

Botill

MODERNİZMİN
SINIRLARI
VE MİMARLIK
UĞUR TANYELİ

Sanat ve mimarlık tarihinin önceki dönemlerine gidildikçe çağ üsluplarını ve sanatsal davranışları kavramsal çerçeveler içine oturtmak kolaylaşıyor. Bunun anlamı şu: Geçmişte (Modern-öncesi dönemde) ortaya konmuş sanat ve mimarlık ürünleri belirli biçim ve ifade kalıplarına aidiyetleri açısından tanımlanabilirler. Böylesi tanımlar o yapılara ilişkin her anlamsal sorunu aydınlatmasa bile, ileride gerçekleştirilebilecek anlamsal çözümlerinin de içine oturabileceği genel açıklama bölgelerini belirlemeye yaramaktadır. Dolayısıyla, Klasik Yunan, Gotik, Barok ya da Klasik Osmanlı gibi "bölgeler" yalnızca mesleği tarihçilik olan ki-

şilerin değil, kimi temel sanat sorunlarını anlamaya çabalayan "olağan" bireylerin de kullanabileceği yalın kuramsal araçlardır. Modernizm bu tür kolaylıklar sağlayan bir açıklama bölgesi oluşturuyor. Bunun nedeniyse, çok sayıda farklı açıklama bölgesinin Modernizm'le ancak kısmen örtüşen bir alana kabaca denk düşmesi, ama onunla tam olarak çakışmamasıdır.

Sözkonusu örtüşmeme olgusu, "modern" sözcüğünün sözlük anlamının Modernizm'e neredeyse hiçbir biçimde teka-bül etmemesi gerçeğinden başlayarak pek çok noktada belirginleşmektedir. Geç 5. yüzyılda ortaya çıkan Latince "moder-

nus" terimi o dönemde "bugüne özgü" biçimindeki alışlagelmiş standart anlamının yanısıra, putatapar geçmişin karşısında yükselen güncel Hıristiyanlık gerçeğini de niteliyordu¹. Sonraki yüzyıllarda da modern sıfatı çok uzun bir süre boyunca bugün nitelediklerine benzer olgu ve nesnelere nitelemek amacıyla kullanılmamıştır. 17. yüzyıl Fransa'sındaki "Modernlerle Eskilerin Çatışması" (querelle des anciens et des modernes) diye adlandırılan kutuplaşma, kavramsal içeriği açısından çağdaş Modernizm'e uzaktan yakından benzemiyor. İki yüzyıl sonra da durum pek değişmiş değil: sözgelimi, Ruskin'in 1843'te yayımlanan "**Modern Painters**" adlı kitabında bugün Modern Resim diye bilinegelen sanatsal davranış biçimlerinden söz edilmiyor.

Yukarıdaki kullanımların tümünde "modern" terimi henüz Batı dilleri için geçerli bir sözlükçülük sorunu olmaktan öteye gitmiyor ve sözkonusu dilbilimsel-filolojik açıklama bölgesi Modernizm'in kavramsal içeriği hakkında pek az ipucunu barındırıyor. Modernizm'in etik, teknik, işlevsel "olağan" açıklamaları için de aynı sözcükler yinelenebilir. Geniş bir toplumsal ve insansal etkinlik alanını kuşatan terimler olarak "Modern" ve onun türevi "Modernizm" kapsamlı bir tariyografik olgular bütünü oluşturduklarından ötürü, yalın tanımlara indirgenebilen birer kavram olarak incelenemez, daha geniş ve sanatsal olmaktan çok, toplumbilimsel araştırmaların yapılmasını gerektirirler.

O halde Modernizm'e getirilecek açıklama, bir biçimlendirme anlayış ve tavrının yıkılıp yerine bir yenisinin konulmasından daha köklü bir değişimle yüz yüze bulunduğu gerçeğini kabul etmeyi gerektiriyor. Batı dünyasının Barok ve Rokoko'nun yıkılışından sonra yaşadığı sanat serüvenini bir üslupsal değişimler silsilesi olarak nitelemek olanaksız. Bunun böyle olmadığını Modernist ideolojiye iman etmiş ilk Modern Mimarlık tarih-



Modern Barcelona için plan denemesi (1859)

çileri de farketmişlerdi. Ne var ki, o güne dek tarih boyunca karşılaşmamış bir gerçeklikler dizisiyle yüzyüze olduklarını görünce, kaçınılmaz olanın gerçekleştiğini düşünmek yerine, doğal olarak, dünyanın sağlıksız bir yönelim gösterdiğini sanmış ve Modernizm'in ana amacının çağın hastalıklarını tedavi etmek olduğuna inanmışlardı. Ne var ki, onların bunalmı olarak gördükleri şey, bugün insanlık tarihinin bir dönemeci olarak nitelenmelidir yalnızca. Bu dönemec, Modernist ideologların düşündüğünün aksine, modernizm'in deva bulduğu bir dert olmaktan çok, Modernizm'i ve karşı çıktığı tarihselci akımları birlikte içeren üsluplar-ötesi dönemin doğuşu olarak da ele alınabilir.

Modernizm'i bir biçimlendirme ilkeleri dizgesi olarak yorumlama girişimi bir tarihsel süreci, adeta iç tutarlılığı olan tarih-dışı bir düşünce kategorisi olarak açıklamak anlamına gelmektedir. Oysa, ortada böylesi bir sistem yoktur ve Modernizm yalnız Modernist ideologların değil, C. Jencks gibi Karşı-Modernistler'in de savladığının aksine, belirli bir noktada billurlaşmış bir ilkeler bütünü olmayan (hatta devrimsel bile olmayan) bir tarihsel akıştan ibarettir. Dolayısıyla, Modernizm'i tartışmak sanatın ve mimarlığın genel tarihsel evrimi içinde onun konumlandığı alanın sınırlarını saptamayı ve bundan önce de sözkonusu sınırları belirlemek için kullanılacak bir referans noktasını bulmayı gerektiriyor. Gelenekselleşmiş Modernist historiyoğrafi bu noktayı kendi geliştirdiği savlar çerçevesinde aramıştır. Örneğin, Endüstri Devrimi'nin Modernizm'e başlangıç noktası olarak alınışının nedeni budur. Endüstrileşmenin mimarlığın tarihsel evriminde yadsınmaz oranda belirgin ve önemli bir dönüm noktası olduğu tartışılmaz bir gerçektir. Ama, mimarlığın "içsel" sorunlarının endüstrileşme gibi bir dış etmenle tatmin edici düzeyde aydınlatılmadığı da aynı derecede doğrudur.



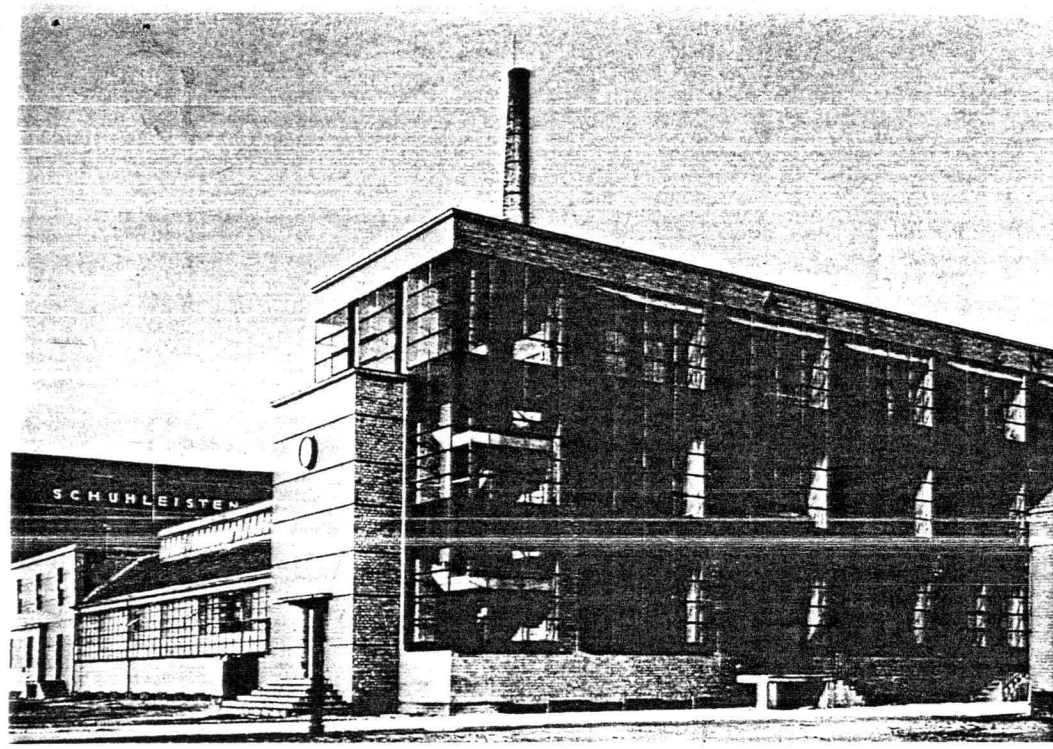
Mckintosh.

Mimarlık alanındaki değişimler mimarlığın kendi bilgi ve etkinlik alanı içinde anlamlandırılmalıdır.

Mimarlık dünyasındaki büyük dönemec, yalnızca sanatsal "praksis" in geçirdiği değişimin bir ürünü değil. Onu epistemolojik bir değişim, yani mimarlığın bilgi alanının yeniden biçimlenmesi eylemi olarak düşünmek gerekiyor. Şayet Modernizm "praksis" düzeyinde bir değişimden ibaret olsaydı, onun en ilkel Modernist tanımlarda dile getirilen biçimde, özgün olmayan tarihselci üsluplara karşı ortaya konmuş bir özgün biçimlendirme tavrı olduğunu kabul etmek gerekecekti. Oysa, "özgünlük", yani içinde var olduğu çağın gerçekleriyle tutarlılık gibi bir "pseudo-kriter" in doğrulayamadığı hiçbir çağ, üslup ya da akım mevcut değil. Sanat yapıtı adeta tanımı gereği olarak, varolabilmek için talep edilmek zorunda. Buysa, onu kaçınılmaz biçimde çağının "kendiliğinden" bir ürünü kılıyor. Bu "özgünlük" başka sanat ideolojileriyle bes-

lenmiş ya da başka paradigmalara yaslanan beğenilere uygun gelmeyebilir; ama, bu uygunsuzluğu onu ne yanlış, ne de doğru kılmaya yetmiyor. Demek ki, Modernizm'i, mimari praksisin yanlış (özgün olmayan) giderip doğruyu (özgünü) elde edecek biçimde ıslah edilmesi girişimi olarak nitelemek zordur.

Modernizm'in tanımı doğrunun yanlış karşısındaki savaşı biçiminde kurgulanmasa da, bu kutuplaşma kimi sorunları aydınlatmak açısından yararlı. Çünkü, mimari gerçeklikleri nitelemek için doğru ve yanlış kavramlarının kullanılışı Modernizm'in epistemoloji düzeyinde bir değişim olduğunu kanıtıyor. 18. yüzyıl öncesinde hiç kimse mimari olguları çözüm bekleyen birer sorun olarak formüle etmediğinden, yanlışla doğru gibi iki yargı da sözkonusu olmamıştı. Modern-öncesi'nde "yanlış mimarlık" değil, ancak "yanlış inşaat" kavramı varolabilirdi. Bunun neden böyle olduğunu anlamak için, Modern-öncesi'yle Modern dönemi ayıran



Gropius (1912)

çizginin normatif epistemolojinin yerine, spekülative epistemolojinin belirışı sayesinde çizilebildiği gerçeğini kavramak gerekiyor.

Normatif ve spekülative epistemolojiler arasındaki karşıtlık aslında sadece mimarlık için değil, tüm sanatların yanı sıra, siyaset ve ahlak için de geçerli. Bunun anlamı şu: Modern-öncesi dünyada her bilgi alanı normatif bir sistem oluşturur. Tasarımcı ve/veya sanatçının önünde hazır eylem ve düşünce kalıpları sistemleri vardır. Sözkonusu sistemler kişiyi her tekil durum karşısında sıfırdan başlayarak tavır almaktan kurtarır. Sayısız tekil duruma uyarlanabilir nitelikteki sınırlı sayıda kalıp ("pattern") ve bunları bir araya getiren sistemler o bilgi ve etkinlik alanına ait her soruyu daha sorulmadan yanıtlamaktadır. Normatif epistemolojik sistemlerin temel özelliği totolojiler üretmek olduğundan, bu doğaldır. Böyle bir sistem, kendi çizdiği sınırlar içinde hiçbir meçhulün varolmasına olanak tanımaz. Sistemin meşru ve olası saydığı her soru için önceden belirlenmiş kesin ve değişmez bir yanıt vardır. Bu nitelikte olmayan bir sorun varsa, sorulmasına zaten olanak yoktur; çünkü, sistem böyle bir formüleştirmeye izin vermez. Dolayısıyla, normatif epistemolojik sistem tartışılmaz niteliktedir ve ait olduğu alanda

kullanımı bir zorunluluktur.

Örneğin, müzikte Barok çağın yaşandığı dönemde tüm sanatçılar Barok'un kalıplarına uygun müziği bestelemek durumundadırlar. Bu kalıplar öylesine yaygındırlar ki, çoğu zaman ülke ya da ulus sınırlarını aşarlar. Vivaldi, Telemann, Lully ve Purcell'in farklı uluslardan oluşları yaptıkları müziğin temeldeki özdeşliğini gözden saklayamıyor. Yine normatif bir eylem kalıpları sistem olduğundan ötürü, sözgelimi, Gotik mimarlığın içerdiği kişisel çizgileri saptayamıyoruz. Aynı çağda, aynı coğrafyada inşa edilen Gotik yapılar özdeş nitelikler gösteriyorlar. Osmanlı klasik çağının ve sonrasında mimarlık ürünlerinde de yine kişisel farklılıkların saptanabildiği söylenemez. Böylesi bir düzende kişisel ya da bireysellik ancak kısıtlı bir çerçevede sözkonusudur. Normatif sistemler o denli bağlayıcıdırlar ki, geçerli oldukları dönem boyunca herkesi kendilerine katılmaya zorunlu kılarlar. Özetle, normatif sistemlerin ana özelliği "pitik" (ikna edici) güçlerinin olağanüstü yüksek oluşudur. Bundan ötürü, muhalifleri yoktur.

18. yüzyıl Avrupa'sında, hatta, kimi alanlarda daha 17. yüzyılda sanatsal, kültürel, siyasal, ahlaki epistemolojik sistemlerin normatif yapıları yıkılır. Modern dünya bu yıkımla başlamaktadır. Yıkımın

hem müsebbibi, hem de paradoksal olarak sonucu, dünyanın tüm boyutları ve bileşenleriyle akıl tarafından kavranabilir, yorumlanabilir ve yönetilebilir olduğuna duyulan pozitivist inançta temellenen yeni spekülative epistemolojidir. Onun sayesinde normatif bilgi yerini adım adım spekülative bilgiye bırakacaktır. En yetkin biçimde dinsel dogmaların örneklediği normatif bilginin doğruluğu nedensizdir; tartışılmaz, sınınamaz ve irdelenmez. Oysa, spekülative bilgi ancak yanlışlanana kadar doğru olmayı sürdürebilecektir.

18. yüzyılda Batı toplumu tüm bilgi ve etkinlik alanlarında spekülative epistemolojinin ayrılmaz bileşeni olan yanlışlama mekanizmalarını yaratmakta ve geliştirmektedir. Örneğin, din sınınamakta, yanlışlanmaktadır. Hıristiyanlık'ın akla uygun olup olmadığını sorgulayan çok sayıda metin yazılmıştır o yıllarda. Siyasal düzen sınınamakta, yanlışlanmaktadır. Fransız Devrimi normatif siyasal "pattern"lerin tanımladığı kırıllığın yerine, salt akıl yürütmeye biçimlendirilmiş, yani spekülative bir siyasal sistem kurmayı denemektedir. Ama, kırıllık varlığını sürdürdüğünde bile, 18. yüzyıldan sonra hiçbir Batılı, kırılların tanrısal hükümlerinin haklarının adını ağzına almaya caktır. Öte yanda, yeni oluşan insan hakları kavramı kişinin normatif siyasal sistem içindeki varlığını tanımlayan uyruklu statüsünü, yurttaşın spekülative sistem içinde sahip kılınacağı bir haklar dizisiyle değiştirmektedir. 18. yüzyıl Avrupa'sı cinsel tutumları bile sorgulayacaktır. Marquis de Sade'in bir 18. yüzyıl adamı olduğunu hatırlamakta yarar var.

Bütün bu gelişmeler mimarlıkta da benzer biçimde, üstelik daha bile erken gerçekleşmiş gibi gözüküyor. Mimarî tasarımda geometrinin kutsallık tahtından indirilip gerçekler dünyasının pratik bir aracı haline geliş süreci neredeyse daha 16. yüzyıldaki ilk bilimsel askerî tahkimat sistemlerinin belirışıyle başlıyor.

Sonraki yüzyıllarda tasarımın akılcı, hatta bilimsel olarak gerekçelendirilmesi ya da rasyonalizasyonu çabaları giderek ağırlık kazanıyor. Örneğin, bir Aydınlanma Çağı kuramcısı olan M.-A. Laugier mimarlık dünyasının yetiştirdiği ilk gerçek rasyonalist olarak seçkinleşiyor ve o yıllarda yaygın biçimde okunup etkili olan kitabı aracılığıyla, bugün bilinen çoğu Modernist paradigmaya uzanan kuramsal çizginin önemli duraklarından birini oluşturuyor. Modernizm'in ana varlık nedeni olan "akılın biçimlendirici mutlak iradesi" kavramının ilk somut ve bilinçli ifadesine onun kitabında rastlıyoruz. Neredeyse iki yüzyıl sonra bile Le Corbusier kitaplarında ondan bu nedenle alıntılar yapabilecekti².

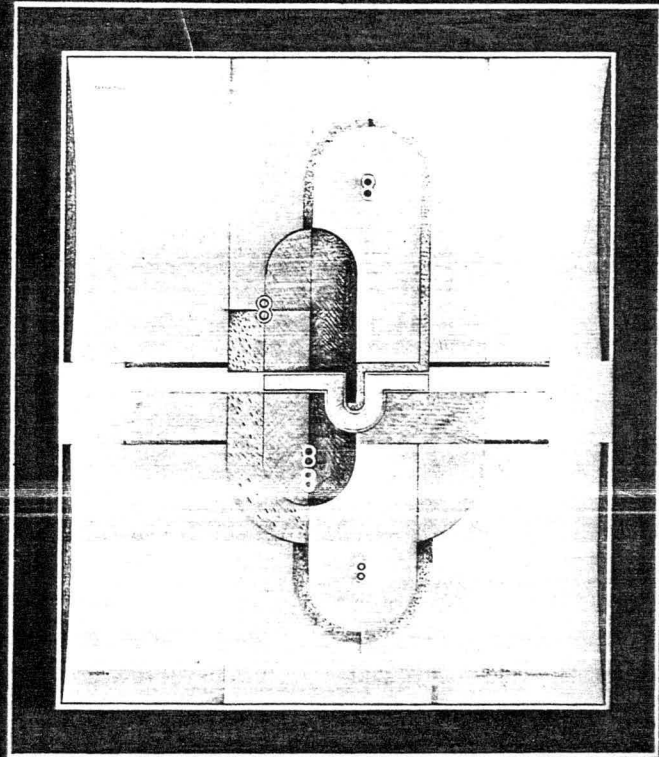
Yakın zamanlara dek salt üslupsal ve anlamsal açıklamalarıyla yetinilen bu değişim dönemini A. Perez-Gomez, "Architecture and the Crisis of Modern Science" (Mimarlık ve Modern Bilim Bunalımı) adlı kitabında yukarıdaki bağlamsal çerçevede ayrıntılı olarak incelemiştir³. Onun, kendi alanında bir öncü olan çalışması sayesinde, mimarlığın teknolojik ve bilimsel verilerle temellendirilir hale geliş serüveni 16.-19. yüzyıl aralığında incelenabiliyor. Burada ayrıntılarına değinilmeyecek olan sözkonusu tarihsel serüven, mimarlık dünyasının geleneksel normatif epistemolojisinden sıyrılıp spekülatif nitelikte bir bilgi alanı kurmaya adım adım nasıl koyulduğunu göstermektedir.

Perez-Gomez'in tarihsel çözümlemesini sunduğu, ancak bugüne uzanan sonuçlarını pek az tartıştığı değişimin birinci veçhesi tasarlama uğraşının rasyonalizasyonuysa, ikinci veçhesi de mimarlık ürününde (hatta, genelde tüm sanat yapıtlarında) geleneksel anlam kavramının tasfiyesi olmuştur. Sözelimi, Panofsky'nin sanat tarihi yorumuna yeni bir boyut katan anlamsal çözümleme yaklaşımlarını uygulamak için Modern Dönem hiç de uygun bir ortam oluştur-

muyor. Modern üründe anlam düşünsel arka plandaki iddiaların ötesine geçmez. Sözelimi, Gotik katedralde bezeme olağanüstü geniş bir tarihsel alana çeşitli anlam düzeylerinde referanslar verir. Ama, Gotik Canlandırmacı Akım'ın örneklerinde aynı referanslar sözkonusu olmayacaktır. Gotik Canlandırmacı referanslar, örneğin, Pugin gibi bir kuramcı mimarın kendi etkinlik alanı için saptadığı amaçlar doğrultusunda kalır: Yeniden canlandırılan Gotik, Ortaçağ'ın yıkılan normatif, kararlı dünyasına duyulan özlemi yansıtır: "Altın Çağ"a referans verir. Fakat, bu "global" referans ancak ürünün bütünü düzeyinde geçerlidir. Ayrıntılar (anlam kavramı hangi biçimde tanımlanırsa tanımlansın) "anlamsız"dır. Bu yargı tarihselciler için olduğu gibi, karşı-

tarihselci yapıların ayrıntıları için de geçerlidir. Ayrıntı sadece "kendini söyler". Yeni-Gotik katedralin cephesindeki düşsel hayvan betisi sadece bir düşsel hayvan betisidir; Ortaçağ'daki eşdeğerinin o toplumsal imgelem dünyası hakkında söylediklerine benzer sözleri etmez. Aynı biçimde, Mies van der Rohe'nin Seagram binasının detayları da salt presiz, endüstriyel detaylar olduklarını söylerler. Böyle bir yapıt —deyim uygunsuzsa— her ölçekte yalnızca düzanlamlıdır.

Dikkat edilirse, Modern ve Modernizm kavramlarının tarihsel sınırlarını çizme çabası bu yazıda sürekli biçimde Batı dünyasının 18. yüzyıldan başlayan değişim sürecinin bir parçası olarak takdim edildi. Alışıl gelmiş Modern Sanat ve Mimarlık kavramı bu denli geniş bir



Robert Michel: Tipik bir "Bauhaus" tasarımı

tarihsel aralığın bir bütün olarak ele alınmasını yadsıyor. Genellikle Modernizm'in öyküsünü yazmaya kalkanlar eklektisist-tarihselci davranışların ortadan kalkışıyla eşzamanlı olarak beliren bir tarihsel manzara çizmeye çalışmışlardır. Bundan dolayı da, Modernizm'in tarihi çoğu kez

salt biçimsel değil, bir epistemolojik başkalaşım olarak görülünce, Modernizm'in başlangıcı da kaçınılmaz olarak 18., hatta 17. yüzyıla dek uzanmaktadır. Çünkü, çoğu Modernist paradigma, o paradigmalara dayanan ürünler daha tasarlanmadan önce "icat edilmişlerdir". Örne-

ti. Dickens 1854'te yayımlanan "**Hard Times**" (Zor Zamanlar) adlı romanında kurgusal kent Coketown'daki bir öğretim kurumunun felsefesinden söz eder. Bu düşsel kurumun yöneticisi Gradgrind'e göre, insanların mantık-dışı süslemelere hiç ihtiyaçları yoktur. Sözelimi, fincanların üzerinde kuşlar, çiçekler olmamalıdır. Ne bu kuşlar uçabilecek, ne de çiçekler açabilecek olmadığına göre, bezeme sadece insan aklının kavrayabileceği geometrik biçimler (Gradgrind'in deyimiyse "olgular") düzeyine indirgenmelidir. Dickens çağı tarihselci içerikli bezemeci tavrın tüm ağırlığıyla egemenlik sürdüğü bir dönem olduğundan, okurları bu akıl yürütmeyi herhalde gülünç bulmuşlardı. Ne var ki, Dickens yalnızca güldürmekle kalmıyor; onun sözkonusu metni sayesinde, yeni beliren spekülatif epistemolojik sistemin daha 1854'te kendi eleştirisini ve o eleştirinin eleştirisini çoktan ürettiği anlaşılmaktadır.

Sonraları De Stijl ve Bauhaus kuramcıları her tür tarihselciliği yadsıyabilmek için, Dickens'ın alaya aldığı o akılcı mantıktan yola çıkacak ve yazarın güldürücü sözde-estetik yargılarını "şiddetle" inanılabilir birer paradigmaya dönüştüreceklerdi. Demek ki, Modernist paradigmalar ve hepsinden de önemlisi onları vareden epistemoloji tarihselci üsluplarla karşı-tarihselci tutumları aynı çerçevenin içinde değerlendirebilmeye olanak vermekte, hatta bunu zorunlu kılmaktadır. Farklı tasarımsal sonuçlarda somutlaşırlar da, tarihselcilikle karşı-tarihselcilik aynı epistemolojiyi ve büyük oranda da aynı paradigmaları paylaşmaktadır. O halde, Modernizm'in yolundan çıkmış sanat dünyasını doğru yola soktuğu biçimdeki inanca somut bir dayanak bulmak oldukça zordur. Eklektisist akımlar da kendilerini en ciddi muhalifleri kadar "gerekçeli" birer yaklaşım olarak takdim etmişlerdir. Başka bir deyişle, eklektisist düşünceler de karşı-eklektisist olanlar kadar somut ve akılcı gerekçelere ve bir



Adolf Loos, Marjinal yazar Altemberg ile.

19. yüzyılın sonundaki karşı-tarihselci ilk girişimlerle başlatılır. Oysa, bu yazıda böyle bir yaklaşımdan özenle kaçınılmıştır.

Sanat dünyasının büyük dönemeci

ğın, Loos'un 20. yüzyılın ilk yıllarında formüleştireceği bezemenin yadsınması doğrultusundaki görüş somut mimari ifadesini henüz bulmadan, 19. yüzyılın ortalarında eleştiri konusu bile yapılabilmiş-

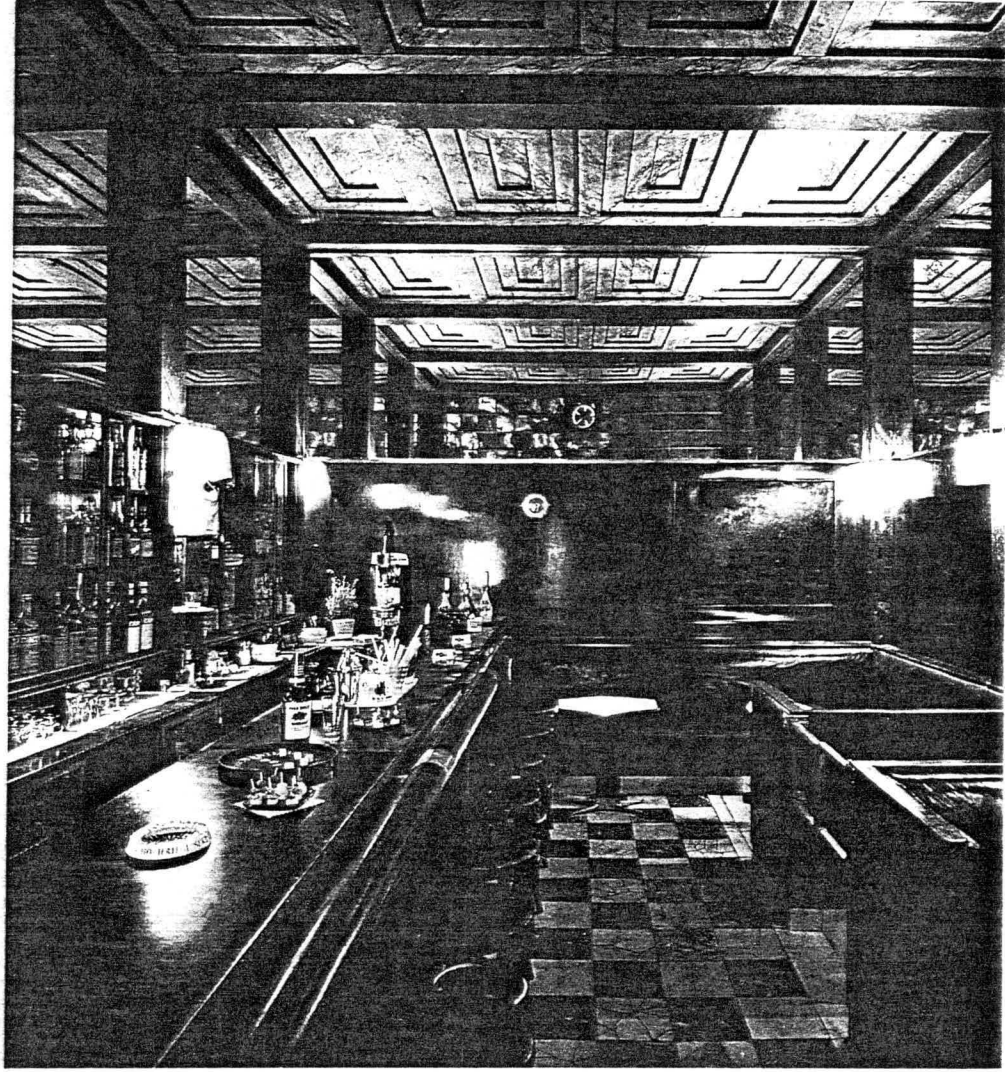
rasyonalizasyon arayışına yaslanırlar. Pugin'i Gropius'tan farklı kılan şey, birinin diğerinden farklı bir epistemolojik sisteme göre eylemde bulunması değildir; her iki mimar da aynı spekülâtif sistemin ürettiği ama farklı verileri hesaba katarak kurgulanmış gerekçeleri ön plana alarak çalışmışlardır.

Çoğu kez Modernizm'in ana istinat noktası olduğu sanılan işlevselcilik bile, karşı-tarihselci düşünce yaklaşımıyla hiçbir biçimde ilgili olmayan ve kökenleri —deyim yerindeyse— 18. ve 19. yüzyılın derinliklerinde aranması gereken bir paradigmadır. Bir yapının işlevsel düzeninin en akılcı biçimde nasıl oluşturulacağı sorununu ilk ele alanlar 19. yüzyıl İngiltere'sinde ortaya çıkmışlardır. Örneğin, 1864'te yayımlanan **"The Gentleman's House or How to Plan English Residences from the Parsonage to the Palace"** adlı kitap varlıklı "beyzâde"nin yaşayacağı evsel çevrenin işlevsel düzenini konu alıyordu⁴. Bu bakış açısının ileride Bauhaus'un geliştireceği konut mantığından tek farkı birincinin ikinciden farklı olan sınıfsal tercihinde aranmalıdır: Bauhausçular işçi konutu, Kerr ise İngiliz varlıklı için "işlevselcilik" yapıyorlardı.

Karşı-tarihselcilerin en ağırlıklı ilgi konularından birini oluşturan teknolojinin belirleyiciliği savı da, yine 19. yüzyıl öncesine dek uzanan kökenlere sahip. Bu teknoloji merkezli spekülâtif epistemoloji paradigmasına yalnızca Buckminster Fuller ve çağdaşlarının katıldıklarını düşünmek gülünç bir yanılgı olur. Viollet-le-Duc, G. Semper ve A. Choisy gibi tarihselciler de aynı paradigmaya aynı imanla bağlıydılar. Hatta, onların bağlılığı erkencilikleri nedeniyle daha bile güçlü bir inanç sayılmalıdır. Gerek işlevselcilik, gerekse de teknolojinin belirleyiciliği savları ya da paradigmaları spekülâtif epistemolojik mimarlık sisteminin birer sonucu oldukları için, kaçınılmaz olarak bu sistemin geçerli olduğu her yer ve dönemde varlık kazanabilişlerdir. Mimarlık bilgi-

si geçmişte olduğu gibi nedensiz ve kesin olmaktan uzaklaşıp bir determinizme tâbî kılınca, işlevselci ve teknoloji merkezli paradigmalar, sözkonusu determinizmin en kolay başvurulabilen araçları olmuşlardır. Bunların karşı-tarihselci ideologların savladığı gibi, 20. yüzyıla özgü olduklarına katılmak olanaksızdır. Sistem kendi zorunlu paradigmasını va-

linda aynı "Modern" epistemolojik sistemin vattettiği farklı ideolojik tercihlerdir. Sistem, en yalın anlatımla, somut gerekçelere yaslanan, dolayısıyla da akılla savunulabilir bir mimarî yönelimin formüleştirilmesini öngörür; ama, bu gerekçelerin neler olacağı ve hangi mekanizmalarla savunulacağı dönemin ideolojik tercihine bağlıdır. Sözgelimi, Gotik Canlan-



Loos'tan bir iç düzenleme: "süs cinayettir".

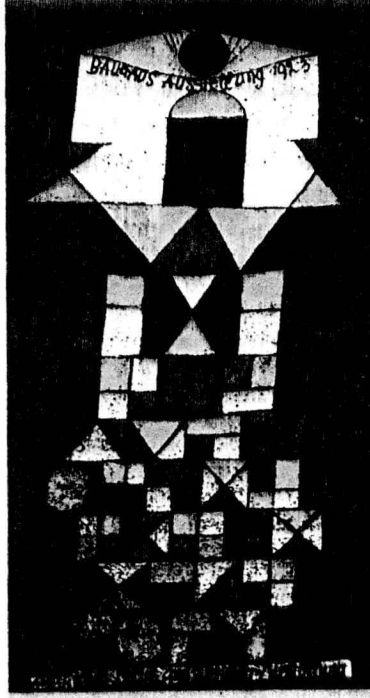
retmekte, ancak onları dönemin ideolojik tercihlerine uyarlamaktadır.

Demek ki, tarihselcilikle kimilerinin karşı-tarihselciliğin eşanlamlısı gibi düşündüğü Modernizm arasındaki fark, bunların ayrı birer epistemolojik sistem oluşlarından kaynaklanmaz. Bunlar as-

dırmacı Akım'ın tarihselci yönelimi 19. yüzyıl Avrupası'nın nostaljik "kaçış" ideolojisinden ayrı düşünülemez: Konstrüktivist düşünceler geçmişle tüm bağları koparıp sıfırdan bir "taze" başlangıç yapmak isteyen toplumcu projeden bağımsız değillerdir. Post-Modernist tarih-

seleciğince Yeni-Muhafazakâr kültürel ideolojiyle ilintili olduğu biliniyor.

Bu durumda, Modernizm'in sınırlarını çizme çabasının ne oranda başarılı olacağı sorusuna yanıt vermek kolaylaşmaktadır. Öyle anlaşılıyor ki, böylesi bir çaba çok da anlamlı değil. Modernizm'e hassas bir tanım getirmekense, mimarlık evreninin, uçları aynı epistemoloji tarafından belirlenen iki kutuplu bir eksene göre biçimlendiğini kabul edip tüm tanım ve sınır saptama girişimlerini o doğrultuda gerçekleştirmek daha yararlı gibidir. Bu eksen tarihselcilikle karşı-tarihselcilik kutupları arasında uzanıyor. 18. yüzyıldan beri ortaya konmuş her farklı mimarî davranış, bazen ard zamanlı, bazense eş zamanlı olarak sözkonusu eksen üzerinde konumlanmıştır ve ufukta yeni bir mimarlık epistemolojisinin izi gözükmediğine göre, yakın gelecekte de orada konumlanacaktır. Tarihselci yaklaşımlarla kuramsal ortaklık gösterdiklerini kabul etmeyen karşı-tarihselciler, böyle bir konumlanmanın varlığını doğal olarak kabul etmek eğiliminde değildir. Ancak, sorunu karşı-tarihselci ideolojinin gözlüklerinden görmeye yanaşmayan bazı araştırmacılar yukarıda tanımlanan epistemolojik eksenin varlığını çoktan fark etmişlerdir. Örneğin, E. Kaufmann yıllar önce, daha 1932'de Ledoux'yu Le Corbusier'ye bağlayan çizgiyi görebilmiştir⁵. H. Sedlmayr ise onunkinden çok daha kapsamlı bir tarihsel çözümleme sunarak, sanat evreninin 1700 sonrasındaki çizgisinin ne denli kesin bir bütünsellik gösterdiğini, tarihselcilikle karşı-tarihselciliğin paylaştığı ortak pay-



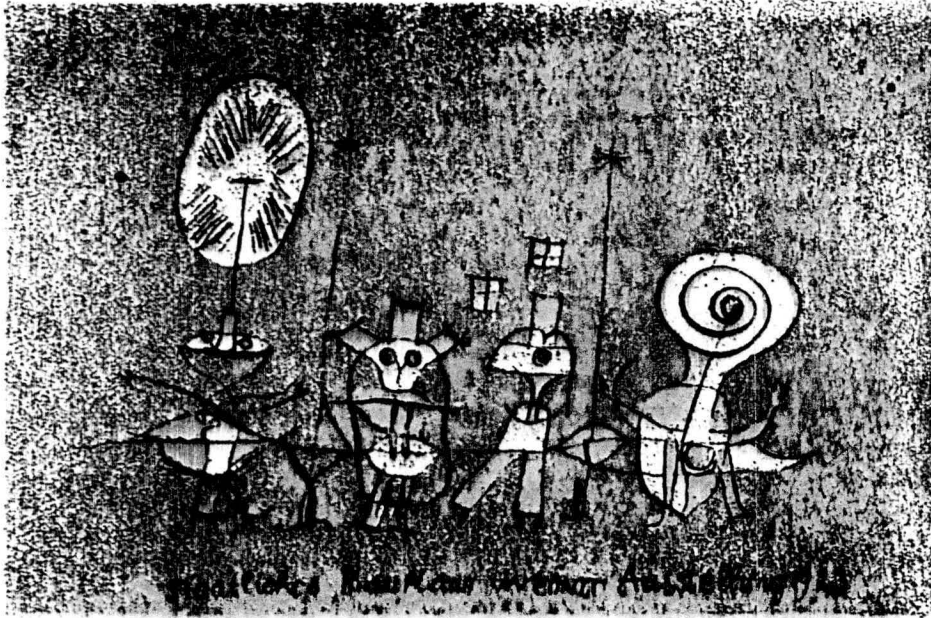
Klee'den Bauhaus afişi.

danın ne olduğunu açıklamıştı⁶. Yukarıda sunulan tarihsel değerlendirme denemesi onlarınkiyle kavramsal ya da kuramsal düzeyde ortak bir görüşten yola çıkmıyor. Sadece Modernizm'in sınırları konusunda onlarınkiye benzer bir kavrayış ortaya konduğu düşünülebilir. Şöyle

ki, Modernizm doğru, ya da yanlış gibi yargılarla takdim edilecek yerde, ait olduğu tarihsel çizginin içinde tanımlanmaya çalışılmıştır. Bu tanımın ayrıntıları konusunda belki acele de etmemek gerekiyor. Önümüzdeki günlerde Post-Modernizm'in "encâm" iyice belirginleştiğinde ki, bu belirginleşme çok uzak gibi gözüküyor, sözkonusu tarihsel-epistemolojik eksen de çok daha iyi belirlemek olanaklı hale gelecektir belki.

Notlar:

- (1) "Modern" in tarihi için bkz. H.R. Jauss, *Aesthetische Normen und geschichtliche Reflexion in der Querelle des Anciens et des Modernes*, Münih, 1964.
- (2) İlk olarak 1753'te Paris'te basılan bu kitabın yeni baskısı: M. -A. Laugier, *An Essay on Architecture*, Hennessey and Ingalls, Inc. Los Angeles, 1977. Le Corbusier'nin Laugier'ye ilgisi için: a.e. de W. Herrmann, "Laugier's Essay on Architecture" başlıklı giriş, s. XX.
- (3) A. Perez-Gomez, *Architecture and the Crisis of Modern Science*, MIT Press, Cambridge, Mass., 1983.
- (4) R. Kerr, *The Gentleman's House or How to Plan English Residences from the Parsonage to the Palace*, Londra, 1984.
- (5) E. Kaufmann, *Von Ledoux bis Le Corbusier*, Viyana, 1932.
- (6) Ben İngilizce'sinden yararlandım: H. Sedlmayr, *Art in Crisis: The Lost Centre*, Londra, 1957. Bu kitap yazarın özgünü Almanca olan *Verlust der Mitte-Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit* adlı kitabının çevirisidir.



Klee 'Bauhaus' çalışması.