

MODERN MİMARLIĞIN SÜREKLİLİKLERİ
20. YÜZYIL MODERNİZMİ İÇİN ORTAK BİR ZEMİN OLUŞTURMA ÇALIŞMASI

YÜKSEK LİSANS TEZİ
HAKKI YIRTICI

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih: 23 EYLÜL 1996

Tezin Savunulduğu Tarih: 23 EYLÜL 1996

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Atilla Yücel

Jüri Üyeleri: Doç. Dr. Belkıs Uluoğlu

Doç. Dr. Uğur Tanyeli

EYLÜL 1996

ÖNSÖZ

Bu çalışma temel olarak modernliğin yoğun olarak eleştirildiği bir dönemde tekrar modernliğin kendisine bakma çabasıdır. Tezin hazırlandığı üç yıl süre zarfı içinde eleştirileri ile en büyük desteği aldığım Prof. Dr. Atilla Yücel'e teşekkür ederim.



İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	İİ
ÖZET	İİİİ
SUMMARY.....	İİİİ
BÖLÜM 1. POSTMODERNİTE - KOPUŞ EFEKTİ.....	1
BÖLÜM 2. MODERNİTE - GERÇEK KOPUŞ.....	16
BÖLÜM 3. MODERN MİMARLIĞIN SÜREKLİLİKLERİ.....	25
3. 1. Marsilya Konut Bloğu, Le Corbusier.....	27
3. 2. Şelale Evi, Frank Lloyd Wright.....	55
3. 3. Schröder Evi, Gerrit Thomas Rietveld.....	82
SONUÇ.....	95
KAYNAKLAR.....	97
ÖZGEÇMİŞ.....	100



ÖZET

1960'larla beraber siyasetten ekonomiye, kültürden sanata hayatın her alanında modern toplumun kültürel mantığından belli bir kopuşun ifadesi olarak postmodernizm terimi telafuz edilmeye başlandı. 20 yıllık bir postmodernizm deneyiminin ardından ise modernizmin yeniden dirildiği ya da aslında bir kopmanın olmadığı, modernlik ve modernizmin halen varlığını koruduğu yönündeki itirazlar gerek toplumsal alanda, gerekse mimarlık disiplini içinde önemli bir yer tutmaya başladı. Bu çalışma da, farklı alanlarda dile getirilen ve temel olarak postmodernizmin öne sürdüğü kopuşun bir yanılsama olduğu ve halen 17. yüzyıldan beri devam eden ve modernleşme olarak adlandırılan bir sürecin içinde olduğu argümanına dayanmaktadır.

Ancak ortadaki sorunu kabaca modernizm / postmodernizm karşıtlığı olarak algılamak, her geçen gün daha karmaşık bir görünüm kazanan modern toplumun doğasını da gözardı etmek demektir. Postmodernizm, modernlik ve modernizm üzerine tekrar düşünmek için fırsat yaratmıştır. Bu nedenle postmodernizm, modernizmin karşıtı olarak alınıp, reddedilmek yerine; içinden geçilmeli ve yüzyıl sonuna geline bir dönemde, 20. yüzyıla özgü bir modernist bilinci kurabilmek için itici güç olarak değerlendirilmelidir.

Bu çalışma, benzer çalışmalarda olduğu gibi bir giriş - gelişme - sonuç bölümlerinden oluşmamaktadır. Kendi içinde bağımsız üç bölüm bulunmaktadır. Her bölüm tek başına ve ayrı okumalara olanak vermekle beraber; son kerte, yukarıda öne sürülen argümanın farklı boyutlarını ele aldığından bir bütünlük içerisindedirler. İlk bölüm olan "Postmodernite - Kopuş Etkisi"nde, bugüne postmodernizm perspektifinden bakıldı. Postmodernizmin ne olduğu, içinde barındırdığı farklı fraksiyonların konumlarını belirlemek ve bunlar arasındaki modernist unsurları bulup, ortaya çıkarmak bu bölümün ana eksenini oluşturdu. "Modernite - Gerçek Kopuş" bölümünde ise bugün, sadece kendi içinde kalınarak değil, 17. yüzyıldan beri süregelen ve 20. yüzyıla beraber daha da keskinleşen bir sürecin parçası olarak değerlendirildi. Bu bölümün ana eksenini de, postmodernliğin aslında modernlik denilen bütünü bir parçası olduğunun ve modernlik tarafından nasıl kuşatıldığının gösterilmesi oluşturdu. Son bölüm olan "Modern Mimarlığın Süreklilikleri"nde ise diğer iki bölümden farklı olarak, mimarlık disiplini içinden konuşarak, mesleğin kendine özgü süreklilikleri gösterilmeye çalışıldı. Bu bölümde, mimarlığın asıl ürünü olan bina temel alınarak, modern mimarlığın ortak karakteristikleri ortaya kondu.

SUMMARY

THE CONTINUITIES OF MODERN ARCHITECTURE

Since the 1960s the term postmodernism began to be used to define the break from the cultural logic of the modern society of the variety of spheres from economics to culture and art. But following the postmodernist experience, which lasted for about 20 years, various objections were heard both in the cultural sphere and within the discipline of architecture, claiming that what happened was merely the revival of the modernism or there has never been a real break and that modernity and modernism continue to be a current force. This study too is based on the argument that the alleged postmodernist break in different disciplines is illusory and that we are still within the modernist experience continuing since the 17th century.

To pose the problem as opposition of modernism and postmodernism however ignores the nature of the modern society which is becoming more and more complex each day. Postmodernism has created the chance of reevaluating modernity and modernism. Therefore postmodernism should not be negated as something opposed to modernism; rather, in a period marking the end of the century, it should be taken as an impetus for creating a modernist consciousness which is characteristically valid for the 20th century.

This study isn't composed of conventional chapters, namely an introduction, a main study and a conclusion. Instead, it is composed of three independent chapters. Although each chapter allows separate and independent readings, the three of them together constitute a whole in the final analysis, since they deal with different aspects of the argument mentioned above. In the first chapter entitled "Postmodernity - The Break Effect", the present situation is evaluated from the perspective of postmodernism. Definition of postmodernism of the different factions within it and the detection of the modernist elements among them constituted the main axis of this chapter. In the chapter entitled "Modernity - The Real Break" the present is taken not as something on its own, but as result of a—a process going on since the 17th century, a process which has become more acute in the 20th century. What constitutes the main axis here is that the postmodernism is in fact a part of the whole called modernism and that it is encircled by it. The last chapter entitled "The Continuities of The Modern Architecture", unlike the other two chapters, speaks from within the discipline of architecture and tries to show the continuities that the profession has of its own. In this chapter, focusing on the building, which is the basic architectural artifact, the common characteristics of 20th century architecture is discussed.

Postmodernity - The Break Effect

Today a discussion on modernity and modernism inevitably has to settle accounts with postmodernism. Postmodernism provides the basic means for conceptualizing the world we live today. More significantly, since it poses the question of modernity and modernism and since it manifests itself as something in relation to modernism, modernism and postmodernism are part of a single problematics. The problematics of postmodernism is in fact something too complex. While the term postmodernism is encompassed a whole range of spheres from economics to politics, from culture to art, it became an ambiguous term due to its being used to describe such very different practices.

The term postmodernism was first used in 1950 by Irving Howe and Harry Levin to describe the exhaustion of literary modernism. But it gained its present meaning after a consciousness that emerged in the 1970s, a consciousness that things are coming to an end. By using the prefix "post-" it separated itself from the modern, put a distance between itself and the modern and fulfilled itself with this distance. Then what is postmodernism? Among the numerous definitions the most comprehensive is the one by Jameson. According to Jameson, postmodernism is not a movement or a style on its own, rather it is a culturally dominant element which influences and creates a pressure on all the different movements and styles in a particular historical period. Here postmodernism is evaluated as a social and cultural formation which emerged as a result of the crises of the capitalist welfare state.

There are a lot of cases where this formation can be observed concretely: Giving up the demand for universality/ approval of the particular and the local/ pluralism/ the fading away of the boundaries between different fields/ the disappearance of the distance between reality and appearance, between signifier and the signified/ the negation of the representation/ acceptance of unrepresentability rather than the unknowability/ revival of the discourse on the Other/ the disappearance of the center/ superficiality/ the craze of consumption/ blurring the distinction between the high culture and mass culture/ the preoccupation of the cultural language with categories of space rather than those of time/ the glorification of populism/ negation of universal styles in architecture and art.

After all these evaluations, here are the images we still restore: Break, giving up, acception, dissolution, dispersion and fragmentation. There is a negative stress in all of them. Underlying this negative evaluation is the theme of the breaking away from the cultural logic of the modern society. But whenever the consciousness identifies postmodernist with anti-modernism, the equation closes upon itself and falls short in evaluating the present. The free one from this negativity one should show the different factions within postmodernism itself, giving special emphasis to those elements indicating the traces of a modern consciousness.

To study different factions within postmodernism, one might begin with Norberg - Schulz. According to Norberg-Schulz postmodernism is Janus faced; one face looks

back and tries to recapture the language of meaningful forms, the other looks in to the future, into the nothingness and gets lost amidst forms. Norberg-Schulz claims that the nihilist face of postmodernism, looking into the future, represents the Late Modern point of view; these are the last efforts of utopian modernism he says. The other face he calls "pure postmodernism"; its main purpose is to bring meaning back. The positive stress here is on that face of postmodernism looking back.

Hal Foster, too, in his collection entitled "Anti Aesthetics" divides postmodernism into two factions, but this assessment is just the opposite of that by Norberg-Schulz. He evaluates postmodernism under two headings, one being reactionary postmodernism, the other post modernism of resistance. While reactionary postmodernism takes shelter in the therapeutic virtues of tradition, the postmodernism of resistance attempts a critical deconstruction of all traditions without ever returning to itself. Generally speaking, the postmodernism of resistance, instead of abusing the cultural codes, investigates problems, unveiling rather than covering up social and political and political relations.

The detailed definition is the one by Jameson. He lists four main positions in postmodernism: pro-postmodern/anti-modern; anti-postmodern/anti-modern; anti-postmodern/pro-modern. Within these four basic positions, the one described as "pro-postmodern/pro-modern" involves the continuities between postmodernism and modernism.

The most important figure within the pro-postmodern/pro-modern position is Lyotard. According to Lyotard, postmodern is the embryonic form of the modern. He tries to revive the modernist spirit within the postmodern and tries to show the common grounds with the early 20th century avant-garde attitudes.

Modernity-The Real Break

In this chapter modernity is to be taken the body of experiences that realize themselves in situations mentioned above, without going into the philosophical, institutional, socio-economic, technological and cultural aspects.

Modernity is the general term used to describe the forms of social life and organisations emerged in the 17th century Europe and which then expanded to the whole world. The characteristics that make modernity really significant is the fact that it established a system which is radically different from the previous traditional systems, a system uniquely its own. This uniqueness implies a discontinuity from the traditional systems. According to Giddens, these discontinuities are the speed of change, the sphere of change and the nature of modern institutions.

This discontinuities are directly related to a series of processes called modernization. These processes include: The developments in physical sciences, industrialization, demographic uprootedness, urbanization, the expansion of the media, the gaining power of the nation states, mass movements and capitalist world market. Capitalist world market distinguishes itself from all other in that it creates a void in which all the other processes can operate.

According to Marx the key word in understanding the modernity is capitalism. To discover the reasons behind the unstable and dynamic character of modern society, one should look at the capitalist economic order. In the capitalist economy there is a strong tendency to use surplus value for increasing the productivity. This process is not only creative but also inevitably destructive. The present working methods are replaced as soon as new methods are discovered. The new may become old just overnight. The ambivalent nature of capitalist economy is not limited to economic phenomena. This ambiguity in economics, the dialectics of creating and destroying inevitably influences the other spheres of the modern world, the social and institutional patterns, daily life and cultural systems.

Now, keeping this picture in mind, one can talk about a modern consciousness which is the result of living in the modern world while feeling all the tumults that modernization brings together with it. Modern consciousness is primarily related to time and its momentary. It tries to define the present by referring to it alone. Modern consciousness has fight against the doubt and uprootedness that is a result of the unrepresentability of the world we live in, its constant movement and the unsufficiency of form and contents inherited from the past. To be modern forces one to destroy all is around, to be foreign, to live in a temporary world where everything is falling apart. There are no meanings or values which can serve as a reference point. There is no room for memory.

This modern consciousness ironically gives rise to myth of "lost paradise". One needs a defense mechanism against temporariness and uprootedness that modern world offers. Thus the tradition that was left behind while the modern world was built, returns as one of the primary needs of modern man. The return of tradition points to a modern situation; but this time the tradition is radically different from the pre-modern tradition. The "old" tradition needed nothing to compare itself with, needed no other reference point; the "new" one is surrounded by modernity and it can define itself only through an Other. This Other is modernism itself. Tradition that is surrounded by modernity is new rather than old; it is part of the modern situation. It not borrowed from the old some people believe, it belongs totally to the present. It fictive; constructed voluntarily in the present as result of the selection from mass of material history provides.

Keeping all these in mind, now should go back to the issue of postmodernism. Now we can see modernism with the concepts of modernism. When one works through the uprootedness and temporariness which are the characteristics of 20th century and modernity, through the crises that follow one other and that constantly reproduce themselves, through the numerous "isms" and the pluralism, this gives rise to, the

break that postmodernism claims for itself and the distinction between postmodernism and modernism fades away, losing its significance. Postmodernism then is not something that expresses a break from the cultural logic of modern society, rather a permanent part of crises of modernity. The posing of postmodernism itself - especially in cultural realm, in art and architecture- as an updating of past and as something radically different and contrary to modernity, becomes then the modern expression of the need to acquire a history and a tradition, a need necessitated by the modern consciousness.

The Continuities of Modern Architecture

In this chapter three buildings are studied, namely LeCorbusier's Apartment Blocks in Marseilles, Wright's Falling Water House and Rietveld's Schröder House. But this will not be an exclusive study of these buildings, since numerous other buildings are referred to establish the continuities between the beginning and the end of the 20th century.

It will be sufficient to study the continuities between the buildings without going into their details.

1. With rise of the modern world, social consensus on the building was destroyed. Architecture was no longer able to meet various needs of society by staying within tradition. From then on architecture needed to be reconstructed as a rational act each time. This is inevitably true both for modern architecture which chose to start from a zero degree and for historicist positions claiming to rely on history and tradition.
2. There is a common sensibility behind all the positions within the 20th century architecture. The motive behind them all is to act in a world of constant change, a world which is a destructive dynamics, a world the cognitive map of which can not be drawn, a world where all meaning has been exhausted. This motive creates a common platform for all the 20th century movements, while the different attitudes and reactions constitute the distinctions.
3. The pre-modern was a place where there was no contradiction between the subject and the object, where all the objects were believed providential evidences. With birth of the philosophy of Enlightenment the world was stripped of its spiritual identity, being demystified. The objects became isolated entities in need of investigation, waiting to be discovered. All of the architectural movements in the 20th century accepted object itself as a problem to be solved. To explain the object, one has to transform into an abstract entity or else one has to dissect and analyze it. From this respect, the distance between Rohe's skyscrapers composed of single rectangular prisms and the deconstructivist experiments is less than it seems to be.

BÖLÜM 1: POSTMODERNİTE - KOPUŞ EFEKTİ

Bugün modernlik ve modernizm üzerine yapılacak bir tartışma, kaçınılmaz olarak postmodernizmle hesaplaşmak zorundadır. Adı 'Modern Mimarlığın Süreklilikleri' olan bir çalışmanın, ilk bölümünde kendisini genellikle modern karşıtı bir söylem içinde gerçekleyen postmodernizmi anarak söze başlaması, kendi dayandığı temelleri ya da göstermek istediği süreklilikleri yadsımak gibi düşünülebilir. Ancak postmodernizm, bugün içinde bulunduğumuz dünyanın kavramsallaştırılmasında temel araç konumundadır. Bundan da önemlisi, modernlik ve modernizmi bir sorun olarak önümüze getirmesi ve kendisini de çoğunlukla modernizm ile girdiği ilişkiye dayanarak ortaya koyması nedeniyle, postmodernizm ve modernizm sorunsalı içiçe geçmiş durumdadır. Sonuçta sorun bugüne aittir. Bu nedenle öncelikle bugünden işe başlamak, bugünkü durumu ortaya koymak, ardından da postmodernizmin kendi içinde barındırdığı modernist birtakım unsurları ya da izleri takip ederek, geriye gitmek daha doğru olacaktır.

Kendi içinde çok farklı görünümsergileyen, çok farklı durumlara göndermelerde bulunan postmodernizm, aynı zamanda modernliğin sorunsallaştırılmasında da temel araç konumundadır. Keyman (1993) bu durumu şöyle betimler: "1980'li yıllarda yapılan sosyo-kültürel tartışmalar, genelde bir şeyin sonu ya da krizine ilişkin önermeler üzerine odaklaştı. İdeolojinin sonu, tarihin sonu, 'sosyal' kategorisinin sonu, işçi sınıfının sonu, Marksist söylemin sonu, sosyal demokratik söylemin krizi, refah devletinin sonu ya da krizi gibi. Aynı zamanda, toplumsal ilişkilerin her düzeyinde oluşan siyasal, ekonomik ve kültürel gelişme ve değişimler, yaygınlaşan bir biçimde postmodernizm ile ilişkilendirildi. Bu ilişkilendirilmede üstü kapalı olarak kabul edilen, modern toplumun kültürel mantığında belli bir 'kopuş'un, bir çözülüşün ortaya çıktığı varsayımıydı. Böylece bir şeyin sonunun ya da krizinin toplumsal ve kültürel dönüşümler ile tarihsel bağlantısının çözülmesinde postmodernizm anahtar sözcük, temel gönderim noktası işlevini gördü." Ancak postmodernizm sözcüğü siyasetten ekonomiye, kültürden sanata hayatın her alanına yayılırken, bir yandan da bu kadar geniş bir yaşam pratiği içinde kullanılmasının getirdiği bir muğlaklık edindi. Neyi gösterdiği, ne olduğu, nasıl bir soruna işaret ettiği anlaşılmaz oldu. Böylelikle modern

dünyanın içinde bulunduğu krizin göstergesi ve bu krizden kurtulmanın çaresi gibi görülen postmodernizmin kendisi bir sorun haline aldı.

Postmodernizm terimini telafuz etmek, onu herhangi bir durum ya da olayı betimlemek için kullanmak aynı zamanda muğlak bir pozisyonu kabullenmeyi de beraberinde getirmektedir. Bu konuda yapılan sayısız, birbirine karşıt tartışmaların ve düşüncelerin bile buluştukları ortak nokta, postmodernizmin bir tanıma indirgenemeyecek kadar karmaşık, çelişkili ve dinamik bir yapıya sahip olduğudur. Zeka'nın (1990) da belirttiği gibi "postmodernizme bir bütünlük, birlik kazandırmaya çalışmak, yapılacak en büyük hataların başında gelir. Heterojenlik, çokseslilik, bölünmüşlük kadar, bunların beraberinde getireceği yanlış anlamaları, yanlış çıkarsamaları, yanlışları da olumlayan, hatta meşruluk zemini olarak gören bir tavır postmodernizm." Tüm bu karmaşıklık ve belirsizliğine rağmen, postmodernizmin daha çok hangi alanlarda ve düşünce biçimlerinde etkin olduğunu, kendi içinde hangi fraksiyonları barındırdığını göstermek üzerindeki belirsizlik perdesinin aralanmasını, bilişsel olarak daha kavranabilir hale gelmesini sağlayacaktır.

Terim ilk olarak 1950'de Irwing Howe ve Harry Levin tarafından, 1960'larda da Leslie Fredler ve Ihab Hassan tarafından edebiyat alanında modernist hareketin tükenmesini anlatmak için kullanıldı (Huyssen, 1984). Ancak bugünkü anlamını 1970'lerde beliren bir sona eriş bilincinden sonra kazandı. 'Post' eki sayesinde kendisini modern olandan koparır, araya bir mesafe koyar, kendisini bu mesafe içinde gerçekler. Bu durumu hayatın her alanında görmek mümkündür. Ekonomi alanında değişen üretim modellerini tanımlamak amacıyla kullanılan 'postfordizm'; toplumsal durumlar için kullanılan 'postmodernite'; edebiyat, sanat ve mimarlıkta yeni düşünce ve biçimlere göndermede bulunan 'postmodernizm'; felsefe alanında özellikle Derrida, Baudrillard, Deleuze gibi Fransa merkezli çağdaş düşünürleri tanımlamak için kullanılan 'poststruktüralist' terimleri bu kopuş bilincini temsil ederler.

Bu durumda postmodernizm nedir? Elimizdeki sayısız postmodernizm tanımı içinde Jameson'ınki en kapsayıcı olanıdır. Jameson'a (1984) göre postmodernizm başlı başına bir akım ya da üslup değil de, belirli bir tarihsel dönemde bütün farklı üslup ve akımları etkileyen, onlar üzerinde bir basınç yaratan, hatta bir çoğuna sızan bir kültürel başat ögedir. Mutman ve Yeğenoğlu (1993) da, Jameson'la aynı paralelde giderek, postmodernizmi basitçe modernizmin yenilgiye uğramasının sonucu geleneksel

formların çağdaş sanatı yeniden istilası değil, öncelikle modernitenin, onun tarihsel programı ve içeriğinin, yani Aydınlanma'nın sınırlarının ortaya çıkışı olarak tanımlarlar. Her iki tanımın da ortak noktası, postmodernizmi kapitalist refah devletinin bunalımı ile ortaya çıkan toplumsal ve kültürel bir oluşum çerçevesinde değerlendirme çabasıdır.

Bu oluşumun somut bir biçimde yaşandığı pek çok durum sözkonusudur. Bunları ardı ardına sıralamak postmodernizmin ne olduğu, neleri kapsadığı, neleri etkilediği ve nelerden etkilendiğinin ortaya konması açısından yararlı olacaktır: "Bütünlüklerin parçalanışı, bütünsellik ve evrensellik talebinden vazgeçiş / tekil ve yerel olanın övülmesi, yeğlenmesi, parça ve kısım olmayı kabullenme / çoğulculuğun yüceltilmesi / tarihsel dönemselleştirmenin ironik de olsa sahiplenilmesi / 'alan'lar arası sınırların ortadan kalkması / uzaklığın, gerçekte görünüş, bilinçle bilinçaltı, gösterenle gösterilen, otantik ile sahte olan arasındaki uzaklığın kaybı / ayırım çizgilerinin belirsizleşmesi / kamusal yaşamın erezyonu / vazgeçiş / temsilin reddi / bilinemezliğin değil temsil edilemezliğin kabulü / anlamsal, sanatsal, özsel, duygusal derinliğin kaybı / tarihselliğin çözümlüğü / tüm ideolojilerin ve büyük öykülerin meşruiyetlerini yitirışı / sanayi sonrası toplumun kapitalizm olup olmadığının tartışılması / denetim, yönetim, işletim sistemlerinin toplumsal yapının belirleyeni olarak üretimin yerini alışı / özel alanların kamusal alanı işgali sonucunda ekonomik, politik ve kültürel toplumsal hizmet biçimlerinde parçalanma / eskinin hakim sınıf ideolojisi alanının sanayi sonrası toplumun normsuz, markalayıcı ve uçarı bir heterojenite alanına dönüşmesi / hümanizmin gerici bir ideoloji olarak çöküşü / benzerlik değil farklılık / farklı ve moleküler direniş biçimlerinin yüceltilmesi / bilgi üretim değil bilgi aktarım biçimlerinin önem kazanması / 'öteki' söyleminin canlanması / cins ayrımını ve cinselliğin algı biçimlerini red / erkek egemenliğine ve erkek egemen kurumsal pratiklere başkaldırı / merkezin yitirilişi ve merkezlesme / yüzeyselleşme / etkinin kaybı / unutuşun isteyerek seçilişi / tüketim çılgınlığı / metanın ve markanın fetiş biçimlerinde insanlar arası ilişkileri rehabilite edici ve tinsel işlevinin yaygın egemenliği / değişim değerinin, kullanım değerini unutturacak ölçüde genelleşmesi / elit ile kitle kültürü ayrımının silikleşmesi / kültürel dilde zaman değil mekan kategorilerinin egemen oluşu / simülasyonun, seyirlik kültürün egemenliği / popülizmin yüceltilişi / mimaride ve sanatta evrensel üslupların reddi / pastiş / nostaljiye düşkünlük / modernist üslupların postmodernist kodlara dönüşümü / eğretilen değil benzetilen / yazarın ve öznenin ölümü, kimliğin parçalanması / bireyin yabancılaşması yerine parçalanması / parçalanmış öznenin hislerinin sönüşü ve duyarlılığın kaybı / hissetme ve duyarlılığın yerini yaşam yoğunluklarının alması / merkezli özne ve buna bağlı her şeyin reddi / benliğin sonu / ifadenin parçalanışı / akılcı pragmatik birey yerine şizofrenik birey /

insansızlaşma ve insansız iletişim / artzamanlılık değil eşzamanlılık / bağlantısallık değil dizimsellik" (Çetinkaya, 1993).

Çetinkaya'nın felsefi, ideolojik, politik ve kültürel alanlara yönelik bunca durumu birbiri ardına sıralamasından sonra bu çalışmanın amaçlarına yönelik ilk saptama yapılabilir. Postmodernizmle ilgili tüm tartışmalar, ona yönelik dönemselleştirme çabaları genelde kavramın oluşumunu salt olumsuz değerlendirmeler üstüne kurmaktadır. Örneğin modernist avangard sanatın geri çekilmesi, 68 hareketinin başarısızlığa uğraması, kapitalist refah devletinin içine düştüğü bunalım, insanlığın mutluluğuna hizmet edeceği düşünülen bilim ve teknolojinin üzerinde yaşadığımız dünyayı ekolojik bir felakete doğru sürüklemesi gibi. Gerçekten de içinde bulunduğumuz yüzyılın son çeyreğinde yaşananlar daha çok bir bozgun havasındadır. Lyotard bu durumu bir gevşeme, vazgeçme dönemi olarak niteler. Yukarıda, Çetinkaya'dan yapılan alıntıya da tekrar bakılacak olursa, bu bir dizi değerlendirmenin ardından akılda kalan imgeler şunlardır: Kopuş, vazgeçme, kabullenme, çözülme, dağılma, parçalanma... Tüm bu imgelerde negatif bir vurgu vardır. Bu olumsuz değerlendirmelerin temelinde, modern toplumun kültürel mantığından kopma teması yatmaktadır. Bu kopuş bilinci, postmodernizmi aynı zamanda sorunlu bir alan haline getirir. 'Kopuş' gibi radikal bir terimin içinde bulunduğumuz gerçekliğin, soluduğumuz hava kadar bize normal gelen kemikleşmiş yapılarını farketme ve onları eleştirme gücü vermesini sağladığı noktaya kadar yararlı bir araçtır. Ancak bu kopuş bilinci, en kaba şekliyle, postmodernizm eşittir anti-modernizm sonucunu vermeye başlarsa denklem kendi üstüne kapanır, içinde bulunduğumuz anı değerlendirme yetimizde önemli bir eksikliğe neden olur. Bu noktada Mutman ve Yeğenoğlu'ndan yapılacak bir alıntı yararlı olacaktır: "Eğer postmodernizm tamamen yenilginin sonucu ya da bir tepki sonucu geriye dönüş olsaydı, bugün böylesine yoğun bir kuramsal yatırım nesnesi ve hakkında olumlu ve olumsuz böylesine canlı bir söylemsel kaynaşma olmazdı. Kaldı ki, bir sorun olarak postmodernizmi, kaba diyalektik bir jestle, basit bir tepki ve geriye dönüş hareketine indirgemek, postmodernizmin çok daha ciddi boyutlarını gözden kaçırmamıza yol açabilir."

Mutman ve Yeğenoğlu'nun burada dikkat çekmek istedikleri nokta, postmodernizmin siyasal boyutları, örneğin feminizm, çevreci hareket gibi yeni toplumsal hareketlerdir. Bu saptamaları doğru, ancak eksiktir. Postmodernizmin siyasal boyutuna öncelik tanır; estetik boyutunu ise ihmal ederler. 1970'lerden sonraki kültürel gelişmelere dayanarak varılan bu yargıda, estetik ve sanatsal üretimi sadece tüketim toplumunun

hizmetine sunulmuş bir meta olarak gören postmodernist düşüncenin izi vardır. Böylelikle postmodernizmin sadece bir yenilgi olarak alınmaması gerektiği ve modernliği daha iyi anlamak için bir imkan olabileceğini söyledikleri noktada, siyasal ve estetik boyutlarını birbirlerinden ayırarak, aynı bozgun havasını paylaşırlar. Jameson'ın (1990) söylediği gibi postmodernizm sorunu aynı anda hem estetik hem politiktir. Jameson'a göre postmodernizm ileri ya da klasik modernizm olarak adlandırmamız gereken sürecin değerlendirilmesinde belirli bir konumun benimsenişi ile zorunlu bir ilişki içindedir. Postmodern olarak adlandırılan böylesine heterojen biçimde birbirinden farklı üslup ya da ürünler arasındaki türdeş benzerlikleri bunların kendi aralarında değil, hepsinin bir şekilde karşı çıktıkları ve tepki gösterdikleri ortak bir ileri modernist dürtü ya da estetikte aramak daha çekici gelir. Bu sözlerinin ardından postmodernizm üzerine bahsettiği dört ana konumun figürlerinden Jencks ve Tafuri'nin mimar, Lyotard ve Habermas'ın da kendi toplumsal modellerinde estetik yaşantıyı önemli sorunsallardan biri sayan düşünürler olması tesadüf değildir. Jameson, ileride daha ayrıntılı olarak değinilecek bu isimleri sıralarken, onları ilerici ya da gerici ve aynı zamanda da bulundukları siyasal konumlara göre sınıflandırır. Bu sınıflandırmada estetik ve sanat konularındaki görüşleri önemli bir rol oynar.

Şimdi postmodernizmin tanımlanması ve detaylandırılması konusuna kısa bir ara verip, bu çalışmanın asıl alanı olan mimarlık konusuna gelinecektir. Bunun yapılmasındaki amaç, buraya kadar yapılan tartışmaların ışığında, bu çalışmanın sorunsallaştıracığı durumu ve buna bağlı temel argümanı ortaya koymaktır. Ancak bundan sonra postmodernizm denilen karmaşayı çözmeye başlamanın, postmodernizmi sorunsallaştıran ve kavramsallaştıran düşünürlerin pozisyonlarını belirlemenin ve kendi içindeki fraksiyonları göstermenin bir anlamı olacaktır.

Postmodernizmin en erken örnekleri ve izleri sanat, özellikle de mimarlık alanında ortaya çıktığından, mimarlığın postmodernizm tartışmaları içinde ayrıcalıklı bir yeri vardır. Postmodernizm konusunda söz sahibi her düşünür istisnasız mimarlıktan örnek verir, mimarlığı kendi düşüncelerini berraklaştırmak ve desteklemek amacıyla yardıma çağırır. Mimarlık, disiplinler arası özelliği, toplumun ekonomik, siyasal, teknik yönleriyle doğrudan ilişkisi nedeniyle, postmodernizm gibi muğlak bir konunun tartışılabileceği verimli bir alan niteliğindedir.

Postmodern mimarlık modernizmin sınırlamalarına tepki olarak doğdu (Schulz, 1988). Yüzyıl başında Antikite'den beri süre gelen bir mimarlık geleneğine karşı çıkan, geçmiş ile arasına çizgi çeken ve radikal bir sıfır noktası oluşturan modern mimarlık, ironik bir şekilde, postmodern mimarlar tarafından dogmatik olmakla suçlandı. Postmodern mimarlık, kendi pratiğini savunurken genelde modern mimarlığa ve modernizm ideolojisine saldırdı. Kendilerini daha çok ne oldukları ile değil, ne olmadıkları ile tanımladılar.

Venturi, 1966 yılında yazdığı ve postmodern mimarlığın kuramsal yapısının oluşmasında ve yaygınlaşmasında önemli bir yeri bulunan "Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki" isimli kitabına, "Ben mimarlıkta karmaşıklık ve çelişkiyi severim. Benim sözünü etmek istediğim modern yaşantının ve sanatsal uygulamaların özünde olan zenginliği ve anlam belirsizliğini kendine temel alan karmaşık ve çelişkili bir mimarlıktır" sözleriyle başlar. Ardından da şöyle devam eder: "Mimarlar, tutucu modern mimarların o katı aktörel dili karşısında daha fazla sinemezler. Ben nesnelerin yalın olanından çok kırma olanını, başına buyruk olanından çok uzlaşanını, dosdoğru olanını değil çarpıtılmışını, açıkca dile getirilenini değil anlamı belirsiz olanını, sapkın olduğu kadar kişilik dışı olanını, ilginç olduğu kadar cansıkıcı olanını, tasarlanmış olandan çok alışlagelmiş olanını, dışlayandan çok uyuşanı, basit olandan çok bolca yinelenmiş olanını, yenilikçi olanı olduğu kadar eski olanını, doğrudan ve açık olanından çok aykırı ve belirsiz olanını severim." Venturi, burada modern mimarlığa doğrudan saldırarak, onu saf, apaçık, doğru, ilginç, yenilikçi, tasarlanmış, dolaysız ve bütünlükçü olmakla suçlar. Bunun yerine melez, müphem, çarpık, sıkıcı, yıpranmış, dolaylı ve karmaşık olanı önerir. Bundan sonra olması gereken mimarlığı da, "Biz, Batı geleneğinin bütün zengin manifestolarıyla klasik mimarlığı seven mimarlarız. Fakat fanatik değiliz. Biz Klasizmi bir destek ya da tasarımlarımızı yönlendiren bir kurallar sistemi olarak değil, fakat onun mekansal biçimlerini ve dilini kullanarak çeşitliliği arttırmayı amaçlıyoruz." şeklinde açıklar. Böylelikle Jencks'in sözleri ile ifade edilecek olunursa, "postmodernizm ile çoğulculuğun kapısı açıldı; tarih içeri alındı; gelenek içeri alındı; retorik, ikonografi, renk, konvansiyon, heykel, hatta o pek korkulan süsleme içeri alındı."

Postmodern mimarlık da, daha önce değinildiği üzere, hayatın diğer alanlarında olduğu gibi kendi varoluşunu modernist gelenekten bir kopma gerçekleştiği teması üzerine temellendirmektedir. Ancak hiçbir disiplin, mimarlık alanında olduğu gibi bu kopma anını dakikası dakikasına belirlememiştir. Daha önce pekçok defa verilmiş olan bu

örnek yinlemek gerekirse, Jencks'e (1977) göre modern mimarlık St. Louis'deki Pruitt-Igoe konutlarının bir kısmının 15 temmuz 1972'de öğleden sonra saat 3.32'de dinamitlenerek yıkılması ile sona erdi. Bu konutları önemli kılan şey, CIAM kongresindeki kararlar çerçevesinde inşa edilmesi ve inşa edildiği yıl olan 1951'de Amerikan Mimarlık Enstitüsü tarafından ödüllendirilmesiydi.

Ancak 1970'lerin başından itibaren yaşanan postmodern deneyim, postmodern mimarlığın ortaya koymuş olduğu değerlerin, mimari ve kentsel programların, her geçen gün daha kavranamaz olan bir toplum karşısında yetersiz kaldığını gösterdi. Postmodern mimarlar da, modern idealistlere benzer bir yanılgıya ve saflığa, her gün daha kötüye giden, her tür anlamın tüketildiği bir dünyada, insanlara doğru, doğal, insancıl olanı verebileceklerini, insan ölçeğine tekrar dönebileceklerini, toplum ile mimarlık arasında anlaşılabilir ortak bir dil oluşturabileceklerini zannettiler. Saussure'ın dilsel göstergeler için söyledikleri, mimari biçimler birer gösterge olarak nitelenerek mimarlığa taşındı. Fakat unuttukları birşey vardı. Dili vareden en önemli koşul, genel toplumsal bir onaya dayanmasıdır. Dilsel farklılıkların sonuna kadar götürülmesinin savunulduğu ve bir konsensusa ulaşmanın mümkün olmadığı bir dünyada, insanlar arası iletişimi sağlayacak bir dil ve mimarlık olanaksız gibi görünmektedir. Sonuçta ilk başta modern mimarlığa güçlü bir eleştiri özelliği taşıyan postmodern mimarlık, bir süre sonra ticarileşti, birbirinden 'kitsch' ürünler verilmesine zemin hazırladı.

1960 ve 70'lerin postmodernizmini özde, içinde bulunduğu anı olumlayan bir tavır olarak gören Berman'ın bu eğilime getirdiği eleştiri, günün koşullarına hiçbir direnç mekanizması geliştirmeden tabi olması ve döneminin analizindeki kavrayış yetersizliğidir. "Olumlayıcı tavır 1960'larda 'yaşadığımız hayatın farkına varmalı', 'sınırı geçmeli, arayı kapatmalıyız' gibi temalar geliştirdi. Bu, sanat ile ticari reklamcılık, endüstriyel teknoloji, moda ve tasarım, politika gibi diğer insan etkinlikleri arasındaki engellerin kaldırılması demektir. Postmodernistlere göre saf biçim modernizmi ve saf başkaldırı modernizmi fazla dar, modern ruh için kısıtlayıcıydı. Amaçları modern dünyanın dur durak bilmeksizin önlerine yığıp durdukları şeylerin, malzemenin ve düşüncenin muazzam zenginliğine ve çeşitliliğine açılmaktı. Postmodernizm 19.yy imgelem duygudaşlığını yakalayabildiyse de, onların eleştirel kavrayışlarını gerçekleştiremediler. Postmodernizmin derdi, dünyada açıklığın nerede son bulacağı, modern sanatçının hangi noktada bu dünyanın güçlerini anlayıp, bunların hangileriyle hesaplaşacağı sorusunu açıklığa kavuşturacak eleştirel bir perspektif geliştirememesiydi." (Berman, 1981)

Postmodern mimarlığın hızlı yükselişi ve ardından gelen başarısızlığı, yeni bir modernist muhalif grubun doğmasına neden oldu. 1980'lerin sonu ve 1990'larla beraber mimarlık alanında 'ileri modern', 'geç modern', 'yeni modern', 'dekonstrüktivizm', 'işlevselcilik sonrası' gibi terimler telafuz edilmeye başladı. Hatta modern mimarlığın sona erdiğini ilan eden Jencks, Eisenman'ın 1977'de *Oppositions* dergisinde yayınlanan 'İşlevcilik Sonrası' adlı derlemesini referans göstererek modernizmin tekrar dirildiğini söylemek zorunda kaldı. Yeniden ortaya çıkan modernist tavrıların diğerlerinden ayıran temel özellik, anti-modern eğilimlere tepki niteliği taşımaları ve modern köklerini inkar etmeyen bir söylem geliştirmiş olmalarıdır.

Mimarlık alanında 1970'lerden beri yaşananlar kabaca şu şekilde özetlenebilir: Yarım asırdan biraz daha uzun süren modern mimarlık geleneğinin ardından, ondan daha da kısa süren bir postmodern deneyim, hemen sonrasında da ortaya çıkan ve bir şekilde modernist gelenekle dirsek temasında bulunan yeni tavırlar. Kaotik bir durum söz konusu. Herşey bir arada; 1950'lerin mantığı ile mimarlık yapmaya çalışanlar, onların yanında kendilerini anti-modernist bir çerçevede tanımlayan postmodernler ve her ikisine de muhalefette bulunan yeni modernist hareketler... Yapılan bu ayrım oldukça kaba çizgilere sahiptir. Her biri yöneldikleri referanslara, çağdaş modern toplumu nasıl sorunsallaştırdıklarına, tarih karşısında aldıkları tavıra, teknoloji ile olan ilişkilerine, dünyayı nasıl temsil ettiklerine ve bunun benzeri sayısız kritere bağlı olarak çeşitlenebilir, farklı isimlendirmelere gidilebilir. Mimarlık literatürüne bakılacak olursa bunun nasıl sonsuz bir çeşitlilikte yapıldığı görülecektir.

Tüm bu ayrım çizgilerine rağmen, bugün mimarlık alanındaki her tavır ya da akım postmodernizmin şemsiyesi altında değerlendirilmelidir. 'Kültürel bir başat öge' olarak postmodernizmin basıncı altındadırlar. Bütünsellik ve evrensellik talebinden vazgeçme, tekilik ve farklılıkların vurgulanması, heterojenite, yüzyıl sonu karamsarlığı, nihilizm temaları her biri için geçerlidir. Tüm biçimsel farklılıklarının ötesinde ortak bir ruh hali, benzer bir duygu birliği söz konusudur. Tümünü de harekete geçiren ortak dürtü, sürekli bir değişim içinde bulunan, yıkıcı bir dinamizme sahip, bilişsel haritasının çıkarılmasının imkansız olduğu, her türlü anlamın yitirildiği ya da tüketildiği, zeminiz bir dünyada eylemde bulunmak zorunda olmalarıdır. Bunu sadece 1960'larla da sınırlamamalı. Bu dürtü, bütün bir 20. yüzyıla hakim olan; yüzyıl başındaki modernistlerden, 60'ların postmodernlerine ve 90'ların yeni modernlerine kadar hepsini kapsayan benzer bir ruh durumuna işaret eder.

Bu dürtü, 20. yüzyılın tüm akımları için ortak bir zemini tanımlarken, bunun karşısında alınan farklı tavırlar ve reaksiyonlar da, ayrımları oluşturur. Yine kabaca bu reaksiyonlar şöyle tanımlanabilir: Yirminci yüzyılın başındaki denemeci çizgisinden ayrılan modern mimarlık, içinde bulunduğu dünyanın geçiciliği ve yıkıcılığı karşısında bu kaotik dünyayı kontrol etme isteği ile davranmaya başladı. Her şeyi mutlak kriterler içerisine yerleştirebileceği sanısına kapıldı. Tüm çabası bu çelişkili dünyada bir ağırlık noktası olmak, düzeni temsil etmektir. Kendi eylemiyle, ürünüyle realiteyi yansıttığını düşündü. Realiteyle kendi eylemi arasında dolaysız bir ilişki kurdu. Kendi mimarlık eylemini realitenin kaotik yapısına müdahale edebileceği bir araç olarak kullanabileceğini zannetti. Ama sadece inşaat sektörüne tabi olmaktan başka bir şey yapamadığını, içinde bulunduğu durumun imkansızlıklarını görecekti. Postmodern mimarlık ise yitirilen, yok olan anlamları tekrar yakalamaya çalışır. Postmodern deneyimlerin ortak paydası, iletişimde bulunabilen, anlamlı bir mimarlık arayışıdır. Yeni modernist tavırlar ise modern dünyanın ürkütücü görünümü karşısında her türlü anlamı redederler ve kendi saymaca kurallarının iç ilişkileri dışında hiçbir nedene bağlanamayacak, geometrik kombinasyonlara indirgenmiş, soyut, kurgusal bir mimarlık önerirler.

Günümüz mimari tavırları, postmodernler ve yeni modernistler, "modern yaşantının ve sanatsal uygulamalarının özünde olan zenginliği ve anlam belirsizliğini kendine temel alan karmaşık ve çelişkili" (Venturi, 1966) bir mimarlıktan yanadır. Ancak bu mimarlık modern dünyayı nasıl kavrayacaktır? Bu dünyaya karşı eleştirel bir boyut geliştirirken hangi kriterler sözkonusu olacaktır? Modern toplumun sürekli değişen, dinamik, heterojen yapısı karşısında kendi eyleminin güncelliğini, geçerliliğini ve sürekliliğini nasıl sağlayacaktır? Marshall Berman'ın içinde bulunduğumuz dönem için yaptığı saptama bu açıdan ilginçtir: "Yüzyılımız göz kamaştırıcı bir modern sanat ortaya çıkardı. Ama bizler bu sanatı doğuran modern hayatı nasıl kavrayacağımızı unutmuş gibiyiz. Bizler bugün kendi modernliğinin köklerinden kopmuş bir modern çağın ortasında bulunuyoruz." (1981).

Bu çalışma, modern hayatın kavranabileceği kriterler geliştirebilmek, modern yaşam içinde gerçekleştirilen eylemleri belirli bir zemine oturtabilmek için yine modernliğin kendisine ve modernizm kavramlarına bakılması gerektiğini öne sürmektedir. Bu öneri, ne muhafazakarlıkla sonuçlanabilecek bir iman tazeleme isteğini, ne de içinde bulunduğumuz ve postmodern olarak adlandırılan kültürel değerlerin reddini içerir.

Tam tersine yarım asırdan daha uzun sürmüş bir modernist gelenek ve ardından yaşanan ve postmodern olarak isimlendirilen deneyimin içinden geçme, kendine maletme ve ikisi arasındaki süreklilikleri farketme isteğidir. Burada herhangi bir tutarsızlık sözkonusu değildir. Öncelikle 1960'larda yaşanan değişimi modern kültürden bir kopma olarak görmemek gerekmektedir. Bu, daha çok modernliğin yeni bir aşamasıdır. Giddens bu konudan şöyle sözeder: "Modernliğin doğasına tekrar bakmalıyız. Bir postmodernlik dönemine girmek yerine, modernliğin sonuçlarının eskisinden daha çok radikalleştiği ve evrenselleştiği bir dönemdeyiz. Sözkonusu gelişmeyi modernliğin aşılmasından çok, modernliğin kendi kendini anlamaya başlaması gibi görmek daha anlamlıdır" (1992). Bu bağlamda, postmodernizm aslında modernliğin doğasına tekrar bakmak için bir fırsat, gerekli eleştirel kriterleri sunan bir değerler sistemidir. Huyssen de, bu durumu şöyle betimler: "Modernizmin tarihini hayali bir hedefe doğru mantıksal bir açılım olarak yorumlayan ve böylece bir dışlamalar dizisine dayanan tek yönlü bir modernizm tarihine mahkum olmaktan ziyade, modernizm tarihinin çelişkilerini ve olumsuzluklarını, gerilemelerini ve kendi ileriye doğru hareketine karşı başgösteren içsel direnişlerini keşfetmeye başlıyoruz. Postmodernizm, modernizmi modası geçmiş hale getirmekten uzaktır. Tersine postmodernizm modernizme yeni bir ışık tutar ve birçok estetik stratejileri ve taktiklerini, yeni topluşmaların içine dahil edip, orada çalışmalarını sağlayarak temellük eder" (1984).

Bu bölümün geri kalan kısmında postmodernizmin kendi içindeki fraksiyonlar gösterilecek ve özellikle de modernist bir bilincin izlerini taşıyan unsurların altı çizilecektir.

Postmodernizmi fraksiyonlara ayırmaya Norberg-Schulz'a referans vererek başlanabilir. Norberg-Schulz'a (1988) göre postmodernizm iki yüzlü bir Janus başı görünümündür. Bu yüzlerden biri, anlamlı biçimlerin dilini yeniden yakalayabileceğimiz temeli oluşturacak başlangıçlar ya da kökenler bulmayı umarak 'geri'ye doğru bakar. Öbür yüz ise 'ileri'ye, hiçliğe bakar; öyle bir nihilizmi savunur ki, buna göre biçimler, baştan çıkarma oyununun parçaları olarak bir görünüp bir kaybolurlar. Bununla birlikte bu yüzlerin her ikisi de modernizme tepkiden doğmuştur; işte bu nedenle ikisinin ortak, tek bir başı vardır. Norberg-Schulz bu ayrımı yaptıktan sonra postmodernizmin 'ileri' bakan nihilist yüzünün gerçekte Geç Modern bir bakış açısını temsil ettiğini söyler. Bunlar ütopyacı modernizmin son çırpınışıdır. Diğer yüzü ise 'has postmodernizm' olarak niteler. Bunun da asıl amacı, anlamın yeniden geri

getirilmesidir. Postmodern bir anlam arayışı, modernizmin kendisinin ortaya koyduğu eksikliklere tek gerçek yanıtı sunar. Postmodern arayış, saf usun çıkmazından yaratıcı bir biçimde sıyrılmayı temsil eder. Böylelikle dört bir yanımızda çalkalanmakta olan kaos içinde bir anlam adası yaratır. Postmodernizmin has yüzü, yerle gök arasındaki bu yerde varoluşumuzun niteliğini ve anlamını ifade etmiş olur.

Görüldüğü üzere Norberg-Schulz postmodernizm içinde iki ayrı fraksiyon tanımlamaktadır. Bunlardan Rossi, Venturi, Graves gibi mimarların bulunduğu grubu olumlamakta, ortaya çıkan yeni modernist tavırları ise negatif bir tonla reddetmektedir. Hal Foster da (1991) "Anti Estetik" isimli derlemesinde benzer bir şekilde postmodernizmi iki ayrı fraksiyona ayırır. Ancak değerlendirmesi Norberg-Schulz'unkinin tam tersidir. Postmodernizmi gerici ve direniş postmodernizmi olarak iki başlık altında tanımlamaktadır. "Günümüz kültürel politikalarında, statükoya direnen ve modernizmin yapısını çözmeye uğraşan bir postmodernizm ile modernizmi kutsama biçimleriyle redler düzen bir postmodernizm arasında temel bir karşıtlık vardır: Bir gerici postmodernizm ve bir direniş postmodernizmi. Gerici postmodernizm, geleneğin erdemlerine güzelleştirici değil de tedavi ediciliğin terimleri içinde bir geri dönüş olarak tanımlanır. Direniş postmodernizmi ise, sadece modernizmin kurumsal kültürüne değil, aynı zamanda gerici postmodernizmin ahlaki kuralcılığına yönelik bir karşı pratik olarak ortaya çıkar. Karşıtlık içindeki (fakat sadece karşıtlık içinde değil) direniş postmodernizmi, kendilerine geri dönmeksizin kaynakların eleştirisi ile, pop ya da sahte tarihsel biçimlerin kurumsal biçimlerin bir pastışı değil, geleneğin eleştirel bir yapı çözümünü ile tanımlanır. Kabaca direniş postmodernizmi, kültürel kodların istismarından çok, sorunları araştırır, toplumsal ve politik yakın ilişkilerin üstünü örtmekten çok onları açar."

Elimizdeki en ayrıntılı tanım ise Jameson'a aittir. Daha önce de değinildiği üzere, Jameson'a göre postmodernizm ileri ya da klasik modernizm olarak adlandırmamız gereken sürecin değerlendirilmesinde belirli bir konumun benimsenişi ile zorunlu bir ilişki içindedir. Postmodern olarak adlandırılan böylesine heterojen biçimde birbirinden farklı üslup ya da ürünler arasındaki türdeş benzerlikleri bunların kendi aralarında değil, hepsinin bir şekilde karşı çıktıkları ve tepki gösterdikleri ortak bir ileri modernist dürtü ya da estetikte aramak gerekmektedir. Jameson postmodernizm üzerine dört ana konumdan bahseder ve buna bağlı olarak bir şema geliştirir (1991):

	Modernist karşıtı	Modernist yanlısı
Postmodernist yanlısı	Wolfe Jencks	Lyotard
Postmodern karşıtı	Tafuri	Kramer Habermas

1. Postmodernist yanlısı / modernist karşıtı: Postmodernizmin ortaya çıkışı temelde antimodernist bir bakış açısından karşılamak mümkündür. Burada tümüyle yeni bir düşünce ve oluş tarzının dünyaya gelişi alkışlanır.
2. Postmodern karşıtı / modern karşıtı: Tafuri, postmodernizmin kendisini de ileri modernizmin zaten bozulmuş güdülerinin daha da yozlaşmış bir formu olarak görür.
3. Postmodern karşıtı / modern yanlısı: Habermas, modernizmden artakalan nihai olumlama ile postmodernizmin reddinin yeniden eklemlendirilmesini sağlar. İleri modernizmlerin özünde olumsuzlayıcı, eleştirel ve ütopyacı olarak görülen gücünün kurtarılmasını ve anılarının belleklerde yeniden canlandırılmasını amaçlamaktadır. Bunu da Aydınlanmaya bağlar.
4. Postmodernist yanlısı / modernist yanlısı: Lyotard, bugün yaygın biçimde postmodern olarak tanımlanan yeni ve henüz ortaya çıkan, çağdaş ya da postçağdaş kültürel üretime olan yaşamsal bağlılığının, Adorno'nun ruhuna çok uygun daha eski otantik ileri modernizmlerin bir bölümü ve yeniden olumlanması şeklinde kavranmasını önermektedir. Lyotard'ın bu önerisindeki zekice kıvrılma ya da sapma, postmodernizm adı verilen oluşun, bir artık ürün olarak, çevremizdeki tüm çağdaş postmodernizmlerin, eski gücüne ve dirliğine tekrar kavuşan yeni bir ileri modernizme geri dönüşü ve yeninin yeniden icadı, onun zafer içinde yeniden ortaya çıkışının vadedecek şekilde ondan önce geldiği ve onu hazırladığı görüşü ile ilgilidir.

Jameson'ın ortaya koyduğu dört ana konum içinde "postmodernist yanlısı / modernist yanlısı" olarak nitelediği Lyotard, bu çalışmanın modernizm ile postmodernizm arasında kurmak istediği sürekliliği göstermek açısından önemli bir figürdür. Diğer üç konum modernizmi, postmodernizmi ya da her ikisini birden reddetme üstüne kuruludur. Reddetme üstüne kurulu bu üç konumu daha dikkatli incelemenden de, bir şeyleri reddetmenin, dışlamanın doğasından gelen bir düşünce kısırlığı taşıdıkları söylenebilir. Lyotard ise dışlamak yerine içinden geçmeyi tercih eder. Bugün

postmodern olarak adlandırılan değerleri yüzyıl başına taşır ve aslında postmodern olarak nitelenen şeyin modernliğin embriyosu olduğunu göstererek, gelecek yüzyılın modernizmini kurmaya çalışır. Bu nedenle Lyotard ve onun bu konudaki anahtar metni "Postmodern Nedir Sorusuna Cevap" (1986) üstünde durmak gerekmektedir. Bu metin ele alınırken doğrudan doğruya "Postmodern Nedir Sorusuna Cevap" metnini ve Lyotard'ı ele alan üç makaleden yararlanılacaktır. Bunlar, Hakkı Hünler'in (1994) "Aydınlanma, Postmodern ve Kayıp Halka", Richard Rorty'nin (1985) "Habermas, Lyotard ve Postmodernite" ve Douglas Kellner'ın (1988) "Toplumsal Teori Olarak Postmodernizm: Bazı Meydan Okumalar ve Sorunlar" isimli makaleleridir

Lyotard, Aydınlanmanın evrensel birlik idealine karşı postmodern ayrımı önerir. Ancak bu itirazı da modernlikten tam bir kopuş değil, modern içerisindeki içsel itirazlardan biri olarak niteler. Lyotard, metne içinde bulunduğu anı "bir gevşeme, vazgeçme dönemindeyiz" sözü ile tanımlayarak başlar. Ona göre dönemin temel karakteristiğini sanat, felsefe ve kültür alanında yeni denemeler yapılması yönündeki genel bir baskı ve bu yöndeki çabaların belirli kurallara bağlanarak sınırlanması ile ortaya çıkan bir talep belirlemektedir. Bu talebin baş aktörü olan ve modernliği tamamlanmamış bir proje olarak niteleyen Habermas'ın sanatlardan ve onların sağladığı yaşantıdan talep ettiği şey, bilginin, etğin ve politikanın söylemlerini ayıran uçurumun üzerine bir köprü kurmaları, bir yaşantı birliğini sağlayacak bir yol açmalarıdır. Lyotard'a göre, sanattan talep edilen birlik, sanatçıya hasta olduğu düşünülen toplumu tedavi etme sorumluluğu yüklüyor. Sanatçıdan, herkesin anlayabileceği ortak bir iletişim ve anlam kodu oluşturması bekleniyor. Yani toplumu oluşturan bireyler olarak hepimiz için ortak bir gerçekliğin modelini oluşturacak eserler üretmesi, bunun dışındaki denemeleri iptal etmesi ve bu doğrultuda araçlarını, tekniklerini, biçimlerini, konularını vb. sabitleştirmesi isteniyor sanatçıdan.

Lyotard, içinde bulunduğumuz bu döneme ait olan realizm ya da ortak gerçeklik talebi karşısına avant-garde sanat ile çıkar. Ona göre modernlik, başka gerçekliklerin icat edilmesiyle birlikte, realitenin yetersiz bir realite oluşunun keşfedilmesi ve inancın sarsılması olmaksızın ilerlemez. Kendi postmodernizm tanımını da bu çerçevede kurar ve 20. yüzyıl başındaki avant-garde sanat ile buluşturur: "Pekala öyleyse postmodern nedir? İmajın ve anlatının kurallarına yöneltilmiş başdöndürücü sorgulama çalışmasında aldığı ya da alamadığı yer nedir? Modernin bir parçasını oluşturduğu muhakkak: Devralınan her şeyden, bu daha dün devralınmış olsa bile

kuşullanılmalıdır. Cezanne hangi uzama meydan okur? İzlenimcilerine. Picasso ve Braque'ın saldırdıkları nesne hangisidir? Cezanne'inki. Duchamp, 1912'de hangi önvarsayımı bir kenara bıraktı? Kübist bile olsa, bir tablo yapmak gerektiği önvarsayımını... Kuşaklar korkunç bir hızlanmayla koştururlar. Bir yapıt ancak önce postmodernse modern olabilir. Böyle anlaşıldığında, postmodernlik nihayetine varmış modernizm değil, doğum halindeki modernizmdir ve bu hal süreklilik arzeder."

Yukarıdaki paragraftan anlaşıldığı üzere, Lyotard postmodernliği modernliğin içinde ve onunla iç içe geçmiş olarak kurar. Lyotard, postmoderni, modern deneyim içerisinde kuralsız ve eleştirel bir arayışa angaje olmuş, herhangi bir birleştirici ve bütünleştirici iddia taşımayan bir zihin çerçevesi olarak tanımlar. Böyle anlaşıldığında, postmodern, modern olanı tüm potansiyellerinde ileriye doğru iten ve nostaljik birlik talebini kural tanımaz çeşitlilikteki denemeler lehine yapı bozumuna uğratan negatif ve eleştirel bir zihin çerçevesidir.

Buraya kadar olan bölüm dikkate alındığında, postmodernliğin iddiası olan modernlikten kopuş söylemi temkinli yaklaşılması gereken bir sav olarak ortaya çıkar. Postmodernizmin fraksiyonlara ayırma çabası boyunca, kaba bir modernizm / postmodernizm ayrımının sorunu hafife almak olacağı ve postmodernizmin kendi içinde, olumlu ya da olumsuz yaklaşılsın, modernist unsurları barındırdığı gösterildi. Sadece bu bile postmodernizm konusunun dikkatli bir şekilde ve keskin kutupsallaşmalara gitmeden değerlendirilmesi gerektiğini gösterir. Ancak bu bölüme son vermeden bir konuya daha değinmekte yarar olacaktır.

Gerçekten postmodern bir düzen olabilir mi? Modernliğin ötesine geçen böyle bir düzenin belli başlı kriterleri neler olabilir? Giddens (1992), bu sorulara şu şekilde yanıt verir: Giddens'a göre şu an postmodern bir düzenin içinde değil, modernliğin etkilerinin radikalleştiği bir dönem içinde bulunmaktadır. Ancak bugün, postmodern bir düzenin ana hatlarının tanımlanabileceği ve böyle bir düzenin gerçekleşebileceğini gösteren önemli kurumsal eğilimler mevcuttur. Öncelikle modernliğe ait kurumsal yapıların yıkımı söz konusudur. Örneğin kapitalizmin ötesinde ne yatmaktadır? Kapitalizm gibi bütün dünyaya yayılmış, baskın bir sosyo-ekonomik düzenin yerini ne alabilir? Daha da önemlisi, böylesine büyük bir değişimin tetiğini ne çekecektir? Giddens, postmodern bir düzenin ana hatlarını şu şekilde sıralar: Çok katmanlı demokratik katılım, kıtlık-sonrası sistem, demilitarizasyon ve teknolojinin

insancıllaştırılması... Giddens, bundan sonra modernlikten sonra gelebilecek postmodern bir düzeni, kıtlık-sonrası bir sistem çerçevesinde değerlendirir. Böylesi bir sistemin belli başlı boyutları, eşgüdümlü küresel düzen, toplumsallaşmış ekonomik örgütlenme, savaşın aşılması ve gezegensel koruma sistemleridir. Ancak hemen ardından modernliğin yüksek etkili risklerini hatırlatır. Bunlar, totaliter gücün büyümesi, ekonomik büyüme düzeneklerinin çöküşü, nükleer çatışma ya da geniş ölçekli çatışma ve ekolojik çürüme ya da felakettir. Bunun ardından ise herhangi bir düzenin kurulabilmesinden öte, geriye sadece bir yıkıntı kalacaktır.



BÖLÜM 2: MODERNİTE - GERÇEK KOPUŞ

"Postmodernite - Kopuş Efektı" bölümünde, kendisini modernlikten kopuş söylemi içinde gerçekleyen postmodernliğin bu iddiasının bir yanılığ olduğı, postmodernliğin aslında modernliğin bir parçası olarak düşünülmesi gerektiğı ortaya kondu. İlk bölüm daha çok içinde bulunduğumuz duruma postmodernlik perspektifinden bakma, bugüne ait bir tespitte bulunma ve sorun saptama olarak düşünölmelidir. Ancak böyle bir çaba her zaman için yetersiz kalacaktır. Bir yandan bugüne postmodernlik perspektifinden bakarken, diğeryandan asıl iddia halen modernliğin temel belirleyici bir pozisyon olarak varlığını koruduğı ve postmodernliğin ancak modernlik içinde anılması gerektiğı olunca, yapılan her değeriendirmenin eksik bir yanı olacaktır. Bu nedenle "Modernite - Gerçek Kopuş" bölümünde, 'bugün' sadece kendi içinde kalınarak değil, 17. yüzyıldan beri süregelen ve 20. yüzyıla beraber daha da keskinleşen bir sürecin parçası olarak değeriendirilecektir.

Kimilerince tarihsel perspektif içinde Rönesans'a kadar geri götürölen, ancak tartışmasız olarak insanlık tarihinin son üçyüz yılını içine alan modernlik, bu süre boyunca kendine özgü bir kurallar yığını oluşturmuştur. Modernlik bu anlamda çok geniş bir çerçeve içinde değeriendirilmelidir. Bu çerçeve kabaca modernliğin şu yönleri ile sınırlanabilir: Felsefi ya da düşünsel bir boyut içermesi, oluşturduğı yeni kurumsal yapılar ile geleneksel sistemlerden tümöyle ayrılması, sürekli yıkma ve yeniden kurma üstüne kurulu sosyo-ekonomik bir düzeni dayatması, ulus-devlet temasına dayalı bir siyasal yapı içermesi... Kuşkusuz bu temalar üçyüzyıl boyunca oluşan geniş bir literatüre dayanarak çeşitlenebilir. Ancak bu temalara dayanarak modernlik üzerine yapılacak bir inceleme, hem bu çalışmanın sınırlarını aşacak, hem de amaçlarına ters düşecektir.

Bu bölümde modernlik, felsefi, kurumsal, sosyo-ekonomik, teknolojik, kültürel ve benzeri boyutlarına değinilmeden; ancak yukarıda sıralanan durumlar karşısında edinilen bir deneyimler bütünü olarak ele alınacaktır. Modernliğin temel karakteristiklerinden ikisi değışim hızı ve değışim alanıdır (Giddens, 1992). Modernlik,

şimdiye kadar tarihte benzeri görülmeyen bir hızla dünyayı değiştirmiş, insan yaşamlarını derinden etkilemiştir. Ayrıca bu değişimin ölçeği de benzersizdir. Modernlik, global ölçekten gündelik yaşama, istisnasız her insanı kuşatır, kolay kolay da içinden çıkılamayacak bir yaşam deneyimi dizisi ile karşımıza çıkar. Hızlı bir modernleşme süreci sonunda tüm insanlık bir nükleer savaş tehdidi ya da ekolojik bir felaket tehlikesi ile yaşamayı öğrenmek zorunda kalmıştır. Sadece dünyaya yönelik büyük ölçekli felaket senaryoları değil, gündelik yaşamın en sıradan görünüşleri de sayısız modern deneyimler içerir. Gündelik yaşamın ev-iş-eğlenme-dinlenme şeklinde bölümlerden oluşan ve kısaca kamusal zaman / özel zaman diye ikiye ayrılması, alış-veriş alışkanlık ve şekilleri (marketlerden alış-veriş etmek, taksitli satışlar, promosyonlar, kredi kartı kullanımı vb.), gerçeklik ile olan bağın çoğunlukla medya aracılığı ile kurulması gibi gündelik yaşamın rutini olarak nitelenebilecek eylem ve durumlar sonsuz sayıda, modern dünyaya özgü deneyim çeşitliliği içerirler.

Modern dünyanın insanlara sunduğu ve daha önceki dönemlerle karşılaştırıldığında benzersiz olan modern deneyimler örüntüsü, günümüz insanının gerçekliği algılamasında da temel bir değişime neden olmuştur. Bu durumdan kısaca "modern olmak" diye sözedilebilir. Marshall Berman'a göre, "modern olmak kendimizi bize macera, iktidar, keyif, gelişme, kendimizi ve dünyayı dönüştürme vaat eden ve aynı zamanda sahip olduğumuz her şeyi, bildiğimiz her şeyi, büründüğümüz her kimliği yıkma tehdidinde bulunan bir çevrede bulmak demektir (1981)." Bu tanım çerçevesinde, modern bir dünyada yaşamının getirdiği bir ruh halinden, zorunlu bir halden söz etmek gerekmektedir. Ancak "Modernite - Gerçek Kopuş" bölümünün ana eksenini oluşturan bu durumdan bahsetmeden önce yine modernlik konusuna dönmekte ve "modern olmayı" hazırlayan koşulları incelemekte fayda vardır.

Modernlik üzerine yapılan tanımlamalar, ki bunlar genellikle giriş tanımlamalarıdır, modernliği belirli bir zaman süreci ve coğrafi çıkış noktasıyla ilişkilendirirler; ancak onun temel karakteristiklerini açıklamazlar. Bu tanımlamalar göre modernlik, onyedinci yüzyılda Avrupa'da ortaya çıkan, daha sonra bütün dünyaya yayılan toplumsal yaşam ve örgütlenme biçimlerine verilen genel addır (Giddens, 1992; Sarup, 1993). Modernliğe asıl önem kazandıran özelliği, kendisinden önceki her türlü geleneksel sistemden tümüyle farklı bir strüktür oluşturmaları ve benzersiz olmasıdır. Modernliğin bu benzersizliği geleneksel sistemlerden bir kopuşa işaret eder. Giddens, bu kopuşu süreksizlik olarak ifade eder ve modern toplumsal kurumları, geleneksel toplumsal düzenlerden ayıran süreksizlikleri birkaç başlık altında toplar. Bunlardan

biri, modern çağın harekete geçirdiği değişim hızıdır. Modernlik, geleneksel sistemlerden dikkate değer biçimde daha devingendir. Modernliğin koşulları içinde değişim hızı son noktadadır. İkinci bir süreksizlik ise değişim alanıdır. Dünyanın değişik bölgeleri birbirleriyle bağlantı içine çekildikçe, toplumsal dönüşümün etkileri kaçınılmaz olarak her noktaya ulaşır. Üçüncü süreksizlik, modern kurumların doğasının özülüyle ilgilidir. Ulus-devletin siyasal sistemi, üretimin cansız güç kaynaklarına büyük ölçüde bağımsız olması ya da ürünlerin ve ücretli emeğin tam anlamıyla metalaştırılması gibi bazı modern toplumsal biçimler önceki tarihsel dönemlerde hiç görülmemektedir.

Modernliği daha önceki geleneksel sistemlerden ayıran süreksizlikler, onyedinci yüzyıldan itibaren başlayan ve genel olarak modernleşme olarak adlandırılan bir dizi süreçle ilgilidir. Bu süreçler şu şekilde sıralanabilir: "Fiziksel bilimlerde gerçekleşen, evrene ve onun içindeki yerimize dair düşüncelerimizi değiştiren büyük keşifler; bilimsel bilgiyi teknolojiye dönüştüren, yeni insan ortamları yaratıp eskilerini yokeden, hayatın tüm temposunu hızlandıran, yeni tekelleri iktidar ve sınıf mücadelesi biçimleri yaratan sanayileşme; milyonlarca insanı atalarından kalma doğal çevrelerinden koparıp dünyanın bir başka ucunda yeni hayatlara sürükleyen muazzam demografik altüst oluşlar; hızlı ve çoğu kez sarsıntılı kentleşme; dinamik bir gelişme içinde birbirinden çok farklı insanları ve toplumları birbirlerine bağlayan, kapsayan kitle iletişim sistemleri; yapı ve işleyiş açısından bürokratik olarak tanımlanan, her an güçlerini daha da arttırmak için çabalayan ve gitgide güçlenen ulus-devletler; siyasal ve ekonomik alandaki egemenlere karşı direnen, kendi hayatları üzerinde biraz olsun denetim sağlayabilmek için çabalayan insanların kitlesel toplumsal hareketleri; son olarak, tüm bu insanları ve kurumları bir araya getiren ve yönlendiren, keskin dalgalanmalar içindeki kapitalist dünya pazarı (Berman, 1981)."

Yukarıda sözedilen süreçlerden herbiri, modern dünyanın süreksizlikçi, devingen ve karmaşık karakterini besler. Kuşkusuz hepsi de, üzerlerinde ayrı ayrı ve özenle durulması gereken niteliktedir. Ancak bunlar içerisinde, Berman'ın "kapitalist dünya pazarı" olarak adlandırdığı süreç, diğer süreçlerin içinde yer alabilecekleri, eylemde bulunabilecekleri, biraraya gelip adına modernlik denilen yapıyı kurabilecekleri bir boşluk ya da eylem alanı yaratmakla farklılaşır. Bu nedenle, modernliğin önemli bir parçası olan ve sürekli kendisini yeniden üreten bir sosyo-ekonomik düzene dayalı bu süreç, daha detaylı bir incelemeyi gerektirmektedir.

Marx'a göre modernliği anlamının kilit kavramı kapitalizmdir (Poole, 1991). Marx, iŖe öncelikle tarihsel bir analizle baŖlar. Ona göre tarih, sınıf mücadelelerinin tarihinden ibarettir. Ama bu sınıf mücadelesinin içinde yeralan insanlar, bunu bir mücadele olarak kavrayamazlar. Mücadele, hep bu mücadeleyi saklayan bir kurumsal yapının gerisinde cereyan eder. İnsanlar, toplumda girmiŖtikleri bilinçli ilişkilerde hep bu kurumsal yapı çerçevesinde eylemde bulunurlar. Bu kurumsal yapının kendi kendini kavrayış şekli olan ideoloji ile düşünürler. Mücadeleyi hep ideoloji gözlükleri ardından görürler. Oysa işlevi sınıf mücadelesini gizlemek olan kurumsal yapı ve bu yapıyı ifade eden ideoloji, tanımı gereği mücadelenin varlığını inkar etmek zorundadır (Nişanyan, 1979). Tarih boyunca her zaman varolan bu mücadeleye bakıldığında, her tarihsel dönem kendi içinde oldukça geniş bir sınıf çeşitliliği gösterir. Örneğin Eski Roma'nın toplumsal yapısı patrisyenler, şövalyeler, plebler ve kölelerden; Ortaçağ'ınki de, feodal beyler, vasallar, lonca ustaları, kalfalar ve serflerden oluşmaktaydı. Modern burjuva toplumu, bu sınıf karşıtlıklarını ortadan kaldırmadı; sadece daha da basitleŖtirdi. Tüm toplum iki büyük sınıfa bölündü: Burjuvazi ve proleterya (Marx, 1888).

Modern dünyada baş oyuncu burjuvadır (Wallerstein, 1987). Daha önceki dönemlerde toplum yapısı statikti. Kişinin toplumsal statüsü doğduğu andan itibaren belirliydi. Toplumsal yapı da, doğuştan itibaren verili olan statülerin korunması üzerine kuruluydu. Köylü doğan, köylü olarak; soylu doğan, soylu olarak yaşamak ve ölmek durumundaydı. Yeni bir insan tipinin, burjuvanın ortaya çıkması ile bu durum deđiŖti. Bu yeni insan tipinin varolma yolu baŖlangıçta az olan servetini sürekli arttırmaktan geçiyordu. İş, durmadan genişleyerek üretmesi gereken kardı; birikimdi. BaŖladıđu noktada bitirmeyi kabullenmesi doğasını inkar etmesi anlamına gelirdi. Sürekli olarak konumunu deđiŖtirmek, geliŖtirmek durumunda olan burjuva, bir yandan da kendisinin konum deđiŖtirmesine köstek olabilecek engelleri de ortadan kaldırmak zorundaydı (Uğur, 1992).

Marx, kapitalist toplumun, temelde modern burjuva toplumu olduğunu kabul eder. Aynı zamanda onun tarihsel öneminin de farkındadır. "Burjuvazi tarihte son derece devrimci bir rol oynadı. Burjuvazi üstünlüğu ele geçirdiği her yerde, bütün feodal, ataerkil, romantik ilişkilere son verdi. İnsanı doğal efendilerine bağlayan çok çeşitli feodal bağları acımasızca kopardı, ve insan ile insan arasında, çıplak özçıkardan, katı nakit ödemededen başka hiçbir bağ bırakmadı. Burjuvazi, gericilerin o çok hayran oldukları ortaçağın kaba kuvvet gösterisinin nasıl en hareketsiz tembelliğin bir

tamamlayıcısı olduğunu açığa çıkardı. İnsan faaliyetinin neler yaratabileceğini ilk gösteren o oldu. Mısır piramitlerini, Roma'nın su kemerlerini ve Gotik katedralleri kat be kat aşan şaheserler yarattı; daha önceki bütün tarihsel göçleri ve haclı seferlerini gölgede bırakan seferler düzenledi. Burjuvazi, üretim araçlarını ve böylelikle üretim ilişkilerini ve onlarla birlikte toplumsal ilişkileri sürekli devrimcileştirmeksizin varolamaz. Daha önceki bütün sanayici sınıfların varlık koşulu, bunun tersine, eski üretim biçimlerinin değişmeksizin korunmasıydı. Üretimin sürekli altüst oluşu, bütün toplumsal koşullardaki düzenin kesintisiz bozuluşu, sonu gelmez belirsizlik ve hareketlilik, burjuva çağını bütün öncekilerden ayırdeder (Marx, 1888)."

Berman'ın modern burjuva toplumu analizi de, Marx'la aynı paraleldedir. "Modern burjuva toplumunun karanlık, sakladığı bir yönü vardır. Burjuvazi modern politika ve kültürde düzen partisi olma iddiasındadır. Ancak gerçek şudur ki, dış görünüşünün ardında tarihin en şiddetli, yıkıcı egemen sınıfı olduğu gerçeği yatar. Burjuva toplumunun inşa ettiği herşey yıkılmak üzere inşa edilmektedir. 'Katı olan herşey'; sırtımızdaki giysilerden onları dokuyan tezgah ve makinalara, makinaların başında çalışan insanlara, işçilerin yaşadığı ev ve mahallelere, işçileri sömüren şirketlere, kasabalara, şehirlere, koca koca bölgelere ve onları içine alan uluslara kadar; bütün bunlar ertesi gün yıktırılmak, dağıtılmak, parçalanmak, yerle bir edilmek üzere yapılıyor. Burjuva bina ve kamusal yapıları tek kullanımlık. Hızla değerden düşüp sermayeye çevrilebiliyor, eskimek üzere planlanıyor. Toplumsal işlev bakımından Mısır piramitleri, Roma su kemerleri, Gotik katedrallerden çok, çadır ve kampinglere benziyorlar. Modern burjuva toplumu garip ve paradoksal bir konumdadır. Hayatlarımız, çıkarları sadece değişme de değil, aynı zamanda kriz ve kaosta yatan bir egemen sınıf tarafından kontrol ediliyor. Durmaksızın sarsıntı, dinmek bilmez belirsizlik ve kaynaşma bu toplumu yıkmak yerine ona hizmet ediyor; sağlamlaştırıyor. Asıl tehdit ve korku kaynağı kalıcı, katı istikrar. Bu dünyada istikrarın tek anlamı, antropi ve yavaş yavaş ölmek. İlerleme ve büyüme hissimiz ise yaşadığımızı bilmenin tek yolu. Toplumumuzun çözülmekte olduğunu söylemek, onun canlı kanlı olduğunu söylemekten başka birşey değil aslında (Berman, 1981)."

Modern toplumun bu istikrarsız ve dinamik karakterini, kapitalist ekonomik düzenin kendi iç doğasında aramak gereklidir. Marx, kapitalist toplumu emek-gücünün bir meta olarak özgürce alınıp satılabildiği toplum çeşidi olarak tanımlar (1858). Ancak bu mübadele şekli eşitlik üstüne kurulu değildir. Mübadele edilen emek-gücü karşılığında eşit pay alınmaz. Sadece emek-gücünü satan işçiye yaşamını sürdürecekt kadar ödeme

yapılır. Aradaki fark ise artık ürün olarak sermaye sahibi kapitalistte kalır. Kapitalist toplumun istikrarsız ve dinamik karakterini belirleyen ayrım bu noktada başlar. Kapitalist ekonomide elde edilen artık değeri, öbür sınıflı toplumlarda olduğu gibi üretici olmayan tüketim türünde kullanma yönünde değil de, üretkenliği geliştirmede kullanma yönünde güçlü bir güdülenim vardır. Bunun temeli sermayenin rekabetçi yapısında yatar. Normal şartlarda, bir kapitalistin kapitalist olarak varolmaya devam edebileceği tek yol, elde hazır bulunan teknolojik kaynakları üretimin maliyetlerini minimize edecek şekilde kullanmaktır. O nedenle, artık değerın bir kısmının teknolojiyi geliştirmek ve emeğin daha etkili bir kullanımını garantilemek için üretim sürecine geri döndürülmesi gerekmektedir. Bu yapı içinde, üretim metodlarını sürekli dönüştürme yönünde öbür sınıflı toplumlarda olmayan bir dinamizm vardır. Bu süreç yalnızca yaratıcı değil, aynı zamanda ve zorunlu olarak yıkıcı bir süreçtir. Eski çalışma metodlarının, geleneksel üslupların ve becerilerin, bazen bir üretim branşının tamamının kar maksimizasyonunun isterleri doğrultusunda yerlerini yeni tekniklere, keşiflere ve üretim biçimlerine bırakması gerekir. Bu yıkım yalnızca çok eski olanla ilintili değildir; yeni olan bir gece içinde güncelliğini yitirebilir. Burjuvazinin başarıları ne denli muazzam olursa olsun, bu başarılar uzun sürmeyeceklerinin bilgisiyle gerçekleştirilmiştir. Planlanmamış eskime, kapitalizmin yaratıcı görünümünün öbür yüzüdür (Poole, 1991).

Kapitalist ekonominin bu ikircikli yapısı sadece ekonomik fenomenlerle sınırlı değildir. Ekonomi alanındaki zeminsizlik, devamlı kurma ve yıkma diyalektiği, kaçınılmaz bir şekilde modern dünyanın diğer alanlarına; toplumsal ve kurumsal örüntülere, gündelik yaşama, kültürel dizgelere ve modern insanın içinde bulunduğu anı temel alımlama biçimlerine de sızar. Berman (1981) bu durumu şu şekilde betimler: "Modernizm kültürünü biçimlendiren ve ona can veren temel öge; bir yanda sürekli devrim, tatmin edilemez arzu ve güdüler, sonsuz gelişme, daimi yaratma ve yenileme; diğer taraftan onun radikal antitezi, nihilizm, yıkım, hayatın darmadağın olması, çiğnenmesi kutupsallığı."

20. yüzyılın modernist kültür tarafından biçimlendirilen görünümüne kabaca bir bakış bile, onun diğer yüzyıllardan ayıran karakterini ortaya koyar. İçinde bulunduğumuz çağ, birbiri ardına çıkan 'izm'leri, yüksek gerilimli sanat hareketleri, yoğun muhalif tavırları ile diğer yüzyıllardan tümüyle farklılaşır. 'İzm'ler kalabalığı içinde Art Deco, Kübizm, De Stijl, Pürizm, Süprematizm, Konstrüktivizm, Brütalizm, Rasyonalizm, Fonksiyonalizm, Ekspresyonizm, Fütürizm, Postmodernizm ve Dekonstrüktivizm ilk

akla gelenler. Bu çeşitlilik yalnızca 20. yüzyıla özgüdür. Her ortaya çıkan akım, tek başına dünyayı temsil etme istek ve iddiasındadır. Tüm yaratıcılığı, ortaya koyduğu yeni düşünce ve görünüşleri, kendisinden öncekilere muhalif olma, onların düşüncelerine saldırma ve yıkma temeli üzerine kuruludur. Ancak her düşünce ve görünüm, kendisinin de en az diğerleri kadar temelsiz ve geçici olduğunu bilir. Her biri de altlarındaki uçurumun farkındadır.

Şimdi yukarıda ortaya konan tablo göz önüne alınarak, modern bir dünyada, modernleşmenin her türlü sarsıntısını hissederek yaşamının getirdiği bir modern bilinç durumundan sözedilebilir. Modern bilinç durumu öncelikle zamana ilişkindir ve anlıktır. İçinde yaşanan zamanı kendisinden kalkarak tanımlama çabasındadır. Tarihsel olanın karşıtıdır. Kendisinden başka birşeye referans vermez (Demirhan, 1992). Böyle bir bilinç durumu herhangi bir değer taşıyamaz. İçinde bulunduğu zamanın değişmesiyle kendisini yitirir; başka birşey olur. Bu durumu en iyi Schopenhauer'ın yokuş aşağı koşan insan eğretilmesi anlatır: "Varoluşumuzun kendisini destekleyecek daima fani ve yitip giden şimdiden başka hiçbir temeli yoktur; ve böylece özleyip durduğumuz hiçbir durgunluk olanağı olmaksızın sürekli hareket varoluşumuzun asli biçimidir. Bizler durmaya çalıştığı takdirde kaçınılmaz olarak düşecek olan ve bacaklarını ancak koşmaya devam ederek dik tutabilen bayır aşağı koşan insana benziyoruz." Modern bilinç, içinde bulunulan dünyanın temsil edilemezliği, devamlı devinimi, geçmişten devralınan biçim ve içeriklerin yetersizliği karşısında duyulan güvensizlik ve yersizlik duygusu ile mücadele etmek zorundadır. Modern olmak arada olmak demektir. Öncekine yabancısıdır. Aralarında hiçbir organik bağ kalmamıştır. Önceki ile arasındaki ilişkiden dolayı, içinde bulunduğu ana da kuşku ile, yabancı olacağını bilerek bakar. Sonraki ise bir dizi hiçlikten oluşur. Modern olmak çevresindeki her şeyi yıkmayı; yabancı olmayı; geçici, zeminsiz bir dünyada yaşamayı gerektirir. Referans alınabilecek hiçbir değer ya da anlam bulunmaz. Hafızaya yer yoktur (Yırtıcı, 1994).

Yukarıda tanımlanan modern bilinç durumu, ironik bir şekilde modern öncesi bir "yitik cennet" mitosunun doğmasına neden olur (Berman, 1981). Modern dünyanın geçiciliği ve zeminsizliği karşısında bir direnç mekanizması kurulması gerekir. Bu nedenle modern dünya kurulurken terkedilen gelenek, modern insanın en temel ihtiyaçlarından biri olarak tekrar ortaya çıkar.

Stauth ve Turner (1988), Nietzsche'nin Dansı isimli kitaplarında bu durumu "nostaljik paradigma" adı altında kavramsallaştırırlar. Modern insanların oynadıkları toplumsal rollerde kendilerini rahat hissetmemelerinden ötürü, artık yuvalarında olmadıklarına dair bir duygu hakimdir. Bu paradigmanın belli başlı dört bileşeni vardır. Birincisi, tarihin bir çöküş ve yitirme olarak görülmesidir. Dünyanın insana yuva olduğu bir altın çağdan uzaklaşma düşüncesi sözkonusudur. Toplumsal teleolojinin ters yönde çalıştığı düşünülür. Bu düşünceye göre gelecek yalnızca çöküşün bir devamı değil, daha da şiddetleneceği bir alandır. Nostaljik paradigmanın ikinci bileşeni, bütünlüğün ve ahlaki kesinliğin yitirildiği duygusudur. Tarih, bir zamanlar toplumsal ilişkilerin ve kişisel tecrübenin birliğini sağlamış olan değerlerin çöküşü olarak görülür. Bu nostaljik izlek, kapitalist endüstrileşme, kırsal cemaatların çöküşü, bilimsel bilginin serpilmesi ya da toplumsal yapının giderek farklılaşması ve karmaşıklığı gibi birtakım katastrofik toplumsal süreçlerin herşeyi kaplayan dinsel kubbeyi ve kutsal değerleri zayıflatmış güçlü bir dünyevileşme teorisi içerir. Birbiriyle rekabet eden ve çatışan değerlerden ibaret bir dünyada yaşıyor olmamızdan ötürü bir kimsenin kendisini ahlaki bir hayat şemasına ya da toplumsal gerçekliğe dair genel bir felsefeye bağlaması çok zordur. Nostaljik paradigmanın üçüncü boyutu, bireysel özerkliğin yitirilmesi ve sahici toplumsal ilişkilerin çökmesidir. Ahlaki birliğin yitirilmesi gözönüne alındığında, birey yavaş yavaş kendisini zayıflatan ve bir bürokratik devlet tahakkümü dünyasında yabancı kılan makro toplumsal süreçlere ve kurumlara terkedilir. Bu paradigmanın son bileşeni, basitlik, kendiliğindenlik ve sahiciliğin yitirilmesi duygusudur. Birey yalnızca yönetim bazında değil, ama aynı zamanda duygunun özerk dışavurumunu engelleyen davranışa dair belli mikro-ahlaklar bazında denetlenir. Buna göre birey, tüketim kültürünün giderek egemen hale geldiği dünya tarafından güdülüp, yönetilen belli yapıp etme biçimlerinde denetlenir.

Modernliğin 17. yüzyıldan itibaren kendisini kurarken, her türlü geleneksel sistemden kopması, daha önce tarihte benzeri görülmemiş bir toplumsal örgütlenme oluşturmaya ve bir "tabula rasa"ya dayanmasının ardından; modernleşme sürecinin dünyanın her yanına ulaşması ve radikal sonuçlarının ortaya çıkması ile beraber, tarihselcilik ve geleneğin geri dönmesi, aslında modern bir duruma işaret eder. Burada sözü edilen gelenek, modern öncesi gelenekten tümüyle farklıdır. Daha öncesinde gelenek, "kendinde şey" olarak varolmakta; hiçbir şey ile kıyaslanmaya, başka şeylere referans verilerek tanımlanmaya ihtiyaç duymamaktaydı. Buradaki gelenek ise modernlik tarafından kuşatılmıştır. Artık "kendisi için şey" durumundadır. Kendisini ancak bir öteki ile tanımlar. Bu öteki, modernliğin kendisidir. Daha da önemlisi, öteki üzerinden birtakım tanımlara ulaşmak modernliğe özgü bir durumdur. Modernlik tarafından

kuşatılan gelenek, eski değil yenidir. Modern bir durumun parçasıdır. Zannedildiği gibi geçmişten devralınmamıştır; bugüne aittir. Doğal ve olması gerektiği gibi değildir. Kurmacadır; iradi bir çaba ile bugün kurulmuştur. Tarihin yığınları arasından seçilmiş ve yönlendirilmiştir (Armağan, 1995; Orhon ve Yırtıcı, 1995).

Buraya kadar anlatılanlar dikkate alınarak postmodernizm konusuna tekrar dönmek gerekmektedir. Artık postmodernizme, modernliğin kavramları içinden bakılabilir. 20. yüzyıla ve modernliğe özgü bir zeminsizlik ve geçicilik, birbiri ardına ortaya çıkan ve sürekli kendilerini yeniden üretebilen krizler, 'izm'ler kalabalığı ve bunun getirdiği çoğulculuk üzerinden geçildiğinde postmodernliğin iddiası olan kopuş ve modernizm / postmodernizm ayrımı silikleşir; anlamını yitirir. Postmodernlik, modern toplumun kültürel mantığından kopuşun ifadesi değil, modernliğin sürekli kriz durumunun bir parçası olur. Postmodernliğin, özellikle kültür alanında; sanat ve mimarlıkta geçmişin güncelleşmesi ile kendisini gösteren ve bu şekliyle modernlikten tümüyle farklı ve onun karşısında gibi duran pozisyonu da, modern bilinç durumunun gerektirdiği bir tarih ve gelenek edinme ihtiyacının modern görünüşleri şeklini alır.

BÖLÜM 3: MODERN MİMARLIĞIN SÜREKLİLİKLERİ

Yarım asırlık bir Modern Mimarlık deneyiminin ardından, bu mimarlık dogmatik olmakla, içinde bulunduğu çağın sorunlarını çözmekte yetersiz kalmakla ve biçimcilikle suçlandı. Daha da önemlisi, Modern Mimarlık her türlü içeriğinden soyutlandı; sadece geometrik biçimlerin basit bir düzenlemesi gibi gösterildi. Kuşkusuz bu eleştirilerin haklı olduğu yönler bulunmaktadır. Ancak eleştirilerin öznesi sadece yüzyılın ortalarında şekillenmeye başlayan statükocu ve muhafazakar olarak nitelenebilecek bir modernizmin biçimci yaklaşımı olması gerekirken; beraberinde zengin bir modernizm kültürü de yargılanarak, bir kenara bırakılmaktadır. Bugün halen, tüm postmodernist kopuş iddialarına rağmen, 17. yüzyıldan beri süregelen bir modernleşme sürecinin içinde bulunmaktadır. Bugünün dünden tek farkı, modernleşmenin sarsıntılı etkilerinin artık dünyanın her köşesine istisnasız ulaştığı ve radikal sonuçlarının belirginleştiği bir zaman dilimi içinde olunmasıdır. Bu açıdan modernliği anlamının, modernleşmenin getirdiği sorunlarla başatmenin en önemli aracı olan modernizme ve modern dünyayı kavrayabilecek modernist bir bilince dünden daha çok ihtiyaç vardır. Ancak böylesi bir bilinç, tarihsel süreç içinde toplumsal bir kopmanın modernlikle beraber olduğunu, modernliğin kendine özgü sorunlarının bütün bir yüzyıla yayıldığını ve süreklilik gösterdiğini farkedebilir.

Modernist sanat ve düşüncenin tüm biçimleri ikili bir karaktere sahiptir. Hem modernleşme sürecinin ifadelerini, hem de ona karşı çıkışları barındırır. Yüzyıl başı modernistlerinin ortak sorunu, modernleşme ile beraber ortaya çıkan yeni dünyada insan yerleşmelerinin nasıl olacağıydı. Bu sorunun yanıtını, yine modernleşmenin kendilerine sunduğu imkanlar çerçevesinde ararlar. Bugüne bakıldığında yine aynı durumla karşılaşılır. Günümüzün modernistleri de, modernleşmenin 90'larda yaşanan yeni sarsıntıları ile uğraşırlar. Yüzeydeki sorunlar değişebilir; ancak yüzyıla özgü temel sorunlar sürekliliklerini korurlar. Önemli olan çağın sorunlarını yine çağın içinden geçen bir bakış açısı ile görebilmektir. Berman'dan yapılacak bir alıntı bunu daha iyi açıklar: "modern olmak, kişisel ve toplumsal yaşamı bir girdap deneyimi gibi yaşamak; insanın kendisini ve dünyasını sürekli bir çözülüş, yenilenme, sıkıntı, kaygı, belirsizlik

ve çelişki içinde bulması demektir. Öte yandan bir modernist olmak, insanın kendini bu girdabın içinde bile bir şekilde evinde hissetmeyi başarması demektir."

Çalışmanın "Modern Mimarlığın Süreklilikleri" isimli bu bölümde, diğer bölümlerde gösterilmeye çalışılan modernliğe özgü süreklilikler bu sefer mimarlık disiplini içinden gösterilmeye çalışıldı. Diğer iki bölümde olduğu gibi sadece soyut kavramlarla değil, mimarlığın nesnesi olan bina üzerinden konuşmak ve bu yolla mesleğin yüzyıla özgü sorunları ve sürekliliklerinin gösterilmesi tercih edildi. Bu bölümde yüzyıl başından üç bina incelenmektedir; Le Corbusier'in Marsilya Konut Bloğu, Frank Lloyd Wright'ın Şelale Evi ve Gerrit Thomas Rietveld'in Schröder Evi... Bu incelemeler esnasında sadece binaların kendi içlerinde kalınmadı. Bir yandan da özellikle yüzyıl sonundan örneklerle referans verildi; aralarındaki süreklilikler gösterilmeye çalışıldı.

Bina analizleri sırasında ana eksenin kriterleri şunlardır:

1. Modernleşme ile beraber mimarlığın artizan bir faaliyet olmaktan bir meslek olmaya doğru evrildi. Daha önce mimarlık ihtiyaçları belirli, statik sayılabilecek bir toplum için hizmet vermekteydi. 17. yüzyıldan itibaren toplum yapısı devingenlik kazandı. Toplumun ihtiyaçları ve mimarlıktan bekledikleri çeşitlendi ve sürekli değişmeye başladı. Mimarlıkta bu durum karşısında kendisini yeniden kurmak zorunda kaldı. Artık mimarlık her defasında aklın bir edimi olarak sürekli kendisini yeniden kurmak zorundadır. 20. yüzyıla özgü 'izm'ler kalabalığının temelinde bu durum yatar.
2. 20. yüzyıl mimarlığı için ortak bir duygu birliğinden söz edilebilir. Tümünü de harekete geçiren ortak dürtü, sürekli bir değişim içinde bulunan, yıkıcı bir dinamizme sahip, bilişsel haritasının çıkarılması imkansız olan, her türlü anlamın tüketildiği bir dünyada eylemde bulunmak zorunluluğudur. Bu zorunluluk, tüm akımlar için ortak bir zemini tanımlarken, bunun karşısında alınan farklı tavır ve reaksiyonlarda ayrımları oluşturur.
3. Modernlik öncesi dünya, özne ile nesne arasında herhangi bir çatışmanın olmadığı, dünyadaki her nesnenin tanrının kanıtlanması sayıldığı bir yerdi. Aydınlanma Felsefesi ile beraber dünya manevi kimliğinden sıyrıldı; büyü bozumuna uğradı. Artık nesneler insanlardan ayrı duran; araştırılmayı, keşfedilmeyi bekleyen şeylerdi. Nesnenin kendisi artık mimarlık için bir sorun olmuştur. Nesnenin ne olduğunu tanımlayabilmek için nesne soyutlanır, en yalın haline çekilir; ya da parçalanır, bölünür. Bu açıdan bakıldığında, Rohe'nin yalın dikdörtgenler prizmasından oluşan gökdelenleri ile dekonstrüktivist parçalanmalar arasındaki mesafe görüldüğünden çok daha azdır.

3.1. Marsilya Konut Bloğu (Unité d'Habitation), Le Corbusier

Le Corbusier, çok yönlü kişiliği, üretkenliği, çizdiği ve inşa ettiği kadar yazan bir mimar olması, geliştirdiği radikal düşünceleri ve bunları ifade etme, gerçekleştirme yönündeki ütöplast iyimserliği, çağının kendine özgü sorunlarını farkedip bunları çözmeye yönelik yenilikçi tavrı ile modern mimarlığın kilit isimlerinden biridir. Le Corbusier'in verdiği sayısız eser arasında ise Marsilya Konut Bloğu ayrı bir öneme sahiptir. Kuşkusuz La Tourette Manastırı ya da Ronchamp Şapeli gibi çok önemli ve ilk başta daha çarpıcı duran eserleri vardır. Ancak bunların hiçbirisi Le Corbusier'in gerçekten ne yapmak istediği ve sahip olduğu bütöncöl dünya imgesi hakkında yeterince fikir vermezler. Marsilya Konut Bloğu ise en erken çalışmalarından itibaren sezilen, İkinci Dünya Savaşı öncesinde Paris için hazırladığı Plan Voisin ve Cezayir için hazırladığı Plan Obus ile keskinleşen, savaş sonrasında da Chandigarh için hazırladığı yönetim merkezine kadar ulaşan bir düşünce zincirinin ilk uygulanmış yapısı olma niteliğini taşır. Bu özelliğinden dolayı yapının kendisinden önce ait olduğu bütünden sözetmek gerekmektedir.

Le Corbusier öncelikle şu soruya yanıt aramaktadır: Endüstri Devrimi ile birlikte fizik bilimlerinde büyük gelişmeler olduğu; bilimsel bilgiyi teknolojiye dönüştüren, yeni insan ortamları yaratıp eskilerini yokeden, hayatın temposunu hızlandıran bir sanayileşmenin yaşandığı; hızlı ve sarsıntılı bir kentleşmenin gerçekleştiği; demografik altüst oluşlar ile sarsılan bir çağda insan yerleşmeleri nasıl olmalıdır? Artık hiçbirşeyin eskisi gibi devam edemeyeceği ortadadır. Bir önceki yüzyılın hijyenistlerinin kenti ve yaşamı ıslah etmeye yönelik çabalarının yetersizliği görölmüştür. Eski düşünme ve yaşama biçimlerini terketmek gerekmektedir. Le Corbusier temelde modernleşme olarak adlandırılan bir süreç esnasında ortaya çıkan sorunları yine bu sürecin ortaya koyduğu yeni araçlarla çözmeye çalışır. Bu, 20. yüzyıldaki bütün modernistleri birleştiren ortak noktadır. Bir modernisti modern yapan şey; kullanılan soyut, geometrik dilin, modern olarak nitelenen kalıplaşmış biçimlerin, zaman içinde ortaya konulan, belirginleşen modernist ilkelerin ötesinde, içinde bulunduğu çağ ile hesaplaşma, onu kavrama ve içinden geçme isteğidir.

Le Corbusier, içinde bulunduğu çağın hızlı gelişmeleri karşısında tüm geçmişi ve geleneksel dünyayı köhnemiş olduğu gerekçesi ile reddeder. Kendisine herşeye yeni baştan başlayabileceği bir sıfır noktası seçer. Bu sıfır noktası, en genel şekliyle pastoral olarak nitelenebilecek bir dünya ve bunun içerisine yerleştirilmiş bloklardan oluşur. Blokların birbirleriyle ve yer aldıkları çevre ile olan ilişkileri her türlü geleneksel dokudan ve tanıdık sistemden farklıdır. Yaşama makinaları olarak betimlediği bloklarını bir koordinat sistemi çerçevesinde belirli bir ritimle dizer [şekil 1]. Le Corbusier, modern insanın kentli olduğunu kabul eder. Ancak bu kent, geçen yüzyılda sanayileşmenin ardından ortaya çıkan kontrolsüz ve tesadüfi kentten çok farklıdır. 19. yüzyıl boyunca gelişen kentlerin aksine, tek defada, aklın bir edimi olarak, geçen yüzyılın bir türlü gerçekleştiremeyen iki önemli kriteri, rasyonellik ve standartizasyon ölçütleri gözetilerek oluşur.

Le Corbusier'e göre modern kentin dört öncelikli sorunu vardır (1933) :

1. İnsanların sağlıklı yaşayabilecekleri evler yapmak; güneş gören ve hava alan yerler sağlamak.
2. Çalışmanın ezici bir baskı olmaktan çıkıp; doğal, insancıl bir etkinlik niteliği kazanabileceği iş yerleri yapmak.
3. Boş zamanları iyi değerlendirme olanağı sağlamak.
4. Bu üç yaşam alanı arasında, bunların hiçbirinin hakkı yenmeksizin, ulaşımı kolaylaştırabilecek, dengeli bir trafik ağı örmek.

1955 yılında Chandigarh için hazırladığı proje de, yukarıdaki dört ilke çerçevesinde gelişmiştir [şekil 2]. Chandigarh için hazırlanan proje, 800 metre eninde, 1200 metre boyundaki birimlerin yanyana dizilmesinden oluşur. Proje çevrenin fiziksel yapısından bağımsız, esnek bir örüntüye sahiptir. Birimlerin sonsuz yinelenmesiyle bütün dünya yüzeyini kaplamaya hazırdır [şekil 3]. Bütün bu birimler kendi içlerinde ve birbirleriyle olan ilişkilerinde, Le Corbusier'in "7 V" olarak adlandırdığı bir yol hiyerarşisine dayanarak biraraya gelirler [şekil 4]. İnsan ölçeği ve yürüme mesafesi ile birimler içinde yer alacak olan blokların güneşten maksimum yararlanmaları birimlerin ölçeğini belirleyen iki temel kriterdir [şekil 5]. Her birimde, birimi dikeyde ikiye bölen bir yeşil bant, yatayda da yine ikiye bölen ve yol hiyerarşisi içinde 4V olarak adlandırılan bir yol bulunur [şekil 6]. Yol ve yeşil bant birbirleriyle kesişmeyecek şekilde konumlandırılmışlardır. Yeşil bant, içinden yaya yollarının geçtiği, dinlenme ve eğlenme için ayrılmış bölümdür. İki yanı 3V, bir yanı 4V ve diğer yanı yeşil bantla sınırlandırılmış olarak kalan bölüm ise konut bloklarının yer alacağı alandır. Böylelikle her birim içinde dört adet konut bloğu bulunur.

Boulevard Michelet'teki konut blokları, bu blokların nasıl olacağı konusunda fikir verir [şekil 7]. Konut blokları, her türlü çevresel veriyi yadsıyarak; sadece birbirleri ve güneş ile olan konumları dikkate alınarak yerleştirilmişlerdir. Bu tavır, 90'ların modernlerinin sıkça uyguladıkları "süperpozisyon" tekniğinden çok da farklı değildir. Süperpozisyon tekniği temelde mimari eylemde bulunurken, çevresel verilerin, içinde bulunulan kentsel dokunun, topoğrafyanın, o yere ait kültürel izlerin dikkate alınmadan ya da daha doğrusu alışılmış kriterleri kullanmadan yapıyı oluşturmaya ve 'yer'leştirmeye dayanır. Böylelikle kendi içinde kapalı bir sistem olan yapı ile yapının bulunduğu yer arasındaki tesadüfi çakışma ve kesişmeler yeni, şimdiye kadar deneyimlenmemiş uzamsal olanaklar sağlar. Coop Himmelblau'nun Melun-Senart için hazırladığı gelişme planı ve Dagmar Richter'in Berlin üzerine çalışması kenti ve çevreyi şimdiye kadar alışılmış olandan farklı bir teknikle, yeniden okumaya dayanır [şekil 8 ve 9]. Her iki projede kentsel ölçektedir. Eisenman'ın Cincinnati Tasarım Okulu projesi ise aynı tekniğin yapı ölçeğinde tekrarlanmasıdır [şekil 10]. Her kat birbiri ile karşılaştırılarak, katlar kaydırılarak yeni mekansal değerler elde edilir.

Hem Chandigarh projesi ve bunun bir parçası olan Marsilya Konut Bloğu, hem de yukarda sözü edilen diğer üç proje, nesnenin çözülmesi ile ilgilidir. Süperpozisyon tekniği de bunun en uç noktasıdır. Bu, modern döneme ait bir özelliktir. Endüstri Devrimi öncesi dünya, özne ile nesne arasında herhangi bir çatışmanın olmadığı, dünyadaki her nesnenin tanrının kanıtlanması sayıldığı bir yerdi. Böyle bir dünyada, mimarlık da yaşantının doğal bir parçası, kültürün ifadesi olarak dil gibi topluma içkin konumdaydı. 19. yüzyılla beraber ekonomik, sosyal ve bilimsel değişmelerin etkisi ile dünya manevi kimliğinden sıyrıldı, büyü bozumuna uğradı. Artık nesneler insanlardan ayrı duran ve araştırılmayı, keşfedilmeyi bekleyen şeylerdi. Akıl ile yeni baştan kurulan bir dünyada, mimarlık da iradi bir davranış niteliği kazandı. Bu aynı zamanda nesnenin çözülmesi demektir. 20. yüzyılda, iradi bir davranış olarak mimarlık eyleminin nesnesi olan bina ve çevresi aklın ediminin bir ürünüdür. Bu durumda nesne yani bina, analiz edilebilir, ayrıştırılabilir, katmanlardan oluşan, kendi içinde bağımsız ve birbirlerinden ayrı duran parçalardan, sistemlerden ve düşüncelerden oluşan bir nitelik kazanır.

Chandigarh projesinde bu durum çok belirgin bir şekilde gözlemlenebilir. Chandigarh, yol ağı, yönetim ve ticari alanlar, yeşil alan ve konut alanı olarak birbirinden bağımsız dört katmandan oluşur [şekil 11]. Bu katmanların birbiri üzerine karşılaştırılması ile projenin asıl kullanım değeri ortaya çıkar. Geleneksel dünyaya ait bir yerleşim dokusunda, benzer bir analiz mümkün değildir. Böyle bir kent dokusunda,

Chandigarh gibi aklın bir edimi olarak, bir defada, iradi bir çaba ile kurulmadığı; zaman içine yayılmış bir sürecin ürünü olduğu için grift bir yapıya sahiptir; ayrıştırılamaz.

Tschumi'nin La Villette Parkı da, ilk bakışta geleneksel kent dokusunun karmaşıklığına ve bütünlüğüne sahip gibi görünür [şekil 12]. Aslında proje kendi kendini yadsır. Tüm karmaşıklığına ve tesadüfiliğine rağmen, tek defada ve kaçınılmaz olarak aklın bir edimi olarak kurulmuştur. Chandigarh'da olduğu gibi bir dizi katmanın süperpoze edilmesine dayanır [resim 13,14 ve 15]. Tschumi (1989), La Villette Parkı için şunları söyler: "La Villette Parkı'ndaki amacımız, grift bir mimari organizasyonun geleneksel kompozisyon kurallarına, hiyerarşi ve düzene başvurulmadan oluşturulabileceğini göstermektir. Nokta, çizgi ve yüzeylerden oluşan üçlü bir sistemin superpoze edilmesi ile büyük ölçekli projelerin bütüncül yapısından kurtulundu. Geleneksel mimarlık her zaman kendisini form, fonksiyon ve strüktürün bir harmonisi olarak tanımlamıştır. La Villette Parkı, bu anlamda geleneksel mimarlığın karşısındadır." Tschumi, geleneksel kompozisyon kurallarına ve hiyerarşiye karşı olduğunu söyler ve bunu yeni bir tavır olarak sunar. Ancak Chandigarh projesinde görüldüğü üzere bu ne yeni, ne de farklı bir tavır; tam tersine modern mimarlığın en karakteristik özelliklerinden biridir.

Buraya kadar olan bölümde Marsilya Konut Bloğu'nun nasıl bir bütünün parçası olduğu ve bu bütünün de 20. yüzyıla özgü bir durumun dinamiklerince kurulduğundan bahsedildi. Kent ölçeğindeki bu incelemeden sonra şimdi bina ve mekan ölçeğinden sözedilebilir.

Marsilya Konut Bloğu, Le Corbusier'in İkinci Dünya Savaşı sonrası Paris'te bürosunu tekrar açtıktan sonra yaptığı ilk projedir. Daha önce İmar ve Şehircilik Bakanlığı için La Rochelle-Pallice ve St. Dié'de 8 adet, her biri 1600 kişilik konut blokları tasarlamıştı. Ancak bu projeler kabul edilmedi. 1945 yılında aynı bakanlıktan Marsilya için bir proje hazırlaması önerisi geldi ve bu defa proje uygulandı.

Marsilya Konut Bloğu 15 çift piloti üstünde yükseltilmiş bir dikdörtgenler prizmasıdır. Bina pilotiler ile zeminden kopartılmıştır [şekil 16, 17 ve 18]. Pilotiler ile yükseltilmiş zemin katı, ortadaki konut kısmı ve çatı katındaki dinlenme ve eğlenme bölümü ile üç ana bölümden oluşur. Orta bölümde yerleşime ayrılmış olan kısım, konut hücrelerinin dikeyde ve yatayda yan yana dizilmesinden oluşur [şekil 19]. Konut bloğunda 337 adet daire bulunur. Temel daire tipinin 23 adet çeşitlemesi vardır. Tek yaşayan ya da çocuksuz bir aileden, sekiz çocuklu bir aileye kadar uzanır bu. Her daire, mutfak ve yaşama mekanı, ebeveyn yatak odası ve banyo, çocuk yatak odası ve duş olmak üzere

üç bölümden oluşur. Bunların azalıp çoğalması daire tiplerini oluşturur [şekil 20]. Genelde konutlar çift cephelidir ve doğu-batı eksenini boyunca yerleştirilmişlerdir [şekil 21]. Ebeveyn ve çocuk yatak odaları birbirlerine zıt köşelerde bulunurlar. Güney yüzüne bakan konutlar tek cephelidir [şekil 22]. Kuzey cephesine bakan konut yoktur. Yaşama mekanı her konutun en önemli bölümüdür. Bu kısım 4.80 metre yüksekliğinde, önünde balkon olan bir kısımdır [şekil 23]. Konutların mobilya, iç elemanları ve mutfağından sorumlu kişi Charlotte Perriand idi. Mutfaklarda havalandırma, elektrikli fırın ve buz kutusu bulunur. Çift eviyeden bir tanesi doğrudan binanın çöp atım sistemine bağlıdır. Halka açık üç genel mekan vardır: Zemin, orta ve teras katı. Zemin kat kontrol, asansör ve ana giriş; 7. ve 8. katlar 24 odalı bir otel, restoran, bar, çeşitli dükkanlar, çamaşır yıkama, fırın, kasap, berber, sauna, posta ofisi, emlak ofisi ve ticari ofislerden; teras katı da jimnastik, hemşire okulu, yüzme havuzu, koşu pisti ve açık tiyatrodan oluşur [şekil 24].

Le Corbusier, Marsilya Konut Bloğundaki amaçlarını şöyle sıralar:

1. Süslemeci sanata karşı çıkmak
2. Dünya genelinde bir stil oluşturmak
3. Endüstrinin nasıl yalın formlar yarattığını göstermek
4. Yalın formların, kendi olmalarından gelen değerlerini göstermek.
5. Betonarmenin konut tasarımına getirdiği radikal dönüşüm ve strüktüel özgürlükleri kullanmak.
6. Yaşamı standartlaştırılmış insanın ihtiyaçlarını karşılayacak standartize edilmiş konutu yaratmak.

Bina hakkında genel bir bilgi ve Le Corbusier'in Marsilya Konut Bloğu hakkındaki kendi düşüncelerinin ardından, binanın çözümlemesine ve kendi içinde barındırdığı ve bütün bir 20. yüzyıla yayılmış modernist izlerinden bahsetmeye geçilebilir.

Daha öncede değinildiği üzere Le Corbusier'in binalarının doğa ile olan ilişkisi, dokunulmamış doğal çevre ve bunun ortasına yerleştirilen insan yapısı nesne temeline dayanır. Bu tavır ikircikli bir yapıya sahiptir. Marsilya ve diğer konut bloklarının yerleştirilmeleri çevreyi hiçe sayan, keskin, vulgar bir tavırla konumlanmış bir anlayışın ürünüdür. Diğer yandan da endüstrileşme ile yok olmaya başlayan bir doğaya dokunmamayı, ondan uzak durmayı, nesne ile doğa arasında bir mesafe yaratmayı dener. Binayı plotiler üstünde yükselterek bulunduğu çevreden, doğadan koparır. Diğer yandan pilotiler üzerinde yükseltilmiş bina, doğaya en az zararı verir ve onun

dünya yüzeyindeki sürekliliğini bozmaz. Doğa ile arasındaki bu karşıtlık, bir yandan da binayı şaşırtıcı bir şekilde doğanın bir parçası haline getirir [şekil 25]. Doğa ile nesne arasındaki bu gerilim bütün modernist yapılara özgü bir nitelik. Bina, geleneklerle tanımlanmış ya da sınırlanmış bir rutinin ürünü olmaktan, aklın bir ürünü olmaya doğru evrilmesi ve bina üzerindeki toplumsal konsensusun sona ermesiyle içinde bulunduğu çevreden koptu, yabancılaşmaya başladı. Aklın ürünü olarak tek defada ortaya konan bina, kurgusal bir nitelik kazanır. Artık yaşıntının bir parçası değildir. Onu temsil etme görevini yerine getiremez. Bundan dolayı her defasında yeniden kurulması, sürekli kendini yeniden üretmesi gerekir. Bu, daha önceki yüzyıllarla karşılaştırıldığında, yüzyılımıza özgü bir dinamiklik ve devinim zorunluluğu sağlar. 20. yüzyılın sonuna gelindiğinde sürekli devinim ve buna bağlı yabancılaşma doruk noktasına ulaşmıştır. Sadece doğaya ya da çevreye karşı yabancılaşma sözkonusu değildir. Yeni modernlerde bu yabancılaşma eğilimi, insana ve mimarlığın kendisine yöneliktir. Bugün mimarlığın alışlagelmiş kurallarının yıkıldığı, Vitruvius'tan beri süre gelen form, fonksiyon ve strüktür kavramlarının yeniden okunduğu, mimarlığın anlam üretme mekanizmalarının hizmet ettiği düşünülen insanlara yabancılaştığı, mimari temsil ile gerçeklik arasındaki ayrımın silikleştiği bir noktaya gelindi. Anti-hümanist bir nitelik kazanan mimarlık sadece kendi iç gerekçeleri ile hareket eden bir konuma geldi.

Örneğin Lebbeus Woods'un kavramsal çalışmaları bugüne ve bugünün insanına yönelik değildir. Yapıları ilerde varolabilecek, şimdikinden çok farklı bir kullanıcı grubuna yöneliktir. Geleceğe yönelik bu vizyonda yeni bir kent kültürü ve bunun içinde yer alacak insana öncelik verir. Günümüz kentleri dışında, onlardan çok farklı, yeni yaşam biçimleri tasarlar. Bu yeni kentler yeraltında ya da gökyüzünde olacaklardır. Bu çalışma çok açık bir şekilde insanın 20. yüzyılın sonunda ortaya koymuş olduğu en karmaşık sistem olan kente yönelik bir yabancılaşmanın izlerini taşır. Yüzyıl sonu modernizminin kent üstüne olan çalışmaları, Tschumi'nin Manhattan Transcript ve Koolhaas'ın Delirious New York gibi, insanın ikinci bir doğa olarak kente yönelik yabancılaşmasını sorunsallaştırırlar. "Doğa" kelimesi, insanın doğduğu andan itibaren içinde bulunduğu, verili çevre olarak yorumlanacak olursa; geçen yüzyılda ağaç, toprak, deniz, gökyüzü, yeşil üstüne kurulu bir doğadan, bu yüzyılda bina, yol, trafik, kamusal alan vb. üstüne kurulu bir doğa kavramına geçildi. Kent, ikinci bir doğa olarak insanı sardı. Yüzyıl başı modernlerinin kurgusal nesneleri daha çok ağaç, toprak, deniz üstüne kurulu bir doğaya karşı yabancılaşmayı içerir. Çünkü içinde bulundukları an, modernleşmenin etkilerinin belirginleştiği, buna rağmen geleneksel ve kent öncesi kırsal yaşıntının halen anımsandığı ve doğanın teknoloji tarafından henüz istila edilmediği, en azından ekolojik sorunların henüz ortaya çıkmadığı bir çağa aitti. Kent öncesi kültürün bir daha dönmek üzere yitirildiği, teknoloji ve kentin ikinci bir

doğa olarak insanı sardığı ve kırsal kelimesinin bile aslında kentleşme tarafından belirlendiği yüzyıl sonunda, yabancılaşmanın yeni nesnesi kent ve insandır. Bu aynı zamanda modern insan için yabancılaşma sürecinin öznesi iken nesnesi olmak gibi ironik bir durumu da içerir.

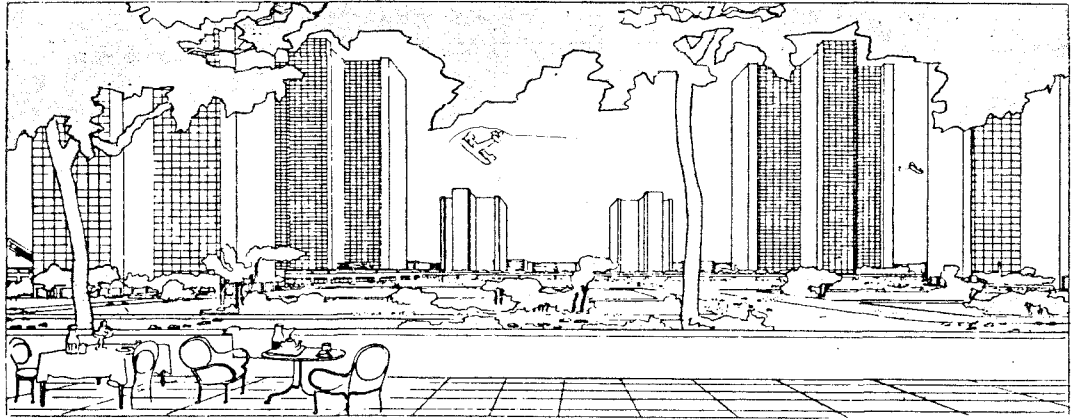
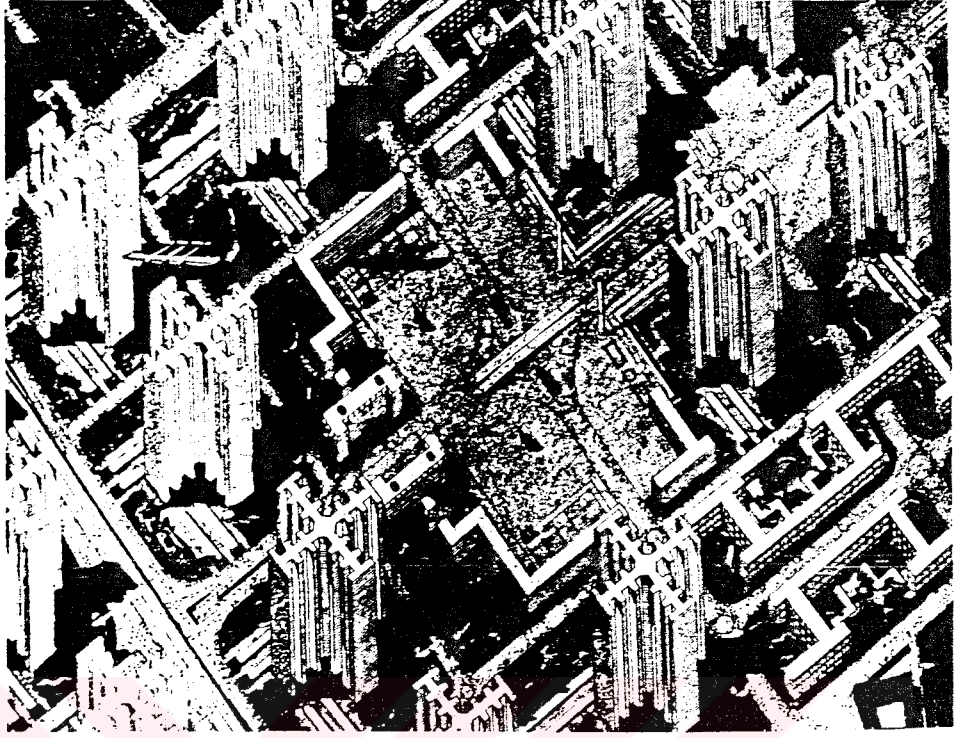
Tanyeli'nin Eisenman'la ilgili bir değerlendirmesi modern mimarlıkta varolan ve günümüzde keskinleşen bu özelliği açıkça ortaya koyar: "Modernist ideolojinin öne sürdüğü -doğru ya da yanlış- iddialar yoğun toplumsal içerikleriyle hümanist sayılabilirlerdi. En azından insana ilişkin olma anlamında hümanisttiler. Oysa, Eisenman sonuçta tasarım sürecini öyle soyutlaştıracak ve onu insana ilişkin olmaktan öylesine uzaklaştıracaktı ki, onun mimarlığı bir "yabancılaştırma mimarlığı" olacaktı. Kendisi üstelik bunu bilinçli olarak yapmaktaydı. Örneğin, ilk tasarımları olan evlerinin adlandırılmak yerine, House 1'den House X'e dek numaralanmış oluşu, amacın bu yabancılaşma etkisini güçlendirmek olduğunu kanıtlıyor. Eisenman'ın insanı mimari bağlamda adeta yok sayan, onu tasarladığı evle birlikte düşünmeyi bile yasaklayan tavrı da yine aynı yabancılaştırma uğraşı ile bağlantılı olmalıdır. Örneğin, hiçbir çizimde yapının hiç değilse ölçeğini kavramaya olanak veren insan figürünü kullanmaz. Yabancılaştırma her açıdan geçerlidir. Dışarıdan bakan biri için bu evlere nerden girileceği, nerenin pencere olduğu, iç mekanın belirli birimlerinin dış mekandan görülen nereye tekabül ettiği ve evin neresinin dış, neresinin iç mekan olduğu kolay kolay kavranamaz. Eisenman'ın evleri, eve ilişkin, dahası yapıya ilişkin tüm alışlagelmiş kavramları yadsıyarak, kişiyle kendi aralarında aşılmaz engeller koyar, onu yabancılar. Modern Mimarlık'ın içinde zaten mevcut olan yabancılaştırmacı eğilimi aşılmaz doruğuna ulaştırmıştır Eisenman."

Bir yandan savaş, diğer yandan endüstrileşmeyle beraber gelen hızlı kentleşme, konut sorununu en öncelikli konulardan biri haline getirmişti. Le Corbusier'in Unité d'Habitation kavramı, savaş sonrası Avrupa'nın içine düştüğü konut krizinin çözülmesinde, önerdiği sosyal konut tipolojisi ile önemli bir katkıda bulunur. Bu nedenle tam da gününün yapısıdır. Modernleşme sonucunda ortaya çıkan konut sorununa getirdiği cesur ve radikal öneri ile tümüyle yeni ve kendisine bir sıfır noktası seçer görünümündedir. Ayrıca kimi mimarlık tarihçileri savaş öncesi ve sonrası Le Corbusier arasında önemli farklar olduğunu savunurlar. Onlara göre Le Corbusier savaşın ardından gelen kasvetli ve güvensiz ortamda, daha önce hafiflik ve narinlik üstüne kurulu olan yapılar yerine sanki hava saldırılarına karşı korunmak üzere tasarlanmış yapıları gündeme getirmiştir (Farmer, 1987). Bu görüşe göre Le Corbusier'in kendi mimarlığı içinde de bir kopuş yaşanmıştır. Marsilya Konut Bloğu

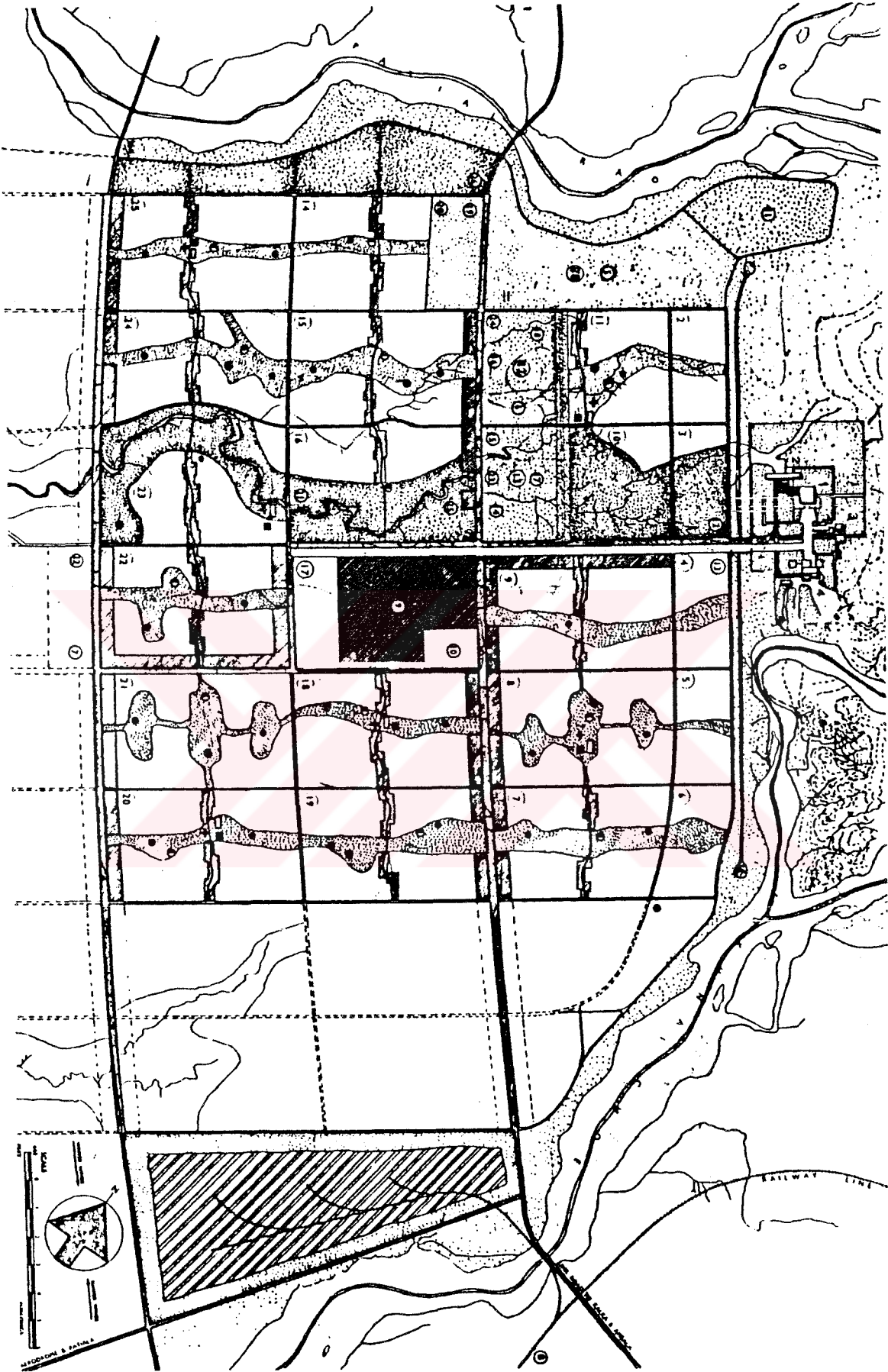
tüm radikalliğine ve savaş öncesi / sonrası ayrımına rağmen, aslında hem geçen yüzyılın modernleşme hem de savaş öncesi Le Corbusierinin deneyimlerinin bir ürünüdür. Kuşkusuz tüm bunların bir araya gelmesindeki yenilikçi ve radikal tavır yadsınamaz.

Marsilya Konut Bloğu, daha öncede söylendiği gibi 1920'deki çalışmalarından itibaren sezilen belirgin bir düşüncenin ürünüdür. Bundan, Le Corbusier'in bütüncül dünya imgesi olarak sözedilmişti. Ancak bina sadece belirli bir imgenin parçası olmanın ötesinde, bina ölçeğinde daha somut, bire bir süreklilikler de taşır. 1929 tarihli Villa Savoy, Marsilya Konut Bloğu'nun habercisi sayılabilecek erken örneklerden biridir [resim 27]. Kuşkusuz Villa Savoy'ın tek bir konut, Marsilya Konut Bloğu'nun ise toplu bir yerleşme olmasından doğan ölçek farkı nedeni ile aralarında önemli farklar vardır. Ancak bu, her iki bina arasındaki temel bir sürekliliğe engel olmaz. Dokunulmamış doğal çevre ve bunun ortasında yer alan insan yapısı nesne kuralı Villa Savoy'da da geçerlidir. Bina üç bölümden oluşur. Zemin kat pilotiler üstünde yükseltilmiştir. Bu kısımda giriş ve garaj bulunur. Asıl yaşama mekanı bunu üstünde, orta kattadır. En üst kat ise açık bir çatı bahçesi olarak düzenlenmiştir. Bu kompozisyon, Marsilya Konut Bloğu'nda da yinelenmiştir.

Bunlardan daha da önemlisi, Marsilya Konut Bloğu geçen yüzyıl boyunca modernleşme süreci esnasında şehircilik alanında ortaya atılan ya da uygulanan fikirlerin bir sentezi olmasıdır. Marsilya Konut Bloğu, temelde "bahçe şehir" fikrine göndermede bulunur. Ancak bu yatayda yayılan değil, düşey bir bahçe şehirdir. Dikey bahçe şehir, 19. yüzyılın sonundan itibaren yaygın olan iki şehir gelişim modelinin sentezidir. Bunlar banliyö bahçe şehir ve ideal şehir kavramlarıdır. Le Corbusier, doğrusal bahçe şehir modelinden, kişisel konut ve mimarlık - doğa arasındaki ilişki kavramlarını; ideal şehir modelinden ise karmaşıklık ve yoğunluk fikirlerini alarak, bunları "yaşama makinası olarak konut" fikrine dahil etmiştir (Jenkins, 1993).



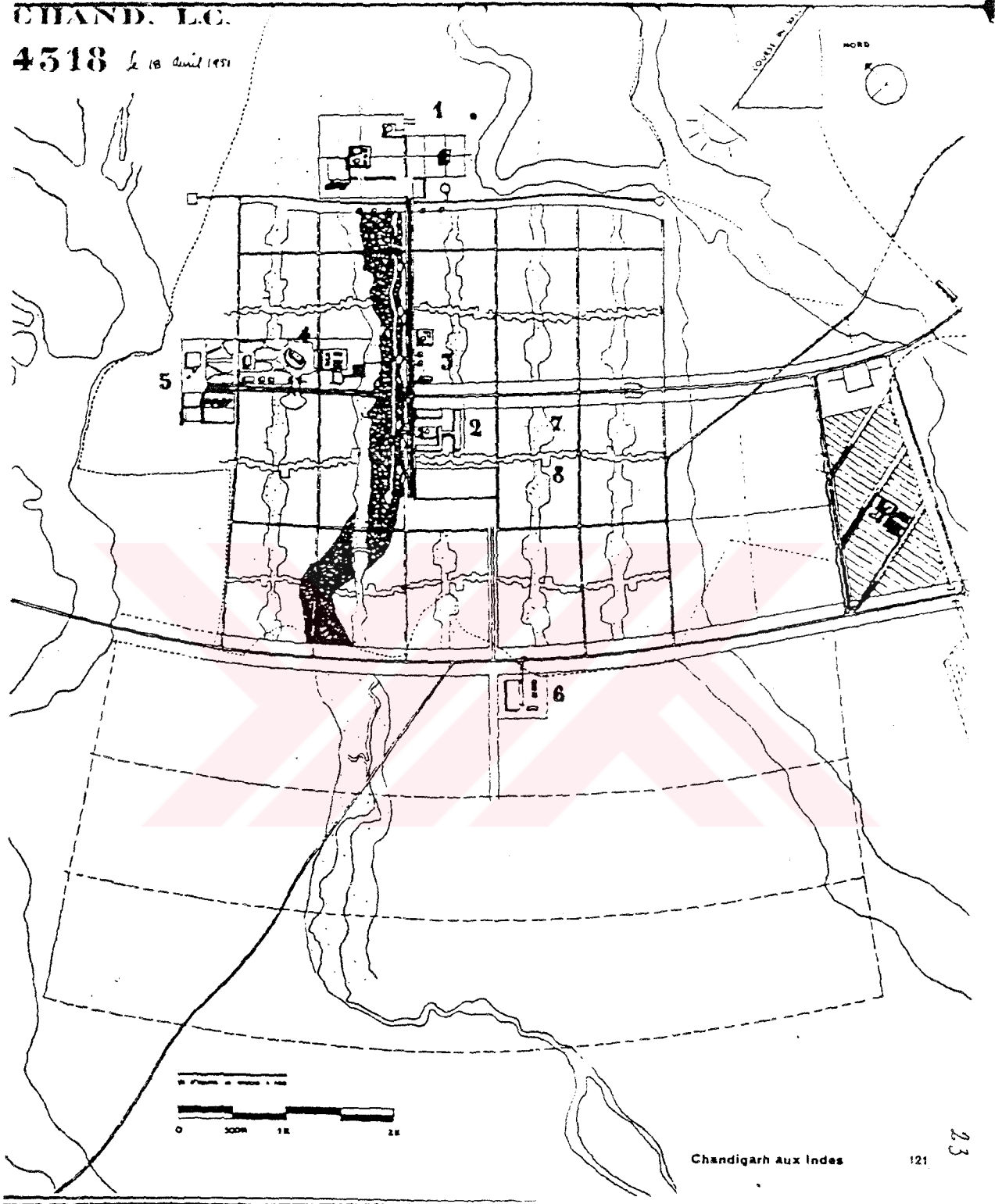
Şekil 1: Le Corbusier'in Paris için hazırladığı Plan Voisin



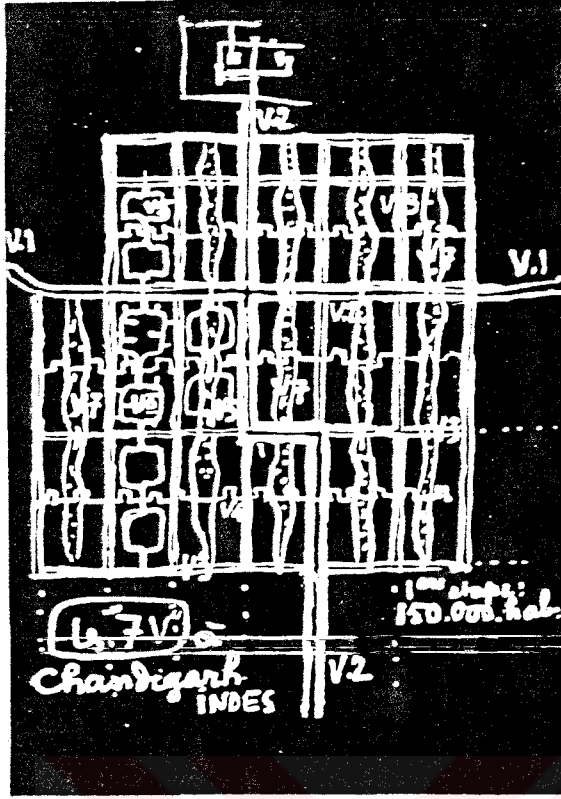
Şekil 2: Chandigarh projesi

CHAND. LG.

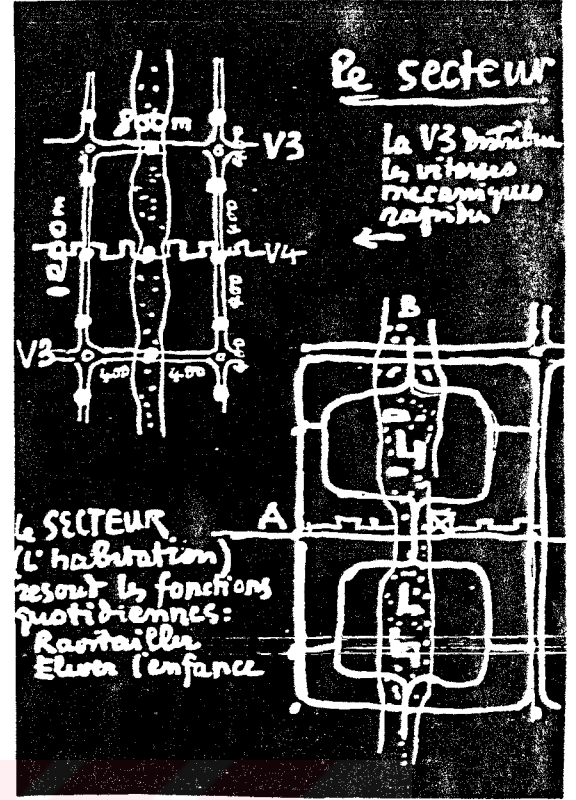
4518 2 18 Avril 1951



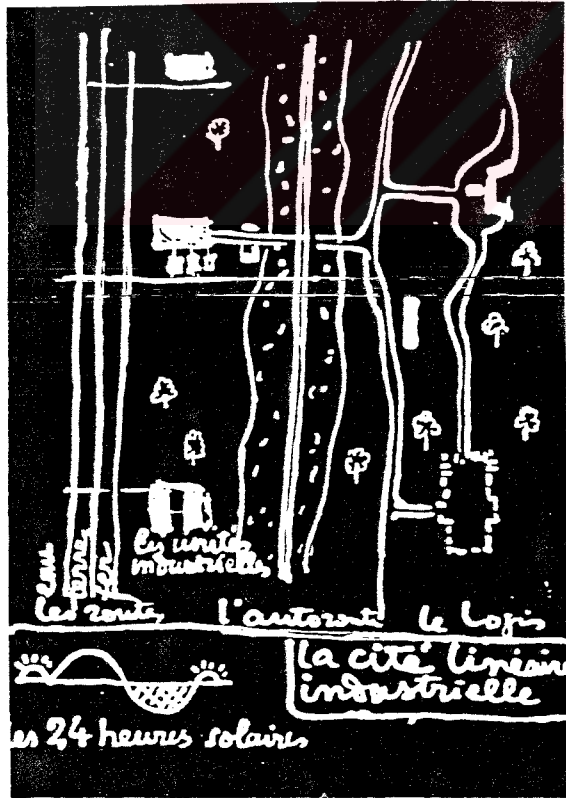
Şekil 3: Chandigarh projesinin büyüme şeması



Şekil 4: 7V yol sistemi



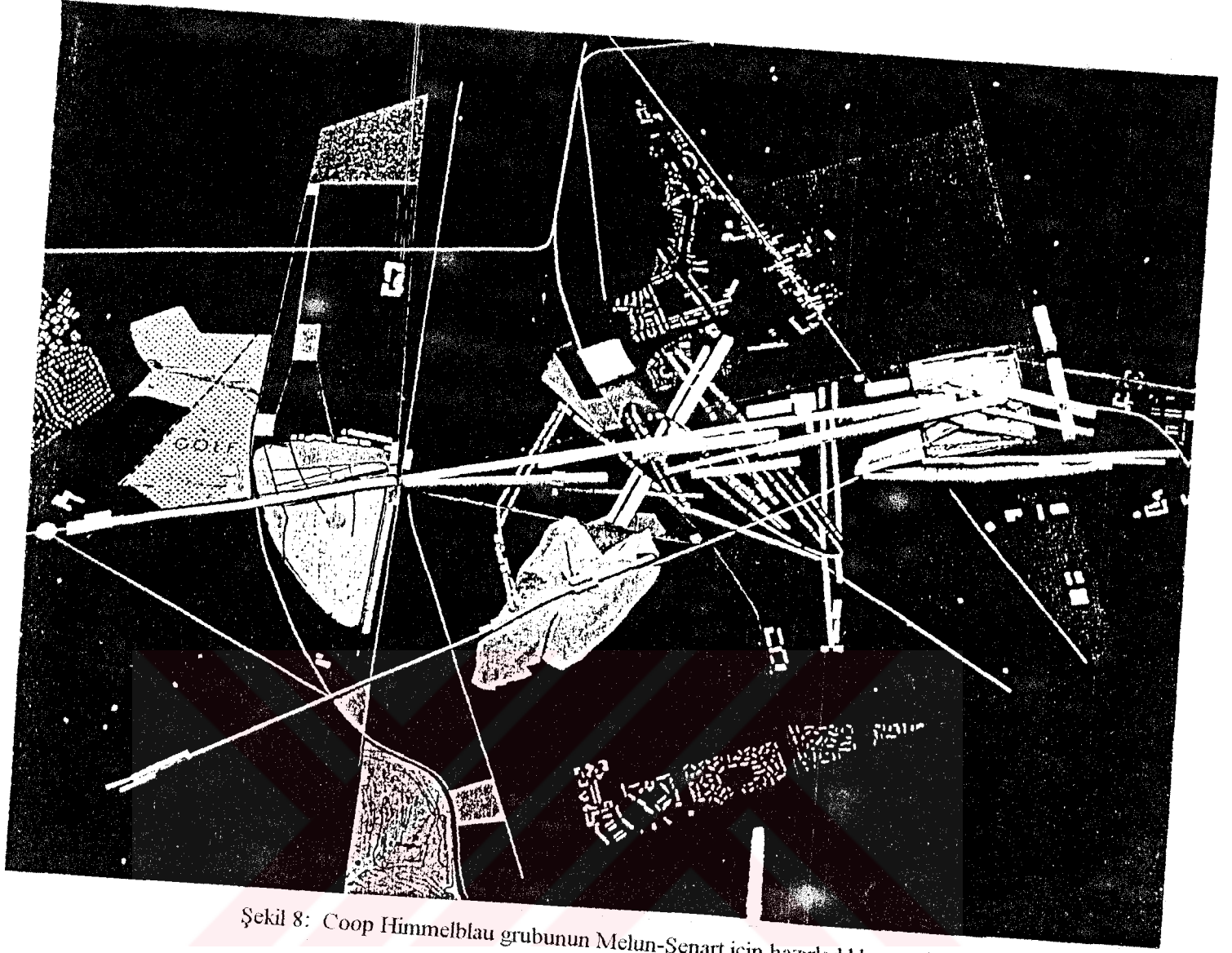
Şekil 6: Birim



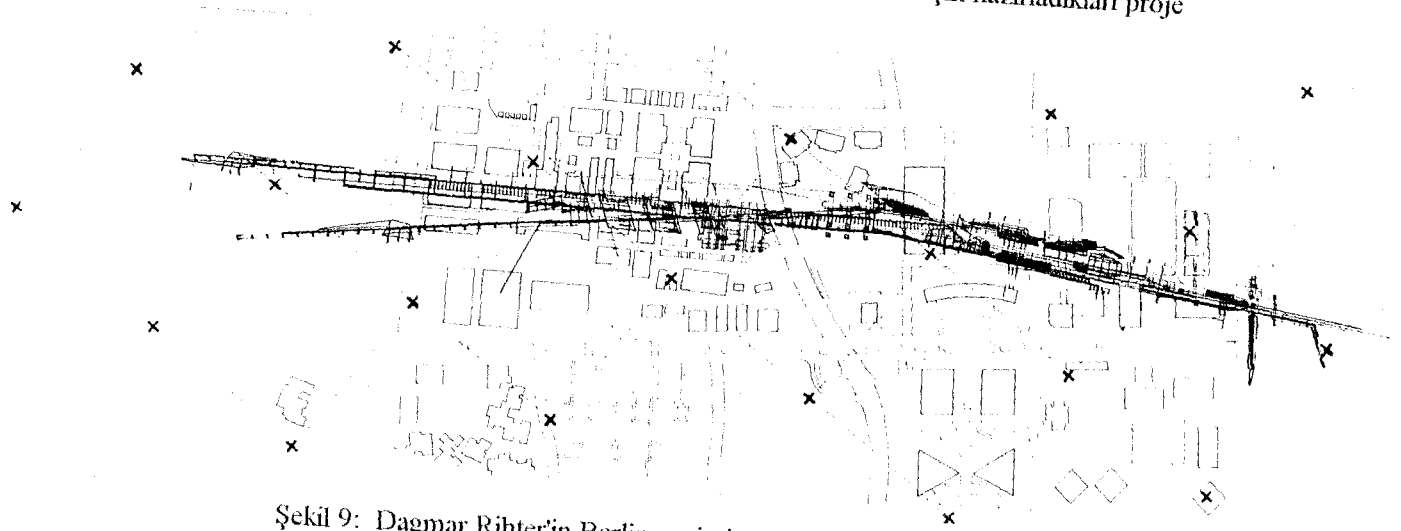
Şekil 5: Birim ölçeği: İnsan ve güneş



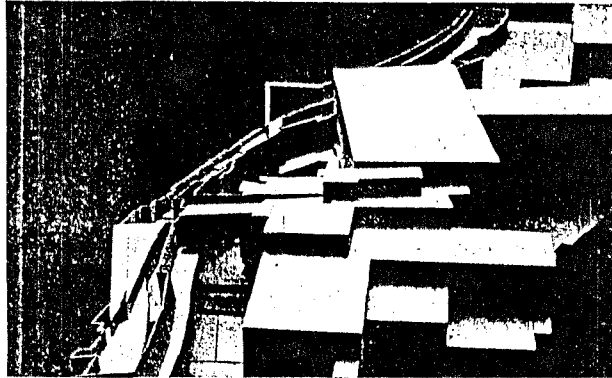
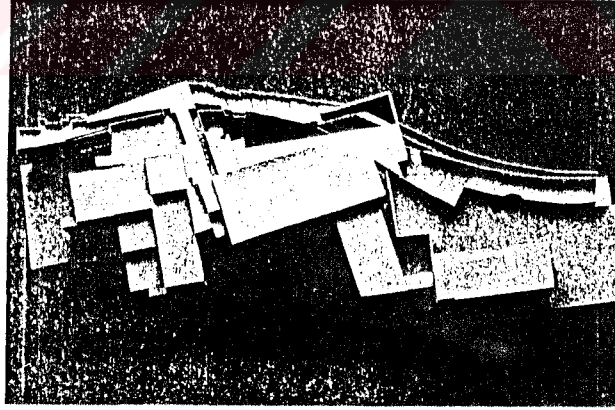
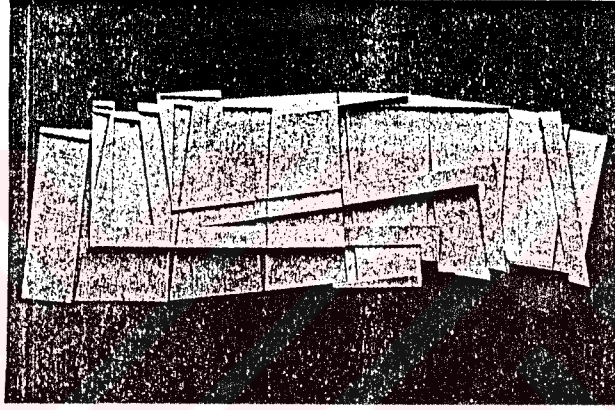
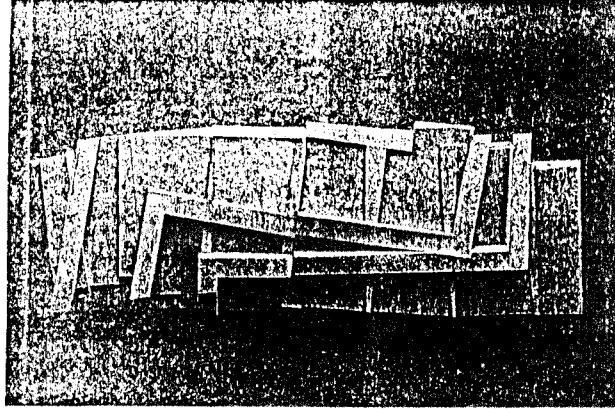
Şekil 7: Boulevard Michelet konut blokları



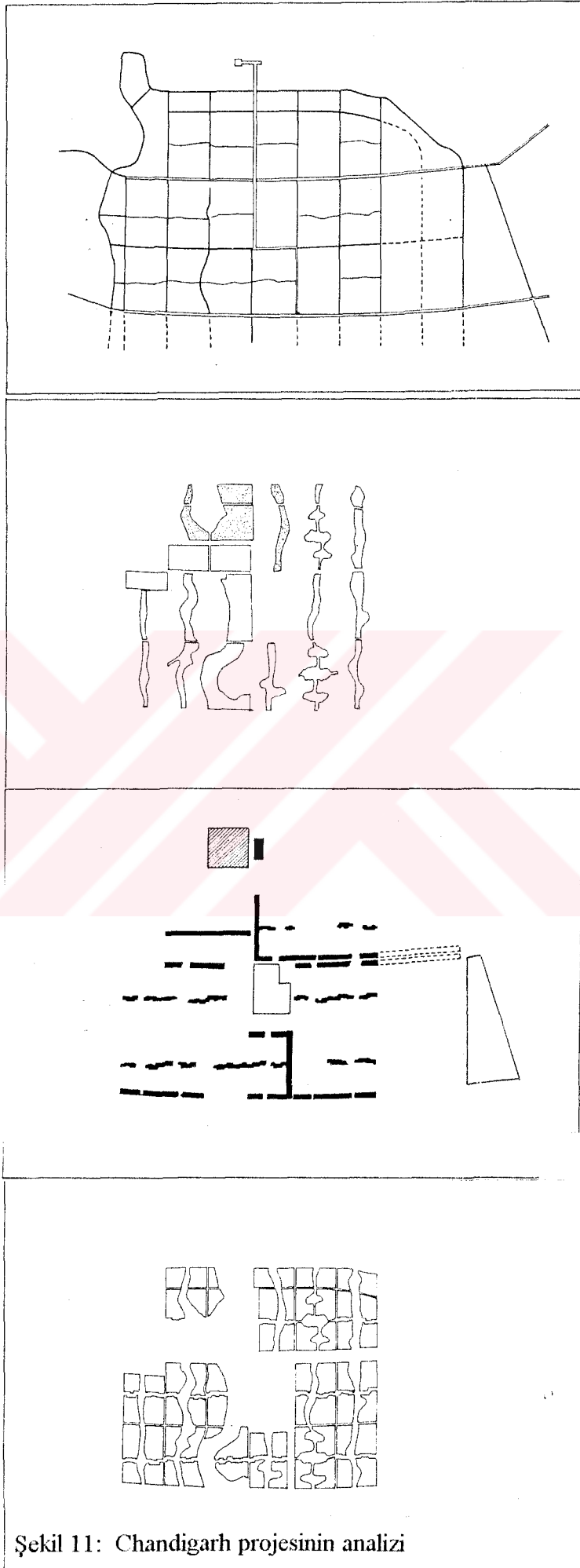
Şekil 8: Coop Himmelblau grubunun Melun-Senart için hazırladıkları proje



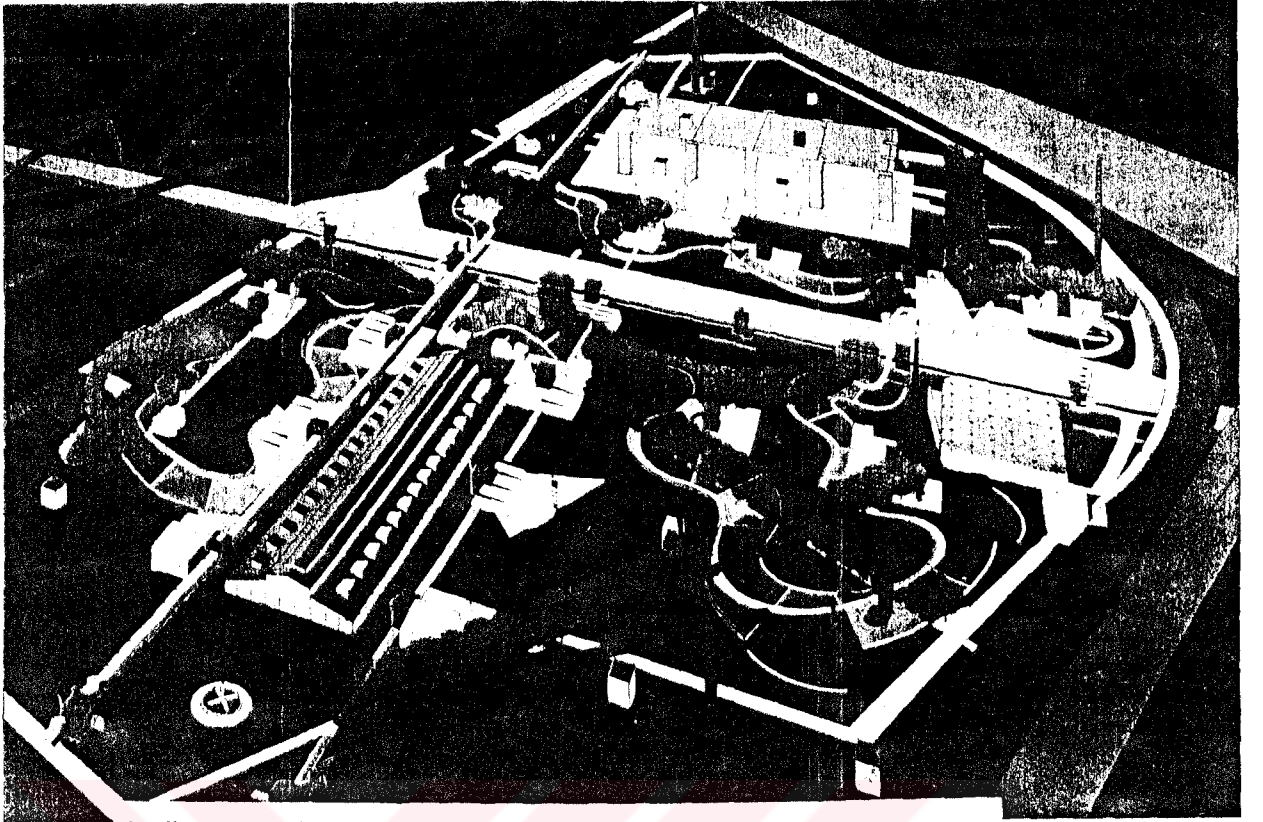
Şekil 9: Dagmar Rihter'in Berlin projesi



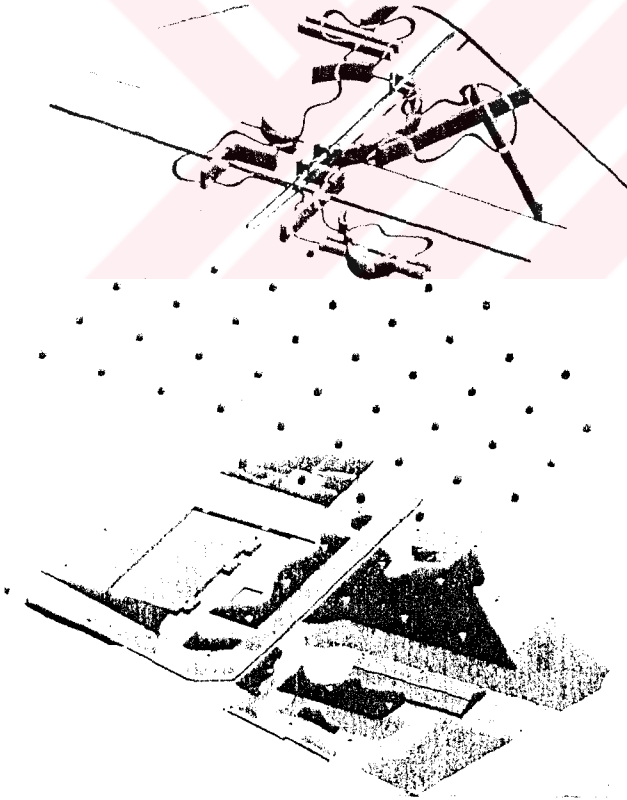
Şekil 10: Cincinnati tasarım okulu, Eisenman



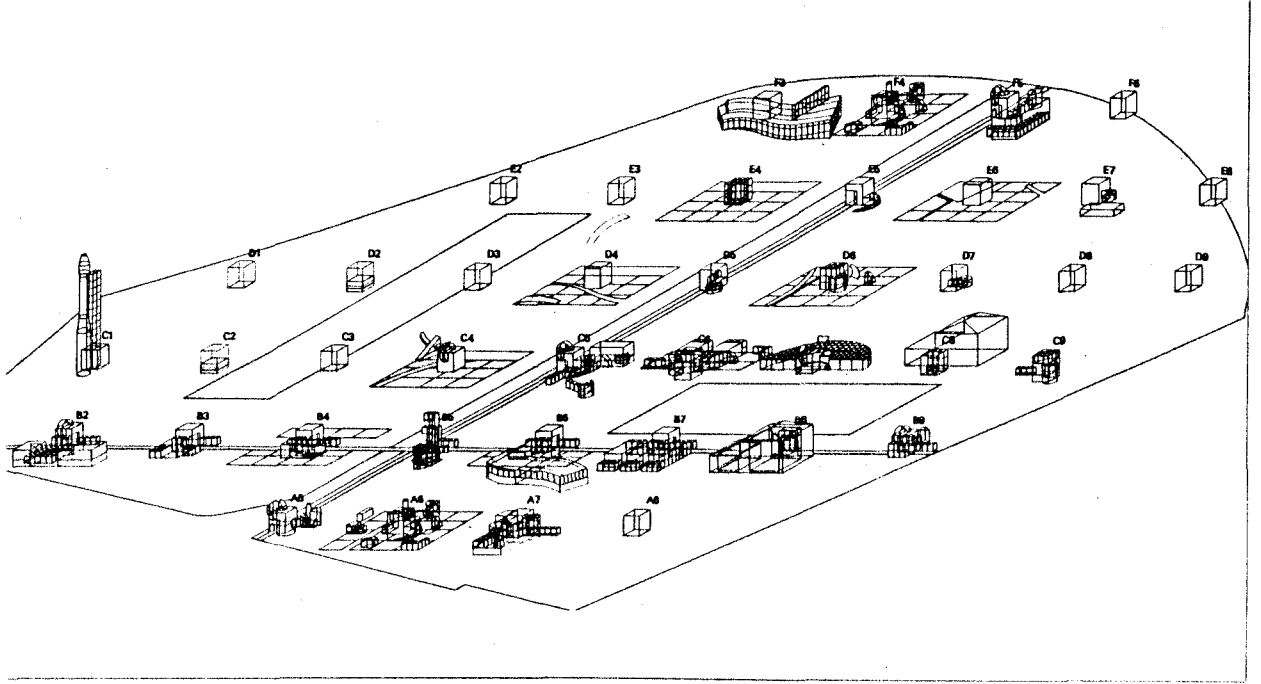
Şekil 11: Chandigarh projesinin analizi



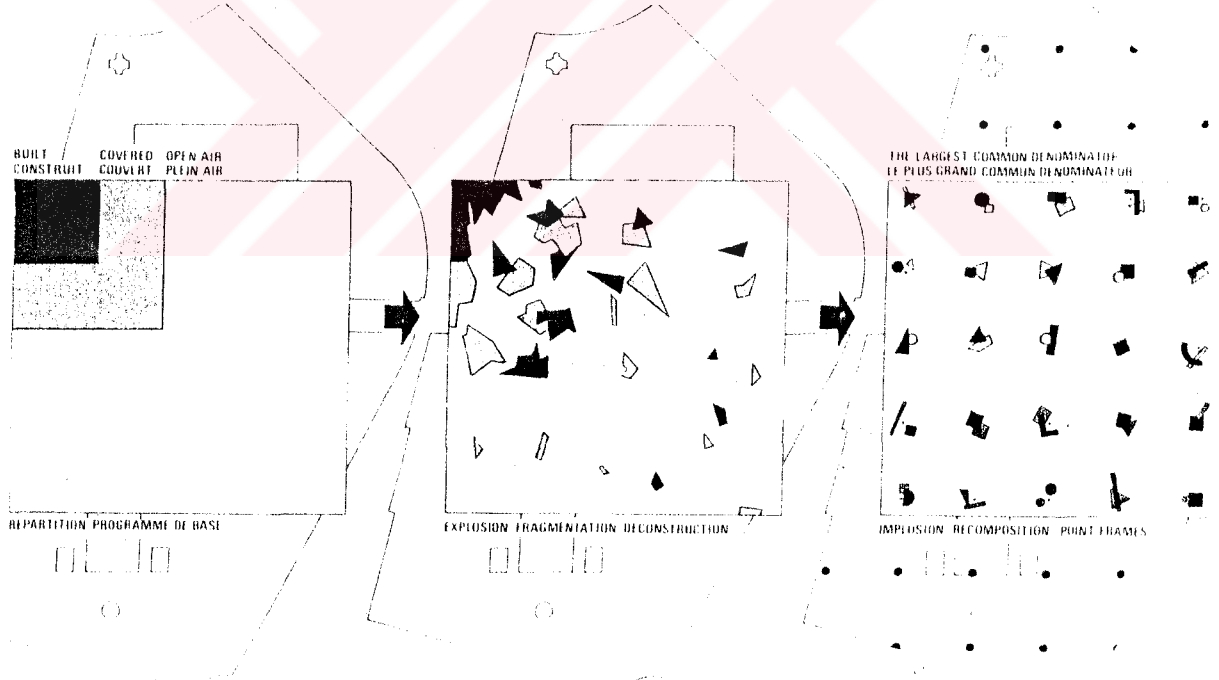
Şekil 12: La Villette Parkı genel görünüm



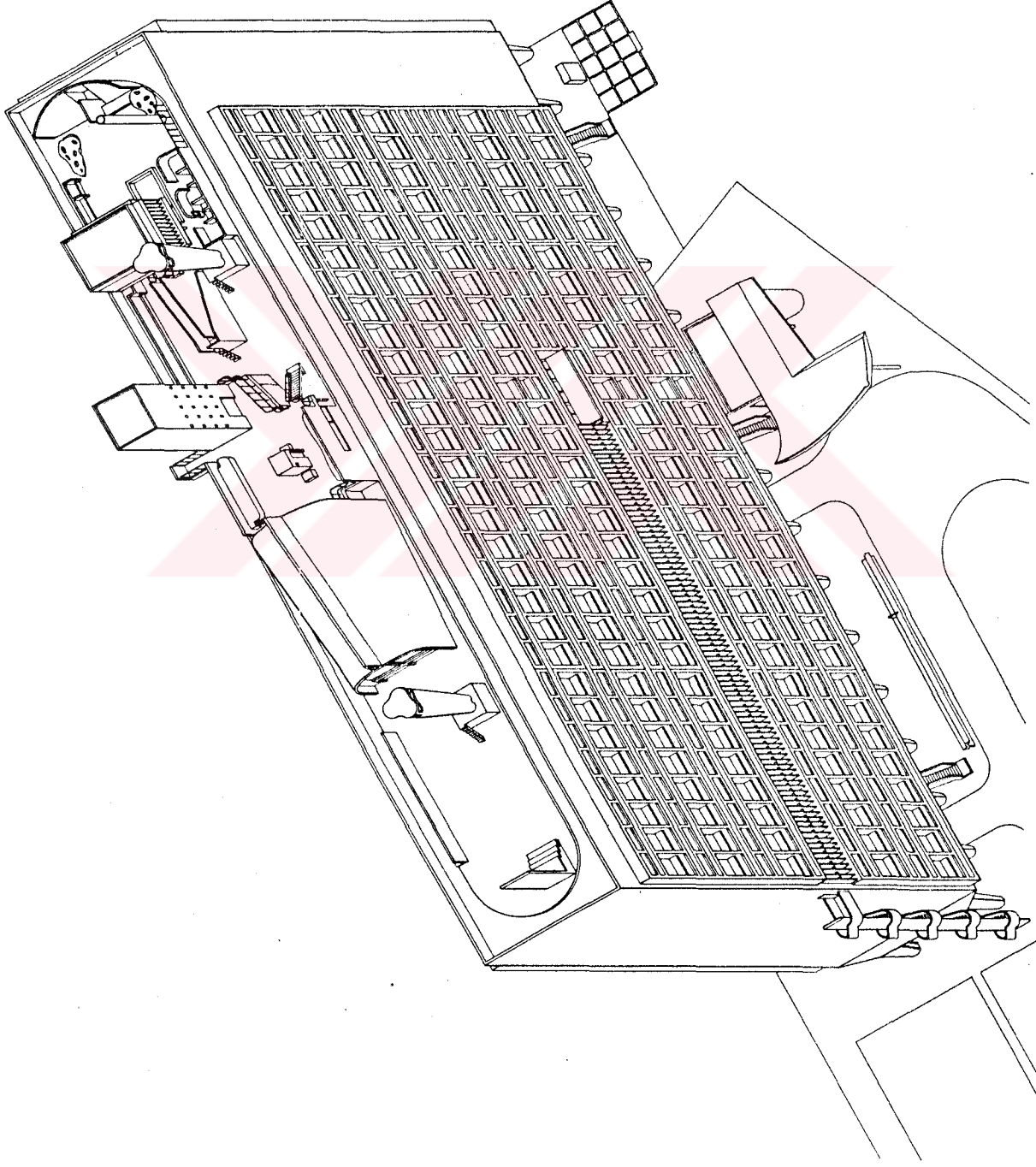
Şekil 13: La Villette Parkı süperpozisyon şeması



Şekil 14: La Villette Parkı foliler

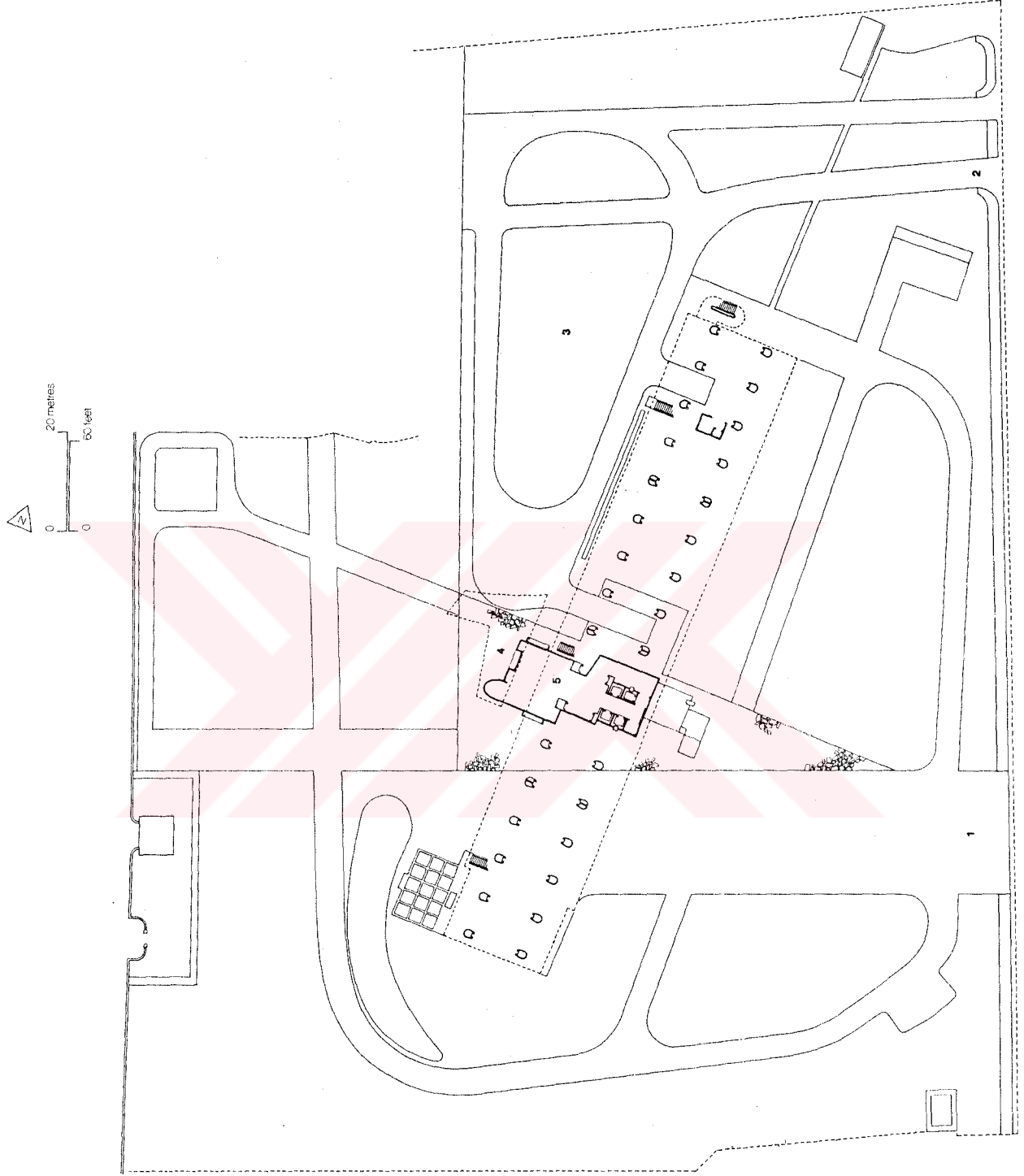


Şekil 15: La Villette Parkı doluluk boşluk oranı

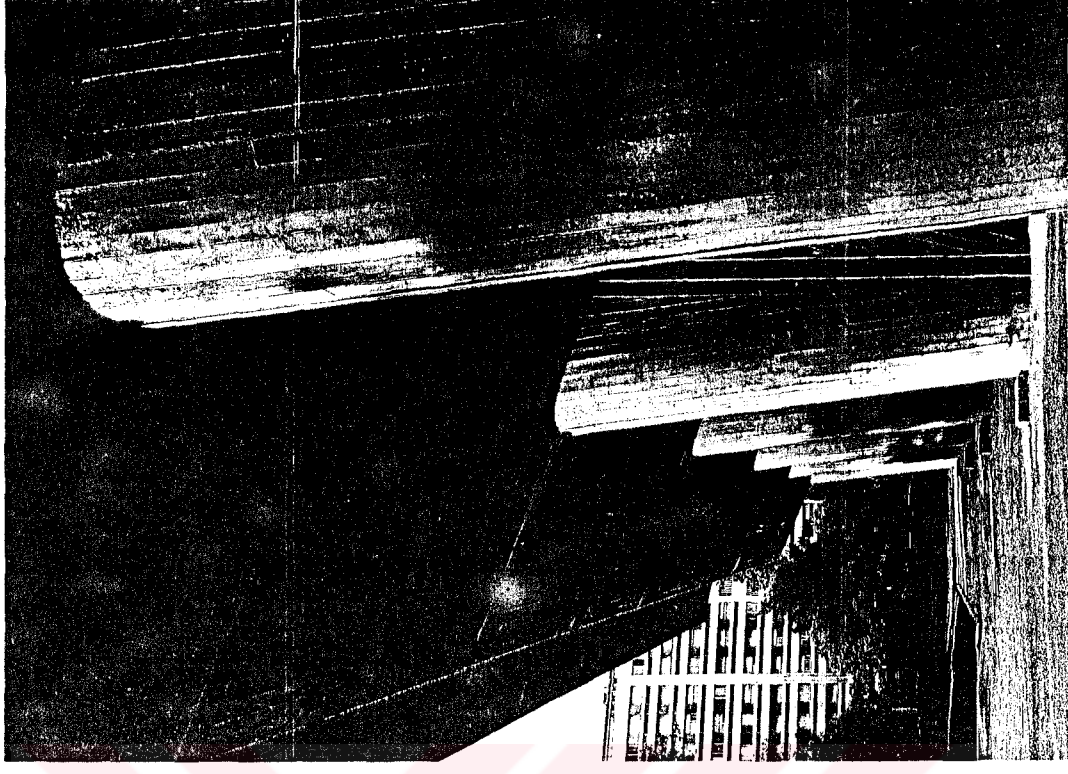


Şekil 16: Marsilya Konut Bloğu aksonometrik perspektif

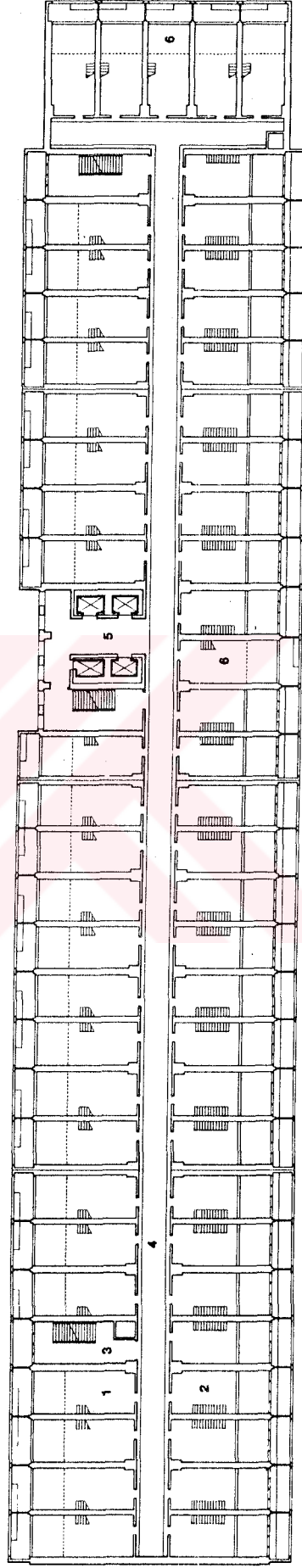
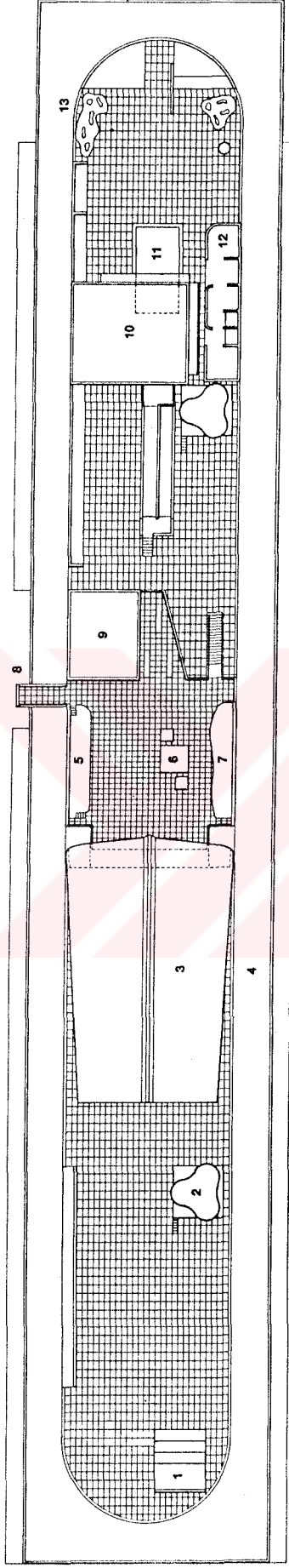
0 10 metres
0 30 feet



Şekil 17: Marsilya Konut Bloğu vaziyet planı



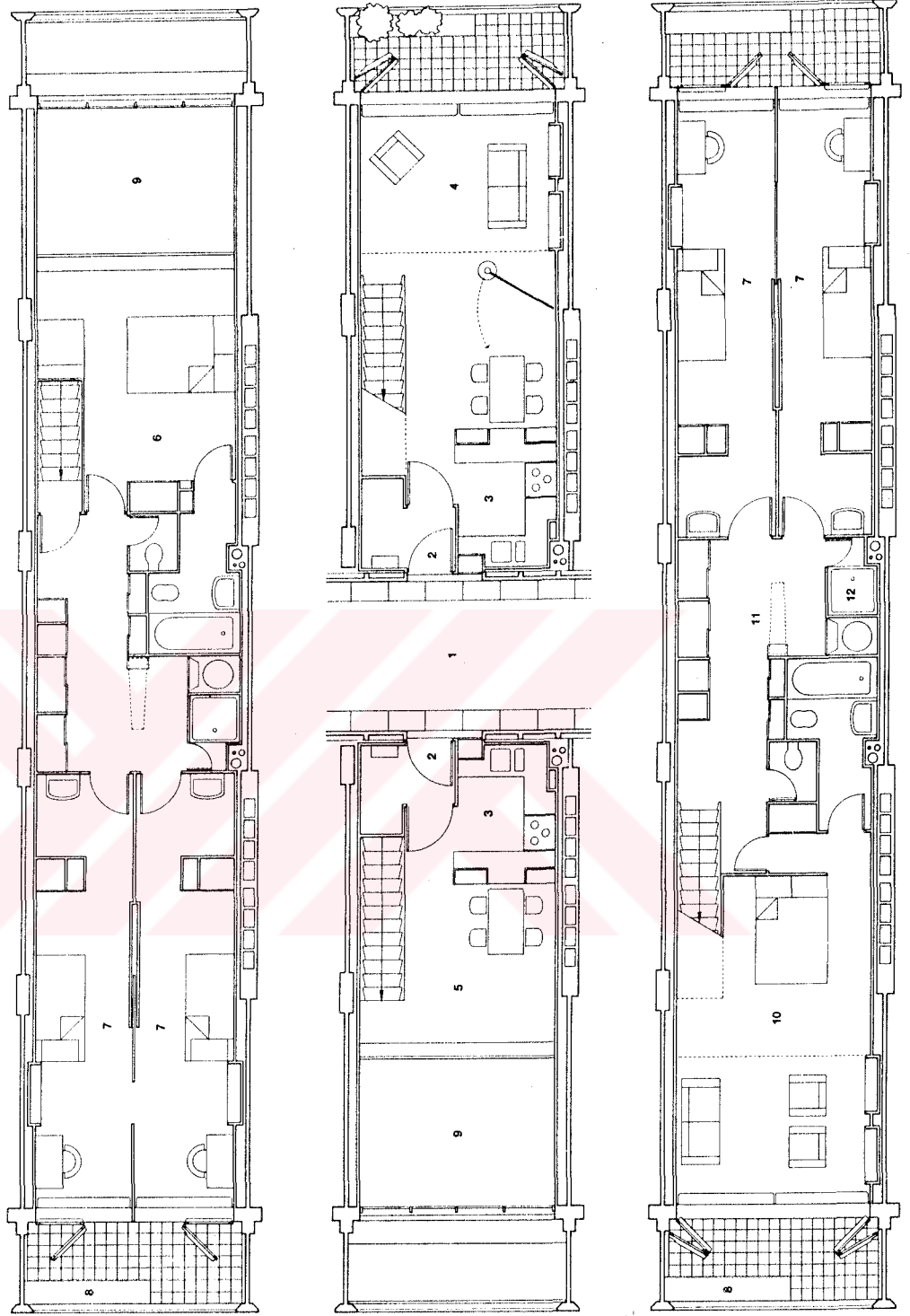
Şekil 18: Marsilya Konut Bloğu pilotiler



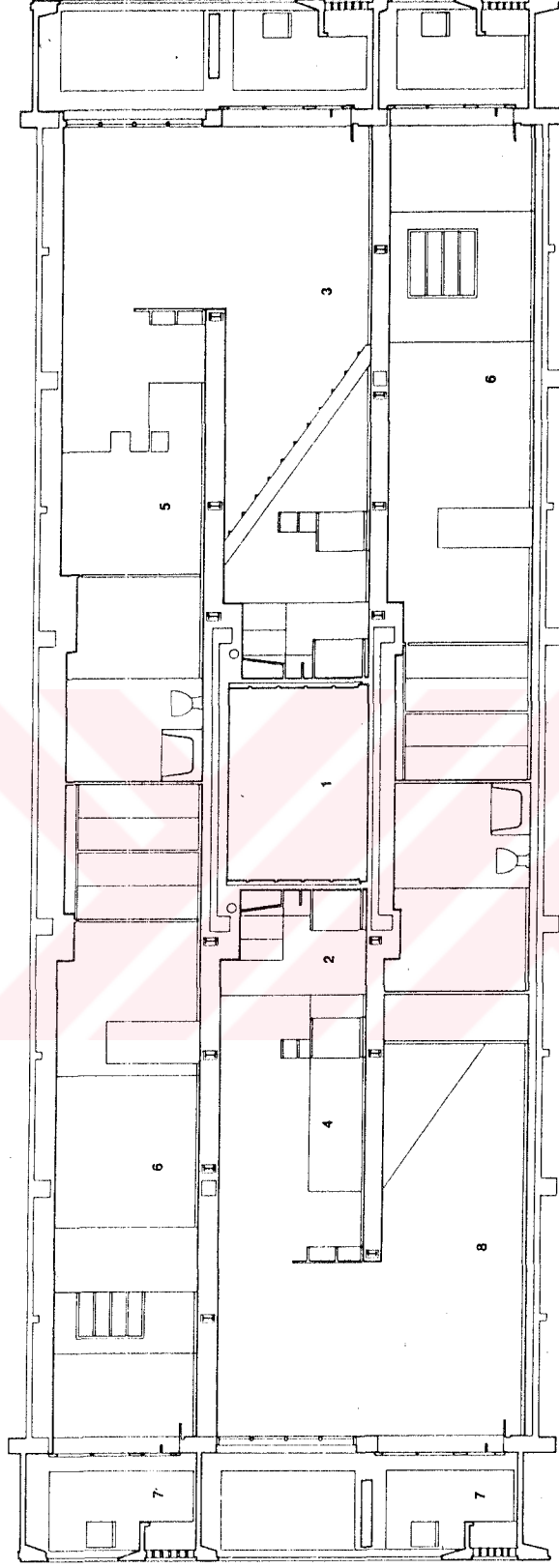
0 10 metres
0 30 feet

Şekil 19: Marsilya Konut Bloğu çatı planı ve kat planı

- Plans of typical
duplex apartments
entered from levels
2, 5, 10, 13 and 16**
- 1 interior street
2 entrance to
apartment
3 kitchen
4 dining area and
living room
5 dining area
6 parents' bedroom
with bathroom
7 children's bedrooms
8 balcony
9 void
10 parents' bedroom
and living area
11 storable ironing
board
12 shower and wc

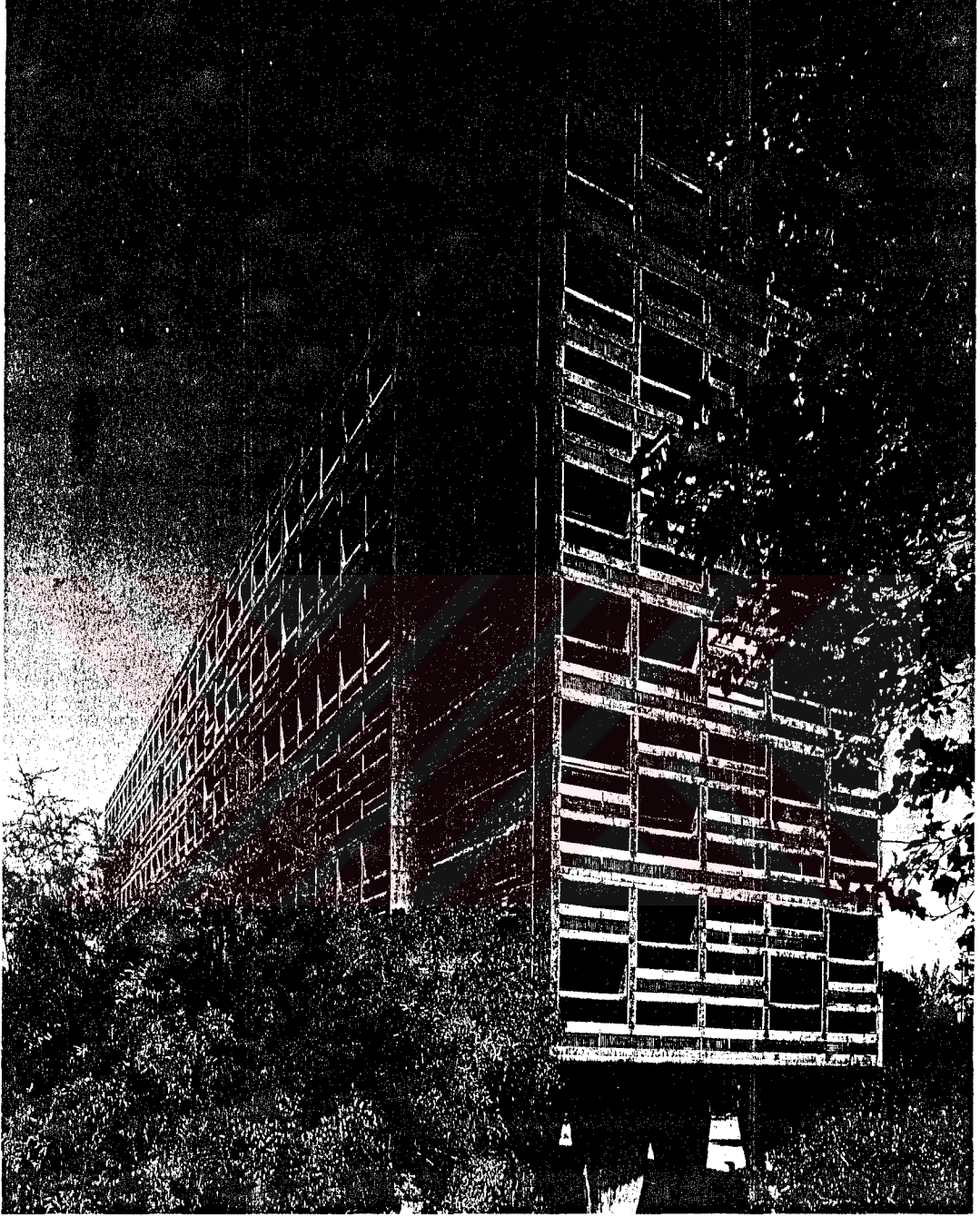


Şekil 20: Marsilya Konut Bloğu konut birimleri

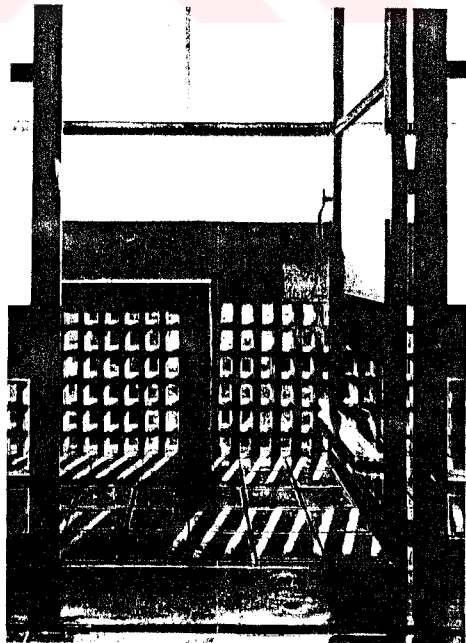
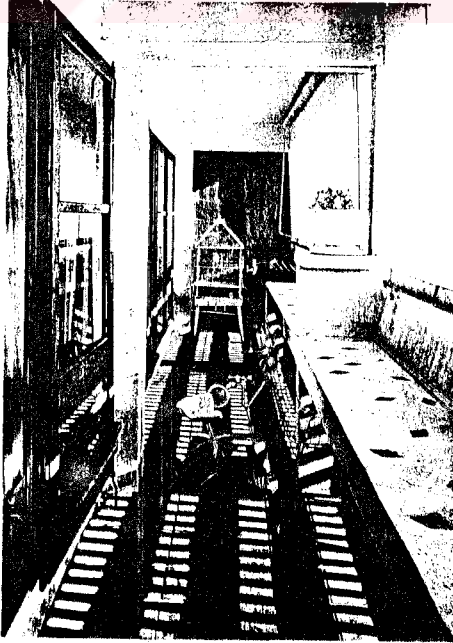


- Section through
typical duplex
apartment**
- 1 interior street
 - 2 kitchen
 - 3 dining area and living room
 - 4 dining area
 - 5 parents' bedroom with bathroom
 - 6 children's bedrooms
 - 7 balcony/terrace
 - 8 parents' bedroom and wing area

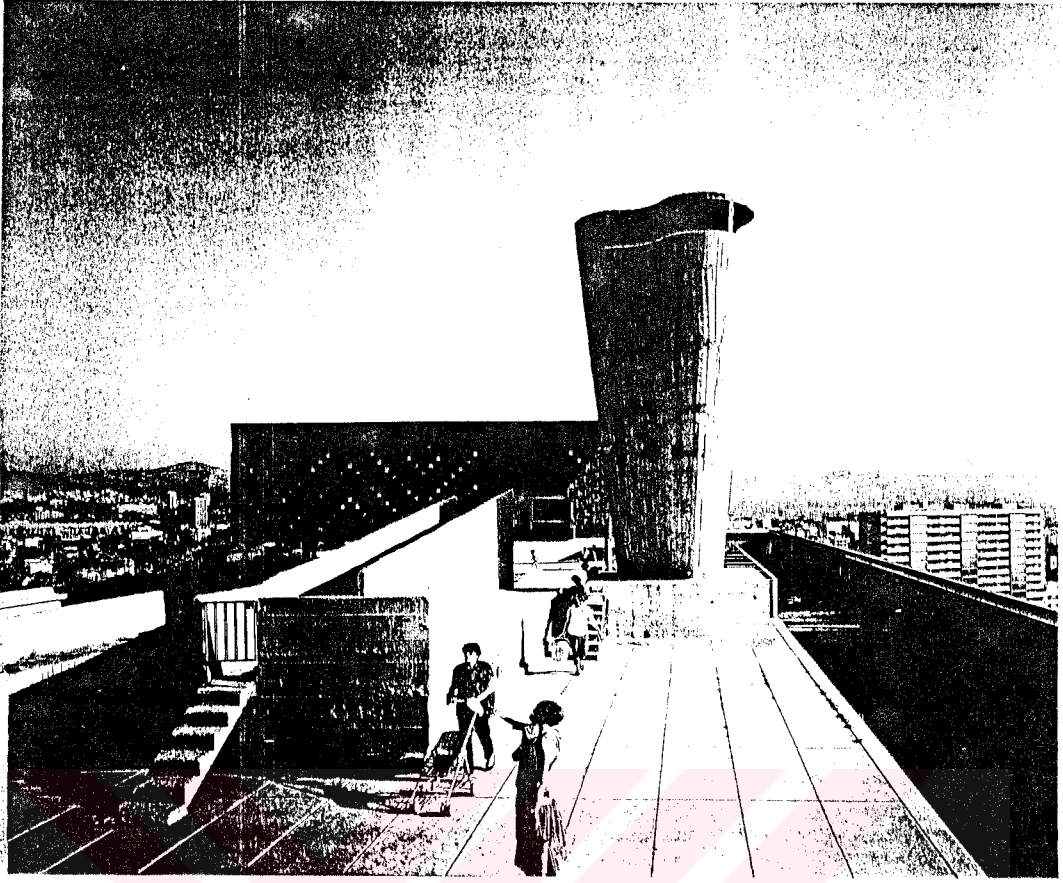
Şekil 21: Konut birimleri kesit



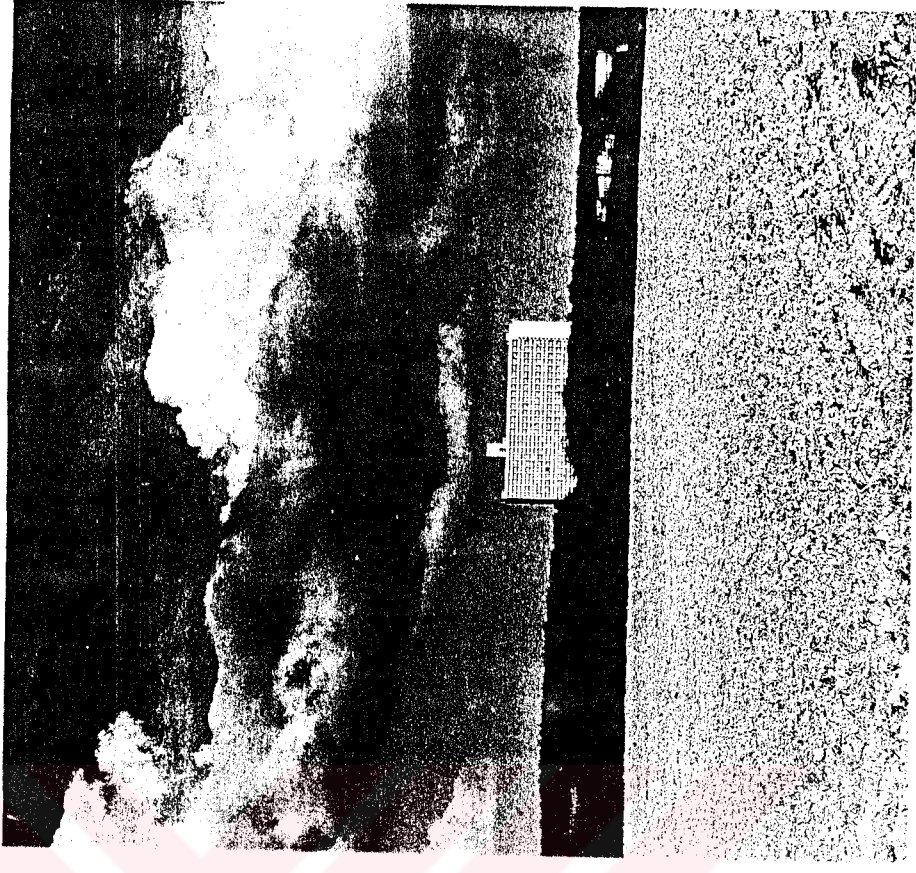
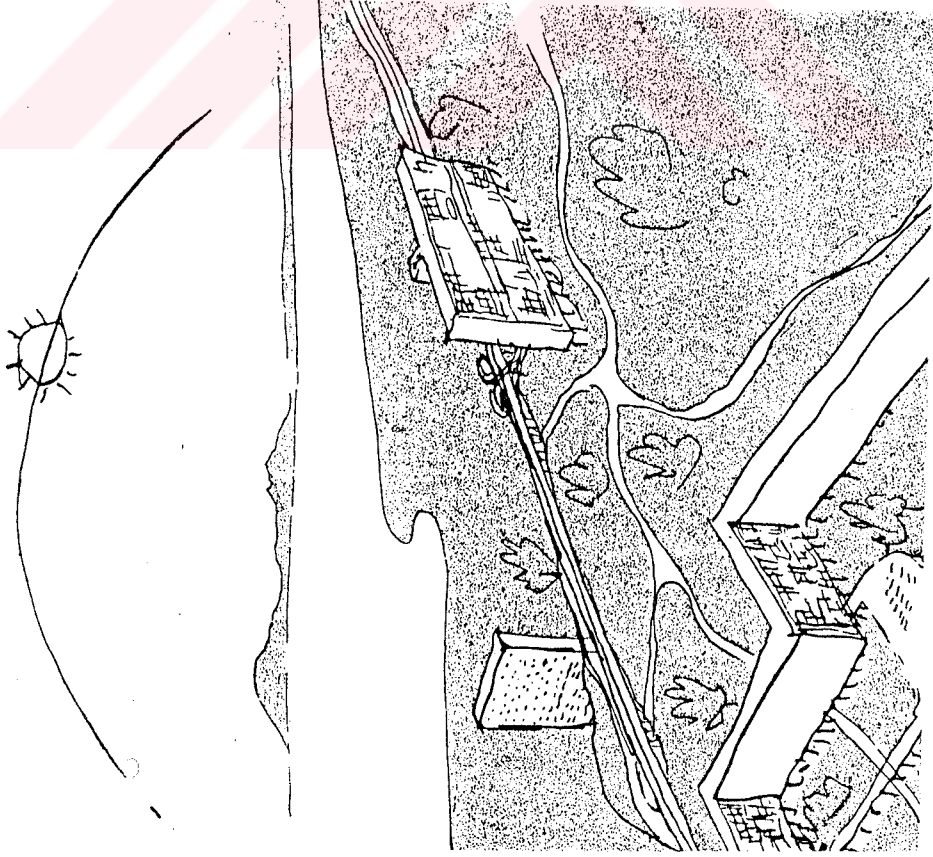
Şekil 22: Marsilya Konut Bloğu güney cephesi



Şekil 23: Marsilya Konut Bloğu konut içi mekanlar



Şekil 24: Marsilya Konut Bloğu çatı görüşler



Şekil 25: Doğa nesne ayrımı

3.2. Şelale Evi, Frank Lloyd Wright

Frank Lloyd Wright, diğer modernist çağdaşları Le Corbusier, Mies Van der Rohe, Walter Gropius gibi isimlerden Amerikalı olmakla ayrılır. Wright'ın Amerikalılığı mimarlığının farklı bir çizgide gelişmesini sağlamıştır. Diğer modernist çağdaşlarının aksine, eski bir tarihsel geçmişi ve buna bağlı güçlü bir kültürel geleneği olmayan bir ülkede mimarlık yapmakla karşı karşıyaydı. Mimarlık tarihinin en güçlü geleneği olan ve her çağda mimarları etkileyen Klasisizm bile Amerika'da çok rağbet görmemiş ve ancak oldukça deforme olmuş bir şekilde sunulmuştur. Bu nedenle diğer modernistler öncelikle güçlü bir Avrupa geleneğine karşı çıkmakla uğraşırlarken, o daha çok kendi mimarlığını kurmakla uğraştı. Avrupa geleneksel dünyadan kopup, modernleşmenin sorunları ile uğraşırken; tümüyle yeni kurulan ve herhangi bir geleneğe sahip olmayan Amerika'da, modernleşme daha az rahatsız edici bir süreç olmuştur. Bu nedenle çağdaşları sosyal projelerle, yeni toplu insan yerleşmeleri ile uğraşır ve ütöist bir iyimserlikle dünyayı yeniden kurma ve düzene sokma misyonunu yüklenirlerken; Wright, bu konulara hemen hemen hiç değinmemiş ve daha çok bahçe içinde tek konutlar tasarlamıştır. Ancak bu durum Wright'ın ününden ve değerinden birşey kaybettirmez (Tanyeli, 1990).

Wright'ın mimarlığını açıklayan ve kendi ağzından çıkmış en iyi cümle şudur: "Gerçekten mimari olan mimari araziden başlar, ve bir şekilde arazi, yerel endüstri koşulları, malzemenin niteliği ve binanın yapılış amacı, iyi bir binanın biçim ve karakterini kaçınılmaz olarak belirler." Wright, yerel koşullara ve çevresel verilere diğer çağdaşları ile kıyaslandığında ayrı bir önem verir. Gerçekten de aynı sıralarda Le Corbusier ya da Rohe her türlü çevresel veriyi yadsıyarak, çağdaş malzeme ve yeni teknikleri kullanarak kendi soyut, geometrik formlarını yerleştirmekteydiler. Ancak Wright'ın yerellik boyutu da kültüralist bir tavıra ulaşmaz. İçinde bulunduğu çevrenin kültürel izlerini kullanmak, eski mimari tavrıları yeniden canlandırmak gibi bir yol izlemez. Onun mimarlığı insan temellidir. Her türlü geleneği, tek büyük gelenek olan "insanın varolma geleneği" adına reddeder. Mimarlığının asıl amacı insanın yaşamını sürdürebileceği yapılar tasarlamaktır. Bunu da yerel koşullar ve çevresel veriler ile sınırlayarak, mimarlığını rasyonel bir çerçeveye oturtur. Bu anlamda Wright'ın mimarlığı yerel olan ile evrensel olanın uzlaştırılması üstüne kuruludur.

Wright yaşamı boyunca sayısız eser vermiş üretken bir mimardır. Eserleri arasında kuşkusuz en tanınmış olanı Şelale Evi'dir. 1935 yılında güneybatı Pennsylvania'da Bear Run akarsuyu üzerine Edgar ve Lillian Kaufman için inşa edilen Şelale Evi yalnızca Wright'ın değil, belki de tüm modern mimarlık tarihinin en ünlü binasıdır. Amerikan Mimarlık Enstitüsü tarafından son 125 yılın en iyi Amerikan binası ilan edilmiş olan Şelale Evi'ni her yıl 75.000'in üzerinde insan ziyaret etmektedir.

Wright'ın bu yapısının mimarlık tarihine Kaufman Evi değil de, Şelale Evi olarak geçmesi, yerleştirildiği bölgedeki en önemli çevresel veri olan akarsu ve şelale ile arasındaki dinamik ve yaratıcı ilişkiye dayanır. Kaufmanlar Wright'a ilk geldiklerinde, şelalenin yakınında, manzara olarak şelaleyi gören konumda bir dinlenme evi tasarlamasını isterler. Wright ise şelalenin sadece görülen, seyredilen bir manzara olmadığı, bunun yerine şelalenin üstüne yerleştirilen ve bu sayede şelalenin evdeki yaşantının parçası olacağı bir yapı tasarlar. Yapı, şelalenin hemen yanbaşı, konsollarla şelalenin üstüne doğru yönelir [şekil 26].

Daha önce tasarladığı tek aile evleri ile karşılaştırıldığında Şelale Evi Wright mimarlığında bir dönüşüme işaret eder gibi görünür. Şelale Evi öncesinde geniş saçak, statik bir denge arayışı, doğa ile uyum içinde ve sessiz durmayı tercih eden bir mimari kurgu evlerinin temel karakteristiklerini oluştururken, Şelale Evi'nde saçak ortadan kalkar, dinamik bir denge anlayışı gelişir, bulunduğu çevreye baskın bir mimari kurgu öne çıkar. Ancak öncelikle Wright'ın kendisi Şelale Evi'nin daha önceki çalışmalarının devamı olduğunu söyler. Hatta 1909'da Oak Park'da inşa edilen Mrs. Thomas Gale Evi'ni doğrudan doğruya Şelale Evi'nin referansı olarak gösterir [şekil 27 ve 28].

17. yüzyıldan itibaren başlayan modernleşme süreci, aynı zamanda mimarlığın da artizan bir faaliyet olmaktan çıkıp, bugün bildiğimiz anlamda bir meslek nosyonuna sahip olması sürecidir. Bir artizan, üretimini yaparken onun biçimine bugünkü anlamda kişisel yargısını kullanarak karar vermemektedir. Zaman içinde oluşmuş ve o artizanın geleneği haline gelmiş kuralları uygulamaktadır. Kendi kişisel katkısı yok denecek kadar azdır. Ortaya konan küçük farklılıklar da, toplumsal konsensusa sahip bir çözümün evrilmesinin imkanları dahilindedir (Tekeli, 1994). Modernleşme ile beraber mimarlığın nesnesi olan bina üzerindeki toplumsal konsensus sona erdi. Nesne,

topluma içkin olma konumundan çıkıp, kurgusal bir nitelik kazandı. 20. yüzyıl mimarlığının temel sorunsallarından birisi de, nesnenin kendisi olmuştur. Tüm akımların söz ve eylemlerinin temelinde, çağa özgü bir nesne ile hesaplaşma zorunluluğu bulunmaktadır. Bu nedenle nesne ile sürekli uğraşılır; bölünür, parçalanır, toplanır, soyutlanır, farklı parçalar biraraya getirilir, dekompoze edilir. Böylelikle nesne keşfedilmeye, kendi içinde taşıdığı değerler ortaya konmaya çalışılır. Bu, nesnenin, modern dünyada sürekli yeniden üretilme zorunluluğuna işaret eder.

Modern mimarlığın biçim dili soyut geometrik formlara dayanır. Formların sonsuz sayıdaki kombinasyonu sadece biçime yönelik ve yüzeysel değil, nesnenin özüne ilişkin bir arayışın ya da kaygının sonucudur. Le Corbusier, bir önceki bölümde incelenen Marsilya Konut Bloğu'nun prizma formu için, endüstrinin nasıl yalın formlar yarattığını ve bu formların kendi olmalarından gelen değerlerini göstermek istediğini söyler. Le Corbusier'in bu sözleri ya da Rohe'nin takıntılı bir şekilde yinelediği dikdörtgenler prizması, nesnenin en yalın şeklinde çağın ruhunu aramalarının ifadesidir. Nesnenin bu yalın şeklinin bir adım ilerisinde, nesnenin sonsuz kere parçalanması, bölünmesi yatar. Amaç aynıdır: Nesnenin ne olduğunu anlamak. Bu açıdan bakıldığında Rohe'nin gökdelenleri ile Coop Himmelblau grubunun 1985'de Hamburg için tasarladıkları gökdelen ya da diğer dekonstrüktivist parçalanmalar arasındaki mesafe göründüğünden çok daha azdır [şekil 29 ve 30].

Diğer tüm modern mimarlık ürünlerinde olduğu gibi, Şelale Evi'nde de binanın temel kurgusu soyut geometrik formlar tarafından belirlenir. Nesnenin parçalanması burada da geçerlidir. Wright, Şelale Evi'nin tasarımının "kutunun parçalanması" düşüncesi çerçevesinde olduğunu söyler. Kutunun parçalanması düşüncesi de, doğrudan doğruya De Stijl'in öncülerinden ve teorisyenlerinden ressam Theo Van Doesburg'un düşünce ve çalışmalarına göndermede bulunur [şekil 31 ve 32]. Theo Van Doesburg, düşüncelerini şu şekilde ifade eder: "Yeni mimarlık karşıt-kübiktir. Bu da çeşitli fonksiyonel mekan hücrelerini bir kapalı kp içinde dondurmaya çalışmaktan kaçınmak demektir. Bunun yerine taşan düzlemlerde, balkonlarda olduğu gibi fonksiyonel mekan hücrelerini küpün çekirdeğinden dışarıya doğru merkezkaç kuvvetin etkisiyle fırlatır ve böylece yükseklik, genişlik, derinlik-zaman yaklaşımlarıyla açık mekanlarda tamamıyla yeni plastik ifadeler elde edilir (1924).

Şelale Evi'nde nesnenin parçalanması farklı düzeylerde okunabilecek bir gerilim yaratır. Bu gerilim malzeme seçiminden, mekan kurgusuna ya da plan şemalarının oluşmasına kadar her düzeyde mevcuttur ve doğrudan nesnenin parçalanması ile bağlantılıdır. Bina her zaman modern mimarlık ürünleri ile beraber anılan işlevsellik, rasyonalite gibi kavramlarla değil; baştan kabul edilen kurgusal bir tavrın, binanın her düzeyinde sonuna kadar devam ettirilmesi ile oluşur. Binanın kullanım değeri, insana ait mekansal bir karşılığı olması, insan kullanımının birtakım fiziksel zorunluluklarını yerine getirmesi gibi bir ihtiyaca karşılık gelen değerler, binanın oluşturulmasına yön veren asıl nedenler değildir. Bunlar daha çok, baştan kabul edilen kurgusal tavrın yan ürünleridir.

Bina, yatayda ve dikeyde bir dizi geometrik formun kombinasyonundan kuruludur. Bu geometrik formlar, içten gelen bir güç ve parçalanma ile değişik yönlerde doğru fırlamış görünümündedirler. Bu dinamik süreç esnasında oluşan arakesitler ise binanın mekansal kullanımına yönelik boşlukları sağlar. Burada amaç nesnenin kendisini parçalamaktır. Bu parçalanma esnasında yan ürün olarak da, mekanlara karşılık gelen boşluklar oluşur [şekil 33]. Bu duygu mekanların sınırlanmasında ve plan şeması düzeyinde de devam eder.

İnce metal doğramalar kullanılarak, geometrik formların kombinasyonu esnasında oluşan boşluklar sınırlanır. Ancak bu sınırlama mümkün olduğunca geri çekilen ve baskın olmaktan özellikle kaçınan bir tavırla yapılmıştır. Doğrudan bir kullanıma yönelik ve binanın bir parçası olmak yerine; baştan kabul edilen parçalanma fikrini sonuna kadar götürme ve bu fikri zedelememe kaygısı ile hareket edilmiştir. Bütün boşluklar yerden tavana metal doğramalar ile sınırlanır. İç dış ayrımını oluşturmama ve sınırları belirsizleştirme kaygısı hakimdir. Köşelerde doğrama kullanılmaz; cam camla doğrudan birleşir. Doğramanın etkisi mümkün olduğunca hafifletilmeye çalışılır [şekil 34]. Döşeme ya da duvar malzemesinin içten dışa ya da dıştan içe sürekliliği, doğramanın oraya istenmeden, sadece bir zorunluluk ve sanki geçici olarak konulmuş etkisini daha da güçlendirir [şekil 35]. Buna benzer bir etki, Eisenman'ın ilk dönem evlerinde de görülür. İç - dış ayrımı yokedilmeye çalışılır. İçeri ile dışarıyı ayıran çizgi belirsizdir. Rastgele ve büyük delikler açılır [şekil 36].

Şelale evinin planları incelendiğinde de, aynı etki devam eder [şekil 37, 38 ve 39]. Masif, ağır taşıyıcı duvarlar ile ince metal doğramalar zıtlık içindedirler. Döşeme, iç-

dış ayrımı yapmadan zemindeki sürekliliğini korur. Doğramalar, olması gerektiği yerde oldukları için değil, sadece oraya konuldukları için bulundukları yerdedirler. Başka herhangi bir yere de konabilir; boşlukları farklı şekillerde sınırlayabilirlerdi. Mekan üzerindeki etkileri çok azdır ve boşlukların genel karakterini bozmazlar. Bu, nesnenin parçalanmasının plan düzeyindeki örneğidir.

Bu durumun daha iyi açıklanabilmesi için bugünden bir örnek üzerinden devam etmek yararlı olacaktır. Eisenman'ın Guardiola Evi de, Şelale Evi'nde olduğu gibi baştan kabul edilen kurgusal bir mantığın sonuna kadar götürülmesi üstüne kuruludur. Eisenman, Guardiola Evi ve diğer evlerinde işlevsel gerçekliği pek önemsemez. Ona göre bir evin programı nasıl olsa bilinen birşeydir ve fonksiyonlar ile programın çözülmesi için sonsuz kombinasyon takımları mevcuttur. Eisenman bu düşünce çerçevesinde işleve fazla önem vermez. Bunun yerine binanın strüktüel elemanları; kolon, giriş, düzlem gibi bölümlerinin birbiri arasındaki ilişkileri inceler ve bunun sonucunda da yeni mekansal değerler elde eder. Guardiola Evi'nde de "L" form, plan ve kesit seviyesinde yerinden etme, kesiştirme, boşaltma, çerçeveselendirme işlemlerine tabi tutularak elde edilen boşluklar yeni mekansal değerlere karşılık gelir. Bu yeni mekansal değerlerle örtüşecek bir program kombinasyonu ise nasıl olsa mevcuttur [şekil 47, 48, 49 ve 50].



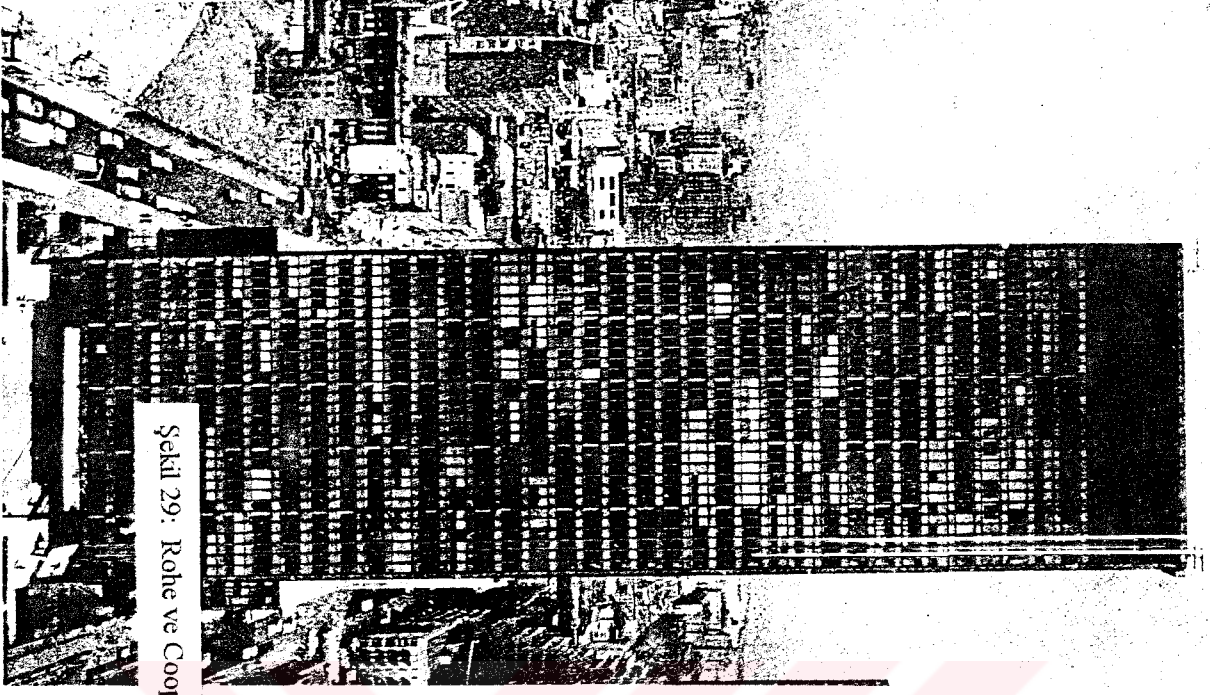
Şekil 26: Şelale Evi



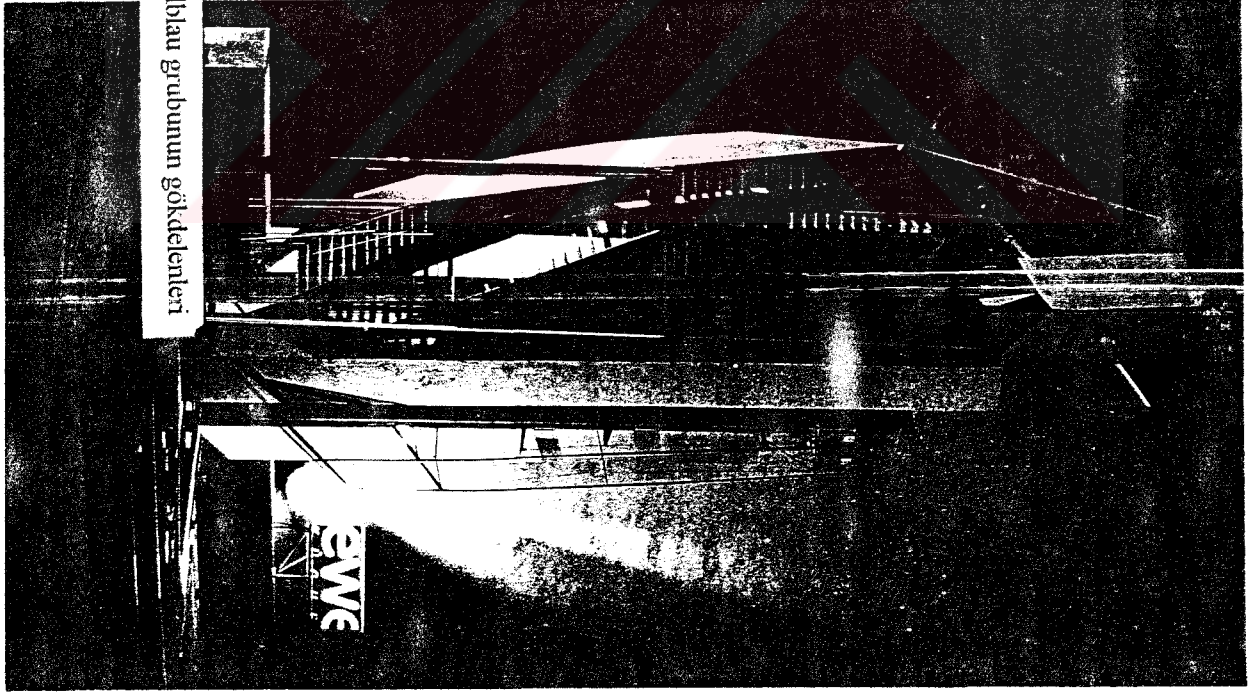
Şekil 27: Mrs. Thomas Gale Evi

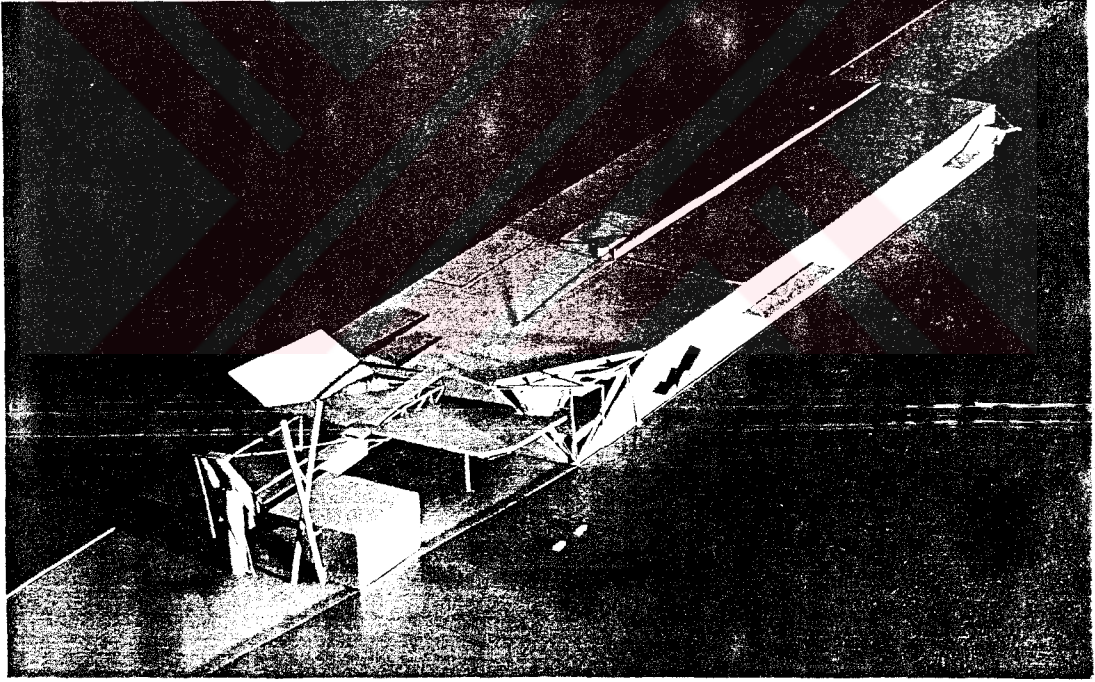
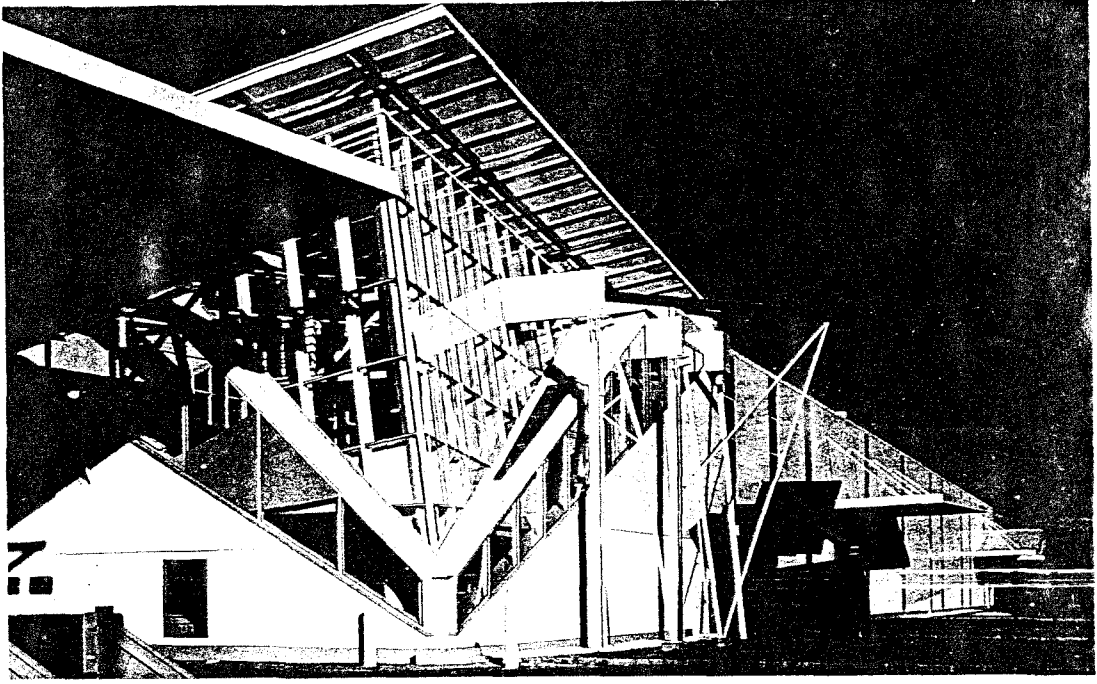


Şekil 28: Frederick Robie Evi

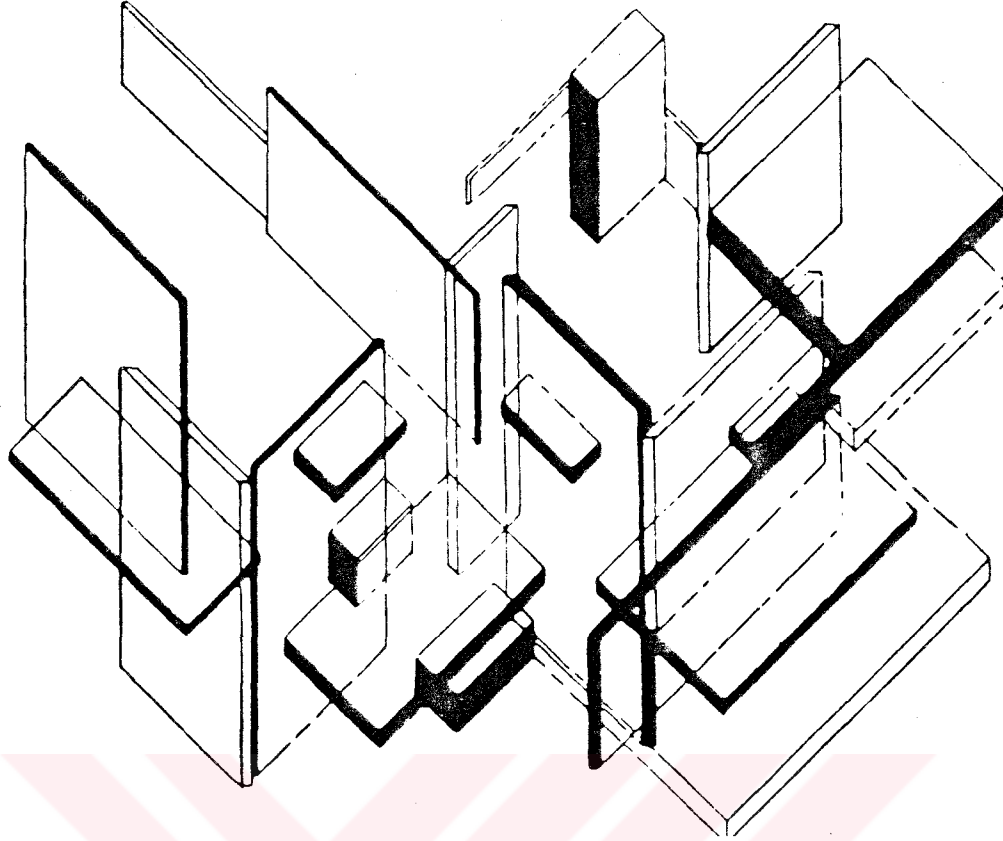


Şekil 29: Rohe ve Coop Himmelblau grubunun gökdelenleri

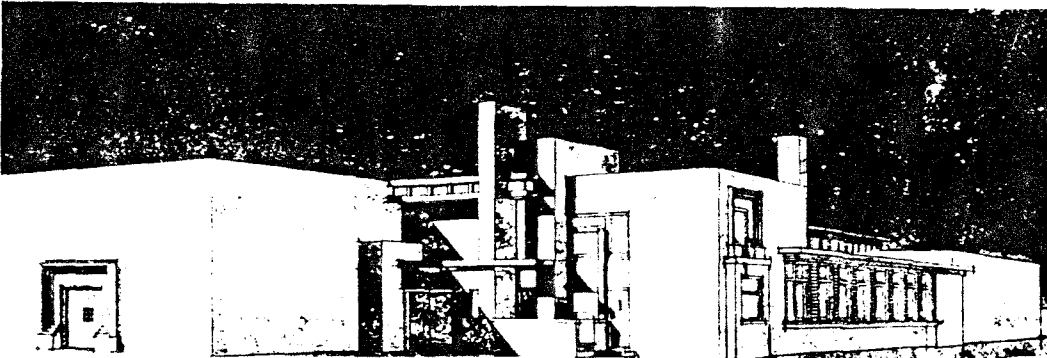
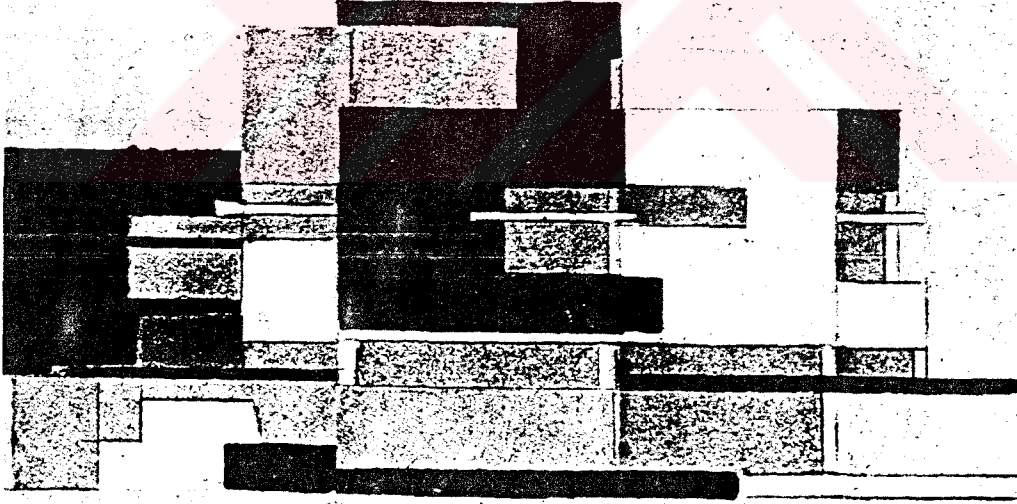




Şekil 30: Fabrika binası, Coop Himmelblau



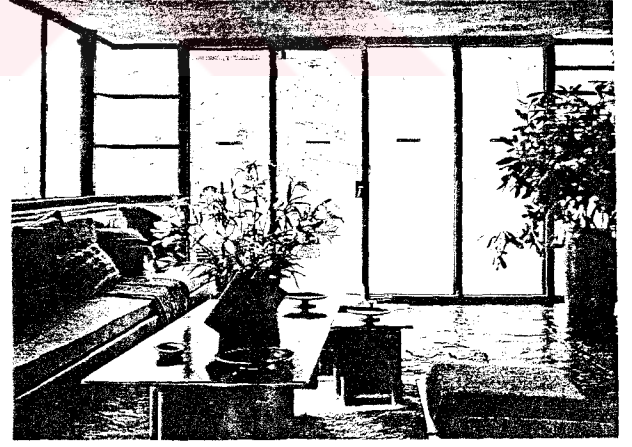
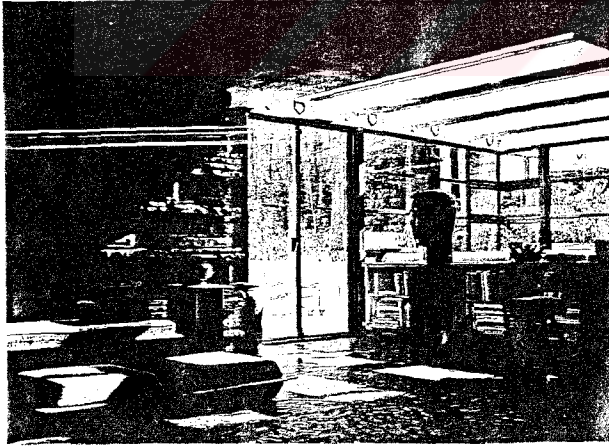
Şekil 31: Küpün parçalanması, Theo Van Doesburg



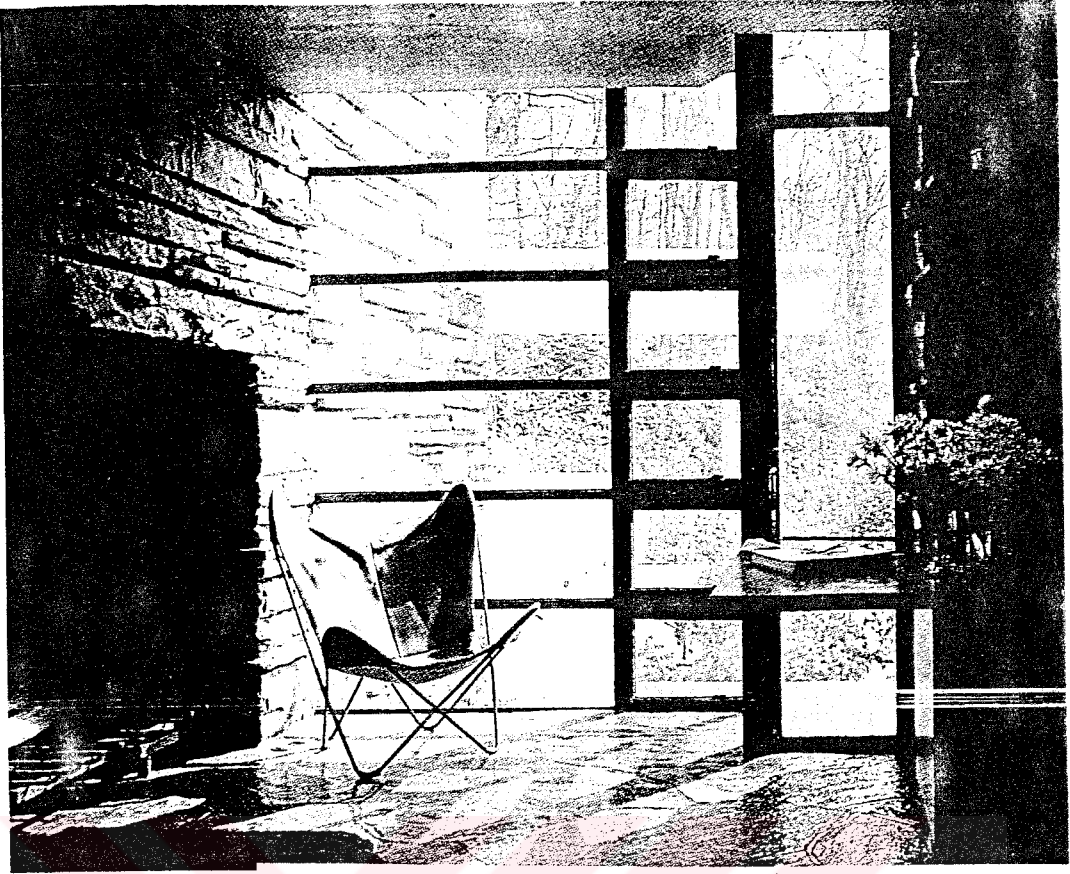
Şekil 32: Kompozisyonlar, Theo Van Doesburg



Şekil 33: Şelale Evi geometrik formların kombinasyonu



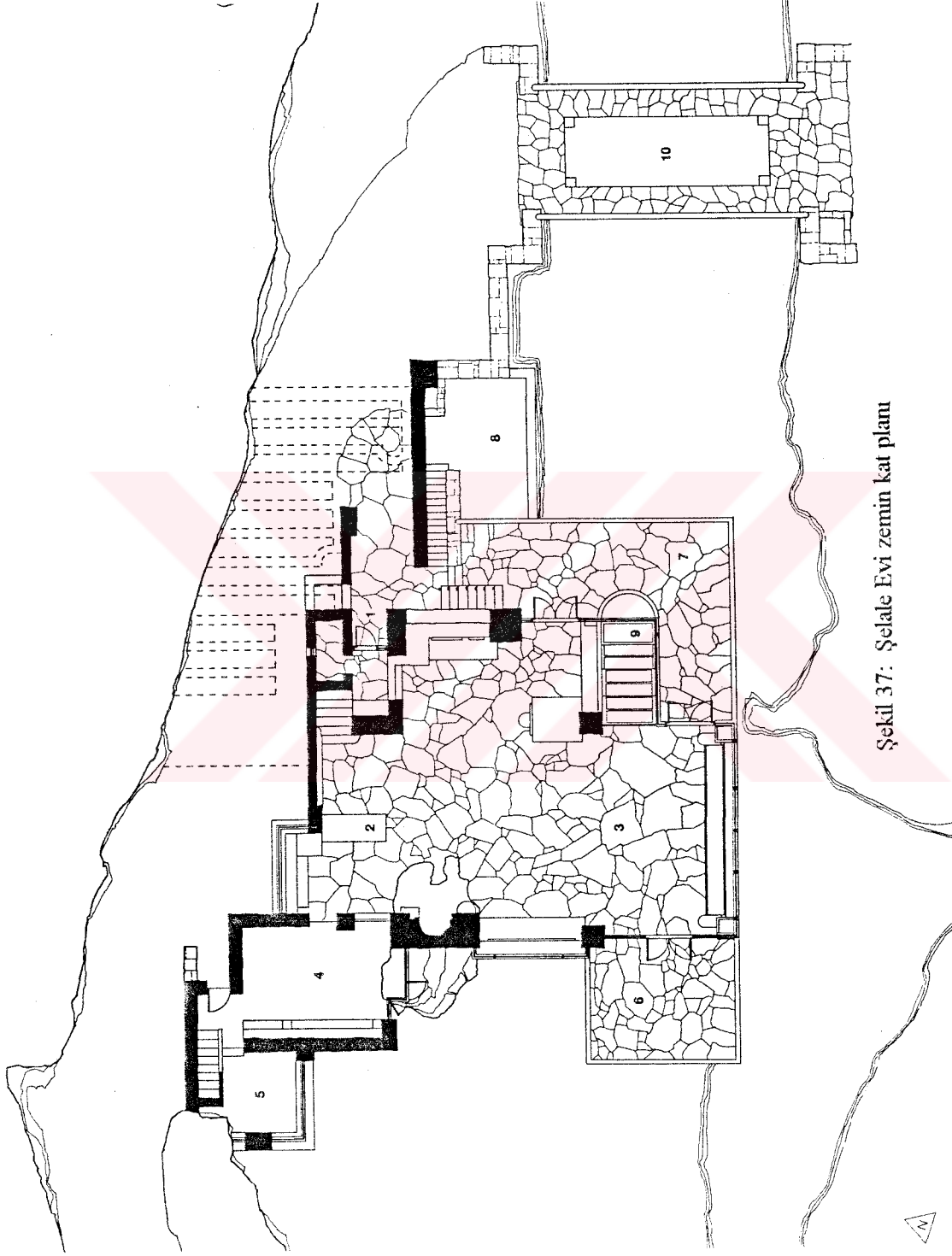
Şekil 34: Boşlukları sınırlayan metal doğramalar



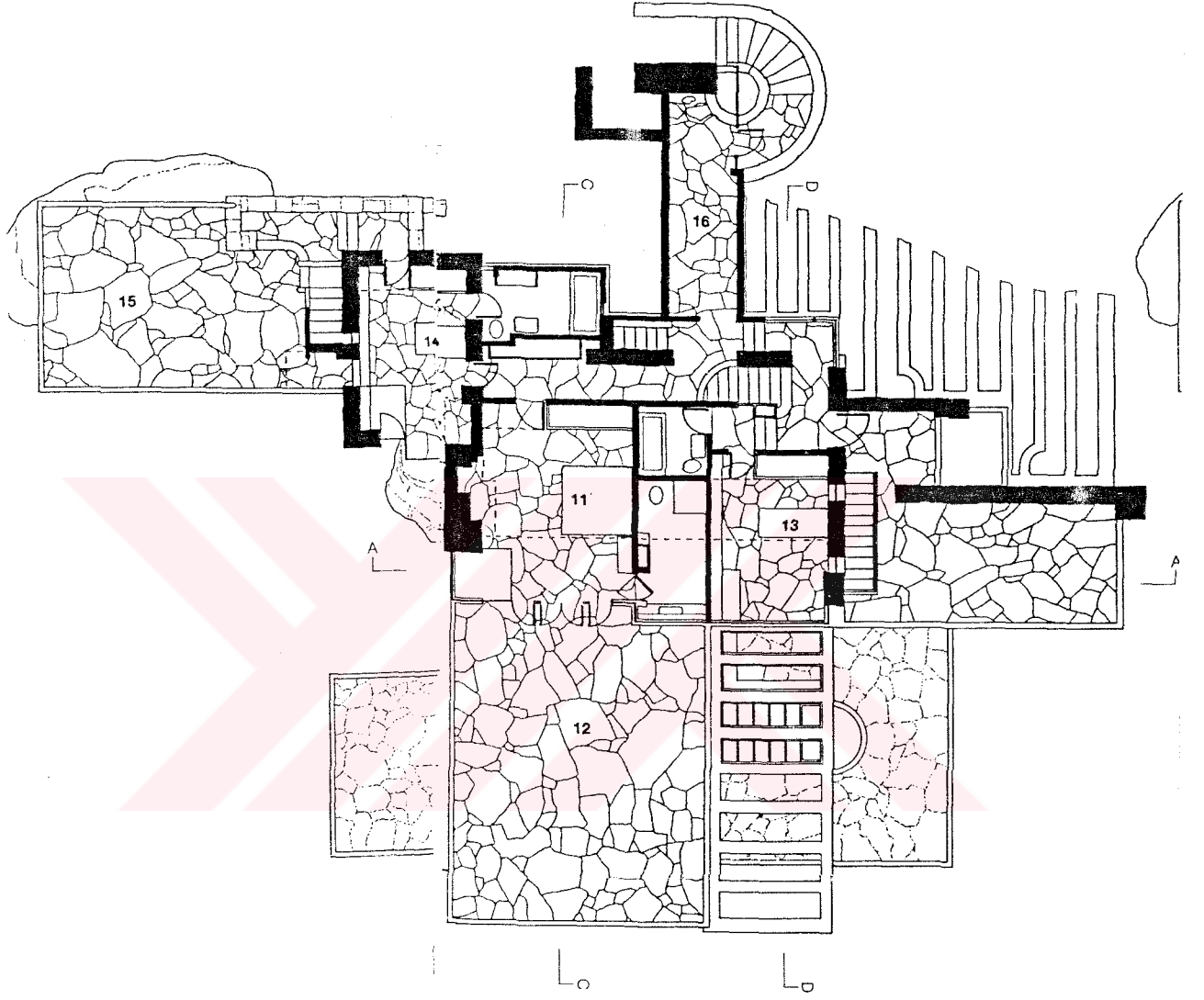
Şekil 35: İç dış ayrımının silikleşmesi



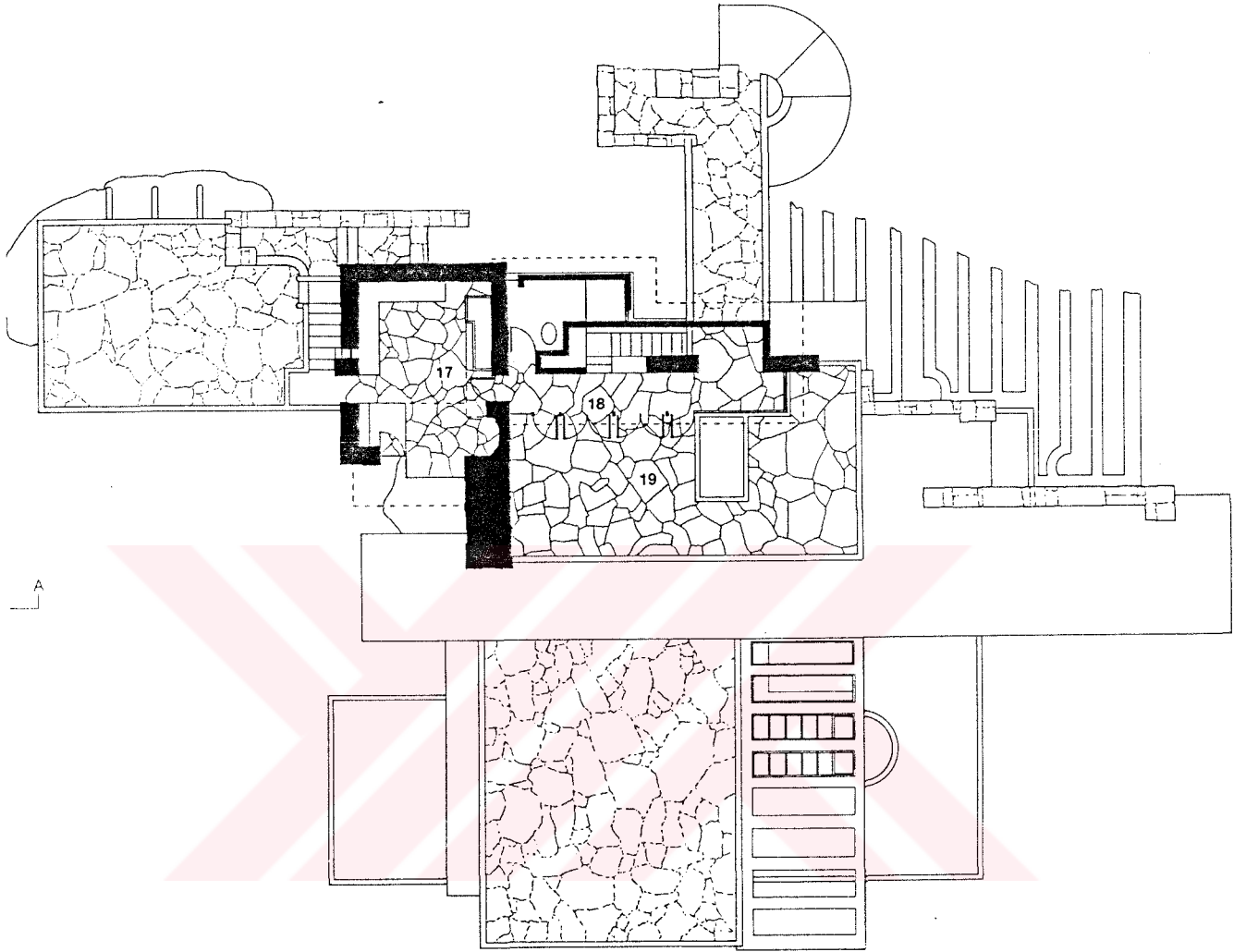
Şekil 36: Eisenman ilk dönem evleri, iç mekan görünüşü



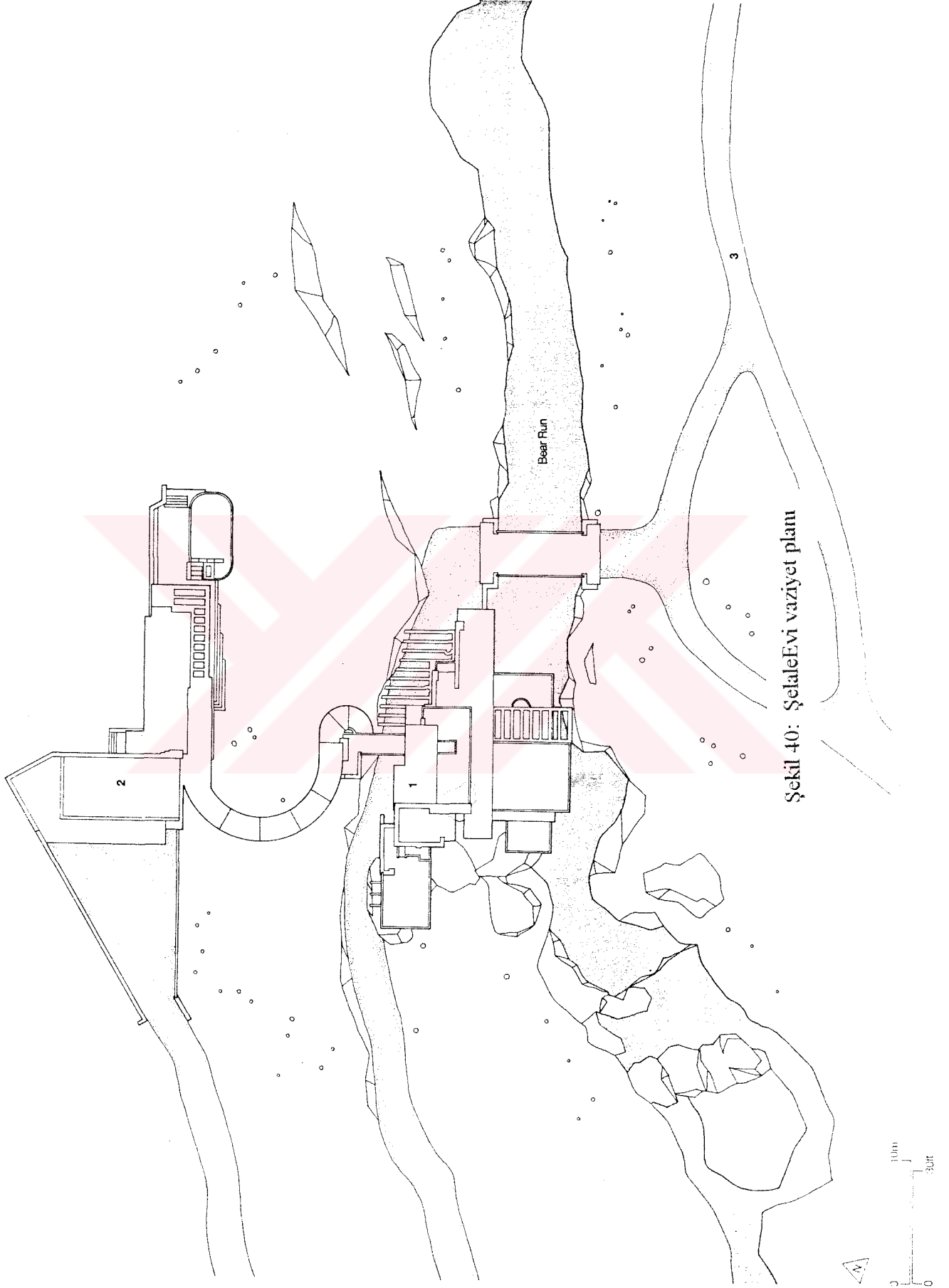
Şekil 37: Şelale Evi zemin kat planı

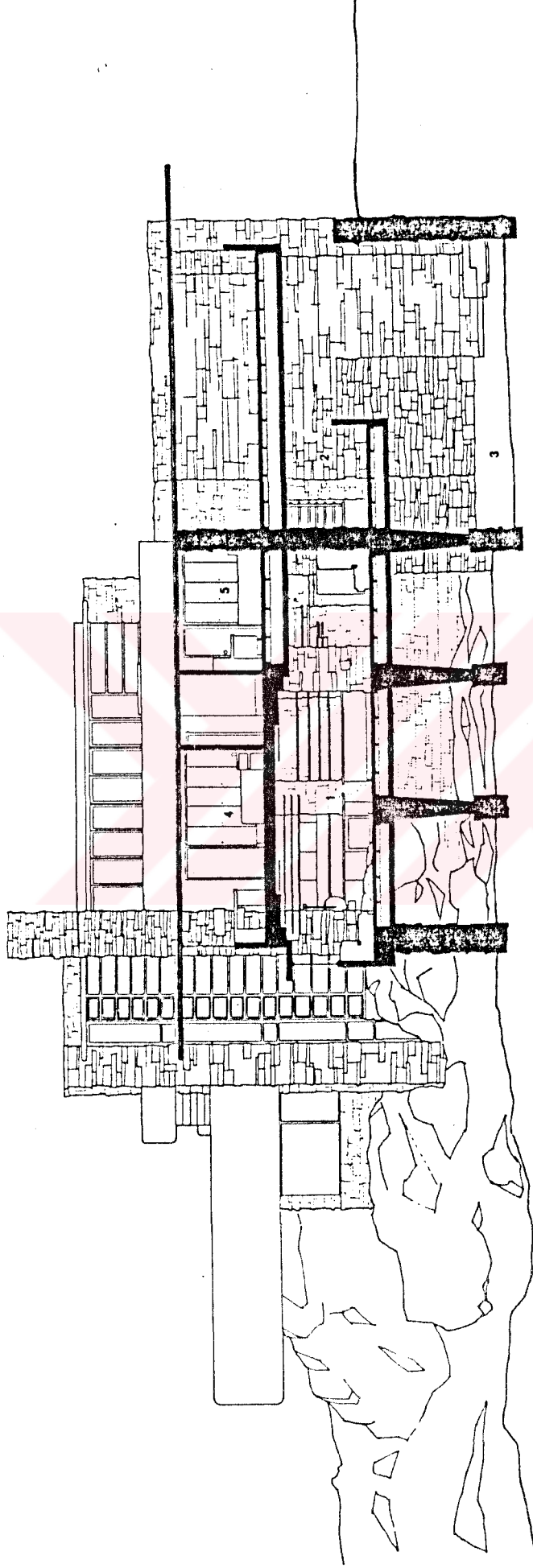


Şekil 38: Şelale Evi ilk kat planı



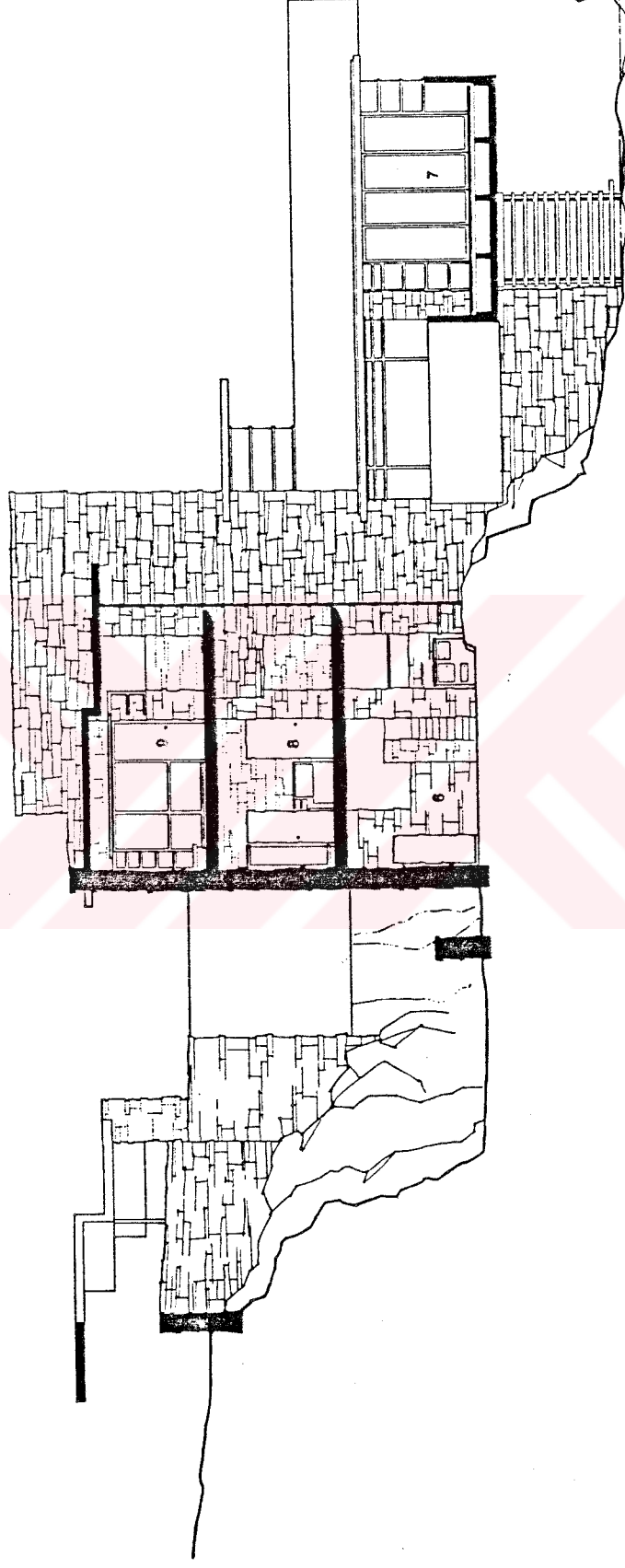
Şekil 39: Şelale Evi ikinci kat planı



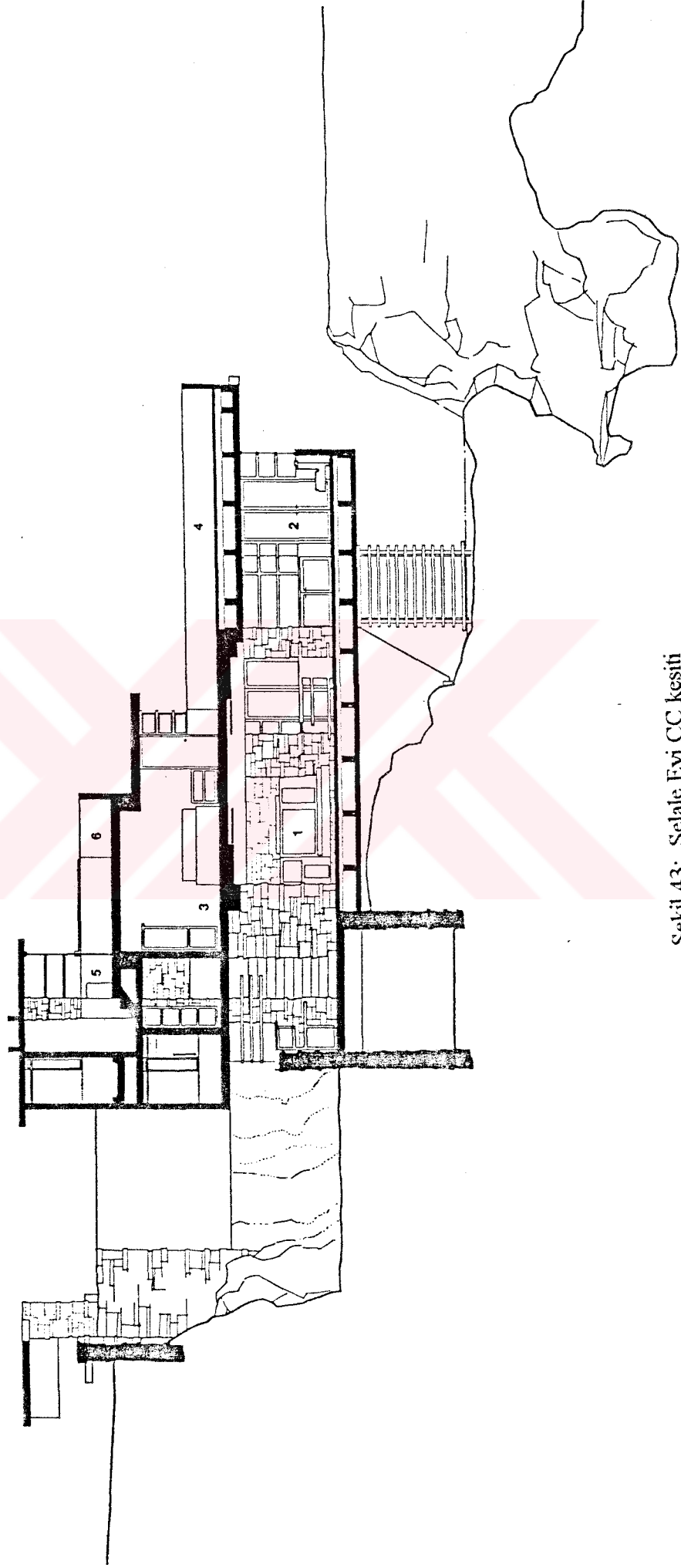


Şekil 41: Şelale Evi AA kesiti

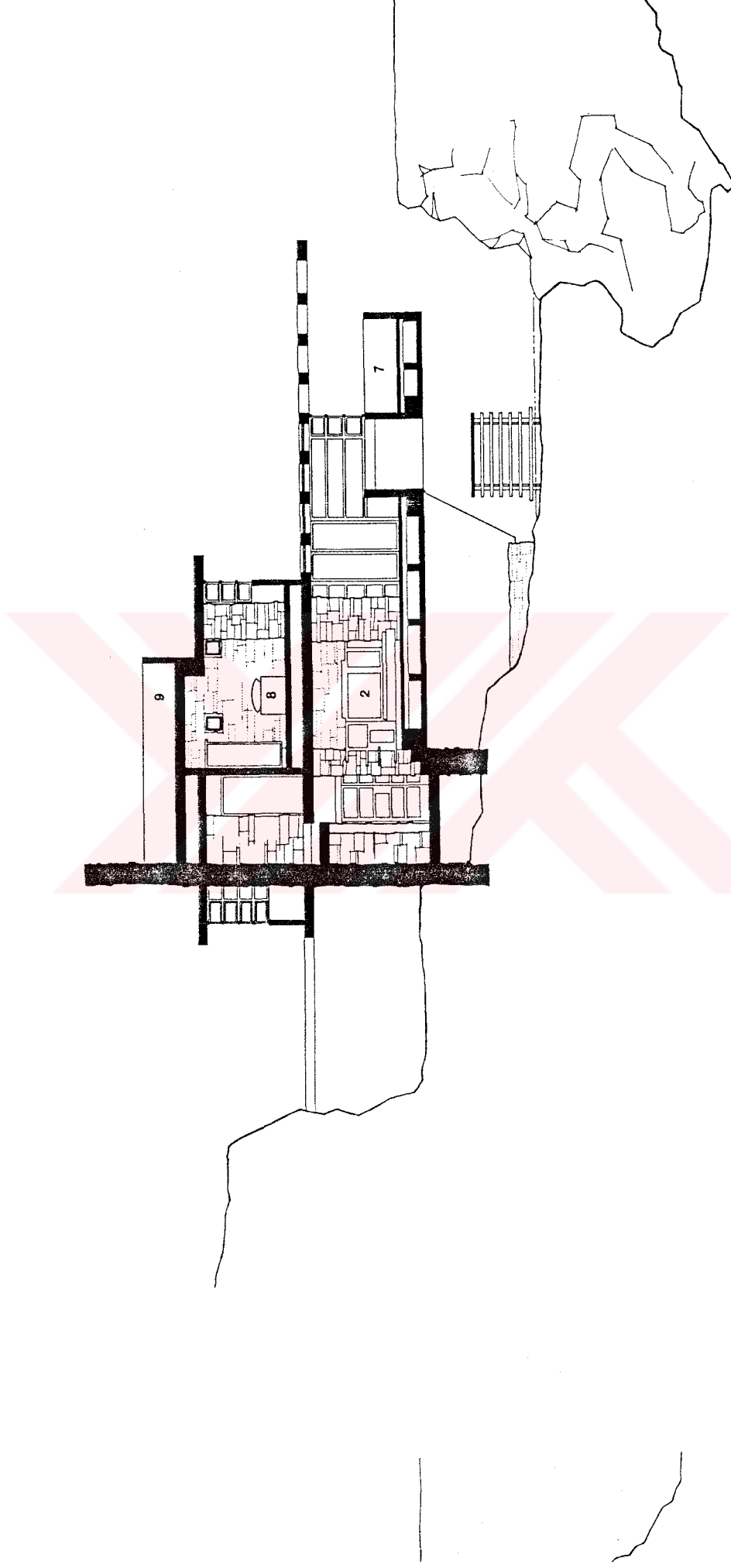




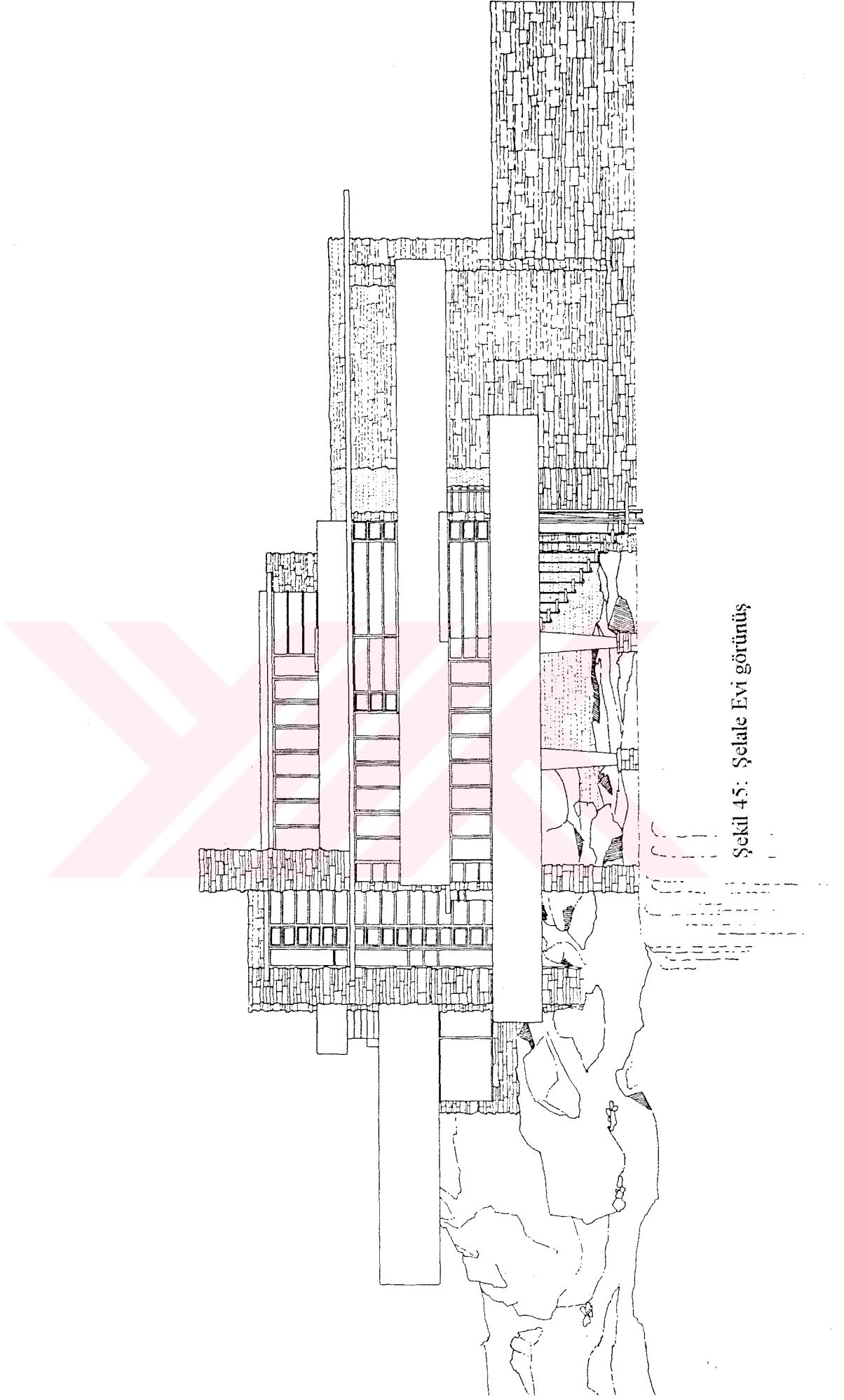
Şekil 42: Şelale Evi BB kesiti



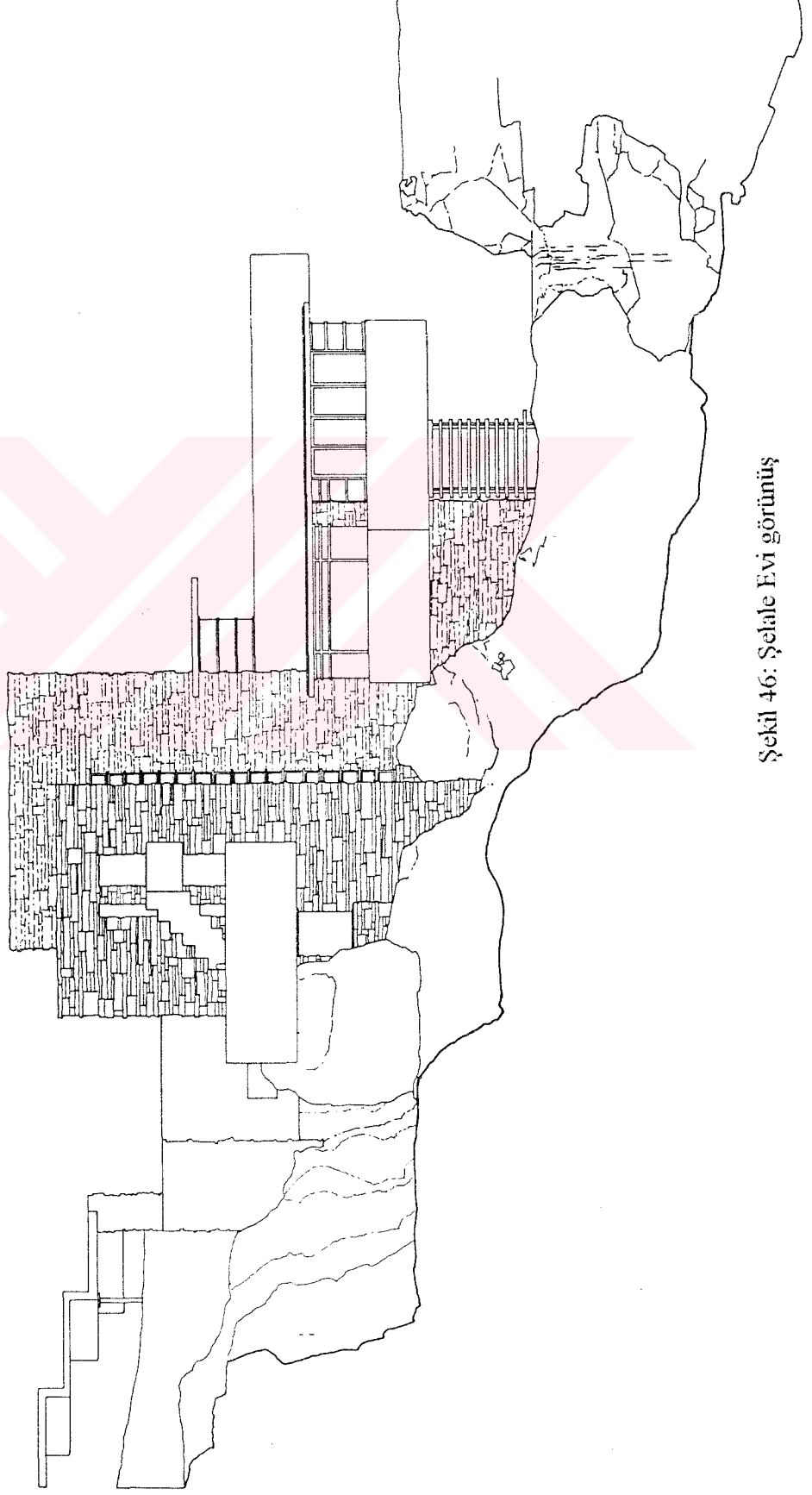
Şekil 43: Şelale Evi CC kesiti



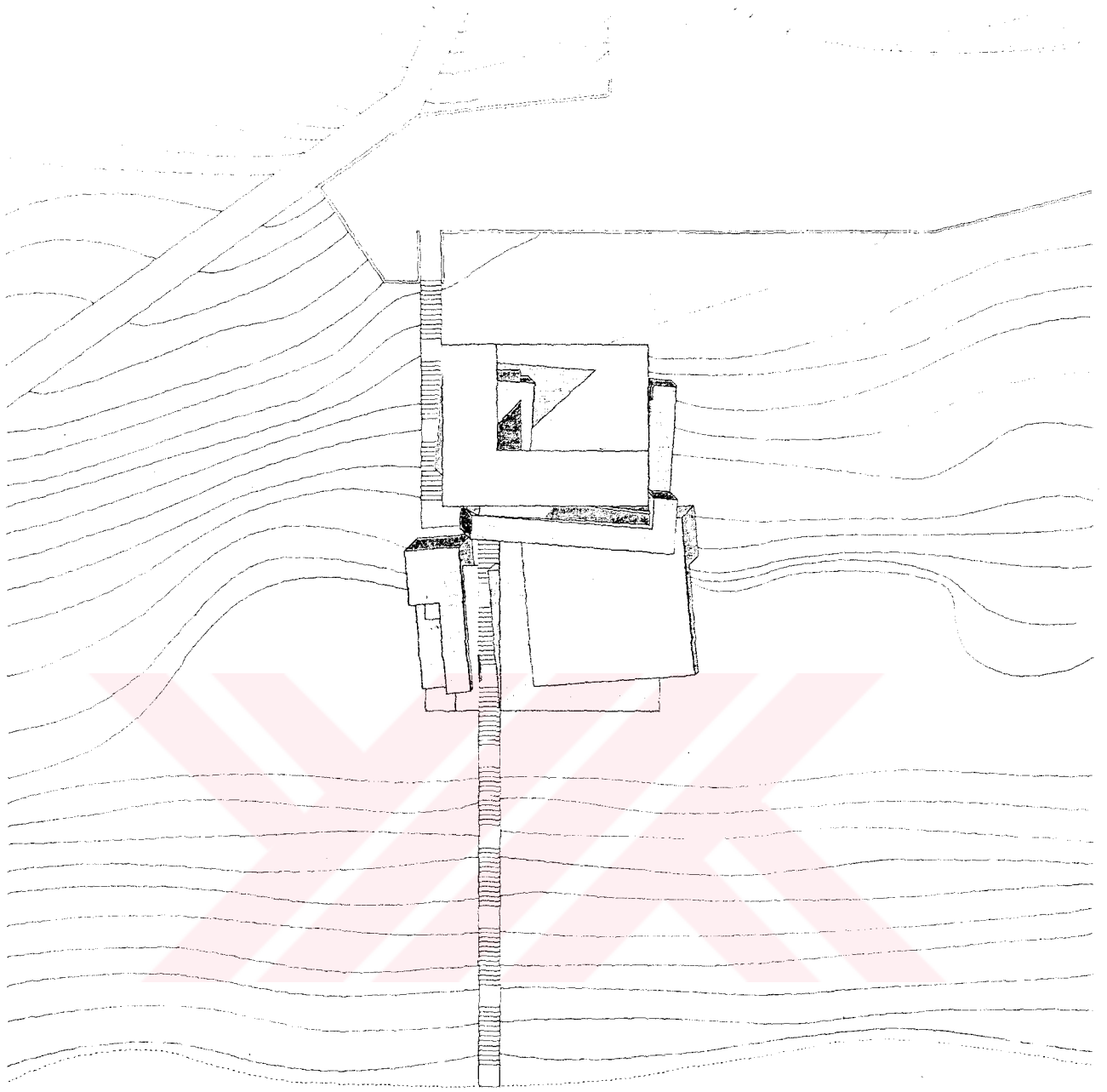
Şekil 44: Şelale Evi DD kesiti



Şekil 45: Şelale Evi görüntüsü



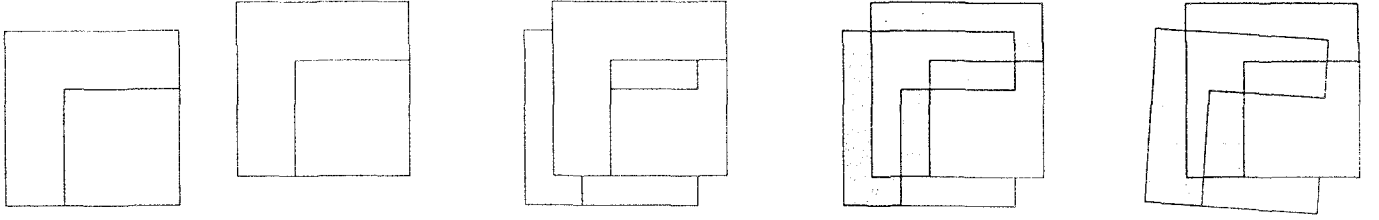
Şekil 46: Şelale Evi görünüşü



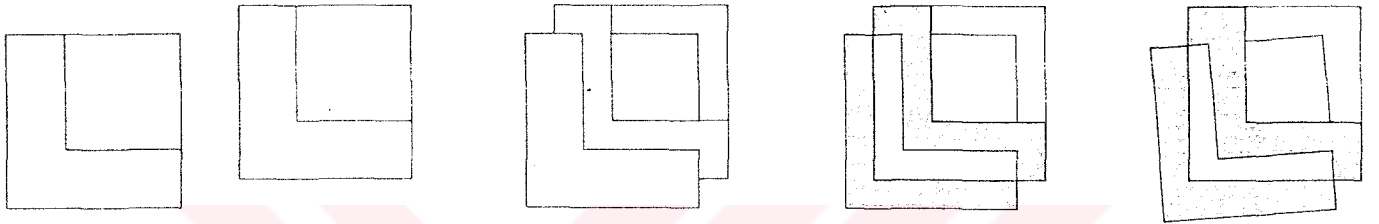
Şekil 47: Guardiola Evi vaziyet planı



Şekil 48: Guardiola Evi perspektif ve kesit



PLAN



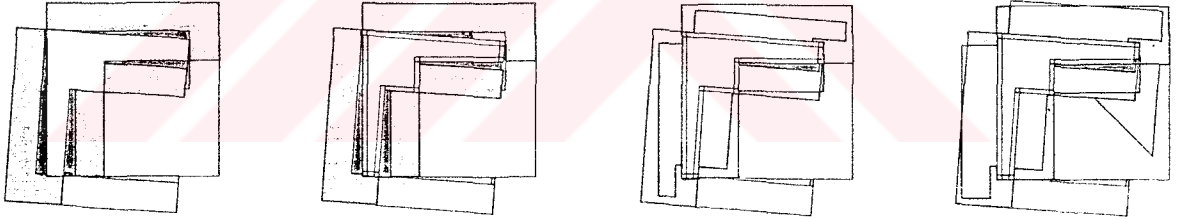
ELEVATION

1 DISPLACEMENT

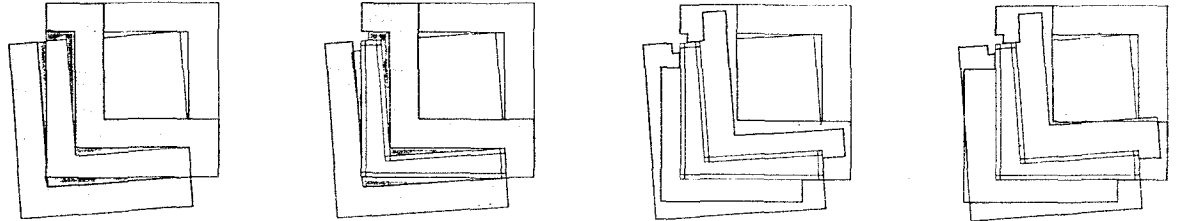
2 INTERSECTION

3 SOLIDS WITH VOIDED
INTERSECTION

4 ROTATION



PLAN



ELEVATION

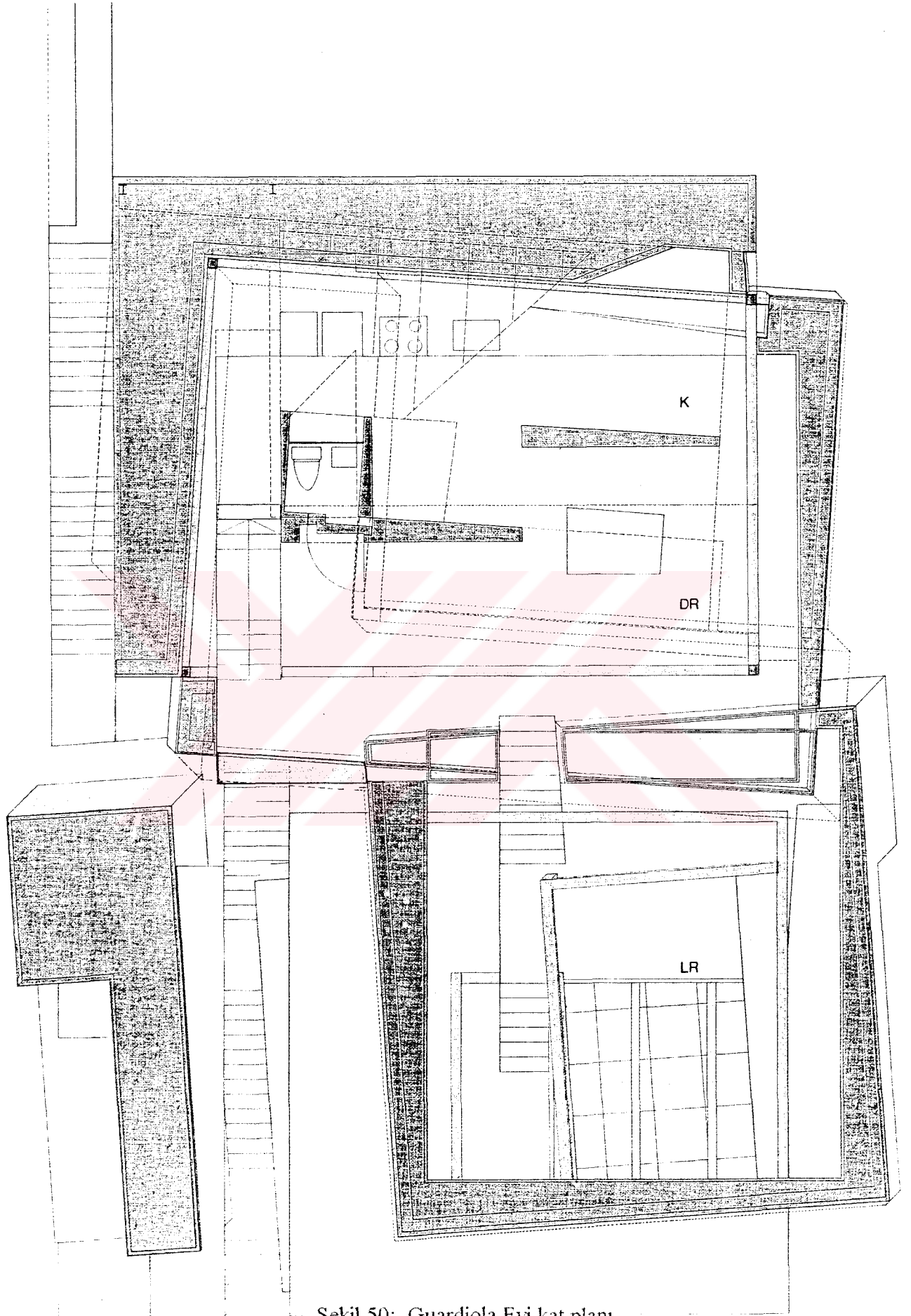
5 DISPLACEMENT BETWEEN
SOLID AND VOID

6 TRACE AND FRAME
DEFINITION

7 IMPRINTING SOLIDS

8 IMPRINTING THROUGH
SURFACE

Şekil 49: Guardiola Evi gelişim şeması



Şekil 50: Guardiola Evi kat planı

3.3. Schröder Evi, Gerrit Thomas Rietveld

Rietveld'in 1924 yılında yaptığı Schröder Evi, modern mimarlık tarihi içinde ayrı bir öneme sahiptir. Binanın kendisi De Stijl akımı ile özdeşleştirilmiş ve akımın bayrağı haline gelmiştir. Bina bu açıdan, kendi özel tarihi boyunca De Stijl'in bir adım önünde olmuş ve doğrudan akımın kendisini etkilemek, yönlendirmek gibi bir tarihsel rol üstlenmiştir.

Schröder Evi, Rietveld'in ilk mimarlık ürünüdür. Binayı inşa ettiği 1924 tarihine kadar daha çok dekorasyon işleri ve çeşitli mobilyaların tasarımı ile uğraşmıştır. Bu arada De Stijl dergisi etrafında toplanan Hollandalı avangard sanatçılar ile tanışmış, onlarla fikir alış-verişinde bulunma ve akımı tanıma fırsatı yakalamıştır. Daha sonra kendi ürettiği mobilyalar ile De Stijl'e katkıda bulunmuştur.

De Stijl akımının öncülerinden Theo van Doesburg'un 1924 tarihli "Plastik Bir Mimarlığa Doğru" isimli manifestal metni hem De Stijl'in kendisi, hem de Rietveld'in Schröder evi hakkında ipuçları verir. Metnin kısa bir özeti şöyledir:

1. Sabit bir tip anlamındaki biçim kavramı kaldırılmalıdır. Daha önceki üslupları model olarak almak yerine, mimarlık sorunu tümüyle yeni baştan ortaya konmalıdır.
2. Yeni mimarlık bina öğelerinden yola çıkarak gelişir. Bu öğeler işlev, kütle, yüzey, zaman, mekan, ışık, renk, malzeme ve benzerleridir.
3. Yeni mimarlık pratik istemlerin kesinlikle belirlenmesinden ortaya çıkar; bu açıdan işlevseldir.
4. Yeni mimarlık duvarları açmış ve böylece iç-dış ayrımını kaldırmıştır. Artık iç ve dış, biri diğerine geçtiği için sonuçta elde edilen klasik olandan tamamen farklı yeni, açık bir zemin kat planıdır.
5. Yeni mimarlık açıktır. Tüm yapı değişik işlevsel istemlere uyarak bölünen bir mekandan oluşur. Bu bölünmeyi içte bölücü yüzeyler ya da dışta koruyucu yüzeyler sağlar.

6. Yeni mimarlık yalnızca mekanı değil, zaman boyutunu da göz önüne alır. Mekan ve zaman birliği sonucu dış mimari yeni ve tümüyle plastik bir görünüm kazanacaktır.
7. Yeni mimarlık kübik olana karşıdır; diğer bir deyişle, tüm işlevsel mekan hücrelerini kapalı bir küp içine yerleştirmeye çalışmaz. İşlevsel mekan hücrelerini kübün merkezinden dışarıya doğru yerleştirir. Böylece en, boy ve derinlik, artı zaman tümüyle yeni bir plastik anlatım kazanır.
8. Katı ve durağan bir yaşam biçiminden kaynaklanmış olan ön cepheciliğe karşı yeni mimarlık, zaman ve mekan içinde her yönde gelişimin plastik zenginliğini sunar.
9. Yeni mimarlık süsleyici olmaya karşıdır. Renk mimarlığın süsleyici bir parçası değil, onun organik bir anlatım yoludur.

Tüm bu ifadelerin karşılıklarını Schröder Evi'nde bulmak mümkündür. Theo van Doesburg'un metninde "eski" ile "yeni" karşıtlığı belirgin olarak görülür. Eski ve geleneksel olandan kurtulmak; yeni olana ulaşmak istenir. Bu amaçla mimarlığın nesnesi olan bina, yeni baştan tanımlanır; kurulur; keşfedilmeye çalışılır. Bu ise nesnenin parçalanması demektir.

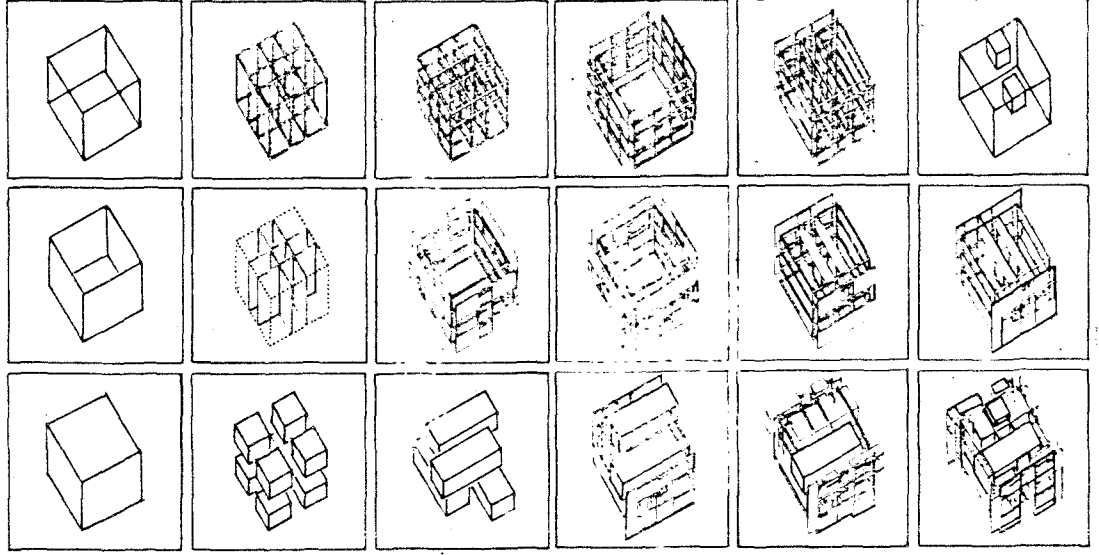
Schröder Evi, yaklaşık olarak 10 metre genişliğinde, 8 metre derinliğinde ve 6 metre yüksekliğinde bir küpün parçalanması üstüne kurgulanmıştır [şekil 52]. Bu parçalanma renk, malzeme ve geometrik formların yatay ve düşeyde kombinasyonu ile sağlanır. Ortaya çıkan sonuçta, Wright'ın Şelale Evi'nde olduğu kadar dinamik olmamakla beraber, asimetrik denge arayışının sağladığı bir gerilim mevcuttur. Yatay ve dikeyde düzlemlerin birlikteliği ile bu etki sağlanır [şekil 54 ve 55]. Binanın dış cephesindeki bu parçalanma, geniş yüzeylerin siyah, beyaz ve grinin tonları şeklindeki bir renk kombinasyonu ile daha da güçlenir. Bu renk kombinasyonu günün değişik zamanlarında farklı görünümler sunarak, binaya zamana bağlı bir devingenlik kazandırır. Renkle ilgili bu tutum binanın içinde de devam eder. İç mekanlarda, binanın dış cephesinde kullanılan renklere mavi, kırmızı, sarı gibi canlı renkler katılır. Yine benzer bir şekilde mobilyalar, döşemede kullanılan malzeme farkları, duvarlar sürekli olarak geometrik biçimlerin kombinasyonu üstüne kuruludur [resim 56, 57 ve 58]. Schröder Evi'ne plan düzeyinde bakıldığında da aynı tutumla karşılaşılır. Geleneksel anlamda bir iç bölümlenmeye sahip değildir. Üst kat tümüyle açık, tek bir mekan olarak tasarlanmıştır. Hareketli bölmeler yardımı ile işlevsel gereksinmelere göre bu katın plan şeması değişebilir. Böylelikle planda bir esneklik ve aynı zamanda parçalanma sağlanmış olur [şekil 53].

Rietveld'in Schröder Evi ile Eisenman'ın evleri arasındaki biçimsel benzerlik çarpıcıdır [resim 62]. Ancak bu benzerlik sadece biçim düzeyinde değil, binayı kuran mantık düzeyinde de paralellikler içerir. Bu ise çok daha önemli bir sürekliliğe işaret eder. Eisenman'ın evleri de, Schröder Evi'nde olduğu gibi küpün parçalanmasının kombinasyonları üzerine kuruludur [şekil 51]. Eisenman, binanın kolon, giriş, düzlem, noktasal elemanlar gibi strüktürüne ilişkin elemanlarının birbiri ile olan ilişkilerini inceler; onları adını kendi verdiği dekompozisyon yöntemi ile biraraya getirir. Sonuç, şaşkınlık verecek derecede 20. yüzyıl başında nesnenin ne olduğunu keşfetmeye yönelik parçalanmalarla aynıdır. Rietveld ile Eisenman arasındaki önemli fark, Rietveld'in Schröder Evi'ni tasarlarken el yordamıyla hareket etmesi ve içgüdülerine dayanarak tasarlamasıdır. Sonuçta Rietveld yeni bir alana adım atmaktadır. Eisenman ise yaklaşık 70 yıllık bir modern mimarlık deneyimini arkasına alarak hareket etmektedir. Eisenman'ın nasıl bir yaklaşım içinde olduğunu açıklamak için Tanyeli'nin Eisenman üzerine bir yazısından alıntı yararlı olacaktır: "Eisenman'ın yaptığı öyle kavranması ilde gerekli bir mimari bilgi değil; sadece geometrinin ana verilerini tasarımı sistematize etmek için kullanan bir tür alıştırma. Bu alıştırmanın önemi ise, belirli aşamaların birbiri ardına diziliş biçiminden, hatta dizimdeki mantıktan kaynaklanmıyor. Eisenman'ı ve çabasını mimarlık tarihinde önemli kılan şey, modern akım gibi tarihsel referanslara yer vermeyen ve kendisi de dil oluşturmeyen bir mimari yaklaşım içinde tümünden başıboş kalan tasarlama eylemine sistematik bir düzen getirme kaygısıdır. Böylece Eisenman tarihsel referansları yadsıyan bu mimarlığa kabul edebileceği tek referans sistemi olan geometriyi önermektedir. Başka bir anlatımla, madem ki, artık bir mimari dil yoktur ve madem ki, işlevselci açıklama da iflas etmiştir; modern mimarlıkta tasarım tek dayanağı olan geometrik süperpozisyon ve kombinasyonlara indirgenecek ve soyut bir oyuna dönüşecektir. Modern Mimarlık'ın zaten Eisenman'dan önce de geometrinin temel verileri üzerine oturan bir tasarım eylemi olduğu düşünülünce, Eisenman'ın ona ne gibi bir katkıda bulunduğu sorusunu yanıtlamak gerekmektedir. Eisenman'ın katkısı, yukarıda da belirtildiği gibi, o güne dek yapılageleni bir "oyun"a dönüştürmek olmuştur. Eisenman'dan önce geometri yine başköşededir; ama, tasarım süreci başı sonu belli, kuralları saptanmış ve tanımlı değildir. Halbuki, Eisenman ona tüm oyunlar gibi nedensiz, gerekçesiz ve işlevsel değeri olmayan kurallar belirleyecek ve böylelikle de, Modernizm'in tasarım sürecini kendi içinde tutarlı bir sistematığa kavuşturmayı deneyecekti. " [şekil 59, 60 ve 61]

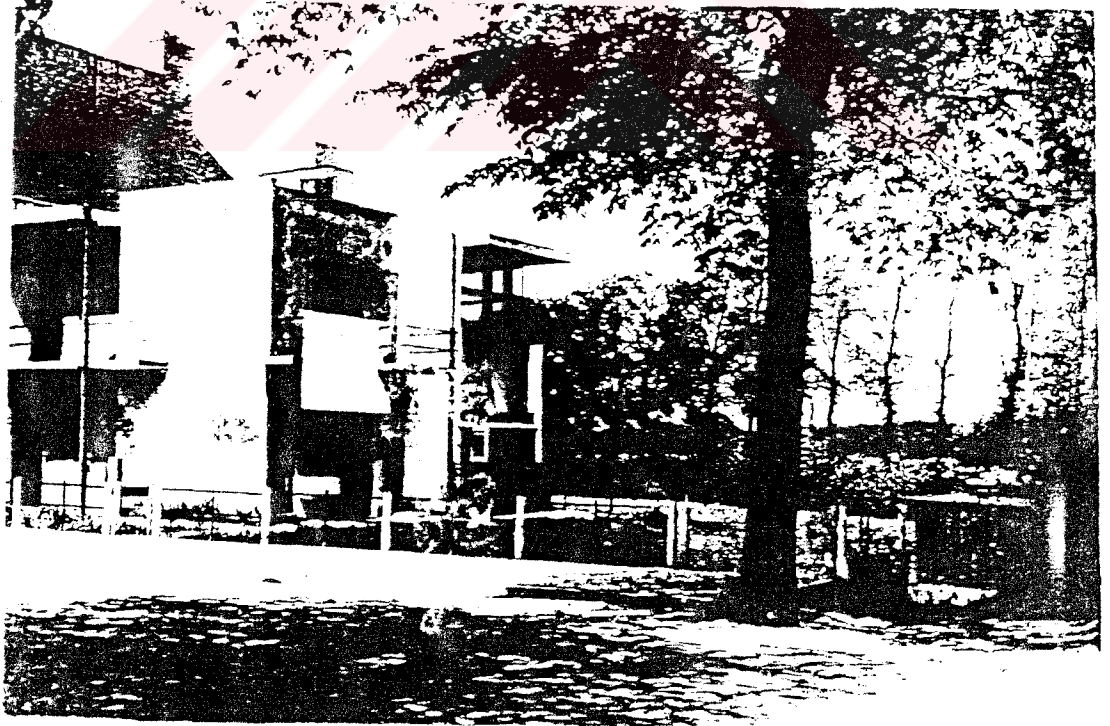
Bina üzerindeki toplumsal konsensusun sona ermesiyle beraber, 20. yüzyıl boyunca mimarlık bu sorunla uğraşmıştır. Artık karşılarında istekleri sürekli değişen, çeşitlenen

bir toplumsal strüktür bulunmaktaydı. Bu belirsizlik karşısında mimarlığın nesnesi olan "bina"da bir muğlaklık edildi. Bu muğlaklığın ardından tümüyle kurgusal bir nitelik kazanan mimarlık tüm yüzyıl boyunca ürününü gerekçelendirme sorunu ile uğraşmıştır. Bu gerekçe kimi zaman işlevsel açıklamalar, kimi zaman performans değerlendirmeleri oldu. 60'larla beraber geçmiş, tarih, gelenek gibi kavramlar yeni gerekçeler olarak ortaya çıktılar. Hemen ardından ortaya çıkan yeni modernist hareketler ise altlarında uzanan "modern yaşamın ince buzları"nın çatlakları karşısında kendi içlerine kapanıp, mimarlığa bir oyunun nedensiz hafifliğini kazandırdılar. Ancak bu hafiflik modern dünyanın çetrefil sorunlarının ağırlığının farkında olan bir hafifliktir. Zaten bir modernisti de, modern yapan şey bu hafiflik içindeki ağırlığı hissedebilmesidir.

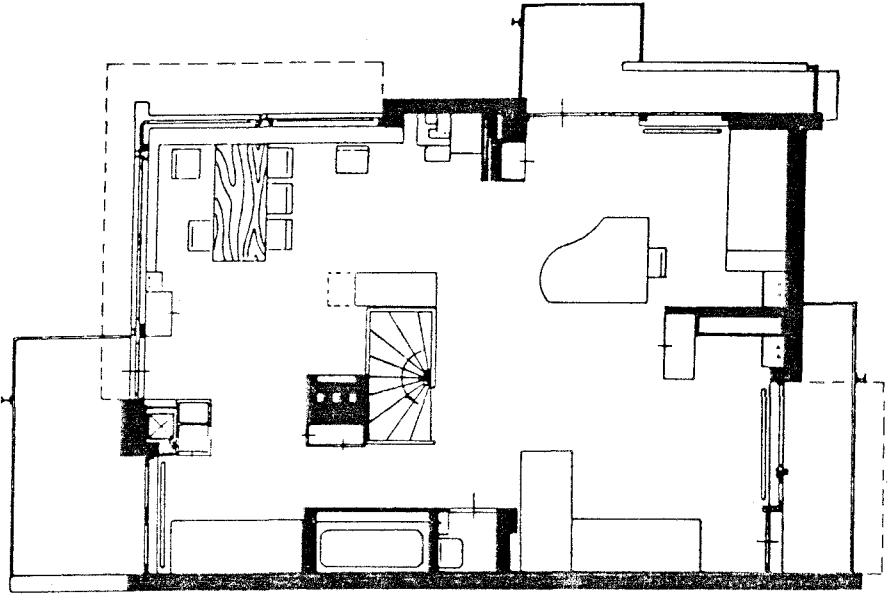
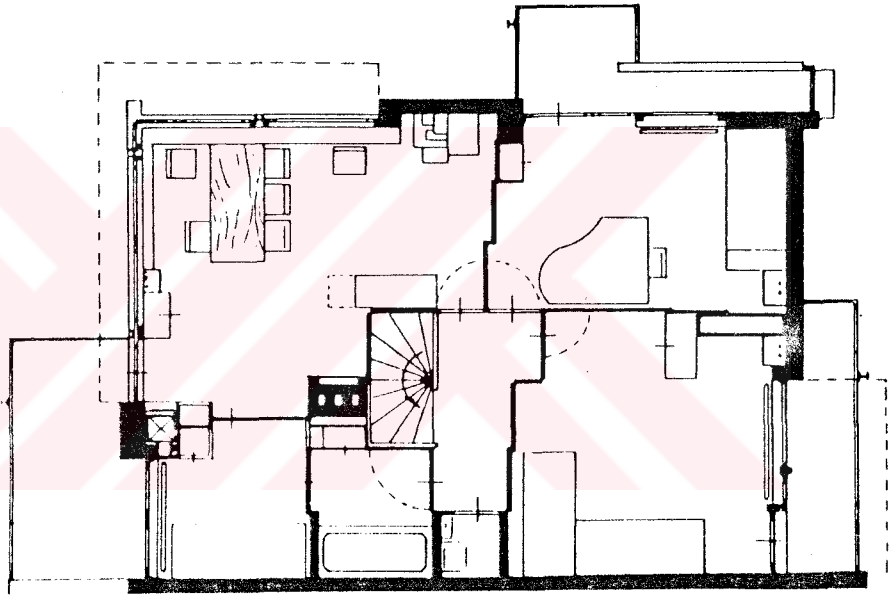
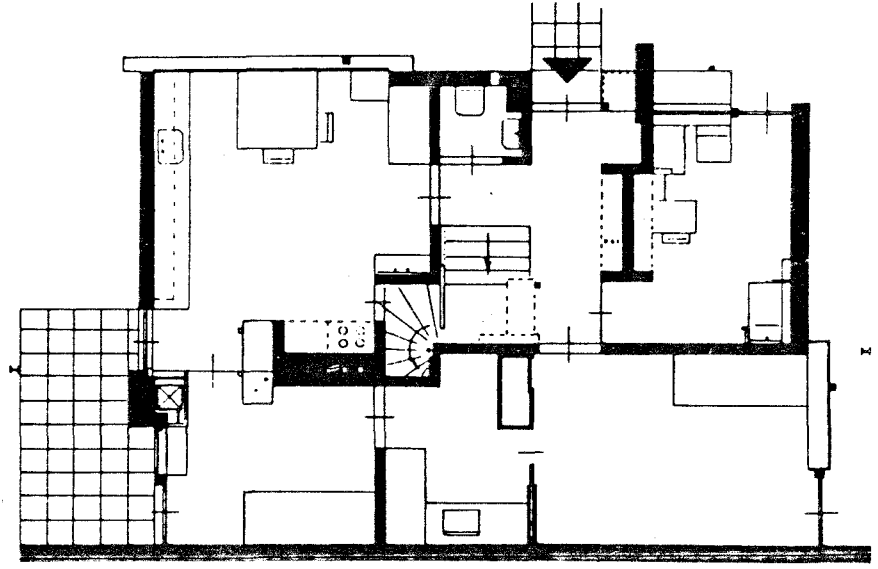




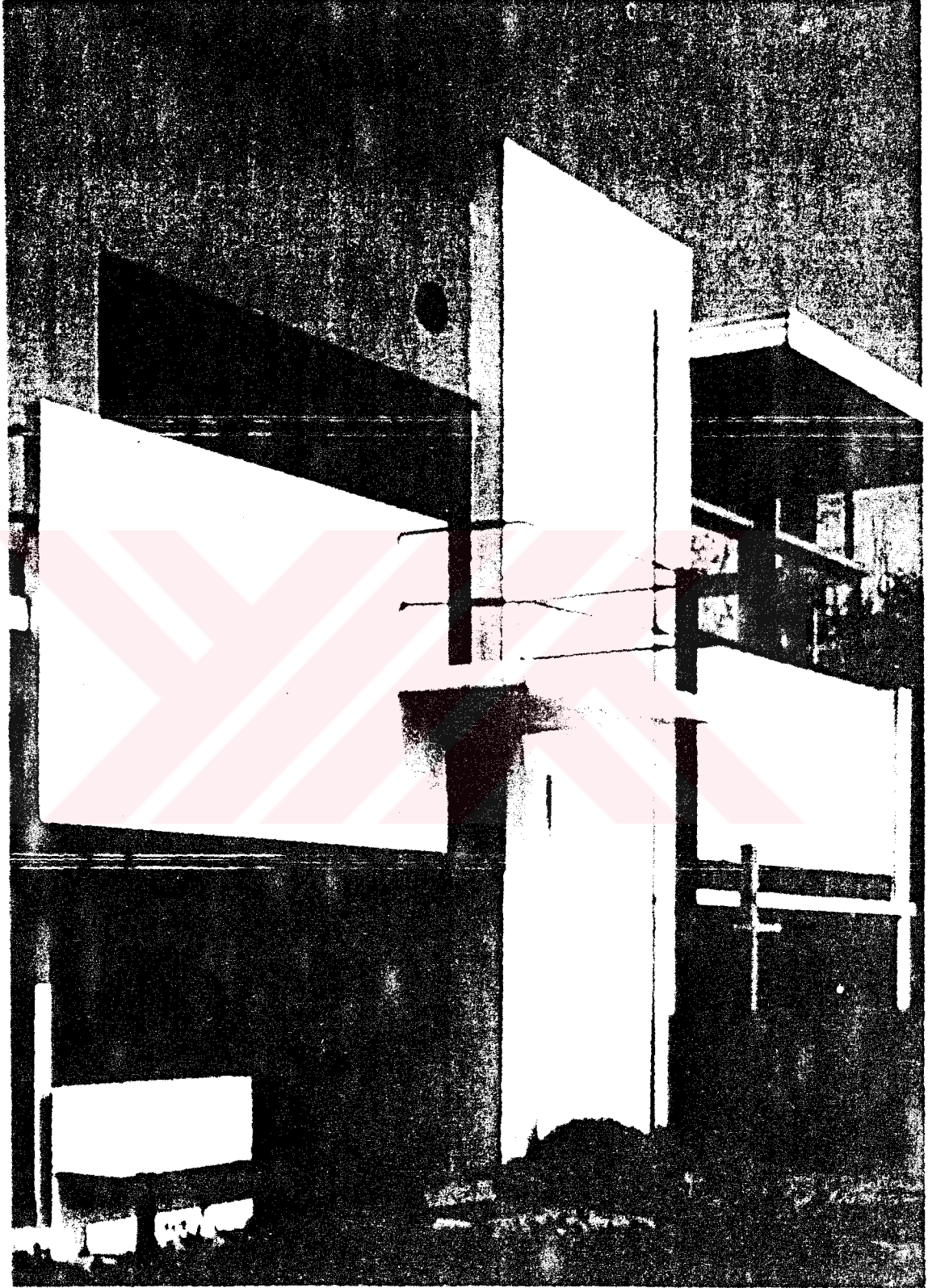
Şekil 51: Ev IV. planlama diagramı, Eisenman



Şekil 52: Schröder Evi



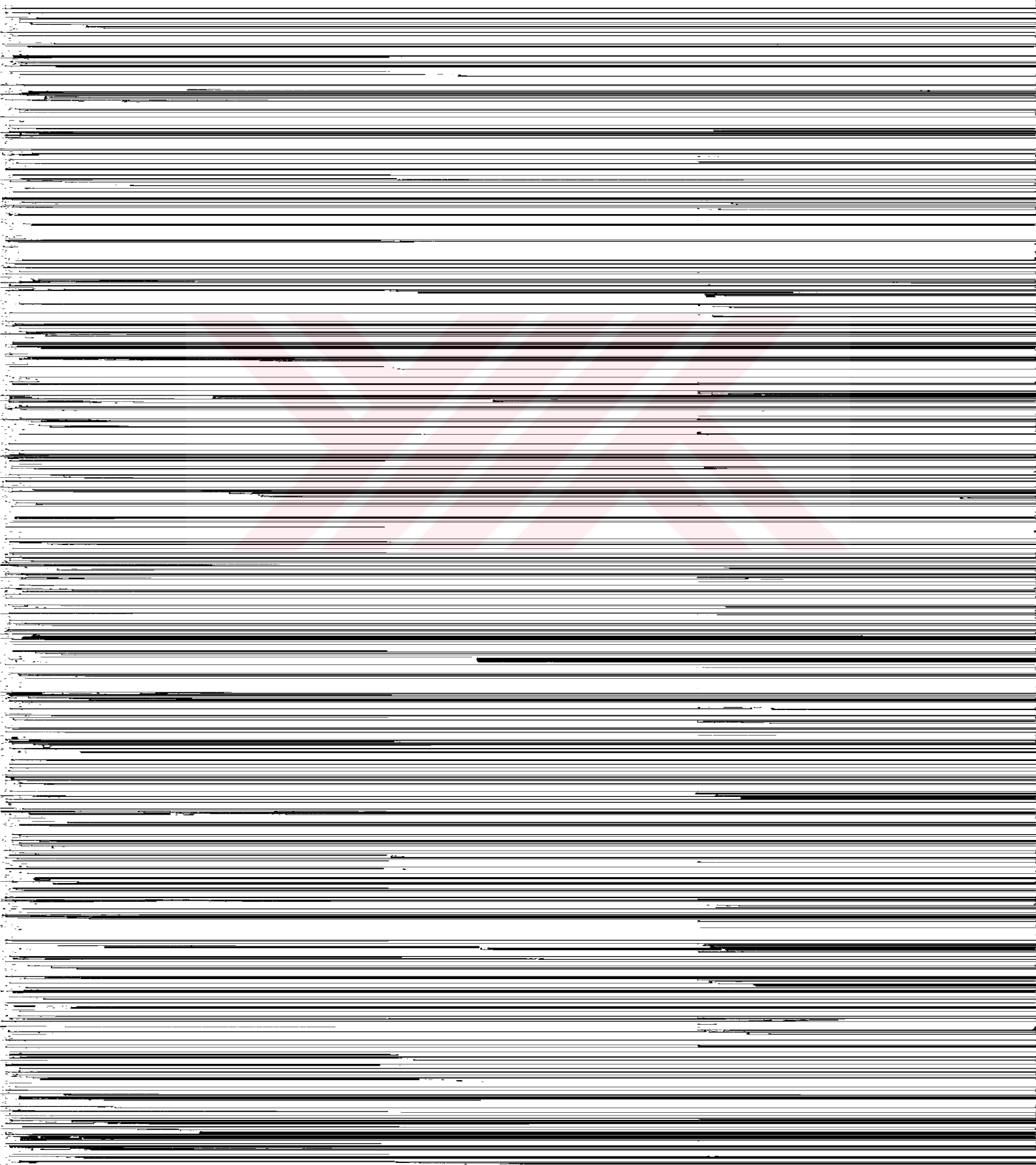
Şekil 53: Schröder Evi planlar



Şekil 54: Schöreder Evi cepheden detay

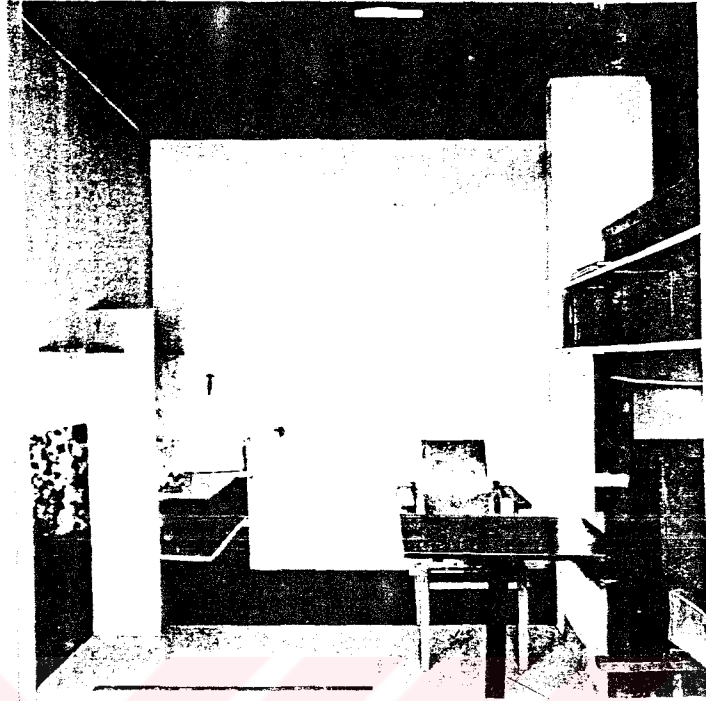


Şekil 55: Schröder Evi cepheden detay

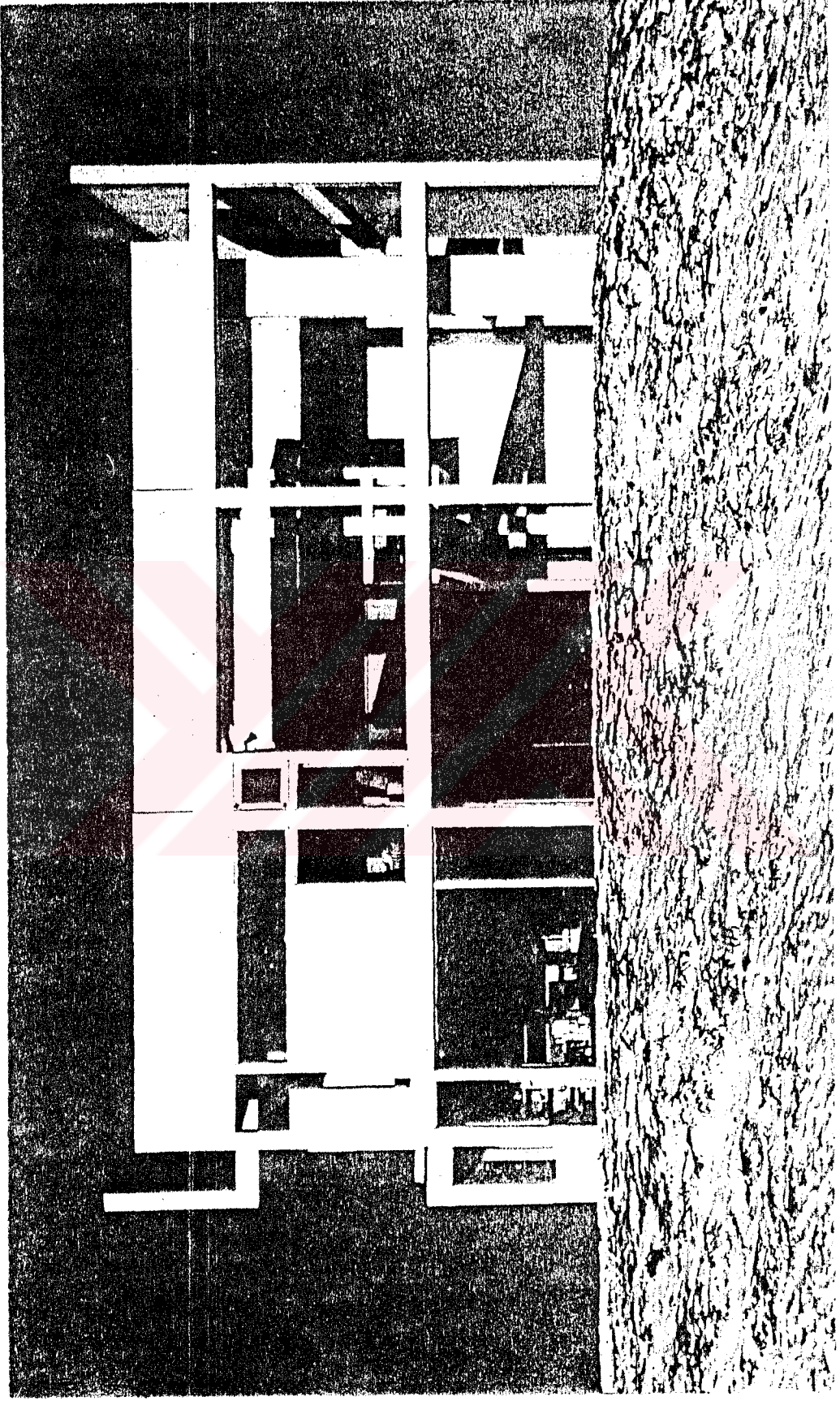




Şekil 57: Schröder Evi içerden görünüş



Şekil 58: Schröder Evi içerden görünüş



Şekil 62: House X, Eisenman

SONUÇ

Bu çalışma daha öncede belirtildiği üzere, postmodernizmin öne sürdüğü kopuşun bir yanılısına olduğu, halen onyedinci yüzyıldan beri süregelen ve modernleşme olarak adlandırılan bir sürecin içinde olunduğu argümanına dayanmaktadır. Postmodernlik, modern sonrası bir dönemi ifade etmez. Postmodernlik, modern toplumun kültürel mantığından kopuşun ifadesi değil, modernliğin kendine özgü sürekli kriz durumunun bir parçasıdır.

Modernlik, kendine özgü dinamik, yıkıcı ve sürekli değişime dayanan karakteristikleri ile muğlak bir konumdadır. Modernliğin bu nitelikleri, onun süreksizlikçi yönünü besler. Ancak tüm modernlik tarihine bakıldığında ve özellikle de daha önceki geleneksel toplumsal yapılarla karşılaştırıldığında, kendi içinde temel birtakım süreklilikler barındırdığı görülür.

Öncelikle modernlik, sürekli bir değişim içinde bulunan, yıkıcı bir dinamizme sahip, bilişsel haritasının çıkarılması imkansız olan, her türlü anlamın tüketildiği bir eylem alanı tanımlar. Modern dünyada her türlü toplumsal ya da kişisel eylem bu alan içinde yer almak zorundadır. Sürekli bu eylem alanı ile hesaplaşmak zorundadır. Bu hesaplaşma yeni, radikal ve biraz da nihilist perspektifler kazandırabileceği gibi, modernlik öncesi bir döneme duyulan ve kendisini tarihin güncelleşmesi deneyimleri ile gösteren görünümde içinde de yer alabilir.

Modernlik ile beraber her türlü eylem göreceli olarak özgürleşmiştir. Modern öncesi dünyada, yüzyıllar boyunca oluşan kurallar dizgesini ifade eden gelenek insan eyleminin de temel belirleyicisiydi. Modernlik bu yapıyı bir daha geri gelmemek üzere parçalamıştır. Daha da önemlisi geleneksel dünyanın kurallar dizgesi yerine yeni bir dizgede önermemektedir. Bu durumda her eylemi gerekçelendirme sorunu ortaya çıkmaktadır. Modern mimarlık tarihi aslında mimarlığın modern dünyada kendi eylemini gerekçelendirme çabasının tarihidir. Modern dünyada her insan eyleminin tek dayanağı kalmıştır. Her eylem aklın bir ediminin ürünüdür. Kurmaca bir nitelik taşıır.

Her kurmaca şey gibi yerini kendinden sonra kurulacak olan şeye bırakmaya hazırdır. Bu sürekli bir değişim ve dinamizm kazandırsa da, her eylemin kurmaca olma niteliği süreklilik gösterir.

Yukarıda sözü edilen tüm bu durumlar ve modernliğin yıkıcı, zeminsiz, değişken karakteristikleri "modern olmak" olarak adlandırılabilir bir modernist bilinç durumunu hazırlarlar. Bu modernist bilinç ikircikli bir karektere sahiptir. Hem modernleşme sürecinin ifadelerini, hem de ona karşı çıkışları barındırır. Berman'ın dediği gibi "modern olmak, kişisel ve toplumsal yaşamı bir girdap deneyimi gibi yaşamak; insanın kendisini ve dünyasını sürekli bir çözülüş, yenilenme, sıkıntı, kaygı, belirsizlik ve çelişki içinde bulması demektir. Öte yandan bir modernist olmak, insanın kendisini bu girdabın içinde bile bir şekilde evinde hissetmeyi başarması demektir."

Modernliğin, 'eylem'i her türlü gerekçeden arındıran belirsiz yönü, aynı zamanda bir hafifliği de beraberinde getirir. Artık her şey, her yerde, her zamanda, her şekilde yapılabilir. Elimizde onları değerlendirecek ya da gerekçelendirecek kriterler yoktur. Daha önce deneyimlenmemiş bir özgürlük ve hafiflik hissi havaya hakimdir. Ancak bu durum ikirciklidir. Modernlik, 'eylem'in altındaki zemini çekmiştir. Her modernist bu uçurumla da hesaplaşmak zorundadır. Modernist bilinç durumu, hafifliğin bir adım ötesinde duran ağırlığın farkındadır. Bu, boşluğun ve hiçliğin ağırlığıdır.

KAYNAKÇA

ARMAĞAN, M. (1995), "Gelenek ve Modernlik Arasında", İnsan Yayınları.

BERMAN, M. (1981), "Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor", İletişim Yayınları, 1994.

Le CORBUSIER (1933), "4. Uluslararası Modern Mimari Kongresi Notları", İpşiroğlu, N. ve İpşiroğlu, M. (der.), Sanatta Devrim içinde, Remzi Kitabevi.

ÇETİNKAYA, H. (1993), "Pedagolojik Kurumsallığın Yıkılışı", Edebiyat Eleştiri, Mart - Nisan 1993 sayısı.

DEMİRHAN, A. (1992), "Modernlik", Ağaç Yayıncılık

FARMER, J. (1987), "Battered Bunkers", Architectural Review, s: 63.

FOSTER, H. (1991), "The Anti-Estetic: Essay on Postmodern Culture", Çetinkaya'nın Pedagojik Kurumsallığın Yıkılışı isimli makalesinin içinden, Edebiyat Eleştiri, Mart-Nisan 1993.

FUTAGAWA, Y. (1992), "The Schröder House", Global Architecture.

GIDDENS, A. (1992), "Modernliğin Sonuçları", Ayrıntı yayınları, 1994.

HUYSEN, A. (1984), "Postmodernin Haritasını Yapmak", Modernite versus Postmodernite içinde, der: Mehmet Küçük, Vadi Yayınları, 1993.

JAMESON, F. (1990), "Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı", Yapı Kredi Yayınları, 1992.

JENCKS, C. (1977), "The Language of Postmodern Architecture", Academy Editions, 6. baskı, 1991.

JENKINS, D. (1993), "Unité d'Habitation Marseilles", Phaidon.

KEYMAN, E. F. (1993), "Postmodernizm ve Radikal Demokrasi", Toplum ve Bilim, Yaz - Güz sayısı, s: 126.

LYOTARD, J. F. (1986), "Postmodernizm Nedir Sorusuna Cevap", Postmodernizm içinde, Kıyı Yayınları, der: Zeka, N., 1990.

MARX, K. ve ENGELS, F. (1848), "Komünist Manifesto ve Komünizmin İlkeleri", Sol Yayınları, 1993.

MARX, K. (1858), "Grundrisse", Birikim Yayınları, 1979.

NORBERG-SCHULTZ, C. (1988), "Postmodernizm'in İki Yüzü", Kuram, Ocak 1993.

ORHON, T.; YIRTICI, H. (1995), "Postmodernizm, Gelenek ve Olumlamanın Kolaycılığı", Arredamento Dekorasyon, Mayıs 1995.

POOLE, R. (1991), "Ahlak ve Modernlik", Ayrıntı Yayınları, 1993.

STAUTH, G. ve TURNER, B. S. (1988), "Nietzsche'nin Dansı", Ark Yayınevi, 1995.

TANYELİ, U. (1990-a), "Wright ve Toplumsal Ortamı Üzerine", Arredamento Dekorasyon, Temmuz - Ağustos 1990, s: 100.

TANYELİ, U. (1990-b), "Eisenman ya da Modernistin Hazin Sonu", Arredamento Dekorasyon, Aralık 1990.

TEKELİ, İ. (1994), "Tasarımcının Özgürlüğü mü Yoksa Bir İktidar Arayışı mı?" , Mimarlık 257.

TSCHUMI, B. (1989), "Parc de la Villette - Paris", Papadakis, A., Cooke, C., ve Benjamin, A. (der.), Deconstruction içinde, Academy Editions, s: 175.

UĞUR, A. (1992), "Postmodernin Siyasetle İlişkisi Üzerine", Defter 18.

VENTURI, R. (1966), "Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki", Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları, 1991.

YIRTICI, H. (1994), "Modernizmin Karanlık Yüzü", Arredamento Dekorasyon, Nisan 1994.

ZEKA, N. (1990), "Yolları Çatallanan Bahçe, Aynalı Gökdelenler, Dil Oyunları ve Robespierre", Postmodernizm kitabı içinde, Kıyı Yayınları, Der: Necmi Zeka.



ÖZGEÇMİŞ

1969 yılında Adana'da doğdu. 1987 yılında Ceyhan Lisesinden mezun oldu ve 1988'de İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü'ne girdi. 1993 yılında bu bölümden mezun oldu. Çeşitli yarışmalardan dereceleri ve yayımlanmış makaleleri bulunmaktadır.

