

**T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

**SİTUASYONİST ENTERNASYONAL,
BİR MODERNİTE ELEŞTİRİSİ**

BERRAN SÖZER

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
MİMARLIK ANABİLİM DALI
MİMARLIK TARİHİ ve KURAMI PROGRAMI**

**DANIŞMAN
DOÇ. DR. BÜLENT TANJU**

İSTANBUL, 2011

T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

SITUASYONİST ENTERNASYONAL, BİR MODERNİTE ELEŞTİRİSİ

Berran SÖZER tarafından hazırlanan tez çalışması 13.04.2011 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı'nda **YÜKSEK LİSANS TEZİ** olarak kabul edilmiştir.

Tez Danışmanı

Doç. Dr. Bülent TANJU
Yıldız Teknik Üniversitesi

Jüri Üyeleri

Doç. Dr. Bülent TANJU
Yıldız Teknik Üniversitesi

Prof. Dr. Arzu ERDEM
İstanbul Teknik Üniversitesi

Doç. Dr. Nur URFALIOĞLU
Yıldız Teknik Üniversitesi

ÖNSÖZ

Situasyonist Enternasyonal Hareketi'nin konu edildiği bu tez çalışmasında hareketi öncülleyen oluşumlar ve fikirler araştırılmış Avangard'ın olanaklılığı sorgulanmış Situasyonist metinler arasında gezinilerek hareketin modernite eleştirisinin izi sürülmeye çalışılmıştır. Çalışma süresince göstermiş olduğu anlayış ve yardımlar için tez danışmanım Sayın Doç. Dr. Bülent TANJU'ya, destek ve hoşgörülerini ile çalışmanın gerçekleşmesini olanaklı kılan aileme teşekkür ederim. Son olarak, teşvik ve görüşlerini benden esirgemeyen, çalışmanın devamlılığını sağlayan arkadaşlarım Julian DE VOS ve Emre ERTÜRK'e teşekkürlerimi sunarım.

Mayıs, 2011

Berran SÖZER

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖZET.....	vi
ABSTRACT.....	vii
BÖLÜM 1	
GİRİŞ.....	1
1.1 Literatür Özeti.....	1
1.2 Tezin Amacı.....	3
1.3 Orijinal Katkı.....	5
BÖLÜM 2	
MODERNİTE ve KENT.....	6
2.1 Modern Kentte Gezinti: Stadluft Macht Frei.....	14
2.2 Kent ve Düzenleme Tutkusu.....	20
BÖLÜM 3	
SİTUASYONİST KURAM ve EYLEM.....	30
3.1 Situasyonist Enternasyonal'in Soykütüğü.....	37
3.2 Situasyonist Teknikler.....	51
3.2.1 Situasyon (Durum).....	51
3.2.2 Dérive (Dolanma).....	53
3.2.3 Détournement.....	55
BÖLÜM 4	
SİTUASYONİST METİNLERDE KENT ve MİMARLIK ELEŞTİRİLERİ.....	58
4.1 Yeni Bir Kentçilik için Reçete - Ivan Chtcheglov.....	58
4.2 Trafik Üzerine Situasyonist Tezler - Guy Debord ve Atina Anlaşması.....	63
4.3 Guy Debord'un Gösteri Toplumu'nda “Toprağın Düzenlenmesi”.....	76
4.4 Yeni Babil Projesi ve Constant.....	80

BÖLÜM 5

SONUÇ VE ÖNERİLER.....	89
KAYNAKLAR.....	92
ÖZGEÇMİŞ.....	95

SITUASYONİST ENTERNASYONAL, BİR MODERNİTE ELEŞTİRİSİ

Berran SÖZER

Mimarlık Anabilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Bülent TANJU

Bu çalışmada görsel kültür eleştirisini toplumsal ve mekansal düzen eleştirisiyle birleştiren Situasyonist Enternasyonal (Uluslararası Durumculuk) hareketi ve grubun modernist kentleşme üzerine ürettiği metinler incelenecektir. Pasif bir tüketim toplumu yerine oyunumsuluğu ve kendiliğindenliği öneren grup, sanat ve gündelik yaşam arasındaki sınırların muğlaklaştırılmasından yanaydı. Avangard sanat akımlarının sonuncusu olarak da görülen topluluk, 1957-1972 yılları arasında kentin marjinal mekanlarının, kenar mahallelerinin ve kaybolmanın (disappearance) eşiğinde olan kentsel mekanların deneyimlenmesi çevresinde metinler ve görsel işler üretmiştir. Çalışmada, modern kentin kapitalist bir gösteriye dönüştüğünü öne süren grubun İkinci Dünya Savaşı ertesinde ortaya çıkan işlevselci kent planlama ilkelerini ve modernist mimarlık pratiğini eleştiren metinlerinin modernite eleştirisi olma bağlamında incelenmesi hedeflenmiştir. Grubun hem toplumsal düzen eleştirisi hem de mekansallaşmayan bir toplumsal değişimin olmayacağı fikrinden hareketle kentsel düzen eleştirisi olma yönleri araştırılmış, olumsuzlamanın (negativity) nasıl işe yarar hale getirilebileceği, 'içeriden' yapılan eleştirinin olanaklılığı ve sınırları kavranmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Modernite, avangard, Situasyonist Enternasyonal, Guy Debord, Gösteri Toplumu, işlevselcilik

SITUATIONIST INTERNATIONAL, A CRITIQUE OF MODERNITY

Berran SÖZER

Situationist International, a Critique of Modernity

MSc. Thesis

Advisor: Assoc. Prof. Dr. Bülent TANJU

In this work, the Situationist International Movement which has an important influence on European visual culture and situationist texts which are focused on the modernist urban planning and architecture will be researched. The group, asserting playfulness and spontaneity instead of a passive consumerist society, was aiming at blurring the boundaries between the art and everyday life . One of the last avant-garde artistic movements, the group produced critical texts and visual materials between 1957-1972, based on experiencing the outskirts of the city, places on the margin and the urban areas on the edge of disappearance. This research aims at dissecting the situationist texts in which situationists held that the modern city became a capitalist spectacle. In these texts, functionalist urban planning principals and modernist architecture practice, both emerged in the aftermath of the Second World War, were being discussed in the context of the critique of modernity. Considering “there is no social change without spatialization”, situationist critique targets the social order as well as the urban design. This study is a venture to grasp how negativity can work -if it can work- and to explore the possibilities and the boundaries of the critique which is made from the “inside”.

Key words: Modernity, avant-garde, Situationist International, Guy Debord, Society of Spectacle, functionalism

YILDIZ TECHNICAL UNIVERSITY

GRADUATE SCHOOL OF NATURAL AND APPLIED SCIENCE

1.1 Literatür Özeti

Marshall Berman, *günümüz’de*, dünyanın her köşesindeki insanlarca paylaşılan, uzay ve zamana, ben ve ötekilere, yaşamın imkânları ve zorluklarına ilişkin yeni bir deneyim tarzı olduğunu belirtir ve bu deneyim yığınının modernlik diye adlandırır. Berman’a göre modern olmak, bireylere serüven, güç, coşku, gelişme, bireyin kendisini ve dünyayı dönüştürme olanakları vaat eder ancak diğer yandan sahip olunan ve bilinen her şeyi yok etmekle tehdit eden bir ortam oluşturur [1]. Modern kent, bireyi özgürleştiren havasının yanında, kurumları, kuralları ve kavramsal *yapısının* mekânsallaşmış örüntüleri ile bir yandan da onu kapatır. Marx’ın *Komünist Manifesto’da*, burjuvazinin “bencil hesaplarının buzlu sularında” boğulduğunu söylediği kutsal ürpertilerin, dindar yüceltmelerin ve geçmişin şövalyece coşkusunun yitip gitmesi *dünyanın büyüünün bozulması’nı* (*Entzauberung der Welt*) getirmiştir [2].

“Rasyonelleşmenin, entelektüelleşmenin ve özellikle dünyanın büyüünün bozulmasının nitelediği çağımızın yazgısı, insanları kamusal yaşamın en yüce yüksek değerlerini ortadan kaldırmaya yöneltince, bu değerler ya mistik yaşamın aşkın krallığına ya da tek tek bireyler arasındaki dolaysız ve karşılıklı kardeşliğe sığındılar.”¹ Romantizm, geniş ölçüde, rasyonel hesabın ‘buzlu suyu’na karşı ve dünyanın büyüünün bozulmasına karşı ‘şövalyece coşku’nun bir tepkisi olarak kabul edilebilir.” [2]

¹ Max Weber, *Bilginlik Mesleği ve Eğilimi* konferansı (1919)

Planlanmış, tasarlanmış ve *düzenli* bir mekân olarak düşünülen kentin Adorno'nun altını çizdiği burjuva kökenli can sıkıntısının fiziksel yansıması olduğu düşünülebilir. Zihinlerdeki hiyerarşikleşmiş düşüncelerin mekânsallaşması, modernitenin çözdüğü geleneksel toplumsal yapıları yeniden tutarlı ve türdeş bir düzene/yapıya kavuşturmak isteyen eğilimin sonucudur. Aslında bir türdeşleştirme arzusunun yansıması olan, toparlayıcı ve kapsayıcı modernist proje, modernitenin getirdiği açılımları kapama eğiliminde olmasına karşın *modern* dünyaya özgü bir edimdir. Alman romantizmi örneğinde olduğu gibi romantik hareketler de tutarlı bir geçmişe duyulan özlem bağlamında türdeşleştirici bir yapı kurma arzusunda olabilirler. Dünyayı yeniden büyültü kılma yönünde bir çaba olarak romantik hareketlerin farklı çıkış noktaları ve stratejileri vardır. Fransız Devrimi, Alman romantizmi, Endüstri Devrimi, kültürel avangard hareketler ve Mayıs 1968 toplumsal hareketlerinin farklı romantik düşünsel arka planlarından söz edilebilir. Bu farklı romantizmlerin çıkış noktaları "devrimci-karşıdevrimci, bireyci-toplumcu, kozmopolit-milliyetçi, gerçekçi-hayalci, geçmişe dönük ya da ütopyacı" gibi ikili karakterler taşıyabilirler [3].

'68 ruhu'nu sarhoş edici bir karışım, birçok farklı muhteviyatı olan patlayıcı bir kokteyl, sert bir içki olarak tarif eden Löwy, bu içeriklerden birinin de devrimsel romantizm olduğunu belirtir. '68 hareketleri modern endüstriyel/kapitalist uygarlığın temellerine, üretim üzerine kurulu yapısına (productivism), tüketim kültürüne karşı bir protesto ile öznellik, tutku ve ütopyanın (1968'i tarif eden 'kavramsal üçgen' - Passerini) özgün bir birleşimidir. Löwy, romantizmin yalnızca 19. yüzyıla ait edebi bir tür olmadığını belirtir, romantizm, modern kültürel eleştirinin ana biçimlerinden biridir. Bu anlamda, akımın 18. Yüzyılda Jean-Jacques Rousseau ile başladığı ve Alman Frühromantik, Hölderlin, İngiliz Pre-raphaelciliği, William Morris, sembolizm, sürrealizm ve *situasyonizm* gibi romantik hareketlerle devam ettiği düşünülür. Modern kapitalist topluma, geçmişin ya da modern öncesinin sosyal ve kültürel değerlerini savunarak karşı çıkan romantik hareketler, dünyanın büyüünün yitip gitmesi karşısında, makineleşmenin, ticarileşmenin, şeyleşmenin, nicelleşmenin ve insan topluluklarının bireyci/rekabetçi çözölüşünün karşısında, geçmişe duyulan bir nostalji ile geleceğe dair hayallerin arasında gidip gelen bir yarılma olarak, kapitalizm öncesine dönüşü, devrimci ütopyik bir

yaşam kurgusunu arzular, bu da yitik bir cennete duyulan özlemin yeni bir toplum umudu için harekete geçirilmesini getirir [4].

1.2 Tezin Amacı

Bu tez çalışmasında *Situasyonist Enternasyonal* hareketi ile grup üyelerinin kent ve mimarlıkla ilgili üretmiş olduğu metinlerin modernite eleştirisi olma yönünden incelenmesi amaçlanmıştır. Situasyonist Enternasyonal (SE), teorik üretimlerinin zenginliğine karşın eylemi vurgulayan bir modernite eleştirisiydi. *Situasyonistler*'in fazlaca heyecanlı gençlerden oluşan bir grup mu yoksa bir tür modernite eleştirisi mi olduğunu anlama çabası, 1968 Paris'inde yaşanan öğrenci eylemleri, işgaller, genel grevler, işçi sendikalarıyla öğrenci gruplarının etkileşiminin incelenmesiyle beraber grup üyelerinin ürettiği kuramsal metinlerin de incelenmesini gerekli kılar. Situasyonist metinlerin yanında, bir tür sanatsal eylem (happening) olarak da görülebilecek dolanma (dérive) pratiği, haritalar, kolajlar, posterler (détournement-saptırma), planlar ve maketler de grubun etkinlikleri arasındadır. Dolayısıyla farklı pratikler bağlamında işler/metinler üreten grubu değerlendirirken yalnızca mimarlık ve yapılı çevre üzerinden okuma yapmak yanıltıcı olabilmektedir. 1960'da gruptan ihraç edilen Constant'ın plan ve maketleri, özellikle *Yeni Babil* projesi, mimarlık üzerinden grubu irdeleyen birçok çalışmada merkeze alınmıştır ancak tek bir bakış açısının ürünü olan bu yaklaşım SE'yi anlamak için yeterli görünmez. Kuşkusuz Constant'ın işleri mimarlık tarihi açısından önem taşır ve incelenmesi gerekir ancak öncelikli olarak situasyonistlerin mimarlık, yapılı çevre ve kent üzerine olan eleştirileri irdelenmeli, eleştirilerinin kaynaklandığı kuramsal zemin incelenmelidir.

“...kurulu bir düzeni gerçek anlamda sarsmak isteyenlerin bu toplumu köklü bir şekilde açıklayan ya da en azından bu konuda tatminkar bir açıklama getiriyormuş gibi görünen bir teori geliştirmek zorunda olmaları şüphe götürmez.” [5]

Gösteri Toplumu, Guy Debord'un yukarıdaki ifadesi göz önünde bulundurularak okunmalıdır. Başka bir açıklamasında Debord, kitabın gösteri toplumunu yıkma amacıyla yazıldığını belirtir:

“1967 yılında SE’nin bir teori kitabı olsun istemiştim. O sıralarda SE, modern toplumlarda devrimci tartişmalara yol aşmak işin elinden geleni yapmış olan aşırı bir gruptu; teorik eleştiri alanındaki zaferini zaten dayatmış olan ve bu zaferi pratik ajitasyon alanında ustalıkla sũrdũrmũř olan bu grubun, tarihsel eyleminin doruk noktasına yaklaştığını gũrmek kolaydı. Bũyle bir kitabın yakında patlak verecek olan karışıklıklarda hazır bulunması ve hemen ardından kaçınılmaz şekilde başlayacak geniş çaplı yıkıcılıklara bu kitabın aktarılması ȳnemliydi.” [5]

Gũrũldũđũ gibi Debord, teorik eleştirinin -ve teoninin ateşleyeceği eylemin- kılavuz kitabını yazmak gibi bir iddiayla *Gũsteri Toplumu*’nu yazmaya koyulmuştur.

Situasyonist kuram ve tekniklerin incelenmesinin amaşlandığı ikinci bũlũmde, SE’nin bir tũr modernite eleştirisi olduğu savını destekler nitelikte bir bilgiye ulaşmak işin bir soykũtũk araştırması da şalışmaya dâhil edilmiştir. SE’nin etkilendiği kuramcılar ve grubun avangard ȳncũlleri incelendiğinde arada organik denilebilecek bir bağ olduğu gũrũlũr. Sũz gelimi, Guy Debord, gũsteri kavramını kurarken Marksist kavramları esas almıştır, grubun teorisyenleri Marksist sosyolog Henri Lefebvre’nin dũřũncelerinden etkilenmişlerdir. SE’nin kurmuş olduğu dũřũnsel bağlar/yakınlıklarının yanında eleştiri ve eylemde kullandığı araç ve tekniklerin de ȳncũllerininkilerle benzerlikler taşıdığı gũrũlũr. Sũrrealistler’in “dolanma”ları situasyonistlere dȳrive pratiğini esinlemiş, Londra Psikocoğrafya Cemiyeti ise situasyonist psikocoğrafya haritalarına ilham kaynağı olmuştur. SE, Debord’un da dahil olduğu Lettrist Enternasyonal ȳyelerinin İmgelemci Bauhaus grubuyla birleşmesiyle kurulur. Lettrizm ise Dadacılar’ın iş ve eylemlerinden etkilenmiştir. Yaratıcı imgelemin yaşamsallığını ȳne ęıkaran ve deneysel şalışmalar yoluyla yaşamın kȳkenindeki sanatı yeniden keşfetmeyi amaçlayan CoBrA grubunun ȳyeleri de SE’ye katılmışlardır. Tũm bu grupların hemen hepsinin modernite eleştirisi geliştirmiş bir duruşa sahip olduğu gũrũlebilir.

ȳřũncũ bũlũmde, yapılı çevreye ve kente eleştirel yaklaşan situasyonist metinlerden seğilen bũlũmlerin incelenmesi amaşlanmıştır. CIAM’ın *Atina Anlaşması* metni ile Ivan Chtcheglov ve Guy Debord’un Le Corbusier’nin tasarımsal ve kuramsal yapıtlarını eleştirdiği metinleri, Debord’un *Gũsteri Toplumu* kitabının “Toprağın Dũzenlenmesi” bũlũmũ incelenen metinler arasındadır.

Modernist kent planlama pratikleri situasyonist metinlerdeki kentsel eleştirinin hedefindedir. Bu eleştiri yalnızca biçimsel kaygılardan kaynaklanmaz, SE'nin toplumsal düzen eleştirisiyle örtüşür, onu tamamlar. Özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrası yapım/yıkım faaliyetlerinin iyiden iyiye görünür olduğu Batı Avrupa kentlerinde, SE özelinde daha çok Paris'te, situasyonistlerin, toplumsal değişimle kentsel mekandaki yeni düzenlemeleri beraber ele alan bir eleştiri geliştirdikleri gözlenir.

1.3 Orijinal Katkı

Modernite'nin açmış olduğu kapalı kutunun içinden yalnızca insanları ve şeyleri birleştirici bir etki çıkmamıştır. Olanaklı kıldığı dolaşımın yaygınlaşması, ulaşılabilirlik, ivmesi sürekli artan hız ve yoğunlaşma, yapım/yıkım faaliyetlerinin de sıradan ve kanıksanması gereken pozitif bir değişimin parçası olduğunu dayatmaya çalışır. Sosyal dokunun değişmesiyle gelişen, evrilen yerleşim birimleri, değişen gündelik hayat pratikleri şüphesiz mekansal bir değişimi, farklılaşmayı da getirmektedir. Ancak bu değişimin tek ve tahakküm kurucu bir yapı tarafından dayatılması, aşırı tasarlanmış/planlanmış alanlar, aşırı tanımlı tasarımlar, tesadüfe ya da öznelliğe izin vermeyen yasal düzenlemelerle desteklenen bu tahakküm eliyle planlamanın araçsallaştırılması ve toplumun zapturapt altına alınması ekseninde yapılan müdahaleler, toplumun *farkında* olan bireylerinde tepki oluşturmuştur. Bu değişimin izini sürebilmek için kentin moderniteyle olan ilişkisi de aşağıda incelenmeye çalışılmıştır.

BÖLÜM 2

MODERNİTE ve KENT

“Modernite nedir? Kuramsal söylemde bu kadar önemli bir rolü olan bu sözcük aslında ne anlama gelir? Etimolojik olarak *modern* sözcüğüyle ilişkili üç temel anlam düzeyi saptanabilir. İlk ve en eski anlamıyla, daha önceki mefhumunun, geçmiş olanın zıttı anlamında *şimdiki* ya da *güncel* demektir. Örnek olarak, *modernus pontifex* teriminde şu anda St. Peter tahtındaki kişiyi anlatmak için bu anlamıyla kullanılmıştır. Bu anlamıyla *modern* sözcüğü Ortaçağ’dan beri kullanılmaktadır. İkinci anlamı, *eski*’nin zıttı olan *yeni*’dir. Burada, öncekilerden kendisini ayıran spesifik özellikler taşıyan, bir süreç niteliğindeki şu anki bir zamanı tanımlamaktadır. Sözcük bu anlamıyla 17. yüzyılda kullanılmaya başlanmıştır. 19. yüzyılda ise yeni, üçüncü bir anlamı önem kazanmaya başlamıştır. Kavram, bu dönemde *anlık* olan, *geçici* olan yan anlamını kazanmıştır; zıt anlamlısı da artık açıkça tanımlanmış geçmiş yerine belirsiz bir sonsuzluktur.

Şimdiki, yeni ve geçici: Bu üç anlam katmanının hepsi, modernite kavramı çerçevesinde ‘şu an’a atfedilen öneme işaret ederler. Modernite, ‘şu an’a onu geçmişten farklı kılan spesifik kaliteyi veren ve geleceğe giden yolu gösterendir. Modernite aynı zamanda, gelenekle olan bir kırılma ve geçmişin mirasını reddeden her şeyin simgesi olarak tanımlanır.” [6]

Nedir “modernlik”? “Modernlik, 17. yüzyılda Avrupa’da başlayan ve sonraları neredeyse bütün dünyayı etkisi altına alan toplumsal yaşam ve örgütlenme biçimlerine işaret eder.” ([7]:11)

Giddens'in modern toplumsal gelişimin süreksizlikçi (discontinuist) yorumu olarak adlandırdığı şey, modern toplumsal kurumların bazı açılardan benzersiz oldukları yani her türlü geleneksel düzenden biçim açısından farklı olduklarıdır. Giddens, insanlık tarihinin bazı süreksizliklerle belirlendiğini, düzenli bir gelişim biçimine sahip olmadığını belirtir ve modern dönemin getirmiş olduğu süreksizlikleri inceler. "Modernliğin sonucunda ortaya çıkan yaşam tarzları, bizi geleneksel toplum düzen türlerinin *tamamından* eşi görülmedik bir biçimde söküp çıkarmıştır. Modernliğin getirdiği dönüşümler hem yaygınlıkları hem de yoğunlukları açısından önceki dönemlere özgü değişim biçimlerinin çoğundan daha etkilidir." ([7]:14) Geleneksel ile modern arasında süreklilikler de vardır ancak yaklaşık son dört yüzyıl içindeki değişimler çok kapsamlı ve çarpıcıdır.

Modern toplumsal kurumları geleneksel toplumsal düzenlerden ayıran süreksizlikleri belirlerken söz edilmesi gereken özelliklerden ikisi, modern çağın harekete geçirdiği *değişim hızı* ve *değişim alanı*dır. Diğer ise *modern kurumların* yapısıyla ilgilidir, ücretli emeğin ve ürünlerin metalaşması, üretimin cansız güç kaynaklarına bağımlı olması, ulus-devletin siyasal yapısı gibi. Modern kent ise önceki toplumsal düzenlerle yarıltıcı bir sürekliliğe sahiptir. "Modern kentsel yerleşimler yoğunlukla geleneksel kent havzasıyla birleşirler ve sanki yalnızca buradan yayılarak genişlemiş gibi görünürler. Oysa aslında, modern kentçilik önceki dönemlerde pre-modern kenti kırsal alandan ayıran ilkelerden oldukça farklı ilkeler uyarınca düzenlenir." [7]

"Marx'tan etkilenen yazarlar açısından, modern dünyayı biçimlendiren ana dönüştürücü güç kapitalizmdir. Ürünlerle beraber işgücünün de metalaşması söz konusudur. Modernliğin belirginleşen toplumsal düzeni hem ekonomik sistemi hem de diğer kurumları açısından *kapitalist*'tir. Weber ve Durkheim ise bu bakış açısını eleştirmiştir, Durkheim, yaşananın kapitalist değil, endüstriyel bir düzen olduğunu ileri sürer. Modern kurumların doğasını endüstriyalizmin etkisi bazında araştıran Durkheim'a göre, modern toplumsal yaşamın hızla değişen karakteri, esasen kapitalizmden değil, doğanın endüstriyel amaçlı kullanımı yoluyla üretimi, insan gereksinimlerine göre biçimlendiren karmaşık işbölümünün canlandırıcı etkisinden kaynaklanıyordu. Weber ise kapitalizmden söz etmesine rağmen Marx'tan çok Durkheim'ın görüşlerine yakındır. *Rasyonel kapitalizm* ifadesini kullanan Weber'in

kapitalizm terimi Marx'takinden farklıdır. Teknolojide ve insan faaliyetlerinin bürokratik biçimde örgütlenmesinde ifade edildiği biçimiyle *rasyonelleşme*, anahtar kavram konumundadır.” [7]

Giddens, bu açıklamaların ardından, “Bugün kapitalist düzende mi yaşıyoruz? Modernlik kurumlarını biçimlendiren baskın güç endüstriyalizm midir? Yoksa asıl belirleyici karakteristik olarak enformasyon üzerindeki rasyonel denetime mi bakmamız gerekiyor” diye sorar ve bu soru sorma biçimlerinin cevaplanmaya imkân vermeyen yapısından söz eder. Bu olgular der, birbirinden ayrılmaz kategorilerdir ve *modernlik kurumlar düzeyinde çok boyutludur*, bu farklı yaklaşımların unsurlarından her birinin ayrı bir rolü vardır. Sözü edilen üç sosyologdan Durkheim, sanayileşmeyi, Marx ise kapitalizmi 19. yüzyıl ve sonrası için belirleyici görürken Weber bu iki görüşe bürokratikleşmeyi de ekler.

“Weber için kapitalizm kişisellikten arınmış rasyonalitenin timsalidir; ona göre özgürlük arayışı irrasyonel duygusallık ve mahremiyet ile özdeşdir. En çok da, kurumsal rutinlerden dünyevi bir kaçış olarak sevgi dolu arkadaşlık ve sanatın katartik deneyimi peşinde koşmaktır. Bu da mülk sahibi ve eğitim görmüş olanların ayrıcalığıdır: Eşitliksiz bir özgürlük.” [7]

Toplum kavramı Giddens’a göre hem genel anlamda toplumsal birliğe hem de ayrı bir sosyolojik ilişkiler sistemine işaret eden müphem bir kavramdır.

“Modern toplumların kapitalist mi yoksa endüstriyel mi olduğu tartışmasında bu ikiliden birinin seçildiği durum indirgemeci olacaktır, bu nedenle bu iki kavram iki ayrı *örgütsel küme* olarak görülmelidir. *Kapitalizm*, özel sermaye mülkiyeti ile mülksüz ücretli emek arasındaki ilişki merkezinde yoğunlaşmış bir meta üretim sistemidir; bu ilişki bir sınıf sisteminin ana eksenini oluşturur. Kapitalist girişimcilik, fiyatların yatırımcılar, üreticiler ve tüketiciler için aynı işaretleri oluşturduğu rekabetçi pazarlar için üretime dayanır. *Endüstriyalizm*’in ana karakteristiği ise cansız maddi güç kaynaklarının mal üretiminde kullanımıdır; makineler bu üretim sürecinde merkezi rol oynar. Bir *makine*, bu tür güç kaynaklarını çalışma aracı olarak kullanarak bir dizi işi yerine getiren, insan elinden çıkma bir araç olarak tanımlanabilir. Endüstriyalizm, insan etkinliğinin, makinelerin, hammadde ve ürün girdi ve çıktıların eşgüdümü için

üretimin belli kurallara göre toplumsal örgütlenmesini öngörür.” ([7]:62) Giddens’a göre buradaki endüstriyalizm kavramı akla sadece ilk dönemlerdeki endüstriyel örgütlenmeyi getirmemelidir, daha geniş bir perspektifle, kavram, “elektronik mikro-devrelerin” oluşturduğu bir yapıyı da içermektedir. Giddens, endüstriyalizmin yalnızca iş ortamını değil ulaşım, iletişim ve gündelik ev yaşamını da etkilediğini belirtir.

“*Kapitalist toplumları*, genelde modern toplumların ayrı bir alt türü olarak kabul edebiliriz. Kapitalist toplum, bir dizi özgül kurumsal özelliğe sahip bir sistemdir. (...) Kapitalist bir toplum, yalnızca, ulus-devlet olduğu için bir ‘toplum’dur. (...) Bu konu kapitalizm/endüstriyalizmden farklı karakteristikleri olan bir konudur ancak eklemek gerekir ki, hiçbir modern öncesi devlet, ulus-devlette geliştirilmiş yönetsel eşgüdüm düzeyine yaklaşamaz.” ([7]:63)

“Kapitalist devletin ve genelde modern devletlerin yönetsel sistemleri, ulaştıkları toprak sınırları üzerindeki eşgüdümlü kontrol olarak yorumlanmalıdır. (...) Bu tür bir yönetsel yoğunlaşma, sonuçta, geleneksel uygarlıklara özgü olanın çok ötesindeki *gözetim* kapasitelerinin gelişimine dayanır ve gözetim aygıtları, modernliğin yükselişiyle kapitalizm ve endüstriyalizm gibi ilişkili olan üçüncü bir kurumsal boyut oluşturur. Gözetim, gözetime konu olan toplulukların siyasal alandaki etkinliklerinin denetimine işaret eder; ama, bir yönetsel güç temeli olarak önemi, hiçbir biçimde yalnızca bu alanla sınırlı değildir. Denetim, doğrudan olabilir (Foucault tarafından tartışılan birçok durumdaki gibi cezaevleri, okullar ya da açık çalışma alanları buna örnek verilebilir); ama daha karakteristik olarak, dolaylıdır ve enformasyon kontrolü üzerine kuruludur.” ([7]:63)

Giddens, modernliğin kurumsal boyutlarını dört bölümde inceler:

- Kapitalizm, rekabetçi emek ve ürün piyasaları bağlamında sermaye birikimi,
- Endüstriyalizm, Doğanın dönüştürülmesi, *yapay çevre*’nin gelişimi,
- Savaşın endüstrileşmesi bağlamında şiddet araçlarının kontrolü, askeri iktidar,
- Gözetleme*, enformasyonun ve toplumsal denetlemenin kontrolü,

Modernliğin yukarıda sayılan kurumsal boyutları, birbirleriyle döngüsel bir ilişkisellik içerisindedirler. “Gözetleme, modernliğin yükselişiyle ilişkili olan bütün örgütlenme türlerinin, özellikle de karşılıklı gelişimlerinde tarihsel olarak kapitalizmle iç içe geçmiş bulunan ulus-devletin temelidir. Keza, ulus-devletlerin gözetim işlemleriyle askeri gücün modern dönemdeki değişen doğası arasında oldukça yakın bağlantılar vardır.” ([7]:64)

Modernlik’in ne olduğuna (ya da ne olmadığına) dair yapılan eğretilmelerde kuramcılarının kullandığı metaforlara değinen Giddens, kendi görece güncel kuramını açıklamak için *juggernaut*¹ metaforunu önerir.

“Modernlik dünyasında yaşamının nasıl bir duygu olduğuna ilişkin iki imge sosyolojik yazında önemli bir yer tutar; ancak her ikisi de yeterli olmaktan uzaktır. Bunlardan biri Weber’e aittir; bu imgeye göre rasyonellik bağları bizi özelliksiz bürokratik rutin kafesine hapsederek gitgide sıkılaştır. Modern sosyolojinin üç kurucusu arasında Weber, modern toplumsal gelişim içinde uzmanlığın önemini en açık biçimde gören ve uzmanlığı modernlik fenomenolojisinin çerçevesini belirlemekte kullanan kişidir. Ona göre günlük deneyim, rengini ve kendiliğindenliğini yalnızca bürokrasinin ‘çelik sağlamlığındaki’ **kafes**’inin sınırları içerisinde sürdürür.” ([7]:137-138)

“İkinci imge Marx’a -ve kendilerini Marksist olarak değerlendiren ya da değerlendirmeyen, birçok diğer kişiye- aittir. Bu betimlemeye göre modernlik bir **canavar** olarak görülür. Marx, modernliğin yıkıcı ve onarılmaz etkisini çağdaşlarından daha iyi anlamıştı. *Modernlik*, Marx için, Habermas’ın ifadesiyle ‘tamamlanmamış bir proje’dir. Bu canavar evcilleştirilebilir; çünkü insanoğlu yarattıklarını her zaman denetimi altına alabilir. Kapitalizm, yalnızca, modern dünyayı yönetmenin akıldışı bir yoludur; çünkü insan gereksinimlerinin denetimli olarak karşılanmasının yerine pazar kaprislerini yerleştirmektedir.” ([7]:138)

¹ Bu kelime Hintçe dünyanın efendisi anlamına gelen jagannath sözcüğünden gelir ve Krişna’nın bir ünvanıdır. Bu tanrının bir heykeli her yıl dev bir araba üzerinde sokaklarda gezdirilir, söylendiğine göre müritleri ezilmek için kendini bu arabaların altına atarlardı. Modern dünyada yaşam dikkatlice yönlendirilen ve ustaca sürülen bir araba içinde olmaktan çok, son hızla giden büyük bir juggernaut üzerinde olmaya benzer. (Giddens [7]:56)

“Bu imgeleri başka bir imgeyle, *juggernaut* -insanlar olarak ortaklaşa bir dereceye kadar yönlendirebileceğimiz; ancak, denetimimizden çıkıp parça parça olabilme tehlikesini taşıyan çok büyük bir güce sahip, başıboş bir araç- imgesiyle değiştirmeyi öneriyorum. *Juggernaut*, ona direnenleri ezip geçer; kimi zaman düzgün bir yol izler gibi görünürken, kimi zaman da önceden kestiremeyeceğimiz yönlerle doğru beklenmedik biçimde sapar. Gezinti, hiçbir açıdan tümüyle zevksiz ya da kazançsız değildir; çoğu kez, canlandırıcı ve umutlu bir beklentiyle doludur. Ancak, modernlik kurumları var olmayı sürdürdükçe, bu yolculuğun doğrultusunu da hızını da asla tümüyle denetleme gücünde olamayacağız. Dolayısıyla hiçbir zaman kendimizi tümüyle güven içinde duyumsama olanağımız da olmayacaktır. Çünkü bu aracın üzerinden gittiği alan, etki gücü yüksek risklerle doludur. *Ontolojik güvenlik* ve *varoluşsal kaygı* duyguları çelişik biçimde bir arada var olacaklardır. *Modernlik juggernaut*’u tek parça değildir ve söz konusu imge burada yetersizleşmeye başlar; zaten üzerinde gittiği tek bir yol olduğundan da söz edilemez. Bu, bütünleşmiş makinelerden yapılmış bir araç değil; içinde gerilimli, çelişik, çekişen farklı etkilerin bulunduğu bir yapıdır.” ([7]:138-139)

Giddens’in önermiş olduğu, bir dereceye kadar yönlendirilebilecek juggernaut metaforu, modernliği dönüştürme olanaklılığını da içerdiği için diğer eğretilmelere kıyasla daha kapsamlı görünür. Yolculuğun doğrultusunun ve hızının asla tam olarak denetlenemeyeceğini öne sürmesinin yanında “canlandırıcı ve umut dolu bir beklenti”yi de içeriyor oluşu, varoluşu anlamlandırma ediminin ve “içeriden” müdahalenin olasılık dahilinde olduğunu muştular.

Marshall Berman’a göre “modern hayatı yaşamaya değer kılan şeylerden biri de birbirimizle konuşma, birbirimize ulaşma ve birbirimizi anlama yolunda daha zengin fırsatlar sağlaması hatta bazen bizi bunlara zorlamasıdır” ([1]:16). Berman, bu olanaklardan faydalanmanın kent ve birey için yaşamsal bir önemi olduğunu belirtir.

“Bugün, dünyanın her köşesindeki insanlarca paylaşılan hayatî bir deneyim tarzı; başka bir deyişle uzay ve zamana, ben ve ötekilere, yaşamın imkânları ve zorluklarına ilişkin bir deneyim tarzı var. Bu deneyim yığınını **modernlik** diye adlandırmak istiyorum. Modern olmak, bizlere serüven, güç, coşku gelişme, kendimizi ve dünyayı dönüştürme

olanakları vaat eden ama bir yandan da sahip olduğumuz her şeyi, bildiğimiz 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 insanlığı birleştirdiği söylenebilir. Ama paradoksal bir birliktir bu, bölünmüşlüğü birliğidir. Bizleri sürekli parçalanma ve yenilenmenin, mücadele ve çelişkinin, belirsizlik ve acının girdabına sürükler. Modern olmak, Marx'ın deyişiyle *'katı olan her şeyin buharlaşıp gittiği'* bir evrenin parçası olmaktır. Kendilerini bu girdabın ortasında buluveren insanlar buraya düşen ilk, belki de tek insanın kendileri olduğunu düşünürler; modernlik öncesi bir yitik cennete dair sayısız nostaljik mitos doğuran da işte bu duygudur. Oysa neredeyse beş yüz yıldır, gitgide daha çok sayıda insan bu girdaptan geçmektedir. Modernlik bu insanların çoğu tarafından tarih ve geleneklerine yönelik kökten bir tehdit gibi algılanmış olsa da, beş yüz yıl boyunca zengin bir tarih ve kendisine özgü bir gelenekler yığını oluşturmuştur." ([1]:27-28)

Berman, modern hayatın girdabının beslendiği kaynakları, büyük keşiflere, sanayileşmeye, demografik alt üst oluşlara, hızlı ve çoğu zaman sarsıntılı kentleşmeye, birbirinden farklı toplulukları birbirine bağlayan kitle iletişim sistemlerine, ulus-devletlerin güçlenmesine, bu olguları bir araya getiren ve yönlendiren dalgalanmalar içindeki kapitalist dünya pazarına ve "kendi hayatları üzerinde biraz olsun denetim sağlayabilmek için didinen" insanların kitlesel toplumsal hareketlerine bağlar.

"Yirminci yüzyılda, bu girdabı doğuran ve onu sürekli bir oluş halinde yaşatan süreçler **modernleşme** diye adlandırılmıştır. Bu dünya-tarihsel süreçler, insanları modernleşmenin nesnesi olduğu kadar *'özne'*leri de yapmayı, onlara kendilerini değiştiren dünyayı değiştirmek için güç vermeyi, onları girdaptan çıkarıp bunu kendilerine mal ettirmeyi amaçlayan şaşırtıcı çeşitlilikte görüş ve düşünceyi beslemiştir. Geçtiğimiz yüzyılda bu görüşler ve değerler hep birlikte, çok genel olarak **modernizm** adı altında toplanagelmıştır." ([1]:29)

Berman, modernizm ve modernleşmenin (modernite) diyalektiğini incelediğini belirttiği çalışmasında modernliğin tarihini üç evreye ayırır: İlk evre, 16. yüzyılın başlarından 18. yüzyılın başına kadardır ve bu evrede insanlar henüz "kendilerine neyin çarpmış olduğunun" ayırında değillerdir. İkinci evre ise 1789 Fransız Devrimi ve ardından gelen

sürecin belirlediği ortamın doğurduğu, dramatik bir şekilde ortaya çıkan modern bir kamu ve toplumsal/siyasal altüst oluşlarla belirlenir. 19. yüzyılın modern kamu alanı, modern olmayan bir dünyada yaşamayı neye benzediğinin hala hatırlandığı bir çağ olması nedeniyle içsel bir ikilik oluşturur, bu durum *modernleşme* ve *modernizm* düşüncelerinin filizlenip kökleşmesini getirmiştir. Üçüncü ve son evre olan 20. yüzyılda ise, artık modernleşme neredeyse tüm dünyayı kapsayacak kadar yayılmıştır ([1]:29).

Marx'a göre modernliğin temel olgusu, hayatın temelindeki kökten çelişkidir, bir yandan endüstri ve bilim insan emeğinin daha az ve verimli kullanılmasının önünü açar ancak diğer yandan çürüme devam eder, insanlar makineler için çalışır duruma gelmiştir. Marx, bu çürümeden bahsederken toplumun yeni güçlerinin ancak yepyeni insanlar tarafından yönetilebilmesiyle aşılabileceğinden bahseder: proletarya tarafından. Marx'ın kendi ifadesiyle "en az makineler kadar modern zamanların icadıdır onlar." *Komünist Manifesto*'da modern burjuvaziye alaşağı edecek devrimci dinamizmin, burjuvazinin kendi derin dürtü ve ihtiyaçlarından doğmakta olduğu anlatılır [1].

"Burjuvazi, sürekli olarak üretim araçlarını, üretim ilişkilerini ve onlarla birlikte tüm toplumsal ilişkileri devrim sürecinden geçirmeksizin var olamaz. Üretimin sürekli devrim sürecine tabi tutulması, tüm toplumsal ilişkilerin durmaksızın sarsılması, bitmek bilmeyen bir belirsizlik ve çalkantı, burjuva çağını tüm öncekilerden ayırdeder. (...) Peşlerinde kadim ve hürmete şayan bir önyargılar ve kanaatler silsilesini sürükleyen tüm durgun, donuk, ilişkiler silinip süpürülüyor; yeni ortaya çıkan her şey daha kemikleşmeden miadını dolduruyor. Katı olan her şey buharlaşıp gidiyor, kutsal olan her şey dünyevileşiyor ve en sonunda insanlar hayatlarının gerçek koşullarıyla ve diğer insanlarla ilişkileriyle yüzleşmeye zorlanıyor." (*Komünist Manifesto*'dan aktaran Berman [1]:35)

19. yüzyılda modernlik, kendisinin itici gücünü oluşturan burjuva düzenini yıkma potansiyelini de içinde barındırmaktaydı. Marx gibi Nietzsche'ye göre de modernlik ironik ve diyalektik bir devrim gücü taşır. Sonuçta ortaya çıkan şey Nietzsche'nin "tanrının ölümü" ve "nihilizmin yükselişi" olarak adlandırdığı şeydi: Modern insanın deneyimlediği, değer boşluğu/yokluğu ancak imkân bolluğu. Nietzsche, "modern

hayatın kaosa karşı bulabildikleri tek çare yaşamamaya çalışmak olan insanlardan bahseder, onlara göre anlamlı olan tek ahlâk sıradan olmaktır.” *Modern tip*, “tarihe gereksinim duyar, çünkü tarih bütün kostümlerin saklandığı bir depodur onun için. Hiçbir giysinin üstüne tam oturmadığını fark eder (...) Modern insan, asla iyi giyimli görünemeyeceği gerçeğini kabul edemediğinden bir onu bir ötekini dener durur. Oysa modern zamanlarda hiçbir toplumsal rol kalıp gibi uyamaz.” Berman’a göre Nietzsche, modernliği coşkuyla karşılar, yeni tür bir insanın doğuşuna duyduğu inancı vurgular, yarının ve yarından sonranın insanıdır bu. Modernliğin getirdiği zorluklardan çıkış yolu bulabilmek için yeni değerler yaratacak cesaret ve imgeleme sahip bir insandır: her şeyin karşısına gebe olduğu ve katı olan her şeyin buharlaştığı bir dünyayı kavramaya hazır olan insan ([1]:38). Ancak Berman, 20. yüzyıldaki modernlik algısının 19. yüzyıldaki algının aksine olumsuz bir hava taşıdığından söz eder. Weber’in **demir kafes** metaforunun içerdiği bürokratik kapitalizmin kapatıcılığı, bireylerin yaşamındaki tek belirleyici güç olarak görülmüş, toptan yönetilen, programlanan, düşüncelerine hatta “kendine bile sahip olmayan insan” algısı doğurmuştur. İnsanların, makinaların uzantısı olduğu ve dinamizmden yoksun oldukları savları bu olumsuzlamayı desteklemiştir. 1960’lar bu anlamda bir kırılma noktası gibi görünür. Berman, 60’ların çalkantılı atmosferinin yarattığı tartışmaların ve düşüncelerin modernizmin doğasına ilişkin olduğunu, bu dönemdeki modernizm karşıtı tavırların 19. yüzyıla göre daha basit ve daha az diyalektik olma eğiliminde olduğunu belirtir [1].

2.1 Modern Kentte Gezinti “Stadtluft Macht Frei”

Hanna Arendt, yazılarında, kimlik kavramına bir alternatif olarak *doğuş* sürecinden söz eder. *İnsanlık Durumu* adlı metninde, “doğuş, siyasi düşüncenin en önemli kategorisi olabilir” diyen “Arendt’in *doğuş*’tan kastı, bir Yahudi, bir köylü ya da bir Fransız olarak doğmak değildir, bu kökenler insanın yazgısı değildir. Arendt’in *doğuş*’la kastettiği şey, daha çok kendini yetişkin bir insan olarak yeniden yaratmak isteğinin doğuşudur: Doğumda varolan yeni başlangıç kendini ancak yeni gelenin yeni bir şeye başlama kapasitesine sahip olması sayesinde hissettirebilir. Siyasal eylem Arendt’e göre, miras alındığı haliyle yaşanamayacak bir dünyada ele alınacak inisiyatifleri doğurma işlemidir.” ([8]:157)

Arendt'e göre kendi kaderini belirleme (self-determination) edimi, kent ile özdeşleşmiştir. Kent, insanların, özgürlüklerinin koşullarını konuşarak, tartışarak inşa edebildikleri yerdir. "Ortaçağ kenti, kentlilerin dünyevi yasalarını şatonun koyduğu kurallarla ya da köyün eskiden kalma kurallarıyla değil, kendi kendilerinin yapabileceği, kendi siyasi iradelerini uygulayabileceği bir yer olarak bilinirdi. Bu yasalar kentin sokakları gibi düzensiz ve değişkendi, sıklıkla kendi içinde çelişkili ve muğlaktı, usul yönünden pek bir endişe duyulmadan uygulanırdı, o anda uygunu neyse ona hizmet ederdi. Netlik, tanrısal âleme mahsustu. Ortaçağ kentlileri, kendi dünyevî hayatlarını belirleme özgürlüğünü ifade etmek için birçok Hansa kentinin girişine *Stadtluft macht frei*¹, 'kent havası özgürleştirir' sloganını kazımışlardı." ([8]:158)

Bireyin kendini ve hayatını inşa etmesine, yeniden kurmasına olanak tanıyan kentsel mekanın bir *özgürlükler* ortamı sunması, yüzyıllar içerisinde kentlerin ve özgürlük kavramının geçirdiği dönüşümlere karşın geçerliliğini koruyan bir önerme gibi görünür. Kentlerin Ortaçağ'daki özgürleştiriciliğinin bağlamı, 20. yüzyıl'dakinden epey farklı olsa da kentin özgürleştirici havasını solumak isteyen yığınlar açısından kent, hâlâ bir yerlerden kaçarak geline kurtarıcı bir mekan olarak görülür.

1903'te Dresden'de yayımlanan *Metropol ve Zihinsel Yaşam* (Die Großstadt und das Geistesleben), **Simmel**'in Berlin deneyimlerinin bir yansımasını sunar.² Simmel, modern toplumlardaki zihinsel yaşamın (Geistesleben) garip çelişkiler barındırdığını, modern dünyaya verdiğimiz tepkilerde iki çelişkili eğilim olduğunu belirtir. Duyuları son derece hassaslaşmış, algısı incelikli ve gergin olan modern insanın güçlü renkler ve kontrastlar yerine yarı solmuş, mat renk ve tonlarını tercih ettiğini ancak bunlarla baş edebildiğini, canlı renklerin ona zarar verdiğini söyler. Bu durum, güçlü intiba/izlenimlerimizin

¹ Almanca "kent havası özgürleştirir" anlamına gelen cümlemin tamamı, "stadtluft macht frei nach jahr und tag"dır. Ortaçağ kentlilerinin kendi dünyevi hayatlarını belirleme özgürlüğünü ifade etmek için Hansa kentlerinin girişine kazıdıkları bir toplumsal kural olarak görülebilir. 11. yüzyıldan itibaren azat olmuş serfler ve Üçüncü Sınıf'ın diğer üyeleri (köylüler, tarım işçileri, zanaatkarlar) Romen ve Cermen yerleşimlerinin yakınlarında yeni yerleşim birimleri kurmaya başladılar. Yerleşik geleneklere göre kente yeni gelenler bir yıl ve bir gün sonra özgür bir kentli olabiliyordu. Serflerin feodal topraklardan kaçarak bu yolla özgürlüklerini elde edebilmeleri, kentleri kısmen de olsa feodal düzenin dışında bir alan yapmıştır.

² Berlin kentinin ismi metinde yalnızca bir kere yer alır. Simmel, makalede, modern Alman kentlerini genelleştirerek çoğul olarak ele almıştır. (Die Grossstädte)

zayıflamasına neden olur. İkinci eğilimde ise, büyük heyecanlara duyulan ihtiyaçtan, günlük küçük mutlulukların yarattığı tatminsizliklerden söz eder. Kır yetersizdir, tatmin edici olan şey ya Alpler'in en yüksek noktası ya da Kuzey Denizi'dir. Bu iki modern tepki, kendi içlerinde bir bütün olarak ya da bir sürecin iki parçası gibi alınabilir. Ancak bu çelişkili durum, yalnızca algısal değil bedensel olarak da patolojik görünür. Sinir uçlarının aşırı uyarılması/aşırı heyecanlanma *hiperestezi*'ye¹, sağlıksız bir şekilde her izlenimin aşırı vurgulanmasının yanında, sağlıksızca indirgenmiş bir algılama da *anestezi*'ye yani hissizlik ve duyu yitimine yol açar [9].

“Modern yaşamın en derin sorunları, toplumun egemen güçlerine karşı, tarihsel mirasın, dış kültürün ve yaşam tekniğinin ağırlığına karşı, bireyin kendi varoluş bağımsızlığını ve bireyselliğini koruma çabasından doğar. Bu uzlaşmazlık, ilkel insanın kendi bedensel varoluşu için doğayla sürdürmesi gereken çatışmanın en modern biçimini temsil eder. (...) Metropoldeki bireyselliğin üzerinde yükselmiş olduğu psikolojik temel, dışsal ve içsel itkilerin hızlı ve sürekli değişmesi nedeniyle duygusal yaşamın yoğunlaşmasıdır.” ([10]:85) Kentsel ortamda maruz kaldığı uyarıların (stimuli) aşırılığından etkilenmeden hayatına devam edebilmek için metropol insanı *blasé* (bezgin ve kanıksamış) bir tavır geliştirir.

Metropol, ölçek olarak büyük bir kent olmasının yanında modern bir kozmopolitizm de içermek zorundadır. Metropol, organik bir bütünlük içermeyen kentsel yığılmadır. Metropol insanının çelişkili ruh hali, aslında metropol olgusunda içkin olan karmaşıklıktan kaynaklanıyor gibi gözükür. Bireylerin/grupların seçici bir algıyla kayıtsız kalabildiği olaylar/durumlar mevcut olduğu gibi bazen de bu birey ya da gruplar seçilmiş başka olayları/durumları dönüştürmek için mücadele verirler. Bu çelişik ve kaotik metropol havası, tüm karmaşıklığına rağmen uzlaşma ortamını da olanaklı kılmaktadır [11]. Simmel'e göre, “metropolün kişisel varoluş dürtüsünü körüklemesinin altında yatan en derin neden, modern kültürün gelişimindeki başat özellik, ‘nesnel tin’ diye adlandırılabilir şeyin ‘özel tin’ üzerinde ağırlık kazanmasıdır. (...) Birey, muazzam bir kuvvetler ve şeyler örgütlenmesi içerisinde bir dişli haline gelmiştir:

¹ Hiperestezi: Uyarılara gösterilen aşırı duyarlılık, herhangi bir duyu organının uyarıyı almada aşırı duyarlılık göstermesi.

ilerlemeyi, tinselliği ve değeri onun ellerinden söküp alan, öznel formlarından çıkarıp katıksız birer nesnel hayat formuna dönüştüren bir örgütlenmedir bu. Metropol, kişisel olan herşeyi yutarak büyüyen bu kültürün bütün çıplaklığıyla sergilendiği bir sahnedir adeta.” İşbölümünün getirdiği tek yönlü faaliyetler/uğraşlar ve yavaş yavaş hayatın hemen her alanını kapsar hale gelen kurumsallaşmadan kaynaklanan “gayri şahsileşmiş bir tin” hissiyatı, bireyin kendi biricik varlığını öne çıkarmasına neden olmuştur. “Metropol, içinde hayatı kuşatan karşıt eğilimlerin kendilerini açtığı, eşit haklarla birleştiği o büyük tarihsel oluşumlardan biri olarak kendini gösterir.” ([9]:100-102)

Kentte dolanmanın, kentteki gezintinin geçmişini ve modernite olgusunu irdeleyen bir çalışma için *flâneur* kavramı önemli bir araç gibi gözükmemektedir. Fransızca *flâne* fiili, gezinmek, dolanmak anlamlarını karşılar. Bu fiilden türetilmiş eril bir ad olan *flâneur*, bu gezintiyi yapan kişi, aylak, amaçsızca dolanan kişi anlamlarına gelir. Türkçe’de -ve diğer birçok dilde- kavramsal bir araç olarak kullanıldığında aynen kullanılan sözcük için sözlüklerde, boş gezen; serseri; boş gezenin boş kalfası; kaldırım mühendisi; avare gibi karşılıklar önerilmektedir. Ancak *flâneur*, sözcük anlamı dışına taşmış, sözcüğe başkaca anlamlar ve kavramlar da yüklenmiştir. Bu nedenlerle sözcüğün Fransızca aslının kullanılması daha anlamlı görünür.

“[O] kalabalıklarda yaşar ... Aşkı, işi, gücü kalabalıklardır. Kusursuz *flâneur* için ... ahalinin orta yerini, hareketin gel-git noktasını, gelip geçici ile sonsuzun arasını mesken tutmak müthiş bir keyiftir. **Evden uzak kalmak ama her yerde evinde hissetmek;** dünyanın merkezinde olmak, dünyayı gözlemek, ama dünyadan saklı kalmak ... Gözlemci, her yerde kimliğini gizleyerek dolaşmanın tadını çıkaran bir *prenstir*.” (Baudelaire’den aktaran Frisby [12]:12)

David Frisby, *flâneur*’e ilişkin olarak “kalabalığa karışmak, ‘düşlerden oluşan büyülü bir toplum’a girmek, ‘dipsiz bir elektrik sarnıcına dalmak gibidir. (...) Kalabalığın toplumsal mekanı kuşkusuz metropoldür, (...) modernite büyük kentin manzaralarındadır” yazar ([12]:10).

“*Flâneur* bir kent gezginidir. En ücra köşelerine kadar metropolü arşınlar ve modern hayatın bütün görünümelerini müthiş bir aşkla gözlemler, ayıklar ve hafızasının arşivine

kaydeder. Kalabalıklarda barınır, kalabalıklarla nefes alıp verir, kalabalıklarla mest olur. (...) Bedenini arayan ruh misali, istediği zaman istediği kişiye geçiverir. (...) Flâneur, kılıktan kılığa girerken onlarda erimez, aksine her defasında bireyselliğini yeniden pekiştirir. (...) Flâneur'ün dünyası, ömrünü ilerleme fikrine ve maddi hesaplara feda eden burjuvanın yergisi gibidir. Burjuva, başını alamadığı mesaisinden zar zor kendine bir serbest zaman yaratır oysa flâneur'ün bütün zamanı serbesttir. Flâneur'ün avare gezinmesi, zamanın uzmanlaşma yoluyla rasyonelleştirildiği modern işbölümüne karşı bir gösteri yürüyüşüdür sanki.” ([13]:33)

Flâneur'ü kent ile ilgili bir okuma denemesinde önemli kılan şey, flâneur'ün kapitalist düzenin şekillendirdiği modern kenti deneyimleyen, gözlemleyen bir birey olmasıdır. Tarihsel çözümlemelerde yakın tarihin (Benjamin için bu 19. yüzyıldır) incelenmesinin önemine değinen Walter Benjamin için flâneur, 20. yüzyıl tarih yazımı için kavramsal bir araç niteliği de taşır. Benjamin'in, 19. yüzyıl Paris'ini anlattığı *Pasajlar* yapıtında kentte çıkılan gezintiye göndermeler vardır. “Pasajlar, 19. yüzyıl'ın erken dönemlerinde coşkulu bir yenilik savıyla ortaya çıkmış ancak zamanla işlevini yitirmiş kentsel görüngüler kategorisine girer. Benjamin, kaynağı, gelişen kapitalizmin üretim güçlerinde bulunan yeniliklerin ve buluşların gittikçe artan bir hızla eskimesinde, bütün modern çağın göstergesini bulur.” [14]

Benjamin, *19. yüzyıl'ın Başkenti Paris* adlı makalesinde, Paris pasajlarının çoğunun, 1822'yi izleyen on beş yıllık bir süreç içerisinde yapıldığını ve bu yapıların yükselişinin, tekstil ticaretindeki büyük yoğunlaşmadan kaynaklandığını belirtir. Ticaretteki yoğunlaşma nedeniyle o zamana dek rastlanmayan çoklukta mal, mağazalarda (magasin de nouveauté) depolanmaya ve sergilenmeye başlar. Pasajların diğer karakteristik özelliği, yapımında, o çağ için bir yenilik olan, demir konstrüksiyon kullanılmasıdır. Pasajların gezginler için bir çekim merkezi oluşturduğundan söz eden Benjamin, o yıllarda yayımlanmış *Resimli Paris Rehberi* adlı kitaptan yaptığı alıntıyla pasajların mimari yapısını anlatır: “Endüstriyel lüksün yeni bir buluşu olan bu pasajlar, bina kitlelerinin arasından uzanan, üstleri cam kaplı, mermer duvarlı geçitlerdir, sahipleri bu türden spekülasyonlar için bir araya gelmişlerdir. Işığı yukarıdan alan bu geçitlerin iki yanında en şık dükkanlar uzanır. Bu nedenle böyle bir pasaj, küçük bir kent, dahası küçük bir dünyadır.” ([15]:87-88)

Benjamin, *Pasajlar*'ın, "Baudelaire ya da Paris Caddeleri" bölümünde, flâneur'ün bakışının "büyük kent insanının artık eşikte olan kapkara yaşam biçimine henüz hâlâ bazı parıltılar" katabiliyor oluşundan söz eder: "flâneur, henüz gerek büyük kentin, gerekse burjuva sınıfının eşigindedir. Henüz bunlardan herhangi birine yenik düşmüş değildir. Hiçbirine yerleşmiş değildir. Flâneur, sığınağını kitlelerde arar. (...) Kitle bir peçedir, bu peçenin ardında alışılmış kent, bir *fantazmagori*¹ niteliğiyle flâneur'ü çağırılmaktadır. Bu fantazmagori içerisinde kent, kimi zaman bir peyzaj, bir iç mekan görüntüsündedir." ([15]:98)

19. yüzyıl'da *kültür*, mal/meta olma karakterini kazanmıştı. Benjamin'e göre bu karakter, "kendini kültürel varlıklarda *fantazmagori* niteliğiyle sergilemiştir. Fantazmagori, yani aldatıcı görüntü, artık malın kendisidir, malın değişim değeri/değer biçimi kullanım değerini perdeler. Fantazmagori, kapitalist üretim sürecinin bütünüyle eşanlamlısıdır, bu süreç, kendisini gerçekleştiren insanların karşısına bir doğa gücü gibi çıkar. (...) "*Kültürel fantazmagori* ile dile getirilmek istenen, 19. yüzyıl'ın 'toplumsal ilişkilerine ve ürünlerine uygun düşen çift anlamlılıktır'. Bu çift anlamlılık, Marx'ta kapitalizmin ekonomik dünyasını da belirler. Benjamin'in sık sık kullandığı fantazmagori kavramı 'görünüşe bakılırsa Marx'ın, malın fetiş olma karakteri dediği' şeydir. Marx da *Kapital*'in fetişizm bölümünde bu kavramı kullanmıştır. (...) Marx'ın göz önünde bulundurduğu olgu bağlamı, burjuva ekonomisinin 'zorunlu-yanlış' bilincidir. Zorunluluk, yanlışlığı ortadan kaldırmamaktadır. Benjamin'in ilgilendiği nokta ise ideolojik içerikten çok, bu ideolojinin, yanıltmayla vaatleri bir arada içeren yüzeyi/dış görünüşüdür. 'Varlıklarını geçen yüzyıla borçlu olan, herşeyden önce mal üretiminden kaynaklanan yaratılar ve yaşam biçimleri, dolaysız varoluşlarıyla duyusal olarak yüceltilirler' : Benjamin'i ilgilendiren şey, bu dolaysız varoluştur, *Pasajlar*'da peşinden gittiği sır, görünürde olan bir sırdır. Fantazmagorik olan, 'mal üreten toplumun

¹ Fantazmagori: Bir tür *laterna magica* benzeri alet ile hayalet, iskelet, iblis gibi korkutucu imgelerin duvarlara, dumana ya da yarı saydam yüzeylere yansıtılmasıyla yapılan performans. Sıklıkla geriden projeksiyon kullanılırdı, projeksiyon aletinin hareketli olması, yansıtılan imgelerin hareket etmesine ve ekrandaki boyutlarının değişmesine olanak tanıyordu. Birkaç projeksiyon aleti kullanıldığında imgeler hızlıca değiştirilebiliyordu. Geç 18. yüzyılda Fransa'da icat edilen yöntem, 19. yüzyıl boyunca Avrupa'da, özellikle İngiltere'de popüler olmuştur. Benjamin, metanın fantazmagorik güçlerinden söz eden Marx'ın izinden giderek, fantazmagoriyi, meta (commodity) kültürüyle ve bu kültüre ilişkin cismani ya da düşünsel ürünlerle ilişkilendirir.

büründüğü parıltıydı’ – bu parıltı, aslında hem idealist estetiğin ‘güzel görünüş’üyle, hem de malın fetiş olma karakteriyle bir bağlam içerisinde bulunmaktaydı. Fantazmagoriler, ‘yüzyılın sihirli görüntüleri’ , bu yüzyılın toplumunun ‘idealleridir’. Sözü edilen toplum, bu ideallerin yardımıyla ‘gerek toplumsal ürünün eksikliklerini, gerekse toplumsal üretim düzeninin aksayan yanlarını hem gidermeye hem de yüceltmeye’ çalışmıştır. Fantazmagorinin işlevi, birinci planda yüceltici bir işlev gibidir: bu doğrultuda, dünya sergileri malların değişim değerini, bunların değerlerinin saptanışındaki soyutluğu aşırı göz kamaştırıcı kılarak yüceltir. ([14]:24-25)

2.2 Kent ve Düzenleme Tutkusu

Lewis Mumford, 15. yüzyıla 18. yüzyıl arasında Avrupa’da, kent hayatını biçim ve içerik yönünden radikal olarak değiştiren yeni kültürel özellikler kompleksinin şekillendiğinden söz eder. Bu değişim sonucunda siyasi çerçevesi, ulus devletin teşkil ettiği merkezi bir despotizm veya oligarşi, ekonomik yapısı ise merkantilist kapitalizm olan, ordu ve manastır kaynaklı mekanik fiziğin türevi yeni bir ideoloji egemen olmuştur [16].

Geç Ortaçağ kenti karakteristiği olarak kapalılık, dolambaçlı yollar, kargaşa ve karanlık geçitler potansiyel suç mekanları olarak görülüyordu. 1475’te Napoli Kralı Ferrante’nin dar sokakların devlet için tehlike oluşturduğunu belirtmesinin ardından nüfusu duvarlar arasına sıkıştıran kent surları ve eski konutlar yıkıldı, çapraşık yollar, düz caddelere ve açık dikdörtgen meydanlara dönüştürüldü [16]. Ancak Mumford’a göre 15. ve 16. yüzyılda yapılan müdahaleler kenti dönüştüren büyük bir değişimden ziyade küçük ölçekli bir tür **geometrik temizlik**ti ve “yeni Rönesans inşaatçıları bu esnekliklerini ve hizaya girmekten kaçınmalarını Ortaçağ düzenine” borçlulardı. Leone Battista Alberti’nin¹ (1404-1472), caddelerin, ‘kapıların aynı modelde yapılması, her iki yandaki evlerin düzgün bir çizgide bulunması ve aynı yükseklikte olması halinde daha soylu görüneceği’ni belirtmesi mutlak bir düzen arayışını öncüllese de bu düşünme biçiminin

¹ Kuşkusuz kendinden önce perspektif üzerine yapılmış başlıca öncü çalışmaları incelemiş olan Alberti, 1446’da yazmış olduğu “Resim Üzerine” adlı üç ciltlik yapıtında perspektifin mimari resimlerdeki kullanımını çizimlerle göstermiştir. Bu konuda kapsamlı bir araştırma için bkz: Florenski P. , Tersten Perspektif, Metis Yayınları, 2001.

kentteki görünür etkileri için yasalarla düzenlenen katı kompozisyon kurallarının koyulduğu 17. yüzyıl'ı beklemek gerekecektir [16]. Çeşitli kaynaklarda 17. yüzyıl ile ilgili olarak “uzlaşmaz karşıtlıklar ve bu karşıtlıktan kaynaklanan gerilimlerin yüzyılı” olarak söz edilmektedir ancak düşünsel alanda bütünlüklü felsefi sistemlerin oluşturulması çalışmaları da bu döneme rastlar. 1637’de yayımlanan Descartes’in *Essais* (Denemeler) yapıtının içerdiği incelemeler arasında *Discours de la méthode*’un (Yöntem Üzerine Konuşma) yanı sıra *Géometrie*’nin de bulunması anlamlıdır [17].

Florenski’nin göz-merkezcil olarak nitelendirdiği ve gözü dünyanın efendisi olarak konumlandırması nedeniyle eleştirdiği, izleri Antik Yunan’a dek sürülebilecek ancak Ortaçağ boyunca gündemde olmayan perspektif tekniği, Yeniçağ’da egemen olan *kartezyen* felsefenin bir uzantısı olarak başlıca görme biçimi haline gelmiştir. Resim mekanında neyin önde, neyin arkada ve neyin uzakta olduğunu belirleyen merkezi perspektif sayesinde “dünya **ehlileştirilmekte**, karşıdan bakılabilir ve denetlenebilir bir uzama dönüştürülmektedir. Ehlileştirilen bu uzama, gözün karşısında ve gözün nesnesi olarak konumlandırılan ‘beden’ de dahildir.” [18]

Dünyanın nasıl algılanması gerektiğini dayatan, gözden daha iyi bir ikinci gözün, *doğal* olan algıyı temsil edebileceğine dair inanç, aslında temsil biçimlerinin disiplin altına alınması çalışmasının yalnızca bir kısmını oluşturur. Burada sorgulanması gereken, *doğal* olduğu öne sürülen algının temsil yoluyla yeniden oluşturulması için belli perspektif kurallarını öğrenmenin ve bu kuralları uygulamanın gerekliliğidir. Perspektif *doğal* bir görme biçimi olsaydı kurallarla düzenlenip öğrenilmesi gerekli olmayacaktı. Florenski, perspektif bilgisinin yeni bir bilgi alanı olmadığını, Eski Mısır’dan beri bilindiğini ancak önceki çağlarda *gerçeği* yansıtmadığı için tercih edilmediğini anlatır: “Amaç, görünmeyenle görüneni benzeştirerek onlar üzerinde hükümler kurmak değil, bir çocuk saflığıyla görünmeyene hayran olmak ve teslimiyet duymak, onun benzeşim ilkesi sayesinde ele geçirilemeyeceğini teslim etmektir.” ([19]:13)

“Perspektifin değerini, bir referans noktası olarak insan gözü verir; göz perspektifi değiştirerek dünyanın görünüş biçimini değiştirebilir. Rönesans’ın perspektif teorisini Alberti, projeksiyon eylemini en kısa biçimde şöyle tanımlamıştı: “Göz, (uzaydaki) bu nicelikleri, görsel ışınları, sanki pergel olarak kullanıyormuş gibi ölçer.” (Alberti: Della

Pittura, Louisa Malle'den alıntı) Alberti 1450'lerin başında yazılmış bir matematiksel oyunlar kitabında tasarımcının, birleşme noktalarını, kulelerin yüksekliğini ve diğer nesnelerin boyutlarını sırf kendi konumunun bunlarla ilişkisini hesaplayarak bulabilmesi ya da konumunu değiştirerek her şeyin görünüşünü değiştirebilmesi için yöntemler oluşturmuştur. Bu yaratıcı oyunlar görsel dünyayı düzenler. Dünya, ona bakış tarzıyla bütünleştirilebilir." ([8]:179-180) "...bu şekilde düşünülmüş bir perspektifte hükmedici bir egemenlik iması vardır. Alberti, perspektifle bakmayı dünyaya bir pencere açmaya, nesneyi algılayarak dünyayı bu pencereden organize etmeye benzetiyordu. Resimde, nesnelere bakan ressamın durduğu noktaya göre boyutlandırılmış olan perspektif, "dünyayı görüyorum" , perspektifin dışındaki bir gözlemcinin konumuna bakmaksızın bir araya getirilmiş mesafeler, hacimler ve kent mekanı söz konusu ise bu da "dünya görünüyor"u oluşturan perspektif anlayışıdır. Örneğin Vermeer'in *Delft Manzarası* resminde, konumlanmış bir gözlemci duygusu uyandırmayacak bir perspektif düzeni söz konusudur. "Perspektifle ilgilenen araştırmaların hepsi, insansız bir doğada yüzergezer durumdaki nesnelerin, ressamın onları düzenleyinceye dek belirsiz, kesinlikten uzak ve birbiriyle tutarsız olduğu varsayımıyla başlamışlardır." ([8]:181)

Foucault'nun 17. yüzyıl Avrupası'nda ilk defa ortaya çıktığını söylediği toplu tecrit mekânlarının asıl işlevi, güçlü bir toplumsal denetim sağlamaktı. Daha sonra 18. yüzyıl sonu ve 19. yüzyıl başında ortaya çıkan ve bu kez her grubun kendi içinde kümelenerek kapatılması ise toplumsal denetimin yanında kapitalizmin ihtiyaç duyduğu insan gücünün teminine yönelik bir standardizasyon çalışmasıydı [20]. Devletin ve toplumun farklı kontrol mekanizmalarıyla türdeşleştirilmeye çalışılan bireyin aynı davranış kalıpları ve yaşam biçimlerini seçmeye yönlendirilmesinin mekânsal yansıması *panoptikon*, bugün kurumsallaştırılmış kontrol araçlarının gündelik mekânlarında varlık bulur. Suçu kurumsallaştıran mekân olarak hapisane kurgusu aslında belli bir normda yurttaş üretme pratiğinin mekânsallaşmış halidir. Mekân üzerinden iktidar örüntüleri oluşturmanın diğer örnekleri, tımarhaneler ve islahevleri, toplumda uyumsuz addedilebileceklerin "tıkılabileceği" yerlerdi. Ancak iktidar ve mekân arasındaki ilişki, kurumsallaşmanın olduğu her yerde vardır ve buna ek olarak toplumsal olanın birey üzerinde oluşturduğu baskıda da içkindir. Kapitalist üretim biçimlerinin kenti dönüştürmesi, kentteki işlevsel farklılaşmaların kentte yarattığı ayrışma kenti belli

bölgelere ayırmış ve bu da kentin örtük bir kullanım rehberinin, haritasının oluşmasına neden olmuştur. Teknokratlarca ya da yerel yönetimlerin karar alma mekanizmalarında yer alanlarca belirlenen bu kullanım biçimleri, genellikle kentlilere/kentin kullanıcılarına sorulmadan uygulanır. Üretim pratiklerinin değişimi ve bunun kente yansımaları mekan kavramının içini boşaltmıştır.

Flâneur'ün dolandığı, her dolanışında başka şeylere *çarptığı* fantazmagorik kent ortamı, malların ve insanların yoğunluğunun getirdiği çeşitlilik, önceden dolanılmış/keşfedilmiş olan yerlerin hâlâ şaşırtma ihtimalini içeriyor oluşu, her anlamda çokluk, modern kenti, her gün yeniden keşfedilen bir yer yapar. Bu nedenle flâneur'ün aylakça gezmekten sıkılması olasılıklı görünmez. 19. yüzyılın Paris'i, yeni bir kent türü olan endüstri kenti olarak moderniteye geçişin mekanıdır. Evrim geçiren iktisadi yapıyla beraber sosyal doku da hızla değişmektedir, üretim gücüne katılanlardan ve tüketicilerden oluşan yeni bir toplumsal yapı oluşmaktadır. Endüstrinin ihtiyaç duyduğu işgücünün kentlere göç etmesiyle, aşırı kalabalıklaşan kentte, hijyen kaynaklı sorunlar, kent sağlığını tehdit eden hastalıklar görülmeye başlanır. Çalışma koşulları, işçiler açısından son derece ağırdır. Bu koşullar, 1848 yılında Avrupa'nın birçok kentinde ayaklanmalara, isyanlara neden olacaktır. Ancak aynı zamanda, kentler, gelişme ve ilerlemenin de simgesi haline gelmiştir. Paris, zenginliğin ve teknolojik ilerlemenin gövde gösterisinin, diğer endüstri kentleriyle yarışın da sahasıdır. Politikacılar ve kentin yöneticileri, kentlerin imajına yönelik çalışmalara girerler. Kentteki imaj çalışması dahilinde, hem estetik gereksinimler, hem de güçlü bir tüketim eğilimi olan yeni gelişen burjuva sınıfının ve çalışan orta-sınıfın eğlence ve keyif temalı ihtiyaçları karşılanmaya çalışılır, bu bağlamda kentsel mekanlara müdahale edilir. Eğlence ve boş zamanın değerlendirilmesi konusu, yaşadıkları yoksunlukları ve uzun çalışma saatlerini untabilmeleri (!) için işçi sınıfı açısından da önem taşır. Boş zamanın kentsel mekanda geçirilmesi için çekici ortamlar yaratmakla yönetici sınıf, tüm sınıfları kapsayan etkin bir tüketim toplumu inşa etmeyi amaçlar. 1850'de nüfusu 1.3 milyon olan Paris, bu yoğun nüfusu barındıran başkent, labirentvari çıkmaz sokaklarla çevrelenmiş konut alanlarıyla üretime yönelik yapıların bulunduğu, çapraşık yollarla birbirine bağlanan Ortaçağ'dan kalma mahallelerden oluşuyordu. Endüstrileşmenin getirdiği ihtiyaçlar, kentin, dolaşma (sirkülasyon) ve hareketlilik (mobility), ticaret ve sosyal kontrol gibi olguları gözeterek

evrilmesini gerektiriyordu. Endüstriyel işgücü ihtiyacını karşılayan kitlelerin göçüyle artan nüfus, yer değiştirmelere (dislocation) ve gayri şahsi sosyal ilişkilerin oluşmasına neden oldu. Nüfus yoğunluğu, halk sağlığı, kanalizasyon, temiz su ve ulaşım gibi sorunları da beraberinde getirdi. Sosyal başkaldırı tehlikesini körükleyen böyle bir sosyala tablo, muktedirler açısından kentin yeniden yapılandırılmasını gerektiriyordu, çıkacak isyanları zapturapt altına almak için daha boşluklu ve geçişken bir kent tasavvuru gelişti [21]. III. Napolyon'un 1851'deki müdahalesi (coup d'état) ertesinde ülkedeki tüm yönetim erkini kendisinde toplaması, flâneur'ün kenti Paris'in yazgısında belirleyici olmuştur. Napolyon'un siparişiyle yapılan Haussmann uygulamaları pasajların sonunu getirir, bundan sonra flâneur bir süre daha nouveauté adı verilen çok katlı mağazalarda (department store) dolanır ve ardından tarih sahnesinden silinir. Artık çıkmaz sokaklar yoktur, Paris'in Haussmannlaştırılması kentin oyunumsu sokak örüntülerini, Sürrealistler'e ilham kaynağı olan labirentlere benzeyen pasajlarını, direnişçilerin barikat kurmalarına olanak sağlayan çıkmaz sokaklarını yerle bir etmiştir. Geometrik olarak akılsallaştırılmış ve tahmin edilebilen, zihinde kolayca planı kavranabilen, **ızgara** sistemine benzeyen sokaklar vardır artık, bizzat Napolyon tarafından Haussmann'a kırmızı kalemle mevcut planlar üzerinden basit krokileri çizilen bu planlar, bir savaş stratejisinin izlerini taşır, direnişin kırılması ve kente hakim olmanın amaçlandığı bu yeni planlama belki de modern kent planlama pratiklerinin temelidir. 1860lar'ın Paris'inde kentlerin yeniden imârı, hâlâ özel kâr ile toplumsal denetimin eş zamanlı olarak arttırılmasını gerektirmektedir. Kanalizasyon ve temiz su şebekeleri de Haussmann zamanında yapılmıştır, kentin düzenlenmesinde görünen sebep, salgın hastalıkların da etkisiyle hijyenikleştirme operasyonuydu. Asıl sebepten "kent merkezinin daha etkili bir denetime ve polis kuvveti kullanımına izin verecek şekilde yeniden planlanmasıydı." ([22]:139)

Paul Virilio, *Hız ve Politika, Dromoloji Üzerine Bir Deneme*¹ adlı kitabında sokağın ve

¹ "Dromoman: Ancien régime'de (1789'dan önceki monarşi) asker kaçaklarına ve psikiyatride sürekli dolaşma manisine yakalanan kişiye verilen addır. [Kitabın temel kavramı olan dromoloji, Eski Yunanca dromos'tan (yol, yürüyüş, koşu, yarış) türetilmiş; dromokratik devrim ise yol üzerindeki iktidarda devrim anlamına gelir.] (Virilio [22]:10)

kentteki dolanmanın önemine işaret eder. Virilio'nun sokak ve modern kent ilişkisine dair satırları kentteki dolanmanın tarihi hakkında ipucu verir [23].

“Şehir planlarının keskin bir biçimde göstermesine karşın şehir, öncelikle içinden hızlı bir iletişim yolu (nehir, karayolu, sahil şeridi, demiryolu...) geçen insani bir yerleşim yeri olarak algılanmadı; öyle görünüyor ki *sokağın* bir yerleşim alanından geçen bir yoldan başka bir şey olmadığı unutuldu; halbuki, kentteki araçların ‘hız sınırlaması’ ile ilgili yasalar, bir yerden bir yere gitmenin, hareket etmenin sürekliliğini ve yalnızca hız yasasına tabi olduğunu bize her gün hatırlatmaktadır. Kent, taşıtların yer değiştirme hızı ile bakışın birleştiği bir menzil, bir yörünge belirten karayolu çizgisinin üzerinde bir nokta, eski askeri tabya, doruğa giden yol, sınır ya da kıyıdan başka bir şey değildir. (...) yalnızca *içine yerleşilebilir dolaşım* vardır.” (circulation habitable) ([23]:11)

“...sokakta bir dolaşım manzarası vardır, bu bir *hac yolculuğu* (pilgrim's progress), bir ilerleme ve bir resmi geçittir, hem yolculuk hem yetkinleşmedir, daha iyiye doğru ilerlemeye hizmet eden bir yürüyüştür, tüm Ortaçağ boyunca süren hacdır. Sokak, yeni bir sahil şeridi gibidir; mesken sosyal akışın derecesinin ölçülebileceği, bu akışın taşmalarının öngörülebileceği bir liman; şehir kapıları, giriş vergileri ve gümrükleri ise barajlar, kitlelerin akışkanlığına ve göçmen sürülerinin sızma gücüne karşı kullanılan filtreler... Müstahkem şehri çevreleyen eski sağlıksız ve bataklık kumsallar, Amerikan kölesinin barınağı, eski surlar, kenar mahalleler, gecekondu ve favelaların yanı sıra öksüzler yurdu, düşkünlerevi, kışla ve cezaevi de bir kapatma ya da uzaklaştırma sorunundan ziyade **dolaşım sorununa** çözüm getirir; bunların hepsi de son derece belirsiz yerlerdir çünkü **sızmaya** ve **sızmanın hız kazanmasına** karşı fren etkisi yaparlar, iki geçiş hızı arasında dururlar. Başından beri kara ya da nehir ulaşım yolları üzerinde kurulmuş olan bu yerler, daha sonra lağımlara, durgun su birikintilerine benzetilmişlerdir; çünkü akışkanlığın (ilerlemenin) durması, harekete geçiren gücün ansızın yok olması, kaçınılmaz bir biçimde, kitlelerin neredeyse organik anlamda bozulup kokuşmasına yol açar. Balzac, ‘Paris’in tüm kötülüklerinin, tüm felaketlerinin kendilerine sığınak bulduğu ne idüğü belirsiz yerler’ diye yazar. Bu, aynı anda hem hukuki yasaklamayı hem de mekansal ve zamansal mesafeyi içinde barındıran *banliyö*¹

¹ *ban-lieu*’den, *ban* sürgün, *lieue* fersah. bir şehrin çevresinde, bir fersah uzaklıktaki sürgün arazisi.

sözcüğünün kökenini oluşturmaktadır. Malların, erzağın, çiftçinin, evcilleştirilmiş hayvanların, kısacası bütün bir toplumsal malzemenin depolandığı ve boşaltıldığı yerlerdir; öte yandan proleterleştirilmiş kitlelerin sömürülme koşulları, Geoffroy Saint-Hilaire'in verdiği evcilleştirme tanımını çok iyi örneklemektedir: 'Bir hayvanı evcilleştirmek, onu, insanların yaşadığı yerlerin içinde ya da yakınında yaşamaya ve üremeye alıştırmaktır. (...) Burjuvazi, başlangıçtaki gücünü ve sınıfsal özelliklerini, ticaret ve sanayiden ziyade, gayrimenkulün (hareketsiz olanın), satışını ve usulsüz el değiştirmesini sağlayan arsa spekülasyonunun (sosyal parasal) değeri olarak *sabit ikametgahı* yaratan bu stratejik yerleştirmeden alacaktır; müstahkem şehirlerin surları ardında ikamet edebilme hakkından, milyonlar halinde bir yerden ötekine giden hacı, müşteri, asker, sürgün kalabalığının tehlikeli göçü ortasında güvenlikle kalıp varlığını koruyabilme hakkından alacaktır.' ([23]:13-14) Bu yorum, modern kent hayatını düzenleyen kurallardan biri olan bir kişinin tek bir ikametgahının olması ilkesinde temellenen sosyal yapının kurgusunu açıklar niteliktedir. "Var olmak bir yerde oturmak demekse bir yerde oturmamak artık var olmamak demektir." ([23]:79)

Felaket ve yıkımla bir tutulan rastlantıları işlevsel bir planlamayla bertaraf edeceğini öne süren askeri düşünce, burjuva siyasi sınıfının düşüncesiyle ve bu sınıfın hiyerarşik düzenleme merakıyla birleşmiştir. Virilio, 1749'da bir süvari subayı olan Guillaute'nin çalışmalarına değinir: "Geçişin sıkı bir yasal düzenlemeye tabi tutulmasıyla zamanı ve insanların yaşadığı mekânı şehirle köy arasında düzenleme yoluna gidilirse, yolların ve evlerin belli bir düzene göre sıralanmasına ve yol işaretlerine olduğu kadar saat çizelgelerine de özen gösterilirse, konutların standartlaştırılmasıyla tüm kent saydam hale, yani polis için bilinir hale getirilirse kamu düzeni hüküm sürer, böylece artık ayaklanma, gasp, kargaşa olmaz." ([23]:23)

İnsan hareketliliğini düzenleme edimi, yalnızca kentin fiziksel mekanını düzenlemek değil aynı zamanda kentin sosyo-politik dokusunu şekillendirmeye de hizmet eder. 1789'a giden yolda, muktedirlerin ve askerlerin kent planlamayla ilgili çalışmalar yapması tesadüf değildir. Yönetici sınıfın da farkında olduğu şey, "devrimlerin şehirde yapıldığı, şehirden geldiği"dir.

1789'un, "kullaştırmaya, eski feodal serflikle simgelenen *hareketsizliğe zorlanmaya* karşı bir isyan, zorunlu ikamete ve keyfi hapsedilmeye karşı bir isyan olduğu" öne sürülmüştür ([23]:34). Muktedirin, kitlelerin hareketini denetim altına alması, yalnızca durdurmaya yönelik değildir, bir yerde durulacaksa o yeri de muktedirler belirler. "Engels'in 'ya ekmek ve iş ya da ölüm diyen umutsuz kitleler' diye söz ettiği, 1848 isyancılarının parolası 'kalacağız, duracağız'dır. (...) yoldan geçen kişilerdir onlar, toplanmaları da durmaları da yasaklanmıştır. (...) zamanı geldiğinde sokağı tutmak, şu ya da bu binayı işgal etmekten çok daha önemli olacaktır." ([23]:12) Virilio, Göbbels'in, "sokağı fetheden devleti de fetheder" sözünün farklı çağlarda gerçekleşen toplumsal olaylarda geçerliliğini koruduğuna dikkat çeker.

19. yüzyıldaki müdahalelerden kabaca yüz yıl sonra, İkinci Dünya Savaşı ertesinde, (1950ler'in ortaları) Paris, ekonomik büyüme ve nüfus artışı ile beraber yeni sorunlarla yüzleşmeye başlamıştı. Yakın ve uzak *çevre*'deki banliyö alanlarındaki konut sıkıntısı, bu alanlardaki kentsel donatıların ve hizmetlerin yetersizliği, çevreden kent merkezine ciddi bir nüfus akışını da beraberinde getiriyordu; çevre, kent merkezine bağımlıydı. Ekonomik büyümenin bir getirisi olarak kent merkezinde açılacak yeni işyerleri için de alan sıkıntısı mevcuttu. Çevreyi merkeze bağlayan altyapı unsurlarının da yetersiz oluşu, otoban ve toplu taşıma sorunları da tabloyu kötüleştiriyordu. Bu sorunları aşmak için yapılan, 1956 Paris Bölgesi Gelişim Planı (PARP), üç ana esasa dayandırıldı: genişleyerek çevreye yayılan Paris'in merkeziyetsizleştirilmesi (decentralisation); dış çevredeki banliyölerin geliştirilmesi; çevredeki konut alanları için genel plan şeması (*grand ensembles*)¹. 1959'da, de Gaulle'nin kurduğu Beşinci Cumhuriyet döneminde, kent planlama faaliyetleri, tüm Paris bölgesini (Ile de France kentsel alanı) içerecek şekilde genişletildi. Endüstri ve hizmet fonksiyonlarının yerlerinin değiştirilmesi/taşınması, çekim merkezleri yaratmak için yeni kentsel alanların inşası (hizmet, kültür ve iş alanları), mevcut ilçe merkezlerinin 40-50 metrekarelik çevresini kapsayacak şekilde genişletilmesi ve bu alanlarla aynı büyüklükte dört adet yenikentin kurulması öngörülüyordu. De Gaulle hükümetinin Kültür Bakanı olan André Malraux,

¹ Bu plan şeması, her biri 30-40 bin kişiyi barındıracak, beş-altı katlı betonarme bloklar ve yüksek katlı kule-binalardan oluşan komplekslerden oluşuyordu. [21]

eski mahallelerin sıhhileştirilmesi ve mutenalaştırılması/soylulaştırılmasıyla (gentrification) görevlendirildi. Bu durum, neyin kültürel miras kapsamına girdiğiyle ilgili ateşli tartışmalar başlattı. 1961’de getirilen yeni yasal düzenlemeler ve 1963’te yapılan yirmi yıllık plan ile kentsel yenileme belli esaslara dayandırıldı [21].

“Mimar yüzyıllardır ‘her zaman zengine ve zenginliğe hizmet etmişti ve anıtsallaştırmaya, mitolojikleştirmeye hizmet ederek ve güçlülerin çıkarlarını topluma onaylatarak ve zengin olmayanları zenginlerin çıkarlarının kendi öz çıkarları olduğuna’ ikna etmiştir. ‘Toplumdaki süregelen otoriteyi simgeleyen binaları tasarlayan mimarlar, özellikle bu otoriteyi anıtsallaştırarak onun binalarını *sanat* kılan mimarlar, baskının bir parçasıdır; bugün en vahşi araçlar karşısında boyun eğenlere muhalif olan ağırlığın bir parçasıdır onlar.’ Lebbeus Woods’a göre mimarlık otoriteye karşı gelebilir, özgür mekanı yaratabilir: ‘Ben otoriter rejimlere ve otoriteye karşıyım. Yalnızca bireysel davranış ve anların otoritesiyle ilgileniyorum.’ ‘Özgür-mekanın icadında müteahhit, bürokrat, kurumsal müşteri değil, mimar sorumludur. Ancak mimarlık -eylem, düşünce ve disiplin olarak- *bir biçimde* sınırları yıkabilir ve aynı zamanda onları yeniden tesis edebilir.’ Woods, devrimin mimarlığını yapmadığını, mimarlığın kendisinin devrim olduğunu savunur” ([24]:32)

Burada, akla Corbusier’nin *Mimarlık ya da Devrim*’i gelmektedir: “Sabahın altısından akşamın onuna, akşamüzeri saat ikiden ertesi sabah altıya kadar serbest kalan işçi ne yapacaktır? (...) barınak, insan denen yaratığı karşılayıp misafir etmek için vardır ve işçi, özgür olduğu bunca saati değerlendirebilecek kadar kültürlüdür. Fakat hayır, hiç de değil, konut son derece çirkindir ve insanlar bunca boş zamanı verimli kullanabilecek eğitime sahip değildirler. O halde şöyle yazabiliriz: Mimarlık veya ruhsal çöküntü, ruhsal çöküntü ve devrim.” “toplum elde edeceği veya edemeyeceği bir şeyi şiddetle arzulamaktadır. Her şey ortadadır; herşey göstereceğimiz çabaya ve bu kaygı verici belirtilere dikkatimizi yoğunlaştırmamıza bağlıdır. Mimarlık veya devrim. Devrimden kaçınabiliriz.” ([25]:287-304)

“...Mimarlık pratiğinin modern tarihi boyunca mekân-zamana, (...), boş çizgili mekan olarak biçimlendirdiğinin/kapattığının, mala dönüştürerek sermayeye eklemlendiğinin

tarihinin anlatılması, açıklık adına direnmenin ve mimarlık düşünmenin başlangıç noktası olabilir.” [26]

BÖLÜM 3

SİTÜASYONİST KURAM ve EYLEM

Marksizmin ilkeleriyle ile Dada ve Sürrealizm gibi avangard sanat akımlarının pratiklerini birleştiren Situasyonist Enternasyonal, başını Guy Debord'un çektiği, Paris merkezli küçük ancak etkili bir entelektüel grup olarak ortaya çıktı. Grup, 1958-1969 arasında *Internationale Situationniste* dergisini yayınladı.

Situasyonistlerin amacı, düzenledikleri sanatsal ve eylemsel etkinlikler aracılığıyla bağlaşıksız, kendiliğinden ve anlık bir yaratıcılığı olanaklı kılan *durum*'lar (situation) inşa etmek ve böylelikle gündelik hayatı devrimsel olarak dönüştürmektir.

1957'de, aralarında Lettrist Enternasyonal, İmgelemci Bauhaus Enternasyonal Hareketleri (International Movement for an Imaginist Bauhaus) ve Londra Psikocoğrafya Cemiyeti'nin (The London Psychogeographic Society) de bulunduğu avangard grupları temsil eden sanatçı ve yazarlar tarafından kurulan Situasyonist Enternasyonal (SE), sanatı ve yaşamı kaynaştırmayı amaçlayan , bunun pratikte nasıl gerçekleştirilebileceğini araştıran, dada ve sürrealist etkilenimli devrimci bir kültür organizasyonuydu. SE, büyük bir çeşitlilik içeren işler ve metinlerle savaş sonrasında ortaya çıkan tüketim toplumunu kıyasıya eleştirerek, teknokratik kent planları aracılığıyla topluma dayatılan baskıcı yaşam koşullarının karşısında durarak, kentsel mekanın kullanımını ve dönüşümünü özgürleştirecek yeni kolektif hareket biçimleri ve ajitasyon yöntemleri geliştirmenin yollarını aradı. Taktikleri, sloganları ve alternatif kent planlama teorilerini görselleştirdikleri işler özellikle Mayıs 1968 Paris olaylarına giden yolda ilham vericiydi. ([27]:7)

Grup, 1957'deki kuruluşundan 1972'de kendiliğinden dağılmasına kadar geçen sürede, deneme ve manifesto benzeri metinler, poster, afiş, video, psikocoğrafya haritaları gibi

görsel işler üretti. 1958-1969 yılları arasında yayımlanan Situasyonist Enternasyonal Jurnalı'nda ve grubun toplantılarında, *situasyon* (durum), oyun, *détournement* (çalıp değiştirme/saptırma), *üniter şehircilik*, *gösteri* (spectacle) gibi temel situasyonist kavramlar oluşturuldu. Modernist planlama pratiklerinin eleştirildiği grubun üyelerinden Constant'ın ütöpik kent kurgusu *Yeni Babil*, plan, maket gibi temsil biçimleriyle de görselleştirilmişti.

Grubun en ünlü kişisi ve ses getiren işlerinin/eylemlerinin teorisyei olarak Guy Debord öne çıkıyordu. Debord'un "modern toplumda devrimci tartışmalara yol açmak için elinden geleni yapmış", "teorik eleştiri alanındaki zaferini dayatmış" ve "bu zaferi pratik ajitasyon alanında ustalıkla sürdürmüş olan aşırı bir grup" olarak nitelendirdiği Situasyonist Enternasyonal'in teori kitabı olmasını amaçlayarak yazdığı *Gösteri Toplumu* (La Société du Spectacle), yine Debord'a göre, yakında patlak vereceği hissedilen karışıklık ve ardından gelecek yıkıcılığın aktarıldığı bir el kitabıydı ([28]:19).

1950'lerin sonu ve 1960'lar boyunca entelektüeller ve sanatçılar, toplumun, sermaye, gösteri ve tüketim odaklı bir yapı karşısında edilgenleştirilmesine karşı çıkıyorlar, medya ve kent planlamanın sermaye tarafından araçsallaştırılarak siyasi iktidarın lehine kullanılmasını eleştiriyorlardı. İkinci Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan işlevselci kent planlamaya ve tüketim toplumuna karşı eleştirel bir duruşu benimseyen situasyonistlerin kültürel eylemlerinin merkezi olan savaş sonrasının Paris'i, nüfus artışı ve ekonomik büyüme gibi sorunlarla karşı karşıyaydı. Bunların sonucunda mevcut konutlarda, altyapıda ve hizmetlerde yetersizlikler ortaya çıkmış, ekonomik büyümenin bir sonucu olarak ofis mekânlarına gereksinim artmıştı, çevreyi merkeze bağlayan toplu taşıma araçları ve çevre yolları da yetersizdi. Tüm bu sorunlar, 1956'da Paris bölgesi gelişim planının yolunu açtı, bu plana göre, kentte desantrilizasyon, yeni banliyölerin kurulması ve çevrede (periferi) büyük çaplı konut alanlarının oluşturulması düşünüldü. ([21]:183) 1959'da, yeni kurulan De Gaulle hükümetiyle bu planlamanın kapsamı genişletilerek eski semtlerin sıhhileştirilmesi ve mutenalaştırılması, yeni çekim merkezlerinin yaratılması öngörüldü. Ancak bu uygulamalar Fransız entelektüellerinin tepkisini çekmekte gecikmedi. Plan dâhilinde çevrede üretilen toplu konutlar, situasyonistler tarafından, bireyin yaratıcı kapasitesini yok eden, otokratik, sağlıksız, toplumdışı ve etik dışı olarak tanımlandı. Le Corbusier'nin işlevselci kent kavramını da

eleştiren SE, sokağın, otomobillere göre düzenlenmesine, toplumun sokaktan koparılmasına karşı çıkıyordu. Gündelik yaşam ve sanat arasındaki sınırların muğlâklaşmasını savunan grup, Henri Lefebvre'nin *Gündelik Hayatın Eleştirisi*'nde savunduğu fikirleri paylaşıyordu: kentsel mekan, pazar ekonomisinin değil toplumsal ilişkilerin (dinamik) merkezi olmalıydı. Bir doktrin olmaktan çok eleştirel bir yaklaşım olan *üniter şehircilik*, kentteki ayrışmaya karşı çıkarken birleştirilmiş bir "insani yer" tahayyül ediyordu. İşin, çalışmanın mekânıyla boş zamanın (leisure) mekânı arasındaki ikiliği ve kamusal/özel mekânların ayrılığını reddediyordu. Modernizmin geride bıraktıklarını araştıran grup, kentteki eski mahallelerin, marjinalleşen, gettolaşan semtlerin deneyimlenmesi ve haritalarının çıkarılması gerektiğini vurguluyordu. Boş vaktin hâkim sınıfın ellerinde bir endüstri haline gelmesini eleştiren SE, boş vaktin özgürleştirilmesi gerektiğini söylerken zamanın paraya eşitlendiği kapitalist düzenin iş ve tüketim eksenli yapısına karşı çıkıyordu. Kentin ve kentteki aktivitenin oyun kavramı etrafında şekillenmesi gerektiğini, kentli bireyin, alışkanlık haline gelen her günlük rotalarının dışına çıkmasını, kentin farklı biçimlerde deneyimlemesini, sokaklarda *sürtme*'yi (dérive) öneriyorlardı. Toplumu çevreleyen ve sürekli gelişmekte olan kapitalist dünyayı eleştiriyor ve tüketim mallarının promosyonuna, bu ürünlerin vaat ettiği "yüksek hayat standardına" karşı ciddi bir hoşnutsuzluk duyuyorlardı.

Kuramsal eleştirinin nasıl işe yarar hale getirilebileceği, kuram/eylem tutarlılığı da situasyonistlerin üzerine kafa yorduğu sorunlar arasındadır. SE'den Mustapha Khayati, "düşüncenin kendini gerçekleştirmeye çabalaması yeterli değildir; gerçekliğin kendisi düşünceye doğru çabalamalıdır" diyen Marx'ın bu formülünü geliştirip şöyle yazmıştır: "Kuramın pratik karşılığını araması yeterli değildir; pratik de kuramını aramalıdır." ([29]:72)

Situasyonistlerin aslında kim oldukları ve neyi temsil ettikleri sorusunun yanıtını tek bir sözcüğe ya da tanıma indirgemek olanaklı görünmez. Situasyonist Enternasyonal üyeleri *Situasyonizm* sözcüğünü kullanmaktan bilinçli olarak kaçınmışlardır. Bir -izm'in kaçınılmaz olarak zamanla "donacak" olması, indirgenmeye açık oluşu ve sistemli bir yapıyı tarif edegelmesi bu kaçınmanın sebebi olabilir. Debord'un ifadesiyle, situasyonistleri devlet karşıtı komünistler olarak tanımlamak olasıdır, kuramlarında Marx'ın etkisi büyüktür. Anarşist gelenekle de düşünsel anlamda uyuşmazlar ancak

anarşistlerin devlet karşıtı duruşlarını paylaşmaktadırlar, hareketlerinin Komünist Partilerle ilişkilendirilmemesi için kendilerini komünist olarak tarif etmekten de kaçınmışlardır ([29]:56).

Situasyonistler tarafından yazılan en önemli iki metin, Guy Debord'un *Gösteri Toplumu* (La Société du Spectacle) ve Raoul Vaneigem'in *Gündelik Hayatta Devrim* (The Revolution of Everyday Life) kitaplarıdır. Debord, insanlar arasındaki ilişkilere hükmeden ve toplumu müşterilere indirgeyen bürokratikleşmiş kapitalizmin *gündelik hayat* pratiklerini eleştiren "Gösteri Toplumu" kavramını türetmişti. Görüntülerin, imgelerin, birer ideoloji ve iktidar aracına dönüştüğünü belirten Debord, situasyonist kuramın "kutsal kitabı" *Gösteri Toplumu*'nda *gösteri* kavramını şöyle açıklar:

"Gösteri, günümüzde üretilen nesnelerin kaçınılmaz süsü, sistemin rasyonelliğinin genel açıklaması olarak ve sayıları giderek artan imaj-nesneleri doğrudan doğruya biçimlendiren ileri bir iktisadi sektör olarak güncel toplumun *esas üretimidir*." ([28]:40)

Debord, muhtemelen ilk cildi *Gösteri Toplumu*'ndan tam yüz yıl önce, 1867'de yayımlanan Marx'ın *Kapital*'ini düşünerek kitabı hakkında: "Son yüzyılda yazılan bu kadar önemli sosyal eleştiri kitaplarının sayısı üçü bulmaz" demiştir ([29]:55).

Löwy'e göre Debord, modern *gösteri*'yi, meta tutkusunu anlatan epik bir şiir olarak görüyordu. Debord'un *gösteri* kavramı, Marxçı anlamda bir mal fetişizmi biçimidir. Debord, gösterinin bir görüntüler yığını değil, daha çok "insanlar arasında, görüntüler dolayısıyla kurulan sosyal bir ilişki" olduğunun altını çizmiştir. Bu ifade, muhtemelen, Marx'ın "kapitalin, insanlar arasında şeyler dolayısıyla kurulan bir sosyal ilişki" olduğu tezine gönderme yapma amacı taşır. *Gösteri*, "hayatın somut tersine çevrimi" ve "hayat-olmayanın özerk hareketi"dir. *Gösteri*'nin prensibi **müdahalesizlik**dir. "Marx'a göre belirli bir eşiği aşan para birikimi kapitale dönüşür, Debord'da ise belirli bir eşiği aşan kapital birikimi *görüntüler*'e dönüşür. Debord, maddeleştirme düşüncesini sosyal hayatın tüm alanlarına uygulayarak, Marx'ın mal fetişizmi kuramını güncelleştirip genişletmiştir." [29]

Marx'ın, "filozoflar dünyayı yalnızca çeşitli biçimlerde yorumlamışlardır, oysa sorun onu değiştirmektir." sözüne karşılık situasyonistler , "şimdiye kadar filozof ve sanatçılar

durumları sadece yorumladılar, şimdi sorun onları dönüştürmek” açıklamasını yapmışlardır.

Situasyonistler, siyasal eleştirilerini Marx, Hegel, Bakunin, Lukacs, Henri Lefebvre ve Fransız *Socialisme ou Barbarie* (Ya Sosyalizm Ya Barbarlık) topluluğunun fikirleri çerçevesinde şekillendirmişti. Ancak Lefebvre, Sartre, Lukacs gibi düşünürlerle ayrıldıkları noktaları açıklamaktan ve çetin tartışmalara girmekten de geri durmamışlardır. ([29]:62)

Grup, Marx’ın yabancılaşma teorisini eksen alan kapitalizm çözümlemelerinde, devrimci örgütlenmenin yabancılaşmayla, *yabancılaşmış araçlar* kullanarak mücadelesinin artık olanaklı olmadığını belirtmiştir. “İnsanlara etkinliklerini birlikte özgürce belirleme imkânı vermeyen örgütlenme biçimleri (hiyerarşi) *yabancılaşmış araçlardır*. İnsanları *yabancı* amaçlar veya idealler için çalışmaya sevk ederler. *Ya Sosyalizm Ya Barbarlık* gibi, SE de emir verenlerle emir alanlar arasındaki ayrımı yok etmek amacını taşıyordu. Yabancılaşma eleştirileri, SE’yi tam bir *yabancılaşmış araç* örneği olan devleti şiddetle reddetmeye yöneltti.” ([29]:64)

1844 *Elyazmaları*’nda *yabancılaşma* kavramını geliştiren Karl Marx, “kapitalist ücret-emek ilişkisinin işçiyi, hayatta kalmak için işgücünü, zaman ve enerjisini, kapitaliste satmak zorunda bıraktığını gözlemledi. Bu yüzden çalışma etkinliği kendi arzularının ve yaratıcı yeteneğinin bir ifadesi değil, işçinin karşısına başkasının dayattığı yabancı bir yük olarak çıkan zorunlu bir işti. Marx’ın gözlemine göre bu durum, işçiyi emeğinin ürününe yabancılaştırır çünkü işçi ürünün akıbetini belirleyemez; işçiyi çalışma eylemine yabancılaştırır çünkü çalışma süreci kapitalist tarafından dikte edilir; insanı kendi türüne, insanı insana yabancılaştırır.” ([29]:64) Situasyonistlerin Marx’ın tezlerini kendi bulundukları zamanın gerçeklikleriyle örtüştürmeye giriştiğinden söz edilebilir. Aradan geçen yüz yıla yakın zaman ve *kapitalizm*’in, sosyalizmin kısaca dünyanın geçirdiği değişimler/dönüşümler yeni bir okuma yapmayı gerekli kılmıştır.

“Situasyonist proje hem batının kapitalizmini hem de doğunun bürokratik komünizmini tamamen ortadan kaldırıp tarihte ilk defa gerçek (*anarşist*) sosyal demokrasi kurmayı hedefleyen bir girişimin başlangıcıydı.” [29]

Bakunin, Marksist bir partinin iktidara gelmesiyle yeni bir yönetici sınıfın oluşacağını öngörmüştü. “Marx, Bakunin gibi siyasal katılım ve devlet iktidarını ele geçirmeye karşı bir tavır almadığı için kendisini kapitalin devlet tarafından yönetilmesini sosyalizmin özü olarak gören Leninist yoruma açık bırakmıştır.” ([29]:70)

Lukacs, “tüm sosyal olguların nesnel biçimleri, birbirleriyle aralıksız diyalektik¹ etkileşimleri boyunca sürekli değişir” demiştir. “Nesnelerin ait oldukları bütünlük içindeki işlevi kavrandıkça, anlaşılabilirlikleri de orantılı olarak artar. Bu yüzden sadece diyalektik bütünlük anlayışı, gerçekliği sosyal bir süreç olarak anlamamızı sağlayabilir. Çünkü sadece bu anlayış, kapitalist üretim biçiminin zorunlu olarak yarattığı fetişist formları yok eder ve onları yalnızca yanılsamalar olarak görebilmemizi sağlar.” ([29]:72)

“Marx’ın yönteminin önemli bir yanı da materyalizmidir. Marx varoluşun bilinci belirlediğine, oysa bilincin varoluşu belirlemediğine inanıyordu. Yani, fikirler kendilerine ait bir dünyada var olup, kendilerini maddi dünyada göstermezler. Fikirler dünyadaki deneyimlerimiz vasıtasıyla üretilir ve aynı dünyanın bir bileşeni olarak kalırlar. Marx’ın, Hegel’in temsil ettiği idealist felsefeye yönelttiği eleştirinin özü budur.” Kapitalist sosyal ilişkiler sadece görünürde değil gerçekten de “kişiler arasındaki maddi ilişkiler ve *şeyler* arasındaki sosyal ilişkiler”dir. Marx kapitalizmin bu niteliğini *mal fetişizmi* olarak tanımlıyordu. Marx, mal fetişizmini dine benzeterek açıklamaya çalışmıştır: “insan aklının ürünleri, yaşayan bağımsız varlıklar gibi görünür, birbirleriyle ve insanlarla ilişkiye girer.” ([29]:73-74)

Debord’un *gösteri* (spectacle) kavramıyla, Marx’ın *mal fetişizmi* kavramı arasında analogik bir bağ kurulmuş gibi görünür. Debord, gösterinin bir imajlar yığını olmadığını, insanlar arasında imajlar aracılığıyla kurulmuş bir tür sosyal ilişki olduğunu belirtir. Marx da Kapital’in insanlar arasında şeyler dolayısıyla kurulan bir sosyal ilişki olduğunu

¹ “Yunanca *dia* ikiye bölünmüş, zıt, çarpışan, *logos* ise mantık anlamına gelir. *Diyalektik*, şeyleri sadece ikiye bölünmüş olarak değil, hareket eden, etkileşen ve birbirinin zıddına dönüşen nesneler olarak gören bir akıl yürütme biçimidir. Diyalektik, hareket halinde olan şeylerin bilgisidir. Hareket halindeki bir nesne, bulunduğu yer ve gittiği yerin bileşimi olduğuna göre, diyalektik, çelişkinin bilgisini gerektirir. Diyalektik sürecin aşamaları olumlama, olumsuzlama ve olumsuzlamanın olumsuzlaması olarak tanımlanabilir. Diyalektik ayrıca, şeylerin hazır görüntülerinin arkasındaki süreçleri veya altında yatan ilişkileri kavramak için, görüntünün ötesine bakan bir akıl yürütme olarak düşünülebilir.” ([29]:71)

yazmıştı. ([29]:75) Debord'da *gösteri* ile görüntüler arasında kurulan ilişki aslında Marx'ın *kapital* ile şeyler arasında kurduğu ilişkinin bir alt türüdür.

Yabancılaşma kavramını anlayabilmek için Ahmet İnel'in altını çizdiği bir ayrıntıya değinmek açıklayıcı görünür. İnel, *Paris Komünü*'nüne katılanların taş ustası, şapkacı gibi genellikle vasıflı işçiler olduğundan söz eder. "Çünkü 19. yüzyıl ortasındaki işçi sınıfının büyük tepkisi, elinden o bilgiyi kullanma yetkisinin alınmasıdır. Orada kendisinin gerçekten sermayenin bir alt unsuru olarak, **yabancılaşmış** bir alt unsuru olarak, düz emek konumuna itildiğinin bilincindedir ve buna karşı duyduğu tepkiyle mücadele etmektedir." [30]

Marx'a göre 19. yüzyılda kapitalizmin merkezi fabrika düzenidir. Kapitalist düzende bilim, emeği sermayenin hizmetinde kullandıran bağımsız bir üretici güç haline gelmiştir. Marx burada bilim derken aslında mühendislik pratiğinden bahsetmektedir. Üretimin, işçinin yerine başka bir kişi tarafından planlanması, usta/zanaatkâr olan insanların yalnızca makinelerin uzantısı durumuna düşmeleri büyük bir tepki oluşturmuştur. Bu tepkinin 19. yüzyıl ortalarında işçi sınıfı hareketini ortaya çıkaran nedenlerden biri olduğu söylenebilir [30]. Marx'a göre mühendislik, bilimin kapitalizmin yararına kullanılmasıdır.

Michel Foucault 1975'te *Gözetleme ve Cezalandırma: Hapishanenin Doğuşu*'nu (Surveiller et punir: Naissance de la prison) yayımladığında, Guy Debord, *Gösteri Toplumu*'nu 1967'de yayımlamış bulunuyordu. Debord, 1960lar'ın geç kapitalizminde *gösteri*'nin (spectacle) kitlelerin pasifleşmesine neden olduğunu ve kitleleri imgeler aracılığıyla kontrol eden bir yabancılaş(tır)ma (alienation) sistemi halini aldığını öne sürer. Foucault ise bu savı eleştirirken toplumun gösteri toplumu yerine gözetim toplumu olarak da adlandırılabilceğini belirtir: "Toplumumuz gösteri değil, gözetim toplumdur (...) Ne bir amfiteatr ne de bir sahnenin üzerindeyiz, bizler *panoptik* bir makine içindeyiz." (Foucault'dan aktaran: Crary, [31]:30) Crary'e göre, Foucault'nun burada *gösteri* terimini kullanması, Debord'un *Gösteri Toplumu*'na bir gönderme, bir eleştiridir. Ancak Crary, gözetim toplumu ve gösteri toplumu kavramlarını birbirine karşıt olarak konumlandırmanın bu iki kavramın çakışan taraflarının gözardı edilmesine neden olacağını belirtir. 19. yüzyıl'da ortaya çıkan optik aygıtlar gözlemciyi görsel bir

tüketim sistemi içine koyar ancak aynı zamanda bir gözetim sistemi içine de yerleştirir. Bu iki kavramsallaştırmanın birbirine karşıt olması ya da birbirinin yerini alması gerekmez. Gözlemleyen birey toplumdan yalıtılırken toplumu oluşturan bireyler de uysal (docile) birer izleyiciye dönüşmüş olur. Baudrillard ise “bizler artık izleyici (spectator) değil, simüle edilmiş bir dünyadaki oyuncularız” demiştir.

Tafuri’ye göre ise Dadaizm, Situasyonizm gibi avangard akımların nihai amaçlarından biri olan burjuvazinin yıkılması yönünde sarf edilen çabalar, beyhude çabalar ve yalnızca burjuvazinin bu durumdan güçlenerek çıkmasına hizmet edebilir [32]. “Burjuvazi, üretim araçlarını devrimci bir şekilde ve bitimsizce değiştirmeden varlığını sürdüremez.” Dolayısıyla tüm üretim ilişkilerini de bu şekilde değiştirecektir. Tafuri, sürekli değişimin ve devrimin zaten kapitalist toplumların yapısında bulunduğunu belirtir ve Debord’daki, burjuvazi/devrimci avangard ve olumlama/olumsuzlama ikiliklerinin anlamını yitirdiğini savlar. Çünkü avangardların üretici bir güç olarak kullandıkları “olumsuzluk” (negativity) aslında kapitalizmde içkindir [32].

3.1 Situasyonist Emternasyonal’in Soykütüğü

Situasyonist hareketi sınıflandırmanın, bir akıma dahil etmenin çok kolay olmadığı açıktır. Ancak grubun neredeyse organik denilebilecek bir bağla ilişkide olduğu sanat akımlarının ve grupların izini sürmek zihin açıcı görünür. SE ile ilintiliymiş gibi görünen bu toplulukların çoğunlukla avangard olarak adlandırılması, situasyonistlerle ilgili bir çalışmada *avangard*’dan söz edilmesini gerekli kılar.

Aslında bir askerlik terimi olan avangard, bir ordunun ya da birliğin öncü kolu anlamına gelir. Güçlü bir metafor olan sözcüğün askeri terminolojiden alınması rastlantısal olmamalıdır: ilerleyen birliklerin en önünde yer alan özel bir ekip, yolu açarken, mücadele gerektirdiğinde kendini feda etmeyi göze alır.

Avant-garde, 1830-1840’ların ütopya döneminde politik terminolojiye girerek köklü dönüşümlerin öncüleri anlamında kullanılmıştır [33]. Bu ütopya dönemi, 1789 Fransız Devrimi’nin esinlediği düşünsel ortamın etkisinde oluşan, devrimin anlamlandırılmaya çalışıldığı, siyasal imgelemin sınır tanımadığı bir dönemdi. Saint-Simon, Fourier, Louis Blanc, Marx, Engels, Proudhon, Blanqui ve Tocqueville, geleceği

yönlendireceğini düşündükleri sistemlerini bu dönemde şekillendirmişlerdir [33]. Avangard kuramcılar, insanlığın hayallerini, tarihin olası gidişatını canlandırarak modernliğin düşünsel çatısını kurarlar. Sosyalist ütopiyalar, insanlığın bir sanat alemine ulaşacağını vaat eder ve bu aleme yolculuğun yine sanatın kılavuzluğunda yapılması umulur, yani sanat hem araç hem de amaçtır. Avangard terimi, bu büyük toplumsal tasarının gerçekleşmesinde sanata verilen öncü rolü ifade etmek üzere, ilk kez ütopiyacı sosyalist Saint-Simon'un cemaatinde dolaşıma girer [33]. 1830'larda, sanatçı ünvanıyla Saint-Simon, diğer seçkinleri oluşturan bilim adamları ve sanayicilere şöyle seslenir: "Sizlerin avangardı biz sanatçılarız. (...) En etkilisi ve hızlısı sanatın gücüdür: İnsanlar arasında yeni fikirler yaymak istediğimizde, onları biz tuvale ve mermere nakşederiz. Toplum üzerinde yapıcı bir iktidara sahip olmak, gerçek bir rahiplik görevi yürütmek ve sağlam adımlarla zihnin bütün melekelerinin önüne düşmek: İşte sanatın muhteşem kaderi". [33]

"Sanat, sanatçılardan çok, ondan yararlanmayı uman siyaset erbabı tarafından öylesine yüceltilir ki adeta seküler bir kült havasına bürünür." [33]

1848'de yaşanan politik gelişmeler ve bu gelişmelerin yarattığı umutsuzluk, Baudelaire'nin esinlemesiyle sanat ve edebiyatta zincirlerinden kopma, özerkleşme isteği oluşturur. "Sadece geleneğinden değil, çağdaş ahlak, bilim ve siyaset söylemlerinden ve popüler kültürden kendini yalıtır. Yalıtılmakla kalmaz, hepsine ve dile getirdikleri burjuva zihniyetine düşman olur. İyi, doğru, güzel kavramları artık onun sorunu değildir, tersine metropolün kötü, sahte, çirkin temsilleri üzerinden bir karşı-estetik inşa eder. (...) Egemen ilerleme dogmasıyla alay eder, hatta vahşi, primitif olanı yüceltir. Bu dogmanın dayattığı modernleşmenin karşısında kendi modernizmini kurar. Sanat artık kendinden başka hiçbir şeyi temsil etmez, sanatçıyı bile. Sanatın biçimi onun aynı zamanda içeriği olur. Estetizm ve sembolizm bu dönüşümü ifade eder. Sanat hayattan kopmuştur ve kendine özgü bir iktidar peşindedir. (...) Sanat, düşünsel özerkleşmesine koşut olarak toplumsal işbölümü içindeki sınırlarını da yeniden tanımlar. Aristokrasiden kalma ilişkilerden ve klasist zanaat geleneğinden arınır. Sarayın ve kilisenin sanat üzerindeki egemenliğini yürüten Akademi, işlevini Academie Julian gibi serbest galerilerle paylaşmaya zorlanır." [33]

“Akademinin etkisindeki salon sergileri zamanla halka açılır. Bu dönemde, bir yandan, eski himaye sistemi yerini modern sanat piyasasına, salonlar galerilere, toplu/resmi sergiler de kişisel/özel sergilere terk etmektedir. Modern sanat tarihi, fotoğrafın icadı sayesinde kurduğu zengin arşivlerin ve yeni müzelerin mekanlarında sanatın tarihini yeniden düzenlemekte ve bağımsız bir disiplin olarak üniversite eğitiminde kabul görmektedir. Özetle sanat, modernist dönüşümüyle birlikte olabildiğince kurumlaşmıştır. Bürger’in kuramında avangardı ayırt eden, bu kurumlaşma karşısında başlattığı muhalefeti ve sanatı yeniden hayatla bağdaştırma çabasıdır.” [33]

İkinci Dünya Savaşı’yla kaybolan avangard ruhu 1968 civarında yeniden canlanır. 1970’lerde Batı’nın önemli sanat merkezlerinde büyük avangard sergileri ve konferanslar düzenlenir.

“1968’de Fransa’da alevlenen isyanlar, avangardın kutsandığı coşkunun da zirvesi sayılır. Bu isyanlarda Situasyonist Enternasyonal’in kurulduğu 1957’den beri izlediği teorik pratiğin etkisi büyüktür. Avangardın, hayatın ele geçirilmesi stratejisini benimseyen Situasyonist Enternasyonal, gündelik hayatı, imgelemin ve yaratıcılığın hüküm sürdüğü bir oyuna, kenti de bir oyun parkına dönüştürecek bir devrim peşindedir. 1968’lerin karşı-kültüründe ve sokakları süsleyen karşı-estetikliğinde situasyonistlerin dışında, onların öncülleri olan dadaistlerin, sürrealistlerin, Rus fütüristlerinin, kısaca avangardın en isyankar bütün temsilcilerinin hayalleri de etkili olmuştur.” [33]

1968 Paris’i için avangardın en görkemli oyunu tanımlaması yapılabilir. Bu tarihe ilişkin tartışmaların odağını, yayımlandığı 1974 yılından bu yana Peter Bürger’in *Avangard Kuramı* oluşturur. Artun’a göre, 1848’de “özgürlük, eşitlik, kardeşlik” vaadinin kana bulanmasıyla barikatlarda başlayan dönem, 1968’de Paris’in son barikatlarında kapanır. Her iki olayda da gelecek, bir ara ele geçer gibi olur, hayat ve sanat bir an kavuşur, ama hemen ardından kopar. Yine Artun’a göre sanatın kendine inşa ettiği modernizm ve sanatın kendisine itiraz eden avangard, 1968 ertesinde çözülür, tarih olur [33].

Tafuri de avangarda ilişkin rahatsız edici bir olasılık öne sürer, buna göre avangard, toplumun zorunlu/gerekli bir tamamlayıcısıdır. Situasyonistler, bu olasılıkla yüzleşmeleri için şartlar tarafından zorlanmıştır ve sonuç olarak burjuva toplumunun

sürgit devrimsel karakterine daha fazla kayıtsız kalamamışlardır. Tafuri'ye göre, olumsuzlamalarının kapitalizmin kendisinde içkin olan olumsuzlamanın bir tür yansıması gibi gözükmesi SE'yi sıkıntılı bir pozisyona sokar. Aslında hem SE hem de burjuvazi için sorun teşkil eden şey bu "olumsuzluk"un (negativity) nasıl işe yarar hale getirilebileceği teknik problemidir [32].

Sürrealizm'in öncülü olduğu söylenebilecek Dada, erken 20. yüzyıla tarihlenen avangard sanat akımlarından biridir. Dada, gürültülü varoluşuna, Birinci Dünya Savaşı'nda tarafsız kalan İsviçre'nin başkenti Zürih'te 1916'da, Hugo Ball, Rumen şair Tristan Tzara (1896-1963) ve diğerlerinin, sanat ve kültürün ideallerini bir varyete şov programına çeviren alternatif performanslar organize ettikleri *Kabare Voltaire* ile başlar. Bu performanslarda, gürültü üreten makinelerden çıkan seslerle eşzamanlı olarak çalınan doğaçlama müziklerin oluşturduğu *kakafoni*'ye anlamı olmayan fonetik şiirler eşlik ederdi. Bulunmuş ya da hazır malzemelerden (ready-made) sanat objeleri üretilmiş, rastgele kesilmiş gazete parçalarından oluşan kolajlar yapılmıştır. 1917 ve 1921 yılları arasında yedi sayı yayımlanan kısa ömürlü *Dada* dergisi, devrimsel ve beklenmedik bir dizgi oluşturmak için sayfalarında çapraz giden kelimelerle geleneksel sayfa tasarımına yeni bir boyut getirmiştir. Zürih'te başlamasına rağmen Dada, Birinci Dünya Savaşı sonrasında Berlin, New York ve Paris'te de temsil edilmiştir. Önemli temsilcileri arasında Marcel Duchamp, Picasso ve André Breton sayılabilir [34].

Dada sözcüğünün ortaya çıkışıyla ilgili türlü teoriler öne sürülmüştür. Tzara, *Dada Hiçbir Anlama Gelmez* başlıklı metninde şöyle yazar:

"Ya onu önemsiz bulurlarsa, ya hiçbir anlam taşımayan bir sözcükle zaman harcamak istemezlerse... Bu insanların kafalarında dönüp duran ilk düşünce bakteriyolojik türdendir. Sözcüğün en azından etimolojik, tarihsel ya da psikolojik kökenini bulma düşüncesidir. Gazetelerden Krou zencilerinin kutsal bir ineğin kuyruğunu Dada olarak adlandırdıklarını öğreniyoruz. İtalya'nın kimi bölgelerinde anneye, kübe dada denir. Rusça ve Rumence'de de dada tahta at ve sütanne (dadı) anlamlarında kullanılır. (...) Duyarlık, bir tek sözcük üstüne kurulmaz; her kuruluş can sıkıcı yetkinliğe yönelir, (...) Sanat yapıtı, kendi içinde güzellik olmamalıdır, çünkü ölmüştür; ne neşeli ne üzgün, ne ışıklı ne karanlık (...) [36].

Dada sözcüğüne dair Tzara ve Ball tarafından sürdürülen efsaneye göreyse, sözcük, Kabare Voltaire’de sahne alacak dansçı bir kıza sahne adı bulma çabası sonucunda, rastgele açılan bir sözlük sayfasında görülüp benimsenmiştir [36]. Hugo Ball, *Dada ve Sürrealizm* metninde “Dada Rumence’de ‘evet, evet’, Fransızca’da ‘sallanan at’tır. Almanlar için, aptalca bir naiflik göstergesi, üremedeki coşku ve bebek arabasıyla meşguliyettir” diye yazar [37]. Dada, anlamsız bir sözcük olması ya da anlam kavramını sorgulatacak kadar çok anlamı olması nedeniyle grubun adı olarak seçilmiş olmalıdır [37].

“Dadacı devrim, aslında bütün yüzyılların ve bütün ülkelerin yazınında varolan özgürleştirici ve nihilist bir protesto duygusunun en katışıksız ve en aşırı formunu temsil etmektedir” [36]. Dada’daki karşı duruş ve isyankar ruh, bireysel yapıtlar ve tavırlarla ortaya konulmaktan çok, kolektif bir sanatsal üretim sürecinde ifadesini buluyordu. “Hareketi diğer avangard hareketlerden ayırtırmaya çalışan Hugo Ball, bugün temel öğeler gibi görünen bazı kavramları ilk defa ortaya atmıştı: ‘İlkelcilik anlayışı, yaratıcı kendiliğindenlik, sanattaki tat ve imalatçılık anlayışına muhalefet, sanatçının kendisini çevreleyen dünyaya duhulü ve özellikle de sanatçının kişisel ve kolektif deneyimi içinde dile atfedilen başat önem...” ([36]:306)

Guy Debord, 1957 tarihli *Situasyonların İnşası Üzerine Bir Rapor* metninde, Dadaizm’in, Birinci Dünya Savaşı’nın savaş alanlarında iflası apaçık ortaya çıkan burjuva toplumunun tüm değerlerinin reddi olmayı umduğunu yazar. Sanatı ve yazıyı yıkmayı amaçlayan ortak değerlere -burjuva değerlerine- karşı duyulan bıkkınlık ve tiksinti hissi, Benjamince bir tanımlamayla kültürün kutsallıktan arındırılması olarak tarif edilebilir. Debord’a göre Dada’nın tarihsel rolü, kültürün geleneksel kavranışına ölümcül bir darbe indirmiş olmasıydı. Dadaizmin rolünün bu tümüyle olumsuz tanımlanışı hem onun en büyük başarısı hem de aynı zamanda en yıkıcı hatasıydı. Debord’a göre bu, bir yandan burjuvazinin üst kültür yapılarının entelektüel açıdan hükümsüzlüğünü doğrularken, diğer yandan ütöpik vaatlerini gerçekleştirmeden sanatın yıkımını önermesi açısından henüz çok erkendi. Bu dikkatlice yapılmış analize rağmen, dadaizmin olumsuzluğu Debord üzerinde her zaman güçlü bir çekim oluşturmuştur [32].

70'lerin sonlarında, '68 Mayıs'ında doruğa çıkan devrimci dalganın etkileri azalırken, Debord, kendi gençliğine nostaljik bir bakışla, 1950ler'in bohem Paris'i çerçevesinde, orada, burjuva değerlerinin reddinde *dadaizm*'in ahlaki isyanının bir nevi tekerrürünü görür; 1978'de eskiyi hatırlarken Debord, nehrin sol kıyısında, olumsuzlamayı kendine şiar edinmiş entelektüel camianın, toplumun evrensel uzlaşılarının reddi üzerine kurulu bir topluluk olduğundan bahseder [32].

Debord'un genel toplum algısı, burjuvazi/devrimci avangard ve olumlama (affirmation)/olumsuzlama (negation) dikotomileri (ikilik) üzerine kuruludur. Her tabir, diğeriyle bağlanamaz bir biçimde ayrılmıştır ve bu çatlak/yarılma üzerinde kendi karşıtıyla ölümüne bir savaşa girer.

Manfredo Tafuri'ye göre, Dadaizm'in burjuva toplumunun kültürel mirasını yıkma amacı/iddiası ve geleneksel kültür kavramının olumsuzlanması, burjuva toplumunun yıkılması yolunda bir etken olmaktan çok, burjuvazinin güçlenmesine yardım eder. Tafuri'ye göre Dadacı olumsuzlama, burjuvazinin engellenmiş/ket vurulmuş gizilgüçlerini özgürleştirici, ortaya çıkarıcı şartları oluşturur: "önceden kesitirilemeyen, (yeni açılımları olanaklı kılan) sürekli değişime hazır devrimsel enerji, varlığının bir bütün olarak kabulü için temel dayanak olarak şüpheyi kabul edebilen yeni bir burjuvazinin oluşumunu olanaklı kılar [32]. Bu düşünceye göre avangard'ın kültürdeki nihai amacı olarak taahhüt edilen burjuva değerlerinin yıkılması yönündeki çabalar, Tafuri'nin kararsız, akışkan, müphem güçlerin alanı olarak tarif ettiği kapitalizmin içerisinde, kapitalizmin daha etkili çalışmasının önkoşulu olarak da görev görüyor olabilir. Debord'a göre olumsuzlamanın olumlama karşısında yer alması, olumsuzlamanın sistemde içkin olması, burjuva rasyonelliği karşısında Dadacı bir irrasyonelite değil, ancak olumsuz olanla yüzyüze gelebilen tümüyle yeni tür bir rasyonalitedir; bu durum, bir anlamda, negatif olanın, sınırsız bir gelişme potansiyelinin emniyet sübabı görevi görmesi gibi düşünülebilir [32].

Situasyonistlerin etkilendiği bir başka sanat akımı olan Sürrealizm, 1924'te Fransız şair André Breton tarafından kurulur, tarihsel Sürrealizm'in ölümü, 4 Ekim 1969'da *Le Monde*'da yayımlanan bir makalede Jean Schuster tarafından duyurulsa da Sürrealizm'in etkisinin modern anlayışın ayrılmaz bir bileşeni olduğu hemen hemen

herkes tarafından kabul edilmektedir [34]. “Breton’un Paris Dadası’yla olan ilgisi düşünüldüğünde, Sürrealizm’in Dada akımının yıkıcı enerjisinin bir parçası olduğu söylenebilir. Fakat Sürrealizm, Dada’ya göre daha organize ve tutarlı olduğu söylenebilir. Sayısız manifestoyla geçmişteki önemli yazarlardan örnekler kullanarak yaptığı denemelerle, aşırı derecede kişiselleşmiş tartışma ve gruplaşmalarıyla sürrealist akım, Situasyonizm’den *Tel Quel Grubu*’na kadar birçok 20. yüzyıl avangard akımı tarafından takip edilecek bir örnek oluşturmuştur. Breton’un harekete geçirici asıl figür olması, kendisine Sürrealizm’in Papası adlandırmasını getirmiştir. Sürrealizm’in tarihi, Breton’un Aragon, Bataille ve genelde en ünlü sürrealist ressam olarak tanınan Salvador Dalí’yle çekişmelerinin tarihi olarak da yazılabilir. Çarpıcı bir örnek olarak Dalí’nin New York mağazalarının vitrinleri için sürrealist resimler yapması Breton tarafından eleştirilmiş, Breton, Salvador Dalí ismindeki harflerin dizilimini değiştirerek Dalí’yi *Avida Dollars*¹ olarak adlandırmış, ardından Dalí gruptan çıkarılmıştır.” [34]

“*Surréal* sıfatı, şair Guillaume Apollinaire tarafından burlesk oyun *Tiresias’ın Göğüsleri*’ni betimlemek için icat edilmiştir. İsim olarak Sürrealizm, Breton tarafından 1924’te kurgulanmıştır, anlamı, mantığa dayanan her türlü kontrolün yokluğundaki düşünceyi ifade etmek için, tasarlanmış bir otomatizm ve saf bir *antikonformizm* olarak tanımlanabilir. Breton’un kaleme aldığı 1929 tarihli ikinci sürrealist manifesto, sürrealist aktiviteyi, yaşam ve ölümün, gerçek ve düşselin, geçmiş ve geleceğin, ifade edilebilen ve ifade edilemeyenin, yukarı ve aşağının karşıt görülmediği entelektüel bir noktaya erişme girişimi olarak tanımladı. İki manifestoda da Sürrealizm, realizmin her haline hatta rasyonaliteye bir başkaldırı ve bilinçdışı yaratıcı güçlerin serbest bırakılması girişimi olarak tanımlanmıştır. Sürrealistlerin bilinçdışına olan ilgileri, Fransız tıbbının psiko-analizden derin şüphe duyduğu bir zamanda, onları, bu ‘Alman bilimi’ni savunmaya götürdü ve Sürrealizm’in, Freud’un kendisi tarafından akıl erdiremez bir aldırıışsızlıkla bakılsa da, genç Lacan üzerinde büyük ve kalıcı bir etkisi oldu. Realizme başkaldırı romana karşı büyük bir şüphenin oluşmasını sağladı -Breton’un *Nadja*’sında geleneksel betimleyici parçaların yerini fotoğraflar alır- ve 1920’lerin en saygın

¹ Fransızca, *avide à dollars*’tan türetilmiştir. (dolar heveslisi)

romancılarından biri olan Anatole France (1844-1924) ceset olarak tanımlandı. Şiir ve resim, tercih edilen ifade biçimleriydi.” [34]

“Düşüncenin çalışma süreçlerini ‘yakalamak’ için çeşitli teknikler kullanıldı; otomatik yazma, akla ne gelirse hemen transkripsiyonunun yapılması, kişinin kendisinin başlattığı translar ve çeşitli kelime oyunları bunlardandı. Sürrealist şiirin estetiği, ilişkisiz kelimelerin ya da deyimlerin yan yana getirilmesiyle şaşırtıcı imajların üretilmesine yoğunlaştı; klasik model Lautréamont’un *Maldoror’un Şarkıları*’ndan (1869) alındı: ‘Bir semsiyenin ve bir dikiş makinesinin, bir kadavra masasında tesadüfen karşılaşması kadar güzel.’ Max Ernst gibi sürrealist ressamalar frotaj (bir kağıdı pürüzlü bir yüzeye sürterek kağıdın, yüzeyin özelliklerini alması ve sonra ortaya çıkan imajın imgelem için bir tetikleyici olarak kullanılması), kolaj ve objelerle imajların rasgele yan yana koyulması gibi teknikler kullandılar; Dali, Paul Delvaux ve René Magritte gibi diğerleri, saplantılı rüya-imgeleri betimlemek için neredeyse hiper-realist bir stil kullandılar. Sürrealist sanat ve şiirin; sarsıcı, huzursuz edici olması; sanatçıyla okuyucunun ‘hayret verici’ye aniden temas etmesi yoluyla büyük bir heyecan üretmesi amaçlanır. Breton’un, *Nadja*’nın son satırlarında söylediği gibi, ‘Güzellik sarsıcı olacaktır; ya da olmayacaktır.’ Hayret verici’nin ve sarsıcı’nın arayışı, kübistler ve Picasso tarafından da övülmeye başlanan Afrika ve Avrupalı-olmayan (özellikle Meksika) primitif sanatının diğer formlarına ilgiye ve gaip olandan büyülenmeye ön ayak olur ama aynı zamanda şehrin -özellikle de Paris’in- yeni ve rahatsız edici bir tasavvuruna da götürür. Breton *Nadja*’da aslında akıl hastası olan, gizemli ve genç bir kadınla tekrar tekrar karşılaşır. Paris’teki gece yürüyüşleri Breton’un *Çılgın Aşk*’ının (1937) konusunun klasik imgesini ya da irrasyonel ihtirasın arayışını temsil eder fakat aynı zamanda bir şehrin bilinçdışı çağrışımlarla dolu olan, *flâneur*-benzeri bir keşfidir. Benjamin’in üzerinde büyük etkisi olan Aragon’un *Le Paysan de Paris* (1926)’i ile birlikte *Nadja*, Paris’in en akılda kalan tahayyüllerinden biridir.” [34]

Walter Benjamin, Sürrealizm’den (Gerçeküstücülük) oldukça etkilenmiş bir kuramcı olarak, teorisini kurarken Sürrealist fikir ve eylemlerden esinlenmiştir: “‘Artık eskimiş olanda, başka deyişle ilk demir yapılarda, ilk fabrika binalarında, en eski fotoğraflarda, artık ölmeye başlamış nesnelerde, salon piyanolarında, beş yıl öncesinin giysilerinde, artık gözden düşmüş lokallerde belirginleşen devrimci enerjileri ilk gören,

Gerçeküstücülük oldu.’ Pasajlar yapıtı, en yakın geçmişin zeminini oluşturan bu konular kesitini hedefliyordu; Opera Pasajı’nda düşüncelere dalmış olarak gezinen Aragon’un *bir düşler dalgası (vague de rêves)* tarafından gerçeğin yabancı, daha önce hiç görmediği alanlarına sürüklenmesi gibi, Benjamin de tarihin daha önce gözlem konusu yapılmamış, küçümsenmiş alanlarına inmek ve kendisinden önce kimsenin görmediklerini çıkarmak istiyordu.” ([14]:14-15)

“...İlk Gerçeküstücüler, düşler bağlamında deneysel gerçekliği, bütünüyle iktidardan yoksun kıldılar. (...) Düşün optiğinin uyanık dünyaya çevrilmesiyle, bu dünyanın kucağında uyuklamakta olan gizli düşüncelerin ortaya çıkarılması öngörülüyordu. Benjamin, tarihin betimlenmesi bağlamında benzer bir yöntemden yararlanmak istiyordu:

19. yüzyıl’ın nesneler dünyası, sanki burada düşünmüş nesnelerden oluşma bir dünya söz konusuymuş gibi ele alınacaktı. Kapitalist üretim koşullarının egemenliği altındaki tarihin, düş gören bireyin bilinçsiz eylemiyle benzeştiği nokta, bu tarihin insanlar tarafından, ama bilinçten ve plandan yoksun, sanki düşteymişçesine yapılmasıdır. ‘Pasajları temelinden anlayabilmek için, onları düşlerin en derinde yatan kesimine indirgiyoruz’ : Düş modelinin 19. yüzyıl’a böylece uygulanması, yüzyılı, artık kapanmış, kesinlikle geçmişe karışmış, sözcüğün tam anlamıyla tarih olmuş bir dönem olma karakterinden arındıracaktı. Bu dönemin üretim araçlarının ve yaşam biçimlerinin anlamı, yalnızca bulundukları yerle, egemen üretim düzeninin içindeki konumuyla sınırlı değildi; Benjamin, onlarda düş görerek gerçekleştirilememiş, gerçekleştirilemez birşeyi içerdiklerini göstermek istiyordu. (...) Benjamin 19. yüzyıl’ın nesneler dünyasında bir düş yorumcusu olarak çalışarak, böyle bir *dünyasal ayndınlanışı* (profane illumination) tarih alanına taşımak istiyordu. Önemsemediği ‘duyumsanan bilgi’ydi; bu bilgi ‘yalnızca duyusal olarak gözlerinin önüne gelenden beslenmekle’ kalmayacak, ama salt bilmeyi, dahası artık deneyim konusu olmuş ve yaşanmış bir şeyinki gibi, ‘ölü veriler üzerinde de’ egemenlik kurabilecekti. Burada kavramların yerini görüntüler almaktadır: düşlerden kaynaklanan (...) bilmece ve şaşırtmaca niteliğindeki görüntüler, 19. yüzyıl’ın ‘en derinlerde uyuklamakta olan kesitini’ sergileyen resim dili, bu kesitin *Pasajlar*’da uyandırılması öngörülmüştü.” [14]

“Uyanma motifiyle birlikte Benjamin, gerçeküstücülerden ayrıldığıının bilincindeydi. Gerçeküstücüler yaşamla sanat arasındaki sınırı belirleyen çizgileri ortadan kaldırmaya çalışıyorlardı; şiiri yaşamak ya da yaşamı şiire dönüştürebilmek için şiir oluşturma’nın ‘musluğunu kapamak’ istiyorlardı. (...) Gerçeküstücü sanatçılar, şimdiyi dünden ayıran farkları yumuşatmaya çalıştılar, geçmiş bugüne getirecek yerde, ‘nesneleri uzağa’ ittiler ve ‘tarihsel alanda uzaklara romantik bir tutumla bakmaya’ yakınlık duydular. Buna karşılık Benjamin, ‘nesneleri uzamsal olarak yakına getirmek’ ve ‘onların yaşamımıza girmesini’ sağlamak istiyordu. Benjamin’i gerçeküstücü yöntemlere yakınlaştıran nokta, yani geçmişin düşsel kesitlere indirilmesi, Pasajlar Yapıtı için bağımsız bir amaç değil, fakat yöntemsel bir gösteri, bir tür deneysel nitelikte düzenlemeydi. Buna göre 19. yüzyıl uyanılması gereken bir düştür: etkisi kırılmadığı sürece bugünün üzerinde baskısını duyuracak bir karabasandır. (...) Benjamin söz konusu etkinin kırılmasını görüntülerin yorumundan bekler. Bu uyanış ‘bir dönemden gerçek anlamda kopuş’ anlamını taşır (...) 19. yüzyıl, korunması ve bugün için ‘kurtarılması’ aracılığıyla aşılabacaktır. (...) Tarihçi artık bundan böyle kendini tarihe koymak yerine, geçmiş kendi yaşamına sokacaktır; uzaklara doğru kaçan bir özdeşleymenin yerini bir yakınlık coşkusu alacaktır. Geçmişin nesneleri ve olayları bu durumda artık tarihinin önüne konmuş sabit, değişmez veriler olmaktan çıkacaktır; ‘diyalektik bunları karıştıracak, içlerinde devrim yaratacak, en yukardakini en alta yuvarlayacaktır’: bütün bunları 19. yüzyıl’ın düşünden uyanılması gerçekleştirecektir. Bu nedenle ‘bir düştən uyanma girişi’, Benjamin’e göre ‘diyalektik dönüşümün en iyi örneği’ olmaktadır.” ([14]:18)

“Politik olarak Sürrealizm, anti-konformist bir sol harekettir. 1920’lerin ortalarında Fransız Komünist Partisi’yle yakınlaşma girişimleri, organize politikayla ilgili sert bir aydınlanmayla, Breton ve partinin ödüllü şairi olan, sosyalist realizme dönen Aragon’un kopmasıyla sonuçlanmıştır. Breton’un kişisel sempatisi Troçki’ye yönelse de çoğu sürrealist gibi geleneksel politik aktivitenin disiplinine mizaç olarak uygun değildi. Erotizm, başlıca sürrealist uğraşlarından biriydi, cinsellik ve cinsel tercihlerle ilgili tartışmalar *La Révolution Surréaliste*’de 1928-1932 arasında yayımlanmıştı. Orjinal sürrealist grup tamamen erkeklerden oluşuyordu ve Sürrealizm’in kadını ilham perisi olarak sömüren kadın düşmanı bir hareket olduğu, kadınları voyörist ve hatta sadist bir

erkek bakışının nesnesi yaptığı sıkça tartışılırdı. Özellikle Hans Bellmer'in 1936'daki parçalanmış oyuncak bebekleri kadınlara hakaret ettiği öne sürülerek suçlanmıştı. Sürrealizm, öncelikle bir Fransız fenomeni olsa da yansımaları uluslararasıydı. 1936'da Londra'nın New Burlington Galerileri'ndeki Uluslararası Sürrealist Sergisi üç haftada 25 bin kişi çekti ve ikna edici bir şekilde Sürrealizm'in cazibesini gösterdi." [34]

Debord, *Gösteri Toplumu*'nda, Dadaizm ve Sürrealizm'in modern sanatın sonunu belirleyen iki akım olduğunu ve tarihsel olarak hem birbirlerine bağlı hem de birbirlerinin karşıtı olduklarını belirtir. Bu karşıtlıktaki en radikal ve önemli yanın kendisinde olduğunu iddia eden iki akım da aslında iç yetersizliklerini ortaya koymuş olurlar: "*Dadaizm, sanatı gerçekleştirmeden ortadan kaldırmak istedi; sürrealizm ise sanatı, onu ortadan kaldırmadan gerçekleştirmek istedi.*" Situasyonistler ise sanatın aşılması için bu iki tavrın birbirinden ayrılamaz olduğunu göstermiştir [28].

İkinci Dünya Savaşı sonrasında Avrupa'nın çeşitli şehirlerinden bazı genç sanatçılar kendilerinden önceki avangard akımlarla, özellikle de sürrealistlerle hesaplaşmak üzere bir araya gelirler, zamanla politik vurguları güçlenen bu sanatçılar arasında, Situasyonist Enternasyonal'in düşünsel temelinde önemli etkisi olacak iki gruptan söz edilebilir: Danimarka, Belçika ve Hollanda'da görsel sanatlarla uğraşan genç sanatçıların oluşturduğu CoBrA ve Paris'te ağırlıklı olarak yazın ve sinemayla uğraşan bohem sanatçılardan oluşan Lettrist Enternasyonal [37].

"CoBrA, Kopenhag merkezli *Host* grubundan, Belçika'da kurulan Uluslararası Devrimci Sürrealizm Bürosu'ndan (*Le Bureau International du Surréalisme Révolutionnaire*) ve Hollanda'da kurulan 'Deneyisel Grup'tan (*De Experimentele Groep*) sanatçıların Paris'teki bir konferansta tanışmaları sonrasında 1949 yılında kurulur. İkinci Dünya Savaşı sonrasında bu gruplar, Sürrealizm'in aşırı ticarileşmesi, vaadettiği düşünsel ve kuramsal potansiyellerin altının boş kalması üzerine savaşın da darbesiyle güçsüzleşen avangard ortamın yeniden güç kazanması için kuruldular. Belçika'daki Uluslararası Devrimci Sürrealizm Bürosu, Fransız sürrealistlerinden ayrılmış bir grup tarafından kurulmuştu. Sürrealistlerin öncüsü André Breton, savaşta sığındığı Amerika'dan döndüğünde yeni ortamında farklı rüzgarlarında, grubun yönelimini politik eksen den git gide uzaklaştırarak mistisizme çevirdi. Sistem karşıtı olan genç sanatçıların hoşuna

gitmeyen bu durum sonucunda savaş yıllarını Avrupa'da geçirmiş ve Nazi karşıtı gösterilerde yer almış olan Christian Dotremont ve arkadaşları 1947'de, Breton'un apolitik ve gizemci yönelimlerine muhalif, Brüksel merkezli 'Uluslararası Devrimci Sürrealizm Bürosu'nu kurdular. *Host Grubu*, Kopenhag'da 1941-1944 arasında ressam Asger Jorn tarafından yayımlanan *Helhesten (Cehennem Atı)* dergisi çevresinde oluştu. *Deneysel Grup* ise Hollanda'da *Reflex* dergisini yayımlayan ressam, yazar ve mimarlar arasında kuruldu. Constant Niuewenhuis'in 1948 yılında *Reflex* dergisinde yayımladığı manifestosu, CoBrA'nın düşünsel yapısının omurgasını oluşturuyor ve Lettrist Enternasyonel'e kadar devam edecek bir sürecin de yolunu çiziyordu. Bu manifestoya göre insan varoluşunun temelinde bulunan yaratıcı imgelemin ve hayati güçlerin ifadesi engellenmekteydi ve bu -insanın temel bir ihtiyacı ve özelliği olduğu için- deneysel çalışmalar yoluyla tekrar yaşamın köklerinden ortaya çıkarılacaktı. Hüküm süren uzlaşımlar yıkılarak yeni deneysel süreçler sonucunda 'herkesin sanatı'na ulaşılabilecek, insan kökensel konumuna geri kazandırılacak ve insan tini *edilgenlik*'ten kurtarılacaktı. Bunların gerçekleşebilmesi için malzemeye dönülecek, çocuk ve ilkelerin sanatından faydalanılacaktı. Bu üç grup, 1948'de Paris'te 'Avangard Sanatın Belgelenmesi için Uluslararası Merkez'deki konferansta karşılaştıklarında ortamdaki tartışmanın düzeyinden tatmin olmayarak birlikte muhalif bir bir metin yayımladılar. Bu metinde, "Uluslararası etkinliği devam ettirmek için tek neden verimsiz teori ve dogmatizmi önleyecek olan deneysel ve organik işbirliğidir." demişlerdi. Bu şekilde oluşan grup, fikirlerini paylaşacakları COBRA dergisini yayımladılar. Grup, hem gerçekçiliği hem de soyut sanatı redderek yenilik ve yaşamsallık için daha 'ilksel' ve 'doğrudan' bir ifade biçimi bulmak için deneyler yoluyla araştırmalar yürüttüler. Bilinçdışına ve ruha odaklanmasını eleştirdikleri Sürrealizm'den uzak durdular. Geleneklere, güzellik ve uyum kavramlarına karşı oldular. Politik olarak 'toplumcu gerçekçiliği' destekleyen partilere ve diğer politik organizasyonlara mesafeli olmakla birlikte devrimciydiler. Sanatsal üretimleri aşırı dışavurumcuydu. Daha özsel bir yaratım gerçekleştirebilmek için yerleşmiş biçimsel kalıpları redderek ilkelerin, çocukların ve zihinsel engellilerin yaptığı resimleri çağrıştıran, basit figür ve semboller içeren resimler ürettiler. 1949'da Amsterdam'da açtıkları serginin gece gerçekleştirilen şiir okumalarında gazete manşetlerine yansıyan kavgalar çıktı. Bundan sonra 1951'de Liege'de gerçekleştirdikleri

ve sakin geçen ikinci büyük etkinlikten sonra grup dağılmaya karar verdi. Grubun birçok üyesi deneysel çalışma iddialarından uzaklaşarak aynı biçimsel üslupta çalışmalarını sürdürdü. CoBrA grubu bu süreç içinde kurumsal sanat tarafından önemsenmedi fakat dağılıştından yıllar sonra grubun bazı üyelerinin kişisel ticari başarıları sonucunda yeniden keşfedildi ve önemli bir avangard hareket olarak sanat tarihindeki ve müzelerdeki yerini aldı. CoBrA'nın dağılıştından sonra Asger Jorn, deneysel sanatçı, organizatör ve bağlantı sağlayıcı olarak çalışmalarına devam etti. Temas halinde olduğu, yeni bir Bauhaus projesi üzerinde çalışmakta olan, İsviçreli mimar Max Bill'le ortak bir çalışma zemini arıyorlardı fakat Jorn kısa zamanda Bill'in rasyonalizminden uzaklaşarak onu, resmi dışlayan, imgeleme yeteri kadar değeri vermeyen bir akademi kurmaya çalışmakla suçladı. Bundan sonra, daha önceden tanışmış olduğu, Nükleer Sanat Akımı'nın temsilcilerinden Enrico Baj'a mektup yazarak 'imgelemci bir Bauhaus için uluslararası bir hareket' oluşturma düşüncesinden bahsetti ve bunun sonuncunda CoBrA sanatçılarından Dotremont ve Appel'in, Baj'ın arkadaşlarından Sergio Dangelo'nun da katılımıyla 1953'te, '*International Movement for an Imaginist Bauhaus*' (IMIB) (İmgelemci bir Bauhaus için Enternasyonal Hareket) kurulmuş oldu." [35] [37]

"Jorn, Bauhaus'un, makine çağında sanatçıların nasıl olması gerektiğini katı bir şekilde dikte ettiğini, eğitmenlerinin kopyası olan sanatçılar ürettiğini düşünüyordu. IMIB'da amaçlanan ise bu çağda sanatçılara nerede ve nasıl makul bir yer bulunabileceğinin sorgulanmasıydı. Jorn, işlevselciliğin fikirlerinin git gide yetersiz kaldığını ve bir devrimin gerektiğini düşünüyordu. Fakat bu devrimde işlevselciliğin tüm kazanımlarının yok sayılmaması gerektiğini düşünüyordu. Özellikle, işlev, strüktür, uygulama ve malzeme arasında kurmayı başardığı optimum ilişkilerin sistematizasyonunun, kentsel düzeyde demokratik-hümanist bir anlayışla kişilere sağlıklı ve işlevsel yaşama alanları sağlama yaklaşımının önemli kazanımlar olduğunu düşünüyordu. Fakat tüm bunların yanında insanın estetik duyarlılığını ihmal etmesi, çevrenin psikolojik etkilerini yok sayması, işlevselciliğin eksikleri idi ve yapılması gereken işlevselcili bu yönde dönüştürmekti. Kendine 'Isidore Isou' adını veren Romanyalı bir şair kendi şiir teorisini geliştirdi. Buna göre şiirin evrimi, diğer tüm sanatlar gibi 'çoğalma' ve 'yontulma' evrelerinden oluşuyordu. Biçimsel zenginliğin arttığı 'çoğalma' evresinden sonra sadeleşmenin yaşandığı, fazlalıkların atıldığı 'yontulma' devresi geliyordu. Şiir, Isou'ya

göre, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé ve Dada hareketiyle yontulma evresinin sonuna gelmişti. Şimdi sıra bunun tamamlanarak yeni bir şiirin, kültürün ve toplumsal kurumların oluşmasındaydı. O, bu devreyi tamamlayarak yeni bir 'çoğalma'devresini başlatmak istiyordu. Bu buluşunu, 1945'te Paris'e giderek açıkladığında kimseden destek görmeyince başka bir yol denedi. Paris'in sol yakasındaki kafelerdeki gençlerden bazılarını etrafında toplayarak skandal niteliğinde eylemlere imza attı ve 1946'da Lettrist Hareket doğmuş oldu. Isou, bu skandallar sayesinde kitaplarını yayımlatmayı başardı. Lettristler, sanatı yenileyecek bir kültürün zeminini oluşturacak deneysel bir dil yaratmak için harfler düzeyinde çalıştılar, alfabede olmayan sesleri kullanarak, yansımaları eğip bükerek anlam yerine biçime odaklanan şiirler ürettirler. 130'dan fazla sestten oluşan bir ses alfabesi icat ettiler; harf şiirleri, grafikleri ve filmler ürettirler. Isou'nun ilginç bir analizi toplumsal bir sınıf olarak gençlik üzerinedir. Gençlerin, sömürüldüğünü ve dışlandığını fakat aile ve iş tarafından henüz 'bağlanmadıkları' için de pazarı kontrol eden kapitalist güçlerden de bir ölçüde özgür olduklarını söyler. Buna bağlı olarak gençliğin devrimci bir potansiyeli olduğu fikrini ilk kez Isou dile getirmiştir. 1952'de Paris'e gelen Charlie Chaplin'e, Guy Debord'un başını çektiği bir Lettrist grup bir eylem örgütledi. Isou'nun eylemi kınaması üzerine bu grup, hareketten ayrılarak *Lettrist Enternasyonal'i* (LE) kurduklarını açıkladı. LE, Paris'te yaşayan yabancıları da içeren bir düzine gençten oluşuyordu ve beş yıllık ömrü boyunca küçük, az bilinen bir grup olarak kaldı. Bu süreç içinde *Internationale Lettriste* ve *Potlatch* dergilerini yayımlayarak fikirlerini yaymaya çalıştılar. Bu dergilerde, LE dışında her şeyi eleştiriyorlar, sonsuz bir kendine ve ciddiyetle tüketim toplumunun değerlerine saldırıyorlardı. Ücretli çalışmaya karşı çıkıyorlar, hayatın dolu dolu yaşanması için "boş zaman" kavramını güçlü bir şekilde överek nasıl geçirilmesi gerektiğiyle ilgili düşünceler üretiyorlardı. Savaş sonrası süreçte hızlı bir modernleşme yaşayan Fransa'nın koşullarıyla Lettrist'lerin düşünceleri yakından ilişkilidir. Onlar bu süreçteki devinimi, hayal ettikleri yaşantının gerçekleştirilmesi için bir mücadele zemini olarak görüyorlardı. İlk kurulduklarında bir grup küçük, aylak, içkici bohemden ibaret olarak algılanan bu grup süreç içinde hakim sisteme en güçlü eleştirileri yönelten çalışkan bir ekibe dönüştü." [32] [35] [37]

3.2 Situasyonist Teknikler

3.2.1 Situasyon (Durum)

Situasyon (durum), SE tarafından, somut ve kasıtlı bir şekilde “yapılandırılan bir hayat anı”, var edilmiş bir durum olarak tarif edilir; situasyonist ise “*durum*’ların yapılandırılmasıyla uğraşan, durumların inşa edilmelerinin teorik ya da pratik eylemiyle ilişkisi olan ve aynı zamanda Situasyonist Enternasyonal Hareketi’nin üyesi olan kimsedir.” [29]

Situasyonistlerin ana felsefesi, kendileri tarafından “üniter (birleştirici) bir çevrenin ve olayların bir oyununun kolektif örgütü tarafından somut ve kasıtlı bir şekilde inşa edilen bir hayat anı” olarak tanımlanan durumların yaratılmasıydı [29].

“Bizim ana fikrimiz *durumların inşa edilmesi*’dir, bir başka deyişle, hayatın anlık ambiyanslarının somut bir şekilde inşa edilmesi ve onların daha üstün bir tutkusal niteliğe dönüştürülmesidir. Sürekli olarak etkileşim içerisinde olan iki bileşenin karmaşık unsurlarına dayalı sistematik bir müdahale geliştirmemiz gerekir; hayatın maddi çevresi ve ona yol açan ve onu radikal bir şekilde değiştiren hareket tarzları.” [29].

Politik açıdan radikal olan etkileşimli bir performans/eylem, durumlarla benzeşse de Situasyonistler’in inşa ettiği durumlar, daha geniş bir etki alanı, katılım ve işbirliği gerektiriyordu. Raoul Vaneigm, *Traité de Savoir-vivre á l’Usage des Jeunes Générations*’da, inşa edilmiş bir durumun ne olduğuna dair en iyi örneğin 1871 Paris Komünü, 1921 Kronstadt Ayaklanması, 1956 İşçi Konseyi gibi olaylar olduğunu belirtir [29].

“Situasyonist Enternasyonal’in üyeleri, hayallerinde canlandırdıkları sanat ve politikanın yeni karmasını (mesela sosyal hayatın yeni biçimlerini) belirten çeşitli isimler ve ifadelerle çıkagelmişlerdir. Bu ifadelerin en önemlisi, SE’nin dergisinin ilk sayısında ‘üniter bir çevrenin ve olayların bir oyununun kolektif örgütü tarafından somut ve kasıtlı bir şekilde *yapılandırılan bir hayat anı* olarak tanımlayacağı ‘var edilmiş durum’ idi. *Situasyonist* ismi bu merkezi ve henüz kasıtlı olarak muğlâk kavramdan gelmiştir. [29]

Gruba göre, situasyonist isminin varlığına karşın *situasyonizm* diye bir şey yoktur, olmamalıdır. –izm son eki belli ve donmuş, sıkıca tarif edilmiş bir doktrine işaret ediyor gibi görünür ancak situasyonistlere göre “mevcut gerçeklerin yorumlanması doktrini” yoktur, öğrenilecek ve tekrarlanacak bir dogma yoktur, henüz 20. yüzyıl’a uygun durumlar inşa edilmemiştir; bu türden durumlar, birileri yorum ve yazılarından bir dogma ya da doktrin çıkarmadan önce inşa edilmeliydi: “Situasyonizm diye bir şey olmadığı” için, SE, dergisinin ilk sayısında; “situasyonizm kavramının besbelli anti-situasyonistler tarafından icat edildiğini” deklare etmiştir. [29]

“Durumların inşa edilmesi modern gösterinin kalıntılarından doğar. Gösterinin mutlak ilkesinin -müdahale etmemenin- eski dünyanın yabancılaşmasına ne kadar bağlı olduğunu görmek hiç de zor değildir. Aksine, kültürdeki en yerinde devrimci deneyler, onları kendi hayatlarında devrim yapmak için kapasitelerini kullanmaya yönlendirerek, onları eyleme sürüklemek için göstericilerin psikolojik kimlikleriyle kahramanları ayırmaya çalışmıştır. Böylelikle durum onu inşa edenler tarafından yaşanmak üzere tasarlanır. Aktör olarak değil de, yeni bir terim anlayışıyla, ‘yaşayanlar’ olarak adlandırılanlar tarafından oynanan rol durmadan çoğalırken, pasif ya da yalnızca ufak bir parça oynayan ‘kamu’ tarafından oynanan rol durmaksızın azalmalıdır. Poetik nesneleri ve objeleri –ne yazık ki şu anda çok seyrek olduğu için en önemsizlerine bile abartılmış bir duygusal önem atfedilmekte olan– çoğaltmalıyız ve bu poetik nesnelerin kullanımını sıklaştırmak için onların kullanıldığı oyunlar düzenlemeliyiz. Bu bizim esas itibarıyla geçici olan tüm programımızdır. **Durumlarımız bir gelecekte uzak, kısa ömürlü olacaktır.** Geçiş koridorları. Bizim tek merakımız gerçek hayattır; sanatın ya da başka bir şeyin sürekliliği ile zerre kadar ilgilenmiyoruz. Sonsuzluk bir insanın eylemleriyle bağlantılı olarak tasavvur edebileceği en hantal düşüncedir.” [29]

“Situasyon” sözcüğünün etimolojisini incelemek sözcüğün içerdiği anlamları kavramaya yardımcı olabilir. Türkçe’de durum sözcüğüyle karşılanan “situation”, Latince *situs* kökünden türetilmiş bir isimdir. Latince *situs*’un Fransızca ve İngilizce dillerindeki karşılığı olan *site* sözcüğü, bir kentin, yerleşkenin ya da binanın konumunu, özellikle de çevresine göre olan konumunu; daha geniş anlamda herhangi birşeyin gerçekleştiği yeri tarif eder. Belirli bir konuma sahip olma, konumlanma eylemleri, düşünsel bağlam dahilinde de anlamlı görünür. Konuşan/yazan her kişi aslında belirli bir pozisyon

konusmaktadır. Verili şartlarla bilinçli olarak değiştirilen/yönlendirilen şartların bir bileşkesi olan, şimdiye ve buraya ait olan şartlar, bizi çevreleyen, bizi çevrelemesine izin verdiğimiz şartlar, *situation*’u karşılayan anlam paketinin içindedirler. Belki de situasyon, eylemini arayan teorinin varacağı meydandır; bu meydan kuşkusuz bir son durak değildir, daha çok bir ara duraktır: teoriyle pratiğin buluştuğu bir ara durak. Debord’un *situasyon*’a verdiği örneklerle bakılacak olursa, 1871 Paris Komünü ya da 1921 Kronstadt Ayaklanması gibi, situasyonların, belirli bir zamanda ve mekânda yapılandırıldıkları/kuruldukları görülür. 1968 eylemlerinin “şimdi ve burada” şiarının da ortaya koyduğu gibi situasyon, anlık bir parlamadır, belirli bir yer ve zamanda spontane bir biçimde olup biter. Uçucu/geçici olması, bu sınırlılık, *situasyon*’a vuruculuğunu, yakıcılığını da veren şeydir. Etki gücü yüksek bir eylemliliğin kısa sürmesi, eylemin oluşturduğu etki dalgasının gücünü artırır gibi görünür. Belki de situasyon, mistifikasyon denen kirli sudan kafamızı çıkarıp nefes alabildiğimiz, çevremizde olan biteni kavrayabildiğimiz anlara tekabül eder.

3.2.2 Dérive (Dolanma)

Dérive sözcüğü, situasyonist kuram açısından çeşitli ortamlar arası hızlı geçiş tekniği olarak tarif edilir. Dérive kentte gezinme amaçlı yapılan bir yolculuk değil, *amaçsız* bir gezintidir, yerleşik anlamdaki seyahat ve gezinti kavramları ile karıştırılmamalıdır. Dérive eylemine katılanlar, bilgiden, sosyallikten, cinsellikten kısaca yaşamsallıktan yoksun olmadan, deneyimledikleri *topos*’un (yer) çekim merkezlerine ve rastlantısallıklara, türlü karşılaşmalara açıktırlar. Kentte izlenecek rotalar, *anlık* (spontane) tercihlerle kararlaştırılır. Sürrealizm’deki olağanüstüyle karşılaşma arayışından farklı olarak ‘dérive’de, kenti yürüyerek dolaşmanın amacı, kentin psikocoğrafyasını araştırmak; mekânı deneyimleyen kişide değişik duygulanımlar oluşturmak ya da Debord’un *Gösteri Toplumu* olarak adlandırdığı toplumsal düzenin yıkılması yolunda istek uyandıran yerlerin keşfedilmesidir [34]. Sürüklenme ve sapma sözcükleriyle de ifade edilen dérive pratiği situasyonistlerin sürrealizm’den ve psikocoğrafya topluluklarından esinlendikleri bir teknik olarak göze çarpar. Debord, *dérive*’i en temel situasyonist eylemlerden biri olarak tarif etmiştir. Dérive etkinliğinde, çoğunlukla birden fazla insan, diğer tüm işlerinden kendilerini soyutlayarak, kendilerini

kentsel mekânın deneyimlenmesine bırakırlar böylelikle kentin farklı alanlarının deneyimlenmesiyle psikocoğrafyasal farkındalığa ulaşma yolunda ilk adımlar atılmış olur. Kentin idari, coğrafi ya da sosyal sınırlarının, farklı semtlerinin, çekim merkezlerinin ya da görece تنها yerlerinin, izbelerinin birbirinin ardı sıra deneyimlenmesi amaçlanır [34].

“Günümüzde çevrenin ve meskenlerin farklı birimlerinin tam olarak sınırları çizilememiştir ama aşağı yukarı kapsamlı ve belli belirsiz sınır bölgeleri tarafından çevrilmişlerdir. Dérive deneyiminin öngördüğü en temel değişiklik, bu sınır bölgelerinin (...) sürekli olarak küçültölmeleridir.” [29]

Simon Sadler, 18. yüzyıl teorisyenlerinin açık, net ve görkemli olanın düşsellik uyandırdığını savunduklarını, Aydınlanma’nın tasavvuru olan aşırı düzenlenmiş bir dünyayı alt etmenin, (Aydınlanma’nın çocuğu olan) modernizm tarafından yeniden düzenlenmiş 20. Yüzyıl ortası kentlerinde yeni *hayallerin* gerçekleşmesini sağlayacağını belirtir. Psikocoğrafya, yüce olanı bulmak için, bizi kuytu/tekinsiz yerlere, tanımlanması kolay olmayan ortamsal etkilere, kısmen sanatsal ve edebi bir geçmişe doğru yönlendirir. Dérive eylemi ve psikocoğrafya haritaları, ideal ve rasyonel olandan olağandışı ve devrimsel olana bir sapmayı temsil eder [35].

Le Corbusier’nin ‘Ville Contemporaine’inin (Güncel Kent) daima *güncel* olması, ancak zamanı dondurmasıyla ve tarihin sonlandırılmasıyla mümkündü. Kentin soyut, rasyonel ve ideal bir kent olarak tasavvur edildiğı ‘Corbusier’ci fantezinin doğru olmadığını göstermek için bir mücadele biçimi olarak psikocoğrafya kullanılmıştır. Debord, *sapma*’nın öncelikli kentsel karakterini Marx’ın şu sözünü alıntılayarak açıklar: “İnsanlar, çevrelerinde, kendi imgeleminden olmayan hiçbir şeyi görmezler; her şey onlara kendilerini anlatır, onların bu [kişiselleştirilmiş] çevreleri canlı bir çevredir.” [35]

Psikocoğrafya, tetkik etmenin öznel ve nesnel biçimlerini birleştirme çabasıdır. Bir yandan, bireyin kentsel çevresinden soyutlanamaz olduğunu teslim eder, diğer yandan kentin kolektif değerlendirilişi açısından yararlı olabilmek adına bireyin iç dünyasına ait olmaktan daha fazlasını talep eder. İlk olarak 1956’da Belçikalı Sürrealist dergi *Les Lèvres Nues*’de yayımlanan “Théorie de la dérivation” (Dérive Teorisi), 1958’de *Internationale Situationniste*’te yeniden yayımlanmıştır. Debord, situasyonist eylemleri

öncüllerinden ayıran şeyin, dolanmanın/sürüklenmenin (*dérive*) *oyuncu-yapıcı* bir tavır gerektirmesi olduğunu belirtmiştir. *Dolanma* eylemiyle situasyonistler, kenti tüm çıplaklığıyla, yani kendi bireysel deneyimlerinden kaynaklanan duygu ve izlenimlerle, kapitalist gösterinin etkilenimlerinden sıyrılarak algılayabilme amacını gütmekteydiler [35].

Flâneur ve *dérive* arasındaki ilişkisellik incelenmeye değerdir. *Flâneur*'deki yabancılaşma, erken sinema örneğindeki (fantazmagori) yabancılaşma etkisi gibi doğal farkındalığın yerine koyulan “yapılı çevre”nin fark edilmesi olarak da görülebilir. Sinema ile mimarlık (genel olarak insan yapısı çevre inşa etme faaliyeti) arasında kurulan bir benzerlikte *flâneur* önemli düşünce kapıları açabilir. *Dérive* eylemini icra eden birey, *flâneur*'ün yabancılaşmasına, *flâneurleşme*'ye yabancılaşmak, rüyadan ayrılmak, uyuşturucunun etkisinden kurtulup uyanmak istemektedir. *Dérive* eyleminde/dolanmada poetik varoluşunu özleyen birey, içinde var olduğu çevreye dertsiz, tasasız eklemlenişini özler. Durumlarda kurmaya çalıştığı biraz da bu duygulanımdır. Ancak aktivist eylemin önemini her zaman ön planda tutan bir hareket olarak SE, *dérive*'i yalnızca hislerle ilgili bir kurgu olarak görmez. Amaç, hislerin, duyguların insanı harekete geçirici, eylem koyucu gücünü kullanmaktır.

3.2.3 Détournement (Saptırma)

Situasyonistlerin Lettristlerden almış oldukları *détournement* kavramını/pratiğini anlayabilmek için, sözcüğün farklı dillerdeki karşılıklarına bakmak faydalı olabilir. Fransızca fiil haliyle *détourner*'nin Türkçe karşılığı, saptırmak; ayartmak; vazgeçirmek; çalmak iken, İngilizce'de sapa ve tersyüz edilmiş anlam gibi karşılıkları bulunmaktadır.¹

Détournement, çalarak değiştirme, yaratıcı intihal teknikleri, poster ve çizgi romanlardaki yazıları politik mesajlar içerecek şekilde değiştirmek olarak tanımlanabilir. Fransa'da 1968 öğrenci ayaklanmasına esin kaynağı olduğu düşünülen SE'nin fikirlerinin, isyandaki protestolarda kullanılan sloganlar ve grafittilerde (duvar

¹ *Détournement*: diversion: saptırma, şaşırtmaca, ilgisini başka tarafa çekme, yanıltmak, oyalamak, eğlence; subversion (altüst etme), corruption (doğru yoldan saptırma); suistimal etmek, kötüye kullanmak, çalmak, aşırma. Bkz: www.wordreference.com

yazıları) etkilerinin görüldüğü söylenegelmiştir. “Yasaklamak yasaktır” , “Gerçekçi ol, imkansızı iste” , “Hiçbir zaman çalışma!” gibi duvar yazıları bu sloganların en ünlülerindendir.

“Détournement, daha önceden varolan sanatsal öğelerin, hem SE’nin öncesinde hem de sonrasında, çağdaş avangard’a daima mevcut bir eğilimi olmuş yeni bir toplulukta tekrar kullanılmasıdır. Détournement’in iki ana kuralı; saptırılmış her otonom öğenin önemini kaybetmesi –ki bu esas anlamını kaybetmesine kadar gidebilir- ve aynı zamanda her öğesine kendi yeni kapsamını ve etkisini veren bir başka anlamlı topluluğun örgütlenmesidir. Détournement’in besbelli çifte anlamdan, eski ve yeni anlamların bir arada var olmalarıyla koşulların çoğunun zenginleşmesinden kaynaklanan kendine özgü bir gücü vardır. Ve hem kullanması çok kolay olduğu için hem de bitmek tükenmek bilmeyen yeniden kullanım potansiyelinden ötürü çok pratiktir.” [29]

Situasyonistlerin ürettikleri kolajlar, kuşkusuz tarihte bu teknikle üretilen ilk örnekler değillerdi. Sürrealistler, Dadaistler ve daha başka birçok sanatçı benzer tekniklerle işler ortaya koymuşlardı. Ancak détourne, asıl amacı politik ajitasyon olan bir tekniktir. Özellikle 1950-1960 Fransa’sı, *gösteri toplumu* bağlamında düşünüldüğünde, kapitalist görsel kültürün ürünlerinin hızla arttığı bir sosyal çevreden söz edilebilir. Popüler kültürün öğeleri olan, reklamlar, posterler, yazılı metinler ya da çizgi/foto-roman gibi, gündelik hayatın içinde yer alan ürünlerin, politik bir görüş çerçevesinde, derdi olan bir “iş”e dönüştürülmesi, politik bir duruşa gönderme yapıyor oluşu, détournement’i benzer montaj tekniğiyle yapılan işlerden farklı kılar. Dada hareketi içerisinde de yer almış bir sanatçı olan John Heartfield’in işleri, politik duruş açısından détournement ile bir dereceye kadar benzerlik gösterir. Heartfield’in söz konusu işleri, dönemin Almanya’sının siyasi karışıklığını yansıtmak için fotomontaj tekniğinin bolca kullanıldığı işlerdi. Sanatçı/grafik tasarımcı John Heartfield (Helmut Herzfelde) komünist partiye katılmasının ardından parti için tasarladığı birçok posterde fotomontaj tekniğini

kullanmıştı. 1933'te Almanya'dan ayrılmak zorunda kalan Heartfield, işlerinin konusunu Hitler despotizminden alıyordu.¹

¹ Vormen van Verzet (Direniş Biçimleri) sergisi broşürü, Van Abbe Müzesi, Eindhoven, Hollanda.

SİTÜASYONİST METİNLERDE KENT ve MİMARLIK ELEŞTİRİLERİ

4.1 Yeni Bir Kentçilik için Reçete – Ivan Chtcheglov

“...Bu zamana dek yönetici sınıf, ideoloji ve burjuvanın zevklerinin şaşırtıcı yan ürünleri ile proletaryayı sersemletmekte eşsiz bir araç olan boş zaman aktiviteleri için çok geniş bir sanayi sektörü geliştirerek, devrimci proletaryanın zorla ondan kopardığı boş zamanı kullanmakta başarılı olmuştur.” ([29]:39)

Adorno’nun *Minima Moralia*’da [38], Schopenhauer’dan alıntıladığı pasaj, can sıkıntısına dair aydınlatıcı bir açılım sunar: “Yaşayan her şeyi hareket halinde tutan etken, varoluş çabasıdır. Ama varoluş bir kez güvence altına alındıktan sonra kişiler ne yapacaklarını bilmez olurlar: Böylece onları hareket halinde tutan ikinci etken devreye girer: Varoluşun yükünden kurtulma, varoluşu algılanmaz kılma, ‘zaman öldürme’ çabası, yani sıkıntıdan kaçma çabası.” Adorno, Schopenhauer’daki can sıkıntısı kavramsallaştırmasının, kavrama “haysiyet” kazandırdığından söz eder ancak burada can sıkıntısının burjuva toplumuna ait bir ruh durumu olduğunun kaçırıldığını belirtir.

“Yabancılaşmış emeğin tamamlayıcısıdır can sıkıntısı, negatif bir boş zaman deneyimidir – ister bu boş zaman işe harcanan enerjinin yeniden kazanılmasına ayrıldığı için, ister başkasının emeğinin mülk edinilmesi, o boş zamanın üzerinde bir borç senedi gibi asılı durduğu için. Boş zaman, özneye dışarıdan dayatılan ve yorgun duraklama anlarında bile zorla sürdürülen bir üretim ritminin refleks hareketi olarak kalır. Tüm varoluşun özgürlükle hiçbir ilgisi olmadığının bilinci -kişinin yaşamını kazanma zorunluluğu nedeniyle, demek tam da bu esaretin kendisi nedeniyle,

bastırılan ve yüzeye çıkması önlenen bir bilinç- ancak perde aralarında oynanan kısa özgürlük oyunlarında ortaya çıkabilir.” ([38]:180)

“...onların çalışmadan bağışıklığı, aylıklığın övgüsünün de yasaklanmasına yol açıyordur: *Aylaklık*, can sıkıcı bir deneyim olarak sunulur. (...) hep bir şeyler yapma ihtiyacı, ayrıcalıklı bir durumun katlanılmazlığından çok, bu durumun iddialı gösterişliliğinden geliyordu: bir gösteriş olarak ortaya sürülmesinden.” ([38]:181)

Yeni Bir Kentçilik için Reçete, Gilles Ivain takma ismiyle yazılarını kaleme alan Ivan Chtcheglov’un yazdığı erken bir situasyonist metindir. 1953-1954 yılları arasında Lettrist Enternasyonal (LE) akımının önemli bir üyesi ve Guy Debord’un da fikir ortağı olan Ivan Chtcheglov, 1960 yılında akıl hastanesine yatırılmasından önce birçok kez Eyfel Kulesi’nden atlayarak intihar etme teşebbüsünde bulunmuştu. Chtcheglov, hastanede uzun bir süre kalmış ve orada ölmüştür. LE’in arşivinde saklanan el yazmaları daha sonra SE arşivinin 103 ve 108 numaralı belgeleri olarak yerlerini aldılar [27]. SE’nin önemli kavramları, aslında bu zaman diliminde şekillenmişti, *dérive*, psikocoğrafya, situasyon gibi kavramların çıkış noktaları LE zamanındaki kavramsallaştırma çalışmalarından ve eylemlerden kaynaklanır.

“Şehirde sıkılıyor, artık hiç güneş tapınağı yok. Geçen kadınların bacakları arasında Dadaistler İngiliz anahtarı, Gerçeküstücüler kristal ayaklı bardak bulmak istemişlerdi, bu artık kayboldu. Verilmiş bütün sözleri suratlarında okumayı biliyoruz, morfolojinin son raddesi. Afişlerin şiiri yirmi yıl boyunca sürdü. Şehirde sıkılıyor, kamusal yolların üzerindeki pankartlarda kalmış son gizemli şeyleri keşfedebilmek için yapış yapış yorulmamız gerekiyor, mizahın ve şiirin son raddesi.” (Chtcheglov [39]:96)

Gilles Ivain takma adıyla (Ivan Chtcheglov) yazılan, standart şehircilikte hakim olan sıkıcılığı ve faydacılığı kınayan söz konusu metin aslında Lettrist Enternasyonal için bir eylem planı olarak düşünülmüştü [6].

Chtcheglov, *Yeni Bir Kentçilik için Reçete* metninde, kentsel müdahalelerin ve düzenlemelerin ardından büyüsunü yitirmiş olan kentin hikayesizleştirilmesinden, rastlantısallık yoksunluğundan duyduğu hoşnutsuzluğu dile getirir:

“Bütün şehirler jeolojiktir ve şehirlerde, efsanelerinin büyüsunü kuşanmış hayaletlerle karşılaşmadan üç adım atamazsınız. Kerteriz noktalarının bizi durmaksızın geçmişe

doğru çektiği kapalı bir görünüm içinde dönüp durmaktayız. Bazı hareketli açılar, bazı uçucu perspektifler mekânın kökensel kavramlarını sezinler gibi olmamızı sağlar ama bu görü parçalı olarak kalır. Bunu folklorik anlatıların sihirli ortamlarında ve gerçeküstü yazılarda aramak gerekir: şatolar, sonu olmayan duvarlar, unutulmuş küçük barlar, Mamut’un ini, Gazinoların aynaları.” (Chtcheglov [39]:97)

“Mösyö Corbusier’nin fabrika ve hastanelere, bir de geleceğin hapisanelerine yaraşır tarzı kendisinin olsun: O hâlâ kilise inşaatına el atmadı mı? O kalitesiz betonarme yığınları altında insanı böyle ezmek istemesi için bir şahsiyetin nasıl bastırılmış duygular besliyor olduğuna dair hiçbir fikrim yok – suratı çirkin, dünya görüşleri ondan da çirkin. Betonarme ki mekanın havadaki bir eklemlenmesini, cayır cayır yanan gotiğin de üstüne çıkarak sağlayabilecek kaliteli bir malzemedir. İnsanı kolaylıkla serseme çevirebilir. Ama Corbusier’nin herhangi bir maketi bende hiç vakit kaybetmeden intihar etme isteği uyandıran tek imgedir. Onun civarlarındayken neşeden arta kalan herşeyin rengi solar. Aşkın da –tutkunun da– özgürlüğün de.” (Chtcheglov [39]:97)

“Zaman aşımına uğramış bu imgeler”in yitip gitmesine karşı bir tür ağıt olan *Yeni Bir Kentçilik için Reçete*’de, modern hayatın getirdikleriyle uyum sağlaması olanaklı görünmeyen geçmişe ait imgelere dair bir övgü vardır. Gelişmiş makinelerin gerisinde kaldığı savlanan zihin, geçmişin arketipleri tarafından lanetlenmiştir, artık “kaderin sarılara bürünmüş cücelerinin güzelliği” modern hayatın getirdikleri karşısında yabancı kalmıştır. “Soyutlama, tüm sanatları istila etmiştir, özellikle de mimarlığı: Ruhsuz, hikaysiz, gözü dinlendiren saf plastisite.” [35]

“Karanlık, aydınlatmanın; mevsimler, klimalı odaların karşısında geri çekiliyor: Gece ve gündüz cazibesini kaybederken, tan vakti de yitip gidiyor. Kentli insanlar kozmik gerçeklikten uzaklaşmayı düşünür ve bunun üzerine daha fazla hayal kurmazlar. Nedeni açıktır: Hayal başlangıç noktasını gerçeklikten alır ve onun içinde gerçekleşir. (...) Tekniğin son raddesi, kozmik gerçekliğin bütün olumsuz taraflarını gidererek, birey ve kozmik gerçeklik arasındaki sürekli teması sağlar. Camdan tavanlar, yıldızları ve yağmuru görmenizi sağlar. Mobil ev güneşle birlikte döner. Oluklu duvarları, bitki örtüsünün yaşamı kaplamasına olanak sağlar. Rayların üstünde hareket ederek, gündüz deniz kıyısına ilerleyip, gece olduğunda ormanın içine geri dönebilir. (...) Mimari, zaman

ve mekânı birbirine eklemenin, gerçekliği koşullara uyarlamanın, hayaller kurmanın en kolay yoludur. Söz konusu olan sadece plastik eklemlemeler, uyarlamalar ve geçici bir güzelliğin ifadesi değil, insan isteklerinin ve bu istekleri gerçekleştirmedeki ilerlemesinin ezeli-ebedi eğrisi içinde yer alan, etki uyandıran bir uyarlamadır. (...) Ancak yeni bir uygarlığı ifade ediyorsa yeni mimariden bahsedilebilir. Açıktır ki yüzyıllardır ne uygarlık ne de mimari baş göstermiştir, ortaya çıkan yalnızca deneyimlerdir ki onların da birçoğu ıskalanmıştır: Gotik mimariden bahsedebiliriz, ama iki sistem de benzer eğilimler gösterdiği, ortak amaçlar güttüğü halde, marksist ya da kapitalist bir mimari yoktur.” (Chtcheglov [39])

“Geçmişteki ortak mülkiyetler, kitlelere mutlak bir doğruluk ve tartışılmaz mitsel örnekler sunuyordu. Görelilik mefhumunun modern zihne girmesi, gelecek uygarlığın *deneyisel* bir yanı olacağını düşünmemize yol açar. Bu sözcük istediğim anlamı vermeye yetmediğinden, bunun yerine daha esnek, daha ‘oyuna açık’ diyelim. (...) Bu mobil uygarlığın temelleri üzerinde, mimari -en azından başlangıçta- ancak efsanevi olabilecek bir sentezi oluşturmak amacıyla yaşamı uyarlamanın bin bir yolunu deneyimlemek için bir araç olacaktır. (...) Bir akıl hastalığı gezegeni istila etmiştir: *bayağılaştırma*. Herkesin derdi düşüncesi ürün ve konfor haline gelmiştir -kanalizasyon sistemi, asansörler, banyolar, çamaşır makinesi. (...) Sefaletle karşı bir başkaldırının içinden doğan bu olgu durumu, uzun vadedeki hedefini -insanın maddi kaygılarından kurtulması- aşmış ve şu anda akıldan bir türlü çıkamayan bir imge haline gelmiştir. *Aşk ve otomatik çöp öğütücüsü arasında yapılan seçimde tüm ülkelerin gençliği çöp öğütücüsünü tercih etmiştir*. Unutulmuş arzuların gün yüzüne çıkarılması ve bütünüyle yeni arzuların yaratılması zihnin yüz seksen derecelik bir dönüş yapmasını kaçınılmaz bir hale getirmiştir. Tabii, bu arzuların lehine yapılan yoğun bir propagandanın da bunda etkili olduğunu söylemeden geçmeyelim.” [39]

Le Corbusier ise *Atina Anlaşması*’nın [40] boş zaman ile ilgili bölümünde şöyle yazmıştır:

“Şehircilik, yalnızca şehirlielerin beden sağlıklarını değil, ruh sağlıklarını ve bundan ileri gelen yaşama sevinçlerini de koruma altına alacak koşulları sağlamak zorundadır. (...) İnsanların, kas ve sinir sistemlerini mahveden çalışma saatlerinden sonra, her gün,

yeterli boş zamana gereksinimi vardır. Makineleşmenin ister istemez artıracığı bu boş zaman, doğal bir ortamda dinlenmeye ayrılmış olmalıdır. Dolayısıyla, boş alanları yaratmak ya da koruma altına almak bir zorunluluktur ve insan ırkının kurtuluşu da buna bağlıdır. Bu, şehirciliğe ilişkin bilgiyi tamamlayan bir izlektir ve belediyelerin tüm dikkatlerini bu konuya vermeleri gerekir.”

Corbusier’nin rasyonel ve taylorist denilebilecek bir mantıkla yaklaştığı boş vaktin değerlendirilmesi konusu, situasyonistlerin eleştirilerinin hedefindedir. Situasyonistler, işten ve uykudan arta kalan boş zamanın değerlendiriliş biçimlerinin, egemen sınıfın elinde bir endüstri haline dönüştüğünü belirtiyor, bu durumu kıyasıya eleştiriyorlardı; egemen sınıfın güdümünde, tahakkümün ve toplumsal denetimin araçsallaştırıldığı televizyon ve reklamlar hayatı bayağılaştıran gösterinin bir parçasıydı. Situasyonistler, “Boş zaman savaşı cephesine yeni güçlerin sevki gerekir, biz orada yerimizi alacağız” derken boş zamanı (leisure) yeniden başlayacak bir sonraki çalışma zamanına hazırlanıp güç toplama olarak gören zihniyete karşı çıkmaktaydı [36].

“Boş zaman etkinliklerini üç kategoride toplamak mümkündür: Günlük, haftalık ve yıllık. Günlük boş zaman, konutun yakınında geçirilmelidir; haftalık boş zaman, şehir dışına çıkma ve bölgede dolaşma olanağı verir; yıllık boş vakit, yani tatiller, şehrin ve bölgenin dışında yapılacak gerçek yolculukları mümkün kılar. Sorunun bu şekilde konulması, konutların çevresinde, bölgede ve son olarak bütün ülkede yeşil alanların yaratılmasını gerektirmektedir. (...) Bu, sorumluluğu belediyelere ait olan çok önemli bir toplumsal sorundur: Haftanın yorucu çalışmasını giderebilecek olanaklar yaratmak, dinlenme gününün beden ve ruh sağlığı için gerçekten canlandırıcı bir etkisi olmasını sağlamak, insanları sokağın türlü sıkıntısından uzaklaştırmak. Boş zamanın verimli bir şekilde geçirilmesi, şehirde oturan insanların beden ve ruh sağlıklarını kazanmalarını sağlayacaktır.” [40]

Le Corbusier, *Mimarlık ya da Devrim* [25] metninde de işten arta kalan boş zamanın değerlendirilmesinin öneminden bahseder:

“...Sekiz saatlik iş günü. Fabrikada sekiz saatten üç vardiya! İşçiler takımlar halinde vardiyalara ayrılır. Akşamın onunda işe başlayan sabahın altısında bitirir; bir diğerinin işi akşamüzeri ikide sona erer. Yasa koyucu iş gününü sekiz saate göre ayarlarken

bunun sonucuyla ilgili ne düşünmüştür? Sabahın altısından akşamın onuna, akşamüzeri saat ikiden ertesi sabah altıya kadar serbest kalan işçi ne yapacaktır? Şimdiye kadar işçilerin zamanlarını geçirebilecekleri bir tek bistrolar vardı. Bu koşullar altında aileye ne olur? Barınak, insan denen yaratığı karşılayıp misafir etmek için vardır ve işçi, özgür olduğu bunca saati değerlendirebilecek kadar kültürlüdür. Fakat hayır, hiç de değil, konut son derece çirkindir ve insanlar bunca boş zamanı verimli kullanabilecek eğitime sahip değildirler. O halde şöyle yazabiliriz: Mimarlık veya ruhsal çöküntü, ruhsal çöküntü ve devrim.” ([25]:292-293)

Rodchenko’nun modern dekoratif ve endüstriyel sanata adanmış olan 1925’teki *worker’s club* konstrüksiyonu ve Paris sergisi için yapılmış iç mekan tasarımı, Le Corbusier ile benzer saiklerle yola çıkan bir tasarımdı. Diğer işçilerle fikir tartışmalarının yapılabileceği, satranç oynanabilecek ve kitap okunabilecek, sosyal ve eğitsel işlevleri olan bir mekân tasarımıydı. Rodchenko, zamanın ruhuna uygun olarak kullanıcı dostu, çok amaçlı, işlevsel ve mümkün olduğunca ekonomik mobilyalar da tasarlıyordu.

4.2 Trafik Üzerine Situasyonist Tezler – Guy Debord ve Atina Anlaşması

Guy Debord’un 1959 yılında kaleme aldığı *Trafik üzerine Situasyonist Tezler*¹ [41] metni, otomobili kentteki hareketliliğin (mobility) merkezine koyan kentsel düzenin bir eleştirisi niteliğindedir:

1: Tüm şehir plancıları tarafından yapılan bir yanlış, özel otomobilleri (ve motosiklet gibi türevlerini) ulaşımın önemli bir biçimi olarak kabul etmeleridir. Gerçekte, bu, kapitalizmin toplum içine yaymaya çalıştığı, zaman içinde gelişmiş mutluluk nosyonunun en göze çarpan maddesel sembolüdür. Otomobil bu genel propagandanın kalbindedir; hem yabancılaşmış bir hayatın en üstün metası olarak hem de kapitalist pazarın olmazsa olmaz ürünü olarak: Bu yıl, Amerika’nın ekonomik zenginliğinin yakında ‘her aileye iki araba’ sloganının başarısına bağlı olacağı söylenmiştir.

¹ “Positions Situationnistes sur la Circulation” özgün metin Internationale Situationniste #3 (Paris, Aralık 1959). Fransızca’dan İngilizce’ye çeviren: Ken Knabb, Situationist International Anthology.

2: Le Corbusier'in doğru olarak vurguladığı gibi, banliyö ve iş arasındaki ulaşım harcanan zaman, miktarına bağlı olarak "boş zaman"ı azaltan "artı işçilik"tir.

3: "İşin ilavesi" olan yolculuğu, "keyif" olan yolculukla değiştirmeliyiz.

4: Özel otomobillerin şu anki devasa ve parazit benzeri varoluşlarının gereklerine uyması için mimariyi yeniden tasarlamak, gerçek problemlerin nerede olduğuyla ilgili olabilecek en gerçekdışı yanlış anlamayı ve yorumlamayı yansıtmaktadır. Bunun yerine; mimari, sosyal ilişkilerin köhne şekillerine (ilk sırada da aile gelir) bağlı geçici değerleri eleştirerek toplumun tümünden gelişimi için dönüştürülmelidir.

5: Bir geçiş sürecinde, geçici olarak, iş alanlarıyla konut alanları arasındaki kesin bir ayrımı kabul etsek de en azından üçüncü bir alanı zihnimizde canlandırmalıyız: *Yaşamın kendisi olan alan* (özgürlüğün ve boş vaktin alanı - yaşamın özü). Üniter şehircilik sınır kabul etmez; iş/serbest ya da kamusal/özel gibi ayrımların çözüldüğü, birleşik bir insani çevreyi oluşturmayı hedefler. Fakat bu mümkün olmadan önce üniter şehirciliğin minimumdaki aksiyonu oyunun alanını tüm arzu edilen yapılara genişletmektir. Bu alan, eski bir şehrin karmaşıklık düzeyinde olacaktır.

6: Bu, kendi içinde bir şeytan olarak otomobile karşı çıkma meselesi değildir. Otomobillerin şehirlerdeki aşırı yoğunluğu, fonksiyonunun olumsuzlanmasına yol açmıştır. Şehircilik kuşkusuz otomobili göz ardı etmemelidir ama bu düzeyde merkezî bir motif olarak da kesinlikle kabul etmemelidir. Şehircilik, otomobili aşamalı olarak azaltmayı düşünmelidir. Her halukarda, bazı yeni oluşumların merkezi bölgelerinden ve aynı şekilde bazı eski şehirlerden araç trafiğinin kaldırılacağını tahayyül edebiliriz.

7: Otomobilin ebedi olduğuna inananlar -katı teknolojik bir bakış açısından da olsa- geleceğin ulaşım biçimlerini düşünmüyorlar. Örnek olarak, şu anda Amerikan ordusu tarafından test edilen tek kişilik helikopterlerin bazı modelleri yirmi yıl içinde büyük ihtimalle halka yayılacaktır.

8: İnsanın sosyal çevresinin diyalektiğinin arabalar lehine dağılması (Paris'te öngörülen çevre yolları, konut krizinin gitgide kötüleşmesine rağmen binlerce evin ve apartmanın yıkılmasını gerektirecek), irrasyonelliğini sözde pratik gerekçelerle maskeliyor. Ama bu sadece spesifik bir sosyal kurgunun bağlamında, pratikte gereklidir.

Sorunun ayrıntılarının sürekli olduğuna inananlar aslında günümüz toplumunun sürekliliğine inanmak istemektedir.

9: Devrimci şehirciler, endişelerini eşyaların sirkülasyonu ya da eşyaların dünyasında hapsolmuş insanların sirkülasyonu ile sınırlandırmayacaklardır. Onlar, özgün bir yaşamdaki insan yolculuğu için deneyleriyle yol açarak zincirleri kırmayı deneyeceklerdir.

Atina Anlaşması'nin [40] kentteki dolaşım ve bu dolaşımın düzenlenmesiyle ilgili satırları, Debord'un eleştirdiği türden bir yaklaşım sergiler; sorunun asıl kaynağı olan toplumsal düzen iken, kentsel alanda ortaya çıkan sorunlar, mimarlık ve planlama pratiğinin insafına kalmıştır. Toplumsal katılım yerine, "teknik adamlar"ın öngörüler ve tekniğin olanakları ön plandadır; bürokratikleşmiş bir dirlik/düzen getirici anlayışla bayındır kentler yaratmaktır amaç. Corbusier, kente baktığında orada bir felaket görür; iyileştirilmesi gereken bir hasta, temizlenmesi gereken bir mezbelelik. *Atina Anlaşması* metninin aslında Corbusier'in kişisel görüşlerini yansıttığı, metnin bizzat kendisi tarafından yazıldığı da belirtilmelidir.

"Bütün dünyada ani bir değişme olmuştur: makine medeniyeti, düzensizliğin, beklenmedik şeylerin, yıkıntıların içine yerleşmektedir... Bir yüzyıldan beri bu böyledir. Fakat bir yüzyıldan beri böyle bir çabaya da rastlanmakta, ileriye görenler yeni fikirler ve kavramlar getirmekte, teklifler öne sürmektedirler. Kim bilir? Belki de bir gün..." (Le Corbusier [40]:22)

"Bir plan, ancak bireyin özgürlüğünü en geniş ölçüde kollayacak verimli bir işbirliğine olanak tanıdığı anda sağduyuya uygun olarak nitelenebilir." (Le Corbusier [40]:35)

"Tarih, şehirlerin mimarisine ve planlarına kazınmıştır. Eski zamanlardan kalma metinler ve diğer yazılı belgeler aracılığıyla, geçmişin art arda gelen imgelerini tasavvur etme olanağını veren ipuçlarını oluştururlar (...) Sonra makine çağı gelip çattı ve böylece, değişmez olduğu zannedilen bin yıllık bir ölçüye, insan adımının hızına, halen gelişmekte olan başka bir ölçü, mekanik araçların hızı eklenmiş oldu." (Le Corbusier [40]:37)

"O halde, şehirlerin gelişimini belirleyen nedenler, sürekli olarak değişmektedir. (...) Neyin yaşamaya devam etmesi, neyin ortadan kalkması gerektiğine kim karar

verecektir? Şehrin ruhu yıllar içinde oluşmuş; basit yapılar, toplumsa bilincin simgesi oldukları ölçüde ebedi bir değer kazanmışlardır; onlar, iklim, coğrafi bölge, ırk, görenek gibi, bireyin gelişimini koşullandıran bir gelenek içinde yer almaktadırlar, üstelik, gelecekteki ilerlemelerin genişliğini sınırlamaya kalkmaksızın.” (Le Corbusier [40]:38)

“ (...) Kaos şehirleri ele geçirmiş durumdadır. (...) Cesaret kırıcı bir istikrarsızlıkla birleşen çılginca bir ritm, temel gereksinimler konusundaki uzlaşmayla çatıştığı için, yaşam koşullarını düzensiz bir hale getirmiştir. (...) Konutlar, aileleri gerektiği şekilde barındıramamakta, mahremiyeti bozmaktadır. Hem maddi hem manevi yönden zorunlu yaşamsal gereksinimlerin bilinmemesi zararlı meyvelerini vermekte gecikmemiştir: **Hastalık, manevi düşkünlük, isyan.**” (Le Corbusier [40]:39)

“Kokmuş et satan bir kasap cezalandırıldığı halde, yasalar, çoktan çürümüş konutların yoksul sınıflara kabul ettirilmesine izin vermektedir.” (Le Corbusier [40]:44)

“Bölgelendirme, her bireye ve her işleve **doğru yeri** vermek amacıyla bir şehir planı üzerinde yapılan işlemi ifade eder. Her biri özel bir mekana gereksinim duyan çeşitli insan etkinlikleri arasında gereken ayrımın yapılması bölgelendirmenin temelini oluşturur: Konaklama bölgeleri, sanayi ve ticaret merkezleri, eğlence ve dinlenmeye ayrılmış alanlar gibi.” (Le Corbusier [40]:47)

“Banliyö hem kötüye doğru gitmenin hem de girişimciliğin simgesidir. Şehrin duvarlarını döven köpüklü dalgalarla benzer. (...) Belirsiz bir topluluğun sefalet içinde yaşadığı, ayaklanma kültürünün kaynayan kazanı banliyöler, genellikle şehrin on, hatta yüz katı genişliktedir. Mesafe-zaman işlevinin, çözümsüz kalmaya mahkûm ağır sorunlar doğurduğu bu hastalıklı banliyöler, bazı kişilerce bahçeli şehirler haline getirilmeye çalışılmaktadır. Yapay cennetler, akıldışı çözüm yolları. Bütün dünyaya yayılan ve örneğin Amerika’da en aşırı boyutlara ulaşmış bulunan banliyö bir şehircilik hatası, yüzyılımızın en büyük dertlerinden biridir.” (Le Corbusier [40]:50)

“Kötü inşa edilmiş gecekondu, tahta barakalar, binbir çeşir malzemeye devşirilmiş sundurmalar, yolu yordamı olmayan bir yaşamın dalgaları arasında **oradan oraya sürüklenen sefillerin** yaşadığı yer, işte banliyö! Çirkinliği ve hüznüyle, çevrelemiş olduğu şehrin yüzkarası olan banliyölerin, karşılığında herhangi bir yeterli mali kaynak sağlamaksızın devlet gelirini sömürmek zorunda bulunan sefaleti, toplum için ağır bir

yüktür. Banliyöler, şehirlerin sefil bekleme odalarıdır; geniş ulaşım yollarına asılı kalmış daracık patika yollarıyla trafiği felç ederler, dağılışılarındaki karışıklık ve düzensizlik, kuş bakışı bakıldığında gayet net ortaya çıkar, içlerinden trenle geçildiğinde ise, çevreledikleri şehrin ününü duyup gelmiş olan bir yolcudaki, ancak, dayanılması güç bir hayalkırıklığı yaratırlar.” (Le Corbusier [40]:52)

“Makine çağı, yüzyıllar boyunca sürüp gitmiş olan bu koşulları birdenbire değiştirerek, şehirleri kaosa sürüklemiştir. Bugünkü görevimiz, yapılacak işlerin sıraya konmasını öngörebilecek planlarla, şehirleri bu düzensizlikten kurtarmaktır. (...) Toplum sağlığı için birçok mahallenin ortadan kaldırılması gerekecektir. Bu mahallelerin bir kısmı, uzun boylu düşünülmezsizin, apar topar yapılmış binalardan meydana gelmiştir ve bunları yıkmaktan başka çare yoktur; diğerleri ise, sahip oldukları tarihsel anılar ya da sanat değeri taşıyan nitelikler dolayısıyla kısmen korunmalıdırlar. Tehlikeli bölgeleri acımaksızın yıkarken, geride kalmayı hak edenleri kurtarmak da pekala mümkündür. Konutları sağlığa uygun hale getirmek yetmez; dış uzantılarını yaratmak ve düzenlemek, beden eğitimi alanlarına ve çeşitli spor sahalarına ayrılacak yerleri önceden genel plan içinde belirlemek gerekir.” (Le Corbusier [40]:53)

“Makine çağı ile birlikte, şehirler denetimsiz ve dizginsiz bir şekilde gelişmeye başlamışlardır. Şehirlerin felaketine yol açan sebeplerden biri olan bu ölçsüz ve kesinlikle akıldışı gelişmenin mantıklı tek açıklaması, kayıtsızlıktır. Şehirlerin ortaya çıkmaları kadar gelişmeleri de, incelenmesi gereken özel nedenlere bağlıdır ve bu da, örneğin elli yıl gibi belirli bir zaman dilimini öngörmek demektir. (...) İnşaat sorumlularından, kış gündönümünde her dairenin günde asgari iki saat güneş görmesine olanak veren bir taslak hazırlamaları istenmeli, aksi takdirde inşaat izni verilmemelidir. Güneşi evlere sokmak, mimarın yeni ve en önemli görevidir.” (Le Corbusier [40]:54-55)

“Sanayi bölgeleri, esnaf sınıfı, bürolar, yönetim kurumları, ticaret alanları gibi işyerleri artık karmaşık şehir bütünü içinde akılcı bir şekilde yer almamaktadır. (...) Eskiden, sıkı ve sürekli bir bağla birleştirilmiş olan konut ve atölye, yan yana yer almaktaydı. (...) Makineleşmenin beklenmedik gelişimi bu uyumu bozmuştur. Bir yüzyıldan daha kısa bir süre içinde, şehirlerin görünümünü değiştirmiş, esnaflığın yüzyıllardan beri süregelen

geleneklerini yok etmiş, anonim ve hareketli bir el emeği ortaya çıkarmıştır. (Le Corbusier [40]:65)

“Evler ve işyerleri arasında ölçüsüz bir uzaklık söz konusudur. Bugün, yaşamın iki temel işlevi olan oturma ve çalışma arasındaki normal ilişki bozulmuştur. Dış mahalleler, atölye ve üretim tesisleriyle dolmuş, sınırsızca gelişen büyük sanayi de dışarıya, banliyölere itilmiştir. Doygunluğa ulaşmış şehir, yeni gelenleri kabul edemediği için, alelacele çevresel şehirler yaratılmış, bitip tükenmek bilmeyen geniş araziler üzerine konutlar inşa edilmiştir. Sanayiye sağlam bir şekilde bağlı olmayan, değiştirilebilir el emeği, sabah, öğle ve akşam, yaz kış, sonu olmayan gidiş-gelişlere ve toplu taşıma araçlarının insanın gücünü maddi manevi tüketen kalabalığına maruz bırakılmaktadır. İnsanların tüm zamanı, bu düzensiz gidiş-gelişler içinde yok olmaktadır. (Le Corbusier [40]:66)

“Satın almak ve satmak, fabrika ve atölye ile olduğu kadar tüccar ile müşteri arasında da bağlantılar kurmak zorunludur. Bu ilişkiler, büroların varlığını gerektirmektedir. Bu büroların, belirli, önemli ve işlerin yürütülmesi için zorunlu olan yerlerde bulunmaları gerekmektedir. Benzer donatımlar, birbirlerinden ayrı ayrı yerlerde oldukları zaman masraflı olurlar. Her birine en iyi şartlar içinde çalışma olanağı verecek bir gruplandırma gerekmektedir: Kolay gidiş-geliş ve dışarıyla kolay iletişim kurma olanakları, aydınlık, sessizlik, iyi hava, ısıtma ve soğutma tertibatı, posta ve telefon merkezleri, radyo, vs.” (Le Corbusier [40]:68)

“Doğrudan, sıkı sıkıya bağlı olduğu şehir yaşamından doğan esnaf sınıfının, şehirde açıkça belirlenmiş yerlerde bulunması gerekmektedir.” (Le Corbusier [40]:70)

“Motorlu araçlar söz konusu olduğunda, yol şebekeleri, mükemmellik, esneklik, çeşitlilik ve uygunluktan yoksun, akıldışı bir görünümde dirler.” (Le Corbusier [40]:74)

“Yaya yolları ile araç yolları birbirlerinden ayrı olmalıdır. Bu şehir trafiğinde temel bir reform olacaktır. Yeni ve verimli bir şehircilik çağına ulaşılması için bundan daha iyi bir çözüm olamaz. Bu, evlerin cephesinin kuzeye doğru bakmaması kadar zorunlu bir uygulama olmalıdır.” (Le Corbusier [40]:77)

“Tarihsel bölgelerde inşa edilen yeni yapılarda, sözde estetik kaygılarla hareket ederek, geçmişin biçimine bağlı kalmak, zararlı sonuçlar doğurmaktadır. Bu tür yaklaşım ve

girişimler hiçbir şekilde hoş görülemez. Bu gibi yöntemler, tarihten alınan büyük derse aykırıdır. Hiçbir zaman geriye bir dönüş olmamış, insan hiçbir zaman geriye gitmemiştir.

Geçmişin başyapıtları, bize, her neslin kendine özgü bir düşünce tarzı, anlayışı ve estetiği olduğunu ve hayalgücüne hız verecek bir araç olarak kendi devrinin teknik olanaklarına başvurduğunu göstermektedir. Geçmiş körü körüne taklit etmek, kendini yalana dolana mahkûm etmek, prensip olarak, eskinin yerine 'sahte' olanı koymak demektir; çünkü eski çalışma koşulları yeniden canlandırılmaz; zaman aşımına uğramış bir ideale modern bir tekniği uygulamak, her türlü canlılıktan mahrum bir sahtelikten başka hiçbir şeye ulaştırmaz. 'Sahte' olanı 'gerçek' olanla karıştırmak, bir bütünlük izlenimi elde etmek ve katıksız bir biçim duygusu yaratmak değil, bütün kalbimizle korunmasını istediğimiz gerçek eserlerin itibar kaybetmesine yol açabilecek yapay bir yineleme elde etmek demektir." (Le Corbusier [40]:82)

"İncelediğimiz şehirlerin çoğu bugün tam bir kaos içinde bulunmaktadır; bu şehirler, nüfuslarının temel biyolojik ve psikolojik gereksinimlerini karşılama konusundaki amaçlarını hiçbir şekilde yerine getirememektedirler. Uluslararası Modern Mimarlık Kongresi'nin (CIAM) uluslararası ekiplerince toplam 33 şehir inceleme altına alındı: Amsterdam, Atina, Brüksel, Baltimore, Bandoeng, Budapeşte, Berlin, Barselona, Charleroi, Köln, Côme, Dalat, Detroit, Dessau, Frankfurt, Cenevre, Cenova, Lahey, Los Angeles, Littoria, Londra, Madrid, Oslo, Paris, Prag, Roma, Rotterdam, Stokholm, Utrecht, Verona, Varşova, Zagreb, Zürih. Bu şehirler, beyaz ırkın, çok çeşitli kuşaklar ve iklimler altında oluşan tarihini yansıtmaktadırlar. Hepsi de aynı olguya tanıklık etmektedirler: Görece uyum içinde yaşamış olan şehirlerin, makineleşme yüzünden karmakarışık bir hale gelmesi ve her tür ciddi uyum çabasının yokluğu. Bütün bu şehirlerde insan son derece rahatsız olmaktadır. Çevresindeki her şey onu boğmakta ve ezmektedir. Beden ve ruh sağlığı için gerekli olan şeylerden hiçbirini sağlanmış ve planlanmış değildir.

Şehir artık hem insanları barındırma hem de iyi bir şekilde barındırma görevini yerine getirememektedir. Bu durum makine çağının başlangıcından itibaren, kişisel çıkarların hiç durmadan işe karışmış olduğunu göstermektedir." (Le Corbusier [40]:85)

“Şehir, maddi ve manevi bağlamda, bireyin özgürlüğünü sağlamalı ve ortak etkinliklerin yararına olmalıdır. Bireyin özgürlüğü ve ortak eylem, yaşam oyununun devindiği iki kutbu oluşturur. Amacı insanoğlunun varlığını iyiye götürmek olan her girişim, bu iki etkeni göz önünde bulundurmamak zorundadır. Eğer bu iki kutbun, çoğunlukla karşıt isteklerini tatmin edemiyorsa yapılacak her şey kaçınılmaz bir şekilde başarısızlıkla sonuçlanacak demektir. Hiçbir şeyi rastlantıya bırakmayan, önceden tasarlanmış ve iyice incelenmiş bir program hazırlanmadığı takdirde, bu iki etkeni uyumlu bir şekilde düzenlemek asla mümkün değildir. (Le Corbusier [40]:87)

“Şehirciliğin anahtarları bu dört işlevde gizlidir: Oturmak, çalışmak, dinlenmek, dolaşmak. Şehircilik, bugüne dek yalnızca tek bir sorunla dolaşım sorunuyla ilgilenmiştir. Caddeler ve sokaklar açmakla yetinmiş, böylece kaderi, özel teşebbüsün gelişigüzeğine bırakılmış yapıları adacıklar meydana getirmiştir. Bu, kendisine verilmiş büyük görevin yetersiz ve dar bir açıdan görülmesi demektir. (Le Corbusier [40]:88)

“Planlama, bu dört anahtar-işleve ayrılmış bölümlerin her birinin yapısını belirleyecek ve her birinin şehrin bütünü içinde nasıl yer alması gerektiğine karar verecektir. Şehirciliğin bu dört anahtar-işlevi, tam olarak gelişebilmek, her işleve düzenli ve belli bir ayırım getirebilmek için her birine kendi etkinliğinin gerçekleşmesi konusunda en elverişli şartları sağlayacak özel bir düzenin var olmasını gerekli görmektedir. (...) Şehircilik, oturmak, çalışmak, dinlenmek (yeniden güç kazanmak) gibi günlük işlevlerin belli bir düzen içinde sıralanması için zamanı en iyi şekilde kullanacak yöntemler oluşturacak; konut ise, şehircilik kaygılarının merkezi ve bütün önlemlerin birleşim noktası olacaktır. (...) (Motorlu araçların) Hızlarından faydalanma olanağı, günlük yaşamdan uzağa, doğaya kaçma arzusu uyandırmakta, frensiz ve ölçsüz bir hareket etme zevki aşılama ve aileyi yerinden oynatarak toplumun istikrarını ciddi bir şekilde bozan bir yaşam tarzına doğru götürmektedir. (...) Dördüncü işlev olan dolaşımı sağlayan trafiğin ise yalnızca bir tek amacı vardır: Diğer üç işlev arasında yararlı bir şekilde bağ kurmak.” (Le Corbusier [40]:89-91)

“Şehir, önceden incelenmiş bir giriş niteliğine bürünecek ve bir genel planın katılığına boyun eğecektir. Akıllıca öngörüler, şehrin geleceğinin bir taslağını çizecek, karakterini belirleyecek, gelişmelerinin çapını tahmin edecek ve aşırı gelişmemesi için önceden

bir takım sınırlar koyacaktır. Bölgenin gereksinimlerine bağlı, dört anahtar-işlevini gerçekleştirmekle yükümlü olan şehir, artık gelişigüzel girişimlerin düzensiz bir sonucu olmayacaktır. (...) Rastlantının yerini öngörü alacak; program, doğaçlama çözümlerden önce gelecektir.” (Le Corbusier [40]:93)

“Bu büyük görevi yerine getirebilmek için modern tekniğin olacaklarından yararlanmak kaçınılmazdır. Modern teknik, uzmanlarının rekabeti sayesinde, inşa etme sanatını her tür bilimsel güvenceyle destekleyecek ve onu sayısız buluşla zenginleştirecektir. Makine çağı, şehirlerinin düzensizliğinin ve karışıklığının nedenlerinden biri olan yenei teknikler geliştirmiştir. Bununla birlikte, sorunun çözümü de yine aynı yerdedir. Modern yapı teknikleri yeni yöntemler yaratmış, yeni olanak ve kolaylıklar sağlamış, yeni boyutlara ulaşmayı mümkün kılmıştır. Mimarlık tarihinde bu gerçekten yeni bir tarihin başlangıcı olmuştur. Yeni yapılar yalnızca genişlik bakımından değil, karmaşıklık bakımından da şimdiye dek görülmemiş düzeylere ulaşacaktır. Kendisine verilmiş çok yönlü görevi yerine getirebilmek için mimar, yapmış olduğu işin her aşamasında farklı uzmanlarla çalışmak zorundadır. Şehirciliğin gelişimi, siyasal, toplumsal ve ekonomik etkenlerden bağımsız değildir. Yalnızca ‘Arazi Kanunu’nun zorunluğunun ve bazı yapı ilkelerinin kabul edilmesi yeterli değildir. Kuramdan eyleme geçebilmek için aşağıdaki etkenler de gerekmektedir: Beklendiği gibi, ileriye gören, sorunları kavramış olan, önceden düşünülmüş planları hazırlanmış yaşam koşullarını gerçekleştirmeye kararlı bir siyasal güç; uzmanların kendileri için düşünmüş olduğu şeyleri anlama, arzu etme ve isteme gücüne sahip aydın bir halk; bazıları çok büyük çapta olacak işleri başarabilme ve yürütebilme olanağı verecek bir ekonomik durum. Bununla birlikte, her şeyin en aşağı düzeyde olduğu, siyasal, ahlaksal ve ekonomik koşulların en elverişsiz durumda bulunduğu bir çağda bile uygun konutlar yapma zorunluğunun, birdenbire mutlaka gerçekleştirilmesi gereken bir yükümlülük olarak ortaya çıkması ve siyasal, toplumsal ve ekonomik alanlara, sahip olmadıkları amaç ve programları kazandırması da mümkündür. Mimarlığın devreye girişi tüm bunlardan önce olmalıdır. **Mimarlık, şehirlerin kaderini belirler.** Konutun, yani şehir dokusunun bu temel hücresinin yapısını belirler; konutun sağlığı, neşesi ve uyumu mimarlığın kararlarına bağlıdır. Konutları 'iskân birimleri' halinde bir araya toplar. Bu konudaki başarısı, hesaplarının doğruluğuna bağlıdır. Merkezinde uyumlu yapıların yükseleceği boş alanları önceden

belirler. Konutun uzantılarını, işyerlerini, eğlenme ve dinlenme tesislerini düzenler. Farklı bölgeler arasında bağlantı sağlayan yol şebekesini tasarlar. Mimarlık, şehrin güzelliği ve rahatlığından sorumludur. Şehrin yaratılması ve iyileştirilmesi onun yükümlülüğündedir. Orantılı bir şekilde bir araya geldiklerinde kalıcı ve uyumlu bir esere dönüşecek çeşitli öğelerin seçim ve dağıtımı da görevleri arasında yer almaktadır. Mimarlık, her şeyin anahtarıdır. Bu iki gerçeklik birbiriyle çatışmaktadır: Şehirlerin düzenlenmesi için acil olarak yerine getirilmesi gereken işlerin sıraya konması ve arazi mülkiyetinin son derece küçük parçalara bölünmesi. Birincil önemdeki işlere acilen başlamak gerekir, çünkü dünyanın eski ya da yeni tüm şehirleri aynı nedenlerden ileri gelen aynı kusurlara sahiptirler. Unutmamak gerekir ki büyük bir inceleme ve kapsamlı bir genel plan doğrultusunda öngörülme-yen hiçbir tekil projeye başlanmamalıdır.” (Le Corbusier [40])

“Birçok arazi parselinin istimlâk edilmesi gerekecek, bu da sayısız ticari anlaşmanın ortaya çıkmasına neden olacaktır. Tam da bu noktada, kamu yararı kaygısıyla harekete geçen birçok büyük girişimi doğum aşamasında boğan spekülasyonun iğrenç oyunlarından kaçınmak gerekir.” (Le Corbusier [40]:98)

“Kurallardan habersiz olduğu için köyler boşalmış, şehirler hiçbir mantığa sığmayacak şekilde kalabalıklaşmış, sanayi tesisleri gelişigüzel bir şekilde bir araya getirilmiş, işçi koutları sefalet yuvalarına dönüşmüştür. İnsanoğlunu korumak adına hiçbir şey yapılmamıştır. Sonuç, hemen her ülkede aynı şekilde ortaya çıkan bir felaketten başka bir şey değildir: yüz yıl boyunca başıboş bırakılan makineleşmenin acı meyvesi. (...) Kişisel çıkarların, her yerde, kamusal yarardan sonra gelmesi ve her bireyin, rahat bir konutta, güzel bir şehirde yaşama gibi temel bir mutluluktan payını alması gerekir.” (Le Corbusier [40]:99)

Marshall Berman’ın modernizm ve modernite ikiliğinin altını çizdiği kentsel/mimari eleştiriler ve bu bağlamdaki Corbusier çözümlemeleri, zamanın tinine, zihniyet dünyasına dair iz sürmek açısından faydalı görünür:

“Bunun nedeni, çağımızda *Paris Sıkıntısı*’na hayat ve enerji veren çatışmaların -sınıf ve ideoloji çatışmaları, birbirine yakın insanlar arasındaki duygusal çatışmalar, biriyle toplumsal güçler arasındaki çatışmalar, benliğin içindeki tinsel çatışmaların- çözülmüş

olması değil, çağımızın çatışmayı örtmek ve gözden saklamak için yeni yollar bulmuş olmasıdır. 19. yüzyılla 20. yüzyıl arasındaki en büyük farklardan biri yüzyılımızın Baudelaire ve Marx'ın yüzyılında sökülüp atılan hâlelerin yerine yepyeni halelerden oluşan bir ağ yaratmış olmasıdır. (...) Gerçekten, yüzyılımızın büyük kısmında kentsel mekânlar böylesi çarpışma ve karşılaşmaların olmaması için sistematik olarak tasarlanmış ve örgütlenmiştir. 19. yüzyıl kentselliğinin ayırdedici işareti bulvardı, patlamaya açık maddi ve insani güçleri biraraya getiren bir araç; 20. yüzyıl kentselliğinin köşetaşıysa otoyol oldu, yani onları darmadağın etmenin aracı. Garip bir diyalektik görüyoruz burada. Modernizmin bir tarzı diğerini yok etmeye çalışarak harekete geçiyor ve kendinin tüketiyor. Üstelik bunlar hep modernizm adına yapılıyor.” ([1]:223)

“Genç öğrencilerin sokakla ilişkileri dünyayla ilişkileriydi. Onlara -en azından görünüşte- açıktı burası; hem tartışmaya, hem de şarkı söylemeye fırsat veren bir hızla hareket edebiliyorlardı. İnsanlar, hayvanlar ve araçlar bir tür kentsel cennette barış içinde bir arada yaşayabiliyorlardı. Haussmann'ın muazzam manzaraları önlerinde, Zafer Anıtı'na dek uzanıyordu. Ama bu rahatlık bitti artık; sokaklar trafiğe ait ve bu tasavvursa canını kurtarmak için kaçmak zorunda. (...) Le Corbuiser son derece güçlü bir modernizm tarzına yol açan üçüncü bir strateji sunacaktır. Trafiğin arasından geçmek için uğraştıktan ve zor zoruna hayatta kalabildikten sonra aniden şaşırtıcı ve atak bir sıçrama yapar; üzerine gelen güçlerle tamamen **özdeşleşir** birden:

‘O gün, 1 Ekim 1924 günü yeni bir fenomenin olağanüstü yeniden doğumuna [*renaissance*] yardım ediyordum...Trafik. Arabalar, arabalar, hızlı hızlı! İnsan coşkuyla doluyor, sevinçle...erkin sevinciyle. Erkin, gücün ortasından olmanın yalın ve saf hazzı. İnsan buna katılıyor. Doğmakta olan bu toplumun içinde yer alıyor. Bu yeni topluma güven duyuyor; kendi erkini ifade etmek için muhteşem bir yol bulacak o. Buna inanıyor.’

Bu Orwellvari inanç sıçrayışı öylesine hızlı ve başdöndürücüdür ki (tıpkı trafik gibi) Le Corbusier bunu yaptığının farkına bile varmaz. Bir an için trafikle boğuşan ve didişen, sokaktaki aşına Baudelaire insanıyken, apansızın bakış açısı kökten değişiyor ve trafiğin içinde yaşamaya, hareket etmeye, konuşmaya başlıyor.” ([1]:225)

“Le Corbusier’in modern insanı, Baudelaire’in gündelik modern hayatın özü olarak gördüğü *ani hareketler ve yürek hiplamaları* yerine başka hareketleri gereksiz kılacak tek bir hareket, tek ve son bir sıçrama yapacak. Sokaktaki adam, arabadaki adam olarak bu yeni güçle bütünleşecek. *Arabadaki adamın perspektifi 20. yüzyıl modernist kent planlama ve tasarımının paradigmasını doğuracaktır.* Yeni insan, Le Corbusier’in deyimiyle ‘trafik için bir makina’ ya da temel eğretilmeyi biraz değiştirerek ‘trafik üreten bir fabrika’ olan ‘yeni tip bir sokağa’ ihtiyaç duymaktadır. Gerçekten modern sokak ‘bir fabrika kadar donanımlı’ olmalıdır. Bu sokakta, modern fabrikada olduğu gibi, en iyi donanımlı model en çok otomatikleşmiş olandır. Makineleri işletenler dışında hiçbir insan olmayacaktır; akıntıyı yavaşlatacak zırhsız ve mekanize olmayan yayalar olmayacaktır. ‘Kafeler ve boş zaman geçirme yerleri **Paris’in kaldırımlarını yiyen asalaklar** olmayacak artık.’ Geleceğin şehrinde makadam yalnızca trafiğe ait olacaktır. Le Corbusier’in Champs Elysées’deki büyüdü anından yeni bir dünya tasavvuru doğmuştur: Geniş yeşillik ve açık alanlarla çevrili, havadaki süper otoyollarla birbirine bağlanan, yeraltı garajları ve alışveriş merkezlerinin hizmet verdiği tümüyle bütünleşmiş bir gökdelen kuleler dünyası - ‘parktaki kule’. Bu tasavvurun, *Yeni Bir Mimariye Doğru*’nun sonunda belirtilen apaçık politik bir yanı da vardı: **‘Mimari ya da devrim. Devrimden vazgeçilebilir.’** Politik bağlantılar o zaman tam olarak anlaşılamamıştı -Le Corbusier’nin bile tam olarak anladığı kuşkuluydu- ama biz bugün anlayabiliriz bunları. Tez, 1789’dan başlayarak 19. yüzyıl boyunca ve Birinci Dünya Savaşı’nın büyük devrimci ayaklanmalarında kent insanların ortaya koyduğu tez: Sokaklar halka aittir. Antitez: -ve Le Corbusier’nin büyük katkısı buradadır- Ne sokak, ne de halk. Haussmann sonrası şehir sokağındaki modern hayatın toplumsal ve psişik çelişkileri iç içe geçip sürekli patlama tehdidi doğuyordu. Ama bu sokak bir haritadan silinirse -Le Corbusier 1929’da açıkça söylemişti bunu: **‘Sokağı öldürmeliyiz!’**- işte, o zaman bu çelişkiler hiçbir zaman ortaya çıkmayabilir. Böylece modernist mimari ve planlama modernist pastoral bir versiyonu yaratmış oluyordu: Mekânsal ve toplumsal olarak bölümlenmiş bir dünya; insanlar burada trafik şurada, işyerleri burada evler şurada, zenginler burada fakirler şurada, arada da çimen ve betondan bariyerler; böylece insanların kafalarında yeniden haleler büyüyebilir. Modernizmin bu biçimi hepimizin hayatları üzerinde de izler bıraktı. Gerek kapitalist gerekse sosyalist ülkelerde

son kırk yıl içinde şehirlerin gelişimi 19. yüzyıl kent yaşamının 'devingen kaos'una sistematik olarak saldırdı ve çoğu zaman onu yok etmeyi başardı. Yeni kent ortamında (...) eski modern sokak ortadan kaldırıldı; bütün bunlar ayrı bölmelere yerleştirildi, giriş ve çıkışlar sıkı denetim altına alındı, tek dolayım olarak otoparklar ve yeraltı garajları kaldı. Bütün bu mekânlar ve onları dolduran tüm insanlar Baudelaire'in şehrindeki her yer ve herkesten çok daha düzenli ve koruma altındadır. Kentsel modernleşmenin bir zamanlar bir araya getirdiği anarşik ve patlayıcı güçleri, gelişen modernizmin ideolojisi tarafından desteklenen yeni modernleşme dalgası dağıttı." [1]

"Modernist şehirciliğin trajik ironisi, kazandığı zaferin özgürleştirmeyi umduğu o kent yaşamını yok etmiş olmasıdır. Kent görünümünün böylece dümdüz edilmesine garip bir paralellikle 20. yüzyılda toplumsal düşünce de bayağı bir biçimde dümdüz edildi. Modern hayata dair ciddi tasavvurlar, daha önce de önerdiğim gibi 'modernperestlik' ve 'kültürel umutsuzluk' diye nitelenebilecek iki kısır antitezde kutuplaştı. Marinetti'den Mayakovski'ye, Le Corbusier'den Buckminster Fuller'a ve daha sonra Marshall McLuhan ve Herman Kahn'a kadar modernperestler, modern hayatın tüm kişisel ve toplumsal uyumsuzluklarının teknolojik ve idari araçlarla çözümlenebileceğini ileri sürmekteler. Onlara göre her türlü araç elimizin altındadır; gereken tek şey bunları kullanacak liderlerdir. T.E. Hulme, Ezra Pound, Eliot ve Ortega'dan Ellul ve Foucault'ya, Arendt ve Marcuse'ye kadar uzanan kültürel umutsuzluk tasavvurcularına göreyse modern hayat tamamen boş, kısır, dümdüz, 'tek boyutlu', insani olanaklardan yoksundur. Özgürlük ve güzellik gibi gözüken ya da bu hissi veren ne varsa aslında daha derin bir esaret ve dehşetin maskesinden başka bir şey değildir. Her şeyden önce şunu belirtmemiz gerekiyor ki bu iki düşünce tarzı sağ ve sol arasındaki ayrımları dikine kesmektedir." ([1]:229)

"Gerek teori gerekse pratikte modern hayatın mistikleştirilmesiyle onun en heyecanlı olanaklarından bazılarının yok edilisinin bizzat ilerlemeci modernizm adına sürdürülmesi oldukça ironik. (...) Jacobs, öncelikle, modernizmin yarattığı kentsel mekânların fizik bakımdan düzenli ve temiz ama toplumsal ve tinsel bakımdan ölü doğduğunu; ikinci olarak, ancak 19. yüzyıldan kalma kargaşa, gürültü ve genel uyumsuzluğun çağdaş kent yaşamını canlı tuttuğunu; üçüncü olarak, eski kentsel 'devingen kaosun' aslında olağanüstü zengin ve karmaşık insani bir düzen olduğunu ve

modernizmin kendi düzen paradigmaları mekanik, indirgemeci ve sığ olduğu için bunun farkına varmadığını; son olarak da, 1960'ta modernizm diye geçinen şeyin aslında gidici ve çoktan miyadını doldurmuş olabileceğini parlak biçimde gösteriyordu. (...) Bütün bunlar modernizmin kendi iç çelişki ve diyalektiğini içinde barındırdığı, modernist düşünce ve tasavvur biçimlerinin dogmatik ortodoksilere dönüşüp arkaik olabileceği, nesillerdir yerin altına inmiş diğer bazı modernizm biçimlerinin aslında aşılmamış olduğu ve modernliğin en derin toplumsal ve psikik yaralarının uzun zaman, sağaltılmadan üstleri örtülüp geçirilebildiği anlamına geliyor.” ([1]:230)

“Bir modernizmden mekânlarımız ve kendimiz etrafında hâleler kurmayı öğrendiysek başka bir modernizmden -en eski ama gördüğümüz gibi aynı zamanda en yeni bir modernizmden- de bu hâleleri yok edip kendimizi bulmayı öğrenebiliriz.” ([28]:232)

4.3 Guy Debord'un *Gösteri Toplumu*'nda “Toprağın Düzenlenmesi”

“Kapitalist üretim, harici toplumlar tarafından artık sınırlanmayan alanı birleştirmiştir.” (Debord [28]:135)

Debord, *Gösteri Toplumu* adlı kitabında, Giddens'in zaman-uzam ayrışması olarak betimlediği modern duruma işaret eder ancak bu satırlar, Giddens'dan daha erken bir tarihte yazılmıştır. Kapitalist üretimin artık sınırlanmayan alanı birleştirdiğini belirten Debord, bu birleşmeyi bir *bayağılaşma* süreci olarak tarif eder, çünkü soyut pazar alanı için üretilen metaların birikimi, bölgesel ve yasal engelleri ve zanaat üretimindeki niteliği koruyan Ortaçağ loncalarının her türlü kısıtlamalarını ortadan kaldırmak ve aynı şekilde mekânların özerkliğini ve niteliğini de yok etmek zorunda kalmıştır. “Bu homojenleştirme gücü her türlü Çin Seddi'ni yerle bir etmiş olan ağır toptur.” (Debord [28]:136)

“Coğrafi mesafeyi ortadan kaldıran bu toplum, mesafeyi gösterisel ayrılık olarak kendi içinde yeniden üretir.” (Debord [28]:136)

“*Metanın özgür uzamı* kendisiyle daha fazla özdeşleşmek, durağan monotonluğa mümkün olduğu kadar çok yakın olabilmek için bundan böyle her an değişmekte ve yeniden yapılanmaktadır.” [28] Debord burada turizm kavramına da değinir; turizm, insan dolaşımının tüketime yönelik bir türü olarak bayağılaştırılmış şeyin görmeye

gidildiği bir boş zaman faaliyetidir. Modernleşme, yolculuktan zamanı aldığı gibi uzamın gerçekliğini de yok etmiştir [28].

“Çepeçevre her tarafa şekil veren toplum, kendi toprağını, yani bu vazifeler kümesinin somut temelini işlemek için özel bir teknik geliştirmiştir. Şehircilik, kapitalizmin doğal ve insani çevreyi ele geçirmesidir; mutlak hakimiyet şeklinde mantıklı olarak gelişen kapitalizm, artık uzamın tamamını kendi dekoruymuş gibi yeniden yaratabilir ve yaratmalıdır. (...) Eğer kapitalist ekonominin bütün teknik güçleri ayrılıkları meydana getiren araçlar olarak anlaşılacak zorundaysa, şehircilik örneğinde bu teknik güçlerin temelindeki donanıyla, bu güçlerin yayılmasından elverişli olan toprağın işlenmesiyle, bizzat ayrılık tekniğiyle ilgileniriz.” (Debord [28]:136-137)

“Şehircilik sınıf iktidarını savunan kesintisiz görevin modern icrasıdır: Kentsel üretim koşullarının tehlikeli bir şekilde *bir araya getirdiği* işçilerin en küçük parçalarına kadar bölünmesinin sürdürülmesi. Bu bir araya gelme olasılığının her biçimine karşı yürütülmesi gereken sürekli mücadele en uygun zeminini şehircilikte bulur. Fransız Devrimi’nde edinilen deneyimlerden bu yana, bütün yerleşik iktidarların sokaktaki düzeni sağlama araçlarını arttırma çabası, sonunda *sokağın ortadan kaldırılması*’yla doruk noktasına ulaşır. Lewis Mumford, Tarih Boyunca Kent’te ‘artık tekdüze olan dünyayı’ anlatırken ‘uzun mesafeye yönelik kitle iletişim araçlarıyla birlikte, halkın tecridinde çok daha etkili bir denetim aracı ortaya çıkmıştır’ diye belirtir. Ama şehirciliğin gerçekliğini oluşturan genel tecrit hareketi, planlanabilir üretim ve tüketim ihtiyaçlarına göre işçilerin denetimli bir şekilde yeniden sisteme dahil edilmelerini de sağlamak zorundadır. Sisteme dahil olmak, tecrit edilmiş bireylerin *birlikte tecrit edilmiş* bireyler olarak yeniden ele geçirilmelerini gerektirir: Fabriklar ve kültür evleri, tatil köyleri ve ‘toplu konutlar’ tecrit edilmiş bireyi aile yuvasına kadar izleyen bu sahte kolektiviteye hizmet etmek amacıyla özellikle düzenlenmiştir. Gösteri mesajı alıcılarının yaygın olarak kullanımı bireyin tecridinin egemen imajlarla, bütün güçlerini sadece bu tecritten alan imajlarla dolu olmasını mümkün kılar.” (Debord [28]:137)

“Önceki her dönemde egemen sınıfların tatmin edilmesine adanmışken ilk defa yeni bir mimari doğrudan doğruya yoksullara yönelmiştir. Bu yeni konut örneğinin biçimsel sefilliği ve devasa yaygınlığı, onun hem amacından hem de modern inşaat

koşullarından kaynaklanan *kitlesel* karakterinden ileri gelir. Toprağı, soyut bir şekilde tecrit toprağı olarak düzenleyen *otoriter karar* hiç kuşku yok ki modern inşaat koşullarının özünde yer alır. Bu açıdan geri kalmış ülkelerde sanayileşmenin başladığı her yerde, yerleştirilmesi düşünülen yeni toplumsal yaşam tarzına uygun uzam olarak, aynı mimari ortaya çıkar. Toplumun maddi gücünün gelişmesinde kaydedilen aşama ve bu güce bilinçli bir şekilde hakim olma konusundaki *gecikme*, tıpkı termo-nükleer silahlanma ya da doğum kontrolü (kalıtımın manipüle edilme imkanı zaten elde edilmiştir) sorunlarındaki kadar açık bir şekilde şehircilikte de görülmektedir.” (Debord [28]:138)

“Şimdiki zaman, şehir ortamının daha şimdiden öz-yıkım zamanıdır. (...) İlk meta bolluğu aşamasının pilot-malı olan **otomobilin diktatörlüğünü** eski şehir merkezlerini yerinden eden ve giderek genişleyen bir yayılmaya yol açan otoyolların hâkimiyetiyle çevreye damgasını vurmuştur. Aynı zamanda, şehir dokusuna dair tamamlanmamış yeni düzenleme dönemleri, bir otopark platformu üzerindeki çıplak arazilerde kurulu dev süpermarketler olan 'dağıtım fabrikaları' etrafında geçici olarak yoğunlaşır; ve bu çılgın tüketim tapınakları, kısmi bir kalabalığın yeniden oluşmasına yol açtıklarından aşırı kalabalık ikincil merkezler haline gelir gelmez onları dışlayan merkezkaç hareket içinde uzaklaşırlar. Ama tüketime teknik örgütlenmesi, ilk planda şehrin kendi kendini tüketmesi'ne yol açmış olan genel çözülmenin örgütlenmesinden başka bir şey değildir.” (Debord [28]:139)

“Tümüyle kent-kır çatışması etrafında gelişen iktisadi tarih, her iki terimi de ortadan kaldıran bir başarıya ulaşmıştır.” (Debord [28]:139)

“Evrensel tarih kentlerde doğmuş ve kentin kır üzerindeki kesin zaferiyle birlikte olgunlaşmıştır. Marx'a göre burjuvazinin en önemli devrimci faziletlerinden biri 'kır'ı havası bile insanı özgürleştiren 'kente boyun eğdirmesi' olgusudur. Ama eğer kentin tarihi özgürlüğün tarih ise aynı zamanda zorbalığın ve hem kır hem de kenti denetleyen devlet yönetiminin de tarihidir. Kent sadece tarihsel özgürlüğün mücadele alanı olabilmiştir, özgürlüğe sahip olamamıştır. Kent, tarih ortamıdır; çünkü o, hem tarihsel girişimi mümkün kılan toplumsal iktidarın yoğunlaşması hem de geçmişin bilincidir. Kenti tasfiye etmeye yönelik mevcut eğilim, ekonominin tarihsel bilince

boyun eğmesindeki ve kendisinden alınmış güçleri yeniden ele geçiren toplumun birleşmesindeki gecikmenin bir başka şekilde ifade edilmesinden ibarettir.” (Debord [28]:140)

“‘Kır tam tersi bir olgu sergiler: Tecrit ve ayrılık’ (Alman İdeolojisi)” (Debord burada kentteki birleştirici güçten, toplumun birleşmesini olanaklı kılan kent ortamını kastediyor). Kentleri yok eden şehircilik, eski kır yaşantısına özgü doğal ilişkiler kadar doğrudan doğruya tarihsel kent tarafından sorgulanan dolyasız toplumsal ilişkilerin de kaybolduğu *sahte bir kır* yeniden kurar. Bu, günümüzün ‘düzenlenmiş toprağı’nda barınma ve gösterisel denetim koşullarının yeniden yarattığı yeni bir yapay köylülüktür: Köylülüğün bağımsız bir eyleme kalkışmasını ve yaratıcı bir tarihsel güç olarak ortaya çıkmasını her zaman engellemiş olan coğrafi dağınıklık ve dar kafalılık bugün yeniden üreticilerin özelliği haline gelmiştir. (...) ‘Doğu despotizmi’nin sarsılmaz temeli olan ve dağılması bürokratik merkeziyetçiliğe yol açan bu köylülük, modern devlet bürokrasinin gelişme koşullarının ürünü olarak yeniden ortaya çıktığında, duyarsızlığı artık tarihsel olarak üretilmek ve korunmak zorundaydı; doğal kayıtsızlığın yerini, hatanın örgütlü gösterisi almıştı.” (Debord [28]:140-141) Şehircilik, kentleri tahrip eder ve geleneksel kıra/köye ait doğal ilişkiler ve tarihi kente ait doğrudan sosyal ilişkilerden yoksun olan *sahte bir kırımı/köyümsüyü* üretir. Günümüzün ‘planlanmış toprağı’nın ürünü olan yeni barınma koşulları ve *gösteri-şli denetim* yapay bir yeni-köylülük üretmiştir.

“Bu alacakaranlıktaki dünyayı tehdit eden tarih, aynı zamanda da mekanı yaşanmış zamana boyun eğdirebilen güçtür. Proleter devrimi, beşeri coğrafyanın eleştirisidir; bu eleştiri dolayısıyla bireyler ve topluluklar, sadece emeklerine değil bütün tarihlerine de sahip olmalarına elverişli yer ve olayları yaratmak zorundadırlar. Bu değişen oyun alanında ve özgürce seçilmiş oyun kurallarının farklılıklarında, yer özerkliği, toprağa zorunlu bir bağlanmayı yeniden devreye sokmadan ve böylelikle seyahatin ve bütün anlamı içinde saklı olan bir seyahat gibi analaşılın yaşamın gerçekliğini gündeme getirerek yeniden keşfedilebilir. Şehircilikle ilgili en önemli devrimsel düşünce ne şehirci, ne teknolojik ne de estetikdir. Bu, İşçi Konseyleri iktidarının, *devlet karşıtı* proleterya *diktatörlüğünün*, yürürlüğe konulabilir bir diyalogun ihtiyaçlarına göre bütün çevreyi yeniden oluşturma kararıdır. Mevcut koşulların tamamını değiştirerek etkili

olabilecek Konseyler iktidarı, eğer tanınmak ve *kendini* kendi dünyasında tanımak istiyorsa daha ufak bir görevi üstlenemez.” (Debord [28]:141-142)

Corbusier, endüstri ve teknikte gelinen noktada, kentsel alan, mimarlık ya da toplumsal alanlardaki her türlü sorunun üstesinden gelinebileceğini düşünmektedir. “Sanayinin her dalında yeni sorunlar ortaya kondu ve bunları çözümleyebilecek gereçler yaratıldı. (...) Bina yapımında parçaların seri üretimine başlandı; ekonomik gereksinimler sonucu yapıda hem ayrıntı öğeleri, hem de bütüne ilişkin yeni öğeler yaratıldı: Ayrıntıda ve bütünde kesin sonuçlara ulaşıldı. Eğer bu durumu geçmişle kıyaslarsak, girişim yöntemleri ve bolluğu açısından bu bir devrimdir. (...) Mimarlık tarihi yüzyıllar boyunca strüktürel özellikler ve bezeme konularında yavaş yavaş gelişirken, demir ve çimento elli yıl içinde, büyük bir yapım gücünün ve kuralları altüst olmuş bir mimarlığın göstergesi olan kazançlar sağladı. Eğer bu durumu geçmişle kıyaslarsak, “biçimlerin” bizim için artık var olmadığını, çağın kendi biçimini hazırlamış olduğunu görürüz; demek ki bir devrim oldu. Hepimiz bilinçli veya bilinçsiz bu olayların farkına vardık; gereksinimler bilincimize bağımlı veya ondan bağımsız olarak doğdular. Yerinden oynamış olan toplumsal çark, tarihsel önemi olan bir ıslah ile bir yok olma arasında gidip gelmektedir. Tüm canlı varlıkların başlıca içgüdüğü bir barınak sahibi olmaktır. Toplumun çeşitli üretken sınıflarının - ne işçisinin ne aydınının- artık oturmaya elverişli barınakları yoktur. Günümüzün bozulmuş toplumsal dengesinin çözümünde yatan bina sorundur: Mimarlık veya Devrim.” (Le Corbusier [25]:287)

4.4 Yeni Babil Projesi ve Constant

“Yeni Babil, bütüncül bir özgürleşme durumunun -tüm kuralların, anlaşmaların (konvansiyon), gelenek ve alışkanlıkların kaldırılmasının simülasyonudur.” [6]

Situasyonistlerin erken dönem faaliyetlerinin çoğu modernist kent planlama ilke ve pratiklerini sert bir şekilde eleştiren ‘üniter şehircilik’ (unitary urbanism) kurgusunu oluşturmaya yönelikti. Üniter şehircilik, tüketim toplumunun kullanışlılık esasına dayalı faydacı mantığını reddediyor, bunun yerine dinamik bir kentin, özgürlük ve oyun kavramlarının esas alındığı bir kent, gerçekleştirilmesini amaçlıyordu. İşlevlerin farklılaşması ve ayrışması, kentte hareket eden kişiye kısıtlı bir yolculuk imkanı sunuyordu. Kent içinde bir yerden bir yere gitmek, hareket etmek tatsızlaşmış, bir

Üretim bantında yol alıyormuş hissini getirmişti, yaşam tekdüze ve yollar sterildi, belki artık tüm yollar bir yere çıkıyordu ama yapılan yolculuklar neşesiz ve hayal kurmaya imkan vermeyecek, başı sonu belli bir hikaye, sonu önceden bilinen bir film gibi sıkıcıydı.

“Sanat, toplum ve kuramsal düşünce arasındaki sınırları muğlaklaştırarak statükoyu yıkma amacı güden avangard hareketlerin devamı olarak situasyonistlerin amacı, toplumun bütün katmanlarında uygulanacak, yaşamın tümüne nüfuz edecek dolaysız ve gecikmesiz bir devrimdi. Bu nedenle, kendini kurulu düzenle (sistem) zdeřleřtiren tüm oluşumlara -modern mimarlık ve kent planlama pratikleri de dâhil olmak üzere- karşı duruyorlar, modernist mimarlığın, kapitalist tüketim kültürünün bir parçası olan rasyonalizm ve konformizme muhalefet eden eğilimlerinden çoktandır vazgeçtiğini ne sürüyorlardı. Bu eleştiri en somut ifadesini Constant’ın uzun soluklu, situasyonist deneyimlerden kaynaklanan Yeni Babil projesinde bulmuştur. Constant Nieuwenhuis, Yeni Babil projesine başladığında bir ressam ve CoBrA grubunun bir yesi olarak ismini duyurmuştu. Constant’ın Yeni Babil projesine başlamasına, bir grup avangard sanatçının 1956 yılında Alba’da (İtalya) bir araya gelmesi vesile olmuştur denilebilir. Bu toplantıda Constant, ‘Demain la poésie logera la vie’ (Yarın şiir yaşamın evi olacak) adlı bir konferans vermiştir. Alba’daki toplantı, daha sonra resmi olarak 1957’de Londra’da duyurulan Situasyonist Enternasyonal’in kurulmasında önemli olmuştur. Sanatın ticarileştirilmesine karşı çıkan, kolektif hareketle yaratıcı durumların oluşması için çaba gösteren gruplardan Lettrist Enternasyonal’in aktif üyelerinden biri olan Guy Debord’un Constantla yapmış olduğu entelektüel işbirliği, üniter şehircilik kavramının geliştirilmesindeki başlıca faktörlerden biriydi.” [6]

‘niter şehircilik’ kurgusunun bir rneği olarak Yeni Babil, geniş kapsamlı bir maketler, grafikler, eskizler ve resimler serisi formunda, yeni bir yerleşme ve yeni bir toplumsal yaşam tasarısı sunan ütopik bir plandı; sosyal modernitenin tutarlı bir eleştirisini sunma çabasıydı, Constant, projesi için ‘yalanlar toplumunun antitezi’ demiştir [6]. Proje, modernite deneyiminin geçici yönlerini radikalleştirir ve idealleştirir; kısa süreli ve geçici olan her şeyin kanun gücünü kazandığı, her şeyin toplumun bakışına açıldığı, kolektif yaratımın ve kesin şeffaflığın hakim olduğu bir dünya tahayyül eder. Yeni Babil’de imgelem iktidardadır ve *homo ludens* egemendir [6].

Üniter Şehircilik (unitary urbanism), modernist projenin temel taşlarından *işlevsellik*'in (functionalism) eleştirisinin hem kuramsal düzlemde hem de Constant'ın plan, maket ve eskizleriyle görsel olarak ortaya konulduğu temel situasyonist kavramlardan biridir. Situasyonistler açısından, işlevselciliğin reddedilme nedeni, bireylerin gerçek arzularını samimi olmayan bir yaklaşımla ele almasından ve bireyin ruhsal/işsel deneyimleriyle ilişkili olmak yerine kurguladığı soyut ihtiyaçlarla yabancılaşmayı ve iştirak etmemeyi (non-participation) destekler mahiyette oluşundandır [6].

“Üniter şehirciliğin temel amaçlarını tanımlayan ana metin 1953’e tarihlenir ve ilk olarak 1958’de, hareketin resmi dergisi *Internationale Situationniste*’nin ilk sayısında yayımlanmıştır. Gilles Ivain (Ivan Chtcheglov) tarafından yazılan metin aslında Lettrist Enternasyonal için bir eylem planı olarak düşünülmüştü. Metin, standart şehircilikte hakim olan sıkıcılığı ve faydacılığı kınar. Ivain, -düşüncesine göre- imgelemi harekete geçiren, sembolik anlam yüklenmiş kentsel sahnelerin ve sihirli alanların resimlerini oluşturdu. Yeni bir mimarlık, sıkıcılığı kovan bir mimarlık gerekliydi: Soğuk ve işlevsel bir mimarlık yerine esnek, sürekli değişen bir dekor. Bu yolla birey ve kâinatın birliği sağlanabilirdi. Evler, uyum sağlayabilir, duvarları ayarlanabilir olmalıdır; bitki örtüsü hayata girmelidir. Gelecek, değişimde yatar:

‘Mimari kompleks değiştirilebilir olacaktır. Durumu, tamamen ya da bölümsel olarak kullanıcılarının isteğine göre değişecektir... Görecelik kavramının modern akıldaki varlığı, yeni uygarlığın deneysel tarafının tahmin edilmesini sağlar. Bu mobil uygarlığın temelinde; mimarlık mitik bir bakışla -en azından başlangıçta- yaşamı değiştirmenin birçok yoluyla ilgili deneyler yapılmasının aracı olacaktır.’” ([6]:152)

“Geleceğin şehirlerinde yeni davranış formlarıyla ilgili devam eden deneyler olacaktır. Mimari formlar, sembollerle ve duygularla yüklenecektir. Kentin bölgeleri spesifik duygularla uyumlu olarak kurulabilir: Tuhaf Bölge, Mutlu Bölge, Soylu ve Trajik Bölge. Yaşayanların en önemli aktivitesi, aylak aylak dolanma ve sürüklenme olacaktır. Bu, sıkıcılığa engel olarak oyun özgürlüğü için bir olasılık yaratacaktır. Chtcheglov’un bu metni, ilk yıllarında Situasyonist Enternasyonal için bir yönerge sağlamıştır. Bu anlamdaki temel pratik, Debord tarafından kuramsallaştırılmış, amaçsız dolanma/sürüklenme anlamında gelen *dérive* pratiğidir. Bu ‘sık değişen kentsel

alanlarda dolaşma tekniği'ni situasyonistler şehirlerin 'psikocoğrafyası'sını araştırmak için kullandılar. Psikocoğrafya, Debord'a göre, -bilerek organize edilmiş ya da edilmemiş- coğrafi çevrenin, bireylerin duyguları ve davranışları üzerindeki etkisini araştırır." [6]

"1958 tarihli bir manifesto olan 'Amsterdam Deklarasyonu'nda Debord ve Constant, üniter şehirciliği, 'sayesinde her alandaki yenilikçi planlara göre insanın çevresinin bilinçli olarak yeniden yaratıldığı, kesintisiz karmaşık aktivite' olarak tanımlar. Üniter şehircilik, yepyeni bir tür kolektif yaratıcılığın meyvesidir, tek tek sanatçıların faaliyetiyle üretilemez; tüm yaratıcı kişiliklerin bütünleşik çabasını gerektirir. Bu, bilimsel ve sanatsal aktivitenin kaynaşmasını sağlayacaktır; öyle ki geçici, küçük ölçekli durumların gelişimine daha büyük ölçekte, içinde oyunculuğun ve özgürlüğün asal özellikler olduğu evrensel, oldukça kalıcı bir çevrenin yaratılması eşlik edecektir.

'Amsterdam Deklarasyonu', 'üniter şehircilik'in sentetik ve kolektif karakterini vurgular. Sanatçının en acil görevinin bu programı uygulamak olduğu tezi üzerine kuruludur: 'Bu gelişime uygun koşulları oluşturmak, bugünün aktif yaratıcı insanların acil görevidir.' Metnin orjinal Fransızca'sının yankısı İngilizce'sinden fazladır. Nötr olan 'durumlar' sözcüğü yerine Fransızca metinde 'ambiyanslar' sözcüğü kullanılır ve spesifik durumların yaratılması tavsiye edilir. Deklarasyon aynı zamanda sanatın herhangi bir dalındaki bireysel aktivitenin tarihinin dolduğunu ve gericilik olduğunu, buna Situasyonist Enternasyonal üyelerinin anlayış göstermeyeceğini ifade eder. 'Üniter şehirciliği kurma' temel amacı ortada olduğuna göre mekânsal ve kolektif bir sanatın elde edilmesi için işbirliği yapmak herkesin görevidir." [6]

"Yeni Babil projesiyle Constant, bu manifestonun amaçladıklarına oldukça spesifik bir karşılık sunuyordu. İlk makalelerini hareketin dergisinde yayımlayarak Yeni Babil projesine Situasyonist Enternasyonal çatısı altında çalışmaya başlamış olsa da Constant'ın Debord ile olan işbirliği fazla uzun sürmemiştir. Constant tüm enerjisini, üniter şehircilik projesi gerçekleştikten sonra dünyanın nasıl görüneceğinin somut bir modeli olan Yeni Babil projesine veriyordu. Diğer taraftan Debord'un çevresindeki grup, Constant'ın yalnızca ve gereğinden fazlaca 'şehirciliğin strüktürel problemleri' dedikleri konuyla ilgilendiğini düşünüyorlardı. Onlara göre, kişi, daha çok 'içerikle, oyun

kavramıyla, günlük yaşamın özgürce yaratımıyla' meşgul olmalıydı. Debord için üniter şehircilik, sadece bir yola çıkış noktası, gelmek üzere olduğunu düşündüğü bütüncül sosyal devrim için verilen mücadelede potansiyel bir katalizördü. Çeşitli cephelerde bir eleştiri geliştirebilmek için zaten sadece sanatçıları ve entelektüelleri değil öğrencileri ve proletaryayı da dahil etmek gerekiyordu. Sanatsal anlamda ve sanatsal araçlarla düşünülmüş ve geliştirilmiş olan Yeni Babil, Debord ve yandaşlarına göre kapsam açısından oldukça sınırlıydı. Hatta Constant'ı kapitalizmin halkla ilişkiler görevlisi gibi davranmakla suçladılar çünkü projesi kitleleri tamamen teknikleşmiş bir çevreyle birleştirmeyi deniyordu. (...) Constant, kendi adına sosyal devrimin yakın gelecekte gerçekleşmesini beklemiyordu. (...) Zor zamanlarda hayatta kalmanın bir tür stratejisi olarak, 'une autre ville pour une autre vie'nin (farklı bir yaşam için farklı bir şehir) somut tasarımıyla ilgilenmenin anlamlı olacağını düşündü. 1960 yılı ilerlerken bu düşünce farklılığı iyice netleşti ve Constant 1960 yazında gruptan ayrıldı.

Geride kalan situasyonistler üniter şehircilik üzerine çalışmayı sürdürdüler fakat Constant'tan farklı bir şekilde. Maket, çizim ya da resim üretmediler; bunun yerine kentsel planlamayı ve gelişimi şu anki haliyle eleştiren yazılar yazdılar. Kapitalizmin ideolojik amaçlarına hizmet ettiği için kentsel gelişimin güncel pratiğini reddettiler: Buna göre, güncel şehircilik yaşamı öyle bir şekilde organize etmeyi amaçlıyordu ki insanlar kendilerinin de bir katkıda bulunabileceği düşüncesinden uzaklaşmışlardı. Modern şehircilik, ulaşım sorununu ön planda tutarak insanları birbirlerinden yalıtıyor ve enerjilerini gerçek bir katılım için kullanmalarını engelliyordu. 'İmkansızlaşmış olan katılım, gösteriyle telafi edilmeye çalışılıyordu. Gösteri, kişinin ikâmetgahında ya da hareketliliğinde (otomobil gibi) kendini ortaya koyuyordu. Çünkü kişi aslında, şehirde herhangi bir yerde değil, hiyerarşi içinde herhangi bir yerde yaşıyordu.'" [6]

"Gösterinin bir parçası oldukları gerçeği insanları kendi varoluşlarına yabancılaşmış pasif bireylere dönüştürür. Bu nedendir ki situasyonistler, insanları, kendilerini çevreleriyle ve kapitalist bir toplumun dayattığı davranış kodlarıyla tanımlamaktan kurtarmayı ilk görev addettiler. Bu nedenle üniter şehircilik, var olan kentsel yapılar tarafından uygulanan güdümlenmenin daimi bir eleştirisini içerir. Bu eleştiri, günlük yaşamın gerilim ve çatışmalarıyla aktive edilebilir. Üniter şehirciliğin amacı, itici gücünün sürekli deneycilik olduğu bir yaşama temel oluşturmaktır.

Situasyonistler, yine de, üniter şehirciliğin dünyanın geri kalanından yalıtılmış ‘deney alanları’nın yaratılmasına götürebileceğinden endişe ediyorlardı. Çabalarının, yeni bir ‘tatil köyü’ daha tasarlamakla ilgisi olmadığını söylüyorlardı. Aksine, ‘Üniter şehircilik özelleşmiş aktivitenin karşıtıdır; ayrılmış bir kentsel alanı kabul etmek, tüm kentsel yalanı ve yaşamın tümüne nüfuz eden sahteliği kabul etmektir.’ [6]

“Şehirciliği eleştirmenin verimli bir yolu, kasıtlı çarpıtma, *détournement*’tır. Bu teknik, belirli bir konuyu resmi olarak istenenden farklı bir ışık altında sunmayı amaçlar öyle ki sahte karakteri ifşa edilebilsin. Katonyi ve Vaneigem’e göre kentsel kuramdaki yalanlar, yabancılaştırıcı etkilerine karşı çıkılabilmesi için *détournement*’e konu edilebilir. Bu yolla kişi yabancılaştırmanın tersi bir süreci tetikleyebilir. Gereken, şehirciliğin söyleminin ritminin tersine çevrilmesidir. Bu, onun ikna gücünün tahrip edilmesini ve bu güç nedeniyle oluşan şartlanmaların azaltılmasını sağlar. Bu tahrip amacına ulaşmak için uygun strateji, *durumlar*’ın yaratılmasıdır. Bu, insanlara kendi tarihlerini oluşturmaya izin verecek enerji akımlarının serbest bırakılmasını sağlayabilir. Üniter şehircilik, bundan dolayı, ayrılmaz bir şekilde günlük yaşamın devrimiyle ilintilidir: ‘Biz, günlük yaşamın devrimi olmaksızın - şartlanmaların, sonsuz zenginleşmesinin ve tatmininin herkes tarafından benimsenmesi olmaksızın- gerçekleştiremeyecek mimarlığı ve şehirciliği icat ettik.’” [6]

“Görsel sanatlardaki deneylerden kışkırtıcı edebiyat ve aktivitelerle ilişkilenebilir kadar üniter şehircilikteki bu evrim, Situasyonist Enternasyonal’in genel eğiliminin bir parçasını oluşturdu. Hareket, artarak, politik ve sosyal olarak huzur bozucu aktivitelerle meşguldu ve kendini her türlü sanatsal pratikten uzaklaştırıyordu. Daha hareketin başlangıcından itibaren tekil sanat pratiğinin kolektif bir yaklaşım için reddi tartışılıyordu fakat o zamanlar, tüm sanatsal aktivitenin tutucu olduğu yargısına henüz varılmamıştı. Bu anlayış, Constant gibi bu stratejiden şüphe duyan sanatçıların gruptan atılmasıyla 1960’tan sonra gündeme geldi. 1962’den itibaren situasyonistler, devrimsel kavgaya katkıları makaleler ve kitapçıklar haline gelen Guy Debord ve Raoul Vaneigem gibi aktivistler tarafından domine ediliyordu. Vaneigem açıkça şöyle diyordu:

‘Konu, reddedişin gösterisinin detaylandırılması değil; konu, gösterinin reddedilmesidir. Çalışmalarının, SE’nin tanımladığı biçimde yeni ve otantik anlamda sanatsal olması için

gösterinin yıkımının parçalarının sanat işleri olmaması gerekmektedir. 'Situasyonizm', 'situasyonist sanat işi' ya da 'spektaküler situasyonist' gibi şeyler yoktur... Bizim pozisyonumuz iki dünya arasında savaşanların pozisyonudur: Biri, kabul etmediğimiz bir dünya; diğeri ise henüz varolmayan bir dünya.'

Bu açıklamanın arkasındaki argüman şudur: Tüm sosyal sistem her yönüyle, insanların, kendi ihtiyaçlarına ve ihtiraslarına yabancılaşmış pasif tüketicilere indirgeneceği şekilde organize edilmiştir. Bu genel fakirliği sürdürmek için insanlara teselli olarak boş zaman aktiviteleri sunulmuştur. Bunlar da, izlenecek şekilde organize edilmiştir; yani öyle tasarlanmışlardır ki insanlar bunlara edilgen olarak katılabilirler, gerçek anlamda katılmış olmazlar. Totaliter ve hiyerarşik olan bu sistem, sosyal varoluşun sanat dünyası dahil her alanında hüküm sürer. Bu durum, isim yapmış sanatçıların işlerinin büyük paralara satıldığı sanat piyasasının ticari kurumlarında görülebilir. Bu 'devre'yle işbirliği içindeki sanatçılar sisteme teslim olmakta ve bu devrim-karşıtı tavırlarından dolayı suçludurlar. 'Sanat' olarak etiketlenen ve pazarlanabilen ürünler yaratma olgusu, sanatçıların etkili olarak sistemi destekledikleri anlamına geliyor. Sistemin, oyunun ve yaratıcılığın kontrolünü yeniden kazanmasını engellemek isteyen devrimci sanatçı ancak suç ortaklığını bırakır ve sanat işleri üretmekten vazgeçerse tutarlı olabilir. Bu, situasyonistlerin şöyle diyebilmelerinin nedenidir: 'Sanatçı olmadığımız ölçüde sanatçıyız; sanatın ne olduğunu anladık.'

Debord bu kuramı *La Société du Spectacle*'da geliştirmiştir. Kitap; Hegel, Marx, Lukács ve *Socialisme ou Barbarie* grubunun fikirlerini temel alan ayrıntılı bir toplum eleştirisi içerir. Debord, kapitalist toplumun, 19. yüzyıldaki halinden temelden farklı olduğu tezini önerir. Malın egemenliği yerine, artık gösterinin egemenliğinden söz edilebilir.

Debord kitabına şöyle başlar: 'Üretimin modern koşullarının hüküm sürdüğü toplumlarda, yaşamın tümü, kendini sonsuz bir gösteri kümeleşmesi olarak sunar. Doğrudan, dolaysız olarak yaşanan şeyler bir temsile kaymışlardır.' İmge özerkleşmiş ve tüm sosyal sisteme, temsilin monopolisi egemen olmuştur. Gerçek dünya, doğrudan yaşanan hayat, imgelerden ibarettir; buna bağlı olarak imgeler gerçeğin gücüne sahip olarak şimdi, hipnotik davranışların aktif motoru olmuşlardır. Gösteri, hapisteki modern

toplumun kâbusudur. Bu devam ettirilir çünkü bireyler sahici olarak deneyimlenen gerçekliğin yoğunluğu yerine uykunun amnezisini tercih etmeye ayarlanmaktadırlar.

Debord, gösterinin mekanizmalarını, ayrıştırma ve el koymayla ilişkilendirir. Ona göre, temsile 'geri çekilme', kapitalist sistemde tipik olan evrensel yabancılaşmanın kaynaklarından biridir. Gösteri, dünyadaki birliğin kaybolmasının hem nedeni hem de sonucudur. Bu teşhis, daha önce Henry Lefebvre tarafından ortaya konulmuş çeşitli eleştirilere maruz kalmıştır. 1947 tarihli *Gündelik Hayatın Eleştirisi* adlı kitabında Lefebvre, günlük hayatın yabancılaşmanın çok güçlü biçimlerine maruz kaldığını iddia eder. Hayat artık bütünlüğüyle deneyimlenmemektedir; tersine, bağlantısız ve ilişkisiz anlara parçalanmıştır. Bireyler kendi arzularına yabancılaşmışlardır. İşleri, sosyal kimlikleri, boş zamanları, toplumsal yaşamları hatta aileleriyle nasıl ilişki kurdukları... Bunların hiçbirinin artık kendi asli varlıklarıyla bir ilgisi yoktur fakat görünürde başka amaçları olan bir sosyal sistemin kontrolü ve şartlaması tarafından üretilmişlerdir.

Debord'un *Gösteri Toplumu*, öncelikli olarak yabancılaşmanın ve yoksunlaştırmanın sürmesini sağlayan toplumsal mekanizmaların analiziyle ilgilidir. Bu kitabın muadili de Raoul Vaneigem'in *Gündelik Yaşamın Devrimi*'dir. Benzer teorik önermelerden yola çıkarak Vaneigem, bireylerin gündelik yaşamındaki devrimsel değişikliklerin olasılığını tartışır. Devrimin hedeflerini şu şekilde ortaya koyar: 'Kaotik yeraltı gelişiminde yeni toplum, herkesin diğer herkesin kendini gerçekleştirmesine yardım ettiği türdeki insan ilişkilerindeki bir şeffaflık olarak pratik ifade bulmaya meyillidir. Hayatta kalma için beslenme ve barınma neyse, yaşam için yaratıcılık, aşk ve oyun odur.'

Bu iki kitaptaki situasyonist fikirler, 1960'ta, situasyonistlerin önemli rol oynadığı öğrenci isyanlarında toplanan devrimci hareket için verimli topraklardı. Amsterdam'daki Provo ve Kabouterler de situasyonistlerden etkilenmişti. 1970'lerin mimari sahnesinde öne çıkan katılım hareketinin fikirlerinden çoğu; situasyonistlerin, katılıma ve kendini gerçekleştirmeye olan çağrısının bir yankısı gibidir. 'Yabancılaşma', sosyal eleştiri için bu dönemdeki anahtar kelimelerden biriydi ve mimarlık ve şehircilik, bireyin kendini gerçekleştirmesinin başarılabilceği hayati önemdeki alanlar olarak görülüyordu. İşlevsellik reddediliyordu çünkü yabancılaşmaya ve -katılımcılığın tersi olan- uzaklaşmaya destek veriyordu: Bireylerin arzularını samimiyetle hesaba katmak

yerine, işlevselliğin, bireylerin somut iç deneyimleriyle hiçbir ilgisi olmayan, manipüle edilmiş ve soyut ihtiyaçlarına cevap verdiği düşünölüyordu.” [6]

SONUÇ VE ÖNERİLER

SE'deki yöntemlerin Marksist ve eleştirel yazındaki ilişkiselliği, romantik bir gençlik hareketi olarak görülen SE'nin aslında kuramsal altyapısı olan kuram-eylem ilişkisini kurabilmiş bir modernite eleştirisi olduğunu ortaya koymaktadır. SE hareketinin, tüm diğer kapitalist toplumsal kurumlara eleştirel yaklaşan gruplar gibi başarısız olduğu -ya da olmaya mahkûm olduğu- tezi ise SE'nin fikirlerinin bugün hala etkisini sürdürüyor oluşuyla çürütülebilir. Bir değilleme çabası ya da ve Tafurivari bir olumsuzlamanın yerine SE'nin farklı okumalarının nasıl yapılabileceği üzerinde durulmalıdır. SE'nin kent planlama/mimarlık eleştirisinde yöntemsel ve kuramsal olarak ne gibi kapılar açabileceği, sözgelimi *işlevselcilik*'i nasıl ve hangi noktalardan yola çıkarak eleştirdikleri araştırılmalıdır.

Bu çalışmada, SE'den yola çıkılarak devrimsel romantizmin eylem ve eleştiri yoluyla sistemi dönüştürebilmesinin olanaklılığı sorgulanmaya çalışılmış, ve "içeriden" yürütülen mücadele biçimlerinden biri araştırılmıştır.

Giddens'a göre "modernliğin sonucunda ortaya çıkan yaşam tarzları, bizi geleneksel toplum düzen türlerinin tamamından eşi görülmedik bir biçimde söküp çıkarmıştır." Modernite kaynaklı dönüşümlerin, yaygınlık ve yoğunlukları ile tüm önceki değişimlerden daha etkili olması, endüstriyalizm, ücretli emek ve ürünlerinin metalaşması, üretimin cansız güç kaynaklarına bağımlı olması, ulus-devlet ve bürokratik kurumları gibi olgular, modern toplumsal gelişimin süreksizlikçi karakterinin oluşumunda etkili olmuştur. Bütün bu etkilerin toplumsal yaşamdaki yansımaları, kentsel mekânın şekillenmesinde de rol oynamıştır.

Tüm bunların yanında modernliğin insanlar arası iletişim olanaklarını arttırması hatta zaman zaman insanları/toplumlari iletişime zorlar bir hal alması durumu da yaşanir. Modernliğin sınırlar arası ilişkileri olanaklı kılan yapısı, insanlığı birleştirdiği kadar bitimsiz bir parçalanma/yenilenme, mücadele/çelişki ve belirsizliğin içine sokar. Dolayısıyla bu birlik Berman'ın belirttiği gibi paradoksal bir birliktir, bölünmüşlüğün birliğidir.

Mekân'ın toplumsal bir ürün, karmaşık sosyal bir inşaat olduğunu belirten Lefebvre'in argümanı, değerler ve sosyal anlam üretimi üzerine kurulmuştur. Marksist bir kuramcı olan Lefebvre, kentsel mekânın toplumsal üretimini, toplumun yeniden üretilmesinin ve kapitalizmin temeli olarak görür. Toplumsal mekan üretimi, egemen sınıflarca kendi tahakkümünü yeniden üretmek için kullanılan bir araç olarak kullanılır. (Gramsci)

Egemen sınıfların elinde bir araca dönüşen kent planlama ve mimarlık pratikleri, derli-topluluk, düzenlilik, türdeşlik üreten bir mekanizma olarak bu türdeşleştirmeye karşı çıkan toplulukları da beraberinde getirmiştir. Modernizm, modernist mimarlık ve şehircilik, yapıli çevre kanalıyla dünyayı dönüştürme tutkusu içindeyken SE'de ise bu tutarlı ve *düzgün* projenin karşısında duruş vardır, tahmin edilebilir bir kartezyen mekânın, oyunu ve şiiri yok eden akılsallığı eleştirel eylem yoluyla yıkılmak istenir.

Nostaljiye kapılmadan ancak poetik duygulanımların, romantizm etkisinin harekete geçirici gücünü kullanarak ve eylemselliği ön plana çıkararak verilen yaratıcı mücadele biçimleri, bugün de kentli haklarını daha iyi savunabilmek için araştırılmalı ve uygulanmalıdır.

“Varoluş, düzen ve kaos olarak çatallaştığı ölçüde moderndir; varoluş, düzen ve kaos alternatiflerini içerdiği ölçüde moderndir. (...) Varoluş, tasarım, manipölasyon, yönetim ve mühendisliğin etkisi altında olduğu ve bunlar tarafından sürdürüldüğü ölçüde moderndir (...) Eğer modernlik düzen üretimiyle ilgiliyse, o zaman müphemlik, modernliğin artık maddesidir. (Bauman [42]:16)

Michael Löwy, Guy Debord için bir *zaman bombası* tanımını kullanır. Bu tabir, Debord'u ve genel olarak SE hareketini etkisizleştirmeye ya da estetize etme çabasında olanlara yönelik olarak söylenmiştir. Löwy'e göre, dinamit hala oradadır ve etkisizleştirmeye çalışanların elinde patlayabilir. Löwy, SE eleştirilerinde hareketin

devrimci yönünü ısrarla görmek istemeyen metinlerin Gösteri Toplumu'nu biçimsel yönden eleştirmelerini anlamsız bulur. Söz gelimi Philippe Sollers'in, " Debord'dan geriye kalan sadece edebiyattır" sözünü ve Debord'u yazınsal gösteriş düşkünü bir yazar olarak görülmesini eleştirir. Marx'ın erken yazılarının ve Hegel'in kavramsallaştırmalarının izlerinin görüldüğü situasyonist kuramın bu türden eleştirilerin hedefi yapılmasını yersiz bulur.

SE, ne Anglosakson dünyasının algılayageldiği gibi anlaşıl mazdır ne de sadece '68 öğrenci olayları ve *Sorbonne*'un işgaliyle sınırlandırılabilir. Her şeyden önce eyleme geçmenin önemini vurgulayan SE hareketindeki durumlar inşa etme düşüncesi ve *dérive* pratiği, modern kapitalist toplumdaki kurumlara ve bu kurumların düzenleyici iktidarının mekânsallaşmasıyla oluşmuş kentsel yapılara bir isyan niteliğindeydi. Modernite projesinin mekânsallaşmasıyla oluşan "yer"ler SE'nin eleştirilerine konu olmuştur. Bu çalışmada da SE grubunun toplumsal eleştiri ve kuramlarının yanında modernist mekân üreten iktidar yapılarını sorgulayan metinlerinin incelenmesine çalışılmıştır.

KAYNAKLAR

- [1] Berman, M., (2005). Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor, Çeviren: Ü. Altuğ ve B. Peker, İletişim Yayınları, İstanbul.
- [2] Löwy, M., Sayre, R., (2007). İsyan ve Melankoli Moderniteye Karşı Romantizm, Çeviren: Ergüden, I., Versus Yayınları, İstanbul.
- [3] Blechman, M., (2007). Devrimci Romantizm, Çeviren: B. Çölgeçen, Versus Kitap, İstanbul.
- [4] Löwy, M., (2002). *Thesis Eleven*, Number 68, February 2002, 95-100, Sage Publications, London.
- [5] Debord, G., Gösteri Toplumu, (2006). Çeviren: A. Ekmekçi ve O. Taşekent, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- [6] Heynen, H., (1999). *Architecture and Modernity: A Critique*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts.
- [7] Giddens, A., (2004). Modernliğin Sonuçları, Çeviren: E. Kuşdil, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- [8] Sennett, R., (1999). Gözün Vicdanı, Çeviren: S. Sertabiboğlu, C. Kurultay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- [9] Simmel, G., (2009). Modern Kültürde Çatışma, Çeviren: T. Bora, N. Kalaycı, E. Gen, İletişim Yayınları, İstanbul.
- [10] Simmel, G., (2002). "Metropol ve Zihinsel Yaşam", *Arredamento Mimarlık*, 151, Çeviren: C. A. Kanat.
- [11] Tanyeli, U., (2002). "Metropol", *Arredamento Mimarlık*, Ekim 2002, 84, Boyut Yayıncılık, İstanbul.
- [12] Frisby, D., (2009). "Georg Simmel, Modernitenin İlk Sosyoloğu", Georg Simmel, *Modern Kültürde Çatışma* içinde bölüm, 9-41, İletişim Yayınları, İstanbul.
- [13] Artun A., (2004). "Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm", Charles Baudelaire, *Modern Hayatın Ressamı* içinde sunuş yazısı, 7-80, İletişim Yayınları, İstanbul.
- [14] Tiedemann, R., (2004). "Pasajlar Yapıtına Giriş", Walter Benjamin, *Pasajlar* içinde bölüm, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

- [15] Benjamin, W., (2004). Pasajlar, Çeviren: A. Cemal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- [16] Mumford, L., (2007). Tarih Boyunca Kent, Kökenleri, Geçirdiği Dönüşümler ve Geleceği, Çeviren: G. Koca, T. Tosun, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- [17] Gökberk, M., (1999). Felsefe Tarihi, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- [18] Sayın, Z., (2001). Sunuş yazısı, Tersten Perspektif, Metis Yayınları, İstanbul.
- [19] Florenski, P., (2001). Tersten Perspektif, Çeviren: Y. Tükel, Metis Yayınları, İstanbul.
- [20] Foucault, M., (2005). Büyük Kapatılma, Çeviren: F. Keskin, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- [21] Pellitero A.M., (2007). The Image of the Urban Landscape, Bouwstenen Publicatieburo, Eindhoven.
- [22] Davis, M., (2007). Gecekondu Gezegeni, Çeviren: Gürol Koca, Metis Yayınları, İstanbul.
- [23] Virilio, P., (1998). Hız ve Politika, Dromoloji Üzerine Bir Deneme, Çeviren: M. Cansever, Metis Yayınları, İstanbul.
- [24] Yeşilkaya, N. G., (2003). Halkevleri: İdeoloji ve Mimarlık, İletişim Yayınları, İstanbul.
- [25] Le Corbusier, (2001). Bir Mimarlığa Doğru, Çeviren: S. Merzi, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- [26] Tanju, B., (2007), "Aç! Aç! Aç!", Kamusal Alan/Kamusal Mekân, Arredamento Mimarlık, 2007/2, 49-51, Boyut Yayıncılık, İstanbul.
- [27] Andreotti, L., Costa X., (1998). Theory of Dérive and Other Situationist Writings on the City, MACBA, Barcelona.
- [28] Debord, G., (2006). Gösteri Toplumu, Çeviren: A. Ekmekçi ve O. Taşekent, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- [29] Debord, G., Matthews, J., Knabb, K., Bodson, G. ve Brown, B., (2008). Situasyonist Enternasyonel, Derleyen: Ş. Erdoğan, Çevirenler: M. Darende, M. Oflas ve A. Günebakanlı, Altıkkırkbeş Yayınları, İstanbul.
- [30] Insel, A., *Kapital*, <http://www.birikimdergisi.com/birikim/makale.aspx?mid=240>, 22 Mart 2010.
- [31] Crary, J., (2004). Gözlemcinin Teknikleri, On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite, Çeviren: E. Daldeniz, Metis Yayınları, İstanbul.
- [32] Mc Donough, T. (Derleyen), (2004). Guy Debord and the Situationist International, "An October book", MIT Press, Cambridge, MA.
- [33] Artun A., (2009). "Kuramda Avangardlar ve Bürger'in Avangard Kuramı", Peter Bürger, *Avangard Kuramı* içinde bölüm, s. 9-32, İletişim Yayınları, İstanbul.
- [34] Macey, D., (2001). Dictionary of Critical Theory, Penguin Group, London.

- [35] Sadler, S., (1998), The Situationist City, MIT Press, Cambridge, MA.
- [36] Sanouillet, M., (1999). "Dadacılığın Kökleri: Zürih ve New York", Modernizmin Serüveni, Bir "Temel Metinler" Seçkisi, 1840-1990, Enis Batur, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul; Çeviren: T. Ilgaz.
- [37] Sönmez, O., (2004). Durumcular, Muhalefet İçin bir Mimarlık, yayımlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.
- [38] Adorno, W. T., (2002). Minima Moralia, Sakatlanmış Yaşamdan Yansımalar, Çeviren: O. Koçak ve A. Doğukan, Metis Yayınları, İstanbul.
- [39] Chtcheglov, I., (2007). "Yeni Bir Kentçilik İçin Reçete" , Çev: Ece Erbay, Doxa, Mekan Tasarım Eleştiri Dergisi, Sayı 5:96-103 , Norgunk Yayıncılık, İstanbul.
- [40] Le Corbusier, (2009). Atina Anlaşması, Çeviren: A. Yörükkan, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- [41] Debord, G., (1959). Situationist Theses on Traffic, <http://www.bopsecrets.org/SI/3.traffic.htm> , 15 Ekim 2010.
- [42] Bauman, Z., (2003). Modernlik ve Müphemlik, Çeviren: İ. Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı Soyadı : Berran SÖZER
Doğum Tarihi ve Yeri : 17/10/1978 – Sakarya
Yabancı Dili : İngilizce
E-posta : berransoz@gmail.com

ÖĞRENİM DURUMU

Derece	Alan	Okul/Üniversite	Mezuniyet Yılı
Lisans	Mimarlık	Yıldız Teknik Üniversitesi	2005
Lise	Fen-Matematik	Kabataş Erkek Lisesi	1996

İŞ TECRÜBESİ

Yıl	Firma/Kurum	Görevi
2009-2011	Serbest Mimar	Mimar
2008-2009	Baytur İnşaat - Katar	Mimar
2007-2008	Altuğ İnş. ve Restorasyon	Mimar
2006	Arredamento Mimarlık Dergisi	Yazı İşleri