

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

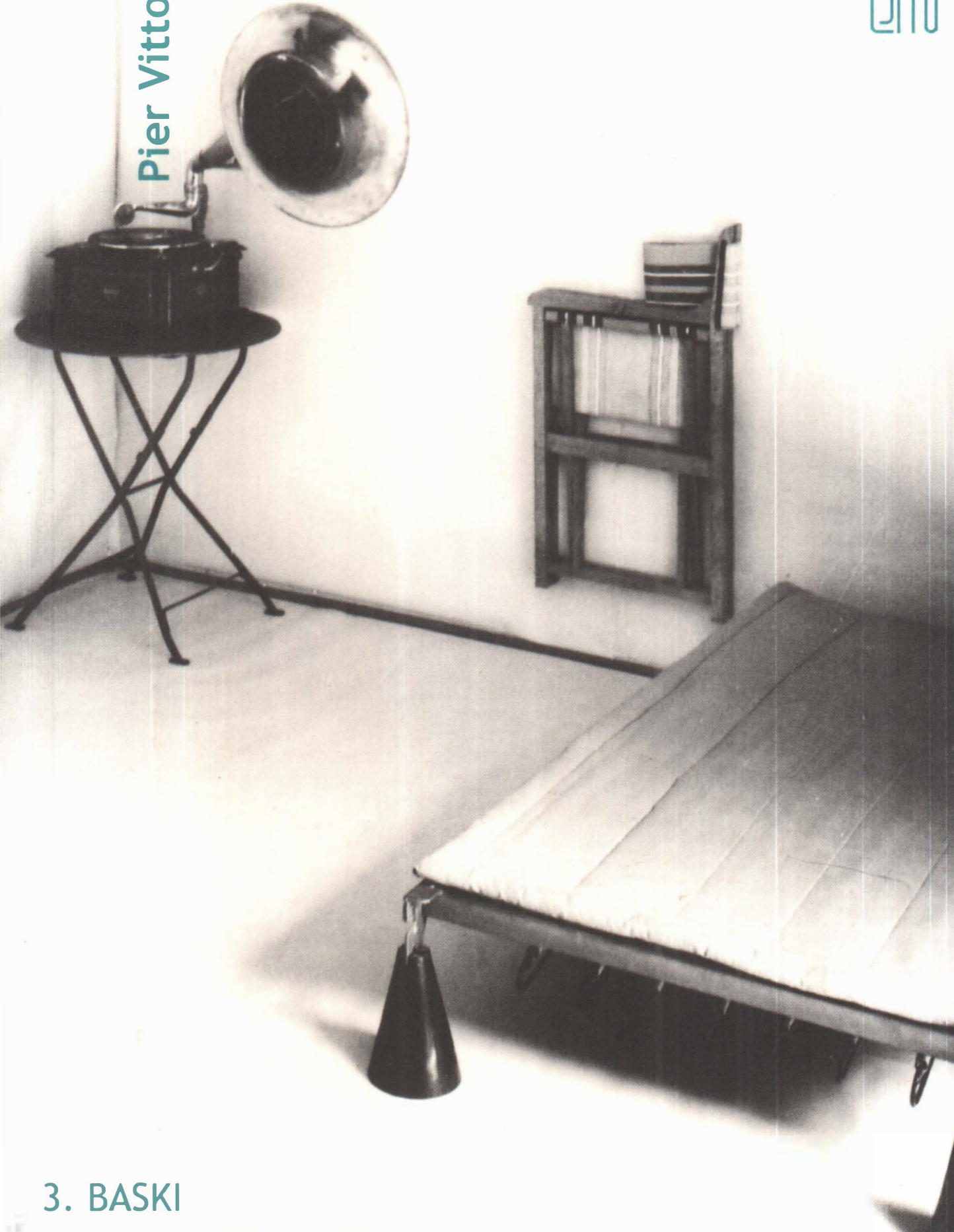
Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

Pier Vittorio Aureli

Az Yeterlidir

Mimarlık ve Asketizm Üzerine



Lemis Yayın 5

ISBN 978-605-86729-4-9

İlk Baskı 2015, İstanbul

Gözden Geçirilmiş 3. Baskı 2019, İstanbul

Less is Enough: On Architecture and Asceticism © 2013, Pier Vittorio Aureli

Az Yeterlidir: Mimarlık ve Asketizm üzerine © 2019, Lemis Yayın

İngilizce İlk Baskı 2013, Strelka Press

İngilizceden Çeviren Baran Bilir

Kapak Görseli Hannes Meyer, Co-op Zimmer (1924).

(Deutsches Architekturmuseum arşivi)

Baskı ve Cilt İmak Ofset Basım Yayın Tic. ve San. Ltd. Şti.

Akçaburgaz Mah. 137. Sok. No:12

Esenyurt/İstanbul

tel 444 62 18

sertifika no 45523

www.lemisyayin.com

Acıbadem Mah. Ulusuluk Sok. 51/1 Kadıköy, İstanbul

tel 0216 326 96 27

e-mail iletisim@lemisyayin.com

sertifika no 25617

Az Yeterlidir
Mimarlık ve Asketizm Üzerine

Pier Vittorio Aureli

GİRİŞ

Yıllar boyunca, “az çoktur” minimalist tasarımın mottosu olageldi. Bu özdeyişi Robert Browning’in bir şiirinden alıntılayan¹ Alman mimar Mies van der Rohe’nin ölçülü yapıtlarıyla anında ilişkilendirilen “az çoktur” cümlesi, mevcut kaynaklardan gönüllü olarak tasarruf etmenin etik ve estetik değerine övgüdür. Mies’in biçimsel ifadeyi hazır endüstriyel elemanların basit bir kompozisyonuna indirgeyen çırılçıplak mimarlığı, güzelliğin ancak elzem olmayan şeylerin reddedilmesiyle ortaya çıkacağına işaret ediyordu. Son yıllarda, ama özellikle de 2008 ekonomik krizinden bu yana, “az çoktur” tutumu bu kez eleştirmenler, mimarlar ve tasarımcılar

¹ “Az çoktur” Robert Browning’in şiiri “Andrea del Sarto”dan geliyor ve Mies tarafından, dizginlemeye dair olarak, *New York Herald Tribune*’da 28 Haziran 1959’da yayımlanan bir söyleşide kullanıldı.

tarafından ahlakçı bir tonda savunulunca yeniden moda oldu.²

1990'ların sonunda ve 2000'lerin başında emlak piyasasındaki akıldışı coşku, mimarlığı gitgide gereksiz ikonik nesnelerin üretimine yönlendirdiyse de, krizle birlikte durum değişmeye başladı. Bir önceki on yılın mimarlığındaki cambazlıkları önceleri övenler (hatta üretenler), şimdi mimarlığın utanç verici kaynak ve bütçe savurganlığından yakınıyor.³ Bu duyarlılık değişimi iki tür tepkiye yol açtı. Bazı mimarlar, kemer sıkma eğilimini yalnızca biçimsel anlamda tercüme etmeyi denedi.⁴ Diğerleri, mimarlığın geleneksel sınırlarını aşmaya çalışarak, toplumsal kaygıları

² Mimarların ekonomik kemer sıkma politikalarına onu nasıl yalnızca biçimsel bir estetiğe tercüme ederek karşılık verdiklerinin ilginç bir eleştirisi için bkz: Jeremy Till, "Scarcity Contra Austerity", <https://placesjournal.org/article/scarcity-contra-austerity/>.

³ 2008 krizinden sonra bir gecede gerçekleşen yüz seksen derecelik dönüşlere verilecek pek çok örnek var; ancak aralarından en barizi, o zamanlar *New York Times*'in mimarlık eleştirmeni olan Nicolai Ouroussoff tarafından yazılan, anlamlı bir biçimde "Para Suyunu Çekene Kadar Eğlenceliydi" başlıklı yazıydı. Yıllarca star mimarların dünyayı fethini göklere çıkardıktan sonra Ouroussoff, 2008'i toplumsal yönü daha baskın mimarlığı överek kapatıyordu. Bkz. *New York Times*, 19 Aralık 2008.

⁴ Tıpkı Rem Koolhaas ve ofisi OMA gibi. Ekonomik krizin başlangıcından sadece bir ay sonra OMA üyesi Reiner De Graaf, "Simplicity" adında, içinde Dubai'deki yedi yıldızlı ve çok katlı monolit bir otele getirilen önerinin ikonik binalar gösterisinin aleyhinde bir mimarlık olarak yansıtıldığı bir manifesto yayımladı. Bkz. Reiner De Graaf, "Simplicity", *Manifesto Marathon* içinde, der. Hans Ulrich Obrist, *Serpentine Gallery*, Köln: Walther Koenig, 2013, s.28.

daha fazla olan bir yaklaşımlı savundu.⁵ Bu tutumları aynı kefeye koymak adil olmaz (çünkü ikincisi ilkenden daha akla yatkın olsa gerek), ama sanki bunlar mevcut krizin –İtalyan bir eski mimar yeni politikacının ifade ettiğı gibi– bir “azla çok” yapma fırsatı olduğı düşüncesini paylaşıyor.⁶ Bu nedenledir ki, “az çoktur” artık yalnızca bir estetik ilke değıl, başka bir şeyin ideolojisinin, mevcut kaynaklardan tasarruf etmenin yalnızca bir tasarım stratejisi olmakla kalmayıp özetle bir ekonomik zorunluluk oluşunun nüvesidir.

Kapitalizm tarihinde, “az çoktur” üretim maliyetlerini düşürmenin yararlarını belirtir. Kapitalistler daima azla çoğı elde etmeyi dener. Kapitalizm yalnızca bir birikim süreci değıl, ayrıca ve özellikle, daha az sermaye yatırımının daha çok sermaye birikimine denk geldiğı üretken bir sürecin aralıksız optimizasyonudur. Teknolojik yenilikler üretim maliyetlerini, ücretli çalışan ihtiyacını azaltmak için daima zorunlulukların güdümündedir. *Endüstri* kavramı tam da bu fikre dayanır: Çalışkan [*industrious*] olmak, daha az araçla en iyi sonucu sağlayabilmek demektir.⁷

⁵ Bkz. Nishat Awan, Tatjana Schneider, Jeremy Till, *Spatial Agency: Other Ways of Doing Architecture*, Londra: Routledge, 2011.

⁶ Stefano Boeri, *Fare di più con meno*, Milan: Il Saggiatore, 2012.

⁷ Endüstri kavramı ve yaratıcılıktaki rolü üzerine ilginç bir felsefi inceleme için bkz. Gerald Raunig, *Factories of Knowledge, Industries of Creativity*, Los Angeles: Semiotext(e), 2013, s. 111-122. [Türkçesi, *Bilgi Fabrikaları, Yaratıcılık Endüstrileri*, çev. Aslı Çetinkaya, İstanbul: Otonom, 2016.]

Bu noktada, yaratıcılığın nasıl tam da endüstri kavramının kökeninde olduğunu görüyoruz. Yaratıcılık yalnızca kaynak ayırmak için sermayedar bulma yollarına değil, işçinin zor durumlara uyum sağlayabilme kabiliyetine de dayanır. Çalışkanlığın [industriousness] ve yaratıcılığın bu iki hali birbirine bağlıdır: Sermaye, üretim maliyetlerini düşürmeye karar verince ve ekonomik koşullar belirsizleşince işçinin yaratıcılığı zoraki belirginleşir. Gerçekten de sermaye başlıca işgücü olarak, insanın türüne en özgü yetisi olan yaratıcılığı daima sömürür. Ve bir ekonomik krizde sermayenin kemer sıkma önlemlerinin talebi insanların daha azla daha çoğunu yapmalarıdır: daha az parayla daha çok iş, daha az sosyal güvenceyle daha çok yaratıcılık. Bu bağlamda, “az çoktur” ilkesi kemer sıkma *ethosunun* ve sosyal programlardan yapılan bütçe kesintilerinin kinik bir övgüsü olmayı göze alır.

Metnin devamında, *azlık* halini onu reddederek değil, ama muğlaklığına eleştirel yaklaşarak ele almak istiyorum. Sanki hem tasarımdaki “az çoktur” tutumu hem de kemer sıkma politikaları, genellikle dünyevi zevklerden uzak durma pratiği olarak görülen asketizm geleneğinde birleşir. Son yıllarda asketizm aslında kemer sıkma fikrinin hem ideolojik hem de ahlaki kaynağı olarak

tanımlanıyor.⁸ Kamu harcamalarını kesintiye uğratmak lehine öne sürülen başlıca savlardan biri, imkânlarımızı aşan bir yaşam sürdürdüğümüz ve bundan böyle gelecekte refah ve sosyal güvenceye dair beklentilerimizi azaltmak zorunda olduğumuzdur. Yalnızca “fedakârlık” yapmakla kurtuluş yolunu bulmuş ve ekonomik felaketi önlemiş olur muyuz? Devlet borçlarının yön verdiği bir ekonomide asketizmin ahlaki suçluluk görünümünde belirli bir yankısı vardır. Borç yalnızca ekonomiye dair değildir; her şeyden önce, alacaklı ve borçlu arasındaki ahlaki bir sözleşmedir. Maurizio Lazzarato’nun yakın zamanda öne sürdüğü gibi, neoliberal ekonomi –klasik ekonominin aksine– artık üretici ve takasçıya dayanmayan öznel bir ekonomidir.⁹ Neoliberal ekonominin esas figürlerinden biri “borçlu”dur – yani borçlu tüketici, refah devletinin borçlu kullanıcısı ve milli borç durumunda, borçlu yurttaş. Borçlu olmak yalnızca birisine borçlanmak değil, ayrıca alacaklıya karşı suçluluk ve bu yüzden onun karşısında kendini aşağılık hissetmektir. Asketik pratiklere anlam yükleyen şeyin çoğu kez öznenin suçluluk hissi ve kefaret ödeme arzusu olduğu düşünülür.

⁸ Bkz. Elettra Stimilli, *Il debito del vivente*, Macerata: Quodlibet, 2011.

⁹ Bkz. Maurizio Lazzarato, *The Making of Indebted Man*, Los Angeles: Semiotext(e), 2012, s. 31. [Türkçesi, *Borçlandırılmış İnsanın İmali*, çev. Murat Erşen, İstanbul: Açılım, 2014.]

Asketizm bu noktada riyazet ve özdisiplin olarak, geleceğimizi kazanmak için bugünümüzü feda etme istekliliği olarak görülür – terimin dinî anlamını aşan ve daha çok girişimci kapitalizme dair bir şeydir. Meşhur kitabı *Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhı*’nda Max Weber iki tür asketizm tanımlar: *dünyevi* ve *uhrevi*.¹⁰ İlkinde asketizm dünyadan vazgeçmek anlamına gelir, münzevilerin ve keşişlerin yaptığı gibi; ikinci durumda asketizm daha seküler bir hal alır ve kendisini çalışma ve üretim etiğine tamamen adanmak için alelade oyalanmalardan arınmış bir varoluş imkânına yönelir. Weber uhrevi asketizmi kapitalizm etiğinin başlıca kaynaklarından biri olarak görür: Kalvinizmin gelmesiyle birlikte, der, asketizm manastır sınırlarının ötesine geçti ve şehirde yayılan bir zihniyet haline geldi. Asketizm, içgüdüleri bastırmayı ve katı bir etik rasyonalite disiplinine bağlılığı gerektiriyordu. Weber için bu etik rasyonalite, hem burjuva yaşam biçiminin dayanağı hem de sonradan Benjamin Franklin’in –yalnızca amaca yönelik araçların rasyonel biçimde elde edilmesiyle ilgili olmayıp başlı başına aşkın bir etik amaç olan– ekonomik faydacılığında ortaya koyulduğu gibi tam da kapitalizmin “ruhuydu”.

¹⁰ Max Weber, *Protestant Ethics and the Spirit of Capitalism*, Londra: Penguin, 2002 [1905]. [Türkçesi, *Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhı*, çev. Zeynep Aruoba, İstanbul: Hil Yayın, 1985.]

Burada Weber, asketizmin kapitalizmin ekonomik süreçleri gereği benliği sürekli hizaya getirerek insanın öznelliğinde esaslı bir dönüşümün yolunu açtığını ileri sürüyor – kişisel ihtiyaçları gidermek açısından, hatta birikim süreci için bile ufukta bir değişiklik görünmüyor. Her ne kadar Weber’in savı asketizmin en güçlü okumalarından biri olmayı sürdürse de, metnin devamında biraz farklı bir yol seçtim. Tam da benliğin dönüşümünü ele aldığı için, asketizm pratiğinin hem bir baskı aracı hem de kapitalizmin öznel iktidarına direnmenin bir biçimi olabileceğini ileri sürüyorum.

İktidara direnmekten söz ederken bu anlayışı ideoloji ya da inanç açısından yorumlarız; ancak bunu bir alışkanlıklar, âdetler, hatta gündelik yaşamın en sıradan halleri olarak pek ele almayız. Asketizmin ilginç yanı, öznelere belirli alışkanlık ve kurallardan meydana gelen, kendi seçimleri olan bir biçime göre yapılandırarak pratiklerinin odağına kendi yaşamlarını koyma imkânı vermesidir. Bu süreç, mimarlığı ve tasarımı çoğu kez kendine hükmetmenin aracı olarak içerir. Asketizm, özneye *benliğine* –onu eylemlerinin merkezine koyarak– odaklanma imkânı verdiği için, bu pratik dahilinde gelişen mimarlık temsile değil, yaşamın kendisine –insanın varoluşunun en kapsamlı altkatmanı olan *bios*’a– odaklanmış bir mimarlıktır. Başkalarının da

öne sürdüğü gibi, modern mimarlığın gelişimine, hijyen, konfor ve toplumsal denetim gibi konulara yaptığı vurguyla, biyopolitik mantık tarafından yön verilmiştir.¹¹ Bununla birlikte, özellikle de asketizm dahilinde yaşam biçimlerine hükmetme belirgin hale geliyor. Bu, örneğin manastır mimarlığının açık açık yaşamı en içkin ayrıntılarına kadar belirlemek için tasarlandığı keşişlik tarihinde belirgindir. Her ne kadar manastır yaşamı sonuçta *Hôtel-Dieu*, hastane, garnizon, hapisane ve hatta fabrika gibi ıslah edici ve baskıcı tipolojileri doğurmuş olsa da, başlangıçta asketizmin esas amacı iktidarın yerleşik biçimlerinin dayattığı toplumsal sözleşmeden azade özneler arasında bir karşılıklılık biçimi elde etmektir. Ve bu nedenle bu gelenek, sermayenin gitgide baskıcı olmakla kalmayıp madunlarını refah devletinin altın çağında gözettiği gibi gözetmekten gitgide âciz kaldığı zamanımızda hâlâ bir paradigma olmayı sürdürüyor. Asketizmin keşişlerin hücrelerde muhafaza altına alınması olmadığını, aksine, kapitalizmin mantığından “sosyal” konut kavramına ve minimalist tasarımın ideolojik retoriğine kadar her şeye yayıldığını göreceğiz. Soru şu: Asketizm bizi statükonun dayattığından farklı bir yaşam tarzına yönlendirebilir mi?

¹¹ Bkz. Sven-Olov Wallenstein, *Biopolitics and the Emergence of Modern Architecture*, New York: Princeton Architectural Press, FORuM Project, 2008. [Türkçesi, *Biyopolitika ve Modern Mimarlığın Ortaya Çıkışı*, çev. Baran Bilir, İstanbul: Lemis, 2019.]

“Asketik” kelimesi egzersiz, kendini eğitmek anlamındaki Yunanca *askein*’den geliyor. Asketizm, beşerî faaliyetin başlıca nesnesinin *benlik* olduğu bir yaşam tarzıdır. Dolayısıyla asketizmin dinle ilgili olması şart değildir. Aslında ilk asketiklerin filozoflar olduğu öne sürülebilir. Antik çağlarda felsefenin esas amacı kendini bilmektir: Yaşamak yalnızca verili bir olgu değil bir *sanat*, yaşama sanatıydı. Asketizm dahilinde, yaşamak *ars vivendi*, belirli bir biçim vermesi mümkün bir şey haline geldi. Antik Çağ filozofları için bu, kişinin kendi öğretileriyle tamamen tutarlı olduğu, teori ve uygulama, *logos* ve *bios* arasında hiçbir ayrımın olmadığı bir yaşamdı. Dolayısıyla filozoflar kendi seçimleri olan yaşam biçimleriyle, kendi

düşünüşlerinden derinlemesine haberdar, kabul görmüş alışkanlıklar ve toplumsal koşullara kaçınılmaz olarak meydan okuyan bireylerdi.¹²

Dolayısıyla asketizm, yaygın olarak anlaşıldığı gibi yalnızca tefekküre dalınan bir hal, ya da dünyadan vazgeçme değil, her şeyden önce, başka bir yaşam tarzı arayışında toplumsal ve politik koşulları köklü biçimde sorgulamanın bir yöntemidir. Hristiyanlığın asketizmi ilk dönemler keşişlik biçiminde özümsemesinin nedeni buydu. Bununla birlikte, zamanla asketizm çok farklı bir anlam kazandı. Esas amacı artık mevcut toplumsal düzeni değiştirmek değildi; daha ziyade, Mesih'in yeryüzüne tekrar inışı için hazırlanmaktı: Kurtuluş için önhazırlık pratiğiydi. Ama keşiş yaşamını seçenler bunu bir yandan Hristiyan inancının iktidar kurumlarıyla bütünleşmesini reddetmenin bir yolu olarak da yapmışlardı. Keşişliğin batıdaki kökleri Katolik Kilisesi'nin Roma İmparatoru Konstantin tarafından tanındığı ve Kilise ile Devlet arasında politik ve kültürel bir ittifakın başladığı zamanlara dayanır. Her ne kadar bu ittifak Kilise'ye geniş yetkiler sağlamış olsa da, onun proselitizmde önemli rol oynayan "yeraltı"

¹² Bkz. Elettra Stimilli, "Il Carattere Distruttivo dell'Ascetismo", Seminario di Studi Benjaminiani içinde, *Le Vie della distruzione: a partire dal Il carattere distruttivo di Walter Benjamin*, Macerata: Quodlibet, 2010, s. 123-142.

kimliğini de sarsmıştı.¹³ Pek çok Hristiyanlara göre, Kilise, kurumsallaşmasıyla birlikte ölümcül bir ödün verme ve zayıflama yoluna sapmıştı. Kilise iktidarının yeni konumunu reddeden ilk keşişler, asketik bir inziva yaşamını (aslında keşiş [monk] kelimesi Yunancada “yalnız” demek olan *monos*’tan geliyor) seçmekle kalmayıp, sosyal yaşamı belirleyen yasa ve hakların dışında yaşamaya karar verdiler. Keşişlik, ilk münzevilere sıfırdan başlayabilecekleri kültürel bir *tabula rasa* sunan Suriye ve Mısır çöllerinde doğmuştu.¹⁴ En başından beri keşişlik kendisini iktidarın kaçınılmaz ve radikal bir eleştirisi olarak ortaya koydu; onunla savaşıyor değil, onu terk ederek: Keşişin yaşam biçimi evsiz, yabancı olmaktır, toplum içindeki her tür rolü reddetmektir.¹⁵ Kilise, devlet iktidarının aygıtlarınca özümsemesinin ardından, kendisine katı bir kurumsal düzen vermenin yoğun çabası içindeyken, ilk dönem keşişliği kendisini her tür

¹³ Bkz. JWC Wand, *A History of the Early Church to AD 500*, Londra: Routledge, 1994.

¹⁴ Kilise’nin münzevilikçe dair tavrı değişti. Bir yandan münzevilerin uyguladığı aşırı asketizm Hristiyan yaşamının hayli karizmatik bir örneğini sunuyordu, özellikle de diğer dinlerle aynı sınırların paylaşıldığı yerlerde, örneğin Ortadoğu’da İslam’la. Diğer yandan, Katolik Kilisesi kendisinin İmparatorluk bünyesinde üstlendiği toplumsal rolü sorgulayan uçlardaki yaşam biçimlerinden çekiniyordu.

¹⁵ Bkz. Samuel Angus, *The Environment of Early Christianity*, New York: Charles Scribner, 1917.

kurumun reddi ve toplumsal kısıtlamalardan azade asketik bir yaşam arzusu olarak ortaya koydu.

Ahlakın Soykütüğü'nde Nietzsche, dünyayı reddetme arzusunun münzeviler ve ilk keşiflerin tutumlarındaki gibi yalnızca bir el etek çekme olmadığını, hemen göze çarpmayan bir güç istenci tezahürü olduğunu kanıtlamaya girişen temel bir asketizm eleştirisi ortaya koyar.¹⁶ Böylece, asketizmin ilk anlamının kendi üzerinde hâkimiyet kurmak olduğunu –dolayısıyla da başkaları üzerinde politik iktidar sahibi olmanın bir önşartı olduğunu– yeniden keşfeder. Asketizmi eleştirmesine rağmen yine de bu pratiği insan öznelliğinin daha genel bir evriminin paradigmatiği olarak, *insanın içselleşmesi* dediği ve avlanma, zalimlik, düşmanlık, tahrip etme gibi ilkel içgüdüleri kısmen bastırarak ve sınırlandırarak insanın toplumda huzur içinde varolabilmesini mümkün kılan bir süreç olarak yorumlar. Nietzsche için rahipliğin asketik ideali, tensel olana duyulan nefretle, içgüdüleri içselleştirme sürecinin doruğudur ve bu haliyle nefret edilesi bir şeydir. Bununla birlikte Nietzsche, tam da bu kendini dizginleme sürecinin insanı insan yapan şey olduğunu (gönülsüzce) kabul eder.

¹⁶ Bkz. Friedrich Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral*, VI: 2, Berlin: Gruyter, 1968. [Türkçesi, *Ahlakın Soykütüğü: Bir Polemik*, çev. Zeynep Alangoya, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2011.]

Dolayısıyla Nietzsche asketizmi insan türünün, kendisini yadsıyarak, yaşamsal güçlerini bastırarak kendisini koruduğu radikal bir tepkisel ket vurma biçimi olarak yorumlar. Yine de Nietzsche bu ket vurma sürecini insan potansiyelinin indirgenmesi olarak değil, insanın güç istencinin gerçek kaynağı olarak görür. Başka bir deyişle, ona göre asketizm yaşamı insan varoluşunun temel verisini, yani *arzu* ve *dizginleme* arasındaki hiçbir zaman giderilemeyen, birinin diğerine üstün gelmediği, ikisinin sallantılı bir denge halinde bir arada var olduğu gerilimi ortaya çıkarır. Keşşilik ve onun yol açtığı yaşam biçimleri insan doğasının bu yönünü en uç noktaya taşır.

Keşişlik, topluluklardan uzak münzevi yaşamından, kuralları belirlenmeden bir arada yaşanan yarı münzevi yaşamına, oradan da keşişlerin aynı yerde kalıp aynı manastır kurallarını paylaştığı senobit keşişliğine, çeşitli biçimlere evrildi. Birlikte yaşamaya karar veren ilk keşişler, merkezî bir mekânın –çoğu zaman bir kilisenin– etrafında serbestçe kümelenen kulübeleri mesken tutardı. Roland Barthes’ın belirttiği gibi, bu durum her birine onun deyimiyle kendi “idiorrythmie”ni (Yunancada özel demek olan *idios* ile ritim, kural demek olan *rhythmos*’tan geliyor) koruyabilmesini sağlayarak, keşişlere birlikte ama ayrı yaşama imkânı verdi.¹⁷ Böylece idyoritmik kümelerde hem

¹⁷ Roland Barthes, *How To Live Together: Novelistic Simulations of some Everyday Spaces*, New York: Columbia University Press, 2013. [Türkçesi, *Nasıl Birlikte Yaşanır: Kimi Gündelik Uzamların Romansı Simülasyonları*, çev. Necmettin Sevil, İstanbul: Sel, 2009.]

birbirlerinden yalıtılmış hem de birbirleriyle temas halinde olabiliyorlardı. Küme halinde yaşamak, yalnız kalmanın önünde bir engel değildi. Barthes böyle bir yaşama hayrandı ve keşişliğin bu biçiminin modern dünyanın temel tipolojilerinden birine zemin oluşturduğunu açıkça göstermişti: tek kişilik hücre ya da tek kişilik oda. Barthes için tek kişilik hücre içsellüğün en saf temsilidir: Beden kendisine uygun, yani içinde kendisini gözetebileceği mekânı burada bulur.

Bireysel ve toplu yaşamın birbirine karışmadan yan yana gelmesi, münzevi ve senobit yaşamının aynı yerde birleştirilmeye girişildiği Carthusian keşişliğinde de belirgindir. Bu geleneğin en dikkat çekici örneklerinden biri, Le Corbusier'nin toplu konut düşüncesinde güçlü etkisi bulunan, Floransa yakınlarındaki Galluzzo Manastırı'dır. Bu manastırda revak her biri bahçeli ve bireysel yaşamın temel imkânlarıyla donatılmış dokuz ayrı evi birbirlerine bağlar. Mimari mütevazı ve yalındır; ama tek başına yaşamak için gerekli donanımın inzivaya çekilme imkânı bu küçücük evlere lüks havası katar. Söz konusu olan, sahiplik anlamında bir lüks değildir: Birkaç kitap ve hayatta kalmak için gerekli besinden başka burada sahip olunacak hiçbir şey yoktur. Bu evlerde lüks, daha ziyade, orada kalanlar için kendilerine özgü bir ritimde yaşama imkânıdır.

Düşünceye dalma ve sessizlik vazifeleri bir yana, böyle bir yaşamın bireysel yaşama karşı hayli baskıcı bir toplumsal yapı karşısında köklü bir özgürleşmeyi temsil ettiğini kavramalıyız. Carthusian manastırda evlere, aynı zamanda umumi birimlere de erişim sağlayan ana revaktan erişilebiliyordu. Böylece tek kişilik evler tamamen bağımsız değillerdi ve daha müşterek programlarla tamamlanıyorlardı. Ortak birimlerin bir araya getirilmesi tek kişilik evlerin yaşamak için minimal mekânlar olmasına imkân veriyordu.

Bireysel ve toplu yaşam arasındaki denge keşiş yaşamının temel meselesiydi – toplu yaşamın baskın yaşayış haline gelmesiyle senobitik manastırın yükselişi bunun bir göstergesiydi. Kıpti keşiş Pakhoumios’un başlattığı, Aziz Benedikt’in geliştirdiği ve Aziz Francis’in köklü bir reform yaptığı müşterek senobitik yaşam ancak kurallar paylaşılarak deneyimlenebilirdi.¹⁸

Oyunculuk ve dans gibi sahne sanatlarına benzer biçimde keşişlik de ardında bir ürün bırakmayan, performanstan ibaret olan bir sanattır. Senobit keşişliğinde yaşam en ince ayrıntısına kadar biçimlendirilmişti. Giysilerden hücreye, gündelik

¹⁸ Kurallar kurumu için bkz. Candido Mazon, *Las reglas de los religiosos. Su obligacion y naturaleza juridica*, Roma: Pontificia Università Gregoriana, 1940; ayrıca bkz. Giorgio Agamben, *Altissima Povertà. Regole monastiche e forme di vita*, Vicenza: Neri Pozza, 2012.

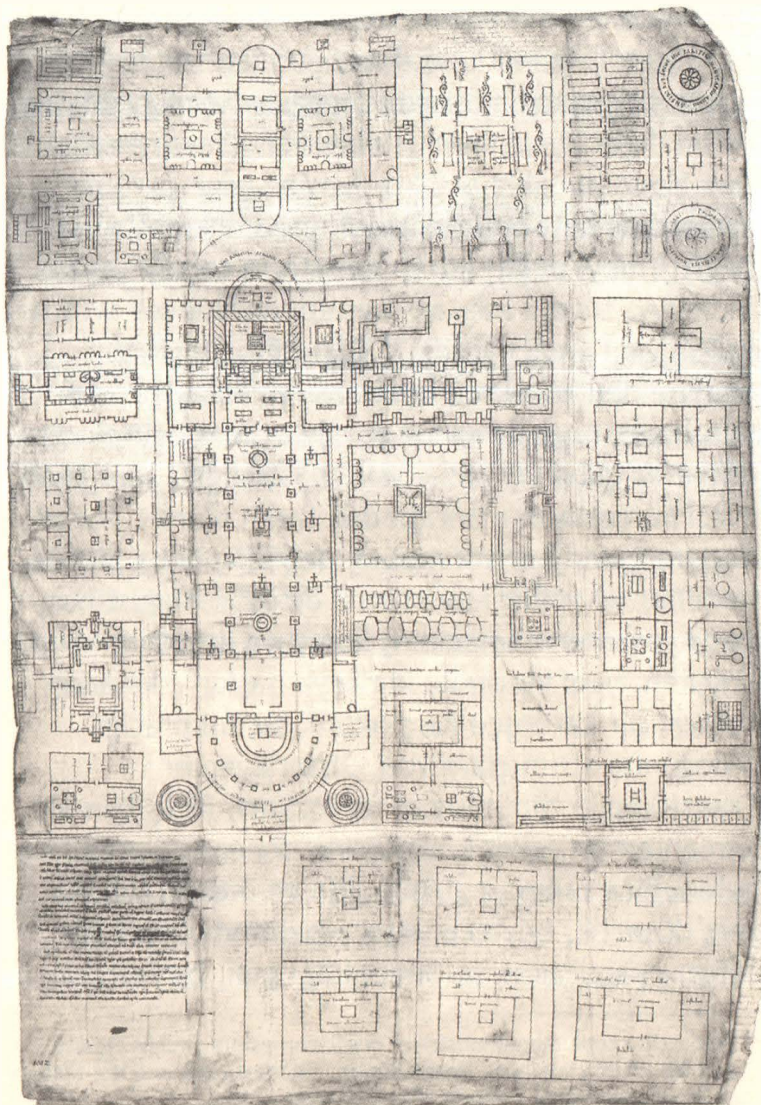
ibadet ve çalışma ritmine, hiçbir şey şansa bırakılmazdı. Yalnızca belirli anlar değil, tüm hareketler, hatta en basit gündelik rutinler bile aralıksız bir *opus dei* olarak ritüelleştirilmişti. Senobitik manastır, katı programlamasıyla zaman yönetiminin ilk örneğini veriyordu. Her saate özgü bir çan sesi vardı (pek çok Batı şehrinde bunları hâlâ duyabiliriz) ve bu sesler eylem sırasını Taylorcu bir fabrikadaki gibi düzenliyordu. Keşişin bedeni de katı biçimde düzene sokulmuştu. Hem kişisel bir tutumu hem de müşterek bir değer sistemini tanımlayan alışkanlık [habit] kavramı keşişlikte bir nesne, *habitus*, keşişlerin ve başrahiplerin giysileri haline gelir.

Tüm bu yukarıda bahsedilenlerin anlamı şudur: Keşişlerin yaşamını koşullandırmak manastır mimarlığıdır. Manastırda biçim işlevi olabilecek en katı şekilde izler. İşlevselci bir bina gibi, ortaçağ manastırının tipik formunu da içerisinde gerçekleştiren ritüel eylemler belirler. Manastır planını incelediğimizde zaman ve mekânın kusursuz bir örtüşmesini görürüz: Günün her bölümü, manastırın belirli bir kısmında gerçekleştirilen belirli bir eylemle ritüelleştirilmiştir. Birimlerin çoğuna erişim noktası olan içedönük revak mekânı toplu yaşama ve paylaşma bilincine kesin bir biçim

verir; öte yandan meclisin engelsiz basit dikdörtgen planı keşiflerin toplanmasını esaslı bir biçimde sınırlar. Yatakhaneler kumaşla bölmelere ayrılmış geniş odalardır. Bölmeler bir dereceye kadar mahremiyet sağlar; ama öte yandan, duvarların istendiğinde kaldırılabilir hafif malzemedendir olması bireysel mekânın daima daha geniş bir ortak mekânın paylaşımı olduğunu hatırlatır.¹⁹

Manastır mimarisi, kapsamlı bir hazneden ya da sembolik bir anıttan ziyade, yaşamsal faaliyetleri saplantılı biçimde şekillendiren ve tanımlayan bir aygıttır. Bilinen ilk mimari çizimin, büyük ihtimalle “ideal” bir Benediktin manastırı proje taslağı olan, St. Gallen Manastırı’nın kütüphanesinde korunan meşhur plan olması tesadüf değil. Plan, içermesi amaçlanan faaliyetlerle tanımlanan, net biçimde sınırları çizilmiş bir dizi mekândan oluşur. Manastır planı, kendine yetmesi amaçlanan bir mimari tasarım ortaya koyar ve kendine yetmek toplu yaşam için esastır. Manastır, tam anlamıyla komüniter bir yaşama ancak zaman ve mekânı tutarlı olacak şekilde düzenleyerek erişilebileceğini açıkça gösterir. Bu, manastırın en çok tartışmaya yol açan yönüdür, çünkü bu kurumun nasıl hapisane, garnizon, hastane ve fabrika gibi ıslah edici kurumların öncülü olduğunu gösterir. Dahası, zamanı planlamanın

¹⁹ Bkz. Richard Gilyard-Beer, *Abbeys: The Religious Houses of England and Wales*, Londra: Her Majesty’s Stationery Office, 1958.



St. Gallen Manastırını planı (9. yüzyıl).

ve yönetmenin üretimin modern ve çağdaş biçimlerinin temeli olduğunu görmek zor değildir.²⁰ Ancak, manastırın önyak olduğu asketik pratikler ve bu diğer kurumların ıslah edici gücü arasındaki fark kesin olmakla birlikte hemen göze çarpmaz. Manastırın katı örgütlenmesi, yaşamı kuralla yer değiştirmeyi değil, kuralı keşişlerin seçtiği yaşam biçimiyle tutarlı kılarak, kuralın neredeyse ortadan kalkmasını amaçlıyordu.²¹ Keşişliğin bu yönü bugüne dek koyulmuş uyulması en kolay keşişlik kuralında, Augustinus'un şu sözlerinde belirgindir: *dilige et quod vis fac* – sev ve istediğini yap. Islah edici kurumların mantığından farklı olarak, burada *hedefe* giden her *yol* mubah değildir; daha ziyade, hedefler ve yollar kusursuzca örtüşür. Augustinus, keşiş yaşamının amacının, komşuya koşulsuz sevgi duyulan, yani kimsenin kimseye baskın çıkmadığı radikal bir kardeşçe karşılıklılık biçimi pratiği olduğunun altını çiziyordu. Sistersiyenler ve Fransiskanlar gibi dilenci tarikatları, keşişliğin ilk zamanlarının asketik ilkelerine dönerek Benediktin geleneğine bulaşan girişimcilik ve üretim ruhuna ters düşecek, böylece keşiş yaşamında köklü bir reform yapacaklardı. Belirtildiği gibi, bu reform

²⁰ Manastırın toplumun endüstriyel örgütlenmesinin öncülü olmasına dair bir okuma için bkz. James Madge, "Monasticism and the Culture of Production" Sayı 3 içinde, Temmuz 1982, s. 1-4.

²¹ Bu konuda, manastır kurallarına dair Giorgio Agamben'in *Altissima Povertà* kitabında yaptığı temel okumaya bakınız, 18. notta a.g.y.

en radikal yaşam deneyimlerinden birine, iktidarın modern biçimlerini düzene sokan ilkenin, yani özel mülkiyet kavramının büsbütün karşıtı olan deneyime mahal vermişti.

Benediktin manastırları hayli üretkendi, güç ve refah merkezleri haline gelmişti – tarikatın en ünlü manastırı Cluny, başlı başına bir şehir büyüklüğüne ulaşmıştı. Buna karşın, ilk Fransiskanlar yalnızca dünya malına değil, her şeyden önce başkalarının emeğine, toprak ve alet formunda potansiyel *kapitale* sahip olma anlamına gelen özel mülkiyet fikrini açıkça reddettiler. Bir şeyin sahibi olmayı güvenceye alma arzusu yalnızca onun kullanılmasıyla değil, kâr sağlayacak bir iktisadi değer haline gelme potansiyeliyle de harekete geçer. Bir şeye sahip olmayı reddeden birisi onu sahiplenmeden de kullanabilir. Kullanma kavramı bu bağlamda özel mülkiyet kavramının antitezidir.

İlk Fransisken tarikatının temel ilkelerinden biri, şeylere sahip olmayı reddetmekti; bu yolla onların potansiyel iktisadi değeri ve böylece başkalarını sömürme olasılığı da reddedilmiş oluyordu. Bir cübbeye, eve ya da kitaba sahip olmaktansa bu şeyleri *kullanabilirlerdi*. Burada kullanım bir değer değil, şeyleri paylaşma edimi, *birlikte* yaşamının en yüce biçimi anlamına geliyordu. Kullanım, bir nesnenin bir birey tarafından geçici olarak temellük edilmesi demekti; kullanıldıktan sonra nesne serbest bırakılabilir, böylece başkalarıyla paylaşılabilirdi. Bütün modern hukuk anlayışının temelinde bireyin özel mülkiyet hakkı tarafından şekillendiğini dikkate alırsak, bu kullanım anlayışının basitliğiyle radikal bir *abdicatione iuris*'e işaret ettiğini görürüz. Fransisken *altissima paupertas* (gönüllü olarak kabul edilen, o halde arzulanan bir yaşam biçimi olarak yoksulluk) kavramı, mülkiyet kavramının olmadığı hayvan yaşamından esinlenilmişti.²² İlk Fransiskenler radikal bir deney ortaya koydu: bir arada varoluşun ve paylaşımın asketik bir pratiğin başlıca nesnesi haline geldiği, özel mülkiyetin olmadığı bir yaşam biçimi. *Experimentum vitae*'leri kısa ömürlüydü, çünkü Kilise onları üstü kapalı ama yoğun bir yargı ihtilafından sonra bundan vazgeçmeye zorladı; hal böyleyken bu başarısızlık —Fransiskenlerin ne

²² Agamben, *Altissima Povertà*, s. 151-175.

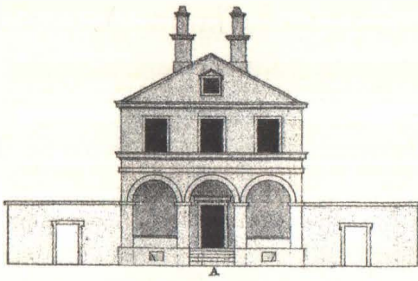
pahasına olursa olsun sakınmak istedikleri— özel mülkiyetin nasıl modern yaşam biçimini belirler hale geldiğini ortaya koyuyor. Asketizmin anlamı değişti: Mülkiyetin temel bir toplumsal değer olarak yükselişle birlikte artık gönüllü bir pratik değil, daha ziyade, amacı toplumsal denetimi sağlamak ve işe adanmışlığı artırmak olan etik ve ahlaki bir durumdu. Özel mülkiyet ve birikimi yalnızca bir iktidar aracı olmakla kalmadı, insanlar için ekonomik durumlarına odaklandıkları ve bu yüzden ona bağımlı duruma düştükleri bir tür aşkın tahrik haline geldi.

Modern Őhrin tarihsel evrimi  zel m lkiyet kavramı olmaksızın d Ő n lemez. Feodalizmin gerilemesiyle birlikte, ekonomik giriŐ imciliĐ in artması sayesinde insanlar bireysel haklar edindi. K llerinden doĐ muŐ  orta ağ  Őehirlerinde  zel m lk sahibi olmak yurttaŐ lık i in bir  nkoŐ uldu. B ylece bireysel m lkiyet modern politik kurumların temeli haline geldi. Bundan b yle ev, yalnızca bir barınak ya da Antik Yunan'daki *oikos*, kamusal alandan a ık a ayrılmıŐ  bir  zel alan değ ildi. Artık hem bir barınma mek nıydı hem de y kselen modern devletin, yurttaŐ ların en i li dıŐ lı hallerinin, yani alıŐ kanlıklarının, geleneklerinin, sosyal ve ekonomik iliŐ kilerinin sınırlarını belirleyerek y nettiğ i iktisadi ve yasal aygıttı. İdari kurumların

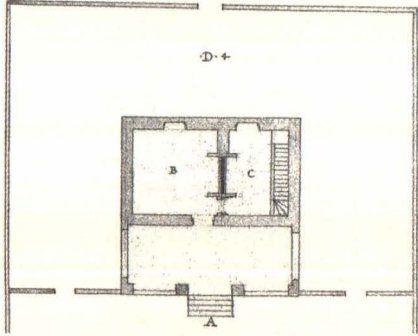
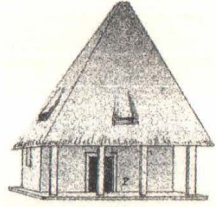
bakış açısından, konut biçimindeki mülk iki tür amaca hizmet eder. Bir yandan, bireyi bir yere bağlar ve böylece sosyal sapma risklerini azaltır. Diğer yandan, yatırım aracı olma kapasitesiyle, öznelerle birikimlerini bir iktisadi değer olarak kullanma imkânı verir. Bundan dolayı konut, modern mimarlık için temel bir proje haline geldi – yalnızca bireylerin barınma sorununa değil, ev idaresini üretken kılmaya da odaklanan bir proje.

Kiralık konutun şehirde yaygın bir pratik olmaya başlaması modern dönemin ilk zamanlarına denk gelir. Evler yalnızca aile ya da klanın barınması için değil, akrabalık sınırları dışında kalan insanlara kiralanmak üzere de inşa ediliyordu. On altıncı yüzyıl mimarlarından Sebastiano Serlio, mimarlık üzerine yazdığı yedi kitaptan birini ev konusuna ayırmıştı.²³ Serlio’nun incelemesinin alışılmadık yanı, her sınıf için ev tasarımına odaklanmış olmasıydı. Tarihte ilk kez köylü ve zanaatkârların evleri bile bir tasarım sorunu olarak kabul ediliyordu. Serlio bu özneler için, yaşayanların asketik karakterini açıkça yansıtan asgari bir konut birimi önerir. Ancak asketizm burada yaşayanların tercihi değildir. Serlio’nun küçük evi, bir münzevi için ya da özel mülkiyeti bilinçli olarak reddetmeyi seçenler için değildir. Onun minimal evinin cisimleştirdiği yoksulluk “verimli” bir yoksulluktur,

²³ Sebastiano Serlio, *On Domestic Architecture*, Londra: Dover, 1996.



A

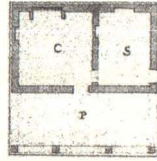


D

B

C

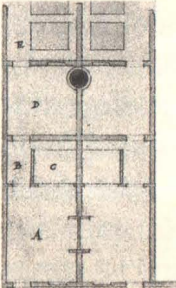
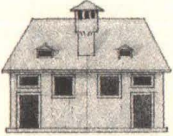
A



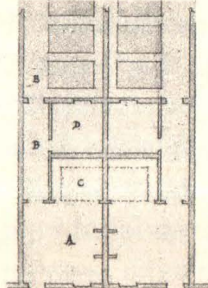
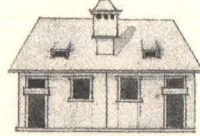
C

S

P



A



A

B

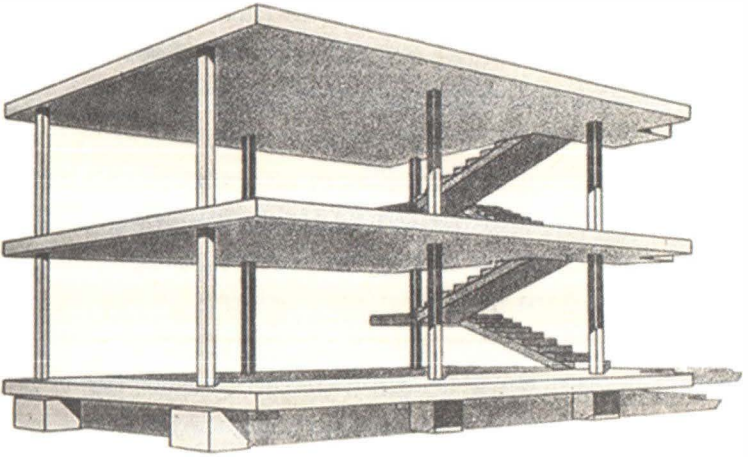
D

Sebastiano Serlio'nun altıncı kitabının Avery Library of Columbia University'deki 16. yüzyıla ait elyazmasından çizimler: Sol üstte ve altta düşük gelirli zanaatkârlar için konut birimi önerileri; sağ üstte ise düşük gelirli için çiftlik evi önerisi.

Çünkü yoksullar için yaşam koşullarını bir parça daha katlanılır kılar; böylece onların işgücünü artırıp verimli özneler, “işçiler” olmalarını sağlar. Burada mimarlığın Serlio’nun evinden itibaren modern “sosyal” konutun evrimini karakterize eden asketik dizginlemesi, fedakârlık ruhunu ve üretim uğrunda sıkı çalışmayı temsil eder. Ama ilginçtir ki Serlio aynı dizginlemeyi tüccarlık, avukatlık, ktiplik gibi mesleklerde çalışanların konut modellerinde de uygular. Papalar, prensler ve kardinaller için mimarlık tasarlayan seleflerinden farklı olarak, toplumun geneline hitap eder. Protestan evanjelizminden etkilenen Serlio, bugün “toplumsal kaygıları olan bir mimar” diyebileceğimiz, mimarlığın anıtsal formunu toplumsal ışlah adına terk etmekten korkmayan bir tasarımcıydı. Ancak bu eğilim, bütün iyi niyetine karşın, dayatmacı bir aygıt olarak mimarlığın en tartışmalı yanlarını sık sık ortaya çıkarır.

Belki de bu ev modelinin en somut hali Le Corbusier’nin Maison Dom-Ino’sudur (1914) – orada yaşayacak kişilerce asgari kaynakla bizzat inşa edilebilecek ve onların gelirine göre doldurulabilecek basit bir betonarme iskelet.²⁴ Dom-Ino modelinin amacı tam olarak, altsınıflara kendi barınma koşullarının girişimcisi olmaya imkân

²⁴ Le Corbusier’nin Maison Dom-Ino’su üzerine en doğru ve ilginç irdelemelerden biri için bkz. Adolf Max Vogt, *Le Corbusier, The Noble Savage*, Cambridge, MA: MIT Press, 2000.



Maison Dom-ino'nun perspektif görünüşü (1914). Kaynak: Le Corbusier ve Pierre Jeanneret, *Oeuvre Complète*, Cilt 1, 1910-1929, Zürih: Les Editions d'Architecture Artemis, 1964.

veren asgari mülkiyeti sağlamaktı. Bu ilkenin aynısı savaş sonrası dönemden itibaren pek çok Akdeniz şehrinde (en dikkat çekenleri Atina ve Roma) kitlesel ölçekte uygulandı. Bu noktada mülkiyet imkânı tüm sınıflara, özellikle de küçük ölçekli inşaat endüstrisi üstü kapalı olarak teşvik edilerek altsınıflara yayılır. Bu ekonomik süreçlerin amacı, malsahiplerinden oluşan, en küçük, görünüşte en değersiz mülkün bile bir yatırım fırsatı olarak değerlendirildiği bir toplum biçimlendirmektir.

Tüm bu örnekler asketizm ve mülkiyet arasındaki paradoksal evliliği gösterir. Özneler bir yandan kısıtlanmış yaşam standartlarına katlanmaya teşvik edilir, diğer yandan da kendi minimal ekonomilerinin küçük girişimcileri olmaya itilirler. Asketizmin kalkınma imkânına dönüşümü temel ilkelerine bir ihanettir. Görmüş olduğumuz üzere, asketizm iktidar sistemleri karşısında otonomiye fırsat vermek için tasarlanmıştı. Yerleşik yönetim türlerine meydan okuyan bir yaşam biçimi planlama imkânı sunuyordu. Oysa kapitalizmde asketizm özneyi daha sıkı çalışmaya, daha çok üretmeye, biriktirmeye ve nihayetinde tüketmeye yönlendiren ahlaki bir zorunluluktur. Paradoksaldır ki, asketizm fedakârlıkta bulunmanın ve sıkı çalışmanın hasılat ve tüketim için zaruri bir dayanak —ya da, ekonomik durgunluk zamanlarında, bir borcu geri ödemenin tek yolu— olarak görüldüğü bir yaşam biçimi haline gelir. Tıpkı kaynak yetersizliğinin kapitalizmin temel kinayelerinden birini, rekabet ve feragat ederek verimli olma nasihatini temsil etmesi gibi, asketizm de statükonun ahlaki meşrulaştırılması haline gelir.

1930'ların başında Walter Benjamin, on dokuzuncu yüzyıl burjuva iç mekânlarını hedef tahtasına oturtan birkaç deneme kaleme aldı.²⁵ Benjamin'e göre, burjuva apartman dairesi tek amacı özel ev ideolojisini yeniden olumlamak olan nesnelerle doldurulmuştu. Mobilyanın ve iç mekân tasarımının gereksinimlerden ziyade oturanların yaşam mekânını aşına kılmak ve kendilerinin olduğunu iddia etmek için kendi izlerini bırakma dürtülerine dayandığını gözlemlemişti. Sonuç, her nesnenin oturanların yaşamından izler taşıdığı zoraki bir evcimenlikti. Benjamin'in eleştirisi hemen dikkat

²⁵ Bu denemeler arasında en göze çarpanları: "Deneyim ve Yoksulluk" ve "Moskova". Bkz. *Walter Benjamin: Selected Writings*, Cilt 2, Bölüm 2, 1931-1934, der. Michael W Jennings v.d., çev. Rodney Livingstone, Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press, 1999.

çekmiyordu çünkü burjuva iç mekânına popülist bir tüketim karşıtı bakış açısından bakmıyordu. O zamanlar Avrupa, özellikle de Almanya, 1929 krizinin kalıntılarından muzdaripti ve (Benjamin de dahil) milyonlarca insan istikrarsız koşullarda yaşıyordu. Özellikle de Berlin’de, yalnızca altsınıflar değil, bir zamanlar Wilhelmine döneminin burjuva konforlarına sahip olanlar da birdenbire dünya malının pamuk ipliğine bağlı oluşuyla yüzleşti. On dokuzuncu yüzyıl evinin iç mekânı ekonomik güven ve aile istikrarı rolünden sıyrılınca, onun dayanılmaz melankolik ıstırabı büsbütün ortaya çıkmıştı. Benjamin, yalnızca açgözlülüğe ve temellük etmeye değil, kalıcılık, köklülük ve kimlik yanılsamalarına da yol açan özel mülkiyetin öznel boyutunu idrak etmişti.

Bu barınma modeline karşı Benjamin, bir “tabula rasa”, kimlikten, sahiplikten ya da aidiyet hissinden yoksun bir mekân formundaki boşluk imkânını önermişti. Meşhur yazısı “Deneyim ve Yoksulluk”ta, Le Corbusier’nin tasarladığı çıplak beton yapıları bu tür bir mimarlığın vücut bulması olarak tanımlar.²⁶ Benjamin’in onun minimalizmini radikal bir yaşam biçimiyle ilişkilendirmesi ironiktir, çünkü Corb’ün minimalizmi, görmüş olduğumuz üzere, mülkiyet mekanizmasını on dokuzuncu yüzyıl burjuva iç mekânından çok

²⁶ A.g.y., s. 731-736.

daha büyük bir ölçekte dayatıyordu. Yine de Le Corbusier'nin çıplak mimarlığı Benjamin'e göre endüstriyellemiş yaşamın acımasızlığının en dürüst temsiliydi: Güvencesizliğimizi, endüstriyellemenin ve bilgi bolluğunun metropoldeki yaşamı istila etmesinin yol açtığı deneyim yoksulluğumuzu ancak tanıdık izlerden ve kimlikten yoksun bir ev mekânı yansıtabilir. Benjamin'e göre deneyim yoksulluğu kişisel yoksulluk, hatta kapitalist bir toplumun ürettikleri ve fikir bolluğu karşısında riyazet anlamına gelmiyor. Aksine, deneyim yoksulluğu tam da bu bolluğun sonucudur. Her tür bilgi, hikâye ve inanca –Benjamin'in ifadesiyle “insanlar arasında yayılan, daha doğrusu insanı tümüyle batağa saplayan fikirlerin baskıcı bolluğu”na– gark olmuşken, yaşam deneyiminin derinliğine ve zenginliğine artık güvenemeyiz. Sürekli bir bilişsel uyarılma halinde yaşarken, deneyimlediklerimiz etkili biçimde ifade edilebilir olmaktan çıkıyor. Bundan dolayı Benjamin'e göre kabul edilebilir yegâne yaşam biçimi, sıfırdan başlayabilen ve “çok azla uzun süre idare edebilen modern bir ‘barbar’ olmaktır; sağa sola bakmadan, küçükten başlayıp gitgide büyütme.”²⁷ Benjamin burada modernitenin –modern deneyimin yerinden edilmişlik ve güvencesizlik gibi en tahripkâr yönlerini kendisinin

²⁷ A.g.y., s. 732.

güzel ve gizemli *denkbild*lerinden biri olan “Yıkıcı Karakter”de²⁸ tanımladığı özgürleştirici güce dönüştürme edimine dayanan— hayli radikal ve sarsıcı asketizm yorumlarından birini ortaya koyar. Benjamin’in bu karakteri ekonomik kriz, faşizmin yükselişi ve konformizm yüzünden gelecek on yıl için pek umut vermeyen Weimar Almanya’sının istikrarsız durumundan doğan *ethos* olarak gördüğünü rahatlıkla söyleyebiliriz. Ancak bu *ethos* aynı zamanda Benjamin’in yaşamıydı. Kendisini kırkında daimi bir belirsizlik durumunda bulmuştu — serbest çalışan bir eleştirmendi ve sık sık adres değiştiriyordu (1930’larda 19 kez taşındı). Tıpkı ortaçağdaki bir dilenci keşişi gibi, bu yerinden edilmişlik halini bir yeniden başlama imkânına dönüştürmeye karar verdi. “Yıkıcı Karakter”i özgürleştirici bir güç olarak kullandı. Bu metnin en önemli kısmında şöyle yazar: *Yıkıcı karakterin tek bir şiarı vardır: yer açmak. Ve tek bir faaliyeti: ortadan kaldırmak. Onun temiz havaya ve açık alana ihtiyacı her tür nefretten daha güçlüdür.*²⁹

Burada Benjamin en sevdiği kahramanlarından birini akla getirir: Charles Baudelaire — modern şehrin istikrarsızlığını sadece tasvir edilecek değil, aynı zamanda yaşanacak, doğrudan deneyimlenecek ve kişinin kendi hünerleriyle

²⁸ A.g.y., s. 541.

²⁹ A.g.y., s. 541.

bilinçli olarak yeniden kuracağı bir şey haline getiren şair. Baudelaire düzenli çalışmayı reddederek, büyükşehirdeki amaçsızca gezinmelerini yaşamının uğraşı kıldı. Michel Foucault'nun belirttiği gibi, yaşamı bir sanat eseri yapan *flâneur* ve *dandy* gibi gözde Baudelaire karakterleri asketizm tezahürleri olarak görülebilir. Ama bu yaşam zanaatkârlığı, Baudelaire'in, şiirlerinde akla getirmekle kalmayıp istikrarsız bir yaşam biçimini kasten benimseyerek doğrudan doğruya yaşadığı kendine zarar verme olasılığına da daima işaret eder. Baudelaire geleneksel apartman dairesinden tiksiniyordu ve onun yerine ufacık odalarda yaşadı; çoğunlukla alacaklıları peşinde olduğundan, ama ayrıca uyum sağlamaya duyduğu nefretten dolayı sık sık taşındı. Baudelaire, şehri engin bir mesken, başıboş sürüklenmek için yeterince geniş bir yer olarak kullanmak amacıyla, kişisel eşyalarını bir keşiş gibi asgaride tuttu.

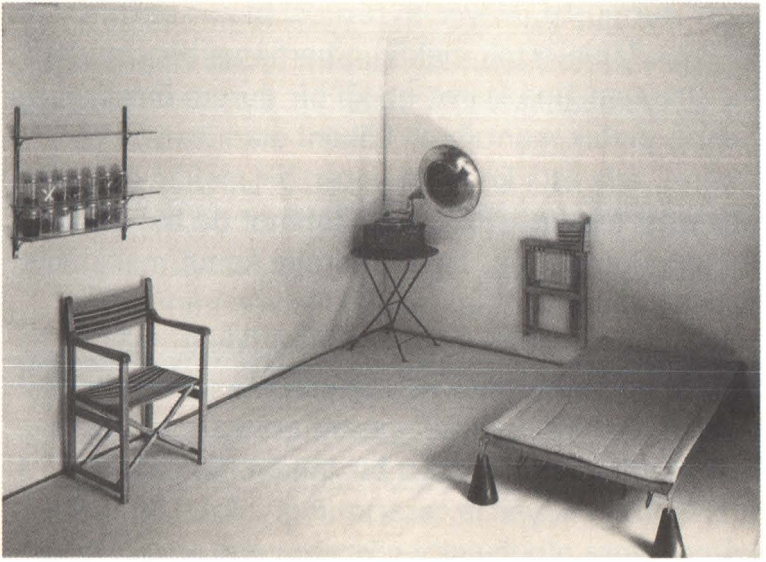
İlginçtir ki, Benjamin “Deneyim ve Yoksulluk” ve “Yıkıcı Karakter” ile aynı yıl, 1917 Devrimi sonrası Moskova'sındaki yaşam biçimini ölçülü bir sempatiyle tarif ettiği bir kısa yazı kaleme almıştı.³⁰ Moskovalıların kendi evleri değil, odaları vardı ve sahip oldukları şeyler öylesine azalmıştı ki, kendi mekânlarını yaşayış biçimlerine

³⁰ A.g.y., s. 22-46.

neredeyse her gün yeniden şekil verebiliyorlardı. Benjamin'in gözlemlediği gibi, bu durum insanları kulüp ve sokak gibi ortak mekânlarda yaşamaya itti. Benjamin'in bu yaşam tarzına dair ütöpik yarılsamaları yoktu. "Güvencesiz", düzenli geliri olmayan, entelektüel bir serbest çalışan olarak Benjamin, asgari eşyayla döşenmiş bir odanın tercihten ziyade bir zorunluluk olduğunu gayet iyi biliyordu. Yine de Benjamin'e göre bu durum içerinin mimarisinde ne kadar belirginleşirse, radikal bir yaşam tarzına o kadar zemin hazırlar.

Belki de bu yaşam idealinin en iyi temsili, Hannes Meyer'in 1924'te Gent'te düzenlenen bir toplu sergi için tasarladığı Co-op Zimmer projesidir.³¹ Tasarım, her bireyin aynı asgariye sahip olduğu sınıfsız bir toplum fikrinden yola çıkıyordu. Bu projeden geriye, odayı kumaştan yapılmış iki duvarın sınırladığı bir mekân olarak gösteren bir fotoğraf kaldı yalnızca. Meyer'in odası, işçilerin artan göçebelik ve yerinden edilmişliğinin yaşaması kolay bir iç mekânla yansıtıldığı bir yaşam tarzını vitrine koymayı hedefliyordu. Co-op Zimmer'de mobilya, bir kişinin yaşaması için gereken kadarıyla sınırlandırılmıştı: raflar, duvara asılabilen katlanan sandalyeler ve tek kişilik bir yatak. "Lüzumsuz" tek

³¹ Co-op Zimmer üzerine bkz. "Hilde Heynen, Leaving Traces: Anonymity in the Modern House", Penny Sparke, Anne Massey, Trevor Keeble, Brendan Martin (der.), *Designing the Modern Interior* içinde, Oxford: Berg, 2009, s. 123.



Hannes Meyer, Co-op Zimmer (1924).

eşya, kıvrımlı hatlarının odanın ölçülü atmosferiyle tezat oluşturduğu bir gramofon. Ama gramofon önemli; çünkü Co-op Zimmer'in minimal yaşamını yalnızca zorunlulukların dikte etmediğini, buranın ayrıca "verimsiz" zamanın değerlendirildiği bir mekân olduğunu gösteriyor.

Zamanının çoğu mimarının aksine Meyer, yaşamın ana birimini apartman dairesi yerine oda saymıştı; böylece bir aile evinin minimal ölçüleriyle ilgilenen *existenzminimum* meselesinden tamamen

uzak durmuştı. Meyer'in projesi bunun yerine, tek kişilik odanın ortak mekânın herhangi bir standartla kısıtlanmadığına işaret ettiği bir durum önerir. Şehrin emlak mantığının kökeni olan özel evin aksine, oda asla kendine yeten bir mekân değildir. Manastır hücresi gibi Co-op Zimmer de bir mülk biçiminden ziyade, her bir bireye konut mekânının geri kalanını paylaşma imkânı veren minimal bir mekândır. Burada mahremiyet mülkiyet değil, daha ziyade yalnızlık ve yoğunlaşma imkânıdır – “verimli” ve “sosyal” yaşamlarımızın sık sık eleme eğiliminde olduğu bir imkân. Bu olumlu inziva fikri, Meyer'in tasarımının yoksulluğu çekici kılmaktansa olduğu gibi gösteren gösterişsizliğiyle ortaya atılmıştı. Meyer'e göre, Mies'in aksine, az çok değildir, az ucu ucuna yeterlidir. Ama Co-op Zimmer'de baskıcı bir azla yetinme atmosferi değil, aksine, bir sakinlik hissi ve hazcı bir yan vardır. Öyle görünüyor ki Meyer, Bertolt Brecht'in tanımladığı haliyle komünizm fikrini anlamıştır: “Yoksulluğun eşit ölçüde dağılımı.” Brecht'in ifadesi, kapitalizmin bir kıtlık durumunu yönetmenin en iyi yolu olduğu fikrini alaya almakla kalmaz, yoksulluğu bir değer, –paradoksal biçimde, ancak eğer herkes tarafından paylaşılsa bir lüks haline gelebilecek– arzulanan bir yaşam biçimi olarak görür. Ama diğer yandan burada asketizmin

büyük tehlikesiyle karşılaşyoruz – bir tarzdan, bir atmosferden ibaret kılarak yalnızca estetize etme tehlikesi.

Minimal tasarım, dizginlemenin ahlaki buyruğundaki dönüşümden, kolayca fark edilebilir bir estetiğe evrildi. Bunun en bariz örneği, minimal tasarım yelpazesi lüks villa ve butiklerden Çek Cumhuriyeti'ndeki Nový Dvůr Manastırı'na kadar uzanan John Pawson'ın mimarlığıdır. Pawson'ın yalnızca alçı sıvalı duvarlardan ve basit formlardan müteşekkil mimarlığı, kendisini kazara basmakalıp ilan edecek kadar minimal. Aynı zamanda minimalist tasarımın en okkalı eleştirilerinden biri olan mizahi bir söyleşide, Pawson'ın manastırında yaşayan bir keşiş, proje siparişinin bir başka keşişin –tasarımını İngiliz mimarın yaptığı– New York'taki Calvin Klein mağazasını görmesi üzerine verildiğini açığa vurur. Keşiş, gördüğü sadelik manzarası

karşısında mest olmuştur: “Öylesine saftı ki gözünüzü ürünlerden alamıyordunuz, alışverişin din mertebesine erişmiş haliydi. Düşündük ki, eğer modanın yerine Tanrı’yı koyarsak, burası harika bir manastır olur.”³²

Burada asketizmi ikiyüzlü bir karikatüre dönüştürmenin ne kadar da kolay olduğunu görüyoruz. Asketik dizginleme, pazarlama ile rahatlıkla yer değiştirebilir, özellikle de tüketim toplumuna karşı olma retoriğinin ve temel değerlere dönüşün apar topar sahiplenildiği kriz zamanlarında. “Star mimarlar” (son yirmi yılın mimari gösteri çılgınlığına katılan mimarlar) fenomenine karşı pek çok eleştirmen, piyasa odaklı olduğu bariz siparişleri reddeden, bu siparişlerden geri durmayı başarabilen münzevi mimara başvuruyor.

Son yıllarda bu tür mimarlara verilebilecek canlı bir örnek, krizin başlamasından tesadüfen yalnızca birkaç ay sonra Pritzker Ödülü kazanan Peter Zumthor. Sık sık bir yarı-münzevi olarak görülen Zumthor, riyazet aurasına sahip bir mimarlık icra ediyor. Bu asketizm karikatürünün en bariz örneği, Serpentine Gallery için 2011’de yaptığı pavyon, Londra’nın en ayrıcalıklı bölgelerinden biri olan Kensington Bahçeleri için yaptığı geçici

³² The Unknown Hipster, John Pawson’s Monastery in Novy Dvur, <http://unknownhipster.com/2012/04/12/john-pawsons-monastery-of-novy-dvur/>

yapıydı. Pavyon, hem adıyla (Hortus Conclusus) hem de düzenlemesiyle (dikdörtgen biçimli ahşap bir galerinin etrafını çevirdiği bir açık bahçe) akla hemen bir manastırı getiriyordu. Pavyonun ilginç bir biçimsel özelliği, çakışmayan girişleri olan çift dış duvarıydı – bahçeye ulaşmak isteyen ziyaretçiler iki duvar arasındaki dar ve karanlık koridordan geçmek zorundaydı. Bu son derece ritüelist giriş, “profan” dışarıdan “kutsal” içeriye geçme deneyiminin gücünü artırmak amacıyla düzenlenmişti. Parkın pastoral ortamı ve pavyonun sadeliği, şehrin profan huzursuzluğuna karşıt bir “tevazu ve kefaret” aurası sunuyordu. Ama Andrea Phillips’in bir incelemesinde belirttiği gibi, pavyonun yapmacık tevazusu “siparişin diğer taraftan temsil ettiği uluslararası mimarlık finansmanının spekülatif çarkıyla çelişiyordu”.³³ Phillips; Zumthor’un pavyonunun, sermayenin ekonomik krizin ardından sahiplendiği –onun deyişiyle– “pastoral politika”yı temsil eden bir “kemer sıkma pavyonu” olduğu sonucuna varmıştı. Bu pastoral politika, ideolojik açıdan boğucu biçimde büyüyen ekonomik ve sosyal eşitsizliğin yanı sıra, temaşa ve doğayla uzlaşma imgeleriyle işler. Burada asketizm “yıkıcı karakterini” kaybeder ve –boşluğu bu türden mimarlığın temsil ettiği muazzam finansal servetle ters orantılı– boş bir kabuk haline gelir.

³³ Andrea Phillips, “English Pastoral”, *Log* 23 içinde, Sonbahar 2011, s. 81.

Bununla birlikte, bu tür asketizmin minimal tasarımın tatminsizliklerini hemen göze çarpmayan bir biçimde özetleyen çok daha ilginç bir örneği var: Apple'ın kurucusu Steve Jobs'ı Los Gatos, Kaliforniya'daki evinin oturma odasında gösteren fotoğraf. 1983'te, Jobs çoktan başarıya ulaşmış multimilyoner bir girişimciyken, onu bir lamba ve bir pikaptan başka mobilyası olmayan, dikkat çekecek kadar boş bir odanın ortasında elinde bir fincan çayla otururken görüyoruz. Şüphesiz ki fotoğrafın yapmacık görünmemesinden, gündelik yaşam hissiyatını vermesinden gelen bir güzelliği var. Öte yandan bu alelade bir durum da değil. Jobs odanın merkezinde oturmuş, sanki başkahramanı olduğu sahne bir nevi niyet beyanymışçasına izleyiciye bakıyor. Fotoğraftan söz ederken o zamanlar tam da öyle yaşadığını belirtiyor: “Bekârdım; ihtiyacınız olan yalnızca bir fincan çay, bir lamba ve müzik setinizdir; benim sahip olduklarım da bunlardı işte.” Pawson'ın aşırı tasarlanmış cilalı minimalizmiyle ya da Zumthor'un “tevazusunun” sihirli aurasıyla karşılaştırıldığında, Jobs'ın asketizmi daha *gerçek*, daha samimi görünüyor; ayrıca kabul etmek gerekir ki, burada minimal tasarım en iyi performanslarından birini sergiliyor. Jobs'ın projeyi bilmesi pek mümkün olmasa da, Hannes Meyer'in Co-op Zimmer'iyile

arasında çarpıcı bir benzerlik var. Jobs’ın odası, eşyayı asgariye indirmenin daha da uç bir örneği. Tıpkı Meyer’in gramofondan vazgeçmemesi gibi, Jobs’ın uç noktadaki minimalizmi de pikaptan vazgeçmiyor — idareli zevk duygusu, daha gerekli olduğu varsayılan cihazlardan (bir telefon ya da televizyon gibi) daha önemli hale geliyor. Fotoğraf, Jobs’ın kendince bir asketik olduğunu doğruluyor ve onun “güç istencinin” ancak ölçülü bir özdenetim yoluyla kuvvetlendirilebileceğini açık ediyor. Ancak Jobs’ın asketizmi Los Gatos’taki oturma odasının ötesine geçti ve kurumsal kapitalizm tarihinin en başarılı marka yaratma makinelerinden biri haline geldi. Apple ürünlerinin tasarımını karakterize eden sadelik takıntısını tarif etmek için yeterince yerimiz yok. Belki de Jobs’ın kendisine uyguladığı asketik tasarımın Apple’ın başarısında nasıl kilit rol oynadığını görmek daha ilginç olabilir.

Tıpkı bir manastır cemaatinin başrahibi gibi, Jobs birlikte çalıştığı kişilere yalnızca işe odaklanma değil, —tüm Apple çalışanlarının aynı üniformayı giymesini istemesinin yansıttığı gibi— kanaatkârlık bilincine de sahip katı bir disiplin dayatıyordu. Bizzat Jobs, tıpkı bir keşiş gibi asketik beslenirdi ve hep aynı elbiseleri giyerdi — kot pantolon ve siyah balıkçı kazağı. Bunlar bir keşişin

habitusunun Jobs yorumuydu. Ölümcül hastalığa yakalandığında asketizmi daha uç bir seviyeye varmıştı. Hastalık onun kendi kaderini tayin eden ve asli olana yoğunlaşan imajını zedelememiş, aksine bu yönlerini daha da pekiştirmişti. Jobs'ın yaşamına hayli asketik bir biçim veren tüm bu yönler Walker'ın fotoğrafında bir araya getirilmiş ve büyütülmüş; ben de bu biçimin tasarım ve mimarlığa dair son otuz yıldaki en güçlü ifadelerden biri olduğunu iddia ediyorum.

Peki Steve Jobs'ın asketizminde yanlış olan ne? Görünüşte bir yanlış yok. Asketizm sonuçta illa yoksulluğa ya da sadeliğe dair değildir; ama bunlar bu pratiğin olası araçları arasındadır. Yine de Jobs'ın kusursuz asketizminin temelinde yanlış olan bir şey var; bu yanlış tam da asketizmin amacıyla ilgili. Görmüş olduğumuz üzere, asketik pratik *nasıl* yaşadığımıza büyük önem verir. Bir asketik olmak demek, sürekli kendi denetiminde olmak, zihninin ve bedeninin farkında olmak ve bunları, kendi ilkeleri doğrultusunda yaşama gayesiyle, sürekli eğitmek demektir. Jobs'ın asketizmi, bu bağlamda sahte bir asketizmdir — ilk akla gelen nedenden, çok para kazandığından dolayı değil, ortaya çıkmasına ve üretilmesine önayak olduklarının beraberinde getirdiği yaşam biçiminin *kendi yaşamıyla* hiç alakası olmamasından dolayı. İşinin

—eleştirmesi çok kolay— piyasa odaklı doğasını bir kenara bırakırsak, insanın kendi üzerinde uygulayacağı herhangi bir denetime meydan vermeyen teknolojiye Jobs’ın bütün yaşamını adadığını görürüz. Yaşadığımız dijital çağın tatminsizliklerine girmek ve akıllı telefon karşısı *luddite* bir ağız kalabalığı yapmak istemiyorum; ama dijital çağın Steve Jobs gibilerin önyak olduğı temel bir sorunu var: çarpıcı boyuttaki ilgi noksanlığı.

Eğer dünyada —kemer sıkma retoriğinin hiç değinmediğı— *gerçek* bir kıtlık varsa, o da gitgide karmaşıklaşan iletişim ve üretim araçlarının güdümündeki daimi bir dikkat dağınıklığı halinin sebep olduğı ilgi kıtlığıdır. Aslında dikkat dağınıklığı özünde kötü bir şey değildir. Gereksiz konuşma, odaklanamama, dalıp gitme biçimindeki dikkat dağınıklığı, endüstrielleşmeyle birlikte öznelerin kendilerini üretimden koparmalarının, kendileriyle baş başa kalmalarının bir yoluydu. Ama yaşamımızın her ânını çalışmaya vakfettiğimiz zihinsel bir üretimde, dikkat dağınıklığı bir üretim biçimi haline gelir, çünkü insanı aynı anda pek çok şey yapmaya iter. Bir yandan bir şeye beş dakikadan fazla odaklanma kabiliyeti çarpıcı boyutta azalırken, internete bağımlılık ağız zıvanadan çıkmış üretim çarkını körüklüyor.

Odaklanamamak artık Hristiyanlığın ölümcül günahlarından biri olan tembellikten değil, çalışmadığımız zamanlarda bile bize daha çok çalışma baskısı yapan bir tür Stahanovculuktan ileri geliyor. Jobs (başkalarına katı biçimde hükmetmeden önce) kendisine hükmetmek için asketizmini kusursuz hale getirirken, yayılmasına önayak olduğu cihazların kullanıcıları artık kendilerini denetlemekten acizdi.³⁴

Ancak Jobs'ın fotoğrafında çok daha rahatsız edici bir şey var: Fotoğraftaki ruhsal aura, sahte dinî görünüş, Jobs'ın yaşamını olduğu kadar Apple'ın marka imajı ve tasarımını da büyük ölçüde ve sinsice ilam eden bir şey. Pawson'ın butik-dinî minimalizminde ve Zumthor'un mesafeliliğinde olduğu gibi, ticari tutum burada bir dizginleme aurasıyla paketleniyor. Bu aura, pazar doygunluğunu sahte dinî ihtiyaçlarla dengelemeye duyulan bu ideolojik ihtiyaç, tam da Benjamin'in bilgi ve iletişim bolluğunun sebep olduğu deneyim yoksulluğundan kaynaklandığını gördüğü eğilimdir. Benjamin'in yazdığı gibi, "Teknolojideki muazzam gelişmelerle birlikte insanlık, tamamen yeni bir yoksulluğun pençesine düştü. Ve bu yoksulluğun

³⁴ Bizzat Jobs, biyografi yazarı Walter Isaacson'a Zen meditasyonuna duyduğu ilginin kendisine nasıl dikkat dağınıklığının üstesinden gelme ve odaklanma yeteneği (tam da gerçekleşmesine önayak olduğu teknolojinin yok ettiği şey) kazanmayı öğrettiğini anlatıyor. Bkz. Walter Isaacson, *Steve Jobs*, New York: Simon and Schuster, 2011.

öbür yüzünde, insanlar arasında yayılan, daha doğrusu onları büsbütün batağa saplayan boğucu bolluk var – Astrolojinin dirilişle, yoganın bilgeliğiyle, Hıristiyan ilmi ve el falıyla, vejetaryenlik ve gnosisle, skolastizm ve tinsellikle birlikte gelen fikirler.”³⁵

³⁵ Walter Benjamin, “Experience and Poverty”, *Walter Benjamin: Selected Writings* içinde, Cilt 2, Bölüm 2, 1931-1934, s. 732.

Görmüş olduğumuz üzere, asketizm yalnızca “kemer sıkma” diye tercüme edilerek değil, kemer sıkma zamanlarında moda olmakla kalmayıp ideolojik hale gelen bir imaj biçiminde markalaştırılarak da çarpıtılıyor. Ama kemer sıkma politikası tam da öznenin ahlaki ve etik dünyasını suistimal etmeyi hedefleyen öznel bir ekonomi olduğu için, asketizm öznelliğin böyle suistimal edilmekten kurtarılmasına da imkân sunar. Eğer sanat ve tasarım kemer sıkma politikalarının ardında yatan ideolojik fikirlerin gücünü artırmakta önemli bir rol oynuyorsa, pekâlâ radikal alternatifler için ipuçları da verebilir. Hölderlin’in yazdığı gibi, “Tehlikenin olduğu yerde kurtarıcı güç de serpilip gelişir”. Çağdaş sanatta, yaşamlarının

—gündelik ayrıntılarında bile— nasıl da eserlerinin sanatsal ilkelerinin ayrılmaz bir parçası olduğunu idrak etmiş sanatçılar var.

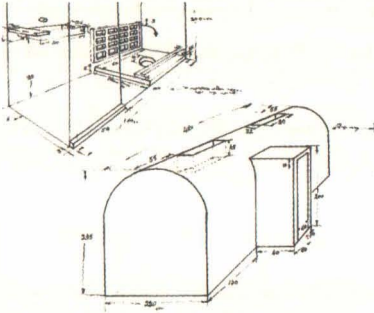
Aralarından özellikle biri, projesi yarım kalmış olmasına rağmen, sanatsal üretimin bu asketik yanını uç bir noktaya taşıdı. İsrailli sanatçı Absalon'un, 1980'lerin sonundan HIV yüzünden öldüğü 1993'e kadar üzerinde çalıştığı, tek başına yaşamaya elverişli altı prototip mekânından bahsediyorum.³⁶ Absalon, Aşdod'da büyümuş ve erken yaşta —yaşamında büyük etkisi olacak— yatılı askeri okula kaydolmuş. Askerlik hizmetini yaptıktan sonra ayrılmaya karar vermiş ve deniz kıyısında, kendi yaptığı çok küçük bir ahşap kulübede yaşamış. İsrail'deki yaşamından duyduğu hoşnutsuzluk onu Paris'e taşınıp bir sanatçı olmaya itmiş. İşleri en başından beri hayli mimarlık odaklıydı. 1:1 ölçeğinde gerçekleştirdiği altı prototip haricindeki eserleri mimari maketleri andıran heykellerden ibaret. Hepsi ahşaptan yapılmış ve beyaza boyanmış bu maketlerin tarzı şüphesiz ki minimalist. Ancak bunların formları, nasıl görüneceklerinden ziyade içlerinde geçecek olası yaşantılara göre tasarlanmıştı. Absalon'un işinin ilginç bir sunumu, bir video serisidir —örneğin, bu prototiplerden birinde kendisinin yaşama çabasını filme aldığı *Solutions*. Bu

³⁶ Bkz. Susanne Pfeffer (der.), *Absalon*, Köln: Walther Koenig, 2012.

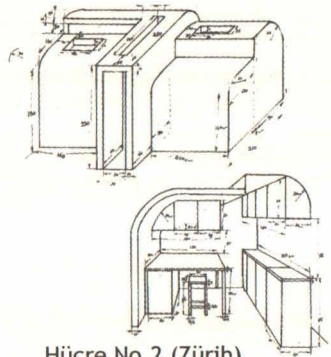
videolarda Absalon'un, ne tür bir mekânın böyle bir yaşama uygun düşeceğini ve nihayetinde reform yapacağını anlamak için, insan yaşamının en küçük ayrıntılarını etüt etmek istediği belli oluyor. Absalon'un işinin bu yönü ile, mimarlığı yalnızca tarz bakımından değil, on dokuzuncu yüzyıl burjuva iç mekânının işaret ettiğinden tamamen farklı bir yaşam biçimi mizansenisi olarak da yeniden oluşturmayı amaçlayan modern akım mimarlığı arasında sıkı bir bağ var. Elbette mimarlığı yaşama –içbükeyin dışbükeye bağlı kalması gibi– bağlı kılmaya yönelik bu girişim, masum değildir. Unutulmamalıdır ki Gropius'un iş arkadaşı ve ilk Bauhaus öğrencilerinden Ernst Neufert, kitabı *Yapı Tasarımı*'yla işlevsel bir mimarlık anlayışını kusursuz hale getirmek ile Albert Speer tarafından endüstriyel Alman mimarlığının standardizasyonu üzerinde çalışmakla görevlendirilmek arasındaki mesafenin çok az olduğunu yaşayıp gördü. Absalon'un prototipleri daha ziyade, form ile yaşam arasında işlevsel olmakla kalmayıp iddialı bir ilişki kurulan Le Corbusier mimarlığını andırıyor. Her ne kadar Le Corbusier, mimarlığını özgürleştirici bir mimarlık olarak tanıtmak için elinden geleni yapmış olsa da çoğu zaman onun konut mimarlığı kasten zahmetlidir. Unité d'Habitation'un daracık ya da La Tourette

Manastırı'ndaki keşif hücrelerinin son derece sıkışık mekânlarını düşünün. Le Corbusier'nin kendisi için tasarladığı mekânların –örneğin, tüm yaşamsal birimlerin birkaç metrekareye sıkıştırıldığı *Cabanon*'un, ya da rue de Sèvres'deki atölyesindeki çok küçük, dolayısıyla da insanların rahatsız hissedip görüşmeleri kısa keseceği özel odanın– mimarisi, ritüellere uyum sağlamaktansa, onları tamamen koşullandırmaksızın düzenler. Le Corbusier'nin manastırlardan, örneğin üç ayını geçirdiği Aynaroz'un manastırlarından, ya da mimarisinin gündelik yaşam ritüellerinin belirgin bir diyagramı olduğunu gördüğümüz Galluzzo'dan yoğun biçimde etkilenmesi tesadüf değil. Bizzat Absalon, Le Corbusier'nin tasarladığı bir binada (Maison Lipchitz) yaşadı ve onun formları sık sık Corb'ün ilk dönem işlerinin pürizmini anımsatır. Ama İsviçreli mimarın aksine Absalon, konut mimarlığını kitleler için tasarlamadı: İsrarla bu hücreleri kendisi için tasarladığını belirtti – başkalarının bunlarda yaşaması gibi bir niyeti yoktu.

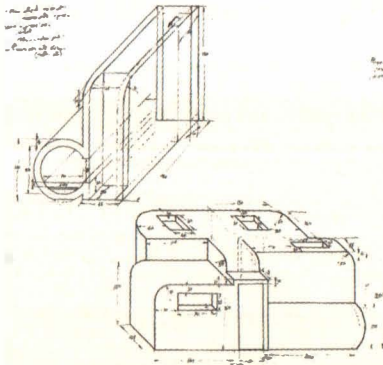
Absalon'un altı küçük evi, farklı şehirlere, iş için seyahat etmesi gereken yerlere göre tasarlanmıştı. Aslında, zamansız ölümünden kısa bir süre önce, yalnızca tasarladığı nesneleri değil, yaşamını da bir *sanat eserine* dönüştürerek ömrünün



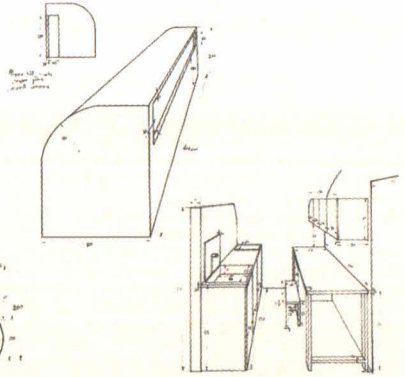
Hücre No.1 (Paris)



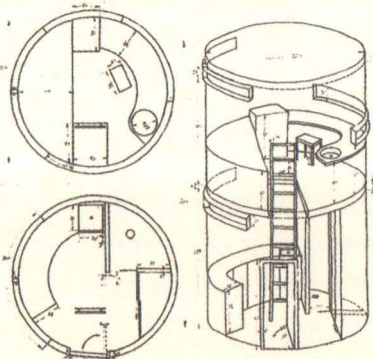
Hücre No.2 (Zürich)



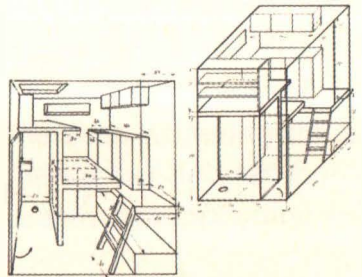
Hücre No.3 (New York)



Hücre No.4 (Tel Aviv)



Hücre No.5 (Frankfurt)



Hücre No.6 (Tokyo)

Absalon, Altı Hücre çizimleri (1992).

geri kalanını bu hücrelerde geçirmeye karar vermişti. Bu projeden geriye, bugün müzelerde ve galerilerde sergilenerek anlamlarına ihanet edilen prototipler kaldı. Burada asketizmin esas yönünü, daima benliğe odaklanılan, başka kimseden yarar sağlanabilecek herhangi bir şeye odaklanılmayan bir pratik oluşunu görüyoruz.

Her ev Absalon tarafından kendi bedenine göre tasarlanmıştı, dolayısıyla da kendisi ve tek tük gelenlerin yaşayabileceği kadardı. Neredeyse hiçbir şeye sahip olmamayı ve bakım işlerini asgariye indirmeyi istiyordu. Yaşam için gerekli tüm donanımların duvarların içine kurulacağı varsayılmıştı. Ama bu evler işlevsel olmak ya da içlerinde rahatça yaşamak için tasarlanmamıştı; Absalon aksine, kendi varoluşu üzerinde bunların çok katı bir disiplin dayatmasını amaçlıyordu. Bu evler onu yalnızca en aza sahip olmaya değil, tek başına yaşamaya ve toplumsal normdan (eş, aile) tamamen farklı bir yaşam biçimi oluşturmaya zorlayacaktı. Absalon'a göre bu evler tüketim kültürünün fetişi haline gelen şeye (arzu) değil, onun karşıtı olana, dizginlemeye odaklanan radikal bir özdenetim edimiydi. Ama o, dizginlemeyi cezalandırıcı bir disiplin değil, kendi tercihi olan yaşam tarzına biçim vermenin bir yolu olarak görüyordu. Bu noktada onun

projesi bize özörgütlenmede belirleyici olan bir şeyi gösteriyor: kuralların ve formun artan önemi. Mimarlar ve tasarımcılar arasında çok yaygın olan özörgütlenmenin kolaycı romantizminin aksine, önceden varolan bir toplumsal düzenin dışına çıkmak çok fazla çaba ve disiplin gerektirir. Bu evlerin ardında yatan fikri sunduğu bir konferansta Absalon şöyle demişti: “Strüktürü olmayan bir yaşam düşünemiyorum. Diğer kurallardan kaçmak için yeni kurallar koymam gerektiğinden eminim. Bu bir tür yaşama tekniği. Yeni kurallar, kısıtlamalar icat etmek, sınırlayıcı olmasına karşın kendi kısıtlamalarını yaratmak. Bence en iyi yol bu; başka bir yol düşünemiyorum.”³⁷ İlginçtir ki Absalon, projelerinin ütöpik bir jest olarak görülmesini istememişti. Daha kapsamlı herhangi bir toplumsal programla ilgilenmediğini defalarca belirtmişti. Tek amacı, bilinçli olarak kendi yaşamını değiştirmekti. Pek çok sanatçının ve tasarımcının aksine, kendi işinin nihai formu olarak kendi yaşamına odaklanmıştı.

Ama bu radikal özdenetim projesiyle Absalon, çağdaş sanat ve tasarımda büyük ölçüde gözden kaçmış bir davranış biçimine de dikkat çekmişti. Bugün pek çok sanatçı, mimar ve tasarımcı, önermeleri yoluyla toplumsal değişime önyak olma dürtüsü duyuyor; ama üretimlerinin ana

³⁷ A.g.y., s. 265.

kaynağını oluşturan kendi varoluşlarını nadiren gözden geçiriyorlar. Mimarlık, sanat ve tasarım sahasında çalışan pek çok kişi istikrarsız koşullarda yaşıyor, ücretsiz çalışıyor ve sosyal güvenceleri yok. Yaşamları gitgide daha çok kaygı, ıstırap, hüsrarla ve zaman zaman depresyonla anılıyor. Küratörlerin, mimarların ve sanatçıların girişimlerinde bayıla bayıla arkasında durdukları toplumsal kaygıları olan gündeme rağmen, biliyoruz ki yaratıcı endüstri hayli rekabetçidir ve buna uyum sağlamayı reddedenlerin gözünün yaşına bakmaz. Ama bu yaratıcı işçiler, bu gerçekliği kabul etmekte zorlanır; ayrıca iş sahaları çok rekabetçi olduğu için, onları sömürüden koruyacak bir sendika ya da sosyal örgüt bünyesinde kendilerini örgütlemek onlar için neredeyse imkânsızdır. İroniktir ki, bu insanların çoğunun zaten asketik bir yaşamı var; ama istemeye istemeye, bu yaşama — üretimin post-fordist yöntemlerinin hummalı çalışma programları yerine, tıpkı ilk keşişler gibi kendi idyoritmine göre yaşamalarına imkân sağlayacak— otonom bir yapı verme becerisinden yoksun olarak yaşıyorlar. Bu durumda “az çoktur” sloganı, olsa olsa gün geçtikçe istikrarsızlaşan durumumuz üzerine müstehzi bir eleştiri olarak tınlr; çünkü biliyoruz ki az yalnızca azdır ve bunun romantikleştirilecek bir yanı yoktur.

Bununla birlikte, iş ve iş olmayan arasındaki sınırı belirlemenin mümkün olmadığı yaratıcılık odaklı işlerde, yaşamın kendisi üretimin (ve sömürünün) ana kaynağı haline geliyor – bu da temel bir direniş biçimi olarak *ars vivendi*’ye odaklanmak için bir fırsat sayılmalı. Asketik pratiklerin mirasını, yaşamımıza odaklanarak statükoyu değiştirmenin araçlarını bize sunması olarak görmeliyiz – ya da daha iyisi, yaşamımızı tüm maddi ve örgütlenmecî yönleriyle bir değişim imkânı olarak görmek.

Neoliberal yönetim biçimlerinin, refahtan ve sosyal korumadan yaptığı kısıntılar ile kişisel tüketimi canlandırmak için aldığı önlemleri eşleştirmesinde şizofrenik bir yan var. Bu paradoks, tasarım dünyasında ayan beyan ortada. Bir yandan, “azla çoğu” yapmanın erdem sayıldığı ve kaynak kıtlığının yaratıcılığı tetiklediğine coşkuyla inanılan, topluma yönelik bir tasarımın yükselişte olduğunu görüyoruz; diğer yandan tasarım, bahanesi tasarım endüstrisini ayakta tutmaya yardımcı olmaktan ibaret pahalı ve kullanışsız aletler icat ederek, değer yargılarından yoksun yeniliklere odaklanmayı inatla sürdürüyor. Yani kapitalistler bize krize karşılık verebilmenin tek yolunun en temel toplumsal refahtan mahrum bırakılırken daha da varlık sahibi olmaya yatırım yapmak olduğunu söylüyor. Bu senaryo karşısında

asketizm belki ironik bir duruş olabilir, çünkü bize durumumuzun doğru bir tasvirini sunmakla kalmaz, piyasanın dayattığı kıtlık rejiminin sınırları dışına çıkıp neyin gerekli olup neyin olmadığını yeniden belirlememizi sağlar. Böylelikle asketizm, *iyi bir yaşamı* ihya etme imkânı ve ayrıca daha azla –ve daha iyi– yaşayabileceğimiz umududur. Yine de bu *az*, bir ideolojiye dönüştürülmemeli: Az çok *değildir*, az yalnızca azdır. Az, ancak ideolojik aurasının ötesine geçebildiğimiz zaman hem piyasanın dayattığı sözde ihtiyaçlardan hem de borçların dayattığı kemer sıkma politikalarından bağımsız, alternatif bir yaşam biçiminin başlangıç noktası olabilir. *Az yeterlidir* demek, daha varlıklı olma beklentilerimiz üzerinden bize gözdağı veren borçlar ekonomisinin ahlaki şantajına karşı gelmektir. Ekonomi toplumsal refaha yalnızca çok cinsinden değer biçebilirken –yani, daha çok gelişim, daha çok büyüme– *az yeterlidir* demek, hem büyüme vaadini hem de kıtlık retoriğinin gözdağını aşmış bir yaşam tarzı belirleme girişimidir. Ancak bu yaşam tarzı, ütöpik tasavvurların hüsnükuruntularıyla değil, *bize* odaklanarak, en temel gündelik rutinlerimizden başlayarak yaşamımızı yeniden tanımlamayı deneyerek, geliştirilmelidir. Böyle bir asketik odak noktası, eğer başkalarıyla bir arada

yaşamayı denemeyi gerçekten istiyorsak belki de vazgeçilemezdir.

Sosyal odaklı yaşam tarzlarına gitgide artan bir ilgi var, örneğin ortak-konuta [co-housing] ya da konut mekânını bir ailenin bir apartman dairesini paylaştığından farklı biçimde paylaşmaya. Ancak bu yaşam tarzının çaba gerektirdiği nadiren tartışılıyor. Birlikte yaşamak, kişisel özgürlükten feragat etmeyi gerektiriyor; gerçi bu belki de kötü bir şey değildir. Mesele, böyle bir yaşam tarzının yalnızca ekonomik ihtiyaçlardan mı kaynaklandığı, yoksa —Marx’ın “sosyal bireyler” (ancak diğer bireylerin arasında birey olabilen bireyler) oksimoronuyla güzel biçimde tanımladığı— gerçek öznelliği ihya edebileceğimiz paylaşma ve birlikte var olmaya mı dayandığıdır. Burada “az”, bundan böyle sahip olmak yerine paylaşmaya dayalı bir karşılıklılık biçiminin yeniden düzenlenmesi anlamına geliyor; ne kadar az şeye sahip olursak, o kadar çok paylaşabiliriz. Çoktur yerine *yeterlidir* demek, iyi bir yaşam —yani mülkiyet *ethosundan*, üretim ve sahip olma kaygısından bağımsız, azın ucu ucuna yeterli olacağı bir yaşam— sürmek için neye gerçekten gerek duyduğumuzu yeniden belirlemektir.

TEŞEKKÜRLER

Justin McGuirk’e çok yararlı eleştirileri ve tavsiyeleri için yürekten minnettarım. Maria S. Giudici’ye de burada ele alınan konuları benimle tartıştığı için çok teşekkür ederim. Bu deneme, Giuseppe Dossetti’nin (1913-1996) anısına adanmıştır.

“Bugün pek çok sanatçı, mimar ve tasarımcı, önermeleri yoluyla toplumsal değişime önyak olma dürtüsü duyuyor; ama üretimlerinin ana kaynağını oluşturan kendi varoluşlarını nadiren gözden geçiriyorlar. Mimarlık, sanat ve tasarım sahasında çalışan pek çok kişi istikrarsız koşullarda yaşıyor, ücretsiz çalışıyor ve sosyal güvenceleri yok. Yaşamları gitgide daha çok kaygı, ıstırap, hüsrarla ve zaman zaman depresyonla anılıyor. Küratörlerin, mimarların ve sanatçıların girişimlerinde bayıla bayıla arkasında durdukları toplumsal kaygıları olan gündeme rağmen, biliyoruz ki yaratıcı endüstri hayli rekabetçidir ve buna uyum sağlamayı reddedenlerin gözünün yaşına bakmaz. [...] İroniktir ki, bu insanların çoğunun zaten asketik bir yaşamı var; ama istemeye istemeye, bu yaşama [...] otonom bir yapı verme becerisinden yoksun olarak yaşıyorlar. Bu durumda “az çoktur” sloganı, olsa olsa gün geçtikçe istikrarsızlaşan durumumuz üzerine müstehzi bir eleştiri olarak tınlar; çünkü biliyoruz ki az yalnızca azdır ve bunun romantikleştirilecek bir yanı yoktur.”

