

Metis Yayınları  
İpek Sokak 9, 34433 Beyoğlu, İstanbul  
Tel: 212 2454696 Faks: 212 2454519  
e-posta: info@metiskitap.com  
www.metiskitap.com

Postmodernliğin Durumu  
David Harvey

İngilizce Basımı: The Condition of Postmodernism  
Blackwell Publishers

© David Harvey, 1990  
© Metis Yayınları, 1996

İlk Basım: Kasım 1997  
Dördüncü Basım: Kasım 2006

Yayıma Hazırlayan: Müge Gürsoy Sökmen  
Grafik Tasarım: Semih Sökmen

Kapak Resmi: Madelon Vriesendorp,  
*Dream of Liberty*, 1974,  
Deutsches Architekturmuseum, Frankfurt

Dizgi ve Baskı Öncesi Hazırlık: Metis Yayıncılık Ltd.  
Baskı ve Cilt: Yaylacık Matbaacılık Ltd.  
Fatih Sanayi Sitesi No. 12/197-203  
Topkapı, İstanbul Tel: 212 5678003

ISBN 975-342-162-1

# David Harvey Postmodernliğin Durumu

KÜLTÜREL DEĞİŞİMİN KÖKENLERİ

Çeviren:

Sungur Savran



metis

## Kentte Postmodernizm: Mimarlık ve Kent Tasarımı

Mimarlık ve kent tasarımı alanında postmodernizmin, kabaca, planlama ve gelişmenin geniş ölçekli, metropol çapında, teknolojik bakımdan rasyonel ve etkin kent *planları* üzerinde yoğunlaşması gerektiği konusunda ısrar eden ve bunu kesinlikle yapmaktan uzak bir mimari ile destekleyen ("uluslararası üslup" türü modernizmin sade "işlevselci" yüzeylerini düşünün) modernist düşünceden bir kopuş anlamına geldiğini düşünüyorum. Bu anlayışa karşıt olarak, postmodernizm kentsel dokuyu zorunlu olarak parça bölük görür: geçmiş biçimler bir "palimpsest"te olduğu gibi üstüste yığılmıştır, günümüzün kullanımları (ki çoğu gelip geçici olabilir) bunun üzerinde yer alan bir "kolaj"dır. Metropolün tamamını hâkimiyet altına almak olanaksız olduğuna, sadece şurayı burayı düzenlemek mümkün olduğuna göre, kent *tasarımı* (postmodernistlerin planlamayla değil sadece tasarımla uğraştığına dikkat çekerim) basit biçimde bölgesel geleneklere, yerel tarihçelere, tikel istek, ihtiyaç ve fantezilere duyarlı olmayı amaçlar; böylece, uzmanlaşmış, hatta büyük ölçüde müşterinin zevkine göre biçimlenmiş mimari biçimler yaratılır: bunlar mahrem, kişiselleşmiş mekânlardan, geleneksel anıtsallığa ve gösterinin şenliğine kadar uzanabilir. Bütün bunlar mimari üslupların eklektik bir biçimde kullanılmasına başvurularak süslenebilir.

Her şeyin ötesinde, postmodernistler mekâna nasıl bakılacağı konusunda modernist anlayıştan köklü biçimde koparlar. Modernistler mekânı toplumsal amaçlar uğruna biçimlendirilecek bir şey olarak görürken, postmodernistler için mekân, belki zamandışı ve "hiçbir çıkar gözetmeyen" bir güzelliğin kendi içinde bir amaç olarak elde edilmesi amacı hariç, her şeyin üzerinde yükselen bir toplumsal amaçla zorunlu hiçbir bağı olmayan estetik hedef ve ilkelere göre biçimlendirilecek ba-

ğımsız ve özerk bir şeydir.

Bu tür bir değişimin anlamı üzerinde durmak birkaç nedenle yararlıdır. Her şeyden önce, mimari çevre, yeni kültürel duyarlılıkların biçimlenmesi açısından hayati bir pota olan karmaşık kent yaşamının unsurlarından biridir. Bir kentin neye benzediğine, mekânlarının nasıl örgütlendiğine bağlı olarak kent bize bir dizi mümkün duyguya ve toplumsal pratiğe ilişkin düşünmek, değerlendirme yapmak ve bunlara erişmek açısından maddi bir zemin sağlar. Raban'ın *Yumuşak Kent*'inin bir boyutu, mimari çevrenin biçimlendirilmesi yoluyla az ya da çok sert hale getirilebilir. Tersinden bakılırsa, mimarlık ve kent tasarımı, estetik yargıların mekânda sabitleşmiş biçimlerde cisimleşip cisimleşemeyeceği, cisimleşmesinin doğru olup olmadığı, bunun günlük hayatta ne etkiler yaratacağı gibi konular açısından hatırı sayılır bir polemik konusu olmuştur. Eğer mimariyi bir dil olarak algılıyorsak, eğer Barthes'in vurguladığı gibi (1975: 92) "kent bir söylem, bu söylem de gerçek bir dil" ise, o zaman söylenmekte olana çok dikkat etmeliyiz, hele bu mesajları genellikle kent hayatının dikkatimizi dağıtan bütün öteki çeşitli unsurlarının arasında aldığımız düşünülürse.

Prens Charles'ın mimarlık ve kent tasarımı ile ilgili meselelerdeki "mutfak kabinesi"nde mimar Leon Krier de bulunuyor. Krier'in modernizm hakkındaki şikâyetleri, 1987'de *Architectural Design Profile* dergisinde (sayı 65), özel etki sağlamak için el yazısıyla yayınlandı. Krier'in şikâyetleri tartışma açısından önemlidir, çünkü günümüzde İngiltere'de kamusal tartışmayı hem üst düzeyde, hem de en genel düzeyde etkiliyor. Krier için temel sorun modernist kent planlamasının büyük ölçüde tek işlevli bölgelemeye dayanmasıdır. Bunun sonucunda insanların bölgeler arasında yapay anayollar aracılığıyla dolaşımı planlamasının başlıca sorunu haline gelir; bu da Krier'e göre, zaman, enerji ve toprak israfına yol açtığı için "anti-ekolojik" bir kent dokusu yaratır.

Günümüzde mimarının ve kentlerin manzarasının *simgesel yoksulluğu*, işlevsel bölgeleme pratiklerinin vazettiği işlevselci yeknesaklığın doğrudan bir sonucu ve ifadesidir. Temel modern bina türleri ve planlama modelleri, örneğin Gökdelen, Yeraltı Otoparkı, Merkezi İş Bölgesi, Alışveriş Merkezi, İş Merkezi, Mesken Bölgesi vb. hep aynı biçimde, tekil kullanımların, bir kentsel bölgede, bir bina kompleksinde ya da bir çatı altında, yatay ya da düşey *aşırı* yoğunlaşmasıdır.

Krier bu durumu (doğası gereği ekolojik olan) "iyi kent"le karşılaştırır: burada "kentsel işlevlerin tamamı, uygun ve hoş yürüme mesafelerinde" sağlanır. Bu tür bir kentsel biçimin "enlemesine ve boylamasına ya-



yılma yoluyla büyüemeyeceğini" yalnızca "çoğalma" yoluyla büyüyebileceğini kabul eden Krier, "tamamlanmış ve sonlu kentsel topluluklar"dan oluşan bir kent biçimini özler: her bir topluluk, geniş bir kentsel mahalleler ailesinin içinde bağımsız bir kentsel mahalle oluşturacak, bu aileler de "kent içinde kentler" olacaktır. "Kamusal alanların, kent dokusunun ve ufuk çizgisinin anlamlı ve içten eklemelenmesinde de görüldüğü gibi, mümkün olan en büyük çeşitliliği içeren hısımlık ve diyaloga ve bundan dolayı gerçek çeşitliliğin ifadesine" dayanan geleneksel kent biçimlerinin "*sembolik zenginliği*"ni yakalamak ancak bu koşullar altında mümkün olacaktır.

Bazı başka Avrupalı postmodernistler gibi, Krier de geleneksel "klasik" kentsel değerlerin aktif olarak yeniden canlandırılmasının ve yeniden yaratılmasının peşindedir. Bu ya eski bir kentsel dokunun restore edilerek yeni kullanımlara kazanılması, ya da eski bakış açılarını ifade eden yeni mekânların, çağdaş teknolojilerin ve malzemelerin olanaklı kıldığı bütün marifetler kullanılarak yaratılması demektir. Krier'in projesi postmodernistlerin benimseyebileceği olanaklı yönelişlerden yalnızca biridir. (Örneğin Venturi'nin Disneyland, Las Vegas ve altkent türü süsleme konusundaki hayranlığıyla hiçbir biçimde bağdaşamaz.) Ama yine de tepki duyduğu başlangıç noktası olarak belirli bir modernizm anlayışını ortaya koyar. Dolayısıyla, Krier'in saldırdığı modernizm türünün, savaş sonrası kent düzenlemesinin ne ölçüde ve neden hâkim bir özelliği haline geldiğine bakmak yararlı olacaktır.

II. Dünya Savaşı'nın ertesinde ileri kapitalist ülkelerin karşı karşıya kaldığı sorunlar hem çok sayıdaydı, hem de ciddi. Uluslararası barış ve refah, genellikle daha güvenli, daha iyi bir dünya, daha iyi bir gelecek uğruna yapılan bir mücadele olarak tanımlanan (ve haklı gösterilen) bir savaşa hayatlarından ve enerjilerinden o kadar çok şeyi veren halkların beklentilerini bir biçimde karşılayacak bir program üzerine inşa etmek zorundaydı. Bunun başka ne anlamı olursa olsun, bir şey açıktı: savaş öncesinin depresyon ve işsizliğine, açlık yürüyüşleri ve aşevlerine, dökülen yoksul mahalleleri ve yokluk koşullarına ve bu koşulların kolaylıkla yaratabileceği toplumsal huzursuzluk ve politik istikrarsızlığa dönülmeyecekti. Savaş sonrası politika, eğer demokratik ve kapitalist olacaksa, tam istihdam, insan onuruna yakışır konutlar, toplumsal hizmetler, refah ve daha iyi bir gelecek yaratma fırsatının yaygın olarak tanınması gibi sorunları ele almak zorundaydı (bkz. II. Kısım).

Taktikler ve koşullar (örneğin savaş tahribatının derecesi, politik denetimin merkezileşmesinin ne derecede kabul göreceği, refah devletine tanınan önem düzeyi gibi konularda) ülkeden ülkeye değişmekle birlikte, her yerde eğilim savaş döneminin kitle üretimi ve planlama deneyimini, dev bir yeniden inşa ve yeniden yapılanma programını başlatmanın aracı olarak görmek yönündeydi. Sanki Aydınlanma projesinin yeniden hayat kazanmış bir versiyonu, küresel çatışmanın ölüm ve yıkımından anka kuşu gibi doğmuştu. Kentsel dokunun yeniden inşası, yeniden biçimlendirilip yenilenmesi, bu projenin ana unsurlarından biri haline geldi. CIAM'ın, Le Corbusier'nin, Mies van der Rohe'nin, Frank Lloyd Wright'ın ve benzerlerinin düşünceleri bu bağlamda tutacaktı. Ama üretim üzerinde denetim sağlayan düşünceler olarak değil, pragmatik mühendislerin, politikacıların, müteahhitlerin, yapsatçıların çoğu zaman yalnızca toplumsal, ekonomik ve politik zorunluluktan dolayı giriştikleri işlere bir teorik çerçeve ve haklı çıkarma temeli olarak.

Bu genel çerçeve içerisinde, bir sürü farklı türden çözüm denendi. Örneğin İngiltere'de kent ve kır planlamasına ilişkin oldukça katı yasalar kabul edildi. Bunun sonucu altkentleşmenin sınırlanması, onun yerini (Ebenezer Howard türünde) planlanmış yeni kent gelişiminin ya da (Le Corbusier türünde) yüksek yoğunluklu doldurma ya da yenilenmenin alması oldu. Devletin uyanık gözlerinin ve bazan da güçlü elinin gölgesinde, modernist mimarların uzun süreden beri önermekte olduğu sanayileşmiş inşaat sistemlerinin ve rasyonel planlama usullerinin kabulü yoluyla yoksul mahallelerinden kurtulmak, modüler konutlar, okullar, hastaneler, fabrikalar vb. inşa etmek için yöntemler bulundu. Bütün bunların çerçevesini de, mekânsal dokuların ve dolaşım sistemlerinin, eşitliği (hiç olmazsa fırsat eşitliğini), toplumsal refahı ve ekonomik büyümeyi teşvik edecek biçimde rasyonalizasyonu konusunda yasalarda tekrar tekrar dile getirilen bir kaygı oluşturuyordu.

Avrupa ülkelerinin birçoğu İngiltere'nin uyguladığı çözümün bir çeşitlemesini benimserken, ABD oldukça farklı türden bir kentsel yeniden inşa sürecine girdi. Hızlı ve oldukça denetimsiz bir altkentleşme (o dönemin retoriğiyle söylersek, terhis olmuş her askerin düşünün gerçekleşmesi) şahsi temellerde gelişti, ama devletçe desteklenen konut finansmanı ve yol yapımı ile öteki altyapı alanlarında doğrudan kamu yatırımları aracılığıyla yaratılan sübvansiyonla teşvik edilmiş oldu. Hem istihdam olanaklarının, hem insanların bunun sonucunda kentlerin dışına akmasıyla birlikte iç kentlerin çürümesi, eski kent merkezlerinin geniş ölçekte temizlenmesine ve yeniden inşasına yönelik etkili ve yine



devlet sübvansiyonuyla desteklenmiş bir kentsel yenilenme stratejisinin uygulamaya konulmasına yol açtı. İşte bu bağlamdadır ki, Robert Moses gibi biri (Caro'nun [1974] tanımıyla New York'ta metropoliten yeniden düzenlemenin "iktidar simsarı") kendini kamu fonlarının kaynakları ile özel müteahhitlerin taleplerinin orta yerine yerleştirerek bu kadar büyük güç elde etmiş ve otoyol inşaatı, köprü yapımı, yeşil alan açılması ve kentsel yenilenme aracılığıyla New York'un metropoliten bölgesinin yüzünü değiştirebilmiştir. ABD türü çözümün biçimi farklı olsa bile, bu çözüm de büyük ölçüde kitle üretimine, sanayileşmiş inşaat sistemlerine ve (Frank Lloyd Wright'ın 1930'lu yıllarda Broadacre projesi için düşündüğü gibi) kamu tarafından sağlanan altyapıyı kullanan bireyselleşmiş ulaşım araçlarıyla bağlandığında nasıl rasyonelleştirilmiş bir kentsel mekânın ortaya çıkacağı konusundaki kapsamlı anlayışa dayanıyordu.

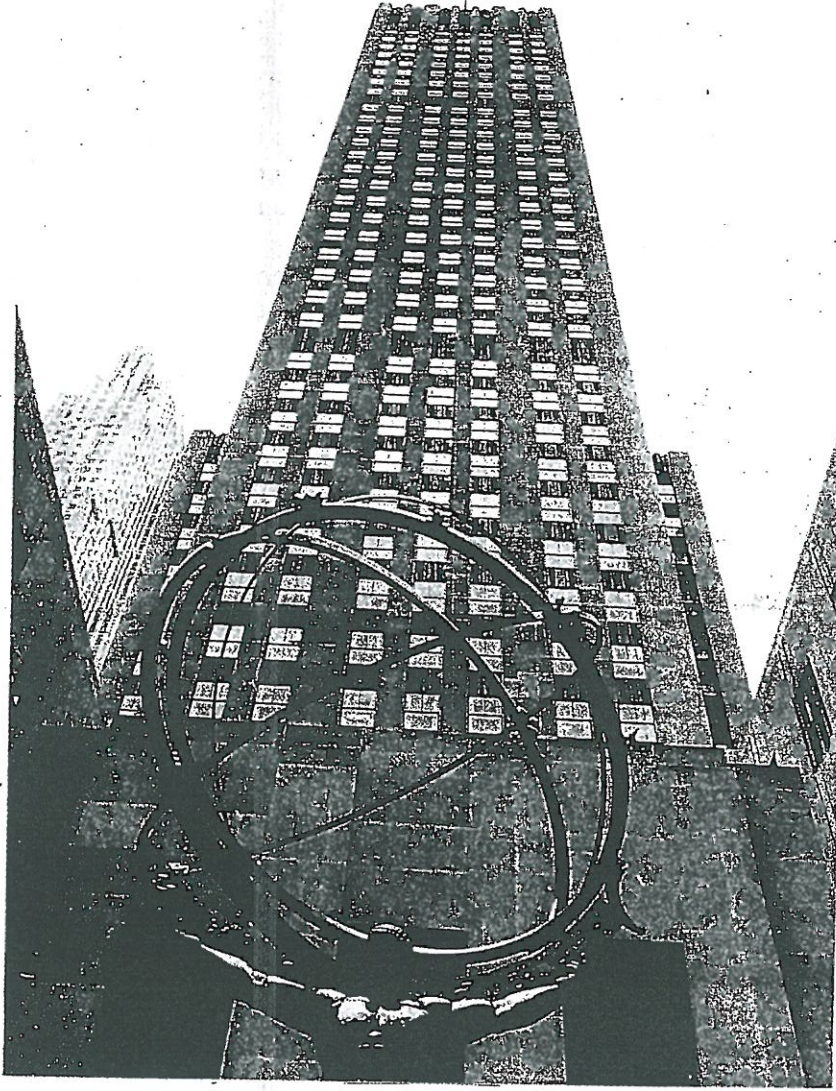
Savaş sonrası kentsel geliştirme ve yeniden inşanın güçlüklerine bulunmuş bu "modernist" çözümleri katıksız başarısızlıklar gibi göstermek bence hem yanlıştır, hem de haksızlık olur. Savaşın yıkımına uğramış kentler hızla yeniden inşa ediliyordu; halk iki-savaş arası dönemde olduğundan çok daha iyi konutlara kavuşuyordu. O gün elde olan teknolojiler ve kaynakların kıtlığı veri alındığında, tutulan yolun şu ya da bu tür bir benzeri benimsenmeksizin yapılmış olanın ne kadarının gerçekleştirilebileceği kuşkuludur. Elbette, bazı çözümler daha başarılı (Le Corbusier'nin Marsilya'daki Unité d'Habitation'unda olduğu gibi, halkın yaygın bir memnuniyetle karşılaşması anlamında), bazı çözümler ise daha başarısız olacaktı (burada, postmodernistlerin her zaman ve yalnızca kötü örneklerden söz ettiğine dikkat çekmek isterim). Ama bir bütün olarak, gösterilen çaba, kentsel dokuyu, tam istihdamı koruyacak, maddi toplumsal hizmetleri sağlayacak, refah hedeflerine katkıda bulunacak ve, genel anlamda, 1945'te açıkça tehdit altında olan kapitalist toplumsal düzeni muhafaza edecek biçimde yeniden oluşturmak bakımından makul düzeyde başarılı olarak görülmelidir. Ayrıca, modernist üslupların sadece ideolojik nedenlerle hâkimiyet kazandığını söylemek de doğru değildir. Postmodernistlerin sonradan yakıncakları standardizasyon ve montaj hattı birörnekliliği, Mies van der Rohe'nin binalarında olduğu kadar Las Vegas'ta ya da Levittown'da (modernist ölçülere göre inşa edildiği pek söylenemeyecek bu örneklerde) aynı derecede mevcuttu. Savaş sonrası İngiltere'sinde hem İşçi Partisi, hem de Muhafazakâr Parti hükümetleri modernist projeler uyguladılar. Ama bugün tuhaf biçimde sorumluluk solun üzerine yıkılıyor. Oysa, sosyal

konut yapımında maliyetlerden yaptıkları kırpıntılar dolayısıyla, bir çırpıda yapılmış yoksul mahallelerinin ve yabancılaşmış yaşama koşullarının en kötü örneklerini yaratan muhafazakârlar olmuştur. Maliyetlerin ve etkinliğin (özellikle hizmet verilen nüfus kesimi daha yoksulsa önem kazanan) basıncının yanı sıra organizasyonel ve teknolojik tehditler, hiç kuşku yok ki, üslup konusunda ideolojik kaygılar kadar önemli bir rol oynamıştır.

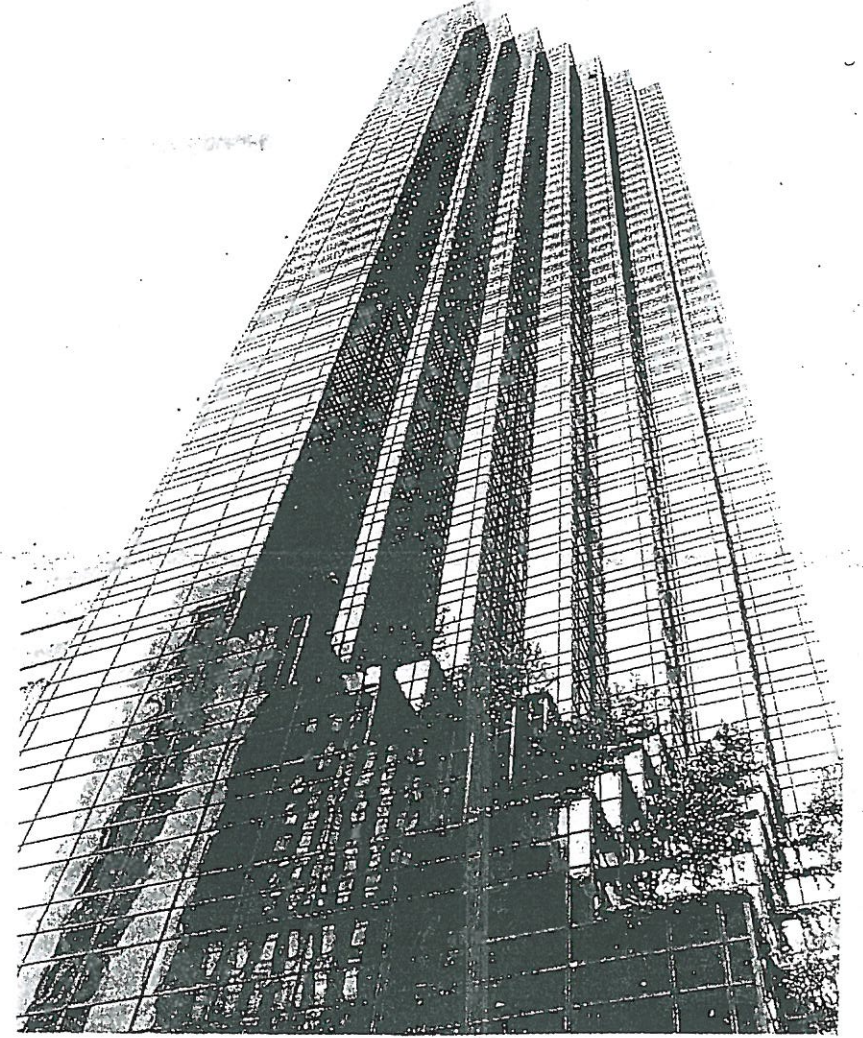
Ne var ki, 1950'li yıllarda, uluslararası üslubun meziyetlerini göklere çıkarmak, yeni bir insan türü yaratma kapasitesini övmek, bu üslubu, bundan sonra insanın refahında her türlü ilerlemenin (büyük şirket sermayesi ile birlikte) muhafızı olarak sunulan müdahaleci bürokratik devlet aygıtının canlı uzantısı gibi görmek moda oldu. İdeolojik iddialardan bazıları göz kamaştırıcıydı. Ama kapitalist kentlerin toplumsal ve fiziksel manzaralarında meydana gelen köklü dönüşümlerin bu iddialarla pek az ilişkisi vardı. Her şeyden önce, toprak rantı kazanmayı ve kârlı, çabuk ve ucuz inşaatı hedefleyen spekülâtif arazi ve gayrimenkul geliştirimi, sermaye birikiminin ana dallarından biri olan müteahhitlik ve inşaat sanayiinde yönlendirici güçlerdi. Planlama kuralları tarafından sınırlandırıldığı ya da kamu yatırımlarınca yönlendirildiği durumlarda bile, büyük sermaye hâlâ büyük bir güce sahipti. Büyük sermaye, ipleri elinde tuttuğu her yerde (özellikle ABD'de), mimarın kitabında yazan her türlü modernist hileyi sahiplenerek, büyük şirketlerin gücünün sembolleri olarak gittikçe daha yükseklere tırmanan anıtsal yapılar inşa etme uygulamasını sürdürüyordu. Chicago Tribune binası (dönemin büyük modernist mimarları arasında bir yarışma sonucunda seçilen bir tasarım üzerine inşa edilmişti) ya da Rockefeller Center (John D. Rockefeller'ın amentüsünü olağanüstü bir tarzda, kutsal söz gibi duvarlarına naksetmiştir) sözde dokunulmaz bir sınıf iktidarını yücelten kesintisiz bir tarihçenin kilometre taşlarıdır. Aynı tarihçe son zamanlarda bizi Trump Tower'a ya da Philip Johnson'ın AT&T binasının postmodernist anıtsallığına kadar taşır (bkz. Resim 1.11, 1.12, 1.13). Savaş sonrası gelişmenin kentsel sıkıntılarının sorumluluğunu, savaş sonrası kentleşmede borusu öten politik-ekonomik güçleri hiç hesaba katmadan, bütünüyle modern hareketin sırtına yıkmak, bence baştan aşağı yanlıştır. Yine de, savaş sonrasında modernist anlayışın yükselişi yaygındı; bu, hiç olmazsa kısmen, savaş sonrası yeniden inşanın içinde, pratikte ortaya çıkardığı neo-modernist yapıların hatırı-sayılr bir çeşitlilik göstermesi dolayısıyla mümkün oluyordu.

Sanırım bu noktada geriye dönerek Jane Jacobs'ın 1961 yılında ya-





*Resim 1.11 Rockefeller Center'in modernist anıtsallığı.*



*Resim 1.12 Trump Tower: Kişisel gücün New York'un silüetini süsleyen son mimari yüceltmelerinden biri.*





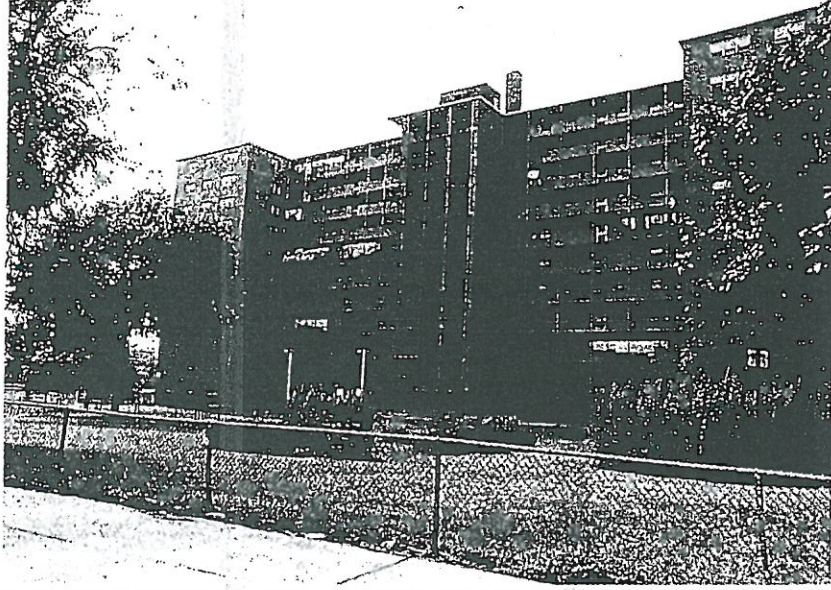
Resim 1.13 Trump Tower'ın modernizmi (solda) Philip Johnson'ın AT&T binasının postmodernizmiyle (sağda) New York'un silüetini belirleme yarışında.

yınlanan *Büyük Amerikan Kentlerinin Ölümü ve Yaşamı* kitabında bütün bunlara karşı başlattığı taarruza göz atmak yararlı olur. Sadece bu kitap anti-modernist risaleler arasında ilk yazılanlardan, sorunları en iyi ifade edenlerden ve en çok etki yaratmış olanlardan biri olduğu için değil; aynı zamanda Jacobs kentsel yaşamı anlama konusunda bütün bir yaklaşım tarzını tanımlamaya çabaladığı için. Gazabının "hedefleri" Ebenezer Howard ve Le Corbusier olsa bile, aslında Jacobs oklarını kent planlamacılarından, federal politikacılarından ve finansörlerden gazetelerin pazar ilavelerinin ve kadın dergilerinin editörlerine kadar uzanan geniş bir dizi hedefe yöneltmişti. 1945'ten sonra yeniden oluşmuş olan kentsel manzarayı taradığında gözüne çarpan şu oluyordu:

Sözde yerini alacakları yoksul mahallelerinden daha kötü birer suç, vandalizm ve genel toplumsal umutsuzluk odağı haline gelen sosyal konut projeleri. Gerçek birer sıkıcılık ve toplumsal kontrol harikası olan, kent yaşamının her tür canlılığına ve hayatiyetine karşı titizlikle korunmuş orta gelirli için konut projeleri. Ahmaklıklarını yavan bir vülgerlikle hafifleten ya da hafifletmeye çalışan lüks konut projeleri. İyi bir kitabevine tahammül edemeyen kültür merkezleri. Gezinecek başka yer bulamayan serseriler dışında herkesin gitmekten kaçındığı kamusal merkezler. Altkentlerin standartlaşmış mağaza zinciri alışverişinin donuk taklitleri olan alışveriş merkezleri. Hiçbir yerden başlayıp herhangi bir yere gitmeyen ve kimsenin gezmeye çıkmadığı gezinti yerleri. Kentlerin bağırsaklarını deşen çevre yolları. Bu, kentleri yeniden inşa etmek olmaz. Bu, kentlerin yağmalanmasıdır.

Bu "Büyük Sıkıcılık Afeti" (bkz. Resim 1.14) ona göre kentlerin ne olması gerektiği konusunda derin bir yanlış anlamadan kaynaklanmıştır. "Süreçler işin özündendir", bu yüzden üzerinde odaklaşmamız gereken nokta toplumsal etkileşim süreçleridir. Somut hayatta, "sağlıklı" kentsel çevrelerde bu süreçlere baktığımızda, gördüğümüz, düzensiz olmaktan ziyade *örgütlenmiş* bir karmaşıklıktan oluşan girdisi çıktısı bol bir sistemdir, çeşitliliğe, karmaşıklığa ve beklenmedik şeyleri denetimli ama yaratıcı biçimde ele alma kapasitesine yaşamsal biçimde dayanan bir toplumsal etkileşim canlılığı ve enerjisidir. "İnsan bir kez kent süreçleri üzerine düşündü mü, bunu bu süreçlerin katalizörleri üzerine düşünmenin izlemesi gerekir ve bu da işin özündendir." Jacobs'a, göre insanlarda "doğal" olarak varolan çeşitliliğe eğilimi engelleyen ve arazi kullanımında boğucu bir birörneklik yaratan bazı piyasa süreçleri işlemektedir. Ama bu sorun, kargaşa ve karmaşıklığı düzensiz, çirkin ve umutsuz ölçüde akıldışı gördükleri için onlardan korkarak kendilerini çeşitliliğin düşmanı ilan eden planlamacılar tarafından büyütülür. Ja-





Resim 1.14 Jane Jacobs'ın yakındığı "Büyük Sıkıcılık Afeti" Baltimore'daki bu tipik sosyal konut örneğinde mükemmel biçimde temsil ediliyor.

cobs şöyle yakınır: "Ne tuhaftır ki, kent planlaması kent halkının bağrında ortaya çıkan kendiliğinden çeşitlenme süreçlerine saygı göstermez, ama bu tür bir çeşitlenmeyi sağlamak için çaba da göstermez. Ne tuhaftır ki, kent tasarımcıları kendiliğinden çeşitlenmenin bu gücünü ne kabul ederler, ne de bunu ifade etme açısından varolan estetik sorunlarla ilgilenirler."

En azından ilk bakışta, öyle görünüyor ki postmodernizm tam da bu tür bir çeşitlilik estetiğini ifade etmenin yollarını aramak demektir. Ama bunu nasıl yaptığını araştırmak önemlidir. Bu yoldan, postmodernist çabaların yüzeysel üstünlüğünün yanı sıra (daha düşünceli postmodernistlerin de teslim ettikleri) ciddi sınırları da ortaya çıkarabiliriz.

Örneğin Jencks (1984), postmodern mimarlığın köklerinin iki önemli teknolojik değişimde yattığını ileri sürer. İlk, günümüz iletişim araçları "alışılmış mekân ve zaman sınırlarını" çökertmiş, böylece hem yeni bir enternasyonalizm, hem de kentlerin ve toplumların içinde insanların yerine, işlevine ve toplumsal çıkarına bağlı olarak güçlü iç farklılaşmalar yaratmıştır. Bu "üretmiş parçalanma", mekân içinde toplumsal etkileşimi yüksek derecede farklılaşmış biçimde gerçekleştire-

rebilecek bir ulaşım ve iletişim araçları teknolojisi bağlamında ortaya çıkmıştır. Mimarlık ve kent tasarımı, bu yüzden, mekânsal biçimi çeşitlendirmek açısından, savaşın hemen ardından gelen döneme oranla yepyeni ve çok daha geniş bir alana yayılan olanaklarla donanmış olmaktadır. Yayılmış, ademi merkezizetçi ve daha az yoğun kentsel biçimler, şimdi teknolojik olarak eskiye göre çok daha yapılabilir durumdadır. İkincisi, yeni teknolojiler (özellikle bilgisayar modelleri) kitle üretiminin kitlesel yeknesaklıkla el ele gitmesi zorunluluğunu ortadan kaldırmış, çok büyük bir üslup farkı gösteren "neredeyse kişiselleşmiş ürünler" in kitle üretiminin esnek biçimde yapılabilmesini olanaklı hale getirmiştir. "Bunun sonuçları, 1984'ün bir örnek büyük sitelerindense 19. yüzyılın zanaatkâr ürünlerine daha yakındır." Benzer biçimde, bazıları çok daha eski üslupların hemen hemen birebir taklit edilmesini olanaklı kılan (meşe kirişten yıpranmış tuğlaya) koskoca bir dizi yeni inşaat malzemesi şimdi çok ucuza elde edilebilmektedir. Yeni teknolojileri bu şekilde öne çıkarmak postmodern hareketi teknolojik olarak belirlenmiş gibi yorumlamak demek değildir. Ama Jencks gerçekten de bugün ortamın, mimarları ve kent planlamacılarını savaşın hemen ardından gelen dönemde varolan bazı güçlü tahditlerden kurtaracak biçimde değiştiğini söylemektedir.

Bundan dolayı, postmodern mimar ve kent tasarımcısı, farklı müşterileri gruplarıyla kişiselleşmiş biçimde iletişim kurma ve böylece farklı durumlara, işlevlere ve "zevk kültürlerine" uygun ürünleri sipariş üzerine hazırlama gibi güç bir işi daha kolay üstlenebilir. Jencks'e göre bugünün mimarları ve kent tasarımcıları "statü göstergeleri, tarihçe, ticaret, konfor, etnik alan, komşuluk göstergeleri" konusunda çok hassastırlar ve her türlü zevke, bu arada (modernistlerin sıradan ve bayağı görerek burun kıvracakları) Las Vegas ve Levittown zevklerine de, hizmet vermeye hazırdırlar. Dolayısıyla, postmodernist mimari ilke olarak avangard karşıtıdır, yüksek modernistlerin, bürokratik planlamacıların ve otoriter müteahhitlerin yaptığının (ve hâlâ yapmak istediklerinin) tersine, çözüm dayatmaya istekli değildir.

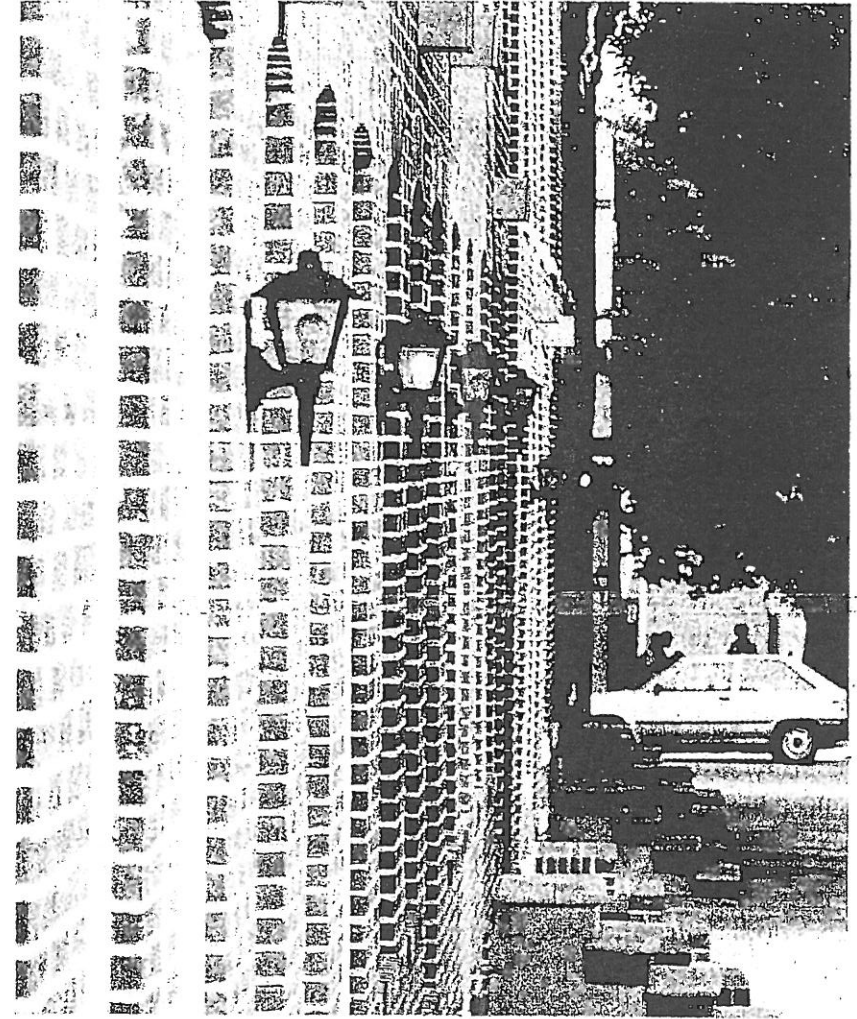
Ne var ki, popülizme basit bir dönüşün Jane Jacobs'ın şikâyetlerini ortadan kaldıracığını söylemek o kadar kolay değildir. Rowe ve Koetter, *Collage City* ([Türkçe'de Kolaj Kent anlamına gelen] bu başlık bile postmodernist yönelişe karşı bir sempatinin işaretidir) kitabında şöyle bir endişeyi dile getirirler: "popülizmin mimarideki savunucuları hep demokrasiden, hep özgürlükten yanadırlar: ama çok tipik bir biçimde, demokrasinin yasalarla zorunlu çatışmaları, özgürlüğün adaletle kaçı-



nılmaz çelişkileri üzerine düşünme konusunda isteksizdirler." "Halk" olarak adlandırılan soyut bir varlığa teslim oldukları için popülistler halkın ne kadar farklılaşmış olduğunu ve bunun sonucunda "halkın değişik unsurlarının nasıl birbirlerine karşı korunma ihtiyacı içinde bulunduğunu" kavrayamazlar. Azınlıkların, ezilmiş durumda olanların ya da Jane Jacobs'ın o kadar ilgisini çekmiş olan karşı-kültür unsurlarının sorunları el çabukluğuyla ortadan kaldırılmış olur. Bu sonucun ortaya çıkması ancak hem varlıkların hem de yoksulların ihtiyaçlarını karşılayacak, topluluk çapında, çok demokratik ve eşitlikçi bir planlama sistemi geliştirilirse sağlanabilir. Bu ise sürekli değişim ve geçiş içindeki bir kentsel dünyada, kendi içinde iyice bütünleşmiş ve birbirine bağlı bir dizi kentsel topluluğu bir başlangıç noktası olarak varsayar.

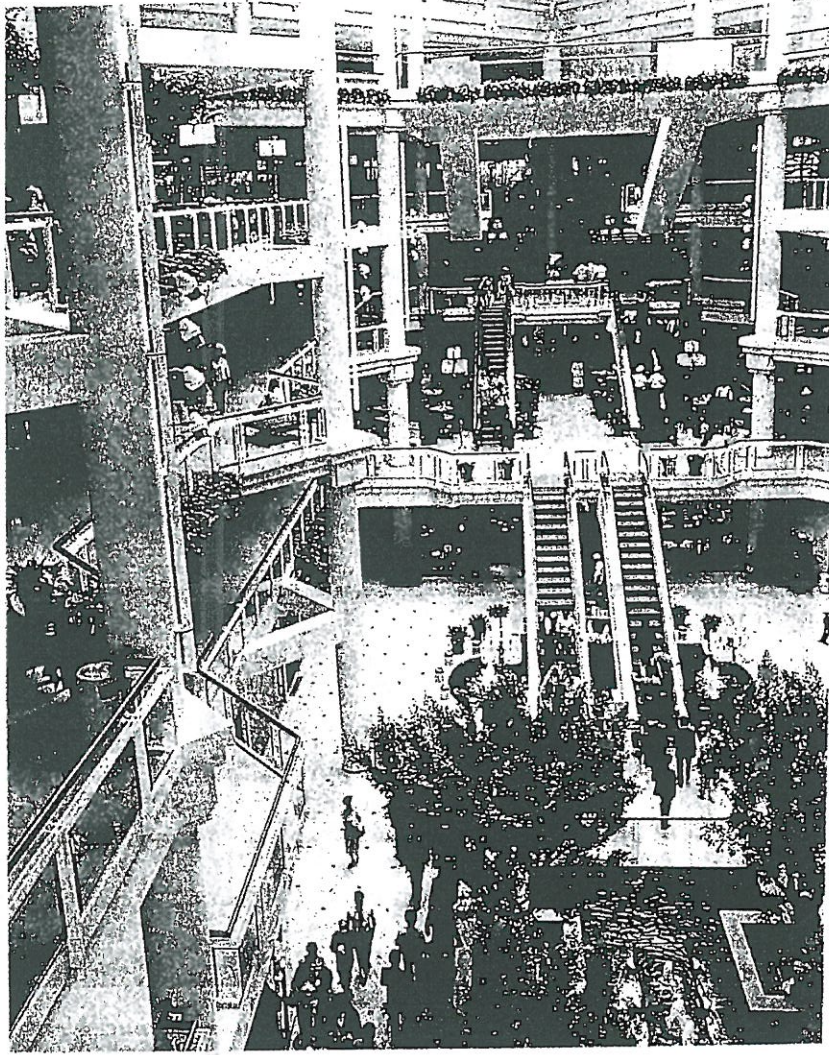
Bu sorun, farklı "zevk kültürleri"nin ve topluluklarının, isteklerini farklılaşmış politik nüfuz ve piyasa gücü aracılığıyla ne ölçüde ifade edebildiğine bağlı olarak büyür. Örneğin Jencks mimarlıkta ve kent tasarımıyla postmodernizmin utanmazca piyasa yönelişi olduğunu itiraf eder. (Bunun nedeni Jencks'e göre piyasanın toplumumuzda birincil iletişim dili olmasıdır.) Piyasayla bütünleşme açıkça yoksullardan ve kamu ihtiyaçlarından çok zenginlere ve özel tüketime hizmet etme tehlikesini taşır, ama Jencks'e göre bu son tahlilde mimarın değiştirme gücüne sahip olmadığı bir durumdur.

Dengesiz piyasa gücüne bu kadar hafif bir cevap, Jacobs'ın itirazlarını tatmin edebilecek bir sonuca bizi zor ulaştırır. Her şeyden önce, böyle bir durum, planlamacının bölgeleme faaliyetinin yerine muhtemelen piyasa temelli, satınalma kapasitesine bağlı bir bölgelemeyi, toprağın farklı kullanımlar arasında tahsisini, Krier gibi birinin sözünü ettiği kent tasarımı ilkelerinin yerine toprak rantının ilkelerine tabi kalmayı getirecektir. Kısa vadede, plandan piyasa mekanizmalarına geçiş, kullanımların ilginç bir kümelenme doğuracak biçimde birbirine geçici olarak karışmasına yol açabilir; ama "gentrification" sürecinin hızı ve sonucun yeknesaklığı (bkz. Resim 1.15), birçok durumda kısa vadenin gerçekten çok kısa olduğunu düşündürüyor. Bu tür piyasa ve toprak rantına dayalı tahsis daha şimdiden birçok kentsel çevreyi yeni bir örneklik kalıplarına dökmüştür bile. Örneğin serbest piyasa popülizmi, orta sınıfları etrafı çevrilmiş ve korunaklı alışveriş merkezleri (Resim 1.16) ve atrium'lar (avlular) (Resim 1.17) içine yerleştirir, ama yoksullara gelince, onları evsiz barksızlığın yeni ve oldukça kabus dolu postmodern manzarasının orta yerine fırlatmaktan başka bir şey yapmaz (bkz. Resim 1.18).

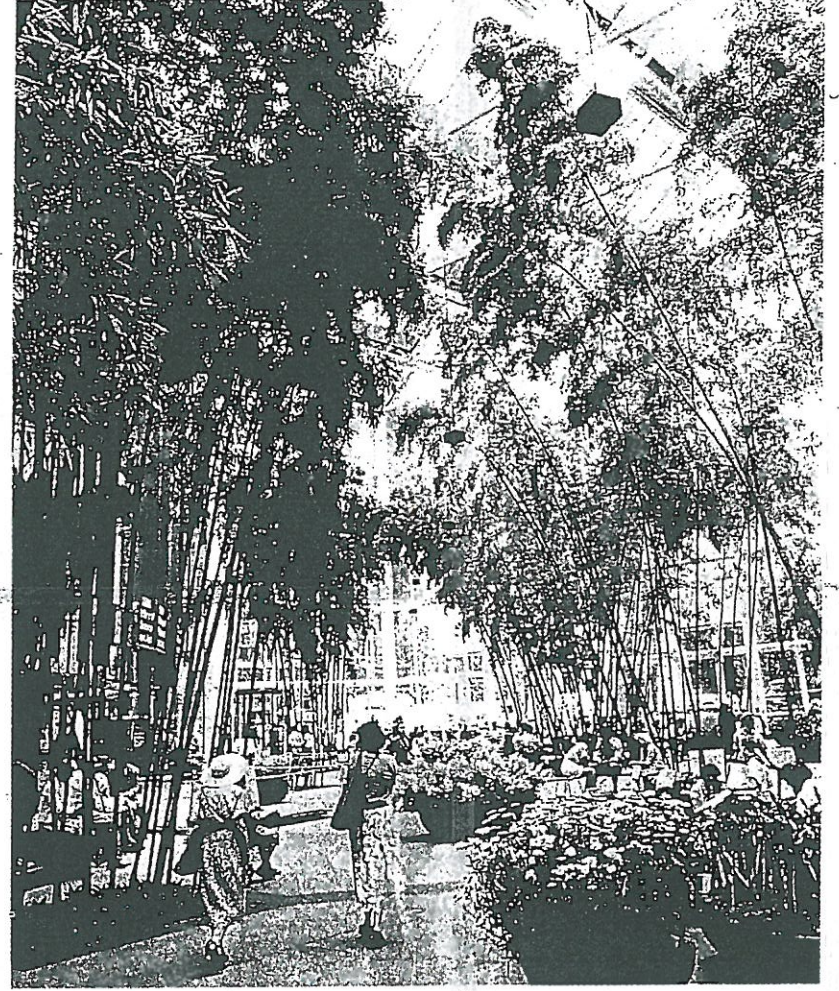


Resim 1.15 Rehabilitasyon ve "gentrification"ın işaretleri, çoğu zaman, sözde yerini aldıkları modernizmin kendini tekrarlayan yeknesaklığını hemen hemen aynen devralırlar: Baltimor'un her köşesinde rehabilitasyonun işareti, evin dışında asılı olan standart atlı araba lambasıdır.



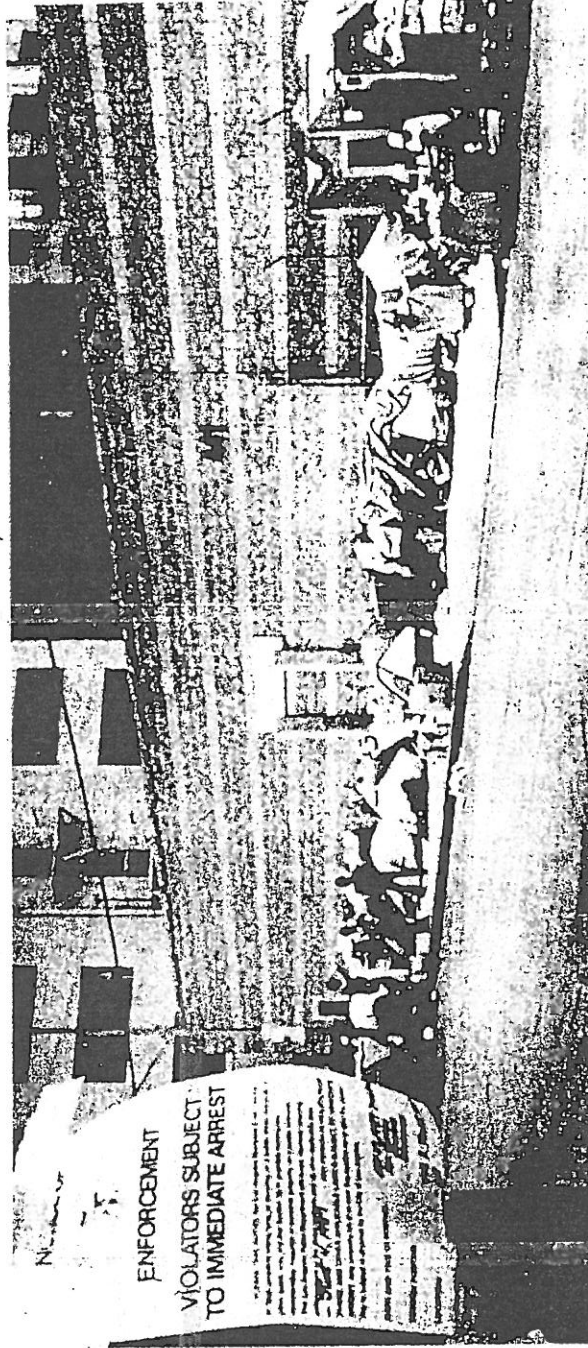


*Resim 1.16* Baltimore'da Harbor Place'deki Galeri, yaklaşık 1970'den bu yana inşa edilmiş sayısız kapalı alışveriş merkezinin tipik bir örneğidir.



*Resim 1.17* New York'ta Madison Avenue'da bulunan IBM binasındaki bu avlu, dışarıdaki tehlikeli, üstüste yığılmış binalarla dolu, havası kirli kentten yalıtılmış güvenli bir mekânda bir bahçe atmosferi yaratmaya çalışıyor.



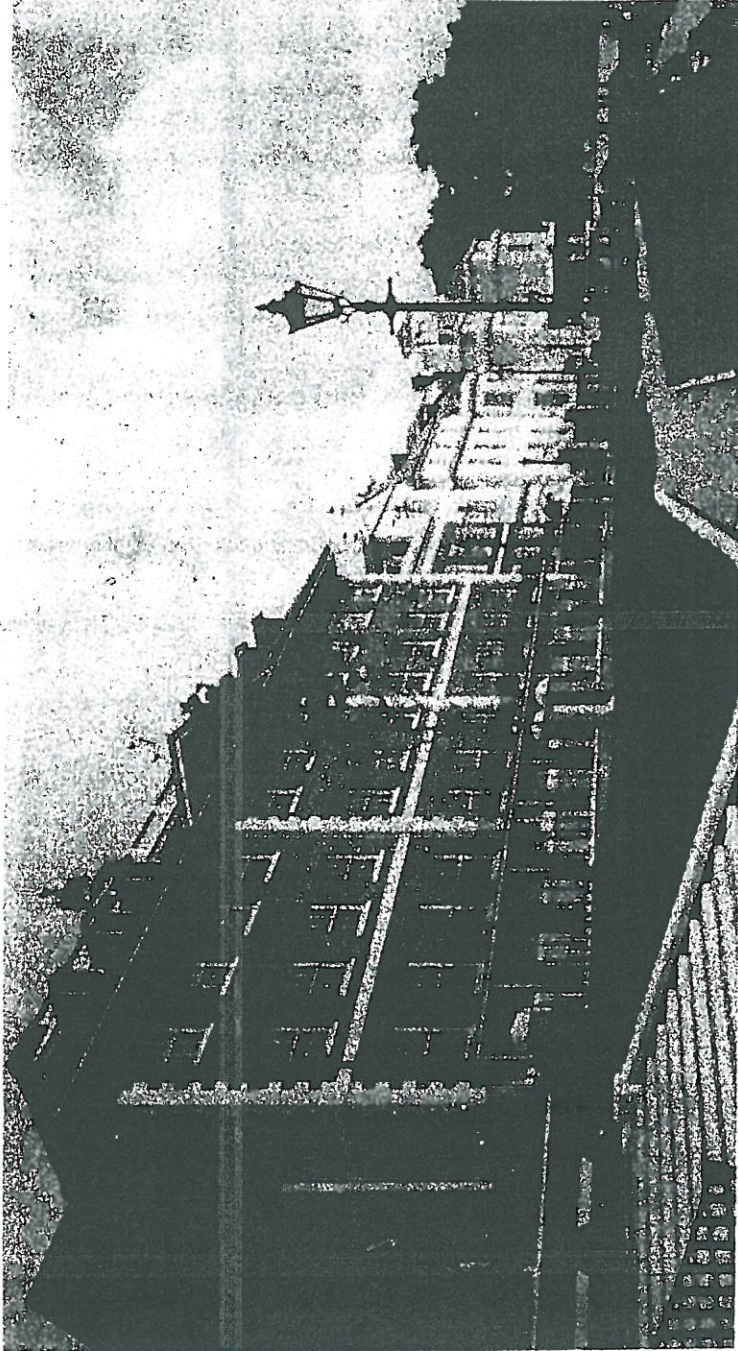


Resim 1.18 Los Angeles'ta evsiz barışsızlık yep yeni türden, arzu editmeyen, yasaklanmış bir popüler mimari biçimi yaratıyor (On plandaki ilanda şunlar yazıyor: Zorunlu uygulama. İhlal edenler derhal tutuklanacaktır - ç.n.)

Zenginlerin tüketime ayırdığı dolarların peşine düşüldüğünden, kent tasarımında ürün farklılaşması çok daha büyük önem kazanmıştır. Farklaşmış zevkler ve estetik tercihler alanına yönelmekle mimarlar ve kent tasarımcıları sermaye birikiminin çok etkili bir veçhesini yeniden vurgulamış oluyorlar: bu, Bourdieu'nün (1977; 1984) "sembolik sermaye" adını verdiği şeyin üretim ve tüketimidir. Bu sermaye, "sahibinin zevkinin ve toplumda ne derecede sivrilmiş olduğunun kanıtı olabilecek lüks mallar koleksiyonu" olarak tanımlanabilir. Bu sermaye elbette "kendi özgül etkisini, sermayenin 'maddi' biçimlerinden kaynaklandığını gizleyebildiği ölçüde, ve ancak o ölçüde, yaratabilen" dönüşmüş para sermayedir. Ortada açıkça fetişizm (temelde yatan anlamı gizleyen yüzey görünümüne duyulan ilgi) vardır, ama burada fetişizm doğrudan doğruya, kültür ve zevk alanlarının dolayımıyla, ekonomik farklılıkların gerçek temelini gözden saklamak için kullanılmaktadır. "En başarılı ideolojik etkiler sözcükleri olmayan ve suç ortaklığı içinde susmaktan başka bir şey talep etmeyen etkiler olduğuna" göre, sembolik sermayenin üretimi ideolojik işlevlere hizmet eder, çünkü "kurulu düzenin yeniden üretimine ve hâkimiyetin sürdürülmesine" katkıda bulunmasını sağlayan mekanizmalar "gizli kalır".

Krier'in sembolik zenginlik arayışını Bourdieu'nün tezleri bağlamına yerleştirmek ilginç olacaktır. Her tür statü sembolünün elde edilmesi yoluyla toplumsal farkları ifade etmek, çok uzun zamandan beri kentsel yaşamın temel veçhelerinden biri olmuştur. Simmel yüzyılın başında bu olgunun parlak birtakım tahlillerini yapmıştır; bir dizi araştırmacı (örneğin 1945'te Firey, 1986'da Jager) tekrar tekrar bu sorunu ele almışlardır. Ama sanıyorum modernist yönelişin, kısmen pratik, teknik ve ekonomik nedenlerle, ama aynı zamanda ideolojik nedenlerle, kentsel yaşamda sembolik sermayenin önemini bastırmak için özel bir çaba göstermiş olduğunu söylemek haksızlık olmaz. Zevklerin böylesine tepeden bir demokratikleşme ve eşitlikçiliğe tabi tutulmasının neresinden bakılsa sınıflı bir kapitalist toplumda tipik olan toplumsal farklılıklarla tutarsızlığı hiç kuşkusuz bir bastırılmış talep iklimi, ve belki de bir bastırılmış arzu ortamı, yaratıyordu. (1960'lı yılların kültürel hareketlerinde bu bastırılmış arzu belirli bir ifade bulacaktı.) Bu bastırılmış arzu muhtemelen piyasayı daha çeşitlenmiş kentsel çevreler ve mimari üsluplar yönünde uyarmak açısından bir rol oynamıştır. İşte birçok postmodernistin tatmin etmeye, hatta gıdıklamaya çalıştığı arzu tam da budur. Venturi vd. şöyle diyorlar: "Amerikan İç Savaşı öncesinden kalma bir malikânede değil de onun, geniş bir mekânda kaybolmuş daha kü-





*Resim 1.19 Quinlan Terry'nin Londra'daki Richmond Riverside Panorama binası geçmiş kentsel formları (bu örnekte 18. yüzyıl klasisizmini) yeniden canlandırma yönündeki postmodern eğilimi cisimleştirir. En ufak bir ironi ya da parodi içermeyen bu tür taklitler, iyi restore edilmiş orijinal örneklerden ayırdedilmesi güç benzeşler yaratır.*

çük bir modelinde yaşayan orta sınıf bir altkent sakini için, kimlik evin biçiminin sembolik olarak ele alınmasından gelmelidir: ya müteahhitin kattığı üslup denemesinden (örneğin odaları değişik düzeylerde bulunan Kolonyal üslup) ya da ev sahibinin sonradan eklediği çeşitli sembolik süsler aracılığıyla."

Buradaki sonuç zevkin statik olmaktan çok uzak bir kavram oluşudur. Sembolik sermaye, ancak modanın kaprisleri kendisini ayakta tuttuğu ölçüde sermaye olarak kalır. Zukin'in *Loft Living* (Çatı Arasında Yaşamak) üzerine yazdığı mükemmel kitapta ortaya koyduğu gibi, zevk yaratıcılarının arasında mücadeleler vardır. Kitap, New York'un Soho bölgesinde gayrimenkul piyasasının evriminin incelenmesi aracılığıyla "kentsel değişimde sermaye ve kültürün" rolünü araştırır. Yazar, etkili güçlerin hem sanatta hem de kentsel yaşam tarzında yeni zevk kıstasları yerleştirdiğini ve bundan büyük kâr elde ettiğini gösterir. Öyleyse, sembolik sermaye fikrini Krier'in sözünü ettiği sembolik zenginliği pazarlama arayışıyla birleştirdiğimizde, "gentrification", toplulukların üretimi (gerçek, hayali ya da satış amacıyla üreticilerce imal edilmiş), kentsel ortamların yeniden kullanıma sokulması, tarihin yeniden yaratılması (yine gerçek, hayali ya da pastiş biçiminde yeniden üretilmiş) gibi kentsel olgular konusunda çok şey öğrenebiliriz. Bu aynı zamanda günümüzde insanların süsleme, tezyin ve dekorasyona düşkünlüğünü toplumsal farklılığın kod ve sembolleri olarak kavramamızı sağlar. Jane Jacobs'ın modernist kent planlamasına yönelttiği eleştirinin amacının bu olduğu konusunda epeyce kuşum var.

Ne var ki, "kentsel köylülerin ve zevk kültürlerinin heterojenliği"nin dikkatlerin odak noktası haline gelmesi, mimarlığı birleştirici bir üst-dil idealinden uzaklaştırarak büyük ölçüde farklılaşmış söylemler arasında parçalanmasına yol açar. "'Langue' (yani iletişim kaynaklarının toplam kümesi) o derece heterojen ve çeşitlidir ki, herhangi bir tekil 'parole' (bireysel seçim) bunu yansıtır." Her ne kadar bu deyim kullanmıyor olsa da, Jencks mimarlığın dilinin yüksek derecede uzmanlaşmış dil oyunlarına ayrıştığını, bu dil oyunlarının her birinin kendi tarzında farklı bir yorum topluluğuna uygun olduğunu kolayca söyleyebilirdi.

Sonuç, çoğu zaman bilinçli bir biçimde kucaklanan bir parçalanmadır. Örneğin, Office for Metropolitan Architecture (Metropolitan Mimarlık Bürosu) grubu, *Postmodern Visions* (Postmodern Ufuklar) kataloğunda (Klotz, 1985) tarif edilirken, "günümüzün algılama ve deneyimlerini sembolik ve çağrışıma dayalı olarak, parça bölük bir kolaj olarak kavradığı, Büyük Kent'in ise nihai mecaz olduğunu" anladığı

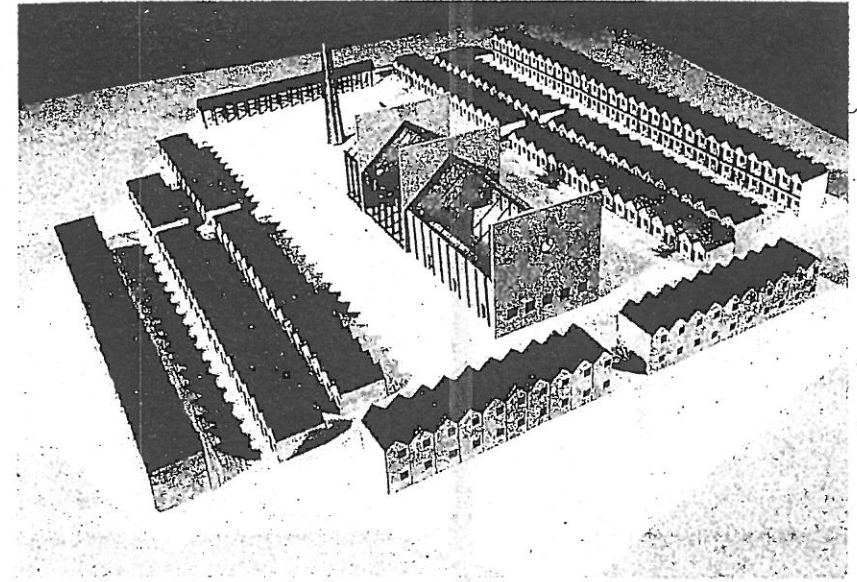


söylenir. Grup, "gerçeklik parçalarının ve deneyim kıymıklarının, tarihsel göndermelerle zenginleştirilmiş bir kolajıyla tanımlanabilecek" grafik ve mimari çalışmalar yapmaktadır. Metropol, "kendini sürekli olarak ve bağımsız biçimde yenileyen bir anarşik ve arkaik göstergeler ve semboller sistemi" olarak kavranır. Başka mimarlar, (Manhattan'ın merkezinde Beşinci ve Altıncı Caddeler arasındaki yeni gökdelenlerin zemin planında ya da Madison Caddesi'ndeki AT&T ve IBM kompleksinde olduğu gibi) iç ve dış mekânları birlikte örerek, ya da Paris'te yeniden biçimlendirilmiş Orsay Garı'nda, Londra'da yeni Lloyds binasında, Los Angeles'taki Bonaventure Oteli'nde (bu sonuncusunun mimarisindeki kafa karışıklıkları Jameson tarafından [1984b] inceden inceye tahlil edilmiştir) olduğu gibi, sadece kaçınılmaz bir karmaşıklık iç duygusunu, bir iç dehlizi yaratarak, kentin dehlizvari niteliklerini yaşatmaya çalışırlar. Postmodern mimari çevreler, tipik biçimde, Raban'ın *Yumuşak Kent*'te güçlü biçimde vurgulamış olduğu temaları arar ve tekrarlarlar: üslupların pazaryeri, ansiklopedi, "renkli birtakım maddelerle dolu deli saçması bir karalama defteri".

Ortaya çıkan mimarinin çok farklı değerlere dayanması, bir gerilim yaratarak bu mimariyi "kaçınılmaz olarak köklü biçimde şizofrenik" kılar. Mimarlık alanında postmodern hareketin başlıca vakanüvisi olan Jencks'in, başkalarınınca da postmodern kafanın genel bir özelliği olarak teşhis edilen şizofreniye başvurduğunu görmek ilginçtir. Yazara göre, mimari ikili bir kodlama sistemi içermelidir; "biri, konuşma dili gibi yavaş değişen, klişelerle dolu, aile içinde kökleşmiş popüler ve geleneksel" bir kodlama, öteki ise "yeni işlevsel görevleriyle, yeni malzemeleriyle, yeni teknoloji ve ideolojileriyle", aynı zamanda sanatı ve modasıyla "hızla değişen bir toplumda kökleşen" modern bir dil. Burada Baudelaire'in formülasyonu karşı karşıyayız; ama yeni bir tarihselci kılık içinde. Postmodernizm, modernizmin yaşanan anın dağdağasının altında bir iç anlam arayışını terk eder ve tarihsel sürekliliğin ve kolektif belleğin inşa edilmiş bir versiyonu çerçevesinde sonsuz olan için daha geniş bir taban vaz eder. Yine, bunun tam olarak nasıl yapıldığını görmek önem taşıyor.

Daha önce gördüğümüz gibi, Krier klasik kentsel değerleri dolaysız bir biçimde yeniden yaratmak ister. İtalyan mimar Aldo Rossi'nin iddiası farklıdır:

Spekülasyon ve işlevsizleşme dolayısıyla yıkma, yok etme, istilak ve kullanımda hızlı değişiklikler kentsel dinamiğin en kolay gözlenebilen göstergeleridir. Ama her şeyin ötesinde, görüntüler, bireyin hayat çizgisinin kesintiye



Resim 1.20 Aldo Rossi'nin Chieti'de öğrenci yurtları için çizdiği tasarım postmodern mimarinin eklektizmi çerçevesinde in: anda çok farklı bir izlenim bırakır.

uğradığını, kolektif hayatın gelişimine çoğunlukla hüznü verici ve güç bir katılım yaşadığını düşündürür. Bir bütün olarak bu manzara, kentsel anıtlarda bir kalıcılık niteliğiyle yansımaları bulur. Kolektif iradenin mimari ilkeler dolayısıyla dile getirilmesinin işaretleri olan anıtlar, kendilerini, kentsel dinamiğin birincil unsurları, sabit noktaları olarak ortaya koyarlar. (Rossi, 1982 : 22)

Burada modernizmin trajedisi bir kez daha karşımıza çıkıyor, ama bu kez "gizemli" bir kolektif bellek duygusunu cisimleştiren ve muhafaza eden anıtların oluşturduğu sabit noktalar aracılığıyla somutlaştırılmış olarak. Efsanenin ayın aracılığıyla muhafaza edilmesi, "anıtların anlamının ve ayrıca kentlerin kuruluşunun ve kentsel bir bağlamda fikirlerin aktarılışının ne demek olduğunun kavranmasında bir anahtar rolü görür." Rossi'ye göre, mimarın görevi, bir yandan kolektif belleğin ifadesi olan "anıtlar"ın üretimine "özgürce" katılırken, bir yandan da, neyin anıt olup olmadığının "her şeyin ötesinde kolektif ifadelerinin gizli ve dinmek bilmeyen iradesinde bulunabilecek" bir muamma olduğunu unutmamaktır. Rossi bu anlayışını "hayat tarzı" kavramıyla temellendirir: bu kavram, sıradan insanların belirli ekolojik, teknolojik ve toplumsal koşullar altında kurdukları sürekli bir yaşama biçimini ifade eder.



Fransız coğrafyacı Vidal de la Blache'tan devralınan bu kavram, Rossi'ye kolektif belleğin neyi temsil ettiğini anlama konusunda bir bakış açısı sağlar. Vidal'in "hayat tarzı" kavramını yavaş değişen köylü toplumları için anlamlı bulduğu, ama yaşamının sonuna doğru (bu konuda 1916'da yayınlanan *Geographie de l'est* [Doğu'nun Coğrafyası] kitabına bakılabilir) bu kavramın kapitalist sanayileşmenin ürünü olarak hızla değişen peyzajlara uygulanabilirliği konusunda kuşkuya kapıldığı gerçeği, Rossi'nin dikkatinden kaçır. Hızla gelişen sınaî değişim koşullarında sorun, Rossi'nin teorik konumunun, efsanelerin mimarlık aracılığıyla estetik üretimine sürüklenmesini ve böylelikle tam da 1930'lu yıllarda karşımıza çıkan "kahramanca" modernizmin düştüğü tuzağa düşmesini engellemektir. Rossi'nin mimarisinin çok ağır eleştirilere uğramış olması hiç de şaşırtıcı değildir. Umberto Eco, Rossi'nin yapıtını "ürkütücü" sıfatıyla anarken, başkaları da bu mimaride faşist uzantılar bulunabileceğini belirtmişlerdir. (Resim 1.20)

Rossi'nin hiç olmazsa bir meziyeti vardır: tarihsel bağlantıları kurma sorununu ciddiye alması. Öteki postmodernistler tarihsel meşruiyet sorununu, geçmiş üsluplardan yaygın ve çoğu zaman eklektik alıntılarla geçiştirmeye çalışırlar. Tarih ve geçmişin deneyimi, sinema, televizyon, kitaplar ve benzeri şeyler aracılığıyla, sanki "bir düğmeye dokunur dokunmaz anında ele geçirilip tekrar tekrar tüketilebilecek" bir geniş arşiv haline getirilir. Eğer, Taylor'ın (1987: 105) ifade ettiği gibi, tarih "eşit olayların sonsuz bir kaynağı" olarak görülebilirse, o takdirde mimarlar ve kent tasarımcıları kendilerini, bu olaylara diledikleri sıra içinde gönderme yapmakta serbest hissedebilirler. Geçmiş üsluplara gönderme yapılırken bunların bir çorba gibi bir araya getirilmesi, postmodernlerin yaygın özelliklerinden biridir. Sanki gerçeklik, medya imgelerini taklit edecek biçimde oluşturulmaktadır.

Ne var ki, içinde yaşadığımız sosyo-ekonomik ve politik bağlamda böyle bir uygulama tuhaf sonuçlara yol açar. Örneğin, Hewison'un (1987) "tarihsel miras sanayii" olarak adlandırdığı şey, 1972'den bu yana İngiltere'de aniden büyük bir ticaret konusu haline gelmiştir. Müzeler, kır evleri, geçmiş görünümleri yansıtan yeniden inşa edilmiş ya da rehabilite edilmiş kentsel peyzajlar, geçmişte varolmuş altyapının taklit edilmesiyle üretilen kopyalar, İngiltere'de peyzajın devasa bir dönüşümünün öylesine ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir ki, Hewison'a göre sürecin ulaştığı noktada İngiltere'nin ana sanayi dalı olarak mal imalatından miras imalatına geçtiği söylenebilir. Hewison bütün bunların ardındaki güdüyü, biraz Rossi'yi hatırlatan bir biçimde açıklar:

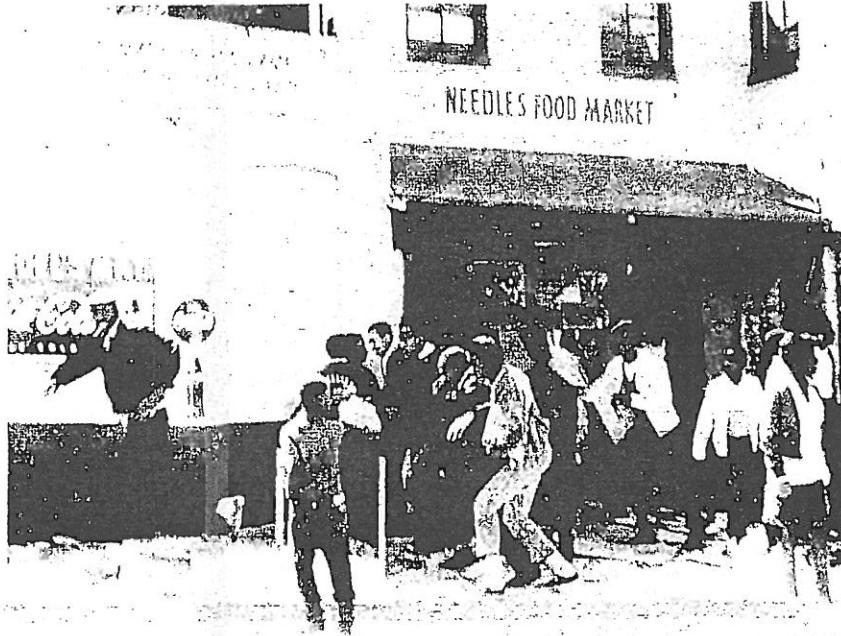
Geçmiş muhafaza etme güdüsü, insanın kendi benliğini muhafaza etme güdüsünün bir parçasıdır. Geçmişte nerede olmuş olduğumuzu bilmeksizin gelecekte nereye gidiyor olduğumuzu anlamak güçtür. Geçmiş bireysel ve kolektif kimliğin zeminidir; geçmişin nesnelere kültürel semboller olarak anlam kaynağıdır. Geçmişle şimdiki zaman arasında süreklilik, raslantılara dayalı bir karşılaşmanın içinden bir devamlılık duygusu yaratılmasını sağlar; değişim kaçınılmaz olduğundan, istikrarlı bir yapılaşmış anlam sistemi hem yenilikle hem de çürümeyle başa çıkmamızı mümkün kılar. Nostalji güdüsü, krize uyum sağlamanın önemli bir aracıdır; toplumsal bir yumuşatıcı rolü görür ve güvenin zayıfladığı ya da tehdit altına girdiği bir durumda ulusal kimliği güçlendirir.

Kanımcı, Hewison burada çok büyük potansiyel önem taşıyan bir noktaya parmak basıyor: insanların kimlikle, kişisel ve kolektif köklerle 1970'li yıllardan beri çok daha fazla ilgilenmesinin nedeni işgücü piyasalarında, teknolojik bileşimlerde, kredi sistemlerinde ve benzeri alanlarda ortaya çıkan belirsizliğe dayalı güvensizliğin yaygınlığıdır (bkz. II. Kısım). *Roots (Kökler)* başlığını taşıyan ve bir siyahi Amerikan ailesinin Afrika'daki köklerinden başlayarak bugüne kadar tarihini izleyen televizyon dizisi, bütün Batı dünyasında ilgi uyandırdı ve aile soylüklerinin araştırılmasına yönelik bir dalga yarattı.

Ne yazık ki, postmodernizmin tarihsel alıntı yapma ve popülizm eğilimini, nostalji güdüsüne cevap verme (buna bu güdüye muhabbet tellallığı yapma da diyebiliriz) çabasından ayırdetmek mümkün olamamıştır. Hewison tarihsel miras sanayii ile postmodernizm arasında bir bağlantı görür. "Her ikisi de şimdiki hayatlarımızla geçmişimizin arasına giren sığ bir ekran yaratır. Tarihi derinlemesine kavrayamayız; bunun yerine sunulan, tarihin bugün yeniden yaratılmasıdır, eleştirel söylemden ziyade kostümler içinde sunulan bir tiyatrodaki tarihin canlandırılmasıdır."

Postmodernist mimarlık ve tasarımın dünyanın farklı yerlerinde bulunan kentsel ve mimari biçimlerin geniş bir alana yayılan bilgisinden ve imgelerinden alıntı yapma tarzına ilişkin olarak da aynı yargıya varmak olanaklıdır. Jencks'e göre, hepimiz zihnimizde, başka yerlerde yaşadığımız (çoğunlukla turistik) deneyimlerden, sinemadan, televizyondan, sergilerden, turizm broşürlerinden, popüler dergilerden vb. edinilmiş bilgilerden oluşan bir *musée imaginaire* (hayali müze) ile doluyoruz. Bunların hepsinin aynı anda oynaması kaçınılmazdır. Üstelik bunun böyle olması da hem heyecan vericidir, hem sağlıklıdır. "Eğer farklı çağlarda ve kültürlerde yaşama olanağımız varsa, neden kendimizi şimdiki zamanla, yaşanan yerle sınırlamalı? Eklektizm, seçim şansını olan bir kültürün doğal evrimidir." Lyotard da bu duyguya aynen yankı

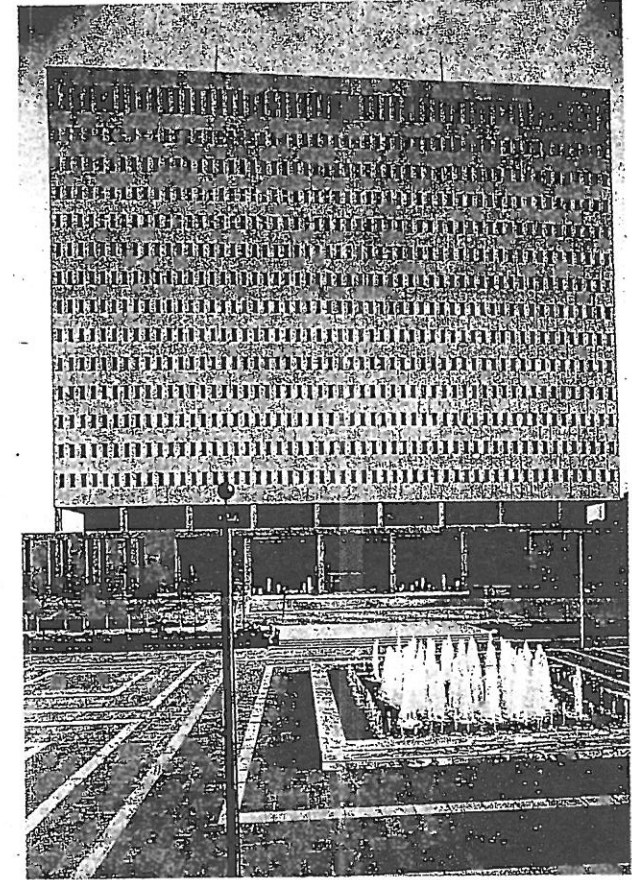




*Resim 1.21 1960'lı yıllarda ABD'nin iç kentlerinde ayaklanmalar, kundaklama ve yağmalama olayları sık sık tanık olunan bir kentsel görüntüydü. 1968 Nisanında, Martin Luther King'in öldürülmesinden sonra Baltimore'da yaşananlar birçok örnekten biriydi.*

verir. "Eklektizm çağdaş genel kültürün başlangıç noktasıdır: insan reggae dinler, bir Western seyrederek; öğlen yemeğinde-McDonald's yer, akşam yerel mutfak çeşitlerinden; Tokyo'da Paris parfümü sürer, Hong Kong'da 'retro' giyinir."

Farklılaşmış zevk ve kültürlerin coğrafyası, birçok bakımdan, yüksek enternasyonalizmin herhangi bir anında olduğundan daha şaşırtıcı bir enternasyonalizm potpurisi haline gelir. Bu belki de daha çorba gibi olduğundandır. Buna bir de güçlü göç akımları (yalnızca işgücünün değil, sermayenin de göçü) katılınca, ortaya bir sürü "küçük" İtalya'lar, Havana'lar, Tokyo'lar, Kore'ler, Kingston'lar, Karışı'lerin yanı sıra, Chinatown'lar, Latin Amerika kökenlilerin *barrio*'ları (mahalleleri), Arap semtleri, Türk bölgeleri ve benzeri çıkar. Ne var ki, San Francisco gibi, azınlıkların topluca çoğunluğu oluşturduğu bir kentte bile bunun etkisi, imgelerin üretimi, temsili görünümler, kostümlü seyirler, sahnelenmiş etnik festivaller aracılığıyla, gerçek coğrafyanın üzerine bir pe-

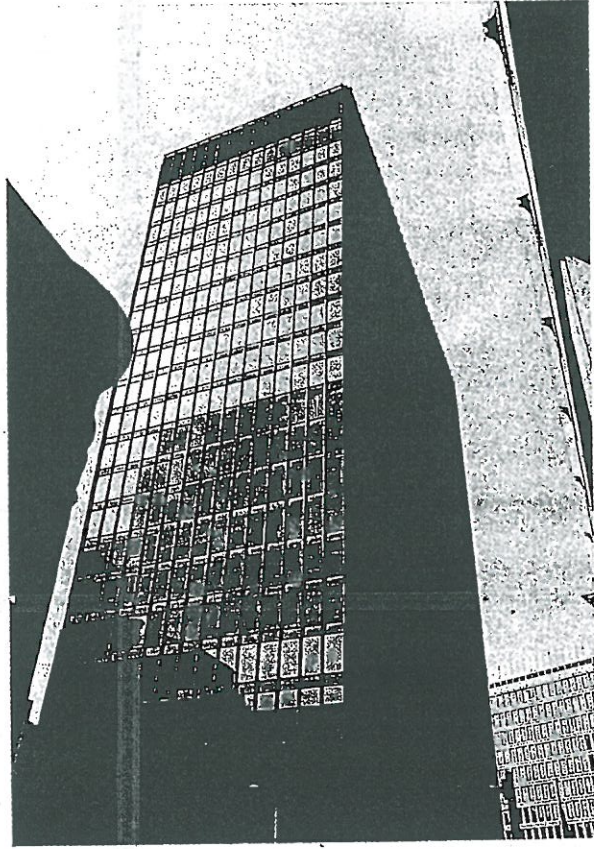


*Resim 1.22 1960'lı yıllarda Baltimore'da modernist stilde kent yenileme: Hopkins Plaza'daki Federal Hükümet Binası.*

çe çekilmesidir.

Maskeleme yalnızca postmodernizmin eklektik alıntılama eğiliminden değil, yüzeyle olan açık bir hayranlıktan da kaynaklanır. Örneğin Jameson (1984b) Bonaventure Otelinin dışarıyı ayna gibi yansıtan cam duvarlarının, aynen aynalı gözlüklerin takanın gözlerinin görülmesini engellemesi gibi, "dışarıdaki kenti itmeye" yaradığı ve böylece otelin çevresinden "tuhaf ve yeri belli olmayan bir biçimde kopmasını" mümkün kıldığı kanısındadır. Yapmacık sütunlar, süslemeler, zaman ve mekân bakımından çok farklı üsluplardan yapılan alıntılar, postmodern mimariye Jameson'ın yakındığı o "planlanmış derinliksiz-



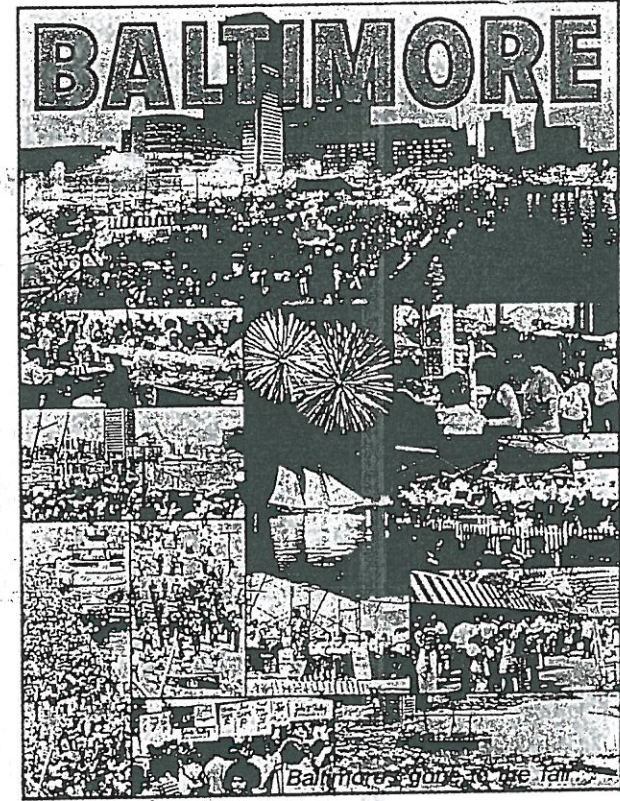


Resim 1.23 Baltimor'da kent yenileme modernizmi: One Charles Center'da Mies van der Rohe tarafından yapılmış bina.

lik" duygusunu kazandırır. Ama maskeleye yine de bir mahalde kökleşmiş olmanın tarihselciliğiyle hayali müzeden devralınmış enternasyonalizm arasındaki, işlev ile fantezi arasındaki, üreticinin gösterme amacıyla tüketicinin mesajı alma istekliliği arasındaki gerilimi sınırlar.

Özellikle tarihsel ve coğrafi alıntıdan doğan biçimiyle bütün bu eklektizmin ardında tasarlanmış bir hedef bulmak güçtür. Ne var ki bunun kendileri öylesine amaçlı ve yaygın olan etkileri vardır ki, bir dizi basit uyumlulaştırıcı ilkedden söz etmemek de güçtür. Bunu bir örnekle canlandırmaya çalışayım.

"Ekmek ve sirk": bu formül, toplumsal denetimin eski ve denen-

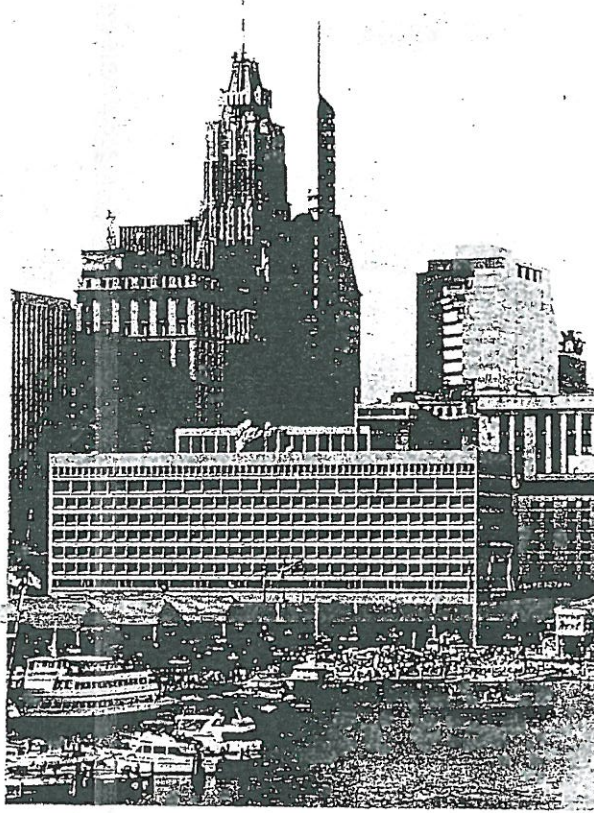


Resim 1.24 Baltimorlular Şehir Fuarı'na gidiyor: yönlendirilen ve denetlenen bir kentsel gösteriden manzaraların bir kolajı (yapan Apple Pie Graphics).

miş bir biçimini ifade eder. Bir halkın huzursuz ve memnuniyetsiz-unsurlarını yatıştırmak amacıyla bilinçli olarak sık sık kullanılmıştır. Ama seyirlik gösteri devrimci hareketin de asli veçhelerinden biri olabilir (örneğin, şenliklerin Fransız Devrimi'nde devrimci iradenin dile getirilmesinin bir aracı olarak incelenmesi için bkz. Ozouf, 1988). Unutmayalım ki, Lenin bile devrimden "halkın şenliği" diye söz etmemiş miydi? Seyirlik gösteri her zaman güçlü bir politik silah olmuştur. Kentsel seyirlik gösteri bu son yıllarda nasıl kullanılmıştır?

ABD kentlerinde, seyirlik gösteri 60'lı yıllarda dönemin kitlesel muhalefet hareketlerinin içinden çıkmıştı. Sivil haklar gösterileri, sokak gösterileri, iç kent ayaklanmaları, savaş karşıtı dev gösteriler, karşı-





*Resim 1.25 Harbor Place modernist kent yenileme sahneleri çevresine yayılmış bir postmodern boş zaman atmosferi yaratmayı deniyor.*

kültür gösterileri (özellikle rock konserleri) modernist kent yenileme ve konut projeleri zemini üzerinde uğuldayan memnuniyetsizlik dalgasının sivri uçlarıydı. Ama yaklaşık 1972'den bu yana, seyirlik gösteri başka güçlerce ele geçirilmiş ve başka amaçlarla kullanılmaya başlamıştır. Baltimore gibi bir kentte seyirlik gösterinin evrimi hem tipiktir, hem de öğretici.

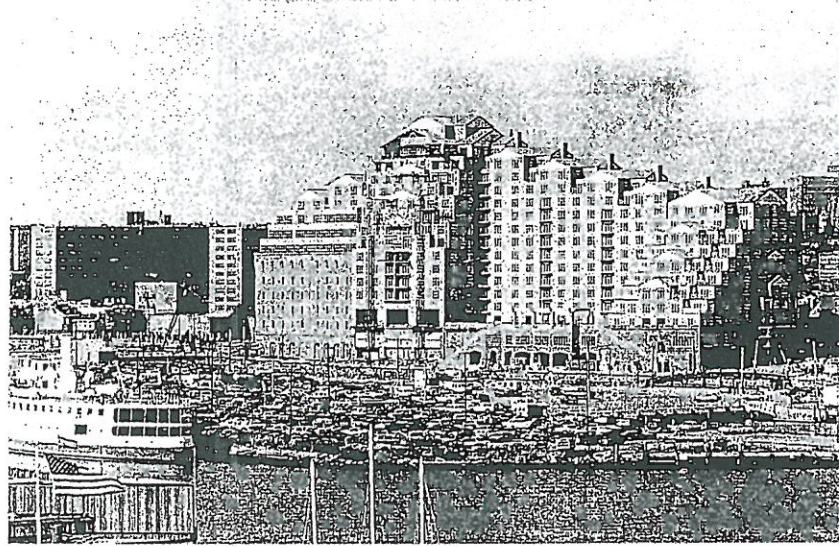
1968'de Martin Luther King'in suikaste uğramasının ardından patlak veren sokak gösterilerinden sonra (Resim 1.21), politikacılar, meslek sahibi insanlardan ve iş âleminin önde gelenlerinden oluşan küçük ama etkili bir grup insan, kentin yeniden barışması için ne yapılabileceğini düşünmek üzere bir araya geldiler. 1960'lı yılların kent yeni-



*Resim 1.26 Harbor Place'in pavyonları, Baltimore'a Disneyland kadar ziyaretçi çekmesiyle ünlüdür.*

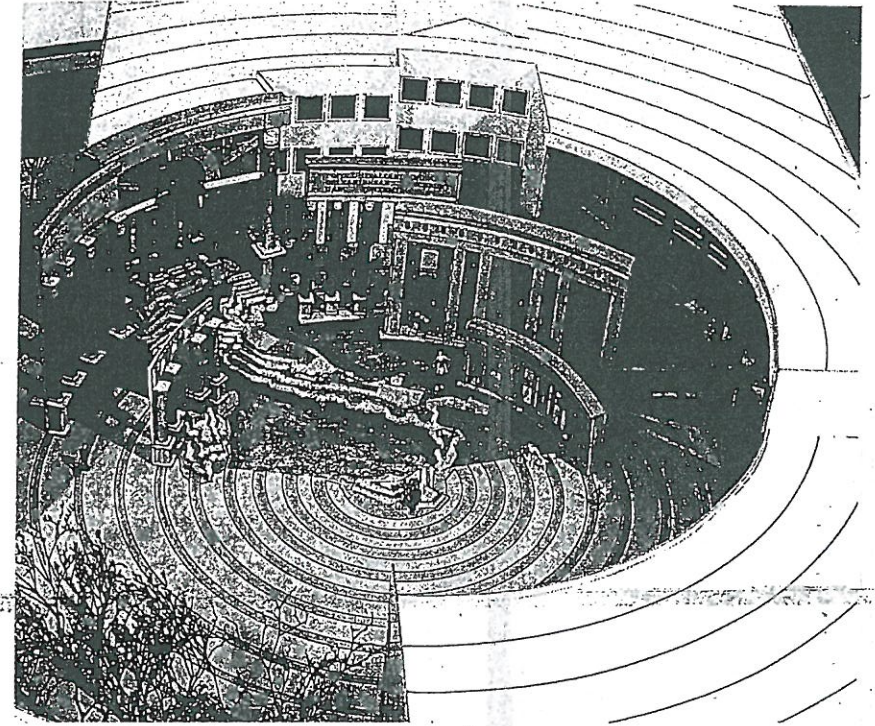
leme çabaları, bürolardan, çarşılarından ve az sayıda da olsa örneğin Mies van der Rohe'nin yaptığı One Charles Center türünden çarpıcı mimari örneklerinden oluşan, ileri derecede işlevsel ve modernizmin çizgilerini taşıyan bir kent merkezi yaratmıştı (Resim 1.22 ve 1.23). Sokak gösterileri bu kent merkezinin canlılığını ve o güne kadar yapılmış yatırımları tehdit ediyordu. Bu önde gelen insanlar, kentin bir camia olarak algılanmasına, sıradan vatandaşların kent merkezinde ve kamusal alanlarda hissettiği kuşatma zihniyetini ve bölünmeleri aşabilmek için kendine yeterince inanç duyan bir kentin yaratılmasına uygun bir sembol arayışına girdiler. Konut ve Bayındırlık Bakanlığı'nın daha sonra kaleme alınan bir raporunda söylendiği gibi, "1960'lı yılların sonundaki toplumsal olayların yarattığı korkuya ve insanların bundan dolayı kent merkezine yaklaşamamasına bir son verme zorunluluğundan doğan Baltimore Şehir Fuarı (...) kentsel yeniden gelişmeyi teşvik etmek için başlatıldı." Fuar kentteki mahallelerin ve etnik grupların çeşitliliğini yüceltmeye yönelik, hatta (ırksal değil ama) etnik kimliği teşvik etmek için elinden geleni yapacaktı. İlk açıldığı yıl (1970) fuarı 340 bin kişi ziyaret ediyordu;





*Resim 1.27 Baltimore'da Scarlett Place tarihsel koruma (sol köşede 19. yüzyıldan kalma Scarlett Seed Antreposu görünüyor) ile postmodernizmin alıntı merakını (bu örnekte Akdeniz'de bir tepede yer alan bir köyden) bir araya getirir (arka plandaki modernist sosyal konutlara dikkat ediniz).*

ama 1973'e gelindiğinde bu sayı neredeyse 2 milyona fırlıyordu. Yılda yıla büyüyen, ama kaçınılmaz olarak adım adım daha az "mahalleli", daha ticari hale gelen fuar (etnik gruplar bile etnisitenin satışından kâr etmeye başlamışlardı), kent merkezine gittikçe daha büyük kalabalıkları, her türden sahnelenmiş seyirlik gösteriyi izlemek üzere düzenli olarak çekme çabasında lokomotif rolü görüyordu. Bu noktadan sonra Harbor Place'in (sahilde yer alan ve Disneyland'den daha fazla insanı cezbetmekle ünlenmiş bir alan), bir Bilim Merkezi'nin, bir Akvaryum'un, bir Kongre Merkezi'nin, bir marinanın, sayısız otelin, her tür eğlence merkezinin inşası yoluyla az çok sürekli bir seyirlik gösterinin ticarileşmiş kurumsallaşmasına geçiş için kısa bir adım yeterli olacaktı. Kentteki yoksulluğa, evsiz barsızlığa, sağlık hizmetlerine, eğitime ihmal edilebilir ölçekte, hatta belki de olumsuz etkide bulunduğu halde birçoklarınınca eşi az görülen bir başarı olarak kabul edilen bu gelişme tarzı, 1960'lı yıllarda öne çıkmış olan kent merkezi yenilemesinin sade modernizminden çok farklı bir mimari gerektiriyordu. Yüzeysel pırıltısıyla, gelip geçici bir katılım hazzıyla, gösterişi ve uçuculuğuyla, jous-



*Resim 1.28 New Orleans'da Charles Moore tarafından yapılmış olan Piazza d'Italia, sık sık postmodernist mimarinin klasik örneklerinden biri olarak gösterilir.*

sance duygusuyla seyirlik bir mimari bu tür bir projenin başarısı için hayati önem taşıyordu (Resim 1.24, 1.25, 1.26)

Bu tür yeni kentsel mekânların inşasında Baltimore yalnız değildi. Boston'da Faneuil Hall, San Francisco'da Fisherman's Wharf (ve Ghirardelli Square), New York'ta South Street Seaport, San Antonio'da Riverwalk, Londra'da Covent Garden (ve kısa süre sonra Docklands), Gateshead'de Metrocentre, efsanevi şöret kazanmış West Edmonton Çarşısı, örgütlü seyirlik gösterinin sabit örnekleriyken, Los Angeles'taki Olimpiyatlar, Liverpool'un Garden Festival'i ve Hastings Savaşı'ndan Yorktown Savaşı'na kadar akla gelebilecek her türlü tarihsel olayın sahnelenmesi daha geçici türden örnekleridir. Öyle görünüyor ki, kentler ve mahaller, günümüzde olumlu ve yüksek kaliteli bir yer imgesi yaratmaya çok daha fazla özen göstermektedirler ve bu ihtiyacı karşılayabi-



lecek bir mimariyi ve kentsel tasarım biçimlerini hedeflemişlerdir. İleri kapitalist dünyadaki kentlere esas olarak finans, tüketim ve eğlence merkezleri niteliğiyle birbirleriyle yarışmaktan başka bir olanak bırakmamacasına yaşanan iç karartıcı sanayisizleşme ve yeniden yapılanma tarihi akılda tutulacak olursa, bu kentlerin neden bu kadar telaş içine düştükleri ve (Baltimore'un Harbor Place örneği gibi) başarılı modelleri neden seri imalat biçiminde taklit ettikleri anlaşılır. 1973'ten bu yana yaşanan, yoğun kentler arası rekabet ve kentsel girişimcilik döneminde, seyirlik kentsel mekânların oluşturulması yoluyla kente imaj kazandırmak sermaye ve (doğru türden) insan cezbetmek için bir araç haline gelmiştir (bkz. Harvey, 1989).

Her ne kadar bu olguyu III. Kısım'da yakından inceleyecek olsak da, mimari ve kentsel tasarımın bu yeni kentsel ihtiyaçlara nasıl cevap verdiğini bu noktada kaydetmek önemlidir. Belirli olumlu özellikleri taşıyan bir mahal imajının yaratılması, seyirlik gösteri ve teatralliğin örgütlenmesi, üslupların, tarihsel alıntılamanın, süslemenin ve yüzeylerin çeşitlendirilmesinin eklektik bir karışımı aracılığıyla gerçekleştirilir. (Baltimore'da Scarlett Place bu fikrin tuhaf bir örneğini oluşturur, bkz. Resim 1.27). New Orleans'da Moore'un eseri olan Piazza d'Italia bütün bu eğilimleri sergiler. Burada, bu ana kadar anlatılmış olan unsurların birçoğunu tekil ve çok çarpıcı bir projede toplu halde görürüz (bkz. Resim 1.28). *Postmodern Ufuklar* kataloğundaki betimleme (Klotz, 1985) çok şeyi ele verir:

New Orleans'ın yeniden geliştirme gerektiren bir bölgesinde Charles Moore yörelin İtalyan nüfusu için kamuya açık Piazza d'Italia'yı (İtalya Meydanı'nı) oluşturmuştur. Meydanın biçimi ve mimari dili, Avrupa'nın ve daha özgül olarak İtalya'nın *piazza*'sının toplumsal ve iletişimsel işlevlerini Amerika'nın güneyine getirmiştir.

Oldukça geniş bir alanı kaplayan, epeyce düzenli, akıcı ve köşeli pencerelelere sahip yeni binalardan oluşan bir blokun içine Moore, daire biçiminde geniş bir meydan oturtmuştur. Meydan bir tür negatif biçim oluşturur ve dolayısıyla insan çevresindeki mimarinin engellerini aşır da içine girdiğinde daha da şaşırtıcı bir etki yaratır. Girişteki küçük tapınak, sıra sütunların böldüğü *piazza*'nın tarihsel bakımdan biçimsel dilinin habercisidir. Ortada "Alpler"den aşağı doğru uzanan İtalyan çizmesini sulayan "Akdeniz"i canlandıran bir fiskiye zemini vardır. Sicilya'nın *piazza*'nın tam merkezine yerleştirilmiş olması, kentin İtalyan nüfusunun hâkim unsurunun o adadan göçmüş insanlar olmasına saygıyı ifade eder.

*Piazza*'yı çevreleyen binanın içbükey cephelerinin önüne yerleştirilmiş olan kemerler, klasik sütunun, bir ölçüde Pop Art'tan ödünç alınmış bir teknikle ince farklarla birbirinden ayrılan bir renk yelpazesine yerleştirilmiş beş dö-

nemine (Dor, İyon, Korent, Toskana, Karma) ironik göndermeler yapar. Yivli sütunların kaideleri parçalanmış bir baş tabanın parçacıkları gibi oluşturulmuştur; bu, tümüyle üç boyutlu bir mimari detaydan ziyade negatif bir biçimdir. Bunların dikey yüzeyleri mermerle kaplıdır, kesitleri ise bir pasta dilimine benzer. Sütunlar Korent tarzı sütun başlarından neon tüp halkalarıyla ayrılır; bunlar geceleri sütunların renkli ışıklı gerdanlıkları olur. İtalyan çizmesinin tepesindeki kemerli arkadın cephesinde de neon ışıklar mevcuttur. Bazı sütun başları keskin, köşeli bir biçime sahiptir, baş tabanın altına Art Deco broşlar gibi yerleştirilmiştir. Diğer sütun başları farklı çeşitlemeler sergilerler: yivleri su fiskiyelerinden oluşur.

Bütün bunlar klasik mimarinin ağır başlı sözlüğünü, Pop Art teknikleri, postmodernist bir palet ve teatrallik aracılığıyla güncelleştirir. Tarih bir yerden ötekine taşınabilir aksesuarların bir yelpazesi gibi sunulur; aynen İtalyanların kendilerinin Yeni Dünya'ya "transplantasyonu" gibi. İtalya'nın Rönesans ve barok *piazza*'larının nostaljik bir tablosu sunulur, ama aynı zamanda bir yerinden olmuşluk duygusu vardır. Ne de olsa, bu gerçekçilik değildir, bir cephedir, bir sahne dekorudur, yeni ve modern bir bağlama oturtulan bir fragmandır. Piazza d'Italia hem bir mimari yapıttır, hem bir tiyatro yapıtı. İtalyan "res publica"\* geleneğinde, halkın toplanacağı bir yerdir; ama aynı zamanda kendini fazla ciddiye de almaz, oyun ve eğlence için de bir yer olabilir. İtalyan yurdunun yabancılaşmış görünümü Yeni Dünya'da elçiler olarak görev görür; böylece New Orleans'ın bir yoksul mahalle (*slum*) haline gelme tehdidi altındaki bir bölgesinde yaşayan nüfusun kimliğini yeniden vurgulamış olur. Bu *piazza*, dünyada postmodernist mimarinin en önemli ve çarpıcı örneklerinden biri sayılmalıdır. Birçok yayın *piazza*'yı çevresinden yalıtılmış biçimde gösterme hatasına düşmüştür; oysa buradaki model bu teatral örneğin, çevresindeki modern binalar bağlamına başarılı biçimde yerleşmesini ortaya koymaktadır.

Ama eğer mimari bir iletişim biçimi ise, kent bir söylemse, o zaman New Orleans'ın kentsel dokusuna yerleştirilmiş böyle bir yapı ne anlama gelebilir, ne söylüyor olabilir ki? Postmodernistlere sorarsanız, muhtemelen, sorunun cevabının üreticinin düşüncelerine olduğu kadar, hatta ondan da fazla, izleyicinin gözünde olduğunu söyleyeceklerdir. Ama böyle bir cevapta bir tür kolayca: safdillik vardır. Çünkü kent hayatının Raban'ın *Yumuşak Kent*'i gibi kitaplarda sergilenen imgeleri ile burada betimlenen türden bir mimari üretim ve kentsel tasarım sistemi arasında, yüzeydeki pırlatının altında hiçbir özel şey olmadığını söylemeyi olanaksız kılacak derecede yüksek bir tutarlılık mevcuttur. Seyirlik gösteri örneği insana belirli toplumsal anlam boyutlarını düşündürüyor; Moore'un Piazza d'Italia'sı da söylemek istediği şeyde de, bunun nasıl söylendiğinde de pek masum sayılamaz. Burada parçalanma eğili-

\* Latince'de "kamusal şey" anlamına gelen bu terim, Batı dillerinde modern "cumhuriyet" sözcüğünün -İtalyanca'da "repubblica" -de atasıdır (ç.n.)