

74396

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ * FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

GÖSTERGEBİLİM IŞIĞINDA MODERNİZM, POSTMODERNİZM
VE BİR ÖRNEK: KLASSİS

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mimar Bülent Tanju

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih: 21 Ocak 1991

Tezin Savunulduğu Tarih : 8 Şubat 1991

Tez Danışmanı : Prof.Dr. Filiz Özer

Diğer Jüri Üyeleri : Prof.Dr. Semra Ögel

Doç. Dr. Günkut Akın

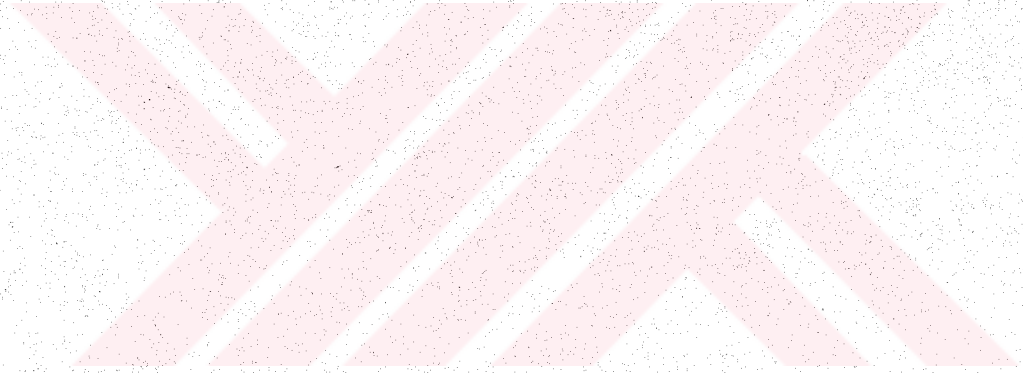
Y. Ö.
Yükseköğretim Kurulu
Matematisyon Merkezi

ŞUBAT 1991

ÖNSÖZ

Tezin hazırlanmasında değerli yardımlarını esirgemeyen ve sonsuz hoşgörü gösteren hocam Prof.Dr. Filiz Özer'e teşekkürü bir borç bilirim.

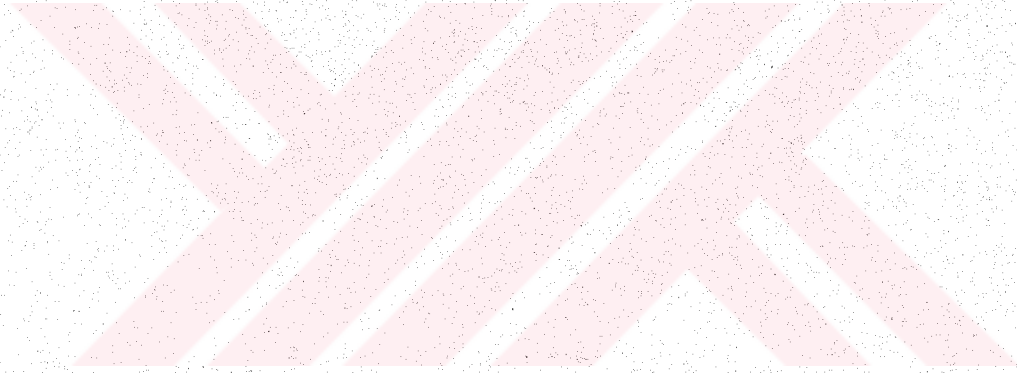
Ayrıca, yardımlarından dolayı Emine Azak, Suzan Sanlı Zırhlıoğlu, Kayhan Zırhlıoğlu, Sunay Gençer ve Şenol Evren'e teşekkür ederim.



İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	V
SUMMARY.....	VI
BÖLÜM 1. GİRİŞ.....	1
1.1. Tezin Amacı.....	1
1.2. İnsan Bilimlerine Yeni Bir Yaklaşım.....	4
1.3. İzlenilen Yöntem: Göstergebilim.....	10
BÖLÜM 2. GÖSTERGEBİLİM İŞİĞİNDA SANAT.....	21
2.1. Estetik Gösterge.....	21
2.2. "Açık" Sanat Yapıtı Anlayışı.....	29
BÖLÜM 3. GÖSTERGEBİLİM İŞİĞİNDA MİMARLIK.....	38
3.1. Mimarlığın İşlevsel Değeri.....	38
3.2. Mimarlığın Simgesel Değeri.....	40
3.3. İşlev Ve Simgelerin Değişimi.....	41
3.4. Mimari Bildirişim.....	46
BÖLÜM 4. GÖSTERGEBİLİM İŞİĞİNDA "MODERN" VE POSTMODERN MİMARLIK.....	54
4.1. "Modern" Mimarlık.....	54
4.2. Postmodern Mimarlık.....	71
BÖLÜM 5. BİR ÖRNEK: KLASSİS.....	94
5.1. Klassis Resort'un Tanımı.....	94
5.2. Klassis'in İşlevsel Açıdan Değerlendirilme- si.....	97
5.3. Klassis'in Simgesel Açıdan Değerlendirilme- si.....	99
5.4. Klassis'in Mimari Bildirişim Nitelikleri.....	109

SONUÇ.....	116
KAYNAKLAR.....	121
EKLER.....	126
ÖZGEÇMİŞ.....	135



ÖZET

Bilim ve teknoloji etkinliğinin yaygın konsensüsü üzerine kurulu bilimci anlayış, sanat ürünlerinden anlamsal bilgi bekler. Oysa sanat eserlerinde ayrı, özel bir bilgi türü daha barınır.

Dil bir simgeleştirme sistemidir ve simgesel sistemimizin esasını oluşturur. İnsan dış çevresini, dilin o çevreyi sunduğu gibi yaşar. Bilginin ve kültürel olguların sanıldığı kadar nesnel ve tarafsız olmadığına anlaşılmaması, pozitivist/rasyonalist söylemin gerçekliğin tek ve evrensel yorumunun olmadığına fark edilmesini sağladı.

Şifrelerin bildirilerin oluşumunu yönetmesi, buna karşın yeni bildirilerin şifre dizgesini yeniden yapılandırması diyalektiği, Humboldt'un bahsettiği dilin yaratıcılığı tartışmasının temelini oluşturur. Açık yapıtta kural dışı tek bir deneyimin yadsınması, ilişkilerin karışıklığını değil, bu ilişkilerin örgütlenmesine olanak verecek kuralı gerektiriyor. Açık yapıt, bir kişisel müdahaleler çokluğu olanağıdır, ama ayrıntısız müdahaleye şekilsiz bir çağrı değildir.

Mimari nesnenin yananlamsal özelliklerinin ya da simgesel işlevinin, düzanlamsal işlevinden daha az işlevsel olduğunu ileri sürmek güçtür. İşlev terimi nesnenin tüm bildirişimsel amaçlarını kapsar.

Kullanım nesnelerinin tasarımcılarının gösterenleri eklemlemesi, gösterilenlerin işleyişini determine edemez, çünkü bizzat tarih böyle bir şeyi devre dışı bırakır. Gösterenlerle gösterilenler arasındaki kaymayı ve gösterilenlerin değişimini bilen bir tasarımcı için sorun, değişebilir düzanlamsal işlevler ve açık yananlamsal işlevler tasarlamaktır.

Modern mimarlık rasyonalizmin tekil bakış açısıyla yetinmekteydi. Evrensel olduğu kabul edilen yasalarla düzenlenmiş bir dünya kurma çabasındaki modern mimarlık, modern sanatla karşıt kutupları oluştuyordu.

Popülist postmodernizm, mimarlığı bir kitle iletişim aracı olarak görmektedir. Oysa popülist tavrın var olanı sürekli olumlayan eğilimiyle, rasyonalizmin vardığı yerin aşılması mümkün olmayacaktır. Avant-garde postmodernizm ise, mimarlığın içsel değerlerini, ilişkilerini sorgulamakta ve iletişimsizliğin biçimlerini araştırmaktadır.

SUMMARY

IN THE LIGHT OF SEMIOTICS MODERNISM, POSTMODERNISM & AN
EXAMPLE: KLASSIS

Scientific concept based upon the consensus of scientific and technological effectiveness, that is a world-wide thinking that reduces every dimension of life to the rules of scientific effectiveness.

Positivist/rationalist approach expects knowledge that can be defined as "episteme" from the work of art! This is semantic knowledge. However, in artworks there exists a special kind of knowledge that can be defined as esthetical input which can be based upon elements of pleasure, intuition, or inspiration.

Positivist approach puts information under the order of scientific effectiveness which objectivates an area including people, puts it under the command of tools of intelligence, and helps this passive area to be anticipated.

The belief stating that the technological and scientific developments definitely yield happiness and prosperity has been settled in the belief of technological development. The new social organization is scientific and impersonal. This organization is a new rationalizing model which targets production and development.

The criticism about positivism starts with the realization that the invention of information on the man and the society emphasizes more on alogical factors in comparison to positive sciences.

When people perceive the environment around them, they don't qualify it with unbiased approach, but mostly with a biased one. What provides the continuity of the structural system of society is the group of symbols which are adopted by everyone living in that society. Symbols teach people similar social behavior from generation to generation. Language is a symbolizing system and constitutes the basic of symbolic system. "One experiences the outside world in the way language presents it." The element of language defines the world of symbols.

People perceive elements not on unbiased and objective basis, but in an active and selective way, besides they do this in the direction of behavior resulted by their interests. According to Habermas, one has two kinds of

natural and basic interests neither of which can be reduced to the other! 1. A technical interest to rule the nature. 2. An interest of communication that provides mutual influence on one another. These interests yield actions of purpose, intelligence and communication. Expression of one of the two basic interests as communication interest explains why the 20th century intellectual development is essentially connected to the linguistic studies.

Two factors provide the redefinition of culture! One of the two basic interests of a person is communication and the importance of symbols and language is the formation of knowledge is well-understood accordingly.

The condition that knowledge and cultural factors were not as objective and unbiased as they were thought to be provided the realization that stated positivist/rationalist approach only showed one side of the reality and that reality was not only the universal interpretation.

Semiotics is a peculiar set of languages and it is a language based on the methods of expression; the sources is linguistics in terms of functional concepts.

Semiotics accepts no limits because it is the science of all signs: Language, approach, speech; and can be used for every meaningful unit or combination; whether contains only linguistic or visual quality. If objects imply meaning, they can be turned into speech. Wherever there exist understanding and signification, semiotical activity is valid everywhere.

Semiotics studies all cultural events as communication process. Examination of culture as communication process is not the explanation of material life with spiritual phenomena. The reason is that objects show behavior appropriate to communication process in behavioral forms, production, relations and values.

Wherever there is society, every usage transforms into its own sign. This is possible because there is culture, but at the same time there is culture because this transformation is possible.

Semantic cultural appearance is a semantic area not anything other than the research of meanings which people communicate to each other continuously.

According to semantics what is signified in expression is any cultural value. A cultural value can be defined as a semantic unit in any system.

Cultural values are not defined with their contents, but with their relations with other elements and with their different meanings in different systems. Which of these meanings is used is determined according to the context. The content of the sign is a world which establishes culture in sub-systems and semantic areas.

1. In a culture semantic sub-systems in conflict with one another can exist together.
2. A cultural value can take place in the same cultural environment in semantic sub-systems.
3. Any semantic sub-system can be decomposed very fast and can be built in a new system.

Denotation is the interest given to an expression by a code in a specific culture. An insulated sign denotes a position in semantic system. What gives a life to a sign signification that makes processes useable are based on connotations. Connotation is the sum of all cultural values called by the definition of what is signified. In other words, it is the sum of all cultural values that significant associates in the mind of a receiver.

The variety of sub-cultures in a culture show that a message can not be solved unless with the help of different angles of view and conventions. The management of formation of messages by the codes, and the reconstruction of the code system by new messages give form to the fundamentals of discussion of the creativity of language that is stated by Humboldt. Later the same dialectic is seen as the fundamental of art creativity in Chomsky's "rule-governed creativity", "rule-changing creativity".

Rationalism that formates the spine of the evolution of western civilization has effected the development of western art quite a bit. Although in the development period of rationalism this effect was in the form of parallelism and similarities, later it took the form of opposition and rejection.

Whether this is positive or negative, western art is in close relation with rationalist thinking. Gideon states that what lies beneath the birth of cubism is the real refraction point of perspective that accepts the perfection of renaissance at one focus as the last target. This is the point when one starts to long for the roots of a view with plural foci and learn to accept that the focus where he stands is not the only one.

The importance of subjective share in pictorial relation is noticed by previous thinkers especially in descriptive arts.

The new meaning given to the word "openness" is found in "open form" of baroque period. In baroque form we don't see the formation a round one central axis and underiated and unchanging determination of space limited by the symmetrical lines and narrow angles belonging to classical renaissance form.

Because of the seeking for the mobile and exceptional, a baroque plastic mass can never own a facade that is determined. Man got rid of the addiction to the law in baroque and faced a mobile world expecting creativity from him.

Since conscious "openwork" is "poli-semic", it is never exhausted and stays open. The reason is that a world set up on polisemism took the place of a world organized with universally-accepted laws: In positive meaning because of the lack of orientation centers and in negative meaning because of the capability for values and definitiveness to be looked-over.

A middle-age artist's concluded single-direction work reflects a universal approach in the form of an order of open and predetermined systems.

In contemporary mobile work, an irregular only experience, rejectedas in Einstein period, does not bring about the confusion of relations, but brings about the rule that will organize these relations.

In short, an open work is an oppurtunity of abundance of personal inturferences but not an unshaped call for an undetailed interference.

For a message to have esthetical function, first of all it has to have these peculiarities: a.A message should be poli-semic and have open-meanings. b.It should be auto-reflexive; that is it should lead the receiver's interest to its form.

We believe that whatever we perceive in esthetical message really exists in that. This is an illusion because whatever we think we find in that is the meaning we actually attribute to its organization form.

The hypothesis that culture can be examined as a communication, also proposes that architecture too remains inside the area of interest of semiotics.

Architectural sign contains a significan. The signified of this significan is, at the same time, the function that is possible in practice. An architectural object, denotes a way of living. Form can only make references to function in the context of habitual and expectetional

system. It is no longer possible to transfer a dense knowledge responsibility without referring to knowledge and renovation; the solution of the unexpected is always developed with the articulation of the expected.

It is difficult to propose that the connotational characteristic or symbolic function of an architectural object are less functional than its denotational function. The term of function, contains an object's all communicational means, only that in a social life this object of utility's symbolic connotations are not less helpful than its functional denotations. Symbolic connotations, as long as they transmit an object's social utility value (which is not certainly identical with "function") appear as functional meanings that is to say, not only like simile and metaphor.

The paradoxical appearance of today's taste is, to present itself as a period of time in which forms are consumed rapidly (because of rapidly changing of codes and ideological background). But, in reality, today is a period of time, in which forms are dealt rapidly and lived up overcoming their visible exhaustion.

Today, these dynamic experienced superficially, without changing the basic cultural system. But in contrary, revival has become a rhetoric technique which tries to fancy today's way to perceive the world. An ideology, which is sufficiently flexible, makes all the forms comprehended without letting them threaten itself.

Another condition, which is typical for today is the rapidly consumption of connotational significant than the denotational ones. In this situation, styling operation interferes situation. Styling operation is a design of symbolical cover for a constant function.

The articulation of the significans by the designers of utility objects don't determinate the significant's operation, because history, itself, eliminates this operation. The problem for the designer, who knows the slide between the significant and the signified and the change mechanism of the signified, is to design variable denotational functions and "open" connotational functions.

Architectural communication, as a system of certain rhetoric rules, can own both mass and esthetical communication's opportunities with the effort of the designer. However, popular speech is a natural quality of the architectural communication.

An architectural message is calming and convincing, whereas it is creative and has a neurotic appearance.

Although it arises from the needs and the wishes of the society; it still has the ability to criticize the society. Every real architectural work brings a novelty.

In general the concept of modernism based on the thesis that reality is not limited with a rationalist understanding of knowledge but "modern architecture" was contented with the singular point of view of rationalism. Modern architecture, with the effort to create a world systematized with the laws that were accepted to be universal, was in fact in great contrast with modern art.

In a heterogeneous society, the distinction of esthetical forms increases. While these forms were experiencing a loss of completeness, the modernism was searching for a non-existing completeness.

Modernist architects believe that they can comprehend every complex reality like by breaking a machine or a clock into pieces. For them, an architectural object is also a machine created by articulating functional pieces to each other.

The logic of creating the whole by gathering pieces which have been set and broken apart scientifically, brought architecture and design into a system which consists of analysis, research, scientific administration and behavioral sciences.

- Rationalist way of thinking, like in many philosophers, has also guided modern architects to be seized by the idea that, freedom could be used effectively by putting the objects in order.

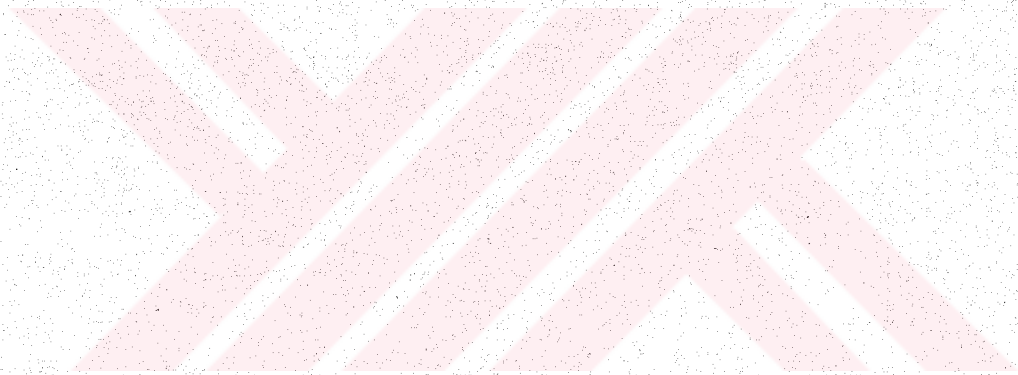
Postmodernism in the United States, according to a large group, is an easily comprehensible language of consumption of art and architecture and is an initiation of direct communication.

The theory of Venturi is, exalting the popular cultural elements and the environment which is taking form outside the architect. Inclination of the populist ideology to accept the world as it is, to accept the self-existing and to give a conflicting role to the architect as to design what has already been designed, are points that have to be pointed out.

The 2nd group of postmodernism, if we define its American namesake as populist and anti intellectual, is first of all intellectual and gradually more elite. An extreme abstraction, atonality, timelessness and a condition of being without a center have taken the place of modernism's enlightenment ideals and utopic design. The center, that was keeping the pieces together, had split

up and the alienation from capitalism and bourgeoisie has created a degree-zero style. What remains to architecture is only this; a post-fuctional architecture.

Architects like Rossi and the New York Five prove this deprivation of meaning by giving importance to architecture's inner connections. Like literary works, which give impotance to the text, these architects set up self-reflexive systems of sign.



BÖLÜM 1. GİRİŞ

1.1 Tezin Amacı

200 yıldan bu yana sürekli değişim, batılılaşıma, ilerleme sancıları çeken toplumumuzun son yıllarda garip bir dinamizm kazandığı bir gerçek. Osmanlı geri kaldığını fark ettiğinden beri, Türkiye'nin gündemindeki en ağırlıklı konu batılılaşıma. Ne varki batılılaşımanın acil bir sorun olarak algılanması kimi sorunları da beraberinde barındırmakta. Bu sorunların başında batı düşünce birikiminden ortama uygun düşen düşünce ve düşünür seçme süreci geliyor. Bu süreç kendi aceleciliği içinde düşünceyi kendi düşünsel bağlamından koparan, kendi temellerinden söken ve yalnızca kısa dönemli stratejilere bir meşrulaştırma aracı olarak hizmet ettiren bir niteliğe sahip. Kısa ömürlü yüzeysel bir kazanım, uzun dönemde Türkiye'nin tanzimattan beri süregelen kronik bir rahatsızlığını biraz daha depreştiriyor: Batılılaşıma ve daha sık kullanılan, eş değer sayılabilecek bir söyleyişle, "çağdaş uygarlık düzeyi"ne ulaşma özlemi batı gerçekliğine ve batı düşüncesine ısrarla yabancı kalmak gibi çelişik bir olgu ile yanyana yaşıyor. Günümüzde bu çelişkinin kültürel cephesinde görülen ise diğer bir çelişki: Sanayi ötesi batı toplumlarının özlemleri, bu özlemleri doğuran tarihsel koşullardan soyutlanarak ithal edilmekte. Kısacası üretmeyi öğrenmeden rastgele tüketmenin daha soyut bir örneğini -yani eklektizmi- düşünce alanında yaşıyoruz.

Eğer bütünleşmiş bir dünya tarihinin dışında kalmak gibi anlamsız ve gerçeklerin her gün yalanlayacağı kapalı bir ütopya inancına bağlı değilsek, "kökü dışarda" kavram ve

düşünceleri yadsımak ya da sorgusuz sualsiz kabullenmek yerine bu düşüncelerin köklerine inip onları kendi özgün, tarihsel bağlamlarında anlamak zorundayız. Böyle bir anlayışı sağlamanın tek yolu, bir an için üçüncü dünya sorunlarından uzaklaşmak, birinci dünyayı ve düşünürlerini kendi tarihsel koşullarında, kendi kategorileri içinde incelemekten geçmektedir. Daha özlü bir deyişle üçüncü dünya toplumlarının "düşünülmemiş" düşüncenin kalıplarından sıyrılıp, kendilerini çarpıtmadan yansıtabilmeleri, artık bütünleşmek zorunda kaldıkları birinci dünyayı tarihsel bir süreç olarak kavramalarına bağlıdır.

Ülkemizin genel eğilimine paralel olarak, hemen hemen 19. yüzyılın başından bu yana, mimarlık disiplini içindeki biçimlendirme anlayışının izlemeci bir tutum gösterdiği biliniyor. Bu tutum, zaman zaman geçmiş kültürümüze dayalı denemeler biçiminde ortaya çıkmakta ise de, çoğunlukla 10 ila 20 yıllık bir geriden geliş ile batıyı izleme biçiminde sürüp gitmekte. Bu izlemeci tutum, değişik ortamlarda gelişen koşulların ve felsefelerin ürünlerini, biçimsel bir sonuç olarak repertuarımıza almamıza neden olmaktadır.

Dışarıdan ithal edilen "düşünülmemiş" düşünceleri sorgusuz sualsiz kabul etmek ya da yadsımak, mimarlık disiplinindeki esas tavrımızdır. Batıyı yakalama telaşındaki Osmanlı İmparatorluğu neo-klasik, neo-gotik, neo-grek hatta oryantalist üslupları sorgulamadan benimsemeye çalışırken, iki farklı ulusal mimarlık dönemi batı değerlerini red etmek eğilimindedir. Bu düşüncelerin kökenine inip, "düşünülmemiş" düşünce kalıplarından kurtulma çabasına hiç bir zaman girilmemiştir.

Benzer şekilde modern mimarlığın da ülkemize düşünsel

arka planıyla geldiğini söylemek zordur. Bütün batı tarihini arkasına almış olan aydınlanma düşüncesinin ulaştığı teknolojik/bilimsel yetkinlik seviyesinin mimarlık ideolojisi olan modernizm için gerekli düşünsel/teknolojik altyapının ülkemizde, özellikle modernizmin ülkemize girdiği yıllarda, var olduğunu söylemek mümkün değildir. Böyle bir altyapının oluşmadığı, bilim ve teknolojiye aç bir toplumda pozitivistizmin ve bilimciliğin eleştirisine karşı bir duyarsızlık olacağı doğal ve tarihsel bir gerçektir. Ancak yine de bu olgu, pozitivist/rasyonalist söylemin ve düşüncenin eleştirisinin, bu eleştiriden kaynaklanan sanat ve mimarlık anlayışlarının Türkiye'de olamayacağı ya da olmaması gerektiği anlamına gelmiyor. Batıyı derinlemesine anlamak istiyorsak, batı düşüncesini de derinlemesine anlamak zorundayız. Çünkü artık batı, sadece batıda değil, her yerde boy gösteriyor.

İşte, en geniş anlamda tezin amacı, mimarlığı pratik ve olgusal verilerin ötesinde düşünsel arka planıyla kavrama çalışmasına bir giriş yapmaktır. Bu amaçla, tezin birinci bölümünde 20. yüzyılın, düşünce ve sanat tarihinde en fazla tartışılan ve sorgulanan sorunsalı olan pozitivistizm ve onun performans baskısına yönelen eleştiriler ve bu eleştiriler ışığında özellikle insan bilimlerinde uç veren yeni yaklaşımlardan ve göstergebilimden bahsedilmektedir.

Tezin ikinci bölümünde, bu yeni yaklaşımların estetikteki yankılarından ve sonucu olan "açık sanat yapısı" anlayışından söz edilmekte ve modern sanat kavranmaya çalışılmaktadır.

Mimarlık ürününün göstergebilim açısından tanımlandığı

Üçüncü bölümü "modern" ve postmodern mimarlıkların rasyonalizm, modernizm ve postmodernizmle olan ilişkilerinin kurulduğu dördüncü bölüm izlemektedir.

Beşinci bölümde ise, mimarlık ürünlerinin genellikle yüzeysel özellikleriyle kavrandığı ülkemizden bir örneğin (Klassis'in) işlevsel, simgesel ve mimari bildirişim açısından değerlendirilmesi yapılmakta ve postmodernist düşünceyle ilişkisi kurulmaktadır.

1.2. İnsan Bilimlerine Yeni Bir Yaklaşım

Çağımızda pozitivist söylemin en belirgin silahı bilim ve teknoloji etkinliğinin yaygın konsensusu üzerine kurulu bilimci (scientistic) anlayış, yani yaşamın her boyutunu bilimsel etkinliğin kurallarına indirgeyen rasyonalizm kaynaklı dünya görüşüdür.

Bu dünya görüşünün izlerine çok eskilerde de rastlamak mümkün. Sözelimi Zenon, "bilimin ve giderek tüm bilginin kökenini ancak bilgilerde bulunan "episteme"de (gerçek bilgide)" buluyor. "Episteme" sağlam, güvenilir bilgidir. Aldatıcı tasavvurlardan, yani her türlü spekülasyon kurgudan uzaktır. Oysa, diğer bir bilgilenme türü olan "katalepsis" (kavrama) ise aldatıcı tasavvurlara açıktır ve Zenon'a göre "delillerde ya da budalalarda bile bulunur" [1]. Zenon'un bir anlamda giderek felsefi spekülasyonu yadsıyan, deneysel olarak doğrulanabilen mantık önermelerinin dışında bilgi olamayacağını savunan anlayışın habercilerinden olduğu söylenebilir.

19. yüzyılda Frege ile başlayan ve Russell ile devam eden formel mantık ağırlıklı analitik felsefe geleneği, 20. yüzyılın başında, Einstein'ın fizikteki devrimini paradigmatik örnek alan doğa bilimi ağırlıklı felsefeyle bütünleşerek, Viyana Çevresi diye bilinen mantıkçı

pozitivizmi oluşturdu. Mantıkçı pozitivistler Alman ideolojisinden gelen metafizik kavramlardan arındırılmış ve bilimsel çalışmaları belirsizlikten kurtaracak formel mantık öncelikli bir dil oluşturma çabasıındaydılar. Amaçları doğal dile metafizik anlayışlardan ya da doğal dilin kullanım esnekliklerinden sızan anlam belirsizliklerini, mantık kuralları ve ampirik yöntemlerle açığa kavuşturmaktı.

Çoğu çağdaş sosyolog gibi, Lyotard'da, sanayi toplumunun yerini bilişim toplumunun aldığı (emek/üretim paradigmasından enformasyon paradigmasına geçildiği) görüşünü paylaşıyor. Onun özellikle altını çizdiği değişiklik, sanayi sonrası toplumlarda, dilin de artık teknolojinin bir nesnesi durumuna gelmesi. Teknolojinin dili işgal edişi, ister istemez bilginin statüsünde de değişikliklere yol açıyor. Lyotard'ın da belirttiği gibi, günümüzün en gözde araştırma konularından biri, "bilgiyi enformasyon parçacıklarına çevirerek dili basitleştirme, saydamlaştırma çabaları". Giderek tek ölçüt haline gelen "performans" ya da "en yüksek verimlilik" ölçütü, dile de uygulanmaya başlanıyor [2].

Bu formel mantık ağırlıklı bilimci söylem, yalnızca doğa bilimlerini değil, bilimsel disiplin olarak yeni kabul görmeye başlayan insan bilimlerini de kontrolü altına almıştı. Oysa insanı konu edinen bilimlerle doğayı konu edinen bilimler arasında temel bir farklılık vardır. Bilim adamının doğayı incelemesi tek yönlü bir bilgi akışına dayalıdır. Diğer bir deyişle, özne (insan) nesneyi (doğayı) incelerken nesne üzerine, ona ege-men olmak amacıyla, öne sürdüğü kategorileri nesneyle bir iletişime girmeden geliştirir. Doğadaki düzen, insanoğlunun kendisi hakkında ne düşündüğüne, nasıl bir öngörüm yaptığına bağlı olarak tavrını değiştirmez, ya da bir iletişim sonucu etkileşime girmez. Bu nedenledir

ki mantıkçı pozitivistler doğa bilimlerine dayalı olan bir bilim anlayışı içinde, aslında insanlararası bir iletişim aracı olan doğal dilden, tek yönlü mantık akışı olan bir bilim dalı soyutlama çabasına girmişlerdir. Öte yandan insan bilimleri açısından bakılırsa, nesne de insan topluluğundan oluştuğuna göre, durum farklıdır. İncelenen nesne kendisi hakkında ortaya konulan kategorilere ve öngörülmeyle ilgili olarak her an bir etkileşime girebilmek konumundadır. Başka bir deyişle, nesne aynı zamanda bir öznedir ve bu özelliği ile kendi geleceği üzerinde özgür iradesini kullanmak tasarrufuna sahiptir. Pozitivizmin en temel özelliği kendi konumuna olan körlüğüyle, özellikle insan bilimlerinde, incelenen nesnenin özne olma yönünü görmemesidir. Böylece "pozitivist anlayış tüm bilgiyi, egemenlik kurmak istediği -insanları da içeren- bir alanı nesnelleştirerek, araçsal aklın denetimine sokan ve edilgenleşmiş bu alanın öngörülebilir olmasını sağlayan bilim etkinliğinin emrinde görmektedir [3].

Yüzyılımızın başında hemen herkes, felsefi düşüncenin gerilemesiyle toplumun hiçbir şey yitirmediğini, çünkü onun yerinin çok daha güçlü bir bilgi aracı olan modern bilimsel düşünceyle doldurulduğunu kabul etmekteydi. Felsefenin çözmeye çalıştığı sorunların ya anlamsız olduğu ya da modern deneysel yöntemlerle çözülebileceği düşünülmekteydi. Bilimin koşullardan bağımsızlaştırılıp mutlaklaştırılmasına varan bu tavır, bugün hala pozitivist özellikler taşıyan tüm eğilimlerin ortak özelliğidir.

Pozitivizmin temsil ettiği araçsal akla, öznel akıl adı da verilebilir, esas olarak araçlar ve amaçlarla ilgilidir. Baştan kabul edilmiş amaçlara ulaşmak için seçilmiş araçların yeterli olup olmadığı üzerinde durur. Amaçların kendilerinin de akla uygun olup olmadığı

sorusunu bir yana bırakmıştır. Bir hedefin herhangi bir öznel kazanç ya da çıkardan bağımsız olarak, kendi başına taşıdığını sezdiğimiz erdemleriyle akla uygun olabileceği düşüncesi, öznel akla tümüyle yabancıdır. En yakın faydacı değerlerin ötesine geçip, kendini toplumsal düzenin bütünüyle ilgili düşüncelere adanmış durumda bile böyledir bu [4].

Öznel aklın pozitivism tarafından öne çıkarılan biçimselci cephesinde nesnel içerikle bağlantısızlığı vurgulanır, pragmatizmin öne çıkardığı araçsal cephesinde ise, kendi dışında belirlenmiş içeriklere teslim oluşu belirginleşir. Aklın araçsal değeri, doğa ve insan üzerinde egemenlik kurulmasında oynadığı rol, tek ölçüt durumundadır. Olgusal verilerin teknik özetlenmesini aşan herhangi bir kullanım, hurafenin son kalıntılarından biri olarak elenmektedir. Kavramlar kullanışlı, rasyonelleşmiş, emek azaltıcı aletler haline gelmiştir. Düşünmenin kendisi de sınav süreçlerinden birisi durumuna düşürülmüş gibidir, çok kesin bir programa tabidir; üretimin bir parçasıdır. Geçmişin büyük felsefi sistemlerinin içerdiği deneysel olarak doğrulanamayacak düşüncelerinin, kendi görece yalıtılmış varsayımlarından, böylece kabullenilmiş ve dünya ile düşünsel ilişkilerinin temeli haline getirilmiş varsayımlarından daha kuşkulu, boş inanlara daha yakın, daha anlamsız, kısaca daha metafizik olduğunu düşünüyorlardır herhalde [5].

Lyotard'a göre, bu yeni pragmatizmin en önemli sonucu, artık önermelerin doğruluğu ya da yanlışlığından önce, etkinliğine bakılıyor olması. Bir zamanlar bilimin varoluş nedeni olan aklın, bizzat bilim tarafından tehdit edilmesi sonucunu doğuruyor bu. Hakikat arayışının yerine teknik bir ölçüt olan "iyi bir girdi-çıkı dengesi" geçince, bilim ile teknolojinin ilişkisi de, bir anlamda tersine dönmüş oluyor; bilime teknoloji

öncülük ediyor artık. Bilgi bir enformasyon yığını olarak görüldüğü içinde, bilgi edinme etkinliği, genelde "tinsel bir eğitim"e ya da kişilere bağlı olmaktan çıkıyor [6].

Öznel akılla teknolojik ve bilimsel gelişmenin zorunlu olarak insan mutluluğu ve refağı doğuracağı inancı, teknolojik gelişmeye iman yerleşmiştir. Bilim değişimin, toplumun geleceğini hedefleyen davranışların benimsenmesini gerektirir. Saint Simon'a göre yaşanan değişim, "teorik sistemden, dünyevi-pozitif sisteme ve keyfi düzenden sınıai düzene geçiştir. Yeni toplumsal düzen bilimselleşmiş, kişilikten bağımsızlaşmış bir düzendir. Bu düzen üretimin ve gelişmenin hedeflendiği yeni bir rasyonelleşme modelidir" [7].

İşte bu modelin kökten eleştirisi, insan ve toplum konusundaki bilgilerin türetilmesinin doğa bilimlerine oranla, kaba anlamda mantık dışı ögelere daha çok ağırlık verdiğinin fark edilmesiyle başlıyor. Bu bilgiler, toplumun bize verdiği önyargılardan kolayca kurtulmuyor. Doğa bilimlerinde sınırlayıcı olan kavramsal açıdır; insan bilimlerinde sınırlayıcı ögeler daha derine, bazı konulardaki duygularımıza, toplumun bize çocukluğumuzdan beri öğrettiği ögelere gidiyor. Kaba anlamda mantık dışı denilmesi de şundan dolayıdır: İnsanların duygu mekanizması anlaşıldığı zaman, belirli bazı sosyal olaylara ne gibi değerler bağladıkları belirdiğinde, bunlarında bir mantığı olduğu anlaşılır, fakat "bu mantığı bilmek için önce mekanizmayı anlamak gerekir [8].

İnsanlar yaşadıkları ortamı algıladıkları zaman onu tarafsız bir yaklaşımla değil, çok zaman taraflı bir çağrışımla nitelendiriyorlar. Belirli bir toplumun yapısal şeklini devam ettirmesini sağlayan unsur bu

toplulukta yaşayan herkesin başında taşıdığı simgeler topluluğudur. Simgeler nesilden nesile insanlara aynı toplumsal davranışlarda bulunmayı öğretir.

Başlangıçta sembolik mantıkla doğruyu saptayabileceğine inanan, Viyana çevresinden Wittgenstein, felsefe problemlerinin sembolik mantık problemleri olarak ortaya konmadan önce, daha tabanda olan bir düzeyde, günlük dilimizin -ve beraberinde getirdiği yaşama çerçevesi- katında çözümlenmesi gerektiğine inanmaya başlamıştı. G.H.Mead, E.Cassirer, J.Piaget gibi düşünürler, insanların algılarının Condillac'ın felsefesinde olduğu gibi yalnız dış etkenlerin sonucunda değil, bir simgeleştirme süreci sonucunda ortaya çıktığını öne sürmüşlerdir. Dil de bir simgeleştirme sistemidir ve simgesel sistemimizin esasını teşkil eder. Konuyu, belki en açık şekilde, Alman düşünürü Wilhelm von Humboldt -daha 19. yüzyıl başında- ortaya koymuştu. Humboldt'a göre "insan bir dereceye kadar, hatta denebilirki, münhasıran, dış çevresini dilin o çevreyi sunduğu gibi yaşar. Ona göre, simgeler dünyasını bir temel unsur, dil unsuru belirler" [9].

Pozitivist anlayışın kökeninde yatan, süreçlerin ve olguların nesnelleştirilmesine karşı çıkan J.Habermas'a göre, "bilgiyi yaratan olgular, insanların edilgen ve duyular aracılığıyla algıladığı, bağımsız nesneler olarak düşünülemez." İnsanlar olguları tarafsız ve nesnel olarak değil, etkin ve kendi istemlerinin doğurduğu eylem biçimlerinin yönelttiği doğrultuda, seçici olarak algılarlar. Habermas ilk aşamada birbirlerine indirgenemeyecek iki doğal istem türünü, doğaya (insanlara) egemen olmaya yönelik teknik istem ile karşılıklı etkileşimi sağlayan iletişim istemi olarak, ortaya koymakta. Bu istemler ise Habermas'ın amaçlı-akılcı eylem ile iletişim eylemi olarak adlandırdığı eylem biçimini doğuruyor [10].

İnsanın iki temel doğal isteminden birinin iletişim istemi olarak ortaya konulması, 20. yüzyıl entelektüel gelişiminin neden ağırlıklı olarak dilbilim çalışmalarıyla bağıntılı olduğunu açıklıyor. Dil çalışmaları iki yoldan ilerlemiştir: İlk gelişme, özel bilgi nesnesi dilin kendisinin işleme yasaları olan, senkronik dilbiliminin gelişimidir. İkinci gelişme, bütün toplumsal pratiklerin anlamlar, anlamlandırma ve özneler arasındaki değişimin devreleri olarak anlaşılabilceğı ve dolayısıyla sistematik gerçeklerin incelenmesi için model olarak dilbilimini örnek alabileceğı varsayımına dayandırılmıştır [11].

Senkronik dilbilimin gelişimi sonucu elde edilen bilgi, önceleri antropoloji gibi disiplinlere yapısal çözümleme yöntemleri getirmiş, ikinci gelişme ise dil olarak incelenebilecek toplumsal pratikleri çözümleme disiplinini, göstergebilimi oluşturmuştur.

1.3. İzlenilen Yöntem: Göstergebilim

Yüzyıllar boyunca göstergelere ilişkin düşünceler, dille ilgili görüşlerle karışıp kaynaşmıştır. Özellikle Stoa-cılar'la, Ortaçağın anlam ve anlamlama biçimlerini ele alan kuramcılarında göstergebilimsel nitelikli gözlemlere rastlanılır. "Anamlama Biçimleri" (De Modis Significandi) adını taşıyan o denli çok sayıda yapıt yazılmıştır ki bu dönemin dilbilgicilerine modus'cu adı verilmiştir [12]. Göstergebilim ilk kez J.Locke'ta nesnelerin anlaşılmasını ve bilgilerin iletişimini sağlayan göstergeler öğretisi olarak belirlenirse de, dil felsefesinin sınırları aşamaz o dönemde [13].

Dillerin sınıflandırılması 19. yüzyıl başlarında, Alman dilbilimci Wilhelm von Humboldt tarafından ruhbilimsel temellere dayandırılarak tasarlanmıştır. Humboldt "çeşitli dillere ilişkin olarak yaptığı betimlemelerde

olduğu kadar, dilin özelliği ve işlevi üstüne genel düşüncelerinde de biçim kavramına verdiği önem nedeniyle yapısalcı akımın öncüsü sayılır" [14].

19. yüzyılın son yıllarında bir Amerikalıyla, 20. yüzyılın ilk yıllarında bir İsviçreli ayrı ayrı ve değişik biçimlerde göstergebilimin zorunluluğu üstünde durmuşlar, sonraları birçoklarınınca benimsenecek genel çerçeveler çizmişlerdir: Mantıkçı Charles Sandres Peirce ile modern dilbilimin kurucusu Ferdinand de Saussure.

Peirce'a göre mantık göstergebilimin bir başka adıdır. Üstüne eğildiği her konuyu bir göstergebilim olgusu olarak görmüş, "matematiksel kesinliğe yaklaşan biçimsel bir gösterge kuramı tasarlamıştır" [15]. Peirce'ın göstergebilim anlayışının mantıksal nitelikli olmasına karşın, Saussure'ün öngördüğü göstergebilim toplumsal niteliklidir. Saussure göstergebilimi, göstergelerin toplum içindeki yaşamını inceleyecek bir bilim olarak tasarlar ve dilbilimin yerini belirlemek için gereksinim duyar ona. Göstergebilim, göstergelerin öz niteliğini, hangi yasalara bağlı olduğunu öğretecek, yeri önceden belli bir bilimdir Saussure göre [16].

Roland Barthes, göstergebilimin önde gelen sözcülerindendir. Barthes'ın göstergebilim serüveni Lettres Nouvelles'de 1952-56 arasında yayınlanan makaleleriyle başladı. Bu makaleler daha sonra "Bugünkü Mit" başlığını taşıyan, makalelerin sezgisel yöntemini Saussure dilbilimi çerçevesinde sentezleştiren bir son-sözle, Mythologiques adıyla kitap olarak yayınlandı. Barthes, toplumun kendi yarattığı bir takım kalıpları nasıl olup da doğal anlamlar gibi gördüğünü ve kullandığını anlama, anlarken de betimleme uğraşını iş edinmiştir kendisine. Kendine özgü bir takım "dil"ler ya da anlatım yöntemleri üstüne bir dildir, göstergebilim ona

göre ve işlemsel kaynakları açısından dilbilimden kaynaklanır; sınır tanımaz çünkü tüm göstergelerin bilimidir. Dil, söylem, söz; anlamlı her birim için kullanılabilir: İster salt dilsel olsun, ister salt görsel nitelik taşıyın yalnızca. Nesneler de bir anlam içeriyorsa söze dönüşebilir. Söylence bir bildirişim dizgesi, bir bildiridir; bir nesne, bir kavram, bir düşün değil bir anlamlama türü, bir biçimdir. Her şey söylen olabilir, toplumsal kullanıma bu yoldan katılabilir. Anlama, anlamlamaya rastlanan her yerde göstergebilimsel etkinlik geçerlilik kazanır. Göstergebilim tüm özdekleri aşarak anlamlama biçimlerine ulaşmaya çalışır [17].

Büyük bir çeşitlilik sunar Barthes'ın yapıtları, eleştirel denemelerden moda diline değin uzanan geniş bir alanı kucaklar. Yazar, tek alana ilişkin bir düşünce oluşturmak yerine, değişik alanlardan derlediği kavramları başka başka düzlemlerde sınamaya yönelir, gözüpek kavramsal aktarmalar yapar. Böylece Barthes, olguları katı yapısal modellere uydurmaktan ve bu modellerin nesnel ve evrensel oldukları iddiasından kendini korumayı bilmiştir.

Ürünlerini 1960'dan sonra vermeye başlayan Umberto Eco göstergebilimin alan tanımlamasını yaparken alt sınır olarak hayvanlar arasındaki iletişimi (Zoosemiotik), üst sınır olarakta en gelişmiş insan iletişimi olan sibernetiği göstermektedir. "Göstergebilim, tüm kültürel olguları (toplumsal uzlaşmalara dayanarak birbirleriyle ilişki kuran insanların söz konusu olduğu durumları) iletişim süreçleri olarak inceler". Göstergebilimi bu şekilde tanımlayan Eco'ya göre, bu tür bir araştırma iki temel varsayım aracılığıyla kurulur: "a)Tüm kültür iletişim görüngüleri olarak incelenmek zorundadır. b)Kültürün bütün görünüşleri, iletişim içerikleri olarak

incelenebilir [18].

Kültürün iletişim görüngüleri olarak incelenmesi, kültür iletişimidir anlamına gelmez. Kültür sadece iletişim olarak değil, fakat pek çok farklı açılardan da incelenebilir.

Eco'nun kültürün oluşumuyla ilgili örneği, kültür iletişim ilişkisini net olarak açıklıyor: Bir australopithecus bir kafatasını kırmak için taş kullandığında, doğanın bir elemanını alete dönüştürmesine rağmen, ortada henüz kültür yoktur. Kültür ancak; a) düşünen bir canlı taşın yeni işlevini saptayıp (taşın işlenmesi/dönüştürülmesi gerekmemektedir), b) belli bir işlevi yerine getiren "taş" olarak adlandırıp (zihinde taş kavramının oluşması yeterlidir), c) ve taşı, x işlevini yerine getiren y olarak yeniden tanıdığı anda (ikinci kez kullanması gerekmiyor, hatırlaması yeterli) oluşmuştur [19].

Açıkça anlaşılacağı gibi, bu üç koşulun gerçekleşmesi için ikinci bir canlıya gerek yok. Gereken, taşın bu işlevinin nasıl tekrar edilebileceği bilgisinin saptanması ve bu bilginin bugünden yarına kavramsal olarak iletilebilmesi yeteneğinin geliştirilmesidir. İşte bu kültürdür. Böyle kavramların oluşturduğu ve bir toplumun mevcut örüntüsünü devam ettirmeye yarayan kısmen esnek, fakat normal olarak nispeten yavaş değişen anlamlı simgeler bütününe, toplumun simgeler sistemi veya kültür adı veriyoruz. Bu sistemin içindeki elemanlar az çok birbiriyle uyuşmuş haldedir. Ancak kültürün bütünü öğelerin toplamından başka, onlarda olmayan niteliklerle ortaya çıkan bir dizge olarak görülebilir [20]. Bu nedenle, her şeye rağmen, kültür iletişim görüngüleri olarak incelenmek zorundadır, çünkü sadece bu yolla kültürün kimi temel mekanizmaları

doğru olarak kavranabilir.

Bu düzeyde kalındığında, Peirce gibi, düşüncenin dille özdeş olduğunu, dolayısıyla düşüncelerin de gösterge olarak kabul edilmesi gerektiği söylenebilir [21]. Ancak, iki birey sözkonusu olduğunda, sorunu düşüncelerden algılanabilir göstergelere taşıma olanağı doğar.

İki insan arasındaki iletişim söz konusu olduğunda, göndericinin alıcıya bildiriği sözel ya da işaretsel algılanabilir bir gösterge ile ilettiği kolayca fark edilebilir (yukarıdaki örnekte bildiri; taş nesnesi ve olası işlevidir). Böylece B varsayımı doğrulanmış olur: Kültür nesnesi, olası iletişimin içeriği olmuştur. A varsayımı ise, göndericinin bildiriği sözel gösterge kullanmadan, basitçe işaret ederek de iletebileceğini örne sürmektedir. Bu varsayım, taşın olası işlevinin kavramsal olarak saptanmasının, taşın kendisinin o işlevin somut göstergesi olmasına yol açtığını kabul eder. Toplum bulunan her yerde, her kullanım kendisinin göstergesine dönüşür [22]. Bu kültür var olduğu için mümkündür, ama aynı zamanda bu dönüşüm mümkün olduğu içinde kültür vardır.

Kültürü iletişim süreçleri olarak incelemek, tüm maddi yaşamı, tin ya da tinsel olgularla açıklamak değildir. Sadece kültürü daha ayrıntılı ve derinlemesine anlamak demektir, çünkü nesneler, davranış biçimleri, üretim ilişkileri ve değerler de iletişim süreçlerine uygun davranışlar göstermektedirler.

B varsayımı, bütün kültür görüngülerinin iletişim nesneleri olabileceklerini savlamaktadır. Bunun anlamı şudur: Her kültür birimi semantik bir birimdir. Başka bir deyişle; semantik, kültür görünümlerinin insanların

birbirlerine durmaksızın ilettikleri anlamlar olarak araştırılmasından başka bir şey değildir. Ve yine bu varsayım, anlam dizgelerinin (yani kültürel değer dizgelerinin) gösteren biçimlerle aynı yasalara bağımlı yapılar oluşturduklarını öne sürmektedir.

Kültür içindeki tüm değerler, bir gösterge olma potansiyaline sahiptirler. İletişim kuralları aynı zamanda kültür kurallarıdır ve kültür, eksiksiz olarak ancak bu kuralların kavranmasıyla anlaşılabilir. Bu nedenle göstergebilim tüm kültürel süreçleri, iletişim süreçleri olarak inceler; amacı kültürel süreçlerin nasıl dizgeler oluşturduğunu ortaya koymaktır.

Göstergebilim açısından bir anlatımın gösterileni sadece kültürel birim olabilir. Bir kültürel birim ise, herhangi bir dizgede yer alan semantik birim olarak tanımlanabilir. Gösterenin herhangi bir gösterileni göstermek için belli bir referansa, göndergeye, somut gösterilene ya da nesneye ihtiyacı yoktur. Barthes'ın deyimiyle "söylenebilir olan her şey gösterilen olabilir" [23].

Kültürel birimler kültür-üstüdürler, çünkü fiziksel bir nesneyi değil kültürel bir kavramı (söylenebilir) düzenlamalar. Sözgelimi, "köpek" göstereni fiziksel bir nesneyi değil, fakat bu göstereni "Hund", "dog", "chien" ya da "cane" gösterenlerine çevirsek bile değişmeyen, sabit kalan bir kültürel birimi düzenlamalar.

Kültürel birimlerin varlığının kabulü, "dil"lerin toplumsal görüngüler olduğunu kabul etmektir. "İsa bir kişilikte hem tanrısal doğaya hem de insani doğaya sahiptir" gibi bir bildirinin, olaya pozitivist/rasyonalist gözlükle bakan birisi için bir anlamı olmayabilir (çünkü olgusal gerçeklikle ilgisi çok şüpheli). Ama

insanların yüzyıllar boyu bu bildiriyi savunmak ya da yadsımak için neden savaştıklarını açıklama şansı olmayacaktır. Oysa bu bildirinin işleminin nedeni, belirli bir kültür dizgesinin içinde semantik birimler halinde var olan gösterilenler iletilmesidir. Bu ilişki sonucu iletilen gösterilenler yeni yananlamsal gelişmelerin taşıyıcısı olmakta, çeşitli eylemlere yol açan yaygın anlamsal reaksiyonları mümkün kılmaktadır.

Bir kültürel birim, kendisini çevreleyen diğer birimlerle oluşturduğu dizge içindeki konumuyla tarif edilebilir. Bir dizgeden söz edilebildiği sürece kültürel birimlerden bahsedilebilir; dizge dışında, tek başına bir kültürel birim düşünmek mümkün değildir. Bir dizge-deki birimin semantik değeri, diğer birimlerin toplam değerinden arta kalandır. Kültürel birimler içerikle-riyle değil, dizge içindeki diğer elemanlarla olan ilişkileri ve dizgedeki konumuyla tanımlanabilirler.

Humboldt'un çok önceden gördüğü gibi, söz kendisinden önce var olan ve tanımlanmış sözcüklerden kurulmaz, aksine sözcükler sözün tümünden tanımlanmış olarak çıkar-lar. Çünkü sözcükler (genelde tüm kültürel birimler) farklı dizgelerde farklı anlamlar edinirler. Bu anlam-lardan hangisinin kastedildiği ancak sözün içinde, bağlamsal olarak belirlenir. Göstergenin içeriği, kül-türü bir altdizgeler, semantik alanlar ve eksenler ola-rak kuran bir dünyadır [24].

Semantik alanlar, belirli bir kültürün birimlerine biçim verdikleri ve bu kültürün dünya görüşünün parçası olduk-ları için, farklı kültürlerin karşılaşması, bilimdeki kritik değişimler vb. yeni semantik alanlar oluşması i-çin yeterlidir. Saussure'un satranç metaforunu tekrar-layacak olursak, bir taşın yer değiştirmesi bütün dizgenin ilişkilerinin değişmesine neden olmaktadır. Bu

nedenle semantik alanların ömrü, sözgelimi fonolojik dizgelere göre hayli kısadır [25].

İletişim dizgelerinin belli bir kültürün dünya görüşünü belirleyip belirlemediği önemli bir sorun olmakla beraber, göstergebilimin ilgi alanı dışındadır. Göstergebilim için daha çekici olan semantik alanların nasıl işlediği, diğer bir alana yer açmak için hangi noktada çözülmeye başladığı, ya da aynı kültürde iki veya daha fazla çelişik semantik alanın bir arada nasıl var olabildiğidir.

Umberto Eco, semantik alanlarla ilgili şu üç genel ilkeyi saptamaktadır: "a) Belirli bir kültürde birbirleriyle çelişen semantik alanlar birarada var olabilirler. b) Bir kültürel birim -aynı kültürel ortamda- farklı semantik alanlar içinde yer alabilir. Sözgelimi, hayvanlar su, kara, hava hayvanları olarak dizgeleştirilebildikleri gibi; memeliler -yumurtalılar ya da vahşi-evcil benzeri pek çok semantik alan şeklinde örgütlenirler. c) Bir kültür içinde, herhangi bir semantik alan son derece hızlı çözülebilir ve yeni bir alan biçiminde yapılanabilir" [26].

Kültürün yapısını tam olarak kavramamıza yardımcı olan üç göstergebilimsel kavram daha var, bunlar; düzenlam, yananlam ve şifredir.

Düzenlam, şifrenin bir anlatıma belirli bir kültürde verdiği ilgidir. Yalıtılmış bir sözlükbirim (lexem) semantik dizgede bir konumu düzenlamalar. Sözgelimi, -Baum- sözlükbirimini Almancada, Alman kültürünün semantik dizgesinde -Holz- ve -Wald- sözlükbirimlerinden arta kalan hacmi düzenlamalar. Bu çözüm sözel dilin dışındaki iletişim dizgeleri içinde geçerlidir.

Düzanlamın bu tanımı, göstergenin gösterileninin hayli teorik bir tanımıdır. Oysa, bir göstergeye hayat veren, onu kullanılabılır kılan anlamlandırma (semiose) süreçleri tamamen yananlamlar üzerine kuruludur. Yananlam, gösterenin tanımının çağırıldığı tüm kültürel birimlerin toplamıdır. Başka bir söyleyişle yananlam, gösterenin alıcının zihninde çağrışım yaptığı tüm kültürel birimlerin toplamıdır.

Somut gösterilen, semantik dizgede kendi başına dizisel (paradigmatik) nitelik gösterir. Oysa dizime (syntagma) sokmak ve anlamlı, mantıklı anlatımlar elde etmek için mutlaka yananlamsal parçalarının olması gerekmektedir. Şifre ise, bireylerin bildirilerinin anlaşılabilmesi için toplumsal bir uzlaşmayla üzerinde anlaşma hakkına sahip oldukları kavramların toplamı olan bir "langue"dir. Bir "langue" olarak şifre, gramer gibi çevreleyici kavramları çok aşan, alt-şifrelerin ve kombinasyon kurallarının oluşturduğu, örümcek ağı benzeri kompleks bir yapıdır. Çeşitli alt-şifreleri, güçlü ve kalıcı anlamsal eklemlmeleri, zayıf ve geçici periferik yananlamsal eklemlmeleri birbirine bağlayan bir üst-dildir.

Toplumsal şifrelerin kalıcı, ontolojik, yapısal bir modelinin kurulması mümkün değildir. Çünkü, kültürel birimler sürekli hareket halinde ve birbirleriyle ilişki içindedirler. Trafik işaretleri gibi işaret sistemleri, fonolojik şifre gibi sentaktik dizgeler ya da bilimsel şifre gibi dizgeler daha kalıcı, uzun süreli ve bütüncül tasvir edilebilirler. Buna karşın semantik dizgelerin bütüncül tasviri bile pek mümkün değildir. Böyle bir şey başarılrsa bile, sadece bu analizin kritik erozyonu şifrenin değişmesine yeter.

Metodolojik prensip olarak göstergebilimsel araştırma,

semantik alanların taslağını ve şifrelerin tasvirini ancak belli bir bildirinin nasıl işlediğinin ve anlamlarının araştırılması sırasında ve sadece o an geçerli olmak üzere yapmalıdır. Başka bir deyişle, şifrenin göstergebilimi, bildirinin çözümlenmesine aracılık eden işlemsel bir araçtır.

Bir kültürün içindeki alt-kültürlerin çeşitliliği, her bildirinin ancak farklı bakış açılarından ve farklı uzlaşımların yardımıyla deşifre edilebileceğini göstermektedir. Gerçi bildirinin düzanlamı, göndericinin amaçladığı gibi anlaşılabilir, ama sadece gönderici ve alıcının farklı birikimleri nedeniyle bildiriye değişik yananlamlar eklemenebilir.

Bir bildirinin deşifre edilmesinde iki temel sorunla karşılaşmaktayız: 1)Deşifre işleminin ne tarafa yöneleceğini göstergebilim dışı kimi şartlar ve ilişkiler etkilemektedir. 2)Bildiri her zaman bir belirsizlik ve açıklığa sahiptir. Maddi, ekonomik, biyolojik, fiziksel vb. koşulların oluşturduğu gerçeklik kompleksi, ideolojik koşullanmalar, şifre ve alt-şifrelerin çeşitliliği iletişim zincirinin sonunu olası çeşitli anlamların yüklenebileceği boş bir biçim haline getirmektedir. Ancak bu biçim anlam açısından boştur: Gösterenlerin mantığı açısından ayrıntılı bir organizasyona sahiptir. Bu organizasyon şifrenin çözülmesini ve anlamın seçimini yukarıda sayılan göstergebilim dışı faktörler kadar etkiler.

Göstergebilimsel bir yargı, şifrenin önceden belirlediğini söyler, olgusal bir yargı ise şifrenin öngöremediğini söyler, bu nedenle şifreyi genişletir. Bu yüzden şifrenin yaşamını, anlamla sürekli bir genişleme olarak görmeliyiz. Genişleme, semantik kurallara oranla daha az değişken olan sentaktik kurallar üzerine kuruludur.

Yeni anlamlar oluşturan bildirilerin eklemlemesine imkan tanıyan bu süreçtir.

Şifrelerin bildirilerin oluşumunu yönetmesi, buna karşın yeni bildirilerin şifre dizgesini yeniden yapılandırması diyalektiği Humboldt'un bahsettiği dilin yaratıcılığı tartışmasının temelini oluşturur. Daha sonra aynı diyalektik Chomsky'de "rule-governed creativity"/"rule-changing creativity" şeklinde sanatsal yaratının temeli haline gelmiştir [27].

Şifrenin kurallarının yönettiği yaratıcılıklarda, sentaktik kurallar çeşitli semantik birimleri anlamlandırmamızı sağlayan bildirileri eklemlememize olanak sağlar. Belki bildiri sonucu yapı bir parça değişir, ancak dizge kendini tekrarlar ve şifre bir üst düzeyde yeniden yapılır. Oysa kimi bildiriler şifrenin kurallarına kısmen uysalar bile sonuçta onu terk ederler ve radikal bir dönüşüme uğratarlar. İşte estetik bildiriler bu gruba dahildirler.

Kültürün bütün görünümünün anlam iletebilen göstergeler olarak kabul edilmesi ve göstergebilimin bu anlamlandırmaları incelemesi, sanat eserini de göstergebilimsel etkinliğin alanına sokmaktadır. Düzanlam, yananlam, şifre ve bireysel şifre gibi kavramların ışığında sanata ve özelde mimarlığa yaklaşmak bize bu iki dizgenin yapıları hakkında önemli bilgiler verebilir. Bu aşamada estetik nesneyi göstergebilim ışığında incelemek verimli olabilir.

BÖLÜM 2. GÖSTERGEBİLİM IŞIĞINDA SANAT

2.1. Estetik Gösterge

Sanat yapıtlarından salt episteme olarak tanımlanabilecek bilgiler bekleyen, bunun ötesinde, onların geniş çapta katalepsis barındırdığına karşı çıkan birinin gözündeki tek bir bilgi türü vardır: Anlamsal, daha doğrusu düzenlamsal bilgi. Oysa sanat ürünlerinde estetik bilgi olarak tanımlanabilecek, adına ister haz ya da kıvanç ögesi diyelim, ister sezgi ya da esin kaynaklı olduğunu savlayalım, ayrı ve özel bir bilgi türü daha barınır.

Ancak estetik bilginin ayrı ve özel bir bilgi olması, bilimsel ve ideolojik bilgilerden türsel olarak ayrı olmasını gerektirmiyor. Din, bilim, sanat, felsefe vb. düşüncenin gerçeklik karşısında aldığı biçimlerdir. Zaten bu somut biçimler dışında da düşünce yoktur. Ham, verili haliyle bilinçlilik olan ideoloji, öteki düşünce biçimlerinin önceden verilmiş hammaddesidir. İdeoloji; bize dünyanın bir imgesini verir. İnsanın, kendini kendisine açıklamaya yönelik bilgisi, kendisini tasarlayış biçimidir. Bütün insan düşüncesi gibi o da dil içinde taşınır, dilden ayrılamaz, bir bakıma dilde içkindir. Bilim, felsefe, sanat gibi faaliyetlerin bir hammadde gibi verili buldukları, içinden doğdukları ideolojiyi dönüştürerek kendi özgül söylemlerini kurdukları alan şüphesiz dildir. Böylece sanatı, bilimi ve başka düşünce biçimlerini duygusal/düşünsel ya da akli/akıldışı gibi bazı yarı-biyolojik açıklama biçimlerine gönderecek biçimde değil, nesnel ve anlaşılır bir yapı olan dilde araştırmak gerekmektedir. İdeolojiyi, sanatı, bilimi, felsefeyi belirli nesnelere

göre belirlenen ve ayrılan semantik alanlar olarak ele alabiliriz. Yani romantizmin duygusal diye nitelenen bir alana havale etmiş olduğu sanat da, öbürlerinden türsel olarak ayrılmayan, bir semantik alandır [28].

19. yüzyılda romantizm sanatsal bilgiyi tam anlamıyla bilinemez, metafizik bir bilgi haline getirmişti. Sanat eseri, sanatçının mucizevi ilhamından kaynaklanan, ne olduğu anlaşılmaz bir olguydu. Aslında, pozitivistizme karşı olan bu tepkiyi anlamak çok zor değil. Sanatsal bilginin nesnel bir tasarımı ancak pozitivist söylemin tartışılmasında yol alınmasıyla mümkün oldu.

Umberto Eco estetik göstergelerin niteliklerini şöyle sıralıyor:

- a)"Estetik göstergelerde, gösterenler her zaman bulundukları bağlama uygun gösterilenler edinirler." Bağlam içinde birbirini izleyen kesinliklere ve bulanıklıklara sahip olarak yaşarlar. Kesin bir anlama sahip oldukları görünümünü verdikleri anda bile olası pek çok seçim açısından zengindirler. Bağlamın bir elemanı değiştiğinde, diğer elemanların ağırlığı da değişir.
- b)"Göstergenin yapıldığı malzemenin seçimi keyfi değildir. Estetik bildirilerde anlatım tözü de bir biçim alır. Bu biçim gösterenin anlamına ve bağlamsal ilişkilerine bağlıdır. Sözelimi, anlamsal olarak birbirine bağlı iki sözcüğün akrabalığı, kafiye yoluyla oluşturulan sessel akrabalıkla güçlendirilebilir. Bu sesler iletilmek istenen anlamın vurgulanmasını sağlayabilir. Gösterenlerin fiziksel kompleksi, anlamdan bağımsız olmayan sessel ve görsel bir ritm oluşturur.
- c)Estetik bildiri, farklı gerçeklik düzlemlerini ilgi alanına çekebilir: Gösterenlerin yapıldığı tözün fiziksel teknik düzlemi, gösterenlerin farklı varlık biçimlerinin düzlemi, gösterilenlerin düzlanlamsal düzlemi, çeşitli yananlamsal gösterilenlerin düzlemi,

psikolojik, mantıksal ya da bilimsel beklentiler dizgelerinin düzlemi. "Bütün bu düzlemlerin üzerinde bir üst-dizge gibi bağdaşık (homolog) yapısal ilişkiler yani şifre kuruludur. Ve bu düzlemler, kendilerini yapılandıran bu tek ve genel şifreye göre tanımlanabilirler [29].

Estetik bildirinin iletiminin gerçekleştiği, iletişim düzlemlerini ise, şöyle sınıflandırabiliriz:

a) Fiziksel taşıyıcının düzlemi: Sözel dillerde tonlar, modülasyonlar, sesler vb.; görsel dillerde renkler, boyalar vb.; müziksel dilde tınlar, frekanslar, zaman aralıkları vb. Bu düzlem, estetik bildiri tarafından biçimlendirilmiş olarak sunulan anlatım tözünün düzlemidir.

b) Ayrımsal elemanların düzlemi: Topolojik biçimlerin, fonemlerin, metrik uzunlukların, ritmin, konum ilişkilerinin vb. ayrımsal elemanlar olarak seçiminin yapıldığı düzlem.

c) Kurgusal (sentaktik) ilişkilerin düzlemi: Gramerler, proporsiyon ilişkileri, perspektifler, akorlar vb.

d) Düzanlamsal gösterilenlerin düzlemi (özel şifreler ve alt-şifreler).

e) Yananlamsal gösterilenler: Retorik dizgeler, üslupsal alt-şifreler, ikonografik repertuar vb.

f) Daha önceki yaşantılar ve deneyimler sonucu oluşan ideolojik beklentilerin, global bir yananlamsal gösterilenler topluluğu olarak, oluşturduğu düzlem.

Bir sanat eserinin içerik ve biçim birliği ancak bütün bu organizasyon düzlemlerinde aynı yapısal şemanın belirleyici olmasıyla mümkündür. Yapıtın özel şifresini oluşturan, bağdaşık biçimlerden bir çeşit ağ kurulmuştur. Bildirinin düzlemlerini belirsiz, çok anlamlı kılmak için var olan şifreyi bozan işlemlerin kuralı budur. Üslup eleştirisinin gösterdiği gibi, estetik

bildiri norma karşı çıkma ile var olur. Bu norma karşı çıkış şifrenin belirsiz anlamlı olarak yapılanmasından başka bir şey değildir: Bildirinin bütün düzlemleri benzer şekilde normu terk ederler. Eserin yeni oluşturduğu bu bireysel şifreye, "idiolekt" adı verilir. Bütün sanat ve kültür tarihinin gösterdiği gibi taklit, üslup, üslupsal alışkanlıklar ve yeni normları oluşturan idiolekt, biricik bir nesneye ya da özneye ait bir şifredir [30].

Sanat eserinde anlatım tözü de ayrımlardan oluşan ve şifreye çevrilebilir bir dizge oluşturur. Eserin temel şifresi hem anlatım düzleminin, hem de içerik düzleminin biçim ve tözünü belirler.

Bir yapıt normlara ve belli bir üslubun kurallarına ne kadar uygunsa, temel şifrede bütün düzlemlerde o kadar açıktır. Benzer şekilde, yapıt pazarın belirleyiciliğinin ya da sanatçının bireysel psikolojisinin etkisinin altındaysa, şifresi de ancak bilinen iletişim süreçlerinden biridir. Oysa has sanat yapıtlarında şifre, eserin yapısal modeli ancak araştırmamanın sonunda ortaya çıkar.

Göstergebilimsel bakış açısı dilbilimin eşzamanlı (synchronic) yaklaşımıyla yetinemez, çünkü idiolektin tanımlanması, idiolektin değişimlerinin incelenmesini gerektirir (böylece biçimlerin ve üslupların tarihi oluşur), ya da idiolektin biçiminin incelenmesini gerektirir.

Her estetik bildiri alıcıyı sayısız yorumsal seçime zorlar. Her gösteren, terk edilen şifrenin değil, idiolektin ışığında yeni, az ya da çok kesin anlamlarla yüküdür. İdiolekt yeni bağlamı organize eder. Böylece eser sürekli düzanlamlarını yananamlara, gösterenlerini başka gösterenlerin gösterilenlerine dönüştürür.

Estetik bildiride algıladığımız her şeyin gerçekten onda var olduğuna inanırız. Bu bir yanılsamadır, çünkü onda bulduğumuzu sandığımız şey, onun örgütlenme biçimine bizim yüklüyebildiğimiz anlamlardır. Sanat yapıtının açık okumaya, yorumlamaya olanak tanıyan bir yapısı vardır, ancak bu öyle bir açık okumadır ki eksiksiz tanımlanabilir bir yapı saptamamızı engeller.

Burada birbirinden ayrılması gereken, ancak daha derinde birbirine sıkı sıkıya bağlı iki sorunla karşılaşılıyor: 1)Estetik iletişim sonucu, ne niceliksel ölçüme ne de yapısal dizgeleştirmeye indirgenemez bir bilgilenme oluşur. Sanat yapıtı, bireysel yaşantı anlamında teorik olarak kavranabilir, ancak hiç bir zaman ölçülemez. Göstergebilim ve göstergebilim kökenli bir estetik, sanat yapıtından neler olabileceğini söyleyebilir, fakat hiç bir zaman neler olduğunu söyleyemez, anlamlarını tüketemez.

2)Öte yandan bu bilgilenme, bütün düzlemlerinde ortak bir yapısı olmak zorunda olan bir şey sonucu gerçekleşir, çünkü başka türlü iletişim gerçekleşmezdi. Semantik bilgilenme, bir fiziksel taşıyıcının bir diğerine iletebileceği ilişkiler dizgesi olarak tanımlanabilir. Estetik bilgi ise, yapıtın tözündedir ve kısmen iletilebilir, farklı anlatım biçimlerine kısmen çevrilebilir. Semantik bilgilenme, içerik ve anlatım biçimlerinde gerçekleşirken, estetik bilgi anlatım tözünün çeşitli görüngülerinde oluşur (episteme/katalepsis!).

Sorun, bu düzlemlerde şifrelerin saptanıp saptanamıyacağıdır. Estetik işlevli bildiriyi, çeşitli anlamsal düzlemlerle fiziksel taşıyıcı düzlem arasında, belirli bir birliğe sahip, bir biçim olarak kavrayan estetik idiolekt kavramı, bütün bu düzlemlerde bağdaşık bir yapı gerçekleştirilmesi gerektiği olgusunu güçlendirir. Bu yapıda, yapıtın tözsel elemanlarının karşıtlıklar ve

ayrılar olarak tanımlanmasına imkan tanımalıdır. Bu - ilişkiler dizgesi teşhis edildiğinde, estetik bilgi gibi yanlış anlaşılmalara açık bir kavrama da ihtiyaç kalmayacak [31].

Estetik bildirinin düzlemlerinin incelenmesi, yapının yorumu teşvik ve yorum alanının sınırlarının çizilmesi işlevlerini gerçekleştiren, gösterenlerin mantığının incelenmesidir. Ancak bu mantığı, anlamlamayı önbelirleyen, kesin bir nesnellik olarak görmemek gerekir. Çünkü yapının farklı düzlemlerindeki şifreler toplumsal uzlaşmalarla belirlenmektedir. Gösterilenlerin bu mantığı, yorumlamanın açık sürecini belirler. Bildiri gösterilenlerden gruplar eklemleyen düzlemleri, doldurulması gereken gösteren biçimler olarak sunar. Estetik bildiri, şifreyle ilişkisini bulanık anlamlı kurduğu ve düzenlamalarını sürekli yananamlara dönüştürdüğü için, alıcıyı her zaman üzerinde yeni anlamlar denemeye çağırır. Böylece yapının boş biçimini, yorum özgürlüğü ile bildirinin yapısal bağlamı arasındaki diyalektiğin kontrol ettiği, yeni anlamlarla doldururuz. Eser birbirini takip eden yorumlamalar sona erdiğinde, bizi yeni baştan şifreyi ve imkanlarını değerlendirmeye çağırır [32].

Her yapıt, kendinden önce var olan şifreyi sarsar, ama aynı zamanda onun potansiyalini de geliştirir. "Öngörüleemeyen imkanlarını, bilinmeyen esnekliklerini ortaya çıkarır." Onu terk ederken, bir yandan sağlamlaştırır, tamamlar, yeniden biçimlendirir (Divinia Commedia'dan sonra İtalyan dilinin yeni imkanlarla zenginleşmesi anlamında). Kullanıcının şifreyle olan ilişkisini değiştirir. "Diyalektik bir etkileşim içinde, bildiri içinden çıktığı şifreyi, yani "parole" "langue"yi dönüştürür" [33].

"Genel olarak söylem ideolojik olduğu sürece, dikey söylemin öznesi ile yatay söylemin öznesi arasında özdeşlik vardır" (dikey söylemin öznesi herhangi bir birey iken, yatay söylemin öznesi memleket, cemaat, sınıf, lonca, meslek kuruluşu, akademi vb. olabilir). Bu durumda eklemelenen önceden inşa edilmişe tekabül eder, tekrarlar, çoğaltır. Dile gelen anlamı bilen ve paylaşan bütün dünya ile öznenin bağıını, ortak kimliğini vurgulayarak pekiştirir. Tüm reklamcılık, popüler sanat ürünlerini, genel kabul görmüş gelenek, görenek ve kültürel ifade tarzlarını vb., "parole"nin "langue"nin kurallarını izlediği bu kategori içinde değerlendirmek gerekmektedir [34].

Bilimsel söylemle sanatsal söylem ise, ideolojik öğelerin bulanık-anlamalı yapısını dönüştürdükleri oranda var olurlar, şüphesiz farklı dönüştürme yöntemleri vardır. Bu yapıyı dönüştürdükleri ölçüde ideolojinin dışına çıkarlar. İdeolojinin dışına çıkılması ise özdeşliğin kırılması ile mümkündür. "Dikey söylemin öznesi, yatay söylemin öznesi ile özdeşliği kırarak hayata yeni ve değişik bir açıdan bakar. Eklemelenen öge, önceden kurulu olan ögeye karşı, dikey söylemin sonucunda yeni bir özne oluşacak şekilde öncelik kazanır" [35].

Ögelerin gösterdiği semantik nitelik, içinde yer aldığı "continuum"dan soyutlanamaz, bu nedenle ögenin anlamının belirlenmesinin içinde yer aldığı bağlamın, semantik mekanın tesbit edilmesi gereklidir. Della Volpe'ye göre bulanık anlamalı (ideolojik) söylem "tüm-bağlamsal"dır (omni-textual). Bu durumda öge, anlam iletir, dilsel-biçimsel bir karmaşanın parçasıdır ve rasgeledir. Bu anlamda her bağlamda yer alabilir.

Sanatsal söylem ise, "eş-bağlamsal"dır (contextual). Bir bağlam içindeki tüm ögeler birbirini belirler ve nihai

anlam bu karşılıklı belirlenmeden doğar. Della Volpe'-nin tek anlamlısı ise önceki ikisinden, "tüm eş-bağlamsal" (omni-contextual) olmasıyla ayrılır. Buradaki öge, bilimsel söylemin parçası, rastgele her bağlamda yer alamaz, dolayısıyla "eş bağlamsal"dır; öte yandan, sanatsal söylem gibi organik de değildir; yani nihai anlamını "eşbağlam" içindeki ögelerin içe dönük ve karşılıklı belirlemelerinden almaz. Tersine tek bir "eş bağlam"a değil sayısız "eş bağlam"a uygulanabilir. Felsefe ve bilimin evrenselliği bundan ileri gelir [36].

"Parole" ile "langue" (dikey söylem ile yatay söylem) arasındaki kırılma ilişkisi, yabancılaştırma kavramını gündeme getirmektedir. Yabancılaştırmayı, herhangi bir "langue"nin otomasyonunun dışına çıkılması gerçekleştirir. "Langue" bizi belli olguları, belirli birleşim kuralları ve formüllerle ifade etmeye alıştırmıştır. Ama birdenbire, sanatçı bir olguyu göstergeleri öyle farklı bir biçimde kullanarak anlatır ki, alıcısındaki ilk tepki yabancılık duygusudur. Bu tepki göstergeyi tanıyamamaktan, teşhis edememekten doğar. Bildirinin var olan şifreye göre çok anlamlı yapılanması bu tepkinin nedenidir. Bu yadırgama duygusundan bildirinin, anlatımın farklı biçimde incelenmesine ve gözlemine geçilir. Gözlemin doğal sonucu bildirinin anlatım tözünün ve şifrenin incelenmesidir. Sanat algı süresini uzatır, algı zorlaşır. Nesnesini, sanki ilk kez görüyormuş gibi tasvir eder ve imgenin amacı, taşıdığı anlama bilincimizi mümkün olduğunca yaklaştırmak değil, onun yeni ve özel bir algılanma biçimini gerçekleştirmektir.

Sanatta her zaman bir ritme, düzene uyma değil, ritmi terk etme vardır. Bu terk etme kanona dönüştüğünde gücünü kaybeder ve terk edilmesi gereken olur.

Var olan şifre, kendisine karşı çıkacak, onu

dönüştürecek yeni şifrenin hammaddesini içinde taşır. Bu öğelerin eklemlenmesiyle yeni şifre oluşur. Bu şifrenin çözülmesi, hammaddesinin önceki şifrede var olması, ancak tanınmaması sayesinde. Yeni şifre tanınıp, kabul edildiğinde her ikisinden farklı bir dizge oluşur ve gelecek başkaldırıların potansiyalini oluşturur.

Estetik bildirinin çözülmesi yorumsal özgürlük ve bağıllık arasındaki diyalektik üzerinde kurulur. Bir yandan alıcı bildirinin bulanıklığını aşmak ve belirsiz biçimi kendi şifresi ve birikimiyle doldurmak ister. Öte yandan bağlamsal ilişkiler onu, bildiri nasıl yapıldıysa öyle görmeye, sanatçı ve yapının şifresini anlamaya zorlar. Yorumsal özgürlük ve bağıllık arasındaki bu diyalektik bizi "açık" sanat anlayışına getirmektedir.

2.2. "Açık" Sanat Yapıtı Anlayışı

S.Gideon, "Space, Time And Architecture"da perspektif kullanımının yayılma hızıyla, birey olma sürecinde yaşanan yoğunluğun atbaşı ilerlediğini öne sürmektedir. Gerçekte perspektifin yaygınlaşmasının giderek hem plastik sanatlarda, hem de mimarlıkta, egemen ifade biçimlerini etkilemesi, rönesans döneminde gözle görülür bir ivme kazanmıştır [37].

Aynı zaman dilimi içinde, yazı sanatlarında da bundan soyutlanamayacak bir dönüşüme rastlıyoruz: Anonim üretimden bireysel dile, giderek mühürlü üsluba geçişin ilk görkemli adımlarıdır bunlar: Chaucer, Dante, Villon, Cervantes, Gongora ile birlikte bireyin farka dayanan dili, resim sanatında El Greco, Bosch ve Dürer'in, müzikte ise Vivaldi, Bach ve Telemann'ın bir bakıma karşılığını simgeliyor. 20. yüzyıla dek yoğrulup katmanlar kazanarak, arada Beethoven, Rembrandt ya da Baudelaire' de sınır noktalarını da arayan bu serüven, bir yandan da

birey olma sürecinin perspektif tabanında kimliğini bütünleme çabasını sergiler.

Ama arada, bu süreci hızlandıran en belirgin etken, perspektifin tekil odağına yenik düşme telaşından hız alacak ve barok sanat anlayışıyla birlikte çoğul deneyim devreye girecektir.

Gideon, Giotto'nun resimlerinden günümüze uzanan zaman dilimi içinde yer yer konaklayarak perspektifin getirdiklerini sorgularken, rönesansın tek odakta yetkinleşmeyi sonul hedefi sayan perspektif anlayışının gerçek kırılma noktasının kübizmin doğuşunda yattığını öne sürer. Bireyin üzerinde duran odağı saltık saymama-yı öğrendiği, yer değişimine uğradığı, giderek çoğul odaklı bir bakışın kök salmasına özlem duymaya başladığı noktadır bu [38].

Gerçi, öznel payın yararlanma ilişkisindeki ağırlığı, özellikle betili sanatlar konusunda eskilerin gözünden hiç de kaçmamıştı. Örneğin, Platon "Sophistes"inde ressamın ölçüleri nesnel bir uygunluğa göre çizmediklerini, gözlemci tarafından görülüş açısına göre resim yaptıklarını söyler. Vitruvius "simetri" ve "öritmi" arasında ayırım yaparak, "öritmi"yi, nesnel ölçülerin görüntünün öznel isterlerine uyması biçiminde anlar.

Perspektif biliminin uygulamasının ve yorumlayıcı öznel-liğin gelişimi, yapıt karşısındaki yorumlayıcı bilincin olgunlaşmasına tanıklık eder. Ama şu da tartışma götürmez ki, "bu tür inanışlar yapıtın "açıklık"ına karşı düşen ve "kapalılık"tan yana bir davranış doğuruyorlardı" [39].

Ortaçağda, kutsal kitabı yalnız sözlük anlamında değil, alegorik, ahlaksal ve gizemci olmak üzere üç ayrı an-

lamda daha okuma olanağı öngören yerinecilik denen bir kuram gelişmiştir. Böyle anlaşılan bir yapıt elbetteki belirli bir açıklığa sahiptir. Metni okuyan her kişi her cümlelerin, her tasvirin bulgulanması gereken bir çok anlamı olduğunu bilir. Hatta kendi ruh durumuna göre ona en uygun görünen okuma yolunu seçer ve yapıtı istediği anlamda kullanır. Fakat böyle bir açıklık hiç bir zaman bildirilişimin belirsizliği, biçimin sonsuz olanakları, yararlanmanın özgürlüğü anlamına gelmez. Yani okurun yorumsal tepkisi yazarın denetiminin dışına çıkmaz hiç. Elbette daha başka okuma yolları vardır. Yorumcu bir anlam yerine bir başkasına yönelebilir. Ama bunu, zorunlu ve önceden saptanmış tek anlamlılık kurallarına göre yapabilir. Ortaçağlı okurun okuduklarında karşılaştacağı simgeli resimlerin ve alegorik tasvirlerin anlamı ansiklopediler, hayvan öyküleri derlemeleri ve değerli taşları konu edinen kitaplarca belirlenmiştir.

Sözcüğe verilen yeni anlamda "açıklık"ın belirgin bir örneğini barok "açık biçim"inde bulabiliriz. Burada rönesans klasik biçimine özgü, merkezi bir eksen çevresinde gelişen simetrik çizgiler ve dar açılarla sınırlanmış mekanın dural ve şaşmaz belirliliği yoktur. Barok biçim dinamiktir. Boş-dolu, ışık-gölge oyunları ile, eğrileriyle, çok değişik dereceli açılarıyla etki belirsizliğine yönelir, mekanın gittikçe genişlediği duyusunu uyandırır. Devingen ve aldatıcı olanın aranması, barok plastik kütlelerinin hiçbir zaman ayrıcalı, cephe-den, belirlenmiş bir görünüm almalarına izin vermez. Yapıtı hep yeni açılardan görebilmesi için ve sanki yapıt sürekli olarak değişim halindeymiş gibi, gözlemciyi hiç durmadan yer değiştirmeye zorlar. Barok ruhun, yeni kültür ve duyarlılığın ilk belirgin gösterisi olarak görülmesinin nedeni şudur: "İnsan ilk kez barokta, yasal'ın alışkanlığından kurtulmuş ve kendisinden yaratıcı davranışlar isteyen devingen bir dünya ile karşı karşıya

kalmıştır" [40]. Ama bütün bunlar, çağımız eleştirisinin vardığı ve estetiğinin bugün yasalaştırdığı sonuçlardır. Bu nedenle barok "poetik" anlayışında açık yapıtın bilinçli olarak kuramlaştığını görmek biraz aşırı olur.

Bilinçli açık yapıt poetik anlayışını ilk kez 19. yüzyılın ikinci yarısında, simgecilik akımında buluyoruz. Verlaine'in *Art Poétique*'i bu konuda oldukça nettir. Telkin olarak anlaşılan yapıt, yararlanan kişinin özgür tepkisine amaç olarak açıktır. Telkin eden yapıt her kezinde yorumcunun duygusal ve imgesel katkılarıyla dolu olarak gerçekleşir [41].

20. yüzyılda ise, roman gibi kök salmış, geleneği olan bir yazın türünde bile deprem belirgindir. 19. yüzyılın panoramik perspektifli romancısının yerine, yüzeyi daraltan ama derine korkusuzca yönelen, üstelik bu derinlemesine açığa tek bir odaktan yaklaşmayı yadsıyan bir romancı kişiliği yerleşmektedir.

Bu doğrultudaki çağdaş edebiyatın çoğunluğu belirsiz bir bildirişimi amacıyla simgeyi kullanır ve hep yeni telkinlere, anlayışlara açıktır. En üstün derecede açık yapıt olarak kolayca Kafka'nın yapıtını düşünebiliriz: Burada ortaçağın alegorik kurgularından farklı olarak üst anlamlar tek bir doğrultuda verilmemiştir. Hiç bir ansiklopedi tarafından sağlanmamıştır, hiçbir dünya düzenine oturmazlar. Kafka'nın simgelerinin varoluşçu, tanrıbilimsel, ruhbilimsel vb. nitelikteki çeşitli yorumları yapıtın olanaklarının ancak bir bölümünü bitirebilirler. Gerçekte yapıt, "çok-anlamalı" olması nedeniyle tükenmez ve açık kalmaktadır. Çünkü evrensel olarak kabul edilen yasalarla düzenlenmiş bir dünyanın yerini, gerek yönelim merkezlerinin yokluğu bakımından olumsuz anlamda, gerekse değerlerin ve kesinliklerin

sürekli olarak gözden geçirilebilirliği bakımından olumlu anlamda, çok-anlamlılık üstüne kurulu bir dünya almıştır.

Açık yapının en önemli örneği olarak James Joyce'un yapıtını hatırlatmak bile gereksizdir. Ulysses'de, Wandering Rocks gibi bir bölüm değişik açılardan bakılabilecek küçük bir evren oluşturmaktadır. Bu evrende "Aristo'cu poetik anlayışının en son anısı ve onunla birlikte türdeş bir uzay içinde zamanın tek doğrultulu akışı tümden yok olmuştur" [42].

Klasik bir müzik yapıtı bestecinin belirlenmiş ve tamamlanmış bir biçimde dinleyiciye sunarak örgütlediği bir ses gerçeklikleri bütününden oluşuyordu, ya da besteci bu ses gerçekliklerini danişıklı işaretler haline sokuyor ve bu işaretler yorumcuya kılavuzluk ediyor, yorumcuda bestecinin imgelediği biçimi öz olarak yeniden üretmek zorundaydı. Oysa kimi yeni müzik yapıtları ise, ne belirlenmiş ve tamamlanmış bir bildiriden, ne de tek doğrultuda örgütlenmiş bir biçimden oluşuyorlar, yorumcunun girişkenliğine bırakılan değişik örgütleniş olanaklarından meydana geliyorlar. Dolayısıyla tekrar yaşanmayı ve belirli bir yapısal doğrultuda anlaşılmayı gerektiren yapıtlar olarak değil de, yorumcunun estetik bakımdan yararlandığı anda tamamladığı açık yapıtlar olarak karşımıza çıkıyorlar. Örneğin, Stockhausen'ın Klavierstück XI'inde besteci, tek büyük bir yaprak üzerinde yorumcuya bir bölükler dizisi öneriyor. Yorumcu önce başlayacağı bölüğü ve sonra her kezinde bir önceki bölüğe birleştireceği bölüğü seçer. Yorumcunun böyle bir yorumdaki özgürlüğü, müziksel cümlelerin sırasını özerk bir biçimde kurabilmeye, yani parçanın birleştirel yapısına dayanır [43]. (Ek A1)

Adorno, bestecinin ürünü üzerinde yorum tekeli

kurmasına, kendi beğenisini buyurgan bir vurguyla bestesini seslendirenlere ve dinleyenlere koşullandırıcı bir ölçüt olarak getirmesine karşı çıkar. Ona göre çağdaş müzik, tıpkı öteki çağdaş sanatlar gibi, 20. yüzyıla gelinene dek vericiye mal edilmiş praxis'i artık vericiyle alıcı arasında bölüştüren bir denge oluşturmalıdır. Katılımın tek özneli kılındığı bir sanat anlayışını çağdaşı bulur Adorno: "Çağımızın sanat yapıtı, onu yaratan ile algılayan arasında ortak bir uzam kurmalı, bu uzamın içinde/üzerinde gerçekleşmelidir sanatsal iletişim." Günümüzde yalnızca eski biçimler değil eski konularda ölmüştür noktasından hareket eden Adorno, çağdaş biçimini bulamamış sanat yapıtının zaten çağdaş bir içerik getirmediğini yazmıştır [44].

Sanatçı, eğer var olanın destekçisi haline gelmek istemiyorsa ki bu durumda önemsiz olacaktır, tedaviye yönelik işlevleri reddetmek zorundadır. Sanatının, daha öncekilerden devraldığı kuralları sorgulamalıdır. Bu kurallar çok geçmeden ona "doğru" olmayı engelleyen, aldatma, baştan çıkarma, rahatlatma araçları olarak görünürler. Sanatın kurallarını yeniden gözden geçirmeyi reddedenler, yerleşik hastalıklı gerçeklik arzusunu, kendisini tatmin edebilecek durum ve nesnelerle "uygun kurallar" aracılığıyla ilişkilendirip, kendilerine kitle konformizminde yer edinirler. Pornografi, film ve fotoğrafın tam da bu amaç için kullanılmasıdır. Ve giderek kitle iletişiminin meydan okumasını göğüsleyemeyen tüm anlatı ve imaj sanatları için, genel bir model haline gelmektedir.

Plastik ve anlatı sanatlarının kurallarını sorgulamayı kabul eden ve yeri geldiğinde yapıtlarını yaymak yoluyla, kuşkuları paylaşmaya çalışan sanatçılar ise, gerçeklik ve kimlik kaygısındaki amatörlerce güvenilir bulunmamaya mahkûm olmuş, izlenilme garantisini

kaybetmiş durumdadırlar. Avant-garde'ların diyalektiğini, endüstriyel ve kitle iletişimsel realizmlerin resmetme ve anlatma sanatlarına yönelttiği meydan okumaya bu şekilde bağlamak mümkün. Duchamp'ın ready made'i, ressam ve hatta sanatçı mesleklerinin bu aralıksız geri çekiliş sürecine işaret etmekten başka bir şey yapmıyordu. "Thierry de Duve'ün keskin bir kavrayışla belirttiği gibi, modern estetiğin sorduğu "güzel nedir" sorusu değil, "sanatsal olan nedir" sorusudur" [45].

(Ek A2-3)

Ortaçağ sanatçısının tamamlanmış ve tek doğrultulu yapıtı, açık ve önceden belirlenmiş düzenler sırası biçimindeki bir evren anlayışını yansıtıyordu. Barok açıklık ve dinamiklik yeni bir bilimsel değişimin belirtisiydi: Dikkatin, varlıktan mimari ve resimsel nesnelerin görünümüne kaydığını ve öznel yanın üstün çıktığını gösteriyordu. Gerek yeni bilimsel evrende gerekse barok yapı ya da resimde, bütün bölümler aynı değer ve yetkeye sahiptirler. Dekadan simgeçilerin açıklığı, beklenmedik ufuklar bulgulamakta olan kültürün bunalımını kendine göre yansıtıyor. Stockhausen'inki gibi devingen yapıtta ise, Einstein evreninde olduğu gibi, kural dışı tek bir deneyimin yadsınması, ilişkilerin karmaşıklığını değil, bu ilişkilerin örgütlenmesine olanak verecek kuralı gerektiriyor. Kısaca devingen yapıt, "bir kişisel müdahaleler çokluğu olanağıdır, ama ayrıntısız müdahaleye şekilsiz bir çağrı değildir" [46].

Sanatçı, yararlanana bitirilecek bir yapıt sunmaktadır. Yapıtın nasıl sonuçlanacağını kesinlikle bilmemekle birlikte, tamamlanmış yapıtın yine hep kendi yapıtı olduğunu, başka bir yapıt olmadığını ve yorumsal bir diyalog sonucunda, kendisinin tümünden öngöremeyeceği bir biçimde başka birisi tarafından örgütlense bile, kendi biçiminin somutlaşacağını bilmektedir. Çünkü sanatçı,

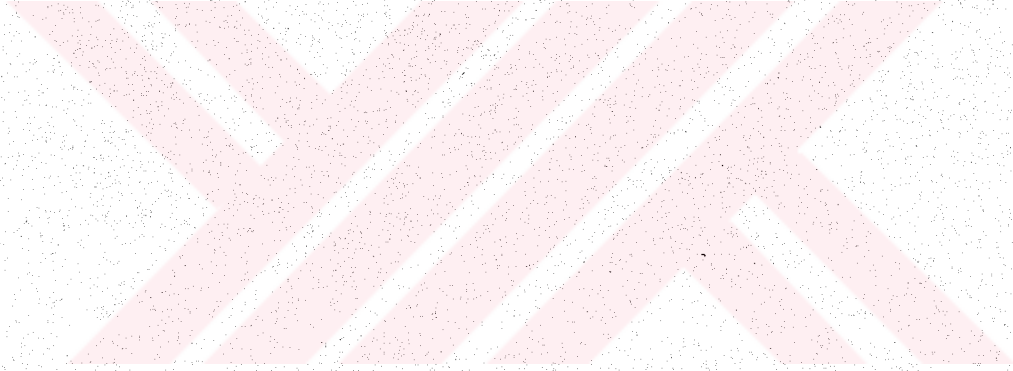
gerçekte ussal olarak örgütlenmiş, yönlendirilmiş ve organik gelişim gereksinimleriyle donatılmış olanaklar önermektedir. Bunlar her zaman yapıttırlar. Herhangi bir biçim olmak için, içinde bulundukları karışıklıktan çıkmaya hazır rastlantısal ögeler topağı değildir. Önümüze binlerce sözcük koyan sözlük, bize sunduğu gerecin herhangi bir biçimde birleştirilmesine çok açıktır, ama bir açık yapıt değildir. Bir yapıtın açıklığı ve dinamikliği, o yapıtın çeşitli tamamlamalara hazır olmasından ileri geliyor.

Demekki bir bildirinin estetik işlevinin olması için her şeyden önce şu iki temel niteliğe sahip olmalıdır: "a) Bildiri çok-anlamlı, daha doğrusu açık anlamlı olmalıdır. b) "Autoreflxive" olmalıdır, yani alıcının ilgisini öncelikle kendi biçimine yöneltmelidir" [47].

Estetik işlevi olan bir bildiri, şifreyi oluşturan beklentiler dizgesi üzerine açık, belirsiz anlamlı yapılanır. Anlamı belirsiz bir bildiri özellikle bilgi ileticidir, çünkü alıcıya pek çok yorumsal seçenek sunar. Ancak her zaman anlamsız, semantik gürültüye indirgenme tehlikesine de açıktır. Üretici bir bulanıklılık, alıcının ilgisini kendine çeker ve yoruma zorlar. Bu arada deşifre edilebilmek için gerekli ipuçlarını bırakır. Belirsizlik olarak algılanan, görünürdeki düzensizliğin arkasındaki daha yetkin düzenin farkına varılır. Aristo'nun Poetika'sındaki trajedi kuralları, genelde estetik bildiri için geçerlidir: "Entrika, bizi şaşırtan, beklentilerimizi aşan ve yerleşik, alışılmış düşüncelere ters olan (para ten doxan) bir şeyler ortaya koymalıdır. Ancak öte yandan bu olguların kabulü ve teşhisi için, inanılmaz görünmelerine karşın, inanılabilirliğin belli kurallarına uymaları, belirli gerçekliklere sahip olmaları gerekmektedir (kata to eikos)" (48). Bu işlevin gerçekleşmesi için, iletişimin

birincil amacı belirsiz anlamlı bildiri olmalıdır.

Estetik bildirinin niteliklerini böylece saptadıktan sonra, sıra mimari bildirinin niteliklerine geliyor. Mimari bir bildirinin estetik ya da popüler söylemlerden hangisine yerleştğini, bir sonraki bölümde göstergebilim ve onun üzerine kurulan sanat anlayışının ışığında araştırılacaktır.



BÖLÜM 3. GÖSTERGEBİLİM IŞIĞINDA MİMARLIK

3.1. Mimarlığın İşlevsel Değeri

Kültür görüngülerinin gösterge dizgeleri olduğunu, başka bir deyişle kültürün bildirişim olarak incelenebileceği varsayımını hatırlarsak, mimarlığın da göstergebilimin uğraşı alanı içinde kaldığını kabul etmemiz gerekir.

Anlatım (gösteren) düzlemine ait biçimler, alışkanlıklardan edinilmiş ve mevcut bildirişim ilişkilerinin yapısal örnekleri olarak sunulan şifreler, şifre aracılığıyla gösterene yakıştırılan düzanlamsal ve yananlamsal gösterilenler; mimarlıkla ilgili bildirişimsel çözümlemenin içinde dolanacağı göstergebilimsel dünya bunlardan oluşur. Bu dünyada uğraşılacak somut nesneler sadece, anlatım düzlemindeki mimari nesnelerdir.

Mimari nesneler görünürde bir şey anlatmazlar, en azından bildirişim kaygısıyla tasarlanmamıştır. Mimarlığın işlevselliği o denli açık ve dolaysızdır ki, mimarlıkta mutlaka bir bildirişim kaygısı aramak zorlama gözükebilir. Göstergebilim bu durumda şu soruları sormakla yükümlüdür: İşlevler bildirişim açısından yorumlanabilir mi? İşlevlere bildirişim açısından bakmak onları daha iyi tanımamıza ve anlamamıza yarar mı? Ancak daha önemlisi, bu bakış açısı işlevselci bakış açısının yitirilmesine neden olduğu, aynı oranda önemli başka işlevsellik türleri bulmamıza yardım edebilir mi?

Mimari nesneyle olan ilişkimize görüngüsel bir açıdan baktığımızda, işlevselliğini unutmasak da, mimariye, Barthes'ı doğrularcasına, bildirişim olgusuymuş gibi yaklaştığımızı görürüz: "Toplum olduğu anda, her

kullanım kendi kendisinin göstergesi durumuna dönüşür" [49].

Umberto Eco'ya göre, mimari gösterge bir gösteren içermektedir ve bu gösterenin gösterileni ise, gösterenin aynı zamanda pratikte mümkün kıldığı işlevdir. Mimari gösterenler sırayla başka başka gösterilenleri gösterebilirler. Üstelik, bu gösterilenler yalnızca düzanlamlama yoluyla değil, yananlamlama yoluyla da belli bir gösterene yakıştırılabilirler.

Bildirişim açısından bakıldığında, kullanım nesnesi bir gösterendir; bu gösterenin, kesin ve uzlaşımsal olan bir gösterileni vardır: Gösterilen gösterenin işlevidir. Bir binanın birincil gösterileni; o binayı içinde oturulabilir kılan donanımdır. Mimari nesne bir oturma/yaşama tarzını düzanlamlar. Tıpkı herhangi bir şeyin kullanılabilirliğinden yararlanmamakla düzanlamlama yok edilemeyeceği gibi, bir binanın oturulabilirliği kullanılsa da düzanlamlama yine de geçerlidir.

Bir mimar ya da tasarımcının yarattığı yeni biçim, eğer daha önceden mevcut olan şifrelendirme süreçlerine dayanmıyorsa, ne bu biçimi işlevsel kılabilir, ne de yeni bir biçime işlev verebilir. Biçim işleve, ancak edinilmiş bir beklentiler ve alışkanlıklar dizgesinin bağlamında gönderme yapar, yani şifre bağlamında. Bu, yeni işlevler üretirken, mutlaka eski tanıdık biçimlere dayanmak gerekir anlamına gelmez. Burada, estetik iletişimin işlevleriyle ilgili temel bir göstergebilim ilkesini hatırlamak gerekiyor. Bu ilke, Aristoteles'in Poetikasında kusursuz olarak açıklanmıştır: "Artık-bilgiye, yinemeleyle (Redundanz) baş vurmada, yoğun bir bilgi yükü aktarmak mümkün değildir. Beklenmedik olanın çözümü, her zaman, beklenenlerin eklemlenebilmesiyle oluşur" [50].

Bir sanat yapıtının yeni ve anlaşılır olabilmesi için, öğeleri idiolektin, yani daha önce anlatılmamış bireysel bir şifrenin karşılığı olmalıdır. Yeni bir şifre iletme-
melidir, ancak bu şifreyi daha önceden var olan ve yeni şifre tarafından yadsınan ya da geliştirilen başka şifrelerin temeline dayandırmak zorundadır.

3.2. Mimarlığın Simgesel Değeri

Mimari nesnenin, işlevi düzenlamladığını ya da işlevin belirli bir ideolojisini yananlamladığını söylemiştik. Ama kuşkusuz bir mimari nesne başka şeyleri de yananlamlayabilir. Sözgelimi bir konut barınma işlevinin yanı sıra "aile", "toplumun çekirdiği", "güven" gibi yananlamalara gönderme yapar. Konutun bu yananlamsal özelliklerinin ya da simgesel işlevinin, düzenlamsal işlevinden daha az "işlevsel" olduğunu ileri sürmek güçtür. Eğer konut yararlılığı düzenlamlıyorsa, konutun değerinden kaynaklanan mahremiyet ve aile içi gibi yananlamalar, toplum yaşamı açısından, sanki daha az mı yararlıdırlar? "Güven" ve "koruma" yananlamaları, birincil yararlılığın düzenlamına dayandırılmıştır, ama bu, yananlamaların daha az önemli olması demek değildir.

Bu açıdan bakıldığında, işlev terimi, nesnenin tüm bildirişimsel amaçlarını kapsar, yeter ki, toplumsal yaşamda bu kullanım nesnesinin "simgesel" yananlamaları "işlevsel" düzenlamından daha az yararlı olmasın. //Simgesel yananlamalar, bir nesnenin toplumsal kullanım değerini (bu değer kesinlikle "işlev"le özdeş değildir) ilettikleri sürece işlevsel anlamlar olarak ortaya çıkarlar, yani yalnızca eğretilene, benzetme olarak değil. Örneğin, günlük giysinin amacı örtmektir, oysa gece giysileri ise kadınlarda örteceğine soyar, erkeklerde ise "kötü" örter. Çünkü frakların arkasında uzun bir kuyruk vardır, karın kısmı ise açıktır, ne var ki, gece giysileri, yananlam düzleminde bir uzlaşımın bütününe gön-

derme yaptıkları için işlevseldirler, belli toplumsal ilişkileri sağlarlar ve bu ilişkileri doğrularlar, bunları giyen kişi kendi toplumsal yerini ve belli kurallara uyma kararını yansıtmış olur [51].

3.3. İşlev Ve Simgelerin Değişimi

Mimari gösterenin, tarih akışı içinde, düzanlamsal ve yananlamsal işlevleri değişime uğrayabilir, yeniden hatırlanabilir ya da yerlerini başka işlevlere bırakabilirler. Bu değişme, hatırlanma ya da yerini başka işleve bırakma tüm biçimlerin yaşamlarında gözlemlenen ortak bir özelliktir ve sanat yapıtlarının yorumundaki ölçütü (dar anlamda) oluşturur. Mimari biçimler sözkonusu olduğunda, bu özellik daha bir elle tutulur hale gelir. Oysa mimarlık ve kullanım nesneleri alanında insan, işlevsel nesnelerle karşı karşıya olduğunu, bunların açık seçik bir anlam taşıdıklarını, dolayısıyla aktarımlarının belirgin/tek anlamlı olduğunu sanır. Çalar saati zaman-ölçer olarak değil de takı olarak boynuna asan yerlinin öyküsü bu sanıyı çürüten komik bir örnektir. Zamanın ölçülmesi ve saatin kaç olduğu kavramı bir şifrelendirmenin sonucudur ve ancak şifreye dayandırıldığında anlaşılır. Yerli ise saati farklı bir şifre sonucu takı olarak yorumlamıştır.

Biçimlerin ve tarihin arasındaki dalgalanmalar, yapı ve olguların arasındaki dalgalanmaların oluşturduğu bir etkileşimdir. Fiziksel olarak durağan ve gösterenlerden bahsedildiği sürece nesnel olarak betimlenebilen biçimlenmelerle, onlara zaman içinde yeni gösterilenler eklemleyen değişken olguların etkileşimidir bu dalgalanmalar.

Biçimlerin kullanımı, estetik değerlerin tüketimi olarak tanımlanabilecek görüngenü, bu mekanizma üzerine kuruludur. Teknik gelişimin, toplumsal hareketliliğin ve ile-

tişim organlarının yüksek bir gelişme seviyesine ulaştığı yüzyılımızda, şifrelerin daha sık ve derinden değişmesi, bu görüngüyü şiddetle fark edilir kılmaktadır. Bu görüngü eski çağlardan beri var olmasına rağmen, bahsedilen hareketlilikten dolayı, ancak yüzyılımızda teorik olarak kavranmıştır.

Günümüzün beğenisinin paradoksal bir görünümü de, kendisini, hızla değişen şifreler ve ideolojik arka plandan ötürü, biçimlerin süratle tüketildiği bir zaman dilimi olarak sunmasına rağmen, gerçekte, biçimlerin büyük bir hızla yeniden ele alındığı ve görünürdeki tüketilmişliklerini aşarak ömürlerini sürdürdükleri bir dönem olmasıdır. Eski biçimlerin çağdaş kullanıcıları, onları dönüştürme, kendilerine yöneltilmemiş bildirileri farklı ve yeni anahtarlarla okumayı öğrenme olanaklarına sahip oldukları gibi, bu biçimlerin bildirilerinin özgün şifrelerini yeniden bulma şansına da sahiptirler. Çağımız bir dilbilimsel bilinçlilik ve hareketlilik çağıdır.

Bildirişim dizgelerinin (retorik aygıtların) yükseliş ve düşüşleri geçmişte sinüzoidal bir eğri çizerdi. Bu nedenle sözgelimi, 18. yüzyıl rasyonalist okuru için Dante'nin herhangi bir estetik değeri yoktur. Oysa günümüz, her diriltmenin, yeniden canlandırmanın (revival) bir yükselme oluşturduğu, sürekli bir spiral içinde hareket etmektedir. Örneğin, Jugendstil'in yeniden ele alınması (bir anlamda moda olması) sadece yüzyılın başındaki burjuvazinin ideolojisinin ve şifre dizgesinin yeniden çözülmesi demek değildir; bunlarla beraber günümüzün şifresi ve ideolojik perspektifiyle de ilişki kurar, onları da geliştirir. Bu gelişme, "eski nesnenin farklı bağlamlara yerleştirilmesi ve zamanında ne anlama geldiğinin anlaşılmasının yanı sıra, bugünkü şifre uyarınca yananalamlar edinmesine olanak tanır" [52].

Levi-Strauss'un sürrealist ready-made çözümlemesinde gösterdiği gibi, "bir gösterenin belli bir bağlamdan çıkarılıp, başka gösterilenler yüklendiği bir başkasına yerleştirilmesi bir semantik açılıma neden olmaktadır".

Ama aynı zamanda bu işleme, eski bağlamın korunması ve diriltilmesi de eşlik eder. Tıpkı Lichtenstein'in çizgi roman karelerinden oluşan resimlerine yeni gösterilenler eklemelerken, sıradan çizgi roman okurunun kullandığı gösterilenlerin (hem düzanlamların hem de yananlamaların) korunması ya da diriltilmesi gibi [53].

Ancak bu dilbilimsel dinamiğin kendi başına olumlu sonuçlar verdiğini söylemek güç. Üzerinden büyük zaman aralıklarının geçtiği şifre ve ideolojilerin diriltilmesi, çağdaş retorik ve ideolojilerin kökten yeniden yapılanmasını beraberinde getiriyorsa (klasik antikitenin 13. yüzyıl skolastizminde ya da hümanizmde yeniden hayat bulması gibi) olumludur. Oysa bugün bu dinamik, temel kültürel dizgeler değişmeden, yüzeysel bir şekilde yaşanmaktadır. Tam tersine diriltme, "üzerinde çoktan uzlaşmış, sahip olduğumuz dünyayı algılama biçimini tarih içinde ve bugün hoş göstermeye çalışan, retorik bir teknik olmuştur" [54].

Günümüz süratle unutmanın olduğu kadar, süratle hatırlamanın da dönemidir; ancak bu hareketlilik temelde değişimlere yol açmamaktadır. Retoriklerin ve ideolojilerin dilbilimsel diriltimi, toptan durağanlaşmış bir ideolojiyi yananlamlayan retorik bir gereç haline gelmiştir: Geçmişe karşı gösterilen tolerans olarak modernizm ideolojisi. Yeterince esnek bir ideoloji bütünbiçimlerin kendisini tehdit etmesine izin vermeden okunmasını sağlamaktadır. Bütün geçmiş ideolojiler ve gösterilenler çağrılmış, öngörülmüş ve izin verilmiş oldukları için, yeni bir şey iletme gücü olmayan okumalara, anlamlandırmalara aracı olmaktadır.

Kimi nesneler, anlatım düzlemindeki karmaşıklıklarına rağmen, şifreleri tamamen kaybolduğu için ne düzanlamsal ne de yananlamsal hiç bir şey anlatmazlar. Bu nesnelere yananlamsal kimi bildiriler yükleysek bile, bu anlamlar örgütlenişlerindeki karmaşıklığa oranla zayıf kalırlar. Diğer bir durum ise yananlamsal gösterilenlerin, düzanlamsal gösterilenlerden çok daha çabuk tüketilmesidir ve günümüz için tipiktir. Hala işleyen, yürüyen ama gününün prestij, konfor ya da hız anlayışını yananlamlayamayan otomobilin konumu, buna sık rastlanan örnektir. Duruma değişmeyen işlev için sembolik örtü tasarımıyla başka bir şey olmayan "styling operation" müdahale eder. "Bir kültürün arka planında, dolayısıyla temel işlevsel düzanlamda hiç bir şey değişmediği halde, "styling operation" yananlamsal düzlemin gelişmesi için ideolojik perspektifte yüzeysel bir değişiklik gerçekleştirmiştir" [55].

İçinde, bütün biçimlerin gösterilenlerle doldurulup boşaltıldığı spiral, şifreleri çözmekte ve hemen unutmaktadır, öyle ki temelde hiç bir şey değişmemekte, her şey bir "styling operation" olarak sürüp gitmektedir. Günümüzün eğilimi, biçimlerin yeniden canlandırılmasını kollarken bir yandan onları banalleştirmektedir. Bunun, Nietzsche'nin, "modern dünyanın tarih hastalığı" dediği şey olduğunu söyleyebiliriz: "Yenileşmeye yol açmayan, aksine uyuşturucu etkisi olan bir bilinç ve bilgi artışı" [56].

Çözüm, diriltme ve unutmanın kısır döngüsünde değil, retoriklerin arka planında gerçek bir değişiklik/yenilik yapabilecek yaklaşımlardadır. Diriltme ve unutma kısır döngüsü dünyamızı daha önce gündeme gelmiş biçimlerle doldurmaktadır ve gerçekte bunlar moda, ticari talepler ve oyunsu oyalanmalar dünyasına aittirler (mutlaka kötü olmak zorunda değiller, hatta çoğu kere. şekerleme yemek

uyuyabilmek için eğlenceli bir kitap okumak gibi olumlu da olabilirler)). Ancak bu işin başka bir yanıdır. Bugün herkes bildirilerin anlamlarını ne kadar çabuk kaybettiğinin ve bir yenisini ne kadar çabuk edindiğinin farkındadır.

Kullanım nesnelerinin tasarımcılarının gösterenleri eklememesi, gösterilenlerin işleyişini determine edemez, çünkü bizzat tarih böyle bir girişimi devre dışı bırakır. Gösterenlerle gösterilenler arasındaki kaymayı ve gösterilenlerin değişiminin mekanizmasını bilen bir tasarımcı için sorun, değişebilir düzanlamsal işlevler ve "açık" yananlamsal işlevler tasarlamaktır [57].

Bunun anlamı şudur: Nesne artık tüketiminin ve kullanımının kurbanı değildir, diriltmede ise edilgin bir rol oynamaz: Daha çok, tarihin değişen konumlarına uymasını sağlayacak işlemlerin uyarıcısı ve habercisi olacaktır. Retorik aygıtın değişimiyle, ideolojik aygıtın yeniden yapılanmasını ve kullanım biçimlerinin değişimiyle, düşünce/yaşama tarzının değişimini talep eden açık ve hareketli nesneler elde etmek, tasarımcının hedefi olacaktır.

Bu anlamda, geçmiş gösterenlerin ve gösterilenlerin diriltilmesi faaliyeti, dilbilim aracılığıyla geçmişte do-laşmak yerine, yeni şifrelerin bulunması haline gelir: Geriye adım ileriye adıma dönüşür. Olası ideolojik değişiklikleri ve yeni yapılanmaları beraberinde getiren biçim ve retoriklerin tasarımı, geçmişin biçimlerinin diriltilmesi ve günümüz bağlamına yerleştirilip semantik açılım oluşmasını sağlayan dilbilimsel bilinçten farklı bir şeydir. Bu fark, geçmişin kullanılmış, tüketilmiş biçimlerinin diriltilmesi ile, kendini tarih içinde değişime uğratabilecek biçimlerin tasarımı arasındaki farktır. Ancak bu şekilde, biçimlerin ölümünün ve yenden doğumunun dinamik arka planın üzerinde, farklı ideo-

lojik perspektifleri, gösterge ve bağlamın sürekli olarak yenilenmesini sağlayacak retoriklerin gerçekleştirilmesi olanağı sağlanacaktır.

3.4. Mimari Bildirişim

Bir takım retorik kuralların dizgesi olarak mimarlığı, diğer kitle iletişim türlerinden ayıran şey nedir? Bunu kavramak için mimari iletişimin kimi temel niteliklerini saptamak gerekiyor. Bu nitelikleri saptadığımızda ise, her şeye rağmen, mimarlığın diğer kitle iletişim araçlarıyla ortaklığının hayli fazla olduğunu görüyoruz.

Mimari bildirinin temel nitelikleri şunlardır:

I)Mimarlık dili inandırıcı, kandırıcıdır. Belirli ihtiyaçlardan yola çıkar, bunları bilinen ve kabul edilen kanıtlara çevirir ve sonuçta belirli bir uzlaşma varır.

II)Mimarlık zorlayıcıdır. Farkına varılmasa bile, saf bir zorlamayla, sadece işlev anlamına gelmeyen, işlevi hem başlatan hem de yönlendiren, bir zorlamayla mimarın talimatlarına uyulur (tıpkı psikolojik yönlendirme ve cinsel uyarım gibi).

III)Mimarlığın dili özel bir dikkat sarf edilmeden algılanır (Sinema, televizyon, çizgi roman, polisiye roman vb. gibi).

IV)Mimari bildiri, alıcı yanıldığını fark etmeden, yanlış gösterilenlerle yüklenebilir. Milo Venüs'ünü cinsel uyarım nesnesi olarak kullanan kişi, bildirinin temel iletişimsel ve estetik işlevini değiştirdiğinin farkındadır. Oysa yağmurdan kaçıp Doge'lar sarayına sığınan kişi, yapının anlamında ya da kullanımında meydana getirdiği değişimin farkında değildir.

V)Mimari bildirişim maksimum zorlamayla (böyle yaşamak, ikamet etmek zorundasın), maksimum sorumsuzluk (bu biçimi bildiğın gibi kullanabilirsin) arasında salınır.

VI)Mimarlık, dilbilimsel bir müdahaleye gerek duymadan, gösterilenlerinin hızlı bir değışimine ve kaybına maruz kalır. Resimde ve edebiyatta bu durum farklıyken, moda ve popüler müzikte aynıdır.

VII)Mimarlık etkinliğini bir metalar toplumunda sürdürür. Diğer sanatsal etkinliklere oranla çok daha fazla, tıpkı diğer kitle kültürü ürünleri gibi, pazarın belirleyiciliğı altındadır. Ressamın galeriyle ilişkisi ya da yazarın yayıneviyle olan ilişkisi pratikte eserlerini etkileyebilir. Ancak bunun mesleklerinin tanımıyla ilgisi yoktur. Sonuçta ressam sadece arkadaşları için resim yapabilir, şair şiirini sevgilisine yazabilir. Oysa mimar, kağıt üzerinde ütöpik tasarımlar üretmek istemiyorsa, onları sorgulamakta istese, teknolojik/ekonomik düzenin dışına çıkamaz.

Bütün bunlara rağmen mimarlığa daha yakından bakıldığında, onda kitle iletişimini aşan bir şeyler olduğı sezilir. Mimari bildiri yatıştırıcı ve kandırıcı olduğı kadar, buluşçu ve "heurotic" görünümde sahiptir. İçinde yaşadığı toplumun isteklerinden, gereksinimlerinden doğmaktadır gerçi, ama yine de onu eleştirebilme yeteneğine sahiptir. Her gerçek mimarlık yapıtı, hayata bakışımıza bir yenilik getirir. Sadece "a machine for living in" olduğı zaman değıl, bir nesne olarak var olmasıyla bile içinden çıktığı yaşama tarzı ve ideolojisini eleştirebilir.

Teknik mimarlıkta kendi kendini gösterir. Ancak bunu yaparken bir yandan da başlattığı ve düzenlamladığı işlevleri iletir; fakat bununla da yetinmez, işlevleri

başlatmasını ve düzenlamlamasının nasıl olacağını belirleyen "modus"u da iletir. Bir uyarımdan düzenlam, bir düzenlamdan yananlamlar üreten göstergebilimsel zincir uyarınca, mimarlıkta uyarım görevini ideolojiler yerine getirir. Mimarlık belli bir yaşama ideolojisini yananlamlar, bu da bir yoruma/okumaya imkan tanır.

Bir mimarlık yapıtı ne kadar çok yeni bir yaşama biçimine dayanıyorsa, o denli çok yenilik taşıyordur ve bu yolla daha çok ve çeşitli yananlamsal işleve sahip olma şansı artar.

Bu aşamada , "styling operation" sorunsalına tekrar değinmek gerekiyor. "Styling"ın sabit kalan düzenlamsal işlevlerin üzerine yeni sembolik yananlamsal kılıflar giydirmek olduğu belirtilmişti. Tüketicinin reklam, propaganda ve kitle iletişim organlarıyla önceden belirlenmiş beklentilerinin karşılanması olan "styling operation", eski düzenlamsal bildirinin yeni bir yananlamsal biçim içinde tekrarlanması, inandırıcı-kandırıcı bir yinemeleme, artık bilgi sürecidir. Retorik beklentilerimizin dizgesine oranla daha bilgi vericidir gerçi, ancak ideolojik beklentiler dizgesinde hiç bir şey değişmemiştir.

Antropoloji bütün kültürel bildirilişim olgularını birbirine bağlayan, determine eden, bağdaşmasını sağlayan temel bir yapıdan bahseder. Belirli bir toplumun uzun süreli biçimini belirleyen bu yapı, kültürün farklı tezahürlerini birbirine bağlayan, belirleyici bir "modus"tur. Böyle temel bir kültürel yapı karşısında mimarın seçebileceği üç tavır vardır:

I)Var olan toplumsal dizgeye kesin uyum sağlayabilir. Birlikte yaşamamanın kurallarını, toplumsal ilişkileri olduğu gibi kabullenir. Toplumsal gövdenin isteklerine uyar, geleneksel yaşam dizgesinin istediği yapıları hiç

değiştirmeden uygular. Bu durumda mimar, egemen mimarlık değerlerinin hakim şifresine, geleneksel biçimlerin sözlüğüne ve farkına varmadan mimarlığın dışındaki toplumsal genel şifrenin kurallarına uymaktadır.

II)Mimar "avant-garde" bir yıkıcılıkla, insanları kökten bambaşka bir şekilde yaşamaya zorlayabilir. Gelenekselle hiç ilgisi olmayan tasarımlar yapabilir, farklı kültürel dizgelerin de değişmesini gerektiren tasarımlar gerçekleştirebilir. Ancak toplumun yeni biçimler tarafından düzenlanılan yeni işlevleri teşhis edemeyeceği ve anlamlayamayacağı açıktır. Çünkü bu yeni işlevler, toplumdaki diğer dizgeleri yönlendiren temel dizgeyle ilişkisini tamamen koparmışlardır.

III)Mimar temel dizgeyi korur ve bu şifrenin yeni kullanım ve eklemlenme imkanlarını araştırır. Sözelimi dizgeye yeni teknolojik bir elemanın girmesinin, düzenlamsal işlevlerin algılanmasında nasıl bir değişiklik gerçekleştirdiğini gözler. Elindeki yeni verilerle yönlendirmek istediği ilişkilerin diğer bir dizgesini oluşturmaya çalışır. Bir öncekiyle akrabalığından dolayı, kullanıcı tarafından anlaşılır potansiyal bir dizge oluşturduğunda, yeni işlev dizgesini düzenlamlayan mimari gösterenler dizgesini oluşturmaya başlar. Yeni mimari dizge, toplumsal, teknolojik ya da tarihsel değişen koşullarla uyum içindeyse, düzenlamsal işlevinde de bir dönüşüm var demektir. Bu anlamda mimarlık bir hizmettir, ancak sadece beklenenleri değil beklenmeyen ihtiyaçları da karşılayan bir hizmet.

Mimarlığın disiplinlerarası bir etkinlik olduğu hep söylenegelmiştir, çünkü mimar kendi gösterenlerini, kendisinin belirleyemediği gösterilenler dizgeleri üzerinde kurmaktadır. Mimarlık var olan arkitektonik dizgelerden yola çıkmaktadır, ama gerçekte mimarlığın dışında olan şifreler üzerine kurulmaktadır. Mimarlık dışındaki bu şifreler aracılığıyla kullanıcı, mimarlığın bildirisinin

gösterilenlerini saptar.

Sözgelimi, bir kentsel tasarımcı "cadde" tipini belirleyen ve sınıflandıran bir alt-şifre uyarınca herhangi bir cadde tasarlayabilir. Üstelik bu cadde, yineleme/bilgi edinme diyalektiği uyarınca, öncekilerden az ya da çok farklı olabilir. Ancak bu yöntemle kentsel tasarımın dizgesini (caddeyi yapıların arasında ve yerin üzerinde kuran dizgeyi) terk etmemiştir. Le Corbusier "viyadük"ü önerdiğinde var olan dizgeyi radikal bir dönüşüme uğratmıştır, çünkü "viyadük" "cadde" tipinden çok "köprü"yü çağrıştırmaktadır. Buna rağmen kullanıcı, Corbusier'in ideal şehir bağlamında, göstergenin düzenlemlediği işlevi tanıyabilecek konumdadır. Çünkü Le Corbusier, a) bir dizi ihtiyaç tesbit etmiş ve bunları büyük bir ihtimalle dizgeleştirmiştir, b) bu ihtiyaçları karşılayacağına inandığı işlevlerden bir dizge oluşturmuştur. Başka bir deyişle, bu işlevler, gösterilenleri tesbit edilen ihtiyaçlar olan, gösterenler olmuşlardır. c) Daha sonra bu işlevlere uyan biçimler dizgesini oluşturmuştur. Böylece bu biçimlerde, gösterilenleri işlevler olan gösterenler olmuşlardır.

Genellikle c şikkındaki işlemler mimarlığın işlem alanının içinde kabul edilmektedir. Mimarlığın öğeleri bir dizge oluşturmaktadır, ancak bir şifre oluşturmak için mimarlık dışı kimi dizgelerle eklemlenmek zorundadır. Geleneksel olarak mimarlık, sadece kendi gösterenleriyle ilgilenen sentaktik bir teknik olarak anlaşılmaktadır.

Mimari bir bildirinin oluşumunu yönlendiren şifreleri aşağıdaki şekilde sınıflandırmak mümkündür:

1) Sentaktik şifreler: Yapı bilimine dayanan bir eklemleme bu anlamda şifreye tipik örnektir. Mimari biçim balkon, çatı, tonoz, kemer, sütun, plak döşeme, betonarme

taşıyıcı elemanlar vb. bir çok parçaya bölünebilir. Bu düzlemde ne işlevle ne de düzenlamlanan mekanla bir ilişki yoktur, sadece yapısal bir mantık vardır: Bunlar mekanların düzenlamlanabilmesi için gerekli yapısal önkoşullardır.

2)Semantik şifreler:

A)Arkitektonik elemanların eklemlenmesi: I)Düzanlamsal işlevleri gösteren elemanlar; çatı, teras, mansard, kubbe, merdiven, pencere...vb. II)Sembolik yananlamsal işlevleri gösteren elemanlar; metop, alınlık, sütun, timpanon...vb. III)Mekan programlarını düzenlamlayan ve belli bir yaşama ideolojisini yananlamlayan elemanlar; misafir salonu, gece ve gündüz bölümleri, yemek odası, oturma odası...vb.

B)Tipolojik türlerin eklemlenmesi: I)Toplumsal tipler; hastane, okul, villa, şato, konut, istasyon...vb. II)Me-kansal tipler; daire planlı kilise, yunan haçı planlı kilise, açık plan, labirent...vb.

Bu sınıflandırma geliştirilebilir, ancak burada önemli olan, bütün bu şifrelendirmeler sırasında rastlanılan bir bakış açısıdır. Bu bakış açısı, daha önce halledilmiş, bitirilmiş çözümleri şifrelendirmektedir; yapılan, bildiri tiplerinin şifrelendirmesidir. Oysa sö-zel dil farklıdır: Sözel dil sonsuz sayıda bildiri üre-tebilecek olası ilişkilerin dizgesini biçimlendiren bir şifre oluşturur. Dili içinde beklenmedik durumlara uygun bildirilerin üretildiği bir özgürlük alanı olarak tanımlayabiliriz. Yukarıda bahsedilen şifreler söz konusu olduğunda, mimarlığın durumu farklıdır.

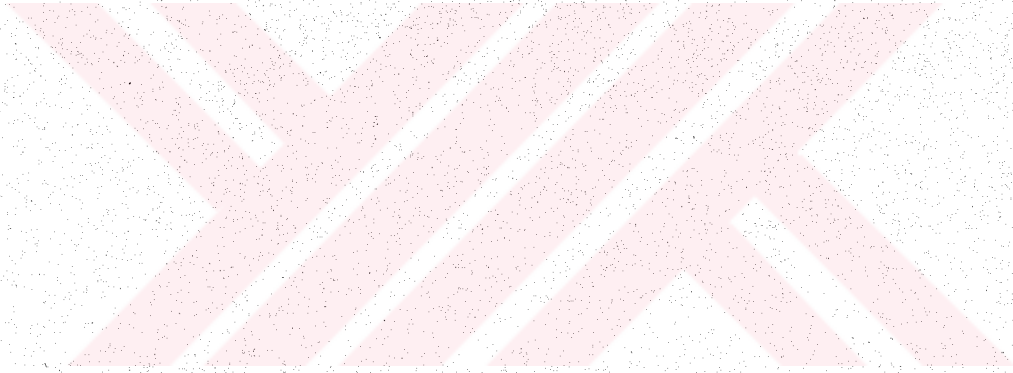
Mimari şifreler bir kilisenin, "kilise" olabilmek için (tipolojik şifre) nasıl tasarlanması gerektiğini söylüyorsa da, daha öncekilerden -"kilise" olmasına rağ-men- farklı bir kilise tasarlanabilir. Ve bu kilise, insanı alışılmadık bir tarzda ibadet etmeye ve tanrıyla

ilişkilerini değiştirmeye yöneltebilir. Ancak bu olanak tasarımdan önce mimari/sosyolojik bir determinasyonla belirlenen kilise inşa etme ve kullanma olgusunda bir değişiklik yaratmaz. İşte mimari şifreler bu sınırın aşılmasına izin vermiyorsa, "mimarlık da tarihi ve toplumu değiştirmek için bir imkan değildir". "Mimarlık sadece toplumun önceden belirlediklerini tekrar topluma vermesini sağlayan kuralların oluşturduğu bir dizgedir" [58]. Mimarlık tıpkı şehir temizliği, şehir suyu şebekesi, banliyö ve diğer toplu ulaşım hizmetleri vb. gibi bir hizmettir. Var olan bir sorunu gittikçe karmaşıkleşan teknik ve yöntemlerle çözmek durumundadır.

Yukarıda bahsedilen şifreler ikonolojik, üslupsal ya da retorik sözlükten başka bir şey değildir. Üretici imkanlar değil, tamamlanmış şemalar, üzerinde tartışılacak açık biçimler değil, alışılmış ilişkilerin kalıplaşmış biçimlerini sunarlar.

Bu bilgilerin ışığında, mimarlık kavramının yanlış anlaşılmasına yol açan ve birbirine karşıt iki düşüncenin geçersizliği ortaya çıkmaktadır. Mimarlık, kendisinin dışında belirlenen işlevleri anlatacak kelimeleri bulmak anlamında, geleneksel sentaktik mimarlık olarak kavranabilir. Ya da, işlevlerin gelişim yönü belirlendikten sonra, gösterenlerin dizgesi vasıtasıyla olguların akışını yönlendirebileceği, insanları farklı yaşamaya zorlayabileceği anlamında, "modern" mimarlık olarak kavranabilir. Birinci halde mimar, kendisinin oluşumuna katılmadığı sosyolojik ve politik yargılara tabi olmak ve yine üzerinde herhangi bir söz hakkı bulunmayan, kendisine ait olmayan "şey"leri ifade edecek kelimeleri bulmak zorundadır. İkinci halde ise, "modern" mimarlık tarihinde görüldüğü üzere, mimar tarihin yaratıcısı olarak kabul edilir.

Oysa, mimarlık bu iki tanımdan herhangi birine girmek zorunda değildir. Çağdaş dünyanın ve düşüncelerin farkında, çağdaş bir mimarlık için temel sayılabilecek bir yaklaşım, kendisini çağdaş sanatın incelendiği ikinci bölümde ortaya koymuştu. Bu yaklaşımı mimarlık için yeniden formüle edersek şu sonuca varabiliriz: Mimar değişken düzanlamsal işlevler (kullanım) ve "açık" yananlamsal işlevler (simge) tasarlamalıdır. Temel ölçüt oluştuğuna göre "modern" ve postmodern mimarlıklara, bu ölçüt yardımıyla yeni bir gözle bakabiliriz.



BÖLÜM 4. GÖSTERGEBİLİM IŞIĞINDA "MODERN" VE POSTMODERN MİMARLIK

4.1. "Modern" Mimarlık

Uzunca bir süre mimarlık düşüncesini denetim altında tutan "modern" mimarlık ideolojisi kendinden beklenmeyen bir hızla çözüldü, bir anda eleştirmenlerin ve mimarların hedef tahtası oldu. 12 yıl "Architectural Forum" dergisinin editörlüğünü yapmış; Wright, Le Corbusier ve Mies gibi "modern" ustaları kapsayan, 60'lı yılların dizisi "The Master Builders"i yazmış olan Peter Blake gibi bir isim bile sonunda "Form Follows Fiasco; Why Modern Architecture Hasn't Worked" adlı bir kitap yayınladı.



Foto. 4.1. Pruitt-Igoe, St. Louis/Missouri, M. Yamasaki
Eleştirmenler bu yıkılışın tarihini dakikası dakikasına saptadılar. "Modern" mimarlığın yıkılışına gösterilen bu ilgiye karşın, yıkılışın gerçek nedenleri kavranamadı ve sarkacın bu doğal yıkılıştan onu izlemesi pek muhtemel bir başka yıkılışa salınışı, üzerinde fazla düşünülmeden alkışlarla izlendi. Oysa "modern" mimarlığın krizi, mimarlığı çok aşan, onu da içeren bir dizgenin, rasyonalizmin kriziydi.

"Modern" mimarlıktan en genelde anlaşılan Gropius, Le

Corbusier, Mies, Oud, Hilberseimer, Hannes Meyer gibi isimlerin mimarlığının ortak ana hatları; yani işlevsellik ilkesi, programın belirleyiciliği, stürüktürün ifadesi, teknoloji ve endüstrileşmeye olan inanç, süslemekten ve tarihsel referanslardan arınmış biçimler, mimarlık ve kent sorunlarına evrensel çözümler bulmaya yönelik pozitivist ve ütöpik bir inanç vb. düşüncelerden oluşan bir program, uzun süre sorgulanmadan kabullenilmiş bir büyük genellemedir.

Mimarlıktaki "modernizm" bir çok sanat dalındaki modernizmden hayli farklıdır. Geneldeki modernizm, gerçekliğin rasyonalist bilgi anlayışıyla sınırlı olmadığı tezi üzerine kurulurken, "modern" mimarlık rasyonalizmin tekil bakış açısıyla yetinmekteydi. Evrensel olarak kabul edilen yasalarla düzenlenmiş bir dünya kurma çabasındaki "modern" mimarlık, yönelim merkezlerinin yokluğunu, değerlerin ve kesinliklerin gözden geçirilebilirliğini vurgulayan modern sanatla gerçekte iki karşıt kutbu oluştuyordular.

"Modern" mimarlık, zamandaşı diğer sanatların modern akımlarının istisnasız tümünün katıldığı bir olgunun dışında kalmayı tercih ediyordu: Pozitivizm-rasyonalizm cephesine muhalefet. Gerçekten de 19. ve 20. yüzyıllar batı bilincinde önemli bir dönüşümün, hümanizmden modernizme geçişin uç verdiği dönemdir. İnsan bilincini, aklını evrenin merkezi kabul eden hümanizm, insanı evrenin merkezinden alıp, diğer nesnelerden ayrıcalıksız bir yere oturtan modernizm karşısında çözülmüyordu. Öznel ve soyut resimleriyle Malewitch -Mondrian, anlatımcı olmayan ve zaman dizimini kıran Joyce - Apollinaire, atonal ve polytonal Schönberg ve Webern benzeri pek çok sanatçıyla çağdaş olan modern mimarların, pozitivist-rasyonalist kimliklerini ısrarla vurgulamaları gerçekten üzerinde düşünülmesi gereken bir

olgudur.

Modernist dönemde durağan ve evrensel bir gerçeğin varlığına artık inanılmaz. Bu dönemde vurgulanan, gerçeğin göreceliliği, değişkenliği ve çeşitli boyutlarıdır. Modernist yazarlar gerçeğin kişilere göre değiştiğini savunurlar; bu değişkenliğin neden olduğu iletişim güçlüğü, insanların yalnızlığını, yaşamın anlaşılmaazlığını şiir ve romanlarında dile getirirler. Artık tanrı ölmüştür ve ona dayanarak kurulan bilgi ve değerler sistemi de yok olmaktadır. Tanrıyla birlikte kaybolan anlam, değerler sisteminin bunalımı; bunların sonucu ortaya çıkan iletişim kopukluğu; bunun insanları ittiği yalnızlık; teknolojik düzenin yavanlığı, korkutuculuğu modernist temalardır. Bu temalar, dönemin sanat dallarında kullanılan simgecilik, izlenimcilik, ifadecilik, kübizm, gerçeküstücülük ve soyut sanat gibi anlatım yöntemlerinin de ana temalarıdır. "Modern sanatın amacı her biçimi kullanarak gerçeğin değişkenliğini, göreceliğini ortaya koymaktır" [59].

Genelde "modern" mimarlığı iki ana eğilime ayırmak mümkün: Bunlardan birincisi, "modern insanın gereksinimlerini yeni teknoloji ve malzeme kullanımıyla karşılamayı" hedefleyen eğilimdir ki bu eğilime Oscar Newman "social-methodologism" adını veriyor. Diğer ise, "yeni makine ve mühendislik stürüktürlerini biçimsel esin kaynağı" kabul eden eğilimdir. Modern ulaşım araçları, makineler ve fabrikaların biçim dilini yaratmak istedikleri yeni üsluba örnek alan bu eğilimi ise Newman "style-metaphysicism" olarak adlandırmaktadır [60].

"Social-methodologist"lerin temel hedefi, kalabalık kentli grubunun gittikçe yoğunlaşmakta olan gereksinimlerinin seri üretime dayanan bir yöntemle

karşılanmasıdır. Yeni işçi ve orta sınıfın konut, okul, hastane, fabrika ve rekreasyon gereksinimleri teknoloji vasıtasıyla karşılanacağı inancındadırlar. Yapının kullanımı, biçimlenmesini, mekan organizasyonunu ve nihai kütleyi belirler. Bu eğilimin özelliklerine çağdaş malzemenin doğrudan kullanımı ve ifadesi eklenebilir.

Yüzyıl sonunda Arts and Crafts'da başlayan bu eğilim, Chicago okulu, Alman rasyonalistleri, Berlage, Behrens ve Loos'da da izlenebilir. 1920 ve 30'larda ise Hugo Haering, Mart Stamm, Ernst May, Hannes Meyer, B.Bijvoet, J.Duiker, L.C.van der Flugt ve Alvar Aalto bu eğilimi izlediler.

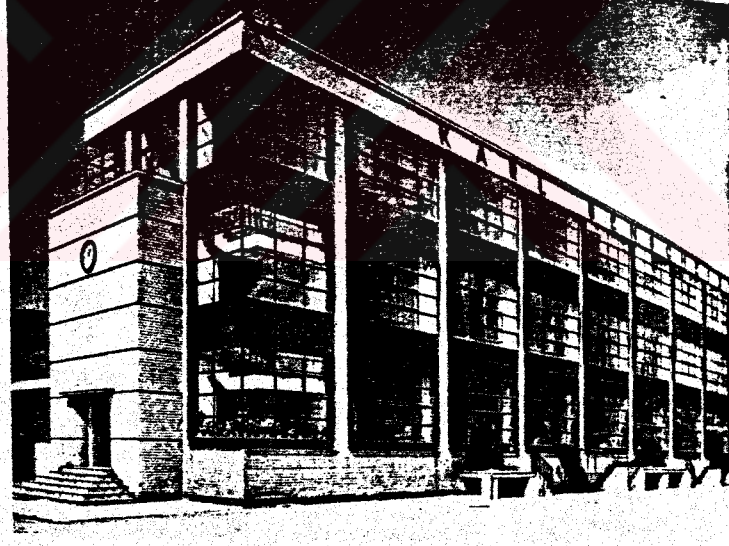


Foto. 4.2.Fagus Fabrikası, Walter Gropius ve A.Meyer Öte yandan, "style-metaphysicist"ler yeni teknoloji, yeni malzeme ve şehirlerin hızlı büyümesinde, geleneksel üsluplardan ve tekniklerden kurtarıcı-özgürleştirici bir yan gördüler.Trenlerin, uçakların, gemilerin, fabrikaların yeni estetiğinin, "modern" mimarlığın estetiğini de belirlemesi gerektiğini düşünüyorlardı. Bu çağdaş nesnelerin biçimleri ve işlevleri arasındaki bağıntının benzerini mimarlıkta gerçekleştirmek yerine, makinelerin biçimsel dilini yapılarla uyarlamak eğilimin-

dedirler. Bu anlamda modern yapıların çoğunluğu, özellikle konutlar, ne geleneksel işlevlerini karşılayabiliyorlar ne de işlevlerinin yeni tanımlarını yapabiliyorlardı. Kısa sürede, daha sonraları Marshall McLuhan'ın ayrıntılı analizini yapacağı olgu gerçekleşti, eğilimin biçimsel dili, bildirinin kendisi haline geldi (medium is the message).

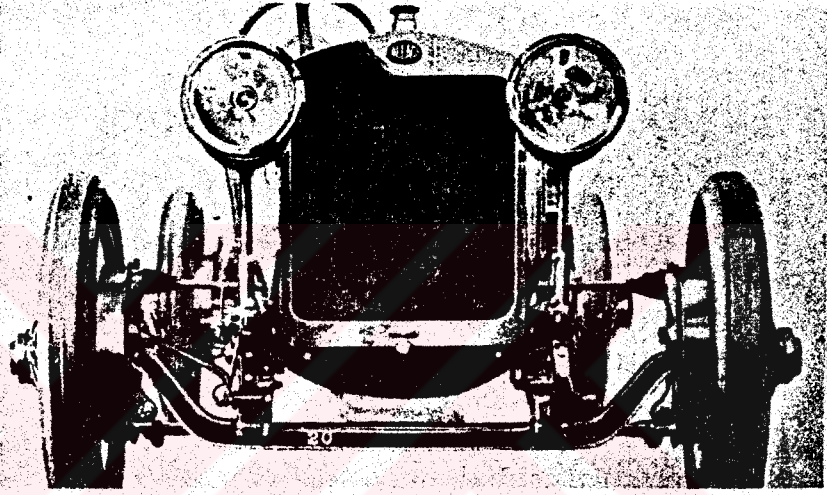


Foto. 4.3. "Towards A New Architecture"dan modern mimarlık için biçimsel esin kaynağı.

Ürünlerini genellikle bu eğilim içinde değerlendirebileceğimiz mimarlar Rietveld, van Doesburg, Mies van der Rohe ve Le Corbusier gibi isimlerdir. 1930'ların başına dek bu iki mimarlık düşüncesi arasında pek bir anlaşmazlık görülmedi, çünkü onları bir arada tutan ortak rakipleri geleneksel mimarlar ve onların uygulamaları vardı. Ancak zamanla ayrımları belirginleşti.

[Charles Jencks'e göre modern mimarlığın çabuk eskimesinin iki temel nedeni vardı: I)Hiç bir zaman sinanamayacak genel kabullere dayanması, buna karşın insanın gerçek ihtiyaçlarına yönelik kabullere dayanmaması. II)Entelektüel ve soyut olması [61].

Jencks her iki eleştirisini genelde "modern" mimarlığa yöneltiyorsa da, biz birinci eleştirinin "social-methodologism'e, ikinci sinin ise "style-metaphysicism'e

yönelik olduğunu düşünebiliriz.

"Modern" mimarlığın geçmişi reddetme eğilimine ve gerçekleştirdiği biçimsel dönüşüme rağmen, onu tarihe sıkıca bağlayan olgu rasyonalizmdir. Batı tarihini genel anlamda rasyonalist düşüncenin gelişimi yönlendirmiştir. Çok geniş bir zaman dilimi içinde, yer yer karşıt tanımlar elde ederek gelişen rasyonalizmin tarihinin başından sonuna değişmeyen noktası evrenin akılla kavranması ve insan davranışlarının bu akıl aracılığıyla yönlendirilmesi idi. Anaxagoras, Aristo ve Platon'la başlayıp, Galileo, Descartes, Newton, Locke, Hume gibi düşünürlerde önemli odaklarını bulan rasyonalizm, Viyana çevresinde modern yorumunu buldu [62].

Benzer şekilde, mimarlık tarihi de kendi rasyonalist düşünürlerini çıkarmıştır: Vitruvius'tan Palladio'ya, Abbe Laugier'den Durand'a devirlerinin rasyonalizmini temsil eden kuramcılar, modern mimarlığın tarihsel birikimini oluşturmuşlardır. Nesnelerin rasyonel düzenlenmesi yoluyla insan mutluluğunun yakalanabileceği yanılısaması Thomas Moore ve Francis Bacon gibi düşünürlerin kent-devletler tasarımlarına yol açmıştır. "Modernist" mimarlardaki temel inanç, kimi rasyonel ve genel prensiplerin izlenmesiyle gerçek ve tutarlı yapılar üretebilecekleriydi. Abbe Laugier'in dediği gibi sorun doğru tanımlandığında, çözüm de doğrudan ortaya çıkacaktı. Ve yine Laugier'in ilave ettiği gibi, "mimar her eylemini rasyonel bir gerekçeye" dayandırmak zorundaydı. "20. yüzyıl mimarlığının işlevsel, mantıksal, ekonomik ve yapısal belirleyicileri, rasyonel kesinlik arayışının sonucu oluşmuşlardır" [63].

Her şeyden önce, "social-methodologist"lerin işlevlerin

çözümünden mekan ve kitle organizasyonuna gitmeleri tipik bir rasyonalist tavır örneğidir: Onlar her karmaşık gerçekliği, makine ve saatte olduğu gibi parçalarına ayırarak kavrayabileceklerine inanırlar. Mimari nesne de işlevsel parçaların birbirlerine eklemelenmesiyle oluşmuş bir makinedir. Bu tavrın tipik örneği, şehir planlamasındaki "zoning"dir: Bütünü, belirli işlevleri homojen olarak karşılayan ve niceliksel verilere göre saptanan parçalara bölme.

Bilimsel olarak saptanmış ve çözülmüş parçaların eklemelenmesiyle bütünün oluşturulması mantığı, mimarlık ve tasarımı analiz, araştırma, bilimsel yönetim ve davranış biliminden oluşan bir sistem haline getirdi. Bir nesnellik, olguculuk, sayısalcılık ve sayılar kültürü oluştu. (Ek B1)

Teknolojik ve bilimsel gelişmenin zorunlu olarak insan mutluluğu doğuracağı inancı ve bu gelişme sayesinde nesnel olarak tanımlandığı var sayılan işlevlerin belirleyiciliği, "modern" mimarlığın üzerinde kurulduğu temel ilkelerdir. Oysa bu temel ilkelerin her ikisinde tartışmaya hayli açıktır.

Teknolojik ve bilimsel gelişmeye duyulan güven aydınlanmadan başlayarak modernistlere kadar batının hakim düşünce biçimi olduysa da muhalifleri ve eleştirisi de hiç bir zaman eksik olmamıştır. Özellikle 20. yüzyılın başından itibaren zirveye ulaşan bu muhalefetten modernistlerin etkilenmemiş olmaları ilginçtir.

Aydınlanma düşüncesinin belki de en önemli özelliği, bilime verdiği önemde görülmektedir. Bireyin özgürleşmesinin önündeki temel engellerden birisi olarak görülen doğanın oluşturduğu sınırlamaları aşmak, insanın ihtiyaçlarına tabi kılınmış ve dış dünyayı bu ihtiyaçlar

doğrultusunda denetim altına almayı içeren nesnel bilgi-
nin gelişmesiyle mümkün olacaktır. İnsanın doğa üze-
rindeki gücünü artıracasına inanılan bilimsel ilerleme
ile insanın özgürleşmesi arasında da doğru orantılı
bir ilişkinin olduğu düşünülmektedir. Değişmez doğal
düzen ilkesinin paralelinde benimsenmiş olan evrensel
insan doğasının, zaman ve mekan boyutlarından bağımsız
olarak, hep aynı ihtiyaçlarla belirlendiği inancına da-
yanan bu düşünce insan mutluluğunun bu ihtiyaçların tat-
mini düzeyine bağlı olduğu, bu düzeyin de teknolojik ve
bilimsel gelişmeyle yükseldiği ve yükseleceğini kabul
etmektedir [64].

Oysa, daha romantizm aydınlanmanın akılcı, evrensel ve
tek biçimli standartlarına karşı, bireyin benzersizliği-
ni, özgünlüğünü, kendini-gerçekleştirmesini içeren bir
anlayış ortaya koymuştur. Romantik akım içinde
özellikle sanatsal yaratma yeteneği bağlamında geliştiri-
len bu anlayış, 19. yüzyıl Alman düşüncesi içinde olu-
şacak yeni düşünsel sentezlerin de önemli hareket nokta-
larından birisi olmuştur. Buna karşın modern mimarlık
düşünsel kökenini daha çok Fransız ve Anglo-Sakson ay-
dınlanmasında bulmuştur.

"Modern" mimarlık, artan bilimsel ve teknolojik bilginin
varış noktasının, yani endüstri toplumunun, mimari ifade
biçimi olarak geleneksel anlamda bir stil değildi.
Gropius'un tanımına göre "modern mimarlık yeni bir stil
olmaktan çok, bütün olası stillerin aşılmasıydı". Bütün
stilleri ortadan kaldıran ve en azından endüstri toplumu
var olduğu sürece değiştirilemeyecek bir programın
gerçekleştirilmesiydi [65].

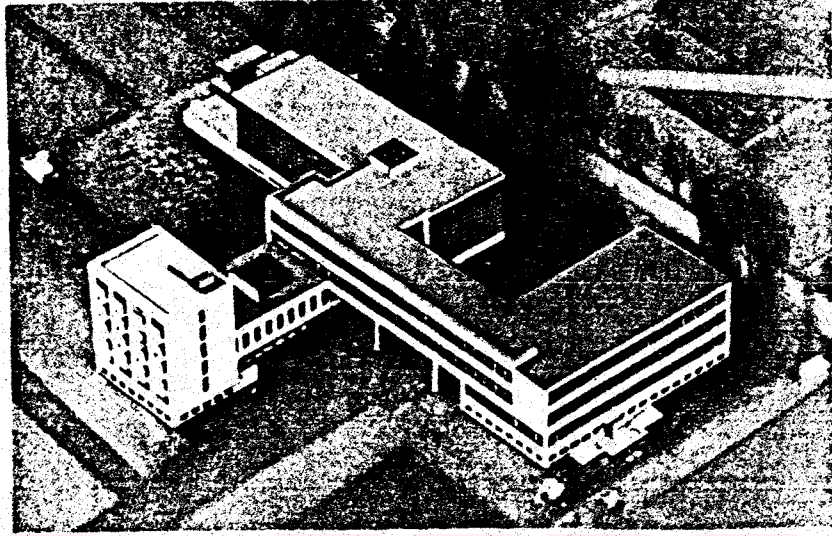


Foto. 4.4. Bauhaus, Dessau, Walter Gropius.

Nesnel olarak tanımlandığı var sayılan işlevler ise daha çok mimarın düşüncesinde olan ve et ile kemikten oluşan vatandaşın kişiliğine giderek daha az uyan, "mitolojik modern insan" için kütleli olarak biçilmiş bir elbise gibiydi. Modern mimarlık mitolojik modern insan için ütopyalar kurarken, ütopya fikrinin kendisi büyük eleştiriler alıyordu. Popper planlanmış ve sımsıkı ya-
lıtılmış toplum modelleri olarak gördüğü ütopyaların hoşgörüsüzlüğü, farklılıkların bastırılmasını, çoğu kez kendini "değişme" gibi gösteren bir durağanlığı ve niha-
yet şiddeti doğurduğunu düşünüyor. Somut kötülükleri yok etmek yerine, soyut iyiliklerin peşinden koşmaya kalkıp despot oldukları için eleştiriyordur onları [66].

"Social-methodologist"lerin pozitivist-rasyonalist (ay-
dınlanmacı) düşünce yapıları, modern insanında bir özne olduğunu görmelerini engelledi. Bunun sonucu doğan mo-
dern insan miti, bireysel farklılıklardan arınmış, yaşa-
mı ve beklentileri nesnel verilerle kavranabilen, "modern" mimarlığın adına yeni bir yaşam biçimi kurmaya kalkıştığı bir imgeydi. Sorun bu imgenin yaşamsal

işlevlerinin endüstriyel üretim ve organize sistemlerle çözülmesiydi. Oysa daha başlangıçta, bu işlevlerin saptanmasında işler karışıyordu. İşlevlerin programı Atina Bildirgesi'nin 77. maddesinde olduğu gibi ya çok dar tutuluyor, ya da, daha iyimser bir yaklaşımla, öylesine geniş tutuluyordu ki herhangi bir planlama mümkün görünmüyordu (Mies'in kesin bir işlevsel planlama yerine, "kutu"yu içine her şeyin sığacağı kadar büyük tasarlama önerisi, sorunun bir başka düzeyde ortaya çıkışı). Ve zaten planlanamaması da sorunun özü: Yaşamın planlanması düşüncesi sistematik olarak anlamsızdır. Yaşamın öğelerinin böylesi bir eklemlenmeye tahammülü yoktur, çünkü özsel olarak tasarımın dışında kalan, plansız, öngörülemeyen, kendiliğinden olan yaşama belirleyici yön vermektedir. Yaşam ve mekanik düşüncenin farkı tam burada bulunmaktadır; rasyonalizmin tasarım ruhu tam anlamıyla mekaniktir, yaşamı ölçü olarak almaz. "Modern" mimarlığın tasarım süreçleri geometrik ve mekanik süreçlerdir. Oysa "gerçekliğin biçimlenme süreçleri kendiliğindendir, canlıorganizmaların biçimlenme eylemleridir" [67].

Modernistlerin sandığı gibi, herkes için geçerli tek bir yaşama tarzı, değişmez bir mukim tipi, homojen bir halk, sabit gereksinimler ve yine herkes için geçerli bir tarih yoktu. Heterojen bir toplumda, kavranması gittikçe zorlaşan yeni estetik biçimlerin ayrımları artar, bu biçimler ilintisizliğe dek incelen bir bağlantı, bütünsellik kaybı yaşarken modernistler olmayan bir bütünselliği arıyorlardı. "Modern" mimarlık, tarihini pozitivist bir yararlı, güzel ve etkileyiciye indirgemmişti. Ancak "pozitivizmin kendisi ve onun tanımladığı bu kavramların insanlarla ilişkisi hiç sorgulanmamıştı" [68].

Modern mimarlığın tek değerliliği giderek daha steril

olan az sayıda içeriğe dayanıyordu: Makinenin ve endüstri üretiminin rasyonelliği, çevre sağlığı, en önemli değer olarak yüceltilen pürlük. Bütün bunlar Pasolini'nin aynılaştırma diye nitelediğine benzer şeyler üretmişti: Büro binalarının saydamlığı ve monotonluğu, hastanenin daimi huzurlu kusursuzluğu, fabrikanın sarsılmaz örgütlenmesi şehrin yeniden üretiminin öne çıkan öğeleri olmuştur. Fabrika, büro, hastane aynı bünyeyeuyarlanmış, iş ve konut çevresi monoton bir biçimde aynılaştırılmıştır.

Jencks'in "modern" mimarlığa yönelttiği ikinci temel eleştiri, modernizmin soyut ve entelektüel karaktere sahip olması ise özellikle popülistpostmodernizmin çıkışnoktasıdır. Ancak bunun ne denli geçerli bir eleştiri olduğu tartışmalı: Çünkü her şeyden önce, mimarlık nesnesinin kullanım işlevinin yanı sıra estetik işlevinin olduğu kabul edildiği sürece, mimarlığın belli bir soyutluk içermesi kaçınılmazdır. Soyut ve autorefleksif bir yapıya sahip olmadığı sürece mimarlığın diğer modern sanatlar yanındaki yerini almasını beklemek anlamsızdır.

"Social-methodologist"ler mimarlığı, tanımları gereği yapı programı, malzeme kullanımı, maliyet, sıhhiyet vb. ölçütlerin dolaysız sonucu olarak görmektedirler. Bu tavır, gerçekte tarih içindeki tüm geleneksel halk mimarlıklarının ortak özelliğidir. Halk mimarlığının tekrar ve biriktirme yoluyla edindiği bilgiyi, onlar bilimsel araştırma yöntemleriyle elde etmektedirler. Bilgi edinme ve kullanma süreçlerinin endüstri devrimiyle artan karmaşıklığı konut mimarlığını da bir uzmanlık haline getirmiştir. İnsanlarının yaşamlarının büyük bir kısmını geçirdikleri özel çevrelerinin oluşumunun denetimini kaybettikleri yetmezmiş gibi, bu mekanların tasarımı, ne kadarını paylaştıkları çok

şüpheli bir düşüncenin (pozitivist-rasyonalizm), dolaysız sonucu haline gelince aralarında hemen hiç bağ kurulamadı. Bütün bunların üstüne maliyet ve hızlı inşa etme kaygısı diğer girdilere üstünlük sağlayınca yapay çevre, kullanım değerleri şüpheli, simgesel değerleri ise olumsuz yapılarla doldu.

"Social-methodologist"lerin biçimsel soyutluğu, anlam zenginliğine yönelik bir soyutluk değildi. Onların soyutluğu, mimarlıklarının çıkış noktasının nesnel, bireyselliği dışlayan karakterinden kaynaklanıyordu. "Social-methodologist"ler sanatın her çeşitinde, hayatiyetin ve verimliliğin göstergesi olan kapristen yoksundular, dolayısıyla bir "idiolekt" sahibi olmaları çok güçlü.

Onlarda eksik olan sanatçı kaprisi "style-metaphysicist"lerde, özellikle Mies ve Le Corbusier'de belirleyici unsurdu. Mies van der Rohe, gerek biçim dili gerekse planlama yöntemi açısından gerçek bir klasisisttir. "Mies'in yapılarının, içerdikleri eylemlerle alakası yoktur, yapıları öncelikle anıtsal heykeller, post facto mekanlardır. Görsel imge mekansal kaygılara ağır basar" [69].

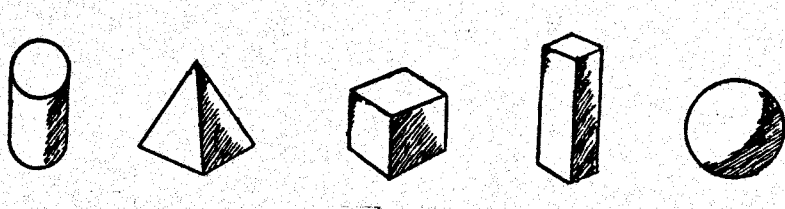
Mies'in klasisizm tutkusuyla, devrim tutkusu büsbütün bir kenara atılmıştır. Değişmez perspektiflerden meydana gelen modüler bir sistem olarak algılanan rönesans klasizmi ortaya çıkarılmaktadır. Asimetri ve akışkanlık defedilmiş, yapılar basit ve kübik hacimlere indirgenmiştir. Bunlar artık sadece mekanları belirleyen yüzeyler olmadığı için, dokuları da yeni bir çeşit ilgiyle ele alınabilmektedir. Bu mimarlığın rönesansın hümanist gelenekleriyle bağıntısı, hem Avrupa'da hem de A.B.D.'de hemen dikkati çekmiştir.



Foto. 4.5. IIT Mimarlık Bölümü, Chicago, M.v. der Rohe
Mies'in yapıtları asimetri ile mekansal yönden akıcı biçimlerin azaltılmasına ve yapıyı ideal bir örgü ve hümanist düzenin bir ifadesi olarak görmeye dayanan yeni bir derişime yönelmiştir. "Mies'in ideal olarak istediği Fransworth evinde görüldüğü gibi, bütün işlevleri barındıran sakin ve duruk tek bir pavyondur" [70].

Le Corbusier'de de, Mies'te olduğu gibi, temel sorun rasyonalizmin mimarlıktaki biçim dilini bulmaktır, ancak rasyonalizm onu, Mies'i götürdüğü yere, klasizme götürmemiştir. Mies'in Schinkel'le olan akrabalığının bir benzerini Corbusier için bulmak zordur.

1920'lerin Le Corbusier düşüncesinde öylesine bir nesnel düzen çabası vardır ki, insan ister istemez Viyana çevresi düşünürleriyle nasıl bir etkileşim içinde olduğunu merak ediyor. Onun için tek gerçek dayanak ve kesinlik matematiktir. Ve tıpkı Viyana çevresi üyelerinin gündelik dilin bulanıklıklarından ve anlam kaymalarından korunmak için formel mantık ağırlıklı bir dile kaymaları gibi, Corbusier'de mimarisini küp, silindir benzeri rasyonel formlarla ifade etmiştir.



Şek. 4.1. Corbusier'e göre mimarlığın temel elemanları. Şüphesiz Le Corbusier'in mimarlık dili soyut ve entelektüeldir, ancak bu Jencks'in göstermek istediği gibi "modern" mimarlığın iki temel kusurundan biri değil, aksine "modern" mimarlığın ancak az sayıda örnekte gerçekleştirebildiği, gerçekten modern özelliğidir. Le Corbusier'in bunu başarabilmesinin nedeni, tıpkı Wittgenstein gibi, bağlı olduğu düşünce sistemiyle sürekli bir hesaplaşma içinde olması, farklı gerçeklikleri kavraması ve bunların neden olduğu çelişkileri yaşamasıdır. Bu çelişkiyi kavraması onun Mies gibi düz, az değişen bir mimarlık yaşamı sürmesini engellemiş, hem de, en azından küçük boyutlu projelerde, insan merkezli bakış açısından kurtulmasını sağlamıştır.

Dışarıya karşı rasyonel kesinlik ve kartezyen açıklık beyanlarına rağmen Le Corbusier, polemikçi sıfatıyla kendi çalıştığı kategorileri aslında gene kendisi bulanıklaştırmaktan kaçınmıyordu. Her ne kadar, kentsel önerileri bulanıklık ya da kirlenmeden bir şekilde arınmışsa da, "tek tek binalarının pek çoğunun "ne o ne bu, ama ikisi birden" diye tanımlayabileceğimiz bir alana tekabül etmektedir" [71].

Le Corbusier'in büyük boyutlu, ütöpik çalışmalarında pozitivist/rasyonalist ideolojiye bağlılığı kendini iyice belli eder. Bu çalışmaların kimisinin işlevsel ve

toplumsal programını neredeyse mantıksal pozitivistlerden almıştır. Sözelimi 1922 yılında tasarladığı Freehold Maisonnets Bertrand Russell'in "modern" mimarlıktan beklediklerini bire bir karşılar [72].



Şek. 4.2. Freehold Maisonnets, Le Corbusier

Daha sonraları -pek de gerekli olmayan bir acımasızlıkla- gizli Stalinist olarak suçlanan Le Corbusier, kesinlikle iyi niyetlere sahipti ve yaptıklarını özgürleştirici etkiler adına ortaya koymuştu. Elde ettiği sonuçlar umduğundan daha az özgürleştirici idi, çünkü "özgürlüğün kullanılmasının güvencesi hiç bir zaman nesnelerin yapısında kendiliğinden mevcut değildir" [73]. Akılcı düşünce sistemi, pek çok düşünürde olduğu gibi, Le Corbusier'inde özgürlüğün kullanılmasının nesnelerin düzenlenmesi ile sağlanabileceği yanılsamasına kapılmasına yol açmıştır. Aydınlanmadan bu yana insanlar özgürleştirme makineleri düşlediler. Oysa, öyle tanım gereği özgürleştirme makineleri yok. Bu, özgürlüğü uygulamanın mekansal dağılımla hiç bir ilişkisi olmadığı anlamına gelmez. Ancak toplumsal ilişkileri ve bunların kendilerini içinde buldukları mekansal dağılımı ayırttırmaya çalışmak ve herhangi birine belirleyici rol vermek keyfi bir yaklaşım olur. Birbirlerinden ayrıldıklarında anlaşılmalari

olanaksızdır, her biri ancak diğeri aracılığıyla anlaşılabilir. (Ek B2-3-4-5)



4.6. Villa Savoye, Poissy, Le Corbusier

Küçük boyutlu projelerde Le Corbusier, mitolojik modern insanı rasyonel mekan düzenlemeleriyle özgürleştirme ve mutluluğa ulaştırma gerginliğinden kurtularak mimarlığın iç problemleriyle uğraşma şansını bulmuştur. Bu konutlarda insan, evrenin etrafında örgütlendiği bir merkez değildir. Le Corbusier'in yöntemi yapıyı öyle bir biçimde ortaya koyar ki, "yapı artık -bir çok yapının olduğu gibi- sadece insanoğlunu ve eylemlerini barındıran bir kabuk değildir; aynı zamanda -bir çok yapıda olmadığı gibi- kendisi de eylemde bulunan heykelimsi bir birime dönüşür, böylece barındırdığı işlevin özellikle insani anlamını kavrar". " Le Corbusier'in konutlarında eşyalar hafif, yerleri değiştirilebilir şeylerdir. Kullanılmak için düşünülmüşlerdir ve mekanın yüksek hacmi içindeki gruplanma biçimleri, Wright'ın mimariyle birlikte inşa edilmiş, alçak, çevreyle birlikte örülmüş eşyalarının ve Mies'in mekan içindeki donmuş, kımıldamaz eşyalarının tam tersi olarak görülmelidir" [74].

"Social-methodologist"ler yapılarının işlevlerini bir ideolojiye göre, değişmez bir biçimde tanımlamışlardır. Bu tek merkezli, durağan perspektifli tanım işlevlerin değişken olmasını, zaman içinde değişmesini, işlevlerin farklı algılanmasını engellemektedir. Yapının yananlamalarını da bu durağan düz anlamanın otomatik sonucu olarak kabullenmeleri, sınırlı bir mimarlık oluşturmalarına neden olmuştur. Bu akımın, Aalto ya da Scharoun gibi, en aykırı olduğu varsayılan isimleri bile aynı mantığa sıkı sıkıya bağlıdır. Yananlamalar yine işlevsel düz anlamanın doğal sonucudur, sadece öklidyen geometrinin dışına çıkma özgürlüğü(!) kazanılmıştır. Buna karşılık düz anlamsal düzeyde, geometrik öncülerinden bile muhafazakardırlar: Onlar işlevlerin sadece bir ideolojik yorumunu gerçekleştirirken, Aalto benzeri mimarlar bu yorumun tek ve katı biçimlerini gerçekleştirmişlerdir. "Social-methodologist"lerin ne düz anlamları değişkendir, ne de yananlamaları açıktır; mimari nesnenin farklı iletişim düzlemleriyle herhangi bir şekilde ilgilendikleri bile söylenemez.

Buna karşılık, "style-metaphysicist"ler düz anlamsal işlevlerin tek bir bakış açısıyla gerçekleştirilmiş listesinin yeterliliği konusunda şüphelere sahiptirler.

Her işlevi karşılayabilecek kutunun peşinde olan Mies'in biçimleri işlevlerinin türevleri değildir, ancak bu işlevlerin sığması için gerçekleştirilen "kutu"nun üçüncü boyutta gerçekleşmesidir. Cephelerin ayrıntılandırılması, kitle düzenleri ve oranlar klasisist bir eğilim göstermektedir. Rönesansın insan bakışıyla sınırlı perspektif anlayışı egemen kılınmak istenmektedir; bu ise ister istemez Mies'i tek merkezli bir ifadeye sürüklemektedir. Böylece Mies'in yapıtları, tek merkezli olma şansını çoktan beri kaybetmiş batı uygarlığının gelişmekte olan çok merkezli, çok-anamlı

açık sanat yapıtı anlayışıyla çelişmektedir.

Le Corbusier ise işlevlerin farklı yorumlarına yönelmiş, değişken işlevlere uyum sağlayacak mekanları gerçekleştirememiş bile olsa, bu yönde adımlar atmıştır. Bu sorunu gerektiği gibi çözmemiş olmanın yarattığı gerilimle işlevleri her zaman ikinci plana atmışlar, ne Mies, ne de Corbusier gerçek anlamda fonksiyonalist hiç bir zaman olmamışlardır.

Bu noktada açık sanat yapıtı anlayışının mimarlıktaki ilk örneklerini, dolayısıyla ilk gerçek modern mimarlık ürünlerini veren kimi Alman ekspresyonistleri ve özellikle Le Corbusier olarak kabul edilmelidir. Özellikle Corbusier verimli bir çok-anlamlılığa sahip soyut tasarımlarıyla, diğer sanatların modernist ve avantgard temsilcilerine erişen tek modern mimardır.

4.2. Postmodern Mimarlık

Modern sanat, Leslie Fiedler'e göre, en fazla 30 yıl sürmüştür ve en geç 1955'te öldüğünü kabul etmek gerekir; çünkü onun yerini tamamen farklı bir şey almıştır. Proust, Joyce, Woolf, Ezra Pound, Elliot, E.M. Forster gibi isimleri ve dada'yı içeren avant-garde akım tamamlanmıştır. Bunlardan sonra, avant-garde akım bir seçkinler sanatı olmayı başarmış ve alışılmış hale gelmiştir. Postmodern kavramını da kendisine borçlu olduğumuz Amerikalı edebiyat tarihçisi ve romancı Leslie Fiedler'e göre, 1955'ten itibaren pop sanatı ve pornografi çoğunluğun sanatı olarak geçerli olmuştur [75].

Leslie Fiedler'in tanımladığı postmodernizm, seçkin edebiyata bir tepki olarak oluşmuştur ve geniş kitlelere

göre bir edebiyatın, sanatın ve mimarlığın kolay anlaşılır bir tüketim dilinin ve dolaysız iletişiminin başlatılmasıdır. Bu eğilimin mimarlıktaki sözcülüğünü kısmen Jencks, özellikle Venturi yapmaktadır.

Bu dönemde, A.B.D.'dekinden farklı bir tepki Avrupa edebiyatında oluşmuştur. Bu tepki doğrudan modernizme değil, bir yandan aydınlanma esprisine ve onun akılçılığına, diğer yandan onun yoldan çıkışlarına ve fanatizmine olmuştur.

20. yüzyılın ikinci yarısının Avrupalı düşünürlerine göre dönemin insanı artık kaybolmuş değerler dizgesinin, anlaşılamayan gerçeğin ardından ağlamaz; görecelilik, değişkenlik gibi kavramları temelden sorgular. Onlara göre değerlerin, anlamın yok olması için önceden onların var olduğuna, ya da var olabileceğine inanmak gerekir.

Postmodernist düşünürler göre batı dünyası yüzyıllardır dünyayı ve yaşamı akıl yoluyla tanımaya, öğrenmeye çalışmış; aklın bölücü, ayırıcı, sınırlandırıcı, dolayısıyla da çarpıtıcı yöntemleri nedeniyle gerçeklikte karşılıkları olmayan sözcükler ve kavramlar ortaya çıkarmış; dünyayı böylece algılamıştır. Aslında bu sözcük ve kavramlar yalnızca kendilerini tanımlarlar. Her dilin kendi düşünce ve algılama biçimini, değerler dizgesini kendisiyle birlikte getirdiği, postmodernist düşünürler için tartışılmaz bir gerçektir. Onlara göre günümüzün batı dilleri batının ussal ve işlevsel düşünce yöntemleri ve kurumları ile koşullandırılmıştır. Mythologies adlı yapıtında bu konuyu derinlemesine tartışan Roland Barthes, çağdaşları Foucault, Lacan, Derrida gibi, her kavramın bir değerler, inançlar dizgesinin parçası olduğunu ve kendisi ile birlikte, bir mitosu aktardığı görüşünü savunur.

"La Condition Postmoderne" adlı kitabında Jean-François Lyotard, bilginin bu gelişmiş toplumlarda uzun zamandır akıl ötesi bir biçim kazandığını gözlemlemektedir. Eleştirileri, yeni çağın mantığı esas alan düşünce sistemi için de geçerlidir ve bilgi kuramcısı Feyerabend'in bilgi akımı eleştirilerini hatırlatmaktadır ki, bu alanda da rasyonel mantığın güçlü bir biçimde irrasyonel etkenlerce yönetildiği kanıtlanmaktadır [76].

Durmadan bizi baskı altında tutan sınırsız bilgi akışı açıklamalar getireceği yerde, dağınık ve bulanık bir düşünce sistemi yaratmaktadır, çünkü aşırı bilgi artık yorumlanamaz bir nitelik kazanmaktadır. Artık istek, fikir, anı üretemeyecek hale gelen atıl ve aşırı bilgi yüklenen bilinç, bunun yerine (yalnızca delillerin yaptığı gibi) uzlaşmaz öğelerin eşzamanlılığını yaşar ve varlıklarca rastgele üretilen bir bilgi salatasının var olduğunu düşünmeye başlar.

Bu iki birbirinden çok farklı postmodernist eğilimin mimarlıktaki yansımaları da benzer şekilde çok farklı olmuştur.

Leslie Fiedler popülizminin, mimar temsilcisi Venturi'nin temel hedefi, yukarıda anlayışları kısaca verilmeye çalışılan Avrupalı postmodernist düşünürlerin alabildiğine eleştirdiği akılcı düşüncenin bugün varmış olduğu yere uyum sağlamak, onu beğenmeyi öğrenmek ve dilini konuşmaktır. Kenneth Frampton'ın neo-realizm olarak adlandırdığı bu postmodernist eğilim, ona göre geç kapitalizmin kültürel ve siyasi iflasının maskelenmesidir ve tüketim kültürüne, hiç bir zaman sahip olmadığı saygınlığı kazandırmaya çalışan bir kitsch yığınidir [77].

Zaten Charles Jencks'de, postmodernizmin kitsch olmayan bildiriler üretmek gibi bir kaygısı olmadığını, asıl hedefinin var olan mimarlık diline uymak olduğunu belirtmektedir. Yine de Jencks, Frampton benzeri eleştirmenlere, kitsch eleman kullanımıyla, elemanların kitsch kullanımını, yani Lichtenstein ile herhangi bir billboard'u ayırt edemedikleri için kızmaktadır [78].

Jencks'e göre, postmodernizm ile çoğulculuğun kapısı açıldı; tarih içeri alındı, gelenek içeri alındı; retorik, ikonografi, renk, konvansiyon, heykel, hatta o çok korkulan süsleme içeri alındı. Modernizmin bütün uygulamalarına ve ideallerine sırt çevrilmiş, P.Feyerabend'in bilimsel akılcılığa karşı savunduğu "her şey olur" (anything goes) sloganıyla, tam bir serbestliğe, kaçınılmaz olarak da eklektizme varılıyordu.

Postmodern mimarlara göre ise bu, kurallarla oynayıp zenginleştirmeye dayalı bir yaratıcılık, "demokratik bir gönül genişliği"ydi. Çelişkili, karşıt öğeler yanyana kullanılarak şaşırtıcılık elde ediliyor, soyut düşünceler yerine insanların zevki ve duyarlılığı esas alınıyordu. Sıradan olandan, karmaşadan, kitsch'den korku duymayan bir rahatlık söz konusuydu. Kahraman, kurtarıcı, topluma biçim verecek mimar imajının da sonuydu bu aynı zamanda. Büyük bir alçakgönüllülükle ya da oportünistlikle, Venturi gibi, toplumun haklı ya da haksız olduğu tartışması bizim harcıımız değil diyebiliyor postmodern mimarlar. Kısacası, modernizmin "ya öyle ya böyle" katılığına karşı, "hem öyle hem böyle" mantığını, çoğulcu bir ahlak anlayışını savunan bir mimarlık, postmodern mimarlık; pop-art dünyasını çağrıştıran, farklılaştırılmış bir "bildik" in garip ve açıklayıcı gücüne inanan, sıradan olanı stilistik olarak zenginleştirme üzerine kurulu bir mimarlık.

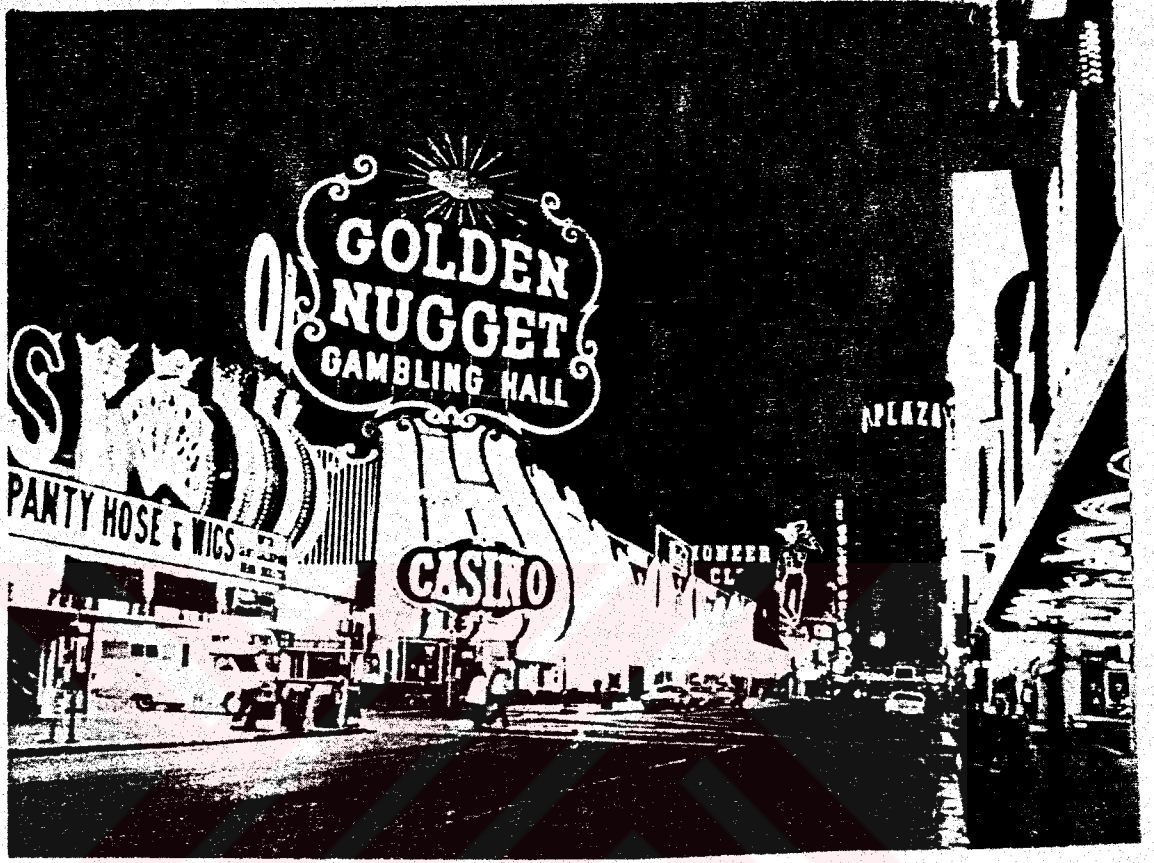


Foto. 4.7. Las Vegas'ın gece görünümü.

"Main street is 'almost allright" cümlesiyle sloganlaşan, Venturi'nin var olan mimarlık dilinde konuşma, onu öğrenme kuramı, kentin biçimsel düzeninden çok kültürel bağlamını inceliyordu.

X Referanslarını popüler kültürün ürünlerinden alıyor, böylelikle kitle toplumunun kitle değerleri de mimarlık söylemine katılıyordu. Mimarlığın simgesel ifade araçlarından arıtılıp, biçimsel ilişkilerinin ön plana çıkarılmasını eleştirirken, postmodernist düşünürlerden hayli uzağa düşüyordu. X Venturi'ye göre "kent, hızla akan trafiğe göre biçimlenmektedir, bu nedenle yapılarda mesajını en etkin bir biçimde aktarabilmek üzere, kolayca algılanan, ikna yeteneğine sahip işaretler olmalıdır". "Üstelik bu işaretler mümkün olduğunca somut olmalıdır, çünkü yapılar ne denli soyutlanırsa soyutlansın biz onları somut anlamlar yükleyerek

okuruz" [79]. X Simgeler bakımından zengin ortaçağ kenti gibi, postmodern kent de, simgelere, ikonlara sonsuz saygı besliyor. X "Learning From Las Vegas" kitabında Venturi, yol kıyısındaki ticari mimarlığın ikonografisinden, büyük reklam panolarından, tabelalardan, neonlardan yararlanmayı, bu simgeleri sevmeyi öneriyor.

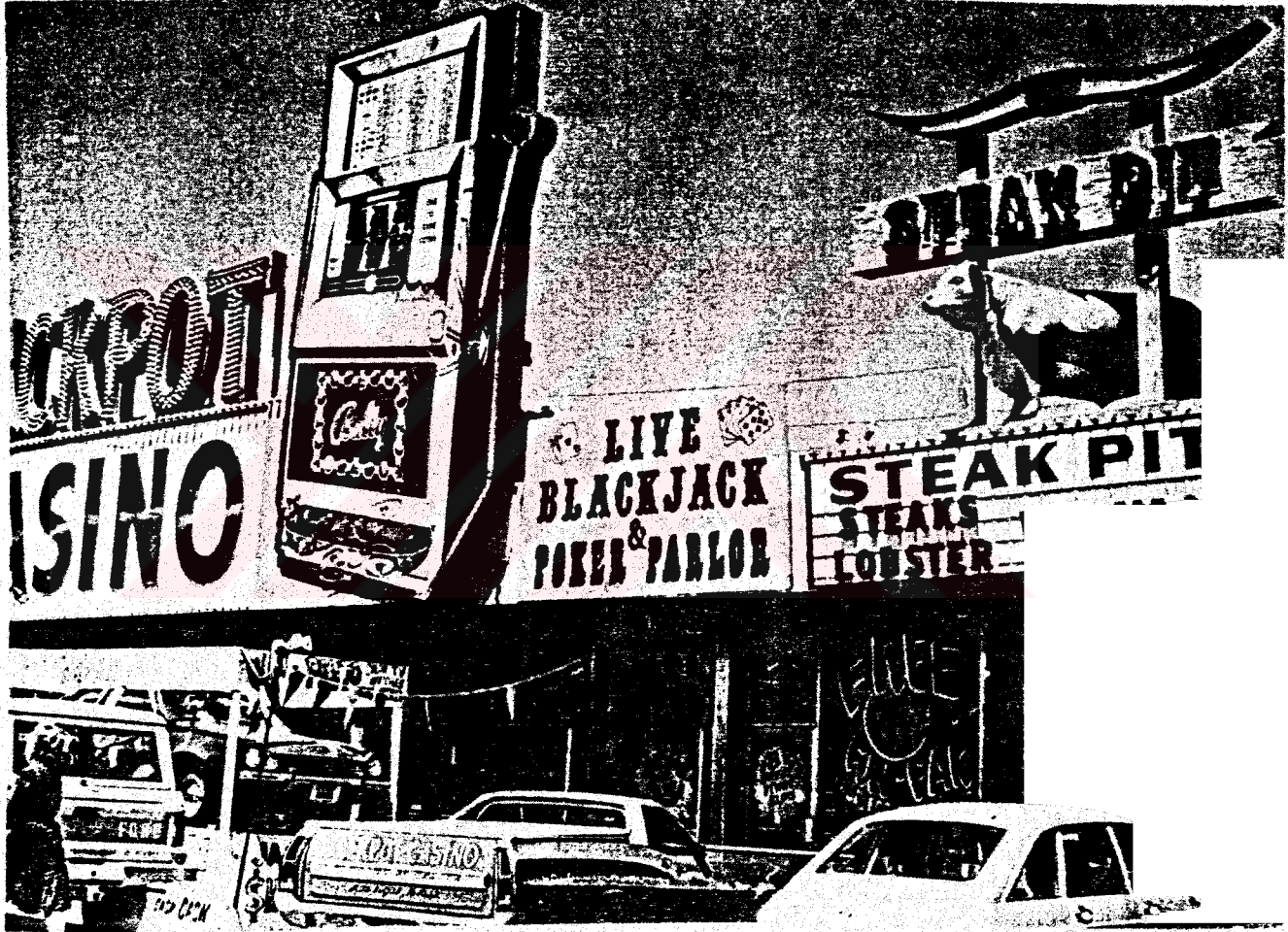
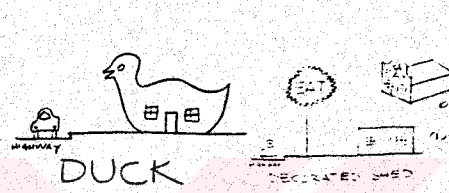


Foto. 4.8. Las Vegas ve popüler ikonografisi.

Ruskin'in bir zamanlar dehşet uyandıran "mimarlık yapının dekore edilmesidir" tanımının yeniden değerlendirilmesinin zamanının geldiğini söyleyen X Venturi, yapıları "ördekler" ve dekore edilmiş "barakalar" olarak ikiye ayırmaktadır. X İçeriğini doğrudan yansıtacak bir biçimin seçilmesiyle gerçekleştirilen yapılara, Venturi Long Island'daki bir örneğe atfen "ördek" adını vermektedir. X Bu örneklerde

yapı, taşıdığı ikonik işaretler aracılığıyla, kendi başına bir simgedir. Yapının içeriğine uygun olarak dekore edilmesine ise süslenmiş "baraka" adını vermektedir. / Süslenmiş "baraka" üstünde simgesel işaretler taşıyan herhangi bir yapıdır (Geleneksel ya da gelişmiş teknoloji olması fark etmez). Hemen belirtmek gerekir ki Venturi'nin tercihi süslenmiş barakadır: Çünkü "süslenmiş örtü, program ve strüktürün emrindedir ve anlaşılır bir dilde konuşmaktadır" [80].



Şek. 4.3. "Duck" ve "Decorated Shed"

Popülist postmodernizmin ironi ve eğlence üzerine kurulu birmaniyerizm olduğu görüşünü savunanların başında U.Eco geliyor. Yukarıda ana hatları verilen Venturi'nin mimarlık düşüncesi, Eco'nun kitle iletişimi / estetik iletişim ölçütleri göz önüne alındığında, mimarlık nesnesini estetik nesne olarak görmediği derhal fark ediliyor. Venturi'nin gözünde mimari bildirişim, popüler kitle iletişimi düzeyinde gerçekleşmektedir. Estetik gösterge yineleme/artık bilgi sürecine, alıcının beklentilerine ancak bir ipucu bırakacak oranda bağımlıdır. Algıyı zorlar, güçleştirir. Alıcıyı yoruma yöneltirken, ilgisini kendi biçimine çeker. Sadece bu kadarı bile Venturi'nin mimarlıktan bekledikleriyle taban tabana zıttır: Onun mimarisi otomobil hızına karşı açıklığını, anlaşılabilirliğini koruyan, kolay algılanabilir bir işarettir.

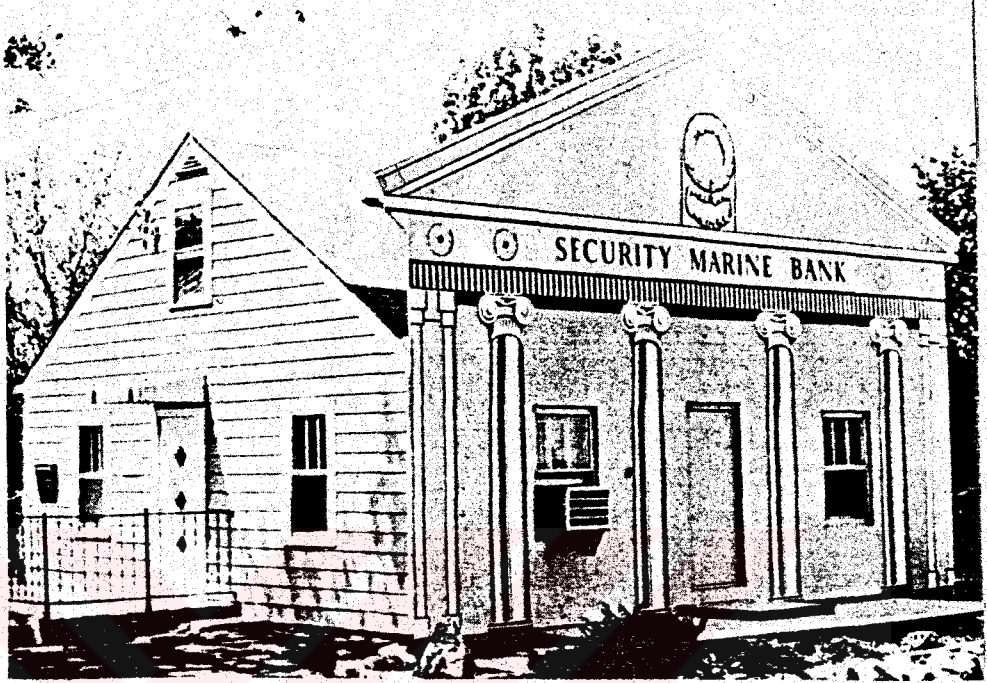
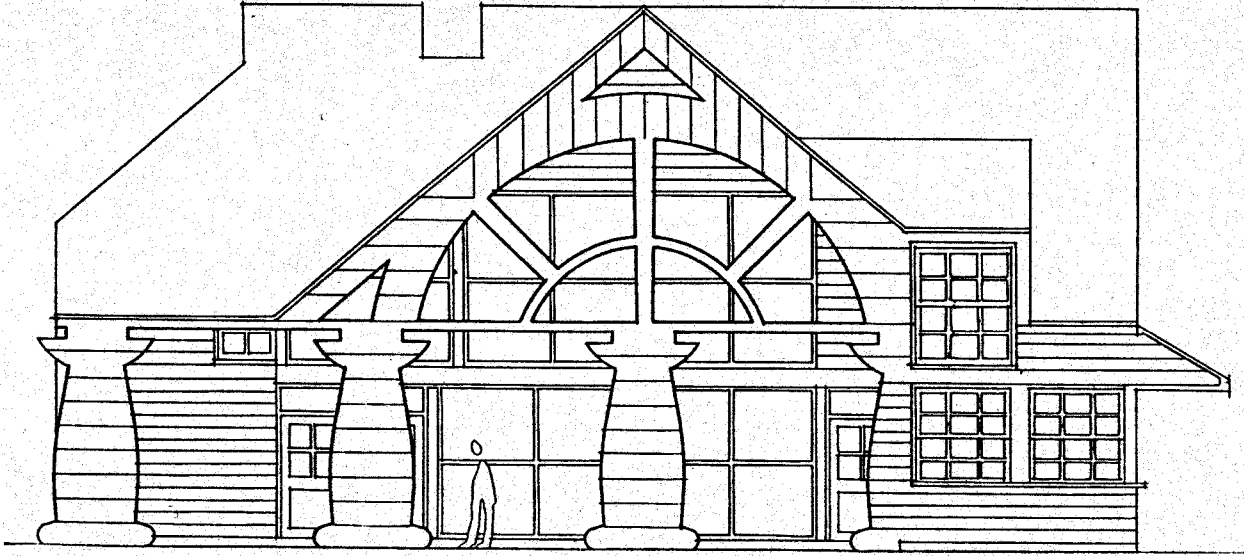


Foto. 4.9. Security Marine Bank, Wisconsin.

Kendisinden talep edilen yaşama tarzını, ideolojisini eleştirip, şifrenin yeniden biçimlenmesi bir yana, ona uyum sağlama çabasıdadır. Dahası başkalarını da bu tarzda yaşamaya ikna etmeye çalışmaktadır. Toplum ile bireyin, yani yatay özne ile dikey öznenin çakışması için çaba sarf etmektedir. Bireylerin içinde bulundukları yaşama biçiminden şüphe duymamaları için onları yatıştırmakta, gerektiğinde sadece yüzeysel "styling operation"larla onları oyalamakta, kandırmaktadır. Venturi'nin mimarlığı özel dikkat gerektirmeyen tüketimiyle popüler müzik, popüler sinema ya da moda gibi popüler kültür öğelerinden farklı değildir. Meta toplumunun reklam/propaganda ikilisiyle önceden belirlenmiş beklentilerini karşılayan retorik kurallardır Venturi okulu.



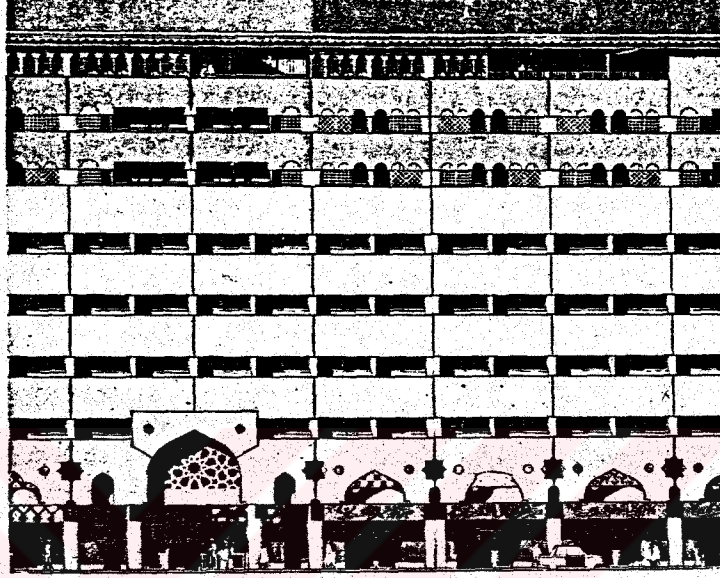
Şek. 4.4. Konut, Greenville, Ven., R. & S. Brown

Postmodern mimaride görülen eklektizmin, çağın değil, piyasanın ruhunu yansıttığını söyleyenlerden biri de Lyotard. Söz konusu mimarların, böylelikle Bauhaus projesinden yakayı sıyırmayı çalıştıklarını ileri süren Lyotard, tekrara düştüğü görüşünde.

Venturi'nin katkısı ise, mimarlara aynı kültür içinde, birbiriyle çelişen, karşıt kültürel öğelerin olduğunu göstermiş olmasıdır. Modernistlerin pürist iddialarına karşılık, gerçekliklerin farklı algılanmasından kaynaklanan bir çoğulculuk toplum yaşamında söz konusudur. Ancak, Venturi bu çoğulculuğu hem popülerizmle karıştırmış, hem de salt görsel/biçimsel algılamıştır. İnsanların yaşama tarzları ve işlevlerin tanımındaki pluralizmi gözden kaçırmıştır.

“Süslenmiş baraka” kavramıyla, estetik nesnenin fiziksel taşıyıcı/semantik düzlem arasındaki ortak yapısını da zedeleyen Venturi'nin bir yapının görünümünü mümkün olduğunca kolay kavranabilir kılma ve ucuz malzemeye, az işçilikle bezeme eğilimi de rasyonel bir tutumdur. Kaldı ki Venturi'nin Loos'la da şaşırtıcı bir paralelliği vardır; Venturi'nin “süslenmiş baraka”sının biçimini, tıpkı Loos'ta olduğu gibi, gereksinimler dikte

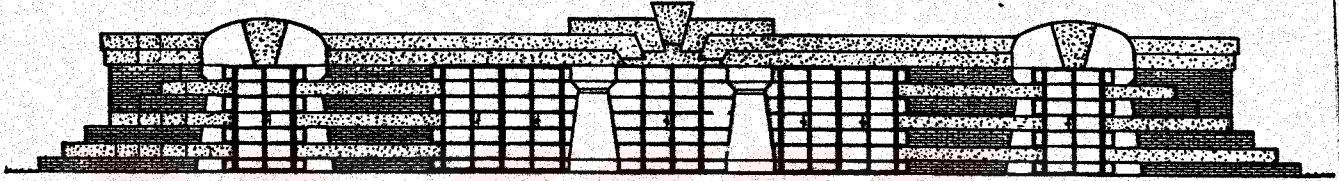
ettirmektedir [81]. Venturi, tüm köktenci görünümüne rağmen, pozitivist/rasyonalist saikleri bir başka düzlemde tekrarlamaktadır.



Şek. 4.5. Ticari ve İdari Binalar, Bağdat, Venturi, Rauch & Scott-Brown

- ^ Tarihsel referanslara ve alıntılara yönelik, farklı postmodernist eğilimlerin baş vurduğu ve değişik sonuçlara ulaştığı bir yöntemdir. Venturi için, tarih bir biçimler repertuarıdır. X Miller binası duvar projesi (1976) gibi çalışmalar onun tarih anlayışını ortaya koymaktadır; mekan ve zaman içinde dilediği gibi yolculuk etmektedir. Venturi'nin tarihsel elemanları kullanışı belli bir yabancılaştırma/ironi efekti içerse bile, temelde popüler söylemin parçasıdır. "Learning From Las Vegas" kitabıyla özetlenebilecek anlayışı, mimarın dışında oluşan çevrenin ve popüler kültür öğelerinin yüceltilmesidir. Popülist ideolojinin dünyayı olduğu gibi kabul etmeye yatkınlığı, kendiliğinden var olanı kabulü ve pasifliğinin yanı sıra mimara zaten olacak olanı tasarlamak gibi çelişkili bir rolü yüklediği üzerinde düşünülmesi gereken noktalar.
- X Popülist postmodernizmin temelde (işlevsel programlar, süslenecek barakanın oluşumu vb.) rasyonalist mantığa sahip olduğu söylenebilir. Önerilen, rasyonalist

mantıkla oluşan bu barakanın, popüler kültürün öğeleriyle giydirilmesidir. Bu anlamda postmodernizm, düzanlamsal ve yananlamsal işlevlerin düzenlenmesinde modernizmle çakışmaktadır; her ikisinde de ne düzanlamsal işlevler değişkendir ne de yananlamsal işlevler açıktır. X Başka bir deyişle, postmodernizm geniş kapsamlı bir "styling operation" gerçekleştirmektedir.



Şek. 4.6. Konut, New Jersey, Robert Stern.

X Benzer şekilde, C. Jencks'te tarihsel biçimlerin kullanımından var olan şifrelerin sürdürülmesini anlamaktadır: Sözelimi alınlık ve sütun dizili bir giriş kamu yapılarını imlemektedir. Dor düzeni ise sağlamlık, güven ve erkekliği imlediğinden dolayı bankalar için idealdir. Jencks'e göre bu retorikler anlamlarındaki yoruma yer bırakmayan netlikleri dolayısıyla kullanılmalılardır [82] X

X Oysa, U. Eco'nun bir makalesinde belirttiği gibi, Jencks'in verdiği anlamlar gelenek tarafından şifrelenmiş olası bütün anlamlardan bazılarıdır. Bir biçimsel elemanın her yeni kullanımı "standarttan uzaklaştığı ve çok anlamlı bir bildiri oluşturduğu sürece" mimarlığın poetik kullanımı olarak değerlendirilmelidir [83] X Mimarlığın veya genel olarak sanatın estetik değeri, geçmişe bağlı fetişist saygının prestijine, nesnenin "şanlı" geçmişine dayandırılmamalıdır.



82

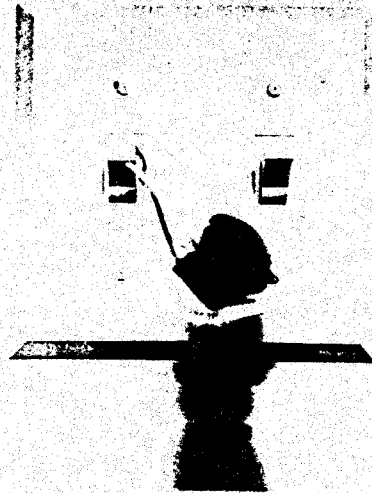
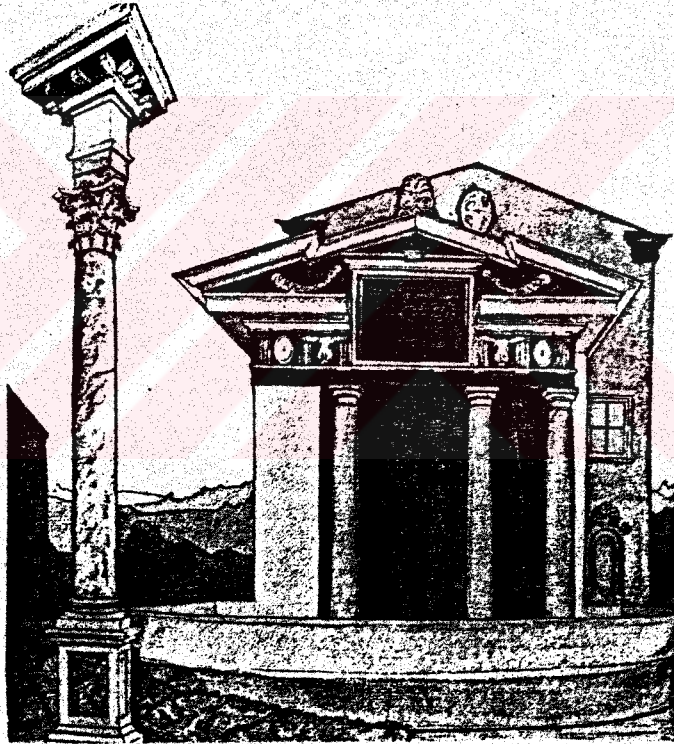


Foto. 4.9. "Weiche Toilette" ve "Feste Schalter",
Cleas Oldenburg

Böylece Lichtenstein ve Cleas Oldenburg benzeri sanatçıların herhangi bir "billboard"tan farkı da daha iyi ortaya çıkmaktadır: Standarttan uzaklaştıkları ve şifreyi yeniden yapılandıkları sürece bu sanatçılar, "billboard"ların aksine yatay özne/dikey özne çakışmasını kırmakta ve Venturi mimarlığının tüketicileri için anlaşılması güç, giderek anlamsız olmaktadır. Böylelikle yatay özne/dikey özne ilişkisini sorgulamakta ve Jencks'in beklentisinin tersine popüler kültür için bir tehdit oluşturmaktadırlar.

Jencks'in kullandığı anlamda postmodern çözüm, anti-modern olandan daha elverişli görünüyor. Eklektizm çağdaş genel kültürün sıfır derecesini oluşturuyor: Reggae dinleniyor, western seyrediliyor, öğlen McDonald'da yeniyor, akşam yerel mutfakların tadına bakılıyor. Bilgi televizyon oyunlarına malzeme olmuş durumda. Eklektik yapıtlar için alıcı-izleyici bulmak kolay. Sanat kendini kitsch kılarak, amatörün beğenisinde hüküm süren düzensizliği poh pohluyor. Galeri sahibi, sanatçı, eleştirmen, hepsi bu ne olursa olsunlukta anlaşılıyor. Zaman gevşemenin ve rahatlığın zamanı. Ama bu "ne olursa olsun" realizmi,

gerçekte paranın realizmi; estetik ölçütlerin yokluğunda, yapıtların değerini, karlılıklarıyla ölçmek mümkün ve yararlı oluyor. Beğeniye gelince, vakit geçirmek ya da vurgun yapmak için, ince olmak gerekmiyor. İyi yapılmış olmaları için bu yapıtların, "kamunun, içinde neden bahsedildiğini tanıyabileceği, anlatılmak isteneni anlayabileceği, her durumda bunları kabul ya da reddedebileceği ve hatta mümkünse kabul ettiklerinin ona bir avuntu, bir destek sağlayabileceği bir biçimde yapılmış" olması gerekiyor [84].



Şek. 4.7. Konut, San Francisco, Thomas Gordon Smith. Genellikle postmodern olarak anılmamakla beraber, bir dizi mimarın yapıtları ile, daha önce bahsedilen postmodernist düşünürlerin yapıtları arasındaki yakınlık onları gerçek anlamda postmodern mimarlar olarak görmemize neden olmaktadır.

× Birbirinden az ya da çok farklı kimi eğilimler barındıran bu postmodernizmin değişmeyen eğilimini Aldo Rossi, mimarlığın her şeyden önce düşüncenin ifadesi

olduğunu söyleyerek, çok iyi ifade etmiştir. Mimarlığı bir düşüncenin biçimler aracılığıyla ifade edilmesi olarak kabul eden Rossi'ye göre mimarlığın birinci ilkesi, "bir biçimin bir dizi elemandan elde edilmesi olanağıdır; elemanlar ile bütün arasındaki ilişki ise mimarın çalışmasının bağlamıdır". X Yeni rasyonalist eğilim (neo-rationalist tendenza) mimarlığın düşünceler dünyasını inşa etme yükümlülüğünü unutan diğer akılçılık türünde olduğu gibi aşırı bir basitleştirmeye gitmez. X Mimarlık "bir kategori olarak kalıcılık, anıtsallık ve bellek anlamına" gelmektedir X [85].

Bu anıtsallık bir çöküşü sembolize etmektedir: Boş göstergelerin kurgusu olarak mimarlık kendi kendini ve içsel ilişkilerini gösterirken, yalnızlık ve klostrofobi üretmektedir. C.Jencks'in "Irrational Rationalism: The Rats Since 1960" başlıklı makalesinde çok doğru olarak saptadığı gibi, Rossi'nin mimarlık dili tüm karmaşıklığıyla ölümü, sessizliği, yabancılaşmayı ve karamsarlığı anlatmaktadır. Aynı yazıda, Jencks rasyonalizm ile ilgili olarak şunları yazmaktadır:

"And so rationalism, born in the paranoid conjectures of an eighteenth century monk dreaming about the lesson of the primitive hut, ends two hundred years later on a wooden raft of surrationalism, with the rats unable to leave their sinking ship and eating each other to save their lives" [86].

Ancak batan sadece rasyonalist mimarlık değildir: Hans Magnus Enzensberger'in 1978 tarihli "Titanığın Batışı" adlı şiir dizisinde göstermek istediği gibi, rasyonalizmin başarısızlığı ve akılcı felsefe sisteminin tümüyle geçersizleşmesi söz konusudur. Enzensberger'in şiir dizisinde, 1912'deki vapur kazası mutlak, evrensel ve kesin felakete bir metafor oluşturmaktadır.

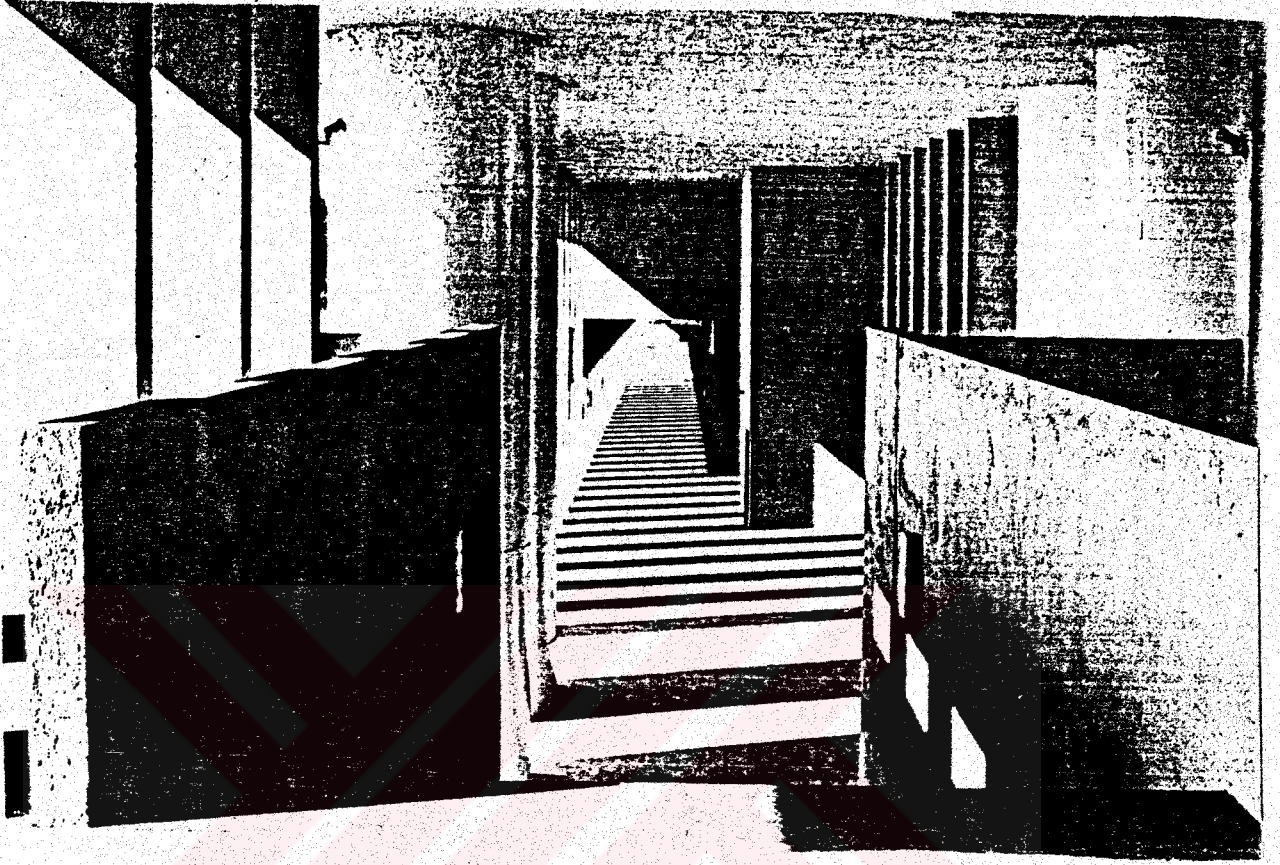


Foto. 4.10. Gallarate Apartment, Milano, Aldo Rossi
İşin garibi, gerek Jencks gerekse diğer popüler tavırlı postmodernistlerde aynı gemidedirler. Kullandıkları mimari tasarım ve bildirişim yöntemleriyle sahip oldukları rasyonalist saikleri gizlemeye çalışmakta ve daha da önemlisi bireyler üzerinde, popüler söylemlerinden dolayı, uyuşturucu bir etki yaratmaktadırlar. Buna karşın Rossi'nin yapıtı, bir anlamda Enzensberger'in şiir dizisinin mimari karşılığıdır.

Rossi'nin mimarlığının karamsarlığının uç noktası P. Eisenman'ın nihilizmidir. Bu anlam yoksunluğunu Eisenman, Meier, Hejduk, Gwathmy gibi mimarlar, mimarlığın içsel ilişkilerine ağırlık vererek kanıtlarlar. Metine ağırlık veren edebiyat yapıtları gibi, bu mimarlarda, öncelikle kendisi üzerinde yoğunlaşan, daha sonra başka işlevleri yerine getiren,

self-reflexive gösterge dizgeleri kurarlar [87].



Foto. 4.11. Konut 3, Connecticut, Peter Eisenman

Lyotard için postmodern, ne modernliğin melankolisi, ne de popülist postmodern binalarda görülen o sinik eklektizmdir; Postmodern, bütünlük baskısından, bir üst-söylemin otoritesi altında senteze varma baskısından kurtularak, daha da ileri gitme, sürgüne gitme isteğidir.

Bu durumda, "bilgide ilerleme de, dil oyunlarında hamleler ya da yepyeni dil oyunları bulma yoluyla mümkün". Eşitlikçi anlatının ve sistem teorisyenlerinin, konsens'e varma çabalarını, sağlam, istikrarlı düzen arayışlarını reddeden bir tavır bu. Ne de olsa konsens, oyuna katılanların tümünün, kurallar üzerinde mutabık oldukları ve girecekleri diyalog sonunda bir uzlaşmaya varacakları varsayımı ya da saflığı üzerine kurulu [88].

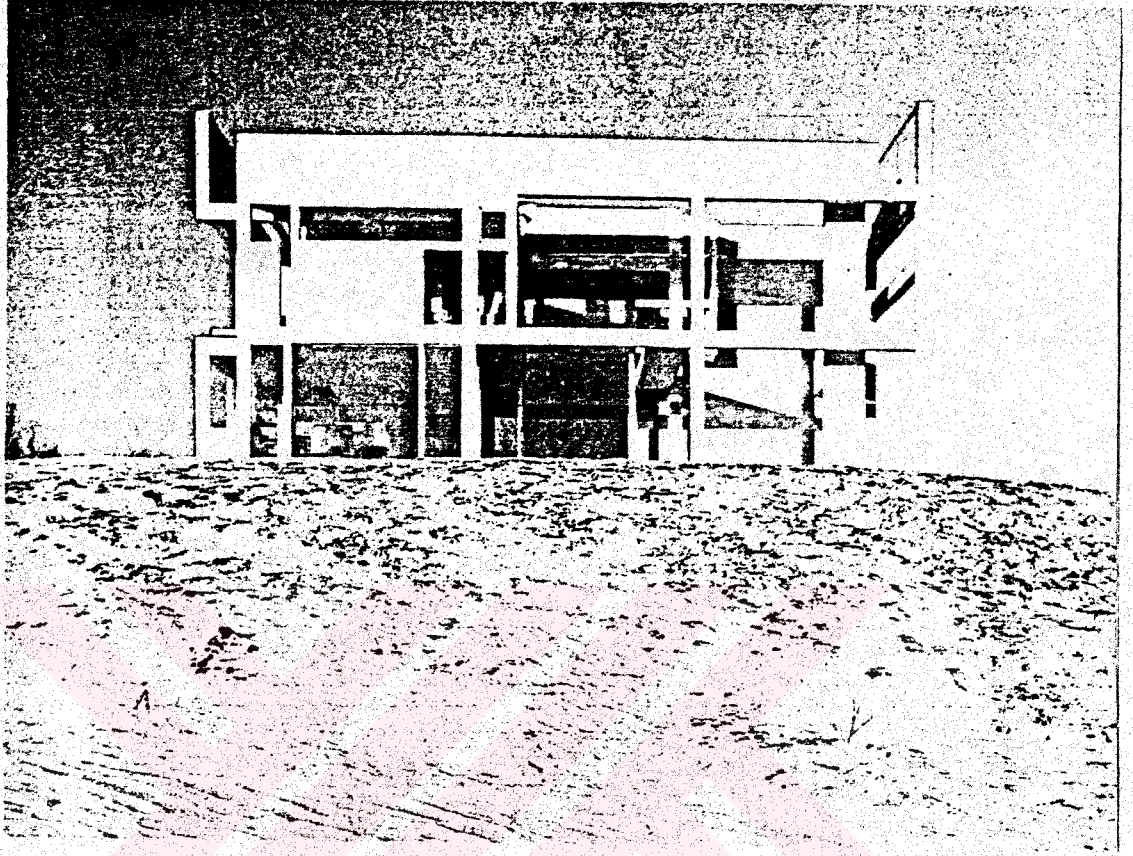


Foto. 4.12. Konut 2, Vermont, Peter Eisenman.

Lyotard'ın, dogmatizme ve liberalizm bahanesi arkasında gizlenen pozitivist pragmatizme (performansın baskısına) karşı önerdiği, paradoks ve paralojik bir mantık. Paganlık olarak nitelendirdiği, hiçbir anlatıya diğerlerini de içermeye, tercüme etme ayrıcalığı vermeyen, deneyci bir kendi kendine gönderme konumu bu. Gödel, Joyce, Duchamp, G.Stein, Lyotard'ın postmodernizminin, bağnaz kuramları sorgulayan, denemeci ağır topları. Bir bakıma, Lyotard'ın savunduğu postmodern estetik, özdeşlik ve bütünlüğü terk etme peşindeki 20'li yılların modernizmine oldukça yakın.

Postmodern sanatçı, bir filozof konumundadır; ürettiği yapıt, prensip olarak, önceden yerleşmiş kurallar tarafından yönetilmez ve belirli bir yargı aracılığıyla, bilinen kategorilerin bu yapıta uygulanmasıyla yargılanamaz. Bu kurallar ve kategoriler, yapıtın

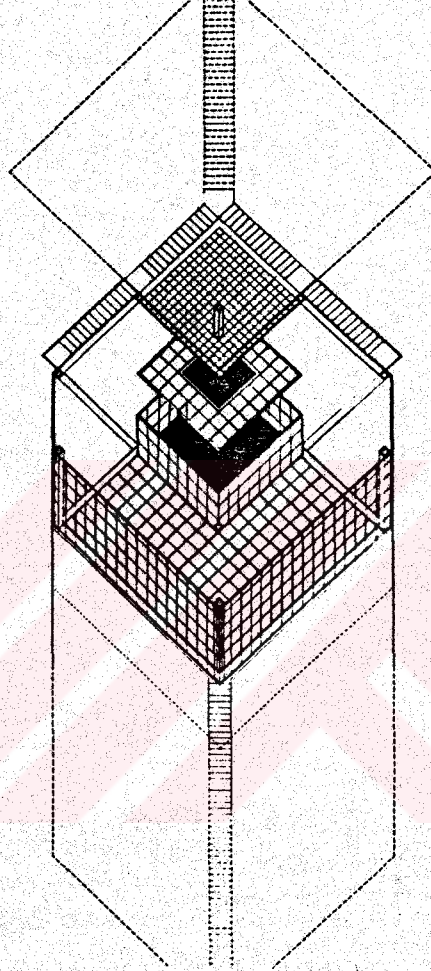
aramakta olduklarıdır. Dolayısıyla sanatçı, "kuralsız ve yapılmış olacak olan'ın kurallarını oluşturmak için çalışır". "Postmodernin, gelecek zamanın geçmişi olarak anlaşılması gerekir [89].



Foto. 4.13. Smith House, Connecticut, Richard Meier. Geleneksel düşünce ve ölççekler metafiziğe dayalı bir gerçekçiliğin yarattığı logosun ürünleridir. Bu gerçeklik ise bağnaz ve kurmacadır. Kurmaca varsayımları ve kalıpları yıkmanın yolu ancak logosu, yani usa ve dine dayanan değerler sistemini reddetmekle başlar. Örneğin Freud'un ve Heidegger'in bulgularını göz önünde bulundurursak, bilincin var olmanın göstergesi olmadığını, bu görüşün Descartes'ten Hegel'e uzanan, logosun yarattığı bir inanca, bir varsayıma dayandığını anlarız.

Modernizmin aydınlanmacı idealleri, ütöpik tasarımı, sosyal bağımlılığı, rasyonalizmin bu denli sarsıldığı bir dönemde, savunulamaz hale gelmiştir. Bunların yerini ekstrem bir soyutlama, atonalite, zamansızlık ve mekansızlık almıştır. Parçaları bir arada tutan merkez dağılmış, burjuvazi ve kapitalizmden yabancılaşıma bir sıfır derece üslubu (degree-zero style) yaratmıştır.

Mimarlığa bütün kalan ancak budur: Giderek işlevsizen varan bir mimarlık (post-functional). (Ek B6)



Şek. 4.8. House El-Even Odd, Peter Eisenman.

"Gerçeğin yeniden üretimi, küçültülmüş matrislere, komut modellerine göre yapılıyor artık. Benzeşimler, herhangi bir gerçekliğe göndermede bulunmadan, gerçek olanı ikame ediyorlar. Dolayısıyla üretimin ya da imlemenin gerçekliği yerini, benzeşimlerden oluşan bir hiper-reale bırakıyor. Gerçek kadar, hayali, düşsel olanında, bir hükmü yok, hiper-reel karşısında". Baudrillard'ın, bu benzeşim zincirlerine, hiper-realist sisteme karşı önerdiği tek direniş yolu ise, sistemin kendi mantığını sonuna dek götürerek, radikal totolojilere dayalı, katastrofik bir strateji benimsemek; ölümüne oynamak [90].

Postmodernizmin bu uç aporia'sının kimi örneklerinde, ancak suskunlukla sonuçlanan şüpheciliği, her türlü iletişimi olanaksız kılmakta, çağımız insanını sonsuz bir kötümserliğe ve nihilizme itmektedir. Güncel yaşamın gerçeklerini ve logosu tümüyle yadsıması nedeniyle kabul edilebilir bir yaklaşım olmayabilir. Yaşayan birey, sağduyusunu ve logosu (bu olgular her ne kadar geçmişin bağnaz kuralları ile koşullandırılmış olurlarsa olsunlar) nesnel ve geçerli ölçekler gibi kabul etmek zorundadır. Metafizik düzen üzerine kurulmamış, dinsel değerlerle yoğrulmamış ortak değerler ve ölçekler bulununcaya kadar da bu durum böyle devam edecektir.

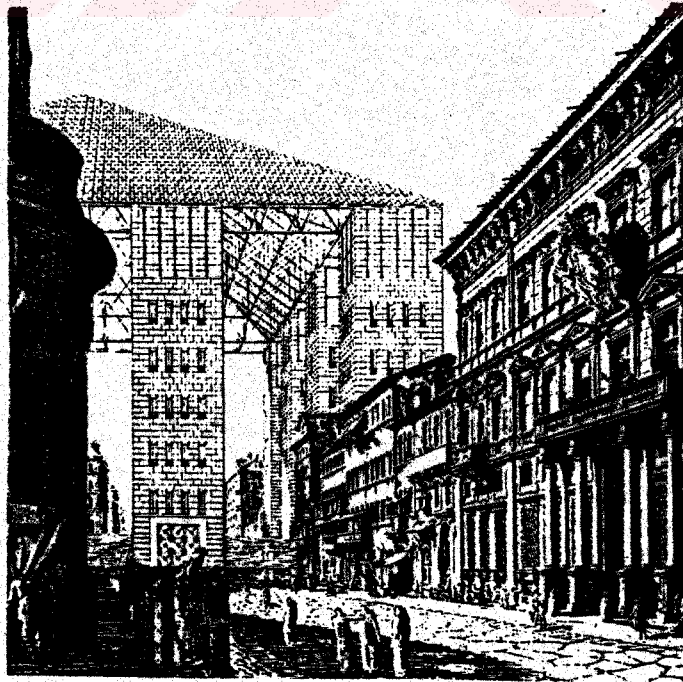
Kaldı ki mimarların genellikle bu noktaya, J.Hejduk gibi istisnai hallerin dışında, vardıkları pek söylenemez. Rossi, New York beşlisi ve bu mimarlardan büyük ölçüde etkilenen Hiromi Fuji, Arata Isozaki, Toyokazu Watanabe gibi Japon mimarlar ve Mario Botta, O.M.Ungers, Bruno Reichlin, Livio Vachini gibi Avrupalı mimarların üretimi, Jencks'in belirttiği gibi, yapay çevremizin %5 ini bile oluşturmayabilir. Fakat her şeyden önce bu mimarlar yaşanan tarihsel olgunun ve arayışın bilincindedirler. Bu ağır sorunun anıtlarını, mimari tanıklarını gerçekleştirmektedirler. Üstelik bu yapıtların eleştirel tavırlarından kabul edilebilir yeni ortak değerlerin oluşması söz konusudur; bir anlamda logos ve sağduyunun kendi kendine bu ölçekleri bulma çabasının ürünleridir. Bilim nasıl hipotezlerin eleştirilip yerine yenilerinin konmasıyla ilerliyorsa, toplumlarda ancak geleneklerden yola çıkılıp, onların yavaş yavaş elden geçirilmesi ve yenilenmesiyle ilerleyebilir. Oysa, Jencks ve Venturi'nin popülizmiyle mimarların uygulama şansı belki artacaktır, ancak popülist tavrın var olanı sürekli olumlayan tavrıyla

rasyonalizmin bugün vardığı yerin aşılması mümkün olmayacaktır.

✕Avrupa'dan bakıldığında, modernizme eleştiriler getiren ve postmodern sıfatını da üstlenen bir başka grup mimar "tiksinti verici ziyafet sofrasından uzak durma"yı, bir tür tinsel perhizi savunuyorlar. ✕Demokratik özgürlüğün, gelişigüzel bir hoşgörü olmadığını, Amerikalıların ucuza tarih, kolayına kültür ürettiklerini öne sürüyorlar. ✕Eklektik mimariye -mimari travestiye-, kültürün bir tür stenoya dönüştürülmesine karşı çıkan bu eğilim, popülizme de kesinlikle rağbet etmiyor. ✕Örneğin Porphyrios, "sadece alıntılar, parantezler ve mecazlar.. ve bir çeşit sinsî fısıltı ki, tek bir şey söylüyor: Reklam" diyerek eleştiriyor "popülist" postmodern mimarlığı. ✕Var olanın olduğu gibi kabul edilmesine, tüketime, piyasa ile içli dışlı ilişkilere karşı direnişi savunan bu akımın, modernlik öncesine bir nostalji boyutu taşıyan, "klasik rasyonalist" bir mükemmellik arayışı var. Bu nedenle de yeni klasikçiler ya da klasik melankolikler diye anılıyorlar. Klasizmin, her önüne gelenin istediği gibi kullanabileceği bir stil değil, mimarlığın tek ve değişmez öncülü olduğunu öne süren yeni-klasikçi postmodernler, mimarlığın dil gibi tutucu olduğu görüşündeler.

Özellikle sanayi toplumundan nefret eden, 18. ve 19. yüzyıl kent gelenegini ve yaşamını özlemle arayan Leon Krier'e göre, bugünlerde bina yapan hiç kimseye mimar denemez. Krier'e göre, modern toplum kalıcılığa dayalı değildir, sürekli değişme ve ilerlemeden yanadır. Günümüze değin, giderek popülerleşen tarih anlayışı, geleneksel olanı unutturarak neredeyse hafızalarımızdan da silip atmıştır. Sanayi kentini, akşam yemeğinden kalan

artıklarla dolu bir yemek masasına benzeten Krier, binaların karmaşık bir tarzla bir araya gelmesiyle bir kentin oluşamayacağını savunur. Dünyayı sarıp sarmalayan modern çevreler milyonlarca insan tarafından yıllardır her gün kullanılmasına rağmen kendi nostaljisini yaratmadı. Krier'e göre insanlar hala asırlar boyu denenerek, süzülerek varılmış bulunan formları özlemektedir ve günümüzde yapılacak yapılar 18. ve 19. yüzyıllarda mükemmelliğine ulaşmış klasik tarzda tasarlanıp, inşa edilmelidir. Hatta gerek inşa edilme tarzı, gerek malzemelerin yeni sanayinin yöntem ve ürünlerinden seçilmemesini ister. Özellikle, popüler postmodernistlerce örnekleri yapılan, klasik bir cephe arkasına modern bir bina inşa etme önerilerini, "güzel cepheler arkasında sanayi saçmalığı" olarak eleştirir. Asırlarca denenerek geldiği için, klasik olan en yüksek mükemmel değerlere sahiptir ve Krier'e göre unutulmakta olan bu dili bugün en yetkin bir biçimde Quinlan Terry kullanmaktadır.



Şek. 4.9. Roma için tasarım, Rione, Leon Krier.

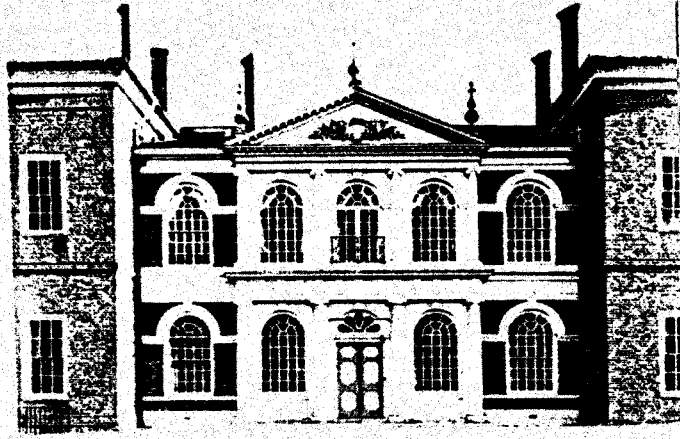
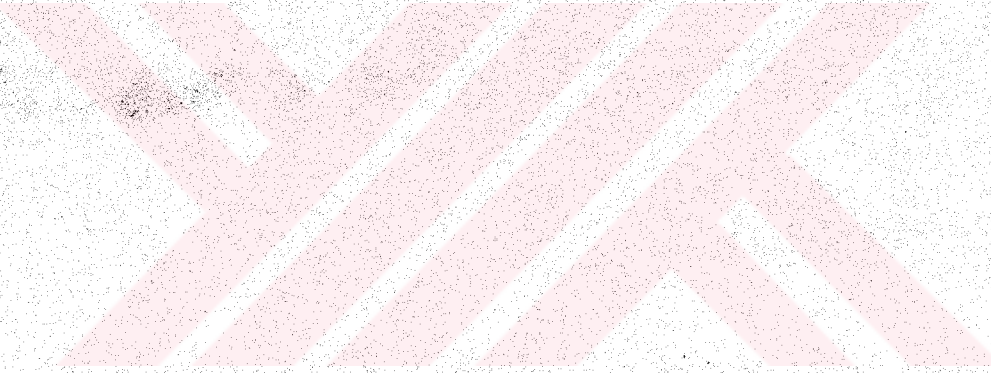


Foto. 4.14. Konut, Hertfordshire, R. Erith ve Q. Terry.



BÖLÜM 5. BİR ÖRNEK: KLASSIS

5.1. Klassis Resort'un Tanımı

X Parçası olmaya çalıştığımız, ancak bir türlü kavrayamadığımız bir yapının ürünü olarak postmodernizm, dünyaya gittikçe daha çok açılan Türkiye'ye çeşitli iletişim organlarıyla ulaştı. Kitle iletişim araçları biçimsel sonuçlara ağırlık verip, onları düşünsel kökenlerinden daha çabuk yaydığı ve aynı zamanda tükettiği için, her zaman olduğundan da çabuk, postmodernizmle biçimsel olarak tanıştık.

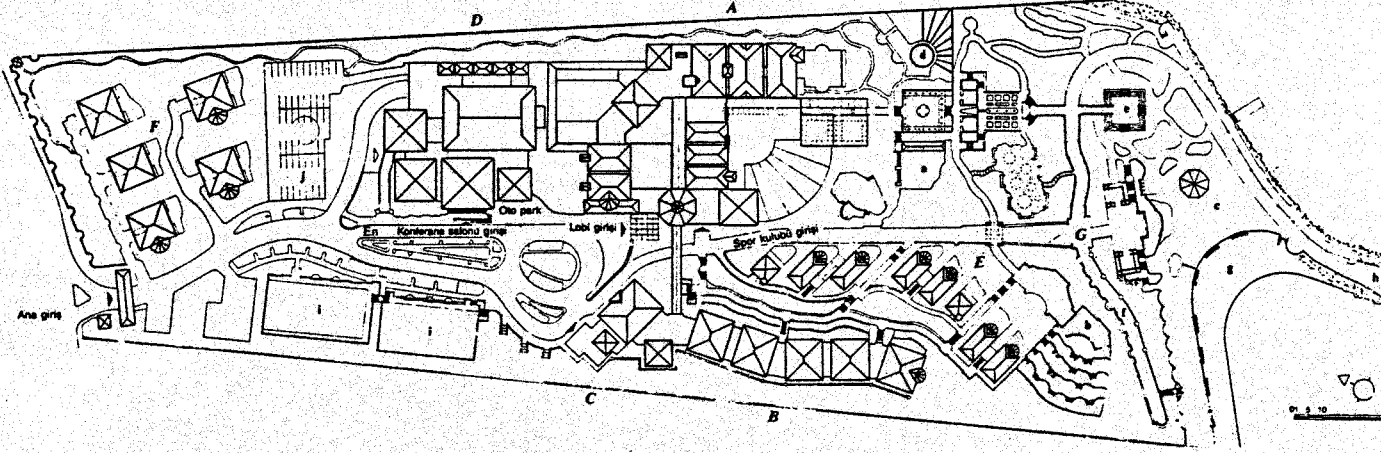
Postmodernizmin arka planı ve düşünsel kaygıları pek az nüfuz edilmiş, fakat değişimi arayanlara cazip gelebilen ve kitsch'e cevaz veren tutumu kolayca yaygınlık kazanmıştır.

X Postmodern olgusunu yadsıma ve kabullenme de geleneksel yüzeysellikte gerekçelerle gerçekleşti. Düşünsel olarak kavrama zayıflığının yanı sıra, yayın organlarının ve ticari kaygıların etkisiyle postmodernizmin popülist versiyonu ağırlık kazandı. X Bu eğilimin ülkemizdeki başyapıtlarından biri, Şefik Birkiye'nin İstanbul Silivri'de gerçekleştirdiği turizm, spor, sağlık ve eğlence merkezi Klassis Resort'dur.

Deniz kenarında 50.000 m² lik bir alan üzerine yayılan Klassis Resort 301 konaklama ünitesinden oluşmaktadır. Hepsi deniz gören ünitelerin ana yapı blokları "Klassis Occident" ve "Klassis Orient" adlarını taşıyor.

Klassis Resort yapı grupları içinde, villaların ayrı bir yeri vardır. 14'ü havuz villaları 36'sı bahçe villaları diye ayrılan bu villalar düpleks ve tek olarak kullanıma

hazırlanmış.



Şek. 5.1. Klasis Resort, İstanbul, Şefik Birkiye, Vaziyet Planı.

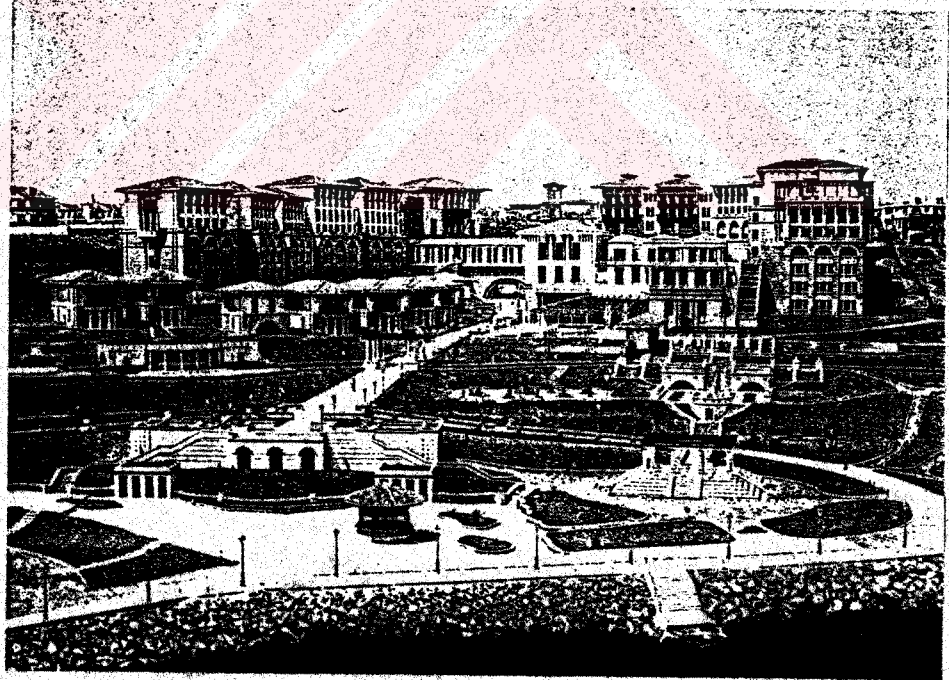


Foto. 5.1. Klassis Resort, İstanbul, Genel Görünüm
Bütün deniz sporlarının yapılabildiği Klassis'te bowling, 2 açık tenis kortu ve 3 squash salonunun yanı sıra, 235 m² lik buz pateni sahası, 320 m² lik açık havuz, 300 m² lik kapalı havuz yaz-kış hizmet verebilecek durumdadır.

Klassis Resort'ta aynı zamanda bir sağlık merkezi de bulunuyor. Saunalarda kuru ve buharlı k rler, tatil süresince yararlanılabilecek bir sağlık kaynağı olarak tanımlanıyor.

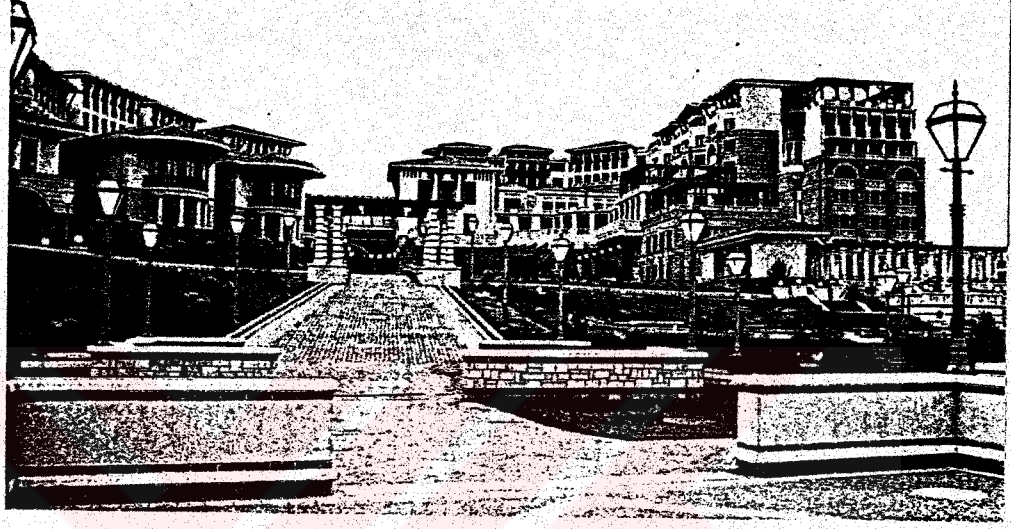


Foto. 5.2. Klassis Resort, Istanbul.

Bütün bu spor-sağlık imkanlarının yanı sıra, Klassis her tür kongre , sempozyum, kokteyl, düğün, ziyafet ve i  toplantılarının yapılabileceği olanaklarla donatılmış.

525 m2 alanı olan Forum, gerektiğinde ikiye bölünebiliyor. Sahnesi, sahne gerisi, soyunma odaları ve 6 simultane tercüme kabini bulunan bu salon 800 kişilik bir konferans salonu olarakta kullanılabiliyor. Aynı salon gerektiğinde oturma düzenli yemeklerde 500, kokteyllerde ise 1600 kişiye rahatlıkla cevap verebiliyor.

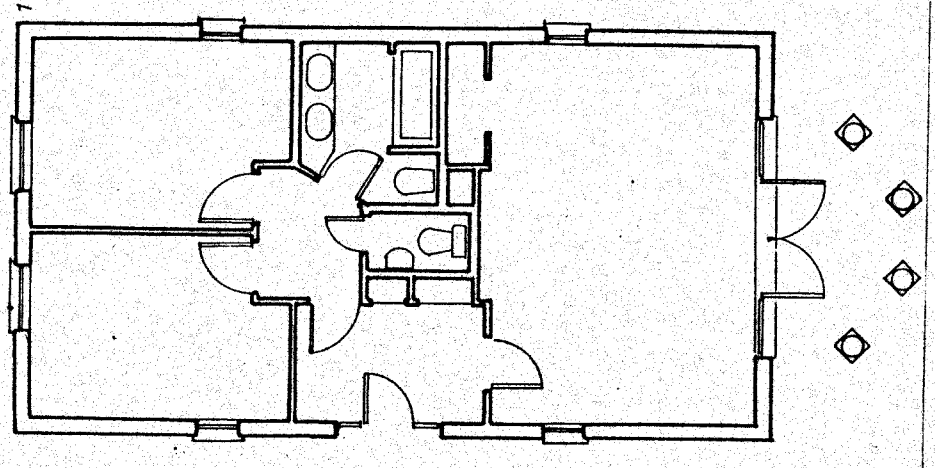
Consilium, 150 kişilik toplantıların yapılabildiği ve gerektiğinde iki ya da üç ayrı grup için ayrı ayrı çalışma olanağı veren bir başka salondur. Diğer iki küçük salon ise, 70 ve 80 kişi alabilen, Oratorium ve Atrium'dur.

Ayrıca tüm bu bölümlere, kongre ve seminer organizatörlerine, özel haberleşme ve basın merkezi 2 özel büro ile hizmet vermektedir.

5.2. İşlevsel Açıdan Klassis Resort

Çalışmalarını Belçika'da sürdüren Şefik Birkiye, Klassis Resort projesinde, bir kasabayı andıran yerleşim şekli gerçekleştirmiştir. 2 ile 5 katlı bina gupları, yapay olarak yaratılmış vadiye denize uzanan bir şekilde yerleştirilmiştir. Üniteler arasında ise denize kadar inen bahçelerde 3 km lik gezinti yolları oluşturulmuştur.

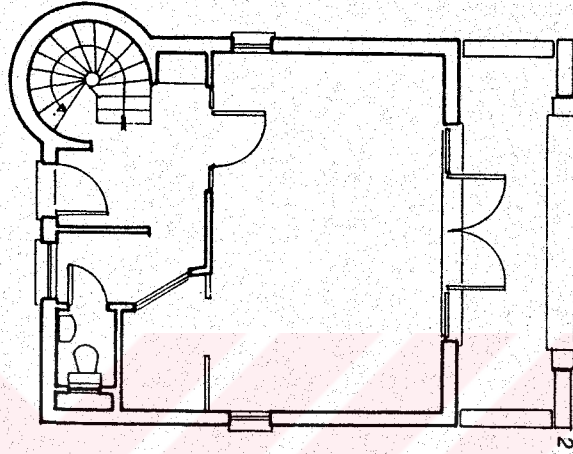
Birimler arasındaki bağlantılar avlu, iç cadde, köprü ve galerilerle sağlanmıştır. Tesis yamaçlara yayılan küçük bir mikro-klima yaratıldığından iç mekanlarda açık-kapalı havuzlarla, özellikle bahçe ve terasları yaratmak mümkün olmuş. Her ünitenin iç mimarisi ayrı ayrı düşünülmüştür.



Şek. 5.2. Bahçe Villası Planı, Klassis, İstanbul.

Görüldüğü gibi Klassis'in tasarlanma aşamasında etkili olan ölçütler "modern" mimarlığın da gönül rahatlığıyla benimseyebileceği ölçütlerdir. İşlevsel çözüm, verilerin rasyonel düzenlenmesi ve çözümünü takip

etmektedir. Sözgelimi, Bahçe ve Havuz Villalarının çözümü ile yüzyılın başındaki "modern" mimarların çözümleri arasında herhangi bir farklılık bulmak mümkün değildir.

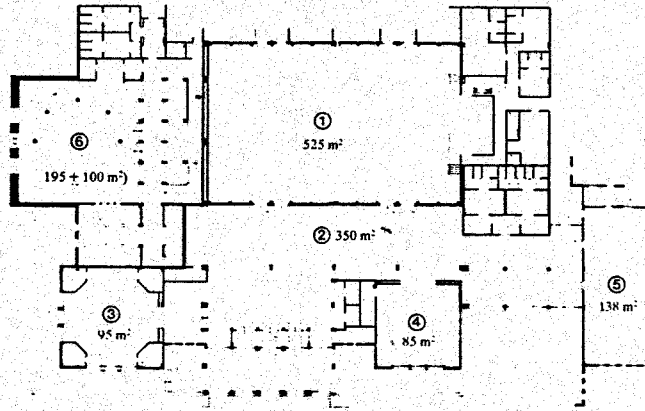


Şek. 5.3. Havuz Villası, Klassis, Istanbul.

Gerek vaziyet planının, gerekse parçaların tasarımına rasyonalist ve işlevselci bir tavır hakimdir. Bir önceki bölümde gösterildiği gibi Klassis'in işlevsel programı ve tesisin genel nitelikleri, beş yıldızlı bir konaklama tesisinin genel geçer nitelikleridir. Dünyanın herhangi bir yerinde uygulanabilecek işlevsel bir programa ve planimetrik çözüme sahiptir. Bilimci anlayışın önerdiği gibi, işlev analizinin sağladığı verilerin bilimsel düzenlenmesiyle gerçekleştirdiği tipik bir "modernist" tasarımıdır.

Buna karşın Şefik Birkiye, Klassis'in mimarisinde eski Roma mimarisi ile yüz yıl önceki Türk mimarisinden esinlenmekte olduğunu ancak bununla birlikte bugünün çizgilerini yansıtan bir yorumla bir yapı ortaya çıkardığını söylüyor. Bu durumda Klassis'in, benzer işlevsel niteliklere sahip bir başka konaklama tesisinden, sözgelimi Hilton Otelinden

bu denli farklı bir biçimsel yapıya sahip olmasının nedeni ne olabilir?



Şek. 5.4. Konferans Merkezi Planı, Klassis, İstanbul.

5.3. Simgesel Açıdan Klassis Resort

Bu sorunun cevabı "styling operation"dır. "Styling"ın sabit kalan düz anlamsal işlevlerin üzerine yeni yananlamsal sembolik kılıf giydirmek olduğu belirtilmişti. Tüketicinin, reklam, propaganda ve kitle iletişim araçlarıyla önceden oluşturulmuş beklentilerinin birer retorik haline gelmiş simgelerle karşılanması olan "styling", bir anlamda moda uymaktır. Özel bir gayret göstermeksizin tüketilen diğer kitle iletişim araçları gibi, mimarlıkta hem modanın içindedir; ona uyar, hem de onun oluşmasına katkıda bulunur.

Bu anlamda Klassis sahip olduğu biçimsel öğelerle güncel, moda olana uymayı ve yüzeysel bir yeniliği imlemektedir. Öte yandan, düz anlamsal düzeyde sürüp gitmekte olan hayatı kavrayış biçimini olumlamaktadır. Eski bildirinin yeni bir biçim içinde tekrarlanması inandırıcı, kandırıcı bir yineleme, artık-bilgi oluşturma sürecidir.

Venturi'nin sınıflandırmasına dayanarak, Klassis'in bir ördek olmadığını rahatlıkla söyleyebiliriz. Klassis,

geniş kitlelerce kolay anlaşılmayı ve dolaysız iletişimi hedef almış mimarlık diline sahip bir "süslenmiş baraka"dır. Mesajın en etkin anlatımı için kolay algılanan, ikna yeteneğine sahip işaretler, mümkün olduğunca somut bir şekilde kullanılmıştır. Klassis, Ruskin'ın "mimarlık yapının dekore edilmesidir" tanımına göre gerçek bir mimarlık eseridir.



Foto 5.3. Klassis, İstanbul.

Kimi eski biçimlerin, mimari elemanların kullanımı, öngörülmüş ve izin verilmiş kullanımlar olduğu için bize hiç bir şey iletmemektedirler. Bu elemanlar, Venturi'nin tanımına uygun birer süs durumundadırlar. Klasik otelinde tarihsel elemanlar, üzerinde çoktan uzlaşmış dünyayı algılama biçimini hoş göstermeye çalışan retorik elemanlar olarak kullanılmışlardır. Oysa 2. bölümde gösterdiğimiz gibi estetik imgenin amacı, nesnesinin taşıdığı anlama bilincimizi mümkün olduğunca yaklaştırmak değil, onun özel ve yeni bir algılanma biçimini geliştirmektir.

Birinci ulusal mimarlık döneminin biçimsel özellikleri olan kemer, sütun, başlık, çini pano, düşey hatlar, çıkmalar, konsollar, bezemeli saçaklar gibi geleneksel

mimarlığımıza ait elemanlar Klassis'te yaygın bir biçimde kullanılmıştır. Bu ayrıntılardan başka kitlenin oluşumu ve olduğundan daha hareketli gösterilmeye çalışılması birinci ulusal mimarlık dönemi ile Klassis arasındaki biçimsel ilişkiyi kuvvetlendirmektedir.



Foto. 5.4. Klassis, İstanbul.

Sözelimi, Ankara Birinci Meclis Binası (Hasip Bey, 1915) ve yine Ankara'daki Maliye Bakanlığı için yapılan eklerdeki (Mimar Yahya Ahmet/Mühendis İrfan) saçak, saçak süslemeleri, saçakları taşıyan eli-böğründeler ve boşluk teşkilindeki düşeylik ile Klassis'te aynı elemanların benzer kullanımı dikkat çekicidir. Benzer şekilde, İstanbul Sultanahmet'teki Defter-1 Hakanı/Tapu ve Kadastro Müdürlüğü (Vedat Tek, 1908) gerek saçakların biçimlenişi, çini süslemeler, gerekse kitlenin düşey etkisi Klassis ile biçimsel akrabalık göstermektedir.

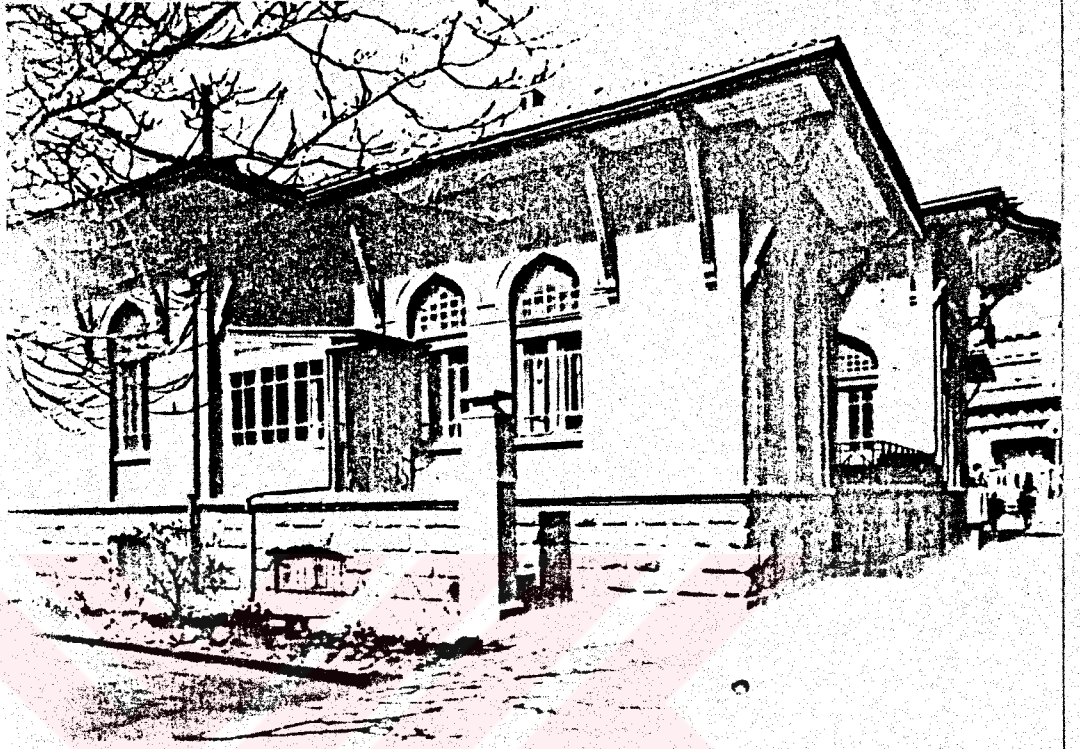


Foto. S.5. Birinci Meclis Binası, Ankara, Hasip Bey, 1915.

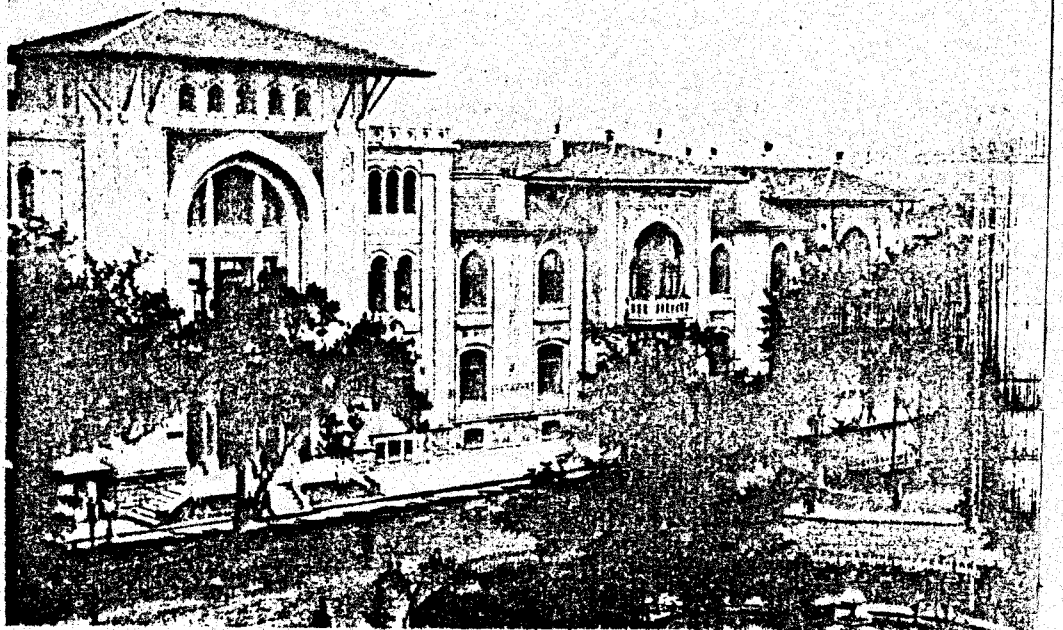


Foto. S.6. Maliye Bakanlığı Ekleri, Ankara, Ahmet İrfan.



Foto. 5.7.Klassis, saçaklardan ayrıntı.

Birinci ulusal mimarlık döneminin yaslanmak istediği kaynak, genellikle Osmanlı mimarlığının Sinan dönemi olmuştur. 1940-1950 arası gerçekleşen ikinci ulusal mimarlık döneminin esin kaynağı ise Türk sivil mimarlığıdır. İkinci ulusal dönemde kesme taşın kullanım biçiminde, mimari öğelerin arasındaki oranda, pencere ayrıntılarında, saçaklarda ortak biçimsel özellikler oluşmuştur.

İkinci ulusal mimarlık döneminden bahsedildiğinde, akla ilk gelen isim olan Sedat Hakkı Eldem'in yapıtları ile Klassis arasında belirli bir ilişki vardır. Örneğin, Emin Onat ile beraber gerçekleştirdiği Fen ve Edebiyat Fakülteleri (1944), saçakların kullanımı ve pencere oranlarındaki düşeyliğin yanı sıra, kitlenin oluşumunda aranan anıtsallık nitelikleriyle Klassis ile ortak bir yapıya sahiptir.

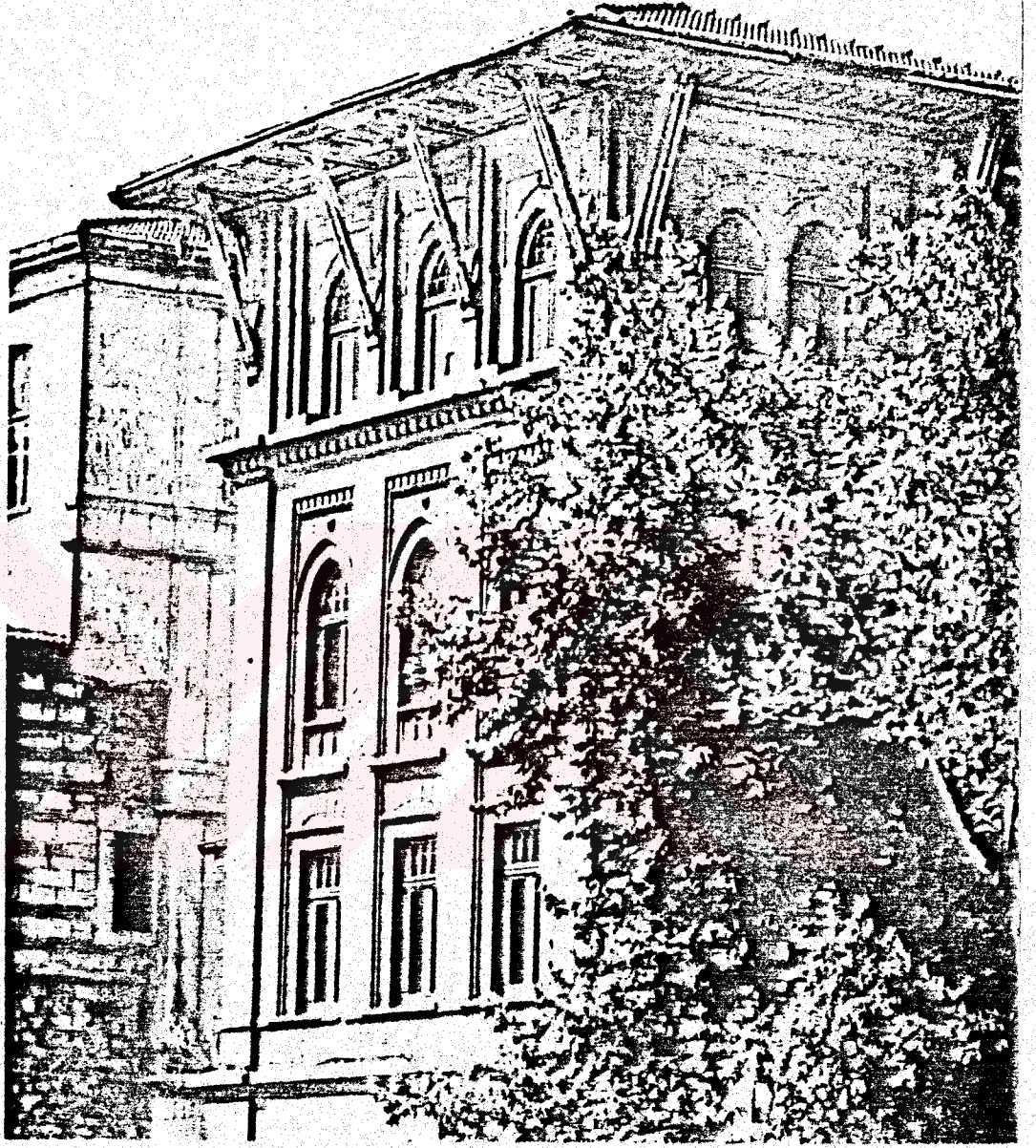


Foto. 5.8. Defter-i Hakani, İstanbul, Vedat Tek, 1908. Klassis içinde önemli bir yer tutan villalarda ise sivil mimarlık etkileri açıktır. Bu etkide Klassis'i, ikinci ulusal mimarlık dönemine ve Sedat Hakkı Eldem'e bağlamaktadır. Villaların genel oranları, saçak ve saçak süslemelerinin yanı sıra, zemin katta uygulanan sıva dokusu ve derzlerle kesme taş izlenimi yaratılmak istenmiştir.

Klassis'in saçak altlarında kullanılan kaset sistem ve

bu sistem için seçilen renk ise özellikle Sedat Hakkı Eldem'in Bilimer Yalısı (1980-1981) saçak kaset sistemini anımsatmaktadır.



Foto. 5.9. Klassis, Havuz Villaları.



Foto. 5.10. Bilimer Yalısı, İstanbul, S. H. Eldem, 1980-81. Şunu da özellikle belirtmek gerekir ki, S. H. Eldem'in konutlarında ve yalılarında yorum çabası büyüktür ve diğerlerinden hemen ayırt edilebilecek özgün bir Sedat Hakkı Eldem üslubundan söz edilebilir. Oysa Klassis villaları, sivil mimarlık örneklerine oldukça yakındır.



Foto. 5.11. Klassis, Havuz Villalarından saçak ayrıntısı.

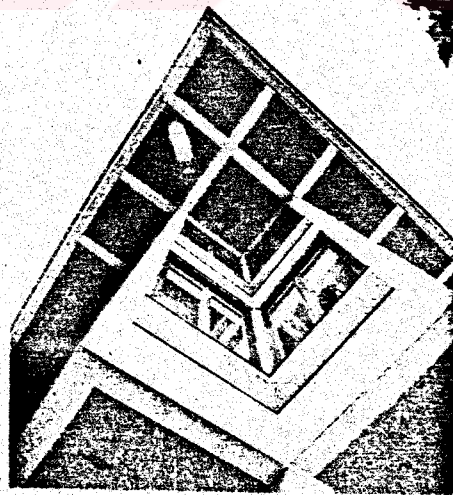


Foto. 5.12. Bilimer Yalısı'ndan saçak ayrıntısı.
Geleneksel Türk mimarlığının yanı sıra, Klassis'te etkin bir şekilde hissettirilen bir Roma eğilimi vardır. Villaların Roma villaları ile biçimsel ilişkisi vardır. Sütun başlıklarında da, yine Roma'yı hatırlatacak bir şekilde popülerleştirilmiş Toskan Dor'u

kullanılmıştır. Yatak odaları önündeki balkon korkuluklarında ve kemerlerde Roma-Rönesans karışımı etkiler vardır.



Foto. 5.13.Klassis, Havuz Villaları.



Foto. 5.14.Klassis, Kral Dairesi ve Y. Odaları.

Pencere doğramalarının tasarımı, çini süslemeler ve kimi kabartma sıva süslemelerinde art-deco etkileri görmek mümkündür.

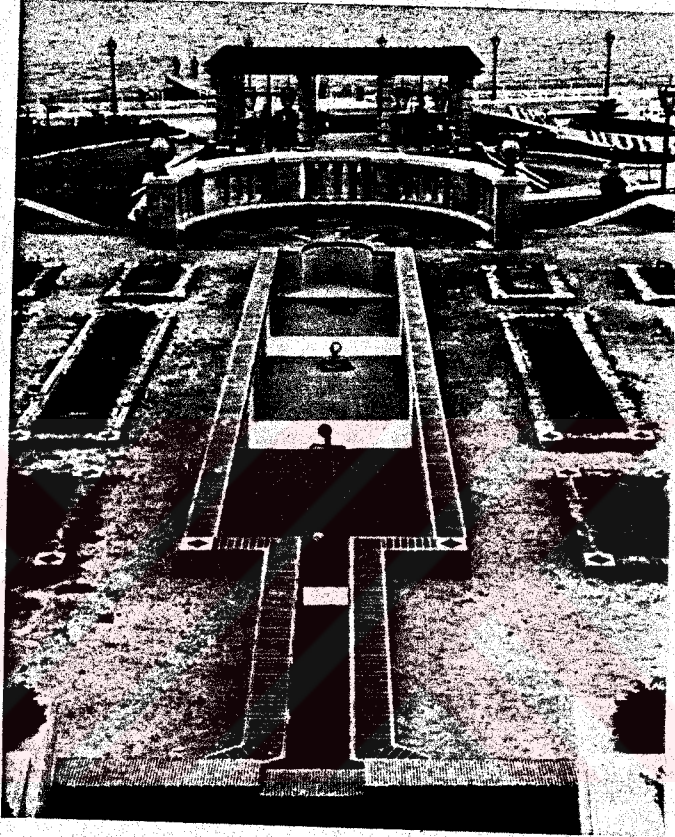


Foto. 5.15. Klassis, Süs Havuzu.

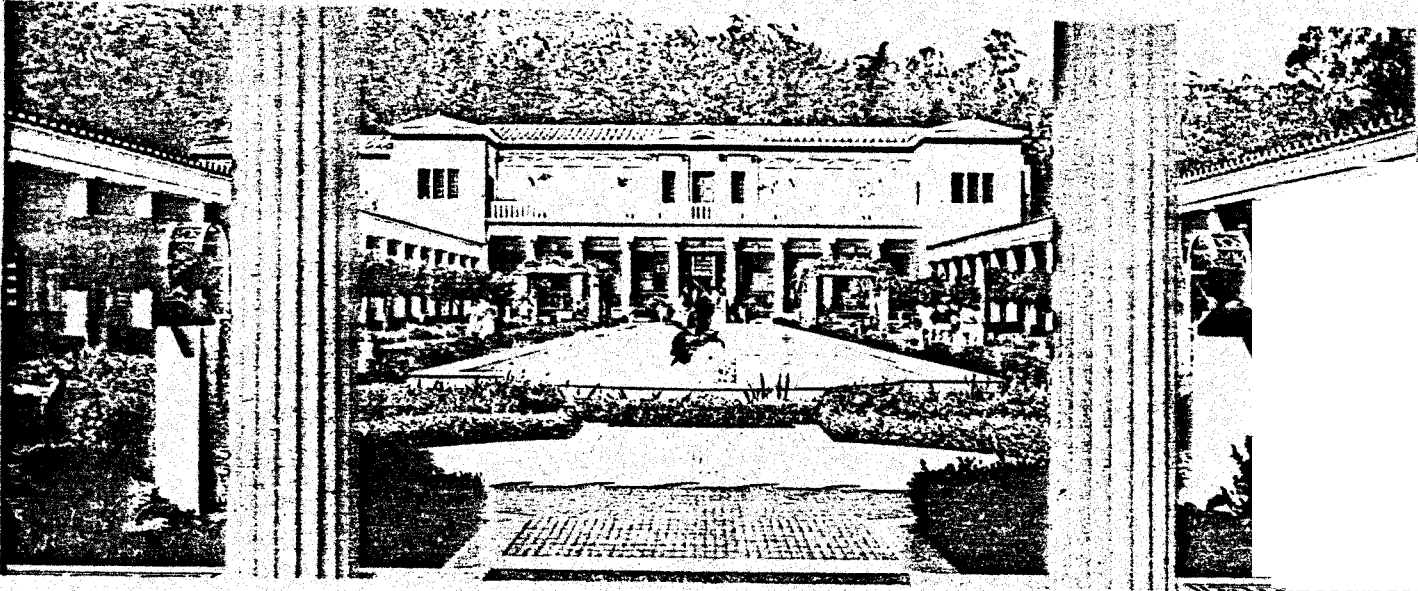


Foto. 5.16. Paul Getty Müzesi, Los Angeles, Langdon ve Wilson, 1970-73. Havuz detayı.

Los Angeles'te Langdon ve Wilson ikilisi tarafından 1970-1973 yılları arasında gerçekleştirilen Paul Getty müzesinin avlusundaki havuzun bir minyatür örneği de Klassis'in simgesel repertuarının parçalarından birini oluşturmaktadır.

"Süslenmiş baraka" olarak Klassis, program ve strüktürün emrindedir ve önemli olan bu programı olumlayacak, onu teşvik edecek simgeleri bulmaktır. Bu simgelerle işlev arasında doğrudan bir bağlantı yoktur. Aynı "baraka" geleneksel Türk mimarisi simgeleri yerine bambaşka simgeler de taşıyabilirdi. Bu ne işlevsel biçimlenişinde, ne de simgesel hedefinde herhangi bir değişikliğe yol açmazdı. Önemli olan simgelerin kullanılış biçimidir. Simgelerin görevi dikkat çekme ve yüzeysel de olsa değişik olanı vurgulamaktır.

Sıradan olanı stilistik olarak zenginleştirme üzerine kurulu bir mimarlığın ürünü olan Klassis'in amacı; alışılmış, değişik olma özelliğini yitirmiş bir grup fonksiyona, farklı simgesel elemanların kullanımıyla çekicilik kazandırmak ve kapsamlı bir "styling operation" gerçekleştirmektir. Bol simgesel eleman kullanımına rağmen, simgelerin belirsizliğini ve "açık" anlamlılığını hedeflemiyerek modern sanat anlayışlarının uzağına, popüler kültür ürünlerinin yakınına düşmektedir.

5.4. Klassis Resort'un Mimari Bildirişim Nitelikleri
Sahip olduğu mimari niteliklerle Klassis gerçek bir tüketim diline sahiptir. Tıpkı televizyon ve resimli roman gibi özel bir gayret göstermeden algılanır ve tüketilir. Tüketici üzerindeki etkisi yatıştırıcı ve kandırıcıdır. Ne eski yaşamı algılama biçimine belirli bir eleştiri ve dönüştürme getirmektedir, ne de yeni bir algılama biçimi önermektedir.



Foto. 5.17. Klasik, İstanbul.

X Venturi'nin tercih ettiği gibi, Klasik otelinde simgesel değerler biçimsel ilişkilere ağır basmıştır. Ancak bu simgeler tüketiciye, tıpkı moda ve diğer popüler kültür ürünleri gibi, kitle iletişimi seviyesinden seslenmektedir. X Popüler kültür içinde bildirilerin oluşmasını ve tüketilmesini herkes tarafından paylaşılan şifreler yönlendirir ve bildirinin tüketilmesinden sonra şifrede yeniden bir yapılanma sözkonusu olmaz. Chomsky'de "rule-governed creativity" olarak adlandırılan bu durum, yine Chomsky'nin "rule-changing creativity" olarak adlandırdığı antiteziyle sanatsal yaratının temel diyalektiğini oluşturur.



Foto. 5.18. Klasik, Havuz Villaları, İstanbul.

Postmodernizmin temel savlarından biri, belki de en önemlisi seçkin sanatı son verme iddiasıdır. Daha önce belirtildiği gibi, L.Fiedler modern sanatın seçkin karaktere sahip olduğunu ve hayatıyetini uzun süredir kaybettiğini iddia etmektedir. Bu savın mimarlıktaki doğal uzantısı ise, Venturi'nin "main street is allmost allright" sloganıdır. Bu slogan uyarınca, postmodern dönemde kitle toplumunun değerleri mimarlık söylemine katılmaktadır. Bundan böyle, tüm diğer sanatlar gibi mimarlık da referanslarını popüler kültür ürünlerinden almalıdır. Jencks'in belirttiği gibi, mimarın kitsch olmayan bildiriler üretmek gibi bir amacı yoktur; onun sorunsalı var olan mimarlık diline uymaktır. İşte Klassik'in ve giderek Türkiye'deki diğer postmodernist tasarımların büyük bir kısmının son derece önemli iç çelişkileri bu noktadır.

XKlassik'in kültürel referansları popüler değildir. Birinci ve ikinci milli mimarlık dönemlerine, dolayısıyla Türk kültürüne ait kimi biçimsel elemanların kullanımı, Klassik'in mimarlık söylemini popüler kılmaya yetmemektedir. Bu iki dönem ve onların referans aldıkları klasik Osmanlı kültürü ve klasik folklörümüzün, günümüz

popüler Türk kültürü içinde barındıklarını iddia etmek çok zordur, bugünkü popüler kültürümüz bunları içermemektedir.. Böyle bir kültürel alt-yapıya sahip tüketici (kullanıcı) için Klassis'in şifrelerinin çözümü, bildirinin okunması düşünüldüğünden daha zordur. Bildirilerin doğru alımlanması ancak belli bir mimarlık / mimarlık tarihi kültürü gerektirmektedir. Bu nedenle Klassis'in garip bir elitist tavrı olduğu söylenebilir. Bu elitizmin Venturi popülizmiyle bağdaşmadığı açıktır.



Foto. 5.19. Klasis.

Başlangıçta da belirtildiği gibi batılılaşma özlemi garip bir biçimde batı düşüncesine uzak kalmaktadır. Türkiye popüler kültürünü yansıtacak bir postmodernizmini araştırmak ve dahası kendiliğinden oluşan anonim bir mimarlık dilini saptama ve buna uyma çabaları yerine, popülist olduğu var sayılan bir mimarlığın elitist örneklerini verebiliyoruz. Bir düşünceyi anlamak ve yaşamak yerine, postmodernizmi de

her zaman olduğu gibi, "düşünülmemiş" düşünce olarak transfer ediyoruz. Batılılar ise bir düşünceyi doğal ortamında yaşamının verdiği rahatlıkla, Türkiye'nin popüler kültürünü, son derece önyargısız ve çok daha rahat yakalıyorlar. Venturi'nin gerçekten sıradan ve çirkine ait olan kuramını, "sıradan" ve "çirkin" haline getirdik.

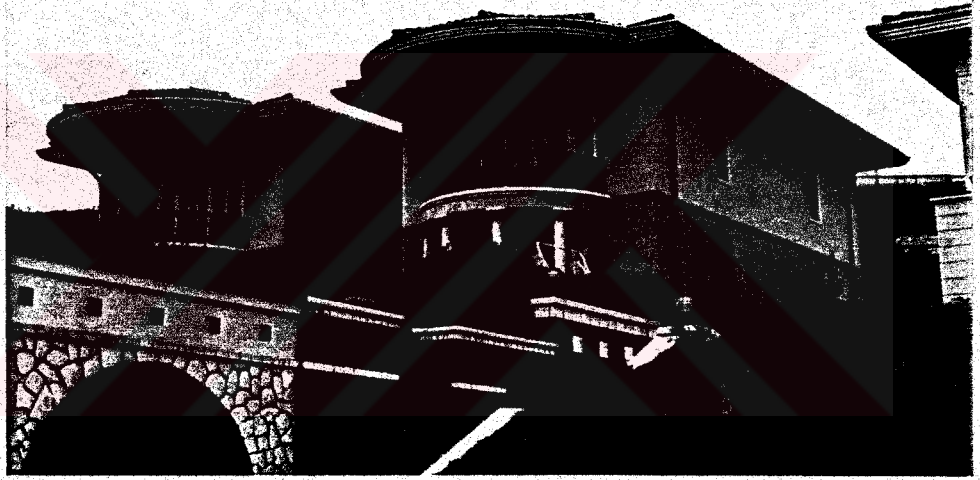


Foto. 5.20. Klassis, Villalar, İstanbul.

Öte yandan yerli popülizm, Türkiye'deki toplumsal gelişmeler karşısında artık yetersiz kalmaktadır. Mimarın emeğini talep eden grup, mimardan çoğunlukla kitsch üretmesini de istiyor. Hem bu grubun büyük çoğunluğunun, hem de mimarın batıya yönelik tutumlarından dolayı ürettikleri kitsch, doğal olarak, gecekondü ya da kırsal kesimde oturanların talep ettiği kitsch'le aynı nitelikte olmuyor. Türkiye'de bazı toplumsal grupların kitsch açısından da batıyla bütünleşme arayışı içinde olduğu söylenebilir. İşte bu grubun da Klassis'in seslendiği kesim olduğu söylenebilir. Gerek Klassis Resort ismi, gerekse otelde yaygın bir biçimde kullanılan Forum, Consilium, Oratorium ya da Atrium gibi isimler de bu gruba yöneltilmiş son derece açık

işaretlerdir. Forum, consilium, oratorium ve atrium gibi isimlerle Roma'ya yönelttiği atıflar "alafranga" tüketicilere seslenirken, Türk mimarlığına yönelen atıflar "alaturka" tüketicileri memnun etmeye yöneliktir. Göndermelerin çeşitliliği entelektüel ihtiyaçları karşılarken, tesisin ihtişamı sıradan müşteriyi "oyalamaktadır".

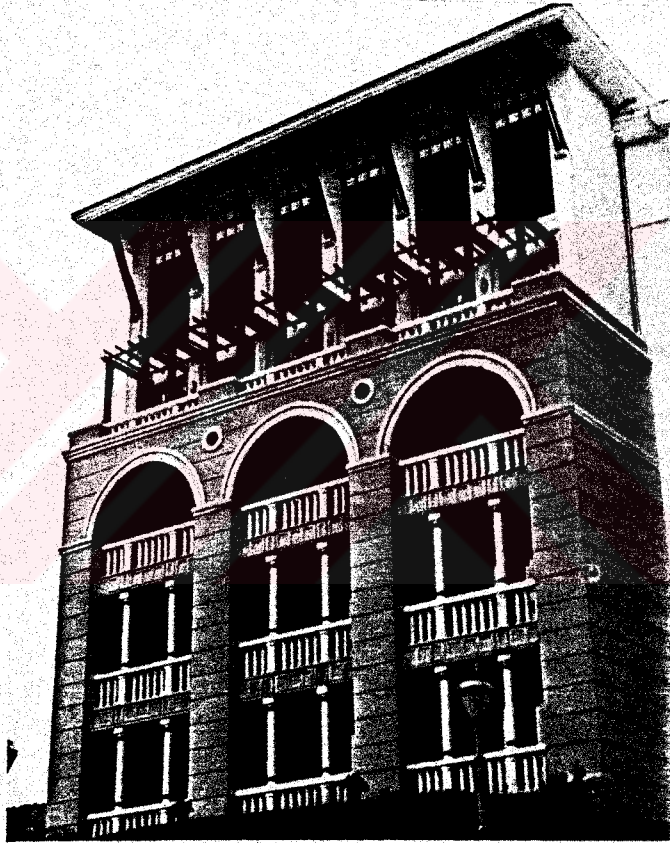


Foto. 5.21. Klassis Resort, İstanbul, Yatak Odaları.

XTürkiye'nin yaşadığı ve kimliksizliğe varan kültürel parçalanmışlık, özellikle popüler düzeyde son derece ileri bir aşamadadır. Birbirlerinden önemli farklılıklarla ayrılan, pek çok popüler söylem birarada var olabilmektedir. XAslında bu durum, bu söylemleri talep eden tüketiciler var olduğu sürece doğal ve sağlıklı bir olgudur. XFarklı niteliklere sahip toplumsal grupların kendi ifade biçimlerini ve ortak kültür dillerini bulmaları, canlılık işaretidir. Yanlış olan, popüler söylemlerden herhangi birinin diğerlerinden daha

üstün ve daha "kültürlü" olduğunu iddia etmek ve tüketim kültürüne hiç bir zaman sahip olamayacağı saygınlığı kazandırmaya çalışmaktır. L.Fiedler'i hatırlarsak, bugün büyük çoğunluğun sahip olduğu kültürün saygınlık, seçkinlik ile ilgisi olmadığını görürüz. Kendisi giderek pornografiyi bile popüler kültürün tezahürlerinden biri olarak kabul etmektedir. Bu söylemler kendilerini üreten farklı toplumsal gruplar nedeniyle değişik içeriklere sahip olabilirler, ama biçimsel olarak ortak bir yapıları vardır; buda bir söylemin popüler olmasını sağlayan yapıdır.

Özetle söylenmesi gereken, Klassis otelinin kitle iletişimini hedefleyen popüler bir mimari söyleme sahip olduğudur. Böyle bir söylemi talep eden tüketiciler oldukça, bu ihtiyacın tatmin edilmesi normaldir. Bireylerin ve giderek grupların, popüler düzeyde kendi ifade biçimlerini bulmaları anlamında Klassis, belli bir serbestleşme ve rahatlamanın biçimsel örneğidir. Ancak bugün için kendisini talep eden grubun, Klassis'in biçimsel özelliklerini ithal ettiğini ve düşünsel arka planını kavrayamadığını rahatça söyleyebiliriz. Bu nedenle Klassis'in kendilerini tam olarak ifade eden özgün üretimleri olmadığını, sadece kendileriyle benzeştirdikleri batılı gruplara öykündüklerini ileri sürebiliriz. Popüler niteliklerinden dolayı tarihsel referansları yüzeyseldir, derinlemesine bir geçmişle hesaplaşma ya da ideolojik perspektifi sorgulama gibi bir kaygısı yoktur. Aksine tüm popüler söylemlerin gerçekleştirdiği gibi, kendisini talep eden ideolojinin beklentilerini eksiksiz vermeye çalışarak, onu olumlamaktadır.

SONUÇ:

Bir kültür görüngüsü olarak mimarlığın, bildirişim açısından incelenmesi, mimari iletişimin nitelikleri üzerinde bize yeni bilgiler vermektedir. Kitle iletişim aracı olmaya yatkın bir medya olan mimarlık, estetik iletişimi gerçekleştirebilmek için gerekli kimi olanaklara da sahiptir ve bu olanakların neler olabileceği konusunda göstergebilim bize bazı ipuçları sağlamaktadır.

İkinci bölümde gösterildiği gibi, medyalar genelde "soğuk" ve "sıcak" olarak ikiye ayrılmaktadır: "Sıcak" medyalar tek ve yoğun biçimde tanımlanmış duygu ya da düşünce iletirler. Buna karşın "soğuk" bir medya datalarla tamamen doldurulmamıştır, alıcının tamamlamasına ve katılımına açıktır. "Sıcak" bir medya ise tamamlanmış olarak verilir, tüketicinin katılımına kapalıdır. Mimari nesnenin estetik değerinin önemi de buradadır. Giderek daha çok "soğuk", katılıma açık estetik nesneler, yapıtlar üretilmektedir, ancak bunların hiçbirinin tüketimi dolaysız ve kendiliğinden değildir. Oysa mimarlık ve tasarım nesneleri gündelik hayatımızın bir parçasıdır. Estetik tüketimi gündelik hayatımızın doğal bir parçası kılmada, dolaysızlığıyla mimarlık ve tasarım nesneleri önemli rol oynama şansına sahip. İşte "soğuk" medya olarak mimarlık yapıtı çoğulculuğu, biçimselin ötesinde, aynı işlevin farklı farklı yaşanabilme olanağı olarak da kavramalıdır.

X Mimarlık nesnesi aynı zamanda kollektif belleğimizin de bir parçasıdır. Geçmişle bugün arasındaki kültürel

bağdır. Fakat bu bağ popülist eklektisist tavırlarla ve t.v., basın, reklam gibi, mimarlığa oranla "sıcak" medyalar aracılığıyla zedelenmiştir. Böylece tasarımda kullanılan tarihsel alıntılar ne eski bağlamlarını gösterebiliyorlar, ne de yeni anlamlar üretebiliyorlar. En fazla kendi kendilerini göstererek, tarihe karşı bir hoşgörü ideolojisini işaret ediyorlar. X

Mimari nesnenin simgesel işlevlerinin, Jencks'in sandığının aksine, yalnızca eğretileme ve benzetme olarak ortaya çıkmadıklarını yine göstergebilim ortaya koyuyor. Aksine kollektif belleğin bir parçası ve geçmişle bugün arasında kültürel bir bağ olarak mimarlık nesnesinin simgesel işlevi, belli bir toplumsal kullanım değeri ve uzlaşma olarak ortaya çıkıyor. Sözgelimi, Utzon'un Sydney opera binasına çiftleşen kaplumbağalar benzeri metaforlar bulmaya çalışmak, yapının simgesel işlevlerini tüketmekten uzak kalır. Oysa aynı yapının rasyonalist/pozitivist, ruhbilimsel, tematik, tarihsel vb. pek çok okumayla bir dizi anlamsal işlevi ortaya çıkarılabilir. Jencks'in sandığı gibi, öncesi ve sonrası olmayan keyfi metaforlarla karşı karşıya değiliz; aksine, üçüncü bölümde saptandığı gibi, konuşulmaya başlandığı anda, biz başlamadan hemen önce yarıda kalmış, orada durayazan bir sözü uzatmak durumunda kaldığımızı bilmemiz gerekir.

Mimarlık, ne kendisinin dışında belirlenen gösterilenleri (işlevsel ya da simgesel) anlatacak gösterilenler bulmak, ne de gösterenlerin dizgesi vasıtasıyla gösterilenlerin akışını yönlendirmektir. Birinci halde mimar, kendisinin oluşumuna katılmadığı sosyolojik ve politik yargılara tabi olan popülist bir konumdadır. İkinci halde ise, modern mimarlık tarihinde görüldüğü gibi, mimar tarihin yaratıcısı olarak kabul edilir. Oysa gösterenlerle,

gösterilenler arasındaki ilişkiyi bilen bir tasarımcı için sorun, üçüncü bölümde belirtildiği gibi, değişebilir düzanlamsal işlevler (kullanım işlevi) ve "açık" yananlamsal işlevler (simge işlevi) tasarlamaktır.

Doğu ile batı kültür sistemleri arasındaki en ilginç farklardan biri çelişki/karşıtların birlikte var oluşu konusundadır: Doğuda özne, batıdaki gibi, çelişkileri sıraya koyan ve onları sentezleyen birleştirici merkez değil, tam tersine, çelişkilerin hiçbir zaman çözülmeksizin karşılaştıkları, birbirinin üzerine bindikleri ve karıştıkları, dağınık ve kaotik bir yerdir. Batıda çelişkiler belirlenir, sıraya konur ve çözülürler; böylece aşırlılar. Çelişkili yaşama istenmemektedir. Gerek Aristo'da gerek Hegel'de batı felsefesinin özeti, çelişkiler ve sentezle birliği/bütünlüğü kurmaktan ibarettir denilebilir. Doğu kültüründe çelişkilerle yaşanmaktadır. Batı düşüncesinde akla ve yaratıcılığa konan sınırlar (ki bunlar akıl için duygudan arınmak, yaratıcılık için temel tasar kurallarıdır) doğu düşüncesinde kaldırılmakta ve duygu desteği ile akla adeta kanat takılmaktadır.

Batıda akıl ve duygu karşıt kavramlardır. Batılı tasarımda bunlar bir bütün içinde birlikte olamaz. Yani hem rasyonel, hem de irrasyonel mimarlık özellikleri bir yapıda aynı ağırlıkta bulunursa, bu başarılı sayılmaz. Akıl ve duygu batıda zaman ve mekan olarak karşıt tutulmaktadır. Doğuda ise, akıl ve duygu birlikte bulunmaktadır. 20. yüzyıl batı düşüncesinin en büyük sorunlarından biri bu akıl/duygu karşıtlığını, başka bir söyleyişle rasyonalist/pozitivist düşünce sistemini aşmaktır.

Batı düşüncesinde başlayan, akılla duyguya aynı oranda verilen önem, rasyonalist düzenin aşılması ve

kültürel özün geleceğe taşınması gibi özellikler, acaba yeni bir yüzyıla girerken, yeni bir devrimi mi başlatmaktadır?

Bu noktada Türkiye'nin batı mimarlığını, 10-20 sene geriden ve biçimsel olarak takip etme alışkanlığından kurtulma şansı daha fazla görülmektedir. X Gelenekten yararlanmak, tarihsel sürekliliği kurmak dendiği zaman genelde yapılan, kültürün sadece mimarlıkla ilgili yanını ele alıp buradaki bazı mekan anlayışlarını ya da yapısal öge ve biçimlerini seçmeci veya popülist bir tutumla günün mimarisinde kullanmak anlayışını, Türkiye'nin aşması bir anlamda daha kolay olmalıdır. X Batıda gelişen rasyonalizm eleştirisinin "düşünülmüş" düşünce olarak kavranması, eğer toptan unutulmadıysa, Türkiye'deki akıl ve duygu karşıtlığını yadsıyan doğu düşüncesiyle olumlu bir ilişkiye girmesi beklenebilir. Böylece, "geleceği geçmişten kurmak", "değerlerin özünü almak" gibi sözlere rağmen yapılmakta olan, yaratıcılık özelliği kısıtlı bir yorumculuk, bir biçimcilik ya da kopyacılığın ötesine geçerek, gerçek anlamda entelektüel bir yaratma eylemi olarak mimari tasarım gerçekleştirilebilir.

Bu durumda, Klassis ve benzer nitelikteki tasarımların, batıda yaşanan rahatsızlığın olduğu gibi Türkiye'ye taşınması oldukları söylenebilir. Gerek mimarlıkta ve diğer disiplinlerde ki rasyonalizmi aşma çabalarına, gerekse Türkiye'nin düşünülmemiş düşünce ithali probleminin çözümüne olumlu katkıda bulunmadıkları açıktır.

X Eğlendirici ve oyalayıcı tavrıyla, bir anlamda işleviyle uyum içindedir. Klassis'in iletişim kurmayı hedeflediği kitleye yönelik, popüler bildirişim yöntemleri kullanması amacıyla çelişmemektedir. Ancak referanslarını batı popüler kültüründen ve geçmiş

kültürümüzden seçmesi, yani toplumumuzun yaygın kültüründen seçmemesi sonucu kendi içinde garip bir seçkinciliği barındırmasına neden olmaktadır. X Bu durum "düşünülmemiş" düşüncenin tipik bir sonucudur. Klassis'te gördüğümüz postmodernizm, hiç bir postmodernizm tanımına girmemektedir. Ne Fiedler'in ne de Lyotard benzeri felsefecilerin tanımlarına uymamaktadır; sadece onlara yüzeysel olarak benzemektedir.

Klassis'in bir önemli özelliği de günümüzde tasarım yetkinliğinin mutlaka düşünsel bir arka planla beslenmesi gerektiğini göstermesidir. Bu zorunluluk sadece estetik yaratma için değil, belki ondan daha çok, popüler kültür düzeyinde gerekmektedir. Aksi taktirde popüler olması gereken bir mimarlık ürünü, içinde bulunduğu topluma yabancılaşmaktadır. Belli düşünce silsilesinin sadece biçimsel sonuçlarını ele almak bir aktarmacılık ve eklektisizm doğurmaktadır.

Görüldüğü gibi, Klassis böylesi bir eklektisizme sahiptir; gerek simgelerin seçimindeki keyfilik, gerekse simgelerle işlev arasındaki nedensizlik ilişkisi bahsedilen eklektisizmi doğurmaktadır. Oysa daha önce gösterildiği gibi işlev ve simge arasında bire bir belirleyicilik yoksa da, bu ilişki tamamen nedensiz ve keyfi de değildir.

Klassis benzeri örnekler tekil olarak bir renk ve çeşitlilik oluşturmaktadırlar. Ancak bu anlayışın hızla yayılması ve taklitlerinin ortaya çıkması çok tehlikeli bir durum oluşturmaktadır. Sadece mimarlıkta değil, diğer sanat dallarında ve popüler kültür ürünlerinde çoğalan bu tarz eserler gerçek sanat eserlerinin alanını daraltmaktadır; gittikçe hakimiyeti artan, belirleyici olan alan ise piyasa kurallarıdır.

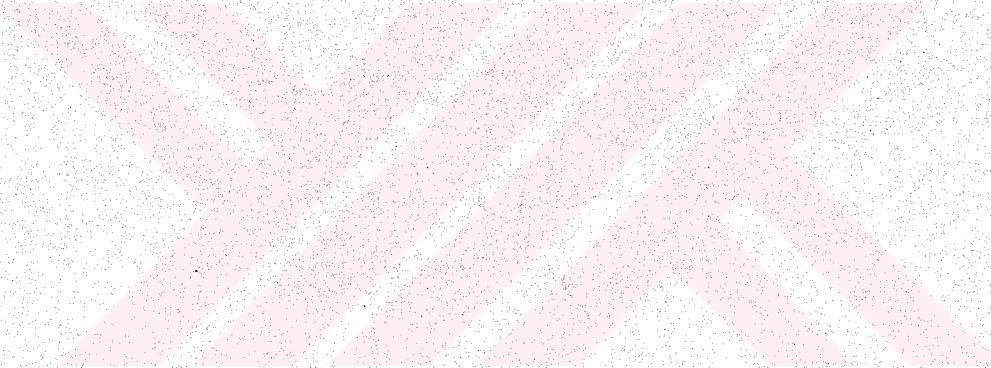
- [1] GÖKBERK, Prof.Dr. Macit, Felsefe Tarihi, Bilgi, Ankara, 43-45, 1974.
- [2] LYOTARD, J.F., Postmodern Durum, Ara, Istanbul, 27-30, 1990.
- [3] İNAN, Kemal, Pozitivizmin Aydınlanması, Toplum Ve Bilim 27, 75-103, güz, 1984.
- [4] HORKHEIMER, Max, Akıl Tutulması, Metis, 60-63, 1986.
- [5] a.g.e., 74-78.
- [6] LYOTARD, a.g.e., 47-52.
- [7] GÖLE, Nilüfer, Mühendisler ve İdeoloji, İletişim, 24-28, 1986.
- [8] MARDİN, Prof.Dr.Şerif, İdeoloji, Turhan Kitabevi, Ankara, 90-93, 1982.
- [9] a.g.e., 98-102.
- [10] HABERMAS, J., Technology and Science as a Ideology, in Towards a Rational Society, Boston, 65-107, 1971.
- [11] COWARD/ELLIS, Dil ve Maddecilik, İletişim, Istanbul, 1985.
- [12] VARDAR, Berke, Göstergebilim, Barthes ve Göstergebilim İlkeleri, Göstergebilim İlkelerine yazdığı önsöz.
- [13] DENKEL, Prof.Dr.Arda, Anlamanın Kökenleri, Metis, 20-22, 1984.
- [14] DUBOIS/KAIL, Saussure Öncesi Dil Çalışmaları, TDK Yay., Dilbilim Seçkisi içinde.
- [15] TÜMERTEKİN, A., Peirce'in Gösterge Anlayışının Ana Hatları, FDE Dergisi sayı 2, 1978.
- [16] SAUSSURE, F.de, Genel Dilbilim Dersleri, Birey ve Toplum Yay., Ankara, 38, 1985.
- [17] BARTHES, Roland, Mythologies, Paladin, London, 82, 1976.
- [18] ECO, Umberto, Einführung in die Semiotik, W.Fink Verlag, München, 130, 1972.
- [19] a.g.e., 167.

- [20] MARDİN, a.g.e., 110-112.
- [21] TUMERTEKİN, a.g.e.
- [22] BARTHES, Roland, Göstergebilim İlkeleri, Kültür Bak. Yay., Ankara, 31-33, 1979.
- [23] a.g.e., 61.
- [24] ECO, a.g.e., 1972.
- [25] SAUSSURE, a.g.e., 67.
- [26] ECO, a.g.e., 1972, 168.
- [27] CHOMSKY, Noam, Language and Mind, Harcourt Brace, New York, 1968.
- [28] BELGE, Doç.Dr.Murat, Christopher Claudwell Estetiğinin Eleştirisi, yayınlanmamış doç tezi, İ.Ü., 70-73, 1979.
- [29] ECO, a.g.e., 1972, 205.
- [30] a.g.e., 1972, 217.
- [31] a.g.e., 1972, 232.
- [32] a.g.e., 1972, 240.
- [33] DELLA VOLPE, Galvano, Critique of Taste, New Left Books, London, 1978.
- [34] a.g.e., 83.
- [35] a.g.e., 90-92.
- [36] a.g.e., 110.
- [37] GIDEON, S., Space, Time and Architecture, Harvard, New York, 47, 1944.
- [38] a.g.e., 67.
- [39] ECO, Umberto, Das offene Kunstwerk, Suhrkamp Frankfurt/M., 77-80, 1977.
- [40] a.g.e., 97-102.
- [41] BATUR, Enis, Estetik Ütopya, B/F/S/ Yay.,
- [42] ECO, a.g.e., 1977, 137.
- [43] ECO, a.g.e., 1977, 152.

- [44] ADORNO, T.W., *Philosophy of Modern Music*, Seabury Press, London, 40, 1973.
- [45] LYOTARD, a.g.e., 61.
- [46] ECO, a.g.e., 1977.
- [47] ECO, a.g.e., 1972, 187.
- [48] ECO, a.g.e., 1972, 192.
- [49] BARTHES, a.g.e., 1976, 131.
- [50] ECO, a.g.e., 1972.
- [51] a.g.e., 210.
- [52] a.g.e., 218.
- [53] LEVI-STRAUSS, Claude, *Mit ve Anlam*, Alan, Istanbul, 1986.
- [54] ECO a.g.e., 1972, 228.
- [55] a.g.e., 235.
- [56] a.g.e., 242.
- [57] a.g.e., 205.
- [58] a.g.e., 212.
- [59] DOLTAŞ, Dilek, *Postmodernizm, Aporia ve Logos*, Toplum ve Bilim 41, bahar, 1988.
- [60] NEWMAN, Oscar, *Whose Failure is Modern Architecture*, in *Arch. for People*, ed. by B.Mikellides, H.K.&W., New York, 45-59, 1980.
- [61] JENCKS, Charles, *Die Sprache der postmodernen Architektur*, DVA., Stuttgart, 1980.
- [62] GÖKBERK, a.g.e.
- [63] JENCKS, C., *Irrational Rationalism: The Rats since 1960*, in *Rationalism*, ed. by Dennis Sharp. 1981.
- [64] CASSIRER, Ernst, *The Philosophy of the Enlightenment*, Princeton, N.J., 1951.
- [65] PORTHOGEŞİ, P., *Ausklang der modernen Architektur*, DVA., 1983.

- [66] POPPER, K., Conjectures and Refutations, Harvard, New York, 227-238, 1962.
- [67] WELSCH, W., Architektur ist nicht alles, Bauen+ Wohnen 11, 1988.
- [68] HABERMAS, J., Moderne und Postmoderne Architektur Der Architekt Heft 2, 1982.
- [69] NEWMAN, a.g.e., 45-59.
- [70] SCULLY, V., Modern Mimarlık, Çevre Yay. 1980.
- [71] KOETTER, F., Notes on the In-Between, The Harvard Architecture Review VI, Spring, 1980.
- [72] RUSSELL, B., Aylaklığa Övgü, Say Yay., Istanbul, 1983.
- [73] FOUCAULT, M., Interview with M.F., Skyline, March 1982.
- [74] SCULLY, a.g.e., 45-47.
- [75] GRAFF, G., The Myth of the Postmodernist Breakthrough, in The Novel Today, ed. by M. Bradburry, Fontana, 130-162, 1982.
- [76] LYOTARD, a.g.e., 70-71.
- [77] FRAMPTON, K., Modern Architecture and the Critical Present, Architectural Design 7/8, 1982.
- [78] JENCKS, C., The Perennial Architectural Debate, in Abstract Representation, ed. by Dr. A. Papadakis, AD Profile, London, 1983.
- [79] VENTURI, R., Learning from Las Vegas, MIT Pres, 1982.
- [80] a.g.e., 42-58.
- [81] RYKWERT, J., Ornament ist kein Verbrechen, Dumont, 1983.
- [82] JENCKS, a.g.e., 1980, 84-85.
- [83] ECO, a.g.e., 1977.
- [84] LYOTARD, a.g.e., 72.
- [85] ROSSI, Aldo, Special Issue Aldo Rossi, A+U, 1980.

- [86] JENCKS, a.g.e., 1983.
- [87] EISENMAN, P., Post-functionalism, Oppositions 6, Fall 1976.
- [88] LYOTARD, a.g.e., 84-85.
- [89] a.g.e., 92.
- [90] BAUDRILLARD, J., Agonie des Realen, Ullstein, Berlin, 1978.



EKLER:

A1) İlhan Usmanbaş, Özgürlük 1970.

A2) Piero Manzoni, Künstlerscheisse 1961.

Piero Manzoni, Linie von unendlicher Laenge 1960.

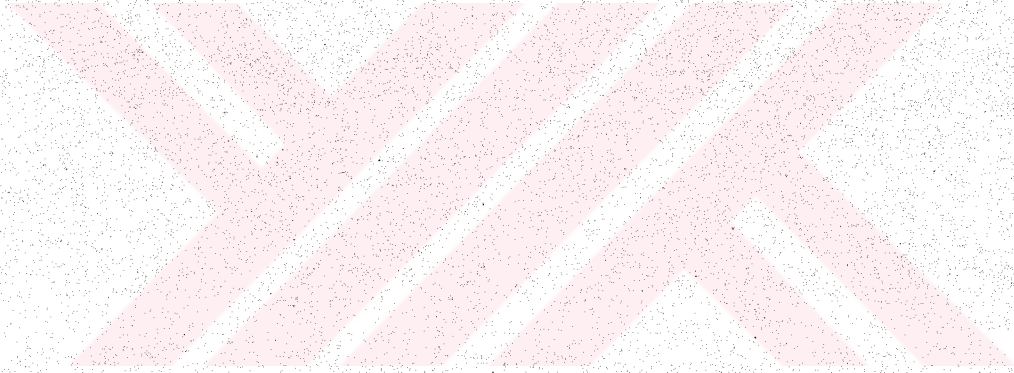
A3) Piero Manzoni, Künstleratem 1960.

Piero Manzoni, Künstlerscheisse 1961.

B1) İnsan boyutları ve yer ihtiyacı, Ernst Neufert.

B2) Le Corbusier, modern şehir.

B3, B4, B5) Le Corbusier, Plan Voisin.



malat ve yönetmen için

1970

Bas-Tenor.

Solda gösterilen notalar
ve yutsunda kılınan ses
gentilgi gözlemlenerek yapı-
lan legato çizgiler. Her az
iki notalık, ritim ve gur-
lük özgür. Her yarkın
afri. [Günün zinetmones
der verilebilir]
Kapanı ağız

Solda gösterilen notalar ile yukarıda belirtilen ses genişliği gözetilerek,

1) 2) 3) 4) 5) 6) 7) 8) 9) 10) 11) 12) 13) 14) 15) 16) 17) 18) 19) 20) 21) 22) 23) 24) 25) 26) 27) 28) 29) 30) 31) 32) 33) 34) 35) 36) 37) 38) 39) 40) 41) 42) 43) 44) 45) 46) 47) 48) 49) 50) 51) 52) 53) 54) 55) 56) 57) 58) 59) 60) 61) 62) 63) 64) 65) 66) 67) 68) 69) 70) 71) 72) 73) 74) 75) 76) 77) 78) 79) 80) 81) 82) 83) 84) 85) 86) 87) 88) 89) 90) 91) 92) 93) 94) 95) 96) 97) 98) 99) 100)

İsmi, bir mülküne bağli olmuştur. Gafin stasato eğitiler. Heceler: ta / tu / ti / ga / gi / ba (-ba)

Tunur I gibi.

Yönetmenin işaretine
[Aşağıya, a diğ. 1 aşağı] sıra
sılar his, ikizade bümün
söylenen ağır sesler. Gürlük.
seğilim. Seslerinin karından
dönüşümlük geçilir.

Soprano I giti.

Soprano F. giti.

4) Parpanan timunin yada
kainin sinir gontunon bn
6) Gontunon isletse guntile
vosit.

tempo alogur; s'inter varietatib' g're.
tempo e n'imo ad lib. ma relativo a lo spazio
un bachelo di tamburo

durata adattabile yada
s'inter yada paravariabile
ad lib. tesseralemabilior

Beste
a) b) c) d)

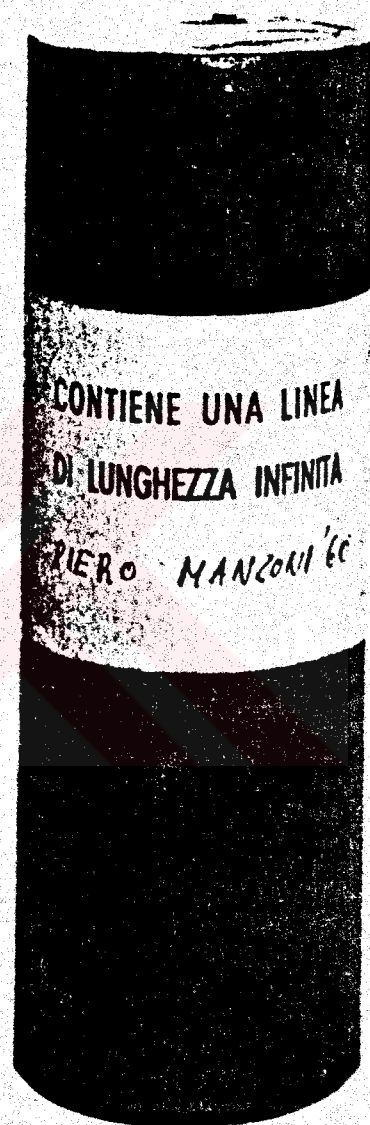
in gl'ia

Handwritten musical score for a string quartet, featuring parts for Violin I (Tr.), Violin II (Vi.), Viola (L.), Cello (C.), and Double Bass (Ba.). The score includes dynamic markings such as *ad lib.*, *forz.*, and *forz. vib.*, and tempo markings like *And.* and *Alleg.*. The notation includes various musical symbols, including notes, rests, and articulation marks.

Handwritten musical score for "The Rose Tree". The score is written on five staves: Treble, Bass, Alto, Tenor, and Grand Staff. The tempo is marked "l = 60-80". The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The melody is written in the Treble staff, with accompaniment in the Bass and Grand Staff. The lyrics "The Rose Tree" are written below the Grand Staff.

* 1,2,3'ün düzenlenişi: Düzenleniş, te belirtilenin dışında özgür yada gözetimcece verilir. Herbir numaranın tekrarı, yada varsa, parçacıklarının tekrarı özgür. Güntükler özgür yada gözetimce bağlı.

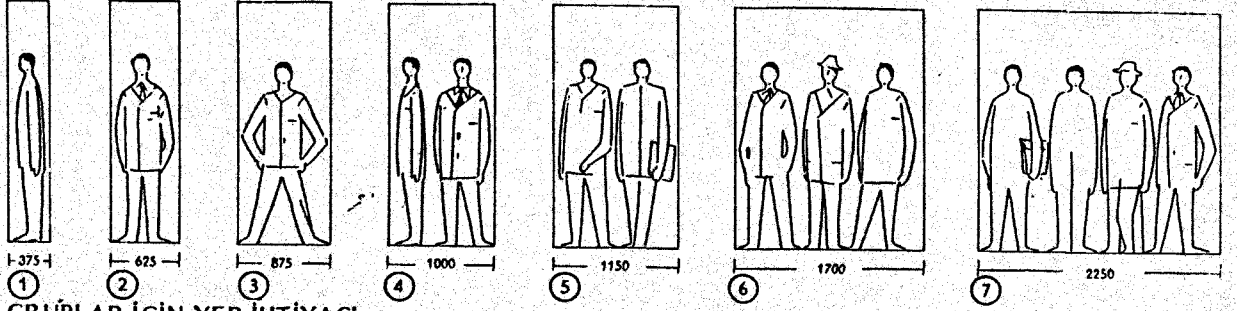
13



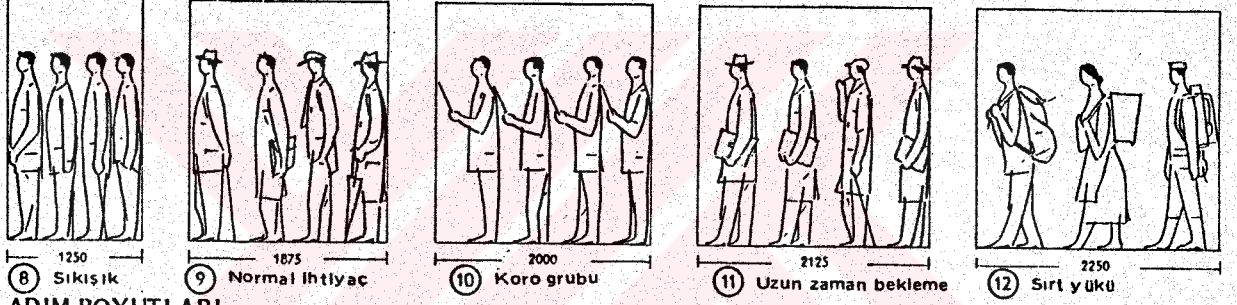


İNSANLAR BOYUTLAR VE YER İHTİYACI

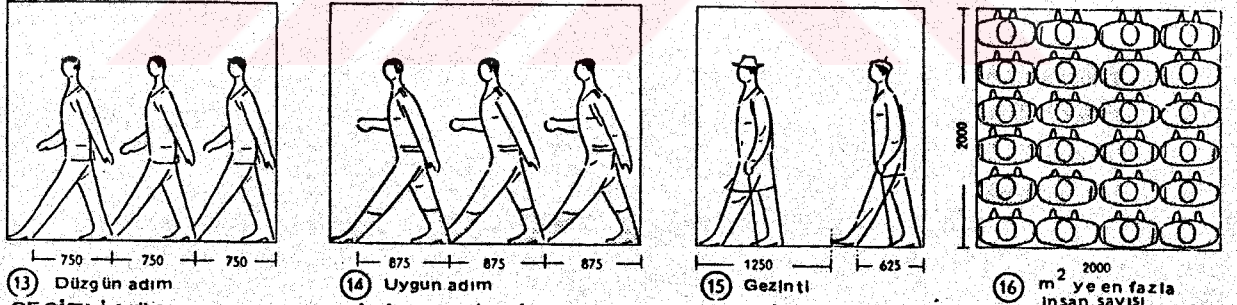
DUVARLAR ARASINDA YER İHTİYACI



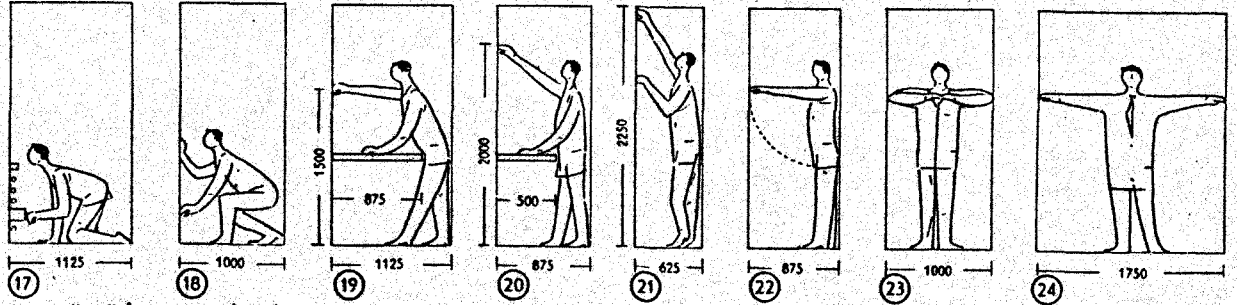
GRUPLAR İÇİN YER İHTİYACI



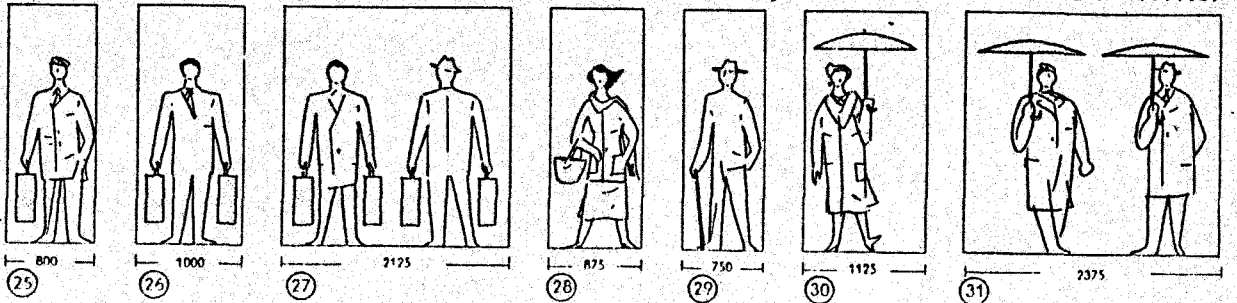
ADIM BOYUTLARI



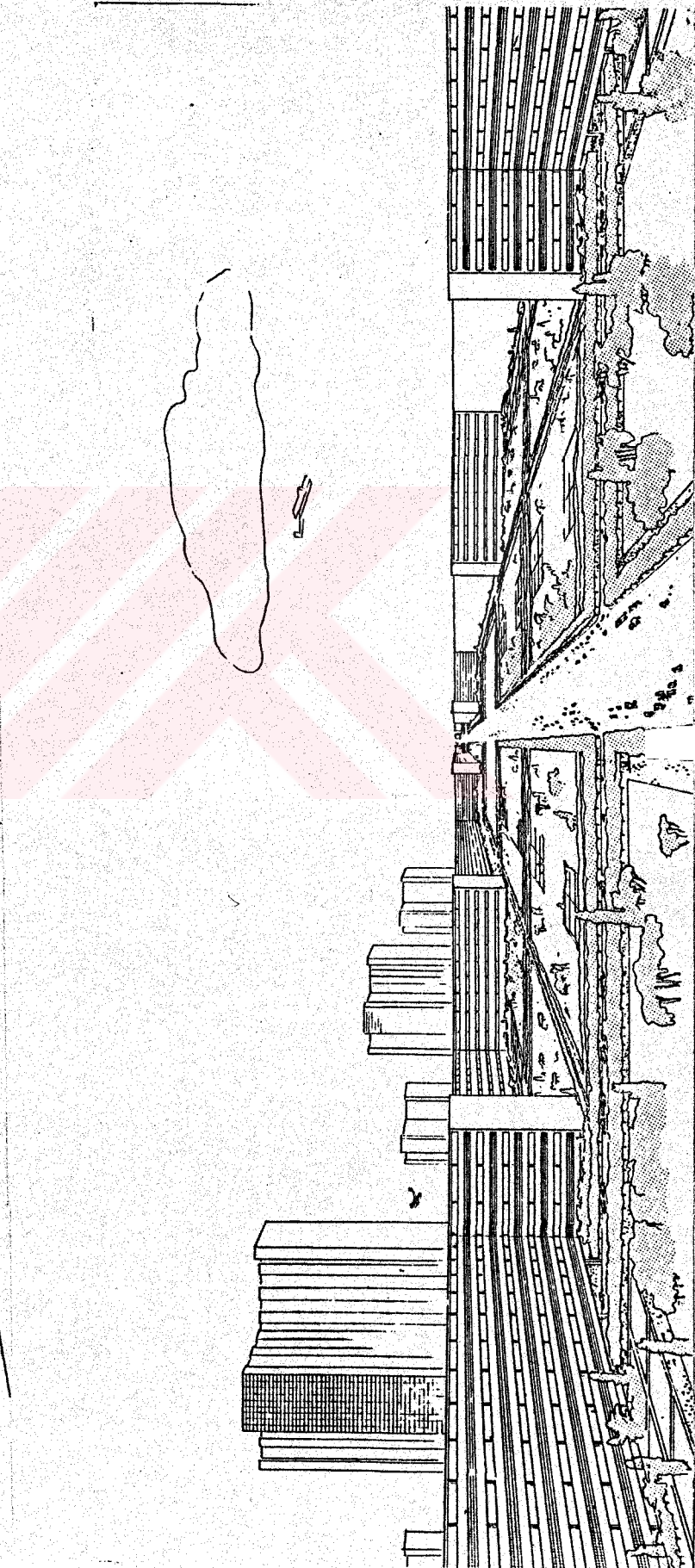
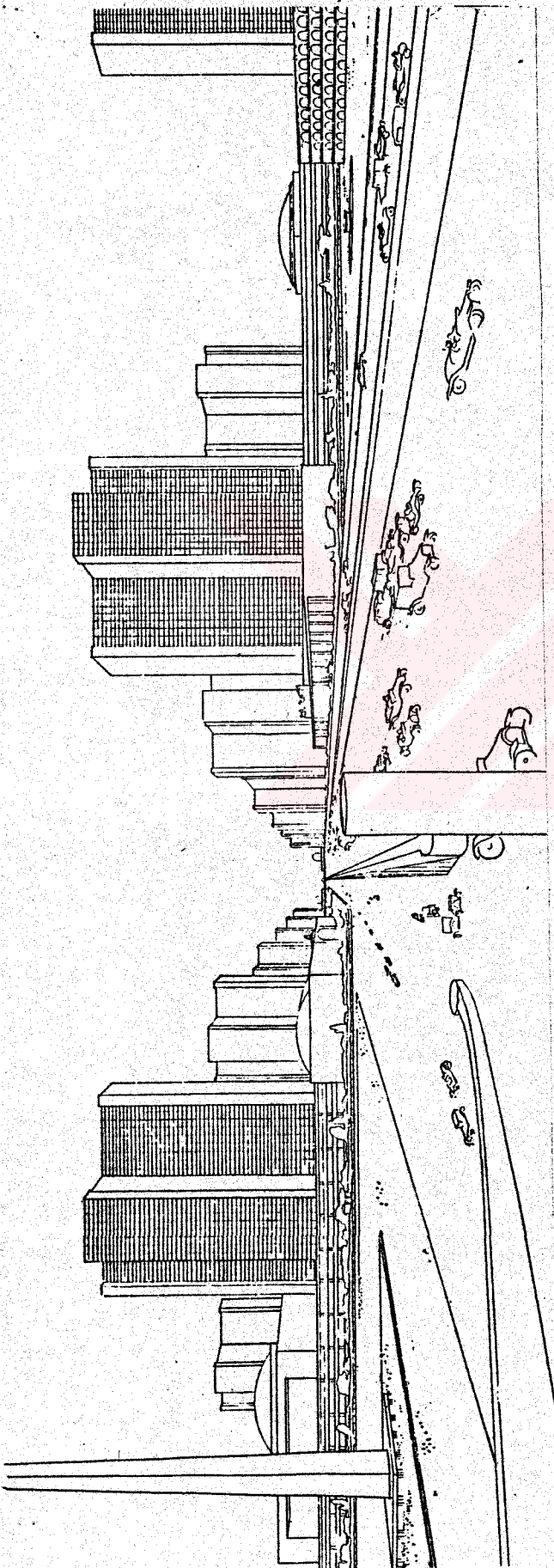
ÇEŞİTLİ VÜCUT DURUŞLARI İÇİN YER İHTİYACI

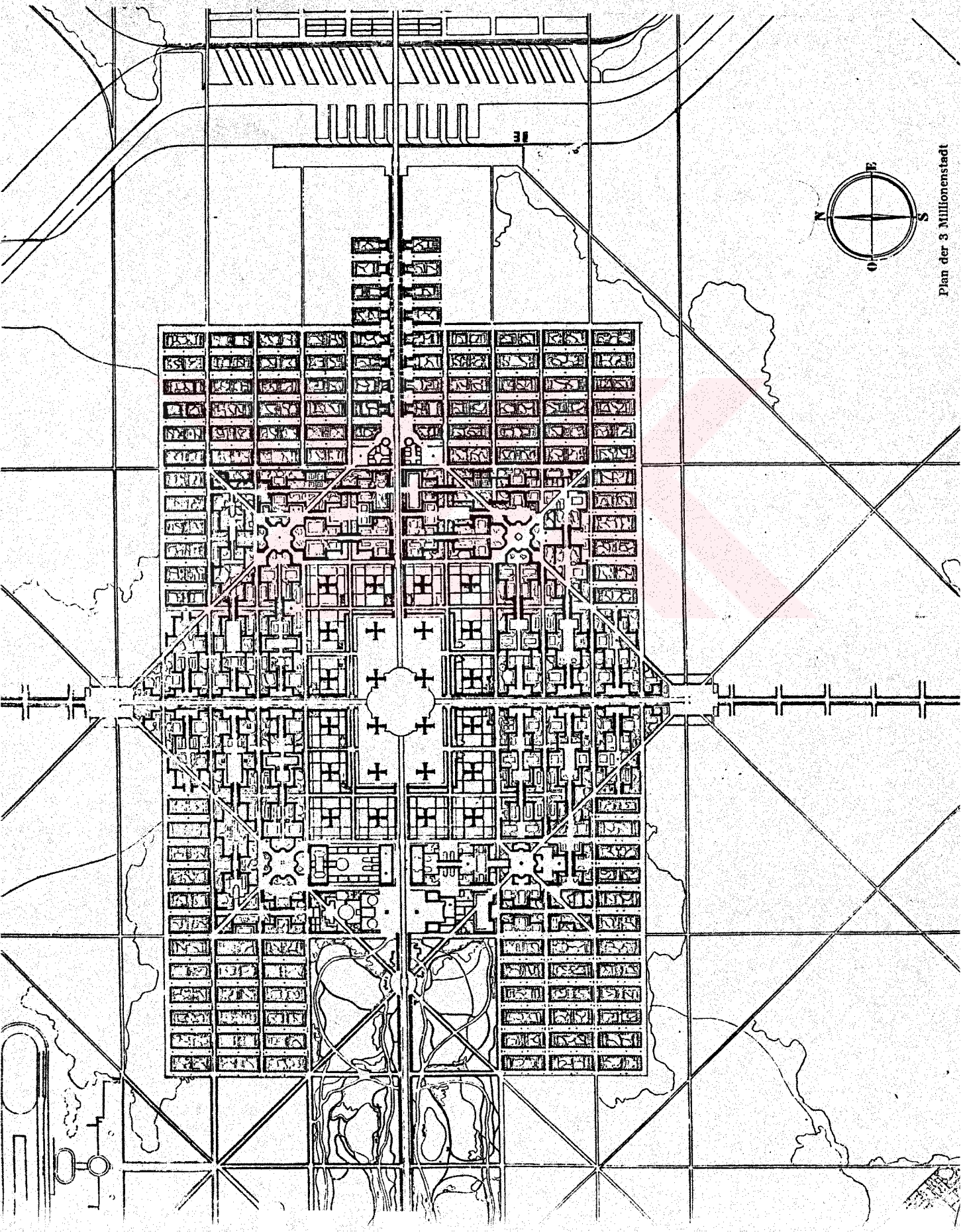


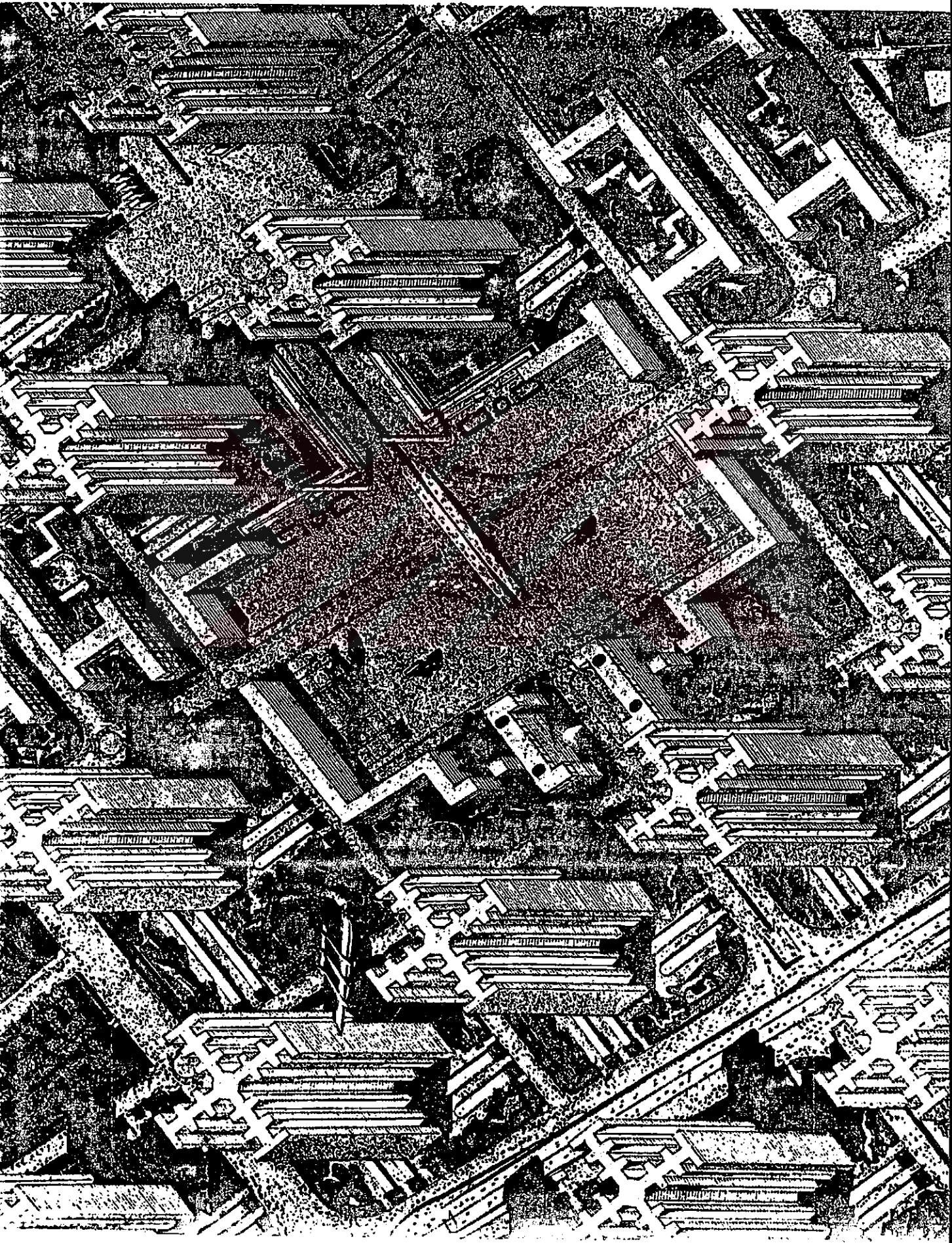
EL YÜKÜ İLE YER İHTİYACI



ŞEMSİYE VE BASTONLA YER İHTİYACI









ÖZGEÇMİŞ

1964 yılında İstanbul'da doğdu. İstanbul Erkek Lisesi'ni bitirdikten sonra, Mimar Sinan Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü'nden mezun oldu. 1987-1988 yıllarında Ertem Ertunga mimarlık-şehircilik bürosunda çalıştı. 1988 eylül ayında İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık-Şehircilik ana bilim dalı, Mimarlık Tarihi programında yüksek lisans eğitimine başladı. Almanca ve ingilizce biliyor.