İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

YARATICI YIKMANIN DÖNÜŞÜM EKSENİNDE DEĞERLENDİRİLMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Beril SEZEN

Mimarlık Anabilim Dalı

Mimari Tasarım Programı

HAZİRAN 2012

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

YARATICI YIKMANIN DÖNÜŞÜM EKSENİNDE DEĞERLENDİRİLMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Beril SEZEN
(502091046)

Mimarlık Anabilim Dalı

Mimari Tasarım Programı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Ayşe ŞENTÜRER

HAZİRAN 2012

İTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü'nün 502091046 numaralı Yüksek Lisans Öğrencisi **Beril SEZEN**, ilgili yönetmeliklerin belirlediği gerekli tüm şartları yerine getirdikten sonra hazırladığı **"YARATICI YIKMANIN DÖNÜŞÜM EKSENİNDE DEĞERLENDİRİLMESİ"** başlıklı tezini aşağıda imzaları olan jüri önünde başarı ile sunmuştur.

Tez Danışmanı :	**Prof. Dr. Ayşe ŞENTÜRER** İstanbul Teknik Üniversitesi	.....
Jüri Üyeleri :	**Prof. Dr. Semra AYDINLI** İstanbul Teknik Üniversitesi	.....
	Prof. Dr. Bülent TANJU Mardin Artuklu Üniversitesi	.....

Teslim Tarihi : **03 Mayıs 2012**
Savunma Tarihi : **15 Haziran 2012**

ÖNSÖZ

En başta, tez süreci boyunca her türlü desteği, katkıları ve bana olan inancı için danışmanım Ayşe Şentürer'e; anlayışları ve her zaman yanımda oldukları için aileme; her şeyin derya deniz olduğu düşünce evreninde bilgilerini değil, sezgilerini vererek anlam dünyamı genişlettiği için Hasret Akın'a; her bir düşünce kırıntısını özenle yakalayıp bana sunduğu için Didem Sağlam'a; bu süreçte bana evini açarak çok keyifli çalışma ortamını ve anları paylaştığı için Ayça Koroğlu'na ve tüm diğer arkadaşlarıma benim için çok değerli olan katkı ve destekleri için sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Haziran 2012

Beril Sezen
(Mimar)

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ ..... **v**
İÇİNDEKİLER ..... **vii**
KISALTMALAR ..... **ix**
ŞEKİL LİSTESİ ..... **xi**
ÖZET ..... **xiii**
SUMMARY ..... **xv**
1. GİRİŞ **1**
1.1 Sorun ve Çerçeve 3
1.2 Araştırma Yaklaşım ve Yöntemi 6
2. YARATICI YIKMA VE MODERNLİK **9**
2.1 Modernlik İkilemi 9
2.1.1 Modernliğin imkansız ödevi 12
2.2 Estetik Boyut 15
3. YAPMA **19**
3.1 Yapmanın Etimolojisi 20
3.2 Yaratıcı Yıkmanın Yapması 21
4. YARATICI YIKMA **29**
4.1 Yapmak İçin Yıkmak 29
4.1.1 Ekonomik-politik sistem: kapitalizm 32
4.1.2 Kültürel dönüşüm örneği olarak 20.yüzyıl öncüleri 37
4.1.2.1 Fütüristler: şiddet ve yıkma 39
4.1.2.2 I. Dünya Savaşı'ndan sonra modernistler: düzen ve yıkma 42
4.2 Yıkmak İçin Yapmak 47
4.2.1 21. yüzyıl Türkiye'sinde kentsel dönüşüm örneği olarak Sulukule okuması 51
4.3 Ara Sonuç 57
5. YARATICI YIKMANIN ZAMAN VE DÖNÜŞÜM YÖNÜNDEN DEĞERLENDİRİLMESİ **59**
5.1 Süre ve Yaşam İlişkisi 60
5.1.1 Varlığın iki boyutu: virtüel ve edimsel 62
5.1.2 Zamanın kipleri 65
5.2 Zaman ve Yaratıcı Yıkma 68
5.2.1 Yapma ve sonsuz şimdi 68
5.2.2 Yıkma ve bellek 80
5.3 Ara Sonuç 89
6. SONUÇ **93**
KAYNAKLAR **97**
ÖZGEÇMİŞ **102**

KISALTMALAR

TDK **:** Türk Dil Kurumu

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 1.1 : Kent meydanında tören tasviri 2
Şekil 1.2 : Yaratıcı yıkma kavramının açılımı..... 5
Şekil 1.3 : Paris'ten yaratıcı yıkmayı eleştiren bir karikatür 6
Şekil 2.1 : Yaratıcı yıkmanın modernlikle ilişkisinin kavramsal anlatımı..... 17
Şekil 3.1 : Yapmanın kapsamına ilişkin kavramsal anlatım. 23
Şekil 3.2 : Albrecht Dürer'in 16. yüzyılda perspektif tekniğine ilişkin görsel anlatımı 25
Şekil 3.3 : Ortaçağ'a ait harita örneği 25
Şekil 3.4 : Rönesans'da Mercator'a ait dünya haritası 26
Şekil 4.1 : 1926 yapımlı Faust filminden karelerde Faust ile Mefisto 30
Şekil 4.2 : 1920'lerde radyo deneyimi 39
Şekil 4.3 : Umberto Boccioni'nin Bir Futbolcunun Dinamizmi adlı tablosu 40
Şekil 4.4 : 1920'lerde kent..... 44
Şekil 4.5 : Tony Garnier'in Bahçe Kent önerisi. 45
Şekil 4.6 : Kule-Kentler 46
Şekil 4.7 : Eli Lotar'ın objektifinden Paris'te mezbahalar bölgesinden bir fotoğraf. 49
Şekil 4.8 : İstanbul'da son dönem konut yapılaşmaları, 2012. 53
Şekil 4.9 : Sulukule'de yenilenen bölgenin haritası. 53
Şekil 4.10 : Najla Osseiran'ın objektifinden Sulukule yıkımlarının ertesi gününden bir görüntü. 53
Şekil 4.11 : Najla Osseiran'ın objektifinden yenilenen Sulukule'de proje sürecinden bir görüntü 54
Şekil 4.12 : İstanbul'dan güvenlik duvarlı ve girişli kapalı site örnekleri. 56
Şekil 5.1 : Yaratıcı yıkmada yapma ile yıkmanın birbirlerine koşullanmalarının kavramsal anlatımı. 61
Şekil 5.2 : Theo van Doesburg ve Cornelis van Eesteren'den asal renkler ve formlarla ilgili bir çalışma olarak Kontra-Konstrüksiyon Projesi..... 70
Şekil 5.3 : Villa Savoye 70
Şekil 5.4 : Picasso, Mandolinli Kız..... 71
Şekil 5.5 : 20. yüzyıl başlarında İspanya'da inşa edilmiş bir mezbahanın Churtichaga+Quadra-Salcedo tarafından 2009'da dönüştürüldüğü sinema örneği..... 80
Şekil 5.6 : Sürede şimdi ve gelecek ilişkisi..... 84
Şekil 5.7 : Yaratıcı yıkmanın müze - mezbaha üzerinden kavramsal açılımı..... 86
Şekil 5.8 : Yaratıcı yıkmanın zaman ve dönüşümle karşılaştırılmasına ilişkin kavramsal anlatım. 88

YARATICI YIKMANIN DÖNÜŞÜM EKSENİNDE DEĞERLENDİRİLMESİ

ÖZET

Bu çalışma, ilk olarak, yapma ve kurma boyutlarıyla mimarlığın insanın yaşamsal etkinliği olarak duyumsanışı üzerine bir sorgulamadan yola çıkmaktadır. Mimarlığa ilişkin genel kanılardan biri onun, insanın doğa karşısındaki temel savunma mekanizmalarından biri olduğudur. Fakat mimarlık her koşulda bu savunma perspektifinden değerlendirilebilir midir? Bu savunmaya bir savunmasızlık hali içkin değil midir? Bunun için ilk etapta yapıların kurulup yapıldıkları kadar, bozulup yıkıldıklarının da mümkün olduğu akla getirilebilir. Savaşlar, afetler, kazalar bir gün her şeyi yerle bir edebilir. Ama bu yıkımlarda mimarlık edilgendir; yapılar ya yıkılır ya da buna karşı dayanır. Halbuki kendi başına yıkan bir mimarlık da söz konusudur. Ve bu araştırmanın odağındaki konu da böylesi bir mimarlıktır.

Bu bağlamda ele alınan mesele bir dönüştürme yolu olarak ‘‘yaratıcı yıkma’’ olgusudur. Yaratıcı yıkma, kendisine yıkmayı eklemlemiş bir yapma biçimidir. Bununla birlikte, yaşamda yeni formların eski strüktürlerin ortadan kaldırılmak suretiyle üretildiği bir dönüştürme etkinliğini tanımlamaktadır. Tez kapsamında yaratıcı yıkma mimarlığın kendi içinde ürettiği şiddetin modlarından biri olması açısından tartışmaya açılmaktadır.

Öte yandan bu mevzu, 21. yüzyıl Türkiye’sinin öncelikli gündemlerinden birini oluşturduğu için de önem taşımaktadır. Bugün, Türkiye’nin ilgi ve enerjisini akıttığı temel meselelerden birisi olarak kentsel dönüşümün söz konusu olduğu her alanda yıkarak yapan bir mekanizmanın yaygınlığı dikkat çekmektedir. Türkiye’de kentsel dönüşümle, iyileştirme, yenileme gibi amaçlarla konut yapılaşmalarının, kentsel alanların tekrardan düzenlenmesini öngörülmektedir. Fakat bu uygulamanın daha çok, yeni inşa edileceklerin karşısında mevcut çevrenin ve ilişkilerin dönüştürülmesinden ziyade bütünüyle gözden çıkarılması şeklinde seyrettiği söylenebilir. Bu doğrultuda yaratıcı yıkmaya ilişkin gerçekleştirilen bu tartışmanın bir diğer hedefi Türkiye’nin gelecek ve kent vizyonu için de katkıda bulunabilmektir.

Her ne kadar Türkiye’de dönüşüm kavramı son zamanlarda kentleşme bağlamında konu ediliyor olsa da bir dönüşüm modeli olarak yaratıcı yıkma kendi tarihi içerisinde sadece yapılı çevrenin değil, tüm bir yaşantı ve deneyim tarzlarının ve düşünsel paradigmaların dönüştürülmesi pratiği olarak karşımıza çıkmaktadır. O nedenle, çalışmada yaratıcı yıkmanın bir tür problematik olarak ortaya konduğu ana eksen ‘‘dönüşüm’’ kavramıdır.

Yaratıcı yıkmayı fark yaratacak bir dönüşüm yönünden tartışırken bağlamı ise modernlik olarak ele alınmaktadır. Çünkü modernleşme, dünyayı değiştirme ve farklı kılmaya gereksinmeye başlayan insanın bu arzuyu somut olarak gerçekleştirme sürecinin bütünüdür. Fakat modernlik pürüzsüz ve sorunsuz yaşanan bir gelişme değildir. Daha çok gelgitli ve kendi içinde ikilemlidir. Modernlik, yaratıcı gücü hayata geçirmede dünyayı ve varlıkları ‘‘farklılaştırma’’ ile ‘‘düzenleme’’ arasında ikiye bölünmüş gibidir. Bu tezde yaratıcı yıkma, bu olanakları düzenleme yönünde

örgütleyen pratiklerle ilişkisi içerisinde okunmaktadır. Bu bağlamda yıkma, bir dünya resminden istenmeyen unsurları ayıklanmanın aracı olarak açımlanırken yapma ise bu dünyayı belli bir kesimin görmek istediği şekilde biçimlendirme işlemi olarak tartışılmaktadır.

Öte yandan tez kapsamında dönüşüm kavramı, Deleuze'ün Bergson'un zaman kavramı üzerinden geliştirdiği perspektiften sunulmaktadır. Bu perspektif dönüşümü hemen her türlü etkinliğin öz-karakteristiği olarak ortaya koyar. Yaratmak yok etmeye değil, çoğaltmaya, fakat fark oluşturacak bir çoğaltmaya dayandığı sürece gerçek anlamda dönüştürme anlamına gelebilir. Bu çerçevede Bergson zamanı fark yaratacak unsur olarak açımlar. O nedenle, tez boyunca yaratıcı yıkmanın hikayesi zamanla olan ilişkisi yönünden irdelenmektedir.

Bu tezde zamanın farklılaştırıcı gücünü etkisiz hale getirerek dünyayı sabit formlar içerisinde düzenlemeye çalışan modern mekanizmaların yapma ve yıkmayı nasıl olumsuzluk temelinde bir araya getirdikleri araştırılmaktadır. Bunun için yaratıcı yıkmanın modernlikle başlayan serüveni tarihsel örnekleri ve ülkedeki güncel kentsel yenileme uygulamaları üzerinden incelenerek, zaman kavramı ve yenilik olgusu açısından tartışılmaktadır. Bu tartışmanın amacı gerek mimarlık pratiğinde, gerek kentsel düzenlemede, gerekse de yaşama ilişkin gelecek kurgularında, yeniyi üretebilmek adına bir şeyleri yaşam alanından dışlamanın ne gibi bağlantıları ve de sonuçları olabileceğini gösterebilmektir.

Bu doğrultuda yaratıcı yıkma, yapma ve yıkmanın birbirleriyle kurdukları diyalektik bir ilişki bağlamında ortaya konmaktadır. Diyalektik, varlıkların ya da durumların karşıtlıklar halinde düzenlenmesine ve taraflardan birinin zorunlu bir olumsuzluk olarak kurgulanışına dayanır. O nedenle dönüşüm, mevcut bir yapının dönüştürülmesinden ziyade ortadan kaldırılması ve yerine bir başkasının inşa edilmesi şeklinde gerçekleştirilir. Varlık ya da yapı bir olumsuzluk olarak tahayyül edilmekte ve bu olumsuzluğu giderme maksadıyla yıkılmaktadır. Dolayısıyla yaratıcı yıkmanın dönüşüm iddiası varlıkları yeniden değerlendirme amacına değil, değersizleştirici bir tutuma dayanmaktadır. Yaratıcı yıkmayı yaratıcı bir dönüştürme etkinliğinden ayıran karakteristiği bu değersizleştirmedir. Bu çalışmada amaçlanan yaratıcı yıkma üzerinden yapma-yıkma diyalektiğinin dayandığı olumsuzluk kurgularının nasıl ve ne şekilde mimarlığın yapma ve yaratıcı yönünü kısıtladığını ortaya sermektir.

Nitekim bir yapının dönüşmesi onu sürekli olarak hayata katma yönündeki bir çabaya sıkı sıkı bağlıdır. Bu durumda varlığın ne olduğu değil, ne şekilde farklılaştırılabileceğidir mesele. Halbuki yıkmak, sadece varlıkları değil, onunla birlikte varlıktaki potansiyeli gerçekleştirecek olan insanın kendisini de dönüştürecek olan bu çabadan alıkoyması ve yaşamsal malzemeden çalması anlamına gelmektedir. Bu durumda yıkmak suretiyle yapmaya ilişkin bir hesap verebilmek, mimarlık yapmanın sorumluluğuna ilişkin olduğu kadar insanın yaşam karşısındaki sorumluluğu adına da önem taşımaktadır.

EVALUATION OF THE CREATIVE DESTRUCTION IN THE CONTEXT OF TRANSFORMATION

SUMMARY

This study starts with a query on architecture as a basic activity of human living with its constructive dimensions. Architecture has usually been associated with construction. It has been related to building up a shelter, safety and protection from the outside world. However, is it possible to consider architecture as a self defence mechanism of human living against nature, in all circumstances? Is a state of vulnerability not inherent in this defence? Therein lies the fact that destruction and damage has haunted architecture to this day. As it is known, natural disasters, war or even accidents have been the serious threats for architecture during history. They have devastated lifes and cities and all the built up environment. Nevertheless architecture has nothing to do with being the source of that kind of destruction. Here, architecture is rather the target that would either be destroyed or resist the effects of catastrophes. Yet, there is another architecture which destructs on its own. And it is this architecture that this study takes into consideration as a research topic.

Since modern times there arises a type of construction which has been accompanied particularly by destruction and is called in literature ‘‘creative destruction’’. Creative destruction basically refers to the transformative act of modernity and architecture through generating new forms of life by destructing the old structures. Here in this study ‘‘creative destruction’’ is questioned in terms of being one of the modes of violence that architecture creates by itself.

On the other hand, it is crucial to pay attention to the phenomenon of creative destruction in the sense that it is one of the significant issues of Turkey that comes to the forefront in the country’s recent agenda. Nowadays, every area that urban transformation is in progress is evidently dominated by a mechanism which constructs the city by destructing. In Turkey, urban transformation is associated with renovating and rehabilitating housing areas and public spaces. However, it is more likely to abolish the existing environment and buildings rather than transforming them into something new. In this case, the aim is to contribute to the vision of realising the future projects of Turkey by discussing creative destruction in terms of transformation.

In the study creative destruction is discussed in the context of the relationship between construction and destruction through its historical samples and references rather than an urban transformation model. Although, the notion of transformation, in Turkey, is lately in question from the point of urbanization, creative destruction has become, during its own history, a transforming practice of not only built environment but the whole life, ways of experiencing and conceptual paradigms. That is the reason why creative destruction has been problematized in the context of ‘‘transformation’’ in general. Then as a part of this research it is obligatory to explain what attributions ‘‘transformation’’ implies.

The discussion is built on modernity for it brought forth the phenomenon creative destruction. It could be said that modernity is the whole process of actualizing the desire of changing the world and taking responsibility for life that the humanity has started to be in need of. Corresponding to transforming everything from the deepest origins, modernity signifies a milestone in history. And once the transformative movement has started, from there on it is not possible to stop reconfigurations of time in modernity.

However, modernity is not a smooth and problem-free process in every respect. Rather, it has its ups and downs and has been constituted as a dilemma by various factors. In the study modernity is presented as divided into two parts in actualizing its creative power in letting entities and the world to differentiate or regulating the world in the basis of stability. In this context creative destruction is investigated in relation to the regulative forces of modernity's dilemma. From this point of view the destructive dimension of creative destruction is associated with the regulating instrument of modernity which is burdened with removing away the unpredicted and undesirable pieces from a world panorama whereas construction performs the role of structuring that world according to preferences and ideals of a minority.

On the other hand, in this thesis the notion of transformation is discussed through Deleuze's aspect that he developed through Bergson's notion of time. Deleuze's perspective presents transformation as the essence of any activity. As far as creation is based on exclusions of things from life it cannot be considered as transformative. Instead of this, a transformation must diversify life and all the creatures along with it. In this context Bergson propounds time as the condition of variation and change. Moreover, Bergson's assertion relies on not only the power of time but the very change that is due to transforming old forms into new configurations. Therefore, during this research, creative destruction is examined under the guidance of ''time'' by using the notion as a litmus paper that reveals the differences of creative destruction over transformation in the sense of Deleuze.

This thesis researches how modern mechanisms, which defuse the differentiating powers of the time and organize the world in fixed forms, combine the construction and destruction processes under a negative basis. In this context the adventure of creative destruction that starts with modernity is examined through historical examples and contemporary urban transformation applications in Turkey and discussed over concept of time and plot of novelty. The aim of this discussion is to reveal the relationships and consequences of the exclusion of things from life in order to generate the novelty, either in architectural practice, urban renewal or future fictions over life.

Consequently, it is discussed that modernity grounded creative destruction on a dialectical relationship between construction and destruction. And the notion of dialectic is introduced on the basis of negating the state of life and entities through creating dualities. In such a relationship creative destruction reveals the destructive and malicious lie behind the creative and friendly face of architecture. This dialectic renders constructive and destructive forces in creative destruction in two separated phases during a progress. While, in the first instance, it comes to mean ''to destruct to construct'' whereas constructing seems to be the aim of the process, and in turn comprises the mode of ''to construct to destruct'' in which destructing emerges as the primary purpose over construction. It could be said that, as the creative destruction distinct from a creative transformation, it relies on associating

construction with destruction on the basis of absolute necessity and an ends-means relationship. This causes transformation to be performed as removing away the existing entities in order to create the new ones which can be formulated as ‘‘–(y) + (x)’’. In this case, destruction lays as the mere condition of construction in transformation. That comes to mean that the existing conditions, living entities, buildings and whatsoever in earth are fictionalised as a negation which is supposed to be eliminated by destroying it. By this way entities are subject to be devaluated rather than revaluated. In this respect, modernity which is based on regulation lacked imagining different features of life together, so they failed in comprehending the world in continuity. They depicted contrasts rather than perceive differences. Whereas one side of this contrast is supposed to be constructed, the other one is supposed to be removed away and forgotten.

With reference to this, the aim of this study is to question the negation that the dialectic of constructing-destructing is depandant on, whether it is a necessary condition for transformation or not, and examine how this dialectic constrains the potential of the constructive role of architecture in terms of creativity.

As a matter of fact, it can be said that as long as a building is being operated by users, it participates in life and since then it is transforming. In this manner the issue is not what a building is, but how it could sustain becoming something else out of itself for having a chance to stand on life.

At the last instance destruction turns to not only destructing the entities themselves, also ending the opportunity of actualizing their potential of variation and proliferation. Since, along with built environment, transformation comes to mean self-transformation of humankind, destruction, on the other hand, turns into a sort of self-destruction. In that case, humans who are in charge of actualizing the potential of an entity, would be detaining themselves from that opportunity and wasting their vital material. Then, it is important to account for creative destruction and affirm the existence of entities such as buildings with regard to taking responsibility for performing architecture as well as living in an artifical environment for it becomes an ethical issue.

1. GİRİŞ

Mimarlığa ilişkin yerleşik kanılardan biri, hatta belki de en temeli, onun bir inşa etme, yapı yapma eylemi olmasıdır. Doğa ya da herhangi dış şartlara karşı kendimizi korumaya aldığımız güvenli bir bölge, bir barınak inşa etme faaliyeti. Mimarlık yapılır; ‘‘yapma’’dır, ‘‘inşa etme’’dir; taş üstüne taş, tuğla üstüne tuğla koyma, ayağa dikmedir. Mesela kimse tutup da mimarlık yıkmadır, bozmadır, parçalamadır gibi bir cümle kurmaz. Mimarlık ‘‘olumsuz’’ terimlerle ilişkilendirilmez. Peki nereden kaynaklanmaktadır bu genel kanı?

Kuşkusuz ‘‘yapma’’ ediminin mimarlık imgeleminde bu denli baskın ve olumlu bir içeriğe sahip oluşunun bir itibarı vardır. Çünkü mimarlık insanın doğayla mücadelesinden arta kalan bir ürün değildir sadece. Aslında tam da bu mücadelenin verilme yoludur. Bu bağlamda Heidegger (2008), ‘‘inşa etmek iskan etmektir’’ derken, mekan üretmenin matematiksel bir hesaba dayanmaktan ziyade dünyada yer edinmelerden ibaret yaşamsal bir süreç olduğuna işaret etmektedir. Yapma, insanın varoluş eylemidir, bundan dolayı eylemle beraber ortama ‘‘artı’’ bir şey olarak katılan ürün de insandan yanadır, dostanedir. İ nsan doğa karşısında ‘‘yaparak’’ varlığını sakınır ve bu yolla varoluşunu garantiler. Fakat bu inanışta yapmanın içerimleri üzerine pek düşünülmemektedir. Her ne yaparsak yapalım kendi mevcudiyetimiz için yaptığımız sürece her şey ‘‘yapmak’’tan ibaret gibi görünür.

Halbuki gündelik düşünmeyi biraz zorladığımızda mimarlıkla, en az yapma kadar ilişkili bir ‘‘yıkma’’ belirecektir. Bu gerçek hemen akla gelmeyebilir ama başa gelmiştir. Aslında iyi bilinen bir hikayedir ki ilk önce doğa gelir evleri insanların başlarına yıkar. Nehirler taşar, zemin kayar. Ya da insan kendi evini kazara kül edebilir. Oysa, bizatihi insanın mesul olduğu yıkımların defteri çok daha kabarıktır. En başta savaş vardır. Tüm yaşamsal kaynaklarla beraber canlı popülasyonunu yok etmeyi hedef edinmiş istemli şiddet yıkmaların yıkmasıdır. Görüldüğü gibi mimarlığı olumsuzluklarla tahayyül etmeye pek yanaşılmasa da bir şekilde yıkım mimarlığa ve yapılı çevreye hep musallat olmuştur ve hala olmaktadır.

Ama böylesi yıkımlar, vurgunun ‘‘yapma’’da olduğu mimarlığın yıkma ile ilişkisini yeterince açıklamaz. Çünkü yapmaya dışsaldır; yani olsa olsa yapma sürecinin dışında, sonradan başa gelmiş istenmeyen bir durumu ifade edebilir. Mimarlığın yapma ile ilişkisini sorunsallaştırabilmek için onun dışında değil, kendi içinde bir yıkma olgusu aramak gerekir. Öyleyse açımızı yıkılabilen bir mimarlıktan yıkan bir mimarlığa doğru da genişletmeliyiz.

Mimarlık sadece doğayı uysallaştırma faaliyeti olarak görülemez. Ya da bu anlamda sadece barışçıl ve uyumlu bir ilişkiyi gözetmemektedir. Çoğu zaman uysallaştırmaya ve kendini güven altına almaya alttan alta bir şiddet olgusunun eşlik ettiği söylenebilir. Antoine Picon (2008), mimarlığın daha başından beri savaşa yönelik geliştirilen taktiklerin bir parçası olduğundan dem vurur. Bu bağlamda Vitruvius’un savaş tekniklerine ve makinelerine mimarlık bilgisi dahilinde yer vermiş olduğundan ve bu esasların Rönesans sonrası için de belirleyici olduğundan bahseder. Örneğin kentin sınırlarını tutan surlar ve kapılar dahi militarist ve şiddetli bir dilden ayrı düşünülemezdir (Şekil 1.1).



Şekil 1.1 : Kent meydanında tören tasviri (Picon, 2008).

Burada amaçlanan, mimarlığa ilişkin bir öz geliştirmek ve şiddeti bu özle ilişkilendirmek değil; ancak mimarlığın tarihinde yapmanın uğraklarının her zaman için net olmadığını ve karşıtı gibi duran yıkmayı da içinde barındırdığını ortaya koyabilmektir. Nitekim dostane görünen ‘‘yapma’’ birdenbire bir şiddet aracına dönüşebilir. Bu komplike ilişki sömürgecilikte net biçimde izlenebilir.

> Sömürgeci kendisine bahşedilen yerin sorumluluğunu üstlendiği anda orada egemen hale gelir. O, *dominus:* lord, efendi, rolünü üstlenmiştir. Bununla birlikte, bu egemenliğin nihai amacı sadece araziyi üzerine geçirmekle kalmayıp toprağı işleme ve üretici kapasitesini sömürmeden oluşur.
>
> Sömürgeci zoraki eylemler yoluyla bölgenin önceki statüsünü değiştirir. O ana kadar varlığını sürdürmüş olan ne varsa, ister doğal ister önceki bir kültürün ürünü olsun, yıkıp yeni bir üretici düzeneğe dönüştürür. Amaç, onu yeni servetler üretme yeteneğine sahip olacak biçimde -bir kültür olarak- işleyip geliştirmek yoluyla karlı hale getirmektir. Askeri işgalin şiddeti, kültür yetiştirme kurnazlığıyla yeni bir üretimi başlatan egemenliğin şiddetine dönüştürülür. (Solà-Morales Rubió, 1998)

Bu noktada söz konusu olan kendisine yıkımı öncelemiş bir yapma sürecidir. Yıkma artık yapmaya karşıt bir eylem değil, aksine yapmanın kurucu unsuru olmuş durumda, ondan yanadır. Öyleyse bu mimarlık ‘‘yapmak için yıkmak’’ şeklinde ifade edilebilir. Buradan mimarlıkta yapma ve yıkma ilişkisinin başka boyutlarını bulgulamaya devam edilebilir. Fakat tez kapsamında bu aşamada kalmak bile yeterlidir. Mimarlığa ilişkin bu düşünme denemesinin neden yapıldığı az sonra anlaşılacaktır. Son olarak gelinen süreç tekrar gözden geçirilirse görülecektir ki başta mimarlık sadece yapmadan ibaretti. Bir sonraki adımda yıkma da olduğu anlaşıldı. Ve nihayetinde birbirinden bağımsız cereyan eden yapma ve yıkmanın birlikte bir ortaklık ilişkisi kurabildikleri de ortaya çıkmış oldu.

1.1 Sorun ve Çerçeve

Türkiye’de özellikle bir süredir iyice belirginleşmekte olan ‘‘kentsel dönüşüm’’ adlı bir fenomen var. Bu olgunun, yankılarını sadece mimarlık ve kent gündeminde değil, tüm ülke genelinde bulan, son yılların ön plana çıkan meselelerinden birisi olduğu söylenebilir. İçeriği yapılı çevreyi yenilemek ve iyileştirmek şeklinde ifade edilen dönüşümler kentin göbeğinde ve periferide hatrı sayılır bir hız ve yoğunlukta gerçekleşen toplu konut yatırımları, önemli meydanların ya da bölgesel alanların yeniden işlevlendirilmesi, tarihi ve kültür varlığı olarak korumaya alınmış tekil yapıları tekrar değerlendirme gibi türlü şekillerde cereyan etmektedir.

Kentsel dönüşümde artan hareketlilik, doğrudan Türkiye’de yaşanan (depreme karşı önlem oluşturma gibi) özgül ve (ekonomik büyüme gibi) küresel süreçler çerçevesinde anlaşılabilir. Bununla birlikte, uygulanan dönüşüm modellerinin oluşturulmasında hiç kuşku yok ki bu gelişmelerin payı azımsanamaz. Yine de bu

çalışmada amaçlanan bu gelişmelerin neler olduğu, nasıl yaşandığı ve üretim pratiklerine nasıl yansıdığını açıklamak ve tartışmak değildir. Daha ziyade, dönüşümün gerçekleştirilme biçimlerini, mimarlık yapma ve düşünme yolları ve yaratıcılık olgusu üzerinden sorunsallaştırmaktır. Çünkü kentsel dönüşüm sadece insanlara konut edindirme, afet güvenliğini sağlama ya da ülke sermayesi için gelir oluşturacak projeler üretme aralığına kıstırılamaz. Söz konusu olan kentin ve yapıların dönüştürülmesi üzerinden yaşantının yeni ve çok boyutlu deneyimlere açılması ise bu durumda dönüşümü, bir üretim mekanizması ya da planlama meselesi olarak ele almaktan ziyade, onu her türlü etkinliğin öz-niteliği olarak düşünmek gerekir.

Peki tartışmaya açılacak olan kenti dönüştürme biçimi nedir? Türkiye'ye özgü bir model mi söz konusudur? Birbirlerinden son derece farklı ölçekte ve farklı niteliklerde gerçekleşen dönüşüm projelerine bakıldığında çoğunluğuna ilişkin baskın bir ortak uygulamadan bahsedilebilir. Göze çarpan durum, bir modelden ziyade daha çok formül olarak uygulanan sistemli yıkımlardır. Formül, ilk iş olarak dönüştürülecek alanda mevcut yapılaşmanın yıkılması ve ardından sıfırdan bir durumun inşa edilmesi olarak verilebilir: - (y) + (x). ‘‘Bu durumun problematik haline getirilmek için ne gibi bir ehemmiyeti vardır?’’ diye sorulabilir. Dönüştürmek zaten bir şeyden bir başka şeye çıkmak değil midir? Eğer formül bir de Solà-Morales Rubió'nun, sömürgeci mimarlığa ilişkin açıklamasından elde edilen kavramsallaştırma ‘‘yapmak için yıkmak’’ ile birlikte düşünülürse, birebir örtüşmenin bir tesadüften daha fazla anlama geldiği konusunda yeterince şüphelenebilinir. Nitekim Türkiye'de dönüşümün hikayesi yeni bir durum yaratmak adına yıkılan mahallelerle, binalarla, sokaklarla doludur. 21.yüzyıl yıkma faaliyetinin yaşandığı ilk tarihsel an değildir elbet; ama öncüllerine göre dönüşümün en hızlı, en yoğun ve *hala* aynı formatta sürdürüldüğü yegane zamandır. Mesele şu ki kentsel dönüşümde yıkımlar sömürgeci işgalin zorbalığının aksine, kenti güzelleştirmek, iyileştirmek ve yenilemek gibi toplumsal fayda yolunda gerekçelendirilse bile, bir şeyi var etmenin koşulu bir diğerini ortadan kaldırma suretiyle icra edildiği sürece yıkımların sömürgeci bir yapma ile kurduğu akrabalık göz ardı edilmemelidir.

Öte yandan ‘‘yapmak için yıkmak’’ ne ülkeye özgü ne de yeni bir olgudur. O, Avrupa tarihinin kapitalist modernleşme serüveninin bir parçası olarak ortaya çıkmıştır. Nihayetinde modernleşme sürecine sonradan girmiş ya da küresel

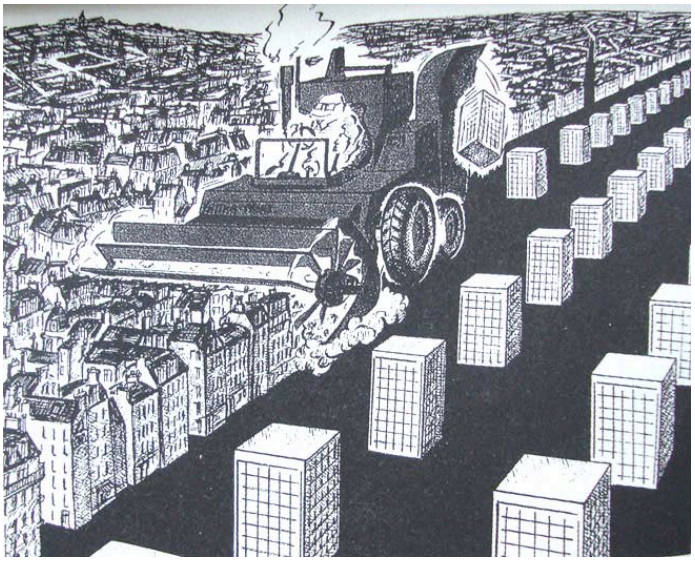
coğrafyaya dahil olmuş ülkelere de sıçramış görünmektedir. Aslında ‘‘yıkmak için yapma’’ literatürde çoğunlukla ‘‘yaratıcı yıkma’’ olarak kullanılmaktadır (Şekil 1.2). David Harvey (2006), ‘‘Postmodernliğin Durumu’’ adlı çalışmasında yaratıcı yıkmayı ‘‘yaratıcı biçimde yıkıcı olmak’’ şeklinde açarak bu kavramın modernliği betimlemedeki önemine işaret eder. Çünkü o; yaratmak ve yıkmak arasındaki modernist ikilemin ürünüdür. Bu ikilemin neden modernliğe mal edildiği tezin ileriki bölümlerinde açıklanacaktır; fakat şimdilik söylenmesi gereken, yaratıcı yıkmanın, tüm çelişkilerine rağmen beş yüzyıldır ucundan kenarından bir şekilde modernliğe değmiş ülkelerde kentsel politikanın tekrar tekrar başvurduğu bir yol olması bakımından hala üzerine düşünülmeyi hakettiğidir (Şekil 1.3).



Şekil 1.2 : Yaratıcı yıkma kavramının açılımı

Açığa çıkan bu ilişkiler uzantısında bu çalışmada amaçlanan, yaratıcı yıkmanın ya da diğer tabiriyle ‘‘yapmak için yıkma’’nın dönüşüm bağlamında sorunsallaştırılması yoluyla bugünün kentsel dönüşümler adına pay çıkarmak olduğu kadar mimarlıkta yapma/inşa etme/üretme sürecine ilişkin tekrar bir değerlendirmede bulunabilmektir. Yaratıcı yıkmada yaratıcılık boyutu, bir olumsuzlamayla ilişkilidir. Çünkü yapma kendisini ancak yıkmanın gölgesinde gerçekleştirebilmektedir. Bu bağlamda ‘‘yapmak için yıkma’’nın yeniliğe açılan, farkı deneyimleyen bir dönüşüm olmaktan ziyade bilinçli bir yok etme niyeti taşıyan güçlerle ilişkili olduğuna ilişkin öngörüler doğrultusunda, bir diğerini yıkmak şartıyla kurmanın niteliksel bir dönüşümden farkı, yapma ve yıkmanın nasıl birbirlerine koşullandırıldığı ve bu koşulun hangi çerçevelerde zorunlu kabul edildiği tartışılacaktır.

Araştırmanın, bugünün ve geleceğin kent politikaları için projeksiyon yapabilmesi adına önemli olan, yaratıcı yıkmanın tarihsel uğrakları ve onu belirleyen parametreleri açığa çıkarılarak sadece kent ekseninde değil, mimarlıkta yaratıcı bir etkinlik olarak dönüşümün olanaklarına işaret edebilmektir.



Şekil 1.3 : Paris'ten yaratıcı yıkmayı eleştiren bir karikatür (Harvey, 2006).

1.2 Araştırma Yaklaşım ve Yöntemi

Öncelikle belirtmek gerekir ki, tartışma kentsel dönüşüm odağında yürütülmeyecektir; bu nedenle araştırmada bu meseleye detaylı olarak girilmeyecektir. Çünkü dönüşüm, bir tür ‘‘kent yenileme uygulaması’’ değildir; bizatihi mimarlık yapmaya, düşünmeye, yaratmaya, üretmeye içkin bir süreç olarak ele alındığında anlaşılabilir. Üstelik sadece mimari değil, her türlü yaşamsal yaratımın bir dönüştürme faaliyeti olduğu söylenebilir. Bu nedenle, araştırmayı kent bağlamıyla sınırlamadan tüm bir yaşamsal etkinlik fikrine genişletebilmek önemlidir. Öyleyse mimarlığın hayata nasıl katıldığı, onu nasıl etkinleştirdiği, nasıl dönüştürdüğü üzerine düşünerek ilerlemeli. Bu çalışmada, mimarlıkta yapma ve yıkma edimleri irdelenerek, nasıl biçimlendirildikleri, nasıl icra edildikleri ve birbirleriyle nasıl bağlantılandırıldıkları ortaya konarak, ‘‘yıkarak yapma’’ haline gelmiş dönüştürme pratiğini kendi dinamikleri içerisinde anlamaya çalışılacaktır.

Tartışma, yöntemsel olarak iki ana parametre ekseninde verilecektir: Modernlik ve zaman kavramı. Neden modernlik? Modernlik, ‘‘tüm değerlerin kökten-yeniden değerlendirildiği’’ (Kwinter, 2002), yaşamın tüm formlarının geleneksel olanlardan en radikal biçimde farklılaşarak dünyevileştiği ilk tarihsel dönüşüm sürecidir. Onunla beraber eylem, tanrısal gücün tekelinden çıkıp insan etkinliği haline gelmiştir (Hardt ve Negri, 2008). Böylece yapılan ve yıkılan dünyanın yanında dünyayı yapan ve yıkan öznenin ortaya çıkış zemini hazırlanmış olur. Bu nedenle, yaratıcı yıkmanın

hikayesi modernliğin kendi gelişimi ve deneyimlenmesi süreci içerisinde anlamlandırılacaktır.

Neden Zaman? Araştırmada, yaratıcı yıkmanın dönüşüm iddiasını değerlendirme gereğince bir ölçüte ihtiyaç vardır; o da zaman olacaktır. Çünkü ‘‘zaman hayatın hareket ve oluş gücüdür’’(Colebrook, 2009). Onun akış hareketi içerisinde hayat sürekli olarak farklılaşmaktadır. Zamanın yegane dönüştürücü unsur olarak kavramsallaştırılması Bergson’un Süre kavramında bulgulanır. ‘‘Süre farklılaşan ya da doğasını değiştirendir, niteliktir, heterojenliktir, kendisinden farklılaşandır’’ (Deleuze, 2009). Araştırma boyunca süre, yaratıcı yıkma için bir tür turnusol kağıdı işlevi görerek, onun gerçek bir dönüşümden ayrıldığı yönlerini açığa çıkarmada kullanılacaktır.

Son olarak tezin kurgusuna ve bölümlerine değinmek gerekmektedir. Yapma ve yıkma edimlerinin birbirlerine nasıl koşullandığını anlamak için ilk olarak modernliğin nasıl tezahür ettiğinin ve gelişme sürecindeki uğraklarının neler olduğunun ortaya konması şarttır. O nedenle araştırma sürecine yapma ve yıkmanın modernlikle olan ilişkisini kurarak başlamak yaratıcı yıkmanın karakteristiğine dair temel ipuçlarını yakalamak adına önemli olacaktır.

Üçüncü. bölümde yaratıcı yıkmanın ‘‘yapma’’sı ele alınacaktır. Yaratıcı yıkmada yıkma, yapma ediminden bağımsız değildir; hatta onu gerçekleştirmenin bir aracı olduğundan yıkıma başvurmanın nedenlerinin yapmanın içinde aranması gerektiği düşünülmektedir. O nedenle bu bölümde yapmanın içerimlerine girilerek ona ilişkin bir çerçeve oluşturulacaktır.

Dördüncü bölümde ise yaratıcı yıkma ele alınacak ve kapsamı ‘‘yapmak için yıkmak’’ olduğu kadar ‘‘yıkmak için yapmak’’ olarak da genişletilerek ona ilişkin bütüncül bir bakış geliştirmeye çalışılacaktır. ‘‘Yapmak için Yıkmak’’ kısmında yaratıcı yıkma, modernleşme sürecindeki tarihsel örnekleri üzerinden açımlanarak, yıkmanın hangi nedenlerle ve ne şekillerde yapma için hayati bir önem arz ettiği ortaya konacaktır. Yıkma ve yapma arasındaki ilişkiyi etraflıca kurabilmek için onu şekillendiren farklı dinamiklere bakmak önemlidir. Bunlardan ilki modernlikle beraber gelişen ekonomik-politik sistem kapitalizm olacaktır. Ardından kültürel formasyonun dönüşümünü hedeflemiş 20. yüzyıl modernistlerinin yaklaşım ve eylemleri değerlendirilecektir. Örneklerin belirlenmesinde her birinin yıkma söylemiyle kurdukları ilişkinin birbirinden niteliksel bir farka sahip olması, yıkmanın

yapmaya bağlanma biçimlerinin farklı boyutlarına değinebilmek adına özellikle gözetilmiştir.

Aynı bölümün ‘‘Yıkmak için Yapmak’’ kısmında ise yıkma ile yapma arasındaki ilişki tersyüz edilerek, bu süreçte yıkmanın yapmaya ilişkin bir araç olmaktan nasıl bir amaç haline geldiği ortaya serilecektir. Artık hiyerarşik var olan yapma ve yıkma ilişkisinin bütünüyle birbiri içine girdiği ve neyin amaç neyin araç olduğunun kati olarak saptanamaz bir eyleme dönüştüğü ortaya konacak ve ardından bu çapraz ilişkiler bir de 21. yüzyıl Türkiye’sindeki kentsel dönüşüm olgusu özelinde irdelenecektir. Ülkedeki güncel dönüşüm projelerinden biri ele alınarak ona ilişkin bildirilen gerekçeler ve söylemlerde ve de uygulama esnasında yaşanan gelişmelerde gerekli ve çarpıcı görülenler vurgulanarak yaratıcı yıkmanın bugün için nasıl edimselleştirildiğinin izleri sürülecektir. Mimarlıkta yapma ve yıkma ilişkisinin ‘‘dönüşüm’’ ekseninde sorunsallaştırıldığı bu çalışmanın atıfta bulunduğu meselelerden biri Türkiye’deki güncel kentsel dönüşüm süreci olduğu için, bu konuda da bir değerlendirmede bulunmak ayrıca önemlidir.

Yaratıcı yıkma, ona ilişkin geliştirilecek tüm kavramsallaştırmalarla son kertede zaman özelinde ele alınacak ve onun, yaratıcı bir dönüşüme mi yoksa hayatı olumsuzlamaya mı yaslandığı ortaya konacaktır. İ lk etapta, rehber alınacak olan Bergsoncu zaman kavramı Bergson ve Deleuze’ün argümanları üzerinden aktarılacak ve bu şekilde ‘‘dönüşüm’’ kavramının çerçevesi oluşturulacaktır. Sonraki aşamada ise yaratıcı yıkma bu çıkarımlar doğrultusunda değerlendirilerek tartışmanın tamamlanması amaçlanmaktadır.

2. YARATICI YIKMA VE MODERNLİK

Modernlik, yaratıcı yıkmanın içinde oluştuğu bağlamıdır. Bunun için en az üç sebep gösterilebilir. İlk olarak modernlik, zamandaki ilk niteliksel dönüşüme karşılık gelir. Anlamı kendinden menkul bir dünya anlayışı çökmüştür ve her şey mutlak bir yeniden anlamlandırmaya açılmıştır. Bu anlamda modernlik dünyanın konstrüksiyon olduğunun keşfidir bir nevi. Bu yaklaşım dünyayı ve değerleri yapılan, inşa edilmiş gerçeklikler olarak kavradığı anda bunları tekrar dağıtma ve tekrar oluşturma yoluyla sürekli olarak dönüştürme fırsatını da beraberinde getirir. Dolayısıyla dönüştürme pratiklerinin hikayesinin modernlik ile başladığı söylenebilir (Kwinter, 2002).

İkinci neden, yapma, yıkma, bilme gibi etkinliklerin modernliğin dünyevileşme süreciyle beraber insana devredilmesi; böylelikle insanın özneleşme ve etkinleşme sürecinin başlamış olmasıdır (Hardt ve Negri, 2008). Artık yapılan-yıkılan bir dünya yerine, öznelerin yaparak ve yıkarak ürettiği bir dünya vardır.

Üçüncü neden ise, modernleşmenin özgül gelişme serüveniyle ilişkilidir. Yaratıcı yıkma, sürecin farklı özne ve pratiklerce oradan ve buradan çekiştirilmeleriyle yaşanan sürtüşmelerin, gerilimlerin, ikilemlerin ürünüdür (Harvey, 2006). Bu dalgalanmalar esnasında yapma ve yıkma çeşitli biçimlerde ve birbirinden farklı bağlamlarda biraraya getirilir ve birbirine koşullanır.

Öyleyse ilk iş modernliğin serüvenine dalarak yaratıcı yıkmayı doğuran dinamikleri araştırmak olmalıdır. Bunun için önce modernliğin seyri ortaya konacak, hemen sonrasında ise aynı süreç bir de (mimarlıkla ilişkili olması bakımından) modernliğin estetik boyutu özelinde izlenecektir.

2.1 Modernlik İkilemi

Marshall Berman (2009), ‘‘Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor’’ adlı çalışmasında modernliği hayati bir deneyim tarzıyla ilişkilendirerek onun üzerine basit ama aynı zamanda derinlikli bir kavrayış geliştirir:

> Modern olmak, bizlere serüven, güç, çoşku, gelişme, kendimizi ve dünyayı dönüştürme olanakları vaat eden; ama bir yandan da sahip olduğumuz her şeyi, bildiğimiz her şeyi,

> olduğumuz her şeyi yok etmekle tehdit eden bir ortamda bulmaktır kendimizi. Modern ortamlar ve deneyimler coğrafi ve etnik, sınıfsal ve ulusal, dinsel ve ideolojik sınırların ötesine geçer; modernliğin bu anlamda insanları birleştirdiği söylenebilir. Ama paradoksal bir birliktir bu, bölünmüşlüğün birliğidir. Bizleri sürekli parçalanma ve yenilenmenin, mücadele ve çelişkinin, belirsizlik ve acının girdabına sürükler. (Berman, 2009)

Berman'ın tasviri modernliğe dair karakteristik bir ikileme dikkat çektiğinden önemlidir. Dünyayı dönüştüme fırsatını elde eden insan, bunu bir bedel ödemeden gerçekleştiremeyecektir. Bu bedel kendi bildiği, tanıdığı dünyanın yıkılmasıdır. Denilebilir ki modernlikle beraber insan hayatına bir sarsıntı musallat olmuştur. Bu sarsıntı insanın duygu ve arzularını harekete geçirirken bir yandan da insanın üzerine hayatını kurduğu zemini sürekli olarak yerinden oynatmaktadır. İkilem tam da bu sarsıntının olumlu mu yoksa olumsuz mu olduğuna karar verilememesinden kaynaklanmaktadır. Bu tezde yapmak için yıkmanın modernlikle ilişkisi tam da bu ikilem üzerinden kurulacaktır. Öncelikle modernliğin bu çelişkili yapısını ortaya koymak gerekmektedir. Bu konuda genel bir strüktür oluşturmak adına Hardt ve Negri'nin ''İmparatorluk'' adlı çalışmalarındaki argümanlarından yararlanılacaktır.

Hardt ve Negri (2008), modernliği en az iki kip olarak tanımlarlar. Modernlik ilk olarak bir devrim, sonrasında ise bir karşı-devrim hareketi olarak yaşanmaktadır. Hardt ve Negri, birinci kip modernliğin devrimini, yapma ve yaratma faaliyetlerinin, ilahi ya da aşkın bir kudretin kapsamından çıkıp, yeni durumda insana ait bir eylem haline dönüşmesi olarak görürler. Buna göre 1.kip modernliğin kurucu dinamiğini ''etkinlik'' ve ''yapıcı/yaratıcı'' kuvvetler oluşturur. Bu hareketin kendisini bütünüyle 16. yüzyıl Avrupa Rönesansıyla birlikte göstermeye başladığı söylenebilir. Rönesans, ''etkinlik'' ve ''yenilik'' kavramlarının yaşamın ufkunda doğmaya başladığı andır.

> Gerçekten de etkinlik, dönemin egemen kategorisidir. Buluşlar, doğanın sırrına giriş, çalışma, vb. Ortaçağ'ın yasakladığı ya da küçümsediği bütün bu etkinlikler, Rönesans'ın gündemini boydan boya doldurur. Büyük ve her şeyi sarsan bir yenilik duygusu, sanattan tekniğe, ticaretten felsefeye, kuramsal olsun pratik olsun bütün alanlarda yoğun bir biçimde yaşanır. Bloch'un söylediği gibi, bir görkemlilik ve sonsuzluk izlenimi, feodal ve teolojik toplumun yapay ve kapalı dünyasının yerini almaktadır. Ticaretin yerellikten kurtulup dünyaya açılışına, Alberti'nin perspektifi ve Rönesans'ın resminin bir pencereden açılıp ayırt edilebilen en uzak ufukta, ardında ulaşılabilecek bütün bir dünyanın yer aldığını düşündürerek biten tabloları eşlik eder. Yeni doğa ve yeni birey birlikte doğmakta, doğa kendini bakışa açmaktadır. (Bumin, 2010)

Görüldüğü üzere etkinlik ve yenilik dönemin kilit kavramlarıdır. ‘‘Demek ki, modernliğin köklerinde bilgi aşkın düzlemden içkin düzleme geçmiş ve sonuç olarak bu insan bilgisi bir yapma, doğayı dönüştürme pratiği haline gelmiştir’’ (Hardt ve Negri, 2008). Dünyanın yeni bir deneyim alanı olarak keşfiyle insana tarihinde ilk defa ‘‘dünyayı olumlama’’ olanağı belirir. Bundan böyle insan, dünya karşısında edilgin değil, etkindir. Onu kullanır, kurgular, dönüştürür. Fakat insanın kendisinde keşfettiği bu yaratma gücü onun doğanın karşısında bi efendi rolüne bürünmesini gerektirmez. Aksine, Rönesans’da sesler ‘‘ben’in mevcut dünyayla iç içeliğini, bu dünyaya yerleşmişliğini dile getirir: insan rüzgarla, toprakla, yıldızlarla kardeştir’’ (Bumin, 2010). Hardt ve Negri’nin içkinlik olarak tanımladıkları düzlemin çerçevesini böyle bir dünya anlayışının çizdiğini belirtmek gerekir. Bu, insanın yarı-tanrıcılık oynadığı bir dünya değil, karşısında etkilendiği ve doğanın akışına ona etkiyerek, onu dönüştürerek katıldığı bir dünyadır.

Kendisinde yaratma gücünü keşfetmiş olan insan bu gücü sergileyeceği etkinlik alanını genişletmek için dünyayı da keşfetmeye açılır. Coğrafi keşiflerle farklı insan toplulukları ve kültürleri olduğu kadar başka coğrafyalar ve doğanın başka yönleri de serilir insanın önüne. Dolayısıyla her anlamda baş döndürücü bir bilgi akışından bahsetmek mümkündür. Bu yeni bulgular yığını mevcut düşünce paradigmalarıyla açıklanamayacak bir çokluk oluşturduğunda, yeni paradigmaların üretilmesi bir gereklilik haline gelir. Yenilik, hem varolan bir dünyanın yeni yüzlerinin, yeni kültürlerinin keşfinin hem de bu yeni durumları karşılayacak yeni düşünce, ifade ve yaşama tarzlarının yeniliğidir (Bumin, 2010). Şimdi insan yiten mutlak dünyaların karşısında ve verili değerlerin artık olmadığı bir düzlemde dünyaya ilişkin yeni değerleri arşınladığı adımları sayesinde inşa etmek durumundadır. Son kertede etkinlik, yenilik üretme etkinliğidir.

Tüm bu anlatımlarda görüldüğü üzere, doğanın çokluğu, çeşitliliği insanı adeta büyülemiş ve onu hayat yönünde kamçılamıştır. Belli ki Berman’ın başta ifade ettiği yıkıcı tehdit henüz duyumsanmaya başlanmamış, dünyanın geri kalanıyla birleşmenin parçalayıcı etkisi henüz belirmemiştir. Sarsıntıdan duyulan merak ve çoşkuya endişenin rengi bulanmış değildir. Bu duygunun baş göstermesi ikinci kip modernlik olarak tariflenen döneme denk düşecektir. Hardt ve Negri (2008) devrimin, bir karşı-devrimi çağırmasını ironik bir biçimde olağan bulur gibidirler:

> Böylesine radikal bir altüst oluş güçlü bir çatışmayı nasıl kışkırtmazdı? Bu devrim bir karşı devrime nasıl yol açmazdı? Aslında kelimenin tam anlamıyla bir karşı devrim söz konusuydu: Ne geçmişe dönebildiği ne de yeni güçleri ortadan kaldırabildiği için, ortaya çıkmakta olan hareket ve dinamiklerin kuvvetini tahakküm altına alıp etkisiz kılmayı amaçlayan kültürel, felsefi, toplumsal ve politik bir girişimdi bu. Bu, yeni güçlerle savaşmak ve onları tahakküm anlatına alacak kuşatıcı bir iktidar kurmak üzere tasarlanmış olan ikinci kipteki modernlikti. Bu, Rönesans devrimi içinde ortaya çıkan ve devrimin yönünü değiştirmek, yeni insanlık imgesini aşkın bir düzleme taşımak, bilimin dünyayı dönüştürme kapasitelerini görelileştirmek ve hepsinden önemlisi çokluk adına iktidarın yeniden ele geçirilmesine karşı çıkmak üzere ortaya çıkan bir karşı-devrimdi.

Burada yeryüzünden göklere geri bir hareket söz konusudur[1]. Fakat bu sefer göklere taşınarak yüceltilen ‘‘yaratıcı bir imge olarak İnsan’’dır. Bu durumda ise ikinci kip modernliğin kurucu dinamiğini bir tür ‘‘karşı-yapıcı’’ ya da ‘‘tepkisel’’[2] kuvvetlerin oluşturduğu söylenebilir.

Öyle görünüyor ki içkinlik düzleminin birdenbire görünür olması sadece çoşkuyla karşılanabilen bir durum değildir. İ nsan kendi gücünden ve evrenin çokluk ve karmaşasının ani belirişinden sevinç duyduğu kadar ürkmüş de gibidir. Berman’nın

modernliğin paradoksuyla işaret ettiği şey sevinç ve korku arasındaki gerilimde yatar. Bu gerilim onun hem bir devrim ve hem de karşı-devrim olarak yankı bulmasına sebep olmuştur. İ kinci kip modernlik bu gerilimin ve endişenin icabına bakma politikalarından ve yollarından örülü bir harekettir.

2.1.1 Modernliğin imkansız ödevi

Modernliğin icaba bakma yöntemlerini anlamak için Zygmunt Bauman’ın ‘‘Modernlik ve Müphemlik’’ adlı çalışması izlenecektir. Bauman’ın iddiası (2003), modernliğin kendisine pek çok ‘‘imkansız ödevler’’ atfettiğidir. Bunların, en temelinde yer alan, bu anlamda en belirleyici olan ise ‘‘düzenleme ödevi’’dir. Bauman, düzen anlayışının tarihte ilk defa modernlikle beraber doğduğuna dikkat

---

[1] Hardt ve Negri, ‘‘göğü’’ aşkınlık imgesi, ‘‘yeryüzü’’nü ise dünyevileşme imgesi olarak kullanmaktadır.

[2] Deleuze (2010b), Nietzsche’nin kendi felsefesinde tanımladığı iki tip kuvvet olduğundan bahseder: etkin kuvvetler ve tepkisel kuvvetler. Etkin kuvvetler, hayatın yenilik ve farklılık gücünü ortaya koyan kuvvetlerdir. Tepkisel kuvvetler ise, hayattaki çeşitliliği yadsırlar. Onlar, bu çeşitliliği arttırıcı yönde etkinleşmek yerine, olumsuzlayarak kendilerinden farklı olana karşı kötücül bir tepki duyarlar. Bu bağlamda tepkisellikte olumsuzlama olumlamadan önce gelmektedir. Deleuze, Nietzche’nin ‘‘kölelik’’ kavramını tepkisellik çerçevesinde açıklar .Ona göre, Nietzche kölelikle toplumsal şartlardan dolayı köleliğe mahkum edilmeyi kastetmemektedir. Bahsettiği gönüllü köleliktir. Köle gibi davranmak, kendisini mütemadiyen bir efendiye tabi hissetmek ve etkin olmaktan sakınmaktır.

çeker. Düzenle kastettiği ‘‘dünyanın, insan habitatının, insan benliğinin ve bu üçü arasındaki bağlantının düzenidir’’ (Bauman, 2003). Düzen, sınıflandırmalar ve kategorileştirmeler yoluyla sağlanmaktadır. Bu kategoriler a priori değildir, bizzat modern pratikler tarafından üretilirler:

> Sınıflandırmak, bölmek ve ayırmaktır. Sınıflandırma öncelikle şunu koyutlar: Dünya ayrı ve farklılaşmış varlıklardan oluşur. Daha sonra, her bir varlığın belli bir gruba ait olduğunu ve bu grubun da –toplu olarak- başka varlıkların karşıtı olduğunu varsayar. Son olarak ise, farklı eylem kalıplarını farklı varlık kategorileriyle ilintilendirerek, varsayımlarını gerçeğe dönüştürür. Sınıflandırmak, başka bir deyişle, dünyaya bir yapı atfetmektir: Dünyadaki olabilirlikleri manipüle etmek; bazı olayları ötekilerden daha olası kılmak; olaylara rastgele değilmiş gibi davranmak ya da olayların rastgeleliğini sınıflandırmak veya tamamen yok etmektir. (Bauman, 2003)

Örneğin varlık alanına ilişkin en temel kategori varlıkların canlı ve cansız olmak üzere ikiye ayrılmasıdır. Biyoloji bunlardan canlılar sınıfıyla ilgilenir ve tüm canlılar dünyası hücresel yapıları, beslenme biçimleri, üreme biçimleri gibi belli bağlamlarda tekrar tekrar ayrıştırılır. Nitekim sınıflandırma sadece bilime ait bir etkinlik değildir. Uzmanlaşmayla doğan mesleki birimlerin, ırkların, coğrafyaların, müzik türlerinin, mimarlıktaki tipolojilerin de birer kategorileştirme ürünü oldukları söylenebilir. Sınflandırmadaki amaç, bir yönüyle kuşkusuz operasyoneldir. Mesela ‘‘konut’’ denildiğinde hangi durumlara referansta bulunulduğunun insanlar tarafından kısa sürede bilinebilmesini amaçlar. Çatısı, pencereleri, kapısı olan mekan diye anlatmak yerine, ‘‘konut’’ demek her zaman için daha spesifik bir imgeye gönderir. Fakat Bauman (2003) adlandırma üretiminin dil kaynaklı olmasından ötürü dağılmasının da an meselesi olduğunu belirtmektedir:

> Dilin yapılaştırma araçları yetersiz kaldığında durum, müphemliğe döner; eldeki durum, artık ya dilin ayırdığı kategorilerin hiçbirine girmiyordur ya da aynı anda bu kategorilerden birkaçına birden giriyordur. Müphem bir durumda, öğrenilen kalıplardan hiçbiri o duruma uymaz, ya da öğrenilen kalıplardan birkaçı birden uyar. Ancak her iki durumda da sonuç, kararsızlık, kararlaştırılamazlık, dolayısıyla da denetimsizlik duygusu olur. Yapılaştırma girişimi sonucunda, yok olduğu düşünülen rastgelelik yeniden kendini gösterirken, eylemin sonuçları tahmin edilemez hale gelir.

Hareket, ekseninden sürekli olarak sapma eğilimindedir. Daha doğrusu biz ekseni herhangi bir açıda sabitlediğimizi zannettiğimiz için, onun hareketi bir sapma olarak görünmektedir. Öyleyse herhangi bir şeyin kategori-dışı olarak görülmesinin nedeni bizatihi kategorilerin varlığıdır (Bauman, 2003). Bu anlamda ikinci kip modernlik,

kategoriler ürettiği sürece sürekli bir kaçma-kovalama; sapma-sabitleme durumu içinde hapsolmaktadır.

Bauman'ın (2003) izleğinde düzenleme mekanizmalarına dair, yaratıcı yıkmayı anlama açısından da kritik olan birbiriyle ilişkili iki temel durum tespit edilebilir: (1) Sınıflandırmaların ikili kurgulara dayandırılmaları, (2) ikiliğin ''mevcut durumun olumsuzlanması'' üzerinden kuruluşu. İ kiliklerde sınırlar katı ve geçirimsizdir. Hiçbir kalıba tam olarak oturmayan bir ''arada-oluş''un önüne geçmenin yolu ikiliğin kanatlarını mümkün olduğunca uçlaştırmaktır.

> Toplumsal düzen vizyonu ve pratiği için yaşamsal olan ikiliklerde, farklılaştırıcı güç, kural olarak, muhalefet üyelerinin birinin arkasına saklanır. İ kinci üye, birincinin ötekisinden, birincinin karşıt (itibarsız, bastırılmış, sürgün edilmiş) tarafından ve bunun yaratımından başka bir şey değildir. Nitekim anormallik normun, sapkınlık yasaya itaatin, hastalık sağlığın, barbarlık uygarlığın, hayvan insanın, kadın erkeğin, yabancı yerlinin, düşman dostun, ''onlar'' biz''in, delilik aklın, ecnebi vatandaşın, sıradan adam uzmanın ötekisidir. Bunlar birbirine bağımlıdır fakat bağımlılık simetrik değildir. İkinci taraf, tasarlanmış, zoraki tecrit edilmişliğinden dolayı birinciye bağımlıdır. Birinci ise, kendini doğrulamak için, ikinciye bağımlıdır. (Bauman, 2003)

İkilik üretimi, yaratıcı yıkımların da bel kemiğidir. Ancak bir diğerini yıkmak koşuluyla var edilen durum, kendisini bir önceki durumla mutlak bir ikilik içerisinde tanımlar. Yıkılan ile yapılan ayrı iki şeydir. Bir şey yıkılır, yerine başka bir şey yapılır. Yapma ve yıkma ortak bir amaçta bir araya gelirler. Yıkılacak olan bir anormallik, inşa edilecek olan bir norm olarak görülmeye başlanır. Öyleyse Bauman'ın cümlesi şu şekilde yeniden kurulabilir: Yapma/inşa, kendini doğrulamak için, yıkmaya bağımlıdır. Bunun açılımı şudur: Yapılacak/inşa edilecek olan, yeni durumun/yapının kendisini var edebilmek için bir diğerinin yıkılmasına gereksinir. Yaratıcı yıkma ile ilgili temel problemlerden biri, uygulanabilmek için böylesi bir ikiliğe yaslanmak zorunda olmasıdır.

Öte yandan yıkılması gerekli görünen durumun ya da yapının anormallik olarak tayini, mevcut durumun ve bugünün değersiz atfedilmesiyle ilgilidir. Bugünün hep bir yetersizlik söylemine tabi tutulduğu görülür. ''Olması gerektiği gibi olmamak bugünün telafi edilemez ilk günahıdır'' (Bauman, 2003). Telafinin tek koşulu yıkmadır; yıkıp yenisini yapmaktır. Bu bakımdan bugün ya da geçmiş, geleceğin ötekisidir.

Tekrar ifade etmek gerekirse buraya kadar modernlik ve yaratıcı yıkma ilişkisine dair ortaya konanlar şu şekildedir: ‘‘dönüştürücü ve yaratıcı bir etkinlik olarak yapma’’ ikinci kip modernlikle beraber birdenbire ‘‘düzen tesis etmenin aracı olarak yapma’’ haline gelmiştir ve bu düzen katı ikilikler ve bugünün değersizleştirilmesi üzerinden tesis edilmektedir. Yıkma tam da yapmada yaşanan bu dönüşüm sürecinde ona koşullanmaya başlamakta; böylece yaratıcı yıkma böyle bir ikilik kurgusu içerisinde mimarlık sahasında belirsizliğin icabına bakmanın bir yolu olarak belirmektedir.

Bir sonraki aşamada modernliğin kendi içinde kipler ve parçalar olarak yaşadığı bölünmelerin estetik alanda nasıl duyumsandığı irdelenecektir. Nitekim mimarlık, estetiğin ve politik süreçlerin çakıştıkları arayüzde yer aldığından her iki bağlamın birden değerlendirmesi önem arz etmektedir.

2.2 Estetik Boyut

> İnsanı içine çeken bu heyecanlı, çalkantılı hayat karşısında sarhoş olduğumu hissediyorum. Gözlerimin önünden geçip duran böylesine çok sayıda nesne başımı döndürüyor. Beni etkileyen tüm bu şeyler arasında yüreğimi saran bir tek şey bile yok. Yine de hepsi birden hislerimi sarsıyor; öyle ki ne olduğumu, neye ait olduğumu unutuyorum. (Berman, 2009)

Bu sözler Rousseau’nun Yeni Heloise adlı romanın kahramını Saint-Preux’a aittir. Berman modern duyarlılığın içinde doğduğu ortamın tasvirini bu sözler üzerinden yapar. Bu alıntı modernliğe ilişkin şunu söyler: modern ortamlar çok sayıda nesnenin bir arada bulunduğu ve nesnelerin çok hızlı harekettikleri ortamlardır. Tam da bu yüzdendir ki hem her şey son derece çarpıcıdır, hem de insanın yüreğini saracak kadar kalıcı bir etki bırakmazlar.

Öte yandan 19. yüzyıl Fransa’sının şairi, modernliğin kült figürü Baudelaire ise modernliği şu şekilde ifade eder: ‘‘Modernite, anlık olandır, geçip gidendir, olumsal olandır; sanatın yarısıdır; öteki yarısı ise, sonsuz olandır, değişmeyendir’’ (Harvey, 2006’da atıfta bulunulduğu gibi). Baudelaire’nin amacı, ebedi olanı anlık olanın içinden çıkarmak kaydıyla modernliğe özgü olanı ortaya koymaktır (Frisby, 2008). Bu bakımdan Baudelaire’in modernlik formülasyonu Saint Preux’un dile getirdiği dilemmanın çözüme kavuşturulması, böylece anlık ile sonsuzun uzlaştırılması olarak düşünülebilir.

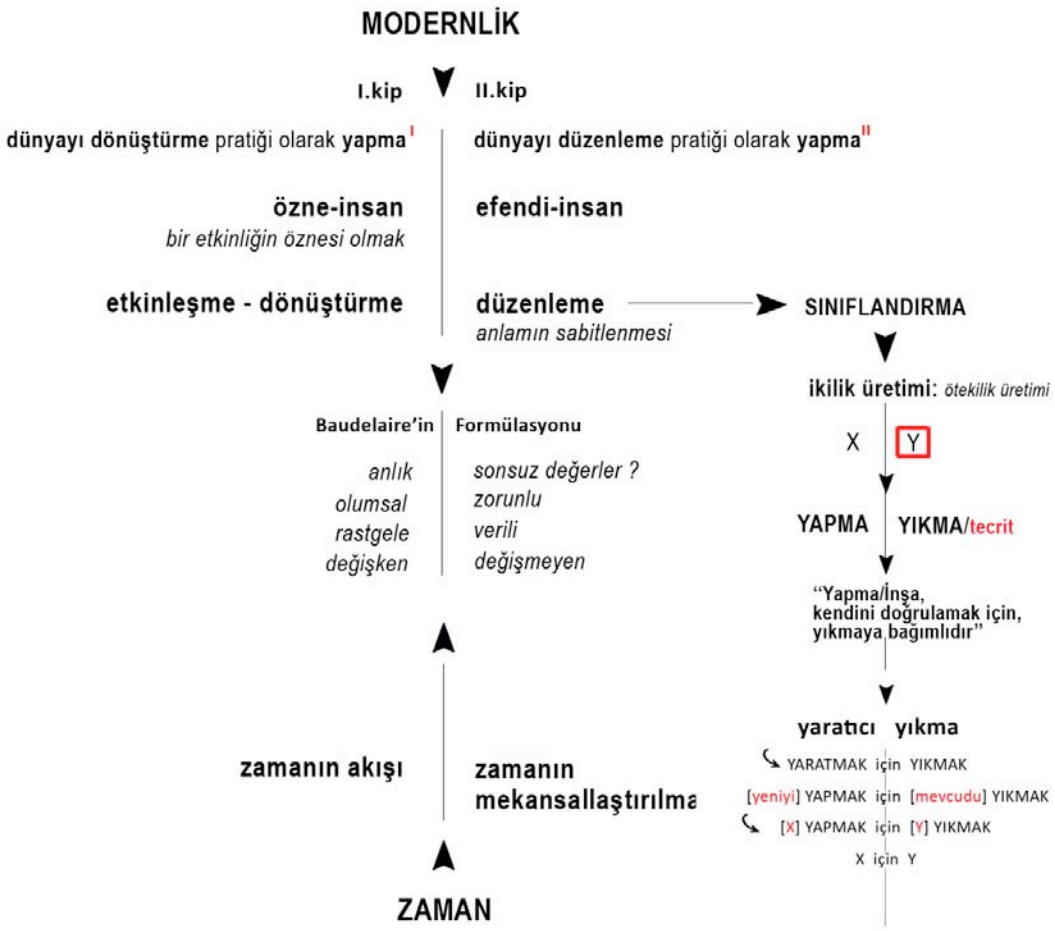
‘‘Postmodernliğin Durumu’’nda Harvey (2006), modernliğin ikili karakteri üzerinde özenle durmakta ve modernliğin estetik alanını yönlendiren temel itkinin anlık olanla

sonsuz olanın uzlaşmasından daha çok çatışması olduğunu ifade etmektedir. Öte yandan, formülasyonun geçicilik ve dinamizm kanadının birçok modern düşünür ve sanatçı tarafından yeterince vurgulandığına; fakat sonsuzluk boyutunun ne olduğunun belirsizlikte kaldığına dikkat çeker. Bu belirsizlik tehlikelidir, modernliğin ruhunda doldurulmayı bekleyen onulmaz gedikler açmıştır. Nitekim, bundan böyle modernliğin kilitlendiği soru ‘‘bırakalım zaman ve mekanda gerçekleşen bu toplumsal değişim girdabının içinde gizlenmiş olduğu farzedilen sonsuz ve değişmez hakkında inandırıcı birşeyler söylemeyi, hiç olmazsa bir tutarlılık duygusunu nerede arayıp bulabiliriz?’’ (Harvey, 2006) sorusudur.

Bu soru modernlik için kritik bir öneme sahiptir. Çünkü, ‘‘tutarlılığın’’ bir gereksinim olarak doğması ve aranması modernliğin kendi içindeki kiplerinin dönüşmeye başladığı ana işaret eder. İşte bu tutarlılık arayışı, Baudelaire’nin zamansal ve geçici olandan ebedi olanın bulgulanarak modernliğe özgü nitelikleri ortaya koymaktaki naif çabayı aşar ve ebedi normların arayışına dönüşür. Modernlik, formülasyonun sonsuzluk kanadını biçimlendirecek engin sayıda idealler ve zaman ötesi değerlerin üretimi tarihi haline gelir. Kısacası, sonsuzluk arayışı modernliğin ‘‘düzen ödevleri’’nden biri haline dönüşmüştür. Ödev, Berman’ın (2009) ifade ettiği şekliyle ‘‘gerginlik ve çalkantı; psişik başdönmesi ve sarhoşluk; deneyim imkanlarının genişlemesi ve ahlaki sınırların, kişisel bağların yokolması, benliğin gelişmesi ve sarsılması’’ olarak vuku bulan modernliğe dair bu atmosferin sürekli olarak kontrol altına alınmasını hedefler. Çünkü bu atmosfer, bizi yerimizden etmekle tehdit eden sarsıntılara ve dağılmaya neden olur. Bu tehdit, ancak kılavuzluğuna başvurarak tekrar yerimize dönebileceğimiz genelgeçer ve kalıcı değerlerin varlığında kabul edilebilirdir. Burada söz konusu olan, kurgulanan ikiliğin ‘‘baştan çıkarıcı ve dağıtıcı’’ ucunun, ‘‘tutarlı ve toplayıcı’’ ucunun ötekisi oluşudur.

Modernlik tarihinde, adeta bir saplantı haline gelen sonsuz değerler arayışı ikinci kip modernliğin amaçlarına sıkı sıkıya bağlıdır. Birinci kip modernlik olumsal ve değişken kuvvetleri öncelerken ikinci kip modernlik kendine değişmez ve mutlak değerler kurgulayabilmek için rastgele olan yarının önüne setler çeker. Bu bağlamda yapma-yıkma ilişkisi de modernliğin bu setleri çekmek için başvurduğu araçlardan birisidir (Şekil 2.1). Yapma, sonsuz değerlerin inşa pratiği; yıkma ise bu minvalde yapmanın önündeki engelleri kaldırarak yolunu açan bir gereklilik olarak icra edilir. Az önce de ifade edildiği gibi şeylerin gelip geçiciliği, söz konusu kalıcı değerlerin

yerleştirilmesi amacına hizmet ettiği takdirde makuldur. Öyleyse bir sonraki adım, sonsuz değerleri inşa eden yapmanın içerimlerini ele almak olmalıdır.



Şekil 2.1 : Yaratıcı yıkmanın modernlikle ilişkisinin kavramsal anlatımı.

3. YAPMA

Yaratıcı Yıkma, yıkma ve yapmanın birbirlerine koşullandırıldıkları bir ilişkiyi tanımlamaktadır. Bu sebeple yıkma dinamiğini anlayabilmek için öncelikle yapmanın içerimlerinin açımlanması gereklidir. Çünkü ‘‘yıkma’’ mevzusu, aslında bütünüyle bir ‘‘yapma’’ eylemine bağlıdır. Söz konusu yaratıcı yıkmada yıkım, yapma için zorunlu bir koşul olarak varsayılır. Tezin problematik haline getirmeye çalıştığı konu da bu ilişkinin gerçekten bir zorunluluk arz edip etmediğidir. Şayet etmiyorsa, bu durumda yıkımı kendisine önceleyen yapmanın ne tür bir yapma olduğu ve hangi amaçlarla ortaya çıktığı araştırılmalıdır.

Başlamadan önce ‘‘yapma’’ ile hangi durumlara referans verildiğinin netleştirilmesi gerekmektedir. Ne de olsa ‘‘yapmak’’ dildeki en temel birkaç fiilden biri olarak bir çok anlamı ve durumu karşılamaktadır. Örneğin TDK’nin ‘‘Büyük Türkçe Sözlük’’üne göre yirmi iki farklı karşılığı olan ‘‘yapmak’’ sözcüğünün aldığı kimi anlamlar şu şekildedir:

‘‘1. Ortaya koymak, gerçekleştirmek, oluşturmak, meydana getirmek (...) 5. Bir şeyi başka bir şey durumuna getirmek (...) 7. Bir düşünceyi, bir davranışı, bir isteği işe dönüştürmek, gerçekleştirmek (...) 8. Düzenli bir duruma getirmek (...) 9. Üretmek (...) 11. Zarara yol açmak (...) 13. Salgılamak, çıkarmak (...) 18. Bir durum yaratmak(...) 22. Olmak.’’

Görüldüğü üzere yapmaktan söz ederken böylesi bir anlam genişliğine göndermede bulunmak kaçınılmazdır. Şu esnada pratik bir fayda sağlama adına anlamı mimarlık için özelleştirmek gerekmektedir. ‘‘Üretmek’’ ve ‘‘yaratmak’’ eksenli bir anlam alanında kalmak koşuluyla, ‘‘yapı yapmak’’, ‘‘inşa etmek’’, ‘‘kurmak’’ bu tezin üzerinde durduğu ‘‘yapmak’’ edimine denk gelen fiiller olacaktır. Şunu da eklemek gerekiyor ki mimarlık üretimi sadece fiziksel bir karşılık gerektirmez. Düşünerek de mimarlık yapılabilir. Bu durumda ‘‘inşa etme’’ ve ‘‘yapma’’ fiilleri maddi olduğu kadar episetemolojik biçimlerini de kapsayacak boyutta düşünülmelidir.

3.1 Yapmanın Etimolojisi

Harries (1982), insanı yapı yapmaya/inşa etmeye teşvik edenin insanın yurtsuzluğu (homelessness) olduğunu ileri sürer. İnsanın dünyadaki mevcudiyeti bir ilk yurttan edilmişliğiyle sarmalanmıştır. Dünyada insan, bu yoksunluğun içerisinde, ‘‘mekanın dehşeti’’ içerisinde bulur kendisini. Harries, mekanın dehşetinin aynı zamanda ‘‘zamanın dehşeti’’ne neden olduğunu söyler. Çünkü bu ilk yurt zamandan bağımsız, zamansız bir mekandır. Dolayısıyla yurdun yitimi yaşamın başlaması, insanlığın zamansallığa açılması demektir. Ve zaman ölüme doğru aktığından yoksunluk fanilik kaygısı olarak yankılanır.

Mark Twain, ‘‘Adem’le Havva’nın Güncesi’’ adlı öyküsünde cennetten bilgi ağacının meyvesinden tattıkları için kovulan Adem ile Havva’nın dünyayı ilk keşfetme maceralarını ele alır. Havva’nın ağzından ölümlülüğe mahkum edilişin yarattığı izlenimi ise şöyle tasvir eder:

> Bilgisizdik o zaman, şimdi ise bilgi yönünden zenginiz çok. Ne zenginiz ya! Açlığı, susuzluğu, soğuğu öğrendik; hastalığı, acıyı, üzüntüyü öğrendik; nefreti, başkaldırmayı, aldatmayı öğrendik; iç ezikliğini, suç ile suçsuzluğu aynı sayan vicdanı öğrendik; beden ile ruhun yorgunluğunu, dinçleştirmeyen uykuyu, dinlendirmeyen dinlenceyi, cenneti bize geri getiren, uyandığımız an gene alıp götüren düşleri öğrendik; (...) şimdi hepsine sahip durumdayız. (Twain, 2011)

En nihayetinde bilgilerin en acısını, ölümün bilgisini de öğrenirler. Cennetin kaybı o kadar ağır basar ki Havva’nın kaybettiklerinin karşılığında kazandıklarının esamesi okunmaz. Belli ki tüm benliği bu kayıpla doludur. Halbuki her şeyle beraber doğurganlığı, üretkenliği ve hazzı; doğanın mevsimlerle değişen renklerini, canlıları ve canlılığı ve tüm bunların mutlak olanağı olarak zamansallığı öğrenmişlerdir. Gel gör ki zamanın süprizlere ve yeniliklere gebe hareketinden çoşku duymak yerine ızdırap duymuşlardır. Bu durumda insan bu gerçekle nasıl baş edecektir? Son kertede fanilik gelir insanın elini kolunu bağlar. Ondan kaçış yoktur, zamanın akışından kaçış yoktur.

Zaman tekin değildir; neler getirip götüreceği bilinmez. Bu durumda zamanın dehşetine kapılmış bir insan ne yapar? Duyduğu dehşeti yatıştırmaya çalışır. Harries’in (1982) belirttiği üzere bir yapı inşa etmek, zamanın dehşetini dindirmeyi sağlar. Üstelik bu korunma sadece fiziksel koşullara karşı bir korunma değildir; aynı zamanda insanın ruhunu da sükuna erdirmenin bir yoludur.

(Yapı) yapmanın zamanın akışına karşı koymak olarak icra edilmesi bu tezin meselesinin dayandığı temel olgudur. Çünkü yaratıcı yıkmada söz konusu olan yaratma/yapma etkinliği, zamanın akışından doğacak olan belirlenemezliklerin dışlanması ilkesine dayanır. Yaratıcı yıkma modern zamanlara özgü bir eylemdir. Oysa ki zamanın akışına, oluşa karşı durma çabası Harries'e bakılırsa ilk andan itibaren süregelmektedir. Öyleyse denilebilir ki yapı yapmanın zamanı ilga etme arzusuyla hep bir ilişkisi olmuştur; fakat modernlikle beraber karşı koymanın biçimi ve yöntemleri değişmiştir. Bu çalışmanın amaçlarından biri modernlikle beraber ne gibi değişimlerin, hangi nedenlerden ötürü meydana geldiğini ortaya koymaktır. Bunun için öncelikle zamanı dışlayan bir yapmanın içerimlerine bakmak gerekmektedir.

3.2 Yaratıcı Yıkmanın Yapması

Zamana karşı yapmanın kökleri Platoncu bakışta aranacaktır. Karatani (2006), Antik Yunan'da dünyanın yaratılmış bir şey olduğu fikrinin pek yaygın olmamasına rağmen Platon'un felsefesinin dayandığı temel görüşlerden biri olduğunu ifade eder. Platon, ''mimarlık'' sözcüğüne bu bağlamda bir metafor olarak başvurmaktadır:

> Platon'a göre mimari, her şeyden çok, kişinin bütün ''oluşlara'' onları ''yapışlar'' olarak yeniden inşa ederek direnmesine ya da tahammül etmesine olanak sunan etkin bir konum anlamına gelir: Kökendeki anlamıyla poiseis yalnızca yaratma anlamına gelir, yaratma da, bildiğiniz gibi, çok çeşitli biçimler alabilir. Yokluktan varlığa çıkan bir şeyin sebebi olan her türlü eyleme poiseis denilebilir ve bütün zanaatlardaki bütün işlemler poiseis'in türleridir, bunlarla uğraşan herkes de yaratıcıdır. (Karatani, 2006)

Dünyayı bir yapım ürünü olarak görmek, beraberinde zorunlu olarak bu eseri üretmiş mutlak bir yaratıcıyı da gerektirir. Nitekim bu yapılmışlığın kimin elinden çıktığının açıklaması verilmelidir. Bu imge, ''Mimar olarak Tanrı''dır. Bununla ilişkili olarak Karatani, Alfred North Whitehead'in görüşlerine yer verir:

> Alfred North Whitehead, bilimleri ayakta tutan şeyin matematik ya da kesin, katı temeller değil, dünyanın Büyük Mimar Tanrı tarafından yaratıldığı için düzenli olduğuna, dolayısıyla da eninde sonunda anlaşılabilir olduğuna dair bir inanç olduğunu öne sürmüştü. Whitehead, modern bilimin, Ortaçağda Hıristiyanlık ve Platonculuktan gelişen bu inancın sonucu olarak ortaya çıkmıştır. (Karatani, 2006)

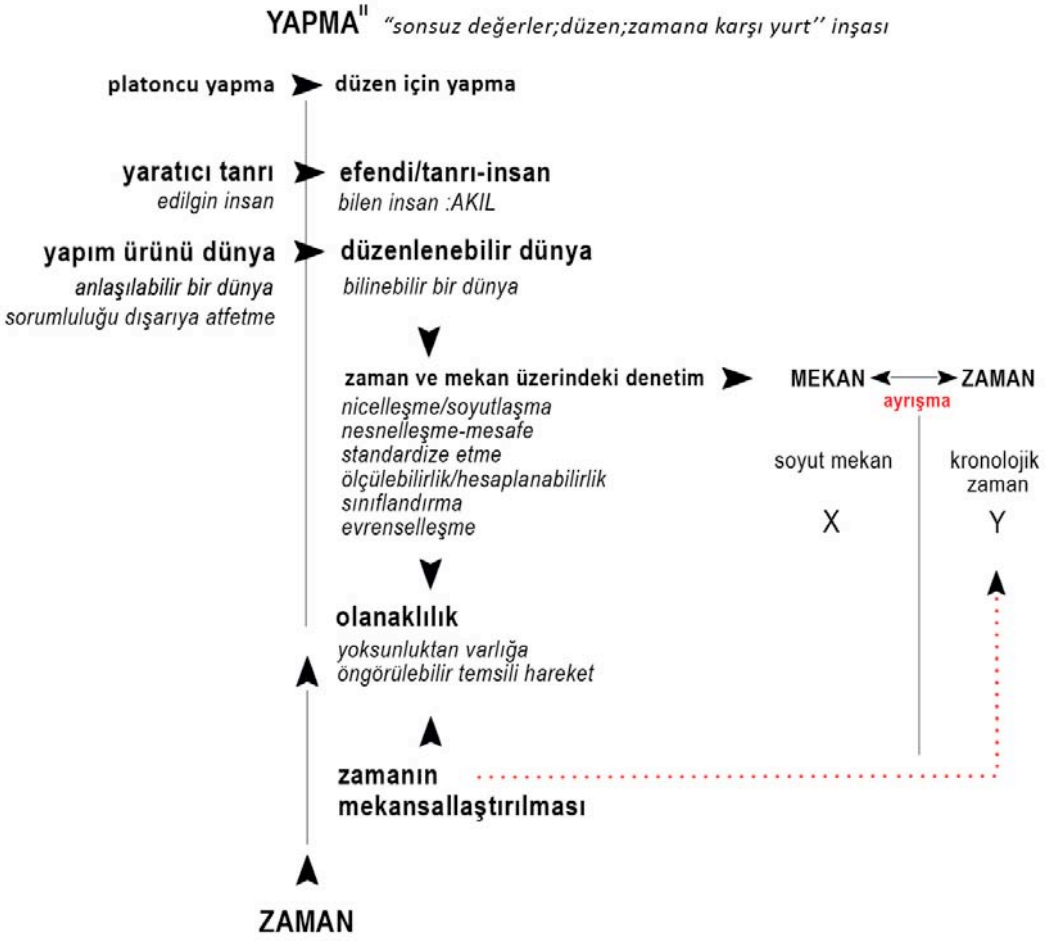
Bu görüş, yaratıcı tanrı ve eser kavramlarının altında yatanın dünyayı ya da şeyleri her daim basit, anlaşılabilir ve tahmin edilebilir kılma arzusuna işaret etmesi

bakımından önemlidir. Bu arzu en temelde, zamanın şeyler üzerindeki tanımlanamayacak derecedeki dönüştürücü etkilerinin dünya ve mekan imgelemlerinden çıkarılmasına dayanır. Öyle ki eser, bitmiş, tamamlanmış bir sürecin sonucu olarak bir hareket içermez, nasıl oluşturulduysa öyle kalır. Görülecektir ki sonuç ürün oluşturmak için yapma, modernlik için de vazgeçilmez olacaktır; ancak eylemi gerçekleştiren imge radikal bir değişikliğe uğramaktadır. Nitekim, dünyevileşme ile birlikte ‘‘Mimar olarak Tanrı’’ düşüncesi terk edilirken bir tür ‘‘Tanrı Mimar’’ anlayışına geçildiğinden bahsedilebilir. Bu sefer söz konusu zamandışı bir yaratıcı olarak insandır. İ nsanın özneleşme süreci kendisine doğa üzerinde tanıdığı mutlak iktidara dayanır. Artık metafor olan ‘‘Tanrı’’dır. Bu dönüşümün ufku on yedinci yüzyılda Kartezyen düşünce ve düalizm ile belirmeye başlar. Bu dönemin en belirgin özelliği, fizikte yaşanan gelişmelerin uzantısında akıl ve bilimin tamamen ‘‘bilme’’ odaklı bir dünya görüşü etrafında örgütlenişidir. Nitekim, bilme tutkusu kaçınılmaz olarak bir hakimiyet bilinciyle birleşir: insanın doğa üzerindeki hakimiyetiyle.

> (...) Rönesans’tan bugüne ‘‘şey’’lerin olagelişinin bir ‘‘dünya resmi’’ne [*Das Weltbild*] dönüşmesiyle ve artık bu şablon içinden ‘‘nesne’’ler olarak görülmesiyle birlikte, mimarlık öğrenimi de yeni bir aşamaya girmiş bulunuyordu. Bu yeni durum ‘‘soyut anlamda tekil ve herhangi’’ bir öznenin yükselen egemenliğiyle iç içe düşünüldüğünde neredeyse zamandışı bir yaratıcı ‘‘sanatçı-mimar’’ mitosunun giderek yerleşmesine de şaşmamak gerek. (Nalbantoğlu, 2008)

İnsan, etkinliğin öznesi olarak, kendisini doğadan ayrıştırmaya ve doğayla tanrı arasında bir yerde konumlandırmaya başlar. Doğa ise, yaşanılan bir şey olmaktan çıkıp çözülmesi gereken bir problem haline gelerek nesne(l)leşir. Bu durum, insanın doğaya bakışının bir mesafe içermeye başlaması anlamına gelir. Keza akıl, insanı dünyayı anlamak ya da tasarlamak için onun içinde bulunma ya da ona temas etme gerekliliğinden azat etmiştir. Artık şeylerle ilişki kurmak için fiziksel yakınlık önemsizleştiği gibi, uzaklık ona belli bir nesnel ve bütüncül bakış açısı da sağlar. İnsan, şeylerin soyutlamaları olarak formüller, yasalar ve kavramlarla iş görür. Üretimin soyutlaşma yönündeki evriminin önemli getirilerinden biri, etkinliğin yer ve zamandan bağımsız kılınabilmesidir. Evrensel akıl, şu ya da buna değil, evrensel bir mekan ve zamana hitap ediyordur. Evrenselleşmenin koşulu ise mekan ve zamanın birbirinden koparılmasıdır. ‘‘Bu olgu, yerel alışkanlık ve deneyimlerin getirdiği kısıtlamalardan kurtulmayı sağlayarak çok çeşitli değişim olanaklarının

açılmasına yardım eder'' (Giddens, 2004). Fakat modernlik kendi içindeki karşı-devrim eğiliminin üstesinden gelemediğinden, özgürleştirme hareketini hep bir basitleştirme ve denetlenebilir kılma dürtüsü takip eder. Dolayısıyla Platonculuk'taki dünyanın aşkın tasavvuru, modernliğin düzenleme pratikleriyle beraber alaşağı edilmekle kalmaz, doğa, insan için basit ve renksiz bir oyuncağa dönüştürülür. Modernlikle beraber yapmanın içeriğinde değişen en temel unsurlar bu şekildedir (Şekil 3.1). Şimdi bu durumun mekan ve zaman üzerindeki sonuçlarına değinilecektir.



Şekil 3.1 : Yapmanın kapsamına ilişkin kavramsal anlatım.

Artık söz konusu olan içi boşaltılmış zaman ve mekan kavramlarıdır. '' ''Zamanın boşaltılması'' büyük ölçüde, ''uzamın boşaltılması'' için bir önkoşuldur ve böylece, öbürü üzerinde nedensel bir önceliği vardır'' (Giddens, 2004). Harries'in mekanın dehşetinin zamana dair bir kaygıya dönüştüğünü ifade ettiği durumda da bu dehşetin üstesinden gelmenin yolu zamanı mekandan ihmal edebilmekti; ya da diğer bir ifadeyle zamanı mekansallaştırabilmekti. Zamanı boşaltmanın en tipik

yöntemlerinden biri ise saatin icadıdır. Ortaçağda kilise çanlarının belirli aralıklarla çalınmasıyla başlayan bu süreç, zamanda türdeş dilimler oluşturma ve böylece doğal süreçleri toplumsal faaliyetler ekseninde biçimlendirme amacı taşımaktadır (Kwinter, 2002).

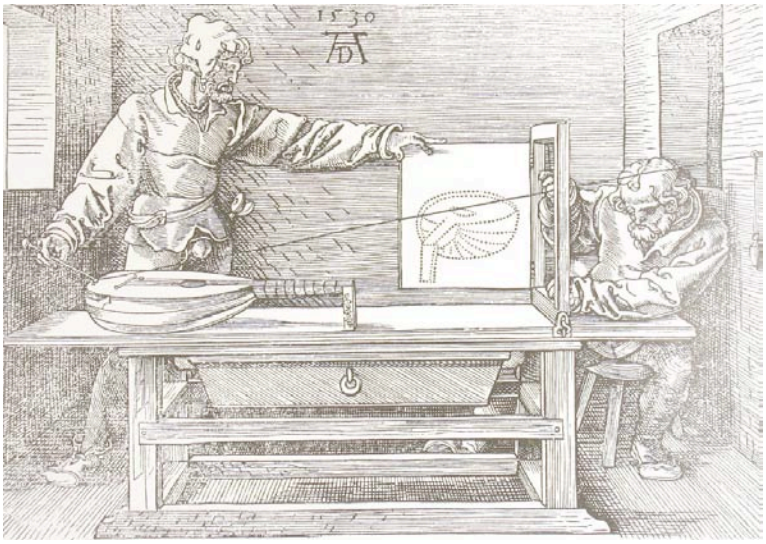
> Saatin ortaya çıkışını zamanın icadından ziyade ölümü olarak görmek paradoksal görünür. Fakat, hatırlanmalıdır ki, saat zamanı üretmez, onu standartlaştırır, korelasyonuna yol verir ya da daha doğrusu zamanı buna zorlar. Saat, dolu ve içkin olan zamanı tek bir transandant zamana indirger; bütün olanları, özel veya yerel olan değil, herkes ve tüm süreçler için genel bir aynılıktan ibaret bir seyreltiyle ilişkilendirir. Saat zamanı, dönüştürücü morfogenetik süreçlerde belirleyici olan hareketli, akışkan ve nitel sürekliliğe sahip olan zamandan vazgeçip, korelasyon, senkronizasyon ve ölçüm için sabitler. (Kwinter, 2002)

Bununla birlikte zamanın tabi kılındığı mekan da boşaltılmıştır. Bilimde sayısal yöntemlerin ağırlık kazanması ve bu bağlamda gelişen lineer perspektif (Şekil 3.2) anlayışı doğrultusunda mekan matematiksel oranlar ve geometrik biçimlerce tanımlanan soyut bir hacim olarak kavranmaya başlanır. Hesaplanabilir, çarpılıp bölünebilir, tüm bilinmezlikleri ortaya dökülerek rasyonel bir düzenin kurgusu haline getirilebilirdir. Bu bağlamda Harvey (2006), Rönesansla birlikte haritalama tekniklerinde Ortaçağ'daki çok boyutlu ve öznel anlatımın yerini alan dünyanın iki boyutlu düzlem halindeki tasavvurunu, mekanı avuçları içinde hissetmek isteyen indirgemeci bir yaklaşımla ilişkilendirir (Şekil 3.3, 3.4).

Öte yandan Rönesans'da kompozisyon teması ön plana çıkmaktadır. Kompozisyon, başlangıcı ve sonu belirli, kendi içinde tamamlanmış bütünlü bir yapıdır. Bu durumda soyutlaşan mekanın da en az Platon'un ‘‘eser’’i kadar kapalı bir yapı sergilediği söylenebilir. Şeyler ise birer nesne olarak ancak mekanı doldurma işlevi görebilirler. Mekan, mekanı dolduran cisimler ve mekanı kuran özne birbirleriyle uyum arz etmek durumunda olsalar da aralarındaki ilişki hiyerarşiktir. Gerçekte birbiriyle iç içe varolan ilişkilerin karmaşıklığı ve olumsallığı zaman ve mekan birbirlerinden ayıştırılarak giderilmeye çalışılır.

Denilebilir ki ‘‘Mimar Tanrı ve Eseri’’nden ‘‘Tanrı Mimar ve Mekanik Kutusu’’ anlayışına kaymada en çok doğaya karşı duyulan saygıdan yitirilmektedir. Antikite'de dünyanın anlaşılabilirliğinin, dünyanın aşkın bir kuvvetin ürünü olması dolayısıyla daha çok bir inanca ya da kabule dayandığı söylenebilir. Halbuki modernlik, anlaşılabilirliği gerçekleştirmek ister ve onu bir kılıf gibi doğanın üzerine zorla geçirmeye çalışır. Tüm çabası doğanın ardında sakladığına inanılan daha yüce

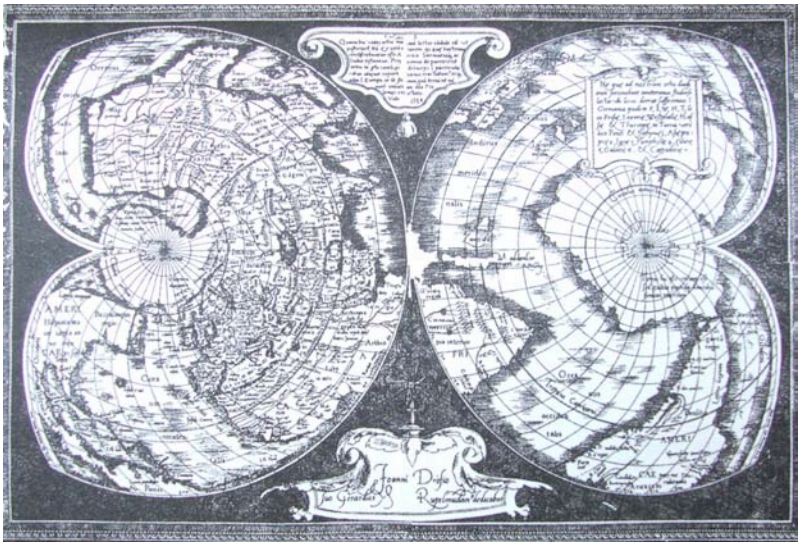
bir hakikati ortaya çıkarmaktır. Bir hakikat ihtiyacı, doğanın tek başına yetersizliği inancından ve değersizleştirilmesinden ayrı düşünülemez. O nedenle insanın elinde doğa, orasından burasından çekiştirilen, parçalarcasına kurcalanan bir oyuncağa dönüştürülür. Soyut mekan da, doğayla örtüşebileceği düşünülen kılıf giydirme icatlarından birisidir. Bu icatlar disipline etme pratiğine dayandığı ölçüde bir tür temsil sorunsalı arz ederler. Öyleyse, ‘‘zamana karşı yapma’’nın hikayesini bir de bu açıdan anlatmak gerekmektedir. Bunun için Hakan Yücefer’in Bergson ve onun izleğinde Deleuze felsefesi üzerinden açımladığı ‘‘olanaklılık’’ kavramına ilişkin anlatımı dikkate alınacaktır.



Şekil 3.2 : Albrecht Dürer’in 16. yüzyılda perspektif tekniğine ilişkin görsel anlatımı (Url-1).



Şekil 3.3 : Ortaçağ’a ait harita örneği (Harvey, 2006).



Şekil 3.4 : Rönesans'da Mercator'a ait dünya haritası (Harvey, 2006).

Temsil, bir olanağın gerçekleştirilmesi olarak düşünülebilir. Hakan Yücefer (2010a), olanaklı olanın yeni bir durum oluşturmak değil, bilinebilir olanın gerçekleştirilmesi demek olduğundan bahseder. Olanaklılığı, yaratıcı ve olumlayıcı bi etkinlik olarak yapmadan ayıran en önemli karakteristiği budur. Hakan Yücefer'in olanaklılığın içeriğine ilişkin aktardıkları ise şu üç unsur temelinde belirtilebilir: (1) Olanaklılıkta bir eksiklik –tıpkı ilk yurdun eksikliği gibi- bir kayıp ya da bir olumsuzluk öncelenmektedir. (2) Olanaklı olanın gerçekleştirilmesi ise bu eksikliğin giderilmesi ve tekrar bütün hale gelme anlamına gelmektedir. (3) Bu tamamlanma ise onu oluşturan unsurların birbirleriyle örtüşüp uyuşmasına ve benzerliklerine dayanmaktadır.

Şimdi bu tabloyu, modernliğin gelişme hikayesiyle birlikte yapma ediminin dönüştüğü anlamları ve biçimleri üzerinden detaylandırmak gerekmektedir.

> *Rationalism*, akıl (ratio) adını verdiğimiz, kendisinde tümel olarak geçen kavramlar, bilgiler ve kuralların bulunduğu kabul edilen yetimizi gerçeği bilmek ve açıklamak organı olarak alan çığırdır (...) Renaissance sonlarında hızla ilerleyen matematik fizik, doğanın yapısını *matematik kavramlarla* kavrayabileceğimizi göstermiştir. Bu anlayışta öyle doğa yasalarına varılmıştır ki, bunlar kesin kavramlara dayanırlar; bu kavramlar da zihinden türetilmişlerdir, doğadan çıkarılmamışlardır. Demek ki, doğa ile akıl, nesne ile zihin arasında bir *uygunluk* var (...) Bu bilim, aklın kendi başına, kendi içinde kalarak işleyişi ile doğa yapısı arasında tam bir uygunluk olduğunu gösteren en sağlam *dayanaktı*; dolayısıyla bu bilimin doğa gerçeğini kavrarken yürüdüğü yolda, *gerçeğin bütününü* kavramak için de yürünebilir ve yürünmelidir. İşte 17. yüzyıl felsefesinin rationalismini oluşturan inanç budur. (Gökberk, 2000)

17. yüzyıldaki anlayışta olanaklılık kavramının hemen hemen tüm bileşenlerine rastlamak mümkündür. Burada ‘‘yapma’’, yeni bir şey ortaya koymaktan ziyade, varolduğu öngörülen fakat henüz bilgisine ulaşılmamış bir gerçekliği keşfetme etkinliği haline dönüşmüştür. Akıl, dünyaya dair olguların sırrına eriştikçe en nihayetinde bir hakikatin gün yüzüne vuracağı düşünülür. Mesele, doğru kavramları ve formülleri üretmeye kalmıştır. Bilme odaklı kavramlar, varolanı açıklama ve ifşa etme üzerine olduklarından ise birer temsilden öteye gidemezler; çünkü bir olguyla örtüşebilmek üzere üretilmişlerdir. Bu esnada hakikat arayışının, modernliğin ikili formülasyonunda geçici olan şeylerin karşısındaki sonsuzluk boyutunu oluşturduğuna özellikle dikkat edilmelidir. Modernistlerin sonsuz değerlerin yaratılması konusundaki telaşları, buldukları takdirde yaşadıkları parçalanmanın tekrar bütünleşeceği sanısıyla ilişkili görünmektedir.

Modernliğin bir bilme meselesi olarak baş göstermesi yitirilen bir yurt kaygısıyla iç içedir. Nitekim Mark Twain’in hikayesinde Havva da dünyada olmayı bilgi sahibi olmakla tanımlıyordu. Fakat, bu deneyim tatlı olduğu kadar acıdır da; ne de olsa zamanın nelere gebe olduğu bilinmez ve denetlenemezdir. Zamanın olumsallığının üstesinden gelmeye soyunan ise modern insandır. Bu insana göre, acının kaynağı tam da bir bilgisizlikte yatmaktadır. İnsan, duyumsadığı zamanın akışını açıklayamadığı ya da içinde yaşadığı dünyanın nasıl döndüğünü bilmediği sürece, belirsizlikte kalmakta bu nedenle de eksik hissetmektedir. Modernliğin, aklı, insana yitirdiklerini geri vermenin teminatı gibi gördüğü söylenebilir. Aklın bilgisi olgularla örtüştüğü an hakikati ortaya koyacak, eksik tamamlanacak, taş gediğine oturacaktır. İnsan bu tamamlanmayı dünyayı yurt olarak benimsemenin tek koşulu zanneder. Ama şu açıktır ki, dünyayla nihayetinde sağlanacak olan böylesi bir barışma zamanlı bir dünya fikrinin olumsuzlanmasına dayanmaktadır.

Bergson şöyle ifade eder: ‘‘Gerçeklik...sürekli bir oluş/olma halidir. O, kendisini yapar/oluşturur, ama asla yapılmış bir şey değildir’’ (Kwinter, 2002’de atıfta bulunulduğu gibi). Bitimsiz oluşmakta olan bir şeyin başından ve sonundan bahsedilebilir mi? Bu şey nereden başlamıştır ki nerede bitecektir? İşte bu başsız sonsuzluk, bu belirsizlik nedense bir yurt fikriyle uzlaşmaz görünmektedir ki, yapma/inşa etme, hep bir mutlak başlangıç ve mutlak bir sonla kendi içinde kapalı bir bütünlük oluşturma haline dönüşür. Böyle bir yapma bir şeyleri ve en başta zamanı dışlama üzerinden eyler. Yıkma, bu dışlamanın en bilindik ve garantili

yollarından birisidir. Yıkmanın yapma için zorunlu bir koşul haline geldiği bu bakımdan söylenebilir. Ama yapmayı bu zorunluluktan kurtarmanın hiç mi yolu yoktur? Heidegger (2008) buna ilişkin şöyle sorar: ‘‘İnsan yurtsuzluğu, insanın hala sıkıntı olarak iskan etmenin gerçek sıkıntısını düşünmüyor olmasına dayanıyorsa?’’. Harries’e göre (2000) ise Heidegger’in bu sorusunu şu şekilde anlamalıyız: ‘‘Gezgin yayalar olduğumuzu ve bütünüyle yurdumuzda, evimizde hissetmenin hiçbir yerde mümkün olmadığını kabul etmeyi beceremediğimiz sürece, dünyada yurtta hissetmek zaten mümkün değildir’’. Demek ki, dünyada kendimizi yurtta hissetmenin bir yolu olabilir. İ lerleyen bölümlerde bu yolun ne olabileceği konusuna yer verilecektir. Fakat şimdi burada kalıp, bir sonraki bölümde yapmaya ilişkin oluşturulan bu çerçeve yıkmayla ilişkisi içerisinde geliştirilerek yaratıcı yıkmanın bütünü oluşturulmaya çalışılacaktır.

4. YARATICI YIKMA

Yapmanın koşulu olarak yıkma tarih sahnesinde yer almaya modernlik itibariyle başlar. Nitekim, bir önceki bölümde aktarıldığı üzere mutlak bir yapma modernite öncesinde de söz konusuydu veya yıkımlar yaşanmaktaydı. Ama yapmayla çevrelenmiş bir yıkmanın tamamen modern bir durum olduğu söylenebilir. Modern öznenin doğayla olan ilişkisinin bir hakimiyet haline dönüşmesiyle beraber, yapma olduğu kadar yıkma da bu yeni doğan bilincin etkinlikleri kapsamında belirir. Doğanın ve mekanın mekanik kurgusu, onun hesaplanabilirliğini mümkün kıldığı gibi, yıkılıp yapılmasını da mümkünlemektedir. Bu bakımdan yıkma, modernliğin düzen ödevini yerine getirmeyi üstlenmiş bir yapmanın bu ödevi çözmekte zorlandığı zamanlarda başvurduğu bir yol olarak görülebilir.

Bu bölümde amaçlanan, yıkmanın yapmaya hangi gerekçeler ve kurgularla ne şekilde bağlandığını tarihteki örnekler ve söylemler üzerinden göstermeye çalışmaktır. Yaratıcı yıkma, ‘‘yapmak için yıkmak’’ ve ‘‘yıkmak için yapmak’’ olmak üzere iki bağlamda ele alınacaktır. İçerikleri kati bir biçimde birbirinden ayrılamayacak olsa da bunlar birbirlerinin hem nedeni hem de sonucu olabilmektedirler. Bu durum şu şekilde izah edilebilir: Kimi zaman bir şey ‘‘yapmak’’ için mevcut başka bir şeyin yıkılması zorunlu görülebildiği gibi; kimi zaman da aslında zaten varolan durumdan ya da ‘‘şey’’den kurtulmak için başka bir şey yapmak gerekiyordur. Bu durumda o şeyi ortadan kalırdırmanın bir koşulu olur yapma. Dolayısıyla yıkarak hem yıkmış hem de yapmış olunabilir; aynı şekilde yaparak da hem yapmış hem de yıkmış olunabilir. İlk olarak, yaratıcı yıkmanın bu iki modu örnekler üzerinden incelenecek ve akabinde, bunların bağlantıları ve ne tür bir yapma ve yıkma oldukları bulgulanmaya çalışılacaktır.

4.1 Yapmak İçin Yıkmak

Yaratıcı yıkma ilk bakışta sadece ‘‘yapmak için yıkma’’ sürecinden ibaret gibi görünür. Halbuki az önce değinildiği üzere bu süreç ‘‘yıkmak için yapmak’’ ile ikiye

katlanır. Yine de bu görünürdeki hali bile yaratıcı yıkma hakkında hatrı sayılır derecede fikir vericidir.

Yaratıcı yıkmanın bir zorunluluk olarak görülmesi modernliğin kendi iç çelişkilerine verilen bir tepkiyle ilişkilidir. Bir yandan neredeyse her şeyin gelip geçiciliği, tüm yapılı çevrenin de bu geçiciliğe doğal olarak tabi olduğu kavrayışını doğurarak yıkımları olası kılar, öte yandan ‘‘daha önce yapılmış olan çok şeyi yıkmaksızın yeni bir dünya nasıl yaratılabileceği’’ (Harvey, 2006) ciddi bir pratik sorun olarak belirir. Ancak bu sayede sonsuz ve bütünüyle yeni olan inşa edilebilir gibi görünmektedir.

Marshall Berman’ın (2009) gün yüzüne çıkardığı üzere tarihte belki de ilk yaratıcı yıkıcı Goethe’nin hikaye kahramanı Faust’dur.

> Eski dünyanın küllerinden yepyeni bir dünya yaratmak amacıyla dini efsaneleri, geleneksel değerleri ve göreneklere dayalı yaşam tarzlarını yıkmaya hazır epik bir kahraman olan Faust, son tahlilde, trajik bir kişiliktir. Düşünce ve eylemin bir sentezi olarak Faust, insanı yoksulluktan ve yoksunluktan kurtarma potansiyelini taşıyan bir yüce ruhsal başarı uğrunda, doğaya hakim olma ve yepyeni bir doğal manzara yaratma yolunda, hem kendini, hem de bütün dünyayı (hatta Mefisto’yu bile), örgütlemenin, acı çekmenin ve yorgunluktan tükenmenin en uç noktalarına kadar zorlar. (Harvey, 2006)

Öyle ki Faust, hedeflerini yerine getirebilmek için, onu baştan çıkarmaya uğraşan Mefisto (şeytan) ile işbirliğine bile girişir (Şekil 4.1). Onun şeytanla kurduğu ilişkinin anlamı, önayak olduğu büyük gelişmelerin büyük insani bedelleri olduğunun ortaya çıkmasıdır (Berman, 2009). En nihayetinde Faust, modernliğin aydınlanma projesinin bir aktörüdür. Bu nedenle tezin kapsamını aşmayacak ölçüde bu projeye değinmek, yaratıcı yıkmayı yeterince anlamak için önemlidir.



Şekil 4.1 : 1926 yapımlı Faust filminden karelerde Faust ile Mefisto (Url-2).

Aydınlanma 18. yüzyılda, Baudelaire'nin formülasyonunda da yankı bulan modernliğin çelişkilerini evrensel akıl, evrensel hukuk ve nesnel bilime dayanan yeni bir sistem aracılığıyla çözmeye girişmiş bir projedir. Rasyonel ve evrensel bir yapılanma ile tüm insanlığa eşitlikçi ve üretken bir zemin sunmayı amaçlamaktadır. Buna karşın, ilerlemenin akıbeti başarıyla değil dünya savaşlarında olduğu gibi doğaya ve dünyaya hakim olmaya çalışan güçlerin çatışmalarıyla sonuçlanmıştır. Aydınlanmanın, modernliğin sonsuz değerlerinin evrensel bir akılsallık olduğu söylemi, her şeyin kayıtsız bir biçimde evrensellik yasasına tabi tutulabileceğini varsayar. Bu durum, süreç içerisinde baskıcı bir akıl egemenliğine ve akılla örtüşmeyen durumların ''akıldışı'' olarak adlandırılıp tasfiye edilmelerine neden olmuştur. Bu tasfiyeler ise Faust'da olduğu gibi tüm bir kent için gerçekleştirilecek akılcı bir gelecek projesi karşısında engel görülen yapıların yıkılıp içinde yaşayan insanların ölümlerine neden olmaya dek varmaktadır (Harvey, 2006).

Bu yıkımlar kaçınılmaz olarak, akıl ile akıl dışı; yeni ile eski gibi sınıflandırmalara dayanır. Bu sınıflandırmaların temelinde ise dünyaya çeki düzen verme dürtüsünün yer aldığı belirtilmişti. Her seferinde yeni düzenin tesisi ''kaotik geçmiş''e ait birtakım değerlerden kurtulmayı gerektirmiştir. Bu değerler gelenek, görenek gibi yaşamsal pratikler ya da düşünsel paradigmalar olduğu kadar, kültürel ve fiziki yapılar/binalardır da.

Tezin temel sorunsallarından biri yeni düşünsel ve fiziki yapıların oluşturulmasında, bu biçimlerin tasfiyelerinin mutlak bir koşul olup olmadığıdır. Bu meseleye bir cevap oluşturabilmek için, öncelikle bu gerekliliğin ne tür dinamikler ve süreçlerle ilişkili olarak ortaya çıktığını bulgulamak gerekmekteydi. Bu amaçla, yıkmanın zorunlu model olarak uygulanışının sebebi, modernitenin kendisinin açık ettiği belirsizliklerinin önünü alabilmek için yine kendisinin icat ettiği kavram ve düzenleme pratikleriyle ilişkilendirilerek ilk adım kavramsal olarak tamamlanmaya çalışılmıştır. Şimdi bu ilişkiyi daha belirgin bir biçimde ortaya çıkarmaya yardımcı olmaları bakımından yıkımların bizzat zorunluluğu üzerinde duran modernist söylem ve eylemlerin tarihsel örnekleri ele alınacaktır. Örneklerden biri ekonomik sistemden, diğer ikisi de kültürel dönüşümü hedeflemiş modernist hareketlerden olacak şekilde farklı bağlamlardan belirlenmiştir. Bunun sebebi modernliğin kültürel yapılanmanın olduğu kadar ekonomik-politik süreçlerin de etkisinde olmasıdır. Nitekim Bauman'ın (2003) görüşü de bu yöndedir:

> (...) Bana göre, ‘‘modernlik’’, Batı Avrupa’da, 17. yüzyıldaki bir dizi derin toplumsal, yapısal ve entellektüel bir dönüşümle başlayan ve (1) Aydınlanma’nın gelişmesiyle kültürel bir proje olarak; (2) - Kapitalist ve daha sonra da komünist endüstri toplumunun gelişmesiyle de toplumsal olarak kurulan bir yaşam biçimi olarak olgunluğa erişen tarihsel bir dönemdir.

Harvey’in (2006) de ‘‘Postmodernliğin Durumu’’nda ileri sürdüğü tez, politik-ekonomik süreçlerle kültürel süreçlerin birbirlerinden ayrıştırılamayacağıdır.

4.1.1 Ekonomik-politik sistem: kapitalizm

Yaratıcı yıkmanın sadece kapitalist bir mesele olduğunu ileri sürmek onun modernliğin ikilemlerinden türeyen boyutlarının göz ardı edilmesine neden olabilir. Bu çalışmanın kapsamında anlatılan modernlik tarihi kapitalist gelişmenin yaşandığı dünya coğrafyasına ait olduğundan her türlü kültürel hareketleri ekonomik süreçlerle olan bağları doğrultusunda anlamaya çalışmak yaratıcı yıkma ediminin daha kapsamlı biçimde kavranmasını sağlayacaktır. Nitekim yıkımlar, kapitalist bilinçle açık bir biçimde örtüşmektedir. Harvey (2006), yaratıcı yıkmayı kapitalizmle ilişkilendiren iktisatçı Schumpeter’in çarpıcı bulduğu görüşlerine yer verir:

> Schumpeter’in bakış açısına göre, bir kahraman figürü olan girişimci, yaratıcı yıkıcının en mükemmel örneğiydi, çünkü teknik ve toplumsal yeniliğin sonuçlarını en uç noktalara kadar taşımaya hazırdı. İnsanlığın ilerlemesi de ancak bu tür yaratıcı kahramanlık sayesinde güvence altına alınabilirdi. Schumpeter için yaratıcı yıkma hayırlı sonuçlar doğuracak bir kapitalist gelişmenin ilerici *leitmotif*’i idi.

Yaratıcı yıkma ve kapitalizm ilişkisini anlayabilmek için öncelikle kapitalizme ilişkin bir açıklama getirmek gerekmektedir. Modernleşmeyle kapitalizmin ortaya çıkışlarının aynı tarihsel aralığa denk gelmesi şüphesiz bir tesadüf değildir. Her ikisi de hemen hemen 16. ve 17. yüzyıllar arasında Avrupa’da gelişmeye başlarlar. Modernlikle beraber düşünce sistemlerinde yaşanan radikal dönüşüm ve özgürlükçü ruh hayatın tüm alanlarına sızacak ve ekonomiyi de dönüştürecektir. Tıpkı modernleşmenin kültürel, siyasi ve bilimsel formlardaki dünyevişleşme olarak tanımlanması gibi kapitalizm de üretimdeki dünyevileşme olarak ifade edilebilir. Keza, burjuvazi kendinden önceki üretim biçimlerinin kapalı yapılarını çözerek engellerini kırmış ve üretimi kültürel ve coğrafi sınırların çok ötesinde bir boyuta taşımıştır. Kapitalizmin temel dinamiği insan etkinliği olarak ifade edilebilir. İnsan etkinliğinin özgürleştirici gücü, varolan toplumsal kalıpların çözülerek sürekli değişerek gelişmesi ve ilerlemesi ilkesine yaslanır. Kapitalizmde bu gelişme arzusu kendisini yenilik arzusu olarak gösterir. Yeni üretim ilişkileri, yeni üretim araçları,

yeni üretim malları, yeni kaynaklar, yeni coğrafyalar, yeni insanlar...Yenilenme, kapitalizmin yaşamsal dayanağı ve motivasyonudur (Berman, 2009).

Ama gel gör ki kapitalizm de modernlik gibi ikilemli, hatta iki yüzlüdür. Etkinleşmeye karşı duyduğu heyecanın ve gücünün öbür yüzünde yaşamsal kaynakları çoğaltmaktan ziyade tüketmeyi hedef edinmiş bir dürtü vardır:

> Marx'a göre burjuvazi aktivizmindeki ironi, burjuvazinin kendini en zengin olanaklardan, ancak onun erkini kıranlarca gerçekleştirilebilecek olanaklardan koparmak zorunda olmasında yatar. Burjuvazinin açtığı tüm o olağanüstü etkinlik tarzları dururken bu sınıfın mensupları için gerçekten anlam taşıyan etkinlik para kazanmak, sermaye biriktirmek, artı-değere el koymaktır. Bütün girişimleri sadece bu amaca yönelik bir araçtır, kendi başlarına gelip geçici ve kısa vadeli birer çıkardan başka bir şey değildir hiçbiri. (Berman, 2009)

Bunun açılımı, kapitalizmde yenilik dürtüsünün ardında yatanın hayatı değil, sermayeyi olumlamak olmasıdır. Kapitalizmin asli motivasyonu sermayenin sürekli olarak büyütülmesidir. Bu güdülenim kaçınılmaz olarak tüm kapitalistleri piyasa rekabetinin içine çekmektedir:

> Bu ekonominin sınırları içindeki herkes acımasız rekabetin baskısını hisseder. Kah sokağın karşı kaldırımından gelir bu rekabet baskısı, kah dünyanın öteki ucundan. Bu baskı altında en küçüğünden en güçlüsüne kadar her burjuva, sırf işini sürdürebilmek ve ayakta kalabilmek için yenilik yapmaya zorlanır. Kendi iradesiyle aktif biçimde değişmeyen kişi, piyasaya hükmedenlerin zorbaca dayattığı değişmelerin pasif kurbanı olacaktır. Bu demektir ki burjuvazi, bir bütün olarak ''üretim araçlarında sürekli devrim yapmaksızın varolamaz.'' Ama modern ekonomiyi şekillendiren ve güden güçlerin hayatın bütünlüğünden kopartılıp ayrı bir yere konulması mümkün değildir. Üretimde devrim yönündeki yoğun ve acımasız baskı Marx'ın deyimiyle ''üretim koşulları'' (ya da ''üretim ilişkileri'') ve ''onlarla birlikte tüm toplumsal koşul ve ilişkilere'' yayılmaya ve onları dönüştürmeye mahkumdur. (Berman, 2009)

Görüldüğü üzere değişim kapitalizmde bir zorunluluktur. Lefebvre (2009) bu kaçınılmaz gerekliliğin sonuçlarını şöyle aktarır:

> Kapitalist donanımını modernleştirir; yani daha az el emeğiyle daha çok üretim yapacak, ya da eskisi kadar el emeğiyle daha çok üretim yapacaktır. Rakiplerini yıkıma uğratacak; ya da rakipleri de donanımlarını modernleştirmek zorunda kalacaklardır. Öyle bir durumda, ekonomide ''ilerleme'' olacak, üretici güçler gelişecek; ama bu ilerleme yıkımlar, iflaslar ve onların yol açtığı işsizlik pahasına, yani pek çok çelişki boyunca gerçekleşecektir.

Dolayısıyla değişime zorlayan piyasa şartları yine aynı şekilde mevcut sistemin tasfiye edilişini de zorunlu kılmaktadır. İşte kapitalizmle ilişkili bir yaratıcı yıkma tam da böyle bir bağlamda söz konusu olur. Kapitalizmde ''yapma'' yeni sistemlerin

arayışı ve tahsisi olarak tariflenebilir. ‘‘Yıkma’’ ise, ‘‘yeni’’nin bir süre sonra kar oluşturamaması nedeniyle elden çıkarılması ya da bütünüyle yok edilmesidir. Sanki yeni, aniden devası olmayan bir ‘‘eskime hastalığı’’na yakalanmıştır ve hastalığın çaresi olmadığı için elde bulundurulmasının bir manası yoktur. Eskiyen sistem karşısında dinamik bir atılımda bulunamamak kapitalizmin belki de en temel korkusudur. Fakat bu durum kapitalizmde üretimin zeminini belirsizleştirir. Nitekim, daha başından her şey adeta dağıtılmak, yok edilmek, eskitilmek üzere yapılıyordur ve bu eskimenin ne zaman gerçekleşeceği kimsenin bireysel kontrolu altında değildir. ‘‘Yenilik istikrarsızlığı, güvencesizliği keskinleştirir ve sonunda kapitalizmi dönemsel kriz nöbetlerine iten başlıca güç olur’’ (Harvey, 2006).

> ‘‘Katı olan her şey’’ – sırtımızdaki giysilerden onları dokuyan tezgah ve makinelere, makinelerin başında çalışan insanlara, işçilerin yaşadığı ev ve mahallelere, işçileri sömüren şirketlere, kasabalara, şehirlere, koca koca bölgelere ve onları içine alan uluslara kadar – bütün bunlar ertesi gün yıktırılmak, dağıtılmak, parçalanmak ve yerle bir edilmek üzere yapılıyor. Öyle ki ertesi hafta yeniden işlenebilsin, yerine konabilsin ve bütün bu süreç, inşallah sonsuza değin, tekrar tekrar, çok daha karlı şekillerde devam etsin.
>
> Tüm burjuva anıtlarının çekiciliği (pathos) maddi güç ve katılıklarının aslında hiçbir işe yaramaması, hiçbir ağırlıklarının olmaması kutsadıkları kapitalist gelişmenin güçleri tarafından çürük sazlıklar gibi fırlatılıp atılabiliyor olmalarıdır.. Burjuva bina ve kamusal yapılarının en güzel, en etkili olanları bile tek kullanımlık: Hızla değerden düşüp sermayeye çevrilebiliyor, eskimek üzere planlanıyor, toplumsal işlev bakımından ‘‘Mısır piramitleri, Roma su kemerleri, gotik katedraller’’den çok, çadır ve kampinglere benziyorlar. (Berman, 2009)

Kapitalizmde bile bile yıkılmak üzere gerçekleştirilen üretimin mantığını anlamak adına ‘‘para’’ olgusunun nasıl geliştiğine bakmak gerekmektedir. Bunun için Karatani’nin Marx’ın meta analizine ilişkin incelemesi dikkate alınacaktır. Karatani (2006) Marx’ın bu analizle paranın diğer tüm metalar için nasıl ‘‘aşkın bir merkez’’ teşkil ettiğini ortaya çıkardığından bahseder. Çünkü aslında her metanın değeri ‘‘göreli’’dir. Yani meta, önceden belirlenmiş içkin bir değere sahip değildir. Marx, metaların kullanım içerisinde, eylem içerisinde anlam edindiğinden bahseder ve alacağı değeri belirlemenin de, karşılığında herhangi bir meta ile eşleştirilme yoluyla mümkün olabildiğini söylemektedir. Burada önemli olan hiçbir metanın bir diğer meta karşısında mutlak bir değer teşkil etmediğidir. A metasının karşılığı B olabildiği gibi, C ya da X de olabilir. Karatani bu ilişkiyi ‘‘tersinirlik’’ olarak betimlemektedir:

> (...)‘‘Keten bezinin değeri, ceketin kullanım değeri ile ifade edilir’’ ifadesi ‘‘ceketin değeri, keten bezinin kullanım değeri ile ifade edilir’’ şeklinde ters çevrilebilir. Burada temel önemde olan şey, Marx’ın mecazi olarak ‘‘kral ile tebaası’’ arasındaki ilişki şeklinde açıkladığı ‘‘tersinirlik’’tir. Bir başka deyişle, böyle bir değer biçiminde, hangi metanın figür (pozitif), hangi metanın zemin (negatif) olduğu belirlenemez. Bu tersinirlik yasaklanır yasaklanmaz ve birçok metanın içinden tek bir meta yüzeye çıkarak eşdeğer biçim konumunu tekeline alır almaz, diğer bütün metalar (göstergeler) tek tek değerler elde etmeye başlarlar[3].

Para değeri, tam da bu belirlenemezliğin ortadan kaldırılmasını sağlamanın yoludur. Artık meta karşısında paranın figür mü yoksa zemin mi olduğu mutlak olarak sabitlenecek ve böylece şeylerin mübadele ediliş süreçleri kolaylaştırılacaktır. Bu süreçte metalar ‘‘göreli’’ değerlerini yitirerek, karşılığı para olan ‘‘genel bir değer’’ edinmektedirler (Karatani, 2006). Bu durum, metanın nicelleşmesi ya da soyutlaşması olarak da ifade edilebilir; tıpkı mekanın nicelleşmesi gibi. Nitekim artık her şey sayısal bir değere tabidir.

> Biz hayatın karmaşıklığını ve farklılığını tek bir mübadele sistemine indirgeye*bildiğimiz* için kapitalizm mümkündür ancak. Daimi, sürekli bir mübadele olduğu sürece kapitalizmde neyin dolaşımda olduğu artık hiç önemli değildir (...) Sermaye, sermaye akışı aracılığıyla tüm mübadeleleri sayıya dökerek akışlar üretme ve onları açık hale getirme eğilimini kesintiye uğratır. Kapitalizmde her şey para ve nicellikle ölçülür hale gelir –sanatın meta değeri ve kavramların bilgisel değeri bile. (Colebrook, 2009)

Sadece gündelik hayatta kullanılan ürünler, giydiğimiz kıyafetler, yediğimiz yemek değil; içinde yaşadığımız mekanlar ve hatta tüm bir dünya coğrafyası dahi kapitalizmin mantığında birer metadır. Dolayısıyla, mekan da nicel değer sisteminde karşılığını bulur ve ekonomik-politik güçler tarafından dönüştürülür. Bu bağlamda, mekan ve onunla birlikte üzerinde yer alan her şey kapitalistlerin kar getirme güdülerine bağlanarak bir anda alınıp satılabilir, yıkılıp yapılabilir. Bu bakımdan kapitalizmde mekan kurgusu, kartezyen düşüncenin mekanı zamandan ayrı, homojen ve nicel bir kütle olarak tasarlayışı ile birebir örtüşür. Mekanın nicelleşmesi coğrafik ve kültürel farklılıkların elage edilerek, mekansal sınırların aşılmasını kolaylaştırır. Dolayısıyla bir mekana has yerel özelliklerin üstü örtülerek, mekana sadece genel bir

[3] Kullanım değeri için Karatani şu örneği verir: Z miktarındaki A metası = U miktarındaki B metası. Bu denklemde A ve B metalarının yerine herhangi bir meta konabilir. Bu, sistemin tersinir olduğu anlamına gelir. Dolayısıyla söz konusu kullanım değeri olduğunda hiçbir meta birincil değildir, sistem çok merkezlidir. Karatani, bu durumda ‘‘V miktarındaki C metası’’ ya da ‘‘X miktarındaki F metası’’nın da bu denkliğe dahil edilebildiğini ve böylece denkliğin sonsuza dek sürdürülebilir olduğunu ifade eder. Ama para değeri, metaların bu kısmi ya da ‘‘göreli’’ değerlerinin genelleştirildiği bir bağlam oluşturmaktadır. Para, süregiden denklemin bi ucunu mutlak olarak işgal ederek tersinirliği sonlandırmaktadır (Karatani, 2006).

meta değeri – parasal bir değer atanır. Böylece dünyanın farklı coğrafyalarının tek bir genelleştirici ölçüte göre kıyaslanabilmeleri ve böylelikle mübadele edilebilmeleri mümkün hale gelir (Harvey, 2006).

Zaman da kapitalistler için sadece ileriye doğru akan genelleştirici ve ölçülebilir bir kategoridir. Türdeş bir zaman kavrayışı tüm bir dünyayı ortak bir zeminde birbirine bağlar. Zamanın organizasyonu, kar arayışı için hayatidir. Zaman, sermayenin devir süresiyle anlamlandırılır. ‘‘Üretim süresi ile mübadele dolaşım süresi birlikte alındığında ‘‘sermayenin devir süresi’’ kavramı ortaya çıkar. Bu da çok önemli bir niceliktir. Dolaşıma sokulan sermaye ne kadar hızlı geri kazanılabilirse, kar o kadar yüksek olacaktır’’(Harvey, 2006).

Deleuze, kapitalizmin herhangi bir nesneyi ya da kavramı ait olduğu mekan ve zamandan koparma girişiminde özgürleştirici bir yön bulmaktadır. Çünkü aslında mübadele, şeylerin farklı şeylerle yeni karşılaşmalar yaşamasını ve böylece yeni durumların ve ilişkilerin yaratılmasını sağlamaktadır. Deleuze, bu durumu bir şeyin ‘‘yurtsuzlaştırılması’’ olarak ifade etmektedir. Deleuze’ün kapitalizmde olumsuzladığı ise, zaman ve mekanın dönüştürücü kuvvetlere açılmasının sermayeyi arttırma amaçlı bir stratejiden ileri gelmesidir. Mekan ve zamanın homojen ve nicel kategoriler olarak kavramsallaştırılmaları, son durumda özgürleştirici değil, totaliter bir harekettir. Dolayısıyla, yurtsuzlaştırma mutlak bir yurt olan sermaye için gerçekleştirilmektedir (Colebrook, 2009).

Kapitalizm belirsizliklerden ve bir ertesi güne değerini yitirecek yatırımların, stratejilerin anlık ve gelip geçiciliklerinden beslenir. Buna rağmen, tıpkı modernliğin ikili formülasyonunda olduğu gibi aslında kapitalizm de mutlak, değişmez ve sonsuz bir değerin –sermayenin- güdümündedir. Mübadeleye açılan her şey hayata ilişkin deneyimleri ve olanakları değil, sermayeyi arttırmak için özgürleştirilir. Yapma, sermaye için yapmadır. Mübadelenin öngörmediği hiçbir şeyin varlığının müzakereye dahi tabi tutulmazlığı, yıkımın da mutlak suratte bir ortadan kaldırış olarak icra edilmesine yol açar. Dolayısıyla ‘‘Faust’’ hikayesinde olduğu gibi küçük bir külübe ile kentsel planlar birbiriyle kolaylıkla mübadele edilebilir. Tabi bu alışverişin tek gerçekleşme biçimi kar değeri taşımayan külübenin yerinden edilmesidir.

4.1.2 Kültürel dönüşüm örneği olarak 20.yüzyıl öncüleri

Modernlik hayatın akışının insanı nereye sürükleyeceğinin önceden kestirilemediği bir ortamdır. Buna kapitalizmin belirsizliklerini de eklersek her anlamda bir bilinmezlik ve öngörülemezliğin yaşamın ruhunu ele geçirdiği söylenebilir. Harvey (2006), tam da bu bitmek bilmeyen hareketin nasıl deneyimleneceği ve nasıl temsil edileceğinin, sonsuz değerlerin ne olduğuna ilişkin bir cevap da oluşturacağından modernistler için hayati bir mesele olduğunu söyler. Nitekim, bu duruma yönelik arayışlarda kimi bu belirsizlik ve olumsallık gibi nitelikleri ortaya çıkarmak isterken kimi ise bu buğulu ortamın kaynaklandığı kökeni tespit ederek, belirsizlikleri kontrol altında tutmaya çalışmaktadır. Modernliğin her türlü sureti için geçerli olabilecek bu temel arayışı çoğu zaman ikinci kip modernlik olarak belirtilen aşkınlaştırıcı güçlerle ilişkili olmuştur kaçınılmaz olarak.

Örneğin 18. yüzyıl Aydınlanması yeni hayatın temelini herkes için geçerli olabilecek rasyonel ve bilimsel bir sistemde kurarken insanları fikirsel ve fiili olarak etkinleştirme yolunda örgütlemeyi hedeflemiştir. Halbuki insanı söz konusu ‘‘evrensel’’ değerler yönünde özgürleşmeye itme çabası bir süre sonra evrensel bir baskı biçimine dönüşmüş ve doğanın insan karşısında itibarsızlaştırılması ile sonuçlanmıştır. Öte yandan 18. yüzyıl ortalarında belirginleşen sınıfsal mücadele hareketleri de aydınlanmanın politik tutumunun başarısızlığını ortaya koymaktadır. 19. yüzyıl itibarıyla bu evrensellik miti ciddi biçimde sarsılmaya başlar. Bu dönem modernliğin kendi içindeki önemli kırılma anlarından birini teşkil eder. Aydınlanmanın bilimsel gerçeklik söylemi terk edilerek hayatın estetik biçimlerinin çoğulluğu vurgulanmaya başlanmıştır (Harvey, 2006).

> (...)1848’den sonra, tek bir mümkün gösterim tarzı olduğu düşüncesi çökmeye başladı. Aydınlanma düşüncesinin kategorik sabitliği gittikçe sorgulanır oldu; sonunda, bunun yerini farklı gösterim sistemleri yönünde bir vurgu aldı. Paris’te, Baudelaire ve Flaubert türü yazarlar ve Manet gibi ressamlar, 19. yüzyılda matematik dilin varolduğu farzedilen birliğini paramparça eden Euklidyen olmayan geometrilerin keşfedilmesine benzer biçimlerde, farklı gösterim tarzlarının olanaklarını araştırmaya başladılar. Bu ilk deneme, 1890 sonrasında Berlin, Viyana, Paris, Münih, Londra, New York, Şikago, Kopenhag ve Moskova gibi çok farklı merkezlerde inanılmaz bir düşünce ve deney çeşitliliğinin fışkırmasıyla sonuçlanıyor. I. Dünya Savaşı’nın hemen öncesinde ise doruğuna erişiyordu. Yorumcuların çoğu bu taşkın deneyciliğin, 1910 ile 1915 aralarında modernizmin doğasına nitel bir değişimle sonuçlandığı konusunda hemfikirdir. (Harvey, 2006)

Berman (2009) 19. yüzyıla özel bir önem atfetmekte ve bu dönemi özellikle iki isim üzerinden anlatmaktadır: Marx ve Nietzsche. Marx, toplumsal ilişkilerin dönüşümünü olumlamakta fakat modern burjuvazinin bu dönüşümden doğan fırsatları insanların aleyhinde kullanmasını yermektedir. Nietzsche ise, modern zamanlarda insanın belli bir toplumsal kimlikle örtüşemeyeceğini, modernliğin ürettiği toplumsal kodlamaların dahi yine modernlik tarafından çözüleceğini vurgulamaktadır. Berman, her iki düşünürün de amaçlarının, modernliği tüm çelişkileri içerisinde kavramak ve bu ortamı eleştiriken bile onu sahiplenebilmek olduğunun altını çizer. 19. yüzyıl modernistleri ‘‘modernliğin imkanlarına karşı duyarlı, en kökten olumsuzlamalarında bile olumlayıcı, en karanlık ciddiyet ve derinlik anlarında bile ironik ve şendirler’’ (Berman, 2009). Burada önemli olan, modernliğin ikilemlerine yine modernlik içerisinde çözüm oluşturma tavrıdır. Bunun akabinde Berman’ın iddiası, 19. yüzyıla hakim olan bu çok sesliliğin 20. yüzyılda kaybolmuş olmasıdır. Yine de bu durum, 1848’de belirginleşen eleştirel zeminin 20. yüzyılda sonlandığı anlamına gelmemektedir. Aksine, 20. yüzyıl avangardları bu zemin üzerinde tüm bir modernlik tarihinin belki de en yaratıcı biçimlerini ortaya koymuşlardır. Buna rağmen Berman, 20. yüzyıldaki yaratıcılığın sorununu, modernliğin gelgitli ve kaygan atmosferinin anlatım biçimlerinde kaybolmaya başlamasıyla ilişkilendirir. Ona göre, bu ifadelerde artık hakim olan ‘‘hem o/hem bu’’ yerine ‘’ya o/ya bu’’ bakışıdır.

‘‘Ya o/ya bu’’, bir seçimin gerçekleştiğine işaret eder; ve her seçimde belirleyici olan her akımın kendi gerçekleri ve değerleridir. Nitekim, Aydınlanma sonrasında tek bir gerçeğin herkes için kabul edilebilirliği inancı terk edilmişti ve yeni gerçekleri ifade etme estetiğin meselesi haline gelmişti. Bu demektir ki, ne kadar dil varsa o kadar gerçeklik mümkün olabilecektir. Ama 20. yüzyılın avangardlarının manifestolarındaki keskin tonlamalar bu çoğulcu seslerin varlığını olumladıkları konusunda kuşku yaratmaktadır. Şimdi bu kuşkunun peşinden gidilerek yaratıcılığa ve ‘‘yapma’’ya bu denli sarılmış bu estetik hareketin öncülerinden biri olarak Fütüristler ele alınacak ve yaratıcı yıkma ile bağlantısı ortaya konacaktır. Bunun üzerinden tekrar yaratıcılığa geri dönüp aslında bu yaratma/ yapmanın yine ne tür bir yapma olduğunun izahı verilecektir.

4.1.2.1 Fütüristler: şiddet ve yıkma

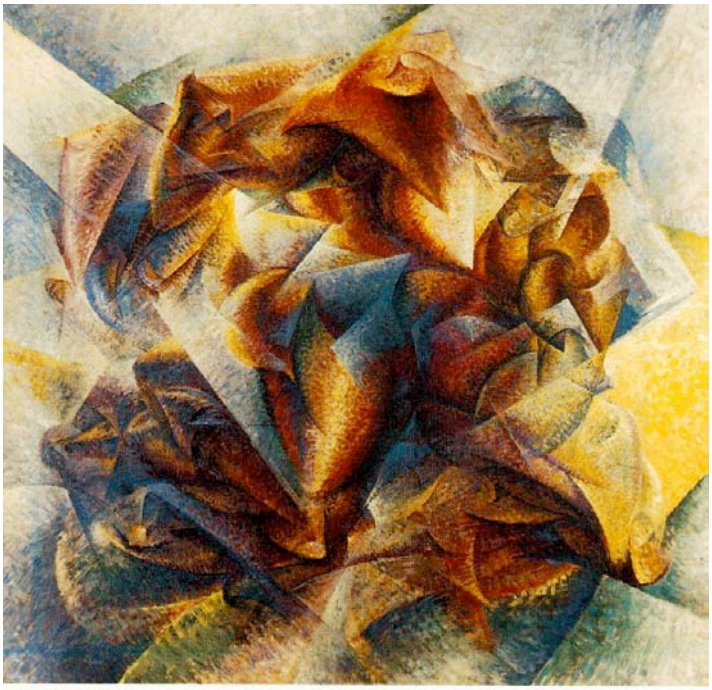
20. yüzyıl başları insanların bilimsel gelişmelerin meyvelerini yemeye başladıkları dönem olması itibariyle önemlidir. Bir çok teknolojik yenilik birden insan hayatına girmeye başlar (Şekil 4.2). Bu hem konforu hem de yeni deneyimleri beraberinde getiren çoşkulu bir süreçtir. Lynton (2009), ‘‘Modern Sanatın Öyküsü’’nde bu dönemin gelişmelerini şu şekilde tasvir eder:

> Bu insanların yararlanabilecekleri gelişmeleri bir düşünün: evlerde musluk, elektrik, kalorifer, asansör, telefon; sokaklarda atların çekmediği tramvay, otobüs, elektrikle aydınlatma, yeraltı trenleri, gramafon, radyo, telgraf, ucuz gazete ve fotoğraflardan yararlanarak elde edilmiş yarım tonlu resimlerle süslü dergiler; 1903’ten sonra hızla gelişen uçak sanayii, Bleriot’nun 1909’da Manş’ı uçakla geçmesinin Avrupa’da yarattığı heyecan; 1895’te röntgen ışınlarının bulunması örneğinde olduğu gibi tıptaki çarpıcı gelişmeler; sanayideki hızlı ilerlemeler...



Şekil 4.2 : 1920’lerde radyo deneyimi (Url-3).

Tüm bu çarpıcı gelişmelerin uzantısında Fütüristler bu yeni dünyaya inanan ve onu olumlayan bir perspektifte yerlerini alırlar. El attıkları tüm sanat dallarında çağa özgü karakteristikleri vurgulamak üzere seferber olurlar. Fütüristler, teknolojinin mutlak hakimiyetini kabul eder ve bu bağlamda en ön planda ‘‘hareket’’ ve ‘‘hız’’ olgularını vurgularlar. Hız, moderniteyi öncesinden ayıran en temel niteliklerinden biri olmakla beraber, 20. yüzyıla kadar yaşanan teknolojik ilerleme sayesinde insan hayatında çok daha etkili bir hale gelir. Bu yeni ve baş döndürücü olgu fütüristlerin sanatında çoğu kez lokomotif, otomobil ya da hareket halindeki beden gibi dinamik imgelerle ifade edilir (Şekil 4.3). ‘‘Fütürist Manifesto’’da hızın yüceltilişi şu şekilde dile getirilir: ‘‘Tasdik ediyoruz ki dünyanın ihtişamı yeni bir güzellik ile zenginleşmektedir; hızın güzelliği. Başlığı tıpkı patlayıcı bir nefesin kıvrımları gibi büyük borularla bezenmiş olan bir yarış arabası – bir şarapneli sürer gibi görünen gürleyen bir araba ‘’Samothrace’in Zaferi’’nden çok daha güzeldir’’ (Marinetti, 1909).



Şekil 4.3 : Umberto Boccioni'nin Bir Futbolcunun Dinamizmi adlı tablosu (Url-4).

Hızın vurgulanışında önemli olan onu, yarattığı atmosfer ve bu atmosferin sarsıcı etkisiyle beraber betimlemektir. Hız, sadece baş dönmesi yaratacak kuvvetin çok ötesindedir; tüm bu yeni olguların duygular üzerindeki etkisi adeta yıkıcıdır. Bunun akabinde gelen şiddet ve saldırganlık, fütürizmi besleyen ana dürtülerdir. Bu bağlamda Herscher (2010), erken 20. yüzyıl modernist harekette şiddetin kültürel üretimi gerçekleştirmenin önemli yollarından biri olduğuna dikkat çekmektedir.

> Burada başı çeken İtalyan Fütürizmidir: F.T. Marinetti'nin müze ve kütüphaneleri yakmak için ''yakılmış parmaklı iyi kundakçılara'' seslenişi, Luigi Russolo'nun modern savaş halinin ''son derece duygusal, önemli ve etkileyici'' seslerinin çağrışımı; ve Giovanni Papini'nin ''yıkımla tazelenmiş''ler tarafından üretilen yeni sanat beklentisi, hepsi şiddeti modern kültürün kurucu unsuru olarak ortaya koymaktadır.(...) Burada, yıkım, hedefini toplumsal alandan basitçe ortadan kaldırma ya da kazıma değildir, fakat hedefteki unsurun sosyal statüsünü ve anlamını ve bunlarla beraber toplumun kendisinin de dönüştürülmesidir. (Herscher, 2010)

Toplumsal dönüşümü gerçekleştirme amacı modernist akımlar tarafından yıkımı yapmaya içkinleştirir. Bununla birlikte Fütüristlerin, kültürel formların dönüşümünde öncelikli olarak fiziksel çevre üzerinde gerçekleştirilen bir operasyonu gerekli gördükleri söylenebilir. Bu bağlamda Fütüristler şu cümleleri haykırmaktadır: ''Biz genç Fütüristler, geçmişe ait hiçbirşeyi önemsemiyoruz!... Kazmalarınıza, bıçaklarınıza, çekiçlerinize sarılın ve saygıdeğer şehirlerimizi amansızca parçalara

ayırın!... Dünyanın zirvesinde dimdik ayakta durup, bir kez daha yıldızlarla boy ölçüşelim!'' (Kruft, 1994'de atıfta bulunulduğu gibi).

Burada sözü geçen ''saygıdeğer kentler'', Venedik ve Roma gibi tarihi yapılarla dolu, geçmişin yükünü üstlenmiş kentlerdir. Fütürist hareketin kilit figürü Marinetti, bu kentlerin karşısında İ talya'nın yeni yüzü olarak Milano ve Cenova'yı ileri sürmektedir (Kirk, 2005). Nitekim burada geçmiş ile gelecek; tarihi ile modern; eski ile yeni arasında oluşturulan tipik modernist ikilik hemen göze çarpacaktır. Fütüristler yeniliği, ve yeni kentleri çoşkuyla karşıladıkları kadar, geçmişin ve eski olanın yok edilmesini de aynı tonda bir çoşkuyla dile getirirler. Bu doğrultuda Kruft (1994), fütürist mimar Antonio Sant' Elia'nın perspektifini şöyle aktarır:

> Sant'Elia'ya göre modern yaşamın koşulları gelenekten, stilden, estetikten ve orandan bir kopuş gerektirir. Tarihsel sürekliliği reddedişi onun Fütüristlerle olan benzerliğini göz önüne serer. Çelik ve beton gibi yeni malzemeleri yöneten kurallar, geçmişin anıtsal, yekpare ve kalıcı değerlerinin, şimdinin hafif yapı ve pratik değerlerine boyun eğdiği yeni bir güzellik idealini gerektirmiştir. Sant'Elia, yeni çağı temsil edebilmek için şehirlerdeki kenar mahallelerin yıkılıp, büyük otellerin, tren istasyonların, muazzam anayolların, devasa tersanelerin, vs. dikilmesini önerir. Modern şehir baştan yaratılmalıdır (…) Bunu gerçekleştirmek için bütün anıtlar, kaldırımlar, pasajlar ve merdivenler yıkılmak, sokaklar ve meydanlar azaltılmak zorundadır; ancak bu şekilde yeni şehrin inşası için gerekli olan yüzey bulunur ve bu zemin düzlemi sakinlerinin ihtiyaçlarına göre yeniden düzenlenebilir.

Sant' Elia'nın önerisi yeni kentlerin kurulacağı zeminin geçmişe ait yapıların arındırılması koşuluyla sağlandığı bir dışlama retoriğine dayanmaktadır. Bununla birlikte tarihi kentler, yalnızca geçmişin üslubuna ve ağırlığına sahip oldukları için değil, aynı zamanda ''sağlıksız'' oldukları için de yıkılmalıdır. ''Marinetti, Venedik, Roma ve Floransa için 'üç cerahatli leke' ifadesini kullanır'' (Kirk, 2005). Marinetti'nin ''Fütürist Manifesto''da dillendirdiği şu sözler ise, fütüristlerin yıkımla olan maceralarının son kertede aldığı halin, kökten bir çözüm olarak gördükleri savaşı olumlamak olduğunu ortaya koymaktadır: ''Savaşı –dünyanın tek hijyeni-, militarizmi, ulusseverliği, özgürlükçülerin yıkıcı jestlerini, uğruna ölünecek güzel fikirleri ve de kadınları hor görmeyi yücelteceğiz'' (Marinetti, 1909).

Fütüristlerin tavrı itaatsizdir; bozmak, dağıtmak, yıkmak isterler. Bu açıdan, modernliğin çeki düzen verici modlarına karşı meydan okudukları düşünülebilir. Ne de olsa, onlar uyum ve düzenden değil; şeylerin dağılarak birbirine bulanmışlığından, çalkantı ve kaosun hüküm sürdüğü bir yaşantıdan keyif alırlar. Fakat en nihayetinde her şeye yerini bildirmeye çabalayan bir düzene karşı gelmenin yolu olarak modern

düzenin kendi yöntemlerini kullanma hatasına düşerler. Yaklaşımlarında Bauman'ın (2003) tabiriyle ''bahçıvanlık''[4] tavrı ortadadır. Bahçıvanın bahçeyi yabani otlardan arındırdığı gibi, fütüristler de modern kenti geçmişin yabani formlarından arındırmak isterler ve gerekçelerini kurdukları ikilikler üzerinden temellendirirler.

Berman'ın baştaki iddiasına dönersek, ''ya o ya bu'' mantığının, ''ya eski ya yeni''; ''ya geçmiş ya gelecek'' arasında seçime zorlayarak birinden feraget edilmesine neden olduğu söylenebilir. Fütüristler bu vazgeçmenin boyutlarının yıkıma, savaşa ve nihayetinde faşizme kadar uzandığı tarihsel bir örnektir sadece. Burada dikkat edilmesi gereken nokta, geleneksel düşüncenin ve yaşama biçimlerinin terk edilerek yeni çağa ve yeni deneyimlere açılmada bir önceki dünyaya ait yapıların ortadan kaldırılmalarının alternatifsiz bir zorunluluk olup olmadığıdır. Yahut şöyle de sorulabilir: şiddeti kültürel dönüşümün motor kuvveti olarak görmek, geçmiş kültürlerin fiziksel yapılarını ve çevrenin mutlak suratte tasfiyesini gerektirir mi? Hemen burada yıkmayı zorunlu olarak alan fütüristler için ''yapma''nın zamana karşı duracak güçte ''mutlak bir yapma'' biçimine dönüştüğünü dile getirmek gerekmektedir. Nitekim, aşkın bir geçmişten kurtulmaya çalışan dünyevi çabanın da aslında başka türlü gerçekleri sonsuz olarak ürettiği görülecektir. Bu bağlamda ''Fütürist Manifesto''da bahsi geçen teknolojik çağın ilkelerinin değişmez ve mutlak olarak içselleştirildiği bir dönüşümdür: ''Yüzyılların son zirvesinde duruyoruz!...Neden geriye bakalım, tam da İmkansızın gizemli kapılarını yıkmayı isterken? Zaman ve Mekan dün öldüler. Daha şimdiden mutlağın içinde yaşıyoruz, çünkü sonsuz, aynı anda her yerde bulunan hızı yarattık'' (Marinetti, 1909).

4.1.2.2 I. Dünya Savaşı'ndan sonra modernistler: düzen ve yıkma

Bu bölümde fütüristlerin sert tınısının aksine yapmaya dair ılımlı ve yumuşatılmış yaklaşımlara odaklanılacaktır. Fakat yumuşama, yıkmanın bir eylem biçimi olmaktan çıktığı ya da önerilmediği anlamına gelmez. Sadece bu sefer hız ve hareket gibi dağıtıcı kavramlar yerine, düzen, hijyen ve ekonomiklik gibi disipline edici unsurlar ilke haline gelmektedir. Bu olguların hangi nedenlerle öne sürüldüklerini ortaya koyabilmek için öncelikle doğdukları ortama bakılmalıdır.

---

[4] Bauman (2003) modern devletin etkinliğini bahçecilik olarak betimlemektedir. Bauman'a göre, bahçivanın tertiplediği bahçesinden, ansızın orada burada biten yabani bitkileri sürekli olarak arındırmaya çabaladığı gibi, modern pratikler de halihazırda bulunan toplumsal yapıyı düzenleme adına zararlı diye kabul ettiği mekanizmaları ve yaşam biçimlerini ortadan kaldırmaktadır.

Yıkımın Fütüristler'de olduğu gibi ''dağıtma'' amaçlı kullanımından ''düzenleme'' amaçlı icra edilişine dönüşündeki belirleyici etmenlerden birisi I. Dünya Savaşıdır kuşkusuz. Savaş, insan hayatında acı dolu kesintilere, yıkımlara ve kayıplara neden olurken aynı zamanda, insanın yüzyılın parlak gelişmelerine olan inancını da sarsar. Fakat bu durum ironik biçimde yeni değerlerin ve umutların arayışına da yön verir. Harvey'e (2006) göre, ''insanın mükemmelleşebileceğine ilişkin Aydınlanma türü kesin inançların yokluğunda, moderniteye uygun bir efsane arayışı büyük önem kazanıyordu''. Nitekim bu dönemde bu arayış, makine estetiğine olan ilgiyle sonuçlanmaktadır.

> Modernizmin bir kanadı, makinada, fabrikada, çağdaş teknolojinin kudretinde ya da ''yaşayan bir makina'' niteliğiyle kentte cisimleşmiş bir akılcılık imgesine başvuruyordu. (...) Bir dizi kültür üreticisi, özellikle 1920'li yılların etkili Bauhaus akımı içinde ve çevresinde çalışanlar, toplumsal olarak yararlı amaçlar uğruna rasyonel bir düzeni kabul ettirmek üzere harekete geçmişti. Toplumsal olarak yararlı amaçlar, insanlığın özgürleşmesi, proletaryanın kurtuluşu ve benzeri şeylerdi, ''rasyonel'' kavramı ise teknolojik etkinlik ve makinalı üretim aracılığıyla tanımlanıyordu. Le Corbusier'nin sloganlarından biri, ''düzenin tesisi yoluyla özgürlük yaratmak''tı; çağdaş metropolde özgürlüğün ve hürriyetin, rasyonel bir düzenin kurulmasıyla vazgeçilmez bir bağ içinde olduğunu vurguluyordu. (Harvey, 2006)

Savaş sonrasında amaç, şiddetin, insanın hayat karşısında zedelediği onur ve inancını geri onarabilmektir. İnsan onurunu, rasyonel aklının başarılarıyla telafi edebilecek; yaşam, makinelerin becerisiyle baştan ve hatta ''kusursuz'' olarak kurulabilecektir. ''Kusursuzluk makineler tarafından garanti ediliyor gibiydi. Kusursuzluk zanaatkarlığın değil, teknik üretim sürecinin alanıydı. Makine çağı sık kullanımında pozitif çağrışımlarla yüklü bir terimdi. Kendisinden kusursuz işlevsellik ve mükemmel sonuçlar beklenen makineye yönelik inkar edilemez bir tapınma sözkonusuydu'' (Bollerey, 2002).

Anlaşılacağı üzere savaşın yol açtığı kaos mutlak bir düzen ihtiyacını doğurmuştur. Kaldı ki amaç sadece bu düzenin kurulması değil, bu düzenin bir daha dağılmamacasına kurulmasıdır. İnsanlar, böylesi bir travmayı tekrar deneyimlememek için, kusursuz çalışacak bir sistemle kendilerini güvence altına almaya çalışır gibidirler. Bu güvenceyi de ancak makinede bulmaktadırlar. Ancak, makineyi bir güç olarak merkeze taşıyan etmenin sadece savaş olduğu söylenemez. Bu dönemde etkilerinin belki de daha baskın olarak görüldüğü gelişme kentleşmedir (Şekil 4.4).

(...)1848'den sonra modernizmin büyük ölçüde kentsel bir olgu idi. Patlamalı kentsel büyümeyle (birkaç kent yüzyıl sonunda bir milyon eşiğini aşacaktı), kırdan kente yoğun bir göçle, sanayileşmeyle, makineleşmeyle, mimari çevrede devasa bir değişimle ve kentsel politik hareketlerle (Paris'teki 1848 ve 1871 ayaklanmaları bu tür hareketlerin açık ama uğursuz birer sembolüydü) huzursuz ve karmaşık bir ilişki içinde varlığını sürdürüyordu. Dev ölçekte kentleşmenin psikolojik, sosyolojik, teknolojik, organizasyonel, politik sorunlarıyla başa çıkma konusundaki acil ihtiyaç, modernist hareketlerin fışkırmasına yol açan bir topraktı. (Harvey, 2006)

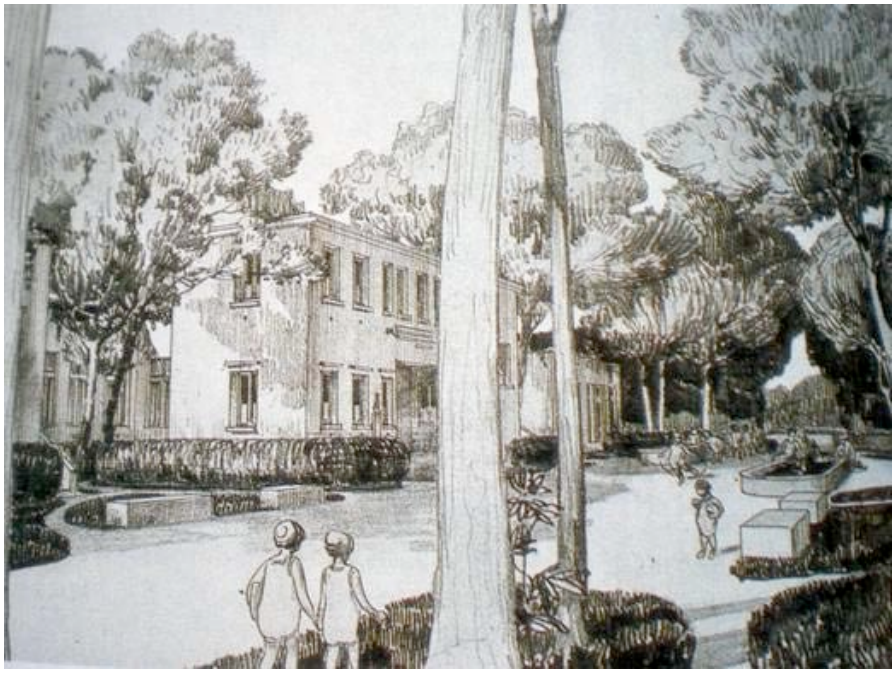


Şekil 4.4 : 1920'lerde kent (Url-5).

Modernitenin kendi ikilemlerinin ve ekonomik sistemin çelişkilerinin üzerine bir de kentlerin kalabalığı ve onun her yöne dağılan hareketi ve kaotikliği kent insanını hem fiziksel hem de duygusal anlamda yıpratır (Simmel, 2008). Bu durumdan hoşnut olmayan bir grup modernist vardır ki, onların kentli olmayı ve ilerlemenin mümkün kıldığı her türlü gelişme olanaklarını terk etmeden kentleşmenin zorlu şartlarını yumuşatma çabası içerisinde oldukları söylenebilir. Bu arayışların hatrı sayılır duraklarından biri ''yeşil kent'' tutkusudur. Bollerey (2002), kimi modernistlerin kenti doğa ile ilişkilendirmenin kentleşme karşıtı bir niyet taşıdığını ve bu arzunun daha 17. yüzyılda Rousseau'nun önayak olduğu ''ordre naturel'' denilen doğal düzen anlayışına sıkı sıkıya bağlı olduğunu ileri sürer. Ona göre, Owen'dan Fourier'e, Tony Garnier'den Le Corbusier'e kadar kent yaşantısına ilişkin fikir üreten bu isimler bugünün kentinin kusurlarını telafi etmenin yolunu bu doğallaşma geleneğinde bulmaktadırlar (Şekil 4.5). Bollerey, 1933'te ''Uluslararası Modern Mimarlık Kongresi''nde ''Atina Tüzüğü'' adı altında modern şehirciliğe ilişkin belirlenen

ilkelerde de ordre naturalin kentte edimselleştirilme yolu olarak bir dizi dinlence ve spor alanlarının kurgulanmasının önerildiğine dikkat çekmektedir:

> Hafta sonundaki boş zamanların ulaşılabilir ve uygun yerlerde geçirilmesi mümkün olmalıdır. Bunlar, kamusal parklar, ağaçlık alanlar, spor alanları, stadyumlar, kumsallar, vs. şeklinde hazırlanmış yerler olmalıdır. Bütünüyle değerlendirilmesi ve yararlanılması gereken hali hazırda varolan doğal güzelliklerdir: nehirler, orman, tepelikler, dağlar, vadiler, göller, deniz, vs. (Bollerey, 2002'de atıfta bulunulduğu gibi)

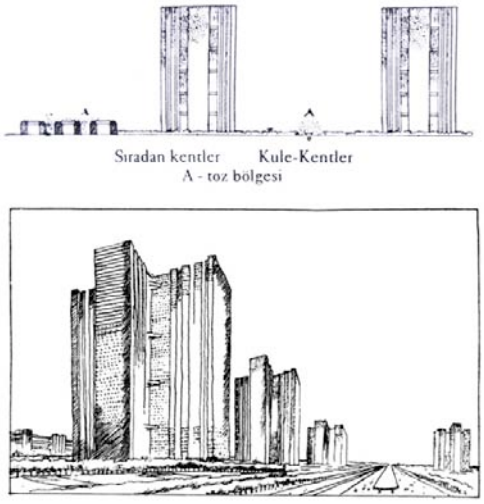


Şekil 4.5 : Tony Garnier'in Bahçe Kent önerisi (Url-6).

Öte yandan, Le Corbusier (2005), modern kentin kendi kendine büyümesi karşısında bir şeyler yapmanın gerekliliğini şu şekilde gerekçelendirmektedir:

> ''Büyük kent'' bizden habersiz bir plan doğurmakta. Bu dev bir plan olabilir çünkü büyük kent gitgide kabaran bir dalgadır.Tıka basa sıkıştırılmış yapıları üst üste bindiren, gürültüyle, pis benzin ve toz kokusuyla dolu dar yolları birbirine dolandıran ve katların soluk aldığı pencereleri bu pisliğin içine açılmaya zorlayan kentlerimizin bugünkü çizgisinden vazgeçmenin tam zamanıdır.

Le Corbusier'in (2005) önerisi gökdelendir. Nitekim, gökdelen kentin pisliğinden ve gürültüsünden yükselerek arınmaya imkan sağlamaktadır (Şekil 4.6). Aynı zamanda insan yoğunluğunun belirli noktalarda toplanmasına ve böylece caddelerin boşaltılarak ferahlamasına yarayacaktır. Kulelerin kent planlamasındaki yerleşimi ise binalar arasında geniş ve ihtişamlı bulvarlar oluşturacak şekilde birbirinden uzak ve lineer biçimde yapılacaktır. Böylelikle herkes baktığı yerden çok ilerisini görerek geniş bir alana hakim olabilecektir.



Şekil 4.6 : Kule-Kentler (Le Corbusier, 2005).

Le Corbusier, kaostan arınmanın yollarını arıyordur ve bu kaosun başlıca sorumlusu olarak eski kentleri gösterir. ‘‘O, Stokholm, Paris, New York ve Buenos Aires için eski kent yapılaşmasının bütünüyle yıkılmasını önermiştir’’ (Bollerey, 2002). Önce kent yıkımla geçmişin tozundan arındırılmalıdır. Ne de olsa geçmiş, savaşlarla, kanla, hurafelerle, boş inançlarla, insan aklını özgür etkinlikten alıkoyacak bir yığın olumsuzluklarla doludur. Geçmişin hatalarını bir daha tekrarlamamanın yolu makinelerin becerisiyle hayatı doğru hesaplayıp ve doğru yerleştirilip düzenli ve mükemmel kılmaktı. Bu durum, modernliğin düzen harekatının belki de en açık savunusudur. Bir gelecek vizyonu mevcut durumun olumsuzlanması ve hatta yıkılması üzerinden oluşturulmaktadır. Bu bakımdan modernistlerin çokca başvurduğu eski-yeni, kaotik-düzenli gibi ikilikler burada da mutlak ve kusursuz bir yapma için seferber edilir.

Modernistler için kültürel dönüşüm, kentlerin Le Corbusier’in (2005) ‘‘bugün artık herkes kendine güneşin, ısının, temiz havanın ve temiz parkelerin gerekli olduğunu biliyor; ona beyaz, parlak bir yakalık taşıması gerektiği öğretildi’’ dediği insanlara yakışacak biçimde dönüştürülmesiyle iç içedir. Bu kentler, kalabalıkların birbirine değmeden yürüyebildiği, sokağın görülmeden, kentin kokusunun solunmadan yaşanabildiği kentlerdir. Burada hem ‘‘yapmak için yıkma’’yı hem de ‘‘yıkmak için yapma’’yı anlamak açısından kritik olan, beklentinin ve arzunun, bir şeylerle karşılaşmayı, yüzleşmeyi ve karışmayı asgari orana indirebilmek olmasıdır. Bu ‘‘bir şeyler’’ insan kalabalığı olduğu kadar, geçmiş değerler ve yapılar da olabilmektedir. Bir sonraki bölümde yaratıcı yıkma, modernlikte dönüşümlerin kültürel karışmayı içermeden gerçekleştirilmeleriyle ilişkisi bağlamında tartışılacaktır.

4.2 Yıkmak İçin Yapmak

Modernist vizyonun amacı çağın ruhunu özümsemiş yeni bir toplumsal yapı kurgulamaktır. Bu yeni sistemde hedeflenen düşünce yapılarının dönüştürülmesi olduğu kadar estetik yaşantının normlarının ve biçimlerinin de değişmesidir. Bu bakımdan modernistlerin yeni oluşumlardan, onu hissetmekten ve ifade etmekten duydukları heyecan kuşku götürmez. Fakat söz konusu yaratıcı yıkmada motivasyonun sadece bu yenilik duygusu olduğunu söylemek fazla iyi niyetli kalacaktır. Nitekim o, bir yapma olduğu kadar bir yıkma faaliyetini de içerir. Yine de modernliğin yok etme olgusuyla olan ilişkisi, yenilik ve yapma ile olan bağı kadar belirtik değildir. Bunun nedeni yıkmanın sadece, yapmanın bir koşulu olarak ele alınmasından kaynaklanmaktadır. Bir koşul olarak yıkma her zaman modernliğin ikincil hedefi ya da aracı gibi görünür. Halbuki yıkmanın bütüncül bir açıklamasını verebilmek için, onu her şeyden önce bir amaç olarak sorunsallaştırmak gerekir. Dolayısıyla, Yapmak için Yıkmak olduğu kadar Yıkmak için Yapmak da gündeme getirilmelidir.

Bir amaç olarak yıkmanın genel kabullerinden biri onun, modernliğin gelenekle bağını kesme işlemi olduğudur. Modernliğin gelenekten bir kopma olduğu, bu anlamda bir devrim olduğu doğrudur. Elbette modernlik, düşünce yapılarının ve yaşantıyı duyumsamanın biçimlerinin geleneksel modlarından temelden dönüşümüne ve farklılaşmasına işaret eder. Ama gelenekle bağın kesilmesi, geleneksel yapıların bu dönüşümde eritilmedikleri anlamına gelmez. Neticede toplumsal dönüşümlerde, öncesine ait olan fiziki yapıların ortadan kaldırılması gerekliliği ile, bundan böyle yeni bir dilde mimarlık üretmek iki bağımsız durumdur. Bu iki durumu çakıştırmak yıkmanın bir kopma olarak değil bir başka amaç olarak icra edilmesiyle mümkün görünmektedir.

Gel gelelim bu amaç, bir şeyden ‘‘kurtulma’’dır. Modernistlerin uygulamalarında ve söylemlerinde yıkmanın, geçmişten ve ona ait yapılardan kurtulma olarak cereyan ettiği hemen görülecektir. Geçmiş, özellikle sakınılması ve elage edilmesi gereken bir durum olarak ele alınır. Bu durumda, modernlik için acil olanın, değişen toplumsal koşulları ifade edecek yeni diller yaratmanın mı yoksa üzerinde bir karabasan gibi gölgesini hissettiği geleneksel yapılardan kurtulmanın mı olduğu bir muamma halini alır. Nitekim, bu iki durumu birbirinden ayırmak pek mümkün değildir, çünkü aslında birbirlerine dolanarak oluşturulmuş bir düğümü tanımlarlar.

Hiçbiri bir diğerine göre öncelik taşımaz. Kaostan kurtulmak bir düzen kurmakla mümkün olduğu kadar; bu düzenin pürüzsüz biçimde sürdürülebilmesi için de kaotik olanların sürekli olarak denetlenip, etkisiz hale getirilmeleri gerekmektedir. Bir nevi yumurta mı tavuktan çıkar, tavuk mu yumurtadan...

Modernlikte yıkmanın tek başına, yapma kadar temel bir olgu olarak ortaya çıkışını ve bu süreçte bu sefer de yapmanın nasıl yıkmaya bağlı bir koşul olarak vuku bulabileceğini açımlayabilmek için Bataille'ın şiddetin varlığı ve onun bastırılması üzerine olan görüşlerinden faydalanılacaktır. Her şeyden önce belirtilmek gerekir ki, burada şiddet, salt bir gücün bir varlık üzerindeki tahakküm ya da yok ediciliği olarak değil, belirsiz olanın, sınıf-dışı olanın şiddeti olarak düşünülmelidir.

> Bataille'ı ilgilendiren mesele şiddetin kendisinden ziyade, uygarlık tarafından ''ötekilik'' ve ''heterojen düzensizlik'' olarak tanımlanarak yok sayılmasıdır: ''sağlıksız bir temizlenme ihtiyacıyla, geçimsiz bir önemsizlik ve can sıkıntısıyla'' şiddetin karantinaya alınması (...) bir tür süblimleşme (homojenleşme) projesinde yer almanın yoludur ve bu süblimleşme aktivitesi, insanın kendisini tanımlamak istediği aktivitenin ta kendisidir. (Bois ve Krauss, 1997)

Bataille şiddetin bastırılış hikayesini, tarihteki mezbahaların kapatılmaları ve bununla doğrudan alakalı olarak müzelerin kurulma süreci üzerinden anlatır (Şekil 4.7). Onun izleğinde mezhaba ve müzenin birlikte modernliğin ikiliklerinden birini oluşturdukları söylenebilir. Müze – mezbaha ilişkisi birbirlerini karşılıklı olarak var eden tarafların bir aradalıklarının imkansızlığına dayanan bir paradoks tanımlamaktadır (Hollier, 1992). Bu sınıflandırmada eksi kutubu temsil eden mezbaha hakkında Bataille'nin açıklamaları şu şekildedir:

> Geçmiş zamanların tapınakları olarak mezbahaların iki dinsel amacı vardı, eş zamanlı olarak dua etme ve öldürme amaçlarına hizmet ediyordu…Günümüzde ise mezbahalar lanetlenir ve koleralı bir gemi gibi karantinaya alınır…Bu lanetlemenin kurbanı kasaplar ya da hayvanlar değil, kendi eğretiliğine, aslında patolojik bir temizlik ihtiyacına karşılık gelen bir eğretiliğe katlanamama noktasına gelmiş şu halktır. (Hollier, 1992'de atıfta bulunulduğu gibi)

Mezbahanın karantinaya alınması, onun hem dua etme hem de kurban verme olarak vuku bulan varlığının zaman içerisinde bir belirsizlik olarak duyumsanmaya başlanmasıyla ilgilidir. Bu belirsizlik, mezhabanın dua ve öldürme; ilahi ve lanetli olmak üzere iki zıt işlevi ve anlamı içermeye başlamasından kaynaklanır. Mezbaha başlı başına bir ikiliğe ev sahipliği yapıyordur ve ikilik, kan döken tarafın şiddetinin de görünür olmasına yol açar kaçınılmaz olarak. Aslında sınıflandırmanın mantığı da

budur. Farklılıklar içeren bir bütününün her parçası sınıflamalar halinde birbirinden koparıldığı için şeylere şiddetli ya da uysal adı koyulabilmektedir.



Şekil 4.7 : Eli Lotar'ın objektifinden Paris'te mezbahalar bölgesinden bir fotoğraf (Bois ve Krauss, 1997).

Nitekim, Bataille'ın mezbahalar üzerinden göstermeye çalıştığı, üstü sürekli kapatılan bir gerçek, her şeyin ‘‘çift kullanımlı’’ olduğu gerçeğidir. ‘‘Bir metafizik idealizm ve rasyonel hümanizm tarafından kutsanmış yüce kullanım vardır ve bir de alçak kullanım’’ (Bois ve Krauss, 1997). Yüce/yüksek/yumuşak amaçlı kullanım şeylerin birincil ve esas kullanımı olarak varsayılır. Örneğin bir ağzın ne işe yaradığı sorulduğunda, yemek yeme işlevinin, kusma işlevinden öncelikli olarak hatırlanışı buna işaret eder. Çünkü alçak kullanım şiddetli ve sert görülen, bu yüzden de değersizleştirilen kullanımdır. Şiddetin bastırılması ise, şeylerin bu ikili ya da karmaşık yapılarının korkutucu, pis, mütemadiyen olumsuz bulunan taraftan arındırılarak, sadece yüce kullanımı doğrultusunda idealize edilmeleri, süblimleştirilmeleri anlamına gelmektedir (Bois ve Krauss, 1997).

Müze ise , dini ritüelleri gereği döktükleri kanın dehşetine kapılan insanların, bu gerçeği ya da şiddeti başlarından savmanın bir icadıdır. Müze mezbahayı öncelerken, onun varlığına duyulan tahammülsüzlüğün üzerine kurulur. ‘‘Kurban kesimiyle karşı karşıya kaldıklarınla kendi bilinçsiz eğretiliklerine sığınanlar, kendi münasip

çirkinliklerini kasaplığın kamulaştırıcı çirkinliğinin karşısına koyanlar, parçalanmanın mezbahalardan kendilerine akseden görüntüsüne dayanmayanlar, müzelere kendilerini tekrar bütünleştirmek için giderler'' (Hollier, 1992).

Mezbahanın karantina uygulamasına tabi tutalabilmesi, içerimlerinden birinin ihmal edilip, sadece şiddet yönünde homojenleştirilmesi ve de mutlak eksi kutup ilan edilmesiyle mümkün olabilmiştir. Nitekim mezbahaların yok edilmesi dehşetin kovulması için yeterli değildir. Bu laneti kökünden kazıyabilmek için bir de onun tam karşı kutubunu inşa etmek gerekir. Dolayısıyla bastırma, yıkma ve yapma olmak üzere iki işlem gerektirmektedir. Bu cümle şu şekilde de kurulabilir: Yaratıcı Yıkma, ihmal(yıkma) ve yüceltme(yapma) olmak üzere iki işlem gerektirmektedir. Bu bakımdan müze yıkma amaçlı bir yapmanın, bir yok sayarak kurtulmayla mümkün olabilen yüceltmenin nesnesidir. Görüldüğü üzere, yıkma ve yapma bu şekilde birbirlerine dolanırlar. Onları katıksız bir biçimde birbirine mecbur bırakan, şeylerin heterojenliğini indirgeme çabasıdır. Şeyleri mutlak iyi ve mutlak kötü görmeye çalışmanın sorgusuz uygulamalarından biridir yıkma.

Buradan, modernlik ve yaratıcı yıkma meselesine homojenleştirme aktivitesi bağlamında bir projeksiyon verilebilir. Modernlik, şeylerin karmaşıklılığının ifşa edilir olmaya başladığı bir dönüm noktasıydı; ya da Berman'ın ifadesiyle ''hem o / hem bu''nun birlikte yaşanmaya başlandığı andı. Fakat modernlik zamanla kendisini ''o'' ve ''bu'' arasında ayırıcı kuvvetlerin etkisi altına girmiştir. Bu ayrılma, şeylerin artık ''ya o'' ile ''ya da bu'' ile adlandırılmasına yol açar. Dolayısıyla taraflardan biri ihmal edilir ve şeyler, sadece bir yönüyle onanır ve yüceltilir. Efsaneler, şeylerin eksi kutupları ihmal edildiği için efsaneleşir. Örneğin aklın yüce kullanımı, rasyonel oluşudur. Onun hezeyanlar da üretebileceği ihmal edilir. Modernistlerin, kent tahayyülünden tarihi yapıların arındırılması talebi de bu bağlamda anlaşılabilir. Kent, eski ve yeni arasında bir tercihin konusu haline gelir. Geçmişi mutlak olarak pislik ve kaosun kaynağı olarak görmek, yeninin mutlak olarak temiz ve düzenli olacağı düşüncesi ile iç içedir. İlginçtir ki düzenli olma adına kente getirilen önerilerin çokca dinlenceye ve yeşile atıfta bulunuşu ister istemez şiddetsiz ve huzurlu bir ortam tahüyyülünden ileri geldiğini düşündürür. Hollier'e (1992) göre de mezhaba gibi sert tüketim formlarının yumuşak tüketim biçimlerine dönüştürülmesi bizzat modernitenin kamusal alan projesinin bir parçasıdır. Hollier, Emile Zola'nın kent üzerine olan fikirleri üzerinden ele alır meseleyi. Zola, işçi sınıfının tatil gününü

etkili bir biçimde değerlendirebilmesi için onlara, zamanlarını kentin periferisindeki parklarda geçirmeyi önerir. Hollier'e göre Zola'nın asıl amacı, bu sınıfı kentin merkezinden mümkün olduğunca uzaklaştırmak ve böylelikle tek boş gününü kırlarda geçiren insanların aldığı keyif üzerinden kent içinde yoksulluğun bittiğine ilişkin yanılsamalı bir izlenim yaratabilmektir. Hollier'in perspektifi önemlidir; çünkü yumuşak tüketim biçimlerinin insan üzerindeki afyon etkisinden faydalanmanın homojen bir kent merkezi görüntüsü oluşturma çabasıyla olan ilişkisini açığa çıkarmaktadır. Sınıfsal eşitsizliklerin sonlandığı, herkesin mutlu yaşadığı bir kent imajı için, bir sınıf bütünüyle kent mekanından kovulmaktadır. Bu kovuluşun bile kimsenin canını yakmadan, şiddet uyandırmadan gerçekleştirilmesi çok çarpıcıdır.

Yıkarak ya da ihmal ederek bir geçmişin/şimdinin kirli ellerinden, bir toplumsal sınıfın bulaşıcı varlığından ve herhangi bir olumsuzluktan kurtulmaya çalışılır. Göz önünden kaldırıldığı, zihinden atıldığı düşünülür. Halbuki ‘‘hiçbir zaman bir bastırma bütünüyle mümkün olamaz’’ (Bois ve Krauss, 1997), hiç bir zaman mutlak bir saflık sağlanamaz. Bunun nedeni, yalnızca her şeyin iki boyutlu olması değil, aynı zamanda boyutların birbirlerine ayırıştırılamayacak biçimde bulanmış olmalarıdır: ‘‘Her şey ikiye bölünmüştür, fakat bu bölünme simetrik değildir (dikey bir biçimde kesilerek taraflar basitçe birbirinden ayrılamaz), dinamiktir (bu bölünmenin ekseni yataydır): alçak olan taraf, kendi düşüşünün içine yüksek olanı da çeker’’ (Bois ve Krauss, 1997). Öyle ki Müze de zamanla Mezbahaya dönüşür. Hollier (1992), müzelerin mezbaha alanlarına inşa edilmesini bu ikisinin garip bir biçimde kaderlerinin birbirine bağlanması olarak değerlendirir. Dahası, unutturma ve tekrar bütünleştirme pratiği olarak ayağa dikilen şey –müze- ironik biçimde bu eylemin izlerini üzerinde taşır. Bu bakımdan yıkma amaçlı bir yapmanın fiziksel alanda olduğu kadar zihinsel yaşantıda, yani bellek üzerinde de gerçekleştirilmiş bir operasyon olduğunu vurgulamak önemlidir.

4.2.1 21. yüzyıl Türkiye'sinde kentsel dönüşüm örneği olarak Sulukule okuması

Modernleşmeyle iç içe geçen kentleşme sürecinin 21. yüzyılda daha geniş coğrafyaları kapsayarak ilerlediği söylenebilir. Nitekim, bugün için ‘‘dönüşüm’’ sözcüğünün, ‘‘kentsel dönüşüm’’ tamlamasından neredeyse ayrı düşünülemez olduğu bir bağlamı vardır. Bu tamlamanın sıkça telafuz edildiği coğrafyalardan birisi Türkiye'dir. Bu durumda Türkiye'deki kentsel dönüşüm sürecini izlemek, yapma ve

yıkma edimlerinin modernleşme tarihi boyunca ‘‘yapmak için yıkmak’’ ve ‘‘yıkmak için yapmak’’ şeklinde birbirine bağlanma serüveninin bugün aldığı güncel seyrini anlama adına önemlidir.

Öncelikle ülkede kentsel dönüşüm olgusunun nasıl ele alınmakta olduğuna bakılırsa, kapsamının büyük bir çoğunluğunu kitlesel konut üretiminin oluşturduğu görülecektir (Şekil 4.8). Konut üretimi kabaca, kent içindeki tarihi mahallelerde mevcut yapı stoğunun yıkılıp tekrar yapılması, kentin içinde ve çeperinde yer alan gecekondu mahallelerinin yıkılarak arazinin yeniden yapılaşmaya açılması ya da üzerinde yerleşim bulunmayan arazilerin değerlendirilmesi şeklinde gerçekleşmektedir. Gecekondu dönüşüm projeleri ve yoksulluk alanlarının dönüştürülmesi salt konut üretme amacı taşımaktan ziyade bölgede yaşayan kentlinin barınma koşullarını ve yaşamsal faaliyetlerini iyileştirme amacı taşımaktadır. Bu bağlamda kent içinde yenilenmesi söz konusu olan Süleymaniye, Tarlabaşı ve Balat gibi tarihi semtlerin ortak özelliklerinin merkezi bir konumda yer almaları, alt yapı ve fiziki durumunun genellikle kötü olması ve yoğunlukla göçmen ve alt gelir gruplarının yaşadığı yerler olması dikkat çekicidir. Şimdi bu örneklerden bölgedeki yıkımların fiilen gerçekleşmiş olduğu ve proje süreci diğerlerine nazaran ilerlemiş olan Sulukule ele alınacaktır (Şekil 4.9, 4.10, 4.11). Amaç, tüm dönüşüm sürecini aktarmak değil, projeye ilişkin yayınlanan belediye raporunun açıklamaları üzerinden uygulamanın yaratıcı yıkmayla olan bağlantılarını ortaya koyabilmektir. Raporda daha ilk baştan göze çarpan, dışlayıcı bir söylemdir:

> Bu bölgeler, yalnızca fiziki çöküntü alanları olmakla kalmayıp, aynı zamanda sosyo ekonomik ve sosyo kültürel problemlerin de büyük ölçüde iç içe yaşandığı alanların oluşmasına sebebiyet vermiştir. Bu alanlar, kente dışarıdan göç etmiş olan ve kentin dar gelirli ve yoksulları tarafından kullanılan, mülkiyet-malik ilişkisinin kopuk veya hiç olmadığı, kente, kentliye aidiyet hissiyatının bulunmadığı, yalnızca barınmak ihtiyacından başka bir amaçlarının olmadığı alt gelir ve kültür seviyesindeki grupların kullandığı veya işgal ettiği alanlardır.
>
> Bilindiği gibi İstanbul, özellikle Fatih bölgesi önemli bir deprem kuşağında ve riski altındadır. Yıkıntı ve enkaz durumundaki yapılar, buralarda yaşayan insanlar açısından da en büyük riski ve tehlikeyi oluşturmaktadır.
>
> (...) Mevcut durumları itibari ile kiracıların, kira ödemeyen işgalcilerin ve birtakım marjinal grupların işgaline uğrayan bu alan, kayıt dışı ekonominin, gayri yasal uygulamaların ve suç unsuru oluşturan gayri ahlaki ortamların mekanı haline gelmiş ve 10-15 kişilik ailelerin bir arada yaşadığı sağlıksız yerleşmelere dönüşmüştür. (Url-10)



Şekil 4.8 : İstanbul'da son dönem konut yapılaşmaları, 2012.



Şekil 4.9 : Sulukule'de yenilenen bölgenin haritası (Url-7).



Şekil 4.10 : Najla Osseiran'ın objektifinden Sulukule yıkımlarının ertesi gününden bir görüntü (Url-8).



Şekil 4.11 : Najla Osseiran'ın objektifinden yenilenen Sulukule'de proje sürecinden bir görüntü (Url-9).

Bölgenin ‘‘çöküntü’’ hali olarak ilan edilişi iflah olmazlığının bir kanıtı gibi kullanılmaktadır. Öte yandan işgal etme, suç unsuru oluşturma, gayri ahlaki olma gibi açıklamalarla bölge şiddet alanı olarak ilan edilmektedir. Bu ifadelerde, yaratıcı yıkmaya ilişkin dışlayıcı dil kendisini hemen belli etmektedir. Bölge sakinlerinin kente ‘‘dışarıdan’’ geldikleri özellikle vurgulanarak, geldikten sonra da hep ‘‘dışarıda’’ kaldıkları ifade edilir. Demek ki kentin bir de ‘‘içerisi’’ vardır. Bu yaklaşıma göre içerisi, tanımlı bir yaşantı biçimiyle ilişkilendirilmektedir ki mahallelinin yaşantısı ona dahil görülmez. Kentin homojen kurgusu, farklı aktörlerin farklılıklarını tanımadığı için, çünkü kategori dışıdır, onları kentin dışında zanneder. Öyleyse bu tahayyüle göre kentin içinde olan nedir? Bu durumda kentin içi ikiliğin tam karşı ayağının mekanı olmalıdır:

> Bu alanları en önemlisi, kentin topoğrafik ve konum olarak en güzel yerinde ve merkezinde bulunan tarihi kara surlarına bitişik, Feyzipaşa – Vatan caddeleri arasındaki tarihi haticesultan ve Neslişah (Sulukule) Mahalleridir (...) Bu alandaki tarihi türbeler, camiiler – hazireler (Neslişah Sultan Camii ve Haziresi, Mihrimah Sultan Camii ve Haziresi), alanın tarihi süreç itibarı ile bir gruba ait eğlence merkezi olarak kullanıldığını değil, tam tersi Osmanlının üst ve orta tabakasını oluşturanlar tarafından kullanıldığını gösteren belgeler bulunmaktadır. (Url-10)

Bu ifadelerde söz konusu dönüşümün rengi iyice ortaya çıkmaktadır. Kentin süreç içerisinde çeşitli etmenler ve aktörlerce gerçekleşmekte olan dönüşümüne müdahale, onu tarihteki gerçek sahiplerine ve gerçek işlevlerine kavuşturma amacı olarak sunulmaktadır.

Kentin içi, dışı olduğu gibi bir de sahipleri vardır. Bu ‘‘güzel konum’’un çöküntüden arındırılmasıyla kendi özüne dönebileceği vaadinin aslında ‘‘Sulukule imgesi’’nin üst sınıflar için olumsuz itibarının kırılarak onları bölgeye çekmeye hizmet etmekte olduğu söylenebilir. Bu bağlamda yerel belediye, Sulukule'nin sahip olduğu imkanlara dikkat çekmek durumundadır. Peki mahallenin yeni alıcıları geldiğinde eskilere ne olacaktır?

> Protokol ile burada yasal olarak müstakil mülkü (konut-işyeri) bulunan herkese buradan birer müstakil mülk verilmesi, kiracı durumunda olan herkese de TOKİ'nin İstanbul'un başka bir bölgesinde (Gaziosmanpaşa – Taşoluk) yapmış olduğu sosyal konutlardan birer konut verilmesi, bu konutlardan hiçbir peşinat alınmaması, konut tesliminden sonra başlamak kaydıyla 180 ayda (15 yıl) konut bedellerinin ödenmesi kararlaştırılmıştır. (Url-10)

Kimin nereye ait olduğunu bildiren düzen pratikleri yoksul sınıfı ‘‘kent merkezinin dışı’’na –Taşoluk, merkeze yaklaşık 45 km uzaklıktadır- uygun görmektedir. Nitekim, tüm yenileme sürecinde yaşanan gelişmelerin arka planında yer alan, farklı toplumsal gruplar arası herhangi bir karışmaya ve etkileşime fırsat tanımayan bir uygulamadır. Toplumun şiddetli bulunan bir kesimi yerinden edilerek, hafif olanla ikame edilmektedir. Bu bağlamda Kolluoğlu ve Candan (2009), İ stanbul'daki gecekondu dönüşüm projeleri üzerinden yaptıkları araştırmalar neticesinde kentsel dönüşüm meselesinin sadece ‘‘yoksulluğun yer değiştirmesi’’ olarak cereyan ettiğini ifade etmektedirler. Üstelik onların çizdiği tabloya göre bu yer değiştirmenin sonuçları koşulların bir öncekinden daha olumsuz yönde seyrettiği şeklindedir.

Bununla ilişkili olarak, Ocak 2012'de Radikal gazetesi web sayfasındaki habere göre, uygulamanın ilk gündeme geldiği günlerde yetkililer tarafından mahalleden kimsenin gönderilmesinin söz konusu olmadığı yönünde açıklamaların yapıldığı Sulukule'deki projede evleri yıkılan 900 mülk sahibinin sadece beşte birlik bir kesimine Sulukule'de ikamet etme hakkı tanınmıştır (Url-11). Öte yandan Taşoluk'a yerleştirilen 337 ailenin ise hemen hepsi, ekonomik durumlarının ve sosyal ilişkilerinin kaldıramayacağı bir yaşantının içine itildiklerinden geri dönüp eski mahallelerinde komşu bölgelere yerleşmek durumunda kalmışlardır (Vardar, 2012).

Bu kutupluluk kurgusuyla ilişkili olarak, farklı bir açıdan Hüseyin Kahvecioğlu (2010) da Türkiye'de konut üretiminin büyük bölümünü üstlenen kamu kuruluşunun orta ve üst-orta gelir gruplarıyla alt ve alt-orta gelir gruplarına yönelik farklı uygulamalar yürüttüğünü ileri sürmektedir. Ona göre, üst tabakaya yönelik üretimde tasarım ve estetik kararlar nispeten daha nitelikli ve çeşitlilik gösterirken, alt gruplar

için üretim tamamen niceliksel bir anlayışla ilerlemekte ve bu yüzden Türkiye'nin çok farklı şehirlerinde birden tek ‘‘tip’’ şablonlar aynı teknikle tekrarlanıp durmaktadır.

Bu Sulukule okuması üzerinden amaçlanan Türkiye'de toplumsal kalkındırma, fiziksel iyileştirme gibi iyi niyetli görünen söylemlerin icraatları üzerinden arkaplanlarına işaret ederek, yapmak için yıkmanın, yıkmak için yapmaya dönüşen boyutlarını ortaya sermektir. Dönüşümün sınıflandırmaya dayanan bir tür toplumsal ‘‘yerleştirme’’ mekanizması gibi işletildiği söylenebilir. Bu çerçevede yıkma, ikiliğin bir kutubunu tabansız bırakarak onu yerleri değiş-tokuş etmeye zorlamanın bir yoludur aslında. Bu yerleştirmenin ise kentte amaçlanan dönüşümden ziyade kurulmaya çalışılan bir denetimle ilişkili olduğunu söylemek lazım. Kentin ‘‘şiddet’’li kesimi olduğu düşünülen etnik grupları ya da yoksulluğu etkisizleştirmek için onların kentteki varoluş dinamikleriyle ve çevreleriyle ilişkileri aniden kesilirken bir taraftan da konut ve kamusal işlevlerin üretiminde izlenen çerçeveli/kapalı formlar ve tanımlı tipolojilerle şiddetten sakınılacak güvenlik yuvaları[5] oluşturulmaktadır (Şekil 4.12). Halbuki bir şeyi ‘‘yerine sokmaya’’ çalışmak aslında tam da o şeyin yerinden çıkıp ortalığa fırlamasının sebebidir çoğu zaman. Nitekim Taşoluk'a gönderilenler geri dönmüştür; bu proje ne onların şartlarını iyileştirmiş ne de onları gittikleri yerde tutabilmiştir.



Şekil 4.12 : İstanbul'dan güvenlik duvarlı ve girişli kapalı site örnekleri (Url-12).

[5] Türkiye'de toplu konut üretiminde yaygınlaşan kapalı site uygulamalarında alanın güvenlik duvarlarıyla çevrilmesi ve siteye giren çıkanların site kapısındaki güvenlik elemanları ve kameralarıyla denetlenmesi; ya da alışveriş merkezi, üniversite gibi kamusal kullanıma açık alanlara erişimin yine kontrol edilebilir güvenlik kapılarından sağlanması vb. uygulamalar sembolik de olsa ya da can güvenliği sağlama maksadı taşısa da, kullanıcı çeşitliliğini sınırlandırma ya da denetleme amacına işaret etmektedir.

4.3 Ara Sonuç

Kapitalizm, hayatın karmaşıklığını ve farklılıklarını tek bir mübadele biçimine, aynı şekilde ütopik vizyon da tek bir ideale indirgeyerek kendileri için hayati olan değerleri sonsuz kılmanın yolunu buluyorlardı. Halbuki bu karmaşıklık, asimetrikliğinden ötürü indirgenebilir değildir. Asimetri, her şeyin birbirine saf biçimde ayrılamamacasına bulandığını ifade eder. Dolayısıyla hayat salt farklılıkları içerdiği için değil, bu farklılıklar birbirine dolandığı için heterojendir. Öyleyse her şeyde şiddetli bir yön bulmak mümkündür. Buna rağmen, insanlık tarihi kendisini açığa vuran belirsizlikleri zorla uçlaştırma ve güvenlik sahasından uzaklaştırma pratikleriyle örülüdür. Yaratıcı yıkma, bu pratiklerin icraatlarından birisidir. Çünkü yaratıcı yıkma, bir şeyleri ihmal etmek ya da dışlamak suretiyle bir şeyler yapmaktır. Bu kasıtlı bir ihmaldir. İ hmal etmenin, bir olumsuzluk ya da şiddet içerdiği gerekçesiyle gerçekleştirilen bir değersizleştirilmeye dayandığının özellikle altı çizilmelidir. Ani bir eskime, yetersiz, pis, düzensiz, çirkinlik gibi gerekçeler hep değersizleştirme jargonuna aittir. Bir şeyler gerçekten eskimiş olabilir ya da yetersiz gelebilirler. Ama bu gibi durumların belli bir bağlamda böyle görülebileceğini, her koşulda öyle olduklarının iddia etmenin zorunlu bir iddia olduğunu da söylemek lazım. Bu durum, varlıkların, hiçbir zaman bütünüyle -her zaman ve her koşulda- değersizleşemeyeceği anlamına gelir. Öyleyse bu değeri atfeden mutlak bir etmen var demektir. O da zamandır.

Bataille'ın Müze'si, belirsizliğin şiddetini baştan savmayla ilişkilidir. Bir de akla, Harries'in inşa etme eyleminin zamanın dehşetine karşı bir savunma olduğu savı getirilirse belirsizlik ve zaman arasında bir ilişki var gibi görünmektedir. Nitekim bu doğrudur. Zaman şeyleri oldukları şey olmaktan çıkararak, oluşa bırakma, belirsizleştirme eğilimindedir. Bu, anlamın ve değerlerin de mutlak olmadığının, zaman içerisinde, zamanla değiştikleri anlamına gelir. Zaman, farklılaştırma gücüyle varlıkları kendi zamanlarının dışına taşır (Colebrook, 2009). Bu sayede örneğin bir 15. yüzyıl yapısı – aslında görülecektir ki illa geçmiş bir döneme ait olması gerekmez- sadece geçmişe mal olmaktan çıkar, bugün ve gelecek için de bir kullanım değerine sahip olabilir. Çünkü bu değer, kültürel pratiklerle, insan etkinliği ile verilir. Bu durumda yıkma ve değersizlik söylemi, etik bir mesele haline gelir. Neden bir yapının değerlendirilmek yerine, gözden çıkarıldığının açıklamasının verilmesi gerekir. Bu durumda şu sorulabilir: kültürel dönüşüm ve kültürel çevrenin

dönüştürülmesinde mimarlık, varlıkların değer potansiyelini görmezden gelerek mümkün olabilir mi?

Mutlak bir yapma- yücelik üretimi olarak- ve mutlak bir yıkma – değersizleştirici kuvvet olarak- birbirlerini gerektirir. Öyleyse amaç, mimarlığı bu ikilikten özgürleştirmek olmalıdır. Buna imkan sağlaması açısından bir sonraki bölümde yaratıcı yıkma, zaman yönünden tartışılacaktır.

5. YARATICI YIKMANIN ZAMAN VE DÖNÜŞÜM YÖNÜNDEN DEĞERLENDİRİLMESİ

Yaratmak ya da daha genel boyutuyla yapmak, fark yaratmaktır. Yeni, bir başkasından ya da ‘‘kendisinden’’ bir farkı olduğu için yenidir; doğrusal zamanda daha ilerideki bir tarihte yer aldığı için değil. Farkı oluşturan unsursa zamandır. Zaman, her türlü tekil yeniliklerin yaratıcısıdır (Deleuze, 2010a).

Yaratıcı yıkmanın neden zaman yönünden değerlendirildiği, onun yenilikçi ve dönüştürücü olma iddiasından ileri gelmektedir. Yaratıcı yıkma, mevcut durumu yıkmak koşuluyla yeni bir durum yaratma amacı taşır. Dönüşüm ise, mevcuttan/eskiden yeniye doğru gerçekleşen harekettir. Yaratıcı yıkma ortaya yeni bir durum koyar koymasına; yani bir şey gitmiş ve yerine bir başkası gelmiştir. Fakat bu durum dönüştürme eyleminin gerçek bir fark yaratma bakımından dönüştürücü olduğunu söylemek için yeterli midir? Acaba dönüşüm sürecinde eski ile yeninin ilişkisi sadece birbirleriyle ikame edilmek midir, yoksa daha fazlası mı olmalıdır? Hatta acaba dönüşüm sadece iki farklı şey arasındaki hareket midir, yoksa aynı şeyin içindeki farklı iki hareket de olabilir mi? Yapma ile yıkmayı birbirine koşullayarak bağlayan hareketin motivasyonu olumlama mıdır yoksa olumsuzlama mı? Dönüşümün gerektirdiği yıkım epistemolojik midir yoksa ontolojik mi? Bu sorular üzerine düşünmek, yaratıcı yıkmanın neden yaratıcı ve dönüştürücü bir kuvvet olamayacağını bulgulamada ufuk açıcı olacaktır. Dahası, yapma ve yıkmanın birbirlerine olumsuz tabiyetlerinden kurtarılıp, tekrar farklılık zemininde biraraya getirilmelerine dair de önemli bir katkı sağlayacaktır.

Bu bölüm, yaratıcı yıkmayı zamanla bir tür imtihana çekmek olarak düşünülebilir. ‘‘Süre ve Yaşam İ lişkisi’’ adlı ilk alt bölüm bütünüyle, zamanın ne şekilde dönüştürücü bir kuvvet olduğunun açıklanmasına yönelik kurgulanmıştır. Bunun için, Bergson’un geliştirdiği ve son kertede Deleuze’un devraldığı ‘‘zaman kavramı’’ onların ortaya koyduğu argümanlar üzerinden irdelenecektir. Zamanı radikal bir fark sorunsalı olarak ortaya koyan bir düşüncedir onlarınki. Zaman burada yaşamı çok

boyutluluğa açan etmendir. Peşinen zamanın yaşama denk geldiğini belirtmek gerekir:

> ‘‘Tümüyle saf süre, benimiz kendini yaşamaya bıraktığında, şimdiki durumuyla önceki durumları arasında bir ayrım yapmaktan kaçındığında, bilinç durumlarının ardışıklığının aldığı biçimdir’’(...) Şimdi içinde bulunduğumuz durum, hem az önce yaşadıklarımızı izler, hem de onlarla iç içe geçer. Bilinç uzayıp giden bir çizgi değil, büyüyen bir çığ gibi ilerlemektedir (işte bu yüzden, şimdi yaşadığımız tutku bütün geçmişimizi değiştirebiliyor). (Yücefer, 2010a)

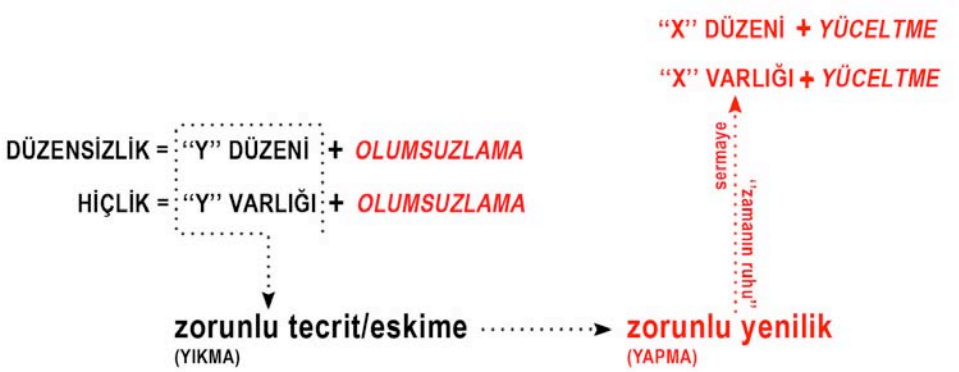
İkinci aşama ‘‘Zaman ve Yaratıcı Yıkma’’ ise imtihanın gerçekleşeceği kısımdır. Yaratıcı yıkmanın neden zamanın içinde gerçekleşen bir dönüşüm olup olmadığı tartışılacaktır. Bir yandan da amaçlanan olumlu bir yapma ve yıkmaya dair ipuçları yakalamak ve bunlar üzerine de düşünebilmektir.

5.1 Süre ve Yaşam İlişkisi

Her şeyden önce Bergson ve Deleuze’un felsefeleri tarih boyunca yaşamı olumsuzlamış ve ondan kaçmış düşünceyi ona geri kazandırma girişimi olarak ifade edilebilir. Söz konusu düşünce, gücü ya da hakikati varlığın dışında aramış ve kendisini soyut kavramlara hizmet etmeye adamıştır. Deleuze, düşünceyi bu kötü bağlantılarından kurtarmak ve onu olayla buluşturmak ister (Yücefer, 2010a). Bu bağlamda şeylere değer vermek de, yaşama değer vermekle, yaşamı olumlamakla iç içedir. O nedenle yaratıcı yıkmanın şeyleri değersizleştirici yönünden ötürü, hayatı olumlamaktan çok olumsuzlamak üzerine olduğunu belirtmek gerekir (Şekil 5.1). Bergson, düşünmenin eğiliminin olumsuzluklar üzerine olduğu bir felsefe tarihini karşısına alır ve felsefeyi bu olumsuzluk fikrinden kurtarmak ister. Olumsuzlama, varlığa göre yokluğu önceleme inancıdır. Bir varlığın nedenini, bir yoklukta ya da eksikliğin giderilmesi ihtiyacında temellendirmektir (Deleuze, 2010a).

> “Neden hiçbir şey değil de bir şey var?’’ ya da ‘‘neden düzensizlik değil de düzen var?’’ ya da ‘‘neden (eşit biçimde olanaklı oldukları halde) şunun yerine bu var?’’ diye sorduğumuzda hep aynı hataya düşeriz: Artıyı eksi olarak alırız, yokluk varlıktan, düzensizlik düzenden, olanaklı olan varolandan önce geliyormuş gibi yaparız. Varlık gelip bir boşluğu doldurmuş, düzen kendinden önce gelen bir düzensizliği örgütlemiş, gerçek olan bir ilksel olanağı gerçekleştirmiş gibidir. Varlık, düzen ya da varolan, doğruluğun ta kendisidir. Ama yanlış problemde ‘‘doğru olanın geriye yönelik hareketi’’nden kaynaklanan temel bir yanılsama vardır, bu hareket varlığın, düzenin ve varolanın birer imgesini geriye, ilksel olduğu varsayılan bir olanağa, bir düzensizliğe, bir yokluğa yansıtır; böylece bunların varlıktan,

düzenden ve varolandan ya da onları kuran yaratıcı edimden önce geldiklerinin sanılmasına yol açar. (Deleuze, 2010a)



Şekil 5.1 : Yaratıcı yıkmada yapma ile yıkmanın birbirlerine koşullanmalarının kavramsal anlatımı.

Olumsuzluk hayatın statik bir yapı olduğu kanısına dayanır. Hayatı akışlar halinde düşünmek yerine, şeylerin değişmeksizin içine sıkıştırıldığı kategorilerin bir bütünü olarak görürüz. Bergson'un yapmak istediği, hayata ondan çalınan hareket imgesini ve oluşu geri verebilmektir.

> Öyleyse Bergson'un sorusu, ''neden hiçlik yerine herhangi bir şey var değil, neden başka bir şey yerine bu şey var?dır. Neden sürede böyle bir gerilim var? Neden bir başka hız değil de bu hız? Neden bu oran? Ve neden bir algı şu belli anıyı çağrıştırıyor, ya da başka frekansları değil de şu belli frekansları kendinde topluyor? Bu, varlığın fark olduğunu söylemektir, varlığın hareketsiz ya da farksız olmadığını, sahte bir hareketten ibaret bir çelişme olmadığını söylemektir. Varlık tam da şeyin farkıdır, Bergson'un sıkça nüans olarak adlandırdığı şey budur. (Deleuze, 2009)

Bu yaklaşım, şeylerin arkasındaki nedene –hakikate- saplanmak yerine bizzat şeylerin kendisine götürür. Böylece varlıktaki farkın ne olduğu üzerine düşünmek mümkün hale gelebilir. Fark ilk aşamada, bir şeyin bir başkasından farkıdır. Ama Deleuze'un farka ilişkin geliştirdiği radikal bakış şeylerin birbirlerinden farklı olduğunu söylemenin çok ötesindedir. ''Saf Fark iki şey ya da durum arasındaki ufak fark bile değildir; bir şeyin 'kendi içindeki' farklanmasıdır'' (Marcussen, 2008). Zaten gerçek hareket de ancak bu şekilde söz konusu olabilir. Zamanın akışı, nesnelerin uzamdaki fiziksel hareketi demek değildir; şeylerin kendi içlerindeki farklanma hareketidir. Varlık bu farklanma özelliği sayesinde sonsuz bir potansiyel teşkil eder. İşte Deleuze'un Bergson üzerinden geliştirdiği bu fark kavramı, bize varlıkları ve yapıları olumsuzlama ediminden kurtarmak için de bir zemin sağlar.

Şimdi bu zeminin üzerine işleyebilmek için, ilk adım olarak varlıklardaki farkın nasıl gerçekleştiğini açıklamak gerekmektedir. Bunun için Deleuze'ün yardımıyla Bergsoncu zaman kavramının derinliklerine inilecektir.

5.1.1 Varlığın iki boyutu: virtüel ve edimsel

Deleuze'e göre varlık birbirine indirgenemez biri virtüel, bir diğeri de edimsel olmak üzere iki boyutla sarmalanmıştır. Edimsel olan, şeylerin gerçekleşmiş halidir. Örneğin dünya üzerinde gördüğümüz maddi her şey, masa, ağaç, kuş, bir resim ya da bir insan birer edimseldir. Virtüel ise, edimselin aksine varlığın henüz gerçekleşmemiş olan yönüdür. Her gerçekleşme, virtüelden edimsele doğru giden bir harakettin neticesidir. Bu harekete ilişkin en belirleyici iki özellik tespit edilebilir. Öncelikle, edimselleşmenin virtüelden bir kopma hareketiyle gerçekleşmesi gerekmektedir. Bu kopma, edimselin kendisini virtüelden farklılaşarak var etmesidir (Deleuze, 2010a).

> Virtüelin kendine özgü bir içeriği, kendine ait bir çokluğu vardır. Henüz gerçekleşmemiş güçlerin toplamı olarak virtüel, durmaksızın farklanır. Ama bu farklanma edimsel şeylerdeki farkla özdeş değildir; virtüel, edimselin soluk bir kopyası değildir. Bu yüzden, edimselleşen şeyin kendini önceleyen ve belirleyen güçten kopması, kendi farkını yaratması gerekir. (Yücefer, 2010a)

Ama farklılaşma bile tek başına yeninin oluşumunu açıklamak için yeterli bir neden değildir. Bu hareketin tamamlayıcı niteliği, edimselin önceden tahmin edilemez, öngörülemez şekillerde gerçekleşmesidir. Bergson için bu öngörülemezliğin koşulu ''virtüel bütünün verili olmayışı''dır. Bu bakımdan, virtüel asla olanak fikriyle örtüşmez (Deleuze, 2009). Hakan Yücefer, Deleuze'ün ''Bergsonculuk'' adlı kitabı için yazmış olduğu ''giriş'' yazısında, olanaklılık kavramını Aristoteles üzerinden şu şekilde açıklar:

> Aristoteles, varlığın mutlak anlamda yokluktan çıkamayacağını kabul eder. Ama hareketi tümüyle yadsımamak, deneyimle düşünceyi yeniden birleştirmek için mutlak anlamda yoklukla göreli anlamda yokluğu, yani yoksunluğu birbirinden ayırt etmek gerektiğini düşünür. Yoksunluk, varlıktaki yokluktur; şu ya da bu varolanın henüz olmadığı, belki de hiç olmayacağı şeydir. Henüz çiçek açmamış bitki, henüz olgunlaşmamış meyve, henüz eğitilmemiş insan yokluk değil yoksunluk içindedir. Çiçek açmak, çiçek açmamış bitki tarafından olanak olarak, güç olarak taşınır (...) Hareket, varlıktaki yokluktan (henüz çiçek açmamış bitki) varlıktaki varlığa (çiçek açmış bitki) gider. Hareket etmek, gücül olanın edimselleşmesidir; varlığın olanakları olarak taşıdıklarını gerçekleştirmesidir. (Deleuze, 2010a)

Olanaklılık, önceden hesaplanmış, belirlenmiş bir durumun gerçekleşmesi anlamına gelir. Dolayısıyla, burada edimselleşmiş olan şey, kendi olanağıyla bir uygunluk ve örtüşme sergiler. Kendisinden beklenen bir durumu yerine getiriyor olduğu sürece de bir farklılık yaratması mümkün değildir. ‘‘Oysa virtüelden edimsele giden hareket, yaratma yoluyla, olanakların sunduğu haritayı yırtarak ilerlemektir’’ (Yücefer, 2010a). Süprizli ve olumsaldır; ‘‘uyumsuz’’dur. Bu bakımdan edimsel, virtüelin ne benzeri, ne de temsilidir; bütünüyle bir yeniliktir:

> Çiçek açmanın şu ya da bu bitkide nasıl edimselleşeceğini hiçbir zaman tam olarak bilemeyiz. Çünkü çiçek açma aslında *olanak değil eğilim*dir. Evren bize statik yapılar sunabilir; bazen her şey adeta tümüyle öngörülebilir gibidir. Ama dinamik olan, yani yaşamın hareketi her zaman statikten, hareketsizlikten önce gelir; onu belirler, görelileştirir. (Yücefer, 2010a)

Peşinen belirtmek gerekir ki değersizleştirici söylem her zaman için bu virtüel boyutun ihmal edilmesi üzerinden oluşturulur. Bunun bir yolu virtüeli olanağa indirgemektir. Bir şeyin ne şekilde meydana geleceğinin önceden belirlenmiş olması, o şeyin edimselleştikten sonra ne olarak kalacağını da otomatikman belirlemektedir. Bu durum, varlıkların varoluşlarını belli bir anda ya da tanımda sabitleyerek fark yaratacak bir oluş sürecinin önünü almaktır. Bu şekilde varlıklar ‘‘ne iseler o olma’’ya tabi kılınır. Bergson’a göre bu tabiyet, virtüelin yarattığı ‘‘doğa yönünden farkları’’ ‘‘derece farkı’’ olarak görmekten kaynaklanır:

> Bergson hem bilimde hem metafizikte bulunan ortak bir tehlikeye işaret eder: farkın kaçıp gitmesine izin vermek. Çünkü biri şeyi bir ürün ve bir sonuç olarak kavrar, diğeri varlığı ilke olarak kullanabilecek hareketsiz bir şey olarak kavrar. İkisi de gitgide daha geniş benzerliklerden ve karşıtlıklardan itibaren varlığı yakaladığını ya da yeniden kurduğunu iddia eder, oysa benzerlik ve karşıtlık, nerdeyse her zaman, ontolojik değil pratik kategorilerdir. Bergson’un bir benzerliğe dayanarak baştan sona farklı, doğa bakımından farklı şeyleri aynı sözcüğün altına yerleştirme tehlikesine düştüğümüzü göstermedeki ısrarı buradan doğar. (Deleuze, 2009)

Deleuze (2009), derece farklarını edimsel varlıklar arasındaki homojen ve ölçülebilir farklar olarak ortaya koymaktadır. Örneğin bir şeyin az ya da çok, uzun ya da kısa olması sadece derece yönünden bir farktır. Bu nedenle mekana dairdir. Sınıflandırma pratiklerinin kendilerine baz aldıkları bu tür farklardır. Varlıklar, görünen farklılıkları üzerinden tanımlanır. Derece farklarının aksine ‘‘doğa farkı asla iki ürün arasında, iki şey arasında değil, aynı tek şeyi kateden iki eğilim arasında, aynı tek üründe karşılaşan iki eğilim arasındadır’’(Deleuze, 2009). O nedenle doğa farkları zamansal,

heterojen ve niteliksel farklardır. Virtüel kendisinden doğa bakımından farklılaşabildiği için edimselleşebilir. ‘‘Gerçekleşmek aynı anda, aynı yerde, aynı şeyde tümüyle gerçeğe dönüşmeyen bir bütünün edimidir her zaman, öyle ki bu edim, doğa bakımından farklı olan türleri üretir ve kendisi de ürettiği türler arasındaki doğa farkıdır’’ (Deleuze, 2009). Deleuze için bu farkı açığa çıkarmak, varlığı nesne, ürün, meta, ya da sonuç gibi kapalı yapılardan özgürleştirmek demektir. Çünkü bu kavramlar hareketsiz ve cansızdır. Oysa, virtüelin edimselleşmesi Bergson’un deyimiyle ‘‘yaşamsal atılım’’dır.

Williams (2005), Deleuze için varlıklara canlılığı temin eden hareketin yalnızca virtüelden edimsele olan yönelim olmadığını, bu sürecin ikinci bir hareketi daha gerektirdiğini ya da daha doğrusu aynı hareketin ikinci boyutu daha olduğunu söyler. O da, edimselin bir kez virtüelden kopup gittikten sonra ona bir anlamda geri dönmesidir. Nasıl ki edimselin oluşması virtüeldeki farklanmayı gerektirdiyse, aynı şekilde edimselin virtüele doğru olan hareketinin de virtüeli dönüştürdüğünü ifade eder Williams. Fakat bu kesinlikle, yerinden kopan bir parçanın yerine tekrar eklemlenmesi gibi geriye bir hareket olarak düşünülmemelidir. Çünkü edimselleşmenin gerçekleşmesiyle beraber ne virtüel bir an önceki virtüeldir; ne de edimsel bütünüyle virtüelden bağımsız bir parçadır:

> Hiçbir nesne tümüyle edimsel değil. Edimsel olan her şey virtüel imgelerden bir sisle çevrili. Bu sis virtüel imgelerin üzerinde dağılıp koşturduğu bir arada varolan, az ya da çok yayılımlı devrelerden yükseliyor. İşte bu şekilde edimsel bir parçacık farklı düzeylere ait, az ya da çok yakında olan virtüelleri yayıyor ve yutuyor. Bunlara virtüel denmesinin nedeni yayılmalarının ve yutulmalarının, yaratılmalarının ve yıkılışlarının düşünülebilir en küçük sürekli zamandan daha küçük bir zamanda meydana gelmesi ve dolayısıyla bu kısalığın onları bir kararsızlık ya da belirlenimsizlik ilkesine bağlı tutması (...) edimsel nesneyle virtüel imgesi arasında kaynaşma ve bölünme, daha doğrusu salınım, sürekli değiş tokuş var (...) Edimsel ve virtüel bir arada varoluyor ve bizi devamlı olarak birinden diğerine götüren dar bir devreye giriyor (...) Artık edimselin ve virtüelin saptanamazlığı söz konusu değil, değiş tokuşa giren iki terim arasında ayırt-edilmezlik var. (Deleuze ve Parnet, 2002)

Virtüel ile edimsel arasındaki bu değiş tokuş, bu gelgitli hareket virtüelin kendisinden farklanmasını mümkün kıldığı kadar, edimselin bir olay olarak, edimsel kimliklerin de ötesine giderek farklılaşmasını sağlar. Öte yandan bu ilişki asla simetrik değildir ve böylece her ikisini de sonsuz bi oluşa açmanın koşuludur. Oluş, bir şeyin olma halinin farklanarak sürüp gitmesi demektir. ‘‘Sürme veya süre, aşağı yukarı aynı olan noktalar dizisinin bağlanması değildir; farklılaşan farklılığın

akışıdır'' (Colebrook, 2009). Öyleyse yaşamda durmak bilmez bir yaratımdan bahsedilebilir. Nitekim her fark bir yeniliktir, bir yaratmadır. Zaman akıp gitmiyor olsaydı, şeylerin herhangi bir anda sonlanıp öyleyce kaldıklarını düşünebilirdik. Ama zaman akıp gider. Yenilik zaman geçtiği için meydana gelir. İşte o zaman bir 15.yüzyıl yapısı da gelişme eğiliminin geleceğe akmasından ötürü geçmiş ya da eski gibi kategorilerin boyunduruğundan kurtulma şansını yakalayabilir. Zamanın farklılaştırıcı boyutunu ortaya koyduktan sonra, şimdi onun nasıl geçtiğinin izahını vermek gerekmektedir. Bunun için zamanın kipleri arasındaki ilişkiler incelenecektir.

5.1.2 Zamanın kipleri

Bergson'un zaman kavramına ilişkin getirdiği yenilik, tıpkı virtüel ile edimselin ayrılmaz birlikteliği gibi, geçmiş ile şimdinin de eş-zamanlı varolduğu düşüncesidir. Geçmişin şimdiyle beraber varoluşu zamanın çizgisel bir ilerme olduğu fikrine bütünüyle aykırıdır. Klasik zaman anlayışında geçmişin geçtiği, devam edenin ise şimdi olduğu varsayılır. Geçmiş artık yoktur ve gelecek zaten daha gerçekleşmemiştir; bu nedenle tüm zamana hakim bir şimdi varmış gibi görünür. Oysa Bergson, tam da bu kanıyı tersine çevirir. Bununla ilgili Deleuze şöyle söyler:

> ''Şimdi''nin terimleriyle düşünmeye fazlasıyla alışığız. Bir şimdinin geçmiş olduğuna, ancak bir başka şimdi onun yerini aldığında inanıyoruz. Oysa bir düşünelim: Eğer eski şimdi şimdiyken aynı zamanda da geçmiyorsa nasıl yeni bir şimdi ortaya çıkabilir? Herhangi bir şimdi, şimdiyken *aynı zamanda* geçmiş de değilse, nasıl geçebilir? Geçmiş, şimdi olduğu zaman zaten kurulmamışsa asla sonradan kurulamaz. Burada, adeta zamanın temel bir konumu söz konusudur, ama belleğin en derin paradoksu da buradadır: Geçmiş, *olmuş olduğu* şimdiyle ''eşzamanlı''dır [contemporain] (...) Geçmiş, geçmişi olduğu şimdiyle bir arada varolmasaydı, asla kurulamazdı. Geçmiş ve şimdi, iki ardışık anı değil, bir arada varolan, biri şimdi olan ve hep geçen, diğeri geçmiş olan ve hep varolan ama tüm şimdilerin geçmesini sağlayan iki öğeyi ifade eder. (Deleuze, 2010a)

Deleuze'e (2010a) göre , ''geçmişin ''varolmuş olduğunu'' söyleyemeyiz, çünkü o, varlığın kendinde halidir, (varlığın kendini tükettiği ve kendi dışına yerleştiği biçim olan şimdinin karşısında) varlığın kendinde saklı durmasının biçimidir''. Deleuze, geçmişin varlığını virtüel olarak ortaya koyar. O nedenle geçmiş durağandır. Etkin olan ise şimdidir. Şimdinin edimselleşme biçimi, onun bir taraftan geçmiş bir taraftan da gelecek olarak ikiye bölünmesidir. Deleuze, şimdinin yokluğu ile, sürekli olarak bir bölünme halinde olduğunu ifade etmektedir. Bu bölünme şimdinin kendi başına bir varoluş kazanamadığı anlamına gelir.

Geçmiş ve şimdinin eşzamanlılığına yönelik dikkate alınması gereken bir diğer nokta, her geçen şimdinin içinde tüm bir geçmişin bulunmasıdır. Bu herhangi tekil bir şimdiye ilişkin özel bir geçmiş değil, ‘‘genel bir geçmiştir’’. Bugün okuduğumuz bir haberin, deneyimlediğimiz bir duygunun tüm geçmişimize birden tesir ediyor oluşu bu ilke gereğince anlaşılabilir. Bu durum Deleuze tarafından sürenin ardışıklıktan ziyade ‘‘bir-arada-oluş’’ halinde olması olarak açıklanır (Deleuze, 2010a).

> (...) Bergson şunu vurgular: ‘‘Önce genel olarak geçmişe, ardından geçmişin belli bir bölgesine’’ yerleşiyoruz. Söz konusu olan, başka şeyleri içerecek bir başka bölgeye karşıt olarak, geçmişin şu öğelerini, şu anılarını içeren bir bölge değildir. Her biri bütün geçmişimizi, ama az ya da çok sıkışmış bir halde içeren ayrı düzeyler söz konusudur. Bu anlamda, Varlığın bölgeleri vardır, hepsi bir arada varolan, her biri diğerini ‘‘yineleyen’’, ‘‘genel olarak’’ geçmişe ait ontolojik bölgeler vardır. (Deleuze, 2010a)

Bergson ve onun izleğinde Deleuze için, sürenin bir-arada-oluş olması ya da geçmiş ile şimdinin eşzamanlılığı son kertede onun bellek olduğu anlamına gelir:

> Süre özünde bellektir, bilinçtir, özgürlüktür. Süre, önce bellek olduğu için bilinç ve özgürlüktür. Ama belleğin sürenin kendisiyle bu özdeşliğini Bergson hep iki biçimde sunar: ‘‘geçmişin şimdide saklanması ve birikmesi.’’ Ya da: ‘‘şimdi ister geçmişin gitgide büyüyen imgesini açık biçimde kendinde taşısın, ister ardımızda sürüklediğimiz, biz yaşlandıkça daha da ağırlaşan yüke sürekli nitelik değiştirmesiyle tanıklık etsin’’ (...) ‘‘her zaman, bir sonraki an, önce gelen anı içerdiği gibi, bu anın kendisine bıraktığı anıyı da içerir’’; diğer yandan iki anın biri diğerinde sıkışıyor ya da yoğunlaşıyor, çünkü biri belirdiğinde diğeri henüz kaybolmamıştır. Öyleyse, iki bellek ya da belleğin çözülmezcesine birbirine bağlı iki yönü var: anı-bellek ve sıkışma-bellek. (Deleuze, 2010a)

Bergsoncu zamanda anı-bellek ve sıkışma-bellek, geçmiş ve şimdinin bellek terminolojisine çevrilmiş halleri olarak düşünülebilir. Anı virtüeldir, algı ise edimsel. Fakat anı-bellek, tıpkı geçmişin şimdide birikmesi gibi, her tekil algıda içerildiğinden, algının edimsel hareketini alttan alta etkilemektedir. Öte yandan, anı da edimselleşebilir. Anı, edimselleşmek için onu eylemsizliğinden dirilticek bir unsura gereksinir. Algı bu işe yarar. Anıyı dürter. Anıları hatırlarız, çünkü algı anıyı çağırmaktadır. Bununla birlikte hiçbir edimselleşme bir olanağı yerine getirmek demek olmadığından anının edimselleşmesi de kuru kuruya bir hatırlama değildir; virtüel belleğin dönüştürülmesi üzerinden gerçekleşir (Deleuze, 2010a).

Buraya kadar, zamanın nasıl bir-arada-oluş ve bellek olarak tezahür ettiğinin açıklamalarına yer verilmiştir. Şimdi ise toparlayıcı bir son değerlendirme ile

Bergsoncu süredeki dönüşümün kilit unsurları vurgulanacak ve bir sonraki aşamada ise yaratıcı yıkmadaki dönüşüm olgusu bu unsurlar doğrultusunda tartışılacaktır.

Bu felsefenin kuşkusuz en temel hamlesi, her şeyin kendi gerçekliğiyle beraber bir virtüelliğe sahip oluşunu daha başından ortaya koymasıdır. Virtüel, varlığın, edimselin kendisinden türediği ve beslendiği boyutudur. Olmuş olan değil, olabilecekler potansiyelidir. Zamanda bu potansiyel, geçmiştir. Geçmiş, kendi halindeyken uyuyan ve ancak şimdi tarafından uyandırılan bir varoluş olarak düşünülebilir. Öyle ki, bu varoluş, şimdinin de koşuludur. Tıpkı edimselin, virtüelden bir kopma hareketiyle oluşması gibi, şimdinin/algının sentezi de geçmişten/anı-bellekten bir kopmayla mümkün olur. Fakat hatırlanmalıdır ki, bu hareket her zaman için edimsel şimdiyi bir fark olarak ortaya koyduğu sürece, aslında virtüel geçmişin kendi içindeki farklanmasını ifade eder. Yani sadece belirmiş yeni bir şimdi yoktur, aynı zamanda yeni bir geçmiş vardır. ‘‘Bir karar ya da bilinçsiz bir seçim sadece geçmişten bir kopma değildir, geçmişe yeni bir şey getirmek ve geçmişi de geleceğe getirmektir. Öyleyse bir kopma ve bir de birleşme vardır. Bir süreksizlik ve bir sürelilik, bu seçim tarafından içerilir’’ (Williams, 2005).

Williams’ın işaret ettiği, zamandaki süreksizleşmelerin mutlak bir sürekliliğe dayandığıdır. ‘‘Yeniyi zaman içindeki bir ‘‘bip sesi’’ olarak düşünmek, zamanı kesilmeleri olan ama daha sonra akmaya devam eden bir sekans olarak düşünmek olacaktır’’ (Colebrook, 2009). Zamanın tekrar akmaya devam edebilmesinin koşulu ise, arka planda süreklilik gösteren bir virtüel geçmişin bulunmasıdır Bergson için. Nitekim, şimdi geçmişten sadece kopmaz; virtüel varlığın kendisinden farklanma yoluyla koptuğundan onu dönüştürür de. Bu dönüştürme, şimdinin virtüel geçmişle tekrar buluşarak sürekliliğe dahil olmasıdır. Virtüel geçmişin her şimdiyle buluşmasında farklanarak biriktiği ve büyüdüğü söylenebilir. Öyleyse her farklı edimselin birleştiği her seferinde farklı bir virtüel vardır.

Son kertede Deleuze’un açımladığı Bergsoncu sürenin ortaya koyduğu, farkın, dolayısıyla yeninin üretiminin en az şimdiyle/algıyla olduğu kadar geçmişle/virtüel bellekle de apaçık ilişkili olduğudur. Bu ilişkide geçmiş ile gelecek birbirine bulanır. Öte yandan yenilik, bir olanağı, bir eksiği tamamlamak üzere gerçekleşmez. Yenilik, bir son ürün ya da temsil değildir ve ‘‘zaman daima yeniyi –hiçbir kökeni ve hiçbir ereği olmayan yeniyi- üretme, tekrar tekrar bunu yapma gücü bakımından ezeli ve ebedidir ancak’’(Colebrook, 2009).

5.2 Zaman ve Yaratıcı Yıkma

Bu bölümde yaratıcı yıkma, varlığın ve zamanın virtüel boyutuyla ilişkisi yönünden sorunsallaştırılacaktır. Bunun için öncelikle yaratıcı yıkmanın yapması, sonrasında da yıkma pratiği ele alınacaktır. Her ne kadar yapma ve yıkma birbirinden bağımsız değerlendiriliyor gibi görünse de, her birine ait görüş bir diğerini de bağlayacak şekilde yaratıcı yıkmanın bütününe ilişkin olarak geliştirilecektir.

5.2.1 Yapma ve sonsuz şimdi

Tezin başlarında yapma, Harries'in argumanı takip edilerek insanın varoluşunun geçiciliğine, dolayısıyla zamana karşı bir savunma olarak ortaya konmuştu. Bu savunma kendisini en çok sonsuzluk arzusunda gösterir. Sonsuzluk, bir ''şimdi'' anının sonsuza değin kendisini egemen kılması olarak vuku bulur. Geçmeyen bir şimdi, birikmeyen bir geçmiş ve gerçekleşmeyen bir gelecek demektir. Bu bölümde yapmanın modernistler tarafından nasıl ''sonsuz şimdi'' olarak edimselleştirildiği, mekan ve zaman anlayışları üzerinden tartışılacaktır. Mekan kavramsallaştırmaları mimarlıktaki estetik süreç, zamana ilişkin tasavvurları ise ütopik vizyon ekseninde ele alınarak yapmanın dönüşümle ilişkisi irdelenecektir.

Tezin ikinci bölümünde yaratıcı yıkmanın yapması, Aristoteles ve Platonla olan bağlantıları üzerinden okunmuştu. Platon, dünyayı eksiksiz yaratılmış bir eser gibi görüyordu. Bu anlayış dünyanın hiçbir oluşum göstermeyen statik bir yapı olduğu anlamına gelir. Çünkü Platoncu Yapma, yokluktan varlığa doğru seyredip vardığı yerde kalan bir eylemi tanımlardı. Üstelik bunun üzerine gerçekleşecek bir fazladan hareket ancak bu dünya resminin bozulması demek olurdu. Aristoteles'in ise bu dünyaya bir hareket kazandırmaya çalışmış olduğu söylenebilir. Bunun için yokluk fikrine uzak durur durmasına ama o da hareketi varlığın içindeki yoksunluktan bu yoksunluğun giderilmesi yönünde tanımlı bir güzergahın katedilmesi olarak sınırlar.

Burada hareketin neden dinamik bir boyut kazanamadığı varlıklarda görülen değişimlerin kendilerinin dışındaki mutlak bir temele dayandırılmasıyla ilişkilidir. Örneğin Aristoteles için ''değişen şeylerden söz edeceksek eğer, nitelikleri değişirken kendisi hala aynı kalan bir şey (bir O) var olmalıdır. Aksi takdirde, bizim için değişmeden söz etmek imkansız olacaktır. Değişme, paradoksal olarak durağanlığı gerektirir'' (Magee, 2008). Dolayısıyla değişmeyi ve hareketi anlamlandırabilmek ancak değişmeyen üzerinden gerçekleştirilmektedir.

Bu değişen-değişmeyen ikilisi, söz konusu Platon olduğunda ise empirik varlıklar-ideal formlar ilişkisinde bulgulanabilir. Kwinter (2002), Antik Yunan'da zamanın etkilerinin ortadan kaldırılmasının can alıcı bir mesele olduğunu ifade eder; çünkü empirik varlıklarda görülen değişimler ideal formların mutlaklık ve değişmezlik üzerine kurulmuş iktidarıyla çelişki oluşturmaktadır. Buna karşılık Platon, zamanın ''bozuculuğuna'' karşı mutlak ideayı belli bir güzellik kavramı ile koruma altına alır. ''Platon'a göre, güzel bir şey görmek bize oluştan ziyade varlığa ait olduğumuz gerçeğini hatırlatır ve böylece ölümün esamesinin dahi okunmadığı bir alana temas ederiz'' (Harries, 2000). Bu durumda, Platon'un ne tür bir güzellikten bahsettiği önem kazanmaktadır. Platon şöyle anlatır:

> Biçimin güzelliğinden hayvanların ya da resimlerin güzelliğini, yani bir çoğunun kastettiğimi zannettiği şeyi kastetmiyorum, fakat, diye belirtilir argümanda, düz çizgileri ve daireleri , tornaların dönüşü, cetveller ve açı ölçümleriyle biçim kazanan düzlemleri ve cisim figürlerini kastettiğim anlaşılsın; bunların diğer şeyler gibi sadece göreceli olarak değil, fakat sonsuzca ve mutlak olarak güzel olduklarını ve kaşınma hazzından çok farklı olan özel bir haz sunduklarını iddia ediyorum. Renkler de aynı özelliktendir, ve benzer hazlar sağlarlar, şimdi neyi kastettiğimi anlıyor musunuz? (Harries, 2000'de atıfta bulunulduğu gibi)

Görüldüğü üzere söz konusu olan canlılara dair göreli bir güzellik değil, soyut kavramların ve geometrik şekillerin mutlak güzelliğidir. Bu noktada Harries'in de işaret ettiği, Platon'un saf ve değişmez formlar aracılığıyla insanı bedenli varoluştan kurtarma yolundaki çabasıdır. Çünkü beden zamana tabidir; oysa insanın özü olarak ruh sonsuzdur. Bedene karşılık gelen doğanın biçimsizliğinin dehşeti, ruhun geometik formlarda bulduğu sükunet ile giderilir (Harries, 2000).

Harries (2000), yirminci yüzyılın makine estetiğinin de Platoncu ideal güzellik kavrayışına yaslandığını ileri sürer. İ kisinde de ortak olan soyut formların ve geometrilerin idealize edilişidir (Şekil 5.2). Bu bağlamda Theo van Doesburg'un ''Her makine organizmanın ruhsallaştırılmasıdır...Bir makine mükemmel bir ruhsal disiplin fenomenidir'' şeklindeki ifadelerine atıfta bulunan Harries, makinenin Platoncu beden-ruh düalizminde ruha tekabül ettiği için onaylandığını söyler. Bu bakımdan teknolojik gelişmeler, zamana karşı koymanın kimi sembolik uygulamalarının önündeki engellerin aşılmasını sağlamaktadır. Örneğin Harries, Le Corbusier'in tasarımı olan Villa Savoye'nin (Şekil 5.3) ayaklar üzerinde zeminden yükseltilmiş formunun özdeşlik kurduğu imgenin, yerçekimine yenik düşmüş bir beden yerine, ona karşı koyabilecek bir ruh olduğunu iddia eder. Bu bakımdan,

modernlikle beraber mühendisin mimara katkısı bedenin tabi olduğu kuvvetleri ilga edecek bir makine gücünden faydalanabilme çerçevesinde anlam bulmaktadır.



Şekil 5.2 : Theo van Doesburg ve Cornelis van Eesteren'den asal renkler ve formlarla ilgili bir çalışma olarak Kontra-Konstrüksiyon Projesi (Url-13).



Şekil 5.3 : Villa Savoye (Url-14).

Son kertede Harries'in eleştirisinin nesnesi, modernistlerin formun mutlak otonomisinden ve teknolojiden zamanı değersizleştirme yolundaki çaresiz beklentileridir. Zamanın varlığı ne kadar kaçınılmaz ise insanlar o derece ondan kaçmaya çabalamaktadır. İlginçtir ki tarih boyunca yapmanın içerimleri değişmiş olsa dahi onun zamana karşı bir savunma olarak vuku buluşu hiç sonlanmamıştır. İlkel toplumlar yaptıkları yapılarda kosmosu temsil ettiği düşünülen zamansız bir

arketipi tekrar tekrar üreterek sürekli olarak geçmişin gölgesinden uzak bir şimdi anını ayakta tutmaya çalışmışlardır (Harries, 1982). Modernistler ise sonsuzluk adına forma özerk bir konum atfetmektedirler.

Modernlik içerisindeki bu grubun, 19. yüzyıl sonlarında baş gösteren temsil ve dil krizi içerisinde kendi gerçekliğini bir tür nesnellik kavrayışında bulgulayarak belirdiği söylenebilir. Bu görüş yirminci yüzyılda iyice şekillenerek zamana karşı mekanı ön plana çıkarmaktadır. Amaç, nesneyi öznenin konumundan ve öznel algısından kurtararak ona bağımsız bir varoluş kazandırabilmektir. Bu bağlamda önem kazanan nesnenin herhangi subjektif bir bakış açısından edinilen bilgisi değil, onun kendi halindeki durumunu aktarabilmektir. Bunun için nesnenin bileşenleri arasındaki ilişkilerin ortaya çıkarılması gerekir ve böylece modernist gösterimde parçalı görüntüler hakim olmaya başlar. Öte yandan hiçbir parça hiyerarşi içerisinde düzenlenmez. Örneğin Kübist resim, nesnenin farklı açılardan görünüşlerinin hepsini birden aynı anda üst üste ya da yan yana düşürerek nesneyi herhangi öznel ya da sabit perspektiftin yakalayamayacağı boyutlarıyla ortaya koyar (Şekil 5.4). Dolayısıyla hem çok boyutlu hem de eş zamanlıdır (Kwinter, 2002).



Şekil 5.4 : Picasso, Mandolinli Kız (Url-15).

Bu doğrultuda Harries (1982), nesnenin kendisini ifşa ederek kazandığı kendinden menkul otonominin zamana karşı bir tavırda olduğuna işaret eder. Harries, bu görüşünü Michael Fried'in argümanları üzerinden tartışmaktadır. Harries'in aktardığına göre, Fried, modernist yapıtın her an ve her yerden algılanabilir bir

açıklık içerisinde olduğundan adeta bir zamansızlık etkisi yarattığını belirtmektedir. Sadece ve her an ‘‘o’’ vardır. Yapıtın açıklık yoluyla zamanın her dilimini kendisiyle doldurması onun sürekli bir şimdi olarak tezahür ettiği anlamına gelir. Bu noktada Harries, şimdinin egemenliğinin zamanın form aracılığıyla ortadan kaldırılması neticesinde gerçekleştiğine dikkat çekmektedir.

Bu açıklık iddiasını kuşkuyla karşılayanlardan bir diğeri olarak Lefebvre (2002), anlaşılabilirliğe dayanan bir açıklığın çok da iyi niyetli olmadığına dikkat çeker. Söz konusu modern mimaride açıklık, formun kendisine anlam kazandıran işlevi izlemesi yönünde gerçekleştirilir. Saf geometrik biçimler, şeffaf yüzeyler ve hafiflemiş kütleler belli bir nesnellik kurgusu içerisinde mimari işlevi okunabilir kılmanın yollarıdır. Lefebvre’ye göre, sanattaki bu eş zamanlılık ve açıklık kavrayışıyla iç içe gelişen soyut mekanın ‘‘okunabilirliği’’ aslında yanıltıcıdır. Ne de olsa mekan aslen okunmak için değil yaşanmak için üretilir. Okunmanın bir amaç değil, ancak bir yardımcı öğe olabileceğinden bahseder Lefebvre. Nitekim modern öncesi bir çağda bu durum böyledir. Fakat soyut mekan okunmak üzere üretildiğinden gösterdiğinden daha fazlasını saklamaktadır. Lefebvre bu gizlemeye dair üç temel ilke saptar: öklidyen geometri, görsellik ve düşeyliğe yapılan vurgu.

> Optik (görsel) olmayan herhangi bir izlenim –örneğin, dokunsal olan ya da kasların hareketine değin (ritmik) olan bir izlenim – artık sembolik bir biçimden ya da görsele doğru bir geçişten başka bir şey değildir (...) Gelgelelim, göz, nesneleri uzaklaştırmak ve pasifleştirmek eğilimindedir. Salt *görülmüş* olan şey, bir imgeye –buz gibi bir soğukluğa – indirgenir. Bu nedenle, ayna etkisi genel kalmaya yatkındır. Görme eylemi ile görülen şey birbirine karıştırıldığı ölçüde, her ikisi de etkisiz kalır. Bu süreç tamamlanır tamamlanmaz, mekan şiddetli, saldırgan ve baskıcı bir görsel canlandırmadan bağımsız bir sosyal varlığa sahip olmaz. Bu artık –sembolik anlamda değil,gerçekte- salt bir görsel mekandır.Görsel olanın bu yükselişi bütüne hükmederek, kendi rolünü bizzat kendisi yaratmak suretiyle bir dizi ikameyi ve yer değiştirmeyi yapar. (Lefebvre, 2002)

Burada yapma eyleminin bir ifşa etme ve aynı zamanda gizleme pratiğiyle ilişkisi ortaya çıkmaktadır. Mekanın ya da şeylerin herkes tarafından belirli ve tanımlı kılınması, onların ne olduklarını söyleme üzerinden, aslında onları zorla bu formata sıkıştıran güçlerin varlığına gönderir. Görsellik, saydamlık, netlik bu bağlamda bir yanılsamadır. Bu anlamda homojen oluşu da bir tür kandırmacadır; çünkü mekan, kapitalizmin metalarıyla ve de devlet ideolojisiyle doldurmak üzere boşaltılmaktadır (Lefebvre, 2002).

> Şiddetin ve savaşın ürünü olarak soyut mekan siyasaldır, yani devlet tarafından oluşturulur ve dolayısıyla kurumsaldır. İlk bakışta homojen gözükebilir ve hiç kuşkusuz, yollarına çıkan her şeyi, kendileri için tehlike oluşturan her şeyi – yani kısacası farklılıkları- silip süpüren güçlere hizmet eder. Bu güçler, kendilerinden öncesine ait her şeyi yakıp, yıkıp, yok ederler, mekanı bir uçak ya da buldozer veya tank gibi kullanırlar. (Lefebvre, 2002)

Lefebvre'nin şüphesi nesnellik ve şeffaflık girişimindeki kör noktayı ortaya çıkarmış olması bakımından çok önemlidir. Söylemek istediği, etrafı görünür kılmak için ışığın miktarını arttırdıkça kaçınılmaz olarak beyaz bir karanlığa ya da bir tür körleşmeye maruz kalışımızdır. Bu durumda bir süre sonra ışığın/şeffaflığın bir şiddet aracına dönüşmesi an meselesidir. Öyleyse Lefebvre'den yaratıcı yıkmaya ilişkin çıkarılacak ilk pay, en çok da kendisini meşru kılmış bir mantığın gerekçeleri konusunda kuşkulanmamız gerektiğidir. Çünkü bir iktidarın elinde meşruiyet, bir şeyleri gizlemenin ve dışlamanın en sinsi yolu olabilmektedir.

Halbuki modernistler tümden toplumsal bir dönüşüm için bu şeffaflığa gereksiniyor ve ütopyalarını yeni ve berrak bir zeminde kurmak istiyorlardı. Her anlamda projelerinin bir devrim olduğu söylenmekteydi. Geçmişten ve gelenekten bir ''kopma''yla varolmuş, yeni bir geleceğe uzanmaktaydılar. Bu durumda neden modern mimarlığın zamanla uzlaşamadığı sorulabilir? Öyle görünüyor ki öncelikle mesele bu kopma hareketinin tam olarak farklılaştırıcı bir hareket oluşturamaması ya da belki de hiç gerçekleşmemiş olmasıdır. Keza, ''The End of the Classical: The End of the Beginning, the End of the End'' adlı metninde Eisenman tam olarak böyle düşünmekte ve bu konuda kapsayıcı bir açıklama vermektedir.

Eisenman (1998), modern mimarlığın klasik düşüncenin içinde doğmuş olan kategorileri dönüştürmek yerine devralıp sadece içeriklerini değiştirerek aslında 15. yüzyıldan bu yana süregelen bir düşünme geleneği içerisinde kalmış olduğunu ifade eder. Rönesans'da mimarlık ancak kendisine köken olarak gördüğü Antik Çağ mimarlığının temsili bir icrasıdır. Onun biçimlerini kullanır, onun anlamını yansıtmaya çalışır. Modernistler ise Rönesans'ın temsil anlayışına son verme amacıyla ortaya çıkarlar. Eisenman'a göre modern mimarlık, biçimi anlamlarından, bezemelerinden arındırarak, yani soyutlayarak, salt işleve indirgemek yoluyla temsili olma meselesini aşmayı ve formun anlamını bir başka mimarlıkta değil bizzat kendisinde oluşturmayı denemektedir. Fakat Eisenman, işlevsellik kavramının modern mimarlık için, tam da Rönesans'ın taşıdığı antikite mesajına denk geldiğini iddia eder. Çünkü bu sefer de yapı kendisine dışarıdan verili bir işlevi temsil etmekle

görevlendirilmiştir. Bu durumda modernistlerin, formun işleve dışsal olmadığını, onunla bütünüyle örtüştüğünü zannettiklerinden dolayı aradaki temsili durumu gözden kaçırdıkları söylenebilir.

Burada üzerinde durulması gereken, biçim-işlev ilişkisinin zorunluluğunu benimsemenin ancak bir tür düzenleme mantığını içselleştirmiş olmakla mümkün olduğudur. Bu mantık gereğince form işlev tarafından belirlenerek; işlev de form tarafından sınırlandırılarak kendi içinde tutarlı ve kontrol edilebilir bir mekan anlayışı oluşturulmaktadır. Mesele, mekanı üreten güçlerin mekan üzerindeki denetimi sağlama biçimlerine dikkat çekerken modern mimarlığın kendinden menkul baskıcı bir yönü olduğunu iddia etmek değildir. Aksine, bu tezin niyeti bir mekanın, baskıcı da olsa kurulma amacına ya da dönemine indirgenemeyecek genişlikte ve potansiyelde olduğunu ifade edebilmektir. Fakat modernistler her ne kadar yeni bir estetiği canlandırmış olsalar da epistemolojik olarak hem Platoncu hem de Klasik dönemin temsiliyet anlayışından kopamadıkları sürece eylemleri doğa farkları yönünden farklılaştırıcı değil, derece farkları açısından sınıflandırıcı bir eğilim sergilemektedir. Bu eğilimin uzantısında form, bir ilişkiler bütünlüğü içerisinde kavranmak yerine, tüm farklılıkların gövdesine çarptıkça geri seken ezeli ve ebedi soyut bir varlık olarak kurgulanmakta; mekan ise form ve işlev birlikteliği olarak kurulup, yaşanmaktan ziyade okunması gereken bir düzleme indirgenmektedir.

Buraya kadar ortaya serilen, modernliğin form, işlevsellik, nesnellik, şeffaflık, gibi kavramlar üzerinden ürettiği yeni durumların ve yapmanın Deleuze ve Bergsoncu anlamda bir yenilik olmaktan ziyade temsiliyet ve düzenleme mantığıyla olan ilişkileridir. Zaman mekandan saf dışı bırakıldığı sürece olumlayıcı bir yaratıcılıktan değil, farklılıkları etkisiz kılmaya çabalayan kuvvetlerden söz edilebilir. Bu bağlamda Lefebvre (2002) akılcı ve devrimci bir buluş olduğu düşünülen modernist programın her türlü iktidar için biçilmez bir kaftan olduğunu ifade etmektedir. Harvey (2006) ise fütüristlerden Le Corbusier'e kadar modernistlerin geniş bir kesiminin Mussolini ve Petain gibi otoriter devlet başkanlarıyla olan ideolojik yakınlaşmalarından dem vurur .

Peki tüm bunlarla birlikte zaman nasıl tasavvur ediliyordu? Modern hareketin zamana ilişkin tasavvuru da yine Eisenman ile birlikte açımlanacaktır. Eisenman'a göre (1998), modernliğin zamana bakışındaki problem, zamanı ancak tarihsel ve lineer olarak kavramasından ileri gelmektedir. Öyleyse doğrusal zaman kavramının

ortaya çıkış hikayesi ve modernistler tarafından nasıl özümsendiği üzerinde dikkatlice durmak gerektirmektedir.

Klasik dönem öncesi zamanın dairesel biçimde yinelenen bir hareket olarak kavrandığı söylenebilir. Doğanın geçirdiği dönüşümler zamanda hep bir tekrarın varolduğu fikrine yol açıyor, zaman zamansızlık olarak duyumsanıyordu. Bu görüşün yerini modernlikle beraber doğrusal olarak ilerleyen bir zaman kavramı aldığında zaman dönüşümlü değil, geri dönüşsüz bir güzergah üzerinde bir noktadan başka bir noktaya evrilen bir harekete dönüşür. Bu sayede zamanda bir geçmiş, şimdi ve gelecek bilinci doğar. Fakat zamanın ileriye hareketinin, geçmişi sürekli geride bırakılan, geleceği ise sürekli olarak kendisine yönelinen olarak biçimlendirmesi kaçınılmazdır. Şimdi ise, insanın zaman çizgisi üzerinde durduğu tarihsel anı tariflemektedir.

Eisenman (1998), hareketin doğrusal olarak kavramsallaştırılmasının zamanda belirli tarihsel dönemler olduğu ve her dönemin bir sonrakini aşarak ilerlediği izlenimine yol açtığından bahseder. Buna göre Antik Çağ, Rönesans ve Modernlik birbirleriyle süreklilik içermeyen ve her birinin bir öncekinden daha gelişmiş olduğu üç ayrı tarihsel zamanı ifade eder. Her dönemin sonu bir diğerinin başlangıcına denk gelir ve aradaki geçişler kopmalar ya da kırılmalar şeklinde vuku bulur. Bu tarihsel zaman anlayışı artık değerlerin evrensel ya da sonsuz değil, dönemsel olduğunu koyutlamaktadır. Bu durumda modernistler için önem kazanan, insanın kendi zamanının bilincine varması ve onun değerleriyle uyum içinde olmasıdır. Eisenman, ‘‘zamanın ruhu’’ anlayışındaki sıkıntının zamanın, değerleri ve anlamları kendinden menkul bir biçimde içerdiği yönündeki inanıştan ileri geldiğini söyler. Son kertede, tarihsel ana verilen bu önem neticesinde ‘‘modernistler ideolojik olarak kendi zamanlarının sonsuzluğu yanılgısına kapılmışlardır’’(Eisenman, 1998). Burada artık ön planda olan zamanın farklılaştırıcı boyutundan ziyade ona yüklenen tarihsel bir şimdinin anlamını temsil etme sorumluluğudur. Fark, derece yönünden bir farktır ancak; bu nedenle taşın doğal sarımtırak renginin karşısında beyaz duvarın bir ideoloji nesnesi haline dönüşmesi kaçınılmazdır.

Şimdi buradan hem geçmiş hem de gelecek için ne gibi çıkarımlar yapılabileceğine bir bakalım. Şayet söz konusu olan çizgisel bir zamanın diyalektik hareketiyse öyleyse daha başından bu hareket bir olumsuzlama sayesinde gerçekleşiyor demektir:

> Hegel ‘‘ilişkiyi diyalektikleştirdi’’: ona göre, ilişkili terimler birbirleri ile yalnızca olumsuz yoluyla, her biri diğerini yadsıyarak ilişkilenirler; yani güçler arası ilişki yalnızca çelişki kipinde vardır. Oysa, böyle bir ilişki kavramı, kökten bir karşılaşma fikriyle bağdaşmaz; çünkü motor olarak olumsuz, ötekinin daha şimdiden her terimde ‘‘olmadığı her şey’’ olarak içerilmiş olduğunu- dolayısıyla bir Bütün’ün özdeşliğinin en başta verilmiş olduğunu – imler. (Zourabichvili, 2008)

Demek ki diyalektikte gelecek ancak geçmişi yadsıyarak, onu aşarak varolabilmektedir. Öyle ki tarihte belirmiş herhangi bir yeni ‘‘an’’ bir taraftan geleceğe doğru ilerlerken diğer taraftan da hızla geçmişten uzaklaşmaktadır. İlerlemenin motifi birbirini içermeyen ama birbirlerinden de ayrılamayan ikiliklerden oluşmaktadır. Modernistlerin eski-yeni; geçmiş-gelecek ikiliklerine neden bu denli tutundukları bu bağlamda anlaşılabilir. Geçmiş, bu diyalektik ilerleme gereğince geleceğin tam karşıtı olarak bütünüyle terk edilmek zorunda olunan bir değerler yığınını ifade eder. Modernistler zamanın da bir kimliği olduğu yanılgısına düştüklerinden geçmişi virtüel bir birikim olarak değerlendirmek yerine, üsluplardan, estetik seçimlerden, yani edimselleşmiş nesnelerden ibaret görürler. Bu durumda edimselden kurtulmanın, onu aşmanın tek yolu onu arkada bırakmak ya da ortadan kaldırmaktır. Halbuki Bergsoncu zamanda uzaklaşma ve yakınlaşma gibi mekansal bir hareket söz konusu değildir; onun yerine hiçbir doğrultusu olmayan kopmalar, sıçramalar ve farklanmalar vardır.

En nihayetinde diyalektik, ikiliğin taraflarının birbirleriyle olan çatışmalarından çıkacak nihai sonuca endekslidir. Eisenman (1998), bir sona erişmek yoluyla gerçekleşen hareketin tarihin de bir sonu olduğu inancına neden olduğundan, modernistlerin bir ‘‘mutlak son’’la yüzleşmek için can attıklarını ve ‘‘ütopya’’ fikrini bu bağlamda geliştirdiklerini ifade eder. Öyleyse ütopya, varolduğu düşünülen zaman çizgisinin bittiği o son nokta olmalıdır. Peki burada zaman sonsuzluğa mı açılacak yoksa bütünüyle kapanacak mıdır? Aslında her iki durumda da söz konusu olan bir zamansızlık olacaktır. Ütopyalar modernistler tarafından bir dönüşüm ve bir yenilik vizyonu içerisinde geliştirilir. Ama onu gerçek bir dönüşüm olmaktan alıkoyan pek çok etmen vardır. Şimdi bu nedenler gözden geçirilerek, ‘‘ütopik yapma’’ların zamana ilişkin tutulan bu sınavda neden sınıfta kaldığının bir açıklaması verilecektir.

Fakat bir ön bilgi olarak şu iki noktaya açıklık getirmek gerekmektedir. Her ne kadar yaratıcı yıkmanın yapmasına ilişkin bu kiritik 20.yüzyıl modernistlerinin ütopik

vizyonu üzerinden yapılıyor olsa da, bu değerlendirmeler modernliğin herhangi bir anında tezahür etmiş ya da edebilecek ‘‘öteki karşısında yüceltilen yapma’’ların tümü için söz konusu olabilmektedir. Çünkü onun bu özelliği karşısında, eylemin nerede ve ne zaman, kim tarafından gerçekleştirildiğinin önemi ikincil kalmaktadır.

Bir diğer nokta, ‘‘geçmiş’’ ile referansta bulunulan zamanın önceki yüzyıllarla sınırlı düşünülmemesi gerektiğidir. Olumsuzlayıcı söylem söz konusu olduğunda, daha dün üretilmiş yapılar ya da şeyler de geçmiş muamelesi görebilmektedir. Tezin önceki bölümlerinde özellikle ‘‘kapitalizm’’e ilişkin irdelemede, geçmiş ya da eskinin sadece zamana dair bir geçmiş olmadığının yeterince belirginlik kazandığı düşünülmektedir. Bu açıklamalarla birlikte şimdi ütopik vizyonu tartışmaya geçilebilir.

Ütopya tüm çelişkilerin mutlak biçimde ortadan kaldırıldığı, her türlü olumsuzluğun giderildiği bir zamansızlığı ifade eder. Dolayısıyla ondan beklentinin tıpkı makineden olduğu gibi bir tür kusursuzluk olduğu söylenebilir. Zamanla gelişimini tamamlamış bir düzenin zamanın akışının da o son noktada dinmesiyle birlikte bir daha hiç bozulmamacasına kilit altına alınabilirliğini öngörür (Grosz, 2001).

Her şeyden önce dönüşüm fikri ya da yenilik, ütopyalarda olduğu gibi mutlak bir son arzusu içerisinde üretildiği sürece bir olanaklılık fikrine dayanıyor demektir. ‘‘Aristotelesçi edimselleşme bir eksikliğin giderilmesi ya da varlığın kendi zayıflıklarını aşması, kendi özünü ortaya koymasıdır. Oysa Bergson’da virtüel, hiçbir eksiği tamamlamaya gelmez (...)Yaşam yaratıcı atılımını kazandığında, yoksunluktan tamlığa değil, eksiksizlikten eksiksizliğe ilerler’’ (Yücefer, 2010a). Halbuki ütopyalar, eksiklikten tamlığa ilerlemeye çalışırlar. Tam’a varıldığı anda artık hiçbir hareket içermeyecek bir dünya resmine ulaşmanın beklendiği söylenebilir.

> Ütopyalar sanıldığının aksine, bir gelecek projeksiyonu değildir; daha çok gelecek olduğu zannedilen bir geçmiş ya da şimdi projeksiyonudur. Şimdi'nin üzerinde doğrudan kontrol sağlayamadığı, geçmişten geleceğe yönelen o belirlenemez hareketin dondurulmasıdır aslında ütopya. Ütopyacı söylemler, geçmişle gelecek arasındaki bu belirlenimsizliğe ve şimdinin geleceğe doğru ve ona ait olan bu hareketin kontrol alanını temsil etmedeki başarısızlığına karşı bir telafi çabasıdır. Ütopyacı tavır geleceksiz bir geleceğin, zamanın geçerli bir koşul olmaktan çıktığı, hareketin, değişimin ve oluşun imkansızlaştığı bir geleceğin peşinde koşar. (Grosz, 2001)

Ütopyayı bugünün ya da geçmişin eksikliklerin olumsuzluklarından yola çıkarak oluşturmaya kalkıştığımız sürece sonuç kaçınılmaz olarak dönüşüm değil gelecek

üzerinde kurulan denetim olabilir. Bergson'un edimselleşmenin nasıl bir farklılık oluşturacağının öngörülemezliği görüşünden anlaşılması gereken, aslında, geleceğin herhangi bir tarihsel şimdinin ya da geçmişin bağlamı içerisinde belirlenemeyecek olmasıdır. Gelecek bağlam-aşırı, değer-aşırı olabildiği sürece gerçek bir yeniliktir.

Görünen o ki, düzenleyici bir mantık geçmiş, şimdi ve gelecek arasındaki ilişkiyi belirlenimcilikten uzak bir şekilde tahayyül edememektedir. O nedenle geleceği ancak kendi şimdisinin içerisinden görebilmekte ve de geçmişin bu şimdide payı olabileceğini düşünmemektedir. Bu durumda söz konusu olan zamanın tüm kiplerine hakim bir şimdidir; geçmiş ile geleceğin kendi farkları bir şimdinin bağlamı içerisinde sindirilmektedir. ''O sayede, Le Corbusier'ye göre, İ stanbul'daki Ayasofya'da ve Kariye'de, Paris yakınlarında Chaalis Manastırı'nda, Abydos'taki 1.Seti Tapınağı'nda, Pompei'deki Forum Tapınağı'nda ve daha nice eski yapıda, Modulor'un proporsiyona ilişkin matematiksel değerlerini aynen bulmak mümkün olur (...)İşlev kavramının var olmadığı bir dünyada onu parametre olarak alan bir mimari ürünün ortaya konamayacağına dikkat edilemez''[6] (Tanyeli, 2008).

Halbuki dinamik bir zamanda şimdi hep geçer. Bir şimdi, geçmiş varolduğu ve hatta her an varoluşunu sürdürdüğü için gerçekleşebilir. Geçmiş, zamanın virtüel boyutu ve zamandaki yegane süreklilik olarak tüm süreksizliklerin koşuludur. Virtüel geçmiş her edimselleşen şimdi ile farklanıp büyürken, şimdinin algısı geçmişten beslenir. Edimselleşmenin bir yönü yoktur; şu gelecek bir diğerinden daha iyi ya da daha kötü olduğu için değil; kendisi bir farklılık olduğu için değerlidir. Dolayısıyla hareket, eksizlikten eksizliğe giderken bir anlamda da (virtüel) varlıktan (edimsel) varlığa gidiyordur. Halbuki ütopik sonların varlıktan ziyade yokluğa yöneldikleri ileri sürülebilir. Bu konuda Grosz'un (2001) ütopya sözcüğüne ilişkin çözümlemesi çarpıcıdır. Yunanca köklerine indiğinde ''Utopia''nın ''ou'' (yok/not) ve ''topos'' (yer/place) sözcüklerinden oluştuğunu bulgular. Grosz bu birleştirmeyi ''yok-mahal''(no-place) olarak yorumlamaktadır. Modernistlerin tahayyüllerinde ütopyanın bir ''yok-mahal'' olarak henüz edimselleşmemiş bir dünyadan ziyade,

[6] Tanyeli bu metninde mimarlığın kendi tarihine bakma biçimini ele almaktadır. Ona göre, mimarlık dünyası tarihsel verileri, bugüne ait değerlerin bağlamında değerlendirmekte ve böylece geçmişe karşı indirgemeci bir tavır takınmaktadır. Tanyeli bu durumu, geçmişin yassıtılması olarak tanımlamaktadır. Yassıtılma ifadesi için, Mehmet Özdoğan'ın ''yassıtılmış tarih'' tabirine referans vermektedir. Verdiği örnekte ise Le Corbusier'nin geçmiş zamanın yapılarını, 20. Yüzyıla ait olgu ve kavramlar üzerinden anlamlandırdığına ve genelgeçer bir değerler sistemi mümkün olabilirmiş gibi davrandığına dikkat çekmektedir.

zamanın ilga edildiği bir yurda daha yakın durduğu söylenebilir. Nitekim zamansız bir mahal/mekan aşkın bir tahayyül olduğu için gerçekten yok-mahaldir.

Fakat yine de bir ‘‘zamansız’’dan bahsedilebilir; üstelik aşkın olmayan bir zamansızdır bu. Ancak tarihsel zamanın, verili değerlerin ve her türlü temsilin dışına çıkıldığında söz konusu olur:

> Deleuze’e göre felsefe veya edebiyat tarihi, metinleri ‘‘bağlamlarına’’ yerleştirmez. Sözgelimi, Shakespeare’in Elizabethçi dünya görüşünü nasıl yansıttığının, hatta onunla nasıl çatıştığının ele alınması söz konusu değildir. Sanat ve felsefe zamansızdır çünkü büsbütün yeni zaman çizgileri veya ‘‘kaçış çizgileri’’ yaratma gücüne sahiptirler. Shakespeare’in *sanatı*, dönemine verdiği temsil edici tepkiye değil, ama zamanı farklı kavrama kapasitesine dayanır. (Colebrook, 2009)

Neden sanat ve felsefenin zamansız gücü mimarlık için de söz konusu olmasın? En başta hiçbir varlığın sadece bir edimsel olmadığını biliyoruz; her şey bir parça olsun virtüeldir. Her şey olduğu şey iken aynı zamanda olmadığı ama olabileceği başka şeylerdir de. Bir yapının anlamı ya da işlevi kalıtsal değildir; kültüreldir, tarihseldir. Öyleyse bu bağlamın dışında da varolabilir. Böylece bir 17. yüzyılda askeri kışla iken 21. yüzyılda üniversite; bir antrepo müze; ya da bir mezbaha sinema olabilir (Şekil 5.5). Tıpkı yatak yayından bahçe çiti, kaset bantlarından giysi yapmanın mümkün olduğu gibi. Böylesi bir dönüşüm olgusu elbette yeni değil, hatta belli bir itibar edinmiş yaygın bir uygulama haline gelmiştir. Ama hala önemlidir. Çünkü varlığa tarihsel zamanın dışında da bir anlam vererek, onu daha gerçekleşmemiş bir çok gelecek olasılığına açar. Bir yapı onunla ilişkiye girdikçe, onu kullandıkça, onu olduğundan farklı oluşlara açtıkça edimselleşir. Bu yatırımların hiçbiri, yapının özünün hangi işlev ya da hangi zamanda olduğunu ortaya çıkarma amacı taşımaz. Bir köken aramaktan vazgeçildiğinde artık ‘‘son’’ ütopyada olduğu gibi aşılması gereken bir durum değil, sonsuz defa cereyan eden bir hareket haline gelir. Virtüel bir edimsel olarak sonlanır; ama sonsuz defa sonlanır. O nedenle bitmez, aşılmaz, sadece farklı varoluşlar alır. Bir ağaç bir kuş için yuva, insan için altında dinlenilen bir gölgelik olarak sonlanabilir. Ya da bir masa veya bir kulübe olarak sonlanabilir. Hiçbiri, ağaç için bir diğerinden daha yüce bir durum değildir. Oluş halinde ağaç, yönsüz ve bitimsiz şekillerde sonlanır. Sonsuz defa yapmanın, son bir ‘‘son’’ yapmaktan farkı bitimsiz bir farklanmaya olanak tanımasıdır.



Şekil 5.5 : 20. yüzyıl başlarında İspanya'da inşa edilmiş bir mezbahanın Churtichaga+Quadra-Salcedo tarafından 2009'da dönüştürüldüğü sinema örneği (Url-16).

5.2.2 Yıkma ve bellek

Bu tez kapsamında ‘‘yıkma’’ ile anlaşılması gereken (öncelikle) fiziksel yapıların yıkılmasıdır. Fakat modernlik, geleneksel düşünme ve yaşama biçimlerinin kökten ve bitimsiz dönüştürülme deneyimi olarak vuku bulduğundan, yıkmanın uygulanma sahası sadece fiziksel ortamla sınırlı kalmamakta, düşünce ve değerler sistemindeki kopuşa da ilişkin olmaktadır. Örneğin, 20. yüzyıl modernistlerinin yeni bir mimarlık ve kent arayışı bütün bir toplumsal yaşantının dönüşümünün bir parçasıydı. Yeni bir hayatın yeni bir mimari dil gerektirdiği görüşü geçmişe ait dilin terk edilmesinde bizzat yapıların ve de kentsel alanların yıkımını gerektiren bir eğilimle sonuçlanmıştır. Halbuki, en basit ifadeyle ‘‘bant pencereli konutlarda yaşamak için, neden gül pencereli yapıların ortadan kaldırılması gereksin ki?’’ diye bir itiraz getirilebilir; hatta on yıllık dilim içerisinde üretilmiş herhangi ‘‘a’’ ve ‘‘b’’ yapıları için de aynı şey sorulabilir. Yaratıcı yıkmada bu iki durum arasında zorunlu bir bağlantı kurulduğu sürece bir binayı yıkmak, her zaman için bir binayı yıkmaktan çok daha fazlası olacaktır. Önemli olan bu ‘‘fazla’’nın ne olduğunu ve nerede temellendiğini bulgulamak ve nelerle sonuçlanabileceğini tartışabilmektir. Şimdi bu artı anlamlar ve icraatlar gereğince yaratıcı yıkmanın yıkmasının hangi açılardan dönüştürücü bir etkinlik fikriyle uzlaşamadığı ortaya konulmaya çalışılacak ve bu esnada yıkmanın hangi şekillerde olumlu bir varoluş haline geldiği de görünür kılınacaktır.

Çalışmanın başından beri yaratıcı yıkmanın, daha geniş anlamıyla yapma ile yıkmanın birbirlerinin koşulu olarak icra edilişlerinin modernlik itibariyle söz konusu olduğu görüşü ileri sürülmektedir. Halbuki bu eksik bir ifadedir. Çünkü yapma ile yıkma zaten insanlık tarihinin ilk anından beri birbirlerini içermek kaydıyla gerçekleşmektedir. Düşünürsek, dağların gövdelerine açılan kovuklar bir anlamda ister istemez dağın mevcut formunda meydana getirilmiş tahribatlardır. Belli ki tahrip etmeden yapı yapmak mümkün değildir. Öyleyse tez kapsamında ele alınan modern yaratıcı yıkmanın, onu herhangi bir yapma-yıkma ilişkisinden ayıran özsel bir niteliği varolmalıdır. Bu nitelik, yapma ile yıkmanın birbirlerine yaşamı olumsuzlama temelinde bağlanmalarıdır. Zourabichvili (2008), ‘‘Deleuze: Bir Olay Felsefesi’’ adlı kitabında olumsuzlamanın, yaşamı değerlendirme yerine yargılama yönünde kullanılan bir tercihle ilişkili olduğuna dikkat çekmektedir:

> Pratik sorun, yargılamak/değerlendirmek ikilemi tarafından tanımlanır; varoluşu aşkın değerlerin (İyi/Kötü) karşıtlığına geri götüren ahlaki bir tavır ile varoluş tarzlarının niteliksel ve yeğinliksel farkını deneyleyen ve iyi ile kötünün içkin farklılaşmış skalası üzerinde sıralandıran etik bir tavır arasında seçim yapmamız gerekir. Yargılama, aşkınlık koyutu ile olumsuza verilen öncelik arasındaki bağa tanıklık eder; o zaman eleştiri birincildir, düşünce içerisinde ilerlemek için ona güvenilir. Değerlendirmenin hareket noktası ise, tersine, değerlendirme tarzları arasında deneyimlenmiş farktadır, öyle ki eleştiri bir olumlu ilk edimden kaynaklanır.

Modernlikte yapma, yaratıcı bir etkinlik olmaktan bir tür düzenleme pratiğine dönüştüğü sürece varlıkların düzen karşısında yargılanmalarını da bereberinde getirmektedir. Yargılama, bir ucunu sınıflandırmanın; diğer ucunu ise yıkmanın tanımladığı bir eksen olarak düşünülebilir. Sınıflandırma, şeyleri göreli anlamları içerisinde sınırlandırarak onların fark kapasitelerini gerçekleştirmelerinin önünü alır. Düzenin ayak uydurulması gereken tarihsel standardından sapanlar bu şekilde etkisizleştirilir. Yıkma ise, yargılamanın en uç boyutu, en şiddetli formudur; çünkü geride sınıfların boyunduruğundan kurtarılmak suretiyle tekrar dönüp değerlendirilecek hiçbir şey bırakmamaktır. Bu anlamda yıkma mutlak bir kurtulma arzusuna yaslanmaktadır. Modernistlerin söylemlerinde ya da kapitalizmin değişim stratejisinde bu arzunun kendisini, varlıkları değerlendirmek yerine yetersizlik, işlevsizleşme, sağlıklı olmama ya da kaotiklik gibi gerekçelerle değersizleştirmede açığa vurduğu görülür. Halbuki Bataille’nin perspektifi, her şeyin hem biraz ondan hem de biraz bundan olduğunu göstererek kökten bir kurtulmanın mümkün olmadığını ortaya koyuyordu. Nitekim fütüristlerin yenilik ufkunun yıkıcı bir

şiddetle uzlaşması tam da mümkün olmayan homojen bir gelecek hayalini gerçekleştirmeye çalışmalarındandır. Bu hayal gerçekleşmediği ölçüde söylemleri sertleşmiş ve kendilerini en nihayetinde faşizmin kapısında bulmuşlardır. Öyleyse kurucu motorunun yargılama olduğu bir yıkmanın dönüşümle bir ilgisi olmadığı gibi son uğrağında soykırım gerçeğine vardığı aşikardır. Bu anlamda yaratıcı yıkma hayatı ilksel bir olumsuzlama üzerinden olumladığı için onun gücü yaratıcı olmaktan ziyade tepkiseldir.

Bu durumda bir sonraki adım şiddetin yargılayıcı niteliğiyle yaratıcı niteliğinin arasındaki farkı belirlemek olacaktır. Şiddet ilk etapta yaratıcılıkla bağdaşmaz görülebilir. Hatırlanırsa Bataille'ın dikkat çektiği şiddet olgusu, toplumsal ve öznel algının varlıklarda sert ya da radikal olarak kabul edip arka plana ittiği taraflarının niteliğine karşılık geliyordu. Bu kullanımda şiddetin varlığın tekinsiz yönleriyle ilişkilendirildiği söylenebilir ki böylesi şiddet her daim bir olumsuzluk demek değildir. Nitekim ona ilişkin olumlu bir kullanım Deleuze tarafından geliştirilir. Deleuze (2008), şiddeti kuvvet kavramıyla birlikte ele alır. Deleuze'e göre varolan her şey belli bir kuvvete tekabül etmektedir. Bu bağlamda şeylerin verili bir özü olmadığından; ancak varlığın özünün, varlığın eylemi ile belirlenebileceğinden bahseder. Bu anlamda varlıklar varlık olmaktan ziyade, varlık tarzlarıdır. ''(...) bir şeyi yapmak ya da bir şeye tabi olmak, bu belli bir şekilde varolmaktır'' (Deleuze, 2008).

> Kuvvet yalnızca ilişki içinde, yani uygulama içinde vardır. Ama dahası, bir başka kuvvetle ilişki içindedir, çünkü üstün etkileri tahakküm etkileridir ama basit imha etme etkileri değildir. Kuvvetin şiddete indirgenemezliği bundandır; şiddet bir formu imha etmek, bir ilişkiyi çözmekten ibarettir. Şiddet kavramı kuvveti belirli bir varlık ya da nesnenin üzerinde uyguladığı biçimiyle tasavvur eder. Kuvveti şiddete indirgemek, türemiş olanı ya da gerçek ilişkinin gölgesini kökensel olarak almaktır. Bu durumda kuvvetin öncelikle kendini başka bir kuvvet üzerinde uyguladığı görülmemekle kalmaz, duygu fenomenini yani bir başka kuvvet üzerinde onu imha etmekten ziyade ona bir hareket yaptırmak için kendini uygulayan kuvveti anlama olanağından da olunur. Kuşkusuz söz konusu olan bir ''zorlanmış harekettir'' ki bir itaat ya da tabiyete işaret eder, zira istemli bir duygu fikri çelişkili bir fikir olurdu; ama yine de imhayla açıklanmayan olumlu bir etkidir. Yine kuşkusuz bu hareket başka hareketleri sıfırlamaktadır, eski formla bağdaşmaz bir yeni form dayatmaktadır; ama bu tam da şiddetin ''kuvvetin bir eşzamanlısı ya da sonucu olduğu, ama kurucusu olmadığı''nın işaretidir. O halde Deleuze kuvvetin şiddetle hiç alakası olmadığını değil, özsel olarak bir ilişkinin kurulması olan kuvvetin yalnızca şiddetin olumsuz ilişkisiyle tanımlanamayacağını söylemektedir. (Zourabichvili, 2008)

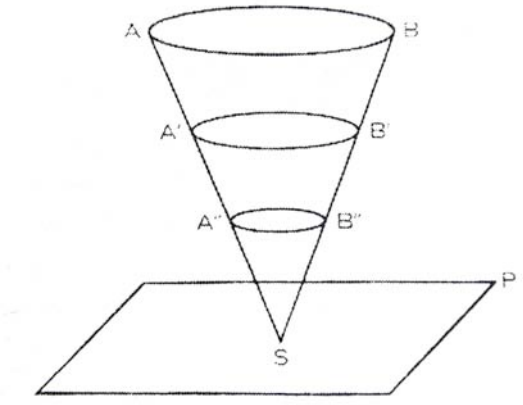
Öyleyse olumlu bir şiddet şeylerin bir başka şeyi etkilemek ve ondan etkilenebilmek için zorunlu olarak içerdikleri güçtür. Güneş, insan onu teninde duyduğu sürece şiddetlidir; güneş ile ten belli bir ilişki içine girmişlerdir. Bir bina beni etkiliyor, ben de bir takım duygu ve düşüncelerin harekete geçmesini sağlıyorsa şiddetlidir. Böylesi bir şiddetin dönüştürücü gücü, yaşamsal atılımı körüklemesi bakımından zorunludur. Şiddet içermeyen bir kuvvet etkisizdir, dolayısıyla başka bir kuvvetle ilişki kurması mümkün olamaz. Nitekim virtüel de ancak yeterli bir şiddete maruz kaldığında edimselleşebilir. İnsan dağa kol gücüyle gerekli şiddeti uygulayabildiği için dağdan bir mağara edimselleşebilmektedir. Bu anlamda edimselleşme kaçınılmaz olarak yıkıcıdır; ama Zourabichvili'nin ifade ettiği gibi imhayla açıklanamayacak olumlu bir yıkıcılıktır bu. ''Çünkü kuvvetin özü, diğer kuvvetlerle ilişki içinde olmaktır ve o bu ilişkide, kendi özünü ya da niteliğini elde eder'' (Deleuze, 2010b). Dolayısıyla dağın mağara olarak aldığı yeni form, yargılamanın değil, değerlendirmenin ve dönüştürmenin neticesindeki niteliksel farktır. Peki kökünü olumsuzluktan alan imha edici şiddet nedir ve ne yapar? Bu bağlamda Bülent Tanju (2007) yıkımlardan şu şekilde bahsetmektedir:

> Yapıntıların dünya üzerinde geçirdikleri sürenin kısalması, bu yapıntıları da içeren dünya ile ilişkisi içinde oluşan ve dönüşen öznelerin tikel belleklerinde biriken farklanma-farklılaşma potansiyelinin yitirilmesi anlamına gelir. O potansiyel olmadan yeni bir hikaye anlatmak ise olanaksızdır. Bir kez daha tekrarlamak pahasına anlatılmak istenen şey (...) nesnelerle birlikte yaşamanın, hem onları dönüştürmek hem de onlar tarafından dönüştürülmek anlamına geldiğidir, ki bu da yaratmak anlamına gelir (...) dönüştürülecek bir maddenin kalmaması, basitçe yeni ve farklı olma potansiyeli anlamında geleceğin de kalmaması anlamına gelir. Maddenin yayılımını sürekli yıkım ve imha yoluyla bütünselleştirilme arzusu, farklanma-farklılaşma için gerekli ilk şart olan süreyi yok ederek, nitelik bakımından yeni ve farklı olanı yaratmayı olanaksız kılar.

Öyleyse buradan yıkmaya ilişkin başlıca şu iki sonuç çıkarılabilir: Maddenin kalmaması ve bu durumun insanın belleğine olan etkisi. Maddenin sonlanmasının ne anlama geldiğini izah etmek önemlidir; nitekim yıkılan bir yapının yerine yapılacak yenisi ile bu açığın telafi edildiği düşünülebilir. Burada yaygın olan kanı, dönüşümün birbirinden ayrı iki ya da daha çok varlık arasında gerçekleştiği yönündedir. Halbuki Bergson'a bakıldığında onun dönüşümü, bir varlığın kendinde meydana gelen dönüşmeler olarak ortaya koyduğu görülmekteydi. Üstelik bu durum iki varlığın birbirinden farkının da koşulunu oluşturmaktadır. Hatta Bergson, evrendeki her şeyin ''tek bir Süre''den farklanarak oluştuğunu söylemektedir: ''Süre, madde ve yaşam

olarak bölünür; yaşam, bitki ve hayvan olarak bölünür... Her bölünme, bir-arada-olanın açılması, Varlığın virtüel birliğinin farklarla dolu bir çokluk yönünde edimselleşmesidir'' (Yücefer, 2010a). Bu bağlamda herhangi bir maddenin ortadan kaldırılmasının zamanda, o ''tek Süre''de kalıcı bir süreksizleşmeye neden olduğu söylenebilir. Söz konusu süreksizleşme, edimselin bir süreksizlik olarak meydana gelişiyle aynı şey değildir. Çünkü madde süreksizleşirken (edimselleşirken), virtüelin varlığını ortadan kaldırmaz, aksine onu çoğaltır, dönüştürür ve bu yolla tekrar sürekliliğe dahil olur. Oysa madde (edimsel) yok edilirken onun kendi süresi (virtüeli) de yok edildiği gibi, her bir tikel sürenin bağlı bulunduğu o tek Süre de yok edilmektedir. Dağ örneğine dönersek, yıkım dağın toptan ateşe verilmesine benzetilebilir. Halbuki dağda açılan bir kovuk, dağı eksiltmez; onun dönüştürülmesidir, potansiyelinin o ya da bu şekilde edimselleştirilmesidir.

Virtüel, bitimsiz bir malzemedir; çünkü edimselleşen virtüelin bütünü değildir. Dolayısıyla varlıkta hep potansiyel olarak kalan bir yığın vardır. Öte yandan virtüel, her edimselleşmede birikmekte ve artamaktadır. Bergson süre kavramını açıklamak için koni imgesine başvurur (Şekil 5.6). Şimdi, koninin dar ağızı, geçmişin en sıkışmış halidir; ve her şimdi geçtikçe koni tabanından genişlemektedir; geçmiş genişlemektedir (Deleuze, 2010a). ''Yeni şimdinin, yerine geçtiği şimdiye nazaran daima ''fazladan bir boyut'' içerdiği ve şimdilerin ardışıklığının koşulunun ''boyutların sürekli olarak artması'' olduğu fark edilir. Demek ki önce ile sonrası arasında bir etki artırımı (potentialisation) vardır''(Zourabichvili, 2008). İşte bu bakımdan sürenin sürmesi hep bir potansiyel-virtüel artışı olarak devam edecektir. Ve yine bu bakımdan maddenin sonlanması, artma eğiliminde olan bu potansiyelin arkasının da kesilmesi demektir.



Şekil 5.6 : Sürede şimdi ve gelecek ilişkisi (Deleuze, 2010a).

Dönüşüme ilişkin bir diğer parametre insanla maddenin sürelerinin birbirleriyle ve karşılıklı olarak biçimlenmeleridir. Nitekim virtüel kendi kendine birikemez; bunun için edimselleştirici bir kuvvete gereksinir. Varlıktaki potansiyeli gerçekleştirecek olan insandır. Bu potansiyeli bir kez olsun deneyimlemek, mesela dağı taşı sadece yontmak bile, insanı onunla daha neler yapılabileceği konusunda heveslendirir, harekete geçirir. İ nsanın maddeyi dönüştürmesi maddenin süresini genişletirken insan kendisi de dönüşmektedir. Bu dönüşüm, insanın kendi süresinin de artması anlamına gelir. Farkındaysak bu ölçülebilir bir zaman değildir. Yaşımız aynıdır, yaşlanmamışızdır ama çoğalmışızdır. Çünkü çoğalan süremizdeki boyutlardır; belleğimizdir. Şimdi yıkımların neden bellek üzerinde gerçekleştirilen bir operasyon da olduğu anlaşılabilir.

Ne bellek ne de geçmiş birer donuk anılar konteyneri olarak düşünülmelidir. Aksine, ‘‘belleğimiz geçmişin girdapsı ve değişken bir kaydıdır’’ (Williams, 2005). Geçmiş sonsuz bir malzemedir, bellek ise bu malzemeyi kullanır. Her kullanışı bir yeniliktir; ‘‘tüm güncel tanımlamaların ötesine uzanan yeniliğin koşulu, edimsel yenilikler ve yaratımların her ifade edilişinde farklı konfigürasyonlarla geri dönen virtüel yoğunlukların ve fikirlerin alanıdır’’ (Williams, 2005). Bu durumda yaratıcı yıkmanın bellekle olan ilişkisi açısından ele alınması gerekmektedir. Bunun için tezin dördüncü bölümünde yer verilen mezbaha-müze örneğine geri dönülecek ve mesele onun üzerinden açımlanacaktır.

Şeylerden kökten kurtulma ihtiyacının bir tür saflaşma ihtiyacından ileri geldiği ifade edilmişti. Bu anlamda yıkma, fiziksel dokudaki sıkışmaya bir çözüm oluşturmaktan çok daha karmaşık bir olgudur. Çoğu zaman yapıları ortadan kaldırmak, onların çağrıştırdığı, hatırlattığı anılardan, temsil ettikleri düşünülen değerlerden ya da içinde yer alan faaliyetlerden kurtulmayla içiçedir. Bu durumda yıkma iki aşamada cereyan eder. Fiziksel yıkımın ardından, yapının imgesini de ortadan kaldıracak zihinsel bir yıkım söz konusudur. Mezbaha ve Müze örneği yaratıcı yıkmanın bu boyutunu oldukça açık bir biçimde ortaya seriyordu (Şekil 5.7). Hatırlanırsa, insanlar, dini vazifeleri gereği doğal karşıladıkları kurban verme ritüelinin bir gün kutsallığının uçup gitmesiyle geriye kalan kanın benliklerinde yarattığı dehşeti kovmanın, bu deneyimi unutmanın ve temizlenmenin peşindeydiler. Bu süreçte mezbahaların lanetlenerek kapatılması sadece bir ilk çare olabilmiştir. Nitekim yıkma/dışlama suretiyle temizlenme ritüelinde fiziksel yıkımlar, tinsel bir arınma ile

pekiştirilmedikçe yetersiz kalmaktadır. Müzenin, bu süreci tamamlamada anlam bulduğu söylenebilir. Öyle görünüyor ki müzenin görevi bir zamanlar mezbahanın ruhlarda doldurduğu manevi boşluğu doldurmak olduğu (Hollier, 1992) kadar yıkımın fiziki çevrede yarattığı boşluğu doldurarak bu yok ediş hikayesinin üstünü de örtmektir. Müzenin bu ikili işlevi, yaratıcı yıkmanın ikircikli yönünü açığa vurması açısından özel olarak değerlendirilmeyi hak etmektedir. Burada artık müzenin inşası kendi içinde bir amaç olarak görülemez; çünkü müze de bir başka amaca hizmet ediyordur; o, yıkma ile beraber tüm bu temizlenme ritüelin bir parçası, aracıdır. Bu durumda yaratıcı yıkmanın kendi içinde bir anlam ya da amaç taşımadığı, bütünüyle bir efsanenin, aşkın isteklerin, beyhude amaçların temsil aracı olarak gerçekleştirildiği ortaya çıkmaktadır. Bu çıkarımlarla birlikte Müzeyi ‘‘boşluk dolduruculuk’’ nezlinde değerlendirmeye geçilebilir.



Şekil 5.7 : Yaratıcı yıkmanın müze - mezbaha üzerinden kavramsal açılımı.

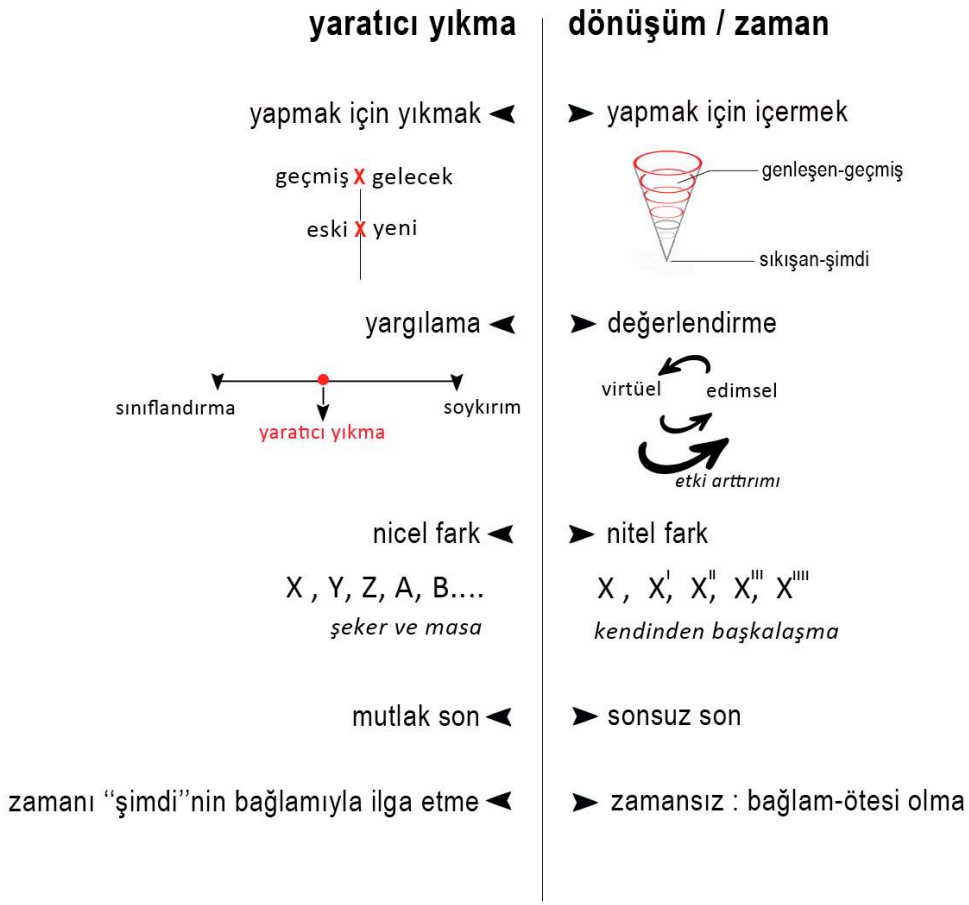
Huyssen (1999), müzenin tarihine bakıldığında, oluşumunun, modernleşme nedeniyle geleneklerin yitirileceğine ilişkin duyulan kaygıyla alakalı olduğunu söyler. ‘‘On sekizinci yüzyıldan beri tarihin ve kültürün ivme kazanması sanat akımları da dahil olmak üzere giderek daha çok sayıda nesneyle olguyu daha büyük bir hızla eski hale getirdiğinden, müze modernleşmenin tahribatına uğramış şeyleri toplayan, yok olmaktan kurtaran ve muhafaza eden paradigmatik kurum olarak ortaya çıkmıştır’’ (Huyssen,1999). Öyleyse müzenin, kollektif kimliğin ve belleğin arşivlenmesi yoluyla toplumun zaman bilincinin sürekliliğini sağlamaya çalıştığı

söylenebilir. Müze, ruhlardaki yoksunluğu insana kim ve nereye ait olduğunu göstererek doldurmaktadır. Bu durumda ortaya ironik bir tablo çıkmaktadır. Ne de olsa müzenin öncülü mezbahadır. Öyleyse müze, modern zamanlardan önceki mezbahalar dünyasının değerlerini mi kurtarmaya çalışmaktadır? Tam da ondan kaçarken lanetlediği bu dünyaya geri kucak açtığı düşünülebilir mi? Berman'ın çokca dem vurduğu, modernliğe özgü bir çelişki değil midir bu tam da? Aksi takdirde şarampole yuvarlanması an meselesi olan bu keskin virajı modernlik, kurtulmak şartıyla kurtardığı değerlerle alır. Bataille'nin dikkat çektiği üzere bırakılanlar ağır ve şiddetli olanlar, kurtarılanlar ise hafiflerdir (Hollier, 1992'de atıfta bulunulduğu gibi). Müzeyi toplumsal belleğe ilişkin bir metafor olarak kullanırsak bu durumda belleğin bir takım gerçekleri özellikle unutmaya meylettiği söylenebilir. Müze, insana kendisini sadece yüceltilmiş iyi ve hafif yönleriyle tanıtmakta, boşluğu bu şekilde doldurmaktadır. Fakat yola böyle devam etmek nereye kadar mümkündür? Yaşam, iyi ve kötünün; sert ve hafifin; yüce ve alçağın ayrımında seyretildikçe bellek de yitmektedir.

Kaldı ki, kötü, kirli, olumsuz her şeyin -mezbahanın- dehşetini dindirmek için yaşananları başka bir dünyaya mal ederek, anısını da o dünyada bırakarak yola hiç yaşanmamışcasına devam etmenin neden olduğu yoksunluk, dindirilebilmek için dönüp dolaşıp bir efsaneyi şahlandıracaktır. Bununla ilişkili olarak 20. yüzyılda makinenin bir yenilik olarak yüceltilmesi savaşın ve toplumsal kargaşasının yol açtığı acıları hünerli ve kalıcı bir biçimde telafi edeceği inancıyla ilişkiliydi. Makinenin potansiyeli bu beklenti çerçevesinde harcandığı sürece onun da yeni acılara ve totaliter biçimlere yol açması kaçınılmazdı.

Müzenin fiziksel boşluğu doldurma süreci de bellekle ilişkilidir. Süblimleşme arzusu, kirlenmeden ve hiçbir atık üretmeden gerçekleştirilecek bir tüketme ihtiyacına dayandığı için yaşadığı kaybı imleyecek herhangi bir belirtiye yer vermez (Hollier, 1992). Yapmak için yıkmak, zihinsel izi silebilmek adına fiziksel izi de ortadan kaldırmanın bir yoludur. Öte yandan fiziksel izleri yok etmenin de varlıkların, değersizleştirici söylemler yoluyla önemsenmemeye ve unutulmaya terk edilmelerinden geçtiğini belirtmek gerekir. Müze her kapıda iz silmeye çıkmaktadır; yaratıcı yıkma her kertede fiziksel izleri olduğu kadar bellekteki izleri de silmek demektir. Artık bu noktada yaratıcı yıkmanın, bir dönüşüm yolu olmakla bağlarının iyice koptuğu söylenebilir (Şekil 5.8).

Bununla ilişkili olarak Avrupa tarihinde kent meydanlarının hikayesi ilginç görünmektedir. Picon (2008), Batılı ülkelerin kamusal alana ilişkin kurgularında çokça Antik çağdaki agora ve forum imgelerine başvurarak, onları toplumsal uyum ve huzur timsali olarak yücelttiklerini anlatır. Halbuki işin arka yüzünde iktidarın militarist gövde gösterisinin başlıca mekanı olarak kullanılan bu gibi meydanlar şiddetin de mekanıdırlar. Picon'un dikkat çektiği meydanın bu muğlaklığıdır. Hollier (1992) ise, zamanında idam sahnesi olarak kullanılan meydanların 19. yüzyılda dönüştürülmeleri söz konusu olduğunda ortaya çıkan bir ikileme işaret etmektedir. Hollier, meydana ilişkin yeni tasavvurların, meydanın geçmişteki rolünü bütünüyle unutmanın neşesi ile hatırlamanın kefareti arasında gerildiğinden bahseder.



Şekil 5.8 : Yaratıcı yıkmanın zaman ve dönüşümle karşılaştırılmasına ilişkin kavramsal anlatım.

Bu ikilem, mutluluğun toptan bir unutma ile mümkün olduğunu varsayarken sürekli bir hatırlamanın ise çileci bir yaşama çıktığı inancından doğmaktadır. Halbuki meydanın geçmiş süreçteki muğlaklığı giderilse bile, gelecekte yaşanabilecek başka bir olayla mutlaklığın kırılmayacağını unutma garanti edemez. Meydan gibi hiçbir

şey ne bütünüyle huzur doludur ne acı; ne hep iyidir ne de kötü. Yaşamı olumlamak, içinden kötüyü, çirkini, pisliği ayıklayıp sadece geri kalan olumlu veçheleri olumlamak değildir. Olumlamak, Nietzsche ve Marx'ın modernleşmeden feyzalırken ona karşı eleştirelliği bir an olsun bırakmamaları gibi acı ve zorluğu sevinçle birleştirebilmektir.

Yaşamda bir ilke varsa şayet o da, Rilke'nin (2010) söylediği gibi, yaşanan ve mevcudiyet bulan hiçbir şeyin geri çevrilemezliği olmalıdır.[7] Öyleyse yok saymak, yaşanmadığı bir ana geri götürmez. Olan olmuştur. Dolayısıyla hayatın olumsuzluklarıyla baş etmenin yolu şiddetli görüneni yok sayarak geleceğe ilişkin sahte bir mutluluk hayaline yaslanmakla mümkün olmaz. Ama bir yol vardır: bir şey geri çevrilemezse de, dönüştürülebilirdir. Geleceği olumlu bir deneyime dönüştürebilmenin tek yolu, geçmişin şiddetli anısına sahip çıkmaktır. Bergson, anının bir temsil olmadığını söylerken, anımsamakla geçmiş acıları canlandırmaktan ya da süreci birebir baştan yaşamaktan bahsetmez. Gerçek bir anımsayış anıdan geleceğe dair bir pay çıkarabilmektir. Bunun için geçmişle yüzleşebilmek gerekir.

Şiddetin asıl kaynağı şeyleri dönüştürmek yerine geri çevirme yönündeki beyhude uğraşıdır. O nedenle yıkımlarla, dışlamalarla geçmişi ve belleği cılızlaştırmak yerine onu farklı anlamlar almaya açmalıdır. Her edimselleşme geleceğe açıldığı kadar, her defasında geçmişi ve onunla birlikte özneleri de yenilediğinden yıkmak şartıyla gerçekleştirilen bir yapmanın, insanın elinden aldığı işte bu dönüştürdükçe kendisini çoğaltma fırsatıdır.

5.3 Ara Sonuç

Tüm mevzuyu toparlamak adına tekrar da olsa bir özet yapmak gerekmektedir. Dönüştürme bir tür yapma biçimidir. Aslında yapmanın ve kurmanın bir dönüşüm ve dönüştürme olduğu iddia edilebilir. Bergson ve Deleuze'ün bu kavrama bu anlamda kattıkları çok şey vardır. Yaratmadan bahsederler. Yaratımdan, dönüşümden ve yenilikten. Deleuze için bunların her birinin aynı şey olduğunu söylemek yanlış

[7] Rilke, ''Duino Ağıtları'' adlı şiir dizisinde yazmış olduğu ''Dokuzuncu Ağıt'' şiirinin bir bölümünde şöyle söylemektedir: ''Ama burada olmak çok şey olduğu için ve görünürde bize muhtaç olduğu için tüm buradakiler, o kaybolup gidenler, *bir* tuhaf bel bağlayanlar bize. Bize, en çok kaybolanlara. *Bir* sefer her biri, yalnız *bir* sefer. *Bir* sefer ve artık-yok. Biz de *bir* sefer. Bir daha hiç. Ama bu *bir* seferlik olmaktan, yalnız *bir* sefer olsa bile: *yeryüzülü* olmuş olmaktan, dönüş yok gibi görünüyor''(Rilke, 2010).

olmaz. Çünkü yenilik bir farklılıktan ziyade bir farklılaşmadır: ‘‘Bergson, Platoncu başkalık kavramının yerine Aristotelesçi bir kavramı, başkalaşma kavramını geçirir ve başkalaşmayı tözün kendisi haline getirir. Varlık başkalaşmadır, başkalaşma tözdür. Bergson’un süre olarak adlandırdığı şey tam da budur’’ (Deleuze, 2009). Bu bize ne söylemektedir? İlk kertede önemli olanın bir başkasından farklı oluşumuz değil, kendimizden farkılılaşabilmemizdir. Çünkü sadece farklar olarak kalmak her varlığın kendisinde sabitlendiği anlamına gelir. Ortamda toplam iki fark varsa, bu mütemadiyen böyle kalacak demektir. Halbuki hayatın çeşitlenmeye, çoğalmaya devam edebilmesi için gerekli olan, varlıkların kendi farklılaşma süreçlerine devam edebilmeleridir. Oysa ki yeni bir durum/yapı yapmak için bir başkasını yıktığımızda, ortamdan bir farkı kaldırmak koşuluyla bir başka farkı eklemiş oluruz. O halde, yaratıcı yıkmanın bir dönüşüm olduğunu söylemek, dönüşümün başkalaşma olmadığını söylemektir. Fakat yaratıcı yıkmanın sadece dönüştürme olmadığını söylemek de yeterli değildir. Bunun yanında yaşamı yargılayıcı tutumunu, belleğin ve yaşamın farklanma kapasitesinde yol açtığı kuraklığın mesulu olarak ortaya koyabilmek önemlidir. O nedenle bu tezde yaşamın neyin karşısında yargılandığı, neden yıkıma başvurulduğu ve yıkmanın nasıl yapmaya koşullandırıldığının cevapları araştırılmıştır. Ortaya çıkan sonuç, düzen ve homojenleşme projesi için varolanı mutlak bir olumsuzlama ve yetersizlik söylemine tabi tutan bir yargılamadır.

Bu çalışma esnasında görüldü ki homojenleşme projesi, ‘‘ötekine’’ duyulan, tahammülsüzlükten ileri gelmektedir. Onun farklılığı, olmak istemediğimiz bir farklılıktır; onu, onun gibi olmamak için ötekileştiririz. Bu nedenle onu ve kendimizi karşıtlıklar halinde düzenleriz. Sınıflandırmalar herhangi bir karışmayı ve belirsizleşmeyi engellemenin bir yoludur. Çünkü aslında kabul edemediğimiz kendi melezliğimizdir, en az ‘‘öteki’’ kadar şiddetli oluşumuzdur. Bauman’a göre (2003), dışlayıcı tavır ancak farklılıklara hoşgörülü olmaya başlandığı anda son bulabilir:

> Mevcut biçimler tahliye edilmeden de yeni biçimler için yer açılabilir; dolayısıyla da, yıkım retorik ve pratiğinin en önemli gerekçesi, geçmişteki inandırıcılığının çoğunu yitirir. (Devrimsel yeniliğin romantik kahramanlığının da aynı akıbete uğradığını ekleyebiliriz. Devrimler, yalnızca farklılık deneyiminin hoşgörülemezliği durumunda çekicidir. Göreceliğin kabulü ve müphemlikle uzlaşma, radikal ve yoğunlaştırılmış değişimin cazibesini bitirir. Yenilik stratejisi, yalnızca yeniliğin başka bir şeyin yerine ikamesi durumunda bir yıkım stratejisi gerektirir).

İster sermayenin ister ideolojilerin dayattığı yenilikler olsun, yaratıcı yıkma bir dönüşüm değil, yeni ile eskinin stratejik ikame edilişidir. Bu ikamenin toplumsal fayda ya da sömürgecilikte olduğu gibi bilinçli bir sömürme için yapılmış olması hiç fark etmez. Nihayetinde hep bir şey kasıtlı olarak dışlanıyordur. Halbuki Deleuze ve Bergson'da dönüşüm dışlamalarla değil içermelerle gerçekleşir. Geçmiş şimdiyi içerdiği için, orada bir dönüşüm gerçekleşebilir ve şimdi edimselleşebilir. Modernliğin geçmiş ile gelecek; gelenek ile modern; eski ile yeni arasındaki gerilimi birinden yüz çevirerek aşmaya çalışma serüveni hep bir temsil yanılgısına saplanmıştı. Halbuki Deleuze'ün sunduğu perspektifte (edimsel) gelecek/modern/yeni ancak (virtüeli) geçmiş/gelenek/eski ile olan derinlikli etkileşiminden türeyebilmektedir. Bu bakımdan mimarlık da kendi virtüeli ile ilişkide olmalıdır. Peki mimarlık için virtüel ne olabilir? Yaşamdaki hemen her şeyin, (mimarlıkta) geçmiş deneyimlerin, tüm yapılı çevrenin bundan sonra yapılacaklar için virtüel bir zemin teşkil ettiği söylenebilir. Sadece yapılar değil, kent yaşantısında cereyan eden tüm ilişkiler ağına dahil en küçük, en muğlak durum dahi mimarlığın belleğinin kapsamındadır. Bir zamanlar mimarlık olarak görülmeyen çadır gibi göçebe formlar ya da gecekondular bugün için mimarlık ürünü olarak dikkate alınmaya başlanmıştır. Bu gelişme önemlidir; çünkü her biri yaşamdaki farklı süreçlerden doğmuş tikel yenilikler olarak, mimarlık için farklı koşulları yeni durumlara dönüştürmek üzere yeni bir deneyim sunmaktadır. Öyleyse bugünün yapılı çevresine ya da geçmişin örneklerine bakarken hangisi olursa olsun her birinin mimarlık için nasıl virtüel bir kaynak oluşturabileceği yönünde düşünülmelidir. Bu, geçmişin edimselleşmesidir. Fakat yapmak için yıktığımız sürece bu kaynağın içeriğinden eksilterek, mimarlığı daha küçük bir havuzun içinde tahayyül etmek durumunda kalıyoruz demektir.

6. SONUÇ

Bu çalışmanın asıl niyeti, mimarlıkta yapmak için yıktığımızda nasıl bir yelpazede yer aldığımıza ve sonuçlarının neler olabileceğine dikkat çekmektir. Biliyoruz ki bu yelpaze bir ucunda varlıkların farklanma potansiyelini tanımamak iken, bir diğer uçta faşizme kadar uzanmaktadır. Yaratıcı yıkmada yapılar yıprandıkları ya da onarıma cevap vermedikleri için yıkılmaz. Yenilik stratejisince bilinçli bir biçimde yıpratılırlar. Değersizleştirme ve yüceltme mekanizmaları ideolojik değerler, öznel tercihler ya da sermaye için işletilir.

Bir şeyi değerlendirmeme hakkımız vardır. Bir giysiyi giymekten, biriyle arkadaşlık etmekten, bir mekana gitmekten vazgeçebiliriz. Ama bizim faydalanmadığımız bir şeyden bir başkasının faydalanmasını engelleyebilir miyiz? Amiyane bir dilde söylemek gerekirse ötenazi hakkımız vardır; fakat bir başkasının hayatını sonlandırmak kendi adımıza verdiğimiz bir karardan farklıdır. Fakat söz konusu ‘‘cansız’’ varlıklar olduğunda onlar, bir başkası yerine kolay kolay koyulmazlar. Oysa yapılar hem toplumsal üretimin bir parçası olarak bir başkasıdır hem de onların da kendi süreleri vardır.

> (...) Bergson’un ünlü ifadesi ‘‘şekerin erimesini beklemek zorundayım’’, bağlamın hissettirdiğinden çok daha geniş bir anlama sahiptir. Bu ifadenin anlamı şudur: Benim kendi sürem, örneğin beklentilerimden doğan sabırsızlık içinde onu yaşadığım haliyle, başka ritimlere sahip, benimkinden doğa bakımından farklı başka sürelerin farkına varmamı sağlar. (Deleuze, 2010a)

Bu durumda başka süreleri tanımamakla insan, ‘‘tek bir Süre’’den türeyerek oluşan tüm diğer varlıklar karşısında kendine biçtiği bir efendi rolünü olumluyor demektir. Efendi insan bir başka süreyi kendi süresine tabi kılar. Yapan kendisi olduğu için, yıkmaya da muktedir olduğunu düşünmektedir. Aslında kendisine tanıdığı bu güç, paradoksal biçimde kendisini de tüketmeye dönmektedir. Bu noktada Berman’ın (2009) Faust’a ilişkin belirttiği can alıcı bir nokta vardır:

> İronik olan, geliştiricinin bir kez modern öncesi dünyayı yıktığında dünyada varolma nedenini de ortadan kaldırmasıdır. Bütünüyle modern bir toplumda modernleşme trajedisi –

> trajik kahramanıyla birlikte- sona erer. Geliştirici bir kez tüm engelleri ortadan kaldırdıktan sonra kendisi de yolu tıkamaya başlar ve onun da gitmesi gerekir.

Öte yandan eylemlerin maddi ortamdaki boyutlarının zihinsel süreçlerle bağlantısı, yıkımların etkilerinin doğrudan öznel ve toplumsal bellek üzerinde potansiyel bir azalma olarak görülmesine neden olur. Yaratıcı yıkmanın boyutları geniştir; yapılar dışlanmakla kalmaz, toplumsal kesimler dışlanır, faaliyetler dışlanır, duygular dışlanır. Dolayısıyla yıkma, insanın kendisinde bir çoraklaşmaya dönüşmektedir.

Tez kapsamında yaratıcı yıkmanın dönüşüm ekseninde değerlendirilmesini iyi ve kötü üzerine radikal bir düşünme denemesi ile tamamlamak anlamlı olacaktır. Söz konusu deneme, Nietzsche'nin önerdiği ilginç ve basit bir testtir. Deleuze (2008) akademide verdiği derslerin birinde öğrencilerine bu yöntemi şu şekilde aktarmaktadır:

> Yalnızca kendi kafanızda yapabileceğiniz şu testi yapın. Sonsuz kere yapabileceğinizi görüyor musunuz? Bu iyi bir ölçüttür. Gördüğünüz gibi, bu varoluş kipi ölçütüdür. Yaptığımı, söylediğimi bir varoluş kipi haline getirebilir miyim? Hayırsa çirkindir, kötüdür, pistir. Getirebiliyorsam, öyleyse evet. Görüyorsunuz, her şey değişiyor, bu ahlak değil. Hangi anlamda? Mesela bir alkoliğe şöyle diyorum: İçmeyi seviyor musun? İçmek mi istiyorsun? Tamam, çok iyi. İçeceksen öyle iç ki, her içtiğinde içmeye sonsuz kere tekrar tekrar içmeye hazır ol. Tabii ki senin ritmine göre. İttirmek gerekmiyor (...) İçki içen alkoliğe gelince; son bir defa, bu son kadeh. Bir daha, bir kez daha. Bu kötü bir varoluş kipi. Bir şey yapıyorsanız, aynı şeyi bir milyon kere daha yapacakmışsınız gibi yapın. Eğer böyle yapamayacaksanız, o zaman başka bir şey yapın. İşleyebilir işlemeyebilir (…) Bunlar hakikat meselesi değil, bunlar dokunabilecekleri şeylere dokunuyor, yaşama pratiğiyle ilgili bunlar.

Bu testin yaratıcı yıkma için sonuçlarına bakmak ''yapmak için yıkma''nın hangi nedenlerden ötürü eylemin niteliği olarak ''dönüşüm''den ayrıldığını ortaya koymaya yarayabilir. İşleyebilir, işlemeyebilir...Sonsuz kere yıkılabilir mi? Sonsuz kere yıkmaya girişildiğinde bir yerden sonra yıkacak bir madde kalmaz ve dolayısıyla yıkmaya, yani eyleme devam edilemez. Örneğin sonsuz kere yürünebilir. Yürümekle her yer arşınlanmış olsa bile bir kez daha farklı bir güzergah çizerek yürünebilir. Ama sonsuz kere yıkılamaz. Çünkü diğer taraftan da, sonsuz kere yıkma nihayetinde öz-yıkıma döndüğünden, eylemi gerçekleştirecek bir öznenin de ortadan kalkması demektir; özne yoksa eylem de yoktur. Ne madde kaldı ne özne; öyleyse yıkmak bir varoluş kipi olarak imhaya çıkan bir şiddete dönmektedir. Ama sonsuz kere değil de sadece bir kerecik yıkacaksanız zaten hiç böyle yapmayın diyor Deleuze; çünkü bu iyi bir varoluş kipi değildir.

Sonsuz kere ne yapılabilir? Sonsuz kere dönüştürülebilir. Sonsuz kere farklılaştırılabilir. Sonsuz kere yapılar toplumsal yaşantıya geri kazandırabilir. Yapmayı oluşa açtığımızda bu artık mutlak bir yapma değildir; sonsuz kere yapmak herhangi bir edimsel ‘‘son’’un iktidarına itibar etmemektir. Sonsuz kere yapmak sadece farkları çoğaltmak değil, farklanma kapasitesini de arttırmak demektir. Ve bununla birlikte sonsuz kere yapmak ‘‘sonsuz değerler’’ üretmek de değildir. Nitekim sonsuz olan, değerler değildir. Fakat değerlerin sonsuz kez tekrar-değerlendirilmesinden bahsedilebilir. Sonsuz olan varlık değil, varoluş tarzıdır, kiptir, eylemdir. Eylem ise varlığı yerinden, bağlamından çıkarmaktır, Deleuze’ün tabiriyle yurtsuzlaştırmaktır. Yurtsuzlaşma, bir ilk yurt tahayyülüne son vermektir. Böylece yıkmanın varlıktan yokluğa; yapmanın yokluktan varlığa çıkan mutlak formlarının yerine, dönüştürme suretiyle kopmalar ve birleşmelerle muğlak bir diyaloğun içinde yer alan bir yapma ve yıkma bulgulanabilir.

Tekrar ve son olarak ifade etmek gerekirse bu çalışmada amaç, sonsuz kez yapmak için yıkmanın sonuçlarının neler olabildiğine işaret edebilmekti. Bu işarete duyarlı olan, kendisine ilk başta bir kötülük etmiş olabilir. Nitekim hayalleri yıkılabilir, efendilik rolünden azledilmek kendisine ağır gelebilir ya da kendisini değerler boşluğu içerisinde bulabilir. Ama böylesi, kötülüğün bir ‘‘mutlak son’’ icraatı olmasından çok daha iyi bir varoluş kipidir.

KAYNAKLAR

Bauman, Z. (2003). *Modernlik ve Müphemlik*. Ayrıntı Yayınları, İstanbul, Türkiye.

Berman, M. (2009). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*. İletişim Yayınları, İstanbul, Türkiye.

Bois, Y.A. ve Krauss, R. E. (1997). *Formless*. Zone Books, New York, NY.

Bollerey, F. (2002). Innovation or 'Nothing New Under the Sun'. H. J. Henket, H. Heynen (Ed.), *Back From Utopia The Challenge of the Modern Movement* (Sf. 276-289). 010 Publishers, Rotterdam.

Bumin, T. (2010). *Tartışılan Modernlik: Descartes ve Spinoza.* Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Türkiye.

Colebrook, C. (2009). *Gilles Deleuze.* Doğu Batı Yayınları, Ankara, Türkiye.

Deleuze, G. (2008). *Spinoza Üzerine Onbir Ders*. Kabalcı Yayınevi, İstanbul, Türkiye.

Deleuze, G. (2009). Bergson, 1859-1942. D. Lapoujade (Ed.), *Issız Ada ve Diğer Metinler: Metinler ve Söyleşiler 1953-1974* (Sf. 35-51). Bağlam Yayınları, İstanbul, Türkiye.

Deleuze, G. (2010a). *Bergsonculuk*. Otonom Yayıncılık, İstanbul, Türkiye.

Deleuze, G. (2010b). *Nietzsche*. Otonom Yayıncılık, İstanbul, Türkiye.

Eisenman. P. (1998). The End of the Classical: The End of the Beginning, the End of the End. K. M. Hays (Ed.), *Architectural Theory Since 1968* (Sf. 522-538). The MIT Press, Cambridge, Massachusetts.

Frisby. D. (2008). Georg Simmel Mondernitenin İlk Sosyoloğu. G. Simmel, *Modern Kültürde Çatışma* (Sf.7-53). İletişim Yayınları, İstanbul, Türkiye.

Giddens, A. (2004). *Modernliğin Sonuçları*. Ayrıntı Yayınları, İstanbul, Türkiye.

Gökberk, M. (2000). *Felsefe Tarihi.* Remzi Kitabevi, İstanbul, Türkiye.

Grosz, E. (2001). *Architecture From Outside Essays On Virtual And Real Space*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts.

Hardt, M. ve Negri, A. (2008). *İmparatorluk.* Ayrıntı Yayınları, İstanbul, Türkiye.

Harries, K. (1982). Building and the Terror of Time. *Perspecta: The Yale Architectural Journal*, *19,* 59-69.

Harries, K. (2000). *The Ethical Function of Architecture,* The MIT Press, Cambridge, Massachusetts.

Harvey, D. (2006). *Postmodernliğin Durumu*. Metis, İstanbul, Türkiye.

Heidegger, M. (2008). *Düşüncenin Çağırdığı.* Say Yayınları, İstanbul, Türkiye.

Herscher, A. (2010). *Violence Taking Place: The Architecture of the Kosovo Conflict,* Stanford University Press, Stanford, California.

Hollier, D. (1992). *Against Architecture:The Writings of Georges Bataille*, The MIT Press, Massachusetts.

Huyssen, A. (1999). *Alacakaranlık Anıları: Bellek Yitimi Kültüründe Zamanı Belirlemek*. Metis, İstanbul, Türkiye.

Kahvecioğlu, H. (2010). Türkiye'de Son Dönem Kitlesel Konut Üretimi: Başarı İçin Nicelik Yeterli mi?. *Arredamento Mimarlık, 240,* 102-105.

Karatani, K. (2006). *Metafor Olarak Mimari.* Metis Yayınları, İstanbul, Türkiye.

Kirk, T. (2005). *The Architecture of Modern Italy Volume II:Visions of utopia 1900-Present.* Princeton Architectural Press, New York, NY.

Kruft, H.W. (1994). *A History of Architectural Theory: From Vitruvius to the Present*, Princeton Architectural Press, New York.

Kwinter, S. (2002). *Architectures of Time: Toward a Theroy of the Event in Modernist Culture*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts.

Le Corbusier. (2005). *Bir Mimarlığa Doğru.* Yapı Kredi Yayınları,İstanbul, Türkiye.

Lefebvre, H. (2002). Mekanın Üretilmesi'nden. *Mimar.ist, 6,* 25-33.

Lefebvre, H. (2009). *Sosyalist Dünya Görüşü Marksizim*, Yordam Kitap, İstanbul, Türkiye.

Lynton, N. (2009). *Modern Sanatın Öyküsü.* Remzi Kitabevi, İstanbul, Türkiye.

Magee, B. (2008). *Büyük Filozoflar: Platon'dan Wittgenstein'a Batı Felsefesi*, Paradigma Yayıncılık, İstanbul, Türkiye.

Marcussen, L. (2008). *The Architecture of Space - The Space of Architecture.* Arkitektens Forlag, Kobenhavn.

Nalbantoğlu, H.Ü. (2008). Nedir Mekan Dedikleri?, *Zaman-Mekan* (Sf. 88-105). Yem Yayın, İstanbul,Türkiye.

Picon, A. (2008). Architecture and Public Space Between Reassurance and Threat. *Journal of Architectural Education, 61*(3), 6 -12.

Rilke, R. M. (2010). *Duino Ağıtları* (S. R. Kıratlıoğlu, Çev.) Kırmızı Yayınları, İstanbul, Türkiye

Solà-Morales Rubió. I. (1998). Sömürgeleştirme, Şiddet, Direniş. H. Pamir (Ed.), *Any Seçmeler* (Sf. 46-53). Mimarlar Derneği Yayınları 3, Ankara, Türkiye.

Simmel, G. (2008). *Modern Kültürde Çatışma.* İletişim Yayınları, İstanbul, Türkiye.

Tanju, B. (2007). Asıl Yakan Temsiliyet. İ. B. Ayvaz (Ed), *İmkansız Değil Üstelik Gerekli: Küresel Savaş Çağında İyimserlik* (Sf. 90-105). İKSV/YKY, İstanbul, Türkiye.

Tanyeli, U. (2008). Mimarların Hafızası ve Yassıtılmış Geçmiş. *Zaman-Mekan* (Sf. 216-223). Yem Yayın, İstanbul,Türkiye.

Twain, M. (2011). *Adem ile Havva'nın Güncesi ve Seçme Öyküler.* Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Türkiye.

Yücefer, H. (2010a). Deleuze'ün Bergsonculuğuna Giriş. G. Deleuze, *Bergsonculuk*

(Sf.7-49). Otonom Yayıncılık, İstanbul, Türkiye.

Zourabichvili, F. (2008). *Deleuze:Bir Olay Felsefesi*. Bağlam Yayınları, İstanbul, Türkiye.

Williams, J. (2005). *The Transversal Thought of Gilles Deleuze: Encounters and Influences.* Clinamen Press, Manchester.

Deleuze, G. ve Parnet, C. (2002). *Dialogues II.* Alındığı tarih: 03.04.2012, adres: http://yasamisaretleri.blogspot.com/2009/07/virtuel-ve-edimsel-1-cevrilmemis-bir.html

Kolluoğlu, B. ve Candan, A. B., (2009). Kentsel Değişim Sürecinde Yer Değiştiren Yoksulluk. Alındığı tarih: 20.05.2012, adres: http://www.obarsiv.com/pdf/Kolluoglu_Bartu_NB.pdf

Marinetti, F.T. (1909) *The Futurist Manifesto.* Alındığı tarih: 15.04.2012, adres: http://cscs.umich.edu/~crshalizi/T4PM/futurist-manifesto.html

Url-1 <*http://teamdryeyes.wordpress.com/page/4/*>, alındığı tarih: 16.05.2012.

Url-2 <*http://www.cinema.de/bilder/faust-eine-deutsche-volkssage,1323392.html*>, alındığı tarih: 16.07.2012.

Url-3 <*http://www.wired.com/science/discoveries/news/2008/09/dayintech_0929*>, alındığı tarih: 16.07.2012.

Url-4 <*http://www.artchive.com/artchive/B/boccioni/soccer.jpg.html*>, alındığı tarih: 12.06.2012.

Url-5 <*http://dialectblog.com/2011/03/24/ncvs-and-canadian-accents/>,* alındığı tarih: 12.06.2012.

Url-6 <*http://utopies.skynetblogs.be/archive/2008/12/09/tony-garnier-1869-1948-la-cite-industrielle.html* > , alındığı tarih: 12.06.2012.

Url-7 <*http://www.fatih.bel.tr/bpi.asp?caid=631&cid=1155*>, alındığı tarih: 16.07.2012.

Url-8 <*http://www.habitants.org/news/image_galleries/sulukule_the_day_afte r_najla_osseiran_2009*>, alındığı tarih: 16.07.2012.

Url-9 <*http://sulukulegunlugu.blogspot.com/*>, alındığı tarih: 11.06.2012.

Url-10 <*http://kentseldonusum.info/index.php?option=com_content&view= article&id=7:nesliah-ve-hatice-sultan-sulukule-mahalleleri-yenileme-projesi&catid=4:kentsel-yenileme-alanlar&Itemid=23>,* alındığı tarih: 03.06.12.

Url-11 <*http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalEklerDetayV3& Date=&ArticleID=1074812&CategoryID=77* >, alındığı tarih: 03.06.2012.

Url-12 <http://v3.arkitera.com/news.php?action=displayNewsItem&ID=29132>, alındığı tarih: 02.05.2012.

Url-13 < *http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=232*>, alındığı tarih: 16.07.2012.

Url-14 <*http://v3.arkitera.com/spotlight.php?action=displaySpotlight&ID=1 71&year=2010&aID=2979&o=2974*>, alındığı tarih: 03.05.2012.

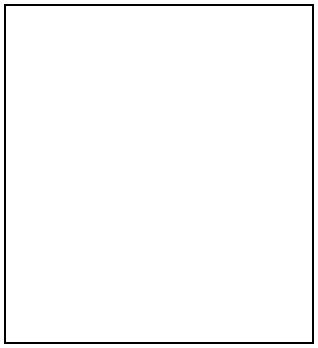
Url-15 <*http://web.sbu.edu/theology/bychkov/picasso_mandolin.html*>, alındığı tarih: 16.07.2012.

Url-16 <*http://www.dezeen.com/2012/05/28/cineteca-matadero-bychurtichagaquadra-salcedo/*>, alındığı tarih: 10.06.2012.

Vardar, N. (2012, Mart 11) Sulukule Ne Yana Düşer? Alındığı tarih: 02.05.2012, adres: http://bianet.org/bianet/bianet/136851-sulukule-ne-yana-duser

Yapmak. (t.y.). *Türk Dil Kurumu Büyük Türkçe Sözlük*. Alındığı tarih: 17.04.2012, adres: http://tdkterim.gov.tr/bts/

ÖZGEÇMİŞ



Ad Soyad: Beril Sezen

Doğum Yeri ve Tarihi: İstanbul, 1985

E-Posta: berilsezen@yahoo.com

Lisans: İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimarlık