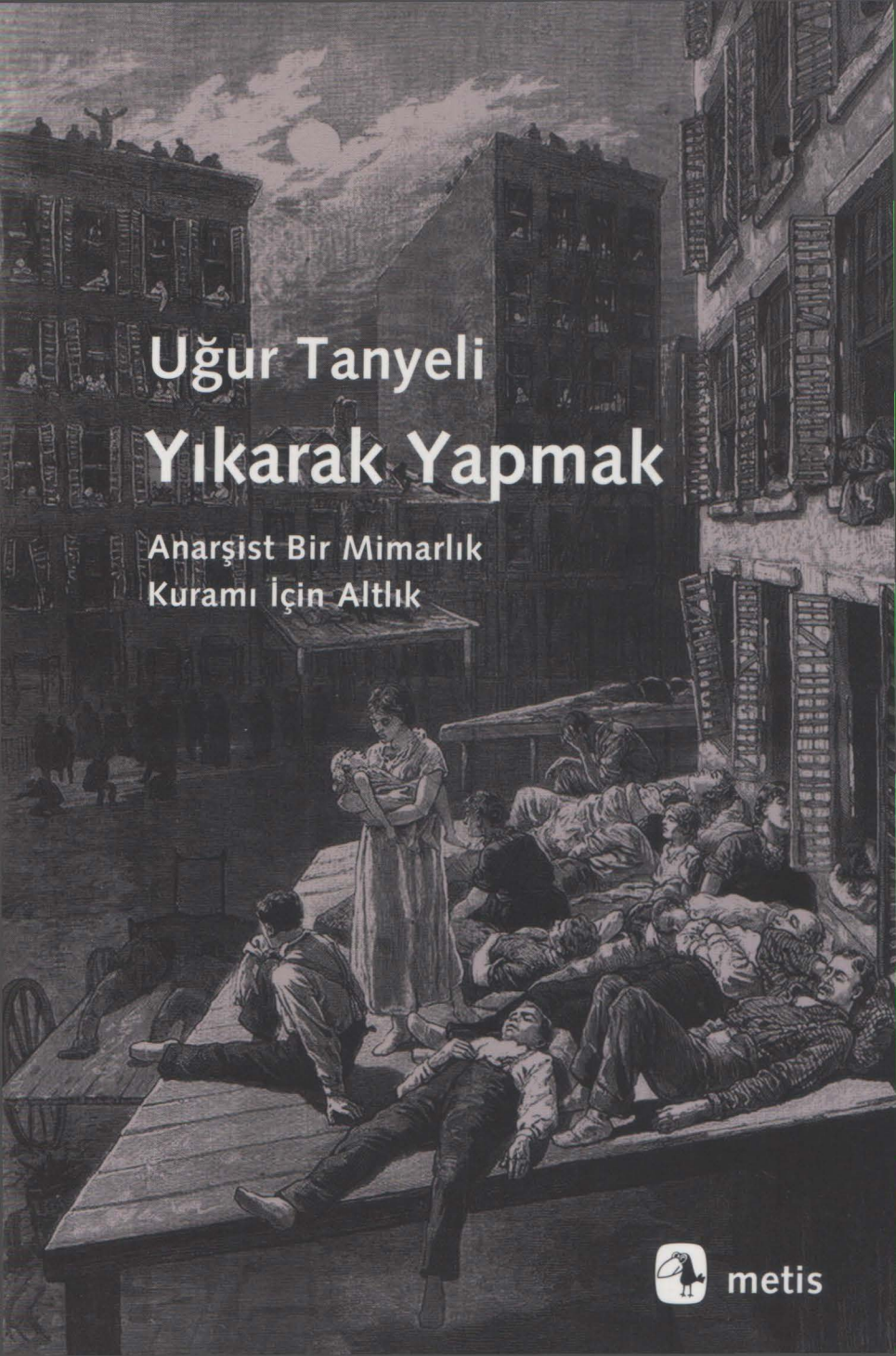

Uğur Tanyeli
Yıkarak Yapmak
Anarşist Bir Mimarlık Kuramı İçin Altlık
metis

Uğur Tanyeli

Yıkarak Yapmak

Anarşist Bir Mimarlık Kuramı İçin Altlık

Uğur Tanyeli 1952'de Ankara'da doğdu. 1976'da bugünkü adıyla, MSGSÜ Mimarlık Fakültesi'nden mezun olarak, aynı yılın sonunda adı geçen kurumda asistanlık görevine başladı. 1982-91 arasında İTÜ Mimarlık Fakültesi'nde çalıştı. 1990-91'de Michigan Üniversitesi Orta Doğu ve Kuzey Afrika Araştırmaları Merkezi'nde konuk öğretim üyesi olarak bulundu. 1991-98 yıllarında Anadolu Üniversitesi Mühendislik Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü'nde görev yaptı. Haziran 1998'de Yıldız Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi'ne profesör olarak atandı. Ağustos 2011'de Mardin Artuklu Üniversitesi Mühendislik ve Mimarlık Fakültesi'ne transfer oldu ve Şubat 2015'e kadar aynı kurumun kurucu dekanlığını yürüttü. Söz konusu tarihten bu yana İstanbul Bilgi Üniversitesi Mimarlık Fakültesi'nde çalışmaktadır. 1990'dan beri *Arredamento Mimarlık* dergisinin yayın koordinatörlüğünü yürütmektedir. Çalışmaları, Türkiye modernliğinin fiziksel çevre bağlamında irdelenmesi üzerinde yoğunlaşmaktadır. *İstanbul 1900-2000: Konutu ve Modernleşmeyi Metropolden Okumak* (Akın Nalça, 2004), *Turgut Cansever: Düşünce Adamı ve Mimar* (A. Yücel ile birlikte, Osmanlı Bankası Arşiv Araştırma Merkezi ve GG, 2007), *Mimarlığın Aktörleri: Türkiye 1900-2000* (GG, 2007), *Rüya, İnşa, İtiraz: Mimari Eleştiri Metinleri* (Boyut, 2011) ve *Sınıraşımı Metinleri: Osmanlı Mekânının Peşinde*'nin (Akın Nalça, 2015) de aralarında bulunduğu ondan fazla kitap yazdı.

Metis Yayınları
İpek Sokak 5, 34433 Beyoğlu, İstanbul
e-posta: info@metiskitap.com
www.metiskitap.com
Yayınevi Sertifika No: 10726

Yıkarak Yapmak
Anarşist Bir Mimarlık Kuramı İçin Altlık
Uğur Tanyeli

© Uğur Tanyeli, 2016
© Metis Yayınları, 2016

İlk Basım: Nisan 2017

Yayıma Hazırlayanlar:
Semih Sökmen, Eylem Can, Emine Bora

Kapak Resmi:
Sıcak dalgası sırasında New York'ta bir yoksul mahallesinde açıkhavada uyuyanlar.
Library of Congress Koleksiyonu, Washington DC.

Dizgi ve Baskı Öncesi Hazırlık: Metis Yayıncılık Ltd.
Baskı ve Cilt: Yaylacık Matbaacılık Ltd.
Fatih Sanayi Sitesi No. 12/197 Topkapı, İstanbul
Matbaa Sertifika No: 11931

ISBN-13: 978-605-316-085-4

Eserin bütünüyle ya da kısmen fotokopisinin çekilmesi, mekanik ya da elektronik araçlarla çoğaltılması, kopyalanarak internette ya da herhangi bir veri saklama cihazında bulundurulması, 5846 Sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'nun hükümlerine aykırıdır ve hak sahiplerinin maddi ve manevi haklarının çiğnenmesi anlamına geldiği için suç oluşturmaktadır.

Uğur Tanyeli

Yıkarak Yapmak

Anarşist Bir Mimarlık Kuramı İçin Altlık

metis

İçindekiler

Önsöz Yerine:
Neden Anarşist ve Yıkıcı? 9

I Giriş Yerine:
Mimarlık Düşüncesinin Altmetni Olarak Totalitarizm 13
II Yeni Bir İcat Olarak Mimarlık 39
III Mesleği Yeniden Tarif Etmek:
Metropolleşen Dünyada Mimarın Rolleri 71

Kurucu Efsaneler

IV Mimarlığın Özü, Esasları, Ana Bileşenleri 97
V Modernlik ve Modernist Düşünce 109
VI İşlev-Biçim Paradigması 139
VII Mimarlığın Maddeselliği 163
VIII Yenilik, İcat, Yaratıcılık ve Diğer Mimarlık Mucizeleri 187

Mimarlık Kelepçeleri

IX Taklit 219
X Unutulamayan Oryantalizm 229
XI Gölge Boksu Olarak Oksidentalizm 245
XII Yer 261
XIII Kutsallık İllüzyonları 279

İmkânlar

XIV Kamusallık ve Kaos 295
XV Biçimi Değil Süreci Tasarlamak 311
XVI Konuttan Konuşmak 331
XVII Çelişme ve Yerinden Olmuşluk 345

Sonuç Yerine
Özgürlük ve Mimarlık ve Yıkarak Yapmak 353

Görseller 365

Annem Emel Tanyeli'nin anısına

Önsöz Yerine

Neden Anarşist ve Yıkıcı?

BAŞLIĞI "Yıkarak Yapmak: Anarşist Bir Mimarlık Kuramı İçin Altlık" olan bir kitabın daha en baştan bazı açıklamalara ihtiyacı var. Örneğin şöyle sorulara yanıt vermek gerekecek: Yıkmakla yapmanın içsel bir bağlantısı mı var ki, başlıkta "yıkarak yapmak" gibi bir ifade kullanılıyor? "Anarşist bir mimarlık kuramı" ne demek? Ve nihayet, kitap neden bir mimarlık kuramı inşa etmek yerine, mimarlık kuramı için sadece bir "altlık" oluşturma iddiasında.

Yıkmakla yapmanın içsel bir bağlantısı kuşkusuz var. Ama yıkmakla yapmak yalın bir karşıtlık da tanımlamıyor. Olsa olsa her yeninin eskinin yıkılmasını zorunlu kıldığını söylemek yanlış olmaz. Bu ifade, yeninin eskinin boşalttığı alanda, bir epistemik vakumda inşa edildiği anlamına gelmiyor. Tam aksine, yeni daima eskinin varettiği bağlamlarda inşa edilir. O yüzden "mutlak yeni" diye bir kavram yok. Her yeninin eskilerle koşullandırılmış olduğunu anlatmaya çalışıyorum. Ne var ki yine de yeni kendisini vareden eskiyi giderek tasfiye eder. Copernicusçu evren kuramı tabii ki Batlamyus kuramıyla mücadele ederek kurulmuştur; onunla bir iddialaşmanın sonucudur, ama bugün bu mücadeleyi sadece bilim tarihçileri anımsıyor. O artık astronomik bir güncel araştırmanın zeminini tanımlar.

Kitabın yıkma-yapma dikotomisini ısrarla vurgulamasıysa, sadece mimarlıkla sınırlı kalmayan bir ölçüde, fakat mimarlıkta sıklıkla, eskiyi feda etmeksizin yeni imal etme beklentisinin sürekli gündemde tutuluşundan ötürü. Anglosakson dünyası dışında neredeyse unutulmuş bir erken 20. yüzyıl İngiliz mimarının, Edwin Lutyens'ın (1869-1944) dediği gibi, "tarihi öldürsek de cesedinden kurtulmayı başaramayız". Gerçekten de yaşamadıklarını, çoktan öldü-

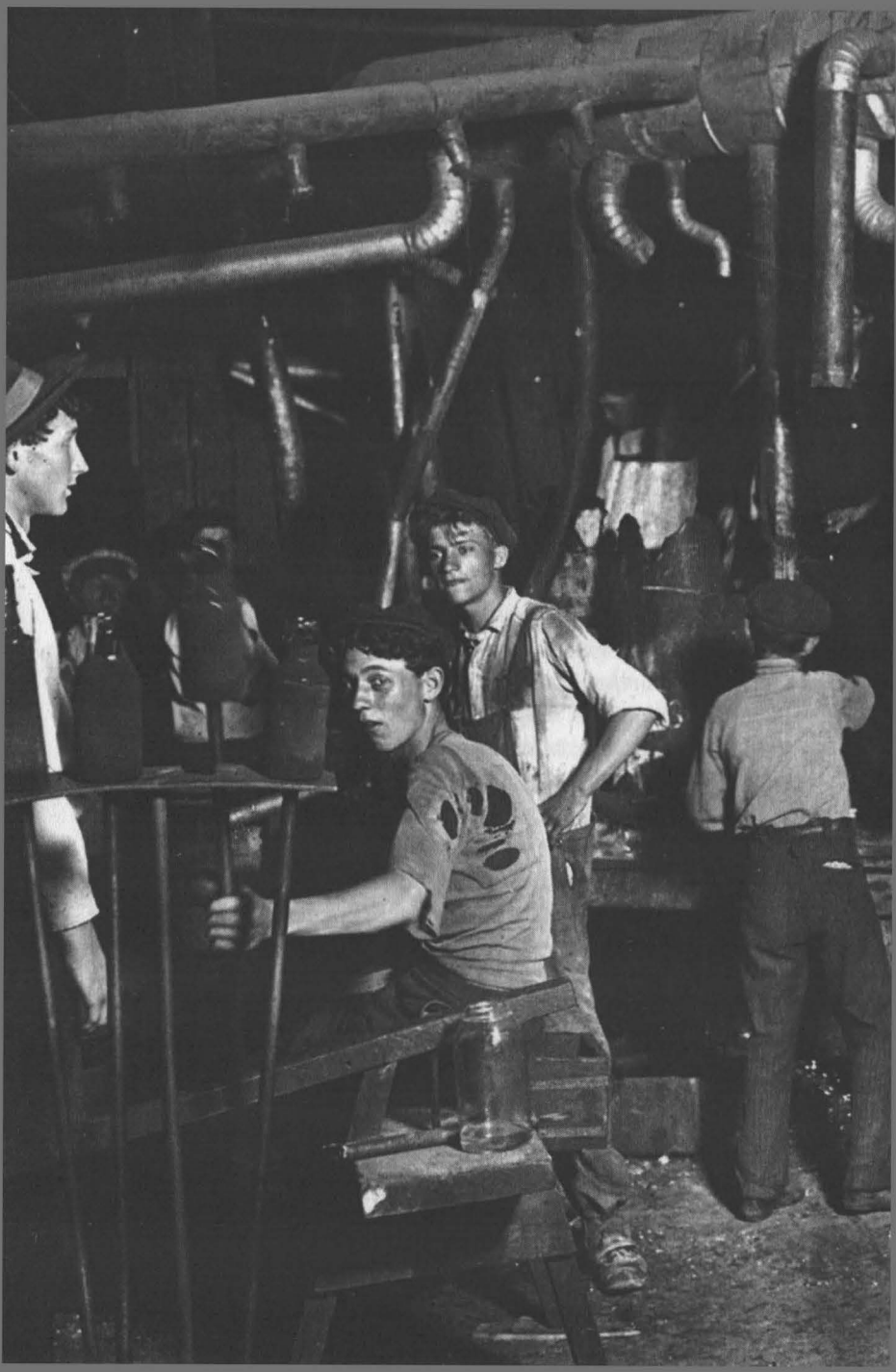
rülmüş olduklarını bilmek bile eskilerden kurtulmayı kolay kolay mümkün kılmıyor. Üstelik Lutyens'ın bu çok sağduyulu gibi görünen cümlesi o kadar kolay onay görür ki, sonunda mimarlık alanı ısrarla öldüğü kabul edilmek istenmeyen zombilerden geçilmez olur. Genelde her muhafazakâr kültür tahayyülü Lutyens'ın önermesini temel alır. Türkiye'deyse buna "yaşadığımız" tarihsel kopukluğu ve nesiller arası yabancılaşmayı gidermek gibi en azından kısmen yerli ideolojik misyon önerileri de eklenir. Mimarlıkta önermenin inanılırlığı muhafazakâr damarla da sınırlı kalmaz. Dünya genelinde "ilerici", "öncü", "avangard" gibi sıfatlarla anılan pek çok kişi ve yönelim, eskileri gözden çıkarmayan, hatta onları çağdaş olanı gerekçelendirmek için hikmet deposu gibi kullanan argümanlar dile getirirler. Buna esinlenme, tarihsel sürece katılım, geleneğe eklemlenme veya gelenekten öğrenme gibi olumlayıcı başlıklar yakıştırılır. Adları ne konursa konsun, sonuçta hepsi de zombi üretiminden pek az farklıdır. Bu kitap işte o zombileri, o yaşayan ölüleri teşhis etmeye ve tartışmaya yönelik bir çaba olarak görülmeli.

Başlıktaki "anarşist bir mimarlık kuramı" ifadesinin anlamıysa, siyasal bir pozisyon olarak anarşizmle fazlaca ilişkili değil. Burada anarşi terimi mimarlık bilgi alanında egemen iktidar yapılarını – söylemleri, önyargıları, stereotipleri, inançları– sorunlaştırmak isteyişime göndermede bulunuyor. Onların çok zayıf düşünce konstrüksiyonları oluşturduğuna inanıyorum. İktidarlarını da paradoksal olarak o düşünsel zafiyetlerine borçlular. O kadar kolay çürütülebilir, minimal bir çabayla o kadar kolay süpürülebilirler ki, onlar üzerinde hiç düşünülmemesi neredeyse bir zorunluluk olup çıkar. *Credo sud absurdum* (İnanıyorum çünkü saçma) deyişi sanki mimarlık için söylenmiş gibi görünüyor. Onun söylemlerine, doğruluk tanımlarına, gündelik dilinin kalıplarına inanmayı sağlayan tek şey, üzerinde bir an düşünülse saçmalığının bir çırpıda fark edilebilecek olması. Belki de sadece o yüzden düşünmekten kaçınılır. İnanılır, ikna olunur ve söylemsel ve/veya tasarımsal pratiklerde bulunmaya fütursuzca devam edilir. İman edilmekten vazgeçilseydi tüm bir düşünsel konstrüksiyonun altı oyulacak, zeminsiz kalınacaktı. Çoğunluk bundan ölümüne korkar. Birinci eleştirel hedefimi bu saçmalığın

ortaya konması olarak tanımlayabilirim.

İkinci ve çok daha önemli hedefim ise mimarlık söylemlerinde gizli totalitarizm. Onun açığa çıkarılması ve yıkılmasının gerekliliğine inanıyorum. Örneğin, mimarlık düşüncesinin çoğu metninde dünyanın kişisel bir beceriyle cennet kılınabileceği gibi totalitaryen bir beklentiden söz edilir ve çoğu zaman bundan hiç rahatsızlık da duyulmaz. Pek çok metin bunu becerebileceğini iddia eden bir özne tarafından kaleme alınmıştır. Tam şu sözlerle açık açık ifade edilmese de, toplumdan ona sadece susup katlanması talep edilir. Mimara fırsat verilirse, o tüm sorunlarımızı rasyonel mesleki kavrayışı ve plancılık yetenekleriyle çözüverecektir. Sanki toplum mimarın hem meslek enstrümanlarından biri, hem de eylemlerinin nesnesidir. Bu beş yüzyıllık –ve olsa olsa son birkaç onyılda yavaş yavaş aşınan– çelişkili ideolojik pozisyonun mimarlığı da aşan olumsuz uzanımları olduğunu söyleyebilirim. Böyle bir inanç aslında, tasarlayan öznenin çoğunlukla *vehmedilmiş* iktidarından fazla, siyasal otoritenin denetimsiz *gerçek* iktidarına uzanan kanala su taşıyor. Diktatoryel iddiaların meşrulaştırılması imkânlarını ortaya koyuyor. Şöyle de diyebilirim: Mimarın tasarımsal iktidarı ile siyasal yöneticinin toplum mühendisliği yapma iktidarı arasındaki mesafe çok kısa. Her ikisi de toplumsallık üzerinde kurulması amaçlanan bir diktaya işaret ediyor.

Bu kitabın neden bir mimarlık kuramı ortaya koymayıp sadece kuramsal bir "altlık" oluşturduğunun açıklaması tevazu değil. Mimarlık alanında olup biten her şeyi açıklayan ve yönlendiren kapsamlı, hatta sistemli kuramsal ürünler yerine, mikro-kuram denebilecek metinler yazmak gerektiği kanısındayım. Yıkılması zor olması için uğraşılmış düşünce ürünleri değil, kolay harcanabilir, dolayısıyla, yenilere varoluş imkânı tanıyan küçük ölçekli düşünce ürünleri yazmak daha verimli olacaktır. Bu kitapta onu yapmaya çalışıyorum. Her bölümü karşıt ya da açımlayıcı ya da revize edici yeni metinlere altlık oluşturursa, ancak o zaman işe yaradığı söylenebilir.



I

Giriş Yerine

Mimarlık Düşüncesinin Altmetni Olarak Totalitarizm

Ich mißtraue allen Systematikern und gehe ihnen aus dem Weg. Der Wille zum System ist ein Mangel an Rechtschaffenheit.

Tüm sistematikleştiricilere güvensizlik duyarım ve onlardan kaçınırım. Sistem arzusu doğru yapma yetisi yoksunluğudur.

FRIEDRICH NIETZSCHE[1]

Mekânın toplumsallık bağlamında düşünülmeye başlaması endüstriyel üretim ortam ve koşullarındaki sağlıksızlığın farkına varılışıyla doğrudan bağlantılı olmalıdır. 1880'lerde bir cam fabrikasında genç ve çocuk işçiler.

MİMARLIK DÜŞÜNCESİ daha 15. yüzyıldaki başlangıçlarından bu yana ortama barış, düzen ve disiplin getirmeyi vadeder. Daha önemlisi, çatlak ses çıkarmayı engellemenin bilgisidir. Mimar, sahip olduğuna inandığı teknik ve estetik iktidarı kullanarak fiziksel çevreyi bu doğrultuda değiştirmeye taliptir. Erken 20. yüzyıldan başlayarak, buna toplumsallığın da mimarlık aracılığıyla dönüştürülebileceği gibi iyimser (ama tehlikeli) bir inanç daha eklenir. Hatta güncel mimar kimlikleri böyle bir iktidar iddiası ve iyimserlik üzerine bina edilmiş gibidir. Gündelik yaşamda bu mimari içerikli iktidar düşü bir çırpıda yıkılıp gitse de, savın inanılırlığı

1. Friedrich Nietzsche, *Götzen-Dämmerung, oder wie man mit dem Hammer philosophiert*, Leipzig: C. G. Naumann, ilk baskı: 1889, "Sprüche und Pfeile" (Vecizeler ve Oklar) bölümü, no. 26.

ve işe yararlığı ortadan kalkmaz. Mimarın tasarım ve planlama eylemlerini her an çeşitli biçimlerde hiçleştirenler, önerdiklerine katlanmak bir yana, onları dikkate bile almayanlar –özetle toplum– yine de dünyayı cennet kılacak bir mimar ve mimarlık efsanesine inanmayı sürdürür.

İlk bakışta söz konusu inancın mimara ve mimarlığa övgüler düzmek, onları yüceltmek anlamına geldiğini düşünmek zor değil. Ne var ki aslında ortada onlara yapılmış bir iltifat yok. Mimarın dünyayı mimari araçlarla değiştirmeye muktedir olduğu fikri, toplum geneline yaygın bazen gizli, bazen açık bir totalitarizm beklentisinden başka bir şeye işaret etmez. Ya da bu efsanenin altmetni düpedüz antidemokratik bir toplum tahayyülüdür. Gerçekte mimar değil, mimara atfedilen ve onda doğrulandığı sanılan düşsel bir totaliter rol önemsenmektedir. Dünyayı hem fiziksel hem de toplumsal anlamda cennet kılacak bir "kadir-i mutlak"tır aranan. Mimar ve mimarlık bu rolü oynamanın pekâlâ da mümkün olduğu yanılsamasını yaratır. Orada mümkünse başka alan ve konularda neden mümkün olmasın?

Kuşkusuz ne mimarlıkta ne de başka alanlarda bu mümkün. Konutun mikro-ölçeğinden metropolün makro-ölçeğine dek tasarımcı, mekân üretiminin sayısız toplumsal aktöründen sadece birisi. Bir ev iç mekânını düzenlemenin bile, evsahiplerinden başlayarak uygulamacılara dek bir grup sorumlunun epey zor uzlaşmalarıyla başarılabildiğini söylemek gerekiyor. Mekânın boyutları ve karmaşıklığı ile toplumun içsel çoğulluğu tırmandıkça, katılımcı aktör sayısı da tırmanır durur. Üstelik tasarımcı öznenin bunların arasında en önemlisi olduğunu iddia etmek de zordur. Bunu savlamak, ekonominin öncelikle bankacının yaratıcı iradesine tabi olduğunu söylemekten pek az farklı. Ekonomi söz konusu olduğunda aktörlerden sadece birinin yüceltilmediği aşikâr, oysa mimarlığın aktörlerinden öncelikle birini, mimarı eksen alan anlatılar kimseyi irkiltmez. Tam aksine, onu sahte bir yaldız katmanıyla pırıldatır. Gündelik dilde bunun bildik örnekleri dâhiler, şöhretler, starlar vs. üzerine kurulmuş söylemlerdir. Onların ardından da mimarlıkta yalnızca beş yüzyıllık bir tarihi olan "müellif" kavramının gölgesi görünür. İşin ilginç ya-

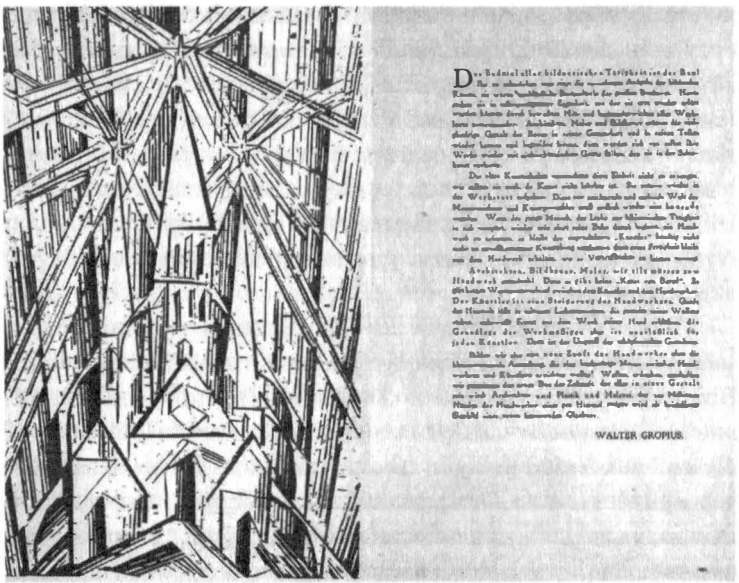
nı, müellifin ne idüğünün (mimarlık bağlamında değil, edebiyatta) epey uzun süredir tartışılmasına[2] ve bir kurmaca olduğunun çok sık söylenmesine karşın, mimarlıkta ürünün tartışmasız düşünsel ve estetik sahibi olan mimarı eksen alan mitoloji pek az hırpalanmış görünür.[3] Yüzlerce yıl boyunca inşa edilmiş sayısız yapının mimarını bilmeyişimiz o mitolojiden kuşku duymayı sağlamaz. Kadir-i mutlak mimar özne düşsel tahtından bir türlü inmediği gibi, mimarlığın ortama barış, düzen, estetik ve disiplin getirebileceği inancı da pek az aşınır.

Mimarı ve mimarlığı yüceltip kutsallaştıran söylemler bazen sahte bir tevazuyla dengelenmeye çalışılır. Örneğin Walter Gropius Birinci Dünya Savaşı'nın ardından Bauhaus'u kurduğu sırada, mimarlığı tüm estetik pratiklerin taşıyıcısı ve mimarı da fiziksel çevre üretiminin orkestra şefi gibi takdim ederken böyle bir dengeleme yapar gibidir. İddiası, Ortaçağ katedrallerindeki gibi, tüm sanatların mimari/yapısal bünye tarafından taşınabileceğidir.[4] Mimarsa, Rönesans'tan başlayarak oturtulduğu dâhilik ve yüce yetenek tahtından indirilmiş, o düşsel çağdaş katedrali varedecek bir yönetici, örgütleyici olarak yeni bir siyasal iktidar koltuğuna yerleştirilmiştir. Söz konusu savın dile getirildiği çok ünlü manifestonun (Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar) görselinin "Katedrale des Sozialismus" (Sosyalizm Katedrali) oluşuysa, siyasal imalarını daha iyi

2. Bu tartışmayı yapan iki öncü metnin kolay erişilebilir İngilizceleri: Roland Barthes, "Death of the Author", *Image-Music-Text*, çev. S. Heath, Londra: Fontana, 1977, s. 142-48 (Fransızca özgün baskı 1967) ve Michel Foucault, "What Is an Author?", *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews by Michel Foucault*, haz. D. F. Bouchard, çev. D. F. Bouchard ve S. Siman, Ithaca: Cornell U. Press, 1977, s. 113-38 (Fransızca olarak ilk konferans sunumu 1969).

3. Mimar-müellif mitolojisinin sadece Türkiye'deki inşa serüveni bile, dünyada bu alanda birbirine az benzer pek çok farklı özne tahayyül edildiğini gösterir ve "müellif"in iktidarından kuşku duymayı mümkün kılar. Bkz. Uğur Tanyeli, "Mimar Müellifin İcadı, Mesleğin Fethi, Ulusun İnşası", *Toplumsal Tarih*, 189, Eylül 2009, s. 68-74.

4. İlk Bauhaus manifestosu bunu hem metinsel hem de görsel olarak anlatır. Metin için: www.dnk.de/_uploads/media/186_1919_Bauhaus.pdf (Erişim tarihi: 18 Ağustos 2016).



WALTER GROPIUS.

Bauhaus Manifestosu:
Solda Lyonel Feiniger'in Sosyalizm Katedrali,
sağda Walter Gropius'un manifesto metni, 1919.

açıklıyor. Belli ki bu sosyalizm özgürlükçü olmaktan epey uzak bir sosyalizmdi. Ortaçağın hem siyasal, hem toplumsal, hem de sanatsal ve mimari anlamda disiplinli dünyasına duyulan bir özlemdi Gropius ve arkadaşlarının dile getirdiği.

Mimarın bu "katedral kurucu" rolünün genel bir onay gördüğünü söylemek zor. Sanat alanından destek aldığı da iddia edilemez. Çağdaş sanatta mimara başrol veren böyle bir ast-üst ilişkisine razı olup olmama konusu tartışma başlığı bile yapılmadı. Sanatlar, tasarımlar ve mimarlık arasındaki sınırların çözüldüğünden kuşkusuz konuşulabilir, ama mimarlığın onları disipline eden bir güç olduğunu düşünmek artık gülünç dahi değil. Aksine mimarlığın nerede bitip diğer tasarımların ve sanatsal üretimin nerede başladığı söylenemez. Tüm estetik pratiklerin sınıraşımları yaşadığı aşikâr. Buysa herkesi kendi meslek hapishanesine yerleştiren bir epistemik reji-

min yıkılması ve en azından potansiyel olarak özgürlük imkânları üretmek anlamına geliyor. Belki aynı nedenle, bugün mimarlık söylemleri içinde mimar için orkestra şefi benzetmesine neredeyse hiç rastlanmıyor. Buna karşılık ün ve star gibi mimarı yüceltici kavramlara daha kolay ikna olunuyor. Çünkü, star ve şöhret güncel kapitalist sistem içinde kendisine çok daha gerçekçi bir ekonomik temel bulmuş, mimarın adı her şey gibi bir metaya dönüşmüştür. Mimar sadece emeğini satmaz; adı değişim değeri kazanmışsa, adını da satmaya koyulur. Şöhret budur. O sayede şöhret veya starın mimarlık-tasarım-sanat bütünü içinde engelsiz dolaşmalar yapması kolay ve kârlı olur. Mesleki sınırın erimesi dolaşımı hızlandırır. Sözgelimi, Zaha Hadid'in kentsel ve mimari tasarımdan ayakkabıya, çatal-bıçağa, giysiye, mobilyaya dek hemen her şeyi tasarlaması ve bir markaya dönüşmesi mümkün olmuştu. Bu durumda uçsuz bucaksız bir tasarlayabilme yetisi mi, yoksa kolektif olarak bir büroda tasarlanan her şeyin altına star imzasının, markasının eklenmesi mi söz konusu? Hiç kuşkusuz, ikincisi.

Rönesans'tan başlayan muktedir mimar efsanesiyle yeni star tipolojisi arasında tabii ki çok mesafe var. Tanrısal bir yetiyi kullanan, bizatihi bir yarı-tanrı olan mimar, Zaha Hadid türü çağdaş işadamı veya işkadını tipinden çok uzaklarda konumlanıyor. Ne var ki ne meslek alanında, ne de toplum genelinde iç gıcıklayıcı olan ve iktidarına hâlâ inanılan mimar imgesi, bir işinsanının, bir emek satıcısının olağanlığına kavuştu. *Genius* (deha) kavramının Antik Roma'dan başlayan serüveni, "genius"u her bir öznenin eylem ve varoluşunu yöneten kişisel tanrısı olmaktan uzaklaştırdı, zaman içinde kimi özneleri o kişisel tanrılarıyla özdeşleştirdi. "Genius" artık neredeyse metaforik bir cepte tutulan özel bireysel tanrı olmak yerine, o giysinin cebine kendi tanrısallığını bulaştırmış gibi.[5] Ama buradaki tanrı kimliği tarihçinin uzmanlık alanı dışında anımsanmamak üzere çoktan silinmiş olsa da, tasarımcı "muktedir"i hâlâ tanımlamayı sürdürüyor.

5. Bunun için bkz. Giorgio Agamben, *Profanations*, çev. Jeff Fort, New York: Zone Books, 2007, s. 9-18.

Ne var ki sorunların, olumsuzlukların bir uzman (veya muktedir) öznenin teknik ve estetik (en genelde operasyonel) becerileriyle giderileceğine inananlar, gerçekte toplumu vareden müzakere, uzlaşma ve çatışma/muhalefet gibi imkânları, özetle politikayı inkâr ederler. Arzuladıkları şey, sadece tartışmasız bir fiziksel çevre kalitesidir, ama arzularının bu olanaksız nesnesine kavuşmak uğruna kendi siyasal iradelerinden vazgeçmeye hazırdırlar. Sorun şu ki, vazgeçtiklerinin bile farkına varmazlar. Mimarlık düşüncesinin "geleneksel" denebilecek güzergâhlarında dolaşmak bu farkına varışı engellemek için yaşamsal önemdedir. Özetle, mimarlık her şeydir, her şey olabilir ama asla masum değildir. Barış önerdiği zaman, herkesi aynı fizikselliğe razı etmenin araçlarını üretmekle uğraşmaktadır. Düzen önerdiği zaman, başka başka ve birbirleriyle uzlaşmaz düzen beklentileri geliştirme fırsatlarını kısıtlamakla meşguldür. Disiplin önerdiğinde, fiziksel çevreyi disipline etmenin toplumsallığı disipline etmekle eşanlamlı olduğunu görmezden gelir.

Bu iddiaların savunulması mimarlığın düşünsel yapısının bir sistematik düzenlilik olarak kurulmasını gerektirir. Buna o kadar inanılır ve üzerinde o kadar çok durulmuştur ki, mimarlık kavramı her tür içtutarlıklı bütünün metaforu olup çıkar. Örneğin düşüncenin mimarisinden söz etmek kimseyi şaşırtmaz. Karatani tüm Batı felsefesinin metaforik bir "mimari irade"yle kurulduğunu söylerken bunu anlatıyordu[6]; olsa olsa savının kapsamını epey dar tutmuştu. Modern dünyada tüm gündelik yaşam pratikleri tüm uzanımlarıyla o düşsel mimari iradeye öykünür, onunla aynı iradeye sahip olmaya uğraşır dururlar. Nietzsche'nin bölüm başındaki vecizesi bu hali sorunlaştırıyor. Sistematikleştiricilerin, sadece felsefeyle sınırlı olmaksızın, toplumsallığa mimari irade getirmeyi önerenlerin çok sorunlu bir düşünsel rota çizdiklerine işaret ediyor.

Mimari iradenin gündemde olduğu her yerde aslında bireysel iradenin olanaksız kılınma çabası söz konusu olur. Karatani'nin mimari iradesi, tanımı gereği teknik ve estetik bir zorunluluk tanımlar. Bu

6. Kojin Karatani, *Metafor Olarak Mimari: Dil, Sayı, Para*, çev. Barış Yıldırım, İstanbul: Metis, 2006.

irade bir toplumsal uzlaşmanın ürünü değildir. Farklı bireysel ve toplumsal iradelerin çarpışmasından ortaya çıkan sadece rastlantısal bir sonuç olarak nitelenemez. Salt düşünsellik düzleminde üretilmiş, mantıksal çelişmezlik kaygısıyla varedilmiş, bir önceki bir sonrakini temellendiren bir doğru önermeler zinciridir. En azından kendisini öyle takdim eder. Bu öyle bir zincirdir ki, kimseden kabul görmese bile yine de geçerli kalır. Geçerliliği toplumsal kabulden değil, kendi içtutarlıklı bünyesinden kaynaklanır. Belli ki, "mimari irade" kavramı politika alanının kapısını kapatma eyleminin öteki adıdır.

Mimarlıkta tasarımcının iradesi evrensel bir olağan durum sayıldığı ve olumlu sonuçlarını da kolay üretebilirmiş gibi göründüğü için, beş yüzyıldır onun eksen olduğu mutlak iktidar tahayyülü tırmanır durmaktadır. Yeni biçimlerde, yeni karışımlar yaparak, koşullara uyarlana uyarlana gündeme getirilir. Bu kitapta mimarlık düşüncesinin o beş yüzyılının kısa tarihçesi anlatılmayacak. Böyle çok kitap var. Burada anlatılan, onlardaki gibi uzunca bir serüvenin özetlenmiş öyküsü değil, o serüvenin bugün de dünya genelinde varlığını sürdüren tortuları. Ya da yaygın biçimde hâlâ o tortuların tartışmasızca kabulü ve yeniden üretimiyle düşünülmekte olunması. Kısaca, söz konusu tortuların zaman içinde nasıl biriktiğine değinilecek ve mimarlığın barış, düzen ve disiplin saplantılarının arka planı ve altmetni anlatılmaya çalışılacak.

I

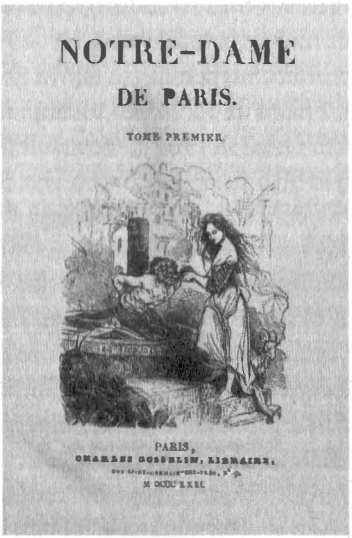
Mimarlığı politik etkinliğin içine yerleştirmeye başlarken, aynı anda politika alanını kapatmak olarak özetlediğim duruma çeşitli biçimlerde –ama sözünü ettiğim çelişki ya da açmazı tartışmaksızın– geçmişte de değinildi. Daha 1831'de Victor Hugo ünlü romanı *Notre-Dame de Paris. 1482*'nin "Ceci tuera cela/Bu Onu Öldürecek" adlı bölümünde[7] basım teknolojisinin mimarlığın iletişimsel rolünü yok edeceğini ileri sürerek politika ile mimarlık alanlarını biraz dolaylı

7. Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris. 1482*, Paris, 1831, Kitap 5, Bölüm 2. Türkçesi: *Notre Dame'ın Kamburu*, çev. V. Yalçıntoklu, İstanbul: İş Kültür, 2014.

olarak buluşturmuştu. Bölüm başlığındaki "Bu" kitabı, "O" ise mimarlığı nitelemekteydi; kitap mimarlığı öldürecekti. Ona göre bir zamanlar katedraller (ve genelde mimarlık) taştan kitaplar gibi işlev görmüştü. Matbaa basılı kitabın egemenliğini tesis ederek bu imkânı ortadan kaldırdı. Dolayısıyla mimarlığın mesaj verme imkânını olduğu gibi, o mesajın iktidar odaklarının denetiminde olmasını da en azından zorlaştırdı. Hugo'nun anlatısı özelinde katedral, dinsel öğretinin inşai araçlara tercüme edilmiş haliydi. Tek doğru yolu tanımlıyordu. Basılı kitapsa tekil mesajların dünyasından çoğul ve çelişik mesajların dünyasına doğru yol alınacak bir dünyayı haber veriyordu. Üstelik kâğıttan kitap taştan kitap kadar sağlam ve dayanıklıydı. Üzerinden neredeyse iki yüzyıl geçtikten sonra "Ceci tuera cela" tartışması hâlâ unutulmuş değil.[8]

Hugo'nun mimarlık-kitap ilişkisini yorumlayış biçimini, sonraki pek çok kavrayışa öncülük edişi ve/veya önceleyişi nedeniyle biraz daha ayrıntılı tartışmak gerekecek. Öncelikle onun mimarlığı bir mesaj verme aracı olarak niteleyişinin ve kitabın bu imkânı tahrip ettiğini iddia edişinin siyaset alanını mimarlığı kullanarak kapatma arzusunun çok erken bir örneği olduğunu bir kez daha vurgulayacağım. Hugo'ya göre mimarlığın mesaj verme sürecinde aktif olan, "konuşan" sadece mimarlıktır. Ortaçağ katedralleri, kiliseleri dinsel öğretiyi, inancı, zihniyet yapılarını anlatırlar. Mimarlıkla toplum arasında bir öğreten-öğrenen, anlatan-dinleyen, aktif olan-pasif olarak alımlayan ilişkisi vardır. Bunun erken 19. yüzyıl için bile çok sorunlu bir toplum kavrayışı olduğu aşikâr. Ne kadar sağlam ve ikna edici olursa olsun, mesajın anlamını tanımlayan şey, aktaran mecra (*medium*) değil, alımlayan öznedir. O yüzden katedralin tekil bir mesajı herkese belletme gücü bulunduğu savı her çağda bir düşten ibaretti. Mesaj tekil bile olsa anlamları daima çoğuldu. Hugo bu çoğulluğu hiç fark etmemiş görünür. Basılı kitabın eskiden mimarlık aracılığıyla anlatılan tekil mesajın yerine, sonsuzca çoğaltılabilir metin-

8. Örneğin, Paris'te Pompidou Merkezi'nde birkaç yıl önce bu konuda bir açık oturum yapılmıştı: "Ceci tuera cela? L'édition d'architecture comme contre-archive", Paroles, 7 Kasım 2013. Bkz. www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cMdkayx/ryjzgoR (Erişim tarihi: 2 Eylül 2016).



Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, başlık sayfası, ilk baskı 1831.

lerle anlatmak suretiyle, mesajları da çoğullaştırdığını, bireyselleştirdiğini, dolayısıyla toplumsal bütünlüğü hırpaladığını düşünür. Dolayısıyla, aslında savı ve kaygısı, mimarlığın mesaj verme iktidarının yıkılışı olmaktan çok, mesajın denetimsiz kalmasıdır. Farklı mesajlar vermenin yolu basılı kitap sayesinde açılmıştır. Bu durumda Hugo mimarlığın ölümünden çok, toplumsal bütünlüğün aşınmasından ve huzurun ölümünden endişe eder. Geçmiş için, ama belli ki gerçekte bugün için, herkes tarafından onaylanan tartışmasız bir toplumsal uyum ve fikir birliği hali tahayyül eder. Bunun bir zamanlar mevcut, ama artık yıkılmış olduğuna inanır. Sorun şu ki, siyasetin çoğul fikir, inanç ve beklentiler arasında yürütülen bir mutabakat arayışları, müzakereler ve çatışmalar üretme pratiği olduğunu görmeyi başaramaz. Hugo, bu pratiklerin hiç gerekli olmadığı siyasetsiz (dolayısıyla huzurlu) bir muhayyel eski dünyayı özler. Mimarlığı da bunu vareden bir eski imkân sanır. Ortaya koyduğu akıl yürütmenin dünya genelinde (ve Türkiye'de) sonraki tüm muhafazakâr kültür anlayışlarının ortak düşünsel zemini olduğu kesin.

Özellikle Fransa'da mimarlığın politik içeriği konusu belki de

çok erken ve etkili bu başlangıçtan ötürü sürüp gidecekti. Mimarlığın salt mimari/inşai/estetik bir şey olduğundan genellikle kuşku duyulmamasının neredeyse dünya genelinde tartışılmaz olduğu bir sırada, Fransa'da ilk kuşku tohumları Hugo ile atılmıştı ve devam edecekti. Örneğin 1961'de Foucault önce akıl hastalığının akıl hastanesiyle olan içsel ilişkisini ortaya koydu.[9] Ardından da hapishaneleri modern suç ve suçluluğu inşa eden mimari gerçeklikler olarak tanımlayacaktı.[10] Kitaplarında, geçerliliğinden kuşku duyulmaz olmuş eski denklemleri altüst edecekti. Suç hapishaneyi, akıl hastalığı da akıl hastanesini varetmiyordu; durum tam tersineydi: Özneler nesne, nesneler özne kılınmıştı Foucault'nun bu yeni denklemlerinde. Modern suçluluk hukuki metinlerle olduğu kadar mimari mekânlarla da tanımlanmıştı. Suçluluğu ve akıl hastalığı kavramını bir grup insanın "ötekileştirilmesi" süreci inşa ediyordu. Ötekileştirme pratikleriyse önemli ölçüde mimari içerikliydiler. Suçlunun gözlem ve gözetim altında tutulması, toplum genelinden yalıtılması için buna imkân veren bir hapishane mimarisi ortaya konmalıydı. Disiplinin ve en genelde tüm iktidar yapılarının sadece beşeri ilişkilerle kurulduğu ve empoze edildiği biçimindeki inanç Foucault tarafından altüst edilmişti. Mekân, toplumsal ve kişisel yaşamın kılıfı değil, döküm kalıbıydı bir anlamda.

Hemen hemen aynı yıllarda Lefebvre mekân üretiminin toplumsal bir üretim olduğunu anlattığı kitabı *La production de l'espace*'da[11] mekânın yaşamın nötr bir sahnesi olmadığını, denetimi ve iktidarı da ürettiğini açıklayacaktı. Ama Foucault ve Lefebvre'den epey önce, daha 1929'da Georges Bataille kısa bir makaleyle mimarlığın siyasallığından konuşma meselesini başka bir biçimde gündeme taşıdı.[12] Hugo'nun bıraktığı yerden başladı ve o da Hugo gibi mimar-

9. Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique – Folie et déraison*, Paris: Plon, 1961.

10. Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Paris: Gallimard, 1975.

11. Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, Paris: Anthropos, 1974; Türkçesi: *Mekânın Üretimi*, çev. Işık Ergüden, İstanbul: Sel, 2014.

12. Georges Bataille, "Architecture", *Oeuvres Complétes*, 1, Paris: Gallimard, 1971, s. 171-72.

lığı anıtsal mimarlıkla özdeşleştirerek düşündü. "Büyük anıtlar tüm bozucu öğelere karşı otoritenin mantık ve haşmetini ilan eden bentler gibi inşa edilirler: Kilise ve devlet çoğunluklara katedraller ve saraylar formunda konuşur veya onlara suskunluk empoze eder. Aslında anıtların toplumsal sağduyu ve daha fazla da gerçek korku esinledikleri aşikârdır. Bastille'in alınışı bu durum için simgeseldir: Kalabalıkların bu eylemini halkın gerçek efendileri olan anıtlara karşı nefretinden başka bir şeyle açıklamak zordur," diyecekti. Bu haliyle Bataille'ın kısa makalesi o dönem için çok yeni bir farkındalığı dışavuruyor olsa da mimarlık genelinde değil, anıtsallık bağlamında okunmaya daha uygun gibi görünür. Denis Hollier'nin aynı makaleye ilişkin yeni yorumu ise, onun kapsamını tüm mimarlık alanına doğru genişletir. Ona böylece Bataille'ın başlangıçta kastettiğinden çok daha çarpıcı bir içerik kazandırdığı söylenebilir. Bu yeni yorum çerçevesinde mimarlık artık, geleneksel sayısız anlatıdakinin aksine, toplumların ruhunu ifade eden değil, toplumsallığı boğan bir pratik olarak nitelenmektedir.[13]

Bataille-Hollier argümanı mimarlığın ve/veya mekânın toplumsal yaşamı özgürce gerçekleşmek yerine, zorla forma kavuşturmaya, bir kalıba dökmeye çalıştığı doğrultusunda. Söz konusu sava bu kitabın ele aldığı temel sorunsallar bağlamında katılmak tereddütsüz mümkün. Ancak iki revizyon yapılmak suretiyle mümkün: Birincisi, mimarlık ve mekân toplumsallığı boğma iktidarına sahip oldukları kadar, onu mümkün de kılarlar. Toplumsallık ancak mekânda/mimarlıkta varlık kazanır, soyut bir ortamda değil. İkincisi, bu varetme-boğma çelişmesi kaçınılmaz olduğu kadar verimli bir çatışma da doğurur. Mimarlık/mekân ile toplumsallık bitimsizce didişirler. Boğanla boğulmaya çalışılan mücadele eder. Ama daha çarpıcı ve paradoksal olan şu ki, mekân toplumsallıktan başka bir şey değildir. Başka bir anlatımla, toplumsallık beşeri ilişkilerle, beslenme pratikleriyle, teknolojiyle, dille, inançlarla, siyasetle ve daha sayısız pratikle kurulduğu gibi, inşai, tasarımsal olanaklarla da kurulur. Bu son

13. Denis Hollier, *Against Architecture, The Writings of Georges Bataille*, çev. B. Wing, Cambridge, Mass. ve Londra: October Books, MIT Press, 1992, s. 47-51.

biçimde kurulduğunda ona "mimarlık" deniliyor. Dolayısıyla, bu kavganın şizofrenik bir yarılma olduğunu düşünmek gerekecek. Toplumsallık mimarlıkla mücadele ettiğinde, bir anlamda kendi kendisiyle kavgalıdır.

Demek ki, toplumsallıkla mimarlığın barış içinde yaşadıkları, ya da çoğu zaman iddia edildiği gibi, bir zamanlar böyle yaşadıkları ve bugün bu şansı yitirdikleri savı bir yanılsamadan ibaret. Tam bu noktada iki önemli araştırma güzergâhı açılmak durumunda: Birincisi, barış yanılsamasının ne olduğu; ikincisiyse, çatışmanın nasıl "çalıştığı".

II

Toplumsallık-mimarlık barışına ilişkin düş oldukça yeni bir kurgu. Bu, geçmişte ikisinin barışık olduğu zaten bilinirdi anlamına gelmiyor. Tam tersine, birbirleri bağlamında düşünülmedikleri iddia ediliyor. Örneğin, 19. yüzyıldan önce mimarlık içinden veya mimarlık eksenli bir toplumsal eleştiri hiç yapılmadı. Dolayısıyla uyum vardı veya yoktu denemez; çünkü böyle bir konu, kaygı veya tartışma başlığı üretilmemişti. Mekândan duyulan korku ve tekinsizlik endişesinin tarihi 18. yüzyıldan geriye gitmez.[14] Bu hem Freudcu anlamda mekânın esinlediği nedensiz korku, yani tekinsizlik (*unheimlich*) için, hem de gerçek etmenlerin varettiği nedenli mekânsal korkular için geçerlidir. Ancak, içinde yaşanan fiziksel-inşai çevreden yakınana 19. yüzyıla kadar rastlanmaz. Çevrenin aksaksız mükemmeliyeti değildir bu durumun nedeni; henüz mekânla didişen bir öznenin mevcut olmayışıdır. Mekânın toplumsallığını ve aynı zamanda da toplumun mekânsallığını fark etmek kapitalist ve erken endüstriyel değişimlerle birlikte başlamış görünüyor. En erken girişimler, çalışma yaşamının mimari ortamı ile yoksulların barınma koşullarının ancak 19. yüzyıl Britanyası'nda sorunlar halinde formüle edilmeye başlaması suretiyle yapıldı. Kuşkusuz, o zamandan önce ve başka

14. Bkz. Uğur Tanyeli, "Bir Modernlik Sorunsalı Olarak Ölümü Estetize Etmek ve Türkiye", *Ölüm Sanat ve Mekân Sempozyumu, 4-5 Kasım 2010, MSGSÜ*, haz. Gevher Gökçe Acar, İstanbul: Dakam, 2011, s. 73 vd.

yerlerde her iki alanda da eskiden yüksek standartların söz konusu olduğu söylenemezdi. Bugünkü alışkanlıklarla değerlendirilirse, tarih boyunca premodern dünyada fiziksel konfor ve hijyen bağlamında sınıf geçer nitelikte mekânsallık bulmak belki çok ender istisnalar haricinde olanaksızdı. Sağlıklı eski çevrelere ilişkin anlatıların modern efsaneler olduğunu bir kez daha hatırlatacağım. Kısa bir açıklayıcı not olarak, Antik Romalılar'ın hamam kültürünün dönemin başka temizlik pratikleriyle oluşturduğu çarpıcı çelişki örnek verilebilir. En azından varlıklıların sık yıkandığı bu dönemde çamaşırcılar genel helalardan izinle topladıkları idrarı yıkama işlemlerinde ağartıcı olarak kullanıyorlardı. Sadece bu bile geçmişteki temizlik anlayışının bugünkü terimlerle açıklanamaz olduğunu ortaya koyar. Bu bağlamda, Türkiye'de özellikle sevilen iman bağlantılı temizlik efsanelerinin de gerçekçi olmadığı vurgulanmalıdır. Ortaçağ Avrupası'ndaki her tür salgını tetikleyen koşullar kadar kötüleri Ortadoğu'da da aynen mevcuttu. Çoğu salgının Avrupa'ya Ortadoğu'dan taşındığı da biliniyor.

Mekânın toplumsallığını mimarlık bağlamında kavramaya yönelik radikal değişimler, hijyenik tehditlerin sınıfsallaşmasıyla başladı. Tüm toplumsal grupların hijyenik tehditlere benzer oranda açık olduğu zaman ve yerlerde böyle bir kavrayış yoktu. Mekânlar toplumsallık bağlamında ancak kimilerinin çevresel tehditlere karşı çok daha korunaklı hale gelmesiyle birlikte okunabilir olacaktı. Modernöncesi dünyadaki durum hakkında konuşmak temkinli olmayı gerektirse de, şatonun köylü evinden daha sağlıklı olduğu bir geçmiş dönem hiyerarşisi muhtemelen mevcut değildi. Ortaçağ lordunun salgında ölme riski burjuvanınkinden daha düşükmüş gibi görünmez. Nüfusun tüm gruplarının benzer sağlık tehditlerine neredeyse eşit oranda açık olduğu iddia edilebilirdi. Modernlik ve kapitalizm, hijyenin ekonomik güçle doğrudan ilişkili kılındığı tarihsel durumun da adıdır. Yoksullar geçmişte de kötü mekânsal koşullarda yaşıyorlardı; ama zenginler giderek hijyenik risklere karşı çok daha korunaklı hale geldiler. Toplumsal muhalefet ile çevresel hijyen bu sayede bağlantılı kavramlar haline gelecekti.

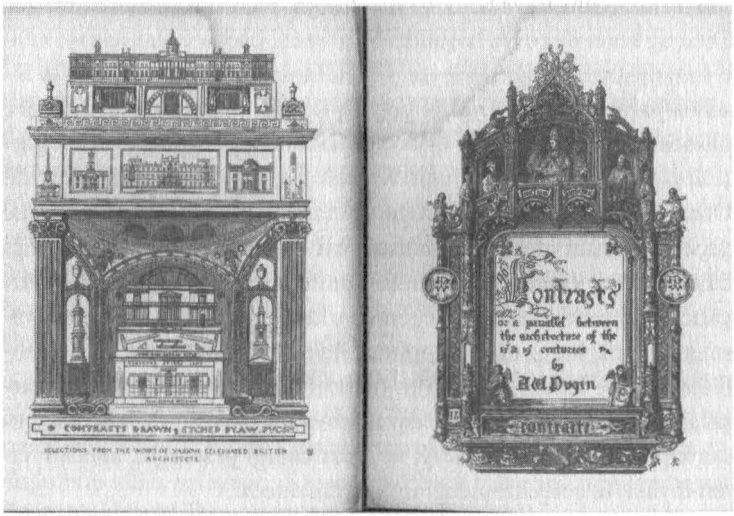
Hijyenin mimari çevreyle doğrudan ilişkili olduğu fikri fabrika-

nın ve işçi sınıfının tırmanan yayılışıyla daha da belirginleşecekti. Erken endüstri çağı önceki nesillerin bilmediği mekânsal nitelik tarifleri yaptı. Endüstriyel ortamda çalışmak ve yaşamak bizatihi sağlıksızdı. Hızlı bir ön değerlendirme için İngiltere parlamentosunun yasama etkinliklerine bakabiliriz: Mekânsallığın toplumsal bağlamda düşünülmeye başlaması konusunda aydınlatıcı erken örneklerdir bunlar.[15] Geç 18. yüzyıldan başlayarak yayınlanmış şöyle uzun bir yasalar dizisinden söz edilebilir: "Act for the Better Regulation of Chimney Sweepers and their Apprentices" (1788), "Health and Morals of Apprentices Act" (1802), "Cotton Mills Act" (1809), "Factory Act" (1831), "Factory Act" (1833), "Chimney Sweepers Act" (1834). 1840, 1864 ve 1875'te de baca temizleyici çocuklarla ilgili başka yasalar çıkarıldı. "Mines and Collieries Act" (1842) ile kadınların ve on yaşından küçük çocukların madenlerde çalıştırılması yasaklandı. "Factories Act" (1844) ile fabrikalarda bazı güvenlik tedbirlerinin alınması zorunluluğu getirildi. "Factories Act" (1847) kadınlar ve 13-18 yaş arasındakiler için on saatlik çalışma günü tanımladı. "Factory Acts (Extension) Act" (1867), "Factory and Workshop (Consolidating) Act" (1891) çalışma yaşamına mekânsal koşul tanımları getirdi. Hepsi de işçinin içinde çalıştığı fiziksel-mekânsal ortamla olan ilişkilerini biçimlendirmeye yönelik, düzenleyici hukuki metinlerdi.

Aynı mekânsal-sınıfsal farkındalık işçilerin barınma koşullarına ilişkin parlamento raporlarının da ana konusunu oluşturur. Zaten yukarıda sıralanan yasalar bu gibi raporların üzerine bina edilmişlerdir. Ve nihayet hijyenik sınıfsallık Engels'in ünlü analizi *İngiltere'de Emekçi Sınıfların Durumu*'nda açık siyasal ifadesini bulacaktı.[16] Bu son çalışma bir toplumsal grubun mekân bağlamında siyasallaştırıldığı ilk metin olması açısından burada tartışılan konu çerçevesinde özellikle önemli.

15. www.parliament.uk/about/living-heritage/transformingsociety/livinglearning/19thcentury/keydates/ (Erişim tarihi: 8 Eylül 2016).

16. Friedrich Engels, *Die Lage der arbeitenden Klasse in England*, Leipzig, 1845; Türkçesi: *İngiltere'de Emekçi Sınıfların Durumu*, çev. Oktay Emre, İstanbul: Ayrıntı, 2013.



Pugin'in *Contrasts*'ının başlık sayfası.

O halde mimarlık-toplum kırılması denebilecek gerilimi teşhis (ve icat) eden en erkenci düşünürün bir İngiliz, A. W. Pugin (1812-1852) olması şaşırtıcı değil. Pugin, *Contrasts* adlı kitabında[17] kendi dönemindeki ile geç Ortaçağ mimarlığını karşılaştıracaktı. Kitap öncelikle arada geçen sürede mimari zevk düzeyinin düştüğü savını eksen alıyordu. Bunu kanıtlamak için de güncel ve eski birer yapıyı karşılıklı sayfalarda veya aynı sayfada yan yana karşılaştırma amaçlı olarak bir araya getiriyordu. Ancak, ikinci baskıda kitaba eklediği birkaç geç Ortaçağ-güncel 19. yüzyıl karşılaştırma tablosu değişimi estetik olmanın yanı sıra, toplumsal-mekânsal bir zemine de yerleştirecekti. Bunlardan özellikle ikisi, kentin makro-formuna ve yoksulların yaşama koşullarına ilişkin olan görseller çok etkili olacaktı. Bugün bile konu hakkındaki her yeni kitapta kendilerine yer bula-

17. Augustus W. N. Pugin, *Contrasts: Or, A Parallel Between the Noble Edifices of the Fourteenth and Fifteenth Centuries and Similar Buildings of the Present Day. Shewing the Present Decay of Taste. Accompanied by Appropriate Text*, kendi yayını, Londra, 1836.

biliyorlar. Birincide estetik ve morfolojik bütünlük gösteren bir geç Ortaçağ kenti ile çevre koşulları bozulmuş, kaotik erken sanayi kenti karşılaştırılır. Diğerindeyse yoksulların kilisenin yardımıyla insanca yaşatılıp barındırıldığı geçmiş ile toplumsal yük sayıldıkları, ölünce kişisel bir mezara bile sahip olmadıkları güncel ortam görselleştirilir. Dolayısıyla, Pugin Katolik geçmişi idealize etmekteydi. Onun radikal bir Katolik olduğu ve inancını bir din olmanın ötesine geçerek siyasal ideoloji ve mimari bir eylem planı haline getirdiği düşünülürse, yaklaşımı bugünün dünyasından bakanlara hiç yadırgatıcı gelmez. Katolikliğin egemen olduğu muhayyel Pugin dünyasında geçmiş barış, düzen, toplumsal ve estetik bütünlük gibi olumlu değerlerle karakterize edilir. Güncel durumun bunların tam karşıtlarıyla betimlenmesi karşılaştırmanın ana paradigmasıdır. Kuşkusuz kitabın görselleştirmediği ve anlatmadığı geleceğin, ancak imanın ihyasıyla gerçekleşeceği ima edilmektedir.

Geçmişe yönelik bu nostaljik bakış oradan başlayarak dünya genelinde sonraki tüm muhafazakâr ve dinsel eksenli siyasal görüşler için genel bir tavır gibi görünür. Hepsinde de inanç ortaklığı, fikir birliği, muhalefet yokluğu, toplumsal dayanışma ve estetik kalite gibi değerler geçmişin yitirilmiş nitelikleri olarak takdim edilirler. Örneğin Pugin'in argümanlarıyla düşünülürse, iman bu sıralanan "olumluluklar"ın hepsinin yaratıcısıdır. Bugünün dünyasını ise, inanç çoğullaşması ve/veya yitimi, kaotik parçalanma, kapitalist çıkarcılık ve estetik kalite yıkımı tanımlar. O halde 19. yüzyılın daha birinci yarısında bile nostaljinin toplumsal temelleri atılmış olmalıdır. Toplumsal gruplar ve kişiler arasındaki eşitlikçi ve insani yaşama ve barınma koşulları daha iyi bir yitirilmiş çağın özellikleri olarak anlatılır ve bugünkü dünyanın gerçekleri inanca yönelik güncel mesafelenme hatırlatılarak gerekçelendirilir. Öyle ki Katoliklik'ten veya İslam'dan uzaklaştıkça estetik, insani, barışçı ve eşitlikçi olan bir cennetten de uzaklaşılmaktadır.

Türkiye'de de böyle görüşleri dile getirenler var. Pugin'den yaklaşık 150 yıl sonra Turgut Cansever Sünni İslam ve Osmanlı için benzer bir nostaljik geçmiş düşlemişti. Hemen tüm kitaplarında Tanzimat'la simgelediği bir kırılma noktası öncesinde toplumun,

kentin, mimarlığın, estetik duyarlılığın mükemmel biçimlendiği bir muhayyel geçmişi ve onun geri kazanılması gereğini anlatacaktı.[18] Giderek geniş bir izleyici kitlesi buluşu, adeta kutsallaştırılacak kadar yüceltilişi ve kitaplarının sürekli yeni baskılar yapışı da arkasındaki toplumsal talep hakkında çok şey söyler. Talebin sahipleri, toplumsallığın yanlış çizilmiş rotasını mimarlık aracılığıyla idealleştirilmiş bir geçmişe doğru çevirmeye uğraşırlar: Yanlış yaşanmış bir geçmiş, nostaljik bir dün hayalinin güdümündeki mimarlık aracılığıyla revize edilmelidir. Böylece toplumsallıkla kavgalı olan bugün barışa kavuşturulur. Yüzleşilmeyi bekleyen çelişki tasfiye edilir, disiplin ve düzen ortama iade edilir.

Kuşkusuz nostaljinin ve nostalji eksenli güncel mimari eylem planlarının seküler formları da hiç az değil. Hatta kimi yer ve zamanlarda dinsel eğilimli nostaljilerden daha geniş bir yayılımları olduğu bile iddia edilebilir. Sadece 19-20. yüzyıl dönümünden başlayarak Nazi iktidarının sonlanışına kadarki Almanya örneği bile yeterince çarpıcıdır. Sözgelimi, Paul Mebes'in *Um 1800*'ü tipik bir popüler örnektir.[19] Döneminde bir bestseller olmuştu. Kısa metinler ve yüzlerce eski kent, yapı ve ayrıntı fotoğrafı aracılığıyla Mebes fiziksel çevrenin bir zamanlar ne kadar güzel, tutarlı, kimlikli ve sorunsuz olduğunu anlatıyordu. Ancak erken 20. yüzyılda bu seküler nostaljik damarın Almanya'daki en güçlü temsilcisi Mebes değil, Schultze-Naumburg olsa gerek. Bol fotoğraflı dev bir "Kulturarbeiten" dizisi[20] oluşturarak nostaljik bir dün tahayyülü ve düzen-disiplin merkezli bir bugün önerisi ortaya koyacaktı. Kentin makro-ölçeğinden konuta, kırsal çevreye, hatta ülkenin bitki dokusuna kadar

18. Kitaplarından *Kubbeyi Yere Koymamak, Osmanlı Şehri, İstanbul'u Anlamak, İslam'da Şehir ve Mimari* gibilerinin farklı yayınevleri tarafından çok sayıda basımı yapılmıştır.

19. Paul Mebes, *Um 1800. Architektur und Handwerk im letzten Jahrhundert ihrer traditionellen Entwicklung*, 2 cilt, Münih: Bruckmann, 1908.

20. Paul Schultze-Naumburg'un konu bağlamında en önemli çalışması "Kulturarbeiten" dizisidir. 9 ciltlik bu dizi şunları kapsıyor: 1. Cilt: *Hausbau*, 1901; 2. Cilt: *Gärten*. 1902, 3. cilt: *Dörfer und Kolonien*, 1904; 4. cilt: *Städtebau*, 1906; 5. cilt: *Das Kleinbürgerhaus*, 1907; 6. cilt: *Das Schloß*, 1910; 7.–9. ciltler: *Die Gestaltung der Landschaft durch den Menschen*: 7. cilt: I. Teil, *I. Wege und Strassen;*

fiziksel-mekânsal her veri onun kitaplarında kendilerine yer buldu. 1928'de *Sanat ve Irk* adlı bir kitap[21] yayımladığı ve 1930'dan itibaren de Nazi Partisi üyesi olduğu hatırlatılırsa, Schultze-Naumburg'un nostaljiden totalitarizme uzanan mimarlıkla döşeli yollar için nasıl aydınlatıcı bir örnek oluşturduğu daha iyi anlaşılabilir. Benzer sözleri ondan yaklaşık bir kuşak daha genç Schmitthenner için de yinelemek mümkün. O da özellikle Goethe çağı Almanyası'nı "özlüyordu". Ünlü yazarın Weimar'daki mütevazı evini bir tür kült objesine dönüştürmüştü. Mimari kaos saydığı güncel duruma o yapıyla simgelediği bir düzeni getirecek olan "doğru" mimarlığın peşindeydi.[22] Ve o da Nazi partisine üye olacaktı.

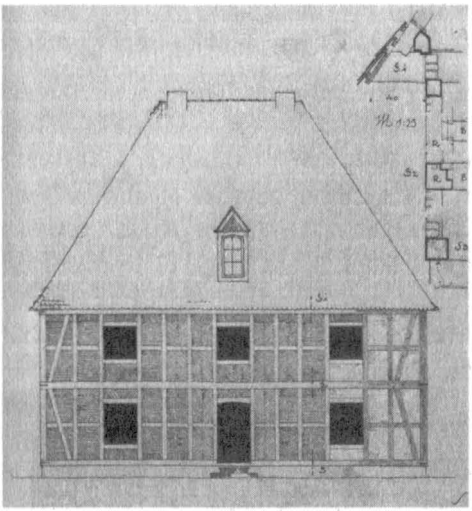
Bu gibi kişilikleri tekil ve ikincil önemde diye düşünmek zordur. Schultze-Naumburg on yıl boyunca ülkesinde gerçek bir kanaat önderiydi. Schmitthenner ise çok etkili Stuttgart Technische Hochschule'sinin Bonatz ile birlikte en önemli hocası olacaktı. Bu okulun iki dünya savaşı arasında ve hemen sonrasında Türkiye'den en çok mimarlık öğrencisi çeken Alman kurumu olduğunu hatırlamakta yarar var.[23] Üstelik her iki hoca da Türkiye ile sıkı bağlantılı oldular. Schmitthenner ders vermek için bir ara Türkiye'ye gelmek üzereyken vazgeçti. Bonatz'ın ise uzun bir Türkiye kariyeri var. Hatta 1940'ların ikinci yarısıyla 1950'lerin başında Türkiye'nin tartışılmaz mimarlık "grand seigneur"üydü. O yılların Türk yıldızı Sedad Hakkı Eldem'in de bu zincire eklenmesi gerekir. O da mimari kaosa düzen getirmek için devlet müdahalesini de devreye sokacak totaliter yöntemler öneriyordu.[24] Bu bağlamda Turgut Cansever'in El-

→ *II. Die Pflanzenwelt und ihre Bedeutung im Landschaftsbilde*, 1916; 8. Cilt: *II. Teil, III Der geologische Aufbau der Landschaft und die Nutzbarmachung der Mineralien, IV. Wasserwirtschaft*, 1916; 9. Cilt: *III. Teil, V. Industrie, VI. Siedlungen*, 1917. Hepsi Münih: G. D. W. Callwey edisyonu.

21. Paul Schultze-Naumburg, *Kunst und Rasse*, Münih: Lehmann, 1928.

22. İki kitabı özellikle önemli: Paul Schmitthenner, *Das deutsche Wohnhaus, Bd. I Baugestaltung*, Stuttgart: Wittwer, 1932; *Das sanfte Gesetz in der Kunst, in Sonderheit in der Baukunst, Rede*, Strassburg: Hünenburg, 1943.

23. Bkz. Emine Seda Kayım, *1920-1960: İstanbul-Stuttgart Hattı Kemali Söylemezoğlu'nun Kariyeri Üzerinden Türk-Alman Mimarlık İlişkilerini Okumak*, basılmamış yüksek lisans tezi, İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi, 2010.



Schmitthenner Goethe'nin Weimar'daki mütevazı evini bir tür kült objesine dönüştürür. Onu çeşitli "Alman" malzemelerle ve tekniklerle tasarlar durur.

dem'in öğrencisi oluşunu vurgulamak da ayrıca anlamlı olur.[25] Seküler hocadan dinsel duyarlıklı öğrenciye uzanan bir güzergâh bu. Orada da kalmıyor. Artık Cansever'in izinden giden bir grup var ve ölümünden sonra bile o bir kanaat önderi kimliği taşıyor.

Yukarıdaki kişiliklerin bir arızalar veya istisnalar dizisi olmadığı kesin. Kısmen bile olsa bir özel durum oluşturmuyorlar. Örneğin, sadece bir Türk-Alman mimari bağlantısı gibi yorumlanamazlar. Geçmişe özlem, kaotik bir bugünden duyulan korku ile totalitarizmin sorunlara mimari ve siyasal deva olarak önerilişinin birlikte oluşturduğu "kutsal üçlü" sadece birkaç toplumun tekelinde değil. Olsa olsa bu asabiyetin bazı yerlerde ve zamanlarda biraz daha az veya çok ağırlıklı olduğu iddia edilebilir.

24. Örneğin bkz. Sedad Hakkı Eldem, "Yerli Mimariye Doğru", *Arkitekt* 10/3-4, 1940, s. 69-74. Yeni basımı ve değerlendirme için: Bülent Tanju, *Tereddüt ve Tekerrür: Mimarlık ve Kent Üzerine Metinler 1873-1960*, İstanbul: Akın Nalça Kitapları, 2008, s. 284 vd.

25. Eldem, Cansever ve Almanya bağlantısına şurada da değinmiştim: Uğur Tanyeli, "Cansever'in Mimarisine ve Düşüncesine Yeniden Bakmak: Seküler Bir Portre", *Arredamento Mimarlık*, 278, Nisan 2014, s. 64-65.

III

Georg Simmel mimarlığı hiç hesaba katmaksızın, 20. yüzyıl başında bu nostaljik arayışa –özellikle sanat bağlamında– şöyle bir açıklama getiriyordu[26]: "Ahlakçılar, eski güzel günlere övgüler düzenler ve sağlam üslup duygusu olanlar modern hayatın muğlaklığından ve artan biçimsizliğinden (*Formlosigkeit*) yakınırlarken kendilerini haklı çıkaracak çok sayıda olguya sahipler. Ne var ki şu olguyu küçümseme eğilimindeler: Olmakta olan yalnızca olumsuz bir şey, geleneksel biçimlerin ölümü değil, aksine, bütünüyle olumlu yaşamsal bir dürtünün bu biçimleri bertaraf etmekte oluşudur."

Simmel sadece bu metninde değil, genelde de, her çağa ve kültüre kendi düzenini ve karakterini veren özgül bir biçimi olduğu dönemin kapandığını fark etmiş görünür. Burada kısaca değindiğimiz grubun üyeleriyse, onun "modern hayatın muğlaklığından ve artan biçimsizliğinden yakınanlar" diye niteledikleridir. Oysa Simmel'e göre artık toplumsal, sanatsal ve düşünsel dünya "biçimsizlik" ile tanımlıdır. Bir zamanlar, aynı yer ve zamanda varedilenlerin hepsini aynı düzen ilkeleri sistemine tabi kılan sabit bir formun varolduğuna inanır. Birbirinden farklı olan her şey sanki genel bir "forma"nın içinde doldurularak dıştan bakıldığında tertipli bir bütün gibi görünürler. Başlangıçlarını 17. yüzyıl İngiliz Aydınlanması'na kadar geriye götürdüğü bu biçim yitimi hali ona göre o denli yaygın ve kapsamlıdır ki, yeni biçim üretimine de fırsat vermez. O yüzden de içinde yaşadığı çağda biçimle sadece biçim olduğu için mücadele edilmektedir.

26. Georg Simmel, *Der Konflikt der modernen Kultur. Ein Vortrag*, Münih ve Leipzig: Verlag Duncker & Humblot, 1918; Türkçesi: Georg Simmel, *Modern Kültürde Çatışma* içinde, çev. Tanıl Bora, İstanbul: İletişim, 2004; socio.ch/sim/verschiedenes/1918/kultur.htm (Erişim tarihi: 15 Ağustos 2016). Simmel yine de sözünü ettiği formsuzlaşmanın sona erip bir gün yeni bir form üretimi aşamasına varılacağına inanır, çünkü yukarıda aktarılan ifadesinin hemen sonrasındaki cümleleri şöyle: "Ancak söz konusu vuku buluşun genişliği bu dürtünün yeni biçim üretimi üzerinde yoğunlaşmasına henüz imkân vermediğinden, adeta zorunluluktan erdem çıkarmakta ve biçime karşı sadece onun biçim olması nedeniyle mücadele etmeyi kendisi için zorunlu kılmaktadır."

Sanat alanında Simmel'den bir yüzyıl kadar sonra ister biçimin ölümü, ister epistemik iktidarın yıkımı şeklinde nitelensin, değişimin artık olağanlaştırılmış olduğu söylenebilir. Kuşkusuz faşist sanatta ve sosyalist gerçekçilikte olduğu gibi, biçimin yeniden inşası yolunun açık olduğuna inananlar vardı ve yer yer hâlâ da var. Ama çağdaş sanatta çoğunlukla biçimin yıkımının edebiyattan müziğe, dansa, resme, fotoğrafa dek her alanda artık hedef değil, veri alınarak üretildiği çok sık görülür. Sorun şu ki, mimarlık alanında aynı olağanlaştırma süreçleri sanattaki kadar etkili ve yaygın işlemiyor. Mimarlıkta hâlâ düzen, disiplin, tek doğru yol tahayyülleri inanılırlıklarını sürdürüyor. Bununsa bir kez daha başlangıçtaki argümana geri dönmeyi gerektirdiği kesin: Mimarlık fiziksel çevreyi ve dolayımıyla da toplumsallığı disipline edecek bir araç gibi düşünüldüğü için, sanatın özgürleştirici iradesini gösteremiyor. Tam aksine, mimarlıkta Pugin güzergâhı alabildiğine açık gibi. Daha iyi bir geçmişe yönelik nostalji hiç masum denemeyecek yollarla bugünkü dünyayı mimarlık aracılığıyla ve dolayımıyla disipline etmeyi öngörüyor. Türkiye bu durumda hiç de özgül bir yer işgal etmez. Olsa olsa burada çok gecikmiş Puginler'den söz etme imkânı vardır.

Bu noktaya kadar özetlemeye çalıştığım şeyi "toplumsallık-mimarlık kavgası" diye adlandıracağım. Anlamı, bir zamanlar içinde yaşadıkları cennetten zorla koparılıp atılanların o cennete dönüş için verdikleri bir mücadele... Kuşkusuz gerçekte ne o cennet, ne kovuluş, ne de kovulanlar var. Ama ironik olan şu ki, kavga gerçek.

Cennet yoktu, çünkü geçmişte aksaksız bir bütünlük ve birliktelik idealinin hayata geçirildiği fiziksel ve toplumsal ortamların bulunduğu iddiası sadece modern bir hayal veya yanılsama. O idealleştirilmiş geçmiş için daha gerçekçi bir saptama, eskiden farklılaşmaların görmezden gelindiği ve/veya önemsizleştirildiğidir. Dolayısıyla çatışma, bir uzlaşmazlık çok keskin karşıtlıklar halinde üretilmedikçe inkâr ediliyordu. Daha da keskinleşen ihtilaflarda ise muhaliflerin ortamdan tamamen silinmesi söz konusuydu. Hıristiyan ve Müslüman sayısız muhalif grubun katledilmesi Ortaçağ için olağandı. Barış, çatışan taraflardan birinin ortamdan silinmesiyle eşanlamlıydı. O halde barışçı ve özgürlükçü bir cennet yoktu ki son-

ra yitirilmiş olsun. Daha önemlisi, oradan kovulanlar da yoktu, çünkü bugünkü toplumu kovulma ve cenneti yitirme psikozunu üretenler ve mimarlıkla kavga verenler yarattılar. Modernliği ve bireyi – kuşkusuz başka şeylerin yanı sıra– o muhayyel kovulmanın travmasıyla bağlantılı mimarlık-toplumsallık çatışması üretecekti. Türkiye'de hâlâ o doğrultuda yoğun bir üretim etkinliği var.

Georg Simmel'in her ikisi de mimarlığa değinmeyen iki metninden ("Der Konflikt der modernen Kultur" ve "Der Streit"[27]) yola çıkarak bu meseleyi tartışmak mümkün. Simmel bu iki metinde çatışmanın, ihtilafın, kavganın sosyolojisini yapıyordu. Toplumun uyumlu bir bütün olmasını öneren ve/veya özleyen ve/veya toplumu öyle tanımlayan anadamar sosyal bilimlerin aksine, ona göre, uyumsuzluk da uyum kadar olağan bir toplumsal varoluş üretiyordu. Asıl önemlisi, Simmel için çatışma bir arıza değil, "toplumlaşma"nın (*Vergesellschaftung*) dinamiklerinden biriydi. O halde, ortamın sütliman olmasının ve sessizliğin olumlanmaktan çok, korkulması gereken bir toplumsallık yıkımına işaret ettiği bile söylenebilirdi. Uyum hali gibi görünen durum belki de yaşamın durmasından başka bir şey değil. Yunanca *harmonia* (uyum) sözcüğünün kökende "sabitleme", "bir yere tespit etme" anlamlarına geldiğini hatırlamak yararlı olur. Dolayısıyla, yukarıda özetlemeye çalışılan ihtilaflara Simmelci bir yaklaşımla eğilmek uzlaşmazlıkların ne gibi imkânlar ürettiğini görmeyi sağlayabilir. En azından mutlak "uyum"un ebedi sabitlenme, yani ölüm anlamına geldiği fark edilebilir.

27. Georg Simmel, *Der Konflikt der modernen Kultur. Ein Vortrag*. İkinci metin şurada: Georg Simmel, *Soziologie: Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*, Verlag Duncker & Humblot, Berlin, 1908, "Kapitel IV: Der Streit", s. 186-255.

IV

Bu kitap, mimarlığın fosilleşmiş ve çatışmasız biçimlerde düşünülmesinin bir zorunluluk olmadığı fikriyle yazıldı. Mimarlığı daha gerçekçi bir düşünme ve eylem alanı kılmak mümkün. Bunun için, uzun vadede beş yüzyıllık geçmişte, kısa vadedeyse son yüzyıllık dönemde üretilmiş mimarlık düşüncesiyle yıkıcı yüzleşmeler yapmak gerekiyor.

Sorun şu ki, toplumlaşma üreten bir pratik olan çatışma da olağanlaştırılmak zorunda. Başka bir anlatımla, çatışma toplumlaşma dinamiklerinden biridir, ama ille de olumluluklar üretmez. Dolayısıyla, yüceltilmesi de inkârı kadar çocuksu görünür. Bunun bilincine varmak ne sağlar? Özgürlük sağlar. Mimarlığın hiçbir çağda olmadığı kadar geniş bir özgürlük alanı tanımladığının farkına varma ihtimali belki doğar. En az önceki iki yüzyıl boyunca mimarlık üzerine düşünenler bu özgürlüğü yaşamamak için ellerinden geleni yaptılar. Sapasağlam bir mimarlık düşüncesi kurma, güvenilir, yanılmaz tasarlama yolları bulma ve herkesi aynı doğru sonuca ulaştırma beklentileriyle bütün bu potansiyel özgürlükleri kullanmamak için çabaladılar. Çatışmasız yaşanacak aşınmaz bir barış, düzen ve disiplin ortamı tesis etmek için, iki yüzyıl boyunca mimarlık alanını hem açıp, hem de düpedüz tıkadılar. Yaklaşık olarak 1980'lerden bu yana mimarlık alanı ve pratikleri yavaş yavaş özgürlüğe açılıyor. Kullandığımız tüm kavramların olumsallığını, bizim tarafımızdan yapıldığını neredeyse yeni fark ediyoruz. Feda edilebilir, değiştirilebilir, dönüştürülebilir, yerlerine yenileri konulabilir, hepten unutulabilir olduklarını kavrıyoruz. Başka biçimde yorumlanabilir, çarpıtılabilir olduklarını anlıyoruz.

Bunların hepsi de –kuşkusuz Avrupa ve ABD'de– yasakları büyük oranda aşmış, en azından tartışmalı kılıp altını oymuş bir çağda yaşadığımızı düşündürüyor. Özgürlükçülük çileli uğraşlardan sonra nihai zaferini kazanmış gibi... Yapılması gereken, onu yeryüzünün daha az talihli yörelerine yaymaktan ibaret (sanki). Ama aslında tam da bu anda, yasak-özgürlük dikotomisinin ya da simetrisinin ebedi-

yen gömüldüğünden kuşkuya düşmenin zamanıdır. Özgürlükçülük, yasaklayıcı totalitaryen iradeyi küçücük bir toplumsal cebe sıkıştırıp yalıtmayı gerçekten başardı mı? Sadece dinozorlar mı direniyor özgürlüklerin şanlı yükselişine? Yoksa, yakın zamana kadar çok daha naif ve çocuksu olan, çünkü geleneksel dillerin köhne kavramlarıyla ifade edilen yasaklar ve tabular bugün yeni bir yapılanma yaşayıp eskisinden çok daha karmaşık bir disipliner sisteme doğru mu evriliyorlar? Galiba ikincisi oluyor.

Yasakları bugün yeni biçim arayışlarının önündeki engeller ile artifaktların ve teknolojilerin zorlayıcı kullanım örüntüleri, hepsinden önemlisi de, ahlaki normlar tanımlamıyor. En azından kimi ülkelerde "bulut gibi bina mı olur", "yere teyp bandlarını saçmak sanat mı" şeklinde sorular sorup mimari ve sanatsal iradeye yasak dayatmak artık zor. Hatta, bazı toplumsal zeminlerde fazlasıyla naif. Belli ki form denetimi için imkânlar epey sınırlı. Öte yandan, bilgisayar kullanımına, titanyum cephe levhalarına, dijital modellemeyle statik çözümler üretmeye vb.ne karşı çıkan da yok. Besbelli ki, teknolojiye yasak koymayı önermek de artık mimarlık gündeminden çıktı. Bir zamanlar –örneğin 1920'lerde– mimarları çok meşgul eden toplumsal sorumluluk söylemleri gündemden düşeli beri, toplum yararına olana ve olmayana işaret etmek bile artık kolay değil. Hiçbir siyasal ve dinsel görüşe yasak dayatmanın da savunulur tarafı kalmamış gibi görünüyor. Özetle, neredeyse ortada yasak yok.

Acaba öyle mi? Belki de ortadan kalkan yasaklamalar değil de, Erken Modern dünyaya dinamizmini veren şeydir: Eleştirel pozisyon alma, çatışma üretme imkânı... Yasak yoksa, ona yönelik muhalefet de yoktur. Belki, özgürlüğün kendisi değil de illüzyonu hepimizi susturmaktadır. Herkesin özgürlükten yana olduğu bir dünyada kim, kime, nasıl karşı çıkacak, direnecek, çatışacak, bu sayede de yeni varoluş ve düşünme imkânları üretecektir? Geçmişte apaçık görünen kolay hedef niteliğindeki yasaklar, eleştirel pozisyon almayı da alabildiğine kolay hale getiriyordu. Kuşkusuz, eleştirel pozisyon alanları da kolay hedef kılıyordu. Şimdilerde bu kolaylığın ortadan kalkışıyla bağlantılı olarak düşünce de tıkanıyor. Artık muhalefet üretemediğimizin (siyasal kanıtlarına hiç değinmeyeceğim) en

azından mimari ve sanatsal kanıtları ortada. Sözgelimi, avangard söylem ve yaklaşımlar tarih olmuş gibi görünüyor. Onları vareden dinamik yasaklanmış olanı, kutsallaştırılmış ve kurallaştırılmış olanı, ya da sadece genelgeçer hale geleni hırpalamaktı. Yaklaşım ve düşünceler böylelikle daha doğdukları gün eskimiş oluyorlardı. Ütopik düşüncenin de benzer bir toplumsal dinamiğin ürünü olduğu söylenebilir. Bugünün kurulu düzeni ve onun kısıtlama ve kısıtlılıkları reddedilerek radikal bir gelecek önerisinin altlığı oluşturuluyordu. Eleştirel, çatışmacı pozisyonun yıkılışı, eskitilemeyen, dolayısıyla dönüştürülemeyen, çünkü insafsızca tartışılamayan bir dünyada yaşamaya başladığımıza işaret ediyor. Erken Modern geçmişi hâlâ yaşayan köhne yasaklamacı ülkeler haricinde dünya böyle. Onlarda hâlâ yasaklara direnmenin bir anlamda kolay eleştirel pratikleri çalışabiliyor. Avrupa ve ABD (ve ilginçtir, Türkiye) ise yepyeni bir sözde-özgürlükçü karanlık ufka işaret ediyor. Bunu isteyen bir "yeni ortaçağlaşma" olarak da adlandırabilir. Bense totalitarizm, faşizm gibi terimleri bile anlamsız kılan yeni bir hiper-otoriter düşünce rejimine doğru ilerlediğimiz şeklinde yorumlamayı tercih ediyorum.[28]

28. Son üç paragrafı şu metnimden aldım: Uğur Tanyeli, "Dosya: Yasak!", *Arredamento Mimarlık*, 245, Nisan 2011, s. 66-67.

فاره جدولی

تاریخ	فاره سیسی	نره ده بولندیغی	نه حالده بولندیغی	نه یاپیلمالیدر
اغستوس ۱۸	۲	قسم مانعه ده واقعین فاتده	تولولو	یاقه بولونه جاغه یه ـ عبد
۱۹	۷	۲ انفاط قوروفاتده ۵ قسم نك مختلف محلرنده	برده جاغلمش دیگری تولولو تولولو	یاقه بولونه جاغه یه امحا ایدیلمشدر ـ
۲۰	٤	قسم نك مختلف محلرنده	تولولو	امحا ایدیلمشدر ـ
۲۱	۲	قسم نك مختلف محلرنده	تولولو	امحا ایدیلمشدر ـ
۲۲	۲	قسم نك مختلف محلرنده	تولولو	امحا ایدیلمشدر ـ
۲٤	۲	۱ انفاط قوروفاتده ۱ قسم نده	قاپلمالمه جاغلمش تولولو	یاقه بولونه جاغه یه عبد ـ یاشه یه
۲۵	۲	قسم نك مختلف محلرنده	تولولو	یاقه بولونه جاغه یه
۲۶	۳	قسم نك مختلف محلرنده	برده جاغلمش دیگری تولولو	امحا ایدیلمشدر ـ
۲۷	۲	〃 〃 〃	〃 〃	〃 〃
۲۸	۲	〃 〃 〃	تولولو	یاقه بولونه جاغه یه
۲۹	۲	اوسته قات قوروجه دوشه ، بغجه ده	تولولو	امحا ایدیلمشدر ـ
۳۰	٦	قسم نك مختلف محلرنده	تولولو	〃 〃
۳۱	۲	اوسته قات قوروجه دوشه اوطه فاتده	برده دیوار دیگری تولولو	یاقه بولونه جاغه یه قاپلمه ایدیلمشدر
اپلول ۱	۲	اوسته قات قوروجه دوشه	تولولو	امحا ایدیلمشدر ـ
۲	۹	۵ فاکولز جیهه سنده دیوار دیبه ٤ اوطه فاتده	تولولو دیوار	امحا ایدیلمشدر ـ
۳	۵	قسم نك مختلف محلرنده	تولولو	〃 〃 〃
٤	۱۱	۱۰ ۱ اوطه فاتده	تولولو دیوار	امحا ایدیلمشدر ـ عبد محاربه لهجنی مدوشیه
۵	۵	قسم نك مختلف محلرنده	تولولو	امحا ایدیلمشدر ـ
٦	۲	دکر جیهه سی ایکیجی فاتده	تولولو	امحا ایدیلمشدر ـ
۷	۳	۱ قسم اوطه فاتده ۲ دکر جیهه اث فاتی	تولولو جاغلمش	امحا ایدیلمشدر ـ عبد محاربه لهجنی مدوشیه
۸	۱	دکر جیهه نك اث فاتده	تولولو خیاطخانه	امحا ایدیلمشدر ـ

II

Yeni Bir İcat Olarak Mimarlık

"[Aleksandr] Herzen sıla özlemine ya da kendi kendine acıma tavrına yenik düşmek yerine, yaşadığı yerinden olmayı anlamlı kılmaya çalışmış, hatta bunu bir yaşam tarzı olarak kucaklamıştır. Onu modern kılan da bu kucaklamadır. Yerinden olmuşluk [*displacement*] ve konumundan edilmişlik [*dislocation*] ekonomi ve siyasette yön verici olgular olmanın yanı sıra, modern sanatın amblemleri haline de gelmiştir."[1] Sennett'in dikkat çektiği gibi, Herzen bir politik sürgündü ve kendi yerinden edilmişlik halini kapsamlı bir düşünsel etkinlik için zemin kılmayı başarabildi. Onun yerinden olmuşluğu 19. yüzyıl Rusyası'nın siyasal kısıtlamalarından uzaklaşma fırsatı verdiği, ama uzakta olmasının Rusya üzerine düşünme imkânını elinden almak bir yana, sağladığı mesafelenmeyle daha bile geliştirdiği için verimli olmuştu. Zaten dönemin hemen her parlak Rus aydını gibi o da idealleri, entelektüel birikimi ve yetişme biçimiyle Avrupalı bir liberal, ama aidiyet tanımları ve kendisine dert bildiği ülke çerçevesinde Rus'tu. Durumu bundan bile karışıktı aslında. Alman soyundan geliyor, Almanca bir soyadı taşıyor, kendisini Rus sayıyor ve Rusya'da yaşama olanağından yoksun bırakılmış bulunuyordu. O yüzden vatanını kay-

Mimarlık ürününün içerdiği biyolojik varlıklar bağlamında nicelliksel kavranışına Türkiye'den erken bir örnek: "Fare Cedveli". Selimiye Kışlası'nda fare ile mücadele etkinliklerinin sayısal dökümü.

1. Richard Sennett, *The Foreigner: Two Essays on Exile*, Londra: Notting Hill Editions, 2011, s. viii; Türkçesi: *Yabancı: Sürgün Üzerine İki Deneme*, çev. T. Birkan, İstanbul: Metis, 2014.

betmiş olmaktan çok çoğul vatanlıydı belki de. Böyle bir çoğul vatanlılık halininse modernlikten başka bir şey olmadığı aşikâr.

Bu *displacement* ve *dislocation* sadece Herzen gibi yerinden olmuş birey için, ekonomi, politika ve sanat için yaşamsal değil. Önceki çağlarda bilinmeyen "yeni" (yani çoğu 17. yüzyıldan bu yana icat edilmiş) bir dizi pratik var ki, onlar yerinden olmuşluğu, konumundan edilmişliği ve çoğul vatanlılığı dünya genelinde mümkün kıldılar ve kılıyorlar. Bu gibi pratikler doğrudan veya dolaylı olarak, bugün topluca ve tartışmasız olarak mimarlık diye tanımlanan olgu ve "şeyler"i de yerden soyutlayarak düşünmek için varedilmiş gibidir. Bunlar sayesinde mimarlık da metaforik olarak artık çoğul vatanlı. İşte bu pratikleri "yerötesilik pratikleri" diye adlandıracağım. Daima tikel, daima belirli bir özgül bağlamda ortaya çıkmış olan bazı vuku buluşları, bağlamlarının dışında yerötesi bir zeminde düşünmek, kavramak ve türdeş hale getirmek, karşılaştırmak (yerden soyutlayarak ortaklaştırıcı bir ortamda irdelemek) ve nihayet, "mimari" diye nitelemek onlar sayesinde mümkün olabildi. Mimarlığın bugünkü çağrışımları, tartışacağım bu pratikler (ve daha pek çokları) sayesinde varedilmiş gibi görünür.

Sanki ezeli ve ebedi bir "mimarlık" kavramı varmış gibi yapıldığından, tanımı muhtemelen her dilde sabitlenmiştir, ama bugün "mimarlık" denince akla gelenler ve/veya dolayımlananlar ve/veya bağlantılı düşünülenlerin çoğu tarihsel bir ölçekte epey yeni. Bununla, "mimarlığın icadı" denebilecek bir imalattan söz ediyorum. Bu icat, burada ele aldığımız ya da alamadığımız birçok yerötesilik pratiği sayesinde mümkün oldu. Söz konusu pratiklerin en eskisi bile Almanya-İtalya çizgisinin batısındaki Avrupa parçasında en fazla 16. yüzyıla, çoğunluğu 18. yüzyıla kadar geriye giden tarihlere sahip. Osmanlı ve Türk öznelerin bu icat sürecine girişmesiyse geç 18. yüzyılda başlasa bile, asıl değişim 19. yüzyıl ortalarından itibaren gündeme geliyor. Kısacası mimarlık tarihsel-kavramsal bir analizde, ne bir maddi pratik olarak prehistoryadan, ne düşünsel bir etkinlik olarak Antikite'den, ne de meslek olarak İmhotep'ten başlıyor.

Ne var ki mimarlığın insanlık tarihi kadar eski olduğu inancını tartışmaya alışık değiliz. Onun barınma ihtiyacı duyan ilk insan ka-

dar eski olduğunu düşünmeyi yeğleriz. Bu inanç, mimarlığı varedenin, insanın doğasında içkin bir içgüdü olduğu biçiminde de ifade edilir. Sorun şu ki, tarihyazımsal titizlikle konuşmaya kalkışan biri için, ne insanın doğası diye bir şey, ne de onda tanımlı ve onbin yılı aşkın bir süredeki sayısız üretimleri vareden bir "mimari içgüdü" var. İnsanın doğası da, içgüdü diye nitelenen temel insani işlevleri de tarihsel nitelikteler ve sürekli değişip dönüşüyorlar. O yüzden, örneğin insanda estetik içgüdüsüyle varlık kazanan –prehistorik figürini de, Praksiteles'i ve Donatello'yu da, hat sanatını, Afrika maskesini ve Damien Hirst'ü de kapsayan– bir sanat özü de yok. Böyle kapsayıcı bir sanat kavramı uzun bir süreçte imal edildi ve modern bir konstrüksiyon olduğu kesin.[2] Bugün sanat ürünü diye adlandırılan çoğu artifakta bir yüzyıl önce bu ad verilemezdi, çünkü bazıları mevcut değillerdi, bazıları da başka adlar taşıyordu. Veya Yunanlılar bir grup ürünü diğer pratiklerden bizim yalıtıp ayrıştırdığımız şekilde ayrıştırmıyor ve her tür nesne imalatını *tekhne* terimi çerçevesinde adlandırıyor, ama "sanat" diye özerk bir epistemik paket yapmıyorlardı. Buna karşılık, sözgelimi müzik onlar için bir *tekhne* değildi. 19. yüzyıl ortasında bile Osmanlılar da, "sanat" dediklerinde aynı geniş kapsamda konuşur ve ayakkabıcıyla marangozun, tornacıyla mimarın pratiklerini topluca "sanat" olarak tanımlarlardı. Resmi, heykeli, mimarlığı "sanat" (19. yüzyılın ikinci yarısında "fen"), kuyumculuğu, dericiliği vb.yi ise yeni uydurdukları "zanaat" teriminin kapsamında ele almaları için 20. yüzyılın başına kadar beklemek gerekecekti. Bugünse, sanat-zanaat-tasarım-mimarlık sınırları alabildiğine geçirgenleşti ve anlamını da büyük ölçüde yitirdi. Dolayısıyla bir dönemde geçerli olan terimlerle tüm çağların estetik ürünlerini ifade etmenin epey sorunlu olduğu aşikâr.

Mimarlık için de bu aynen geçerli. Terim, Batı dillerinde Antikite'den (*architectura*), Türkçede (mimari) en azından 15. yüzyıldan beri kullanıldığı için "riyakâr bir dost" sayılabilir. Linguistik ses de-

2. Larry Shiner, *The Invention of Art, A Cultural History*, Chicago ve Londra: The University of Chicago Press, 2001; Türkçesi: *Sanatın İcadı: Bir Kültür Tarihi*, çev. İsmail Türkmen, İstanbul: Ayrıntı, 2004.

ğeri ve formu büyük ölçüde aynı kaldığından, sanki anlamı da değişmemiş gibi düşünülür. Buysa aldatıcı bir sabitlik yanılsaması, bir kavramsal "riyakârlık" hali yaratır. Halbuki yüzyıllar boyunca sözcük sadece yapı üretim etkinliğine, mesleğe gönderme yapmış, bir özgül bilgi alanını tanımlamamıştı. Bugünküne az çok benzeyen bir anlamla yüklenmeye başlaması Rönesans İtalyancasında ortaya çıkacaktır. Antik Yunanlıların sadece bu pratikle uğraşan özneyi adlandırmış oluşları, terimin kökendeki anlamının belirli bir bilgiye değil de bir imalatçıya işaret etmesi bu açıdan aydınlatıcıdır. *Arkhitekton* sözcüğü *arkhi-* (*arkhon* = şef, önder) ve *tekton* (yapım, imalat, marangozluk) parçalarından oluşur ve anlamı bugünkü dildeki "usta"ya benzer. "Mimarın yaptığı iş" anlamındaki *architectura*'yı Romalılar Yunanca sözcüğü kök alarak yaratacaktır. Türkçede mimari ve mimarlığın da benzer biçimde Arapça *mi'mar*'dan gelmesi, *arkhitekton-architectura* ile ilginç bir benzerlik gösteriyor. Ne var ki, *mi'mar*'ın linguistik yapı olarak kökende bir faile, eylemi yapana işaret etmeyip bir isim-i mef'ul (eyleme maruz kalanı ifade eden isim) oluşu anlaşılır gibi değil. Yine de terim[3] her iki kültür alanında da, bir pratiğin öznesinden o pratiğin kendisine ve oradan da nesnesine doğru uzanan bir oluşum süreci içinde biçimlenmiş gibi görünüyor. Başka biçimde söylenirse, belirli bir "yer"de varlık kazanmış

3. Hem *arkhitekton* ve *architectura*'nın hem de (öncekinden de fazla olarak) *mi'mar* ve *mi'mari*'nin anlamsal değişim tarihi yeterince incelenmiş değildir. Ancak kesin olan, her ikisinin de "işi yapan"dan "iş"e doğru bir linguistik oluşum sürecinden geçmiş oluşu. Arapçadaki serüven ise *architect* yerine bugün *mi'mar* değil, *muhandis*'in kullanılması nedeniyle iyice karışık. *Mi'mar*'ın (yazımı: mim, ayın, mim, elif, re) kökeni de yaygın popüler inancın aksine belirsiz. Yapısal olarak "mi'mar" terimi "makbul", "maktul", "menkul" gibi sözcüklerle ortaklık gösteriyor. Onlarsa sırayla, "kabul görmüş olan", "katledilmiş olan", "nakledilmiş olan" gibi anlamlara sahip. Bunların "mi'mar"ın anlam yapısına uymadığı aşikâr. "Amir" (yazımı: ayın, elif, mim, re) "iyi, bakımlı durumda olma" anlamına sahip sözcükle akrabalık taşıması halinde "mi'mar", kökende "bakımlı tutan" gibi bir anlama geliyor olabilir. Her halükârda sözcüğün etimolojisi üzerinde çalışmak gerekiyor. Avrupa'daki süreç için bkz. Stephen Parcell, *Four Historical Definitions of Architecture*, Montreal: McGill-Queen's University Press, 2012. Bu son kitap bu makalede yapmaya çalıştığıma benzer bir işe soyunuyor, ancak yaklaşım bağlamında benimkiyle örtüşür, hatta benzer nitelikte değil.

bir üreticiyi ve onun yine "yer"de tanımlı üretim pratiğini, mesleğini anlatan bir terim, zaman içinde yerötesi ve zamanötesi bir bilgi alanını anlatır hale gelecektir. Bu süreç aynı zamanda da o bilgi alanının "evrensel" bir kategori olarak inşası demektir.

Mimarlık teriminin bugün işaret ettikleri burada özetlenemeyecek kadar dolambaçlı tarihsel süreçlerde inşa edildi. Zamanda ve mekânda yaygın ve uzlaşmaz farklılıklar da içeren bu süreçlerin bugün dünyanın hemen her yerinde gelip dayandığı noktaysa, artık en azından coğrafi ve tarihsel açıdan şaşırtıcı bir türdeşlik noktasıdır. "Mimarlık" denince akla gelenler –ki onların neler olduklarını sıralamaya kalkışmayacağım– bugün neredeyse küreselleşmenin en inanılır görüntüsünü oluşturuyor. Zaten "mimarlık" teriminin epistemik kapsama alanına girenler üzerindeki tartışmasız uzlaşma, tek başına burada anlatmaya uğraştığım meseleyi doğrudan örnekliyor ve hatta açıklığa kavuşturuyor: Zamanötesi ve yerötesi uzanımdaki bir "mimarlık" kavramı üretmek, onun her yerde ve zamanda geçerli kılınması ile aynı şey zaten. Herkesin kendisine ait bildiği –mekânsal, inşai ve düşünsel– her şeyi rahatça içerebilir genişlikte bir "mimarlık"ın geçerliliğinden kuşkulanmak için en azından bir psikososyal zemin kalmamıştır. Bugün Eskimo iglosunu da, Afrika'da Dogon kulübesini de, Empire State Building'i de, Floransa'da Ponte Vecchio'yu da, Malabadi Köprüsü'nü de, ütopik olanı da, çizimseli de, salt söylemsel olanı da, parametrik pratikleri de, analog olanları da kapsayacak kadar geniş kapsamlı bir tarif yapılmışsa, o tarifin geçerliliğinden neden kuşku duyulsun ki?

Bu kitapta da zaten mimarlığın o genişletilmiş tanımı sorunlaştırılmayacak. Sorun, o tarifin geçerli olup olmadığında düğümlenmiyor; onun ezeli ve ebedi olduğuna, tüm çağlarda aynı anlama geldiğine, yani neredeyse aşkınlığına inanmaya dünya genelinde teşne olunmasından kaynaklanıyor. Benim yapmak istediğim de bu inancı analiz etmek: Birincisi, böyle bir inancın ne denli yeni olduğuna işaret etmek, ikinci olarak da, onu üretebilmek için icat edilen ve/veya kullanılan bazı pratikleri –yerötesilik pratiklerini– tartışmak.

Ancak burada kısa bir parantez açılması zorunlu: Mimarlığın kapsama alanı coğrafi-tarihsel uzanım bağlamında artık kanıksan-

mış bir genişlik gösteriyor ve hemen herkes buna inanıyor olsa da, aynı inanç mimarlığın kavramsal içeriği bağlamında geçerli değil. Dünya genelinde, örneğin, Sarkis'in bölümün ileriki kesiminde ele alınacak "Ryoanji" yerleştirmesini mimarlık olarak kabul etmeyecek geniş bir çoğunluk tabii ki var. Ya da Situasyonistlerin burada hiç tartışılmayacak üretimlerini mimarlık ve kent bağlamında okumaya ikna edilemeyecek mimarlar ve mimar olmayanlar hâlâ fazlasıyla mevcut. O yüzden mimarlığın icadının toplumsal "resepsiyon"u açısından iki ayrı vechesi olduğunu ve birinin coğrafi-tarihsel, diğerinin kavramsal genişlemeye işaret ettiğini ayırt etmek zor değil. Yine de bunları ayrı ayrı tartışmayacağım, çünkü söz konusu ikiliğin sadece bir alışma süresi meselesi olduğunu düşünüyorum. Yani kavramsal genişleme de kısa sürede içselleştirilecektir ve içselleştirilmektedir. Hiç değilse bugüne kadarki gidişat böyle olacağına inanmayı sağlıyor.

Aşağıda incelenecek yerötesilik pratiklerinin dizilişi herhangi bir önem sırasına işaret etmiyor. "Mimarlığın icadı" bağlamında hiçbirinin rolü diğerinden fazla değil. Üstelik bu sıralananlar mimarlığı bugünkü anlamlarında mimarlık kılan başlıkların eksiksiz bir listesi de değil. Okur, burada yer almayan ve çok yaşamsal önemde başka yerötesilik pratikleri bulunduğunu kolayca fark edebilir. Örneğin, matbaanın ve basılı mimarlık kitabının "icadının" mimarlık bilgisini nasıl yerötesi kıldığını (ve yeniden icat ettiğini) benim terimlerimle olmasa da daha önce anlatmış en az iki kişi var.[4] O yüzden bu çok önemli yerötesilik pratiğine, basılı kitabın üretim ve kullanımına, burada değinmedim. Yine ele almadığım önemli bir başlık ise, yere bağımlı "zevk"in yerine, yerötesi "estetik" kavramının geçmesinin işaret ettiği durum. Sanatsal kaliteyi evrensel estetik kategorilerle belirleme çabası, bugünkü kapsamında bir mimarlık kavramı inşa etmek için zorunlu bir pratikti.

4. Elizabeth L. Eisenstein, *The Printing Revolution in Early Modern Europe*, Cambridge: Cambridge University Press, Canto Edition, 1993, s. 53-55 ve Mario Carpo, *Architecture in the Age of Printing: Orality, Writing, Typography, and Printed Images in the History of Architectural Theory*, çev. S. Benson, Cambridge Mass. ve Londra: MIT Press, 2001.

Tartıştığım pratiklerin kronolojik bir dizimini de yapmadım. Çok kabaca en eskiler başta, daha yeniler arkada yer alıyor, ancak tüm yerötesilik pratikleri öyle uzun oluşum süreçleri içinde ortaya çıktılar ki, sanki bir anda icat edilivermişler gibi onları uygulamaya kondukları günde sabitleyip uygun bir tarihe yerleştirmek mümkün olmuyor. Ne kesin bir başlangıçları, ne de rollerini tamamlayıp gündemden düştükleri belirli bir tarih var. Benim büyük oranda keyfi sıralamam şöyle: Boyut ve Tarif, "Triomphe de la methode", "Entwurff einer historischen Architectur", Bir "Musée complet d'architecture", Selimiye'de Fare Sayımı, Mukavemet ve Statik, *Mechanical* ve *Technology*.

Boyut ve Tarif

Osmanlı kentsel mülklerinin satılmak, vakfedilmek veya değiştokuş edilmek (istibdal) gibi resmi işlemler için nitelik tanımlarının yapıldığı sayısız belge var elde. Uzman olmayanlar, yaklaşık geç 18. yüzyıl İstanbulu'na kadar onlarda arsa ve yapı boyutlarının sayısal bir değerle tanımlanmadığını görerek şaşırabilir. Kamusal ve özel her yapının ve/veya mülkün boyutları ifade edilmek isteniyorsa kullanım bileşenlerine, konum ifade edilecekse çevresindeki başka mekânsal verilere göndermeyle tarif edilmektedir. Satış belgeleri (hüccetler) ve vakfiyeler, örneğin, evleri "alt katta iki oda, hela, mutfak, üst katta üç oda ve sofa, avluda kuyu ve fırın" anlamında verilerle tanımlar. Konum saptamalarıysa, "sokak, Bakkal Mustafa'nın evi, mahalle mescidi, Fatma Hatun'un mülkü ile sınırlı" şeklindedir. Böyle bir tarifleme pratiği mekânı, genelde her tür mimari gerçekliği, sadece ve sadece yer bağlamında anlatır. Birincisi, konumlanmalar o mekânı doğruca o fizikososyal çevrede, o yerde inşa edilmiş hafızaya müracaatla tasvir etmektedir. İkinci olaraksa, mekânın kendisi de yine o yer için geçerli kullanım bileşenleri sayılarak anlatılmaktadır. Konum ve boyut tanımları için "boş kategori"[5] niteliğinde bir

5. "Boş kategori" terimini Giddens'ın "emptying space and time" (mekân ve zamanın boşaltılması) kavramlarından yararlanarak türettim: Anthony Giddens,

birim yoktur. Mimari gerçekliği tanımlayıcı ve betimleyici nitelikteki tüm kategoriler o yere ilişkin toplumsallıkla sımsıkı doludur. Evin konumunu bilmek için o kentteki o mahalleyi, o mahallede oturanları bilmek, hatta o mahallenin kabaca mekânsallığına aşina olmak gerekir. Evin boyutları da yine ancak o yerde geçerli kullanım alışkanlıklarından haberli olanlar tarafından kestirilebilir. Üç odalı bir 16. yüzyıl İstanbul evinin yaklaşık nasıl bir mekânsallığa, nasıl bir barınma standardına, ne düzeyde bir konfora işaret ettiğini bilmeyen, belgede anlatılan konutun nasıl bir konut olduğunu, hatta küçük mü, yoksa geniş mi olduğunu hiç anlayamaz. O yüzden, çağdaş tarihçiler bu tür belgelerle karşılaşınca nasıl bir mimariden söz edildiğini kavrayabilmek konusunda apaçık çaresiz kalırlar, çünkü "boş kategori" niteliğinde tanımlayıcılardan yoksun olunan bir dünyada mimariye ilişkin bilgi, o yerdeki yaşanmışlıklar sayesinde edinilir. İçinde yaşamamış olanlar bir kavrama imkânı olarak, belki mekân anlatan terimlerin sözlük anlamlarına başvurabilirler. Bununsa çoğu zaman başka kavramsal "riyakâr dostlar"la karşılaşmak gibi bir tehlikesi vardır. Sözlük, o yerde yaşanmışlık halinin yerini tutamaz; bize güncel "oda" tanımını ve/veya etimolojisini verir. Oysa bilinmesi gereken şey, 16. yüzyılda o belgeyi yazan ve kullananların gündelik yaşam pratikleri içinde tanıdıkları "oda"nın, en genelde mimari ürünün ne olduğudur. Terimin tarihsel linguistik serüvenine ilişkin bilgi bile çok sınırlı bir kavrayış imkânı sunar.

Yerden yere değişen bir tarihsel süreçte yukarıda anlatılan mimari betimleme teknolojisi değişir. Sözgelimi, Osmanlı dünyasında 18. yüzyıl sonlarında İstanbul'dan başlayarak yapı ve arsa boyutları artık zirakare (dönem terminolojisiyle, "satranci zira") cinsinden verilmeye başlar.[6] Bir boş kategori olan yüzölçümü birimi, artık o birimin geçerli olduğu ve olmadığı her yerde konumlanan tüm yapı ve arsaları, genelde mekânları aynı yerötesi düzlemde kavrama ve

→ *The Consequences of Modernity*, Oxford: Polity Press, 1990, s. 18 vd.; Türkçesi: *Modernliğin Sonuçları*, çev. Ersin Kuşdil, İstanbul: Ayrıntı, 1994.

6. İstibdal kayıtlarına dayanan şu çalışmada konuya ilişkin sayısız veri var: H. Gökçen Özkaya, *18. Yüzyılda İstanbul Evleri: Mimarlık, Rant, Konfor, Mahremiyet*, İstanbul: İstanbul Araştırma Enstitüsü, 2016.

karşılaştırma imkânı tanımlamaktadır. Burada önemli olan bir mekânın bir ölçüm birimi çerçevesinde ifade edilişi ve bunun talep edilişidir. O birimin ne olduğu hemen hiç önem taşımaz, çünkü birimler birbirlerine kolayca çevrilebilirler. Devrimsel değişim şu: Bu yerötesilik pratiğini kullananlar, mekânları sadece gündelik yaşam pratikleri çerçevesinde "yaşamaz", deneyimlemez, fakat mekâna ilişkin bilgileri matematiksel olarak da kurarlar. Bu sayede matematiksel olarak ifade edilebilen tüm mekânları içeren bir yerötesi mimarlık tahayyül etme imkânı doğmuştur.

Sayısallık mekânın boyutlarını tanımlamakla kalmaz, parasal değerin sayısallığıyla da buluşur. Ortada boyut tanımlayıcı birim varsa, onun ekonomik değerini tanımlayan ve niteliksel değil, niceliksel bir tanım da vardır. Niteliksel olanın yere bağımlı (gündelik yaşam pratikleri çerçevesinde) olduğu bir dünyadan, niceliksel, çünkü boyut ve değer birimleri gibi yerötesi geçerliliği olan parametrelere dayandığı bir sisteme doğru değişir mimarlığın tanımı. Bedenle kavramak, deneyimlemek imkânı tabii ki ortadan kalkmaz, ancak artık matematiksel terimlerle de kavramak gibi ileride sayısız uzanımları üretilecek yeni bir alan açılmıştır.

Mekâna ilişkin bilgi olarak mimarlık, bu denli büyük bir kavrayış değişiminin öncesinde ve sonrasında kuşkusuz çok farklı olacaktır. 19. yüzyıl Osmanlısı da 16. yüzyıldaki gibi aynı "mimari" sözcüğünü kullanıyor olabilirdi; ama mimari deyince ifade ettikleri şeyler radikal biçimde farklıydı. Bunun sadece Osmanlı'nın başına gelen bir kaza olmadığı, dünya genelinde ama eşzamanlı olmayan biçimde vuku bulduğu kesin.

"Triomphe de la methode": Metodun Zaferi

Luigi Ferdinando Marsili hareketli bir askeri-diplomatik yaşamın ardından memleketi Bologna'ya döndüğünde 12 Aralık 1711'de Istituto delle Scienze'yi kurar.[7] Amacı, bu kurumda bilimleri pratik

7. Walter Tega (haz.), *Guide to the Museo di Palazzo Poggi, Science and Art*, Bologna, 2. baskı: 2001, s. 8.

uygulamalarıyla bütünlük içinde ele almak ve eski parlaklığı sönmekte olan üniversite kenti Bologna'yı akademik açıdan canlandırmaktır. Kendi koleksiyonlarını bu kuruma bağışladığı gibi, sonraki yıllarda da sürekli satınalmalar ve Avrupa'nın çeşitli yerlerine yönelttiği taleplerle "Istituto"daki birikimi genişletecektir. Koleksiyonları pratik işe yararlığı olan veya sadece üzerinde çalışma yapmak için araç kullanımı gereken –dolayısıyla üçboyutta görselleştirilebilir– döneminin tüm bilimsel disiplinlerini içerir. Bu arada, ilginç olan şu ki, askeri mimarlığı da kapsar. Topladığı tahkimat maket ve çizimleri bugün de –Paris'teki Museé des Plans-Reliefs'in ardından– Avrupa'daki en geniş ve önemli ikinci koleksiyondur.

Bilimin 17. yüzyıldan beri modern tanımını edinmeye başladığı düşünülürse, tahkimat teknolojisi maketlerinin bir bilim kurumunda ne aradığı sorulabilir. Bunun cevabı "bilimsel" tasarım ve inşaatın da aynı zaman aralığında ortaya çıktığı şeklinde olmalı. 17-18. yüzyıl dönümünde diğer inşai pratiklerde henüz söz konusu olmayan metodolojik yapım ve planlama etkinliği tahkimat mimarisinde (veya mühendisliğinde) kullanılmaktadır. O denli ki, sadece savunma mimarisi değil, o mimariye yönelik saldırının da metodolojik çerçevesi oluşturulur. Konunun en büyük kuramcı ve uygulamacısı Sebastien Le Prestre de Vauban daha 1702'de, ileride Türkçe[8] dahil on beş dile çevrilecek *Traité de l'attaque des places*'ı (Tahkim Edilmiş Alanlara Saldırı Üzerine Risale) yazar.[9] Artık mekân yalnız planlanması ve inşasıyla değil, muhasarası ve ele geçirilmesi bağlamında da metodolojik, matematiksel ve bilimsel bir dizi pratiğin konusudur. Bu gerçekten de metodun zaferidir. Ama ondan da önemlisi, mekândan, mimarlıktan, inşa edilmiş artifakttan Vauban'a kadar sa-

8. Türkçe baskı: *Fenn-i Muhasara, Darben ve Def'an Muhasara ve Muharebe-i Kıl'a ve Husun*, çev. Konstantin İpsilanti, İstanbul: Raşid Efendi Matbaası, 1209 (1794).

9. Bu risalenin kısmi tıpkıbasımı: *Le Triomphe de la méthode, traité de l'attaque des places de Monsieur de Vauban ingénieur du roi*, haz. N. Faucherre ve P. Prost, Paris: Découvertes Gallimard Albums, 1992. Özgün baskısı: Sébastien Le Prestre de Vauban, *Traité de l'attaque et de la défence des places; avec un traité de la pratique des mines*, 2 cilt, Lahey: De Hondt, 1737-1742.



Bologna'da Kont Marsigli'nin kurduğu Istituto delle Scienze'de tahkimat maketleri salonu.

dece "üretimi" çerçevesinde konuşmak mümkünken, artık "yeniden üretimi" veya "tüketimi" bağlamında da konuşma imkânı doğmuştur. Yapmanın olduğu kadar, "Traité de l'attaque des places" örneğinde olduğu gibi, yıkmanın, tahrip etmenin de metodu kurgulanabilir.

Metot, bir yerötesilik pratiği olarak iki değişimi haber verir: Birincisi, uygulanması belirli bir yere bağımlı değildir; gerek duyulan her yerde metodun tanımladığı aynı disiplinle, aynı prosedür ve protokollar çerçevesinde kullanılabilir. İkincisi, mimari üretimi yerden bağımsız olarak yeni biçimlerde tanımlama fırsatı sunar. Mekân ve yapı üretim "iş"i neredeyse sonsuz bir zenginlikte ayrıntılandırılabilir. Onu tekil bir imalat etkinliği değil, süreç olarak tahayyül et-

mek ve mekânın ve yapının yaşamını bir süreçler ve süreç içinde süreçler dizisi olarak planlamak da mümkündür. Tekil bir imal işini niteleyen bir terim olan *tekhne* artık bu karmaşık ve çoğul metodolojik etkinliğin adı olamaz. *Tekhnologia*'ya giden yol açılmıştır. Nitekim bu terim de yine 18. yüzyıl içinde kullanıma girecektir. (Bunu ileride "Mekanik ve Teknoloji" başlıklı altbölümde ele alacağız.)

Öte yandan yine Marsili'nin koleksiyonu bir başka yeni gelişmeyi daha haber verir: Eldeki maketlerin önemli bir kesimi doğrudan "mucitleri" olan örnek tahkimatlara aittir.[10] Rimpler, Anton von Herbort, d'Azin, Leonhard Christoph Sturm, Francesco de' Marchi, Menno van Coehoorn, Vauban, Christoph Heideman gibi adlardır bunlar. Müellifi belli tüm maketler yaklaşık dairesel bir alanı kuşatan bir tahkimatın yarısını görselleştirir. Yani sadece savunma yapısı inşa etme pratiği metodolojik bir düzene, sisteme bağlanmamış, aynı zamanda da metotlar da sistematize edilmiş, eşdeğerleştirilmiştir. Bunlar belirli bir yeri tahkim etmezler, yerötesi bir tahkimat sistematiği tanımlarlar. Sanki çoktan seçmeli bir metodolojik sistematik kurulmuştur. Tüm farklı tahkim teknolojisi "icat"larını yerötesi bir ortamda artıları ve eksileriyle tartışmak, sonra da amaca en uygununu seçmek mümkündür. Metot, tanımı gereği olarak bunu yapabilme imkânı demektir.

Metodun icadı belirli bir pratiği türdeş ama farklı biçimlerde yapmayı mümkün kılar. Farklılığı ise yapıldığı yere değil, artık bir dizi hesaplanabilir veriye bağlıdır. Tıpkı 18. yüzyıl tahkimat tasarım metotları gibi, tüm metotlar birkaç hesaplanabilir parametre temel alınarak biçimlendirilmiştir. Yere ve toplumsallığa ilişkin sonsuz sayıda etmen ve parametre kurgulanabilir; ama metot tasarımcısı en yaşamsal saydığı birkaç veriyle sınırlar kendisini. Tahkimat için bunlar sözgelimi balistik, topografik ölçüm/haritacılık ve işgücü kullanım analizidir. İki ana amaç vardır: Top atışının vereceği hasarın en aza indirgenmesi, bunun için de güllenin yüzeyden sektiril-

10. Bunlar için Silvio Leydi, "I modelli di fortificazione della camera dell'architettura militare", *La scienza della armi, Luigi Ferdinando Marsili 1658-1730*, Bologna: Pendragon, 2012, s. 155-65.

mesi ve ikisinin de en az işgücü kullanımı ve masrafla yapılması. Tahkimat yapımcısı metotlardan birini, o parametrelere en uygun olduğunu kestirdiğini, en kullanışlı bulduğunu seçer ve alana uyarlar. Kullanışlı, her yerde çalışabilir, az sayıda parametreyle hesaplanabilir ve denetlenebilir her pratik (aslında inşai-mimari bir dizi pratik) sonraki yüzyıllarda "nesnellik", "rasyonellik" gibi sıfatlarla nitelenecektir. Henüz bu sıfatları kullanmasalar da, çağdaşları bile Vauban'ı incelikli hesaplar yapabilir olduğu ve maliyet analizlerinin gerçekleşen masrafa yakınlığı nedeniyle önemsiyor ve övüyordu. Bunu kalitenin ve başarının matematiksel terimlerle ifadesi olarak da düşünmek mümkün. Dolayısıyla yalnız üretimi değil, değerlendirmeyi, eleştiriyi de matematikselleştiren, yani yerötesi kılan bir dünyanın başlangıcıydı bu. Bugün bu şekilde düşünmeksizin mimarlık dünyasında nefes bile alınamıyor.

"Entwurff einer historischen Architectur": Bir Tarihsel Mimarlık Tasarısı

1721'de Fischer von Erlach (başlığın özgün eski Almanca yazımıyla) *Entwurff einer historischen Architectur* adlı kitabını yayımlar.[11] Bu mimarlığı dünya coğrafyası ve insanlık tarihi genelinde ele alan ilk kitaptır. Dolayısıyla, mimarlığı dünya-tarihsel ölçekte tanımlamayı eksen alacak ve bugüne dek sürecek yeni bir kavrayış değişimini haber verir. Fischer von Erlach'ın mimarlık deyince anladığı şey, artık Alberti veya Vasari'nin anladığından çok uzaklardadır. İçinde Kudüs'te Süleyman Tapınağı'ndan Mısır'a, Antik anıtlara,

11. Kitabın adı içeriğini ve yöntemini yeterince ifade ediyor: Johann Fischer von Erlach, *Entwurff einer historischen Architectur: in Abbildung unterschiedener berühmten Gebäude, des Alterthums, und fremder Völcker, umb aus den Geschicht-Büchern, Gedächtnüss-Müntzen, Ruinen, und eingeholten wahrhafften Abrissen, vor Augen zu stellen. In dem ersten Buche. Die von der Zeit vergrabene Bau-Arten der alten Jüden, Egyptier, Syrer, Perser, und Griechen. In dem andren. Alte unbekante römische. In dem dritten. Einige fremde in- und ausser-europäische, als der Araber, und Türcken, etc. auch neue persianische, siamitische, sinesische und japonesische Gebäude. In dem vierten. Einige Gebäude von des Autoris Erfindung und Zeichnung*, Viyana, 1721. Kitabın adı Almancaysa da metni Fransızcadır.

Çin'e, Süleymaniye'den 18. yüzyıl Avusturyası'na kadar hemen her yer ve zamana ait yapılar örneklenir. Erken 18. yüzyılda bir Avusturyalının bilebildiği, yazılı ve görsel kaynaklar aracılığıyla erişiminin olduğu neredeyse her çağ ve yerin ürünleri kitapta, yani zamanötesi ve yerötesi bir ortamda bir araya getirilir. Hepsi ebedi bir şimdiki zamana taşınır. 1450-1700 aralığında, tarihsel uzanımı yapılar bağlamında Antik Roma ve Rönesans'tan öteye, metinler bağlamında Antik Yunan'dan uzağa götürülmemiş mimarlık, neredeyse tek hamlede yeryüzü bütününü ve tüm geçmişi kapsayan bir kavram olur çıkar.

Bu bir eşdeğerleştirmedir, ama aynı zamanda tarihyazımsal bir yassıltmadır da. *Entwurff* eşdeğerleştirir, çünkü von Erlach yazana kadar aynı bağlama yerleştirilmesi söz konusu olmamış farklı kültürlere ve yerlere ait yapılar, artık aynı mekânı (kitabın mekânını) paylaşır hale gelmişlerdir. İstanbul'daki ile Roma'daki, İslami olanla Musevi olan, kilise ile tapınak "mimarlık" denen bir epistemik kategorinin malı kılınırlar. Kuşkusuz, okuyan ve yazan özneler için farklı başarı ve önem düzeyindedirler veya farklı derecede benimsenirler, ama yine nihayetinde hepsi de mimarlıktır bunların. *Entwurff* diğer taraftan bir tarihyazımsal yassıltma da yapmış olur, çünkü uzlaşmaz teknik, arkitektonik ve/veya bezemesel farklılıklar taşıyan, farklı toplumsallıklarda yeşermiş olan her şeyi kitabın tanımladığı aynı ebedi bugünde bir araya getirmiştir.

Buradan başlayarak şu soruyu sormak kaçınılmaz hale gelir: Mimarlık tarihinin 18. yüzyıl başlarındaki bu doğuşu, zaten mevcut bir bilgi alanının geçmişini aydınlatma çabasına mı işaret eder, yoksa dünya-tarihsel bir kategori olarak inşa edilmek suretiyle aslında bugünküne epey benzeyen "mimarlık" diye bir kavram mı icat edilmiş olur? Sorunun yanıtı ikinci olmalı. Dolayısıyla, mimarlık tarihi yazımı aslında, bugünkü bilinen anlamıyla, mimarlığın kurucu pratiklerinden biridir. Bunun nasıl bir kuruluş olduğunu anlamak için, dünyanın neredeyse her yerinde mimarlık okullarında verilen "mimarlığa giriş" derslerinin yürütülüş biçimine bir göz atmak yeterli. Bu okullarda öğretim üyeleri genellikle bugün "mimarlık ürünü" denen yapıları her kültürden, her coğrafyadan ve her çağdan seçer



Mimarlığın bir dünya-tarihsel gerçeklik olarak tahayyülü Fischer von Erlach ile başlar. Kitabının başlık sayfası, 1721.

ve hepsini de aynı güncel olguları örneklemek için malzeme diye kullanırlar. Örneğin, "doğru mimarlık" her çağda çevreye uyumludur, her yerde iklim verilerine duyarlıdır, her yerde işlevseldir, her yerde ve zamanda doğru bir statik çözüme sahiptir vs. Kuşkusuz bu sadece bir yanılsamadan ibaret, ancak tüm çağları aynı zeminde aynı mimarlık kavramının çerçevesinde böyle bir yanılsama bağlamında ele alma imkânı işte *Entwurff*'tan başlayan bir tarihyazımsal pratik sayesinde mümkün oldu. O sayede, örneğin Semper, Karayip kulübesinden 19. yüzyıl Avrupa mimarlığına uzanan bir çerçevede aynı temel ilkelere dayanan bir mimarlıktan kolayca bahsedebilecekti. Le Corbusier o sayede kendi görüşlerine aradığı destekleyici kanıtları tüm çağlardan, uygarlıklardan ve yerlerden devşirebilecekti. Parthenon da mimarlıktı, eski Mısır tapınağı da, 19. yüzyıl Os-

manlı evi de, Süleymaniye de, Villa Savoy da...

Bu çoğul-vatanlılaştırma, bu yerinden ve konumundan etme pratikleri mimarlığın güncel anlamını yaratma bağlamında yaşamsal ve kaçınılmaz gibi görünüyor. İronik örnek Japonya'dan...

Japonya'nın o efsanevi Batılılaşma serüveni başlarken, tartışmalardan biri de Batı dillerindeki *architecture*'ı Japoncada nasıl ifade etmek gerektiği olur. Dilde daha önce kullanılan bir *zoka* terimi vardır, ama Japonlar bunun Batı dillerindeki kavramla örtüşmediğini – ilginçtir– fark ederler. Türkçede ve Avrupa dillerinde bu örtüşmezlik, bölümün başlangıcında anlatılan "riyakâr bir dost"un varlığına razı olmak suretiyle çözülmüşken, Japoncada öyle yapılmaz: Onlar eski terime yeni anlamlar yükleyerek yola devam etmezler. Belki Batı ile karşılaşma öyle ani ve kapsamlı bir içerikte ve çarpıcı olmuştur ki, *zoka* ile *architecture*'ın sözlük anlamlarını aynılaştırmak ikna edici olmaz. O zaman, 1894'te, erken modern Japon mimarlık dünyasının beyni Ito Chuta, Çince köklerden yararlanıp yeni *kenchiku* terimini icat eder.[12] Terim bugün Japoncada hâlâ "mimarlık" karşılığı olarak kullanılmaktadır.

Architecture'ın eski Japonca terimle karşılanmaması gerektiğini, çünkü anlamsal açıdan örtüşmediğini fark etmek ilk bakışta, Japonların başka yerlerde mevcut olmayan incelikli bir kavrayışa sahip olduklarını akla getiriyor. Ne var ki bu hikâyenin devamı tam aksini düşündürtmeye daha uygun. 18. yüzyıldan itibaren üretilen mimari tarihyazımsal pratikleri bir kez içselleştirince, Japonlar da aynen başka modern toplumlarda olduğu gibi, tüm çağ ve yerleri aynı terimin kapsamında aynı parametrelerle düşünebilir olurlar. Onlar da *Entwurff*'un açtığı yola gireceklerdir. Hem de yine Ito Chuta'nın düşünsel önderliğinde... Chuta, bir kez tüm mimarlıkların aynı yassıltılmış geçmişe yerleştirilebileceğini kabul edince, artık Japonya'nın yapı üretimini de bir dünya-tarihsel modele, kuşkusuz kendi dünya-

12. Bu terimin varlık gerekçesi için bkz. "Chuta Ito's Proposal to Choose the Japanese Translation of the Word 'Architecture' and Rename Zoka Gakkai Accordingly" ve Norihito Nakatani, "Kenchiku or Zoka as Vague Translation of 'Architecture' ", *Round, Selected Writings on Modern Architecture from Asia, 01 Jewels*, haz. Yasushi Zenno ve Jagan Shah, Osaka, 2006, s. 24-28, 29-32.

tarihsel modeline yerleştirebilecektir. Örneğin bir 7. yüzyıl Japon tapınağı olan Horyuji'nin ortası şişkin ahşap dikmelerini Antik Yunan tapınağı sütunlarının *entasis*'i ile ilişkilendiriverir.[13] Batı mimarlığı ile Japon mimarlığı, ona göre, aynı kökeni paylaşmaktadır!

Demek ki o anlamsal titizliğin sonucu mimarlığın tarihselliğini ve olumsallığını eksen alarak düşünmeye koyulmak olmaz, tam aksine tarihyazımsal pratik Japonya'da da bir dizi inşai ve mekânsal ürünü aynı yerötesi ve zamanötesi dünya mimarlık tarihi kervanına eklemek olan kuruluş amacına uygun işler.

"Musée complet d'architecture": Komple Bir Mimarlık Müzesi

Bir mimarlık müzesinden, dolayısıyla mimarlığı özgül bir mekânda sergilemekten söz eden muhtemelen en eski metin, 1808 yılında Vaudoyer ve Durand tarafından gerçekleştirilmesi üstlenilen ve maketlerle alçı yapı fragmanı kopyalarını içerecek bir kamusal mekâna, bir "musée complet d'architecture"e ilişkin. Ama daha 1806'da böyle bir kamusal mekân, adı müze olmasa da Paris'te açılmıştı bile: "Galerie des chefs d'oeuvres de l'architecture des differents peuples"[14](Farklı Halkların Mimari Şaheserleri Galerisi). Hemen hemen aynı yıllarda dönemin en tanınmış İngiliz mimarı Sir John Soane kendi oluşturduğu ve hâlâ muazzam diye nitelenebilecek, 16-19. yüzyıl arasına ait mimari çizim, maket, fragman ve mulaj koleksiyonunu kamuya açma kararı almıştı. Bu koleksiyon kamuya açık bir araştırma merkezi olmayı sürdürüyor.[15] Onun artık sayısız kardeşi

13. Bkz. Toshio Watanabe, "Japanese Imperial Architecture: From Thomas Roger Smith to Ito Chuta", *Challenging Past and Present, The Metamorphosis of Nineteeenth-Century Japanese Art*, haz. Ellen P. Conant, Honolulu: University of Hawaii Press, 2006, s. 249.

14. Mimarlık müzesinin en eski girişimlerin vatanı olan Fransa'daki tarihi için bkz. Werner Szambien, *Le Musée d'architecture*, Paris: Picard, 1988.

15. Soane'un topladıklarının ağırlıklı kesimi 16-19. yüzyıla ait; ancak, genelde kronolojik uzanımı eski Mısır'a kadar giden bir toplamdan söz ediyorum. Bu koleksiyon ve mekânı için bkz. Tim Knox, *Sir John Soane's Museum, London*, Fotoğraflar: Derry Moore, Londra: Merrell, 2009.

de var; bugün dünyada sayısı yüzlerle ifade edilebilecek miktarda mimarlık müzesi, galerisi, merkezi ve okullar sergileme işlevine hizmet ediyor.

Mimarlığı sergilemeyi tartışmak bağlamında birbirine eklemlenen birkaç değişimi incelemek aydınlatıcı olabilir. Birincisi, mimarlığın sergilenmesi en azından başlangıçta, o güne dek mimarlık yapıtı diye nitelenen inşai ürünlerin temsillerinin sergilenmesi demek. Buysa ilk bakışta verdiği izlenimin aksine, mimarlık yapıtı-temsiliyet nesnesi ilişkisinin tersine çevrilmesi anlamına geliyor. Kısaca şöyle: Bir mimarlık müzesinde sergilenen şey, maket, çizim, perspektif, fotoğraf ve efemera gibi bir grup temsiliyet nesnesidir. "Temsiliyet" terimi, aslolanın inşai nitelikteki ürün olduğu, o sıralananların da asli nitelikte olanı bazı görsellik ve replikasyon teknikleri aracılığıyla temsil ettiği anlamına gelir. Temsil teriminin böyle geleneksel bir yaklaşımla tanımlanması halinde, mimarlık müzesi ve genelde sergileme, mimarlığın değişimi bağlamında devrimsel önemi haiz değil. Ancak müze ve sergi bilinegelen mimarlığı sergilenir hale getirmez; paradoksal olarak, mimarlığın sergileme nesnelerini, temsillerini de mimarlık haline getirmiş olur. Artık onlar aslolanı temsil etmezler, kendileri bizatihi mimarlık nesneleridirler. İnşai ürün-temsil ilişkisi tersine döner. Ortada bir temsiliyet varsa, o da temsiliyet nesnesinin artık kendi kendisini temsil etmesidir. Maket, çizim vs. inşai olandan özerk bir mimari gerçeklik edinir. Gösterengösterilen ilişkisi ortadan kalkar. Aslolan ve onu temsil edenden oluşan dikotomi yıkılır.

Bu sürecin olağan çıktısı, inşa edilmemiş, edilmesi öngörülmemiş, inşası pratikte mümkün de olmayan, varlığı sadece makette, çizimde, kolajda söz konusu olan mimarlıkların icat edilmesidir. Orada da kalmaz; Hejduk'un "mask" ve "şiir" olarak nitelediği ürünlerinde[16] olduğu gibi, mimari nitelikte olmasına alışılmamış mecralarda da mimarlıklar üretilebilir hale gelir.

16. John Hejduk'un mimarlığın içeriğini genişletmeye yaptığı katkılar bağlamında şu kitaplarına ve yerleştirmelerine bkz. *Fabrications*, 1974; *Mask of Medusa*, 1985; *Bovisa*, 1987; *The Riga Project*, 1989; *Vladivostok*, 1989; *Práce (Prac-*



En eski mimarlık müzelerinden biri: Paris'te 1879'da kurulan Cité de l'Architecture et du Patrimoine'dan iç mekân.

Mimarlığın inşai olanla kurulu bağının çözülmesi, özerkleşmesi, onun yerötesileşmesinin üreteçlerinden biri olur. Farklı yerlere, bağlamlara, konumlara ait olanlar, o kökendeki yerlerinden kopuk yeni bir yerin, müzenin, galerinin de (filmin, kitabın, hatta Hejduk örneğinde olduğu gibi "mask"ın, oyunun da) malı kılınmışlardır. Paestum'daki tapınağın mantar maketi Paestum'a ait olanı Sir John Soane'un Londra'daki müze-evine de ait kılar. Bina Paestum'da konumlanabilir, ama onunla bağlantılı artifaktlar başka bir yerde veya yerlerdedir de. Paestum'daki tapınağın bilgisi yalnızca Paestum'da değil, onunla aynı malzeme ve araçlar kullanılarak yapılmamış nes-

→ *tice)*, 1991; *Berlin Night*, 1993; *Soundings*, 1993; *Adjusting Foundations*, 1995; *Architectures In Love*, 1995; *Security*, 1995; *Pewter Wings Golden Horns Stone Veils: Wedding in a Dark Plum Room*, 1997.

neler sayesinde başka yerlerdedir de. Hatta Paestum mimarisi hakkında konuşmak için Napoli'ye gitmek yerine, rölöve ve restitüsyon çizimlerine ulaşılabilecek bir kuruma gitmek daha anlamlı ve zorunlu hale gelir. Giderek bir zamanlar yalnızca Paestum'a, Milano' ya, Atina'ya, New York'a ait olanlar her yere ait olup çıkarlar. Dahası ve asıl önemlisi, o Paestum maketinin Paestum'daki tapınaktan özerk bilgisi üretilebilir. Onu neyin maketi olduğundan bağımsız olarak sadece bir mimari maket olarak kavramak, irdelemek, beğenmek, tarihselleştirmek vb. mümkündür. Demek ki, yere ve arkitektonik olana sabitlenmiş mimarlık tahayyülü giderek aşınır. Gerçek yapılar bile konumlandıkları yerden koparılıp alınamazlıklarını o yüzden yitirirler. Örneğin Ksantos Nereidler Anıtı Londra'ya British Museum'a, Bergama Sunağı Berlin'e, Dendur Tapınağı New York Metropoliten Sanat Müzesi'ne taşınır. Mimarlık bir kez yerötesi kılındıktan sonra onu yeniden sabitlemenin yolu yoktur. Gerçek bina bile bu durumda sanki kendi kendisinin maketiymiş gibi olur. Mimarlığı sergilemek bu yerötesilik halini de olağanlaştırmak anlamına geliyor.

İlginç olan şu ki, yerötesilik bağlamında düşününce, sergilemek için binaları taşımakla yerinde sergi amaçlı inşa etmek arasında da köklü bir fark yok. Bu ifadeyle, örneğin Almanya'da Weissenhof' tan başlayarak (1929) inşa edilen konut sergisi sitelerini anlatmaya çalışıyorum. Bunlar yeni bir barınma ve estetik evreni inşa etme hedefine yönelik örnek konutları içeren yerleşmelerdi. Sergi niteliğindeydiler, yani kendi kendisinin 1/1 maketi gibi düşünülebilecek konutları içeriyorlardı. Yerötesiydiler, çünkü bir aradalıkları farklı sınıfsallıkları, farklı düşünceleri, farklı varoluşları sergileme amacıyla bir araya getirmek suretiyle vuku bulmuştu. Yani onları vareden koşullar gerçek bir kentte asla söz konusu olamazdı.

Demek ki sergileme etkinliği çerçevesinde önce mimarlığın temsiliyet nesnelerinin mimarlığı temsil ettiği düşünülür, ama ardından o temsil ilişkisi neredeyse daha kurulduğu anda çözülerek, temsiliyet nesnelerinin bizatihi mimarlık ürünü olduklarının bilgisi üretilir. Başka bir deyişle, mimarlık artık gösteren-gösterilen ilişkisiyle kavranamaz olur; ortada sadece gösteren vardır: Mimarlık mimarlığa

gönderme yapar, onu gösterir. Sonuçta, birkaç yıl önce bir Türk mimarlık fakültesi öğretim üyesinin bana onaylamaksızın söylediği gibi, "her şey mimarlık olup çıktı" denebilir. Ama mimarlığı sergilemek için zaten "her şeyin mimarlık olup çıkması" gerekir. Argümanın tersi de doğru: Sergilemek, her şeyi mimarlık olduranın araçlarından biridir. Çok basit bir anlatımla, Bergama'daki Helenistik sunak bir harabe ve taş yığını olarak görüldüğü yerde ve zamanda tabii ki "mimarlık" değildir. Onu sergilenebilir bir nesneye dönüştürenler (Carl Humann ve arkadaşları) mimarlık kılmışlardır. Bunun için sunağı Berlin'e kadar taşımalarıysa acıklı, ama olağandır. Kuşkusuz Bergama'da da sergilenebilirdi. Ancak, bunun yapılabilmesi için burada "mimarlık" ürünü olarak tanımlanması gerekirdi.

Her şeyi mimarlık olduramayan, çünkü yerötesi hale getiremeyen bir ortamda yapılamayan pek çok şeyden biri de sergidir. Her şey mimarlık haline gelemediği için sergi yapılamaz; sergi yapılamadığı için her şey mimarlık kılınamaz. Bunu başaran erken örneklerden bazıları hâlâ güncelliklerini koruyor. Örneğin 1930'larda İtalya'da, özellikle Milano Triennali'nden başlayarak sergi bilinegelen mimarlığı giderek daha da belirgin biçimde aşar.[17] Onun sınırlarını genişletecek, öncelikle de, içinde konumlandığı sergi binasına yerleşmek yerine, onu da dönüştürecektir. Ama "her şeyin mimarlık kılınması" bağlamında asıl radikal değişimi anlamak için sergilenen objeyle onu sergileyen arasındaki ayrımın teşhis edilemediği örneklere bakalım. Daha 1920'lerde bile sanat-tasarım-mimarlık arasındaki sınırlar bunu becerebilen sergilerle aşılır. Friedrich Kiesler'ın 1925'te Paris'te Grand Palais'de açılan "Raumstadt" (Mekânkent) sergisi böyle bir erken üründü. Sergi "Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes"de Avusturya katılımının tiyatro bölümü için hazırlandı. Kiesler orada bir geleceğin kenti önerisi sunuyordu.[18] Yeryüzüne değmeyerek uzayda asılı duran bir ortogonal düzlem ve çubuklar kompleksi... Bir tiyatro sergisinde su-

17. Trienal sergileri için bir görsel döküm: Alessadro Rocca, *Atlante della Triennale, Triennale di Milano*, Milano: Charta, 1999.

18. Mimarın buna ilişkin metni: Frederick Kiesler, "Vitalbau-Raumstadt-Funktionelle Architektur", *De Stijl*, 6/10-11, 1925, s. 141 vd.

nulan Kiesler mimarlığının varettiği çözülemez ve ayrıştırılamaz pratiklerin ne anlama geldiğini düşünelim. Sergileme amacı (tiyatro), sergilenen nesnenin göndermeleri (kent ve mimarlık), sergilenen nesnenin biçimsel imaları (üçboyutlu sanat ürünü) gibi özelliklerin o gün orada ortaya koyduğu bütün, bugünkü terimlerle özelde bir enstalasyon, genelde genişletilmiş anlamıyla mimarlıktı.

Oradan Sarkis'in İstanbul ARTER'deki (Kasım 2013-Ocak 2014) "Interpretation of Cage/Ryoanji" işine[19] uzanan yol çok uzun değil. Sarkis ARTER'de John Cage'in Japonya'nın Kyoto kentindeki bir mimarlık mekânından, Ryoanji tapınağının kum bahçesinden esinlenerek yazdığı flüt solonun partisyonundan yola çıkıyor. Onun müzik yazısını kaligrafik bir veri gibi kullanarak Cage'den esinli kendi suluboyalarını üretiyor. Serginin küratörü Fereli'nin buna katkısı da, Sarkis'in suluboyaları dolayımıyla bir ney (Kudsi Erguner) ve Japon flütü ustasının (J.-F. Lagrost) o sergi mekânında yapmasını talep ettiği ortak doğaçlama oluyor. Tümünün kavranabilirliği ise Esen Karol'un tasarladığı sergi kitabı ve CD'siyle sağlanıyor. Dolayısıyla sergi Ryoanji, Cage, Sarkis, Fereli, Erguner, Lagrost ve Karol'un pratiklerini bir araya getiriyor. Hepsini de yerötesi kılıyor. Kyoto-İstanbul-Paris bu iş bağlamındaki seçilebilirliklerini yitiriyor. Şimdi burada mimarlığı, resimden ve müzikten ve grafik tasarımdan ve hepsini de sergi mekânından özerkleştiren bir teşhis çabası ne kadar anlamlıdır? Ayrıca da bunların her birini kökende ait oldukları yerlere özgüymüş gibi düşünmenin imkânı var mıdır? Hayır. Her şeyi mimarlık haline getirmek işte bu.

19. Serginin kitabı: Sarkis, *Interpretation of Cage/Ryoanji*, haz. İlkay Baliç, tasarım: Esen Karol, ARTER, İstanbul, 2013.

Selimiye'de Fare Sayımı

Yirminci yüzyılın başlarında eski yazıyla düzenlenmiş basılı bir belge çok tuhaf bir başlık taşıyor: "Fare Cedveli".[20] Belgede İstanbul'daki Selimiye Kışlası'nın şematik kat planları, kesitleri ve mekân listesi var. Onlar üzerinde tüm mekânlar tanımlanmış, numaralanmış ve her mekânda kaç farenin ölü veya diri yakalandığını gösteren cetveller düzenlenmiş. Bu kuşkusuz öncelikle bir hijyen parametresi üretimine işaret ediyor. Adı geçen yapının hijyen standardını tanımlıyor. Ancak, mekânın orada gerçekleştirilen fare itlafının sayısal değerleriyle tanımlanması mekânın, mimarlığın da yeniden tanımlanması anlamına geliyor. Mekân içerdiği sabit değerler bağlamında sayısal olarak geçmişte de tanımlanabiliyordu. Ancak, "Fare Cedveli"nde o mekânın içerdikleri değil, orada vuku bulan bir biyolojik süreç sayısallaştırılıyor. Buysa bildiğim kadarıyla, bir yapının istatistiki kavranışı bağlamında Türkiye için bir ilk, dünya genelinde de geç 17. yüzyıldan daha eskiye uzanmayan bir yerötesilik pratiği.

Kökenleri fareler için değil, ama insanlar için yaşam süresi istatistikleri yapmaya uzanıyor bu pratiğin. Bilinen ilk kentsel yaşam tablosu John Graunt tarafından Londra için yapılıp 1662'de basılmıştı.[21] Onu ünlü astronom ve kendi adını taşıyan kuyrukluyıldızı keşfeden Edmund Halley'in Almanya'nın Breslau kenti için yaptığı ve 1693'te yayımladığı tarihin ilk bilimsel anlamda sistematik yaşam istatistiği izliyor.[22] Her ikisi de belirli bir yerde yaşayanların hayatını sürdürme-ölme dinamiğini kantitatif bir ifadeye kavuşturu-

20. Arşivimdeki söz konusu dört sayfalık belge (64 x 31 cm) ne yazık ki tarihsiz. Ancak, içerdiği planlardan birinde Selimiye Kışlası'nın bir cephesi "fakülte cephesi" diye tanımlandığına göre, Tıbbiye'nin Haydarpaşa'ya yerleşmesi (1903) ve fakülte adını alması (1909) sonrasına ait olduğu söylenebilir. Dolayısıyla, belge Arap yazısının terk edildiği 1928'den en fazla 19 yıl önce düzenlenmiş olabilir.

21. Richard Stone, *Some British Empiricists in the Social Sciences 1650-1900*, Cambridge: Raffaele Mattioli Foundation ve Cambridge University Press, 1997, s. 209 vd.

22. *A.g.y.*, s. 240 vd.

yordu. Örneğin Graunt 20 yıllık bir aralıkta Londra'daki ölümlerin nedenlerine göre bir dökümünü yapıyordu. O sayede çeşitli hastalıkların, cinayetlerin ve doğal ölümlerin oranlarını bilme imkânı doğuyor. Bunun Londra bilgisini yeniden inşa ettiği, ama orada da kalmayıp mimarlık bilgisini de biyolojik bir zeminde yeniden tanımladığını görmek durumundayız.

Binayı, genelde mekânı, yani görece sabit olanı, asla sabitlenmeyen biyolojik süreçler bağlamında sayısal değerlerle ifade etmek, tikel olanı evrensel bir kategorinin malı kılma çabasıyla bağlantılı. Bunun anlamı, mekânları ve onları kullananları birlikte ele alarak, sayısal veriler aracılığıyla nitelik tanımları yapabilmektir. Mimari kalitenin de sayılarla tarif edilebilir kılınmasıdır. Bunu yapınca mekânlar ve mekânsallıklar arasında karşılaştırma yapabilme imkânı elde edilir. Söz konusu sayısallaştırma "yer"i de yeniden tanımlama imkânı verir. Onu zihinsel anlamda yeniden inşa eder. Yere ilişkin bilgi artık psikososyal olmaktan öte, matematiksel hale de gelmiştir. Sözgelimi şöyle saptamalar için fırsat doğar: "Belirli bir mekânda yaşamak bir diğerine oranla daha sağlıklıdır veya onun standartlarını şu miktara ulaşacak şekilde yükseltmek gerekir." 19. yüzyılın ikinci çeyreği başlarken, Britanya parlamento komisyonları bu imkânı kullanarak işçi mahallelerindeki barınma koşullarının istatistiki çerçevesini çizerler. Yine aynı imkân sayesinde fiziksel çevre salt boyut bağlamında olmayan bir matematiksellik edinir. Onu nasıl ve ne kadar ve hangi bağlamlarda değiştirmenin mümkün olduğu düşünülebilir hale gelir. Modern konut mimarisi her şeyden çok bu biyo-matematiğin ürünüdür. Taylorist efektif emek kullanımı söylemleri ve onların 1920'lerde gündemi çok yoğun biçimde belirleyen mimari uyarlamaları[23] için de aynı matematiksel zeminden yararlanılmıştır. Hepsi, fiziksel olanı biyolojik süreçler bağlamında tanımlamayı sağlayan matematiksel pratikleri icat eder ve kullanırlar.

Daha büyük ölçekte ise, aynı sayısallaştırma pratiği sayesinde

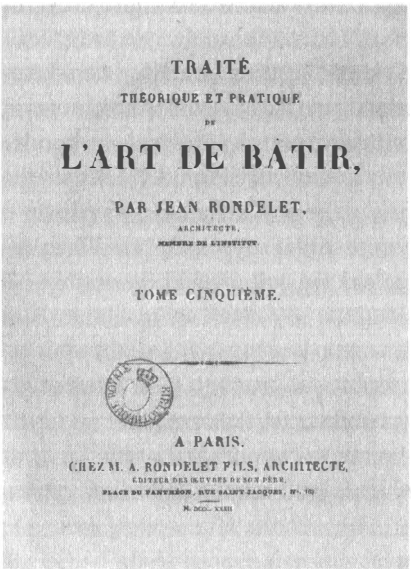
23. Çok geniş Taylorizm yazınına hızlı bir başlangıç için: Mauro F. Guillén, *The Taylorized Beauty of the Mechanical: Scientific Management and the Rise of Modernist Architecture*, Princeton ve Oxford: Princeton University Press, 2006.

yeni kent planlama disiplini inşa edilecektir. Mimarlığın, en geniş ölçekte yerleşmenin sayısal ve/veya istatistiki analiziyle örtüştürülmesi pratiğidir kent planlama. O sayısallaştırma pratikleri hem kentsel gerçeklikler hakkında değerlendirme, karşılaştırma imkânı verir, hem de o değerlendirme doğrultusunda dönüştürülecek ve kurulacak kentsel mekânların tanımını yapmayı sağlarlar. Ama hepsinden önemlisi, irdeleme, karşılaştırma, değerlendirme nesnesi kılınan o kentsel gerçeklikler, aslında aynı pratikler sayesinde varedilmişlerdir. Bugün kent denince akla gelenlerin çok ağırlıklı kesiminin biyo-matematik pratiklerle kurulduğunu söylemek abartı olmaz. Kişi başına trafikte geçirilen günlük saatten kişi bazında haftalık spor etkinliği harcamalarına, kentsel toplumsal gruplara göre internet girişleri hacmine, yargıya işi düşme miktarına, doktora gitme sıklığına dek akla hayale gelebilecek her biyo-matematik parametre yeni kentsellikler kurar, en geniş anlamda yeni mimarlık tarifleri yapar.

Mukavemet ve Statik

Antoine Picon, geç 18. ve 19. yüzyıllarda İngiltere ve Fransa'da mimarlık alanındaki değişimi ve mühendisliğin doğuşunu anlatırken, olup bitenleri "... mimari biçimin onu gerçekleştirmeye imkân veren tekniklerle tanımlanamaz hale gelmesi..." diye özetler.[24] Mimari biçimlerin kendilerini vareden malzeme ve yapım pratikleriyle örtüşük ve yerle tanımlı olma halinin ortadan kalkmasına işaret etmektedir. Geçmişte mimari biçimin geometrisi ve genelde tüm mimari üretim uygulamaları kendilerini mümkün kılan yapım tekniklerinden, ve yapım teknikleri de belirli bir yerden özerk olamazken, modern mühendislik, en azından kuramsal olarak, ama çoğu zaman pratikte de, her teknik imkânla her biçimin her yerde inşa edilebilmesine giden yolu açar. Arkitektonik-teknik-yer bağı çözülür. Belirli bir yerde geçerli bir tekniğin zorunlu olarak mümkün kıldığı be-

24. Antoine Picon, "The First Step of Constuction in Iron, Problems Posed by the Introduction of a New Construction Material", *Before Steel, The Introduction of Structural Iron and Its Consequences* içinde, haz. M. Rinke, J. Schwartz , Zürih: Niggli, 2010, s. 52.


TRAITÉ
THÉORIQUE ET PRATIQUE
DE
L'ART DE BÂTIR,
PAR JEAN RONDELET,
ARCHITECTE,
MEMBRE DE L'INSTITUT.
TOME CINQUIÈME.
A PARIS.
CHEZ M. A. RONDELET FILS, ARCHITECTE,
ÉDITEUR DES ŒUVRES DE SON PÈRE,
PLACE DU PANTHÉON, RUE SAINT-JACQUES, N°. 10.
M. DCCC. XXIII

Yapım tekniklerinin yerötesi pratikler haline gelişinde konstrüksiyon elkitapları başrolü oynarlar. Öncü bir örnek: Jean Rondelet, *Traité théorique et pratique de l'art de bâtir*, 5 cilt, Paris, 1812-1817. Görsel kitabın 1832 tarihli ikinci baskısının 5. cildine ait.

lirli bir arkitektonik sonuçtan söz edilemez olur. Belirli bir arkitektonik sonuç elde etmek için başvurulması zorunlu bir teknik de yoktur artık. Arkitektonik-teknik bağının çözülmesi ise, ikisi arasındaki ilişkinin yerötesi hale gelmesi demek.

Bu çözülme sayesinde kubbe, örneğin, sadece bir yarım küredir. Bu yarım kürenin tuğla örgüsüyle yapılması, metal bir iskeletin metal levhalarla kaplanması suretiyle inşası veya betonarmeyle dökülmesi vs. temelde onun biçimsel tanımını değiştirmeyebilir. Kuşkusuz buna ideolojik gerekçelerle karşı çıkmak yaygın bir eğilimdir, ama meseleye teknolojinin yerden bağımsızlaşması bağlamında bakınca ortada bir çelişki yoktur. Oysa neredeyse bir yüzyıl boyunca mühendislik-mimarlık alanında düşünme güzergâhlarını bunu çelişki sayma ısrarı ve onun varettiği gerilimler tanımlayacaktır. Örneğin "dürüstlük" yanlıları biçim-teknik bağının o eski, ama artık aşındığı besbelli kopmazlığı argümanına sarılırlar. Örneğin, eklemsiz kubbenin biçimi tuğla örgü tekniğinin zorunlu kıldığı şeydir,

böyle düşünenler için. Ya da Pantheon'un kasetli kubbesi Roma beton tekniğinin doğrudan ürünüdür. Böyle bakınca, betonarme cami kubbesi veya Pantheon kubbesinin metal strüktürle yeniden üretimi birer radikal yanılgı, hatta gayriahlaki tutum olacaktır. Erken modern karşı-tarihselci kuramcıların bir bunalım saydıkları bu durum tam da Picon'un tarif ettiği değişimin bir başka anlatımı. Pantheon kubbesi Antik Roma'da kendisini vareden teknikle başka bir biçimde (deterministik bir çerçevede) ilişkilidir, bugün başka biçimde ve deterministik nitelikte olmaksızın... Antik Yunan tapınağını MÖ 4. yüzyıl inşaatçılarının, Gotik tonozları 13. yüzyıl Avrupa taşçılarının, klasik Osmanlı cami kubbesini Sinan'ın düşlerinde bile göremeyeceği tekniklerle yapmak mümkündür. Teknikler artık belirli birkaç biçime mecbur olmadıkları gibi, biçimler de tek bir tekniğin zorunlu çıktısı değildir. Aynı teknik altyapıdan hareketle farklı arkitektonik sonuçlar yaratılabilir.

Ne var ki, özellikle 20. yüzyıl mimarlarını ve düşünürlerini çok rahatsız eden, hatta klasik modern mimarlık tarihyazımının ana paradigması haline gelen bu arkitektonik-teknik kopuşu sadece alışılagelmiş biçimleri yeni tekniklerle yeniden üretme yollarını açmakla kalmaz. Asıl önemlisi biçim üretimini özgürleştirir. "Bağıl formun yıkılışı" diye adlandıracağım bu değişim gerçekte formu yıkar. Yapı ve mekân üretimini forma mecbur olmaktan uzaklaştırır. Picon'un daha önce hemen hiç dikkat çekmemiş bir semptoma koyduğu bu teşhis "yerötesi"nin inşası bağlamında radikal bir paradigma değişimine işaret ediyor. Biçim-teknoloji bağının kopmaz deterministik bir zorunluluk olduğu bir dünyadan bunların ayrışmış/çözülmüş olduğu bir dünyaya doğru bir gidiştir bu. Yine de böyle bir yolda doludizgin ilerleyip sevilen mimarlık klişesine ulaşmak için acele etmemekte yarar var. Yani bütün bu değişim senaryosuyla anlatılmak istenen, mimari biçimlerin ve tekniklerin artık her yerde aynı sonuçları ürettiği ve dünyanın aşılmaz bir türdeşliğe doğru yol aldığı değil. Tam aksine, her mimari ürünün, her inşai etkinliğin, her biçimin tikel olduğu ve bir daha yinelenemez "kendilik"ler olarak varlık kazandığı anlamına geliyor.

"Mekanik" ve "Teknoloji"

Raymond Williams *Keywords*'ünde bir dizi kavramın İngilizcedeki tarihsel oluşum serüvenini özetlerken, *mechanical* ile *technology*'nin de yaşamını anlatır.[25] Ona göre *mechanical* 15. yüzyıldan başlayarak tarımsal üretim dışındaki her tür imalatı kapsamış bir terimdir. Bu nedenle sınıfsal bir içerik de edinmiş görünür. Açıkça sosyal konuma gönderme yapan küçümseyici bir tonu vardır. 1589'da örneğin, "*mechanical and men of base condition*" (kabaca, "el emeğiyle iş yapan ve alt sınıftan insanlar") denebilmektedir. Bu ve benzeri kullanımlar 18. yüzyıldan itibaren değişecektir. Terimin önceki üç yüzyılda sınıfsallığı anlatan, dolayısıyla yerde kodlanmış, çünkü işaret ettiği pratiklerin toplumsallığını eksen alan anlamı, o eşiğin sonrasında ve bugün artık eylemin, etkinliğin, bir dizi pratiğin genel teknik ifadesine dönüşmüştür.

Technology ise 18. yüzyıl öncesinde terim olarak zaten mevcut değildir. Teknolojiye dahil edilen pratikler önceleri meslek adlarıyla tanımlanırlar. Örnek olarak, kârgir inşaat teknolojisi yoktur, taşçılık işi vardır. Hepsini birden kapsayan ve farklı imalat pratikleri uygulayanların kolektif işlerini kapsayacak şekilde içeren bir üretim kavrayışı bulunmaz. Mimarlık da bu ortamda bir teknolojik etkinlik olarak tanımlı değildir doğal olarak.

Bu anlamsal değişim sadece yukarıdaki iki sözcükle sınırlı değil, mimarlığa –hatta bütün üretim alanlarına– ilişkin tüm terminolojinin toplumsal imalarının silinmekte olduğuna işaret ediyor. Her üretimsel terimin toplumsal statülere, hiyerarşilere, mesleklere, görevlere, hatta bazen dinsel, etnik konumlara doğrudan gönderme yaptığı, en azından onlardan soyutlanabilir olmadığı bir dünyadan giderek uzaklaşılıyor. Bunu kavramak için Avrupa'daki ve Avrupa dışındaki lonca ve benzeri örgütlenmelere kısa bir tarihsel bakış aydınlatıcı olur. Örneğin, Ortaçağ Avrupası'nda taşçıların sürdürdük-

25. Raymond Willliams, *Keywords, a Vocabulary of Culture and Society*, Londra: Fontana Press, 1976, s. 201-2, 315-16; Türkçesi: *Anahtar Sözcükler: Kültür ve Toplumun Sözvarlığı*, çev. Savaş Kılıç, İstanbul: İletişim, 2005.

leri etkinliğin bir teknolojik iş olarak tanımlanmadığı, bir yaşam biçimi, bir varoluşsal pozisyon, bir toplumsal dayanışma sistemi, hatta bir meslek sırları toplamı biçiminde düşünüldüğü biliniyor. Tüm imalat pratiklerinin neredeyse –bazen düpedüz– esoterik nitelikte gizemler de içerdiği zaman içinde unutulur; üretimin göndermesinin üretim süreçleri toplamından –teknolojiden– başka bir şey olmadığı kavrayışı doğar. Mimarlık bu sekülerizasyonun, bu gizemden arındırmanın ve bu yerötesileşmenin ilk yaşandığı üretim bölgelerinden biri. Önce mimari üretimin kutsallığı bozulmuş, gizemi çözülmüş ve olağanlaşması mümkün olmuştur. Söz konusu değişimin çeşitli veçhelerini kavramak isteyenler, 17. yüzyılda taş kesimi işini bir teknik ve geometrik pratik olarak tanımlayan stereotomi disiplininin icadını dikkate alarak düşünmeye başlayabilirler. Onun ardından da geç 18. yüzyılda ortaya çıkacak ahşap ve kârgir konstrüksiyon elkitaplarının bugüne uzanan uzun tarihçesine eğilmek yararlı olur.

Mimarlığın İcadı

Bir grup düşünsel, inşai, mekânsal, mesleki, söylemsel olguyu, gerçekliği adlandırdığımız bugünkü "mimarlık" terimi, çoğunun ömrü 18. yüzyıldan başlayan bir dizi pratik içinde ve sayesinde icat edilmiş gibi görünüyor. Artık mimarlık denince yapı üretiminden ibaret bir pratik ya da Avrupa'da (ve en fazla eski Mısır ve Antik Yunan'ın katılımıyla) inşa edilmiş anıtsal yapılar toplamıyla sınırlı bir tarihsel uzanım düşünülmüyorsa, bu, o uzun icat süreci içinde mümkün oldu. Artık konstrüksiyon ve yapı üretimi mimarlığın kavramsal sınırları içine girenlerden sadece bir bölümünü oluşturuyorsa, genişletilmiş bir mimarlık kavrayışı neredeyse "her şeyi mimarlık olduracak" kadar sınırları çözmüşse ve çözmekteyse, hâlâ ezeli ve ebedi bir mimarlık varmış gibi konuşamayacağımız açık olmalı. Oysa daha 1940'larda bile Pevsner, Lincoln Katedrali'nin mimarlık, ama bisiklet sundurmasının yapı olduğunu söyleyebiliyor[26] ve kabul göre-

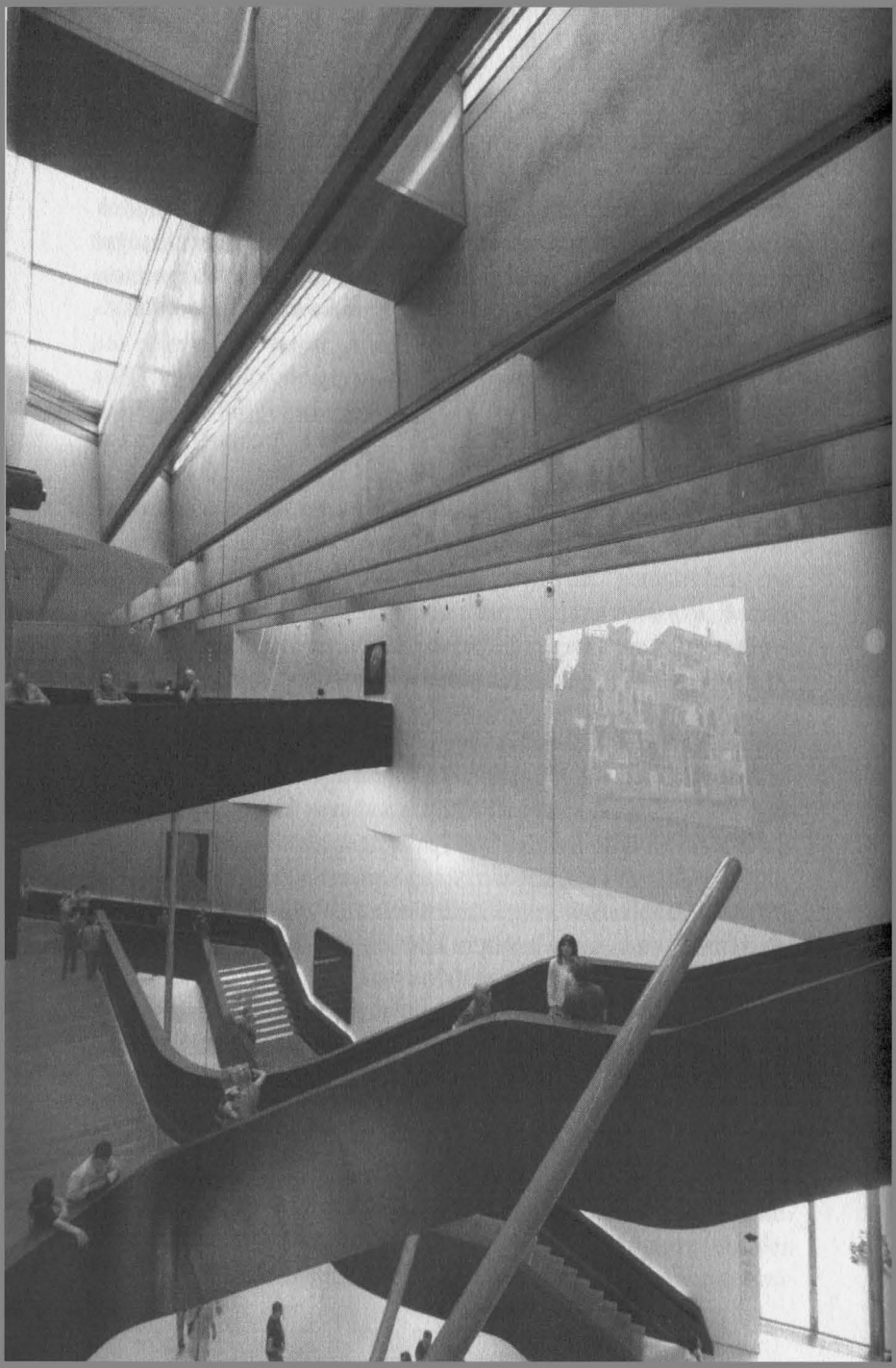
26. Nikolaus Pevsner, *An Outline of European Architecture*, Londra: John Murray, ilk baskı 1942, s. 23.

biliyordu. Üzerinden bir yüzyıl geçmeden bu kavramsal çizgi iyice aşılmış görünüyor.

Bu değişimin önemli oranda bir tür siyaseten doğrucu tavırla bağlantılı olduğu kuşkusuz iddia edilebilir. En katı Avrupa-merkezli zihinler bile artık mimarlığın dünya-tarihsel bir gerçeklik olduğunu söyleyebiliyorsa, bunda tabii ki entelektüel liberalizmin vurduğu etkili cilanın rolü vardır. Ancak, mimarlığın kavramsal genişlemesi dediğim sürecin ondan çok daha fazlasını içerdiği aşikâr. Yatayda ve düşeyde bir genişlemeden söz ediyorum. Hem tüm çağlar, toplumlar ve yerler onun kapsamına giriyor, hem de oralarda varedilmiş inşai, mekânsal, sözel, yazılı, ütopik, iki ve üçboyutlu nitelikte veya yapay ve doğal malzemeyle biçimlendirilmiş olup da mekân üretimine dolaylı veya dolaysız şekilde değen pek çok şey...

Hâlâ geniş direnme ve kuşku cepleri olsa da, "genişletilmiş mimarlık" tanımına hemen her yerde daha çok ikna olunuyor. Burada amacım –daha önce de sürekli yinelediğim gibi– söz konusu gidişi tartışmak değil. Sorunlaştırmaya çalıştığım, bu yeni denebilecek tanımın yeniliğinin ve bitimsiz oluş halinde bulunuşunun sürekli es geçilmesi. Onu sabitlenmiş ve zamanötesi bir sözlük malzemesi gibi kullanabileceğimiz özgüvenini sorun olarak görüyorum. Batı dillerinde (*architectura*) neredeyse 2500, Türkçede (mimarlık) 600 yıllık olan bir terimin ses değeri bağlamındaki sabitliğinin ürettiği yanılsamanın farkına varmamız gerekiyor. Sürekli oluş halinde olanları zamanda donmuş bir terimle ifade etmek zorundayız. İnsan dili tam da bu demek. Bu çelişki tabii ki giderilemez, ama varettiği sabitlik yanılsamasının farkına varılabilir. Örneğin, lisans birinci sınıf öğrencilerine Vitruvius'un üçlü tanımının geçerliliğinden konuşarak öğretime başlanmayabilir. Mimar Sinan'ın da, bizim de mimarlık yaptığımız gibi çamlar devrilmeyebilir. Halk konutlarında bizim bugün başaramadığımız yetkinlikte bir işlevsel çözüm bulunduğu şeklinde ebedi kalite tanımları varmış gibi yorumlar yapılmayabilir. Kısaca, "mimarlık" kavramını hep yeniden tanımladığımızı, içeriğinde eskilerden kimilerini atıp yenileri koyduğumuzu, kısa süre önce mimarlık demediklerimize bugün mimarlık der olduğumuzu, eskiden mimarlık denenlerden kimilerini artık sınırdışında bırakabildiğimi-

zi, hatta her gün sınırları yeniden erittiğimizi fark edebiliriz. Belki o zaman mimarlık tarihlerini yeniden ve yeniden yazmak meselesinin bu sabit tanımlı sanılan bilgi alanı için yaşamsal bir zorunluluk olduğunu görebiliriz. Hepsinden önemlisi, mimarlığın artık çoğul vatanlı olduğunu, yerötesilik pratikleriyle kurulmuş bir dizi yerötesi pratik olarak da pekâlâ tanımlanabileceğini kavrarız; yalnız Türkiye'de değil, dünyanın her yerinde.



III

Mesleği Yeniden Tarif Etmek: Metropolleşen Dünyada Mimarın Rolleri

"Mimar" yoktur "mimarlar" vardır. Özneler var. Adlarını koymamız gereken insanlar var. Hepsi birden mimar olarak adlandırılan, belirli ortak davranışlarda bulunan, belirli siyasal tavırlar ortaya koyan, blok halinde düşünen, sanki tarihin elinde bir araçmış gibi tarihin buyurduğu biçimde mekânı düzenleyen, yukarıdan birisi tarafından, bir yüce güç tarafından yönlendirilen bir muhayyel grup bence yok.

...

... Aktör özneleri görmemek bir kere rastlantısal olarak karşımıza çıkıvermiş bir eksikliğimiz falan değil. Görmek istemediğimiz için görmüyoruz. Bu tarihi ve toplumsal değişimi, öznelerin oluşturduğu bir karmaşık, hatta "sarsak" bütün olarak algılamak istemeyişimizden kaynaklanıyor. O zaman insanların birbirlerinden ne kadar farklı olabildiklerini, daha da kötüsü herkesin ne kadar trajik olduğunu görmezsiniz. Sürekli bir dram halinde yaşadığınızı düşündürür size çevrenizdeki ortam. Halbuki herkes trajiktir. Bütün öznelerin hayatı bir tarafından baktığınızda düpedüz acıklıdır. Sürekli olarak yaşamımız bir çatışmanın içinde vuku bulur. Bunun içinde kuşkusuz sayısız uzlaşma da üretiriz. Ama hepsinde nihai sonuç trajik bir yaşamımız olduğu gerçeğidir. ... Mimarların trajik olmalarının nedeni benim onları trajik görmem değil. Biz her seferinde toplumla barışık bir özne istiyoruz. Böyle bir özne yok ve olamaz da. ...Her özne, klasik tiyatrodaki kader figürü gibi işlev gören toplumsallığa umutsuzca direnerek varlık kazanır.[1]

Mimar starın adı çoğu zaman bir mimari ürünün halkla ilişkiler meselesini kolay halletmeyi sağlar. Roma'da MAXXI Çağdaş Sanatlar Müzesi çekiciliğini içeriği kadar Zaha Hadid'in şöhretine de borçludur.

1. Uğur Tanyeli, "Mimar Yoktur, Mimarlar Vardır", Hakkı Yırtıcı ile söyleşi, *Yeni Mimar*, Ağustos 2007; internet yayımı: www.mekânar.com/tr (Erişim tarihi: 17 Eylül 2014).

I

Hiçbir çağda olmadığı kadar kentleşmiş bir dünyada yaşanıyor. Bu çağ mimarların altın çağı mı? Sadece iş kapasitesi bağlamında bile öyle. Kuşkusuz, mimarlık neredeyse tüm dönemler boyunca hep kentsel bir olguydu. Mekân/yapı üretim işini bir uzman eliyle yapmak söz konusuysa, bu ağırlıklı olarak kentte gerçekleşirdi ve hâlâ da öyle gerçekleşiyor. Kırsal bir toplumda mimarlık için, bir uzman aracılığı ile mekân üretimi için, çünkü uzmanlaşma için, imkânların kısıtlı olduğunu bellidir. Dünya kentleştikçe mimarlığa ve mimarlara olan ihtiyaç artıyor. Bugün artık dünyanın gelişmiş ülkeleri diye nitelendirilen yerlerde köylülüğün bütünüyle tasfiye olduğundan konuşabilme imkânı var. Dünya kabaca 19. yüzyıldan beri hızlı bir biçimde kentleşiyor ve bütünüyle kentlilikle tanımlı hale geliyor. Öte taraftaysa bir başka değişim yaşanmaya başlıyor: Kentlilik metropol boyutuna doğru tırmanıyor. Yani küçük kent boyutundan büyük kente, büyük kentten dev kentlere doğru evriliyor. Bunun sonuçları mimarlığı bir kez daha doğrudan doğruya ilgilendiriyor. Metropolleşme tırmandıkça kaçınılmaz olarak genelde yapı uzmanlıklarının, özelde mimarın iş miktarının da arttığını, çünkü yapı üretim işlerinin karmaşıklaşıp çeşitlendiğini söylemek mümkün. Ama yine de bugün bütün bunlara rağmen dünyanın hiçbir yerinde yapı üretim sektörünün bütünü mimarlar tarafından yürütülüp denetleniyor değil. Yine de, metropolleşmenin tırmanması, kaçınılmaz olarak mimarın işinin sürekli olarak artışı demek.

Metropolleşme aynı zamanda çoğulluğun egemenliği ve türdeşliğin yıkımı demek. Kabaca 19. ve 20. yüzyıllarda fiziksel çevreye ilişkin hemen her şey, fiziksel çevrenin homojenliğe, kimlik bütünlüğüne sahip olması veri alınarak düşünüldü. Kentler uzunca bir süre böyle biçimlendirilmeleri gerektiği inancıyla ele alındı. Neredeyse kent planlama bu demekti. Geçmişin, örneğin, Avrupa'da Ortaçağ ve Türkiye'de Osmanlı kentlerinin kimlik bütünlüğü ve homojenlik gösterdiği inancı güncel değişimleri gözlemleyenlerin ilk saptamasıydı. Genel olarak premodern kentlerin böyle olduğundan uzun za-

man kuşku duyulmadı. Hatta geç 19. yüzyılda mimarlık ve kent planlama düşüncesi çoğunlukla geleneksel kentlerin özlemle anılması ve örnek alınması talepleriyle karakterize olur. Örneğin Pugin Ortaçağ kent nostaljisinin,[2] Sitte[3] ve Mebes[4] ise geleneksel kentsel fizyonominin örnek gösterilmesi çabasının kuramcıları ve/veya propagandacıları sayılabilirler. Artık hem geçmişin homojenliğinin bir düş olduğunu biliyoruz, hem de bugünün kentsel heterojenliğinin sağlıksızlığından konuşmak eskisi kadar kolay değil. Giderek tırmanan bir şekilde metropolleşmenin arttığı bir dünyada homojenlik de olanaksız hale geliyor. Kentler birbirlerinden çok farklı elemanları içerir hale geliyorlar. Hem fiziksel olarak birbirlerinden çok farklı elemanları içerir hale geliyorlar, hem de toplumsal ve kültürel anlamda alabildiğine heterojenleşiyorlar. Birbirinden farklı kültürel varoluşlar, tercihler, yaşama alışkanlıkları, birbirinden farklı etnik gruplar, marjinaliteler, çeşitli altkültür grupları oluşturmaya başlıyor metropolü. Değişen şu: Eskiden de çeşitlilik içeren dünya daha heterojen oluyordu; ama asıl önemlisi bugün farklılıklar, gruplar arasındaki ilişkiler eskisinden çok daha karmaşıklaşıyor. Öngörülebilir bir gelecekte bütün dünyanın böyle olacağını söylemek herhalde bir kehanet olmaz. Dünya, sözgelimi homojenliğe, kimlik bütünlüğüne, kültürel anlamda fikir birliğine doğru gitmiyor. Aksine, farklı tercihlerin bir arada olduğu, uzlaşmaların ancak belirli bölgelerde mümkün olduğu, her konuda kararların zaman-mekân bağlamında kısıtlı bir ölçekte alındığı bir dünya bu. Zaman zaman belirli bölgelerde uzlaşmalar, mutabakatlar, işbirlikleri kurmak suretiyle çalışmaktan söz ediyorum. Ama senaryoyu olumsuzluklar ekseninde yazmak da mümkün: Karmaşıklaşma ve heterojenleşme bir tür Yeni Bonapartizm'i de tetikliyor. Kaos paranoyaları geliştirip uzlaşmalar üret-

2. Augustus Welby Northmore Pugin, *Contrasts: Or, A Parallel Between the Noble Edifices of the Fourteenth and Fifteenth Centuries and Similar Buildings of the Present Day. Shewing the Present Decay of Taste*, Londra, 1836.

3. Camillo Sitte, *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*, Viyana, 4. ve nihai baskı 1909.

4. Paul Mebes, *Um 1800. Architektur und Handwerk im letzten Jahrhundert ihrer traditionellen Entwicklung*, 2 cilt, Münih: Bruckmann, 1908.

mekte zorlananlar antidemokratik buyurganlığa teslim olmaya daha hevesli oluyorlar. Bu yazdıklarımın hepsi de mimarlık hizmetiyle ve mesleğiyle doğrudan bağlantılı. Dünya, metropoller, kentler heterojenleşiyorsa, mimarlık meslek alanı da öyle oluyor. Kuşkusuz, mimarın müşterisi daha bile geniş bir heterojenliği yaşıyor.

Bugün otuz milyonu aşkın nüfusu ile Tokyo dünyanın en büyük metropolü; ama yakın gelecekte Hindistan'da Mumbai'nin, Çin'de Şanghay'ın kırk milyonu aşan boyutlarıyla ondan büyük dev metropoller haline geleceği kestirilebiliyor. Ancak değişimi kırk milyonluk metropollerin oluşturduğu bir dünya diye sınırlamayalım. Hemen herkesin kentlerde yaşadığı, tümü kentsel bir dünyada kırk milyonluk bazı yoğunlaşma noktaları da olacaktır diye düşünelim. Köy-kent yarılmasının artık söz konusu olmadığını, tam tersine, yeryüzünün neredeyse tamamının kentleşeceği, belirli kimi noktaların da aşırı yoğunlaşacağı kestirilebiliyor. Çoğu yerde öyle oldu bile. Oraların hâlâ eski dünyadaki gibi, sanki tanımlı bir fiziksel varoluşa işaret eder gibi, adları var. Onlara hâlâ Meksiko, İstanbul, Tokyo, Madras, Sao Paolo, Moskova gibi adlar verilmeye devam ediliyor. Ne var ki, artık metropolün belirli bir iç tutarlıklı kimliği, hatta fiziksel bütünlüğü akla getirmiyor.

Metropoller aynı zamanda da dünya ekonomisini denetleyen ve ekonomik değerlerin çok önemli kesimini üreten yerler. Dünya ekonomisi artık metropoliten bir ekonomi. Böyle bir dünyada mimar olarak çalışmak önceki dönemlerde çalışmaktan çok daha karmaşık roller oynamayı gerektiriyor ve gerektirecek. Çok yakın gelecekte tekil rollerin egemenliğindeki bir dünyada mimarlık yapılamayacak. Bir zamanlar Floransa veya Pekin denince zihinlerde uyanan (gerçekçi veya gerçekdışı) nitelik tahayyülleri bugün New York veya Şanghay denince oluşmuyorsa, bunun mimarlık mesleği için nasıl bir çevre ve imkân tanımladığını araştırmak gerekiyor.

Sözgelimi, 16. yüzyılda Edirne, İzmit veya Eskişehir'de yaşayanlar en fazla iki mimar türüyle karşılaşırdı. Aslında yalnızca biriyle karşılaşırlardı, ötekini zaten görmezlerdi bile. Döneminde "şehir mimarı"[5] diye adlandırılan, yapı ustalığı ile mimarlık arakesitinde iş yapan ve genellikle de konut üreten bir mimar türü vardı. İkinci bir

mimar türü ise, merkezi yönetimin temsilcileri tarafından finanse edilen kârgir Osmanlı "resmi" yapılarını inşa edenlerdi ki, onlar zaten çoğunlukla taşrada yaşamıyorlardı. Genellikle Osmanlı topraklarındaki belirli birkaç noktada, öncelikle İstanbul'da yoğunlaşıyorlardı. Taşranın orta boy kentlerinde onları belki yüzyılda bir kere görebilmek mümkündü. Böyle bir kârgir anıtsal yapı inşa edilirken, bu mimarlardan biri İstanbul'dan gelir ve yapının inşasını denetleme rolü oynardı. İş bittiği zaman da döner giderdi. Tek bir mimar tipi, bütün kentin mimari işlerini yapmaya yetiyordu. Dolayısıyla, tekil rollü mimarlardan söz etmek geçmişin dünyasında tipik olandı. Bu dünyanın her yeri için geçerli bir durumdu. Metropollerin dünyasında her anlamdaki çoğulluk mimarı da çoğullaştırıyor. Mimarı çoğullaştırdığı gibi mimarın rollerini de çoğullaştırıyor.

"Mimarın rolleri" aslında toplumbilimsel bir terim. Toplumbilimde "rol" dendiği zaman, kişilerin kendi toplumsal varoluşunu gerçekleştirmek için başvurduğu belirli biçimlerde davranma alışkanlıklarına işaret edilir. Kişi, toplumsallığın içinde yaşayarak kendisini belirli roller çerçevesinde ifade etmeyi, konumlar tanımlamayı öğrenir. Örneğin, toplumsallığın içinde kadın veya erkek olarak, eş olarak, baba olarak, mimar olarak, memur olarak, yatırımcı olarak ya da ücretli çalışan olarak davranmayı öğrenir... Sayısız biçimlerde birbirinden farklı toplumsal varoluşlara göre davranmayı, toplumsal pratikler içinde yaşayarak, daha doğduğumuz günden başlayarak yineleye yineleye belirli kalıplarla öğreniriz. Öğrendiklerimizi rol diye tanımlamak mümkün, çünkü sürekli değillerdir; hem eşzamanlı, hem de ardzamanlı olarak değiştirilirler. Tüm ömrü sabit bir performans kalıbının içinde geçirmek söz konusu olmaz. Örneğin, okulda öğrenci rolü oynanır. Mezuniyetle birlikte o rol gündemden kalkar. Öğrenci rolü oynamak öğrenci gibi davranmak demektir. Özgül mizahi bir amacı yoksa, öğrenci öğretim üyesi gibi ya da bir öğretim üyesi öğrenci gibi davranmaz. Bu belirli rollere alışmış olmamızdan kaynaklanır. Hem oynarken o role alışırız, hem de başkalarının on-

5. Cengiz Orhonlu, "Şehir Mimarları", *Osmanlı Araştırmaları*, II, 1981, s. 1-30.

lar için biçilmiş rolleri oynamasını bekleriz. Çünkü kendi oynamadığımız roller hakkında da fikrimiz vardır. Toplumsal ilişkiler o rollere ilişkin kestirimler sayesinde kurulur. Kuşkusuz aynı anda hem öğrenci, hem evlat, hem burjuva rolleri de (ve daha pek çokları da) oynanır. Toplumsal pozisyonlara göre farklı davranış modelleri içinde gruplaşılır; toplumsal oyun o sayede oynanabilir: Kişiler o sayede anlaşabilir, o sayede birbirleriyle konuşabilir, o sayede beklentiler formüle edebilir.

II

Bugün İtalya'da her 414 kişiye bir mimar düşüyor. Bu bir dünya rekoru, ama mimarlık mesleğinin bugünü ve geleceği hakkında da fikir veriyor. Belli ki bu mimar sayısında fenomenal bir artış yaşanıyor. 19. yüzyıl biterken yeryüzünün en kalabalık ve zengin metropolü Londra'da bile toplam mimar sayısı bini bulmuyordu. Yine aynı yüzyılın bitiminde İstanbul'da çalışan mimarların 150 kişi bile olmadıkları biliniyor. Oysa şimdilerde Türkiye'de 45.000 mimar var. Her yıl onlara en az 2000 yeni meslek adamı katılıyor. Bu sayılar bir zamanlar bir avuç mimarın bir avuç kişi ve kuruma tasarım yaptığı bir dünyanın çoktan yıkıldığını gösteriyor. Artık neredeyse herkes mimar olabiliyor, herkes mimar emeğinden doğrudan ve dolaylı olarak yararlanabiliyor.

Tüketim toplumu sadece malların ve metaların tüketimini tırmandırmadı. Eskisinden çok daha fazla yiyecek, tekstil, ayakkabı, beyaz eşya, otomobil tüketildiği aşikâr, ama tüketimi asıl tırmanan şey her tür hizmet sektörü. Mimarlık da hizmet sektörünün bir bileşeni. Tüketiminin ve üretiminin artışıyla sadece mimarlığın değil, her hizmetin niteliği, anlamı, değeri ve üreticisinin toplumsal kimliği ve rolleri değişiyor. Örneğin şöyle: 18. yüzyılda bile tüm dünyada esnaf lokantası/aşevinden başka evdışı yemek yeme imkânı pek yoktu. Onlara gidip yemek yemek içinse, ya bekâr olmak ya da işyerinin öğle yemeğinde eve gitme şansı vermeyecek kadar uzak olması gerekiyordu. Bugün böyle zorunluluklar nedeniyle lokantaya

gitmek ekonomik anlamda birincil olsa da, sektörün yaratıcı denebilecek kesimi için ikincil önemde. Lokantalara yemek yeme keyfini tatmin etmek için de gidiliyor. O yüzden, lokantaya gidiş sıklığı gelişmiş ülkelerde herkes için haftada biri çoktan aşmış durumda. İşte o sayede artık gastronomik üretkenlikten söz etme imkânı var. Her gün yeni etnik mutfaklar keşfediliyor, yeni sunum teknikleri üretiliyor, yeni yemek çeşitleri icat ediliyor. Yemek tarifleri internette en çok başvurulan siteler arasında rekorlar kırıyor. Yemek eleştirmeni, uzmanı diye bir meslek ortaya çıkmış durumda. Neredeyse varlıklı her ülkede onlarca yemek merkezli TV kanalı faaliyet gösteriyor. Yarışmalar düzenleniyor. Ülke içi ve dışı yemek ve şarap tadım turları yapılıyor.

Mimarlıkta olup bitenler gastronomi alanındakinden çok daha karmaşık. Çünkü mimarlık mesleği yüzyıllar boyunca ve hatta özellikle 15. yüzyıl İtalyası'ndan başlayarak erken modernlikte, elit bir meslekti. Mimar olma fırsatları çeşitli biçimlerde azaltılmıştı. Dolayısıyla mimarlar o denli küçük bir grup oluştururdu ki, ortalama bir uzman bile bugün tüm önemli İtalyan Rönesans mimarlarının adlarını sayabilir. 1750 yılında Roma'da çalışan mimarların listesini ezbere yapmak neredeyse mümkündür. Howard Colvin'in *A Biographical Dictionary of British Architects, 1600-1840* adlı kitabında yer almayan bir mimar "keşfetmek" imkânsız gibidir.

Mimarlığın bu düşük talep ve düşük arz sisteminden yüksek talep ve çok yüksek arz sistemine doğru değişimi herkesin ve özellikle de mimarların zihnini bulandırmış gibi görünüyor. Bir kere bu değişim sektörü acımasız bir rekabet ve "adam harcama" düzeni haline getirdi. Örneğin her yıl dünyada mesleğe on binlerce yeni mimar katılırken, hepsi de gelecekte aralarından binde birinin bile tanınmış olamayacağını bilirler. Oysa 19. yüzyıl sonunda mesleğe atılan her genç önemli bir mimar olma umudu besleyebilirdi. Bu gerçekçi bir beklentiydi de. Paris Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nu bitiren o dönem gençlerinin neredeyse tamamı belirli bir tanınmışlık kazanabilmişlerdir. Okuldayken de, sonra da küçük, seçkin bir gruptular. Oysa bugün mimar sayısı sürekli tırmanırken, mimarlık öğretimi tüm dünyada hâlâ o eski seçkinci, yetenek merkezli, elitist

alışkanlıklarını sürdürüyor. Şöyle bir karşılaştırma yapmak durumu aydınlatabilir: Üniversitelere iktisatçı, mühendis, tıp doktoru vs. olmak üzere giren gençlerin öğretiminde ve beklentilerinde elitist alışkanlıklar ne kadar yer tutar? Onlar mesleklerinin seçkinleşmeye, starlaşmaya imkân vermediğini çoğunlukla bilirler. Okulu bitirip olsa olsa iyi para getiren bir işe girmeyi ya da öyle bir iş kurmayı hedeflerler. Ender olarak itiraf etseler de, sistemik rutine çoktan razı olmuşlardır.

Mimarlık okullarında ve hatta sonrasında böyle bir olağanlığı kabullenme tevekkülü için zemin yoktur. Öğretim pratikleri ne kadar farklılaşırsa farklılaşsın, okulların hepsi de star ve marifetli insan yetiştirme yaklaşımını terk etmekten kaçınır. Öğretim üyeleri arasında olağan insanlara eğitim verildiğini sürekli tekrarlamak ve "yeteneğin ne önemi var" demek gibi bir "siyaseten doğrucu" tavır egemendir, ama gerçekte sistem alabildiğine yarışmacı ve eleyicidir. Kuşkusuz Türkiye gibi mimarlık öğretimine her başlayana "fire vermeksizin" diploma sağlayan çok ülke yoktur. Ancak bu ülkedeki kadar kolay mimarlık diploması alınan bir yerde bile starlaşma ve elitizme inanılmaya devam edilir.

Demek ki mimarlık dünyası artık bir açmaz veya ikilem yaşıyor. Bir yandan mimarlık mesleğinin kitleselleşmesi onu olağanlaştırıyor; mimarlık kapitalist üretim ilişkileri çerçevesinde her meslek gibi alelade bir pratikler bütünü olup çıkıyor. Büyüsü bozuluyor. Belki de kapitalizmin içine girişi ve katılımı kısıtlayan eski bariyerlerini erittiği son kapalı meslek olmaktan çıkıyor. Tüm meslekler gibi her isteyene açılıyor. Diğer taraftan planlama, tasarım ve yapımla tanımlı eski çalışma alanı da çözülerek uçsuz bucaksız, nebulamsı kaotik bir ortama dönüşüyor. Ne var ki hâlâ kendisine ilişkin Rönesans artığı değer yargılarını yaşatmayı sürdürüyor. Yaratıcılık kavramıyla içsel bir bağlantısı kalmadığı halde hâlâ yaratıcılık söylemlerini dilinden düşüremiyor. Yaratıcılığın özgül bir mimari beceri veya özellik olmadığını, tüm kapitalist pratiklerin yaratıcılık içerebileceğini görmek yerine, birkaç yaratıcı meslekten biri olduğunu iddia edebiliyor. Acıklı olan şu ki, mimarlığa ilginçliğini, çekiciliğini veren ve korkunç bir insan telefatına neden olan bu naif meslek

ortamını işleten ekonomik mekanizmaları da aynı çelişki ayakta tutuyor. Yeryüzünü yapılarla dolduruyoruz, ama onların olsa olsa binde biri önemli oluyor. Milyonlarca mimar yetiştiriyoruz, ama onların binde biri bile anonimliğin ötesine geçemeyecek. Yine de bu düzen çalışıyor, talep düşmüyor. Mimarlıkta asıl mucize işte bu.

III

Bugün tek bir mimar rolünden söz etmek imkânsız. Aynı özne farklı şapkalar altında farklı roller oynayabilir. Geçmişte de kuşkusuz tek şapka söz konusu değildi. Örneğin 16. yüzyıl Bursası'nda şehir mimarı olanın rollerinden biri şehir mimarı olarak davranmak olurdu. Bundan başka, olsa olsa Müslüman veya Hıristiyan olabilirdi. Rol seçenekleri kısıtlıydı. Bugün herkes çoğul roller oynadığı için neredeyse sonsuz denebilecek kadar çok sayıda kombinasyon içinde farklılaşılır. Ancak asıl önemlisi, eskisinden farklı olarak bugünkü roller verili değildir, bağlayıcı değildir. Hangi rolleri oynamak istediğine büyük oranda özneler kendileri karar verir. Roller dışarıdan dayatılabilse de, bir ölçüde o dayatmalara direnme imkânı da vardır. Geçmişte tartışılması, inkârı, değiştirilmesi pek hoşgörülmeyen roller bugün inkâr edilebilir, başka biçimlerde yorumlanabilir. Bireysel çeşitlemeler için imkânlar çok geniştir. Hem oynadığımız roller dolayısıyla birbirimizle uzlaşırız, gruplaşırız; yani birbirimizden ayrışırız ama tanınabilir gruplara ayrışırız, ama aynı zamanda rollerimizin sonsuz çoğulluğunun bir araya gelmesinden kaynaklanan nedenle de her birimiz farklı biri oluruz. Çünkü mimarlık dışındaki rollerimiz de mimari rollerimize eklenir. Bugünün dünyasında toplumsal kişiliklerin, neredeyse sonsuz bileşenli bir denklem gibi oluştuğu söyleyebilir. Kadın mimar olmak farklıdır, erkek mimar olmak farklıdır. Kadın ve erkeğin toplumsal rolleri farklıdır çünkü. Sadece fizyolojik farklılıklar değildir bunlar. Kadınlık ve erkeklik davranışları da toplumsallık içinde öğrenilen davranışlardır. Buna ait olunan etnik grubu, toplumsal grubu, sınıfı, ailenin eğitim durumunu vs.yi ekleyelim. Hepsinin üstüne sadece mimarlık bağlamın-

da tanımlı roller katılırsa, nasıl bir çoğulluğun içinde çalışıldığı kestirilebilir. Bu ortamda bireysel yollar bulmak için epey karmaşık bir dans yapılmakta olduğu aşikâr. Dans metaforu burada çok anlamlı. Evet, her dansın belirli kuralları vardır, ama herkes o figürleri kendi bireyselliğine uyarlayarak dans eder. Mutlak kurallara dayanarak hiç kişiselleşmemiş dans nasıl yapılamıyorsa, toplumsal oyun da öyle oynanamaz. Dolayısıyla bireysel varoluşlar bu çoğul rollerin tanımladığı koreografinin içinde kurulur.

Ama sorun şu ki bu roller çoğu zaman birbiriyle çelişir. Bir rol diğer bazı rolleri bazı durumlarda imkânsız, bazı durumlarda zorunlu kılar, bazı durumlarda uzlaşır, bazı durumlarda uzlaşmaz. Rol çatışması kişinin oynadığı rollerin birbirleriyle çelişmesi, bazı rollerin diğerlerini oynama şansını azaltması veya tahrip etmesi anlamına geliyor. Sözgelimi, hem bürokrat hem de tasarımcı ve/veya star mimar olmak neredeyse kaçınılmaz olarak bir rol çatışması üretir. Weber'in deyişiyle "gündelik rutinin egemeni" olan bürokrat[6] alışılagelmiş görevin sürekliliğini ve prosedürlerin sabitliğini ön plana alırken, star için esas olan değişimdir. Hep aynı tasarımsal yolda ısrar etmek, yeni ürün ve yeni yöntem ortaya koymanın zorunlu olduğu kapitalist sistemde kendi starlık rolünü inkâr etmektir. Bürokrat mimarın böyle bir lüksü olmaz. Benzer bir rol çatışması, çoğu zaman aksi düşünülse de, tasarımcılık ve kuramcılık rolleri arasındaki uzlaşmazlıkta da gözlemlenir. Kuramcının mimari savları ve saptamaları pekâlâ da ortaya koyduğu tasarımlarla çelişebilir. Söylediği, önerdiği gibi tasarlayamayabilir veya inşa edemeyebilir. Buna özellikle 20. yüzyılda sık rastlanır. İşadamı mimar ile tasarımcı mimar arasındaki çelişmeler de azımsanamayacak rol çatışmaları üretir. Geniş bir mimarlık ofisini yönetme işi, tasarım yapmanın dinamikleriyle ender olarak uyumludur. Örneğin işadamının tasarım hizmetinin sunuluşu sırasında zaman kısıtlamalarına ve maliyet analizlerinin gerçekçiliğine duyarlılığı yüksektir; onlara titizlikle uyulma-

6. Max Weber, "Bureaucracy", *Weber's Rationalism and Modern Society, New Translations on Politics, Bureaucracy, and Social Stratification*, haz. ve çev. Tony Waters ve Dagmar Waters, New York: Palgrave MacMillan, 2015, s. 73-127.

sını bekler, çünkü müşteri de aynı beklenti içindedir. Tasarımcınınsa hemen her zaman kendisine tanınandan daha uzun bir tasarlama süresine ve daha gevşek belirlenmiş bir maliyet sınırına talebi vardır. Kanaat önderi/aktivist ile işadamı mimar arasında da rol çatışması kaçınılmazdır. Aktivist toplumsal sorumluluk merkezli düşünürken, işadamı doğal olarak kişisel çıkarını ön plana alır. Kuşkusuz bu sıralananların hiçbiri istisnasız ortaya çıkan durumlar değil; kimi zaman yaşanmayabilirler veya çok vahim olarak yaşanabilirler. Ancak mimarlık rolleri de tüm toplumsal roller gibi asla mutlak bir çatışmasızlık içinde oynanamaz.

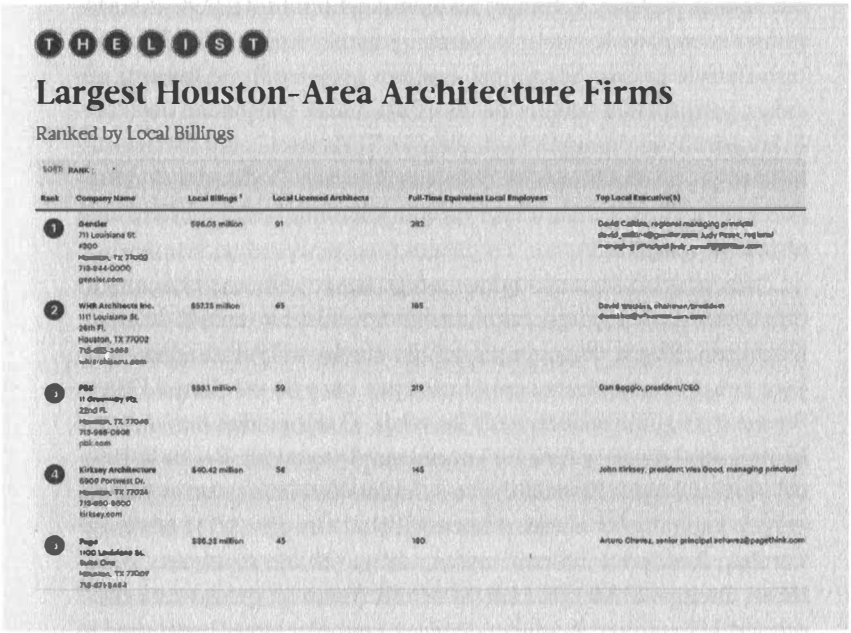
Aşağıda bir grup mimarlık meslek rolüne kısaca değinilecek.

Tasarımcı olarak mimar: En bildik, ama en az rastlanan rol bu belki de. Muhtemelen mimarlık okuluna gelen gençler en azından mesleğe ilişkin bu rolden haberli olarak kaydolurlar. Mimarın öncelikle tasarımcı olduğuna inanırlar. Ne var ki mimarın rollerinden sadece biri tasarımcılık. Tasarım, yaklaşık olarak, yapının kendi ekonomik anlamının dışında, o yapıyı o biçimde gerçeğe dönüştürmeyi sağlayan, o yapıyı o yapı haline getiren, eşdeğerlerinden farklı kılan biçimin de ekonomik bir anlamı olması demek. Tasarım, bir yapıyı projelendirmenin aracı mı? Evet, onun aracı. Ama temelde ekonomik bir etkinlik. Yüzyıllar boyunca dünyada böyle bir çalışma kalemi ve böyle bir etkinlik yoktu. Tasarım denilen işin en eski örnekleri en fazla 15. yüzyılın ikinci yarısına kadar geriye götürülebilir. Çok çelişik gibi görünse de, yüzlerce yıl boyunca mimarlar tasarım yapmıyordu. Yapı ve mekân üretiyorlardı. Ekonomik anlam taşıyan ürün yapının kendisiydi. Kapitalist dünyada da kuşkusuz yapı ve mekânın bizatihi özgül ekonomik değeri var. Ancak onun ötesinde yapının inşa edilmesini sağlayan projenin, onun için alınan kararların da doğrudan ekonomik gerçeklikleri var. Oysa geleneksel bir yapı ustasının, inşa ettiği yapıdan ve onda odaklanan inşai emeğinden başka satılabilir bir varlığı yoktu. Sözgelimi, eğer inşa edilmemişse, bir yapı için hazırlanmış bir projeden ve onu mümkün kılan tasarımsal emekten para kazanılamazdı. İstanbul'da 19. yüzyılın sonlarında bile, müşteri tarafından beğenilse de, inşaatına girişilmemiş

bir binanın tasarımı için bir ödeme yapılması beklenmezdi. Bunun 1980'lere dek neredeyse kural olduğu iddia edilebilir. Bugünse mimarların en azından adı tasarımcı olarak anılanları, yaşamlarını yapı yaparak ve/veya mekân üreterek kazanmıyor. Tasarım yaparak çalışıyorlar. Yapıdan bağımsız olarak, o yapının biçimine ilişkin kararlar da artık ekonomik anlam taşıyor.

Tasarım ve tasarımcı rolü sadece yapı tasarımından ibaret değil. Örneğin, daha 1910'lardan başlayarak sinema seti tasarımı diye de bir çalışma alanı var ve büyük ölçüde mimarlar tarafından yürütülüyor. Sözgelimi, *Golem* filminin (1915) set tasarımı Poelzig tarafından yapılmıştı. Bugün bu tasarım alanı reel setlerden fazla sanal olanlarını içeriyor. O alanda hâlâ önemli ölçüde mimarlar istihdam ediliyor. Tasarımın yayılım alanının artık ucu bucağı yok. Mobilya da, saat de, tiyatro sahnesi de, kapı kolu, çatal bıçak tasarımı da mimarın işinin bir parçası olabiliyor. Ama mimarların bunları yapabiliyor olması, her mimar bunların hepsini yapıyor anlamına tabii ki gelmiyor. Bir kapı kolu, mobilya, ayakkabı veya giysi tasarlayıp tasarlamamak oynanan mimari rolle bağlantılıdır, yetenekle değil. Star mimarlar için neredeyse tasarlanabilir her nesneyi tasarlamanın mümkün olduğu söylenebilir. Çünkü star olmak o kişinin adının da bir tür meta niteliği kazanması, markaya dönüşmesi, dolayısıyla üzerine iliştirildiği ürüne özgül bir değer katması demektir. Bu durumda star tasarımcının adı talebi tırmandıran ve/veya yönünü değiştiren bir etmendir. Alessi firması 1970'lerde dikkat çekmekten uzak, küçük bir metal eşya üreticisiyken, 1980'lerde ünlü mimarlara tasarlattığı nesneleri piyasaya sürmek suretiyle birinci lige fırlamıştı. Ünlünün gerçekte tasarlaması bile gerekmez. Çoğu star merkezli mimarlık bürolarında tasarım kolektif bir etkinliktir ve star bunların altına olsa olsa imza atan kişidir. Rogers, Hadid, Gehry, Foster imzaları ürünü tanımlama, adlandırma görevi yaparlar. Estetik olmaktan çok, ekonomik bir gerçekliğe sahiptirler.

İşadamı olarak mimar: Mimar çoğu zaman bir işadamıdır. Kapitalist üretim ilişkilerinin egemen olduğu bir dünyada yaptığı yatırımla para kazanır. Mimarlık hizmet sektörünün bir bileşenidir. Tasarım/



THE LIST

Largest Houston-Area Architecture Firms

Ranked by Local Billings

SORT: RANK ·

Rank	Company Name	Local Billings [1]	Local Licensed Architects	Full-Time Equivalent Local Employees	Top Local Executive(s)
1	Gensler 711 Louisiana St. #300 Houston, TX 77002 713-844-0000 gensler.com	$96.05 million	91	282	David Collins, regional managing principal david_collins@gensler.com; Judy Pizzo, regional managing principal; judy_pizzo@gensler.com
2	WHR Architects Inc. 1111 Louisiana St. 24th Fl. Houston, TX 77002 713-[illegible]-3888 whrarchitects.com	$57.35 million	65	185	David [illegible], chairman/president [illegible]@whrarchitects.com
3	PBK 11 Greenway Plz. 22nd Fl. Houston, TX 77046 713-968-0908 pbk.com	$39.1 million	59	219	Dan Baggio, president/CEO
4	Kirksey Architecture 5900 Portwest Dr. Houston, TX 77024 713-850-8500 kirksey.com	$40.42 million	56	145	John Kirksey, president; Wes Good, managing principal
5	Page 1100 Louisiana St. Suite One Houston, TX 77002 713-571-8484	$36.25 million	45	180	Arturo Chavez, senior principal achavez@pagethink.com

İşadamı olarak mimar: Houston, Teksas'taki en büyük mimarlık firmaları, çalışan sayıları, yıllık bilançoları, CEO'ları.

proje üretim alanına yatırım yapmıştır. Diğer üretim alanlarındaki yatırımcılardan sadece sermaye boyutunun daha küçük oluşuyla ayrışabilir olsa olsa. Onun getirisiyle yaşar. ABD'de bile mimarlık bürolarının yaklaşık %80'i en fazla iki kişi istihdam ederler. Yine de mimarın kendisini özerk bir işadamı/işkadını gibi düşünmesi alışkanlığı pek aşınmaz. Mimarlık, kendi mitoslarını en zor terk edebilen meslek alanlarından biridir. Okul bitiren neredeyse her mimarın Michelangelovari bir yalnız adam rolü oynama hevesi vardır.

İşadamı olarak oynanan rol, tasarımcı olarak oynanan rolle sık sık çelişir de. Çözüm, bu çelişkileri uzlaştırarak yaşamaktır. Onun için buna yine bir tür koreografi denebilir. Metaforun dans olması-

nın nedeni şu: Epey karmaşık bir alanda adımlarımızı nereye atacağımızı tanımlamak suretiyle işimizi yaparız. Roller sürekli olarak birbirleriyle çelişir. Sözgelimi, işadamı projelendirme hizmeti verirken yatırımcının taleplerine tasarımcı olarak çalışandan daha fazla hoşgörülü ve yumuşak başlı olabilir. Tasarımcı kendi mesleki iktidarını ön plana almaya ve dolayısıyla tasarım kalitesini önemsemeye teşneyken, işadamı için yaptığı yatırımın hızlı getirisini elde etmek yaşamsaldır.

Mimarlık ofislerinin büyüyemediği, tek veya birkaç kişi çalıştırdığı dönemlerde işadamı mimar rolünden daha bir tereddütle konuşulabilirdi. Bugün dünyada çoğunluğu oluşturan "yalnız adamlar"ın yanı sıra, yüzlerce mimar çalıştıran epey büro da var. İkinci Dünya Savaşı öncesinde sadece ABD'de vardı. O dönemden beri mimari hizmet sektöründe gerçek bir kurumlaşma yaşanıyor. Bu tür kurumsal bürolar büyük firmalardır ve sahipleri de alana yatırım yapmış gerçek kapitalistler olarak nitelenebilirler. Örneğin SOM böyle bir kuruluş. Kendisini internet sayfasında şu şekilde tanıtıyor: "Skidmore, Owings & Merrill LLP (SOM) dünyanın en geniş ve en etkili mimarlık, iç mimarlık, mühendislik ve kent planlama firmalarından biridir. 1936'da kuruldu, 50'den fazla ülkede 10.000'den fazla proje tamamladı." Bugün borsada hisse senetleri işlem gören bir mimarlık firmasıdır SOM. Bunları kuran ve işletenlerin çoğunlukla işadamı olma hallerinin tasarımcı kimliklerinden çok daha baskın olduğu kesin. Bazıları zaten tasarım da yapmazlar ve kendilerini yetenekli tasarımcılar olarak nitelemezler.[7] SOM grubunun Skidmore, Owings ve Merrill soyadlı üç kurucusunun herhangi bir dönemde tasarım yaptıklarına ilişkin kanıt yok gibidir. Yatırımcı-kurucular idari işlev görürler. Çoğunlukla işadamlığı yapma imkânları azaldıkça tasarımcılık yapma fırsatı çoğalır. Küçük mimari pratiklerde mimar tasarımla doğrudan ilgilenebilir, ekonomik ve idari etkinlikte bulunmaya çok daha az zaman ayırabilir. Ancak küçük büro sahibi olması

7. Örneğin SOM'un ortaklarından biri anılarında kendisini bir kez bile star olarak nitelemez: Nathaniel Alexander Owings, *The Spaces in Between: An Architect's Journey*, Boston: Houghton Mifflin Company, 1973.

mimarın işadamı olmadığı anlamına gelmiyor. O yine işadamıdır, ama rolünü tasarımcıyla çatıştırmadan oynayan bir işadamı olma fırsatı vardır.

Emekçi olarak mimar: Birileri işadamıysa kaçınılmaz olarak bazıları da emekçidir. Ücretli çalışan insanlardır mimarların çoğunluğu. Mimarlıkta tasarım, projelendirme işinin mekanik bir düzenlilik içermemesi nedeniyle mimar emekçilik konumu başka endüstri ve hizmet sektörlerinden daha kötü organize olmuş bile sayılabilir. Düzenli bir üretim sürecine pek az imkân verdiği için ve iş bazında örgütlendiğinden ötürü, mimar emekçilerin çalışma saatleri de çok düzenli olamaz. Mesai saati kavramı mimar emekçinin çalışma yaşamıyla her zaman uyuşmaz. İşsiz saatler geçirilebildiği gibi, proje yetiştirirken geceler boyu süren çalışma dönemleri de yaşanabilir. Ücretler ise bu zaman kullanımını ender olarak dikkate alır. Üstelik, mimar emekçilerin sendikalaşma imkânları ve talepleri hemen her yerde çok düşüktür. Mimarlık meslek ideolojisi neredeyse her mimarın bir gün gelip kendi bürosunu kuracağı yanılsamasını üretir. Kimse tüm ömrünü bir proje emekçisi olarak geçireceğini düşünmek istemez. O yüzden de mesleki örgütlenme gereği neredeyse hiç duyulmaz. Mimarlar odaları gibi meslek kuruluşlarının güçlü ve saygın olduğu yerlerde tüm mimarların haklarını onun koruyacağı varsayılır. Paradoksal olan şu ki, en azından kökende dünyanın tüm mimar odaları hep işadamı mimarların önayak olmasıyla kurulmuşlardır.

Akademisyen olarak mimar: Böyleleri ne zorunlu olarak tasarım yaparlar, ne de alışılmış anlamda emekçi olarak çalışırlar. Eğitim hizmeti verirler. Bu iş öteki rollerle bazen çelişir. Ama bazen çok başarılı biçimde bütünleşir de. İkinci Dünya Savaşı öncesinde Almanya'da önemli tüm tasarımcıların aynı zamanda da hoca olduğu rahatça söylenebilirdi. Hatta okullar kimliklerini genellikle onlara borçluydular. Fischer önce Münih'i, sonra Stuttgart'ı, Poelzig Breslau'yu, Bonatz ve Schmitthenner Stuttgart Teknik Yüksek Okulu'nu, Gropius Bauhaus'u tanımlayan, hedef belirleyici adlardı. Türki-

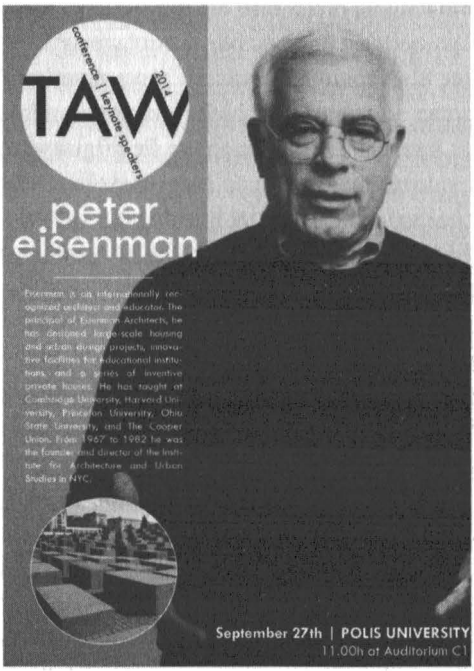


Akademisyen olarak mimar: Walter Groplus ününü en az yapılan kadar öğretim üyeliği kariyerine ve kitaplarına borçluydu. Örneğin, 1923 tarihli ilk Bauhaus genel tanıtım kitabı olan *Staatliches Bauhaus in Weimar 1919-1923.*

ye'de de 1980'lere kadar özellikle İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nde mimar hocaların çoğu ülkenin en önemli tasarımcıları arasındaydılar. 1940-1960 arasında İTÜ'yü Emin Onat, DGSA'yı Sedad Hakkı Eldem temsil ederdi.

Hem akademisyen hem tasarımcı olmak yalnız mümkün olmakla kalmaz, tercih edilir bir pozisyon da olabilir. Bugün mimarlık okullarında star tasarımcılara ders verdirmek yaygın bir eğilimdir. Okul böylece mimarlık piyasasıyla bütünleştiği, öğrencilerini akademi dışı dünyanın gerçekleriyle tanıştırdığı izlenimini verir. Kaldı ki starlar kendi ünlerini okulunkine, okul starınkine ekler. O yüzden mimar biyografileri tüm dünyada 1980'lerden bu yana hep akademik görevleri, katılımları, konferansları içerir. Mimarlık okulu broşürleri de yarızamanlı görev yapan mimarları sayıp dökerler.

Akademisyen ünlüler de kimi durumlarda bir tür starlık edinebilirler. Sözgelimi New York'ta Cooper Union'ın eski hocası John Hejduk ününü akademik etkinliklerine ve onlarla bütünleşik sergi ve kitap gibi ürünlerine borçluydu. Hatta mimari içerikli şiirler yazıyor, mimarlık konulu resimler yapıyordu. Son yıllarında az sayıda yapı da gerçekleştirdi, ama o işleri de tasarımsal olmayan akademik ünü sayesinde almıştı.



Star olmak kamusal görünürlük imkânlarını sonuna kadar zorlamak demektir. Örnek: Eisenman Arnavutluk'un başkenti Tiran'da konuşuyor.

Star/şöhret olarak mimar: Bazıları diğerlerinden daha tanınmış hale gelmek suretiyle star ya da şöhret olmazlar. Star ve şöhret rolleri de toplumsal olarak inşa edilir. Şöhret temelde mimarın adının, yaptığı işin ekonomik anlamından özerk bir ekonomik değer taşır hale gelmesi demektir. Ad bir tür markaya dönüşür, bir meta haline gelir. Alınıp satılırlık bile kazanır. Çeşitli yapı malzemelerinin ve ürünlerinin reklamları, 1930'larda ABD'den başlayarak, starların onları kullandığı şeklindeki argümanlarla yapılır. Dolayımla pazarlamanın ötesinde, star dokunuşu tasarım nesnelerine bir tür aura da katar. Örneğin Zaha Hadid adının kendi özgül marka değeri vardı. Sadece onun imzasını taşımak suretiyle bir ürün özgül bir anlam kazanırdı. Çünkü ad onun üzerine ekonomik bir değer ekler. Bunu mümkün kılan şey yaptığı tasarımın pırıltısı olabilir ya da olmayabilir. Tasa-

rımın kalitesi ölçülebilir bir değer değil. Ama parasal olan ölçülebilir. Şöhretlerin borsada bile tanımlanmış değerleri vardır. Sözgelimi Peter Eisenman'ın firmasının hisse senetleri bulunur ve onların Eisenman adından başka hiçbir ekonomik arka planları yoktur. O büroda kuşkusuz birkaç mobilya ile bilgisayardan başka kayda değer bir yatırım malzemesi de mevcut değil. Sermaye bağlamında irice bir bakkal dükkânı kadar bile değer taşımaz. O büronun değerini tanımlayan Eisenman diye bir ünlünün adıdır yalnızca.

Starlar starlıklarının bilincinde olurlar. Bu rolü kendisiyle dalga geçmeyi de becererek en iyi oynayanlardan biri Eisenman olmalı. Dikkat çeker ve bunu özellikle yapar. Sözgelimi, kamunun karşısına bir dönemde beyaz elbisesi, beyaz ayakkabılarıyla çıkardı. Bizatihi bir reklam panosu gibi dolaştığı söylenebilir. Starlar kendilerinin star olduğunu bilirler ve onu gündelik yaşamlarında sürekli yeniden üretirler. Rastlantılarla ve yetenekle star olunmaz. Daha doğrusu, yetenek starlığı varedici tek parametre değildir. Starlar genellikle kariyerlerine star olma kararıyla başlarlar. Star olma süreciyse, öznenin o rol bağlamında benimseyeceği, geliştireceği, icat edeceği trükleri, pratikleri varetme sürecidir. Bütün toplumsal roller gibi öğrenilir, parlatılır. Bu çoğu zaman başka starların yanında çalışarak veya bulunarak öğrenilen ve geliştirilen bir beceridir. Wright'ın yazma üslubu bile yanında çalıştığı Louis Sullivan'ınkine çok şey borçludur. Eisenman'ın Philip Johnson'ı bir rol modeli olarak kullandığı rahatça söylenebilir.

Starın adının markalaşması ise çok yeni bir kavram. En erken starlar bile ABD dışında ancak 1950'lerde belirdiler. Starın ilk ortaya çıktığı yer daha 1900'lerde ABD, dünyadaki ilk star mimar ise Frank Lloyd Wright olsa gerek. Bunu çok erken edindiği medyatik görünürlüğünden anlamak olanaklı. Daha 20. yüzyıl başında eşini bir başka kadın için terk edip Avrupa'ya "kaçtığında" gündelik basına malzeme olmuştu. Sonraki dönemlerde de çeşitli biçimlerde gazetelerin ilgi odağı olmayı sürdürdü. Sansasyon starı imal eden dinamiklerden biridir. İkili çalışan bir mekanizma tanımlar: Star olunca kişinin gündelik yaşamı izlenir hale gelir; gündelik yaşamı izlenir ve sansasyona konu olur hale geldikçe starlaşılır. Starı medya inşa

eder, medyayıysa star sattırır veya izletir.

Wright'ın aksine, Le Corbusier, Walter Gropius gibi 1920'ler, 30'lar ya da 40'ların önemli mimarlarının hiçbiri star değildi. Onlar avangard tasarımcılardı. Adları meta değeri taşımaktan çok, entelektüel göndermelerde bulunuyordu. Onların müşterilerinin bu entelektüel ima nedeniyle özgül bir anlam kazanmaları, saygınlık edinmeleri mümkündü. Avangarda müşteri olmak, öncü bir pratiği mümkün kılmak, dolayısıyla tarihsel bir rol oynamak demektir. Böyle roller oynayanlar bu imkânın varlığını daha en başta bilerek alana bir tür entelektüel yatırım yaparlar.[8] Stardan tasarım hizmeti satın almak bundan epey farklı bir durum olarak tanımlanmalıdır. Bu avangard mimardan satın alanın aksine, ekonomik beklentiyle doğrudan bağlantılı gibi görünür. Örneğin, star adını taşımak bir mimari ürünün üzerine ekstra değer ekler. İşverenler arasındaysa çok yaygın bir tasarımcı seçme parametresidir, çünkü işvereni de starlaştırır. Türkiye'de ilk kez böyle bir starlık pratiği 1990'ların başında görüldü: İstanbul, Ulus'ta bir konut sitesi "ünlü mimar Behruz Çinici tasarımı" olarak duyuruldu. Bir tasarımın bir stara ait olması onun reklamını yapmayı sağlar, tanınmışlığına tanınmışlık katar.

Starın adı metalaşmanın ötesinde başka ekonomik anlamlar da taşır. Örneğin Wright yanında çalışanlara ücret vermez, çalışanlar ona ödeme yaparlardı.[9] Çünkü özgeçmişine "Wright'ın yanında çalıştım" diye ifade eklemek çalışana da ekonomik bir değer ekler. Wright'ın değeri ve ünü çalışanın değerine ve ününe eklenir. Bu nedenle, ünlülerin yanında çalışmak mimar tasarımcı kariyerlerinin yaşamsal önemde bir bileşenidir. Türkiye'de de artık benzer durumlar var. Türk starlarının bürolarında çalışmak için öğrenciler her yıl aylar önce başvurur, sıraya girerler.

8. Lauren Soth, "Le Corbusier's Client and Their Parisian Houses of the 1920s", *Art History*, 6/2, Haziran 1983, s. 188-98.

9. Bu imkânı 1930'ların başında, ekonomik bunalım döneminde Wright'ın eşi Olgivanna fark etmiş ve önermiş olmalı. "Taliesin Fellowship" adlı çıraklık sisteminin kökeni budur. Bkz. Brendan Gill, *Many Masks: A Life of Frank Lloyd Wright*, New York: G. P. Putnam's Sons, 1987, s. 326 vd.

Bürokrat/teknokrat olarak mimar: Bürokrat mimarın önemli bir tasarımcı saygınlık ve ünü elde etmesi ender görülür bir durum. Bilinen en kaydadeğer memur mimar Prusya yönetiminin "Oberbaudeputation" adlı bürosunda yıllarca "Geheimer Oberbaurat" unvanı taşıyan Karl Friedrich Schinkel (1781-1841) olmalıdır. Bu kimlikle Berlin'in en önemli yapılarını tasarlama imkânı bulmuş, başkentin çehresini değiştirmişti.

Mimarlık toplumsal yaşamda sık sık teknokratik bir rol oynadığı halde, mimarın kendisini böyle nitelemesine pek az rastlanır. Örneğin, mühendisler teknokratik bir kimlikle kolay uzlaşabilmişti. O denli ki, erken 19. yüzyılda Saint-Simoncu bir sosyalizm bile doğacak ve kamu idaresi öncelikle teknokratik bir iş olarak kutsanacaktı. Dolayısıyla Saint-Simonculara göre yönetim mühendislerin elinde olmalı, toplum mühendislik ve bilim rasyonalitesiyle yürütülmelidir. Oysa mimarlar kendi mesleki varoluşlarını öncelikle teknik ve bilimsel değil, estetik bir pratik olarak tanımlamaya alışıktır. Rönesans'tan beri mimarlık kamuya mekanik ve matematiksel olmaktan çok, entelektüel ve sanatsal içerikli olduğu savları çerçevesinde takdim edilegelmiştir. O yüzden Saint-Simoncu bir mimari ideolojiye Türkiye dışında çok ender rastlanır. Olsa olsa Le Corbusier gibi, zaman zaman teknokratik iktidar talebi ortaya koyan birkaç kişiyle karşılaşılabilir.[10] Türkiye'de ise 1970-80 aralığında mimarların ve mühendislerin teknokratik bir sosyalizm tahayyülü ürettiği bir dönem var. Bunun kökenlerini de, adı o yıllarda hiç zikredilmeyen Saint-Simon'da aramak yanlış olur. Mimar ve mühendisin siyasal rol oynama beklentisi daha çok kendisini Geç Osmanlı'dan başlayarak bürokratik yönetim geleneğine eklemlemeye çalışan Türk "okumuşlar"ın duyarlılıklarıyla bağlantılıdır. Mimarlık mesleğinin modern tarihi Osmanlı'da serbest bir kariyerin kurulması şeklinde olmamıştır. Türkiye'de mimarın öncelikle memur olarak tarif edildiği uzunca bir dönem vardır.[11] Mimar Sinan bile bu memur-mimar

10. Mary McLeod, "Architecture or Revolution: Taylorism, Technocracy, and Social Change", *Art Journal*, Cilt 43, No. 2 (Revising Modernist History: The Architecture of the 1920s and 1930s), Yaz 1983, s. 132-147.

kimliği çerçevesinde anlatılacak, o kimliğin en başarılı, amblematik örneği olarak görülecektir. Ne var ki sonraki yıllarda memur mimar rolü aşınır. Bugün yerel ve merkezi yönetim bürolarını dolduran dev mimar grubu neredeyse ülkedeki saygınlığı en düşük mimar kadrosunu oluşturuyor. Genelde Türkiye dışında da durum çok farklı görünmez. Aynı sözler mimarların yapı üretiminde doğrudan inşaat alanında teknisyen olarak çalıştığı haller için de geçerlidir.

Kanaat önderi/aktivist olarak mimar: Kanaat önderi/aktivist olmak, toplumsal bir sorumluluk projesinin içinde yer almak, onu bir yaşam biçimi olarak benimsemek demek. Ortama yönelik eleştirel bir bilinç geliştirmek, fiziksel ve toplumsal çevrenin alternatif bir biçimde yapılanmasını önermek, o doğrultuda bir siyasal program ortaya koymak aktivist bir kariyer inşa etmeye çalışmaktır. 1990'lardan itibaren birkaç yıl öncesine kadar Türkiye'de Mimarlar Odası'nı eksen alan böyle yaygın bir aktivizmden söz edilebilirdi. Hatta yapı üretim piyasasındaki yolsuzluklara, kentsel açıdan problemli olarak gördükleri değişimlere, spekülatif kazanç imkânlarının denetimsizliğine direnmek Oda'nın en önemli etkinliği gibiydi. Yıllarca Oda başkanlığı yapan, ölümüne dek basına kesintisiz yazı katkısında bulunan Oktay Ekinci tüm kariyerini bu güzergâhta inşa etmişti.

Ancak aktivist roller Türkiye'de çok kolay elitist, paternalist bir ton kazanabilir. "Toplumu bilinçlendirmek" şeklinde dile getirildiğinde, aktivist özne kendisini, bilmeyenlere bildirmek, anlamayanlara öğretmek için çalışan biri olarak tahayyül edebilir. Siyasal önder ve bilen özne kimliğinden sıyrılıp eşitleriyle birlikte eyleme geçmeyi deneyenlerin aktivist yaklaşımı kuşkusuz daha avantajlıdır. Bu, onlara en azından demokratik bir muhalefet yapabilme şansı verir. Ancak, aksi doğrultuda çalışmak uygun bir zemin mevcutsa, etkileyici olması açısından daha bile başarılı olabilir. Türkiye'de Turgut Cansever muhafazakâr ve İslamcı çevrelerde bu tür bir aktivist mimar rolü oynamıştı. Dinsel bir bakış açısı çerçevesinde tarihya-

11. Uğur Tanyeli, "Mimar Müellifin İcadı, Mesleğin Fethi, Ulusun İnşası", *Toplumsal Tarih*, 189, Eylül 2009, s. 73-74.

zımsal uzanımlı eleştirel söylemler geliştirmişti, fiziksel ve toplumsal çevrenin nasıl olması gerektiğine ilişkin fikirleri vardı ve bunları benimsetmek için çalışıyordu. Son derece güçlü bir paternalist dille oynanan bu rol, hitap ettiği kitlenin "bilen özne"yi yüceltmeye hazır eğilimleriyle birleşince, onu bir aktivistten öteye, bir tür azizlik mertebesine taşıyacaktı. Bunun Cansever'in görüşlerini hızla fosilleştirdiği, tartışılmaz kıldığı, dolayısıyla da aktivizminin de içini boşalttığı söylenebilir.

Yazar/kuramcı olarak mimar: Bu rol de yine tekil olarak oynanmak zorunda değil. Yazar/kuramcı olmak aktivizmi dışlamadığı gibi, pekâlâ tasarımcılıkla da bütünleşebilir. Örneğin Adolf Loos 1900'lü yılların başından itibaren Avusturya'da çok etkili bir yazar/kuramcı oldu; aynı zamanda aktivistti ve her iki rolü tasarımcı kimliğiyle de vurguluyordu. Hatta Loos bu üç rolü ilk birleştiren mimar sayılabilir. Sadece bugün Looshaus adıyla tanınan yapıyı inşa etme mücadelesiyle[12] bile öncü bir kariyer inşa etmiştir. Le Corbusier de hem yazardı, hem de aktivist, kanaat önderi ve tasarımcıydı. 20. yüzyılın, hatta belki de bütün modern çağın en etkili mimarı olması bundan kaynaklanıyor. Bütün mimar rollerini birden oynamaya soyunmuştu. Zaten roller çoğaldıkça starlık imkânları da çoğalır. En başarılı rollerinden biri de mağdur rolüydü. "Kimse kıymetimi bilmedi. Tüm dünyanın direnmesine karşın, yine de onlara doğruları anlatıyor ve doğru mimarlığı talep etmeseler bile ısrarla ortaya koyuyorum" mealinde bir dille konuştu durdu. Kentten tabureye kadar her şeyi tasarlama imkânı buldu. Hâlâ yeni baskıları yapılmaya devam eden onlarca kitap yazdı ve yayınlattı. Buna rağmen kadri bilinmemişlik yakınmasını sürdürdü. Wright'ın bir tür motto olarak kullandığı "Truth against the World"/Dünyaya Karşı Hakikat ifadesi de aynı doğrultuda bir mağduriyet söylemine işaret eder: "Ben tüm dünyaya karşı doğruları söylemeye yazgılıyım." Turgut Cansever de benzer bir tavır içinde oldu. O da yaygın biçimde saygı görüyor,

12. Ayrıntılı bir analiz için bkz. Christopher Long, *The Looshaus*, New Haven ve Londra: Yale University Press, 2012.

ama "Beni kimse anlamadı, hep inkâr edildim" demeye devam ediyordu. Mağduru oynamak, hak ettiği konuma gelemediğini, aslında getirilmediğini ileri sürmek hemen her mimar rolü için geçerli bir imkândır.

Ancak bu imkâna giderek daha az başvurulduğu da söylenebilir. Güncel starlık mekanizmaları mağduriyet söylemlerinin altını oyar. Mimar adlarının markalaştığı, metalaştığı bir sistem içinde star mimar kendi ekonomik varlık nedenini tahrip etmekten tabii ki kaçınır. Hiçe sayılmak bir yana, tam aksi doğrultuda algılanıp adı bile metalaştırıldığı için iş imkânları genişlemektedir. Buna karşılık starların değil ama işadamı mimarların kimi zaman mağduriyet söylemlerine başvurduğu olur. Mimarın, toplumsal sorumluluk duymasını ve kamu çıkarını dikkate almasını engelleyen ekonomik koşullardan yakınması sık kullanılan bir mağduriyet örüntüsüdür. İşi yaparken susmak ve kaderine razı olmak, ama işini kamuya açıklarken yakınmak şeklinde tezahür eder. Çoğu zaman mimarın önüne gelen proje işi karşısında sadece "evet" demek dışında seçenek üretemeyeceği iddiasıyla dile getirilir. Tasarımcı işadamı aslında ortadaki olumsuzluğun farkında olduğunu ve zorunluluk nedeniyle ona karşı çıkamadığını iddia eder. Bu rolün de öğrenilip içselleştirilen bir rol olduğu aşikâr. Trükleri, kerhen, istemeye istemeye tasarlarmış gibi yapmak ve "Ben yapmasam zaten başkası yapacaktı" türünden argümanlar kullanmaktır. Bunun kendini daha eleştirilmeye bile başlamadan temize çıkarmak için üretilmiş bir sahte ezilmişlik söylemi olduğu söylenebilir.

IV

Bütün mimari roller öğrenilir. Ama hiçbiri akademik anlamda öğretilemez ve öğrenildiği biçimde oynanamaz. Çünkü her rol başka rollerle çelişir – hem aynı öznenin kişiliğinde hem de farklı roller oynayan farklı özneler arasında çelişkiler doğar. Her özne içinde bulunduğu durum çerçevesinde kendisine çeşitli rollerden oluşan bir karışım yapar. Roller ne oranda toplumsalsa, rol karışımları da o

oranda bireyseldir. Dolayısıyla yaşamadan öğrenilecek bir rol yok. İşadamı, emekçi, tasarımcı, teknokrat, star vb. nasıl olunur? Bunları dünyanın hiçbir yerinde hiçbir mimarlık okulu öğretmiyor. O zaman okulların sunduğu bütün bu mimarlık eğitimi ne işe yarıyor, okullar niye varlar? Mimarlık mesleğinin başka mesleklerden radikal farkı belki de böyle soruları sormak zorunda bırakmasıdır. Tıp fakültesinde tıp öğrenimi görülür. Orada öğrenilen pratikler mezuniyet sonrasındaki doktorluk kariyerinde uygulananlara en azından ters düşmezler. Tıp öğrenimi bir dizi tıbbi pratiğin simülasyonu gibidir. Mimarlık öğrenimiyse mimarlık meslek alanına benzemez bile. Okul mimarlık yaşamını temsil etmez. Neredeyse hiçbir okul pratiği okul-dışı yaşamda kullanılmaz. Mimarlık mesleğini öğrenmek için mimarlık yapmak dışında seçenek yoktur.

Kurucu Efsaneler

طوپچی عسکری عثمانی



IV

Mimarlığın Özü, Esasları, Ana Bileşenleri

2014 VENEDİK MİMARLIK BİENALİ'nin küratörlüğünü Rem Koolhaas yapmıştı. Bu dünya genelinde önemsendi; çünkü güncel mimarlık dünyasının yaşı geçkin "afacan oğlanı" Koolhaas'tan hemen herkes ezber bozan bir şeyler bekliyordu. Koolhaas'ın bienal için tanımladığı "Fundamentals" (esaslar, asal olanlar, aslolanlar ve düşünsel temeller biçiminde birkaç Türkçe çeviriye olanak veren) başlığın bu beklenti bağlamında ciddi tartışmaları harekete geçirmesi gerekirdi. Tartışılmalı, eleştirilmeli ve "Bu temcit pilavı yetmedi mi", hatta "Sen de mi, Koolhaas" diye sorulmalıydı. Öyle ya, Koolhaas yıllarca bu gibi eskitilmiş argümanları eleştirerek ün yapmış, yeni yollar açmıştı ve şimdi aksini eksen alan bir bienal yapmaya kalkışıyordu. Ancak pek az eleştirildi. Oysa bunu yapmak Koolhaas'ı ve bienali aşan ölçekte bir gereklilikti, çünkü mimarlığın "Esasları"ndan söz etmek bugün düşünmek adına düşünceyi kösteklemeye yönelik bir zorbalık anlamına geliyor.

Osmanlı mimarlığının esaslarını saptamayı da amaç olarak tanımlayan muhtemelen en erken kitap: *Edhem Paşa vd., Usul-i Mi'mari-i Osmani / L'architecture ottomane / Die ottomanische Baukunst.* Başlık sayfası.

İroni şu ki, mimarlığın temel bileşenlerinden, esaslarından bahsetmek kadar eski bir mimarlık düşüncesi güzergâhı galiba yok. Bu yoldan giderek tümü de özcü olarak nitelenebilecek bir dizi paralel yol tanımlamak mümkün. Daha Vitruvius'tan, yani milat yıllarından başlayarak sayısız yazar "mimarlık ürününü mimarlık ürünü kılan" esasları teşhis etmiş, anlatmış ve neden

"olmazsa olmaz" olduklarına işaret etmişti. Örneğin Vitruvius'un kitabının tüm bölümleri ve yalın formülü *firmitas, venustas, commoditas* üçlüsü 15. yüzyıldan itibaren böyle bir vazgeçilmezlik edindi. Mimarlık için daha nice nitelik saptanıp önerilebilecekken, o kutsal üçlü aksi düşünülemez mimari esaslar ilan edildi. Bugün bile en azından o kutsal üçlemenin olmazsa olmazları tanımladığına inananlar meslek camiasında çoğunluğu oluşturur.

Sebastiano Serlio başka bir güzergâh açtı: 16. yüzyıl başında mimarlığa ilişkin temel meseleleri ünlü *corpus*'unda saptadı[1]: Birinci ciltte Euklides geometrisini, ikincide doğadaki üçboyutlu biçimlerin perspektif kuramı aracılığıyla temsilini, üçüncüde Pantheon'da ve Antik anıtlarda ifade bulan yetkin biçimleri, dördüncüde Antik ordrları ve onların kapılarda, şöminelerde ve kilise cephelerindeki evrensel kullanım esaslarını, beşincide ordrların Serlio'nun tasarladığı tapınaklarda, altıncıda ev tasarımlarında kullanımını ve yedincide de bir mimarın karşılaşabileceği sorun ve "kaza"ları anlattı. Dizinin ilk basılan kitabıysa, o dönemde en çok gündeme getirilen en güncel sorunsala, asal yapı bileşenleri olarak nitelenebilecek ordrlara, klasik mimari eleman ve kombinasyonlarının biçimsel, planimetrik seçeneklerine ilişkin olan dördüncü cilt olacaktı.[2]

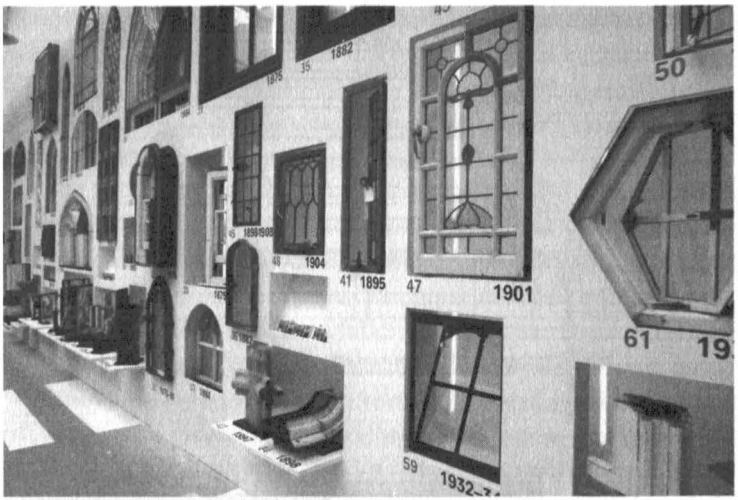
Vignola daha da belirgin ve yalın bir indirgemecilik yapacaktı: 16. yüzyıl biterken, Antik biçim düzenlerini mimarlığın ana bileşenleri olarak sınıfladı ve oran-boyut bağlamında sabitlemeyi denedi.[3] Öyle başarılı olacaktı ki, 20. yüzyıl başlarına kadar eseri mimarların ve mimarlık öğretiminin temel elkitaplarından biri oldu. Elizabeth Eisenstein[4] basım teknolojisinin mimarlık bilgisinin yasalaş-

1. Vaughan Hart ve Peter Hicks (haz.), *Sebastiano Serlio on Architecture Volume One: Books I-V of 'Tutte l'Opere d'Architettura et Prospetiva'*, New Haven ve Londra: Yale University Press, 1996, s. xxvi.

2. Sebastiano Serlio, *Regole generali di architetura sopra le cinque maniere de gliedifici: cioe, thoscano, dorico, ionico, corinthio, et composito, con gliessempi dell'antiquita, che per la magior parte concordano con la dottrina di Vitruuio*, 4. Cilt, Venedik, 1537.

3. Iacomo Barozzio da Vignola, *Regola delli cinque ordini d'architettura*, Roma, ilk baskı 1562.

4. Elizabeth Eisenstein, *The Printing Revolution in Early Modern Europe*,



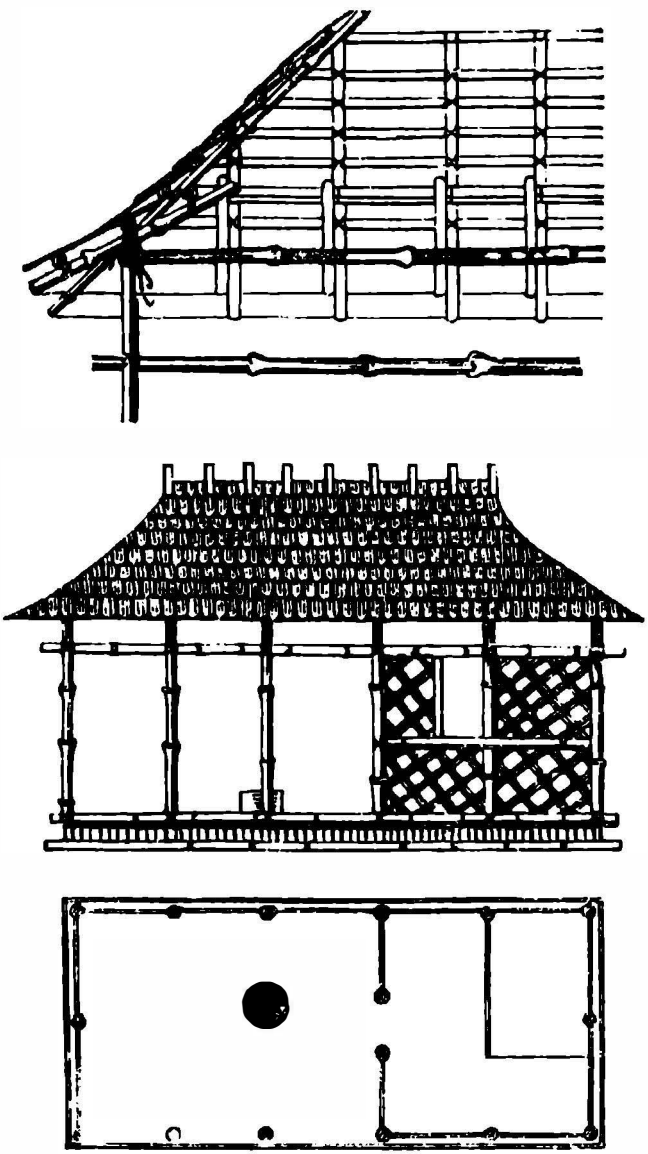
2014 yılında bile feda edilemeyen bir kavram, mimarlığın esasları: "Fundamentals". Venedik Mimarlık Bienali'nde bir "fundamental" olarak pencere.

masına yol açtığından söz eder ki, Serlio ve Vignola'dan başlayarak birkaç yüzyıl boyunca sayısız yazar tam da onu yapmıştı.

Durand, 18. yüzyıl biterken özel, kamusal tüm yapılar için geçerli, "lego" sistemi gibi çalışacak bir tipolojik temel bileşenler listesi ve o bileşenler için kullanılacak standartlaştırılmış bir kombinasyon ve kompozisyon esasları bütünü kurdu.[5] Bu Serlio'dan başlayan güzergâhı daha da katı biçimde disipline etme denemesiydi. Ancak disiplin getirmekten de fazlasını yapıyordu. Örneğin iki sütunun yan yana gelişinden başlayarak sütun dizilerine, sütun-ayak, sütun-duvar bileşimlerine, farklı biçimleri süperpoze eden plan kompozisyonla-

→ Cambridge: Cambridge University Press, Canto, 1983, s. 53-55. Aynı yazarın şu kitabının kısaltılmış baskısıdır: *The Printing Press as an Agent of Change: Communications and Cultural Transformations in Early Modern Europe*, 2 cilt, Cambridge: Cambridge University Press, 1979.

5. J. N. L. Durand, *Précis des lecons d'architecture données a l'Ecole Polytechnique*, 2 cilt, Paris, 1802.



Semper'in mimari arketipi: Karayip kulübesi.

rına ve tek kattan çok katlı kitlesel bileşimlere uzanan tasarımlara dek giderek karmaşıklaşan bir sistem kurdu. Tekil elemandan yapı bütününe uzanan bir tipoloji matrisiydi ortaya koyduğu.

On sekizinci yüzyıldan başlayan ilksel kulübe[6] kavramı ve mimari rasyonalizmin doğuşu da aynı esaslar arayışının bileşenleri. Her ikisi de rasyonel düşünen, rasyonel düşünmenin ilke ve esaslarını doğuştan edinmiş, dolayısıyla tarihdışı, zamanötesi bir evrensel insan düşlemenin örnekleri. Bu insan sanki bir kronolojik sıfır noktasında konumlanıyor, kendi insani varoluşunun doğa karşısındaki eksikliklerinin, yetersizliklerinin farkında olarak, barınması gerektiğini düşünüyor, barınmak için nelere ihtiyacı olduğunu biliyor, onları çevreden nasıl toplayabileceğini ve nasıl bir araya getirip o barınma ihtiyacını nasıl gidereceğine karar veriyor. Barınma gereksinmesini gidermeyi sağlayacak bu üretim için nasıl rasyonalist bir rotada ilerleyeceğine ilişkin her ana ilke onun zihninde zaten var. Sonuçta da sonraki tüm mimarlık ürünlerinin prototipi ya da arketipi olarak nitelenebilecek bir yapı ortaya çıkıyor: İlksel kulübe. Tek odalı, beşik çatılı bir "asal yapı" bu. Kapısı, penceresi, örtü sistemi, konstrüksiyon mantığı, işlevi, hatta sonraki tüm mimarlık yapıtlarının atası olan bir estetiği de var. Kuşkusuz bugün sayısız arkeolojik araştırmanın ortaya koyduğu gibi, böyle bir kulübe hiç var olmadı. İnsanoğlu örneğin 10.000 yıl önce Çatalhöyük'te penceresiz, kapısız, düz damındaki bir delikten içeri girilen konutlarda yaşıyordu. Konstrüktif bir evrensel aklı olmadığı için, binlerce yıl boyunca rasyonel bir inşai sistem üretmedi. "Fundamentals/Esaslar" diye bir kavram üretmemişti ki, herhangi bir alanda asli olanları tanımlayabilsin ve üretebilsin. O nedenle de bir asal çözüm veya eleman yoktu. İyi ki yoktu, o sayede yeni elemanlar, fikirler, imkânlar, çözümler ortaya koyma ihtimali doğabiliyordu. Aksi olsaydı, asli, temel bileşenler feda edilemeyeceği için değişimin kapısı kapanacaktı. Nitekim 16. yüzyıldan itibaren bu "olmazsa olmaz" tanımları yapılabildiğinde, mimarlıkta uzun süreli disiplin rejimleri inşa etmek mümkün oldu.

6. Bkz. Joseph Rykwert, *On Adam's House in Paradise: The Idea of the Primitive Hut in Architectural History*, New York: The Museum of Modern Art, 1972.

Biçim düzenlerinde odaklanan esaslar, ana bileşenler teşhis edenlere Gottfried Semper 19. yüzyıl ortalarında, mimarlığın tarihsel özünü oluşturduğu savında temellenmiş esaslar tarif ederek yeni imkânlar sundu. Ona göre bir mimarlık ürününü vareden dört asli bileşen[7] (podyum: temel ve kârgir altyapı; çatı: örtü sistemi, taşıyıcı; ocak: konfor elemanı; giysi: dış kaplama) vardı. Semper, tüm özcüler gibi tarihsel değişimi bu dörtlü sabitlerin vazgeçilmezliğine bağlayarak yeni bir fosilleştirmenin de kapısını açmıştı. Karayipler'deki yerli kulübesini de, Parthenon'u da, Viyana'daki çağdaş apartmanı da kapsayan bir değişmezler kümesi tahayyül ediyordu.

Osmanlı da kervana katıldı. Sonradan yeryüzünün her yerinde çok çiğnenecek başka bir özcülüğün erken bir örneğini sundu: 1873'te *Usul-i Mimari-i Osmani*'yi yazan Edhem Paşa ve takımı Osmanlı mimarlığının asli elemanlarını (usul = asıllar = esaslar) anlatıyordu.[8] 15-17. yüzyıl aralığındaki önemli Osmanlı yapıtlarının rölövelerini kapsayan kitap, o mimarlığı vareden biçimsel repertuarı görselleştiriyordu ama daha ileriye de gidiyordu. Onlar Osmanlı mimarlığının "asıllar"ıydılar. Aslolanı onlar oluşturduğuna göre, o repertuara 18. ve 19. yüzyılda katılanlar esası, aslolanı bozan bileşenler olarak niteleneceklerdi. Aslolanların tanımlanması demek, aynı anda dolaylı olarak kaza ve arızaların da tanımlanması demektir. "Yeniler" arızadır, çünkü aslolanı bozarlar. Hatta ortada bir arıza varsa, onun bir müsebbibi de olması gerekir ki, o zaman sorumluları teşhis etme fırsatı belirecektir. Osmanlı özelinde aslolanı bozanların Gayrimüslim mimarlar olduğu savı da öne sürülerek, özcülüğe etnodinsel ve siyasal altlık da hazırlanmaktaydı.

Oradan yola çıkarak ulusal kimlikle tanımlı bir değişmez mimari öz tahayyül etmeye çok mesafe kalmamıştı. Mimarlıkta Osmanlılık özünü olduğu gibi, ileride Türklük özünü, Almanlık, Japonluk özünü, İslam özünü tarif etmek artık her yerde mümkündü. O "öz"

7. Gottfried Semper, "The Four Elements of Architecture", *The Four Elements of Architecture and Other Writings*, çev. H. F. Mallgrave ve W. Herrmann, Cambridge: Cambridge University Press, 1989, s. 101-126 (V. Bölüm).

8. Edhem Paşa vd., *Usul-i Mi'mari-i Osmani/L'architecture ottomane/Die ottomanische Baukunst*, İstanbul: L'Imprimerie et lithographie centrales, 1873.

lerin her biri Türklük'te, Almanlık'ta, İslam'da içkin mimarlıklarının esaslarını veriyordu. Türkler kolektif zihinlerinde mevcut ve Türk'ü Türk kılan o öz doğrultusunda mimarlıklar üretiyorlardı sanki. Yine kendi ulusal özleri sayesinde Nazi kuramcılar Alman olmayan (*undeutsch*) mimarlıkları hemen teşhis edebildiklerine inanacaklardı. Örneğin Modernist mimarlık Almanlığın özünde yoktu! Titus Burckhardt içinse İslam sanatı ve mimarlığı böyleydi.[9] Ona göre İslami vahyin içinde (İslam'ın özünde) tanımlı bir estetik evren vardı; yer, zaman, toplumsallık vs. farklılıklarını aşan bir kapsamda tüm sanatsal alanı biçimlendiriyordu. Buradan hareket edince İslami sanatın esaslarını, İslam'a asal olanları saptamaya uzanan çok kısa bir yol var. Böyle çok deneme yapıldı da...

Öz tahayyülünün, asal kavramının uzlaşamayacağı bir ideoloji, inanç, siyaset neredeyse yok. Kimi Marksist kuramcılar bile, kendileri için değişimin bitimsizliği ve tarihselliği meselesi yaşamsal önemde olduğu halde, çağlaraşırı bir mimarlık özünü tanımlamak için uğraştılar. Bitimsiz değişimden söz eden ve idealizmle karşıt Marksist bir tarihsel kavrayış sahibi olmak bile, iş mimarlığa gelip dayandığında, değişimi sabit kurallara bağlayan bir mimari özden (kuşkusuz, "öz" kavramını ağza almaksızın) ve asal bileşenlerden konuşmayı engellemiyordu. Sözgelimi Ginzburg kendi Konstrüktivist mimarlık kuramını üslubu vareden evrensel ilkelerden yola çıkarak temellendirecekti.[10]

Bu gibi sayısız metnin hepsi de mimarlığı yasalaştırmayı ve kategorileştirmeyi, yani zaman-mekânda sabitlemeyi amaçlar. Veya hem hiçbir şey değişmeyecek, hem de dünyanın sürekli değiştiği gerçeği dikkate alınarak, mimarlık özü ve esasları aynı kalmak suretiyle değişecekti. Şu unutulmuştu: Değişim dünyayı ve mimarlığı "esaslar" diye tanımlananları da değiştirecek kadar radikal biçimde

9. Titus Burckhardt, *Art of Islam: Language and Meaning*, çev. Peter Hobson, Londra: Islamic Festival Trust Ltd, 1976; Türkçesi: *İslam Sanatı: Dil ve Anlam*, çev. Turan Koç, İstanbul: Klasik, 2006.

10. Bkz. Moisei Ginzburg, *Stil' i epokha*, Moskova: Gosizdat, 1924. İngilizcesi: *Style and Epoch*, Giriş ve çev. Anatole Senkevitch, Jr., Cambridge Mass. ve Londra: Opposition Books, MIT Press, 1982.

değiştirir. Dolayısıyla, neyin esasa ilişkin olduğunu, neyin olmadığını saptamanın yolu yoktur. Daha doğrusu, bir beşeri etkinlik ve üründe asli ve ikincil olanlardan, esaslardan ve ihmal edilebilirlerden söz etmek gerçekçi değil. Her şey ama her şey esasa ilişkindir ve aynı zamanda da değildir. Bir bütüne katılan her şey bütünün oluşması bağlamında aslidir; o olmasaydı bütün başka bir biçimde tezahür edecekti. Paradoksal olarak her şey bir bütünü ortaya çıkarmak için feda edilebilir niteliktedir de. Her bütünü, her ürünü başka bileşenlerden yararlanarak başka biçimlerde yapma imkânı hep vardır. Vazgeçilemeyecek kadar asli bir bileşen yok. Önem-önemsizlik hiyerarşisi sadece o sıralamayı yapanı (bireysel ve toplumsal ölçekte) ve fikirlerini anlatır. Daha önemlisi, tüm hiyerarşi kurguları gibi iktidar tanımlayıcıdır.

Bu gibi esas ve asli olanlar tariflerine girişenlerin hepsi de zamanötesi geçerlilikte bir mimarlık tanımı ve elemanları ve gerekliliklerı listesi yaptılar ve yaparlar. Böyle bakınca, her mimarlık ürünü için varlığı zorunlu bir dizi nitelik/bileşen vardır ve bunlar olsa olsa zamanda ve mekânda ayrıntıları bağlamında farklılaşır. Esaslar hep değişmeden kalır. Dolayısıyla, yüzlerce yıl içinde sayısız yeni düşünme imkânı doğar ve başka alanlarda doya doya kullanılırken, mimarlık düşüncesi çoğunlukla Platoncu bir altyapıya mahkûm edilmiştir. O idealist altyapı sayesinde, yapıyı yapı, tasarımı tasarım, mimarlığı mimarlık, dönemi o dönem kılan bir öz düşlenir ve sabit öz aramayan yeni mimarlıklar düşünme olanağı daha başlangıçta yok edilir. Kuşakların ve öznelerin rolü, o değişmez esasları verili değerler olarak almak ve öyle tasarlayıp inşa etmektir; arıza çıkarmamaktır. Oysa biraz açık zihinli herkes kolayca bu gibi verili değerlerin (esasların) çağlar boyu olmak bir yana, aynı yer ve zamanda bile söz konusu olmadığını kolayca fark edebilir. Yaşam, kategorik sabitlenmelere sürekli direnir.

Ama asıl önemlisi, sürekli değişen bir dünyada farklı mimarlıklar düşleme ve varetme yolu, ancak öncekilerin esaslar sandığı şeyleri yıkmak veya görmezden gelmek veya eleştirmek suretiyle bilinçli biçimde açılabilir. Sözgelimi, işeyararlık esasını reddeden bir 18. yüzyıl *folly*'si[11] yapmak ancak böyle mümkündür. O yüzyılda



Mereworth Castle'da bir 18. yüzyıl *folly*'si: Harap Roma kapısı, İngiltere, Kent.

somut hiçbir işe yaramayan bir Ortaçağ kalesi yıkıntısı inşa etmenin arıza oluşturduğu aşikâr. Tarihselliği resmetmektir bu. Onunsa mimarlığın asli niteliklerinden biri olmadığını her "fundamentalist" tereddütsüz anlatabilir. Ama ancak onların söyledikleri dikkate alınmadığı zaman, 18. yüzyıldan itibaren tarihsellik görüntüsünün özgül bir "aura" edinmesi imkânı doğar. Ne yazık ki bugün bile *folly*'ler üzerine ciddi kuramsal kitaplar arayanların eli çoğunlukla boş kalır. Mevcut iktidar yapılarını hiçe sayan arızalar üzerine düşünmek doğal olarak zordur. Arıza çıkarmak daha da zordur. Sözgelimi, Le Corbusier Ronchamp Şapeli'nde ne çatı, ne duvar, ne aydınlatma açıklığı, ne kapı kavramının kapsamına kolay sokulamayan bileşen-

11. *Folly* somut herhangi bir işeyararlığı olmayan bir yapı olarak tanımlanabilir. Genellikle 18. ve erken 19. yüzyıllarda bahçe tasarımının bir bileşeniydi. Sözgelimi bu dönemde İngiltere, Fransa ve İtalya'da şato harabesi, Antik tapınak kalıntısı, hatta Osmanlı çadırı şeklinde inşa edilmiş strüktürlere rastlanır. Bu konuda hemen hepsi görsel örnekler içeren, ancak kuramsal tartışmalara pek az yer veren sayısız kitap var. Hızlı bir göz atma için: en.wikipedia.org/wiki/Folly (Erişim tarihi: 21 Ekim 2016).

ler tasarladığında ortaya bir arıza çıkarır. Orada hiçbir şey asal değildir. Ama Ronchamp'da bilinegelen mimari elemanlardan hiçbirine uymayan bileşenleri içeren o tasarım yapıldığında yeni bir ufuk açılmış olur.

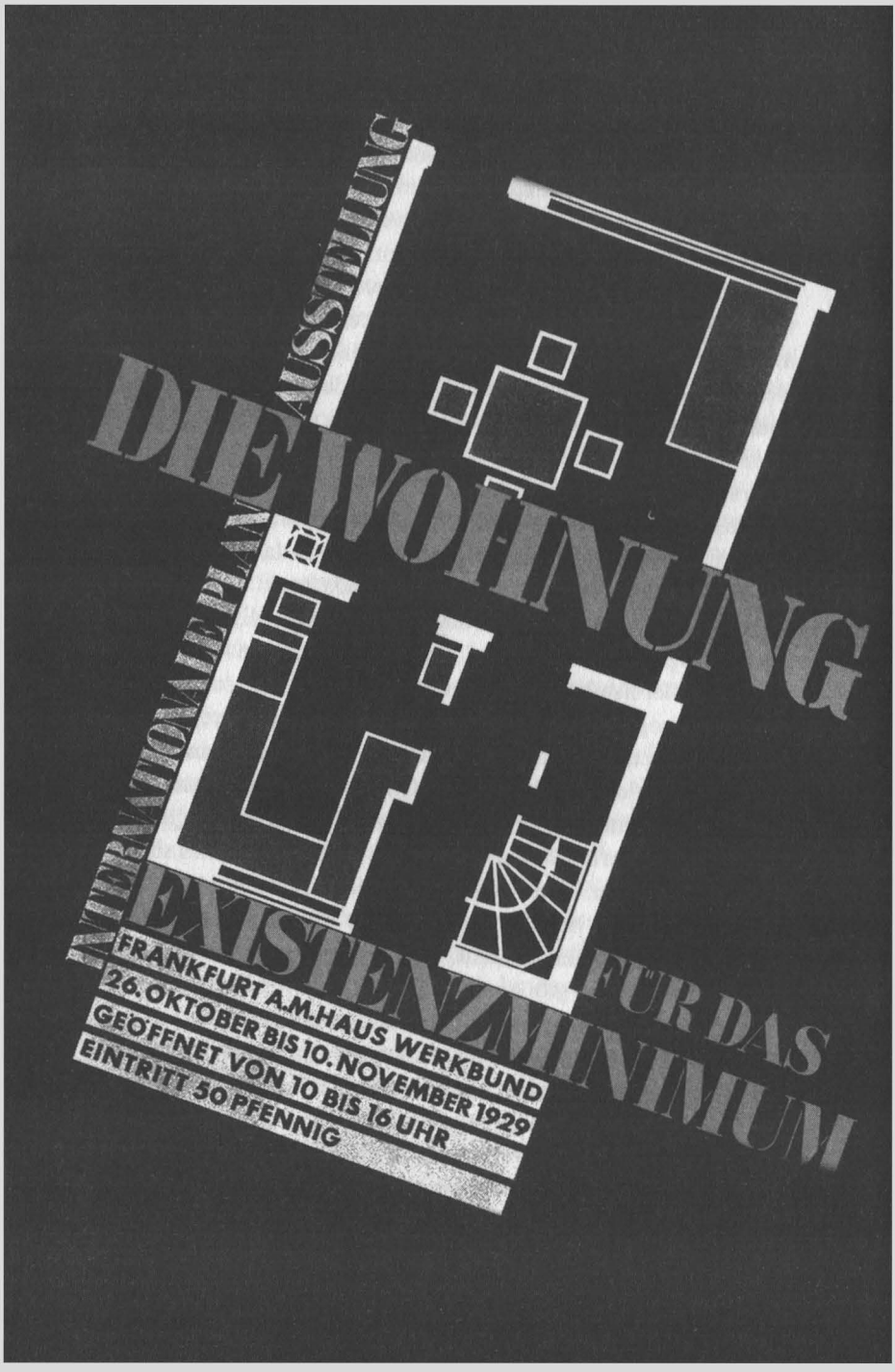
Asli olanlar saptanamayacakları ve sabitlenemeyecekleri gibi, ikincil olanlar da belirlenemezler. Alison ve Peter Smithson'ın Hunstanton Okulu'nda (1949-54) veya Piano ve Rogers'ın Beaubourg Kültür Merkezi'nde (1969-77) hangi elemanlar "asal", hangileri ikincil önemdedir? Tesisat donatıları mı, merdivenler mi, asansörler mi, strüktür mü? Her iki yapıda da, ama özellikle ikincide, tüm taşıyıcı sistem, tüm tesisat donatıları ve teknik sistem açıkta bırakılmıştır ve görülür durumdadır. Onları görülebilenler ve görülmemesi gerekenler biçiminde bir hiyerarşi içinde ele almak söz konusu olmamıştır. Ama Beaubourg'u ve Hunstanton'ı önemli saymayı sağlayan şey, bu gibi hiyerarşilerin inkâr edilişinden başka nedir ki? Bu yapılarda inkâr o denli radikaldir ki, her iki yapı da asli olan-asli olmayan ayrımını siler. O sayede de yeni düşünme ve tasarlama imkânları doğar.

Mimarlık tarihi hiçbir inşai elemanın asli, feda edilemez ve sürekli olmadığını anlatacak biçimde de yazılabilir, aksi doğrultuda da... Değişimi arıza ve kaza üretimi olarak görmeyen bir kuramcı ve tarihçi, aynı kalanları teşhis etmeye uğraşmak yerine, aynı kalmanın bir yanılsama olduğunu fark eder. Çünkü, aynı kalıyor gibi görünenler bile anlam, biçim, ifade, başka elemanlarla bileşimler yapma imkânları bağlamında sürekli farklılaşırlar. Buna karşılık, biraz yorumlayıcı beceri içeren akrobatik bir emek, tüm yapıların hepsinin de eskiden vazedilmiş o esaslara, asallara, öze uygun olduğunu keşfedebilecektir. Böyle marifetli çok mimarlık tarihçisi, kuramcısı ve tasarımcısı var. Onlar biraz çalışıp çabalayıp tüm çağların tüm yapılarını aynı "esasları" doğrulayan ürünler olarak takdim edebilirler. Ronchamp'da da taşıyıcı sistem vardır, Beaubourg'da da; Isfahan Mescid-i Cuması'nda da strüktürel örtü vardır, Parthenon da... Öyle ya, her yapıda pencere, merdiven, zemin kaplaması, sağlık donatısı, ısıtma, aydınlatma vardır. Sorun şu ki, yoktur. Farklılıklar, çeşitlenmeler öyle fazladır ki, bunların hepsini aynı epistemik paketin

içine yerleştirmeyi sadece insan dilinin kısıtlı sözcük haznesi mümkün kılar. Ancak dil yalnızca ifade etmekten, temsil etmekten ibaret değildir – tam aksine, hakikati kurar ve inşa eder. Dolayısıyla asal bileşenler diye nitelenenler bir avuç sözcükle anlatılıyorlarsa –her dilde daima öyle anlatılırlar– farklılıkları silerler. Mevcut mimari vokabüler ve onun dar anlam içeriği, kaçınılmaz olarak o asal elemanları sabitlemeye yol açar. Bir mimarlık ürününü vareden asal elemanlar olarak takdim edilenler, hiç amaçlanmasa da üretilebilme potansiyeli olan farklılıkları baskılarlar. Esas olanların, asal olanların ne olduğunu bilmeyi sağlarlar. O zaman da mimari tasarım ve yapım imkânları eldeki asallar listesiyle sınırlı kalmaya itilir.

Kuşkusuz Koolhaas'a sorulsaydı, sadece hiyerarşik anlamda asli olanları tanımlamaya değil, bir yapıyı mümkün kılan tüm bileşenleri anlatmaya çalıştığını, her şeyin bu bağlamda "esas" olduğunu söyleyebilirdi. Ne var ki her şeyin değil, hiçbir şeyin asli ve temele ilişkin olmadığını anlamak zorundayız. Mimarlık dili ve kuramları, temel bileşenler listeleri üretmeye değil, konuşabilme olanaklarını ve terimlerini çoğaltmaya yönelirse, yeni mimarlıklar ile yeni çevreler hayal ve inşa etme fırsatları da çoğalır. Vazgeçilmezler tanımlamak, zorunlu olarak dili daraltmaktır. Dili daraltmanınsa, düşünceyi daraltmakla eşanlamlı olduğunu açıklamaya bile gerek yok. Bir avuç "fundamental" terim alanda öyle bir iktidar kurar ki, farklı söz söyleyecek yer kalmaz. Tüm "modern" antidemokratik iktidarların mimarlığı konuşmak ve konuşturmak yerine bina yapmayı teşvik etmesinin ardında yatan da budur.

Bu yukarıdakiler gibi daraltıcı akıl yürütme rotaları sonunda gelir hep aynı totolojik açıklamada noktalanırlar: Dünya ve mimarlık biz ne kadar uğraşırsak uğraşalım, hep aynı asal bileşenleri içeriyor, özünde hep aynı kalıyordur. Stonehenge de mimarlık yapıtıdır, Bilbao Guggenheim Müzesi de, Kubbetü's-Sahra da, Ayasofya da, Şelale Evi de, Topkapı Sarayı da... Hepsinde de mimarlığın özü çeşitli biçimlerde tezahür ediyor. Yaşamsal soru şu: Biz bu saptamadan ne öğrendik, ne öğrenebiliriz ve ne tasarlayabiliriz? Yanıt: hiçbir şey.


INTERNATIONALE PLAN-AUSSTELLUNG
DIE WOHNUNG
FÜR DAS
EXISTENZMINIMUM
FRANKFURT A.M. HAUS WERKBUND
26. OKTOBER BIS 10. NOVEMBER 1929
GEÖFFNET VON 10 BIS 16 UHR
EINTRITT 50 PFENNIG

V

Modernlik ve Modernist Düşünce

MODERNLİK-MODERNİZM ilişkisini problemleştirmeme eğilimindeyiz. Hatta çoğu zaman Modernizmin sanat/tasarım/mimarlık alanlarına yansımış Modernlikten başka bir şey olmadığı düşünülür. Giedion'dan beri modern mimarlığın erken evrelerinin tarihi, son birkaç onyıldır bu yaklaşım çok aşınmış olsa da, sık sık bu yansımayı olanaklı kılmak ve Modernliği mimarlık alanına taşımak için mücadeleler veren öncülerin çabası olarak yazılmıştır. Bu tarihyazımı kılıklı mitolojiye göre, bir yüzyılı aşkın süre önceden başlayarak bir grup tasarımcı, direnen geniş bir "gericiler" kitlesine rağmen Modernliğin getirilerini mimarlık alanında kullanmak, çağın gerçeklerini orada da egemen kılmak için uğraşmıştır. Yani Modernizm Modernliğin simetriğidir. Modernist hareket de, tanımı gereği, bu simetriyi engellemeye ve/veya bozmaya yeltenenlere karşı yürütülen bir etkinliktir.

Kitlesel konut tasarımındaki en etkili kitap ve sergilerden biri: "Die Wohnung für das Existenzminimum"un sergi posteri (1929). Konutu yapım ve kullanım bağlamında rasyonelleştirmeyi amaçlayan dönem yaklaşımını örnekler.

Ama Modernlik ile Modernizm arasındaki ilişki gerçekten de bu kadar dolaysız, sorunsuz ve kendiliğinden besbelli midir? Soru başka biçimde de sorulabilir: Modernizm, Modernliğin nimetlerini ve gerektirdiklerini mimarlığa taşımak, birinciyi ikinciye tabi kılmak mıdır? Sorunun kaçınılmaz devamı da şu: Modernizm-Modernlik bağıntısının tek sorunsalı bu apaçık olduğu varsayılan ilişkiye engel oluşturanları bertaraf etmekten mi ibarettir? Mimari Modernizm ger-

çekten de Modernliğin öz evladı mıdır? Yoksa ikisi arasında karmaşık, çelişkilerle dolu bir bağlantı mı var? Daha da ileri gidilerek, Modernizmin Modernliğe karşı verilmiş bir mücadele olup olmadığı da sorulabilir. Biraz ileride göstermeye çalışacağım gibi, Modernizmin karşı-modernliğinden bahsetmek için nedenler var.

Bu sorular yer ayrımı olmaksızın her yer için anlamlı görünüyor. Daha da önemlisi, Modernizmin ne kadar modern olduğu sorusu eskimiş bir soru değil. Dolayısıyla, bu metnin varoluş gerekçesinin tarihyazımsal bir uzmanlık ilgisinden ibaret olduğu söylenemez. Burada güncel bir soru sorduğumu varsayıyorum. Hâlâ Modernlik durumunun sınırları içinde varlık kazandığımızı ve karşıt girişimlerin varlığına karşın, büyük ölçüde hâlâ Modernist mimari epistemolojiyi kullanıp yeniden ürettiğimizi düşünüyorum. Kimileri bir Süpermodernlik'ten, kimileri Postmodernlik'ten söz etseler de, bu adların Modernliğe takılmış yeni etiketlerden başka bir şey olmadığı kanısındayım. Modernist mimari bilgi kuramının işlerliğini koruduğunu savlamak için ise burada sıralanamayacak kadar çok kanıt sunulabilir. O halde, eleştirel bir pozisyon tanımı yapmak hayati görünüyor. Burada yapılmaya çalışılansa böyle bir eleştirel zemin arayışından başka bir şey değil. Sonuçta, en az bir yüzyıldır herkese modernlik öğretme iddiasında bulunabilen mimarların, kullanıp üretegeldikleri bilgi binasının bu iddiayı ne kadar doğruladığını kendilerine sormaları gerekiyor. Özetle, Modernist epistemolojiyi Modernlik bağlamında problemleştirmek durumundayız.

Artık mimari Modernizmin Modernliğine yönelik kuşkular dile getireceğimin anlaşıldığına eminim. Ancak kuşkularım Modernizmden daha "anlamlı ve doğru" bir mimari seçenekler, morfolojiler ve epistemolojiler dizisiyle karşı karşıya olduğumuz ve onları seçersek başarılı olacağımız anlamına gelmiyor. Yani mimarlık dünyasında sık sık gündeme gelen propagandist yaklaşımlardan birine başvurmuyorum. Ne de yeni bir mimarlık önerim var. 1960'lardan beri Rossi, Venturi, Moore, Brolin, Jencks vd. gibi karşı-modernistler çeşitli entelektüel kalitede ürünlerle bunu yaptılar. Onların amacı, Modernizmi Modernlik bağlamında eleştirel bir okumaya tabi tutmak değildi; yeni "doğru mimarlıklar" arıyorlardı ve o mimarlık-

ları eskisinin meşruiyetini tartışılır kılarak varetme derdindeydiler. Burada hedeflenen şeyse, son onyıllarda adı Modernlik eleştirisi olarak konan bir çerçevede düşünmektir. Modernlik içinde gözlemlenen kimi çelişkileri ortaya koymak, onun mitolojilerini tahrip etmektir. Modernlik eleştirisinden amaç, ne Premodern dünyaya duyulan nostaljidir, ne de Modernliği aşmak gibi iddialı ifade edilebilecek bir misyon kavrayışıdır. Sadece bir tarihsel durumu olağan iç çelişkileriyle kendi olağanlığı içinde anlamaktır. Modernliği tahrip etmek için uğraşmak değil, Modernlik ile Modernizmin ilişkisini problemleştirmektir.

Buradaki yaklaşımın özü –bile bile abartılı bir ifadeyle söylüyorum– kısaca şu: Modern Mimarlık bir Modernlik parodisidir. Yani Modernlik adı altında etiketlenen çoğu değişim ve dönüşümün, Modernliğin getirilerinin, mimari Modernizm epistemolojisi içinde bir yanlışlıklar komedyasının unsurlarına çevrildiğini iddia edeceğim. Bazen düpedüz altüst edildiklerini, yanlış anlaşıldıklarını, bazen en azından entelektüel derinlikten yoksun yalın kalıp yargılar haline getirildiklerini ileri sürüyorum.

Söz konusu savımın sadece Modernist mimari epistemolojiye ilişkin olacağı aşikâr. Modernist morfolojiyi bu bağlamda irdelemeye kalkışmayacak olmamın nedeni morfolojinin modernliği diye bir tartışma başlığını düpedüz absürd bulmamdır. Modernlik tartışmasının sadece mimarlık düşüncesinin verileri üzerinde yapılabileceğini söyleyeceğim. Modernliğin özgül mimari biçimlerinden söz etmek, Modernliğe mimari formlarda dışavurulan bir ruh, bir öz atfetmek demek olacaktır. Modernliğin özünden ve biçiminden sözetmek kadar "az modern" pek az şey var.

Modernizmin bir Modernlik parodisi olduğu doğrultusundaki savımı ikna edici biçimde açıklayabilmek için yine bir dizi parodi metaforuna başvuracağım. Bunu yaparken, Modernliğin kimi epistemolojik konstrüksiyonları ile Modernist epistemolojinin kimi bileşenlerini yine ikincileri birincilerin parodileri olarak ilişkilendiriyorum. Bunlar şöyle:

Özne parodisi olarak dâhi.
Rasyonalite parodisi olarak rasyonalizm.
Modern tarih kavrayışının parodisi olarak tarihselcilik.
Modern bilimin parodisi olarak bilimselcilik.
Teknoloji parodisi olarak teknolojizm.
Metropol parodisi olarak kent planlama.
Eleştiri parodisi olarak "feed-back".

Bu irdeleme rotasının olağan sonucu olarak, burada kısa Modernlik ve Modernizm tarifleri yapılmayacak. Yukarıdaki kutupsallık ifadelerinin her birinde birinci terim bir Modernlik olgusuna ya da başlığına, ikinci terim ise Modernist mimarlık kuramının bir bileşenine işaret ediyor. Dolayısıyla, burada birbirinden bağımsız yapılmış genel Modernlik ve Modernizm tanımlarından yola çıkarak bir değerlendirme yapılmayacak. Aksine Modernlik-Modernizm problemleştirmesi bu kutupsallığın içinde inşa edilmeye çalışılacak. Başka bir anlatımla, tarif edilen ne Modernlik ne de Modernizm, bu kutupsallıkların kendileri olacak.

I

"Özne parodisi olarak dâhi" ifadesi, "özne" diye adlandırılmış epistemolojik konstrüksiyonun mimarlıkta nasıl ta(h)rif edildiğini göstermek amacıyla kullanılıyor. Özne, bilginin aşkın olmaktan, verili bir değer olmaktan çıkıp, belirli bir müellifi bulunan, birileri tarafından varedilmiş bir olumsal konstrüksiyon haline geldiği bir dünyada beliriyor. Bilginin verili ve aşkın olduğu bir dünyada bilgi "zaten mevcut" kategorisinde konumlanır. O belirli biri tarafından yapılmış değildir, yapılmışsa bile varlığını tanrısal iradeye borçludur; dolayısıyla özneler ona olsa olsa ulaşabilirler. Bu ulaşma eylemi bile sonuçta erişilecek olan bilginin kutsallığından ötürü, zorlu olmak durumundadır. O zorlu yoldan geçenler de kaçınılmaz olarak eriştikleri bilginin kutsallığından pay alıp kutsallaşırlar. Bilgiye ulaşmak tanrısal hakikate ulaşmak ve kutsallaşmak demektir. Modernlik

bu tanrısal epistemolojinin yerine olağan öznelerin inşa ettiği bilgi dünyasını yerleştirir. Böylece hem bilgiyi hem bilginin üreticisini, hem de bilgi üretme yollarını olağanlaştırır. Bu çok bildik ve burada özetlendiğinden çok daha derinlikli kuramsallaştırılmış özne merkezli dünyayı bir de sanat ve mimarlık özelinde irdeleyelim.

Sanat, mimarlık evreni "sanatçı özne" kavramını yukarıda özetlenenden farklı inşa etmiş görünüyor. Daha Rönesans'tan itibaren sanatçı özne geleneksel epistemolojinin tanrı kavramı modelinde inşa edilmiş gibidir. Sanatçı, tanrı gibi yoktan vareder, yaratır. Dâhi kavramı bu seküler tanrının ünvanından başka nedir ki? Modernlik bu tanrısal özneden fedakârlık etmeyecektir. Konstrüksiyonunu yenilemekle yetinmiştir sadece.

Schopenhauer *Die Welt als Wille und Vorstellung*'da (İrade ve Temsil Olarak Dünya; 1819-1844) "İmgelem nedir?" diye sorar ve şöyle yanıtlar: "Bir hayvanın beynindeki çok karmaşık bir fizyolojik vuku buluştur ki, sonucu, tam o noktadaki bir resim ya da imgenin bilincidir." Ama herkes bu imgeyi aynı vuzuhla formüle etme yeteneğinde değildir. Bazı bireyler, özellikle sanatçılar normalden yüksek bir zihin yetisiyle donanmış oldukları için beyinleri daha rafine ve keskin imgeler üretir ve, yine Schopenhauer'in deyişiyle, onlar saf nesnelliğe daha kolay ulaşırlar.[1] Dikkat edilirse, en parlak erken kuramcıları bile sanatçı özneyi hâlâ normalin ötesinde bir zihinsel donanıma sahip biri olarak formüle etmedikçe sanatsal üretime açıklama getirmekte zorlanır. Modernizm mimar özneyi bu altyapı üzerinde inşa edecektir: Başkalarının fark etmediği gerçekleri fark eden, başkalarının öngöremediğini gören, çözümleri neredeyse epistemolojik bir vakumda bulan, ışığa başkalarından önce varan...

Schopenhauer'den Modernist öncülere yarım yüzyılı aşkın süre vardır, ama öznenin tasarım eylemindeki rolünü açıklama bağlamında pek az yeni şey söylenecektir. Hilberseimer 1927'de Moder-

1. R. Vischer, H. F. Mallgrave ve E. Ikonomou, *Empathy, Form, and Space: Problems in German Aesthetics 1873-1893*, "Introduction", Santa Monica: Getty, 1994, s. 10.

2. Ludwig Hilberseimer, *Internationale neue Baukunst*, Stuttgart: Verlag Julius Hoffmann, 1927, s. 5.

nizmin önemli ürünlerinden bir örnekler kitabı hazırlarken, bunların üzerinde konumlandığı ortak zemin için şunu söyler[2]: "[Burada] her şeyden önce mimarın yaratıcı iradesinin egemenliği söz konusudur." Mimarlığın toplumsallığı ve nesnellik üzerine sayısız söz söylenen bir dönemin mimari üretimini açıklamak için bulunabilen tek formül, hâlâ mimarın yaratıcı iradesinde odaklanmaktadır. Belli ki 15. yüzyıldan başlayarak varedilen sanatçı-özne mitolojisinin sınırları bir türlü zorlanamaz. Mimarlığın toplumsal angajmanlarından söz edenler, Hilberseimer gibi Marksist eğilimli olsalar bile, tasarımcının toplumsal kimliğinden ve tasarımın toplumsal inşasından konuşmayı bir türlü akıl edemezler.

Modernliğin mimarlık dışında da en sık takıldığı bariyer bu yoktan vareden tanrısal özne kimliği olacaktır. Hilberseimer'in yukarıdaki satırları yazdığı sıralarda Modern bir rasyonellik cenneti kurmaya koyulan Sovyetler, önder kültü üzerine bina edilmiş siyasal ikna mekanizmaları oluştururlar. 1930'larda Moskova'yı ziyaret eden bir İngiliz yazar, kendisine Rus köylülerinin Lenin merkezli yeni efsaneler ürettiklerini, onu "bizi göklerden izleyen babamız" olarak azizleştirerek düşlediklerini anlatan bir şairi hayretle dinleyecektir.[3] Gelenekselliği tasfiye etme iddialarıyla yola çıkanlar, en eski kutsallık üretme kalıplarıyla varedilmiş özne parodileri yapacaklardır. Rasyonalite ve toplumsallık bilinci, söz öznenin değişim ve dönüşümdeki rolü konusuna geldiğinde kolayca iflas ediverir. Ve Sovyetler örneğinde sistemin tümden çöküşüne, mimarlıkta ise neredeyse bugüne kadar durum pek az değişir. Anlaşılan o ki, özne Modernliğin en zayıf kavramsal konstrüksiyonudur. Modernizm ise onu daha da cılız hale getirir.

Modernizm içinde inşa edilmiş dâhi özneyi geleneksel kişi kültlerinden ve Rönesans'ın dâhisinden ayıran belki de tek radikal fark, Modernist mimar dâhinin kendi dehasına olan inancıdır. Modernizm tevazuyu öldürür ve yeni mimar narsizmini yaratır. En uç örneklerde, kendi toplumsal kimliğini kendisi inşa etmeye koyularak kendisine dâhi demekten çekinmeyen, mimarlık yaptığına değil,

3. Peter Stuckey, *Russian Spring*, Londra: Selwyn & Blount, 1937, s. 198-99.

"tarih yaptığına" inanmış bir öznedir Modernizmin mimar öznesi. Bu "özne parodisi olarak dâhi"nin kendisini nasıl bir gözle gördüğüne ilişkin örnek bir alıntı var. Le Corbusier Birleşmiş Milletler binası tasarımını üstlenemeyince, yüce gönüllü bir düş kırıklığı içinde konuya ilişkin bir kitap yazar. Kitabın epilog bölümü şöyle:

> Olayların ardarda birikip tortulaşışı bu kitabı yanlış ve kesinlikten yoksun gösteriyor olabilir. İnsan doğru bir davranış yolunu izleyebilir; ama olaylar görünüşte, ve bazen gerçekte kaotiktir – bir aşırı uçtan diğerine savrulan bir sinüs eğrisidir.
>
> Eylem adamı bunun tamamıyla farkındadır; onun adımları sürekli olarak değişen koşullara uydurulmuştur, onlar yön duyularını yitirmezler. Tarih yakalanacaktır, ama daha geç olarak. Karşıtlıklar gerçek ya da zahiri olabilirler. Yaşamsal moment bu kargaşanın içinde yatar. Ve olayları verimliliğe ulaştırmak ancak açıkgörüşlülerin işidir.[4]

Metindeki eylem adamının Le Corbusier olduğu aşikâr. O, koşulların olumsuzluğunun farkındadır, Birleşmiş Milletler binası işinin ona verilmemesi gibi aksilikler onun yön duyusunun yitimine neden olmaz. O, tarihi yakalama misyonuyla dopdoludur, nasıl yakalanacağını bilir ve göstermiştir de. İşi üstlenememesi, sadece aynı oranda yüce bir bilince sahip olmayanların tarihin o "kaçınılmaz" gidişini geciktirmesi sonucu olmuştur, o kadar.

Aşağıda rasyonalite parodisi olarak rasyonalizm sorunsalı incelenirken, dâhi figürünün o rasyonalizmin işlerliği bağlamında ne denli hayati bir öneme sahip olduğuna da değinilecek.

II

"Rasyonalite parodisi olarak rasyonalizm" ile Modernizmin kaba, hatta çocuksu pozitivizmini anlatmak istiyorum. En uç örneklerini Erken Modern mimari epistemolojide insan ve toplum için neyin doğru ve gerekli olduğuna sadece sayısal değerlere indirgeyerek ve-

4. Le Corbusier, *UN Headquarters*, New York: Reinhold Publishing Corporation, 1947, s. 79.

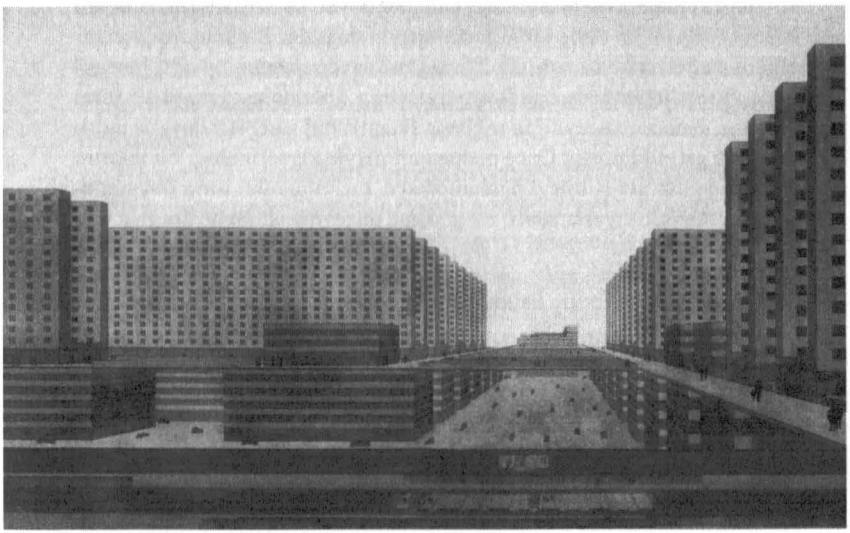
rilen yanıtlarda buluyoruz. Basit bir mekanizma içinde metrekare, güneşlenme, topografya, ekonomi gibi verilerde odaklanarak ve ancak temel insani biyolojik fonksiyonları dikkate alarak yapılan akıl yürütmeler bu tür rasyonalite parodileridir. Sözgelimi, konut sorununun *Existenzminimum*[5] kavramı çerçevesinde düşünülüşü, ilk ortaya konduğu geç 1920'lerden bugüne kadarki uzanımlarıyla böyledir. Ancak bununla konutta minimum standartları saptamanın ussallığından kuşku duyduğumu iddia etmiyorum. Söylemek istediğim, konutu sadece minimum standartları ve bir işlev diyagramı bağlamında düşünmenin rasyonel olmadığıdır. Konutun rasyonelinin, sayısız domestik kültür göndermeleri bir yana bırakılarak kavranamayacağını 19. yüzyılda bile öne sürenler varken, Modernist epistemoloji bunu yapmaz. Kuşkusuz, konut için söz konusu olduğunda eleştirdiğim bu yalın pozitivist konstrüksiyon, kente uzanan ölçekte her mimari olgu için de geçerli. Örneğin, Hilberseimer'in *Groszstadt Architektur*'undaki pozitivist mantık şöyle inşa edilir[6]: "Büyük kentin mimarisi temel olarak iki etmene getirilmiş çözüme dayanır: Elemanter hücre ve bir bütün olarak kentsel organizma. Tekil oda konutun oluşturucu bileşeni olarak konutun nasıl olacağını belirlediğine ve sonuçta konutlar blokları oluşturduğuna göre, oda bir kentsel biçimlenme etmeni haline gelecektir ki, bu da mimarlığın gerçek hedefidir. Buna karşılık, kentin planimetrik strüktürü de konutun ve odanın tasarımı üzerinde öze yönelik bir etkide bulunacaktır."

Parodi olarak rasyonalite yetkin icralarını Modernist mimarlık epistemolojisi matematikle kesiştiğinde gerçekleştirir. Örneğin, birbiriyle uzlaşmaz modernizmleri temsil eden Bruno Taut ve Le Corbusier proporsiyon üzerinde odaklanarak, yapı morfolojisine rasyonellik getirmeye kalkışırlar. Le Corbusier daha ilk kitabındaki geometrik *les tracés regulateurs*'den başlar[7] ve geç yapıtı *Le Modulor*'

5. Bu kavram için bkz. *Existenzminimum*, Stuttgart: Verlag Julius Hoffmann, 1933.

6. Ludwig Hilberseimer, *Groszstadt Architektur*, Stuttgart: Verlag Julius Hoffmann, 1927, s. 22.

7. Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paris: Les Editions G. Cres et Cie., Nouvelle edition revue et augmentée, tarihsiz, s. 49-64.



Ludwig Hilberseimer, "yatay kent". Tek bir konut ünitesine indirgenmiş metropol tasarımı.

da[8] mobilyadan kente uzanan ölçekte inşai çevreye matematiksel disiplin getirir. Matematik insan aklının en saf somutlaşması olarak rasyonalist parodi kurucularının en sevdiği konulardan biridir. Çok daha sonraları, 1964'te ilk baskısı yapılan kitabı *Notes on the Synthesis of Form*'da Christopher Alexander[9] planlama etkinliğini matematiksel bir pratiğe indirgeyerek saf bir rasyonalizme kavuşturmayı önerir. Planlamayı çeşitli olanak ve talepler arasında bir ilişkiler matrisi kurmak olarak tanımlamıştır. Kitabın giriş bölümü "Rasyonalite Gereği" başlığını taşır ve kitap sonsözün şu paragrafıyla biter:

8. Le Corbusier, *Le Modulor*, 1 ve 2, Paris: Editions de l'Architecture d'Aujourd'hui, 1948, 1955; Türkçesi: *Modulor*, çev. Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul: YEM, 2014.

9. Christopher Alexander, *Notes on the Synthesis of Form*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1964.

Tabii ki matematiğin biçimleri [*shapes*] soyut, ve mimarlığın biçimleri somut ve insanidir. Ama bu fark öze ilişkin değildir. Biçimin ne çeşit olduğuna bağlı olmayan asli niteliği organizasyonundadır, ve onu [ancak] böyle düşündüğümüzde ona form diyebiliriz, insanın matematiksel form duygusu, sadece matematiğin sağlama [kanıtlama] süreçleri duygusundan hareketle gelişebilmiştir. Önce matematiğinkiyle kıyaslanabilir bir tasarım süreci duygusu geliştirmeyi öğrenmedikçe, bizim mimari form duygumuzun matematikle kıyaslanabilir bir gelişme düzeyine ulaşamayacağına inanıyorum.[10]

Mimarlıktaki sonuç ürünün matematikteki kadar nedenli olmasını, tasarım alanında bir kartezyen doğruluk rejimi kurulmasını uman bir düşünürdür Alexander. Mimarlık ile matematik arasında kurulan analojik ilişkinin sadece matematik bilgisinin totolojik niteliği düşünüldüğünde bile çürütülebileceği aşikâr. Sürekli kendi temel aksiyomlarını doğrulamaya yönelik bir düşünme pratiğinin mimarlık bilgisiyle farkının yazar tarafından nasıl "öze ilişkin olmayan" diye nitelenebildiğini anlamak epey zordur. Daha da zor anlaşılabilir olan, bu kitabın onyılı aşkın süre Amerikan üniversitelerinden başlayarak dünyanın önemli kesiminde bir temel mimari okuma parçası olmayı sürdürüşüdür, kuşkusuz.

Bruno Taut'un Birinci Dünya Savaşı öncesinden Türkiye'de basılan son kitabı *Mimarlık Bilgisi*'ne dek geçirdiği değişim, Modernist rasyonalite parodisininin tarihsel arka planını örnekliyor. 1913'te Leipzig'de düzenlenen Uluslararası Yapı Fuarı'nda Alman Çelik Endüstrisi pavyonunu inşa etmiştir. Bu yapı bağlamında kendisine bir sanat yapıtını vareden kurallar, ilkeler sorulur. Yanıtı, "Hayır, ilkeler olmamalı" biçimindedir. "'Principium'un Latincede başlangıç demek olduğundan yola çıkarak, ondan hareket edilebileceğini, ama ilkenin 'ölümüne kırbaçlanması'nı tehlikeli bulduğu"nu söyleyecektir. Kendisi bu yüzden şu Roma atasözünü uygun bulmaktadır: "Principiis obsta!" (Başlatıcı ilkelere karşı çıkın!)[11] Oysa, 1938'de ona göre artık teknik, konstrüksiyon ve fonksiyon bile proporsiyona

10. *A.g.y.*, s. 134.

11. Aktaran: Manfred Speidel (haz.), *Bruno Taut: Natur und Fantasie*, Berlin, 1995, s. 116-17.

yardımcıdırlar sadece: "Mimari tamamen ve kat'iyyen proporsiyona istinad eder ve bu, mimarinin esas vasfı veya sair birçok vasıflar meyanında birinci derecede gelen bir vasıf olmayıp, mimarinin istinad ettiği yegâne vasıftır. Bütün diğer kayıdlar ve şartlar proporsiyona tabi olurlar."[12]

Ne var ki Taut elli sayfa boyunca proporsiyon için öznellikte temellenmeyen ve Le Corbusier'ninki gibi bütünsel bir kavramsal çerçeve çizmeyi bir türlü beceremez. Belki buna eli varmaz. Değişen dünyanın ve Modernliğin türdeşlik verici aşkın ekseni yıktığının farkındadır; yine de morfolojiyi vareden bir oranlar, bileştirmeler ve eklemlemeler sisteminin artık öldüğünü bir türlü kabul etmek istemez. Aşkın bir düzen ilkesinin kurulamayacağını kavrasa bile, baştaki "aşkın" sözcüğünü silerek, terimi hâlâ işeyarar kılabileceğini sanır.

Erken döneminde bütünü yönlendirici genelgeçer ilkelerden uzak duran Taut'u, ömrünün son yıllarında bu tür ilkelerin en kesini olan matematiksel rasyonalite parodisi proporsiyona inandıran, iki onyıldaki epistemik değişimdir kuşkusuz. Bunun nedenleri üzerinde hiç durmaksızın, proporsiyon sistemi arayışının, en hafif deyişle, Modernlik ile çok gerilimli bir ilişkiye işaret ettiği söylenebilir. Matematiksel rasyonalite ya da geleneksel deyimiyle proporsiyon sistemleri, her tür aşkın bilgiyi tahripeden modern dünyada mimarlığa çoktan yitirdiği tartışmasız doğruluk ve geçerlilik iktidarını kazandırma amacının sonucudur muhtemelen. Belli ki tasarımcı özne kendi özne olma halinden, kendi özgürlüğünden ve iradesinden, kendi modernliğinden rahatsızdır. Tasarıma kendi özgül iradesinden daha sağlam sandığı başka dayanaklar arar. Bunları retrospektif olarak icat eder. Geçmişteki morfolojilerde de geçerli olduğu için evrensellik kazandığına inanmak istediği matematiksel biçimlendirme ilkeleri, proporsiyon düzenleri vazeder. *Le Modulor*'da çeşitli çağların ürünlerinin aynı matematiksel kurallara uyduklarına ilişkin anlatımlar bu bağlamda aydınlatıcı. Le Corbusier arka arkaya beş say-

12. Bruno Taut, *Mimari Bilgisi*, çev. A. Kolatan, İstanbul: Güzel San'atlar Akademisi Neşriyatı, 1938, s. 75.

fada önce bir Gotik manastır olan Chaalis'de, ardından Mısır, Abydos'taki I. Seti Tapınağı'nda, İstanbul'da Ayasofya ve Kariye'de, ardından Topkapı Sarayı Bab-ı Hümayunu'nda, sonra da başka çağ ve yapılarda hep kendi proporsiyon sisteminin geçerli olduğunu sevinçle "keşfeder".[13]

Rasyonalist parodi en sık benim "istatistiksel ütopyalar" dediğim bir grup üründe ortaya çıkar. Modernizmin en sevilen janrlarından biridir bu. Aşkın aklı temsil ettiğine inanan istatistiksel ütopya kurucularının zihninde insani ve toplumsal talepler, temel biyolojik fonksiyonlardan ve varlıkları sadece sözlük tanımları içinde düşünülmüş insani etkinliklerden ibarettir. Bu veriler en yalın biçimde istatistiklerde gündeme getirilmiştir ve ütopya kurucu da onlardan yola çıkar. Kişi başına düşen yeşil alan, sirkülasyon alanı, rekreasyon mekânı yetersizdir. İstatistiksel ütopyacı toplumsal ve bireysel mutluluğu bunları artırarak getireceği inancındadır. Çünkü mutluluğun ve fiziksel çevre kalitesinin tanımı bireysel olarak elde edilenin sayısal değeriyle orantılıdır. Rasyonalist mimar özne ussallığı bu sayısal değerlerden ibaret düşünür. *Atina Anlaşması*'ndan bu doğrultuda sayısız alıntı yapılabilir. Hemen hepsinde modern kentin varedicisi, mekanik bir tanıma kavuşturulmuş olan hijyen olanakları ve hizmet donatılarının niceliğidir. Örneğin, "Tek bir meskenin bile yalnızca kuzeye yöneldiği veya dışarıdan gelen gölgeler yüzünden güneşten mahrum kaldığı her ev planı kesin olarak reddedilmelidir. Yapımcılardan, kış gün dönümünde her meskenin günde asgari iki saat güneş görmesine imkân veren bir taslak yapmaları istenmelidir."[14] Ya da kent genelinden söz edilirken, "Nüfusun miktarı ve arazinin boyutları tayin edildiği zaman yoğunluk tayin edilmiş demektir."

İstatistiksel ütopyacı kendi rasyonalizminden o denli emindir ki, yetkin biçimde bitmiş bir geometri olarak, platonik bir biçim olarak

13. Çeviri İngilizce metinden: Le Corbusier, *The Modulor*, 1, çev. P. de Francia, A. Bostock, Londra: Faber and Faber, 1961, s. 192-97 vd.

14. Le Corbusier, *Atina Anlaşması*, çev. A. Yörükan, Ankara: İmar ve İskan Bak. Mesken G. M., 1969, s. 47.

tasarlar kenti. Ona üreticisinin aşkın ussallığının dışından yöneltilecek her tasallut, bu mükemmel bitmişliği bozacaktır. Bu rasyonalist bitmişlik iddiasının hem kentsel, hem de genelde toplumsal anlamda en belirgin karşı-modern arayışlardan birine işaret ettiğini düşünüyorum. Bir daha bozulmamak üzere varedilmiş bir ebedi "doğru dünya"ya yönelik talep, öncelikle, mevcut dünyadan ve değişiminden duyulan korkuya referans verir. O "doğru dünya"yı kentsel ölçekte kurmaya kalkışan kişinin yüce dâhi mimar olabilmesi ise, neredeyse, peygamberlik rolünün çağdaş bir uyarlaması gibi görünür. Rasyonalite adeta sadece o "çağdaş" rolü oynayan tasarımcı-öznenin becerebildiği bir marifettir; fiziksel çevrenin biçimine onun zihninin yetenekleriyle karar verilebilir; geridekilere kalan tek rasyonel tavır alma şansı da bu yetkinliği bozmama iradesinden ibarettir.

Demek ki, istatistiksel ütopyacı mimar özne, rasyonel olduğunu sandığı akıl yürütme yaklaşımını bir iktidar aracı olarak kullanmaktadır. Kesin bir rasyonel kavrayışa sahip olduğu için, onun artık bu kavrayışa ulaşmamış olan "olağan" kişilerle paylaşılacak bir mutabakat ve müzakere ortamına ihtiyacı yoktur. Dolayısıyla, mimari rasyonalizmin o her şeye kadir, bilen mimar özneyi merkeze alarak, toplumun tümünü ötekileştirdiği bile söylenebilir. "Ötekiler" bilen öznenin egemenliğini sadece kabul etmelidirler. O nedenle, Le Corbusier ya da Wright'a ilişkin çoğu gerçek anekdotların önemli kesimi, müşterinin nasıl aşağılandığının öyküleridir. Mimari rasyonalizmin belki de gerçek tanımı, mimar özne dışında kimsenin rasyonel olamadığı bir dünya tasavvurudur. Bu yüzden de, herkes için iyi olanı o bilir ve dünyayı cennet olarak düşlemekten bile âciz olanlar için dünyayı cennet kılar.

Bu tür Modernist metin irdelemelerinin ardından, bu rasyonalizmlerin rasyonallik parodileri olduğunu görmek için Dostoyevski'nin *Yeraltından Notlar*'ını okumak hâlâ çok aydınlatıcı. Dostoyevski Çernişevski'nin *Ne Yapmalı?* adlı romanını okuduktan sonra, onun naif rasyonalist-ütopist arayışına eleştiri olarak, 1864'te, yani en eski Modernist mimari metinden yarım yüzyıl önce yazdığı kitabın bir yerinde şöyle der:

Mantık kuşkusuz iyi şeydir, ama olup olacağı bir mantıktır ve insanın düşünme gereksinmesini gidermekten öteye geçemez; oysa istek yaşamın ta kendisidir, hem de en basit bir davranıştan yüce mantığa kadar. Gerçi isteğin elinde kalmış bir yaşam çoğu zaman deli zırvasından başka bir şey değildir, ama unutmayalım, gene de yaşamdır, kare kökü almak değil.

Sözgelişi ben, salt düşünme gereksinmemi gidermek, insanoğlunun yaşama yeteneğinin yirmide birini ortaya koymak için değil, pek doğal olarak, yaşama gücümün tümünü seferber ederek yaşamak istiyorum. Akıl burada ne yapar? Akıl öğrenebildiği kadarını bilir.[15]

Biraz ileride şunu ekliyor:

... hedefe her varışta bir tedirginlik duyulur. İnsanoğlu amacına doğru ilerlemeyi sever, fakat amacını elde etmeyi değil. Çok gülünç bir durum doğrusu. İnsanın yaradılıştan gülünç bir varlık olmasındadır bütün terslik zaten. İki kere iki çekilmez bir şey. İki kere iki dört, ellerini böğrüne dayayarak yolumuzu kesen, sağa sola tükrük atan bir külhanbeyin ta kendisidir. İki kere iki dördün yetkinliğine inanırım, ama en çok övülmeye değer bir şey varsa o da iki kere ikinin beş etmesidir.[16]

Bu metin bir rasyonalite eleştirisi değil, bu metin modern rasyonalist parodinin parodisi. Romancı, fiziksel çevrenin ve toplumsal yaşamın sayısal verilerle ifade edilebilen içeriğini düzelterek dünya cenneti kurmayı uman derinliksiz ütopik bir yazarın metnini alaya alıyor. Burada ussallığı, rasyonaliteyi temsil eden Dostoyevski'nin metni. Çernişevski'ninki ise bir rasyonalite parodisi.

III

"Modern tarih kavrayışının parodisi olarak tarihselcilik" ifadesi, Popper'ın *Tarihselciliğin Sefaleti* adlı kitabında oluşturduğu çerçevenin Modernist epistemolojinin eleştirisine uyarlanması olarak düşünülebilir. Modernist epistemoloji içinde iki ayrı tarihselcilik tipolojisi var. Birincisinin parlak örneği, Moisei Ginzburg'unki. Ginz-

15. Fyodor Dostoyevski, *Yeraltından Notlar*, çev. M. Özgül, İstanbul: İletişim, 2000, s. 43.

16. *A.g.y.*, s. 49.



Moisei Ginzburg, *Stil' i Epokha*, Gosizdat, Moskova, 1924.

burg *Stil' i Epokha*[17] (Üslup ve Çağ) kitabında tam bir geleneksel tarihsel döngü inşa eder. Bu döngü sonraları da sık sık karşılaşılacak şöyle bir özcülükten kaynaklanır: Mimarlık ve dünya sürekli değişmektedir. Ancak, mimarlığın özü tüm değişimlere rağmen varlığını korur. Her şey değişse de mimarlığı mimarlık kılan bir öz, aşkın bir değer olarak varkalır. Bu durumda Modernist mimarlık kuramcısı o özün içinde konumlandığı kılıfın değişiminin yasalarını bulmakla yükümlüdür. Yani, onun tam bir tarihselci misyon tanımı vardır.

17. Moisei Ginzburg, *Stil' i Epokha*, Moskova, 1924; İngilizcesi: *Style and Epoch*, çev. A. Senkevich, Cambridge, Mass. ve Londra: MIT Press, 1983.

Ginzburg bu yasaları, tüm mimarlık tarihini bir üsluplar tarihi olarak kavrayarak ve her üslubun konstrüktif filizlenme, organik olgunluk ve dekoratif yıkılma dönemleri olarak üç aşamalı bir yapılanma geçirdiğini söyleyerek saptar. Ginzburg'un kendisini birinci, konstrüktif dönemde konumlandırdığını söylemeye herhalde gerek yok. Sonuç, tarihin yasası bu olduğuna göre, mimarların, o tarihsel döngü içinde konumlandıkları noktanın bilincine varmalarının ve öyle davranmalarının zorunlu olduğudur tabii ki.

Sürekli aynı ardışık dönemler dizisini üreten bu sarmal zaman kavrayışı, Giddens'ın Modernliğin sonuçlarından biri olarak tanımladığı "zamanın içinin boşaltılması"[18] olgusu çerçevesinde de düşünülmelidir. Zamanı her yer için geçerli eşbirimli bir kronolojik eksen olarak inşa eden Modernlik, yere bağımlı zaman kavrayışının tam aksini önerir. Ginzburg'un Modernist zaman sarmalı ise, belirli bir yerde geçerli belirli üslupların ardarda yaşadığı aşamalara göre inşa edilmiştir. Zaman, soyut bir ölçü birimince değil, yinelenen bir üslup içi değişim döngüsünce tanımlanır. Yani içi boş değildir; zaman, onun içinde gerçekleşen, vuku bulan mimari olayların morfolojik düzeniyle "doludur" ve tanımını da içini dolduranlar verir. En azından Ginzburg örneğinde, Modernizmin zamanı bir türlü mutlak bir kronolojik gerçeklik olarak kavrayamadığı söylenebilir.

Modernizm içindeki ikinci tarihselcilik tipolojisi ise teleolojik nitelikte. Tarihsel değişim süreci, belirli bir noktadan başlayan, belirli bir noktaya doğru hedefi ve güzergâhı belli bir gidiş olarak tahayyül edilir. Giedion'un tarih kavrayışı tam da böyle bir tarihselci parodidir. 1928'de yayımlanmış çağ açan kitabı *Bauen in Frankreich*'ta[19] geç 18. yüzyıldan başlayarak kendi dönemine, oradan da geleceğe uzanan bir çerçeve çizer. Başyapıtı *Space, Time and Arc-*

18. Anthony Giddens, *The Consequences of Modernity*, Cambridge: Polity Press, 1991, s. 18; Türkçesi: *Modernliğin Sonuçları*, çev. Ersin Kuşdil, İstanbul: Ayrıntı, 1994.

19. Sigfried Giedion, *Bauen in Frankreich, Bauen in Eisen, Bauen in Eisenbeton*, Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 1928; İngilizcesi: *Building in France, Building in Iron, Building in Ferro-Concrete*, çev. J. D. Berry, Santa Monica: Getty, 1995.

hitecture'da[20] anlatısını içerik ve kronolojik uzanım olarak daha da geliştirir. Kitap 1970'lere dek rakipsiz bir standart mimarlık tarihi olmayı sürdürecektir. Her ikisinde ve onlarla aynı yaklaşımı paylaşan çok sayıda benzerlerinde, Avrupa ve ABD tarihi Modernizmi varetmeye yönelik bilinçli bir arayış olarak kurgulanır. Elde sayısız farklı mimari tercih ve değişim güzergâhı tanımlamaya yetecek kadar "aykırı" veri mevcutken, bunlar ya o arayışın sadece "düşmanları" olarak kurguya dahil edilirler ya da görmezden gelinirler. Tüm Modernist tarih kurguları, Ginzburg'un sarmal tarihyazımı dahil, teleolojiktir. Tarihin yönü önceden bilinir; öznelerin görevi bu gidişe katılmak, hiç değilse onu engellememektir. Mimar özne bugün ne yapılması gerektiğini bilir, çünkü dünü bugüne bağlayan o çok düzenli çizgi üzerinde konumlanmakta olduğuna inanmıştır. O tarihyazımsal çizgiye ilişkin bilgisi ona bugün nasıl tasarlaması gerektiğini anlatmaktadır (sanki).

Modern tarih bilincinin tarihselci parodisi, dünün, bugünün ve yarının ne olduğunu bilme olanağı sağlar. Oysa yeni tarih kavrayışı bu hazır kehanetlerin tam aksini öneriyor. Amaç, tarihin açık bir süreç olarak inşa edilmesidir. Tarihin ucu açık bir süreç olarak inşa edilmesi, onun araçsallaştırılmasının da engellenmesi demektir. Geleceğin nasıl olacağı gibi metafizik bir sorunsalla ilgilenmediği ve kehanetlerde bulunmadığı için, artık tarihçi anlamakla yetinir. Tarihselci mimari epistemoloji ise araçsal yaklaşımı sayesinde nasıl olacağını haber verdiği geleceğe doğru kararlı bir yürüyüş önermektedir. Tarih yine geleneksel bir iktidar aracıdır burada; eylem programları sunar ve onlara uymayanları denetlemeye yönelik yaptırımlar inşa eder. Tarihselciler anlamakla tatmin olmazlar.

Bir kez daha Dostoyevski'nin *Yeraltından Notlar*'ından kısa bir alıntı yapacağım:

> Acı duymak anlamanın tek kaynağıdır. ... Anlama iki kere ikiyle oranlanmayacak bir yüceliktedir. İki kere ikiden sonra artık yapılacak değil, ta-

20. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1947. Bu kitabın bir best-seller oluşu ve onlarca kez yeniden basılışı bile tarihselciliğin Modernizm içindeki gücünü ve yayılımını örneklemeye yeter.

nıyacak da bir şey kalmamıştır. Olsa olsa beş duyunuzu körleştirip düşüncelere dalarsınız, o kadar. Gerçi anlama da insanı aynı sonuca götürür, yani gene yapacak işiniz kalmaz, ama hiç olmazsa kendi kendinizi döverek biraz olsun canlanabilirsiniz. Gerici bir davranış olmakla birlikte, hiç yoktan iyidir.[21]

IV

"Modern bilimin parodisi olarak bilimselcilik" belki de en uç örneğini Çek Modernizmi'nin beyni Karel Teige'nin sözlerinde buluyor. Ona göre "mimarlığın bir uygulamalı sanattan bir bilime doğru dönüşümü"nden söz edilebilir.[22] Ancak mimarlığın ve tabii ki şehirciliğin bilim olarak etiketlenmesi çok daha geniş kapsamlı ve bugüne uzanımları olan Modernist bir alışkanlık. Ama mimarlığı bizatihi bilim haline getirenlerin yanı sıra, mimarlıkla bilimler arasında analoji veya araçsallaştırma ilişkisi kuran neredeyse her düşünce şu ya da bu biçimde modern bilim parodisine katılır. Sözgelimi erken Sovyet rasyonalistlerinin, örneğin Krinsky ve Ladovsky'nin düşünceleri[23] bilimi araçsallaştırmanın tipik parodileridir. 1920'lerde mimari tasarımların psikolojik etkilerini ölçmeye yönelik bir laboratuvar kurduklarını biliyoruz. Nesnenin mimari/tasarımsal etkisinin nesnede içkin olmadığını, insanın bu bilgiyi toplumsal koşulların tanımladığı çevrede ürettiğini yadsıyan bir görüş bu.

Tasarım bilgisinin insan zihninde tarihsel olarak oluştuğunu inkâr eden, onu insanın fiziksel bünyesinin bir bileşeni gibi düşünen

21. Dostoyevski, *a.g.y.*, s. 49-50.

22. Karel Teige, "The Theory of Constructivism", *Forma Sleduje Vedu: Teige, Gillar a Evropsky Vedecky Funkcionalismus 1922-1948 / Form Follows Science: Teige, Gillar, and European Scientific Functionalism, 1922-1948*, Prag, 2000, s. 208.

23. Bu ikilinin görüşleri üzerine Batı dillerinde yazılmış kapsamlı bir çalışma bilmiyorum. Kısa değinme için: Selim O. Khan-Magomedov, *Pioneers of Soviet Architecture: The Search for New Solutions in the 1920s and 1930s*, Londra: Thames and Hudson, 1987, s. 143-44. Daha kapsamlı bilgi için bkz. Selim O. Khan-Magomedov, *Arkhitektura Sovetskogo Avangarda*, 1, Moskova: Stroyizdat, 1996, s. 236-58.



Karel Teige mimarlığı bilim olarak nitelemeye kadar vararak 18. yüzyıldan başlayan rasyonalizmi nihai sonuç noktasına kadar zorlayacaktır. "Minimum Konut" adlı bu kitabı ise bannma sorununu öncelikle bir teknik gerçeklik olarak tanımlar.

bu mimarlardan bugünkü mekân psikolojisi araştırmalarına giden bir çizgi çizilebilir. Bu çizgi üzerindeki her durakta, mimarlığın sözde nesnel bir kavrayışına ulaşıldığı, ve onun bu kez de bir deneysel bilim gibi tahayyül edildiği görülür. Mimari gerçekleri toplumsallığa ve kutsallık örüntülerine gömük olarak kavramaktan kurtulan, nesne haline getiren mimar özne, onları bu kez de doğal gerçekliklerle karıştırmıştır. Bu tür yaklaşımların hepsinde, her zaman kuvveden fiile çıkmasa da, potansiyel olarak, tasarımsal yollar deneysel metodolojiyle aranacaktır. Bunun bir bilimsellik analojisi olduğu aşikâr.

Bilimselci yaklaşımın ne olduğuna ve nasıl yeşerdiğine ilişkin ilginç bir örnek, Mies van der Rohe'nin bilgi birikimini irdeleyen kapsamlı bir makalesinde Detlef Mertins tarafından ortaya konuyor. Mertins ünlü ustanın popüler bilim literatürünün kimi kitaplarından (örneğin, Raoul H. France'ın *Technische Leistungen der Pflanzen* ve *Die Pflanze als Erfinder*'den) yararlanarak nasıl analojik bir düşünce oluşturduğunu gösteriyor.[24] Bu analojik bilimselci düşüncenin kısmen Mies'e köken oluşturan Wright'ta da farklı bir versiyonunun görüldüğü söylenebilir. Onun organik mimarlık kavramı, mimarlık ürününe doğal yaşamdaki gibi bir varoluş süreci atfeder.[25] Doğal varlıklar için inşa edilmiş bir bilgi binasını mimarlığa uyarlamaya çalışır.

Bilim metinlerinin mimarlık bağlamında okunması denebilecek bu yaklaşımın uzun bir tarihi yazılabilir. Hepsinde bilimsel kuramlar gerçek içeriklerinden boşaltılır ve sadece biçimsel olarak mimarlık olgularını açıklar hale getirilirler. Bu, organik varlıklara ilişkin kuramlar için geçerli olduğu gibi, fizik için de pekâlâ yapılabilir. Hatta Kuhn örneğinde görüldüğü biçimde, bilim tarihi için çizilmiş bir çerçevenin mimarlığa "tercümesi" bile olanaklıdır. Bilimde değişimi paradigma dönüşümleriyle açıklayan *Bilimsel Devrimlerin*

24. Detlef Mertins, "Living in a Jungle: Mies, Organic Architecture, and the Art of City Building", *Mies in America*, haz. P. Lambert, New York: CCA, Whitney, Abrams, s. 591-641.

25. Frank Lloyd Wright, *An American Architecture*, haz. E. Kaufmann, New York: Horizon Press, 1955, s. 23-28.

Yapısı, yıllarca Amerikan üniversitelerinde genç mimarlık öğrencilerine en çok önerilen ve en çok okunan kitap olur. Mimarlıkta değişimi, bilimin paradigmalarına benzer bir aksiyomatik yapıyla ilişkilendirmenin sadece bir benzetme olduğu görmezden gelinecektir.

Bilimin bilimselci parodisi, en açık biçimde şehircilik epistemolojisinde somutlaşır. Şehirciliğin bir pratik olmasıyla yetinememek, onu bizatihi bir bilim olarak nitelemek sevilen bir alışkanlıktır. Türkiye'ye dek ulaşmış bir alışkanlıktır üstelik. Kökenini yine Sovyet Konstrüktivistleri'ne kadar uzatmak mümkün. Gerekçesi ise, öyle görünüyor ki, dile getirildiği her yerde, yine planlamanın eksik olduğu besbelli meşruiyetine gerekçe sağlamaktır. Milyonlarca insanın yaşam çevresini tasarlamanın, onların kaderine karar vermenin hiçbir siyasal rıza mekanizmasına başvurmaksızın meşrulaştırılması için bilim mitolojisinden yararlanılmıştır: Plancı planlamaya yetkilidir, çünkü aksi zaten düşünülemez olan bilimsel doğruyu üretmektedir.[26]

V

"Teknoloji parodisi olarak teknolojizm" terimi, güncel teknolojik olanakların mimarlığa yansımadıklarına duyulan inancı ve yansıtılmasına yönelik ısrarı tanımlıyor. Buradaki parodi bir bulvar komedisinin mantığını çağrıştırır nitelikte. Teknoloji oyun mekânında hep varolduğu halde, mimarlık epistemolojisi sık sık onun varolmadığını ileri sürmekte kararlıdır. İddia odur ki, mimarla teknoloji bir türlü karşılaşamazlar ve teknoloji ile flört etmeyi oyun yazarının hep aşağıladığı başka kişilikler (örneğin mühendisler) başarır. Kuşkusuz bu yanlışlıklar komedyası, teknolojinin modern dünyadaki rolünün nasıl tanımlandığına ilişkin bir sorunsala işaret ediyor. Modernist mimarlık epistemolojisi, teknolojik bir gerikalmışlık saplantısı üzerinde bina edilmiş gibidir. Oysa 19. yüzyıldan başlayarak yeni tek-

26. Buna Türkiye özelinde şurada kısaca değindim: Uğur Tanyeli, "'Şehircilik Biliminin İlkeleri' Efsanesi", *Rüya, İnşa, İtiraz: Mimari Eleştiri Metinleri*, İstanbul: Boyut, 2013, s. 401-4.

noloji ile mimarlığın reel ilişkisi hiç de problemli olmuş sayılamaz. Mimarlık pratiğinde en son teknolojik gelişmeler hemen kullanım alanı buldukları gibi, mimarlık kendi özgül teknolojik repertuarını da sürekli geliştirmiştir. Ama erken 20. yüzyıldan itibaren teknolojik yetersizlik saplantısı bir türlü dindirilemeyecektir. Mühendislerin egemenliğindeki yapı üretim alanının teknolojik zenginliği uzun süre boyunca mimar hasetinin ana hedefi olur. Modernizm teknolojinin değil de teknolojik gibi görünmenin peşindedir belki de. Ama bunu böyle ifade etmeyecek, teknolojist talebini hep gizleyecektir. Başka bir deyişle, teknolojinin Modernist bir mimari ikona dönüştürülmesinden söz ediyorum. Bu ikon, bu teknolojik görünme saplantısı, bu teknolojizm bugünün hi-tech mimarlığına dek uzanan bir tarihsel güzergâhı tanımlıyor.

Söz konusu yaklaşımın çarpıcı örneklerinden biri yine Le Corbusier'de, onun önce İngilizcesi yayımlanan *Aircraft* adlı kitabında bulunuyor. Mimar kitabının konusunu oluşturan uçak ile mimarlık ve kent arasındaki sınırı çoğu zaman tayin edilemez hale getirir. O kadar ki, bazı yerlerde uçaktan mı, yoksa mimarlıktan mı söz ettiğini ayırt etmek iyice zorlaşır. Örneğin şu metin tipik:

> 19. yüzyıl okulları "insan ölçeği"ne ve "malzemeye saygıyı" tahrip ettiler.
>
> Öte yandan uçak insan ölçeğinin en saf dışavurumunu içerir ve malzemenin mucizevi bir kullanımıdır.
>
> Okullar profesörler tarafından yürütülürler (ki bu okulun tanımıdır). Profesörler önceden belirlenmiş bir programa göre öğretirler. Program otorite tarafından belirlenmiştir. Bu otorite yaşamla temas içinde midir? Yalnızca fırsat düştükçe. Yaşamın programı var mı? Hayır, yaşam patlayıcıdır.
>
> Atölyenin başkanı malzemelerinin ve makinelerinin başında ve yaşamla temas halindedir.
>
> ...
>
> İşçiler sürekli malzemeler hakkında düşünürler. Malzemelerin nasıl çalıştırılacağını gösteren çizim ve plan, sadece onların içsel niteliklerine işaret eden bir steno notudur.
>
> Ama okulların çizimi omurgasız ve dayanaksızdır. Ne görünümü, ağırlığı, ne de enerjisi vardır. Amorftur.
>
> Bunun içindir ki mimarlık 19. yüzyılda okullar tarafından yıkılmıştır, ve bunun için yeni mimarlık asilerin ürünüdür.[27]

Metinde uçak, mimarlığın köhne kurumsal yapılar tarafından engellendiği için başaramadığı her şeyi başarandır. Mimarlığın önünde teknolojik uç noktayı tanımlayan bir ikon olarak konumlanır. En çarpıcı ve konuşkan örneği Buckminster Fuller olan ütopist teknolojistler bu ikonolojiyi nihai sonucuna ulaştırırlar. Fuller inşa edilmiş çevreyi sadece teknolojik etkinliklerle varetmekte odaklanan bir epistemoloji kurar. O kadar ki, teknolojik buluş dışında tasarımsal bir etkinliğe bile inanmaz neredeyse.

Teknolojist parodi, teknolojinin toplumsallığının kavranamayışıyla doğrudan bağlantılı görünüyor. Le Corbusier *L'Art decoratif d'aujourd'hui*'de Modernist bilgi konstrüksiyonunun gelecekte de en ciddi zaafını ve açmazını oluşturacak bu durumu defalarca örnekler. Örneğin şöyle yazıyor:

> İnsan ölçeğini, insani işlevleri araştırmak, insani gereksinmeleri tanımlamaktır.
>
> Bunlar çok fazla sayıda değillerdir; insan bilinen en eski zamanlardan beri aynı kalıptan yapılmış olduğuna göre, bütün insanlık için çok benzerdirler. İnsan için bir tanım bulma işiyle yüz yüze kaldığında, Larousse onun anatomisini resmetmek için sadece üç imge ortaya koyuyor: Tüm makine işte orada, strüktür, sinir sistemi, dolaşım sistemi, ve bu istisnasız olarak her birimize aynen uygulanır.
>
> Gereksinmeler tiptir. Bu demektir ki, hepimiz için aynıdırlar; doğa insana karşı kayıtsız, insanlıkdışı (insanlıküstü) ve acımasız olduğu için, hepimiz doğal yeteneklerimize eklenen araçlara ihtiyaç duyarız.[28]

Dikkat edilirse, bu gereksinme ve onu gideren teknolojik araç tanımında ekseni, insanın biyolojik yapısı oluşturuyor. Kuşkusuz, gerçekte durum böyle değil. İnsanın biyolojik yapısı her yerde ve herkes için büyük oranda aynı olsa da, gereksinmeler biyolojik türdeşliğimizin aksine, alabildiğine çeşitli ve değişken. Teknoloji ile gereksinme arasındaki ilişkinin bu gerçeği inkâr edecek biçimde dü-

27. Le Corbusier, *Aircraft*, Londra: The Studio Ltd., 1935, s. no. yok, yazı 61 no.lu resmin üzerinde.

28. Le Corbusier, *l'Art decoratif d'aujourd'hui*, Paris: Editions G. Cres, 1925. Çeviri İngilizcesinden: *The Decorative Art of Today*, çev. J. I. Dunnett, Cambridge, Mass., Londra: MIT Press, 1987, s. 74.

şünülmesininse Modernist söylemler için yaşamsal anlamı var. Mimarlığın ve mimarın görev tanımı bu teknolojist kurgu üzerinde yükseliyor.

VI

"Modernist kent planlamanın metropol parodisi" olarak nitelenişiyle, modernist mimarlık epistemolojisini kuranların kendi tasarım nesnelerine metropol gerçeklerinin antagonist yorumuyla yaklaşmaları kastediliyor. Sonuçta mimarlığın Modernist epistemolojisini inşa edenlerin ve ona iman edenlerin metropolü göremedikleri, belki de özellikle görmemek için çalıştıkları bile ileri sürülebilir. Burada Modernist şehirciliğin kenti hasta, şehir planlamacıyı da doktor metaforuyla tanımlama yaklaşımı kastediliyor. Planlamacının o metaforun içinden bakınca, metropolün ve kentin fiziksel dertleri diye tanımladıklarının dışındaki boyutlarından habersiz kalması doğaldır. Kent, yeterince ışık almayan, içinde yeterince hızlı devinilmeyen, yeterince metrekarede yaşanmayan, yeterince temiz olmayan, ve hepsinden önemlisi, yeterince disiplinli olmayan bir mekândır sadece. Yani metropolün metropollüğünden kaynaklanan niteliklerinin önemli kesimi dertler olarak tanımlanır. Modernist mimari bilgi binası, modern insanı vareden ve kentselliğin ve kamusallığın içinde gerçekleştiği fiziksel çevreyi modern olmadığı için eleştirerek işe koyulur. Antagonist yaklaşım dediğim şey tam da bu. Modern kentin çoğu niteliğini hastalık, özgürleştiriciliğini ise sadece disiplinsizlik ve kaos olarak kavrayacaklardır.

Tafuri toplu konut kavramını dünya gündemine taşıyan 1920 ve erken 30'ların deneysel erken Modernist yerleşmelerin küresel bir karşı-kentsel ideolojinin bileşenleri olduklarını söyler.[29] Ona göre, bu ideolojinin kökenleri bir taraftan Jefferson'a, öte yandan Marksist olmayan sosyalist düşünceye uzanır. Temelinde büyük kentin olum-

29. Manfredo Tafuri, *Architecture and Utopia: Design and Capitalist Development*, çev. B. L. La Penta, Cambridge, Mass. ve Londra: MIT Press, 1979, s. 119.

suzluğu düşüncesi yatar. Dolayısıyla, yeni toplu konut sitesi, kentin denetimsizlik ve olumsuzluğunu içermeyen, içtutarlılığı olan bir intizam adası olacaktır. Ernst May ve Martin Wagner gibi öncü şehircilerin girişimlerinin ardında bu düşünsel birikim vardır. Modern kapitalist metropol, cemaatçi yapıları ve geleneksel düzen kavrayışını tasfiye ederken, mimarlar aynı metropolün mimarisini metropolün metropollüğünü inkâr eden bir yapılanma içinde yeniden kurmaya soyunur. Mimar-plancı, kitleleri metropolün kargaşa ve pisliğinden kurtaracak, ona kırsalın düzen ve mutluluğunu sunacaktır.

Mimarlar ve planlamacılar dışındaki kimi entelektüeller metropolün kentsellik bağlamındaki kazanımlarını daha 20. yüzyıl başlarında fark etmiş görünürler. Kentin hem fiziksel hem de toplumsal anlamda açık bir strüktür haline geldiğini kavrarlar. Nasıl belirgin bir özgürlük alanı oluşturduğunu, yeni katılımlara ne denli açık olduğunu, türdeşlikten yoksunluğun artık olağanlaştığını görürler. Modern kentte, özellikle metropolde hem toplumun içinde konumlanıp, hem de tek başına olmanın başarılabildiğini anlarlar. Kentin artık ekstravaganzalar talep ettiğini ve ürettiğini, pasajlar gibi yeni yapı türlerinin bu ekstravaganza talebine de yanıt verdiğini fark ederler. Baudelaire, Simmel, Benjamin, Kracauer yeni bakış açılarıyla kente yönelik yeni kavrayış fırsatları tanımlayacaklardır. Ama bu açıdan ele alınırsa Georg Simmel ve Walter Benjamin ile Hilberseimer ve M. Wagner'in aynı kültür çevresinin ve aynı tarih aralığının aydınları olduğuna inanmak zordur. Birinciler ne denli zengin bir evrenin kapısını aralıyorsa, ikinci grupta yer alanlar da onların ürettikleri açılımları tıkamaya o denli heveslidir. Birinciler kentsel denge durumunun ebediyen yıkılmış oluşunu görür ve açılımlarını araştırırken, ikinciler –yeni kent planlama epistemolojisini metropol parodisi olarak kuranlar– ise bir denge durumunun nasıl yeniden tesis edileceğini arar durur ve sonuçta, bulduklarını iddia ederler.

Le Corbusier kâğıt üzerinde üç milyonluk bir metropol kuracak ve içinde hiçbir aksaklık, disiplinsizlik, düzensizlik olmayacaktır. Çünkü kent onun vazettiği dengesini sonsuza dek korumaya yazgılıdır. Simmel ona bu düşlediğinin metropol olmadığını beş dakikada açıklayabilirdi. Bugünse Modernist kent planlama bilgisinin çağdaş

metropolü milyonluk bir köy sanmak temeli üzerinde inşa edildiğini söyleyebiliriz. Metropolü metropol kılanın tümel olarak planlanamazlığı olduğunu, en azından böyle bir konsensüsün politik olarak mümkün olmadığını biliyoruz. Taleplerin uzlaştırılamazlığını şaşkınlıkla karşılamıyoruz. Üstelik sözgelimi Marx, bunu ilk modernistlerden birkaç onyıl önce söyleyebilirdi. Ama kendisini Marksist olarak niteleyen Oscar Niemeyer, 1980'de bile tasarladığı Brasilia kentini diğer kentlerdeki disiplinsizlikten uzak olduğunu söyleyerek savunuyordu. Modern kenti nasıl tarif ettiğini Shoumatoff'la yaptığı konuşmadaki şu kısa açıklamadan bile kavramak kolay:

> Tabii ki, yeniden yapıyor olsaydım birkaç şeyi farklı yapardım. Daha çok bahçem ve otoların giremediği bir merkezim olurdu. Brasilia'da insanların toplanabileceği Rio'daki gibi gerçek bir merkez yok. Ve belki ayrıca binalara birkaç kat daha eklerdim ki, daha az yol yapılabilsin. Ama bunlar küçük noktalar. Plan iyidir. Brasilia disiplinlidir, ve diğer kentlerdeki kaos ve anarşiyi aşmıştır.[30]

VII

"Eleştiri parodisi olarak *feed-back*" ifadesiyle anlatmaya çalıştığım şey ise şu: Modernliğin ürettiği kendi kendisini nesneleştirme yeteneği Modernizmin eleştiri pratiği ile parodileştirilmiştir. Sorunsalı, Modernizmin kendi kendisini eleştirmeyip, eleştiri parodisini kendi epistemolojik sınırları içinde üretilenleri meşrulaştıran bir *feed-back*/ geri-besleme olarak yürütmesi diye tarif ediyorum. Burada Modernist olandan farklı morfolojiler ve hatta epistemolojiler ortaya koyanların radikal çabalarını kastetmiyorum. Onların radikal çabalarının daha sağlam eleştirel pozisyonlar ve kavrayış içerdiğine inandığımdan ötürü değil. O sorunsallarla ilgilenmemeyi baştan seçmiş olmalarından dolayı onları hariç tutuyorum. Burada, "eleştiri yerine feed-back yaptılar" derken anlatılmak istenen, 1960'ların Te-

30. Alex Shoumatoff, *The Capital of Hope: Brasilia and Its People*, New York: Vintage Books, 1980, s. 36.

am Ten gibi Modernist eleştiri odaklarıdır.

Smithsonlar ve Aldo Van Eyck gibi bir zamanların muhalif Modernistlerinin bir eleştiri parodisi yaptıkları söylenebilir. Bunların ortak bir yaklaşım geliştirmedikleri açık, ancak hepsi de Modernist bilgi binasını irdelemek yerine, onu revize etmekle yetiniyorlardı. Yani ne tanrısal mimar-özne kimliğinin, ne toplum karşısındaki otoriter ve ötekileştirici tavrın, ne metaforik bilim ve teknoloji kavrayışının, ne araçsal tarih anlayışlarının irdelenmesi gerektiğini düşünüyorlardı. Aksine, Modernist kavrayışın içinde zaten örtük bir biçimde mevcut olan bir nostaljiyi yeniden ürettiler. Özlemleri, örneğin, geleneksel organik topluluk kavramına yönelikti. En genelde Team Ten'e göre, Modernist öncüler bu kavramı, toplumsal diyalog ve topluluk bilincini yok saymıştır.

Daha Ocak 1954'te, CIAM IX toplantısından duydukları tatminsizlik nedeniyle, Smithsonlar, Voelcker, Bakema, Van Eyck, Van Ginkel ve Hovens Greve, Hollanda'da Doorn'da toplanır ve "Doorn Manifestosu" diye anılan bir eleştirel metin ortaya koyarlar.[31] Manifesto'nun birinci maddesi, evi karşılıklı bir etkileşim içinde olduğu topluluğun bir bileşeni olarak düşünmemenin yanlışlığına ilişkindir; ikinci madde ise, bu etkileşimin billurlaştırılmasından önce, evin öğelerinin kodlanmasının boşa vakit kaybı olduğunu vurgular. Daha 19. yüzyıl sonlarında Tönnies'ten (1887) başlayarak *Gesellschaft*'ın (toplumun) *Gemeinschaft*'ı (organik topluluğu) tasfiye ettiğinden söz edenler vardır. İnsani ilişkilerin artık kapalı cemaatçi yapıların değil, geniş ve neredeyse soyut toplumsal yapıların içinde gerçekleştiğinin bilgisi üretilir. Team Ten ve genelde Modernist eleştiri odakları ise aksini savunacaklardır. Örneğin Smithsonlar 1950'lerden 70'lerin başına dek hep kısıtlı katılımlı, yakın, samimi ve bağlayıcı topluluğun kurulmasının yeni mimari arayışın hedefi olması gerektiğini yazarlar ve (umutsuzca) öyle tasarlamaya çabalarlar:

31. "The Doorn Manifesto", *Team 10 Primer*, haz. A. Smithson, Cambridge, Mass. ve Londra: MIT Press, 1974, s. 75.

Köşede "pub"ıyla mahallenin gereksinmesini duyumsuyoruz. Kısa görüşlülüğümüz yüzünden neden "arka bahçemiz"den, bir parçacık bölge duygumuzdan koparılalım?

Dostlarımızla bağlantılarımız olmaksızın biz ölüyüz.

Yandaki konut bloğunun önünden, arkasından, içinden geçmeksizin, bir arkadaş çevremiz, mahallemiz olmalıdır.

Yüksekte yaşamak kafeste kuşlar gibi yaşamak anlamına gelmez, ama manzara olanağı, izlenme mahremiyeti ve hareket güvenliği gibi eski düzenin sağladıklarını sağlayabilmelidir.[32]

Alıntı bu minvalde ileri geri sayfalarca uzatılabilir. Modernizmin ana damarına –ya da sadece öncülerin Modernizmine– yönelik eleştirinin içeriği hep aynıdır: Geleneksel dünyanın insani ilişkiler üretmeye uygun mekânları yerine, kişiyi kişiden koparan yalnızlaştırıcı, yabancılaştırıcı mekânlar inşa edilmiştir. Mimar, yeniden o eski "güzel" düzeni iade edecek dünyayı tasarlamalı ve kurtuluşu sağlamalıdır. Dikkat edilirse, mimarın Modernist öncülük, yani "ötekiler" için doğruyu ve iyiyi bilen tanrısal özne rolünden hiçbir fedakârlık yapılmamış, hatta hiçbir Modernist kuramsal konstrüksiyonun revizyonuna girişilmemiştir. Mimardan sadece aynı rolü bir kez daha oynaması, ancak nostaljik yaklaşarak "biz değerlerimizi kaybettik" duygusuyla oynaması talep edilmektedir.

Bu eleştiri parodisi *feed-back*'te argümanlar ve çözüm önerileri değişse de epistemolojik kapsam hep topluluk duygusunun yitimi üzerindeki bir vurguyla tanımlanır. Sözgelimi Aldo van Eyck, Martin Buber'in *Ich und Du* adlı kitabının[33] çarpıtıcı kişisel bir okumasını yaparak, felsefecinin Modern bir bireylerarası diyalog varetme talebini, mimarın o eski Modernist düzeltici, tedavi edici rolünü yeniden biçimleme doğrultusunda dönüştürür. Mimarın tasarladığı mekânlar toplumsal diyalog ortamı oluşturmalıdır.[34] Modernist mi-

32. Alison ve Peter Smithson, *Ordinariness and Light: Urban Theories 1952-1960 and Their Application in a Building Project 1963-1970*, Londra: Faber and Faber, 1970, s. 34.

33. Martin Buber, *Ich und Du*, Berlin, 1923. Van Eyck'ın bu kitapla düşünsel bağları için: Liane Lefaivre ve Alexander Tzonis, *Aldo van Eyck: Humanist Rebel, Inbetweening in a Postwar World*, Rotterdam: 010 Publishers, 1999, s. 62 vd.

34. *A.g.y.*, çeşitli yerlerde ve özellikle s. 131 vd.

mari epistemoloji, diyaloğu vadedenin mekân formasyonları değil, öncelikle toplumsal ilişki ağları olduğu bilgisini asla üretmez. Mimarlığın onyıllardır toplumsallığı hep ıskalayışına şaşmamalıdır.

VIII

Modernist mimari bilgi kuramının burada yapılmaya uğraşılan yıkıcı bir eleştirisi ne işe yarar? Bunun yanıtını vermeden önce bir gecikmenin söz konusu olmadığı saptamasını yaparak işe koyulmak gerekiyor. Mimarlıkta, akademiden gündelik yapı üretim pratiğine ve mimar olmayanların mimarlığı kavrayış alışkanlıklarına kadar pek çok alanda yukarıda eleştirilen düşünceler yaşıyor. Bazen tüm kapsam ve canlılıklarıyla yaşıyorlar, bazense silinmez izleri var. O halde, mimarlığı yeniden kavramlaştırmak ve yukarıda sıralanan tüm bu parodileri tasfiye ederek yeni kuramsal rotalar çizmek gerekiyor.


DIVONSI UNIR E FABRICAE FRAGIONE
P. SIA FUNZION LA RAPPRESENTAZIONE
UT PLANTES ET AEDIFICES
UT PLANTES ET AEDIFICES

VI

İşlev-Biçim Paradigması

> Kozmopolitizmin tanrısal inayetiyle bu [bilinci] –bütünlüğü çerçevesinde– ancak birkaç kişi değişen ölçülerde edinebilir. Bu bağlamda yıllardır ormanda, geniş düzlüklerde elinde tüfeğinden başka bir şey olmaksızın gözleyerek, inceleyerek, yazarak yaşayan yalnız gezginler en uygunudur. Hiçbir öğretim bariyeri, hiçbir üniversiter paradoks, hiçbir pedagojik ütopya onlarla karmaşık hakikatin arasında durmaz. Onlar formla fonksiyon arasındaki takdire şayan, ölümsüz, kaçınılmaz bağlantıyı bilirler. Onu eleştirmez, gözler ve araştırırlar.[1]

İşlev-biçim paradigmasını sanat bağlamında dile getiren en eski ifadelerden biri Baudelaire'in 19. yüzyılın ortalarına ait yukarıdaki pasajı olmalı. Onun bu öncü ve metaforik sözleri etmesinden bu yana işlevle biçimin kopmaz ilişkisi savı neredeyse bir tartışılmazlık edindi. Şimdi şu soruyu sormanın tam zamanıdır: Biçim işlevi izler mi?

Fonksiyon (funzione) terimini matematikten aktararak mimarlık diline kazandıran ilk kuramcı: Carlo Lodoli.

Hayır, izlemez. Peki o halde biçim nereden kaynaklanır? İşlev nedir? Biçim işlevden kaynaklanmıyorsa, biçimi vareden mekanizma işlev tarafından harekete geçirilmiyorsa, nasıl tasarladık, nasıl tasarlıyoruz, nasıl tasarlayacağız? Bu gibi kuramsal tartışmalar bölümün sonraki kesiminde yapılacak. Okur, önce örnekler aracılığıyla biçim ve işlevin hiç de determinis-

1. Charles Baudelaire, "Exposition universelle, 1855, beaux-arts", *Oeuvres completes de Charles Baudelaire, II, Curiosités esthétique*, Paris: Michel Levy Freres, 1868, s. 213.

tik olmayan ilişkisini örneklemeye yönelik bir tarihsel gezinti yapacak. Ancak, her şeyden önce biçim-işlev ilişkisi meselesinin yeni bir mesele olduğuna dikkat çekmek yararlı olur; çoğu zaman sanıldığının tersine, Vitruvius'un daha milat yıllarında bile ortaya koyduğu (*firmitas, venustas, utilitas* üçlüsüyle tanımlı) bir meseleden konuşulmuyor. En iyimser ifadeyle 18. yüzyıldan başlayan bir söylem bu. Dolayısıyla, aceleci yargılara varmamakta yarar var.

Şimdilik sadece biçimle işlevin zorunlu ilişkisi konusunda kuşku duymayı sağlayacak birkaç örnekle işe başlayalım. Önce birkaç cami, sonra da birkaç kilise örneği verilecek. Camilerin hepsi eski, kiliselerin hepsi yeni (20. yüzyıl yapıları) olacak. İşlevle biçimin ilişkisini tartışabilmek için, iki dinsel yapıyı gündeme getirmek, kiliseyi de, camiyi de ve işlevlerini de üç aşağı beş yukarı herkesin kabaca biliyor olmasından ötürü. Çağlar boyunca (sanki) hep aynı işlevi yerine getirmiş yapılar var karşımızda ve biçimsel sonuçların çoğulluğu işlev-biçim tartışmasını kolaylaştırıyor. Yine de bu son yargı revize edilmelidir. Ne cami ne de kilise, dinsel kuralların zamanötesi bağlayıcılığına rağmen, kullanım biçimleri bağlamında sabitler. 8. yüzyıldaki bir cami ile 11. yüzyıldaki bir kilise bugünkülerle aynı biçimde kullanılmıyordu. İslam ve Hıristiyan inanç formülleri ve litürjileri büyük oranda sabit kalsa bile, dinsel yapıların kullanımı meselesi iman verileriyle örtüşmez. Zaten ileride biçim-işlev bağlantısının ne kadar karmaşık olduğunu yine bu tektanrılı dinlerin ibadet mekânları üzerinden tartışmaya çalışacağız. Ama kestirme bir işlev-biçim tartışması için her iki ibadet yapısı da yararlı bir başlangıç olabilir.

İlk örnek, Tunus'ta Kayrevan Ulucamisi (670'ten başlayarak). İslam dünyasının en eski camilerinden biri; daha Emevi çağında yapılmaya başlamış. İbadet mekânı çok sütunlu bir salon. Minaresi ise prizmatik masif bir kitle. Hemen hemen zamandaş Şam Emeviye Camisi'nde (706-715) bambaşka bir mimarlıkla karşılaşılıyor. İki yapı da, bugünkü terimlerle söylenecek olursa, üç aşağı beş yukarı aynı işleve hizmet ediyor. Her iki yapıda da namaz kılınıyor. O halde, neden ilk örnek bir hipostil şemasıyken, Emeviye Camisi mihrap duvarına paralel uzanan üç nefli bir planimetriye sahip? İlki alçak-



Şam'da Emeviye Camisi, avludan görünüş.

ken ikincisi yüksek. İlki bezemesizken Emeviye'de mozaik tekniğiyle yapılmış resimler görülüyor. Farklılıklarını açıklayabilmek için tanımladıkları mimari sonucun İslami ibadet işleviyle doğrudan doğruya bağlantılı olduğunu söylemek anlamlı değil. Hatta nasıl tanımlanırsa tanımlansın, Emeviye Camisi'ndeki resimli yüzeylerin bir işlevi var mı? Kuşkusuz, varoluş gerekçeleri ve o çağda yaşayan ve bugün görenler için anlamları da var. Ama işlevsellikle açıklanabilirler mi?

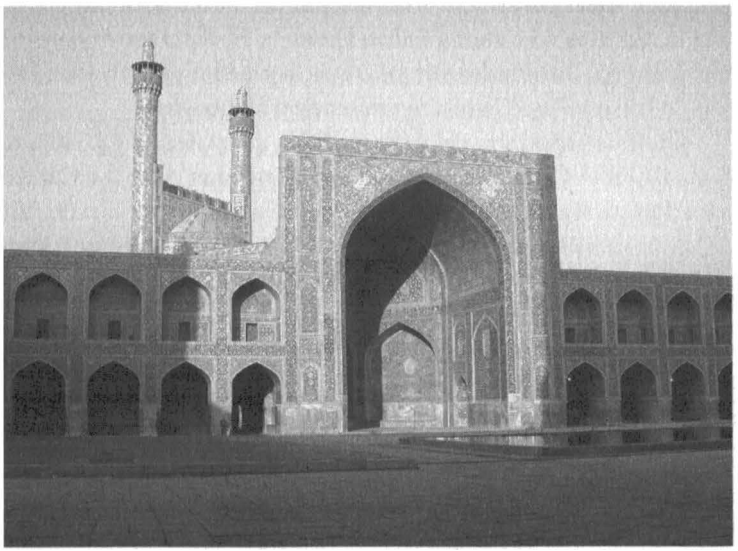
İran, Isfahan'da 17. yüzyıla ait bir cami, Mescid-i Şah (bugün Mescid-i İmam adını taşıyor). İlk iki örnekten bambaşka bir cami bu. Şam Emeviye Camisi'nde bütünleşik bir ibadet mekânı vardı. Burada ise mihrap önü kubbesinin öteki kesimlerden belirgin biçimde koparıldığı, yanındaki sahınların ondan ayrıştırıldığı ve caminin dört eyvanlı diye nitelenen bir ana avlusunun olduğu görülüyor. Dış mekândan görülen ana kubbe ise, altındaki mekânı örten kubbeyi

gözlerden saklayan simgesel bir strüktür. İçeriden bakıldığında görülmesi bile amaçlanmamış.

Türkiye'de binlerce örneği bulunan tek kubbeli bir Osmanlı camisi deminkilerle karşılaştırılınca herhangi bir benzerlik bulunamıyor. Aynı işlev için kullanıldıkları kabaca söylenebilir. Şii namazıyla Sünni Hanefi namazı arasındaki fark ihmal edilebilir bir farktır. Ama yapılar arasındaki farklar ibadetin formlarıyla kıyaslanmayacak kadar büyük. Mekân kurgusu, minarelerin biçimi, iç mekânın aydınlatılma biçimi, açıklıklar, strüktürel çözümler bambaşka. Oysa neredeyse aynı yüzyıllara ait yapılardan söz ediliyor.

Yine aynı yüzyılın ürünü başka bir Osmanlı yapısında, İstanbul' da Sultanahmet Camisi'nde de öncekilerde de hemen hemen aynı ibadetler gerçekleştiriliyor. Lahor'da, bugünkü Pakistan'da, yine 17. yüzyılda inşa edilmiş Badşahi Camisi de öyle. Badşahi Camisi'nin mihrap duvarına paralel yerleştirilmiş üç soğan kubbesi var. Hepsi de altta yapının iç mekânını tanımlamayan kubbelerin üstünü örten, strüktürel değeri ihmal edilebilir simgesel kubbeler. Neden böyleler ve neden üç taneler, işlevsel bir gerekçeyle mi? Üç tane olmalarını gerektiren hiçbir işlevsel gerekçe yok. Minareler niye köşelere yerleşmiş? Neden örneğin Osmanlı minareleri gibi kubbeden daha yüksek değiller de, tam tersine alçakta kalıyorlar?

Biraz daha uzaklarda Sahraaltı Afrika'da, Nijer'de bir cami. Bu cami kerpiçle inşa edilmiş. Dış ifade bağlamında da öncekilerle arasındaki farklar çok okunaklı. Tüm bu sıralanan camilerin neredeyse aynı işleve hizmet ettiklerini söylemek bile zor. Söz konusu yapıların farklı coğrafyalarda konumlandıklarını düşünerek kuşku duyacaklar için Kahire'de yan yana üç cami örnek verilebilir: Hüsrev Paşa Camisi (Mısır'a Osmanlılar geldikten hemen sonra yapılmış); karşısında bir 14. yüzyıl Memluk yapısı, Sultan Hasan medresesi, türbesi ve camisi; yanında ise El-Rıfai Camisi. Sonuncu yapı çok geç bir örnek: 1920'lerden 1930'lara uzanan sürede inşa edilmiş. Farklılıklarına işaret etmek için, Sultan Hasan Kompleksi'nin cami olan kesiminin neresi olduğunu sorarak işe başlamak mümkün. Türkiye'deki alışkanlıklarla bu soruya en geniş kubbeyi göstererek yanıt vermek zor değil. Ama hayır, orası türbe. Cami o türbenin berisinde,



Mescid-i Şah, Isfahan.

derin dar bir avlunun etrafındaki dört eyvandan oluşuyor. Külliyenin camisinden daha büyük, daha simgesel olan kitle, Sultan Hasan'ın türbesi. Osmanlı Türkiyesi'nde türbeler camilerden daha küçük oluyorlar ve ibadet mekânına doğrudan eklemlenmiyorlar. Niye Mısır'da 14. yüzyılda böyle yapılmıyor? Bunun cevabı kuşkusuz var, fakat işlevsel değil. Neden cami türbenin gölgesine sığınıyor? Yapıyı inşa ettireni, İslami ibadet mekânından daha fazla mı önemsiyorlar? Her birinin tabii ki gerekçeleri var. Mimarlık daima bir toplumsallık ortamında gerçekleştiriliyor. "Neden böyle yapıldı" diye sorulduğu zaman, 14. yüzyıldaki mimar da, 20. yüzyılın başındaki de, Osmanlı mimarı da şüphesiz cevap verebiliyor. Ancak farklı mantıklar ve parametrelerle cevap veriyorlar.

Kahire örneğindeki üç yapının minarelerine dikkat edelim: Osmanlı camisinin minaresi konik külahlı, El-Rifai'nin minaresi Sultan Hasan Camisi'ninkilerin neredeyse kopyası. Neden Osmanlı minaresi farklı? Onun da, ötekilerin de şerefesine çıkılıp ezan okunu-

yor. Aynı işlevi görüyorlar. Ama öte yandan, birbirinden beş yüzyıl arayla yapılmış iki caminin Sultan Hasan ve El-Rifai'nin minareleri birbirinin eşi. Birbirinden yüz yıl arayla inşa edilmiş olan Sultan Hasan ile Hüsrev Paşa Camisi'nin minareleri bambaşka.

Şimdi de farklılığın değil, benzerliğin çelişkilerine göz atalım. Sultan Ahmet Camisi ile yine Kahire'de Mehmet Ali Paşa Camisi aynı dört yarım kubbeli planimetriyi yineliyorlar büyük ölçüde. Niye? Aynı işlevi yerine getirdikleri için olduğu söylenebilir mi? Aynı işlevi gören ve birbirine bu kadar uzak bazı yapılar nasıl oluyor da bu iki örnekteki kadar benzeşebiliyor? Sultanahmet'ten yaklaşık olarak iki yüzyıl sonra inşa edilmiş Mehmet Ali Paşa Camisi'nde aynı biçimlenme özelliklerini görüşümüz işlevin aynı oluşuyla mı ilgili? Aynı işlevi gören yapılar çok farklı biçimlerde olabiliyorlar, aynı işlevi gören farklı toplumsal ortamlarda üretilmiş camiler de pekâlâ aynı biçimde yapılmış olabiliyorlar. Şayet işlev biçimi belirlemiyorsa, bu benzeşme nereden kaynaklanıyor? Daha da önemlisi, aynı planimetriye sahip Sultanahmet'in içinde bir mezar tahayyül bile edilemezken, Kahire Mehmed Ali Paşa Camisi'nin içinde banisinin mezarı var. O halde aynı plan düzenine sahip olmaları aynı biçimde kullanılmalarını, aynı işlevlere sahip olmalarını sağlamıyor.

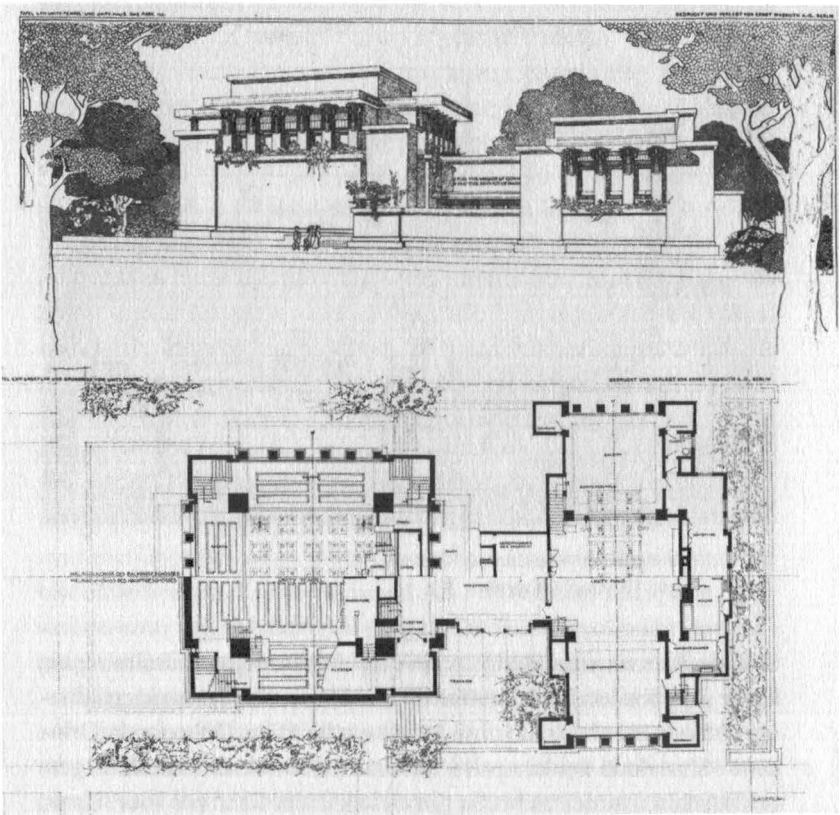
İşlev-biçim çelişkisinin en aydınlatıcı örneği belki de şu: Ayasofya'nın plan düzeni Süleymaniye Camisi'ninkiyle akrabalık gösteriyor. İlki kilise olarak 6. yüzyılda, Süleymaniye ise bin yıl sonra cami olarak inşa edilmiş. O halde niye birbirlerine bu kadar benziyorlar? Ortada iki yarım kubbeyle desteklenmiş bir ana kubbeleri ve yarım kubbelerinin de eksedral yarım kubbe diye adlandırılan elemanları var. Kuşkusuz önemli farkların varlığına karşın, Süleymaniye'de de Ayasofya'daki planimetrik elemanlar mevcut. İşlevleri tamamen farklı iki yapı planimetrik olarak benzeşiyor. Şimdi ortada bir yanlışlık mı var? İşlevselci paradigmaya inanılırsa, farklı işlevler için farklı biçimler varedilmeliydi, oysa tam aksi gerçekleşmiş. Ortodoksların ve Sünni İslam'ın ibadet formlarının birbirine benzemediği aşikâr. Kilisede ibadet apsid denen alanın önünde gerçekleştirilir. Onun önünü kapatan ikonostasis adlı bir litürjik duvar bulunur, onun arkasına ruhban dışındakiler geçemez. İnananlar ikonostasisin



Mehmet Ali Paşa Camisi, Kahire, geç 19. yüzyıl fotoğrafı.

önünde durmak zorundadır. Ama camide neredeyse mihrabın içine kadar girip ibadet edilebilir. Cami kalabalıksa, cemaat namazını imamın hemen yanıbaşında, onunla aynı safta kılar. Dolayısıyla Ortodoks kilisesinde ibadet apsise uzanan simetri ekseni üzerinde gerçekleşirken, camide mihraba paralel eksenler üzerinde olur. Oysa, Ayasofya ile Süleymaniye Camisi, işlevleri bu kadar farklı iki yapı, planimetrik, mekânsal, strüktürel açıdan esaslı biçimde birbirlerine benziyorlar.

Buradan çıkarılabilecek en az bir sonuç var: Mimarlık ürünleri de, plan düzenleri de, biçimler de, genellikle işlevlerden çok daha uzun ömürlüdür. Aksi olsaydı, bir zamanlar başka işlevlere hizmet etmiş yapılar o işlevler ortadan kalktıktan onyıllar, hatta yüzyıllar sonra hâlâ kullanılabiliyor olamazdı. Kurtuba Ulucamisi Cordoba Katedrali'ne dönüşemezdi. Oysa kışlalar okula, depo yapıları konuta, fabrikalar kültür merkezine pek de zorlanmadan dönüşebiliyorlar. Biçim-işlev ilişkisi dinamiktir denince bu da kastedilir. Her işlev



Üniteryen Kilisesi, Oak Park, Chicago.
Mimar: Frank Lloyd Wright.

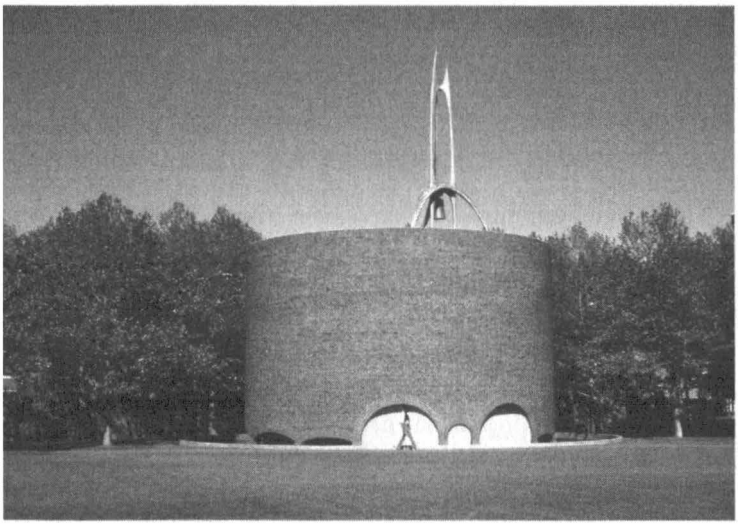
her biçime, her biçim her işleve uyarlanabilir.

Kiliselerde de işlev-biçim bağı tahayyülünü kuşkulu kılan çelişkiler camilerdekinden daha az değil. Örneğin, ikisi de F. L. Wright tarafından tasarlanmış iki üniteryen ibadethanesi: Birincisi, 1900'lerin başında Chicago'da yapılmış Oak Park Üniteryen Kilisesi, ikincisi 1950'lerde Madison, Wisconsin'de yapılmış bir başka kilise. Aynı mimar aynı mezhebin üyeleri için tasarlamış, ama planimetrik

ve kitlesel olarak birbirlerine benzeyen tarafları neredeyse yok. Cambridge'de MIT kampüsü içinde konumlanan ve Eero Saarinen'in tasarladığı Kresge Şapeli (bitimi: 1955) hemen hemen ikinci Wright yapısıyla aynı tarihte tasarlanmaya başlamış. Bu da bir kilise. Önceki örneklerin biçimlenme özelliklerin aksine, burada yalın silindirik bir kitle var.

1920'lerde yapımına başlanmış, ama ancak 50'lerde bitirilmiş Washington Katedrali de yine aynı ülkede konumlanıyor. Ama o bir Gotik yapı. 13-16. yüzyıllarda geçerli bir Avrupa üslubunda biçimlendirilmiş. İkinci Dünya Savaşı'nda yıkılmış bir yapının yeniden yapımı niteliğinde olan İngiltere'deki Coventry Katedrali (1956-1962) ise Gotik'e uzaktan bile benzemiyor. Onunla hemen hemen aynı yıllarda, 50'lerin sonunda gerçekleştirilmiş olan Le Corbusier' nin Ronchamp Şapeli (1953-1955) bir tür soyut heykel. Diğer bir örnek, hemen hemen aynı yıllarda Kenzo Tange'nin Tokyo'da gerçekleştirdiği Tokyo Katolik Katedrali (bitimi: 1964). O da bir Katolik yapısı, Ronchamp da.

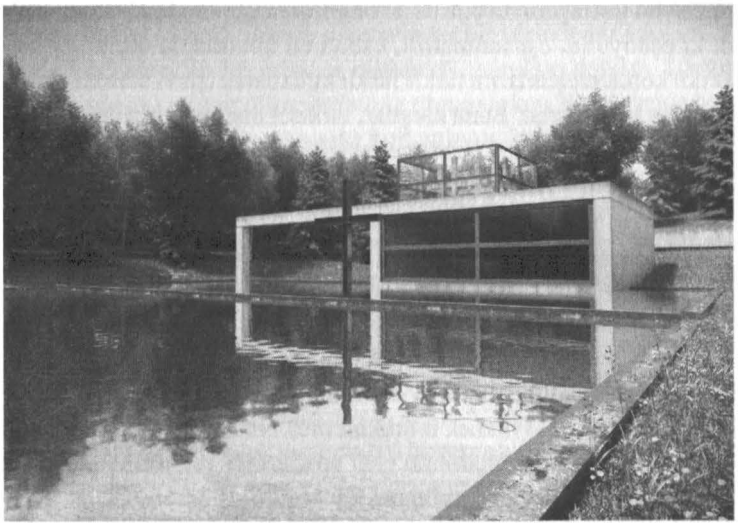
Tadao Ando'nun çok bildik bir eseri 1990'ların sonunda inşa edilmiş; "Su Üzerindeki Kilise" adını taşıyor. Onun bir apsisi de yok ve apsisin olması gereken yerdeki cam duvar doğruca doğaya açılıyor. İşlev bağlamında bu sıralanan çok uzlaşmaz yapıların aralarında ne fark var? Oldukça az. O halde işlevin tasarımsal etkinlikte bir rolü yok mu? İşleve ilişkin bir tartışma gereksiz mi? Ando'nun binasının içinden bir görünüş, ilginç bir yorumlama imkânı veriyor. İşlevin kendisinin sabit olmadığı, mimarın tanımlamasından bağımsız olarak varlık kazanmadığı gerçeğine işaret ediyor. Veya işlevin tasarıma dışsal olmadığını, onun da tasarlanır olduğunu ortaya koyuyor. Örneğin, Ando'nunki de dahil yukarıda değinilen tüm kiliselerde kabaca hep aynı işlev söz konusuymuş gibi görünüyor. Hıristiyan ibadeti, mezheplerin hepsinde böyle olmasa da, kaçınılmaz olarak tek yöne doğru yapılan bir ibadettir, apsise yönelir. O nedenle de Hıristiyanlıkta apsis caminin mihrabından farklı bir litürjik anlam taşır. İbadet onu hedef alır. Ama Ando'nun kilisesinde apsis yok. Kilisenin apsis duvarı tümüyle cam ve onun ardında bir küçük göl var, alışılagelmiş olarak apsisi tanımlayan, ona işaret eden haç



Kresge Şapeli, MIT Kampüsü, Cambridge, Boston.
Mimar: Eero Saarinen.

gölcüğün ortasında konumlanıyor. Dışarıdaki doğal alan, göl ve onu kuşatan ormansa bir anlamda apsisi tanımlıyor. Doğa apsise dönüşüyor. Bu mimari çözüm sayesinde, adeta Japon yerli inanç geleneği Şinto'nun doğa kavrayışıyla Hıristiyanlık buluşuyor. Şinto tapınaklarının doğayı kutsadıkları, doğa içinde konumlandıkları hatırlansın.

Ando'nun Su Üzerindeki Kilise'si tasarımın nasıl yapıldığını örneklemek için anlamlı bir örnek. Mimar orada işlevin dışavurumu, çıktısı, cisimleşmesi niteliğinde olan bir mimarlık mı ortaya koymuş, yoksa işleve de müdahale eden, onu tartışmalı kılan, yeniden tanımlamayı hedefleyen bir tasarım mı yapmış? Demek ki asıl mesele, mimarlıkta biçim-işlev ilişkisinin tek yönlü yalın bir determinizmle açıklanamayacak, dinamik bir ilişki olmasıdır. Her tasarım, o tasarımın yanıt verdiği işlevi de zorunlu olarak yeniden tanımlar. İşlev biçimi belirliyor olsaydı, mekanik bir kolaylıkla tasarlamak mümkün olurdu. Ama işlevler de tıpkı biçimler gibi sabit ve sonlu sayıda elemanı içeren bir repertuar oluşturmazlar. Dolayısıyla, ta-



Su Üzerindeki Kilise, Tomamu, Hokkaido, Japonya.
Mimar: Tadao Ando.

sarlamaya girişen her mimar, özellikle amaçlasa da amaçlamasa da, işlevi yeniden tanımlamaya giden yolu açar. Su Üzerindeki Kilise örneğinde kuşkusuz o mezhebin tüm kiliseleri için geçerli gerekler doğrultusunda ibadet edilmektedir, ama bu bina onlarla aynı işlevi yerine getirmez. Yine başlangıçta öngörülen, varlık nedenini oluşturan işe yarar. Yine orada ibadet etmek mümkündür; orada ibadet etmekle aynı mezhebe ait başka bir kilisede etmek arasında temelde bir dinsel fark yoktur. Ancak mimar işleve ciddi biçimde müdahale etmiştir. Doğayı yapının işlevsel bir bileşenine dönüştürmüştür. Olağan bir kilisenin litürjik ekseni apsiste sonlanırken burada doğada sonlanır. Söz konusu yapıyı önemli bir mimarlık ürünü haline getiren de bu. Özetle tasarım, mimarlık yarışması katılımcılarına verilen programlarda olduğu gibi, işlevsel ve boyutsal talepleri sıralayıp, onları içeren mekânları yine işlevsel bağlantı gerekleri doğrultusunda bir araya getirerek yapılmıyor. Kuşkusuz öyle de tasarlamak mümkün, ama o zaman bile her yeni mimari ürün o mekanik kom-

pozisyon yaklaşımıyla bile başta öngörülen işlevini farklı kılar. Kaldı ki eşboyutlu, eşplanimetrili, eşbiçimli konutlarda oturanlar bile kendi konut mekânlarını farklı farklı kullanarak işlevi sürekli olarak yeniden tanımlarlar. Buna karşılık, tarihsel öneme sahip her mimari örnek, işlev-biçim ilişkisinde çelişki üretilerek ortaya çıkar. O örneğin varlık kazanmasından önce mevcut olmayan bir çelişkidir bu.

O halde mimarlıkta hem kullanıcının, hem de tasarımcının işlevi yeniden tanımlama gücünü ellerinde tuttukları söylenebilir. Aydınlatıcı bir örnek olarak Mies van der Rohe'nin Farnsworth Evi (bitimi: 1951) verilebilir. Tüm işlevleri banyo-WC hariç tek bir mekânda bir araya getiren, dış duvarları bütünüyle camdan bir konut yapısı bu. Şimdi bu yapının bildik ev kavramının ve işlevlerinin olağan bir çıktısı olduğunu söylemek mümkün mü? Ne duvarın, ne mahremiyetin, ne de yaşama biçiminin eski tarifleri bu yapının içinde artık geçerli değil. Başlangıç argümanı altüst edilmiş, mimar biçim ve işlevi düpedüz yepyeni bir şekle sokmuştur. Farnsworth ile birlikte domestisite radikal biçimde değişmiştir. Hatta Farnsworth hangi konut işlevine uygundur? Muhtemelen hiçbirine...

Ama işlev kavramını tartışmak için bu denli radikal tasarım tavırları geliştirmek de zorunlu değil. Her gün gündeme gelen kimi çelişik durumlara bir göz atalım. Örneğin işlevi ibadet olan bir kilise veya camiyi sadece turistik amaçla ya da sadece estetik beklentiyle ya da sıcak bir günde sadece içinde serinlemek için kullanan kişinin oradaki varlığını işlevsellik paradigmasıyla açıklamak mümkün mü? Kilisenin, caminin işlevi serinletmek midir? Salt estetik haz mıdır? Tanımı bile "mekânları tüketmek" olarak yapılabilen turizme imkân sağlamak mıdır? Tabii ki, hepsidir. Hiçbiri diğerinden daha az veya daha çok meşru ya da daha öncelikli değil. Anlatılmak istenen şu: Bir mekân için sağlam ve kapsayıcı bir işlev tanımı yapılamaz; yapılsa da ona uygun mekân tasarlanamaz.

İşlev tartışmasını biraz daha genişletebilmek için şöyle bir saptama yapmak gerekli olacak: Fonksiyon/işlev sözcüğünün mimarlık diline, mimarın kavramlar dağarına girişi, dün denebilecek kadar yakın bir tarihte gerçekleşti. Sözcük, örneğin rasyonalist mimarlık kavra-

yışının temellerinin atıldığı 18. yüzyılda bile neredeyse kullanılmıyordu. Erken 19. yüzyılda da dünyanın hiçbir yerinde bir yapının işlevinden bahseden bir mimara rastlamak mümkün değildi. İşlevin (fonksiyonun) mimar diline pelesenk olması erken 20. yüzyılda başlar. Kabaca, sadece bir yüzyıldır kullanılıyor. Yaklaşık on binyıldır binalar yapılıyor, sadece yüz yıldır işlevlerden söz ediliyor. Ama Vitruvius okuyanlar kolayca "orada işlevden bahsediliyor" diyebilir. Bunun çok kuşkulu olduğunu hemen belirtmek gerekiyor. Vitruvius, bir binanın üç temel niteliği olduğunu söyler: "*Venustas, firmitas, utilitas.*" Modern bir dile çevrildiği zaman, *venustas* yerine estetik, *firmitas* yerine strüktür, *utilitas* yerine de işlev konmasına alışığız. Gerçekte Vitruvius bunları mı söylüyordu? Hayır, sadece Vitruvius'un modern çevirileri bunları söylüyor. Vitruvius üçlüsünü anlamak için güncel mimari açıklamaları bir yana bırakıp, Antik düşünce dünyasına göz atmak gerekecek. Vitruvius orada varlık kazanmıştı.

Vitruvius bu üçlüyü Aristoteles'ten epey serbest bir uyarlama yaparak üretmiş gibi görünür. Kabaca, onun "bir nesneyi mümkün kılan dört temel etmen" veya "bir nesnenin varlığından sorumlu dört neden" (Yunanca: *Aition*, Latince: *Causa*) tanımından[2] üçünü ayırır ve bunların mimarlık yapıtının da temel varoluş koşulları olduğunu anlatır. Aslında dördüncü *aiton*'unu, *causa efficiens*'i de kullanır, ama onu –biraz aşağıda açıklanacağı gibi– diğerlerinden ayırıp farklı bir yere koyacaktır.

Aristoteles'e göre, her nesnenin o nesne olarak varolabilmesi için bir maddeselliğinin olması gerekir. Buna Latincede *causa materialis* deniyor. Vitruvius, bir mimarlık yapıtını var kılan *causa materialis*'in –maddesel varoluş gerekçesinin– taşıması gereken sıfatın *firmitas* (sağlamlık) olması gerektiğini öne sürer. O sayede o maddesellik koşulu gerçekleşebilir, nesne kendisi olarak ayakta durur, sağlam olur. Aksi olsaydı, o yapı *causa materialis*'i doğrulayamazdı. Aristoteles'in *causa formalis*'i her nesnenin kavranabilir bir bi-

2. Bunlar için bkz. Boris Hennig, "The Four Causes", *The Journal of Philosophy*, 106/3, 2009, s. 137-60. Vitruvius'la bunlar arasındaki ilişkiyi ben tanımladım.

çime, o nesneyi o nesne olarak tanımaya imkân veren bir biçime sahip olması gereğine işaret eder. *Causa formalis*'in sıfatı Vitruvius'a göre güzellik (*venustas*) olmalıdır. Aristoteles *causa finalis*'i ise, her nesnenin bir nihai amacı, hedefi (Yunanca *telos*'u) bulunması gerekliliğinde temellendirir. Vitruvius bunu da kendi gündelik diline çevirir: Her mimari nesnenin *causa finalis*'i, nihai varlık koşulu işeyararlık, kullanılabilirlik, yani *utilitas* olmalıdır. Vitruvius, Aristoteles'in dördüncü *aiton* olan *causa efficiens*'i kuşkusuz unutmuş değildir. Her nesnenin o nesne olmasını mümkün kılan bir kılgıcısı, varedicisi bulunmak zorundadır. Mimarlık söz konusu olduğunda bu *causa* mimar adlı meslek adamından başkası değil. Dikkat edilirse Vitruvius onu Rönesans ve sonrasında kutsallaştırılacak üçlünün arasında saymaz, çünkü o mimari ürünün temel niteliklerini sıralamaktadır, mimarın değil. Mimarın nitelikleri meselesini ise neredeyse tüm kitap boyunca anlatıp durur zaten.

Aristoteles'ten Vitruvius'a uzanan yol iki yüzyılda, oradan modern "işlev"e ulaşan ise iki bin yılda aşılmıştır. Her ikisi de henüz yapılmamış kapsamlı tarihyazımsal araştırmaları bekliyorlar.[3] Konu bizi burada şu kadarıyla ilgilendirir: Benim "söylemaşırı" (*transdiscursive*) pratikler dediğim şeyi[4] örneklerler. Yani bir söylem ve onu vareden terimler, özgün bağlamından kopartılıp bir başka bağlamda, başka bir söylemin bünyesinde yeniden üretilebilirler. Hat-ta, daima böyle bir yeniden üretim süreci işler durur. Vitruvius'un yaptığı da o; ondan yola çıkarak iki bin yıl boyunca yapılan ve başka söylem ve bilgi alanlarından aktarımlarla hâlâ yapılagelen de o.

Gerçekte mimarlıkta işlev sözcüğü yoğun biçimde kullanılmaya ancak 20. yüzyılın başında başlar. Bir iman formülüne dönüştürülen "*form follows function*" / biçim işlevi izler ifadesi 1924 yılında Sullivan tarafından ünlü kitabında yayımlandı.[5] Bu değişim 18. yüzyılda

3. Aslında bu meseleye ilişkin birkaç ciddi çalışma var. Örneğin, Edward Robert de Zurko, *Origins of Functionalist Theory*, New York: Columbia University Press, 1957.

4. Uğur Tanyeli, "Reading Urban Historical Strata - An Architectural Historian's Opinion", *Urban Historical Stratum: From Smyrna to Izmir* içinde, haz. A. E. Göksu ve Ş. Gökçen Dündar, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, 2010, s. 14-19.

mimarlık dünyasında geçerli geleneksel son yapılanmaların da çözülmesiyle bağlantılı olmalı. Kabaca 19. yüzyıldan itibaren o güne kadar yapıldığı biçimde mimarlık yapma imkânları yitirilir. Bunun nedenleri üzerinde kestirmeden konuşmanın yolu yok. Özetle, 19. ve 20. yüzyılda mimarlıkta doğrunun ne olduğuna ve nasıl üretilmesi gerektiğine eski düşünce rejimlerinin, "episteme"lerin içinden cevap verilemez hale gelir. Mimarlık "Nasıl tasarlayacağız ve tasarladığımızın doğruluğuna nasıl emin olacağız" gibi yaşamsal sorularla yüz yüze kalır. Bunu anlamak içinse 18. yüzyıla uzanmak gerekecek.

On sekizinci yüzyılda (eskiden sadece edebi anlamda bir yazma tavrı olarak tanımlanmış olan) üslup (stil) kavramı mimarlık ve sanat bağlamında kullanılmaya başlar ve aynı yüzyıl biterken Avrupa artık üslup üretemeyen bir çağda yaşadığı endişeleriyle sarsılmaktadır.[6] Üreticinin yaslandığı eski disiplin düzeninin yıkıldığından korkulmaktadır. Bu koşullarda kimileri yeniden üslup icat etme meselesine kafa yoracak, ama hemen herkes mimari tasarımı sağlam bir zemine oturtma meselesini eksene alarak düşünecektir. Aşınmaz ve neredeyse garantili bir epistemik yapı kurmak istenecektir. Bunu yapmaya kalkışanların en sık başvurdukları yollardan biri de başka bilim ve bilgi alanlarından söylemler, kavramlar almak ve mimarlığa uyarlamak olacaktır. Buysa yine "söylemaşırı" pratikler üretmek anlamına geliyor. 19. ve erken 20. yüzyılın doğa bilimlerinin ve onların gündelik yaşam pratiklerine uygulandığı mühendisliğin altın çağı olduğunu, içerdikleri kesinlik yanılsamasıyla her düşünce bölgesini etkiledikleri bir dönemde yaşandığını hatırlayalım.

Bu durumda mimarların fonksiyon/işlev kavramını nereden aktarımla ya da neyi ima ederek ürettikleri tahmin edilebilir. Üç rotayı

5. Louis H. Sullivan, *The Autobiography of an Idea*, New York: Dover, 1956 (İlk baskı AIA, 1924), s. 258.

6. Bu konuya sadece üslup meselesi bağlamında yaklaşmak bile aydınlatıcı olur. Daha 1820'lerde "Hangi üslupta tasarlayacağız" sorusunda temellenmiş bir tartışma tüm Avrupa'da, ama özellikle Almanya'da ("In welchem Stil sollen wir bauen?") yaşamsal hale gelir. Bu tartışmanın özgün metinleri için bkz. Heinrich Hübsch vd., *In What Style Should We Build? The German Debate on Architectural Style*, Giriş ve çev. Wolfgang Herrmann, Los Angeles: Getty Publications, 1992.

ayırt etmek kolay görünüyor. Birinci yol doğa bilimlerinden ve özellikle biyolojiden hareketle açılır. Bölümün başındaki Baudelaire alıntısı buna göndermede bulunuyor. Biyolojik varlıkları önyargısızca gözlemleyenlerin onlarda formla fonksiyonun ne denli ilişkili olduğunu kolayca anlayabileceklerini anlatıyor. İkinci yol bir mekanik analojiyle tanımlı.[7] Üçüncüyse matematikle bağlantılı. Collins listeyi biraz daha genişletmişti[8]: Biyolojik, mekanik, gastronomik ve linguistik olmak üzere dört söylemaşırı yol tanımlıyordu. Ancak ben biyolojik, mekanik ve matematikselden oluşan üçlünün daha gerçekçi olacağı kanısındayım.[9] En azından işlev söylemleri bu üçlünün izlerini yoğun biçimde sürdürürken, diğer ikisine artık neredeyse hiç rastlanmıyor.

Mekanik analojilere yaslanan işlev tanımlarının 19. yüzyılın geliştirdiği makine kültü ile bağlantılı olduğu aşikâr. Makinenin teknik nitelikleriyle doğrudan örtüşen bir işlevselliği olduğu iddiasından yola çıkan bir mimari işlevsellik tahayyülüydü bu. En açık anlatımlarından biri Le Corbusier'nin "ev bir barınma makinesidir" sözü olmalı. Biyolojik işlevsellik tahayyülününse evrim kuramlarına çok şey borçlu olduğu biliniyor. Biyolojik türlerin değişim ve yaşamı sürdürme süreçlerinin işlevlerini yerine getirebilme kapasiteleriyle ilişkili olduğu biçiminde ifade edilebilir. Her organizmanın ve onun her bir bileşeninin işlevine uygun biçimlendiği savı da aynı kapsamda ele alınabilir. Viollet-le-Duc bu savın mimarlıktaki şampiyonuydu. Öte yandan, işlevi kalmayan organların körelmesi ve yok olması şeklindeki Darwinci sav da işlevselci düşüncenin inşasında önemli rol oynamış olmalıdır.

7. Zurko, *a.g.y.*, işlevselciliğin (mekanik ve biyolojik analojilere yaslanan) iki güzergâhını ayırt eden ilk araştırmacı olmalıdır. Haag Bletter de ona katılır: Rosemarie Haag Bletter, "Introduction", Adolf Behne, *The Modern Functional Building*, çev. Michael Robinson, Los Angeles: Getty Research Institute, 1996, s. 9 vd.

8. Peter Collins, *Changing Ideals in Modern Architecture, 1750-1950*, Londra: Faber and Faber, 1965, s. 149-82.

9. Forty de benzer bir üçlü formülasyon önerir: Adrian Forty, *Words and Buildings, A Vocabulary of Modern Architecture*, Londra: Thames & Hudson, 2000, s. 174-95 ("Function" bölümü).

Yeni doğruluk rejiminin inşası sırasında girilen üçüncü söylemaşırı yol matematik olmuş gibi görünür. Daha önce az dikkat çektiği için[10] burada ötekilerden biraz daha ayrıntılı anlatılacak. Fonksiyon terimi matematik diline ilk olarak 1673'te Leibniz (1646-1716) tarafından katılır; yani, orada da yenidir. 1694-1698 arasında Leibniz ve Bernoulli (1667-1748) aralarındaki yazışmalarda terimi bu anlamda geliştirerek kullanacaklardır. Terimin bir matematik sözlüğünde ilk kez yer almasıysa 1716'da olur.[11] Eğrilerin cebrik yöntemlerle araştırılmaya başlanmasıyla birlikte fonksiyon, analitik ifadelerde bir değişkene bağlı olan niceliklerin temsil edilmesi için gerekli bir kavram olacaktır. En yalın biçimiyle cebrik bir ifadenin grafik gösterimi diye düşünülebilecek bu kavram mimarlığa ne sağlıyor? Bir matematiksel ifade kartezyen koordinat sisteminde çizime dönüştürüldüğü zaman, ortaya tek bir çizimsel (geometrik) sonuç çıkar. Yani, belirli bir biçimi (çizimsel sonucu) tanımlayan tek bir cebrik ifade vardır. Fonksiyon, soyut bir matematiksel ifadeyi görselliğe yetkin bir tartışmasızlıkla dönüştürür ya da "tercüme eder". Sağlam bir epistemik zemin arayan mimarların bu imkâna öykünmesini anlamak pek zor değil. Mimarlığın da bu kadar sağlam bir doğruluk veya tekabüliyet üretmesi umulacaktır. Bir problemin girdileri ile çıktısı arasında tartışmasız bir bağıntı... Matematikteki kadar güvenilir bir problem tanımı ve çözümü... Niceliğin doğrudan çıktısı olan bir görsellik... Mimarlık bilgisi öyle biçimlendirilsin, tasarım öylesine sağlam ilkelere bağlansın ki, yanlış yapma ihtimali olmasın, mutlak bir doğruya ulaşılsın. Ne var ki, bugün mimarlıkta geçerli olduğu haliyle fonksiyon (işlev) kavramı bir matematikçinin kabul edebileceği hiçbir şey içermez. Hatta 1740'larda fonksiyon (*funzione*) terimini mimarlıkta ilk kullanan Lodoli[12] bile matema-

10. Bildiğim kadarıyla matematiksel analojiye değinen ilk yazar Forty. Bkz. *a.g.y.*, s. 174-75.

11. Matematikte fonksiyonun kısa tarihi için: João Pedro Ponte, "The History of the Concept of Function and Some Educational Implications", *The Mathematics*, Cilt 3, Sayı 2. core.ac.uk/download/files/489/12423242.pdf (Erişim tarihi: 26 Temmuz 2016).

12. Lodoli'nin "fonksiyon"u matematikten aldığını ilk iddia eden: Joseph

tikteki tanımdan çoktan uzaklaşmıştı. Ama söylemaşırı pratikler onu sonraki iki yüzyıl içinde o denli dönüştürmüştür ki, bugün artık arada uzlaşmaz farklar vardır. Türkçede ise bu dönüşümün daha da büyük olduğu besbelli, çünkü Batı dillerinde "fonksiyon" hâlâ başka disiplin ve pratiklere de gönderme yaparken, Türkçede "işlev" ağırlıklı olarak mimarlığın malı. Fonksiyonla örtüşmüyor bile.

19. ve 20. yüzyılın önemli bir bölümü boyunca, yukarıda da belirtildiği gibi, mimarlık dünyasında yitirilenlerin (ya da yitirildiği yanılsaması üretilenlerin veya sadece değişenlerin) yerine sağlam, güvenilir bir tasarlama yolu açılsın istenir. Öyle sağlam olsun ki, her seferinde doğru ve özdeş sonuç versin; matematikteki, fizikteki, kimyadaki, mühendisliklerdeki kadar öznelliği dışlasın. İşlev terimi böyle bir talebin yan ürünlerinden biri. Bugün sorun artık böyle bir epistemik sağlamlık idealinin anlamlı olup olmadığında düğümleniyor. Bu şekilde inşa edilmiş bir mimari bilgi rejimi artık ayakta tutulabilir mi? Cevabı vermeden önce doğa bilimlerinde de artık böyle bir mutlak objektivite mitolojisine inanılmadığını belirtmek gerekecek. Bugün "nesnellik" kavramının da bir tarihsel konstrüksiyon olduğundan artık kuşku duyulmuyor.[13]

Yakın zamana kadar güvenilir sanılan, sözgelimi, 1950'de söylendiğinde ABD ve Batı Avrupa'da hemen hiç kimsenin kuşku dile getirmeyeceği, herkesin "Evet, fonksiyonla biçim arasında sağlam bir deterministik ilişki vardır" diyebileceği yıllar belli ki geride kaldı. Peki o zaman sorun ne? Bunun cevabı basit değil, sadece şunu görmek zorundayız: Mimarlıkta hangi kavram kullanılırsa kullanılsın, hiçbirinin ebedi bir dayanıklılığı yok. Hiçbiri zamana dayanmıyor. Hepsinin tarihselliğini fark etmek gerekiyor. Kavramlar uzun tarihsel süreçlerde varedilirler, ezeli olmadıkları gibi ebedi de değiller. Hepsini –ne yazık ki çok zorlanılsa da– feda etmek mümkün. Mimarlığı bugün karmaşık, zor, dolayısıyla entelektüel içeriği zen-

→ Rykwert, "Lodoli on Function and Representation", *Architectural Review*, Cilt 161, Temmuz 1976. Yeni basımı: Joseph Rykwert, *Necessity of Artifice*, Londra: Academy Editions, 1982, s. 115-21.

13. Özellikle görselliğin nesnel inşasına odaklanan kapsamlı tarihsel bir analiz: Lorraine Daston ve Peter Galison, *Objectivity*, New York: Zone Books, 2010.

gin bir pratik haline getiren, mimarlık mesleğini yalnızca bir tasarlama ve inşa etme işi olmaktan çıkaran durum, bütün bu kavramların dayanaksızlığının, olumsallığının artık görülüyor oluşundan kaynaklanıyor. Hiçbirine eskisi kadar güvenilmiyor, hiçbirine örneğin, eskisi gibi "Evet, bir binanın üç temel niteliği vardır, strüktürel çözüm, güzellik ve ayrıca da işlevsellik" deyip işin içinden çıkılamıyor. Mimarlık bir yana, bilimin tanımı bile Galileo'nun, Newton' ın, Faraday'ın tanımları değil. Bugün onların inandığının aksine, bilimin sabit bir hakikati keşfedebileceğine imanımız yok. Feyerabend'dan beri sistemli bir doğruluk rejimi tanımlamıyor bilim. Hatta, bilimin hakikati keşfetmediği, ama icat ettiği de giderek daha yaygın biçimde kavranıyor. Dolayısıyla, mimarlık büyük bir hızla kendi bilgi binasını feda eder, ama her an yeniden kurabilir hale geliyor. Daha dün doğru bilinenler geçerliliklerini yitirmeye başlıyor. O zaman "Nasıl tasarım yapalım, yapılmışları nasıl yorumlayalım" meselelerinin cevapları artık 1950'li ya da 1970'li yıllarda verildiği kolaylıkla verilemiyor.

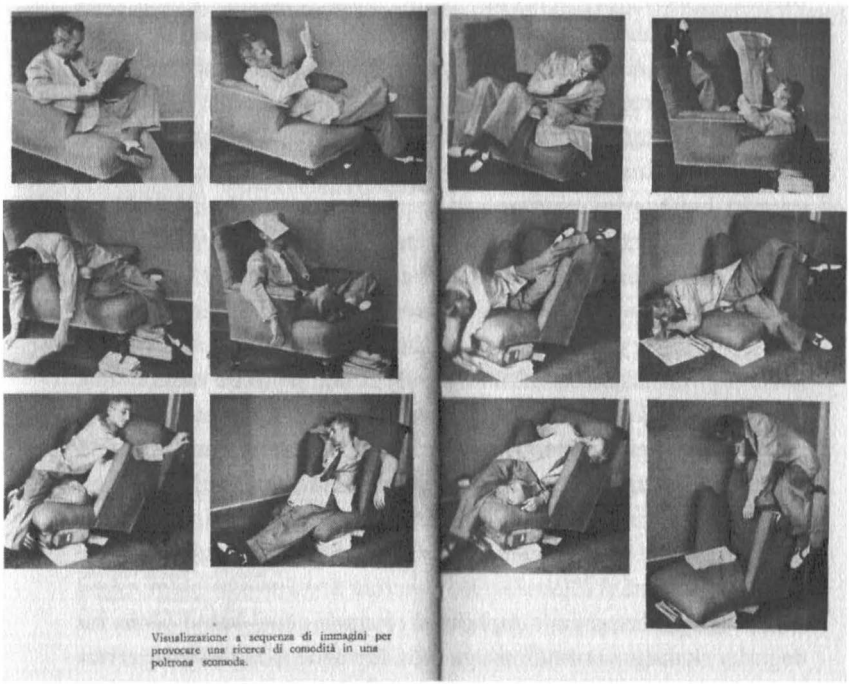
İşlev-biçim paradigması yitirilenlerden sadece biri. Artık biçim ile işlevden oluşan ve deterministik ilişki tanımlayan bir simetri söz konusu değil. Aynı işlev için yapılmış yapıların birbirlerinden ne kadar farklı olduğunu görüp tasarımın, örneğin, ibadethanenin ibadet işleviyle bağlantılı olamayacağını anlıyoruz. Tam tersine, Tadao Ando'nun Su Üzerindeki Kilise'sinde olduğu gibi tasarım bir yapının alışılagelmiş işlevi diye bilinen şeyi altüst edebiliyor. İşlevi yeniden tarif ediyor. Bina işleve göre biçimlenmek yerine, işlev diye bilinegeleni yeniden kurabiliyor. Bizi başka bir biçimde düşünmek ve/veya davranmak zorunda bırakabiliyor. Dünyayı ve o binayı başka bir biçimde kavramaya itebiliyor kullanıcısını. Tümüyle doğaya kapalı olan kilise tasarımından, neredeyse doğanın içinde ibadet edilen bir mekâna gelinebiliyor. O yapı sayesinde, artık sadece kiliseyi değil, doğayı da başka bir biçimde görmek başarılabiliyor belli ki. Binanın kilise olma hali onun nasıl biçimleneceğini tanımlamıyor. Aynı şey cami için de tereddütsüz söz konusu. Sözgelimi, Emre Arolat'ın tasarladığı Sancaklar Camisi... Yapı topoğrafyanın içinde kayboluyor, dışarıdan görünmüyor bile; sanki kırda hafif bir yükselti. Varlığını

ilan etmiyor. İç mekânı bir tür mağara. Kadınlar mahfeli yok; daha doğrusu kadınlar kesimi de erkeklerinkiyle aynı mekânsal nitelikleri paylaşıyor. Kuşkusuz, cami tasarımsal olarak ne kadar farklı olursa olsun namazın biçimi değişmiyor, ama o tasarım sayesinde cemaatin de, biz mimarların da dünyaya bakışı değişiyor; mimarlığa bakışı değişiyor, cami mekânını kavrayışı değişiyor. Tabii ki dine bakışı da değişiyor.

O halde, mimarlık mesleği ne yapar? Mimarlık işlevler tasarlar, mimarlık biçimler tasarlar, mimarlık binalar, strüktürler, mekânlar yapar, anlamlar üretir, kavrayış değişimlerine yol açar, iktidarlar kurar, siyasal ve toplumsal değişim önerileri ortaya koyar, mücadele zeminleri oluşturur, ideolojik kavgalar üretir, vs. Örneğin kiliseden, camiden, sinagogdan söz ediliyorsa, inancın yeniden inşasında rol oynar. Tiyatral mekândan söz ediliyorsa, tiyatroyu yeniden tanımlar. Toplumsal anlamda mimarlığın yapma iktidarında olduğu işlerden hiçbiri diğerinden daha yaşamsal değildir. Mimarlık pratiğinin varettiği hiçbir imkân mimarlık için asli veya ikincil nitelikte de değildir. O yüzden, sadece barınma işlevine hizmet etmesi iddiasıyla tasarlanan konut, bu işlevin ötesinde toplumsal veya ailevi yaşamı da yeniden tanımlar veya eskisi gibi devam etmesini sağlar. İşlev mimari ürünün tabi olduğu buyurgan bir üst değildir. Bir yapının nasıl kullanılacağını tanımlayan bir kılavuz veya prospektüs de değildir. Tasarımı başlatan bir paradigmatik temel de sayılamaz. İşlev kavramına (ya da söylemlerine) bu anlamlarıyla muhtaç bile değiliz. Mekân öyle bir şeydir ki, onu bir işe yaratmak, kullanmak isteyen bir özne bulunduğu müddetçe her mekân bir işeyararlık edinebilir. Aslolan o öznenin beklenti, talep ve edimleridir; onların içinde varlık kazandığı toplumsallıktır. Bazense salt bireyselliğidir.

Yukarıda yazdıklarıma daha 1944 yılında Bruno Munari mimarlık değil, ama mobilya bağlamında kendi esprili yaklaşımıyla değinmiş ve görselleştirmişti. Pek az dikkat çekmiş bir makalesi var.[14]

14. Bruno Munari, *Ricerca della comodita in una poltrona scamoda / Seeking comfort in an uncomfortable chair*, çev. Isabel Butters, Mantova: Maurizio Corraini s.r.l., 2014, Makale formunda ilk basıldığı yer: *Domus*, 202, Ekim 1944.



Bruno Munari, koltuğun işlevini sorunsallaştırıyor.

Orada koltuğun işlevselliğini ve işlevsellik güdümünde tasarımsal yaratıcılık meselesini tartışıyordu. İşinden yorgun argın gelen bir adam (görsellerdeki adam Munari'dir) çok olağan tasarımlı koltuğuna kurulup dinlenmek ister. Bir türlü rahat edemez ve kendisini koltuğa uyarlayıp oturmak yerine, koltuğu sürekli yeni pozisyonlarda yerleştirir ve koltukla dinamik bir ilişki kurar. Örneğin, onu ters çevirir veya kolçakları arasına paralel değil dikey pozisyonda oturur veya kalçasını minderine değil arkalığına yerleştirir. Ya da koltuğu yere yatırır ve ayaklarını yukarı dikerek konumlanır. Veya içinde bağdaş kurar. İşlevsellik-kullanım ilişkisini ortaya koymak için Munari' nin bu ilginç çalışması aydınlatıcı. Kullanımı, konforu, rahatlığı işlevselliğin direktifleri veya prospektüsü tanımlamıyor; kulla-

nıcının sonsuzca çeşitlenebilen kişisel karar ve tercihleri belirliyor.

Öyleyse mekânların ve nesnelerin kullanım değerleri yok mu? Veya işeyararlık meselesini mimarlık bağlamında gündeme getirmek hiç mi gerekli değil?

Tam burada konuyu belki de mimarlığın iç tartışmalarından uzaklaştırıp ekonomiye doğru ötelemek gerekecek. Nesnelerin işeyararlık biçimlerini sabitlemenin kapitalist ekonomik ilişkiler dünyası için yaşamsal olduğunu fark etmek ilk aşamada yararlı olur. "Meta" kavramının doğuşu ve kapitalizmle birlikte her şeyin meta haline gelişi olgusuna mimarlık ürününü de katmak gerektiği söylenebilir. Her şeyin kullanım değerinin ötesinde değişim değeri de kazandığı bir sistemde mimarlıkla ilgili her şeyin de meta haline geldiği aşikâr. Her şey başka nesneleri (metaları) edinmek için satılabilir olur. Toprak/arsa, yapı, mekân, konut, teknik donatı, mefruşat, mimarlık emeği, hatta mimarın adı (şöhret, meta değeri taşıyan kişi adı demektir) metalaşır. O nedenledir ki, sözgelimi, alelade bir kapı kolunun satılma imkânı Foster'ın tasarımı olduğu gerekçesiyle tırmandırılabilir.

Metalaşan her şeyin o toplumsal ortamda genel kabul gören bir değerler skalasına oturtulması gerekir. O yüzden, değişim değeri taşıyan her şey başka değişim değerleriyle karşılaştırılabilir bir rasyonel zemine taşınmalıdır. İşlev kavramı bunu mümkün kılan bir sabitleme aracıdır. Kuşkusuz pek çok sabitleme aracından sadece biridir. Aynı işleve sahip olan nesneleri bir kategorik grup haline getirmeyi sağlar. Özetle, işlev her şeyden çok, işlev öbekleri tesis etmeyi sağlar. Metaların değişim değerleri ancak aynı öbekte yer almalarıyla belirlenebilir. Neyin neden ve ne kadar daha pahalı olabileceğini tarife yarayan bir birim gibi çalışır işlev. Bunu kavramak için kitlesel konut üretiminde veya AVM birimlerinin satışında geçerli dili tartışmak yararlı. Örneğin, ev için 2+1, 3+1 gibi ifadelerle konutun içerdiği çeşitli imkânlar tanımlandığında, aynı işleve sahip mimari metalar arasında bir karşılaştırma şansı doğar. İşlev analizi olmayan bir AVM dükkânı olanaksızdır. Kira ve satış değeri o analizle belirlenir. Bir otel odasının kiralanması, bir otelin satılması işlevlerinin rasyonel tarifi yapılarak mümkündür. O oda veya yapıda

işlevinin işaret ettiği konum, boyut, olanak ve tekniklere göre fiyatlandırma yapılabilir. İşlevi "deniz manzaralı bir oda" şeklinde tanımlanmış bir oda "bahçe manzaralı oda"dan daha pahalı olacaktır. 32 veya 26 metrekarelik bir otel odası tabii ki farklı değişim değeri taşır. Ütü yapma, TV izleme, buzdolabından içecek alma, şezlonga uzanma vs. gibi işlevlerin varlığı ya da yokluğu ekonomik anlam taşır. O yüzden otellerde çok ayrıntılı işlev tanımları yapılır. Ama sadece orada mı yapılır? İşlev, meta üretimini mümkün kılan şeydir. Dört işlevli bir mikserin üç işlevliden daha pahalı olmasını bekleriz. Daha ucuzsa, değişim değerinin oluşumu bağlamında başka imkânlar verir: Daha çok ve kolay satılacaktır.

O halde, işlev ve performans gibi kavramları çağdaş mimarlık ve genelde tasarım dilinden atmaya kalkışmak sadece teorik bir naifliği tasfiye etmek anlamına gelmiyor. Teorik açıdan mimarlık dilindeki yerinin kolay sarsılabilir olduğu ve zaten çoktan sarsılmış olduğu kesin. Kullanım bağlamında ise bir işeyararlığı bile yoktur işlev kavramının. Belirli bir işlev için biçimlendirilmiş her mekân başka amaçlarla kolayca kullanılabilir. Genellikle öyle de olur. Yatak odası oturma odasına çevrilebilir, planlanırken koltuk yerleştirilmesi öngörülmüş yere masa konabilir. Ütüleme işlevini içerecek biçimde tasarlanmış otel odasında ütü yapmaz, ütülenecek elbiseleri ilgili servis elemanına yollatabiliriz. Özetle, işlevin tanımladığı mimari disiplin gündelik yaşamda aşınır gider. Ancak mimarlığın ekonomik varoluşu çerçevesinde öyle olmaz. Bir türdeşlik ve eşdeğerlik düzeni tesis ettiği için, böylelikle mekânı meta kıldığı için, adı başka bir şey konulsa da, kapitalist ekonomi açısından işlev kaçınılmazdır. Mimari üretimin tasarımdan, tasarımcıdan yapıma tüm veçheleriyle ekonomik bir etkinlikler kümesi olduğunu unutmamakta yarar var. O halde, işlev kavramını radikal biçimde hırpalayan her önemli mimari tasarımın kapitalist sistem içinde bir küçük butik cep oluşturduğunu görmek zorundayız. Bunlar kapitalist sistemde belki de birer küçük yara açar; en azından ufak ferahlama, yenilenme olanakları tanımlayan birer subap gibi çalışırlar. Her iki anlamda da önemlidirler.

VII

Mimarlığın Maddeselliği

MADDESELLİK TÜRKÇEDE mimarlık bağlamında kullanılmasına alışık olunmayan bir terim. İngilizce *materiality*'nin karşılığı. *Materiality* ise Türkçede iki ayrı sözcükle anlatılan *material* kavramına hem "malzeme", hem de "maddi" anlamlarıyla gönderme yapıyor. Burada "maddesellik" biçiminde bir kullanımın yeğlenmiş oluşu, mimarlığın maddesel varlığını nüanslarıyla değil, topluca ifade etme isteğinden kaynaklanıyor. İlle de böyle bir ayrım yapmak isteniyorsa, mimarlığı vareden iki bileşenden, zihinsel ve maddesel araçlardan söz etmek mümkün. Ancak zihinsel olanla maddesel olanı ayırt etmenin zorluğuna ve hatta abesliğine işaret etmek kaçınılmaz olacak. Her zihinsel araç maddesellik içeriyor ve daha önemlisi, maddesellikle mümkün. En soyut düşünme süreçleri bile sadece maddesel bazı imkânlar sayesinde değil, doğrudan doğruya maddesellikle bütünleşik geliştiriliyor. Zihinselin maddeselden koparılamazlığına örnek olarak, Marshall McLuhan'ın başvurulması artık standart hale gelmiş çalışmaları verilebilir. McLuhan basılı kitabın yapısal özelliklerinin insanın düşünme ve eyleme süreçlerinin radikal biçimde değişimiyle bağını ortaya koymuştu.[1] Abartılı bir özetlemeyle, kitabın maddesel varlığı içerdiği ve tetiklediği düşünsellikten; düşünce de kitabın maddesinden özerk değil. Basılı kitap elyazması kitap-

Maddeselliğin inkarı: Roma'da Sant'Ignazio Kilisesi'nin tavanında trompe l'oeil: Yapısal mekânı resimsel teknikler kullanarak yanılsama aracılığıyla genişletir. Andrea Pozzo'nun yapıtı (yak. 1685).

1. Bkz. Marshall McLuhan, *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, Toronto: University of Toronto Press,

tan farklı düşünsellikleri varediyor. Aynı yargı kullandığımız –mimari nitelikte olanlar da dahil– tüm teknik/maddesel araçlar için yinelenebilir. Yine de burada mimarlığın maddeselliğinin düşünselliğinden ayırt edilemez olduğuna bir daha ayrıntılı değinilmeyecek. Ancak aşağıda görülecek ki, maddesellik meselesini "gelenekselleşmiş" (fosilleşmiş) mimarlık düşüncesi içinde ele alındığı biçimde tartışmam imkânsız.

Mimarlık öğrencilerine daha okula başladıklarında çok bildik bazı stereotipler, kalıp yargılar, kurallar öğretilir. Bunların içinde mimarlığın maddeselliğine ilişkin olanları onları kolaylıkla ikna eder, çünkü kartezyen bir rasyonalite önerirler. Bu bağlamda iki rasyonalist güzergâhı ayırt etmek mümkün. Birincisi, mimarlığın içinde konumlandığı coğrafi ve iklimsel maddi koşullarla tanımlandığı savını eksen alıyor. İkincisi ise, maddeselliği mimarlık ürününün tasarım niteliklerinin onları vareden malzemeyle doğrudan bağlantılı olduğu şeklinde ifade ediyor.

Birinci güzergâhta maddesellik bir çevresel/coğrafi determinizm olarak tanımlanabilir. Kökenleri 18. yüzyıla ve Aydınlanma'ya kadar uzanıyor. Halkların içinde yaşadıkları iklimsel koşulların onların siyasal ve kültürel kurum ve davranışlarını belirleyici olduğu savını ortaya atan ilk kişi herhalde Jean-Baptiste Dubos'ydu. 1719' da basılan kitabında sanat ve edebiyatta çevresel etmenlerin rolü meselesine değiniyordu.[2] Charles de Secondat, Baron de Montesquieu ise 1748'de yayımlanan *De l'esprit des loix* adlı kitabıyla çok etkili bir deterministik yorum yolu açacaktı.[3] Toplumsal varoluşun onun yaptığı gibi maddi ortam koşullarıyla açıklanması, Aydınlan-

→ 1962; Türkçesi: Gutenberg Galaksisi: *Tipografik İnsanın Oluşumu*, çev. Gül Çağalı Güven, İstanbul: YKY, 2001.

2. Jean-Baptiste Dubos, *Réflections critiques sur la poésie et sur la peinture*, Jean Mariette, Paris, 1719. Bu kitabı görmedim. Alıntılayan: Alex Potts, "Introduction", Johann Joachim Winckelmann, *History of the Art of Antiquity*, çev. H. F. Mallgrave, Los Angeles: Getty Research Institute, 2006, s. 40'ta dipnot 12; Türkçesi: *Antikçağ Sanat Tarihi*, çev. Oğuz Özgül, İstanbul: Say, 2012.

3. Montesquieu, *De l'esprit des loix ou du rapport que les Loix doivent avoir avec la constitution de chaque gouvernement, les Moeurs, le Climat, la Religion, le Commerce, & c. à quoi l'Auteur a ajouté Des recherches nouvelles sur les Loix*


Johann Winckelmanns,
Geſchichte der Kunſt
des Alterthums.
Erſter Theil.
Dresden, 1764.

Johann Winckelmann'ın üslubu vareden çevresel etmenlerden söz ederek maddeselliik tartışmalarının en erken örneğini ortaya koyduğu kitabının ilk baskısı: *Geschichte der Kunst des Alterthums*, 1. Cilt, Dresden, 1764.

ma Çağı'nın geneldeki nedensellik arayışıyla doğrudan bağlantılı görünür. Aynı arayış 1764'te Winckelmann tarafından sanat bağlamında dile getirilir ve yazar, üslup oluşumuyla çevresel etmenleri doğrudan bağlantılı olarak takdim eder.[4] Örneğin, Yunan coğrafyasındaki ılıman iklim koşullarıyla Antik Yunan sanatının ideal güzellik arayışının sebep-sonuç ilişkisi çerçevesinde bağlantılı olduğunu düşünür. Artık sanatta böyle bir kuramsal imkânın varlığına bile inanılmıyor, ama mimarlıkta iklimsel ve çevresel etmenlerin belirleyici öneminden konuşmak hâlâ çok yaygın.

Malzeme-tasarım bağlantısıysa mimarlıktaki ikinci determinis-

→ *Romaines touchant les successions, sur les Loix Françaises, & sur les Loix Féodales*, Cenevre [Paris]: Chez Barrillot & Fils, ilk baskı tarihsiz (1748).

4. İlk baskı: Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Dresden: Waltherischen Hof-Buchhandlung, 1764, s. 25-30. Kolay erişilebilir İngilizcesi: J. J. Winckelmann, *a.g.y.*

tik güzergâhı tanımlıyor. Sözgelimi, her teknik ve malzemenin kendi özgül mimarisini yarattığından konuşulduğunda böyle bir deterministik ilişki tahayyülüne yaslanılmaktadır. Her malzemenin kendi "doğasına uygun" biçimde kullanılması zorunluluğundan söz etmek de bunun bir uzanımından başka bir şey değil. Bu biçimde düşünenler için mimarlık, Wright'ın deyişiyle, "in the nature of materials / malzemenin doğasındadır".[5] Louis Kahn da ondan elli yılı aşkın süre sonra, her malzeme ve tekniğin nasıl bir mimarlık istediğini kendisinin dikte ettiğini iddia ederek benzer bir determinizme işaret eder. Kendi metaforik diliyle savını, örneğin tuğla özelinde, şöyle açıklar: "Tuğlaya 'Ne istiyorsun, tuğla' diye sorarsınız. Ve tuğla size 'Kemeri severim' der. Ve siz tuğlaya 'Bak, ben de severim, ama kemerler pahalı ve ben beton bir kiriş kullanabilirim' dersiniz. Ve sonra 'bunun hakkında ne düşünüyorsun, tuğla' dersiniz. Tuğla 'ben kemeri seviyorum' der."[6] Bu çocuksu vecizevari dilin 1970'lerde sevildiğini ve bugün bile eleştirel bir tartışmaya konu edilmediğini belirtebilirim.

Böyle tüm stereotipler malzeme-mimarlık ilişkisini "barışçı" bir uyum ilişkisi olarak tanımlar. Mimarlığın maddesel içeriğinin strüktürü, bezemeyi, mekânı doğrudan belirleyen bir etmen olduğu varsayılır. Sanki mimar malzemenin buyruklarına ve onu uygulamanın teknik kurallarına uyarsa, tüm tasarımsal sorular sorulmadan yanıtlanacak, sorunlar oluşmadan çözümlenecektir. Sanki malzeme konuşmakta, kendi taleplerini dikte ettirmekte, mimar da onları can kulağıyla dinlemektedir veya dinlemelidir.

Malzeme-mimarlık ilişkisinin barışçı, ama aslında mimari etkinlikler için yalın bir otomatizm öneren tarifleri, çoğu zaman her çağ ve yer için geçerli evrensel bir kural olarak takdim edilirler. Hatta bu kuralın "doğru mimarlığı" vareden bir parametre gibi düşünül-

5. Wright'ın sağlığında yayımlanmış çok önemli bir retrospektif monografisi de bu adı taşır: Henry-Russell Hitchcock, *In the Nature of Materials: The Buildings of Frank Lloyd Wright 1887-1941*, New York: Duell, Sloan and Pearce, 1942.

6. www.brainyquote.com/quotes/authors/l/louis_kahn.html (Erişim tarihi: 6 Eylül 2016).

düğü de olur. Ona göre örneğin form malzemenin varoluşsal buyruklarına uyuyorsa, onunla çelişmiyorsa, ortaya doğru mimarlık çıkar. Oysa tam aksine, bu savın geçerli bir doğruluk ölçütü tanımladığından kuşku duymak için çok örnek bulunabilir. Bu gibi örnekleri yeryüzünün her yerinden derlemek de epey kolaydır. Hemen her çağ ve kültür alanında sonuç-ürünler sık sık onları inşa etmek için başvurulan maddesellikle çelişebiliyor. Bir mimarlık ürününü ortaya koymak için öngörülen tasarım, onu inşa etmek için kullanılan malzeme ve konstrüksiyonun zorlanmasını gerektirebiliyor. Bazen onun fiziksel özelliklerinin inkârına varan paradoksal kullanımlar da söz konusu olabiliyor. Hatta, ileride gösterilmeye çalışılacağı gibi, malzeme-form ilişkisi bağlamında optimum çözümün bir evrensel kural değil, bir "modernlik mitosu" olduğu iddia edilebilir. Giderek bu mitos mitoslara ve oradan da bir mitolojiye, bir efsaneler ağına doğru yol almış görünür.

Maddesellik-mimarlık, maddesellik-arkitektonik ilişkisi hemen her çağda deterministik bir bağıntı olmaktan uzaktı. Tabii ki yapı ve mekân üretimi maddesellik olmaksızın mümkün değil, ama aralarında onları birbirlerine tabi kılan "barışçı" bir ilişki yok. Aksine, bu "kavgalı" ve çelişkili bir ilişki. Hemen her yer ve zamanda çok farklı biçimlerde ortaya çıkmasına karşın, ilginç olan şu ki, yüzyıllar boyunca o kavgalılık-çelişiklik hali üzerinde fazla düşünülmüş görünmez. Bir tarihsel noktadan itibarense, bunun bilincine varılır, ama eşzamanlı olarak, tam aksini düşünmek ve deterministik bir maddesellik-mimarlık bağıntısı tahayyül etmek genelgeçer hale gelir.

Mimarlığın kendisini vareden maddesellikle ilişkisi ne zaman ve nasıl problemleştirilmeye başladı? Arada barışçı, çelişkisiz bir bağlantı olması gerektiği üzerinde ne zaman kafa yorulmaya girişildi?

Maddeselliği problemleştirmeye uzanan değişim süreci, mimari ölçme pratiklerindeki değişimlerle eşzamanlı olarak belirmiş olmalı. Maddesellik üzerinde konuşabilmek için maddeselliğin ölçülebilir olması gerekir. Buysa her çağda aynı yaklaşım ve yöntemlerle yapılmıyor. Yüzyıllar boyunca mimari maddeselliğin (aslında her şeyin) ölçümünde benim "fizikososyal" diye nitelediğim yöntemler

uygulandı. Mimarlığı rasyonalite ve objektivite bağlamında düşünmeyi mümkün kılan "fizikomatematik" ölçme pratikleri çok yeni.[7] Türkiye'de Batı ve Orta Avrupa'ya göre daha da yeni. Bugünkü gibi bir ölçmenin 18. yüzyıl öncesinde olsa olsa arızi ve istisnai olduğu görülür. Fizikososyal ölçme pratikleri, mimarlıkta kullanılan malzemenin ve genelde maddeselliğin boyut ve miktarını bugünküne hemen hiç benzemeyen parametrelerle saptar. Ölçmenin nesnesi olan gerçeklikleri, "şey"leri, soyut (yerötesi) bir evrensel birim bağlamında değil, ölçen öznenin içinde konumlandığı zaman-mekân-nesne bağlamında geçerli bir birimle ölçmektir geçmişte söz konusu olan. Sözgelimi, bir zamanlar bugün ağırlık birimiyle ölçülebilir nesnelerin hepsinin ağırlığını ölçmek bile söz konusu değildi. Mercimeğin hacim ölçeğiyle, limonun sayıyla, taze fasulyenin okkayla ağırlık olarak ölçülmesi olağandı. Veya İstanbul'da odunun ağırlığını ölçmek için kullanılan birim, demirin ya da sebzenin ağırlığını ölçmek için kullanılan birimlerle örtüşmezdi. Ölçü birimi ölçülen nesneye göre değişirdi, onun ait olduğu fiziksel kategoriye göre değil. Örneğin, su ile zeytinyağı aynı birimlerle ölçülmezdi. Modern dünyada bunların ikisi de soyut bir sıvı tanımının kapsamında türdeşlik edinir. Öncesindeyse her bir nesnenin birimi onun toplumsallığı çerçevesinde oluşurdu. Dolayısıyla, farklı toplumsallıklar farklı birimler üretirdi. İstanbul'da geçerli olanlar, örneğin, Halep'te, Kahire'de geçerli birimlerle çakışmazdı. Farklı birimlerin birbirlerine tekabüliyeti de söz konusu olmazdı. Demir için geçerli bir Samako kantarının kaç İstanbul kantarı olduğunun bilgisi çağdaş bir araştırmacının merakını uyandırabilir. Ama bir 16. yüzyıl Osmanlısı bunun karmaşık hesabını ne yapar, ne de merak ederdi. O yüzden 16. yüzyılda Osmanlı inşaatçısı, sözgelimi, bir yapıda metrekare başına ne miktarda demir, taş, harç vs. kullanıldığını hesaplayamazdı. Hesaplama gereği de duymazdı.

Fizikososyal ölçme pratiklerinde miktar-boyut ilişkisi kopuktur.

7. Bu meseleyi şurada ayrıntılı olarak incelemiştim: Uğur Tanyeli, "16. Yüzyıl Osmanlı Mimarlığının Teknolojik Arka Planı: Mekânın Matematiksel Kavranışı", *Toplumsal Tarih*, 258, Haziran 2015, s. 20-34.

Dolayısıyla, genelde hiçbir nesnenin ve/veya malzemenin birim ağırlığı belirlenemez, belirlenmez. Bir malzemeden ne miktarda kullanıldığı bilinebilir, fakat o kullanılanların her bir biriminin ne boyutta ve ne nitelikte olduğunun bilgisi üretilmez. Sözgelimi, 16. yüzyıl Osmanlı inşaatçılarının tuttukları masraf-harcama kayıtlarında, yapım için kullanılan malzemenin ticari teknik boyutlarını modern bir tarihçi ancak istisnai hallerde kavrayabilir. Örneğin, ahşap yapı elemanları sadece üretildikleri yerle ve yapıda kullanıldıkları yaklaşık konstrüktif konumla tanımlanmışlardır. "İnebolu dikmesi", "İzmit tabanı" gibi terimlerdir bunlar. Bazen üretildikleri yeri ve daima yapım sırasında her birinden kaç tane kullanıldığını bilmek mümkündür, ama bir "İzmit tabanı"nın kesit boyutları ve uzunluğu meçhuldür. Onlarca farklı 16. yüzyıl çivi türü hakkında adlarından ve ağırlık ölçüsü birimiyle satıldığından ve bazen de üretim yerinden başka bilgi edinilemez. Küfeki taşı blokları sadece uzunluk olarak tanımlıdır. Üç boyutlu ve her boyutu standart olmaktan uzak bir malzemenin sadece ön cephe uzunluğunun bilinmesi belli ki dönemi için yeterliydi. Ancak o dönemin bir inşaatçısının günlük kullanım için inşaata her gün ne ağırlıkta küfeki getirilmesi gerektiğini söylemesinin yolu yoktu. Aynı şey hemen her malzeme için, dünyanın hemen her yerinde geçerlidir. Malzeme sadece inşaat için yapılan harcamayı kaydetmek için ölçülür. Bugünkü fizikomatematik ölçümlerse miktarın başka bir miktarla olan ilişkisini, dolayısıyla performansı tanımlamak için yapılır.

Bunun anlamı şu: Bileşik birimli ölçme yeni bir pratiktir. Bileşik birimler bir fiziksel gerçekliği başka bir (veya daha fazla) fiziksel gerçeklik bağlamında ölçmeyi sağlarlar. Galileo'ya kadar bileşik birimli ölçme yapıldığına ilişkin bir kanıt bilmiyorum. Kesin olan şu ki Newton fiziği bu imkânın kapısını alabildiğine açmıştır. Artık bir saate alınan yolu (km/saat), düşen bir nesnenin belirli bir zaman aralığındaki hız artışını, ivmesini (m/sn^2), bir hacim birimi nesnenin ağırlığını (kg/cm^3), bir birimkare alana düşen yükü (kg/m^2) ölçmenin ve dolayısıyla hesaplamanın yolu vardır.

Malzemenin ve mimarlığın nitelik ve niceliğinin fizikomatematik yaklaşımla ölçülebilir hale geldiği bir döneme kadar "optimum

çözüm efsanesi" de, performans da henüz söz konusu değildi. Ölçülebilirlik ve hesaplanabilirlik, malzemenin ve maddenin tarihinde bir dönemeç tanımlar. Mimarlığın maddeselliğini en efektif, en ekonomik, en yararlı, en dayanıklı gibi ölçülebilir kriterler bağlamında tanımlama imkânı verir. Performans bu demek. Yüzyıllar boyunca mimarlar ve inşaatçılar yapı malzemesini kullanılacak miktar bağlamında ve onu uygulamak için yararlanılan emeği de yevmiye (gündelik ücret) olarak ölçmekle yetinmişlerdir. Ancak sözgelimi, maddesellik üzerinde konuşabilmek için yaşamsal önemde olan verimlilik hesabı yapılmamıştır. Bu, harcanan emekle üretilen iş arasında bir bağıntı tesis etmeye imkân verir: Belirli miktar inşaat işi ne kadar kişinin ne kadar zaman çalışmasıyla yapılabilmektedir? Böyle bir analizi matematiksel hassasiyetle yapmayı deneyen ilk uzmanlar muhtemelen ünlü Fransız tahkimat tasarımcısı Sébastien Le Prestre de Vauban (1633-1707) ve çağdaşlarıydı.[8] Belirli bir kale tasarımının ne miktar malzemeyle, kaç işçinin ne kadar çalışması sayesinde gerçekleştirilebileceğini hesaplama becerisi rasyonalite ve dolayısıyla da maddesellik kavrayışı için öncü sayılmalıdır.

Modernöncesi mimarlıklar yaygın biçimde sanılanın aksine, mimarlığın maddeselliğini optimize etmek bir yana, dikkate almaya bile çok ender olarak hevesliydi. Çoğunlukla mimarlar, inşaatçılar mimari yapıtın maddeselliğini –yani malzeme ve onun kullanımına ilişkin teknikleri– asla ölçerek belirleyemeyecekleri kritik bir eşiğe kadar zorlamayı bile tercih etmişlerdir. Hatta sık sık o maddeselliği inkâr etmeye çabalamışlardır. Çoğunlukla inkâr ettiklerinin de farkında olmamışlardır. Dolayısıyla yapı malzemeleri tarihinin çok önemli kesimini tanımlayan terim aslında "dematerya lizasyon" olmalıdır. Maddeyi maddeselliğinden uzaklaştırma çabasıdır yüzyıllar boyunca aslolan. Ürün, maddi gerçekliğiyle çelişen bir görünüme kavuşturulmak istenir. Ne var ki mimarlık tarihi disiplini yakın zamana dek dematerya lizasyonu uçsuz bucaksız mimarlık tarihinin

8. Örneğin bkz. Hélène Vérin, "Les conditions de la rationalité technique des ingénieurs au temps de Vauban", haz. Thierry Martin ve Michèle Virol, *Vauban, architecte de la modernité?* içinde, Besançon: Presses Universitaires de Franche-Comtés, 2008, s. 73-85.

sadece birkaç noktasında karşılaşılan bir arıza gibi takdim edecektir. Bellibaşlı iki tarihyazımsal alanda dematerya lizasyonun belirleyici dönem özelliği olduğu ileri sürülmüştür: Barok'ta ve İslam mimarlığında. Örneğin neredeyse 20. yüzyılın sonlarına kadar Barok mimarlık dematerya lizasyon eğilimli olduğu söylenerek takdim edilmiştir. Oysa bugün rasyonalite ve mimarlığın maddesel özü merkezli mitosları bir yana bırakan gözlemci çok farklı bir tarihsel manzarayla karşılaşır: Zaman ve zemin farkları dikkate alınmak koşuluyla, maddesellik-arkitektonik ilişkisi bağlamında çelişki üretimi sadece olağandır. Yukarıda işaret edildiği gibi, "dematerya lizasyon" bir genel tavır olarak Modernliğe kadar arızi olmak bir yana, neredeyse her yerde kuraldı.

Birkaç örnek bunu açıklamak için yararlı olur. Örneğin Antik Yunan'da Dor düzeniyle eski bir ahşap yapım geleneğinin ilişkisi sürekli yinelenen bir mimarlık tarihi bilgisidir. Dor tapınağındaki çoğu ayrıntı bir zamanlar ahşap olan elemanların taşa geçirilmesi süreci içinde korunmuşlardır. Birbirinden alabildiğine farklı teknikler ilişkili oldukları maddesellikler inkâr edilerek pekâlâ da uzlaştırılmıştır. Çoğu durumdaysa ürün kendisini vareden teknikle düpedüz çelişir. Sözgelimi, Geç Gotik yapılarda rastlanan bazı tonoz strüktürleri taşın doğasını açıkça yadsırlar. Dantelsi görünür yüzeyleri bazen kendisini bile taşıyamaz ve üstten başka bir strüktür tarafından taşınır. Westminster Abbey içindeki 7. Henry Şapeli (yapımının başlangıcı: 1503) böyledir.

Sonraları klasik rasyonellik iddialarına eksen kılınacak olan Rönesans'ta da dematerya lizasyon örnekleri eksik olmaz. Tam tersine, o doğrultuda yeni bir imkân bile doğar. Bramante'nin Floransa'da Santa Maria presso San Satiro Kilisesi apsisinde yaptığı perspektif yanılsama, mekân üretiminin maddesellikle olan çatışmalı ilişkisinin doruklarından biridir (1482-1486). Mimar orada apsisi yerleştirecek kadar yer bulunmadığı için, onu tek kaçışlı bir perspektif şeklinde tasarlar, duvara taş ve mermer gibi malzemelerle bir apsis "resmeder". İbadet mekânı olan ana neften bakanlar metrelerce derinlikte bir koroyeri görürler; oysa gördükleri şey duvar yüzeyine yapışık bir mimari perspektiftir. Onun açtığı yoldan Barok'ta çok



Bramante'nin tasarladığı sanılan mimarlık alanındaki ilk perspektif yanılsama örneği: Santa Maria presso San Satiro, apsisin karşıdan görünüşü.

daha fazla ilerlenecektir. Özellikle tavan resmi olarak uygulanan "quadratura", iç mekânın gerçek maddi sınırlarını ortadan kaldırma arzusunun yoğunluğu hakkında çok şey söyler. Tavan resimsel tekniklerle göğe açılan bir avluya dönüşür. "Trompe-l'oeil"ler ise aynı şeyi düşey yüzeylerde yapar, mekânı yanılsama teknikleri kullanarak genişletir ve/veya farklılaştırırlar. Örneğin, penceresiz bir oda doğaya açılır veya resimsel bir açıklıkla başka bir iç mekâna eklemlenir.

Başka yer ve zamanlardaki sayısız örneğin varlığına karşın, demateryalizasyonun mimarlık tarihi yazımında olağan ve karakter tanımlayıcı bir pratik olarak nitelendiği tek alan uzun süre İslam mimarlığı olmuştur. Örneğin, Elhamra Sarayı kerpiç bir bünyenin üzerini kaplayan tekstilsi alçı bezeme yüzeyleriyle demateryalizasyon



Santa Maria presso San Satiro, apsisin yandan görünüşü gerçekte bir metre kadar derinlikte olduğunu ortaya koyar.

açısından ikna edicidir de. Anadolu Selçuklu tackapıları, örneğin, İnce Minareli Medrese veya Divriği Ulucamisi ve Darüşşifası taşın imkânlarına açıkça meydan okurlar. İran-Orta Asya yapılarında çini dış kaplama yapıyı adeta bir giysi gibi sarar ve ardındaki konstrüktif gerçeklik hakkında bir fikir vermez. Kolay örneklenebilmesi ve oryantalist söylemlerle bağlantısı nedeniyle, dematerya lizasyon savı bu alanda hâlâ unutulmuş sayılmaz. Piyasayı dolduran güncel kitapların önemlice kesimi İslam mimarlığının karakteristikleri arasında dematerya lizasyonu listeye mutlaka eklerler.[9] İddiayı soslandıran akıl yürütme süreci, İslam'ın maddeselliği ve maddi değerleri

9. Yeni denebilecek çalışmalarda bile bu yaklaşım sürdürülür. Örneğin Robert Hillenbrand, *Islamic Architecture: Form, Function and Meaning*, Edinburgh: Edin-

önemsemeyen bir inanç olduğu savından yola çıkar. "O nedenle İslam mimarlığı da maddesellikten sıyrılmayı öngörür" şeklinde yalın bir denklem kurulur. Bu sav epey kolay ikna eder. Hatta, İslam ülkelerinde de yandaşlar bulur. İslam mimarlığının tezyini olana ağırlık verişiyle mimarlığı mümkün kılan konstrüktif ve maddesel altyapıyı adeta gözden saklamaya çabaladığı vurgulanır. Sorun şu ki, dematerya lizasyonist eğilimler hemen her modernöncesi mimarlıkta yaygın olarak görülür. Olsa olsa farklı biçimlerde ve yaklaşımlarla dışavurulurlar.

İslam mimarlığını dematerya lizasyon merkezli bir ürün toplamı olarak sunan tarihyazımsal anlatılar hemen tümüyle oryantalist düşüncenin kalıntıları olarak anlamlıdırlar. Maddeselliği, rasyonalite ve nesnelliği, yani yapının teknik içeriğini eksen alan bir Batı tarif etmek için işe yararlar. Bir "öteki" inşaatı yapmak için kullanılırlar. Biraz dikkatli her gözlemci dematerya lizasyonun Avrupa'da da, başka yerlerde de İslam ülkelerindeki kadar yaygın olduğunu fark edebilir. Antikite'den başlayarak arkitektonik ve konstrüksiyon hemen daima onu vareden maddeselliğe meydan okumuştur. Bu çok yaygın durumun farkına varılmasının bu kadar uzun süre gecikmesiyse rastlantısal değil. Mimarlığın maddeselliğini eksen alan yeni kavrayışın Avrupa'da ortaya çıkışıyla İslam mimarlığının dematerya lizasyon eğilimli olduğu iddialarının belirişi kronolojik olarak neredeyse örtüşüyor. Malzemenin fizikokimyasal özelliklerini dikkate alan bir rasyonalist mimarlık ve genelde rasyonalite tahayyül edenler, bunun tam aksinin geçerli olduğu bir kültür alanını düpedüz icat ederler. Rasyonalite bir kültür alanında, Batı'da tarih boyunca hep varmış gibi düşlenir. Onun karşısına da tarih boyunca mimari rasyonalite ve genelde rasyonalizm üretme iktidarında olmayan bir "Doğu" yerleştirilir. Oysa ne böyle bir Batı, ne de Doğu var. Bu düşünme sürecinin adı bir kez daha oryantalizmden başka bir şey değil.

İlginç olanı, bu maddesellik karşıtı İslam mimarlığı söyleminin

→ burgh University Press, 1994, s. 24'te İslami gelenekte form ve dekorasyonda müphemlik (*ambiguity*) ve yanılsamacılıktan (*illusionism*) temel karakteristikler olarak söz eder.

Türkiye'de de rağbet görmesidir. Hem yandaş, hem de aksi doğrultuda etkili olacaktır. Yandaşları anlamak zor değil. İslam'ın başkalarına benzemezliğinden konuşmak, dışa kapalı bir kültür alanı düşlemek çeşitli sağ siyasal görüşler için varoluşsal önemde. Karşıtlarsa, "Başka İslam ülkelerinde geçerli ama bizim için değil" gibi bir savla ortaya çıkarlar. O yüzden kimi Türk mimarlık tarihçileri özellikle 20. yüzyılın ortalarında benzer bir "yerli" oryantalizm geliştirirler. Osmanlı mimarlığının da Batı dünyası gibi maddeselliğin inkârına yönelmediği, malzeme ve tekniği, genelde maddeselliği dikkate alan bir rasyonalizm geliştirdiği iddia edilmeye başlar.[10] Sorun şu ki, ne Klasik Osmanlı, ne de 18. yüzyıl ve Aydınlanma Çağı öncesinde Avrupa böyle bir rasyonalizm üretmişti.

Avrupa'da rasyonalist mimarlık kavrayışı ancak Laugier, Lodoli ve Milizia'dan başlayarak başatlık edinir.[11] Hepsinde de mimarlıkta maddeselci ve rasyonalist determinizminin bilincinde bir evrensel insan düşlenecektir. "İlksel ev"[12] mitolojisi o evrensel rasyonalitenin öznesi olan insanı inşa etmek için geliştirilmiştir öncelikle. Onun örtük veya apaçık mesajı şu: İnsanın ve mimarlığın fıtratında rasyonalite vardır; insanoğlu daha ilk kulübesini inşa ettiğinde bile bu bilinçle çalışmıştı: İhtiyaçlarının ve elindeki imkânların neler olduğunu biliyor, onları uzlaştıran bir optimum çözüm üretiyordu. İlk

10. Doğan Kuban'ın tüm çalışmaları Osmanlı mimarlığına rasyonalizm atfetmeye yöneliktir. Şurada kısaca tartışmıştım: Uğur Tanyeli, *Mimarlığın Aktörleri, Türkiye 1900-2000*, İstanbul: GG, 2007, s. 326-27.

11. Francesco Algarotti, *Saggio sopra l'architettura* (ilk baskısı yazarın *Opere varie*'si içinde, 1757) ilk bağımsız baskı Venedik: Nella Stamperia Graziosi, 1784. Abbé Marc Antoine Laugier, *Observations sur l'architecture*, La Haye ve Paris: Desaint, 1765. Andrea Memmo, *Elementi d'architettura lodoliana, ossia l'arte del fabbricare con solidità scientifica e con eleganza non capricciosa*, 2 cilt, Roma: Pagliarini, 1786. Milizia Francesco, *Principi di architettura civile*, 3 cilt, Stamperia di Jacopo de' Rossi, ilk baskı 1781. Bu kronolojik sıralamanın aksine, alanda öncü, 1740'lardan başlayarak görüşlerini kamuya sunan, fakat onları yayımlamadığı için basılı hale gelmesi önce Algarotti'nin, ardında da kapsamlı olarak Memmo'nun kitabıyla olan Carlo Lodoli'dir (1690-1761).

12. İlksel ev için bkz. Joseph Rykwert, *On Adam's House in Paradise: The Idea of the Primitive Hut in Architectural History*, New York: The Museum of Modern Art, ilk baskı 1972.

insan bile çevresini gözlemliyor, hangi nedenlerle doğa koşullarına direnebileceğini saptıyor, o koşullarla çevresinde bulduğu imkânları uzlaştırarak bir konut tasarlıyordu. Bugün konutun erken tarihinin bu rasyonalist açıklamadaki gibi olmadığı biliniyor.

Rasyonalite mitosu 18. yüzyılda doğduğunda henüz evrensel, zamanötesi bir rasyonel insan kurgulamakla sınırlıdır; onu belirli bir tarihselliğe özgü olarak izah etmez. İlksel kulübeyi inşa eden o muhayyel insan tarihötesi bir varlıktı. Nasıl çözüm üreteceğini, nasıl düşüneceğini sadece insan olması, yani akıl sahibi olması nedeniyle biliyordu. Bugün aklın da, akıl yürütme süreçlerinin de tarihsel olduğunu, insana verili bir ebedi ve ezeli imkân sayılamayacağını biliyoruz.

Rasyonalizme ve mimari akla tarihsel derinlik kazandıracak olan ilk mimarlık düşünürleri 19. yüzyılın ortalarında belirdiler. Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc en etkili ve erkenlerden biri olmalı. Bunu da Gotik'in rasyonalist bir mimarlık ürettiği savını geliştirerek yapacaktı.[13] Ancak, bir yandan rasyonaliteye bir geçmiş inşa ediyor, öte yanda da geçmişte yapımcı ve mimarların rasyonalist bir kavrayışla çalıştıkları iddiasını ileri sürerek onu yeniden tarihselliğinden koparıyordu. "Retrospektif bir rasyonalizm" kuruyordu. 18. ve 19. yüzyıl icadı bir söylemi tüm insanlık tarihinin malı kılmaya uzanan yolu açıyordu. Giderek bu rasyonalite iddiası bazı istisnalar hariç tüm çağ ve yerlere şamil bir evrensel gerçeklik olarak genel kabul görecekti.

On dokuzuncu yüzyılda retrospektif rasyonalite Almanya'da daha da geniş katılımlı, ancak en azından o yüzyılda dünya genelindeki etkileri daha sınırlı bir yöneliş olur. Bu bağlamda ilk önemli çalışma Carl Bötticher'in 1844'te yayımlanan *Die Tektonik der Hellenen*'idir.[14] Orada Helen (Dor düzeni) ve Germen (Gotik) yapı üslupları diye adlandırdığı iki farklı yönelim tanımlayan yazar, her

13. Örneğin şu anıtsal eseri yazar: Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe an XVIe siècle*, 10 cilt, Paris: Morel et C.ie., 1875.

14. Carl Gottlieb Wilhelm Bötticher, *Die Tektonik der Hellenen*, 2 cilt, Potsdam: Ferdinand Riegel, 1844.

ikisinin de kendi özgül statik ilkeleri ve maddi içerikleri, tektonikleri olduğunu anlatır. Zaten birer üslup olmalarını da o maddesel ve konstrüktif bünyelerine borçlu olduklarını iddia eder. Ayrıca, bu üslupları birbirlerine karşıt yönelimler diye değil, aynı evrim sürecinin aşamaları olarak betimleyerek bugüne dek çok çiğnenecek teknik-eksenli bir tarihsel değişim güzergâhı da çizer. Onları izleyecek yeni bir aşamanın gelmesi gerektiği gibi bir mesaj da verir. Maddeselci determinizm açısından Bötticher kendinden sonraki yüzyılı aşkın süre savunulacak Modernist yaklaşımın gerçek öncüsüdür.[15] Bugün neredeyse unutulmuş olan yazarın epey hacimli kitabının 19. yüzyılda üç baskı (1844, 1852, 1874) yapmış olması Almanca konuşan ülkelerdeki etkisini kanıtlar. Sayısız izleyicisi ve eleştiricisi olacaktır.[16]

Modernist mimarlık teknik ve malzemeyle deterministik ilişki içindeki bir yapı üretimini merkeze alan efsaneyi sürekli olarak yeniden üretir. 1960'lara kadar Modernizmin en etkili kuramcısı olacak Giedion'dan[17] başlayarak maddeselci determinizm yeni teknik ve malzemeleri mimari üretimi belirleyici ana etmen olarak tanımlar. O determinizm sayesinde yeni bir üslup üretilebileceğine ilişkin Bötticher kehaneti, Giedion'a göre daha 1920'ler bitmeden artık doğrulanmıştır bile. Ancak, ironik olan o ki, pek çok Modernist yapı, hatta bunu kendi söyleminde merkezi önemde sayanların tasarladıkları bile, aksini kanıtlamaya daha uygundur. Wright'ın Prairie Evleri'nin geniş saçakları ahşap bir çatı sistemini akla getirirler, ama

15. Örneğin: Kai K. Gutschow, "Restructuring Architecture's History: Historicism in Karl Bötticher's Theory of Tectonics", *(Re)viewing the Tectonic: Architecture/Technology/Production, ACSA East Central Regional Conference*, The University of Michigan, Sonbahar 2000; repository.cmu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1036&context=architecture (Erişim tarihi: 3 Ağustos 2016).

16. Bunlar ve maddeselci determinizm kuramının sonraki Almanca konuşan temsilcileri için bkz. Sokratis Georgiadis, "Introduction", Sigfried Giedion, *Building in France, Building in Iron, Building in Ferro-Concrete*, çev. J. Duncan Berry, Los Angeles: Getty, 1995, s. 1-78.

17. İlk önemli Modernist metninden başlayarak teknik ve malzemenin rolünü merkeze alır: Sigfried Giedion, *Bauen in Frankreich. Bauen in Eisen. Bauen in Eisenbeton*, Leipzig: Klinkhardt & Biermann Verlag, 1928.

aslında ahşap kaplamanın metal bir taşıyıcıyı gözden sakladığı bilinir. Ya da Mendelsohn'un Einstein Kulesi (1919-1921) karmaşık eğrisel yüzeylerinden ötürü, yıllarca beton döküm tekniğinin olağan bir uygulaması gibi görülmesine karşın, gerçekte beton, tuğla, sıva gibi karma tekniklerle inşa edilmiştir ve malzemenin doğasına sadakat söylemlerini düpedüz yalanlar.[18] Daha da ilginci, çoğu karşı-modernist Alman muhafazakâr mimar 1920 ve 1930'larda Modernistler'i teknik ve malzemenin doğasına ihanet ettikleri iddiasıyla eleştirecek, kendi mimarlıklarında bu determinizmi merkeze aldıklarını savlayacaklardır.[19] Onlara göre Modernistler her tür farklı tekniği karmakarışık biçimde uygulamakta ve üstünü hepsini de gözden saklayan yalın bir sıva-badana katmanıyla örterek gözden saklamaktaydı.

Malzeme ve tekniğin, genelde maddeselliğin determinizmine karşı çıkanlar çok daha küçük bir grup oluşturuyorlar. Üstelik söyledikleri de çoğunlukla dikkate alınmamış görünüyor. Bunların başında Gottfried Semper geliyor. 1851 tarihli bir metninde şöyle diyordu:

> Mimari biçimler repertuarı eskiden de modern çağlarda da, çoğunlukla malzeme tarafından koşullanmış ve ondan türeyen bir şey olarak betimlenmiştir; ne var ki konstrüksiyonu mimarlığın özü olarak nitelemek suretiyle onu sahte aksesuarlardan özgürleştireceğimize inanırken prangaya vurmuşuzdur. Mimarlık, yüce öğretmeni doğa gibi, malzemesini doğanın koşul-

18. Yapının konstrüktif bünyesindeki bu karmalık/karmaşıklık son restorasyonunda belirgin biçimde ortaya çıkmıştı. Bunun için bkz. Gerhard Pichler, "Die Baukonstruktion, oder: Warum bleibt der Einsteinturm ein Pflegefall?", *Mendelsohn. Der Einsteinturm, Die Geschichte einer Instandsetzung*, haz. Norbert Huse, Stuttgart ve Zürih: Karl Kraemer Verlag, 2000, s. 91-101, özellikle s. 92-93'teki konstrüktif analiz çizimleri.

19. Örneğin Werner Hegemann, "Stuttgarter Schildbürgerstreiche und berliner Bauausstellung 1930", *Wasmuths Monatshefte für Baukunst*, XII/1, 1928, s. 8-12. Özellikle s. 9'da Abbildung 1'in altyazısı ilginç: "Stuttgart Werkbund Yapı Sergisi'nde bir ev inşaatı sırasında. 'Uygunsuzca bir araya getirilmiş ve birleştirilmiş demir elemanların, dolu betonun, boşluklu betonun, ahşap karkasın, ahşap lataların, çatı kaplama levhalarının, bims betonun, alçının ... kaotik beraberliği, dilletantizm.'"

landırdığı yasalara göre seçer ve uygular; böyle yaparken, yaratılarının biçim ve karakterini, malzemeye değil, onların cisimleştirdiği fikirlere dayanır hale getirmemeli midir?

... Ne var ki bu materyalistik düşünme güzergâhı Antikite saplantısıyla ittifak edince, tuhaf ve verimsiz spekülasyonlara yol açmış ve sanatın gelişimi üzerindeki en önemli etkileri görmezden gelmiştir.[20]

Bu kısa metin parçası Semper'in mimarlığın maddesel açıklaması karşısında çok açık ve kesin bir pozisyon aldığını düşündürüyor. Orada mimarlık ürününün sadece teknik, konstrüksiyon ve malzeme tarafından belirlendiğine inanmadığı görülüyor. Zaten yıllarca Antik Yunan mimarlığında polikromi meselesi üzerinde çalışmıştır ve konstrüksiyonun yalın ve saf bir ifadesi olarak takdim edilen bu mimarlığın gerçekte çokrenkli bir boya katmanı tarafından örtüldüğünü ilk keşfedenlerden biridir. Dolayısıyla yalnızca o rengârenk boya katmanının bile, üstünü örttüğü taşın maddeselliğini en azından inkâr ettiğinin farkındadır. Ne var ki yıllar sonra yayımlayacağı devasa kitabı *Der Stil*/Üslup[21] çoğu çağdaşı tarafından maddesel determinizmin ifadesi olarak alımlanacaktır. Kitabında üslubun üretiminde teknik etmenlerin rolü meselesi üzerinde o kadar ısrarla duracaktır ki, aslında bir determinizmden konuşmadığı, ancak maddeselliğin üslup ve biçim üretiminde çok çelişik bir rolü olduğuna işaret ettiği fark edilemeyecektir. Oysa alana en radikal katkılarından biri olan *Kleidung* (giysi) kuramı bile, teknik gerçekliğin mimari ifadeyi tanımlamadığı fikrine yaslanır. Mimarlıkta yapının maddi gerçekliğinin onunla çelişik bir dış ifade katmanı ("Kleidung") ta-

20. Gottfried Semper, "The Four Elements of Architecture", *The Four Elements of Architecture and Other Writings*, çev. H. F. Mallgrave ve W. Herrmann, Cambridge: Cambridge University Press, 1989, s. 102. Bu metnin özensiz ve kullanılması çok zor bir Türkçe çevirisi de var: *Mimarlığın Dört Öğesi ve İki Konferans*, çev. Alp Tümertekin, Nihat Ülner, İstanbul: Janus, 2015.

21. Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Aesthetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde. Erster Band: Die Textile Kunst für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst. – Zweiter Band: Keramik, Tektonik, Stereotomie, Metallotechnik, für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst*, 2 cilt, Frankfurt a. M. ve Münih: Verlag für Kunst und Wissenschaft ve Friedrich Bruckmann, 1860-1863.

rafından örtüldüğünü anlatmaktadır. Aydınlanma Çağı'ndan başlayan maddesellik determinizmi hiç tereddütsüz Semper ile sonlanır. Ne var ki aynı determinizmin 19. yüzyıl ortalarından bugüne dek uzanan bir "ölüm sonrası yaşamından" söz etmek de mümkün. Mimarlık dünyasında hâlâ çok yaygın bir biçimde mimarlığın salt maddesel açıklamalarına inanılır.

Alois Riegl, Semper'in izinden gider. Onun yaptığı kuramsal açılımı eleştirecek ve geliştirecektir. İlk baskısı 1901'de yapılan ve sanat tarihi yazınında devrimsel rolü olacak kitabı *Die spaetrömische Kunstindustrie*'de[22] kullanım amacı, malzeme ve tekniğin Semper'in savının aksine, olumlu yaratıcı etmenler sayılamayacağını, bunların sanatsal üretimde kısıtlayan ve iç çelişkiler yaratan birer sürtünme katsayısı gibi çalıştıklarını ileri sürecektir.[23] Riegl'e göre sanatsal üretim bağlamında bu "sürtünme" temel dinamiklerden biridir. İlginç olan şu ki, aynı iç çelişkinin en sık ve kaçınılmaz biçimde gündeme geldiği mimarlık alanında Riegl'in görüşleri hemen hemen hiç dikkate alınmayacaktır. Onunkiler bir yana, Semper'in kuramı bile pek az etkili olacak, mimarlık düşüncesi 18. yüzyıl ve Aydınlanma kökenli söylemlerine sadakatini sürdürecektir.[24]

Maddeselliğin serüveni siyasal görüşler bağlamında ifade edilmeye başladığında daha da çetrefilleşiyor. Teknik ve malzemenin rolü meselesi Aydınlanma'dan başlayan güzergâhı terk ettiğinde bu kez de karşı uca savrulmuş görünür. Örneğin, Alman muhafazakâr mimarlık düşüncesi maddeselci determinizme karşı çıkarak bunu yapar. 1920 ve 1930'larda alanın en önemli temsilcilerinden biri olan Schmitthenner'in *Das deutsche Wohnhaus*'unun "Baukunst und Stil im Jahrhundert der Technik" (Teknik Yüzyılında Mimarlık ve Üs-

22. Alois Riegl, *Die spätrömische Kunst-Industrie nach den Funden in Österreich-Ungarn*, 2 cilt, Viyana: Staatsdruckerei, 1901, 1923.

23. Margaret Iversen, *Alois Riegl: Art History and Theory*, Cambridge, Mass. ve Londra: MIT Press, 1993, s. 72.

24. Amos Rapoport epey etkili kitabı *House Form and Culture*'da (Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall Inc., 1969) iklim, konstrüksiyon, malzeme ve teknolojiyi *modifying*/değiştirici etmenler olarak anlatırken muhtemelen Semper kuramına en fazla yaklaşan araştırmacılardan biridir.

lup) bölümü şu Oswald Spengler alıntısıyla başlıyor: "Üslup malzemenin, teknik ve işlevin (*Zweck*) bir ürünü değildir; tinsel (*geistigen*) atmosferin bir bileşenidir."[25] Schmitthenner ve benzerleri maddeselliği yok saymazlar, ancak ikinci plana atmayı öngörürler. Belirleyici önemde gördükleriyse "tinsel" olandır. Böyle bir yaklaşımla ulusallığın, ırkın, dinin mimari ve sanatsal üretimde ana etmenler olduğu şeklindeki bildik muhafazakâr politik söylemlere ulaşmak zor olmaz. Hatta, maddeselliği eleştirel bir zemine yerleştirerek tartışan Riegl'in *Kunstwollen* (sanat iradesi) kavramı bile bu yolda destekleyici olur. Her çağa tüm yaratımları bağlamında karakterini ve enerjisini veren bir "sanat iradesi"nden konuşulduğunda, buradan kolayca *Zeitgeist* (çağın ruhu/tini) kavramıyla ittifak kurmak mümkündür. Dolayısıyla, maddeselci determinizmden uzaklaşıldığında ondan daha vahim bir başka determinizme (tinselliğin belirleyici olduğu bir dünya kavrayışına) savrulma ihtimali vardır. Oradaysa modernlik karşıtı bir dünya kavrayışına gelip dayanılır. Modernliğin tinsel atmosferi yıkıma uğrattığını, mimarlığın da o nedenle bir bunalım dönemi yaşadığını savunan böyle çok görüş var. Hepsinin de önerdiği çözüm benzeşir: Dünya yeniden eskisi gibi tinselliğin denetiminde olacak şekilde örgütlenmelidir. Savunulan politik görüşe göre kültürün, ulusallığın, ırkın, dinin herhangi birinin veya karışımlarının ana belirleyici etmen olduğu bir sağlam ast-üst ilişkisi tesis edilmelidir. Buna "maneviyatçı determinizm" demek olanaklı.

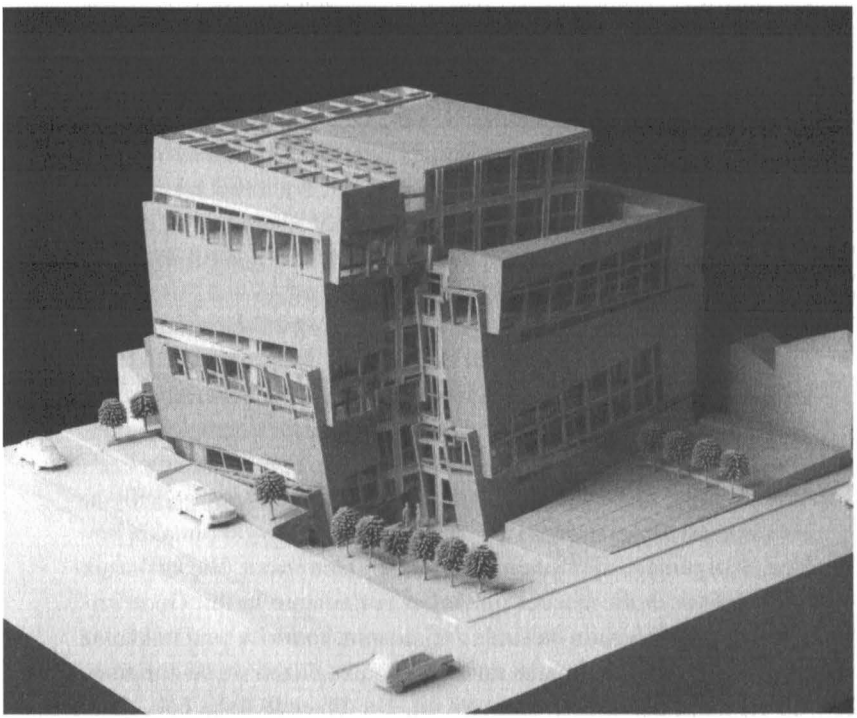
Kısa bir not olarak Türkiye'de maneviyatçı determinizmin uzun sürmüş, halen süren ve kuramsal açıdan da epey verimsiz bir tarihçesi olduğuna değinmek gerekecek. Ziya Gökalp'in hars-medeniyet (kültür-uygarlık) ayrımı doğrudan mimarlık meselelerine işaret etmese de, tekniğin değil, ulusal kültürün tanımladığı bir mimarlık kavrayışını da içerir. Bu görüş Batı'dan teknik ve maddi verileri almak, ama sanat ve mimarlığın ulusal olmasını ummak şeklinde özetlenebilir. Dolayısıyla teknik ve tektonikte değil, ulusta içkin bir mimarlık düşlemektir bu. Son yıllardaysa maneviyatçı determinizm bu

25. Paul Schmitthenner, *Baugestaltung. Erste Folge: Das deutsche Wohnhaus*, Stuttgart: Konrad Wittwer, 1934, s. 5.

kez bir dinsellik-ulusallık karışımı biçiminde yeniden gündemdedir.

Maddeselci determinizmi eksen alan bir mimarlık söylemine inanmak kadar maneviyatçı determinizmi savunmak da tartışmalı görünüyor. Ancak, çok farklı biçimlerde... Maddeselci determinizm, maddi etmenleri başrole yerleştirdiği için mekanik bir neden-sonuç ilişkisi tahayyül ediyor ki, aksini kanıtlayan sayısız örnek durum var. Yukarıda bazılarına işaret etmiştik. Maneviyatçı olansa tanımladığı ast-üst ilişkisi nedeniyle sorunlu görünüyor. Buradaki açmaz, mimarlığı kendisinden daha yüce başka kavramların ve/veya olguların varettiği ikincil önemde bir üretim olarak görme açmazı. Oysa tüm beşeri ve toplumsal pratiklerin hiyerarşik değil, eşdeğer olduğunu artık kavramak zorundayız. Kültür diye adlandırılan şeyin tüm insani ve toplumsal pratiklerin toplamı olduğunu söylemek bugün artık sadece malumu ilandan ibaret. Onları vareden kültür değil, aksine kültürü vareden onlar. Toplumsallığı kurma bağlamındaysa, inanç kadar beslenme ve hijyen kavrayışımız, mimarlık kadar giyim kuşam pratikleri, ulusallık kadar tüketim alışkanlıkları veya sanatsal pratikler, aile ilişkileri kadar iş ilişkileri de yaşamsal katkı sağlıyor. Hiçbiri ikincil veya birincil önemde değil. Daha da önemlisi, kültür, ulusallık, dinsellik gibi "kutsal" gerçeklikler o ikincil önemde sayılan pratikler aracılığıyla imal ediliyorlar. Maneviyat kategorisinde yüceltilenleri maddiyat kategorisinde yer alanlardan ayrıştırmak mümkün değil ki, hangisinin ast hangisinin üst olduğuna karar verilebilsin.

O halde, mimarlık ürününün zorunlu varlık koşulu olan maddesiyle ilişkisini nasıl yorumlamalı? 18. yüzyıl artığı determinizmi savunmak belli ki artık zor. Ancak, deterministik zorunluluk alanını terk edip daha nüanslı davranmaya kalkışınca da farklı düşünülmüş olmuyor. Sözgelimi, Semper gibi olumlayarak veya Riegl gibi olumsuzlayarak yorumlamak pek az farklı. En başta bu ilişkiyi barışçı ve determinist bir bağıntı olarak tanımlamamak gerektiğinden söz edilmişti. Hemen her durumda maddeselliğin performatif ve/veya ekonomik ve/veya biçimsel sınırlarının zorlanması olağan görünüyor. Hiçbir zaman yoğun bir orman varlığına sahip olmamış Ankara'nın 18. ve 19. yüzyıl kent evlerinin ahşap karkas konstrüksiyonlu olması



Tokyo'da Nunotani binası, maket. Mimar: Peter Eisenman.

böyle bir zorlamadır. Ekonomik bir gerçekçiliğinin olmadığı düşünülebilir. Depremselliği yüksek bir coğrafyada taş bloklarını sadece üst üste yerleştirerek kuru inşaat yapan Antik Yunanlılarınsa performatif bir zorlama yaptıkları aşikâr. Ellerindeki malzeme ve teknoloji çevre koşullarıyla çelişiyordu. Eliptik kubbenin statik davranışının hiç uygun olmayışı ve kendi iç gerilmeleriyle bile yıkılabilmesi de örneğin, 17. ve 18. yüzyıllarda Barok mimarları eliptik kubbeler yapmaktan alıkoymuyordu. Aksine, bu biçimde inşa edebilmek için fiziksel engellerle inatlaşmaları, özel tedbirler almaları gerekiyordu. Perspektif teknikleri kullanarak inşa ettikleri mekânların maddi sınırlarını genişletmek, hatta bazen sağlam yapıların yıkıldığı

izlenimini vermek de onlara saçma gelmiyordu. Veya Gehry'nin çoğu yapısında metal yüzeylerin tekstilsi bir uçuşkanlığının olması artık kimseyi şaşırtmıyor bile. Devasa metal kaplamalı yüzeylerin hava koşullarında dalgalanmadığını biliyor olmamız bu çelişkiyi bizatihi anlamlı kılıyor. Eisenman'ın Tokyo'daki Nunotani Binası'na katları gayrimuntazam biçimde iç içe geçerek depremde yıkılmış izlenimi veren tasarım yaklaşımı da böyle bir çelişki tanımlıyor. Bunların hepsi de terimin en geniş anlamıyla demateryalizasyon uygulamaları olarak nitelenebilirler.

Demateryalizasyon yolunu tıkamak, mevcut imkân, araç ve tekniklerin zorlanmadığı bir üretim hayal etmek, sadece mimarlıkla sınırlı kalmayan bir ölçekte değişmeyen bir dünya hedeflemek demek. Sabit bir güvenlik rejiminde yaşamayı istemek demek. Elindekiyle yetinmeyi kural haline getirmek demek. Son onyıllarda özellikle ekolojist bir kisveye büründürülerek sıkça gündeme getiriliyor. Ne var ki bu denge durumu arayışı alabildiğine yaygın olmakla birlikte, asla gerçeğe dönüşmemiş bir beklentiden ibaret. Hiç kuşkusuz tüm insanlık tarihi mevcut imkânları zorlamanın tarihi. Önce imkânları kapasitelerinin ötesinde zorlamanın, sonra da yeni imkânlar yaratmak zorunda kalmanın tarihi. Kapitalist düzen ise bu zorlamanın sistemik olduğu bir dünyaya ait. Bu düzende daha çok, daha ekonomik, daha çarpıcı, daha farklı, daha aykırı üretme talebi sisteme içseldir. Bunun anlamı ne çevre facialarını yaratmak, ne de kapitalizmi olumlamak değil. Ekolojist duyarlılıkla üretmek kapitalist sistemle çelişmiyor. Tam aksine, o da sistemin yeni bir bileşeni olarak çalışabiliyor. Yirmi yıl kadar önce öyle olmasa bile, bugün ekolojizm de meta ekonomisinin içinde çalışan, kârlı bir üretim kalemi haline gelmiştir. Bununla anlatılmak istenen, kapitalizmin her açmazı çözümleyebilen bir *deus ex machina* olduğu değil kuşkusuz. Sadece ekolojist duyarlılığın bir teknik, ekonomik ve siyasal direnme imkânı olduğu biçimindeki inancın naifliğine işaret etmek istiyorum.

Sisteme direnmek ve yeni imkânlar aramak maddesel koşullarla çatışmak demek. Maddesellikle barışık bir mimarlık tahayyülüyse maddesel koşulların verili bilgi gibi düşünülmesi anlamına geliyor.

O koşulların insan eliyle yapılmış olduğunu inkâr etmeyi, neredeyse tanrısal bir zorunluluk oluşturduklarını ve onlara uyum göstermek dışında bir seçeneğin mümkün olmadığına inanmayı önermektir bu. İnsanoğlu bu önermeye göre davransaydı, bugün yaşayabildiği coğrafi, iklimsel, topografik hiçbir ortamda yaşama ve barınma imkânı üretemezdi. Mimarlık, en genelleyici tanımıyla, insanın doğal habitatının yerine yapay bir habitat varetmesi ve doğal olanla bitimsiz gerilimli bir ilişki kurması pratiğinden başka bir şey değil. O nedenle, varettiğimiz hiçbir mekâna, yaşadığımız hiçbir koşula, sahip olduğumuz hiçbir olanağa mecbur olmayız – çatışırız.



VIII

Yenilik, İcat, Yaratıcılık ve Diğer Mimarlık Mucizeleri

YİRMİNCİ YÜZYIL başına ait, dolayısıyla da söz konusu kavram bağlamında erken denebilecek bir Osmanlı metninde Ayanzade Birecikli Ekrem, yaklaşık olarak "Japon sanayiindeki gelişmişlik nedeniyle, Japonya'nın bazı kentsel alanlarında 'smog' artık Londra'dakine benzer" şeklinde yazar.[1] Japonya'nın gelişmişliğine ve değişim hızına bir övgü olan bu ifade aynı zamanda da ilerleme efsanesinin açmazlarını açığa döküyor: Gelişme öylesine olumlanmaktadır ki, onun sonucu olan çevre kirliliği bile neredeyse olumlu bir değer sayılacaktır. Belli ki yenilik, icat, yaratıcılık, gelişme, ilerleme, evrimleşme gibi bir dizi akraba kavram ikilemler tanımlıyor. Bir taraftan tarihsel ölçekte çok yeni üretilmekte olan bir değerlilik kavramıyla ilişkiliyken, öte taraftan da aynı kavramlar aslında olumlanmaları hiç de kolay olmayan imalarda bulunuyorlar.

Verona'da Porta Leona adlı Roma dönemi sur kapısından artakalanlar.

On sekizinci yüzyıl öncesinde bu kavramlar bugün kullanılan anlamda hiçbir yerde mevcut değillerdi. Ama üç yüzyılı aşkın bir değişim süreci sonunda bile onların geçerliliklerinden, hatta varlıklarından hâlâ emin olunamıyor. İnsanın epistemik bir vakumda yoktan varedici bir irade kullanıp yaratabildiğine inanmak

1. Ayanzade Birecikli Ekrem, *Japonlar*, İstanbul: Hanımlara Mahsus Gazete Matbaası, 1906, s. 21.

artık mümkün görünmüyor. Her yeni, eskilerin, mevcut olanların tanımladığı bağlamlarda inşa ediliyor. Eskinin sürdürülmesi, revizyonu, yorumu ve inkârı kolay kolay ayrıştırılamayacak biçimlerde her yeninin içinde yer alıyor. Yine de bölüm başlığındaki yoktan varedici "mucizeler"i terminolojik repertuarın dışına süpürmüş değiliz. Aksine, "yenilik kültü" vazgeçilmezliğini sürdürüyor.

"Yenilik kültü"nü sanat-tasarım-mimarlık bağlamında tartışmak burada "zaman-değer korelasyonunun inşası" başlığı altında yapılacak. Başlıkla anlatılmaya çalışılan şey şu: Kültürel olguların ve "şeyler"in değerliliklerini tanımlayan nitelikler onların kronolojik anlamda yakında ya da uzakta konumlanışları dikkate alınarak belirlenir. Değer zamansallıkla tanımlanır. Örneğin "yeni", sadece yakın tarihli olduğu için, yeni olduğu için değerlidir. Bu kronolojik bir düzenlilik, bir hiyerarşi tahayyülüdür de. Olgular, nesneler, düşünceler zaman içinde sanki az gelişmişten çok gelişmişe, basitten karmaşığa, yanlıştan doğruya, hatta düzeysizden düzeyliye, çirkinden güzele uzanan bir sıralamaya göre dizilmiştir. Böyle yazılmış sanat ve mimarlık tarihleri hep gelişmelerin öyküsünü anlatırlar; böyle yazılmamış tarihlerin sayısı da çok azdır. Hatta ileride göstermeye çalışacağım gibi, sanat ve mimarlık tarihi yazımının başlangıç ürünlerinde bu tahayyül ana ekseni oluşturur. Sanatın ve mimarlığın tarihi gelişmenin, ilerlemenin, yenilikler icat etmenin öyküsüdür. Bu kavramların henüz mevcut olmadığı yer ve zamanlar hakkındaki anlatılarda bile ilerlemeci-gelişmeci tarihyazımsal mantığının değişmediği çok sık görülür.

Burada amaçlanan, dünyayı bu hiyerarşik zaman-değer düzeni çerçevesinde kavramanın kısa bir serüvenini anlatmak ve en azından popüler imgelemde sağlamca tesis edilmiş bu kavramlar ailesini sorunsallaştırmak. Bunu yapmayı zorlaştıran iki neden var: Birincisi, burada sözü edilen kültür kavrayışı 17. yüzyıldan başlayarak önce Avusturya'nın batısında kalan Avrupa ülkelerinde ortaya çıkmaya başladı, ama bugün dünyanın hemen her yerinde bir söylemsel iktidar kurmuş gibi görünüyor. Ne var ki bu söylemsel iktidar yine her yerde o yer bağlamında ve o dilin içinde inşa edildi. Dolayısıyla, sözü edilen kavramlar ailesinin bileşenleri farklı yerlerde ve dillerde

birbirleriyle matematiksel bir kesinlikle örtüşmüyor. İcat-ilerleme-inovasyon yelpazesi tarihsel süreçte ve coğrafi dağılımda ciddi farklılıklar gösteriyor. Genellemeler yapmaya imkân veriyor kuşkusuz, ancak bu imkânın kullanımı epey tehlikeli, çünkü farklılıkları aynılaştırıyor. O yüzden genel bir icat-ilerleme-inovasyon tarihi değil, en azından dillere ve yerlere göre değişen çoğul tarihler yazmak gerekiyor. Kaldı ki tüm bu değişimler her zaman birbirlerinden doğrudan etkilenmelerle ortaya çıkmış gibi de görünmüyorlar. 18. yüzyıl başlarında Osmanlı'da ilk izleri fark edilen icat-ilerleme-inovasyon kavramlaştırması, örneğin 17. ve 18. yüzyıl Batı Avrupası'nda gözlemlenenle akraba sayılamaz. Fakat, özellikle 19. yüzyıl ortalarına doğru Osmanlı'da da bir Avrupa aşısı edinilecek.

İkinci açmazsa, sıralanan bu kavramların bütün bilgi alanlarında eşzamanlı yaratılmamış oluşu. Mimarlık veya sanatta ortaya çıkan değişim, sözgelimi, edebiyattakiyle veya gündelik yaşam pratiklerindekilerle ne kronolojik ne de anlamsal olarak aynı. Mimarlığın yenilik, gelişme ve diğer akraba kavramlarla kurduğu ilişkilerse epey çelişik. Şimdilik şu kadarına değineyim: Mimarlık pratikleri içinde değişim, yenilik ve yaratıcılık bir yandan abartılı bir biçimde idealleştirilerek tarif edilmiş, öte yandan da mimarlığın zaman ve mekânda değişmeksizin süregiden bir özü olduğu iddiasından kolay kolay vazgeçilmemiştir. Bunun anlamı yaratıcılık, değişim ve yeniliğin hem olumlanmasının, hem de inkârının aynı rahatlıkla savunulabilmesidir. Bu çelişkinin başka bir görünümüyse, güncel mimari yaklaşımları önermek ve/veya savunmak için yola çıkanların kendilerine destekleyici örnek olarak başka mekân ve zamanlardan ürünler arayıp bulmalarıdır. İnovasyon ve gelişmeyi yüceltenlerin pek çoğu aynı zamanda değişmez olanlara, geçerliliğini her halükârda koruyanlara inanma ve işaret etme gereksinimi duymuşlardır. Mimarlık sanki sürekli ilerlemeli, ama hep değişmez kalan bir öze sahip olmayı sürdürmelidir. Mimarlık düşüncesi metinlerinin önemlice kesimini birer uzun oksimoron anlatısı haline getiren şey budur. Bölümün sonunda bu meseleye tekrar döneceğim.

I

"Yeni" kavramının icadını ve değişimini anlamak için, sadece Türk kültür alanı için değil, hemen her geleneksel toplum için kabaca geçerli bir kavramsal analizle başlamak ve Arapça/Osmanlıca *bid'at* kavramına hızlıca değinmek yararlı olur. *Bid'at* kabaca yeniyi tanımlar; ama neredeyse ebedi bir yeniyi... Geleneksel İslami kavrayış çerçevesinde Muhammed çağından sonra ortaya çıkmış her şey *bid'at*'tır. Bu kapsamdaki hiçbir şey zamanla eskimez. Eskimenin verdiği kabul görmeyi edinemez. *Bid'at* klasik anlamıyla hep *bid'at* kalır. Örneğin 17. yüzyılda Kâtip Çelebi de bid'atı hâlâ bu anlamıyla uzun uzun anlatır.[2] Mimarlık tartışmalarına dahil edildiği enderdir. Ancak kavramın mimari bağlamda da kullanılması, sözgelimi cami mimarisindeki her "yeni"yi, kubbe, minare, mihrap gibi Muhammed çağında henüz mevcut olmayanları da içermesi mümkün.

On sekizinci yüzyıl başlarında Osmanlı'nın bu zaman-değer korelasyonunu değiştirip mimarlık bağlamında "yeni"yi farklı inşa etmeye giriştiğini gösteren belirtiler var. Osmanlı şiiri bu açıdan biraz daha erkenci bile sayılabilir. 17. yüzyılın sonu ile 18. yüzyılın başlarında Osmanlı poetikasını "tazelemeye" yönelik girişimlerle karşılaşılmaya başlar. Örneğin, dönemin bugün ancak uzmanların hatırladığı şairlerinden Kâmî'nin böyle bir arayış içinde olduğu görülür.[3] Şair, geçmişte varolduğu söylenemeyecek bir yaklaşımla Arap ve özellikle Fars şiirini Divan şiirinin kaynağı olarak nitelemeye başlar ve geçmişte pekâlâ olağan bulunan bu durumu eleştirel bir gözle görmeye girişir. Giderek bazı şairler taklitçilik ve tekrar kaygıları duymaya yönelmektedir. Kâmî'nin bu doğrultuda bir beyti de var:

Rakîb-i bed-nevâ tarz-ı Acemdür şi'rimüz dirmiş
Sadâ-yı kerrenây âheng-i savt-ı erganûn olmaz[4]

2. Kâtip Çelebi, *Mizanü'l-Hakfi İhtiyarü'l-Ahak*, haz. O. Ş. Gökyay, İstanbul: MEB Yay., 1993, s. 65-66.

3. Ali Yıldırım, "Kâmî'nin Divan Şiiri ve Şairi Hakkındaki Düşünceleri", *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi / Fırat University Journal of Social Science*, 11 / 2, 2001, s. 188-89.

Şiirdeki bu taklit endişesi sadece İran şiiri ile de sınırlı kalmaz, Osmanlı şiirinin kendi geçmişine yönelik bir yineleme kaygısı biçiminde de dışavurulur. Hep aynı sözlerin tekrarından ibaret bir şiir üretildiği düşünülmektedir. Yine Kâmî'ye göre:

İhâretden ibâret oldı şimdi Kâmiyâ eş'âr
Müreşşah tâze mazmûn ile yokdur bir gazel söyler[5]

Asıl önemlisi, Osmanlı poetikası Lale Devri (1718-1730) içinde *cedid*, *nev-icad*, *tarh-ı nev*, *tarz-ı cedid* gibi bir dizi yeni ya da anlamları yenilenmiş kavram üretmeye başlar. Bunlar mimari gerçekleri nitelemek için kullanılarak önceki dönemdekinden çok farklı bir kavrayışın doğmakta olduğuna işaret ederler. Poetika ile mimarlık yeni bir biçimde buluşturulur. Mimarlıkta yeni bir kalite ideali ve yeni bir imgelem inşa edilmekte ve onun içinde *cedid* (yeni) olma durumu başlıbaşına bir değer olarak belirginleşmektedir. Örneğin Nedim (öl. 1143/1730) Kapudan Mustafa Paşa'nın "Nüzhetfeza" adlı yalısı için yazdığı kasidede şöyle der:

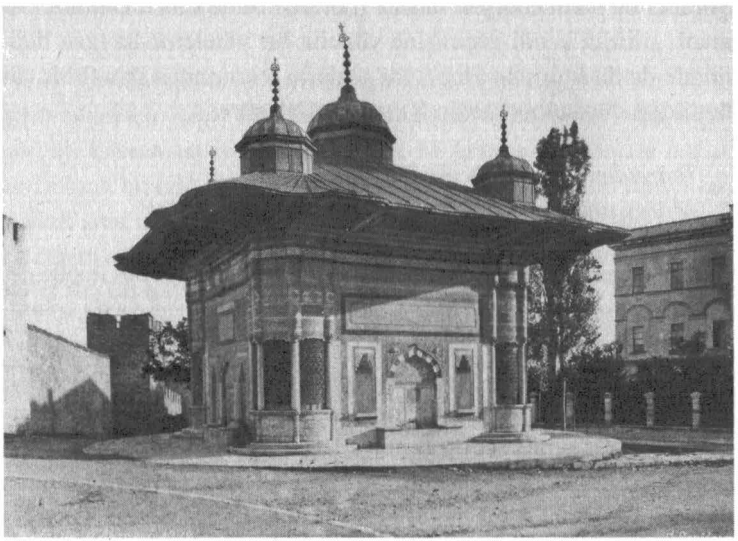
Seyr idüb tarh-i cedîd-i sakf-i âlîsin didim
Var ise bu ruy-i arzın âlem-i bâlâsıdır
Ruh-i Eflâtun didi yok yok hata itdin hata
Âlem-i cân ü celâlin bu yeni dünyasıdır[6]

Kasidede yalının geniş çatı saçaklarının tasarımı (*tarh*) yeni oldukları için beğenilmekte, daha da ilginci, yücelik âleminin "Yeni Dünya"sı, "Amerika"sı olarak nitelenmektedir. Amerika ile kurulan bu bağlantı, bir mimari elemanın yepyeni oluşunu bir kıtanın yeni oluşuyla ilişkilendirmesi açısından hem mimari imgelem, hem de Osmanlı şiiri için benzersiz.

4. *A.g.y.*, s. 188. Bugünkü dille: "Kötü söze destek veren İran tarzıdır şiirimiz demiş / Boru sesi org sesinin ahenginde olmaz".

5. *A.g.y.*, s. 189. Bugünkü dille: "Ey Kâmî şimdi ibaretten ibaret oldu şiirler / Damıtılmış taze mazmunla yoktur bir gazel söyleyen".

6. Asaf Halet Çelebi, *Divan Şiirinde İstanbul (Seçki)*, İstanbul: Hece, 2002, s. 115.



"Nev-icad" tanımlamasına hayat veren bir 18. yüzyıl yapısı: 3. Ahmet Çeşmesi bir Berggren fotoğrafında.

Seyyid Vehbi'nin (öl. 1149/1736) 3. Ahmet Çeşmesi için yazdığı tarih kıtası Nedim'in ürettiği o coğrafi nitelikteki taze mazmun kadar çarpıcı olmasa da, dönemin daha önce tasarlanmış benzerleri olmayan mimari ürünlerini övmenin bir başka yeni biçimini içeriyor.[7] "İcad" sözcüğünün bugünkü anlamında kullanıldığı çok erken bir örnek bu:

Yapdı sebîl-i çeşme-sar me'cur ola rûz-i cezâ
Bu mevkii âbad idüb tarh-i nev icâd idüb
Rûh-i Hüseyni şâd idüb itdi sebîl âb-i safâ

Adı geçen çeşme için yapılan bu niteleme gerçekçi de. Osmanlı su mimarisinde önemli bir değişimin ilk örneği olan çeşme, o zamana kadar bir başka yapının duvarına eklemlenmiş bir musluk ve yalak-

7. *A.g.y.*, s. 123.

tan oluşan çeşme tasarımını bağımsız ve her yöne eşit ağırlıkta açık, merkezi bir strüktüre dönüştürüyor. Çeşme, içinde konumlandığı kentsel mekânı egemenliği altında tutan bir anıtsal yapı haline geliyor. Gerçekten de 3. Ahmet Çeşmesi bulunduğu "*mevkii âbad*" ediyor ve bunu da "*tarh-i nev icâd*" ederek yapıyor.

Süleyman Nahifi'nin (öl. 1151/1738) bir beytindeyse iki önemli değişim okunaklı: Birinci dizede, Osmanlı dünyasında bir mimari ürünün plan çiziminin estetik düzeyi övülerek anlatılması söz konusu ki, bu çok yeni bir kavrayışı haber veriyor. Şiire göre, yapının planının sunuluşu gönül okşayıcı (*vâz-ı resmi dilgüşâ*) ve tasarlandığı üslup benzersiz (*tarz-ı tarhı bi-bedel*). İlk kez bir yapının kendisinin değil, o yapıyı inşa etmek için hazırlanan çizimin, tasarımın, *resm*'in estetik kalitesi gündeme getiriliyor burada. İkinci dizedeyse geç 19. yüzyıldan itibaren sürekli yinelenecek "icat sanatı" kavramının erken bir kullanımı ortaya çıkmış. Sanatın bir teknik beceri, bir imalat pratiği, eski Yunanca'daki gibi bir *tekhne* olarak tarif edildiği ve özgül estetik anlam taşıyan bir pratik olarak nitelenmediği eski Osmanlı kavrayışından hızla uzaklaşılmaktadır. Mimarlığın bir icat sanatı olarak betimlendiği daha erken bir Osmanlıca ifade bilmiyorum:

Vâz-ı resmi dilgüşâ vü tarz-i tarhı bî-bedel
Himmet-i sadr-i güzîn ü san'at-i icâdı gör[8]

Enderuni Fazıl Bey'in (öl. 1225/1810) Defterdar Burnu'ndaki Neşat-abad Yalısı için (muhtemelen geç 18. yüzyıldaki ikinci yapımı dolayısıyla) yazdığı bir dize[9] zaman-değer korelasyonuna doğrudan değinmesi açısından ilginç. Şair "eski takvim" göndermesiyle anlattığı geçmiş zamanı, "*nev-icad*" Neşat-abad tasarımı karşısında artık "kaba" (müsvette, taslak) olarak niteledikleri söylüyor. Geçmişin "yeni"yi üretmek için bir taslak oluşturduğu şeklindeki ilerlemeci-gelişmeci söylemin Osmanlı'daki çok erken bir örneği bu.

Gel temaşa-i cinan it bu Neşat-abaddan
Bahusus ihdas olan bu tarh-i nev-bünyaddan

8. *A.g.y.*, s. 125. 9. *A.g.y.*, s. 187.

Bi-televvün hak bu kim ol hane-i yek-reng ile
Eski takvimi kaba gördük bu nev-icaddan

Şiir-mimarlık arakesitinde 18. yüzyıl başlarında gerçekleşen, dolayısıyla çok erken denebilecek bu başlangıç sonraları aynı ivmeyle sürmemiş gibi görünür. "Yeni"ye ilişkin Osmanlı kültür kavrayışı 19. yüzyıl içinde Avrupa ile kurduğu ilişkiler çerçevesinde farklı bir güzergâhta ilerleyecektir. "Yeni", 18. yüzyılda özellikle estetik bir değişime işaret eder. Örneğin, şiirde söyleyiş, imgelem, mimarlıkta biçimlenme tercihleri değişmektedir. Sonraki kuşaklarsa, muhtemelen Servet-i Fünun edebiyatının 20. yüzyıl başlarken tanımlayacağı kısa bir aralığa kadar estetik bir değişimden konuşmayı en azından ikinci plana atarlar. Artık yeninin anlamı teknik atılımlar, toplumsal yapılanmanın ve kamusal-örgütsel bünyenin reformu gibi meselelerle bağlantılı olmaya başlar. Hatta estetiğe, gündelik yaşam zevklerine, duyuşa ilişkin yenilerden konuşmak bir anlamda baskılanır. Bunlar Osmanlı entelijensiyasının kendisine belirlediği ideolojik değişim gündemi karşısında yaşamsal olmayan, abes, gayriciddi talepler gibi görülecektir. İdeolojik ana argüman devletin bekasını eksen alan bir yenilenmeyi öngördüğü içindir ki, devletle doğrudan ilişkili olmayan her yeni, içeriksiz bir kaprise indirgenir. Bunlar asıl hedeften uzaklaşma, gidilmesi gereken yolda bir vakit kaybı, giderek asıl hedeften sapma olarak nitelenecektir.

Hemen her entelektüelin kendisini merkezi yönetimle özdeşleştirdiği, kendini onunla adeta "organik" bağlantı içinde tahayyül ettiği bir ortamda yeni ve yenilik gibi kavramlar siyasal ve idari eylem programları içinde dondurulur. 18. yüzyıl poetikasının coşkulu dili yerini, örneğin Ziya Paşa ve Namık Kemal'in öğütleyici, tereddütsüz, doğruları bilen ve beyan eden şiirine bırakır. Mimarlık da bu ortamda çok farklı bir yolda ilerlemez. Önceki dönemi şiir dili ve "estetik yeni"nin icadı karakterize ederken, Tanzimat sonrasını merkezi yönetimin mimarlık konularına ilişkin kuru yazışma dili tanımlar. Belgeler bitimsizce mimarlık fenninden, teknik içeriğinden ve onu dışarıdan öğrenmek ve o doğrultuda inşa etmek gereğinden söz ederler.

Bu bakış açısı Tanzimat'tan başlayarak Türkiye'de hiç eskimez. Rakipleri çıkabilir, zaman zaman ağırlığı azalabilir, ama gündemden düşmez. Temel karakteristiği yeninin üretilir bir değer olmaktan çıkarılıp öğrenilmesi gereken "yenilikler" olarak formüle edilmesi, dolayısıyla taşlaştırılmasıdır. Erken 18. yüzyıldakinin aksine, yeni söz söylemek için uğraşılmaz. Bunun mümkün olduğuna inanıldığını gösteren herhangi bir kanıt da yoktur. Çoğu zaman yeni olarak takdim edilen düşünce ve görüşler "öteki"nin, Batı'nın zaten üretmiş olduğu eskilerdir. Onlar Osmanlı coğrafyasında kamuya yenilik olarak sunulurlar. Değerleri de burada yeni oluşlarından kaynaklanır. Bu açıdan Baha Tevfik'in *Teceddüd-i İlmi ve Edebi*'si aydınlatıcı.[10] Kitabın altbaşlığının "Psikolojiye, Ahlaka, Mantığa ve Edebiyata Da'ir En Son Nazariyeler" oluşu bile yazarın kitabının üstbaşlıkta vaat ettiklerini anlatmadığını ortaya koymaya yeter. Yazar çoktan yazılmış ve yayımlanmış, kendi ifadesiyle "en son ve en beğenilmiş" nazariyeleri buraya duyurduğunu ilan eder. Okurlarına beğenilmiş, yani kabul görmüş yenileri anlattığına göre, yeninin alışılmamış ve yadırgatıcı olma niteliği kitabında söz konusu bile olmamalıdır. Kaldı ki, hemen başlangıçta bunları kendisinin üretmediğini, ama pek çok kaynaktan derlediği için adını müellif olarak yazdığını da dikkatle belirtir.[11] Dolayısıyla, yazar kendisini yeni söz söyleme iktidarında biri olarak takdim etmez. Belli ki, yenilikle bu denli meşgul göründüğü bir sırada bile, yeniyi üretmenin bir müellifin varlığını gerektirdiğini düşünmüyordur.

Baha Tevfik'ten otuz yıl kadar sonra bir Erken Cumhuriyet ahlak kitabı yeninin "zaten söylenmiş ve yapılmış, ama burada henüz dolaşıma girmemiş" bir şey olarak tanımlandığını çok açık anlatıyor: "İdeal bir Türk genci, terakkiyi ve yeniliği sevmelidir. İlimde fende ve teknikte bütün yenilikleri, Avrupada, Amerikada nerede bulursa

10. Baha Tevfik, *Teceddüd-i İlmî ve Edebî, Psikolojiye, Ahlaka, Mantığa ve Edebiyata Da'ir En Son Nazariyeler*, İstanbul: Dersa'adet Kütübhanesi Sahibi Arsen, 1911. Kitap Latin harfleriyle de yayımlanmıştır: Baha Tevfik, *Teceddüd-i İlmî ve Edebî*, sadeleştiren ve yay. haz. Veli Kılıçarislan, Konya: Çizgi, Osmanlı Felsefe Çalışmaları, 2016.

11. Yeni baskıda: *A.g.y.*, s. 29.

öğrenmeli ve memlekete getirmelidir. Devletin idare sahasında kabul ettiği bütün yeni formaliteleri benimsemelidir. ... İkametgâhını, ev eşyasını, kıyafetini, hasılı yaşayışının her safha ve her görünüşünü dünyanın en terakki etmiş milletlerine benzetmelidir."[12]

Bugüne kadar bu bakış açısı farklı siyasal görüşlere göre revizyonlar görmüş olsa da korunmuştur. Yenilik hepsinde araçsallaştırılmıştır. İşe yaradığı için öğrenilmeli, uygulanmalıdır. Erken Cumhuriyet Batılılaşmacıları için bu uygar bir toplum olmanın önkoşuludur. Güncel İslamcılar ve genelde muhafazakârlar ise kapsamını daha da daraltarak öğrenilecek "yenilikleri" teknik bir alana hapsetmek için uğraşırlar. Ne var ki amaçladıkları şey, Tanzimat'ta da, Ziya Gökalp'in hars-medeniyet ayrımında da küçük farklarla geçerliydi. Tümünde de "yenilik" öncelikle teknik içeriklidir ve o nedenle de "memlekete getirilmelidir", öğrenilmesi kaçınılmazdır. Teknik nitelikte olmayan "yeni" ise olumlu sayılmak bir yana, toplumun kültürel içtutarlılığını bozucu niteliktedir. Böyle yeniliklerin üretilmesi zaten söz konusu olmaz, ancak öğrenilmeleri bile sorunludur. Oysa bu naif determinist inancın aksine, teknik ve estetik de dahil her alanda "yeni", öyle olması amaçlanmasa da, eski/yerleşik iktidar yapılarına tehdit oluşturur. Önemi de bundan kaynaklanır.

Bu kısa özetin anlamı şu: "Yeni" kavramının modern "aura"sı Türkiye'de 18. yüzyıl sonrasında çok uzun süre, belki 1980'lere kadar tesis edilmez. Yeni bizatihi anlamlı hale gelmez. Dolayısıyla "yeni" ile ilişkili modern mitolojiler de inşa edilmemiştir. Zaman zaman denenir, ama bunlar bir türlü anadamarı oluşturamaz ve daha önemlisi meşruiyet kazanamaz. Yeninin savunulması için onun somut biçimde işe yaraması gerekir. İşe yaraması içinse ülke dışında zaten ortaya konmuş ve işe yaradığının kanıtlanmış olması gerekir. Ve o zaman bile sürekli o kadar yoğun bir kültürel saldırı altındadır ki, yeniyi hep –çoğunlukla başarısız biçimde– savunmak gerekmektedir.

12. A. Faik Türkmen, *Milli ve Askeri Ahlak*, İstanbul: Askeri Liseler Neşriyatı, 1943, s. 229.

II

Yukarıda özetlenen yenilik, icat, yaratıcılık eksenli Osmanlı/Türkiye değişim rotası özellikle Tanzimat sonrasında farklı rotalarla kesişir. Avrupa'da inşa edilmekte olan akraba kavramlarla karşılaşmalar yaşanır. Hiç kuşkusuz hiçbir dilde çizgisel ve aksaksız bir değişimden konuşmanın imkânı yoktur, ama Türkçedeki paralel kavram inşaatının özgül sorunları olduğu görülmelidir. Aşağıda İngilizce, Fransızca, Türkçe arasında karşılaştırılmalı bir anlam üretim analizi denemesi yapılacak. Bu karşılaştırma, yenilik ve yaratıcılık eksenli tekil bir söylemden söz etmenin imkânsızlığını ortaya koyacaktır.

Yaratıcılık, yeninin üretimi, icat gibi kavramların Avrupa'daki tarihi, yukarıda da belirttiğimiz gibi, 18. yüzyıldan önceye gitmez. Onun öncesindeki kavrayışı Aziz Augustinus'un (354-430) "*Creatura non potest creare*" (Yaratılmışlar yaratma iktidarına sahip değildir) ifadesi dünyanın hemen her yeri için temsil edebilir. Yaratmak sadece tanrının özellikleri arasındadır. 16. yüzyılda bile durum pek fazla değişmiş görünmez. Torquato Tasso (1544-1595) "Sadece iki yaratıcı vardır: Tanrı ve şair" diyerek yeni bir yaratıcılık tanımı yapmaya başlayacaktır. Ancak henüz mimarlık yaratıcılık teriminin kapsama alanına girmiş değildir. İngilizcede (*creative, creation, to create*) ve Fransızcada (*créatif, création, créer*) kavramlarının bugünkü sanat ve mimarlık imalarıyla kullanılmaları geç 18. yüzyıldan önce söz konusu olmaz.[13]

Osmanlıca/Türkçede bugünküne benzer bir anlamlandırına ancak 20. yüzyıl başlarken belirmiş olmalıdır. Şemseddin Sami, *Kamus-i Fransevi*'de *création*'un karşılığını şöyle verir: "Yaradış, yaradılış, hilkat/halk-ı mahlukat, ka'inat/icad, te'sis, icad veya te'lif ve tertib olunan şey, bedia/bir tiyatro oyununun bir vazifesini ilk def'a olarak oynama/bir tiyatro oyununun ilk def'a oynanması."[14]

13. Raymond Williams, *Keywords, A Vocabulary of Culture and Society*, Londra: Fontana Press, 1976, s. 82-84.

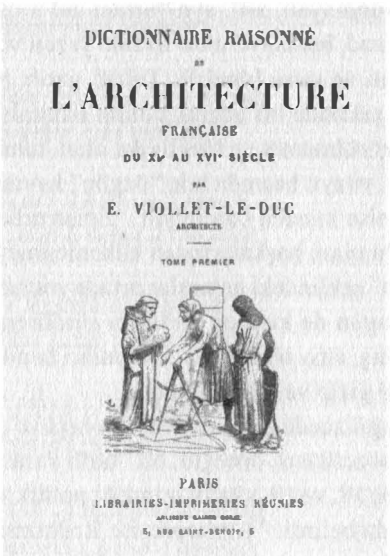
14. Şemseddin Sami, *Kamus-i Fransevi, Fransızcadan Türkçeye Lugat / Dictionaire français-turc illustré*, İstanbul: Mihran, 4. baskı: 1905, s. 654.

"İcad veya te'lif ve tertib olunan şey, bedia" biçimindeki açıklama artık Osmanlılar'a da güzelliğin (*bedia*) icat edilebileceği fikrinin yabancı olmadığını gösteriyor. Ancak Lale Devri'nde bile "icat" kavramının bu anlamına yabancı olmayan kullanımlarına yukarıda örnekler verilmişti. Yine de 20. yüzyıla kadar icat ile yaratma edimi arasında bağlantı kurulduğuna ilişkin Türkçe metin örneği bilmiyorum.

İngilizce *development* (gelişme) kavramını "uluslar evrimsel bir gelişme süreci içindedir" şeklinde bir ifade çerçevesinde ancak 19. yüzyıl ortalarında üretir.[15] Ekonomik anlamda ise geç 19. yüzyılda kullanılacaktır. Terimin Osmanlıca eşanlamlısı *tekamül* 20. yüzyıl başında kullanıma girer. *Underdevelopment* İngilizcede 1945 sonrasında, Türkçesi olan "azgelişmişlik" ise 1960 sonrasında gündeme gelir.

İngilizce ve Fransızca *evolution*[16] (evrim) Latince *evolvere* (ruloyu açmak) fiilinden kökenlenir. 1764'te bile henüz bugünkü evrim anlamına gelmez; örneğin Bonnet onu embriyonun öncel bir formdan yetişkin bir varlığa doğru değişimini anlatmak için kullanır. Anlamı, hâlâ zaten var olan bir şeyin "açığa çıkması" ile, tıpkı dürülmüş bir rulonun açılmasına benzetme yapılarak ilişkilendirilmiştir. 19. yüzyıl içinde yavaş yavaş daha yalın biyolojik varlıkların daha "gelişmiş" varlıklara doğru olan değişimi anlamını edinir. 1832'de Llyell, 1853'te Spencer, 1859'da Darwin bugünkü "evrim" anlamında kullanırlar. Osmanlıcada ise karşılığı 1860 baskısı Redhouse'un İngilizce-Türkçe sözlüğüne göre, dürülü bir nesnenin açılması; sıra, dizi, silsile; ateşden duman ve zihinden fikirlerin husule gelmesi ve yayılması; "hendesece helezon gibi hatt-ı münhaninin vech-i malum üzre intişarı; ... nizam-ı askeriyenin bölük, ve tabur ve alay ve ordu oldukları halde tertib üzre icra kılınan harekât-ı harbiyeleri; manevra" biçimlerinde verilir.[17] Terimin biyolojik anlamına hiç değinilmediği gibi, toplumsal evrim biçimindeki kullanımının da izi yoktur. Biyolojik anlamı 20. yüzyıl başlarında yavaş yavaş oluşacaktır.

15. R. Williams, *a.g.y.*, s. 102-4. 16. *A.g.y.*, s. 120-23.
17. J. W. Redhouse, *A Lexicon, English and Turkish*, İstanbul, 1860, s. 301.


DICTIONNAIRE RAISONNÉ
DE
L'ARCHITECTURE
FRANÇAISE
DU XIe AU XVIe SIÈCLE
PAR
E. VIOLLET-LE-DUC
ARCHITECTE
TOME PREMIER
PARIS
LIBRAIRIES-IMPRIMERIES RÉUNIES
RUE SAINT-BENOÎT, 5

Gotik üslubu rasyonalist bir yönelim olarak icat eden en önemli metinlerden biri: Viollet-le-Duc'ün *Dictionnaire raisonne de l'architecture française*'i. İlk cildin başlık sayfası.

Örneğin *Kamus-i Fransevi* karşılığını "neşv-ü-nema", organik anlamda "tekamül"[18] diye verir. Her ikisinin de "evrim" kavramına olsa olsa kabaca denk düştükleri aşikâr. Birinci karşılık canlıların büyüme ve gelişmesini, ikincisi ise genelde olgunlaşmayı, kemale ermeyi ifade ediyor.

İngilizcede *improve* ve *improvement* sözcükleri 18. yüzyılda henüz toprakla bağlantılı kâr elde etme imkânını tanımlar. Tarımsal kapitalist girişim bağlamında verim geliştirmeye işaret ederler. Ekonomik anlam bugüne kadar korunacak, ama buna toplumsal anlamlar eklenecektir.[19] Türkçedeyse "gelişme", "geliştirme" biçimindeki karşılıklar bugün bile anlamsal bir hassasiyet ve kesinlik elde edemez ve belirli alanlara değil, aşırı genel kullanılırlar.

İngilizce *originality* bugünkü anlamıyla bir geç 18. yüzyıl kavramıdır ve *imitation*'ın karşıt anlamlısı olarak kullanılmaya başlar.[20] Fransızca *originale* Osmanlıcada 20. yüzyıl başında "suret veya tak-

18. Şemseddin Sami, *a.g.y.*, s. 1003. 19. R. Williams, *a.g.y.*, s. 160-61.

lid olunmayan, asıl, ayn/birinci def'a olarak görülen, görülmemiş, nev-icad, bedia/yeni bir usulde yazan veya resm eden (muharrir ve ressam ve şaire [denir]). Tuhaf, garib, bambaşka = nüsha-i asliye, asıl" şeklinde bir sözlük tanımı edinmiştir.[21] *Originalité* ise "garabet, görülmemiş ve bambaşka olan, tuhaflık" diye açıklanır.[22] Belli ki 20. yüzyıl başında bile "özgün" kavramı bugünkü anlam yükünü olsa olsa kısmen edinmiştir. "Epistemik içeriğini sadece kendisine borçlu olan, başkalarından kökenlenmeyen, kökeni kendisinde bulunan" şeklindeki anlamlar ortada yoktur. Öte yandansa "özgünlük" ün bugün de kısmen varlığını sürdüren küçültücü anlamları tesis edilmiş, ama olumlayıcı anlamları henüz inşa edilmemiştir. *Originalité* garip ve tuhaftır henüz.

İngilizcede *progress* ve *progressive* (ilerleme ve ilerlemeci, ilerici) sözcükleri, örneğin, bir "tarih yasası" olarak "ilerleme" kavramı geç 18. ve 19. yüzyıl içindeki politik ve endüstriyel devrimler sırasında belirdi.[23] Türkçede ise Redhouse Sözlüğü'nde, 1860'ta henüz ileri gitmek, ilerlemek, terakki etmek gibi düzanlamlı kullanımları verilir.[24] Ancak 20. yüzyıl başında Fransızca *progres*'in Osmanlıca karşılıkları artık "ilerleme, ileri gitme, terakki/büyüme, artma .../mansıb ve ikbalce veya ilim ve hünerce tefeyyüz"[25] şekillerinde verildiğine göre bugünkü anlam tesis edilmiş görünür. "Terakki"nin toplumsal ve bilimsel gelişmeye ilişkin anlamları muhtemelen 1870 civarında kullanım alanına girmiş olmalıdır. Örneğin Sadullah Paşa'nın 1880'lerde Viyana büyükelçisiyken (1882-1891) yazdığı anlaşılan "On Dokuzuncu Asır" şiirinde "terakki"ye ilişkin tüm modern mitoslar sıralanır. Şiir[26] Osmanlı reformist ve materyalist imgeleminin Avrupa ile buluşmakta olduğunu neredeyse açık biçimde kanıtlar; ancak aşağıda göstereceğim gibi, bu kestirme yargıya varmakta acele etmemekte yarar vardır:

20. *A.g.y.*, s. 230-31.
21. Şemseddin Sami, *a.g.y.*, s. 1587.
22. *A.g.y.*
23. R. Williams, *a.g.y.*, s. 243-45.
24. J. W. Redhouse, *a.g.y.*, s. 602.
25. Şemseddin Sami, *a.g.y.*, s. 1775.
26. Bkz. www.ekultursanat.com/siir/eser-623-Ondokuzuncu-Asir-Sadullah-Pasa (Erişim tarihi: 28 Ekim 2016).

Erişti evc-i kemâlâta nûr-ı idrâkât
(...)
Mecâz oldu hakîkat, hakîkat oldu mecâz
Yıkıldı belki esâsından eski mâlûmât

Mebâhis-i felek ü arz ü hikmet ü kimyâ
Değil vesâvis-i ezhân ü vehm ü temsilât

Mesâil-i nazarîye tecârib oldu sened
Erişti hadd-i yakîne fusûl-i zanniyyât

Ukul-i zâhire sâid fezâ-yı ecrâma
Kuvâ-yı câzibe kanunu pâye-i mirkat
(...)
Havâ vü berk ü ziyâ vü buhâr u mıknâtıs
Yed-i tasarruf-ı insanda unsur-ı harekât
(...)
Sadâ; hesâb-ı mesâfâtta muhbir-i sâdık
Buhâr; zulmeti tenvîrde ebda'-i âyât

Cihât-ı erbaaya berk nâkil-i ahbâr
Buhâr; bahr ü ber üstünde Hızr-ı nakliyyât

Tefâhür eylemesin mi bu asr â'sâra
Kısalttı bu'd-ı mekân ü zamânı muhtereât

Ne kaldı çeşme-i hayvan ne dâru-yı Suhrâb
Ne kaldı nusha-i efsûn ne hükm-i tılsımıyât
(...)
Hudud-ı hakk u vezâif muayyen ü sâbit
Ne kaldı cebr ü tegallüb ne kaldı keyfiyyât

Hukuk-ı şahs u tasarruf masûn taarruzdan
Verildi âlem-i umrâna başka tensîkât

Ne Âmr Zeyd'in esîri ne Zeyd Âmr'a velî
Müesses üss-i müsâvâta nass-ı mevzûât

Münevver eyledi ezhânı intişâr-ı ulûm
Mükemmel eyledi noksânı feyz-i matbûât

Megarib oldu dirîga metâli-i irfân
Ne kaldı şöhret-i Rûm u Arab ne Mısr u Herât

Zamân zamân-ı terakki cihân cihân-ı ulûm
Olur mu cehl ile kabil beka-yı cem'iyyât"

"On Dokuzuncu Asır", çok tanıdık ve yaygın ilerlemeci dilin teknik ve bilim merkezli anlatılarını, eski epistemik sistemin yıkılışını olduğu gibi, toplumsal yapılara ilişkin değişimleri de gündeme taşır. Sözgelimi, hukukun eşitlikçi uygulanması, mutlakiyetçi düzenin yıkılması, batıl itikatların yıkılışı, basının rolü gibi meselelere de yer verir. Sanat ve edebiyatta yenilikse Sadullah Paşa'nın henüz gündeminde değildir. Zaten yeni ve ileri olan her şeyi eski ifade kalıplarını hiç zorlamaksızın anlatır. Öyle ki, "*Ne Âmr Zeyd'in esîri ne Zeyd Âmr'a velî*" dizesindeki gibi eski fetva kitaplarındaki standart formülü bile aynen kullanır. Nihai yargısıysa Osmanlı reformizminin eğitim eksenli değişim önerileri çerçevesindedir. Bu bağlamda açık ve örtük olarak sonraları da sürekli yeniden üretilecek ve hatta hiç terk edilmeyecek kötümser yenilikçi ideolojiyi örnekler. Öyle ki, aktif bir yenilik üretici olabilme imkânlarını, değişimin olağanlığını, en önemlisi, ilerlemeci-yenilikçi söylemlerin en belirgin özelliği olan geleceğe umutla bakmayı ima bile etmez. "*Ne kaldı şöhret-i Rûm u Arab ne Mısr u Herât*" mısrasındaki gibi derin bir kaybetmişlik psikozuyla konuşur. Cehaletin giderilmesi gereği gibi, yıkıldığını iddia ettiği eski epistemik rejime özgü bir saptamayla bitirir manzumesini. Osmanlı tüm bu sıraladığı değişim ve yeniliklere "maruz kalmıştır", onlar dünyayı değiştirmektedir ve bekasını o yenilikleri öğrenmesi sağlayacaktır.

Yukarıda özetlediğim Türkçe kavram inşasının şöyle bir çeliş-

kisi var: Kavramlar sadece sözlüklere bakıldığında, kısmen İngilizce ve Fransızcadakinden çok farklı bir içerik taşımaz gibi görünürler; ancak aynı kavramların Osmanlı-Türk kullanımları epey farklı söylemler içinde gerçekleşir. "Yeni" bu söylemlerde kısmen meçhul ve müphem, ama umut verici değişimlerin niteliği olmaktan çok, "öteki" tarafından zaten üretilmiş, mevcut ve dünyayı değiştirmiş olan, ama Doğu'nun ayak uyduramadığı için artık peşinden koşması gereken bir imkândır. Yeni olanın aynı zamanda bir belirsizlik durumu tanımlaması söz konusu olmaz. Söylem kurucu özne her seferinde yetişmesi, ulaşması gereken bildik bir "yenilik hali" arar, bulur ve kendine dert eder. Yapmadığı, yapabileceğine inanmadığı şey ise, yeninin üretimine girişmektir. Onu sempatiyle bile gözlemlemez. Dünya değişmekte, yenilikler ortaya çıkmaktadır ve onlara uyum göstermek gerekir sadece.

Dolayısıyla "yeni"nin Geç Osmanlı'dan başlayan serüveni bir zaman-değer korelasyonunun inşası şeklinde kolay kolay anlatılamaz. Yeni, yeni oluşundan ötürü değil, özellikle uluslararası siyaset dengeleri çerçevesinde "öteki"ne "ben" karşısında avantaj sağladığı için arzulanır. Tüm 19. yüzyıl Osmanlı metinlerinde mimarlıkta yeniyi ve yeniliği anlatan, olumlayan neredeyse birkaç satır bile bulmak bu nedenle mümkün olmaz.[27] Mimarlık uluslararası denge denklemleri içinde bir kalem değildir ki...

III

Mimarlık buraya kadar özetlenen yaratıcılık-icat-ilerleme mitolojisiyle Avrupa'da da, Osmanlı/Türk söylemlerinde dile getirilenlerden epey farklı, ama çok gerilimli bir ilişki tesis etmiş görünür. Daha önce modern mitolojilere ilişkin söylemlerin karmaşıklığını anlatmaya çalıştım. Mimarlık bağlamında üretildiklerinde daha da

27. "Tarz-ı cedid" (yeni tarz) terimiyle 1880'lerden itibaren metinlerde sıklıkla karşılaşılırsa da, bunun göndermesi daima müphem kalır. Terim, Avrupa kökenli her mimari biçime göndermede bulunabilir.

karmaşık hale gelirler. Örneğin mimarlık düşüncesinin gerçek başlangıç evresi olarak tanımlanabilen 15. yüzyıl içinde yeninin varedilişinden çok, eskinin yeniden üretilişi, ihya edilmesi ön plandadır. Vitruvius'un Milat yıllarında yazılmış ve Antik Çağ'dan bugüne dek gelebilmiş tek mimarlık metni olan kitabı 1486'daki ilk baskısından başlayarak neredeyse kutsallık edinecek, saygınlığını ve geçerliliğini sonraki dönemlerde de sürdürecektir. Değeri yeniliğinden değil, eskiliğinden kaynaklanır. Öyle ki 17. yüzyılda yeni coğrafya ve astronomi bilgisi Ptolemaios'un kitabını geçersiz kıldığında, fizik için Aristoteles'e başvurmak anlamını yitirdiğinde, kentsel suyollarının yapımı için Frontinus'tan yararlanılmaz olduğunda, mimarlıkta Vitruvius güncel anlamını koruyacaktır. Bugün bile dünyanın hemen her yerinde mimarlık öğrenimine yeni başlayanlara Vitruvius okuma önerileri yapan okullar ve öğretim üyeleri var.

Alberti 1485'te yayımlandığında tarihin ilk basılı mimarlık kitabı olan *De re aedificatoria*'yı yazarak Choay'a göre[28] ilk gerçek mimarlık düşüncesi metnini ortaya koyduğunda Vitruvius'tan büyük oranda kopar. Yine de mimarlığa ilişkin fikirlerini sürekli biçimde Antik metinlere başvurarak doğrulama peşindedir. Kitabını da tıpkı Vitruvius'unki gibi "on kitap" şeklinde biçimlendirerek yeniye eskinin kılığını giydirmeksizin rahat etmez. Kuşkusuz 17. yüzyıla kadar bu durum tüm bilgi alanları için geçerlidir. Örneğin keşifler çağı Antik coğrafya bilgisini altüst ettiğinde bile hâlâ eski metinleri feda etmemek için direnilecektir. Kimileri Ptolemaios'un *Geographia*'sında bir yerlerde başka bir ad altında Amerika'nın sözünün edildiğine ciddiyetle inanacaktır.

Barok çağ (17-18. yüzyıl) epistemik bir yıkım dönemi olur, ama mimarlık düşüncesi bağlamında Vitruvius'u tahtından indirmeyi deneyen bir mimarlık kuramcısı ortaya çıkmaz. "Yeni" kuramsallaştırılmaz, düşünselleştirilmez, ancak tasarımsal ve inşai araçlarla imal edilir. Edebiyatta ise 17. yüzyıl biterken "*querelle des anciens et des*

28. Françoise Choay, *The Rule and the Model, on the Theory of Architecture and Urbanism*, çev. D. Bratton, Cambridge Mass. ve Londra: The MIT Press, 1977, özellikle 5. ve 6. bölümler.

modernes" (eskiler ve modernler kavgası) adıyla anılacak ünlü tartışmanın da işaret ettiği bir çatışma gündeme gelir. Çatışma Charles Perrault'nun 27 Ocak 1687'de Académie Française'de "Le siècle de Louis le Grand" (14. Louis Asrı) adlı şiirini okumasıyla başlar. Antik Yunan ve Roma modellerini eksen alan tutumun karşısında güncel edebiyatın çok daha güçlü olduğunu ileri sürecektir. Kısa sürede kavganın İngiliz ve Alman uzanımları ortaya çıkar. İngiltere'de 1704'te Jonathan Swift "*the battle of the books/kitapların savaşı*" diye nitelediği bu durumu ele alan hâlâ ünlü bir hicviye de yayımlayacaktır.[29] Ancak hemen her bilgi alanına ve önemli yazara değinmesine rağmen kavgaya katılan kitaplar arasında Vitruvius yoktur. Sadece bu dışlanma bile incelenmeye değer bir başlık oluşturuyor. Mimarlıkta değişime direnme iradesi belli ki güçlüdür, ama mimarlık alanı dışındaki entelijensiya da mimari anlamda yeniyle ve yenilik meselesiyle ilgilenme arzusu duymaz. Ortada "yeni"yi meşrulaştıracak talepler ve araçlar yoktur. Mimarlıkta yeni kerhen üretilir ve alana *fiilen* katılır. Dolayısıyla Vitruvius Swift'in "kitapların savaşı"na katılmaz, çünkü diğer bilgi alanlarındakinin aksine, ne Swift ne de öteki yazarlar onun karşısına yerleştirilecek eşdeğer bir "modern" bulabilirler. 15. yüzyıl ortalarından başlayarak mimarlık üzerine yazanlar yüzlerce cilt metin ortaya koymuş, fakat Vitruvius'a muhalefet bir yana, ona başvurmayan, onu dikkate almayan bir mimarlık kitabı yayımlamamışlardır. Kısacası, mimarlığın Galileo'su, Newton'ı yoktur; "şarih"leri vardır. Eskilere açıklayıcı/yorumlayıcı şerhler üretirler. Radikal kopuşlar gerçekleştirdikleri de olur, ama onları radikalliklerine vurgu yaparak özgüvenle kamuya sunamazlar. Adeta saklarlar.

Eski-yeni karşıtlığı 18. yüzyılın ilk yarısında da durulmaz. O kadar ki, aslında eski-yeni ikileminden çok farklı bir sanatsal sorunsal ortaya atacak olan Winckelmann'ın modernlere muhalefetinde bile bu "eskilerle modernler kavgası"nın izi vardır. Üstelik Winckel-

29. Çok sayıda yeni baskısı vardır. Biri: Jonathan Swift, *A Tale of a Tub, to which is Added the Battle of the Books and the Mechanical Operation of the Spirit*, haz. A. C. Guthkelch ve D. Nichol Smith, Oxford: Clarendon Press, 1920.

mann çatışmayı mimarlık ve görsel sanatlara doğru genişletir, ama bunu yine eskileri savunmak için yapar. "Yeni"leri doğaya sırtını çevirmekle itham edecek ve Antikite'ye dönüş gereğini savunacaktır. Sözgelimi şöyle yazar: "Son yüzyılda İtalya'yı ve uygar dünyanın geri kalanını, düşünürlerin beyinlerini zehirli dumanlarla dolduran ve kanlarını yakıcı bir ısıyla harekete geçirerek edebi üsluplarını abartılı ve zorlama efektlere dönüştüren yıkıcı bir salgın silip süpürdü. Aynı salgın sanatçılar arasında da yayıldı; Giuseppe Arpino, Bernini ve Borromini, Marino'nun ve geri kalanların şiirde yaptığından daha az olmamak koşuluyla, resim, heykel ve mimarlıkta doğayı ve Antikite'yi terk ettiler."[30] Dolayısıyla Winckelmann için Antik Yunan'dan uzaklaşma bizatihi bir yıkımdı. Eskiye zamanötesi sanatsal değerler atfediyor, eski-yeni tartışmasını bile reddediyordu. Paradoksal olan şu ki, bu Antikite övgüsünü yazarken, aynı zamanda gelişmeci-ilerlemeci bir sanat ve mimarlık tarihiyazımının da temellerini attı.[31] Antik sanat yapıtlarını ilkelden kendi ideal güzel kavrayışına doğru uzanan bir sıradizime tabi tuttu. Eskiden yeniye doğru ilerlendikçe yetkin olana doğru da gelinmekteydi artık. Ancak Winckelmann yetkin olandan da yozlaşma ve manyerizme doğru uzanan bir rota çizerek yenilik sürecinin geri dönüşsüz tek yönlülüğü fikrine yaklaşmayacaktı bile.

Yine 18. yüzyılda yepyeni bir rasyonalist mimarlık düşüncesi inşa eden öncüler de, Aydınlanma Çağı ortamında ürettikleri ussallığı Antikite'yi hiçe sayarak değil, veri alarak anlattılar: Antikite de rasyoneldi! Laugier, Lodoli ve Milizia[32] bu retrospektif rasyonaliteden bir türlü kopamaz. 19. yüzyıldaysa mimarlık düşünürleri bu kez de eskiler arasında geçerlilik tercihi üretmekle uğraşacaktır. Hangi es-

30. Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Dresden: Waltherischen Hof-Buchhandlung, 1764, s. 359-60.

31. Bu katkısı için: Ernst H. Gombrich, *The Ideas of Progress and Their Impact on Art*, New York: The Cooper Union School of Art and Architecture, 1971, s. 20 vd.

32. Mimari rasyonalizmin 18. ve 19. yüzyılları için bkz. Peter Collins, *Changing Ideals in Modern Architecture, 1750-1950*, Londra: Faber and Faber, 1965, s. 198-217 ve Joseph Rykwert, *The First Moderns*, Cambridge, Mass. ve Londra: MIT Press, 1980.

kiler bugün için daha anlamlı ve yararlıdır? Birinin izinden gidilmelidir de, acaba hangisinin? Önce Helenciler ile Romacılar arasında bir tartışma başlar.[33] Onu Gotikçiler ile Antikiteciler arasındaki daha uzun erimli ve verimli tartışma izler.[34] Gotik yanlısı rasyonalizm Viollet-le-Duc'le en güçlü propagandistini bulur. 13-15. yüzyıl mimarlığını 19. yüzyıl rasyonalistine yol göstermeye en uygun yönelim olarak takdim eden düşünürün etkileri 20. yüzyıla kadar sürecektir.

Yeninin sanatta ve mimarlıkta özgül bir değer edinmesi için, Empresyonizm'le birlikte avangard hareketlerin başlaması gerekir. Bu noktadan başlayarak yenilik üretiminin sanat ve mimarlıktaki anlamı radikal biçimde değişir. Ya da "yeni" nihayet radikalleşir, yakın ve uzak geçmişle kesin bir kopuş tanımlamaya başlar. Avangard hareketler yeni olma halini sanatsal ürünün zorunlu niteliği gibi tanımlayacaktır. Hatta avangardizm bu zorunlu olarak yenilik üretme özelliğini eski ile verdiği bilinçli ve bitimsiz bir kavga içinde neredeyse bir tür otomatizme bağlamış gibi görünür. Değişim süreci ardışık kavgalardan oluşur hale gelir. Bu bağlamda Poggioli'nin tanımladığı, avangardın "yabancılaşma" üreticisi olduğu meselesine ve o yabancılaşmayı vareden özellikler listesine değinmek aydınlatıcı olacak. Poggioli'ye göre yabancılaşma, avangard sanatın kültürsüz/zevksiz çoğunluk karşısında aristokratik ve elitist bir azınlığın ürünü olmasından kaynaklanır. Daha doğrusu avangard kendisini böyle takdim eder. O yüzden çoğunluğa yabancılaşacak, dinamiğini de daima azınlıkta kalması nedeniyle, genellikle, burjuvaziye karşı verdiği kavga tanımlayacaktır. Ancak öte yandan azınlıkla da kavgalıdır, çünkü varlığını "eski eskiler" kadar "yeni eskileri" de reddetmesine borçludur. Çağdaşlarını da geçmiştekiler kadar yadsır. Burjuva top-

33. Bu tartışma için bkz. Giovanni Battista Piranesi, *Observations on the Letter of Monsieur Mariette: With Opinions on Architecture, and a Preface to a New Treatise on the Introduction and Progress of the Fine Arts in Europe in Ancient Times*, Giriş: John Wilton-Ely, çev. Caroline Beamish ve David Britt, Los Angeles: Getty Publications, 2002, özellikle "Introduction".

34. Almanca konuşulan ülkeler özelinde çok yararlı, kapsamlı bir özet: Heinrich Hübsch vd., *In What Style Should We Build? The German Debate on Architectural Style*, çev. ve Giriş: Wolfgang Herrmann, Los Angeles: Getty Publications, 1992.

lumuyla ve sanatsal eşdeğerleriyle verilen bu "umutsuz" kavga avangardın kendi meşruiyetini inşa edebilmesini sağlar.

Kavganın umutsuzluğu, her yeninin daha ilk ifade edildiği noktadan başlayarak eskidiğinin bilincinin üretilmesinden kaynaklanıyor. Tüm çağlarda ve toplumlarda eski-yeni kavram çifti mevcut olduğuna göre, yeninin modern kavrayışının bu dayanıksızlığın zihinsel inşasıyla ortaya çıktığı söylenebilir. Böylece "eski"nin köhne ile yüce arasında salınan geleneksel iki karşıt anlamı aşınır. Geçmişte bir nesnenin kullanım ömrünün dolduğuna işaret eden eski kavramı, artık üretiliş evresini geride bırakan her şeyin niteliği olur çıkar. Paradoksal olarak, bir zamanlar eski olan aynı zamanda da aşınmaz bir süreklilik ve geçerlilik niteliği taşırken, tam aksi haline gelir. Ortaçağ Avrupa hukuk metinlerinin her feodal hakkı "hatırlanamayacak kadar eskiden beri mevcut" diyerek eskimişlik temelinde meşrulaştırdığı hatırlanmalıdır. Avangard düşünce bağlamında ise, mevcut tüm sanatsal ürünler zorunlu olarak eskimişlerdir. Daha ilk dışavurulduklarında, kamuya "yeni" denilerek ilk ilan edildiklerinde yaşlanır ve ölürler. Kuşkusuz tüm avangardlar kendi kaderlerinin farkındadır. Buysa, yine Poggioli'ye göre, avangardların zorunlu dört parametreleri veya özellikleri olmasını sağlar. Her avangard hareket nihilist, aktivist, agonist ve fütürist olmak zorunda kalır.[35] Nihilisttir, çünkü önceki her şey gibi zamandaş olduklarını da yadsır. Ortada geçerli, yararlı, "yaşına ve/veya fikirlerine hürmet edilebilir" bir şey bırakmaz. Aktivisttir, çünkü varlığını öncekilerle ve çağdaşlarıyla vermekte olduğu bir kavgayla tanımlar. Agonisttir, çünkü bu umutsuz kavga nedeniyle ıstırap çekmek zorundadır; asla kendi başarısının keyfini sürme noktasına ulaşamaz. Başarıya ulaşmak demek artık kabul görmek, eskimek demektir de ondan. Ve nihayet fütüristtir. Geleceği tanımladığı iddiası avangardın varlık nedenidir.

Sorun şu ki, bu niteliklere sahip bir mimarlık hareketi arayanlar hüsrana uğrarlar. Mimarlıkta avangard düpedüz bir oksimorondur. Mimarlık kendi ürünlerinin geçicilik niteliğiyle bile barışık olamaz.

35. Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, çev. Gerald Fitzgerald, Cambridge, Mass.: Harvard University Belknap Press, 1968.



Mimarlıkta modayı tartışan ilk kitap Hermann Muthesius'un *Stilarchitektur und Baukunst*'u olmalıdır. İlk baskının cildi.

Aksine, mimarlık düşüncesinde vurgu çok yakın zamanlara kadar hep süreklilik olacaktır. Mimarlık ürünü fiziksel anlamda, mimarlık tasarımı ve düşüncesi de epistemik olarak eskimemelidir. Marifet eskimeyeni üretmektir. Örneğin 20. yüzyıl başlarında Hermann Muthesius'tan itibaren modayı lanetlemek[36] gibi çok yaygın bir alışkanlık var. Muthesius'a ve daha sayısız mimara göre, mimarlıkta modaların ömürsüzlüğü değil, kendi inşai özüne sadık "yapım sanatı"nın (*Baukunst*) aşınmaz doğruluğu amaçlanmalıdır. Bunun anlamı şu: Her yeni kendisinin geçici bir moda olmadığını kanıtlamalıdır. Her şeyin tüketilebilir olduğu kapitalist kültür evreninde bir tek mimarlık bilgisi tüketilmemelidir. Bunun kapitalizme bir direnme olmadığı, fakat mimarlıkta bir türlü feda edilemeyen "ebedi ve

36. Bkz. Hermann Muthesius, *Stilarchitektur und Baukunst*, Mülheim-Ruhr: Verlag von K. Schimmelpfeng, 1902; İngilizcesi: *Style-Architecture and Building-Art: Transformation of Architecture in the Nineteenth Century and Its Present Condition*, çev. ve Giriş: Stanford Anderson, Los Angeles: Getty Publications, 1994.

aşınmaz geçerlilik" mitolojisinin bileşeni sayılabileceği aşikâr.

Mimarlık alanında "yeni" kavramıyla ne denli sorunlu bir ilişki tesis edildiğini belki de en iyi Le Corbusier ortaya koymuştu. Tüm kitapları çağına, endüstri uygarlığına, güncel teknik imkânlara övgülerle dolu olan 20. yüzyılın muhtemelen en etkili mimarı, fikirlerini hemen her zaman geçmişte de geçerli ve doğrulanabilir oldukları iddiasıyla savunmuştur. Örneğin güncel mimarlık saf platonik formların kullanımını esas almalıdır; örneğin Romalılar da, Osmanlılar da öyle yapmıştı! Güzellik ideali Arkaik Yunan'da da bugün de çelişmez! Yanlışlar geçmişte de güncel dünyada da aynı nedenlerden kaynaklanır! Dolayısıyla Le Corbusier'de eski hiç eskimez. Mimar gelişme, ilerleme mitolojisine eleştirel bakış yöneltmek bir yana, ona olan imanını tereddütsüz korur. Tarihsel gelişim sürecinin ne yöne gidileceğini tanımlamış olduğu fikrini bitimsizce savunacaktır.[37] Bu süreç öyle çalışır ki, geçmişin geçerliliği hiç aşınmaz; orada bir hikmet deposu gibi kullanılmaya hazır bekler. Bu inanç farklı kılıklara girerek sonraki mimarlık düşünürlerince de neredeyse istisnasız yinelenir durur.

IV

Mimarlıkta yeniyle eski arasına bir epistemik sınır çizmemek en azından 15. yüzyıldan beri olağan. Ortada hep bir tür kararsız karışım var. Mimarlıkta hem yenilik üretmeksizin olunamıyor, hem de eskiler feda edilemiyor. Hatta yeniyi hep eskilere başvurarak savunmak ve gerekçelendirmek gibi bir saplantı egemen ortama. Ne var ki yeniliğin ve yaratıcılığın kapitalist sisteme içsel ve yaşamsal olduğu gerçeği mimarlıktaki bu eskiyi yüceltme saplantısıyla çelişiyor. Adorno, kapitalizmle yeninin üretilişi arasındaki ilişkiyi "sanatta yeni kategorisi, meta toplumuna egemen olan şeyin zorunlu bir

37. Özellikle şu kitabının ilk kesimi süreklilik ile gelişme ve yenilik kavramlarının mekanistik denebilecek yorumunu örnekler: Le Corbusier, *Almanach d'architecture moderne*, Paris: Les Editions G. Cres et Cie, 1925, s. 6-15 ("Calendrier d'architecture"/mimarlık takvimi başlıklı bölüm).

kopyasıdır[38] diye açıklamıştı. Kapitalist üretim ilişkileri üretim miktarını, üretimin ekonomik getirisini, dolayısıyla, üretim tekniklerini sürekli geliştirmek, tırmandırmak zorundadır. Üretim hem niceliksel olarak, hem de niteliksel olarak geliştirilmelidir. Sürekli olarak farklılaştırılmalıdır da. Tüketimi arttırmaksızın üretim arttırılamayacağına göre, satın alma talebini farklılaşma ve çeşitlenme aracılığıyla teşvik etmek gerekir. Bitimsizce yeni modeller, yeni teknikler, yeni icatlar, yeni ürünler, yeni modalar ortaya koymak sistemin zorunlu pratiğidir. Yatırımlar bunun için yapılır ve sermaye tanımı gereği olarak yatırım yapmalıdır.

Adorno'nun ifadesi sanattaki yeninin de kapitalizmin bu özelliğinin en azından ikizi olduğunu anlatmaya yönelikti. Eric Hobsbawm da sanatta avangard hareketleri kapitalizmin işleyişiyle benzer biçimde ilişkilendiriyordu.[39] Ancak, avangardı ve yenilik kültünü meta toplumuyla bağlantılı olarak veya aynı şeyin iki simetrik görüntüsü gibi yorumlamak, 19. ve 20. yüzyılın mimari avangardlarını ve değişimlerini açıklamak için fazla yararlı değil. Çünkü kapitalist üretim ilişkilerine tüm sanatsal pratiklerden daha sıkıca bağlı olan yapı üretim sektörünün yeni ile olan bağı sadece yeniyi yüceltmekle sınırlı kalmaz. Her ticari ve/veya sanatsal ürünün kendi yeniliğini ilan etmesinin yaşamsal olduğu aşikâr. O zaman şu soruyu sormak kaçınılmaz olur: Madem ki yeni olma hali başlıbaşına bir değer kalemidir, hatta, kapitalist dünyada yeniliğin kendisi bir tür metadır ve artifaktın değişim değerine eklenen bir değerdir, neden mimarlık alanında yeni sık sık yeni değilmiş ve eskinin yalnızca bir uzantısıymış gibi takdim edilir? Bu eski-yeni gerilimi neden sanatta ve edebiyatta mimarlıktaki kadar yoğun yaşanmaz?

Bu soruya, Poggioli'nin tanımladığı o yabancılaşma zorunluluğunun mimarlık alanında sanattakinin tam aksi doğrultuda hissedil-

38. Aktaran: Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, çev. Michael Shaw, önsöz: Jochen Schulte-Sasse, Minneapolis: Manchester University Press / University of Minnesota Press, 1984, s. 61.

39. Eric J. Hobsbawm, *Behind the Times: The Decline and Fall of the Twentieth-Century Avant Gardes*, Walter Neurath Memorial Lectures, Londra: Thames & Hudson, 1999.

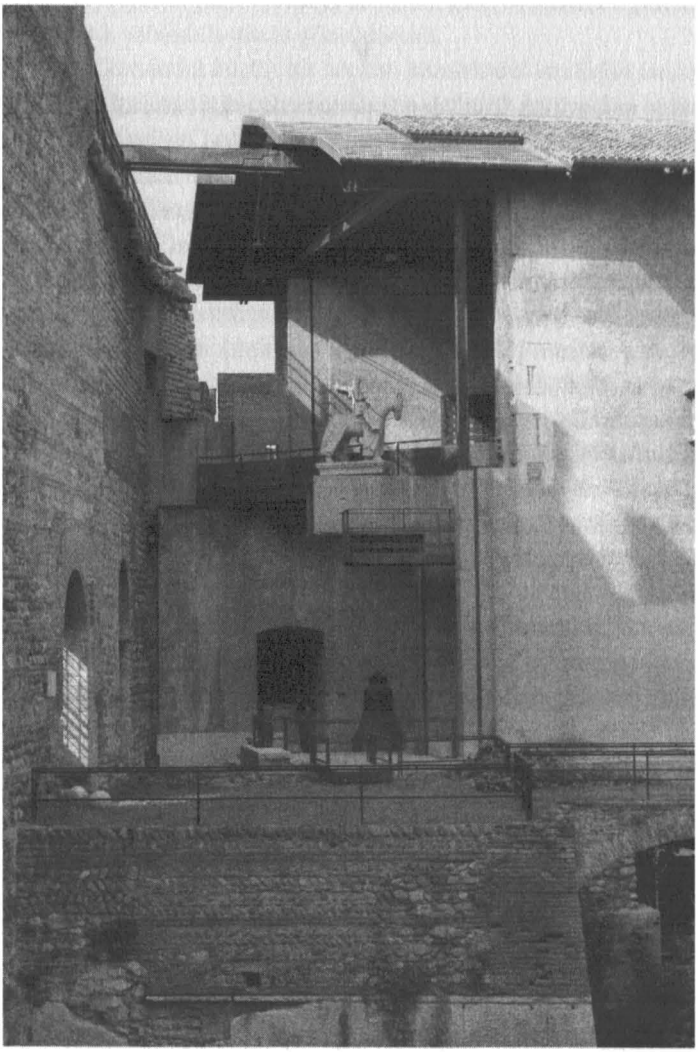
diğini söyleyerek yanıt vermeyi deneyeceğim: Mimarlık toplum çoğunluğuna yabancılaşmayı göze alamaz.

Sanat kendisini küçük bir seçkin, entelektüel azınlığın tanımladığı dar bir ekonomik cebe neredeyse daha 19. yüzyıldan bu yana kapatmış gibidir. O cepte üreticiler kadar tüketiciler de yabancılaşma talep ederler. Orada yeniliğin uzun vadeli bir pazar şansı vardır. Yepyeni olduğunda, yabancılaşma ürettiğinde (popüler dille, "anlaşılamadığında") ürünün bir anlamda reklamı yapılmış olur. Pazar başarısı bu aykırılığın geniş bir kitle tarafından merak edilmesiyle tırmanır. Örneğin, roman daha çok satar; Pollock resmi ilk yapıldığında değil, zaman içinde astronomik değer kazanır. Ne var ki, çok daha geniş bir toplum kesimine hizmet sunan mimarlığın ekonomik gerçekliği sanattakine benzemez. Mimarlık ürünü ancak yabancılaşmadığı zaman, veya denetimli bir yabancılaşma yanılsaması üretebildiği zaman gerçekleşebilir. Mimarlığa talep yöneltenler, müşteriler ve diğer toplumsal aktörler (yerel yönetimler, yapımcılar, işgücünü temin edenler, hatta akademya, genelde tüm toplum) fiziksel çevreyi bir asgari müşterekler ağı içinde uzlaşarak varederler. Çünkü mimarlık sadece mimarlara bırakılamayacak kadar güçlü ve dolaysız bir biçimde kapitalist üretim ilişkilerine eklemlenmiştir. Buysa tavizler vermeyi, uyum göstermeyi, kavgadan kaçınmayı, kısaca yabancılaşmamayı gerektirir. Yabancılaşma ancak bir efekt olarak, zararsız bir yanılsama olarak kaldığı takdirde ürüne bir artı değer katar. Her yeni mimari ürün eşdeğerlerinden farklılaşacak kadar yeni olmalı, ama kurulu düzeni değiştirecek kadar da yeni olmamalıdır. Dolayısıyla, mimarlıkta sanat ve edebiyattaki kadar radikal yeniler ortaya konmaz. En aşırı gibi görünen yenilerin bile eskiden de öyle olduğu iddia edilerek savunulmaları muhtemelen bundan ötürüdür.

V

O halde mimarlıkta "eski"den kopamamak, eskiyi kutsallaştırma ile yeniye duyulan aşk arasındaki gerilimli ilişkiyi unutmak bir türlü mümkün olmaz. Oysa mimarlık üzerinde (ve her konuda) düşünebilmek için önce onun eleştirel bir zemine yerleştirilmesi gerekir. Bunu yapabilmek içinse mimarlığın sekülerleşmesi gerekir; kutsallaştırma pratiklerini unutması gerekir. Her tür saldırıya direnmesini sağlayan kutsallık zırhından çıkarılıp korunaksız kılınması gerekir. Eski-yeni kavram çiftinin ait olduğu olağanlık düzlemine yerleştirilmesi gerekir. Zaman-değer korelasyonunun o mekanik mantığının unutulması gerekir. Bu ise ne "yeni"nin, ne de "eski"nin idealleştirilmediği, yüceltilmediği, kutsallaştırılmadığı, sadece değişimin bitimsizliğinin ve olağanlığının bilincine varmayı sağlayacak bir epistemik rejimin kurulması demektir. Mimarlık belki de ancak bunlar yapıldığında gerçekten taze bir biçimde düşünülmeye başlayabilir.

Eski ile yeninin fiziksel çevre bağlamında bir yarılma oluşturmadığını anlatmak için Verona verimli bir örnek: Verona Po vadisi üzerinde bir İtalyan kenti. Daha eski bir yerleşim olsa da, MÖ 89'da Romalılar tarafından "*colonia*" ilan edildi ve dama tahtası düzeninde bir ızgara planla yeniden kuruldu. Ama bugünkü kentte dolaşanlar eğer uzman değillerse, hâlâ ayakta duran arenadan başka bir Roma yapısı teşhis edemezler. Kentin Roma dönemi sur kapılarından biriyse (Porta Leona) bünyesine yüzyıllar içinde katılmış sonraki çağlara ait yapılardan bir ölçüde temizlenerek kısmen ortaya çıkarılmıştır. Yine de bir 18. yüzyıl yapısının yan duvarıyla öyle kaynaşıktır ki, onun sayesinde ayakta durur. Eski olan daha yeni tarafından taşınır. Ortada Roma kent kapısının özgün genel görünümünü ortaya koyacak bir şey yoktur. Uzman olanlar bile özgün halinde kapının neye benzediğini kolay kestiremezler. Sadece kapının bir kesimi ayaktadır. O da zeminin değişimi ve bir zamanlar kendisine bitişik olan yapıların yüklerini ala ala gönyesinden kaymış, adeta bir karton gibi eğilip bükülmüştür. Verona kenti de genelde böyledir.



Castelvecchio, Verona: 13. yüzyıldan bugüne uzanan bir mimari süreklilik ürünü. Mimar: Carlo Scarpa.

Eline çağdaş kent planını alan biri orada epey deforme olmuş biçimde eski Roma ızgara planını kabaca okuyabilir. Ama üzerindeki yapıların Antik Roma ile bağlantısını saptamak mümkün değildir. Tüm çağların mimarlıkları kent ölçeğinde ve her bir yapı özelinde karmakarışık bir zamanötesi bütün oluştururlar. Üstelik, İtalyan koruma cı ve restoratörlerin çok sevdikleri bir pratik nedeniyle, kimi yapıların yüzeyinde Ortaçağ'dan bugüne uzanan dönemlerin izleri bazen vurgulanarak açığa çıkarılmıştır. 19. yüzyıldan eski gibi görünmeyen bir konutun kimi alt kat pencerelerinin 13-14. yüzyıl Gotik izlerini taşıması, üst katta 16. yüzyıl sonu Rönesans söve ayrıntılarına rastlanması kimseyi şaşırtmaz.

Bütün kent sanki aynı yerde konumlanan bir Carlo Scarpa restorasyon ve yeni tasarımı olan Castelvecchio[40] gibidir. Tarihi 13. yüzyıldan bugüne uzanan kale 1958-74 arasında Scarpa tarafından hiçbirine yanındakini hiçe saydıracak özel bir önem atfedilmeyen bir dönemler, ayrıntılar, teknikler, üsluplar, mekânlar karışımı olarak restore edilmiş, müze olarak yeniden işlevlendirilmiştir. Bu neredeyse benzersiz komplekste, eskinin nerede bitip yeninin nerede başladığı kolay kolay kestirilemez. Tüm donatılarıyla müze güncel gereksinmelere aksaksız hizmet eder. Ama yepyeni değildir. Hele hele eski bir yapının içine yerleştirilmiş yeni bir tasarım hiç değildir. Aynı mekânda tüm zamansallıklar birlikte yaşanır, ancak hiçbiri tekil olarak yaşanamaz. Gündelik yaşam da, düşünme süreçleri de en genel anlamda aynen böyledir. Epistemik bir vakumda toplumsal ve bireysel yaşamı sıfırdan başlatabilen, mutlak bir yeni üretimi yok. Bunu az çok biliriz. Bilmediğimiz, mutlak bir eskinin de varolmadığıdır. Eski diye tanımlanabilen her nesnenin ve fikrin onları algılayan, kavrayan bir güncel özne tarafından yenilendiğini düşünmek istemeyiz. Onların "gerçekten" yeni oldukları bir zamanda aynı şekilde kavranmadıkları, anlaşılmadıkları, anlamlandırılmadıkları, estetik yargılara tabi tutulmadıkları gözden kaçar veya görmezden gelinir. Her tür nostaljiyi mümkün kılan da budur. Eskinin güncel es-

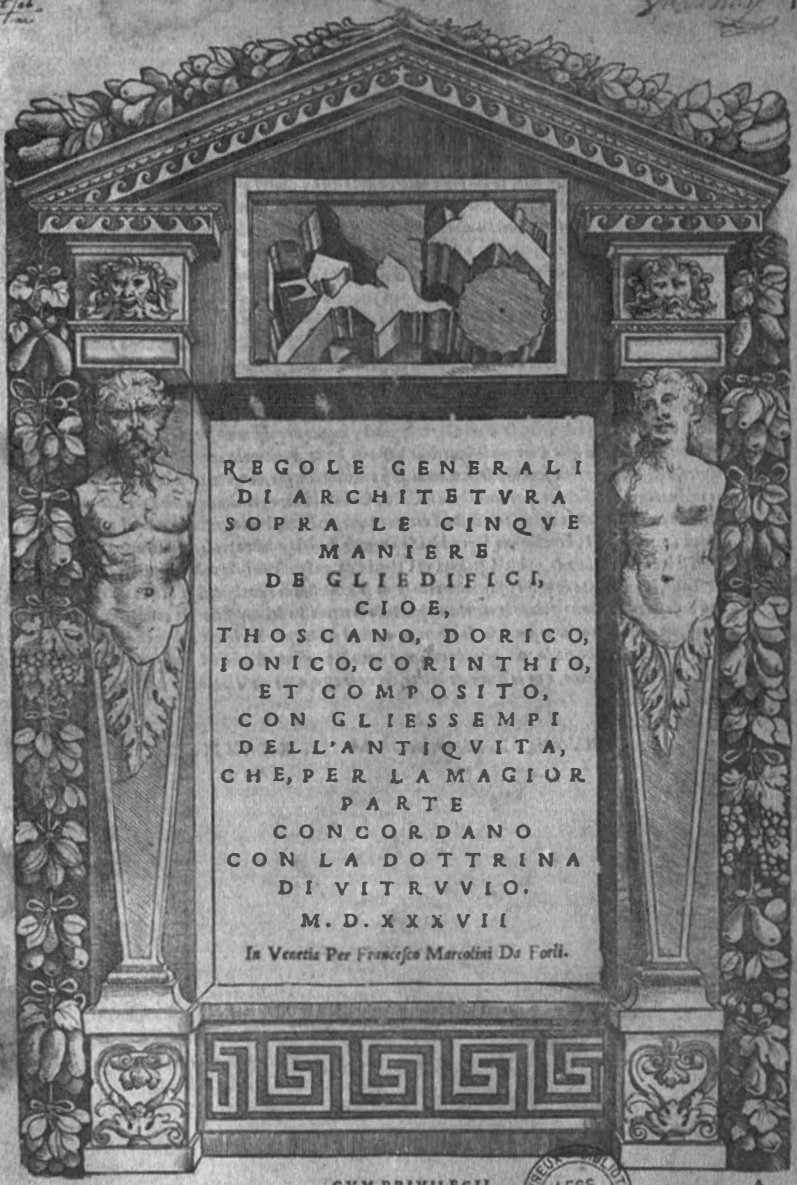
40. Bkz. Richard Murphy, *Carlo Scarpa and the Castelvecchio*, Londra: Architectural Press, 1991.

tetik, ideolojik, kültürel iktidarını olanaklı kılan da aynı görmezden gelmedir. Özetle, eskinin özgül değeri yoktur. Ona atfedilmiş yeni değerler vardır.

Bunun farkına varmak ne sağlar?

Değişim, yıkarak yapmaktır. Geçmişte mevcut ve geçerli olanların ortadan kalkması veya geçersizleşmesiyle gerçekleşir. Bunun anlamı, dünyanın her gün bir *tabula rasa*'dan hareketle yeniden kurulduğu demek değil. Aksine, yeni daima eski üzerinde kurulur, ama onu aşındıra aşındıra, deforme ede ede, başka bir şey kıla kıla, çarpıtarak... Eski hiç ölmez, ama o denli çarpıtılmış, o denli başkalaştırılmıştır ki, eskiliğini sadece uzmanlar fark edebilir.

Mimarlık Kelepçeleri



REGOLE GENERALI
DI ARCHITETVRA
SOPRA LE CINQVE
MANIERE
DE GLI EDIFICI,
CIOE,
THOSCANO, DORICO,
IONICO, CORINTHIO,
ET COMPOSITO,
CON GLI ESSEMPI
DELL'ANTIQVITA,
CHE, PER LA MAGIOR
PARTE
CONCORDANO
CON LA DOTTRINA
DI VITRVVIO.

M. D. XXXVII

In Venetia Per Francesco Marcolini Da Forli.

CVM PRIVILEGII

LEGS REGNIER

IX

Taklit

MİMARLIK TÜKETİCİLERİNİN (ve/veya müşterilerinin) zihinlerinde imgeler vardır. Bunlar aracılığıyla seçer, talep eder, beğenir ya da beğenmezler. Mimarların zihinlerinde de imgeler vardır. Bunları kullanarak tasarlarlar. Ancak mimarların zihinlerinde imgelerden başka meslek etikleri, meslek ideolojileri, jargonları ve söylemleri de vardır. Onlar aracılığıyla düşünür, eleştirir, yargılar, mahkûm ederler. Daha bu kadarıyla bile çağdaş dünyada tüketim ile tasarım ve tüketici ile tasarımcı arasında bir asimetri bulunduğu söylenebilir. Tüketici genellikle imgelerden başkasından haberli değilken, mimarın imgelerle kurduğu ilişkiyi denetleyen ve adeta bir altbenlik gibi işlev gören etik, ideolojik ve söylemsel "meslek vicdanı" vardır. Böyle olduğu için mimar müşteriyi velinimet bilmekte zorlanır. Onun taleplerini kolayca kabul etmesini olanaksız kılan bariyerler her tür uzlaşmayı, ille de engellemeseler bile, denetlerler.

Sebastiano Serlio, döneminin mimarlık dilini devasa bir çizimler toplamı halinde ifade edecek ve mimarlara sürekli "taklit" edebilecekleri bir veriler bütünü sunacaktır. Kitabının 4. cildinin başlık sayfası.

Ne var ki mimarın sahip olduğu bu özdenetim mekanizmalarıyla çelişen bir diğer gerçekten söz edilmelidir: İmgeler sayısız iletişim kanal ve aracını kullanarak serbestçe dolaşırlar. Beş yüz yıldır matbaanın icadı, ucuz kitabın doğuşu, resimli mecraların belirişi, mimarlık dergilerinin ortaya çıkışı ve nihayet dijital mecraların egemenlik kazanışı gibi değişimler imgelerin dolaşımını hızlandırdıkça hızlandırmışlardır. İmgelerin dolaşımını engelleyebilecek hiçbir otorite yoktur, ta ki mimarın kapısına gelene dek... Adorno'nun büyük öl-

çüde haksızlık ve mahkûm ederek tanımladığı kültürün metalaşması[1] çağı, mimari imgelere de alınır-satılırlık niteliği kazandırır ve onlara çağdaş kapitalist sistemdeki tüm metalar ve değerler gibi hareketlilik bahşeder. Onlar da bu metalar dünyasındaki metalardan bir gruptur sadece.

Modernlik, geleneksel anlam yapılarının yerine yenilerini koymamak üzere tahrip eder. Mimari imgenin anlamının boşaltılması da bu değişimin bir parçasıdır. Sonuçta imge kültürel bağlarından ve bağlamlarından neredeyse azat edilmiştir. Kimseye hemen hemen hiçbir şey ifade etmediği için her yerde varolabilir, her işlev için kullanılabilir. Demek ki anlam yitimi ile "dolaşım özgürlüğü" ve metalaşma birbirlerine sıkıca bağlıdır. Başka bir deyişle, imgeler metalaştıkça dolaşırlar, dolaştıkça anlamsızlaşırlar, anlamsızlaştıkça dolaşırlar. Kuşkusuz hâlâ anlamlıymış gibi görünebilirler; ama aslında anlamları dolaşabilmelerindedir. İmgelerde içkin değildir. Oysa anlamın imgelerde içkin olduğuna inanılabilen çağlar vardı. Kyoto'da Ryoanji Tapınağı'nın kum-kaya bahçesi Zen Budizmi bağlamında anlamlıydı. Gotik bir katedralin cephesindeki heykeller bir grup insanı betimlemenin ötesinde, okunaklı dinsel göndermeler de yaparlardı. Ama sözgelimi, Isamu Noguchi'nin 1950'lerde tasarladığı kum bahçeleri sadece Ryoanji'ye ve benzeri eski kum bahçelerine atıfta bulunur. Onların çağdaş insan için neredeyse yalnızca Japonya'dan başlayan yolculukları anlamlıdır. Dolaşımda olduklarını biliriz ve o sayede ABD'ye kadar gelebilmişlerdir. Bu anlam üretim süreci 17. yüzyılda Ryoanji'yi gerçekleştirenlerin anlam üretim süreçlerine benzemez bile.

Bu süreçlerde medya merkezi bir rol oynar. Kültür endüstrisinin ya da kültürün metalaşmasının popüler medya organlarının belirişiyle eşzamanlı olarak gündeme geldiğinin düşünülmesi bundandır.[2] 19. yüzyılın ortalarından başlayarak önce Avrupa ve ABD burjuva-

1. Bunun için bkz. Theodor W. Adorno ve Max Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*, çev. J. Cumming, Londra ve New York: Verso Classics, 1997, s. 120-167'de "The Culture Industry: Enligtenment as Mass Deception" bölümü; Türkçesi: "Kültür Endüstrisi: Kitlelerin Aldatılışı Olarak Aydınlanma", *Aydınlanmanın Diyalektiği*, çev. Oğuz Özügül, İstanbul: Kabalcı, 2010.

zisi, ardından tüm dünya önce kitlesel olarak üretilen baskı resimler, resimli dergiler ve ucuz resimli kitaplar aracılığıyla, daha sonra da sinema, televizyon ve geleneksel kültür ürünlerinin anlamını nihai olarak hiçleştiren kitle turizmi sayesinde (yani doğrudan görerek) geniş bir imgeler toplamını zihinlerinin geridönüşüm çöplüğüne dolduracaktır. Medya için bunlar sadece satılacak görsel maldır, metadır. Turizm de aynı malı satar. Daha incelikli bir analiz arayanlar, Kracauer'in, turizmin nasıl içeriksiz bir görüntüleme deneyimi olduğunu, amacının görmek için görmekten daha derinlikli olmadığını kapsamlı biçimde açıkladığı metne başvurabilirler.[3] Söz konusu görüntü parçacıklarını, imgeleri zihninde toplayan için, görsel olarak tanınabilirlikleri dışında hiçbir gerçek anlamları yoktur. Sadece nominal olarak tanınırlar. Görsel bilginin yepyeni bir türü ortaya çıkmıştır. Biraz dünyadan haberli her Avrupalı ve Amerikalı Parthenon'u, bir Mısır minaresini, Tac Mahal'i görür görmez tanıyıvermektedir artık. Onlara ilişkin tek bilgisi de tanımaktan ibarettir. Parthenon'un Antik Yunanlı'ya, minarenin Memluk'a, Tac Mahal'in 17. yüzyıl Agralı'sına ne anlam ifade ettiği sadece uzmanı ilgilendirir. Sanat tarihinin ikonografik-ikonolojik çözümleme pratiklerinin icadı öncesinde onu bile pek ilgilendirmiyordu.

Yirminci yüzyıl ise popüler olanların yanına, belirli bir alana özgü hale getirilmiş yeni medya organlarını katar. Dekorasyon ve sanat-tasarım dergileri imgelerin metalaşması sürecine yeni ve mimarlık özelinde dev katkılar yaparlar. 20. yüzyıl başında Marcel Breuer'in Macaristan'ın Peç kentindeki baba evi İngiliz *The Studio* dergisine aboneydi ve evde İngilizce bilen tek kişi yoktu.[4] Breuer ailesinin de milyonlarca Avrupalı benzeri gibi bu tür bir dergiyi görsellik de-

2. Örneğin bkz. John Brenkman, "Mass Media: From Collective Experience to the Culture of Privatization", *Social Text*, 1, Kış 1979, s. 101.

3. Sigfried Kracauer, "Travel and Dance", S. Kracauer, *The Mass Ornament: Weimar Essays*, haz. ve çev. T. Y. Levin, Cambridge, Mass. ve Londra: Harvard University Press, s. 65 vd.; Türkçesi: "Seyahat ve Dans", *Kitle Süsü*, çev. Orhan Kılıç, İstanbul: Metis, 2011.

4. Christopher Wilk, *Marcel Breuer: Furniture and Interiors*, New York: The Museum of Modern Art, 1981, s. 15.

posu olmaktan başka bir şey olarak düşünmediği aşikâr.

Görüntü ve imge ticareti sadece sokaktaki adama yönelik olarak yapılmaz. Meslek çevresine yönelik daha titiz, daha kapsamlı ve incelikli bir başka ticaret türü daha var. Uzmanlık medyası sürekli olarak mimarlara imge satar. Bağlamlarından koparılmış, ulusal ve uluslararası dolaşıma çıkarılmış görüntüler gerçek bir ticaret alanını tanımlarlar. Sadece meslek dergileri değil, çok önemli kesimi *pattern book* olarak kullanılmaktan başka hiçbir amacı olmayan kitaplar ve son yıllarda da internet bu ticaretle meşguldür. Ancak daha 19. yüzyılın son çeyreğinde bile mimarlık bürolarına örnek diye kullanabilecekleri fotoğraf kompilasyonları satmakta uzmanlaşmış fotoğrafçılar vardı. Önemli Romanesk, Gotik ve Rönesans yapıların ve ayrıntıların görselleri bu şekilde dolaşımdaydı.

Tüm görsel iletişim araçları imgelerin anlamlı, en azından iç tutarlılığı olan bütünler oluşturmasını engellemek zorundadırlar. Çünkü görselleştirmek demek, görselleştirilen üçboyutlu gerçekliğin ait olduğu bütünden yalıtılması ve ikiboyutta yeniden üretilmesi demektir. Buysa, plan-kesit-görünüş, perspektif ve tasarı geometri gibi temsil tekniklerinin gelişmesi ve sonunda da fotoğrafın icadı ile imgenin metalaşmasının birbirine ne denli sıkı biçimde bağlı olduğunu ortaya koyar. Mimari gerçekliklerin geleneksel anlamlarını yitirmeleri böyle yeniden üretilebilir "alelade" geometrik tasvirler haline getirilmeleriyle ilişkilidir. Geometrik izdüşüm tekniklerinin varettiği modern temsiliyet araçları ve fotoğraf, başka şeyler gibi mimarlığın da "büyüsünü bozarlar". Bir mimari gerçekliğe ilişkin bilginin ağırlıklı biçimde sözel araçlarla üretilip aktarıldığı Modernöncesi dünyada, o araçların biçim bilgisini aktarmaktaki sınırlı yetenekleri hem alıcıyı hem de ileticiyi yalnızca biçimle uğraşmaktan alıkoyardı. O durumda, ellerindeki araçlarla üretip aktarabilme iktidarında oldukları kültürel anlamlar üzerinde yoğunlaşmaları kaçınılmazdı. Dolayısıyla perspektifin ve genelde Rönesans görsellik devriminin öncesinin insanı için mimarlıktan söz etmek, yapıların biçimsel özelliklerini tanımlamaktan ziyade toplumsal anlamlarından konuşmak demektir. Mimarlık böyle bir çağda hâlâ büyülüdür.

Ne var ki temsiliyet teknikleri mimarlığı sadece geometrik ger-

çekliği çerçevesinde kavrayabilir ve yeniden üretebilirler. Daha doğrusu, mimari gerçekliği geometrikleştirirler, çünkü o amaca hizmet etmek üzere yapılmışlardır. Ama mimariyi toplumsallığından kopartan bu geometrikleştirme etkinliği, onları aynı zamanda bağlamsız da bırakır. Antik mimari biçimleri görselleştirerek "satan" ilk resimli Rönesans mimarlık risalelerinden başlayarak, medya mimari gerçekliği bu sayede dekompoze eder. Örneğin, Antik Yunan ve Roma mimarı için üzerinde konumlandığı mimari bütünden ayrı düşünülebilecek bir Dor, İyon veya Korinth düzeni yoktur. Rönesans mimarlık literatürü, tam aksine, bu düzenleri öğelerine ayrıştırır. Bir İtalyan mimarın, Vignola'nın 16. yüzyılda hazırladığı böyle bir çizimsel sistematizasyon külliyatı[5] 20. yüzyıl başlarında bile mimarlık okullarının temel elkitabıydı. Giderek imge, ait olduğu aileden öylesine özerk bir yaşama kavuşur ki, 19. yüzyılın son çeyreğinden başlayarak, fotoğrafçılar sadece mimarlara satılmak üzere eski yapıları ve ayrıntılarını fotoğraflamakta, paketler halinde pazarlamaktadır. Salt mimari biçimler evreni bağlamında bakılırsa, fotoğrafçının dekompoze ettiğini mimar rekompoze edecektir; işi de budur. Sonraki dönemlerde de imge ticaretinin içeriği pek az değişir. Fotoğraflananlara ilişkin tercihler değişmiştir yalnızca.

Birlikte oluşturdukları bütünden ayrılarak sürekli olarak yalın biçim-birimlere indirgenen mimari öğeler, bir yandan da tasarlama denilen süreçte yeniden bir araya getirilir, birleştirilirler. En genelde (ve epey bir abartıyla) 15. yüzyıl sonrasında mimara kolaj yapmak dışında bir seçenek kalmadığı söylenebilir. Her tür tasarlama etkinliği özünde, "serbest dolaşım"daki imgeler arasından bir seçme yapmak, onları aynen ve/veya deforme ederek yeni bütünler oluşturacak biçimde bir araya getirmek demektir. İnsan zihninin sürekli olarak öncesi olmayan yeni biçimler üretebileceği savını, o kadim erken modern mitosu terk edeli çok oldu.

Ancak mimarın mesleki kişiliğini tanımlayan ideolojisi, söylemleri ve etik ilkeleri, tasarımın bir kolaj üretimi, bir rekompozisyon

5. Giacomo Barozzi da Vignola, *Regola delli cinque ordini di architettura*, Roma: Camera Apostolica, 1562 (?).

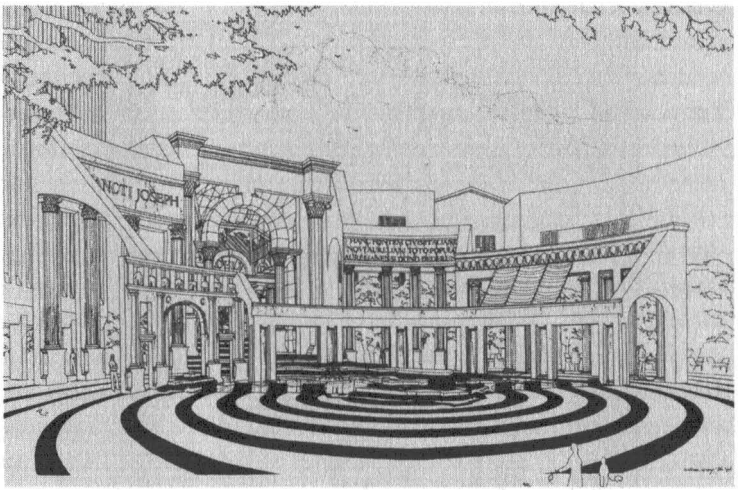
işi olduğu gerçeği ile çelişir. Mimar rekompozisyonu ve kolajı kendi olağan gerçeklikleri içinde kabul etmekte zorlanır. Mimarlık etiği ve mimari söylemlerin bazıları (çoğu) imgelerin serbest dolaşımından yararlanıp yeni karışımlar üretmeyi meşrulaştırmaktan kaçınır. İmgelerin özgürce dolaşıp, alınıp satılması meşruyken, onlardan kökeni tanınabilir seçmeler yapmak gayrimeşrudur. Tüm o imgelerin sadece görülmekle kalması, bilinmesi, ama neredeyse asla yeni tasarımlara dahil edilmemesi beklenir. Mimarlık söylemlerinin önemli kesimi bu imge sağanağı altındaki mimarlara nasıl kuru kalacaklarını öğretmeye çabalarlar. Mimarlık düşüncesi alanından başka hiçbir alanda geçerliliği kalmamış eski ve ucuz öğütler yinelenir durur: "Mimar tarihten ders almalıdır; ama onu yinelememeli, oradan alıntı yapmamalıdır"; "Mimar görsel kültürünü geliştirmeli, ancak çalmamalıdır"; "Mimarlık modalarından uzak durulmalıdır; çünkü mimarlık bir moda konusu değildir."

Özgünlük, yaratıcılık, çağın ruhuna uygun biçimleri varetmek, taklitten kaçınmak gibi başlıklarda özetlenebilen koca bir Erken Modernist kavramlar dizgesi, imgenin serbest dolaşımı ve özgürce temellükü (sahiplenilmesi) olgularını inkâr etme çabasıyla bağlantılıdır. Ya da daha paradoksal bir biçimde, imgelerin serbest dolaşımının engellenemeyeceği bilindiğinden, yalnızca mimarlarca temellükü engellenmeye çalışılır. Yani mimari imge öyle garip bir nesnedir ki, alım satımı serbest, ama kullanımı yasaktır. Özetle esrar, mariyuana gibi bir şeydir. Bütün bu yasaklamanın entelektüel arka planı ayrı incelemelerin konusu olacak kadar karmaşık ve uzun bir tarihselliğe sahip. Ona Yunanca *mimesis*'ten Latince *imitatio*'ya ve oradan da Rönesans ve sonrasına Batı dillerindeki *imitation*'a uzanan bir kapsamda yeni açıklamalar, yeni teorik gerekçeler üretildi.[6] Ne o düşünsel çabalar ne de Türkiye'de 19. yüzyılın ikinci yarısından başlayan "taklit" kavramının modern inşası meselesi burada ele alınacak.

6. Bunun için bkz. James S. Ackerman, "Imitation", *Origins, Imitation, Conventions: Representation in the Visual Arts*, Cambridge, Mass. ve Londra: The MIT Press, 2002, s. 125-41.



Klasik mimari ayrıntıları kodifiye eden ve 400 yılı aşkın süre kullanımda kalan bir "pattern book"un sayısız baskısından biri: Giacomo Barozzi da Vignola, *Regola delli cinque ordini d'architettura*, Siena, 1635?.



Piazza d'Italia, New Orleans. Mimar: Charles Moore.

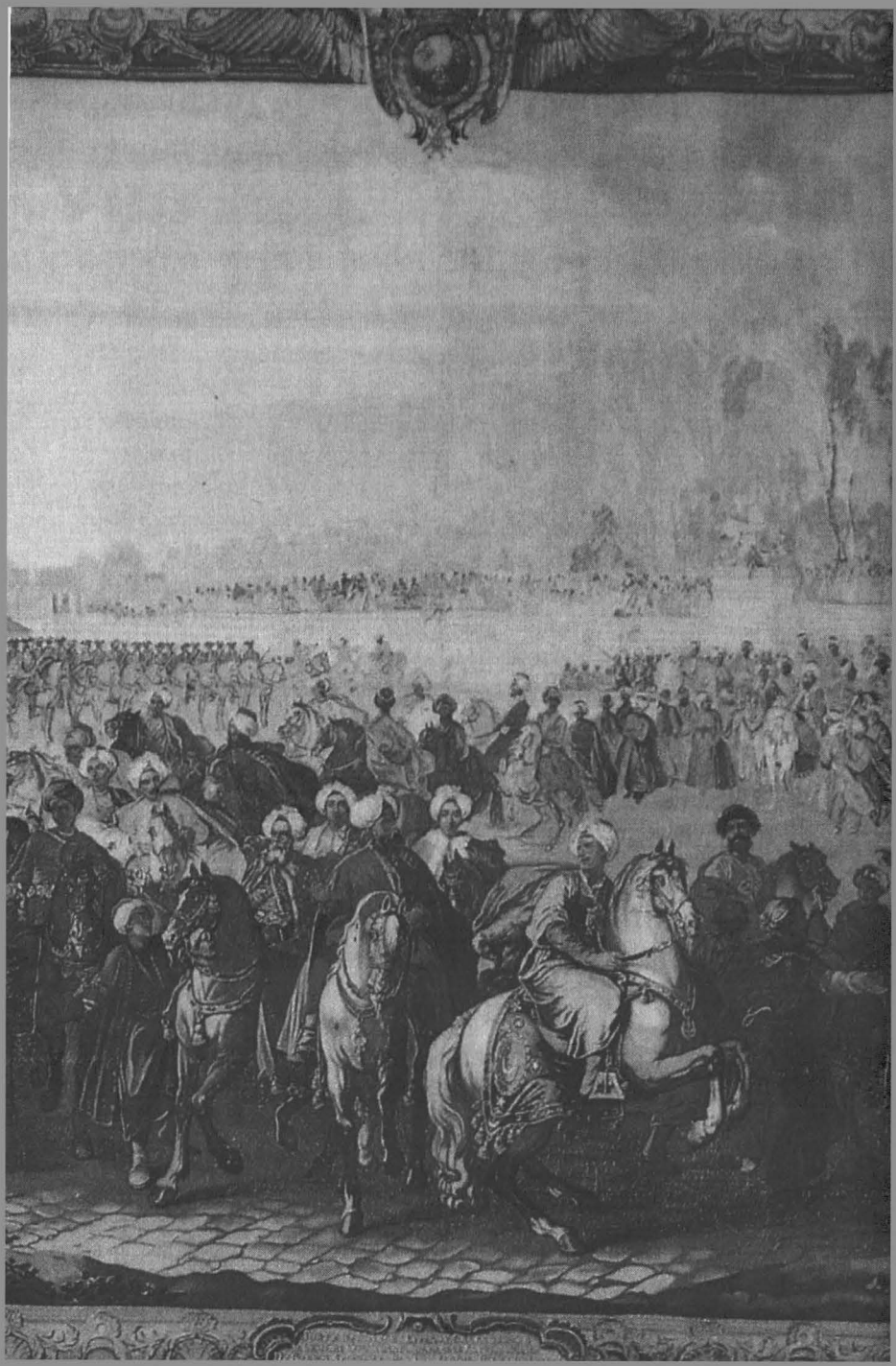
Bu durumda her yasak gibi, bunu da aşmanın yolları aranır ve bulunur. Mimarlık trükleri, hileleri icat edilir, "hile-i şer'iyeler" yapılır. Temelde iki "hile-i şer'iye" türü var: Birincide, serbest dolaşımdaki imgeler alınır, kullanılır, ama tanınmalarını engelleyecek küçük maskelemelere girişilir. Ufak deformasyonlarla kökeninin kavranması zorlaştırılır, ya da ayrıntılarından o kadar temizlenir ki, çakıl taşı kadar "düzleştirilir". Çalıntı Mercedes'lerin motor-şasi numaralarının kazınması gibi, mimarlık imgelerine de aynı işlem uygulanır; tanınmaması için başkalaştırıcı tedbirler alınır. Daha da iyisi, tek bir kaynaktan kökenlenmediği besbelli çoğul bir imge repertuarı kullanılır. Mimarlık dünyası bu bağlamda yaşamdakinin aksi doğrultuda çalışır: Tek bir yeri soyan hırsız hemen yakalanacaktır; çünkü mallarını herkes tanıyıverir; ama torbasındakileri iyice karıştıranın imgelerini teşhis etmek aynı oranda kolay olmadığından övülmesi bile mümkündür. İlkine taklitçi etiketi yapıştırılmaktan kaçınılmaz. Ötekiyse, yaptığı rekompozisyonun bileşenleri uzun uzun irdelenmeyi gerektirdiğinden özgün yaratıcı payesi bile kaza-

nabilir. Dolaşımdaki imgelerden rekompozisyon yapmak, mesleki kamuoyunda her iki durumda farklı birer meşruiyet zemini bulur.

İkinci hile-i şer'iye yöntemiyse, o serbest dolaşımdaki imgelerden amaçlanan bir kesiminin kullanımını meşrulaştıracak söylemleri yaratmaktır. Kimi Postmodernistlerin tarihselciliğe kültüralist kılıflar bulan söylemleri böyledir. Özellikle azgelişmiş dünyada gündeme gelen kimlik koruma kaygılı (aslında kimlik kurucu) gelenekselci söylemler de yaklaşık aynı amaca yönelir. Onlar sayesinde havada uçuşan imgeler arasından seçilenlerin rekompozisyonuna giden yol meşru kılınmıştır artık. Birinci tutum, Charles Moore'un Piazza d'Italia'sındaki imgeler çorbasını meşrulaştırır. İkinciyse, "Bizim kendi öz mimari değerlerimize sahip çıkmamız gerek" diyenlerin safiyane tarihselciliğinin zeminini hazırlar.

Bütün bu sıralananlar, Adorno'nun "kültürün metalaşması" dediği gelişmenin mimari sonuçları ve yanürünleri. Sorulması gereken nihai soru ise şu: Kültürün metalaşması ve imgelerin serbest dolaşımı çağında özgünlük, taklit, kopya, yaratıcılık vs. gibi kavramların gerçekten ikna edici, inanılır ve daha da önemlisi "kullanışlı" mimari tanımları yapılabilir mi? Bu kavramların alışılmış tanımları gerçekler dünyasının verileriyle irdelendiğinde, özgünlüğün artık bir düş, taklidin olağan bir pratik, kopyalamanın gündelik bir etkinlik, yaratıcılığın bir yanılsama ve hatta sahtekârlık olduğunu ortaya koymuyor mu?

Kestirme yanıtlar yok. Ancak bir şey kesin: Mimarlık dünyasının söylemleri, ideolojileri ve ahlaki yargıları ile modern dünyanın kültürel gerçekleri çelişiyor. Mimarlık pratikleri ise bu çelişkilerle baş etmenin kolaycı hileleriyle fazlasıyla meşgul. Bu ikilemden çıkmak için, bizim mesleki-düşünsel-söylemsel altyapımızın ve kavramlarının değişmesi, yenilenmesi dışında seçenek yok sanki.



X

Unutulamayan Oryantalizm

BİR JAPON, OKAKURO KAKUZO, 1887'de yurtdışında geçirdiği uzun bir gezi döneminin ardından yurttaşlarına "Şu Batı'nın özü Avrupa ve Amerika'daki hangi ülkede" diye sorar, "tüm bu ülkelerde farklı sistemler var; bir ülkede doğru olan yanındakinde yanlış; din, adetler, ahlak" hep farklı der.[1] Ondan yüzyıl kadar sonra 1986'da Müge Göçek *East Encounters West* adlı kitabında 18. yüzyıldaki Osmanlı-Avrupa ilişkilerini anlatırken, yaklaşık şöyle bir saptama yapar: "Elçilerin Osmanlı'daki ve Fransa'daki etkileri birbirinden çok farklıdır. Fransa'da etki geçici ve bir tür moda yaratma şeklinde olmuş ve hızla silinmişken, Osmanlı ülkesindeki etkisi uzun ömürlü ve kapsamlıdır."[2]

Batı ile karşılaşmanın da bir mitolojisi var. Sözgelimi Yirmisekiz Mehmed Çelebi'nin Paris sefareti hızla böyle bir nitelik kazanmıştır. Oysa olayın Osmanlı ve Fransız iki grup insanın birbirlerini yakından deneyimlemesi ve merak etmesi şeklinde tarihselleştirilmesi çok daha verimli olur. Dönemin bir gobleninde Çelebi'nin Tuilerie Bahçesi'nden çıkışı görselleştiriliyor.

Birinci gözlemci daha 19. yüzyıl bitmeden Batı-Doğu kutupsallığının ne denli yalınkat olduğunun farkına varmış görünüyor. Birbirinden çok farklı ülkelerin /kültürlerin aynı Batı tanımının altına yerleştirilmesinin imkânsızlığına işaret ediyor. Belli ki Doğu-Batı dikotomisine kuşkuyla yaklaşıyor. Ondan yüzyıl sonra

1. Kosaka Masaaki (haz.), *Japanese Thought in the Meiji Era*, çev. D. Abosch, Tokyo: Pan-Pasific Press, 1958, s. 220'den aktaran: Marius B. Jansen, "Cultural Change in Nineteenth-Century Japan", *Challenging Past and Present: The Metamorphosis of Nineteenth-Century Japanese Art*, haz. E. P. Conant, Honolulu: University of Hawai'i Press, 2006, s. 32

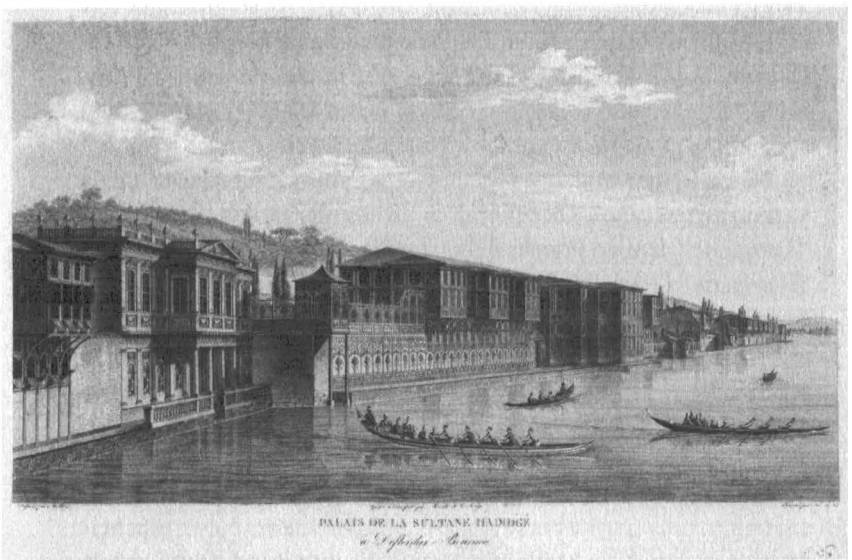
2. Fatma Müge Göçek, *East Encounters West: France and the Ottoman Empire in the Eighteenth Century*, Oxford: Oxford University Press, 1987, s. 72.

konuşan bir akademik tarihçi, üstelik önemli ürünleri olan ciddi bir tarihçi, iki farklı kültür alanının birbirini uzlaşmaz denebilecek kadar büyük bir farklılıkla algıladığını söylüyor. Batı'yı gören Osmanlı, Doğu'yu gören Fransızdan çok daha kapsamlı değişimleri tetiklemiş biri olarak takdim ediliyor. Bu takdimin özellikle Yirmisekiz Mehmed Çelebi'yi eksen aldığı ve onun Osmanlı Batılılaşmasının en erken temsilcilerinden biri olduğuna ilişkin efsanelere eklemlenmesi gerektiği aşikâr. Zaten bu sözlerin yazıldığı kitabın adı da "Doğu Batı ile Karşılaşıyor" olduğuna göre, okur, Göçek'in kitapta söz konusu ayrımın tartışılmasını, sorunlaştırılmasını amaçlamadığını kestirebilir.

Burada sorunlaştırılması denenecek olansa, Doğu-Batı yarılması ve onun Türkiye'de bir tarihyazımsal paradigma olarak kullanılışı. Dünya genelinde kültürel ilişkiler tarihini Doğu-Batı kutupsallığı paradigmasının dışında yazmak nasıl mümkündür meselesi. İşin ilginç tarafı, bunun çoktan modasının geçtiği söylenebilir. Edward Said dünyanın böyle karşıt kutuplar halinde düşünülüşünün dünyatarihsel arka planını anlatalı ve hırpalayalı neredeyse yarım yüzyıl oluyor.[3] Artık dev boyutlara ulaşmış postkolonyal sosyal bilimler literatürü oryantalizmi yarım yüzyıldır hallaç pamuğu gibi atmış görünüyor. Ama Doğu-Batı kurmacasının aşındığı bile söylenemez. Oysa yukarıdaki örnekte olduğu gibi, onun bir kurmaca olduğunu daha geç 19. yüzyılda bile söyleyenler vardı.

Göçek'in ifadesi sadece 18. yüzyıl için değil, neredeyse bugüne dek geçerliliğine inanılan bir Doğu-Batı kültürel ilişkiler dinamiğine işaret ediyor. O yüzden de bu tarihyazımsal paradigmayı tartışmaya başlamak için uygun bir nokta. Öncelikle bu paradigmanın tanımladığı Doğu-Batı ilişkisinin eşitsiz bir ilişki olarak yazıldığı kuşkusuz. Ama onun dışında, artık çoktan gündemden düşmesi gerekli bir tarihyazımsal kavrayışı da örnekliyor. Tarih yazarken sanki kantitatif bir karşılaştırma imkânına sahipmişiz gibi davranıyor. Elçile-

3. Edward W. Said, *Orientalism, Western Conceptions of the Orient*, Londra: Routledge & Kegan Paul, 1978 (ilk baskı); Türkçesi: *Şarkiyatçılık: Batı'nın Şark Anlayışları*, çev. Berna Ülner, İstanbul: Metis, 1999.



Osmanlılar Batı'yı "tadıyor": Hatice Sultan Sarayı'nın resmin solunda görülen küçük neoklasik köşkü Avrupa'ya yönelik Osmanlı egzotizminin ilk örneği olmalıdır. Mimar: A. I. Melling.

rin Fransa'daki ve Türkiye'deki etkilerinin önem karşılaştırmasını yapmayı olağan bir tarihyazımsal pratik olarak sunuyor. Bu ilginç "pseudo-rasyonalizm" ile tarihyazımında sık sık karşılaşıldığı için yadırganmıyor, ama tarihçinin değil, örneğin antropoloğun şapkasını takan biri, farklı kültürlerarası karşılaşmaların "aynı birimle" ölçülebilir ve karşılaştırılabilir olmadığını kolayca anlatabilirdi. Farklı özneler farklı yerlerde, farklı şeylerle, farklı öznelerle, farklı koşullarda yüz yüze gelirler ve bunun farklı sonuçları, farklı komplikasyonları olur. Her biri kendi özgül bağlamında irdelenmesi gereken karşılaşmalardır bunlar. Ancak tarihçiler sık sık eşdeğerlik koşullarında laboratuvar deneyleri yapmadıklarını ve dolayısıyla sonuçları karşılaştıramayacaklarını unuturlar. Yine de bunun genel bir mesleki deformasyon olduğunu iddia etmekte acele edilmemelidir.

Tarihçi bu karşılaştırmayı kendisine Doğu-Batı paradigmasının verdiği özgüvenle yapmaktadır. Dünya o paradigma sayesinde tam ortasından ikiye ayrılmış gibi durduğu için, tarihçi de tam ayrıt üzerinde durduğu yanılsamasıyla konuşur yazar. Sanki iki tarafı da aynı apaçıklıkta gözlemlemekte ve değerlendirmektedir.

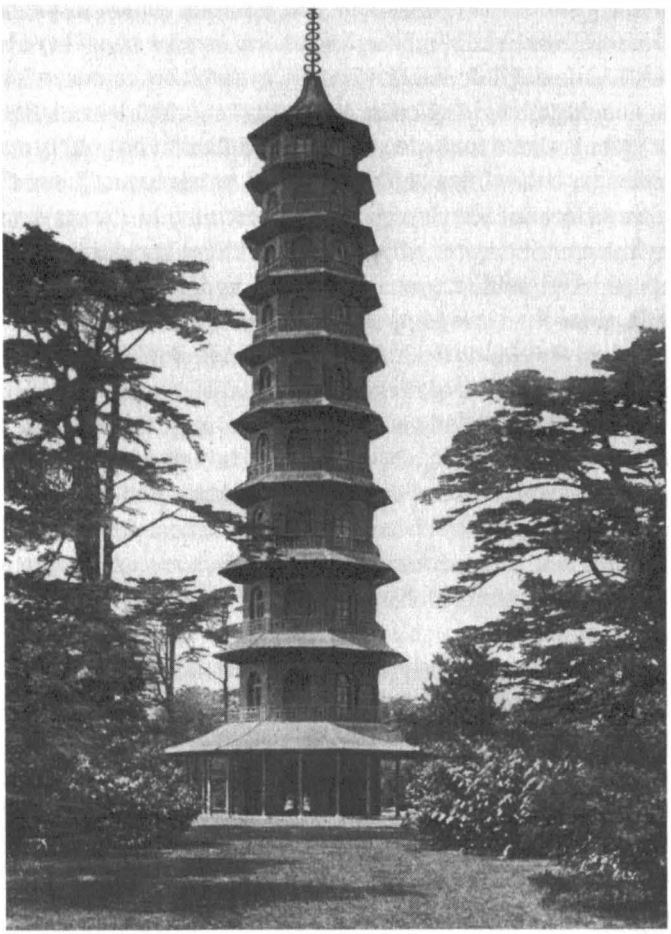
Ne var ki aynı muhayyel konum tarihçiyi şöyle bir simetri içinde yazmaya yöneltmez. Örneğin biraz yaratıcı bir tarihçi, Fransa'daki "Turquerie" denilen Fransız egzotizmi ile, Türkiye'de bugün pekâlâ "Europerie" diye adlandırılabilecek 18. ve erken 19. yüzyıl Osmanlı egzotizmini benzer terimlerle ele almayı önerebilirdi. Neredeyse aynı yüzyılda Osmanlı üst sınıfları kimi egzotik Avrupa imge ve nesnelerine ilgi duymaya başlarken, Avrupa'da da egzotik Osmanlı imge ve nesnelerine ilgi duyuluyordu. Örneğin Osmanlı üst sınıf kadınları bir tür Avrupa porseleni koleksiyoncusu haline gelmişti.[4] Avrupa porselenlerinin buradaki varlıkları sadece bir gündelik ihtiyacın tatmininden başka bir şeyleri düşündürtmelidir modern tarihçiye. Hatice Sultan ile Melling'in ilişkisi ve tasarımsal sonuçları[5] da pekâlâ özgül bir egzotizm olarak kavranabilirdi. Sarayında bir Avrupa neoklasik pavyonu yaptırtan,[6] merak edip mimarına koltuk ısmarlayan bir Osmanlı'nın amacı, Osmanlı giysisiyle resmini yaptırtan Avrupalı bir kadından kuşkusuz farklıdır ama, ne şekilde farklı ve ne şekilde benzer olduğu da sorulmalıdır.

Yarım yüzyıl önce Tanpınar'ın yaptığı, 18. yüzyılda Osmanlı ile Batılı'nın "birbirlerini tattığı" biçimindeki parlak saptama aynı bağlamda çok daha verimli okumaları tetikleyebilirdi. Hiçbir ideolojik göndermesi olmayan, sadece deneyimlemeye, merak etmeye, az bilinenle karşılaşmaktan alınan hazza ilişkin olan tatma metaforu, kül-

4. Bkz. Tülay Artan, "Eighteenth-Century Ottoman Princesses as Collectors: From Chinese to European Porcelain", *Globalizing Cultures: Art and Mobility in the Eighteenth Century*, haz. N. Avcıoğlu ve F. B. Flood, *Ars Orientalis* (özel sayı), Washington DC: Smithsonian Institute, 2011.

5. Hatice Sultan-A.I. Melling ilişkisi için: Frederic Hitzel, Jacques Perot, Robert Anhegger, *Hatice Sultan ile Melling Kalfa, Mektuplar*, çev. E. Gültekin, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları Osmanlı Araştırmaları Dizisi, 2001.

6. Bu pavyonun bir resmi için: Antoine Ignaze Melling, *Voyages pittoresque de Constantinople et des rives de Bosphore*, Paris, 1819, planş 30.



İngilizler Doğu'yu "tadıyor": Eski bir kartpostalda Londra yakınlarında Kew Gardens'da Pagoda (1761-62). Mimar: William Chambers. Aynı yerde aynı mimar bir de cami inşa etti.

türel değişimleri kavramak için yeni imkânlar sunar. Sosyal bilimciler çoğu zaman kültürel karşılaşmaların özneler arasında ve belirli mekânlarda değil de, sanki soyut bir uygarlık ortamında vuku bulduğunu düşünmeyi yeğlerler. *Acculturation* (kültürleme, kültürlenme) gibi zorlama ima eden terimlerin kullanımı bu yaklaşımın bir sonucudur belki. Oysa "birbirini tatma" ve tek başına "tatma" metaforu sadece önceden lezzeti hakkında fikir sahibi olunmayanın deneyimlenmesine işaret ediyor. Buysa kültürel karşılaşmaları tarihselleştirirken, süblimasyona uğratma ve iradi kararlara dayandırma saplantısını ortadan kaldırıyor. Osmanlı'ya ve Türkiye'ye Avrupa kökenli her yeni kültürel katılımı gerilemenin durdurulması, teknik bilginin aktarılması, askeri kayıpların telafisi, modernleşme, Batılılaşma vs. gibi etiketlerle anlamlandıran ve meşrulaştıran yaklaşımlara ciddi bir alternatif oluşturuyor. Onların aksine, karşılaşmaları olağanlaştırıyor. "Tatma"nın yüz yüze kalınan yeni şeyin lezzetini anlamaya çalışmaktan daha karmaşık bir nedeni olmayabilir. Asıl önemlisi, tadılanın yalnızca lezzetli olduğu sonucuna varılıp içselleştirilmesi de mümkün. Kuşkusuz aksinin söz konusu olduğu sayısız durum da mevcut.

Dahası bu Tanpınar metaforu bir simetri de öneriyor. Taraflar tek yönlü değil, karşılıklı olarak birbirlerini tadabilirler. Bunun iktidar ilişkilerine abartılı bir önem atfeden oryantalist kavrayıştan ne denli farklı olduğu aşikâr. Tatmanın merak etmekten, zevk duymaktan daha yüce ve daha kutsal bir tarafı olması gerekmiyor. Özellikle de şu fark ediş için imkân veriyor: Kültürler, medeniyetler, uluslar karşılaşmazlar; karşılaşanlar öznelerdir; gerçek, olağan insanlardır.[7] Kültürel değişimin öyküsü onların belirli zaman-mekânlarda bu çok olağan karşılaşma, tatma, lezzetine varma veya varamama hallerinin öyküsü olmalıdır.

Böyle bir yalın tarihyazımsal simetriyle metinlerde pek karşılaşılmaz. Aksine Göçek'in ve daha pek çoklarının akıl yürütmesinde belirgin bir asimetri göze çarpar. Şöyle ki, bu ikili ilişkinin tarihinde

7. Bunun için bkz. Uğur Tanyeli, *Osmanlı Mekânının Peşinde: Sınıraşımı Metinleri 15-19. Yüzyıllar*, İstanbul: Akın Nalça Kitaplığı, 2015, s. 95 vd.

Osmanlı'nın Avrupa'dan aldıkları, öğrendikleri eksen oluştururken, Avrupa'nın başka yerlerden aldıkları ve öğrendikleri söz konusu olduğunda tarihyazımsal anlatıda ekseni, öğrenenler oluşturur. Birinci durumda hikâye, Avrupa kökenli nesnelerin, ikincide Avrupalı öznelerin hikâyesidir. Türkiye'deki ve genelde Batılı olmayan ülkelerdeki ideolojik streotipleri bilenler için biraz abartarak söylenirse, Avrupalı söz konusuysa, "öteki"nden öğrenen özne olağan bir edimde bulunuyordur. Osmanlı, Türk, genelde Avrupalı olmayan özne söz konusu olduğunda "öteki"nden öğrenmek çok kolay sorunlaştırılır. "Öteki"nden öğrenmek neredeyse utanç verici bir aczin ifadesidir. Öğrenmek, Osmanlı-Türk-Doğulu özneyi kültürel bir yabancılaşmaya uğratır. Örneğin, o anlamadan(!) taklit edebilir. Hatta çoğunlukla öyle yaptığına inanılır. Özünü inkâr ediyordur. Kültürüne yabancılaşıyordur. İranlı muhafazakâr düşünürlere, örneğin Al-Ahmed'e göre o bir "Garbzede"dir.[8] Terimin çarpıcılığına dikkat edilsin. Onu Batı çarpmıştır. En yakın benzeri "depremzede" veya "afetzede" olabilir.

Sormak gereken soru şu olmalı: Neden kültürel ilişkiler sadece fikirlerin, söylemlerin, nesnelerin, artifaktların, pratiklerin, imgelerin ve tabii ki insanların olağan ve bitimsiz devingenliğinden ibaret diye düşünülemiyor? Neden, hangi kaynaktan olursa olsun, neyi olursa olsun, öğrenmek sadece öğrenmekten ibaret olamıyor? Böyle sorular sorma alışkanlıkları geliştirilseydi geniş bir tarihyazımsal imkânlar dizisi üretilebilirdi; oysa üretilemiyor.

Bu tarihyazımsal imkânın kullanılamayışını, uzanım ve komplikasyonlarını 40 yıl kadar önce Edward Said anlatıp bir çığır açmıştı. Ondan Bhabha ve Chakrabarty'ye[9] kadar geçen sürede Doğu-Batı

8. Kısa bir bilgi için: Ali Gheissari, *Iranian Intellectuals in the 20th Century*, Austin: University of Texas Press, 1998, s. 88 vd.

9. Dev bir postkolonyal literatürü içinden sadece bu ikisini zikretmem, onlara tarihyazımsal anlamda özel bir önem atfetmemden ötürüdür: Homi Bhabha, *The Location of Culture*, Londra: Routledge Classics, 1994; Dipesh Chakrabarty, *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton: Princeton U. Press, 2000; Türkçesi: *Avrupa'yı Taşralaştırmak: Postkolonyal Düşünce ve Tarihsel Farklılık*, çev. İlker Cörüt, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2012.

dikotomisini tarihsel gerçeğin ta kendisi olarak görmüyor ve oryantalizm denen hegemonik tarihyazımı yaklaşımının eleştirel okumalarını yapıyoruz. Ama Doğu-Batı ikiliği bir paradigma olarak hâlâ gündemden düşmüş durumda değil. Popüler mecralarda sürekli yeniden üretiliyor. Akademik çevreler, Doğu ve Batı terimlerini eskisi kadar kolay telaffuz edemiyorlarsa da, hatta buna özellikle dikkat ediyorlarsa da, hâlâ adını koymadan o eski ikilikten konuşmayı sürdürüyorlar. Birbirine karşıt iki kültür dünyasının varlığına belli ki hâlâ inanılıyor. Ciddi, liberal, önemli bir akademik tarihçi olan Müge Göçek'ten aktardığım pasaj bile dilimize yapışmış bu söylemi ne kadar ısrarla feda edemediğimizi ortaya koyuyor.

Kaldı ki Doğu-Batı yarılması söylemleri kullanılmasa da, en azından Türkiye'de çeşitli kültür coğrafyalarıyla kurulan ilişkiler içinde Avrupa ve Kuzey Amerika ile kurulanlar diğerlerinden farklı bir tarihyazımsal paradigmaya tabi. Yukarıda kısaca anlatılan asimetrik kavrayış paradigması bu. Çoğu ülkede de benzer yaklaşımların varolduğu biliniyor. Buradaki durum özelinde Avrupa ile kurulan kültürel bağlar radikal ve yabancılaştırıcı bir başkalaşım şeklinde değerlendirilirken, diğerleri "kültürel ilişki" şeklinde etiketlenir ve olağanlaştırılır. Radikal sayılan o başkalaşımı Batılılaşma teriminin çerçevesinde düşünmekse hiç yadırganmaz. Yani, "ben" ve onun ayna imgesi gibi düşlenmiş "öteki"den oluşan ikili bir ideolojik konstrüksiyon inşa edilmiştir. Üstelik, bu ideolojik kurguda "ben" kendi (ideolojik iddiaya göre) "çarpık" iradesiyle veya zorlamayla kendisi olmaktan çıkıp kendi muhayyel ayna imgesine dönüşmek, Batılılaşmak ister. Bu süreçte gönüllülük ve zorlama kutupları da siyasal meşrebe göre gündeme getirilir. Kimileri kaçınılmaz bir kader olarak, kimileriyse aldanmışlık, aymazlık sonucu ortaya çıkan bir yönelim olarak irdeler Batılılaşmayı. Ancak iki kutup birbirinden sanıldığı kadar farklı görünmez. Muhafazakârlar besbelli ki "yabancılaşma" saydıkları bu duruma muhaliftirler. Ama, sol eğilimliler de aynı alanda huzursuzdurlar. Sözgelimi şu Batı-Doğu kurmacasını Marksist perspektiften sorunsallaştıran kapsamlı bir çalışma bilmiyorum.

Doğu-Batı dikotomisini veri olarak alıp, kendini de Doğu'nun

içinde diye tarif edince, başka türlü düşünmek belli ki zor görünüyor. Çünkü o bağlamda tanımlı her değişim Doğu'nun Batı olmasını istemek gibi bir çarpıklık edinir ki, tüm muhafazakâr düşünürler bunun şizofrenik bir durum olduğuna işaret ederler. Meseleye böyle bakınca haklıdırlar da. Özne kendi "öteki"si olarak tanımladığına dönüşmek istiyorsa ortaya uzlaşmaz bir çelişki çıkar. Bunun sonucu, kültürel ilişkilerin kimilerini "bizi biz kılan" kültürlenme süreçleri olarak görmek, Batı ile kurulanlarıysa genellikle "bizi biz olmaktan uzaklaştıran, yabancılaştırıcı" etkilenmeler olarak nitelemektir. Dolayısıyla öğrenilenlerin ne olduğu değil, onların nereden öğrenildiği yaşamsal önem kazanır. Doğu-Batı dikotomisinin birinci parçası ikinciden öğreniyorsa sorun doğar. Doğu tercihen Doğu'dan öğrenebilir. Örnek olarak, hiçbir çağdaş Türk tarihçi Şii-Sünni çatışmasının yıkıcı olduğu 16. ve 17. yüzyıllarda bile çok canlı olan İran-Osmanlı kültürel ilişkilerini sorunsallaştırmaz. 18. yüzyıl biterken yeni bir ivme kazandığı anlaşılan Mısır-İstanbul ilişkileri de sorunsallaştırılmaz. Sözgelimi, o sırada Sadullah Ağa'nın "Raks eyleyecek naz ile ol afet-i Mısri" dizeleriyle şarkılaştırdığı durum sayesinde, bugün artık "Türk göbek dansı" diye bir "ulusal" pratik bile var. Oysa göbek dansı geç 18 - erken 19. yüzyılda Kahire'den İstanbul'a taşınmış, tam da "yabancı" bir kültürel pratik.

Ama ne İran'la kurulmuş kültürel ilişkilerin sonuçları, ne Mısır'dan ithal edilmiş pratikler, ne Suriye kökenli baklava birer kültürel yabancılaşma kanıtı olarak görülmüyor. Onlar çoktandır "bizim". Örnekler çoğaltılabilir. Rumeli kökenli Türkler de, Siirtliler de, "Büryan" dedikleri, 10 bin km kadar uzakta Bengal'de de yenen ve orada "Biryani" denen bir tür etli pilav yaparlar. Bir gün bile "kökü dışarıda yabancı özentisi" bir yemek yediklerini düşünmezler. Oysa aynı insanlara "bordelaise soslu et" veya "boulabaise" pişirmeleri önerilseydi, kuşkusuz böyle züppe bir talebin nereden çıktığını soracaklardı. "Biryani" değil "boulabaise" yabancılanıyorsa, bunun nedeni öncelikle, tanışmadan bu yana geçen sürenin ilkinde uzun, ikincide kısa olmasıdır belki. Birini içselleştirecek kadar uzun bir süre geçmişken, diğerinde geçmemiştir. Ancak, bu çok yanıltıcı bir açıklama olur. Böyle yaklaşılırsa, Türkiye'deki kültürel değişi-

min karmaşık politikaları kavranamaz. Çünkü içselleştirme ve kendine mal etme süreçleri zaman aralığının genişlemesiyle ve eskimeyle tanımlı değil, ideolojik nitelikte süreçler. Bazı pratik ve olgular kolay, bazıları çok zor içselleştirilir veya hiç içselleştirilmez. Enderunlu Rasih geç 18. veya erken 19. yüzyılda yazdığı bir şevkiyyesinde "Getürürler iç efendim deyü altun suları / Gah potka [votka] içer ol gül araki gahice rom / Fakat ol bezme papas karesi olmuş mahrem" diyordu.[10] 18. yüzyıl İstanbul'unda içilen votka ve rom, hatta papazkarası hâlâ rakı kadar içselleştirilmedi; Mısır kökenli göbek dansı kadar da içselleştirilmedi. Her iki karşılaşmanın neredeyse eşzamanlı olduğu düşünülürse, farkın kronolojik içerikli olmadığı anlaşılacaktır. Yabancılamanın nedeni aradan daha az süre geçmesi değil, kökenlerinin Doğu veya Batı diye etiketlenen kültür coğrafyalarına ait oluşu. Fark, pratiklerin ve nesnelerin kökenlerine farklı ideolojik gözlüklerle bakmaktan kaynaklanıyor. Bu tercih, sadece Türkiye için değil, galiba kendisini "Batı-Doğu" dikotomisi içinde yerleştirmeyi deneyen hemen her toplum için bir oranda geçerli.

Peki, farklı bir tarihsel-kültürel kavrayış geliştirmek mümkün mü? Daha önemlisi gerekli mi?

Evet, gerekli. Bunun için tüm kültürel ilişkileri "sadece" olağan karşılaşmalar olarak kavramak yeter. Tüm kültürel ilişkiler ve etkilenmeler, nereden kökenlenirlerse kökenlensinler, yalnızca o güne kadar tanışılmamış insanlarla, pratiklerle, söylemlerle, nesnelerle, imgelerle karşılaşmaktır. Tüm değişimler Arjun Appadurai'nin kitabının adı gibi "şeylerin toplumsal yaşamı"nda[11] bir evreden ibarettir. Öğrenmekle eşanlamlı olan o şeylerin toplumsal yaşamı olağanlaştırılırsa, "Batılılaşma" denen sürecin de başka değişimlerden çok farklı bir travma üretmediği kavranır. Hatta o travmanın muhayyel olduğunu idrak etmek bile mümkündür. Sadece ideolojik dinamiklerle bitimsizce yeniden üretilmektedir. Ama, tam da bu ola-

10. Şiirin tamamı: Asaf Halet Çelebi, *Divan Şiirinde İstanbul*, Ankara: Hece, 2002, s. 232-33.

11. Arjun Appadurai, *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge: Cambridge U. Press, 1986.

ğanlığın bilgisini üretebilmek meselesi ortaya çıktığında, tarihyazımsal bir dizi açmazın üstesinden gelme zorunluluğuyla yüz yüze kalınır. İki grupta kısaca özetlemek istiyorum:

1. Kiminle ve nereyle kurulursa kurulsun, kültürel ilişkilerin olağanlığından konuşmak için, önce kültürün 19. yüzyıl artığı tanımından kurtulmak gerekir. Kültürün bir gruba, özellikle bir ulusa kimliğini veren bir değerler bütünü olduğu biçimindeki artık çok eskimiş ulusalcı romantik tanım hâlâ geçerli oldukça, başkalarından öğrenmek ve "bilinmeyeni tatmak" sorunlaşmaktan uzaklaşamaz. Asıl önemlisi, toplumlar toplumları ötekileştirmekten hiç kurtulamaz. Kültür "ben" ile (Foucaultcu anlamda) "öteki"ni ayırt etmek için tanımlanmış bir kapalı sistem olarak görülmeye devam ettikçe, ötekinden öğrenmek, tabii ki, vahim bir bozulma nedeni olarak görülecektir. Bunu yaptığı zaman, ben, kendisine kimliğini, benliğini kazandıran sistemin iç tutarlılığını bozan bir hain durumuna düşer. Tüm muhafazakâr düşünce güzergâhları, bu ihanetin teşhis edilmesine yönelik stratejilerle tanımlıdır neredeyse... Bu totaliter, çünkü herkesi kendi özgül ulusal ve/veya etnik ve/veya dinsel hapishanesine tıkmayı amaçlayan kültür kavrayışını artık terk etmek gerektiği aşikâr. Kültüre "doğada varolanlara insanın eklediği her şey" biçimindeki kapsayıcı ve özgürleştirici tanımını kazandırmak gerekir.

Bu yapıldığı takdirde, kültürü o eski kutsallığından arındırma, ait olduğu yere, toplumsallığın içine yerleştirme imkânı ortaya çıkar. Kültürün sadece insanın toplumsal bir varlık olarak yaşamasını sağlayan bir pratikler, nesneler, düşünceler bütünü olduğu görülür. Bitimsizce değişen, durmadan başkalaşan, yeni katılımlarla zenginleşen, unutuşlarla yoksullaşan, her ikisini de her an yapan insanların ve toplumların olağan fonksiyonu olduğu anlaşılır. Yani, kültürün tarifi üzerindeki o hegemonik vurguyu kaldırmak gerekir. Kültür bizi biz yapan şeydir, ama asıl önemlisi kültürü biz yaparız. Kültür bizi üretir, ama biz de her an kültürü üretiriz ve yeniden üretiriz. Özetle, kültür korunur ve sabitlenir bir şey değil, yapılır bir şeydir. Bu üretim için kullanılan malzemenin kökenini aramak ne gereklidir, ne de mümkün. Biraz uzun erimli, biraz titiz her tarihyazımsal ana-

liz, her kültürel gerçekliğin, "şey"in, yaşamının önceki bir evresinde başka bir yere ait olduğunu teşhis edebilir. Bundan kurtulmak için bazı taktikler ortaya koymak mümkündür; ama sonuçta kaçınılmaz olarak, Mao dönemi Çin antropolojisinin dayandığı gülünç yere kadar uzanılabilir: Yeryüzündeki tüm insanların *Homo sapiens* adlı bir tür olduğu, ama yalnızca Çinliler'in *Homo erectus pekinensis*'ten (Pekin İnsanı) kökenlenen ayrı bir tür oluşturduğu onyıllar boyu ciddi ciddi savunulmuştur orada. Öyle görünür ki, kültürel özgüllükte ısrar, hemen her zaman ırksal özgüllükte ısrara kadar tırmanır.

2. Yukarıda önerilen gibi kapsamlı bir kültür tanımı değişikliği yapmak için, kültürel olgular arasındaki değerlilik farklarını, hiyerarşik-kategorik ayrımları da terk etmek gerekir. Bu ayrımın Doğu-Batı ayrımını ayakta tutan temel parametrelerden biri olduğu aşikâr. Her tür kültürel ilişkinin nasıl problemleştirileceği meselesi çok uzun süre maddi ile manevi arasında çizilen bir sınırla tanımlandı. Hatta hâlâ öyle. Türkiye'de neredeyse Tanzimat'tan beri üretilen söylemler, kültürün kapsamındaki maddi ile maneviyi, düşünsel olanla nesnelere ilişkin olanları, teknik ile kültürel olanı ayırabilme iddiası geliştirirler. Maddi olanın ve akrabalarının dolaşımının, taşınmasının sorunlaştırıldığı ender görülür. Manevi olan, örneğin Ziya Gökalp'e göre "harsi" (kültürel) olan ise, sadece "biz"e ait olandır. Kolay kolay değiştirilemez, değiştirilmemelidir. Oysa bugün düşünsel, manevi, entelektüel gibi şık etiketlere sahip olgularla maddi kültür verileri gibi olguları ayırmayı ve farklı parametrelerle düşünmeyi sosyal bilimlerin gündeminden ebediyen silmek gerekiyor. Tek bir nedenle: Maddi olanla manevi olanı teşhis etmek sanılanın aksine neredeyse imkânsız. Kültüre dışsal olan ve içsel olan gibi bir ayrım yapılamaz.

Bu bağlamda "şey" kavramının son yıllarda yeni bir kuramsal imkân olarak gündeme geldiğine işaret edilebilir. Esther Pasztory'nin *Thinking with Things* adlı kitabıyla,[12] Henare, Holbraad ve Wastell'in hazırladığı *Thinking Through Things*[13] gibi çalışmalarla açılan yolda[14] canlı-cansız, maddi-manevi dikotomilerinin aşılabilir oldu-

ğu ve aşılması gerektiği gösterildi. Toplumsal ve kişisel yaşama etkileri bağlamında, değişim üretmek bağlamında tüm "şeyler" aynı derece etkili ve önemli. Pratiklerin, düşüncelerin, söylemlerin, nesnelerin hepsinin "şeyler" olduklarını düşünmeye giden yol açılmış görünüyor. Ve şeylerin yerden yere, zamandan zamana taşınmasının ne denli ilginç bir araştırma alanı tanımladığı yavaş yavaş anlaşılıyor. Bu taşınma süreçleri Doğu-Batı gibi yalın ve naif ayrımları anlamsız kılıyor.

Bu iki çok kapsamlı teorik açılım imkânı zorlanırsa, kültürel ilişkilerin sadece "şeyler"in bitimsiz devinimi olduğunu görmek daha kolay olacaktır. Toplumların, insanların, yani kültürün öznelerinin bitimsizce devinen "şeyler"i ürettiğini, tattığını, öğrendiğini, kullandığını, aktardığını veya unutup tahrip edebildiğini fark edeceğiz. O "şeyler", "sahiplenme", "temellük", "öğrenme", "kullanma" ve "değişme" gibi kavramlar çerçevesinde ele alınırsa, sadece Türkiye tarihinin ve mimarisinin alışılagelenden farklı kavrayışlarına ulaşmakla kalınmaz; genelde bütün kültürel etkileşimler tarihini bazı saplantılardan arındırmak mümkün olabilir.

Öncelikle değişim, dönüşüm, Batılılaşma, kimlik yitimi gibi kavramları merkeze almaktan, ana aktör saymaktan, "şey"leriyse öncekilerin sonuçları diye görmekten vazgeçerek işe başlanabilir. Toplumsal değişime verilen adları, ona işaret eden terimleri önplana alan bir düşünsel rotada ilerlemeye alışığız. Toplumbilimsel ve tarihyazımsal literatürün sürekli bir ısrarla kuramsallaştırdığı ve tarihselleştirdiği süreçler üzerinde konuşuyoruz. Bu süreçlere ilişkin literatür dünyanın Batılılaştığını, Avrupalılaştığını, Doğu-Batı yarılmalarını, modernleşmeyi, sekülerleşmeyi, radikalleşmeyi, ve daha nice değişim-dönüşümü anlatıyor. "Şeyler" ise, sanki o süreçler

12. Esther Pasztory, *Thinking with Things: Toward a New Vision of Art*, Austin: University of Texas Press, 2005.

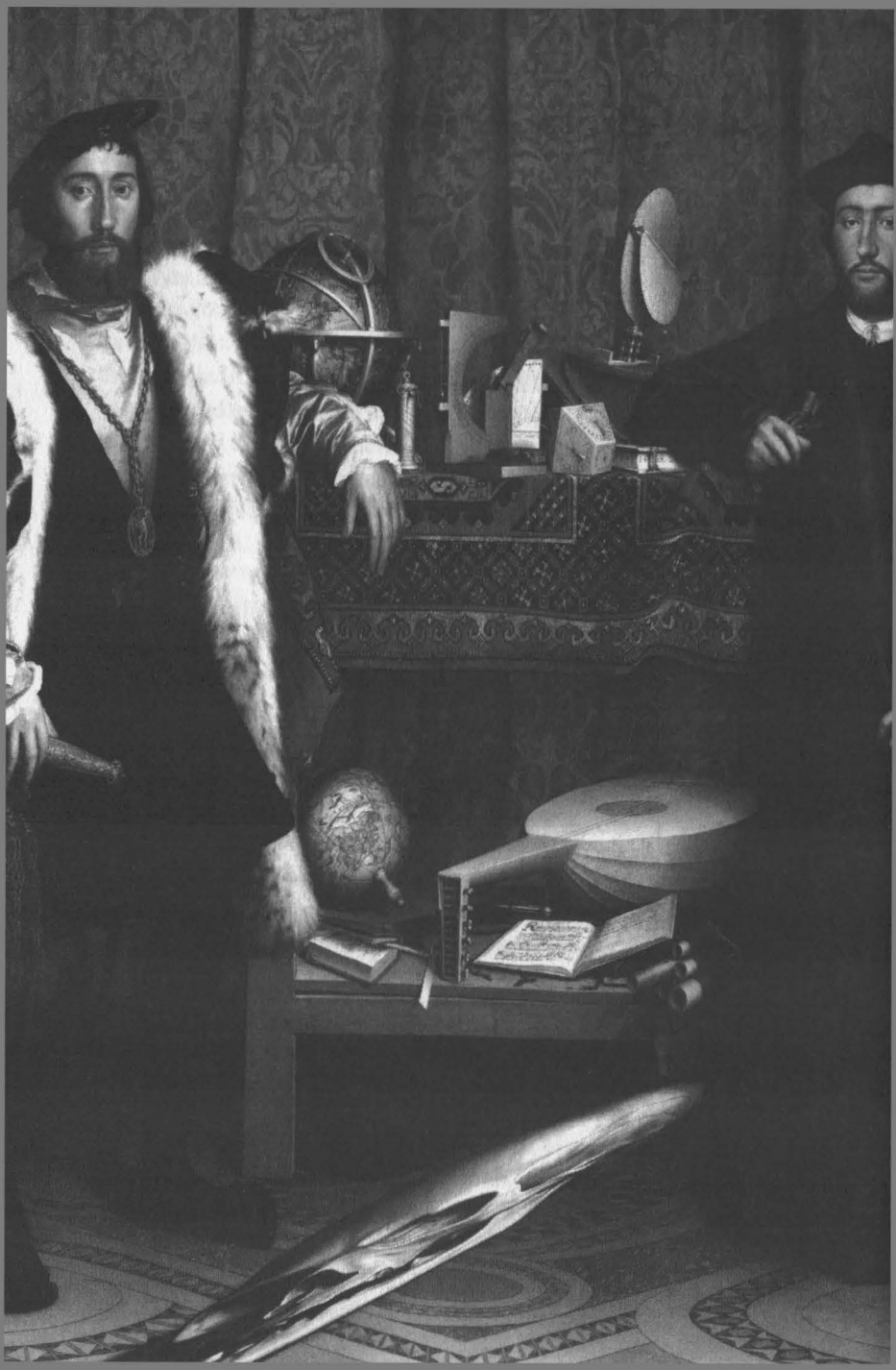
13. Amiria J. Henare, Martin Holbraad ve Sari Wastell (haz.), *Thinking Through Things: Theorizing Artefacts Ethnographically*, Londra: Routledge, 2007.

14. Daha yeni bir çalışma: Lieselotte E. Saurma-Jeltsch ve A. Eisenbeiss (haz.), *The Power of Things and the Flow of Cultural Transformations*, Berlin, Münih: Deutscher Kunstverlag, 2010.

çerçevesinde, o yollar üzerinde tanışılan, dolaşıma, kullanıma giren, sahiplenilen, öğrenilenler olarak kavranıyor. Bunun uç örneği belki de "medeniyetler çatışması" terimi. Tüm özneleri birer medeniyete mensup olmanın bilinciyle tanımlı varlıklar gibi tahayyül eden bir kavrayış bu. Öznelerin zihnindeki ideolojik, dinsel, düşünsel mülahazaları görmeye uğraşırken, gündelik yaşamı görmemek anlamına geliyor. Ama daha önemlisi, karşı karşıya gelenlerin medeniyetler, dinler, ulusalcılıklar değil, özneler olduğunu inkâr etmeye yol açıyor. Doğrudan olmasa da zımnen bunu yapıyor. Oysa bu akıl yürütme biçimini tersyüz etmekte yarar var. Örneğin, Portekizliler'in getirdiği ilk ateşli silahları kullanan Japonlar Avrupa uygarlığı diye bir soyut kavramla karşılaşmadılar; sadece yeni bir imkânı kullanmayı öğrendiler. 16. yüzyıl Japonyası'nda iki "dünya" yüz yüze gelmedi; bir grup "şey" daha önce bilinmediği bir yerde, onları daha önce bilmeyenler tarafından kullanılır oldu. Veya Avrupalıların getirdiği ve o güne kadar tanımadıkları atlara binmeye başlayan Kızılderililer bir medeniyet değişimi iradesi göstermediler; yalnızca yeni bir ulaşım aracına sahip olma fırsatını kullandılar. Veya daha 18. yüzyılda Meissen porseleni ithalatına başlayan Osmanlılar'ın yaptığı da "Avrupalılaşmak", "medeniyet değiştirmek", "kendi özüne yabancılaşmak" değil, işeyarar ve kuşkusuz lüks bir "şey"i kullanmaktı. Veya 16. yüzyılda Batı ve Orta Avrupa'da bir pazar bulan Osmanlı halıları nasıl oralarda kullanılır olduysa, Japon malları da 19. yüzyıl Avrupa ve Amerikası'nda öyle kullanılma imkânı buldular. Bunlarda Doğu Batı ile karşılaşmadı. "Şeyler" taşındı, bir biçimde kullanıldı, sahiplenildi.

Ancak "şeyler"in devinimi daima bir şeylerin yer değiştirmesinden fazla bir şeydir. Sözgelimi Osmanlı halıları Avrupa'da ender bulunurlukları sayesinde statü göstergeleri oldular, sonraları "Holbein halısı" denecek kadar resim yapıtlarında betimlendiler; Japon ürünlerinin bazıları Empresyonist ressamlara esin kaynağı olabildi. Avrupa ateşli silahları Japon feodalizminin yıkılışında ve merkezi yönetimin kuruluşunda rol oynadılar. At, kısa sürede neredeyse ABD

Kızılderililerini tanımlayan tek hayvana dönüştü, oysa Kolomb öncesinde bu hayvanı tanımıyorlardı. Kısacası, her öğrenme süreci ister Avrupa'ya, ister başka coğrafyalara odaklansın, tabii ki değiştiricidir. Öğrenmek değişmektir. Unutmak da öyle...



XI

Gölge Boksu Olarak Oksidentalizm

DİLBİLİMSEL OLARAK üretilmesi ve kullanımı kuşkusuz mümkün olmakla birlikte, oksidentalizm (garbiyatçılık) terimi oryantalizmin (şarkiyatçılık) yaygın kabul görmüşlüğüyle kıyaslanamaz. İlk bakışta mutlak bir simetriyi çağrıştırır. Oryantalizmin siyasal, kültürel, coğrafi nitelikte bir Doğu inşaatı olmasına karşılık, oksidentalizm onun simetriği bir Batı imalatıdır. Fakat bu simetriye aldanmamakta yarar var. En azından Said tarafından çözümlemesi yapılarak masumiyeti kuşkulu hale getirilene kadar, oryantalizmin bilimsellik iddiaları çok güçlüydü. Doğu'yu anlama, irdeleme gibi "masum" beklentiler de üretirdi ve akademik görüntüsü disipliner bir ciddiyete sahipti. Said sayesinde giderek kısmen lanetli bir kavrama dönüştürülmüş olsa da, devasa bir yazınsal birikim oluşturdu. Oksidantalizm böyle değil. Burada tartışılacağı biçimiyle oksidentalizm Batı kavramının, kendisini Doğulu sayanlar tarafından inşa edilmesini, ardından da aynı Batı'nın ürettiklerinin özellikle seçilmiş bir kesiminin temellükünü, sahiplenilmesini ifade ediyor. Oksidentalizm de yine Foucaultcu anlamda bir "öteki" üretimidir. Ne var ki oryantalizm Doğu'yu ebedi ve ezeli bir öteki olarak kurarken, oksidentalizm Batı'yı ve Batılı olarak nitelenenleri ötekilikten en azından kısmen, bazı alanlarda çıkarmayı öngörür. Batı-Doğu yarılmasını inkâr etmez; ama Doğulu'nun kendini "bir tür" Batılı olarak yeniden tanımlamasına imkân verir. Ya da o yine Doğulu olmaya

Kültürel karşılaşmaları daha önce bilinmeyen "şey"lerle yüzyüze gelme olarak değerlendirmek, ötekinden etkilenme şeklinde abartmaktan daha verimli olur. Bu Holbein tablosunda masa üstünde daha sonra sanat tarihçilerinin "Holbein halısı" diye adlandıracağı bir Osmanlı halısı serilidir. Dönemin pahalı bir prestij göstergesidir bu.

devam ederken, oksidantalist pratikler sayesinde, Batı'nın ürettikleri üzerinde hak iddia edebilir hale gelmek ister.

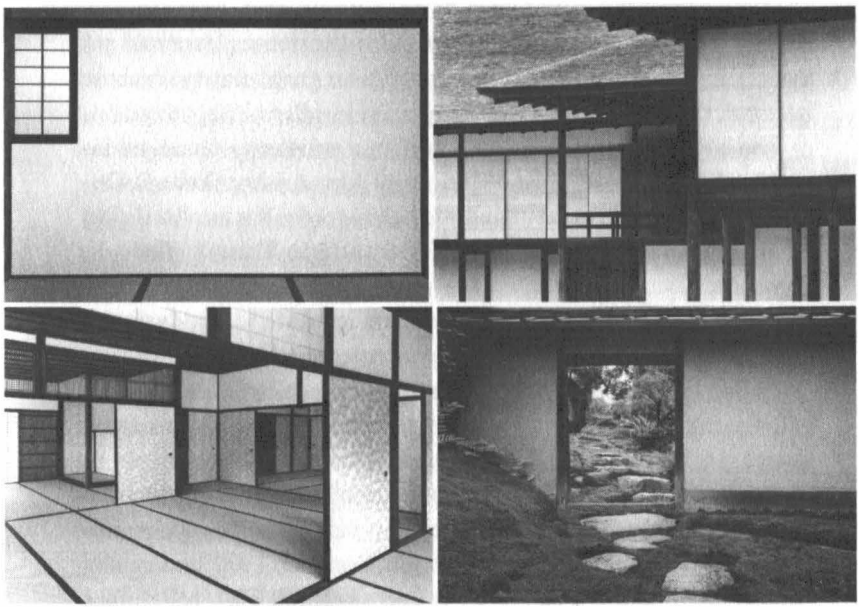
Oksidentalizmin nasıl işlediğini örneklemek için Korece yazılıp Çinceye ve İngilizceye çevrilmiş 2012 baskısı bir kitaptan yola çıkacağım. Şöyle bir başlığı var: "Modernizm: Doğu ve Batı Kültürlerinin Bir Melezi".[1] Kitap, modern mimarlığın Uzakdoğu'dan etkilenerek ortaya çıktığını iddia ediyor. Görsel örneklerle de savını destekliyor. Pek çok eski Uzakdoğu yapısının yalın iç ve dış mekân fotoğrafları Modernist örneklerdeki minimalizmi o kadar yakından çağrıştırıyor ki, iddiaya katılmak zor değil. Dünya bu gibi iddialara yabancı da değil. 1950'ler biterken Kenzo Tange ile fotoğrafçı Yasuhiro Ishimoto, Katsura Villası'nı konu alan bir kitap hazırladılar.[2] Modernizmin Japon geleneksel mimarlığının içinde "zaten" mevcut bir şey olduğu savı ilk kez orada çok ikna edici biçimde dile getirildi. Katsura'da Ishimoto tarafından çekilen olağanüstü fotoğraflar hep alından, yani yatay ve düşeyleri hep 90 derece görselleştirdikleri için, Mondrian tablolarından fışkırmış gibiydiler. Bu 17. yüzyıl Kyoto villası bir Theo van Doesburg tasarımıymış gibi görünüyordu. Mies van der Rohe'ninkinden daha çekici ve şiirsel bir Mies van der Rohe mimarlığı ortaya konmuş gibiydi. Japonların Modernizmin icadından önce de Modernist oldukları düşünülebilirdi.

"Geçmişte veya gelenekte Modernizm keşfetmek" diye özetlenebilecek bu iddianın Japonya'da nereden kaynaklandığı üzerinde söylenebilecek çok şey var. Örneğin İkinci Dünya Savaşı'ndan yenik çıkmış ve uzun süre ABD işgali altında yaşamış (1945-1952) bir ülkede kültürel travmalar yaşandığı ve dolayısıyla 1950'lerde ulusal kültürün ve mimarlığın prim yaptığı anlaşılıyor.[3] Konu, o dönemde "gelenek tartışması" (*dento ronso*) diye adlandırılmış bir çizgide

1. Hyunjoon Yoo, *Modernism: A Hybrid of Eastern and Western Culture*, Shanghai: Tongji University Press, 2012.

2. Kenzo Tange, Sunuş: Walter Gropius, *Katsura: Tradition and Creation in Japanese Architecture*, New Haven: Yale University Press, 1960.

3. Bunun için bkz. Yasufumi Nakamori, *Katsura. Picturing Modernism in Japanese Architecture. Photographs by Ishimoto Yasuhiro*, Houston: The Museum of Fine Arts, 2010, s. 31 vd.



Tange-Ishimoto işbirliğinin ürünü Katsura kitabındaki fotoğraflar, modernizmi Japonya'da ortaya çıkmış gibi görselleştirirler.

gündemi yoğun biçimde meşgul etmişti. Aşağılanmış bir toplum özsaygısını yeniden kazanmak istiyordu. Eskinin başarılarını yeniden gündeme taşımak ve yerli gelenek üzerinde yükselen bir modern mimarlık yaratmak yaşamsal önem kazanmıştı. Modernizmi içselleştirmek için, onun yabancı (Batılı) olmak bir yana, kökende Japonya'ya ait olduğunu, hiç değilse yabancı olmadığını kanıtlamak bir tür zorunluluk haline gelmişti. Bu bağlamda sadece Katsura değil, Ise Tapınağı da benzer bir Modernist yeniden anlamlandırmaya tabi tutuldu.[4] Hatta giderek tüm geleneksel Japon mimarlığı "modern" olarak takdim edilmeye başladı.

4. Jonathan M. Reynolds, "Ise Shrine and a Modernist Construction of Japanese Tradition", *The Art Bulletin*, 83/2, Haziran 2001, s. 316-41, özellikle 324 vd.

Ama Tange ile Ishimoto'dan da önce Bruno Taut, daha 1933'te, koşullar henüz çok farklıyken Katsura'yı "keşfetmiş", sonraki yıl yayımlamıştı bile.[5] Villayı gezmiş, yaptığı bir grup suluboya resimle izlenimlerini aktarmış ve kendi Modernist ideallerinin üç yüzyıl önce inşa edilmiş bir yansımasını bulduğunu anlatmıştı. Onun yaklaşımı kuşkusuz oksidentalist değildi; ünlü Alman mimar konuya Doğu-Batı kutupsallığı çerçevesinde de bakmıyordu. Katsura'ya ilişkin nihai yargısında ortaya koyduğu gibi, onun için Katsura ebediydi. Zamanötesi, yani hiçbir çağa ait sayılamayacak bir mimari doğruluk idealini örnekliyordu. Avrupa Modernizmi içinde farklı yapıları merkeze alarak benzer savlar sayısız kez yinelenmiştir.

Sedad Hakkı Eldem'in hemen hemen aynı yıllardan başlayarak geliştireceği görüşleriyse, gerekçeleri ve hedefleri açısından (ama sadece o açıdan) Avrupa değil, Tange-Ishimoto çizgisine yakın görünür. Eldem, Türk Evi'nde içkin olduğunu iddia ettiği modernliğe dikkat çekiyordu. Ona göre Türkiye'de vernaküler konut modernlikten önce modern idealleri doğruluyordu. Sonraları 1960'lardan başlayarak Cengiz Bektaş başta olmak üzere pek çok Türkiyeli mimar benzer görüşleri savunacaktı. Hepsinin de Modernizme yerli bir zemin hazırlamayı denediği söylenebilir. Ulusal gelenekte temellenen bir Modernizmdi aranan. Ancak, Japonya'da Tange-Ishimoto ortak çalışması gibi başarılı ve hatta dünya genelinde ikna edici ürünler veren bu iddia Türkiye'deki örneklerinde önemli bir teknik zaaf içeriyordu: Japonya'da savın en güçlü desteğini görsellikle örneklenmesi oluştururken, Türkiye'de sadece sözel araçlardan yararlanılıyordu. Tange ile Ishimoto, sözgelimi, Katsura'nın fotoğraflarında hem çekim aşamasında, hem de sonraki kadrajlamada şaşırtıcı derecede Modernist gibi görünen imgeler yaratmayı başarmışlardı. Kitaptaki tüm görseller zaten daha baştan Modernist bir Katsura ya-

5. Bruno Taut, *Gedanken nach dem Besuch in Katsura, Kioto, 1934*, Tokyo: Iwanami Shoten, 1934. Yeni küçültülmüş bir baskısı: Manfred Speidel, *Bruno Taut, from Alpine Architecture to Katsura Villa* (sergi kataloğu), Tokyo: Watari Um, 2007, s. 154-71.

6. Y. Nakamori, *a.g.y.*, s. 36-37'de "Tange's Croppings" ve s. 37-42'de "Tange's Editorship and Bayer's Book Design" bölümleri.

ratmak üzere çekilmişlerdi. Üstelik, hepsi kitaba müellifler tarafından kesilip biçilerek içlerinden en "modern" görünen parçalar seçilip dahil edilmişlerdi[6] ve nihayet, kitabın tasarımı da Bauhaus kökenli ünlü grafik tasarımcı Herbert Bayer eliyle yapılmıştı. Sonuçta her resim ve sayfa Batılı ve Japon okura birer Modernist kompozisyon olarak sergilendiğinde yadırganmayacak biçimde sunulmuştu. Türkiye'deyse görsellik bu türden bir destek için neredeyse hiç kullanılmadı. Sürekli olarak Türk Evi'nin modernliğinden söz ediliyordu, ama bu iddialar hep Modernist argümanların bu yapı grubu için de geçerli olduğu yinelenerek savunuluyordu. Sözgelimi, (sanki) Türk Evi de esnek planlama gösteriyordu, (sanki) işlevine uygundu, (sanki) üslupsal zorlamalar yapılarak planlanmamıştı, (sanki) minimalistti, (sanki) doğayla bütünleşiyordu, vs. Kuşkusuz bunların hiçbiri doğru değildi. Sıralanan söylemlerin ve onlarla varlık kazanan epistemenin üretilmediği bir ortamda sadece biçimsel bazı benzerliklerden yola çıkılarak "o sıralananlar burada da biliniyordu" demek gerçekçi değil.

Örneğin, ekonomik rasyonalite üzerinde düşünüldüğünü kanıtlayan metinlerin yazılmadığı ve/veya okunmadığı bir toplumda mimari rasyonalizm mümkün değildi. İşlev kavramının üretilmediği bir ortamda işlevselci düşünce yeşeremez, işlevselcilik iddiası ortaya konamazdı. Çünkü bunların hiçbiri de yapının nitelikleri değil, hepsi de yapı üzerine konuşan öznenin dilinin bileşenleri. Yapı üzerindeki gözlemlerle değil, dil ve söylem üzerinde araştırılarak teşhis edilebilirler. Modern söylemler henüz icat edilmedikleri veya içselleştirilmedikleri yer ve çağlardaki yapı üretimini gerekçelendiremezler ve temellendiremezler. Ne Japonya'da ne de Türkiye'de... Fakat sorunlaştırılacak mesele Japonların ve Türklerin neden yanıldıkları değil. Söz konusu iddiaların metinsel olduğu kadar görsel olarak da kanıtlanabilme olasılığının Türkiye'de akla gelmemiş oluşunun irdelenmesi gerekiyor.

Kuşkusuz Türkiye'de de Ishimoto ve Tange'nin fotografik imgelemine benzer tavırla, pseudo-Modernist bir görsel toplam oluşturulabilirdi. Çekim ve kadrajlama marifetiyle Türkiye'deki geleneksel konutlarda da "modern" görüntüler yakalanabilirdi. Böyle bir

denemeye girişilmemiş olması, Türk oksidentalizminin Japonya' dan farklı bir yönelimini haber veriyor. Öncelikle sözel olana görsel olandan daha fazla güvenen bir kültürel tercihe işaret ediyor. Ama daha da önemlisi, biçimin ve estetiğin modernliğinden çok, söylemsel olanın modernliğini merkeze alarak düşünüldüğünü gösteriyor. 1930'lardan başlayarak, mimari imgelerin modern görünmesi değil, mimarlık düşüncesinin rasyonalist (adı telaffuz edilmeksizin Batılı) kısaca modern olması önemsenecekti. Konut bu modernlik arayışında tek hedefi oluşturmuyor. Klasik Osmanlı mimarlığının da, aynı yaklaşımla modern bir düşünselliğin ürünü olduğuna inanılacaktı ve geniş bir çoğunlukça hâlâ inanılıyor. Klasik Osmanlı mimarının bir güncel mimar gibi, fiziko-matematik teknikler kullandığına, özgül bir bağlamsalcı bilinçle çalıştığına ve rasyonelliğine meslek çevrelerinde bugün de hâlâ yaygın biçimde inanılır.[7] Hatta özellikle muhafazakâr, İslamcı çevrelerin bu oksidentalist güzergâhı bugün çok fazla çiğnediği iddia edilebilir.

Demek ki Japonlar mimari geleneklerininin modern (Batılı modern) bir görünüm sunmasını ön plana alarak düşündüler. Türkler ise görünümün özellikle "öteki"ne benzememesini talep ettiler ve ediyorlar; ama o "yerli" görüntünün yine de modern düşünce süreçleri içinde varedildiğine inanmak istediler, hâlâ da istiyorlar. Bunun Türkiye oksidentalizminin en belirgin ve tanımlayıcı yönelimlerinden biri olduğu bile söylenebilir. Giderek, Japon oksidentalist anadamarında –en azından 1950 ve 1960'larda– Batı'ya mimari bağlamda katılım yaşamsal bir beklentiyse, Türk oksidentalist anadamarında önemli bir tereddüdün geçerli olduğu düşünülmelidir. Bu tereddüt ideolojik olarak yaşamsaldır da... Ezelden beri "zaten" rasyonel ve modern olduklarını sananlar Batılı gibi görünmeye neden ihtiyaç duysunlar? Açmaz şu ki, rasyonalite başta olmak üzere tüm modern mimari düşünme pratikleri ilk olarak o "Batı" diye etiketlenen "öteki" tarafından üretildiler. Bu farkına varışın en azından Japonya'da tartışma konusu olmadığı ve Japonların geçmişte de "zaten modern"

7. Bir Mühendis Mektebi hocasının yazdığı böyle erken bir deneme: Ziya Kocainan, *Mimar Sinan ve XX. Asır Mimarisi*, İstanbul: Kenan Basımevi, 1939.

düşündüklerini ileri sürmedikleri kesin.

Buradan çıkarılabilecek en az bir sonuç var: Japonlar için Batı ile retrospektif (geçmişe şamil) bir yarış söz konusu değilken, Türk popüler kültüründe bu yaşamsal önemde. Örneğin şöyle argümanlar yinelenir durur: Geçmişte "biz" çok daha gelişmiştik; "bizim mimarlığımız" çok daha başarılıydı, rasyoneldi; Sinan yapılarını tasarlarken mühendislik hesapları yapıyordu; kentsel çevre koşullarını gözetiyordu; eskiden askeri teknoloji alanında en ileri olan Osmanlılar'dı. Mimarlık, o yarışın bir zamanlar Türkiye tarafından kazanılmış olduğu inancını dile getirmek için en sık başvurulan pratiktir. Ancak bu inancın görselleştirilmesi düpedüz imkânsızdır. Böylesi iddialar hep sözel araçlarla anlatılmak ve savunulmak zorundadır. Görsel araçlar bu düşsel yarışma bağlamında yıkıcı karşıt yorumlara imkân verebilirler. Sözgelimi, tasarladıkları yapıları ayrıntılarına kadar çizen İtalyan Rönesans ustalarının çizimlerinin yanına rekabet amaçlı olarak yerleştirilebilecek Osmanlı çizimleri yoktur. Retrospektif yarışın kazanıldığına inanan popüler bir ideolog bu durumda metnine bir iddialaşma görseli eklemekten tabii ki kaçınır. Kaldı ki böyle savları kanıtlamak için fazla uğraşılmaz da... Sav dile getirilir, yaygın kabul görür ve açıklamaları yapılmaz, yapılması beklenmez, özgül düşünsel emek harcanmaz. Savın haklılığı ve geçerliliği yinelenme sıklığıyla sağlanır. Dolayısıyla Türkiye'deki oksidantalizmin verimliliği çok düşük bir profilde kalır. Bu ortamda, örneğin bir Tange-Ishimoto işbirliği şansı doğmaz. Az sayıda ve neredeyse tek cümlelik argümanların bitimsiz tekrarı, inanma ihtiyacını karşılamaya yeter. Bu argümanlar aslında kısa dua metinleri gibi çalışır. İnanma gereğini hatırlatırlar; düşünme, tartışma ve düşüncenin süregiden bir etkinlik olduğunu, her zaman yeniden üretilmesi gerekliliğini akla getirmezler. Tam aksine, bu söylemler sayesinde asıl ihtiyaç neredeyse daha doğmadan giderilir.

Türkiye oksidentalizminin diğer bir karakteristiğini de içedönüklüğü oluşturur. "Bir zamanlar Batı ile yaptığımız yarışı kazanmıştık" şeklindeki savlar öncelikle iç piyasaya yönelik olarak üretilir. Bunlar dışarıya servis edilmez. Ender olarak servis edildiğinde de inanılması beklenmez. "Öteki"ne karşı söyleniyormuş gibi yapı-

lır, ama o kadarla yetinilir. Hatta "öteki" tarafından kabul görmeyişi iddianın geçerliliğine kanıt gibi gösterilir. Asla uzlaşamaz bir Doğu-Batı karşıtlığı tahayyül edenler, ak olana karşıdakilerin mutlaka kara diyeceği inancıyla düşünürler. Bunun bir tür gölge boksu olduğu aşikâr. Kuşkusuz "Katsura" da bir tür gölge boksudur. Orada 17. yüzyılda inşa edilmiş bir yapının Modernlikten önce modern olduğu savlanır. Ancak Katsura modernist estetikle beslenmiş hemen herkes tarafından görsel olarak modernmiş gibi algılanabilir. İçinde varlık kazandığı gerçek tarihsel bağlam bir yana bırakılırsa, Katsura modernist minimalist estetikle çelişmez; neredeyse moderndir.

Japon mimarlığında Modernizmle yapılmış bu düşsel buluşma, Katsura kitabının öncelikli hedef kitlesini oluşturan Avrupa ve ABD'de olduğu gibi Türkiye'de de ilgi çekti. Özellikle Aligül Ayverdi konuyla yakından ilgilendi.[8] Doğu'nun Batı'dan önce Modernist olduğu ve/veya Modernizmi hazırladığı savları ve/veya imaları 1980'lerde yeni bir küçük atılım da yaptı. Örneğin Türkiye'de Enis Kortan Le Corbusier üzerindeki Osmanlı-Türk etkilerini eksen alan bir kitap yayımladı.[9] Genç Jeanneret'in henüz Le Corbusier olmadan önce yaptığı Doğu Gezisi'nde[10] gördüklerinin onun sonraki görüşlerini biçimlendirmedeki önemini anlatıyordu. Ondan önce Adolf Max Vogt da bu etkilenmeye işaret etmişti,[11] ama Vogt Le Corbu-

8. İTÜ Mimarlık Fakültesi öğretim üyelerinden olan Aligül Ayverdi'nin (1935-1986) doktora tezi de (*Japonya Mimarlığı Mekânı, Özellikle İç Mekân Kuruluşuna Yaklaşım*, İstanbul: İTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları, 1972) bu konudaydı. Konuya ilişki başka çalışmaları da vardır: "Hiroshima Peace Memorial Hall'den Tokyo National Gymnasium Hall'e... Kenzo Tange ve Çağdaş Japonya Mimarlığı Üzerine Bir Deneme", *Mimarlık*, Sayı 10, 1965, s. 22-25. Aligül Ayverdi'nin en asabi "ötekinden öğrenme" karşıtlarından biri olan Ekrem Hakkı Ayverdi'nin oğlu oluşu ise bir ironi olarak burada kaydedilmeye değer.

9. Enis Kortan, *Le Corbusier Gözüyle Türk Mimarlığı ve Şehirciliği*, İstanbul: Boyut, 1983.

10. Bu gezi için bkz. Le Corbusier, *Le voyage d'Orient*, haz. Jean Petit, Paris: Edition Forces Vives, 1966 ve haz. Guiliano Gresleri, *Le Corbusier, viaggio in Oriente: gli inediti di Charles Edouard Jeanneret, fotografo e scrittore*, Venedik: Marsilio, 1984.

11. Adolf Max Vogt, *Le Corbusier, the Noble Savage: Toward an Archaeology of Modernism*, çev. Radka Donnell, Cambridge Mass. ve Londra: MIT Press, 1998.

sier'nin biçim dilinin kökenlerini araştırırken, Kortan onların Türkiye'den öğrenildiği savını ön plana alıyordu. İlki Le Corbusier'nin neyi, nasıl, hangi aracılıklarla öğrendiğini ve örneklediğini, ikincisiyse nereden öğrendiğini ön plana almaktaydı. Sözü edilen bu Türk yayınları da yine iç tüketime yönelikti.

Mimarlık dışında da Modernizmi sahiplenme arayışları görülecekti. Örneğin Bedri Baykam sadece bu konuya tahsis ettiği kitabında modern sanatın tarihinin önyargılı yazıldığını ileri sürdü. Modern sanatın ona göre büyük oranda Batılı olmayan kökleri vardı, oysa tarihi onlara ihanet edilerek yazılmıştı. Düpedüz bir Batı komplosuydu bu.[12] Batılılar modern sanatı Batı-dışı kültürlerden öğrenmiş, ama bunu gizlemişlerdi. Kitabını doğrudan İngilizce yazmış oluşu Baykam'ı bir istisna gibi gösterse de, yurtdışında ses getirmediği rahatça iddia edilebilir. Kaldı ki, kitabın iddialı ve polemikçi diliyle olmasa bile, modern sanatın Batı-dışı kültürlerle bağları olduğu konusu yazılmamış bir gerçek de değildi. Avrupa ve Amerika'da sanat tarihi çevreleri tarafından inkâr edildiği de söylenemezdi. Baykam'ınki de bir iç piyasa polemiğiydi.

Hyunjoon Yoo'nun sözünü ettiğim kitabıysa bu çok bildik Modernizmi içselleştirme çizgisinde yeni bir pseudo-akademik açılımı haber veriyor. Her şeyden önce, örneğin Baykam'ın asabi ve polemikçi metninin aksine, savlarını çok sakin bir biçimde dışavuruyor. Daha önemlisi, postkolonyal literatürün verdiği bir olanağı da kullanarak Modernizmin bir Doğu-Batı melezi olduğunu söylüyor, melezliğin altını çiziyor. Bunu yaparken de Bhabha'nın ufuk açıcı kitabının[13] tanımladığı bir imkânı kullanıyor, ama öte yandan da onun argümanlarını tahrip edecek kadar da çarpıtıyor. Bhabha kültürlerin saflığı iddiasının altını oyarken, aynı zamanda Doğu-Batı kutupsallığını da kaçınılmaz olarak reddediyordu. Kültürün *zaten-her-zaman-her-yerde*, bitimsiz bir melezlik üretiminden başka bir şey ol-

12. Bedri Baykam, *Monkeys' Right to Paint: The Fight of a Cultural Guerilla for the Rights of Non-Western Artists and the Empty World of Neo-Ready-Mades*, İstanbul: Literatür, 1994.

13. Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, Londra: Routledge, 1. baskı: 1994.

madığını anlatıyordu. Hyunjoon Yoo ise Doğu-Batı kutupsallığını tartışma konusu bile yapmıyor. O kutupsallığın mevcudiyetinden bir kuşkusu yok. Modernizmin melezliğinden konuşuyor. Oysa melezlik (*hibridite*) söylemi Bhabhacı bir yaklaşımla ele alınırsa, tüm kültürlerin jenerik etiketlerle tanımlanmasının yolu zorunlu olarak kapanır. Doğu ve Batı gibi dünyayı iki yarıma bölen kültürel tanımlar bir yana, Kore, Japon, Türk gibi ulusal kültür tanımları bile zeminsiz kalır. Bhabha için melezlik, arada sırada, bazı durumlarda yaşanan bir arıza değil, kültürü tanımlayan temel özelliktir. Kültürel gerçeklikler zorunlu olarak melezdirler. Hiçbir kültürel veri tek bir yere bağlanıp oraya özgüymüş gibi tanımlanamaz. Dolayısıyla bu Bhabhacı rotada ilerleseydi, yazarın Doğu-Batı kavramlarını bir yana bırakması gerekecekti, ama sayısız benzeri gibi o da bırakamaz.

Edward Said'in onyıllar önce çarpıcı kitabı *Şarkiyatçılık*'ı yazarak Doğu-Batı kavramlarının akademik açıdan ne denli sorunlu olduğunu göstermesinin belli ki bazı alanlarda pek az etkisi oldu. Pek çok kişi dünyanın Doğu-Batı diye iki karşıt kutupta örgütlenmiş olduğuna inanmayı hâlâ sürdürüyor. Çoğunluk, her kültür ürününün bu kutupsallıkla tanımlı olduğundan kuşku duymuyor. Said'in bu kutupsallığı sorunlaştırdığı sık sık unutuluyor. Öyle görünür ki, Said'in kitabının genel kabul gören en önemli kesimi, bu iki kavramın hegemonik iktidar ilişkileriyle bağlantılı olduğu şeklindeki savı oldu. Özellikle popüler düşünce güzergâhlarında –mimarlık çoğunlukla onların bir bileşenidir– oryantalizm "Doğu'nun Batı tarafından kasıtlı olarak yanlış anlaşılması ve anlatılması pratiği" şeklinde yeni bir tanım edindi. Oryantalistler ise bu disiplinin araçlarını kullanarak Doğu'nun hakkını yiyenlerdi. Dolayısıyla, Doğu-Batı yarılması tartışılmak bir yana, artık bir mağduriyetin ifadesi olarak yeniden inşa edilmiştir. Bu durum, Said'in Doğu-Batı kutupsallığını unutmak gerektiği şeklinde özetlenebilecek söylemini başaşağı çevirmekten başka bir şey değil. O sayede bir zamanlar Oryantalistler tarafından yanlış anlaşılmış ve yanlış anlatılmış Doğu'yu, Batı'ya şimdi doğru anlatmak gibi bir görev tanımı var adeta. Söz konusu tanımı yapanların, kendilerini yanlış anlaşılıp yanlış anlatılmış ve mağdur edilmişler olarak gördükleri aşikâr.

Kendisini bu mağduriyet yaratıcı Doğu-Batı yarılması içinde Doğulu görenlerin açmazı yeni Doğu anlatıları kurmakla da kuşkusuz giderilemiyor. Sorun, eski Doğu'yu "öteki"ne yeniden, ama bu kez "doğru biçimde" anlatmak istemenin yanı sıra, güncel Doğu'yu da kendisine yeni bir biçimde anlatmak istemesinden kaynaklanıyor. Mimarlık özelinde ele alınırsa, muhayyel Doğulu özne için "dün" yanlış anlaşılmış/anlatılmış olduğu gibi, bugün de yanlış biçimlenmiştir ve yanlış yaşanmaktadır. Birinci mağduriyetin sorumlusu Batılı iken, ikincisinin sorumlusu Doğulu'nun kendi yanılgısıdır, taklitçiliğidir, "öz" kültür değerlerinden kopuşudur, gelenekten uzaklaşmasıdır veya içeriden ya da dışarıdan ihanete uğramışlığıdır veya aymazlığıdır. Liste uzatılabilir. Ama mağduriyet anlatısının kimlik kurucu bir imkân olduğu gerçeği değişmez. Doğulu veya Türk kimliği böyle bir mağduriyetin nesnesi olan özne şeklinde inşa edilir çoğu zaman.

Mağduriyet yaşayanlar, ürettikleri güncel morfolojilerin Batılı olmasından rahatsızlık duyarlar. Çevrelerini kuşatan, içinde çalışıp ürün verdikleri modern her şeyin kökünün öteki kutupta olduğunu düşünürler. Onun retrospektif ve güncel kaygısıyla yaşarlar. Bu düşünce de yeni bir mağduriyet katmanı olarak kimlik yapılarına eklenir. Yaratıcılığı tekeline almış, hegemonik ve dünyaya formlar, estetikler dayatan bir Batı karşısında âciz ve verimsiz bir Doğu imgesi önce yaratılmış, sonra ondan bir mağduriyet daha üretilmiştir. Bu yaklaşımın da yine Japonya'da hiç değilse bugün daha az yaşamsal olduğu, ama Türkiye'de ciddi bir asabiyet yarattığı söylenebilir. Bir kez daha, yerli morfolojilerde içkin Batılılığı (modernliği) keşfetme yolu böyle tıkanır. Katsura merkezli modern mitosun benzerleri Türkiye'de yaratılamaz. Ancak asıl tıkanan morfolojik üretkenlik imkânları olur. Morfoloji sürekli biçimde Batı tehdidi altında diye görüldüğünden, ona ilişkin yapılabilecek tek şey ısrarla "yerli" kaynaklarla ilişkilendirilmesidir. Buysa ortamı dışına çıkılması zor bir tarihselci yönelime hapseder. Bu ideolojik konumlanmayı, bu oksidentalist düşünme güzergâhını metaforik bir "ayna korkusu" olarak adlandırıyorum. Aynaya bakınca kendisini değil, bir başkasını, "öteki"ni görme korkusu yaşamaktır bu. Aynada kendisi olmaktan uzak-

laşmış bir ben görüvereceği endişesini duymaktır. Sonucu aynaya bakmamak, dolayısıyla görsellikten kaçmak ve/veya o aynaya hep kendisi gibi görünmesini sağlayacak ağır bir makyajla bakabilmek olur. Tange-Ishimoto'nun Katsurası'nda veya Hyunjoon Yoo'nun kitabında ayna metaforunun işleme imkânı ortadan kalkar. Aynaya bakmaktan korkanlarsa kendileri hakkında düşünmekten kaçınırlar. Göreceklerinden öylesine korkarlar ki, yaşamaya ancak kendileri üzerinde düşünmemek suretiyle katlanabilirler. Türkiye de dahil İslam ülkelerinde çok yaygın bir ayna korkusu yaşandığı söylenebilir.

Yine de Said'den sonra herkesin sosyal bilimcilerin çoktan yaptığını yapıp Doğu-Batı yarılmasının unutulması gereken bir mesele olduğunu saptaması umulurdu. Herkesi biz ve ötekinden oluşan ebedi ve ezeli bir kimlik ikilemine sıkıştırmamak ve o kısır döngüye kapılmamak beklenirdi. Ancak yapılamadığı aşikâr. O yüzden de kültürel ilişki ve etkilenmelerin karşılıklılık içerdiğini ortaya koyan Bhabhacı yaklaşım istense de kolayca kullanılamıyor. Karmaşık bir dünyasal ölçekte birbirlerinden sürekli ödünç alan, etkilenen ve etkileyen aktörler ve etkinlikleri tartışılacak yerde, bizatihi öğrenme edimi sorun haline getiriliyor. Öğrenmemek bu durumda bir erdem olarak tanımlanıyor neredeyse.

Sonuç, bazen rafine, bazense popüler bir dille şöyle bir argümanın üretilmesidir: "Biz sizden öğrenmedik, siz bizden öğrendiniz; hatta öğrenmekle de kalmadınız, şimdi bize bunlar bizim öz malımız diyorsunuz." Bu söylenene inanınca, yukarıdaki gibi kitaplar yazmak şart oluyor. İdeolojik asabiyeti yüksek olanlar "onlar zaten bizim" diyor, sakin olanlarsa "bizim tarihimizde de modernizm, yaratıcılık, bilimsellik, deha ve akla daha olumlu ne gelirse zaten vardı." Sürekli biçimde "öteki"nden, Batı'dan öğrendiği için kendisini ebedi öğrenci gibi gören bir ortamda böyle bir yerlileştirme belli ki psişik bir ferahlama anlamını taşıyor. Dolayısıyla Japonya'da da, Kore'de de, Türkiye'de de öğrenmek, ama öğrenmemiş gibi yapmak denebilecek bir yaklaşım geliştirildiği iddia edilebilir.

Bu saf inançtan kurtulmak için önce her öznenin "bizim" diye nitelediklerini kendisi olarak "başkalarıyla kıyaslamadan" anlaması, sevip benimsemesi (istemiyorsa da sevmeyip benimsememesi)

gerekiyor. Onları sevebilmek için kendi "öz" kültür varlıklarının başka yerlerde, başka bağlamlarda gördüklerine benzemesini, ötekiler tarafından da önemsenmesini koşul saymaması gerekiyor. Onların "öz" olup olmadıklarını sürekli tartışan, ihanet korkusu içindeki kocanın hastalıklı eril dilini kullanmaması gerekiyor. Dünyayı bir kültürel yarış sahası gibi görmekten de vazgeçmesi gerekiyor. "O yarışı kaybettim" psikozundan kurtulması gerekiyor. Dünyaya bu psikozla bakanlar, kaçınılmaz olarak asabileşiyorlar. O zaman ya kendi öz malları saydıklarını abartılı bir biçimde yüceltmeye koyuluyorlar, onları başkalarından yalıtıyorlar, ya da "sizin kültürünüz sandığınız değerler aslında hep bizden öğrenildi" demenin gülünç çocuksuluğuna saplanıyorlar. Buysa gölge boksundan başka bir şey değil. Öznenin kendi gölgesiyle kavga etmeye çalışması hali... Öğrenen özne, "öteki"nden öğrendiği için, öğrenmek zorunda kaldığı için kendisinden nefret ediyor, aynaya bile bakamıyor ve kendi kendisini cezalandıramayacağı için gölgesine yumruk sallıyor.

Türkiye her iki tavrın da en yaygın olduğu yerlerden biri. Sürekli olarak kökü dışarıda olan anlayış, davranış, inanç, ideoloji, estetik ve kavram teşhis etme merakı birinci tavrın tezahürleri. O tavrı geliştirenler bitimsizce "kültürümüz"ü tehdit eden taklitçiliği, kopyacılığı, Batı hayranlığını vs.yi teşhis ve mahkûm etmekle meşguller. İkinci tavırsa, bazen taklitçinin biz değil, öteki olduğunu söylemeye dek vardırıyor işi. Batı bilimi İslam dünyasından öğrenmedi mi? Modernizm, burada daha eski değil miydi? Osmanlı evleri modernliğin ta kendisi değiller miydi? Sinan, yapıların deprem davranışlarını araştırıp mühendislik hesapları yapmıyor muydu? Soyut sanat Avrupa'dan önce bizde yapılmadı mı?

Bu "Doğu'dan öğrenen Batı" imgesini ayakta tutan safiyane yaklaşım bir yandan da modernliğin ve/veya Modernizmin nesnelerde içkin bir özellik olduğu inancında temelleniyor. Örneğin, Katsura'yı görselleştiren Ishimoto ile fikir babası Tange, Mondrian'ın resimlerini modern kılanın sadece geometrik ortogonal kompozisyonları olduğunu düşünüyorlar. Katsura'da çekilen fotoğrafların zaten o savı kanıtlamak için yapılmış kadrajlarında Mondrian'ınkine benzer kompozisyonlar yakalayabildikleri her yerde modernizmle karşılaş-

tıklarına eminler. Mondrian'ın neden öyle kompozisyonlar yaptığını ikinci plana atıyorlar. Katsura'yı yapanların benzermiş gibi görünen kompozisyonlarının nedenlerini de sormuyorlar. Asıl önemlisi, tarihsel bağlamı her iki yerde de dikkate almıyorlar. Sadece sonuç-ürün olarak gördüklerinin biçimsel benzerliklerine odaklanıyorlar. Teşhis ettikleri (ama daha çok inşa ettikleri) benzerlikleri "daha eski olan Doğulu'dan öğrenen yeni Batılı" kavrayışları çerçevesinde değerlendiriyorlar. Aynı mantık Afrika maskeleriyle Picasso eserleri arasında akrabalık teşhis eden için de geçerli. Veya Le Corbusier'nin Şark Gezisi'ni Osmanlı'dan öğrenme süreci olarak niteleyen için de... Böyle düşünenler, öğrenilmeye değer yüce bilgiler ve onları sadece öğrenen ve aktaran pasif özneler düşlerler. Aslolanın nesneleri, bilgileri, fikirleri, imgeleri bitimsizce yeniden okumak ve yeniden üretmek yeteneğine sahip öznelerin aktif tavrı olduğunu anlamak istemezler. Bunun anlamı bir kez daha öğrenmenin aşağılanmasıdır. Böyle bakan için önemli olan, öğrenmek ve öğrendiğini yeniden üretmek değil, öğrenilenler ve onları öğretendir.

Oysa öğrenme edimi bir yeniden üretme edimidir. Öğrenilenler öğrenildikleri yerdeki anlamlarını korumaz, özgün bağlamlarından koparılırlar. Başkalaşırlar. Sözgelimi Le Corbusier'nin sayısız kaynaktan biçim ve fikir malzemesi devşirmiş olması Le Corbusier'nin marifetidir, öğrendiği şeylerin değil. Zeminden direkler aracılığıyla koparılmış prehistorik konutu, Polinezya veya Osmanlı evini güncel bir amaç için yararlı olacağı ihtimaliyle anlamaya çalışan ve oradan "piloti" fikrini yaratan kişi Le Corbusier'dir. Bu konudaki övgülerin (eğer böyle bir övgü gerekiyorsa ki, aslında gerekmez) ona yöneltilmesi beklenir; Polinezyalılara ve Osmanlılar'a değil. Çünkü bilgiler, imgeler, teknikler, nesneler, düşünceler, kısacası "şeyler", bir öğreten olmasa da devinebiliyor, taşınabiliyor, edinilebiliyor, öğrenilebiliyor, başka üretimleri tetikleyebiliyor. "Şeyler"in (bunun için bkz. Bölüm X) dünya çapındaki hareketliliği çerçevesinde bakılırsa, öğreten diye bir aktör yaşamsal önemde bile değil, hatta çoğu zaman öyle biri de yok; öğrenilenler ve öğrenenler var.

Bu devinimin veya taşınmanın yönüyse pek az önemli. Empresyonistler 19. yüzyıl sonlarında Fransa'da Japon ahşap baskılarına il-

giyle bakarken, Japonlar Avrupa yağlıboya resmine yöneliyorlardı. 17. yüzyılda Japonlar Portekizliler'den yağda kızartma yapmayı, *tempero*'yu (kızartma marinadı, sosu) öğrendiler; bugün dünyanın her yerinde bir Japon yemeği olan *tempura* (çıtır soslu kızartma) yeniyor. 18. yüzyıl İstanbulu'nda üst sınıflar Avrupa nesneleri edinmeye heves ederken,[14] Avrupa'da "Turquierie" adıyla Osmanlı estetiğine ilgi vardı.[15] Bu trafikte kimsenin tavrı daha aşağılayıcı veya yüceltici değil. Taşınanlar da daha değerli veya daha değersiz değil. "Şeyler"in olağan hareketliliğidir bu sadece. "Şeyler" yerden yere taşınırlar ve her hareketleri onlar üzerinde ve onlar dolayımıyla yeni anlamlar, "yeni şey"ler üretmeye neden olur; taşınan her "şey" her deviniminde yeni bir şey olur. Dünya yalnızca böyle bitimsiz bir alışveriş ortamıysa, neden bazı yerlerde bazıları bu kadar acıklı bir psikoz içinde kıvranıyor? Galiba kültürü estetize etme ihtiyacı içinde olanları sakinleştirmenin imkânı yok. Kendisinin saydığı kültür verilerini ille de değerli diye görmek ve dünya ölçüsünde yarıştırmak isteyenler varoldukça, bu yaralı psikoloji sağaltılmadıkça, "ben sizden önce biliyor ve yapıyordum" mealinde metinler yazılmaya ve gölge boksuna belli ki devam edilecek.

14. Bu konuda ayrıntılı bir çalışma bilmiyorum. Ancak 18. yüzyıl Osmanlı belgeleri sayısız Avrupa kökenli tekstil, cam ve porselen esaslı ev eşyasıyla doludur. Örneğin 1732 tarihli bir kayıttan Osmanlı taciri Manasses Athano'nun Meissen'a 2000 düzine fincan siparişi verdiği, iki yıl sonra bu sayının 3000 düzineye yükseltildiği anlaşılıyor: M. Baha Tanman (haz.), *Ekrem Hakkı Ayverdi 1899-1984, Mimarlık Tarihçisi, Restoratör, Koleksiyoner*, İstanbul: İstanbul Araştırmaları Enstitüsü, 2014, s. 306. Ne yazık ki bu bilginin kaynağı söz konusu yayında tanımlanmamıştır.

15. Bkz. Perrin Stein, *Turquerie in Eighteenth Century French Art*, New York: New York University Press, 1997; Türkçesi: *Turquerie: 18. Yüzyılda Avrupa'da Türk Modası*, çev. Nurettin El Hüseyni, İstanbul: YKY, 2015. Nebahat Avcıoğlu, *Turquerie and the Politics of Representation, 1728-1876*, Londra: Routledge, 2011; Haydn Williams, *Turquerie: An Eighteenth-Century European Fantasy*, Londra: Thames & Hudson, 2014.



XII

Yer

MODERNİZMİN ikonik ürünlerinden biri olan Stuttgart'taki Weissenhof Sitesi'nin yapıldığı yıllardan başlayan eleştirel muhalefete 1930'larda katılan bir Alman karşı-propaganda kartpostalı siteyi bir Arap köyü olarak betimler. Weissenhof'un güncel bir fotoğrafına fotomontajla develer, maşlahlı adamlar, çarşaflı kadınlar eklenmiştir ve görüntü bir Kuzey Afrika kasabası mekânına klişelerle dolu oryantalist bir gönderme yapar. Weissenhof Almanya'dan çok, Kuzey Afrika kentlerine ait bir tasarımsal ürün olduğu iddiasıyla eleştirilmektedir; bulunması gerektiği yerde değildir. Araplara layıkken Alman toprağına kondurulmuştur.

Kahire'de Kalaun Medresesi'nin Gotik kapısı. Akka'daki Haçlı katedralinden Mısır'a taşınmış bir savaş ganimetidir bu.

"Yer" meselesi üzerine yapılacak her tartışma,[1] hele hele yerin yaşamsal önemde bağlayıcı bir veri sayılması gerektiğinden konuşma niyetiyle başlayacaksa, bu kartpostalı dikkate almadan yürütülmemelidir. Tartışmaya kalkışanlar, erken Modernist mimarlığa olan inançları sağlamsa, daha da tereddütlü atmalıdırlar adımlarını. Sözgelimi hem 1920'lerin Alman "Neues Bauen" yö-

1. Yer meselesi üzerine olan ve burada kapsamlıca anlatmaya çalıştığım görüşlerimi önce Maltepe Üniversitesi'nde 22 Aralık 2011 tarihinde sundum. O konuşmamın bant çözümleri şurada yayımlandı: Uğur Tanyeli, "Mimarlık asla evrensel olmaz; her varedildiği durumda tikeldir..." *Fabrika*, haz. Nil Aynalı, Ali Paşaoğlu, İstanbul: EAA, 2012, s. 41-53. 6 Nisan 2012'de ise MSGSÜ Mimarlık Fakültesi'nde Çarşamba Seminerleri kapsamında "Habis Bir Mimarlık Kavramı Olarak Yer" başlığı altında konuştum. Bu metin onlarda dile getirilenleri de içeren, ancak hepsinden daha kapsamlı bir yayındır.

nelimini olumlamak, hem de aynı rahatlıkla "yer"in kimliğinden (ve hatta öneminden) söz etmek ciddi açmazlar üretir çünkü. Örneğin tartışmacı kolayca Weissenhof'a muhalefet eden ve Alman Nasyonal Sosyalist Partisi'nin güçlü desteğiyle yürütülen bir faşist kültür programıyla aynı zihinsel altyapıyı paylaştığını fark edebilir. Belirli bir coğrafyada içkin gelenekler, kültür, mimari, insani varoluş halleri, hatta uluslar ve ırklar bulunduğu/bulunması gerektiği inancının ürünüdür o Weissenhof eleştiri kartpostalı. Oradaki apaçık oryantalist aşağılama hesaba katılmasa bile, ki burada yapılmasa da ayrıca tartışılmayı hak eder, yer üzerine konuşmak tehlikeli bir zemine ayak basmaktır.

On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısı öncesinde dünyanın hiçbir yerinde mimarlık bağlamında yer tartışması yapılmaz, yer kavramından mimarlık bağlamında ima düzeyinde bile söz edilmez. Bir yere ait olmaktan söz eden, aidiyetin yerle tanımlı olma hali üzerine konuşan kimsenin olmadığı söylenebilir. Hatta yüzyıllarca tam aksini yapmak amaçlanan ve yüceltilen bir imkândır. Sözgelimi, Susa' da saray inşa ettiren Darius, kitabede İyonya'dan Fenike'ye, Mezopotamya ve Mısır'dan Hindistan'a dek uzanan ve kendisi sayesinde mümkün olan bir işgücü ve malzeme akışları dizisini haber verir.[2] Ortaya çıkan kompleks tam da onun öngördüğü gibi, tek bir yere ait olmadığını her haliyle dışavurur. Sütunları, bezemeleri, teknik ve planimetrileri geniş bir çoğulluk gösterir. Bunlar tek bir yere değil, eski Doğu Akdeniz-Batı Asya dünyasının her bir köşesindeki pek çok yere aittirler. Susa adındaki bu yer, adeta birçok başka yeri içerir. Farklı coğrafyalar (yerler) üzerindeki emperyal egemenlik iddialarının Pers hükümdarının özgül "yer"inde topluca dile getirilmesinin bir biçimidir bu. O sayede İran yaylasında onların *displacement*'iyle, yer değiştirmesiyle varlık kazanmış bir mimari çevre, bir *place*, bir yer kurulur. Başka bir örnekse, Kahire'de Sultan Kalaun Medresesi'nin kapısı olabilir. Filistin'de Akka'nın Haçlılar'dan geri alınması sonrasında oradaki Gotik katedralin kapısı yerinden sökü-

2. www.livius.org/da-dd/darius/darius_i_t03.html (Erişim tarihi: 16 Nisan 2012).



Bir Arap köyü olarak Weissenhof. Modern mimarlığın ikonik ürünlerinden birinin bir Nazi propaganda kartpostalında ırkçı göndermelerle aşağılanışı: Yeri Almanya olmayan bir mimarlık.

lüp Kahire'ye taşınır ve o yeni yapıya yerleştirilir.[3] Bu bir "yer değiştirme'dir. Başka bir "yer"e ait olanı bir diğer yere taşımaktır. Ancak durum daha karmaşık bir ikinci "yer değiştirme"yi de içerir, çünkü Akka'daki Gotik katedral de –yer merkezli düşünenlerin kolayca söyleyebileceği gibi– gerçekte ait olduğu yerde değildir ki... Gotik bir yapı Filistin'de değil, Batı ve Orta Avrupa'daki vatanında, özgül yerinde konumlanmalıydı.

Bu örnekler yer tartışması yapmayan, tersine hedeflenenin yere bağımlılığın aşılması olduğu, ama kolay kolay aşılamayacağının da bilindiği bir dünyanın en ilginç görüntülerinden sadece ikisi. Modern öncesi dünyada, ulaşım ve haberleşme imkânlarının, yani bilgi taşımacılığının kısıtlılığı ve özneleri belirli bir toplumsal alana sımsıkı bağlayan kültürel kodlar, kaçınılmaz olarak herkesi yere zaten bağımlı kılar. O kısıtlılığı aşma imkânını, bazen sadece yanılsamasını bir marifet, daha önemlisi, bir siyasal iktidar gösterisi haline getirir.

3. Doris Behrens-Abouseif, *Islamic Architecture of Cairo: An Introduction*, Kahire: The American U. in Cairo Press, 1989, s. 100.

Yer tartışması modernliği tanımlayan oluşumlardan, değişimlerden biri. Modernlik, başka pek çok şeyin yanı sıra, yer tartışmaları sayesinde de yapılanmış gibi görünür. 19. yüzyıldan başlayan eklektisist, tarihselci eğilimler, o eğilimlerin yeşerdiği coğrafyaya ve zamana bağımlı olmayan, hatta tekil bir zaman-mekâna ait olmayan mimarlıkları üretebilme imkânını kullanırlar. Söz konusu imkânın sonucudurlar. O imkân sayesinde Darius'un ancak mutlak siyasal iktidarını kullanarak başardığı veya Kahire'de bir savaş ganimeti olarak varlık kazanmış yer değiştirmeler, eklektisizm çağında kolayca uygulanabilir hale gelir. Ancak bir zamanlar çok zor olanın 19. yüzyıl ve sonrasında kazandığı kolaylık da hemen –deyim uygunsa– ahlaki bir tartışma konusu olup çıkacaktır.

Tarihselcilikler sık sık belirli bir yerin özgül mimarlığını yapma kaygısıyla savunulmuştur, hâlâ da yandaşları tarafından çoğunlukla öyle savunulur. Her özgül yerin özgül bir mimari morfolojisi bulunduğu düşünülerek –o yere ait olmayanların orada varlık kazanmasına tepki olarak– o özgül morfolojinin yeniden canlandırılması önerilir. "Yerli" bir mimarlık üretme amacına çoğunlukla bu ideolojik arka plan eşlik eder. Ama tarihselcilik 19. yüzyılda –yerli mimarlıklar varetmek için de uygulansa bile– daha çok yepyeni yer değiştirme imkânları üreten bir dünyada "yer"in bağlayıcılığını aşmanın aracı olarak varlık kazanmıştı. Hiçbir zaman o mimarlığa mekân oluşturmamış Paris'te, Roma'da, Edinburgh'da Antik Yunan, İstanbul'da Gotik üslubunda bina yapabilmek,[4] mimari morfolojilerin yer ve zamanaşırı taşınabilir ve yeniden üretilebilir olmasıyla doğrudan bağlantılı. Modern yeraşırı mimarlıklar üretme etkinliği, kolonyal güçlerin de alışılmış pratiklerinden biridir. Hindistan'a Avrupa mimari üsluplarının taşınması bildik bir örnek.[5] Ama kolonyalizmle

4. Çok ilginç bir Neogotik yerdeğiştirme örneği, İstanbul'daki Kırım Kilisesi'dir. Tasarım ve yapım serüveni için bkz. Mark Crinson, *Empire Building: Orientalism & Victorian Architecture*, Londra ve New York: Routledge, 1996, s. 136-66.

5. Artık çok geniş bir literatür oluşturan bu konu için derinlikli bir göz atma kaynağı: Peter Scriver, Vikramaditya Prakash (haz.), *Colonial Modernities: Building, Dwelling and Architecture in British India and Ceylon*, Londra ve New York: Routledge, 2007.



Theseus Temple, Viyana, 19. yüzyıl. Atina'da MÖ 5. yüzyıl yapısı Theseion'un replikası. Geç 19. yüzyıl renklendirilmiş gravürü.

ilişkisiz yeraşırılık girişimleri daha bile çoktur. Örneğin Osmanlı'da ve Japonya'da[6] ortaya konan Avrupa mimarlıkları çarpıcı yeraşırım denemeleridir. Eklektisizme ve tarihselciliğe çoktan köhnemiş genel lanetleyici tavırla yaklaşılmazsa onların ciddi okumaları da yapılabilir.

Modern öncesi dünya yerötesi ve zamanaşırı olma halleri üretebilme yeteneğinden yoksundu; onun tek yer değiştirme imkânı işçileri, uzmanları taşımaktan, çoğunlukla zorunlu göçürmeden ibaret-

6. Japonya, doğrudan Avrupa ve ABD mimarlığı yer değiştirme örnekleri için 19. yüzyıl Osmanlısından daha belirgin bir kökene sadakat zemini oluşturur. Kolay ulaşılabilir, ama ayrıntısız ve derinliksiz bir yayın olarak: David B. Stewart, *The Making of Modern Japanese Architecture: From the Founders to Shinohara and Isozaki*, Tokyo, New York Londra: Kodansha International, 2002, s. 13-62.

ti.[7] Kimi zaman buna yapı malzemesinin de uzak coğrafyalardan taşınması eklenirdi. Ayasofya inşa edilirken tüm Akdeniz çevresindeki eski anıtlardan mermer elemanlar devşirilmesi pratik bir gereksinmenin tatmini olmaktan çok, malzeme yer değiştirmesinin özellikle talep edilmesiyle ilişkili olmalıdır.[8] Benzer biçimde, Venedik'te San Marco Kilisesi'nin dış yüzeylerini 13. yüzyılda İstanbul kökenli eski yapı bileşenleriyle bezeyen Venedikliler'in bu tavrı ile bir deniz imparatorluğu kurma hedefleri arasında sağlam bir bağlantı vardır.[9] Bu yerinden etme sayesinde, San Marco ve Venedik ile emperyal Konstantinopolis arasında bir bağlantı tahayyül edilebiliyordu. Modern dünya ise biçimleri, söylemleri, düşünceleri, mitosları bir zamanlar yapışıkmış gibi görüldükleri zaman-mekân bağlamından koparmayla tanımlıdır. Bunu başarmanın adıdır modernlik: Bilginin, insanların, sermayenin ve morfolojilerin hareketliliğinin eskisine kıyasla olağanüstü artışıdır.

Dolayısıyla, "yer değiştirme"nin modernliği, *place*'in/yer'in ise modern-karşıtı duruşları ifade ettiği söylenebilir. Dikkat edilirse, burada "yer"in modern-öncesini değil, modern-karşıtını ifade ettiğini öne sürüyorum. Bununla modern-öncesi dünyada yer kavramı merkezli söylemlerin hiç üretilmemiş olduğuna işaret ediyorum. "Yer" ve "yerinden olma" kavram çifti birlikte varlık kazandılar. Bizatihi modern olan "yer değiştirme" durumundan duyulan rahatsızlık, yani zaman-mekânda sabitlenmişliğin (ya da böyle bir sabitlenme hiçbir zaman mümkün olmadığına göre, sabitlenmişlik yanılsamasının) yıkımıyla doğan huzursuzluk, bir dizi modern-karşıtı tavır gibi, yer odaklı olanı da üretti. "Bu yere ve bu zamana ait olmayan bir tasarımı bu yerde ve şimdi yapma hakkımız var mı?" sorusu tartışmanın yaşamsal argümanıdır. Neredeyse bütün klasikleş-

7. Bu işgücü göçürme pratiğinin Osmanlı tarihinde de ilginç bir örneği var. II. Selim'in Mısır'ı fethinden sonra oradan İstanbul'a zorunlu işçi ve uzman, ayrıca da yapı malzemesi getirildiği bilinir. Bkz. Michael Meinecke, "Memlukischen Marmordekorationen in der osmanischen Türkei", *Mitteilungen des Deutschen Archeologischen Instituts, Abteilung Kairo*, 1971.

8. Örneğin bir Bizans özgün kaynağı olarak Diegesis'e bkz. Theodor Preger (haz.), *Scriptores originum Constantinopolitanarum*, I, Leipzig, 1902, s. 74-108.

miş 20. yüzyıl mimarlık tarihi kitapları, hiç tereddütsüz her seferinde buna "hayır" cevabı vererek işe başlarlar. Onlara göre eklektisizm yanlıştır, çünkü oraya ait olmayan, o kültüre, o zaman-mekâna, yani o yere ait olmayan mimari elemanlar başka başka yerlerden taşınıp getirilmiştir. Bugün sormak gereken soruysa şu: Söz konusu değişim, Giedion[10] ve benzeri tarihçilerin emin oldukları kadar olumsuzluğu besbelli bir durum muydu, yoksa tam tersine, taptaze bir olanağın kullanılması mıydı? Modernlik zaten bu imkânı niteleyen bir sıfat değil midir?

Yüzyıllardır insanı bağlayan "orada, o yerde olma" halini aşabilme imkânına kavuşulduğu zaman, özne "sadece" o yerde olmamak için bile uğraşır. Daha derin psikososyal bir arkaplan aramak belki de gerekmez bu istek söz konusu olduğunda. Bir İngiliz resimli kitabı sayesinde Norveç karından ve soğuğundan haberdar olan Kalkütalı bir geç 19. yüzyıl çocuğunun, artık yalnız Kalküta' da değil, Norveç'te de "yaşadığını" söylemek mümkündür. ABD'de Tennessee'de Parthenon replikası inşa ettiren üniversite yönetimi de farklı mıdır? Ya da Viyana'da aslında Atina'da konumlanan Antik Theseion'u 2000 yılı aşkın aradan sonra aynen yaptırtanlar? Yanıtlar hiç basit olmasa gerek. En azından bu ve benzeri olguları anlamak, kuramlaştırmak denenebilir.

Kısacası, geçmiş kuşakların zorunlulukla hep belirli bir yerde (ve yerle) tanımlı olma halini olumlamayı değil, bunun tüm toplumsal gruplar için aşılmasını ciddiye almak, hatta bir özgürleşme imkânı olarak görmek daha makul olurdu. Yere, yani hep aynı zaman-mekânsallığa bağımlılığın yıkılmasını lanetlemeyi problemleştirmek, "yerinden olmuşluğu" problemleştirmekten, dert edinmekten çok daha verimli olur. Tekil mekân-zaman bağlamını kutsamaktan vazgeçilirse yeni teorik mimari güzergâhlar da belirecektir. Telgraf-

9. Antony Cutler, "From Loot to Scholarship: Changing Modes in the Italian Response to Byzantine Artifacts", *Dumbarton Oaks Papers*, XVIX, 1995, s. 337-38.

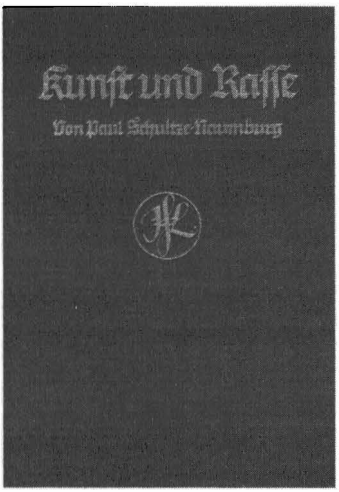
10. Yazarın tüm kitapları eklektisizmin olumsuzlanması üzerinedir. En önemlisi: Sigfried Giedion, *Space Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*, Cambridge Mass.: Harvard U. Press, ilk baskı 1941.

tan bu yana bilginin aynı anda kıtalaraşırı taşınabilir kılınmış olması, yeni bir zaman-mekân kavrayışı üretiyor. Yeni sosyal medya sayesinde aynı anda hem burada hem başka bir yerde olmayı sağlayan güncel imkânlara değinmiyorum bile... Kıtalar arasında internet trafiğiyle üretilen, zaman-mekân bağlamı artık yer terimiyle anlatılamayacak nitelikteki mimari ürünlerin varlığını anımsatmak aslında yeterlidir. Queens Kore Presbiteryen Kilisesi örneği[11] bu açıdan neredeyse ironik. ABD'nin New York kentinde ama Koreli bir Presbiteryen cemaat için inşa edilmiş olması bile yer tartışmalarına yeni bir güzergâh tanımlama gereğini ortaya koyuyor. Yapının projesinin üç farklı kentte üslenmiş üç mimarlık grubu (Greg Lynn, Michael McInturf, Douglas Garofalo) ortaklığıyla sadece internet ortamında yapılmış olması da buna eklenmelidir. Şimdi şu soru herhalde sorulmak zorunda: Bu yapı bir dizi farklı bağlamda hangi yere ait? Koreliler için yapıldığına göre aslen Kore'ye mi? Yoksa onlar artık Koreli olmayan Koreliler olduklarına göre Queens'e mi? Presbiteryenlik "aslen" bir Anglosakson Protestan yönelimi olduğuna göre Anglosakson dünyasına mı? Yoksa kendi "asli yer"lerine özgü bir dinleri olmadığı besbelli olan bir cemaate mi? Tasarlayanların konumlandıkları yerlere mi? Kilisenin üzerinde yükseldiği yere mi? Sahi hangi yere ait şu kilise? Yoksa her bağlamda "yer değiştirmiş" bir mimarlıkla mı yüz yüzeyiz?

Demek ki öncelikle yeri kutsamanın zorunluluğuna inanmayı bir yana bırakmak ve kimi tehlikelerine, en azından kimi komplikasyonlarına işaret etmek gerekiyor. Kaçınılmaz olarak tarihyazımsal bir analiz olacak bu girişim. Sözgelimi, Almanya'da 20. yüzyıl başında gündeme gelen ve endemik bir canlı varlık kadar yerine bağlı bir mimarlık aramaya yönelik eğilim üzerinde durulabilir. Türkiye'ye uzanımları olduğu için[12] başka bir verimliliği de var. Almanya'da

11. Resimleri: "New York Presbyterian Church, New York, NY", *Modern Steel Construction*, Haziran 2002.

12. Seda Kayım, *1920-1960: İstanbul-Stuttgart Hattı, Kemali Söylemezoğlu'nun Kariyeri Üzerinden Türk-Alman Mimarlık İlişkilerini Okumak*, YTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı, Mimarlık Tarihi ve Kuramı Programı, yayımlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul, 2010. Bu çalışma Stuttgart-İs-



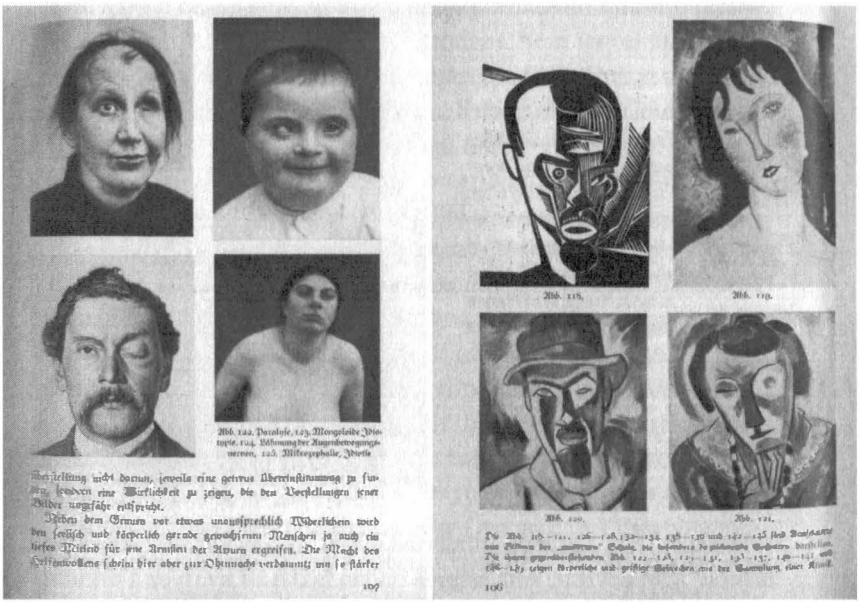
Yerden konuşmak ırktan konuşmakla çok kolay buluşur: 1900-1930 aralığında Almanya'nın etkili mimarlık düşünürlerinden Paul Schultze-Naumburg'un Alman toprağına ait sanat arayışı *Kunst und Rasse* adlı kitabında ırkçı bir eleştirel tınıyla doruklaşır.

"Heimatstil" bu eğilimin ürünlerinden biri. Terim, kabaca "anavatan üslubu" gibi çevrilir, ama aslında ondan fazlasını içeriyor. Formülü bazen "Blut und Boden" (kan ve toprak) ikilisiyle ifade edilen ırkçı göndermeleri de olan, ama daima açık biçimde ulusalcı göndermeleri bulunan bir yönelimdir. Kısaca o ulusun yurt, kültür ve ırk sınırları içinde kökü olmayan mimarlıkların o ulusun coğrafyası olarak tanımlanan "yer"de yerleri olmamalıdır. Örneğin akımın en önemli temsilcilerinden olan ve döneminde çoksatar olacak "Kulturarbeiten" kitap dizisini yazan Schultze-Naumburg[13] sonradan bir Nazi Partisi üyesi oldu. Stuttgart Okulu'nun en etkili adı olan Schmitthenner'in de[14] hem benzer görüşleri paylaştığı, hem de yine aynı partiye üye olduğu hatırlanmalıdır. Yalnızca buradan bile herhalde

→ tanbul mimarlık hattının ne denli işlek olduğuna ilişkin tek özgül ve ayrıntılı analizdir.

13. Schultze-Naumburg için: Norbert Borrmann, *Paul Schultze-Naumburg, 1869-1949, Maler, Publizist, Architekt*, Essen: R. Bacht, 1989.

14. Schmitthenner için: Wolfgang Voigti Hartmut Frank (haz.), *Paul Schmitthenner 1884-1972*, Tübingen, Berlin: Ernst Wasmuth Verlag, 2003. Görüşlerinin en kapsamlı ifadesi şurada: Paul Schmitthenner, *Baugestaltung, Erste Folge, Das deutsche Wohnhaus*, Stuttgart: Verlag Konrad Wittwer, 1932.



***Kunst und Rasse*'den bir karşılaştırma:**
Irk kirlenmesi ve modern sanat üretimi ilişkisi.

çıkarılacak sonuçlar olmalıdır. Kısaca, yer bağlamındaki tartışmaların her zaman mutlaka masum olmadığı aşikâr. Aksine, neredeyse her gündeme geldiğinde totalitaryen, en azından dışlayıcı sonuçlar ortaya çıkarmıştır. Toprağa bağlılığı kutsamak, o toprağın malı olan ve olmayanları ayırt etmeyi ana hedef kılar. Sonuçta, "Heimat" bazılarını içerir, çünkü onlar o yere aittir; bazılarını da dışlar, çünkü onlar o yere ait değillerdir. Dolayısıyla yer tarifinin açıklamaya bile ihtiyacı yokmuş gibi düşünmeye başlamadan, önce "yer nedir?" diye soralım. Ama tanım yapmak için değil, komplikasyonlarını teşhis etmek için...

Burada çok kısaca işaret edilebilecek bir kaç başlık var. Çeşit çeşit yer tarifi yapılmıştır. Kimisi için ulus-yer, kimisi için ırk-yer denebilir. Naziler ırk-yer'den söz ediyordu: Bir ırkın özgül yerinde

başka bir ırka ait olanlar var olmamalıdır. Sedad Hakkı Eldem ulus-yer'den söz ediyordu.[15] Türkiye'de Türk ulusunun o ulus-yere ait bir mimarlığının bulunması gerektiğinden konuşmaktaydı. Ne var ki konu İkinci Dünya Savaşı'yla birlikte gömüldü. İkinci Dünya Savaşı bu türden tartışmaları mimarlık dolayımıyla değil de, Almanya ve Nazizm'in yıkımı dolayımıyla gündeme taşıdı. 1960'ların başındaysa Sigfried Giedion bu tartışmayı "yerellik (ve/veya yerelcilik = rejyonalizm) tartışması" adı altında yeniden gündeme getirdi.[16] Tarihselci-ulusalcı göndermelerinden boşaltılmış olsa da, Heimatstil'in bıraktığı yerden konuştuğu rahatça iddia edilebilir. Modernizmin 1930'lardaki evrenselciliğinin karşısına, 1960'ların başlarında üzerinde konumlandığı yere özgü (yerelci) modernizmlerin çıkmaya başladığını iddia ediyor, özellikle Japonya'daki güncel gelişmelere dikkat çekiyordu. Bu tartışma 60'lar biterken Türkiye'ye de taşındı. Bülent Özer, rejyonalizm ve yerellik tartışmalarını Türkiye gündemine taşıyan ilk kişiydi. Kuşkusuz Türkiye'deki versiyonunda da her ortamda olduğu gibi yer ve yerellik söylemleri dışlayıcı bir mimari yaklaşımı öneriyordu.[17] Ancak sözgelimi, 1960'larda Giedion'un ve Özer'in ulus-yer tanımından dikkatle kaçınıp kültüralist bir yaklaşımla düşündükleri söylenebilir. O yıllarda genellikle iklim-yer, tarih-yer, kültür-yer gibi kavramların eksen yapıldığı görülür. Bunlarda yerin tanımı iklimseldir, tarihseldir, kültüreldir. Sözgelimi, bir kültürün egemen olduğu bir yerde başka bir mimari varoluşa izin verilmeli mi, verilmemeli mi, doğru olan bunun yapılması mıdır, değil midir gibi tartışmalar çok ve verimsizce yapılacaktı.

Mimarlık alanının dışındaysa yer tartışmaları yepyeni bir kılıkla Marc Augé'nin *Non-lieux* kitabıyla 1992'de gündeme geldi.[18] Augé

15. Örneğin, Sedad Hakkı Eldem, "Milli Mimari Meselesi", *Arkitekt*, 9-10, 1939, s. 220-23.

16. *Space, Time and Architecture*'ün 1962 tarihli 4. basımındaki yeni Giriş bölümünde, s. xxxvi vd.

17. Doktorasının basılı hali olan kitap şu: Bülent Özer, *Rejyonalizm, Üniversalizm ve Çağdaş Mimarimiz Üzerine Bir Deneme*, İstanbul: İTÜ Mimarlık Fak., 1964.

18. Marc Augé, *Non-lieux, Introduction a une anthropologie de la surmoder-*

"*non-lieu*" (yer olmayan) kavramını icat ederek yapı stoğunun bir bölümünü o adla tanımladı. Ancak derdi mimarlıkla doğrudan bağlantılı olmaktan çok, yeni ortaya çıkan kimi yapı türlerinin antropolojisini yapmaktı. Aslında gündelik yaşam pratikleriyle mimarlık arakesitindeki meseleleri tartışmak amacındaydı. Yer ve yer-olmayan kavram çiftini iki farklı fiziksellik-toplumsallık ilişkisi tanımlamak üzere icat etmişti. Yer-insan ilişkisini bu tanımlama uğruna fazlasıyla idealleştirdiği de söylenebilir. Ona göre yer-olmayanlar insani davranışlar ve toplumsal diyaloglar için epey az zemin sağlarlar; içlerindeki insani varoluşu büyük oranda yazılı yönerge ve direktiflerle güdülerler. Oysa yer çeşitlilik ve çoğulluk, ve hatta serbestlik üretir. Süpermarket yer-olmayandır; çünkü örneğin, tarihsellik kazanabilir nitelikte değildir.[19] Elli yıllık bir süpermarketin fiziksel anlamda varkalma şansı yoktur; çünkü o süpermarketi hep güncellemek gerekir. Çalıştıran şirketin yüzyıllık bir tarihçesi olsa da, süpermarket mekânı sadece şimdiki zamana aittir. Bir havaalanı da öyledir. Fizikselliği her an yenilenmek zorundadır. Yoksa işlev göremez. Buysa, Augé'ye göre, mimari nesne üzerinde tarihselliğin birikmesini engeller. Augé aynı yoldan hareketle, ilişkisellik meselelerini de gündeme taşıdı.[20] Yer-olmayanlar üzerine anılar biriktirilemez, çünkü onlarla empatik ilişki kurulamaz, yer-olmayanlar benimsenemez Augé'ye göre.

Bu bakış açısı, Augé öyle amaçlamamış olsa da, kendi deyimiyle "süpermodernlik" dünyasındaki yapı stoğunun önemli bölümünü gelenekselci bir bakış açısıyla mahkûm etme sonucunu veriyordu. Şimdi bunun mimarlık dünyası genelinde olmasa da, özellikle Türkiye'de bu kadar fazla önemsenmesi üzerine biraz daha ayrıntılı düşünmek zorundayız. Söz konusu ilginin epeyce dikkate değer olduğuna işaret etmek istiyorum. Ancak burada çok daha kapsamlı irdelenmesi gerekli bu meseleye değinmemeyi yeğleyecek ve yer kavramının içeriğine yoğunlaşacağım.

→ *nité*, Paris: Editions de Seuil, 1992; İngilizcesi: *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, çev. J. Howe, Londra, New York: Verso, 1995.

19. *A.g.y.*, s. 54 vd. 20. *A.g.y.*, s. 101 vd.

Öncelikle Augé'nin kendi tanımlarıyla çeliştiğine işaret edilmeli. Augé, yerin antropolojik bir gerçeklik olduğunu söylüyor ki, yer-olmayan bağlamında kendisinin de, ondan yola çıkanların da sık sık unuttuğu asıl mesele bu. Yerin antropolojikliği, onun bizim tarafımızdan her an bireysel ve toplumsal eylemlerimizle, edimlerimizle yeniden tarif edilmesi demek. Yer sürekli olarak yeniden üretilir. Bizim dışımızda, verili bir zarf olarak var olduğu, onun içinde devindiğimiz söylenemez. Yer bize dışsal değildir. Ne var ki yer-olmayan da bize dışsal değildir. Onun da her eylemimizle, hatta sadece varoluşumuzla yeniden üretildiği aynı kolaylıkla savunulabilir. Her seferinde orada farklı biçimde varolma hallerimiz bile bir süpermarketi veya havalimanını sürekli başka bir şey kılar. Sürekli olarak yere ve yer-olmayana gayet devingen katkılarımız olduğu meselesini bir başlangıç argümanı olarak görmek zorundayız. Ancak böyle bir kavrayış değişikliği üretmeye soyunmak, mimarlık dünyasının en azından son iki yüzyıldır ürettiği bilgi yapısını radikal biçimde dönüştürmeye başlamak demek.

Yer merkezli söylemlerin ayrılmaz eşlikçisi "hafıza" ve tarihsellik de, mimarlık dünyasında son yıllarda aksini düşünmek epey yaygınlaşmış olsa da bir dizi komplikasyona yol açıyor. Tereddütsüzce yerin ve/veya kentin hafızasından söz etme alışkanlıkları geliştirildi. Bunlarda, kentin ve/veya yerin hafızasından ve tarihselliğinden söz edince, ya biyolojik bir analoji yapılıp ona insani nitelikler atfediliyor demektir, ya da yerde içkin bir tarihsellik hayal ediliyordur. Birinci seçenek sadece saçma bir metafor. İkincisinin cevabı ise şu: Tarihsellik yerde içkin değildir, sadece toplumsal bir konstrüksiyondur. Başka bir anlatımla, tarihi ve tarihselliği özneler üretir; mimarlık ürünleri, nesneler değil.[21] Besbelli ki yerin, kentin hafızası yok. Olduğundan konuşmaksa tek bir şeye işaret ediyor: Konuşan, belirli bir biçimde inşa edilmiş bir tarihselliğin, belirli bir biçimde yazılmış bir tarihin ebediyen geçerli kalmasını istiyor, ondan kopamıyor, hat-

21. Bunu şurada daha kapsamlı ele almıştım: Uğur Tanyeli, "Mimarların Hafızası ve Yassıltılmış Geçmiş", *Zaman-Mekân* içinde, haz. Ayşe Şentürer, Şafak Ural, Özlem Berner, Funda Uz Sönmez, İstanbul: YEM, 2008, s. 216-23.

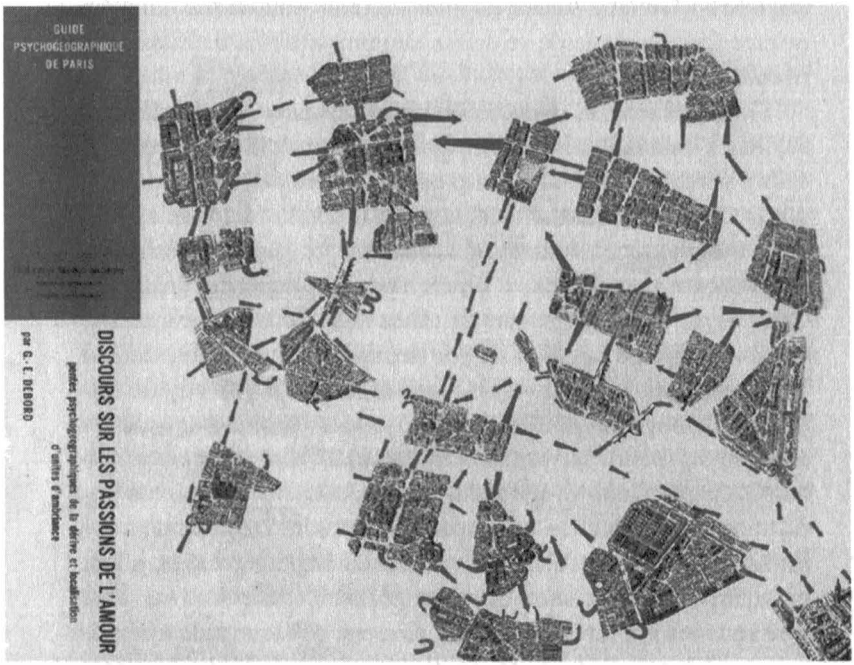
ta onu dayatma eğilimi duyuyordur. O yeri o yer kılan bir tarihsellikten bahsetmek, en baştaki örnekte olduğu gibi, Weissenhof'u "yurdundan edilmiş" bir Arap köyü olarak eleştirmenin önkoşuludur. Hem "Alman" veya Stuttgart veya Weissenhof yerini, Alman/Stuttgart/Weissenhof yeri kılan, hem de Arap köyünü Arap köyü kılan bir tarihsellik, bir kimlik, bir öz düşlemektir bu. Sabit, hepimizi belirleyen, bizi biz kılan, geçmişin bilgisini üreten, yani hafızamızı oluşturucu bir öze sahip bir yer tahayyül etmek ise öznelerin (insanın ve toplumun) edilgen, nesnenin (yerin) etken olduğuna inanmak demektir; bu da ciddi bir kavrayış sapmasıdır.

Zararı ne? Zararı, belirli bir tarihselliği/kimliği/özü dayatan her tavrın zararı neyse ondan ibaret. Yani açık veya örtük olarak totalitarizmi ve antidemokratik bir programı önermek ve herkesi onu benimsemeye zorlamak... Her birimizi bizim dışımızda varolmuş, ama bizi de kapsayan zorunlu bir hafızaya, kimliğe, tarihyazımına zorlamak, ortama mimarlığı araçsallaştıran ideolojik bir terör uygulamaktır bu. O teröre katlanabiliriz veya katlanmayız; ancak yer, hafıza ve kimliğin bağlayıcılığına inanan her özne bu kararı vermek zorundadır: Demokratik bir pozisyonu mu savunacak, yoksa aksini mi?

Guy Debord ve Asger Jorn (ve genelde Sitüasyonistler[22]) mimarlık dünyasının başarmakta hâlâ zorlandığı bu kavrayışı sanat pratikleri bağlamında daha 1950'lerde ortaya koymuşlardı. İçinde yaşadığımız yeri hazır bulduğumuzdan çok, bizzat yaptığımızı, "psikocoğrafi" haritalama denemeleriyle, örneğin gerçek bir Paris kent planını bileşenlerine ayırıp yeni bir ilişkiler bütünü içinde birleştirerek betimlemeyi deneyeceklerdi. *The Naked City* (1957)[23] bunun en erken

22. Şu kitap yer ve kent meselesi için yeni bakışların tarif edilmesinde onların ve genelde Sitüasyonistler'in rolünü oldukça başarılı betimliyor. Bu konunun – gruba ilişkin ilk kuramsal mimari değerlendirmelerin yayın tarihlerinin işaret ettiği gibi– mimarlık dünyasının ilgisini neredeyse yarım yüzyıl sonra çekmesiyse ironiktir: Simon Sadler, *The Situationist City*, Cambridge, Mass., Londra: The MIT Press, 1998. Kente ilişkin temel Sitüasyonist metinler derlemesi olarak: Tom McDonough, *The Situationists and the City*, New York, Londra: Verso, 2009.

23. İnternet ortamı da dahil, bu çok kolay ulaşılır bir görsel belgedir. Ben şuradan yararlandım: Simon Sadler, *a.g.y.*, s. 60'ta Şekil 1.32.



Guy Debord'un "Paris'in Psikocoğrafi Rehberi" (1957) kenti her insanı edimle yeniden kurulan, disipline edilemeyen ve edilmemesi gereken bir mekânsallık olarak tanımlayarak "yer" kavramına çok radikal bir eleştiri getirir.

ürünüdür. Sonraki *Mémoires* adlı kitap[24] da mimari imgelemin ve deneyimlerin karmaşık yapısı üzerine yapılmış yine erken bir diğer girişim. Mimarlık ve yer, onların bu ikinci çalışmasında, kitabın adında da dile getirildiği gibi, "prefabrike" imgelerin öznel bir yeniden üretimi olarak tanımlanır. Yer, hafıza ve kent, "prefabrike" (çünkü, bizden önce varedilmiş ve başkalarıyla da paylaştığımız)

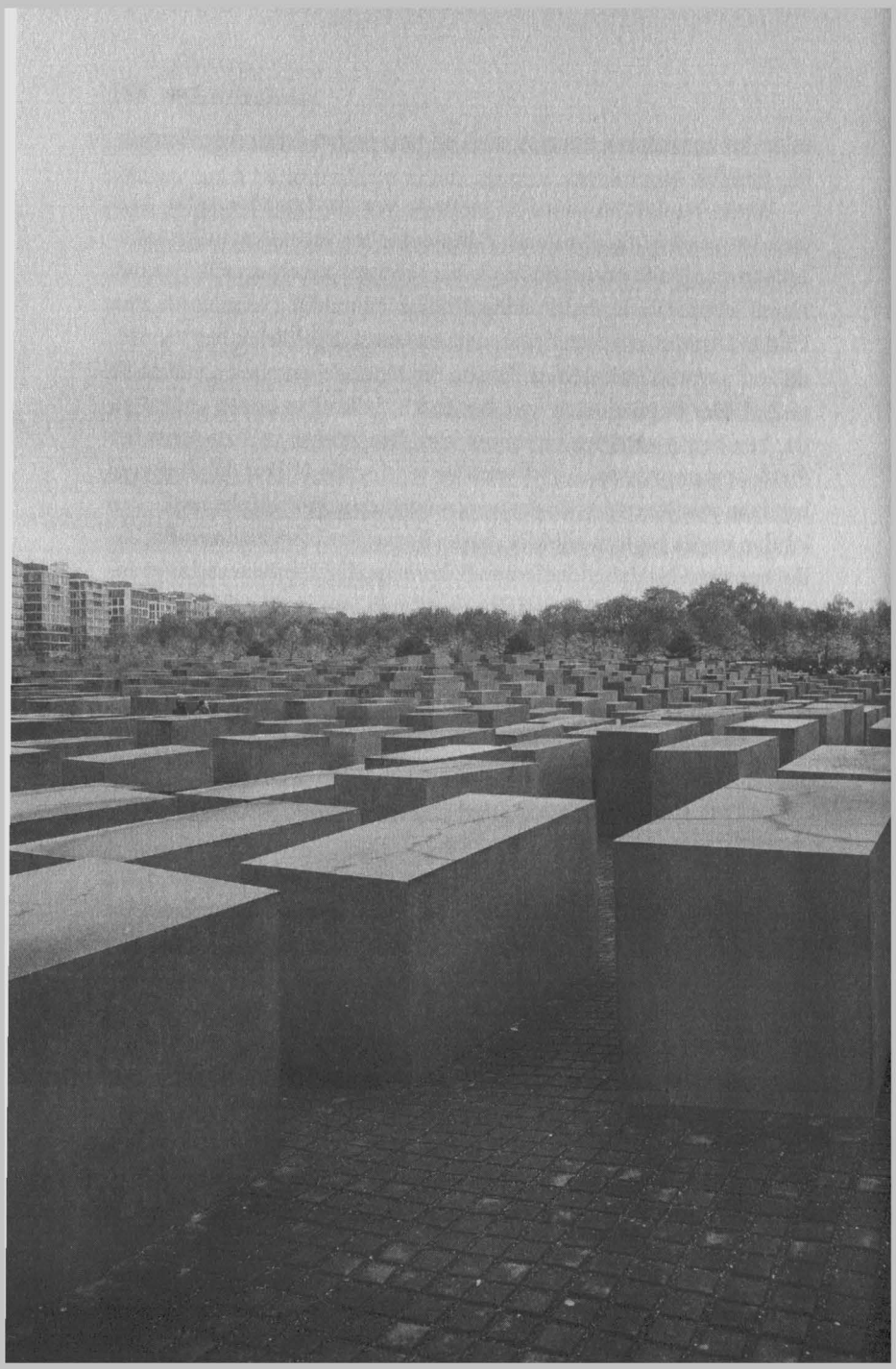
24. Guy Debord, *Mémoires, Structures portantes d'Asger Jorn, Cet ouvrage est entriément composé d'eléments préfabriques*, Kopenhag: Permild ve Rosengreen, 1959.

imge ve söylemlerle sürekli biçimde kurulur. Ama daima farklı öznelerce farklı biçimlerde ve daima tanınmayacak kadar başkalaştırılarak, çarpıtılarak...

Sitüasyonistler'in şöyle bir imkânın varlığına işaret ettiklerini söylemek anlamlı olur: Bugün yerden konuşmak ille de sürdürülecekse, gerçekçi bir tutum alınıp çoğul yersellikten ve kaçınılmaz olarak da çoğul zamansallıktan konuşmak gerekecek. Yani zamanda ve mekânda sabitlenemeyen, sabitlenmeyen, sabitlenmesine gerek olmayan nesnelerden ve öznelerden... Bu konuşma imkânıysa "yer" değil, "konum" kavramını eksen alarak düşünmek suretiyle doğabilir. Konum sözcüğü ile yer sözcüğü arasındaki, hiç değilse Türkiye'de pek az önemsenen o anlam farklılığı çok büyük. Konumdan konuşmak çoğulluktan konuşmaktır, yerden konuşmaksa tekillikten... Belirli bir yerden konuşan oradaki mevcut bir yer tanımına katılır. Onun ya içindedir ya da dışında. Ve yargıları da içeridekilerle dışarıdakileri ayırt etmeye odaklıdır. Dışlanacakları ve içeride kalması meşru olanları saptamaktan başka bir verimi yoktur bu konuşmanın. Konumsa daima çoğulluk içerir, çünkü her özne aynı anda tek bir yer işgal edebilir, ama pek çok konumda eylemde bulunur. Sözgelimi, bu metni yazan kişi olarak farklı bağlamlarda farklı, bazen düpedüz uzlaşmaz, hatta çelişik insani ve toplumsal konumları hep birden işgal ediyorum: Mimarlık diploması olan bir adam olarak konuşuyorum, ama hiç bina inşa etmemiş bir mimar konumundan da konuşuyorum. Bir öğretim üyesi konumundan, bir mimarlık yazarı konumundan konuşuyorum. Bir erkek olarak konuşuyorum. Orta yaşı epey geride bırakmış evli biri olarak konuşuyorum. Belirli öğrenim aşamalarını geçirmiş, belirli bir toplumsal gruba mensup bir ebeveynin ardılı olarak konuşuyorum. Bu metni yazdığım zaman aralığında çevresinden bir dizi "görüş" almış biri olarak yazıyorum. Her konum bir tane "ben" değil, aslında varlığının farkında olduğum veya olmadığım birçok konum, birçok "ben" üretiyor. Bu mimarlık için de aynen böyle. Yerden konuşmak, bu çoğulluğun bilinciyle düşünme ve çalışma imkânını daha baştan devredışı bırakmak demek. Ama en önemlisi, "konum" kavramı öznenin aktif rol oynamasına ilişkinken, "yer" özneyi kendisine tabi

kılan bir zorunluluk durumu tarif ediyor, ondan ötürü de eylemsizlik, pasiflik öngörüyor.

Bütün bunlardan sonra bu metinde yer aleyhtarı bir anlatı kurmak isteyen kişinin, "mimarlık dünyanın her yerinde aynıdır; küreselleşme çağında mimarlık böyle bir evrensel genelgeçerlik kazandı zaten" demediği herhalde anlaşılmıştır. Mimarlık (ve genelde tüm kültürel üretimler ve pratikler) asla evrensel değildirler, her varedildikleri durumda tikeldirler. Başka bir biçimde varolma şansları da yoktur. Her özgül durum için, her farklı fiziksel ve beşeri coğrafyada, her özgül aktörler birleşimi için, her zaman ve öznelerin her farklı konumunda mimarlık yeniden tarif edilir. Hiçbir özgül durum bir daha yinelenemez. Başka başka aktörlerin işbirliğiyle, başka imkânlar, başka toplumsallıklar, başka konumlarda ve zamansallıklarda, hepsinin bir daha yinelenemez koreografisi içinde tasarlar ve inşa ederiz mekânları. Mimarlığın ve aslında insanın ürettiği her şeyin böyle bir tikelliği var. O yüzden, yerin öneminden söz etmeyi bırakmak için bir neden yok. Tam aksini mümkün kılmak içinse ancak ciddi bir kavramsal revizyon yapıldığı takdirde şansımız var.



XIII

Kutsallık İllüzyonları

BELKİ DAHA LUTHER'DEN BU YANA dünya kutsallık üretemiyor. Şuradan belli ki, çok kapsamlı değişimleri tetikleyen bu adamın kendisi bir aziz olmadı, kutsallık edinmedi. Mezarı bir ziyaretgâha dönüşmedi. Neredeyse sadece din düşünürü, ilahiyatçı statüsünde kaldı. Zaten amaçladığı da buydu. Wittenberg Üniversitesi'nde ölene kadar ders verdi. Azizleştirme prosedürlerini hâlâ feda edemeyen Katolik kilisesi bile artık kolay kolay yeni aziz ve azizeler ilan edemiyor. Aziz ve azize üretimi Ortaçağ'dan beri sürekli azala azala durdu. Sonraki Protestan mezheplerinin kurucuları da Erken Hıristiyan aziz ve azizelerine benzer kutsallıklar edinmediler. Protestanlığın kutsallığın sınırlarını daraltışını ve yeni bir düşünce rejimine girişini, sadece rölik kavramını yok edişi bile örnekler. Aziz ve azizelerin (kutsal kişilerin) vücut parçalarına ve kullandıkları/ilişkili oldukları nesnelere de kutsallık atfeden yaklaşım ortadan kalktı. Kutsallık maddi varlığı olan bir şey olmaktan çıkarıldı ve soyutlaştırıldı. Protestanlık öncesinde her gün yeni rölikler "keşfetmek", eski kutsallıkların yeni "maddi kanıtlarını" bitimsizce üretmek mümkündü. Üretiliyordu da...

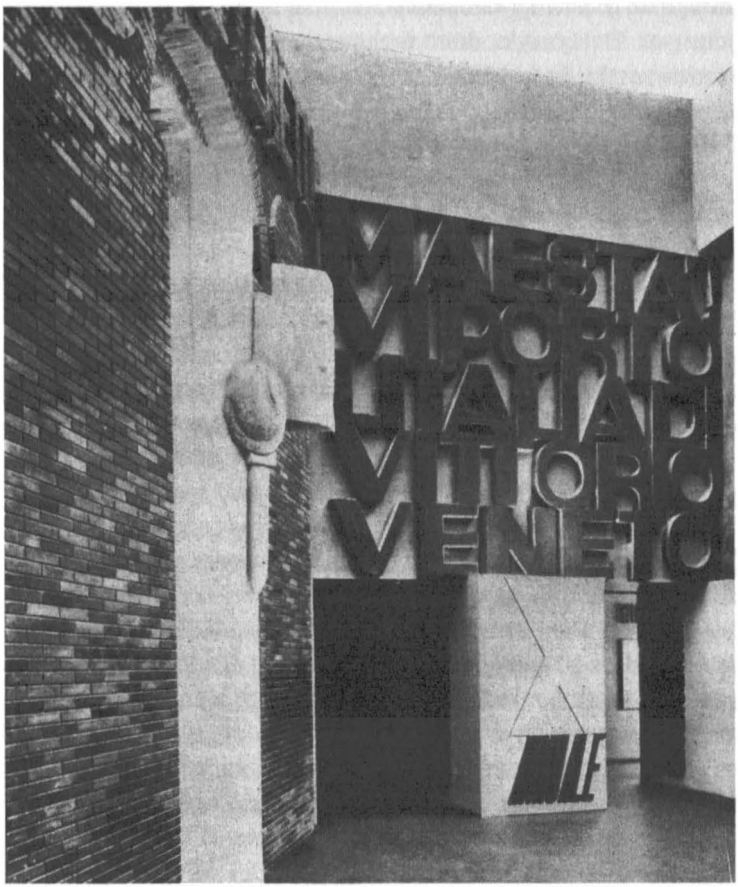
Kolayca kutsallaştırılabilen (ve o yolla çok kolay aşındırılan) Musevi soykırımını bile kutsallık imalarına başvurmadan anlatabilen bir yapıt: Berlin'de Holokost Anma Alanı.

İslam dünyası için genel bir manzara çizmek zor; ama orada da yeni *evliya* (Sünni) ve *imamzade*'ler (Şii) kolay kolay belirmiyor. Yeni kült alanları ortaya çıkmıyor. İstanbul'da Fatih çağında keşfedilen Eyüp ve II. Mahmud çağında (1808-1839) onlarcası keşfedilen sa-

habe kabirleri sonrasında yeni kutsal alanlar oluşmadı. Kuşkusuz dünya genelinde ortaya yeni dinler, mezhep ve tarikatlar (ve Türkiye'de de olduğu gibi gizli ya da yarı-gizli "cemaatler") çıkmıyor denemez. Ancak belli ki etkileri ve ikna edicilikleri eskilerle kıyaslanmayacak kadar kısıtlı.

Yine de bu saptamayla çelişen gözlemler yapmak da zor değil. Hele Ortadoğu'dan bakınca... Burada din adına devlet kurmak için uğraşanlar var. İran ve İsrail gibi dinsel temelli olduklarını açıkça dile getiren devletler mevcut. Din dışında ahlaki, felsefi, hukuki vs. nitelikte başka düşünme ve kural tanımlama imkânlarının varolduğuna bile inanmayanlar var. Dindar nesil yetiştirme hedefini beyan etmekte tereddüt etmeyen, dolayısıyla, kutsallıkla nasıl ilişki kurulması gerektiğini yurttaşlarına dayatmayı demokratik görevi sanan Türkiye'deki gibi yönetimler var. Belli ki bu coğrafyada kutsallıklara gömük yaşama beklentisi hiç de az değil. Öyleyse, "artık dünya kutsallık üretemiyor" sözü en azından burası için geçersiz mi?

Bence, hayır. Sürekli olarak kutsallıktan konuşma, kutsallıklara ilişkin asabiyetleri tırmandırma ve kutsallığın sürekli yeniden üretilmesine uğraşma gibi güncel Ortadoğu alışkanlıklarını tam da yukarıda söylediklerimi doğrulayan veriler olarak düşünmek gerekir. Tıpkı 17. yüzyılda sürekli dinden konuşulan Püriten İngiltere'nin, umulanın tam aksine, sonuçta toplumun kutsallık kavrayışını sekülerleştirmesinde olduğu gibi, bu coğrafyada da muhtemelen aynı süreçler çalışıyor. Orada olduğu gibi burada da (ama 3-4 yüzyıl kadar sonra) dinden katı, hoyrat ve ukala bir dille konuşuluyor, dayatmalar yapılıyor, ayarlar veriliyor. Kutsallık üretimi imkânları daraldıkça, "katı olan her şey buharlaştıkça", kutsallığın gündeme getirilme sıklığı artıyor. Deyim yerindeyse, eski dingin kutsallıklar, yerlerini asabi kutsallıklara terk ediyor. Ama sadece bu da değil: Kutsallığın giderek daha hassas, kesinlikli tanımlanmasına yönelik talep artıyor. Kutsallıkların tehlikede olduğu, korunması için ısrarlı çabalar gösterilmesi gerektiği kaygısı tırmanıyor. Asabiyet daha da artıyor. Bu kutsallıkları sadece Ortadoğu'da değil, hemen her yerde, din, mezhep, inanç, kimlik, düşünce rejimi gibi geniş bir çerçevede düşünmek mümkün. Kuşkusuz burada tartıştığım anlamda kutsallık, doğ-



Kutsallık tarif eden her rejim faşizmle buluşur; görüntünün modern olup olmaması pek az fark eder: 1933 yılında Roma'da açılan "Mostra della Rivoluzione Fascista"da (Faşist Devrimi Sergisi) şehitler köşesi.

ruluğu ve geçerliliği tartışılmaz ilan edilmiş her söylemsel üretimi kapsıyor. Dolayısıyla, dinin toplumsal yaşam üzerinde belirleyici olması gerektiğine inanmak tabii ki kutsallık alanına dahildir; ama örneğin, kapitalizm dışında başka bir ekonomik varoluş düşünemez hale gelmek veya kamusal alanda devlet denetiminin tırmanışını olağan bulmak veya etnik kimlikleri sağlam bir bağlayıcı sanmak veya sürdürülebilirlik kavramına tapınmak vs. de pekâlâ kutsallık kapsamına girer. Hatta, giderek dinsel kutsallık üretiminin azaldığından, ama dindışı kutsallıkların hâlâ verimli bir üretim bölgesi tanımladığından konuşmak bile mümkün. Kutsallık neye tapınıldığından çok, tapınma ihtiyacı duymak ve tapınacak bir şey aramakla ilişkilidir. Dolayısıyla, en dünyevi olan nesne ve kavramların bile kutsallaştırılabilmeleri mümkündür.

Kutsallıklar karşısında kimin nerede durduğu meselesinin, açık muhalefet beyanları halinde ortaya konmadıkça pek az tartışıldığı geçmiş yüzyıllar boyunca, en azından din/inanç söz konusuysa, bugünkünden çok daha esnek bir kutsallık kavrayışı geçerliydi. Giderek tüm kutsallıkların içerik, kural ve sınırlarının sımsıkı sabitlenmeye, inananların da sınırın içinde veya dışında duranlar şeklinde hassasiyetle saptanmaya çalışıldığı görülüyor. Şöyle bir tanım yanlış olmaz: Kutsallığın kapsayıcı olduğu bir dünya-tarihsel durumdan dışlayıcı olduğu bir dünya-tarihsel duruma doğru değişim yaşanmıştır ve yaşanmaktadır. Bu sosyal bilimcilerin din bağlamında epeydir fark ettiği bir olgu ve Türkiye'de nasıl ortaya çıktığı konusunu ele alanlar var.[1] Dinin modern dünyada esnediğinden değil, ak-

1. Dinin kömünal bir aidiyet tanımlayıcısı olma şeklindeki eski anlamını yitirerek, bir inanç sistemi şeklindeki yeni norm belirleyici, katılaştırılmış anlamını modern dünyada kazandığı üzerine: Peter van der Veer, *Imperial Encounters: Religion and Modernity in India and Britain*, Princeton: Princeton University Press, 2001. Geç 19. yüzyılda Osmanlı yönetiminin "yeterince" Müslüman olmadığına inandığı grupları doğru inanca döndürmek için bir tür iç misyonerlik uğraşına giriştiği biliniyor ki bunun aynı değişimle ilişkisi için bkz. Marc David Baer, *The Dönme: Jewish Converts, Muslim Revolutionaries, and Secular Turks*, Stanford, Cal.: Stanford University Press, 2010, s. 20-21 ve 272'de dipnot 94; Türkçesi: *Selanikli Dönmeler: Musevilikten Dönenler; Müslüman Devrimciler ve Laik Türkler*, çev. Sevinç Kayır, İstanbul: Doğan Kitap, 2011.

sine esneyemez hale geldiğinden söz etmek doğru olur. Dolayısıyla, Türkiye'de sık sık gündeme gelen şöyle bir saptama pek de yanlış sayılmaz: "Benim anneannem şimdiki bazı Müslümanlara hiç benzemezdi." Gerçekten de birkaç kuşak öncesinin aile içi halk İslam'ı ile, örneğin, bugünkü Diyanet örgütünün sürekli kural ve yasak hatırlatması yapan asık suratlı İslam'ı arasında radikal farklar var. İlki, kutsallığın gündelik yaşamın olağan bileşeni olduğu bir dünya-tarihsel durum, ikincisi ise, sekülerleşen bir ortama direnen, onu kurallar dayatarak katılaştırmaya uğraşan sinirli bir dil.

Birkaç tarihsel örnek bu katılaştırma halini biraz aydınlatabilir. Örneğin, erken Ortaçağ Avrupası'nda evlilik kurumunun uzun süre kilisenin ilgi alanı dışında kaldığı, ancak zaman içinde dinsel bir törenle kurulan kutsal bir bağa dönüştürüldüğü bilinir.[2] Bugünse kilise töreni neredeyse bir standart. Bizim kültür coğrafyamıza ait örnekler de ilginç: Sözgelimi, Timur çağında üst sınıfların içki kullanması, alkollü ziyafetler vermesi, Timur dahil herkesin sızacak kadar sarhoş olması olağanken,[3] Timur'un Müslümanlığından, dinin müdafii olduğundan kuşku duyulduğunu gösteren hiçbir veri elde yok. Veya o zaman da heterodoksi ile doğrudan bağlantılı Seyitgazi Külliyesi II. Beyazıt tarafından büyük ölçüde yeniden yaptırılabilmişti, ama adı geçen sultan Sünni İslam'ın şampiyonu sayılabiliyordu. Uzun süre cinsel kimliklerin kutsallıkla imtihanının da söz konusu olmadığını hatırlamakta yarar var.[4] Osmanlı dünyasında 18. yüzyıl sonlarına kadar eşcinselliğin dinen sorunlu olduğundan konuşanlara ve

2. Bkz. Georges Duby, *The Knight, the Lady and the Priest: The Making of Modern Marriage in Medieval France*, çev. Barbara Bray, Chicago: The University of Chicago Press, 1983; Türkçesi: *Şövalye, Kadın ve Rahip: Feodal Fransa'da Evlilik*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İstanbul: Ayrıntı, 1991.

3. Bir gözlemcinin tanıklığı: Ruy González de Clavijo, *Embassy to Tamerlane 1403-1406*, çev. Guy Le Strange, Londra: Routledge, 1928.

4. Bir 16. yüzyıl kadısı olan Âşık Çelebi'nin eşcinsel aşk yaşamı bu bağlamda aydınlatıcıdır. Bkz. Jan Schmidt, "Aşk, Âşıklar ve Maşuklar: Meşa'irü'ş-Şu'ara'da Aşk İlişkileri", *Âşık Çelebi ve Şairler Tezkiresi Üzerine Yazılar*, haz. Hatice Aynur, Aslı Niyazioğlu, İstanbul: Koç Üniversitesi Yay., 2011, s. 103-13. Bu konu için genelde bkz. Dror Ze'evi, *Müslüman Osmanlı Toplumunda Arzu ve Aşk 1500-1900*, çev. F. Aytuna, İstanbul: Kitap, 2007.

dışlayıcı bir dile rastlamak zordur. Bugünse eşcinselliğin lanetlenmesi neredeyse aksi düşünülemez bir İslami dindarlık parametresine dönüşmüştür.

Artık başka kimlikler için de kutsallıktan dışlayıcı bir dil üretimi geçerli görünür: 17. yüzyıldan neredeyse Tanzimat'a kadar Müslümanlığından kuşku duyulmayan Selanikli, "Dönmeler" denen topluluğun giderek tartışma konusu yapılmaya başlaması da dinselliğin katılaşmasına aydınlatıcı bir örnek oluşturur.[5] Bugün Diyanet Vakfı'nın İslam Ansiklopedisi "Dönme" maddesinde şöyle yazıyor: "Osmanlı tebaasından olup dini ve siyasi ideallerine daha rahat ulaşabilmek için İslam'ı kabul etmiş görünen bir Yahudi cemaati."[6] Belli ki bu utanç verici maddeyi yazan, onaylayan, yayımlayan ve okuyup protesto etmeyenler kimin Müslüman sayılacağına karar verme imkânına sahip olduklarına inanıyorlar. Bir grup insanın kendi kendilerini Müslüman olarak nitelemesi yetmiyor. Dinin "modern" yeniden inşası tam da bu katılaşma ve dışlayıcılıkla eşanlamlı. Kuşkusuz, yukarıdaki ansiklopedi maddesinin "modern" dünyaya ait olması, ahlaki, hukuki, insani, edepli ve tarihyazımsal anlamda geçerli olması demek değil.

Türkiye artık bu katılaşmanın ve kutsallığı dışlayıcı tanımlamanın "cennet vatanı" olmalıdır. Bu, bir zamanlar burada bir hoşgörü rejiminin egemen olduğu anlamına gelmez. Tolerans ne Osmanlı'nın, ne de 18. yüzyıla kadar herhangi bir siyasal ve/veya epistemik iktidarın olağan pratiğiydi. Kaldı ki kutsallıklardan konuşulduğunda tolerans sadece bir olanaksızlık, hatta oksimorondur. Olsa olsa, geçmişte norm tanımlama, kural dayatma araçlarının azlığından, geniş denetim-dışı toplumsal alanların varolduğundan, çünkü denetimin teknik imkânlarının kısıtlı olduğundan söz edilebilirdi. Modernlik, siyasal ve epistemik tüm iktidarların kullanabileceği ulaşma, haber alma, iletme, denetleme ve yasaklama araçlarının alabildiğine geliştirilmesi halidir de. Örneğin sözünü ettiğim ansiklopedi maddesi

5. Marc David Baer, *The Dönme..., a.g.y.*

6. Abdurrahman Küçük, "Dönme", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, 9. Cilt, İstanbul, 1994, s. 518.

gibi teknik araçlarla milyonlarca kişi artık bir grup insanın ne olup ne olmadığını bildiğine, onların İslam-dışı sayılması gereğine ikna edilebilir. O yüzden modernlik bir Janus baltasıdır: Bir taraftan fikirleri çoğaltır, yayılmalarına fırsat sağlar ve fikir birliğini olanaksız kılar; ama aynı araçlar bu çoğalmaya, kutsallığın çoğullaşıp ufalanışına, çözülmesine direnmek, farklılaşmaları tasfiye etmek için de işleyebilir. Faşizm tam da bu nedenle modern bir rejimdir.[7] Çoğalan konuşma, farklılaşma ve *desanctification* (kutsallıktan çıkarma) imkânlarını daraltmayı hedefleyen siyasal veya epistemik her rejime faşist demek mümkün. İlle de bir Hitler ile Mussolini ortaya çıkarmak gerekmez. Kutsallık tarif eden, kutsallar dayatan ve kutsallıkla ilişki bağlamında dışarıdakiler-içeridekiler ayrımı yapan her rejim metaforik ve olgusal anlamda faşisttir. Bunu mimarlıkta, gündelik yaşam pratiklerinde, inançta, siyasette, hatta bilimde yapmak, tanım çerçevesinde pek az şey değiştirir.

Böyle her rejim kaçınılmaz olarak sahte kutsallıklar ve kutsallık illüzyonları üretmek zorundadır. Tarihin kutsallaştırılması ise bu gibi rejimlerde vazgeçilmez nitelikte bir pratiktir. O yüzden tüm versiyonlarıyla faşizmler, en genel anlamda, sürekli tarihten konuşurlar, tarihi bir tapınma nesnesi haline getirirler, ama tarihyazım pratiğini de akademik anlamda öldürürler. Kutsallaştırılan tarih yazılamaz olur. Akademik anlamda yazılamaz, ama ideolojik dehşet rejiminin güçlü bir dayanağı olur çıkar. O zaman mimari üretimi güdüleyen bir imkâna da dönüşür. Ve acıklı olan o ki, mimarlık güncel kutsallık illüzyonları üretmek için çok sık başvurulan bir araçtır.

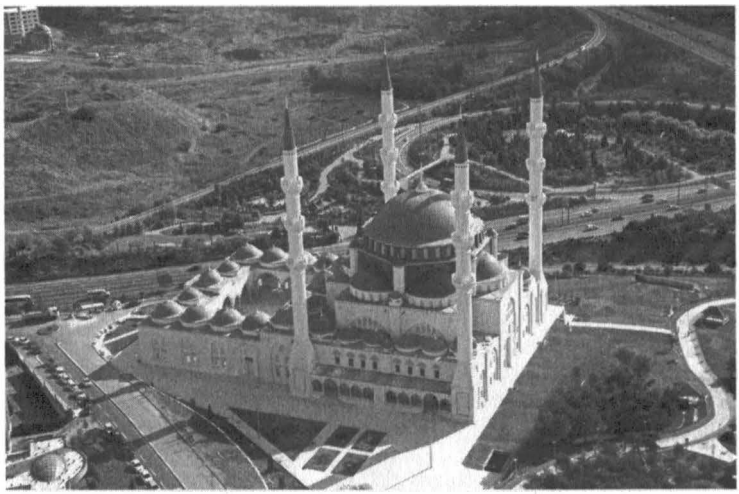
Türkiye'ye bugün bu bağlamda bakanlar yeryüzünde örneği az görülmüş böyle bir tarihi kutsallaştırma furyası gözlemleyebilir. Osmanlı'nın Türkiye geçmişinin olağan bir parçası olmaktan çıkarılıp idealleştirilmesi, yüceltilmesi, her toplumsal derde deva bir ilaç gibi anlatılışı, cennetin yeryüzünde gerçekleşmiş hali gibi sunuluşu bu kutsallaştırmanın araçları. Sürekli olarak eğer yıkılmasaydı bu ül-

7. Faşizmin modernliği üzerine bir okuma için: Roger Griffin, *Modernism and Fascism: The Sense of Beginning under Mussolini and Hitler*, Palgrave Macmillan, 2007.

kede ne kadar mutlu ve barış içinde yaşanacağı anlatılan bir yok-geçmiştir Osmanlı; bir kutsallık illüzyonudur. Bu yok-geçmişin bugünü inşa etmek için nasıl bir ideolojik araç olarak işlev gördüğünü, bir AKP milletvekili cumhuriyet dönemini "90 yıllık reklam arası" diye niteleyerek açıkça ifade etmişti de. Kuşkusuz aynı fikrin biraz daha incelikli dile getirildiği de olur. Sözgelimi, dönemin başbakanının çıkıp ulus yerine millet sistemine geçmenin erdemlerinden konuşabildiği,[8] Tanzimat öncesinin Osmanlı etnodinsel politikalarına referans verdiği bir ülkedir Türkiye. Seküler ulus kavramı yerine, herkesin etno-dinsel aidiyetiyle tanımlandığı "millet" düzenini önermek için çok şey söylenebilir de, söylenemeyecek tek şey bunun demokratik olduğudur. Sorun şu ki, tarihi kutsallaştıranlar demokratik olma, demokratik davranma ve demokrasi talep etme imkânlarını tahrip etmiş demektirler. Demokrasi, kimliğimiz, aidiyetimiz de dahil her bağlılığımızın saymaca olduğunu bilme ve tartışılmasını olağan kabul etme sistemidir. Örneğin, demokratik bir ulus-devletin sınırları içinde yaşayanlardan kimileri "ben bu ulus tanımını kabul etmiyorum" diyebilirler. O şimdilerde kutsallaştırılmış Osmanlı millet sistemi içinde "ben bu millet sistemini dikkate almam" demek mümkün değildi. O yüzden, Osmanlı'yı kutsallaştırılış "tarihimiz" olarak anlatmak, onu ihya etmeyi önermek açıkça antidemokratik bir dünya kurmayı önermektir.

Kutsallaştırılan tarih kendi dekoruna da ihtiyaç duyar. Mimarlık hem bu dekordur –yani mesajdır–, hem de kutsallaştırma pratiklerinden biridir – yani mecradır. *Desanctification*/kutsallıktan çıkarma, yaşayanları *resanctification*/yeniden kutsallaştırmaya tabi tutma işlevi görür. Bunun için, Osmanlı tarihinin kutsallaştırılmış dönemini bugünden koparan "arıza aralığını" tasfiye etmek de kutsal bir görev haline getirilir. Mimarlık da bu bağlamda "arıza" ya da "reklam arası" öncesinde kaldığı yerden devam ettirilecektir. Bunu Ataşehir Mimar Sinan Camisi'nin tasarımcısı olan Hilmi Şenalp'ın resmi sitesi şöyle anlatıyor:

8. Haberi: *Hürriyet*, 12 Şubat 2016.

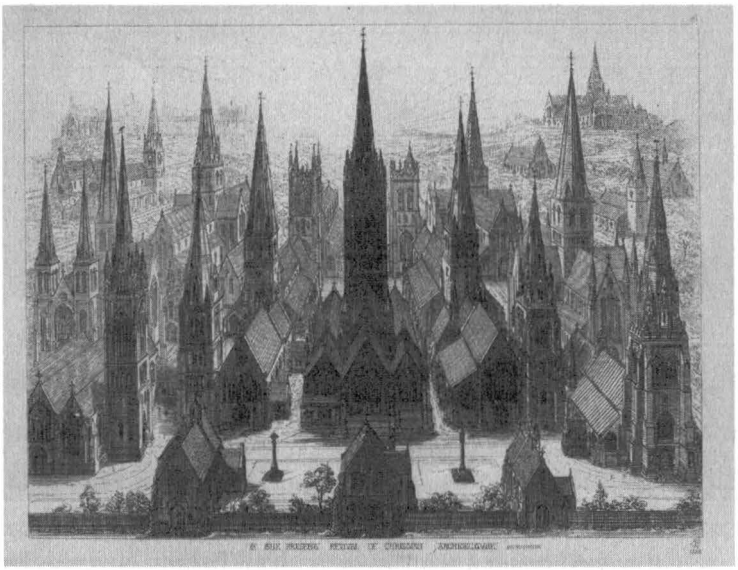


Ataşehir Mimar Sinan Camisi

Ataşehir Mimar Sinan Camii birbirinin tekrarı olmadan İslâm Medeniyeti'nde dinî mimarînin zirvesini teşkîl eden Osmanlı Türk mimarî uslûbunda olup altıgen şeması ile mekânda vahdeti ifadeeden, klasik mimaride tam olarak işlenmemiş, merkezi kubbe etrafında altı yarım kubbeli ve altı ayaklı, gelenekten geleceğe uzanan ve gelenekle teknolojiyi bütünleştiren, bugünün inşaat teknolojisi ile Osmanlı uslûbunu mezceden bir yapıdır. Bu suretle kültürümüzün gelenek zincirine orijinal yeni bir halka ilâve etmeye çalıştık.[9]

Bugünün Türkiyesi'nde İslamcılık dozu yüksek muhafazakâr damar için neredeyse amblematik bir alıntı bu. Dile getirdiği devamlılık iddiasına, yani adı geçen yapının taklit olmaması üzerindeki ısrara ve gelenek zincirine orijinal bir halka olarak eklendiği iddiasına özellikle dikkat etmek gerekecek. Mimar, yapısının eskiyi yeniden gündeme taşıdığını, bir "canlandırma" örneği olduğunu inkâr ediyor ve onun geleneği kaldığı yerden sürdüren özgün bir ürün

9. www.hassa.com/tr/proje/atasehir-mimar-sinan-camii (Erişim tarihi: 18.2.2016).



Pugin mimarlıkta kutsallık üzerine en fazla uğraşmış kişilerden biridir. Tasarladığı tüm kiliseleri bir arada görselleştiren çizimi.

olduğunu savunuyor. Ona göre, altıgen planlı camiler geleneği yeterince işlenmemiş bir potansiyele sahiptir. O tipolojik grubu üç yüzyıl kadar önce terk etmiş olmak halen "geleneksel" olması halini değiştirmez. Tasarımcı bu tarihsel arayı güncel çabasıyla gidererek Sinan'ın bıraktığı yerden çalışmaya devam edebilir. Böyle bir tarihsellik kavrayışı bugünün bir İslamcısının kendisini ne olarak düşlediği hakkında yeterince fikir veriyor. O kendisini geçmişin bir dönemini bugüne bağlama talebi olan ve dahası bunu başarabileceğine inanan biri olarak tanımlıyor. Böylece, geçmişin bir kesimine kutsallık kazandırıyor. Hem onunla arasına bariyerler inşa ettiğine inandığı "düşman yakın geçmiş"i yaşanmamış kılacak araçlar yapabileceği vehmini üretiyor, hem de bu şekilde geçmişe bağlanacak olan bugünü de kutsallaştırıyor. Mimarlık ve mimar belli ki bu görüşte olanlar için söz konusu mucizeyi gerçekleştirme iktidarında-

dır. İki kutsallığı buluşturur ve aradaki "kutsallıktan çıkarılmış" bölgeyi de siler. Sinan, Osmanlı, II. Abdülhamit vs., özetle dünün kutsalları bugünün kutsallarına eklemlenir!

Kutsallaştırmayan, yeniden kutsallık atfetmeyen tarihselci yönelimler ve söylemler kendi pratiklerinin *zaten çoktan* kopya, replika veya taklit ürettiğinin bilincinde olanlardır. Onlar kapanıp gitmiş bir geçmişi aradaki yüzyılları hiçe sayıp bugüne bağlayabildiklerini ileri sürmezler, 15. yüzyılda ortaya çıkmış bir mimari tipolojiyi kaldığı yerden sürdürdüklerini anlatmazlar. 19. yüzyıl Avrupa ve ABD'sinde çoğu tarihselci damar böyle bir bilinçle çalışmıştı. Çoğu o dönem tarihselcisinin kendisini, takip edilecek yeni bir üslup icat edilmediği için eskinin üsluplarını mecburen kullanan biri şeklinde algıladığı ve izah ettiği bilinir. O yüzden, onlar anakronik bir meseleyle yüz yüze olduklarının farkındadır.

Örneğin din ile mimarlığı buluşturmanın 19. yüzyıldaki şampiyonu A. W. Pugin Katolik imanı ile kilise mimarlığının ilişkisini içsel olarak düşünmüştü. Kısa ama çok etkili ömrü boyunca bunu anlattı durdu. Ancak "geçmiş tamiratı" yapmaya kalkışmadı. Bunun imkânsızlığının farkındaydı. Gotik Canlandırma'yı savunuyordu, ama onu sözgelimi İngiltere'yi Katolik imanına döndürmek için bir araç diye savunmadı. Ortaçağ'a geri dönülemeyeceğinin hüznüyle yazdı. Evet, o da bir cennet geçmişe inanıyordu. Bugünle Ortaçağ'ı karşılaştıran ve mevcut koşulların ne denli kötü olduğunu anlatan çok etkili bir kitap da (*Contrasts: Or, A Parallel Between the Noble Edifices of the Fourteenth and Fifteenth Centuries and Similar Buildings of the Present Day*) kaleme aldı.[10] Ama o kitap ciddiye alınabilir bir güncel kültürel eleştiriydi ve gündelik siyaset manifestosu değildi. Eylem planı da değildi. Dolayısıyla, Pugin taklit etmediğini ileri sürmüyordu. Kopyanın kopya olduğunun bilinciyle tasarlıyor ve yazıyordu. Kilise mimarisi konusunu uzun uzun anlattığı başka bir kitabında şöyle dikkate değer bir kesim var:

10. A. Welby Pugin, *Contrasts: Or, a Parallel Between the Noble Edifices of the Fourteenth and Fifteenth Centuries and Similar Buildings of the Present Day, Shewing the Present Decay of Taste*, Londra: Charles Dolman, 1836.

Büyük katedral ve manastır kiliseleri, inanç ve imanın harika anıtları ne kadar muhteşem, muazzam ve dinsel bağlamda yapıcı olsalar da, bugünkü durumumuzda onlara taklit nesneleri olarak yönelemeyiz. Onlarla rekabet etmek hiç söz konusu değildir; cılız ve indirgenmiş bir kopya geçmişin zaferlerini karikatürleştirmekten [ancak] biraz daha iyidir.[11]

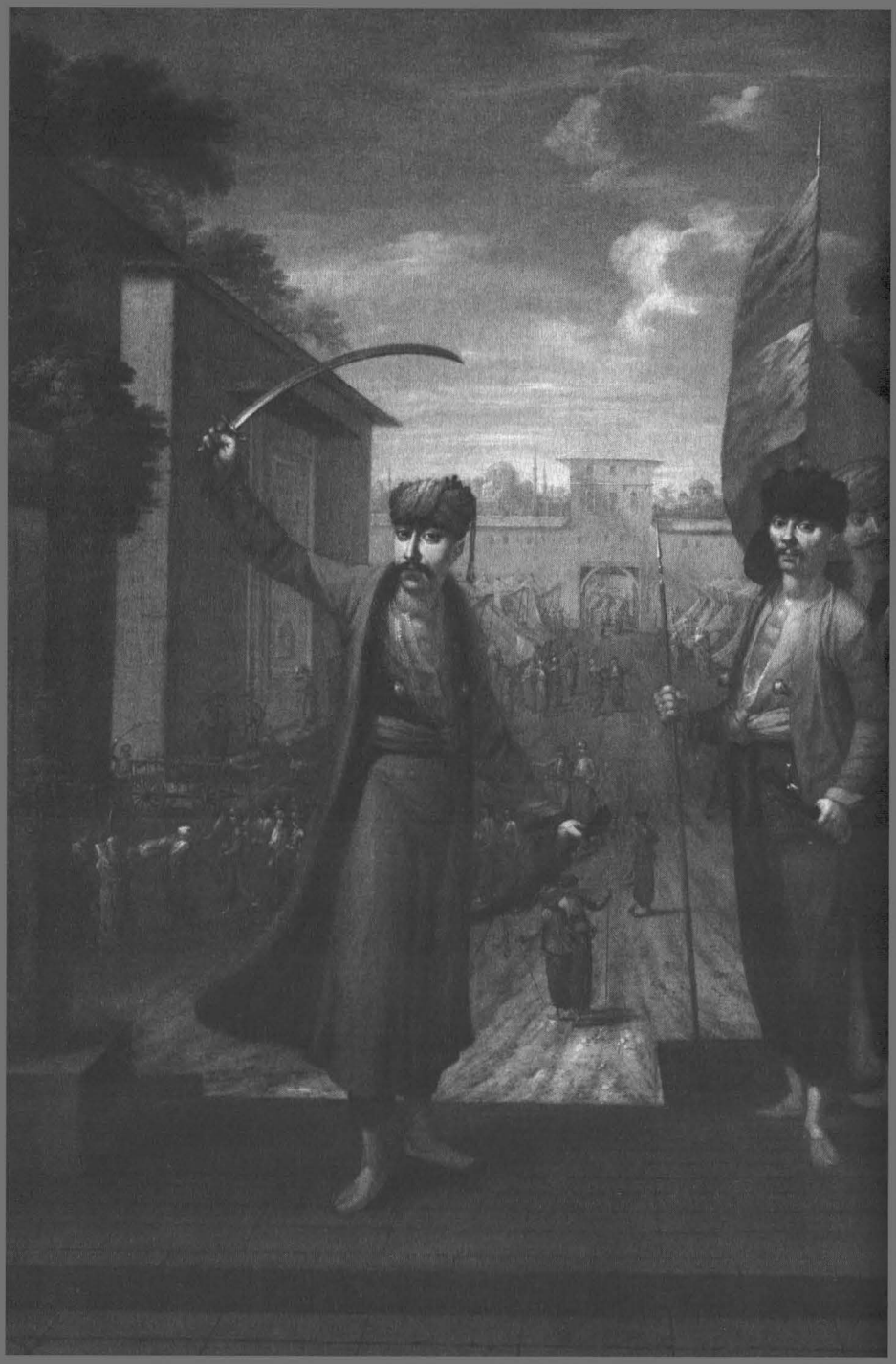
Bu, kendi konumunun ikircikli olduğunu bilen, o yüzden bir taraftan geçmişi olumlayan, ama öte yandan da onun taklidine kolayca onay veremeyen birinin dili. Bir yandan geçmişi cennet olarak tahayyül ediyor, ama öte yandan onu taklit nesnesi haline getirmenin çözüm üretmeyeceğini görüyor. O zaman, daha kutsallaştırmaya başlarken kutsallaştırdığının kutsallığını tahrip ediyor. Böyle konuşan Pugin gibi bir özne trajik bir çelişki yaşamaktadır. Hiç amaçlamamış olsa da, bunun demokrasi ve özgürlük üretme potansiyeli taşıyan trajik bir çelişki olduğu söylenebilir. Pugin, geçmişten uzaklaştıkça derin bir kayıp duygusuyla sarsılsa da, bu uzaklaşmanın olağanlığının, giderilemezliğinin farkındadır. Yeni değişimler için bu sayede kapıyı açık tutar. Yeni farklı bir dünyayı düşman bellese de, yoz diye nitelese de, onunla zor bir barış halinde yaşayabilecektir. Trajik özne zaten bu gerçekçiliği yüzünden trajiktir. Açmaz ürettiği için, çelişkiler ürettiği, onları ortadan kaldıramadığı ve kaldıramayacağını bildiği için ortama ve koşullara katlanır. Farklı varoluşlara, farklı yaşama biçimlerine, farklı düşüncelere tahammül eder. Giderek tolerans göstermeyi öğrenebilir. O sayede özgürleşme yolları açılabilir. Kaldı ki bu durumda onun söylediklerine katılmayanlar da ona tolerans gösterebilir hale gelirler, çünkü tolerans karşılıklılık içeren bir toplumsal pratiktir. Üstün asta gösterdiği hoşgörüyle eşanlamlı olmayışı da bundan kaynaklanır. Kültürel yaşamın demokratikleşmesi de böyle olur.

Türkiye'de ve benzerlerinde kendilerini geçmişle tarihsel bir buluşma yaparken hayal edenlerse düşünsel konumlarının anakronikliğini göremezler. Onlar 16. yüzyılda dondurulup buzları 21. yüzyılda çözdürülmüş özneler ve böyle bir toplumsallık hayal ederler.

11. A. Welby Pugin, *The Present State of Ecclesiestical Architecture in England*, Londra: Charles Dolman, 1843, s. 5.

Geçmişle buluşmanın imkânsızlığı bilincini üretemezler. Yeniden kutsallaştırma yollarının ne kadar tıkanık olduğunu kavrayamazlar. Dolayısıyla, trajik öznelere dönüşemezler. Aksine, ciddiyetleriyle, asık suratlarıyla etkili komedi kişilikleri, örneğin Buster Keaton'lar haline gelirler. Ancak asıl önemlisi, geçmişi bugüne bağlama talebi gerçekleştirilebilir gibi görünen, en azından talep sahiplerinin öyle olduğuna inandığı bir eylem programı esinlemektedir. Buysa kutsal bir görev tanımladığı için her tür siyasal kavgayı zorunlu kılar. O kutsallıksa tabii ki bir sahte-kutsallıktır, bir kutsallık yanılsamasıdır. Ne var ki, yazının başında açıklanmaya çalışıldığı gibi, böyle kutsallıklar demokrasiyle olan son bağları da tasfiye eder. Kendi sahte-kutsallıklarını toplum geneline dayatma ısrarı, sonuçta, toplumsal barışı olanaksız kılan dinamikleri harekete geçirir. Mimarlık da dahil her kültürel pratik, her beşeri eylem, her kamusal alan birer kavga sahnesi olur çıkar.

İmkânlar



XIV

Kamusallık ve Kaos

Kentler yaklaşık olarak son yüzyılda Avrupa tarihinin her vechesini devrimsel anlamda etkilediler. Ve kentler bir soyutlama değildir: Bazen benzer, bazen ünik nitelikte gerçek zamanların ve gerçek yerlerin bir aglomerasyonudurlar. Siyasal değişimin personelini, ideolojilerini ve mekanizmalarını temin ederler; kadınların dünyadaki yerlerini dönüştürmek için verdiği mücadelenin arenası ve bu dönüşümü engellemenin olduğu kadar başarmanın da araçlarıdırlar; kentsel mekânlar ve yerler dünyayı kendimize ve başkalarına anlatma yollarımızı dönüştürürler ve kendimizi görme biçimlerimizi tanımlarlar; bedenlerimizi ve cinsiyetlerimizi görme yollarımızı tümel olarak dönüştürmek için gerekli altyapıyı sağlarlar ve bizi yaşamlarımızın her vechesine sıkıca bağlantılandırılmış yönlendirici fikirler ve zihinsel strüktürlerle donatırlar.

Kamusallığı kamusal mekâna çıkarak talep üretenler inşa eder. Osmanlı tarihinde Patrona İsyanı böyle bir rol oynar. İlginç olanı, aynı isyancıların kamusal mekâna çıkma imkânlarının daraltılmasını istemeleri ve bunu büyük oranda başarmalarıdır. Resimdeki Patrona Halil.

Kentler kim olduğumuz, hangi biçimde yaşadığımız ve toplumumuzun doğasını ne olarak kavradığımız ve onları bir özsaygı ilkesi çerçevesinin dışında nasıl sevebileceğimiz bağlamında çok önemlidir. Onlar nereden geldiğimiz, değerli bulacağımız bir yönde nereye doğru gitmekte olduğumuz bağlamında bizim bir parçamızdır. Uluslarımızı ve dinlerimizi severiz, ama onlar modern Avrupa'da gündelik yaşamın doku, örüntü ve kavrayışlarına, fabrikaları, konut yerleşmeleri, gece kulüpleri, ofisleri, üniversiteleri ve AVM'leriyle kentlerden çok daha az katkıda bulunurlar.[1]

Yukarıdaki uzun alıntı Leif Jerram'ın *Streetlife* adlı kitabından. Kitap 20. yüzyıl Avrupası'nı vareden değişim ve dönüşümleri sokak ve genelde kamusal mekân bağ-

1. Leif Jerram, *Streetlife, The Untold History of Europe's Twentieth Century*, Oxford: Oxford University Press, 2011, s. 385.

lamında irdeliyor. 20. yüzyılı vareden olumlu veya olumsuz her şeyin sokakta vuku bulmasını anlatıyor. Kentin o değişimler içinde nasıl yeni tanımlar kazandığını, yerlerin, mekânların nasıl o (aktif, pasif) mücadelelerle zihinsel ve maddi anlamda inşa edildiğini hikâye ediyor. Gelin görün ki kitabın 477 sayfası boyunca Türkiye' den bahseden tek sayfa yok. Yine de bunu şaşırtıcı bulmayız. Türkiye tarihi sokak bağlamında son yıllardaki akademik kıpırdanışlara kadar hiç yazılmadı. Sokak burada siyasal açıdan sahnede ara sıra görülüp sonra kaybolduğu için ve toplumsallık neredeyse sokağa her çıktığında tarihyazımsal bir lanetle karşılandığı için, dünü olduğu kadar günceli (örneğin 2013 Gezi direnişiyle bağlantılı olayları) okuma konusunda da henüz çok donanımsızız. Oysa sokak bu ülkede de en azından 18. yüzyıldan beri sürekli bir ısrarla kendisini hatırlatır durur. Türkiye'de de önce İstanbul'da, ama sonraları başka yerlerde de sokakta, kamusal mekânda varolma ve varkalma mücadeleleri verildi ve verilmektedir. Üstelik bu mücadeleler, her yerde olduğu gibi burada da bazen yüce amaçlara yönelik girişimler olsalar da, çoğunlukla sadece olağan bir toplumsal ve kişisel yaşama talebi olarak verilir. Sorun şu ki, o sokakta bulunma hallerinin tarihini yazmak yerine, mahkûm etmenin başat olduğu bir tarihyazım geleneği egemendir burada. Kuşkusuz bu damar adım adım yıkılmaktadır. Ancak daha alınacak çok yol var. Örneğin geç 17. ve 18. yüzyılı tanımlayan ve yönetimin dilinden konuşanlarca "Yeniçeri ayaklanması" diye nitelenerek hiçleştirilen ve nihayet II. Mahmud döneminde korkunç bir şiddetle yeryüzünden silinen İstanbul sokağının o aşağılanan aktörleri hâlâ kendilerini yazacak tarihçileri bekliyorlar. O "Yeniçeriler"in olağan İstanbul orta sınıfları olduğu yeni yeni fark ediliyor.[2] Sadece onlar değil, örneğin, 18. yüzyılın camide ibadet etmek isteyen, ama horgörülen, geri çevrilen kadınları, geç 19. yüzyılın taciz edilme pahasına Direklerarası'na çıkan kızları da aynı anlayışlı kalemleri beklemekteler. 1877 Osmanlı-Rus Savaşı önce-

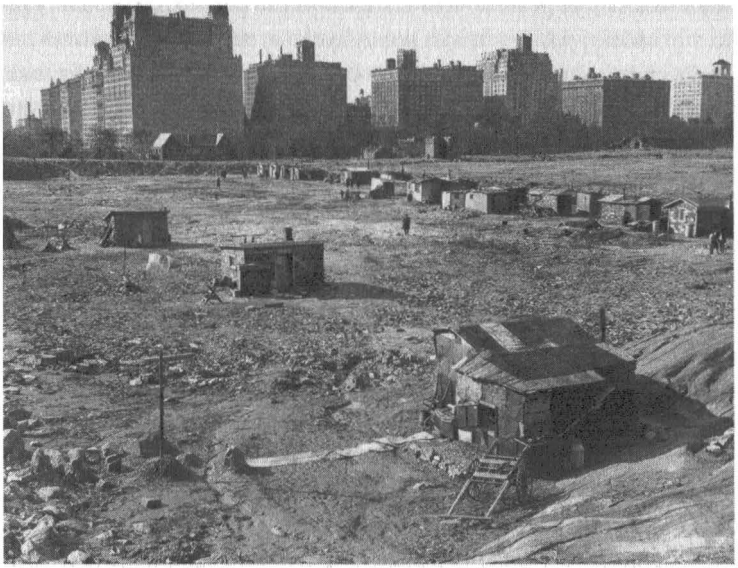
2. Bkz. önemli bir Osmanlı tarihçisinden, Cemal Kafadar'dan, kolay okunur popüler bir değerlendirme: Esra Yalçınalp (röportaj), "Yeniçeri Değil Padişah Darbeci", *Atlas Tarih*, 20, Haziran-Temmuz 2013, s. 54-63, özellikle 62.

sinde Babıali'ye protesto için koşan medrese talebeleri (suhteler) gibi, bir kadeh içki içmek için potansiyel suç mekânlarına gitmekten başka çaresi olmayan keyif ehli de bu anlayışı bekliyor. Sokağa inatla peçesiz çıkan Geç Osmanlı okumuş kızları da yiğitliklerinden ötürü kutlanmayı bekler dururlar. Özetle, son iki yüzyılın tüm aykırıları, kendilerini tedip, tahkir, tenkil, hatta telef eden muktedirlerden çok daha fazla bir tarihyazımsal saygınlık ve araştırma emeğini hak ederler.

O aykırılar ender istisnalar hariç, sadece sokağı terk etmeyerek, orada bulunmak için konmuş katı kurallara sadece uymayarak, sadece orada durarak çok şey başardılar. Pek çok şeyi de yazık ki başaramadılar. Aşağıda bu gibi kamusal mekânda bulunma (durma) hallerinden bazı rastlantısal örnekler ve onları sokaklardan silmek için çabalayan ve çabalamayan muktedirlerin ibretengiz kısa öyküleri var. Kamusal mekânı ve kamusallığı anlamak için Türkiye sokaklarını dünya-tarihsel bir perspektifte kavramak gerekiyor. Tasarım nesnesi olarak değil, gündelik yaşam pratiklerinin mekânı olarak...

9.

1932 yılına ait bir fotoğraf New York'ta Central Park'ın "Lawn" diye bilinen kesimini gösteriyor. Taşlı bir düzlüğün ortasında dizilmiş bir grup sefil kulübe görülüyor resimde: 1929 büyük ekonomik bunalımının işsiz bıraktığı milyonlardan küçük bir kesim de kendilerine Central Park'ı mekân tutmuşlar. O dönemde bunun gibi yüzlercesinin mevcut olduğu ve genelde bunalımla başetmeyi becerememeyen iktidarı simgeleyen Başkan'ın adıyla "Hooverville" (Hooverkent) diye adlandırıldıkları biliniyor. Dünyanın en şık parklarından birinin ortasında apaçık bir sefalet manzarası bu. 22 Eylül 1932 tarihli bir *New York Times* haberi Deputy Parks Commissioner John Hart'ın sözlerini aktarıyor: "Park yönetimi derin bir üzüntü duysa da, bu sabah yerleşmeyi ortadan kaldırmaya karar verdi. Bunu yapmak istemiyoruz. Oradaki insanlar düzeni koruyorlar, yapabildikleri kadar konforlu barakalar inşa edip döşemişler de. Fakat yerleşmenin içinde ne su, ne de sağlık donatıları var."[3]



New York'ta Central Park içinde 1929 ekonomik bunalımı gecekondulan: Hooverville.

Şimdi bu resmi akılda tutarak, bir tarihçiler toplantısında dile getirilen bir efsanevi eski "cennet Osmanlı" anekdotunu aktarayım: "Eskiden Osmanlılar çarşıdan fileyle yiyecek taşımaz, kapalı hasır sepetle taşırlardı, çünkü içindeki yiyecekleri satın alamayanlar kamusal mekânda ötekinin refahını görüp rahatsız olabilirdi. Bu ne derin bir toplumsal duyarlılıktı!"

Kamusal mekândaki iki karşıt varoluş biçimini bu kadar iyi anlatan tesadüfi iki örnek bulmak zor. Birincide yoksulluğun, umarsızlığın ve ona yol açanlara yönelik eleştirel tavrın apaçık dışavuruluşu var. O dışavurumda bulunanlar, varoluşlarını parkı eve dönüştürerek gösteriyorlar. Orada en az iki yıl kalıyorlar da. Diğer taraftan memur John Hart'ın sözlerinde kamu otoritesinin buna katlanama-

3. ephemeralnewyork.wordpress.com/2008/10/08/the-hoovervilles-of-new-york-city/ (Erişim tarihi: 17 Haziran 2013).

ma halinin sağduyuyla dürüstçe, ama neredeyse utana sıkıla açıklanışı gözlemleniyor. Belediye sorumlusu gecekonduluları haklı bulsa da kuralın geçerliliği çerçevesinde düşünüyor. Kamusal mekânın özel mekân gibi kullanılmasına izin verilemeyeceğini belirtmek zorunda kalıyor. Ama yoksulluğu görüyor, mazeret bulup görmezden gelmiyor. İkincide, varlığı çok kuşkulu o efsanevi Osmanlı öznesindeyse, yoksulluğun, yiyecek bile bulamama gerçeğinin hem bilinip, hem de gözden saklanması için riyakârlık yapmanın bir toplumsal rol modeli diye takdimi söz konusu. Yiyecek bulamayanlara yiyecek göstermemek ahlaki bir tavır olarak sunuluyor.

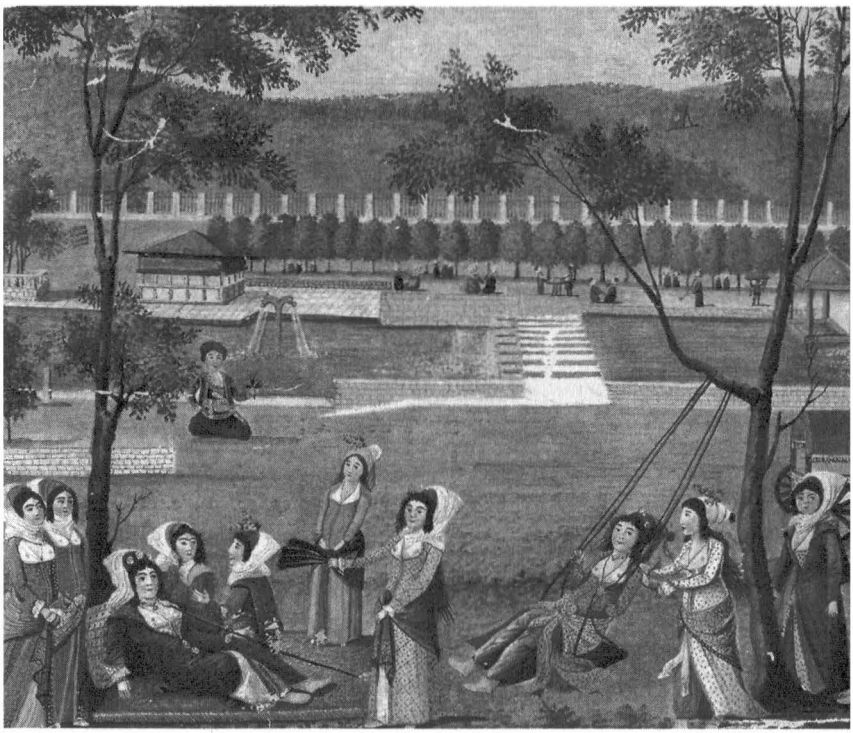
Sokağın olumsuzlukları gözden saklamayı eksen alarak tarif edilmesini öneren ve bunu doğruluk normu olarak sunan yaklaşım nasıl bir kamusallık tahayyül eder? Şunu düşlemektedir aslında: Her özne kamusal mekândan olabildiğince hızlı bir biçimde görünmezlik kazanacağı özel mekânına kaçmalıdır. Yapıp ettikleri bir yana, onun parasal imkânlarına gıpta edilmesi bile çok tehlikelidir. Bu ihtimal, ancak kamusal mekânda her türlü görünme imkânı, hatta rastlantısı bile bertaraf edilerek giderilebilir.

8.

On sekizinci yüzyılda İstanbul'da yazılmış bir tarih kitabında yazar Şemdanizade mesirenin, yani kamusal mekânda rekreasyonun ne denli gayriahlaki olduğunu anlatıyor. Kadınlar mesirelere gidip kamusal mekânlara çıktıkça ahlaki saflıklarını da yitirdiler diye endişe duyuyor:

> Ricâl ü nîsa mahlut (erkek ve kadın karışık) ve kadıncıklar salıncağa binüp inerken hubbaz yiğidler kadınları kucağına alup salıncağa koyup çıkarup kadınların salıncakta uçkurları meydanda hoş sada ile şarkılar çağırttığında nâkısatü'l-akl nisvan taifesi (aklı eksik kadın grubu) (...) kimi zevcinden izin, kimi izinsiz (kimi eşinden izinli, kimi izinsiz) (...) seyrâna (mesireye) gidüp (...) ehl-i ırz diyecek her mahallede beş hatun kalmadı.[4]

4. Şemdanizade Süleyman, *Müriyü't-Tevarih*, Beyazıt Devlet Kütüphanesi, v. 344a'dan aktaran: Münir Aktepe, *Patrona İsyanı (1730)*, İstanbul, 1958, s. 44.



Bir 18. yüzyıl resminde Sadabad mesiresinde eğlenen kadınlar. Kadının kamusallaşması muhafazakâr eleştirilerin temel hedeflerinden biridir.

Yine 18. yüzyılda yazılmış "Risale-i Garibe" diye bilinen bir gündelik yaşam eleştirisi metninde[5] adı bilinmeyen yazar çok aşağılık bir tavrı lanetliyor: Bazı densizler esir pazarına gidip, satın almayacakları halde genç esir kadınları elliyor, açıkça tacizde bulunuyorlarmış.

İki kadın "türü"nün ve iki "elleme" biçiminin kamusal mekânda konumlanışı bağlamında aynı yerde ve zamanda üretilmiş iki karşıt eleştiri bunlar. Evli kadınların kamusal mekânda varolma hali ile, esir kadınların kamusal mekânda (piyasada) bulunma haline ilişkin iki karşıt kavrayış. Evlinin namusu kamusal mekânda bulunmayla bozulur. Esir kadının piyasadaki varoluşu ise fırındaki ekmekleri seçmeden önce elleyip sıkan duyarsızın yaptığı kadar kötüdür olsa olsa. Buradan çıkan sonuç şu: Satın alma niyetiyle ellemek tabii ki mubahtır. Ellemek ayıptır, ama satın alınana kadar esirenin namusu ellemeyle bozulmaz. Kamusal mekânda bulunmayla, bir malın değeri düşer mi? Aksine parasal değer ancak kamusal mekânda tanımlanabilir. Ama bir kez özel alana transfer olunca kadın artık "ziynet"tir; ona dokunulamaz.

Bu 18. yüzyıl örneklerinde kadının kamusal mekânda konumlanması imkânının nasıl tıkandığı fark etmemek zor. Bir kez sahiplenildikten sonra kadın kamusal mekâna çıkmamalıdır; satın alma işlemi tamamlanana kadar tezgâhta tutulabilir. Ama sadece tezgâhta tutulabilir, o kadar. Kaldı ki evli "ziynet"in de, pazardaki esirin de, bu terminoloji kullanılırsa, sadece mal olduğunu herhalde söylemek bile gerekmez. Mal olmaktan çıkmak için "kadın"ın "ben sadece kendimin sahibiyim" diyerek direnmesi gerekir. Metaforik anlamda "sokağa düşmesi" gerekir. Örneğin, kadın haklarına ilişkin ilk kuramsal metni (*Vindication of the Rights of Women*) daha 18. yüzyılda yazan Mary Wollstonecraft'ın yaptığını yapmak, gayrimeşru çocuk doğurmayı bile göze almak gerekir.

5. Anonim, *XVIII. Yy., İstanbul'a Dair Risale-i Garibe*, haz. Hayati Develi, İstanbul: Kitabevi, 1998.

7.

Aynı muhafazakâr Osmanlı yazarı Şemdanizade, Lale Devri'nin ünlü veziri Damat İbrahim Paşa'yı yaklaşık şöyle eleştiriyor: Bu vezir, halkı başarısız yönetiminin ve İran savaşı bozgunlarının farkına varmasın diye aldatmak amacıyla mesireler, eğlenceler ve alanlar icat etti; bu yolla halkın ahlakını bozdu.[6] Yazarın aklına belli ki, İstanbulluların vezir-i azamdan bağımsız olarak kamusal mekânda görünmek ve eğlenmek isteyebilecekleri gelmiyor. Yönetimi, kamusal mekânın tek denetleyicisi ve ahlakın koruyucusu, kimi zaman da bozucusu olarak görüyor. İstanbullular ona göre bu aldatmaya kolayca kapılabilen edilgen eksik akıllılardan ibaret. Kamusal mekânda varolmanın oraya çıkanlar tarafından bilinçle talep edilemeyeceğini, oradakilerin ancak aldatılarak kamusal mekâna çıkabileceklerini ileri süren iktidar dilinin tipik bir örneği bu. Ama son örneği değil. 1970'lerde sokağa çıkanların kışkırtılmışlar olduğunu, 2013'te Taksim'de, Gezi'de hükümeti protesto edenlerin dış ve iç mihraklar tarafından aldatılmış olduklarını söyleyen iktidar dilinden pek az farklı.

İki yüzyıl arayla üretilmiş ve kentlilerin kendi özerk beyinleri olmadığını, onların yalnızca sürü olduklarını ve yönetimin de o sürüyü güdüleme işi yaptığını itiraf eden iki söylem bu. Her iki söylem de kendi özgül toplum, kent ve mekân tahayyüllerini inşa ediyor: Toplum kolayca aldatılabilen erişkin çocuklar toplamıdır; sokak bu çocuk zihinlilere terk edilemeyecek mekânın adıdır; yani, kamusal mekân kamusal olmaya bırakılmamalıdır. Ve nihayet, kenti toplumsal ve inşai olarak kentli özneler değil, yönetenler yapar. Ötekiler susar; susmalıdır.

6. Şemdanizade, *a.g.y.*'den aktaran Shirine Hamadeh, *The City's Pleasures, Istanbul in the Eighteenth Century*, Seattle ve Londra: Washington U. Press, 2008, s. 33-34; Türkçesi: *Şehr-i Sefa: 18. Yüzyılda İstanbul*, çev. İlknur Güzel, İstanbul: İletişim, 2010. Aradan iki yüzyıl geçtikten sonra Hamadeh'nin bu Osmanlı eleştirmeninin fikrinin belki de doğru olduğunu söyleyebilmesi, güncel Osmanlı tarihçiliğinin aynı tıkanmalardan bugün de muzdarip olduğuna işaret ediyor.

6.

On dokuzuncu yüzyıl sonunda yazılmış kimi Tanzimat romanlarında (örneğin Ahmet Mithat'ın *Felatun Bey ile Rakım Efendi*'sinde ve Namık Kemal'in *İntibah*'ında) sağlam ahlaklı erkekler kendilerine veya "duyarlı" anneler oğullarına cariye satın alırlar. "Kötü kadınları" yaşamlarına sokmamak için. Nice erkekler o tür kadınlarla hemen daima mesirede, kamusal mekânda karşılaşmış ve ruhen ve bazen finansal olarak mahvedilmiştir. "Kötü kadın"ı kötü kılan kamusal mekânda varolmaktan kaynaklanan "ahlaksızlığı"dır. İyi kadın ise özel mekânda koruma altında olandır, özel mülkiyette olan, yani kamusal mekâna düşmeyendir. Kişisel kullanımda olan fahişe iyidir; kamusal mekânda sadece "görünen kadın" bile kötüdür. O yüzden *İntibah*'ta mesiredeki kötü kadın Mahpeyker'e âşık olan Ali Bey, bu beladan özel mekânındaki, mülkiyetindeki "fahişe" (terbiyeli terimle, cariye) Dilaşup sayesinde kurtulur. Ona piyano çalmayı ve Fransızca bile öğretir. Mülk sahibi olmak ona bu öğretmenlik hakkını da verir kuşkusuz. Kadının bu konuda söyleyecek sözü, öğrenip öğrenmeme tercihi olmaz. O yazarların aklına bir an bile şu gelmez: Kamusal mekâna hiç çıkmayacak, evde bir "ziynet" gibi korunacak olan o cariye-eşler bu entelektüel yeteneklerini sadece kocalarıyla diyalog içinde mi varedecektir? Kamusal mekânda varlık kazanmayan bir entelektüel yaşam mümkün müdür? Kamusal mekânda hiç varolmamış çağdaş kadınlar düşleyen bu çocuk zihinli erkeklerden modern özneler çıkar mı? Ve nihayet, böyle insanların ev ve özel mekân tanımları piyanolu bir hapishaneden ve kamusal mekân tanımları da üniseks bir cehennemden ne kadar farklıdır?

5.

Türkiye'de ütopya üretimi imkânı hep çok kısıtlı görünür. Böyle çok ender metinlerden biri ilk olarak 1913'te yayımlanmış *Rüyada Terakki* adlı bir kitap. Orada yazar, Molla Davutzade, dört yüzyıl sonrasının gelişmiş kenti İstanbul'u anlatır. Bu dünyada artık kadın-erkek eşitliği sağlanmıştır. Kadınlar erkeklerin yapabildiği her işi ya-

pabilir, çalışabilirler, geçimlerini kazanabilirler. Ancak bu eşitlik sistemi, günü kadınların ve erkeklerin olmak üzere iki eşit parçaya bölmek suretiyle çalışır! Öğleyin bir siren sesi duyulunca, erkekler kamusal mekânı terk eder, kadınlara bırakırlar. Günün kadınlar parçası başlar. O sırada hiç erkek görmemek suretiyle kadınlar her özgürlükten (!) yararlanırlar. Sonra bir siren daha çalar, kamusal mekân yine kadınsız olarak erkeklere tahsis edilir.[7] Sanki aynı mahalle hamamını öğlene kadar erkeklerin, öğleden sonra kadınların kullanması gibi bir kentsel mekân tahayyülüdür bu. Bu ütopik düzende kadınların her özgürlüğü vardır da, bir tek erkek görme (erkeklerin de kadın görme) özgürlükleri yoktur. Erkeklerle kadınlar aynı alanı paylaşma özgürlüğüne sahip değildir. Erkeklerle kadınların herkese ait olan yerde tartışma, konuşma, sevişme, kavga etme, kısacası birlikte yaşama özgürlükleri yoktur. Ütopyasında bile kamusal mekânı kamusal bir kapsamda açmayı düşleyemeyen ilginç bir "ilerici"dir Davutzade. Peki, onu yetiştiren bir toplum kesimi için kamusal mekân nedir? İçinden gerektiği kadar geçilen, ama kendi başına özgül anlamı bulunmayan bir boş alandır yalnızca. Orası diyalogların, mücadelelerin, farklı varoluş ve yaşama biçimlerini dışavurmanın mekânı değildir. Orada durulmaz, oradan geçilir gidilir. Aslolan kadın-erkek herkesin yapacağı iştir. Onu yapabilmek için kamusal mekânı münavebeyle kullanmak zorunda kalırlar olsa olsa. Kamusal mekânın tanımı bu ütopik tahayyülün sahibine göre, ebedi bir boşluktur. Belirli bir hedefe doğru gitmek için orasını kullanmak gerekir. Ama kamusal mekân bizatihi bir hedef olmaz; buluşma ve karşılaşmalar orada gerçekleşmez. Kamusallık ise belli ki onlar için her anlam ve kapsamda "öteki" ile karşılaşmak demek değildir. Bu imkânı reddeden için, bir kablo gibi çalışır kamusal mekân: Artı ve eksi elektrik akımları onun içinden geçer gider yalnızca. Ancak Davutzade'nin unuttuğu bir şey var: Kablolarda bile bazen kısa devre olur, artı-eksi birbirine değer, sistem kontakt yapar. Ve ne yazık ki metafor

7. Molla Davutzade Mustafa Nazım Erzurumi, *Rüyada Terakki ve Medeniyet-i İslamiyeyi Rüyet*, haz. Engin Kılıç, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2012, s. 216 vd.

bundan öteye çalışmaz. Ya da aynı metafor ille de zorlanırsa, modern kentli toplumların birer kontakt yapma alanı olduklarını kabul etmek gerekir. Yani direnen toplumsal gruplar ve kişiler sadece olağandır, ama direnen yönetimler devreleri attırırlar.

4.

Muhafazakâr güncel bir kalem, bir kadın, şöyle yazıyor: "Kendi şehrimde Taksim'den geçemiyordum." Anlaşılan kamusal mekân onu o kadar rahatsız ediyor ki, kamusal mekânda o kadar çok "istenmeyen insan" ve insanlık hali var ki, orada bulunmayı bile istemiyor yazar. Başka bir örnek: Berlin'in devasa Tiergarten adlı parkında güneşlenmeye giden bir Alman, pikniğe gelen Türklerden yakınıyor: "Etrafı mangalları ile dumana ve kokuya boğuyorlar, gürültüleriyle rahatsız ediyorlar, park kullanmayı bilmiyorlar: Bizim çıplak güneşlendiğimiz yerde pardesüleriyle oturuyorlar."

Türk yazar da, Alman şikâyetçi de aynı şekilde, kamusal mekânı kapama talebini dile getiriyor. Fark şu: Almanya'da parkları terbiye eden, metroyu ahlaken disipline eden, kamusal mekânı kapatmaya kalkan zihniyet kamu otoritesine egemen olamıyor; Türkiye'de oluyor. Çünkü sokağın iktidarları (sadece siyasal değil, her tür epistemik iktidarı) ve bizzat sokak mekânını yeniden tanımlayabildiği başarılı bir mücadele türü burada yeni yeni yeşeriyor. Bu otoriter dil, iktidarın sokağı değil, sokağın iktidarı tedip edebildiği (uslandırabildiği) zaman değişecektir. Burada 18. yüzyıldan beri, ender istisnalar haricinde sokak hep mağlup oldu. Onun için hâlâ özgürlük ve demokrasi talebi bile emekleme halinde.

3.

Londra'da Hyde Park, New York'ta Central Park, Berlin'de Tiergarten kentsel kamusal mekânın katı düzen ilkelerine karşıt biçimlenir. Türkiye'de ise parklar kentsel mekânın gündelik düzenini de aşan bir düzenlilik beklentisiyle tasarlanır, yapılır, kullanılır. Parkın içi demokratik ülkelerde kentliye dışından daha fazla özgürlük tanır.

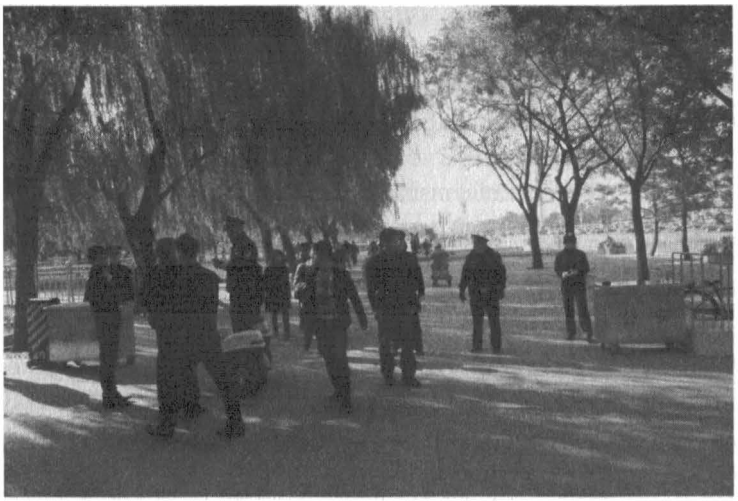


Tiananmen Meydanı, Pekin, 5 Haziran 1989.

Parkta çıplak yatılabilir, dışında yatılamaz. Sokakta barbekü yapılamaz, ama parkta yapılabilir. Park tasarımı da aynı serbestiyete işaret eder. Central Park da, Hyde Park da, Tiergarten da sanki doğadan koparılmış veya kentin büyümesiyle kent içinde kalıvermiş doğal alanlara benzerler. Oysa yapaydırlar, inşa ve imal edilmişlerdir. Ama sanki doğal mekânın rastlantısallığıyla, kendiliğindenliğiyle yapılmışlardır. Türkiye'deki parklarsa sokaktan daha disiplinlidir. Beton yollar, içine girilmez çimenlikler, yasaklı çiçeklikler ve askeri düzende oturma bankolarıyla Türkiye parklarında doğa deneyimlenemez; olsa olsa doğaya hazırolda selam durulabilir.

2.

Tiananmen Meydanı Pekin'in merkezinde konumlanır. 440.000 metrekarelik yüzölçümüyle dünyanın en geniş meydanlarından biridir. İçinde Ulusal Müze, Mao'nun anıtkabri, Halk Sarayı, eski imparatorluk sarayının ana girişi gibi çok önemli kamusal yapılar bu-



Pekin'de Tiananmen Meydanı'na polis denetiminde giriş.

lunur. Ne var ki bugün tüm çevresi yaklaşık 1.60 m yüksekliğinde demir parmaklıklarla kuşatılmış bir alandır. Akşam saat 18:00'den sonra halka yasaktır. Çevresinde devriyeler gezer. Kaldırımlara akordiyon parmaklıklar çekilir, içinden geçen yollar trafiğe kapatılır, metro duraklarının çıkışları bloke edilir. İçine polislerden başkası giremez. Sabahleyin "kapıları açılır". İçinde girmek manyetik kapılardan geçmek, Çinli iseniz kimlik göstermek ve üstbaşınız ve çantanız aranmak suretiyle "serbesttir". İçeride olağan halktan çok, üniformalı polis bulunur. Sivil polis sayısını bilmek mümkün olmasa da, adı şaka gibi "göksel barış kapısı" anlamına gelen bu mekânda halk muhtemelen azınlıktadır. Bütün bu tedbirlere neden olansa şu: Ülkede demokrasi ve özgürlük talebiyle yapılan kitlesel protestolar burada gerçekleşmiş ve yiğit bir öğrenci kendisini meydanı "milli iradeye teslim etme"ye gelen tankların önüne atmış ve onları durdurmuştu. O öğrenciye ne mi oldu? İdam edildi.

1.

Erdoğan Teziç eski bir YÖK başkanı. Üniversiteler başörtülü girmek isteyenlere yasaklanınca, açıklamasını "başörtüsü kamusal alanda yasaktır" biçiminde vermiş ve kamusal alanı da polisin kimlik sorabildiği yer olarak tanımlamıştı. Bir anayasa hukukçusundan geldiği için geçerliliğine inanmak gereken bu ifadeye göre, kamusallığı polisin denetimi varediyordu. Dolayısıyla Tiananmen Meydanı ve işgalinden hâlâ korkulan Taksim Gezisi kamusallığın ideal birer tezahür alanıdır. Halk iradesine teslim edilen kamusal mekân Çin'de ve Türkiye'de polis dinlenme kampıyla eşanlamlı hale gelmiş görünüyor. İki yerdeki kamusallık tariflerinin bu örtüşmesi acıklı bir dil ve zihniyet ortaklığını ve demokratik tıkanmayı dışavuruyor. Kamusallığı ve milli iradeyi polisin zor kullanma tekeli diye tanımlayanlar kamusal mekân inşa edemezler. Kamusal mekân yapamamak ve kamusal alan açamamaksa demokrasi üretememektir.

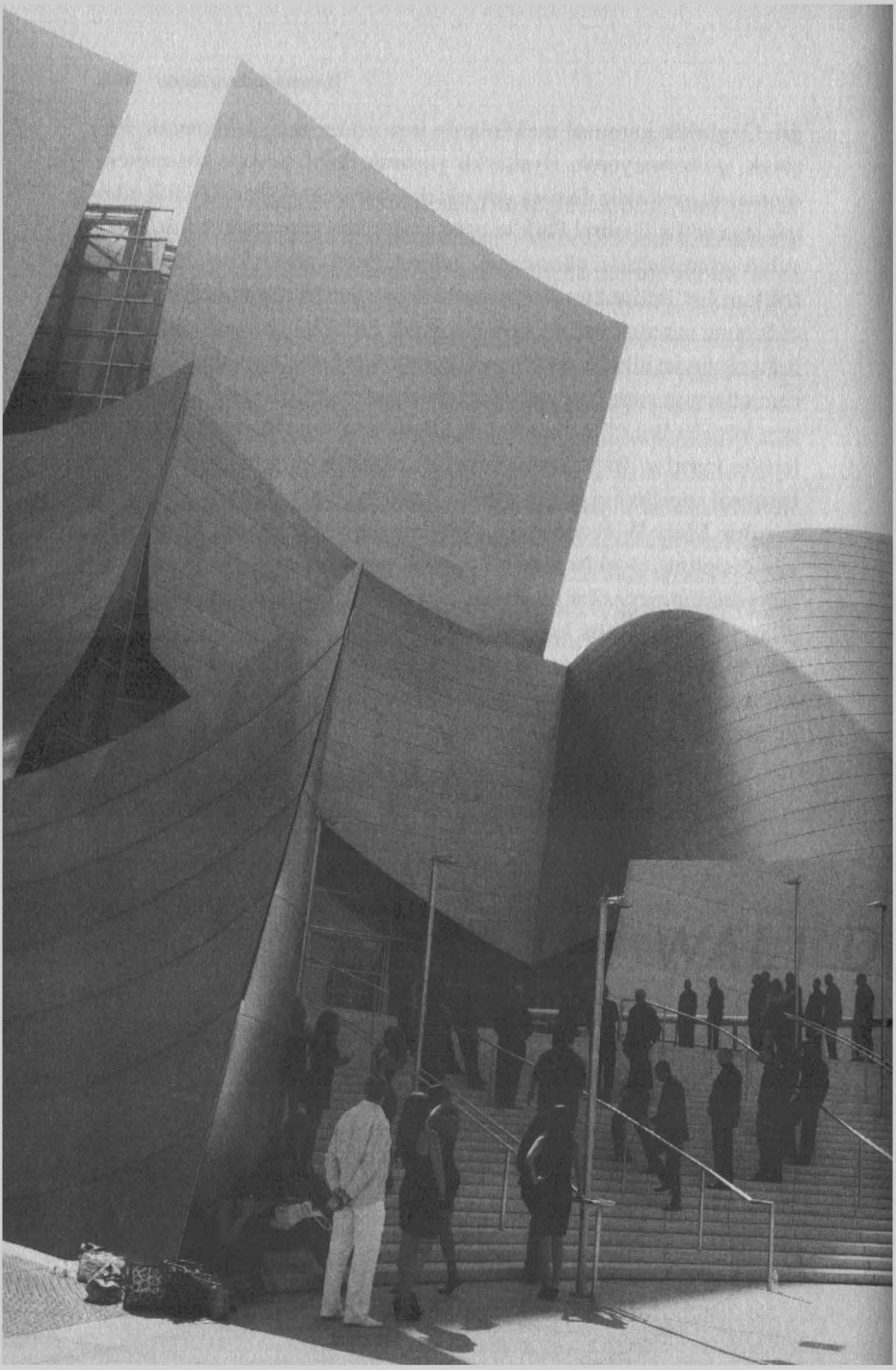
0.

Kamusal mekânı mücadele edenler yapar

Yukarıdaki örnekler ne söylüyor? Kamusal mekânın bir mücadele alanı olduğunu ve bugünün bazı yönetimlerinin meydanların, kamusal mekânların halk tarafından ele geçirilmesinden ölümüne korktuklarını... Tiananmen ve Taksim, Asya'nın iki ucunda benzer denetim teknikleri üreten, benzer demokratik zaaflar içeren, benzer korkuları yaşayan iki yönetim olduğuna işaret ediyor. Her iki yönetim ve benzeri daha pek çok yönetim (anlayamasalar bile) biliyorlar ki demokrasi talebi aynı zamanda kamusal mekân talebidir; kamusal mekânda görünürlük kazanma talebidir; kamusal alanda kabul görme talebidir. Onu çapulcular açar; üniformalılar kapatmak ister. Kendilerini takım elbiseleri ve kıravatlarıyla sivil sansalar da aslında üniformalıdırlar.

Özgürlük öncelikle kamusal mekânlarda inşa edilir; kitaplarda, hukuki belgelerde, yasalarda değil. AB'ye uyum yasalarıyla hiç de-

ğil. Özgürlük kamusal mekânlarda inşa edilir, ama saklanarak, kaçarak, göstermeyerek, riyakârlık yaparak değil, açıkça göstererek, direnerek, sevimsiz de olsa gerçeği dışavurarak, doğrusözlülük ederek inşa edilir. Central Park'ın ortasına kulübe yaparak kurulur. Yoksulun yoksulluğunu görmezden gelerek değil, görerek ve ifade ederek kurulur. Polise kimlik göstermenin olağan bir vatandaşlık görevi olduğunu sanmak yerine, örneğin, ABD gibi kimlik taşıma zorunluluğu olmayan ülkeler de bulunduğunu söyleyerek kurulur. Tanzimat romanlarının yaptığının aksine, iyi cariyeler yetiştirerek değil, "serbest kötü kadınlar"ın kamusal mekânda görünme inadını sürdürmeleriyle kurulur. Bazen başörtüsüyle, bazen bikiniyle kurulur. Kim kamusal mekândan hangi kılıkta dışlanıyorsa, o kılıkta direnerek kurulur. Mary Wollstonecraft'larla kurulur. Apartmanın ön bahçesi gibi disiplinli, çiçeklikli, tarhlı parklar yaparak değil, doğa kadar özgür görünen peyzajlar tasarlayarak kurulur. Girişinde manyetik kapılar, polisler, kimlik kontrolleri, bariyerler olan meydanlar düzenlemek gibi trajik şakalar yaparak değil, meydanları herkese açarak kurulur. Alanı açmak için çabalayanlarca kurulur. İktidarlarca değil, direnenler tarafından kurulur.



XV

Biçimi Değil Süreci Tasarlamak

Mimarların öncelikle ve her şeyden çok entelektüeller olduklarında ısrar etmek istiyorum. Mimarlar inşaatçı değillerdir. Konuşmacıdırlar. Somut nesneler yapmazlar. Nesneler üzerine söylemler yaparlar.

Mark Wigley[1]

MİMARLIK DÜNYASI en az bir yüzyıldır dönüm ve kırılma noktası enflasyonu yaşar durur. Sayısız yazar sayısız metinde mimarlığın yaşadığı, yaşamakta olduğu, yaşayacağı, yaşaması gereken dönüm noktalarına işaret eder. Tarihi, "crescendo"larla noktalanmış bir çizgisel süreç gibi inşa edince, seslerin daha gür çıktığı asabi gerilimi yüksek aralıklar tahayyül etmek zor olmaz. Ama tarih ne çizgisel ne de teleolojik yazılmaya niyet edilmediğinde de geçmişe bakıp önemli değişim eşikleri fark etmek mümkün. Yeni pratiklerin belirdiği, yeni mimari düşünme yaklaşımlarının doğduğu, mesleğin yeni icra ediliş biçimlerinin ortaya çıktığı zaman aralıkları teşhis edilebilir. Burada yakın geçmişte böyle bir zaman aralığı yaşadığımız ve halen de içinde olduğumuz savı ileri sürülüyor.

Biçime ilişkin kararları vermekten çok, tasarım sürecini tanımlayan kararlar üretmeyi eksen alan bir proje: Los Angeles'ta Walt Disney Konser Salonu.

Sav, bugün mimarlıkta yaşanmakta olan önemli değişimlerden birinin, kısaca, *biçimin ideolojilerinin ye-*

1. Mark Wigley, "Typographic Intelligence", *Ben van Berkel & Caroline Bos UN Studio Unfold*, Rotterdam: NAi Publishers, 2002, s. 122.

*rini, sürecin ideolojilerinin almakta oluşu*ndan kaynaklandığı şeklinde özetlenebilir. İfadenin içinde, biçim, tasarımsal ve/veya inşa edilmiş nitelikteki mimari ürün demek. Süreç, doğrudan ve dolaylı biçimde o ürünün gerçekleşmesini sağlayan ya da etkileyen tüm teknolojik, toplumsal, siyasal, estetik vs. etkinlikler olarak tanımlanabilir. İdeoloji ise, mecazi bir anlatımla, ürünün ortaya çıkmasından öncelikle sorumlu olan meslek adamlarının kullandığı bilişsel haritaları yapmayı sağlıyor. Üzerinde eylemde bulunacakları alanı kavramalarını sağlayan bu haritalar sayesinde, alanda çalışanlar, izleyecekleri rotaları çizebilirler.

Mimarlıktaki güncel değişim –kuşkusuz, sayısız başka değişimin varlığına ek olarak– şu güzergâhta gerçekleşiyor: Yakın geçmişte sonuç-ürünün nasıl olması gerektiğini ve o baştan öngörülmüş sonuca nasıl ulaşılacağını düşünmeyi merkeze alan ideolojiler egemendi; şimdilerdeyse, sonuç-ürünü ortaya koymayı sağlayan süreçlerin neler olduğunu tartışmayı amaçlayan düşünme yordamları doğuyor ve tırmanıyor. Giderek sonuç-üründen söz etme imkânı da ortadan kalkıyor. Tabii ki zaman zaman mimarın etkinlikleri bir tasarımsal (hatta bazen inşai de olan) ürün ortaya koymayı sağlayabiliyor, ama buna artık sonuç demek zor. O sadece bir mimari vuku buluştan ibaret. Belirli etmenlerin iradi sonucu değil, yazının sonunda vurgulanacağı gibi, bir "kaza" sadece.

Bu değişim içinde mimarlık pratiklerinin nerede ve nasıl, hangi yollarla gerçekleşeceğine ilişkin sorular yaşamsal önem kazanmış durumda. Dolayısıyla sonuç-ürünün nasıl olması gerektiği üzerinde değil, çok daha fazla ve belirgin biçimde, mimarlık eyleminin nasıl yürütüleceği üzerinde düşünmek öngörülüyor. Başka bir deyişle, mimarlık ürününü merkeze almak yerine, mimari eylemi, mimari pratikleri ve mimarın varlık alanını merkeze alan bir düşünme biçimi gündeme geliyor. Ancak değişim bundan ibaret değil. Önceki dönemde ürün (mimari yapıt) mimari pratik ve eylemlerin bir çıktısı olarak bir nedensellik ağıyla kuşatılmış gibi tahayyül edilirdi. Artık bu denli yalın bir denklem kurmak olanaksız. Mimarlar mimari tasarımın olumsallığından konuşmak zorunda olduklarını adım adım görmeye başlıyorlar. Mimarlık kuramcıları/tarihçileri de öyle... Oy-

sa bütün Modernist söylemlerin, ürünü mimari sürecin kendiliğinden ve doğrudan bir sonucu olarak, bir nedensellik denklemi çerçevesinde düşündükleri söylenebilir. "Biçim işlevi izler" vecizesiyle ifade edilen yaklaşım bunun en bildik, en yalın ve kolay kavranır örneğidir. Mimari ürünün o yapının işeyararlık bağlamında optimize edilmiş çözümünün bir sonucu olduğu demektir bu. Tasarım yaklaşımını açıklarken problem çözme metaforunu kullanan tüm yaklaşımlar, mimarın bu optimal çözümü getirerek biçime kendiliğinden varacağı savına (veya idealine) yaslanmışlardır. Güncel dünyada değişenin ne olduğuysa, kısaca artık tasarım eylemi için çözüm metaforunu kullanmanın mümkün olmadığı biçiminde özetlenebilir.

Problem ve çözüm metaforlarının geçerliliğini yitirmesi, mimarlıktaki Modernist matematiksel kesinlik idealinin yıkılışı anlamına geliyor. Bu ideal, kartezyen mantıkla doğrudan ilişkiliydi. Descartes, cebirsel bir ifadenin (fonksiyonun) geometrik bir görselliğe kavuşturulacağı koordinat sistemini ve analitik geometriyi icat ederek, kendisinden üç yüzyıl sonra mimarlıkta aynı doğrudanlık ve kesinlikte bir işlev-biçim ilişkisinin düşlenmesine giden yolu açtı. Cebirsel olanın geometrik olana tekabül etmesine imkân veren kartezyen sistem gibi, mimarlar da soyut olan işlevi (fonksiyonu) veya matematiksel rasyonaliteyi somut olan biçime "tamı tamına" tekabül ettirecek bir tasarım sistemi kurmak isteyeceklerdi. Le Corbusier'nin *La ville radieuse*'de Amerikan mimari ve kentsel rasyonalitesine işaret etmek için "Descartes Amerikalı mı?" diye başlık atması[2] bu kartezyen ilişki düşü hakkında çok şey söyler. Fonksiyon teriminin mimarlığa matematikten o ilişkilenme amacıyla taşındığı aşikârdır. Bugünse matematikle mimarlık arasındaki bu benzetme ilişkisinin sadece çocuksu bir taklitten ibaret olduğunu görmeye başlıyoruz. Basit, giriş niteliğindeki bir matematik bilgisiyle bile şunu kavramak zor değil: Mimarlıkta ne "işlev" adı altında betimlenenleri matematiksel bir fonksiyon yazımı olarak düşünmek mümkün, ne de biçimi koordinat sistemindeki bir geometrik çizim olarak bir temsil

2. Le Corbusier, *La ville radieuse*, Paris: Vincent, Fréal & Cie., 1933; İngilizcesi: *The Radiant City*, Londra: Faber & Faber, Londra, 1967, s. 127.

nesnesi olarak tanımlamak. Matematiğin totolojik mantığıyla mümkün olan ilişki, mimarlığın toplumsal dünyasında mümkün değil. Bu saçma metaforun tartışılmaz bir mimari gerçek olarak kabul görmesiyse, ayrı bir tarihyazımsal araştırmayı gerektirecek kadar çapraşık (bkz. Bölüm VI).

Yaklaşık 1990'lara dek mimarlıkta hedef sonuç-ürünün ne ve nasıl olacağını belirlemekti. Mimarın sahip olduğu iktidarın ise, yine matematikçinin matematik üzerindeki iktidarı kadar mutlak olduğu varsayılacaktı. Biçimin ideolojilerinin egemen olduğu o evrede mimar, ender olarak gerçek olan, ama geçerliliğinden daha da ender olarak kuşkuya düşülen biçimde, sonuç-ürünün nasıl olacağını bildiği ve varettiği varsayılan birinci otoriteydi. Tüm biçimin ideolojileri bu yetkinin en başarılı nasıl uygulamaya geçirileceğini tartışmaya yönelikti. Mimarın elinde sonuç-ürünün nasıl olacağına karar verme gibi bir mutlak yetki bulunduğuna inanmak için, mimarı özne, mimarlık ürününü de onun nesnesi olarak düşünmek kaçınılmazdı. Özne-nesne ilişkisi tabii ki sabit değildi; döneme, yere, yönelime vs.ye göre biçim ve parametreleri değişebilirdi. Ancak mimarın bu "mutlak özne" olma rolüne ilişkin kuşku beyan edilmesi söz konusu değildi. Mimar parametreler oluşturur, doğruyu yanlıştan ayırabilir, etik olanı tarifleyebilir, güzelin ve konforun sınırlarını belirleyebilir, hatta inşa edilmiş alanda yaşamın nasıl yaşanacağının ilkelerini saptayabilirdi. Yani normlar koyabilirdi. Aynı nedenle, biçimin ideolojilerinin genelde normatif olduklarını söylemek de yanlış olmaz. Bauman'ın entelektüel rolün modern oynanış biçimlerini betimlemek için başvurduğu iki metafor[3] mimarlığa uyarlanırsa, mimar *yasa koyucuydu*, oysa artık *yorumlayıcı* olmaya yöneliyor.

Erken Modern denebilecek tartışmalar, tasarlayan öznenin o "yasama" yetkisinden hiç kuşku duyulmadığından olsa gerek, yalnızca konan yasanın içeriğine ilişkindi. Yasayı vareden mantık ve yasanın içeriği değişebilirdi, ama yasalar vazetmenin hangi iktidar temeline yaslandığı sorgulanmazdı. Örneğin kimileri estetik-mate-

3. Bkz. Zygmunt Bauman, *Yasa Koyucular ile Yorumcular: Modernite, Postmodernite ve Entelektüeller Üzerine*, çev. K. Atakay, İstanbul: Metis, 1996.

matiksel parametreler ortaya koyup oranlandırma merkezli ideolojiler bina ettiler, sonuç-ürünün başarısının tasarımsal bileşenlerinin matematiksel ilişkilerinden kaynaklandığını öne sürdüler.[4] Kimileri toplumsal hafızanın geçmişteki mimarlıkları unutturmadığında temellendirdikleri, hatta mimarlığın özünün her çağda zaten hep aynı kaldığını savlayan tarihselci ideolojiler kurdular.[5] Onların karşısında, geçmişle bugün arasında kesin bir kopuş yaşandığını ve/veya yaşanması gerektiğini önerenler, karşı-tarihselci düşünceler inşa ettiler. Bazı ideolojiler mimarlıkta mutlak bir rasyonalitenin egemen kılınmasının tasarlama etkinliğini yetkinleştireceğini savladılar: Taylorist ve Fordist çalışma ve üretimi rasyonalize etme kuramları mimarlığa uyarlanmaya çalışıldı.[6] Daha da uç noktaları zorlayanlar, programlama ve talep analizinin matematiksel matrislere dönüştürülmesiyle tasarımın topyekûn nesnelleşeceğini iddia edebildiler.[7] Bunların tümü doğru mimarlığı mümkün kılan, dolayısıyla ihlal edilmeleri sorun olarak tanımlanmış yasal kurallardı.

Örnekler sıralaması sayfalar boyu uzatılabilir. Ancak hepsinde ortak bir özellik var: Neredeyse tüm biçimin ideolojileri, açıkça ifade veya örtük biçimde ima etseler de, sanki mimara verilmiş bir toplumsal vekaletin bulunduğu savı üzerinde yükselmişlerdir. Tüm estetik pratikleri bütünleştiren çatı olarak mimarlık ve hepsini denet-

4. Rönesans'tan başlayan oranlandırma merkezli anlatıların son önemli halkasını Le Corbusier oluşturur: Le Corbusier, *Le Modulor. Essai sur une mesure harmonique a l'echelle humaine applicable universellement a l'architecture et a la mécanique*, 1 ve 2, Boulogne: Editions de l'Architecture d'aujourd hui, 1950, 1955.

5. 19. yüzyıl mimari ortamı sayısız tarihselci yönelimle karakterize olur. Toplu bir bakış için bkz. Hanno-Walter Kruft, *A History of Architectural Theory from Vitruvius to the Present*, çev. R. Taylor, E. Callender, A. Wood, Londra ve New York: Zwemmer ve Princeton Arhitectural Press, 1994. pek çok bölümde, ama özellikle s. 323 vd. (Bölüm 23, "England in the Nineteenth Century").

6. Geniş bir literatürün üzerinde yoğunlaştığı bu konu için bkz. Mauro F. Guillén, *The Taylorized Beauty of the Mechanical, Scientific Management and the Rise of Modernist Architecture*, Princeton ve Oxford: Princeton University Press, 2006.

7. Örneğin Christopher Alexander, *Notes on the Synthesis of Form*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1964.

leyip organize eden orkestra şefi özne olarak o vekaleti kullanan mimar kurgusu[8] böyledir. Yani toplum, içinde varlık kazanacağı fiziksel ve estetik çevrenin nasıl olacağını belirleme hakkını sanki mimara ve genelde planlayıcıya devretmişti. O da hizmet edebilmesi için gerekli bir önkoşul olan bu hakkı en iyi şekilde kullanmakla yükümlüydü. Kuşkusuz bu farazi hakkın gerçek olmadığını düşündürten durumlar sık sık ortaya çıkmaktaydı, ama bunlar Modernliğin mimara armağanı olan bu hakkın tartışılmasını gerektirmezdi. Kural ihlalleri ya da cehalet ürünü bilinçsizlik durumları olarak kabul edilirlerdi. Ender olaraksa mimarla müşterisi ve diğer toplumsal aktörler arasında mutabakat bulunması gerektiğinden söz edilebilirdi. Dolayısıyla kuşaklar boyunca mimarlar toplumun yaptığı bu devirteslimden habersiz olan kimi "kötü" müşterilerin mimarın elini kolunu nasıl bağladığını anlatıp durmuştur.

Mimarın "yasa koyuculuk" terimiyle mecazi olarak özetlenen hakkının veya rolünün iki temel dayanağı vardı. Daha doğrusu, o hakkın kullanılması veya rolün oynanması için gerekli meşruiyet zemini iki mesnet üzerinde konumlanıyordu: Meşruiyetinin birinci dayanağı yapı ve mekân üretim bilgisine sahip olmasıydı; yani tüm entelektüel etkinliklerde olduğu gibi mimarlıkta da icracılar, toplumun geri kalan kesimi o özgül, nesnel, karmaşık teknik bilgiye sahip olmadığı için iktidar sahibiydi. İkinci olaraksa, mimar bu bilgisi nedeniyle, topluma hizmetle yükümlü bulunuyordu. Toplum bu yüksek bilginin nimetlerinden yararlanmak için mimarın iktidarına razı olmak durumundaydı; mimar da bu edilgenlik karşılığında toplumun yararını toplumdan fazla düşünecek, ona mekâna ilişkin her konuda önderlik edecekti. Yaşamın nerede ve nasıl yaşanması gerektiğini tanımlayacak, norm saptayıp yasa koyacaktı.

Mimarın yasa koyuculuk rolünün toplumsal kabulüne zemin oluşturan bu sorumluluk altyapısı kuşkusuz sadece kuramsaldı, daha

8. Walter Gropius bu görüşün en güçlü savunucusudur. Fikirlerini sayısız kez anlattı. Örneğin Walter Gropius, *Apollo in the Democracy: The Cultural Obligation of the Architect* içinde "The Role of the Architect in Modern Society" bölümü, New York, Toronto, Londra, Sydney: McGraw-Hill Book Company, 1968, s. 43-55.

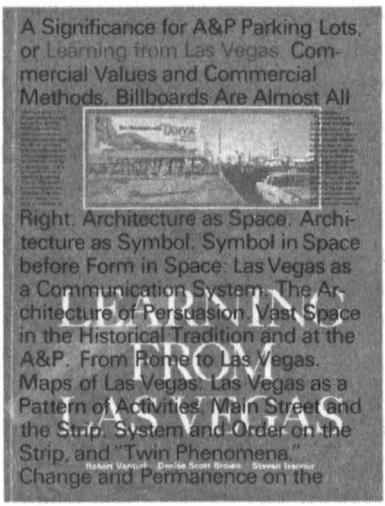
doğrusu, sadece vehmedilmişti. Entelektüel bir iktidarı temellendirmeye ve savunmaya yetse de, gerçekte fiziksel çevrenin inşası, büyük ölçüde mimarın mutlak denebilecek bu iktidar iddiasının dışında gerçekleşiyordu (hâlâ da öyledir). Mimar topluma önderlik eden entelektüel olmaktan çok, her yerde "toplumun elindeki kalem" gibi çalışmak durumundaydı. Ama uzun süre mevcut ideolojik yapının geçerliliğinden kuşku duyulmadı. Mimarlar sık sık bir otokrat gibi değil, toplumun elindeki kalem gibi çalıştıklarını ve kendi koydukları yasalara neredeyse sürekli olarak uyulmadığını fark etseler de, ideolojik yapı varlığını sürdürdü. Yasa koyuculuk rolü tartışılmadı, o rolü hiçe sayanların –kendileri için yasalar vazedilenlerin– yanıldıkları ve eğitilerek doğru yola döndürülecekleri varsayıldı.

Bugün yasa koyuculuk rolü artık inandırıcı değil. Mimar kimliğinin de entelektüel rollerin genel değişimi bağlamında yorumlayıcı /açımlayıcı bir yapıya doğru değiştiği aşikâr. Bauman bu yeni entelektüellik rolünün farklı bilgi ve etkinlik alanları arasında bir tür aracılık demek olduğunu söylüyor. Giderek alabildiğine genişleyen epistemik ortamda birilerinin sadece uzmanlık alanlarıyla sınırlı olmayan bilgiler-arası, gruplar-arası, meslekler-arası, görüşler-arası pozisyonlarda konumlanması gerekiyor. Sistemin işlerliği açısından bunun zorunlu olduğu da söylenebilir. Artık bilgi alanları arasındaki sınırların geçerliliğinden çok derin bir kuşku duyuluyorsa, yeni epistemik sistem fosilleşmeleri, içe kapanmaları, disipliner iktidarları sürekli sorgulamak zorunda. Mimarlarsa, kuşkusuz mimarlık işinin toplumsallığın ta kendisi olmasından ötürü, en azından potansiyel olarak, bu epistemik iletişim ve sorgulama görevlerine çoğu meslekten daha fazla uygun. Ancak bu sadece potansiyel olarak böyle. Mimarlık mesleği de diğer yandan kendi disipliner iktidarı konusunda diğer çoğu meslek kadar, hatta çoğundan daha kıskanç. Bu iktidarın kurulması için geçirilmiş ve büyük oranda başarılı da olmuş hiç değilse İtalya'da beş yüzyıllık bir mazi söz konusu. Yine de (ileriki paragraflarda anlatılacağı gibi) mimari üretim alanındaki hiyerarşik konumlarının yeni teknik gelişmelerle de bağlantılı olarak yıkılması gibi zorunluluklar, mimarı adım adım yeni yorumlayıcı rollerine ısındırıyor. Yani karar verme, tasarım, projelendirme,

statik hesaplama, uygulama süreçlerinin artık ardışık ve özerk olmaktan uzaklaşması, mimarı da bunların arasında mekik dokuyan bir iletişim görevlisine dönüştürüyor. Bu iletişim görevinin yapılması içinse, söz konusu bütünleşik ve hiyerarşisiz mimari etkinliğin nasıl yürütüleceği ve kuramsallaştırılacağı gibi meseleleri düşünmek asli mimarlık işi haline gelmek durumunda. Bölümün başında Wigley'den yaptığım alıntı da bunu özetliyor. Mimarların konuşkanlaşması ve ana işi söylem üretimi olan kişilere dönüşmesi sadece zihinsel alıştırma merakının artışıyla ilişkili değil; çok daha geniş ve sarsıcı bir epistemik değişimle bağlantılı.

Aslında yasa koyuculuk rolünü artık oynanamaz kılan değişimler mimardan önce kent planlama otoritesinin meşruiyet zemininin altını oymaya başladı. Özellikle gelişmiş kapitalist ekonomilerde, birkaç onyıldır *planlama otoritesi bir meşruiyet sorunu yaşıyor*. Başka bir deyişle, planlama otoritesinin iktidarını neye dayandırdığı sorusu artık yanıtlanmış sayılamayacak bir hale geldi. Sadece ulusal ve yerel değil, uluslarüstü aktörlerin bile eylem ve çıkar odağı olan mekânı, sözgelimi metropol ve küresel kenti planlama yetkisini planlamacı kimden, hangi kaynaktan alabilir? Eskiden bu hakkın, yukarıda özetlendiği gibi, "doğruları bilen ve herkes için iyi olanı bazen onların arzuları hilafına gerçekleştiren uzmanın bilgisinden" kaynaklandığı söylenebilirdi. Bir zamanlar, yalnızca apaçık biçimde teknokratik olan sosyalist ülkeler değil, kapitalist ülkeler de planlamacının teknik uzmanlık bilgisinin planlama iktidarına temel oluşturacağını varsaymışlardı. Ya da özellikle sosyalist ülkelerde yapıldığı gibi, planlamacının siyasal iktidara sahip olanların elindeki bir teknik araçtan ibaret olduğu, dolayısıyla, yetkisinin "demokratik" egemenlik ilkelerine uygun inşa edilmiş bir iktidarın sağladığı meşruiyete dayandığı iddia edilebilirdi. Ne var ki planlama bilgisinin geçerliliğini bu gibi basit gözbağcılık hünerleriyle halledilmiş sayma şansı artık yok. Çünkü kentsel alanın planlamacı öznenin elinde yoğurulmayı bekleyen bir nesne olduğunun değil, giderek onun bizatihi bir özne sayılması gerektiğinin bilgisi üretiliyor.

*Kentin mimarlık eylemleri bağlamında nesne değil özne olduğu bilgisi*nin doğuşunda iki önemli metin öncü rol oynamış görünür:



Güncel kent kavrayışını tanımlayan en erken metinlerden biri: *Learning from Las Vegas*.

Reyner Banham'in *Los Angeles*'i[9] ve Venturi ile Scott-Brown'ın *Learning from Las Vegas*'ı.[10] Birinci kitap o güne dek geliştirilmiş mimarlık söylemleri içinde kendisine meşruiyet zemini bulamamış bir görüşü, metropolü olağan bir mimari üretim odağı olarak sempatiyle kavramayı öngörüyordu. Alışılagelmiş söylemler bağlamında "yanlış" mimarlıklarla karakterize olmuş sayılan bir kentin "olağanlığı"nı ortaya koyuyor, kent-mimari ilişkisini Modernizmin normatif alışkanlıkları dışında okuyordu. İkinci kitaptaysa söz konusu ilişki ayrıntıya inilerek tartışılmaktaydı. Las Vegas mimarisi ve onun aracılığıyla ortaya atılan ünlü "decorated shed" kavramı, kentsel yapıyla mimarlık ürünü arasında sadece biçimsel bir parça-bütün uyumunun söz konusu olmadığını, ama dinamik bir ilişki bulunduğunu ortaya koymak için gündeme getirildiler. Onlarla açılan yoldan Rem Koolhaas'ın *Delirious New York*'u geçecek ve bir tür devrim

9. Reyner Banham, *Los Angeles: The Architecture of Four Ecologies*, Harmondsworth: Allen Lane The Penguin Press, 1971.

10. Robert Venturi, Denise Scott Brown ve Steven Izenour, *Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form*, Cambridge, Mass.: MIT Press, ilk baskı 1968.

yapacaktı.[11] Koolhaas yalın ve radikal bir kavrayış değişimi önerdi. Modernistler'in, örneğin Le Corbusier'nin yeni baştan yepyeni bir gökdelen mimarisi uygulanarak inşa edilse çok daha rasyonel olacağını iddia ettiği New York'u[12] kendi rasyoneli içinde anlamayı teklif etti. Yarattığı "Manhattanism" kavramı bu anlamayı ortaya koyar ve New York gökdeleninin bir yanılgı değil, o metropoliten "yığışma mimarisi"nin ta kendisi olduğunu ilan eder.

Demek ki Erken Modernizmin, hatta Modernliğin ana paradigmalarından biri yıkılmaktadır. Kentin mimari eylemin malzemesi veya kendisine egemen olacak usta oyuncularını bekleyen bir sahne olarak tahayyül edildiği çağ kapanıyor. Kuşaklar boyunca kentsel alanın bu niteliğinden kimse kuşku duymamıştı. Oysa artık kentin sayısız aktörün ve etmenin çoğul bir bileşkesi olduğunun bilinci doğuyor. Egemeniyse sadece toplum.

Değişen entelektüel atmosfer, kent-mimarlık ilişkisinin Modernist söylemlerdekinden farklı kavranışları için yol açmış sayılır. Ancak mimarlığı kent bağlamında yeniden düşünme itkisi büyük ölçüde niceliksel bir değişim tarafından da tetiklendi, tetikleniyor. Bu değişimlerin başında mimarlığın metropolleşmesi geliyor. Hızlı bir tempoyla yerküre üzerinde kırsallık tasfiye oluyor. Çok yakın gelecekte dünyanın hemen hemen hiçbir ülkesinde "köylü" olarak nitelenebilecek bir toplumsal grup kalmayacak. ABD ve Britanya'da neredeyse yüzyıl önce gerçekleşen bu değişim, tarımla uğraşanların bile köylü sayılamayacağı yeni bir yerleşim sistemi yaratıyor. Tümüyle kentsel kimlikli olan bu yeni dünyada sistem büyük kentler üretme istidadında. Dev metropoller doğuyor ve öyle görünüyor ki, daha da devleşecekler. Giderek mimarlığın mutlak bir kentsel, metropoliten etkinlik haline geldiği söylenebilir.

Tam da bu değişim olurken, dünya önemli bir kavrayış değişikliğiyle yüz yüze: *Yerle bağlantılı aidiyet örüntüleri radikal değişim-*

11. Rem Koolhaas, *Delirious New York, A Retroactive Manifesto for Manhattan*, New York: Oxford University Press, ilk baskı 1978.

12. Kendi Işıyan Kent önerisi ile New York karşılaştırması için bkz. Le Corbusier, *The Radiant City*, *a.g.y.*, s. 202.

ler yaşıyor. Metropollerin kozmopolit dünyasında ulus-devletin dünyasına özgü toprağa aidiyet örüntüleri dönüşüyor. *Displacement*/ yer değiştirme, yeni bir insani varoluş biçimi olarak olağanlık kazanıyor. Bunun ABD örneğinde oldukça kapsamlı kuramlaştırıldığı söylenebilir.[13] Hatta aynı ülkede yerle tanımlı aidiyetin başka her yerden fazla aşındığı ve yeni çoğul ve/veya yeraşırı aidiyetlerin gelişmekte olduğu görülüyor. Bu durumda mimarlığın erken 20. yüzyıldan başlayarak çok sık ürettiği toprağa bağımlılığı kutsayan yaklaşımlar için giderek daha az imkân var.[14] Ne var ki bu iddia, Türkiye gibi buna direnen, çoğul ve yeraşırı aidiyetler tanımlamakta hâlâ çok zorlanan ülkeler bulunduğunu akılda tutmak koşuluyla geçerli.

Toprakta kodlanmış, toprağa bağımlılığı olan, belirli bir yere özgü mimari biçimleri üretmek ve kullanmak için hiç uygun olmayan bu ortamda, biçimin ideolojileri artık kolay yeşerme fırsatı bulamayacaktır. Yer-merkezli söylemler, daha tasarlama eylemine başlamadan önce hangi biçimlerin o yere özgü olduğunu bilme ve doğal olarak da oraya ait olmayanları teşhis edip dışlama "şans"ını veriyordu. Artık bunun bir şans olmaktan çok, hem insani hem de mimari anlamda bir lanet olduğunu düşünenler var. Sadece Almanya'daki Türkler, Alanya'da yerleşik Almanlar gibi "displaced" grupların varlığını anımsamak bile, kimlik ve yer eksenli mimarlıklar için eski kolay yaklaşımlardan medet umulamayacağını kanıtlıyor. Veya örneğin Custer'ın 1876'da Kızılderililer tarafından mağlup ve katledildiği Little Bighorn'un kimler için ve nasıl bir anma siti olduğunun artık tek bir yanıtı yok.[15] Beyaz Amerikalıların mı, yoksa Kızılderili Amerikalıların mı? Kimin zaferinin veya kimin kime uygula-

13. Bkz. David Jacobson, *Place and Belonging in America*, Baltimore ve Londra: The Johns Hopkins University Press, 2002. Özellikle s. 127'den başlayarak son üç bölüm çağdaş ABD üzerinde yoğunlaşıyor. Kitabın ekseni mimarlık olmasa da, aidiyetin simgesel formları meselesine yönelik ilgisi, çalışmayı doğrudan mimarlık bağlamında da okunabilir kılıyor.

14. Konuya şurada biraz daha kapsamlı değinmiştim: Uğur Tanyeli, "Yer, Yer-olmayan, Naziler, Augé ve Akla Getirdikleri", *Arredamento Mimarlık*, 257, Mayıs 2012, s. 106-11. Ayrıca bkz. bu kitapta Bölüm XII.

15. David Jacobson, *a.g.y.*, s. 133-43.

dığı katliamın hafıza alanı Little Bighorn? Böyle azınlıkta kalanların değil, çoğunluk sorunsallarının bulunduğu bir dünyada kimin nereye ait olduğu söylemek yalın bir cevaptan fazlasını gerektiriyor. Yani karmaşık ve yeraşırı kimliklerin dünyasında, aidiyetleri o aidiyetleri temsil eden biçimlerle anlatma alışkanlığı mimarların unutmak zorunda oldukları köhne yaklaşımlardan biri daha.

Mimarlık dünyası bazı şeyleri unuturken, bazı oluşumları da yeni yeni içselleştiriyor. Devasa bir teknik değişim mimarlığın en bildik eski düşünme yordamlarından birini unutuluşa mahkûm etti bile. Dijital devrim öncesinde mimarlık pratiklerini, düşünme ve problemleştirmeden başlayarak ön-tasarıma, oradan planlama ve projelendirmeye, ardından da mühendislik tasarımına ve inşaata uzanan bir çerçevede, yani sonuca doğru adım adım ulaşan aşamalı bir ilerleme olarak nitelemek kuraldı. Bunun anlamı, ürünü, her biri özerk, dolayısıyla kendi başına tekil olarak da gerçekleştirilebilir nitelikteki pratiklerin birbirine eklenerek varettiğiydi. Biri diğerini önceleyen ve büyük oranda da belirleyen pratiklerin o ardışık dizilişi, aynı zamanda da bir pratikler hiyerarşisi tarif ediyordu. Adeta beden metaforu çerçevesinde çalışan (daha doğrusu, çalıştığı varsayılan) bir ideolojik yapılanmaydı bu. Metaforik olarak beynin karar verdiklerini bedenin çeşitli organları icra ediyor ve onun en başta öngördüğünden ancak ayrıntıda farklı olabilen bir sonuç-ürünün ortaya çıkması bekleniyordu. Mimari üretim sisteminin, beyni temsil eden söylemsel (teorik) etkinlik evresinde ortaya konanların sonuç-biçimi belirleyici olduğu gibi bir yanılsama üzerinde yükseldiği söylenebilirdi. Tümüyle Euklidesçi geometriye yaslanan bir biçimler repertuarıyla çalışıldığına göre bu yanılsamaya inanmak da kolaydı. Her matematiksel ifade tek ve sabit bir biçimi tanımlıyordu. Tasarımcı özne tasarımında o matematiksel gerçekliği temsil ettiğinde, temsiliyet nesnesiyle sonuç-ürünün dolaysız bir ilişkisini de kurmuş oluyordu. Özetle, sonuç-biçimi tasarımın en başında belirlemek ve onu gerçeğe dönüştürmek üzere kararlı bir yürüyüşe geçmek neredeyse yeterliydi.

Dijital devrim bu yanılsamanın devam edemeyeceğini çeşitli biçimlerde gösterdi. Ama en radikal değişim ürüne ulaşan sürecin ar-

dındaki bilgi rejiminin değişmesi olmuş gibi görünüyor. Mimarlıktaki (yapı üretimindeki) *aktörleri beden metaforu bağlamında birbirine hiyerarşi içinde bağlayan üretim mantığı yıkılıyor.* Her biri kendi özgül mecrasında yürütülen, her biri bir önceki tamamlandıktan sonra devreye giren, her biri kendi içinde bitmiş özerk pratikler, tek bir karmaşık ve bütünleşik pratik haline geldiler, ya da gelme istidadındalar. Öngörülebilir biçimin Rönesans'tan başlayan altın çağı kapanmış gibi görünüyor. En keyfi bir çıkış noktasından, örneğin, buruşturulmuş bir kâğıt parçası kadar rastlantısal bir başlangıçtan hareket edildiğinde bile, sonuca ulaşan süreç açısından o keyfi başlangıç sonuç-biçimi belirleyici önemde değil. Mimari ürünü vareden süreç içinde o sadece bir çıkış noktası tanımlıyor, sonucun nasıl olacağını saptamıyor. Sonraki mimari pratikler sürekli olarak süreç içinde ileri geri gidip gelerek ve sürekli geribeslemelerle yürütülüyorlar. Bir uzmanın bıraktığı yerden başlayan ve işini bir sonrakine devreden uzmanların ardarda dizildiği eski hiyerarşinin yerini, bir sonraki evredekinin etkinliğinin dönüp bir öncekinin kararıyla hem revizyon, hem de çözüm kararı olarak bütünleştiği yeni bir –deyim yerindeyse– "demokratik" üretim süreci alıyor. En baştaki biçim kararının en sondaki endüstriyel üretim evresindeki başka bir kararla bile hemen yeniden ele alındığı, tüm pratiklerin ayrıştırılamaz bir bütün olduğu bir süreç bu.

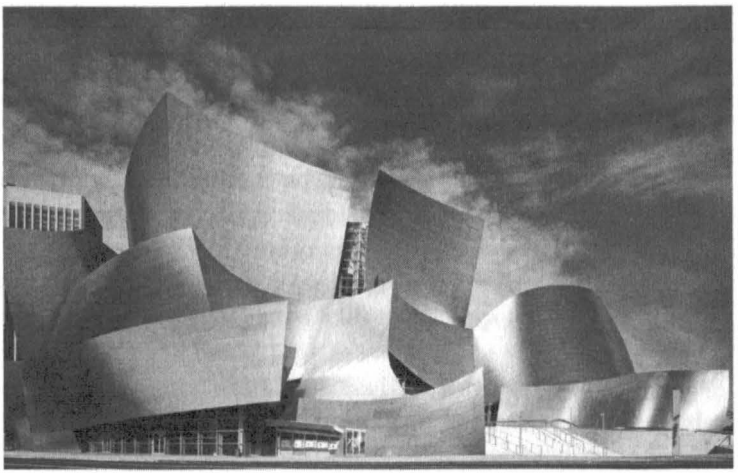
Frank O. Gehry Los Angeles'taki Walt Disney Konser Salonu'nu projelendirişini anlatırken, farklı planlanma ve projelendirme aşamalarının bu yapıda artık birbirlerinden özerkleşmediğini ve kesiksiz bir süreç olarak işlediğini çok saydam biçimde ortaya koyar.[16] Gehry'nin bürosunda tasarımlar önce maketle, yani geleneksel olarak başlamaktadır. Ancak hemen ardından uzay endüstrisi için geliştirilmiş CATIA adlı program bu maketlerdeki biçimleri "okuyup" dijitalleştirmek için kullanılmaktadır. Ardından geleneksel sistemde mimarın, inşaat mühendisinin ve çelik elemanları sağlayan üreticinin ayrı araçlarla ayrı proje takımlarına dayanarak ayrı ayrı yaptığı

16. Gil Garcetti, *Iron: Erecting the Walt Disney Concert Hall*, Los Angeles: Balcony Press, 2002, Frank O. Gehry'nin "Önsöz"ü, s. 6-8.

işler, yine CATIA aracılığıyla tek bir programın işbirlikleri çerçevesinde kullanımıyla tekil bir süreç gibi yürütülmektedir. Farklı uzmanların aynı programdan yararlanarak kendi sorumluluk alanlarındaki işleri diğerlerinin önceki çalışmalarına ekleyerek ve gerektiğinde revize ederek yürüttüğü söylenebilir. Böylece projelendirme süreci aynı programın tanımladığı zeminde, hiç analog hale gelmeden, farklı uzmanların hep ortadaki havuza yeni katkılar yaparak çalıştığı bir tek parçalı etkinliğe dönüşmüştür. Üstelik CATIA yapı üretimini de bu sürece ekler. Metal bileşenleri hazırlayan firma da onu kullanmakta, üretimi alanda inşaatı yürütenlerin montaj sırasına göre örgütlemektedir. Ve nihayet elemanların alandaki aplikasyonu da yine CATIA aracılığıyla yapılmaktadır.

Hollanda mimarlık firması UN Studio ise salt teknik denebilecek bu bütünsel süreç kavrayışından da ileriye gitmiş gibi. Yalnızca tasarım-projelendirme-konstrüksiyon üçlüsünü tekil bir karmaşık süreç olarak biçimlendirmekle kalmayıp, onu daha da bütünleşik bir toplumsallık içinde tanımlamayı deniyor. Mimarlar, bizim tavrımız "Mimari projeyi altyapı, kent planlama, konstrüksiyon, program bileşimi ve kamusal politikanın eklemsiz bir konstelasyonu olarak yeniden formüle etmek, çağdaş jeopolitik alanda yeni doğmakta olan eğilimler tarafından da doğrulanan ideolojik bir seçimdi"[17] şeklinde konuşuyor ve ekliyorlar: "Biz buna *inclusive architecture* (kapsayıcı mimarlık) diyoruz: Mimarlığın tüm alanlarını içine alan hiyerarşik olmayan, karmaşık, doğurgan ve bütünsel bir tasarım süreci. Kaygan alanlar olan inşaat mühendisliği, şehircilik ve altyapı mimarlığın en önemli parametrelerinden bazılarıdır. Bu alanlar bir projede rekabet ederek varlık kazanırlar. O halde, tasarım sürecinde projeyi neden parçalı olarak ele almak zorundayız? Kapsayıcılık, bilgisayar *software*'inin bilişim katmanları arasında yer değiştirmelere olanak verdiği şekilde dört ya da beş tema arasında geçişler yapmak demektir."[18]

17. Ben van Berkel ve Caroline Bos, "From Diagram to Design Model", *UN Studio: Evolution of Space/Entwicklung des Raums*, haz. P. Cachola Schmal, Frankfurt: DAM, s. 24.



Walt Disney Konser Salonu, Los Angeles. Mimar: Frank O. Gehry

UN Studio'nun açıklaması, biçimi değil, süreci tasarlamayı eksen alan yeni yaklaşımlardan sadece biri. Mimarlıkta tasarım, projelendirme ve konstrüksiyon bağlamında teknik olanları insani ve toplumsal olanlardan yalıtarak düşünmeyi öngören eski tavrın da aşındığını gösteriyor bu sözler. Mimari hiyerarşileri tarihe gömdüklerini, en azından, o niyetle eyleme geçtiklerini söylemek yanlış olmaz. O hiyerarşilerin içinde en sağlam görünenlerden biri biçimin başatlığıydı. Bir dizi Modernist söylemin "içten dışa doğru tasarlamak", "biçimi gerekliliklerden üretmek", "formalizme teslim olmamak" gibi vecizelerle dışavurduğu savların aksine, biçimin ideolojileri hep tam aksini yapıyordu. Üzerinde yükseldikleri teknik altyapı da bunu büyük oranda kaçınılmaz kılmaktaydı. Oysa bugün Euklides geometrisinin yerini alan non-standart geometrilerin[19]

18. *A.g.y.*, s. 25.

19. Burada şu yanlış inanca özellikle dikkat çekmekte ve düzeltmekte yarar var: Non-standart geometriler Euklidesçi geometriye alternatif seçenekler değildir. Mimarlık bağlamında sadece eğrisel veya "buruşuk" formları tanımlamazlar. Dijital teknolojiyi kullanan tüm tasarım araçları Euklidesçi olmayan bir geomet-

öngörülebilir biçim yaratmayı olanaksız kılmasalar da, yaşamsal önemde görmedikleri hatırlanmalıdır. Artık aynı matematiksel terimle ifade edilen farklı şekillerin dünyasındayız. Böyle olunca, sonuç-biçimi daha en başta tahayyül edildiğinde bile hassas ve kesinlikli olarak öngörülebilen bir yapı tasarımı yapma talebi anlamlı ve gerçekçi sayılamaz. Sonuç-biçim, tek bir matematiksel terimin tanımladığı sonsuz sayıdaki olasılık içinde varlık kazanan seçeneklerden herhangi biri sadece. Ürün, biçimi baştan öyle saptandığı için sonuçta öyle gerçekleşmiyor; yapı üretim süreci içindeki stratejik ve taktik kararlar ağı içinde öyle vuku bulduğu için öyle bir sonuç-ürün ortaya çıkıyor.

En çarpıcı değişimlerden biriyse *strüktürel mantığın dönüşümü.* Daha kullanımına ilk karar verildiğinde bile hesabının nasıl yapılabileceği kestirilebilen sabit biçimlerin mühendislik çözümü yaklaşımı kuşkusuz yıkılmış sayılmaz, ama artık rakipsiz değil. Yapının strüktürel davranışını ikiboyutlu yüzey üzerinde, daha önceki deneylerin "evrensel geçerlilikteki" sonuçları olan formüller bağlamında temsil eden ampirik hesaplamaya artık tek yol denemiyor. İnşai elemanların strüktürel davramışını çubuk ve çerçeve gibi yalın geometriler içinde tanımlayan eski yaklaşım, yapıyı kaçınılmaz olarak ortogonal tasarımlı olmaya zorluyordu. Strüktürel elemanların ancak ortogonal biçimler halinde soyutlanabilişi ve hesaplanabilişi, tasarımı da temel geometrik biçimlerin, prizmaların evrenine mahkûm ediyordu. Dolayısıyla, eski statik hesaplama yaklaşımları her bir farklı tasarımın statik davranışının da tikel olduğunu dikkate almazlar. Aksine, tüm tasarımları çubuk ve çerçevelerin belirli ve sınırlı biçimsel örüntülerine uydurarak işlerini görürler. Daima tikel olanı genele indirgeyerek çalışırlar. Ayrıca, aynı yolla yapılan statik hesaplama daima bir kritik eşiğin aşılıp aşılmadığını haber verir. Üçboyutlu biçimi iki boyuta ve ortogonale indirgemeyen ve strüktürel davranışı üçboyutlu modelleyen yeni dijital yaklaşım ise bu tür

→ rik altyapıya yaslanır. Dolayısıyla bilgisayar ekranındaki bildik temel geometrik biçimler de aslında matematiksel tanımları gereği, non-standart geometri ürünleridir.

bir kesin kutupsallık içinde çalışmaz. Taşımak veya ayakta durmak için sadece yeter ya da yetmez yanıtı vermez. Neredeyse kaotik denebilecek bir strüktürel davranışlar bütünü içinde bir olanaklılık bölgesi tanımlar ve tasarımcıya doğruca varetmeye çabaladığı biçimini gözden geçire geçire o olanaklılık bölgesine doğru yaklaşma direktiflerini verir. Dolayısıyla "mimari tasarım nerede biter, strüktürel tasarım nerede başlar" gibi bir soru artık makul bir soru olmaktan çıkmıştır. Bir kez daha mimari üretim süreci içindeki ayrıştırılamayan pratikler olgusuyla yüz yüzeyiz. Tasarımdan özerk bir strüktürel tasarım artık yok.

Kısacası, son birkaç onyılda ortaya çıkan ya da mimarlıkta ancak o zaman aralığında hissedilmeye başlanan bir dizi gelişme eski mimarlık bilgisini (biçimin ideolojilerini) en hafif deyişle, tartışmalı hale getirdi. Daha Platon'dan başlayan bir düşünme biçimini ortadan kaldıracak bir değişimdi bu. Gerçeğin ve varlığın sabit olduğu ve süreklilik taşıdığı savı yerini Vattimo'nun tanımlayacağı biçimde, her ikisinin de birer *event* (vuku buluş) olduğu, dolayısıyla sabit olmak bir yana, sürekli olarak yeniden yorumlanarak, yeniden açımlanarak, yeniden yazılarak ve yapılarak varedildiği düşüncesine terk etmeye başladı.[20] Vattimo, gerçeğin "olay" haline gelişini metafiziğin ölümü diye tanımlar ve bu radikal değişimi de sanatın sonu ya da çöküşü olarak adlandırdığı değişimle ilişkilendirir. Söyledikleri sanat genel bağlamına olduğu rahatlıkla mimarlığa da uyarlanabilir görünüyor. Ona göre sanatın ölümü üç biçimdedir[21]: Birincisi, Modernliğin sonunda sanat yapıtı özgül bir olgu olma niteliğini yitirir. Tüm diğer söylem türlerinden yalıtılmış ve idealist estetiğin ayakta tuttuğu özerk bir sanat alanı yoktur artık. Sanatın ölümü çağında yapıt, tam aksine, kendi statüsünü ve geleneksel kurumsal çerçeveyi tartışmalı hale getirmeye başlar. İkincisi, yeni doğan kitlesel yeniden üretim teknikleri (fotoğraftan başlayarak elektronik medyaya

20. Gianni Vattimo, *The End of Modernity, Nihilism and Hermeneutics in Post-Modern Culture*, çev. ve Giriş: J. N. Snyder, Cambridge: Polity Press, 1991, s. xx. Bu kısa açıklama çevirmenin Giriş metninden.

21. *A.g.y.*, s. 51-64 ("The Death or Decline of Art" bölümü).

dek) sayesinde, deneyimin kitlesel ölçekte estetizasyonu gerçekleşir ki, o da kitle kültürü bütününden bağımsız bir sanat alanının varolabileceği düşüncesinin yıkılmasına yol açar. Üçüncü olaraksa, Vattimo yüksek sanatın sürekli olarak intihara teşebbüs ettiğini söyler. Kitle kültürünün yarattığı "kitsch"i yadsıma uğruna sanatçılar ya suskunluk estetiğine yönelirler ya da geleneksel estetik deneyim yollarına sırtlarını dönerler.

Bunlardan mimarlık bağlamında şöyle hızlı okumalar yapmak mümkün: Mimarlık ürünü özgül bir varlık olmaktan çıkmaktadır. Diğer insani ve toplumsal pratiklerden özerk salt mimari diye bir şey yoktur. Mimarlığın sadece kendi bilgi alanında çalışan bir özerk epistemolojisi inşa edilemez. Gündelik yaşam pratiklerinin üstünde konumlanan bir yüce mimarlık alanı da kurulamaz. İkinci olarak, kitle kültüründen bağımsız bir mimari üretim imkânı da yoktur. Tüm Erken Modernlik boyunca avangard yüksek sanat, kendisine bir altmetin sağlayan popüler kültür sayesinde düşünmekte ve üretmekteydi.[22] Onunla kurduğu antagonizma aracılığıyla eylemde bulunabiliyordu. Meşruiyetini ve yönelimlerini o karşıtlıkla tanımlıyordu. Bugün böyle bir zemin mevcut değil. Ve nihayet üçüncü olarak, popüler olanla arasındaki o eski farazi sınırların yıkılmasından ötürü, mimarlık estetik deneyim imkânlarını genişletmek yerine, daraltma yolunu seçmiş görünür. Kendi gözle görülür gerçekliğinden başka hiçbir şeye ve kavrama gönderme yapmaya kalkışmayan "suskun" mimarlıkların dünyasındayız.

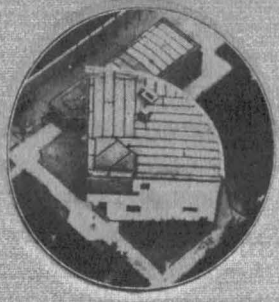
Mimarlık alanında yaşanan değişimi yeni bir metaforla anlatmak galiba mümkün. Önceki dönemin metafor zinciri tasarımın bir problem olduğu benzetmesiyle başlıyordu. Tasarım matematikteki ve fen bilimlerindeki gibi bir problem olarak tanımlanabildiği için, çözülebilirdi de. Yeni döneme uygun metaforsa belki ancak şöyle olabilir: *Mimarlıkta sonuç-ürün bir "kaza"dır.* Üretim sürecinin sayısız

22. Bunun için bkz. Andreas Huyssen, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington ve Indianapolis: Indiana University Press, 1986, s. 16 vd.

aktörü ve teknik olan olmayan tüm işleri, her bir ürün özelinde başta kolay kolay öngörülemeyen bir mutabakat noktasında tikel bir sonuca dönüşüyor. Arızi, tek defalık bir uzlaşmanın bir daha yinelenemeyecek rastlantısal bir sonucundan söz ediyorum. O yüzden, bu gerçeği eksen alan düşünme yaklaşımları sonuç-ürünün önceden saptanamayacağı, ancak "vuku buluşunun" kestirilebileceği doğrultusunda olmalıdır. Yani sonuç-biçim, yüce bir tasarımcı özne eliyle tasarlanıp gerçeğe dönüştürülemiyor; özgül bir karmaşık sürecin içinde, varlığı tek bir öznenin iradesine atfedilemeyecek şekilde "vuku buluyor". Biçimin ideolojileri genelde birer problem üretim ve çözüm etkinliğiydi. Sürecin ideolojileriyse kaza kestirimleri yapmayı sağlarlar. Kazanın hangi koşullarda ve ne oranda öngörülebilir bir çerçevede vuku bulacağını saptamaya uğraşırlar. En az hasarla nasıl atlatılabileceğini tanımlamaya çabalarlar. Hiç hasarsız kazanın mümkün olamayacağını, mutlak doğruluğun imkânsızlığını veri olarak alır, düşünmeye oradan başlarlar.

O halde sonuç-biçim üzerindeki o eski (ve büyük oranda da vehmedilmiş) mutlak iktidarını yitirmiş olan, eylemlerini neredeyse "kaza ve kader"in belirlediği tasarımcı ne yapabilir? En baştaki saptamayla hesaplaşmayı deneyebilir. Yani sonuç-biçimi tasarlayarak başlamak yerine, mimari üretim sürecini tasarlayarak işe başlayabilir. Hangi pratiklerin hangi diğerlerine, hangi "senaryo" çerçevesinde kaynaştırılacağını betimleyen bir pratikler koreografisi yapar. Sonuç-biçim değil, yol haritası çizer. Dünyayı sorunsallaştırmaya kalkışmadan önce, kendi mesleki ve insani rollerini sorunsallaştırarak düşünmeye çalışır mimarlığı.[23] Yani bölümün başındaki Wigley alıntısını mimarlara yapılmış bir iltifat olarak ele almak yerine, bir saptama olarak görür. Elinde o kadim "yapma" iktidarı bulunmayanlara düşünme imkânlarını kullanmaları doğrultusunda yapılmış bir öneri olarak değerlendirir o sözleri.

23. Uğur Tanyeli, "Bu Deneyin Bağlamı: Sonuç-Biçim Yerine Süreci Tasarlamak", Kozikoğlu, Pasquero, Poletto, *Lifli Oda, Strüktürel Mantığı Araştırmak / Fibrous Room, Evolving Structural Logic*, İstanbul: GG, 5 Ocak-8 Mart 2008, sayfa no yok (broşür).



BRUNO
TAUT

EIN WOHN HAUS

REIHE
DER
KOSMOS-
HAUS-
BÜCHER

FRANCKH'SCHE
VERLAGS-
HANDLUNG
W. KELLER & CO.
STUTTGART

XVI

Konuttan Konuşmak

KONUT MİMARİSİ ÜZERİNE konuşmanın mimarlık üzerinde yazmaya başlamak kadar eski olduğu düşünülebilir. Vitruvius'tan başlayıp Alberti'ye ve oradan güncele ulaşan bir güzergâh çizmek zor görünmez. Ne var ki bu gerçekçi bir tarihyazımsal saptama değil. Konuta bugünkü bir mimarın kullanmaya alışık olduğu terimlerle yaklaşan metinleri eksen alan bir anlatı kurmak istenirse, 18. yüzyıldan öncesine gitmek olanaksız. Vitruvius'un ve sonra da Rönesans ve ardılı mimarlık kuramcılarının konut üzerine söylediklerinin çözümlenmesi, güncel mimarlık bilgisinden epey farklı bir tarihyazımsal donanımı gerektirir. Kaldı ki kentsel ve kırsal konutların mimarlar eliyle değil yapı ustaları tarafından yapıldığı, mimarlık konusu olan konutların sadece en üst sınıfların evleri olduğu çağlarda, konut, bugünkünden çok farklı bir anlam taşıyordu. Buna odaklanan araştırmalara girişmek ayrı bir tartışma başlığı oluşturuyor. 18. yüzyıldan başlayan konut söylemleri ise kendilerini vareden bir genel tavır akrabalığı sayesinde, çağdaş mimara (sanki) daha anlaşılır gelir. Bu –radikal farklılıklar içeren bir çeşitliliğin varlığından ötürü– çoğu zaman aldatıcı bir genel görünümdür, ama bir tarihçi, genel manzaralar çizmek merakı uğruna onları zaman zaman görmezden gelebilir. Benim çizdiğim manzarada, 18. yüzyıl ve sonrasında konut mimarisi ile gündelik yaşam pratiklerinin ilişkilendirilmeye veya birbirlerine uyarlanmaya çalışılması tipik bir ortak tavır gibi görü-

1920'lerde konut tasarımı üzerine en çok inşai ve düşünsel ürün vermiş mimar belki de Bruno Taut'tur. Kendisi için inşa ettiği evi tanıtan kitabının kapağı.

nüyor. Öncekilerde "konut nasıl olmalı" sorusuna arkitektonik ve stilistik cevaplar verilirken, 18. yüzyıl eşiği sonrasında, "gündelik yaşamı en iyi, en rahat, en huzurlu, en efektif, en verimli, en ekonomik, en estetik vb. yaşamayı sağlayacak konut nasıl olmalıdır" gibi bir dizi mesele gündeme gelir. 18. yüzyıl öncesi kuramcıları konutu neredeyse içinde yaşanan yaşamdan özerk düşünürler. Onlar için öyle bir konu ve dolayısıyla da söylenecek söz yok gibidir.

Bu saptamayı örneklemek için Palladio villalarını kabaca gözden geçirmek yeter. Onları tanımlayan planimetri ile mekânların gündelik yaşamda nasıl kullanıldıkları arasında bir bağlantı aramak boşa zahmettir. O villalar neredeyse sadece arkitektonik gerçekliklerdir. Oranları, simetrileri, üçüncü boyut konfigürasyonları, anıtsallıkları ve bu sıralananların somut ve/veya anlamsal gerekçeleri vardır. Ancak aynı mimarinin, kullanımı için yapıldığı Veneto eşrafının barınma pratikleri –genelde veya ayrıntıda– hesaba katılarak planlandığına ilişkin bir dönem metni bulunmaz. Tabii ki gündelik yaşam pratiklerini barındırırlar; içlerinde oturulur, ısınılır, yemek yenir, uyunur. Venedik kenti içinde elde edilemeyecek kır konutu edinme imkânını verirler. Yazlık olarak kullanılırlar. İşe yararlar. Ama mimarın gündeminde, tasarladığı konutun o pratikleri nasıl içereceği ve onları etkileyip etkilemeyeceği meselesinin yer tutmadığı bellidir. Sözgelimi, Villa Rotonda'daki merkezi mekânın ve dört köşe odasının hangi işlere yaradıklarını bilmeyiz. Palladio da bilmiyordu. Daha çok da, herhangi bir Veneto evinde herhangi bir mekân nasıl kullanılıyorduysa, onların da öyle kullanılacaklarını varsayıyordu. Mimarın, yapısının kullanım biçimi üzerinde bir iktidarı (veya iktidar talebi) yoktu. Daha çok da, kullanım biçimlerinin mimarın ilgi alanı dışında "zaten" mevcut alışkanlıklar çerçevesinde biçimlendiği kabul edilmekteydi. Çağdaş mimara çok çarpıcı ve imkânsız gelse de, "bir zamanlar kullanım meselesi mimarlığa dışsaldı" demek fazla abartılı olmaz.

17. yüzyılda –kuşkusuz çok kaba bir analizde– gündelik yaşamla mimari mekânın dinamik bağlantısı üzerine düşünülmeye başlanır. Ya da ifade çelişik gelebilir ama gündelik yaşamın "icat edildiği" dönemdir bu. İcadın ilk tezahürleri, özellikle Fransa'dan başla-

yarak bir yandan yaşam pratiklerinin zarif ve rafine hale getirilmesi, estetize edilmesi, öte yandan da, alışılagelmiş yaşamdan farklı bir rahatlık düzeyi aranması, yani "konfor" kavramının üretilmesi olacaktır. Öncesinde adeta farkına varılmadan, bilinci üretilmeden yaşanagelen gündelik yaşam yeni amaçlar, beklentiler, estetik talepler ve hazlar doğrultusunda dönüştürülmektedir. Bunu gündelik yaşamın eski toplumsal kodlarının kırılması şeklinde adlandırmak da mümkün. (Burada özetlenmesi bile imkânsız bu dönüşüme ilişkin bilgilenme için Norbert Elias'ın anıtsal klasik kitabı *Uygarlık Süreci* hâlâ çok yararlıdır.[1]) Dönüşümün ana izleğiniyse gündelik yaşamın üzerinde konuşulabilir, müdahale edilebilir, kısaca nesneleştirilebilir kılınması oluşturur. Onu yaşayanlar, "hayatı sadece yaşamak"tan ibaret olan tavırlarını değiştirir ve kendilerine yaşadıklarından farklı, daha iyi bir gündelik yaşamın mümkün olup olmadığını sorarlar.

Yaşanagelenden, alışılagelenden (kodlanmış olandan) farklı, daha rafine, daha rahat ve estetik içerikli yaşama talebi, bunu mümkün kılacak fiziksel ortamın da ona göre biçimlendirilmesi demekti. Mimarlar, eğer Norbert Elias'ın tarihyazımsal analizi eksen alınırsa, bir yüzyıllık bir gecikmeyle bu gerçeği görürler. Ne var ki konutun mimarlık düşüncesindeki yeri bütünsel olarak hâlâ ayrıntısıyla yazılmadığı için, konuyu burada ancak kaba çizgilerle anlatacağım. Epey özetlendiğinde 18. yüzyıldan itibaren rafine ve estetize edilmiş barınmanın mimarisi üzerinde konuşmaya başlandığı söylenebilir. Önce Fransa'da bir grup mimarlık yazarı üst sınıf konağının her bir biriminin nasıl olması gerektiği üzerine yazacaktı.[2] Ancak, Fransa'da konut bağlamında henüz aristokrasi adına konuşulmaktadır. Konutun mimarisini sorunlaştırma furyası ise burjuvanın kültürel yaşama rakipsiz egemen olmasıyla eşzamanlı olarak ortaya çıkar. Doğum yerinin ABD olduğunu söylemek yanlış olmayacak. Ülke çok hızlı büyümekte, zenginleşmekte, kentleşmektedir. Konut talebi alabildi-

1. Norbert Elias, *Uygarlık Süreci: Sosyo-Oluşumsal ve Psiko-Oluşumsal İncelemeler*, 2 cilt, çev. E. Ateşman, E. Özbek, İstanbul: İletişim, 2000, 2002.

2. Örneğin, ilk baskısı 1780'de yapılan Nicolas Le Camus de Mézieres'in kitabı. İngilizce yeni baskısı: *The Genius of Architecture; or, the Analogy of That Art With Our Sensations*, çev. D. Britt, Santa Monica: Getty Center, 1992.

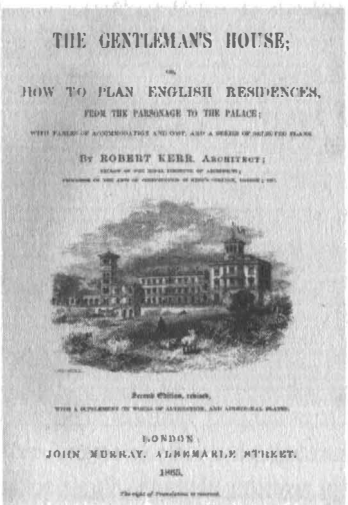
ğine yüksek, konut inşa etmek için ayrılabilecek kaynaklar olağanüstü büyüktür. Her burjuva ailenin kendisine bir diğerininkiyle yarışabilecek nefasette ev yaptırtmak istediği ve bu amacın kolayca gerçeğe dönüştürülebildiği bu dönem, tek aile evinin uzun sürecek altın çağının başlangıcı olur. Olağan evlerin mimar eliyle tasarlandığı çağ da bu değişimle başlar.

Sonuçta geniş bir konut literatürü de doğar. Örneğin 1830'lara kadar Amerikan mimarlık literatürü inşaat elkitaplarıyla karakterize olurken, 1840'lardan başlayarak ev yapımı konulu *pattern book*'lar patlaması yaşanır.[3] Kısa sürede inşaat elkitapları gündemi terk edecektir. Onlar dülgerlere yapı konstrüksiyonu öğreten rehberlerdi. Konut rehberleri ise ev tasarımları örnekleri verirler, konut yaptıracaklara öneriler getirirler. Henüz alt gelir grupları için olmasa da, orta sınıflar için konut, mevcut mimari imkânlara mutlak bağımlı, dolayısıyla da üzerinde düşünülmesi söz konusu olmayan bir yapı olmaktan çıkmıştır. Üst sınıflar için konut her çağda bir statü göstergesiydi. Burjuva için ise bundan farklı ve daha fazla bir şey olacaktır. Bireysel isteklerin dışavurulabileceği, rekabet imkânları veren, hemen hemen aynı ekonomik olanaklarla farklılaşma taleplerini yanıtlayabilen bir konut kavramı ortaya çıkacaktır.

On dokuzuncu yüzyıl ortalarına gelindiğinde konuttan konuşurken neredeyse "işlevselci" denebilecek bir dil tesis edilmişti bile. Örneğin burjuvazinin bir başka doğum yerinde, İngiltere'de 1865'te, o sıralar bir tür çoksatar olan Robert Kerr'in *The Gentleman's House* başlıklı kitabı,[4] bir konağın mimarisinin üst sınıf üyesinin gündelik yaşam pratiklerini en mükemmel barındıracak şekilde nasıl tasarlanabileceğini ayrıntılarıyla anlatıyordu. *Pattern book*'lar aynılaştırırken farklılaştırır. Seçenekler sunar, ancak her standartlaşmış seçenek uygulamada başka mimarlıklar üretmenin de kapısını açar.

3. Henry-Russell Hitchock, *American Architectural Books: A List of Books, Portfolios, and Pamphlets on Architecture and Related Subjects Published in America before 1895*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 3. baskı: 1946, s. iii.

4. Robert Kerr, *The Gentleman's House; or, How to Plan English Residences, from the Parsonage to the Palace*, Londra: John Murray, 1865.


THE GENTLEMAN'S HOUSE;

OR,

HOW TO PLAN ENGLISH RESIDENCES,

FROM THE PARSONAGE TO THE PALACE;

By ROBERT KERR, Architect;

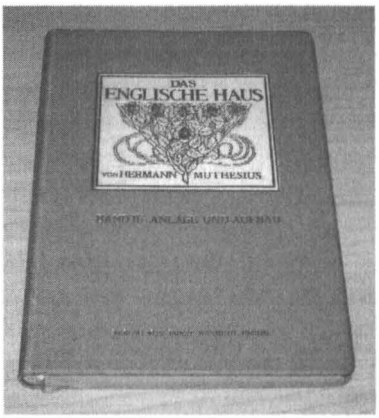
LONDON:
JOHN MURRAY, ALBEMARLE STREET.
1865.

Konutun işlevsel içeriği ve planlanması üzerine yapılmış öncü bir çalışma: Robert Kerr, *The Gentleman's House; or, How to Plan English Residences from the Parsonage to the Palace*, Londra: John Murray, 1865.

Kerr'in kitabı (ve benzerleri) mimari seçenekler evrenine yaşam pratiklerini yaşanarak öğrenilir olmaktan çıkarma katkısı yaparlar; onlar artık okunarak öğrenilir hale geleceklerdir.

Yirminci yüzyıl başlarken Almanya'da, barınma kültürünün mimarlıkla ilişkisi bağlamında bir "tour-de-force" olan Hermann Muthesius ünlü *Das englische Haus*'u yayımlandı.[5] Yazar yurttaşlarına, yıllarca yerinde gözlemlediği İngiliz üst ve üst orta sınıflarının barınma kültürünü konutlarının mimarisini ayrıntılı olarak örnekleyerek tanıtacaktı. Bu kitap, konut mimarisiyle yaşam pratikleri arasındaki ilişkiyi radikal bir değişim programı olarak tartışan ilk önemli yayındır. Alman burjuvazisine kendini konut mimarlığı aracılığıyla dönüştürmesini önerir. Örneği ise daha eski ve başarılı bir yeni burjuva yaşamı inşa etmeyi başarmış olan İngiltere'dir. Avrupalılar henüz ABD'nin bu bağlamdaki öncü rolünü bilmezler. Muthesius yalnızca daha düzeyli bir gündelik yaşam önermez; dolaylı olarak bir gündelik yaşam eleştirisi de yapar. Alman orta sınıflarının yaşamını

5. Hermann Muthesius, *Das englische Haus. Entwicklung, Bedingungen, Anlage, Aufbau, Einrichtung und Innenraum*, 3 cilt, Berlin: Ernst Wasmuth, 1908-11.



Almanya'da konut tahayyülünü yenileyen düşüncelerin önemli kesimi varlıklarını Muthesius'un *Das englische Haus*'una borçludur.

çağdaş dünyaya uygun bulmadığı ve dönüştürülmesi gerektiğini düşündüğü aşikârdır. Ev, böyle bir eleştirel zeminde artık onu inşa ettiren, kullanan öznenin nesnesi olmaktan çıkıp, kullanıcıyı vareden, biçimleyen bir özneye dönüşüyordur adeta. Bugüne dek yinelene yinelene bir mimarlık klişesine dönüşecek bir fikrin ilk etkili dışavurumudur bu. Almanya'da "Reformbewegung" hareketinin arka planını da aynı görüş oluşturur. Loos'un "Batı kültürünü Avusturya'ya taşıma"[6] fikriyle bağlantılı konut söylemini de bu mimarlık-gündelik yaşam pratikleri ilişkisi çerçevesine ve hatta Muthesius'un da öncesine yerleştirmek mümkündür. O da Avusturya burjuvazisinin yaşam biçimini eleştirir. Ardından da ona yaşadığından farklı yeni bir yaşam biçimi ve onu tanımlayacak, şekillendirecek konutlar önerir. Onunla da kalmaz. Giysilere dek uzanan bir tümel tasarımsal değişim programı sunar.[7]

Birinci Dünya Savaşı orta sınıfların cennet düşü olan *belle epoque*'u sonlandırır. Her yerde radikal siyasal değişimler yaşanmakta-

6. 1903'te sadece iki sayı yayımlayabildiği dergisinin altbaşlığı budur: *Das Andere: Ein Blatt zur Einführung abendlaendischer Kultur in Österreich.*

7. Görüşlerinin kısa makaleler toplamı olarak ilk yayımı: Adolf Loos, *Ins Leere gesprochen 1897-1900*, Paris ve Zürih: Éditions Georges Crès, 1921.

dır. Sol siyasetler tırmanır. Sovyet Devrimi gerçekleşir. Sonuçta, 1920'lerde mimarlıkta konut tartışmasının hedefi artık en zenginler değil, alt orta sınıflar ve özellikle işçi sınıfı olur. Muthesius'un mimarlığa ve dolayısıyla mimara dönüştürücü bir iktidar atfeden (daha fazla da ima eden) görüşü, toplum çoğunluğunun dönüşümüne doğru genişletilmiştir. Le Corbusier ve Gropius gibi mimarlar ve genelde CIAM gibi bir örgütsel zemin uzun süre bu meseleyle meşgul olacaktır.[8] Gündelik yaşam pratikleri ile konutun mimari tasarımı arasındaki ilişki İkinci Dünya Savaşı öncesinde en çok tartışılan mimarlık konularından biridir. Yaklaşımlarını açıkça siyasal bir zemine oturtan Sovyet Konstrüktivistleri ile Nazi muhafazakâr mimarlık düşünürleri veya siyasallığı doğrudan zikretmekten kaçınan Modernistler gibi farklı pozisyonları işgal edenler hep bu tartışmayı merkeze alacaklardı. Yeni toplum, ister sağ ister sol yönelimle olsun, uzun süre konut tasarımı aracılığıyla tahayyül edilmiş gibiydi. Örneğin, Sovyet öncüler "komünal konut" tipolojisiyle eski burjuva ailesinin yıkımını ve yeni işçi ailesini kurmayı öngördüler. Kimileri, ailece yemek yemeği bile teşvik etmeyen, özel yaşamın sınırlarının epey daraltıldığı bir konut kavrayışı önereceklerdi.[9] Schmitthenner gibi kimi sağ görüşlü Almanlar ise, "Alman insanı ile Alman toprağında kök salmış konut mimarisi" arasındaki kopmaz ilişkiye inanacak ve öyle tasarlamaya çabalayacaklardı.[10] Almanlık öyle bir özdü ki, ona göre her Alman'ın hayatını nasıl yaşayacağını, tüm kültürel varoluşunu tanımladığı gibi, evinin nasıl olacağını da onun kişisel taleplerinin ötesinde belirliyordu. Bu düşüncenin "sulandırılmış" Türkiye versiyonları da vardır. Örneğin Sedad Hakkı Eldem 1940'larda modern Türk insanını, kendisinin doğrudan ifadesi olan

8. Bu yaklaşımın dönemin en önemli adlarının katkılarıyla hazırlanmış en iyi ve özlü özgün kaynağı: Anonim, *Die Wohnung für das Existenzminimum*, Frankfurt a.M.: Englert und Schlosser, 1930.

9. Kolay erişilebilir bir İngilizce kaynak: Selim O. Khan-Magomedov, *Pioneers of Soviet Architecture: The Search for New Solutions in the 1920s and 1930s*, Thames and Hudson, Londra, 1987, s. 341-398.

10. Konuta ilişkin görüşleri için: Paul Schmitthenner, *Baugestaltung, erste Folge: Das deutsche Wohnhaus*, Stuttgart: Konrad Wittwer Verlag, 1932.



Adolf Loos'un 1903'te sadece iki sayı yayımlanabilen dergisi *Das Andere*, gündelik yaşamı reforme etmeye yönelik bir yayındı.

geleneksel Türk konutunun değerleriyle buluşturma amacındaydı. Onun için de insan-konut-sosyokültürel varoluş bağı kopmaz nitelikteydi. Böyle bir bağın sağlamlığına ve konut için belirleyici olacağına, en azından Türkiye'de yaygın biçimde hâlâ inanılır. Genelde tüm dünyada 1920'lerden 1940'lara kadar çok geniş bir grup mimarlık düşünürünün söylemleri, konutu modern özne bağlamında, modern özneyi de konutu aracılığıyla biçimleme önerileriyle doluydu. Taylorist estetik, efektif ve ekonomik yaşam ve çalışma mitolojisi de bunlara eklenebilir.[11] Taylorizmi eksen alan, konutu ve yaşam pratiklerini rasyonelleştirme idealleri, yine aynı biçimde toplumu mekânla birlikte dönüştürme saplantısına işaret eder.

İki dünya savaşı arasındaki dönemin konut mimarisi düşüncesi pekâlâ bir tür "zihinsel hapishane" inşa etmek olarak yorumlanabilir. Kimisi için sınıfsal aidiyet, kimisi için ulusal kimlik, kimisi için

11. Örneğin Bkz. Mauro G. Guillén, *The Taylorized Beauty of the Mechanical: Scientific Management and the Rise of Modernist Architecture*, Princeton ve Oxford: Princeton University Press, 2006.

modern rasyonel ve ekonomik özne olma zorunluluğu, herkese kendi tercihleri ötesinde bir zorunlu yaşam biçimi ve onunla bağlantılı ve aynı oranda zorunlu bir konut tarif ediyordu. Ya da tarif etmesi gerektiğine inanılıyordu. Konut-insan ilişkisi, hiçbir dönemde iki dünya savaşı arasında olduğu kadar ideolojik biçimde tanımlanmamıştır. Sadece bir toplumsal gruba mensup olması ve öyle davranması öngörülen ve öyle davranacağı varsayılan bir insandı dönemin insanı. Konut kuramcılarının düşünceleri, olsa olsa onun mensup olduğu grubun hangisi olduğu açısından farklılaşıyordu. Bu yaklaşımın hiç içermediği şey ise, insanın modern dünyada konutuna (o konut hangi biçimde ve hangi düşüncelerle varedilmiş olursa olsun) toplumsal kelepçelerle bağlı ve mecbur olmadığıydı. Ancak mimarlık düşünürleri tam aksine, böyle bir bağın sağlamca tesis edilmesini amaçlamış gibi görünürler. Modernlik, her tür zorunlu toplumsallığın ve bağlayıcı kültürel pozisyonun aşınmaya başlamasıysa, mimarlık, özellikle de konut mimarisi, aşınanı başka araçlarla yeniden kurmayı tahayyül edecekti.

Yukarıda özetlediğim süreç şunu da ortaya koyuyor: 18. yüzyılda gündelik yaşam pratiklerini dönüştürmek ve rafine etmek gibi bir niyetle yola çıkan konut düşüncesi, 20. yüzyılın içinde adım adım onlarla ilişkisini koparır. Tüm öznelere toplumsal konumu bağlamında belirlenmiş birer doğru yaşam önerisi ve onu barındıracak birer konut öngörmeye gelip dayanır. Konutta standardizasyon gibi bir temel kavram bile bu altlık sayesinde mümkün olmuştur. Özdeş konutlarda barınmayı meşrulaştırmanın (ekonomik gerekçeler dışında) özdeş sosyokültürel pozisyonların bağlayıcılığına inanmak dışında bir dayanağı yoktur. Ancak özdeş olanlar özdeş konutlarda yaşayabilirler.

İkinci Dünya Savaşı sonrasının kuşağı, bu savaş öncesi dönem inancını sorgulamakla pek meşgul olmadı. Avrupa'nın savaşta altüst olduğu, asgari koşullarda barınma imkânının bile çoğu yerde zor hale geldiği sırada ABD bir tek aile konutu cenneti olarak parlayacaktı. Burjuva evi modernist bir aşıyla yepyeni bir ifade kazandı. Ev mimarisi elkitapları yeni bir patlama yaptı. Dekorasyon dergileri furyası başladı ve ABD orta sınıf yaşamını dünya genelinde bir özlem

ve örnek haline getirdi. Öte yandan, yeni Soğuk Savaş koşullarında konut mimarisi çatışmanın araçlarından birine de dönüşebildi.[12] Sözgelimi, ABD propaganda stratejistleri Amerikan tek aile evini kapitalist sistemin başarısının bir kanıtı olarak takdim edeceklerdi. Mimarlık söylemlerinin en belirgin biçimde siyasallaştığı (ama siyasallıktan mutlak biçimde soyutlanma iddiası geliştirdiği) bu zaman aralığı Sovyet sisteminin çöküşüne kadar devam etti. İlginçtir, Sovyet sisteminin başarısızlığına örnek gösterilen en güçlü ve neredeyse en tartışılmaz kanıtları sundu: Sosyalist sistem yurttaşlarına yeterli sayı ve kalitede konut sağlayamıyordu. Sosyalist ülkelerde konutlar gündelik yaşam pratiklerini bir eziyete dönüştürüyordu. Bunun onyıllarca çok yaygın bir kapitalist eleştiri altlığı olduğu iddia edilebilir. Yine de İtalyan Tendenza grubunun üyeleri gibi inançlı solcular, Doğu Almanya'daki prefabrik kitlesel konut yapım yöntemlerini yerinde incelemek için geziler düzenlediler. Modern insan ve modern toplum, konut dolayımıyla düşünülür olmayı hemen her yerde 1990'a kadar sürdürecekti. Kuşkusuz Habraken'in "Supports" kavramı[13] gibi bazı yaklaşımlar, kullanıcıyı evinin tasarımına katmayı önererek iki dünya savaşı arasındaki o "ev hapsi"ni tartışmayı denediler. Ne var ki, hem görüşlerini "esneklik" dışında bir gerekçeyle temellendiremeyecek, hem de uygulamada pek az sesleri işitilecekti.

Sonra ne oldu? Mimarlık alanında konuttan konuşulmamaya başladı. Konut tartışması neredeyse bitti. Bunun ideolojik olmayan maddi bir nedenine işaret etmekte yarar var: Konut talebi gelişmiş kapitalist ülkelerde özellikle 1970'lerden itibaren vehametini yitirdi. İki dünya savaşı arasında Avrupa kentleri özellikle alt gelir grupları için ciddi bir konut sıkıntısı içindeydi. Konut mimarisi (ya da "ev hapsi") söylemlerinin altın çağı bu sıkıntının da bir yan ürünüdür.

12. Örneğin sergiler bu işlevi görürler. Bkz. Andrew James Wulf, *U.S. International Exhibitions during the Cold War: Winning Hearts and Minds through Cultural Diplomacy*, Lanham, Boulder, Londra, New York: Rowman & Littlefield Publishers, 2015.

13. N. John Habraken, *Supports: An Alternative to Mass Housing*, Londra: Architectural Press, 1972, Hollandaca 1. baskı: 1961.



Kruşçev ve Nixon arasında ünlü "mutfak sohbeti". 1959'da Moskova'da açılan Amerikan Sergisi'nde yer alan örnek mutfak dolayımıyla yapılan bu atışma Soğuk Savaş yıllarındaki ABD mimari propagandasının en bildik ve başarılı etkinliğidir.

Soğuk Savaş'ın son onyıllarında ise, kapitalist Amerika ve Avrupa' daki yeterli konut miktarı ile sosyalist ülkelerdeki yetersiz arz miktarı arasında yapılan karşılaştırmalar, konut diye bir derdin kalmadığı özgüvenini verecekti. Sosyalist sistem yıkılınca bu inanç daha da pekişti. O ülkelerdeki konut gereksinmesi yeni kapitalist sistem tarafından o kadar hızlı giderildi ki, artık bu konudan konuşmaya gerek kalmamış gibiydi.

Türkiye bu genel manzarada bir istisna oluşturmuyor. 1970'lerde konut sıkıntısı ebediyen giderilemeyecekmiş izlenimi veren ülke, birkaç onyıl sonra bugün artık konut arzı fazlasıyla karakterize oluyor. Üstelik bu yeni üretim fazlası döneminde, "en iyi yatırım konut yatırımı" şeklindeki argümanlarla barınma tek bir gerçekliğe, ekonomiye, indirgenecekti. Bunun paradoksal sonuçları olmuş gibi görünüyor. Bir taraftan, bu ekonomik gerçekliğin ağırlığı karşısında

mimar sustu; öte taraftan da, mimarın adı aynı ekonomik gerçekliğe eklenen bir değer kalemine dönüşmeye başladı. Sözgelimi, konut sitelerinin bir marka haline getirilmiş tasarımcı adı vurgulanarak pazarlanması böyledir.[14] Marka her alanda olduğu gibi konutta da ürünün fiziksel varlığından ve işe yararlığından özerk bir değerdir. Ne var ki bu durumda konuttan konuşmak reklam metni yazmaktan çok az farklı hale gelir.

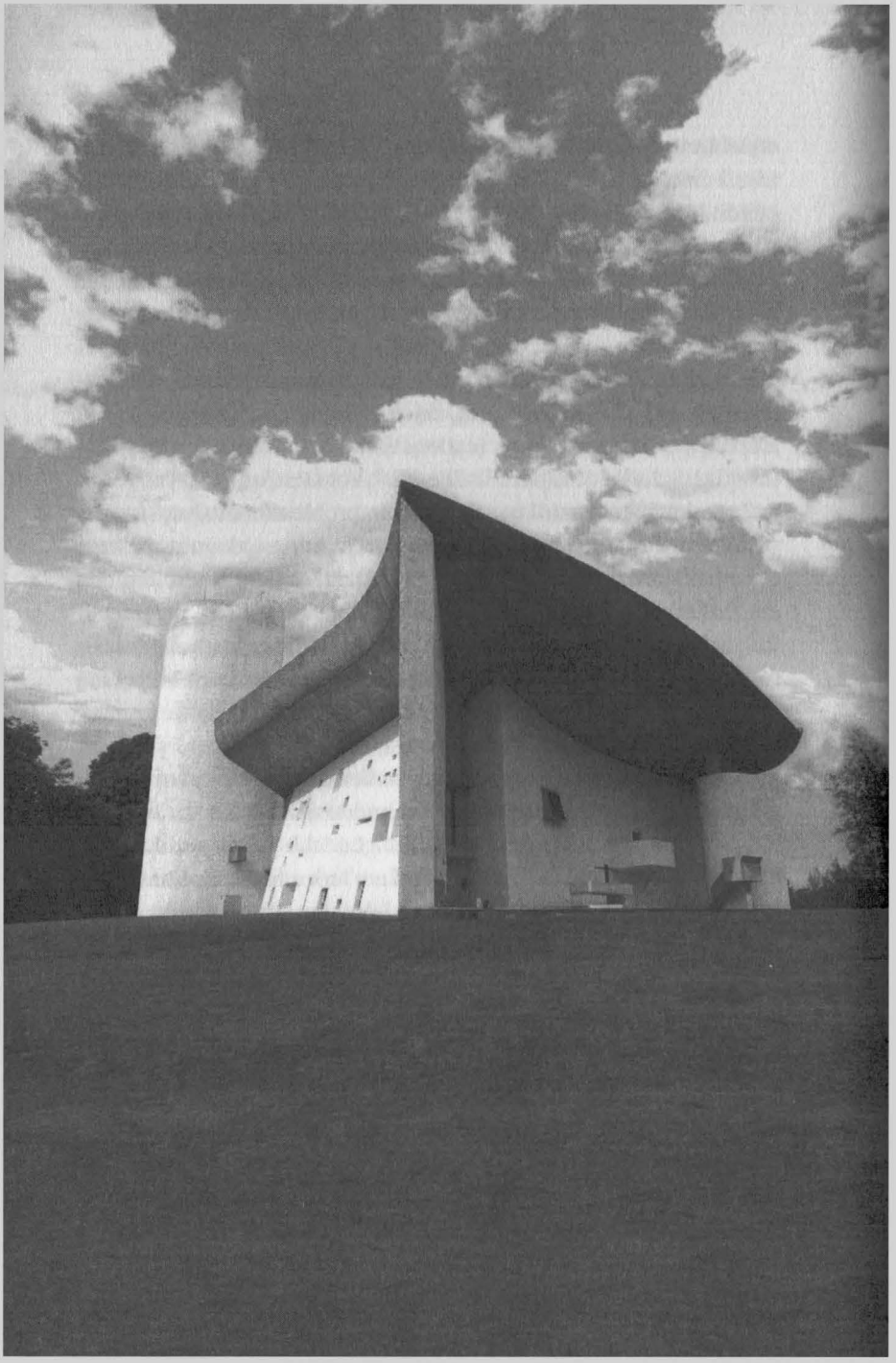
Burada söylenenlerin Türkiye için olduğu gibi, Çin, Japonya, ABD ve Avrupa, hemen her yer için geçerli olduğu aşikâr. Konutun gündelik yaşam pratikleriyle kopmaz bağı ve mimarlığın dönüştürücü gücü üzerine yapılan üç yüzyıllık bir düşünsel antrenmanın ardından, yeni koşullarda mimarlar artık topluma nasıl yaşayacağını anlatmaktan vazgeçmek durumunda kaldılar. Herkese kendisi için biçilmiş "ev hapsi"ni dayatan mimarlık düşüncesi sustu. Doğru insana doğru ev tarif etmenin yolu kalmayınca konuttan konuşulmaz oldu. Konut pazarlamacıların, reklamcıların, kredi kurumlarının, iktisatçıların, yatırımcıların diline persenk oldu. Mimarlar ona tasarım ve marka değeri katan aktörlere dönüşmeye başladılar. Bunun mimar kariyerleri için eskisine oranla sanki bir aşağılanma durumu olduğu sanılabilir. Toplumu dönüştürüp değiştirmesi umulan yüce tasarımcıdan, tevazu sahibi zanaatçıya doğru gidişti bu bir bakıma. Ne var ki farklı bir saptama da mümkün. Belki nihayet bugün, mimarlık düşüncesi o uzun "ev hapsi"nden kurtuluyordur. Doğru yaşamı barındıran, doğru kimliğe, doğru sosyokültürel pozisyona işaret eden doğru ev mitolojisi yıkılınca, insan-konut ilişkisinin birkaç deterministik saptamadan çok fazlasını içerdiğini görmek belki de artık olanaklı. Kısacası, 1920'lerden başlayan ve en iyi ifadesini Almanca "*neue Sachlichkeit*" (yeni nesnellik) teriminde bulan bir yaklaşımın epistemik altyapısı çöktü.[15] Nesnelliğin bilimsel anlamda bile bir kurgu olduğu kavrandı. Dolayısıyla, konutu vareden beşeri

14. Böyle pazarlanan ilk konut sitesi Ulus'ta Behruz Çinici'nin 1990'lar biterken planladığı Platin'di. Ancak, "mimarın reklamı olmaz" şeklinde bir eleştiriye de hedef oldu. Bunun için bkz. Uğur Tanyeli, "Mimarlar Reklam Yapar mı?", *Arredamento Mimarlık*, 100+34, Mart 2001, s. 7.

etmenlerin objektif bir dökümünden yola çıkarak konut tasarlama idealinin objektif biçimde giderilemeyeceği epey gönülsüzce kabul edildi. Mimarlıkta da tıpkı başka bilgi alanlarında olduğu gibi, yalın neden-sonuç ilişkilerine artık çok zor inanıyoruz.

Demek ki, nihayet herkesi sınıfına, kimliğine, ulusuna, inancına, yani bir doğruluk rejimine ve onlara göre biçimlenmiş konutuna mahkûm etmek yerine, özgürleştiren söylemler üretmeye başlayabiliriz. Evin onların koşullandırdığı bir şey olmak yerine, onları aşmak için de kullanılabileceğini, zaten kullanıldığını görebiliriz. Evi aracılığıyla öznenin olduğu şeyden farklı bir şey olma arayışı geliştirdiğini de fark edebiliriz. En önemlisi, konutun kullanıcıya "aslında" ne olduğunu sürekli hatırlatmasının problemli olduğunu kavrayabiliriz. Mimarın ve/veya ideoloğun bizim ne olduğumuzu tarif etme hakkından da kuşku duyabiliriz. Belki onların bildiklerinden emin oldukları şey, sadece ideolojik bir saplantıdan ibarettir. Gerçek ihtiyaçları gidermek için gerçek imkânlardan yararlanmak ifadesinin bir düş olduğu kabul etmenin zamanı gelmiştir. Kaldı ki, pekâlâ da olmadığımız bir şey olarak görünmek isteyebilir, bunu yapmak için konutumuzdan da yararlanabiliriz. Dahası, insanın gerçek benliğinden ve kimliğinden söz etmenin anlamsızlığını kavrama şansını yakalamak belki mümkündür. Evin, kimilerinin zorunlu sandığı toplumsal konumlarla doğrudan bağlantılı gündelik yaşam pratiklerinin bir yansıması olduğu saplantısını bir kere terk edince, toplumsal anlamda özgürleşebiliriz bile. Yani, belki de şunu görürüz artık: Aslında yaşam biçimimize ve kimliğimize göre ev yapmıyoruzdur da, yaptığımız ev aracılığıyla yaşam biçimlerimizi ve kimliklerimizi tanımlıyoruzdur. Özetle, konut mimarisi söylemleri geliştirmek için bugüne dek ziyaret ettiklerimizden çok farklı yollar herhalde mümkün olacaktır.

15. Nesnelliğin –henüz yapılmamış– muhtemel mimari okumaları akla getiren genel bir tarihsel yorumu için: Lorraine Daston ve Peter Galison, *Objectivity*, New York: Zone Books, 2010.



XVII

Çelişme ve Yerinden Olmuşluk

DOSTOYEVSKİ'NİN birkaç küçük siyasal içerikli metnini bir araya getiren bir kitap var.[1] Yazarın dikkat çekici naifliği irkiltici. Fakat kitap sayesinde sanatsal etkinlikle siyasal düşünce arasındaki bağlantılar ve siyasal angajmanın sanatçının işini nasıl etkilediği (ya da etkilemediği) üzerine düşünmek için fırsatlar da doğuyor. Hatta siyasal-kültürel naifliğin ve çelişkinin bazen bizatihi anlamlı ve sanatsal ürünün kalitesi bağlamında pekâlâ da yararlı olabileceğini düşündürüyor.

Ronchamp Şapeli, Belfort, Fransa. Le Corbusier'nin yıllarca dikaçılı biçimlere övgüler düzdükten sonra tümüyle eğrisel bir Ronchamp tasarlaması bir çelişki olmaktan çok, çelişmeyi bizatihi anlamlı kılmaktır belki de. Mutlak tutarlılık kaygısı düşünsel fosilleşme üretebiliyor.

Yazarın kitabı oluşturan metinleri 1880'de Moskova'da bir Puşkin heykelinin açılışı sırasında söylediği, çoşkuyla dinlenmiş ve çok sevilmiş nutuktan ve onun dolayımıyla yazdıklarından oluşuyor. Hepsinin de ortak noktası, 19. yüzyılın son çeyreğinde Rusya için yaşamsal bir tartışma başlığı tanımlayan Batıcılar-Slavcılar çatışması. Batıcıların savı Rusya'nın köklü biçimde değişmesi, Batılılaşması, Avrupa'nın bir parçası olması gerektiği şeklinde. Dostoyevski'nin de aralarında olduğu Slavcılar ise Rusya'nın Büyük Petro'dan başlayarak radikal değişime girişmesinin hata olduğunu, geleceği kurmak için aradıkları her şeyin Rus halkının bağrında zaten potansiyel olarak mevcut bulunduğunu, dolayısıyla onları "kuvveden fiile" çıkarmanın temel kültür politikası olması gerektiğini söylüyorlar. Slavcılara göre Ortodoks inancı, halk Rusçası, Rus duyuşu,

1. Dostoyevski, *Puşkin Üzerine Üç Konuşma*, çev. Ö. Üner, İstanbul: Dedalus, 2014.

genelde Avrupalılıkla aşılanmamış Rus kültürü yeni Rusya'nın kurucu bileşenleri olmalıydı. Onlar Batılılaşmış aydınların halkı ve kültürünü küçük gördüğünü ve Rusya'yı halka rağmen dönüştürmekten söz ettiklerine inanıyorlardı.

Bir zamanlar Rusya'da bu gibi argümanlarla konuşulduğunu bilmeyen Türkiyeliler şaşırabilir. Böyle sözlere Tanzimat'tan beri alışık olan bir ülkede yaşıyoruz. Slavcı teriminin yerine, Türkçü, gelenekselci, İslamcı, ulusal solcu, Mavi Anadolucu, vs. adlar yerleştirmek farkıyla, benzer iddiaları ısıtıp ısıtıp tekrar servis eden bir düşünce ortamı Türkiye'ninki. Üstelik, Türkiye'de "öze dönmek"ten konuşanlar eski Rusya'dakinden çok daha geniş bir "özler" repertuarını gündeme taşırlar. Kimileri için "özümüz" İslam öncesi Orta Asya'da biçimlenmiştir. Kimi İslamcılar Erken İslam dönemi Hicaz'ına dönüşü önerirler. Öte yandan, Osmanlı klasik çağının düzenini idealize eden Yeni Osmanlıcı bir özcülük de artık azımsanmayacak yandaşlar buluyor. Anadolu köy yaşamının "bozulmamış" kültürüne uzanmayı öneren "kendimize dönelim" ve "yerelden evrensele gidelim" söylemleri de Türkiye'de kimi gruplar için tipik. Bunların bitimsiz karışımları da yeni soslarla tadlandırılarak sürekli gündeme taşınır durur. Birilerinin bunları Türkiye'de veya Rusya'da savunmasında şaşırtıcı hiçbir şey yok. Böyle bir öz arayışı toplumsal-kültürel değişimle sorunlu ilişkileri olan her yer ve beşeri ortamda gündeme gelebiliyor. Bazı Ruslar bir zamanlar özlerini Batılılaşmayla yitirdiklerine inanıyorsa, İkinci Dünya Savaşı öncesine kadar bazı Almanlar da modernleşmeyle bozulan öz benliklerinden yakınıyordu. Başka bir ünlü romancı Yukio Mişima ve yandaşları bozulan Japon öz kimliğini protesto için harakiri yapalı da çok olmuyor. Hemen her İslam ülkesinde sekülerleşmeyle yitirilen kimliklerini yeniden ihya etmek için şu veya bu antidemokratik görüşlerle ortaya çıkanlardan oluşan gruplar var. Bunlar iki yüzyıldır duyula yaşana kanıksandı bile. Şaşırtıcı olan, Dostoyevski'nin bu gibi savlara inanması ve daha da şaşırtıcısı savlarını desteklemek için Puşkin'in eserini örnek göstermesi.

Dostoyevski'nin "kendimize dönelim" söylemlerine bu denli angaje olduğunu görünce, ona dünya edebiyatı tarihindeki anıtsal ye-



Dostoyevski, Vasili Perov'un resmi.



Puşkin, Vasili Mate'nin gravürü.

rini kazandıran romanlarını kendine nasıl izah edebildiğini anlamak çok zorlaşıyor. Öyle ya, anıtsal bir figür olan Dostoyevski roman türünün doğrudan doğruya kökü dışarıda, Rusya'ya yabancı, yani Avrupalı bir edebi tür olduğunu bilmiyor mu? Romanın teknik yazım özellikleri de dahil her şeyiyle zaten ithal olduğunu kavramıyor mu? Romanı Avrupa'dan öğrenen, ancak neredeyse yeniden tanımlayacak kadar devrimsel bir biçimde dönüştüren, roman tarihinin en önemli birkaç örneğini vermiş biri, "bize Rus kültürü yeter" diyor. O metinleri okuyan, o nutukları dinleyenler, "demek ki, Ruslar roman da yazmamalıymış" diye düşünmeyecekler mi? Dahası, Dostoyevski yaptığı işin (hem profesyonel yazarlığın hem de romanın) kökü dışarıda oluşundan ötürü, roman yazmamasının daha doğru olacağı yargısına ulaşmıyor mu? Bu Slavcı yazar, nasıl olup da belki tüm roman tarihinin en az ulusal karakteri olan *Yeraltından Notlar*'ın o patetik kahramanını çizebiliyor? Onun edebiyat tarihindeki muhtemelen ilk modernlik eleştirisi (1864) olduğunu nasıl görmüyor? Öyle bir kahraman yaratabilmesinin modernliği içselleştirmiş geniş bir Rus rasyonalist aydın grubunun varettiği ortam sayesinde mümkün olduğunu nasıl fark etmiyor? O Avrupalılaşmış, rasyonel,

kartezyen düşünme pratikleri geliştirmiş kökü dışarıda Ruslar olmasaydı, *Yeraltından Notlar*'ın yalın bir rasyonalizmle açıklanması olanaksız karşıt karakteri nasıl yazılabilirdi? Onu vareden neredeyse tek şey, olağan insanın erken modernliğin rasyonalist insan tahayyülüyle olan uzlaşmazlığı belki de. Dostoyevski'nin kendisi bile o karşıtlık sayesinde varlık kazanmıştı. Petersburg'da mühendislik öğrenimi görmüş, 19. yüzyıl rasyonalizminin en katkısız biçimde deneyimlendiği eğitimi almış biriydi o.

Haydi kendisinin ve kendi eserinin "Avrupalılığı"nı göremiyor, övgülere boğduğu Puşkin'in daha 19. yüzyıl başındaki Avrupalılığını nasıl es geçebiliyor? Puşkin, Rusçayı özellikle Fransızca sözdizimi ve kelime dağarcığından alıntılarla yeniden kuran, işlek bir yeni edebi dil haline getiren kişi. Yaşamı, ilgileri ve aşklarıyla bile Puşkin, geleneksel Rusa (şayet yeryüzünde böyle bir insan, böyle bir jenerik tip varsa) alabildiğine uzak bir Batı Avrupalı'ydı (şayet böyle biri varsa tabii).

Dostoyevski ve yerli yabancı sayısız benzerleri, eğer okunmaya, izlenmeye, görülmeye, duyulmaya, üzerinde düşünülmeye değer bir şey üretmişlerse, bunu öncelikle yerinden olmuşluklarına, *displacement*'larına borçlular. Puşkin'i Rus dilinin ilk büyük şairi kılan, bu yer değiştirmeydi. Ona kolay aidiyetlerin, kimliklerin "hazır yapım" tanım bulma avantajlarını yaşatmayan, hep ikircikli bırakan ortamı sayesinde okunmaya değer metinler yazmayı başarabildi. Rus bir ailenin çocuğuydu, Fransızcayı daha sekiz yaşında eviçi gündelik dili olarak kullanıyor, sonrasında da yalnız onun edebiyatıyla besleniyor, ama Rus dadısından halk masalları dinliyordu. Sadece ondan şefkat görüyor, ama entelektüel besinini Fransızcadan alıyordu. Fizyolojik olarak bile çelişikti. Zenci bir atası nedeniyle Rus sayılamayacak kadar esmerdi, ancak soyluluğun en üst katmanına mensuptu. Çarskoe Selo'daki aristokratlar lisesinden Avrupa kökenli bilgileri içselleştirerek mezun oldu, ama sokağa çıktığında başka bir Rusya gözlemliyordu. Tüm arkadaş çevresi Batılılaşmış aydınlarla tanımlıydı. Oradan evlendi, o çevrenin Batılılaşmış kadınlarına âşık oldu. O yüzden çok Avrupai bir düelloda öldü de... Puşkin çelişkiler yaşamıyordu; çelişkiler onun gündelik yaşamının ta kendisiydi. Örne-

ğin, anadilinin Fransızca kadar işlenmiş, edebi, bilimsel, düşünsel ürün vermiş bir dil olmadığını çok iyi biliyordu, ancak o dilde yazmak istiyordu. Bunu halkın Rusçasıyla yapmadı, yapamazdı da... Rusçayı dönüştürdü. O dille bizatihi kendisi gibi karmaşık, anlatılması zor kişiliklerle dolu metinler yazdı – örneğin *Yevgeni Onyegin*'i ortaya koydu.

Dostoyevski de idealleştirdiği o öz-Rusluktan alabildiğine uzak insanların romanlarını yazacaktı. Siyasetten ve kültür politikalarından konuşurken tam da o nedenle –yani kendisi çok zorlu karşıtlıklar içinde yetiştiği, düşündüğü, yazdığı için– çok yalın, apaçık, çelişkisiz bir Rusluk ve Rus kültürü düşledi durdu. Halkla bütünleşme tahayyül etti. İstediği, bir gün geldi gerçekleşti de... Ne var ki, 1930' lardan başlayarak, o kültüre inananların ve öyle bir kültür kurulduğunu düşünenlerin çoğunluğu oluşturduğu bir Rusya doğunca, kaçınılmaz olarak, artık Dostoyevski'ler yetişmeyecekti. Hatta Dostoyevski yeni Sovyet sistemi içinde okunması çok da tavsiye edilen biri sayılmaz oldu. Çetrefil bir Rusça ile çok çetrefil karakterlerin içini doldurduğu, doğruyla yanlışın birbirinden ayırdedilmesi olanaksız romanlar yazmıştı. Kaba bir rasyonaliteye iman eden bir rejimde *Yeraltından Notlar*'ın yazarına ve kahramanına yer yoktu.

Olağan insanlar çoğunlukla içinde varlık kazandıkları toplumsallığa gömülü yaşarlar. Puşkin'ler, Dostoyevski'lerse bu avantajdan yoksundurlar. Kendilerine sorunsuzca, çelişkisiz yaşama olanağı sunan "biçilmiş kaftan" bir ortamda varolamazlar. Bunu özellikle amaçladıkları için değil, başka bir biçimde varolma şansına sahip kılınmadıklarından öyledirler. O zaman tıpkı bazıları Dostoyevski gibi kendi karmaşıklıklarının tam aksi doğrultuda bir içtutarlıklı dünya, çelişkisiz bir varoluş, öz bir dil ve kültür düşlerler. Kendi açmazlarını, huzursuzluklarını, çelişkilerini, yer değiştirmelerini başkaları yaşamasın isterler. Ama kimsenin yerinden olmuş olmadığı o dünyada artık anlamlı sözler söylemenin imkânının kalmayacağını fark edemezler. O yüzden Dostoyevski gibi devasa bir ikilemin anıtsal örneği olup çıkarlar: Yazdıkları, ortaya koydukları edebi, sanatsal, tasarımsal, düşünsel ürün naiflikten fersah fersah uzaktır, fakat siyasal bir özne veya kültür eleştirmeni kimliğiyle konuşan aynı in-

san acıklı çocuksuluğuyla hepimizi irkiltir.

Mimarlıkta da böyleleri var. Le Corbusier de ömür boyu kendisiyle kavgalı halde yaşadı, çalıştı. Bir yandan çağdaş kent düşlerken ütopist totalitarizmi son haddine kadar zorladı. Üç Milyonluk Kent önerisi her şeyiyle bir yaşam ve estetik disiplini ortamıydı, ütopist antidemokratikliğin başyapıtıydı. Le Corbusier mimarlığın sabit kurallara bağlı bir düzen rejimi olduğuna ciddi ciddi inandı. *Modulor*'da matematiksel oranlandırma ilkeleriyle tanımlı bir mimarlığın sarsılmaz düzenini tanımlamaya çabaladı. Öte yandan, hemen her yapısında kendi vazettikleri de dahil bayatlamış kuralları çiğneyerek tasarladı. "Dik Açıya Şiir"[2] yazan kişi Ronchamp Şapeli gibi tek dik açılı elemanı olmayan bir bina da inşa etti. "Ev bir barınma makinesidir" diyerek dünya çapında sansasyon yaratan adam, Jaoul Evleri'nde kaba elişçiliğine, vernakülere yaklaşan hassaslık yoksunluğuna, endüstri-öncesine bir anıt dikebildi. Onun bu derin çelişkilerini fark edince bir zihin karışıklığı yaşadığını kolay fark ederiz. Ama söz konusu iç gerilimleri ve kafa karışıklığı olmasaydı, çoğu önemli eserini veremeyeceğini kavramamız daha zor olur. Oysa Le Corbusier örneğinde de Dostoyevski'ninkinden çok farklı denemeyecek konum alış ile ilgili bir çelişiklikle yüz yüzeyiz.

Sedad Hakkı Eldem için de aynı sözler yinelenebilir. O da bir çelişkiler insanıydı. Erken yaşamının önemli kesimini yurtdışında geçirmiş, Almanca ve Fransızcayı Türkçeden daha işlek kullanmaya alışmış, ama Türkiye'de ve Türk ulusçuluğunun en rakipsiz yaşandığı dönemde ulusalcı bir mimarlık kariyeri inşa etmişti. O da bir yurtsuzdu, yerinden olmuş kişilikti, çelişikti.[3] Kuşağının Türkiyeli tüm mimarlarından daha ilginç, çarpıcı ve verimli olmasının nedenlerinden hiç değilse biri bu hali olmalıdır.

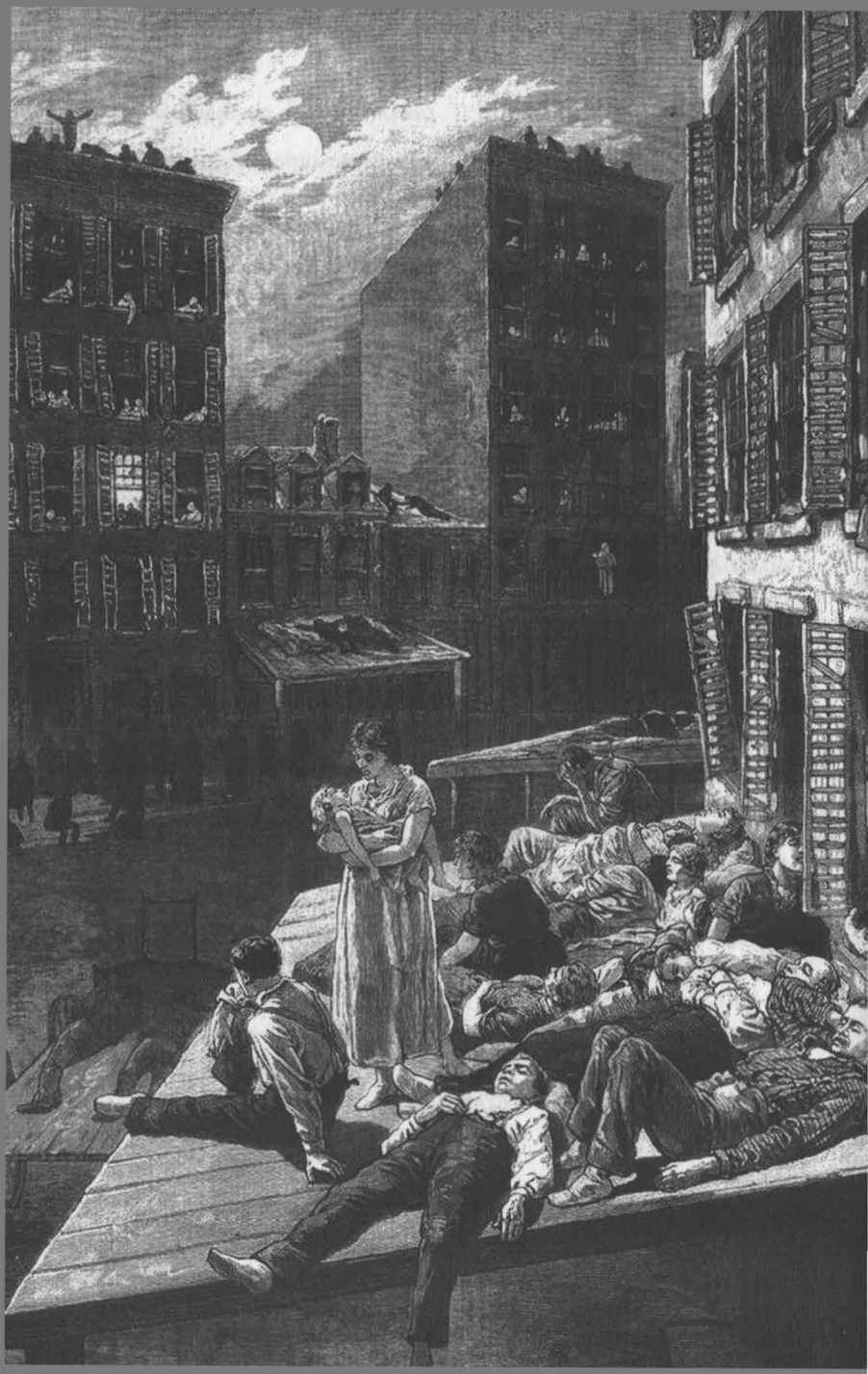
Kuşkusuz bir sanatsal ürünü mümkün ve üreticisini önemli kılan şey çelişkileri değil. Ancak, gerilimsiz bir iç tutarlılık durumu, tıpkı

2. Le Corbusier, *Le poème de l'angle droit*, Paris: Éditions Tériade, 1955.

3. Eldem'in yurtsuzluğu için bkz. Uğur Tanyeli, "Genç Sedad Hakkı Eldem: Kültürlerarası Bir Kimlik İnşası", *Sedad Hakkı Eldem 1, Gençlik Yılları*, haz. E. Eldem, B. Tanju, U. Tanyeli, İstanbul: Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi, 2008, s. 45-46.

bir roman kişisini karton figüre dönüştürmesinde olduğu gibi, gerçek kişiliği de aleladeliğe mahkûm ediyor. Söyleyeceği her sözden emin, yapacağı her eylemde tereddütsüz, çünkü başta verdikleri kararlarından asla dönmeyenler, en iyi ihtimalle totolojik olmak zorunda kalırlar. Bitimsizce aynı sözleri yineler dururlar. O zaman tabii ki çelişmeler gündeme gelmez. Ama, dinlemeye değer bir söz de ortada yoktur.

Yerinden olmuşluk ve/veya yurtsuzluk kişiyi, kendisini ait olduğu yerde hissederek sorunsuzca yaşama özgüveninden yoksun bırakır. Nereye ait olduğunu kuşkulu ve/veya ikircikli kılarak kendisini ve ortamını gözlemlemek, kendi kendisi hakkında düşünmek zorunda bırakır onu. Bu hal çevreyi, toplumsallığı ve kendisini düpedüz kendisine yabancılaştıracaktır. Tam da ait oldukları yerde – endemik bir bitkiymişçesine– varlık kazanıp yaşadıklarına inananların, kendi varoluşlarını tartışma gereği de olmaz. Ne kendilerini, ne de içinde konumlandıkları toplumsallığı ve fizikselliği sorunlaştırırlar. O zaman her şeyin olması gerektiği gibi olduğuna inanarak kayıtsızca, derin bir huzur içinde yaşama şansları (tabii aslında şanssızlıkları) olur. Ne var ki, artık insanı insan kılan belki tek parametre onlara uygulanamaz: Tüm canlı varlıklar içinde kendisi üzerinde düşünebilen tek tür olma imkânlarını yitirirler. O zaman roman, şiir yazamazlar; kent ve mimarlık üzerine dertler üretemezler; sanat yapıtları varedemezler. Kuşkusuz, bunların tümünü de yaptıkları illüzyonunu üretebilirler. Yaratıcılığın ve düşünselliğin yolunu ancak yabancılaşma açabilir. Mutlaka açar değil, açabilir.



Sonuç Yerine

Özgürlük ve Mimarlık ve Yıkarak Yapmak

Gayet açık. İnsanı suç işlemekten arındırmanın tek yolu onu özgürlüğünden arındırmaktır.

YEVGENI ZAMYATIN[1]

İNSAN HAKLARINDAN söz eden öncü metinler mimarlıktan ve genelde fiziksel çevreden bahsetmezler. Ne Amerikan Bağımsızlık Bildirgesi (1776) ve Anayasası (1787) ne Fransız İnsan Hakları Bildirgesi (1789) ne de alanın erken dönem tarihini oluşturan İngiliz siyasal metinleri *Magna Carta* (1215) ve *Habeas Corpus* (1679) bu konuyla ilgilidir. En geniş anlamıyla mekân üretimi alanını bu siyasal söylemlerin çerçevesine yerleştirmek ancak bugün mümkündür. Kuşkusuz konunun en eski metinleri bile, biraz yorum çabasıyla "insan hakkı olarak mimarlık" bağlamında okunabilirler. Ama öyle öngörülerek yazılmış olduklarından değil, yeni kuşaklar olarak onları her an yeni okumalar yapıp yeniden düşünme imkânına sahip olduğumuz için...

Geç 19. yüzyıl New York'unda bir yoksul mahallesinde yaz gecesinin aşırı sıcağında açıkhavada serilmiş uyuyan insanlar: Dokunulmazlığı olan konut ve özel yaşamın mahremiyeti ekonomik içerikli birer mimarlık imkânıdır.

Kuşkusuz bu imkânı kullanınca, mimarlıkla insan hakları arakesitinde sayısız mesele veya başlık tarif edilebilir. Her insanın, içinde insanca yaşayabileceği bir konut edinme ve insanca yaşanabilir fiziksel çevrelerde bulunma hakkı olduğu söylendiğinde kimse şaşırmaz. Bu ifadenin "herkesin insanca yaşayabilmesine yeterli

1. Yevgeni Zamyatin, *Biz*, çev. Ömer Ertan Yurtsever, İstanbul: Aylak Adam, 2016, s. 43.

bir geliri olmalıdır" ifadesinden çok farkı yok. Mimarlık ve fiziksel çevre böyle bir tanımda insan hakkının bize vadettiğidir. Hakkın nesnesidir. O hak bize kendi nesnesine (insani bir mekâna) sahip olmayı vadetmektedir. Hiç bir itirazımız olmayan hoş bir vaattir bu. Ama insan hakları konusunun böyle anlamı kendiliğinden besbelli birkaç yalın ve naif önermeden ibaret olmadığını görmek zorundayız. En genelde insan haklarına ilişkin önermeler naif olmak bir yana, karmaşık ve özellikle de ikilemlidirler. Kolayca kullanılabilir bir özgürlük imkânını tanımlamaktan ziyade o imkâna ulaşmaya yönelik bir mücadeleyi üretirler. Özgürlüklerden ve eşitlikten söz eden bir anayasanın onları üretmeye yetmediği bilinir. Her ikisi için de kapsamlı çabalar göstermek, vaadi olağan duruma dönüştürmek gerekir. O çaba ve mücadelelerin ille de fiziksel olacağı kuşkusuz söylenmiyor. Aksine, çok ağırlıklı biçimde düşünsel ve yorumlayıcıdırlar. Ama en önemlisi, ucu açık bir çabadır insan hakları mücadelesi.

Örneğin Amerikan Bağımsızlık Bildirgesi her insanın mutluluğu arama hakkı olduğunu beyan ederek, pekâlâ da o mutluluğun kapsamının istenildiği kadar geniş düşünülme imkânını ortaya koyar ve başka şeylerin yanı sıra, her insanın mimari/mekânsal kalite arama hakkına da sahip olması gerektiğini ima edebilir. Dikkat edilirse, buna açıkça göndermede bulunmaz; sadece biraz önce dile getirildiği şekilde okunması ihtimali vardır. Ama bütün bir 19. ve 20. yüzyıl boyunca bu mimari imayı oradan açığa çıkarmak için uğraşana da rastlanmaz. Yine örneğin 17. yüzyıl metinlerinden, hatta 13. yüzyılda Magna Carta'dan başlayarak, özel mekânın dokunulmazlığı gibi hak tanımlarında doğrudan mimarlığa ilişkin içerikler teşhis edilebilir. O metinleri geçerli sayıyorsak, yani kamu otoritesi özel hayata keyfi müdahalede bulunamayacaksa, onun fiziksel ortamını oluşturan özel mimari mekâna da keyfi biçimde müdahale edememelidir. Mahkeme izni olmaksızın konutların polis tarafından aranamayacağı, ordu tarafından el konulamayacağı düşünülüyorsa, kamu otoritesinin aynı konutun asli karakterini değiştiren bir mimari eylemi de sorunlu hale gelebilir. En azından böyle bir müdahalenin hukuki araçlarla meşru kılınması için özgül bir çaba gerektiği düşünülebilir.

Konut mekânı dokunulmazlık taşıyorsa, bu sadece "kapısından içeri girmek için yetkili mahkemeden izin alınması gerekir" anlamına gelmez. Ama o siyasal tanımdan hareketle, en azından mimari mekâna yönelik kamu müdahalesinin sınırlarını saptamak gibi yaşamsal bir hukuki başlık tanımlanabilir. Sözgelimi bu sayede, istimlakçı/dönüşümcü politikalara yönelik özgürlükçü bir muhalefet zemini pekâlâ da yaratılabilir. Genel yarar adına özel mekâna ne kadar ve hangi gerekçelerle müdahalede bulunmak haklıdır? Kamu yararı her özel çıkarı ikinci plana düşürecek kadar birincil midir? Kamu yararı tanımları yeterince ikna edici midir? Yoksa kamu yararı terimi, tanımı besbelli olmak bir yana, sürekli olarak insan hakları ve özgürlükler bağlamında yeniden tarif mi edilmelidir? Bu gibi sorular, henüz o hak söylemi yeni yeni doğmaktayken eldeki hukuki belgelerde bulunmazlar, eski metinlerin yeni özgürleşme imkânları üretmek üzere yeniden okunmasıyla tesis edilirler. Her yeni okumayla hakların kapsamını genişleten, ayrıntılandıran (zaman zaman da daraltan) yeni söylemler doğar. Mimari bağlamda da böyle aktif yeniden okumalar yapmaya ihtiyaç var.

Örneğin, kentin bazı kesimlerinin birer sefalet mahallesi olduğu açık bir gerçek. Ancak bu gerekçe, siyasal, teknokratik ve mimari otoritelerin ve/veya iktidarların orada barınanları "daha iyi barınma standartları" olarak tanımladıkları koşulları gerçekleştirmek uğruna zorlamasını haklı kılar mı? Yoksa herkesin kendi kendisine özgül barınma standartları tanımlayabilmek gibi bir temel insani hakkı mı vardır? Her insan nasıl ki kendi özgül fikirlerini üretme ve savunma hakkına sahipse (veya sahip olmalıysa), aynı biçimde kendi barınma koşullarını da kendi görüşleri doğrultusunda tanımlama hakkına sahip midir? Buna "ne münasebet, o zaman kaos doğar" şeklinde cevap vereceklerin mimarlar arasında da az olmadığı kesin. "İnsanın sefil yaşama hakkı mı var" diye de sorulabilir kolaylıkla. Ancak soru böyle biçimlendirilemez. Yine de böyle sorulmakta ısrar edilirse, şu cevap verilebilir: "Her insanın başka biri tarafından sefil diye tanımlanabilecek, fakat kendince anlamlı olabilecek bir barınma standardında yaşama özgürlüğü de vardır."

Kısacası, herkesin kendi barınma ve mekân kullanma koşulları

üzerinde fikir üretme ve toplumsal ölçekte bunu savunma ve propagandasını yapma hakkı bulunmalıdır. Hijyenik koşullar da dahil olmak üzere, barınma standartlarının mutlak değil, tarihsel-toplumsal gerçeklikler olduğunu görmek durumundayız. Bunu gördüğümüzde, otoritelerin (siyasal, teknik, mimari, plancı iktidarların) her birimize barınma ve yaşama ortamı dayatma imkânını da tartışmaya açmış oluruz. Kamu ile birey arasındaki bu bölge sürekli genişleyen bir tartışma alanı şeklinde karakterize oluyor. Her geçen gün hemen her yerde gittikçe daha dayatmacı olan kamuya karşı, birey kendisine özgürlük bölgeleri açmak için uğraşmak zorunda kalıyor. Konut özelinde bakılırsa, hemen her gelişmiş kapitalist ülkede kimine göre marjinal grupların –aslında yalnızca anadamar tutumlara katılmayanların– komünler, alternatif yaşam köyleri kurarak veya boş mahalle ve binalara yasadışı el koymalarla kendilerine otoritenin tanımları dışında yaşama biçimleri için mekân yaratmaya uğraştığı görülüyor. Bu uğraş bir temel insan hakkı mı? Tereddütsüz öyle.

Bunların anlamlı hukuk ve mimarlık meseleleri olduğu aşikâr. Az düşünüldükleri de aynı oranda aşikâr. Hele hele Türkiye gibi kamu yararı adına birey haklarının –en hafif deyişle– kolayca görmezden gelinebildiği bir ülkede bu söylenenler çok daha fazla ciddiye alınmalıdır. Unutmayalım ki ilk gündeme geldiği geç 19. yüzyıldan, Devr-i Hamidi'den beri bireysel özgürlükler, insan hakları çoğu zaman muhayyel kamu yararları adına kısıtlanmıştır ve hâlâ öyle kısıtlanırlar. Basın, haberleşme ve bilgi edinme özgürlüğünün önüne hemen her zaman, daha sözü edildiğinde seslerin kesilmesine yol açan toplumsal düzene yönelik tehditlerin yaratabileceği tehlikeler yerleştirilir. Ancak, özgürlük engelleri her zaman yasal metinlerle ve bürokratik araçlarla oluşturulmaz; çoğu zaman toplum çoğunluğunun özgürlük düşmanı eylemleri daha bile etkilidir. Hatta siyasal iktidarların kısıtlayıcılığı hemen her zaman toplumda yaygınlığı olan bazı kısıtlama taleplerine yaslanır. Geleneksel ve pseudo-geleneksel toplumsal yapıların olağan değişimlerini yasaklayarak engelleme beklentilerini o yapıları bizzat yıkan aynı toplumun insanları üretirler. Böyle bir kendini özgürlüksüzleştirme ortamında, ahlaki, ailevi, ulusal, dinsel, hijyenik ve tabii ki mimari nitelikte bir dizi ya-

sak icat etmek zor olmaz. Örneğin Türkiye'de çok yaygın olan Osmanlı 16. yüzyıl mimarisi çizgisinde cami tasarımından başkasına razı olmama eğilimi böyle bir adı konmamış yasağı yaratır ve toplumsal temelleri derin olan bir totaliter iradeyi yansıtır. Büyük olasılıkla, önemli bir toplum kesiminde özgürlük beklentisinin –mimarlıkla sınırlı olmayan bir kapsamda– epey düşük olduğuna işaret eder. Bu konunun genel demokratik beklentileri de dikkate alarak mimarlığı aşan bir çerçevede ayrıntılı analizleri beklediği aşikâr. Demokrasi talebiyle mimari özgürlük talebinin çeşitli toplum gruplarında hangi korelasyonlar tanımladığını bilmek ilginç olurdu. Kantitatif irdelemeler yapılsaydı, muhtemelen kendini özgürlüksüzleştirme eğilimlerinin her alanda benzer oranlarla dışavurulduğunu görecektik.

Buraya kadar özetlenenler insan hakları söylemleri bağlamında mimarlık için olanaklı iki imkândan birincisine ilişkin. Mimarlık bu anlatıda insan hakkının vadettiği nesnedir. Bir anlamda belirli bir insan hakkını mümkün kılan araçtır, çünkü özgürlük soyut bir kurallar sisteminde değil, doğal olarak mekânda, yerde varlık kazanır. Bununla hukuki kuralların önemsiz olduğu söylenmek istenmiyor. Hukuki ilke ve kuralların hemen daima mekân/yer çerçevesinde tanımlı oldukları anlatılmaya çalışılıyor. Haklar kuralları kaydeden metinlerde tanımlanırlar, ama orada uygulanamazlar; daima fiziksel nitelikte olan mekânlarda varlık kazanırlar. Mekâna ilişkindirler ve de daima mekânlar tanımlarlar.

Sözgelimi Anglosakson hukuku için yaşamsal olan konut dokunulmazlığı kavramı, tabii ki dokunulmazlığı olan konutun nasıl olduğunu da tarif eder. Yargı kararı olmadan içine kamu otoritesinin giremediği ve özel alana müdahale edemediği konut, kuşkusuz 18. yüzyıl İstanbul mahallesinin, Tokugawa Tokyosu'nun ya da 19. yüzyıl New Yorku'ndaki kiralık yoksul konutunun mekânları olamaz. Saydıklarımın hepsine kamu otoritesi fütursuzca dalar. Çünkü kapitalist dünyada dokunulmazlığı olan konut veya genelde özel alan, müdahaleden korunabilmek için bir mülkiyet kalesi olarak da inşa edilmiş olmalıdır. Hem ekonomik, hem de fiziksel olarak zorunludur bu. Örneğin kadastro ve haritalama, mülkün sınırlarını hassas

ve kesin bir dille tanımladığında ona ekonomik ve fiziksel bir geçirimsizlik bahşeder, hem mekânda hem de zamanda onu sabitler ve müdahaleden korur. Ne geç 19. yüzyıl New York *slum*'ındaki kiralık oda, ne Tokugawa Tokyosu'ndaki orta sınıf konut, ne de 18. yüzyıl İstanbul evi öyle birer kale olmadıkları için, hukuken de müdahaleden korunmuş değillerdir. Tabii aksi de doğru: Hukuken korunaklı olmadıkları için fiziksel ve ekonomik olarak da korunaklı değillerdir. Mekân-hak ilişkisi bağlamında tavukla yumurta aynı gerçekliğin iki tezahürüdür yalnızca. İkisi de diğerine dışsal değildir.

O yüzden kamu otoritesinin kolayca içine girebildiği 18. yüzyıl orta sınıf Tokyo evi ince çeperleri sayesinde fiziksel olarak da geçirgendir, ama *daimyo*'ların konak kompleksleri yüksek duvarların kuşattığı birer küçük kaledir. Geç 19. yüzyıl New York yoksullarının kiralık konutunun bireysel, ailevi sınırı neredeyse yoktur. Sıcak nemli gecelerde isteyenler pekâlâ çatıya çıkıp aynı mekânı yabancılarla paylaşırlar. Özel mekânları yoktur onların. Varlıklı New Yorkluların konaklarının hem içiyle dışı arasındaki sınır, hem de iç mekânlar arasındaki bariyerler neredeyse mutlak bir geçirimsizliktedir. Veya bir eski İstanbul mahallesinde yaşayanların yaşamları, neredeyse sadece cinsellik alanı hariç, gözler önünde cereyan eder. Herkes birbirinin ne yediğini, nasıl konuştuğunu, kimlerle diyalog kurduğunu, bugün özel yaşamın dokunulmazlığı kapsamında düşünülen yaşamsal etkinliklerinin ayrıntılarını bilir. Evler fiziksel olarak da toplumsal olarak da, aile ve kişisellik sınırları ne kadar geçirgense, o kadar geçirgendir. O yüzden bir insan hakkı olarak özel mekânın hukuki anlamda korunmuşluğundan söz etmek için uygun mimari zemin oralarda tabii ki yoktur.

"*An Englishman's home is his castle*" (İngilizin evi onun şatosudur) ifadesi tam da bu özgürlük-mekân bağına işaret ediyor. Bireysel özgürlükler, konut dokunulmazlığı ve özel yaşamın korunması gibi meseleler doğrudan modern burjuva ve kent konutunun mimarisiyle ilişkili. O deyişin İngilizcede icat edilmişliği de bu yüzden rastlantı değil. Konut nerede şatonun metaforik nüfuz edilmezliğini edinirse, hukuki korunaklılığını da orada edinir. Bunun aksi de doğru: Konut nerede hukuki açıdan korunaklılık edinememişse, orada

fiziksel geçirimsizlik de edinemez. Özetle bir kez daha yinelenirse, özgür bir siyasal özne, yani insan haklarına sahip olan ve kullanabilen özne, salt toplumsallık alanında varlık kazanmaz, mimari araçlarla da tanımlanır. Mekânlar üzerinde iktidar kurabiliyor ve kullanabiliyorsa, kuramayan ve o iktidarı kullanamayanlara oranla kuşkusuz daha özgürdür. Ve onlara iktidarını empoze ettikçe de özgürlüğünü yeniden tanımlayacak mekânsal ve hukuki imkânları hazırlar.

Ama mimarlık ve insan hakları ilişkisi üzerine konuşmak için bu yukarıda özetlenenleri değil de, mimarlığın bir bilgi ve eylem alanı olarak ne kadar özgürce fikir üretebildiğini tartışmak daha verimli olacak. Yani, şu soruya yanıt aramakta yarar var: Mimarlık özgürleşme imkânları üretebilir mi?

İnsan hakları kavramının bugünkü terimlerle ortaya çıktığı noktadan, en az 18. yüzyıldan başlayarak kavram her tür toplumsal aidiyetten özerk haliyle bireyin, hangi siyasal sistem, hangi toplumsallık, hangi ırk, din, dil grubu içinde konumlanırsa konumlansın, mutlaka sahip olması gerekenleri anlatıyor. İnsanın tabii ki sayısız aidiyeti, kendisini tanımlamak için başvurduğu potansiyel olarak sayısız kimliği var. İnsan hakları bu aidiyetlerden, kimliklerden özerkleşmiş, sıyrılmış insanlık haline ilişkindir. Kuşkusuz gerçekte aidiyetsiz ve kimliksiz insan yok. İnsanın toplumsal bir varlık olması demek, onun bazı toplumsal gruplaşmaların içinde varolması demek. İnsan hakları söylemleri ise tam da bu noktadaki bir farazi sıfır noktasında üretilir: İnsan hangi toplumsallık, hangi kimlik, hangi aidiyet tanımı içinde yetişmiş ve yaşamakta olursa olsun başka insanlarla aynı haklara sahip olma zemininde ortaklaşır. İnsan hakları söylemleri en genelde bunu vazeder: Onun hangi gruba ait olursa olsun, tartışmasız bazı hakları vardır. İşte mimarlık bunları gerçekleştiren bir beşeri çaba kılınabilir mi? Mimarlık bilgi ve eylem alanı bu doğrultuda biçimlenebilir, insan hakları söylemleri kuran bir özne haline gelebilir mi?

En başta şu belirtilmeli: Bugüne dek bu doğrultuda hiç denecek kadar az umut vadeden bir alan oldu mimarlık. Örneğin, çağdaş sanatın mimarlığın aksine verimli bir özgürlük üretim ve mücadele

alanı olduğu rahatça iddia edilebilir. Giderek çarpıcı bir hızla dinsel, cinsel, ulusal, etnik, kültürel sınırları belirginleştirme kaygılarıyla sarsılan bir dünyada sanat sık sık, en çarpıcı örnek olan sinemadan diğer tüm alanlara kadar insanın bu kimlikler-ötesi varlığını anlatmakta, hatırlatmaktadır. Sanat geç 19. yüzyıldan beri neredeyse öncelikle bir eleştirel platform olup çıkmıştır. Mimarlık ortamı ise ısrarla aksinin önerilmesiyle karakterize oluyor. Üstelik bu mesele çok yaygın, dünya ölçekli bir eğilim gibi de görünmektedir. Daha da önemlisi, mimarlıkta insani değerler adına savunulunlar bile bazen tam aksine ayrımcılığı meşrulaştırabilirler. Örneğin 2016 Venedik Mimarlık Bienali'nde Finlandiya Pavyonu'nda sonuçları sunulan "From Border to Home" adlı yarışma böyleydi.[2] Finlandiya'ya gelen mültecilerin konut sorunlarını çözmeye yönelik olan yarışmada onlara Helsinki'de bir *Kasbah* öneren vardı. Mülteciyi kimliğine kelepçelemek için muhayyel "öz" mekânıyla özdeşleştirmekti yapılan. Kimlik kelepçesinin filantrofik mimari bir kılıfıydı bu. Araplara Araplıkla organik bağı varmış gibi düşlenen bir mekân sunmaktı amaç. Sadece birkaç bin mülteciyi kabul etmiş bir ülkede o kadarına bile kimlik üretme özgürlüğü tanımak yerine, engeller icat etmenin mimarisi aranıyordu. Buysa Nordik iklimde bir Kuzey Afrika köyü olarak düşlenecekti. Mülteci bir Araba nereye giderse gitsin, mülteci ve Arap kalma zorunluluğunu hatırlatan bu örnekteki gibi bir mimarlığın insani değerlerinden konuşmaksa trajikomik olsa gerek. Daha da trajik bir EIA (Europe in Africa) projesi var. Afrika'dan kaçmak ve Avrupa'ya ulaşmak isteyenlere Tunus ile İtalya arasında 20 bin kişilik her imkâna sahip bir mülteciler adası ütopyası ortaya koyuyordu tasarımcıları.[3] Bunlar Avrupa'ya geçmeyecek, ama o açıkhava hapishanesinde Avrupa'nın tüm nimetlerinden yararlanacaklardı. Belli ki Avrupalı'nın dolaşım özgürlüğü hakkı bu kıtanın kaçaklarına sunulan nimetler arasında yoktu. Onlar kendilerine sunu-

2. www.finnisharchitecture.fi/2016/06/venice-biennale-searching-for-architectural-solutions-to-support-migrants-and-refugees/ (Erişim tarihi: 5.11.2016).

3. Hollanda kökenli tasarımcı: eia@td-architects.eu Proje sitesi: www.europeinafrica.com/ (Erişim tarihi: 5.11.2016).

lan bu Avrupa simülasyonu adasına mahkûmdular.

Bunlar birkaç zekâ özürlü mimarın arızi önerileri değil. Mimarlık alanında çok yaygın bir sorun tanımlama ve çözüm üretme yaklaşımının olağan, ama olsa olsa aşırı naif sonuçları.

Soru bir kez daha şu: Mimarlık, çeşitli kimlik tanımları aracılığıyla hapishaneler kurmaya fazla hevesli bir dünyada kendi yaratacağı düşünme ve eyleme olanaklarıyla özgürleşme fırsatları ortaya koyabilir mi? En azından, herkesi zorunlu kimliğinin hapishanesine yerleştirmek için ellerinden geleni ardına koymayanların girişimlerine katkıda bulunmayabilir mi? Sınırları yükseltmenin değil, daha da geniş bir çeşitlilik içinde bir arada yaşamanın mekânlarını ve söylemlerini kurabilir mi?

Bunun için azımsanmayacak imkânlar var. Herşeyden önce mimarlık, ona "maruz kalanlar"a ne ve kim olduklarını anlatmaktan ve ideolojik şiddet uygulamaktan uzaklaştırılabilir. Sözgelimi, adalet saraylarımız, okul yapılarımız, anıtlarımız bize sürekli olarak kim olduğumuzu anlatmayabilir. Hangi dine mensup bulunduğumuz, hangi ideolojik altyapıya sahip olduğumuz, hangi ulusun, etnisitenin uyrukları olduğumuz bize mimari araçlarla sürekli söylenmeyebilir. Mimarlık bunlardan bahsetmeyen söylemlerle konuşulup üretilebilir. Çünkü her birimizin ne olduğumuza kendimizin karar vermekte özgür olduğumuz biçiminde bir temel insan hakkımız olmalıdır. Dolayısıyla Avrupa'da Avrupalı olmayanlara mimarlığın araçlarıyla Avrupalı olmadıkları anlatılmayabilir. Bu, kafalarına vurula vurula onlara belletilmeyebilir. Ancak o zaman insan hakları ve mimarlık başlığı altında konuşma imkânı bulunabilir.

Çok masum gibi görünen kent kimliği söylemleri de aynı şekilde özgürlükleri tartışmalı hale getirirler. Kimlikten konuşan herkese o kimliği kimin tanımladığını ve o biçimde tanımladığını, daha önemlisi, o tanıma neden katılmak gerektiğini sorma hakkımız vardır. Katılmama hakkımız vardır; olmalıdır. Bize nasıl bir Müslüman olmamız, nasıl bir Türk olmamız, nasıl bir aile üyesi, nasıl bir kadın veya erkek olmamız gerektiğinin söylenmesine katlanmamak temel bir hak olmalıdır. Aynı hakkı, sözgelimi, nasıl bir İstanbul, İzmir veya Denizli veya Kayseri mimari kimliğinin egemen olması gerektiğini

anlatanlara karşı da kullanabiliriz. Kamusal mekânı nasıl disipline etmek gerektiğinden söz edenlere karşı da kullanmalıyız. Kamusal mekânı sıkıca mimari denetime tabi tutmanın özgürlüklere vurulmuş bir darbe olduğunu o sayede görürüz. İşte bu hakkı kullanmayı çok az akla getirdiğimiz için, böyle bir hakkımız olduğuna bile inanmadığımız için, çoğunlukla aksini savunanlar bu sıralananların birer mimari görev olduğunu iddia edebiliyor.

Mimarlığın insan hakkı üretimine aktif biçimde katılımından söz etmek, aynı zamanda da mimarlığın kendisini radikal biçimde dönüştürmesini önermek demek. Bunun için, bu kitabın önceki bölümlerinde kısaca yapılmaya çalışıldığı gibi, birkaç yüzyıllık bir dizi söylemin acımasız eleştirel okumasını yapmak gerekir. Örneğin o zaman 19. yüzyıldan bu yana sık sık yapılageldiğinin aksine, siyasallığı ve ideolojik pozisyonları "resmetmek"ten vazgeçmek mümkün olur. Mimarlığın kaba bir temsil aracı gibi çalışması reddedilerek özgürlüğe bir varoluş imkânı sunulabilir. Ama dünya genelinde hemen herkesin bilinçaltını bu resmedici yaklaşım bugün de koşullandırmayı ne yazık ki sürdürüyor. Örneğin, çok yaygın ulusalcı imge beklentileri bir türlü aşınmaz. Sadece Çinliler, Araplar veya Türkler kendilerinin kendi özgül imgeleriyle resmedilmesini talep etmekle kalmaz, başkaları da onların o mimari kılıklarda görünmesini bekler. Daha da ilginci, kendilerine istedikleri kılıkta dolaşma özgürlüğü tanıyanların, "ötekiler"e kıyafet denetimi getirmek istemeleridir. Sözgelimi, bir Almanın Alman gibi görünmesini, mimarlık aracılığıyla kendisini resmetmesini beklemeyen bir Avrupalı bunu bir Hintliden kolayca bekler.

Daha zor alınan özgürlükçü pozisyonlar da var: Tschumi, bir zamanlar ihtiyaç programının da bir ideolojik araç olduğunu söylemişti. Haklıydı. Üstelik, biraz önce üzerinde durduğum siyasallık prangalarından daha karmaşık ve incelikli ideolojik dayatmalara işaret ediyordu o sözüyle. Gerçekten de bir evin programı bile, ailenin, kadının, erkeğin, çocukların rol ve konumlarına, gerçekte ortama egemen domestisite kültüne ilişkin çok şey söyler. Mimar bu durumda sadece ideolojik olanın ideolojik olduğuna işaret ederek bile çok özgürlükçü bir pozisyon tanımlayabilir. Hatta onu hiç vurgula-

mayarak, yalnızca başka bir evsel varoluşun da mümkün olduğunu göstererek bile bir özgürleşme imkânı ortaya koyabilir. Wright'ın ilk konutları veya Mies van der Rohe'nin Farnsworth Evi böyle imkânlara işaret ettikleri için de önem taşıyorlar. Wright bunu evin farklı mekânlarını odalar halinde birbirinden yalıtmayı reddedip bütünleştirerek, akışkanlık elde ederek yaptı. Mies ise geleneksel evselliğin en bildik alışkanlığı olan çeperin geçirgenliğini kısıtlamayı bir yana bırakacak ve evi mutlak saydam bir cam prizmaya indirgeyecekti. Onlar başka yaşama imkânlarını göstererek tartışılmazlık düzeyinde tanımlı ve alışılmış ideolojik konumlardan özerkleşmeye fırsat veriyorlardı. Her insani statünün, her pozisyonun olumsallığını hatırlattılar. Ebedi ve ezeli statü, konum ve varoluşlara mahkûm olmadığımızı söylediler. Başka varoluş imkânları aramak en temel insan hakkı değilse nedir?

Geleneksel insan, olduğu şey olarak görünme ve göründüğü şey olarak varolma idealiyle karakterize olur. Bunun "görünme"yi aşağılayıcı bir ifade olduğu açık. Sanki insanın görünenden daha derin, daha sahici bir özü vardır da, onu göründüğü ve görünmek istediği haliyle gözlerden saklıyordur. Dolayısıyla, ahlaki bir zorunluluk tanımlayan argüman o ki, insan kendisi için aslolana dönüşmelidir. Kendisi üzerinde iradi imkânlarını kullanmamalıdır. Sürekli olarak kendi görüntüsünün "gerçek ben"ini yansıtıp yansıtmadığı korkusuyla huzursuz kalmalıdır. Böyle bir yanlış dışavurum psikozuyla eyleyemez, üretemez, düşünemez olmalıdır. Oysa tam aksine, özgürlük, özneler nasıl görünmek ve nasıl olmak istiyorlarsa öyle olma ve görünme hakkına sahip olmalarından başka bir şey değil. Birey kendisini istediği konuma taşıma ve/veya orada olduğunu düşleme hakkına sahip olan öznedir. Mimarlık başka sayısız toplumsal pratik gibi bu imkânın üretilmesine hizmet edebilir. Özetle mimarlıktan insan hakları ve özgürlükler bağlamında konuşmak mümkün. Ancak bildik gevelemeleri yinelenmekten vazgeçilirse.

Bu noktada bölümün başındaki Zamyatin alıntısına başvurmanın zamanıdır. Özgürlük kısıtlaması suçu önlemenin tek aracı gibi sunuluyorsa, en azından mimarlık özelinde suç sayılanların anatomi masasına yatırılması gerekir. Buysa metaforik anlamda mimari ceza

hukukunu altüst etmek demektir. Elinizdeki kitap tam da onu yapmak için yazıldı. Çok basit bir metodolojik yaklaşımı var. Yasak dayatan, gidilecek zorunlu yollar çizen, ebedi gerçekler olarak niteledıklerine iman edilmesini öneren erişebildiği her fikri ve söylemi tarihyazımsal bir çözümlemeye tabi tutmayı deniyor. Böyle bir denemenin çıktısı onların bugün gördüğümüz, bildiğimiz hallerinden çok farklı kökenleri olduğunu fark etmek oluyor. Hâlâ geçerli sanılanların önemli kesiminin eskidiğini kavramak ancak böyle mümkün. O kavrayışa ulaştıktan sonraysa, okur her ikisi de aynı oranda yıkıcı iki yoldan ilerleyebilir. Birincisi, eskiyenleri yıkıp unutabilir, en azından bir süre rafa kaldırabilir. İkincisiyse, o metinleri, söylemleri yeni biçimlerde okumayı deneyebilir. Ama bugün için geçerli hikmetler derlemek, araçsallaştırmak için değil, dünün yeni bir bilincine varmak için... Bunun paradoksal olarak anlamı şu: Bugünü anlamak, bugün için geçerli yeni yollar, rotalar çizmek, düne ilişkin anlatıları tahrip etmeksizin başarılamaz. Biliyoruz ki, geçmişi tarih metnine dönüştüren her anlatı aynı anda bir bugün tarif eder. Veya her tarih metni, tarihçi nasıl bir bugün tarif ediyorsa, ona ulaşan bir tarihsel süreç tahayyül ederek yazılır. O halde farklı bugünler ve gelecekler düşlemek için, geçmişi yeni biçimlerde senaryolaştıran yeni tarihler yazmaktan başka seçenek yok.

Eski tarihyazımsal mimari pratiklerden ne farkı var bunun? Geçmişi sevmekten kaçınmak dışında hiçbir farkı yok. Mimarlık tarihçisi/kuramcısı o kişidir ki, ancak kendi tarihsel meslek malzeme-sine sempatiyle yaklaşmadığı zaman okunmaya ve üzerinde düşünülmeye değer bir ürün verebilir. Eski kuşaklar sevmek için yazıyorlardı. Sevilen dün ise, 18. yüzyılın ikinci yarısında Winckelmann'dan beri meşrulaştırılmış bir muhayyel bugün önermekten başka hiçbir şey üretemiyor. Oysa mimarlık tarihi/kuramı metni, tarihçinin önerdiğinden ve ima ettiğinden farklı bugünler ve gelecekler olabileceği ihtimalini düşündüren bir metin olmalıdır. Okuruna hiç değilse bu özgürleşme fırsatını vermelidir.

—

Görseller

Sayfa numaralarıyla verilmiştir.

12 Geç 19. yüzyıl fotoğrafı.
16 *Kathedrale der Zukunft, Manifest und Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar*, Berlin, 1919.
21 Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, Paris, 1831.
27 Augustus W. N. Pugin, *Contrasts: Or, A Parallel Between the Noble Edifices of the Fourteenth and Fifteenth Centuries and Similar Buildings of the Present Day. Shewing the Present Decay of Taste. Accompanied by Appropriate Text*, kendi yayını, 1. Baskı Londra, 1836.
31 Paul Schmitthenner, *Das deutsche Wohnhaus, Bd. I Baugestaltung*, Wittwer, Stuttgart, 1932.
38 Uğur Tanyeli Arşivi, tarihsiz, muhtemelen 1909-1928 arasında basılmış belge.
49 Fotoğraf: Uğur Tanyeli.
53 Johann Fischer von Erlach, *Entwurff einer historischen Architectur: in Abbildung unterschiedener berühmten Gebäude, des Alterthums, und fremder Völcker, umb aus den Geschicht-Büchern, Gedächtnüss-Müntzen, Ruinen, und eingeholten wahrhafften Abrissen, vor Augen zu stellen. In dem ersten Buche. Die von der Zeit vergrabene Bau-Arten der alten Jüden, Egyptier, Syrer, Perser, und Griechen. In dem andren. Alte unbekante römische. In dem dritten. Einige fremde in- und ausser-europäische, als der Araber, und Türcken, etc. auch neue persianische, siamitische, sinesische und japonesische Gebäude. In dem vierten. Einige Gebäude von des Autoris Erfindung und Zeichnung*, Viyana, 1721.
57 Fotoğraf: Uğur Tanyeli.
64 Jean Rondelet, *Traité théorique et pratique de l'art de batir*, 5. cilt, Paris, 1817.
70 Fotoğraf: Uğur Tanyeli.
83 https://www.pagethink.com/media/uploads/news-images/lg_hbj_architecture_firm_rankings.jpg).
86 *Staatliches Bauhaus in Weimar 1919-1923*, Bauhaus Verlag, F. Bruckmann, 1923.

87 http://4.bp.blogspot.com/wa69sAoiMXY/VCQRmZOBUSI/AAAAAAAAAiQ/4Rfyyycz8U4/s1600/peter%2Beisenman.jpg.
96 Edhem Paşa vd., *Usul-i Mi'mari-i Osmani / L'architecture ottomane / Die ottomanische Baukunst*, L'Impremerie et lithographie centrales, İstanbul, 1873.
99 Fotoğraf: Uğur Tanyeli.
100 Gottfried Semper, *Style in the Technical and Tectonic Arts, or, Practical Aesthetics*, çev. Harry Francis Mallgrave, Michael Robinson, Giriş: Harry Francis Mallgraves, Getty Research Institute Texts & Documents, s. 666.
105 Fotoğraf: Uğur Tanyeli.
108 "Die Wohnung für das Existenzminimum", sergi posteri, 1929.
117 Ludwig Hilberseimer, *Groszstadt Architektur*, Stuttgart, 1927.
123 Moisei Ginzburg, *Stil' i Epokha*, Gosizdat, Moskova, 1924.
127 Karel Teige, *Neymensi Byt*, Prag, 1932.
138 Andrea Memmo, *Apologhi immaginati, e sol estemporeamente in vove esposti agli amici suoi dal fu Fra Carlo De Conti Lodoli*, Bassano, 1787, başlık sayfasının karşısındaki resim.
141 http://teachmiddleeast.lib.uchicago.edu/foundations/golden-age-islam/images/islam-08.jpg.
143 Fotoğraf: Uğur Tanyeli.
145 Geç 19. yüzyıl fotoğrafı.
146 *Ausgeführte Bauten und Entwürfe von Frank Lloyd Wright*, Ernst Wasmuth A.-G., Berlin, 1910.
148 https://ksamedia.osu.edu/sites/default/files/originals/boston-cambridge_ma_mit_chapel_eero_sarrinen_1955__2.jpg).
149 © Tadao Ando Architect & Associates.
159 Bruno Munari, "Ricerca di comodità in una poltrona scomoda", *Domus*, 202, Ekim 1944.
162 http://www.casa-in-italia.com/artpx/ignazio/ignazio.htm
165 Johann Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, 1. Cilt, Dresden, 1764.
172 Fotoğraf: Gülsün Tanyeli.
173 Fotoğraf: Gülsün Tanyeli.
183 AU, 91/09, s. 57.
186 Fotoğraf: Uğur Tanyeli.
192 Fotoğraf: Guillaume Berggren.
199 Eugène Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, 1. Cilt, Édition Bance- Morel, Paris, 1854.

209 Hermann Muthesius, *Stilarchitektur und Baukunst. Wandlungen der Architektur im XIX. Jahrhundert und ihr heutiger Standpunkt*, K. Schimmelpfeng, Mülheim/ Ruhr, 1901.
214 Fotoğraf: Uğur Tanyeli.
218 Sebastiano Serlio, *Regole generali di architetura sopra le cinque maniere de gliedifici: cioe, thoscano, dorico, ionico, corinthio, et composito, con gliessempi dell'antiquita, che per la magior parte concordano con la dottrina di Vitruuio*, 4. Cilt, Venedik, 1587.
225 Giacomo Barozzi da Vignola, *Regola delli cinque ordini d'architettura*, Siena, 1635?.
226 AU, 1978/5, The Work of Charles Moore, s. 293.
228 Atelier Lefebvre et Mommerque, 1734-1737.
231 Antoine Ignace Melling, *Voyage pittoresque de Constantinople et des rives du Bosphore*, Treuttel et Würtz, Paris, 1819.
233 Geç 19. yüzyıl kartpostalı.
242 Hans Holbein, "Elçiler", 1533, National Gallery, Londra.
247 Kenzo Tange, Walter Gropius [Giriş], Yasuhiro Ishimoto [Fotoğrafçı], *Katsura: Tradition and Creation in Japanese Architecture*, Yale University Press, New Haven, 1960.
260 Fotoğraf: Uğur Tanyeli.
263 1930'lara ait propaganda kartpostalı.
265 Geç 19. yüzyıl renklendirilmiş gravürü.
269 Paul Schultze-Naumburg, *Kunst und Rasse*, J. F. Lehmanns Verlag, Berlin, 1. Baskı 1928.
270 *A.g.e.*
275 Guy Debord, "Guide psychogéographique de Paris", 1957.
278 Fotoğraf: Uğur Tanyeli
281 Dino Alfieri ve Luigi Freddi (haz.), *Mostra della rivoluzione fascista: Partito Nazionale Fascista primo decennalle della Marcia su Roma, Direttorio Nazionale del Partito Nazionale Fascista*, Roma, 1933.
287 http://www.ucesinsaat.com.tr/proje/1
288 Augustus Welby Northmore Pugin, *The Present State of Ecclesiastical Architecture in England*, C. Dolman, 1843, levha 1.
294 Jean Baptiste Vanmour, "Patrona Halil", Rijksmuseum, Amsterdam.
298 https://www.6sqft.com/wp-content/uploads/2015/11/hooverville-22.jpg.
300 İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi.
306 Fotoğraf: Jeff Widener.
307 Fotoğraf: Uğur Tanyeli.

310 Fotoğraf: Ela Tusavul.
319 Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, *Learning from Las Vegas*, MIT Press, Cambridge Mass., 1972.
325 Fotoğraf: Ela Tusavul.
330 Bruno Taut, *Ein Wohnhaus*, Frankh'sche Verlagshandlung W. Keller & Co., Stuttgart, 1927.
335 Robert Kerr, *The Gentleman's House, or How to Plan English Residences from the Parsonage to the Palace*, John Murray, Londra, 1865.
336 Hermann Muthesius, *Das Englische Haus: Entwicklung, Bedingungen, Anlage, Aufbau, Einrichtung und Innenraum*, 3 cilt, Ernst Wasmuth, Berlin, 1908-1911.
338 Adolf Loos'un yayınladığı *Das Andere* dergisi ilk sayfası.
341 http://dirty-furniture.com/wp-content/uploads/2015/10/Kitchen-Debate.jpg).
344 Fotoğraf: Uğur Tanyeli.
347 Perov'un Dostoyevski portresi, Moskova, Devlet Tretyakov Galerisi, ve Vasili Mate'nin Puşkin gravürü.
352 Library of Congress Koleksiyonu, Washington DC.

Uğur Tanyeli

Yıkarak Yapmak

"Yıkarak yapmaktan söz ediyorum, çünkü genelde 'ilerici', 'öncü', 'avangard' gibi sıfatlarla anılan pek çok kişi ve yönelim, eskileri gözden çıkaramayan, hatta onları çağdaş olanı gerekçelendirmek için hikmet deposu gibi kullanan argümanlar dile getirdiler. Sonuçta bunların tümü bir tür zombi üretimi. Bu kitap işte o zombileri, o yaşayan ölüleri teşhis etmeye ve tartışmaya yönelik bir çaba.

"Anarşi terimini kullanıyorum, çünkü mimarlık bilgi alanında egemen iktidar yapılarını –söylemleri, önyargıları, stereotipleri, inançları– sorunlaştırmak istiyorum. Onların çok zayıf düşünce konstrüksiyonları oluşturduğuna inanıyorum. İktidarlarını da paradoksal olarak o zafiyetlerine borçlular. Bunlara inanılır, ikna olunur ve söylemsel ve/veya tasarımsal pratiklerde bulunmaya fütursuzca devam edilir. İman edilmekten vazgeçilseydi tüm bir düşünsel konstrüksiyonun altı oyulacak, zeminsiz kalınacaktı.

"Çok daha önemli hedefim ise mimarlık söylemlerindeki gizli totalitarizm. Mimarlık düşüncesinin çoğu metninde dünyanın mimarın kişisel becerisiyle cennet kılınabileceği gibi totalitaryen bir beklentiden söz edilir ve çoğu zaman bundan hiç rahatsızlık duyulmaz. Böyle bir inanç aslında, tasarlayan öznenin vehmedilmiş iktidarından çok, siyasal otoritenin denetimsiz gerçek iktidarına uzanan kanala su taşıyor, diktatoryel iddiaların meşrulaştırılmasına yarıyor. Şöyle de diyebilirim: Mimarın tasarımsal iktidarı ile siyasal yöneticinin toplum mühendisliği yapma iktidarı arasındaki mesafe çok kısa. Her ikisi de toplumsallık üzerinde kurulması amaçlanan bir diktaya özlem duyuyor."

–Uğur Tanyeli



Metis Edebiyatdışı
ISBN-13: 978-605-316-085-4

9 786053 160854

Metis Yayınları
www.metiskitap.com