

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

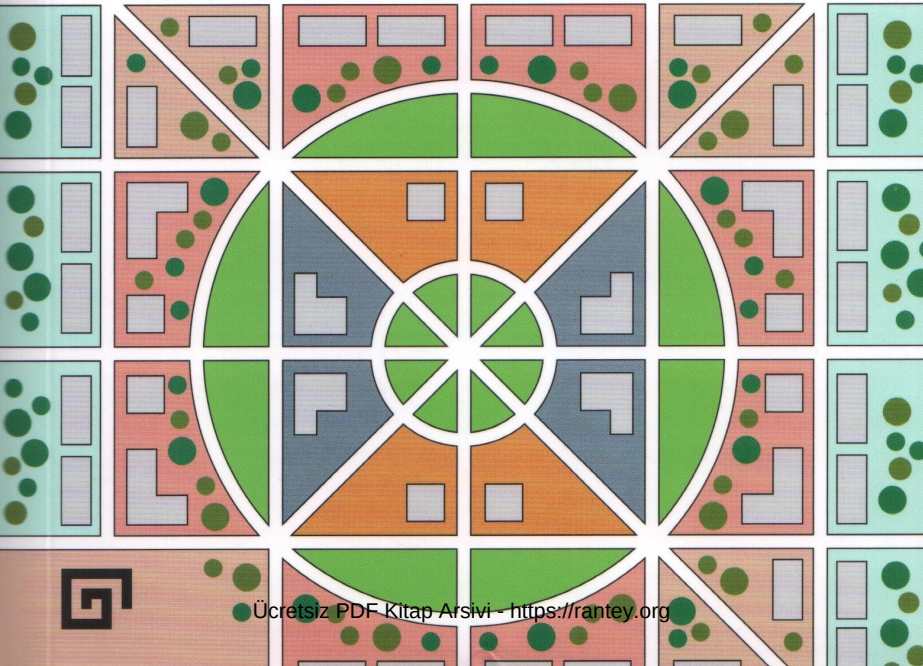
Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

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

WADE GRAHAM

RÜYA ŞEHİRLER

DÜNYAYI ŞEKİLLENDİREN YEDİ TASARIM FİKRİ



Rüya Şehirler: Dünyayı Şekillendiren Yedi Tasarım Fikri
Wade Graham

İngilizceden çeviren: Ümit Hüsrev Yolsal
Yayına hazırlayanlar: İtir İlgaç, Hülya Hatipoğlu
Düzeltili: Hülya Hatipoğlu
Kitap tasarımı: Gökçen Ergüven
Kapak tasarımı: Burak Şuşut

Dream Cities: Seven Urban Ideas That Shape the World

© 2016, Wade Graham

No part of this book may be reproduced in any form without written permission from the publisher. Published by arrangement with Kuhn Projects via AnatoliaLit Agency.

© Türkçe yayın hakları: Koç Üniversitesi Yayınları, 2016

1. Baskı: İstanbul, Eylül 2019

Baskı: A4 Ofset

Otosanayi Sitesi, Donanma Sk. No: 16 Seyrantepe/İstanbul

Sertifika No: 44739

+90 212 281 64 48

Koç Üniversitesi Yayınları

Rumelifeneri Yolu 34450 Sarıyer/İstanbul

kup@ku.edu.tr • www.kocuniversitypress.com • www.kocuniversitesi yayinlari.com

Sertifika no: 18318

+90 212 338 1000

Koç University Suna Kiraç Library Cataloging-in-Publication Data

Graham, Wade

Rüya şehirler: dünyayı şekillendiren yedi tasarım fikri = Dream cities: seven urban ideas that shape the world / Wade Graham ; İngilizceden çeviren Ümit Hüsrev Yolsal ; yayına hazırlayan İtir İlgaç, Hülya Hatipoğlu. --İstanbul : Koç Üniversitesi, 2019.

296 pages ; 13,5x20 cm.-- Koç Üniversitesi Yayınları ; 194. Mimarlık, Kent Araştırmaları.

Includes index.

ISBN 978-605-2116-89-0

1. City planning--History. 2. Cities and towns--History. I. Yolsal, Ümit Hüsrev. II. İlgaç, İtir. III. Hatipoğlu, Hülya. IV. Title.

HT166.G7320 2019

Rüya Şehirler

Dünyayı Şekillendiren Yedi Tasarım Fikri

WADE GRAHAM

İngilizceden çeviren: Ümit Hüsrev Yolsal



İçindekiler

Giriş	7
BİRİNCİ BÖLÜM	13
Kaleler	
İKİNCİ BÖLÜM	47
Anıtlar	
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	79
Beton Blokları	
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM	113
Kır Evleri	
BEŞİNCİ BÖLÜM	145
Mercanlar	
ALTINCI BÖLÜM	179
Alışveriş Merkezleri	
YEDİNCİ BÖLÜM	221
Habitatlar	
Teşekkür	257
Notlar	259
Dizin	277

Gelişmek ve şehir dediğimiz şeyin gelebileceği durumu değerlendirebilmek için, şehirlerimize dair birçok öngörüü ve başlangıcından itibaren bu yüzyıla damgasını vuran muazzam kentleşme hareketini incelememiz gerekir. Tasarılar neydi? Bunlar denendi mi, denendilerse sonuçlarından ne öğrendik? Bunların yaratıcılarına yol gösteren değerler nelerdi ve yirminci yüzyıl şehirciliğinin destanı gözler önüne serildiği durumda, toplumda meydana gelen değişimler hangi kapsamdaydı?

—Moshe Safdie, 1997

Rüya Şehirler, şehirlerimizi –nasıl yaşamamız, çalışmamız, oynamamız, yapmamız, satın almamız ve inanmamız gerektiğine ilişkin, çoğunlukla çatışan düşüncelerin ifadeleri olarak– yeni bir açıdan inceliyor. Hayalini kurdukları şehirler bugün yaşadığımız dünyanın planları haline gelmiş gerçek mimarların ve düşünürlerin hikâyelerini anlatıyor. 19. yüzyıldan günümüze dek, –kimi zaman ütöpik kimi zaman tuhaf ama daima tartışmalı– ileri görüşlü fikirler giderek benimsendi ve Dubai’den Şanghay’a, Londra’dan Los Angeles’a, dünyadaki bütün şehirlerde büyük ölçekte inşa edilerek somut gerçekliğimiz oldu.

Bu son derece önemli hayalperestlerin ve onları destekleyenlerin, onların planlarını aktaran, onlar için savaşılan yardımcıların ve muhaliflerinin yaşamları aracılığıyla, yalnızca –evler, kuleler, kent merkezleri, apartman blokları, alışveriş merkezleri, bulvarlar, bunların arasındaki alanlar gibi– etrafımızı kuşatan şehir formlarının gelişimlerini değil, aynı zamanda onlara ilham veren ve binalarda, mahallelerde, şehirlerin tümünde cisimleşmiş düşüncelerin de izini sürebiliriz. *Rüya Şehirler*, halihazırda içinde yaşadığımız dünyayı yeni bir biçimde nasıl görebileceğimizi, şehir formlarımızın –mimari anlayışımızın– nereden

geldiğini, bizi nasıl şekillendirdiğini, sırası geldiğinde bizim onları nasıl şekillendirdiğimizi ve tüm bu süreçteki yerimizi göstermeyi amaçlıyor.

Geleneksel, mimari hakkında konuşma hikâyeleri, binaların asıl bağlamından bağımsız olarak, onların üslubundan, ne kadar eşsiz olduğundan bahseder, sanki bu yapılar birer sanat objesiymiş, birer tabloymuş gibi. Oysa şehirler tamamıyla bağlamdır, sadece binalar değil, form ve mekânların bir araya gelmeleri, bunların arasındaki ve yapılaşmış çevre ile bizim aramızdaki ilişkiler tarafından oluşturulur. Şehirleri gerçek kılan bu mimarilerdir: Her biri, nasıl yaşamamız gerektiğine ilişkin uzun soluklu mücadelelere, tartışmalara konu edilmiş bir tasarım, bir niyet, bir iddia, bir tepki ya da karşı tepkidir. *Rüya Şehirler*, bu formların nereden kaynaklandığının, nasıl etkili olduğunun hikâyesi ve bunları tanımlamaya, deşifre etmeye yönelik bir saha rehberidir.

Bazen bir şehrin tamamını bir anda kurarız, tıpkı doğrudan çizim masasından ayağa kaldırılan yeni kentler, banliyöler ya da başkentler gibi. Çoğu zaman, şehirler farklı anlayışlar tarafından, çeşitli parçalar üst üste konarak veya birbirini iterek, yerinden ederek, yok ederek, tahrip ederek, yerine geçerek ve yeniden yenisiyle değiştirerek zaman içinde inşa edilir. Birçok şehrin dağınık ve karmaşık hissettirmesinin nedeni budur – bunlar kısmen, izler, yığılmalar ve çarpışmalar şeklinde zamanla değişeni kaydeden katmanlar olarak ya da birçoğu halen yaşamakta olan, ekleme yapılan, terk edilen, başka bir amaç için kullanmak üzere değiştirilen eski mimarilerin mezarlıkları gibi okunabilir. Şehirler, her biri kendi gündemi, iktisadi ve siyasi sonuçları olan farklı mimarilerin yarıştığı çarpışma alanları olarak da okunabilir. Kazananlar ve kaybedenler vardır. Bir tür şehir formunun programı, çoğunlukla diğer form türlerinde cisimleşen diğer değerlerle bağdaşmaz. Bazıları diğerlerinden daha fazla kaynak kullanır ya da kaynağını başkasından alır. Bazıları bizi böler ve diğer insanlardan, toplumların ortak yaşamlarından ya da gezegene karşı sorumluluktan soyutlar. Genelde, hayal edilen bir mimari gerçeklik haline geldiğinde, istenmeyen sonuçlar da söz konusu olur.

Şehir merkezindeki iş bölgelerinin cam kuleleri, geleneksel mahallelerin konutlarının, ticari binalarının, halka açık alanlarının karşısında yükseliyor; güvenli, dışa kapalı zengin yerleşmelerinin yeşilliklerle kaplı sokakları, şehrin geri kalanından viyadüklü otoyollarla koparılmış,

dünyanın birçok yerinde kitlelere mesken sağlamak üzere inşa edilmiş beton blokları yok sayıyor; gerek geleneksel eski şehir merkezlerinde gerek yeni karma kullanımlı yapılanmalarda, sahte-kırsal, otomobil-egemen banliyö yayılması yaya ölçekli mahallelerin yoğunluğu ve kapasayıcı olmasıyla yarışıyor; devasa, aşırı-tasarlanmış “deneyim” alışveriş merkezleri ve tepeden tırnağa perakendecilik ekseninde kurulmuş mini-şehirler, anacaddedeki ufak çaplı dükkânların yerini alıyor, kamusal ve özel mekânın yaşamımızdaki sınırlarını yeniden tanımlıyor.

Mimari yapılar, tasarımcılarının ve onları inşa edenlerin arzularının ifadeleridir; bu formlar, insanları, dolayısıyla dünyayı biçimlendirmeyi hedefler. Kiliselerin insanları dindar, hapishanelerin itaatkâr, okulların dikkatli, anıtların yurtsever kılma niyetinde olması gibi, biz de şehirlerimizi bir amaç doğrultusunda inşa ederiz; her tip inşa edilmiş form, belirli bir son ürünü üretmek, özel bir çevre sağlamak, belirli bir davranışı teşvik etmek ya da engellemek için tasarlanır. *Rüya Şehirler*, modern dünyanın en etkili hayalperestleri tarafından tasavvur edilen yeni mimari yapıları ele alıyor. Yüksek gökdelenler ve hızlı otobanlar kendimizi modern ve verimli hissetmemizi ve öyle hareket etmemizi amaçlıyor; anıtsal müze bölgeleri, parklar, caddeler ve plazalar, bizleri tertipli ve medeni hissettirmek istiyor; alışveriş merkezleri sürekli satın almayı arzulamamızı ve bunun bizi mutlu ettiğine inanmamızı amaçlıyor; yayılan banliyöler bizi bağımsız olduğumuza, şehirden ve onun kalabalığından kurtulduğumuza inandırmak niyetinde ve tarihsel temalı olduklarında, bizi başka zaman dilimlerine taşıyarak mevcut gerçekliği unutturmayı hedefliyorlar; “çevre dostu” yapılar, doğayla aydınlanmış bir denge içinde olduğumuz hissini verme niyetinde.

Görünüşe göre, şehir formlarının insanların yaşadığı iklimdeki ve coğrafyadaki muazzam farklılıkları yansıtması gerektiği düşüncesi mantığa uygundur. Eskimo iglosu, Pueblo tipi yamaç evleri ve Akdeniz’in taştan beyaz köyleri çevreleriyle mükemmel bir uyum içindedir. Topografya, jeoloji, rüzgârlar, sıcaklıklar ve hava durumu, bunların hepsi geleneksel şehirlerin inşa edilmelerinde rol oynamıştır. Ama günümüzde, yerel çeşitliliği fark etmek zordur. Modern dönemde (Batı Avrupa’da ve Amerika’da yaklaşık 1850’den itibaren ve günümüzde her yerde) Singapur’dan Ulan Batır’a, Boston’a, Moskova’ya ve Buenos

Aires'e, şehirler farklı değil, aksine benzer görünür. Şehirlerin modern dönemden önce yapılan kısımları –çok eski kiliseler, meydanlar ve az katlı tarihi binaların yer aldığı semtler– hariç tutulduğunda, dikkate değer, küresel bir kent tekdüzeliği söz konusu: Burada gökdelen blokları, orada otobanlar, alışveriş merkezleri, sözde tarihi banliyöler var, şurada belli bir formda düzenlenmiş kent merkezi var, onun ilerisinde kilometrelerce, arabaya bağımlı bir yayılma var. Bu unsurlar modern şehirlerin çoğunu oluştursa da gezi rehberlerinde ya da mimarlık tarihlerinde bunlardan nadiren bahsedilir hatta bunların varlığı nadiren kabul edilir.

Bu kitaptaki vizyoner düşüncülerin her biri, kendi mimari anlayışının, geline nokta açısından bir ilerleme kaydetmesini amaçlamıştı. Çoğu kendi mimarisini ve kent tasarımını, bize rahatsızlık veren, tekrar tekrar duyacağımız modern şehir hastalıklarını tedavi etmek üzere tasarlanmış bir tür hekimlik olarak betimler. Çoğunlukla modernlikten yakınıyor: Sanayileşme ve sanayileşme sonrası şehirlerinin büyüklüğü, kaosu, kalabalığı. Bazıları, daha basit ve sade olan geçmişe, kırsalın o hayal edilen huzuruna ya da doğanın saflığına dönme çağrısında bulunur. Başkaları demiryolu, otomobiller ya da bilgisayarlar gibi yeni teknolojilerin, bizi distopyacı şehirlerden kurtaracağı ve yeni, neredeyse ütöfik bir yaşam tarzı ortaya çıkaracağı bir geleceğe güvenir. Binalarla ve onların arasındaki alanlarla ilgilenenler, insanların eksiklerini giderme sorununa –binalar, konutlar, ulaşım ya da teknolojiler gibi– bazı şeyleri iyileştirme yoluyla yaklaşıyor. Bu kitapta yer alan vizyonerler, açık ya da dolaylı bir biçimde, teolog Reinhold Niebuhr'un, "kurtuluşun ancak tuğlalar sayesinde gerçekleşeceği doktrini"¹ olarak adlandırdığı şeyi benimsemeye eğilimli bir profil çiziyor. En büyük çabayı yapılaşmış çevreyi yeniden biçimlendirmeye harcamak, kültürümüzde dikkat çekecek ölçüde yerleşmiş bir anlayış, biz modern şehir sakinleri, sanki bir kargo kültürümüz gibi, maneviyatımızı ve ruhumuzu şeylerin dönüştüreceğine inanıyoruz.

Bunların sonuçları nitelik veya tür bakımından değişken olmuştur. Bu kitapta betimlenen hayata geçirilmiş rüya şehirlerin bazılarının –geriye dönüp baktığımızda, meziyetlerini idrak ettiğimiz eski kent dokusunun yıkılması ve milyonlarca insanın, alışık olduğu konutlardan alışık olmadığı, çoğunlukla işlevsiz peyzailere taşınması gibi– pek iyi

sayılamayacak sonuçları oldu. Aşırı yoğun şehri iyileştirme dürtüsü, bütün dünyada, araba egemen, kaynakları kurutan yayılmaya olanak sağlamak ve hızlandırmak anlamına geliyor. Yine de zorluklarının farkında olarak şehre yeniden bağlanma ve onu evrilen bir modernlik açısından yeniden hayal etme yönündeki diğer çabalar, bu çabaların ileri cephesinde yer alan öngörülü kişiler için kahramanca, yaşam boyu süren mücadeleler olmuştur.

Bazı tasarımlar her ne kadar ütöpik de olsa, *Rüya Şehirler* bir ütöp-yalar tarihi değil. Şehirlerimizin başarısızlıklarına ilişkin bir tartışma da değil; mükemmel bir dünya için model de önermiyor. Tarihçi ve eleştirmen Levis Mumford'ın sözleriyle: "Sonuçta, başka bir ütopya sunma girişiminde bulunmayacağıma söz veriyorum; başkalarının inşa ettiği ütopyaların temellerini incelemek yeterli olacaktır."² Bunun yerine, *Rüya Şehirler*, yapılaşmış çevremizin büyük bir kısmının ardındaki hikâyeleri anlatmayı, modern şehrin artık olağan hale gelen formlarının ardındaki—çoğu denenmemiş—hayalleri ve niyetleri nakletmeyi amaçlıyor. *Rüya Şehirler* okura, dört bir yanımdaki mimariyi tanımlamak (bir bakıma, birinin doğadaki türleri ya da cinsleri tanımlamak için kullanacağı gibi, onları okumak, deşifre etmek ve sonuçlarını anlamak üzere bir saha rehberi) ve (doğal dünyayla mukayeseyi sürdürmek adına) onları tüylerinden, bağırıışlarından, doğal ortamlarından ve davranışlarından tanımak üzere kendimizi eğitmemiz ve —çoğumuzun, çoğu zaman—gündelik yaşamlarımıza dalmışken, yaşamlarımızı nasıl etkin bir biçimde biçimlendirdiklerini fark etmemiz için gerekli araçları sağlama gayretinde.

Kaleler

Bertram Goodhue ve Romantik Şehir

Tarih, bütünüyle, özlemin tarihidir.

—T.J. Jackson Lears, *Rebirth of a Nation*

[Bir Ulusun Yeniden Doğuşu: Modern Amerika'nın İnşası]

Sağlam kayanın üstünde duruyor çirkin evler güvenle:

Gel ve gör ışıltılı sarayımı kumun üzerinde!

—Edna St. Vincent Millay, “Second Fig”

[İkinci İncir]

On altıncı yüzyıl Endülüs’ünde büyüdüm. Ya da bana öyle geldi. Doğduğum küçük şehrin büyük bir bölümü, dövme demir parmaklıklarla korunan derin pencereci, duvarları sıva kaplı, kırmızı çatılı binalardan oluşuyor. Barok bir saat kulesiyle taçlandırılmış hükümet binası parlak renkli Tunus çinileriyle bezeli; hapishanesi bile bir Fas sarayını andırıyor. Kışın havayı portakal çiçeklerinin kokusu doldurur ve benzer bir şekilde, begonvillerle güller evleri ve işyerlerini sarar. Kentin kırmızı çatılarından oluşan bir denize, eski İspanyol kilisesinin ikiz kuleleri hâkimdir. Izgara biçimli sokak şebekesi, Yerli Yasaları* [*Law of the Indies*] tarafından belirlenen 45 derece eğimle düzenlenmiş, sokak adları kentin ilk İspanyol yerleşimcilerinin soyadlarından geliyor. Restore edilmiş bir avuç özgün kerpiç yapı, tarihin sürekliliğinin bir yadigarı olarak duruyor. Ama şehrin yüzde 99’u taklit. Burası, büyük bir kısmı

* İspanya tahtının, Avrupa dışındaki sömürgelerini yönetmek için 16., 17. ve 18. yüzyıllarda yürürlüğe koyduğu yasaların tamamı –çn.

20. yüzyılda kurulan ve başkalarının ortadan yok olmuş geçmişinin tam ölçekli sahnesinin içinde yaşamakta kararlı, sanayi servetleriyle coşmuş Amerikalılar tarafından 21. yüzyılda hâlâ inşa edilmeye devam eden California’da, Los Angeles’ın 145 km kuzeyindeki Santa Barbara.

Çocukken, bu sahte Akdeniz idilini kaykayımın üzerinde boydan boya katederdim. Her şey mükemmel bir biçimde doğal gözükürdü. Büyüdükçe, bu ambiyansın ve ayrıntılara gösterilen özenin Santa Barbara’da bizi farklı kılan şey olduğuna dair pek de söze dökülmeyen hikâyeyi özümstedim ve ima edilen, burada olmanın, kirli havanın ve trafiğin boğduğu, güneyin Babil’i Los Angeles’ta yaşamaya mahkûm olmaktan daha iyi olduğuydu. Hikâye güven vericiydi: Kentin çağdışı üslubu, çürümüş ve çözünmekte olan Büyük Şehir’den zaman ve mekân açısından ayrışması nedeniyle, hem belirli ölçüde erdem hem de koruma sağlıyordu.

Mekânsal ayrışmayı anlamak yeterince kolaydı: Trafikçi ve kirli havayı, burada yaşayacak kadar şanslı olmayanlara bırakmak açıkça güzel bir şeydi. Diğer kısmı, yani kentin mimarisinin vaat ettiği muğlak erdem duygusunu kabul ettirmek daha zordu. Gitgide, oynanmakta olanın, daha iyi bir dünyaya zaman yolculuğu yapma duygusunu meydana getirmek üzere psikolojik bir oyun olduğunu anlamaya başladım. Bunun işe yaraması için, bu yerin şehirden kilometrelerce uzakta olmasından daha fazlası gerekiyordu. Sanki geçmişteki bir zamanda bulunuyormuş gibi, fiziksel mesafeden daha önemli ve giderilmesi çok daha zor bir ayrım gibi, bu yer şehirden farklı olmalıydı. En basit düzeyde, bu sahte eski cila ona yatırım yapanlara yalnızca emlak fiyatı açısından değil, hem toplumsal hem de muhtemelen öz değer duygusu açısından, kârlı bir yatırım vaat eder. Emlak piyasasında, eskiliğin patinası bile, kişiye ya da aileye eski servetin aurasını bahşedebilir – her çağda, yeni zenginlerin paralarını aklamak, sonradan görmeliklerinin kötü kokusunu silmek için kale satın almalarının nedeni budur. Santa Barbara’da para çoğunlukla her zaman “yeni” oldu, çünkü kavga gürültüden uzak kalmak için bu cennete gelen her yeni jenerasyon, uzaktaki kapitalist savaş meydanlarından kaldırdığı ganimeti buraya aktardı.

Zaman ve mekân açısından ayrışmış olma yanılsaması, aynı zamanda başka bir özlemi de giderdi: Hiçbir şekilde modern bir şehirde

yaşamamak, –iş, yorgunluk, mücadele, acele, özellikle istenmeyenler olmak üzere, başka insanlar gibi– şehrin temsil ettiği şeylerle hiçbir ilgisi olmamak. Santa Barbara, bunların hiçbirini barındırmıyormuş gibi görünerek başarılı olan modern bir şehirdir. Santa Barbara’nın yeni “eski” mimarisi, onu böylesine arzu edilir kılan farklılık aldatmacasını destekleyen bir yanılsamadır. Ütopyaya sınırlı ulaşım için bir altyapı oluşturur.

Bir delikanlı olarak Güney’e yaptığım birkaç geziden sonra, sözde Los Angeles cehenneminin de aynı ıvır zıvırla dolu olduğunu görmeye başladım: Birçok mahallede İspanyol üslubu evler ve ticari binalar vardı ve diğerleri, pek çok farklı tarihi ve aynı ölçüde gösterişli modern üslubu kaba bir biçimde birleştirmişti. Aradaki fark, giderek genişleyen Los Angeles’ta, sinema sektöründe dendiği gibi, senaryoda boşluklar olmasıydı, yani illüzyon nadiren mükemmeldi. Yine de, amaçlanan temel iş her iki yerde de aynıydı: O çok değerli farklı olma hissini yaşatabilmek, eski mimari üslubu yeniden yaratmak. Hepsi, emlak piyasasının romantik tuzaklarıyla dolu bir çeşit gösteri alayıydı; cezp etmeyi amaçlayan kostümler, allayıp pullamalar, süsler, kuş tüyleri ve başkalarınınki kadar kendi gözlerimizi de kamaştırmak için parlak mücevherler.

Ne olduğunu bir kez fark ettiğinizde, onu her yerde görmeye başlardınız: Dış taraftaki özel banliyöler ya da merkezdeki etrafı kapalı yerleşim bölgeleri halinde şehrin bir parçası olarak veya bazen de, bütün şehrin temel dokusu olarak. Tarihsel yeniden yaratmayı Kuzey Amerika’nın, Avrupa’nın her yerindeki, aslında dünyanın her yerindeki çağdaş şehirlerde görebilirsiniz. Bu uygulama, endüstriyel, kentsel modernliğin ilk kez belirdiği 19. yüzyılda başlayıp, küresel “Batı” yoluyla 20. yüzyıla yayıldı ve 21. yüzyılda da, tıpkı endüstriyel modernliğin yaptığı gibi yayılmayı sürdürüyor. İlginç bir olgu: İlerledikçe, zamanda geriye gidiyoruz.

Bütün bu durum şunu sormayı gerektiriyor: Neden? Nereden çıktı bu? Hangi kültürel ihtiyaç buna neden oldu ve neden olmaya devam ediyor? Biz ona bu kadar yatırım yapmaya istekli ve arzuluysak, o bizim için ne yapıyor? Bu sihir nasıl işe yarıyor? Oysa yanıt her zaman apaçık ortadaydı: Oymalı, mese kapıları ve içinde limon ağaçları olan,

mersinlerle çevrilmiş bahçeleriyle yekpare beyaz binaların yer aldığı sokaklarda ya da belki tepedeki, eski kalelerinkine benzer tıknaz bir kuleyle taçlandırılmış, şanslı üyelerin hafta içi 18 delikli golf oynadıkları, pırıl pırıl Pasifik manzaralı golf kulübünde.

Bu mimariye sahip yerlerin büyük kısmının özgün tasarımcısı, Amerika’da bugüne dek çalışmış en büyük mimarlardan biriydi ve büyük ihtimalle, adını şimdiye kadar hiç duymadınız. Binalarından birini ya da birkaçını görmüş olabilirsiniz. 125 metre yüksekliğindeki kulesinden tohum atan “The Sower” [ekici] heykeliyle Nebraska Eyalet Binası, Akdeniz etkisiyle melezlenmiş müthiş detaylandırılmış art deco Los Angeles Merkez Kütüphanesi ya da New York’ta, Boston’da ve Chicago’da bulunan nefes kesici gotik kiliselerden biri olabilir, ama muhtemelen, bunları onları yaratan Bertram Goodhue’yla ilişkilendirmiyor ya da hatta onu tanımıyorsunuz. Niçin? Kısmen, Goodhue’dan sonra gelen ve bugün okuduğumuz mimarlık kitaplarını yazan modernist eleştirmenlerin düşüncesine göre, “modern” binalar yapmamış olduğu için. Eleştirmenler onu –Viyanalı öncü modernist mimar Adolf Loos’un, bilindiği üzere, “suç” olarak adlandırdığı– tarihin ilginç saçak silmeleri, kolonlar, sivri kemerler ve süslemeler ile dolu çöplüğüne gönderdi. Yine de modernistler bir noktayı kaçırıyor. Paradoksal bir biçimde, Goodhue, geçmişin mimari formlarından yararlanırken, aslında modernliğin biçimlerini ve mekânlarını kesinlikle reddederek, küresel çağdaş şehrin devasa alanları için planlar çizdi. Goodhue ile ondan önceki ve sonraki birçokları, modernliğin biçim ve mekânlarının yerine, geleneksel simgelerin ve biçimlerin modern karşıtı, kent karşıtı dünyasını kullandı. Modern dünyayı kişisel olarak reddetme anlarında, bizi onu kabul etmeye ikna eden bu sihirbazlık numarasını icra ettiler.

Her şey bir parça inandırmacayla başladı.

Bertram Grosvenor Goodhue, 28 Nisan 1869’da Connecticut, Pomfret’te, bir zamanların ünlü New Englandlı Yanki [Kuzey Amerikalı] ailesinin solmakta olan şanınin içine doğdu. Goodhue, *Mayflower*¹ gemisiyle gelmiş beş ve Amerikan Bağımsız Savaşı’nda savaşan altı atasını biliyordu. Evin çatı katında, ücretsiz PDF Kitap Arşivi: <https://arxiv.org> özellikle müzik

ve sanat eğitimi veren annesi Helen'in yönlendirdiği genç Bertram, en başından beri sanatçı ruhluydu. Helen ona Assisili Francesco'nun ve Augustinus'un hikâyelerini anlattı, Arthur efsanelerini ve *Song of Roland*'ı (*Roland Destanı*) okudu. Bertram dokuz yaşındayken mimar olmaya karar verdi. On bir yaşında New Haven'da yatılı okula başladı; diğer öğrenciler, zamanının çoğunu, "hayalindeki şehirleri ve arkadaşlarının karikatürlerini çizerek"² geçirdiğini söylerdi.

Ailenin servetinin azalması nedeniyle, birçok atasının eğitim gördüğü Yale'e ya da zengin genç Amerikalılar için mimari kariyere giden ana yol olan Paris'teki École des Beaux-Arts'a gitmesi için para yoktu. Dolayısıyla, 1884 yılında, on beş yaşındayken Renwick, Aspinwall and Russel firmasında çıraklık eğitimi almak üzere New York'a taşındı, beş dolar aylıkla büro elemanı olarak işe başladı.³ Hızlı öğrendi ve kısa sürede teknik ressam oldu. Şehir merkezindeki Sketch Club'a üye oldu, orada çok popülerdi, onu hep çocuksu tavrı, sarı saçları, mavi gözleri ve kırmızı yanaklarıyla ve cılgın gençlik enerjisiyle hatırlayacaklardı.

Beş yıl sonra Goodhue kendi başına yola çıkmaya hazırdı. 1891 yılında, Dallas'taki Saint Matthew Katedrali'nin tasarım yarışmasına girdi ve gözde olan gotik üslupla, yarışmayı kazandı – ama katedral hiçbir zaman inşa edilmedi. Aynı zamanda, New York'ta yapılacak Saint John the Divine Katedrali yarışmasına da katıldı, daha az başarılı oldu, ama burada Bostonlu firma Cram ve Wentworth nezdinde başka bir yarışmacıyı fark etti. O yıl Goodhue, bir mühendis olan Charles Wentworth'la yakın zamanda ortaklık kuran, kendisinden beş yıl daha kıdemli bir mimar olan Ralph Adams Cram'le görüşmek üzere Boston'a gitti. Cram, bir yıl sonra, Goodhue'ya bürosunu paylaşmayı teklif etti ve Goodhue üçüncü ortak olarak alındı. Roma'da, Katolik bir ayin sırasında yaşadığı din değiştirme benzeri deneyimden sonra tamamen gotik kiliselere odaklanan Cram, onların Amerika'daki başlıca mimarı olmaya hazırdı.

New England'ın katı üniteryen anlayışını bir kenara bırakan Cram, İngiltere'de yarım yüzyıl önce A.W. Pugin tarafından başlatılan ve Birleşik Devletler'de kök salmaya başlayan, mimaride ritüel, simgecilik ve gotik diriliş saplantılı Oxford estetiğinin, yani İngiliz-Katolik hareketinin bir hayranı haline geldi.⁴ 1891 yılında başlayan, burç du-

varlı, belli belirsiz bir biçimde Norman gotiği tasarımlı Massachusetts, Ashmont'taki Tüm Azizler Kilisesi, Goodhue ile Cram'ın işbirliği yaptığı ilk işler arasındaydı. Goodhue ile Cram, kendi dönemlerinde Amerika'daki en büyük kilise müteahhitleri haline geldiler: 1914 yılında ortaklıkları dağılana değin, Birleşik Devletler genelinde New York, West Point'teki ABD Askeri Akademisi'ndeki şapel; Chicago'daki Rockefeller Şapeli, New York City'deki şapel; Aziz Thomas Kilisesi, Aziz Bartholomew Kilisesi, Hollanda Reform ("Güney") Kilisesi ve Aziz Vincent Ferrer Kilisesi dahil olmak üzere, çoğu gotik 40 kilise ve şapel inşa ettiler.

Şirketin sunum çizimleri usta, yoğun ve kendinden emin kalem ve grafit darbeleriyle, bazen de suluboyayla Goodhue tarafından yapılyordu. Bu çizimler, başka dünyalara açılan pencereler gibi, hem sakın ve tanıdık hem de bir şekilde gizemli ve egzotik bir hava yayar. Hatta çizimlerin yansıttığı tüm gerçeklik etkisinin ortasında genellikle ufak bir mizah olurdu, bir detaydaki değişiklik ya da bir küçük süs projeye espri katardı. Cram ortağını anımsarken bu niteliği dile getirmişti: "Kaleminin ve mürekkebinin performansı, eksiksiz sanatının mucizesi ve hayranlık kaynağıydı, dışavurumunun seçkin bir güzellik ve bazen perileri çağrıştıran fanteziler içerdiği yaratıcılığı ve hayal gücü, insanın nefesini kesiyordu."⁵

1896 ile 1899 yılları arasında, yani yirmili yaşlarının sonlarında Goodhue, Avrupa turunda ziyaret ettiği yerlere ilişkin ayrıntılı seyahat raporları kaleme aldı. Geçmişte kalan yaşam örüntüleri ve antik bina örneklerini hâlâ koruyan, gözden kaçmış sapa üç romantik bölge hakkında yazdı. Bu bölgeleri mürekkepli kalemle yapılmış mükemmel çizimlerle resmetti: Sakinlerinin gündelik yaşamlarını betimleyen sahneler dahil olmak üzere, başlıca binaların dikkatli mimari planları ve şehirlerin mahallerini, binaların nasıl öbeklendiğini ya da kırsalda, bahçelerde ve her yerde nasıl konumlandıklarını gösteren perspektif görünüm. Çizimlere, mimarın ziyaretlerini ve insanlarla sohbetlerini nakleden canlı notlar eşlik ediyordu. 1896 yılında gerçekleştirilen ilk çizim dosyası *Traumburg*'du: 14. yüzyılda İngiltere, Norfolk'ta inşa edilen Ely Katedrali'ndeki kolonları

ve kemer girişleriyle birlikte, itinalı bir plan türüyle gösterilen, gotik bir katedral büyüklüğündeki Aziz Kavin Kilisesi'nin hâkim olduğu Alman Bohemya'sındaki bir ortaçağ köyünü betimliyordu.⁶ Kilise Kavinsplatz'a bakıyordu, kent meydanı Goodhue tarafından, yürüyen sıradan insanların ve atların çektiği yük arabalarını süren köylülerin ince ayrıntılarla resmedildiği çizimlerle gösteriliyordu. Dar bir sokağın aşağısında bir hizmetçi kız, barok bir cumba penceresi altında durmuş, ilerideki kemerli geçidin oradaki bekçiye bakıyordu. Dik, padavrayla kaplı çatıdaki tuğla bacanın üzerinde, dallardan yapılmış yuvalarında leylekler oturuyordu, uzakta kilisenin gotik çan kulesi yükseliyordu. Şehrin dışındaki nehrin karşı kıyısından taş köprüünün görünüşü, muazzam büyüklükteki anıtsal kilisenin etrafına toplaşmış yarı ahşap evler, tüm köy, tıpkı sivri bir kayaya tutunmuş mercanları andırıyordu. Akıl almaz derecede karmaşık süslemelerle bezenmiş kule, olağandışı büyüklüğü ve yüksekliğiyle çevresindeki her şeyi gölgede bırakıyordu.

1897 yılında hazırlanan ikinci dosya, Adriyatik Denizi'ndeki uzak bir adada bulunan bir Rönesans villasını betimleyen *The Villa Fosca and Its Garden*'dı [Fosca Villası ve Bahçesi]. İlk önce kavalier perspektifle girişe yaklaşıyordu – giriş avlusu, üç tarafından, iki katlı, kiremit çatılı İtalyan binayla çevriliydi. Zemin kat odalarının planı, “Hekate'nin Yeraltı Odası, Satirler Çeşmesi, Dans Eden Üç Figür (Graceler?) Grubu'nun bulunduğu yuvarlak eyvan ve Sessizlik Heykeli” dahil olmak üzere, bitişikteki Fransız tipi bahçenin öğelerini içeriyordu. Goodhue, notlarında villa için şöyle bir gözlemde bulunuyordu: “Bir zamanlarki muhteşem halinden, tıpkı bir İspanyol asilzadesini andıran şimdiki durumuna düşmüş.” Bahçe tarafından bakıldığında, kısmen altındaki havuza yansıyan büyük bir merdiven, kemerli ve sütunlu Roma tarzı ön cepheye uzanıyordu, Goodhue'ya göre villa aşırı süslüydü, 16. yüzyılın İtalyan maniyeristi “Vignola'nın sıkıcı bir öğrencisi olan tasarımcısının aşırı hırısı”nı açığa vuruyor gibiydi.

1899 tarihli üçüncü dosya, Aziz Caterina Kilisesi ve merkezdeki Re Umberto Meydanı'yla ünlü olan, Kuzey İtalya'daki Monteventoso kasabasını betimliyordu. Komşu vadiden, dere kenarındaki çimenlikten bakan biri, tepe kentinin zaman dışı formunu anlayabilirdi: Bodur, belli belirsiz İspanyol üslubundaki evler, tarlaların kenarında başlıyor,

sık kümeler halinde dağın daha alçak tepelerine doğru uzanıyordu, ardından, Londra'daki Aziz Paul Katedrali gibi, üzerini sıra sütunlu bir kubbenin kapladığı, üç kemerli gotik cephesi ve arkasında, gökyüzüne doğru uzanan kare şeklinde çan kulesiyle katedralin çevresinde yoğun bir karmaşa içinde sıralanıyordu. Pizza Re Umberto'nun perspektifi meydandaki yaşamı tasvir ediyordu: Alışveriş yapan ya da gezinen insanlar, bir şemsiyenin altındaki pazar tezgâhında sebze satan kadın. Goodhue'nun ayrıntılı notları da, çizimler gibi, sahneyi adeta canlı bir şekilde yansıtıyordu: “Müzikal ve müzikal olmayan sesler, bağırıp çağıran insanlar, o sefil bronz Umberto ve kırıldı kırılacak kafe masaları.” Goodhue, bir kasabalıyla yaptığı uzun sanat ve müzik sohbetini ve kasabanın günün sonunda insana hissettirdiklerini, çağdaşı Henry James gibi, dokunsal ve çağrışımçı bir dille kayda geçirmişti:

Altımda uzanan artık esintisiz ve parıltılı atmosferde, şehrin mor ve kırmızı çatıları toplanmıştı, dolambaçlı sokaklar, altın ve somon rengi çatı ve duvarların arasından akan dar mor izlerle belirginleşiyordu. Bütün bu rengin ortasından, uçları çatallanan mazgalları “yaşanmış eski, mutsuz, uzak şeyleri, uzun zaman önceki savaşları” akla getirmekten ziyade günün, zamanın, yerin huzurunu ve dinginliğini vurguluyor gibi görünürken, puslu arka planın önünde, çanlarının vuruşunun, havayı anında görülmez bir tapınağa doğru yardığı çan kulesi yükseliyordu.⁷

Her raporun ardında iyi bir doz mimari ve tarihsel bilgi bulunuyordu – arada sırada da hoşnutsuzluğu: Yorumları, geç Victoria dönemi seyyah yazılarına özgü yumuşak bir üslup barındırsa da, “bütün binalar hatalı” diye yazmıştı. Raporlar, deneyim yaratmak, –gözlerimizin önünde gerçekleşen, renklerin, seslerin ve dillerin hep birlikte algılandığı, eksiksiz, meskûn– bir sahne hazırlamak ve okuyucunun da o sahneyi neredeyse kendi başına deneyimleyebileceği kadar güzel hazırlamak amacıyla mimariyi kullanmak için birer rehberdi. Mükemmel bir yanılsama sahneleme sanatının temel kitapları olan bu raporlar, –Goodhue o sıralar Avrupa’da olmadığı için kesinlikle– saf romanstı. Traumburg Almancadan “rüya kasaba” ya da muhtemelen “rüya yer”, Monteventoso “rüzgârlı dağ” ve Villa Fosca “Hüzün Villası” olarak çevrilebilirdi. Raporlar –siyasetin ve sanatın bir arada olduğu bir dille– tıpkı Thomas

More'un *Ütopya'sı* (*Utopia*, 1516) ya da Francis Bacon'ın *Yeni Atlantis'i* (*New Atlantis*, 1627) gibi, uzun *hayali seyahatler* geleneğine denk düşüyordu. Fark, Goodhue'nun bir felsefeci değil, mimar olmasıydı ve bu raporlar, işe yaramaz romantik ya da sanatsal denemeler değil, dikkatli çalışmalardı, rüya şehirlerin nasıl gerçekleştirileceğine adanmış uzun bir kariyerdeki birçok çalışmanın ilkiydi.

1890'lar Cram ile Goodhue'nun yakın ortaklık ve sanatsal mayalanma dönemi idi – kuşkusuz bunda, Pewter Mugs gibi şamatacı öğrenci barlarının müdavimi, Vizyonerler [*Visionists*] ve Boston Sanat Öğrencileri Birliği [*the Boston Art Students' Association*] gibi avangart sanat topluluklarının üyesi olmalarının, Boston'un ve Cambridge'in genç bohem çevresinde takılmalarının payı vardı. Vizyonerler ve Boston Sanat Öğrencileri Birliği, romantik oyunlar sahnelerdi; Goodhue'yu sahne kostümü içinde takma bir bıyıkla hayat dolu bakarken gösteren bir fotoğraf var. 1897 yılında, Cram ve Goodhue, Boston'da Arts-and-crafts Derneği'nin kurulmasına yardım etti. Dernek geleneksel el sanatlarının, tasarımların ve ortaçağa ait hayran bırakan her şeyin yeniden canlandırılmasına vakfedilmişti. İngiliz arts-and-crafts akımının lideri William Morris'in kendisine ait Kelmscott Matbaası'nın 1896 yılında bastığı Geoffrey Chaucher'in yapıtlarının el yazılı ve resimli baskısından ilham alan Goodhue, Morris'in başyapıtıyla denk, seçkin ve aydınlatıcı bir kitap olan *The Altar Book of the Episcopal Church*'ü [Piskoposluk Kilisesinin Sunak Kitabı] yayımladı. Goodhue, Cram ve diğer arkadaşlarıyla, ömrü kısa süren *Knight-Errant* [gezgin şövalye] adlı dergiyi çıkardı. Tepenin yukarısındaki kaleye gözünü dikmiş, at üzerindeki zırhlı bir şövalyeyi tasvir eden çizim de dahil olmak üzere, derginin kapaklarını kalem ve mürekkeple bizzat kendisi çizdi.

Goodhue'nun yeteneği ve gayreti müthişti: Mimarlığın ve güzel sanatların yanında, hâlâ kullanılmakta olan Cheltenham adlı bir font yaratmak için zaman buldu. 1890-1900 yılları arasında, Boston grubuna enerji veren canlılığı da müthişti.⁸ Cram daha sonra onun hakkında, “diğer herkesten daha etkiliydi” diye yazdı. “Romantizm fikri onu büyüledi ve her konuda bir ortaçağcıya dönüştürdü.” Goodhue rol yapmayı, oyun oynamayı ve müziği –tiyatronun bütün öğelerini– sevdi.

Daima sanki bir karaktere bürünmüş gibi, romantik bir üslup icra etti: “Yıpranmış eski bir gitarda doğaçlama şeyler tıngırdatırken, omuzlarına fırlatılmış bir Meksika pançosu, sarı bıyıklarının altında için için yanan bir sigara, gözlerine inen geniş bir şapka, sigara tütürerek bir masaya ilişmişti.”⁹

Arts-and-crafts adı bugün, zararsız ev yapımı çanak çömlek ve vitray alışkanlıklarıyla, bağıntısız ve ilginç bir şey yapmayı çağırıştırıyor. Oysa geçerli olduğu yarım yüzyıldan uzun bir süre boyunca arts-and-crafts hareketi, dünyayı değiştirmeye kışkırtan, modern tarihteki en kapsamlı, en yaygın, en canlı ve en etkili sanat akımlarının arasında yer alan özel bir hareketti. Hareket, kabul edilmese de, –değer, özgünlük ve eşsiz yazarlık konusundaki tutumlarımızın derinlerine işlemiş, karıştı gibi görünen modernizmi, onun çocuğu olduğu gerçeğinin nadiren tartışılmasına neden olacak denli temelden biçimlendirmiş olmasıyla– birçok alanda hâlâ bizimle birlikte. Hareket, 1880’lere dek en büyük taraftarı ve uygulayıcısı olan Britanyalı şair, mimar, tekstil ve mobilya tasarımcısı William Morris tarafından adlandırılmamıştı; ancak gelecekte olarak söylenen, 1853 yılında yazdığı *Stones of Venice* [Venedik’in Taşları] ile hareketin dünya görüşünü ve gündemini tespit eden İngiliz sanat eleştirmeni John Ruskin’in erken çalışmalarından türetildiği idi. Ruskin, makine yapımı nesnelerin, yaparı kendi emeğinin ürünlerine yabancılaştırdığını ve onları kullananları, insan eliyle yapılmış çalışmanın ve sanatın itibarından mahrum bıraktığını savunarak, modern endüstriyel üretim sisteminden yakındı. Ruskin karanlık ortaçağın aslında, emekçinin, nesnenin ve onu kullananın organik bir ahengine ve bu ahenk sayesinde ülke, halk, ulus, kilise ve Tanrı’nın daha büyük ölçekteki ahengine şekil veren yetenekli zanaatkârlar topluluğuyla gerçek altın bir çağken, Rönesans’ın, akılcılığı ve ticari değerleriyle, “sahte şafak” olduğunu savundu. Bazılarının tamamlanması nesiller boyu süren gotik katedrallerin yapılmasını ahlaki estetiğin –sanat aracılığıyla tinselliği olağanla birleştirmenin bir yolunun– örnekleri olarak övdü.¹⁰ Ruskin’e göre, sanatı doğru yapmak, dünyevi ütopyanın anahtarı ve özüydü; sanat insanın tüm kapasitesini, duygusunu, belleğini, anlamını açığa vurma

Ruskin'den, Pugin'den ve Rafael öncesi akımın sanatçılarından ilham alan Morris, çoğunlukla ticari bir etkinlik olarak görülen bezeme sanatını güzel sanatların arasına yükseltme çabasında neredeyse her araçla çalışarak, geleneksel el sanatı tekniklerinin yeniden canlandırılmasına öncülük etti. Şaşırtacak çeşitlilikte nesne üretti: "Organik" tasarım, üretim ve kullanım düşüncelerinin egemen olduğu, filiz, çiçek, kuş desenleriyle dolu el basımı kitaplar, baskılı tekstil, mobilya, mücevher, vitray, madeni eşyalar, seramikler. Morris 1861 yılından itibaren İngiltere'de bir dizi atölye çalışması düzenledi ve aralarından bazılarının, sonradan kendi atölye çalışmalarını ve yayımlarını başlattığı birçok işçiyi eğitti. Böylece arts-and-crafts hareketi Britanya'ya, Avrupa'ya, Amerika'ya, Avustralya'ya ve başka yerlere yayılarak büyüdü.

Aynı reform dürtüsü, dikkatini şehir sorununa da yöneltti. Yeni sanayi şehirlerinin sefaleti fark edilmeye başladı. Bu durum, 1840'lar-da Manchester'ın işçi sınıfının yaşadığı sefalet mahallerinin dehşete düşüren özelliklerini betimleyen Friedrich Engels ve Londra üzerine yazdığı romanlarıyla sanayi kentinin bu yeni yoksullaştırma olgusuna "Dickensvari" sıfatını veren Charles Dickens gibi yazarlar tarafından tanıtıldı. Halk –yani, üst ve orta sınıflar– derinden sarsılmıştı ve kölelik karşıtı hareketle başlayan ve ılımlılığı, sanayideki çalışma koşullarının, ücretlerin, güvenliğin iyileştirilmesini, çocuk işçileri, kadınların oy hakkını, temizliği, belediye hizmetlerini, iyi yönetimi ve konut standartlarını içermek üzere büyüyen, çağın yayılan toplumsal reform gündemine kent bileşenini ekleyen "bu konuda bir şeyler yapma" çağrısında bulundu.

Çiftlik ürünlerinin fiyatlarının düşmesi, köylüleri ve küçük çiftçileri toprağı terk etmeye zorladığı için kırsal bölgeler boşalırken, Amerika'daki, Britanya'daki ve Anakara'nın büyük kısmındaki yapılaşmış çevreye ilişkin ezici gerçek, sanayi kentlerinin geceleri su kabakları gibi büyümesiydi. Ama kültür açısından durum aksi yönde işliyor gibi görünüyordu. 19. yüzyıl kültürünün, –ahlaksızlığın, hastalığın, tehlikenin ve yozlaşmanın doğal olmayan, korkutucu, denetlenemez üreme zemini olarak görülen– şehirler fikrine aralıksız bir saldırı olduğu söylenebilir. Ahlakçılık, sohbete nüfuz etmişti: Şehir kötüydü, bunun karşıtıysa doğrudan toprakla çalışmanın, dini duyguların ve basit hazlardaki dürüstlüğün ve sadeliğin erdem alanı olan taşraydı.

Kurtuluş, –gerçek kırsal bölgenin mite dönüşmüş kırsal bölgeye hiç benzemediği gerçeğini unutarak– geçmişin altın çaığında aranacaktı. Milyonlar zorlu tarım yaşamlarından sökülüp şehirlerdeki ücretli emek ve yoksulluk girdabına çekilirken bile, baskın kültür mecazı Arcadia’cılık ve patoralizmdi: Şehirden kırsala kaçmak, tarımsal idil. Çok az insanın bunu göze alabilecek olması önemli değildi.

Yine de, her türden toplum kuramcıları ve özellikle mimarlar için, üstünlüğü açık bir şekilde belli olan yol, çiftlikte inzivaya çekilmeye değil, yeni bir tür yer biçimlendirmeye uzanıyordu; şehrin iktisadi ve toplumsal avantajlarına sahip, ancak dezavantajlarının hiçbirini barındırmayan bir yer. Burası, yeterli kentsel yapıya sahip olacak ama şehir ile sınırı ya da fabrikalar ile tarlalar arasında bir yerlerde, bol miktarda yeşil alana ve temiz havaya erişimi olacaktı. Ütopyacı düşünce şahlanmıştı ve yapılaşmış çevrede reform yapmanın toplumda ve halkta reforma yol açacağı inancında yoğunlaşma eğilimindeydi. Uzun süreli sosyalist idealizm geleneği –Ruskin’in çarpıcı çözümler dizisi üreten “mimarlık ahlaki”¹¹ talebinin örnek olduğu– yeni estetik ahlakçılıkla birleşti.

Bazı hayırsever sanayicilere göre yanıt, tarlalara fabrikalar inşa etmektir. Robert Owen, ütopyacı değirmen kent New Lanark’ı 1799 yılında İskoçya’da inşa etti, ardından Hindistan’da New Harmony’de (1825) yeniden denedi ve birçok ülkedeki taklitlerinden oluşan uzun bir listeye ilham verdi. Diğer sanayiciler, daha vesayetçi şirket kentleri yaptılar; Massachusetts, Lowell’dan George Pullman, vagonlarının inşa edildiği Illinois’ta Pullman’ı (1880) ve sabun patronları Lever kardeşler, şirketlerinin temizlik ürünü Sunlight’ın ismini verdikleri, İngiltere’de Manchester yakınlarında yer alan Merseyside’deki Port Sunlight’ı (1888) kurdu. Bütün bu şehirler, ruh-tüketen modern şehirden uzaklıklarını vurgulamak için, genelde gotik ya da Tudor dönemi üslubu olmak üzere tarihselci mimari üslupla inşa edildiler.

Birleşik Devletler’in her yerinde, bu alanda denemeler söz konusuydu. 1830’larda, Alexis de Tocqueville, Amerikalıların, kent modelleri dahil olmak üzere, dünyayı yeni baştan inşa ettiklerine inandıklarını aktarıyordu: “Yeni toplumun [...] hiçbir yerde eşi benzeri yok.”¹² 1840’ta, Ralph Waldo Emerson, Britanyalı arkadaşı Thomas Carlyle’ye şöyle yazdı: “Burada Ücretsiz PDF Kitap Arşivi: <https://arxiv.org> çıldırması gibiyiz.

Okuması olmayanın bile yelek cebinde, yeni bir yerleşmenin taslağı var.”¹³ İster sosyalist-endüstriyel ister sulak tarım kolonileri ya da sanatçı kolonileri olsun, çoğu deney arts-and-crafts hareketinin ilham verdiği örnekler gibi ütopyacıydı – ki bu listenin başında Byrdcliffe Kolonisi, Brook Çiftliği, Oneida, Modern Times, Harmonia ve Celeste gibi örnekler yer alıyordu (Britanya’da, İrlanda’da, Avustralya’da, Avrupa’da ve başka yerlerdeki listeler de bu kadar uzundu).¹⁴ 1820 ile 1920 arasındaki yüzyılda, Birleşik Devletler’de 250’den fazla ütopyacı yerleşme oluştu, bazılarının ortalama ayakta kalma süresi dört yıldan daha azdı. Daha birçoğu önerildi: Özellikle yeni kentler yeşil alanlarda kurulacaktı – dini yerleşimler, sulama kolonileri ya da şehrin, hakiki kırsal bölgelerin yok-sun olduğu ekonomisinden yararlanırken, kötülüklerini savuşturmayı amaçlayan deneysel kent planları gibi. Bazıları, ayırt edici geometri gibi biçimsel yeniliklere güvendi:¹⁵ Ohio, Circleville [Daire Köy] ve Kansas, Octagon City [Sekizgen Kent] buna dair iki örnektir. Diğerleri, arazi kullanımı üzerinde sıkı denetimin olduğu, çoğunlukla iç içe halkalar şeklinde olmak üzere yerleşime, sanayiye ve tarıma farklı etkinlik bölgeleri ayıran daha sofistike planlamalar önerdi. Bunların en etkilişi, İngiliz stenograf Ebenezer Howard’ın 1898’de popüler hale getirdiği “bahçe şehir” kavramıydı. Bahçe şehir, sanayi, çiftçilik ve küçük-kent ölçeğini; dışarıdan etkilere karşı yeşil kuşaklarla ayıran, iç içe halkalar düzeninde, katı bir bölge ayrımı ve nüfus sınırlamasıyla birleştirecek yeni şehirlerin kırsal alanlarda inşa edilmesini ifade ediyordu. Bahçe şehir düşüncesi, sayısız 20. yüzyıl plancısına ve azımsanmayacak sayıda fiili girişime ilham verdi. Bunların içinde (1905’ten itibaren) İngiltere’deki Letchworth ve (1935’ten itibaren) Maryland, Greenbelt dikkate değerdir. Örneklerin çoğu, hızla, yakındaki büyükşehirlerin yatakhane banliyöleri hale geldi, bahçe şehri farklı kılacak entegre endüstriden yoksundular. Ama bu tür projelerin çoğu, bir yazarın ifadesiyle, “kâğıt askerler gibi”¹⁶ karanlığa gömüldü.

Yine de, yeni ve yeterince gerçek bir tür ütopya, var olan şehirlerin hâkimiyetlerine meydan okumadan, onların çevresinde emin adımlarla oluştu: Demiryolu banliyösü. Şehir merkezlerinden yayılan yolcu demiryolları yeni bir olanak yarattı – merkezi iş bölgesi olarak bilinen iç

kısımda çalışıp, şehrin dış kısmında, uzakta, yoksulların, suçluların, göçmenlerin ve onların nahoşluklarının erişemeyeceği sahte-pastoral bir cennette yaşamak. Hem şehir aracılığıyla var olan hem de ona göbek bağıyla –en son sanayi teknolojisi, lokomotifle– tamamen bağlı banliyö, bir tür karşı-şehirdi. Böylece romantik banliyöler doğdu: İlk olarak 1840’larda İngiltere’de Londra, Liverpool, Manchester ve diğer kentlerin çevresinde, sonra Amerika Birleşik Devletleri’nde ilki, yeni bir demiryolu sadece 21 kilometre uzaktaki Manhattan’a doğrudan sefer başlattığında, öngörülü bir iş adamı tarafından imara açılan, New Jersey’deki, ortaçağ temalı bir girişe sahip pastoral peyzajlı konut parselasyonu Llewellyn Park’taydı. Amerikalı peyzaj mimarı Law Olmsted, romantik söz dağarcığını, New York’ta Central Park’a uygulayacaktı. Firması Olmsted and Vaux, Illinois, Riverside; Massachusetts, Brookline ve Chestnut Hill; Maryland, Roland Park ve New York, Tarrytown’un da aralarında olduğu, yeşillikler içinde 16 banliyö inşa etti. Dünya genelinde sanayi kentlerinin eteklerinde, proje geliştiriciler de buna ayak uyduracaktı. Görece ucuz arsa ile hızlı ulaşımın birleşmesi, (maddi gücü yetenler için) karşı konulmazdı ve Victoria dönemi tarzı şehirlerin etrafında, yağmurun ardından tarlada biten mantarlar gibi, banliyöler bitti.

Banliyöler, insanın hizmet ve istihdam bulabileceği yerler değildi, çoğunlukla etrafı çevrili, romantik, pitoresk peyzajlı ve ortaçağ mimarisi hayalinin içinde kapalı kalarak ayrılmış, beyaz yakalılara mahsus yatakhane bölgeleriydi. (Romantizm, Alman toplumbilimci Georg Simmel’in o sırada belirttiği gibi, kent duyarlılıklarının bir uzantısı, turizmin öncüsüdür ve keyfini çıkarmak için para gerektirir.¹⁷) Sahte-kırsal görünüşlerine rağmen, kırsal yaşamla hiçbir ilişkileri yoktu; eksiksiz biçimde modern ve kentsel birer fenomen, içinde insanların yaşayabildiği birer sahneydiler. Kuşkusuz, içinde insanın yaşamasını olanaklı kılmayı sürdüren şehri terk etmek, önce üst sınıflar, ardından genişleyen beyaz yakalı orta sınıf açısından toplum ve sağlık şartı haline geldi. Şehrin ve uygun konutun, “karşılıklı birbirlerini güçlendirmelerine rağmen, artık yalnızca ayrı değil, aynı zamanda temelde bağdaşmaz olduğu [...] Evin iyileştirdiği, şehrin zarar verdiği”¹⁸ düşünülmekteydi. Şehir ne kadar erirse, nasıl her tarafı makinelerle, işle ve tehlikeyle doluyorsa, ideal Victoria dönemi evleri, banliyölerin, kırsal alanların ve kırsal yerlere taşınmış,

abartılı biçimde dişil ve evcimen, –kırılğan dişiliğin yaygın simgeleri– dantel perdeler ve pencere pervazlarında özenle yetiştirilmiş sardunya saksıları. Kadınlar hüküm sürerdi ama aynı zamanda da bağımlıydılar –kocalarının, onların çalışmasına maddi açıdan ihtiyacı olmadığını göstermeleri gerekiyordu– ve dışarısının, modern dünyanın tehlikelerine karşı iyi korunan evden kalelerinde tecrit edilmişlerdi. 1917’de bir California, San Diego belediye başkan adayının kampanyasında ifade ettiği gibi, “bacalar sardunyalara karşı”ydı.¹⁹

Demiryolu banliyösüyle birlikte, her gün işe trenle gidip gelen banliyölu ortaya çıkarak, –ilk olarak Dickens tarafından *Büyük Umutlar*’da [*Great Expectations*] saptanan– bir arketip haline geldi. Londra’da bir ceza avukatının kâtibi olan ve Newgate Hapishanesi’ndeki müşterilerinin parasını ve günlük kirli işlerini yöneten Bay Wemmick, “ifadesi kör uçlu keskiyle kusurlu bir biçimde yontulmuş gibi görünen, kare ahşap yüzlü, hayli kısa boylu sert birisi”dir.²⁰ Wemmick her gece, şehrin güneyinde yer alan Walworth’taki küçük banliyö evine dönerdi: “Bir arsanın ortasındaki küçük ahşap kulübesine.” Üstünü “silahlarla dolu bir bataryalık gibi kesip boyadığı” evine “benim kalem” derdi. Wemmick onu küçük bir hendek, asma köprü, dolambaçlı patikalar, bir bahçe, süs gölü, bir çeşme, sivri uçlu gotik pencereler ve her gece ateşlediği, Stinger adını verdiği bir top da dahil olmak üzere, romantik bir kırsal mülkün bütün donanımlarıyla doldurmuştu. İş ile ev arasında giderken deneyimlediği değişim, misafiri Pip’e anlattığı gibi esaslıydı: “Büro ve özel yaşam ayrı ayrı şeyler. Büroya gittiğimde kaleyi, kaleye geldiğimde büroyu arkamda bırakırım.”²¹ Dönüşüm neredeyse Dr. Jekyll ve Bay Hyde’inki kadar büyülü ve marazidir. İki adam trenle şehre dönerken, Pip şu gözlemlerde bulunur: “Yolda ilerledikçe Wemmick giderek kurur, katılaşır gibiydi. Ağzının çizgisi de gene bir posta kutusunun yarığına dönüşüyordu. Sonunda işyerine varıp da kasanın anahtarını gömlek yakasının arkasından çekip çıkardığı zaman, Wemmick, Walworth’u tamamen unutmuş gibiydi. Öyle ki, oradaki o kale, köprü, göl ve karmelya [...] topun son patlayışıyla uçup dağılmış sanırdınız.”²²

* Nihal Yeğınobalı’nın çevirisinden alınmıştır: *Büyük Umutlar*, Can Sanat Yayınları, 14. basım, 2017. Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

Kuşkusuz kale, işe her gün trenle gidip gelen banliyölünün, şehirde bir lüzumsuz işler memuru yerine bir taşra beyefendisi olduğu bir fantezidir. Ama şehirde lüzumsuz işler memuru olmayı katlanılır kılan da bu fantezidir. Şehirde sürekli zaman – zamanında bir yerde olma, zamanında bitirme, programın gerisinde kalmama– baskısı altında olduğu için, zamanın geçmediği hayali bir altın çağda inzivaya çekilmek, hem bir teselli hem de bir direniş biçimidir. İş ile ev arasındaki fiziksel ayırım, onun ihtiyaçları ile yaptıkları arasındaki psikolojik ayrımı yansıtır ve bunların hepsi, Bay Wemmick ve sayısız başka insanın içinde yaşadığı modernliği saklamalarına izin veren şeydir. Bir tiyatrodur: Giyinip kuşanma, kaleyi ve onun saçma tarihi dramlarını kucaklama, sahneleme fantezisi. Kostümlerin, üniformaların, adetlerin, yükselmenin, başarının, adaletin ve talihine düşenin ötesine geçme konusundaki zorunlu aldanmaların tamamladığı şehir ve çalışma dünyası da, en az ev kadar fantezi alanıdır. Virginia Woolf, 1927 tarihli “Street Haunting” [Akıldan Çıkmayan Yol] adlı makalesinde, banliyö trenindeki bu dönüşümü yansıtır:

İşten eve bu kışa yolda, uyuşturucu bir rüyaya dalarlar, artık masalarından kurtulmuşlar ve yanaklarında temiz hava. O çok beğenmek zorunda oldukları parlak giysileri giyorlar ve günün geri kalanı boyunca kilitli tutuyorlar, büyük kriketçiler, ünlü sanatçılar, ihtiyaç olduğu anda ülkeyi koruyan askerler onlar. Onları, koridordaki saatin görüntüsünün ve alt kattan gelen akşam yemeği kokusunun rüyalarını yıktığı Barnes'ta ya da Surbiton'daki bir küçük villaya fırlatılacak, tıkırdayan uzun trenlerde, rüya görerek, el kol hareketleri yaparak, çoğunluk birkaç kelime mırıldanarak Strand'dan ve Waterloo Köprüsü'nden geçiyorlar.²³

Özellikle Edward dönemi olarak adlandırılan bu dönemin, aynı zamanda çocuk edebiyatının da altın çağı olması rastlantı değildi: VII. Edward'ın, Kraliçe Victoria'nın ölümünden sonra 1901 yılında tahta çıkması ile 1910 yılındaki ölümü arasında kalan bu dönemin sona erişini, Arşidük Ferdinand'ın Saraybosna'da suikasta uğramasıyla I. Dünya Savaşı'nın başlaması daha iyi vurgular. On yıl içinde, yeni bir çocuk romanları türü ve kanon oluşturmaya yetecek bir yığın klasik yazıldı: Beatrix Potter'ın *The Tale of Peter Rabbit* (1902), J.M. Barrie'nin

Peter Pan'ı (1904), Edith Nesbit'in *Demiryolu Çocukları* [*The Railway Children*] (1905), Kenneth Grahame'in *Söğütlükte Rüzgâr*'ı [*The Wind in the Willows*] (1908), Lucy Maud Montgomery'nin *Yeşilin Kızı Anne*'i [*Anne of Green Gables*] (1908), Frances Hodgson Burnett'in *Gizli Bahçe*'si [*The Secret Garden*] (1910) ve benzerleri. Hepsi de gündelik yaşam ile sihir arasındaki sınırın bulanıklaşması hakkındadır, dekor olarak bakımsız eski evlerde, bahçelerde ya da düz anlamıyla çayırarda başlar; büyüler, maceralar ve güzel kıyafetler içerir – çoğu zaman insan gibi giydirilmiş küçük hayvanlar da hikayelere eşlik eder. 19. yüzyıl kültürünün büyük bölümünde olduğu gibi, bu masallar da, hayali bir kırsal geçmişe nostaljiyle ve inatçı, keyfi ve tehditkâr yetişkin dünyasının tehlikelerine karşı duran çocuk masumiyetinin büyüsüyle kaplıdır. Bu masallar son derece başarılı oldu ve kesinlikle sadece çocuklar için değildi: 1904 yılında Londra sahnesinde en sevilen gösteri *Peter Pan ya da Büyümeyen Çocuk*'tu [*Peter Pan, or, the Boy Who Wouldn't Grow Up*].

Çocuk öykülerinin, hem Amerika Birleşik Devletleri hem de Birleşik Krallık, çocuk edebiyatı uzmanı Seth Lerer'in deyişiyle, –macerayı, kostümler giymeyi ve arada sırada “şatafatlı küçük savaşlar”ı seven Theodore Roosevelt ve Kral VII. Edward gibi– “büyük ölçüde hiç büyümediği hissedilen”²⁴ erkekler tarafından yönetilirken gelişmesi de rastlantı değildi. Her gün deneyimlenen zorlayıcı sosyal ve ekonomik değişimlerle, aynı zamanda Amerika Birleşik Devletleri ve Avrupa güçlerinin emperyal sınırlarında sürekli devam eden askeri anlaşmazlıklarla, insanların gerçek yaşamlarıyla karşılaştırılınca, Lerer'in deyişiyle bu “nostalji haritacılıkları” (bütün haritaları düşünün: *Winnie-the-Pooh*'daki Aker Ormanı, *Peter Pan*'daki Düşler Ülkesi vb), güçlü bir şekilde cezp ediciydi. Tehditkâr bir şimdiye ve geleceğe yanıt olarak, bu öyküler, çoğunlukla geçmişe yolculuk biçimini aldı: Ortaçağ dönemine Avrupa uygarlığının çocukluğu rolü verildiği için, çocuk edebiyatı, diğer büyük estetik hareketlerden daha az olmamak üzere, bir yüzyıl boyunca çoğunlukla ortaçağ benzeri bir çevrede geçti. Ama Peter Pan'ın Düşler Ülkesi bile, Kral IV. George'un Brighton'daki Kraliyet Eğlence Çadırı'ndan daha az kaçış sunuyordu: Uydurma bir “Hint-Serazen” üslubunda hayal ürünü bir kale, gotiğin gri rengine alternatif rengarenk, canlı bir oryantalizm taşıyan bir yapıydı. Bir Hintistan'ı işgali-

nin resmi üslubu haline gelmiş ve düğün pastası Londra otellerinden Amerikalı sirk patronu P.T. Barnum'un Connecticut'taki soğan kubbeli "İranistan" konağına kadar, dünya çapındaki kilometrekarelerce kötü mimariye ilham vermişti.

Nihayetinde, arts-and-crafts hareketinin devrimci amacı başarısız oldu: El yapımı nesneler, çoğu hareketin yerdiği üretimin sanayileşmesinden ve standartlaşmasından zenginleşen servet sahipleri dışında herkes için çok pahalıydı. Sonunda hareket, özünde tutucu ve kelimenin en kötü anlamıyla dekoratif bir şeye döndü; böylelikle, hareketin mimarlığı ve kent yaratıları statükoyu desteklemeye yaradı, yıkmaya değil.

Arts-and-crafts hareketinin reformcuları yanlış şeylere bakıyordu: Şeylere. Morris'in, daha iyi tasarlanmış ve daha insani yapılmış nesnelerin toplumsal hastalıkları iyileştirme gücüne sahip olduğuna inanmak istemesi gibi, bahçe şehir yapanlar ve yeni sanayi kentinin koşullarını eleştirenler, suçlunun, kenti büyümeye zorlayan iktisadi koşullar değil, kentin kendisi olduğuna inanmak istedi. Oz Büyücüsü gibi, perdenin ardında düzeneği işleten kendilerine bakmayı başaramadılar.

Toplumsal sorun, şeylerde değildir, iktidara, zenginliğe, eğitime ve kaynaklara eşit ulaşamamasından kaynaklanır. Daha iyi bir tasarım bizi bizden korumayacak.

Goodhue, üç rüya-şehre dair gezi günlüklerini yazmadan önce Avrupa'yı ziyaret etmese de, Boston yıllarında gezmeye başladı ve hiç durmadı. Dallas katedralini finanse edenlerle nafile buluşmaların ardından, 1891 yılında, yakındaki Meksika'yı trenle ve bazen de at sırtında gezdi.²⁵ Ertesi yıl *Mexican Memories*'i [Meksika Hatıraları] yayımladı: Sarı Rio Grande'nin altındaki rastgele bir konaklamanın kaydı, bir gezi günlüğünden çok, zaman ve ilerleme konusunda, yüzyıl sonuna dair bir meditasyonu andıran nükteli ve fazlaca alçak gönüllü bir açıklamaydı. "Şimdilik, Meksika, diğer ülkelerin düzeyine düşmedi ve muhtemelen, bu ona en önemli çekiciliğini veriyor"²⁶ diye yazdı. Çöküş ilerlemedir: Makinelerle sürekli hızlandırılan ilerleme, Batılı turistlerin –romantizmin özünü oluşturan şimdiki andaki nostaljiyi– gerçek zamanda çok eski ve çok uzakta PDF Kitap Arşivi <https://tanteledigi.com>

birkaç bölgeyi her yerde yavaş yavaş yok ediyor. “Bugünlerde, Doğu hikâyesinin büyülu halısı, ilerlemenin düzenli adımlarını arkadan takip ediyor. Düşünülmesi berbat bir şey olsa da, kaba ve sıradan turist, maddi gücü yetebildiğinde, Kalamazoo’dan sözgelimi Nijni Novgorod’a, karşılaştırmalı olarak söylersek, ne denli “büyülu” olduğu fark etmeksizin, herhangi bir halıdan kesinlikle daha çabuk, daha konforlu ve rahat gidebilir.

Goodhue, demiryollarının yayılmasına hayıflansa da, onu hırpalayan birkaç günlük at yolculuğundan sonra trenlere binmekten yeterince mutludur. Retorik olarak, bu çelişkiyi makineler ile hayvanları karşılaştırarak –trenleri Edward dönemi bir çocuk kitabı yazarının yapabileceğı gibi hayvan biçimine sokarak– yumuşatır: “Son yorumlarıma rağmen trenler yine de güzel yaratıklar, ne de olsa bir eşek, hatta çok güzel ve safkan bir at bile, iki-üç günlük yolculuktan sonra bezdirici bir oturak haline gelebiliyor.” Oryantalist “Doğu hikâyesi”sini 19. yüzyılda başlayan kitle turizmi için ulaşılabilir kılan, kuşkusuz trenin hızı ve rahatlığıdır ve bunlar Goodhue’yu, romantik beklentilerin kararlı ilerleyişine açık hale getirdi. Mexico City’ye yaklaşırken, Goodhue, sanki kendi başına yazdığı bir senaryo gibi gözler önüne serilen destansı bir sahne betimledi: “Tren yaklaştıkça hızla giderek büyüyen, güneşin ilk ışıklarında bir rüya şehir gibi binlerce kubbesi ve beyaz duvarları parıldayan, Şehrin ta kendisiydi. Katedralin kuleleri, görünen her şeye hâkimdi [...] Muazzam olduğı kadar [...] neredeyse bütün manzaranın üzerinde asılı duruyor gibi.”²⁷

Ülkenin “keşfedilmemiş nefis” kasabalarını ve kırsal bölgelerini ziyaret etmek ve beyaz duvarları, ortaçağ İberya’sından, Hindistan köylerinden taşınan, “sombbreroyla, pelerinle, havalı bol gömlekle, kısa ceketle, gümüş motifli ve sımsıkı kısa pantolonlarla [...] fildişi sapı gösterişsizce çıkıntı yapan malum aletin fişekleriyle dolu, garip Hint pul işiyle kaplı deri kemerle”²⁸ övünen zarif ve silahlı İspanyol asilzadesi gibi giyinmiş binaları takdir etmek için her fırsatta atının sırtına atladı. Eksi Meksika’ya ilişkin ona anlatılan, –kendisini ve eski odalarını işgal eden keşişleri şaşkına çevirerek 200 yıl sonra yeniden belirmek üzere iz bırakmadan manastırda ortadan kaybolan keşiş Frey Antonio’nun masalı gibi– ve daima zamanın akışına değinen masalları nakletti. Boğa

dövüşlerini, Amerikan Yerlilerini, haydutları, senyoriaları, volkanları, kiliseleri ve müziği tarif etti. Sayfalarını, yukarı doğru bakıldığında dar açıyla görülen kulelerin suluboya taslaklarıyla resimlendirdi. Her şey, ortadan kaybolmak üzere olan şeylere duyulan kaçınılmaz nostaljinin fazlasıyla yaydığı romansla doluydu. “Ama Meksika’da zaman ve onunla birlikte insanlar hızla değiştiği için dostum, acele etmeniz gerekiyor,”²⁹ diye yazdı.

Goodhue Eylül 1894’ün sonlarında Quebec’i gezdi ve eski şehrin yakından gözlemlenmiş ayrıntılarla resmedildiği, bir kara kalem taslak serisi hazırladı.³⁰ Bunlar alışlageldik biçimde çağrışımcıdır: Taslaklardan biri, yüzü çizime bakana dönük çocuklar, kutuların, arabalarının arasında yiyecek arayan bir köpek ve pazar yerindeki koşuşturmanın da görüldüğü bir meydanı gösterir. Bir diğeri, bacalardan yükselen dumanları, dar sokaktaki evlerin arasına asılı çamaşırları, tavukları ve üstü kapalı bir geçidi resmeder. Tepedeki katedral, tıpkı bir Turner taslağı gibi, sandallarla ve küçük dalgalarla beneklenmiş geniş nehrin üzerinden görülür.

Goodhue, zamanının fantastik şekilde, ayrıntılı binalarının en yetenekli mimarı olmakla birlikte, ilgisi bu tür yapıların ötesine uzanıyordu. Şehir yaşamının bütünselliğinin dikkatli bir araştırmacısıydı: Resimleri, çizgilerde ve sözcüklerde, mimariyi, binaların nesneler olarak değil daha büyük, etkileyici bir dramının parçaları olarak önemli olduğu şehirciliğe tabi kıldı. Goodhue, ortaçağ katedralini, mimari olarak değil yer olarak topluluk yaşamının merkezine vurgulayarak konumlandıran, gotik yapılarıyla tanınan İngiliz mimar W.R. Lethaby’nin *Architecture, Mysticism and Myth* [Mimarlık, Mistisizm ve Mit] adlı çalışmasını okudu ve hayran kaldı: “Onu yalnızca biçim üzerinden deneyimlemek ve tanımlamak yanlış olacaktı; o bir ruhu, bir amacı, çağı somutlaştırdı.”³¹ Goodhue Lethaby’i adeta tekrarlardı: “Fransa’da katedral her şeyin –kişisel şeyler kadar, din, yönetim, devlet ve belediye– merkezi olduğu için, neredeyse her zaman, giriş merdivenlerinde şemsiyelerin altında oturan kadınlarla ve hatta küçük dükkânlar ve çıkıntı yapan payandalar arasında sıkışıp kalan stantlarla, pazar yeriyle karşılaşılır.”³² Katedral küçücük bir şehrin çıpasıydı. Dolayısıyla, Goodhue’nun çizimleri, kentsel dünyaların süslerini içerirdi. Goodhue, *Pen and Pencil* (https://ra.utey.org), Baltimore’daki

Enkarnasyon Katedrali önerisi için, kilisenin nefis iç ve dış mekânlarını, işleriyle ilgilenen cemaat üyeleri ve koro üyeleriyle doldurdu. Gemi dolu limanından evler, binalar, sokaklar ve raylar boyunca kırsal bölgeye uzanan şehrin olağanüstü kuşbakışı görünüşünü, bir yazıyla birlikte, çizdi: “Baltimore Katedral Şehrini görünüşü. Bak! Katedral, Baltimore şehrinin üzerinde gökyüzünü işaret eden bir parmak gibi yükseliyor. Evler çevresinde annelerinin eteğine yapışan çocuklar gibi kümelemiş. Binlerce kişinin inancı ve duası ona ekleniyor.”

Yerleşkeler, çoğunlukla gotik olmak üzere kiliseler ve eklektik bir üslup çeşitliliğiyle evler inşa eden Cram ve Wentworth, 1890’lar boyunca oldukça meşguldü.³³ 1897 yılında ortaklardan Charles Wentworth öldü ve büroda bir mühendis olan Frank Ferguson’un terfi ettirilmesiyle, firma sonraki yıl Cram, Goodhue ve Ferguson adını aldı.³⁴ İş uzak mesafelere yayılmıştı, yorucu saatler ve fazlasıyla seyahat gerektiriyordu ve Goodhue zatürree oldu. Aralık 1898’de dört ay için Meksika’nın kuru havasına geri döndü.³⁵ Bu kez, devasa çalışması –*Spanish Colonial Architecture in Mexico* [Meksika’da İspanyol Sömürge Mimarisi]– için malzeme toplanmasına ve çizimlerin hazırlanmasında yardım ettiği mimarlık yazarı Sylvester Baxter ile fotoğrafçı Henry Peabody’ye eşlik etti. Her zamanki gibi, ayrıntıları yakından inceledi. Sonradan bunun yararını görecekti.

1901 yılında Goodhue, zengin, bekâr ve sanat eseri koleksiyoncusu yeni müşterisi James Waldron Gillespie’yle birlikte ilk önce Avrupa’ya, daha sonra Ortadoğu’ya gitti. İtalya’yı, Doğu Akdeniz ülkelerini ve İsfahan, Kum, Şiraz ve Tahran’dan geçerek Hazar Denizi’nden Basra Körfezi’ne at sırtında 1288 kilometre yol aldıkları İran’ı gezdi. İran gezisi, demiryollarının araya girerek bozmadığı, gerçekten geçmişe doğru bir yolculuk oldu. İki adam, çoğunlukla ay ışığının aydınlatığı duvarla çevrili sulanmış antik bahçeler arasında yürüyerek bu el değmemiş Doğu rüyası dünyasının mimarisinin ve bahçelerinin zevkine vardı. Goodhue, aşkla kayıtsız, kara kalem ve mürekkeple çizimler yaptı: Berrak havuzlarda yansıyan karanlık, servili yollar, teraslar, kemerli pasajlar, gizli bahçeler.

Dönüşlerinde Gillespie, Goodhue'ya, California, Montecito'da, Santa Barbara'nın sınırında satın aldığı 120.000 metrekare üzerine, Roma Villası konseptli bir ev tasarlama siparişi verdi. Goodhue'nun ürettiği şey olağanüstüydü. Dış kısımda, çocukken onun için değerli olan Kral Arthur efsanelerinin alçak kabartma serilerinin olduğu sadeleştirilmiş Roma sütunları ön cepheye yerleştirilmişti. Ev dört kenarlı bir avluyu çevreliyordu ve daha ileride güneye, Pasifik Okyanusu'na bakan bir taş terasa açılıyordu ve terastan itibaren, İran'dan ilham alınmış sığ havuzlardan oluşan bir geçiş alanı, yürüyerek merkezi bir yuvarlak çeşmeye ulaşılan dört bölüme ayrılmış dikdörtgen bir havuza merdivenlerle bağlanan teras dizilerine açılıyordu. Yanında servilerin olduğu bir başka uzun ve büyük merdiven, birbirinin içine dökülen ve sıra sütunlu büyük bir bahçe köşkünde sona eren dikdörtgen üç uzun havuz dizisine değin uzanıyordu. Hayli planlı ve geometrik sınırlarını yemyeşil bir biçimde aşan bahçelere egzotik bir görkem katmak için, Gillespie'nin topladığı türüne az rastlanır palmiyeler dikilmişti.

1906 yılında biten ve Arapça "cennet ya da sığınak" anlamına gelen El Fureidis adı verilen, İran, İtalya ve İspanya kökenli öğelerin bir bileşimi olan ev, muhtemelen California'daki ilk "Akdeniz" eviydi. Ama burada bu öğeler, hem tarihi hem de çelişkili bir biçimde modern, bütünüyle yeni bir biçimde bir araya getirilmişti. Goodhue'nun daha sonraki bir eseri olan 1922-1932 tarihli Nebraska Hükümet Binası için bir deneme yazarının kullandığı "eklektik değil, bireşimsel" tanımı, El Fureidis'e de aynı şekilde iyi uyuyor. El Fureidis de bir karmadır, Mısır motifleri kadar klasik motifler de kullanılmıştır, hepsi kolaylıkla teşhis edilebilse de, toplamda, yapının "bellekten ziyade cazibe" olan özünü açıklamak için yetersiz kalırlar.³⁶ "Avlular, doğu ve batı cepheleri Rönesans İtalya'sına işaret ediyor ama bir yankı gibi değil, daha çok unutulmuş bir cazibenin yeniden dile getirilişi gibi."

Geçmişten damıtılan büyü ve cazibe, El Fureidis'in albenisinin özünde yer alıyor ve bu, mimarisinden olduğu kadar konumundan, bahçelerinden, Sarazenler, Moğollar, şeyhler, firavunlar ve şövalyeler hakkındaki geç Victoria dönemi fantezileri anaforundan süzülen anlatsal niteliğinden kaynaklanıyor. Samuel Taylor Coleridge'in, Kubilay Han'ın haz kubbesi ve ortasından nehir akan duvarla çevrili bahçesi

hakkındaki ünlü şiirinde olduğu gibi, gerçek bir Xanadu'ydu [yeryüzü cenneti]. Şiir 19. yüzyılın en gözde şiirlerinden biriydi ve Goodhue, sanki onun imgesinin aklının bir köşesinde olduğunu ispatlamak için, dağ gölünde yansıyan, üzeri devasa bir kubbeyle kaplı çok büyük, oryantalist bir kale çizdi. Çizimi "In Xanadu" [Xanadu'da] diye imzalayıp, evin yapımını denetlemesi için işe aldığı California'lı mimar Elmer Grey'e hediye etti.

Bu romantik albeni, onun etrafında ve bekleneceği üzere içinde yapılandırılan yeni California kültürü tarafından geliştirildi. Ev California hayranlarının ve inşaat yatırımcılarının yüzyıl dönümünde gözdesi haline gelen ağır, alçak koloniyal İspanyol misyonları canlandırmacılığı üslubunun temeli yeni ve daha zarif "Akdeniz" mimarisinin prototipi haline gelerek, fotoğraflandı ve yaygın biçimde tanıtıldı. Ev mükemmel bir sahneydi; 1915 yılında burada sessiz bir dönem filmi çekildi.

Bu mimari ile Hollywood arasındaki bağ rastlantısal değildi. Ilıman iklimin, filmlik manzara çeşitliliğinin, ucuz gayri menkulun ve başkalarının üzerinde hak iddia ettiği yapım yöntemlerini kullananlara karşı patent hakkı talepleri için bastıran Doğulu avukatlardan kurtuluşun cezp ettiği film yapımcıları, bu bölgeye ilk olarak 1908 yılında geldi.³⁷ Bölgenin İspanyol ve Meksika geçmişine gömülmüş yerli egzotizmini sevdiler. Film yapımcıları, hayali İspanyol ve Meksika hikâyelerini topladılar ve aralarında Hollywood'daki ilk yapıların bulunduğu Mağrip üsluplu binaları set olarak kullandılar. 1908 yılında Albay William Selig, bölgedeki film seti amaçlı ilk yapı olan bir İspanyol avlusunda çekilen *Carmen* dahil olmak üzere, Los Angeles'ta birçok film çekti. D.W. Griffith, California'lı bir aktör olarak, Hellen Hunt Jackson'ın 1884 tarihli çöksatırı, halkın dikkatini Güney California'nın romantik geçmişine çeken romanına dayanan *Ramona* turne oyununda Yerli Alessandro rolünü oynadı. Griffith yönetmen olduğunda, ilk filmlerinden birinin –Mary Pickford'un yer aldığı, Meksika California'sı hakkındaki *The Thread of Destiny*'nin [Kaderin Ağı]– sahnesi Los Angeles yakınındaki Aziz Gabriel Misyonu'ydu. Griffith Meksika California'sı temasını, *In Old California* [Eski California'da] adlı filmde ve yine Pickford'un yer aldığı kendi *Ramona* uyarlamasında da sürdürdü.

Şehir plancıları ve Los Angeles Ticaret Odası, en başından itibaren, ürünlerini satmak için İspanyol mitlerinin Arcadia* pastoralizmine bel bağladı. Menajer John McGroarty, *The Mission Play* [Misyon Oyunu] adını verdiği uzun soluklu bir gösteri sahneledi ve aynı zamanda Aziz Gabriel Misyonu'nu, "Dünyada şimdiye kadar bilinen en mutlu toprak" sloganıyla –bizzat tramvay ve emlak kralı Henry Huntington'ın mali desteğiyle– kısmen restore etti. Hollywood, mimarlık ve inşaat sektörü aynı koldan besleniyordu.

Mimari, Hollywood filmlerinin ve onu besleyen reklam kültürünün artan cazibesine ve çok yönlülüğüne ayak uydurabilmek için kendisini geliştirmek zorunda kaldı – misyon ve Mağrip üslupları çok geçmeden eski moda ve yavan gibi görünmeye başladı. Goodhue'nun kabiliyeti, hazırlığı ve mizacı, bunun için idealdi. Latin Amerika'ya ilişkin bilgisini yeni siparişlerle derinleştirmişti. 1905 yılında Küba, Havana'da La Santísima Trinidad (Kutsal Üçlü) Piskoposluk Pro-Katedrali'ni tasarladı. Katedralin ön cephesi ve etkileyici çan kulesi, Goodhue'nun daha önceki gezilerinde Meksika'da üzerinde çalıştığı, 16. yüzyıl barok üslubu olarak adlandırılan *churriguera* bezemeye kaplıydı. 1911 yılında Panama, Colon'daki New Washington Otel'i'nin tasarlanması işi ona verildi – Kanal Bölgesi'nin Atlantik kısmında büyük bir Amerikan oteli isteyen William Howard Taft tarafından şahsen seçilmişti. Aynı yıl, ticareti ve göçmenleri Los Angeles'ın güneyindeki 35.000 nüfuslu küçük şehre çekmeyi amaçlayan, şehir sakinleri tarafından Panama Kanalı'nın 1915 yılındaki açılışına denk getirilmesi planlanan San Diego'daki Panama-California Fuarı'nı tasarlaması için tutuldu. Goodhue, San Diego'luların isteğine, yıllar boyunca hayranlıkla tecrübe ettiği tüm rüya şehirleri, Balboa Parkı'ndaki seçilmiş bir bölgede ihtişamlı, fantastik bir sahnede canlandırarak yanıt verdi. Bir hendeğin üzerindeki kemerli uzun beton bir köprüden geçerek ulaşılan, kesişen iki sokağın üzerinde İspanyol-Akdeniz tarzı binalar, bahçeler, palmiyeler ve çeşmeler dizilidir. Merkezdeki meydana bakan California Eyalet Binası, muhteşem bir mavi-çinili kubbeye ve *churriguera* üslubunda ayrıntılarla bezenmiş çan kulesiyle taçlandırılmış bir katedral biçiminde inşa edilmiştir. Burası o zaman için (ve bugün de) bambaşka bir dünyaydı; büyüünü

* Eski Yunanistan'da, Yunan ve Roma şiirinde ve Rönesans edebiyatında bir cennet olarak gösterilen pastoral yaşam biçimine sahip bölge – en

mimari tasarımı kadar araç ve yaya trafiğinin sıkı denetimiyle de devam ettiriyordu. İnsanlar bunu sevdi. Mimarın San Diego'daki müşterileri, şehir haritada olacağı ve yeni sanayi, tarım, göçmenler, Washington, DC'deki hükümetin finanse ettiği askeri üsler aracılığıyla "Altın Eyalet"e [yani California'ya] akan yatırımdan pay alacakları için hoşnuttu.

Ünlü gökbilimci George Ellery Hale, Balboa Park'ındaki ziyaretçileri adeta çarpan mini-şehir karşısındaki nefes kesici hayranlığını şöyle özetlemişti:

Bu harika eser, görkemli yaklaşımı, yamaçlardan yükselen duvarları, karşılama ana kapısı, yükselen kulesi, güneye özgü o mahremiyeti ve ilerisindeki avluların cazibesini önceden haber veren göz kamaştırıcı kubbesinin verdiği, –İspanya'da bile dengi az bulunur– İspanyol duygusuyla, yaratıcısını büyük ölçüde ele veriyor. Doğu ve güney düşleriyle çöşkün, kurula ve göreneğe karşı tahammülsüz, bir zamanların İspanyol kolonilerinin sahnesini sınırsız kullanmakta sonuna kadar özgür tasarımcısının yapıcı hayal gücü, burada bir portrede olduğu gibi kayda geçiriliyor... Bu muhteşem rüyanın kalıcı biçimde korunması aslında bir şans.³⁸

"Bu muhteşem rüya" nitelemesi, 20. yüzyılın başında ve ortasında kabına sığmayan coşkusuyla yıldızlığa yükselen California için de yapılabilirdi. Goodhue, California'yı nasıl görmek istediğine ilişkin planlar çizmişti: Hem kırsal hem kentsel olan, bereketli, romantik bir geçmişten doğan, ama aynı zamanda modernliğin ön cephesinde yer alan, ticari, bilimsel ve askeri açıdan şanlı ve rakipsiz. Hale'in, 1917 yılında, yöneticisi olduğu *California Institute of Technology*'nin [Caltech; California Teknoloji Enstitüsü] Pasadena'daki 89.000 metrekaarelik yeni yerleşkesini tasarlaması için Goodhue'yu tutması boşuna değildi. Caltech, gökbilimde ve roket biliminde dünyanın öncü kurumu haline geldi ve daha sonra, yakınındaki [NASA'nın araştırma ve geliştirme merkezi] *Jet Propulsion Laboratory*'nin kurulmasına ön ayak oldu. Amerika'nın uzay programı burada doğacaktı, gezegenler arası keşifler hâlâ burada tasarlanıyor, geliştiriliyor ve yönetiliyor. Goodhue, bu en modern bilim insanlarına, sanki çabaları uygarlığın kendisi kadar eskiymiş gibi, Akdeniz tarzı barok bir ev yarattı: Zeytin ağaçları dikili geniş avlularla sarılmış, birbirine yerel misyonlarkine benzeyen kare sütunlu kemerlerle bağlanan, *churriguera*

üslubunda giriş cepheli ve kırmızı kiremit çatısı, sundurmasıyla, klasik döneme özgü oranlarıyla bir dizi bina. Ön taraftaki avlularda, Goodhue'nun alemeti farikası olan nüktesi görülüyordu: Kemerlerin sütun başlıklarının hepsinde, Lee Lawrie tarafından asıl örneklerden dökme beton olarak yapılmış, tıpkı bir ortaçağ katedralinde yer alan oymalardaki gibi, kendi meslekleriyle uğraşan acayip figürler vardı – beher kabıyla bir eczacı, yerküreyi ölçen bir coğrafyacı, mikroskopla bir bilim insanı, bir uçak motoruyla bir mühendis (Güney California, uçak sanayisinin öncü merkez üssüydü ve II. Dünya Savaşı'na katılan uçak gövdelerinin yüzde 70'ni inşa edecekti). Bu bilim insanları müzisyenlerle birlikte: biri keman, diğeri akordeon, bir başkası borazan çalar; hepsi de neşeli ve muzır ifadelidir.

20. yüzyılın ilk çeyreğinde Güney California'da yeni olan, El Fureidis'in ya da Balboa Parkı'nın romantik mimarisi değildi – 19. yüzyılın tamamı ve 18. yüzyılın büyük bir kısmı, aynı zamanda, eski tarzda çılgınca bir yeni binalar yapma yarışı olmuştu. Pitoresk yılankavi yolları ve Arcadia'yı akla getiren peyzaj tasarımlarıyla banliyö mahalleleri tasarlamak da yeni değildi – ki bu mahalleler, demiryollarının, hali vakti yerinde olanlara şehirden daha iyi olanaklara kaçma imkânı tanıdığı her yerde uzun zaman önce ortaya çıkmıştı. Şehir ve bölge düzeyinde yeni olan, şehir olmadığı yanılsaması üzerine inşa edilmiş bir tür şehirdi – taşra gibi düzenlenmiş, her biri sanki komşuları yokmuş gibi titizlikle rol yapan, pastoral bir ihtişamda tek başına kale gibi dikilen müstakil evlerden oluşan bir şehir. Gotik ya da başka bir üslupta kilise kuleleri ve bir banliyö villasının üzerinde belki kale benzeri tuhaf burçlar dışında, dikeylik söz konusu olmayacaktı. Hatta üretim, 1929 yılında mazgallı siperlerinin üzerine tüneyen taş kesilmiş grifonların [kartal başlı kanatlı aslan] tamamladığı bir MÖ 7. yüzyıl ürkütücü Asur kalesi biçiminde inşa edilen, Mississippi'nin doğusundaki en büyük imalat binası olan Los Angeles'taki Samson Tire and Rubber tesisi gibi, tarih temalı yapılar da barındırılacaktı. Banliyö, şehrin dış sınırına kaçacağına, banliyö ideali şehri kolonize edecek, ve bazı durumlarda, bütünüyle onun yerini alacaktı.

Goodhue rüya-şehir modelini mükemmelleştirirken, bir yandan da bütün şehirleri temalı, romantik fantezi diyarları olarak inşa etmenin mimari araçlarını gösterdi. Daha da önemlisi, o ve ikna ettiği diğer mimarlar, ironik bir şekilde, 19. yüzyıl kent reformcularının siyasi tasarısının son kalıntılarını çıkarıp atarak, romantik üslubu tarihin prangasından kurtardılar. Reformcuların sanayi kapitalizmi eleştirisinin yerine, sinemaya özgü bir illüzyon seviyesiyle desteklenen, prangalarından kurtulmuş bir kişisel romans anlatısını koydular. Romantik mimari üslup, doğru uygulandığında, eğlenceli olabiliyordu. Mr. Wemmick'in hayal ettiği gibi, insanlar yalnızca evlerinin mahremiyetinde değil, çalışırken, alışveriş yaparken ve toplumsallaşırken de kendilerini İspanyol rençperleri ya da Kral Arthur'un şövalyeleri gibi hayal edebilirdi. Bunun etkisi kusursuz olurdu. Goodhue, iş arkadaşları ve taklitçileri, bu çevreleri inşa ederken, arts-and-crafts hareketinin beceremediği şeyi başardı: Bizi, en azından hayallerimizde, modern şehrin can sıkıcı sorunlarından gerçekten uzaklaştırma gücüne sahip nesneler tasarladılar.

Şehri terk etmenin bedelleri vardır. Bunların bazılarını, terk edenler öder: Daha büyük bir insan topluluğundan ve onun toplumsal, iktisadi ve siyasi yaşamından izole olma ve kopma. Daha fazlasını ödemekse, yollara, altyapıya, eğitime durmadan artan yatırımı ve banliyö-kentin ihtiyaç duyduğu ama kendisinin çok az yararlanabildiği kaynakları finanse eden geride kalan topluluğa kalır. Reformcuların daha iyi bir dünya rüyaları, oraya gitmeye maddi gücü yetebilen orta sınıf için gerçekleşse de, daha alt sınıftakileri sürekli zor durumda bırakır.

Sonraki birkaç yıl, Goodhue, San Diego yakınlarında deniz piyadeleri ve donanma için yersiz bir şekilde romantik İspanyol-tarzı üs tesisleri tasarlayarak, kendi kendine yeten minyatür-şehir üslubunu sürdürdü. Ayrıca, Santa Barbara'daki, kendi için yaptığı Dater Evi'nin (1915-1918) de aralarında olduğu bazı evleri ve Montecito Country Club'ı [Montecito Şehir Kulübü] (1916-1917) inşa etti. İspanyol üslubunda çalışan kesinlikle yalnızca Goodhue değildi, ama onun öncü işi, giderek arts-and-crafts hareketinin –California'da çok popüler olan, ondan türetilen crafts üslubunun– yerini alan İspanyol koloni dönemini canlandırmayı ifade eden bölgesel bir hareket için prototipler sağladı. Massachusetts kö-

kenli Myrom Hunt, ikon haline gelen 1911 tarihli Beverly Hills Hotel üzerinden Elmer Grey'le ortaklık kurmadan önce, onunla birlikte, El Fureidis'te Goodhue için denetleme mimarı olarak çalışmıştı. Kariyerine 500 eklektik projeyi sığdıran Hunt, Güney California'nın önde gelen yüksek sosyete mimarı olacaktı.³⁹

Mimar Julia Morgan, Goodhue'nun kendini tarihi ve mimari çevreye bütünüyle kaptırma örneğini, yayınevi patronu William Randolph Hearst için Orta California kıyısında, San Simeon'da inşa edilen ve fantastik bir ortaçağ şehrini çağrıştıran, Hearst Kalesi diye de bilinen müstakil konutta en uç noktasına taşıdı. Kariyerine körfez bölgesinde arts-and-crafts üslubunda tasarımlarla başlayan Morgan, 1919 yılından itibaren yirmi yıl boyunca Akdeniz üslubunu canlandıran kuleler, şapeller, villalar, yüzme havuzları ve bahçeler tasarladı. Bu tasarımlar, geleneksel biçimde kendileri için inşa ettikleri köylerinde ikamet eden yetenekli bir zanaatkârlar topluluğu tarafından yapıldı. Bu, arts-and-crafts atölyesinin idealinin adeta çarpık bir şekilde vücut bulmasıydı, çünkü inanılmaz derecede zengin bir adam tarafından maaşa bağlanmış herkes, Hollywood yıldızlarından Avrupa kraliyet aileleri bireylerine ve iş dünyası kodamanlarından oluşan tezat bir insan selinin katıldığı hedonistik partilerle dolu yaşam biçimi için sahne inşa ediyordu. San Simeon bile, merkezindeki parlak kiremitli kubbesiyle, Goodhue'nun Xanadu çizimine benziyordu. Ancak Goodhue'nun tek bir büyük kilise kulesine karşılık, Morgan'ın uyarlamasında iki küçük çan kulesi vardır.

Rüya şehir Balboa, (yalnızca Hearst'in değil) herkesin istediği şeydi ve İspanyol üslubunun baskın olduğu bütün şehirleri, özellikle zenginelere hitap eden yerleşimleri yaygınlaştırmaya yardım etti: Pasadena, Carmel-by-the-Sea, Los Angeles'taki Holmby Tepeleri ve Hollywood Tepeleri, La Jolla, Ojai, Palos Verdes ve Rancho Santa Fe bunlardan birkaçıdır. Santa Barbara'da neredeyse kanun haline gelmiştir: Şehir merkezini ve onun Victoria tarzı eklektik binalarını yıkan Haziran 1925'teki depremde sonra, bir grup korumacı ve mimar, yapsatçıları İspanyol üslubunu benimsemeye neredeyse zorlayacak olan, ruhsat verme gücüne sahip bir mimari değerlendirme kurulu oluşturmak üzere harekete geçti. Belirleyici gelişme, hepsini yeniden yaratılmış bir Endülüs geçmişisi ile modernizmi birleştiren, şehir

gazetesinin yeni İspanyol-tarzı binasının ve (tasarımı, San Diego'da Goodhue için de çalışmış olan Carleton Winslow, Sir tarafından denetlenen) El Paseo adlı alışveriş merkezinin baktığı manzaralı halk meydanıyla tarihi, kerpiç De La Guerra'nın rehabilite edilmesi idi.⁴⁰ El Paseo hemen turizm merkezi haline geldi. İnşaat yatırımcıları dikkat kesildi. Yine 1925 yılında, San Clemente'nin ileri gelenleri, Orange ve San Diego ilçelerinin Los Angeles'ın güneyiyle buluştuğu aşağı kıyıyı, bir alışveriş merkezi, plaj kulübü, havuz, golf sahası, oyun alanları, okul ve İspanyol tarzı konutlar inşa ederek ve Santa Barbara'nın tapu belgelerinde olduğu gibi, mimari değerlendirme kurulu zorunluluğu getirerek, resmi olarak "Denize Nazır İspanyol Köyü" haline getirdi.

Bu işe yaradı: Özellikle konut gelişmesinin hızla önde gelen sanayi haline geldiği eyaletin güney kısmında olmak üzere, California kısa zamanda büyüdü. Yalnızca 1920 ile 1930 yılları arasındaki on yılda, bir buçuk milyon insan California'ya taşındı ve bunların çoğu, en azından kısmen, burada her erkeğin ve kadının kendi kalesine sahip olabileceği vaadine inandıkları için geldi. Romantik mimari palet Santa Barbara ve Carmel gibi en ayrıcalıklı, düzenlenmiş, dışarıya kapalı yerleşim bölgeleri dışında, daha esnekti, birçoğu, setleri açıkça göz önünde olan film sektöründen pişmanlık duymadan ilham alınan bir tatlar çeşitliliği sunuyordu. Los Angeles'ta setler kalabalık caddelerin üzerinde belirdi: Hollywood ile Sunset bulvarının köşesindeki, D.W. Griffith'in *Intolerance*'ından dört Babil bloku; yakınında *Ben-Hur*'un Roma'sı ve *Robin Hood*'un Nottingham Kalesi önemli gayrimenkuller haline geldi.⁴¹ Yapsatçılar bunları taklit etti ve ortaya çıkan mimari kargaşa bölgeyi tanımlar hale geldi – kendilerine göre ne mutlu, Doğu kaynaklı zevkin koruyucularına göre ne acı. Bu küçük görmeyi, hiç kimse 1932 yılında biraz züppe bir alaycılık içeren, dikkate değer bir yaratıcılıkla yazan eleştirmen Edmund Wilson'dan daha iyi yansıtmadı:

Los Angeles'ta yaşayan insanlar karmaşık güzellik aşığı, kültürlü, uyuşuk insanlardır – ve duygusal güdülerini, en gözde tarihi filmleri, en sevdikleri sinema aktrisleri, en şanslı nümerolojik kombinasyonları ile ya da daha önce eski Yunan'da, romantik Mısır'da, antik Sussex'te ya da eski Hindistan'ın aşk rahibeleri arasında vücut bulmuş olmalarıyla uyumlu evlerinde ifade etmekten hoşlanırlar.

Evde taze ve kıtır yerfıstığı şekerlemesinden yapılmış bir Pekin Budist tapınağı görürsünüz—marshmallow’dan yapılmış bembeyaz bir iglo vardır—findıkların gömülü olduğu besleyici ve lezzetli Floransa usulü çekici bir pembe nugat vardır. Şurada hanedanlığın Warwick Kalesi’nin kusursuz bir küçük boy kopyası yükselmektedir—şurada tiksindirici bir nonoş pinekler. Küçük, harika bir İsviçreli duraksayarak, kesinlikle yapay olarak renklendirilmiş, cömert bir begonvile sokulur. Ve orada sıcak, küçük bir çiftlik, çatısı zengin domates sosuyla kaplı usulüne uygun bir enchilada con queso [peynirli enchilada] var, uzun kirpikli lavanta rengi tenteleri, eski İspanyol günlerinin ruhunu gölgeyor.⁴²

Los Angeles bölgesel büyüme makinesi, gerçek destekçisini hızla buldu: Otomobil. 1930 yılı itibarıyla bölgede 800.000 (her üç kişiye iki tane) araba vardı; sonradan milyonlarca oldu.⁴³ Bugün, çoğu bu arabalarla taşınan, 20 milyondan fazla nüfusa sahip beş idari bölgesi süper şehrin parçası olan Los Angeles’ta 10 milyon insan var. Uzmanlar açısından “bitişik kümekent” (“conurbation”) –bölgesel ölçekte bir şehir ama genellikle banliyölerden oluşmuş bir “şehir”– olarak bilinen Los Angeles, Birleşik Devletler’deki en büyük kentleşmiş alandır. Hiçbir şekilde, hepsi romantik banliyöler değildir: bina, sokak ve insan türlerinde sonsuz bir çeşitlilik söz konusudur. Bölge-şehir on yıllar boyunca on binlerce, yüz binlerce fail tarafından inşa edildiyse de, büyük bir bölümü, paylaşılan yeni şehir eski şehre benzememeli, onun yerine daha çok bir tür onun zıddı olmalı düsturuyla inşa edildi. Plancılar, bir bahçe şehir ülküsü duygusu ve görünümü sağlamaya yönelik ortak bir çaba içerisinde, yapı yükseklikleri ve mahalle yoğunluğunu sınırlandıran katı kuralları sürdürdü. İnsanların şehre akmasını durduramayan plancılar, bunun yerine bahçe şehirlerini, Meksika sınırından kuzeye, ondan esinlenen takipçileri gibi Bertam Goodhue’nun da kolay kolay tanıyamayacağı bir rüya megalopolis olan –322 kilometre mesafedeki– Santa Barbara’ya kadar uzanan, kentleştirilmiş neredeyse 25.000 kilometrekareye yaymayı başardılar.

1. Kaleler

Saha Rehberi: Romantik Banliyö

Tanırlar:

- “Pitoresk” tarihi mimari, yoğun süsleme ve ayrıntı; kaleler, köşkler, villalar ve aynı zamanda kiliseler gibi, sıklıkla kırsal olmak üzere, sanayi öncesi örnekleri model alma.
- Çoğunlukla, tanınmış alışveriş merkezlerine sahip, konut alanlarıdır; sanayi ve karma-kullanım desteklenmez.
- Tercihan, komşularla yan yana olmamaya önem verilen müstakil evler. Evlerin birbirine temas ettiği yerde, ayrılık yanılması yaratmaya gösterilen çaba.
- Kıvrımlı sokaklar ve doğal peyzaj. Yürümek için fazla yayılmış olma. Araba bağımlı.
- Sınırlarla ve yeşil kuşaklarla denetimli giriş; sıklıkla etrafı çevrili.

Örnekler:

- California, Santa Barbara’nın İspanyol koloni dönemini canlandırma üslubu bölgeleri; Los Angeles, Carmel’de, San Clemente’de ve başka yerde yaygın; Palm Beach, Boca Rotan ve Florida’nın diğer kısımlarında.
- Doğu ve Orta Batı şehirleri civarlarında tipik olan 19. ve 20. yüzyıl başları demiryolu/tramvay banliyöleri: Massachusetts, Brookline; New York, Forest Hills Gardens, Queens; Ohio, Shaker Heights; Illinois, Riverside.
- Karma mimari üsluplu 1920’ler sonrasının otomobil banliyöleri: New York, Westchester County; California, Beverly Hills.
- Londra: Hampstead bahçe banliyösü, Bedford Park, Blackheath.

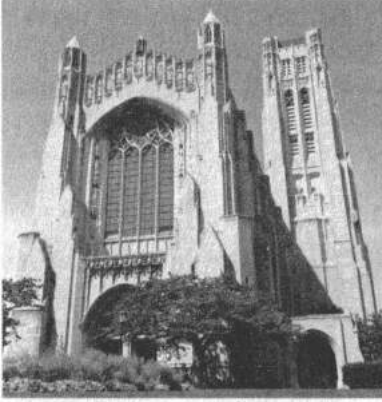
Farklı Biçimler:

- Karma biçimler: ekletik, pitoresk tarihsel mimariyi daha modern türlerle birleştirir; kıvrılan sokak ceplerini ızgara ya da yarı ızgara

şehir planlarıyla ve orta (*mid-rise*) ve yüksek yapılı (*high-rise*) şehirlerle birleştirir.

- Sulandırılmış biçimler: Üstünkörü temalaştırılmış, ortak tarihe dayanarak temalaştırılmış, çoğunlukla etrafı kıvrılan sokaklarla ve peyzajla çevrilmiş ama daha yoğun, daha küçük parselli birbirine yakın evlerle arazi düzenlemeleri; daha pastiş bir mimari, daha düşük kaliteli malzemeler ve detay. California, Rancho Cucamonga; Orange County; Çin, Beijing.

Resimler:



Rockefeller Şapeli, Chicago
Üniversitesi (1925-28). Mimarlar:
Bertram Goodhue. *Mather G.
Bisanz*



Los Angeles Halk
Kütüphanesi (y. 1935).
Mimar: Bertram
Goodhue.



El Fureidis, Montecito,
California (1906).
Mimar: Bertram
Goodhue. *Tai Kerbs*



California Eyalet Binası,
Panama-California
Fuarı, San Diego,
California (1915).
Mimar: Bertram
Goodhue.
"Churriguera" barok
İspanyol üslubunun bir
örneği.

Avlu, House of
Hospitality, Panama-
California Fuarı, San
Diego, California
(1915). Mimar:
Bertram Goodhue.



Santa Barbara County
adliye sarayı (1929),
Santa Barbara,
California. Mimar:
William Mooser.

Anıtlar

Daniel Burnham ve Düzenli Şehir

Yükselen güzel şehrin mutlu insanları, onun sevgisiyle büyüyecek, onunla gurur duyacaklar. Onlar daha iyi yurttaşlar olacaklar, çünkü daha iyi eğitilmiş, daha sanatçı ruhlu ve bu şehre ait olmanın gururuyla dolu olacaklar.

—Charles Mulford Robinson

1912 yılında öldüğünde, Amerika’da Daniel Hudson Burnham’dan daha ünlü bir mimar yoktu. Gökdelenin babası olarak alkışlanan, 1893 Chicago Dünya Fuarı’nın ve Washington, DC’deki yenilenen National Mall’in planlacısı Burnham gözdeydi, zengindi, iyi bağlantıları vardı ve Amerika’nın her yerinde ve ötesinde, şerefine kadeh kaldırılan biriydi. Başkan Taft, onu “dünyanın belli başlı mimarlarından biri”¹ olarak addediyordu. Burnham’ın sık sık yinelediği amentüsü, “insanların kanını harekete geçirecek büyüü olmayan küçük planlar yapma[...] bir kere kayda geçirilen asil, mantıklı bir planın asla ölmeyeceğini, biz ölüp gittiğimizde bile giderek artan bir tutarlılıkla kendisini göstereceğini hatırlayarak [...] büyük planlar yap” yolluydu, Amerikalıların büyük amaçlarını ve Kaçınılmaz Yazgı (Manifest Destiny)* döneminde filizlenen ulusal gurur duygusunu mükemmel biçimde somutlaştırmıştı. 19. yüzyılın üslup ve düşüncelerini 20. yüzyıla taşıyan biçimci ve yeni-klasikçi Burnham’ı hakir görenler de vardı, özellikle de ölümünün ardından, şöhretini gölgeleyen ve itibarını mimarlık tarihinin çöplüğüne

* 19. yüzyılda Amerika Birleşik Devletleri’nde kıtanın doğu kıyısından batı kıyısına kadar yayılmanın Amerikalı yerleşimcilerin yazgısı olduğunu ifade eden ideoloji –en.

gönderen modernleştirme eğilimlerini onaylayan meslektaşları arasındaki başına buyruklar. Yine de zamanının önde gelen modernistlerinden Frank Lloyd Wright bile, “Burnham yaratıcı bir mimar değildi ama büyük bir insandı” itirafında bulunmuştu.

Burnham’ın etkisi cüssesiyle denkti:² 1,83 boyundaydı, daima mükemmel giyinirdi ve fiziksel formuyla övünürdü. Gençliğinde bir eskrimci olan Burnham, yaşamının ileriki yıllarında golf oynadı ve bürosuna bir spor salonu kurdu. Yemeyi, içmeyi ve güzel şeylerin bol olmasını severdi, sigaralarını toptan alırdı; başarı ve şöhret birleştikçe, saygınlığı ve ünlü kibriyle birlikte cüssesi de büyüdü. Burnham –1882 tarihli 10 katlı Montauk Binası (hatta muhtemelen gökdelen olarak adlandırılan ilk yapı) ya da 1889-1891 tarihli 16 katlı Monadnock Binası gibi ilk gökdelenlerden bazıları dahil olmak üzere– büyük binalar inşa etti. Bunlar, kendini Geniş Omuzlar Kenti [*City of Big Shoulders*] şeklinde tanımlayan Chicago’nun ticari gücünü artıran mükemmel ifadeler ve çerçevelerdi. Burnham, New York’ta, San Francisco’da ve başka yerlerde büyük binalar dikerken, gökdelen, Amerikan Yüzyılı diye adlandırılacak yüzyılın dönümünde, Amerika’nın imparatorluk sürecinin mimari simgesi haline geldi. Burnham, resmi adı *World’s Columbian Exposition of 1893* [1893 Kolomb Dünya Sergisi] olan Chicago fuarının yapım sorumlusu olarak zafer kazanmasının hemen ardından, Amerika’nın önde gelen kent plancısı oldu, Chicago’dan San Francisco’ya ve yeni ele geçirilen Manila’ya kadar, şehirlerin dolaşımını gösteren ve simgesel haritalarını, klasik Yunan, Roma ve Rönesans Avrupa’sının mirasının Amerika’nın miras aldığı özelliklerle yükseldiğini gösterişli bir biçimde ilan ederek, umulmadık bir azamete yeniden çizdi. Burnham’ın gökdelenleri, ironik bir biçimde çoğu bir yandan onu küçümseyen başarılı modernistlere, dünyanın dört bir köşesindeki mimarlara ilham verdi. Burnham’ın yeniden keşfettiği imparatorluk şehir planlaması, her siyasi çizgiden modern kent kurucuları –faşistler, komünistler, demokratlar; despotlar, baskıcılar, ilerici reformcular– için model haline geldi. Daniel Burnham, 20. yüzyıla iki evrensel kent biçimini kazandırdı.

Burnham, yaşamının başlarında kendi döneminin sıradan bir Amerikalısıydı. Eski yolların New York, San Francisco ve yakınlarında, tarihi

Thomas Burnham'ın İngiltere, Norwich'ten Massachusetts, Ipswich'e vardığı 1635'e kadar uzanan, İngiliz koloni neslinden bir ailede doğdu.³ Babası, New York Eyaleti'ndeki başarısız ticari girişimlerinden sonra, 1855 yılında, Daniel dokuz yaşındayken, aileyi Chicago'ya taşıdı ve toptan ilaç satım işine girdi. Babasının şansı burada, on yıl içinde güçlü Chicago Tüccarlar Birliği'ne başkan olmaya yetecek kadar yaver gitti. Daniel atletik, yakışıklı ve çizmeyi ev ödevi yapmaya tercih eden birisi olarak hatırlandığı Chicago Merkez Lisesi'ne devam etti. Bir okul arkadaşı onu, "nadiren çalışırdı ve kayıtsızlığı nedeniyle daima azarlanırdı. Uzun bir [...] arkadaştı, yaşına göre çok kocamandı,"⁴ diye anımsıyordu. Ailesi Burnham'a ücretli çizim dersleri aldırды ve kolej giriş sınavlarına hazırlanması için iki yıllığına doğuya gönderdi. Burnham hem Harvard'ın hem de Yale'in sınavlarında başarısız oldu. Dört ay satış elemanı olarak çalıştıktan sonra, öğretmenlerinin, eski tanıdıklarının ve çizim aşkının yönlendirmesiyle, yönünü mimariye çevirip, Chicago'daki Loring and Jenny firmasında çırak olarak yer edindi. Açıkçası, kişisel zafere giden bir patika olarak gördüğü bu iş onu heyecanlandırıyordu: "Kentteki ya da ülkedeki en büyük mimar olmak için çalışacağım,"⁵ diye yazmıştı. "Daha azı kendim için belirlemiş olduğum standarda yaklaşamaz ve en büyük mimar olamamak dışında korkum yok. Tek bir şeye ihtiyacım var. Kararlı ve ısrarlı bir çaba."

Ama o sıralar bu çabayı göstermeye hazır değildi. Chicago'dan ayrılp, Nevada'da bir gümüş kampında maden arayarak şansını denediyse de umduğunu bulamadı. Ardından, kendisinden yaşça büyük bir akıl hocasının cesaretlendirmesiyle siyaseti deneyip, White Pine County'den Nevada eyalet temsilciliği için yarıştı. Kararlı bir doğası olmadığını kabul edip, 24 yaşında başarısız bir biçimde evine döndü: "Aynı şeyi uzun süre yapmaktan bıkma yönünde bir aile eğilimi var."⁶ Wight'ın daha sonra, "Dan'ın, aylak doğasına bir çare bulmaya çok istekliydi" diye hatırladığı babasının onu ortaklardan Peter Wight'a tavsiyesi üzerine Carter, Drake ve Wight şirketi tarafından işe alınmadan önce yine çeşitli firmalarda çalıştı.

Burnham, aradığı akıl hocasını, göstermeye ant içtiği "kararlı ve ısrarlı çaba"yı istikrarlı kılan Wight'ta buldu ve Wight'ın bürosunda ihtiyaç duyduğu ortakla tanıştı: John Root.⁷ John Root, İç Savaş'ı Liverpool'da

geçirmiş, savaş sona erdiğinde ailesi tarafından çağrılmadan önce, İngiltere'nin en büyük orgcusundan müzik eğitimi almış ve Oxford'un giriş sınavını geçmiş Georgia'lı bir gençti. New York Üniversitesi'nde mühendislik okuduktan sonra, (Aziz Patrick Katedrali'nin mimarı) James Renwick'in ve (Grand Central Terminali'nin mimarı) J.B. Snook'un mimarlık bürolarında çalıştı. 1872 yılında –1871'deki Büyük Yangın'dan sonraki yeniden inşa etme işine katılmak üzere kente gelen insan dalgasının parçası olarak– Wight'ın bürosunda baş teknik ressam olmak amacıyla Chicago'ya gelmişti. Burnham'dan dört yaş küçük olan Root onu birçok yönden tamamlıyordu. Root hayli kültürlü ve eğitimli ama hırstan yoksunken, Burnham onun tam aksiydi. Birbirlerindeki nitelikleri gören Burnham ve Root, ülke çapındaki 1873 Ekonomik Krizi inşaat piyasasını zora sokmadan önce, az sayıda işle, kendi bürolarını açtı.⁸ Root'un Birinci Presbiteriyen Kilisesi'nde org çalması da dahil, yarı zamanlı işlerle idare ettiler.

Akabinde, Burnham'ın toplumdaki yükselişiyle birlikte, firmalarının da yükselişi başladı. Bir akranı tarafından aktarma ağılı kodamanı John B. Sherman'la tanıştırılan Burnham, büronun ilk büyük siparişini aldı. Sipariş, revaçtaki Prairie Bulvarı'nda üç buçuk katlı Victoria dönemi üslubu bütün ıvrır zıvırıyla –dikine eğimli çatılar, uzun çatı pencereleri, yivli tuğla bacalar ve sütun başlarıyla– bir konaktı; bina 1874 yılında tamamlandı. Bunu, toplumsal faaliyetlere ve kulüplere davetler ve giderek seçkinleşen bir müşteri listesiyle gelen başka siparişler izledi. 1876 yılında, Burnham, Sherman'ın kızı Margaret'le evlendi. Mimarlığın refahı, Burnham'ın cazibesi ve karizması ile yüksek sosyete arasındaki uyum mükemmeldi. Firmada, Root'un kâğıt üzerindeki ayrıntılarla, Burnham'ın müşterilerle ilgilendiği bir iş bölümü kabul gördü. Burnham'ın insanlar karşısındaki rahatlığı neredeyse efsaneviydi. Frank Llyod Wright, “onun güçlü kişiliği üstündü”⁹ demişti. Wright'ın akıl hocası Louis Sullivan, ki kendisi ortağı Dankmar Adler'le birlikte Burnham'ın gökdelenine rakip bir gökdelenin yapımında önemli rol alacak bir başka ünlü Chicago'lu mimardı, Burnham'a ilişkin ilk izlenimini şöyle belirtiyordu: “Hayalperest, sarsılmaz bir kararlılığı ve güçlü bir iradesi olan bir adam [...] sağlıklı, etkileyici bir görünüşü var, bir miktar kibirlilik, Üçüncü PDF Kitap Arşivi: <https://tanley.org> na açmaya hazır

bir adam.”¹⁰ Eleştirmenler ve tarihçiler, Sullivan’ı baş-modernist usta, Burnham’ı binaların yapımında ortağı Root’a güvenen, abartılmış bir işadamı olarak değerlendirenler, Burnham’ı Sullivan’la sık sık olumsuz bir şekilde karşılaştırdı.¹¹ Ama Burnham’ın, müşterilerinin ihtiyaçlarına ilişkin bilgisiyle her projede başlangıç programının, yerleşim planlarının belirlenmesinde önemli bir rol oynadığı ve çizimlerin tamamlanmasında Root’la etkin bir şekilde birlikte çalıştığı açıktır.

1870’ler ve 1880’lerde, Burnham ile Root’un binalarına, Victoria dönemi üslubu mimarının damgasını vurduğu –Roma üslubu, Kraliçe Anne ve Fransız Rönesans üslubunun da aralarında olduğu– curcunalı bir üsluplar karışımı hâkimdi. Root’un, Victoria dönemi üslubu “müshil etkili”, Roma üslubu “ödemli”, Kraliçe Anne üslubu “tüberkülozlu” olarak adlandırılrsa daha iyi olacaktı diye şaka yaparken kabul ettiği gibi, dönemin eklektizmi dünyayı kurtarma iddiasında değildi.¹² Çağdaş firmaların çoğunun yaptığı gibi üslupları birleştiren ve çeşitlendiren Burnham ve Root da, Chicago’da ve Orta Batı’nın her tarafında büyük, heyecan vermeyen evler, çeşitli tarikat kiliseleri, kulüp binaları, oteller, demiryolu istasyonları inşa etti. Bunlar arasında dikkate değer olanlar, Michigan Bulvarı’nda inşa edilen Chicago Sanat Enstitüsü ile Atchison, Topeka ve Santa Fe Demiryolu’nun bedelini ödediği, yıllar içinde kanun kaçağı Jesse James’i, Japon İmparatoru Hirohito’yu ve ABD başkanları Ulysses Grant, Rutherford Hayes ve Theodore Roosevelt’i ağırlayan, ücra New Mexico, Las Vegas’taki, aykırı soğan kubbeli fantastik pembe bonbon Montezuma Hotel’di.

1880’lerde, Burnham ve Root, Chicago’nun olağanüstü ticari yükselişinin önde gelen mimarları arasındaydı. Şehir, Birleşik Devletler’in İç Savaş ile yüzyıl dönümü arasındaki kentsel dönüşümünün simgesiydi, nüfus artışı çiftçilikte, üretimde ve en önemlisi taşımacılıktaki teknolojik gelişmeyle birleşince, şehirlerin büyümesi kaçınılmaz oldu. 1870 yılında ülkenin nüfusu, yüzde 60’ı çiftçi olmak üzere 40 milyondur; 1900 yılındaysa, yalnızca yüzde 37’si çiftçi olmak üzere 70 milyona ulaştı.¹³ Hızlı yükselişler ve çöküşler içindeki Wall Street’in finanse ettiği demiryolları patlaması, Batı’daki daha büyük çiftliklere küçük, farklı, yerel pazarlar yerine şehirlere dağıtılmak üzere endüstriyel olarak ürün yetiştirmesine olanak tanıyarak tarımı dönüştürdü. 1870 yılında 48.280 kilometre

olan demiryolu uzunluğu 1900 yılında 273.588 kilometreye ulaştı. Chicago kendini, Kuzey ormanlarından kereste, ovalarından buğday ve mısır taşıyan, sonra bu ürünleri Chicago'daki ağılarda beslenen ve Chicago'daki mezbahalarda kesilip parçalanan hayvanların etleriyle birlikte, yine bir Chicago şirketinin ürettiği soğutmalı vagonlarla doğuya gönderen on ya da daha fazla eyaletten geçen muazzam bir ray ağının merkezi haline getirerek, demirin bu inanılmaz gelişmesinden de yararlandı. Büyümesi baş döndürücü olan kentin 1880'de yarım milyon olan nüfusu on yıl içinde bir milyonun üzerine çıkarak ikiye katlandı

Mimarlar açısından, Chicago, yenilik için sıra dışı koşulların mü-kemmel bir kesişme noktasını oluşturdu. İş büyüdüğü ve nüfus arttığı için arazi rantı da arttı: Şehirde 1880'de 130.000 dolar olan bir dönüm arsanın bedeli, 1890'da 900.000 dolara, 1891'de 1 milyon dolara fırladı.¹⁴ Özellikle Avrupa'da olmak üzere diğer şehirlerde geçerli olan yasal yükseklik sınırlamasına Chicago'da tabi olmayan mimarlar, ardi arkası kesilmeyen icatlardan –ilk başta atlar, 1853'ten itibaren buharla çalıştırılan hidrolik ve 1889'dan itibaren elektrik motorlarıyla çekilen asansörler, elektrik ampulü ve telefonlardan– yararlanarak, şirket müşterileri için, çok küçük parsellere çok yüksek binalar inşa ettiler. Arazi değerlerini sürekli yükselten yüksek binalar, iktisadi etkinliği yoğunlaştırıp artırdı. Burnham, kısa bir süre içinde, verimli bir biçimde yönetilen büyük projelere ve büyüyen firmasına uygun doğal bir yetenek sergiledi. Sullivan'a göre, Burnham çağın ruhunu cisimleştiriyordu: “Bu dönemde, endüstriyel dünyada birleşmeler, birlikler ve tröstler çoktan oluşmaya başlamıştı. Büyüklük, organizasyon, delegasyon ve yoğun ticarileşme trendleri açısından, Chicago'da bu hareketin öne-mini anlayan tek mimar Daniel Burnham'dı, kendi zihninin iki taraflı işleyişinin farkındaydı.”¹⁵

1881'de firma 7 katlı Grannis Binası'nı, 1882'de 10 katlı Montauk'u tamamladı. Montauk'un pratik ve tutumlu sahibinin cesaretlendirdiği Burnham ve Root, binayı düz tuğla, asgari dekorasyon ve düz bir çatıyla inşa etti. Binanın yalın tarzı, modanın değil ama ticari mantığın dikte ettiği, yeni ve açıkça modern bir yöne işaret ediyordu. Bu binalar, ağırlıklarını taşıyan temel üzerinde yükselen her zamankinden daha ince duvarlarıyla, yüksek kâgir yapının sınırlarını zorluyordu. Duvarların

daha ince yapılmasını sağlayan ve betona gömüldüklerinde binaları yangına karşı dayanaklı kılan, demiryolu sanayisinin öncülük ettiği düşük maliyetli çelik kirişlemelerde aşama aşama kaydedilen ilerlemeler, Chicago'nun gelişen şehir merkezinde uygulamaya kondu. Burnham'ın eski işvereni William Jenney'nin 1885 tarihli Home Insurance Binası, neredeyse tamamen çelik çerçeve taşıyıcı sisteme giden yolu göstermişti ve Burnham ile Root'un 10 katlı Rand-McNally Binası'nın (1888-1890) tamamen çelik destekli ilk bina olduğu düşünülür. Firma Chicago'daki, San Francisco'daki ve Atlanta'daki daha fazla binada bunu uygulamayı sürdürdü. Binaların yüksekliği arttıkça ve teknolojik olarak daha karmaşık hale geldikçe, dış cephe bezemeleri sadeleşti. Chicago'daki 16 katlı Monadnock Binası (1889-1892), çıkma pencereleri ve arı ön cephesiyle, birçok kişinin –20. yüzyıl mimarisinin gözde metaforundan çok önce– bir makineyle kıyaslayacağı denli sadeydi. Modernizmi herhangi bir Chicago'lu mimardan çok daha erken öngördüğü düşünülen Sullivan, binayı nefes kesici bulmuştu: “Hatların ve yüzeyin zarıflığı, planın dolaysız yalınlığı ile yükselen dimdik ve yalın tuğla örgü arasındaki inanılmaz uçurum, binaya romantik bir etki veriyordu.”¹⁶

Burnham'ın John Root'la birlikte inşa ettiği gökdelenler geleceğin imkânlarını cesurca işaret ettiyse de Burnham'ın modern şehre bir diğer katkısı olan Güzel Şehir adı verilen planlama, Avrupa'ya, klasik geçmişe, Amerikan'ın kültürel güvensizliklerinin ürünü, en azından parçası olan muhafazakârlığa yönelmiş bir bakışı yansıtıyordu.

Dünya fuarlarının on beşincisi ve 19. yüzyılın ikinci yarısındaki dünya fuarlarının en büyüğü ve başarılısı olan 1889 Paris Dünya Fuarı'ndan sonra, Birleşik Devletler, 1893'te Kolomb'un Amerika'yı keşfinin 400. yıldönümüne denk gelen bir fuar sözü vermişti. Sıkı kulis çalışmasının ardından, sonradan görme zengin Chicago, New York'un ve Saint Louis'nin rakip tekliflerini aşan bir teklifte bulunmuş ve böylece, 1890 yılında geri sayım başlamıştı. Fuarı finanse eden grup, Amerika'daki en ünlü peyzaj mimarı Frederick Law Olmsted'i ve ortağı Henry Codman'ı bir bölge seçmeleri için işe aldı ve yerel danışman olarak Daniel Burnham'ı onlarla birlikte gönderdi. Kentin Jackson Park adlı doğu kısmında yer alan, gelişmemiş göl kıyısı parselini seçtiler.

Olmsted ile Codman, Burnham ile Root'un danışman mimarlığını yaptığı ilk planı çizdiler. Heybetli bir proje olacaktı: kanalizasyonun, gazın, elektriğin, suyun, aydınlatmanın, sokakların, drenajın, dahası polis ve itfaiye teşkilatının, sağlık hizmetlerinin, sigortanın, iletişim ağlarının tamamladığı, 2,5 kilometrekareden daha büyük –Paris fuarından dört kat daha büyük– bir alan üzerinde gerçek bir şehir. Ekim ayında, Burnham hepsi üç yıl içinde bitirilmesi gereken bütün altyapıdan, tasarımdan, mühendislikten ve inşaat sorumlusu olarak atandı (daha sonra yapı müdürü olarak adlandırıldı).

Mimari bakımdan ilk düşünce, Londra'nın 1851 tarihli Kristal Sarayı'ndan beri kullanılan çok büyük cam-ve-demir binaları kopyalamaktı. Burnham bunun yerine, "eski sergilerin sera görünümlerini terk etmek [...] daimi binalarla –bir rüya şehir– önermek"¹⁷ istediğini yazdı. Serginin her büyük bölümünün kendi binası olacaktı ve her bölüm için farklı mimarların işe alınmasına karar verildi. Burnham, Doğu'nun önde gelen beş mimarında karar kılıp onları ikna etti. Üçü New York'lıydı: Richard Hunt merkez İdare Binasını; McKim, Mead ve White'tan Charles McKim Ziraat Binasını, George Post İmalat ve Sosyal Bilimler Binasını tasarlayacaktı. Boston'dan Peabody ve Stearns Makineler Salonunu, Kansas City'den Van Brunt ve Howe Elektrik Salonunu tasarlayacaktı. Burnham ve Root fiili inşaat görevlerini yerine getiren uygulayıcı mimarlar olacaktı. Chicago Fuarı'nın düzenleyicilerinin baskısıyla, Ulaşım Binası için Adler ve Sullivan olmak üzere, diğer binalar için beş ilave yerel mimar seçildi.

1891 yılında John Root'un zatürreeden ölmesi, Burnham üzerindeki, zaten akıl almaz olan baskıyı artırdı. Olmsted'le birlikte bütün mimarlar bir haftalığına Chicago'ya çağrıldı ve heykeltıraş Augustus Saint-Gaudens, sanat danışmanı olarak gruba eklendi. Toplantıda, bütün fuarın tek bir üslupla –ne daha önceki fuarların renkli Victoria dönemi eklektik üslubunda ne de yeni Chicago üslubunda, dolayısıyla muhtemelen sergilenecek olan makineler ve buluşlar için en uygun olan modern ve makine ilhamlı bir üslupla– tasarlanmasına karar verilmişti. Bunun yerine, bütün binalar, tek saçak çizgisi ve ortak ayrıntılarla, yeni-klasik üslupta olacaklardı. Yüzyılın başlarında gotiğin ve diğer üslupların yerini almasından sonra, artık yeni-klasik üslup revaçtaydı:

Fuarın mimarlarının çoğu yeni-klasik'in zorunlu olduğu Paris'te, École des Beaux-Arts'ta eğitim görmüştü. New York'un ve New England'ın kültür elitleri, çeşitli sanatlarda Avrupa yeni-klasikçiliğinden yararlanan bir "Amerikan Rönesansı" biçimlendirmenin eşiğindeydi. Bu üslubun yeniden ortaya çıkması, hem Amerikalıların dünyadaki büyüyen rollerine hem de bunun yol açtığı kültürel kaygıya ilişkin algılarının bir dışavurumuydu. Yıldızlı Çağ'ı [The Gilded Age] besleyen sanayinin ezici gücü aracılığıyla servet sahibi olan –1883 ile 1893 arasındaki on yılda servet 20 milyar dolar büyüdü– giderek artan sayıdaki Amerikalı, hem kendi ülkeleri için istemelerine hem de geri döndüklerinde utanmalarına yol açan Belle Époque'un [Güzel Dönem] azametinin ve zarıflığının onları şaşkına çevirdiği Avrupa'da büyük geziye (*grand tour*)¹⁸ çıktı. 26 yaşından, 73 yaşında öldüğü 1916 yılına değin, Büyük Britanya'da gönüllü sürgünde olan Amerikalı yazar Henry James, 1904 yılında, yeni zenginlerin, anavatanlarına döndükten sonraki ahmaklıklarına ve rezil estetiklerine ilişkin şiddetli yergisi klasik *The American Scene*'i [Amerika Manzarası] yayımladı. Çok yakın dönemde çok fazla büyüyen ve ağıllarla, demir yolu manevra istasyonlarıyla, depolarla ve iğrenç işçi bölgeleriyle dolu Chicago, yurtdışından yeni dönemlerde belirli bir korku uyandırdı. Henry Blake Fuller'in 1895 tarihli romanı *With the Procession*'daki [Sırayı Takiben], genç, sanatçı kahraman Truesdale Marshall'ın bir Avrupa gezisinden dönüşündeki tepkisi bu korkunun bir örneğiydi: Chicago "çirkin bir canavar, aynı zamanda zavallı, bocalayan da bir canavardı. Neredeyse ağlanacak bir haldeydi. Daha fazla bitmez tükenmez etkinlik hiçbir yerde yoktur, yine de hiçbir yerde daha açınacak denli grotesk, ürkütücü, yıldırıcı değildir".

Daniel Burnham'ın Chicago Fuarı farklı olacaktı. Tasarım kesinleşmişti: Ana binalar, her bir sütunun bir ABD eyaletini temsil ettiği sütunlu bir Roma avlusuna ya da 182 metre uzunluğundaki bir peristile[†] bakan, Haysiyet Meydanı adlı bölge, büyük bir su havuzunun etrafında düzenlenecekti. Bütün binalar beyaza boyanacak, heykellerle ve demir

* Avrupa'da 16. yüzyıldan başladığı düşünülen Grand Tour, özellikle elitlerin çıktığı eğitim amaçlı gezilerdir. Temelde eskilerden kalan binaları görmeyi hedefleyen bu gezilerin en yoğun olduğu dönem 18. yüzyıldır –en.

† Antik Yunan ve Roma döneminde, bir yapının içindeki, bir meydan ya da avlunun çevresindeki, erken Hristiyanlık döneminde bir ön avluyu çeviren sütun sırası –en.

işiyle bezenecekti. Gemiyle ulaşılması için Michigan Gölü'ne bir iskele kurulacaktı. Gölde, dünyanın her yerinden renkli gemilerle seferler düzenlenecekti. Beklentiler, özellikle bu iş için toplanan mimarlar, heykeltıraşlar ve ressamlar arasında yüksekti. (Saint-Gaudens Şubat 1891'deki bir ekip toplantısında öz farkındalıklarını ifade etti: "Buraya bakın," dedi, "bunun 15. yüzyıldan beri en büyük sanatçılar toplantısı olduğunun farkında mısınız?"¹⁹) Akabinde çalışma başladı. Baharda, Burnham inşaat merkezlerini bölgede dikilen çadırlara taşıdı ve çatıları çökerten kar fırtınaları, inşaat temellerini zorlaştıran bataklık arazisi gibi aksiliklere göğüs gererek yıl boyunca çalışan binlerce işçiden oluşan bir topluluğun idaresini ele aldı. Taşa benzetmek için boyanmış, ağaç ve sıva kaplı çelik çerçeveler kullanıldığı için ucuza ve iki yıldan daha az bir sürede inşa edilen fuar alanı, Michigan Gölü'nün kıyısında devasa bir sahne gibi yükseldi.²⁰ Kolomb Dünya Sergisi 1 Mayıs 1893'te Başkan Grover Cleveland'ın katılımıyla açıldı. Serginin görüntüsü bir yıldızın cazibesine sahipti: Geceleri –George Westinghouse'un Elektrik Salonu'ndaki devasa dinamosunun yönettiği, o zamana kadar monte edilen en büyük elektrik sistemi sayesinde– zeminden aydınlatılan binaların parlak beyaz boyası ve elektrik ampulleri nedeniyle, basında Beyaz Şehir diye adlandırıldı. Ana binalar ve Birleşik Devletler eyaletlerinin, bölgelerinin ve 46 yabancı ülkenin pavyonları dahil 200 yapı, dünyanın tarımsal, kültürel ve teknolojik harikalarını gururla sergiledi: Krupp'un Almanya pavyonundaki ağır silahları, Nikola Tesla'nın neon ve fosforlu gösterileri, Eadweard Muybridge'in filmleri, George Ferri'nin ilk Ferris çarkı [dönme dolap], "Kahire Sokağı"ndaki dansöz, Buffalo Bill'in *Vahşi Batı Gösterisi*'nde yakın tarihli savaşları yeniden canlandıran kovboyalar ve Amerikan Yerlileri görülebilirdi. İlk altı ayda fuara 21.480.141 –kabaca Birleşik Devletler nüfusunun yaklaşık yarısı kadar– kişi gelmişti.²¹

Fuar yalnızca Chicago için değil, Amerika için de bir tanıtım partisiydi. Anı yazarı Henry Adams, "Chicago, Amerikan düşüncesinin bir bütün olarak ilk dışavurumuydu; buradan başlamalı"²² diye yazdı. Fuarda, tarihçi Frederick Jackson Turner, ülkenin yaşamında yeni bir dönemin başladığının işaretini veren 1890 nüfus sayımı verilerine dayanan, Amerika sınırının sonunu ilan eden ünlü konferansını verdi. Tarım alanında bile hızla sanayileşen ve kentleşen ülke –göç dalgaları

nedeniyle ırk, etnik yapı, din bakımından; ve hırsız baron kapitalizm nedeniyle ülkenin zenginlikleri oransal olarak giderek daha az elde toplanırken, gelir eşitsizliklerinin eşi benzeri görülmemiş düzeylere çıkması nedeniyle zenginlik bakımından– hızla ayrıışmıştı. Fuarın başarısı, kesinlikle, İlerlemecilik diye bilinecek şeyin –iki ana vektörü olan geniş ve çok yönlü reform hareketinin– bir ifadesiydi. İlk vektör, milli parklar, vahşi yaşam koruma alanları ve ormanlar oluşturarak doğal kaynakların korunmasını ve yurttaş katılımını, bilimsel yöntemleri, daha iyi sağlığı ve güvenliği, hijyeni, altyapıyı teşvik eden ve yozlaşmayı hedef tahtasına alan yönetim ve devlet idaresinde verimliliğe yönelikti. İkinci vektör toplumsal adalet doğrultusunda: Çocuk işgücünü azaltma, kadınların oy hakkını geliştirme, yoksulların durumunu iyileştirme. 19. yüzyıl sonları itibariyle, daha önce Büyük Britanya’da olduğu gibi orta ve üst sınıfların üyeleri için dehşete düşürücü görülecek bir şey haline gelen yoksulluk mahallelerinde reform yapmaya daha fazla düşünce ve çaba sarf edildi. Çoğunlukla Avrupalı göçmenlerin yoğun biçimde doldurduğu yoksulluk mahallelerine gitmeye cesaret eden muhabir ve reformcular, sıhhi tesisatın, ısıtmanın, temiz suyun ve temiz havanın çoğunlukla ya çok az ya da hiç olmadığı karanlık, pis odalarda toplu olarak yaşayan insanların hikâyeleriyle ve imgeleriyle geriye döndü. Yoksulluk mahallelerinin Amerikan uygarlığına ölümcül bir tehdit oluşturduğu inancıyla birleşen ötekiliğin ve sınıf devriminin çekiciliği ya da korkusu, mimari girişimleri reforma yöneltti. Jacob Riis’in New York’un Aşağı Doğu Yakası mahallesinde çektiği fotoğraflar, 1889-1890 yıllarında *How the Other Half Lives* [Ülkenin Diğer Yarıısı Nasıl Yaşıyor?] adıyla yayımlandı. Kitap “örnek” konutlar yapma denemelerine neden olduysa da bu yetersiz tasarım değişikliği yoksulların mücadele verdiği iktisadi koşulları değiştirme yolunda hiçbir işe yaramadı.

Fuarın mimarisi ne kadar iyileştirme niyetli olsa da toplumsal adalete ya da yoksullar için daha iyi konutlara yönelik bir ilginin dışavurumu değildi. Tamamen farklı bir geleneğin –kentsel alanı ilham vermek, eğitmek ve örneklerle uygun değerleri aşılacak amacıyla tasarlananın– parçasıydı. Kuram, “güzel bir çevre yurttaşlıkla ilgili üstün nitelikler aşılır” fikrinden hareket ediyordu. Bu geleneğe, yeni-klasik mimari uzun bir süre tercih edilen yol oldu. Birçokları fuarda, ayak takımı üze-

rinde güçlü hatta gizemli bir etki vaadi gördü: Gazeteci Henry Demarest Lloyd, “insanlara toplumsal güzelliğin, yararlılığın, uyumun hayal bile edemedikleri olanaklarını gösterdi. Böyle bir vizyon, onların monoton ve ağır yaşam uğraşlarına başka türlü giremezdi, bunun etkileri üçüncü ve dördüncü nesildeki gelişmelerde hissedilecek”²³ diye düşünmüştü. Ancak karşı olanlar yok değildi: Kimi çağdaş eleştirmenler, bunu eskide kalmış bir bakış olarak nitelendirmişti; Louis Sullivan daha sonra, bu seçimi Amerikan mimarisini bir nesil geriye götürdüğü için, (açıkça kendi çalışmasını kastettiği) “demokrasinin mimarisi”nden “feodal”, “imparatorluğa özgü” ve “incelikten yoksun” bir üslup adına uzaklaştığından yakınmıştı.²⁴

Gelgelelim, Chicago Fuarı birçokları için bir ilham kaynağıydı. Burnham bizzat, “İnsanlar mimari meseleler bakımından artık cahil değil. 1893 Kolomb Dünya Fuarı sayesinde gözleri açıldı”²⁵ diye yazdı. 1894 yılında hem Yale’den hem de Harvard’dan aldığı fahri dereceler ve Northwestern’in ilk fahri doktorası dahil olmak üzere, kamunun övgüsünü büyük ölçüde kazandı.²⁶ Amerikan Mimarlık Enstitüsü, Burnham’ı 1893 ve 1894 yıllarında başkan seçti. 1896 yılında eşiyle Avrupa’ya ve Akdeniz’e seyahat edip Fransa’yı, İtalya’yı, Malta’yı, Kartaca’yı, Mısır’ı ve Atina’yı gezdi.²⁷ Gezide klasik akımı kaynaklarında özümseyip onu yurduna taşımaya karar verdi. Atina’daki Akropol’de dalıp gitmişti: “Mükemmel bir akşamdı. [...] [Karım ve ben] devrilmiş sütunların ortasındaki kayaların üzerinde büyülenmiş biçimde sessizce oturduk. [...] Özüme o anda ve sonsuza dek damgasını vuran Yunanistan’ın ruhuna sahibim. O mavi bir çiçek, hayatımın geri kalanı bir rüya ve bu Yunanistan topraklarıysa gerçek olmalı.”²⁸

Aslında Burnham, uzun zaman önce yıkılmış bir uygarlığın parçalanmış taşlarındaki mesajı kaçırmıştı. Fuarın mimarisi, genç Amerikan cumhuriyetinin üslup bakımından bir devamıysa, bunun içerimleri, başka bir bakımdan çok farklıydı: Fuarın görkemli sözde Roma gösterişi, ekonomiyi düzenleyip üzerinde hâkimiyet kuran yeni, kuvvetli kapitalizmin bir ifadesiydi. Birleşik Devletler patlama noktasındaydı: İç Savaş sonrası toplumunda ırklar, sınıflar, yerel halk ile göçmenler, Protestanlar ile Katolikler, kapitalistler ile sendikalar arasındaki gerilim derinleşmişti. Ülkenin büyümesi şiddet üzerine inşa edilmişti: Avrupa

güçlerine, Amerikan Yerlileri kabilelerine ve Meksika'ya karşı savaşlar aracılığıyla genişlemenin ve köleliğin şiddeti. İmparatorluk azameti Kaçınılmaz Yazgı [Manifest Destiny] ideolojisiyle kendinden geçmiş Amerika'ya nüfuz etti ve çok geçmeden Birleşik Devletler Hawaii Krallığı'nı, İspanya'nın son Karayip sömürgelerini ve uzaklardaki Filipinler'i ele geçiren bir imparatorluk haline gelecekti. Sendikalar işgücünü örgütlemeye çalıştığı ve Burnham kararlı bir biçimde personeli tasfiye ettiği için –1886'daki Chicago Haymarket ayaklanması, 1892'deki Homestead grevi ve 1894'teki Pullman grevi arka planında– gerilim fuarda elle tutulur hale geldi. Fuar kapandıktan sonra, fuar alanının büyük bölümü şüpheli bir şekilde yandı. Ama bu Beyaz Şehir'in –ve Burnham'ın– zaferini çok az gölgeledi. 1896'daki genel seçimde muhafazakâr, iş dünyası yanlısı Cumhuriyetçi William McKinley'in popülist Demokrat William Jennings'i yenmesi, Abraham Lincoln'un daha liberal eski Cumhuriyetçi Parti'sinin sonunun geldiğine ve şehrin, şirket çıkarlarının geleneksel tarım çıkarları üzerindeki hâkimiyetine işaret ediyordu. Tarihçi T.J. Jackson Lears durumu şöyle özetlemişti: “1896'da zafer kazanan Beyaz Şehir değildi, içindeki makinelerdi.”²⁹

Fuar sonrasında, Root'un ölümüyle D.H. Burnham and Company adını alan şirket, o ve karısı Margaret Illinois, Evanston'da banliyö yaşamı sürerken, Chicago, Loop'taki ve 1900 yılında açılan New York'taki ikinci büroyla patlama yaşadı. Artık firma bildik bir mimarlık atölyesi değildi, şirket müşterilerini birebir yansıtan büyük bir firma haline gelmişti. Firma, her türden bina yaptı: yeni-klasik bankalar ve kütüphaneler, eklektik demiryolu istasyonları, gösterişli büyük mağazalar, Chicago'daki 1894 tarihli Reliant Binası ve dünyanın en yüksek binası olan New York'taki 1903 tarihli Flatiron Binası da dahil daha fazla gökdelen. Binaların hepsi, tıpkı mimarları ve hizmet ettikleri müşteriler gibi, büyük, gösterişli ve atılgandı. Burnham'ın öldüğü 1912 yılında, D.H. Burnham and Company'de 180 kişi çalışıyordu ve şirket 200 bina yapmıştı.³⁰ Bu, sıra dışı bir başarı rekoruydu.

1901 yılında Burnham bir sonraki zorlu büyük işine başladı: Ülkenin başkentinin merkezinin yeniden tasarımı. Başkent, 1791 yılında, Fransız mühendis Pierre L'Enfant tarafından kâğıt üstünde, düzenli yapı bloklarının üç şeritli bulvarlarla kesildiği ve bir dizi heykelle süslü meydandan

yayılan, hepsi Beyaz Saray ile Capitol Binası'nın yer aldığı bölgeye odaklı diyagonallerden oluşan büyük bir Rönesans şeması olarak düzenlemişti. Capitol Hill'den batıya genişleyen planın merkezinden şehrin merkezine yönelen törensel National Mall, Potomac Nehri'ne doğru 3,2 km uzanmaktaydı. Şehir, bilindiği üzere, George Washington'ın başkan ve Thomas Jefferson'ın dışişleri bakanı olduğu dönemdeki doğusunda bataklık ve otlaktan biraz fazlasıydı ve yıllar içerisinde, pek de L'Enfant'ın öngörüsüne uymayan kullanımlarla, ancak yavaş yavaş tamamlandı. National Mall hiçbir suretle bitirilmedi. Bir kısmı 1850 yılında Alexander Jackson Downing tarafından dolambaçlı, pitoreks bir "İngiliz Bahçesi" olarak düzenlendiyse de geçen yarım yüzyıl içinde ilgisizliğe yenik düştü. İç Savaş'ta birlikler buraya yerleştirilmiş ve ayrıca, bazı kısımları 1901 yılına dek otlak, kereste deposu, demiryolu ambar alanı olarak kullanılmıştı. Burası Amerika'nın hızlı, genellikle baştan savma sanayileşmesinin ve kamu alanlarının yeniden ele alınması, yeniden inşa edilmesine yönelik yoğun gereksinimin mükemmel bir simgesiydi.

1901 yılında Michigan senatörü, Senato'nun Columbia Bölgesi komite başkanı James McMillan, Mall hakkında çözüm önermesi için Jr. Frederick Law Olmsted (ustanın oğlu) ve sonradan Augustus Sanit-Gaudens'in eklenmesini rica eden Charles McKim'den oluşan üç kişilik bir planlama komisyonu kurdu ve Burnham'dan komisyona başkanlık etmesini istedi. Komisyon ücretsiz çalışacaktı. Karşılarında en az bir pratik sorun vardı: Washington Anıtı için öngörülen yerde, yani Beyaz Saray ile Capitol'ün eksenlerinin kesiştiği noktada, temel atmayı olanaksız kılan sulu zemin. Aynı zamanda, tasarladıkları girişimi genişletme kararı ve estetik sorunlar da söz konusuydu. Burnham amentüsüne bağlı kalarak büyük planlar yapmak istedi, çünkü şehrin bir gün, sahip olduğundan daha zengin bir nüfusu çekebileceğini düşünüyordu. Burnham, Olmsted'e şöyle yazdı: "Aza göre düzenleme yapmak yerine, herhangi bir başka şehre uygulayacağımızdan çok daha kapsamlı bir iyileştirme planlamamız gerektiğine inanıyorum. Washington bundan böyle büyük bir hızla büyüyecek ve Birleşik Devletler'in bütün varlıklı insanların evi olacak."³¹ Burnham, Senatör McMillan'a masraflarını hükümetin karşılayacağı, Avrupa'ya bir araştırma gezisi önerdi: "Başkalarının aynı amaçla yaptığı bütün bu şeyleri, Washington çalışmasını göz önünde tu-

tarak incelemek dışında, zihinlerimizi başka türlü nasıl tazeleyebiliriz?”³² Takım, öncelikle Stratford’un sömürge dönemi Virginia malikânelerini, Carter’s Grove’u, Berkeley’i ve L’Enfant için örnek olması mümkün ve küçük bir ölçekte Washington DC’ninkine benzeyen bir plana sahip Williamsburg’un merkezini gezdi. Ardından Paris’i, Roma’yı, Venedik’i, Viyana’yı, Budapeşte’yi ve ardından Fontainebleau ve Vaux-le-Vicomte, Versailles’daki kraliyet bahçeleri dahil olmak üzere bir kez daha Paris’i gezdiler. Burnham, Londra’da diğerlerine katılmadan ve Hyde Park ile Hampton Court’u, ardından Eton ve Oxford’u görmeden önce tek başına Frankfurt ve Berlin’e gitti.

Bu yerler, çoğunlukla kraliyetle ve imparatorlukla bağlantılı yerlerdi ve hepsi aristokratikti – bir cumhuriyet başkenti için tuhaf esinlenmelerdi. Ama bu uygunsuzluk, Kurucu Babalar’ın yeni-klasik üslubu benimsemesindeki temel çelişkilerden –yani Amerikan yaşantısının merkezinde olgunlaşan çelişkilerden– kaynaklanıyordu. Üst sınıf kimliğiyle Burnham, bunu adeta özenle vurguladı. Bir taraftan, bu mükemmel biçimde uygundu: Rönesans’ın başlangıcındaki klasik formları yeniden canlandırmaya yönelik ilgi, –cumhuriyetçi düşüncenin felsefi temeli– düzenli bir evrenin kurallarında netlik ve uyum arayan mantık ve bilimden oluşan Aydınlanma projesinin bir parçasıydı. Dönemin kent planları, karmaşık, veba saldırısına uğramış, yanmaya hazır ortaçağ şehrinin gelişmesini mümkün kılan ve onu gerektiğinde insanların, eşyaların ve birliklerin daha iyi nakledilmeleri için tasarlanmış bir şehre dönüştüren, modernleşmenin bakış açısını vurguluyordu. Bunlar, 1666’daki Büyük Yangın’ın ardından, Londra’nın, düzenli meydanları ve diyagonal caddeleriyle yeniden inşası için Christopher Wren, Robert Hooke ve John Evelyn’in önerileriydi. Düzenli meydanların ve diyagonal caddelerin yaratıcıları, daha akılcı olan kendi planlarının ekonomik kazançlar, pratik ve toplumsal faydalar sağlayacağına inanıyordu: Yeni şehir, aynı zamanda, genel olarak ayırt etme gücünün, üstünlüğün, zenginliğin, zarafetin ve erdemin işaretlerini sergileme arzusuyla benzer, tasfiyenin de bir belirtisiydi.

Öte yandan, klasik üslup ister asalet ister kraliyet ister kilise olsun, eski düzene, *ancient régime*’e işaret eder. Rönesans şehri, tanım gereği Roma’nın yeniden canlanmasıdır. Roma’ya öykünmenin cazibesine ka-

pılan herkesin karşı karşıya kaldığı soru, bu şehrin senatonun Roma'sını mı yoksa Sezar'ın Roma'sını mı yeniden canlandırdığıdır. Bu çatışmanın en iyi örneği Versailles'dır: Yoğun estetiğin, bahçıvanlık maharetinin, bilimin, güzelliğin, kaprisin ve nüktenin mekânı; ama aynı zamanda, Fransa kralının ve onun devletinin gücünün tam bir şeması, kralın hükümdarlık alanı üzerindeki askeri, dini, iktisadi ve idari hâkimiyetinin, merkezde yer alan saraydan dışarıya doğru yayılan diyagonaller yoluyla ileri sürülmesinin, azımsanmayacak bir hatırlatması ve ifadesidir. Yeni-klasik şehir (gerçekten klasik döneme ait bir şehir söz konusu olmadığı, geçmişteki kentlerin görkemine ilişkin sahip olduğumuz bütün örnekler zaten daha öncekilerin taklitleri olduğu için) bir güç gösteresidir. Roma planlaması neredeyse tamamen, Roma'nın askeri karargâhlarının biçimlerinden türedi. Avrupa Rönesans planlaması –surlarıyla, talim yapan birlikleri için meydanlarıyla, ateşeden ve ilerleyen güçlerin savaş alanlarına göre dikkatli biçimde planlanmış görüş hatları ve caddeleriyle birlikte– Fransa'daki *bastide*'lerin [kale-kent/kasaba]] ve neredeyse her ülkedeki emsallerinin, yani garnizon kasabalarının tahkimatında ve inşasındaki ilerlemelere çok şey borçluydu. Şehir ve askeri strateji kuramcısı Machiavelli ile savunma ve şehirleri yıkma konusunda uzman kraliyet mühendisi Sébastien Vauban, Daniel Burnham'ın inşa etme rüyası kurduğu şehirlerin temellerinin atılmasına ön ayak olmuştu.

Baron Haussmann'ın sıkışık eski mahalleri geniş bulvarlar, caddeler, parklar, köprüler, anıtsal belediye binaları ve demiryolu istasyonları için temizleyerek, Paris'i 1853'ten 1870'e kadar İmparator III. Napolyon için büyük çapta yeniden biçimlendirmesi, çeşitli amaçlara hizmet etti. Büyük bulvarlar ve bunları kesen anıtlar, devletin şanını yansıtıyordu. Düz yollar, yoksulların semtlerini –kesinlikle daha önceki yıllarda Paris'te yaşanan altı ayaklanmadan yola çıkarak– hızlı birlik hareketlerine ve temiz ateş etme alanlarına açtı. Daha hızlı araç trafiği ve yeni merkezi pazar Les Halles için tasarlanan sokaklar ticareti artırdı. Yeraltı su boruları ve kanalizasyonlar kenti daha sağlıklı kılarken, hesapsızca para harcanan parklar, meydanlar ve kilometrelerce uzanan düzenli mimari ve saçak silmesi hatları, ona estetik bir güncellik kazandırdı.

Tüm bu süreç, kent merkezinden yoksulların çıkarılmasını ve Burnham'ın sözleriyle söylersek, “bütün zengin insanların evi” ola-

cak bir yer olarak yeniden biçimlendirilmesini hızlandırdı. Tek yönlü mutenalaştırma [*gentrification*], şehrin, burada yaşayacak kadar zeki olanlara yönelik olarak ve zımnen, kendisi için bir anıt, geçmişinin bir müzesi olarak yeniden yapılmasıyla ilerler. Yeniden yaratılan ve korunan geçmiş, mevcut güçlere meşruiyet kazandırır. Batı kültüründe 19. yüzyıl süregiden bir kriz zamanıydı: Modernliğin getirdiği yerinden etmeler ve travmalar nedeniyle, kültür altın çağı geri kazanarak şimdiyi anlamlandırmaya ve şimdiden kaçmaya çalışmaya, doğru hatıralar bulmaya ya da en azından bir rehber için kullanılacak bir geçmiş bulmaya kilitlenip kalmıştı. 19. yüzyıl biliminin büyük ilerlemeleri, karmaşık bir zamanın ilerlemeleriydi: Charles Lyell'in yerbilimi, Charles Darwin'in evrimbilimi, Johann Winckelmann'ın arkeolojisi; 19. yüzyılın sosyal bilimleri, tarihin ve belleğin sosyal bilimleriydi: Hegel ve Marx, William James, Freud ve Henri Bergson. Modern müze de icat edilmişti; artık yalnızca geçmişe ait nesnelerin koleksiyonlarının sergilendiği bir yer değil, kendi başına bir sahneydi. Paris'teki Louvre, Londra'daki British Museum, Viyana'daki Kunsthistorisches Museum, New York'taki Metropolitan Museum of Art, yalnızca imparatorluk şehirlerini ve onların 19. yüzyılın sonunda ortaya çıkan yönetici sınıflarının ilerlemesini amaçlayan müze-anıtların yalnızca birkaç örneğidir.

Washington'da, komisyon üyeleri büyük bir hamleye karar verdi: L'Enfant'ın şemasını yeniden değerlendiren ve büyük ölçüde genişleten, iki yanı ağaçlı bulvarların, parkların ve anıtların tanımladığı, Beyaz Saray'dan Pennsylvania Bulvarı boyunca, Capitol'e uzanan, Versailles benzeri baklava biçimli bir şema yaratan 1901 tarihli McMillan Planı. Komisyon üyeleri Washington Anıtı sorununu, Mall'ın ana doğu-batı eksenini, daha sağlam bir zemine sahip doğu kısmına birkaç derece kaydıracak pratik bir yerleştirmeye çözdü. Mall'ın merkezi, caddelerin çevrelediği, kenarlarında dörder sıra karaağaç dizili 91 metre genişliğinde bir çimen şerit olacaktı. Diğer tarafta, bunların arkasında, heyecansız, yeni-klasik devlet binaları dizisi olacaktı. Komisyon üyeleri, anıtın ilerisine, Başkan Lincoln'un heybetli anıtına kadar uzanan, Potomac nehrinden kazanılan toprak (Gelgit Havzası) üzerine inşa edilecek bir yansıtma havuzu ekledi. Kuzey-güney eksenini başka bir anıtta, Thomas Jefferson'ın anıtında son bulacaktı. Her biri kendi sütunlu pagan tapınağına yerleş-

tirilecek iki başkan, gerçek yaşamda olduğundan daha büyük abidelere dönüştürülecekti. Demiryolu sorunu, Pennsylvania Demiryolları'nın başkanı (ve empresyonist ressam Mary Cassatt'ın kardeşi) Alexander Cassatt, rakibi Baltimore ve Ohio Demiryolları'nı satın aldığı ve hatlarını Mall'dan uzağa, Burnham tarafından tasarlanacak Union İstasyonu'na taşımayı kabul ettiği zaman hoş bir şekilde çözüldü.³³ İstasyon 1907 yılında, Capitol'den beş blok uzaklıkta tamamlandı. Burnham, Yaldızlı Çağ'ının imzasını taşıyan ve en etkileyici yapılarından biri olan bu muhteşem yeni-Roma üslubu binayı yaparken, müşterisi için bütün durakları yerinden söktü. İstasyonun girişi ve 180 metre uzunluğundaki ön cephesi, Saint-Gaudens tarafından, tamamı Constantinus Taki'nden kopya edilmiş heykellerle süslenmiş ve 29 metre yüksekliğindeki iç kısım da Diocletianus Hamamları'ndan esinlenilerek yapılmıştır. Başkan Roosevelt'in desteğine rağmen, Kongre McMillan Planı'nın büyüklüğüne ve masrafına karşıydı ve bu, Burnham ile senatörün, yıllarca kulis yapmasını gerektirdi. Sonunda, Başkan Taft'ın, Burnham'ın başkanlığında Güzel Sanatlar Komisyonu oluşturmasıyla plan uygulanabildi. Planın son temel unsuru olan Lincoln Anıtı 1922 yılında bitirildi.

Daniel Burnham ve iş arkadaşları, ülkenin kentsel hastalıklarına yönelik bir tedavi olarak gelişen kapsamlı estetik iyileştirme hareketinin bir parçasını şekillendirdi. Hareket, mahallelerini bitkilerle, çeşmelerle ve kentsel sanatla, "güzelleştirmek" ve "bezemek" için ortak bir dil arayan yerel bahçeler ve şehir kulüplerinden başlayarak, bulvarlar, parklar, ihtişamlı yeni-klasik binalar inşa etmeyi amaçlayan pahalı ve resmi şehir planlama çalışmalarına kadar uzanıyordu. Harekete, Chicago Fuarı'ndan çok etkilenen, kendisinin Güzel Şehir diye adlandırdığı şeyin bir öncüsü yapan makaleler yazan, konuşmalar yapan ve hareketin gözde kutsal kitabı haline gelen *The Improvement of Cities and Towns*'u [Kentlerin ve Kasabaların İyileştirilmesi] 1901 yılında yayımlayan, New York, Rochester'dan bir gazeteci olan Charles Mulford Robinson liderlik etti. Robinson'un sloganları olan "kentsel güzellik" ve "bezeme"nin, kamu sanatıyla, bahçelerle, ağaç dikimiyle, sokak kaldırımlarının düzenlenmesi ve ışıklandırılmasıyla, çöplerin ve reklamların ortadan kaldırılmasıyla, göz zevkini bozan ve çevreyi kirleten sanayilerin kentin başka kısımlarına taşınmasıyla gerçekleştirilmesi gerekiyordu. Robinson,

programı, aynı zamanda katılımcılarını güzel, sağlıklı bir çevreye ve “iyi yurttaş olma”ya özendirmenin bir yolu olarak göklere çıkardı. Sağlam bir İlerici olarak, McMillan Komisyonu gibi uzman komitelerin atanmasını savundu – ve kendi hizmetlerini önerdi. Çok sayıda rapor ve plan hazırlamak üzere, yerel Güzel Şehir komiteleri ve Detroit, Denver, Oakland ve Birleşik Devletler tarafından güç kullanarak ilhakından hemen sonra Honolulu da dahil olmak üzere, farklı şehirler tarafından tutuldu. Robinson’un, çevre düzenlemesi yapılmış büyük bulvarlarla kenti çaprazlama keserek onu “Amerika’nın Paris’i” yapmayı öneren 1907 tarihli Los Angeles imar planı asla hayata geçirilmedi.³⁴ Ancak çok daha mütevazı 1909 Santa Barbara planı, genel olarak benimsendi.³⁵

Robinson, Chicago Dünya Fuarı’nın “rüya şehri”ne, Birleşik Devletler’de “henüz ulaşmadığımız bir duruma yönelik arzuyu ortaya çıkardığı” ve “daha fazla zenginlikten, sıradan birinin seyahatinden ve yaşamın olmazsa olmazlarının karşılanmasından doğan bir arzuyu [...] son derece güçlendirdiği, hızlandırdığı ve cesaretlendirdiği” için itibar etmişti. Eleştirmenlere göreyse, bu hareket, tıpkı örneği gibi, ilgiyi cazibeli yeni klasik perdenin arkasında var olan gerçek kent sorunlarından uzaklaştırma anlamında, sahteydi.³⁶ Lewis Mumford, “Dünya Fuarı zaferinin kötülüğü [...] Güzel Şehir düşüncesini, bir tür kentsel kozmetik olarak göstermesi ve mimarın eserini derme çatma bir binaya, daha yeni ve daha büyük şehirlerdeki geniş alanları tanımlayan tekdüze sokaklara ve ortalama konutlara hoş bir cephe kondurmaya indirgemesiydi” diye yazmıştı.³⁷

Yine de hareketin vizyonu, siyasi yelpazede çok taraftar buldu. İlk baskısını 1888 yılında yapan ve 1900 yılı itibarıyla Harriet Beecher Stowe’un *Tom Amca’nın Kulübesi* [*Uncle Tom’s Cabin*] adlı eserinden sonra en çok satan ikinci Amerikan kitabı olan Edward Bellamy’nin *Geçmiş Bakış* [*Looking Backward*] adlı romanındaki kahraman Julian West, 1887 yılında uykuya dalıp 2001 yılında kesinlikle Güzel Şehir niteliğine ulaşılmış Amerikan Ütopyası’na uyanır: “Ayaklarımın altında büyük bir şehir uzanıyordu. Ağaçların gölgelediği, güzel yapılarla uyumlu kilometrelerce uzanan geniş sokaklar [...] her yöne uzanıyordu. Her mahallenin ağaçlarla dolu, akşamüstü güneşinde heykellerin parladığı, çeşmelerin ışıldadığı büyük, ferah meydanları vardı. Şaşırtıcı büyük-

lükteki ve ihtişamlı mimarileriyle kamu binaları, görkemli cüsseleriyle her tarafta yükseliyordu.”³⁸ Bellamy’nin Ütopyası açıkça sosyalistti – ihtişamın, büyüklüğün ve görkemli anıtsallığın cazibesinin siyasi sınırlarının olmadığını ispatıydı.

Güzel Şehir taraftarları, muhtemelen bir ya da birden fazla örtüşen inanç sayesinde motive olmuştu: Şeylerin insanları değiştirme gücüne dair derin bir inanç, insan ilişkilerini daha iyi düzenlemek için bilime ve yönetime, akılcı görünen bir inanç; şehri, büyümeyi değil sağlıklı bir şekilde gelişmeyi teşvik eden tedavilerle, iyileştirilmesi gereken, mantarlı ve kanserli bir beden olarak gören tıbbileştirilmiş bir bakış açısı; düpedüz hayal; ve değişen derecelerde kişisel çıkar. Robinson, kişisel çıkar konusunda açıktı: “Estetik hatlara yönelik kentsel ilerleme, ilginç bir ekonomik sav tarafından desteklenmektedir. Bunun tam anlamıyla görmezden gelinemeyeceği son zamanlarda çok fazla ifade edilmiş olsa da buna ihtiyaç duyulmamıştır. Kentsel çekicilik, değerini dolarlarla gösterir.”³⁹ Ve şöyle devam etmişti: “Açıkça çıkarılmaya çalışılan ve açıkça öğrenilen ders, bir şehrin kendisini çekici hale getirmesinin finansal bakımdan değerli olduğudur; güzel görünmesinin, yaşamak için rahat olmasının, kendisini ilham verici ve ilginç kılmasının mali olarak zahmete değer olduğudur.”

Amerikalıların ikna edilmeye pek ihtiyaçları yoktu. Bunun kanıtı parklarda, meydanlarda, caddelerde ve büyük yeni-klasik binalarda – ülkenin bir ucundan diğer ucuna, her kasaba ve şehirdeki binlerce beyaz sütunlu bankalarda, mahkeme binalarında ve müzelerde– görülüyordu.

Burnham’ın kendisi de fazlasıyla rağbet görmeye devam ediyordu. 1902 yılında Cleveland’ın ilerici belediye başkanı Tom L. Johnson, Burnham’ı, aynı zamanda John Carrère’in de yer aldığı bir komisyona başkanlık etmesi ve bir odak noktası olan kamu merkezinin çevresindeki kamu binalarının gruplandırılmasından başlayarak şehri güzelleştirilmesi için işe aldı. 1903 yılında yayımlanan komisyonun raporu “Gruplandırma Planı”, Erie Gölü kıyı şeridi boyunca yoğun biçimde yapılaşmış yoksulluk mahallelerinin, 40 hektarlık bölümünün temizlenmesini ve yerine Paris’te, Concorde Meydanı’ndaki gibi, gölden güneye uzanan bir hattı izleyen ve beyaz yeni-klasik sütunlu ön cepheleri ve bir saçak silmesi hattını paylaşan üç katlı devlet ve belediye binalarının

sıralandığı, her iki yanında ağaçlı yolları olan park benzeri bir gezinti yolu önerdi. İzleyen yıllarda planın büyük bir kısmı gerçekleştirilmişti.

1903 yılında da Burnham, San Francisco Islah ve Güzelleştirme Derneği tarafından, San Francisco'yu "içinde yaşamanın daha kabul edilebilir olduğu bir şehre"⁴⁰ dönüştürmesi için tutuldu. San Francisco, Altına Hücum'dan sonra ister istemez, kum tepelerinin üzerinde uzanan sokakların katı ızgara sisteminin ötesine plansızca büyümüştü. Her yerden gelen göçmenler tarafından meskûn kılınmıştı, kabaca yapılmıştı ve çeşit çeşitti. Ve bir tutkusu vardı: Yalnızca büyük bir şehir değil, Pasifik'in Roma'sı olmak istiyordu. Belediye Başkanı James Phelan, eğer San Franciscolar, Perikles yönetiminde Atina'dakiler gibi anıtlar ve yapılar dikerse, "yurttaşların mutlu ve memnun, yumuşak başlı, özverili ve coşkulu bir hale geldiği"nden emin olacaktı.⁴¹ Burnham, Market Street ve anıtların dikkat çektiği meydanlara doğru ışınsal olarak yayılan diğer caddelerin başlangıç noktası olan Van Ness Caddesi'nin ortasında yeni-klasik bir şehir merkezi tasarladı. Telegraph Tepesi gibi belli başlı tepeler gezinti yerlerinin, korkulukların, çeşmelerin ve heykellerin tamamladığı Roma görüntülerine dönüştürülecekti. Burnham'ın 1906 yılındaki yıkıcı depremden yedi ay önce tamamlanan büyük fıkri rafa kaldırılrsa da, çalışmanın bazı öğeleri inşa edildi: Beaux Arts belediye binası 1915 yılında bitirildi, devasa kubbesiyle Washington'daki US Capitol'den 13 metre daha uzundu, Union Square'deki Dewey Anıtı ile Market ve Dolores caddelerinin köşesinde yer alan ve Filipin Savaşı'nda ölenlere adanan (Market Street ile Van Ness Avenue'deki ilk yerinden 1925'te taşınan) California Gönüllüleri Anıtı, Phelan tarafından, şehir etrafında hâlâ için için yanarken, Nisan 1906'da sipariş edildi.⁴²

Burnham, San Francisco planı üzerinde çalışırken, hükümet tarafından, ABD işgali altında olan Filipinler'deki Manila ve Baguio'da düşünülen yazlık başkent için planlar hazırlamak üzere tutuldu. Manila için yaptığı plan tanındıktı: Diyagonaller ve karelerden oluşan kurallı bir sistem, ızgara sokak sistemini oluştururken, birbirlerinden ayrı olarak yerleştirilmiş heybetli devlet binalarının sıralandığı körfeze bakan devasa akslar ve yeşil alanlar. Manila'nın kuzeyindeki yüksek arazilerde yer alan Baguio'nun planı, saçma bir şekilde Versailles'in planına benziyordu.

Rudyard Kipling hayranı olan ve Beyaz Adamın Laneti'ne** [White Mans's Burden] tamamen inanan Burnham, Manila planında, ülkesine ve işgal edilmiş bir ülkeye karşı görevini yerine getirdiğinden emindi: "Manila, hem Amerika'nın Filipin Adaları'ndaki etkin hizmetlerinin varlığını sürdüren şahidi hem de Filipin halkının kaderinin uygun bir ifadesi haline gelmeyi haklı olarak umabilir."⁴³ Filipin halkının, Amerikan işgaline, dehşet verici can kayıplarıyla on yıldan daha fazla, amansız bir şekilde direnmesinin bir önemi yoktu.

Burnham, kariyerinin en büyük planına girişti: Edward Bennett'le birlikte, kendi memleketi Chicago'nun 1909 yılında tamamlanan bölgesel şehir planı. Ressam Jules Guerin'e sipariş edilen suluboya sunumlarda tasvir edildiği gibi, kent gerçekten çok büyük ve uzun bir kubbenin örttüğü belediye binasının etrafında toplanan beyaz sütunlu yapıların sıralandığı devasa bir meydanın çevresinde kurulacaktı. Diyagonal caddeler, ağaçlı ve manzaralı devasa bir çevre yoluyla buluşmadan önce, ızgara sokak sistemi sayesinde baklava biçiminde dilimlenen bir matris oluşturarak plazadan ayrılmaktaydı. Plan, neredeyse tamamen parklarla ve yeşil kuşaklarla çevrelenmiş şehir merkezinden itibaren en az 96 kilometrelik bir alana yayılıyordu. Michigan Gölü'nün kıyı şeridinin tamamı, mendireklerin koruduğu, şehir meydanını merkez alan bir limanla birlikte park olarak projelendirildi. Planın büyük bir kısmı yıllar içinde gerçekleştirildi: 38,5 kilometrelik göl kıyısının 32 kilometresi park haline geldi; Union İstasyonu 1925 yılında tamamlandı; iki kademeli ilk bulvar olan Wacker Drive inşa edildi; şehir merkezine destek vermek için yeni-klasik üsluplu birçok bina –yeni bir Sanat Enstitüsü, Doğa Tarihi Müzesi ve Shedd Akvaryumu– inşa edildi. Heybetli bir meydan ile katedral inşa edilmediyse de bunların ve tüm planın kuş bakışı imgeleri, ancak 20. yüzyılda güçlenen, uzun bir geleneğin etkili mihenk taşları haline gelerek dünyanın her yerinde yeniden üretildi.

Beyaz Şehir inşa edilmeye başladığında, yeni-klasik canlandırıcı üslup başka bir yerde ilgi görüyordu. Fransa'da École des Beaux-Arts, barok simetrileriyle yüzyıl ortasının eklektik üsluplarını arka plana itmişti.

* Rudyard Kipling'in şiiri –en.

Büyük Britanya’da bu etki, 1830’lar ve 1840’lardaki geri dönüşlerinde 18. yüzyılın katı klasikçiliğini koltuğundan indiren ortaçağ canlandırmacılığı ve Victoria dönemi eklektik üsluplarını bir kenara attı. Britanya İmparatorluğu’nun Victoria ve Edward dönemlerinde Hindistan ve Afrika’da yayılması, klasikçilikte kendi imgesini görüyor gibi görünen, ülkedeki “popüler emperyalizm”in yükselişine tanıklık etti. Roma döneminden beri, klasik üslup, Avrupa’nın imparatorluk üslubu düşüncesi haline gelmişti ve barok klasikçiliğin, Kraliçe Victoria’nın 1897 yılındaki 60. evlilik yıldönümüyle birlikte benimsenmesi rastlantı değildi. Her ne olursa olsun bu, Greenwich, Royal Naval College’taki Wren’in ve Blenheim Sarayı’nda John Vanburgh’un üslubuydu ve Londra’nın daha fazla bir imparatorluk şehri gibi görünmesi gerektiğinde de işe yarayacaktı. 1901 yılında Sör Aston Web’den, bir Victoria anıtı ile Buckingham Sarayı’ndan Trafalgar Meydanı’na uzanan bir tören yolu tasarlaması istendi.⁴⁴ Bunlar, 1913 yılında tamamlandıklarında, Burnham’ın başarıyla icra ettiği tüm notaları çalıyordu: Barok Amirallik Kemerinden [Admiralty Arch] Victoria Anıtı’na giden, kavgasıyla birlikte çift caddeli Pall Mall, Beaux Arts’la ön cephesi yenilenen Buckingham Sarayı. En sonunda Londra, tıpkı Fransa ya da bir Güzel Şehir plancısının yeniden hayal ettiği Amerika gibi görünüyordu.

Edward dönemi savunucuları, bu üslubu imparatorluk sınırlarının dışına ihraç etti. Kariyerinin başlarında önde gelen arts-and-crafts mimarı olarak ortaçağ üslubunda yapı yapan Edwin Lutyens, yeni başkent Yeni Delhi’yi tasarlamak üzere 1912 yılında Hindistan’a vardığında, Baron Haussman’ı ve Daniel Burnham’ı ayrıntılı biçimde incelemişti ve yeni-klasik üslubun peşindeydi. Devasa Hindistan Kapısı ve Genel Vali Konutu, Parlamento Binası ve bakanlık binalarıyla bağlantılı muazzam genişlikteki üç şeritli Krallar Yolu [Kingsway] ile Lutyen’in planı, Burnham’ın Washington DC’sine benziyordu, ancak Hindistan imparatoru, Kral V. George’un, imparatorluğun halkın rızasına dayanması gerektiği prensibini karşılamak üzere, mimariye Hint motifleri eklenmişti.

Ancak tarihin de gösterdiği gibi, V. George aldanyordu. İmparatorluk yapı ustaları göz boyama eğilimdeydi. V. George’un bütün imparatorluklar gibi, baskının ve adaletsizliğin üstünü örtmek için görkemli mimariye başvurusu, 20. yüzyılın son örneği olmaktan çok uzaktı.

İtalyan diktatör Benito Mussolini, 1930'ların sonunda faşist yönetimin 20. yılını kutlamak üzere 1942'de düzenlenecek dünya fuarının mekânı olarak Roma'da bir EUR (Esposizione Universale Roma) [Evrensel Roma Sergisi] planladı. Fuar II. Dünya Savaşı nedeniyle ertelendiyse de EUR'nin büyük bölümü, yeni-klasik ve rasyonel [akılcı ya da uççu] üslupta, süsün olmadığı ama aynı ölçüde yekpare, beyaz, simetrik ön cepheleriyle inşa edildi. Nazi Almanya'sında özentî mimar Hitler'in bir çocuk gibi hayran olduğu 19. yüzyıl sonu yeni-barok üslubu, kamusal gösteriler için çok büyük mekânlar –Chicago Fuarı'nın kötü niyetli uyarlamalarına benzeyen kent sahneleri– inşa etme programının temeliydi. Münih'te sahne, Paul Troost'un Haus der Deutschen Kunst'uydu (Alman Sanat Evi). Nuremberg'de Ludwig Ruff'un, Roma Kolezyum'unu örnek alan Kongre Salonu ve Hitler'in gözde mimarı Albert Speer'in, (Leni Riefenstahl'ın propaganda filmi *Triumph of Will*'de [*İradenin Zaferi*] ünlenen) Zeppelinfeld miting alanıydı. Speer gelecekte Almanya'nın *Welthauptstadt*'ı (Almanya'nın Dünya Başkenti) olarak statüsünü simgelemesi için, Berlin'in ortasına anıtsal bir mimari müdahale tasarladı. Bu müdahalenin dayanak noktası, Roma'daki Hadrianus Tapınağı'nın ve onun Paris'teki kopyasının, 290 metre yüksekliğinde ve 250 metre çapında bir kubbeyle örtülen, 180.000 kişiyi alabilecek kadar devasa bir benzeri olan *Volkshalle* (Halk Sarayı) olacaktı. *Volkshalle*, Paris Zafer Takı'nın sığabileceği denli büyük bir zafer takının altından geçen, kuzey-güney ekseninde beş kilometre uzunluğundaki geçit töreni alanına bakıyordu.

Mimarinin kendisi ne iyidir ne de kötü; özgül nitelikleri yoktur. Yalnızca, onu üretenlerin eğilimleri ve kullanıcılarının eylemleri mimariye ahlaki bir değer katar. Speer'in Berlin'i, Hadrianus'un Roma'sından ya da Lutyens'in Yeni Delhi'sinden mimari bakımından farklı değildi, yalnızca çok daha büyüktü. Ama şehirlerin, sakinlerinin yaşamlarını etkilemek, biçimlendirmek, sınırlandırmak, denetlemek ve belirsizleştirmek üzere nasıl tasarlandıkları, ahlaki boyutları olan bir sorudur. Speer'in planı, mimarinin –olasılıkla, mekânı biçimlendirerek, sınırlayarak ama aynı zamanda bunu gizleyerek– nasıl baskı uygulayabileceğini gösterir: Mimari, iktidardakilerin tasvip etmediği gerçekleri gizleyen bir sahne gibi uygulanabilir. Gerçek tarihi, gerçek yeri, gerçek bağlamı olmadığı

için, neo-klasik üslup temelde daima bir maskedir. Geçmişe benzeyerek, mevcut rejimler için bir meşruiyet iddiası olarak okunabilecek bir süreklilik gerektirir. Bu nedendir ki, ortaya çıkan ama sağlam olmayan birçok devlet ve toplum, yeni-klasiğe sürüklenir ve özellikle totaliter yönetim yanlıları onu karşı konulmaz bulur. Bir köylü olan Joseph Stalin, yeni-barok yeni-klasikçiliğin, özellikle gösterişli bir damarına hayrandı ve Sovyet dünyasının, bu üslubun baş döndürecek kadar çok varyasyonu ile inşa edilmesiyle ilgilendi, öyle ki bunların hepsi bir araya getirilse, anıtsal ölçekte bir Viyana pastanesinin vitrinine benzerdi. Moskova'daki Kızıl Ordu Tiyatrosu ve Tüm-Rus Fuar Merkezi, pudra şekeri yığınının zirvesidir. Hatta Sovyetler bu üslubu, Stalinci yeni-klasik üslupta çok büyük sütunlu binalar tarafından iki yanından kuşatılan, dünyadaki en büyük şehir meydanı Tiananmen Meydanı'nın inşasıyla, Çin'e ihraç etmiştir.

Demokratik dünyadaki şehir kurucuları da büyük kent boşluklarına ihtişam, düzen ve ölçek –bazı gözler için güzellik– kazandırmak amacıyla, Güzel Şehir fikirlerine ve yeni-klasik binaların dekorasyonuna değilse bile, yeni-klasik tasarım yöntemlerine yönelmişti. Federal Avustralya'nın yeni başkenti Canberra, 1912-1913 yıllarında, (gençliğinde Chicago'dayken Louis Sullivan'ın bir hayranı ve Frank Lloyd Wright'ın bir çalışanı olan) Amerikalı mimar Walter Burley Griffin tarafından, Burnham'ın diyagonal caddeleri ile meydan sisteminin, Frederick Law Olmsted'in pitoresk parkları ile göllerinin ve Ebenezer Howard'ın bahçe şehrinin bağlantılı, banliyö halkaları dizisinin bir birleşimi olarak tasarlandı. İsviçreli mimar Le Corbusier, Plan Voisin ve *La Ville Radieuse* [İşyan Şehir] adlı modernist kent planlama tasarımlarını, doğrudan üslupla (bkz. Üçüncü Bölüm) uyumlu düzenli, geometrik planlara dayandırdı. Hatta Le Corbusier, Daniel Burnham'ın yaptığı gibi, düzenli planın güzelliğinin gücünün, yurttaşları çevreleriyle iftihar etmeye, düzenli ve akılcı yaşamlar yaşamaya motive ettiğinden söz etti.⁴⁵ Kendisine, fiilen bir şehir tasarlayıp inşa etme fırsatı –1950'lerde planladığı, Hindistan'ın Pencap eyaletinin bağımsızlık sonrası yeni başkenti Chandigarh– tanınınca, o da bunu doğrudan Lutyens'ten, Burnham'dan ve Haussmann'dan kalan geometrik bir matris üzerinde yaptı.

Daha sınırlı bir ölçüde olmak üzere, Birleşik Devletler'deki modernist mimarlar, binalar ile kamusal alanlar arasındaki sınırları belirlemek için,

yeni-klasik yöntemlere başvurdu, özellikle şehir merkezlerinde ve müze bölgelerinde, ihtişam ve ciddiyet kazandırmak için çeşmeleri merkez alan meydanlarda karşılıklı olarak birbirlerine bakan simetrik, sütunlu ön cephele kullandılar. New York'taki Lincoln Merkezi, Washington'daki Kennedy Merkezi, Los Angeles'taki Müzik Merkezi ve Chicago'daki Illinois Teknoloji Enstitüsü kampusu, her biri temelde yeni-klasik üsluplu örneklerdir. Onlara benzeyen sayısız örnek de mevcuttur.

Son zamanlarda, farklı mimari zevkler ortak kökeni belirsizleştirdi. Bilbao'daki Guggenheim Müzesi ve Los Angeles'taki Walt Disney Konser Salonu gibi, Frank Gehry'nin ikonik, postmodern belediye binaları da, Burnham'ın Chicago Fuarı'ndaki Haysiyet Meydanı'yla [Court of Honor] ya da Londra'daki Victoria Anıtı'yla [Victoria Memorial] aynı mantığa göre ölçeklendirilip yerleştirilmiştir: Bu anıtlar, doğrudan şehirlerinin ve onlara başkanlık edenlerin görkemini ve ciddiyetini ortaya koymayı amaçlar. Şehir ve ülke seçkinlerinin, değerlerini somut biçimde görünür yatırımlarla ortaya koymak konusundaki bitmeyen ihtiyaçlarını ve girişimlerin aralıksız başarılarını kanıtlar. Bilbao Etkisi diye adlandırılan bu etki –kentsel dokuda hayli göze çarpan bir tek bina ve onun stratejik yerleşiminin, kentin ekonomisi ve algılanan statüsü üzerinde dönüştürücü bir etki uygulaması– şehirlerin kendilerini harita üzerinde nasıl konumlandırabileceklerinin kabul edilen bir gerçekliği haline geldi. Yetenekli bir mimar ya da plancı tarafından doğru bir şekilde yerleştirilmiş bu tür prestijli bir bina, her şeyi, en az bir zafer takı kadar değiştirebilir gibi görünüyor. Büyük bir bina için büyük bir çek yazmak, dünyayı fiilen değiştirmekten çok daha ucuzdur.

2. Anıtlar

Saha Rehberi: Yeni-klasikçilik

Tanırlar:

- Binalar: Yeni-klasik mimari, genellikle beyaz, klasik üslupta sütunları, alınlıkları, frizleri ve silmeleriyle vb simetrik. Farklı türlerin karışımı Beaux Arts ve düzenli, beyaz sütunlu, simetrik ön cephele modernist uyarlamalar da dahil, birçok varyasyon.

- Sokaklar, bulvarlar ve parklar: Düz, ağaç sıralı yollarla kaplı; “eksenel” – binalardan sabit açılarla başlayıp genellikle daire şeklindeki alanlarda ya da meydanlarda son bulur.
- Anıtlar: Genellikle mermer ya da bronz, tek renkli, klasik duygusu veren figüratif heykeller; genellikle (ölmüş) ulusal kahramanları anılması.

Örnekler:

ABD

- Eyalet meclis binalarının çoğu.
- New York: New York Halk Kütüphanesi, Metropolitan Sanat Müzesi, Grant’ın Mozolesi, Grand Army Plaza.
- Washington, DC: ABD Yüksek Mahkemesi, Kongre Binası, Beyaz Saray, Capitol Mall, Lincoln Anıtı, Jefferson Anıtı.
- Virginia, Richmond: Monument Bulvarı.
- Philadelphia: Benjamin Franklin Parkway Müze Bölgesi, Philadelphia Belediye Binası, Philadelphia Sanat Müzesi.
- Pittsburgh: Schenley Çiftlikler bölgesi.
- San Francisco: Şehir Merkezi.
- Delaware, Wilmington: Rodney Meydanı.
- Denver: Şehir Merkezi, Yunan anfitiyatrosu, Voorhies Anıtı ve Şehir Hayırseverler Kolonadı (1919).
- Florida, Coral Gables: Kent planı.
- Florida, Sarasota: John Nolen’in 1925 tarihli kent planı.

Birleşik Krallık

- Londra: Trafalgar Meydanı, Amirallik Kemer, Pall Mall, Victoria Anıtı.

Fransa

- Paris: Zafer Takı, Haussmann’ın Büyük Bulvarları.

Avusturya

- Viyana: Ringstrasse.

Avustralya

- Canberra: Avustralya Başkent Bölgesi Planı.

Güney Afrika

- Cape Town: Rhodes Anıtı.
- Pretoria: Sendika binaları.

Çin

- Pekin: Tiananmen Meydanı.

Hindistan

- Yeni Delhi: Başkent bölge planı, Kingsway, Hindistan Kapısı, Genel Valilik Konutu, Parlamento ve Sekterlik Binası.
- Kalküta: Victoria Anıtı.
- Bombay: Belediye Binası.
- Haydarabad: Britanya resmi konutu.

Modernist farklı örnekler:

- New York: Lincoln Merkezi.
- Los Angeles: Müzik Merkezi.
- Chicago: Illinois Teknoloji Enstitüsü.
- Washington, DC: Kennedy Merkezi.

İtalya

- Roma: EUR (Esposizione Universale Roma), [Evrensel Roma Sergisi].

Brezilya

- Brasilia kent planı.

Resimler:



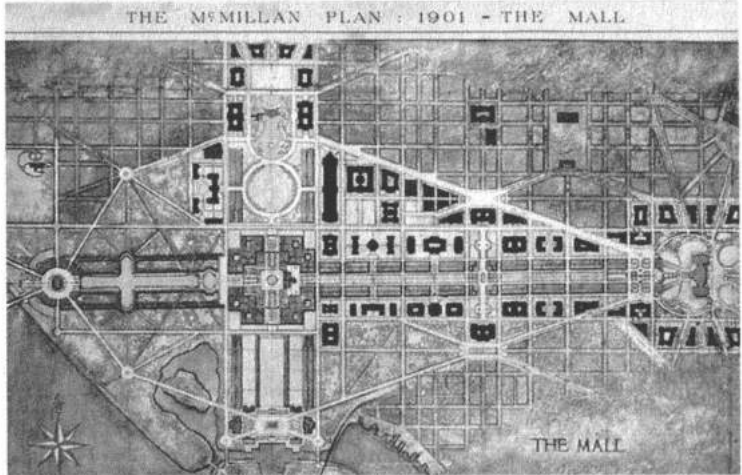
Mekanik Sanatlar Sarayı, Kolomb Dünya Sergisi (1893), Illinois, Chicago.



Haysiyet Meydanı, Kolomb Dünya Sergisi (1893), Illinois, Chicago.

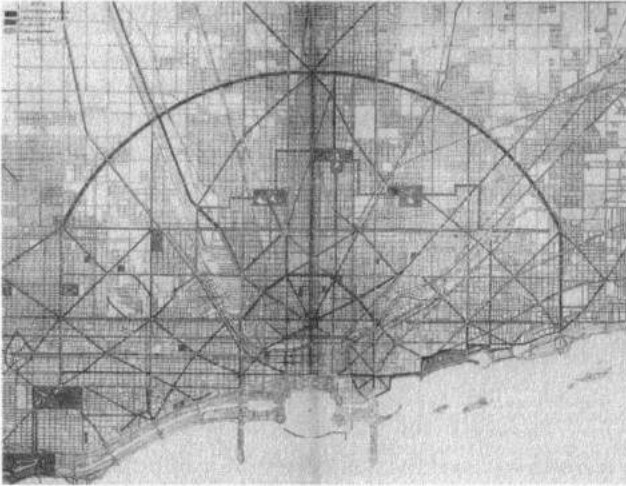
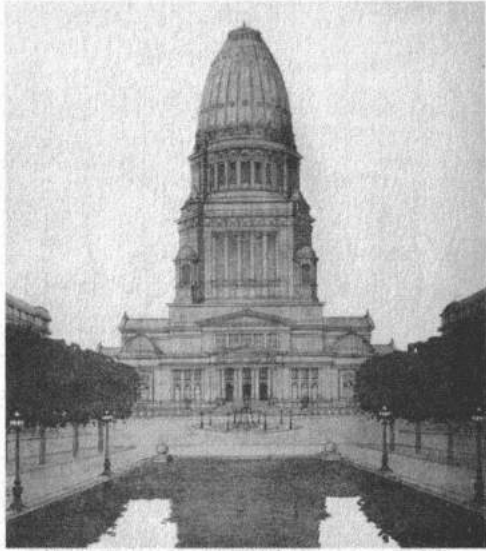


New York Halk Kütüphanesi, New York, New York (1902).
Mimarlar: Carrere ve Hastings.

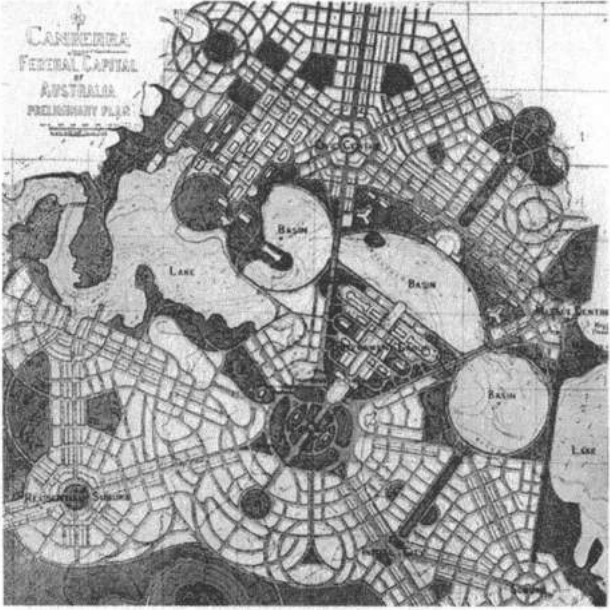


National Mall'u gösteren McMillan Planı, Washington, DC (1901).
Plan: Daniel Burnham, Jr. Frederick Law Olmsted ve Charles McKim.

Chicago, Şehir Merkezi
Planı (1906). Mimarlar:
Daniel Burnham ve
Edward Herbert Bennett.
Çizim: Jules Guerin
(1908). (Typ970U Ref
09.296, Houghton Library,
Harvard University)



Chicago Planı (1906). Mimarlar: Daniel Burnham ve Edward Herbert Bennett.



Avustralya Başkent Bölgesi Planı (1913), Canberra.
Plan: Walter Burley Griffin.



Lincoln Sahne Sanatları Merkezi, Metropolitan Opera Binası, (1966),
New York, New York. Mimar: Wallace Harrison, Luigi Novi.

Beton Blokları

Le Corbusier, Robert Moses ve Akılcı Şehir

Şehir, bir tür müşterek ölümsüzlük girişimidir – biz ölürüz, ama şehrimizin biçim ve yapılarının yaşamaya devam edeceğini umarız. İşin garip yanı, bu formlara bağlanmamız bizi her zamankinden daha savunmasız kılar: Artık yaşamlarımızı yıkmanın yolları her zamankinden daha fazladır.

—Marshall Berman, “Falling”, *Restless Cities*
[“Çöküş”, Huzursuz Şehirler]

“Bu yeni modernlik öğretisi [...] Le Corbusier’de bulduğumuz bir tür kendini kandırmadan esinlenen modern insan diye adlandırılan yeni bir şey, geçmişte kökleri olmayan ve zihni *tabula rasa* [boş bir sayfa] olan ya da olması gereken yeni bir hayvan türü.”

—David Watkin, *Morality and Architecture Revisited*
[Ahlak ve Mimarlığı Yeniden Gözden Geçirmek]

Dünyadaki birçok büyük şehir gibi New York’u da yürüyerek gezebilir, ama kentin büyük bir kısmında yaygın olmalarına, tuğladan, betondan ya da camdan devasa, kafesle kaplı kutular gibi dimdik yükselmelerine, mezar taşlarına yadsınamaz bir benzerlikle tek başlarına dikilmelerine ya da yapı adaları boyunca uzanmalarına rağmen, onları görmeyebilirsiniz: Beton blokları (*slabs*). Bunlar, genellikle sokağın iç kısmında bulunur, otoparklarla, etrafına çit örülü çimenliklerle ve kaldırımın,

* New York’ta ortaya çıkmaya başlayan, incelikten ve süsten yoksun düz yüzeyleriyle kentin sakinlerini şaşkına çeviren kule binalar, bu özellikleri nedeniyle beton bloku olarak anılmaya başlamıştır –en.

bitki kümesinin ve tretuvarın karman çorman bir karışımıyla, parka benzese de park olmadığı aşikâr düzenlemelerle çevrilidirler ya da ne amaçla kullanıldığı belli olmayan, yaygın, sert ve rüzgâra açık meydanlarda ya da etraflarında yer alırlar. İş yerlerini ve apartman dairelerindeki insanları barındırabilirler. Sakinlerinin fakir mi, orta halli mi yoksa zengin mi olduğu, sadece bina ile sokak arasındaki boşlukların kalitesiyle ya da bakımlı olup olmadıklarıyla belirlenebilir – beton bloklarının mimari formu genellikle aynıdır. Öyle ya da böyle, açıkça caddeden gelip geçenlerden ayrı tutmak amacıyla tasarlandıkları için hoş karşılanmazlar. New York City’de beş ilçenin büyük kısmı –aradan geçen sokakların kapatılıp çime, ağaçlara, betona, yola ya da otoparka ayrılmış düz alanlar haline getirildiği çok geniş yapı adalarına– süper yapı adaları biçimindeki beton bloku dizilerine ve demetlerine teslim edildi. Beton blokları, kapıcıların ve güvenlik şirketlerinin koruduğu özel binalar ya da sokak çetelerinin gözcülerinin ve polisin koruduğu, alenen çürümeye terk edilmiş sosyal konutlar olabilir. Bankalara, sigorta şirketlerine ya da otellere ev sahipliği yapabilirler. Beton blokları modernliğe işaret ediyor gibi gözükse de, 20. yüzyılın kent rüyalarına ulaşmaktaki başarısızlığının kanıtı olmaktan da kurtulamazlar, çünkü ister başarılı ister verimsiz görünsünler, modern dünyanın başına bela olan bu iki uç arasındaki farka işaret ederler. New York’ta ya da Santa Monica’da, Tokyo’da ya da Caracas’ta olabilirler. Bir kere görmeye başladınız mı, her yerde, neredeyse bu gezegendeki her büyük şehirde var olduklarını görürsünüz. Soru şudur: Neden?

Beton bloklarının sırf aynı anda her yerde mevcut olmaları, sanki modernliğin ilerleyişiyle birlikte kendiliğinden beliren kaçınılmaz ve belirlenmiş bir şeymiş, *2001: A Space Odyssey* [2001: Bir Uzay Destanı] filminde aniden ortaya çıkan gizemli beton bloklarıyla bir şekilde ilişkililmiş gibi, neredeyse mekanik bir kökenin göstergesiydi. Beton blokları inşa etmek, bir yüzyıldan daha uzun bir süre kolektif ya da en azından yaygın bir uygulama oldu. On binlerce farklı aracı –mimarlar, plancılar, müteahhitler ve siyasi yönetimler– bunları artan nüfuslara yeni konut sağlamak ve özellikle arabaları kapsayan yeni ulaşım yöntemlerini bağdaştırmak için inşa ettiler. Beton blokları bu anlamda, birçok yerdeki birçok insanın fiili modern koşullar karşısındaki “akılcı” seçimleriydi.

Ama beton blokları, tek seçenek değil, birçok seçenek arasından yalnızca bir tanesidir. Çoğalmaları, ortak arzuya olduğu kadar ortak ihtiyaca, yani modern inşaat tekniklerini ve biçimlerini benimseyerek modern dünyaya katılmaya da şahitlik etmekte. Cazibelerinin temelinde beton bloklarının ütöpik bir arzudan kaynaklandığı gerçeği yatar ve bu arzu, tüm ütöpik düzendeki arzular kadar güçlü bir şekilde dünyayı kendi kentsel hatalarından kurtarma tasarısıdır. Ve dikkate değer biçimde, beton blokları yayılmasının sebebi büyük ölçüde tek bir adama bağlanabilir; bazen karizmatik bazen huysuz, bazılarına göre bir kâhin, başkaları için anlaşılmasa da alışılmadık vizyonu dünyamızı şekillendiren bir adama.

Charles-Édouard Jeanneret-Gris 6 Ekim 1887 yılında Fransa sınırına yaklaşık 8 kilometre uzaklıkta yer alan Jura Dağları'ndaki İsviçre kantonu Neuchâtel'de, La Chaux-de-Fonds kasabasının varlıklı bir ailesine doğdu. Ağırlıklı olarak Protestan olan, Fransızca konuşulan La Chaux, Fransa'nın güneyinden Katharosçu mültecilerin soyundan gelenleri barındırıyordu ve mükemmel bir burjuva kentiydi. Buraya uğrayan Karl Marx, burayı "birleşik bir saat üretimi sanayisi"¹ diye adlandırmıştı. Derli toplu kasaba, fabrikalardan, atölyelerden, bankalardan ve işçiler için ucuz kiralık dairelerle tüccar sınıfının lüks evlerinden oluşuyordu. Kültürü iktisadi temellerini yansıtıyordu: Aynı anda hem muhafazakâr hem de ılımlı toplulukçu olan saygın bölgesel-sindikacı bir iş siyaseti, Fransızca konuşulan dünyada daha bir moda olan, sulandırılmış Hristiyan gizemciliği, esrarengiz ayinler, maneviyatın geometrik biçimlerle eşitlenmesi ve ahlaki gelişim üzerinde odaklanma harmanı nedeniyle çekici olan masonluğun güçlü etkisi. Charles-Édouard genç yaşta, Jeanneret ailesinin toplumsal ortamında gözde olan, ilginç bir biçimde Evrenin Büyük Bir Mimarı olduğunu varsayan, kasabadaki Scottish Reformed Rite'a bağlı Loge l'Amitié'nin [Dostluk Locası] etkisine girdi. Locanın hayır etkinlikleri hayli göz önündeydi: bir kütüphane, anaokulları, yoksullar için eğitim ve gıda programları. II. Dünya Savaşı Vichy Fransız gizli polisinin dosyalarında yer alan ve Loge l'Amitié'nin üyesi olduğunu söyleyen bir fişe rağmen, Charles-Édouard'ın resmi olarak üye olup olmadığı bilinmiyor ama çalışmaları ve felsefesi üzerinde, masonluğun kalıcı bir etkisi olacaktı.

Charles-Édouard kıtanın başka yerlerindeki yeni moda sanat ve mimarlık eğilimlerinden haberdar olan çeşitli hocaların gözetiminde, şehirdeki École d'Art'a [sanat okulu] gitti. Genç yaşında, konut yapmak üzere mimari siparişler almaya başladı. Bu konutların çoğu, La Chaux'da bir süre kalan John Ruskin'den etkilenen 1912 tarihli Villa Jeanneret-Perret gibi, Viyana Atölyesi ve Alman crafts hareketi dahil olmak üzere, Avrupa arts-and-crafts varyantlarına sahipti.² En az bir konut, "İsviçre" çatı hatlarını bilinçli olarak birleştirmişti. Charles-Édouard'ın on yedi yaşındayken tasarladığı bir başkasıysa, bir yarım yuvarlağa eklenen, saçak silmeleri ve zarif oval pencereler ve ince birinci kat kolonlarıyla uyumsuz bir şekilde donatılmış, adeta 1940'ların Hollywood Rejans üslubunun erken bir örneğini andıran uzun, dikdörtgen blok biçimde yeni-klasik bir konuttu.

Charles-Édouard Büyük Savaş sırasında École'de eğitim gördüğü ve kendi kuşağından birçok mimar gibi, savaşta hasar gören yerleri yeniden inşa etme planları kurduğu tarafsız İsviçre'de kaldı. 1914 yılında Flaman Bölgesi'nin yeniden inşasına yardım etmek için yapısal destek sistemini dış kaplamadan bağımsızlaştıran, sözgelimi pencereleri uzun kemerlerden kurtaran, köşelere yerleştirilmiş çelik takviyeli beton sütunların desteklediği betonarme plaklardan oluşan "Dom-ino" bina çatkısı kavramını geliştirdi. Jeanneret'nin düşünceleri açıkça, Avrupa'da tanıtılan, Amerikan endüstriyel konstrüksiyon alanındaki mühendislik yeniliklerinden etkilendiği kadar, bunların Alman sanat okulu Bauhaus gibi daha aydın Avrupa fakültelerinden yayılan uyarlamalarından da etkilendi.

Charles-Édouard eğitimini ilerletmek üzere bir seyahate çıktı ve modernist mimar Adolf Loos'u okuduğu Viyana'yı ve Aynoroz Dağı'nın zirvesindeki Ortodoks manastırının keşişleriyle 18 gün geçirdiği çarpıcı bölgeye, yalın manastır mimarisine ve yaşam biçimine hayran kaldığı Yunanistan'ı ziyaret etti.³ Yeni avangart hareketlere açık olması, Jeanneret'yi 19. yüzyıla ait olduğunu düşündüğü üsluplardan uzaklaştırdı. La Chaux'ya döndüğünde, bu yeni görüşlerin işteki zorluklarla, eski hocalarıyla ve ortaklarıyla yaşadığı kişisel anlaşmazlıklarla birleşmesi, Jeanneret'yi yeni bir başlangıç yapmaya ikna etmişe benzer. Jeanneret 1917 yılında Paris'e taşındı ve Saint-Germain-des-Près, 20 Rue Jacob'da odalar kiraladı. Fransa'nın başkentinin enerjisinin ve yeni düşünce-

lerinin kendine çektiği göçmen, İsviçreli bankerlerden ve başka genç insanlardan oluşan bir gruba katıldı.

İsviçreli taşralı burjuva Charles-Édouard Jeanneret-Gris, Paris'te kendini yeni bir şeye dönüştürmeye başladı. Léger'in ve Picasso'nun kübizminin daha islah olmuş bir türevi olan, kendisinin "pürizm" diye adlandırdığı şeyi icra eden ressam Amédée Ozenfant'la tanıştı. İkisi, sanatın ve yaşamın uzlaşmaz avangart fikirlerini tanıttıkları *L'Esprit nouveau* adlı küçük bir dergi çıkardı. Jeanneret, 1920 yılından itibaren dergiye katkılarını, muhtemelen ya uzak Güney Fransalı atalarından alınma bir ad ya da yalnızca uydurma olan ve *corbeau*, yani karga sözcüğünü akla getiren "Le Corbusier" dahil olmak üzere, takma adlarla imzalamaya başladı. Bu, Jeanneret'nin kendisinden üçüncü şahıs olarak bahsetmesini sağlayan bir nitelikti. Çevresindeki birçok kişi için genç Jeanneret'nin, La Chaux-de-Fonds'u geride bırakmasını gerektiren büyük planları olduğu açıktı. Jeanneret, Chaux-de-Fonds'u terk ettiğinde bir arkadaşı, bir karakteri ona dayanan bir roman yazdı: "Safrasını boşaltıyor. İşte böyle yükselirsin."⁴ Jeanneret daha sonra bir başka arkadaşına şöyle yazdı:

LC takma bir ad. LC sakınmadan mimari yaratıyor. İlgisiz düşüncelerin peşine düşüyor; ihanetlerle, tavizlerle kendisinden ödün vermeyi arzu etmiyor. Maddeselliğin yüklerinden arınmış bir varlık o. Asla hayal kırıklığına uğramamalı (ama başarılı olacak mı?). Charles-Édouard Jeanneret maceralı bir yaşamın şaşaalı ya da sefil sayısız kısmına katlanan biçimlendirilmiş bir kişi. Jeanneret Ch. E. aynı zamanda resim yapıyor, çünkü ressam olmadığı halde, daima resim yapma tutkusuna sahipti ve daima –amatör olarak– resim yaptı.

Ch. E. Jeanneret ile Le Corbusier'nin her ikisi de bu notu birlikte imzalıyor.

En içten saygılarımla,

—PARİS 18 OCAK 1926⁵

Bu yeni insan, taviz vermeyen, idealist düşüncelerin cazibesine kapıldı. Belki yurduunun yalın Kalvenciliğinden, belki de masonların manevi ve ahlaki düzen hakkındaki geometrik ve soyut kavram takıntılarından etkilendi, sonuçta yeni kimliğine layık bir kader çizmek üzere yola çıktı. 90 derecelik açının ve düz çizginin biçimsel duruluğu, ahlaki ve tinsel doğruluğuna ilişkin bir tür manifesto olan "Dik Açının Şiiri"ni [Poem

of the Right Angle] yazdı. Jeanneret, insan bedeninin “ebedi uyumu”na dayanan bir oran sistemi olan –Yunanların ve Romalı mimar Vitruvius’un antropometrik düşüncelerini aynen sunan– “The Modulor”u [*Modulor*] önerdi. Le Corbusier’nin yaşam öyküsünü kaleme alanlardan biri olan Charles Jencks, onun hakkında, “Daha sonra, kişisel kaderini kişisel olmayan muazzam bir güçle tanımlarken bir kahraman rolü bulmaya çalışacaktı,” ve “Corbusier, yaşamı boyunca, tarihin ötesinde ve geleneksel olmayacak evrensel bir sembolizm türü aradı” diye yazdı.⁶ Le Corbusier ise Nietzscheci bir tarzda, “doğrunun kendisiyle dövüşmek istiyorum” diyordu.

1920’lerde, bazıları İsviçre bağlantılı bankerler ve sanayiciler olan tanındıklarından çeşitli özel konut siparişleri aldı. Tasarladığı yapılar, –hepsi, Alman Bauhaus’un ve diğerlerinin endüstriyel-minimal estetiğinden türetilmiş ve mimarın imzası haline gelecek tarzla birleştirilmiş– yuvarlak merdiven boşlukları, tüp tırabzanları, yatay pencere pervazlarıyla, beyaz ve katı bir şekilde yalındı. 1922 yılında, bir konut tasarımı sunması için Paris’te Salon d’Automme sergisine davet edildi. Ayrıca Paris’te dış mekân kent tasarımı için bazı düşünceler sunması istendi. Sunduğu öneri hayret vericiydi: 100 metre karelik ultra modernist bir şehrin, diorama* biçiminde, “3 Milyon Nüfuslu Çağdaş Bir Şehir Planı”. Ville Contemporaine [Çağdaş Bir Şehir] adlı proje, her biri diğerinden 400 metre arayla ve hepsi park benzeri bir yeşil alan kompozisyonuna yerleştirilmiş, birbirinin aynı 60 katlı, haç biçimli, çelik ve cam gökdelenlerden oluşan bir ızgara sistem niteliğindedi. Merkezde çok seviyeli bir ulaşım merkezi ve her birinin üstleneceği trafik türüne göre farklılaşan, sınıflandırılmış ayrı yollardan oluşan bir koridor ve yayalara ayrılmış bölümler vardı. Bir uçta bir havaalanı vardı. Gökdelen ızgara planı, “villalar-binası” diye adlandırılan, girintili bir formda, 6 katlı daha küçük ve aynı zamanda yeşil alan üzerinde konumlandırılmış ve tek yönlü viyadüklerin etrafını çevirdiği, yinelenen bina dizileriyle çevriliydi. Mimarın temel ilkesi; şehrin farklı –sanayi, ticaret, yerleşim ve dinlenme– işlevlerinin, farklı sınıflarının, trafik hızlarının birbirinden ve binaların yatay düzlemde ayrılması; binanın

* Özellikle 19. yüzyılda kullanılan, farklı aydınlatıldığında görünüm, renk ve biçim değiştiren, izleyicide hareket hissi uyandıran, büyük boyutlu tablo ya da dizileri için kullanılan bir terimdir. Le Corbusier’nin hazırladığı diorama 16 metre uzunluğundaydı –en.

kapladığı alan, yüzey alanının yalnızca yüzde 85'i olacaktı,⁷ geri kalanı dolaşmaya ve kendisinin “bahçeler” diye adlandırdığına ayrılacaktı. Bu insan sınıfları için de geçerliydi: Gökdelenler ticari kuruluşları ve daha zengin sakinleri barındıracaktı; villalar-binası işçiler içindi. Belediye binası, mahkeme binası ya da katedral yoktu.

Savaş sonrası Paris'inin ciddi bir kalabalık, sıkışık ve yıpranan binalar ve altyapıyla karşı karşıya olduğu ve yeni konut, büro ve ulaşım düşüncelerine son derece ihtiyacı olduğu açıktı. Ama Le Corbusier'nin Çağdaş Şehir'i, olduğu haliyle Paris'in tamamen reddedilmesi demekti: Çok katmanlı şehir ortaçağdan kalma merkezin etrafında toplanmıştı, yapı adaları ve sokakları düzensizdi ve insan, araç ve gün boyunca süren farklı tür etkinlikler karmaşasıyla doluydu. O zamanın ve yüzyıllar öncesinin plansız, geleneksel şehirlerinin, karışıklıklarını ve heterojenliklerini arkaik bir düzensizlikle bir tutan pek çok eleştirmeni gibi, Le Corbusier de bu Paris'ten hoşlanmadı. “Burada giderek artan düzensizlik onur kırıcıdır: Güçsüzlükleri, özsaygımızı yaralar ve onurumuzu incitir. Çağa layık değiller, artık bize layık değiller”⁸ diye yazdı. Le Corbusier özellikle geleneksel sokaktan nefret etmişti: “Bu, bin yıl öncesinin yayasına ait bir sokak, yüzyılların bir kalıntısı; işlevsiz, işe yaramaz bir organ. Bu sokak bizi yıpratıyor. Bu bütünüyle berbat! Öyleyse hâlâ neden var?”⁹ Le Corbusier onu tamamen ortadan kaldıracak ve –“doğru sokak insanın yolu, eğri sokak eşeklerin yoludur” diye iddia ettiği için– makine çağının yeni toplumuna ve “yeni insanı”na uygun akılcı, düzenli ve doğrusal şehir matrisiyle ikame edecekti.

Le Corbusier'nin, kentinin vizyoner ve radikal olarak algılanmasını istediği aşikârdı, ama şehri birçok bakımdan zaten eskiydi. Gökdelenler yeni bir şey değildi: Amerikan gökdelenleri dünyanın dört bir yanındaki insanları on yıllardır büyülemektedir; çelik iskeletli gökdelenlerin Chicagolu öncüsü Louis Sullivan, 1890 yılında haçvari gökdelenler önermişti.¹⁰ Beton da yeni değildi. Fransız mimar Auguste Perret, Le Corbusier'nin de kullandığı bir sözcük olan, “rédents” diye adlandırdığı açıklıklarıyla, güçlendirilmiş betonarme binaları 1903-1904 kadar erken bir tarihte tasarlamıştı. Le Corbusier şüphesiz, en dikkat çeken Antonio Sant'Elia'nın, hava gemileri gibi yeni buluşlarla desteklediği dikey, Amerikan modern şehir

vizyonundan esinlendiği, farklı seviyelerde kademeli ulaşımli Milano tren istasyonu için 1914 tarihli “Città Nuova” planı olan, İtalyan fütüristlerin işlerinden de haberdardı.¹¹ Trafik yollarının ayrılması 1860 yılı kadar eskilere dayanan bir düşünceydi ve 1920 yılı itibariyle, popüler kurmacanın ve illüstrasyonun hammaddesi haline gelmişti. Büyük şehirlerin, özellikle Amerika’da olmak üzere, metroları ve ekspres yolları vardı. Avrupalı mimarlar da bunları benimsemeye hevesliydi. Hans Poelzig 1921 yılında Berlin, Friedrichstrasse için Y-biçimli bir gökdelen önerdi,¹² Ludwig Hilberseimer, beton bloklarının diziler halinde yer aldığı, araç ve yaya trafiğinin aşağıdaki ayrı yollarda ve yükseltilmiş geçitlerde aktığı Kule Şehir’ini 1924 yılında çizdi¹³.

Fransa’da, kaçınılmaz öncü, ilk bölgeleme biçimlerinden biri olan, mekânda farklı işlevleri ayırma ilkesine göre düzenlenmiş 35.000 kişilik planlı bir sanayi şehri, Une Cité Industrielle’in planlarını 1904 yılında sergileyen mimar Tony Garnier’ydi. Planları çok beğenen La Corbusier, “İnsan burada düzenin cömert sonuçlarını deneyimler. Düzenin hüküm sürdüğü yerde refah başlar”¹⁴ diye yazdı. Bu ifade, bir yandan açıkça dönemin faşist dilini seslendirirken, diğer yandan zamanın sosyalist dogmalarını çağırıştırıyor. Bu, tasarımın bizi iyileştirebileceğine ve daha iyi hale getirebileceğine duyulan inancı yansıtır, tıpkı doktorun, yani mimarın reçeteye beton ve demirden yapılma bir ilaç yazması gibi. Bu inanç o sıralar meslekte yaygındı. Garnier de, 19. yüzyıl romancısı Émile Zola’nın ütopyacı kitabı *Travail*’dan [*Emek*] etkilenmişti, tıpkı rasyonalize edilmiş, ütopyacı yerleşmelere ait sayısız mimarın, Robert Owen ile Charles Fourier’nin, yeni endüstriyel akılcılığın toplumu daha iyi hale getirebileceğine dair inançlarından etkilendiği gibi. Owen, bir tarafında örnek bir fabrika, diğer tarafında müşterek yemek odası, bir başkasında boş zamanı değerlendirmek için toplantı odaları ve diğerinde apartman dairelerinin olduğu tuğla dörtgenlerini “ahlaki dörtgenler”¹⁵ diye adlandırmıştı. Fourier’nin *phalanstère*’i, tiyatrolar, bahçeler, gezinti yerleri ve (bir Fransız olarak) “herkes için gurme mutfak” içerse de, temelde tek bir binada 1.620 kişi barındıran oldukça düzenli bir fabrika-şehirdi.¹⁶

* Fourier’nin planladığı mimari kompleks için organize edilen komünal yerleşme; *phalange* (topluluk) ve *monastère* (manastır) sözcüklerinin birleştirilmesinden türetilmiştir –en.

Öte yandan Le Corbusier'nin vizyonu açıkça, XIV. Louis'nin Versailles'ından 19. yüzyılın ortalarında Baron Haussmann'ın Paris'i vahşice dönüştürmesine uzanan, Fransa'daki kitlesel, hükümet kararıyla inşa ve yeniden inşa projelerinin süregelen geleneğine dahildi. Le Corbusier, Haussmann'ın Yıldızlı Çağ'da Paris'teki *grands travaux*'nın [büyük projeler] devamını yöneten, Paris'in 1889 ve 1900 dünya fuarlarının planlanmasına yardım eden ve 1903 ile 1906 yılları arasında şehrin klasikçi Güzel Şehir dönüşümleri hakkında sekiz araştırma yayımlayan Beaux Art'tan mimar Eugène Hénard'ın çalışmalarını biliyor olmalıydı.¹⁷ Beaux Arts karşıtı modernist dış görünüşüne rağmen, bulvarları, yolları ve ana arterleriyle Ville Contemporaine [Çağdaş Şehir], klasikçi Güzel Şehir planlamasının noksansız bir uygulamasından başka bir şey değildi. Farkının, ilginç bir şekilde, tavizsiz bir Amerikancılık olduğu söylenebilirdi. ABD gökdelenleri bu noktada, kendi yenilikçi modern biçimlerini, tarihselci detaylarla –gotik ya da klasik, detaylı kornişlerle, heykelle ve her türden süslemeyle– gizleyerek evrensel olarak önemsiz göstermek durumundaydı. Le Corbusier kaplamanın altındaki endüstriyel rasyonaliteye bakmak yerine, bu doğru yoldan sapmayla alay etti: “Amerikalı mühendislerin öğütlerini dinleyelim. Ama Amerikalı mimarların öğütlerinden uzak duralım.”¹⁸ Le Corbusier'nin beton blokları, Taylorcu ve Fordcu en yüksek verimlilik ilkelerine –ona ilham veren öğretilere– göre düzenlenmiş fabrikalar gibi beyaz, özelliksiz ve kullanışlıydı.

Planda gerçekten dikkate değer olan, Le Corbusier'nin insanlara istedikleri[ni] (düşündüğü) her şeyi vermeyi vaat etmesiydi: Hem şehir hem kır tek pakette. Çelişkili bir biçimde, kent hastalıklarının çaresinin yayılma değil, –insanları yeşil alanlarla ayrılmış yoğun nüfuslu kulelere istifleyerek– daha fazla yoğunlaşma olduğunda ısrar etti. Özünde şehir ile kır arasındaki gerilimi onları birleştirerek çözecek, sonuç bilinen reçetesi “park içinde kuleler” olacaktı. “Yeşil alanları artırmak ve kat edilecek yolu azaltmak. Şehrin merkezini düşeyde yükselterek inşa etmek gerek”¹⁹ diye yazmıştı. Planı –çalışma alanı çevresinde düzenlenmiş ve banliyöye dağılımı olanaklı kılan hızlı yeni ulaşım teknolojilerinin, gerçekçi teknolojilerin olanak tanıdığı– hiper-şehirdi. Fütüristleri ve onların *velocittà*'ya (hıza) tapmalarını yineleyen Le Corbusier, daha sonra şöyle yazacaktı: “Hızdan faydalanan şehir, başarıdan faydalananır.”²⁰ Le

Corbusier'nin planı, aynı zamanda, binalar arasındaki ve otobanların altındaki doğayı genişleterek, şehirden pitoresk yeşil doğaya kaçmanın eski Arcadia'cı rüyasını korudu. Böylelikle Yeni Toplumdaki Yeni İnsan, geniş Fransız parklarına rahatlatıcı şekilde yerleştirilmiş parıltılı Amerikan gökdelenlerine sahip olabilecekti. Le Corbusier, tasarımcısının bilge denetiminin bir diyagramı olarak saat gibi düzenli çalışan bir evrenin muhteşem modeli olan Versailles'a hayli hayrandı. Kitaplarında Paris, Les Tuileries ve Lüksemburg Bahçesi'nin imgelerini, kendi planlarının gönderme noktası olarak sık sık kopyaladı ve 19. yüzyıl Fransız mimarı François-Joseph Bélanger'ün (1744-1818) tasarladığı pitoresk Boulogne Korusu ile Monceau Parkı'ndan etkilendi.

Bu, cesur ve çok parlak bir el çabukluğuydu: *Violà! Tous les deux à la même fois*. İkisi aynı anda. Modernliğin bütün yararları ve zararlarının hiçbirisi. Le Corbusier bunu ve kariyerindeki diğer en önemli uğrakları, “sezgisel vizyonun çakma anı” diye adlandırdı. Bunların, orjinallik ışıltıları yerine, Corbusier'nin, etrafında gördüğü şeylerin özelliklerini toparlayıp bunları yeni duylara hitap etmek için yeni bir tuval üzerinde birleştirme ve altına, zafer kazanmışçasına imzasını atma konusundaki eşsiz yeteneği olduğunu söylemek daha adil olur. Yine de Çağdaş Şehir, bütünüyle uyumlu ya da kapsamlı olmayan karşıt ilkelerin garip bir karışımı olarak kaldı. Çağdaş Şehir düz çizgiye dayansa da, bütünüyle pitoreske, yani kavise, doğanın görünümüne bağımlıydı. Kent yaşamının temposunu düşürmek ve işe geliş gidişi hızlandırmak için hız talep etmekteydi. Açık alanları korumak olağandışı yoğunluklar gerektirdi. Aslında, temelde, Le Corbusier boyut olarak karşılaştırılmaz şeyler önermiş olsa da, bu durum, sayısız kişi açısından, vizyonunun cazibesini, geçmişte ve günümüzde, azaltmadı.

Le Corbusier'nin Ville Contemporaine'i inşa edilmediyse de, mimarın kökten modernist vizyoner bir kişi olarak itibarı artmaya devam etti. 1923 yılında, *Vers une architecture* başlıklı bir manifestoyu, İngilizce *Toward an Architecture* [Bir Mimarlığa Doğru] adıyla yayımladı. Britanyalı eleştirmen Reyner Banham'a göre manifesto, “20. yüzyılın bütün mimari yazılarının en etkililerinden, en yaygın okunanlarından ve en az anlaşılanlarından biri olduğunu kanıtladı”.²¹ Manifesto, paradigmatic olarak modernist makine estetiğiyle ve Le Corbusier'nin beş ilkede –ayaklar (pilotiler)

üzerinde yükselen binalar; çatı bahçeleri; bölücü duvarları olmayan “serbest” iç planlar; yatay şerit pencereler; strüktürel ya da dekoratif dokusu olmayan “düz” cepheler– ayrıntılı bir biçimde sunduğu kesin programıyla, nesiller boyu mimarlık öğrencilerini büyüledi. Manifesto, kısmen Le Corbusier’nin yazısının çıldırtan doğasından –yaşamı boyunca basılan 50 kitaba yayılmış imgeler, metinler, taslaklar, aforizmalar kolajından– ötürü, farklı okurlar tarafından, birbirinden büyük ölçüde farklı biçimlerde yorumlanır. Charles Jencks, Le Corbusier’nin yazısının, bu yapısına rağmen ya da bu yapısı nedeniyle, “uyuşturucu bir etki”ye²² sahip olduğunu yazdı: “Metin boyunca çok güçlü bir şekilde yinelenen, hem kesin olmayışına hem de mantıksızlığına verilecek önemin ihmal edildiği, kafiyesiz şiir biçimdeki bir ‘sav’la başlatılan kısa bölümler.”

1925 yılında, Le Corbusier bir başka, bu sefer soyut değil korkunç derecede somut, daha yeni kent modelini Paris Uluslararası Dekoratif Sanatlar Sergisi’nde sergiledi: Haussmann’ı aşmayı ve Paris’in tarihi merkezinin büyük bölümünü söküp atarak, onu Amerikan geleceğebakışının, sistematik olarak düzene sokulmuş, rasyonelize edilmiş yalın bir uyarlamasıyla değiştirmeyi önerdi. Fransız otomobil üreticisi Gabriel Voisin’in finanse etmeyi kabul etmesinden sonra (Peugeot ve Citroën kabul etmemişti), Voisin Planı olarak adlandırılan plan, Sağ Yaka’nın [Seine Nehri’nin tarihi sağ yakası La Rive Droite] tarihi merkezi kabul edilen 3 kilometrelik şeridi yıkıp, yerine yükselen 26 ofis gökdeleninin bulunduğu 50 ya da daha fazla süper-blok [tek bir büyük yapı adası] yapma çağrısıydı. Daha önceki Çağdaş Şehir’de olduğu gibi, bunlar da devasa haç biçimli gökdelenlerdi ama bu kez 60 kat yüksekliğinde, birbirlerinden 400 metre uzaklıkta ve tamamen cam kaplıydılar. “400.000 memur” için ofislerin olduğu iş merkezi, “villalar” biçiminde değil, bahçe şehir geleneğinden kalma ama bağlantılı, doğrusal beton blokları biçimindeki işçi konutlarından kesin biçimde farklıydı. Bütün binalar, iş merkezi bölgesinde zeminin yüzde 95’inin, konut bölgelerinde yüzde 85’inin yapılaşmamış kalmasına olanak sağlayan pilotiler üzerinde yükseliyordu. Her gökdelenin altındaki yeraltı istasyonları ana tren hatlarına, banliyö hatlarına, metrolara, otobanlara, bir havaalanına ve yükseltilmiş yaya güvertelerine ve yürüyüş yollarına bağlanmaktaydı.

Bütün plan, arabayı geleceğin kralı yapan hızlı, ayrı yollarla kaplıydı. Mimar methiyeler düzdü: “Bunlar Semiramis’in asma bahçeleri, bu üç katlı teraslar ‘huzurun sokakları’. Narin yatay çizgileri, devasa dikey cam yığınların arasındaki boşlukları doldurarak, onları ince bir ağla birbirine bağlıyor. Şuraya bak! Ortadan kaybolan bir tehdit gibi ufukta gözden kaybolan heybetli sütun dizisi, arabaların Paris’i boydan boya ışık hızıyla geçtikleri viyadüklü, tek yönlü bir otoyol. Viyadüğün kesintisiz diyagonalinin 20 kilometresi narin payandaların üzerinde havada duruyor.”²³ “Kentlerimizi rezil eden kasvetli sokak çukurları”,²⁴ en sonunda Baron Haussmann’ın Paris’in ortaçağ mahallelerini silip yok etmesi kadar kesin bir biçimde yok edilecekti. Le Corbusier, “bu durumda, bildiğimiz sokak var olmaya son verecek” sonucuna ulaştı.

Büyük çabalarına rağmen, Le Corbusier kent fikrine sermaye sağlayacak müşteri bulamadı. Yıllar boyunca, artan nüfus yoğunluğunun sebep olacağı arazi değerlerindeki artışın, başkentin büyük bölümünü düzeltmek için gereken muazzam gideri karşılayacağını ileri sürerek, kapitalistlere (ne de olsa Paris’teki İsviçreli arkadaşları bankerdi) başvurdu. “Kentleştirmek fiyat biçmektir” diye iddia etti. “Kentleşmek para harcamak değil, para kazanmaktır, kâr etmektir.” Bununla yatırımcıların ilgisini çekmeyi başaramayınca, Fransız yetkililere başvurdu: “[Bu kent vizyonunu] Paris’in merkezinde gerçekleştirme düşüncesi, süslü bir ütopyacı hayal değildir. Bu savın doğruluğunu kanıtlayacak nesnel rakamlar var. Arazi değerlerindeki muazzam artış, devlete milyarlarca franka kavuşacağı bir kâr sağlamak zorunda – çünkü Paris’in merkezini ele geçirmek ve onu eşgüdümlü bir planla uyum içinde yeniden imar etmek çok büyük bir zenginlik kaynağı yaratmak anlamına gelmekte.”²⁵

Yine de, ilk olarak Le Corbusier’nin programının dünyanın var olan şehirlerinin büyük ölçüde yıkımına dayanan daha ürkütücü çıkarımlarını göz ardı etmek, bankerler ya da bürokratlar için büyük olasılıkla zordu: “Bu nedenle, oldukça tarafsız olan değişmez kanım, büyük şehirlerimizin merkezlerinin yıkılıp yeniden yapılması ve var olan acınası banliyö kuşaklarının kaldırılıp daha uzağa taşınması; onların alanlarına, aşama aşama, denetim altına alınmış ve açık bir bölge kurmamız gerektiği.”²⁶ İkinci olarak, bunu başarmak için gereken araçlar devrimci değilse bile, kesinlikle baskıcıydı. Le Corbusier planın icra

edileceği üç ana “KARAR”ı belirlemişti: “1. Kamu yararı için araziye el konması. 2. Şehirlerimizin nüfuslarının envanterinin çıkarılması: Ayrım, sınıflandırma, yeniden belirleme, nakletme, müdahale ve benzerleri. 3. İzin verilen malların üretimi için bir plan tesis etme; bütün işe yaramayan ürünleri sabırlı bir kesinlikle yasaklama. Bu suretle kentin ve bütün ülkenin yeniden inşasında özgür güçleri kullanma.”²⁷

Hayal kırıklığına uğrayan Le Corbusier, Moskova için La Ville Radieuse, yani Işıyan Kent diye adlandırdığı, 1930 yılında Brüksel’de sergilediği, 1933 yılında kitap olarak yayımladığı benzer bir plan hazırlayıp Sovyetler Birliği’ne yöneldi. Kitap, rüyalarını gerçekleştirmek için gereken yıkıcı gücün düzeyini anladığının açık bir işaretiyle “Yetke”ye adanmıştı. Çok yüksek binalardaki konutlar, her sakine tam olarak 14 metrekare –Aynoroz Dağı manastırında hayran kaldıklarına benzeyen standart bir hücre– tahsis edilmesine dayanıyordu. Le Corbusier yazılarında, Batılı bahçe şehir düşüncelerini açıkça eleştirmesine ve Amerikan banliyösünü “örgütlü kapitalist toplum köleliği”ndeki²⁸ suç ortaklığı nedeniyle yermesine rağmen, Sovyet yetkililer de oltaya gelmedi. Bu, dağıtma düşüncesi –insanların şehir merkezlerinden bahçe banliyöleri gibi yerlere köktenci bir biçimde dağıtılması– tarafından zaten akli çelinmiş Sovyet yetkililerde işe yaramadı. Le Corbusier, bir tane Sovyet siparişi aldı: 1928-1936 yılları arasında inşa edilen, ilk pilotiler üzerinde yükselen, gösterişsiz, orta yükseklikte bir bina olan Moskova’daki Centrosoyuz [Tsentosoyuz] tüketiciler birliği genel merkezi. İdeolojik yumuşaklığının bir dışavurumuyla, II. Dünya Savaşı sırasında faşist Fransız Vichy’nin yetkililerine bile başvurdu ama gene işe yaramadı.

Le Corbusier, 1920’lerin ve 1930’ların zor ortamında, çoğu banliyö villaları olmak üzere, bazı siparişler aldı: 1932 tarihli, Paris’teki çatı bahçeli La Roche Jeanneret konutu; Zürih’te, 1932 tarihli bir apartman binası projesi (inşa edilmedi) ve Fransa’nın başkentinin dışında Poissy’deki Villa Savoye (1929-1931). Le Corbusier’nin, bir konut “içinde yaşanan bir makine” dir şeklindeki ünlü açıklaması, kamunun zihninde çoğunlukla 20. yüzyılın modernist bir ikonuna haline gelen, aşırı ölçüde makineye benzeyen bu binayla ilişkilendirildi. Tamamen doğa karşıtıydı: yerden yükseltilmiş, şerit pencereli, bir uzay gemisi gibi yeryüzünden bağımsızlığını iddia eden. Yine de pitoresk etkilere bel bağlıyordu:

insansız, yeşil alana doğru görüş alanı, bir tür bakir yalıtılmışlık hali. Le Corbusier bir yandan, kendi Makine Çağı'nı romantikleştirilmiş bir doğa üzerinden satarken, iki yüzlü değilse de, nankör gibi görünecekti. Öte yandan, bu çelişkinin, “modern” bir tarzda, bir tür teknoloji, temizlik ve zenginlik mabedinde olsa da kır görkeminde lüks içinde, diğer insanların varlığına dair bir işaretten olabildiğince uzak yaşamak isteyen ve giderek de büyüyen bir insan grubuna çok çekici geldiğini anlamıştı.

Düşünür Sven Birksted'in işaret ettiği gibi, Le Corbusier'nin, villa ilhamını, büyük olasılıkla Bélanger'ün Artois Kontu için inşa ettiği bir 18. yüzyıl villasından aldığını fark etmek ilginçtir.²⁹ Çağdaş bir taslak, benzerliği gösterir: düz çatılı beyaz bir villa, kare plan, tilki avıyla tamamlanan pitoresk bir manzarada, yeşil bir tepenin üzerindeki beyaz sütunlar. Benzer bir biçimde, kanıtlar, Le Corbusier'nin, tavizsiz modernist binalarının bazılarının, kitaplarını yaşamı boyunca –Le Corbusier'nin pek kabul etmediği bir yakınlık– yanında taşıdığı, romantik eğilimleri olan 18. yüzyıl sonları klasikçisi Bélanger'ün çalışmalarını kopyaladığına işaret eder. Le Corbusier, Bélanger'den mason sembolizminin kullanımını, ona bağdaşmaz kategorileri bir araya getirme olanağı sağlayan evrensel ve soyut anlama yönelik bir kelime hazinesini de ödünç almış gibi görünür. Gökdelen toplu konut projelerini Atina'daki Partenon'la, sanayiciler için planladığı banliyö villalarını antik tapınaklarla kıyaslayabilirdi. Hamilik arayışında daima oportünist olan Le Corbusier, Birksted'e göre, eşit ölçüde “çok değerli, işlenebilir ve her yerde işe yarar” olmak için birleşimsel formül kullandı: “Bu semboloji [...] gerçek özgünlüğün kusursuzluğuna olanak tanıdı: gizem ve anlaşılmazlık.”

1929 yılının ekonomik buhranından savaşa uzanan zor dönemde, Le Corbusier kendisini –farklı öncülleri birleştirmeye ya da bağdaştırmaya çalışmayan onun banliyö villasının kutupsal karşıtı– varsayımsal şehir planları çizmekle meşgul etti. 1929 yılında, her zamanki sipariş arayışı içinde, Güney Amerika'yı gezdi. Taslakları değişiklik geçirdi. Uçaklarda seyahat ederken gördüğü bölgesel topografyanın çeşitliliğinden etkilendi; kıvrımlı arazi yapısıyla Rio de Janeiro'yu bir kadınla karşılaştırdı. Bir Buenos Aires planı için yaptığı incelemeler kentin tepelerini ve Plate Nehri'ndeki yerleşimi göz önünde tuttu – hiç de devrimci olmayan, ama daha önceki düzleştirilmiş, varsayımsal tasarılarının bir adım ötesiydi

bunlar. Rio, Buenos Aires ve Montevideo planları –eşek yolları gibi, kıvrılan– kıyı şeridini izleyen büyük ana yolları ve onun eşit olmayan mesafelerle ayrılmış yinelenen gökdelenlerini gösterir.³⁰ Bir parça gevşemişti. Dört yıl Cezayir’e ilişkin fikirler, asimetrik planlarla lineer serilere dönüşen ve formu H, Y ve eşkenar dörtgen biçiminde değişen gökdelenler üzerinde çalıştı. Stockholm, Nemours, Bogotá, Moskova, İzmir ve başka kentler için planlar çizdi. Charles Jencks şöyle özetlemişti: “Onun kent planları üretimi yalnızca boyut olarak değil, aynı zamanda boşunalık bakımından da dikkate değerdir. Çok azı siparişti, buna rağmen çok azının bedeli ödenmişti ve muhtemelen, hiçbirinin uygulanma şansı yoktu. Bu, Le Corbusier’nin yazılarında fark edilen –dağınık, yineleyen, kimi zaman ağdalı ve daima aşırı telaş içindeki– yeni tonu açıklayabilir.”³¹

Le Corbusier kısmen, kendi mesleğine ilişkin lobi yürütmekle uğraştı. Haziran 1928’de 27 başka modernist mimarı, kiralanmış bir İsviçre kalesinde toplayıp CIAM’ı kurdu: Congr s Internationaux d’Architecture Moderne (Uluslararası Modern Mimarlık Kongreleri). Yeni taraftarlar toplayan grup, modern mimarının yalnızca bina inşa etmekteki değil, aynı zamanda toplumun iktisadi ve siyasi temellerini yeniden düzenlemekteki rolünü belirlemek üzere 1929, 1930 ve 1932 yıllarında da buluştu. Moskova’da yapılması planlanan, Le Corbusier’nin öngörülen Sovyetler Sarayı yarışmasını kaybetmesi üzerine Moskova’da yapılması engellenen 1933’teki dördüncü toplantı, Marsilya’dan Atina’ya giden bir geminin güvertesinde  zenlendi. Le Corbusier’nin gündeminin h kimiyeti altındaki grup, şehirlerin dört “işlevsel” bölgeye –meskenler, iş, dinlenme ve ulaşı m için– ayrılmasını tartıştı. Bu d ş n ce, Le Corbusier’nin tek başına harekete geçtiği on yıl sonrasına değin yayımlanmadıysa da, “Atina Şartı”, dünyanın hastalıklarına tek doz modernist bir reçete olarak, etkin bir biçimde Uluslararası  slup’a eklendi.

1935 yılının kışında Le Corbusier, doğu ve ortabatı boyunca konferanslar vererek, Birleşik Devletler’de yaklaşık iki ay geçirdi.³² Gezisini, 1932 tarihli *Modern Mimarlık* sergisine çalışmasını dahil eden, New York’taki Modern Sanat Müzesi (MoMA) finanse etti. Kırk sekiz yaşındaki Le Corbusier, daha önce hiç ayak basmadığı Amerika’ya ilişkin, uzun zamandır çalışmalarında yer verdiği önyargılara sahipti.

Kitaplarına silo ve fabrika resimleri serpiştirilmiş olan Le Corbusier, ilk yazılarında, Amerikan sanayiciliğini yere göğe sığdıramamıştı. Gelgelelim, karmakarışık, Amerikan kapitalizminin düzensizliğinin ve yıkıcılığının doğal bir yansıması olduğunu ilan ederek, Amerika'nın en büyük şehirlerinden övgüsünü esirgedi. "Barbar şehir"³³ diye adlandırdığı New York hakkında 1923 yılında şöyle yazdı: "Güzellik adına hiçbir şey yok. Yalnızca karmaşa, kaos ve ayaklanma var."³⁴ Amerika'ya fiilen varması üzerine, ikna olmuş bir biçimde, şehirlere ilişkin gözde biyolojik metaforunu kullanarak, "Evet, kanser sağlıklı durumda"³⁵ diye bildirdi. New York'un ve Chicago'nun, "kuvvetli fırtınalar, kasırgalar, afetler [...] dolayısıyla uyumdan tamamen yoksun"³⁶ olduğunu ilan ettiği tahrik edici retorikten keyif aldı. Dünyaca ünlü gökdelenler kişisel olarak onu hayal kırıklığına uğratmıştı: Birbirlerine çok yakındılar ve çok kısaydılar. 24 Ekim'de MoMa'daki açılış konuşmasından iki gün önce, *Herald Tribune*, onunla yaptığı röportajının üzerine şu başlığı basmıştı: "Gökdelenler İlk Bakışta Yeterince Büyük Değil Diyor Le Corbusier. Fransız Mimar, Devasa ve Birbirlerinden Daha Ayrı Olmaları Gerektiğini Düşündüğü, 'Mutlu Işığın Şehri' Vizyonunu Vaaz Etmek İçin Burada."³⁷ Le Corbusier, New York'un evrimini gösteren diyagramlar çizmişti: İlk önce hali hazırda karmakarışık bir şekilde yavaş yavaş yapılaşma, ardından geniş aralıklarla yerleştirilmiş devasa kule beton bloklarının bulunduğu "Işıyan Kent'e dönüşmüş 'gelecek'". Ayırma ve hız ilkelerini vaaz etti ve takipçilerini, "geçici" olduğuna ikna ettiği var olan şehirlerin yıkılmasına dayanan bir gelecek ütopyasının taslağını çizdi.

Le Corbusier, New York'tan ayrılmak üzereyken, Birleşik Devletler'de alışıldık siparişler verilmesi beklentisi içindeydi. Ne de olsa, Fransa'da Amerikalı müşterileri vardı. New York'ta ve başka yerlerde, büyük bir gayretle, tasarılarını gerçekleştirebilecek iktidar simsarları aradı: belediye başkanları, New York İskân Müdürlüğü (NYCHA) memurları ve Nelson Rockefeller gibi zengin insanlar.³⁸ Amerika'nın şehir merkezlerindeki yoksulluk mahalleri sorununun bir çözüm gerektirdiği kesindi. Amerikalıların yoksulluk mahallerinden duyduğu kaygı on yıllardır büyümekte olmasına rağmen, çoğunun uygun gördüğü çareler sorunu insanlar, işler, ücretler ve ekonomi (yazılım) üzerinden değil, binalar (donanım) üzerinden şekillendirdi. Jacob Riis'in görüşü tipikti: "Yoksullar

daima bizimle olacak ama yoksulluk mahallesine ihtiyacımız yok.”³⁹ Yoksulluk alanı sakinlerine daha iyi konutlar inşa eden bir Ohio memuru, Kongre’ye siz “yoksulluk mahallelerini temizleyeceksiniz”⁴⁰ dedi.

Amerikalıların yaygın tutumu, Le Corbusier’nin sattığı şeyi almaya hazır gibi görünse de, mimar, kent vizyonunu Birleşik Devletler’de gerçekleştirmekte çeşitli engellerle karşı karşıya geldi. Öncelikle, yabancıydı; Büyük Buhran döneminde mevcut işlerin yurttaşlara verilmesi gerektiği yönünde bir düşünce birliği söz konusuydu. İkincisi, onun vizyonu, yaygın bir biçimde, aşırı modernist ve Avrupalı görüldü; Le Corbusier’nin yapılırken gördüğü New York İskân İmar Müdürlüğü’nün, tuğladan alçak kule bloklar olan Harlem Nehri Konutları benzeri küçük sosyal konutlar inşa etmek, hâlâ geleneksel görünüyordu. Üçüncü olarak, halihazırdaki iktisadi koşullarda, yapılması gereken devasa ölçekli yıkımın ve insanın gerçekleştirilmesi şöyle dursun, daha küçük ölçekli olanının yapılabilmesi bile güçtü. Dördüncü olarak, Amerikan konut reformu hareketi, yoksulluk mahallesi sakinlerinin merkezdeki pahalı araziler üzerinde değil, çevredeki ucuz araziler üzerinde inşa edilmiş planlı yerleşimlerde iskân edilmeleri gerektiğine inanan Henry Wright, Lewis Mumford ve Catherine Bauer gibi, merkezden uzaklaştırma [*decentralisation*] yanlılarının egemenliği altındaydı. Sonuncusu ve kritik önemdeki, Le Corbusier’nin arazi kamulaştırma ve ortak mülkiyete sahip olma düşünceleri, Amerika’nın temel özel mülkiyet öğretilerini hiçe sayıyordu. Henry Wright, Le Corbusier’nin vizyonu hakkında, “bu, şehir inşa etme ve arazi mülkiyetine ilişkin düşüncelerimizde bir devrim gerektirecekti” dedi. Bu, sosyal konutlara izin vermeye eğilimli olanlar için bile, özel sektörün mukaddes kaynağının devlet kontrolüne geçmesi şüphesi uyandırdı. Muhtemelen çoğunluğa göre, sosyal konut, sosyalist, ya da daha kötüsü, totaliterdi.

Bir başka deyişle, en büyük ilhamı Amerika, Le Corbusier’ye hazır değildi.

Çok yavaş da olsa, sosyal konuta muhalefet duvarı giderek aşınıyordu. Siyasi yönetim ilk önce, I. Dünya Savaşı’nın sonlarına doğru, silah sanayisi işçileri için konut yapmaya cesaret etmişti. Buhran’da Başkan Franklin Roosevelt’in 1937 Konut Kanunu, bir konutun yerine başka-

sının yapılması koşuluyla, yoksulluk mahallelerinin temizlenmesi için şehirlere sermaye temin etmeyi önerdi. İşler açısından, bu kanun, konut programı için değil, daha çok New York gibi yoksulluk mahallesi bölgelerini yıkıp ve bunların yerine yine az katlı, tuğladan ve küçük ölçekli ama yeni konutlar yapmaya hevesli kentler için kısıtlı bir etki yarattı.⁴¹ Kullanılabilir yeni federal parayla büyük ölçekli yoksulluk mahallerinin temizliği yapma fikri, bazı şehir merkezi çevrelerinin dikkatini çekti. İlk işaret, Beyaz ve Siyah liderlerin, Miami'nin 25.000 Siyah yurttaşının çoğunu iskân eden, şehir merkezinin kuzeybatısındaki (daha sonra Overtown diye adlandırılan) Colored Town'un 1.214 kilometrekaresini yıkan bir plan etrafında benzer biçimde birleştiği Miami'de görüldü. Tahliye edilen sakinler kentin eteklerinden 10 kilometre uzaktaki, Siyahlar için yapılan ilk sosyal konutlar olan 243-birimlik Liberty Square projesine yerleştirildi. Beyaz mülk sahiplerine göre bu hırsızlıktı: İstenmeyen insanları şehir merkezinden uzaklaştırmak, mülk değerlerini artırmak ve değerli emlaki imara açmanın hesabını Amerikalı vergi mükellefleri ödedi. Siyah topluluk için bu, şehir merkezinden banliyö şeridine, sanki yenilgiye uğramış bir Kızılderili kabilesinin yurdundan alınıp kendilerine ayrılmış araziye sürülmesi gibi, on yıllar boyunca sürecektir. taşınmaların başlangıcıydı.

Şehirlerdeki banliyöleşmeye ilişkin kaygı yurt çapında, merkezi iş bölgelerinin kaçınılmaz hâkimiyetine duyulan güvenin yerini almaya başladı. İnsanlar şehir merkezine aynı sayılarla gelmiyordu, çünkü artık banliyösündeki ticari merkezlerden alışveriş yapıyor, oradaki bankadan işlemlerini hallediyor ve film seyrediyordu. Şehir merkezinde boş arazi oranları yükselirken, mülk değerleri ve perakende satış düşüyordu. Ticari mülk sahipleri, daha yoksulları ve koyu derilileri –müşterileri olmayan ve müşterilerini korkutan insanları– üreten konut bölgeleri tarafından giderek daha fazla kuşatıldıklarını gördü. Yapılması gereken, bir şekilde Beyaz insanlar, özellikle de Beyaz kadınlar için banliyöden geri gelmeyi cazip hale getirmektir. Bunun yapılması, onlara merkeze yakınlığın üstünlükleriyle birlikte ufak bir banliyö önermeyi gerektirecekti. Le Corbusier'nin park içindeki gökdelenleri buna çok uygundu: Şehir merkezinin cazibelerine yürüme mesafesinde olan, kent sokaklarına ve onların sakinlerine karşı güvenlik sağlayan, sokak ağından koparılmış süper-bloklar.

Kapitalistler –en azından şehir merkezindekiler– yavaş yavaş Corbusier’ci vizyonu destekledi. Ticari binalarda ve sanayi binalarında uzun beton bloku inşaat halihazırda yaygındı ve bu, konutta, özel sektörde bile, ilerleme kaydediyordu.⁴² Pennsylvania, Germantown’un eteklerinde 1925-1928 yılları arasında inşa edilen, Alden Park’taki geleneksel ayrıntılı üç adet Y şeklinde apartman kule bina yolu gösterdi. NYCHA için çalışan İsviçre doğumlu William Lescaze ve yardımcısı, Le Corbusier’nin Paris’teki atölyesinde çalışmış bir başka İsviçreli Albert Frey, 1930’lu yılların başında sosyal konutlar için Corbusier’ci tasarımlar hazırladı ve Lescaze, Brooklyn’deki belirgin bir uluslararası üslup etkisine sahip 4 katlı 20 tuğla bloktan oluşan Williamsburg Houses’la (1934-37) itibar kazandı. Dört yıl sonra, NYCHA Harlem’de East River House’u tamamladı: Süper-blok düzenlemesinde 6, 10 ve 11 katlı kule binalar, New York City’deki ilk ama son olmayan park içinde kule binalar projesi.

Avrupalı mimarlar modernizmin ilk ithalatçılarıydı. 1928 yılında Los Angeles’a taşınan Avusturyalı Richard Neutra, –Bauhaus modernistleri Ludwig Mies van der Rohe, Walter Gropius ve Marcel Breuer temel ilkeleri taşımak üzere Amerika’ya ulaşmadan dokuz yıl önce– ufka doğru sıralanmış özdeş beton bloku dizilerinden oluşan bir Işıyan Şehir, kendi Geliştirilmiş Hızlı Şehir’ini [Rush City Reformed] sergiledi. Büyüyen, giderek etkili hale gelen Avrupalı mimarlar kadrosu tarafından iletilen, dünyaya yayılan CIAM’ın işlevlere ayırma ilkeleri Gropius, Alvar Aalto ve Josep Lluís Sert dahil olmak üzere, kent plancıları ve diğerleri arasında geçerlilik kazandı. 1930’ların sonları itibarıyla, makine estetiği genel imgelemi ele geçirdi. 1939 New York Dünya Fuarı, 44 milyon ziyaretçiye, sanayi tasarımcısı Norman Bel Geddes’in Futuruma sergisini içeren “yarının dünyası”na göz gezdirmiş şansını tanıdı: General Motors tarafından finanse edilen, 11.000 kilometrekarelik planlanmış bir dünyevi ütopya; pastoral kır manzaralarıyla banliyölere bağlanan otomatikleştirilmiş otobanlar ve parklarda yükselen gökdelenler, yığınla ekspres yol ve yükseltilmiş yaya kaldırımlarıyla tamamen Corbusier’ci “geleceğin şehri”. Eşlik eden reklam filmi de, “En büyük verimlilik ve en büyük kolaylık için birbirinden ayrılmış olan konut, ticaret ve sanayi alanları” diyordu.⁴³ Bu “mükemmel dünya”, “tasavvur edilen Amerikan yaşam düzeni”ydi.

Vizyon büyüleyiciydi. Sorun maliyetiydi. Filmin değiştirmeyi önerdiği “eski moda ticari alanlar ve istenmeyen yoksulluk mahalleleri” yüksek kira gelirleri ve arsa sahiplerinin büyümekte olan merkezi bir iş bölgesine satıştan –yan yana birkaç yer alıp bir süper-blok oluşturmayı başarsalar bile özel proje geliştiricilerin karşılayabileceğinden çok fazla olan– beklentileri nedeniyle, sürekli pahalı olmaya devam ediyordu. Çevrede arazi bol ve aynı derecede ucuz olduğu için, şehir merkezinde inşaat yapımları için bir nedenleri yoktu. Çözüm, aynı derecede açıktı: Hükümet enflasyonlu pazar değerlerinden arazi satın almak ve onu kâr etmelerine yetecek bir indirimle özel proje geliştiricilere satmak zorundaydı. Ekonomi, yoksullar için bina inşa edilmesini desteklemeyecekti. Aslında, sübvansiyonlar merkezden çok uzaktaki şehrin en kötü yoksulluk mahallerini nadiren kapsadı ve bazı durumlarda, hedef alınan yerler kesinlikle yoksulluk mahalleri değildi. Bu, iş merkezindeki emlak değerlerini destekleyen orta ve üst sınıflara –milyarlarca dolarlık federal sübvansiyonla– konut yapmanın yolunu açmak için, işçi sınıfından olanların ve yoksul binlerce, on binlerce sakinin tahliye edilmesi anlamına gelecekti.

Bu dikkate değer, ama satılması zor bir fikirdi. Bu fikri destekleyenler yeni bir kavram bulmak zorundaydı: Çöküntü alanı. Çöküntü alanı yoksulluk mahallesi olmayan –ya da henüz olmamış– bir alanı betimliyordu; ama onun ötesinde teşhis değişti. Bazıları çöküntü alanını, binaların eski ya da muhtemelen harap halde olduğu alan diye tanımladı. Bu bile şart değildi: Emlak değerlerinin düştüğü, durgun olduğu ya da hatta diğer sahalardan daha yavaş arttığı bir bölge de çöküntü alanı olarak tanımlanabilirdi. Philadelphia’lı bir plancı çöküntü alanını, “olması gerektiği gibi olmayan bir bölge”⁴⁴ diye tanımladı. Ama giderek artan sayıda Amerikalı, “çöküntü bölgesi”nin bir tehdit olduğu konusunda hem fikirdi: Potansiyel bir yoksulluk mahallesi ve dolayısıyla genel ahlaka, sağlığa ve hatta kentin varlığına karşı bir tehdit. Çöküntü bölgesi, her zaman “şehir kanseri” olarak nitelendirildi, şehrin “bulaşıcı”, yayılmadan önce “cerrah bıçağı”yla kesilip atılması gereken hastalıklı kısmı kabul edildi. Philadelphia’lı bir yargıç fikrini belirtmişti: “Kentler yaşayacaksa, tıpkı eninde sonunda onları yıkabilecek bir kanser tümörü gibi, çöküntü alanlarını kesip atmak zorundadır.”⁴⁵ Bunun ötesinde, çöküntü alanı mali bütünlüğe karşı da bir tehditti: Kimi yorumcuların

dikkat çektiği gibi, çöküntü bölgeleri, hizmetlerden, ödedikleri verginin üç ya da beş katı daha çok yararlanıyordu. Çöküntü bölgelerinin yerine yeni apartman binalarındaki daha zengin sakinlerinin konması, o zamana kadar banliyöler için ortadan kaybolan emlak vergisinin, belediye hazinesine geri dönmesini garanti edecekti.

Bir dizi benzeşmeyen güç –konut reformcuları, şehir merkezindeki emlakla ilgilenenler, inşaat sanayisi mensupları, sendikalar, kent plancıları, büyük şehir memurları, hatta etkili bir müdahaleye gereksinim olduğunu düşünen bazı yoksul yandaşları– birlik oluşturmaya başlayınca bu fikir ilgi çekti. Önde gelen bir sosyal konut taraftarı olan Catherine Bauer şöyle yazdı: “20. yüzyılın ihtiyaçlarını karşılayacak konutlar ve şehirler inşa edeceksek, en başından başlamamız gerekiyor.”⁴⁶ Bauer ve başkaları, herhangi bir tasfiyenin amacının yeni konut sağlama olması gerektiği konusunda ısrar ediyordu, ancak iş merkezleriyle ilgilenen çevreler ve çoğu Amerikalı yoksulluk mahallelerini temizlemeyi tam olarak, yoksulları konut sahibi yapmak için değil –ki bunu sosyalizm olarak görüyorlardı–, şehir merkezini daha zenginler için yeniden geliştirmek ve genişletmek amacıyla istiyorlardı. İlki 1942 yılında New York’ta olmak üzere bir dizi eyalet yasası kabul edildi: Hükümetin yeniden geliştirme bürolarının, arazi bloklarını birleştirmek için, satın alma ve tahliye yoluyla kamulaştırma yetkisinin gücünü kullanmalarını ve ardından araziye özel proje geliştiricilere –kârlı konut inşa etmelerine yetecek bir indirimle– devretmelerini olanaklı kılan Yeniden Geliştirme Şirketleri Yasası [Redevelopment Companies Law]. Bu, hali vakti yerinde olanlar açısından sosyalizmdi.

İlk büyük proje, zamanında Amerika’daki en büyük şirket olan ve konut işine, yöneticileri iyi ev sahibi olan insanların daha uzun yaşayacağına, dolayısıyla bunun şirketin kâr-zarar hanesini iyileştireceğine inandığı için giren Metropolitan Life Insurance Company’nin inşa ettiği Stuyvesant Town’dur. Bir yazar, imar modelini “iş refahı devleti”⁴⁷ diye adlandırdı. Hedef, Aşağı Doğu Yakası’nın, bir zamanlar göçmenlerle dolup taşsa da 1920’ler itibarıyla nüfusunun yarısını kaybetmiş, sanayi-konut karma kullanımı olan Gas House Bölgesi’ndeki 18 adet kare bloktur.⁴⁸ Jones Beach, Long Island ekspres yol sisteminin ve Triborough Köprüsü’nün inşasına Büyük Buhran sırasında öncülük eden New York City’nin güçlü bayındırlık işleri çarı Robert Moses,

kamulaştırma uygulayıp araziye ucuza devretti ve sokakları, yirmi beş yıl vergiden muaf olmak üzere şirkete verdi. Metropolitan'ın Ütopyası Corbusier'ciydi: (Çoğu uzaklardaki, çok azı yakındaki uygun fiyatlı kiralık dairelere taşınan) 10.000 sakini yerinden edilen mahalle yerle bir edildi, gözlemciler bombalanmış gibi görüldüğünü söyledi; sonra, arazi 14. Sokak'tan 20. Sokak'a ve 1. Cadde'den C Caddesi'ne uzanan, 243.000 metrekarelik bir tek süper-bloka dönüştürüldü. Bitirildiğinde, çimenlerin, ağaçların, beton yaya geçitlerinin ve otoparkların ortasındaki 35 beton bloku binada –“şehirde bir banliyö”– 24.000 kişi iskân edildi. Metropolitan Life, Beyaz olmayanların burada ikamet etmesine izin vermedi ve ırk ayrımı, en başından itibaren banliyönün en temel çekici yanı oldu. Bir gazete başlığının ilan ettiği gibi: “Sermayenin baş yapıtı devasa konut projesi, yoksulluk mahallesini haritadan sildi.”

Birkaç küçük girişimde daha bulunuldu. Pittsburgh Equitable Life Assurance Society, şehir merkezindeki 93.000 metrekareye Gateway Center'ı inşa etti.⁴⁹ Zaten sigortacılar, proje geliştiriciler ve bankalar yatırım yapma konusunda hevesli değildi. Bir federal program gerekiyordu ve Başkan Truman'ın 1949 yazında imzaladığı Konut Kanunu'yla birlikte program yetiştirdi. Kanunun özü, yalnızca devletin maliyet sübvansiyonundaki payını üçte ikiyle sabit tutmakla kalmayıp, arazinin “en üst düzeyde ve en iyi biçimde kullanılması” koşuluyla, proje geliştiricilerin istediği herhangi bir şeyi inşa etmelerine de olanak tanıyan, kanunun I. Madde'siydi. Bu, kongre merkezleri, ofis binaları, stadyumlar ya da lüks apartmanlar anlamına gelebilirdi. Ancak genelde otoparklar anlamına geldi – çünkü, yakında yaşayan yoksulların ve işçi sınıfının dışında, şehir merkezinin en büyük sorunu arabalardı.

1930'lu yılların başları itibariyle, Amerikan iş merkezi bölgelerinin çoğu arabalarla dolup taşıyordu, bu durum trafik sıkışıklığı ve park etme kâbusları yaratıyordu, öyle ki banliyö sakinleri toplu taşıma araçlarını kullanmak yerine “şehir merkezine gitmemeyi” tercih ediyordu.⁵⁰ Şehir merkeziyle ilgilenen çevreler, sorunu otoyollar yaparak çözebileceğine inandı: İnsanları hızlı ulaşım ile cezpt etmek için, şehir merkezinden dışarı açılan yeni sınırlı-erişimli otoyollar. Eleştirmenler, halihazırda şehirler saate 40.000 kişi taşıyan yükseltilmiş yollarla parçalanırken, saate 6.000 kişi taşıyan, çoğunluğu yükseltilmiş otobanlar inşa etmenin kuşkulu

bilgeliğiyle alay etti.⁵¹ Eleştirmenlerin birçoğu, mahalleleri mahmuzlayan 92 metre genişliğindeki otoyolların binlerce insanı yerinden edeceği ve zaten çökmeye başlayan yerleri daha da kötü bir hale getireceği kestiriminde bulundu. Bu girişim 1,6 kilometre başına 3 milyon dolara ya da orta büyüklükteki kentlere yeniden biçim vermek için bile yüzlerce milyon dolara mal olabilirdi. Ama şehir merkezi koalisyonu bastırdı: Plancılar planlar çizdi, memurlar başarılı bir biçimde eyalet gaz vergilerini ve federal hibeleri kaynak olarak kullandı. Oakland, Nimitz Çevreyolu'na, Boston Central Arter'e; New York City yükseltilmiş Batı Yakası Otoyolu'na ve Gowanus Parkway'e kavuştu,⁵² Robert Moses Gowanus Parkway'in inşası için, Brooklyn'in işçi sınıfı mahallesi olan Sunset Park'tan geçen eski 3. Cadde El'i söküp, onu altındaki on şeridin üzerinde yükselen dört şeritle değiştirirken 100 işyeri yıkıldı ve 1.300 aile nakledildi. Bölge bir daha asla kendine gelemedi.

Ülke çapında sonuç, şehirlere "Kentsel Yenileme" [Urban Renewal] (terim 1954 yılına değin bulunmamıştı) başlığı altında yer alan üç yönlü bir saldırıydı: Madde I, devlet ödenekli tasfiye ve özel yeniden geliştirme; sosyal konut inşaatı, Madde I altında ve ayrı olarak; ve şehirlerin lobi faaliyetlerinden sonra, çok şeritli otobanlarla şehirlere bağlanan ve onları şehir merkezinden banliyölere değin delip geçen ve çevre yollarıyla kuşatan çok büyük otoyol inşaatı kampanyası. Başkan Eisenhower'ın imzaladığı ve federal maliyet paylaşımını onda dokuza yükselterek karşı konulamaz hale getiren 1956 Federal Otoyol Kanunu'nun geçmesiyle çaba ivme kazandı. Böylesi ayartmalara çok az şehir direndi ve Kentsel Yenileme, Amerikan kent peyzajının dokusunu, karakterini, demografisini, ekonomisini ve siyasetini, on yıllarca, soluklanmaksızın kökten değiştirdi.

New York City muhtemelen başlıca örnekti: 1934-1968 arasındaki hükümdarlığı sırasında birçok kamu kuruluşuna başkanlık yapan, hem övülen hem yerilen "usta müteahhit" Robert Moses'in idaresinde, büyükşehir bölgesi, otomobillerin, her gün işe gidip gelen banliyö sakinlerinin ve iş merkezinin yararına hizmet etmek üzere yeniden inşa edildi. Seçilmemiş olmasına rağmen, gündemini yasamanın ya da kamu müdahalesinin dışında tutan Moses, yol geçiş gelirlerini denetimine alıp, bunlara dayanan tahviller çıkarabildi. Göreve kamu parkları müdürü olarak başlayan Moses, yüz binlerce insana (o sıralar alışıla geldiği gibi

Siyah insanlar dışlansa da) hizmet verecek parklar, yüzme havuzları ve kamuya açık plajlar inşa etti. Le Corbusier'nin ilk hayranlarından olan Moses, zamanla onun en ateşli ve etkili müritlerinden biri oldu. "Kentler trafik tarafından ve trafik için oluşturulur"⁵³ diyen Moses, kariyerini, akıl hocasının hızlı yollardan oluşan bölgesel bir ağın hizmet ettiği, park içinde kule binalar vizyonunu hayata geçirmeye adanmıştı. Hudson, East River, Harlem Nehri üzerine köprüler, Manhattan'ı New York'un diğer ilçelerine ve banliyölerine bağlayan otoyollar inşa etti. Moses yeni eyaletler arası otoyol sisteminin, "etraflarından dolanmayıp doğrudan şehirlerin içinden geçmesi gerektiğine"⁵⁴ inandı ve New York'un daha merkezinden geçen bir sistem inşa etmeyi planladı. Ve çöküntü bölgelerini –(kendisine "I. Madde Kralı" [The king of Titel I] takma adını kazandıran) 17 adet I. Madde projesi ve ayrı programlar altında çöküntü bölgelerinin 36,5 kilometrekaresini– temizledi:⁵⁵ Yüz kızartıcı bir biçimde, "temiz bir yazı tahtası üzerine istediğiniz tür resmi çizebilir ve bir Yeni Delhi, Canberra ya da Brasilia tasarlarlarken, her türlü hevesinizi giderebilirsiniz, ama inşa edilmiş bir büyük şehirde çalıştığınızda, yolunuzu satırla açmak zorundasınız,"⁵⁶ dedi.

Moses'ın kesip biçmesinin büyük bir kısmı seçkin kesime yaradı. Hatta arazi bedelinin üçte ikisinin federal "amortisman"la karşılanmasına rağmen, New York'un pahalı gayrimenkulü, konutların çoğunun üst düzey inşa edilmesini gerektirdi. Özel üniversiteler, eskiden evlerin bulunduğu yerlere yeni kampüsler kurdu: New York Üniversitesi Bronx'tan, Washington Meydanı'nın güney kısmında devraldığı Greenwich Village'e taşındı; Long Island Üniversitesi, Pratt Enstitüsü, Fordham Üniversitesi ve Juilliard Okulu Moses'tan hediyeler aldı. Batı Yakası'nda, binlerce düşük gelirli New Yorklunun evleri pahasına, Lincoln Center, opera, dans merkezleri ve lüks yüksek binalar yapmak için temizlendi. Moses toplam 200.000 kişiyi, alışlageldik biçimde, eski mahallerinden uzaktaki sosyal konutlara taşıdı. Tahliye edilen ilk 500 aileyi izleyen bir araştırma, ailelerin yüzde 70'inin mahallerinin dışına taşındığına, ortalama kira bedelinin yüzde 25 arttığına ve yalnızca yüzde 11,4'ünün sosyal konutlara yerleştiğine dikkat çekti.⁵⁷ Moses'ın programları yalnızca Manhattan'da 1,27 kilometrekareyi temizledi, piyasa fiyatından 28.400 apartman ve I. Madde projeleri kapsamında

30.680 sosyal konut birimi ve bunlara yakın 21 adet başka bina daha inşa etti.⁵⁸ Yeni projeler, kapalı ara sokakları olan ve yönü değiştirilen trafiği emmek için genişletilmiş, projenin şehirden kopmasını daha da artıran çevre yollarıyla sarılmış modernist süper-bloklardı. Eski kapsama alanının yüzde 80-90 olduğu durumda, Kentsel Yenileme, “açık” alanın büyük kısmının yer üstü park yerleri ve bazen de yer altı garajlarıyla kaplı olduğu, yaklaşık yüzde 30 olmasına eğilimliydi.⁵⁹

Bu yerleşmeler, “yeni baştan inşa edildikleri” ya da “yenilendikleri” için, Kentsel Yenileme yıkıcıydı. 1949 Konut Yasası’nda belirlenen amaca rağmen, tasfiye, konut stoklarını büyük ölçüde azaltma ve kalan konutların fiyatlarını da yükseltme eğilimindeydi. Ortalama olarak, yıkılan her dört birim için yalnızca bir birim inşa edildi. 1952 yılında Başkan Eisenhower’ın seçilmesi, komutan eyaletler arası otoyollar inşa etmekle ilgilendiği için, programın konut bileşeninin önceliğini arka plana itti. 1954 Konut Yasası, karşılığında konut temin etmeyi içermediği için, birçok durumda insanlar gidecek yeri olmadan tahliye edildi. Bu etkiyi, Afrikalı-Amerikalılar orantısız biçimde hissetti: Yazar James Baldwin, Kentsel Yenileme aslında “zencileri yerinden etme”ydi diye alay etti.⁶⁰ Aslında bütün yerleşmeler, 1964-1970 yılları arasında köprülül bir otoyol kavşağına ve bir köprüye yol açmak için tahliye edilen Nova Scotia, Halifax’taki Afrika mahallesi gibi, silindi. Hatta mahallelerin dokunulmayan kısımlarında, otoyol inşaatı onları bölerek, sakinlerin şehrin diğer kısımlarıyla ilişkisini kesti, onları hem fiziksel hem de ekonomik açıdan tecrit etti; düşük ücretli sanayi işleri ortadan kaybolurken, Beyaz sakinler ve işletmeler de çevre banliyölere kaçtı. Sonuç, emlak değerlerinin düştüğü ve işsizlikle suçun arttığı kötüye giden bir sarmaldı. Eyaletler Arası Karayolu 10’un inşaatının ikiye böldüğü New Orleans’ın sorunlu Treme bölgesi, buna tipik bir örnektir. Altı günü aşan bir süre, şehrin 119 kilometrekaresini içine çekip geride 34 ölü bırakan Los Angeles’taki 1965 Watts ayaklanmalarını, Afrikalı-Amerikalıların bölgesinin, (1962 yılında tamamlanan) I-110*, (her ikisi de 1965 yılında tamamlanan) I-10 ve I-710 tarafından yalıtılması izledi. Karma kullanım mahalleriyle, ticaret ve sanayi bölgeleriyle canlı bir ilçe olan New York City’deki Bronx, Robert Moses’in, (ilçeden geçen birçok otoyol inşaatından biri olan) Cross

* Eyaletlerarası yol numaraları –en.

Bronx Ekspres Yolu için onu 1948'ten 1972'ye değin kesip doğramasından sonra düşüşe geçti. İlçe çok geçmeden kentsel bozulmanın uluslararası bir simgesi olarak kabul edilecekti.

Geride kalan sakinlerin çoğu, şehrin geri kalanından süper-bloklarla koparılmış, çoğunluk otoyollarla ve otoparklarla kuşatılmış devasa sosyal konut projesine yerleştirildi. Saint Louis'te, Minoru Yamasaki, 33 adet 11 katlı beton blokundan oluşan Pruitt-Igoe projesini tasarladı (1950-1956). Bir avuç en büyük ve en kötü namı konuta örnek vermek adına, Detroit, Gratiot projesine; Cleveland, Hough projesine; Chicago, Cabrini-Green ve Robert Taylor Evlerine kavuştu. Bazı istisnalarla birlikte bu projeler, yetersiz bakım ve şehirlerin vergi matrahının belediye sınırlarının ötesindeki banliyölere aktarılması sebebiyle bu bölgelere hizmet kesme politikası yüzünden, aniden yükselen işsizlikle ve buna eşlik eden aile parçalanmalarıyla ve özellikle güvenliği sağlamak için fazla büyük olan kimselerin olmadığı, başta binalar arasındaki ıssız alanlar olmak üzere geçitler ve merdiven boşlukları gibi ortak alanlardaki suçla birleşince hızla kötüye gitti. Zenginlerin ayrılması sorunları ağırlaştırıyordu. 1970'ler itibarıyla, ırk ayrımcılığı, kundakçılık, suç, terk etme –güvenliği iyi sağlanan yeni çok katlı iş bölgelerinin dışındaki– pek çok Amerikan şehir merkezinin manzarasını özetler oldu. Mal sahiplerinin apartmanları binlerce dolarlık sigorta ödemeleri için yaktıkları ve yüzlerce blokun terk edildiği Bronx gibi yerler, sıradan bir biçimde bombalanmış savaş alanlarını andırıyordu. Kentsel yenilemenin, özellikle de Le Corbusier'nin bu alandaki tasarım reçetesinin çok pahalı bir başarısızlık olduğu ortaya çıkmıştı. En kötü ünlü projeler, en çarpıcı örnekler 1972-1973'te Saint Louis'teki Pruitt-Igoe ve 1998'de Chicago'daki Robert Taylor Evleri olmak üzere, yıkıldı.

Şehir merkezlerinin çöküşüne tek başına kentsel yenileme neden olmadı. Şehir merkezinden uzaklaşma, sanayiden arındırma küresel bir olguydu, bir yüzyıldan daha uzun bir süredir devam etmekteydi. Çoğu Beyaz olmamak üzere milyonlarca insanın yaşamlarını daha da kötüleştirirken, nüfusun bir kısmının yaşamlarını daha da iyileştirmeye çalışan karmaşık bir kamu politikaları ağı, bunları destekleyip hızlandırdı. Yine de mimarlık ve kent planlama, Le Corbusier gibi gelecek ütopyası peygamberlerinin dogmalarına körü körüne bağlı kaldıkları için suçun büyük bir

kısmını üstlenmek zorunda. Le Corbusier'nin tasarım eğilimleri –faaliyet türlerinin ve insan tiplerinin ayrılması, dışlanması ve ayrımı–, ulaşılan sonuçlara doğrudan yol açtı. Eski, “çöküntüye uğramış” bir yerleşim bölgesini ortadan kaldırıp onun yerine beton kazık parmaklıkların ve köprülüt otoban kavşaklarının kuşattığı çok katlı bir süper-blok iş bölgesi inşa eden Los Angeles şehir merkezindeki Bunker Hill yenileme projesi buna tipik bir örnektir. Le Corbusier zaten var olan şehri yok etmeyi istedi. Le Corbusier'ye ait yarının şehri, aslında Marshall Berman ve başkalarının yazdığı gibi, şehri yerle bir etmekteydi.⁶¹

3. Beton Blokları

Saha Rehberi: Kule Bloklar

Tanılar:

- Beton blokları, genellikle minimal bir şekilde detaylandırılmış, ön cephe ve pencereleri yinelenen, düz kenarları olan modernist yüksek binalardır. Genellikle cam duvarlı ya da dökme betondan yapıldır. Konut, büro ya da kurumsal olarak kullanılırlar, ama genellikle her bina için tek bir kullanım söz konusudur.
- Genellikle yapılaşmamış boşluklarla ya da ya açık alanlarla ya park alanıyla ya otoparkla ya da yollarla kuşatılmış olan beton blokları, diğer binalardan ayrılır.
- Yollarla, ana yollarla, viyadüklerle ya da otobanlarla bağlantılıdır. Arabaya bağımlıdır.
- Kent planları değişmez, beton bloklarının, hızlı yolların, viyadüklerin ya da otoyolların devasa birer aranjmanıdır.

Örnekler:

ABD

- Boston: Government Center [Hükümet Merkezi].
- New York: Birleşmiş Milletler Sekreterliği (1947), Lever Konutu (1952), Seagram Binası (1958), Stuyvesant Town, Lefrak City, New York City İskan Müdürlüğü projeleri.

- Pittsburgh: Golden Triangle yeniden geliştirmesi.
- Cleveland: Riverview, Erieview.
- Los Angeles: Park La Brea, Bunker Hill yeniden geliştirmesi, Century City.

Birleşik Krallık

- Londra: Toplu konut bölgeleri: Roehampton, Alton Estate; Southwark, Peckham Estate; North Paddington, Elgin Estate vb. büro blokları: London Wall, Centre Point, Euston Center, Stag Place, Camden Towers vb.
- Glasgow: Red Road Flats (yıkıldı).
- Newcastle: Byker Wall.

Fransa

- Paris: La Défense, Montparnasse Tower, Olympiades kompleksi vb.
- Ülke genelinde: HLM, habitation à loyer modéré (makul maliyetli konutlar). Dokuz Villes nouvelles (Yeni Kent): Cergy-Pontoise, Marne-la-Vallée, Sénart, Évry ve Paris eteklerindeki Saint-Quentin-en-Yvelines ve Lille'nin, Lyon'un, Marsilya'nın, Rouen'nin ve Grenoble'un dışındaki diğerkleri.

Rusya ve Eski Sovyetler Birliğı

- Moskova: Kalinin Prospekt, Novy Arbat. Beton blokları, Rusya'da ve Estonya Tallinn'den Özbekistan, Tařkent'e; Kırgızistan, Biřkek'ten Gürcistan, Tblis'e; Kazakistan, Almaata'dan Ermenistan, Erivan'a değin eski Sovyet cumhuriyetlerinde yaygındır.

Doğı Avrupa

Varřova Paktı'nın Sovyet yanlısı ölkelerinde ve diğerk bağımlı ölkelerde aynı üslup sık rastlanır kent biçimi haline gelerek, egemen oldu.

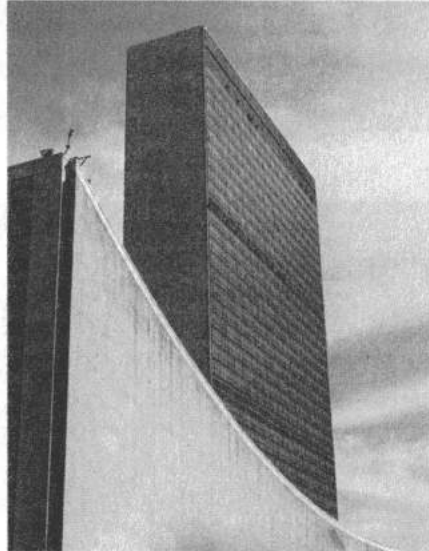
- Almanya (Doğı kısmı, eski Demokratik Almanya Cumhuriyeti): Yaygın beton bloku apartman blokları Plattenbauten, yani "panel binalar" diye adlandırıldı.

- Macaristan: Burada Panelház diye adlandırılan beton blokları, ülke nüfusunun beşte birini, yani 2 milyon insanı barındırıyor.
- Polonya: Basit beton blokları Falowce, yani şekillerinden dolayı “dalgalı” diye adlandırılan eğri hatlar boyunca yayılmıştı. Gdansk şehrindeki bu türden bir bina, 11 katlı, yaklaşık 0,9 km uzunluğundadır ve 6.000 insanı barındırır.

Resimler:



“Corbusierhaus,” Unité d’Habitation [Konut Birimi] (1957), Berlin, Almanya. Mimar: Le Corbusier.



Birleşik Devletler Sekreterliği ve Genel Kurulu (1952), New York, New York. Mimarlar: Le Corbusier, Oscar Niemeyer vd. Norbert Nagel / Wikimedia Commons; İzin: CC BY-SA 3.0



Stuyvesant Town ve
Peter Cooper Village
(1947), New York, New
York.



Stuyvesant Town (1947), New York, New York.



Missouri, Saint Louis,
Pruitt-Igoe Konutları
(1955).



Missouri,
Saint Louis,
Pruitt-Igoe
Konutları.
1972'de
yıkıldı.

İngiltere, Güney
Yorkshire, Sheffield,
Park Hill toplu
konutları (1957-1961).



Polonya, Gdansk,
Falowiec, "dalgalı bina"
(1970'ler) © 2005 by
Johan von Nameh.



Panelák, yani "panel bina", Prag, Çekoslovakya. 1959 ile 1995 yılları arasında Çek Cumhuriyeti'nin şu andaki nüfusunun üçte birine ev sağlayan bir milyon panelák daire inşa edildi.



Kin Ming toplu konutları (2003), Hong Kong. 22.000 kişiye ev sağlamakta.
Yazar: Baycrest- Wikipedia user/ Baycrest 維基百科用; izin: CC-BY-SA-2.5



Beton bloku konutlar, Şanghay, Çin (2004 görüntüsü).



Toplu Konutlar
(1970'ler-1980'ler)
Ulan Bator, Moğolistan.
Moğolistan'da
"ugsarmal" denir ve
Sovyet tasarımları
kullanılarak inşa
edilmiştir.

Kır Evleri

Frank Lloyd Wright ve Karşı Şehir

Ütopya, öteden beri gerçek olmayanın ve olanaksızın bir başka adıdır. Ütopyayı dünyanın karşısına koyarız. Aslına bakılırsa, dünyayı bizim için katlanılır kılan ütopyalarımızdır: İnsanların en sonunda içinde yaşayacakları, hayalini kurdukları şehirler ve malikânelerdir.

—Lewis Mumford, *The Story of Utopias*
[Ütopyaların Hikâyesi]

15 Nisan 1935, saat 08.30'da Başkan Franklin Delano Roosevelt, Beyaz Saray'daki Oval Ofis'te, elektrik titreşimleri çağılayanını kuzeyden New York City'ye iletmek için parmağını altın telgraf anahtarına bastı.¹ Saniyeler sonra, 5. Cadde'de, Rockefeller Center'daki bir odada 120 flaş ampülü gürültüyle patladı, 50 projektör yandı, bir siren çaldı ve elektrikli bir org çalmaya başlarken, çatıdaki Amerikan bayrağı aşağı doğru açıldı. Bu, özellikle “vurgulanan güzellikleri” nedeniyle sergilenmek üzere seçilmiş seri üretim tüketim mallarının bir gösterisi olan, Ulusal Sanat ve Endüstri Birliği Endüstri Sanatları Fuarı'nın (Industrial Arts Exposition of the National Alliance of Art and Industry) resmi açılışydı. Ülke Büyük Buhran'ın en dip noktasındaydı, sergi, Amerikan üretimi ve yenilenmenin gelişmişliğini teşhir ederek, umudu ve iktisadi faaliyeti canlandırmayı amaçlıyordu. İlerleme, elektrik kullanımındaki büyüleyici görünen atılımlar –aygıtlar, araçlar, telefonlar ve radyo– şaşkınlık vericiydi. Mısır'a özgü ve klasik desenleri modern akımın çizgisiyle kaynaştıran art deco motiflerle süslü çok büyük yeni binalar, ülkenin teknolojik dirilişini simgelemek üzere yükseliyordu.

New York'ta Empire State Binası'nın bitişiğindeki Radio City Music Hall'u da içeren Rockefeller Center, 1932 yılında bitirilmişti. Tesisin diğer kısımlarının inşaatı 1935 yılında hâlâ sürüyordu. Rockefeller Center'ın batıdaki karşılığı, ürkütücü Nevada Çölü'nde, Colorado Nehri'nin üzerinde 213 metre yükseklikle dikilen pürüzsüz beton kemer, Hoover Barajı'ydı. Hoover şimdiye kadar yapılmış en büyük barajdı ve o yılın 30 Eylül'ünde açılışı yapılacaktı. Barajın dinamolarından gelen elektrik, Los Angeles üzerindeki gece göğünü aydınlatmak için 402 kilometre boyunca çölü ve dağları geçecekti.

Bu Pazartesi öncesinde, ülkenin en ünlü mimarı Frank Lloyd Wright, radyoda yayınlanmak üzere Rockefeller Center'daki bir mikrofonla kaydedilen bir konuşma yaptı.² Wright hem eski işverenleri ve akıl hocaları, Chicago gökdelenlerini inşa eden Louis Sullivan ve Daniel Burnham ile birlikteliği hem de betonun ve camın yaratıcı kullanımına dayanan, eşsiz Amerikan üslubu olarak tanımlanan, çığır açan *Prairie* [kır] üslubu evler geliştirmesi nedeniyle on yıllar önce ünlenmişti. Wright'ın itibarı, mimarisinin cesur modernistliğine dayanıyor olsa da, arkasında bıraktığı en iyi çalışmalar, henüz 40 yaşına girmeden, 1890'larda ve 1900'lerde yapılmıştı. 1935 yılında 67 yaşındayken, genel kamuoyu onu daha çok, karısını ve çocuklarını terk edip bir müşterisinin karısıyla Avrupa'ya kaçtığı 1909 yılından beri peşini bırakmayan, –en fütürist binalardan daha büyüleyici olan reklamı iyi yapılan bunalımlarla– deli bir hizmetkârın ailesini öldürmesi, yangınların arka arkaya evini harap etmesi, hapis cezası, boşanma ve iflas dâhil olmak üzere bir dizi felaketin yol açtığı, onu içine çeken skandallarla tanınıyordu.³

Wright kamudaki imajına uygun bir görünüm çiziyordu: Pelerinler, şapkalar, balon kravatlar taktı, (biyografi yazarı Meryle Secrest'in sözcükleriyle “bütünüyle gereksiz” olan) bir baston taşıdı; yaratıcı üstünlüğünden ve dünya vizyonundan emin, tam anlamıyla havalı, çabuk parlayan, kışkırtıcı bir biçimde kendini beğenmiş biriydi. Konuşması hayal kırıklığına uğratmadı. “Habisliğin son noktasının iç organları”⁴ olarak betimlediği Rockefeller Center'ı nefret edilen kurumsal iktidarın bir yoğunlaşması diye adlandırarak, konuşmasına tasarımın nesnesiyle değil, Amerika'nın iktisadi ve büyüyen yapısına yönelik eleştirisiyle başladı. Söze, “Amerika'yı ve onun demokrasi düşüncesini seviyorum”

diye başladı ama ülke “iktisadi, estetik ve ahlaki bir kaos”⁵ sürüklenmiş, insanları devasa, bakımsız şehirlerde toplanmış ve dev sanayi kapitalizmi yarattığı tarafından insanlıktan çıkarılmıştı. Amerika’nın liderleri makinenin meydan okumasına karşılık vermeyi başaramayarak, Amerikan demokrasisinin temelini –bireyin özgürlüğünü– tehlikeye atmışlardı. “Bu arada, demokrasi umudundan bize kalan, kötünden daha kötüye gitti”⁶ diye yakındı. “Burada [...] trajik çöküşün gelip bizi bulması kaçınılmaz. Halihazırdaki başarı ideali, birkaç kişi hariç herkes için kötü olduğunu kanıtladı.”

Wright, bir mimar olarak yeteneğinden dolayı bir başka yol tasavvur edebildiğini ilan etti: “Halihazırdaki aç gözlülüğün ve aptallığın izin verebileceğinden çok daha doğal bir durum yaratmaya yardım etmek için, bizde ve çevremizde gerçekleşen büyük değişim etkisinin tamamını kavramaya ve somut biçimde yorumlamaya çalışıyorum.”⁷ Daha doğal durumu, “geleceğin büyük metropolü”, Broadacre City diye adlandırdı: Yalnızca New York City gibi mevcut metropol ucubelerinin değil, aynı zamanda küçük şehir ve kasabaların yerini alacak, onların yerine her ikisinin en iyi özelliklerini harmanlayan merkezsiz, sınırsız bir peyzaj. Wright tipik gizemli üslubuyla, Broadacre City’yi şöyle betimledi: “Şehir, hiçbir yerde, yine de her yerde olacak.”⁸

Sergi salonunda Broadacre City’nin bir maketi vardı: bir santimetrenin, 10.359 kilometrekarelik ya da 4 mil karelik bir alana eşit 22,86 metreye karşılık geldiği bir ölçekte, 3,66 metreye 3,66 metre, 20,32 santimetre. Wisconsin’deki ve Arizona’daki Taliesin Vakfı’ndaki 25 stajyer tarafından karton ve ağaçtan büyük emekle imal edildikten sonra, bir kamyonla New York’a taşınan maket, karmaşık ve kesinlikle ayrıntılıydı ve alçak kabartma benzeri yüzeyi gölgeleri ve konturları öne çıkarıyordu. Broadacre City, bir şehre değil, belki bir parça küçük kent merkezine, daha çok düz kırlık bir araziye yayılmış küçük bir kasabaya benziyordu; aralarında hayli mesafe bulunan binalar bağların, meyve bahçeleri şeritlerinin, ağaç dizilerinin, çiftlik arazilerinin içinde neredeyse kayboluyordu. Kırsal peyzaj boyunca yayılan Broadacre City, ailelerin yaşadığı kır evlerinin, küçük imalathanelerin, laboratuvarların; okullar, bir kilise, küçük bir üniversite ve hastane barındıran daha büyük binaların yer aldığı farklı bölgeleri içeren modifiye edilmiş bir ızgara sistemdi.

Tarlalar ve göller boyunca küçük, yalıtılmış tekil apartman kuleleri vardı. Başka bir yerde kamu tesisleri bulunuyordu: hayvanat bahçesi, akvaryum, botanik bahçesi, havaalanı, sanat binaları, ilçe merkezi, fuar alanları, arazinin yumuşak hatlarına uygun spor alanları. Maketin bir tarafı boyunca, “büyük arter” olarak adlandırılan, kullanıma göre üst üste binen ve ayrılan, Le Corbusier’nin yedi seviyeli ulaşım koridoru gibi çok seviyeli, çok amaçlı bir ulaşım hattı uzanıyordu: Üstte otomobiller için 10 şeritli, altta kamyonlar için 2 şeritli yolların bulunduğu iki katlı otoyol; orta kattaysa hızlı bir demiryolu hattı. Arter mevcut yük treni raylarını izliyor ve çoğu bölgede onun yerine geçiyordu. Bu raylar az kullanılıyordu çünkü kömür, elektrik için şehir yerine maden başında yakılıyor ve bu elektrik, Hoover Barajı’ndan çöle doğru uzananlar gibi, uzun mesafeli yeni kablolarla aktarılıyordu. Otoyolun altında daimi bir depolama alanı ve onunla yan yana marketler, sanayi ve oteller bölgesi şeridi bulunuyordu. Aşama aşama köy yollarına ulaşan daha küçük yollar, düzenli bir ızgara sistem uzanıyordu. Broadacre City, özel arabalara –her ailenin bir tane olacaktı– ve planın daha sonraki uyarlamalarında daha az sayıdaki “aerotor”lara [hava aracı], fütürist bir bakışla özel helikopterlere bağlıydı.

Wright, “Broadacres”ın, şehrin bir alternatifi değil, tamamen onun yerini alan şey olduğunu açıklamak için çok uğraşıyordu: Bir gösterge panelindeki boydan boya yapıştırılmış bir slogana göre, “AMERİKA İÇİN BİR YAŞAM MODELİ”. “Broadacre City yalnızca topağa-dönüş düşüncesi değil, daha ziyade kent yaşamı ile kırsal yaşam arasında oluşturulan yapay bölünmelerin yıkılmasıdır.”⁹ Broadacre City, şehir merkezinin geleneksel işlevlerini peyzaja dağıtarak kent hatta kasaba merkezi düşüncesini bütünüyle ortadan kaldıracaktı. Kare maketin ortasını kır evleri işgal ediyordu. Wright “kır evi” ile, kelimesi kelimesine müstakil bir meskeni, hanedeki her kişi için bir dönümden oluşan küçük bir çiftliği ve muhtemelen küçük bir fabrikayı ve laboratuvarı içeren eksiksiz, karma bir tarımsal girişimi ifade ediyordu. Her bir hane bir çiftçi, tamirci, bilim insanı ya da entelektüel birleşimi olacaktı. Evler, sahipleri tarafından, ihtiyaçlarına göre uyarlanan prefabrik bileşenlerden monte edilecekti. Wright, ütopyasında bir gelir eşitsizliği olacağını varsaydığı için, her biri farklı büyüklükte garaja sahip “küçük, orta ve büyük” evler

öngördü; bu suretle bunları “1, 2 ya da 5 araba” evleri diye adlandırdı. Büyük sanayi girişimlerinde çalışan işçileri, çiftçilik peşinde olmadıkları için, apartman kuleler barındıracaktı. Tasarıma göre, Broadacre City’nin yurttaşlarının bütün çoğunluğu müstakil ev sahibi olacaktı. Wright 1945 yılında Broadacres’in son versiyonuna gönderme yaparak, “Usonia demokrasisinde gerçek merkez (izin verilebilir tek merkezileşme) doğru Usonia evindeki bireydir”¹⁰ diye yazdı. (“Usonia” yeniden tasarladığı, daha iyi bir Birleşik Devletler için bulduğu yeni sözcüktü – ütopya yazarı Samuel Butler’ dan ödünç almış olabileceği ya da sadece uydurduğu bir deyiş.) 1910 kadar erken bir tarihte müstakil evin üstünlüğünü ileri sürdü: Her Amerikalı “özel, devredilemez kendi evinde, kendi tarzında kendi yaşamını yaşama hakkı”na¹¹ sahipti. Kısacası, insanın evi yalnızca onun kalesi değildi, müstakil konut, tarihçi Robert Fishman’ın sözcükleriyle, “özgür bir toplum için hoş görülebilecek yegâne sığınak”tı.

Broadacre City, sadece genel bir örnek anlamına gelen makette tasvir edilen 7 kilometrekarelik yerleşimle sınırlı değildi. Bütün ülkeyi kaplayacaktı, yalnızca topografya ve su tarafından sınırlanan, her biri 1.400 aileyi barındıran ve özerk bir ilçe gibi örgütlenen “köyler”in yayılmasıyla oluşacaktı. Her bir köy-*county*[†] Wright’ın “muhteşem bir mimarı” olacağına güvencesini verdiği “büyük arter” boyunca, yaklaşık 32 kilometre aralıklarla sıralanacaktı.¹² “Broadacre City yalnızca demokratik bir şehir değildir”¹³ diye yazmıştı, “gelecek için ileriye doğru bakabilen tek şehirdir”. Wright’ın dioraması, Amerika’nın sorunlarının çözümüne yönelik olarak köktenci âdemi merkeziyetçilik inancının, özgürlükçü görüşlerinin aşılandığı kendi yurttaşlarının geniş, çeşitli kesimleriyle paylaştığı bir inancın plan biçimindeki bir diyagramıydı. “Broadacres’da yalnızca bireyin birey olarak doğal özgürlük örüntüsünü bulmayacaksınız. Orada, büyük işin büyük olması için inşa edilen hemen hemen her şeyin merkezleştirilmesine dayanan yapılar ve daha fazla bireyselliği, daha fazla basitliği ve siyasi yönetimin daha fazla sorumluluk almasını hedef alan iktisadi bir altyapı bulacaksınız.”¹⁴ Siyasi yönetim de, Wright’ın “iktisadi, estetik ve ahlaki kaos” a karşı zorunlu bir siper olarak sözünü verdiği yüksek tasarım ve inşa standartlarının garanti edilmesinden, hizmetler sağlanmasından,

* Wright’ın, Amerika Birleşik Devletleri’ni kastederek kendi türettiği bir isim -en.

† Amerika’da eyaletten sonra gelen en büyük yerel yönetim birimi -en.

(devletin sahibi oldu bütün) arazilerin dağıtımının yönetilmesinden sorumlu bir *county* mimarı olarak ele alınacak ve “her bir *county* için küçük bir siyasi yönetime dönüşerek küçülecek”ti.¹⁵

Maketin yanında aslı bir başka panoda, Wright sanki çeşitli talimatlar, vaatler ve diktelerle birlikte, bir anayasada kutsal bir yere konmuş gibi, bazı temel tasarım koşullarının listesini de şart koştu. Koşulların hepsi “Yok”la bitiyordu. Bu, olumsuzlamayla yapılan bir onaylamaydı.

Kamusal ihtiyaçlarla ilgili özel mülkiyet yok.
Ev sahibi ya da kiracı yok.
“Konut” yok. Geçim amaçlı kır konutları yok.
Trafik sorunu yok.
Demir yolları yok. Tramvaylar yok.
Hemzemin geçitler yok.
Direkler yok. Yerleşim alanında kablolar yok.
Farlar yok. Aydınlatma armatürleri yok.
Gösterişli beton yollar ya da kaldırımlar yok.
Yalıtılmış parklardakiler hariç yüksek binalar yok.
Yoksulluk alanları yok. Pislik yok.
Büyük ya da küçük aks yok.

Bu ne anlama geliyordu? Açıkçası Broadacre City, eskiye dayanan ütopyacı kırsal cennet –çiftçi, düşük nüfus, tarıma yönelik, Jeffersonci*– vizyonlarının bir parçasıydı. Wright “küçük çiftlikler, sanayi için küçük konutlar, küçük fabrikalar, küçük okullar, halkın gideceği küçük üniversiteler”le,¹⁶ Broadacre City’nin DNA’sına küçüklüğü yerleştirmekte kararlıydı. Plan ister kentsel ister endüstriyel olsun, büyük ölçeklerin yoğunlaştırma ve tekelleştirme eğilimlerine karşı koyuyordu. Birçok şey yerel olarak üretilip yerel olarak tüketileceği için, her *county* büyük ölçüde kendi kendine yetecekti: “Bugün işi bir hayli oyalayan, boşa giden devinim, ileri geri nakliye bitti.”¹⁷ İktisadi bunalıma bir çözüm olarak, insanların kendi ihtiyaçlarını karşılamak için çalışmalarını sağlamak Wright’a sezgisel olarak anlamlı geldi.

Kırsal estetiğine gösterdiği özen açısından Broadacre City, Wright’ın Chicago’daki kendi evine yakın Illinois, Riverside’dan hayli aşına ol-

* Jefferson’cı gelenekte; bağımsız, kendi kendine yeten çiftçi ailesi söz konusudur –en.

duğu Frederick Law Olmsted'in romantik bahçe banliyölerinin (*garden suburbs*) soyundan geliyordu. Tarım, sanayi, konut ve büyüklüğe karşı bir tür güvenlik kordonu olan yeşil kuşaklar kombinasyonu içinde bütüne, tıpkı Ebenezer Howard'ın –bizzat Howard'ın, isten boğulmuş sanayi Britanya'sına taşınmadan önce, Nebraska'da bir kır evinde hem romantik bahçe banliyösünü hem de kır evi idealini özümsemişti Amerika döneminden etkilenen– bahçe şehrinde olduğu gibi, modern bir ulaşım ağı hizmet ediyordu.¹⁸ Ama Broadacre City'nin alışılacılığı bir merkezi yoktu. Ulaşım, sanayi ve kurumlar yer değiştirmiş ve kenarlara doğru kaymıştı. Ticari yaşamı ve toplum yaşamını tek noktada toplayan Kristal Saray söz konusu değildi. Bunun yerine alışveriş, *county* mimarının siyasi yönetimin geri kalanını saf dışı etmesi gibi, insanların da aracıyı saf dışı ederek kendi ürünlerini doğrudan satacağı ve başkalarından ürün satın alabileceği “yol kenarı pazarı”nda gerçekleşecekti. Wright restoranlar, bir sanat galerisi, tiyatrolar, bir golf sahası, bir hipodrom, bir hayvanat bahçesi, bir akvaryum ve planetaryum içeren bir “yerleşme merkezi” düşünmüştü¹⁹ – “çekici bir otomobil hedefi” diye yazdı, nitekim bu daha sonra “deneysel” alışveriş merkezi adı verilecekti.

Wright'ın düşüncesi, modern teknolojiyi bütünleştirmede, daha önceki kır cenneti vizyonlarının ötesine geçti; aslında Broadacre City modern teknolojiye dayanıyordu: “Gelişmiş bilimsel güçlerimizi daha akıllı kullanarak sanatı, tarımı ve sanayiye uyumlu bir bütüne götüreceğiz pratik bir yaşam biçimi yaratmaktayız.”²⁰ Wright “eski şehirleri binalarla dolduran güçler hoşlansa da hoşlanmasa da”, yoğunlaşmış kentin sonu anlamına gelen üç yeni anahtar teknoloji ürünü saydı: “Üç büyük buluş[...]. 1. Otomobil [...] 2. Radyo, telefon ve telgraf [...] 3. Standartlaşmış ve makineleşmiş üretim”. Le Corbusier gibi, Wright da bu güçlerin şehri, “artık modern” kılmadığına ikna olmuştu. Ne var ki, İsviçreli modernistten farklı olarak, Wright'ın makineyi kavrayışı yoğunlaşmaya değil, merkezlesizleştirmeye hizmet ediyordu. Wright kariyeri boyunca, Le Corbusier'yi ve diğer Avrupalı modernist mimarları merkezileşmenin, demokratik olmayan yetkenin araçları olarak kıyasıya eleştirdi. Aksine Wright'ın yaşamı boyunca sürdürdüğü projesi, el üstünde tutulan Jeffersoncu ideali ve yarı-tarımsal demokrasiyle sanayi yöntemlerini bir arada yaşatmanın bir imkânını bulmaktı.

En azından Chicago'daki Hull Evi'nde (Jane Addams'ın köy konutu ve arts-and-crafts hareketiyle bağlantılı geniş reform koalisyonunun komuta merkezi) 1901 yılında verdiği "Makinenin Sanatı ve Zanaatı" adlı konferanstan beri, Wright sanayi teknolojisini, hareketin iş ve toprakla uyum içinde yaşanan yaşamı yeniden birbirine bağlama – özünde makineyi güvenli bir şekilde bahçeye taşıma– tasarısı için denetim altına almanın bir yolunu aramıştı. Wright bu teknolojilerin hali hazırda neden olduğu hasarın çok iyi farkındaydı: "Bu üç büyüğün Amerika'ya bedeli, kurtulamayabileceğimiz, boşa giden ve biçimsiz bir çaba biçiminde çevremizde her yerde gördüğümüz sömürü oldu."²¹ Ama Wright takipçilerine bir ilçe mimarı sisteminin –kendisinin açık bir vekili olan– "iyi mimari"yi ve onun aracılığıyla iyi siyaseti garanti edeceğinin güvencesini verdi.

Buluşların içinde onun en çok sahiplendiği otomobildi.²² Otomobilin hızı, –Howard'ın yürüme ya da bisiklet sürme hızına karşı saatte 100 kilometre yapan arabalar– insanlığa "ZAMAN VE UZAM ÜZERİNDE EGEMENLİK" verdi ve şehri geleneksel sınırlarının zincirlerinden kurtardı. Wright, 1945 tarihli *When Democracy Builds* [Demokrasi İnşa Ederse] adlı kitabında, "Motorlu araç istilasının ve tamamlayıcı buluşların bir sonucu olarak kafesin kapısı açılıyor" diye yazdı. "Bireyin fiili ufku sonsuz genişliyor. Önemli olan yalnızca uzam değerlerinin yeni ölçüm standartlarıyla zaman değerlerini bütünüyle değiştirmesi değil, yeni uzaklık duygusunun tamamen hareket yeteneğine dayanması da önemli. Hareket yeteneği artık kendisine rağmen insanın kendisi üzerinde de iş başında. Uzamın modern anlamına yaptığı etki, fiziksel olduğu kadar ruhsal da."²³ İster eşleri ister alacaklıları, ister geleneksel ahlak ya da yanlış estetik olsun onu kısıtlayan her şeyden daha hızlı koşarak kurtulan Frank Lloyd Wright'a göre, araba özgürleşmeyi sundu. "Gitmek için aracı varsa, gider. Arabasıyla bu olanağa sahip."²⁴

Broadacre City'nin dikkatli bir biçimde kesilip yapıştırılmış make-tinde iç içe geçmiş bir çelişkiler dizisi uzanmakta. Wright'ın Ütopyası, makineyi örnek bir 19. yüzyıl kır tarımcılığının boyunduruğu altına almak suretiyle, daha mükemmel bir modernliğe ulaşarak modern sanayi metropolünün yıkıcı gücünü evcilleştirme vaadinde bulundu. Şehri, onu parçalara ayırarak ve yeniden şekillendirme koşullarının

önüne geçerek kurtaracaktı. Çekirdek aileyi ve daha çok özgür bireyi ayrıcalıklı kılarak, toplumu koruyacak ve demokrasiyi savunacaktı – ama daha yakından bakıldığında, bunun, seçilmemiş bir kişinin sınırsız despotluğu aracılığıyla yapıldığı görülüyordu.

Wright'ın vizyonu kadar etkileyici olan, bir mimar olarak açıkça ispat ettiği başarısızlığı ya da en azından marjinalleşmesiydi – Broadacre City modeli neredeyse Wright'ın 1930'lu yılların ilk yarısında inşa ettiği tek şeydi. *Prairie* evlerinin (1890'lar-1909); iklimlendirmenin, aynalı cam kapıların ve metal mobilya kullanımının çığır açmasına katkıda bulunan Larkin Yönetim Binası'nın (New York, Buffalo, 1903); ilk dökme beton denemesi Unity Temple'in (Chicago, 1913) damgasını vurduğu kariyerinin başındaki muazzam başarıdan sonra, kısmen özel yaşamının kötü ünü, kısmen mimari modaların başka, daha gelenekselyönlere kayması nedeniyle siparişleri oldukça azalmaya başladı. 1909 skandalından sonraki seyahatlerinde Los Angeles'taki "tekstil" beton bloklarından inşa edilmiş dört benzersiz ev (1919-1923), şehrin büyük kısmını yıkan 1923 depreminde ayakta kalan Tokyo'daki mühendislik becerisi Imperial Hotel (1923) dahil olmak üzere çeşitli başyapıtlar gerçekleştirdi. 1924 yılında, Chicago National Life Insurance Company için kâğıt üstünde kalmasına rağmen, betonarme, metal levha ve camdan inşa edilecek yenilikçi bir gökdelen tasarladı. 1924 ile 1926 yılları arasında hiçbir şey inşa etmedi. Wright'ın 60 yaşına yaklaştığı bu zor yıllarda onu ziyaret eden biri onu "pasif ve izole edilmiş" olarak tarif ediyordu, daha genç mimarlar siparişler alırken o görmezden geliniyordu. 1932 yılında New York Modern Sanat Müzesi'nde düzenlediği Uluslararası Üslup sergisi Wright'ı ve Avrupalı modernistleri içermesine karşın, kışkırtıcı genç mimar Philip Johnson onu, "19. yüzyılın en büyük mimarı"²⁵ diye överek lanetlerken sanki tabutuyla yeryüzüne fırlatılmış gibiydi.

Masallarda olduğu gibi, büyük adamın düşüşü, gücünden ve ününden en emin olduğu dönemde başladı. Wright, kariyerinin doruğunda, Chicago'nun yeşillikler içindeki banliyösü Oak Park'taki varlıklı burjuvalar için evler tasarlarırken, şehrin hayranlık duyulan kişisiydi. Wright müşterilerinin evlerine naksettiği, öncelikle her birinin ortasına yerleştirilmiş muhteşem şömineyle, rahat, refah ev yaşamının değerlerini

tam anlamıyla cisimleştirdi. Zengin bir müşterisinin kızı olan karısı Catherine ve altı çocuğuyla birlikte kendisinin tasarladığı, kendine ait evde yaşarken model aile reisi rolüne uygundu. Daha sonra, 1907 yılında, Wright bir başka müşterisinin, Edwin Cheney'nin, iki çocuğunun annesi eşi, 28 yaşındaki Mamah Borthwick Cheney'ye âşık oldu.²⁶ İkisi şehir çevresinde Wright'ın arabasında eğlenirken görüldüler. Wright'ın daldan dala konmalarına bir şekilde alışkın olan Catherine, boşanmayı reddetti. Wright 1909 yılında projelerini ofisindeki bir arkadaşına devretti ve Mamah'yla birlikte Avrupa'ya gitmek üzere ayrıldı. Bu sırada Henry Ford'dan kesinlikle hayatının işi denebilecek bir siparişi de çıkarmış oldu. Basında çıkan haberler seri ve sertti. Sonunda gerçekleşen boşanmadan sonra, Wright, Mamah Cheney ve kızını Wisconsin, Spring Green köyünün yakınındaki hoş bir tarım vadisinde bulunan çocukluk evinin yanında inşa ettiği yeni bir eve taşındı. Wright 1911 yılında biten eve, ona sanat, mimarlık, ortaçağ kültürü sevgisini ve Gal aile mottosu "Dünyaya karşı hakikat" amentüsünü benimseyerek sürdürdüğü ateşli bir aile kimliği aşılayan annesinin sevdiği Galli bir şaire ait "Taliesin" adını verdi. Ağustos 1914'te, Avrupa savaşa uygun adım ilerlerken, Taliesin'e hizmetçi dehşeti darbe indirdi. Wright uzaktayken, çıldıran bir uşak binaları ateşe vermeden önce Mamah'yı, iki çocuğunu, başka beş çocuğu öldürdü. Çaresizlik içindeki Wright yollara düştü ve altı yıl seyahat ederek yaşadı. Bu sırada California ve Japonya projelerini inşa etti. Basının bu projelere olumlu yaklaşmasına ve Imperial Hotel'in 1923 depreminden kurtulmasına rağmen, Wright işini güvenceye almak için çabalamak zorunda kaldı. Ne de olsa müşterileri güvenli banliyö evleri arayan Orta Batılı iş adamlarıydı ve ününün gördüğü zarar üstesinden gelinemeyecek denli büyüktü.

1923 yılında Wright, Miriam Noel'le tanışıp evlendiyse de birliktelikleri bir yıl sürmedi. 1924 yılında, kısmen yeniden inşa edilen Taliesin bu kez bir yangın sonucu hasara uğradı. Wright artan borçlarını ödemek için evi ipotek etmek zorunda kaldı. Aynı yılın kasım ayında, Wright, başarısız bir evliliği olan ve I. Dünya Savaşı öncesinin çalkantılı yıllarında Avrupa'yı gezip o zaman yedi yaşında olan kızı Svetlana'yla birlikte New York'a taşınan Karadağlı Olga Ivanovna Milan Lazovich'le tanıştı.²⁷ Ogilvanna adıyla anılan zarif, güzel, kültürlüydü ve gizemli

bir havası vardı. 1915 yılından 1922 yılına değin savaştan zarar görmüş ve kaotik Avrupa boyunca mistik Georges Gurdjieff'i izleyip onun çevresinin belli başlı üyelerinden biri olmuştu. Ogilvanna, Wright'la tanıştığında, her ikisi de boşanmaya çalışıyordu. Mimar sırlılıkları aşıktı. Wright'ın Ogilvanna'ya "Benimle gel Ogilvanna, tozdan bizi görmeyecekler!"²⁸ dediği rivayet edilir. Wright'ın ikinci karısı Miriam da boşanmayı reddetti ve intikam güderek çifti taciz etti.²⁹ Şubat 1925'te Wright, Ogilvanna ile Svetlana'yı Taliesin'e taşıdı. Kızı Iovanna doğdu. Kızgın Miriam onları evden çıkarmayı becerdi ve Eylül 1926'da, Wright ve Ogilvanna'nın Minnesota'ya kaçmalarının ardından peşlerini bırakmadı; zina ve eyalet sınırlarının diğer tarafına "ahlak dışı amaçlarla" taşınma suçlamalarında bulunarak, Mann Yasası'nı* çiğnemekten tutuklanmalarını sağladı. Basın bayram etmişti: *New York Times* Ogilvanna'yı "Karabağlı dansöz", Taliesin'i de "Aşk Bungalovu" olarak adlandırdı.³⁰ Miriam'ın insafa gelmesi üzerine serbest bırakılsalar da, büyük mimar yokluk içindeydi, adeta saklanıyordu.

Derken yavaş yavaş rüzgâr tersine döndü. 1927 yılında Miriam bir ön boşanmaya razı oldu ve bir yıllık bekleme süresinden sonra, Wright ile Ogilvanna evlendi. Taliesin'e banka el koymuştu, açık artırmada satmaya çalıştı ancak başarısız oldu. Ama Wright'ın halen sadık eski müşterilerinden ve arkadaşlarından bir grup, Frank Lloyd Wright A.Ş.'yi kurup mülkü geri aldı ve Wright'la, ödenmemiş 43.000 dolar borcu temizlemesi için bir anlaşma yaptı.³¹ Tokyo'dan aldığı ödüllü Japon resimleri koleksiyonu, ayrıca Taliesin'in çiftlik ekipmanlarının ve ev eşyalarının bazıları satıldı. Ancak bunlar Wright'ın ihtirasını azaltmadı. "Yalnızca şimdiye kadar yaşamış en büyük mimar değil, ebediyen yaşayacak en büyük mimar olmak niyetindeyim"³² diye böbürlendi. "Benden sonra, 500 yıldan önce bir başkası olmayacak."³³ Ogilvanna, Wright'ın yaratıcılığını ve kariyerini yeniden başlatmak için, medyadaki ününü yazıları aracılığıyla yeni bir çerçeveye oturarak ve Taliesin'de Wright'ın çevresinde bir okul oluşturarak başlattığı bir kampanyayla, onun ideal ortağı olduğunu kanıtladı. Wright 1928 yılında *Architectural Record* dergisinde, "In the Cause of Architecture" ["Mimari Uğruna"] başlığı altında dokuz makale yayımladı. Para ve tanıtım açlı-

* Kadınların "ahlak dışı amaçlar"la eyaletler arasında taşınmasını yasaklıyordu -en.

ğıyla, aralarında, 1930 yılında yaptığı Princeton Üniversitesi'nin saygın Kahn Konferansları'nın da olduğu konferans turnelerine başladı. Bu konferanslar Broadacre City'nin temelini oluşturacak, şehirler üzerine derin düşünceleri içeriyordu ve bu düşünceler, 1931 yılında Princeton University Press tarafından *Modern Architecture* [*Modern Mimarlık*] adıyla basıldı.³⁴ 1931 yılında onu Midwest'e, New York'a ve Oregon, Salem'deki bir gazete sahibi için değerli bir ev siparişi aldığı West Coast'a götüren, "The Show" ["Gösteri"] diye adlandırdığı konferans dizilerine başladı.³⁵ 1932 yılında iki kitap yayımladı: 1927 yılında başladığı, ancak Ogilvanna'nın cesaretlendirmesiyle bitirdiği *A Autobiography* [Otobiyografi] ve *Disappearing City* [Kaybolan Şehir]. Her iki kitap da Broadacre Şehri ve Taliesin Vakfı haline gelecek şey için yazılmış "ayrıntılı tasarımlar" içeriyordu. Her biri, uzun uzadıya düşünülmüş kendi tasarımı kırsal cennetindeki bilge baba figürü olarak Wright'ın çevresinde geniş bir aile oluşturma amacının parçasıydı. *An Autobiography* Wright'ın 1867 yılında doğduğu aile çiftliğinden sahnelerle başlar ve Broadacre City haline gelecek olan şeyin bir uyarlamasıyla sona erer. Planlama çok ileriye uzanıyordu.

Vakıf 1 Ekim 1932'de, ücret karşılığında değil ama ustanın ayaklarının dibinde çalışma ayrıcalığı karşılığında emek harcayan 23 stajyerle başladı. Çoğu kez Wright'ın daha önceki, tamamlanmış projelerinin kopyalandığı çizim odasındaki çizime ayrılan saatlerle birlikte stajyerlerin asıl işi, daha çok çiftlik işleriyle uğraşma, kompleksi inşa edip onarma, yemek pişirme ve temizlikti. Çok az sipariş olduğu için, çok az yeni mimarlık yapılıyordu. Princeton'da verdiği konferansta, William Morris ile C.R. Ashbee'nin İngiltere'de kurduğu arts-and-crafts atölye çalışmalarına ve Wright'ın 1903 tarihli Larkin Binası müşterilerinden biri olan Elbert Green Hubbard (ki kendisi muhtemelen Wright'ın uzun saçının, kostüm şapkasının, pelerinin ve bastonunun –"gereksiz"³⁶ ama kendi reklamını yapmak için etkin aletlerin– kaynağıdır) tarafından New York, East Aurora'da kurulan, Roycroft Shops and Press'e çok benzeyen "sanayi tarzı merkezler" çağrısında bulundu.³⁷ Vakfın, müzik, dans, yemek hazırlama, yemek yeme ve temizlik gibi ritüelvari görevler içeren günlük işlerinin büyük bölümü –Gurdjieff'in Institute for the Harmonious Development of Man'de [Uyumlu İnsan Gelişimi Kurumu] geçirdiği

zaman içinde öğrendiği tekniklerle, kendisi de sonunda yardımcı eğitmen düzeyine yükselen— Ogilvanna tarafından düzenlendi. Taliesin Vakfı, Gurdjieff çevresiyle bazı özellikler paylaşırsa da bir komün ya da yerleşme değildi. Spring Green yakınındaki Taliesin yerleşkesini ziyaret edenler, hiyerarşik bir düzenlemenin çok ötesinde bir şeyden bahsediyordu.³⁸ Ayn Rand, onun “feodal bir kurum gibi” olduğunu belirtmişti. Britanyalı bir ziyaretçi, buranın “bir İngiliz malikânesinin benzeri” olduğunu söyledi. Taliesin’e birkaç saat kalmak niyetiyle gelen ama hafta sonu boyunca kalan Alman modernist mimar Ludwig Mies van der Rohe, “Freiheit! Es ist ein Reich!”³⁹ (Özgürlük! Bu bir krallık!) diye haykırdı.

Vakıf gibi Broadacre City planı düşüncesi de, Wright’ın zihninde ve uygulamada on yıllar içinde olgunlaşmıştı. Yerleşimler ya da küçük şehirler için ilk planları Montana’daki özel müşterileri içindi: Her ikisi de otomobil dolaşımına dayanan ve geleneksel merkez odağının olmadığı yarı-kırsal şehir planları, 1909 tarihli Bitter Root Valley Irrigation Company planı ve Como Orchard yaz kolonisi projesi.⁴⁰ Wright düşüncesinin ilk versiyonunu 1916 yılında bir dergide yayımlamıştı.⁴¹ Birleşik Devletler’i birçok kez arabayla gezmesi ve 1920’lerde arabanın zaten yollar, müstakil konutlar ve araba hizmeti işleri çevresinde düzenlenen merkezsiz şehirciliğin yeni bir biçiminin oluşmasına yardımcı olduğu Los Angeles’ta yaşamış olması, Wright’ın bunların dönüştürme potansiyelini fark etmesine neden olmuş olabilir.⁴² Wright 1932 yılında küçük ölçekli tarımın sorunlarını, Larkin Binası müşterileri arasında bulunan, 25 yıl sonra prefabrik çiftlik işleri binaları tasarlaması için Wright’ı işe alan Walter Davidson için sipariş edilen, ama inşa edilmeyen “Küçük Çiftlikler Birimi” ve “Küçük Çiftlikler Sistemi”yle değerlendirildi.⁴³ Yine Davidson için, arabayla gidilen bir alışveriş merkezi olan Yol Kenarı Pazarları için bir konsept tasarladı. Tokyo depremi sonrası şehirlerin geleceği üzerine kafa yoran 1923 tarihli bir manifestoda, yükseklik sınırı 5 kat olan, araba güdümlü bir merkezsizleşme önerdi: “Modern ulaşım, şehrin, insanların üstün düzenine uygun olmasını sağlayarak onu dağıtabilir, nefes alma alanları açabilir, onu yeşillendirip güzelleştirebilir.”⁴⁴ 1934 yılının sonlarında, Wright’ın Broadacre City vizyonu, New York’lu Tom Maloney’i, maketin Rockefeller Center sergisinde sergilenmesi için 1.000

dolar vermeye ikna etmeye yetecek denli büyüleyiciydi.⁴⁵ Wright'ın aynı yıl olağandışı Fallingwater konutunu (Şelale Evi) tasarladığı, Pittsburgh mağazasının sahibi Edgar Kaufmann, vakfın Broadacre'i tamamlamasına yardım etmek için 1.000 dolarlık çek yazdı.⁴⁶ İlk çizimler küçük yolların kestiği yeşil ve kırsal bir meydan ve yayılmış banliyö konutlarını gösteriyordu. İkinci taslak iki büyük yol geçişi koridorunun ve üstünde yazdığı gibi "bir aileye en az bir dönüm" ayrılan bazı ızgara sisteminde bölünmüş alanların olduğu bir haç biçimindeydi. 1934 yılının sonunda biten ve sonraki yıl *Architectural Record*'da yayımlanan son planda, "arter" tek tarafa, kır evleri merkeze taşındı.⁴⁷ Broadacre City maketi üzerinde çalışılmaya, kışın Wisconsin'de başlandı ve çalışma 1935 baharının başında, vakfın Arizona çölündeki yeni atölyesinde bitti.⁴⁸ Üyeler dikkatle karton ve balsa keserek, Wright'ın vizyonuna biçim vermek için yüzlerce saat harcadı.⁴⁹ Bu sırada, Cornelia Brierly adlı bir üye şöyle yazmıştı: "Bu geleceğin şehrinde yaşıyoruz. Otobanının gölgeli şeritlerinde hızla ilerliyoruz. Yüzten göl-kulübelerinin huzurunu hissediyoruz ve bu çok ayrıntılı işe eğilmekten sırtlarımız ağrıyıp gözlerimiz acıdığına, avlunun çimenleri üzerinde, birikmiş enerjimizi boşaltıyoruz."⁵⁰

Wright'ın vizyonu, birçok bakımından radikal değil ama –Amerikan kültürünün reform eğilimleri bağlamında– ana akımdı. Vizyon, kökleri Püritenlere ve onların yalnızca Tanrı'yla değil, aynı zamanda doğayla da ahlaki bir anlaşmayı cisimleştirerek inşa ettikleri bir çevreye, Tepe Şehir idealine uzanan uzun süredir var olan kırsal ütopyacılık geleneğinin bir parçasıydı: Amerika yeni Cennet Bahçesi, tarımsal emekle dönüştürülmesi gereken yüce bakir doğaydı. Tarihçi Narciso Menocal'a göre, Wright'ın bunu desteklemesi, bir başka Amerikan geleneği olan yakınmayla uyumluydu: "Eski zamanlarda peygamberin İsrailoğullarına, Babillilerin arasında inançlarını kaybetmemelerini hatırlatması gibi, Amerikalı kahinler doğa tarafından yaratılmış, ebedi ve susturulamaz bir ideale göre yaşanması gerektiğini ve bu idealin en sonunda, tarihin tiranlığının temelindeki insanoğlunun geleneklerinin yapaylığını yeneceğini vaaz ediyordu."⁵¹ Frank Lloyd Wright'ın ebeveynleri bu idealin canlı örnekleriydi: Wisconsin vadisine gelen ve hacılar ya da Eski Ahit'teki İbrahim ve Sara gibi, örnek bir yaşama sıkı sıkıya bağlı kalan ve onu yayan öncüler ve dini erdem timsalleri. Wright'a göre o

arazi, göçmen ebeveynleri o doğmadan bir yıl önce almış olsa da, “ata vadisi”ydi. Kırsal mülk sahibi bireyin, ahlaki üstünlük ve siyasi bağımsızlıkla Jeffersoncu tarzda özdeşleşmesi bu dini gelenekten geliyordu ve Wright’ın kim olduğuna ilişkin düşüncesine uyuyordu – Wright yaşamı boyunca kendisini Jeffersoncu bir çiftçi olarak görmüştü. Bu özdeşleşme, bozulmamış, üretken bir peyzaj içinde doğayla birlikte var olan çelişkili kırsal şehir takıntısına uygundu. Aşkincılar –Henry David Thoreau’nun *Walden*’inde ve Ralph Waldo Emerson’un “Nature”’ında [”Doğa”]– onun üzerine uzun uzadıya düşündüler. Wright’ın felsefesi temelde idealleştirilmiş egemen birey anlayışına dayanıyordu: “Birey dışında yaratıcı diye bir şey yoktur. İnsanlık, özellikle demokratik bir temelde, yalnızca bireysellik sayesinde yaşar. Eğitimimizin ve siyasi yönetimimizin bütün gayreti, bütün çabası önce keşfetmek olmalı – sonra bireye değer vermek, onu kullanmak ve korumak.”⁵²

Bütün bileşenlere –yaygın eğitim, kadınların özgürlüğü, rekabetçi olmayan ekonomi, merkezi bir siyasi yönetimin sağladığı hizmetler, bilgi kişilerin demokratik yönetimi ve emek tasarruflu teknolojilerin benimsenmesine– sahip olan, James Reynold’ın 1802 tarihli kitabı *Equality* [Eşitlik] kadar erken bir tarihte başlayan ütopyacı romanlar, Birleşik Devletler’de 19. yüzyılın en gözde edebi biçimlerindendi. 19. yüzyıl, istikrar bozan sanayileşmenin ve kentleşmenin çağı olduğu için, ütopyacı roman türü, ağırlıklı olarak ülkenin gerçekten parçası olan, güvenli ve istikrarlı bir fiziksel ve ahlaki ortam sağlayan yardımsever makinelerin ve şehirlerin betimlemelerine dayandı. Yüzyıl sonu itibarıyla, ütopyacı roman Amerika’nın önde gelen edebi türü oldu. Bu edebiyat, fiziksel dünyayı yeniden yapılandırarak toplumsal ilişkileri yeniden düzenlemeyi başarmak istiyordu. Bu, şehir planlama aracılığıyla devrim yapmak gibiydi.

Wright, ailesinin ilerlemeci entelektüel kültürü içinde –yemek masasında, yakındaki halaları Jane ile Nell’in Hillside Home Okulu’nda, tektanrıci rahip amcası Jenkin Lloyd Jones’un Jane Addams’la ilk defa karşılaştığı evinde– bunun güçlendirilmiş bir uyarlamasını özümsemişti. Wright’ın ilk çalışma yıllarını geçirdiği Chicago, Adams’ın, iktisatçı Thorstein Veblen’in, felsefeci John Dewey ve yazar Theodore Dreiser’in, Lincoln Steffens’in ve Upton Sinclair’in öncülük ettiği ilerlemeci reformun kaynağıydı.⁵³ Wright, New York’ta konuşma yaptığı

Yeni Toplumsal Araştırma Okulu'nu ortaklaşa kuran Dewey ile tarihçi Charles Beard'ın kurduğu ilerlemeci eğitim hareketini yakından biliyordu. Dewey, vakfın Arizona'daki yerleşkesi Taliesin West'te Wright'ı ziyaret etti; 1934 yılında Bred, Wright'ın (siyasi vizyonunu değilse de) çağdaş mimari vizyonunu şu sözcüklerle ifade edecekti: "Geleceğin Amerika'sı, kolektivist bir demokrasi –bir işçi cumhuriyeti– olacak, muazzam tarlalar, ormanlar, dağlar, göller, nehirler, yollar, merkezlessiz yerleşmeler, çiftlikler, hayvan çiftlikleri, suya kavuşmuş çöllerle [...] güzel bir ülke – güzel evler; güzel yerleşmeler ve çiftlikler; güzel dükkânlar ve atölyeler. [...] Ustalarım katıksız Ütopyacılık diyecek [...] ama açıkça anlamalı ki, hepimizin içinde Ütopyacılık unsurları bulunmakta."⁵⁴

Chicago ilerlemecileri, 1920'lerde ve 1930'larda kent yoğunluğunu, bu yıllardaki çöküşün esas etkeni olarak gören kentçi düşüncenin bir parçası olarak ülkedeki büyüyen merkezlessizleştirme hareketinin etkin katılımcılardı. Addams, Illinois'te sosyal konut derneğinin başkanlığını yürüttü, Vesblen, Dewey ve Beard konuya ilişkin ulusal tartışmalarda rol oynadı. Etkili yazar Lewis Mumford, şehir tarihinde –Wright'ın vizyonundan farklı olmayan merkezlessizleştirilmiş bir kent-kırsal karışımına doğru– "dördüncü bir göç" öngörüsünde bulundu.⁵⁵ Mumford 1923 yılında, Amerika Bölgesel Planlama Birliği'nin (Regional Planning Association of America; RPAA) kurulmasında, mimarlar ve örgütleyiciler Clarence Stein, Henry Wright ve Benton MacKaye'ye katıldı. Birlik, 1929 yılında arabalar etrafında düzenlenmiş bahçe şehir ilhamlı bir kent olan Radburn model kentini planlamaya ve inşa etmeye başladı ve Yeni Düzen sırasında Başkan Roosevelt'in konut programlarına danışmanlık etti. Wright bu çabaların farkındaydı ve eylemcilerle arada sırada iletişim kuruyordu, ama onlarla işbirliğinin güvenilmez olduğu ortaya çıktı.

Frank Lloyd Wright'a göre, hali hazırdaki model, popülist, merkezlessizlik yanlısı bir toplumsal program amacıyla makine üretimindeki yeniliklerinden yararlandığı için Amerika'da bir kahraman gibi görülen, seri üretim otomobilin atası-azizi Henry Ford'du. Ford'dan önce otomobil zenginlerin oyuncakıydı. Uygun fiyatlı, sağlam Ford T Model, Amerikan çiftçisini emekten ve çalışmanın sıkıcılığından, atlarla, katırlarla ve at arabalarıyla ulaşımdan kurtarmış –düşen ürün

fiyatlarının ve rekabetin sarstığı bir tarım peyzajında olumlu birkaç gelişmeden biri– ve çiftçilerin şehirlere sürüklenmesinin yavaşlamasına yardımcı olmuştu. Ford ilk arabasını, Wright’ın kendi bürosunu açmak üzere Sullivan’dan ayrıldığı 1893 yılında üretmişti.⁵⁶ Her iki adamın, yaşamları boyunca korudukları siyasi ve toplumsal görüşleri, bu on yılın popülist-tarımsal duygu patlamalarında köklenmişti. 1918 yılında sanayici Ford şu beyanda bulundu: “Ben bir çiftçiyim. [...] yeryüzünün her dönümünün, mutlu ve memnun insanların yaşadığı küçük çiftliklerle kaplı olduğunu görmek istiyorum.”⁵⁷ Ford’un bu amaca ulaşma aracı, Wright’ın sözcüklerinin bir yankısıydı adeta: “Açıkça [...] nihai çözüm şehrin ortadan kaldırılması, bir gaf olarak terk edilmesi olacaktır. [...] Şehir sorununu şehri terk ederek çözebiliriz.”⁵⁸ Ford, kırsalda fabrikalar inşa ederek ve 1919 ile 1920 yıllarında 250 adet model Ford Evi’nin dikildiği Michigan, Dearborn’daki traktör fabrikasının yakınında standart işçi konutları inşa etme girişimi başlatarak, yeni tür merkezless karşı-şehir planları üzerinde etkin bir biçimde çalıştı.⁵⁹ 3 Aralık 1921’de Ford, Thomas Edison’u ve ikisinin eşlerini, otorayla Tennessee Nehri üzerinde yer alan Muscle Shoals yakınındaki küçük bir yerleşim olan, Alabama, Florence’a götürdü; federal yönetim buraya, gübre üretecek nitrit tesisine enerji sağlamak üzere bir hidroelektrik barajı inşa etmeyi ve Birleşik Devletler’i, bu sanayi üzerindeki yabancı tahakkümünden kurtarmayı planlıyordu. İki mucit Amerika taşrasını arabalar, yollar, elektrik ve Edison’un filmleriyle, kentli olmanın avantajlarını küçük kentlere, kırsala taşıyarak kurtaracaklarına inanıyordu. Florence’ta Ford’un, küçük fabrikaların, atölyelerin, yerleşim alanlarının, nehrin iki yanı boyunca 120 kilometre uzanan çiftliklerin bir karışımı olan 75 Mile City [75 Mil Şehri] planını tartışılar. Ford’un vizyonu, sanayiye tarımla birleştirmeye dayanıyordu: Yakındaki maden ocakları mavnalar ve otoyollarla tasfiye ocaklarına ve fabrikalara bağlanacaktı; hidroelektrik fabrikaları ve evleri aydınlatacaktı; ve yazın, 75 Mil Şehri’ni tamamen bütünleşmiş ve kendi kendine yeten bir hale getirmek amacıyla işçilere mahsul yetiştirme izni verilecekti. Ford’un 1922 yılında duyurduğu önerisi, arsa vurguncularının yerel mülk değerlerini şişirmeleri için ipucu veren ve siyasi yönetimin projeye ilgisini sonlandıran ulusal basın tarafından bando mızıkayla ilan edildi.

Ford düşüncelerinden vazgeçmedi, konuşmalarında ve 1926 tarihli *Today and Tomorrow* [Bugün ve Yarın] adlı kitabında bunları canlı tuttu. Wright, Broadacre City'yi tanıttığı *American Architect*'teki, "Today... Tomorrow" ["Bugün ... Yarın"] diye adlandırdığı daha sonraki bir makalesinde bu başlığı tekrarladı.⁶⁰ 1930 yılındaki Princeton konferanslarında Ford'u selef olarak övdü:

Sanayinin merkezsizleşme tehdidi sonunda ilk ortadan kalkabilecek şeyin fayda sağlama amacına yoğunlaşmak olacağını kabul ettik. Ne amaçla olursa olsun, yığınları belirli noktalarda yoğunlaştırmanın gerekmediği kısa sürede görülecektir. Tek birimler, kentin Makineye boyun eğmemiş ögesi tarafından bin bir zorlukla kazanılan özgürlük çerçevesinde, çok daha hoş bir tarzda toplaşıp gayet güçlü biçimde büyüyecektir. Henry Ford bu fikri Muscle Shoals için önerdiği gelişme planında işlemiştir.

Küçük bir kasaba bile çok genişti. Ve yavaş yavaş, kent olmayan genel gelişmeye katılacaktı.

Ford'un vizyonu, işsiz kitlelerin şehirlerde toplanmasıyla başa çıkmaya çalışan Roosevelt yönetimi tarafından paylaşılacak gibi görünüyordu: Yönetim, kırsal sanayi ve çiftçilikle kaynaşan, akıllıca tasavvur edilmiş konut şemaları aracılığıyla, kitleleri kaçtıkları kırsala yeniden yerleştirmeyi planlıyordu. 1933 yılında, Roosevelt'in "ilk yüz günü"nde, İçişleri Bakanlığı'nda Geçimlik Çiftlikler Dairesi [Division of Subsistence Homesteads] oluşturuldu. Daire 1935 yılında yeni Yeniden İskân İdaresi'ne [Resettlement Administration] dahil edilmeden önce, ülkenin çeşitli yerlerinde yarı zamanlı çiftçilerden oluşan 34 yerleşim oluşturdu. Wright'ın, Broadacre City'deki Geçimlik Çiftlik için bu girişimlerden ilham almış olması mümkün. Bu ikinci kuruluş, RPAA'nın üyelerini istihdam etti ve tamamladığı üç "yeşil kuşak" şehirde onun düşüncelerini kullandı: (Washington, DC yakınında) Maryland, Greenbelt, (Cincinnati yakınında) Ohio, Greenhills ve (Milwaukee yakınında) Wisconsin, Greendale. Yine 1933 yılında başkan, Buhran koşullarında iki misli acı çeken yoksul bir bölgeye elektrik ve sanayi götürmek üzere, Tennessee Vadisi'ndeki nehirler üzerine barajlar inşa etmek için büyük bir TVA bürosu kuran Tennessee Vadisi Yetki Kanunu'nu imzaladı.

Büronun üç yöneticisinden biri olan Arthur Morgan, “küçük el işi sanayisinin bulunduğu; zengin merkezlerin, zengin insanların olmadığı, mutlu insanların ikamet ettiği bir vadi” öngördüğünde, Ford ya da Wright konuşuyor gibiydi.⁶¹ Ford’un planının kısmi bir gerçekleştirilmesi olan TVA’nın ilk barajı olan Norris Barajı Muscle Shoals’ta inşa edildi ve işçilerinin bazılarına, planlanan Norris kasabasında ev sağlandı; eğimli sokakların üzerinde tarihi üsluplu konutlardan oluşan, Olmsted’in romantik banliyölerinin ucuz bir versiyonu, 75 Mil Şehri’nden hayli kısa olan kasaba, Wright için büyük bir hayal kırıklığıydı.⁶² Başlangıçta Wright, hükümetin girişimine dahil edilmedi. Yeniden İskân İdaresi Banliyö Dairesi’nin başkanı John Lansill’le tanışmak üzere davet edildiğinde, Wright büronun yeşil kuşak şehir projesini durdurmasını ve “dünyadaki en güzel şehri” –yani Broadacre City’yi– “müdahale olmaksızın” inşa etmesi için 100 milyon dolarlık bütçeyi kendisine vermesini istedi.⁶³ Lansill, hükümet programlarının takımlarla çalıştığını, ancak Frank Lloyd Wright’ın, kendi kurumunda olduğu gibi, bir takımı idare etmenin dışında, bir takım oyuncusu olmadığı açıklamasını yaptı. Lansill, “Wright planlama takımlarının geri kalanlarına dayatılan genel ilkelerle çalışma konusunda istekli olsaydı, Yeniden İskân İdaresi, Broadacre City’yi düşünebilirdi” diye hatırlatıyordu. Bunun karşılığında mimar, “Amerika’daki bütün sosyal ve özel konutları” yok saydı ve “Banliyö Dairesi’yle bir daha ilişkiye geçmedi”.

Broadacre City’nin mirası ne oldu? Maket, Madison’daki Wisconsin State Historical Society’ye, Kaufmann’ın Pittsburgh’daki mağazasına ve en sonunda *Washington Post*’taki iki uzun makaleyle tanıtıldığı ve çok sayıda hükümet görevlisi, daire başkanı, kongre üyesi, ulaşım bürokrati ve mühendise gösterildiği Washington DC’deki Corcoran Galeri’ye gitmeden önce, New York sergisinde bir ayda 40.000 kişi tarafından görüldü.⁶⁴ Peyzaj mimarı ve Georgia şehir plancısı Charles Aguar şöyle yazmıştı: “Daha önce hiçbir planlama önerisi, ustalıkla makette uygulanma şekli ve sergi aracılığıyla yapılan tanıtımın niteliği ve niceliği nedeniyle, Wright’ın Broadacre City’si kadar teşhire ya da etkiye sahip olmadı.”⁶⁵ On binlerce, yüz binlerce insan dergilerde ve kitaplarda onun hakkında yazılar okudu. Yine de daha sonraki yıllarda hükümetin kırsal kent yapma çabaları,

Wright'ın merkezsizleştirme uyarlamasından daha merkeziyetçi ve mimari olarak daha geleneksel bir program doğrultusundan yön değiştirdi. Broadacre City'ye, onun niyetlendiği yoldan ulaşmanın pratik olmadığını ilk söyleyen de Wright'ın kendisi oldu: Parça parça inşa edilemezdi ve onu tamamıyla gerçekleştirmek için, bildik şehirlerin ortadan kaldırılması gerekecekti. "Hemen kullanılacak bir plan önermemiş olmak benim suçum değil"⁶⁶ diye dalga geçti. Eleştirmenlerden biri, Broadacre City'yi "ergen idealizminin naif bir uydurması" olarak nitelendirdi.⁶⁷ Bir başka eleştirmen Norris Kelly ise, "Broadacres'a ulaşmak Birleşik Devletler Anayasası'nın yürürlükten kaldırılmasını, devletin yapısındaki binlerce devlet organının tasfiyesini, tazminat söz konusu olmaksızın bütün topraklara kamulaştırma hakkıyla el konmasını, bütün şehirlerin yıkılmasını ve bunun sonucu olarak, ülkenin tarihinin tüm kanıtlarının yok edilmesini, bütün nüfusa yeni konut sağlanmasını, kendi kendine yeten çiftçiler olabilmeleri için, milyonlarca insanın yeniden eğitilmesini ve bahsetmek için çok fazla olan başka zorlukları gerektirecekti"⁶⁸ diye belirtti.

Broadacre maketleri, mimari açıdan, Wright'ın daha sonraki çalışmalarında yeniden boy gösteren önemli bina tipleri üretti: Oklahoma, Bartleville'de, Price Company Tower haline gelen, Saint Mark's Tower adını verdiği küçük apartmanlar; Pew Evi (Broadacre City'de "eğimli zemin için tipik ev") California'daki Marin County Courthouse'un prototipiydi. Bu proje denemesi, sonraki kariyerinin diğer büyük çalışmalarının yönünü gösterdi: Şelale Evi, Johnson Wax Binası, Taliesin West, New York'taki Guggenheim Müzesi. Bunlar, ciddi taklitçisi olan, pahalı, zarifçe işlenmiş geleneksel yapıları. Ve bunlar, sahibi tarafından prefabrik bileşenlerden monte edilerek yapılan, basit Broadacre Geçimlik Kır Evleri'nin aslında çok daha etkili olduğunu kanıtlıyordu. Wright 1880'lerden beri bütçelere uygun küçük konutlar inşa etme ve yenilik getiren inşa teknikleri kullanma deneyimine sahipti ve 1915 yılında konut inşaatında prefabrik bir girişim başlattı: Birkaç tanesi 1916 yılında Milwaukee'de inşa edilen Amerikan sistem hazır yapılar (American Ready-Cut Structures).⁶⁹ Prefabrik hale getirme, özellikle Avrupa'da olmak üzere modernist mimarların uzun zamandır rüyasıydı ve 1920'lerden itibaren, Amerikalı tasarımcılar ve inşaatçılar Ford'un standartlaştırdığı T Model üre-

tim yöntemlerini konutlar için kullanmaya can atıyordu. *Time* ve *Fortune* dergilerinin idealist genç editörü Henry R. Luce, bu düşüncüyü hevesle destekledi ve hatta bu düşüncüyü iş kolu halinde yaymak için *Architectural Record*'u satın aldı. Wright, Walter Davidson için olan 1932 tarihli Küçük Çiftlikler Birimi'nin ön çalışmalarını yapıyordu, ünite Geçimlik Kır Evleri Dairesi tarafından takip edildi ve Kasım 1934'te çizildi. Küçük Çiftlikler Birimi, Kansas'taki, South Dakota'daki, Wisconsin'deki ve Muscle Shoals yakınında yer alan, Alabama, Florence'taki Rosenbaum ailesi için olan evler dahil olmak üzere, 1940'ta tamamlanan Usonia Evleri serisinin ilkiydi. Düz, konsollu çatıları, güneşlikleri, "araba limanı" adını verdiği çıkıntıları olan, alçak ve yatay Usonia'ların, küçük bir mutfığa bitişik, gömme mobilyalı, sıklıkla etrafı "L" planla çevrili dış alanlara bol geçişleri olan ve duvarlarla ayrılmamış oturma ve yemek odaları vardı. Kontrplak sandviç duvarların ve tuğlaların birleşimlerini kullanan Wright, evler bittiğinde maliyetleri genellikle bütçeyi önemli ölçüde aştıysa da, maliyetleri düşük tutmak için bir Usonia "dilbilgisi" ve Standart Detay Paftası geliştirdi. Rosenbaumlar Wright'a 4.000 dolarlık bir bütçe verdiyse de, iş 10.000 dolar maliyetle bitti.

Savaş sırasında hükümet, prefabrikasyonla ve kesinlikle Wright'ın aklındaki düşüncelerin aynalarıyla hevesle ilgilendi. TVA'nın 1940 tarihli Fontana Baraj köyü, Birleşik Devletler'deki ilk prefabrik yerleşimdi.⁷⁰ Her biri 2.000 dolara mal olan evler, bir Muscle Shoals fabrikasında iki parça kontrplaktan inşa edilip, bölgeye kamyonlarla taşınmış, baraj ve silah fabrikası işçileri için kurulmuştu. Savaş sona erdiğinde, bütün ABD'de toplam 200.000 adet olmak üzere, konut inşaatının dörtte biri fabrika yapıymıydı. Savaştan sonra Wright, bu sefer mimar ve inşaatçı Marshall Erdman'la Madison'da olmak üzere, bir başka prefabrik girişiminde bulundu. Erdman'a bakılırsa, Wright üretilmesi ekonomik olmayan ayrıntılarda ısrar ettiği için, yalnızca iki ev inşa edildi: "Tek kelimeyle, prefabriğin nasıl yapıldığını bilmiyordu."⁷¹ 1950'lerde yinelenen başarısızlıklardan sonra, Frank Lloyd Wright, evlerinin yalnızca "ülkenin demokratik katmanlarının orta üst segmentinin üçte biri"ne uygun olduğunu kabul etti.

Yine de, savaş sonrasının inşaat patlamasında en yaygın müstakil ev tipi haline gelecek olan çiftlik evi için bir yüksek mimari şablon sağlayan

Usonia'lar yaygın biçimde tanındı ve kopyalandı. Usonia'lardan kalan ve Wright'ı korkutmuş olabilecek bir başka miras, "taşınabilir ev" ve onun Amerika kırsal manzarasında çoğalmasaydı. Wright taşınabilir evin mucidi olamazdı, ama hem tasarımı hem de milyonlarca insan için onu çekici kılan değerler –düşük maliyet, gözden çıkarılabilirlik, ucuz, yarı kırsal bölgelere uygunluk– üzerinde kuşkusuz önemli bir etkisi olmuştu. Dolayısıyla, bunların toplamında, Wright'ın, mimarisinin en yüksek değeri olduğuna inandığı bir tür bağımsızlık vaadi vardı. Otomobilin "kafesin kapısı"nı açarak ve insanlara "gitme olanağı" sağlayarak şehri bütünüyle değiştirmesi, Wright'ın kuramını doğruluyordu. İnsanlar patlayan banliyölere ve hatta ötesine, banliyölerdeki başıboş örgütlenmenin ve düşük nüfus yoğunluğunun olmadığı, kentsel alanların kenarlarına doğru gitti. Wright'ın Broadacre buluşlarından bir başkası olan yol kenarı pazarı da, müşterilere arabalarında hizmet eden yaygın yerlerin öncüsü, radikal biçimde merkezleştirilmiş yeni bir anti-şehir türüne olanak sağlayan, anahtar bir yapı tipi olarak görülmelidir.

Çiftlik evi, Wright'ın Broadacre City'den yola çıkarak öncülük ettiği fikirler pratik mimari ifadesi idiyse, onun anti-şehir örgütlenmesine dair kuramları, savaş sonrasının nüfus patlamasına konut sağlamak için çalışan ve giderek büyüyen başka mimar ve inşaatçı kadrolarınca mükemmelleştirildi. Bu hiçbir yerde, II. Dünya Savaşı öncesinde, sırasında ve sonrasında, merkezleştirilmiş bir yerleşim modelinin zaten biçimlendirdiği, sıra dışı nüfus artışı ve yüksek araba sahibi olma oranlarının büyük savunma harcamalarını karşıladığı Güney California'daki kadar hızlı ve yaratıcı bir biçimde gerçekleşmedi. Bu dönemde, çok sayıda işçiye kendine çeken ve istihdamın 1939 ile 1970 yılları arasında yüzde 75 arttığı California, herhangi bir eyaletten daha fazla savunma doları kazandı. Güney California'da 1941 yılı itibarıyla, bölgenin üretim işlerinin yarıya yakını uçak üretimiyle ilişkiliydi ve Los Angeles'a her ay 13.000 yeni sanayi işçisi geliyordu.⁷² 1943 yılı itibarıyla, Los Angeles ilçesinde 400.000 savunma sanayisi işçisi bulunuyordu – bu bütün iş gücünün dörtte biriydi ve çarpan etkisi devasaydı: 1940 yılında L.A.'de 900.000 olan maaş bordrosu sayısı, 1943 yılında 1.450.000'e ulaştı – üretim işçilerinin sayısının üçe katlanmasıyla yüzde 60'lık kazanç demekti bu.⁷³

Savunma sanayisi işçileri en yüksek ücretlerin bir miktarını kazandı: Kişi başına ulusal ortalama gelirin yüzde 141,2'si. Ne var olan konutlar ne de var olan imar yöntemleri ihtiyacı karşılayabiliyordu.

Savaşın önce, işçi konutlarının gelişimi büyük ölçüde, sahihsiz arazinin ya da tarım arazisinin küçük, pahalı olmayan parsellere bölünüp sahiplerinin –sıklıkla, bungalovları 1924 yılında 2.750 dolara mal olan Pacific Ready Cut Homes'un sunduklarına benzer, kısmen prefabrik ev “donanımları” kullanarak– bunlar üzerinde kendi evlerini inşa etmesi ya da inşa etmesi için yapsatçılarla anlaşmaları temelinde ilerliyordu.⁷⁴ Ortaya çıkan manzara, neredeyse hiçbir kamu hizmetinin bulunmadığı, yakınında sanayi merkezleri, petrol sahaları, havaalanları olan, tüzel kişilik kazanmamış bir arazideki plansız, büyüyerek gelişen, mavi yakalı banliyösüydü.⁷⁵ Savaş sanayisi işçilerinin sayısı arttıkça –1943 yılı itibarıyla, yardımcı tedarikçiler dahil olmak üzere Burbank bölgesindeki Lockheed ve Vega fabrika kümeleri, 72.000 kişiyi ve vadideki başka bir yer 15.500 kişiyi istihdam etti– eski plansız inşaat modeli bununla başa çıkamıyordu.⁷⁶ Savunma sanayisi üreticileri, federal yetkililerle ve özel yapsatçılarla, sanayilerinin kullandığı kitlesel üretim yöntemlerinin aynılarını bütün yerleşimleri sıfırdan inşa etmekte uygulamak üzere işbirliğine gitti. Büyük miktardaki yeni federal finans araçları, girişimleri için hayatiydi: Konut eksikliği olan yerlerde savaş-ışçısı konutları için 1,3 milyar dolar sağlayan Lanham Yasası ve sıkıntılı yerlerde özel konut imarları için proje değerinin yüzde 90'nına kadar federal kredi garanti eden Konut Yasası'nın VI. Maddesi.⁷⁷ 1940 yılında Douglas Aircraft, Long Beach yakınındaki, sonradan B-17 bombardıman uçaklarını yapan fabrikasından yaklaşık 3,2 km uzaklıktaki tüzel kişilik kazanmamış Los Angeles ilçe arazisinde 1.100 evin temelini attı.⁷⁸ Santa Monica'da, bir başka Douglas fabrikasının yanında, içinde modern gereçlerin olduğu ve avluya bakan kileri ortadan kaldırmak için gömme ambarın bulunduğu bir mutfak dahil olmak üzere, mekânın dikkatlice en iyi şekilde kullanıldığı 238 metrekaarelik evler bölgesi Westside Köyü yükseldi. Yapsatçılar, yakındaki tedarikçilerin sağlanan parçaları bir araya getiren, yüksek hızda yüksek miktarı, yüksek kaliteyi ve düşük maliyeti –3.290 dolar, 190 dolar peşin, ayda 29,90 dolar taksitle– olanaklı kılan, devamlı akan bir montaj hattı kullandı.⁷⁹ Daha sonra, Los Angeles Uluslararası

Havaalanı olacak Mines Field'deki North American ve Douglas fabrikalarının uzağında olmayan, 10.000 kişi için 3.230 konutun bulunduğu bir bölge 1942 ile 1944 yılları arasında teşekkül etti. Bu yapılanmalar, konut inşaatında Levittown'dan on yıl önce bir sanayi devrimi oluşturdu.

Savaş sonrasında ortaya çıkan Los Angeles, başlıca uçak fabrikalarından yayılan ve amaca uygun inşa edilmiş, çevre yerleşmeler haline gelen yumrularıyla –North Hollywood/Burbank/Glendale (Lockheed, Vega), Santa Monica/Mar Vista/Culver City (Douglas, Hughes Aircraft), Inglewood/Westchester/El Segundo (North American Aviation, Douglas El Segundo, Northrop), Downey (Vultee) ve Long Beach/Huntington Beach (Douglas Long Beach)– merkezsiz, bölgesel bir şehirdi.⁸⁰ Yapsatçıların inşa ettiği, devasa açık otoparkların kuşattığı bölgesel alışveriş merkezlerinin hizmet ettiği, yine federal kaynaklarla kotarılan yeni çevre yollarıyla birbirlerine bağlanan bu yayılan demetler, Los Angeles Belediye Binası'ndan yaklaşık 24 kilometre uzaklıktaki bir halkayı takip ediyordu. Modern Los Angeles (L.A.) ve sonraki on yıllarda onunla birlikte dünya genelinde sayısız başka yerleşmenin ve şehrin büyüme modeli, biçimlenmişti.

Planlama ve tasarımdan sonraki sorun, Broadacre City'de olduğu gibi, yönetimdi. Önemli ilerleme yine Güney California'daki Lakewood uçak banliyösünden geldi. 1950 yılında, Douglas Long Beach fabrikasında çalışan işçiler için inşa edilen mahalleye bitişik, o zamana değin Amerika'da üstlenilenlerin en büyüğü bir başka konut gelişmesi planlandı. 14 kilometrekarelik bir çiftlik arazisinde düzenlenen Lakewood, komşu iki evin aynı olmaması için dikkatli bir biçimde dizilmiş, her biri 102 metrekaarelik 17.500 evi kapsayacaktı. 100 milyon dolarlık federal ipotek finansmanıyla, yapsatçı evleri inşa etmek için tam ölçekli bir sanayi montaj hattı oluşturdu: Tam hızla günde 100, haftada 500 ev olmak üzere, tamamı üç yılda bitti. Satış ofisi açıldığında 25.000 kişi bekliyordu.

Lakewood ve benzeri yerlerin 1950'lerdeki cazibesi kısmen ayrılmış olmalarına dayanıyordu: Sadece çevreye taşınan işlerin peşinden gitmek için terk ettikleri şehir merkezinden değil, aynı zamanda başka insanlardan da ayrı olmak, özellikle de bazı tür insanlardan. L.A. bölgesi, 20. yüzyılın başlarından itibaren Beyaz göçmenleri kendine çekmek için reklamını Amerika'nın "Beyaz mahali" diye yapmış ve tapu şerhleri,

ayrımcı bölgeleme ve tasarım ayarlaması aracılığıyla ayrışmayı dayatmak için, özel ev sahipleri derneğini –aslında ortak maldan sorumlu özel yönetimleri– kullanmaya öncülük etmişti. Derneklerden ilki Los Angeles’ın Los Feliz mahallesinde kurulan ve hızla taklit edilen Los Feliz Geliştirme Derneği’ydi. Yazar Mike Davis’e göre, “ağır basan amaçları, toplumsal ve ırksal homojenliği sağlama almaktı.”⁸¹ 1941 yılı itibariyle, şehrin büyük bir kısmı, ayrıca Batı’daki San Gabriel Vadisi ve Pasadena’daki komşu şehirler, Beyaz olmayanlara kapalıydı. Ama varsayılan homojenlik, Buhran döneminde ve savaş boyunca Güneyli Siyahların akın etmesiyle aşınmıştı.⁸² Savunma sanayisi işleri vaadinin çektiği Siyahlar sel gibi geldi: Artışın zirvesinde, her ay 100.000 kişi kadar çok sayıda. Siyahlar daha çok şehir merkezinde ve uzaktaki sanayi bölgelerinde olmak üzere belirli bölgelerde –kentın yerleşim bölgesinin yaklaşık olarak yüzde 5’inde– kapalı kaldı. Savaşın bitmesiyle, Siyah nüfus geçirgen olmayan bu sınırlar içerisinde ikiye katlandı ve Japon sakinleri toplama kamplarına gönderilen Little Tokyo’ya dağıldılar. Komşu mahallelerin sakinleri buna, ırksal sınırlamaları sıkılaştırarak ve taşınarak karşılık verdi. Konut ayrımcılığını yasa dışı ilan eden 1948 tarihli Yüksek Mahkeme kararı, renk bariyerlerinin yavaş yavaş yıkılmasını sağladı ve Beyazların şehir merkezindeki mahallerden, 1948 yılından sonra bile üstü kapalı biçimde Beyaz insanlarla sınırlı diye reklamı yapılan, yeni çevre banliyölere kaçmalarını hızlandırdı. Lakewood’un satış broşürleri onu, “%100 Amerikan Aile Yerleşimi” ve Long Beach’in “Beyaz mahali” olarak kalmasını sağlayan “ırk sınırlandırmaları”nı gururla ilan etti.⁸³

1953 yılında Long Beach şehri, Lakewood’u kendisine katma niyetini duyurdu. Lakewood sakinlerinin bazıları buna, Lokewood’un 1954 yılında Long Beach’e dahil edilmesiyle sona eren bir kamu savaşına yol açan, mahalleyi belediyeye dönüştürme hamlesiyle karşılık verdi. Los Angeles il yerel yönetimiyle, yönetimin ile dahil edilmeyen yerlere aynı hizmeti –yol inşaatı ve bakımı, sağlık müdürlüğü, yapı denetimi, kütüphaneler, okul servisleri, hayvan barınağı, vergi tahsili, itfaiye, kaniun uygulanması için polis şefi– sağlama sözü verdiği yenilikçi bir anlaşmaya varılması, bu dahil etme kararını sarstı.⁸⁴ Lakewood Planı olarak bilinen bu düzenleme, şehir olmanın sağladığı hizmetleri ve maaş bordrolarını sunma şansı olmayacak küçük yerleşmelerin, düşük vergi

oranlarını korusa da, duvarlar örmelerine ve imar üzerinde denetim uygulamalarına olanak tanıdı. 1956 yılında, bir başka teşvik olarak, California eyaleti, şehirlere yüzde 1 yerel işletme vergisi bağışladı.⁸⁵ Bir alışveriş merkezinin çevresinde inşa edilmiş Lakewood gibi gelişmeler, aniden, can atılan bir vergi matrahına ve geleneksel kentçiliğin farklı alanlara yönlendirilmiş şehir merkezi iş bölgesinin bir ikamesine sahip oldular. Lakewood Planı denetim altına alınamayan bir yangın gibi yayıldı: İki yıl sonra 4'ün üzerinde L.A. yerel idari bölgesi yerleşmesi, planda şehir haline geldi; 1957 yılında onları 5'ten daha fazlası izledi ve 23 tanesi sürece katıldı.⁸⁶ Daha önceki 106 yılda eyalette toplam 45 yerleşme şehir olurken, iki yıl zarfında 30 şehir buna dahil oldu. Lakewood'un dört bir tarafında küçük belediyeler filizlendi: Pico Rivera, Paramount, Montebello, Cerritos, Bellflower, Bell, Bell Gardens, Hawaiian Gardens, Maywood, Cudahy, Commerce ve benzerleri; ayak uyduran San Gabriel Valley Güney L.A. ilini, yüzlerce kilometrekareyi kaplayan sokak ve ev örgüleriyle doldurdu.

1954 yılından itibaren, L.A. yerel yönetim bölgesine katılan şehirlerin biri hariç hepsi Lakewood Planı'nı kabul etti. California'ya katılan şehirlerin yüzde 80'i planı kabul etti. Plana dayanan California şehirlerinin toplam sayısı yüzde 30'a ulaştı. Plana bütün Birleşik Devletler'de imrenildi. Düzenleme, şehrin biçimini ve bu suretle özyapısı üzerindeki denetimi –en basitiyle belediye özerkliğini– korurken, indirimli vergi oranlarıyla hizmet sunarak gerçek yararlar sağladı. Bu tür yerlerin hepsi belli bir ırka özel olarak düşünülmedi, ama birçoğu öyleydi ve öyle de kaldılar. 1948 yılından sonra renk engelleri yıkıldığında, sınırlayıcı ev sahibi dernekleri (HOA'lar) amaçlarında başarısız olduysa da, yerleşim yoluyla ayrıştırma ve iktisadi ayrımı sürdüren Detroit, Saint Louis ve New Orleans gibi boşaltılmış şehir merkezlerinin çevresinde ikincihalka “Beyaz duvar” banliyösü oluşturan yeni bir Lakewood benzeri şehirler nesli ortaya çıktı. 1990'larda yalnızca California'da 16.000 HOA bulunuyordu – bunların çoğu, etrafını çevirme işlevini gerçek çitlerle ve özel güvenlik önlemleriyle görünür kılan dışarıya kapalı yerleşmelerdi.⁸⁷

ABD'nin kentsel bölgeleri ve yakınındaki yerler, bir uçaktan bakıldığında, açıkça ya “çıkılmaz sokak” müteahhitlerinin kır evi tipi banliyö

yayılımı ya da görünüşte kırsal ya da yarı kırsal karavan ve McMansion^{*} yayılması olarak görülebilir. Bu örüntü, Frank Lloyd Wright'ın izini sürmüş olabilir mi? Dışlayıcı eğilimleri ve etkileriyle HOA'lar kesinlikle Wright'ın ataeril ailenin ve bireyin bağımsızlığı ilkesinin grotesk bir abartısıdır. Wright'ın yazılarında ırkçılığa yer veren hiçbir şey yok. Ama ilke aynı: Katı mekânsal denetim aracılığıyla ayırıştırma. Yayılma tamamen Wright'ın çok dikkatle planladığı bir şeydi. Onu, kent plancısı ve mimar John Dutton'ın şu yayılma tanımıyla karşılaştıran: "Yaygın, merkezsiz, belirli sınırları olmayan, araba egemen."⁸⁸ Uçağın penceresinden görüntü, aslında Wright'ın kıtayı kıyıdan kıyıya kaplayan, yalnızca dağların, su kütlelerinin, çöllerin sınırladığı, otomobilin olanak tanıdığı, görünüşte kırsal yerleşim peyzajı vizyonuna hemen hemen ulaşıldığını, görünüşte aldırmasalar da, Amerikalılara ispatlamış gibi görünebilir. Bunda bir ironi söz konusu: Wright, kendi Geçimlik Kır Evi'ni kısmi ekonomik bağımsızlık için bir araç olarak görürken, fiili banliyölerin sakinleri, işlerine ve çok büyük ipoteklere, dışarıdaki şirketlere, bankalara ve kamu hizmetleri için büyük siyasi yönetime bağımlıdır. Banliyölere muazzam biçimde mali destek sağlanması gerekir, çünkü merkezsiz yayılma, geleneksel şehirlerle karşılaştırıldığında, altyapı (yollar, su, kanalizasyon, enerji nakli) ve kaynaklar (araba sürmek için; ısıtmak, soğutmak ve çok büyük konutlara enerji sağlamak; çok büyük peyzajı muhafaza etmek; onlara uygun sera gazları) üzerinde kesin bir yüküdür. Aşırı derecede banliyöleştirilmiş Birleşik Devletler, küresel nüfusun yüzde 4,5'üne sahip olsa da, küresel kaynakların yüzde 25'ini tüketmektedir. Bu gerçek –Wright tarafından kovulmadan önce 1947-1948 yıllarında 18 ay boyunca bir Taliesin stajyeri olan– ütopyacı mimar Paolo Soleri'nin 1992'deki bir röportajda ustayı eleştirmesine neden olmuştur: "Bu, Frank Lloyd Wright'ın büyük, ama gerçekten büyük başarısızlığıdır. [...] Bir başarısızlıktan çok, bir trajedidir [...] çünkü o müstakil ev, baba evi anlayışını teşvik etti, göz alıcı hale getirdi. Yayılma, iki boyutlu yayılma ve tüketimcilik. Banliyö kadar tüketici bir şey yoktur. O [...] muazzam bir tüketim makinesidir. Dolayısıyla – Bay Wright şimdi yaşıyor olsaydı, Broadacre City konusundaki gerekçesini değiştireceğinden eminim."⁸⁹

* Banliyö yerleşimlerinde düşük kalite malzemeyle ve işçilikle yapılan büyük, toplu üretim konutlar için kullanılan aşağılayıcı terim –çn.

4. Kır Evleri

Saha Rehberi: Yayılma

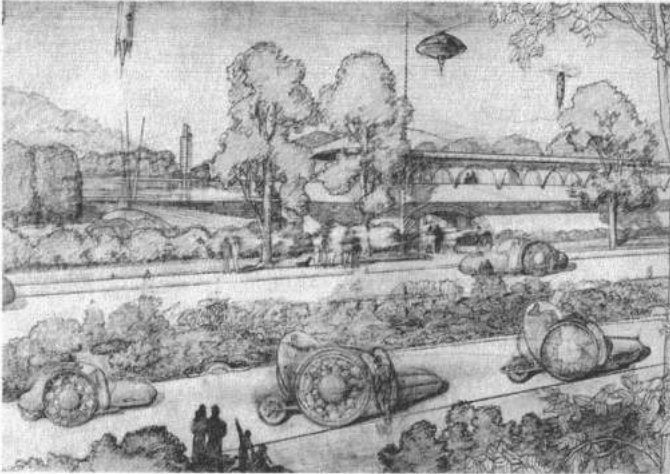
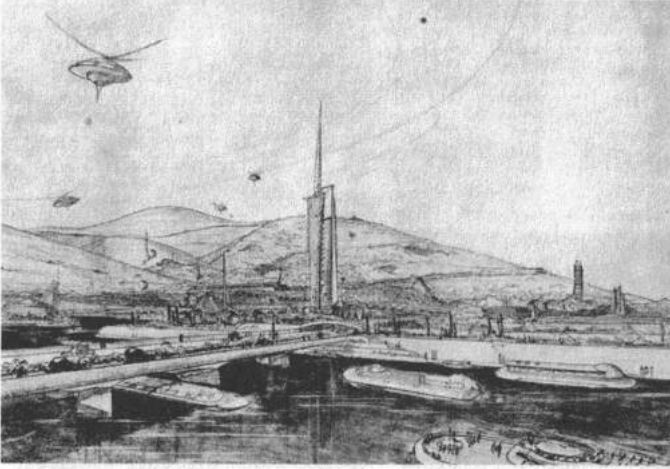
Tanılar:

- Kır evleri, gerçekte çiftlik olmasalar da, görünüşte kırsal nitelikleri olan, tarımsal anlamda kendine yeterlilik öneren, şehir merkezlerinin dışındaki arazinin üzerindeki müstakil konutlardır. Kır evleri, genellikle şehir bölgeleri için yatakhane yerleşimler, emekliler için evlerdir. Çoğunlukla, düşük yoğunluklu konutlar için ayrılmış bölgelerdedir. Ya belediyelerin dışındaki tüzel kişilik kazanmamış bölgelerde ya da planlı yerleşimlerde olduğu gibi plansızdır ya da bütün şehirler kır evi mntıkaları olarak düşünülür.
- Bu alanlar köktenci biçimde merkezsizdir, işlevsel merkezleri yoktur, fiilen toplu taşıma yoktur ve bütünüyle arabaya bağımlıdır: Yayılma.
- Bu alanlardaki mimari üslup özgöl değildir, tarihsel temalı alt bölümlerden ve dikkatli bir biçimde denetlenen etrafı çitle çevrili yerleşmelerden, rastgele, ticari yerele uzanır.
- İnşa biçimi büyük bir çoğunlukla ayırık konut olsa da, tamamıyla konuttan endüstriyele, tarımsala, golf alanlarına, tercihen çevreye ya da yarı kırsal yayılma mntıkalarına oturtulan hapishanelere kadar birçok kullanımı bağdaştıran çeşitli tip, yükseklik, üslup kümeleri ya da karışımlarını içerebilir.

Örnekler

- Şehir kenarlarında ya da otoyol üzerindeki parsellemeler, sanayi ve alışveriş kompleksleri.
- Şehir sınırları içindeki birinci ve ikinci kuşak banliyölerden banliyö belediyelere ve şehir sınırları dışındaki bağımsız alanlara Amerikan şehirlerinin çoğunun çevresi: Detroit, Michigan; Indianapolis, Indiana; Bozeman, Montana.
- 20. yüzyılda inşa edilen şehirlerin çoğundaki –Phoenix, Arizona; Orlando, Florida; Santa Clarita, California– baskın biçim.

Resimler:



Broadacre City temsilleri, Frank Lloyd Wright.



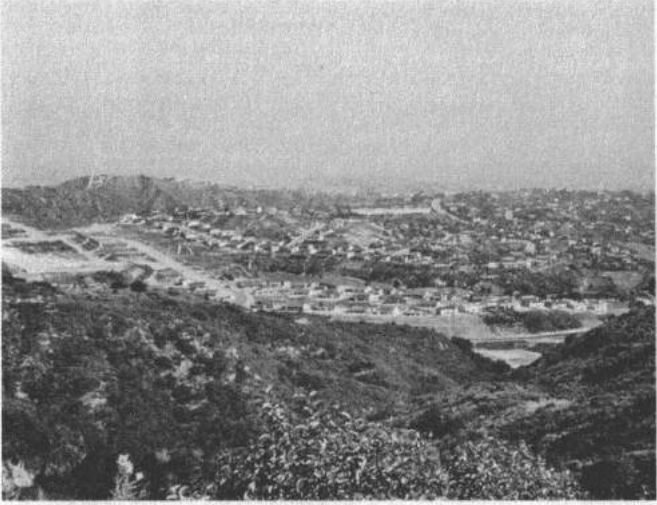
Rosenbaum Evi (1940), Alabama, Florence. Mimar: Frank Lloyd Wright.



Konut projesi
(1972), Florida.



Parselleme (1973), Maryland.



Parsellemeler (1975), Mulholland Drive dışı, Santa Monica Dağları, Los Angeles, California.



Parsellemeler (2009), Rio Rancho, New Mexico.

Mercanlar

Jane Jacobs, Andres Duany ve Kendi Kendine Örgütlenen Şehir

Düpedüz çirkinlik ya da düzensizlikten daha aşağılık bir şey vardır ki o da düzen varmış gibi yapmak, hem de bunu var olmaya çalışıp ihtiyaçlarını dayatan gerçek düzeni de görmezden gelerek ya da batırarak yapmaktır.

—Jane Jacobs, *The Death and Life of Great American Cities*
(*Büyük Amerikan Şehirlerinin Ölümü ve Yaşamı*)

Sömürge dönemine ait geleneğimizle bağ kurmayı arzu ediyorsak, mimari biçimlerden fazlasını geri kazanmamız gerek: Eski zamanların köylerine ve binalarına biçimlerini veren etkileri, standartları, kurumları geri kazanmamız gerek. Bundan daha azını yapmak sadece, sergilediği tüm samimiyetine rağmen, “sömürge dönemine özgü” olduğu kadar Mısır’a özgü de olabilecek bir geçici modayı hayata döndürmek olur.

—Lewis Mumford, *Sticks and Stones* [Sopalar ve Taşlar]

Müstakil evler daha rahat, kendine yeten ve büyük hale geldikçe, sakinlerinin kamusal alanda daha az zaman harcadığı gözlenebilir bir olgudur. Birleşik Devletler’de, en dikkat çekenler kişisel zenginlik ve kamusal sefalet olmak üzere, eğilimler yerleşirken, insanlar içinde yaşadıkları yerleşmelerin yetersizliğini telafi etmek için evlerine aşırı düşkünlük göstermeye meyleder.

—Richard Sexton, *Parallel Utopias* [Paralel Ütopyalar]

1950’lerde New York City’nin “usta müteahhidi” Rober Moses, büyük projesi metropoliten alanını, – “çürümüş” bölgelerin bulunduğu yerlerde dikilen park-içinde-kuleler ve bağlantılı çevre yolları, köprüler ve tüneller sistemiyle birbirine bağlanan New York, New Jersey ve Connecticut olmak üzere üç eyalet bölgesiyle– Le Corbusier’nin Işıyan Kent’ine benzer tarzda yeniden inşa etme işini tamamlamak üzereydi ve gücünün zirvesindeydi. Robert Moses, hepsi ilerleme ve modernleşme yolunda olmak üzere, binlerce insanı evinden etmiş, binlerce kilometrekareyi temizlemiş ve sağlam komşuluk ilişkilerini parçalamıştı. Tarihçi Hilary Ballon’un ifadesiyle: “Moses New York’un fiziki gelişimi üzerinde şimdiye kadar hiçbir insanın sahip olmadığı ya da muhtemelen bir daha hiç kimsenin asla sahip olamayacağı güce sahipti.”¹ Hakkında “Diktatörlük becerileri, inanılmaz kısa sürede büyük miktarda iş bitirmesini olanaklı kıldıysa da, bu işler aynı zamanda, bütün muhalefete kaba ve kırıncı davranma alışkanlığı olduğu için ona çok düşman kazandırdı”² diye yazdığı önceli Baron Haussmann’la kendisini doğrudan karşılaştıran Moses, bu gücün farkındaydı. Moses’in, muhaliflerini etkisiz hale getirme konusundaki en gözde tekniği, muhalefeti halkın büyük bir kısmının ihtiyaçlarından bihaber oldukları gerekçesiyle karalamaktı, tıpkı 1920 yılında Southern State Parkway’in Long Island’daki varlıklı bir konut bölgesinden geçmesini zorla kabul ettirmek için ev sahiplerini “birkaç zengin golfçü”³ diye azarladığı gibi. Popülist “halkın yöneticisi” vasfını talep eden ve bir otokrat gibi yöneten Moses’in durdurulması çok zordu.

Moses’in bölgenin çevre yolu bağlantılarını tamamlama planı, Manhattan’ın aşağı Batı Yaka’sındaki Holland Tüneli’ni, Manhattan’a East Nehri üzerinden geçerek Brooklyn’e uzanan Williamsburg Köprüsü’ne bağlayacak Aşağı Manhattan Çevreyolu’ydu ve bu suretle, Manhattan’ın aşırı nüfuslu, halen kısmen sanayi bölgelerinin bulunduğu kısmı üzerinden New Jersey ve Long Island arasında araba ve nakliye koridoru sağlayacaktı. Soho, Little Italy, Bowery, Chinatown boyunca geniş bir şeridin buldozerle temizlenmesini ve bu süreç içinde 2.000 ailenin ve 800 işletmenin yerinden edilmesini; sekiz kilisenin, bir polis karakolunun ve bir parkın dümdüz edilmesini gerektiren, 107 metreye kadar irtifak hakkı olan yükseltilmiş yol, adayı Broome Street boyunca kat edecekti. LOMEX diye adlandırılan çevre yolu,

Broome Street'teki çevre yoluna bağlanacak olan dört şeritli bir yol olarak, Washington Meydanı Parkı aracılığıyla güneye uzanan 5. Cadde üzerinden Midtown'u kuzeye bağlayacaktı. Greenwich Village'in merkezinde yaklaşık 40.000 metrekaresi işgal eden park, Stanford White'in 1892 tarihli zafer takıyla, sakinlere, çocuklara, turistlere, kısmen onu kuşatan New York Üniversitesi'nin fakültesine ve öğrencilerine bir vaha sağlayan büyük çeşmesi, yüksek ağaçları, banklarıyla ünlüydü. Parkta dar bir yol takın altından geçerek kuzeyden güneye gitse de, normalde bu yol trafiğe kapalıdır. 1935 yılı kadar erken bir tarihte, Moses parkı, çevresini, küçük sokakları şehre giden araç trafiğini yavaşlatan dar bir boğaz olarak tanımlandı. Moses'ın çevre yolunu genişletme planı, üniversitenin şikâyetleriyle engellendi. Ama 1950'ler itibariyle, on yıllara dayanan kariyerinin verdiği ivmeyle, Moses'ın ihtirası büyümüştü: Planları yalnızca parkın merkezinden, Güney 5. Cadde adını alacak bir yolu değil, aynı zamanda 4. Cadde güneyinde "çürümüş" olarak uzanan 4.000 metrekaresel sanayi binaları ve apartman blokları karışımını da hedef aldı ve bunların temizlenmesini ve onların yerine, bir I. Madde projesi olan Washington Square West'in inşa edilmesini önerdi.⁴

Moses'ın planı 1952 baharında sızdırıldığında, yerel sakinler protesto etti. Bir sakin komisyon üyesine şöyle yazmıştı: "Demokratik yol, yerleşmenin insanlarına yerleşimle ilgili planlarda söz hakkı tanınmasıdır. İşe başlamadan önce, katılabileceğimiz açık oturumlar düzenlemenizi tavsiye ediyoruz. Yerleşmemizin planlanmasına katılma hakkını kutsal saymaktayız."⁵ Bu katılımcı demokrasi görüşünü kabul etmeyen Moses, karşı ateş açtı: "Büyük bir toplantıyla bunun çözülemeyeceği aşikâr." Birçoğu, çocuğunun dışarıda oynamak için başka seçeneği olmayan anneden oluşan bir grup sakin, önlerinin kesildiğine kanaat getirerek, Moses'ın planına ilişkin nihai izni verme yetkisine sahip ve projenin geçici olarak durdurulmasını başaran Hesap Kurulu'nun (Board of Estimate) toplantısına katıldı. *New York Times*, Moses'ın da kesinlikle hissettiği bu güvensizliği kaydetti: "Washington Square Park'a yeni yollar ekleyecek proje kadınlar tarafından alt üst edildi."⁶

Bu kadınlardan biri, Washington Meydanı Parkı Komitesi'ni kuran, imzalar toplayan ve parkın –çocukların oynaması için güvenli olması, yetişkinlerin toplumsallaşması ve mahallenin çok çeşitli sakinlerinin

birbiriyle kaynaşması bakımından– özel değeri üzerinde ısrar eden muhalefete katılan, bir zamanların gelecek vaat eden aktrisi ve dört çocuk annesi Shirley Hayes’ti. Burası “çürümüş” değildi, faal bir şehir, bir yurttu. Greenwich Village –dar sokakları, alçak blokları, küçük mahalle parklarıyla, işletmeler, perakendeciler, bürolar ve konutların bir arada bulunduğu alçak ve orta yükseklikte binalarıyla, ada için olağandışı biçimde karma nüfusuyla, büyük İtalyan ve İrlandalı gruplarıyla– Manhattan’da benzersizdi. 1811 tarihli izgara planından önce 18. yüzyılda planlanan West Village, kuzey taraftan 6. Caddé’nin batısını karmakarışık ederek şehri boydan boya kesen sokaklarla ve güneyi karma karışık eden kesişen bloklarla –sözgelimi, Batı 4. Caddé’nin Batı 13. Caddé’yle kesiştiği yer– yön tayininde benzersiz sorunlar çıkaran tuhaf sokak planını korudu.

Diğer kimi yurttaş grupları, muhtemelen yolu daraltarak anlaşmaya varmaktan bahsettiklerinde, Hayes ve komite, parktan geçen herhangi bir yola katı muhalefetlerini korudu. Moses’ın bölgenin başka taraflarındaki çalışmalarının sonuçlarını görüp, kentsel yenileme tasarımlarına herhangi bir ödünün bent kapağını açmakla sonuçlanacağına inandılar ve geri adım atmamakta direndiler. Değerlendirme Kurulu’nun, seçilmiş ve bu suretle örgütlü seçmenlere karşı sorumlu siyasetçiler olan memurlardan –Belediye Başkanı Robert Wagner, beş ilçe başkanı, bütün şehir için seçilen iki üyeden– oluştuğunun farkında olan Hayes ve komite, siyasi bakımdan bilgiliydi. Parkta toplantılar ve protestolar düzenlediler, medyayı –özellikle “yeni” medyayı, bütün alternatiflerden önce 1955 yılında yayımlanmaya başlayan haftalık *Village Voice* gazetesini– kullandılar ve uyuşmazlığın ortasında, New York’un geleceğine ilişkin tartışma açısından ideal bir toplanma noktası buldular. *Voice*’un editörü Dan Wolf’un yorumu şu oldu: “Washington Square Park’ın ciddi biçimde tahrif edilmesinin, bir yerleşme olarak Greenwich Village’in sonunun başlangıcı olacağı [...] Greenwich Village’in de başka bir kişilsiz yer haline geleceği görüşündeyiz.”⁷

Bu tür protestolar, yolları modernleşme için çok önemli gören Moses’ı ya da büyük iş dünyasındaki müttefiklerini ikna etmeyi başaramadı. Moses, çıkırından çıkmış sakinleri garip bir önemsemezlikle kapı dışarı eden Stuart Constable’a yardım etti: “[Greenwich Village’deki]

insanların ne hissettikleri umurumda değil. [...] Bunlar bir bela. Bunlar buranın berbat sanatçılar güruhu.”⁸ Ama karşı koyanlara gözdağı vermek yerine Robert Moses’a karşı savaşmak, yerel sakinleri harekete geçiren ve antropolog Margaret Mead ve kentin planını “şehir vandallığı” diye adlandıran Lewis Mumford gibi dışarıdan önemli kişilerin desteğini kendine çeken ünlü bir dava haline geldi. *Fortune* dergisi yazarı, (Moses’la ittifak içindeki bazı tüzel yöneticiler hakkında) 1956 tarihli *Organization Man* adlı kitabı 2 milyon satan William H. Whyte, kent-sel yenilemenin “şehirleri sevmeyen insanlar tarafından planlandığı”nı söyledi ve sonuçlanan projeleri, “muazzam bir gereksizlikle [...] hiçbir samimiyet hissi ya da insani ölçekte bir şey içermemek”le itham etti. Haziran 1958’de destek toplayan Columbia Üniversitesi planlama profesörü Charles Abrams, muhalefeti “kent halkının değerlerinin yıkılmasına karşı, yayanın otomobile; yerleşmenin projeye; evin ruhsuz çok daireli konuta; mahallenin yıkıcı çeteye dönüştürülmesine; insan çeşitliliğinin düşük nitelikli standartlaştırılmasına karşı” çığır açan bir “ayaklanma” diye methetti. Trafik mühendislerinin tahakkümü diye adlandırdığı şeyi ve “1935-1958 sürgülü cetvel döneminin teması olan pervasız yıkımı” lanetledi ve “şehirlerimizde güzel olan şeyler”in –yani küçüklüğün, çeşitliliğin ve yerleşmenin– “yeniden keşfedilmesi”ni övdü.⁹

Moses daha dar yol çağrılarını görmezden gelmeyip, planlanan genişliği 14,6 metreye çıkararak bahsi iki yükseltti. Yıllar süren mücadeleye imzalar toplayarak, gösteri yaparak, konuşarak yardım eden Greenwich Village annelerinden bir başkası, West Village’de kocası ve üç çocuğuyla birlikte yaşayan Jane Jacobs’tı.¹⁰ Jacobs gürültülü Değerlendirme Kurulu toplantısında Robert Moses’la şahsen karşılaşmasını anımsıyordu: “Korkuluğu tutarak dikiliyordu ve [muhalefetin] bu yüzüzlüğüne çok öfkeliydi.”¹¹ Jacobs onun şöyle bağırdığını hatırlıyordu: “Buna karşı olan hiç kimse yok – HİÇ KİMSE, HİÇ KİMSE, HİÇ KİMSE, sadece bir grup, bir grup ANNE!” Ardından orayı terk etti.”

1958 yılında Jacobs’ın başkanlığında bir çatı grubu, Washington Square Parkı’nı Trafğe Kapama Müşterek Acil Durum Komitesi (Joint Emergency Committee to Close Washington Square Park to Traffic) oluşturuldu. Parkı trafğe geçici olarak tamamen kapatan “deneysel” bir plan için 30.000 imza topladılar – Moses’ın, yalnızca mahalledeki

trafik sıkışıklığını dayanılmaz kıldığını ispatlamak için kabul etmeye hazır olduğu bir hamle. Komite, Washington Square’de yaşayan ve Ed Koch’un (geleceğin belediye başkanının) ciddi meydan okumasıyla karşı karşıya olan köklü Demokrat Parti patronu Carmine DeSapio’ya kamunun önünde başvurarak, bunu siyasi avantaja çevirdi. 18 Eylül’de Değerlendirme Kurulu kapatma için oylama yaptı. 1 Kasım 1958’de, yol boyunca, simgesel olarak parkı koruyan bir tören kurdelesini gerildi – kesilmedi. DeSapio, kurdelenin bir ucundan tutarken, “çocukları temsil eden” Jane Jacobs’ın kızı diğer ucundan tuttu. Ciddi ciddi alay eden Profesör Abrams, şu yorumda bulunacaktı: “En sonunda ayaklanmanın Amerika’da olgunlaşması, Amerikan şehrinin, çeşitliliğin korunmasının savaş meydanı olduğu ve Greenwich Village’in onun Bunker Hill’i olması gerektiği şaşırtıcı değil. Washington Square savaşında, Moses [İng. Musa] geri çekiliyor ve Moses geri çekildiğine göre Tanrı yakınlarda olmalı.”¹²

Sürücüler, her zaman yaptıkları gibi, parkın çevresinde de yollar bulmayı sürdürünce, zafer kazanıldı. Bu, kentsel yenileme yolundaki diğer yerleşmelere, Jacobs’ın ve yeni bir grup olan Aşağı Manhattan Çevre Yolunu Durdurma Ortak Komitesi’nin (Joint Committee to Stop the Lower Manhattan Expressway) yardımıyla, Moses’ın LOMEX projesini durdurabilen bu mahalleler gibi iyi örgütlenmiş direnişlerin başarılı olabileceğini gösteren bir dönüm noktasını belirtti. 1960 yılı itibarıyla, yüzde 90’ı federal yönetimden gelse de, LOMEX projesinin maliyeti 100 milyon dolara ulaşmıştı. Robert Moses 1969 yılına değin plandan vazgeçmedi. Kentsel yenileme 1960’lar ve sonraki yıllar boyunca ülke çapında, Moses’ın unutulmaz sözcükleriyle söylersek, birbirini izleyen şehirler boyunca “kasap satırı”nı sallayarak yalnızca hızlandı. Park mücadelesinden sonra, Shirley Hayes kamu nazarından silinip gitti. Hayes, Robert Caro’nun 1974 tarihli, Moses’ı ulusun bilincine diktatör ve yıkıcı bir kişi olarak işleyen Pulitzer ödüllü 1.250 sayfalık yaşam öyküsü *The Power Broker*’da [İktidar Simsarı] bile anılmadı. Ama Robert Fishman’ın, “gerçek bir savaşta bir liderden daha çok bir nefer” diye betimlendiği Jane Jacobs’ın ufak, baykuşu andıran görünüşü –tarihin gidişatını değiştirmeye giriştiğinde– onun, olduğundan daha az ürkütücü görünmesini sağlamış olmalı.

Jane Jacobs, Pennsylvania, Scranton’da, 1916 yılında Jane Butzer olarak doğdu. Liseden sonra, Buhran sırasında stenograf ve serbest yazar olarak iş bulduğu ve Greenwich Village’e yerleştiği New York’a kız kardeşiyle birlikte taşınmadan önce, yerel gazetenin kadın sayfasını hazırlayan editörün yanında ücretsiz asistan olarak çalıştı. Columbia’nın şehir merkezinin dışındaki School of General Studies’de [Genel Araştırmalar Okulu] zooloji, jeoloji, siyaset bilimi, hukuk ve iktisat dahil olmak üzere, sürekli değişen bir ilgi yelpazesini keşfettiği dersler aldı. Savaş sırasında, bir iktisat dergisi için ve daha sonra ABD Savaş Enformasyon Daire’si [US Office of War Information] için yazar olarak çalıştı. 1944 yılında mimar Robert Hyde Jacobs, Jr.’la evlendi ve çift 1947 yılında West Eleventh ile Perry sokakları arasındaki 555 Hudson Sokağı’nda 7.000 dolara mütevazı, üç katlı bir bina satın aldı.¹³ 1952 yılında Jacobs, Henry Luce’ün, başka meselelerin yanı sıra kentsel yenilemeyi de destekleyen *Architectural Forum*’unda işe girdi. Jacobs, Robert Moses’in Philadelphia’daki muadili Edmund Bacon hakkında eleştirel bir makale yazdı. Makale William Whyte’in Jacobs’ı fark etmesini sağladı ve Whyte onu, *Fortune* dergisi için 1958 tarihli “Downtown Is for People” [“Şehir Merkezi İnsanlar İçindir”] adlı bir makale için görevlendirdi. Makalenin, Whyte’a “Bu çılgın karı da kim?” diye soran derginin yayımcısı General Charles “C.D.” Jackson’ı kızdırdığı rivayet edildi. Jacobs, uzmanlığı olmayan bir “ev kadını” olarak birçok mahallede sürekli görmezden gelindiye de, modernist planlamaya yönelik sistemli ve sert eleştirisi, Harvard Üniversitesi’nde 1959 tarihli bir planlama konferansına davet edilmesini sağladı. Konferans onu, Rockefeller Vakfı’nın verdiği, düşüncelerini kitaplaştırmasını sağlayan bir ödüle götürdü. Sonuçta ortaya çıkan, 1961 yılında basılan *The Death and Life of Great American Cities* (*Büyük Amerikan Şehirlerinin Ölümü ve Yaşam*) heyecan vericiydi.

Jacobs, kitabın daha ilk satırında uzlaşmaz, net tavrını ilan etti: “Bu kitap mevcut şehir planlaması ve yeniden inşasına bir saldırıdır.”¹⁴ Dolayısıyla, kitap oldukça neşeli, soğuk bir tarzda esprili, mantıklı olsa da, plancıların ve onların zihniyetinin acımasızca suçlanmasıyla başlıyordu. Jacobs öncelikle, mesleğin bir “sahte bilim” olduğunu, “yıllar süren öğrenme sürecinin ürünü olan incelikli ve karmaşık dogmalar[ın] tam manasıyla saçmalık temelinde” yükseldiğini ve bunun ekonomik

gerekçelendirmelerle başladığını açıkça ifade etti. “Mevcut şehir yeniden inşasının ekonomik dayanağı külliye sahtedir” diyerek devam eden Jacobs, milyarlarca dolar vergi parası harcandığını, buna ek olarak, “proje alanındaki çaresiz kurbanlardan zorla alınan destek”in de olduğunu ve bu insanların ya yerlerinden olduğunu ya da başka şekillerde bu kentsel yenilemeden olumsuz etkilendiklerini söyledi. Bütün bunların sözde, “daha yüksek vergilerin şehrin kasasını dolduracağı” hayaliyle yapıldığını, ancak bunun bir “hayal” olduğunu, “canice altüst edilen şehrin parçalanması ve istikrarsızlaştırılmasıyla savaşmak için gereken kamu harcamalarının sürekli yükselmesi karşısında acınacak derecede yetersiz” olduğunu vurguladı. Bu yanlış muhasebenin sefil sonuçları yeterli bir kanıt diye yazdı.

Hüsnükuruntu ürünü bir efsaneye göre, yeterli paramız olsaydı – genellikle yüz milyar dolar üzerinde anlaşılır– on yılda bütün yoksulluk mahallerini temizleyebilir, dünün ve dünden önceki günün banliyöleri olan geniş, tekdüze, gri kuşaklardaki çürümeyi tersine çevirebilir, sürekli yer değiştiren orta sınıfı ve onun peşinden giden vergileri bir yere bağlayabilir, hatta belki trafik sorununu bile çözebiliriz.

Ama gelin ilk birkaç milyar dolarla neler inşa ettiğimize bir bakalım: sözde yerini aldıkları yoksulluk mahallerinden daha beter suç, vahşet ve genel sosyal umutsuzluk yuvaları haline gelen sosyal konut projeleri. Tam anlamıyla yavanlık ve tekdüzelik kuyuları olan, şehir yaşamının neşesini ya da canlılığını asla içeri sızdırmayan, orta gelirliyle yönelik konut projeleri. Mantıksızlığını sönük bir kabalıkla azaltan, daha doğrusu azaltmaya çalışan lüks konut projeleri. İyi bir kitapçının bile tutunamadığı kültür merkezleri. Eğlenecek yer bulma imkânı nispeten kısıtlı avarelerden başka kimsenin uğramadığı sosyal merkezler. Banliyö tipi standart zincir alışveriş merkezlerinin donuk kopyaları ticaret merkezleri. Hiçbir yerden hiçbir yere gitmeyen ve kimsenin kullanmadığı gezinti yolları. Büyük şehirlerin bağırsaklarını deşen otoyollar. Şehrin yeniden inşası böyle olmaz. Buna şehrin talan edilmesi denir.

Sözde bilimin ikinci temeli “çürüme” anlayışydı. Jane Jacobs, patolojinin dili yanlıştı dedi: “Toplumsal organizmalar konusunda tıbbi benzetmeler kullanmak genelde maksadını aşan sonuçlar doğurur,

üstelik bir şehirde olup bitenlerle memelilerin kimyasını kıyasalamanın âlemi yok.” Bununla beraber, Jacobs amacını anlatmak için ortodoks modernist planlamayı, “doktorlar[ın] hastadan kan alma yöntemine, yani hastalığa sebep olduğuna inandıkları kötü salgıları vücuttan atma tedavisine güvendiği” 19. yüzyıl tıbbının, “kılı kırk yarararak üretilmiş hurafelere inanç evresi”ne benzeterek, tıp benzetmesini tersine çevirdi. Bunun yerine, şehirlere ilişkin bilimselmiş gibi görünen tıp benzetmesi, Jacobs’a göre, “hastaların kanını çekmek değil, bünyelerini kuvvetlendirmek gerekir” yolluydu. “Çürüme” dogması *a priori* inanç silsilesine dayanıyordu: Konutlarla iç içe olan ticaret ve sanayi çevre kirliliğine, sıkışıklığa ve ahlaki patolojiye yol açtı; sık, yüksek binalar, tehlikeli aşırı kalabalıklaşmayla birdi; tatmin edici miktarda yeşil alanın olmaması çocukları tanım gereği güvenli olmayan sağlıksız “sokaklar” da ya da “oluklarda oynamaya” itti; dar sokaklar ve küçük bloklar, araç dolaşımı için verimsizdi, “planlama jargonuyla [...] ‘sokak savurganlığıyla kötü biçimde kesiliyorlardı’”; eski binalar yoksulluk mahallerinin bakımsızlık ve ihmal koşullarının işaretiydi. Bu varsayımlara bakılırsa, Greenwich Village ya da Boston’daki North End gibi mahallelerin yoksulluk mahalleri olması gerekiyordu: “Ortodoks planlama terimleriyle,” bunlar, “ahlaksızlığın son evreleri”ni yaşıyordu.

Sanayi rıhtımı ile eski şehir merkezi arasında uzanan Boston’un North End’i 20 yıl önce her ne kadar küçük, kiralara düşük olduğu bir mahalleydiyse de, yeni göçmenlerle kalabalıklaşmış ve gözle görünür şekilde harap hale gelmişti. Jacobs’ın 1959 yılındaki ziyaretinde gördükleri tamamen farklıydı. Sakinlerin birçoğu ev sahibiydi ve –devlet kuruluşlarının mahalleyi yoksulluk mahali olarak sınıflandırması nedeniyle, banka ipoteği yaptırmak olanaksız yakın olduğu için, kendi birikimleriyle– binalarını iyileştirmişlerdi. Küçük sanayi ve zanaat atölyeleriyle karışmış “muhteşem gıda dükkânları” dahil olmak üzere, zengin bir küçük işletmeler çeşitliliği söz konusuydu. “Sokaklar cıvılcıydı; çocuklar oynuyor, insanlar alışveriş yapıyor, geziniyor, sohbet ediyordu.” Mahalle, “sokağın genel neşeli, dostane ve sağlıklı havasına” sahipti. Jacobs, “bana bir yoksulluk mahali gibi görünmedi” diye düşünmüştü. Toplumsal istatistikler, düşük hastalık, çocuk ölümü ve suç oranları, Jacobs’ın izlenimini desteklemekteydi. Bütün bunlara rağmen,

Jacobs'ın bir banker arkadaşı, kendinden emin bir biçimde, bir dönüme düşen kabul edilemez 275 adet konut göz önüne alındığında, tanım gereği mahallenin Boston'un "en berbat yoksulluk mahalı" olduğunu iddia etti. Jacobs'ın, arkadaşına cevabıysa, "Bunun gibi daha çok yoksulluk mahaline sahip olmalısınız" oldu.

North End, Boston'daki benzer West End'le birlikte onları yıkacak kentsel yenilemenin hedefi oldu. Jacobs, bu planları hazırlayan planlıcılarının ve mimarların "niyetleri"nin "genel olarak örnek niteliğinde" olduğunu, banliyöleşme döneminde şehirlerin durumunu iyileştirme arayışı olduğunu düşünüyordu. Sorun, planlamaların ve mimarların, "modern ortodoks plancılığın azizlerinin ve bilgelerinin, şehirlerin nasıl işlemesi gerektiği, şehirlerdeki insanlar ve işletmeler için neyin iyi olması gerektiği konusunda söyledikleri"ne fazla önem vermeleriydi.

Jacobs, Ebenezer Howard'la ve onun bahçe şehriyle başlayarak, 20. yüzyılın planlama devlerine tek tek seslendi. Ebenezer Howard, Dickens'ın romanlarından tanıdık olan 19. yüzyıl sanayi şehri çerçevesinde, şehrin özünde kötü olduğuna öyle inanmıştı ki, "Howard'ın insanları kurtarma formülü", onu sanayi öncesinin İngiliz malikânesini ve köyünü örnek alan karşıtıyla değiştirmek, şehirden hem zamanda hem de iktisadi uzamda uzak durmaktır. "Howard'ın niyeti kendine yetebilen küçük kasabalar yaratmaktır; uysal davranırsanız ve kendi planlarınız yoksa, ayrıca hayatınızı kendi planları olmayan başkalarıyla birlikte geçirmekte sakınca görmüyorsanız pek de şirin kasabalardı bunlar." Jacobs, Howard'ı, modern planlamanın iki temel düşüncesini oluşturmakla suçladı: Birincisi "şehrin işlevlerini [...] her birini görelî kendi kendine yetme çerçevesinde düzenlemek" için "ayıklamak", ikincisi kentlerin nitelikleri üzerinden değil, yalnızca "banliyönün fiziki niteliklerine ve küçük kasabanın toplumsal niteliklerine" bakarak tanımladığı "topluluğun temini"ni "merkezi sorun olarak" görüp, ona yoğunlaşmaktır. "Neredeyse tüm modern şehir planlaması, bu saçma fikirlerden uyarlandı ya da onun süslenmesi suretiyle ortaya çıktı."

Jacobs, eleştirisine Howard'ın müritleriyle, Lewis Mumford, Catherine Bauer, Clarence Stein, Henry Wright dahil olmak üzere Amerikan merkezîlik yanlılarıyla ve sokak karşıtı, yoğunluk karşıtı ve dolayısıyla öteki insan karşıtı ("Başka birçok insanın mevcudiyeti, en iyisiyle kaçınılmaz bir

beladır ve iyi şehir planlama en azından yalıtma ve banliyö mahremiyeti yanılması amaçlamak zorunda”) olduklarını iddia ettiği RPAA’yla devam etti. Temelde, Howard gibi merkezsizlik yanlıları da kent karşıtıydı: “Büyük şehir Megalopol’dü, Tiranapol’dü, Nekropol’dü, canavarlıktı, tiranlıktı, yaşayan ölüydü. Artık çekip gitmeliydi.” Planlancılardan, fiili şehri 19. yüzyıldaki safhasının karşıtı olarak görmeyi başaramamaları çok doğaldı: “Bu kadar kötü bir şeyi anlamaya çalışmak da beyhudeydi elbette.” “En muazzam deneme-yanılma, başarı-başarısızlık laboratuvarı” şehrin ta kendisidir diye yazdı. Ama plancılar “gerçek yaşamdaki başarı ve başarısızlığı incelemeyi ihmal etmiş” ve “onun yerine kasabaların, banliyölerin, sanatoryumların, panayırpların ve hayali rüya şehirlerin –şehirlerin ta kendisi dışında her yerin– hareket tarzları ve görünümlerinden çıkartılan ilkeleri rehber edinmişlerdir.”

Bu rüya şehirlerden biri, New York’un bedenine son derece yıkıcı bir biçimde aşıl原因 Le Corbusier’nin park-içinde-kuleleriydi. Jacobs, Corbusier’nin vizyonunun ve dolayısıyla “süper-blok [...] değişmeyen plan ve çimen, çimen, çimen” takıntısının, sözde-kırsal bahçe şehir kaynaklı olduğunu düşündü. Hoş doğa imgelemi, insanların İşıyan Şehir’in aşırı yoğunlaşmasını “yavaş yavaş kabul ediş”ni açıklıyordu. “Şehir planlamasının en büyük hedefi Christopher Robin’in [Winnie-the-Pooh’un en yakın arkadaşı olan küçük çocuk] çimlerin üzerinde hoplayıp zıplamasıysa, Le Corbusier’de kusur bulmak mümkün müydü?” Yanıt, onun gerçek şehirlerin karmaşıklığını indirgemeci, ama ayartıcı yanlış okumasıydı: Corbusier’nin “rüya şehri”, “harika bir mekanik oyuncağa benziyordu. Üstelik onun konsepti mimari bir çalışma olarak göz kamaştırıcı bir netliğe, sadeliğe ve uyuma sahipti. Çok düzenli, göz önünde ve kolay anlaşılırdı [...] Plancıların, iskân uzmanlarının, tasarımcıların, hatta müteahhitlerin, kredi kurumlarının ve belediye başkanlarının bu vizyona ve cüretkâr sembollerine direnmesi mümkün değildi.” “Ama şehrin nasıl işlediği konusuna gelince, tıpkı bahçe şehir gibi, onun da elinde sadece yalanlar vardır.” Son olarak, Daniel Burnham’ın Güzel Şehir’ini, “gerici bir biçimde, Rönesans üslubunun taklidi” olarak payladı. Chicago Fuarı’nın büyük yeni-klasik binalarını Le Corbusier’nin dikdörtgen binalarına benzetti: “Ağır, ihtişamlı anıtlar fuar parkına, tepsideki bayat çörekler misali art arda dizilmişlerdi; Le Corbusier’nin

park içindeki tekrarlanan kule dizilerinin basık, süslü öncellerine benziyorlardı.” Bütün bu planlama reçetelerinin ortak teması, “şehrin gündelik haliyle ilişkilerini”, başlıca işlevlerinin çeşitliliğini ve yayılmasını bastırmak suretiyle temizleme niyetiydi. Birbirleri üzerinde katmanlara ayrılmış bu işlevler, “kaynaşarak bir tür ısıldayan güzel bahçe şehir haline geldi”. Jacobs, bunun başlıca örneğinin, yanlış biçimde çürümüş olarak mahkûm edilen, bir zamanların müreffeh mahallesinin yıkıntıları üzerine kurulan verimsiz bir felaket gözüyle baktığı, New York’un çok büyük Lincoln Meydanı Kentsel Yenileme projesi olduğunu yazdı.

Jacobs, “Başından sonuna [...] bütün [planlama] bu karışım[ı], şehirlerin işleyişine uygun olmaktan uzaktır” sonucuna ulaştı. “Üzerinde çalışılmayan, saygı görmeyen şehirler de feda edilmiştir.” Buna karşın, kendi projesini de, ilk olarak, planlama dogmasının “hüsnükuruntuların, bildik hurafelerin, aşırı sadeleştirmelerin ve sembollerin aldatıcı rahatlığı”nın baştan çıkarmalarının reddedilmesi ve ardından, “en sıradan manzaralara ve olaylara daha yakından bakmak ve işin en başında mümkün olduğunca az beklentiye sahip olmak [...] belki böylece ne anlama geldikleri ve aralarında ilkesel bağlar belirip belirmediği”ni görme girişimi için “ufak ufak gerçek dünyada maceraya” atılmak olarak tanımladı. Öncelikli olarak, amaç konusunda açık olunması gerektiğini söyledi: “Kasabalar ve banliyöler, hatta küçük şehirler büyük şehirlerden tamamen farklı organizmanlardır.” Kuralları farklıdır. Toplumsal düzeni ve iyi sonuçları güvence altına alacak (Reinhold Niebuhr’un “tuğlalarla kurtuluş doktrini” adını verdiği inanç), her biri farklı işleve sahip bina yığınları değildirler. Bir şehir sadece okullar, konutlar, parklar ve binalar değil, bunlarla birlikte, sakinleri ve kullanıcıları arasındaki etkileşimdir. Şehirler, diye ısrar etti Jacobs, “örgütlü karmaşıklık problemleridir.”

İncelemenin en temel birimi, bir şehrin “en hayati organları” olan sokaklar ve kaldırımlardı. İyi işlediği takdirde, sokaklar üç gerekli işlevi yerine getirir: güvenlik, irtibat ve çocukların [şehir yaşamına] “asimilasyonu”. Bunu şöyle yaparlar: Öncelikle o çevrede yaşayan ya da çalışan insanlar, birbiriyle etkileşim içine girer ve her şeyden önce olup bitene göz kulak olur, özellikle de kendilerinin olsun olmasın çocuklara. Jacobs bu gözetimi “sokağı gözlemek” diye adlandırdı ve bunun iyi sokakları, hem oranın sakinleri hem de dışarıdan gelenler

için güvenilir kıldığına ısrar etti. Çünkü esasen, şehirler tanımı gereği yabancılarla doludur ve yabancıların güvenliği de polisten önce topluluk –tüccarlar, esnaflar, aileler, avareler, hatta bar sahipleri– tarafından sağlanır. Aradaki bağı sağlaması gerek tutkal “küçük ölçekli, gündelik kamusal yaşam ağlarında” yavaş yavaş büyüyen güvendir:

Şehir sokağında güven çok ama çok sayıda minik kaldırım temasıyla oluşur. Bu güven, bir bira içmek için barda mola vererek, manavdan tavsiye alarak ve gazeteciye öğüt vererek, fırında başka müşterilerin fikirleriyle kendisinininkini kıyaslayarak, kapı önünde gazoz içen iki çocuğa selam vererek, akşam yemeğini beklerken kızlara bakarak, çocukları azarlayarak, nalburdan yeni bir iş imkânı olduğunu öğrenerek, eczacıdan bir dolar borç alarak, bebekleri severek, bir paltonun niçin solduğunu tartışarak oluşur. ... halka kamusal kimlik hissi verir, kamusal bir saygı ve güven ağı oluşur, kişisel ya da mahalli ihtiyaç halinde kaynak görevi görür. Şehrin sokaklarında bu güvenin kaybı tam bir felakettir. Bu güven kurumsal bir biçimde yaratılamaz.

Dolayısıyla, plancıların ilk hedefi, “sokakların canlı ve ilgi çekici olmasını teşvik etmek” olmalıydı. Jacobs bazı önemli etkenleri listeledi. İlk olarak, insanlar çoğunlukla arabaların içinde değil, ayaklarının üzerindeydi ve sokak en başta yaya alanı olarak anlaşılmalıydı. Bu nedenle, Jacobs sokakta olup biteni bir dans gibi betimledi: “Hudson Sokağı’nın gündelik balesi.” İkinci olarak, sokağı kullanan yeterince insan olmalıydı ve tam anlamıyla sürekli kullanmalıydı, ki bu da ancak mesken, iş, alışveriş ve gece yaşamı –kendi blokundaki, Hudson Sokağı üzerinde bulunan White Horse Tavern de dahil barları savunuyordu, çünkü onlar sabah saatlerine dek sokağa göz kulak oluyordu– karışımı sayesinde olabilirdi. Jacobs, “şehirleri anlamak için, esasen ayrı ayrı kullanımları değil, kullanımın bileşimlerini ya da karışımlarını incelememiz gerekir” diye yazdı. Kent yaşamının, özellikle “mesai saatlerinden sonra” çok az insan barındıran kent merkezlerinde olmak üzere, “ayıklanmış muhit silsileleri” halinde ayrıştırılmasından kaynaklanan uyumsuzluk konusunda uyardı: “Bu durum resmi planlama jargonunda da az çok kabul görmüştür ve böyle yerlere artık ‘şehir merkezi’ değil, Merkezi İş Alanı (MİA) denmektedir. Manhatta’nın aşağı ucundaki

denge-sizlik seviyesine ulaşmış merkez sayısı (şimdilik) çok azdır. [...] Güçlü ve kapsayıcı bir merkez olmazsa, şehir birbirinden yalıtılmış çıkarlar yığınınına döner. Ayrı ayrı parçaların toplamını sosyal, kültürel ve ekonomik olarak aşan daha büyük bir şey üretemez.” Üçüncü olarak, “kamusal alan ile özel alan arasında kesin sınırlar” olmalıydı. Bu ikisi birbirinin içine sızdığı zaman, sonuçlar sanal ya da gerçek çitler tarafından bile savunulamayan tehlikeli “sosyal konut çayır-lıklar”ına ve “gözleri kör rezervasyonlar”a dönüşürdü. Burada, “kaldırım-da yasa ve düzenin korunması neredeyse bütünüyle polise ve özel güvenlikçilere devredilmiştir. Böyle yerlerin cehennemden farkı yoktur. Normal, kendiliğinden medeniliğin çöktüğü bir yerde medeniyeti korumaya milyon polis yetmez.”

Jacobs son olarak, gözlemlerini veciz bir dille özetledi: “Şehrin sokaklarında ve semtlerinde verimli bir çeşitlilik yaratmak için kaçınılmaz olan dört koşul vardır.” Bir, semtin birden fazla birincil işleve sahip olması gerekir: Yani “hem ekonomik hem toplumsal bakımdan sürekli olarak karşılıklı birbirini destekleyen kullanımların son derece girift ve sıkı dokunmuş bir çeşitliliği.” İki, insanların yol seçimlerini, dolayısıyla etkileşim fırsatlarını çoğaltmak, “ekonomik kullanım havuzları”nı genişleten kullanılabilir sokak ön cephelerini artırmak için bloklar kısa olmalıdır. “Adeta, uzun aralıklarla ısıtılı kesikler atılmış, iç karartıcı ölçüde uzun, monoton ve karanlık şeritler - Büyük Yavanlık. Şehrin başarısızlığa uğradığı alanların tipik düzenlenişi”nin sonuçları, özellikle konutların iş alanlarından ayrı olduğu yerlerdeki uzun bloklar. Üç, bölge iktisadi çeşitliliğe olanak tanımak için yaş ve durum olarak çeşitlilik arz eden binaları birbirine karıştırmalıdır; Jacobs’ın iddiasına göre, daha düşük maliyetli eski binalar daha az paraya yararlanılabilir olacak, genç insanlara ve proje geliştiricilere olanak tanıyacaktı. Dördüncü olarak, [her türden] yeterli insan yoğunluğu olmalıdır. Jacobs bunun, kısmen bir numaralı koşulun işlevi olduğunu yazdı – insanları farklı zamanlarda çeken, ama aynı zamanda yeterli konut yoğunluğuna dayanan karma ana kullanımlar. Jacobs yüksek yoğunluk ile kalabalığın aynı olmadığına işaret etti; aslında “konutlardaki kalabalık ile yüksek konut yoğunluğu asla bir arada bulunmaz”. Çözüm, konutlardaki kalabalık olmadan konut yoğunluğuna sahip olmaktır. Bunlar birlikte, “çeşitliliğin

üreticisi” dir ve başarıyı doğururlar: Başarılı sokaklar başarılı mahalleler, akabinde başarılı bölgeler ve başarılı şehirler üretir. İlişki döngüseldir: “Şehirdeki çeşitliliğin ta kendisi, daha fazla çeşitlilik getirir.” Jacobs garanti vermiyordu ama bu dört koşul karşılandığında, “bir semt[in], potansiyelini en iyi şekilde gerçekleştirebileceği” ni savundu.

Jacobs’ın peşinde olduğu, kendi kendine örgütlenen şehirlerin kurallarını keşfetmekti. Bu, tezatmış gibi görünse de, mercan kayalıklarının –devasa, çeşitli ve karmaşık yapılar– açık büyüme ve birleşme kalıplarını izleyerek, zamanla bütünü canlılığına katkıda bulunan, her biri kendisini etkileyen küçük, basit organizmaların birikimi aracılığıyla zaman içinde nasıl oluştuklarını anlamaya çalışmaya benzemekte. Daha çok sayıda mercan kayalığı ve kolonisi, onunla ilişkili daha çok karides, balık, deniztavşanı, eklem bacaklı kabuklu, yumuşakça ve benzeri türlerin çeşitliliği ve daha büyük resif işlevselliği –bir anlamda ekonomisi– ve esneklik. Esnekliğin niteliği, Jacobs’ın “başarılı” bir şehir muhiti tanımlamasına benzer; yani “güncel sorunlarını etkili bir biçimde tespit edip bu sorunların kendisini yok etmesini engeller.” “Başarısız bir muhit ise kusurlarının ve sorunlarının altında kalır, onlar karşısında giderek daha fazla çaresizleşir.” Muhitler, Howard’ın bahçe şehrinde, ademi merkezietçi yeşil kuşak kentlerinde olduğu gibi yeşil kuşaklarla ya da Le Corbusier’nin Işıyan Şehir’inde olduğu gibi parklar ve otoyollarla birbirlerinden yalıtılmış küçük kentler gibi, “kendi kendine yeten bir adacık” haline getirilmemeli, bir resifi oluşturan kolonilere benzemelidir. “Kısacası, başarılı sokak muhitleri ayraksı birimler değildir. Bu muhitler fiziksel, sosyal ve ekonomik sürekliliklerdir – hiç kuşku yok ki küçük ölçeklidirler, ama bir halatı oluşturan lifler gibi küçük ölçekli.”

The Death and Life of Great American Cities [Büyük Amerikan Şehirlerinin Ölümlü ve Yaşamı], çalan bir alarm gibi karşılandı ve kentsel yenilemenin, milyarlar harcandıktan sonra bile “kent krizi”ni iyileştirmek yerine neden daha kötüleştirir gibi görüldüğünü anlamaya hevesli geniş bir okur kitlesini kazandı. Jacobs, planlama alanında, genelde en iyi ihtimalle bir amatör, en kötü ihtimalle burnunu sokan bir ev kadını olarak önemsenmemişti. Lewis Mumford, *New Yorker* dergisine yazdığı 1962 tarihli “Home Remedies for Urban Cancer” [“Kent Kanserine Karşı

Evde Yapılan İlaçlar”] adlı makalesinde Jacobs’u, “büyük ölçekli toplu konutun insani sonuçlarını değerlendirmede gözlerini ve hatta daha hayran bırakan biçimde kalbini kullanan”, ama meslekten kişilerin bilimsel uzmanlığını eleştirmek için gereken niteliklere sahip olmayan yeni bir tür “uzman” ve “yetenekli bir kadın” diye adlandırdı.¹⁵ Kitap zamanla altı dile çevrilecek ve yarım milyon kopya satacaktı.¹⁶ Jacobs’ın çalışması, banliyölerin her yerde ve özellikle Southern California, Phoenix, Houston ve South Florida benzeri banliyö şehir-bölgelerinin, yayılan bir yığının dönüşmeye başlayan Güneş Kuşağı [Sunbelt] bölgesinde denetimsiz büyümesine ilişkin derin endişenin başlattığı, şehir merkezlerinin çöküşünün nedenlerini konu alan, hem ulusal hem de uluslararası daha büyük bir diyalogun parçasıydı. Kentsel yenilemeye ilişkin yaygın kuşkuyla birleşen banliyö yayılması, geleneksel planlamaya karşı, Jacobs’ın *Death and Life*’ını [*Ölüm ve Yaşam*] bir rehber ve kullanım kılavuzu olarak kabul eden bir tepkinin ateşlenmesine yardım etti.

New York City’nin –Giant ve Dodgers beysbol takımlarının 1957 yılında California’ya yenilmesiyle simgelenen, Beyaz göçte, emek savaşında, artan suçta, 1965 karartmasında ve 1975 yılındaki neredeyse iflasla sonuçlanan kronik mali dertlerde acılı bir biçimde yaşanan– sorunlarının fonunda, analizciler ve gözlemciler, Jacobs’ın kavrayışlarını, şehirlerin fiilen nasıl işlediği ve planlama çabalarının niçin başarısız olduğu konularında genişletmek için acil bir girişim başlattı. Mimar ve plancı Oscar Newman’ın 1972 tarihli *Design Guidelines for Creating Defensible Space* [Korunabilir Alanlar Yaratmak için Tasarım Kılavuzu] adlı kitabı bu girişime örnek oluşturdu. Kitap, Jacobs’ın kamusal gözetlemeyi “sokağı izleyen gözler”le tanımlamasını, güvenli yerler oluşturmada önemli olan sahiplik ve sorumluluk duygusunu yaratan, kamusal ve özel alanın kesin sınırlarının belirlenmesini destekledi. Daha olumlu bir çaba, şehrin, çeşitliliği ve cesaretiyle gelen başarısının övüldüğü müzikleri, filmleri ve *Susam Sokağı* gibi oldukça popüler televizyon şovlarını kapsıyordu. 1969 yılında yayına başlayan *Susam Sokağı*, fırıncı, polis, aşçı, hatta çöp tenekesinin içindeki dilenciye temsil eden peluş kuklalarıyla, bir anlamda Jacobs’ın sokak “balesi”ni “şehir içi” bir sokak manzarasında etkileşim içinde olan, yaşayan insanları ifade ediyordu. Jacobs’ın çabası,

şehirlerin işleyiş biçiminin, eylem halindeki yurtttaşların gözlemlenerek, hemen hemen antropolojik olarak araştırılması dalgasının bir parçasıydı.

Kat mülkiyeti, 20. yüzyıl tasarımı ve yapısındaki en önemli gelişmelerden biriydi ve neredeyse Jacobs'ın kitabıyla aynı esnada ortaya çıkması bir rastlantı değildi.¹⁷ Banliyö müstakil konut inşasında savaş sonrasında yaşanan patlama, kredi şartları yoğun, çok birimli projeleri finanse etmeyi zorlaştırdığı ve kiraya verme cazibesini kaybettiği için şehirleri büyük ölçüde kapsamadı. Müteahhitler, büyük projeleri, ev sahibi olacıklara haklı göstermek için farklı türden bir mülkiyete ihtiyaç duydu. Birimlerin ayrı mülkiyetini ve ortak alanların ortak mülkiyetini yasallaştıran ilk yasa Yatay Mülkiyet Yasası (*Horizontal Property Act*), 1958 yılında, Puerto Rico'da kabul edildi. İki yıl sonra, hisseli bir araziye imara açmaya çalışan bir müşterisi olan Salt Lake City'den (Cumhuriyetçi başkan adayı Mitt Romney'in kuzeni) Keith Romney adlı bir avukat, Utah'ta benzer bir yasa önerdi. Avukat yasanın yeni biçimine, eski bir Roma kalıntısında kazılı olduğunu iddia ettiği bir yazıtın adı olan "Condominio" adını verdi. Keith Romney, başka eyaletlerde müteahhitler ve borç verenler tarafından "çürüme"yle, daha yüksek, daha yoğun projelerden yararlanarak federal finansmanlı kentsel yenilenmeye başvurmadan mücadele etmek adına hevesle sahiplenilen *condo* [kat mülkiyeti] kanunlarının, vaizi haline geldi.

1961 yılında Federal Konut İdaresi (Federal Housing Administration; FHA) kat mülkiyeti ipoteklerini sigorta etmeye başladı. Bu yenilik, şehirlerden ve soğuk havadan kaçan Kuzeylilerin akınını karşılayan Florida'da ve başka yerlerde anında popüler hale geldi ve yüksek binalar, Körfez ve Atlantik kıyıları boyunca sahile duvar örmeye başladı. 1969 yılı itibariyle her eyalet yasallaşmış kat mülkiyetlerine sahipti. 1970 yılı itibariyle Birleşik Devletler'de 700.000 tane vardı. Bugün yaklaşık 30 milyon insan –beş Amerikalıdan biri– bunlardan birinde yaşıyor.

Az katlı formlarıyla, mimari bir tür olarak ipuçlarını Charles Moore'un 1965 yılında başlayan, Kuzey California'da Sea Ranch'teki öncü tasarımından alan, kat mülkiyeti kompleksleri, bahçe şehrin ters bir uyarlamasıdır: Sırtları sokağa dönük olarak kümelenmiş, çeşmelerin, bankların yer aldığı park benzeri yerlere ve patikalar, ağaçlar, çayırıardan oluşan iç kısımdaki manzaraya yönelmiş, ama girişin sınırlı

olduğu, tamamen kendi içine kapalı minyatür sözde-köyler. Bu *condo* kompleksler, başarılı çoğalmalarıyla, mercanlardan farklı olarak, her biri diğeriyle ve çevresindeki daha büyük yerleşim biriminin yapısıyla bağlantılı olmayan koloniler olarak düşünülebilir.

Mimarlar arasında, modernizmin yeniden değerlendirilmesi ivme kazandı. Charles Moore, modernizmin ilerleme inancını, mimarlık tarihini reddini sorgulayan ve tarihi biçimleri ve referansları uygulamalarına geri taşımaya çalışan “postmodernistler” arasında sayılmaktaydı. Robert Venturi, Denise Scott Brown ve Steven Izenour, Las Vegas Strip’in [Las Vegas Bulvarı] ticari biçimlerini incelemek için bir öğrenci stüdyosuna önderlik etti, işlevselci modernizmin (Mies van der Rohe’ye ait) “az çoktur” buyruğuna, alaycı “az sıkıcıdır” esprisiyle sataştılar ve “Ana Cadde fena değil” diye belirterek, yerel ticari mimarinin yeniden değerlendirilmesini teşvik ettiler. 1960’lı yılların başında Berkeley’e taşınan Britanyalı mimar Christopher Alexander, mimar olmayanların yapı tasarlamada kullanmaları amacıyla geleneksel ve yerel binalardan türetilmiş bir “üretken gramer” geliştirdi. Ortaya çıkan *A Pattern Language* [Örüntü Dili] (1977) tarihin en çok satan tasarım kitaplarından biri oldu. *A Pattern Language* kendisini izleyen *The Timeless Way of Building*’le [Belirli Bir Zamana Ait Olmayan Bina Yapmanın Yolu] (1979) birlikte, yalnızca binalar inşa etmeye ilişkin değil, aynı zamanda yerleşmelere ve şehirlerle ilişkin içerimleri de olan yeni bir yeni-gelenekçi hareketin omurgasını oluşturdu.

Avrupa’da da, geleneksel mimariyi ve kentçiliği, yeniden canlandırmaya değilse de, ondan ve belirgin bir şekilde, 1970’lerde Fransa’da ve İtalya’da Aldo Rossi ile Rob Krier’in öncülüğünü yaptığı yeni rasyonalistlerden öğrenmeye yönelik iyi tanıtılan bir ilgi söz konusuydu. 1946 yılında Lüksemburg’da doğan Leon Krier, Rob Krier’in küçük kardeşi, Stuttgart Üniversitesi’ndeki modernist çalışmalarını 1968 yılında bıraktıktan kısa bir süre sonra Londra’ya taşındı ve Britanyalı mimar James Stirling’in modernist öğretiyi sorgulamasından ve binalarına tarihi örnekleri dahil etmesinden etkilenerек, 1974 yılına değin onunla çalıştı. Leon Krier, Londra’da 20 yıl Architectural Association’da (AA) ve Royal College of Art’ta çalışıp ders verdi. Princeton, Yale ve Virginia Üniversitesi dahil olmak üzere ABD üniversitelerinde misafir profesör

olarak birçok görev üstlendi. İşlevsel olarak bölgelere ayırmayı ve modernizmin kentsel ölçek ve boyutun geleneksel sınırlarını reddetmesini sert şekilde eleştirenlerden biri oldu. Onun dediğine göre, şehir binaları, aşırı yüksek yoğunluklara göre değil, ama sonsuz çeşitliliğe olanak tanımak için yükseklik sınırları olmadan –Eiffel Kulesi’nin yalnızca üç kat olduğuna işaret ediyordu– iki ila beş kat arasında sınırlandırılmalıydı. Leon Krier, 1977 yılında, modernizmin etkin biçimde ezdiği “bin yaşında bir kültürden edinilen ve onun tarafından doğrulanan” tutarlı bir “Avrupa Şehri” düşüncesini önerdiği “The City Within the City”yi [“Şehir İçinde Şehir”] yayımladı. Krier’in yönergeleri, “komşuluk birimi”nin yerini alan “semt”le Jane Jacobs’ın yönergelerine yakındı:

Büyük ya da küçük bir şehir ancak, az ya da çok sayıda şehir semtleri olarak; bir özerk semtler federasyonu olarak yeniden düzenlenebilir. Her semtin kendi merkezi, çevresi ve sınırı olması gerekir. Her semtin ŞEHİR İÇİNDE ŞEHİR olması gerekir. Semt yürüyen bir insanın rahatı temelinde boyutlandırılan, yüzeyde 35 hektarı (80 dönüm) ve 15.000 sakini aşmayan bir bölge içinde, kent yaşamının bütün gündelik işlevlerini birleştirmelidir. Yorgunluk, bir insanın yürümeye hazır olduğu günlük mesafeye doğal bir sınır getirir ve bu sınır tarih boyunca insanlığa, kırsal yerleşimlerin ya da kent yerleşmelerinin büyüklüğünü öğretmiştir.

Şehirler ve onun kamusal alanları, yerel geleneğe dayanan, tanıdık boyutlarda ve karakterde sokaklar, meydanlar, semtler biçiminde inşa edilebilir.

Jacobs gibi Krier de, ayaklarının dibindeki mimarlık mesleğini suçlar: “Son birkaç on yıldır, ilerleme ve verimlilik adına, Avrupa kentlerine ve tabiatına karşı işlenen suçlardan sonra, mimari ve mühendislik meslekleri halkın aşağılamasından başka bir şeyi hak etmiyor. Mimarının işlevi, insanın soluğunu kesmek değildir ve hiçbir zaman da olmamıştır: Yaşanabilir, hoş, güzel, zarif ve sağlam inşa edilmiş bir çevre yaratmak için vardır.”¹⁸

Krier yıllar boyunca düşüncelerini açıklamaktan yorulmadı ve Birleşik Devletler’de düşüncelerini değiştiren en az iki önemli insan kazandı: Mimarlar Andres Duany ve eşi Elizabeth Plater-Zyberk. Çift, Yale’den

mezun olduktan sonra, yüksek konutlar ve ofis binaları dahil olmak üzere renkli, örüntüsü olan ve gösterişli modernist binalarıyla hızla ünlenen, Miami merkezli bir firma olan Arquitectonica'yı kurdu. Yine de modernist programa ilişkin kendilerinin de kuşkuları vardı ve Leon Krier'in bakış açısında buluşmaları tetikleyici bir noktaydı. Duany'nin yaptığı açıklama şuydu:

Bir gün geleneksel şehircilik hakkında etkili bir konuşma yapan Leon Krier'in konferansına gittim, birkaç haftalık kıvrınma ve bunalımdan sonra, görsel olarak hayran bıraksa da herhangi bir sağlıklı kent etkisi üretmeyen, modaaya uygun bu uzun binaları tasarlamaya devam edemeyeceğimi anladım. Bunlar toplumu olumlu bir biçimde etkilemeyeceklerdi. Bunun yerine, planlarımızla, bir insanın yaşamını fiilen daha iyi kılan geleneksel yerler yaratma umudu beni gerçekten heyecanlandırdı. Krier beni ilk önce, insanlara bakma düşüncesiyle ve fiziksel tasarımın bir yerleşmenin toplumsal yaşamını değiştirme gücüyle tanıştırdı. Böylece bir yıl içerisinde, karım ve ben firmadan ayrıldık ve farklı bir şey yapmaya başladık.¹⁹

Duany ve Plater-Zyberk'ün yeni firmaları DPZ'nin ilk müşterileri arasında, büyük babasının 1946 yılında satın aldığı, ücra Florida Panhandle sahil şeridindeki 80 dönümarazi üzerine bir konut yerleşmesi tasarlamaları için kendilerini tutan müteahhit Robert Davis vardı. Davis'in ilham kaynağı kısmen bölgede yer alan sahil kasabalarındaki, sundurmaları ve metal çatıları olan ahşap ağırlıklı yerel mimariydi ve kesinlikle Arquitectonica'nın uyguladığı postmodern mimari değildi. Duany ve Plater-Zyberk, Seaside adını verdikleri yerleşme için bir master plan tasarlamaya ve mimari çeşitliliğin oluşmasına olanak tanımak için, elbette dikkatle etrafıca düşünülmüş bir çerçeve içinde, binaları yapma işinin başkalarına bırakmaya karar verdiler. Birçok geleneksel Florida kasabasını ve Güney boyunca başkalarını ziyaret edip binaların sokaklarla nasıl etkileşim içinde olduğunu ve insanların binalar arasında nasıl hareket ettiğini ölçtüler ve gözlemlədiler. Niyetlendikleri şey, bir kasabadan çok, bir çift temel ilkeye dayanan bir kentti; ev, iş, alışveriş arasında işlevsel ayırım yapılmayacaktı ve her şey kişinin evinden beş

dakikalık yürüme mesafesinde olacaktı. Bu doğrultuda küçük parseller vesokaklardan küçük girintiler planladılar ve birçoğu kumdan yapılmış, ana rotaların sonlarındaki ana binaların “perspektifleri” ile düzenlenmiş bir yaya yolları ağı çizdiler.

DPZ mimarları eşzamanlı Florida, Boca Raton’daki Charleston Binası projesi üzerinde çalıştıkları sırada, dahil etmeyi istedikleri birçok ögenin –binaların arkasında gizli açık otoparklar ve garajlar, kaldırımlara yakın inşa edilmiş binalar ve dar, ağaç sıralı sokakların– yerel bölgelere ayırma kanunları altında yasa dışı olduğunu gördüler. Sözelimi, tasarladıkları sokaklar yasal bakımdan yeterince geniş değildi ve binalar sokağa çok yakındı. Duany ve Plater-Zyberk, ülkenin küçük ölçekli şehirciliğinin ayakta kalan örneklerinin bazılarında ilham aldıysa da, 2000’de Jeff Speck’le birlikte yazdıkları *Suburban Nation* [Banliyö Ülkesi] adlı kitaplarında, “Yol boyunca bir yerde, Amerika’da geleneksel şehir bir suç haline geldi”²⁰ diye yakındılar. Savaş sonrasının planlama kodları, araba merkezli yayılmayı hızlı, geniş sokaklarla ve en fazla miktarda otoparkla yerleştirmek için yazılmıştı. Bu nedenle Charleston, Boston’daki Beacon Hill, Nantucket, Santa Fe, Carmel ya da Santa Barbara gibi farklı, küçük ölçekli kent mahalleri, “geçerli bölgelere ayırma talimatnamesinin doğrudan ihlali sayesinde vardı” ve kesinlikle bir kere daha inşa edilemezlerdi. “Belediyelerin çoğunda, klasik Amerikan ana caddesi bile yasa dışı” diye yazdılar.

Boca Raton’da yer alan Charleston Place’teki çözümleri, sıkı bir biçimde denetlenmedikleri için sokakları açık otopark diye etiketlemek ve açık otoparkları da sokak olarak ele almak oldu. Bu çok da mükemmel olmayan bir çözümdü, onlar da Seaside’da yürüyüş merkezli kompakt bir kent vizyonunu yerleştirecek, arabaların ikincil bir rolde olduğu yeni bir bölgeleme [zoning] yönetmeliği yazmaya karar verdi. “Çözüm, arabaları şehirden uzaklaştırmak değilse” de, onları iyi bir kent tasarımı aracılığıyla “evcilleştirmek”ti.²¹ Bir komşuluk biriminin nasıl planlanacağını reçetesini, inceledikleri kentlerin ve en iyi aşağı yukarı Greenwich Village’le aynı zamanda düzenlenmiş ve “onu gelişigüzel yayılmadan ayıran altı temel kuralı izleyen”, benzer ilkeleri kullanan bir şehir olan Virginia’daki Alexandria’nın temsil ettiği küçük şehirlerin bir karışımından elde ettiler. Beklenildiği üzere,

onların reçetesi Jacobs'ın reçetesiyle uyumluydu.²² Bir: Yerleşmenin, “ticaret, kültür ve yönetimin medeni etkinliği”nin gerçekleştiği “açık bir merkezi” vardır. İki: “Gündelik yaşamın” bütün “sıradan ihtiyaçları”, insanların evlerinden, araba kullanma ihtiyacını çoğunlukla ya da tamamen ortadan kaldıran beş dakikalık yürüme mesafesindedir. Üç: Yerleşmenin küçük bloklardan oluşan bir sokak ağı vardır ve bu yürümeyi kolaylaştıran “kesintisiz bir ağıdır”. Dört: Arabaların hızlı gitmemesini ve zengin bir yaya yaşamı sağlayan geniş kaldırımları, paralel park yeri ve faal mağaza önleri olan “dar, çok yönlü” sokakları vardır. Beş: Karma kullanımlıdır, ve, bina türleri ve ima edilen kullanımları bir araya toplama –ancak kümelenmeyi belirleyen binanın kullanımı değil türüdür eğiliminde olsa da, yine de “tamamen serbest bir tasarım değildir”. Altı: “Topluluğun ortak kimliğini ve tutkusunu temsil eden” kiliseler ve şehir yapıları gibi “özel binalar için özel yerler” ayırır. Son olarak, Jacobs gibi, onlar da bu kuralların toplamının “aktif bir sokak yaşamının anahtarı”nı²³ sağlayarak “24 saat yaşayan” –ve banliyölerle rekabet etme imkânı olan– bir şehir “yaratacağını” güvencesini verdi.

DPZ, Seaside’da bölgeye özel koşulları olan altı Alexandria kuralına dayanan bir kent yönetmeliği yazdı. Sorun, çeşitliliğe izin verse de, mimarların düşündüğü birbiriyle uyuşmayan yapılara imkân vermeyen bir dizi kural bulunmasıydı: Sözelimi, “dingbat” tarzı [özellikle Sun Belt denilen bölgede sık görülen 2 ya da 3 katlı kutu gibi binalar] apartmanlar caddeye bakan otoparkların üzerinde yükselirken, banliyö tarzı binalar caddeden daha geride inşa ediliyordu. Bu, sınırlar içerisinde bir çeşitlilik ve doğallık yaratmanın şifresi gibiydi. Burada görünürdeki paradoks, kendi kendine örgütlenen şehir için kurallar aramaktı ya da Jacobs’ın terimleriyle, “örgütlü karmaşıklık”ın kurallarını öğrenmekti. Asıl soru, sınırın nereye konulması gerektiği idi. Bunun için tasarımcılar, Leon Krier kadar Britanyalı mimar Alan Colquhoun’un da düşüncelerinden uyarladıkları, binayı belirlemeyen ama en iyi şekilde kullanılmasını fazlasıyla etkileyen, fiziksel biçimin yükseklik, kütle, zeminler, sokakla olan hiza, kenarlar ve arka taraf gibi ayırt edici özelliklerine ilişkin, binanın “tipi” kavramını kullandı. “Tutarlı bir sokak peyzajı”nı garanti ettiği sürece yönetmelik, “farklı kullanımları uyumlu kılıyordu”.²⁴ Seaside’da her bölge sekiz tipin biriyle ya da birden fazlasıyla düzenlendi ve her

tipin taslağı belediye yönetmeliklerine özgü sayılar ve sözcüklerden çok, görsel olarak temsil edilen en basit olası terimlerle betimlendi. Tip hiçbir durumda, malzemelerle, süslemeyle, oranlarla ve açılarla ilişkili olan “üslup”u belirleliyordu. Ama müteahhit Davis, yerel üslubun etkisinde bir mimari istediği için, DPZ binalarda aynılık değil, tutarlılık elde etmek için, inşaat malzemelerini (ahşap kaplama kapılar ve pencereler; metal çatılar) ile bazı oranları (dik çatılar; yatay değil, kare ya da dikey pencereler) belirleyen ek bir mimari yönetmelik yazdı. Bir başka örnek, kum yollara yakın olan mülklerin, aynı bloktaki başka mülkle aynı üslupta olmasa da beyaz, ahşap çiti olması gerektiği idi. Müştemilatlara, müstakil evlerdeki esnek kullanımlar yelpazesini cesaretlendirmek için, belirli bir biçimde –Jacobs’ın “eski binalar” ilkesine yakın iktisadi çeşitliliği destelemek amacıyla– izin verildi.

Bir tasarım denetimi yöntemi sağlandı, ama yönetmelik kriterini karşılayan herhangi bir bina önerisi başka izin sorunları olmadan ilerleyebilirdi. DPZ’nin ulaşmayı umduğu, “uyumlu kentlilik”ti ve Duany ile Plater-Zyberk Seaside’da kendi koşullarında başarılı oldular: Yerleşme, Victoria üslubundan Kuzey Florida balıkçı barakasına, yeniklasikten yumuşatılmış postmodern bir üsluplar karışımı ve gözde ama beklenmedik bir öge haline gelen çeşitli türden seyir kuleleriyle birlikte biçimlerin bir karışımıydı. “Yerleşme”nin niyetlenen nitelikleri, aslında gündelik kullanımda açıkça ortadaydı: Yürümek araba sürmekten çok daha yaygındı ve herkese açık buluşma yerleri iyi kullanılmıştı. Denize nazır evlerden kum tepeliklerinin üzerine giden özel bir yürüme alanına izin verilmediği için (bu evlerin sakinleri de herkesin kullandığı ana üst geçitleri kullanmak zorundaydı), plaj herkese ait (kamusal) hissediliyordu ve bunun bir sonucu olarak, plajdan uzaktaki arsaların değeri denize nazır olanlara göre daha yüksek kalıyordu. Bu sahil için olağandışı bir durumdu ve arsa değerlerindeki bu dengesizlik, müteahhitleri, ön sırada yüzlerce kilometre boyunca manzarayı ve geçiş kapayan gökdelenler ve bloklar dikmeye itti. Seaside’ın başarısı DPZ’ye Washington, DC’nin banliyösünde, Maryland, Gaithersburg’da yer alan kolonyal üsluplu bir mimarisi olan sıra evleri içeren 1,4 kilometrekarelik bölge Kentlands (1988) ve Florida, Windsor’daki 1,7 kilometrekarelik yalıtılmış bir tatil yeri gibi daha fazla proje getirdi. Başka yerlerde, başka mimarlar ve

plancılar benzer şekilde çalışıyordu. San Francisco’da kent tasarımcısı Peter Calthorpe, Sim van der Ryn’la birlikte 1988 yılında *Sustainable Cities*’i [Sürdürülebilir Şehirler] yayımladı ve toplu ulaşım ile daha büyük bir bölgeye bağlanan yürünebilir, karma kullanımlı komşuluk birimleri anlamına gelen, “yaya cepleri” kavramını önerdi. 1973 yılında Los Angeles’a Güney California Üniversitesi’nde öğrenim görmek için gelen Yunan mimar Stefanos Polyzoides, 1920’ler ve 1930’larda bölgede yaygın olan, geleneksel İspanyol binalarından ilham alan, ama 20. yüzyıl başları California’sına uyarlanan avlulu apartman komplekslerine hayran kaldı: Yoğun kent ortamında mahremiyet ve yeşillik sunan, doğrusal bir peyzaj düzenlemesine sahip bir avlu ya da yol boyunca sıralanmış tipik tek katlı kiralık yazlık evler. Polyzoides, kalan örneklerin dikkatli bir incelemesine girişip, 1982 yılında Los Angeles’ta, alışılmadık şekilde büyük olsa da, müstakil konut biçiminin bir tip olarak incelenmesinin öncüsü olan *Courtyard Housing*’i [Avlulu Evler] yayımladı. Meslektaş Elizabeth Moule’le tanışıp evlendi ve ikisi 1990 yılında L.A. avlularının ve Akdeniz geleneğinin biçimlendirdiği mimari ve kent tasarımına adanmış Pasadena çalışmasını başlattı.

Ülke genelinde, alışlagelmiş banliyö yayılmasına alternatif bir pazar talebi olduğunu gören müteahhitler, onlarla ve başka mimarlarla çalışarak, standart müstakil evlerden 5 ila 10 kat daha yoğun, dönüm başına 18 ila 24 birimli sıra evler içeren yüksek yoğunluklu bina tipleriyle; müstakil evler gibi gözüксе de, onlardan iki kat yoğun dönüm başına 8 birimli dubleks ya da tripleks yapılar yaparak talebi karşılamak istediler.²⁵ Yayılmanın çevre ve halk sağlığı üzerindeki etkilerine ve yüksek altyapı maliyetlerine ilişkin kaygılarla birleşen bu çabalar, *Geography of Nowhere*’in [Hiçbir Yerin Coğrafyası] (1993) yazarı James Howard Kunstler’in, “ulusumuzun peyzajını, şehir manzarasını ve şehir yaşamını araba merkezli başarısız bir ütopya denemesinden kurtarma kampanyası” diye adlandırdığı banliyö karşıtı bir manifestonun parçasını oluşturdu. Kıta Avrupası ve Birleşik Krallık, benzer yönlerdeki kampanyalara şahitlik etti. Çok daha tartışmalı bir etkiyi, Galler Prensi Charles, 1984 yılında Kraliyet Britanya Mimarlar Enstitüsü’nün (Royal Institute of British Architects) 150. yıldönümünde yaptığı konuşmayla yarattı. Prens, konuşmasında, National Gallery’ye [Ulusal Galerî] Peter Ahrends tarafından yapılması planlanan ek kuleyi,

“çok sevilen ve zarif bir arkadaşın yüzündeki devasa ve çok çirkin bir sivilce” olarak ilan etti. Ardından 1989 yılında, ekinde birçok hoşnutsuzluğunu detaylarıyla anlattığı BBC yapımı bir televizyon belgeseli de olan, *A Vision of Britain* [Bir İngiltere Vizyonu] adlı bir kitap yayımladı. Prens karşı çıkışı, 1980’lerin sonlarında Britanya hükümetinin konut siyasetine kayda değer etkide bulunan Urban Villages Group’un [Köy Kentler Grubu] oluşumunun alevlenmesine yardım etti. 1988 yılında prens İngiltere, Southwest’nin güneybatısındaki Dorset ilçesinde, Dorchester yakınındaki kendi toprakları üzerinde, tamamen geleneksel bir yerleşim olan Poundbury’i inşa etmesi için Leon Krier’i işe aldı. Temeli 1993 yılında atılan proje, Seaside’daki ilkelere benzer ilkeleri kutsal sayan geleneksel bir sokak planı ve yönetmelik kullandı ve projede, Krier’in geleneksel modern öncesi Avrupa’ya özgü dillerde tasarladığı birkaç eski binası vardı. Poundbury, tahmin edileceği gibi, eleştirinin hedefi oldu: Mimari olarak olduğu kadar siyasi olarak da modern dünyayla ilişkisi olmayan gerici, ortaçağcı bir fanteziydi. Tam karşı uçta ise, tarihsel saflık yanlıları, tasarımların otantik yerel Dorchester hatta genel İngiliz üslupları ve malzemeleriyle sınırlı kalmadığını, aksine Victoria ve Edward dönemlerinin eklektisizmi gibi, anlamsızca “romantik” olduğundan şikâyet ediyordu. Başkaları elitizm siteminde bulunuyor, bunun ancak Galler Prensi’ne ait, içinde Poundbury’nin yasal olarak bulunduğu özel Cornwall Düklüğü’nün tamamen kontrol altındaki sınırları içerisinde mümkün olabileceğini, oysa prensin açık talimatları arasında, uygun fiyatlı konut edindirmenin de olduğunu söylüyordu. En çok yapılan eleştiriye, bunun sahte olduğuydu, bu eleştiri aynı zamanda Seaside ve Kentlands için de çok yapılıyordu, ancak Poundbury ve Kentlands, Seaside gibi insanların ikinci evlerinin ağırlıkta olduğu tatil beldeleri değil, işlevsel yerleşmelerdi. Sakinlerin memnuniyetine ilişkin araştırma sonuçları ve mülk fiyatlarının, Dorset ilçesindeki diğer arazilerin iki misli olmasında, eleştirmenler bir sorun bulmadı. Başka rakamlar, örneğin Poundbury’de araba kullanımının çevre bölgelere göre iki misli yüksek olması, yorumlamak için fazla bulanık bir resim olarak belirtilecekti.

Poundbury’nin teşekkül etmeye başladığı yıl, Duany, Plater-Zyberk, Polyzoides, Moule ve Bay Area’nın plancısı Daniel Solomon, Yeni Kentçilik Kongresi (Congress for New Urbanism; CNU) adını verdik-

leri yeni bir organizasyon kurdular. Grubu, Modernistlerin 1928 tarihli CIAM'ını örnek olarak oluşturmuşlardı, CIAM'ın Atina bölümündeki gibi bir temel prensipler bölümü de uyarladılar. Ancak CNU grubu, bir önceki örneğin (CIAM) muğlak olduğunun bilincindeydi, zira Le Corbusier başa geldikten sonra şehir plancılığının gittiği yön açısından CIAM, Duany'nin tanımıyla "hem övülebilir hem suçlanabilir"di. CNU'nun kurulma sebebi, tam da bu doğruluyla mücadele etmekte. Kongre kendini, banliyö yayılmasıyla savaşmaya ve geleneksel komşuluk birimi oluşumunu Jane Jacobs'ın sıraladığı ve Krier'in ve CNU üyeleri dahil olmak üzere başkalarının genişletmeyi ve taslağını belirlemeyi sürdürdükleri bir ilkeler listesi aracılığıyla desteklemeye adadı. Yürüyerek gidebilirlik, karma iktisadi kullanım, faal sokak yaşamı ve yüksek nitelikli tasarım düşüncelerine, "kesit çıkarma" kavramını eklediler: Verilmiş herhangi bir yerleşim alanına çizilen, en yüksek yoğunluğun merkeze ya da kent merkezine yerleştiği ve çevreye doğru yoğunluğun azalıp, çiftlikler ve en sonunda doğa haline geldiği varsayımsal bir hat. Özetle, bu ögeler, "yaşamaya değer yüksek nitelikli, yaşama katkıda bulunacak ve insan ruhunu zenginleştirecek, yükseltecek ve ilham verecek yerler yaratacak"tı.²⁶ Son ilke daha çok, birkaç felsefi adım ötesinde olsa da Jacobs'ın, "şehir yaşamına [...] en iyi şansı" veren vaadine benzer, bir umut gibi görünüyordu. Jacobs'ın *Death and Life*'i ile Yeni Kentçilik Sözleşmesi'nin (Charter for New Urbanism) ortak noktası, iyi kent tasarımının en basit parçasığı olarak karma, faal sokağa odaklanmasıydı. Üyelerinin, amaçları uğruna vaizler gibi konuşmaları, yazmaları, projeler tasarlamaları ve çoğunlukla memurların ve komşuların desteğini almak için düzenlenen, yerleşmeye dair tasarım atölye çalışmaları diye adlandırmaktan hoşlandıkları "hararetli çalışmalar"a öncülük etmeleri sonucunda, Kongre hızla büyüdü ve Seaside gibi inşa denemeleriyle olduğu kadar düşünceleriyle de basın dikkatini çekti. Bakımlı hali, yakışıklılığı ve net, ikna edici konuşmasıyla özellikle Andres Duany, amfilerin ve basının aranan yüzü oldu. 3.000 üyesiyle çok kalabalık yıllık konferanslar düzenleyen, ulusal şehir yönergeleri ve kent yönetmelikleriyle gerçek-dünya siyaseti üzerindeki etkisini artıran CNU, uluslararası hale geldi: Yeni kentçi ilkeler, ABD Konut ve Kentsel Gelişme

Bakanlığı'nın UMUT VI [HOPE VI] kılavuzlarını olduğu kadar, Kent Arazisi Kurumu'nun müteahhitlere yönelik elkitaplarını da etkiledi.

Poundbury bittikten yalnızca bir yıl sonra, 1994 yılında bir başka yeni kentçi yerleşmenin temeli atıldı: Orlando dışında Orta Florida'da, Walt Disney Şirketi'nin Disney World'ünün ve Epcot yazlıklarının yanında bulunan arazisindeki Celebration. Geniş çaplı bir pazar araştırması temelinde, şirket zamanla 20.000 sakine ev sağlayacak bir kent için yeni kentçi tasarım ilkelerini seçti ve master plan için önceleri bir postmodern, daha sonraları yeni-yeni klasikçi olan mimar Robert A.M. Stern'ü tuttu. Stern, karma kullanımlı komşuluk birimi merkezlerine, yayaya ve “yerleşim” değerlerine dayanan bir şehir planı çizdi. Altı ev tipi önerilecekti: Klasik (Mississippi, Natchez benzeri İç Savaş öncesinin Güney kentlerinde bulunan bir Yunan canlandırmacılığı uyarlaması), Victoria dönemi üslubu, Amerikan Koloni canlandırmacılığı, sahil şeridine özgü (Seaside'in yenilenmiş balıkçı barakaları), Akdeniz ve Fransız. İlk safha muazzam bir heyecan, pazar ilgisi yarattı ve basının dikkatini çekti, çünkü bu kadar büyük bir şirketin, böylesine ön planda ütopyacı bir idealle bir yerleşmenin master planına adını vermesi ilk kez oluyordu – Celebration'ın, ütopyanın en ılımlı biçimi olmasına rağmen, reklamında insanın sorunlarının tasarım aracılığıyla çözüleceği bir tür cennet olarak lanse edildiğine dikkat çekmek gerek. (Disney Şirketi'nin projenin ilk çalışma adını Rüya Şehir koyması da işaret etmeye değer.²⁷) Celebration hızla satıldı ve kiralandı – şehir merkezinde apartmanlar vardı. Bazı sorunlar ortaya çıktı: Disney'in arazisi, bölgedeki iş ve alışveriş olanaklarının büyük kısmından uzakta olduğu için araba kullanımı yüksekti – eşleri ipotek borcunu kapatmak için işgücüne katılmaya mecbur ederek yollarda daha fazla sürücünün olmasına yol açan yüksek ev fiyatları (1997 yılında Celebration'da ortalama bir evin fiyatı daha büyük Orlanda bölgesindekinden iki kat yüksekti²⁸) sorunu ağırlaştırdı. Seçkin küçük cennet aynı zamanda Eyalet Karayolu 192 boyunca uzanan, yol kenarı alışveriş merkezleri, batakhaneler ve ucuz eğlence merkezleri bulunan mavi-yakalı bölgeyle de karşılaştırıldı – algılanan toplumsal uçurum, kentin tasarımcısı Stern'ün, Karayolu 192, “bütün zamanların en pespaye yolu” ydu²⁹ diye ağzından kaçırdığından daha büyüktü.

Kardeş yerleşimler gibi Celebration da, ortadan kaybolan ya da tamamen mitsel olan küçük-şehir Amerika nostaljisi ve daha kötüsü, tarihten yapılan alıntıyı bir pazar aygıtı gibi kullanma ithamlarını üzerine çekti. Celebration'ı, insanların yapay çevre deneyimlerinin topyekûn denetimiyle küresel olarak ilişkili bir şirket olan Disney'in inşa etmiş olması, bu algıyı yumuşatmadı. Celebration gerçek bir yer miydi, yoksa yetişkinlerin evcilik oynaması için yapılmış pahalı bir tema parkı mı? Jim Carrey'nin, çocukluğundan itibaren, haberi olmadan çevresindeki aktörlerin onu aldattığı ve her hareketinin gizli kameralarla kaydedilip dünyanın en gözde TV programı olarak 24 saat yayınlandığı sahte bir şehirde yaşayan bir adam olarak başrolde oynadığı, 1998 yılında gösterme giren *The Truman Show* filmiyle birlikte, soru ulusal bir eğlence başlığı haline geldi. Film fazla uzakta olmayan Seaside'da çekilmişti ancak, sahne seti olarak sürekli rol verilen yer Celebration'dı ve yeni şehircilik, otantik ve daha iyi bir geçmişe dönmek yerine, şüpheli, otantik olmayan bir fenomen olarak gösteriliyordu.

Mimarlık kurumundan birçok kişi, yeni kentçiliği, geriye dönük tarihi bir canlandırmacılık uygulaması olarak görür ve önemser. Yeni kentçilik taraftarları ve uygulayıcıları ise, üslup değil biçim amaçtır yanıtını verir. Duany, "mimariyi kentçiliğin altarında kurban etmeye hazırız [...] çünkü mimari, iyi kent tasarımı yoksa anlamsızdır"³⁰ diye yazmıştı. Ne olursa olsun, Duany ve diğerleri, "ideolojik olmadığı"nı ve geçmiş örneğe kölece bağlılığın değil, ama sözgelimi "bir İngiliz roadster gibi görünen, ses çıkaran ve işleyen, ama Honda Civic'in tamir oran siciline sahip bir Mazda Miata"³¹ olduğu gibi, eski ve yeni öğeler toplamanın ve onlar arasında seçim yapmanın tanımladığını söyledikleri "yeni gelenekçilik" etiketini tercih ederek, yeni kentçiliğin tipik mimari seçimlerinin tarihselci olduğu düşüncesini reddediyor. Duany ve diğer yeni kentçiler, ayrıca geleneksel üslubun bir pazar zorunluluğu olduğu savunmasını da kullanıyor: "Banliyöde oturanları karma kullanımlara, farklı gelir düzeylerine göre evlere, toplu ulaşımına ikna etmek, düz çatıları ve kıvrımlı metal kaplamayı denkleme dahil etmeden hayli zor."³² Bu suretle, John Dutton'ın sözleriyle, yeni gelenekselci üslup, "yıkıcı yoğunluğun, farklılığın ve karma kullanımın kamuflajı olarak"³³ kullanılıyor. Bir röportajda, Leon Krier şöyle diyor-

du: “Durum öyle ciddi ki, Andres Duany ve ben, bir süre modernist bir şehir tasarlayarak onlara nasıl yapılacağını göstermeyi tartıştık. Şehir tasarımı yönetmeliği, kendini kolaylıkla Le Corbusier’nin 1920’ler ya da 1950’lerdeki grameriyle sınırlayabiliyor ve anlamlı bir şehir peyzajı üretebiliyordu; aynıysa Frank Lloyd Wright’la –hatta Zaha Hadid ya da Oscar Niemeyer’in diliyle– yapılabilirdi.”³⁴

Bu arada, yeni kentçilik ticari pazarda kendini kanıtladı ve müteahhitler –başarısız banliyö alışveriş merkezlerinin karma kullanımlı yerleşmelere dönüştürülmesinin çoğalan örnekleri de dahil olmak üzere– bir proje çeşitliliği adına, ona ya da onun bir uyarlamasına yöneldi. Yeni kentçilik, onun yan ürünleri, bu geniş cephenin en sadık, gelişmiş ve iddialı müttefikleri, merkez şehirleri yeniden iskân etmekte kararlı – Robert Fishman’ın “beşinci göç”³⁵ diye adlandırdığı bu olay, 21. yüzyıl başlarının kent yaşamına hükmeden fenomeni. Ama başarıyla birlikte, sulandırma tehlikesi ortaya çıkıyor: Bol miktardaki ucuz ve değersiz örnekleri kendilerini yeni kentçilik diye adlandırırsa da, bunlar gerçekte mimari olarak gelenekselliğe ya da minimum farklı düzenlemeye bağlı alışlagelmiş banliyö sahalarından, alışveriş merkezlerinden ya da apartman binalarından fazlası değil. Yasal gelişmeler için bile, mutenalaştırma sorunu, özellikle şehirlerdeki boşluk doldurma ya da dönüştürme projeleriyle birlikte, girişimin üzerine çöküyor. Jane Jacobs, Greenwich Village gibi eski mahalleri eğitilmiş orta sınıf kitleye satarak mutenalaştırmayı desteklemekle yaygın biçimde suçlanmıştı. Jacobs’ın 555 Hudson Street’teki 199 metrekaarelik eski evinin, bugün Birleşik Devletler’deki en gözde bölgelerden biri haline gelen bir yerin merkezinde kabul edilerek, 2009 yılında 3,3 milyon dolara satılması tesadüf değil.³⁶ Hareket, 1920’lerin güzel şehir plancısı John Nolen’in sözcükleriyle, “uyuşmazlığa karşı koruma”³⁷ olması amaçlanan yönetmelikleriyle, hem siyaset hem de yapılaşmış çevre üzerinde etkisini sürdürürken, yaratıcılığı ve çeşitliliği bastıran ya da yeni kentçilerin taptıkları erdemli tanrılardan başka tanrılara hizmet eden, esnek olmayan bir şey şeklinde kemikleşme tehlikesi taşıyor. Bir başka ironi, yeni kentçiliğin bizi kötü kent tasarımıyla “iyi mimari” aracılığıyla koruyan aydın mimar ve plancı figürünü gerçek yaşamda yüceltmesi, Frank Lloyd Wright’ın *county* mimarını ve Le Corbusier’nin mutlak güç sahibi aydın despotu

savunmasını yankılıyor. Ne de olsa yönetmelikler herhangi bir iktidar şekline benziyor: İyi için de kötü için de kullanılabilirler. 20. yüzyılın ilk yirmi yılında Los Angeles'ı ve New York'u bütünüyle dönüştüren ilk yönetmelikler kamu sağlığını ve verimliliği desteklediyse de, aynı zamanda bazı grupları bu sonuçlardan insafsızca dışladıkları ve pazarları güçlü sınıflar lehine çarpıttıkları hatırlanmaya değer. Tam bir paradoks olmasa da, mercanları konumlandırmak, süreklilik arz eden özgürlüğe karşı düzeni dengeleme görevini temsil ediyor – bıçak sırtında bir faaliyet ve anlaşıldığı üzere etrafta bolca kuşkuçuluk söz konusu. Muhtemelen en iyi özeti –ve uyarısı–, kendisinin yarattığı ve uzun süre çok başarılı bir biçimde yönettiği dünyayı savunurken, “Sahte değil. Yalnızca denetim altında” diye sızlanan, *The Truman Show*'un filmdeki yaratıcısı ve yapımcısı, Ed Harris'in oynadığı Christof karakteri sağlıyor.

5. Mercanlar

Saha Rehberi: Yeni Kentçilik

Tanılar:

- Yönetmelik-denetimli mimari: Bina grupları ya da bütün yerleşmeler bir tek tarihselci üslubu ya da sınırlı bir tarihselci üsluplar dizisini; daha nadir olarak modern değişkenler dahil olmak üzere ayrı bir üsluplar dizisini paylaşır. Bina biçimi bir yükseklik ve büyüklük aralığıyla sınırlıdır, özel sokaklar ve komşuluk birimlerine göre sınırlı olarak gruplanır. İşaretler, yardımcı sokak düzenekleri, ağaçlar ve peyzaj planlama yönetmeliğine göre tasarlanır.
- Çeşitlilik: Üslup, renkler ve malzemeler, bina yükseklikleri, büyüklükleri ve sokaktan uzaklıkları yönetmeliğin belirttiği sınırlar içinde çeşitlenir.
- Komşuluk birimi planlaması, alışveriş ve hizmetler için merkez sokak(lar)ın olduğu geleneksel yürüme mesafesindeki komşuluk birimine dayanır.

- Sokak ızgara sistemi olabildiğince yoğundur; süper-bloklarla kesilmez; olanaklı olduğu yerde sokaklar, otopark ve binalar arasında yaya sokakları ve bağlantılar oluşturulur.
- Karma kullanım: Komşuluk birimi konutların, perakendecilerin ve başka işletmelerin, istihdam alanlarının, okulların, eğlence ve dinlenme alanlarının tasarlanmış bir karışımından oluşur.
- Farklı türlerde ulaşım: Komşuluk birimleri yaya dostu, bisiklet dostudur; arabalara dar sokaklarla, sokak üzeri ve sokak dışı park yerleriyle birlikte, baskın olmayan bir modelde yer verir; idealde otobüs, tramvay ve hafif raylı gibi toplu ulaşım seçeneklerini içerir.

Örnekler:

- Florida: Seaside; Celebration; Charleston Place, Boca Raton.
- Maryland, Kentlands.
- İngiltere, Dorchester, Poundbury.
- İsveç, Jakriborg.

Farklı Biçimler:

- Dönüştürülmüş alışveriş merkezleri: Belmar, Lakewood, Colorado (eski Villa Italia alışveriş merkezi); CityCenter, Eagleton, Colorado.
- Sözde-yeni kentçi boşluk doldurma: Bu alanlar yeni kentçiliğin mimari görünüşünü taklit etseler de, araba bağımlıdır, tam bir ızgara sistemi yoktur ya da hızlı yollarla ve otoparkla kuşatılmıştır.
- Yaygın örtüşmeler: Birinci Bölüm'de Çin; Altıncı Bölüm'de konutlarla karışık alışveriş merkezleri.

Resimler:



Seaside, Florida (1980'ler).
Plan: DPZ.



Celebration, Florida
(1996-). Plan: Cooper,
Robertson and
Partners ve Robert
A.M. Stern. Fotoğraf:
Bobak Ha'Eri. 23 Şubat
2006.



"The Whistling Witch", Poundbury (1993-), Dorset,
İngiltere. Plan: Leon Krier.



Boulevard du Lac, Beverly Hills'te özel kent konutu projesi,
Tai Po, Hong Kong,



Jakriborg, (1990'ların sonları-), İsveç, yeni kentçi üslupta yeni şehir.
Mimarlar: Robin Manger ve Marcus Axelsson.

Alışveriş Merkezleri

Victor Gruen, Jon Jerde ve Alışveriş Kenti

Yalnızca alışveriş her şeye sızıyor, her şey de alışverişe sızıyor. Bir-biri ardına, giderek yayılan –her biri bir öncekinden daha büyük ve yaygın– dalgalarla düzenli olarak yayılarak sınırları genişleyen bölgeleri gasp ediyor, öyle ki alışveriş artık, muhtemelen kamu yaşamının tanımlayıcı bir etkinliği.

—Sze Tsung Leong, *Harvard Design School Guide to Shopping*
[Harvard Tasarım Okulu Alışveriş Rehberi]

Büyük bir alışveriş merkezine ilk defa ne zaman gittiğimi hatırlayamıyorum – bir ailenin arabasını park edip dolaştığı, dükkânlara daldığı, büyük bir mağazanın içinden geçip bir şeyler yemek için oturduğu bir yer olarak hep varmış gibiydi. Hem belirli günlük işleri yapmak için gitmenin kaçınılmaz olduğu hem de zaman geçirmek ve kaygısızca dolaşmak için muğlak bir yer gibi görünmüştü. Ama alışveriş merkezlerinin, içinde yaşadığım kültürel peyzajın önemli –ve aynı zamanda tartışmalı– bir parçası olduğunu ilk fark edişimi hatırlıyorum. Frank Zappa’nın, L.A.’deki San Fernando Vadisi’nin zengin tabakasından genç kızların yaşam biçimlerini, yepyeni alışveriş merkezinde –1980 yılında gösterişli bir biçimde açılan, Ventura Boulevard’daki Sherman Oaks Galleria’da– nasıl bitap düştüklerini anlatan 1982 tarihli şarkısı “Valley Girl”ü ilk kez radyoda duyduğum zamandı.

Zappa şarkıcı olarak, şarkıda, “vadi kızları”nın imzaları gibi olan, her cümleinin sonunu ciyaklayarak “yani”ler [“like”], “kesinlikle”ler [“totally”] ve “Aman Tanrım!”larla [“Oh my God!”] bitirdikleri “va-

dice konuşmaları”ını kendi izlenimiyle sergileyen 14 yaşındaki kızı Moon’un desteğini almıştı. Zappa’nın niyeti, hicivli hatta iğneleyici bir üslupla, Güney California banliyösünün gençlik kültürünü, boş ve tüketim bağımlısı olması nedeniyle eleştirmekti. Gelgelelim şarkı, mizahçı Zappa’dan mükemmel bir intikam alıp, radyoda beklenmedik bir hit şarkı oldu ve pop müzik listelerinde – Zappa’nın ABD İlk 40 sıralamasındaki tek şarkısı– 32. sıraya yükseldi Aynı yıl Sherman Oaks Galleria’da çekilen, başrolündeki Sean Penn’in sarhoş bir sörfçüyü canlandığı komedi *Fast Times at Ridgemont High* [*High Ridgemont Lisesi’nde Hızlı Günler*] ve 1983 tarihli *Valley Girl* [*Vadi Kızları*] filmleri, alışveriş merkezine, yeni konuşma ve giyim kuşam biçimleri dahil olmak üzere en yeni, en havalı şeylerin bulanabildiği, genç insanlar için önemli bir toplumsal alan olarak daha güçlü bir ışık tuttu. Hem şarkı hem de filmler, birer yergi olmalarına rağmen, alışveriş merkezi alt kültürünün geniş kitlelere ulaşmasını ve zamanla kabul görmesini sağladı ve böylece, ticarileşmenin, gençlik kültürünün ve mimarinin bu en yeni karışımının, rakipsiz bir küresel kavram ve standart seviyesine yükselmesine yardımcı oldu. Şarkı ve filmler diyordu ki; alışveriş gü-lünç olabilir ama aynı zamanda karşı konulamazdır – çünkü yalnızca yeni ayakkabılar ve giysiler değil, yeni bir kimlik olasılığını da vaat eder. Yıllar içerisinde, Los Angeles bölgesindeki alışveriş merkezlerinin gelişimi, yerel ve ulusal ölçekte bol reklamı yapılarak, iki katlı büyük mağazaların standart olduğu, çevresi çevrili standart banliyö formundan, yeni bir şeye doğru demir aldı. Galleria’ya 1980 yılında, Frank Gehry’nin Santa Monica Place’i ve 1982 yılında o zamana kadarki en büyük 14 ekranlı multipleksi ve orijinal Hard Rock Cafe’siyle (alışveriş merkezi, Woody Allen’in baş rolünü oynadığı 1991 tarihli *Scenes from a Mall*’ın [*Alışveriş Manzaraları*] setiydi) Beverly Center katıldı. Bu alışveriş merkezlerinin hepsi, temelde Santa Monica’nın ve Beverly Hills’in banliyö şehirlerine ithal edilen standart banliyö modeliydi. Ama şehre karşı yavaş bir duyarlılık kendini göstermeye başladı. Jon Jerde’nin 1985 yılında West-Side Pavilion’u ve 1988 yılında Newport Beach’teki Fashion Island’ı yeniden biçimlendirmesi, içe dönük alışveriş merkezinin gökyüzüne ve sokakların dışına yavaş yavaş açılmasıyla bahsi yükseltti. Ardından, 1993 yılında Jerde’nin Universal Stüdyoları’ndaki

bir yaya “sokağı” olan CityWalk’unun parlak başarısı geldi. Çok katlı otoparklardan tema parkın girişine uzanan sokak, kafelerle, fiskeyle çeşmelerle, parlak renklerle ve abartılı tabelalarla iç içe geçmiş mağaza cepheleriyle L.A. kentçiliğinin delişmen, karnavalımsı özünü sahneliyor gibiydi. CityWalk’un, merkez bölgesindeki devasa asma kafes dışında, çatısı yoktu – özel, kapalı bir yapılanmanın kapılarının arkasında olmasına rağmen, alışveriş merkezinin içi dışına çıkmıştı. Gidişat hızlandı: Kısa bir süre içinde, daha fazla alışveriş merkezi tarihsel temalı pastiş mimariyle, “sokak”ın ortasından rayların üzerinde geçen tramvaylarla, müzik ve icracıların yer aldığı sürekli eğlence düzeniyle –ve gerçek sakinleriyle– daha çok alışveriş merkezi “şehir” gibi görünmeye çalıştı. Her ikisi de müteahhit Rick Caruso’ya ait olan Hollywood’daki The Grove (2002) ve Glendale’deki Americana, perakende satış sokağı peyzajlarının üzerindeki, özel asansörlerle, çatı yüzme havuzlarıyla ve valeli otoparkıyla hizmet verilen lüks konutlara müşteri aradı. The Grove ve Americana, inkâr edilemeyecek biçimde Disneyland ve Las Vegas tarafından biçimlendirilen, mükemmel küçük tüketici gezegenleriydi, ancak artık bunlar gideceğiniz değil, yaşamayı arzulanacağınız yerlerdi. Sonra ortaya çıktı ki, bunlar fasa fisoydu: Geçen on beş yılda –Dubai’de, Singapur’da, Şanghay’da, Seul’de ve birçok başka yerde– bütün şehir bölgeleri tam hizmet veren, yatılı alışveriş merkezleri olarak yapılandı. Artık sıfırdan tasarlanıp inşa edilen bütün şehirler, alışveriş şehirleri gerçeğini, Rusya’dan Endonezya’ya, Çin’e ve gerisin geri Güney California’ya olmak üzere yerkürenin her yerine yayıyor.

Dünya bir alışveriş merkezine dönüşüyorsa, alışveriş kent biçimlerinin yönlendiricisi haline mi geliyor? Bazı eğitimli çevrelerde bu iddia ortak bir ürpertiye yol açıyor. Cicero alışverişin o kadar da ciddi bir şey olmadığını iddia eder: “Perakende satış ilişkileri haysiyetsiz ve aşağılık olarak tanımlanabilir.” Yüksek sanat olduğu iddiası daima ateşli bir şekilde savunulan mimari ise, bu konuyla hiç ilgisi olmamasını ister. Louis Sullivan’ın bir büyük mağaza, Frank Lloyd’un bir butik, Rudolf Schindler’in bir ya da iki mağaza yapmasına ve I.M. Pei’nin ilk büyük projesinin bir alışveriş merkezi olmasına rağmen, bunlar nadiren onların “baş yapıtları” olarak anılır. Yine de, ticaret şeklindeki alışverişin şehre can verdiği, geçmişte olduğu gibi bugün de şehrin kalbinden geçen kan

dolaşımını sağladığı, alışverişin tasarlanmasının çokeski zamanlardan beri şehir tasarımının ayrılmaz parçası ve kentin geleceğinin zorunlu bir rehberi olduğu iddia edilebilir.

Cilalı Taş Devri'ne ait en büyük yerleşim olarak bilinen, Türkiye'deki Çatalhöyük MÖ 7000'de, muhtemelen bir ticaret merkezi olarak kuruldu. Teb'in merkezindeki pazar MÖ 1500 kadar eski tarihli. Batı uygarlığının ve demokratik toplumun doğum yeri olarak kabul edilen Yunan agorası, yani "toplanma yeri", hem alışveriş için bir pazar yeri hem de tartışma, toplumsallaşma ve siyaset için bir kent merkeziydi. "Alışveriş yapıyorum"un ve "herkesin önünde konuşuyorum"un Yunanca karşılıkları aynı kökten türemiştir; günümüz Yunancasında *agora* hâlâ pazar yeri anlamına gelir. Agora, Roma forumu, ortaçağ panayırı ve pazar kenti, Doğu'nun çarşısı ve pazar yeri haline geldi. Alışveriş şehir için bir reçete midir? Delilleri değerlendirelim. Malları değiş tokuş ederken toplanılır ve toplanmaya gelmiş olan toplumdur: Buluşma, enformasyon alıp verme, dedikodu, pazarlık, kadınlar için hareket özgürlüğü, izleyen insanlar – özgün tiyatro, müşterilerin daimi bir ritüelin ve öngörülemez bir oyunun katılımcıları olduğu bir müşteriler tiyatrosudur. Uygun bir şekilde düzenlendiğinde, alışveriş, mekânı temelde şehirde varlığını gösteren şekillerde tanımlayabilir: Alışveriş mekânı, ayrı bir yerde, içerde, dikkat dağıtan etkinliklerden uzak ve temelde yayalara ait bir alandır, aynı zamanda dışarıyla bağlantılıdır. Alışveriş hareket ve yoğunluk oluşturur; insanları kaynaştırır ve aralarında bağ kurar, şehrin semtleri arasındaki bağlantıyı keser ya da onları ayırır. Durum bu ise, alışveriş en üst düzeye çıkarmak, şehirciliği en üst düzeye çıkarmakla birdir.

Tarihi kayıt, alışverişin fiziksel biçimlerinde söz konusu olan, dolaşısıyla kültürün toplumsal dinamiklerini değiştiren bir sürekli yeniliğe işaret eder. MÖ 7. yüzyılda Yunanistan ve Lidya'da sabit perakende dükkânları ortaya çıktı. Roma'da alışveriş için mekân yapılması kent düzeninin temeli olarak görülüyordu: MÖ 45 yılında Julius Sezar son siyasi yeniliklerinden biri olarak, gün doğumundan gün batımına değin at arabasını yasaklamıştı; her yerde kaldırım vardı ve bunlar Roma şehirlerinin simgesiydi. İmparatorluğun 5. yüzyılda yıkılmasıyla birlikte, kaldırımlar da, dolayısıyla alışveriş de inişe geçti, ta ki 2. binyılın

başlarında Rönesans'ın büyük kentsel büyümesini tetikleyen ticaretin ve perakendenin geri dönüşüne dek. Roma aynı zamanda taş kemerlerin tonoz bir çatının altında iki simetrik pasaj oluşturduğu Traianus Pazarı'yla, hava koşulları nedeniyle üstü örtülmüş ve açık havayla bağlantısı kesilmiş kapalı pazara yaklaşık 110 yılında öncülük etti. 1461 yılında, aynı düşünce ilk önce Doğu Akdeniz'de İstanbul'daki Kapalı Çarşı'yla ve daha sonra Avrupa'da yeniden ortaya çıktı; dikkate değer örnekler arasında, Londra'daki 1566-1568 tarihli Royal Exchange ve ardından 1606 tarihli New Exchange, Amsterdam'daki 1608 tarihli Exchange ve yine Londra'daki 1667-1771 tarihli İkinci Royal Exchange sayılabilir.

Bunlar ticaret mekânlarıydı, ama kesinlikle halka açık konuşma mekânları değildi. Büyük yenilik 17. yüzyıl Paris'inde, Palais-Royal'de Louvre'a bakan büyük bahçenin çevresindeki, Rue Saint-Honoré'nin ve Rue de Rivoli'nin karşısında yer alan, Tuileries bahçelerinin yanındaki, kraliyetin ve Paris'in gözde kısmının merkezindeki neo-klasik üslupta çok büyük bir binada gerçekleşti. Aslında 1634 yılında Kardinal Richelieu için inşa edilen saray, XIV. Louis tarafından Orléans dükü olan kardeşine verildi. Saray, değişen sakinleri, misafirleri ve ünlü olaylar dizisiyle yüksek sosyete toplantılarının merkezi olarak uzun zaman süren bir görev üstlendi. 1784 yılında, o zaman dük olan, gelir kaynağı arayan II. Louis Philippe, yenilenmiş sarayı ve arazileri dükkânların, salonların, kafelerin, galerilerin, tiyatroların, kitapçıların, barların, uğramak için genelevlerin, avluların, ağaçlı yolların, çeşmelerin gezip dolaşmak için bahçelerin bulunduğu bir alışveriş ve eğlence tesisi olarak açtı. Bu, dünyanın ilk bütünleşmiş alışveriş merkeziydi. Diğer uçta tiyatrolar bulunuyordu – büyük oyun yazarı Molière, çalışmalarını 17. yüzyılda burada sahneledi; Comédie-Française 18. yüzyıldan itibaren burayı mekân tuttu. Başka zevkler içinse, fahişeler çarşıları turladı, ikinci katta kumar oyunları tertiplendi. Dük buranın kapısını sınıf ayrımı gözetmeksizin herkese açtı ve burada herkes için bir şey vardı: Burası hem pazaryeri hem halkın gezinme yeri hem de siyasi bir mekândı. Ama en büyük kitlesi, dünyayı yeniden biçimlendiren tüketici kapitalizmin oluşturduğu ve ona yönelen yeni filizlenen burjuvazi ya da bir başka deyişle üçüncü tabakaydı [*tiers état*]. Devrim sırasında, devrim ateşine kapılan dük kimliğini Orléans Dükü II. Louis Philippe'ten Philippe

Égalité'ye değiştirdi ve Palais, her zamanki gibi gözde kaldı. Gecenin kadınlarından her öğlen atılan, büyütücü bir mercekla donatılmış güneş saatinin yaktığı bir fûnyesi olan topa uzanan bir eğlenceler dizisinin yanı sıra, siyasetiyle (Marquis de Sade *Philosophy in the Bedroom* [*Yatak Odasında Felsefe*] adlı kitabında orada güzel yazı dizileri ve siyasi kitaplar bulunabildiğinden bahseder) ve entrikasıyla (diğer siyasi akımların yanı sıra masonluğun yuvası) kahvehane toplumunun [*café society*] yeri idi. Jacques Dellille'nin bir şiiri atmosferi yansıtmakta:

*Dans ce jardin on ne rencontre,
Ni champs, ni prés, ni bois, ni fleurs.
Et si l'on y dérègle ses mœurs,
Au moins on y règle sa montre.**

1786 yılında, dükkân bahçenin üç tarafını kapatan, Galeries des Bois [adını olmayan ormandan alan] verdiği taş sütun dizilerine yatırım yaptı.¹ Buralar daha fazla dükkân ve kafeyle dolunca, genişletilmiş mekâna ve çevresine daha fazla müşteri çekiyordu. Dükkân, eşzamanlı olarak birçok şeyi gerçekleştiren bir buluş olan ilk pasajı yarattı: Pasaj, insanların kaldırımın az olduğu Paris sokaklarının trafiğinin, gürültüsünün, pisliğinin ve kokularının dikkati dağıtması ve tehlikeleri olmadan tanışıp konuşabildikleri, dolaşabildikleri ve vitrinlere bakabildikleri, özel bir mülkün içinde, girilebilir hoş bir kamusal mekân; lüks mallar ve hizmetler için yeni pazarlama olanakları ve de şehir merkezinde, devlet kamulaştırmasıyla ve içindeki yoksulların çıkarılmasıyla kullanılabilecek mülklerde emlak spekülasyonu için model yaratmış oldu.² Pasaj, biçim olarak Venedik'teki Ponte di Rialto, Floransa'daki Ponte Vecchio, Londra Köprüsü, Paris'te Seine Nehri boyunca Pont Notre-Dame, Pont au Change, Pont Marie ve Pont Saint-Michel gibi, birçok şehirde gözde olan, dükkânların sıralı olduğu kapalı köprülerle benzerlik gösteriyordu. Ama aynı zamanda üslup açısından, insanların dolaşabileceği, birbirlerine karışabileceği, hoş şeylerin güzelliğinin ve nadirliğinin tadını çıkarabileceği o zamanlar moda olan bahçelerden de açıkça yararlandı. Hayati

* Bu bahçede insan, ne tarla ne çayır ne ağaç ne de çiçekle karşılaşır.

Ve, birisi birisinin ahlakını bozarsa, en azından birisi birisinin saatini ayarlayabilir.

bir şekilde, kadınlara ne evin yalıtılmışlığında ne de şehrin sokaklarının kargaşasında ve tehdidinde olanaklı olan toplumsal özgürlüğü sağladı.

Bir sonraki yinelenmesinde, pasaj temel teknik bileşenleri bahçelerden aldı: Avrupa'nın dört bir tarafındaki aristokrat mülklerinde ve parklarda giderek artan seralardan doğrudan ödünç alınan, aydınlatma ve hava şartlarından koruma sağlayan, mülk sahiplerine binalar arasındaki koridorların üzerini masraflı temeller olmadan hızlı ve ucuz bir biçimde kapatmalarına olanak tanıyan cam ve demir yapı iskeleti. 1791 yılında Passage Feydeau esas biçimini almıştı.³ Bir blokun ortasından geçen iki sokak arasında bağlantı kuran, cam cephelerle tamamlanmış simetrik, birbirine bakan mağazaların sıralandığı, cam çatı penceresi üstü kapatılmış bir yaya geçidi. Bu yayalara ayrılmış korunaklı, sınırlı erimi olan çevre, arazi sahiplerine yeni yatırım fırsatları; tüccarlara yeni satış fırsatları sunan yeni tür bir sokaktı. Bu anlayış hızla yayıldı: Passage Feydeau'yu 1799 yılında bir Mısır süsleme motifinin tamamladığı (Napoléon'un, Britanya'nın Akdeniz'deki tekeli kırma için savaştığı Kahire'nin adının verildiği) Passage du Caire, 1800 yılında Passage des Panoramas izledi. Bunların ardından bir pasajlar çağlayanı oluştu: 1820 ile 1840 yılları arasında Paris'in merkezinde, merkezin büyük bir kısmını içeriden kesintisiz biçimde yürümeyi olanaklı kılan, dükkânların sıralandığı, kârlı, orta-sınıfa hitap eden ve Paris'i bir pasajlar şehri haline getiren 15 tane pasaj inşa edildi. Resimli bir rehber kitap, 1852 yılında yeniliği açıkladı: "Endüstriyel lüksün en yeni buluşu olan bu pasajlar, sahiplerinin de bu kurguya katıldığı ev bloklarını kesen, cam çatılı, mermer duvarlı geçitlerdir. Işıklarını yukardan alan geçitlerin her iki tarafında en şık mağazalar sıralandığı için bu türden bir pasaj, bir şehir, aslında minyatür bir dünyadır."

Pasaj, Londra'da, Picadilly'nin dışındaki Burlington Pasajı'yla 1815-1819 yıllarında Manş Denizi'nin öte tarafına sıçrayıp, ticaretle zenginleşen diğer şehirlere –Bordeaux, Brüksel, Glasgow, Newcastle, hatta 1848'de Passazh'ın açıldığı Saint Petersburg'a– yayıldı. Yüksekliği, büyüklüğü, karmaşıklığı durmadan artan pasajlar, yüksek bir cam kubbede kesişen, dört katı kaplayan ikili pasajı olan, Milano'daki 1865-1867 tarihli Galleria Vittorio Emanuele'le zirveye ulaştı. 1890 yılı itibarıyla, Birleşik Devletler dünyadaki en büyük pasajla, Cleveland'ın

dükkânların ve ofislerin bulunduğu beş katı örten 91,5 metrelik cam kubbesiyle övünebilirdi.⁴ Aynı zamanda *trottoir*, yani kaldırım inşa kampanyası pasajların başarısını sokaklara yaydı: 1838 ile 1870 yılları arasında Paris’e imparatorluk Roma’sından bu yana herhangi bir zamandan daha fazla –1849 yılında toplam 420.000 metre sokağın toplam 181.000 metresine– kaldırım döşendi.

20. yüzyıl başlarının büyük edebiyat eleştirmeni ve sosyal tarih uzmanı Walter Benjamin, Paris pasajlarını, 19. yüzyıl toplumunun potası olarak gördü, özellikle de 1852-1870 yılları arasında, sanayi üretiminin, ticaretin, tüketim kapitalizminin ve baskıcı burjuva toplumsal düzenin, modernliği yaratmak için bir araya geldiği tutucu İkinci İmparatorluk dönemi sırasında. Giyim eşyalarının gösterinin merkezinde sergilenmesi ona uygun geliyordu, çünkü bir yandan tekstil ticareti diğer yandan demiriyle, camıyla Sanayi Devrimi tüm sistem için hem malzeme hem de refah sağlıyordu. Benjamin pasajların “zamanı”nı giysi perakendeciliği zamanı olarak tanımlamak için roman yazarı Honoré de Balzac’ı alıntıladi: “Vitrinlerin büyük şiiri, renkli dizelerini Madeleine’den Porte-Saint-Denis kapısına kadar seslendirmekte.”⁵ Benjamin daha da ileri giderek, pasajların, alışveriş saatlerini geceye yayan “gazla aydınlatmanın ilk uygulandığı yer” olduğuna işaret etti. Bu yeni mekânlar ve oradaki etkinlikler, yeni bir insan türü ortaya çıkarmıştı: Mallar için değil, yeni tür şeyler, insanlar, sosyal düzenlemeler için vitrin bakarak gezinen, acele etmeden “[...] asfalt yolda inceleme amacıyla bitki toplamaya çıkan”,⁶ pasaj-şehre “tarihçisini ve felsefecisi”ni bağışlayan, Baudelaire’in şiirinde ölümsüzleştirdiği *flâneur*. Benjamin’e göre bu, Balzac’ın ve Baudelaire’in, kentin sürekli faaliyet –sürekli alışveriş faaliyeti– halindeki yeni mekânıyla baş etme çabası aracılığıyla doğan ilk modern edebiyattı.

Benjamin, pasajlarda kapitalizmin yayılmasına güç sağlayan yeni moda meta biçiminin yüceltilmesini, Marx’ın “meta fetişizmi” diye adlandırdığı şeyi, yani neredeyse büyülü bir rol verilen nesnelerin kişiler arasındaki ilişkilerin yerini aldığını gördü: “Bu yerini almanın sonucu, toplumsal ilişkilerin fantastik bir aleme girdiği noktadır. Fetiş haline gelen nesne, maddi varoluşuyla ilişkisiz bir değer aldığı için fantastik bir durum ortaya çıkar. Nesne sonradan kendi yaşamını edinir.”⁷ Keza Freud da, moda metaların yeni dünyasında fetişleştirme görmüştü: İnsanın

cinsel arzuları yerini nesnelere bırakabiliyordu. Benjamin'e göre, birleştirilmiş bu iki kavrayış, pasajlarda en üst seviyede gerçekleşen fetiş-meta etkileşiminin, nasıl olup da modernizmin aştığını iddia ettiği mistik güçlerin yeniden etkinlik kazanması da içeren, "Avrupa'nın düşlerle dolu bir uykuya dalması"na neden olan uyuşturucu olduğunu açıklıyordu. Benjamin, bu dönüşümün pasaj sahnesi olmaksızın olanaksız olduğunu açık bir biçimde anlamıştı: Kapitalizmin rüyalar dünyasına bağlandığı demirden-ve-camdan bir "periler evreni".

Pasajın hemen arkasından, üstü demir ve camla kapatılmış, takas yapısı yani çarşı [bazaar] geleneginden gelişen başka bir tür yeni alışveriş mimarisi ortaya çıktı: Galerî. Pasaj bir tür sokak olarak koridorları birleştirirken, galerî plaza gibi ama tamamen etrafı çevrili ve üstü kapatılmış, bir geçiş mekânıyla bir binayı diğerine bağlar, bir ışıqla ya da orta avluyla yukarıdan aydınlatılmıştır ve çoğunluk çok katlı diziler halinde dükkânlar sıralıdır. Galeriler ya da çarşılar –yine Fransız bahçe düzeninden ipuçları alınarak– bağlantılı avlular ya da odalar gibi ortaklaşa seriler halinde inşa edildi. Özellikle Paris'te dört ve Manchester'daki bir taneye karşı Londra'da on beş tane olmak üzere, 1816 yılından 1840 yılına dek birçok galerî inşa edildi.⁸ Hemen sonrasında, galerî özgürlüğüne kavuştu: 1851 yılında, Joseph Paxton Londra Büyük Sergisi'nin [London's Great Exhibition] en önemli parçası olarak Hyde Park'a 563 metre uzunluğunda, 124 metre genişliğinde ve 33 metre yüksekliğinde, 84.000 metrekare camdan yapılmış, devasa bir cam bina olan Kristal Saray'ı dikti.⁹ Kristal Saray, gerçekte genişlikleri 7,3 metre ile 14,6 metre arasında değişen 22 metre genişlikteki orta sahanın yanındaki iki galerî serisiydi. Bir manzara bahçesi gibi hissedilmesini sağlayan parktaki altı karaağacın yapının içinde kalmasıydı. Merkezdeki kesişme noktasında konumlanan çiçekliklerin, heykellerin ve 8 metre yüksekliğindeki bir Kristal Çeşme'yi de içeren çeşmelerin arasında dolanan patikalar, etkiyi pekiştiriyordu. İç kısmı 76.890 metrekarelik bir alandı – Roma'daki San Pietro Bazilikası'nın dört ve Londra'daki Saint Paul Katedrali'nin altı katı büyüklüğünde. İç kısımda, yaklaşık 14.000 sergi katılımcısının teşhir ettiği 100.000 adet ürün, mal ve makine dikkatli biçimde düzenlemişti.

Bu ilk mega-alışveriş merkezi, doğrudan bahçeden kaynaklanıyor-
du: 1803 yılında, Bedfordshire’lı bir çiftçi ailesinin yedinci oğlu olarak
doğan Paxton, 15 yaşında bahçe işlerinde çalışmaya başladı, ardından
Bahçecilik Derneği’nin bahçelerinde çalışmak üzere Chiswick’e taşındı,
20 yaşındayken burada takdirini kazandığı ve kendisine baş bahçıvanlık
teklif eden Devonshire dükünün Chatsworth’taki büyük mülkünde
çalışmaya başladı. Paxton burada, –69 metre uzunluğunda, 37,5 metre
genişliğinde, üzeri kalın camı destekleyen ince kirişlerin yayıldığı pervaz
ve oluk sistemiyle kapatılmış, buharı demir borularla dağıtan bir kazanla
ısınan– muazzam Great Stove’da ya da Great Conservatory’de, doruğa
çıkan çeşmeleri, limonlukları seraları inşa etmeyi denedi. 1849 yılında
Paxton, Kew’deki kraliyet bahçıvanlarının, yetiştirilmesinin olanaksız
olduğunu kanıtladıkları, Amazon’dan kısa bir süre önce getirilen egzotik
Kraliçe Victoria nilüferini elde etmeyi başardı. 3,6 metre karelik küçük
tankından çıkarılmış nilüferi gözleyerek, yaprağın –Paxton’a sıra dışı
bir cam saray düşüncesini veren– yapısal damarlar ve örgüler sistemine
ilişkin notlar aldı. İlk taslağını Haziran 1850’de çizdi ve bir sonraki
yılın Mayıs ayında hazır olan yapı, açıldığından itibaren geçen altı ay
boyunca dünyanın dört bir yanından 6 milyon ziyaretçiyi ağırladı.

Kristal Saray’ı eleştirenler, onu gönülsüzce takdir etti: “Böyle bir
yapının emsalsiz içsel etkilerine hayranlıkla dalıp gittiğimizi rahatlıkla
kabul edebiliriz [...] daha önce hiç hayal edilmemiş genel bir aydınlık
ve büyümlü parlaklık ve hepsinden önemlisi [...] inşaatın ne kadar övölse
az olan gözle görülür doğruluğu ve gerçekliği. Yine de aramızda bunun
mimari olmadığı; –en yüksek değer ve mükemmellikte– bir mühendislik
olduğu, ama mimarlık olmadığı kanısı uyanıyor.”¹⁰

Binanın muazzam ölçeği şaşırttıysa da aydınlığı, iç ve dış mekânlar
arasındaki sınırın yok olmuş gibi görünmesi gerçek bir hayrete neden
olmuştu. Bir ziyaretçi, Paxton’ın havayı kendi katı formuna dönüştür-
düğünü yazdı. Bir Alman yazar heyecanla şöyle diyordu: “Toplamdaki
etki büyümlü, neredeyse kendimden geçtiğimi söyleyebilirim. Biçimlerin
ve renklerin aralıksız ve sona ermeyen karışımı, her taraftaki şeffaflık,
her yöndeki uğultu ve vızıltı, çeşmelerden sıçrayan su ve makinelerin
zor ölçülen vuruşu ve dönüşü, hepsi dünyanın bir daha hemen hiç
seyredemeyeceği türden bir gösteri oluşturmak için birleşiyor.”¹¹

Victoria döneminin parlak günlerinin bu nefes kesen büyüğü yeni yapıları, kabına sığmayan bir yaratıcılığa ilham verdi. Bazı öngörülü kişiler, Palais-Royal'ın doğrudan etkilediği, Fourier'nin devasa toplu konut kompleksi Phalanstère benzeri ütopyalar önerdi. Paxton'ın başarısının peşinden, Londra'yı West End'e ve City'ye bağlayan, üzerinde, 5,3 kilometre boyunca dükkânların sıralandığı bir yaya pasajıyla 3,8 kilometrelik bir metro dolaşım sistemi olan William Moseley'in 1855 tarihli Kristal Yolu'nun da arasında olduğu, kent ulaşım düzeni sistemleri olarak büyük ölçekli pasajların planları ortaya çıktı.¹² Paxton altta kalmamak için aynı yıl Büyük Victoria Yolu'nu önerdi: Londra'nın her tren istasyonu arasında uzandığı için sokak trafiğini ortadan kaldıracak olan 16 kilometrelik aralıksız pasajlar. Bu ütopyacı taslaklar kâğıt üzerindeki rüyalar olarak kaldıysa da, kısa zamanda daha gerçekçi yapılar inşa edildi: Sergi salonları – 1852-53 yıllarında bir başka Kristal Saray Dublin, 1855 yılında Paris'teki Sanayi Sergisi, 1863 yılında Paris'teki Halles Centrales gibi haller, kütüphaneler ve hapishaneler. Yeni biçimlerin en muhteşem uygulamaları kuşkusuz Victoria dönemine özgü büyük demiryolu istasyonları –özü itibarıyla, geniş bağlantı ve hareket mekânlarıyla yalnızca farklı sokakları değil, farklı şehirleri de bağlayan büyük pasajlar– ve alışveriş mekânlarıydı. Dikkat çeken örnekler, 1846-1850 yılları arasında inşa edilen Newcastle Merkez İstasyonu; 1852-1854 yılları arasında inşa edilen Londra'daki Paddington İstasyonu ve 1850-1852 yılları arasında inşa edilen King's Cross İstasyonu'ydu – iç kısmında Palais-Royal'ın iki nesil önce barındırdığı gibi, neredeyse bütün harikaların görkemli dizilişini içine alan çok büyük, üzeri çam kaplı hangarlar. (Demiryolu istasyonu, sırası geldiğinde havaalanı olacaktı.)

Pasaj ve galeriden alınan dersler perakendecileri etkiledi. Kristal Saray ve onun ziyaretçileri kendinden geçiren yeni tür mekân-çarşı-temaşası, Fransa'da 18. yüzyılın sonlarında ortaya çıkan büyük mağaza kavramını ileriye taşımıştı. Harrods, yaklaşan Büyük Sergi'yi (Great Exhibition) paraya çevirmek ve özel teşhirlerle, aydınlatmalarla ve çekici şeylerle donatılmış ideal bir iç mekân trendinden alınan derslere hızla vücut vermek için, 1849 yılında Hyde Park'ın hemen güneyindeki Brompton Sokak'ta, Knightsbridge'de, kuruldu. Paris'teki Bon

Marché aynısını yaptı, 1854 yılında genişledi, onu 1858 yılında açılan New York'taki Macy's, 1872 yılında açılan Bloomingdale's izledi. Çok geçmeden, her büyük şehrin bir büyük mağazası oldu. Cam, rutin bir biçimde katedrallerle karşılaştırılan dimdik yükselen orta avlulu mekânları olanaklı kıldı. Émile Zola, 1883 tarihli romanı *Au Bonheur des Dames*'da [*Aşkların En Güzeli*] büyük mağazayı [bonmarşe], “modern ticaretin, hafif ama yine de sağlam, bayan müşteriler cemaati için düzenlenmiş katedrali”¹³ diye tanımlıyordu. Mimari yenilikler giderek artan seçeneklerle, düşük fiyatla, ücretsiz teslimat ve iade şeklindeki müşteri hizmetiyle, yiyecek ve eğlence yerleriyle birleştirildi – gösteriler, konserler, sanat sergileri sıradan hale geldi. Büyük mağazalar, yalnızca alışveriş yapılan yerler değil, özünde gidilecek popüler yerler haline geldi. Büyük mağazaları sosyalistler bile sevdi: Ebenezer Howard bahçe şehrinin, –alışveriş merkezini, ütopyanın gerçek ve mecazi merkezine yerleştirerek– Kristal Saray diye adlandırılan çok büyük bir ticaret merkezinin çevresinde planladı.

Birleşik Devletler’de, gökdelenlerinin tüccar müşterileri için o zamana kadarki en geniş ve en muhteşem dükkânları tasarlamasına olanak tanıyan aynı çelik iskeletleri, asansörleri ve camı kullanan Daniel Burnham’ın ellerinde, bu modelin yüzyılın başı civarında Chicago’da büyük bir etkiye ulaşması şaşırtıcı değildir. Burnham, demirden ve camdan sera tavanlarla ve zemin katı kamusal alanlarını balkonlara bağlayan girift demir merdivenlerle aydınlık, yüksek mekânlar inşa etmişti: 1855-58 yıllarında inşa edilen Chicago’daki Railway Exchange ve Rookery ve 1894-96 yıllarında Buffalo’da inşa edilen Ellicott Square binası. Burnham’ın büyük mağazalarındaki bu mekânlar, hemen birer simge haline geldi: 1902-07 yılları arasında Chicago’da inşa edilen Marshall Field’s –güney orta avlusunun, dünyadaki en geniş Louis Comfort Tiffany mavi cam mozaik tavanıyla ve 13 katlı kuzey orta avlusuyla– bir süreliğine dünyadaki en büyük mağaza olduysa da, Burnham’ın 1909 yılında John Wanamaker için inşa ettiği, 987.000 metrekaresi kaplayan ve 146’ya 76 metrelik bir şehir blokunun tamamını kapsayan mağaza tarafından gölgede bırakıldı. Burnham, o “dünyada şimdiye kadar inşa edilmiş en anıtsal yapı. Toplam maliyeti 10 milyon

doları aştı¹⁴ diye övündü. Resmi kıyafetli generaller ve amiraller arkası sıra gelirken bir bandonun başında açılışa katılan Başkan William Howard Taft, bir konuşma yaptı. Burnham'ın firmasının bu başarılarını, New York'taki bir başka Wanamaker's, Boston'daki Filene's, New York'taki ve Milwaukee'deki Gimbles, Cleveland'daki May Company, Chicago'daki Marshall Field's için çalışan Gordon Selfridge tarafından sipariş edilen ve Britanya'da çelik iskelet strüktürün ilk büyük kullanımı olan Londra, Oxford Street'teki Selfridges izledi. Daha çok gökdelenleri ve şehir planlarıyla tanınan Burnham, kariyeri boyunca, toplam üretiminin yaklaşık üçte birini oluşturan, 1,3 kilometrekare alışveriş binası inşa etti.

Yenilikler hızla uzaklara yolculuk etti. Japonya, Batılılaşma hevesinin bir parçası olarak yaklaşık olarak yüzyıl başında canla başla demiryolu ve doğal bir süreç içinde *depatos* diye adlandırılan büyük mağazalar inşa etmeye başladı. İlk büyük mağaza 1900 tarihli Mitsui kimono dükkânıydı. Paris'teki Bon Marché ya da Wanamaker's gibi *depato*'ların da en azından 1910 yılından itibaren müzik salonları, sanat galerileri vardı. Çoğu, demiryolu şirketleri tarafından trenlerini kentin metro sistemine bağlayan terminal ve istasyon bölgelerinde inşa edilen *depato*'lar, alışveriş kentini hareketliliğiyle ve altyapısıyla doğrudan birleştiriyordu. Büyük perakende kompleksleri, büyük bölgelerin merkezini oluşturan toplu taşıma istasyonlarının çevresinde inşa edildiği için, bu model hâlâ geçerliliğini koruyor. Tokyo'da, Shibuya, Shinjuku ve Ginza alanları –şehrin çarpık yapılaşmış temel kısımları– tren istasyonları merkezli alışveriş merkezi bölgeleridir. Sürekli değişim bir normdu: Elektrik, içerin aydınlatılmasına, pencerelere gereksinimin ortadan kalkmasına olanak tanıdı; asansörler orta avlulardaki katları birbirine bağlayan, daha yatay bir tasarımı olanaklı kılan merdivenlerle birleştirildi; soğutma boruları ve ayrıca iklimlendirme, dışarı ile içerisi arasındaki herhangi bir zorunlu ilişkiyi kesti; özellikle perakendecilik işinin mimari numaralarının birçoğunu barındıran sinema salonları olmak üzere, eğlencenin başka biçimlerinden doğan rekabet, dükkânları yenilik yapmayı sürdürmeye itti. Ama en büyük değişim, büyük mağazalar büyüklükte, karmaşıklıkta ve pazar hâkimiyetinde zirveye ulaştığında ortaya çıktı: Tramvayların ve banliyö demiryollarının başlattığı ve otomobilin muazzam biçimde

hızlandırdığı merkezsizleşme. Ucuz arazinin, genişleyen bölgesel karayolu ağlarının, uygun maliyetle araba sahibi olmanın cezp ettiği büyüyen orta sınıf, çevreye taşındı ve orta-sınıf tüketiciler alışveriş için merkeze gitseler de şehir merkezlerinin başlarına bela olan kalabalığı ve otopark azlığı onları zamanla yıldırıldı. Proje geliştiriciler bu duruma, merkezin dışındaki bölgelere hizmet ve perakende gelişme alanları yaparak yanıt verdi. Şehir merkezinin hâkimiyetinin kırılmasının uzun süreci 1910'larda benzin pompalarıyla birlikte başladı. Benzin pompası sahiplerinin, pompalara yavaş yavaş ilişkili öğeleri ve hizmetleri eklemesiyle, pompalar süper istasyonlar haline geldi. Bunlar bakkaliye ve kuru gıda satan, arabayla gidilen ve önünde park alanı bulunan marketlerin bir adım öncesiydi. Süper istasyon ilk defa Los Angeles bölgesinde ortaya çıktı ve burada hızla yaygınlaştı. 1928-30 yıllarında Chapman Market yüksek kalite mahalle alışveriş merkezinin standardını belirledi: Maya canlandırmacılığı üslubuyla, dükkânların, restoranların karışımı ve yol dışı park. Modernist mimar Richard Neutra, 1929 tarihinde önerdiği, büyük bir otoparka bakan, otomobille girilen Dixie süpermarketiyle kavramın ölçeğini büyüttü ve formun muazzam olanakları ortaya çıktı. 1930'ların başı itibariyle, arabayla girilen süpermarket, L.A. bölgesinde standarttı ve 1940'larda ulusal bir model haline geldi. Şoförlere yer sağlamak için park ve sirkülasyon daha önemli hale gelirken ve daha fazla yer işgal ederken, binaların dış görünüşleri önemini kaybetmeye başladı. Binalar tek kata indirilip düzleştirildi. Daha az aşamalı olarak büyüyen dükkânın iç kısımları benzer koridorlara bölündü ve müşterilerin satış elemanlarıyla hemen hemen hiç ilişkiye girmeden kendi hızlarında ve yönlerinde gitmelerine olanak tanıyan ve çıkış kasalarının tek ödeme noktası olduğu selfservise yöneldi.

Yeni alışveriş biçimleri ortaya çıkarken ve evrilirken bile, bir zamanlar modernliğin en büyük öncüleri olarak görülen eski alışveriş biçimleri sırayla kullanılmaz hale geldi. 1920'lerde, büyük mağazaların yükselişiyle birlikte düşüşe geçen Paris pasajları, Germaine Krull ve Eugène Atget gibi sanatçılar tarafından nadir bulunan sanat eserleri gibi fotoğraflandı ve bazılarının kafası kopmuş, harap vitrin manken ve modellerinin görüntüleri, sürrealistler tarafından esrareniz bir biçimde belirsiz psikolojik durumları çağrıştırdıkları için övüldü.

Perakendenin geleceği 1922 yılında, Missouri, Kansas City şehir merkezinin 6,5 kilometre güneyinde kalan, domuz çiftliklerinin yer aldığı kırsal alanda, uyumsuz bir biçimde İspanyol baroğu bir mimari betimlemeye bürünmüş olarak görünür hale geldi. Burada proje geliştirici J.C. Nichols, Country Club District adını verdiği, dikkatlice planlanmış bir tesisler paketinin çevresinde sıralanan, tarihsel evler temalı lüks bir konut düzenlemesi tasarladı: Şoförleri hızla şehir merkezine göndermek ve getirmek için geniş peyzajlı, heykellerle ve çeşmelerle süslü bulvar Ward Parkway, yerleşime adını veren golf kulübü, koloni dönemi İspanyol canlandırmacılığı temalı, yeterli park alanına sahip, dükkânların, hizmetlerin, restoranların köy benzeri kümелendiği alışveriş merkezi – Country Club Plaza. Bir yazar plazayı yakındaki, daha çekici Kansas, Kansas City'deki Country Club District'in bir parçası olarak "Akdenizli Kansas" diye adlandırdı. Nichols alışveriş merkezinin, karma mülkiyet ve kamusal alanlarla birlikte geleneksel bir ilçe için özel girişiminin yerini alacak bir tür şehir merkezi gibi işlemini istiyordu. Büyük şehirlerdeki büyük mağaza sahiplerinin yaptığı gibi, Nichols da tam bir etkinlikler takvimini düzenledi: sanat gösterileri, konserler, danslar, tatil havai fişekleri, hatta evcil hayvan geçit törenleri. Plaza tam isabetti ve ilk gerçek banliyö alışveriş merkeziydi.

Büyük Buhran ve II. Dünya Savaşı banliyö gelişimini kesintiye uğrattıysa da, savaşın sonu araba sahibi olmanın, karayolu inşaatının, devletin ipotek ve vergi siyasalarının, doğum patlamasının, genişleyen ekonominin, yenilikçi ürünlerin ve emlak sanayisinin iyi pazarlamasının beslediği Beyaz Amerikalıların banliyölere doğru büyük göçünün başladığının işaretini verdi. J.C. Nichols'ın, eksiksiz bir alışveriş merkezini yeni banliyö konut bölgesinin ortasına yerleştiren ve böylece kentten dışlanacağından endişe duyabilecek alıcılara konut satmayı kolaylaştıran modeli, standart hale geldi. Ticari proje geliştiriciler, araba ulaşımının ve park etmenin kolay olduğu bölgesel otobanlarda bilinçli bir biçimde açılan bölgesel alışveriş merkezlerinin çok sayıda müşteri için çekim merkezi haline gelebileceğini fark ederek daha iyisini yaptı. 1945 yılında birkaç yüzden fazla olmamak üzere, genelde Country Club Plaza'nın benzeri, her büyüklükte alışveriş merkezi inşa edildiyse de, romantik tarihi üsluplardan ve villa tipi kümelerden, modernist mimari ve daha az

ama daha büyük binalar doğrultusunda uzaklaşıldı. 1950 yılında, mimar John Graham, Seattle’ın dışındaki, bir alışveriş merkeziyle bağlantılı iki paralel dükkânlar şeridi olan Northgate Center’la –elini ayağını çekmiş müşterilerini yeniden kazanmak için merkez dışında bir yerde açılmaya razı güçlü bir merkezle– büyük ilerleme kaydetti Bir sonraki yıl, Shopper’s World –otoparkların çevrelediği, motorlu araç trafiğine kapalı şerit halinde benzer bir büyük alışveriş merkezi– Massachusetts, Framingham’ın dışında açıldı. Yeri doğru, yeterince ucuz, ama aynı zamanda çok uzakta olmayan araziye birleştirmek ve ayrıca malikleri cezp edip finansmanı düzenlemek zor olduğu için bu girişim, çok maliyetli ve tehlikeliydi. Shopper’s World birkaç yıl sonra battı. Ama bu konseptin vaat ettikleri göz ardı edilemeyecek denli etkileyiciydi.

1954 yılında, 80 dönüm çevre düzenlemesini, 10.000 arabalık bir otoparkı ve merkezi ısıtma ve havalandırma sistemiyle tam iklim denetimini –bunu iddia eden ilk alışveriş merkezi– birleştiren, benzersiz, modernist bir küme plana sahip, mimar Victor Gruen tasarımı Northland Center, Detroit’in banliyölerinde açıldı.¹⁵ Asıl adı Grünbaum olan, memleketi Viyana’da bir taraftan lüks dükkân tasarımlarıyla, öte taraftan sosyalist oyunlar yazıp onlarda rol almasıyla tanınan Avusturyalı bir Yahudi olan Gruen, Avusturya’nın Nazi Almanyası tarafından ilhakından kaçıp 1938 yılında, 35 yaşında New York City’ye ulaştı.¹⁶ Arkadaşları aracılığıyla, New York Dünya Fuarı’nın [New York World’s Fair] Futurama sergisi de dahil olmak üzere iş buldu. Çok geçmeden dükkânlar tasarlamaya geri döndü ve hevesle, mimarının yönlendirdiği perakende ortamlarına ilişkin kuramlar hakkında yazmaya ve konuşmaya başladı. İkinci eşi ve ortağı Elsie Krummeck’le California, Beverly Hills’e taşındıktan sonra, çalışmaları ülke çapında ün kazandı.¹⁷ 1943 yılında, “savaşın sonrasının şehrin tamamen yeniden geliştirilmesi” üzerine proje yürüten *Architectural Forum* dergisi, New York, Syracuse şehrini, savaş sonrası Amerikan kent merkezinin bir modeli olarak yeniden biçimlendirmeleri için önde gelen mimarlara sipariş ettiği planları yayımladı. Editörler, şehri ayrı işlevlere –standart Corbusier’ci üslupta, otobanların ve parkların etrafında sıralanmış süper-blok apartman binalarıyla birlikte yerleşim, ticaret ve sanayi olarak– üç işlev bölgesine ayıran bir “master planı” şart koştu.¹⁸ Mies van der Rohe sanat müzesini, Viyanalı modernist mülteci Oscar Stonorov ve koruması

altındaki Louis Kahn oteli, California’lı modernist Charles Eames belediye binasını ve Willam Lescaze otoyola nazır cam duvarlı bir restoranı olan, çok kullanımlı bir yer olarak öngörülen bir benzinlik tasarlaması için seçildi. Editörler, Gruen’ü ve Krummeck’i, “mahalle”ye hizmet etmesi amaçlanan bir alışveriş merkezi tasarımları için seçti. Ortaklar alışveriş merkezi yerine, 70.000 nüfuslu şehrin tamamına hizmet edecek tek, çok büyük bir proje önerdi. İki otoyolun kesişme noktasında yer alacaktı ve dükkânlarla diğer işlevler, merkezinde “alışveriş yapan kişinin ana binadan ayrılmaksızın dükkândan dükkâna gidebileceği” –tamamen kapalı alışveriş merkezi yönünde devasa bir kavramsal adım– camdan bir binanın bulunduğu eş merkezli halkalarda toplanacaktı. Merkezde bir büyük mağaza, bir tiyatro, marketler, kafeler, dükkânlar ve bir benzinlik dahil olmak üzere 28 dükkân olacaktı. Merkez aynı zamanda, doğrudan “dükkânlar”la ilişkili olmayan, ama postane, kütüphane, yuva, midilliye binilen bir manej, konferans salonu, umumi kulüp binası, sergi salonu ve danışma dahil olmak üzere, Gruen’ün “müşterek” dediği bir başka boyutla ilişkili hizmet dizileri de sunacaktı.

Northland’in başarısını takiben, Gruen 1956 yılında Minnesota, Edina banliyösünde Southdale Center’ı açtı. Burada alışveriş merkezi proje geliştiricisinin karşı karşıya kaldığı en büyük sorunlardan ikisine yeni çözümler denedi. Minnesota’nın aşırı sıcak yazına, aşırı soğuk kışına karşılık, sıcaklığı bütün yıl boyunca 22,2°C derecede tutan iklim-denetim sistemleri kurarak, alışveriş merkezini tamamen kapattı.¹⁹ Artık bir ucundan diğerine yürümenin göz korkutucu olacağı ölçüde büyüyen alışveriş merkezinin yayılmasını engellemek için, onu, tropik bitkilerle ve çeşmelerle gösterişli biçimde düzenlenmiş ve Ebedi Baharın Bahçe Avlusu diye adlandırılan merkez avludaki açık bir yürüyen merdivenle bağlanan iki kata böldü. Gruen, herhangi bir dış dünya farkındalığını silen eksiksiz bir içe kapanıklığa –hem de en sonunda onun ve Krummeck’in 13 yıl önceki Syracuse vizyonuna– ulaştı.

Gruen getirdiği yeniliklerin ve kapalı alışveriş merkezlerinin kaçınılmazlığının hevesli bir tanıtımcısıydı: “Alışveriş merkezi, mimarların ve mühendislerin becerisi sayesinde, bir yıl boyunca ‘ebedi bahar’ iklimi sağlayarak, uzak mesafelerden gelen, merkezi daha sık ziyaret eden, merkezde daha uzun kalıp sonuçta daha yüksek satış rakamlarına

katkıda bulanarak minnetle karşılık veren müşteriye bilinçli şekilde şımartır.”²⁰ Proje geliştiriciler ek maliyetleri ödemeye daha fazla ikna etmek için, iklimlendirmenin yapılan yatırımın parasını nasıl çıkaracağını “ampirik olarak” ispatlamak üzere, bir kişinin “değişen çevre koşullarında yürümek isteyeceği” zamanın ve mesafenin çizelgelerini çıkarttı. Hesaplarına göre, kapalı, iklim-denetimli alışveriş merkezi, basit şehir sokaklarının on katı kazanmaktaydı.

Gruen’ün vizyonu benzersiz değildi – kapalı alışveriş merkezleri, ulusal banliyö merkez inşası gelgit dalgasında ulusal bir eğilimdi. 1956 yılında, Mondawmin Center, eski plancı, yeni proje geliştirici James Rouse tarafından, Dan Kiley’in hoş modern çevre düzenlemesiyle Baltimore yakınında açıldı. Gruen, 1957 yılında Detroit’teki ikinci banliyö alışveriş merkezi olan Eastland Regional Shopping Center’ı açtı. 1958 yılında Birleşik Devletler’de 2.900 alışveriş merkezi bulunuyordu. Bunları, Victor Gruen’ün yaptıkları dahil, daha binlercesi izleyecekti. Gruen, tesadüfen mükemmel bir formül, “ideal alışveriş merkezinin reçetesi”ni²¹ bulduğuna inanıyordu:

Kusursuz bir şekilde biçimlenmiş 100 dönüm düz arazi al. Aynı arazinin çevresini, başka herhangi bir alışveriş tesisine ulaşımı olmayan 500.000 tüketiciyle çevir. Araziyi hazırla ve merkez kısmını 93.000 metrekaare binalarla kapla. Yüksek kalite malları cazip düşük fiyatlarla satacak birinci sınıf tüccarlarla doldur. Dışarıda kalan kısmın tamamını 10.000 araçlık park yeriyle donat ve bütün yönlerden, birinci sınıf yeni otoyollarla ulaşılabilir kıldığından emin ol. Bazı saksı bitkileriyle, çeşitli çiçek tarhlarıyla, küçük bir heykelle süsleyerek ve tüketiciye çok samimi hizmet ederek bitir.

Kuşkusuz çeşitlemeler söz konusuydu: Düzen ya bir küçük dükkânlar yaya şeridinin ya da pasajının diğer ucuna “demir atan” bir, iki hatta üç büyük mağazalı bir “dambıl” ya bir ayrı binalar kümesi ya da bunların bir çarkıfeleği olabilirdi. Eğlence boyutu daima çok önemliydi: Gruen insanların gelmelerini, kalmalarını ve seyretmelerini özendirmek için, tıpkı Nichols’ın Country Club Plaza’da yapmış olduğu gibi banklar, aydınlatma direkleri, su elemanları, peyzaj düzenleme ve çeşitli türde programlar dahil olmak üzere, bir şehir meydanının havasını taklit etmeye çok çaba harcadı. Gruen, metrekaare başına satışları artıran,

yaşlıları, çocukları ve aynı şekilde ebeveynlerini vakit harcamaları için kolaylıkla cezp eden tasarımlarıyla övündü. Gruen, 1955 yılında açılan Disneyland'in tasarımında Walt Disney'i etkilemiş miydi? Gruen'ün alışveriş merkezleri ulusal olarak tanıtıldığı ve Disney kent tasarımındaki ilerlemelerin hevesli bir araştırmacısı olduğu için, Disney'in etkilenmiş olması çok olası. Her ikisi de -20. yüzyılın *flâneur*'lerini baştan çıkarmak için fon müziğiyle yenilenmiş Paris pasajlarının hilelerini, gizli aydınlatma, yansıtıcı yüzeyler kullanarak banliyöde kısmen nostaljik, kısmen fütürist kent manzaraları yaratan- aynı hareketin parçası oldukları için, Disney'in de Gruen'ü etkilemiş olması aynı derecede olası. Aslında, alışveriş merkezlerini gözlemleyenler, Gruen'ün formülü için psikanalitik tınılı bir terim türetti: "Gruen Aktarımı" [The Gruen Transfer], yani belirli bir ürünü arayan hedefli müşterinin, alışveriş merkezinin hareketi ve görünüşünün yol açtığı bir dürtüyle önceden tasarlanmaksızın, gördüğünü satın alan bir müşteriye dönüşmesi.²²

En önemlisi, başarılı bir alışveriş merkezi, Gruen'ün işaret etmeye özen gösterdiği gibi, araba kullananlara hitap etmek zorundaydı: "Bütün yönlerden, birinci sınıf yeni otoyollarla ulaşılabilir kılındığından emin ol."²³ Diğer federal politikalar, banliyö konutlarını ve perakendeciliği kayıarak, yalnızca geleneksel kentçiliğin mezarını daha derin kazdı. Vergi artışıyla finanse etme, yani yerel yönetimlerin, gelecekteki emlak vergilerini, özel gelişmeyi desteklemek için altyapıya acil kamu yatırımı maliyetlerini karşılamaya tahsis ettiği bir düzenleme, bir tür vergi mükellefi sübvansiyonuydu; bir diğeri azalan oranlı satış vergileriydi. Bir binadaki ticari mekânın miktarının üst sınırını (yüzde 15-20 arası) belirleyen federal mali kurallar, bankaların -geleneksel ana caddeleri oluşturan türde- az katlı karma kullanımlı binalar için borç vermeye sıcak bakmamasına neden oldu.²⁴

Gruen'ün ya da bir başkasının formülü doğru biçimde izlenirse, bölgesel bir alışveriş merkezi, vaktiyle Amerikan alışveriş merkezi mekânlarının onda birinin sahibi olduğu söylenen²⁵ ulusal ölçekte proje geliştirici Edward DeBartolo'nun sözcükleriyle, "insana bilinen en iyi yatırım" dı.²⁶ 1950 ile 1970 yılları arasında alışveriş merkezlerinin yüzde birinden daha azı başarısız oldu.

Victor Gruen'ün alışveriş merkezleri rağbet görüyordu.²⁷ 1961 yılında tek başına (müşteri olarak James Rouse'yla birlikte) New Jersey, Camden banliyösündeki Cherry Hill Shopping Center aralarında olmak üzere üç tane, 1962 yılında üçten fazla alışveriş merkezi açtı. 1963 yılı itibarıyla, Amerika'da Beyaz Amerikalının banliyölere taşınmasının öncü kolunda yer alan ve kuşkusuz ona olanak tanıyan 7.100 alışveriş merkezi vardı. Yine de Gruen giderek bu manzaradan dert yanmaya başladı. Konuşmalarında ve 1964 tarihli *The Heart of Our Cities: The Urban Crisis; Diagnosis and Cure* [Şehirlerimizin Merkezi: Kentsel kriz; Teşhis ve Tedavi] dahil olmak üzere, kitaplarında banliyöyü “şehir-karşıtı” diye adlandırdığım biktırıcı amorf bir yığılma”,²⁸ bir “yoğunluk kaosu”, “saçılmanın, yayılmanın ve dağılma”nın “kansersiz bir büyümesi” olarak mahkûm etti. Banliyönün köktenci ayırım ve insanları diğerleriyle doğrudan temas kurmaktan yalıtma eğilimlerini çözümleyip, onun tipolojilerini “ulaşım peyzajı”, “banliyö peyzajı” ve “altşehir peyzajı” gibi akıllı, betimleyici adlarla sıraladı.

Gruen, ilginç bir biçimde, banliyönün hastalıklarının çaresinin aslında Syracuse planı için önerdiği “müşterek” işlevler türünde tasarlanması durumunda, bölgesel alışveriş merkezi olduğunu ileri sürdü.²⁹ “Alışveriş merkezleri, insanın çeşitli ihtiyaçlarına ve etkinliklerine hizmet eden kent kurumlarının ayırt edici özelliklerini edindi”³⁰ diye yazan Gruen, onları “Eski Yunan agorasının, ortaçağ pazar yerinin ve kendi şehir meydanlarımızın geçmişte sağladığı yerleşme yaşamı”yla karşılaştırdı. Banliyölerin şehri reddedişini yumuşatmak için tasavvur ettiği şey, banliyölerde kentin yeni bir biçimini yaratan minyatür, çok kullanımlı şehirlerdi. Alışveriş merkezi, “bundan böyle amorf, yayılan banliyö bölgesi için toplumsal, kültürel ve eğlenceli bir kristalleşme noktası [...] yeni bir merkez alan”³¹ olacaktı; “tıbbi büro binaları, genel büro binaları, oteller, tiyatrolar, konferans salonları, toplantı odaları, çocuklar için oyun alanları, restoranlar, sergi salonları, esasında yalnızca perakende faaliyetlerine hizmet eden bir çevreye eklendi.”

Gruen'ün ideal alışveriş merkezi, Amerikan toplumunun doğrudan bir eleştirisiydi: “Müşterek” olanı “dükkânlar”a yeniden ekleyerek, banliyö sakinlerini şehri terk ettiklerinde terk ettikleri kamusal yaşama yeniden döndürecek: “Kusursuz şehirde, özel yaşamın hazları ve kon-

forları ile yalnızca yaşamın kamusal evrelerinin sunabileceği değerler arasında bir dengenin olması gerekir. Birleşik Devletler’de biz bu dengeyi özel yaşamın lehine bozduk.”³² Jane Jacobs’ın *Death and Life*’ını övüp, onun dört koşuluyla uyumlu kendi sistemleştirmesini önerdi: Ona göre “bir şehri şehir yapan üç nitelik ya da ayırt edici özellik,³³ 1. doluluk, 2. kamu yaşamının yoğunluğu ve 3. samimiyetle birbirinin içine giren bütün insan faaliyeti türlerindeki küçük-ayrıntılı örüntü”ydü. Gruen’ün yazıları, baştan sona, Avrupa şehirlerinin geleneksel biçimlerine duyulan özlemle doluydu – dolayısıyla, Amerikan şehirlerine kendi katkısının modernist programıyla arası açıktı. *The Heart of Our Cities*’de Balzac’ın 1833 tarihli *Ferragus: Chief of the Devorants* [*Çakalların Başı Ferragus*] adlı romanından romantik bir alıntı bile yaptı: “Ama ey Paris! Senin karanlık manzaralarını, aradan sızan ışıklarını, sessiz ve derin çıkmaz sokaklarını hayranlıkla seyretmemiş, gece yarısıyla sabahın ikisi arasında fısıltılarını duymamış olanlar, senin gerçek şiirini de, tuhaflıklarını ve engin çelişkilerini de tanıyor sayılmazlar.”³⁴

1956 yılında, Gruen bir elektrik şirketi tarafından, Texas, Fort Worth şehir merkezi alanını yeniden tasarlamak için çağrıldı ve firmaya bir yeniden geliştirme planı sundu: Şehir merkezindeki bütün yüksek kuleler izole hale getirilecek ve otoyollarla, rampalarla ve otoparkla çevrilecekti. İçeride, arabalara kapalı birçok sokak ve yukarıdan geçen yaya köprüleri ve plazalarla kaplı diğerleriyle birlikte, dolaşım yaya ağırlıklı olacaktı. Bu, devasa ölçeği dışında, neredeyse her bakımdan, işlevleri birleştirme ve yaya dostu merkezden arabaları saldırganca sürmeye odaklanan standart bir kentsel yenilemeydi. Bu, Gruen’ün *The Heart of Our Cities*’te uzun uzadıya alıntıladığı Jane Jacobs’a göre, övülmeye değer olmak için yeterliydi: “Victor Gruen Associates’in Fort Worth planı [...] daha çok düzenlemelerinin muazzam çevre otoparkları sağlaması ve şehir merkezini bir yaya adasına dönüştürmesiyle bilinse de, ana amacı sokakları çeşitlilik ve ayrıntıyla canlandırmaktı. [...] Bütün gaye, sokakları eskisine göre daha şaşırtıcı, daha yoğun ve daha renkli ve daha meşgul kılmaktı – daha az değil.”³⁵

Fort Worth planı inşa edilmedi: Muhtemelen, o zamana kadar kentsel yenileme adı altında fiilen girilen herhangi bir şeyden daha pahalı ol-

duğu ortaya çıkacaktı. Yine federal paranın kentsel yenileme aracılığıyla kullanılabilmesi, özellikle küçükler olmak üzere şehirleri, banliyölerle rekabet edemeyen yetersiz kent merkezlerini “canlandırmacılık” projeleri (ve Gruen’ünki gibi alışveriş merkezleri) için finansman aramaya itti. Olanaklar konusunda daima uyarıda bulunan Gruen, bu türün öncülüğünü yaptı. 1957 yılında Michigan, Kalamazoo şehri Gruen’e, şehir merkezinin yeniden ele alınması görevini verdi. Gruen’ün çözümü, yalnızca yayalara özel alışveriş merkezleri yapmak için, kapatılan sokakları birleştirmek ve trafiği en aza indirmek için, arabaların güzergâhının çevre düzenlemesiyle –desenli, renkli döşeme taşları, çeşmeler, ağaçlar, banklar, sokak lambası direkleri, büfeler ve benzerleri– bölgeden uzağa yönlendirilmesiydi. Kalamazoo şehir merkezi büyük övgüyle 1959 yılında açıldı. Uzun bir şehirler listesi, Gruen’ü çalışmalarını gerçekleştirmesi için tuttu ve Hawaii, Honolulu’da (Fort Street Alışveriş Merkezi) ve California, Fresno şehir merkezinde yaya alışveriş merkezleri inşa etti. Gruen bu “düşük maliyetli”, sokakları kapatıp banklar ve sokak lambası direkleri gibi “sokak mobilyası” yerleştirme yaklaşımının eksikliklerinin oldukça farkındaydı, ama düşük maliyetler, eylemin önündeki engelleri ortadan kaldırdı. 1970’lerin sonları itibarıyla ABD ve Kanada’da 200’ün üzerinde şehir merkezi, yaya alışveriş merkezlerinin bir türüne sahipti. Ama birkaç istisna dışında bunların hiçbiri, seçilmeleri, fiyat uygulamaları, güvenlik algıları ve çelişkili bir biçimde daha yüksek müşteri yoğunluklarıyla, insanları cezp eden daha büyük banliyö alışveriş merkezleriyle rekabet etmeyi başaramadı. 1954 yılında ilk kez olmak üzere, banliyö alışveriş merkezleri, perakende satışlarında büyük şehir merkezlerini geride bıraktı.³⁶ 1970 yılında, Birleşik Devletler’de 13.000 alışveriş merkezi bulunuyordu. 1976 yılı itibarıyla, başlıca büyük mağazaların satışlarının yüzde 78’ini banliyö şubeleri yaptı.

Büyük ideallerine erişemediği için hayata küsen Victor Gruen, 1968 yılında vatani Viyana’da inzivaya çekildi.³⁷ Şirketi Gruen and Associates, nihayetinde Birleşik Devletler’de, 16 tanesi inşa edilmeyen 45 alışveriş merkezi ve buna ilaveten alışveriş merkezlerinin dışına 14 büyük mağaza –toplamda 93.000 kilometrekare alışveriş merkezi– inşa etti.³⁸ Medyada hep –hiddetle reddettiği bir etiket olan– “alışveriş merkezinin babası” olarak anıldı. 1978 yılında Londra’da yaptığı bir konuşmada, (daha

sonra “The Sad Story of Shopping Centers” [“Alışveriş Merkezlerinin Hüzünlü Hikâyesi”] adıyla makale olarak basılan) Amerikalı proje geliştiricileri, yalnızca “kârlı olduklarını ispatlayan özellikleri” tutup, eş zamanlı “hat safhada bir kalite düşürme”yle girişimlerin sayısını artırarak, onun “çevreye ve insana yönelik düşünceleri”ni³⁹ saptırmakla suçladı. Gruen, “Bu adi proje geliştiriciler nafakasını ödemeyi reddediyor” diye haykırdı. Yine de Victor Gruen’ün mirası inkâr edilemez.

Gruen’ün, banliyönün aralıksız yükselişine ve şehir merkezinin içinin boşaltılmasına rağmen alışveriş merkezini şehre taşıma vizyonu da inkâr edilemez. Planlı Columbia, Maryland şehrini geliştiren ve New Jersey’deki Cherry Hill’de Gruen’ün müşterisi olan James Rouse dahil olmak üzere, bu vizyondan birçok kişi ilham aldı. Rouse, “En büyüğü plan ve şimdiye değin Amerikan şehrinin en büyük, en cesur ve en eksiksiz ele alınışı [...] Şehrin ne hale gelebileceğinin müthiş bir imgesi”⁴⁰ diye adlandırdığı Fort Worth planından çok etkilendi. Harvard Tasarım Yüksek Lisans Okulu’nun eski başkanı, Walter Gropius’un eski ortağı mimar Ben Thompson, Massachusetts, Boston’ın eski şehir merkezinde bir olanak tanıdığına, Rouse bir kent projesini gerçekleştirme fırsatını yakaladı.⁴¹ Burası, kolonyal ünlü pazar binası Faneuil Hall’un yakınında, finans bölgesinin ucunda, yeni belediye binasının (mimarlar Kallmann, McKinnell ve Knowles’in Le Corbusier’ye 1968’de sona eren, korkutucu beton brütalist bağlılığı) hemen doğusunda yer alan 24.281 metrekarelik bir yerdi. Mahâlde üç metruk depo bulunuyordu: Muhteşem ama su basmış bodrumu, çürümüş iskeleti ve paslanmış bakır kubbesiyle, kötü şekilde harap, yanında benzer durumda iki tane beş katlı bina bulunan, 163 metre uzunluğundaki Quincy Market binası. İlk bakışta, yer umutsuz gibiydi ama Rouse potansiyeli gördü: Binlerce insan yakınında çalışmakta ve Boston’ın tarihi yerlerinden geçen Özgürlük Yolu’nu izleyen binlercesinden daha fazlası, yürüyerek yanından geçmekteydi. Gruen’den ve 1964 yılında San Francisco rıhtımındaki terk edilmiş bir çikolata fabrikasında açılan bir açık hava alışveriş merkezi olan Ghirardelli Meydanı başarısından etkilenen Rouse, yerel el sanatları ve yiyecekler satan yerel satıcıların doldurduğu tarihi üslupta bir pazar tasarladı. Zaten bölgede olan turistleri en büyük pazar segmenti olarak görüp, eğlenceyi ana öneri olarak sunmayı planladı.

Şorun, projeyi inşa etmek için borç vermeyi düşünen banka olmamasıydı. 20 yıl içinde Boston’da yeni perakende gelişmesi söz konusu olmamıştı ve ulusal iş çevresinin görüşü, banliyö alışveriş merkezlerinin rakipsiz olduğu yönündeydi. Bir noktada, ABD alışveriş mekânlarının neredeyse onda birine sahip olan alışveriş merkezi kralı Edward DeBartolo 1973 yılında şöyle dedi: “Şehir merkezine bir peni yatırmam. Merkez kötü. Kabul edin, insanların şehir merkezine gelmesi niçin gereksin? İnsanlar kavga, tehlike istemiyor [...] Birey ve şirket yapısı bu sorunları azaltamaz. Öyleyse, ne yapıyorsunuz? Kesinlikle benim yaptığımı, yeni şehir merkezi olan taşrada kalıyorsunuz.”⁴² Yine de Rouse, sarkacın en uç noktasına ulaştığını ve şehir merkezlerinin canlanmasının an meselesi olduğunu düşünüyordu: “Milyonlarca ve milyonlarca Amerikalının rüyası, artık 1000 metrekaare bahçe ve bahçe çiti değil. Rüya, artık şehir merkezindeki bir evi onarmak ya da onarılmış bir tanesini almak, sıklıkla da çalışan iki insan tarafından [...] Bu tür bir aile, yaşayacağı en iyi yaşamı banliyöde değil, kolaylığı ve canlılığıyla şehir merkezinde buluyor.”⁴³

Rouse, sivil liderleri ve onların ikna etme gücünü kendi tarafına çekmek için yürüttüğü yoğun lobi faaliyetiyle—yalnızca planın ilk yarısı için ve yalnızca 11 bankanın katkılarının birleşmesiyle— finansmanı güvenceye aldı. Faneuil Hall Marketplace’in at arabalarıyla, kulübelerle, icracılarla ve parlak renklerle canlandırılan açık ve kapalı bir dükkânlar ve stantlar kompleksi olan ilk aşaması 1976 yılında açıldı. Rouse, gözde proje geliştiricisi Walt Disney ve onun perakendeyi, eğlenceyi ve turizmi tek parça halinde birleştiren Main Street U.S.A.’sından [Ana Cadde ABD] dersler çıkardı: “Alışveriş giderek artan bir eğlence ve diğer eğlence seçeneklerinin bir rakibidir”⁴⁴ diye yazdı. “Alışveriş, diğer türlü New York’a bir geziyle ya da sahilde bir hafta sonuyla karşılanabilecek bir ihtiyacı, bir haz ortamında tatmin eder.” Main Street U.S.A. gibi, Faneuil Hall da tarihi yapı restorasyonu ile modern ticaret teknikleri arasında dikkatli bir dengeydi – Virginia (özgün tarihi doku ile saldırgan perakendecilik arasında bir melez), kolonyal Williamsburg’un “yaşayan tarih müzesi” ve (onun açıkça aşırı ticari tutumuyla birleşmiş nostaljik çekiciliğiyle) Disneyland arasında bir yer, bir tür “Retro peyzaj”. Eleştirmenler onun tarihi açıdan bir uydurma olduğundan

ve kentliliğinin yalnızca dolarlar için sahnelendiğinden şikâyet etti.⁴⁵ Rouse bu eleştiriye, “gerçek” şehir ve ticaret aslında hiçbir şekilde birbirlerini dışlamaz, ticaret şehri kurtarabilir yanıtını verdi: “Kâr, hayalleri merkeze çeken şeydir.”

Faneuil Hall, doğrudan bir başarı ve ilk kez kullanılan yeni bir alışveriş merkezi tarzıydı: Festival pazar yeri. Rouse’nun firması, Faneuil Hall’u 1980 yılında Baltimore Harborplace ile takip etti – reklamı iyi yapılmış bir başka başarılı iş. Proje geliştirici, 24 Ağustos 1981’de *Time* dergisinin kapağını, “Şehirler Eğlenceli! Usta Plancı James Rouse” başlığı altında şereflendirdi. Sonraki alışveriş merkezleri, 1983-1985’te New York City’de yapılan South Street Seaport, 1988’de Washington’da yapılan DC’s Union Station –Burnham’ın kocaman neo-klasik mekânının yenilenmesi– ve 1983’te Virginia, Norfolk’ta yapılan Waterside’dı. Bunların her biri, kendi şehir merkezini yeniden canlandırdıysa da, turizmin dışında orta sınıf için yeniden bir üs yaratmanın inatçı zorluklarıyla da mücadele ettiler. The Rouse Company, Ohio, Toledo’da; Michigan, Flint ve Battle Körfezi’nde; Virginia, Richmond’da –en sonunda hepsi kapanan– festival pazar alanları inşa etmeyi sürdürdü. Şirket, yurtdışında daha fazla başarı kazandı ve bu başarı 1988’de Avustralya, Sydney’deki Harbourside’la ve 1992’deki Japonya, Osaka’daki Tempozan Marketplace’le başladı. Amerika’da henüz şehir merkezinin zamanı tamamen gelmemiştir.

1990 yılında, Amerika’da 36.515 alışveriş merkezi vardı. Başarının bu zirvesi, aynı zamanda bir doyum noktası ve alışveriş merkezleri için bunalım döneminin başlangıcıydı. Yeni rekabet, çoğunlukla yeni otoryollar boyunca uzanan şehirlerin dışındaki ucuz araziler üzerinde inşa edilen, abartılı biçimde indirimli satış yapan fabrika satış merkezleri ve, ya büyük bir park alanının önünde tek başına yer alan ya da bir “güç merkezi”nin –1930’ların tek katlı bant alışveriş merkezinin, otopark-arkası-mağazasının bir tür oburca geri dönüşü– etrafında toplanan Walmart ve Home Depot gibi “mega mağaza”lar biçiminde ortaya çıktı. Aynı zamanda, kablolu TV sayesinde evden alışveriş ve çevrimiçi alışveriş seçeneklerini artırarak yayılan internet –çoğunlukla en çok zaman alan seçenek olan– alışveriş merkezine gitmeyi tüketiciler için yalnızca bir tercih haline getirdi. Arkadaşlarla dışarıda akşam yemeği

yemek, bir film seyretmek, tatile çıkmak, spor salonuna ya da sağlık kulübüne gitmek, yalnızca evde oturup kablolu televizyon ya da yeni aygıtlar selinden herhangi bir aygıtlı –VHS, DVD, BluRay oynatıcı ya da DVR– bir film seyretmek, hepsi alışveriş merkezlerinin popüleritesinden bir parça kopardı. Alışveriş yapan kişilerin alışveriş merkezlerinde harcadıkları zaman, 1980 ile 1990 yılları arasında yarıya indi.⁴⁶ 1995 yılı itibarıyla, Amerikalı kadınlar, birkaç yıl öncesine göre tatillerde yüzde 40, dışarıda akşam yemeğinde yüzde 21 daha fazla zaman harcıyordu. Alışveriş merkezlerindeki boş yerler giderek **arttı**: 1995 yılında, Chicago bölgesinde boş mega-mağaza alanı 1.114 milyon metrekareyle zirve yaptı. Alışveriş merkezlerinin yüzlercesi Amerika’da başarısızlığa uğramaya başladı. Valley’nin arkasında kalan, Sherman Oaks Galleria, 1999 yılında kapanmadan önce, sahiplerini yeni bir başarı formülü aramaya yönelterek, birkaç küçük dükkâna kadar giderek küçüldü. Başarısızlık, kapalı banliyö alışveriş merkezinin, alışveriş mimarisinin yüzyıllar süren gelişiminin son noktası olacağını ifade edecekti. Neyse ki, 5 numaralı eyaletler arası otoyol [Interstate 5 freeway] üzerinden, Los Angeles’ın güneyinden yalnızca birkaç saat mesafede, yeni bir paradigmaya doğru bir atılım gerçekleştirildi.

1977 yılında, deneyimli banliyö alışveriş merkezi proje geliştiricisi Ernest Hahn, kendisini istenmeyen bir şehir merkezi sorunuyla karşı karşıya buldu. Hahn gözünü, yeni otoyol inşaatının yüz milyonlarca dolar sınırına yaklaştığı Mission Vadisi dahil olmak üzere, hızla genişleyen San Diego bölgesindeki ve gelişen bir kuzey banliyösü olan Escondido’daki çekici alanlara dikmişti. Ama San Diego belediye başkanı (1991 yılından 1999 yılına değin California valisi olan Cumhuriyetçi) Pete Wilson, Hahn’ın ihtiyacı olan emlak seçeneklerinin birini elinde tutmakta ve proje geliştiricisi ilk önce belediye başkanının şehir merkezi sorununu –bir alışveriş merkeziyle– çözmesini istemekteydi. Kentin bu bölgesi, harap durumdaki şehir merkezinin terk edilmiş altı blokunu kapsıyordu; batıda eski kıyı şeridi; doğuya doğru yeni kentsel yenilemeyle satın alınmış finans bölgesinin beton-ve-cam kuleleri; güneye doğru ise bir ABD donanma üssünün bölgeye yayılan rıhtımlarının arasında, karma kullanımlı klasik bir “çöküntü” bölgesiydi. Kuzeydeki tepenin üzerinde,

Bertram Goodhue'nun Balboa Park'taki rüya şehrinin kiremitli kubbe-leri, okalıptüs ağaçlarının ufuk çizgisini vurguluyordu. Büyük ölçüde donanmanın varlığı nedeniyle, alan tefeci ve porno film dükkânlarıyla doluydu. Müthiş bir satıcı olan Hahn, Montgomery Ward mağazası grubunun başkanını buradaki fırsatları görmesi için getirdiğinde, evsiz bir adam ayakkabılarına işedi. Standart banliyö alışveriş merkezinin burada iş yapmayacağı açıktı.

Hahn –çeşitli projelerde birlikte çalıştığı, mimar ve Charles Kober ve Ortakları'nın kıdemli yöneticisi Jon Jerde'yle– bir telefon görüşmesi yaptı. Jerde, daha önceleri Kober'de ve selef şirketinde ilkini 1968 yılında tamamladığı ve özellikle 1971 yılındaki Northridge ve Los Cerritos alışveriş merkezleriyle, 1976'daki Glendale Galleria'yla ve 1977 yılındaki Hawthorne Plaza'yla sürdürdüğü geleneksel California alışveriş merkezlerinin tipik, kapalı planının bütün uyarlamalarını tasarlayarak 13 yıl geçirmişti. Güney California Üniversitesi'ndeki (USC) mimarlık bölümüne geçmeden önce güzel sanatlar ve mühendislik eğitimi alan Jerde, Kober'de tasarım yöneticiliğine, ardından başkan yardımcılığına terfi ettiyse de, kariyerinde hayal kırıklığı yaşadı. Bir muhabire, “Perakende, tutkulu bir mimar açısından, üzerinde çalışmak isteyeceği kovanın dibidir,”⁴⁷ demişti. “Dolayısıyla moralim çok bozuk.”

Jerde, 1977 yılının başlarında bir sonraki adımlarını değerlendirmek üzere Kober'den ayrıldı. Hahn, San Diego çalışma alanında farklı bir şeylerin yapılması gerektiğini ve bunun için bir yol bulursa ona ödeme yapmak istediğini söylediğinde, Jerde, Çin'de doğup Tayvan'da büyüyen ve mimarlık yüksek lisansı için Illinois Üniversitesi'ne gelen, Kober'deki iş arkadaşı Eddie Wang'la birlikte Jerde Partnership'i kurarak teklifin üstüne atladı. Düzenlemek istedikleri, alışveriş merkezini, “üzerinde düşünülmüş bir kent senaryosuyla, bilinçli insancıl bir şehircilik ortaya koyarak”⁴⁸ yeniden keşfetmekti –bir başka deyişle, alışveriş merkezini bir kent imgesi olarak yeniden hayal ederek şehir merkezine yeniden taşımaktı.

Jon Jerde'nin vizyonunun birçok bileşeni vardı ama bu aslında çocukluğunda köklenmişti. Illinois, Alton'da doğan Jerde, geçici petrol işindeki babasını oradan oraya izleyen ailesini, “petrol-sahası süprüntüsü” diye betimliyordu.⁴⁹ 12 yaşındayken, annesiyle büyük bir limanın, bir

donanma hava istasyonunun, II. Dünya Savaşı'ndan kalma McDonnell Douglas uçak fabrikasının bulunduğu sıkı bir işçi sınıfı şehri olan California, Long Beach'e taşındı. Biraz yalnızlığı seven, mimariye ve şehir tasarımına yönelen genç Jon, kiralık evinin garajında "fantezi şehirler" yapmak üzere ıvır zıvır toplamak için arka sokakları dolaşırdı. Boş zamanlarının çoğunu lunapark hız trenleri, gezinti yolları, oyun pasajları, atış poligonları, barlar, gece kulüpleri, dövme salonları bulunan, sahildeki eski tip bir eğlence alanı olan Pike'ta geçiriyordu. Eğlence alanının renginin, gürültüsünün, ucuz eğlencesinin ve kalabalıklarının cezp eden Jon, yıllar sonra, "bütün bu adsız insanlar arasında, ait olmanın harika sıcaklığını ve duygusunu"⁵⁰ bulduğunu söyleyecekti. Mimari kariyeri sırasında, modern alışveriş merkezinin özelliksiz boşluklarında kaybetmenin kederini yaşadığı ve San Diego'da Horton Plaza haline gelecek olan şeyin tasarımında yeniden yakalayacağını umduğu şey, kendi adlandırmasıyla "topluluğa ait olmak"tı.

1963 yılında USC'de lisans öğrencisi olarak bir yıllık seyahat bursu kazanan Jerde, geleneksel şehirciliği görmek için Avrupa'yı dolaştı ve özellikle İtalya'nın tepe şehirlerinden ve onların ister çalışanlar ister alışverişle meşgul olsunlar, ister sadece oradan geçsinler, aynı zamanda sohbet eden, seyreden ve zevk alan insanlarla dolu dar, dolambaçlı sokaklarının canlılığından etkilenmişti.⁵¹ Pike'a benzeyen ama savaş sonrası Amerikan banliyö sokağından farklı olan tepe şehri sokağı, ticaret mekânı olduğu kadar toplumsal etkileşimin de mekânıydı. Büyük bir çeşitlilik sergileyebilmesine rağmen ortak bir bağlam, tarih ve gelenekten gelen yerin formu binalardan çok daha önemliydi. Jerde, bir mimar olarak kendi sözcükleriyle, araba egemen modernist şehirde kaybedilen "ortak deneyimin yeniden keşfi"ne, "deneysel mekân oluşturma"⁵² aracılığıyla nasıl ulaşılabileceğini takıntı haline getirdi.

Jerde, Güney California'da tek bir şehir merkezi yerine birçok küçük, dağılmış merkez etrafına yerleştirilmiş ve buralarda gelişmiş, yaya-ölçekli bir "köy düzeni"nin eski örneklerinin bulunduğunu biliyordu. Ve Akdeniz mimari geleneklerinin alışverişle başarılı biçimde birleştirildiği özel yerleri de biliyordu: Santa Barbara'nın şehir merkezi kısmen tarihi kısmen "retro peyzajlı" bir alışveriş ve yemek bölgesiydi ve sokakların arasında, Jerde'nin sözcükleriyle, bir "gerdanlık" gibi

dolaşan dükkân ve restoran sıralı yaya yürüyüş yolları, pasajlar, yani “paseo”lar vardı.⁵³ Bu, “şehrin senaryolaştırılma [...], bir şehir tiyatrosu yaratma, birbirine bağlanan bir şehir projeleri dizisi arasında hareket ederken, karşılaşmalarda olan bitene ılımlı bir arka plan sunma, şehir boyunca size yol gösteren ekmek kırıntıları sağlama”⁵⁴ yöntemine giden yola işaret ediyordu. Perakende mimarisinde yaşadığı hayal kırıklığına rağmen, Jerde, alışverişin, topluluğa aittirliği inşa etmenin en iyi seçeneği olduğuna ikna olmuştu: “Alışveriş merkezi geniş tabanlı bir topluluk yaratmanın hayli içler acısı bir mekânı olsa da, bütün sahip olduğumuz o ve Amerika’da o teşvik ediliyor”⁵⁵ diye yazdı. Bu, bir tür özür ama aynı zamanda kendine güvenen bir iddiaydı: “İnsanları dışarı çıkarıp bir araya getirecek şey tüketim düşkünlüğüdür.”

Jerde’nin ve takımının Horton Plaza mahali için mimari çözümü, altı blokun merkezini çaprazlama kesen, dışarıdaki kent sokaklarıyla aynı hizada girişlere sahip, üzeri açık, üç kademe yüksekliğinde yaya sokağı olan bir “armatür” dü. Sokakta alışılmış bir alışveriş merkezinin bütün öğelerini barındıran bir binalar serisi dizili olacaktı; otel, tiyatro, dükkânlar, restoranlar, bürolar, sinema, belkemiği büyük mağazalar – iki ya da üç değil, dört tane; mekân dizileri hareketi teşvik etmek için tasarlanmıştı: bir galeri, bir teras, bir açık avlu. Bütün bunlar festival pazar yerinin uzun, çok düzeyli bir uyarlamasını oluşturdu. Armatür, tıpkı ana akıntısını kıyıdan kıyıya değiştiren bir nehrin akış yönünü izleyerek, insanları bir taraftan diğer tarafa yönelterek yönü ortanın yakınına çeviren iki uzun, sık ark planına dayanıyordu. O sıralar mimaride geçerli olan postmodern duyarlılıkla uyumu korumak için, basit ticari tasarımdan popülist bir biçimde ödünç alınan tarihselci ve yapmacık dekorasyonu özgürce kullanan takım, yerel binalardan örnekler aradı. Jerde, “Horton Plaza’nın 161.000 metrekaresinde mümkün olduğunca İspanyol canlandırmacılık üslubu kiliselerden modern art deco binalara ve çok kötü çağdaş alışveriş merkezi binalarına, bu aralıktaki her şeye kadar, San Diego’yu oluşturan öğelerin hepsini kullanmaya çalıştık”⁵⁶ diye yazdı. Jerde, tekniğin yalnızca pastiş olmadığına, aynı zamanda yerin “kişiliğini ya da karakteri”ni damıtmanın bir yolu, sakinlerinin sahip olduğu “ortak fantezi” – “insanların evleriyle bağlantı kurduğu başlıca algısal yöntem” – olduğuna inanıyordu.⁵⁷ Doğru yapıldığında,

“bu nitelikler, tiyatronun yaptığı gibi, büyütüldükleri için, yaşamdan büyük hissedilmekte. Bir yeri, o yer olduğuna inandığınız şeyin ideal fantezisi olarak daha yoğun bir biçimde deneyimlersiniz.”

San Diego için türetilmiş temalar, Jerde’nin projenin tasarım süreci sırasında İtalya’ya yaptığı gezi turları sırasında not defterlerine eskizini çizdiği ilave öğelerdi: Kavislerin tersine döndüğü noktada yaya sokağına dalan üçgen bir bina, mekânı boydan boya geçen bir kemer, dikdörtgen bir plaza, yüksek bir duvardaki üçgen pencere serileri, yukarıda bir kemerler sırası. Bu ayrıntılar, diğer türlü mimari bir ayaklanma olacak şeye farklı bir biçimde Akdeniz havası, hatta klasik bir hava kattı. Bu öğeler, teraslarla, balkonlarla, yürüyen merdivenlerle, merdivenlerle, yaya köprüleriyle, köşelerle katmanlı, çapraz açılarda bir araya getirilmekte ve postmodernist imza, “retorik” sütun dizileri mekânda gizemli bir biçimde uzanmakta ve hiçbir şeyi desteklememekteydi. Dahası, her şeyin üzerine Gruen-Rouse perakende tiyatrosunun öte berisinden –çeşmeler, sanat ve heykel, şarkılar, bayraklar, pankartlar– bolca serpilmişti. Renk her yerdeydi: Alçı yüzeylerin üzerine taşıyordu – üçgen bina, Floransa’daki Duomo gibi, sanki mermerle kaplanmış gibi beyaz, siyah, kırmızı bir dama tahtasına benziyordu; renkli ışıklar duvarlara yansıyor; her taraftan kumaşlar sarkıtılmıştı. Firmanın son tecrübesi olan 1984 XXIII. Los Angeles Olimpiyat Oyunları için bütünleştirici bir tema tasarlama işi, numaraları daha rafine kılmaya yardım etti. Bir grafik tasarım şirketiyle çalışan Jerde Partnership, şehre yayılmış 75 Olimpiyat mekânına uygulanacak bir “parçalar takımı”yla ortaya çıktı: oyunların sınırlı bütçesini aşmamak için kumaşla, karton ve metal borularla yapılmış, hepsi modüler, hepsi parlak, sıcak renklere bulanmış ucuz flamalar, sütunlar, çitler, gölgelikler, çadırlar, kapılar ve yapı iskelesi. Jerde’ye göre bu, “ucuz mimari yapmaya, kümes teli, zincir baklası ve geçici yapılar gibi sıradan şeylerden bir şeyler yapmaya ilişkin Güney California’da dolaşan ruh”un⁵⁸ temel parçasıydı. Frank Gehry’nin eşzamanlı çalışması akla geliyor.

Horton Plaza 1985 yılında övgülerle, hayretle, büyük bir basın ilgisiyle ve kabalıkla –ilk yılında 25 milyon ziyaretçi– açıldı.⁵⁹ Başarısı, Gas Lamp Quarter diye yeniden adlandırılan bütün alanın yeniden geliştirilmesine ve Meksika sınırının hemen karşısındaki Tijuana’ya,

kongre merkezine ve beysbol stadyumuna giden hafif raylı hatta büyük yatırımlar yapılmasına önyak oldu. Jerde Partnership'e göre bu, şehir merkezini mükemmel bir biçimde gerçekleştirilmiş, kente özgü bir perakende deneyimiyle yeniden canlandırma reçetesinin işe yaradığının memnun edici bir ispatıydı. Bir başka alışveriş türü doğmuştu: "Deneyim alışveriş merkezi."

Firma, Horton Plaza'nın peşinden, geleneksel kapalı alışveriş merkezlerinin yeniden keşfi dahil olmak üzere, birçok yeni işle hızla büyüdü. Firma 1985 yılında Los Angeles'ta Westside Pavilion'un biçimini değiştirmek için koridorlar, vitrinler ve cürekâr tabelalar kullanarak binayı sokağa açtı. 1989 yılında Newport Sahili'ndeki ağırbaşlı Fashion Island alışveriş merkezini, hepsini otoparklar denizinin sardığı iç içe koridorlar ve pasajlardan oluşan sahte bir tepe kente, La Santa Barbara'ya dönüştürdü – Jerde'nin sözcükleriyle, "kentsel değerleri banliyönün merkezinde kullanarak kompleksi canlandırma"⁶⁰ girişiminde Horton formülünün tersine çevrilmesi. Bu, simyanın, alışveriş merkezini kendi başına gözde bir eğlence merkezine dönüştürmek için, alışlageldik banliyö yayılmasında yeterli ölçüde kolaylıkla sıkıştırılıp onun içine yerleştirilebileceğini gösterme fırsatı da yakaladı. Jerde'ye, Minnesota, Bloomington'daki Mall of America için, iki büyük otobanın Minneapolis-Saint Paul ikiz şehirlerinin banliyölerindeki kavşağında 389.000 metrekare yer verildi. Firma, buraya 500'den fazla dükkânın, sinema salonlarının, bir otelin, bir yeraltı akvaryumunun ve merkezde eksiksiz bir kapalı mekân tema parkının yer aldığı dört kat üzerindeki 76.000 metrekarelik perakende alanıyla dünyanın en büyük alışveriş merkezini yerleştirdi. Mall of America'nın esas sahibi Melvin Simon, inşaat sırasında "Oraya gitmek Disneyland'a gitmek gibi"⁶¹ dedi coşkuyla. Jerde daha sonra bu eseri için, "İstedikleri şey, uç uca birbirine bağlanmış dört alışveriş merkeziydi, yani değersiz bir pislikti. [Ama] açılış gününe gittim, gittim ve bir dakika bekleyip çok kötü olmadığına karar verdim. Kötü olan tasarımı değil, türüydü. O, artık bir alışveriş merkezi değil. Tür olarak başka bir şey. Bu tuhaf, yepyeni bir hayvan, doğru yapmayı öğrenirseniz, bu acayip bir şey olabilir, demek istediğim gerçekten lanet olasıca harika bir şey."⁶² 1992 yılındaki açılışından sonraki her yıl, tahminen 40 milyon ziyaretçi Jerde'yle aynı düşünceyi paylaştı.⁶³ Mall of America, her yıl düzenli bir

biçimde Disney Dünyası'nın, Graceland'ın ve Büyük Kanyon Ulusal Parkı'nın toplamda çektiğinden daha fazla insanı kendisine çekiyor. Jerde, Mall of America'da Reilly'nin –“bütün etkenler eşit olduğunda, alışveriş yapanlar kolaylıkla gidebildikleri en büyük alışveriş merkezinin müşterisi olurlar”⁶⁴ diye açıklayan– Perakende Çekimi Yasası'na boyun eğip onu kanıtıyor ve bu süreçte, Jerde formülünün bir şehir bölgesiyle bağlantılı olmadığını ve Victor Gruen'ün alışveriş merkezi merkezli kentsel banliyö vizyonunu uygulayan belirli bir tür kentsel ve müşterek çevre duygusu yaratmakla bağlantılı olduğunu ispatlıyordu. Jerde, yer neresi olursa olsun, “ortak deneyim, tasarlanabilir bir olaydır”⁶⁵ diye yazdı.

Jerde Partnership, Kuzey Hollywood'da büyüyen Universal City mülkü için 1989 yılında tamamlanmış olan üç halka açık öğeyi –Los Angeles'in en çok ziyaret edilen ikinci tema parkı, bir konser anfitiyatrosu ve 18 perdeli bir sinema– ilişkilendirme amaçlı bir master planı oluşturdu. Plan bütün kompleksi, her birinin teması baskın etkinliğine göre belirlenmiş dokuz ayrı bölgeden oluşan dairesel, kubbeli bir tepe şehirde birleştirdi: Kanal Sokağı New Orleans'ın erişkin gece yaşamını yansıtacak; Main Street Horton Plaza'nın yumuşatılmış bir uyarlamasıydı, Köykent [Urban Village] bir yeni şehircilikti –“İspanyol Merdivenleri” temalı büro ve perakende bölgesi, vb.

Universal'in sahipleri master planı rafa kaldırıdıysa da, Jerde'den üç büyük öğeyi bir perakende alanıyla katlı otoparklara bağlamak üzere master planının kavramlarını damıtmanın bir yolunu bulmasını istediler. Çözüm, 1993 yılında açılan Universal CityWalk'tu: İki kısımda açık, çelik sayvanla kapatılmış merkez mekânda buluşan, öğüten, oyalanan bir insan yoğunluğu yaratmak için çocukları ve dolayısıyla onları seyreden aileleri etkilemesi planlanan, tasarımcılarının zevkle belirttiği gibi, yol boyu “dans eden” bir çeşmenin “harekete geçirdiği” 457 metre uzunluğunda bir “sokak”tı. CityWalk, Horton'un mimari karışıklığını yeni bir düzeye taşır. Birbirine benzemeyen bina cepheleri sırası (perakende kiracıları kendi mağaza önlerini tasarlama ve değiştirme konusunda cesaretlendirilmekteydi) sokağın içinden ve dışından bütün açılardan birbiriyle yarışır. Binalar, uzun bir galeride asılı resimler gibi görünür: Karışık yüzeyler, ayrıntılar, renkler karmaşası; neon tabelalar ve Walt Disney'in “weenies” –dikkat çekme amaçlı öğeler– diye

adlandırdığı şeyler. Örneğin asılı duran devasa bir King Kong, gerçek boyda fiberglastan bir ejderha, duvara çarpmış bir araba, iki dükkân yüksekliğinde bir elektro gitar. Müzik, ışıktandırma, sokak icraları ve taşan insan kalabalıkları, buraya, belirgin bir biçimde gerçeküstü sinemasal –sözgelimi, Los Angeles’ın klasik distopyacı-ütopyacı fütürist düşlemesi *Blade Runner* filminden– bir sokak sahnesinin heyecanını ve devinimini verir. Kuşkusuz, bu görsel bir kargaşaydı, ama deneyimi ele geçirmeye başlamadı – ve bu, Jerde’nin “Bizim olayımızın görsel olması gerekmiyor. İçgüdüsel olması gerekiyor”⁶⁶ dediği yerdir.

Eleştirmenlerin çoğu CityWalk’tan nefret etti. Horton Plaza’dan sekiz yıl sonra, mimarlığın önde gelenlerinin ruh hali, posmodernizmin popülist çılgınlıklarına müsamaha gösteren ilgiden, onun farkına varılan ucuzluğunu ve özenden yoksunluğunu küçümsemeye doğru değişti. *Harvard Design School Guide to Shopping*’in huysuz yazarı Daniel Herman, Jerde’den dert yandı: “Mimari meselenin büyük kısmını alışveriş yapana yıkıyor: Sayısız dönüşler ve karşı dönüşler, kemerlere çıkan alışılmadık rampalar, ‘gerginliğe’” –Jerde’nin mimarının heyecanlandığı ziyaretçiyi betimlemek için kullandığı bir terim– “neden olarak ziyaretçinin emniyetini sarsan eşik üzerine eşik, aşırı asalak bir tüketim durumu.”⁶⁷ Herman, Jerde’yi topa tutarken bile, ona Jerde Aktarması adını bahşederek mimarisinin devasa etkisini kabul etti: “Gruen Aktarması soyut bir asgari ortamı uygulamaya koyarak alışverişin yeni bir şafağını üretirken, onun halefi paradigma, Jerde Aktarması mimarının ıskartaya atılmış bütün dağarcığını alıp onu bir farsa dönüştürerek alışverişini bir çevre zirvesine taşıdı.” Son cümle eleştirmenin en ağır suçlamasını –Jerde ciddi olmayan bir tarihselcilik için, mimari doğruya dönen modernizmin gerektirdiği soyut minimalizmi reddetmişti– açıkça ortaya koymakta. Kötüleyen eleştiriler, Jerde’nin uzun zamandır farkında olduğu gibi, “Perakende mimarisi çöpten beterdir”⁶⁸ yollu yargısını yeniden teyit etti.

Ayrıca, mimarisinin pastiş niteliğine ilişkin kuşkuvarın dışında, Jerde’ye yöneltilen en ciddi suçlama, “yapay kozmos”unun sahte şehircilikten öte bir şey olmadığıydı. Ne var ki CityWalk bir model şehir olarak değil, bir eğlence, alışveriş ve yemek yeme yeri olarak tasarlanmıştı. Tema park ile tiyatroları bir araya getirdiği, kendi başına bölgesel bir

cazibe merkezi teşkil ettiği için insanlarla, yerel halkla ve aynı şekilde turistlerle dolan CityWalk çok büyük başarı kazandı – ve 2016 yılında hâlâ başarılı. Jerde'nin eğlence mimarisinin öncü kolunun başı olarak yeri, yine mükemmel zamanlamayla onaylandı: Firma, Las Vegas'taki kumarhane sahipleri Sin City'yi [Günah Şehri] aile odaklı bir tatil beldesi haline getirmek için uğraşırken, alışveriş merkezinden bir şeyler öğrenmelerine yardımcı olmak üzere mükemmel biçimde konumlanmıştı. 1990'lı yılların başlarında Vegas'taki kumarhane işletmecileri, banliyö alışveriş merkezi sahiplerinininkine benzer bir iktisadi durgunluk ve evlenip çocuk sahibi olan genç kumarbazların hedef kitlelerinin değişen demografisinin büyüttüğü bir sorunla karşı karşıyaydı. Kumarhane sahibi Steve Wynn, aileleri çekmek için yeni bir temalı tesis, yani Treasure Island'ı planlarken Jerde'yle görüştü. Eddie Wang, Wynn'ın Jerde'nin bir korsan fanatığı olduğunu keşfettiğinde, "Niçin gelip bana ne yapacağını söylemiyor?" dediğini anımsıyor. Jerde bunun üzerine, otelin standart L biçimli zemin katında, bir korsan gemisi ile bir Britanya fırkateyni arasında, Buccaneer Koyu'nda geçen bir saatlik ünlü deniz savaşını canlandırmak için, korsan-temalı alışveriş yerinin eğlenceli derecede sahte ve Disneyvari karışıklığının önüne, ekibiyle insan yapımı bir göl kurdu (gemilerin yanan bordaları iki yüzyıl öncesinin Palais-Royal bahçesindeki gün ortası top atışını çağrıştırıyordu.) Daha sonra, Wynn ve Las Vegas'ın az katlı, neon ışıklı tabelaları nedeniyle "Glitter Gulch" [Parlak Vadi] olarak tanınan şehir merkezindeki eskiyen kumarhanelerin diğer sahipleri, Jerde'den yakındaki Strip üzerinde, giderek artan sayıdaki mega-tatil köyleriyle rekabet edebilmenin bir yolunu önermesini istedi. Jerde'nin çözümü, 1995 yılında inşa edilen Fremont Street Experience'tı. Sokak arabalara kapalıydı ve üzeri 427 metre uzunluğunda, 30,5 metre genişliğinde, 30,5 metre yüksekliğinde bir sayvanla kapatılmıştı. Altı, gece göğünü grafiklerin ve gerçek havai fişeklerin parıldayan semasına dönüştüren bir bilgisayar denetimli ışık ve ses sistemiyle kaplı olan sokak, çelik-ve-camdan klasik bir Paris pasajı biçimindeydi. Sokağın, şehir merkezi bölgesini yeniden canlandıracağına güvenildi. Firma, 1998 tarihli Mirage, Wynn tatil beldesindeki su oyunları; bir İtalyan köyünü 44.515 metrekarelik bir gölün önünde yeniden oluşturan ve lüks alışveriş sokaklarını, kafeleri, bir müzeyi ve pasaja dönüştürülmüş kış bahçesi à la Paxton'u ve 15,2

metrelik cam bir kubbenin altındaki bir perakende satış gezisini içeren çok abartılı Bellagio dahil olmak üzere, çok sayıda ikonik Strip eğlence dizilerinin bir sonraki neslini yaratmaya devam etti. İlk 16 saatinde, Bellagio gösterisini görmeye 80 bin kişi geldi.⁶⁹

Las Vegas'ın herkesin görmek istediği kumar merkezinden, bir alışveriş ve eğlence yerine dönüştürülmesi, yeni perakendecilik modelinin, bütün dünyada şehirlerin kent dokusuna nüfuz etmesinin en gözle görülür işaretiydi. Temalı eğlencenin çevresinde inşa edilen ve birçok durumda küçük mağazalar gibi düzenlenen dükkânlar –Hard Rock Cafe, Niketown, ESPN Zone, Chuck E. Cheese ve Amerikan Girl Place– Jerde Partnership'in ya da açıkgöz taklitçilerin inşa ettiği üçüncü nesil alışveriş merkezlerinin çoğalmasına destek verdi. Disney'in bile kendi tema parklarının dışına taşıdığı mekânsal iş modeli, Jerde gibi tasarımcılar tarafından uyarlandı, arıtıldı ve kâr getirecek biçimde yeniden düzenlendi: İlk Disney Store'u 1987 yılında Jerde'nin Glendale Galleria'sında açıldı; 10 yıl sonra bir eğlence alışveriş bölgesi olarak yenilenen New York'taki Times Meydanı'nda bir tane daha açıldı. Disney'in zamanla 11 ülkede 535 mağazası olacaktı – yeni, tüketim-egemen dünya ekonomisinde marka mekânın küreselleşmesinin kusursuz bir örneği. Eleştirmenler, kültür ile ticaret arasındaki sınırın tamamen bulanıklaştığını ispatlamak için, sanat müzelerinin, kendi dükkânları tarafından fiilen devralınmalarına işaret etti: Yüzyılın sonunda, müze içindeki mağazalar, bildik büyük mağazaların kâr marjının yüzde 10 üzerinde, ortalama yüzde 48 kâr marjlarıyla, müzenin gelirinin yüzde 25 kadar büyük bir kısmını sağladı. Aktarma değilse de, Jerde'nin paradigması kaçınılmaz hale geldi.

Kendi payına Jerde, kayıtsız kalıp pişmanlık duymadı. İyi eğlence-alışveriş mekânı tasarlama uğraşını, bir alışveriş olarak değil ama bir terapi olarak gördü. “Yerin ve onun kişiliğinin, estetik duyguyu tetikleme gücünün olduğunu anladık”⁷⁰ diye açıkladı. “Gerçek müşterimiz halk tabakasının kendisidir. İnsanları, en sahici ve mutlu bir şekilde yaşayabilecekleri, gözde ve müşterek çevre sunuyoruz.” Jerde, Victor Gruen'ün mesihvari kentsel reform görevine, nüfusun önemli bir kısmını zihinsel esenliğe ulaştırmayı eklemişti. “Bizler müşterilerinin hayallerini ortaya çıkaran ve bunların gerçeğe dönüşmelerine yardım eden psikanalistler gibiyiz.”⁷¹

1980'lerin sonları ve 1990'ların başlarında ABD piyasalarındaki durgunluk sırasında, Eddie Wang, Jerde Partnership'i Japonya'da, Tayvan'da, Çin'de, Singapur'da ve Endonezya'da, firmanın vizyonunu birçok durumda Jerde'nin Birleşik Devletler'de üzerinde çalışmış olduğu herhangi bir projeden çok daha büyük projelere uygulamaya hevesli müşteriler bulmaya yönlendirdi. Firmanın dönüm noktası olan projesi, devasa, (üst üste balkonların yer aldığı **içbükey** dik bir falezin çıkıntılı bir şekilde üzerine sarktığı, nehir yatağına paralel bir yaya yolu olan, Jerde'nin New Mexico'daki Canyon de Chelly'nin yükselen kumtaşı oyuklarından ilham alındığını söylediği, 1996 yılında Japonya, Fukuoka'da açılan alışveriş merkezi Horton Plaza) tarzındaki Canal City Hakata'ydı [Kanal Şehri Hakata]. Hemen başarılı olan Kanal Şehri Hakata'nın, Horton gibi, şehrin iktisadi sıkıntı içindeki kısmının yeniden canlandırılmasını teşvik edeceğine güvenilmişti. Aynı zamanda, Japonya'daki en büyük özel girişim olan Kanal Şehri, firmanın diğer Asya projeleri tarafından gölgede bırakıldı. Projelerden birçoğu –firmanın öncülüğünü yaptığı bir tür açık hava yaya alışveriş ortamlarının birbirine bağladığı bürolarla, meskenlerin, otellerin, ulaşım yollarının, parkların ve eğlence mekânlarının tamamladığı– tam anlamıyla kent tasarımı içerecek şekilde, hızla alışveriş merkezlerinin ötesine geçti. Paris dışındaki EuroDisney düzenlemesi perakendeyi, eğlenceyi, otelleri, spaları ve bir konferans merkezini yaya egemen bir ulaşım temelinde ilişkilendiren heybetli bir kubbe ya da tepe şehri biçimdeki 24 kilometrekarelik bir ütopya banliyö olarak tasavvur edilen bir tasarım olan Satellite New Town ile, 1985 yılında türlerin bir şablonuna ulaşıldı. Arizona'daki eko-ütopyacılık vizyoner mimar Paolo Soleri, planı gözle görülür biçimde etkiledi. Plan, her ne kadar inşa edilmediyse de, Jerde'ye, hepsi Japonya'da olan Rinku Town, Makuhari Town Center, Rokko Island, Roppongi 6-6, Shiodome'deki Dentsu şirket genel merkezi ve Basra Körfezi'ndeki Dubai Festival City'nin ve Doğu Avrupa'daki projelerin de aralarında bulunduğu, pek çok başka yerdekiler de dahil olmak üzere, bir dizi muazzam, karma kullanımlı mikro-şehrin karmaşık master planlarını tasarlamasına yardım etti.

Bu düzenlemeler alışveriş merkezleri değil, başka bir şey, Jarde'nin sözcükleriyle “garip bir yeni varlık”⁷², alışverişin yaşamın geri kala-

nıyla bütünleşmesi, “dükkânlar”ın “müşterek yaşam”la, planlı tek bir teşekkülün içinde yaşayan, çalışan, alışveriş yapan, yeniden oluşturan insanlarla bütünleşmesidir. Bunlar şehir imal etmenin bir örneği midir? Bunu bilmenin tek yolu, bunların, Jane Jacobs’ın “bir şehrin sokaklarında ve bölgelerinde hayat dolu çeşitlilik” – en azından açık oldukları saatlerde, çoğu durumda yaptıkları gibi– oluşturma konusundaki dört koşulunu yerine getirip getirmediğini sormaktır.

Bu örnekler, alışveriş mimarisinin, banliyöye kaçışı besleyerek var olan şehirlerin içlerini boşaltabildiği kadar, kolaylıkla bunları harekete geçirebildiğini de ispatlıyor. Kuramcılar, “alışverişin kararlı eylem oluşturmadaki etkinliğinin, onu şehirde sahnelenen hareketin vazgeçilmez bir aracı kıldığını”⁷³ kabul ediyor. Alışveriş yalnızca şehrin temel yapı taşı değil, dahası kente bağlanabilmenin, ulaşabilmenin ve uyum sağlayabilmenin en iyi araçlarından biri haline geldi. Bir alışveriş merkezi yalnızca bir alışveriş merkezi olmamalıdır.

Jon Jerde 2000 yılında, “Projelerimizi bir yılda bir milyardan fazla insan ziyaret ediyor”⁷⁴ iddiasında bulundu. Bu projelerin etkisi, göletteki bilinen dalgacıklar gibi yayılmayı sürdürüyor. Jerde ve eşi, şirketteki hisselerini 2002 yılında diğer ortakların bir bölümüne sattıktan sonra, firma Jerde adı altında inşa edilen projelerin toplam sayısını dünya çapında 100’ün üzerine çıkararak yoluna devam etti. Üç yıl sonra, Jerde ortaklarından bir başka grup, Hollywood merkezli 5+ Design’ı kurmak için ayrıldı. Şirket bugün tamamlanmış özel mini-kentleri, alışveriş alanlarını hatta yeni bir yolcu gemisi neslini içeren, devasa ve büyüyen bir portföye sahip. Onlar ve başka birçok mimar ve proje geliştirici, özellikle Çin’de ve başka yerlerde olmak üzere, gelişmekte olan dünyada milyonlarca hatta muhtemelen on milyonlarca insana hizmet edecek projeler tasarlamak ve inşa etmekle meşgul.

Ancak bu yeterli mi? Yalnızca alışveriş mekânı tasarımının, daha çok kaynaştırma ve bütünleştirme doğrultusundaki gelişiminin sürmesini umut edebiliriz. Ne olursa olsun, kârlı olduğu sürece, alışveriş mekânı tasarımı, daha fazla değilse bile yüzyıllardır olduğu gibi, ikâmet ettiğimiz çevrelere en büyük katkıyı sağlamaya devam edecek. Bunu zaman gösterecek. Los Angeles’lı mimar ve eleştirmen Craig Hodgetts, firmanın etkisi üzerine bir makalede, “Jerde’nin yapay kozmosu zaman-

la, zamanın bıraktığı izlerle ve patinasıyla [...] tamamen kozmopolit olmanın onuruna erişebilir mi?”⁷⁵ diye sordu. Artık bir yeri gerçekten kente ait kılan şeyler, çağ ve aşinalık değil, çevresindeki şehrin dokusuyla bütünleşmesidir. Artık soru, Jerde’nin mekânlarının, alışveriş merkezi mimarisinin daha önceki bazı biçimleri gibi, özel olduğu kadar kamusal alanlar –kentin canlılığının parçası yerler– haline gelip gelemeyeceğidir.

6. Alışveriş Merkezleri

Saha Rehberi: Alışveriş Dünyaları

Teşhisler:

- Yaya-sokağı-tarzı çevrenin etrafında inşa edilmiş perakende dükkânları, restoranlar ve başka satıcılar derlemesi. “Gerçek” bir sokağı taklit ederek gerçek gibi görünmeyi amaçlayabilir ya da arsız, abartılı bir temalı çevre olabilir.

Örnekler

ABD

- Horton Plaza, San Diego.
- Mall of America, Bloomington, Minnesota.
- Universal CityWalk, Los Angeles.

Japonya

- Canal City Hakata, Fukuoka.

Farklı Biçimler:

Kumarhaneli Resort Oteller

- Las Vegas: Treasure Island, Bellagio, Palms.

Havaalanları ve Tren İstasyonları

- Londra: Heathrow Havaalanı; King’s Cross ve Saint Pancras tren istasyonları.
- Hong Kong: Uluslararası Chek Lap Kok Havaalanı.

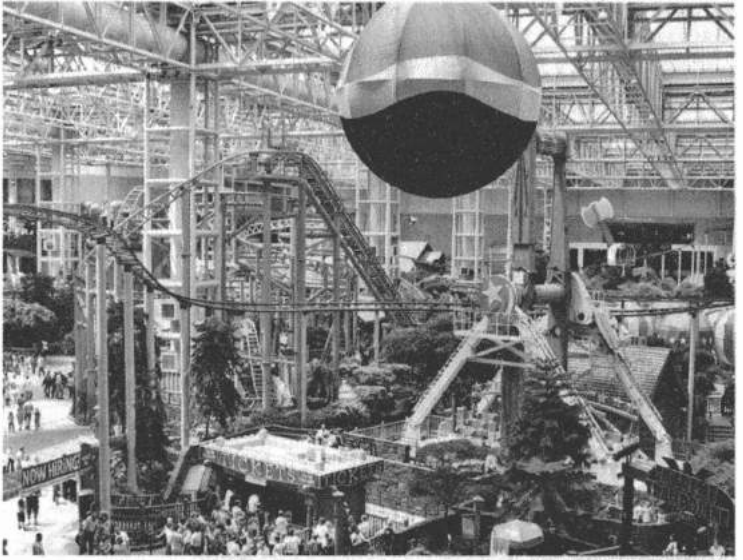
Resimler:



Horton Plaza, San Diego, California (1985). Mimar: Jerde Partnership International. *Coolceaser, en.wikipedia.*



Fotoğraf: Phil Konstantin



Mall of America, Bloomington, Minnesota (1992):
Mimar: Jerde Partnership International.



Canal City Hakata, Fukuoka, Japonya (1996). Mimar: Jerde Partnership International.



Bellagio tatil beldesindeki dükkânlar, Nevada, Las Vegas (1998).
Mimar: Jerde Partnership International.



Treasure Island Otel
ve Kumarhanesi,
Nevada, Las Vegas
(1993). Mimar: Jerde
Partnership



Cloud Nine Mall,
Zhongshan Park,
Şanghay, Çin (2006).
Mimar: ARQ.



Mall of the Emirates,
Dubai, Birleşik Arap
Emirlikleri (2005). F+A
Architects.

Habitatlar

Kenzo Tange, Norman Foster ve Tekno-Ekolojik Şehir

Bir hareket nedir? Komplonun bir biçimi mi? Tek bir ani ışıkla yönünü değiştiren bir balık sürüsü mü? Bir çeşit trapez numarası mı? Dengesiz bir insan piramidi mi? Ya da sadece dâhiler arasında patlak verip, eskiden olduğu gibi davranmayı olanaksız kılan bir bunalım mı?

—Rem Koolhaas ve Hans Ulrich Obrist,
Project Japan: Metabolism Talks
[Proje Japonya: Metabolizma Konuşmaları]

1960 yılında, Buckminster Fuller ve Shoji Sadao, “Manhattan üzerine bir Kubbe inşa etmeyi” önerdi: 3,2 kilometre genişlediğinde, şehir merkezini East River’den Hudson’a ve 21. Sokak’tan 64. Sokak’a kadar örten şeffaf jeodezik bir kubbe. Kubbe kötü havayı bertaraf ederek ve sabit bir sıcaklıkta tutarak, ayrı binaların ısıtma ve soğutma maliyetini ortadan kaldıracaktı. Nasıl olacağı pek net olmasa da, hava kirliliğini de azaltacaktı. Kendi kendini yetiştirmiş mühendis ve mucit “Bucky” Fuller, geometri uzmanlarının yirmi-yüzlü diye adlandırdığı şekilde uçlarından birleşerek üçgenler oluşturan metal çubuklardan yapılan fütüristik görünüşlü jeodezik kubbeleriyle kısmen ünlüydü. Hafif bir kabukla kaplı kubbeler, herhangi bir yapının en az yüzeyiyle en fazla hacmi kaplar, hafiftir, güçlüdür, parçalarını birleştirmek ve ayırmak kolaydır. Jeodezik kubbe 1920’lerde Almanya’da icat edildiyse de, Fuller onun matematiğini 1940’ların sonlarında çözdü ve 1954 yılında Amerika’da patentini aldı. Aynı yıl, Cornell Üniversitesi’nde öğrenim

gören genç Japon mimar Sadao'yla çalışmaya başladı. Bu tarihten itibaren, aralarında askerler için helikopterle taşınabilir bir saha yapısı arayan ABD Deniz Piyade Teşkilatı'na uygun pek çoğu da dahil, dünya genelinde binlerce jeodezik kubbe inşa edildi.

Ortaklar, devasa New York kubbesini aslında hangi malzemelerin destekleyebileceğinden emin değildi, ama maliyetinin, şehrin tasarruflarıyla karşılayabileceğinden emindiler. Fuller, "New York City'deki kar temizliğinin maliyeti, kubbenin bedelini on yıl içerisinde karşılayacak" diye yazdı.

Şaşkınlığa uğratan bir düşünceydi – ama kanıtlanmamış bir teknolojinin New York City'yi kurtaracağını varsaydığı için değil. 1960 yılı, her şeye karşın, maddi refahın ve insanın çevresini denetleme yeteneğine inancın eşlik ettiği teknolojik iyimserliğin doruk noktasıydı. Sputnik 1957 yılında fırlatılmıştı; Başkan John F. Kennedy, 1961 yılında, Amerika'nın Ay programını ilan edecekti, İngiliz-Fransız ortak yapımı Concorde uçağıyla birlikte, sestən hızlı yolcu uçağı bir gerçek haline gelecekti. Büyük kubbenin yarattığı fark, şehre ilişkin bir tavır ortaya koymamasıydı: Ne şehir çürümüştü, ne temizlenmesi ne yerini daha verimli kulelerin ve otobanların alması ne de olduğu gibi korunması gerekiyordu – Aşağı Manhattan Ekspres Yolu projesindeki sokaklarda ve toplantı odalarında vuku bulan varoluşsal kent mücadelesinin karşıt kutupları. Bunun yerine, büyük kubbe, şehri fiziksel çevresinin aşırılıklarıyla –herkesin bildiği yaz-kış kötü havasıyla– tanımlıyor ve bunları gelişmiş uzay-çağı teknolojisi ve mühendislikle kontrol altına almayı öneriyordu. Orta kısmının üzerine yerleşen ışıldayan bir tel yarımkürelî Manhattan imgesiyle sunulan teklif, çağın teknoloji güdümlü ütopyacılığının optimizmini yansıtıyordu. Bu, Fuller ve Sadao'nun aynı yıl açıkladıkları bir başka teklifin –güneş enerjisiyle ısıtılarak bulutların arasında sakince sürüklenen hafif jeodezik kürelerin binlerce yolcuyu taşıdığı "Project for Floating Cloud Structures (Cloud Nine)" ["Uçan Bulut Yapıları Projesi (Bulut Dokuz)"]– yaptığı gibi, bakışı sokaktan gökyüzüne çevirdi.¹ Ama "Manhattan üzerinde bir kubbe" fikri, aynı zamanda bir korku belirtisini açığa çıkardı: İster Sovyetler Birliği'yle Uzay Yarışı sırasındaki ulusal kendinden şüphe, ister Soğuk Savaş'ın gerginlik dolu on yılları boyunca, Amerika'nın bir numaralı şehri olduğu

için New York'un üzerine çökmüş, nükleer soykırım kaynaklı nükleer serpinti korkusu olsun, yukarıdan gelebilecek tehditler. Eğer kentsel yenileme mimar ve mühendislik mesleklerinin kentin tamamen farklı biçimlerini hayal etmesi vakasıysa, Fuller ve Sadao'nunki de, programın teknolojinin karmaşık toplumsal sorunları çözme gücüne duyulan bir başka inanç vakasıydı. Devasa kubbe, aynı anda hem karmaşık geometrinin ve strüktürel yük hesaplarının somutluğunu hem de çok hafif bir belirsizliği vaat ediyordu. Bir yapı mı, yoksa bir metafor muydu? Her ikisi de olmaktan kaçamayacaktı.

Fuller'in Sadao'yla işbirliği, hayatındaki ikinci ABD-Japonya işbirliğiydi; 1929 yılında yaşadığı Greenwich Village'da, Amerika doğumlu, yarı-Japon heykeltıraş Isamu Noguchi'yle tanışmıştı. Paris'teki heykeltıraş Constantin Brancusi'nin yanındaki çıraklığından dönen Noguchi, Fuller'in resmi olmayan dersler verdiği ve duvarlarını gümüş alüminyum boyayla dekore ettiği ünlü bohem bar, Waverly Place'teki Romany Marie's Café'de yaşlı adama tanıtıldı. Noguchi, Fuller'in bir büstünü yaptı ve ikisi yaşamları boyunca süren arkadaşlıkları süresince, mucidin Dymaxion arabasının modelinin yapılması da dahil, çeşitli projelerde birlikte çalıştı.

1959 yılında, şehrin potansiyel biçimine ilişkin bir başka ABD-Japonya işbirliği, Japon mimar Kenzo Tange'nin bir sömestr ders vermek üzere geldiği, Boston'dan itibaren Charles Nehri boyunca, Cambridge, Massachusetts Institute of Technology'de, fazla uzak olmayan bir bölgede geliyordu. Bu zaman boyunca Tange, özellikle kalabalık şehirlerin ortasından geçen viyadüklü yollar olmak üzere, yükseltilmiş devasa kentsel altyapı projelerine hayran kaldığı New York'u, Chicago'yu ve San Francisco'yu gezdi. Tange burada, kendi Japonya pratiğinin getirdiği gündelik angaryalardan kurtulduğu için, "büyüme ve değişim" ve –demiryolları, otobanlar ve daha sonra anlaşılaacağı üzere limanlar gibi ulaşım koridorlarını kastettiği– "ulaşım mekânları ile mimariyi birleştirme" üzerine düşünmek için zaman buldu.² Tange, Boston Liman bölgesinde 25.000 kişiye ev sağlama görevini vermek için beşinci seminer yılı öğrencilerini seçti. Sonuç, kıyıdan deniz üzerindeki insan yapımı ada dizilerine doğru kıvrılan, terasların A-çerçeve konut modüllerinin

eğimli taraflarında yığıldığı ve aralarındaki merkezi boşluktan bir otoyolun geçtiği bir çift yüksek, doğrusal A-çerçeve binalardı.

Boston planı, Tange'nin etrafında gerçekleşen kentsel yenilemeyle – West End gibi eski liman bölgesi mahallerini temizlenmeye ve yerlerine ekspres yollar ve dikdörtgen konut blokları yerleştirilmeye başlanmıştı – ve Le Corbusier'nin, modern mimari üzerindeki savaş öncesi Japonya dahil olmak üzere 1930'larda başlayan baskın etkisiyle uyumlu görünüyordu. Plan İsviçreli vizyonerin Işıyan Şehir'inin su üzerindeki bir uyarlamasıydı. Gelgelelim, yüzeysel benzerliğin altında, Tange'nin planı gerçekte Boston'a değil, kendi memleketi Tokyo'ya ilişkindi. Ve daha yakından incelendiğinde, plan Corbusier'ci gerçeklerden uzaklaşan yeni bir düşünce yapısını temsil ediyordu. Temelinde, teknolojik becerisiyle doğal çevreyle iletişimde olmak ve hatta onu kontrol etmek isteyen bu düşünce yapısı, her ne kadar pek olası görünmese de, zamanla küresel mimari pratiğini yeniden tanımlayacaktı.

Kenzo Tange'nin çocukluğu Çin, Şanghay'daki eski Britanya yerleşim bölgelerinde geçti. Japonya'ya geri dönen Tange, Le Corbusier'yle ilk kez 1930 yılında Hiroşima Lisesi'nde bir dergide tanıştı, İsviçreli mimarın Sovyetler Sarayı için önerdiği tasarıma göz atması, edebiyat ve bilim alanındaki çalışmalarını mimariye yöneltti. Tange bu tanışmayı daha sonra, “Bütün rüyalarımı, hassasiyetimi ve tutkulu hevesimi mimarlığa akıtabileceğimi hissettim”³ diye anlatacaktı. (Kuşkusuz 1931 yılı itibarıyla, Le Corbusier sarayın girişini teatral, neo-konstrüktivist kemer ve kıvrımlı formlarıyla tasarladığında, Stalin neoklasizmin barok bir karışımının SSCB'nin resmi tarzı olduğuna çoktan karar vermişti.) Tange mimari öğrenimini 1935'ten mezun olduğu 1938'e kadar Tokyo'daki İmparatorluk Üniversitesi'nde sürdürdü ve Japonya'nın önde gelen uygulamacılarından biri olan Kunio Maekawa'nın bürosunda çalışmaya başladı. İşin büyük kısmı yurtdışındaydı: Japonya 1930'ların ortalarından itibaren Çin'i, Moğolistan'ı, Mançurya'yı, Tayland'ı, Vietnam'ı, Laos'u, Burma'yı, Filipinler'i ve Endonezya'yı işgal ederek, sözde Büyük Doğu Asya Ortak Refah Alanı'nı genişletmiş ve mimarları ile mühendislerini, yeni sömürgelerinde, ana vatanlarında gördükleri herhangi bir kentsel peyzajdan kat be kat büyük şehirler planlamakla görevlendirmişti. 1938

yılından itibaren Tange, Çin’de ve başka yerlerdeki projelerde çalışmaya başladı ve Bangkok’taki Japon-Tay Kültür Merkezi tasarımıyla bir ödül kazandı.⁴ Tasarımlarındaki, Japon ve Batı etkilerini, geleneksel ile daha çağdaş olan eşit ölçülerde karıştırma eğilimi dikkat çekti – ancak bu karışım imparatorluk yetkilileri tarafından desteklenmedi. Savaşın Asya’daki inşaat sektörünü kesintiye uğratması üzerine, 1942 yılında özellikle meydanlar ve pazarlar gibi klasik Batı örnekleri olmak üzere, şehir planlama çalışmasına yöneldiği Tokyo’daki okuluna geri döndü. Ülke bombalanırken bile, hükümet ondan, savaştan sonra Japon şehirlerinin nasıl yeniden planlanacağı üzerinde çalışmasını istedi.

Japonya teslim olduğunda Tange 31 yaşındaydı. Kariyerlerine, Asya’daki sınırsız görünen kent yüzeylerini tasarlayarak başlayan Tange ve onun neslinden diğer mimar ve plancılar, savaş sona erdiğinde, yanıp kül olan kendi şehirlerine yöneldi. Bombardıman Tokyo’nun yarısını, 17 diğer şehrin yüzde 60 ila 88’ini, Toyama’nın yüzde 99’unu yıkmıştı. 6 Ağustos 1945’te Hiroşima ve üç gün sonra da Nagazaki kavrulup moloz yığınınına döndü. Tange, devletin yeniden inşa kuruluşunda görevlendirildi ve Hiroşima araştırma ekibinin başına getirildi. Dümdüz olmuş şehri yeniden inşa etmek için bir plan hazırladı. Le Corbusier’nin, ayrılmış işlevler düşüncesinden etkilendiyse de, kalan nüfusun acil ihtiyaçlarının önceliği, önceden var olan kalıpların radikal biçimde değerlendirilmesini olanaksız kıldı. 1949 yılında, Tange’nin yeniden inşa planı Japonya Meclisi’nde onaylandı ve kalkınma, Barış Parkı ve merkezi’yle, yanında uzanan, pilotiler üzerinde yükselen beton uzun dikdörtgen bina Barış Hatırası Müzesi’yle başladı.⁵ Tange’nin altında çalışan Isamu Noguchi, Barış Köprüsü için heykel beton korkuluklar ve ayrıntılar tasarladı.

Hiroşima çalışmasının tanıtımı geniş çapta yapıldı ve Tange 1951 yılında, eski akıl hocası Maekawa’ya eşlik etmesi için İngiltere, Hoddesdon’daki sekizinci CIAM kongresine davet edildi.⁶ Tange burada kahramanı Le Corbusier’le, Walter Gropius’la ve diğer önde gelen modernistlerle tanıştı. Sonra Michelangelo’nun San Pietro Bazilikası’nı ve diğer klasik binaları görmek için Roma’ya ve Le Corbusier’nin o sıralar inşaat halinde olan Unité d’Habitation’ını görmek üzere Marsilya’ya gittiği Avrupa turuna çıktı. Japonya’ya döndüğünde, birçok sanayi bi-

nasının ve Tokyo Belediye Binası da dahil belediye binalarının yanı sıra Hiroşima Barış Merkezi'ni (1956), Kagawa vilayet bürosunu (1955-1958) tamamlayan Tange'nin kariyeri yükselişteydi. Bütün bu çalışmalarda Le Corbusier'nin etkileri görünüyordu; Tokyo, Ueno'da, 1957-1959 yılları arasında İsviçreli tarafından tasarlanan Ulusal Batı Sanatları Müzesi inşa edilirken, onun varlığı neredeyse elle dokunulacak kadar hissedilir olmalı. Çok daha benzersiz bir bina, Tange'nin Shikoku'nun güneyindeki adada, Matsuyama'da inşa ettiği, tek bir açık odayı çevreleyen, mühendisliği depreme dayanaklı, basit, eğimli, 55 metre çapında bir beton kubbeden oluşan çok amaçlı konser salonuydu. Amerikalı yetkililerin, yurttaşlarının çok azına yurt dışına seyahat izni verdiği bir sırada, Tange 1956 yılında Çin'i, Mısır'ı ve Le Corbusier'nin pilotiler üzerinde yükselen brütalist bir beton yığın olan Ahmedabad Müzesi'ni gördüğü Hindistan'ı, 1957 yılında Lúcio Costa ve Oscar Niemeyer, o zamana kadar gerçekleştirilmiş en büyük Corbusier'ci kent planlama tasarısı olacak gözüpek yeni başkent Brasília'yı planlarken Brezilya'yı gezdi. Burası, savaş sonrasının doğmakta olan yeni dünyasının elle tutulur görsel örnekleri, Avrupa ve Kuzey Amerika dışında ortaya çıkmakta olan ülkelerin, kimliklerine ve haklarına –büyük ölçüde, inşa ettikleri şehirler aracılığıyla– sahip çıktıkları uğraktı. Tange'ye göre bu, aynı oranda, hem keyif verici hem de iç karartıcı olmalı.

Savaş sonrasında Japonya dünya pazarıyla bütünleşirken, emekyoğun tarımı modernleştirilirken ve taşra gelenekleri zayıflarken, evsiz kalan ve ilk kez şehre taşınan milyonlara nasıl ev sağlanacağı sorunu olduğu gibi duruyordu. İlk 15 yıl kamu sektörü dışında çok az parası olan Japonya ABD işgaline bağımlıydı. 1950 yılında Kore Savaşı'nın ve ABD ordusunun askeri yığınağının başlaması, özel sektörün inşaat sayısını artırdı. 1953 yılında doruğa ulaşan yeni savaş, Japonya'yı yenilgiye uğratılmış saldırgan bir ülkeden Amerika'nın müttefikine dönüştürdü ve muazzam iktisadi patlamayı besledi – ve dolayısıyla, Japonya'nın, savaş sonrasının dünyasındaki rolüne ve geleneksel kültürünün modernitede oynaması gereken role ilişkin bir tartışmayı canlandırdı. Japon şehirlerinin yeniden inşası, ulusal kimliğinin yeniden inşasından ayrılamazdı. Ülke yeni bir dünya için gerçek bir tabula rasa üzerinde, teknolojik alanda artan özgüvenle ve yeni tekniklerle yeni baştan inşa

edilirken, ütopyacı bir bakış açısı kaçınılmazdı. Bununla birlikte, olanakların sınırsız olduğu duygusu, altta yatan, distopyacı olmasa bile kıyametçi uyarıcı bir tonla bozuldu: Japonya'nın artık ön cephesinde yer aldığı Soğuk Savaş açmazındaki daha fazla nükleer çatışma tehdidinin dışında, ada ülkesinin depremler, tsunamiler, tayfunlar gibi daimi doğal tehlikelere açık olması, şehrin inşasını riskli, hatta kuşkulu kılıyordu. Çiftlik topraklarını tartışmalı ve büyük ölçüde plansız kent gelişiminden koruma ihtiyacı arazi fiyatlarını çok yükseltirken, bu kuşkuya, takımadada zaten sınırlı olan inşaata elverişli arazilerin tükenmekte olduğu endişesi eklendi. 1950'lerin sonlarında, Japon şehirleri ve özellikle Tokyo, nüfus baskısı, yok olan araziler ve trafik sıkışıklığının oluşturduğu üç ayaklı bir krizle karşı karşıyaydı. Kentleşmenin hızı nefes kesmeye devam ediyordu: Tokyo'nun 1945 yılında 3,5 milyon olan nüfusu 1960 yılında 9,5 milyona çıktı; metropol bölgesinin 1955 yılında 13,28 milyon olan toplam nüfusu, kendisini dünyanın en büyük kent bölgesi kılarak 1964 yılında 18,86 milyona çıktı. Kentsel Japonya, bir nesilden daha kısa bir zamanda kendi sınırlarına ulaştı ve kendisini ayakta tutan yerleri –çiftliklerini, bahçelerini ve dalyanlarını– tehdit etmeye başladı.

Bir plan olduğu söylenebilirse, Tokyo'nun yeniden inşasında izlenen model, Batı'nın eşmerkezli halkalar modeliydi. Bu model Abercrombie ve Forshaw'ın Büyük Londra planından esinlenilerek, 1959 yılında Tokyo planı için önerilen, bir çekirdek merkez etrafında eşmerkezli daireler şeklinde büyümeyi öngören modele benziyordu. Sorun, dağlara ya da denize doğru genişlemek için çok az yeri olan Tokyo'nun, merkezi bir boşluğun –Tokyo'nun 622 kilometresine karşılık Tokyo Körfezi 922 kilometrekare büyüklüğündeydi– etrafında zaten inanılmaz biçimde sıkışmış bir halka olmasıydı. Ama Tange'nin bürosunda ve çevresinde yeni bir düşünce söz konusuydu ve Tange bunu dünyaya 1959 yılında Hollanda, Otterlo'daki 10. CIAM konferansında açıkladı. Modernist Japon mimarisinin kabul gören lideri Tange, konferansta yalnızca kendi binalarının bazılarını değil, aynı zamanda genç meslektaşı Kiyonori Kikutake'nin çok daha radikal iki projesini de sundu. Birinci proje, Kikutake'nin kendi evi, biyolojik hücrenin işleyişlerine dayanan Gökyüzü Evi'ydı. Olası genişleme için bütünlüklük bir sistemi

olan ev, ayaklar üzerindeki bir zeminin üstünde süzülen geniş bir tek kare odadan oluşuyordu: “Hareket-şebekeleri” diye adlandırılan modüller, banyolar, depolar ve çocuk odaları için, harici bölmeler ya da borular aracılığıyla yönlendirilen var olan destek hizmetleriyle birlikte, zemine bağlı olabileceklerdi. Ev, uyarlanabilir açık planıyla ve geleneksel Japon evinin beşik çatısıyla hem fütürist hem de gelenekseldi. İkinci proje, Kikutake’nin, “Tokyo Şehrinin Düzenlenmesine İlişkin Düşünceler”iydi: Yine hücrelerden esinlenmiş bir düzenleme olarak her biri yaşamın birimleri dolu, yaratıcısının “dikey zemin” diye adlandırdığı bir merkezi çekirdek meydana getiren, 300 metre uzunluğunda, silindirik beton kulelerden oluşan bir orman için 1958 tarihli bir plan. Planın ilk uyarlamasında, kıyıdaki kulelere, denizdeki sanayi adaları eşlik ediyordu. İkincisinde, her şey Tokyo Körfezi’ne taşınmıştı: Dengelemek için su altına batırılmış kuleleriyle bir halka, 1958’li yılların taşınabilir, özerk ve iklim-denetimli Deniz Şehri. Kikutake 1959 tarihli bir çizimler serisinde, deniz-temelli mimarının ilham kaynağı olarak deniz yaratıklarını çalıştı: Denizanasının, nilüferlerin ve deniz bitkilerinin yanı sıra şamandıraları, küreleri, yüzen silindirleri, direkleri ve altıgen kolonları. Bunlar dalgaları kırarak dayanaklılık sağlayacaklar ve gıda üretimi için yer sunacaklar diye açıkladı: “Tıpkı deniz bitkileri gibi, betondan yapılmış büyütülebilir bir alternatif yuvarlaklar ve silindirler zinciri de, yalnızca yüzerek bile denizden yiyecek hasat eder.”⁷

Kikutake’nin garip deniz dünyası, mimariyi ve kent yapısını, doğanın dinamik işleyişleriyle bütünleştirmeye çalıştı. Bu, Le Corbusier’nin işlevsel bölgelemesinin karşıtıydı, artık 19. yüzyıl şehrinin tertipsizliğini düzeltmekle ilgilenmiyordu; 20. yüzyılın dengesiz, olası tehlikelerle dolu ortamıyla doğal bir akış yakalayarak, hatta doğayı betonda taklit ederek, şehri büyük bir organizmaya dönüştürüyordu. Tange, 10. CIAM’daki Tokyo Körfezi planı sunuşunda şu açıklamayı yaptı: “Tokyo genişliyor, ama daha fazla arazi bulunmadığı için denize doğru genişlemek zorundayız [...] Yapısal öge, yıkılan ve anın ihtiyaçlarına göre yenilenen geçici öğeleri, bir ağaç–yapraklar gibi konutlarla birlikte daimi öge– gibi düşünmektir. Binalar bu yapı içinde büyüyebilir, ölebilir ve yeniden büyüyebilirler – ama yapı aynı kalır.”⁸ Bu düşünce, daha önceki toplantıda, 1956 yılında, Yugoslavya, Dubrovnik’teki 9. CIAM’da

(Tange'nin katılmadığı) CIAM'ın geçerli Atina Şartı'nın muğlaklığına karşı çıkan bir genç mimarlar hizbi tarafından seslendirilen kaygılarla uyumluydu. Kendisini Team X diye adlandıran, İngiltere'den Alison ve Peter Smithson'ları, Hollanda'dan Aldo van Eyck ile Jacob Bakema'yı içeren grup –üzerinde fazla anlaşmanın olmadığı– “devingenlik”i, “kümeler”i, “büyüme/değişim”i ve “şehircilik ve habitat”ı tartışma konuları olarak gündeme getirmişti.⁹ Japonların 1959 yılında Otterlo'daki müdahalesi, modern hareketin geri kalanının verebileceği yanıtın çok daha ilerideydi.

Tange eylül ayında (muhtemelen bölüm başkanı Gropius'un ayarladığı bir iş olan) MIT'deki yarım dönemlik misafir öğretim üyeliği için konferanstan ayrıldı. Yurdundan uzak olmak için uygun bir zaman değildi, çünkü Japonya'nın Tokyo'da düzenlenecek ilk büyük uluslararası toplantısı olan 1960 Dünya Tasarım Konferansı hazırlıklarının hararetle yürütüldüğü bir dönemdi. Seçkin bir tasarım stüdyosunu yönettiği ünlü Tokyo Üniversitesi'nin ilave itibarıyla birlikte, mesleğinin kıdemli lideri olarak Tange, aralarında eleştirmen Ryuichi Hamaguchi'nin, ressam Taro Okamoto'nun, mimarlar Kiyosi Seike, Junzo Sakakura ve Takashi Asada'nın bulunduğu farklı alanlardan üst düzey kişilerle birlikte yönetim komitesinin üyesiydi. Tange, yokluğunda, genel sekreter Asada'ya, bir grup genç meslektaşının ve öğrencisinin, modernizm ile Japon öğelerini birleştiren yeni düşünceler sunması ve süreç içinde, Japonya'yı dünya mimari haritasına yerleştirmeleri için toplama talimatını bıraktı. Tange'nin altında öğrenim gören bir başka katılımcı Hiroshi Hara, Tange'nin “içeri girdiğini ve geleneği özümseyerek yeni bir Japon modernizmi yaratacağım” dediğini anımsıyor. Kenzo Tange'nin sessiz liderliği altında, Japonya'nın kent geleceği, onun geçmişinden yapılıyordu.

Daha sonra Tange'nin bürosunda çalışan eski öğrencileri Kikutake, Kisho Kurokawa ve Arata Isozaki'ye, başkalarının yanı sıra sanayi tasarımcısı Kenji Ekuan, grafik tasarımcı Kiyoshi Awazu ve mimarlar Masato Otaka ve Fumihiko Maki'ye ek olarak, Asada ve mimarlık eleştirmeni Noboru Kawazoe de gruba katıldı. Maki, Tokyo Üniversitesi'nden mezun olduktan sonra, Birleşik Devletler'de Cranbrook Akademisi'nde ve Harvard'da yüksek lisans yaptı ve 1960 yılında Japonya'ya dön-

meden önce, Saint Louis'teki Washington Üniversitesi'nde ders verdi. Rem Koolhaas'ın sözcükleriyle, "Japon ruhunun sürekli değişen envanteri"¹⁰ olan grup yetenek, eğitim ve mizaç olarak çeşitliydi. Gençtiler –Kurokawa yalnızca 26 yaşındaydı– ve kendilerine güveniyorlardı, üzerlerinde dar takım elbiseleri ve kravatları, dudaklarından sarkan sigaralarıyla, Marksist kuramları, benzer bilimsel kuramları ve kendi düşüncelerini tartışmak üzere, Asada'nın Tokyo pansiyonunda ya da kafelerde toplanıyorlardı. Kikutake gibi Kurokawa da, 1959 yılında radikal kent seçenekleri üzerinde çalışmaya başlamıştı. Kurokawa, ev ile iş arasında gidip gelmeye harcanan zamanı ortadan kaldırmak için, bir tarafında yaşam alanının ve diğer tarafında çalışma alanının yer aldığı, yılan gibi kıvrılan bir duvardan oluşan bir Duvar Şehir çizmişti. Ise Körfezi'ni tayfunun vurması üzerine, çiftlik arazilerinde kazıklar üzerinde yükselen, zemini ekinlere bırakan ve taşra ile şehri birini diğerine feda etmeksizin birleştiren, leziz "mantar evler" in bitebileceği çok büyük bir ızgara sistem olan Tarım Şehri'ni tasarladı.

Toplantılarda bir ilkeler dizisi belirmeye başlamıştı: Şehir deniz, gökyüzü ve yapay zeminler dahil olmak üzere, yeni yerlere doğru genişleyecekti; yapıların modernleşmeye ve doğal değişime (ya da afetlere) uyum sağlamalarına olanak tanıyan sürekli bir yenileme olacaktı ve orada bir "grup formu" yani tasarımcıların kontrolü dışında, yerleşme aracılığıyla spontane yapılaşmaya ve parçalara ayırmaya dahil olma söz konusu olacaktı. Belirli bir mistisizmi dışı vuran yalnızca Kurokawa değildi: "Şimdiye dek yeryüzünden ayrılmaz olan mimarlık, evrene doğru genişleyerek kendisini ondan ayırıyor."¹¹ Projelerin birçoğu sonsuz yinelenen, genişleyen hücre yapılarıyla bakterilerden ilham almıştı ve zamanla değişmek üzere tasarlanmış kent işlevini ve yapısını betimlemek için "metamorfoz" a benzer biyoloji dilini kullanılıyordu. Yeninin eskiyle değiştirilmesi anlamına gelen Japonca *shinchintaisha* sözcüğü benimsenmişti – ölüm ve dirimselci yaşam gücüyle yenilenme Şinto öğretisiyle ve en ünlüsü 690 yılından beri her yirmi yılda bir yeniden inşa edilen Ise Tapınağı olmak üzere belirli eski Japon binalarındaki geçicilik geleneğiyle uyum içerisindeydi. 1953 yılında Tange ve Kawazoe, tapınağın yeniden inşasına şahitlik etmek üzere davet edildiler ve 1961 yılında tapınağın basitliğini, modülerliğini ve prefabrikasyon kullanı-

mını öven, *Ise: Prototype of Japanese Architecture* [Ise: Japon Mimarisinin Prototipi] adlı bir kitap yayımlayacaklardı. Kikutake'nin Kule Şehir'inde kapsüllerin düzenli bir biçimde yenileriyle değiştirilmesi ve Deniz Şehri'nde gelgitlerin işlevi benzerdi. Kurokawa yeni Japon düşüncesinin CIAM'ın katı kategorilerinin ne denli ötesine geçtiği hakikatini anlamıştı: Japon mimarlar, “mekanik çağdan biyodinamik çağa geçişi anlamaya”¹² çalışıyordu. Bu –sanayi şehrinin ve onun sorunlarının bir 19. yüzyıl değerlendirmesinden, daima istikrarsız, daima uyum sağlayan karmaşık, akışkan şehrin bir 20. yüzyıl değerlendirmesine– temel bir geçişti. *Shinchintaisha*'nın İngilizce çevirisi “metabolizma”dır.

11-16 Mayıs 1960'ta Tokyo'da düzenlenen Dünya Tasarım Konferansı'na Birleşik Krallık'tan Smithson'lar, Hollanda'dan Jacob Bakema, Fransa'dan Jean Prouvé, Hindistan'dan B.V. Doshi ve Amerika'dan Ralph Erskine, Louis Kahn, Paul Rudolph, Raphael Soriano ve Minoru Yamasaki aralarında olmak üzere, Japonya dışından 84 mimarla birlikte toplam 227 mimar, grafik sanatçısı ve tasarımcı katılıyordu.¹³ Tange'nin grubu, etkinlik için, resimli bir manifesto olan bir kitap yayımladı: *Metabolism 1960: Proposals for a New Urbanism* [Metabolizma 1960: Yeni Bir Şehircilik İçin Öneriler]. Kitapta her üyenin katkısı ve dört makale vardı. En uzun makale, 87 sayfanın 35 sayfasını kaplayan, Kikutake'nin Kule Şehir ve Deniz Şehir projelerini ve ayrıca bunların Okyanus Şehir diye adlandırılan bir birleşimini içeren makalesiydi. Kurokawa, Duvar Şehri'ni ve mantar evleriyle Tarım Şehri'ni içeren “Uzay Şehir”le katkıda bulundu. Otaka ve Maki birlikte, modernist “bütüncül mimari arayışından vazgeçip, bunun yerine insanların, “enerjinin ve şehrimizdeki milyonlarca insanın terinin, yaşamın soluğunun ve yaşamının şiirinin sezgisel, görsel ifadesine” olanak tanıyan, kendi konutlarını hiyerarşi ve hâkimiyet olmaksızın yaratabilecekleri kümelenmiş bir yapısal çerçeve betimleyen Grup Biçimine Doğru”yu yazdı. Eleştirmen ve eski editör Noboru Kawazoe, “tek bir canlı organizma gibi [...] insan ile doğanın birliğinden ve insan toplumunun barışçıl bir birlik durumuna evrilmesinden” inşa edilen, yeni bir çağa yol açan nükleer felaketi atlatmayı öngören gizemli bir zafer nidası, “Malzeme ve İnsan” adlı makaleyle katkıda bulundu: “Bizim konstrüktif çağımız [...] yüksek metabolizmanın çağı olacak. Düzen kaostan, kaos düzenden doğar. Yeryüzünden silinme, yaratmayla aynıdır. [...] Yıkımda bile,

sonrasında gelen yeni yaratıya neden olacak bir şey yaratmayı umuyoruz. Bu şey, inşa etmeye giriştiğimiz şehirlerin biçiminde bulunmak zorunda – şehirler sürekli metabolizma sürecine girer.”

Konferans Japonya’da muazzam bir zafer olarak görüldü ve 1960’lar belirmeye başlarken, yeni doğmuş bir kelebek gibi kanatlarını çırpın bir medya, burada sunulan büyük, taşkın düşüncelerden ve bunların arkasındaki kendine güvenen kişiliklerden beslendi. Olayı yaymak için, mimarlık dergilerinden oluşan bir ekosistem doğdu. Tange –Boston projesinden türetilen ve 1960 tarihli olmasına rağmen konferans çalışmasının ertelediği– Tokyo Planı’nı sunmak için 1961 yılbaşında ulusal bir televizyona çıktı. Dikkatli bir biçimde detaylandığı büyük maketi, bacaklarını körfezin iki tarafına uzatmış, ayaklar üzerinde yükselen üç şeritli ikili devasa otobanlar zinciri ve ayrıca körfezi doğrudan geçerek Tokyo vilayetini komşuları Chiba’ya ve Kanagawa’ya bağlayan metrosuyla, yeni muazzam bir şehri gösteriyordu. Beş milyon insan denizde yaşayacak ve iki buçuk milyon kişi devlet binalarını, otelleri, eğlence ve dinlenme tesislerini, büroları, ulaşım istasyonlarını kapsayan merkezi aks üzerinde çalışacaktı. Maket, dümdüz bir otoyol omurgası olan gövdesiyle, daha düzensiz yan parçaları olan dallarıyla ve bunlar boyunca, göze hoş gelecek bir biçimde dağıtılmış bina kümeleri olan yapraklarıyla, bir ağaca benziyordu.

Tange’nin gösterisinden sonra, grubun diğer üyeleri, Kikutake’nin ve Kurokawa’nın rakip cüretkâr Tokyo Körfezi önerileriyle medyanın ilgisini çekmeye çalıştı. Kurokawa bir yandan özel dikim İngiliz takım elbiseleri ve sigaralarıyla Batı’nın çöküşünü, diğer yandan kimonosu ve samuray kılıçlarıyla Japon erilliğinin yeniden doğuşunu simgelerken, kışkırtıcı milliyetçi yazar Yukio Mishima’yla birlikte ulusal medyanın sevgilisi oldu. Megastrüktür fantezilerinin hiçbirinin yapımına başlanmadıysa da, artık devlette çalışan bir meslektaşın biraz yönlendirmesiyle –hepsi oldukça ılımlı ve var olan kent alanlarıyla bütünleşmiş– siparişler geldi. Tange, Totsuka Country Clubhouse’u (1960-1961), Nichinan Kültür Merkezi’ni (1960-1962), ve Tokyo Olimpiyat Stadyumu’nu (1961-1964) tamamladı. Radikal vizyoner Kikutake, Izumo Tapınağı Yönetim Binası’nı ve Hazinesi’ni (1963) ve Tottori sayfiyesinde Tokoen Otel’ini inşa etti.

Tange'nin grubu gibi, metabolizmacı olarak bilinenler, gelişmeye dönük daha üretken ilk yıllarında yüzen şehirler, kısmen su altında şehirler, yeni yerleşimler ve altyapıyı destekleyen yapay zeminler ya da insan yapımı arazi; (en iyi örneği Arata Isozaki'nin 1960 tarihli, Kikutake'nin hepsi kapsüllerle dolu masif kare kirislerle birbirine bağlanmış dairesel şaftların birleştirilmesiyle inşa edilmiş çok katmanlı, üç boyutlu dolaşım sistemi Havadaki Şehir'i olan) hava şehirlerini destekleyen kolon ve kirislerin "mega ormanları"nın aşırı örnekleri dahil olmak üzere dikey katmanlaşma; uzay kafeslere ya da sütunlara takılabilen kapsüller gibi, sürekli değişime ve yenilemeye olanak tanıyan doğal büyüme sistemleri; kendiliğindenliğe ve bireyselliğe izin veren grubun düzenlemesi olarak sıralanabilecek bir tipolojiler dizisi geliştirdi. Bütün bu tipolojilerin anahtarı çok büyük merkezi altyapı ve ulaşım ağlarıydı. Hepsi de kendi çevrelerine, daha çok ağaçtaki esnek, yenilenebilir "yapraklar"ı sağlayan "takılabilir" prefabrik kapsüller ya da modüller aracılığıyla, yenilenme kendi kendine düzenleme ve değişim yoluyla uyarlanma kabulünü paylaşıyordu. Grup, beliren tehditler yığını karşısında, bir kültürel esnekliğin mühendisliğini yapma ve aynı zamanda ulusal kimliği destekleme çabasıydı.

Fantastik megastrüktürlerde açıkça ortada birbirinden farklı paradokslar vardı. Paradokslardan biri, şehirlerin doğayla yeniden entegrasyonlarını, en reformcu düşüncelerin daha önce yeşil kuşaklı mahallerle ve bahçe şehirlerle denediği şekilde, devasa, yapay oluşumlarını doğal sistemlere uygun daha küçük parçalar halinde bölerek değil, yapaylıklarını ve ölçeklerini artırarak ve yeryüzüne daha yakından bağlanmak yerine, ondan uzaklaşarak elde edebilmesiydi. Daha organik nitelikler arayışındaki metabolizmacılar, daha elle tutulur yapılara yöneldi. Bu, sonradan akıldışı gibi görünse de, 1950'lerin sonu ve 1960'ların başındaki Japonya'da kaçınılmaz hatta doğalmış gibi görünebilir. Mimarlar kültürlerinin kılavuzu olarak gündemde kalmak istediye, gidilecek daha büyük başka bir yer olmadığı için bu mantıklı görünmüş olmalı.

İkinci paradoks, kendiliğinden doğal büyümenin yaşayan, esnek bir doku oluşturan devasa, belirleyici bir yapıda gerçekleşebileceğiydi. İtalyan tepe şehir imgesi, aşamalı büyümesi, küçük farklılıklar ve genel tutarlılık arasındaki inanılmaz mükemmellikteki dengesiyle, bu

düşüncenin çok yakınında dolanıyordu. CIAM Team 10, bu dengeyi “biçim” (büyük resim) ile “tasarım” (eşsiz ayrıntılar) arasındaki ayrımla yakalamaya çalıştı. Metabolizmacı vizyonların ölçeğinde bu bir oksimoron değildiyse de, en azından bir rüyaydı. İlginç bir biçimde, “megastrüktür” ilk kez Fumihiko Maki’nin, küçüklüğü büyük kent tasarımıyla meydana getirme –ve bu suretle tam bir karşılık– önerisi olarak 1964 tarihli “Investigations in Collective Form” [“Ortak Biçim Araştırmaları”] adlı makalesinde ortaya çıktı. Yine de bu, metabolizmacılığın yapmaya çalıştığı şeyin tam olarak kendisiydi: Büyüklüğü küçüklükle, şehri doğayla, beton gibi katı malzemeleri dinamik değişimle uzlaştırma.

Japon metabolizmacılığı kendi yurdunda olduğu kadar Batı’da da basının ilgisini çekmişti. Batı’da bunun, Le Corbusier’nin 1950’lerdeki “organik” ya da “brütalist” eğilimli binalarıyla başlayan açık örnekleri vardı: Ronchamp Şapeli (1950-1954), Hindistan, Chandigarh’daki Meclis Binası ve La Tourette Manastırı (1957-1960). Yeni brütalizme, Smithsonian’ların Birleşik Krallık’taki Leeds Üniversitesi (1953) gibi çalışmaları, Louis Kahn’ın Tokyo konferansında bizzat sunduğu Pennsylvania Üniversitesi’ndeki Richards Tıbbi Araştırma Laboratuvarları ve Bertrand Goldberg’in Chicago’daki Deniz Şehri’ni (1959-1964) içeren, Japon avatlara karşı mesafeli duranlar rehberlik etti. Fransa’da, Yona Friedman, 1958 yılında şehirlerin üzerine gerilen devasa bir sayvan olan La Ville Spatiale’yi [Mekânsal Kent] önerdi. Bu ruh hali yerleşiklik kazanmaya başladı, metabolizmacılığın ortodoks modernizme meydan okuması, en unutulmaz biçimde, şehirleri, fazlasıyla Japon düşüncelerinden türeme hafif yapısal öğelerle inşa edilmiş eğlence ve değişim yerleri olarak tasvir eden renkli, uçarı resimlerden oluşan ilk kitapçığını 1961 yılında yayımlayan Britanyalı tasarım fikirleri kolektifi Archigram tarafından hızla benimsendi. 1963 yılında Londra’daki Çağdaş Sanatlar Enstitüsü, Archigram’ın “Living Cities” [“Yaşayan Şehirler”] sergisine yer verdi ve 1964 yılında, grup çizgi roman tarzında çizilmiş, birbirleriyle değiştirilebilir megastrüktür kulelerin, diyagonal iskeletlerin, yaşam kapsüllerinin ve vinçlerin tamamladığı renkli, değişken “donatılar takımı”, “Plug-in City” [Tak-Çıkar Şehir] kitapçığını çıkardı. Bunu “Megastructure

Model Kit” [Megastrüktür Model Kiti]¹⁴ – kişiye özel ayarlanabilen, gerçek bir açık uçlu oyuncak şehir modelleri yapmak için ulaşım tüpleri, yirmi yüzlü yaşam kozaları ve platformlardan oluşan kâğıttan inşaat seti– izledi. Archigram’ın mebolizmacılık uyarlamasındaki ironiler derinleşti. Avrupa ve Kuzey Amerika mimarlık basınında Cedric Price’in Fun Palace’ı [Eğlence Sarayı] (1960-1965) gibi daha “eğlenceli” yapılar hayal edildi¹⁵ ve Roger Vadim’in cinsel sömürü filmi *Barbarella*’daki (1968) yükseltilmiş günahkâr Sogo şehri için model sağlayan gelecekçi megastrüktür, gün geçtikçe popüler hayal gücüne daha fazla sızdı. Ama metabolizmacılığın etkisi, sosyal konutlar için üniversitelerin ve sol kanat belediye meclislerinin neredeyse uygun gördüğü mecburi kurumsal bina üslubu haline gelen yeni brütalizmle iç içe geçtiği özellikle Britanya’da olmak üzere, ölümcül bir ağırbaşlılık kazandı.

Buckminster Fuller ve Shoji Sadao, 1967 yılında, aslında Fuller’in ifadesiyle “Japon bir müşteri için” 1963 ile 1966 yılları arasında, Tokyo Körfezi için bir başka yüzen şehir modeli olarak geliştirilmiş bir şema olan “Triton City”yi yayımladılar. Fuller şöyle yazdı: “Yeryüzü gezemimizin dörtte üçü, büyük bölümünde organik şehirlerin yüzebileceği sularla kaplı. Yüzen şehirler arazi sahiplerine kira ödemez. Yararlı ve çevreyi kirletmeyen pek çok yoldan tuzundan arındırdıkları ve yeniden dolaşıma soktukları suyun üzerinde yer alırlar.”¹⁶ Konsept, düşük maliyetli konut imkânı yarattığı için ABD’nin Konut ve Kentsel Gelişme Dairesi, ABD donanması ve Baltimore şehri tarafından bir parça ilgi gördü. Demokrat Başkan Lyndon Johnson makamından ayrıldığında, Fuller hükümetin ilgisinin azaldığını bildirdi. Bununla beraber, Fuller, Cloud Nine [Bulut Dokuz] küreleri dahil olmak üzere çeşitli buluşlarında yeni, çevresel olarak sürdürülebilir bir kent geleceğinin yakında olduğunu düşündü: “Bu tür yüzer bulutlar inşa edilmesi gelecek yıllara kalsa da, yüzer dörtyüzlü şehirlerle; hava-verilebilir gökdelenlerle; denizaltı adalarıyla; kuru-yüzey-altı konutlarıyla; kubbeye kaplı şehirlerle; uçabilen konut makineleriyle; kiralanabilir, kendi kendine yeten yaşam kara kutularıyla, insanın yeryüzünü tüketmeden onunla birleşebileceğini ve üzerinde yerleşebileceğini öngörebiliriz.”¹⁷

1966 yılı bu türün daha ılımlı, başarılı biçimde inşa edilmiş örneklerinin yayılma yılıydı. Kenzo Tange’nin Şimşabaş’ı deki Şizouka Basın ve

Yayıncılık Merkezi bitmişti ve Kofu şehrindeki Yamaşaşı İletişim Merkezi inşaat halindeydi. İskoçya’da Geoffrey Copcutt’un, yapımı 1962’den beri süren –haç biçimindeki yapısıyla fütürist havaalanı ile hapisane arasında bir şeye benzeyen içinde alışveriş yerleri, otel, otopark, teras katlı farklı türde konutlar ve genişleme için, yazarın sözcükleriyle “sökülüp takılabilir kutular” bulunan çok işlevli megarüktür– Cumbernauld Yeni Şehir Merkezi’nin birinci aşaması tamamlanmıştı. Gelgelelim, demir yolu ve yeraltı metro tünelleriyle hepsi birbirine bağlanan doğal bir ada, yapay bir ada ve genişletilmiş bir kum ocağını içeren Saint Lawrence Nehri’ndeki alışılmadık bir yeri –metabolizmacıların hayal etmiş olduğu insan yapımı arazi şekline yaklaşan– işgal eden Montreal’deki 1967 Evrensel Fuarı çok daha büyük bir olaydı. Montreal şehir merkezinin de, alışveriş merkezlerini, yaya tünellerini, otoparkları ve metro istasyonlarını içeren sekiz kilometrelik büyük bir yeraltı pasaj sistemi vardı – üzerinde göğe doğru filizlenen kulelerle korunan bir yeraltı şehri. Nehir kenarından uzak Expo ’67 alanı üzerinde yükselen devasa beton silolar, birçok yorumcunun, Montreal’in gerçekleştirilmiş bir metabolizmacı mega-şehir olmaya neden herhangi bir yerden zaten daha yakın olduğunun bir başka nedeni olarak bahsettiği ve örnek verdiği bir olguydu. Fuar alanları, mühendisler için tanıdık olsa da daha önce kamu binalarında bu kadar bol kullanılmayan dikkat çekici metabolizmacı strüktürel parçaların çoğunu kullanan, mimarlar tarafından yerkürenin her tarafında dikilen hemen hemen doğal boyutlarındaki Megarüktür Modeli Kiti’ne benzerdi. Fuardaki “Üreten İnsan” tanıtım pavyonu, bir dörtyüzlüler kompozisyonu ve “Araştıran İnsan” pavyonu dörtyüzlüler, kafes girişler, uzay kafesler, geometrik kafeslerden oluşan karmaşık bir çelik karışımıydı. Paslanması için bilerek boyanmadan bırakılan pavyon, hazır bir sanayi sonrası kalıntısı gibi görünüyordu. Reyner Benham iğneleyici bir üslupla, “onu ‘çökmüş ve paslanan bir Eiffel Kulesi’ diye adlandırmak ona iltifat etmek olurdu” demişti. Diğer pavyonlar beton, demir, alüminyum tüpleme ve kaplamalı kumaşla yapılmış (biri aslında ters çevrilmiş) piramitler, eksantrik dörtyüzlüler ve çadırlar şeklinde biçimlendirilmişti. Hiçbiri, uzaktan da olsa bir geleneksel mimari örneğine benzemiyordu. ABD pavyonu parçalar kitini tamamlamıştı: Fuller ve Sadao’nun 61 metre yüksekliğinde 76 metre çapındaki 5/8 jeodezik kubbesi, 45,72 metre uzunluğunda akrilik kaplı

çelik çerçevesiyle o zamana kadar inşa edilmiş en uzun yürüyen merdivenin ve mini bir tek raylı hattın hizmet verdiği yedi kademeli bir yapıyı örtüyordu¹⁸ Fütüristik ulaşım seçenekleri kataloğu –metrolara ilaveten yürüyen merdivenler, tek raylı demir yolları, tramvaylar, hoverkraftlar, helikopterler– ziyaretçileri çağırdı.¹⁹ Her yerdeki parlak renkler, yeni elektronik icatlar, geziler, sanat galerileri ve –alanlardan yayın yapan The Ed Sullivan Show’un misafirleri, Supremes & Petula Clark’ın aralarında olduğu– müzik icraları fuar alanlarına canlılık katıyordu. Gözler, Britanya pavyonundaki hosteslerin, King’s Road şöhreti Mary Quant’ın tasarladığı mini eteklerine kayıyordu. Son derece modern, genç, eğlenceli ve fütürist teknoloji ve tasarım tablosu, Archigram kitapçığının sayfalarından dışarıya çıkabilmiş ve 1967 yılında daha geniş bir kültür alanında hâlâ yaygın olan optimizmi mükemmel bir şekilde yakalamıştı. 50 milyon kişinin ilgisini çeken –Kanada’nın o zamanki toplam nüfusu 20 milyondur– Expo ’67, yüzyılın o zamana kadarki en başarılı dünya fuarıydı.

Heyecan verici binaların hâkim olduğu fuarda, gösterinin açık yıldızı, İsrail kökenli genç mimar Moshe Safdie’nin, kıyı diline diktği modüler ev kümesi Habitat 67’ydi. Habitat 67, Safdie’nin, 1960 yılında Montreal’deki McGill Üniversitesi’nde “A Three-Dimensional Modular Building System” [“Üç Boyutlu Modüler Yapı Sistemi”] başlıklı altıncı yıl tezi olarak başlayan projesiydi. 1959 yılında McGill’de mimarlık lisans eğitimini tamamladığında, diğer öğrencilerle birlikte sekiz haftalık Kuzey Amerika eğitim gezisine çıktı ve iki karşıt şeyden derinden etkilendi: Birincisi, “banliyöleşmenin gücü – şehirden sonra şehirden dışarıya doğru yayılma arzusu ve aynı zamanda her yerde mevcut olan, kendine ait ev ve bahçe sahibi olma rüyası”ydı. İkincisi, San Francisco’nun eski bölgelerinin, Washington, DC’deki Georgetown’un ve Philadelphia’daki Rittenhouse Square’in cazibesiydi; Jane Jacobs’ın iki yıl sonra *Death and Life of Great American Cities*’de tasvir edeceği, aynı küçük-ölçekli kompakt şehirciliğin, canlılığın ve çeşitliliğin özellikleri tanımladı. “Bana öyle geliyor ki, şehirciliğin en karanlık dönemiyle karşı karşıyayız: zenginlerin banliyölere kaçmasıyla, şehir merkezlerinin çoğuna yoksulluk ve bakımsızlık hâkim olmuş.”²⁰ “Çağdaş şehirciliğin paradoksu”nun, biri özel, doğal mekân arzusu diğeri kentsel toplu halde yaşam arzusu olmak üzere, iki arzu arasındaki çatışma ve bunların be-

lirgin karşılaştırılamazlığı olduğunu fark etmişti. Bu nedenle kendini, “mimari bir meydan okumaya; ev ve bahçeden oluşan bir yaşam biçimi sağlayacak, ama şehir merkezinde inşa edilmeye yetecek denli kompakt bir bina tipi bulmaya,”²¹ adadı, “Bu yolla hem kekiniz olacak hem de yiyebileceksiniz.” Projesine, “Herkes bir bahçe” düsturunu verdi ve legoları yığarak tez projesini ayrıntılandırmaya başladı. 1963 yılında Philadelphia’da Louis Kahn’la bir yıl çalışmanın verdiği enerjiyle, kademeli zigguratlar” serisine çok benzeyen, köprülerle bağlı iç içe geçmiş A-çerçeveler serisi oluşturmak üzere yığılmış, prekast beton kutulardan yapılmış yaşam kapsülleri topluluğu önerisini geliştirdi. Tez maketi ve çizimleri, Expo ’67 plancılarının dikkatini çekti ve genç mimarın ütopya planı, beklenmedik biçimde,—özgün halinde niyetlenilen 22 kat yerine 11 kat inşa edilmesine ve hacminin küçültülmesine rağmen—gerçekleşmeye doğru yol aldı. Son parça yukarıya çekildiğinde, 354 prefabrik modülün tamamı, her birinde özel bahçe için en az bir çatı terası olan, çeşitli ölçülerde ve tasarımlarda 158 daire oluşturmuştu. Habitat 67, bazılarında bir Maya piramidinin, Saint Lawrence Nehri’ndeki bir adanın üzerinde istiflenmiş bir bilim kurgu uyarlaması, başkalarına mitsel İtalyan tepe şehrinin fütüristik bir yeniden yaratımı gibi görünmüştü. Reyner Banham, buranın düzensiz yapısı ve bireyselleştirilmiş bahçeleriyle “pitoresk düzensizliği”ne muzip bir şekilde işaret ederken, dolaylı olarak, şehri bahçeyle birleştirmeyi amaçlayan bir başka ütopya girişimi olan romantik banliyölerle karşılaştırıyordu. Habitat 67 birçok yönden, Frank Lloyd Wright’ın Usonia evinin çoğaltılmış ve istiflenmiş haliydi —müstakil ev ile apartman binasını, şehir ile doğayı ve büyük ile küçüğü uzlaştırma amaçlı melez bir form. Görünüşte, Wright’ın Usonia’ları gibi modüler ve prefabrik olan Habitat 67, gerçekte çok dikkatli bir şekilde ihtiyaca göre düzenlenmiş ve ayrıntılandırılmıştı ve dolayısıyla, işinin cenneti olarak çoğaltmak için çok pahalıydı. Safdie’nin başlangıçtaki düşüncesi, bütün kutuların birbirinin aynısı olması yönündeydi, ancak sonuçta mimar, farklı kat planları düzenlemek zorunda kaldı ve buna bağlı olarak asimetrik yüklemeler yapıldı, yangın yönetmeliğinin ge-

*Antik Mezopotamya’da ve İran’da bulunan teraslı, piramitlere benzeyen tapınak kulesi —çn.

rekleri de eklenince, her kutunun ağırlığı 70-90 tonu buldu. Maliyet, –o tarihte bir servet olan– 20 milyon dolara ulaştı.

Habitat 67 fuara gidenler için bir numaraydı. Sonrasında sahiplerine satıldı ve bugün hâlâ saygın bir adres. Birçok kişi başarısını, şehir ile çevre arasında teknoloji ve tasarım aracılığıyla daha sürdürülebilir yeni bir ilişki kurmuş olmasına mı yoksa yarı dikey fütürist bir bahçe şehir olmasına mı borçlu olduğunu merak etti. Safdie onu bu misyona yöneltten inceleme gezisini şöyle ifade diyordu: “Geçmiş düşündüğümde, geziye önyargılı düşüncelerle, banliyö kötüdür duygusuyla çıkmıştım – nihayetinde, benim zeminim Akdeniz şehirleriydi. Ama vardığım sonuç yeniydi; ev ile köyün ilişkisini ve hoşluklarını, yüksek yoğunluklu bir çevrede yaratacak yeni ev biçimleri bulmak zorunda olduğumuzu hissettim.”²² Banham, Safdie’nin “başarısının gerçek nedeninin, yalnızca yaşam öyküsünde geriye gitmeyip, proto-Akdeniz etkilerinin bir imgesini inşa etmemiş olması” olup olmadığını merak etmişti.²³ Eğer böyleyse ve Habitat 67 ileriye doğru sıçrama değil de olağan arzuların teşvik edilmesiye, aynı arzular, bunları teknolojiyi kullanarak sağlamayı amaçlayan metabolizmacılığın temelinde de yer alıyor. Her iki durumda da, sorunun modern şehrin kalıcı sorunu olmaya devam ettiği söylenebilir: “Doğayla”, geleneksel arzularla nasıl “uyum içinde olunur” ve aynı zamanda teknolojik ilerlemeyle ve bugünkü nüfusların olağandışı ölçeğiyle nasıl uyum içinde yaşanır? Tasarım, her birkaç yılda bir milyonların eklenmesiyle büyüyen megalopolislerde “herkese bir bahçe” nasıl verebilir? Safdie, tam olarak otuz yıl sonra şöyle yazacaktı: “Ölçek sorunu gerçek: Bu, insanlığın istatistiki durumundaki temel değişimlerin sonucudur.”²⁴

Montreal Expo ’67’den sonra, metobalizmacılık ve benzer megastrüktür düşünceleri her yerde ortaya çıkıyor gibiydi – en azından kâğıt üzerindeki cesur öneriler olarak. Frei Otto’nun, bahçelerin balkonlarına yayıldığı Kule Bina (High Rise projesi, Walter Jonas’ın Intraraumstadt’ı, Paolo Soleri’nin Arcology ve Arcosanti’si, Manfredi Nicoletti’nin New York revizyonları, J.C. Bernard’ın Bütünlüklü Şehir’i si (Total City), Stanley Tigerman’ın Hazır Şehir’i (Instant City), Claude Parent’in Yüksek Yoğunluklu Şehir’i (Turbo City), Guy Rottier’in Eko Şehir’i (Eco City) ve Fuller ile Sadao’nun Dörtüzlü Şehir’i (Tetrahedron City) eğlence

niteliğindeydi. Ama gerçekten inşa edilen megastrüktürler, evcilleştirilmiş ve daha kullanılır parçalara küçültülmüştü: Araçlar gibi, her yere konabilen –iyimser, evrensel bir gelecek için mükemmel– “habitatarlar”. Tange’nin Kofu’daki yayın merkezi ve Isozaki’nin Otia’daki kütüphanesi 1968 yılında tamamlandı ve 1969 yılında Kurokawa Hakone resortta, yalnızca arabayla gidilebilen bir yamaçta, Amerikan tarzı bir lokanta olan Odakyu Drive-In restoranını inşa etti. Bu, hiçbir zaman inşa edilmeyen, konut kapsülleri tutan devasa uzay kafesin prototipi olacaktı. Bunun yerine, bütün gezegene, sürdürülemez çevresel bedelleriyle, Amerikan tarzı otomobil egemen banliyö hegemonyasının gelmekte olduğunu, yanlış yoldan da olsa mükemmel bir biçimde müjdeledi.

Bir sonraki fuar, 1970 yılında, Osaka’da, 1964 Tokyo Olimpiyatları’na ev sahipliği yaptığından beri kendine daha fazla güvenen ve bir bakıma, endüstriyel ve örgütsel olağanüstü yeteneğinin üzerinden 1960’tan itibaren yeryüzündeki ikinci en büyük ekonomi haline gelerek dünyanın gözünde ahlaken arınan dönüşmüş bir ülkede düzenlendi. Expo ’70’in teması, uygun bir biçimde, “Progress and Harmony for Humankind” dı [“İnsanlık İçin İlerleme ve Uyum”] ve baş plancısı Kenzo Tange’ydi. Tange, Isozaki ve mühendisler takımıyla, fuar meydanını örten 30 metre yüksekliğindeki “Big Roof”u [“Büyük Çatı”yı] tasarladı. Diğer metabolizmacılar büyük siparişler aldı: Kikutake, Expo Kulesi’ni, Ekuan sokak mobilyasını ve ulaşımı, Otaka ulaşım merkezini, Kawazoe, Mid-Air Sergisi’ni tasarladı.²⁵ Kurokawa iki şirket pavyonunu tasarladı: Modüler dörtyüzlüleri temel alan, devasa bir amip gibi görünen biyomorfik bir heykel-obje olan Toshiba pavyonu ve inşa edilmesi ile monte edilmesi altı gün süren, sergi salonlarını yapmaya uygun kapsüllerle birlikte küp yığınlarından oluşan prefabrik bir uzay kafes olan Takara Beautilion. Alanlar Japon teknik büyücülüğünün ve üslubunun zaferiydi; robotları, dünyanın ilk görüntülü telefonunu, ilk IMAX filmini ve bir uçuş simülatörünü içeren tüketici elektroniği ve eğlencesiyle dolu minyatür bir ütopyaydı. Tema binaları kadar baş döndürücü olan –biri şişme, biri görünüşte havada duran, biri uçan bir fincan tabağı şeklindeki– şirket pavyonları çok popülerdi: Ütopya giderek ortak değil, özel bir iş haline geliyordu. Toplamda, altı ayda 64 milyon ziyaretçi çeken gösteriyi düzenlemek için 2,9 milyon dolar harcanmıştı.²⁶

Osaka Fuarı'nın başarısı, halkın metabolizmacı estetiğe, sınırlı da olsa, (metabolizmacı programın tamamı kabul edilmese bile) sergilenen tüketilebilir nesnelere yönelik hevesini göstermişti. Metabolizmacılar fuarın parıltısının tadı çıkardı. 1972 yılında, Kurokawa'nın kendisine ait Nagano vilayeti, Karuizawa'da denize nazır bir yamaçta inşa edilen K Evi adlı kapsül yazlık inziva köşesi, dergilerin ön sayfalarını süsledi ve Kurokawa, metabolizmacılığın ilk ve tek konut binası Nakagin Kapsül Kule'yi, Tokyo'nun merkezinde inşa etti. Ünü artmaya devam etti; Şubat 1974'te Japon *Playboy*'unda Kurokawa'yla yapılan bir röportaj yayımlandı. Japonya dışında, metabolizmacı program Richard Rogers, Renzo Piano ve Gianfranco Franchini'den oluşan takımın, Paris'in merkezindeki devasa Pompidou Merkezi tasarım yarışmasını kazandığı 1971 yılında mimarlık semasının doruğuna yerleşti. Açıkça bir Archigram çizgisi olan şaşırtıcı ve tartışmalı tasarım, diyagonal çelik çerçeveler, yürüyen dış merdivenler, parlak renklere boyanmış borular, binanın dışındaki ve renk kodlu mekanik sistemler, içindeki asma katlar ve radikal derecede şeffaf oluşuyla, içi dışına çıkmış bir yapıydı. Birçok yorumcunun şaşmazhayretine rağmen, bina ve önündeki Beaubourg Mahallesi'nde sihirli bir şekilde yarattığı canlı sokak yaşamı, Parisliler için tartışmasız bir başarıydı. Pompidou Merkezi, 1970'lerde daha çok üniversitelerde görülen, Birleşik Devletler, Kanada, Birleşik Krallık, Almanya ve başka yerlerdeki donuk renkli beton binalar salgınıyla ivme kazanan, Banham'ın "megastrüktürlerin kurumsallaşması"²⁷ diye adlandırdığı şeyi çarpıcı bir şekilde ortaya çıkardı.

Osaka Expo'70 ile Pompidou Merkezi'nin başarıları arasında bir yerde, sarkaç başka yöne doğru sallanmaya başlamıştı. Mimari avantgardtan kaynaklanan ve saçma sınırlarına zaten ulaşmış varsayımsal projeler, Britanyalı ikili Mike Mitchell ile Dave Boutwell'in *Domus* dergisinde yayımlanan 1969 tarihli *Comprehensive City* [Kapsamlı Şehir] önerisiyle en açık şekilde örneklendirildi: San Francisco'dan New York'a kadar düz bir hat boyunca uzanacak, Kuzey Amerika kıtasının geri kalanını insan eli değmemiş olarak bırakacak ve her şeyi içerecek tek bir yapı.²⁸ Ana akım kadrolar sanki birden megastrüktürler kavramına rağbet gösterir gibi olunca, radikaller acil çıkış kapılarına doğru yöneldi. Kendi payına, Los Angeles'ta bir dağın tepesinin üstüne asılmış

bir bina dahil olmak üzere anıtsal projeler öneren Cesar Pelli burun kıvrırmıştı: “Megastrüktürlerin tek nedeni, mimarların ihtirasıdır.”²⁹ Savaş sonrası döneminin teknolojiye inancına yönelik giderek artan eleştiri, on yıllardır egemen olan devlet-özel girişim ortaklığı konusundaki kuşkuyla birleşti. Bireyin toplumdaki yerinin devasa, merkez için tasarlanmış projeler tarafından korunabileceği artık akla yatkın gelmiyordu – kişinin kendisine ait bir kapsül yeterli değildi. Büyüklüğün modası geçti; teknolojik optimizmin yerini tekno-kuşkuculuk aldı. Metabolizmacılarla çalışan ama resmi olarak onlara katılmayan Arata Isozaki, meslektaşlarından, “fazla iyimser” diler diye bahsediyordu, “Teknolojiye, seri üretime gerçekten inanıyorlardı; sistemli kent alt yapısına ve büyümeye inanıyorlardı. Metabolizmacıların kendi ütopyalarından hiç kuşkuları yoktu”.³⁰ Çevre sorunu da ölçek açısından ağırlaştırılıyor gibi görünmeye başladı: *The Silent Spring* [Sessiz Bahar] (1962), *The Population Bomb* [Nüfus Patlaması] (1968), *The Limits to Growth* [Büyümenin Sınırları] (1972), ve *Small Is Beautiful* [Küçük Güzeldir] (1973) gibi başlıkları olan raporlar ve kitaplar giderek çoğaldı. Yurttaşlık hakları, bağımsızlık hareketleri, öğrenci ayaklanmaları, derin toplumsal ve iktisadi değişim çağrıları, eleştirilerinde mimariyi ihmal etmedi. Banham’ın megastrüktürlerden nefret edenler listesi, kültürel kaymanın geniş boyutlarını sergiliyordu:

Çiçek çocuklara, çöl halklarına, kent gerillalarına, yerleşme aktivistlerine, siyasileşmiş gecekondu sakinlerine, Siyah Panterlere, orta sınıf rahat peşindeki insanlara, tarihsel koruma yanlılarına, Marcuse’cilere [Herbert Marcuse], sanat okulu köktencilerine, *événements de Mai*’in [1968 Mayıs Olayları] sokak demokrasisinin katılımcılarına göre, megastrüktür neredeyse liberal-kapitalist baskının mükemmel bir örneği idi. Megastrüktür neredeyse hemen, gerçekleşme şansı olmadan önce, mahkûm edildi.³¹

1970’lerin iktisadi bunalımları ve 1973-1974 petrol krizleri, optimizmin sonunu getirdi. Japonya için petrol kısıtlaması bir hayal kırıklığıydı: Japon ekonomik mucizesi, Ortadoğu petrolüne bağlıydı – tsunami, depremler ya da bombalar kadar korkutucu yeni bir zafiyet. Japonya’da ve başka yerlerde, tekno-eko şehir programı ortadan kayboldu. Ama karşı kültürün, megastrüktür tasarımcılarını reddetmesinin iki dikkate

değer istisnası söz konusuydu. Birinci tasarımcı, Arizona çölünde kendi anıtsal “Arkoloji” tasarımlarını düzenlemeden önce, kısa bir süre Taliesin West’te Frank Lloyd Wright’a çıraklık yapmış İtalya doğumlu mimar Paolo Soleri’ydi. Aslında tam anlamıyla Corbusier’ye özgü bir işlevselcilğe sahip dikey, beton süper şehirleri bilim-kurgu uzay kolonileri olarak yorumlandığına da, kısmen yukarıya doğru inşa ederek insanın kentte kapladığı alanı azaltmakla ilgilenmesi nedeniyle ve müritleriyle beraber kum döküm seramik çanları satmak zorunda kalacak kadar başarısız olan Arizona çölündeki gerçek bir ütopya olan Arcosanti’yi inşa etme girişimi sonucunda Soleri, toprağa-geri-dönüş hareketinin beklenmedik gurusu haline geldi. İkinci tasarımcı, kaynak-sınırlı Spaceship Earth [Uzaygemisi Yeryüzü] fikri, karşı kültürün felsefi mihenk taşı ve jeodezik kubbeleri dünyanın pek çok yerinde on binlerce insanın evi haline gelen Buckminster Fuller’di.

Günün sonunda, eski toprak mülkiyeti kalıplarının ve sürekli artan arazi değerlerinin karıklarında parçalı, rastgele bir şekilde –fiilen geleneksel savaş sonrası tarzında– gelişmeyi sürdüren metabolizmacı planlama fikirlerinin Japonya’daki etkisi çok az oldu. Metabolizmacı kabul edilebilecek inşa edilmiş birkaç binanın, betonun hiçbir zaman iyi yaşanmaması gerçeğinden başlayarak, deyimle ilgili zayıf yönleri hızla fark edildi. En ikonik, mimarlık turistleri için bir çekim merkezi olan, Koolhaas ile Obrist’in, “istenmeyen bir gelecekte gelen yalnız bir zaman yolcusu”³² diye adlandırdığı Kurokawa’nın Nakagin Kapsül Kule’si Tokyo’nun merkezinde duruyor. İnşa edilmesinden kırk yılı aşkın zaman sonra, metabolizmacı rüyada yaşama olanağının tadına varmak için bir süreliğine buraya taşınan bir çift Portekizli mimar şöyle diyordu: “Sanki otel ile bilimsel deney arasında bir yerde yaşıyormuşuz gibi hissettiriyor.”³³

Gerçi, megastrüktür döneminin sona erişini fazlasıyla abartıldı. Betonla ve çelik ile yalın bir yapı yapma sanatı ve estetiği, Arata Isozaki’nin, Fumihiko Maki’nin, Kiyonori Kikutake’nin ve 1960 grubunun diğer üyelerinin mimarisinin yanı sıra Tadao Ando ve Kikutake’nin eski ortakları Toyo Ito ve Itsuko Hasegawa’nın da aralarında olduğu genç ustalar neslinin mimarisinde de sürdürüldü ve üstün seviyelere çıkarıldı. Bu altılının üçü (Maki, Ando ve Ito), mimaride gıptayla bakılan Pritzker Ödülü’nü kazandı. 1973 yılından sonra, en önde gelen metabolizma

yanlılarının çoğu, yerinde bir ironiyle, özellikle stadyumlar, havaalanları, üniversiteler, millet meclisleri, saraylar, elçilikler, oteller, tatil yerleri ve şehir planları tasarlamak ve bazı durumlarda inşa etmek üzere dünyaya yayıldı; özellikle de Japonya'nın limitlerini ortaya çıkaran modernleşen petrol devletlerine ve yeni bağımsızlığını kazanmış Afrika ve Müslüman Asya ülkelerine. Bu projelerin birçoğunda ihtiras, ölçek, teknik gelişmişlik ve çığır açan ekolojik kontrol sistemleri açısından, Japonya'da gerçekleş-tirdiklerini aştılar.

Özellikle metabolizmacıların en çılgın rüyalarını gerçeğe dönüş-türen gerçek megastrüktür, açık deniz sondaj platformları, 1970'lerde çoğaldı: Yapay arazi üzerinde ya da okyanuslarda yüzer halde inşa edilmiş, enerji, elektrik ve su arıtma bakımından kendine yeten, büyük ölçüde prefabrik, uyarlanabilir, esnek, –ve Kikutake'nin, 1958 tarihli hayali Deniz Şehri'ni “taşınabilir, özerk, iklim-denetimli” diye be-timlemesinde olduğu gibi– betondan ve çelikten devasa şehirler. 1973 yılında, Philips Petroleum tarafından inşa edilen ve mühendisliğini Pompidou Merkezi'nin yaptığı Ove Arup Group'un üstlendiği dünya-nın ilk açık deniz beton platformu prefabrikti ve Kuzey Denizi'nde, Norveç açıklarındaki Ekofisk alanına çekildi. 1970'lerin başlarında, Hawaii Üniversitesi'nde bir araştırma grubuna öncülük eden Kikutake, tamamen bir petrol platformuna benzeyen, 1975'te Hiroşima'da üretilen ve römorkörlerle Expo '75'te Japon pavyonu olarak hizmet gördüğü, 1.000 kilometre uzaktaki Okinawa'ya çekilen, Okinawa'nın Birleşik Devletler'den Japonya'ya iadesini vurgulamak için ede tutulan yüzen şehir Aquapolis'i geliştirdi. Onu adaya bağlayan bir iskeleyle açıkta demirlemiş olan Aquapolis, 100 metreye 100 metre ölçülerindeydi ve resmi yemek salonu, büroları, sergi mekânları, bir postanesi, 40 kişilik bir yerleşim alanı vardı. Kendi petrolü olmamasına rağmen, Japonya, petrol sanayisinin denize açılma fikrine ve bu fikrin inşasına öncülük etti ve bu işe girmek için gereken bir miktar vizyonla bunu sağladı.

Yeni habitatlar denizin altında da çoğaldı: Conshelf I (Continental Shelf Station) [Kıta Sahanlığı İstasyonu], Fransız petrol sanayisinin finanse ettiği Jacques-Yves Cousteau'nun grubu tarafından 1962'de inşa edildi ve Marsilya açıklarında 10 metre derinliğe yerleştirildi. Conshelf'i SEALAB ve Hydrolab izledi. 1968 yılında, Alman Helgoland

Habitat ve 1969 yılında General Electric ve NASA'nın tasarladığı uzayda Skylab programının bir yan ürünü olan Tektite söz konusu oldu. İlk önce, araştırma için Kosta Rika açıklarında batırılan bir sualtı habitatu olan La Chalupa, bir otel olarak, otuz yıl süresince 10.000 yatılı misafiri ağırlayacağı Florida, Key Largo açıklarında, yeniden tasarlandı. Sahibinin inşa ettiği kontrplak jeodezik evlerden sanayi tesislerinin ve havaalanlarının havada süzülensayvanlarına –muhtemelen en üst düzey bağımsız, sürekli değişen strüktürler– ve Arizona çölünde 1987 ile 1991 yılları arasında inşa edilen ve içindeki sekiz biyonotla birlikte iki yıl boyunca giriş çıkışın engellendiği, toprağa bağlı uzay kolonisi Biyosfer II deneyine kadar, kubbeler ve uzay çatılar da çoğaldı.

1970'ler, 1980'ler ve 1990'lar boyunca, *Metabolizm 1960* yazarları için kabul edilebilir olan habitatlar denizin üstüne, altına, Antarktik buz sahasına ve alçak yörüngeye kadar yayıldı. Bu deneyler ile Kenzo Tange ve meslektaşlarının rüyaları arasındaki bağlantı zayıfmış gibi gözükse de, şehir inşa etmenin teknolojik olarak olanaklı, çevresel olarak sürdürülebilir bir uygulamasına ilişkin bu ilk vizyonlar, 21. yüzyılda çağdaş dünyanın mimarisi üzerinde doğrudan bir etkiye sahipti. Birçokları arasında bir örneği de, kısmen perspektif çizme yeteneği sayesinde 1961-1962 akademik yılı için Connecticut'taki Yale Üniversitesi'nde yüksek lisans bursu kazanan, 1950'lilerin sonunda Manchester Üniversitesi'nde işçi sınıfından bir mimarlık öğrencisi olan Britanyalı mimar Norman Foster'ın başarısı sağlıyor. Foster Yale'deyken, ateşli CIAM taraftarı Paul Rudolph'tan, tarihçi Vincent Scully'den, Londra'da Erich Mendelsohn'la işbirliği yapan Doğu Avrupalı göçmen Serge Chermayeff'ten, yarı prefabrik Case Study [Vaka İncelemesi] ev tasarımlarıyla ünlü California'lı modernistler Craig Ellwood ile Charles Eames'ten dersler aldı. Foster burslu olduğu yıl boyunca Frank Lloyd Wright ile Louis Kahn'ın bazı binalarını gezip yeni tasarım düşüncelerinin örneklerini görmek ve California Üniversitesi'nin Santa Cruz'daki yeni yerleşkesinde William Wurster'in da aralarında olduğu çeşitli Batı Yakası mimarlarıyla bir süre çalışmak üzere Batı Kıyısı'na gitti. Foster, Yale programı sırasında, açık fikirli ve optimist Amerikan mimarlık kültüründen aynı ölçüde heyecanlanan bir başka Britanyalı olan Richard Rogers ve karısı Su ile tanıştı. Yollarını ayırdıkları 1967 yılına değin bir-

likte çalışan Foster ve Rogers, Birleşik Krallık'a geri döndüklerinde, bir Londra bürosu açacaklardı. 1971 her ikisi için de önemli bir yıldır: Rogers, ortaklarıyla birlikte Pompidou yarışmasını kazandı ve Foster kendisi gibi, “işleri bildik biçimde yapmaya karşı tahammülsüzlük ve rahatsızlık”³⁴ sergileyen ve aralarında daha birçok ortak nokta bulunduğu Buckminster Fuller ile tanıştı. Foster, Fuller and Sadao A.Ş.'yle uzun bir işbirliğine girdi. Birlikte ilk önce Cambridge Üniversitesi'nde bir yer altı tiyatrosunun yenilikçi tasarımı, daha sonra Oxford Üniversitesi için –Expo '67'deki 1967 ABD Pavyonu'nun yeniden biçimlendirilmesi olan– Climatroffice diye adlandırdıkları, iç kısımdaki yemyeşil peyzaja yerleştirilmiş farklı seviyelerde çalışma alanları olan kubbeli bir büro binası üzerinde çalıştılar. İnşa edilmediyse de, Climatroffice konsepti, Foster and Partner's'ın İngiltere, Ipswich'teki reklam şirketi Willis Faber and Dumas için açık büro binası projesine aktarıldı. Teknik zorluklar nedeniyle Foster, kuramsal konsepti zamanında teslim edemediyse de, 1975 yılında tamamlanan bina, eğimli cam giydirme cepheleri ve iç bahçeleri dahil olmak üzere, bu konseptin pek çok fikrini kullandı. Yeni yol işaret edilmişti.

Foster, resim kalemleri ve el hesap makinelerinden bilgisayar yardımcı tasarımı geçerek çalışmaya başladı. 21. yüzyılın başında, “daha önceki projelerde bulduğumuz ‘yeşil’ düşüncelerin birçoğu artık tasarrufumuzdaki yeni teknolojilerle olanaklı hale geldi”³⁵ diye yazacaktı. Foster ve hızla büyüyen şirketi, yarım yüzyıl boyunca, geniş bir binalar çeşitliliği tasarımına girdi: Megastrüktür malzemelerinin ve tekniklerinin –(parametrik bilgisayar modellemesi aracılığıyla akışkan kavislerin biçimlendirilebildiği) çelik, beton ve camçapraz bağlamalar, çelik kafesler, uzay kafesler, görünür altyapılar, dayakla desteklenmiş dirmeler, çekme sistemleri, prefabrikasyon ve modüler birimlerin– tamamını kullanan fabrikalar, bürolar, müzeler, konser salonları, spor stadyumları, demiryolu istasyonları, havaalanları, tek evler ve daha fazlası. Çoğu açık bir şekilde, –yaygın “sürdürülebilirlik” başlığının unsurları– pasif ve aktif enerji verimliliği, doğal aydınlatma ve havalandırma, yağmur suyu tutma, yüksek kent yoğunluğu, ulaşım bağlantıları çerçevesinde tasarlandı. Foster sık sık bütünleşmeden söz açtı: “Bana göre, en iyi tasarım çözümü teknolojiyi, estetiği, ekonomiyi ve çevre kaygılarını bütünleştirir.”³⁶ Metabolizmacı adapte olabilir binalara

inancını yineleyerek şöyle yazdı: “Tasarımlarının arkasındaki düşünce, yaratıldıklarında tanımlanmamış olabilecek ihtiyaçları ön görmek mi? Esnek ve değişime uyum sağlayabilen binalar tasarlayıp tasarlamadığımızı yalnızca zaman söyleyecek.”³⁷ Aslında Foster’ın şirketinin devasa faaliyetinin gözden geçirilmesi, Foster’ın, ilk vizyoner kişiler neslinin 1960’ların şafağında önerdiği bir tipolojiler kataloğunu keşfedip gerçekleştirdiğini gösteriyor. Kubbeler, Berlin’deki yeni Almanya parlamentosu Reichstag’ta ya da British Museum’un Büyük Avlusu’nda olduğu gibi, şirketin sanayi binaları ve havaalanları için tercihi olan büyük çatılar kadar sık ortaya çıkıyor. Şirketin portföyü, Londra’daki Stansted Havaalanı’ndan, King’s Cross ve Saint Pancras demiryolu istasyonlarından, (cam kubbeli) Canary Wharf metro istasyonundan ve Millennium Köprüsü’nden Pekin’deki ve Hong Kong’daki havaalanlarının büyüülmesine –“yeni arazi”nin (dört katı düzleştirilmiş ve genişletilmiş 100 metre yüksekliğinde bir adanın) üzerine inşa edilmiş olan Hong Kong havaalanı Kenzo Tange’nin hoşuna gidebilirdi– kadar, ulaşım merkezleriyle dolu. Altyapı desteklerini, rüzgâr türbinleri, entegre güç sistemleri ve iletişim kuleleri tamamlıyor. Gökyüzündeki “organik” şehirlerin metabolizmacı tasavvurları, orta avlular ile bahçeleri birleştiren Foster gökdelenleri serilerinde yankı buldu. Bunların en ünlüsü, kulede belli aralıklarla yerleştirilmiş gök bahçeleriyle uyumlu dört kat yüksekliğindeki orta avlularıyla Almanya, Frankfurt’taki Commerzbank Genel Merkez binasıdır. Foster’ın binalarının çoğunda ve Galler Ulusal Botanik Bahçesi’nin devasa kubbesi ile Commerzbank kulesinin gökyüzündeki orta avlularında küçük ölçülerde gerçekleşen bahçe mecazı, özellikle çağdaş tasarımın, sanki onları kamufle etmiş ve süreç içinde, doğadan kopyalanmış yeşil bir deriyle kaplayarak şehri rehinden kurtarmış gibi, binaların üzerinde, yüksek teknoloji duvarlarla korunan ve terbiye edilen asma bahçeciliğe olan, takıntısına giden yola işaret etmiştir.

Büyük olasılıkla, Foster and Partners’ın Londra, 30 Saint Mary Axe adresindeki Swiss Re Genel Merkezi’nden daha çok bilinen ve şirketin ileri teknoloji ve sürdürülebilirlik ünüyle daha fazla özleştirilen bir başka bina bulunmuyor. Bir IRA bombasıyla hasar gören eski Baltık Borsası’nın arazisine inşa edilen bina, 1997 yılında planları açıklanır açıklanmaz “Gherkin” olarak bilinmeye başladı; çift cam kaplı ve

doğal havalandırma sağlayan bilgisayar-denetimli hareketli pencereleriyle, tasarımcılarının iddialarına göre, “Londra’nın ilk ekolojik yüksek yapısı”³⁸ olarak tasarlandı. Müşteri reasürans devi Swiss Re, doğal felaketleri sigortalama işinde olduğu için, mali olarak iklim değişiminin etkileriyle karşı karşıyaydı; şirket enerji kullanımında ileri düşünceyi ifade edecek ikonik bir bina istedi. Şirket çalışanlarından biri, “bizim için, sürdürülebilirlik mükemmel bir iş anlayışı oluşturuyor”³⁹ diyordu. Tasarım, metabolizmacılığın teknolojiye koşum takarak uyum sağlayabilir, sürdürülebilir ve ilham veren yeni bir tür insan habitatu inşa etme sözünü, bir binanın yapabileceği kadar yerine getirirmiş gibi görünecekti. Şirket doğrudan Fuller’e uzanan bir silsileden bahsediyordu: İlk tasarımlar Climatroffice’le büyük benzerlik gösteriyordu ve biten yapı, yirmiyüzlü kafesiyle ve aldatici şeffaflığıyla, jeodezik bir kubbenin bilgisayarla yapılmış, roket biçimli bir devamı gibi görünüyordu.

Yine de, bina yanıtladığı kadar çok soruyu da gündeme getirdi. Teknolojik olarak “sürdürülebilir” tasarımlı bina, iklim değişiminin tehlikelerini gerçekten azaltabilir mi? Mimarlık, temel iktisadi sistemi değiştirmeden adım adım değişime uyum sağlamamıza yardım edebilir mi? Ya da mimarlık, yalnızca sorumluluğu yüklenilmeden risk almaya dayanan, eski model sürdürülemez iktisadi büyümeyi onaylayıp meşrulaştırıyor mu? Gherkin’in hareketli pencerelerinin sorunları, karma-mod iklim denetimi sisteminin kapatılmasını ya da belirli aralıklarla kullanılmasını zorunlu kıldı. Bu durum verimlilik iddialarının altını oydu ve muhtemelen cam strüktürün gerçekte alışlagelmiş strüktürden daha verimsiz olabileceğini gösterdi. Yine de sigorta şirketi, binayı 2007 yılında 400 milyon dolar kârla 1,2 milyar dolara sattı.⁴⁰

Hiç kuşku yok ki, “doğayla uyum içinde” olmaya çalışarak, Foster’ı Kenzo Tange’nin varisi kılan Gherkin ve diğer Foster projeleri, teknolojik modernliğin bakış açısına ve arzularına göz alıcı bir biçimde ulaştı. Foster hakkıyla, mimarlık aristokrasininin takılarıyla onurlandırıldı: 1990 yılında, kalıtsal olmayan bir şövalyelik (Thames Bank Baronu Foster olmuştur), 1999 yılında Pritzker Ödülü ve çok az rakip bırakacak denli baskın bir kariyer. 21. yüzyıl Londra’sı, yüksek kültüre ve uluslararası finans için diktiği parıltılı cam anıtlarıyla, Foster and Partners’ın teknik cesareti, yaratıcı vizyonu, estetiği, felsefesi ve işteki

başarısı açısından gerçek bir anıttır. Forest'ın en büyük başarısı ve megastrüktürün tartışmasız simgesi, bu kitap yazılırken inşaat halinde olan, Apple'ın California, Cupertino'daki bilgisayar yerleşkesinin 3 kilometre genişliğindeki cam halkasıdır. İyi ya da kötü, dünyanın en büyük kullanıcı elektroniği şirketi için tasarlanmış olana Apple binası, özel şirketlerin liderliğini üstlendiği ve kökleri kolektivist ütopya da olan bir kentsel tasarım misyonunun var olduğu Osaka Expo '70'e tam bir geri dönüşü tamamlıyor. Megastrüktür, onu üreten liberal kapitalizmin mükemmel simgesiydi. Fuller'in, Sadao'nun ve metabolizmacıların ayak izlerini takip eden Foster'ın eserlerinin bütünü, tartışmasız biçimde, dünyanın bugün inşa etmek istediği üslup haline gelen yapının, sistemin ve arzunun gramerini mükemmelleştirmiştir.

7. Habitatlar

Saha Rehberi: Tekno-Ekolojiler

Tanırlar

- **Fütüristik:** Jeodezik kubbeler ve diğer uzay kafesler, merkez-birleşimli sistemler ve betonarme dahil olmak üzere sıklıkla deneysel, yenilikçi yapı teknikleri kullanılarak çelikten, betondan ve camdan inşa ediliyor. Sıklıkla modülleri, kapsülleri birleştiriyor ve büyüyebiliyor.
- **Bütünleşik kullanım:** Ya tek bir binada ya bir şehir bölgesi büyüklüğüne yaklaşan çok sayıda binada ya da bütün şehirlerde birçok kullanımı birleştiren büyük yapılar.
- **Çevreye uyum:** İklim denetimi, su korunumu, geri dönüşüm, gıda üretimi ya da enerji üretimi gibi "sürdürülebilirlik" önlemlerini birleştiriyor.

Örnekler

Japonya

- **Tokyo:** Nakagin Kapsül Kule (Kisho Kurokawa, 1972), Shizuoka Press and Broadcasting Center [Şizuoka Basın ve Yayın Merkezi], Shimbashi (Kenzo Tange, 1967), Spiral Bina (1985).

- Kofu: Yamanashi İletişim Merkezi (Kenzo Tange, 1968).
- Osaka: Umeda Gökyüzü Şehri.

ABD

- Arizona: Arcosanti (Paolo Soleri).
- Orlando, Florida: Spaceship Earth [Uzaygemisi Yeryüzü], EPCOT Merkezi, Disney World.
- Saint Louis: The Climatron (kubbe sera), Missouri Botanik Bahçesi (1960).

Kanada

- Montreal: Habitat 67, Montreal Biosphere (eski US pavyonu, Expo '67).

Birleşik Krallık

- Londra: Thamesmead konut alanı (*A Clockwork Orange* [Otomatik Portakal] filminin seti), Alexandra Road konutları, Spine Building, Bedford Way (Denys Lasdun, 1975), the Barbican Estate, Londra Lloyd's (Richard Rogers, 1983); 30 Saint Mary Axe (Gherkin).
- Norwich: East Anglia Üniversitesi (Denys Lasdun'un planı, 1966).

Fransa

- Paris: Centre Georges Pompidou (Richard Rogers, Renzo Piano ve Gianfranco Franchini, 1971–).

Singapur

- Republic Polytechnic yerleşkesi (2007).

Avustralya

- One Central Park, Sidney (Jean Nouvel, Patrick Blanc, 2014).

Farklı Biçimler:

- Kubbeli stadyumlar.

- Jeodezik kubbeler.
- Kamp çadırları.

“Yeşil” yüksek binalar

(üzerinde ve içerisinde dikkat çekecek ölçüde bitkiler bulunan)

- Almanya, Frankfurt: Commerzbank Genel Merkezi (1991-1997).
- New York: Hearst Kulesi, New York.
- Milano: Bosco Verticale.
- Sydney: One Central Park binası (2014).

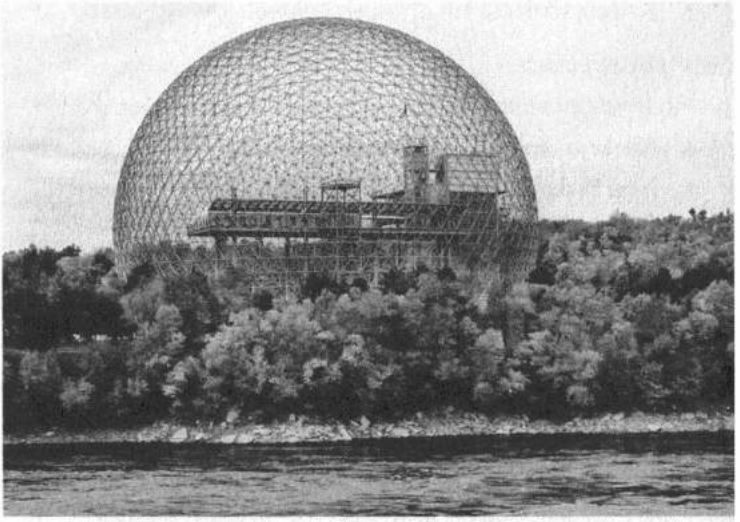
Yaşayan Duvarlar

- Fransız tasarımcı Patrick Blanc’ın öncülüğünü yaptığı “dikey bahçeler”li duvarlar.

Eko-şehirler

- Tianjin eko-şehri, Çin.
- Abu Dabi Masdar City.
- Songdo, Kore.

Resimler:



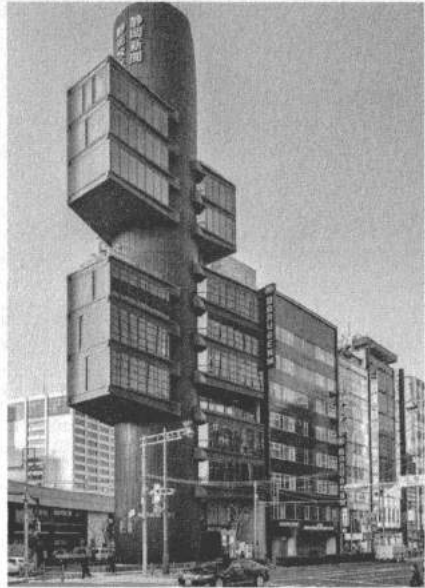
Montreal Biosphere (1967), eski ABD Pavyonu, Expo '67, Montreal, Kanada.
Mimarlar: Buckminster Fuller ve Shoji Sadao. *Cédric THÉVENET*



Habitat 67 (1967), Montreal, Kanada. Mimar: Moshe Safdie.



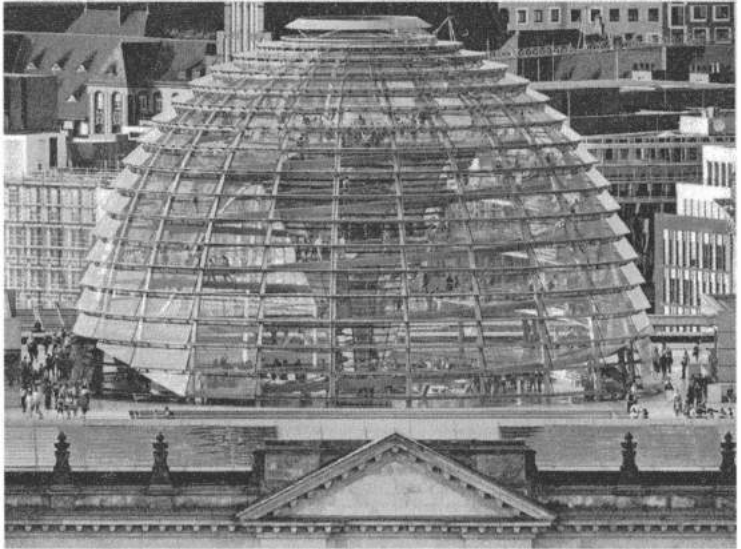
Nakagin Kapsül Kule (1972),
Tokyo, Japonya. Mimar: Kisho
Kurokawa. *Almanca*
Wikipedia'da Taxiarchos228



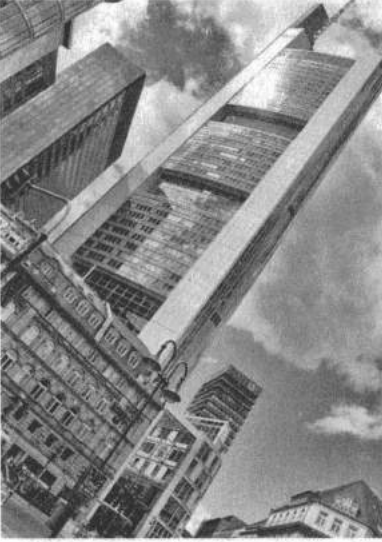
Shizuoka Basın ve Yayın Merkezi
(1967), Shimbashi, Tokyo,
Japonya. Mimar: Kenzo Tange.



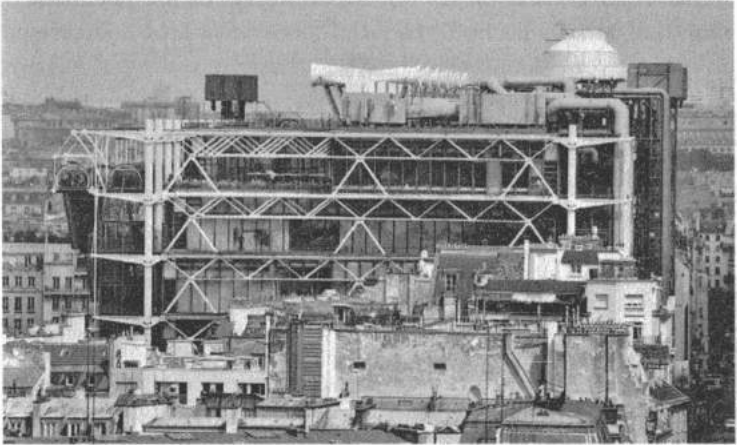
30 Saint Mary Axe, "The Gherkin" (2003),
Londra, İngiltere. Mimar: Foster Partners.



Reichstag, Yeni Alman Parlamentosu (1999), Berlin, Almanya.
Mimar: Foster Partners.



Commerzbank Genel Merkezi
(1997), Frankfurt, Almanya. Mimar:
Foster Partners.



Centre Georges Pompidou (1971–), Paris, Fransa.
Mimarlar: Richard Rogers, Renzo Piano ve Gianfranco Franchini.



One Central Park (2014), Sidney, Avustralya.

Mimar: Atelier Jean Nouvel. Patrick Blanc'ın geri kazanılmış atık suyla sulanan dikey bahçesi. Güneş ışığını gölge yerlere yönelten destekli gündüşürücüler (*heliostat*).

Teşekkür

Her biri projeye eşsiz katkı sağlayan birçok insanın yardımını olmasaydı, bu kitap mümkün olmayacaktı: Erin Wicks, Leah Carlson-Stanisic, Leslie Cohen ve Gregg Kulick'in ustalıkla desteklediği HarperCollins'teki editörüm Jennifer Barth; Kuhn Projects'ten David Kuhn ve Nicole Tourtelot, Charles Donelan, Ann Ehringer, Otis Graham, Rowan Pelling ve Eddie Wang. Ayrıca, içinde elinizdeki kitabın da yavaş yavaş var olduğu, kitaplara adanmış bir kuruma gönül borcumu teslim etmek istiyorum: Tuğlalar ve harç, web sayfaları ve bu iki dünyayı bir arada tutan insanlardan oluşan Los Angeles Halk Kütüphanesi ve Bertram Grosvenor Goodhouse'un en büyük başarılarından biri, hâlâ nefes alan, ilham veren bir kent vizyonu baş yapıtı olan Los Angeles'ın merkezindeki Merkez Kütüphanesi.

GİRİŞ

- 1 Alıntılıandığı yer: Jane Jacobs, *The Death and Life of Great American Cities* (New York: Vintage Books, 1992), 113 [Türkçesi: *Büyük Amerikan Şehirlerinin Ölümü ve Yaşamı*, İng. çev. Bülent Doğan, İstanbul: Metis, 2011].
- 2 Lewis Mumford, *The Story of Utopias* (New York: Viking Press, 1962), 26.

BİRİNCİ BÖLÜM

- 1 *Mayflower*, 1620 yılında İngiltere'nin Plymouth limanından, yerleşme amacıyla ABD'ye gelenleri taşıyan gemidir. Bu geminin yolcuları, sonradan bugünkü ABD'nin çekirdeğini oluşturmuştur.
- 2 Charles Harris Whitaker, *Bertram Grosvenor Goodhue: Architect and Master of Many Arts* (New York: Press of the American Institute of Architects, 1925), 12-13.
- 3 Agy., 16; ayrıca, Richard Oliver, *Bertram Grosvenor Goodhue* (New York: Architectural History Foundation; Cambridge, MA: MIT Press, 1983), 5-6.
- 4 Whitaker, *Bertram Grosvenor Goodhue*, 13.
- 5 Romy Wyllie, *Bertram Goodhue: His Life and Residential Architecture* (New York: W.W. Norton, 2007), 27.
- 6 Oliver, *Bertram Grosvenor Goodhue*, 32.
- 7 Agy., 38.
- 8 Whitaker, *Bertram Grosvenor Goodhue*, 30. 11.
- 9 Agy., 31.
- 10 John Ruskin, *The Stones of Venice* (New York: J. Wiley, 1877).
- 11 John Ruskin, *The Stones of Venice* (New York: J. Wiley, 1877).

- 12 Stanley Schultz, *Constructing Urban Culture: American Cities and City Planning, 1800-1920* (Philadelphia: Temple University Press, 1989), 9.
- 13 Agy.
- 14 Agy.
- 15 John Reys, *The Making of Urban America: A History of City Planning in the United States* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1965), 487-95.
- 16 Schultz, *Constructing Urban Culture*; karşı. Reys, *Making of Urban America*, 13.
- 17 Chris Petit, "Bombing," *Restless Cities* içinde, der. Mathew Beaumont ve Gregory Dary (Londra: Verso, 2010), 29.
- 18 Kasia Boddy, "Potting," Agy. içinde, 214.
- 19 Agy., 218.
- 20 *The Project Gutenberg EBook of Great Expectations, by Charles Dickens*,
www.gutenberg.org.
- 21 Agy.
- 22 Agy.
- 23 Alıntılındığı yer: Rachel Bowlby, "Commuting," Beaumont ve Dary, *Restless Cities* içinde, 53.
- 24 Seth Lerer, *Children's Literature: A Reader's History, from Aesop to Harry Potter* (Chicago: University of Chicago Press, 2008), 257.
- 25 Oliver, *Bertram Grosvenor Goodhue*, 22.
- 26 Bertram Grosvenor, *Goodhue, Mexican Memories: The Record of a Slight Sojourn Below the Yellow Rio Grande* (New York, 1892). 9.
- 27 Agy., 16.
- 28 Agy., 133.
- 29 Agy., 135.
- 30 Oliver, *Bertram Grosvenor Goodhue*, 25.
- 31 Alıntılındığı yer: Whitaker, *Bertram Grosvenor Goodhue*, 19.
- 32 Oliver, *Bertram Grosvenor Goodhue*, 21.
- 33 Agy., 25

- 34 Agy., 12.
- 35 Agy., 31.
- 36 Whitaker, *Bertram Grosvenor Goodhue*, 42.
- 37 Kevin Starr, *Inventing the Dream: California Through the Progressive Era* (New York: Oxford University Press, 1985) 285.
- 38 Whitaker. *Bertram Grosvenor Goodhue*, 45.
- 39 Kevin Starr, *Material Dreams: Southern California Through the 1920s* (New York: Oxford University Press, 1990), 195.
- 40 Agy., 282.
- 41 Alıntılандığı yer: Starr, *Inventing the Dream*, 338.
- 42 Starr, *Material Dreams*, 210.
- 43 Peter Hall, *Cities of Tomorrow: An Intellectual History of Urban Planning and Design in the Twentieth Century*, 3rd ed. (Oxford: Blackwell Publishing, 1988), 283.

İKİNCİ BÖLÜM

- 1 Thomas S. Hines, *Burnham of Chicago: Architect and Planner* (New York: Oxford University Press, 1974), xxiii.
- 2 Agy., 234-236.
- 3 Agy., 3.
- 4 Agy., 9.
- 5 Agy., 9-12.
- 6 Agy., 13-14.
- 7 Agy., 17.
- 8 Agy., 18.
- 9 Agy., xxiii.
- 10 Agy., xxiv-xxv.
- 11 Agy., 22.
- 12 Oliver Larkin, *Art and Life in America* (New York: Holt, Rinehart, and Winston, 1960 [1949]), 285.
- 13 Hines, *Burnham of Chicago*, 44-45.
- 14 Agy., 47.
- 15 Agy., 24-25.

- 16 Agy., 69.
- 17 Agy., 78.
- 18 Larkin, *Art and Life in America*, 293.
- 19 Hines, *Burnham of Chicago*, 90.
- 20 Agy., 71, 89, 92, 112.
- 21 Agy., 117.
- 22 Agy., 73.
- 23 Robert Fogelson, *Downtown: Its Rise and Fall, 1880-1950* (New Haven, CT: Yale University Press, 2001), 324.
- 24 Hines, *Burnham of Chicago*, xxvi, 120, 123.
- 25 Agy., 125.
- 26 Agy.
- 27 Agy., 137.
- 28 Agy.
- 29 Jackson Lears, *No Place of Grace: Anti-modernism and the Transformation of American Culture, 1880-1920* (New York: Pantheon, 1981), 189.
- 30 Hines, *Burnham of Chicago*, 271.
- 31 Agy., 143.
- 32 Agy., 145.
- 33 Agy., 153-54.
- 34 Jeremiah B. C. Axelrod, *Inventing Autopia: Dreams and Visions of the Modern Metropolis in Jazz Age Los Angeles* (Berkeley: University of California Press, 2009), 22.
- 35 Starr, *Material Dreams*, 263.
- 36 Charles Mulford Robinson, "Improvement in City Life: Aesthetic Progress," *Atlantic Monthly* 83 (Haziran 1899). Erişim tarihi: http://urbanplanning.library.cornell.edu/DOCS/robin_01.htm.
- 37 Lewis Mumford, *Sticks and Stones: A Study of American Architecture and Civilization* (New York: Dover Publications, 1955), 130.
- 38 Hines, *Burnham of Chicago*, 174.
- 39 Charles Mulford Robinson, "Improvement in City Life: Aesthetic Progress."

- 40 Gray Brechin, *Imperial San Francisco: Urban Power, Earthly Ruin* (Berkeley: University of California Press, 1999), 178.
- 41 Agy., 145.
- 42 <http://www.artandarchitecture-sf.com/california-volunteers.html>.
- 43 Hines, *Burnham of Chicago*, 210.
- 44 Thomas R. Metcalf, *An Imperial Vision: Indian Architecture and Britain's Raj* (Berkeley: University of California Press, 1989), 176.
- 45 Le Corbusier, *The City of Tomorrow and Its Planning*. Orijinalinde şu başlıkla basılmıştı: *Urbanisme*, 1929 (New York: Dover, 1987), 240-41

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

- 1 J.K. Birksted, *Le Corbusier and the Occult* (Cambridge, MA: MIT Press, 2009), şömiizli baskı.
- 2 Agy., 121.
- 3 Charles Jencks, *Le Corbusier and the Tragic View of Architecture* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1973), 32.
- 4 Birksted, *Le Corbusier and the Occult*, 10.
- 5 Agy.
- 6 Jencks, *Le Corbusier and the Tragic View of Architecture*, 24, 54.
- 7 Norma Evenson, *Le Corbusier: The Machine and the Grand Design* (New York: G. Braziller, 1970), 7.
- 8 Agy., 9.
- 9 Stanislaus von Moos, "From the 'City for 3 Million Inhabitants' to the 'Plan Voisin'", *Le Corbusier in Perspective* içinde, der. Peter Serenyi (Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1975), 135.
- 10 Agy., 125-38.
- 11 Jean-Louis Cohen, *The Future of Architecture, Since 1889* (New York: Phaidon Press, 2012), 89.
- 12 Mardges Bacon, *Le Corbusier in America: Travels in the Land of the Timid* (Cambridge, MA: MIT Press, 2001), 155.
- 13 Cohen, *Future of Architecture*, 178-79.
- 14 Evenson, *Le Corbusier*, 10.

- 15 Robert Fishman, *Urban Utopias in the 20th Century: Ebenezer Howard, Frank Lloyd Wright, Le Corbusier* (Cambridge, MA: MIT Press, 1977), 14.
- 16 Evenson, *Le Corbusier*, 32.
- 17 Agy., 13.
- 18 Reyner Banham, *A Concrete Atlantis: U.S. Industrial Building and European Modern Architecture, 1900-1925* (Cambridge, MA: MIT Press, 1986), 227.
- 19 Le Corbusier, *The City of Tomorrow and Its Planning*, 167.
- 20 Agy. 179.
- 21 Birksted, *Le Corbusier and the Occult*, 304.
- 22 Jencks, *Le Corbusier and the Tragic View of Architecture*, 64.
- 23 <http://www.fondationlecorbusier.fr/cor-buweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=6159&sysLanguage=en-en&cite>
- 24 Agy.
- 25 Agy.
- 26 Le Corbusier, *City of Tomorrow and Its Planning*, 96.
- 27 Le Corbusier, *The Radiant City* (New York: the Orion Press, 1967), 148-52.
- 28 Agy.
- 29 Birksted, *Le Corbusier and the Occult*, 19, 21, 24-25; Cohen, *Future of Architecture*, 48, 57, 127.
- 30 Inaki Abalos ve Juan Herreros, *Tower and Office: From Modernist Theory to Contemporary Practice* (Cambridge, MA: MIT Press, 2003), 16-19.
- 31 Jencks, *Le Corbusier and the Tragic View*, 120.
- 32 Bacon, *Le Corbusier in America*, 3.
- 33 Le Corbusier, *The City of Tomorrow and Its Planning*, 76.
- 34 Le Corbusier, *City of Tomorrow*, 45, 76.
- 35 Evenson, *Le Corbusier*, 29.
- 36 Agy.
- 37 Bacon, *Le Corbusier in America*, 26.
- 38 Agy., 159.

- 39 Fogelson, *Downtown: Its Rise and Fall, 1880-1950*, 325.
- 40 Agy., 345.
- 41 Agy., 340.
- 42 Samuel Zipp, *Manhattan Projects: The Rise and Fall of Urban Renewal in Cold War New York* (New York: Oxford University Press, 2010), 15.
- 43 *To New Horizons* (General Motors filmi, 1940), 19:30.
- 44 Fogelson, *Downtown*, 348.
- 45 Agy., 350.
- 46 John R. Short, *Alabaster Cities: Urban U.S. Since 1950* (Syracuse, NY: Syracuse University Press, 2006), 79-80.
- 47 Zipp, *Manhattan Projects*, 112.
- 48 Agy., 78.
- 49 Agy., 101.
- 50 Fogelson, *Downtown*, 271.
- 51 Agy., 278.
- 52 Agy., 278.
- 53 Hilary Ballon ve Kenneth T. Jackson (der.), *Robert Moses and the Modern City: The Transformation of New York* (New York: W. W. Norton, 2007), 124-25.
- 54 Agy., 124.
- 55 Agy., 97.
- 56 Ballon ve Jackson (der.), *Robert Moses and the Modern City*, 97.
- 57 Agy., 102.
- 58 Agy., 47-49.
- 59 Agy., 108.
- 60 Short, *Alabaster Cities*, 21-22.
- 61 Marshall Berman, "Falling," Beaumont ve Dary, *Restless Cities* içinde, 128.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

- 1 Patrick J. Meehan (der.), *Truth Against the World: Frank Lloyd Wright Speaks for an Organic Architecture* (Washington, DC: Preservation Press, 1992), 343.

- 2 Agy.
- 3 Fishman, *Urban Utopias in the 20th Century*, 94 [Yirminci Yüzyılda Kent Politikaları, çev. Duygu Toprak, İstanbul: Daimon Yayınları, 2016].
- 4 Meehan, *Truth Against the World*, 345.
- 5 Meehan, *Truth Against the World*, 345.
- 6 Agy.
- 7 Agy.
- 8 Myron A. Marty, *Communities of Frank Lloyd Wright: Taliesin and Beyond* (DeKalb: Northern Illinois University Press, 2009), 159.
- 9 Meehan, *Truth Against the World*, 345.
- 10 Fishman, *Urban Utopias*, 129.
- 11 Agy., 110.
- 12 Frank Lloyd Wright, "Broadacre City: A New Community Plan", (1935) *Frank Lloyd Wright: Essential Texts* içinde, der. Robert Twombly (New York: W.W. Norton, 2009), 261.
- 13 Alvin Rosenbaum, *Usonia: Frank Lloyd Wright's Design for America* (Washington, DC: Preservation Press, National Trust for Historic Preservation, 1993), 87.
- 14 Meehan, *Truth Against the World*, 345.
- 15 Wright, "Broadacre City," 260.
- 16 Wright, "Broadacre City," 262.
- 17 Agy., 260-61.
- 18 Hall, *Cities of Tomorrow*, 89.
- 19 Fishman, *Urban Utopias*, 135.
- 20 Agy., 123.
- 21 Twombly, *Frank Lloyd Wright: Essential Texts* (New York: W.W. Norton, 2009), 259.
- 22 Frank Lloyd Wright, *Autobiography, When Democracy Builds* (New York: Duell, Sloan and Pearce, 1943).
- 23 Agy., 40-41.
- 24 Agy.
- 25 Rosenbaum, *Usonia*, 75.

- 26 Agy., 39.
- 27 Donald Leslie Johnson, *Frank Lloyd Wright Versus America: the 1930s* (Cambridge, MA: MIT Press, 1990), 6.
- 28 Bruce Brooks Pfeiffer ve Gerald Nordland (der.), *Frank Lloyd Wright in the Realm of Ideas* (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1988), 166.
- 29 Fishman, *Urban Utopias*, 118-19.
- 30 Agy., 119.
- 31 Johnson, *Frank Lloyd Wright Versus America*, 9.
- 32 Agy.
- 33 Johnson, *Frank Lloyd Wright Versus America*, 55.
- 34 Pfeiffer ve Nordland, *Frank Lloyd Wright in the Realm of Ideas*, 109.
- 35 Johnson, *Frank Lloyd Wright Versus America*, 158-59.
- 36 Meryle Secrest, *Frank Lloyd Wright: A Biography* (Chicago: University of Chicago Press, 1998), 156.
- 37 Pfeiffer ve Nordland, *Frank Lloyd Wright in the Realm of Ideas*, 51.
- 38 Johnson, *Frank Lloyd Wright Versus America*, 61, 63, 64.
- 39 Ludwig Mies van der Rohe: Agy., 177.
- 40 Agy., 141, 147.
- 41 "Plan by Frank Lloyd Wright," *City Residential Development: Studies in Planning* (University of Chicago Press, May 1916) içinde. Marty, *Communities of Frank Lloyd Wright*, 167.
- 42 Marty, *Communities of Frank Lloyd Wright*, 166.
- 43 Johnson, *Frank Lloyd Wright Versus America*, 129.
- 44 Rosenbaum, *Usonia*, 65.
- 45 Johnson, *Frank Lloyd Wright Versus America*, 110.
- 46 Marty, *Communities of Frank Lloyd Wright*, 161-162.
- 47 Johnson, *Frank Lloyd Wright Versus America*, 112.
- 48 Agy., 115.
- 49 Marty, *Communities of Frank Lloyd Wright*, 159.
- 50 Agy., 163.

- 51 Pfeiffer ve Nordland, *Frank Lloyd Wright in the Realm of Ideas*, 150.
- 52 Agy., 89.
- 53 Rosenbaum, *Usonia*, 26-27.
- 54 Agy., 99.
- 55 Agy., 71, 73.
- 56 Agy., 48.
- 57 Hall, *Cities of Tomorrow*, 275.
- 58 Johnson, *Frank Lloyd Wright Versus America*, 134.
- 59 Joseph Oldenburg, "Ford Homes Historic District History," http://www.fordhomes.org/fhhd_history.pdf.
- 60 Johnson, *Frank Lloyd Wright Versus America*, 137.
- 61 Rosenbaum, *Usonia*, 92.
- 62 Agy., 124.
- 63 Rosenbaum, *Usonia*, 143.
- 64 Marty, *Communities of Frank Lloyd Wright*, 165.
- 65 Marty, *Communities of Frank Lloyd Wright*, 165.
- 66 Fishman, *Urban Utopias*, 95.
- 67 (Stephen Alexander) Rosenbaum, *Usonia*, 120.
- 68 Pfeiffer ve Nordland, *Frank Lloyd Wright in the Realm of Ideas*, 159-60.
- 69 Rosenbaum, *Usonia*, 133.
- 70 Agy., 180.
- 71 Agy., 183.
- 72 Greg Hise, *Magnetic Los Angeles: Planning the Twentieth Century Metropolis* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1997), 129.
- 73 "The Economic Development of Southern California, 1920-1976," *The Aerospace Industry as the Primary Factor in the Industrial Development of Southern California: The Instability of the Aerospace Industry, and the Effects of the Region's Dependence on It* içinde, 1. cilt (Los Angeles: City of Los Angeles, Office of the Mayor: Haziran 1976), 5-6.

- 74 Becky Nicolaides, “Where the Working Man is Welcomed’: Working-Class Suburbs in Los Angeles, 1900-1940”, *Looking for Los Angeles: Architecture, Film, Photography, and the Urban Landscape* içinde, der. Charles Salas ve Michael Roth (Los Angeles: Getty Research Institute, 2001), 76, 77.
- 75 Agy., 78.
- 76 Hise, *Magnetic Los Angeles*, 129.
- 77 Agy., 119, 134.
- 78 D.J. Waldie, *Holy Land: A Suburban Memoir* (New York: St. Martin’s Press, 1996), 25, 45.
- 79 Hise, *Magnetic Los Angeles*, 121, 137-140, 142-47.
- 80 Agy., 132, 190.
- 81 Mike Davis, *City of Quartz: Excavating the Future in Los Angeles* (New York: Vintage Books, 1992), 161.
- 82 James R. Wilburn, “Social and Economic Aspects of the Aircraft Industry in Metropolitan Los Angeles During World War II” (Doktora Tezi, California Üniversitesi, Los Angeles, 1971), 184-87.
- 83 Waldie, *Holy Land*, 160.
- 84 Historical sources at City of Lakewood website: http://www.lakewoodcity.org/about_lakewood/community/default.asp.
- 85 Davis, *City of Quartz*, 166.
- 86 Charles F Waite, “Incorporation Fever: Hysteria or Salvation: An Excerpt from a Report on Incorporation and Annexation in Los Angeles County, Prepared for the Falk Foundation” (Los Angeles: Los Angeles Bureau, Copley Newspapers, Temmuz 1952).
- 87 Davis, *City of Quart*, 160-165.
- 88 John Dutton, *New American Urbanism: Re-Forming the Suburban Metropolis* (Mila: Skira Editore, 2000), 17.
- 89 Marty, *Communities of Frank Lloyd Wright*, 167.

BEŞİNCİ BÖLÜM

- 1 Hilary Ballon, “Robert Moses and Urban Renewal: The Title I Program”, *Robert Moses and the Modern City: The Transformation of New York*, der. Hilary Ballon ve Kenneth Jackson (New York: W.W. Norton, 2007), 97.

- 2 Robert Fishman, "Revolt of the Urbs: Robert Moses and His Critics", Ballon ve Jackson, *Robert Moses and the Modern City*, 122.
- 3 Agy.
- 4 Agy., 243.
- 5 Agy., 94.
- 6 Agy., 124.
- 7 Agy., 126.
- 8 Agy.
- 9 Agy.
- 10 <https://en.wikipedia.org/wiki/JaneJacobs>.
- 11 Ballon ve Jackson, *Robert Moses and the Modern City*, 125.
- 12 Agy., 124.
- 13 <http://untappedcities.com/2010/09/28/jane-jacobs-house-at-555-hudson-street/>.
- 14 Bütün alıntıların yapıldığı yer: Jane Jacobs, *The Death and Life of Great American Cities* (New York: Vintage Books, 1992), [*Büyük Amerikan Şehirlerinin Ölümü ve Yaşamı*, çev. Bülent Doğan, İstanbul: Metis Yayınları, 2009].
- 15 <http://www.placematters.net/node/1867>.
- 16 http://en.wikipedia.org/wiki/The_Death_and_Life_of_Great_American_Cities.
- 17 <https://en.wikipedia.org/wiki/Condominium>; http://www.condopedia.com/wiki/Timeline_of_CondoHistory; <http://www.deseretnews.com/article/765615708/Father-of-Modern-Condominiums-will-never-live-in-one.html>.
- 18 *A + U*, Tokyo, Özel Sayı, Kasım 1977, 69-152. Yeniden basım: *Architectural Design* 54 (Temmuz/Ağustos 1984): 70- 105. Ayrıca, Demetri Porphyrios (der.), *Leon Krier: Houses, Palaces, Cities* (Londra: Academy Publications, 1984); <http://zeta.math.utsa.edu/~yxk833/KRIER/city.html>.
- 19 <http://zeta.math.utsa.edu/~yxk833/KRIER/index.html>.
- 20 Andres Duany, Elizabeth Plater-Zyberk ve Jeff Speck, *Suburban Nation: The Rise of Sprawl and the Decline of the American Dream* (New York: North Point Press, 2000), xi.

- 21 Agy., 160.
- 22 Agy., 15.
- 23 Agy., 156.
- 24 Agy., 177.
- 25 Dutton, *New American Urbanism*, 51-52.
- 26 Principle 10 of the New Urbanism: <http://www.newurbanism.org/newurbanism/principles.html>.
- 27 Robert H. Kargon ve Arthur P. Molella, *Invented Edens: Techno-Cities of the Twentieth Century* (Cambridge, MA: MIT Press, 2008), 135.
- 28 Andrew Ross, *Celebration Chronicles: Life, Liberty, and the Pursuit of Property Value in Disney's New Town* (New York: Ballantine Books, 2011), 32.
- 29 Agy., 277.
- 30 Duany, Plater-Zyberk ve Speck, *Suburban Nation*, 210-11.
- 31 Agy., 254.
- 32 Agy., 210.
- 33 Dutton, *New American Urbanism*, 67.
- 34 <http://www.planetizen.com/node/32>.
- 35 Duany, Plater-Zyberk ve Speck, *Suburban Nation*, 230.
- 36 <http://untappedcities.com/2010/09/28/jane-jacobs-house-at-555-hudson-street/>.
- 37 Dutton, *New American Urbanism*, 79.

ALTINCI BÖLÜM

- 1 <http://www.histoire-image.org/site/oeuvre/analyse.php?i=684>.
- 2 Johann Friedrich Geist, *Arcades, the History of a Building Type* (Cambridge, MA: MIT Press, 1983), 60.
- 3 Agy., 4.
- 4 James J. Farrell, *One Nation Under Goods: Malls and the Seductions of American Shopping* (Washington, DC: Smithsonian Books, 2003), 5.
- 5 Ferris, *Cambridge Introduction to Walter Benjamin*, 117.
- 6 Agy., 36-37.

- 7 Agy., 116.
- 8 Geist, *Arcades*, 49.
- 9 Chuihua Judy Chung ve Sze Tsung Leong, der., *Harvard Design School Guide to Shopping* (Koln: Taschen, 2001), 236.
- 10 Age.
- 11 Age., 238.
- 12 Agy., 33.
- 13 Mark Moss, *Shopping as an Entertainment Experience* (New York: Lexington Books, 2007), xx.
- 14 Hines, *Burnham of Chicago*, 303.
- 15 Farrell, *One Nation Under Goods*, 8.
- 16 Victor Gruen, *The Heart of Our Cities: The Urban Crisis; Diagnosis and Cure* (New York, Simon and Schuster, 1964), 10.
- 17 M. Jeffrey Hardwick, *Mall Maker: Victor Gruen, Architect of an American Dream* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2004), 35.
- 18 Agy., 72-86.
- 19 Frances Anderton ve diğerleri, *You Are Here: The Jerde Partnership International* (Londra: Phaidon, 1999), 46.
- 20 Chung ve Leong, *Harvard Design School Guide to Shopping*, 116.
- 21 Agy., fotoğraf altyazısı.
- 22 Farrell, *One Nation Under Goods*, 27.
- 23 Agy., 219-20, 224.
- 24 Robert Steuteville, "Restoring the Lifeblood to Main Street," <http://bettercities.net/article/restoring-lifeblood-main-street-21194>.
- 25 http://en.wikipedia.org/wiki/Edward_J._DeBartolo,Sr.
- 26 Margaret Crawford, "The Architect and the Mall," Anderton vd., *You Are Here* içinde, 45.
- 27 http://mall-hall-of-fame.blogspot.com/2008_05_01_archive.html.
- 28 Gruen, *Heart of Our Cities*, 65.
- 29 Chung ve Leong, *Harvard Design School Guide to Shopping*, 384.
- 30 Farrell, *One Nation Under Goods*, 9-10.

- 31 Gruen, *Heart of Our Cities*, 191.
- 32 Agy., 28.
- 33 Agy.
- 34 Agy., 19.
- 35 Agy., 220
- 36 Farrell, *One Nation Under Goods*, 11.
- 37 Hardwick, *Mall Maker*, 216-17.
- 38 Chung ve Leong, *Harvard Design School Guide to Shopping*, 742.
- 39 Victor Gruen, "The Sad Story of Shopping Centers", *Town and Country Planning* 46 (1978): 350-52.
- 40 Chung ve Leong, *Harvard Design School Guide to Shopping*, 746.
- 41 Joshua Olsen, *Better Places, Better Lives: A Biography of James Rouse* (Washington, DC: Urban Land Institute, 2003), 242.
- 42 Agy., 248-49.
- 43 Agy., 268.
- 44 Moss, *Shopping as an Entertainment Experience*, 111.
- 45 Farrell, *One Nation Under Goods*, 263.
- 46 Moss, *Shopping as an Entertainment Experience*, 59.
- 47 Anderton vd., *You Are Here*, 46.
- 48 Jon Jerde, *The Jon Jerde Partnership International: Visceral Reality* (Milano: l'Arca Edizioni Spa, 1998), 8.
- 49 Cathie Gandel, *Jon Jerde in Japan: Designing the Spaces Between* (Glendale, CA: Balcony Press, 2000), 21.
- 50 Anderton vd., *You Are Here*, 17.
- 51 Agy., 18.
- 52 Jerde, *Jon Jerde Partnership International*, 9.
- 53 Marcy Goodwin, "One Hand Clapping," *John Jerde: Redesigning the City* içinde, San Diego Art Center'in düzenlediği serginin kataloğu, 2 Mayıs- 7 Eylül, 1986, 4-5.
- 54 Agy., 9.
- 55 Anderton vd., *You Are Here*, 18.
- 56 Goodwin, "One Hand Clapping," 8.

- 57 Jerde, *Jon Jerde Partnership International*, 10.
- 58 Agy., 13.
- 59 Anderton vd., *You Are Here*, 9.
- 60 Jerde, *Jon Jerde Partnership International*, 43.
- 61 Moss, *Shopping as an Entertainment Experience*, 19.
- 62 Chung ve Leong, *Harvard Design School Guide to Shopping*, 534.
- 63 Moss, *Shopping as an Entertainment Experience*, 49.
- 64 Chung ve Leong, *Harvard Design School Guide to Shopping*, 532.
- 65 Jerde, *Jon Jerde Partnership International*, 9.
- 66 Anderton vd., *You Are Here*, 129.
- 67 Chung ve Leong, *Harvard Design School Guide to Shopping*, 403.
- 68 Gandel, *Jon Jerde in Japan*, 18.
- 69 <http://jerde.com/featured/place29.html>.
- 70 Jerde, *Jon Jerde Partnership International*, 11.
- 71 Anderton vd., *You Are Here*, 176.
- 72 Chung ve Leong, *Harvard Design School Guide to Shopping*, 534.
- 73 Sze Tsung Leong, "Mobility", Chung ve Leong, *Harvard Design School Guide to Shopping* içinde, 477.
- 74 Jerde, *Jon Jerde Partnership International*, 10.
- 75 Craig Hodgetts, "And Tomorrow . . . The World?", Anderton vd., *You Are Here* içinde, 190.

YEDİNCİ BÖLÜM

- 1 "Uçan Bulut Yapıları Projesi (Bulut Dokuz)" y. (1960). Panoya takılı siyah beyaz fotoğraf: 15 ^{7/8}x19^{3/4} in. (40,3 x 50,2 cm.) <https://cup2013.wordpress.com/tag/shoji-sadao/>.
- 2 TK
- 3 David B. Stewart, *The Making of a Modern Japanese Architecture: 1868 to the Present* (Tokyo: New York: Kodansha International, 1987), 170.
- 4 Agy., 164.
- 5 Kenzo Tange ve Udo Kolturmann, *Kenzo Tange: Architecture and Urban Design* (New York: Praeger, 1970), 17-27.

- 6 Stewart, *Making of a Modern Japanese Architecture*, 175.
- 7 137.
- 8 Reyner Banham, *Megastructure: Urban Futures of the Recent Past* (Londra: Thames and Hudson, 1976), 47.
- 9 Stewart, *Making of a Modern Japanese Architecture*, 179.
- 10 Rem koolhaas ve Hans Obrist, *Project Japan: Metabolism Talks* (Koln: Taschen, 2011), B.
- 11 Agy., 341.
- 12 Agy., 19.
- 13 Stewart, *Making of a Modern Japanese Architecture*, 179.
- 14 Banham, *Megastructure*, 98.
- 15 Agy., 100-101.
- 16 R. Buckminster Fuller, *Critical Path* (New York: St. Martin's Press, 1981), 333.
- 17 Agy., 337.
- 18 <http://expo67.ncf.ca>.
- 19 Banham, *Megastructure*, 116.
- 20 Moshe Safdie, *The City After the Automobile: An Architect's Vision* (New York: Basic Books, 1997), x.
- 21 Agy.
- 22 Agy., 111.
- 23 Agy.
- 24 Safdie, *City After the Automobile*, 90.
- 25 Koolhaas, *Project Japan*, 507.
- 26 Agy.
- 27 Banham, *Megastructure*, 130.
- 28 Agy., 196.
- 29 Agy., 208-209.
- 30 Koolhaas ve Obrist, *Project Japan*, 25.
- 31 Agy., 209.
- 32 Agy., 389.

- 33 http://www.domusweb.it/en/architecture/2013/05/29/the_metabolist_routine.html.
- 34 *Foster Catalogue 2001* (Munich; New York: Prestel, 2001), 29.
- 35 Agy., 6.
- 36 Agy.
- 37 Agy., 6.
- 38 <http://www.archdaily.com/447205/the-gherkin-how-london-s-famous-tower-leveraged-risk-and-became-an-icon-part-2/>.
- 39 Agy.
- 40 Fiona Walsh, "Gherkin Sold for 600m," *Guardian*, 5 Şubat 2007.

WADE GRAHAM

RÜYA ŞEHİRLER

DÜNYAYI ŞEKİLLENDİREN YEDİ TASARIM FİKRİ

19. yüzyıldan bugüne bazen ütöpik, bazen tuhaf ama genelde tartışmalı birçok tasarım fikri kademeli olarak benimsendi ve Dubai'den Tokyo'ya, Londra'dan Los Angeles'a dünyanın her yerindeki şehirlerde uygulandı. Graham, bu tasarım fikirlerinin arkasındaki vizyonerlerin ve onların rakiplerinin yaşam öykülerinden yola çıkarak, şehir peyzajlarının analizini yapıyor, şehir formlarımızın nereden geldiğini, bizim onları ve onların bizi nasıl şekillendirdiğini göstermeyi amaçlıyor.



Wade Graham şehirleri planlar, tasarımlar, mimari akımlar ışığında anlatırken tüm bunların aslında nasıl yaşamamız, nasıl çalışmamız, nasıl alışveriş yapmamız ve neye inanmamız gerektiğine dair fikirlerin bir dışavurumu olduğunu da gösteriyor. Bertram Goodhue'nun barok fantastik köylerinden, Le Corbusier'nin Işıyan Şehir'ine; lüks yeşil banliyöleri, şehir merkezindeki gökdelenleri, boş arazilerin ortasında yapayalnız dikilen yüksek blokları, yepyeni deneyimler vaat eden alışveriş merkezlerini, eko-siteleri, meydanları, dar sokakları, otayolları bambaşka bir gözle görmemizi sağlıyor.

Canlı, özgün ve genel okura hitap eden bir kültür tarihi sunan *Rüya Şehirler*, şehirleşmiş dünyayı anlamak için bir kılavuz kitap.

Wade Graham, Pepperdine Üniversitesi'nde şehir ve çevre politikaları alanında ders veriyor. Kültür tarihi, çevre, şehirleşme, peyzaj, sanat alanlarındaki yazıları *Los Angeles Times*, *New Yorker*, *Harper's* gibi yayın organlarında yayımlanıyor.

İngilizceden çeviren: Ümit Hüsrev Yolsal



32 TL

ISBN 978-605-2116-89-0



KDV'den muaftır.