DİJİTAL KÜTÜPHANE KANALI

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/0029VbDHv8uE50Us4IvMoc0Y

Modern Mimarlık ve Şehircilik Tarihi

MICHEL RAGON



KABALCI

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

MICHEL RAGON

MODERN MİMARLIK VE ŞEHİRCİLİK TARİHİ

KABALCI YAYINEVİ: 351
İNCELEME DİZİSİ: 58

Prof. Dr. Michel Ragon Paris-Sorbonne Üniversitesinde öğretim üyesidir. Mimar, şehirci, romancı, sanat eleştirmeni, deneme yazarı olarak çok yönlü bir bilim ve sanat adamı. Mimarlık, edebiyat, şehircilik dallarında eserler verdi. Eserleri birçok dile çevrildi, önemli ödüller aldı. Fransa Cumhurbaşkanlığı *legion d'honneur* nişanına sahip olup Fransız Akademi üyesidir. *Modern Mimarlık ve Şehircilik Tarihi* adlı eseri bütün dünyada başucu kitabı olarak kabul edilmektedir.

Prof. Dr. Murat Aykaç Erginöz eğitimine İsviçre Cenevre Üniversitesinde başladı. İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesini bitirdi. Akademik kariyerini Paris-Sorbonne Üniversitesinde yaptı. Prof. Dr. Michel Ragon'un öğrencisi oldu. Mimar, şehirci, romancı, çevirmen olarak birçok telif ve çeviri eseri bulunmaktadır. Eserlerinden bazıları TV dizisi ve film oldu, İngilizce ve Fransızcaya çevrildi. Fransa Cumhurbaşkanlığı devlet onur nişanı (*l'ordre national du merite*), Fransa Kültür Bakanlığı Akademik Palmiye Ödülü (*l'ordre des palmes académiques*), TC Kültür Bakanlığı En İyi Oyun Yazarı ödülleri ve yurt içinde ve dışında önemli edebiyat ve mimari ödülleri bulunmaktadır.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Michel Ragon
Histoire de L'Architecture et de L'Urbanisme Modernes
1. Idéologies et Pionniers 1800-1910
2. Naissance de la cité Moderne 1900-1940
3. De Brasilia au Post-Modernisme 1940-1991
© Copernicus, 2021

Yayın Yönetmeni: Murat Ceyişakar
Çevirmen Murat Aykaç Erginöz

Modern Mimarlık ve Şehircilik Tarihi
© Kuzgun Yayınevi, İstanbul 2021
Birinci Basım: Mayıs 2021

Kapak Düzeni: Gökçen Yanlı
Teknik Hazırlık: Zeliha Güler
Son Okuma: Oğuz Yarlıgaş

KUZGUN YAYINEVİ
Abbasağa Mah. Emek İşmerkezi
51/4 Beşiktaş, İstanbul.

www.kabalcikitap.com
internetten satış: www.kabalcikitap.com

Sertifika No. 21894

KÜTÜPHANE BİLGİ KARTI
Cataloging-in-Publication Data (CIP)
Ragon, Michel
Modern Mimarlık ve Şehircilik Tarihi

ISBN 978-605-9872-81-2

Ertem Basım Yayın Dağıtım San. Ltd. Şti.
Matba Sertifika No: 48083

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

MICHEL RAGON

MODERN MİMARLIK VE ŞEHİRCİLİK TARİHİ

Çeviren
Prof. Dr. Murat Aykaç Erginöz

KABALCI YAYINEVİ

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ 7

Cilt I
İDEOLOJİLER ve ÖNCÜLER 1800-1910, 15

BİRİNCİ KISIM: MODERN ŞEHİRCİLİĞİN DOĞUŞU 17
1. SANAYİ UYGARLIĞININ BAŞLANGICINDA TİCARET ŞEHİRLERİ 17
2. PROLETARYA VE KONUT KRİZİ 22
3. SAPTAMALAR 27
4. ÇÖZÜMLER 43
5. İCRAATLAR 82
İKİNCİ KISIM: MODERN MİMARLIĞIN DOĞUŞU 111
1. YENİ BİR MİMARİNİN KURAMCILARI 116
2. YENİ MALZEMELER 135
3. ABD'DE MODERN MİMARİNİN DOĞUŞU VE SONA ERMESİ 189
4. MÜHENDİS-MİMARA KARŞI SANATÇI-MİMAR 208
5. İŞLEVSELCİ TASFİYECİLİK 237

CİLT 2
MODERN KENTİN DOĞUŞU 1900-1940, 265

BİRİNCİ KISIM: KARŞI ŞEHİRCİLİKTEN MAKİNELİ KENTLERE 267
1. KARŞI ŞEHİRCİLİK 269
2. MAKİNELİ BİR KENTE DOĞRU 286
3. XIX. YÜZYILDA GELECEĞE YÖNELİK FİKİRLER 301
İKİNCİ KISIM: UYGULAMALAR VE YÖNTEMLER 1911-1939 310
1. PLASTİK SANATÇILARININ ETKİSİ 310
2. ALMANYA LİDERLİĞİ ALIYOR 340
3. FRANSIZ MİMARLIĞI 373
4. MÜHENDİSLERİN ETKİSİ 408
5. ŞEHİRCİLİK YÖNTEMLERİ 432
6. AMERİKAN MİMARİSİNİN DİRİLİŞİ 476
7 İSKANDİNAV ÜLKELERİNİN MİMARİYE KATKISI 493
8. BİR "ULUSLARARASI ÜSLUBUN" GELİŞİMİ 500

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

CİLT 3

BRASILIA'DAN POSTMODERNİZME 1940-1991, 515

BİRİNCİ KISIM: MİMARİNİN VE ŞEHİRCİLİĞİN MODERN COĞRAFYASI 517

1. LATİN AMERİKA..... 517
2. KUZEY AMERİKA..... 540
3. AVRUPA..... 573
4. AFRİKA, ASYA, OKYANUSYA 638

İKİNCİ KISIM: ŞEHİRCİLİĞE YENİ YAKLAŞIMLAR 669

1. ŞEHİRCİLİKTEN "ŞEHİRCİLİK BİLİMİ"NE 669
2. BAŞKA BİR MİMARLIĞA DOĞRU 694

SONSÖZ.....719

KRONOLOJİ 1800-1991 723

DİZİN 773

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

ÖNSÖZ

Modern Mimarlık ve Şehircilik Tarihi'nin ilk cildi, ikinci ve üçüncü ciltlerde ele alınacak olan XX. yüzyılı hazırlayan ideolojiler, yeni yapı malzemelerinin (metal, betonarme) kullanımıyla ortaya çıkan yeni estetik, yeni yöntemler (prefabrikasyon, özgür dış cephe) ve yeni hayaller (sanatlar sentezi, işlevselci tasfiyecilik, makineci kent, karşı şehircilik, teknokratik ilerleme ve nostaljik kültüralizm) üzerinedir. Yaşadığımız çevreyi tasarlayan kişi ve düşünceleri anlatan bu eser on üç yıllık bir çalışmanın ürünüdür.

Aslında "modern mimarlık tarihi" üzerine ilk kitabımı 1958 yılında *Le Livre de l'architecture moderne* başlığıyla yayımlamıştım. Bu konuda Fransızca bir çalışma mevcut olsaydı bu işe hiç kalkışmazdım. Fakat hayret vericidir ki, "modern mimarlık tarihi" üzerine Fransızca bir eser bulunmuyordu. Aslında hiçbir dilde konuya ilişkin kapsamlı bir çalışma yoktu. II. Dünya Savaşının bitişinden önce ABD ve Büyük Britanya'da bu alanda aydınlatıcı birkaç çalışma yayımlanmıştı: Nikolaus Peusner'in 1936 tarihli *Pioneers of Modern Design*'ı, Siegfried Giedion'ın 1941 tarihli *Space, Time and Architecture*'ı ve J. M. Richards'ın 1940 tarihli *An Introduction to Modern Architecture*'ı.

Savaştan sonra İtalya atağa geçti. 1953 yılında Bruno Zevi'nin *Storial dell'architettura moderna*'sı, 1954 yılında G. Dorfles'in *L'Architettura moderna*'sı, 1954-1957 yılları arasında A. Sartoris'in *l'Encylopédie de l'architecture nouvelle*'i yayımlandı. *Livre de l'architecture moderne* adlı çalışmamın yayımlandığı yıl, H. R. Hitchcock İngiltere'de *Architecture 19th and 20th Centuries*'i, Jürgen Joedicke Almanya'da *Geschichte der modernen Architektur*'ü yayımladı; R. Banham da *Theory and Design in the First Machine Age*'i çıkarmıştı.

Bu kitaplardan bazıları Fransızcaya çevrildi. Modern mimarinin doğumuna dair temel bir eser olan ve Gropius'un yakın dostu Siegfried Giedion'un yıllar boyu CIAM'ın (Uluslararası Modern Mimarlık Kongreleri) genel sekreterlik görevini yürütmesinden dolayı bir tanıklık kitabı sayılan *Temps, Espace, et Architecture*'ünü özellikle anmak gerekir. Bu çalışmaların ortaya çıkması ve kitabımı hazırladığım sırada modern mimarlığa yer vermeyen sözlüklerin genişleyip zenginleşmesi üzerine, kitabın mevcut haliyle yeniden yayımlamanın yetersiz olacağını düşündüm. İlk araştırmalarım sırasında ulaşabildiğim kaynaklar o kadar azdı ki, bu eksik ve derme çatma

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

kitabın hepten boş ve anlamsız olmaması tam bir mucizedir.

Sırf okuyacak böyle bir eser bulamadığım için bir "modern mimarlık tarihi" kitabı yazmak kendi kendini yetiştiren insanlara özgü bir çılgınlıktı. On dört yaşında, bol yağışlı güzel Nantes şehrinde sırılsıklam oradan oraya koşan bir kuryeydim. Çok az kazandığım için, gazete kâğıdına basılan ve bugün artık yayımdan kalkmış olan "Küçük Klasikler"den başka kitap alamadığım bu yıllarda, alfabetik bir yazar listesi edinebilmek için kendime bir "edebiyat tarihi" kitabı hazırlamaya kalkışmıştım. On yedi yaşında, daha rahat koşullar ve daha iyi bir kazançla bir satış deposunda çalışırken bir kitapçıda Abry, Audic ve Crouzet'nin *Histoire illustrée de la litérature française*'ini *görüp* aldım. Muhteşemdi! Daha önce böyle bir hazinenin varlığından habersizdim! O zamanki gibi biraz sabredebilseydim, 1958 yılında Fransızcadaki ilk "modern mimarlık tarihi"ni yazmama gerek kalmayacaktı. Fakat Giedion'un eserinin çevrilmesini on yıldan fazla bir zaman beklemem gerekecekti! Ben de sabırlı biri değildim. Ayrıca mimarlık üzerine ilk kitabımı yazdıktan sonra mimarlık ve şehircilik denilen bu teknik ve kültür deryasına kendimi kaptırmıştım. O derece ki, kendimi öğrenci olarak görmeme rağmen konunun uzmanlarından sayıldım. On üç yıl süren çalışmalar, araştırmalar, dünya turu ve benden bilgilerini ve ilgilerini esirgemeyen Le Corbusier, Mies van der Rohe, Robert Le Ricolais, Marcel Lods, Wogenscky gibi kişilerle yapılan sohbetler sonucu bilgi dağarcığım epeyce genişledi. *Livre de l'architecture moderne*'i taslak alan *Modern Mimarlık ve Şehircilik Tarihi*, türlü kesintilere uğrayan on üç yıllık bir çalışma süreci sonunda beşinci ve son haline kavuşmuştur. Bu dönemde "Naissance de l'archtitecture" adlı çok uzun ve titiz bir çalışmam, 1965 yılı boyunca *Galerie des Arts* dergisinde yayımlandı ve *l'Histoire de l'art*'ın (Pléiade Ansiklopedisi) IV cildinde, mimarlık tarihinin 1850'den günümüze kadarki dönemine ilişkin bölümlerin yazılması görevine getirildim.

Tarihle teknoloji ve sosyolojiyle estetik arasında güçlü bağlar kurulmasını gerektiren son derece karmaşık bir sorunu çepeçevre kuşattığımı düşünüyorum. "Modern mimarlık tarihi" kitapları ne kadar enderse, modern şehircilik üzerine yazılanlar da bir o kadar az sayıdaydılar. Aslında son derece önemli bu konu üzerine yazılmış Fransızca eser sayısı yalnızca ikiydi: Pierre Lavedan'ın 1952 yılında yayımlanan *l'Histoire de l'urbanisme*'inin III. cildi ve André Gutton'un, 1953 yılından beri Paris Güzel Sanatlar'da verdiği dersleri (o tarihten önce Güzel Sanatlar'da şehircilik dersi verilmiyordu!) bir araya getirerek 1962 yılında yayımlanan *L'urbanisme au service de l'homme*'u [*İnsanlığın Hizmetindeki Şehircilik*]...

Le Corbusier ölümünden beş ay önce bana, "Sürekli gerçek mimarlık üzerine,

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

yani birbirlerinden ayrılması mümkün olmayan mimarlık ve şehircilik üzerinde çalışıyor olmanızdan dolayı sizi takdir ediyorum," diye yazmıştı. Sonraki sayfalarda, bana mimarlık aşkını aşılayan, şehirciliği ve mimarlığı nasıl öğreneceğimi öğreten Le Corbusier'ye karşı çıkıyor olsam da (nitekim bir babanın öğrettiklerini geliştirmek, hatta hayat sürekli değiştiği için verdiği kitabı yırtıp atmak bir oğulun görevidir – *André Gide olsaydı bize "Tohum ölmeseydi..."yi hatırlatırdı*[1]), kuşağının benimsediği makinelere ve gelişmeye dair inançları konusunda onunla özellikle fikir ayrılığına düşsem de, bana iki şeyi, yani mimarlıkla şehirciliği birbirinden ayırmamayı öğretmiştir. Şehircilikten ayrı mimarlık, onu canlı kılan bağlamdan yoksun, tek başına bir nesne gibidir. Mimarlıktan ayrı şehircilik ise sosyolojinin veya politikanın alanına girmektedir. Şehircilik ideolojisi bir kenti oluşturan "boşluklar" ve binalar topluluğuyla somut hale geldiğinde bir ütopya olmaktan çıkmaktadır. Yazdığım "Tarih" işte bu nedenle modern mimarlık ve şehircilik tarihlerini birlikte ele almaktadır.

Şehircilik yeni bir kavram değildir; yeni olan kelimenin kendisidir. Şehircilik terimi ancak 1910 yılından bu yana kullanılmaktadır. MÖ V yüzyılda Miletos yeniden inşa edildiğinde, Vauban (1633-1707) yirmi yılda 53 yeni şehir kurup 300 şehri düzenlediğinde ya da Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806) Arc-et-Senans tuz ocakları için bir endüstri yerleşim "kompleksi" oluşturduğunda, farkında olmadan şehircilik yapılıyordu. Bu çalışmalara şehirleri düzenleme sanatı adı veriliyordu. Romalı mimar Vitruvius *Mimarlığın On Kitabı* adlı eserinde, "yerleşim alanlarının özellikleri," "havanın kalitesinin anlaşılabilmesi için hayvanların karaciğerlerinin incelenmesi," "ortak kullanıma uygun yerleşim alanlarının seçimi" ve "rüzgârların zarar verecek biçimde esmesini önlemek amacıyla yapılan düzenleme" gibi konularla ilgilenirken farkında olmadan şehircilik maddelerini sıralamıştı. Tarih boyunca bazı şehirler olgunlaşan bir meyve ya da ağaç gibi düzenli ve doğal bir şekilde büyümüşlerdir. Bazı şehirler ise tamamen "insan ürünü"dür ve her yanları sonradan inşa edilmiştir. Bu şehirlerden bazıları Washington, Canberra, St. Petersburg, Ankara, Çandigar ve Brasilia'dır. Müdahalesiz büyüyen şehirler kendi şehirciliklerini oluşturmuşlardır. İnsanların biçimlendirdiği şehirler ise şehircilerin eseridir. Sanayi devrimi öncesi bu şehirlerden bazıları işlerini gayet iyi yürütüyordu. Şehirler kimilerinin doğarken, kimilerinin ise ölürken gördüğü canlı varlıklardı. Anvers ve Lyon şehirleri olgunluk

---

[1] *Tohum ölmeseydi, André Gide'in, Yuhanna İncili'nin bir bölümüne göndermeyle otobiyografik eserine verdiği isimdir. Söz konusu bölüm şöyledir: "Size doğrusunu söyleyeyim, buğday tanesi toprağa düşüp ölmedikçe yalnız kalır. Ama ölürse çok ürün verir. Canını seven, onu yitirir. Ama bu dünyada canını gözden çıkaran, onu sonsuz yaşam için koruyacaktır." –yn.*

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

çağlarına XVI. yüzyılda erişmişlerdir. Bruges, Venedik ve Aigues-Mortes şehirlerini solduran bazı ağır hastalıkları atlatmayı başaran bu şehirler şimdi ihtiyarlık dönemlerindeler.

Sanayi devrimiyle birlikte her şey değişmiştir. Zaten Anvers ve Milano uğruna Bruges ve Venedik şehirlerini yok eden de sanayi devrimi değil midir? Sanayi devrimi öncesinde şehircilik bir düzenleme sanatıydı. Hasta şehirden bazen kan almak, bazen de içini temizlemek gerekiyordu. Kangren oluşmasını önleyecek kadar cerrah bulunamayabilirdi. Pierre Lavedan doğru bir saptamada bulunarak, XIX. yüzyılın, şehirlerin hastalık devri olduğunu belirtmiştir. XX. yüzyıl da can çekişen şehirleri kurtarmak için muhtelif ilaçların deneneceği bir devir olacaktı.

Sanayi devrimi, kırsal bölgedeki nüfusu azaltıp yaşadıkları yerden kopup gelen bir yığın insanı fabrikaların yanına yerleştirerek, yerleşik uygarlığın başlangıcından bu yana süregiden şehir ve kırsal kesim ilişkilerini bir anda altüst etmiştir. Yüzyıllar boyunca insanların çoğu, dar alanlarda yer alan kentlerde yaşayan azınlığı doyurabilmek üzere toprakla uğraşmıştır. Şehir sakinleri mimarları pek ilgilendirmiyordu; mimarlar hünerlerini katedrallere, şatolara ve görkemli kamu binalarına saklıyorlardı. Mimar bina inşa eden sanatkârdı. Yüz yıldan uzun süredir şehircileri kaygılandırmakta olan nüfus artışı, ulaşım, hijyen gibi sorunlar o dönemde de vardı, fakat günümüzde olduğu kadar önemli değildi. Günümüzde şehirlerde ve kırsal kesimlerde görülen hastalıklar, sanayileşme döneminin başlangıcına dek uzanan olaylara dayanmaktadır. İşte bu nedenle çalışmamıza sanayi uygarlığının gelişimini, bunun doğal sonuçları olan şehirci proletaryanın doğuşu ve konut sorunuyla birlikte ele alarak başlayacağız. Halen bir çözüme ulaşmamış olan bu konut sorunu sanayileşmenin başlangıcında öyle uç noktalara ulaşmıştı ki, bu durumu Dr. Guépin, Blanqui, Marx, Engels, Taine gibi ona şahit olmuş kişilerin yazılarına başvurarak kısa alıntılarla aktarmayı uygun gördük. Bu korkunç tasvirler her şeyi gözler önüne sermektedir.

XIX. yüzyıl başlarında, kırsal alanda yaşayanlar fabrikalarda iş bulabilmek amacıyla bir anda kırları terk ederek gelip şehirlerin ortasına yığılıverdiler. Bu şehirler eskiden duvarlarla çevriliydi, topların icadından sonra gülünç kaçmaya başlayan bu duvarlar yıkılmıştı. Fakat şehirlerin "manevi" surları yerinde duruyordu. Eski surların bulunduğu çizgiyi ciddiye almayı gerektirecek bir zorunluluk olmamasına karşın şehrin sınırları bir çeşit sihirli çemberle korunuyordu. İşçi kesimi kentlerin içine dalınca, şehirler eski duvarlarının içinde boğulmaya başladı. Şehirci-cerrah Haussmann hem şehri temizlemek hem de her an isyan çıkarmaya hazır fakir kesimi kenar mahallelere sürmek amacıyla Paris'i boydan boya dik açılara böldü. Bu dik açılar ye-

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

ni bir tarz yerleşim yeri oluşturdu: Banliyö. Kentin eski surlarının dışında kalan banliyöler sınırsızca, gelişigüzel genişlediler, kimse buraların ulaşım, hijyen ve estetik sorunlarıyla ilgilenmedi. Kırsal alandan geçmişte olduğundan çok daha kopuk hale gelen eski kent (nitekim banliyöler, şehir ile kırsal alan arasında surlardan çok daha belirgin bir siper oluşturuyordu) daha da fazla boğulmaya başlamıştı. Toprakların geniş bir bölümünü kaplayan kırsal alanlar sakinleri gidince ıssız bir çöle dönmüştü. Çalışma yerlerinden uzaklaşan insanlar posta treni, tramvay gibi ulaşım imkânlarından yararlanmaya yöneldiler. Bu araçlar yayalar ve atlılar için yapılmış yolları tıkıyordu. Terk edilen kırsal alanlar, darmadağınık banliyöler, araçlardan ve insanlardan bunalmış şehirler... Sanayi uygarlığı bir büyüme kriziyle karşı karşıyaydı ve buna bir çözüm üretmek gerekiyordu. Bu çözüm modern şehircilikti.

Belirtmek gerekir ki, ilk şehirciler mimar değil siyaset adamıydılar. "Ütopik" denilen ilk Fransız ve İngiliz sosyalistler Fourier, Considérant, Cabet ve Robert Owen yeni bir topluma bambaşka bir kent gerektiğini gayet iyi anlamışlardı. Bu kenti betimlemeye çalıştılar. Daha da iyisi, anlatacağımız gibi yeni bir şehir toplumu oluşturmaya çabaladılar. XIX. yüzyılda, sosyalizm sanayi toplumunun hem bir ürünü hem de panzehiriydi. "Ütopyalar" diye adlandırdığımız tasarımlar XX. yüzyıl şehirciliğini derinden etkileyecekti. Bazıları teknokrasiye inanıyor, makineci bir kente doğru gidiyorlardı, "kültüralist" olan diğerleri ise üretim ve teknik ideolojisine karşıydılar. Hâlâ aynı durumdayız! Le Corbusier'nin ışıyankenti, Charles Fourier'nin falanster düşünün dikey bir yansımasıydı yalnızca. III. Napoleon, Haussmann'ın yardımıyla Paris'i yerle bir edip Cabet'nin ideal şehrini gerçekleştirmeye çalışmıştı. XIX. yüzyılda ortaya çıkan yeni mimarlık da, şehircilik gibi sanayileşme ve makineleşmenin bir sonucuydu. Bilimin, proletaryanın giderek yabancılaşması pahasına sürekli daha üretken makineler icat edip kapitalizmin imdadına yetişmesi gibi metal doğrama da, doğramacılar grevini durdurmak amacıyla icat edildi. Metal doğramanın icadından sonra XIX. yüzyılda metal yapı mimarlığı harika bir gelişim gösterdi. Bu alandaki ilk büyük eser 1851 yılında Londra'da inşa edilen Kristal Saray oldu, bu eser daha o yıllarda başarılı bir prefabrikasyon örneğiydi. Sürekli genişleyen hacimlerinden dolayı sanayi binalarına daha büyük kolonlar gerektiğinden betonarme doğdu. Kapitalizm megaloman duygularını sonunda, finans dünyasının hem katedralleri hem de piramitleri olan gökdelenlerle tatmin etmeyi başardı. Sanayi devri, yani sanayi uygarlığı işlevselci anlayışı geliştiriyordu. Muhalif rolüne geçen sanatkârların aksine artık mühendisler yeni dönemin önemli adamlarıydılar. Saint-Simon yandaşlarının sanayi ordusunun başına geçirmek istediği bu mühendisler, anlamsız bir "kültürel" nostaljiye

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

takılıp kalan mimarların yerlerini kolayca alacaklardı. Kültür geçmişe takılmış gibiydi. Proudhon'un sanat karşıtı tutumu bundan kaynaklanıyordu. Fakat bu, geçmişi taklit eden sanat (1925 yılı dolaylarına kadar çoğu mimarın Yunan, gotik, Rönesans, vs mimarlığından esinlenerek yaptıkları sanat) ile yaşayan sanatı birbirine karıştırmaktı. Kültür ve sanat, dünyanın en sanat ve kültür karşıtı dönemine (burjuvazinin ve kapitalizmin ortaya çıktığı ve doruk noktasına ulaştığı dönem) yenik düşmemek için epeyce çaba sarf etti. Bu atmosfer içinde modern üslup, mimarlık tarihçilerinin çoğunun gözünde silik ve aykırı düşünce gibiydi. Çalışmamızda buna geniş yer vereceğiz, çünkü modern üslup, işlevselcilerin bizi inandırmaya çalıştıkları gibi yalnızca bir dekor çılgınlığı değil, sanatla bütünleştirme yoluyla mimarlığa (mimarlık, resim ve yontuculuk karışımı) yeni bir tarz getirmeye çalışan bir girişimdi. Teknolojiye tapınmaya karşı çıkan modern üslubun mimarları,[2] kendilerine benzeyen Munch, Van Gogh, Rodin, Medardo Rosso gibi ressam ve yontucularla birlikte lanetlenmişlerdi.

Soria y Mata'nın doğrusalkentine, Eugene Henard'ın makineci şehrine, Tony Garnier'nin sanayi şehrine, bir sonraki yüzyılda Bauhaus'a ve en sonunda toplu konutlara dek uzanan makinecilik akımına karşılık "karşı şehircilik" adıyla anılan düşüncelerin de ortaya çıktığını belirtmek yerinde olur.

Zaten modern mimarlığın tarihi yalnızca bir avuç insanla bir avuç eserin hikâyesidir. XIX ve XX. yüzyılda gerçekleştirilen teknolojik ya da teknoloji karşıtı çalışmaların çoğu kriterlerimizin dışında kalıyor. Bu çalışma, kültürel tarihin, yani neredeyse marjinal etkinliklerin hikâyesidir. Ama zaten tarihi sırtlayan da bu marjinal etkinliklerdir.

Kültürümüz, estetiğe olduğu kadar teknolojiye de önem verdiğinden tarihimiz hem teknik çalışmalara hem de biçimsel çalışmalara yer vermektedir. Modern mimarlıktan söz edildiğinde, teknik çalışmalarla biçimsel çalışmaların tarihlerinin aynı olduğu kanısına sık sık varılmaktadır. Yakından bakıldığında bu yanılgı hemen ortadan kalkar. Mimarlık alanındaki estetik çalışmaların tarihiyle teknik çalışmaların tarihi bazen birbirleriyle kesişir şüphesiz, fakat her zaman değil. Örneğin Auguste Perret'nin Paris'teki Ponthieu sokağındaki garajı mimarlık tarihi için teknik açıdan önem taşımaktadır. Ancak biçimsel açıdan aynı derecede önemli olduğu söylenemez. Beton estetiği epeyce zayıftır. Öte yandan Le Corbusier'nin Ronchamp şapeli

[2] Tıpkı bir kuşak sonra Kirchner ve Kokoschka'nın çağdaşı Alman dışavurumcu mimarların (yani Finsterlin, Kiesler, Poelzig, Mendelsohn, vs) kübistlere ve Bauhaus ekibine karşı çıkmaları gibi.

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

mimari estetik tarihinin mükemmel bir eseridir. Ancak yapının betonarmenin teknik tarihi açısından o kadar önemli olduğu söylenemez. "At eyeri"ni icat eden Nowicki veya Freyssinet çok daha yaratıcıdırlar. Le Corbusier, Ronchamp'un kalın iç duvarlarını ya da üzeri boş koca çatısını tasarlarken teknik bir amaç gütmemiştir. Fakat o ne güzelliktir öyle! Bu "yapıt," Le Corbusier'nin zaman zaman övdüğü işlevselciliğin iddialarını nasıl da çürütmektedir.

Aslında Anglosakson ve Alman geleneklerinin hâkim olduğu ülkelerde yayımlanan "modern mimarlık tarihi" kitapları daha çok işlevselcilik üzerinde dururlar,[3] bizim çalışmamız ise daha karmaşık ve ayrıntılı olacak. Bu bakımdan bu çalışmam, teknolojiye duyulan inancı fazlaca vurgulayan ilk çalışmalarımla da çelişecektir. İşlevciliğe bu üç ciltte epeyce yer veriliyor, fakat her açıdan değinilmiyor. İşlevcilik modern mimarlık tarihinin şüphesiz önemli bir bölümünü oluşturmaktadır, fakat onun yalnızca bir bölümüdür. İnsanlar uzay kapsülünün aya inişini televizyon ekranlarında gördüklerinde, kendilerine yıllardır anlatılanların yanlış olduğunu idrak etmişlerdi: Son derece çirkin bir makine bir o kadar da kullanışlı olabiliyordu. Belki de uygarlığımız makine kompleksini sonunda yeniyor ve kullanışlı bir aletin hoş görünmek zorunda olmaması gibi sanat eserinin de işe yaramak zorunda olmadığını, onun görevinin de güzel olmak olduğunu düşünmeye başlıyor. Postacı Cheval'in sarayı, Simone Rodilla'nın Los Angeles'taki kuleleri, Mathias Goeritz'in Meksika'daki uydukentte yer alan kuleleri gereksiz mimari yapılara birkaç örnek... Mısır'daki büyük piramit kadar gereksizler.

Ancak büyük yankı uyandıran bu görüşte yeni bir şey yok. Hegel şöyle ifade etmiyor muydu:

> "Mimarlık güzelliğini gerekliliğinden almaz. Anlamı kendisindedir, bir ihtiyacı karşılamasında değil."

Apollinaire ise *Peintres cubistes* (1913) adlı kitabında Hegel'den daha açık bir şekilde anlatır:

> "Kendisine en yakın sanat dalı olan müzik gibi suya sabuna dokunmayan bir mimari tasarlamak pekâlâ mümkündür. Babil kulesi, Rodos heykeli, Memmon heykeli, Sfenks, piramitler, anıtkabirler, labirentler, Meksika'daki oyma taşlar, dikilitaşlar, taş anıtlar, Zafer Anıtı'ya da Eiffel kulesi gibi gereksiz yapılar tüm dünyayı kuşatmıştır. Doğrusu anıtkabirler ya da piramitler bir mezar için fazla büyükler, ayrıca en üst noktaları görülemediği için üzerlerindeki tarihi sahnelerin tüm ayrıntıları incelene-

---

[3] *Pioneers of Modern Design* adlı eserinin yayımlanmasından otuz yıl sonra N. Pevsner "öncü karşıtı" bir tarzın belirdiğini belirtti ve kitabının başka bir yazar tarafından ve tamamen zıt tezler geliştirilerek yeniden yazılmasını önerdi.

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

miyor; bu nedenle gereksiz diye nitelendirilebilirler. Bir zafer anıtından daha gereksiz bir şey düşünülebilir mi? Eiffel kulesi ancak inşasından sonra faydalı olmuştur... Fakat mimarlık duygusu o denli yitirildi ki, bir yapının gereksizliği tuhaf, hatta neredeyse korkunç karşılanıyor."

Varsın Apollinaire bu metinde tasarımı, mimarlığı ve yontuculuğu birbirine karıştırmış olsun, ne önemi var! Gelecek ona hak vermiş olmalı ki, son günlerde "yontucu-mimarlık" adı verilen bir yaklaşım geliştirildi. Ronchamp'un harika bir biçimde ortaya koyduğu bu yaklaşım günümüzde mimarların halka yönelik çalışmalarında kullanmaları gereken bir yaklaşım oldu. "Mimarlık tarihi" kitaplarının pek azı işçi konutlarının sorunlarına bu denli cesaretle değinmektedir. Kitabımız, proletaryanın ortaya çıkışını anlatmaktadır, fakat toplu konutlar arasında sıkışıp kalmaya niyeti yoktur. Her şeyi işe yararlığa, aciliyete, hijyene dayandıran şehircilerimiz ve mimarlarımız sonunda şehir müsveddeleri oluşturur hale geldiler. Sanayi toplumunun ideali her zaman ordunun disiplinini, düzenini ve "toplu yaşam" tarzını uygulamaktı. XIX. yüzyılı çok etkileyen Saint-Simon yandaşlarının Etienne Cabet ve I. Napoleon'u örnek almaları tesadüf değildi. Toplumcu eğilimlere sahip III. Napoleon'un da benimsediği bu faşist ideal, sanayi toplumunun perde arkasındadır. İşlevci kuramların ulaştığı son noktanın, erbaş-mimarlar tarafından teftişe uygun şekilde sıralanmış "hücrelerden" meydana gelen, kışla tarzındaki toplu konutlar olmasına şaşmamak gerekir. İşlevcilikten işlevselciliğe, sadelikten sadeliğe, ekonomiden ekonomiye geçerken, sanayi şehirciliği öncesinde görülen uygulamalardan biri olan "şehir sanatı" unutulmaya yüz tutmuştur. Günümüzde bu uygulama "düzenleme" kisvesi altında yeniden canlandırılmaya çalışılmaktadır.

Modern şehircilik topluma hijyen getirmiştir, fakat yaşam yalnızca sıcak suyla geçmez. İşlevcilik, insanlara gereken şeyleri sağlama arzusundan ötürü saygıya layıktır; fakat insanların aynı zamanda gereksiz şeylere de ihtiyaç duyduklarını unutmuştur.

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

Cilt I

İDEOLOJİLER ve ÖNCÜLER

1800-1910

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

BİRİNCİ KISIM

MODERN ŞEHİRCİLİĞİN DOĞUŞU

1

SANAYİ UYGARLIĞININ BAŞLANGICINDA TİCARET ŞEHİRLERİ

İnsanlık tarihinin başlangıcından XVIII. yüzyıla kadar geçen dönem "alet dönemi"dir. Daha sonra ise yeni bir uygarlık şekline, makine uygarlığına geçilmiştir. Bu aynı zamanda ticaret uygarlığıdır da. Sanayi uygarlığı şüphesiz XIX. yüzyılda bir anda doğmamıştır. İplik fabrikalarının kuruluşu 1785 yılına dek uzanmaktadır ve önceki yüzyılda, Colbert'in imalathanelerindeki işçi sayısı 1700'ü bulmuştu. Tüccarlar ve ticaret yöntemleri XIV ve XV yüzyılda, bambaşka değerler üzerine kurulu Hıristiyan kentlerin çöküşünün hemen ardından ortaya çıkmıştır. Bu tüccarlar modern kapitalistlerin atalarıdır.

Ticaretten doğan yeni bir sınıf olan ve savaşçı ve aydın aristokrasinin yerini almaya başlayan burjuvaziyi içeren, üretim ve servetin güç aracı haline geldiği bir toplum biçimi olan sanayi uygarlığı beş yüz yıl boyunca yavaş yavaş gelişmiştir. Söz konusu gelişimin aşamaları iyi bilinmektedir. Bu aşamalar (Hıristiyan kentlerini yok eden) Rönesans, (iş hayatında kâr etmeyi baş erdem haline getiren ve Hıristiyanlara bankacılık yapma izni veren) Protestanlık ve (öncesinde aristokrasinin elinde olan gücün Fransız burjuvazisine geçmesine yol açan) 1789 devrimidir. Ticaretin gelişmesi ve sanayinin ilerlemesi, XIX. yüzyılda rakip tanımaz bir güce ulaşan kapitalist toplumun temel taşlarıdır. Bu iki gelişmeyi, birbirleriyle doğrudan ilişkili iki felaket izlemiştir. Bunlar ortaçağ kentlerinin ticaret şehirlerinin gücü karşısında çökmesi ve şehir proletaryasının doğuşudur. Burjuvazinin kârlılık ilkesi ortaya çıktığı andan itibaren toplumun dengesini altüst etmiştir. Artık yalnızca toprak sahiplerinin zenginleşme arzularına bağlı olan şehirsel genişleme şehirleri, bir gün sona erdiğinde herkesi şaşırtacak bir karmaşaya sürüklemişti. Ortaçağda yoksullara, hastalara, işsizlere ve evsizlere kilise yardım ederdi. Suçluluk hislerinden kurtulup vicdanlarını rahatlatmak isteyen tüccarlar da XVIII. yüzyıla dek ihtiyaç sahiplerine yardım etmeyi sürdürmüşlerdi. Ancak XIX. yüzyılda, sanayi liderleri arasındaki sert çekişmeler ve rekabet savaşları sermaye sahiplerinin bu "görev"lerini hızla unutup yalnızca menfaatlerini düşünür hale gelmelerine yol açtı. Öte yandan sermaye sahipleri kocaman fab-

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

rikalarıyla yoksullara zaten iş imkânı sağlamışlardı. Yoksullar bu yeni sanayi hareketine katılabilmek için kırsal bölgelerden gruplar halinde geliyorlardı. Sayıları öyle çoktu ki, (rekabet ve işçi sayısının çokluğu nedeniyle) ücretler kısa sürede yoksulluk sınırının altına düştü.

Fabrikalar ve proletaryanın şehirlere yığılması insanoğlunun doğadan kopmasına neden oldu.

Ticaret şehirleri çok geçmeden XIX. yüzyılda sanayi uygarlığının temel özellikleri olacak özelliklere kavuşmuştu. Borsanın görkemli mimarisi, üniversitelere itimatsızlık ve buna karşılık sanayi toplumunun uysal uygulayıcıları olmaları için öğrencilere kültürel bir eğitimden ziyade teknik eğitim vermeyi, yazmayı ve hesap tutmayı öğretmeyi amaçlayan ilk ve orta dereceli okullar inşa etme arzusu... Yeni uygarlığın ibadet mekânları borsalar, bankalar ve ticaret odalarıydı ve buralarda tanrı paraydı. Geçmişin, sanatın, kültürün ve yeşil alanların önemsiz bulunması (bu alanlar hiçbir kazanç sağlamadıkları için işe yaramaz addediliyorlardı; bu nedenle ticaret şehirlerindeki kıyı kasabaları, oyun alanları, bahçeler, meyve bahçeleri bir bir yok edildi) yeni "uygarlığın" özellikleri arasındaydı. Mülk sahiplerinin bir binaya ne kadar kiracı doldurulursa alınan kira miktarının o ölçüde arttığını görmeleri, şehirlerin bazı mahallelerindeki yerleşimin o güne dek görülmemiş bir yoğunluğa ulaşmasına yol açtı. Şehirlere doluşmuş ve doğru dürüst yer bulamayan işçiler sayesinde asla kiracı sıkıntısı çekilmeyeceğine göre, mülk sahipleri binalarının masraflarını kendileri karşılayarak neden "paralarından olsunlardı" ki? Böylece yüksek kira dönemiyle birlikte paradoksal bir şekilde yoksul konutları dönemi de başlamış oldu.

Ticaret şehirleri ideal çizgilerine ulaşmışlardı; düzleştirilen şehirde arazi kaybı söz konusu olmuyor, böylece hisseler en fazla kâr getirecek şekilde değerlendirilebiliyordu. Ortaçağın canlı ve kıvrımlı formlarına karşılık burjuva toplumunun şehircilik ideali düzlüktü. Şehir planlarını çıkarmak için artık mimarlara gerek duyulmuyordu. Eline cetveli almış bir memur yetiyordu. Yol çalışmaları devri başlamıştı artık ve memurların zorbalıkları yıllar boyu sürecekti. Sanayi uygarlığına model tayin edilen ABD'deki şehirlerin esası çok amaçlı düz alanlardı.

Ticaret şehirlerinin dik açılar halinde çizilmesi şehircilikte soyutlamanın başladığını gösteriyordu. Çizgiler arazinin biçimi göz önüne alınmaksızın belirleniyor, arazi yükseltiliyse, düzleştiriliyordu. Ortaçağın biyolojik şehirlerinin yerini muhasebe defteri gibi düzenlenmiş kâr amaçlı şehirler alıyordu. Ancak ulaşım güçlükleri uzak mahalleleri elverişsiz kılıyordu ve şehirlerin düz halde çok genişlemesi mümkün olmuyordu. Fakat kapitalist şehirler, otobüs ve tramvaylar icat ederek bu sorunu çöz-

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

düler. Böylece şehirlerin genişlemesi önünde engel kalmayacaktı. Sanayi toplumu devleşmeye üzülmek bir yana bundan gurur duyuyordu. Her şehir nüfus artışını böbürlene böbürlene hesaplıyordu. XIX. yüzyıl sonlarında Henry George ve ardından Ebenezer Howard ticari bir konu halini alan bu kent anlayışını sert bir biçimde eleştirdiler.

Tüccarların işleri ulaşıma bağlıydı. Bu nedenle ticaret kentlerinde kârlılığın ardından en önemli mesele ulaşımdı. Böylece tüm ticaret kentlerine araç akışını mümkün kılan geniş yollar yapılacaktı. Bu düz yollar XIX. yüzyılda eski şehirleri altüst edip yerleşim bölgelerini, yeşil alanları ve şehir sanatını dolaşımın gereklerine feda ederek çoğalacaktı.

Patrick Geddes'in "paleoteknik uygarlık," öğrencisi Lewis Mumford'un ise "kömürlü kent"[1] olarak adlandırdığı oluşum, zanaat atölyelerini fabrikalara, zanaatkârları proletaryaya, insanları üreticilere, kırları maden çöplüklerine çevirmişti. Lewis Mumford, "Yeni kentin üç temel unsuru maden ocakları, fabrikalar ve demiryollarıdır," diye yazıyor ve şöyle devam ediyordu: "1820'den 1900'e kadar süren büyük kentler döneminde etraf karmakarışık ve yerle bir olmuş bir savaş alanını andırıyordu. Lewis Mumford doğru bir saptamada bulunarak sanayi uygarlığının temelinde maden ocaklarının bulunduğuna dikkat çekmekteydi. Kapitalizmin temel araçlarından olan demiryollarının arketiplerinin, maden ocaklarında kullanılan küçük yeraltı vagonları ve yolları olduğunu belirtiyordu. Sanayi şehirlerinin maden ocaklarının yakınlarına kurulmaları gerekiyordu ve kırsal bölgelerde yaşayanlar da, şehirlere demiryolları sayesinde gelebiliyorlardı. Mumford bu demiryollarının şehirlerde bir maden ocağı havası yarattığını da söylüyordu. ("Lokomotifler dumanı, gürültüyü ve kömür tozlarını şehrin göbeğine taşıyorlardı.") Mumford şöyle yazıyor:

> "Kömürlü kent gecenin üzerinde bıraktığı izleri taşıyordu. Fabrika bacalarının üzerlerini kara duman bulutları kaplıyordu; demiryollarının keşmekeşi yerleşim bölgelerinin içine karışıyor, her yere yayılıyordu. Lokomotifler de her yana kömür saçıyordu... Etrafta gaz kokusu vardı ve bu "gazlı mahalle" genellikle şehrin en şanssız mahallelerinden biri olurdu. Evleri avucunun içine alan ve havayı kirleten maden yatakları, maddi çıkarların varoluşun temel gereksinimlerine baskın çıkmasının göstergesiydi... Kara giysiler artık matem elbiseleri değil, koruyucu kıyafetlerdi ve "soba borusu"nu andıran şapkalar ısı yayan gücün amblemi gibiydiler... Yağlı kömür tozları her şeyi kaplamıştı; el yıkadıktan sonra bile kara bir halka lavaboya yapışıp kalıyordu. Ciltlerde ve kıyafetlerde leke bırakan bu kömür tozlarına, dövme maki-

[1] Dickens'ın *Hard Times* adlı eserinde kullandığı bir terimdir.

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

nelerinden ve törpülerden kopan demir tanecikleri, klor üretiminin ortaya çıkardığı sodyum hidroksitleri, çimento fabrikalarının toz bulutları ve kimyasal tepkimelerin çıkardığı buharlar karışıyordu."

Mumford kömürlü ortamlara alışmış burjuvazinin ön-Raffaellocu ve izlenimci ressamların kullandığı güzel ve parlak renklerin aslında gerçek renkler olduğunu ve bu ressamları yok yere sahtekârlıkla suçladığını fark etmesinin imkânsız olduğunu da belirtmekteydi.

DEMİRYOLLARI

1825-1830	İngiltere'de ilk buharlı demiryolu taşıtları çalışmaya başladı.
1831	Fransa'da ilk buharlı demiryolu taşıtı çalışmaya başladı. Saint-Étienne-Lyon hattı.
1837	Paris/Saint-Germain-en-Laye hattı açıldı.
1841	İlk uluslararası hat: Strasbourg-Bâle.
1842	Fransız yasasının demiryolu taşıtlarını içeren ilk tüzüğü hazırlandı. Tüm altyapı (arazi alımları, taraçalama, köprüler, istasyonlar) ve üstyapı işletmeleri, malzeme alımları ve işletme hakları devlete aitti.
1842	Demiryolları İngiltere'de 5900 km, Almanya'da 5192 km, Fransa'da 1860 km, tüm Avrupa'da 19.949 km oldu.
1843	Fransa'da iki büyük ulusal hattın açılışı: Paris-Orléans ve Paris-Rouen.
1845	Borsadaki çalkantılar demiryolu faaliyetleri üzerinde etkili oluyor. Fransa'nın demiryolu zenginleri bankacı Pereire, Fould ve Rothschild'dı.
1850	Dünya çapındaki demiryolu ağları 38.000 kilometreye ulaştı.
1852-1870	II. İmparatorluk Fransa'da özel işletmelere destek verdi. İşletme süresi 99 yıl olarak belirlendi. Fransa'nın demiryolu ağı 1859'da 6000 kilometreye ulaştı.
1881	Dünya çapındaki demiryolu ağları 371.000 kilometreyi bularak, otuz yıl öncesinin neredeyse on katı uzunluğa ulaştı.
1950	Dünya çapındaki demiryolu ağları 1.250.000 kilometreye ulaştı.

"Bunu Parislilere oyuncak diye vermek gerek, ama bu yolla ne bir yolcu ne de bir yük taşınmasın. —Thiers

"Bu ani girilen pasajlarda (tüneller), insanlar nefes aldıkça rahatsız olacaklar ve göğüs hastalıklarına ve zatürreeye yakalanacaklar... Lokomotifin patlama ihtimali de var... Tonoz her an üzerinize yıkılabilir..." —François Arago

Arago'nun ayrıca "vagonlarla yolculuk eden askerlerin sonunda fazla narinleşeceğine ve ordunun zaferleri için çok önemli olan uzun mesafe yürüme kapasitelerini kaybedecekleri"ne dair ciddi kaygıları vardı.

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

İzlenimcilerin peşini uzun süre bırakmayan talihsizlik, sanayi toplumunun muzaffer bir anında, sanayi öncesi dönemin doğasının ilahi sözcüleri konumunda olmalarıydı. XX. yüzyılda rağbet görmelerinin nedeni ise artık kömür kentlerinde yaşamayan insanların, Mumford'un "neoteknik" diye adlandırdığı "temiz" enerjilere sahip yeni bir uygarlığa özgü işler sayesinde güneşi ve yeşilliği yeniden keşfetmeleridir.

Makineciliğin başlangıcında sanayiciler sendika üyesi olmayan işçiler bulabilmek amacıyla atölyelerini kırsal alanlara kurmuşlardı. Bu şekilde gelecekte proletaryaya dönüşecek korunmasız işçiler buluyorlardı. Zaten 1789 yılında siyasi gücü ele geçiren burjuvazi, elbette "iş özgürlüğü" adına, sendikaları yasaklayarak proletaryayı sömürme imkânına kavuşmuştu.

1769 yılında hidrolik iplik makinesinin icat edilmesinden sonra bazı sanatkârlar mekanikleşmeyi hayata geçirmişti. Bu sayede, tek bir makine elle çalışan makinenin iki yüz katı fazla iş çıkarabiliyordu. 1805'te ve 1876'da Jacquard ve Cartwright'ın dokuma makineleri ortaya çıktı. Bu makinelerden her biri elle çalışan 40 makinenin yaptığı işi yapıyordu. Buharlı makinenin icadından sonra kırsal alanlara yayılmış iplik fabrikaları ve çeşitli küçük sanayi atölyeleri enerji kaynağı üreten kömür kentlerinin etrafında toplandı. İşçiler topraklarından koparılacaktı. Tarladaki ve atölyedeki işlerini bir arada yürütemeyeceklerdi. Sanayi devrimine yenik düşen ilk ülke olan İngiltere'de 2 milyon iğ kullanan iplik fabrikası sayısı 1788 yılında çoktan 142'yi bulmuştu. 1855 yılında dünya genelindeki tekstil sanayi üretiminin % 55'ini İngiltere yapmaktaydı. 1820 yılından itibaren Manchester'da büyük fabrikalar kurulmuştu. Sanayi uygarlığı, "bırakınız olsun, bırakınız yapılsın" düşüncesiyle ortaçağa özgü "tanrısal kayra" anlayışını burjuva ahlakına kurnazca yerleştiriyor ve devletin, işlerine müdahale etmemesini istiyordu. Kendisini, hızlandırılmış üretim yoluyla kutsal bolluk getirme görevi üstlenmiş bir koruyucu gibi görüyordu. İşçilerin maaşları en düşük düzeydeydi; kadınlar evlerinden koparılarak maden ocaklarına ve iplik fabrikalarına sürükleniyorlardı ve çocuklara köle muamelesi yapılıyordu.

Mumford'un ayrıntılarıyla anlattığı kömür tozları gibi makineler de her yeri kapladı. 1817 yılında Hollanda kralı I. Guillaume, Liège'de önceleri asil piskoposların eğlence evi olan Seraing şatosunu atölyelerin mekanik yapı imalathanelerine dönüştürdü. Fransa'da Marly köşkleri pamuk ipliği fabrikaları yapıldı. Paris'te Marais'deki eski aristokrat mahallesi tüccarların ve küçük sanayi atölyelerinin eline geçti. Kültürün küçümsenmesi böylesi bir çöküntü yaşatıyordu. Kültür ve sanat yeni burjuva "aristokrasisi" tarafından gereksiz ve üretici olmayan bir şey olarak görülüyordu.

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

2

PROLETARYA VE KONUT KRİZİ

Muhteşem bir dekor mimarlığının ve çok sayıda olağanüstü sanatçı ve âlimin ortaya çıkmasına yol açan Rönesans, köylülerin topraklarından olmaları sonucu proletaryanın da sahneye çıktığı bir dönem olmuştur. Şunu da belirtelim ki, burjuvazinin hizmetindeki tarihçiler bizi, cumhuriyet öncesi toplumunun başlıca iki kaygısının köylülerin kölelik etmesi ve işçilerin ezilmeleri olduğuna ve şanlı Fransız Devriminin bu iki felaketi ortadan kaldırmayı başardığına inandırmaya çalışmışlardır. Şüphesiz özgür bir zanaatkâr olmak serflikten daha cazip bir konumdur. Fakat toprağa bağlı olan serf o toprağı terk edemediği gibi oradan çıkarılamazdı da. Serfliğin ortadan kalkması, ticaret anlayışıyla işleri bozulan birdenbire işsiz güçsüz kalan çiftçilerden kurtulma yolu bulamayan soyluların çok işine yaramıştı; İngiltere'de çiftçilerin yerine kalabalık ve çok kâr getiren koyun sürülerini güden çobanlar getirilmişti. Sonuçta serfliğin ortadan kalkması, tıpkı daha sonra gerçekleşen sendikaların yasaklanması gibi burjuvazi için büyük bir kazanç olmuştu. Yersiz yurtsuz kalmak gelişen sanayi toplumunda yoksulların başına gelen ilk felakettir. Marx ders kitaplarında üstü örtülen bu olaya şöyle işaret etmektedir:

> "Toprak sahipleri tarafından sürülen ve mütemadiyen topraklarından zorla çıkarılan mağdur çiftçilerden oluşan yersiz yurtsuz proletaryanın büyümesi, yeni doğan imalathaneler tarafından sömürülmeleriyle doğru orantılı olarak hız kazanıyordu. Öte yandan günlük yaşam koşullarından bir anda koparılan bu insanlar yeni sosyal düzenin kurallarına aynı hızla ayak uyduramıyorlardı. Böylece bir yığın dilenci, hırsız ve serseri türemişti. Bu nedenle XV yüzyılın sonlarında ve XVI. yüzyıl boyunca Avrupa'nın batısında yersiz yurtsuzlara karşı acımasız bir yasa uygulandı. Günümüz işçi sınıfının ataları olan bu kimseler yoksul ve işsiz durumuna düşmüş oldukları için cezalandırılmışlardır."

Karl Marx bize toprağı ve aleti olmayan, bir şehirden diğerine sürülen bu işçileri anlatıyordu. Ortaçağa özgü yapısını hâlâ korumakta olan toplum, canavar gözüyle baktığı bu kimselere yaşama hakkı tanımıyordu. İngiltere'de VIII. Henry döneminde bu sosyal sorunun halledilmesi için 72.000 kişi asılarak öldürüldü. Diğerleri halkın önünde kırbaçlandı ya da parya oldukları anlaşılsın diye kulakları kesildi. VI. Edward döneminde, yersiz yurtsuzların kâr getirebileceği fark edildi. Böylece bu kişilerin çocuklarına el konmaya başlandı ve ailelerin bu çocukları hizmetli olarak yanlarına alabileceklerini belirten bir yasa çıkarıldı. Yersiz yurtsuzlar Fransa'da kız-

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

gın demirle damgalandı, zincirlendi ve kürek cezasına çarptırıldı. Ders kitaplarımızda yol kesen haydutlar olarak tanıtılan Cartouche ve Mandrin Marksist bakış açısından bambaşka bir kimliğe bürünmektedirler. Onlar Che Guevara'nın henüz ideoloji sahibi olmayan atalarıydı.

Kırsal bölgelerden sürülen işsiz köylüler önemli şehirlere akın ettiler. Yoksul insanların yaşadığı ve XVII. yüzyıldan önce pek görülmemiş konut sorunu, burjuvazinin "aydınlanma çağı" olarak adlandırdığı dönemden itibaren alışıldık bir durum halini almıştır. Ne de olsa burjuvazinin kandiliyle dünyayı aydınlatmaya kalkışı o zamana tekabül eder. XVII. yüzyıldan beri daima benzer bir görüntü arz etmiş olan yersiz yurtsuzlar ve yoksul çalışanlar Paris ve Edinburgh'a akın ettiler. XVIII. yüzyılda Manchester'a, XIX. yüzyılda ise Liverpool'a yayıldılar. Bu öncelikle kiraların artmasına yol açtı; zira bir çatı altında uyuyabilmek artık bir ayrıcalık halini almıştı. İkinci olarak da maaşlar düşürüldü; zira bir iş bulmak mucizevi bir şans olarak görülüyordu. XIX. yüzyılın başlarında büyük kentlerde yaşayanların dörtte biri dilencilerden oluşuyordu. 1830 yılında Liverpool'u ziyaret eden Herman Melville şehrin ne kadar geliştiğini görünce şaşkına dönmüştü. Fakat bir bodrum katında, kucağında iki çocuğu ölüm döşeğinde çırpınan bir kadına rastlamış ve öfkelenmişti. Yazar *Redburn*'de, çevrede bulunanları nasıl harekete geçirmeye çalıştığını ve zavallı kadına yardım etmeleri için nasıl uğraştığını anlatmıştı. Her gün benzer birçok olayla karşılaşıldığından olağandışı sayılmayan bu durum kimsenin ilgisini çekmemişti.

Daireleri kiraya vermek kâr getirdiğinden bodrumdan çatıya alabildiğine insanla doldurulabilecek binalar inşa ediliyordu. Bu "sosyal konutlar" yaşamaya elverişli olmayan alanlara, fabrikalarla demiryolları arasına yapılıyordu. Şehir alanlarının ve büyük şehirlerin biçimlerini belirleyen demiryolları, XIX. yüzyılın ikinci yarısında şehirlerin şeref konuğu haline gelmişti. Demiryolları zaman zaman surların içinden geçiyor, arkalarında istasyonlar, ambarlar ve kömür yığınları bırakarak ve yüzyılların tarihini ve sanat eserlerini, kısacası önlerine çıkan her şeyi yerle bir ederek şehirlerin içlerine sızıyorlardı. Demiryolunun peşinden sanayi geliyordu; böylece fabrikalar da şehre girdi ve etrafı yıkıp döktüler. XX. yüzyılda otomobil ortaya çıkıp bu işe son noktayı koyana dek demiryolları "kültürel şehrin" yıkım memurluğu görevini başarıyla icra etmişlerdi. Demiryolu, fabrika ve yoksul konutu sanayi şehrinin üç temel özelliğiydi. İşçiler kalitesiz malzemelerle inşa edilmiş binalara doluşturuluyorlardı. Temellerin yeterince derin kazılmaması, duvarların rutubetten çürümesine neden oluyordu. Her odada bir aile kalıyordu. İngiltere'deki evlerin çoğu, araziden tasarruf etmek amacıyla bitişik nizam inşa edilmişti. Dolayısıyla dört odadan ikisinde

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

pencere bulunmuyordu; yani odalar hava almıyor ve doğal yoldan aydınlanmıyordu. Her binanın yalnızca bir fosseptiği vardı ve bunlar bodrum katlarındaydılar. Çöpler pencerelerden sokağa atılıyordu ve pislikleri yok etmek, kentlerde günümüzün köpekleri gibi rahatça dolaşan domuzların göreviydi. Liverpool'da, Londra'da, New York'ta, Roubaix'de, Manchester'da mahzenlerde ikamet ediliyordu. Çok kalabalık olan bu evlerde kolera mikrobu yayan sıçanlar, tifüs hastalığını tetikleyen bitler, tahtakuruları, sinekler cirit atıyordu. Kirli sular tifo mikrobu saçıyordu. Bazı yoksul mahallelerde ise hiç su yoktu, kadınlar ve çocuklar burjuva mahallelerine gidip bir damla su dileniyorlardı. Mekândan en iyi şekilde istifade edebilmek üzere, bir odası kadın erkek karışık 20 kişi alabilen yatakhaneler kuruldu. 1841 yılında Manchester'da bu tür ortaklaşa kullanılan 200 adet konut bulunuyordu. Lewis Mumford şöyle yazıyor:

> "Mahalleler, şehirler, kırsal bölgeler, kısacası kilometrelerce alan bir "ilerleme çağı" yaşandığına dair iddiaları gülünç kılan bu konutlarla kaplıdır. Bu korkunç ev müsveddeleri yozlaşmış bir ırk meydana getirebilirdi. Yoksulluk ve yoksunluklar organik yozlaşmalara neden oluyordu. Güneş ışınından yoksun oldukları için gelişemeyen çocuklar, organ ve kemik yapılarında biçimsel bozukluklar, salgı bezlerinde işlev bozuklukları, dengesiz beslenmeden doğan deri hastalıkları, suçiçeği, tifo, kızıl ve difteri salgınları, iç içe yaşamaktan ve yetersiz beslenmeden dolayı tetiklenen kronik tüberküloz ve sağlıksız koşullardan dolayı ağırlaşan mesleki hastalıklar... Böyle bir ortamda yetişen binlerce çocuğun çoğu askerlik hizmeti yapabilecek durumda değildi. Boers Savaşı ve I. Dünya Savaşı döneminde Büyük Britanya'daki işçilerin fiziksel sakatlıklarının başka faktörlerden ziyade konut koşullarından kaynaklandığını kesin olarak belirten tıbbi raporlar hazırlandı."

Burjuva konutları da çirkinlikte diğerlerinden geri kalmıyorlardı. Burjuvaların yaşadığı binalar proletarya konutlarının yalnızca daha gösterişli bir versiyonuydu.

Masrafsız kazanç sağlama yaklaşımı tüm kültürel ve sanatsal kalıntıları yok etmişti.

Artık burjuvalar da proletarya gibi üst üste istifleniyordu. Bu iki grup birbirlerinden korkuyordu. Burjuvazi korkusunu yenmek amacıyla önce İngiltere'deki tüm sanayi şehirlerinde, sonra II. İmparatorluk döneminde Paris'te ordu için birer kışla inşa ettirdi. Bu (ya da 1870 ile 1890 yılları arasında ABD'de kurulan milisler) Mumford'un belirttiği gibi "gerçek bir işgal ordusu"ydu.

XIX. yüzyıl başlarında işçilerin yaşam koşulları böyleydi (sonraki bölümde bu konuya ilişkin korkunç örnekler bulunmaktadır). Aslında 1844 yılındaki dokuma işçileri ayaklanması gibi, umutsuz bir anda gerçekleşen başkaldırıları ancak bir "işgal

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

ordusu" önleyebilirdi. Dokumacılar ayaklanması, Gerhard Hauptmann'ın *Les Tisserands* adlı meşhur oyununa konu olan tarihi bir olaydır. Fakat herkes bu sefalet karşısında seyirci kalmıyordu. Nantes'daki Guépin gibi doktorların, Kuzey Fransa'daki Adolphe Blanqui gibi ekonomistlerin, Engels ve Marx gibi siyasetçilerin ve Taire gibi gezginlerin dehşet verici olayları açık ve ayrıntılı bir şekilde dile getirmeleri proletaryanın yaşamının olumlu yönde gelişmesine yardımcı olmuştur. 1830 yılı civarında İngiltere'deki işçilerin patates, yulaf ezmesi ve bazen de balıkla beslendikleri, haftada 72 saat çalışmalarına karşın çok düşük maaşlar aldıkları, ailelerini geçindirebilmek için avans çektikleri, bu nedenle de fabrikaların kölesi haline geldikleri ve "sanayi uygarlığı"nın en utanç verici olaylarından biri olan küçük çocukların çalıştırılması gibi bilgilere bu raporlar sayesinde ulaşmaktayız. Sombart, bazı pamuk ipliği fabrikalarında on üç yaşından küçük çocukların çalıştırıldığını belirtmektedir. Büyük Britanya ve İrlanda'da tekstil sanayiinde on üç yaşından küçük çocukların çalıştırılması 1875 yılında doruk noktasına ulaşmıştı. Çocukların çalıştırılmasını sınırlayan ilk yasa 1841 yılında Fransa'da, "özel işlere devletin müdahale" etmesine karşı çıkanlarla vekiller arasında geçen çetin bir mücadelenin ardından kabul edilmişti. 1847 yılında on yaşından küçük çocukların çalıştırılmasının yasaklanmasını ve iş müfettişleri birliği kurulmasını öngören bir yasa tasarısı ise sonuçsuz kalmıştı.

Sanayiciler ve işçiler ilk defa bir konuda anlaşmışlardı. Sanayiciler düşük maaş verecekleri işçiler aradıkları, yoksul aileler ise düşük de olsa gelire muhtaç oldukları için, çocukların çalıştırılması konusunda hemfikir olmuşlardı. İşçiler çocuklarını işe göndererek iş piyasasında kendilerine fazladan rakip çıkardıklarının ve böylece maaşlarının sürekli düşük kalacağının farkında değillerdi. Çünkü kapitalizmden büyülenen kuramcı Adam Smith'in de dediği gibi, iş piyasası asla o devirde olduğundan daha "canlı" olmamıştı.

Tüm mülk sahipleri kira miktarlarını belirlemekte özgür olduklarından "kiracılarının kanını emen" rantçı ev sahibinin simgesi olan ve Léon Bloy'un sitem dolu, unutulmaz resimlerinde yer alan "Mösyö Vautour" tiplemesi yavaş yavaş şekillenmeye başlamıştı. P J. Proudhon şöyle yazıyor:

> "Seine bölgesinde 1.800.000 kişiden oluşan bir topluluk yaklaşık 30 millik bir alana toplanmıştı, bu da bir milde 60.000 insanın yaşaması demektir. Bu insanlar 25.000 ila 30.000 kadar ev sahibinin merhametine terk edilmişlerdi. Ortada, iktidar sahiplerinin dikkatlerini çekmesi ve onları kaygılandırması gereken abartılı bir durum söz konusu değil miydi? 25.000 vurguncunun insafına bırakılmış bu müdafaasız dev topluluk nasıl barınıyor?"

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

Varsayımlarımızın aksine, XIX. yüzyılda büyük sanayinin Parisli işçi sayısı oldukça azdı.

1870 yılında büyük sanayideki Parisli proletaryanın sayısı işçi sayısının % 10'unu teşkil ediyordu ve işçilerin büyük çoğunluğu kırsal bölgelerden geliyordu. Buna karşılık Haussmann'ın çalışmaları sonucunda çalışanların yaklaşık % 20'si binalara doldurulmuştu. Yalnızca demiryolu yapımında 10.000 işçi çalışıyordu. Henri Albert[1] şöyle ifade ediyordu:

> "1848 yılında Paris'te 65.000 işverene karşılık 342.000 işçi mevcuttu, yani bir patrona beş işçi düşüyordu... İşçi kadrosunu, doğramacılık, anahtarcılık, basımcılık gibi "eski mesleklerle" uğraşanlar oluşturuyordu. Bunlar işçi sınıfını yöneten ve özgürlük duygularını kamçılayan yüksek gelirli, kaliteli elemanlardı. Aralarında en hareketli olanları, cumhuriyetçi veya Bonapartçı inşaat işçilerinin yer aldığı gizli derneklerdi."

Ayrıca proletarya kırsal kesimde, özellikle de maden ocakları ve iplik fabrikalarının bulunduğu kuzey ve doğu bölgelerinde Paris'tekinden daha kötü durumdaydı. Maaşlar Paris'te alınandan daha az, çalışma saatleri de daha fazlaydı. Yetişkinler çoğunlukla günde 14 saat çalışırken sekizle on iki yaş arası çocuklar 15 saat çalışıyorlardı. Sarthe, Landes ve Bas-Rhin'deki kibrit fabrikalarında çalışma saatlerinin günde 17 saati bulduğu oluyordu. Fransa'nın kırsal bölgesindeki işçilerin durumunu yansıtabilmek amacıyla, Henri Albert çok yerinde bir kararla, 1848 yılına doğru Lourdes'da yaşayan Soubirous ailesinin başına gelenleri anlatmıştı:

> "1842 yılında evlenen eski değirmenci François Soubirous tüm iyi niyetliliğine karşın insanın başına gelebilecek tüm felaketlerle tanışmıştı. Defalarca işten kovularak işsiz kalan bu adam, sonunda karısı ve dört çocuğuyla birlikte Petit-Fossés sokağındaki eski bir yıkıntıda yaşamaya başladı. Dörde üç metre olan bu küçük mağaranın yarısı toprak altına gömülüydü. Duvarlar rutubetten sırılsıklamdı, yer kocaman taşlarla kaplıydı; tavan basıktı, şömine de çürük bir tahtayla çevriliydi. İçerisi o denli karanlıktı ki, bir şeyler okuyabilmek için gündüz vakti bile mum yakmak gerekiyordu.

Tüm "eşya"ları bir büfe, bir sandalye, bir yatak ve çocuklar için yere serilmiş bir ot minderden ibaretti. İşte küçük Bernadette bir gün bu ot minderden kalkmış ve Massabielle Kayalığına doğru yola koyulmuştu.

---

[1] Henri Albert, *De Babylone aux HLM. Le logement social à travers les âges*, Paris, 1963.

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

3

SAPTAMALAR

Fransa'da: Dr. Guépin (1835), Blanqui (1848), Considérant (1848)
Büyük Britanya'da: Engels (1845), H. Taine (1861), Karl Marx (1867)

Daha önce de belirtmiş olduğumuz gibi, modern şehircilik, şehirlerin yakalandığı hastalıklara karşı bir tepkiydi. Çözümlere geçmeden önce hastalığı çok iyi teşhis etmek gerekir. Üstelik yüzyıllardır uygulanan, devrimci olmaktan ziyade yenilikçi sayısız ıslah yöntemine rağmen Avrupa'da şehirlerimiz hâlâ iyileşememiştir. Bu nedenle kitabımızın bu bölümünü saptamalara ayırdık. Guépin, Blanqui, Considérant, Villermé, Engels, Marx, Taine sosyologlar ve tarihçiler tarafından sık sık anılmışlardır. Marx'ın *Kapital* adlı eseri bir yana, bu yazarların eserlerinin çoğunun kütüphaneler dışında bulunması imkânsızdır. Bu nedenle kitabımızda sık anılan, ancak nadiren okunan bu yazarların, işçilerin XIX. yüzyıldaki yaşam koşullarını konu alan metinlerinden kısa alıntılara yer verme gereğini duyduk.

XIX. yüzyıl başlarında işçilerin yaşam koşulları üzerine çok sayıda rapor yazılmıştır. Kuru bir dille kaleme alınmış ve siyasi bir tavır takınmaksızın olayları aktaran bu raporlar birbirleriyle tutarlılık göstermektedir. Bu yazılanların çoğu kolera salgınlarından dehşete düşmüş hekimlerin yaptığı değerlendirmelerin sonuçlarıdır. Hekimler sorunun kaynağını saptamış ve salgın yuvalarının yoksul konutları olduğunu belirtmişlerdi. Yoksul mahallelerde salgınları zaptetmek zordu, fakat zengin mahallelerin etkili bir şekilde korunabilmesi için yoksul mahallelerin de er geç temizlenmesi gerekiyordu. İşçi sınıfının yararına alınan çoğu önlem gibi bu da, sanıldığı gibi iyilikseverlikten değil etkili korunma gerçeğinden kaynaklanıyordu. Sanayileşmenin ilk yıllarında burjuvazi, maden ocaklarında ve iplik fabrikalarında çalışan işçilerin inanılmaz yükseklikteki ölüm oranlarıyla hiç ilgilenmiyordu. Öyle çok insan vardı ki, para ordusundan kaç kişi eksilirse eksilsin yerlerine hemen yenileri geliyor, böylece sanayileşmenin kurbanları hiç dikkat çekmiyordu. Fakat XIX. yüzyılın ortalarına doğru hekimler, hijyen uzmanları ve ekonomistler sağlıklı bir işçinin hastalıklı bir işçiden daha verimli olduğu konusunda burjuvaziyi ikna etmeyi başardılar; hem sermaye sahiplerinin çocukları da proletaryanın çocukları gibi kolera ya da tifüse yakalanabilirdi.

Engels ve Marx yazılarını bu bilimsel raporları derleyerek hazırladılar. Victor Hugo, Lille'de mahzenlere tıkılmış işçi ailelerini gördükten sonra sosyalist oldu. Dickens *Oliver Twist* ve (kurgusal, fakat son derece gerçekçi Coketown şehrinde geçen)

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

Hard Times adlı romanlarında, Eugène Sue ise *Les Mystères de Paris* adlı eserinde bazı kesimlerin dikkatini işçilerin konut sorunlarına çekiyordu. Devlet bu duruma burjuvaziden çok daha gerçekçi bir biçimde yaklaşıyordu. Fakat İngiltere kraliçesi Victoria ve Fransız devlet adamı Guizot duruma üzülmekten başka bir şey yapamıyordu; zira onlar da gücü elinde tutan sanayi kesiminin esiriydiler. 1838 yılında, henüz on dokuz yaşındayken tahta geçen kraliçe Victoria günlüğüne endişe dolu şu satırları yazmıştı: "Walter Scott: 'Yoksullarla neden uğraşıyoruz? Onları rahat bırakalım,' diyordu. Fakat onları rahat bıraksak da bırakmasak da onlar bizi rahat bırakmayacaklar." Louis-Philippe döneminde bakanlık yapan muhafazakâr François Guizot da benzer düşünceler içindeydi: "Herkes halkın haline üzülüp duruyor, ama haklılar da; zira böylesine sefalet içindeki insanları görünce derin bir merhamet duygusuna kapılmamak imkânsız. Onları böyle görmek acı verici, düşünmek ise daha çok acı verici. Fakat onları düşünmemiz, bol bol düşünmemiz gerekir; zira bu kişilerin unutulması çok yanlış ve çok tehlikeli olur." Öncelikle Dr. Guépin'den birkaç sayfalık bir alıntıyla başlamak istiyoruz. Çok ünlü bir göz hekimi olan Dr. Ange Guépin (1805-1873), Yüz Gün dönemi[1] sırasında görev yapmış solcu bir siyasetçinin oğlu olduğu için 1821 yılında Politeknik Okulunun aday listesinden çıkarılmıştı. Nantes'da gümrük hekimi olarak görev yapan Dr. Guépin, 1848 yılında bu şehrin cumhuriyet sözcüsü oldu. Bu 1850 yılında Nantes Tıp Fakültesindeki profesörlük görevine son verilmesine yol açtı. İmparatorluğun çöküşünden sonra Loire-İnférieure'e vali olarak atanan Dr. Guépin 1835 yılında meslektaşı Dr. Bonamy'yle birlikte *Nantes au XIXé siècle; statistique, industrielle et morale* başlıklı bir kitap yayımladı. Söz konusu eserin bir bölümünde şu soruya değiniliyordu: Ölüm oranları neden yoksul mahallelerde zengin mahallelerden altı kat daha yüksek? İşte bu bölümden son derece anlamlı bir parça:

> "Halkın nerelerde yaşadığını görmek istiyorsanız yoksulların yaşadığı Fumiers sokağına gidin. Başınızı eğip, sokak seviyesinin altında kalan pislik yuvalarının birinin kapısından girin. Yoksul işçilerin neler çektiğini anlamak için koridorlardan geçip nemli ve soğuk mahzen havasını solumak ve ayaklarınız kaya kaya çamurda yürürken pisliğe batma korkusunu tatmak gerekir.
>
> Aşağı doğru eğilimli, bu nedenle yerin dibine inen koridorun her iki yanında, duvarlarından pis sular akan, karanlık, geniş ve soğuk odalar bulunmaktadır. Odalar en çok yarım metre açılabilen yarım daire pencereye benzer deliklerden hava almaktadır. Burnunuza gelen iğrenç koku sizi geri püskürtmezse içeri girin. Dikkatli olun; çünkü girintili çıkıntılı yerlerde döşeme tahtası yoktur ya da yerler öyle

[1] Napoleon Bonaparte'ın Mart 1815'te sürgünden dönüşünü takip eden yüz günlük süre. Bu süre boyunca Restorasyon sürecinin sekteye uğradığı kabul edilir –yn.

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org



Londra Whitechapel'da bir sokak, Gustave Doré'nin gözünden, BN/Est.

kalın bir kir tabakasıyla kaplanmıştır ki, döşemeler görünmemektedir İçeride, eprimiş iplerle çürük desteklere iliştirildiğinden bir türlü doğru düzgün durmayan üç dört yatak görürsünüz. Yatakların üstünde, ot minderler, kumaş artıklarından yapılmış ve yedek yorgan olmadığı için nadiren yıkanan yorganlar bulunur; bazılarında çarşaf ve yastık da vardır. Bu evlerde gardıroba ihtiyaç duyulmamaktadır. Bazılarında dokuma tezgâhı ve çıkrık da bulunur.

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

Bu sınıfa mensup çocuklar ağır ve yorucu işlerde çalışarak aile bütçesine birkaç kuruş katkıda bulunabilecekleri güne dek vakitlerini çamur birikintilerinde oynayarak geçirirler. IV. Henry'nin sarayının avlusunda gülüp oynayan pembe yanaklı, narin çocuklardan bambaşka bir dünyada yaşayan, solgun, şiş ve çatlak yüzlü, çapaklı gözleri kan çanağına dönmüş bu çocukları görmek insanın içini sızlatır. Varoşlarda yaşayanlar ile mahallelerde yaşayanlar arasında pek fark yoktur. Burada bir ayıklama sürecinin işlerlikte olduğunu görürsünüz; güçlü ve sağlıklı meyveler gelişmiş, diğerlerinin çoğu ise daldan dökülmüştür. Burada sağlıklı olmayan kimse yirmi yaşını bulamaz. Bu yoksul işçilerin çocuklarının tümünü yetiştirmeye muhtemelen güçleri yetmemektedir.

Dokumacılar ise yukarıda bahsettiğimiz sağlıklı yetişkinler grubuna dahil değildirler. Onların genellikle yaşamları boyu hassas bünyeleri olur."

Fransa'da daha sonra üzerinde durduğumuz sosyolojik konulara değinen iki kusursuz rapor hazırlanmıştır. Titiz araştırmalar sonucu hazırlanan bu raporlar Villermé ve Blanqui'ye aittir. Doktor, istatistikçi, demografi ve hijyen uzmanı olan Louis René Villermé (1782-1863) sanayileşme sonucu ortaya çıkan yeni entelektüellerin tipik bir örneğidir. Tıp Akademisi üyesi olan ve 1848 yılında Yüksek Sağlık Kurulu'na katılan Villermé'ye 1837 yılında yoksulların durumunu inceleme görevi verilmiştir. Villermé'nin 1840 yılında yayımlanan "böcekbilim" raporunun başlığı *Tableau de l'état physique et moral des ouvriers dans les fabriques de coton, de laine et de soie*'ydi [*Pamuk, Yün ve İpek Fabrikalarında Çalışan İşçilerin Fizik ve Moral Durumlarına İlişkin Tablo*]. Kitabın yayımlanmasının yarattığı etki sayesinde imalathanelerde çalışan çocuklara ilişkin yasa Fransa'da yürürlüğe girmiştir.

Aynı yıl Blanqui'ye de Fransa'nın kuzeyinde yaşayan işçiler hakkında bir araştırma yapma görevi verilmişti. 1849 yılında yayımlanan raporuna *Des classes ouvrières en France pendant l'année 1848* [*1848 Yılında Fransa'da İşçi Sınıfları*] başlığını verdi. Burada adı geçen şahıs, meşhur cumhuriyetçi Louis Auguste Blanqui'nin (1805-1881) ağabeyi ekonomist Adolphe-Jerôme Blanqui'dir (1798-1854). Anti-sosyalist, anti-ütopist ve anti-lider olan A. J. Blanqui'nin siyasi bir niteliği bulunmayan bu izlenimleri hayli önem taşımaktadır:

"Nüfusun şehirlere yığılması, sağlıksız konutlar, yaşam şartlarının hızla kötüye gitmesi, imalathane sisteminin istismarı, çalışma hayatındaki belirsizlikler, çocuklara sahip çıkılmaması, fabrikaların bulunduğu büyük merkezlerin genel özellikleridir ve Aşağı Seine bölgesinde bu durumların hepsi fazlasıyla mevcuttur... Konutların sağlığı tehdit ediyor olması ve çocukların fabrikalarda çalıştırılarak istismar edilmeleri içlerinde en üzücü olanlardır. İşte bu nedenlerden ötürü, kötülük süregidiyor ve fiziksel güçten ve ahlaki değerlerden yoksun, hastalıklı ve acı içinde bir toplum yaratı-

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

yor. Hükümet ve yerel yönetimler çaba sarf ediyor ve şartları zorlayarak çözümler üretmeye çalışıyorlar. Ancak çocuklar sağlıklı ve uygun koşullarda yaşamadıkça ve küçücük yaşlarda okula gitmek yerine çalışma hayatına atıldıkça, işçi kesiminin fiziksel ve ahlaki durumunda herhangi bir gelişme görmek imkânsızdır... Evet, Rouen'da hâlâ, Lille'de daha beterlerini gördüğümüz ve konut demeye dilimizin varmayacağı izbelikler bulunmaktadır. İnsanlar buralarda, hayat vermek yerine ölüme sürükleyen, küçücük çocukların sıraca, romatizma, verem gibi ağır hastalıklara yakalanmasına ve gelişememelerine neden olan kirli bir hava solumaktadırlar. Bu ölümcül koşullardan sağ çıkan zavallı çocuklar ise sonunda zekâ geriliğinin pençesine düşmektedirler. Yirmi yaşına geldiklerinde yüzde onu bile askerlik yapmaya elverişli halde değildir; yoksulluk, olanaksızlıklar, soğuk ve kötü koşullar onları zayıflatmakta ve güçsüzleştirmekte, ahlaklarını bozmakta ve cesaretlerini kırmaktadır! (...)

Bu evlere bir insanın dik yürüyemeyeceği kadar basık tavanlı, dar ve karanlık geçitlerden girilir. Bu geçitler tüm katlardan aşağı süzülerek bahçedeki çukurlara biriken pisliklerin ve yağlı suların oluşturduğu pis kokulu iğrenç bir akıntının da yatağıdır. Yukarı katlara korkuluksuz, karanlık merdivenlerden çıkılmaktadır. Basamakların üzerine yapışmış çöpler sivri girinti ve çıkıntılar oluşturmaktadır. Sarmal merdivenler, basık, üstü gerektiği gibi kapatılmamış, havalandırmasız ve içinde asla mobilya ya da ev eşyası bulunmayan tavan arasına çıkmaktadır. Bu yıkıntıların talihsiz sakinlerinin ev eşyası ottan yapılmış bir döşekten ibarettir. Ne çarşafları ne de örtüleri vardır ve tek mutfak eşyaları da kumtaşından ya da tahtadan yapılmış bir çömlektir. Küçük çocuklar kül torbalarının üzerinde yatmaktadırlar; ailenin diğer fertleri, büyük küçük kız erkek hep birlikte, aynı içinde barındırdığı sırlar gibi tarif edilmesi mümkün olmayan bir yatağa sığışmaya çalışırlar. Fransa'da milyonlarca kişinin vahşi hayvanlardan beter koşullarda yaşadığını bilmeyen kalmamalıdır. Vahşi hayvanlar en azından nefes alabilirler, oysa Saint-Vivien mahallesi sakinleri nefes alma imkânından bile yoksundurlar!... Çoğu evin pencerelerinde cam yoktur ve giriş katlar bazen öylesine rutubetlidir ki, duvarları yosun kaplamıştır... Sağlığa aykırı besin maddelerinin satışı yasaklanırken, insanların ölmesine neden olan evlerin kiralanmasına nasıl izin verilmektedir? (...)

Bir grup işçinin özel hayatını büyük bir titizlikle inceledim ve sosyal hayatlarındaki tüm felaketlerin, tüm kötü alışkanlıkların ve tüm sefaletin çıkış noktasının sağlığa aykırı yaşam koşulları olduğu kanaatine vardım... Bir milyon kişinin yaşadığı kuzey bölgesi, yarım yüzyıldan beri imalathane sisteminin ve sanayinin getirdiği değişimlerin etkisi altındaki toplumsal hayatımızın en sarsıcı ve sefil görüntülerine sahne olmaktadır...

Mahzenler Lille'in en sefil mahallesi olan Saint-Sauveur'a özgü değil, ancak en çok mahzen burada bulunmaktadır. Bu mahallede herşey sanki sağlıksız bir ortam kurmak için bir araya getirilmiş. Semt, dar ve karanlık sokaklarla ayrılmış lağım ve çöp deposu görevi gören ve *baca* denilen küçük avlulara sahip, dört mevsim rutubetli adacıklardan oluşmaktadır. Evlerin pencereleri ve mahzenlerin kapıları, ortak helâ

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

olarak kullanılan ve ızgaralarla örtülmüş lağım çukurlarının bulunduğu pis kokulu avlulara açılmaktadır. İnsanlar bu hastalık saçan çukurların çevresinde yaşamaktadırlar; sefalete boyun eğmişlerdir. *Bacalara giderseniz*, yüzleri solgun ve kirli, cılız, kambur, eciş bücüş çocuklardan oluşan tuhaf bir kalabalık etrafınızı sarar ve sizden para dilenir. Bu garibanların çoğu yarı çıplaktır; daha şanslı olanların üzerlerinde ise yırtık pırtık giysiler bulunur.

Bunlar en azından temiz hava soluyabilmektedirler; insanda asıl acıma hissi uyandıran, yaşları müsait olmadığından ya da mevsim koşullarından dolayı dışarıya çıkamayan ve mahzen köşelerinde kalanlardır. Çoğu zaman çıplak toprağın, kolza artıklarının, kurumuş patates kabuklarının, kumların, hatta gün boyu güçlükle toplanmış artıkların üzerinde yatmaktadırlar. Sürünerek yaşadıkları bu izbeliklerde bir parça eşya bile yoktur, yalnızca durumları en iyi olanların evlerinde bir soba, bir tahta sandalye ve birkaç mutfak gereci bulunur. Yaşlı bir kadın bodrumun rutubetli köşesine uzanmış komşusunu göstererek bize, *"Zengin değilim, ama en azından saman yığınım var. Tanrı'ya şükürler olsun!"* demişti.

(...) Çoğu zaman eski sepetlerin içine üçer üçer doluşturulmuş çocuklar tarif edilmesi güç bir koku salan ocağın etrafında otururlar. Babalar bu kederli evlerde pek fazla kalmazlar, gün doğar doğmaz kaçıp gider ve ancak gecenin bir yarısı dönerler... Orada ölen 21.000 çocuğun 20.700'ü *beş yaşın altındaydı*."

Nantes, Aşağı Seine ve Lille'in ardından sıra, Charles Fourier'nin ölümünden sonra Fourierci hareketin önderi olan politeknisyen ve ordu mühendisi Victor Considérant'un (1808-1893) 1848 yılında Paris hakkında yaptığı saptamalara geldi:

"Tüm bu pencereler, kapılar ve açıtlar nefes almak isteyen ağızlar gibidirler. Hele rüzgâr esmediği zaman hava mavimsi, kasvetli ve kurşun gibi ağır bir hal alır ve bu koca bataklığın tüm berbat kokuları yoğunlaşır. Bu hava başkentin başına geçirilmiş bir taç gibidir; Paris işte bu havayı solumakta, bu havada boğulmaktadır... Güneşin ve havanın girmediği, sefaletin, vebanın ve diğer hastalıkların kol gezdiği koca bir çürüme atölyesidir Paris. Bitkilerin solup kuruduğu, her yıl yedi küçük çocuktan dördünün öldüğü berbat bir yerdir."

Şair Shelley'nin feryadını duyar gibiyiz: "Cehennem Londra gibi bir şehirdir, kalabalık ve duman tüten bir şehir." Victor Considérant bu sağlıksız koşulların neye yol açtığını da bildirmektedir. 1832 ve 1848 yıllarında Londra ve Paris'te görülen kolera salgınları zengin yoksul demeden herkesi vurmuştur. Abd-el Kader galibi Mareşal Bugeaud'nun 1849 yılında Paris'te koleradan ölümü burjuva mahallelerinin korkuya kapılmasına sebep oldu. Bu korkudan dolayı II. İmparatorluk döneminde Paris hijyen sağlamak üzere dümdüz edildi. Victor Considérant, Seine-et-Oise'ın milletvekili olan Fourierci hekim B. Dulary'den aktarmaktadır:

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

"Bu pis yıkıntılara hava ancak kapılardan girebilmektedir. Oysa içeri giren birazcık hava da tuvalet ve kurşun kokar. Kapatılan pencere delikleri kış ayları boyunca açılmamaktadır. "İçerinin havalandırılması gerek," deseniz, sakinler üşüdüklerini söylerler. Ne yakacak odunları vardır ne de giyecek kıyafetleri. İyi beslenmeleri gerektiğini söyleseniz bazen ekmek bile bulamadıklarını söylerler. Bomboş odalardaki tek eşya genelde kötü bir yataktır. Bu yatakta anne, baba, çocuk, hasta, sağlıklı, ölüm döşeğindeki ve bazen ölmüş olan bir arada yatar...

Aç çocukları etrafında, üstünde ne çarşaf ne yorgan, bir ot minderde can veren kadınlar gördüm. Evet, can çekişen annelerinin sütten kesilmiş memelerini zorla emmeye çalışan çocuklar gördüm. Kimseden yardım görmeyen, kaderleriyle başbaşa kalmış bu kadınlar bedenleri artık soğumaya başlamışken bile hâlâ çocuklarını ısıtmaya çalışıyorlardı...

Fakat bu sefalet kapınıza kadar gelir. Yoksul evlerden yayılan miyasmalar tüm şehri kaplar ve su birikintilerinden ve lağım çukurlarından yükselen miyasmalarla birlikte bunları da solursunuz. Paris'in gözde mahalleleri bile son derece pis ve iğrençtir. Yönetim birkaç caddeyi genişletti, birkaç meydanı düzenledi. Ancak spekülatörler havayı biraz olsun temizleyen bahçeleri yerle bir ettiler, kat üstüne kat çıktılar ve daireleri kibrit kutusuna çevirdiler."

1842 yılında zengin, sanayici ailesi tarafından bir İngiliz imalathanesine stajyer olarak gönderilen Friedrich Engels (1820-1895), bu ilk Manchester seyahatinde gördüklerinden öylesine tiksinmiştir ki, işçilerin yaşam koşullarına ilişkin doktor ve rahiplerin yazdığı tüm raporları ve tüm gazete yazılarını toplamıştır. Belgelere kendi araştırmalarını da ekleyen Engels yirmi dört yaşında ilk kitabını yazdı. İstatistikler ve referanslarla dolu bu kitap dikkate değer bir sosyolojik tezdir. Kendi sınıfına başkaldıran genç bir burjuvanın feryadı niteliğindeki bu eser 1845'te önce Almanca yayımlandı. Kitabın Fransızca başlığı ise *La Situation des classes laborieuses en Angleterre*'dir [*İngiltere'de Emekçi Sınıfların Durumu*]. Genç Engels Manchester'a geldiği sırada şehirde, Blanqui'nin bahsettiği Lille'deki mahzenlere benzer 20.000 sağlıksız mahzen bulunuyordu ve buralarda hijyenden tümüyle yoksun[2] bir topluluk yaşıyordu. Örneğin yoksul mahallelerde yüz yirmi kişinin ihtiyacını tek bir fosseptik karşılamaktaydı. Engels kendisi gibi burjuvaların yünlü kıyafet giymelerine karşılık işçilerin yalnızca pamuklu kıyafetler giydiklerine dikkat çekiyordu. Ayrıca proletarya sınıfının içinde İrlandalılardan oluşan bir alt-proletarya sınıfının olduğunu belirtiyordu:

[2] Bu 20.000 kişi işçi kesiminin % 12'sini oluşturuyordu. Fakat bunlara Manchester'ın kenar mahallelerindeki mahzenlerde yaşayanlar da eklendiğinde sayıları 50.000'i buluyordu; bu da işçi kesiminin yaklaşık % 30'unu kapsıyordu. Durum Edinburgh ve Dublin'de de aynıydı.

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

"Birçoğunun, özellikle de İrlandalı kanı taşıyanların kıyafetleri çoğu zaman onarılması artık mümkün olmayan paçavralardır... İrlandalı göçmenler mecbur kalmadıkça, kıyafetleri parçalanmadıkça asla yama yapmıyorlar. İrlandalılar İngiltere'de daha önce bilinmeyen yalınayak yürüme alışkanlığının da öncülüğünü yapmışlar. Bugün fabrikaların olduğu şehirlerde bir sürü insanın, özellikle de çocuk ve kadınların yalınayak yürüdüğü görülüyor ve bu alışkanlık yoksul İngilizler tarafından da gitgide benimseniyor."

Engels iyi maaş alan fabrika işçilerinin her gün et yediklerinden bahsediyordu. Diğerleri yalnızca pazar günleri et yiyebiliyordu. Daha yoksul olanlar biraz domuz eti ve patatesle yetiniyordu. İrlandalılar ise yalnızca patatesle besleniyordu.

"İşçilerin aldığı patates genellikle çürüktür, sebzeler pörsümüştür, peynir bayat ve kalitesizdir, domuz pastırması kokuşmuştur. Aldıkları etler kuru ve serttir, hasta ya da eceliyle ölmüş hayvanların etidir; fakat asla taze değildir, çoğunlukla biraz bozuktur."

1844 yılında Manchester'da hekimler tarafından ihbar edilen on bir kasap tüketime uygun olmayan et sattıkları için ceza aldılar. İşte Engels'in kitabından yaşam koşullarını ve hijyeni çok açık bir biçimde anlatan bir bölüm:

"Tüm büyük şehirlerde emekçi sınıfın üst üste yığıldığı bir ya da daha çok 'kenar mahalle' bulunur. Yoksulların zengin saraylarının hemen yanı başına gizlenmiş dar sokaklarda yaşadığı doğrudur; fakat genelde onlara bir mahalle ya da bölge tahsis edilir; böylece daha mutlu sınıflarından gözlerinden uzak yaşar, başlarının çaresine bakmaya çalışırlar. Bu kenar mahalleler İngiltere'nin tüm şehirlerinde hemen hemen aynı biçimde düzenlenmiştir. Şehrin en kötü bölgesinde yer alan, en kötü şekilde inşa edilmiş evlerdir bunlar. Çoğu tuğladan yapılmıştır, bir sıra boyunca uzanırlar, iki ya da üç katlıdırlar ve genellikle mahzenlerinde de insanlar yaşar Sokaklar genellikle kaldırımsız, inişli çıkışlı, çöp ve hayvan pisliğiyle doludur. Sokaklarda ne tahliye kanalı ne de su oluğu bulunur, her yer pis kokular yayan su birikintileriyle kaplıdır. Ayrıca mahallenin kötü ve karmakarışık yapılanmasından dolayı havalandırma zorlaşmıştır...

(*Manchester*) Her yerde içinde pek az kişinin oturabildiği ya da tümden yıkık dökük binalar bulunmaktadır. Bazılarında kimse yaşamamaktadır ve bu hayli anlamlıdır. Pek az evin zemini tahta veya taş döşeme kaplıdır. Hemen hemen tümünün pencere ve kapıları kırıktır, kasalarına doğru düzgün oturmamıştır. O ne pisliktir öyle! – Her yerde yığınla çöp, süprüntü ve pislik, su oluklarının yerini almış su birikintileri ve biraz olsun uygar herhangi birinin mahallede oturmasını imkânsız kılacak boyutta yoğun bir koku. Avlular (...) iğrençlik ve pislikte diğer yerleri geride bırakmaktadır... Çoğu döşemesiz, tek katlı ve tek odalı küçük kulübelerin bulunduğu bu düzensiz ortama, çamaşır iplerinin ve kazıkların arasından geçerek girilmektedir.

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

Genişliği ancak bir buçuk metre, yüksekliği ise yüz seksen santimi geçmeyen bu deliklerden birinde iki yatak gördüm –nasıl yataklar ve nasıl çarşaflardı onlar öyle!– yatakların yanında bir merdiven ve bir ocak vardı ve tüm odayı kaplamışlardı. Birçok odada *hiçbir şey* görmedim... Kapıların önünde, her yerde çöpler ve pislikler... İnsanların yaşadığı bu ahırların iki yanı evlerle ve bir fabrikayla çevrili...

Bölge sakinlerinin sağlığı açısından son derece zararlı bir başka unsur da sokaklarda orada burada dolaşan, burunlarıyla çöpleri karıştıran ya da avluların bir köşesindeki küçük ahırlarda duran domuz sürüsüydü. Domuz besicileri Manchester'daki çoğu işçi mahallesinde olduğu gibi bu mahallede de avluları kiralamış ve buralara domuz ahırları yapmışlar. Neredeyse tüm avlularda bu işe ayrılmış bir köşe, hatta birçok köşe mevcut. Sakinler tüm çöplerini buralara atıyorlar – domuzlar bu çöplerle besleniyor ve her yanı kapalı bu avluların boğuk havası kokuşmuş bitkisel ve hayvansal atıklarla hepten kirleniyor...

Bizi dehşete düşüren ve tiksindiren şeyler yakın geçmişte cereyan etmiş olaylardan, sanayi çağından kaynaklanıyor. Manchester'da eskiden yapılmış birkaç yüz evin ilk sakinleri buraları uzun zaman önce terk etmişler ve sanayi, evleri işçilerle tıka basa doldurmuş...

Birçok aile bir göz odada yaşıyor olmalarına rağmen kira yardımı alabilmek için geceleri odalarına kiracı ya da pansiyoner alır. Kadın ya da erkek kiracıların evli çiftlerle aynı yatağı paylaşmaları nadir rastlanan bir durum değildir...

(*Londra*) Şehrin, özellikle de işçi mahallelerinin kirli havasının veremi tetiklediği sokaktaki insanların solgun yüzlerinden anlaşılır. Sabahın erken saatlerinde herkes işe giderken sokaklarda şöyle bir dolaşsanız, gördüğünüz veremliyi andıran ya da veremli insanların çokluğu sizi şaşkına çevirebilir. Böyle bir görüntüyle Manchester'da bile karşılaşamazsınız. Çukurlaşmış gözleri, soluk benizleri ve dar göğüsleriyle etrafta dolaşan bunca cılız, donuk ve cansız insanı Londra'dan başka hiçbir yerde görmedim... Diğer göğüs hastalıkları ve kızıl bir yana, çalışanları kırıp geçiren bir başka hastalık da tifüstür. İşçi sınıfının sağlık durumu üzerine hazırlanan resmi bir rapora göre, geniş çapta yayılmış bu salgının nedeni konutların kötü havalandırma ve kötü temizlik koşullarıdır...

Engels ayrıca şu istatistikleri vermektedir: 1842 yılında İskoçyalı yoksulların altıda biri tifüse yakalanmıştır. 1843 yılında Glasgow'da yoksulların % 12'si bu hastalığın pençesine düşmüş ve % 32'si hayatlarını kaybetmiştir. Bu rezaletin nedeni sanayi devriminin ilk yıllarında yaşanan karmaşa mıdır? Öyle olmasını isterdik. Oysa Engels Manchester'da raporunu hazırladığında ya da Blanqui Fransa'nın kuzeyinde raporunu kaleme aldığında XIX. yüzyılın ortalarına gelinmişti bile ve Louis-Philippe yönetimindeki Fransa'da ve Victoria yönetimindeki İngiltere'de inanılmaz zenginleşmiş burjuvazi zirvedeydi. Dahası, tarihçi ve filozof Hippolyte Taine (1828-1893) 1861-1862 yıllarında Manchester'a geldiğinde, Engels raporunu yazalı on altı yıl ol-

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

muş, sanayi ürünlerinin I. Evrensel Londra Sergisinde sergilenmesinin üzerinden de on yıl geçmişti. Sefalet ve insanların mahzenlerdeki yaşamları aynı şekilde süregidiyordu, üstelik buna bir de hüzünlü bir toplama kampı havası eklenmişti. Burjuvazi, Saint-Simon yandaşlarının sanayi ordusu düşünü kendi lehine hayata geçirmeye başlamıştı.

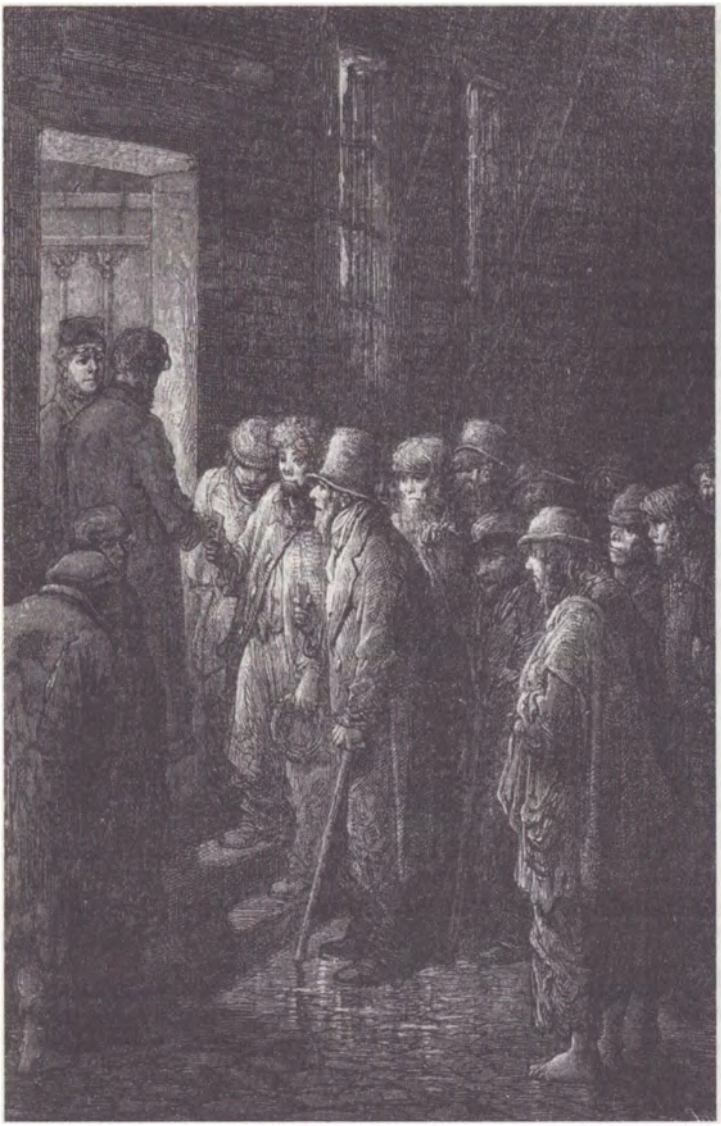
Taine'in 1872 yılında Paris'te yayımlanan *Notes sur L'Angleterre*'de bize ilettiklerini yazarın ağzından aktaralım:

"Günbatımında bakır rengini alan gökyüzünde ovanın üzerini kaplayan tuhaf bir bulut göze çarpıyor. Bu hareketsiz örtünün altında dikilitaşlar gibi uzun yüzlerce baca yükselmekte. Kocaman, kapkara bir yığın, sıra sıra dizilmiş, ucu bucağı gözükmeyen binalar, işte tuğla şehri...

Yer gök, sis ve kurumla kaplı. İmalathaneler kirli tuğlalarıyla, çıplak ön cephesiyle, kepenksiz pencereleriyle kocaman ekonomi hapishaneleri gibi birbiri ardınca sıralanmış. Ucuz kışlalar, 400.000 kişilik *bakımevleri* ya da kapalı cezaevleri... Bu binaların insanda uyandırdığı izlenimler bunlar... Yapıların her biri 6 katlı, dikdörtgen biçiminde ve her birinde 40 adet pencere bulunuyor. İçeri tıkılmış ve hareketsiz bırakılmış binlerce işçi, burada her gün, gün boyu bu gaz lambalarının ışığı ve makinelerin kulakları sağır eden gürültüsü altında hep birlikte makineleri çalıştırıyorlar. İnsan doğasına bu denli aykırı, böylesine zararlı başka bir yaşam biçimi olabilir mi? Saat altıya doğru, gürültülü ve hareketli bir kalabalık atölyelerden sokaklara dökülüyor. Kadınlar, erkekler, çocuklar heyecanla kaynaşıyorlar. Kıyafetleri kirli, çocukların çoğunun ayakları çıplak, yüzler sarkık ve kaygılı, işçilerin çoğu cin satılan yerlere giriyorlar, diğerleri ise dağılıp inlerine varıyorlar. Biz de peşlerinden gidiyoruz, nasıl da zavallı sokaklar bunlar! Aralık pencerelerden yerin hizasındaki, hatta çoğu zaman nemli toprakların da altında bulunan yoksul odaları görüyoruz. Etine dolgun bir sürü beyaz çocuk kapı eşiklerinde duruyor ve sokağın, odaların havasından daha temiz olan kirli havasını soluyor.

Saat altı, yoksul mahallelerden tekrar geçiyoruz. Ne manzara! Loeds sokağı civarındaki 5 ila 20 sokakta paçavraların asılı olduğu ipler karşıdan karşıya gerilmiş. Her binanın merdivenlerinde grup grup çocuklar toplanmış, her basamağa 5 veya 6 çocuk tünemiş. Büyükler küçükleri taşıyor, yüzleri solgun, beyazımsı saçları darmadağınık, elbiseleri yırtık, ne çorapları ne de ayakkabıları var, hepsi son derece pis, yüzlerinde ve bedenlerinde kurum ve tozlar adeta kabuk bağlamış. Sokaklarda yuvarlanan ve dövüşen bu çocukların sayıları neredeyse 200'ü buluyor. –Yaklaşıyoruz ve koridorun karanlığında bir anne ve yere çömelmiş bir abla görüyoruz, üzerlerinde yalnızca gömlekler var. Nasıl bir ortam bu böyle! Solmuş bir *muşamba* parçası, bazen bir deniz kabuğu, alçıdan birkaç biblo gözümüze çarpıyor. Beyni sulanmış yaşlı büyükanne bir köşeye oturmuş, eski giysileri onarmaya çalışıyor, çocuklar itişip kakışıyorlar. İçeriden gelen koku çürümüş bez kokusunu andırıyor. Bu evlerin nere-

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org



XIX. yüzyılda konut krizi. Göçmenler evinin kapısında.
Gustave Doré, 1876, Londra. BN/Est.

deyse tümüne rutubetli bir bodrum katından giriliyor. Bu mahzenlerde kışın nasıl yaşanır? Pembe tenli ve sağlıklı birkaç küçük çocuk var, fakat iri mavi gözlerine bakmak insana acı veriyor Bu güzel varlıklar sağlıklarını yitirecekler ve yaşları ilerledikçe sararıp solacaklar. Derileri kuruyup pul pul olacak, hastalıklı yüzlerini kâğıt parçalarıyla örtülen küçük çıbanlar kaplayacak.– İlerliyoruz ve kalabalık artıyor. Kaldı-

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

rımın üzerine oturmuş ya da yarı uzanmış büyük oğlan çocukları siyah kartlarla oynuyorlar. Solgun benizli, sakallı yaşlılar cin satılan yerlerden çıkıyorlar; bacakları titriyor, donuk bakışlarını ve şaşkın tebessümlerini sözlerle ifade etmek mümkün değil. Sanki sülfürik asit yüz hatlarını yavaş yavaş eritmiş. Giysileri üzerlerinden her an dökülecek kadar eski ve yer yer kirli tenlerini ortaya çıkarıyor; eski moda zarif kıyafetler ve hanımefendi şapkaları giymekteler. –Şaşırtıcı bir ayrıntı, bu sokaklar gayet düzenli ve yeni görünüyorlar. Mahalle herhalde işini iyi yapan bir yönetim tarafından yenilenmiş, havadar hale getirilmiş. İşte yoksullar için yapılan en fazla bu. Mahallenin iki yanında dümdüz uzanan ev ve kaldırımlar çirkinliği ve sefaleti matematiksel çizgilerle çevreliyor. Hava baş döndürücü ve ağır, gökyüzü soluk ve yavan, insanın zevkle seyredebileceği ne bir biçim ne de bir renk mevcut; Rembrandt'ın dilencileri rengârenk barakalarında çok daha mutludurlar.

İrlandalıların yaşadığı mahalleyi görmedim! Oralara akın etmişler. Sayılarının 100.000'i bulduğu söyleniyor. Yaşadıkları mahalle cehennemin yedi kat altı. –Fakat beteri de var diyorlar. İrlanda'da, Belfast'ta, fabrikalardan çıkmış çorapsız, ayakkabısız, gömleksiz, gri işçi önlükleri giymiş kızlar birkaç kuruş daha kazanmak için akşamları kaldırımlarda bekleşiyorlar."

Karl Marx (1818-1883) 1867'de yayımlanan *Kapital*'de Engels'in hazırladığı rapordan bu yana işçi konutlarında görülen gelişmeler hakkında ayrıntılı bilgiler vermiştir:

"1846'daki kıtlık İrlanda'da bir milyondan fazla kişinin ölümüne neden oldu, fakat ölenler yalnızca yoksullardı. Ülkenin zenginleri bundan doğrudan zarar görmediler. Bunun yol açtığı ve yirmi yıldır sürekli artarak devam eden göç etrafta insan bırakmadı... Konut koşulları –1846 yılından önce nasıl oldukları gayet iyi biliniyor– durumu daha da kötüleştirdi. Sayıları günbegün azalmakta olan bir kısım tarım işçisi, hâlâ, çiftlik toprakları üzerinde yer alan, tıklım tıklım dolu kulübelerde yaşamaktadır. Bu kulübelerdeki koşullar İngiltere'nin kırsal alanlarındaki en berbat görüntüleri bile gölgede bırakacak kadar korkunç."

Sanayi kentlerinin anormalliği, karşı şehirciliğe ve toprağa ütopik bir dönüş yapmaya yönelen entelektüel bir hareketin oluşmasına yol açarken, Karl Marx tüm geleneksel yapıların altüst olduğu böyle bir dönemde "kır sefası" yanılgılarına karşı çağdaşlarını uyarıyordu. Ayrıca tarım işçilerinin evlerinin şehirdekilerden farklı olmadığını belirtiyordu:

"İşçilerin çalıştıkları topraklarda, emeklerine layık evlerde yaşayacakları gibi bir hayale kapılmamak gerekir. Güzel arazilerde oturanların kulübeleri çoğunlukla acınacak durumdadır. Pek çok mülk sahibi, işçi ailelerine bir ahırın yeteceğini düşünür ve bunun için yüksek bir kira almaktan çekinmez! Söz konusu yer bazen de ocaksız, tuvaletsiz, penceresiz, hendekten başka su kanalı olmayan, bahçesiz bir kulübedir."

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

Karl Marx kitabımızın "İcraatlar" bölümünde değineceğimiz raporlar sayesinde yapılan reformlarla iş mevzuatı, işçi konutları ve sağlık koşulları konusunda bazı ilerlemeler kaydedildiğini kabul etmiş, ancak yeni bir soruna, alt-proletarya sorununa dikkat çekmiştir. Haussmann bu sınıfı hor görerek "göçebe" diye adlandırıyor ve Paris'teki işçi topluluğunun büyük kısmına özgü olan göçebeliği merkezi mahalleleri yok etmekle suçluyordu.

> "Proletarya göçmenler kırsal alanlarda toplanıyorlardı; oysa çoğu sanayide çalışıyorlardı. Bu kişiler o andaki ihtiyaca göre ülkenin bazen bir köşesine, bazen bir diğer köşesine savrulan, paranın emrindeki askerlerdi. Hareket halinde olmadıkları zamanlarda kamp kuruyorlardı. İnşaatlarda çalıştırılıyor, akaçlama işlerinde, tuğla yapımında, kireç pişirmede, demiryolu yapımında kullanılıyorlardı. Veba misali bu insanlar geçtikleri yollara, kamp kurdukları bölgelere ve çevreye çiçek, tifüs, kolera ve kızıl gibi hastalıklar yayıyorlardı.
>
> Sermaye, sanayi ve ticaret şehirlerine yığılıp işgücünü oralara çektikçe, alelacele yapılan işçi konutları gitgide daha kötü bir hal alıyordu...
>
> Sanayi şehirlerindeki işçi konutlarının koşulları, sermaye ve işin çokluğu ya da azlığına bağlı olarak değişim göstermekteydi; bir gün yaşamaya elverişli olan koşullar ertesi gün tersine dönebiliyordu. Belediye en belirgin eksikleri gidermek için bir çaba gösterir göstermez, hırpani görünümlü İrlandalılar veya yoksul İngiliz tarım işçileri çekirge sürüsü gibi buraya akın ediyordu. Bu insanlar mahzenlere ve tavan aralarına yığılıyorlar ya da çalışanların eli yüzü düzgün evlerini içindekilerin sürekli değiştiği bir hana çeviriyorlardı. Örneğin Bradford. Belediyedeki kıt görüşlüler yalnızca şehircilik alanındaki yeniliklerle ilgilenmişlerdi. 1861 yılında şehirde boş ev sayısı 1751'di. Fakat her şey aniden tersine döndü, nazik, liberal ve zenci yanlısı M. Forster her şeyi büyük bir zarafetle eline yüzüne bulaştırmıştı. İyi maaş alan çoğu çalışan mahzenlerde ve iğrenç odalarda kalmak zorunda bırakılmıştı... Daha iyi bir konut bulur bulmaz derhal taşınmaya hazır bekliyorlardı. Onlar beklerken felaketler hızla yol alıyordu ve hastalıklar hepsini birer birer alıp götürdü. Tüm bunlar yaşanırken nazik liberal M. Forster duygulu gözyaşlarıyla, serbest ticaretin sonsuz yararlarını kutlamakla meşguldü.

XIX. yüzyılın ikinci yarısında işçilerin tümü, sanayileşmenin başlangıç döneminde olduğu gibi düşük maaşla çalışmıyorlardı. Yarattığı devasa sermaye ordusunun tehlikeli bir güç boyutuna vardığını gören burjuvazi prenslerin kuralını uygulamaya başlamıştı: böl ve yönet. Subayları en iyi mühendisler olan bu sermaye ordusunun, çeşitli rütbelerdeki astsubaylar tarafından yönlendirilmesi gerekiyordu. Bu astsubaylar ustabaşılar, kaliteli işçiler, uzman işçiler vb idi. Sanayileşmenin ilk yıllarında iyi maaş alan işçiler yalnızca Fransız lonca kalfalarıydı. Ancak olağanüstü ustalıkları sa-

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org



Londra'nın fakir mahallelerinde bir sokak, Gustave Doré'nin gözünden, 1876. BN/Est.

yesinde ayakta kalmayı başaran zanaatkârlar ve ileride sendikaya dönüşecek bir "birlik" de vardı. Guépin duvar ustası, doğramacı, baskıcı, marangoz gibi zanaatkârların 600 ila 1000 frank kazandıklarından söz etmektedir; oysa sanayileşmeye yenik düşen, serbest çalışan dokumacılar yılda 300 frank almaktaydılar.

Taine 1861 yılında Manchester'da iki tip işçi bulunduğundan bahsetmektedir; atletikler ve ağırkanlılar. Atletiklerin iyi beslenmiş kişilerdir: "Geniş omuzları, şişkin göğüsleri, kaslı kolları görülmeye değer. Bu tip işçilere çoğunlukla demir fabrikalarında rastlanır. Buna karşılık ağırkanlı olanlar pamuk fabrikalarında çalışmakta-

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

dırlar: "Solgun bir ten, donuk gözler, soğuk ve sabit bakışlar, düzenli, itinalı ve ağır hareketler... Böylece pek az güç sarf etmektedirler. Bu nedenle işçilikleri mükemmeldir. Makinelerin dilinden en iyi makineleşmiş bir varlık anlayabilir." Görüldüğü gibi, proletaryanın yalnızca bir araya toplanması değil, fakat aynı zamanda robotlaştırılması da başlamıştı. Taine'in aktardıklarına göre, iyi bir demir işçisi haftada 33 ila 36 şilin, diğerleri ise 15 ila 20 şilin kazanmaktaydı. Pamuk imalathanelerinde kimsenin eline 28 şilinden fazla para geçmiyordu; kadınlar ve çocuklar en fazla 7 ila 12 şilin alıyorlardı. Taine, yalnız yaşayan bir kişinin 10 şilinle geçinebildiğini söylüyordu. Fakat ailelerin ortalama dört ila altı çocukları vardı. Bazı işçi ailelerinde ise on beş ila on sekiz çocuk mevcuttu. Dört çocuklu bir ailenin yaşayabilmek için 30 şiline ihtiyacı vardı. Oysa bu rakama yalnızca maden işçileri ulaşabiliyorlardı. Bu işçiler günde üçü etli olmak üzere dört öğün yemek yiyebiliyorlardı; oysa vasıfsız bir işçi haftada yalnızca bir kez et yiyebiliyordu. İyi maaş alan işçilerin % 5'i düzenli bir gelire kavuşup rahata eriyor ya da küçük çapta ticaret yapmaya başlıyordu. Kitabımızın sonraki sayfalarında, İngiliz işçi Robert Owen'ın mültimilyoner olduğunu bile göreceğiz. Hali vakti yerinde olan işçiler "kurum tarafından yaptırılmış, sıra sıra dizili küçük ve ucuz evlerde" oturuyorlardı ve Engels'in belirttiğine göre, bu ailelerin kaldığı evlerin üç, dört odası ve bir mutfağı bulunuyordu. Fakat Engels uygun bir konut bulamayan hali vakti yerinde işçilerden de söz etmektedir. Martin Nadaud da *Mémoires de Léonard* adlı kitabında Paris'te duvar ustalığı yaptığı sıralarda, nitelikli bir işçi olmasına rağmen, Tixandrie sokağı, 62 numarada, içinde yalnızca 50 cm aralıklı altı yatak bulunan, 12 kiracının paylaştığı bir odada kaldığından bahsetmektedir. Sanayicilerin kısa zamanda kazanç sağlamak amacıyla inşa ettirdikleri işçi kentleri, yoksul evlerine ve mahzenlere kıyasla bir gelişme gibi görünüyor olsa da, kötünün iyisi olmaktan öteye gidememiş ve kısa zamanda birer yoksul konutuna dönüşmüştür. Karl Marx *Kapital*'de işçi kentlerinin "çürümelerini" en ince ayrıntısına kadar incelemiştir:

> "İster mülk sahibi ister kiracı olsun, maden işletmecileri genellikle işçileri için sınırlı sayıda kulübe yaptırırlar... Maden işçileri, zanaatkârlar ve satıcılar gibi topluluklardan oluşan kalabalık bir grup hızla maden ocaklarının etrafına doluşur. Kalabalığın yoğun olduğu her yerde olduğu gibi buralarda da araziden elde edilen kazanç çok yüksektir. Dolayısıyla girişimciler maden ocaklarının girişine yalnızca işçilerin ve ailelerinin barınabileceği kadar kulübe yaparlar ve bunları mümkün olduğunca küçük bir alana sığdırmaya çalışırlar... Dr. Julian Hunter Northumberland ve Durham maden ocaklarındaki işçi merkezleri ve konutlarının, İngiltere'nin genel durumu yansıtabildiğini, bu geniş çaplı yapıların türlerinin en kötü ve en pahalı örnekleri olduğunu belirtmektedir... Çok sayıda insanın tek bir odaya tıkılmasından, daracık bir ala-

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

> na bir ev yığınının sıkıştırılmasından, su yetersizliğinden, tuvalet yokluğundan ve evlerin kat kat veya üst üste inşa edilmesine izin veren yaygın yöntemin kullanılmasından dolayı feci bir noktaya ulaşılmıştır. Girişimciler göçmen topluluğuna sanki orada yalnızca geçici olarak konaklıyorlarmış gibi davranmaktadırlar."

Karl Marx'ın bu kentleri anlatırken bahsettiği işçilerin, "İngiliz işçi sınıfının dolgun maaşlı işçileri kategorisi"ne dahil olduklarını da belirtmemiz gerekir.

Ancak sanayinin oluşturduğu bu yeni uygarlık kitlesine uygun yeni bir mimarlık ve yeni bir şehircilik formu bulunmadığından konutların kalitesi maaşların artışıyla aynı oranda yükselme gösteremiyordu. Aslında söz konusu oransızlıkla, kitabımız boyunca karşılaşacağız. İçinde bulunduğumuz yüzyılı incelerken, Latin Amerika, Asya ve Afrika'daki az gelişmiş ülkelere sıçrayan sanayileşmenin, yüzyıl sonra da benzer olay ve sorunlara yol açtığını göreceğiz. Melville'in kanını donduran Liverpool'daki yoksul mahallelerin benzerleri XX. yüzyılın ikinci yarısında Kalküta'da da görülecektir. Sağlığa zararlı konutlar, temiz bölgelerde oturanları da etkileyen salgın yuvaları gibi sorunlar eskisi gibi var olmayı sürdürecektir. Tek fark bunun artık dünya çapında bir boyuta ulaşmış olmasıdır. Dünya Sağlık Örgütü'nün açıklamalarına göre, Asya'daki mikrop kaynayan bazı evlerden saçılan salgın hastalıklar her yıl varlıklı Avrupa ve Kuzey Amerika ülkelerine sıçramaktadır. Marx ve Hussmann'ın değindikleri göçebe işçi sorununun bir benzeri yabancı uyruklu işçilerin göçlerinde yaşanmaktadır. Dahası, alt-proletaryanın yerleşim koşulları üzerine hazırlanan güncel raporların içeriği, 1840 yılı civarında Guépin ve Engels'in hazırladığı raporlarla neredeyse aynıdır. Bu nedenle bu bölümde uzun alıntılara başvurduk ve tarihi olayları ayrıntılı bir şekilde anlatmaktan ziyade yaşadığımız döneme ışık tutacak belgeleri bir araya getirmeye çalıştık.

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

4
ÇÖZÜMLER

Sanayileşmenin şehirlerde bozulmaya yol açtığına ve konut sorununun yaygınlaşmasına neden olduğuna ilişkin hekimler, rahipler, ekonomistler ve filozoflar tarafından dile getirilen saptamaları ve bu saptamaların tetiklediği skandalların hükümetleri reformcu birtakım önlemler almaya sürüklediğini gördük. Söz konusu reformları incelemeden önce yerleşim koşullarıyla birlikte toplumu da değiştirmeyi arzulayan, somut öneriler sunan, modern şehirciliğin temelini oluşturan ve "ütopist" diye adlandırılan tasarılara değinmek istiyoruz. Bugün dönemlerinin önemli gerçekçileri olduklarını bildiğimiz bu insanlara "ütopist" demek onları kibarca kurgu ve rüya âlemine itmek olur. Oysa söz konusu kişilerin eserleri şaşkınlık verecek denli geleceğe yöneliktir; bu çalışmalar öylesine şaşırtıcıdır ki, metinlerden uzun birer bölüm alıntılayarak bile ne kadar parlak fikirler öne sürmüş olduklarını gösterebiliriz. Bu insanlar sanayi toplumuna hem kendi ahlak ve inançlarını (teknokratik ahlak ve inançlar) hem de sanayi toplumunun antikorlarını (sosyalizm, anarşizm) aşılamışlardır.

Bu devrimci görüş sanayileşmenin yaşandığı ilk iki büyük ülkede yoğunlaşmıştır. Görüşün Fransa'daki savunucuları Charles Fourier, Victor Considérant, Etienne Cabet ve Proudhon; Büyük Britanya'daki temsilcileri ise Robert Owen, Pugin, Ruskin, William Morris, Richardson, Marx ve Engels'dir. O dönemde Fransa ve İngiltere'ye nazaran az gelişmiş ülkeler olarak görülen ABD ve Rusya'da ise üzerlerinde önemle duracağımız iki kuramcı öne çıkmıştır: Henry George ve Kropotkin. Son olarak modern şehirciliğin ilk kuramcılarının, yeni fikirleri yaymak için epey çaba sarf eden Jules Verne, Eugène Sue, Wells gibi edebiyatçılar üzerindeki etkilerini inceleyeceğiz.

1. "Ütopist" Denilen Fransız Sosyalistlerin İdeal Kentleri: Saint-Simon, Cabet, Fourier, Considérant

Kapitalizmin panzehiri olan, fakat tıpkı onun gibi sanayi toplumu tarafından üretilen sosyalizm, burjuvazinin, daha önceleri var olmayan yeni bir ideoloji yaratmasına paradoksal bir biçimde katkıda bulunuyordu: üretim ve teknik ideolojisi. Sosyalist kuramlardan önce burjuvazi en iyi teknisyenlerle işbirliği yaparak mümkün olan azami üretime ulaşma arzusuyla, güç ve kazanç hevesiyle bir hayli değişim göstermişti. Fakat ahlaktan yoksundu. Daha iyisini bulamadığından, "Alnının teriyle

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

kazanacaksın," vs gibi püriten, dini görüşlere sarılıyordu. Daha sonra ise Saint-Simon (1760-1825) ortaya çıkmış ve burjuvaziye bir öğreti sunmuştur. Saint-Simon yıkıcı etkilerinden hâlâ kurtulamadığımız teknokratik inancın temellerini oluşturmuştur. 1789 yılındaki burjuva devrimine katılan, "aydınlanma çağı"nın bir ferdi ve D'alembert'in öğrencisi olan bu aristokrat, toplumun sanayiyle, manevi düşüncelerin ise bilimle yeniden düzenlenmesine hayatını adamıştı. Daha sonra oluşturduğu sistemin "Yeni Hıristiyanlık"[1] adı altında genel bir sentezini gerçekleştirmeye çalıştı. Yeni düzenin temelinde bilim (manevi güç) ve sanayi (maddi güç) yer almalıydı. Saint-Simon'a göre toplumun tek amacı üretim olmalıydı. Tam bir verimlilik sağlayan üretime ulaşmak için işçilerden oluşacak bir "işçi ordusu" kurmayı öneriyordu. "İşçi mangaları yüksek rütbeli mühendisler ve politeknisyenler tarafından yönetilecektir." İşçilerin bir araya toplanması fikri, Marx'ta olduğu gibi, Fourier ve Cabet'de de farklı biçimlerde mevcuttur. Şehircilik alanında hijyeni ve verimliliği tavsiye eden Saint-Simon, Bastille'den Louvre'a kadar geniş bir kanal açıp başkente içme suyu getirerek Paris'i temizlemeyi öneriyordu. Baştan beri demiryollarını yalnızca Saint-Simon yandaşları ciddiye almışlardı. 1837 yılında Paris-Saint-Germain hattındaki demiryolunu da bir Saint-Simon yandaşı olan Pereire yaptırmıştı. (Pereire 1863 yılında Menkul Kredi'nin kurucusu olacaktı.) XIX. yüzyılın ilk yarısında Saint-Simon'un etkisinin ne boyutta olduğunu günümüzde tam anlamıyla anlayabilmemiz mümkün değildir. Önemli bir gazete olan *Le Globe* 1824 yılında Saint-Simon yandaşı olmuştu. Saint-Simon yanlısı işçiler 1839 yılında, bir süre Alfred de Vigny gibi Saint-Simon'un da etkisi altında kalmış olan Victor Hugo'nun beğenisini kazanacak *La Ruche populaire*'i kurdular. Saint-Simon'un bilimsel kuramları, etkili bir filozof olan Auguste Comte tarafından yayılıyordu. Bu sırada *Nouveau Christianisme*'in yazarının takipçileri olan O. Rodrigues ve Enfantin Saint-Simon mezhebini kurdular. Bu sanayi dünyasının ilk mezhebiydi. Saint-Simon akımı, çok sonra Marinetti'nin fütürizminin Mussolini'nin "estetik" düşüncelerine temel teşkil etmesine benzer şekilde ve aynı nedenlerle geleceğin III. Napoleon'unu derinden etkileyecekti.

Saint-Simon'un savunduğu bu modern diktatörlük tasarısı, Etienne Cabet'nin (1788-1856) 1840 yılında yayımlanan *Voyage en Icarie* adlı kitabıyla bir efsaneye dönüşmüştür. Marx, Cabet'nin "ütopik komünizmin" mucidi olduğunu söylüyordu. Saint-Simon en azından devletçi sosyalizm görüşünü geliştiriyordu. Robert Owen, Fourier ve Considérant'dan[2] etkilenen Etienne Cabet (Saint-Simon gibi) Napoleoncu

---

1 M. G. Hubbard, *Saint-Simon, sa vie et ses travaux*, 1857

2 Elbette bir de Thomas More'un etkisinde kalmıştır, çünkü *Ütopya* (1516) tüm ütopik hikâ-

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

militarizm ile barışçıl ve birlikçi Hıristiyanlık idealini ilginç bir şekilde bir araya getiriyordu. Cabet elbette Napoleon'un savaşçı "erdemlerini" değil, merkezci ve idareci kimliğini yüceltmekteydi. Saint-Simon'un "işçi ordusu" fikri daha güçlü bir biçimde yeniden ortaya çıkmaya başlamıştı.

Cabet'nin ideal ülkesi İkarya'da tüm vatandaşlar askerdi ve üstlerini kendileri tayin ediyorlardı. Evlerde kişisel atölyeler bulunmuyordu, bu nedenle tüm işçiler "atölye görevlerini" kendilerinin belirledikleri, büyük kolektif atölyelere gitmek zorunda kalıyorlardı. Ayrıca bu hayali ülkenin başkenti olan İkarya'da hiç butik bulunmuyordu; Yalnızca halka açık büyük mağazalar mevcuttu. Mağazalar tam anlamıyla herkese açıktı; üretim parasız bölüşüldüğünden bu mağazaların ne satıcısı ne de alıcısı vardı. Son derece katı kurallar hırsızlık addedilen zinayı ortadan kaldırıyordu. Aynı şekilde düzensizliğin nedeni olarak görülen kafeteryalar ve gece kulüpleri de kapatılıyordu. Cabet İkaryalı kadınların sokaklarda alımlı bir şekilde dolaşmadıklarından bahsediyordu; "süslerini kocalarına saklıyorlardı." Bekârlığa izin verilmişti, fakat "iyi karşılanmayan bir durum" olarak nitelendiriliyordu. Yararın esas alınması, tüm vahşi hayvanların tamamen yok edilmesine neden olmuştu. Kadavralar bile pek yarar sağlamadığından yakılıyordu.

Evcilleştirilmediği takdirde daima bir tür "vahşilik" olagelmiş ve teknokratlarımızın, evcilleştirilmesi konusunda neredeyse başarıya ulaştıkları sanat İkarya'dan kovulmuştu, yalnızca yararlı ve işlevsel amaçları olan sanata izin vardı. Sanayi toplumunun işlevsel sanat anlayışına ilişkin ilk fikirlerine Cabet'de rastlarız. Cabet'ninki iyi niyetlerle oluşturulmuş bir görüş olsa da şu kuralları temel alıyordu:

> "Tüm *duvarlar kâğıt* veya kumaş kaplıdır ya da cilalı ve çerçeveli veya boyalı *tablolarla* süslenmiştir; tablolarda resimler değil, gündelik hayatta gerekli bilgiler veren çok önemli eğitici görüntüler yer almaktadır. Örneğin mutfaktaki tablolar en pratik yöntemleri göstererek gerekli bilgilere, kalın kitapları karıştırıp vakit kaybetmeden anında ulaşılabilmesini mümkün kılar. Banyo duvarında asılı olan tablolar banyo için gerekli sıcaklık ayarlarını, süreyi, vs belirtir. Çocukların odalarındaki tablolar onlara gün boyunca yapmaları gerekenleri göstermektedir. Çerçevelerin içinde çok az sayıda çizim ya da resim bulunur, zira öyle tabloları herkes zaten ulusal müzelere ve kamu binalarına giderek görebilir."

Cabet'nin görüşleri arasında sanatın kente katılmasına ilişkin çok daha sevimli

---

yelerin, özellikle de *İkarya*'nın örnek aldığı bir eserdir. Cabet mutlak devletçiliği, tek tip inşa edilmiş şehirleri, üniformalı vatandaşları ve işçi ordusunu doğrudan bu eserden almıştır.

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

bir kuramın taslakları da yer almaktadır:

> "Diğer pek çok ülkede son derece çirkin bir görüntü sergileyen şömineler bu ülkede ya hiç göze batmıyor ya da süs eşyası gibi gözüküyor... Buradaki parklarda, sayfiye yerlerinde, meydanlarda, anıtlarda bulunan *heykellerin, yontuların, yağlıboya resimlerin* sayıları başka yerlerden daha fazladır; başka yerlerde bu sanat eserleri yalnızca kralların ve zenginlerin saraylarını süslemektedir. (...) Burada ise tüm bu ilginç şeyler halk içindir ve halkın yaşadığı yerlere konulmuştur."

Cabet'de hem çok kötü hem de çok iyi fikirlere rastlarız. Tek tip evlerden oluşan mahallelerin ve tıpatıp aynı olan parsellerin bulunduğu, karelere bölünmüş dama tahtası biçimindeki şehir, kötü fikirlere örnektir:

> "Geçtiğim tüm yollar dümdüz, geniş, son derece temiz ve kenarları, kaldırımlarla ya da daha doğrusu sıra sütunlu girişlerle süslü. Gördüğüm tüm evler göz alıcı, hepsi dört katlı, çitlerle çevrili, kapıları ve pencereleri son derece zarif, cilalı ve çeşit çeşit renge boyalı.
>
> Aynı sokakta yer alan binaların hepsi birbirinin aynı, fakat sokaklar birbirinden farklıdır."

Şehrin doğrusal biçimde kurulmasına ve evlerin bir geçit törenini andırır şekilde dizilmesine yol açan bu tuhaf askeri nizamın, ilerici bir fikir olan çok renkliliğe de yer verdiğine dikkat çekmemiz gerekir.

Sağlık koşullarına uygun bir şehri tarif etmesi, kenti tıbbi ihtiyaçlara ve trafiğin gereksinimlerine göre düzenlenmesi ise Cabet'nin iyi fikirlerindendir. Kitabımızın sonraki bölümlerinde yer verilen sanayi kentlerinin iğrenç tasvirleri okunduğunda, Cabet'nin İkarya şehrinin nasıl hayali bir görünüm sunduğu daha iyi anlaşılacaktır:

> "Şehrin içinde ne bir mezarlık, ne sağlıksız bir imalathane ne de bir hastane bulunmaktadır. Tüm bu kurumlar şehir dışında, havadar alanlarda, bir akarsu yakınında ya da kırlardadırlar... Evlerden veya atölyelerden sokağa tek çöp bile atılmaz...

Cabet pis sular için "yeraltı kanalları" önermektedir (biz buna kanalizasyon diyoruz). Eugène Hénard'dan yetmiş, Le Corbusier'den ise seksen beş yıl önce şehirdeki trafiğin ayrılmasını önermişti. "Binek atları"nın şehrin içine girmeleri yasaklanmıştı. (Bu durum günümüzde özel arabaların şehre girişlerini yasaklamakla eşdeğerdedir.) Cabet yayaları bile düşünmüştü ve onların orta kaldırım olarak kullanabilecekleri direkleri yollara yanlamasına yerleştirmişti. Sağdan gitmek hem arabalar hem de yayalar için zorunluydu. (Fakat burada bu bir zorunluluk değil, bir öneriydi.) Bazı sokaklarda tünel biçiminde yeraltı geçitleri bulunmaktaydı. Sokaklar dört arabanın yan yana gidebileceği kadar genişti. Posta trenleri için "demirli yollar," yani arabala-

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

rın kullanamayacağı bir tür raylı sistem öneriyordu.

> "Tüm büyük mağaza ve atölyeler kanalların ve demiryollarının geçtiği sokakların kenarlarına kurulmuştur... Daima pek az yük taşıyan yük arabaları yalnızca bu sokakları kullanır... Şehirdeki sokakların yarısından ne posta treni ne de yük arabası geçmektedir. Bunun yerine yalnızca ailelerin günlük gezintileri için kullandıkları, iri köpeklerin çektiği küçük arabalar hizmet verir... Londra sokaklarını karıştıran ve lekeleyen, binlerce kazaya neden olan, endişe veren, çoğu zaman dehşete ve ölüme yol açan ve toplumu boğazlayarak öldürme fikrine alıştıran hayvan sürülerine karşılık burada inek ya da koyun sürülerine asla rastlanmaz; çünkü bu şehrin mezbaha ve kasapları şehrin dışına yerleştirilmiştir."

Cabet ayrıca şehrin havasının bir ölçüde iklimlendirilmesini öneriyordu:

> "Yayalar hava değişimlerine karşı da korunmaktadırlar, zira tüm sokaklarda kaldırımlar bulunur ve tüm kaldırımlar halkı güneş ışınından mahrum bırakmadan yağmurdan koruyan camekânlarla ve sıcaklığın kontrol altında tutulmasına imkân veren açılabilir çatılarla kaplıdır... Karşıdan karşıya geçilmesini sağlayan tüm geçitlerin üstü kapalıdır... Önlem alma konusunda daha da ileri gidilmiş ve her sokağın başına posta trenlerinin uğrayacağı üstü örtülü *dinlenme durakları* inşa edilmiştir. Böylece posta trenlerine binilip inilirken yağmur ve çamurdan korunulabilir. Acelesi olan kişiler arabayla İkarya şehrinin bir ucundan diğerine gidebilirler. Hava güzel olduğunda bahçelerde, kötü olduğunda ise şemsiyeye gerek duymadan kemer altlarında dolaşılabilir."

Cabet şehrinde yeşil alanlara yer vermekteydi. Evlerin arka tarafında bulunan bahçeler tüm şehri bir yeşillik ırmağı gibi kaplamıştı. Hatta "bahçeli sokaklar" bile bulunmaktaydı. Çiftçi evlerine "güzellik katmak" amacıyla teraslı çatılar inşa edilmişti. Şehir "son derece aydınlatılmıştır."

Cabet şehir sanatını unutmamıştı. Sanatın kentle bütünleşmesine ilişkin önerisine daha önce değinmiştik. Ayrıca çeşmelerin, meydanların, sarayların ve anıtların sayılarını da artırıyordu. Ne yazık ki bu saraylar onun hayallerini kurduğu şehirciliğin çok gerisinde kalıyordu. Cabet mimarlık konusunda daha önce yapılanlardan farklı bir şey sunmamaktaydı. Roma, Yunan, Bizans, Çin, Mısır tarzlarından alıntılar yaparak İkarya'yı eğitici bir müze şehrine dönüştürüyordu. Böylece dünyanın her yerinin şehirden çıkmadan gezilebileceğini söylüyordu. Hayalindeki şehir için Paris'te Castiglione ve Rivoli sokaklarının yer aldığı mahalleleri, Londra'da ise Regent's Park civarını uygun görüyordu.

Cabet binaların standartlaştırmayla sanayileştirilmesini öneriyordu. Halka açık bir yarışma sonucunda bir "örnek ev" tasarlandı:

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

"Halktan oluşan bir heyet, birinci gelen planı oybirliğiyle kabul etti ve bundan böyle tüm evlerinin bu plana göre yapılmasına karar verdi. Herkes bunun önemli bir avantaj sağlayacağının farkına vardı. Kapı ya da pencere gibi parçalar birbirinin aynı olacağından, bir evi, çiftliği, kasabayı ya da şehri oluşturan tüm parçaları toplu halde hazırlamak artık mümkündü. Çiftlikler, çeşitli atölyeler, hastaneler, okullar, vs için de örnek planlar hazırlandı. Evlerin döşenmesi ve eşyanın belirlenmesi sırasında da aynı yola başvuruldu."

Cabet evlerini günümüzde modern üslupta döşenen evlerde olduğu gibi tek tip eşyalarla döşüyordu:

"Mobilyalar da tıpkı evler gibi tek tip olduğundan, aileler yalnızca özel birkaç değişiklik yapıyorlar ve taşınırken evi mobilyalı bırakıp aynı şekilde mobilyalı olan başka bir eve geçiyorlar... Dairelerde gömme dolaplar, gardıroplar, büfeler, bölmeler, vs bulunuyor ve mobilyalar, duvarlara gömülü, sabit veya yapıştırılmış oluyor. İç bölmeleri ya da çekmeceleri bulunan mobilyaların ön kısımlarında kapaklar yer alıyor; bazılarının üzerinde ise raflar bulunmakta."

Etienne Cabet 1844 yılında *L'Ouvrier; ses misères actuelles, leur cause et leur remède; son futur bonheur dans la communauté; moyens de l'établir* [*İşçiler; Yaşadıkları Sefalet; Sebepleri ve Çareleri; İşçilerin Yarının Toplumunda Elde Edeceği Mutluluk ve Bunu Gerçekleştirme Yolları*] başlıklı bir broşür yayımladı. Adının yanına şu unvanlarını da iliştirmişti: "Eski milletvekili, eski genel temsilci, Paris yüce divan avukatı.

Cabet bu broşürde herkese bereket getirecek olan makineciliğe ve "İsa'dan bu yana" övülen komünizme inancını ifade ediyordu. Komünizmin makineleri çoğaltacağını söylüyordu. "Topluluğun amacı zaten sonsuz sayıda makine icat etmek, tüm işleri makinelere yaptırmak ve makinelere hükmeden, yaratıcı ve manevi bir varlık olan insanın asıl görevini üstlenmesini sağlamaktır." Makineler sayesinde rahata ve boş vakte kavuşulacak, bu lütufları için Tanrı'ya şükredilecek ve büyük bir saygı ve yakınlık duyulacaktı. Burada insanın hizmetindeki makinecilik aracılığıyla makineleri çoğaltmaya ve Hıristiyan kentlerinin çöküşü ve burjuvazinin ortaya çıkışından bu yana ortadan kaybolmuş olan birlik içindeki topluma yeniden kavuşmaya yönelik ilginç özlemler göze çarpmaktadır.

Cabet 1847 yılında İkarya'yı Teksas'ta kurmak üzere bir çağrıda da bulundu. Teksas'ta geniş bir alan satın aldı ve 500 kişi buraya gidip yerleşti. Fakat 3000 kişilik bu alanda, Cabet'nin temel ilkelerine uygun olarak hayat sürdüren yalnızca 250 kişi kaldı. Kolera ve tartışmalar bu grubu dağıttı. Cabet olaylara el koyabilmek için 1849 yılında ABD'ye gitti. Fakat ilk İkaryalı topluluğunu kurtaramadı, 1856 yılında topluluğun geri kalanıyla birlikte Saint-Louis'ye çekildi ve aynı yıl orada öldü. Daha sonra

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

Cheltenham'da yeni bir İkarya kurma denemesi yapıldı. Fakat Cabet'nin takipçileri altı yıl bir arada yaşadıktan sonra yollarını ayırdılar. Yine de komünist bir toplum oluşturmaya hayli istekliydiler. İkarya'dan bir diğer grup Iowa'daki 1200 hektarlık bir alana yerleşti. Kentin merkezindeki geniş, kare biçimindeki meydanın ortasına bir yemekhane inşa edildi. Bu kare meydanın üç kenarında, birbirinden bahçelerle ayrılmış evler yükseliyordu. Meydanın dördüncü kenarında çamaşırhane ve fırın gibi ortak kullanılan alanlar bulunuyordu. Şehrin çok yakınında bir koruluk vardı; şehirdekilerin beslenme ihtiyaçlarını karşılayan çiftlik kentin 1,5 km uzağındaydı. Iowa'da kurulan İkarya şehri mükemmel düzeni sayesinde 1880 civarına kadar neredeyse bir kuşak boyunca ayakta kalmayı başardı. Oldukça büyük bir başarıya ulaşan bu deneyimin sona ermesinin nedeni aslında kuşaklar arasında yaşanmış sorunlardır. Bazıları İkarya'da doğmuş olan gençler İkarya-Umut adını verdikleri yeni bir kent kurmaya California'ya gittiler. Fakat bu kent yalnızca 1881-1887 yılları arasında varlığını sürdürebildi. Yaşlıların kurdukları ve bir parkın içine inşa edilmiş çok ünlü Yeni-İkarya kentinin ömrü ise on beş yıl olmuştur. Buraya Amerika'nın her yerinden ziyaretçiler akın etmekteydi. Geriye kalan son İkarya kenti de 1895 yılında tarihe gömülmüştür.

Hem Saint-Simon ile Cabet arasında yer aldığı hem de çağdaşı Robert Owen'la birlikte sosyalist düşünceyi[3] önceden kavramış olduğundan Charles Fourier'ye (1772-1837) burada yer vermeye karar verdik. Çünkü kendisi Saint-Simon'un "kutsal sanayi" fikrini izlemekle birlikte, diktatörlük ve merkeziyetçilik karşıtı yaklaşımıyla hem Cabet'den hem de Saint-Simon'dan tamamen farklı bir çizgi izlemiştir. Bir mağaza görevlisi olan Charles Fourier kapsamlı bir öğreti sunmuştur. Bu öğreti, temelinde ortaklık ve yardımlaşma olan bir toplumun yapılanmasına yönelik *théorie de l'unité universelle* [*evrensel birlik kuramı*] idi. Yeni toplumun temel birimi, Fourier'nin ayrıntılı bir şekilde açıkladığı emekçiler ortaklığıdır. Cabet'nin merkeziyetçi anlayışının aksine Fourier'nin toplumu komünlerden oluşmaktadır. Radikal sosyalizmden farklı bir anlayıştır bu. Cabet'nin kuramı Marx ve Stalin'i, Fourier'ninki ise Proudhon ve Kropotkin aracılığıyla modern liberal düşünceyi etkilemiştir.

Charles Fourier en önemli eserlerini 1820 ile 1836 yılları arasında yayımlamış olsa da, öğretisi tüm XIX. yüzyıl boyunca etkisini sürdürdü. Fourierizm kendi yayın organları, kitabevi ve aktif militanları olan yaygın bir hareket halini aldı. Victor Considérant, zaman zaman Saint-Simonculukla karışan bu anlayışın baş savunucusu

---

[3] Fourier, P Leroux daha fazla rağbet gören *sosyalizm* terimini kullanmadan önce *sosyantizm* terimini kullanıyordu.

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

oldu. Düşünceleri (1838 yıllarında) halka yayılan Considérant'ın ardından (1870 yılından sonra) uygulayıcı Godin geldi.

Eugène Sue 1845 yılında Fourier yandaşları tarafından baş tacı edilmiş, *Juif Errant* [*Serseri Yahudi*] adlı eserinin yayımlanışının ardından da Saint-Simon yandaşları tarafından sahiplenilmiştir. Ayrıca Emile Souvestre de Fourier ve Saint-Simon'un ilkelerini *Riches et Pauvres* gibi birçok popüler romanıyla yaymaya çalışmıştır. Saint-Simon yandaşlarının 1836 yılına doğru, Enfantin babanın yanında inançlarının "anası" olmasını teklif ettikleri George Sand ise *Péché de Monsieur Antoine* (1847) [*Bay Antoine'ın Günahı*] adlı romanında Fourier yandaşlarını konu almıştır.

"Ütopik sosyalistler" ile romantik edebiyatçılar arasındaki yakın ilişki, insani, kültürel ve sanatsal değerler adına, ticari ve endüstriyel burjuvazi uygarlığına karşı bir savunma mekanizması oluşturmaya yönelik ortak görüşlerinden kaynaklanmıştır.

Fakat Fourier'nin görüşünde, ticaret toplumunun sınıflandırıcı mekanizmasına yine de yer verilmiştir. Ticaret dünyasının bir hizmetlisi olan Fourier dünyayı yeniden kurarken kendini bir kademelendirme hırsına kaptırmıştır.[4] İnsanın sahip olduğu on iki hakkı, karakterini oluşturan on iki tutkuyu (ve diğerlerinin tümünü içine alan on üçüncü tutkuyu, yani birlikçiliği [uniteizm]) ve kökü kazınması gereken yedi belayı sıralamıştır. İnsanlık tarihini beş döneme ayırmaktadır (Cennet, Vahşilik, Ataerkillik, Barbarlık, Uygarlık). Son dönemin bitiş dönemi olduğuna inanmadığından bir üst dönem belirlemeye çalışmıştır. Bu da toplumun tüm üyeleri arasında daha sağlam bir dayanışmaya geçişi sağlayacak olan garantizmdir. Garantizm döneminde "aile birlikleri" ya da komünler oluşacaktır. Bunlar yaygınlaşarak garantizmi sağlam temellere oturtmalıdırlar. Garantizm döneminin ardından insanlık düşsel iki dönem yaşayacaktır: sade ortaklık, yani "serizofi" ve birleşik ortaklık, yani "ahenk." Charles Fourier'nin kapsamlı ve karmaşık düşüncelerinin tümüne burada yer vermemiz mümkün değil.[5] Bu nedenle çalışmalarının yalnızca şehircilikle ilgili kısımla-

---

[4] *Yöntem Üzerine Konuşma* adlı eserinde Descartes da aynı anlayışla hareket eder; bu ise şaşılacak bir durum değildir. Ne de olsa kendisi eski bir askerdir ve ticaret uygarlığının büyük ölçüde yetkinliğe eriştiği XVII. yüzyıl Hollanda'sında yirmi yılını geçirmiştir.

[5] (Engels'in Fourier'ye çok önem vermesine ve ondan: "Fourier diyalektiği çağdaşı Hegel'le aynı ustalıkta ele almaktadır," diye söz etmesine rağmen) Marksizmin elde ettiği başarıdan dolayı yüzyıldan uzun süre boyunca unutulan Fourier önce André Breton (1961) ve R. Queneau (1963) tarafından yeniden keşfedilmiş, ardından da Mayıs 68 devrimcilerince bir öncü ilan edilmiştir. Sert mizaçlı, titiz, mütevazı ya da katı olmayan tek sosyalist olan Fourier, Hegel ve Marx'ın panzehiridir. Yalnızca siyasi kurumları ya da ekonomik ilkeleri de-

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

rına değineceğiz. Fourier 1820 yılı civarında, *Evrensel Birlik Kuramı* adlı incelemesinin bölümlerinden biri olan ve 1849 yılında *La Phalange* dergisi tarafından *Des modifications à introduire dans l'architecture des villes* [*Şehir Mimarisine Katkılar*] başlığıyla broşür olarak yayımlanan bir yazı hazırlamıştır.

Fourier sosyal sistemi özel bir konut türüyle birlikte düşünmesi bakımından ilk modern şehirci olma özelliğini taşımaktadır. Şehri, geçmişteki yerleşim yerlerinden tamamen farklı bir şekilde ele almaktadır. Sanayi etkinliklerini toprak işleriyle harmanlayarak, Howard'ın bahçekentlerini yetmiş yıl öncesinden tasarlamış ve şehir anlayışına kırsal bölgeyi de katmıştır. Yıllar sonra Howard tarafından öne sürülen şehirler gibi, garantizm dönemi şehri de, ortak bir merkeze sahip üç kentten oluşmaktadır: Merkezde alım satım işleri ve yönetim bulunmaktadır; onu sanayi ve "tarım kenti" izlemektedir. Fourier yeni toplumunu, Le Corbusier'nin yıllar sonra "falanster" olarak adlandıracağı yerleşim birimlerinden yola çıkarak bilimsel bir yaklaşımla tasarlamıştır. Le Corbusier'nin de yerleşim birimlerini Fourier'nin falansterler için uygun gördüğü bir nüfus yoğunluğunda, yani 1600 kişi kapasiteli tasarladığını da belirtmek isteriz. Fourier ile Le Corbusier arasındaki şaşırtıcı bir başka benzerliğe daha değinelim. "Birimsel" hesapları saplantı haline getiren Le Corbusier'nin cebinde sürekli mezura taşıdığı ve ideal bir ölçü birimi arayışında olduğundan, mahzenler, girişler ve dükkânların yanı sıra anıtları da durmadan ölçtüğü bilinmektedir. Fourier de Avrupa'daki önemli anıtların ölçülerinin listesini tutuyor ve elinde bir ölçüm sopasıyla Paris sokaklarında dolaşarak falansterlerinde kullanılabilecek "bilimsel olarak kanıtlanmış" bir ölçü birimi bulmak için sarayları ve müstakil evleri ölçüp duruyordu.

Fourier'nin kentinde sokaklar 18 metre genişliğindeydi ve kamu alanları şehrin sekizde birini oluşturuyordu. Fourier, Cabet'nin ısrarla övdüğü ızgara sisteminin özgürlük tanımadığını düşünüyor ve bu sistemi reddediyordu. Ne yazık ki neredeyse tüm sosyalist kuramcılar ve sonraki modern şehircilerin çoğu Fourier'nin daha "insancıl" planı yerine Cabet'nin düz çizgilerden mürekkep mekanik idealini yeniden uygulamaya koymuşlardır. Fourier "ortak mülkiyeti," yani "toplulukçu bireysel mülkiyet" anlayışını savunarak, mülkiyet haklarına ilk savaş açanlardandır. Falanster eylemlere dayalı bir topluluk biçimidir. Fourier "açgözlü vurguncuların daha fazla kâr

---

gil, tüm uygarlığı sorgulamaktadır. Yaşamı boyunca pek tanınmayan Fourier'nin gündeme gelmesini sağlayan takipçiler düşünürün deneysel sosyoloji, psikanaliz, istatistik, psikoloji, testler ve modern pedagoji gibi alanlardaki öncü nitelikteki çalışmalarını göz ardı ederek, eserlerinin yalnızca ekonomik içeriğine odaklanmışlardır.

elde etmek amacıyla temizlik ve güzelliği gözden çıkararak binalarda yaşayan yoksul aileleri mağdur etmelerini" önlemek istiyordu.

> "Garantizm döneminde binalar iç kısım ve dış kısım olarak ele alınmaktadır, yani yapıların dış kısımlarında olduğu gibi iç kısımlarında da her şey genel kurallara uygun olmalıdır. Birinin çıkıp bir kireç fırını veya çakıllı kum ocağı kurarak temiz ortamda yaşayan binlerce aileyi kötü kokuya boğması gibi eziyetlere burada yer yoktur. Bahçe duvarı gibi lüks unsurlara da izin verilmemektedir burada; zira bu tür yapılar gayet masum görünüyor olmalarına rağmen aslında yoldan geçen ve duvar görmek istemeyen kişilerin görüş alanlarını kısıtlamaktadır. Bu nedenle garantizmde bahçelerin duvarlarla değil, yüksek desteklerle çevrilmesi gerekir."

Fourier "toplum sarayı" diye de adlandırdığı falansterlerde monoton bulduğu kare formunu kullanmayı reddetmektedir. Tuhaf bir biçimde Versailles Sarayını andıran çift kanatlı bir merkez binası resmetmiştir. Fourier burada Cabet'yle aynı hataya düşmektedir; yine Ekim Devriminin ardından Moskova metrosunu çarlık dönemindeki geçitlere benzer şekilde inşa eden Rus sosyalistler de aynı hataya düşmüşlerdir. İşçi kenti Fourier sayesinde ruhunu bulmuştur, ancak biçimine henüz kavuşamamıştır. Falansterin merkez binası gürültüsüz işlere ayrılmıştı. Binanın kanatlarından birinde gürültülü atölyeler[6] yer almaktaydı; diğer kanatta ise "toplum sarayı"nı ziyarete gelen kalabalık gruplar ağırlanıyordu. Üyeler en az üç katlı olan falansterlerin üst katlarında yaşıyorlardı. Fourier etkinlikleri sınıflandırarak ve gürültülü işleri bir araya toplayarak, yıllar sonra *bölgeleme* adı verilecek şeyi yapmaktaydı. Falansterlerdeki sektörleri geçit-sokaklarla birbirlerine bağlamayı öneriyordu. Geçit-sokakların üstü kapalıydı; yani "iklimlendirmeli" olacaklardı. Bu tümüyle yeni bir fikir değildi; ortaçağa özgü kentlerde kemerlerle örtülü çok sayıda sokak bulunmaktaydı ve 1811 yılında inşaatına başlanan Rivoli sokağında da aynı sistem uygulanmıştı. Fakat Fourier bu fikri şehircilikle ilgili tasarılarına dahil ederek ona o güne dek sahip olmadığı bir önem kazandırıyordu. Fourier kentin ciddi anlamda iklimlendirilmesinden bahsediyordu:

> "Falansterlerin içinde soğuk hissedilmemektedir. Konutların tümünde üstü kapalı ve düşük düzeyde ısıtılmış geçitler bulunmaktadır. Bunlar sayesinde kötü hava koşullarına maruz kalmaksızın her yere ulaşılabilir. Atölyelere, yemekhanelere, balo ve toplantılara çizme ve kürk giymeye gerek kalmadan, soğuk algınlığı ya da zatürree riski taşımadan gidilebilir. Dayanıklı yeraltı geçitleri veya kolonlarla birinci kata kadar yükseltilmiş koridorlar sayesinde, falansterlerden ahırlara ulaşım içeriden sağlana-

---

[6] "Gürültülü atölye ve okullar kanatlardan birinin sonunda yer alan avlunun içinde toplanmıştır; sesler bu gürültülü avluda yitip gitmektedir" –Victor Considérant.

bilmektedir."

Cabet bu fikri *İkarya*'da ele almıştır. "Yalnızca zenginler küçük evler inşa ettirebilirler" diyerek işçi topluluğu için kolektif bir yerleşim binası öneren ilk kişi Fourier'dir. Kolektif binayı hem ekonomik hem de pratik olduğu için tavsiye etmektedir:

> "Bir evin maddi imkânları farklı otuz aileyi barındıracak şekilde bölündüğünü farz edelim. Mimar, giriş kata tüm kötü hava koşullarından korunarak kapalı alanda iletişim kurma olanağı veren görüşme salonları yerleştirebilir. Aileler mutfak çalışanlarının ücretlerini ortaklaşa ödeyebilirler ve farklı fiyatlarda dört beş çeşit yemek listesi hazırlanabilir. Böylece bir bütünün parçası olmanın verdiği hazzın yanı sıra, para ve zaman tasarrufu ve yemek kalitesinin artması mümkün olur."

Fourier böylece yemek odası yerine yemekhanesi, kâhyası ve "mutfak çalışanları" olan askeri yaşamı örnek göstererek kolektif mutfakları önermekteydi. İlk sosyalistlerde de, Fourier gibi bir liberalde de maalesef orduya göndermeler bulunmaktadır. Bu tutum onu Çin komünlerinin erken-Maoculuğuna yaklaştırmaktadır:

> "Bekârların ya da evli çiftlerin yaşadığı müstakil evler halka göre değildir. Bu, gösterişli arabalara binmek gibi, zenginlere has bir zevktir; oysa halkın gösterişli arabalardan ve müstakil evlerden vazgeçmesi gerekir. Kişi ister bekâr olsun ister evli, gideceği yere yürüyerek gitmeli ve pansiyonlarda kalmalıdır."

Bu noktada Fourier'nin toplu yemeklere ve bazen bayram havaları esen hanlarda konaklamaya alışkın, yolculuklar yapan bekâr bir tüccar olduğunu da belirtelim. Fabrikadaki işlerinin yorgunluğuna bir de ev işleri eklenen insanların kendi yaşadığı zevkleri ve özgürlük duygusunu tatmalarını istiyordu. Fourier'nin binalarda kolektif mutfak kurma fikri[7] gerçekleşmemiş olsa da, onun düşündüğü gibi ucuz yemek yeme imkânı veren okul ve fabrika yemekhaneleri ve modern kantinler oluşturulmuştur.

Fourier'nin görüşü, sanayici burjuvazinin askeri düzen, etkinlik ve verimliliğe ilişkin fikirlerini o dönemde pek alışılmadık olan ve manevi değerler olarak öne sürülen zevk ve estetiğe ilişkin fikirlerle harmanlıyordu:

> "Tanrı iyiliğe yalnızca zevk ve sevginin yolunu izleyerek ulaşmamızı istediğinden, yararlılığa ilişkin düşünceleri lüks ve hazza ilişkin olanlarla birleştiremeyen tüm sosyal rejimlerde Tanrı'nın yolundan uzaklaşılmaktadır."

---

[7] Bu fikir daha önce Thomas More'un "yemeğin birlikte yendiği" *Ütopya*'sında yer almaktaydı. "Eğer herkes yemeğini kendi evinde yeme özgürlüğüne sahip olursa, diyordu Thomas More, "kimse bunu zevkle yapmayacaktır. Çünkü birkaç adım ötede çok daha iyisi dururken kötü bir yemek hazırlama zahmetine girmek çok saçma olacaktır."

İşte, mekanik işlevselciliği ve yararcılığı aşmaya imkân veren önemli bir düşünce.

Fourier hem genele yayılmış bir estetiği hem de bunun doğrudan ifadesi olan şehircilik sanatını övüyordu:

> "Güzel olan çirkin olandan daha pahalı değildir... Mimarlarımız, yararın gözetilmesi gerektiğini söylüyorlar. Bu yanlıştır. Kendileri kötü ve yaratıcılıktan yoksun bir yol izlediler; yararlılık bahanesiyle haklı çıkabileceklerini mi sanıyorlar? Yanılıyorlar, çünkü yalnızca yararlılık gözetildiğinde ne yararlı olana kavuşulur, ne de hoş olana... Doğallığın yolunda ilerleyebilmek için yararla güzelliği birleştirmek gerekir, ya ikisi birden elde edilir ya da hiçbiri...
>
> Salonunun harika olmasını isteyen biri odanın güzelliğinin yolların güzelliğinden ayrı tutulamayacağını iyi bilir. Şayet bu güzel salona gübre dolu bir avludan, yıkık dökük merdivenlerden ve eski, kaba saba mobilyalarla döşeli bir holden geçilerek giriliyorsa, ziyaretçiler burası hakkında ne düşüneceklerdir? (...) Herkes kendi özel mekânını güzelleştirmek ister, peki mimarlarımız neden şehir adı verilen kolektif mekânları süslemeyi düşünmüyorlar? (...)
>
> Yapılarını rahat ve güzel bir hale sokamayan bir yüzyıl, toplumsal mutluluk namına bir gelişme kaydedemez...
>
> Eğri büğrü, dar, kötü yapılmış, sağlıksız yolların ortasında plansızca, tamamen gelişigüzel bir biçimde bir araya toplanmış binalar ilkel bir şehir meydana getirirler. Fransa'nın şehirleri genellikle bu haldedir; ilkel bir görünüme sahip olmayan bir mahalleye nadiren rastlanır. Petersburg, Philadelphia, Amsterdam, New London, Nancy, Turin, yeni Marsilya ve üç dört sokağını gezdiğinizde tümünü *avucunuzun içi gibi* bilebildiğiniz diğer uygar şehirler tekdüze, yarım yamalak ve dama tahtası gibi düzenlenmişlerdir Bu şehirlerin geri kalan kısmını gezmeye cesaret edemezsiniz, zira iç karartıcı ve can sıkıcı bir görüntüye sahiptirler. İnsanlar da, şayet biraz süslü ve farklılarsa, Paris gibi daha ilkel şehirleri tercih ederler...
>
> Uygarlık üç bin yıllık bir süre zarfında yerleşim sanatını keşfedememişse, arzuların nasıl uyum içinde olabileceğini anlamayı başaramamış ve kolektif ve kişisel çıkarlar arasında bir uzlaşım sağlayarak güzelle iyiyi bir araya getirecek bir uyumun özünü kavrayamamış olması pek de şaşırtıcı değildir."

Fourier'den otuz altı yaş genç bir politeknisyen ve ordu mühendisi, yani sanayi toplumunun ürünü bir kişi olan Victor Considérant (1808-1893) Fourier'nin fikirlerini yaymak üzere 1831 yılında mesleğini bıraktı. Fourierizmin babası öldüğünde bu ekolün önderliğini Considérant üstlendi ve *La Phalange* dergisinin başına geçti. Analitik ve parlak bir zekâya sahip olan Considérant Fourierizmi yaymak için çok çaba sarfetmekle birlikte bu görüşü rasyonelleştirerek onun metafizik, şiirsel ve eğlenceli yönlerini ortadan kaldırmış, 1841 yılında Dijon'da verdiği konferans gibi yoğun bil-

diriler sunmuştur. Fourierizm, diyordu bu konferansında Considérant, ortaklık sistemini benimseyerek topluluk sistemlerine karşı çıkmaktadır. Topluluk (Falanks) her üyenin mutlak eşitliği üzerine kuruludur. Fakat ortaklık, temelinde eşitsizlikler ve yetenek ve özellik çeşitliliğinin bulunduğu bir hiyerarşiye sahiptir. Herkes mevcut işe katılımı oranında ücret almaktadır. Birimi oluşturan şey çıkar dayanışması ve cazip işçiliktir: "Çekiciliği artırabilmek için işçilerin arkadaş toplulukları kurmaları ve eğlenceli gruplar oluşturmaları gerekir." Tekdüzeliği önlemek için çalışmalarda iki buçuk saatte bir iş değişimi yapılmaktadır. Zaten kimse aynı görevi sürekli olarak yapmaz. Bir işçi ordusu gibi oluşturulan topluluk, insanları azimli olmaya teşvik etmektedir. Çırak olarak başlanmakta, sonra 1, 2 ve 3. dereceden işçi olunmakta, daha sonra da grup şefi, bant şefi gibi görevler yapılmaktadır. Tüm şefler oybirliğiyle seçilmektedir.

Fourier ortaklığın gelirinin on ikide dördünü sermayeye, on ikide beşini bilek gücüne ve on ikide üçünü de beceriye ayırmayı önermektedir. Zorunlu, yararlı ve zevkli üç çalışma türü içinde en düşük maaşı zevkli işler almaktadır. Fakat çalışanlar sürekli yer değiştirdiklerinden kendilerini her çalışma türünde geliştirebilirler ve böylece engellenmiş hissetmezler. Hekimlerin maaşı ise muayene ettikleri hasta sayısının çokluğuyla değil, topluluğu hastalıklardan korumayla orantılı bir artış göstermektedir. Yani hekimlerin başlıca görevleri hastalıkları önceden fark edip önlem almaktır. Falansterlerdeki hasta sayısı ne kadar azsa, yıl sonunda aldıkları pay o kadar yüksek olmaktadır.

> "Evrensel ortaklığı gerçekleştirmek," diyordu Considérant, "Hıristiyanlığı hayata geçirmek ve Tanrı'nın egemenliğinin ve adaletinin yeryüzüne inmesi, cennete yeniden kavuşulması demektir."

Exposition abrégée du système phalanstérien de Fourier, suivie de: Études sur quelques problèmes fondamentaux de la destinée sociale (1846) [*Fourier'nin Falanster Sisteminin Özet Bir Sunumu ve Onu Takiben: Toplumsal Geleceğin Temel Sorunlarıyla İlgili İnceleme*] adlı kitabında Considérant "komünist"lerin karşısına dikiliyordu. (Karşı çıktığı kişi muhtemelen Cabet'ydi, zira Marx ve Engels'in *Komünist Manifesto*'su iki yıl sonra yayımlanacaktı.) Komünistleri, "zenginle fakiri birbirine düşüren, belirsizlik içinde yüzen bir topluluk öğretisi" öne sürmekle eleştiriyordu. Considérant'a göreyse, "Toplumsal reform planları zorla ve şiddet yoluyla dayatılamaz, tüm sınıflara sağlayacağı gerçek avantajlar sayesinde özgürce kabul edilebilecek şekilde ortaya konmalıdır." Considérant sözlerine Fourierizmin önceliğinin topluluk içinde işin düzenlenmesi olduğunu söyleyerek devam ediyordu. "Topluluk toplumun en küçük parçası-



Chaux'nun endüstriyel kent projesi, C. N. Ledoux'nun kaleminden. BN/Imp.

dır... Dünya çapında görülen toplumsal düzen sorunu her şeyden önce toplululuk için en iyi olan düzenin belirlenmesine bağlıdır." Bunlar sosyalist hareketin aykırıları olarak nitelendirilen anarşistlerin benimsediği ilkelerdir. Considérant biçimi Dijon'daki Hükümet Sarayını biraz andıran bir falanster tasarlamıştı. Salines-de-Chaux'da yaptığı "toplum şehri" işçiler için hazırlanmış bir "sosyal saray" olan XVIII. yüzyıl mimarı Claude Nicolas Ledoux'yu hatırlatmaktadır bu. Considérant'ın, Fourier'nin kolektif bina görüşünü haklı çıkarmak için söylediklerini yüz yıl sonra Le Corbusier "dikey bahçekentini" ve daha sonra da "konut birimi"ni savunmak için neredeyse kelimesi kelimesine tekrar etmiştir:

> "XIV Louis savaşta sakatlanmış 5000 asker için bir sığınma evi yaptırmaya karar verdiğinde ne kendisi ne de mimarları her asker için küçük bir ev inşa etmek gibi delice bir fikre kapıldılar... Paris'teki Adliye Sarayı, falansterlerle pek çok ortak noktası olan uygar bir binadır... 1800 veya 2000 kişilik bir topluluk için büyük bir bina inşa etmek mi daha ekonomik ve akıllıca olur, yoksa 350 ila 400 adet küçük ev yaptırmak mı, bir düşünün. Topluluğu farklı binalara dağıttığınızda evleri, bahçeleri ve avluları çevrelemek için gerekecek duvarları da hesaba katın... 400 mutfaktan, 400 yemek odasından, 400 tavanarasından, 400 mahzenden, 400 ahırdan, 400 tahıl ambarından tasarruf etmiş olacaksınız... İnşaat ve alan harcamalarına iki veya üç milyon kapının, pencerenin, pervazın, çerçevenin, ahşap ve demir doğramalarının harcamalarını da ekleyin ve her evin yıllık bakım masraflarının ne kadar yüksek olacağını düşünün...

Sanayi şehrinin "önceliğinin fabrika, büyük atölye, dükkân ve ihtiyat depoları" olmasını tavsiye eden Considérant'ın *doğrusalkenti* öngörmüş olduğunu görüyoruz. Bu Le Corbusier'nin *doğrusal endüstriyel kentinin* bir eskizi değil midir?

Considérant, *Le Corbusier*'nin *La Ville radieuse*'de [*Işıyankent*] sık sık başvurduğu yolcu gemisi imgesini ondan çok önce kullanmıştı:

> "Bunun olağanüstü, çılgınca, gerçekleştirilmesi imkânsız bir şey olduğunu söylüyorsunuz... 1800 kişinin barındığı, üstelik saatte 10 deniz mili hızla hareket eden yapıları okyanuslarda görüyorsunuz... 1800 kişiyi, kıyıdan 600 mil uzaklıkta, okyanusun ortasında ikamet ettirmek ve suda yüzen bir kale inşa etmek, Champagne'da 1800 köylü için ortak bir bina yapmaktan daha mı kolaydı?"

Considérant, falansterin tüm bölümlerine su götürecek bir su dağıtım sistemiyle, mutfaklarda harcanan ısıdan yararlanacak bir merkezi ısıtma sisteminden bahsediyordu. Çamaşır tedarik hizmetleri gibi hizmetler için abonman kartı çıkarılmasını öneriyordu. "Gerekirse insanların şahsi malları kıyafetlerinden ve ayakkabılarından ibaret olmalıydı." "Yazın havalandırılan ve serinletilen, kışın da ısıtılan" kapalı geçit-sokak fikri üzerinde fazlaca duruyordu. Geçit-sokak, "falansterin koca gövdesinde hayatın akmasını sağlayan bir yoldur, hayat veren kanı kalpten tüm damarlara taşıyan damardır; aynı zamanda yüksek sosyal katılımın ve falanksın[8] capcanlı uyumunun mimari sembolü ve yansımasıdır." Kültürlerin ortasında yükselen falanster, işçilerin yanı sıra köylülere de hizmet verebilirdi. Ruskin ve William Morris gibi İngiliz ideologların aksine, Considérant, geleneksel kırsal yerleşimi şehirlerin cehennemine karşı düşsel bir mekân olarak yüceltmemiştir. Aksine, *Description du phalastère et Considérations sociales sur l'architectonique* (1848) [*Mimarlık Üzerine Toplumsal Mütalaalar*] adlı eserinde "şairlerimizi ve ahlakçılarımızı etkileyen çirkin, köylü kulübeleri"ne karşı çıkmaktadır. Romantik yazarların sanayi şehirlerinin çirkinliklerine karşı umutsuzca sarıldıkları geleneksel kır konutlarına eleştiri getiren pek az kişiden biriydi. Daha sonra Marx'ın da *Kapital*'de kırsal konutların iğrenç manzaralarını gözler önüne serdiğini biliyoruz.

> "Bu konutlarda," diyordu Considérant, "herkesin anne, baba ve çocukların birlikte uyudukları bir yatak odası var Konutlar hâlâ mahzen ve tavanarasından ibaretler; bazen bir ahır ve bir kümes de bulunuyor. Gün ışığı içeri basık ve dar aralıklardan sızıyor; hava, kapıların altından ve sökülmüş çerçevelerden giriyor, kırık ve karar-

---

[8] Eski bir politeknisyen olan Considérant *falanster* sakinlerine, "Iskender'le birlikte dünyanın bir kısmını fethetmiş olan Makedonya falanksına" göndermeyle *sanayi falanksı* adı verildiğini söyler.

mış camların arasından ıslık çalıyor. Elbette cam varsa, zira pek çok kırsal bölgede neredeyse hiç cam kullanılmaz."

Considérant da Fourier'yi izleyerek mimarlığın kültürel bir değer olduğunu düşünmüştür. Considérant *Notre Dame de Paris*'de (Considérant'un aksine Frank Lloyd Wright'ı etkileyen bölüm) matbaadan dolayı "mimarlığın öldüğüne" inandığını belirten Victor Hugo'yu eleştirmişti. Hugo'yu insanlığı "yalnızca küçük evler yapmaya" mahkûm etmekle suçluyordu. Bu incelikli budalalık, Considérant'a göre şu cümlede özetleniyordu: "Biri (kitaplar) öbürünü (yapıları) öldürecektir." Considérant'un "kıt zekâlı" olmakla suçladığı Victor Hugo ise kınanan bu bölümü kitabının sonraki baskılarından çıkarmıştır.

Considérant sanatçılara çağrıda bulunmuştur: "Ey şiir, gönül ve hayaller insanı! Günümüzün burjuva dünyasında ne yapıyorsun? Bu geniş mağazada kendini rahat hissediyor musun?" Considérant, sanatın, onu hayatta tutan feodalitenin ve kilisenin servetleriyle birlikte yok olduğunu yazmıştır. Toplum sarayında heykeller, tablolar, mermer yontular ve sunaklar bulunmalıdır. "Su, ateş, ışık, mermer, granit ve metal birbiriyle kaynaşmalıdır: Sanat, tüm malzemeleri koca avuçlarına alıp birleştirecektir." İyi ifade edilmemiş olsa da, burjuvazinin zaferi sonucu öldüğünü düşündüğü eski sanatın ardından yeni bir sanata yapılan çağrıdır bu.

Considérant yeni sanayi toplumuyla yeniden tesis edilen uyumla birlikte, sanat dallarının yeni bir sentezinin oluşturulabileceğini belirtmektedir.

II. Cumhuriyet döneminde milletvekili seçilen Considérant 14 Nisan 1849 tarihinde, devletin Saint-Germain-en-Laye yakınında "bir ortak topluluk kurma denemesi" gerçekleştirilmesi talebiyle bir yasa tasarısı sunmuştur. Fakat kendisi dışında hiçbir milletvekili bu tasarıyı desteklemeye yanaşmamıştır. Aynı dönemde Louis Blanc da işçi delegelere Paris'in yoksul mahallelerine falanster inşa edilmesini teklif etmiştir. Daha sonra *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*'in müdürü olacak olan Fourier yanlısı mimar César Daly'ye projeyi inceleme görevi bile verilmiştir. Fakat II. Cumhuriyet bu projenin başarıya ulaşmasına yetecek kadar süre ayakta kalamadı. 1849 ayaklanmasına katıldığı için ABD'ye sürgün edilen Considérant, Dallas yakınlarında Birlik Kolonisi'ni kurdu; fakat bu girişimi başarısızlıkla sonuçlandı. Bir başka Fourier yanlısı olan Godin, II. İmparatorluk döneminde "İcraatlar" adlı bölümümüzde başarısından söz edeceğimiz bir falanster kurmuştur. Söz konusu yapı Guise'deki familisterdi.

2. Anglosakson Kuramcıların İdeal Şehirleri: Robert Owen, Richardson, Henry George, Ruskin, William Morris

Robert Owen (1771-1858) Charles Fourier'yle birlikte değerlendirilebilir. Akran sayılabilecek bu İngiliz'le Fransız'ın aralarında bir yaş fark vardı. Ayrıca Owen'ın "işbirliği ve uyum şehirleri" Fourier'nin falansterlerine çok benzemektedir. Öyle ki Fourier Owen'ı kendi fikrini çalmakla suçlamıştır. Owen bu suçlama hakkında hiçbir yorum yapmamıştır. Emile Faget'ye göre, Owen "modern sosyalizmin kurucusu" olacaktır.[9] Şöyle der:

> "Sözcüğün Pierre Leroux tarafından icat edilişinden önce sosyalizm *Owenizm* adıyla ifade ediliyordu ve 1820 ile 1830 yılları arasında, Saint-Simon ve ilk Saint-Simon yandaşlarının yanı sıra bu topluluğa dahil olmayan başlıca Fransız düşünürlerinin de kafalarını hayli kurcalıyordu.

Öyleyse aslında Owen'ın Fourier'yi etkilediği sonucuna mı varmak gerekir? New Lanark fabrikasındaki reformist çalışmalarıyla İngiltere'de ün kazanmış olan Owen, *Nouvelles Vues sur la société* adlı ilk çalışmasını 1812 yılında yayımladı. Bazı ünlü kişilerle görüşmek ve eğitim kurumlarını ziyaret etmek üzere Fransa'ya geldi. Owen'ın Fourier'yle görüştüğüne dair bir ipucu bulunmamaktadır. Fourier'nin 1808 yılında yayımladığı *Théorie des quatre mouvements* adlı kitabı okumuş muydu acaba? Peki ya Fourier Owen'ın kitabını okumuş muydu? Yanıt ne olursa olsun, iki eser de modern şehircilik kavrayışından oldukça uzaktır. Robert Owen *The Book of New Moral World*'ü 1836'da, Fourier'nin ölümünden bir yıl önce yayımlamıştır. Fakat 1824 yılında ABD'de kurduğu New Harmony adlı komünel kent "kolektivist yaşam"a ilişkin ilk deneme olarak çoktan ün kazanmıştı. Buna karşılık Fourier'nin *Traité de l'association domestique* adlı temel eserini daha önce, 1822'de yayımlamış olduğundan da bahsedilebilir. Fourier İngiliz reformcunun gürültülü ve sessiz bölgelerin ayrılmasına imkân vermeyen kare planına haklı olarak karşı çıkmış ve Owen'ın planlarını estetik ve rahatlık bakımından şiddetle eleştirmiştir. Fourier, etraflıca düşünmeksizin Owen'ın "toplumsal mekaniğe dair bir şey bilmediği" sonucuna varmıştı.

Robert Owen'ın hayatı Dickens'ın kaleminden çıkmış gibiydi. Halk kesiminden çoğu çocuk gibi (babası Galler'de demircilik yapıyordu) daha on yaşındayken çalış-

---

[9] Edouard Dolléans'ın *Robert Owen* (Paris, 1907) kitabının önsözü. Edouard Dolléans şöyle diyor: "Sosyalizm sözcüğü 1834 yılında Fransa'da ortaya çıkmıştır. Sözcüğü 'icat eden' Pierre Leroux bunu *Revue encyclopédique*'te yer alan, 'Bireycilik ve Sosyalizm Üzerine' adlı bir makalede, Saint-Simoncu öğretileri nitelemek amacıyla kullanmıştır."

maya başlamıştı. On sekiz yaşında Lincolnshire'daki bir tüccarın yanında, sonra da Manchester'daki bir işletmede işçilik yapan, kafası okuduğu kitaplarla karmakarışık bu genç proleter, pamuk ipliği makineleri imal etmek için bir zanaatkârla ortak oldu. Emrinde çalışan işçi sayısı kısa zamanda 440'a ulaştı. On dokuz yaşındayken Manchester'daki ilk iplik fabrikalarından birinde müdür olarak göreve başladı. Böylece 4500 işçinin başına geçmişti. Üretim kalitesini kısa zamanda artırarak patronunun % 50 daha fazla kazanç elde etmesini sağladı. Yirmi üç yaşında, Londralı ve Manchesterlı iki zengin sanayiciyle ortaklık kurarak patron oldu. İplik fabrikası sahibi bir zenginin kızıyla evlenmesi ve kayınpederin New Lanark'taki şirketleri ona devretmesiyle Owen'ın hikâyesi tam bir masala dönmüştü. Henüz yirmi dokuz yaşındayken dünyadaki ilk ince pamuk ipliği fabrikasının sahibiydi ve kırk yıl boyunca önde gelen İngiliz sanayicilerden biri olacaktı.

Owen sanayi alanında ilerledikçe, bir proleter olarak geçirdiği çocukluk ve delikanlılık yıllarını aydınlatan kitapları küçümsemeye başladı. Makineler benliğini ele geçirmişti. *Sosyal sistem*'e ilişkin olarak "yeni makinecilik"ten, eğitime ilişkin olarak ise "kişiliklerin imal edilmesi"nden bahsediyordu.

> "Owen, diye yazıyordu Edouard Dolléans, "toplumu yaratılmış bir ürün, kurumları ise arzu edildiğinde değiştirilebilen çarklara sahip mekanik bir yapı olarak görmekteydi. *Sosyal sistem* mutluluğu artırması gereken bir icat, yeni bir makine olarak kullanılacaktı.

Bu son derece ilginç saptama, Saint-Simon ve teknolojinin etkisinde kalan sosyalizm hakkında söylediklerimizi doğrulamaktadır. (Fourier dışındaki) Ütopistlerin sosyalist toplumda olduğu gibi burjuva toplumunda da mucitlik zanaatkârlığın yerini alıyordu. Eski kültürel toplumun yerine mekanikçi bir toplum biçimleniyordu. Sosyalizmle Hıristiyanlığı birleştirmeyi amaçlayan ilk sosyalist Fransızların aksine Owen rasyonalistti. İlginç olan hem sosyalist Fransızların hem de kapitalistlerin Kitabı Mukaddes'i sahiplenmeleri ve birbirlerine karşı kullanmış olmalarıdır. Sosyalistler Yeni Ahit'teki işçi İsa imgesini, kapitalistler ise Musa'nın Eski Ahit'teki ürkütücü Tanrı imgesini benimsiyorlardı.

Robert Owen'ın fabrikasında uyguladığı ilk sosyal reformlar hümanist bir yaklaşımın yanı sıra üstün bir "makineci" zekânın da ürünüdür. Verimliliğin makinelerin yanı sıra "alet-insan"ından en iyi şekilde yararlanılmasına bağlı olduğunu ilk kavrayan kişi Owen'dır. Maaşları yükselten ve çalışma saatlerini düşüren ilk kişi de Owen'dır. İşçileri günde on saatten fazla çalıştırmamış ve on yaşından küçük çocukları işe almamıştır. Ayrıca işçilerin beslenme ve temizliğiyle de yakından ilgilenmiş,

verimi artıracak iş dağılımı uygulamış ve işleri özelleştirmeye çalışmıştır. İşçilerine temiz evler sunmuş, işçi kentinin sokaklarının her gün süpürülmesini sağlamış, tüm evlerin temizliğini denetleyecek müfettişler atamış ve öncesinde meyhanecilerin tekelinde olduğundan fahiş fiyatlara satılan ürünleri maliyet fiyatına satan bir bakkal açmıştır. Owen'dan önce hiçbir sanayicinin aklına gelmemiş olan bu fikirler İngiliz sanayi çevrelerinde çılgınlık olarak nitelendirilmişti. Sanayiciler iflasını kendi eliyle hazırlayan meslektaşlarını görmek üzere, Owen'ın yönettiği ve 3000 kişinin yaşadığı New Lanark'a akın ediyor, ancak burada büyük bir sürprizle karşılaşıyorlardı. Robert Owen fabrikasındaki işçilerin refah seviyelerini yükselttikçe daha da zenginleşiyordu; zira "insan makineleri" meslektaşlarının istihdam ettiklerinden çok daha iyiydiler. Owen, Saint-Simon'un düşlediği "işçi ordusu"nu kurmayı başarmıştı. Meslektaşlarının maddiyatçı ve kötü niyetli makineciliğine karşı çıkıyor ve "iyiliğin otomatizmi"ni övüyordu. İşçilerin evlerini atölyelerden ayrı tutmuyor, tümünü, saat gibi işleyen dev bir makine gibi görüyor ve New Lanark'ı tıkır tıkır işleyen bir kronometreye benzetiyordu. Cabet gibi Owen da I. Napoleon'a hayrandı ve askeri talimleri izlemeyi seviyordu.

Çocukları maden ocağı köşelerine atmaktansa okula göndermenin daha mükemmel işçilerin yetişmesini sağlayacağını ilk anlayan kişi de Owen'dı. Bu nedenle New Lanark'ta işçi çocukları için okullar yaptırdı; elbette bu hareketi de dehşetle karşılandı. Rusya Grandükü Nicolas, Avusturya prensleri ve pek çok büyükelçi 3 ila 25 yaşlarındaki 759 öğrencinin eğitim gördüğü bu okulları ziyaret ettiler. Okuldaki kız ve erkek öğrencilere flüt ve trampet eşliğinde askeri talimler yaptırılıyordu.

Yalnızca New Lanark'taki fabrikasıyla değil, bedava dağıttığı gazetelerdeki yazıları ve konferanslarıyla da ün salan Owen (modern propaganda yöntemlerini uygulama konusunda da öncüydü), 1815 yılında İskoçyalı başlıca imalatçıları Glasgow'da bir araya getirdi ve onlardan, kendi başarısını örnek almalarını ve işçilerinin yaşam koşullarını iyileştirmelerini istedi. Onların anlayabileceği tek dilde konuşmuştu: "Canlı makinelerinizin gerçek değerlerini anladığınız takdirde onları daha çok düşünecek ve böylelikle çok daha fazla kâr edebileceğinizi göreceksiniz." Buna rağmen imalatçılar Owen'ın "beyaz köle" adını verdiği bu insanlarla ilgili değişiklik yapmaya yanaşmadılar. Owen bu başarısız girişimin ardından bir iş yasası çıkarılması için hükümeti zorlamaya başladı. Yalnızca İngiltere'deki değil, tüm dünyadaki işçileri düşünüyor, tüm yöneticilere bildiriler gönderiyor ve I. Napoleon Saint-Hélene'de yazısını okuduğu için gururlanıyordu.

New Lanark'taki refaha rağmen Owen'ın ortakları, nasıl bir fayda getireceğini bir

türlü anlayamadıkları yüksek maaş politikasını kınıyorlardı. Okul yapımının durdurulmasını istiyorlardı. New Lanark'taki fabrika satışa çıkarıldı ve Owen tarafından satın alındı.

Artık daha özgür hareket edebilen Owen, toplulukla ilgili, yöneticiler tarafından kabul edilmemiş fikirlerini uygulamaya karar verdi ve 1824 yılında *New Harmony* topluluğunu kurmak üzere Amerika'da toprak satın aldı. Owen söz konusu topraklara gittiğinde, 800 kişi çoktan oraya yerleşmişti. Fakat aklı başında insanların yanı sıra maceraperestlerden de oluşan bu topluluk uyum içinde değildi. İnsanlar çalışıp çalışmamakta özgürdüler; bu yüzden bazıları tembellik ediyor, tüm işleri üstlenmek zorunda kalan diğerleri de buna öfkeleniyordu. Başarısızlığa uğrayan girişim 1828 yılında sona erdi. Yılmayan Owen Meksika başkanının, Teksas'taki geniş bir alanın kendisine tahsis edilmesi yönündeki teklifini önce kabul etti; ancak burada tam bir düşünce özgürlüğü olamayacağını fark edince vazgeçti. Fourier gibi o da toplumun 500 ila 3000 kişilik küçük topluluklar halinde düzenlenerek yeniden hayat bulacağını düşünüyordu.

> "Bu toplulukların her biri tüm üyelere yetecek bir alana sahip olacak... Bu düzenlemeyle, büyük şehirlerin sağladığı tüm avantajlardan yararlanılacak, dezavantajlar ise önlenecek... Topluluklar on, yüz ve bin kişilik birimler halinde düzenlenecektir...

Toplumun küçük birimler esas teşkil edecek şekilde yeniden düzenlenmesi aşırı derecede merkeziyetçilik yanlısı olan devletçi komünistlerin değil, anarşistlerin ilkesi olmuştur. Bu noktada "işçi ordusu"nu örgütlemeyi başaran sanayici Owen'ın makineci zihniyeti ile Platon'dan bu yana tüm "ütopist"ler tarafından önemsenmiş tarım toplumu geleneğine bağlı komünist kuramcı Owen arasında bir çelişki var gibi görünmektedir. Fakat mevcut sosyal düzen çerçevesinde reformist bir eser oluşturmaya çalışan Owen'ın edimleriyle sanayi dünyasına ait ilkeleri ortaya çıkarmaya çalışan devrimci bir aktivist ve kuramcı olarak Owen'ın edimlerini birbirinden ayırmak gerekir. Owen'ın Ruskin ve William Morris'in de paylaştıkları hayali, sanayiyi tarımla kaynaştırmaktı. Onun öne sürdüğü birlik öncelikle bir tarım topluluğuydu; toprak mülkiyetinin paylaşılmasına dayalı bir kırsal topluluk özelliği taşımaktaydı. Owen, dikkatini makineye yönelttiyse de bu, sonuçta makineciliği aşabilmek içindi. Fransızca özeti 1846 yılında yayımlanan *Livre du nouveau monde moral contenant le système social rationnel, basé sur les lois de la nature humaine*'de [*İnsan Doğasının Yasaları Üzerine Kurulmuş Akılcı Bir Toplumsal Sistem İçeren Yeni Ahlak Dünyasının Kitabı*] şöyle yazıyordu:

> "Bilim ve zanaatlerde, kimya ve mekanikle ilgili büyük modern icatlar, süregiden

> iyileştirmeler ve devamlı ilerleme, bireyciliğin hâkim oluşuyla sefaleti ve tek tek üreticilerin ahlaksızlığını artırarak büyük acılara neden olmakla birlikte uzun vadede yoksulluğu, ahlaksızlığı ve sefaleti yok etmeyi amaçlar. Makinelerin ve bilimin ağır ve sağlığa zararlı tüm işleri üstlenmesi ve insanlara yalnızca sağlığa zararı dokunmayan ve zevkli uğraşlar bırakması istenmektedir."

Owen, sonraları William Morris'te de görülecek tuhaf bir eskiye yöneliş sergilemekteydi. Örneğin tarım işlerinde saban yerine "60 milyon çiftçiye iş imkânı sağlayacak olan" beli kullanmayı öneriyordu. Ayrıca Fourier'nin ortak yerleşim binasının aksine, müstakil evleri tavsiye ediyordu. Fakat her ikisi de topluluğu oluşturan kişi sayısının 2000'i geçmemesi konusunda hemfikirdiler. Her ikisi de bir tek mutfağı ve kolektif yemekhaneleri uygun görüyorlardı. Ayrıca Owen'ın görüşünde çocuklar, "sanki tek bir aileye mensuplarmış gibi" yetişkinlerden ayrı yatakhanelerde kalıyor, bir arada eğitim görüyorlardı. Çocuklar bir bakıma tüm topluluğa aittiler ve tüm topluluk onlardan sorumluydu.

Owen "kent birimleri"nin mimarisine son derece önem veriyordu. Bir kare oluşturan binalar tarım alanının merkezine yerleştirilmişti. "Gereksiz aksiliklere yol açan, sağlıksız ve rahatı kaçıran" sokakları, caddeleri, ağaçlı yolları ve avluları" kaldırıyordu. Kamu binaları karenin içinde paralelkenarlar oluşturacak şekilde ayrılmıştı. Merkez binada kolektif mutfak ve yemekhaneler bulunuyordu. Sağ tarafta, giriş katında küçük çocukların gittiği derslik, üst katta okuma salonu ve ibadet yeri olan kültür binası yer alıyordu. Sol taraftaki binada büyük çocukların gittiği derslik, toplantı salonları ve bir de kütüphane bulunuyordu. Karenin üç kenarı üzerinde evli işçilerin dört odalı konutları yer alıyordu. Dördüncü kenarda üç yaş üzeri çocukların yatakhaneleri bulunuyordu. Konutların arka tarafında bahçeler vardı; atölyeler ise daha öteye yerleştirilmişti. Daha uzakta ise çiftlikler, fırın ve birahane gibi bölümler bulunuyordu. Sanayi binaları bölgeye eklenmişti.

Owen'ın öğrencilerinden A. Combe tarafından Edinburgh yakınlarında kurulan Owenci bir topluluk bir süre ayakta kalmayı başardıysa da kurucusunun ölümünün ardından dağıldı. Owenciler 1839 yılında Southampton yakınlarında Harmony Hall topluluğunu kurdular. Büyük bir bina inşa edildi, yollar ve bahçeler tasarlandı. *New Moral World [Yeni Ahlaki Dünya]* adlı bir dergi de çıkarıldı. Ancak fazla büyük çapta tasarlanmış bu topluluk 1845 yılında dağıldı. Owen servetinin beşte dördünü bu tür deneyimler uğruna harcadı. Ancak bu eski sanayici önceki kazançları sayesinde hayatının son yirmi beş yılını maddi kaygı duymadan kendisine ilham olunan "yeni ahlaki dünya"yı anlatmaya adayabildi. Owen'ın 1848 yılında yaptığı Paris seyahati sırasında yazdığı *Universelle Révolution,* kırsal komünizmin aksiyomlara dayalı bir su-

numudur. Bunun için önce mevcut hükümetlerin harekete geçmesi ve toprağı ulusallaştırıp alanı topluluklar arasında bölüştürerek hazırlık yapması gerekiyordu. Kısmi komünizm tam bir kırsal komünizmin yolunu açacak, böylece hükümetler de ortadan kalkacaktı. "Hükümetleri ayakta tutmalıyız," diyordu Owen, "tıpkı onların yerlerini alacak demiryollarını inşa ederken eski yolları muhafaza ettiğimiz gibi... Fakat demiryolları yolların yerini almamıştı. Aksine, demiryollarının gelişimine paralel bir yol ağı da gelişti. Daha sonra Engels tarafından yinelenen "devletin çöküşü" öğretisi, XX. yüzyılda, sosyalist devrime dair hipotetik niyetler besleyen ülkelerde muhafaza edilmiştir.

Fabrikalarındaki işçilerin hayatını düzenleyen ve Büyük Britanya'da ilk anaokullarını açan Owen, sendikacılığın ve kooperatif birliklerinin de atasıdır. Owen'ın takipçileri, 1830'dan sonra o dönemde "Trading Associations" [Ticaret Birlikleri] adı verilen 500 kooperatif kurdular. Sendikacılığa gelince, İngiliz Chartizminin sendikacılığın ilk ifadesi olduğu düşünülecek olursa, 1832 ile 1848 yılları arasında bunu Owen'ın takipçileri geliştirmişti. Fakat bazı takipçilerinin aksine Owen seçim yoluyla siyasal faaliyette bulunmayı küçük görüyordu. Ticaret Birliklerine grev düzenlemek yerine el değmemiş topraklara göç etmelerini ve oralarda komünist şehirler kurmalarını salık veriyordu. Tüm dünyaya örnek teşkil edecek ve böylece dünya çapında bir devrime yol açacak bir topluluğun başarıya ulaşması Fransız olsun, İngiliz olsun "ütopik" diye anılan tüm sosyalistlerin en büyük isteğiydi. Proudhon gibi Owen da madeni parayla aynı değişim değerine sahip "emek parası"nı kullanan bir "eşdeğerli emek mübadelesi bankası" kurulmasını önermişti. Marx ve Engels'in "bilimsel sosyalizm" olarak nitelendirdiği ve böylece ilk sosyalistlerin "ütopik sosyalizm"inden ayrılan Marksizmin başarı kazanması ve XX. yüzyılda devlet bazında yapılan girişimlerin yalnızca Marksist sosyalizme başvurmuş olması son derece ilginç fikirlere sahip düşünürleri bir bakıma gölgede bırakmıştır. Marx'ın *Kapital*'i de bu durumu pekiştirmiştir. Marx'ın, "geleceğin eğitiminin" temellerini atan kişi olarak nitelendirdiği Owen ya da "tam insan" fikrini kendisinden edindiğini söylediği Fourier gibi kişileri, basiretsiz bazı takipçilerinin yaptığı gibi "tarih çöplüğüne atmak" gibi bir niyeti yoktu. Oysa örneğin ABD'deki ilk sosyalist kuramcı olan Amerikalı Henry George, Marx'ın gölgesinde kalarak neredeyse tümden silinmiştir. Şehircilikle ilgili kitaplarda Henry George'tan nadiren söz edilir. Oysa kendisi *doğrusalkent* kavramını ortaya koyan Arturo Soria y Mata ve Broadacre City projesini sunarken adını sıkça anmış olan Frank Lloyd Wright'ın yanı sıra *bahçekentler*in atası olan Ebenezer Howard'ı da etkilemiştir.

Henry George'un 1879 yılında İngilizce olarak yazdığı kitap 1887'de *Progrés et Pauvreté. Enquête sur les causes des crises industrielles et de l'accroissement de la misère au milieu de l'accroissement de richesse. Le remède* [*İlerleme ve Fakirlik. Endüstriyel Krizlerin ve Zenginlikle Birlikte Artan Sefaletin Nedenleri Üzerine. Çareler*] adıyla Fransızcaya çevrildi. Bu kitapta yer alan fikirler daha önce 1871 yılında, Henry George tarafından San Francisco'da yayımlanan *Our Land and Land Policy* başlıklı bir broşürde sunulmuştu. Henry George'un İngilizce kitapları büyük yankı uyandırdı. Öyle ki yazar, şöhreti sayesinde 1886 yılındaki New York belediye başkanlığı seçimlerini neredeyse kazanacaktı. Henry George'un görüşleri pek bilinmiyor olsa da tamamen unutulmamıştır. 1929 yılında İngiltere'de "sosyal adaletin ve ekonomik özgürlüğün tek dürüst temeli" olarak nitelendirilen öğretiyi yaymak amacıyla bir Henry George Vakfı kuruldu. Fransa'da da aynı amaçla *Terre et Liberté* dergisi yayımlandı.

Henry George'un kazandığı itibar, toprak mülkiyeti gibi önemli bir soruna parmak basmış olmasından kaynaklanır. Henry George, rant, gelir ve maaş haklarını araştırırken "ABD'deki sanayi sorununun tek nedeninin toprak spekülasyonları" olduğu sonucuna vardı. Henry George, artan zenginliğe karşılık yoksulluğun ısrarla varlığını sürdürdüğünü söylüyordu; zira rant sürekli yükseliyordu ve "bu durum maaşlarda sürekli bir düşüş yaşanmasına" yol açıyordu. "Smith ve Ricardo ekolünün gösterdiği gerçekleri Proudhon ve Lansalle ekolünün gösterdiği gerçeklerle birleştirmek" isteyen George, Marx'tan hiç söz etmemiştir. Sanıyoruz ki, bu onun fikirlerine karşı olduğundan değildir. 1879 yılında Henry George, birinci cildi Almanca olarak 1867 yılında yayımlanan ve ikinci ile üçüncü ciltleri ancak Marx'ın ölümünden sonra, sırasıyla 1885 ve 1894 yıllarında yayımlanan *Kapital*'i okuma fırsatı bulamamıştı. Marx, ölümünden sonra kazandığı zaferle bütün rakiplerini geride bırakır; ancak yaşamı süresince Fourier, özellikle de Proudhon ondan daha fazla rağbet görmüştür.

Henry George sanayi toplumunu ıslah etmek üzere düşünülmüş iki çözüm yolunu incelemiştir. Bunlar yoksulluğun kökünü kazıyacak olan maddi gelişim ve Malthus'un önerdiği gibi nüfusta sınırlamaya gitmektir. Koyu bir Malthus karşıtı olan Henry George ise üçüncü bir çözüm yolu önermiştir: "Toprak ortak mülk haline gelmelidir." "Toplumsal sefalet toprak dağılımı sistemiyle ilişkilidir," diye yazmıştır. Servetin eşitsiz dağılmasının nedeni "toprağın özel mülk haline getirilmesi uygulamasıdır." George şehirlerdeki çalışmaların yol açtığı toprak rantı fiyaskosunu eleştiriyordu (işte tam bu noktada Henry George'un şehircilik kuramına değiniyordu). Bu yolla verimsiz toprakların değeri artıyordu. Bu noktada, mülk sahibinden değil, topluluktan kaynaklanan yeni bir değer ortaya çıkıyordu. Hiçbir bireyin tek başına ka-

zanç sağlayamayacağı toplumsal bir değer söz konusuydu. Henry George sözlerine, toprak sahibinin sermaye kadar insanlar üzerinden de kazanç sağladığını belirterek devam ediyordu. Topraktan elde edilen yanlış ve yapay rant topluma geri dönmeliydi.

Henry George insanların doğadan yoksun bırakıldığı büyük şehirleri de eleştiriyordu. Onları "tehlikeli tümörler" olarak adlandırıyordu. Servet dağılımının daha dürüstçe yapılmasını tavsiye ettiği gibi, toplumda daha az "yapay" olacak yeni bir bölüşüm oluşturulmasını da talep ediyordu.

1875 yılında *Maladies de la vie moderne* adlı bir kitap ve bir sonraki yıl hijyen kurallarını yaymak amacıyla *Hygeia* adlı bir "ütopya" yayımlayan İngiliz hekim Benjamin Ward Richardson'dan da (1828-1896) pek söz edilmemektedir. Oysa *Hygeia* döneminde son derece popüler olmuş ve XX. yüzyıl şehirciliğinin temel ilkelerine katkıda bulunmuştur. Richardson bir şehirde yaşayanların sayısının en fazla 100.000 olması gerektiğini söylemişti. Kentteki hiçbir ev dört kattan yüksek olmamalıydı ve binalardaki konut girişleri ayrılmalıydı.

Hygeia'da doğudan batıya uzanan iki anayol bulunuyordu ve ikisinin de altından ağır trafiğe ayrılan bir demiryolu geçmekteydi. İki anayolu kesen diğer yollara ağaçlar dikilmişti. Richardson ağır ve hafif trafik akışını birbirinden ayırdığı gibi, kamu binaları ve tarım binaları için de *bölgeleme* yapılmasını öneriyordu. Richardson'ın kentinde bitki ve çiçek yetiştirilebilecek havadar ve özel alanlar oluşturmak amacıyla demir parmaklıklarla çevrili ve hafif eğilimli çatı bahçeleri bulunuyordu.

Karbonu yok eden bir sistem sayesinde şöminelerin kentin havasını kirletmesi önleniyordu. Mutfaklar çatı bahçelerinin altında, yani en üst kattaydılar.

Bu sayede mutfak daha fazla ışık alıyor, böylece tüm pislikler görülebiliyordu ve mutfak kazanı sayesinde alt katlar ısınabiliyordu. Üstelik kokular giriş kattaki diğer bölümlere yayılmadan evin çatısından çıkıyordu. Mutfağın arka tarafında yer alan çöp boşluğu evin mahzenine dek iniyordu. Banyonun sıcak ve soğuk suyu mutfaktan temin ediliyordu.

Tüm evler kolayca yıkanabilen cilalı tuğladan yapılmıştı. İşyerleri konutlardan çok uzaktaydılar. Hastaneler kolayca taşınabilen küçük yapılardan oluşuyordu. Kışla tipi hastaneye bir tepki olarak Dr. Richardson'ın hastanesi tüm şehri dolaşabilen birimler halindeydi ve acil durumlarda merkezi bir binadan daha faydalı oluyordu. Sağlık koşullarına uygun bu kentte doğal olarak çok sayıda kaplıca ve spor alanı da bulunuyordu.

John Ruskin'in (1819-1900) eseri kendisine şehircilikten ziyade mimarlık kuram-

cısı olarak önem kazandırıyor olsa da, temel ilkeleriyle XIX. yüzyılı önemli ölçüde etkilemiş olmasından dolayı öncelikle bu bölümde ele alınmalıdır. Ruskin döneminin mimarlığını eleştirirken sık sık bu mimarlığın içinde geliştiği çerçeveyi, yani sanayi toplumunu eleştiriyordu. Güzelliğe tutkun bu adam 1860'tan itibaren toplumsal bir mücadeleye girişti. Döneminin sanatının değişmesine katkıda bulunduktan sonra klasik ekonomi politikasına karşı savaş vererek toplumu değiştirmeyi amaçlamıştır. Bu doğrultuda 1869 ile 1882 yılları arasında Oxford'da dersler vermiş, *Lettres mensuelles aux ouvriers*'yi yazmış, müzeler kurmuş ve devletten büyük servetleri ortadan kaldırmasını istemiştir. Makineciliğe de kapitalizme de savaş açan Ruskin, işçi konutlarıyla özel olarak ilgilenerek, şahsi servetini topluma hizmet etmeye harcayarak ve makine kullanılmayan işçi toplulukları kurarak örnek teşkil etmiştir.

Ruskin sanayi toplumunun tutarsızlığına ve makineciliğin peşinden sürüklenen kültürün zayıflığına karşılık, şehircilik alanındaki tüm kültüralist akımlara temel teşkil edecek "organik" bir estetik öğreti geliştirmiştir. Estetik yoluyla "şehirciliğin" temel ilkelerine, yani dönemin mimarları tarafından tamamen unutulmuş olan "şehircilik sanatı"na da dikkat çekmiştir. Ruskin'in mimarları eleştirmesinin nedeni, onların eser meydana getirmeyi unutmuş olmaları değildi. Ruskin bunu şöyle ifade ediyordu ve sözlerinde son derece haklıydı:

> "Bir sürü güzel kamu binanız olabilir, fakat bunlar birbiriyle uyumlu değilse, evlerle uyum göstermiyorsa bir değerleri yoktur. Ne akıl ne de göz yeni bir okul binasını, yeni bir hastane binasını veya herhangi bir binayı koca bir şehrin yerine koyar... Mimarlık, bir kaynaştırma sanatı olması bakımından resimden ayrılır."

Ya bu binalar neydi peki?

> "Dama tahtası, yine dama tahtası, sürekli dama tahtası, bir dama tahtası çölü. Evlere hapishane havası veriyor bu; zaten hepsi birer hapishane."

Charles Fourier'nin bir zamanlar şiddetle karşı çıkmış olduğu dama tahtası biçimindeki sanayi şehirlerinin toplama kampı yöntemiyle inşa etttiği ve burjuvazinin de farkında olmadan kendini hapsettiği hapishanelerdi bunlar. Oysa burjuva şehrinin duvarlarını kenar mahalle yıkıntıları sarmıştı. Ruskin kale-evlerinin rahat ortamlarında kurulmuş sanayi şehri sakinlerini, kentin etrafına akın etmiş ve iyiden iyiye yerleşmiş *göçmenlere* ilgisizlikleri konusunda uyarıyordu:

> "Başkenti çevreleyen yükseltili alçaltılı alanlara alelacele dikilmiş ve yıkık dökük duvarlarıyla insana acı veren kil ve kireç karışımlarına; tahta parçalarından ve taşlardan yapılmış, sallanıp duran bu temelsiz ve cılız hücrelere; en küçük ayrıntısına kadar birbirinin aynı olmalarına rağmen her biri benzerleri arasında yitip gitmiş hissi

verecek kadar birbirine yabancı bu iç karartıcı evlere bakıyorum... Rahatsız ve çirkin bu konutlar halkın gitgide yayılan derin mutsuzluğunun ifadeleridir... Didinip duran, huzursuz topluluğun yaşadığı bu aşırı kalabalık konutların Arapların ve bohemlerin yaşadıkları çadırlardan tek farkı, gökyüzünün temiz havasından daha da mahrum ve kasvetli bir ortamda olmalarıdır... Çekilen, zararsız ve bir gün sona erecek bir acı değildir; çirkin, bulaşıcı ve başka felaketleri beraberinde getiren bir acı yaşanmaktadır."

Kitabımızın bu ilk cildinin ikinci bölümünde Ruskin'in önemli bir takipçisi olan William Morris'ten de (1834-1896) uzunca söz edeceğiz. Mimarlık öğrencisi, Ruskin'in savunduğu ön-Raffaelloculu harekete katılmış bir ressam ve şair, sanattaki zanaatkârlığa yenilikler getirmiş ve "modern üslup" diye adlandırılacak olan yeni bir tarzın yaratıcısı olan William Morris yaşamının son yıllarını sosyalist militanizme adamıştı. Ayrıca XIX. yüzyıl sonlarında İngiliz sosyalizminin etkili kişilerinden biriydi. Owen ve Morris arasında doğrudan bir bağ bulunmaktadır. Morris, Owen'ın sosyalist ve şehircilik karşıtı etkisine yalnızca Ruskin'den miras aldığı ortaçağ zevkini eklemiştir. Fransa'da Viollet-le-Duc ve ekolünde görülen gotik eğilim önce çağdışı, yani kısacası gerici bir davranış gibi görünmektedir. Ancak tüm mimarlık tarihçileri Ruskin ve Viollet-le-Duc'ü "geçmiş hayranı" olarak görme hatasına düşmemişlerdir. Onlar tam bir bölünmenin yaşandığı bir dönemde, ortaçağı göklere çıkararak kültürel bir parmaklığa sarılmışlardır. Ortaçağ onlar için sanayi çağının ötesine geçmeye yarayan bir sıçrama tahtası olmuştur. Carlyle'ın, 1843 tarihli *Past and Present*'ta XII. yüzyıl manastır hayatının ideal bir portresini çizmesi sanayi kapitalizmindeki "feodal sosyalizm"e karşı bir tepkiydi. Ruskin, makineye karşı bilek gücünü överken, Fourier gibi, "insanlara uygun olanın, aletler gibi şaşmaz bir şekilde çalışmak değil çalışmaktan zevk almak" olduğunu hatırlatmaya çalışıyordu.

Marx'ı ve Henry George'u okuyan ve 1883 yılında Engels'le sık sık görüşmeye başlayan William Morris sonraki yıl sosyalist bir dernek kurdu ve *Commonweal* gazetesini çıkardı. Aşırı tüketen bir topluma karşı çıkıyor ve gereksiz ürünlerin ortadan kaldırılmasıyla çalışma saatlerinin günde iki üç saat azalacağına inanıyordu.[10]

Morris açık havada konferanslar veriyor, derneğin bayrağını taşıyor, yardım için para topluyor ve devrimci hareketi şahsi servetiyle destekliyordu. Sosyalist düşünce-

[10] "Kimsenin işine yaramayan nesneler üretmek amacıyla fabrikalar kurmak arazileri boş yere işgal etmektir. Bu da XIX. yüzyılda fazlasıyla yapıldı" – William Morris, *News From Nowhere*. Thomas More'un *Ütopya*'sında da aynı görüş bulunmaktadır. Yeterli miktarda üretim yapıldığı zaman insanların zihinlerini geliştirmeleri için üretime ara verilir.

yi daha iyi açıklamak için 1891'de *News From Nowhere* [*Hiçbiryer'den Haberler*] adlı ütopik bir roman yayımladı.

William Morris bu romanda "epeyce zorluğa yol açan kaçınılmaz geçiş dönemini, devlet sosyalizmini" atlatmış, sevindirici bir gelişim içindeki komünist bir toplumdan bahsediyordu. Bu gelişim için o dönemde uzak görünen bir tarih veriyordu. Bu tarih 1952'ydi. Fakat yine fazla iyimser davranmıştı, çünkü "devlet sosyalizminin kaçınılmaz geçiş dönemleri" sosyalist ülkelerde kurumsal ve ebedi değer olma yolundaydı. Oysa William Morris'in bahsettiği toplum, Engels'in kuramındaki "devletin çöküşü"nün[11] gerçekleşmesine tanık olmuştu. Yani bu toplumda ne parlamento (daha önce milletvekillerine hizmet veren parlamento binası gübre satış merkezine dönüştürülmüştü), ne mahkemeler, ne hapishane, ne ordu ne de polis vardı. Tek idari güç, özgür topluluktu. Fabrika bacaları ve demiryolları gibi para da ortadan kaybolmuştu. İnsanları köleye çevirmiş makineler artık gereksinimlerini kendi güçleriyle ve yorulmadan üretmeyi öğrenmiş insanların esiri haline gelmişti. İnsanlar gereksinimlerini karşıladıktan sonra hayatlarının en önemli kısmını oluşturan özel zevkleriyle ilgileniyorlardı. İnsanlar güzelliğe ihtiyaç duyduklarından, çevrelerindeki nesneleri üretmeyi makinelere bırakmayıp kendi güçleriyle yapmak onlara zevk verir.

Morris'in bize tarif ettiği alan, şehirden büsbütün uzaktı. İnsanların bir noktada toplanmaları kesinlikle tasvip edilmemekteydi. "Eskiden sanayi merkezleri olan büyük, kapkara şehirler tıpkı Londra'daki harç ve tuğla çölü gibi ortadan kaybolmuştur." Aksine, "küçük kasabalarda az yıkım ve çok inşaat yapılmıştır." "İngiltere'nin kasabaları çok kısa bir zamanda XIV yüzyıldan beri olmadığı kadar kalabalıklaşmış ve hızla büyümeye devam etmiştir... Şehir kırsal bölgeyi işgal etmiştir; fakat işgalciler tıpkı eski zamanlardaki savaşçılar gibi çevrenin etkisinde kalarak köylüye dönüşmüşlerdir." İngiltere "hiçbir şeyin ziyan ve yok edilmediği bir bahçeye" dönüşmüştür. Ülkenin her yanında gerekli sayıda konut, ambar ve atölye bulunmaktadır." Kasabaların dışındaki kırsal alanlarda çok sayıda ev bulunmaktaydı. William Morris'in kısa tasviri bize Fourier'nin falansterini hatırlatmakta ve Le Corbusier'nin konut bi-

[11] Komünist toplumda, "maddelerin yönetiminin insanların yönetiminin yerini aldığını" belirten Engels'in *Anti-Dühring*'te (1878) geliştirdiği yöntem Saint-Simon'un bir düşüncesinden hareketle oluşturulmuştur. Ancak bu görüşü 1848'de ele alan Owen da, Proudhon da Marksistlerden önce bu konuya değinmişlerdir. Bu fikre, örneğin Proudhon'un 13 Aralık 1849 tarihinde Pierre Leroux'ya yazdığı bir mektupta rastlarız: "İş hayatı bir gün hükümdarlara ya da yasama üyelerine ihtiyaç duymayan, tamamen kendisine has bir yasaya kavuşup kendi düzenini kuracak ve atölyeler hükümetleri ortadan kaldıracak."

rimini önceden haber vermektedir. Morris şöyle demiştir: "Evler birbirlerinden çok uzağa inşa edildiğinde gayet büyük olurlar ve eski üniversite binalarını andırırlar... Bir arada yaşama ihtiyacını tatmin etmek için böyle davranılır." Bu karşı şehircilik hareketinin, Sovyet devriminin ilk dönemlerindeki bazı Rus mimarların karşı şehirci planlarından, Ebenezer Howard'ın bahçekentlerine ve Frank Lloyd Wright'ın kır evlerine düzdüğü övgülere kadar pek çok kurama ve kuramcıya kaynaklık ettiğini göreceğiz.

3. Proudhon ve Kropotkin Üretim ve Teknik İdeolojisine Karşı

Karşı şehircilik ve üretim ve tüketim toplumunu reddetme fikri liberal sosyalist Proudhon ve anarşist Kropotkin'de de görülmektedir. Proudhon'un maneviyat yoksunluğundan makineci ilerlemeci ideali sorumlu tutarak Saint-Simon'un kuramlarının aksini savunan ilk sosyalist olduğu kesindir.

Kitlenin parçası olan insana karşı, bireyi güçlendirmeye önem vermiştir. Proudhon, Saint-Simon'dan Cabet ve Considérant'a ve Karl Marx'a uzanan ilk sosyalist kuramcıları olduğu kadar bu yolla zenginleşmiş burjuvaziyi de etkileyen teknik ve ilerlemeci heyecanlara karşı tehlike çanları çalıyordu.

1855'te Paris'teki ilk evrensel sergi ticaret ve sanayinin zaferini gözler önüne sererken, Proudhon insan uygarlığıyla makine uygarlığı arasında bir karışıklık olduğunu ve refahın her zaman gelişim işareti olmadığını fark eden ender insanlardan biriydi. "Hayır, manevi gelişim ekonomik gelişimin doğal ve zorunlu sonucu değildir," diye yazmıştı. Makinelerin uygarlığı ezip geçme olasılığından korkuyordu ve "gelişmiş robotların yaşadığı, doruğa ulaşmış hazlara rağmen duyarsızlığın hüküm sürdüğü, filizlendirilmeye çalışılan adalet erdemine geçit vermeyen bir çağ"ın gelmekte olduğunu görüyordu.

Daha 1846 yılında, *Contradictions économiques* adlı kitabında Cabet'nin devletçi komünizmine karşı açıkça cephe almıştı:

> "İkarya'da neden bir adam ya da bir çiftten ziyade İkaryalı bir beyefendinin yahut Cabet ve karısının yaşadığı belli değildir. Bu insanlar neye yaramaktadırlar? Neden sahneye sürekli aynı şekilde yontulmuş ve giydirilmiş kuklalar çıkmaktadır?"

Considérant'dan bir, Karl Marx'tan dokuz yaş büyük olan Pierre Joseph Proudhon (1809-1865) (Marx ve Ruskin aynı yaştaydılar, fakat farklı dünyalarda yaşıyorlardı) Adam Smith ve Hegel'in etkisinde kalmıştır. Fourier'den etkilenmediğini söylemektedir. Oysa 1829 yılında basımevinde işçi olarak çalışırken, büyük bir hayran-

lık duyduğu *Nouveau Monde industriel et sociétaire*'in tashihini ve dizgisini yapmıştır. XIX. yüzyılın ilk yarısında Fransa'daki aktif sosyalist düşüncenin Saint-Simon yandaşları ve Fourier'nin etkisi altında kalmış olması gibi, yüzyılın ikinci yarısında Latin ve Fransız sosyalistlerin rehberi ve kuramcısı da Proudhon olmuştur. Marx kadar, Marx'ın coşkuyla "işçi sınıfına kendi değerini öğreten kişi" diye adlandırdığı ve 1844 yılında geceler boyunca tartıştığı Bakunin'i de etkilemiştir. Yirmi beş yaşındaki genç entelektüel burjuva Marx, "Fransa'daki proletaryanın bilimsel bildirisi"ni yazdığını söylediği "gerçek bir proleter"le fikir alışverişinde bulunabileceklerini düşünüyordu. Marx ve Engels 1845 tarihli *Kutsal Aile*'de Proudhon'u düpedüz övmüşlerdi: "Proudhon özel mülkiyeti ve ulusal ekonominin temelini eleştirel bir incelemeye tabi tutmuş, bu konudaki ilk eleştirel, ciddi, eksiksiz ve aynı zamanda da bilimsel incelemeyi yapmıştır." Görüldüğü gibi, Proudhon'u değil "ütopist sosyalistler"den biri olarak nitelendirmek, adını onlarla birlikte anmak bile söz konusu değildi. Ancak Proudhon'un Latin ülkelerin işçi sınıfları üzerindeki etkisi öyle büyüktü ki, ilerleyen yıllarda Marksizm Proudhonizme karşı mücadele etmek zorunda kalacaktı. Marx ve Engels, 1862'de hayatının son döneminde: "Anlıyorum ki ben ve fikirlerim artık çekilmeliyiz," diye yazan bilinçlenmiş ve gözü açılmış Proudhon'a öfke duydular. Proudhon'la birlikte özgürlükten ayrı düşünülemeyen bir sosyalizm anlayışı, kolektivizmin kişinin ayrılmaz bir parçası olması ve Owen'ın topluluğundaki gibi, yeni toplumun temel unsurunu atölyelerin oluşturması fikri de uzun süreliğine ortadan yok oldu.

Toplumsal hayatın tüm sorunlarına değinmeyi amaçlayan zengin bir eserde mimarlık ve şehirciliğe dair pek az bilgi bulunuyor olması şaşırtıcıdır. Proudhon bu sorunlarla ve genel olarak sanata dair konularla yaşamının sonuna dek pek ilgilenmemiştir. *Du principe de l'art et de sa destination sociale* adlı kitabı ise ölümü nedeniyle yarım kalmıştır. Ölümünden sonra, 1865 yılında yayımlanan kitabın içerdiği başlıca düşünce, "sanatı faydalı ve yararlı olanla bir araya getirmek"tir.

Sanayi dünyasını küçümsemiş bu adam, tuhaf bir biçimde, çelişkilerle dolu bu kitaptan dolayı işlevselci kuramcılardan biri olarak kabul edilebilir:

> "Resim ve heykel sergilerini gölgede bırakacak denli göz kamaştırıcı bir hal almış sanayi sergilerini gezin. Üretim giderlerinin en aza indirilmesi, ürünün yüksek kalitesi... Maden işletmecilerinin, imalatçıların ve sanayicilerin amacı bu değilse nedir? Merkez Haller öğretmen öğrenci tüm akademik çevrede büyük bir skandala yol aç-

---

Les Halles: Haller, Paris'in eski pazar merkezinden ismini alan ve halen mevcut bulunan bir semt –yn.

mıştır. Gerçekten de ne bir kolon, ne bir duvar ayağı, ne bir oymalı çıkıntı ne de bir dam korkuluğu mevcuttu. Ne sütun başlıkları, ne pervaz destekleri, ne süslemeler, ne heykeller, ne alçak kabartmalar vardı. Temeller taştan yapılmıştı, yerden tavana kadar demir kullanılmıştı, damın çatısı cam ve çinkodandı ve bunların hiçbiri Institut de l'Ecole'ün onayından geçmemişti.

Fakat halk sanatçılara karşı sanayicilerin yanındaydı ve bu konuda haklıydı. Çok çabuk çürüyen malların yığıldığı ideal bir pazarın üstü açık olmalıydı. Sert iklimimiz buna izin vermediğine göre, en iyisi, örtünün tıpkı tavana asılı bir lamba gibi yukarıya tutturulmasıydı. Bu kısımda destek noktası pek olmadığından çatıyı zapteden kolonların olabildiğince az yer kaplaması gerekiyordu. Bol temiz hava ve bol su, sağlıklı ve yararlı program buydu. Merkez Haller'in mühendisi bunu anlamıştı. Binasında fazladan hiçbir şey yok; sadeliği amaçladı ve görkeme ulaştı. Varsın akademisyenler az çok simetrik, hava almayan, ışık görmeyen, tifüsün kol gezdiği taş yığınlarını tercih etsinler. Halk kamu yararını gözeten bir binanın nasıl olduğunu ve olması gerektiğini artık biliyor. Sanatın amacı bize işimize hoşluk katmayı öğretmek, böylece nesneleri bizim için daha kullanışlı bir hale getirmek ve saygınlığımızı artırmaktır."

Bu, sanayiden doğan ve ileride değineceğimiz türden mimarlığa mükemmel bir övgüydü. Eski devrin insanı olan sanatçının aksine, geleceğin insanı mühendise yöneltilen bu övgüler sık sık karşımıza çıkacak. Fakat Proudhon sanatçıyı mahkûm ederken işi daha da ileri götürmüştür. Sanatın siyasal yönden duyarsızlaştırıcı rolünü kanıtlama isteğiyle şöyle demiştir:

"Sanat eserlerinin aşırılığı ve sanatçılara verilen değerin, kitlelerin gerileme derecesiyle ölçülmesi gerekir. Yoksul kitleleri binaların prestijiyle kandıran zorba hükümdarlar ve papazların sırları işte buradadır. Sanatın amacından uzaklaşan sanatçılar, halkın özgürlüğü aleyhine zorba hükümdar ve papazların yardımcıları haline gelmişlerdir. Rüşvetçi bakanlar, keyif düşkünü profesörler, aşağılık memurlar kitlelere mükemmel binaları seyrederek yoksulluğa ve hakarete tahammül etmeyi öğretmişlerdir. Evin temizliği ve düzeni üstatların tablolarıyla donatılmış bir salondan daha önemlidir."

Proudhon Hegel'deki sanatın ölümü fikrini keşfetmişti. II. İmparatorluğun himayesindeki sanatçılara düşmanca tavır sergilemesinde arkadaşı Gustave Courbet de şüphesiz etkili olmuştur. Proudhon'un üzerinde düşündüğü şey, despotik iktidarla devlet sanatı arasındaki gizli anlaşmaydı. II. İmparatorluğun görkemli sanatı ve mimarlığı ve halk konutlarının gelişimine zarar veren olaylar ona şu satırları yazdırmıştı:

"Sanattan ve şehirlerden söz ederken şunları söylüyorum: Sanat ve yetkili merciler bize ucuz konutlar sağlayamıyorlarsa, mimarlığı da yetkili mercileri de umursamam.

> Ama ortada böyle bir imkân yok. Fourier'nin sözünü ettiği harikalar bir gün gerçekleşecektir. Cumhuriyetin gerçek binaları imparatorluğun binalarının aksine insanlara rahatlık, temizlik ve ucuz konut imkânı sunacaktır. Bizlere düşen, köylü ve işçilerin yaşayabileceği örnek alanlar oluşturmaktır. Ortak yaşanan 36.000 ev, bir o kadar okul, toplantı salonu, atölye, imalathane, fabrika, spor salonları, garlar, ambarlar, mağazalar, haller ve kütüphaneler inşa etmeliyiz."

Pierre Kropotkin (1842-1921) Proudhon'dan sonraki kuşaktandı. Bilimi popülerleştirmeye çalışan bir bilim insanı ve coğrafyacı olan bu Rus aristokrat 1872'de İsviçre'de anarşist harekete katıldı. Şehircilik sorunlarına ilişkin iki eseri vardır. Bunlar ilk olarak 1899'ta Londra'da yayımlanan *Champs, Usines, Ateliers ve La Science moderne et l'Anarchie*'dir. Modern şehirciliğin ilk kuramcılarının tümünün değişmez ideali olmuş sanayi-tarım birlikteliğini savunan ve geniş toplaşmaların ortadan kaldırılmasını öven Kropotkin, tıpkı William Morris gibi kati suretle bir karşı şehirciydi. Kropotkin beyin gücü gerektiren işlerle bilek gücü gerektiren işleri birleştiriyordu. Köylülerin şehirlere akın etmemeleri ve bulundukları yerde iş bulabilmeleri için kırsal bölgelerdeki küçük sanayi atölyelerinin sayılarının artırılmasını öneriyordu. Proudhon gibi o da, falansterin aksine müstakil evleri tercih ediyordu. Falanster sakinlerinin "titiz maneviyatlarını" ve toplu olarak yaşamanın insanları tamamen esir almasını eleştirmekteydi. "Buna keşişler gibi yaşamak denir" diyordu, "ve bu, insanlardan –hiçbir gereği yokken– kendileri gibi olmayı bırakmalarını istemektir." Ayrıca falansteri "topluluğu aileye göre düzenlemek" istemekle ve onu "geniş bir aileye" dönüştürmeyi amaçlamakla suçlamaktaydı. Kropotkin'in "evlerin mutfağına varıncaya kadar her yerden disiplin ve devlet çıkıyor" diyerek eleştirdiği Cabet komünizmine özellikle karşı çıkmış olması bizi pek şaşırtmamaktadır. Rant sağlamak adına işçilerin orduya dönüştürülmesini kınıyor ve "özgür bir toplumun düzenlenmesine" imkân veren "büyük iş federasyonlarını" tavsiye ediyordu. Fakat Kropotkin'in en ilginç düşüncesi şüphesiz şuydu: "Gelecek adına kural konulmaz." Başka türlü ifade etmek gerekirse, Kropotkin şehircilik alanındaki ilk kuramcıların soyut, ideal kentler kurma çabalarını ve bunları en yetkin örneklermiş gibi kâğıda dökmelerini eleştirmiştir. Kropotkin, yeni kentin formlarının "kitlelerin yeniden yapılandırılması sırasında, aynı anda sayısız değişikliğe uğrayarak" kendi kendine belirleneceğini söylüyordu. "Yapılabilecek tek şey, temel eğilimleri öngörmek ve bunların gelişiminin yolunu açmaktır."

4. Marx ve Engels'in Yaklaşımı

Marx ve Engels'in Kropotkin'e yaklaştıkları nadir noktalardan biri önceden belirlenmiş sıkı bir modeli izleyen bir şehircilik anlayışını reddetmeleriydi. Marx ve Engels öngörülerde bulunmaya kapılmadan dikkatlice eleştiri yapmış ve kendilerini bu alanda mükemmelleştirmişlerdir. Engels Leipzig'de yayımlanmış olan *Volksstaat* üzerine yazılmış üç makaleden oluşan 1872 tarihli *Konut Sorunu*'nda bu sorunun ortadan kaldırılmasına yönelik kesin bir iddiada bulunmuştur:

> "Konut sorununa son vermenin tek bir yolu vardır; bu da egemen sınıfın emekçi sınıfın üzerinde kurduğu baskıyı ve sömürüyü açık bir biçimde ve tamamen ortadan kaldırmaktır."

Ve şöyle demiştir:

> "Kesin olan şu anda büyük şehirlerde, makul bir şekilde değerlendirildiği takdirde 'konut krizini' tamamen ortadan kaldırmaya yetecek kadar binanın mevcut olduğudur. Bu da ancak şahsi malların kamulaştırılması ve bu binalara evsiz ya da balık istifi konutlarda yaşayan işçilerin yerleştirilmesiyle mümkün olacaktır."

Bu görüş ne haklı çıkmış ne de ciddi bir değişikliğe yol açabilmiştir. Marksizm karşıtları bu nedenle ona ütopist yakıştırması yapmışlardır. Sonraki yıllar bize, devletçi sosyalist devrimlerle burjuva binalarının işçi sınıfına verilmesinin konut sorununu çözmeye yeterli olmadığını göstermiştir. Dahası, konut konusundaki çabalarına rağmen, sosyalist devletler de yeni şehirlerin sorunlarını ve konut ihtiyacını kapitalist ülkelerden daha iyi çözememişlerdir.

Görünüşe bakılırsa, *Konut Sorunu*'ndaki makalelerinde Engels'in tek amacı Almanya'da sürmekte olan Proudhon etkisini ortadan kaldırmaktır. Bu çekişmeyi daha iyi anlayabilmek için, ilk sosyalistler ile Marksist sosyalistler arasındaki temel farkları hatırlamak gerekmektedir. Nitekim ilk sosyalistler İncil'e dayalı Mesihçi bir hamleyle, belirli bir kesimi değil, tüm insanlığı özgürlüğe kavuşturmayı amaçlamışlardı. Marx'a göre, kapitalizmin burjuvaziyi ifade etmesi gibi, sosyalizm de işçi sınıfının ifadesi olmalıydı. Fakat ilk sosyalistler burjuvaziye kötü gözle bakarken Marx bu kesime önem veriyordu. Burjuvazinin tarihi bir misyonu bulunduğunu ve ortaçağın sonunda devrimci olmuş olduğunu düşünüyordu. Aynı şekilde Engels de antikçağdaki ilerlemeyi mümkün kılmış olan köleliğe itibarını iade ediyordu.[12] Engels sosyal

[12] "Kölelik olmasaydı Yunan devleti, Yunan sanatı ve bilimi olmazdı; kölelik olmasaydı Roma İmparatorluğu olmazdı; Helenizmin ve Roma İmparatorluğunun temelleri olmasaydı modern Avrupa olmazdı. Tüm ekonomik, siyasal ve entelektüel gelişimimizi hazırlayan şeyin

sınıflar arasındaki bölünmenin geçmişteki üretim yetersizliğinin bir sonucu olduğunu ve bu bölünmenin "modern üretici güçlerin yayılmasıyla" ortadan kalkacağını söylüyordu. Sonuçta, Alman burjuva sınıfının çocuklarından olan Marx ve Engels burjuvaziye tarihi bir gereklilik atfederek onu "yüceltmeyi" başarmışlardı. Böylece Burjuvazi zoraki olarak "tarihin bir anına" dönüştürülmüştü.

Daima tarihsellikten yana olmuş olan Engels, zanaatkârın mesleğinden köylünün de toprağından edilmesini proletaryanın oluşmasına imkân vermiş bir gelişim olarak nitelendirmiştir. "Bu gerekliydi," diyordu, "çalışanı toprağa bağlayan göbek bağı kesilmeliydi. İşçilerin yuvalarından koparılması, "manevi özgürlüğe kavuşmaları için gerekli ilk koşuldu." Tarihe anlam katıyorsa, bu durumun yol açtığı sefaletin ne önemi vardı! Üstelik 1872 yılının malsız mülksüz İngiliz proleteri, "1772 yılının yer yurt sahibi, köylü dokuma işçisine göre çok daha iyi bir konumdaydı." Görüldüğü gibi bu yaklaşım, işçiyi kırsal bölgeye geri götürme hayalleri kurmuş tüm diğer sosyalistlerin düşünceleriyle tamamen çelişkili bir durum arz etmektedir. Engels, "herkesin, özgün ve bağımsız bir şekilde, derhal tüketilebilecek bir ürün meydana getireceği bir dünya düşleyen" Proudhon'la dalga geçmekteydi. Fakat kesinlikle ütopik olan bu görüş aslında William Morris'e aitti ve Marksistler tarafından yeniden ortaya çıkarılmıştı.[13]

Engels sanayi devrimine ve "her çalışanın kendisine özel bir konutta oturmasına yönelik talebe" karşı tepki gösterilmesini gericilik olarak nitelendiriyordu. Proudhon'un kiracıları taksitle alıcılara dönüştürme fikrini saçma, mülk ortaklığı fikrini ise kabul edilmez buluyordu. Oysa kapitalist ülkeler sonraki yıllarda Proudhon'un bu reformist fikrini hayata geçirdiler. Engels'in, ilk sosyalistlerin aksine, faaliyetlerin devasa yerleşim kümelerinde bir araya toplanmasını önermesi beklenirdi. Fakat Engels tuhaf bir biçimde, karşı şehirciliği benimsiyordu. Kapitalist sistemin tek reformunun kırsal bölgelere küçük kır evleri, "şehirlere de iş kışlaları" getirmek olduğunu düşünerek "şehirle kırsal bölge arasında tam bir tutarsızlık" olduğu sonucuna varıyordu. Komünist toplumun amacı bu tutarsızlığı ortadan kaldırmaktı.

> "İlk modern ütopist sosyalistler," diye ekliyordu Engels, "bunu çok iyi anlamışlardı. Owen ve Fourier'nin örnek yapılarında, kırsal bölgeyle şehir arasındaki tutarsızlık

---

köleliğin zorunlu olduğu bir devlet anlayışı olduğunu asla unutmamalıyız. Öyleyse şöyle demeye hakkımız var: ilk çağlarda kölelik olmamış olsaydı modern sosyalizm de olmazdı. Engels, *Anti-Dühring*.

[13] Bkz. *News From Nowhere*'in 1961'de Editions sociales tarafından yapılan baskısına Paul Meier'nin yazdığı önsöz.

ortadan kalkmıştı... Bu, konut sorununu ve onunla birlikte toplumsal sorunu ortadan kaldırmıyor olsa da, toplumsal soruna bir çözüm önermektedir. Bu çözüm kapitalist üretim biçiminin, konut sorununun halledilmesini mümkün kılacak şekilde ortadan kaldırılmasıdır. Konut sorununu modern büyükşehirlere dokunmadan çözmeye çalışmak saçmalıktır. Bu modern büyükşehirler ancak kapitalist üretim biçiminin ortadan kaldırılmasıyla yok edilebilir."

Kapitalist üretim biçiminin ortadan kaldırılması hiçbir sosyalist ülkede büyükşehirleri yok etmemiştir. Bu ülkelerdeki şehirler tam aksine, kapitalist ülkelerdeki büyükşehirlerin büyüme hızıyla aynı oranda büyüme göstermişlerdir. Yani anlaşılıyor ki, modern büyükşehirler ne sanayi devriminin ne de kapitalizmin ürünüdür. İster kapitalist ister sosyalist olsun, üretim ve gelişim ilkelerine dayalı bir toplumda, aynı şehirleşme etkileri görülmektedir.

"Şehirle kırsal bölge arasındaki tutarsızlığın ortadan kaldırılması, diye devam ediyordu Engels, "kapitalist ile ücretli arasındaki karşıtlığı ortadan kaldırmaktan daha ütopik değildir. Bu, tarımsal üretim gibi endüstriyel üretim için de her geçen gün daha gerekli bir hale geliyor. İnsanoğlu topraktan aldığını ona geri vermeli... Buna tek engel, şehirler, özellikle de büyükşehirlerdir. Kapitalist üretim biçimi ortadan kalktığı takdirde nüfus tüm ülkede olabildiğince eşit dağılacak ve tarım ve sanayi ürünleri bir araya gelecektir. Böylece iletişim olanakları da gelişecektir ve kırsal kesim insanı, binlerce yıldan bu yana neredeyse hiç değişmeksizin süregiden sersemliğinden ve invizasından kurtulabilecektir."

Yalnızca Engels değil, devletin çöküşü kuramını kabul etmeyen Marksizm yandaşları da bu çelişkilere düşmüşlerdir. Büyükşehirler devletçi merkeziyetçiliğin bir sonucu olduğundan, devlet merkezde olduğu sürece büyükşehirlerin ortadan kalkmaları da epeyce zordur. Bu noktada Proudhon, Engels ve Marx'tan daha doğru saptamalarda bulunmuştur.

Öte yandan Engels döneminin ekonomik durumuna dair tüm analizlerinde, paternalist bir patron tarafından inşa ettirilen işçi kentlerine ve şehir merkezlerinin yeniden yapılandırılmasına ilişkin durumu gayet iyi saptamıştır:

"Modern büyük şehirlerin genişlemesiyle bazı mahallelerdeki, özellikle de merkezde yer alan mahallelerdeki araziler bazen çok dalgalanan yapay değerler kazanmaktadır. Bu arazilerdeki yapılar arazilerin değerini yükseltmekten ziyade düşürüyor. Çünkü bu yapılar yeni koşullara artık hitap edemiyorlar, bu nedenle de yıkılmaları ve yerlerine yenilerinin yapılması gerekiyor. Bu durum özellikle kiraların çok kalabalık olan evlerde bile hiçbir zaman belli bir sınırı aşamadığı ya da en azından son derece yavaş bir biçimde arttığı şehrin merkezindeki işçi konutları için geçerlidir. Bu binalar yıkılıp yerine dükkânlar, büyük mağazalar ve kamu binaları inşa edil-

mektedir. Bu yaklaşım Paris'te, spekülasyona ve kişisel servetlere fayda sağlamak üzere, Bonapartizm baronu Haussman tarafından ciddi anlamda uygulanmıştır. Böylece işçiler şehir merkezlerinden kenar mahallelere sürülmüş, işçi konutu ve küçük daire bulmak güçleşmiş, buraların kiraları yükselmiştir. Hatta çoğu zaman böyle yerler bulmak imkânsız hale gelmiştir, çünkü yüksek kiralı dairelerin spekülasyona çok daha geniş bir alan açtığını düşünen yapı sanayii istisnai durumlar dışında işçi konutları inşa etmemiştir. Sonuç her yerde aynıdır. Utanç verici dar ve çıkmaz sokaklar ortadan kaybolmuştur ve burjuvazi bu büyük başarısından dolayı son derece gururludur – fakat dar ve çıkmaz sokaklar başka yerlerde, çoğunlukla da merkeze en yakın yerlerde yeniden belirir."

İşte güncelliğinden ne yazık ki hiçbir şey kaybetmemiş bir metin! Engels işçi kentlerine ilişkin olarak, işçiyi küçük evinin sahibi yapmak istemenin onu kapitalizme zincirlemek olduğunu belirtmiş ve işçi konutlarının sanayiciler tarafından inşa edilmesi konusunda da şunları söylemiştir:

"Bu yalnızca bir gereklilik ve imalat yatırımlarının vazgeçilmez bir unsuru değil, aynı zamanda büsbütün kârlı bir durumdur. Sorun yalnızca fabrika sahibinin başka rakibi olmadığı için (çalışanların) bu evlere tek fiyat ödemeleri değildir. Çalışanların her grevde fabrika sahibi tarafından derhal sokağa atılmaları ve evsiz kalmaları tüm direniş hareketlerini epey zora sokmaktadır."

5. Ütopist Edebiyatçıların İdeal Şehirleri: Eugène Sue, Jules Verne, H. G. Wells

Edebiyatta Thomas More'un (bu türe adını veren) *Ütopya*'sıyla başlayarak modern bilimkurguya dek uzanan bir ütopik roman geleneği mevcuttur. Cabet'nin *Icarie*'si ve William Morris'in *News From Nowhere* adlı kitabı bu edebiyat türüne girmektedir. Richardson'ın *Hygeia*'sı da öyledir. Fakat bu kitaplar öncelikle özgün şehircilik kuramları ve sosyal kuramlar içermektedirler ve halka kolayca hitap edebilme özelliklerinden dolayı roman olarak görülmüşlerdir. Amerikalı Bellamy'nin tekelci kapitalizmi savunarak rekabetçi kapitalizme karşı eleştiri niteliği taşıyan *Looking Backward* (1889) adlı romanını da bu tezler arasında sayabiliriz. Bellamy modern Amerikan süper-kapitalizmini tanıtmaktaydı. Yani sosyalizm karşıtıydı, fakat sosyalizmin bazı kuramcıları gibi, büyük ölçüde hiyerarşiye dayalı bir "işçi ordusu" dışında bir gelişim yolu olmadığını düşünüyordu.

Kitabımızın "Çareler" bölümünü ün ve yeteneklerini konutlar ve şehirler hakkındaki yeni fikirlerin yayılmasına seferber eden üç roman yazarıyla noktalamak istiyoruz. Bunlar *Juif Errant* adlı kitabında Fourier'nin falansterinden esinlenen Eugène

Sue, *Les Cinq Cent Millions de la Bégum* [*Bégum'ün Beş Yüz Milyonu*] adlı kitabında Richardson'ın *Hygeia*'sından esinlenmiş olan Jules Verne ve *A Modern Utopia* adlı kitabında mevcut tüm ilerici ütopyaların bir sentezini yapmaya çalışmış olan H. G. Wells'tir. Eugène Sue (1804-1857) *Juif Errant*'da (1845) ortak çamaşırhane ve mutfağın, çocuklar için bir yatakhanenin ve bir hekim gözetimindeki "hasta salonu"nun bulunduğu, kurgusal bir sosyal konuttan bahsetmektedir. Bu falansterde hastalık durumlarına karşı bir tür sosyal güvenlik ve bir yardımlaşma kasası bile bulunmaktadır:

> "İşçilerin sosyal konutuyla atölyeler arasında ağaçlı, geniş bir yol bulunuyordu. Kırmızı kiremitle kaplı ahşap çatı, birinci ve ikinci katlardaki panjurların yeşil rengiyle hoş bir tezat oluşturan geniş tuğla dizilerinin sıralandığı beyaz duvarların ardında yükseliyordu. Doğu ve güney kısımlarında yer alan yapılar on dönümlük geniş bir bahçeyle çevriliydi; bahçenin bir tarafında ağaç kümeleri, diğer tarafında sebze ve meyveler bulunuyordu. Diğer bekârlar gibi demirci işçisinin de yılda 75 frank gibi inanılmaz düşük bir kira karşılığında oturduğu daire hakkında bir iki söz söyleyelim. İkinci katta bulunan bu daire, güneye bakan ve bahçeye açılan güzel bir oda ve bir sandık odasından oluşuyordu. Çam ağacından yapılmış döşemeler bembeyazdı; demir karyolanın üzerinde mısır yapraklarından bir minder, harika bir döşek ve yumuşacık örtüler vardı. Bir gaz lambası ve bir kalorifer ağzı, pembe renkli hoş duvar kâğıtlarıyla kaplı ve aynı renk perdelerle süslü bu odaya hoş bir sıcaklık ve aydınlık veriyordu."

Galeri biçiminde inşa edilmiş büyük bir salon, bahçeye bakan on pencere tarafından aydınlatılmaktadır. Bu salon, perşembe ve pazar günleri balo salonuna dönüştürülmekte, salı ve cumartesileri ise amatör müzisyenlerin ve fabrika korosunun renk kattığı bir konser salonu haline gelmektedir:

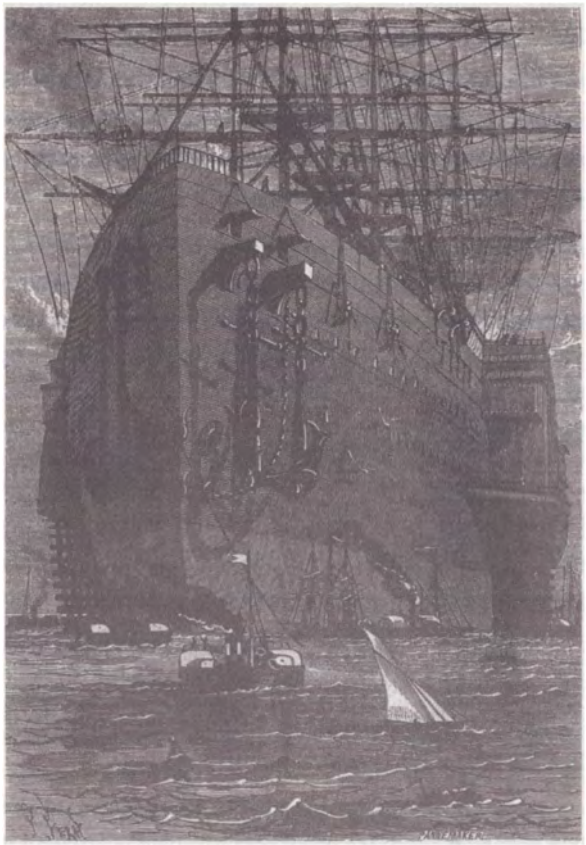
> "Kışın bu oda, iş çıkışında akşamı yalnız başına veya ailesiyle geçirmek yerine bir arada olmayı tercih eden işçilerin buluştukları veya toplantılar düzenledikleri salon olarak hizmet veriyordu. O saatlerde, kaloriferle iyice ısıtılmış, gaz lambasıyla göz kamaştıracak derecede aydınlatılmış bu geniş salonda, bazıları kitap okuyor, bazıları kâğıt oynuyor, bazıları sohbet ediyor veya ufak tefek işlerle uğraşıyordu.

Saint-Simon yandaşı ve Fourierci olan Eugène Sue bu sosyal konuttaki işçi kesiminin kurgusal yaşamını anlattıktan sonra son noktayı şöyle koymuştur:

> "Ortak hayatın sağladığı sayısız yarar gün gibi aşikârdır ve tüm zeki insanların dikkatini çekmektedir. Genç mimarlara her yıl yarışma konusu olarak saray, kilise, gösteri salonu gibi konular veren enstitü neden arada bir de emekçi sınıfına konut olarak tahsis edilecek, uygun sağlık ve ekonomi koşullarına sahip büyük bir kurumun planını istemiyor? Paris belediye konseyi neden (...) halkın yaşadığı yerlerde, ortak

hayatın ilk kez uygulanacağı sosyal konut örnekleri oluşturmuyor? Peki, imalathane sahibi kapitalistler işletmelerinin veya fabrikalarının yanına işçiler için sosyal konutlar yaptırmak için neden bu bilgilerden yararlanmıyorlar?"

Bütün romanlarında önemli bir kişilik olan hizmetkârın ortadan kaybolması dışında, neredeyse her şeyi öngören Jules Verne *Les Cinq Cent Millions de la Bégum* (1879) adlı kitabında, Begüm'ün mirasına konan, bilim ve sanata düşkün bir Fransız bilginin ABD'de yaptırdığı Franceville adlı bir kenti anlatmaktadır. Bu bilgin Dr. Sarrasin'dir (ki Dr. Richardson'dan başkası değildir). Bu rüya şehir, kötü kalpli Alman Dr. Scultz'un şişko Bertha'sı tarafından tehdit edilmektedir. Fakat Bertha, Alsace bölgesinden iyi kalpli Marcel'in kötü planlarını bozması üzerine kaçıp gider.



Considérant'dan Le Corbusier'ye kadar geleceğin kenti üzerine kafa yoran pek çok kuramcıyı etkilemiş olan yüzen şehir, yolcu gemisi. Aynı "yüzen şehir" fikrini Jules Verne'de de bulmak mümkündür.

Dama tahtası biçiminde inşa edilmiş olan Franceville'de "şehir içi demiryolları ve tramvaylar için üstü açık hendekler" bulunmaktadır. Her bir kavşakta bir halk bahçesi vardır. Küçük hastaneler 100.000 nüfuslu şehrin dört bir yanına yayılmıştır. Şehrin sakinleri Şehir Konseyi tarafından toplanma saatini bildiren sesli ve ışıklı 280 büyük saatle toplantıya çağrılmaktadır. Franceville tam bir hijyen zulmüyle karşı karşıyaydı:

> "İnsan yığınından sürekli çıkan miyasmaları silip süpürmek, durmadan silip süpürmek, çıkar çıkmaz derhal kontrol altına almak ve yok etmek... Merkez yönetimin başlıca işi işte buydu.

Jules Verne'in kesin bir listesini sunduğu şehir hijyeni kuralları *Hygeia*'dan eksiksiz kopya edilmiştir. Romanın yazarı, Dr. Richardson'ı betimlemelerinin kaynağı olarak göstererek bunu zaten doğrulamaktadır.

Jules Verne *Hier et Demain* (1889)[14] adlı derleme kitabında yer alan *La Journée d'un journaliste américain en 2889* adlı öyküsünde geleceğin kentinin sorunlarına bir kez daha değinmiştir. Jules Verne'in 3000 yılına doğru oluşacağını tahmin ettiği dünya ilginç bir biçimde 2000'lere doğru ortaya çıkmıştır.

Görünen o ki "gelişim," epeyce ileriyi gören bu roman yazarının tahminlerinden bin yıl önde gitmiştir. Gerçekten de, Çin tarafından itilen Rusya'nın Ren'e kadar uzandığı ve Hindistan'ı içine aldığı görülmektedir; öte yandan Büyük Britanya ve Kanada da ABD'yle bağlanmıştır. Jules Verne "dünya için bir tehlike oluşturan Çin istilası"ndan söz etmektedir.

Modern kentlerde 100 metre genişliğinde yollar ve 300 metre yüksekliğinde evler yer almaktadır. Bazı kentlerde 300 milyon kişi yaşamaktadır. Ortalama insan ömrü 37 yaşından 68 yaşına çıkmıştır. Gökyüzünde binlerce hava otobüsü ve hava treni sefer yapmaktadır. Gazeteler artık basılmamakta, sözle aktarılmaktadır. Telefotlar (biz bunlara televizyon diyoruz) ve elektronik hesap piyanoları (biz bunlara bilgisayar diyoruz) icat edilmiştir. Tarımda çağ atlatan ve şehirlerin hava sıcaklığını sürekli eşit düzeyde tutan elektrikli havalandırma sistemine karşın nezleye henüz bir çare bulunamamıştır. Jules Verne'in romanında, Hegel ve Proudhon'un bahsettiği "sanatın ölümü"yle ilgili bir cümle bile yer almaktadır:

> "Resim sanatı öyle bir gözden düşmüştü ki, Millet'nin *Angelus*'u on beş franka satılmıştı ve bu renkli fotoğraf alanında yapılan ilerlemelerden dolayı olmuştu."

---

[14] Ayrıca Jules Verne (*Les Indes noires*'da) yeraltı şehirciliğini, (*La Maison à Vapeur*'de) hareket eden mimari eserleri (*Une île flottante*'ta) şehir olarak nitelendirilen yolcu gemisini, (*L'Ile à hélice*'te) yüzen yapıları ele alır.

William Morris gibi sosyalist olan Herbert-George Wells (1866-1946) *A Modern Utopia* (1905) adlı romanıyla bizleri ütopyalar arasında bir yolculuğa çıkarmayı amaçlamıştır. Ayrıca burada bizlere "hem mümkün hem de içinde yaşadığım dünyadan daha çekici şeylerin listesi"ni sunmaktaydı.

Wells'in ütopyası, edebiyatın bu türünde ilk kez görülen,[15] tek dil kullanan küresel bir devleti içermektedir. Halk seyahat etmekten hoşlanmaktadır ve bu nedenle yerleşik yaşanan bir çağı, bir çeşit göçebelik izlemektedir.

Farklı sınıflara mensup olanlar, kadınlar, erkekler, kısacası herkes aynı kıyafetleri giymektedir. Toprak ve tüm enerji kaynakları ulusallaştırılmıştır, fakat özel mülkler devredilebilmektedir. Wells makineden övgüyle söz etmektedir; ancak "sosyal yapı yalnızca emekçi insana dayanmaktadır." Yalnız oturulan konutlara ender rastlanmaktadır.

Wells'in düşlediği gelecek şehrinde cam ve çelik hâkimdir ve havalandırma, kubbelerle sağlanmaktadır. Wells ayrıca kitabın bir bölümünde, Viollet-le-Duc tarafından övülen metal yapılarla gotik tarzın birleştirilmesi konusunu son derece güzel ifade etmiştir:

> "Bu ortama (gelecekteki Londra) bir saraya girer gibi girilmektedir. Kentin boş alanlarının üzerine büyük kemerler ve cam kubbeler yerleştirilmiştir; epeyce yüksekte yer alan, mükemmel metal ağın narin güzelliği Londra'nın yoğun havasıyla birleşip olağanüstü bir zarafet meydana getirmektedir. Bu bildiğimiz bir havadır, elbette şimdi tüm pisliğinden arınmış bir haldedir... Eğri büğrü evlerin sakarlıklarından sıyrılmış, Yunan tapınaklarını andıran mimari eserlerin bulunduğu ağaçlı yollarda ilerliyoruz. İçimizdeki gotik bir zamanlar taşa duymuş olduğu yakınlıkla çeliğe ve sayısız yeni maddeye yönelmiştir. Leonardo da Vinci ve Michelangelo çeliğe özgürce biçim vermekten nasıl da mutluluk duyarlardı! Sanat arşivlerinde Leonardo'nun notlarından daha üzücü bir belge yoktur herhalde. Bu notlarda sanki sabırsız eller daha sonra mühendislere sunulacak imkânlara doğru durmadan uzanmaktadır. Aynı şekilde Dürer de yaratıcı icatlara yönelmiş modern bir fikir adamıydı! Bu adamlar bizim devrimizde yaşasalardı, viyadükler inşa etmek, uçurumların üzerine köprüler kurmak, ulaşılamayan yerleri dünyaya bağlamak, koca dağları delip harika toprak döşeme ve tüneller yapmak ve upuzun demiryolları inşa etmek isterlerdi. Dürer'in eserinde, Pompei duvarlarındaki düşsel mimari manzaralardaki gibi, taşın ve tuğlanın kaldırabileceği en hafif ve en cesur yapıların hayallerini defalarca görmek mümkündür. Ütopik şehirlerdeki binalar bu hayallerin gerçekleştirilmesidir."

---

[15] Wells, Platon'un *Devlet*, Thomas More'un *Ütopya*, Cabet'nin *Icarie*, Campanella'nın *Güneş Ülkesi*, Howells'ın *Alturia*, Bellamy'nin *Boston idéale*, Auguste Comte'un *République* ve Hertzka'nın *Contrée libre* adlı eserlerindeki ütopik ülkelerin listesini oluşturmuştur.

5
İCRAATLAR

1. Reformlar

Sosyalist kuramcılar tarafından önerilen *çareler* şehircilik alanında bir anda devrim gerçekleştirmemiştir. Ancak tıpkı Guépin, Blanqui, Engels, Marx ve diğerlerinin *saptamaları* gibi *reformların* oluşumuna katkıda bulunmuşlardır. Bu reformlar son derece yavaş gelişmelerine rağmen işçilerin genel yaşam koşullarını, özellikle de şehirlerdeki konut koşullarını önemli ölçüde iyileştirdi. Öncelikle sanayileşmenin yol açtığı hastalıklara yakalanmış ilk ülke olan İngiltere'de (1802, 1819 ve 1833 yıllarında) sonra Prusya'da (1839), daha sonra da Fransa ve ABD'de çalışanları korumaya yönelik yasalar yürürlüğe kondu. Başlangıçta bu yasalar yalnızca en çok haksızlığa uğrayan çalışan emekçi gruplarla, yani kadın ve çocuklarla ilgiliydi.

Sanayi uygarlığının yüz karalarından biri çocukların çalıştırılmasına dayalı olmasıydı. Romalı *patrici*'nin refahının köle sürülerine bağlı olmuş olması gibi, XIX. yüzyıl burjuvazisinin refahı da milyonlarca çocuğun çektiği işkencenin ve ölümlerin üzerine kuruluydu. Bu nedenle verimlilik fikrine kendisini kaptırmış olan Nestor Considérant çocukların çalıştırılmasını neredeyse doğal karşılıyordu:[1]

> "Ne kadar acı verici olursa olsun bu durumu kabullenmemiz gerek, günümüzdeki haliyle sanayi, çocuk işçilerden vazgeçemez."

Considérant çocukların imalathanelerde çalıştırılması sorununun zorunlu laik eğitim sorunuyla yakından ilişkili olduğunu ve "aile reisinin fikirlerine ve otoritesine bir saldırı" olarak görülen zorunlu eğitime şiddetle karşı çıkıldığını vurguluyordu. Nestor Considérant çocukların on yaşından önce çalıştırılmamasını tavsiye ediyordu, fakat ailelere vereceği zararlardan ötürü, işe başlama yaşının on ikiye çıkartılmasının zor olduğunu da ifade ediyordu. Çocuklar on yaşında sayı saymayı öğrenmiş oluyorlardı; Considérant, fazladan aldıkları iki yıllık eğitim zarfında çocukların "fiziki ve manevi bir başıboşluğa sürüklenerek kısa zamanda kötü alışkanlıklar edineceklerinden" endişeleniyordu. Çocukların 12 yaşından itibaren, bazı yasama üyelerinin arzu ettikleri gibi günde 6 saat değil, tıpkı yetişkinler gibi 12 saat çalışmalarını tavsiye ediyordu. Sonuç olarak "on sekiz yaşını geçtikten sonra çalışmaya ilişkin ya-

---

[1] Nestor Considérant, *Du travail des enfants dans les manufactures et dans les ateliers de la petite industrie*, Brüksel ve Leipzig, 1863.

sal yönetmeliği hangi nedenle olursa olsun kabul etmemiz imkânsızdır," diyordu.

1801 yılında, bir İngiliz yargıç yanında 60 çocuk çalıştıran ve çocukları sürekli dövüp aç susuz bırakan bir sanayiciyi on iki aylık hapse mahkûm etti.

Bu kararın yarattığı skandalın ardından Büyük Britanya'da çırakların maneviyatı ve sağlık koşullarına ilişkin, çocukların günlük çalışma saatlerini 12 saatle sınırlayan ve gece çalıştırılmalarını yasaklayan bir yasa çıkarıldı. Ayrıca işveren çıraklarına yılda bir kez yeni kıyafetler alacak, okuma yazma dersleri aldıracak, onları ayda en az bir kez kiliseye götürecek, kız ve erkekleri ayrı yatakhanelerde yatıracak ve yataklarda ikiden fazla çocuğun yatmamasını sağlayacaktı. Ancak sanayiciler çalışma özgürlüğü ilkesinin ardına saklandıklarından ve "özel hayat"larında yönetimin her türlü denetimini reddettiklerinden yasanın uygulamaya konması uzun yıllar aldı. Önceki sayfalarda Robert Owen'ın meslektaşlarını okul yaptırmaları ve çalışma sürelerini azaltmaları konularında nasıl boşu boşuna ikna etmeye çabaladığını görmüştük.

1816 yılında, Stockport'ta günde hâlâ 18 saat çalışılıyor, işe sabah 3'te başlanıp akşam 9'da paydos ediliyordu. Stockport'taki imalathanelerde 3 ila 5 yaşlarındaki kız ve erkek çocuklar makinelerin altlarına girip pamuk artıklarını yerlerden toplamak üzere kullanılıyorlardı.

Çalışma saatleri genelde az olmakla birlikte günde 14 ila 16 saati buluyordu. Engels'in anlattıklarına göre bazı kadınlar zaten düşük olan maaşlarından bir günlük kesinti bile olmasın diye fabrikada makinelerin arasında doğum yapıp paydos saatine kadar çalışıyorlardı. Bazıları doğum yaptıktan üç veya dört gün sonra işinin başına dönüyor ve 12 saat boyunca ayakta çalışıyordu. 1842 yılından itibaren kadınların yeraltındaki maden ocaklarında çalıştırılmaları yasaklandı. Maden ocaklarındaki çalışmalara ilişkin 10 Ağustos 1842 tarihli yasa Derbyshire ve Galler Prensliğinde, dört ila beş yaşındaki çocukların maden ocaklarının dibinde kömür doldurmak için *tuzakçı* görevi yaptıklarını belirtiyordu. Nestor Considérant bu *tuzakçıları* şöyle anlatmıştı:

> "Maden ocağının havalandırmasının bulunduğu yeraltı geçitlerinin kapılarını açıp kapamakla görevli bu zavallı küçükler işe sabahın ikisinde başlıyor ve 12 saat boyunca ıssız bir yerde duruyorlardı. Gecenin ilerleyişi ve atalet sebebiyle bu ıssızlık daha da korkunç bir hal alıyordu. Çocuklar İskoçya'nın doğusunda 12, Galler Prensliğinde ise 7 yaşında kömür çıkarmaya başlıyorlardı. Çıraklık yaptıkları bölümün işçileri tarafından yarım yamalak beslenen ve dövülen bu çocuklar ergenlik çağına gelene dek olabilecek en sefil yaşantıyı sürüyorlardı. Maden ocaklarında çalıştırılan kadın ve kızlar çok daha acınası durumdaydılar; çalışma koşulları yük hayvanlarınınkinden beterdi.

1833 yılında, Büyük Britanya'da çocukların çalıştırılmaları hakkında çıkarılan yeni bir yasayla 18 yaşından küçüklerin gece çalıştırılmalarına son verilmesine ve gündüz çalışma saatlerinin 12 saatle sınırlandırılmasına çalışıldı. 9 ila 13 yaş arasındaki çocukların çalışma saatleri, akşam okula gitmeleri zorunlu tutularak, 9 saate indirildi. 1844 yılında yine artan "boş zamanın" okuma ve yazmaya ayrılması koşuluyla 8 ila 13 yaş arası çocukların günlük çalışma saatleri 6,5 saatle sınırlandırıldı.

Her geçen gün biraz daha karmaşık hale gelen makineler için, bilek gücüne olduğu kadar beyin gücüne de ihtiyaç duyulmaya başlandığından, patron kesimi aslında işçilerin cehaletinin sanayideki gelişimin önünü kesmesinden endişeleniyorlardı. 1846 yılında, Belçika hükümetinin istatistiksel verilerinde 14.313 işçiden 9274'ünün okuryazar olmadığı belirtiliyordu. Fransa'da çalışma hayatını düzenleyen yasalar (8 yaşından küçük çocukların çalıştırılmasının yasaklanması, 13 yaşından küçüklerin gece çalıştırılmasının yasaklanması, 8 ila 12 yaş arası çocukların eğitim görmeleri ve çalışma saatlerinin 8 saatle sınırlandırılması, 12 ila 16 yaş arasındaki çocukların çalışma saatlerinin 12 saatle sınırlandırılması) ancak 1841 yılında çıkarılmaya başlandı. Fakat bu yasalar özellikle çocukların çalışma şartlarının en ağır olduğu kuzey bölgelerinde pek uygulanmadı. İşçilerin çalışma saatlerinin 12 saate indirilmesi için 1848 Devrimi gerekmişti. 1884'te işçi sendikalarına izin veren bir yasanın çıkarılması, 1898'de iş kazalarına maaş ve tazminat bağlanması, 1900'de günlük çalışma saatinin önce 11, daha sonra 10 saate düşürülmesi, 1906'da işçilerin emekliliği hakkındaki yasayı ve haftalık izinleri düzenleyen bir çalışma bakanlığının oluşturulması ancak Komünle ve ardından III. Cumhuriyetin kurulmasıyla birlikte mümkün olmuştu. Tüm bunlar sermaye ile proletarya arasındaki yüz yıllık bir savaşın sonuçlarıydı.

Fransa'da sağlıksız koşullardaki konutların kiraya verilmesini yasaklayan bir yasanın çıkarılması için de 1848 Devrimi'nin beklenmesi gerekmişti. Bu yasa, Büyük Britanya'da da aynı dönemde uygulamaya konulmuştu. Sürekli sanayi kentlerinin kirliliğinden söz eden ve salgın hastalıklara karşı tek çözüm olarak hijyeni tavsiye eden hekim, rahip, ekonomist ve ilk sosyalistlerin yıllar önce söylemiş oldukları gibi, ölüm oranlarında ancak 1870'ten sonra, şehirlerdeki konutlara içme suyu, kanalizasyon ve tuvalet kabinleri sağlandığında düşüş oldu.

Engels'in dalga geçtiği işçi kentleri işçinin işverene dönüşmesiyle sonuçlansa da, mahzenlerde ikamet edilmesiyle kıyaslığında bir gelişme olarak görülmektedir. Leonardo da Vinci işçi kentleriyle ilgili planları daha önceden düşünmüştü. Engels işçi kentlerinde paternalist gericiliğin bir belirtisini görmüş olsa da, bu kentler uzun süre burjuvaziye şeytani bir manevra gibi görünmüştür. Bunu anlamak için işçilerine -

gruplandırılmış ve sağlıklı evler inşa ettirdiğinde meslektaşlarının Owen'a nasıl karşı çıktıklarını hatırlamak yeterli olacaktır.

Owen'la aynı dönemin adamı olan I. Napoleon'a gelince, ona Paris banliyösünde yalnızca işçilere tahsis edilmek üzere evler yaptırması önerildiğinde şöyle haykırmıştı:

> "İşçi kentleri inşa etme fikri şüphesiz ihtilalci bir fikirdir. Hiç kuşku yok ki bu fikir, bir işaretle asillerin ve zenginlerin üzerine saldırmaya hazır, bir araya toplanmış, yoksul bir kalabalığı el altında bulundurmak için öne sürülmüştür."

Aksine Saint-Simon'un rakibi olan Prens Louis Bonaparte[2] II. Cumhuriyetin Cumhurbaşkanı olduğunda Paris'in her bir ilçesinde bir işçi kenti kurulması için bir sözleşme hazırlatmıştı. Fakat Thiers'in başı çektiği muhafazakâr itirazlar öyle bir boyuta geldi ki, krediler yetersiz kaldı. Thiers zaten I. Napoleon'un sözlerini neredeyse olduğu gibi yeniden aktarıyordu:

> "İşçi kentleri kurmak, ayaklanmaya hazır bir topluluğun bulunduğu merkezler oluşturmak demektir ancak. Yaşamlarını şimdiye dek falansterler olmadan sürdürebildiklerine göre, işçi sınıfının bu kentlere ihtiyacı yoktur."

1854 yılında Mulhouse'da sanayici Jean Dollfuss ek binalarda genel çamaşırhanelerin ve banyoların bulunduğu bahçeyle çevrili müstakil evlerden oluşan işçi kentleri kurulmuştur. III. Napoleon bu girişimi şahsi mal varlığıyla destekliyordu. İşçiler fazla yüksek olmayan taksitler ödeyerek oturdukları evlerin sahibi olabileceklerdi. 1870 yılına kadar Dollfuss Kurumları 892 işçi evinin yanı sıra bir anaokulu, bir fırın, bir de kütüphane kurmuşlardı.

Aynı dönemde Munster ve Beaucourt'da (Belfort yakınlarında) 1868 yılında Siedlingen'de Krupp tarafında; 1887 yılında Büyük Britanya'daki Port Sunlight'ta sanayiciler tarafından başka işçi kentleri kuruldu. Fakat bu girişimler, 1894 yılında Fransa'da Jules Siegfried Yasası ,devleti sosyal konutlarla ilgilenmeye zorlayana dek

---

[2] Yalnızca övücü sözler içerdiğinden eleştiriye açık olan bir kitapta Georges Edouard Boilet her şeye karşın geleceğin III. Napoleon'unun ve Eugène Sue'nun raporları hakkında ilginç açıklamalar sunmaktadır. "Bir imparatorluk cumhuriyeti içinde sosyalist bir program" uygulama düşüncesinde olan Prens Bonaparte, Eugène Sue'yu epeyce etkilemiş olmalıydı ki, *Mystères de Paris* adlı kitabında Rodolphe karakterini oluştururken Prensten esinlenmişti. Bu eser gerçekte Cumhurbaşkanı-prensin seçimler için yazılmış bir propaganda kitabıydı. Le Bas'nın arabulucu oğlu tarafından dinsel inançlarla yetiştirilen ve Robespierre'in yakın arkadaşı olan Prens Bonaparte Beyaz Tavşan gece kulübünü "işçi kıyafetiyle" ziyaret etmiş ve Fleur de Marie adını alan esrarengiz bir genç kızla tanışmış oluyordu, bu arada Le Bas'nın oğlu romanda iyi kalpli doktor Murph'e dönüşüyordu (*La Doctrine sociale de Napoléon III*, Paris, 1968).

Owen, Cabet ve Fourier'nin falansterleri gibi kaderine terk edilmişti.

Louis Bonaparte iktidarı ele geçirip III. Napoleon olduktan sonra Orléans ailesinin Rochechouart mahallesindeki mülklerine el konularak finanse edilen bir işçi kentinin yapımına başlanmasını kabul ettirdi. 3 ila 4 katlı 4 binadan oluşan bu kent 500 kişiyi barındırabilme imkânına sahip olacak ve bir kreş, bir çamaşırhane ve banyolar içerecekti. Fakat nasıl ki burjuvalar bu kent için ayrılan finansmanı tasvip etmedilerse, işçi kesimi de kışla olarak nitelendirdikleri bu kente güvenmiyorlardı.

III. Napoleon 1823-1825 yıllarından sonra Paris'teki inşaatlarda yapılan kısıtlamalara karşın arazilerin aşırı derecede pahalı olması nedeniyle kiraların çok yüksek tutulması sonucu işçi yerleşim yeri oluşturma girişimlerinin başarısızlıkla sonuçlandığını biliyordu. Bu nedenle öncelikle arazi satın almaya yöneldi ve bu arazileri bedava olarak işçi sınıfının hizmetine sundu. 1856 yılında işçi konutlarına ayrılması için Mazas bulvarındaki 18.000 metrekarelik alanı satın aldı. 1855 yılındaki evrensel sergi münasebetiyle Rapp caddesi yakınlarında işçi aileleri için tuvaletleri olan evler inşa ettirdi. Fakat yalnızca sahanlıklarda su bulunuyordu. 1867 yılında, III. Napoleon mühendislere Daumesnil caddesinde 40 tane halkevi yaptırdı ve bunları bir kooperatif şirkete bağladı. Mermer şöminelerin, yer döşemelerinin, tüm mutfaklarda su tesisatının bulunduğu evler üç ailenin yaşayabileceği biçimde tasarlanmıştı. III. Napoleon'un bu girişimleri bir sonraki yüzyılda HBM[α] adıyla resmi biçimini alarak III. Cumhuriyet döneminde tekrar gündeme geldi. III. Napoleon, sanayicileri işçi kentleri kurmaya teşvik etmek amacıyla 1867 Evrensel Sergisi kapsamında, "sosyal uyumu ve işçilerin refahını en yüksek seviyeye taşıyan örnek kurumlara" verilmek üzere bir ödül tayin etmişti. Tours'daki Mame Basımevi, konforlu ve ekonomik işçi kentleri yaptırdığı için ödüllendirildi. Aynı evrensel sergide bir işçi komitesi, Paris'teki işçi konutunun tanıtımını yapıyordu. Komite bu örnek evi mimar ve müteahhit yardımı olmaksızın, imparatorun 20.000 franklık desteğiyle gerçekleştirmişti.

Reformlara ayrılan bu bölümde, işçilerin içinde bulunduğu sefaletin ortaya çıkışıyla birlikte liberal Katoliklerin düşüncelerinin yol açtığı önemli bir eğilimden de söz edelim. Lamennais, Lacordaire ve Montalembert'den *Rerum Novarum* papalık genelgesini yayımlayan Papa XIII. Leon'a kadar[3] ilk sosyalistlerin ilkel Hıristiyanlığıyla bağlantılı liberal bir yeni-Hıristiyanlık etkisi parlamentoda önemli bir rol oynamış-

---

[α] HBM: Ucuz konut anlamındaki Habitation à bon marché'nin kısaltmasıdır –yn.

[3] *Lettre ouverte au pope Léon XIII*'de Henry George *İşçilerin Yaşam Koşulları* başlığı altında şunları yazıyordu: "Papalık genelgeniz İncil'i işçilere bırakırken, toprağı toprak sahiplerine teslim etmektedir."

tır. Fransa'da sağlığa zararlı konutların kiraya verilmesini yasaklayan ilk yasa, ancak 13 Nisan 1850'de Saint-Vincent-de-Paul'deki derneklerin yaptığı anketlerden sonra çıkarılmıştır. Şiddetle karşı çıkanlara karşın bu yasanın kabul edilmesini sağlayan, Kuzey milletvekili Kont Anatole de Melun ayrıca Villermé ve Blanqui'nin *Constats*'sına da dayanıyordu. Bebeklerin emzirilmesi konusunda bir yasanın çıkmasına vesile olacak olan Correze milletvekili Théophile Roussel sağlığa zararlı olanları yasaklamanın yeterli olmadığının, ayrıca şehir hayatının yeni koşullarına uygun, sağlığa elverişli yeni tarzda konutların oluşturulmasının da göz önüne alınması gerektiğinin altını çizerek bir karşı tasarı sundu. Bu mantıklı tepki dikkate alınmadı. Buna karşın II. İmparatorluk bu görevi yeniden üstlendi. Haussmann sağlığa aykırı konutlara karşı olan yasayı paravan olarak kullanıp Paris'in yarısını yerle bir etti. Liberal Hıristiyan yaklaşım, eskiden Owen'da olduğu gibi bazı patronları hiçbir şekilde baskı görmedikleri halde fabrikalarını insanlara yaraşır bir hale getirme yolunda daha fazla yönlendirmiştir.

> "Bu şekilde, diye yazıyor Henri Albert,[4] ekonomik yemekhane ve kantinler oluşmaktadır. Buralarda öğlen vakti ucuza sıcak yemek dağıtılmaktadır. Doğu bölgesindeki sanayiciler zaten bu çabayı yakından izlemektedirler. Munster'deki Schlumberger iplik fabrikası, personeline neredeyse bedavaya yemek vermektedir; Mulhouse'da Dollfus'un, Koechlin'in, Zuber'in mekânlarındaki kantinlerde 10 kuruşa kahvaltı, 30 kuruşa öğle yemeği ve 25 kuruşa akşam yemeği verilmektedir. Bu örnekler aslında kalabalık işçi kitlesi için yetersiz kalmaktadır. Yine de ayda 50 frank karşılığında yalnızca bekârlara yemek veren Noisiel'deki Menier çikolata fabrikasını da bunlara dahil etmek gerekir."

2. III. Napoleon XIX. Yüzyılın İdeal Şehrini Paris'te Gerçekleştirmeye Çabalıyor

Paris'in II. İmparatorluk döneminde şehircilik alanındaki geçirdiği değişimler olumlu olumsuz tüm yönleriyle vali Haussmann'a yüklenmiş ve III. Napoleon geri planda tutulmuştur. Oysa II. İmparatorluk dönemi Paris'inin yerle bir edilerek dünyanın en modern şehrine dönüşmesi, I. Bonaparte'tan II. Bonaparte'a aktarılan fikirler, özellikle de III. Napoleon üzerindeki çok ender değinilen Saint-Simon etkisi hesaba katılmaksızın anlaşılamaz. III. Napoleon daha Prens Bonaparte iken devlet sosyalizmine açıkça eğilimliydi. 1840 yılında Ham Kalesinde tutukluyken Fransa'nın kuzeyinde ve batısında çıkan yayınlarda burjuvaların bencilliklerine ve gördükleri

---

[4] Henri Albert, *De Babylone aux H.L.M.*, Paris, 1963.

ayrıcalıklara karşı zehir zemberek makaleler yayımladı. Dört yıl sonra *L'Extinction du paupérisme* adlı kitabında sosyalist görüşlerini açıkça dile getiriyordu. Kitabında işsizler ve yoksul aileler için masrafları devlet tarafından karşılanacak büyük tarım toplulukları kurulmasını öğütlüyordu. Biliniyor ki bu "iş ordusu" fikri Saint-Simon, Fourier ve Cabet'nin fikirlerinden esinlenilmişti. Louis Blanc, George Sand, Proudhon bu "devrimci prensle" uyum içindeydiler. Bu durum prensin 1848 yılındaki popülaritesinin ve referandum sonuçlarının nedenini ortaya koymaktadır.

PARİS'TEKİ DEĞİŞİKLİKLER

Gaston Gardet'ye göre (*Naissance et Mécanisation de l'urbanisme,* 1951) "kapitalist şehrin sendromları" Paris'te XVI. Louis döneminde ortaya çıkmıştır. O gün bu gündür, Paris insanlara yönelik bir şehir olmaktan çıkmış "trafiğin yayalar için tehlikeli boyuta ulaştığı ve insanların içinde boğulmaya başladığı koşuşturma içinde bir kente" dönüşmüştür.

XVIII. yüzyılda, gayrimenkul üzerinden kazanç sağlama fikriyle birlikte "çılgınlar gibi bina inşa etme" durumu ortaya çıkmıştır. Sébastian Mercier böylece başkentin üçte birinin yirmi beş yılda yeniden düzenlendiğini belirterek "bu mimarlığın değil duvarcılığın zaferiydi" demiştir.

"XVII. yüzyılda," diye belirtiyor Gaston Bardet, "Paris'i neredeyse tamamen yerle bir edip rasyonel, asil, 'abartılı' vb yeni bir tarzla yeniden inşa etme isteği baş göstermişti." Fakat sarayın para kaynakları savaşlar nedeniyle tükendiğinden bu istek gerçekleştirilememiştir.

Haussmann ortaçağa özgü sanattan nefret eden Voltaire'in vandalist söylemlerinin ardına sığınmayı seviyor, I. Cumhuriyet döneminde belirlenmiş ve aynı ilkeden yola çıkan "sanatkârlar planı"na dayanarak Paris'in neredeyse tümden yerle bir edilmesini arzu ediyordu. Lavedan'a göre (*Histoire de l'urbanisme*) XIX. yüzyılda Paris nüfusunun artmasında işçi göçleri olayından çok bürokratik, eğitimsel, kültürel nedenler ve demiryolu merkeziyetçiliği etkili olmuştur.

Neden ne olursa olsun, Paris'in 1801'de 547.000 olan nüfusu, 1846'da 1.000.000'a ulaşmıştır ve 1861 yılında on bir kıyı bucağının katılımıyla 1.538.000'i bulmuştur. Nüfus artışı banliyölerde daha fazlaydı.

1800 yılında kimsenin ikamet etmediği Les Batignolles'un nüfusu 1856'da 44.000'i bulmuştu. Montmartre'ın nüfusu 609'dan 36.500'e, La Villette'inki 1600'den 30.300'e ulaşmıştı ve Saint-Denis'in nüfusu dokuz misli, Sceaux'nunki de beş misli artmıştı. 1840 yılında, Paris'in göbeğindeki işçi kesiminin nüfusu 265.000'di. 1860'da bucakların katılımıyla bu sayı 416.000'i geçti ve 1872 yılında 550.000'e ulaştı. Bu da Paris'in nüfusunun yaklaşık üçte birini oluşturuyordu.



II. İmparatorluk zamanında Champs-Élysées
(Les Promenades de Paris, Alphand, 1867). BN/Est.

III. Napoleon işçi kentleri, işçilerin büyük yapıların içine tıkılması, düz yollar, şehrin trafiğe feda edilmesi, yeşil alanların savunulması, düzen ve hijyen adına yıkımlar yapılması gibi tüm bu fikirleri Saint-Simon, Considérant ve Cabet'nin yazılarından almıştı. III. Napoleon yetkiyi eline geçirir geçirmez derhal şehirci sosyalist kuramcılar tarafından tarif edilen ideal şehri gerçekleştirmeye çabalamıştı. II. İmparatorluğun şehircilik planlarını gayret ve başarıyla uygulayan kişi Haussmann olsa da, bu fikir imparatordan çıkmıştı. Haussmann da *Mémoires*'da bunu kabul etmekteydi:

> "İmparator bizzat kendisinin çizdiği yeni yolların aciliyet sırasına göre mavi, kırmızı, sarı ve yeşil renklerle belirtildiği Paris haritasını bana göstermek için sabırsızlanıyordu. (...) Fakat kıtlık ve Kırım Savaşı gibi dertlerle uğraşan İmparator Paris'teki değişimde istediği gibi aktif bir rol alamıyordu.

İmparator talimatları vermiş ve kendi arka bahçesine dönüşmüş Paris'i yerle bir etmeyi Haussmann'a bırakmıştı. Haussmann *Mémoires*'da, imparatoru Bayındırlık Komisyonu'nunun esasen başkandan (III. Napoleon) ve genel sekreterden (Seine valisi) oluşması gerektiğine ikna ederek komisyonu nasıl etkisiz hale getirdiğini büyük bir memnuniyetle anlatıyordu. Ayrıca Paris'in "sırf Parislilerin olmadığını" ve dolayısıyla şehrin yönetiminin yalnızca belediyeye bırakılmaması gerektiği görüşünü savunarak belediye meclisini ortadan kaldırmayı başarmıştı. Belediye meclisi imparatorluğun diğer şehirlerinde olduğu gibi halkın oylarıyla değil, imparatorun seçimiyle

oluşturulacaktı. Haussmann merkezi otorite ilkesini tam bir asker disipliniyle uyguluyordu. Paris "Fransa'nın beyni ve kalbi" olmalıydı. Sonuç olarak demiryollarıyla belirlenen düzen yalnızca Paris'e yarayacaktı ve kırsal kesimi kaderiyle baş başa bırakacaktı. "Her şey Paris'e ulaşmak istiyor," diye yazıyordu Haussmann, "büyük yollar, demiryolu, telgraf. Her şey oradan çıkıyor: yasalar, kararlar, emirler, görevler."

Sanayi dünyasının merkeziyetçi eğiliminin şehircilik alanında ciddi bir biçimde uygulanmasının sonucunda başkent tuhaf bir canavara dönmüştü ve Maurice Gravier'nin iki dünya savaşı arasında "Fransız çölü" diye adlandırdığı durum yaratılarak kırsal kesimin tüm enerjisi yok edilmiştir.

İngiltere'deki Yeşil Alanlar

III. Napoleon Paris şehirciliğini düşünmeden önce de bazı planlar çizmişti, fakat bunlar özellikle İskoçya'da kurulacak olan bahçelerin planıydı. Yeni Paris'i Fransız tarzı bir bahçe gibi, yani tamamen geometrik bir yaklaşımla tasarlayacaktı; başkentin havasını temizleyecek olan parklar ise aksine İngiliz tarzında, yani natüralist bir yaklaşımla çizilecekti. Kuşkusuz bu seçim Cabet ve Owen'ın ideal şehirlerinin dama kareleri biçimindeki planlarına sadık kalınması olarak açıklanabilir. XIV Louis'den I. Napoleon dönemine kadar uzanan Fransız klasik geleneğine yeni Paris'i de dahil etme arzusu olarak da görülebilir bu yaklaşım. Nitekim I. Napoleon da Paris'i dünyanın en güzel ve en kalabalık şehrine dönüştürmeyi istiyordu. Savaşlarla uğraşmaktan bu zevke nail olamamıştı. III. Napoleon büyük amcasının projelerini yeniden hayata geçirmişti. Rivoli sokağı, Opera, Malesherbes bulvarı gibi geçitler düz çizgisel ve simetrik tarzda oluşturulmuştu.

Eğitim gördüğü ülke olan İngiltere'de uzun yıllar sürgün yaşayan III. Napoleon, İngilizlerin bahçelere ve parklara gösterdikleri ilgi karşısında son derece etkilenmişti. Asil toprak sahiplerinin bazı malikânelerinin yapımına araziler ayırmak istemeleriyle ortaya çıkan ve XVII. yüzyıla kadar geriye giden Londra'daki parklar, yeşil alanların içine yerleştirilmiş mahallelerden oluşan yeni bir yerleşim tarzına dönüşüyordu (Londra'daki ilk park olan Covent Park 1630 yılına dayanmaktadır). İlk defa bir şehirsel mimarlık bütünlüğü ile doğa birbiriyle kaynaşıyordu. Böylece birbirlerine uydurularak kullanılan taş ve ağaçlar mükemmel bir şehircilik örneği sergileyen burjuva mahallelerini oluşturuyordu. 1830 ile 1860 yılları arasında İngiliz burjuva kesimi (ağaçlardan örülmüş duvarlarla kendisini hem salgın hastalıkların yaşandığı mahal-

lelerin yaydığı miyasmalardan hem de sefalet görüntülerinden koruyan) bu parklarla büyük İngiliz organik şehircilik geleneğini sürdürdü. Bunun en mükemmel örneği Bath Suyu şehriyle ortaya konmuştur.

1860 yılından sonra Londra da Paris gibi iç karartıcı binaların yer aldığı uçsuz bucaksız sokaklarla dolarak gözden düşmüştür. Fakat III. Napoleon Fransa'da başa geçtiğinde, Londra Paris'ten yarım yüzyıl önde gidiyordu.

III. Napoleon parkları bir şehir birimi öğesi olarak almak yerine, Paris'e mini bahçeler biçiminde taşımıştır. Yalnızca bulvarlara önem vermiştir. Bulvarlar yeşil alanları yolların gereksinimlerine feda etmek demekti. Bulvarlardaki ağaçlar yalnızca yollara bekçilik ediyorlardı. Parklar bile yalnızca yolların uzantılarıydılar; halbuki bu küçük bahçelerin gürültü ve tozdan kesin olarak korunması gerekiyordu.

III. Napoleon'un Saint-Cloud'daki bürosunun duvarında Paris'i gösteren büyük bir plan asılı duruyordu. İmparator başkentte yapılması gereken değişiklikleri kendi eliyle bu plan üzerinde çiziyordu. Bir heykele biçim veriyordu, Haussmann da bu heykeli bronz kalıba döküyordu.

İmparatorun ilk girişimlerinden biri bir tür İngiliz parkı haline getirmek istediği Boulogne Koruluğunu değiştirmek oldu. Fakat Hyde Park'taki Yılantaşı gibi bir nehir oluşturma görevini verdiği bahçe mimarı Varé, su düzeyi hesaplarında yanlışlık yapınca Haussmann tarafından işten çıkarıldı.

Seine valisi onun yerine adamlarından biri olan kara yolları mühendisi Jean Charles Adolphe Alphand'u (1817-1891) getirdi. Vali bu politeknisyeni Bordeaux valisiyken takdir etme olanağı bulmuştu. Bitki ekimleri ve mesire yerleri servisi şefi görevine getirilen Alphand II. İmparatorluğun tüm parklarının, mesire yerlerinin ve küçük bahçelerinin sorumluluğunu üstleniyordu. İmparatorun isteği doğrultusunda sık ağaçları, çağlayanları, nehirleri, mağaraları ve çakıl taşlarını bir araya getirerek tüm kamusal yeşil alanlara İngiliz bahçesi tarzını getirdi. Alphand Boulogne Koruluğunun önceden düz olan yollarını, iki merkezi yol dışında kavisli hale getirdi. 1853 ile 1870 yılları arasında, özellikle Champs-Elysees meydanını yeniden ağaçlandırarak Paris'e 100.000 ağaç ektirdi. Boulogne Koruluğu'ndaki 200.000 e yakın ağaç ekimi projesini yeniden ele aldı.

Bir ormana dönüşen Boulogne Koruluğu kötülerin barınağı olmaktan çıkarak ilgi çekici bir yer haline geldi. Boulogne burjuva kesiminin ormanı olduğundan Vincennes halka tahsis edildi. Nehirler, göller tıpkı Boulogne Ormanında uygulanan anlayış çerçevesinde düzenlendi. Fakat Alphand'un en ilginç eseri 1860 yılından sonra tasarladığı halka açık başka bir yeşil alan olan Buttes-Chaumont'du. Önceleri Buttes-Cha-

umont alçı ocaklarının çöp deposu olarak kullanılıyordu. Alphand yamaçlarla, gölge veren ağaçlarla, 32 metrelik bir çağlayanla, bir nehirle, gölgelerle, kayalıklarla, akarsu üzerinden geçen bir köprüyle adı kötüye çıkmış olan bu alanı üç yılda romantik bir hale dönüştürdü.

1869 yılında ayrıca Montsouris Parkı da hizmete açıldı. Çevresinde özel otellerin yükseldiği ve İngiltere'deki gezi parkları tarzında inşa edilen Monceau Parkını da unutmamak gerekir.

Bu önemli çalışmalar Alphand'un XIX. yüzyılda şehir içi yeşil alanlar konusunda önde gelen iki tasarımcıdan biri olmasını sağladı. Diğeri New York'taki Central Park'ın "bahçecisi" Olmsted'di. Jean Charles Adolphe Alphand'un tasarımları çağdaşlarını öylesine etkiledi ki, imparatorluğun üst düzey yetkililerinin çoğunun aksine, kendisi 1889 Evrensel Sergisinin bahçelerini tasarlayarak III. Cumhuriyet döneminde de görevini yürütmüştür.

Les Promenades de Paris adlı eserini 1867'den 1873 yılına kadar iki cilt olarak yayımladı.

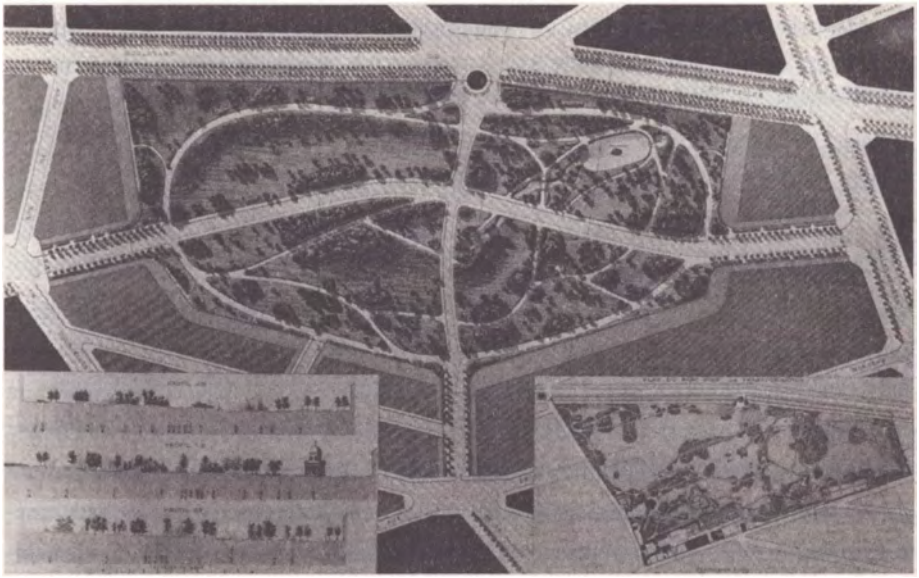
Düz Yol Efsanesi ya da Trafiğe Feda Edilen Şehir

Haussmann *Mémoires*'da şöyle yazıyordu:

> "Pek çok durumda ince zevkini gözler önüne sermiş olan İmparator, bir belediye üyesi için fazla sanatçı ruhlu olmak, düzenlemeyle fazlaca uğraşmak ve yollarla ilgili fazla araştırma yapmak gibi konularda bana sitem ediyordu. Londra'da, diyordu bana, yalnızca trafik akışının ihtiyaçlarını en iyi biçimde karşılamakla ilgilenilirdi."

Haussmann'ı "sanatçı" olmakla suçlamak çok tuhaftır. Fakat III. Napoleon'un sanat konusunda hiçbir yeteneği olmadığı bilinmektedir. Bu nedenle Haussmann, ekibindeki mimarları çıkararak yerlerine mühendisler ve çeşitli alanlarda uzmanlaşmış teknisyenler yerleştirmiştir. II. İmparatorluk bu noktada da I. İmparatorlukla benzerlik göstermekteydi. I. Napoleon "müsrifler" diye nitelendirdiği sanatkârlara karşı temkinli davranıyordu. 1810 yılında mimarlar "XIV Louis'yi iflasa sürüklemekle" suçlanıp şehircilik yönetimindeki önemli görevlerinden alındı ve yeni bir kurum oluşturuldu: Yöneticilerden ve mühendislerden oluşan Paris Çalışmaları Müdürlüğü. Eskiden egemen olan Güzel Sanatlar Okuluna rakip olarak belirlenen Politeknik Okulu da yine II. İmparatorluk döneminde açılmıştı. I. Napoleon'la birlikte Saint-Simon'u müthiş etkileyen teknokrasi hayat buldu.

Gaston Bardet şehircilikte düz çizgi üzerine şahane bir inceleme ve tarih kitabı



Monceau Parkı planı (Les Promenades de Paris, Alphand, 1867). BN/Est.

hazırladı.[5] Bu ilişkinin Rönesans döneminde başladığını görmek bizi şaşırtmamaktadır. 23 Şubat 1508 tarihinde Fransız Parlamentosu'nun bir kararıyla Notre-Dame'da bulunan evlerin "aynı yükseklik ve biçimde" yeniden inşasına karar verildi. 1553 yılında yeni bir karar çıkarıldı: Yollar "aydınlatılmış, düz ve sıralı olmalıdır." 1599 yılında IV Henry döneminde yol bakım görevlilerinin devri başladı. Bundan böyle söz konusu olan yol bakım görevlisinin düzenlemesine uygun görülmeyen "hiçbir binanın, duvar parçasının, duvar içi dayanağının vs" kesinlikle inşa edilmemesi yasağı getirilmişti. "Çıkıntılı evleri içeren, muhafaza eden, destekleyen tüm yapılar, tüm cumbalar" yasaklanmıştı. Tüm bunlar XVI. yüzyılda saltanat arabasının şehre girmesinden dolayı gerçekleşiyordu. Dolayısıyla şehir insanlar için değil, arabalar için inşa edilmeye başlandı. Yerleşimin yerine trafik akışı şehircilik alanında önem sırasında öncelikli yer almaya başladı. Trafik akışının ihtiyacını karşılamak amacıyla geometri zekâsı organik zekâyı ortadan kaldıracaktı. Dürer'in ideal şehri kare biçiminde, tamamen düz çizgisel olarak tasarlanacaktı. Gaston Bardet şöyle yazıyordu:

> "Böylece düz yol antik tarza galip geliyor ve *egemen*, düzenleyici tavrını koyuyor; ayrıca Descartes'ın sistemleştirdiği sınıflandırma ve düzen ihtiyacını, "uçsuz bucaksız" perspektif arzusunu ve bir sonraki yıl "sınırlı görüntülere tahammül edemeyen" *Na-*

Gaston Bardet, *Naissance et Méconnaissance de l'urbanisme*, Paris, 1951.

zik Merkür'ü icra eden Le Nôtre'un kompozisyonlarına konu olan kaçış isteğini ifade ediyor. Şüphesiz ortaçağda parsellemeden veya pratik nedenlerden dolayı düz yollar mevcuttu, fakat *ilk defa düz çizgi estetik bir anlam kazanıyordu.*"

"Klasik şehirsel yol çizgilerinin," diye belirtiyordu Gaston Bardet, "çıkış noktası av ormanlarıdır." Gerçekten de sürek avları için ormanların içinde gayet muntazam düz çizgisel düzenlemelere sahip yol ağları oluşturulmuştu. Bu düşünce çerçevesinde, Haussmann'dan günümüze dek şehircilik alanındaki yol çizgilerinin tüm ilkeleri Versailles Parkı'nda yer almaktadır. Fakat bir park için son derece iyi olan bir şehir için aynı şekilde yararlı olmayabilir. "Ortaçağ kentleri," diyordu Gaston Bardet, "güzel ile yararlı arasındaki dengeyi kurmayı başarmıştı: Ortaçağın kıvrımlı yollarında veya Yunan yelpazesindeki sergicilikte görüntü sürekli onu tahrik edecek bir ilgiyle veya dinlendirecek bir 'zamanla' karşılaşıyordu. Yollar, hayat misali, kıvrımlardan oluşuyordu ve görüntüyü tamamlıyordu." XVIII. yüzyılın sonunda "karayolları sanata galip geldi." Karayolları yönetmeliği "basit bir rende"ye dönüştü. "Bu rende eskiden kişiselleştirilmiş olan tüm bu mahalleleri, kenar mahalleleri, kasabaları güzelce etiketlenmiş geniş bir klasörde toplayabilmek amacıyla şehirde saflıktan, kasabalılıktan geri kalan ne varsa sonunda rendeleyip ortadan kaldıracaktır."

Saint-Simoncu ve Fourierci sınıflandırma "askeri sanat"ın erdemlerini yeniden keşfetmekteydi. "Hedefi bina egemenliği olan kent ortaya çıkmaktadır," diyordu Gaston Bardet ve ekliyordu: "Sonuç olarak XX. yüzyıla kadar şehircilik sanatına baskın çıkacak şey –topçuların ve geometricilerin alanı olan– nişancılık tekniklerdir."[6]

Haussmann'la birlikte "halka kapanıyordu. Tek yönde ileriye doğru savaşması gereken topla *dışa karşı savunma oluşturma* fikrinden yola çıkılarak çizilen radyokonsantrik şehir şemalarını görmüştük. Üç yüzyıllık uzun bir yolculuktan sonra topla *içeriye karşı savunma oluşturma* fikrine ulaşmış bulunuyoruz."

---

[6] "Cournot, doğru bir saptama yaparak, insan egemenliğinin yaşamsal egemenlikle bir araya gelip düz çizgiyle, dik açıyla, simetriyle ve orantılılıkla belirginleşmekte olduğunu belirtmektedir. Zencilerin yaşadığı bir kasabadaki kulübeler ile kırlangıç yuvaları topluluğu arasında hâlâ çok büyük farklılıklar bulunmamaktadır. Doğanın egemenliğinden hâlâ kurtulunamamıştır. Fakat bu büyük şehirlerde, orantılı yollar ve keskin kavşaklarla doğanınkinden tamamen farklı bir egemenlik altına girdiğimiz hissediliyor. Bu egemenlik hayatın esnek şekilleri aracılığıyla mineralin ve kristalin orantılılığına tuhaf bir biçimde geri dönüş yapan insan egemenliğidir." R. Ruyer, *L'Utopie et les Utopies*, Paris, 1950.

Asker ve Polis Şehri

İçeriye karşı savunma ne anlama gelmektedir? Yani kısacası burjuvazinin düşmanı, Prusya kralının şahsında olduğu kadar proletaryanın şahsında da kendini göstermektedir. Ayaklanma çıkabilecek olması korkusu "emekçi sınıfları" kamu binalarından ve burjuva mahallelerinden uzaklaştırmak amacıyla şehir merkezlerindeki işçi konutlarını yıkmayı ve daha sonra şehirlere barikatlar kurmaya epey elverişli, süvari silahlarının kullanımı kadar top atışlarına da müsait olan düz çizgiler kazmayı içeren yeni bir şehircilik biçiminin oluşmasına neden oluyordu.

Sağlıksız adacıkların yıkılması ve düz çizginin egemenliği iki gerekliliğin sonucuydu: kolerayı ve ayaklanmaları ortadan kaldırmak.

Haussmann niyetlerini kesinlikle gizlemiyordu ve şöyle yazıyordu:

> "Büyük yapıları ayırmalı... Onlara göze daha hoş görünecek bir hava verecek biçimde... ve ayaklanmalar olduğu günlerde daha kolay savunma imkânı verecek biçimde kamu huzurunu sağlamak için büyük bulvarlar tasarlamalı, fakat buralarda yalnızca güneş ışınları ve temiz hava değil, askeri birlikler de dolaşmalı. Bu bulvarlarda becerikli bir birleşimle halk daha iyi koşullarda yaşayacak ve isyana daha az eğilimli olacaktır."

Üstelik yapı çalışmaları işsizliği ortadan kaldırırken aynı anda XIX. yüzyılın rüyası olan bu "iş ordusu"nun ortaya çıkmasına yarıyordu.

Haussmann'la birlikte şehircilik bir asker ve polis dönemine giriyordu. La Chapelle'in makinistleri Haziran 1849 ayaklanmasının en etkin üyeleri olduklarından Haussmann yol boylarını Belleville ve La Villette'e karşı savunma hendekleri olarak tasarlamıştı. Ecoles caddesini yarıp geçerken aklında bir bağlantı oluşturmaktan çok Quartier Latin öğrencilerini tecrit etme fikri bulunuyordu. Yeni Paris içten gelecek bozgunculuğa karşı gayet iyi düzenlenmiş bir meydan gibi tasarlanmıştı. "Tam isabet bir atışa" imkân veren bir ağ, diyordu Haussmann, düz çizgisel biçimdeki ağaçlı yolların oluşturduğu başkenti çevrelemek için düzenli bir biçimde yerleştirilmiş kışlalarla birbirine bağlanmıştı. Chateau-d'eau meydanına (günümüzde Cumhuriyet meydanı) 4000 asker barındırabilen Prince-Eugene Kışlası inşa edilmişti. Bu kışla büyük bulvarların güvenlik süngüsüydü. Bu kışladaki askeri birlik gerçekten de Magenta bulvarından geçen 2 kilometrelik düz çizgiye ve Magenta bulvarına (günümüzde Cumhuriyet caddesi) bir anda konuşlanabilirdi. Öte taraftan Prince-Eugene bulvarı (günümüzde Voltaire bulvarı) 2850 metrelik düz bir çizgiyle bugünkü Cumhuriyet meydanı ile Trône meydanını birleştiriyordu. Reine Hortense bulvarının (günümüzde Richard-Lenoir bulvarı) içinde yer alan Saint-Martin kanalı, Temp-

le'daki kenar mahalle kargaşalarını izleyebilmek için mükemmel bir nişan çizgisiydi. Paris'teki polisiye şehirsel güvenlik bölgesi oluşumu yeterince belirginleştirilmemiş ve incelenmemiştir.

III. Napoleon yönetimi bu etkinliğin üzerine temiz bir sünger çekmiş olsa da, her şeye karşın Haussmann'ın bazı çağdaşları bu konuda yanılgıya düşmediler. Örneğin Louis Veuillot'nun *Odeurs de Paris*'sinde şu satırlar yer almaktadır:

> "Büyük bir kışla olan Prince-Eugene Kışlası var ve bulvar kışlayı doğrudan doğruya ve geniş bir yolla hiç de küçük sayılmayan Vincennes Şatosuna bağlıyor. Bir uçta Vincennes, diğer uçta kışla yer alıyor. Bu kare biçimindeki kışlada birkaç milyon adam barınabilir, bunlar dört koldan ateş açabilirler: çift taraflı çapraz ateş. Civardan geçmek isteyen bozguncular için tehlikeli bir bölge burası."

İmparatorun adamları resmi raporlarını istişareyle oluşturuyorlardı. Lyon valisi Mareşal Castellane, Comedie meydanını Bellecour meydanıyla birbirine bağlayan Emperyal caddesinin (günümüzde Cumhuriyet caddesi) yapımı konusunda vali Vaïsse'e şunları yazıyordu:

> "Sakinler açısından bu cadde yarar, güzellik ve temizlikten çok stratejik açıdan gereklidir. Belcour meydanı Lyon Ordusu meydanı olarak nitelendirilmelidir; bölükler buradan yayılabilir. Impériale caddesinin yapımı tamamlandığında askeri birlikler şehrin merkezine kolayca girebilecektir."

Çünkü Haussmann'ın yöntemleri Paris'in dışına çok çabuk yayılıyordu. Düz çizginin ve trafik akımının, hijyenin ve kamu düzeninin getirdiği zorunluluklar adına her yer delik deşik ediliyordu. Rouen'de dümdüz iki yol çizildi: Impératrice caddesi (günümüzde Jeanne-d'Arc caddesi) ve Impériale caddesi (bugün Thiers caddesi). Bunun sonucunda 500 ev, 2 kilise ve şehrin en ünlü sitelerinden biri olan Gros-Horloge sokağı yerle bir edildi. Toulouse'da, Avignon'da, Monpellier'de, Marsilya'da aynı uygulamalar gerçekleştirildi. Haussmann'ın etkisi Fransa sınırlarını aştı. Paris evrensel bir örnek şehir niteliği kazandı. Brüksel'de 1865 yılından sonra iç kısımlardaki bulvarlar ortadan kaldırıldı ve şehrin merkezini süsleyen Senne'i çevreleyip örtmekte tereddüt edilmedi. Meksika'da 1866 yılında İmparator Maximiliano Champs-Elysees'ye bir cevap niteliği taşıyan Paseo Reformu'nu çıkardı. 1885 yılında Barcelona'da mimar Baixeras üç "Gran Via"yı yarıp açtı.

II. İmparatorluktan Önce Paris

II. İmparatorluk tarafından kurulan "örnek şehir" için gösterilen evrensel hayranlığın nedenini daha iyi anlayabilmek için Haussmann'ın bulmuş olduğu kent ile III.

Cumhuriyetin miras olarak aldığı kent arasındaki karşıtlığı tasavvur etmek gerekir. Gerçekten de, Paris'in yeniden biçimlendirilmesi gerekiyordu ve Haussmann bu şehri tamamen şehircilik alanındaki ilk kuramcıların düşünceleriyle biçimlendirdi. Thomas More'dan Cabet'ye dek uzanan ütopik bir düşüncenin katalizörü olmuştu. Uygulamaya konan ve idealist amaçlarından biraz sapan ütopyalar epeyce külfet çıkarmıştı.

1853 yılında Haussmann göreve geldiğinde Paris batıda Zafer Anıtıyla başlıyordu. Etoile meydanı ise şarap satan dükkânlarla dolu bir taşra kentinden ibaretti. Monceau tarafında pek cazip olmayan geniş araziler ve yoksul konutları bulunuyordu. Paris içinden 55 "engel" geçen, 24.100 metrelik bir duvarla kapatılmıştı. Bu surlar boyunca uzanan dış kısımdaki bulvarlarda Parisliler top oynuyorlardı. Daha ileride aniden kırlar boy gösteriyordu. Vaugirard işçilerin pazar günleri dans etmeye ve içmeye geldikleri kır meyhanelerini içeren geniş bir kasabaydı. Issy üzüm bağlarıyla kaplıydı. Vanves'da burjuvaların kır evleri yer alıyordu. Aubervilliers bostanların bulunduğu bir alandı. Zaten Paris bostanları başkentin ihtiyacını karşılamaya yetiyordu. Paris'in merkezinde hâlâ ortaçağ yaşanıyordu. Kent adacığında, 1846 yılından beri restorasyon çalışmaları yapılan Notre-Dame de Paris daracık sokaklarla ve viraneliklerle çevriliydi. Saint-Chapelle'in kulesi yıkılalı uzun zaman olmuştu. Quartier Latin'e dolambaçlı, uzun iki yol olan Harpe caddesi ile Saint-Jacques caddesinden giriliyordu. Belediye binasının çevresi de yoksul işçilerin, bohem sanatkârların ve hayat kadınlarının barındıkları daracık sokaklar ve viranelerle doluydu. Bir milyon kişinin barındığı Paris'in, özellikle Parislilerin büyük bir kısmının yaşadığı sağ kıyısı hayli kalabalıktı. Bu nüfusun üçte biri işçilerden oluşuyordu. I. İmparatorluk döneminde kenar mahallelerde kurulmuş olan mezbahalar şimdi şehrin göbeğinde yer alıyordu. Bu mezbahalardan biri Miromesnil caddesinde, diğeri Martyrs caddesi yakınında bulunuyordu.

> "Her akşam saat sekize doğru Poissy inekleri dış kısımdaki bulvarların arasına sıkışarak Trudaine veya Popincourt yollarındaki mezbahalara sürü halinde geliyor, Pigalle meydanındaki çeşmenin önünden geçiyor ve havuzun içinde yuvarlanıyor."[7]

1821 yılından beri Paris gaz lambasıyla aydınlatılıyordu. 20.000 adet su taşıyıcısı günlük su ihtiyacını katlara çıkartıyordu. 1831 yılından beri yol kenarındaki binaların tümünde küçük kanallar ve oluklar yapılması zorunluydu. Önceden sular çatılardan doğruca aşağıya süzülüyor ve sokağın tam ortasındaki bir yarıktan akıyordu.

---

[7] Gérard Lameyre, *Hausmann, préfet de Paris*, Paris, 1958.

1828 yılından beri üç atlı posta arabalarının her biri on dört yolcu taşıyor ve istenen yerde yolcu indiriyordu. Fakat bu ulaşım aracı işçiler için çok pahalıydı. Onlar uzaklık ne kadar olursa olsun yaya olarak yolculuk ediyorlardı. İlk yenilik mağazaları ve ilk resim sergisi Goupin Galerisi açılmıştı. 1820 yılından beri Paris'in en işlek eğlence noktası, insanların gezinti yaptıkları geniş kaldırımlarının 1830 yılında düzenlendiği büyük bulvarlardı. İtalyan bulvarında meşhur kafelere akın ediliyordu. Montmartre gibi Belleville de değirmenlerin kullanıldığı bir köydü.

Kırsal eğlencelere iki adım uzaklıktaki bu ortaçağa özgü, zanaatsal Paris, modern ve endüstriyel bir kent aşamasına, Haussmann'ın bizlere gayet iyi inandırmayı başardığı gibi bir anda geçmiş değildir. III. Napoleon, devrinde gerçekleştirilen mimari çalışmalardan dolayı Louis-Philippe'e "mason kral" dendiğini unutturmuştur. Haussmann da Temmuz Monarşisi döneminde selefi olan Paris valisi Rambuteau'yu unutturmuştur. Haussmann çoğunlukla eski projeleri yeniden hayata geçirdi veya sürdürdü. Fakat bu projelere daha önce kimsenin başaramadığı bir yoğunluk, bir devamlılık ve bir bütünlük politikası getirdi.

Haussmann'dan Önce Rambuteau

Louis-Philippe Fransa kralı seçildiğinde, Paris XIV Louis'den beri hiçbir değişikliğe uğramamıştı. Tahta çıkışından iki yıl sonra kolera salgını Paris'te üç ay içinde 18.000 kişinin ölümüne yol açmıştı. Bu olayın doğurduğu panik kralın Seine valisine geniş yetkiler vermesine yol açtı.

Rambuteau, Louis-Philippe'in yanında Haussmann'ın III. Napoleon'un yanında üstlendiği görevi üstlendi. Önce hastaneleri yenilemeye yöneldi ve Lariboisiere Hastanesinin yapımını başlattı. Yayaların rahat edebilmesi için kaldırımlar yaptırdı. Göreve geldiğinde yalnızca 16 kilometre kaldırım vardı, bu rakamı 240 kilometreye çıkardı. Bulvarlara ve rıhtımlara ağaçlar ektirdi ve bazı yolların asfaltlanması talimatını verdi.

Mimar Hittorff Concorde meydanı, Etoile meydanı ve Champs-Elysees'nin kentleştirilmesiyle görevlendirildi. Hittorff, Concorde meydanının çimli zeminine kaldırım taşları döşedi, fıskiyeli iki çeşme yerleştirdi, sokak fenerleri koydurdu. 1836'da Zafer Anıtının açılışı yapıldı. Hittorff ıssız Champs-Elysees'nin bataklığında dikkat çekici bir gezinti ve eğlence merkezi oluşturdu. Ağaçlı yollar makadamlandı ve sokak lambalarıyla aydınlatıldı. Hittorff bu geniş yeşil alanda bir yaz sirki, paten alanına ve tiyatroya dönüşebilen, seyircileri "sarmalayarak" Moskova Savaşını gösteren

döner, küçük ve harika bir bina olan bir panorama, Ledoyen restoranı, Ambassadeurs kafesi ve yazlık Alcazar'ı kurdu.

Rambuteau "şehir sanatı"na karşı Haussmann'dan daha hassastı. Halk çeşmelerini düzenleme görevi Visconti'ye verildi: Saint-Sulpice meydanındaki, Archevêché bahçesindeki, Louvois Gezi parkındaki ve Richelieu caddesi yanında yer alan Moliere parkındaki çeşmeler onun imzasını taşır.

> "Dekoratif görüntüsü herkesin hayranlığını kazanan, 30 musluktan akan 28 çeşmenin çifte dizilişiyle oluşturulan Saint-Martin mahallesinin ilginç düzenlemesine de değinmek gerekir. Bu çeşmelerde, üzerinde buhurluklar bulunan bir kubbeyi taşıyan masal hayvanlarıyla ve yaldızlı sütun başlıklarıyla süslenmiş altı karma kolon mevcuttur. Çeşmeler büyük bir deniz kabuğunun içindeki denizkızlarını ve su perilerini temsil ediyordu. Öyle ki bir gazeteci: 'Saint-Martin köyü harabelerinin halen tüm görkemini koruduğu Alpienne Yoluyla karşılaştırılabilecek hale gelecektir' diye yazabilmiştir."[8]

Fakat şüphesiz hâlâ göz alıcı bir cazibe bulabileceğimiz bu yoldan günümüze tek bir harabe bile kalmamıştır. "Trafik akışının zorunlulukları" her şeyi silip süpürmüştü. Halkın yaşadığı mahallelerin arasına Haller ile Marais'yi birbirine bağlayan ve günümüzde Rambuteau caddesi diye adlandırılan düz bir yol yerleştirdiğinden Rambuteau bir noktada Haussmann'ın öncüsü olarak nitelendirilebilir. Rambuteau borsa ile Palais-Royal'i birbirine bağlayan Vivienne caddesini de aynı şekilde yarıp geçmiştir. Rambuteau ayrıca üç tane köprü yaptırmıştır: Saints-Pères, Carrousel ve Brecy köprüleri. Rambuteau'dan önce Paris'te VIII ve IX. ilçelerde olmak üzere yalnızca iki tane ilçe belediye binası bulunuyordu. Seine valisi beş belediye daha yaptırdı. Ayrıca Mazas Hapishanesini ve Charenton Tımarhanesini, "modern gotik" mimarinin prototipi niteliğini taşıyacak olan Sainte-Clothilde kilisesini, Strasbourg ve Lyon garlarını (çünkü demiryolu devri Louis-Philippe döneminde başlamıştır) yaptırdı. Hatta daima Haussmann'a atfedilen Haller'in düzenlenmesi projesi de Rambuteau'nun hanesine yazılmalıdır. Baltard ve Callet tarafından sunulan eski Haller'in genişletilmesi projesi gerçekten de 1845 yılında kabul edilmişti.

Kültürel bir mirası muhafaza etmeye halefinden daha fazla önem veren Louis-Philippe, Guizot'nun isteği üzerine 1830 yılında Tarihi Binalar Komisyonunu kurdu.[9] Üç yıl sonra Mérimée bu komisyonda genel müfettişlik görevini üstlenecekti. Tıpkı Mérimée gibi Viollet-le-Duc de III. Napoleon'un "adamı" olacak, ancak eski bi-

---

[8] B. Champigneulle, *Paris, de Napoléon à nos jours*, Paris, 1969.

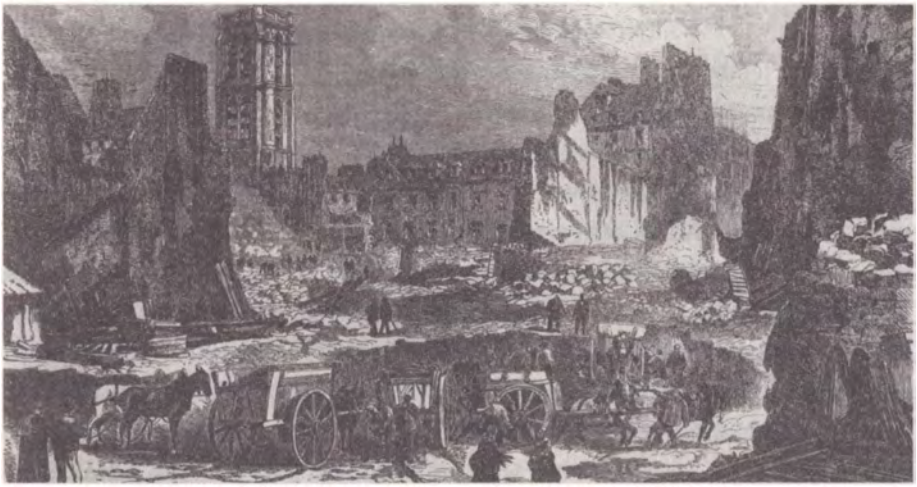
[9] Büyük Britanya'da Tarihi Binaları Koruma Servisi ancak 1882 yılında kuruldu.

naları restore etme ve koruma görevine Louis-Philippe sayesinde başlayacaktı. Paris'i tüm demiryollarının merkezi haline getiren bir yasa 1842 yılında, Louis-Philippe döneminde çıkarılmıştır. Bu yasa vilayetlerin ölüm kararı anlamına geliyordu, buraları artık yalnızca "taşra" olarak anılacaktı. Louis-Philippe döneminde Paris'in nüfusu % 37,4'e varan bir artış gösterdi. "Haussmann usulü" denilen gelir getiren mülk anlayışı da Louis-Philippe döneminde ortaya çıkmıştır. Rambuteau on beş yıllık hâkimiyeti süresince: "Parislilere su, hava, gölgelik sağlamak" sözünü düstur edindi. Haussmann bu sözün sahibini silerek onu kendine mal etmiştir.

II. İmparatorluk Yenilikçi Paris'i İnşa Ediyor

Rambuteau "Paris valisi" olarak on beş yıl görev yapmıştı, Haussmann ise bu görevde on altı yıl hizmet verdi. Bu iki "şehirleşmeci" arasında II. Cumhuriyet döneminin valisi olan Berger yer almaktadır. Bu tutumlu burjuvanın tek hedefi Rambuteau'nun "aristokratik savurganlıklarına" bir son vermek olmuştur. Cumhurbaşkanı-prens kendisine en kısa zamanda Rivoli caddesindeki Carrousel'deki çalışmaların devamını ve Haller'in yapımına başlanmasını görmeyi arzu ettiğini bildirdiğinde belediyede bir panik yaşandı. Üstelik Prens Bonaparte Louvre inşaatının ve Ecoles caddesindeki geçidin tamamlanmasını, Paris'teki binaların on yılda bir bakımının yapılmasını, Strasbourg bulvarının tasarlanmasını, Petite Ceinture demiryolu hattının düzenlenmesini, Chaillot tepesinin düzleştirilmesini ve Etoile meydanı çevresinden arazi alınmasını içeren bir dizi karara imza atmıştı.

Görüldüğü gibi, geleceğin III. Napoleon'u daha o zamandan yeni bir Paris şemasını oluşturmuştu kafasında. Hükümet darbesini yapmayı başarır başarmaz, gerçekleştirdiği ilk işlerden biri Berger'yi görevden alarak yerine Bordeaux valisiyken darbeyi destekleyen Haussmann'ı getirmek oldu. O dönemde kırk dört yaşında olan Haussmann Rhénanie kökenli yağız bir adamdı. III. Napoleon'a tam bir bağlılık duyan, her gün hükümdarla görüşen, II. İmparatorluğun sadık bir şehirci neferi olacaktı. Daha önce gördüğümüz gibi, Rambuteau ve Cumhurbaşkanı-prens Paris'in yolunu çoktan çizmişlerdi. Haussmann bunu gerçek bir vazife çerçevesinde, hiçbir fanteziye kaçmadan, yaratıcı fikirlere açılan hiçbir hevese kapılmadan amansızca gerçekleştirmiştir. Demiryollarının düz çizgiler halinde yapılabilmesi için kamulaştırmayı içeren 1841 yasasının kabul edilmesi gerekti. Özel mülke karşı gerçekleştirilen bu ilk müdahale aslında yalnızca arazi mülkiyetini içeriyordu. Tıpkı göreve gelmesinden önce çıkarılan sağlıksız adacıklara dair 1850 yasası gibi, Haussmann miras



Opera caddesi sondaj çalışması. BN/Est.

edindiği bu yasayı da Paris'i kesip biçmek için kullanmıştır Haussmann'ın "rant getiren binalara" el atmasından önceleri dehşete kapılan burjuva kesimi çok geçmeden yeni bir kaynağı mutlulukla keşfetti: araziler üzerinden spekülasyon.

Öte taraftan III. Napoleon uzun süreli dev bir şantiyeye dönüşen Paris şehriyle işsizliği ortadan kaldırarak proletaryanın bir kısmını kendine bağlıyordu. Paris'in yeni planının amaçlarından biri bulvarlar aracılığıyla garları birbirine bağlamaktı. Hittorff'un Kuzey Garıyla ilk örneğini gerçekleştirdiği garlar sanayi kentinin başlıca yapıları arasına yerleşmişti. Bunlar şehrin yeni kapılarıydılar. Garlardan sonra zafer dolu bir yoldan makineci kente girilmesi gerekiyordu; her yerden Cumhuriyet bulvarına dönüşecek olan (ne denli saygın bir yere konduğunu gösteriyor!) gar bulvarlarına rastlanacaktı. III. Napoleon Paris'te Strasbourg bulvarı için kararsız mühendislere 35 metrelik eşi görülmemiş bir genişliği kabul ettiriyordu. Ortaçağ kentlerinin içinde tesadüfen karşılaşılan yapılar artık hedef haline gelmişti. Ağaçlı yollar, bulvarlar dosdoğru ona yöneliyordu. Örneğin ağaçlı Opera Yolu Opera Binasıyla son buluyordu. Şaşırtıcı başka bir durumda, etrafı bir meydanla çevrili olan bina adeta bir mücevher kutusunda sunulmak amacıyla yüzyılların tozlarından sıyrılmış bir obje gibi açıkta bırakılıyordu. Bu yapı şehrin organik bir unsuru değil, sergileyerek değerlendirilen bir koleksiyon parçasıydı. Böylece Cité Adası sakinleri adayı neredeyse tamamen boşalttılar. Eskiden sayısız sokağının teşvik ettiği göçlerin çokça görüldüğü kent, emniyet müdürlüğü tarafından korunan bir yapı topluluğu haline gelmişti. Zaten polis Notre-Dame'ın önünde önünde resmi gösteri ve geçit törenleri için kullan-

dığı bir alana zaten sahipti. Yine aynı ilkelerden dolayı açıkta bırakılan belediye binasının arka tarafına Lobau kışlası yerleştirilmişti.

Haussmann bu eksenel bakış açılarıyla tam bir çelişkiye düşüyordu. Düz çizgiyle hızlı bir trafik akışı sağlamaya çalışılıyordu, fakat bir yapıya toslayan akış tamamen duruyordu. Elbette nişan çizgilerinin yapılarla belirlenmesi olası sokak kavgaları sırasında, sokaklara hâkim olan kamu binalarının düzenin güçlerine tahkimli ordugâhlar sunmasının bir yolu değilse. Zaten Versailleslılar mahalleyi savunan devrim hükümetinin barikatlarının opera binasını ele geçirerek hakkından gelmiştir. Binanın üstünden tüm çevreyi silahla tarayabiliyorlardı. Haussmann tarafından tasarlanan, caddeye doğru bakan meydan şehircilikte yeni bir olaydı. Öncelikli olan yerleşim değil caddenin kendisiydi. Bir numaralı koşul trafiğin akmasıydı. 5 kilometrelik bir düz çizgi oluşturan La Fayette caddesinin uzunluğu Haussmann'ın büyük gurur kaynağıdır. Ona göre şehir öncelikle teknik bir sorundur. Mimarlık ise "yönetimden başka bir şey" değildir. Sosyalizmin habercilerinin bildirdikleri sınıflandırma, her şeyden önce faydalılığı gözetme ve dolayısıyla Hegel ile Proudhon için önem taşıyan sanatın ölümü devri hakikaten gelmişti. Haussmann'ın yarattığı modern değil yenilikçi bir şehirdi. Halen içinde yaşadığımız Paris şehriydi. Haussmann 165 kilometrelik yollar çizdi: Sébastopol, Temple, Malesherbes, Voltaire bulvarları, Opera Yolu, Bois Yolu, Rivoli caddesinin tamamlanması vs. Karayollarının gelişiminin o zamana dek değer taşımayan kıyı arazilerine değer kazandırarak gayrimenkul inşaatına yol açtığını düşünen Haussmann'ın tezi, çağdaş spekülatif şehirciliğin ilkesi haline geldi.

II. İmparatorluk 1856 yılında açılışı yapılan Yeni Louvre'u (Visconti ve Lefuel), Longchamp Hipodromunu, Düşkünlerevini, Vincennes, Vésinet ve Sainte-Anne "sığınma evlerini, Tenon Hastanesini, Haussmann'ın "başyapıt" olarak nitelendirdiği Ticaret Mahkemesi Binasını inşa ettirdi; büyük otellerin (1858 yılında Louvre'daki Büyük Oteli), büyük mağazaların (1852'de Au Bon Marché), tiyatro binalarının (Opera, Sarah-Bernhardt, Chatelet, Gaité, Vaudeville), altı kışlanın, emniyet müdürlüğü binasının, ek belediye binalarının, beş ilçenin belediyelerinin, La Villette'deki hayvan pazarı halini, çeşitli ilçelerdeki beş pazar binasının, okulların (Sorbonne'un genişletilmesi, tıp fakültesinin yeniden inşa edilmesi, Condorcet ve Saint-Louis liselerinin, Rollin ve Chaptal kolejlerinin restorasyonu vs), kiliselerin (Sainte-Clotilde ve Saint-Vincent-de-Paul'ün tamamlanması, Saint-Augustin'in, Trinité'nin, Saint-Ambroise'ın, Saint-Joseph'in, Saint-François-Xavier'nin, Notre-Dame-des-Champs'nun, Saint-Marcèl'in, Saint-Esprit Protestan tapınağının, Victoire ve Tournelles caddelerindeki sinagogların inşa edilmesi, aynı zamanda daha birçok ibadet yerinin restore

edilmesi), eski ve yeni köprülerin (Austerlitz, Notre-Dame, Arcole, Invalides, Alma, Petit-Pont, Saint-Michel, Solferino, Change) yapım çalışmalarıyla ilgilendi. Bu mimari yapıların neredeyse tümü imparatorun ve valisinin kültürsüzlüğünü ortaya koyan birer basitlik ve katı kuralcılık örneğidir. Öte yandan mühendislik alanı söz konusu olduğunda Haussmann kaliteli iş ortakları seçmeyi biliyordu.

Bunların bir örneği Belgrand'dı (1810-1878). Belgrand Paris'in düzenlenmesi çalışmaları çerçevesinde Alphand'un yeşil alanlar için yaptıklarının aynını yaptı. Haussmann bu mühendisi Yonne valisiyken tanımıştı. Belgrand Paris'in ihtiyacını karşılamak amacıyla içme suyu sağlamakla görevlendirildi. Aisne'deki Dhuis Kaynaklarından Ménilmontant tepesindeki 40.000 m^3'lük bir su deposunu beslemeye yarayan 144 kilometrelik sukemerleri ve kanallar inşa ettirdi. Eugene Belgrand ayrıca önceden yapılmış olan 107 kilometrelik kanalizasyona ek olarak 500 kilometrelik yeraltı kanalizasyon şebekesini de oluşturdu. Fakat Haussmann'ı, kültürel yetersizliklerini bir yana bırakıp becerikli bir teknisyen olarak nitelendirmek yanlıştır. Büyük Britanya'da uygulanan her şeye, kanalizasyon sistemine ve araçlar veya yayalar için yeraltı pasajları önerilerine, Brame ile Flachet tarafından 1855 yılında sunulan metro projesine (Londra, metrosuna 1863 yılından sonra sahip oldu) karşı çıkmamış mıydı? Sınıflandırma, düzen, sıralama takıntıları onu gitgide büyüyen sosyal bir ayrıma sürükledi. Başkentin merkezi dışına çıkarılan 25.000 işçi ve zanaatkâr hâlâ kırsal bölge olan Belleville, Ménilmontant ve Charonne'daki ilçelere akın ettiler. Onların ihtiyaçlarını karşılayacak bir konut bile yapılmamıştı. Varolan evlere yığıldılar ve kiralar iki katına çıktı. Haussmann başkentteki yoksul konutlarını ortadan kaldırırken kenar mahallelerde aynı konutların oluşmasına yol açtı. İmparator her yerde yontma yapı taşının kullanılmasında ısrar ederek, "asil" malzemelerle yeni bir Paris inşa etme isteğini ilan ederken, müteahhitler işçilere ayrılmış kenar mahallelerde düşük fiyata bina inşa etmek amacıyla yıkımlardan artan malzemeleri alıyorlardı. Civar banliyönün tamamı spekülasyon ve parselleme kurbanı olmuştu.

Eski bir işçi olan Chauvelet adındaki bir sanayici Vanves Ovası'nın bir bölümünü satın alıp parselledikten sonra "düzenin ve aşkın kaynağı olan mülkiyete bağlamak amacıyla tutumlu memurlara, imalatçılara ve işçilere" sattı. Paris bölgesinin tüm aristokratik parkları da aynı şekilde bölündü: Chateau d'Issy Parkı, Raincy Parkı, Neuilly Parkı. Haussmann Paris'i daha da genişletmek amacıyla yakın banliyöleri şehre bağladı (nüfus 1851 yılında 1.400.000 iken 1866 yılında 2.151.000'e ulaştı), fakat surların ötesine bakmayı unuttu. Paris dış topraklardan kopuk, eski rejimden bu yana görülmemiş biçimde sefahat süren asilzadelere ve burjuvalara ayrılmış bir çeşit



Daha sonra Étoile meydanına dönüşecek mahal civarında
Paris'in eski kapılarının yıkımı. BN/Est.

prensliğe dönüştü. Sanayici burjuvazi kendine yoksulların dünyasından tamamen soyutlamış bir saray şehri kurmuştur. Her ne kadar II. İmparatorluk yıkım yapmaktan çok inşaat yapmışsa da (24.424 yıkılan binaya karşılık 74.597 yeni bina yapıldı), burjuva kesimi de konforsuz olduğu kadar abartılı, süslü, balkonlu, gelir getiren binalara tıkılmaya başladı. İşlevcilik isteğinin yoğun olduğu bu devirde, genelde lağım kuyuları bulunan avlulara bakan güneş ışığından mahrum yatak odaları, küçücük mutfakları ve hijyen sorunları olan tam anlamıyla anti-işlevselci bina türleri ortaya konmuştur.

Haussmann sıralama ve ayırma saplantısıyla Paris'teki tüm mezarlıkları Pontoise Bölgesinde geniş tek bir mezarlıkta toplama fikrine kapıldı. "Ölüler şehri" ile "diriler şehri" arasında bağlantı bir trenle sağlanacaktı. Victor Fournel'in "ölülerin sürgünü" diye adlandırdığı bu fikre karşı öylesine büyük tepkiler geldi ki, Haussmann bir defaya mahsus olmak üzere geri adım atmak zorunda kaldı. Kenar mahallelere kovulan işçiler çalışmak için bile şehre zor gelebiliyorlardı. İşyerlerinin bulunduğu çevre ile ikamet yerlerinin ayrılması da Haussmann'dan bizlere üzücü bir mirastır. Eskiden işçiler işyerlerinin yakınında ikamet ederlerdi. O dönemden sonra şantiyeye ulaşabilmek için işçilerin aletleri ve azıklarıyla oturdukları banliyöden sabahın beşinde yola çıkıp bir iki saatlik yolu yaya olarak aşmaları gerekiyordu. Ulaşıma harcanan vaktin yorgunluğu çalışmanın yorgunluğuna ekleniyordu.

III. Napoleon 1859 yılında, surlar boyunca uzanan yeşil bir kemerin oluşturul-

masını öngörmüştü. Bu harika bir fikirdi, çünkü bu yeşil alan böylece Paris'in iki "ciğeri" olan Boulogne Ormanı ile Vincennes Ormanını birbirine bağlayarak şehri çevreleyecekti. Hükümet Konseyi imparatorun İtalya'da savaşmasından yararlanarak ve elbette Haussmann'ın tüm savunmalarına karşın bu projeyi reddetti. Daha sonraları buralara bahçe yerine halk kışlaları inşa edildi. 1870 Ocağında yeni başbakan Emile Ollivier'nin "liberal imparatorluğuna" ters düşen Haussmann'ın görevine son verildi. Hemen peşinden III. Napoleon'un yenilgisi geldi. Paris'ten kovulmuş olan işçiler şehirdeki haklarını ve kent yönetimini daha farklı bir biçimde ele alma isteklerini savunarak şehri yeniden fethettiler ve eyalet olarak düzenlediler. 1870 Ağustosunda banliyö Paris'i istila ettiğinde, gariptir ki hayvan sürüleri de Paris'e girdi ve Luxembourg Bahçesi kısa sürede koyun sürüsüyle doldu. 1871 Mayısında federasyon üyeleri belediye binasını ateşe verdiklerinde "Haussmann'ın şatosunu yakıyor olmakla" övünüyorlardı.

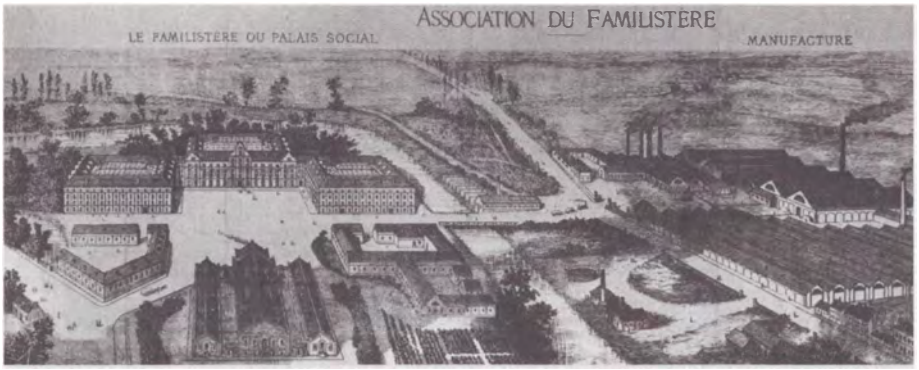
3. Fourierci Bir Başarı: Godin'in Familisteri[α]

Cabet'nin (1856), Owen'ın (1858), Proudhon'un (1864) ölümleri ve Karl Marx'ın *Kapital*'i yayımlaması (1867) II. İmparatorluk dönemine rastlamaktadır. Ayrıca Guise'de (Aisne) bir falanster kurulması ve başarıya ulaşması da bu II. İmparatorluk döneminde gerçekleşmiştir. Bu falansterin yapımcısı, günümüzde halen adını koruyan bir fırın ve soba fabrikası sayesinde zengin olmuş, Tour de France'ın eski üyelerinden Jean-Baptiste Godin (1817-1888) kendi kendini yetiştirmiş bir insandı. Bu maden işçisi ısıtma cihazlarının yapımında sac yerine dökme demir kullanmayı akıl etmişti. 1843 yılından beri Fourierci bir militan olan Godin, icat ettiği şey sayesinde edindiği servetin Fourierci propagandaya hizmet etmesi gerektiğine karar verdi. Bir falanster kurmak ne muhteşem bir propaganda aracı olacaktı!

Godin önce "Aile Sarayı" projesinin (1855) sahibi Victor Calland adındaki Fourierci bir mimara başvurdu. Fakat Godin Calland'la görüşmedi ve sonuç olarak "Sosyal Saray" ya da "Guise familisteri" diye adlandırdığı yapının planlarını bizzat kendisi tasarladı. Binanın temelleri 1859 yılında Oise'ın ortasından geçtiği altı hektarlık bir arazide atıldı. Guise familisteri camekânlarla kaplı, birbirine koridorlarla bağlanan üç yapıdan oluşuyordu. Familister 1861 yılında tamamen doldu. 1866 yılında bebek odaları ve kreşler, 1869 yılında okullar ve tiyatro, 1870 yılında banyolar ve çamaşır

---

[α] *Familistère*: Ailelerin toplandıkları yer manasına gelen familister, Godin'in işçiler ve aileleri için inşa ettirdiği lojmanlara verdiği isimdir –yn.



Godin kooperatifi ve imalathanesi. BN/Imp.

hane yapıldı. Tüm bunlar 1.000.000 franka mal oldu. Burada 900 kişi barındığından mutfaklar, mağazalar, halk salonları, sağlık hizmeti ve eczane gibi birçok kolektif ek binalardan yararlanmayı sağlayan bir dairenin maliyeti kişi başına 1100 franktı.

İşlevlerin birbirinden ayrılmasına dayanan Haussmann'ın Paris'inin aksine bu işçi kentinde her şey bir araya toplanmıştı: ev, iş, okul. Kolektif yemek bir aşçı tarafından yapılıyordu, fakat isteyen yemeklerini evinde yapabilme imkânına sahipti. Tüm alışverişleri bir sendika yapıyordu, böylece aracı masrafı ortadan kaldırılmış oluyordu. Godin şöyle yazıyordu:

> "Gıda kaynakları tümüyle mevcut; üye kişi saraydan çıkmadan kasaba, şarküteriye, manava ulaşabiliyor; ekmek, yağ, süt, peynir, kuru ve yaş sebzeler ve içecekler elinin altında oluyor."

Su tavan aralarındaki depolar sayesinde tüm katlara dağıtılabiliyordu. Temizlik ve hijyen sayısız tuvalet kabini, banyo için sıcak su, her dairede bulunan havalandırma sayesinde garantileniyordu. Tüm daireler hem dış tarafa hem de iç avluya bakıyordu. Tüm ortak kullanılan bölümler geceleri gaz lambalarıyla aydınlatılıyordu. O dönemde bu yeni bir teknikti, çünkü Paris sokaklarının gaz lambalarıyla aydınlatılmasına ancak 1857 yılında başlandı. Her katta bir "süprüntü kabini" (çöp haznesi) bulunuyordu. Bir temizlikçi kadın servisi familisterin genel temizlik ihtiyacını karşılıyordu.

Godin, Haussmann'ın Paris'te sahip olduklarıyla karşılaştırıldığında epey kısıtlı olanaklarla, modern şehrin bir küçük bir örneğini gerçekleştiriyordu. III. Napoleon sosyalist kuramların sadece lafzından etkilenmişti. Godin buna ruh katmaya çabalamıştır. Görünen o ki, Eugène Sue'nun *Le Juif Errant*'da betimlediği örnek kentten de

Fourier'den olduğu kadar etkilenmiştir.

Godin, yardımlaşma kurumu bazında bir sağlık hizmeti, bir tüketim kooperatifi kurmuştur. Çocuklar "besleme yeri"nden yola çıkıp ilkokuldan geçerek çıraklık merkezine gidene kadar neredeyse bütünüyle topluluğun sorumluluğundaydı. Godin 1874 yılında yayımlanan *La Richesse au service du peuple – Le familistère de Guise* adlı kitabında şöyle yazıyordu:

> "Guise familisteri çok sayıdaki işçi ailesinin hayatında gerekli olan tüm şeylerin bir araya toplanması amacıyla, bir sermayenin kararlılıkla tek bir yönetim altında kullanıldığı ilk örnektir. Bu çağın ilk yarısından itibaren sermaye ve iş büyük sanayiyi yaratmış ve ulaşım olanaklarında değişiklikler yapmıştır; imalathaneleri ve demiryollarını yaratmıştır; geriye yalnızca yerleşim yerinin mimari reformunu gerçekleştirilmesi kalmıştır.

Daha sonra 1865 yılından itibaren tüm ülkelerden koşup gelen sayısız gazeteciye somut bir örneğini sunabildiği, "geleceğin sosyal sarayı" adını taktığı binayı Godin şöyle betimliyordu:

> "Sarayın ön cephesi 180 metrelik bir alan üzerinde şehre doğru dönüktür; sol kanat bahçelere ve imalat binalarına bakmaktadır; sağ kanat bahçelere ve vadi sınırınca uzanan ağaçlandırılmış yamaçlara bakmaktadır. Sarayın arka tarafında gezinti yerleri, Oise Vadisi'nin çimenleri uzanmaktadır...
>
> Familister, ek yapıları ve imalat yeri yaklaşık 18 hektarlık bir araziye inşa edilmiştir. Bu arazinin bir kısmı gezinti yerlerine, parklara ve süs bahçelerine ayrılmıştır; bir kısmı ise bahçe ve meyve ekimine ayrılmıştır."

1870 yılında Guise belediye başkanı ve daha sonra milletvekili olan Godin çocukların çalıştırılmalarına ilişkin bir yasa çıkarttırdı. Karısıyla birlikte familisterde bir dairede kalan Godin zor bir görev üstlendi: Familistere gelmeden önce köylü veya oduncu olan işçilere çağın en modern konutları olarak nitelendirilebilecek şehir tipi dairelerde ikamet etmeyi öğretmek. Godin bu amaçla *Règles, Conseils et Mesures d 'ordre domestique au familistère* adlı bir broşür yazdı. Bu broşürde "üyelerden" dairelerinde çamaşır yıkamamaları, tavşan beslememeleri, tuvaletlerin lavabolarını kül dökerek tıkamamaları, havuzları ve çeşmeleri çöple doldurmamaları, vs ricasında bulunuluyordu. Suçlular için para cezaları öngörülmüştü, hatta bu kişiler Üyeler Konseyi tarafından ihraç bile edilebilecekti. Fakat kuruluşundan 1874 yılına kadar yalnızca bir ihraç vakası yaşandı. Familisterin içinde bir tüketim kooperatifi kuran Godin ömrünün son yıllarında Guise imalathanesinin mülkiyetini üretim kooperatifi biçiminde işçilerine devretti.

Haussmann'ın Paris'ine paralel olarak inşa edilen Guise familisteri, çok daha iddiasız görünmekle birlikte pek çok açıdan geleceğe yönelik icraatlar içeriyordu. Guise'deki işçiler La Fayette caddesinde oturan burjuvalardan çok daha konforlu dairelerde kalıyorlardı. Sıcak suları, çöp boşlukları, havalandırmaları mevcuttu. Pencereleri ya doğaya ya da bir iç avluya açılıyordu. Familister çalışma alanlarıyla ikamet alanlarını uzaklaştırmak yerine daha da yaklaştırıyordu. Böylece çocukların eğitimi ve ebeveynlik sorunlarını ortadan kaldırıyordu. Guise familisteri elbette bir şehir değildi, fakat çok iyi düşünülmüş iç trafiğiyle, kapalı pasajlarıyla, havalandırma sistemiyle küçük bir şehir örneğiydi. Burası bir şehri oluşturabilen bir bütünün temel hücresi, *birimiydi.*

Le Corbusier bu fikri, kendisinin bile inşa edebilme zevkine erişemediği "ışıyan-*kent*"inin temel öğeleri olan *yerleşim birimleriyle* yeniden ele almıştır. Guise familisteri aynı anda hem liberal burjuvaların, hem Marksistlerin hem de anarşistlerin şiddetli saldırılarına hedef olma ayrıcalığına sahipti. Liberaller ve anarşistler buranın bir kışla olduğundan, kişinin özgürlüğünü kısıtladığından yakınıyorlardı. Liberaller kreşlerin işçi eşlerini "annelik görevinden uzaklaştırmasından" endişe duyuyorlardı. Engels *Konut Meselesi*'nin ilk baskısında Fourierci ve Owenci türdeki "işçi kolonileri" hakkında: "Fransa'daki Guise dışında dünyanın hiçbir yerinde bu kolonilerden bulunmamaktadır ve Guise'deki kazanç sağlamak amacıyla değil, sosyalist bir deneyim olarak bir Fourier yanlısı tarafından inşa edilmiştir," diye yazarak Guise familisterini övüyordu.

1887 yılı baskısında Engels başka hiçbir açıklamada bulunmadan şu notu ekliyordu: "ve bu bina da sonunda basit bir işçi sömürü evine dönüştü. Guesde ve Lafargue'ın Marksist partisi tuhaf bir biçimde I. Napoleon ve Thiers'in işçi kentlerine karşı ortaya koydukları bahaneleri tersinden ele alarak öne sürdü: bu işçi kentleri polis güçlerinin kolayca ablukaya alabileceği bir işçi gettosu oluşturuyordu. Mimarlık ve şehircilik alanlarındaki tek önerisi ise, Engels'in bildirdiği gibi, "Büyük Gece'den sonra burjuva kesiminin binalarının kamulaştırılması"nın basit formülüydü. Gerçekte Guise familisterinin başarısı tüm kiliseleri katı kuralları içinde rahatsız ediyordu. Bu nedenle bu "örneği" unutturmaya çabaladılar ve bu yolda büyük bir başarı da kazandılar.

4. Mimar ve Şehircilik: Viyana'da Otto Wagner ve Amsterdam'da Berlage

Modern şehirciliğin harikulade macerasının mimarların katılımı olmaksızın başladığını görmek son derece hayret vericidir. Yeni şehrin kuramcıları arasında tek bir

mimar bile bulunmamaktadır. Fourier bir ticaret adamıydı, Considérant bir mühendis, Cabet bir avukat, Robert Owen bir sanayici, Richardson bir hekim, Ruskin, William Morris ve Wells de edebiyatçıydılar. Politeknisyen Considérant dışındakilerin hepsi gerçekte "üzerlerine vazife olmayan şeylerle ilgilenen" birer "amatördüler." Fakat bilindiği gibi tarih, özellikle üzerlerine vazife olmayan şeylerle ilgilenen kişiler tarafından oluşturulur. XIX. yüzyılın sonlarında şehircilik alanındaki en önemli çalışma olan III. Napoleon'un Paris'i de mimarlar tarafından değil, yöneticiler ve mühendisler tarafından tasarlanmıştı. Mimarların ancak XIX. yüzyılın sonlarında şehirciliğe önem vermeye başladıklarını görmekteyiz, özellikle Camillo Sitte'nin *L'Art de bâtir les villes* (1889) adlı eserini yayımladığı ve Otto Wagner'in bir mimar-şehirci çalışmasını üstlendiği Viyana'da ve Berlage'la Amsterdam'da.

Mimar Otto Wagner (1841-1918) 1890 yılında şehrin tümüyle yeniden tasarlanmasını incelemekle görevlendirildiğinde, Avusturya'nın başkenti halka biçiminde yolları içeren *Ring*'iyle Haussmann'ın çizgisinden farklı bir yöntemi benimsedi. Haussmann gibi Otto Wagner de kenti beş katlı evlerden oluşan bloklar biçiminde yeniden tasarlayarak öncelikle şehrin kaosunu ortadan kaldırmaya yöneldi. Wagner'in özelliği her mahalle için su düzlemleri ve yeşilliklerle şehri belirginleştiren, ekili geniş bir alan olan birer "havalandırma merkezi" öngörmesi oldu. Aslında bu proje fazla akademikti, Rönesans dönemindekilerden kopya edilmişti ve güzel sanatlar okullarında öğretilen kriterlerin dışına kesinlikle çıkmıyordu. Sonuç olarak Wagner yalnızca yerin hem altından hem üstünden geçen Viyana metrosunu gerçekleştirdi. (1894-1897) Otto Wagner makineci şehrin bazı temel kurallarını işte bu *Stadtbahn*'ı inşa ederken keşfetti; örneğin metrosunun yerin üst kısmına gelen bölümünü tuğladan yapılmış sağlam direkler üzerine oturtması, fütürist Sant'Elia'nın *Citta Nuova*'sını da etkilyecektir. Otto Wagner tüm istasyonlarını tasarladığı Viyana metrosunun hayata geçirilmesinden sonra Orta Avrupa'da modern mimarlık filosunun başkanı oldu. Takipçileri ileride önemine değineceğimiz Viyana ekolünü oluşturdular. Fakat öncü tavırları takınması nedeniyle bu alandaki tüm sorumluluklardan yönetim tarafından el çektirildiğinden dolayı bir daha şehircilik alanında hiçbir çalışma gerçekleştirmedi.

Şehri Kuzey Denizine bağlayan kanalın açılmasından sonra 1875 ile 1900 yılları arasında nüfusu ikiye katlanan Amsterdam, şehrin güneyindeki yeni bir planlama görevini Hollandalı bir mimar olan H. P Berlage'ın (1856-1934) ellerine bıraktı. Kısa sürede yönetimle zıt düşen Otto Wagner'in Viyana'da yaptığının aksine, Berlage 1902 yılında çizilen ilk projesi için büyük bir özgürlük elde etti. Bu nedenle Berla-

ge'ın Amsterdam için yaptığı planın "dramı" özellikle insancıl, pratik ve zarif bir kitle mimarisi için çözüm üretme zorluğunda kendini göstermektedir. Modern çağda ilk kez bir mimar, şahsi yeteneğini kullanarak acil konut için görülmemiş bir çözüm üretmek üzere tümüyle serbest bırakılmıştı. Londra'da yüksek sosyete için aristokratik meydan şehirciliği uygulanmıştı, Paris'te burjuva kesimi için bulvar şehirciliği uygulanmıştı. Amsterdam belediyesi Berlage'dan küçük burjuvazi ve işçi sınıfı için hazırlanacak yeni bir mahalle şehirciliğini tasavvur etmesini istedi. 1901 yılında bu tür konutların gerçekleştirilmesini öngören bir yasa çıkarıldı. Bu yasa nüfusu 10.000'den fazla olan her şehrin gelecekteki gelişimini gösteren bir plan oluşturmasını ve bu planın on yılda bir yeniden gözden geçirilmesini şart koştu. Araziler üzerinden spekülasyonu önlemek amacıyla şehirler gelecekteki genişlemeler için öngörülen arazileri satın almalıydı ve daha sonra inşaatlar için kiralamalıydı. Yani Berlage şehircilik alanındaki planını hayata geçirebilmek açısından elverişli bir belediye ortamına sahipti. Dama kareleri biçimini değil, kıvrımlardan ve oval biçimlerden oluşan bir çizgiyi tercih etti. Berlage'ın üzerinde en fazla durduğu nokta, evleri birbirini rahatsız etmeyecek şekilde sıralamanın bir yolunu bulmayı başarmaktı. Fakat bir kamu binasına doğru yönelen caddelerinin konumunda Rönesans dönemini ve Haussmann'ı yeniden buluyordu. Berlage'ın 1902 tarihli çalışmaları ne denli sevimli olursa olsun şehircilik alanına pek bir şey katmamıştır. Bu çalışmalar Camillo Sitte'nin savunduğu ortaçağ şehirciliği görüş açısına geri dönüş ilkeleri ile "Rönesans döneminin zarif çizgilerinin" çekiciliği arasında bir kaynaşma gibi görünmektedir.

II. cildin birinci bölümünde göreceğimiz üzere, Viyana'da Otto Wagner'ın ve Amsterdam'da Berlage'ın modern kentler yaratmanın yollarını aradıkları bir dönemde, modern kent ilk bilimsel formülasyonlarını buluyordu – gerçi bu ilk formülasyonlar İngiltere'de Ebenezer Howard'ın *bahçekentlerinin* ve Fransa'da Tony Garnier'nin endüstriyel kentinin kuramlarına ters düşer gibidir.

İKİNCİ KISIM

MODERN MİMARLIĞIN DOĞUŞU

İngiltere ve Fransa'nın, neredeyse tüm XIX. yüzyıl boyunca mimarlık alanındaki araştırmalarda ve icraatlarda olduğu kadar şehircilik alanında da öncü olması, bu iki ülkenin askeri bakımdan olduğu kadar ekonomik gelişimde de çok iyi durumda olmasından kaynaklanıyordu. Makineci ve tüccar bir anlayışa kapılan İngiltere ve Fransa, teknik tarafından büyülenen Batı dünyasının kılavuzu haline geldi. Fakat ABD, Belçika, Avusturya, Almanya gibi devletler üretim yarışında gecikmelerini telafi ederek onların düzeyine ulaştığında, bu iki ülke bu kez mimarlık alanında öncü olma yarışına girişti.

Öyle ki Marx'ın *Kapital*'de yer alan şu tepkisi ne kadar yerindeydi:

> "Sanayi alanında en ileride olan ülke, onu bu alanda izleyen ülkelere yalnızca kendi geleceklerinin görüntüsünü sunar."

Modern mimarlık tarihçilerine kulak verirsek, Kristal Saraydan Chicago'nun ilk gökdelenlerine kadar şaşırtıcı bir korteje, kasketli ve şapkalı bir kalabalık tarafından alkışlanan ilerici sanat eserlerinin geçit törenine katılmış kadar oluruz. Ne var ki, "mimarlık tarihi" ile "modern mimarlık tarihi"ni birbiriyle karıştırmamak gerekir. XIX. yüzyılın *tüm* mimarlık tarihi bizlere tahmin ettiğimizden daha az karmaşık bir dünya sunacaktır.[1]

XIX. yüzyılın başlarında, Nikolaus Pevsner'in nükteli bir biçimde değindiği gibi, mimari "kıyafet balosu"na benzemektedir. "Klasik, gotik, İtalyan, *Old England* renklerine bürünmektedir. 1840 yılına doğru, başka belirtiler ortaya çıkmıştır: Tudor, Fransız Rönesansı, Venedik Rönesansı, vs." 1820'den 1840 yılına kadar Friedrich Schinkel'in (1781-1841) en belirgin savunucusu olduğu bir yeni-Yunan modasının ortaya çıktığı gözlenmektedir. Londra'daki British Museum Robert Smirke (1781-1867) tarafından, 1823 yılından sonra işte bu yeni-Yunan tarzında inşa edilmiştir. Aynı dö-

---

[1] Pierre Francastel'in Paris'te 1959 yılında yayımlanan *Architectes célèbres*'in ikinci cildinin önsözünde de benzer bir tepkiyle karşılaşıyoruz: "İnşa edilen yapılar, özellikleri değil de sadece sayıları üzerinden ele alındığında, XIX. yüzyıl Rönesansın bir devamı olarak ortaya çıkar – ve bu sınıflandırma çoğu zaman geçerli olmuştur. Böylece inşa edilen binaların ve yapıların büyük bir çoğunluğu hiç kuşkusuz geleneksel tarzları andırmaktadır. Üstelik neo-klasik tarzların yanında ortaçağdan esinlenen yapılara saygın bir yer ayrılmaktadır."

nemde Fransa'da Chalgrin de Saint-Philippe-du-Roule kilisesinin yapımında Roma bazilikalarından esinlenmiştir. Öte taraftan Léon Vaudoyer 1852 yılında Marsilya katedralini "Roma Lombardiya" tarzında inşa etmiştir.

En tuhafı, XIX. yüzyılın ilk yarısında yaşanan mimari tartışmaların ve birbirine zıt düşen başlıca ekollerin tümünün farklı düşüncelerle de olsa pastişi savunmasıdır. Bu durumda akademiye bağlı olmak ne anlama gelmektedir? Akademiye bağlı olmak, Rönesans döneminde doğmuş ve XVII. yüzyılda düzenlenmiş klasik repertuara basit bir sadakattir. Şiirsellikten ve yaratıcılıktan mahrum kalan bu klasisizm XIX. yüzyılın başlarında krize girdi.

Hittorff'un savunduğu ve "modern" mimari addedilen akademik antik mimarisinin karşısında ne vardı?

Yalnızca eğitimsel olmayan, fakat "canlı ve renkli" Yunan mimarisi vardı. Percier ve Fontaine'in Rönesans anlayışına sadık olmalarına karşın savundukları Hittorff, "klasiklerin" eleştirilerine maruz kaldığı için modern olarak nitelendirildi.

Klasisizmin kesin hasmı olan romantizm, mimarlık alanında neyi savunacaktı?

Rönesans döneminde boğulmuş, modası geçmiş bir başka tarihsel tarz olan gotik tarzı benimsiyordu. Doğruyu söylemek gerekirse gotik tarz sanıldığı gibi klasisizmin ve Rönesansın içinde yok olmadı. Gotik tarzdaki yapıların inşasına tüm XVIII. yüzyıl boyunca devam edildi. Rasyonalist XVIII. yüzyılın ortasında Saint-Benoit yanlısı bilginler dikkatleri ortaçağ mimarisine çekmeye epeyce çabalamışlardı. Öyle ki eskiçağa eğilimli olan II. İmparatorluk döneminde bir "ortaçağ şairi tarzı" ortaya çıkmıştır. I. Napoleon'un kutsanma töreni için Notre-Dame de Paris'in önüne sözüm ona gotik tarzda bir dekor bile asıldı. Restorasyon döneminde kraliyet törenleri gotik özellikler taşıyordu. David de şövalyelerin dönüşünü kutlayan *İlias*'ın kahramanlarını bıraktı. Arkeologlar, sanatkârlar terk edilmiş eski yapıları aramak ve resmetmek amacıyla tüm Fransa'yı arşınladılar. Gotik mimari kısa zamanda "Fransa ulusal mimarisi" ve tek "Katolik mimari" ilan edildi. Kilise de buna ayak uydurdu ve Madlen kolonlarından vazgeçerek tüm yeni kiliselerin yapımında gotik yapının yeni bir dogması uygulandı.

Fransa'da 1830 yılında kurulan Tarihi Binaları Koruma Komisyonu, bir sanayileşme döneminin tam ortasında entelektüelleri bir anda etkisi altına alan bu arkeolojik eğilimden dolayı oluşturuldu. Şüphesiz bu durum tehlike altındaki kültürel dünyanın kendisini savunma tepkisiydi. Çok geç olmadan sanattan ve kültürden arda kalan ne varsa kurtarılması isteniyordu. 1840 yılına kadar her yerde gotik tarzı şatolar, kiliseler, evler belirdi. Théophile Gautier *Mademoiselle de Maupin*'deki önsözün-

de bu durumla dalga geçiyordu. Fakat bunun nedeni o sırada romantizmin Rönesans uğruna gotik tarzı başıboş bırakmasıydı. I. François ve Lucrece Borgia romantik tiyatronun en güzel günlerini yaşarken, oteller, kiralık daireler, şatolar "Rönesans tarzı"na dönüşüyordu. XIX. yüzyılda XIII. Louis ve ardından XIV. Louis tarzı baş gösterdi. "Daireler," diye yazıyor Louis Hautecœur, "pastiş kataloglarına dönüşmüştü: II. Henri tarzı yemek odalarına, XIII. Louis tarzı bekleme odalarına, XIV Louis tarzı salonlara, XV Louis tarzı giyim odalarına, XVI. Louis tarzı yatak odalarına, imparatorluk tarzı çalışma odalarına sahip olmak tüm sosyete kadınları ve Paiva'yla aşık atmaya hevesli tüm yosmalar için adeta bir zorunluluktu. Belediye binaları ve belediye daireleri Rönesans ve XIII. Louis tarzında, kışlalar XIV Louis tarzında, özel oteller XV veya XVI. Louis tarzında inşa edildi."[2]

İlk önemli turist kafilelerinin Çin'den, Hindistan'dan, Japonya'dan getirdiği Doğuya özgü tarzlar da taklit ediliyordu. "Hayali müze" yaratıcı sanat yerine bilgin sanatına yol açarak meyvelerini vermeye başlamıştı. Sanatkârlar ise koleksiyonculara dönüşmüştü. Sorbonne'da Victor Cousin seçmeci bir felsefenin temellerini atıyordu. Yani mimarlar yapım işlerinden çok dekorla ilgilenme aşamasına gelmişlerdi. Hatta örneğin Labrouste gibi, dekordan çok yapım işleriyle ilgilenenler bile yine de son derece modern mimarilerine bir Rönesans kostümü giydiriyorlardı. Fakat Nikolaus Pevsner gibi "1880 yılından önce Avrupa'da hiç kimse tarihsel anlayıştan uzaklaşmayı başaramadı" demek yanlış ve yanlı bir yaklaşımdır; ister ilk asma köprüler ister Kristal Saray söz konusu olsun, metalik mimarinin muhteşem yeniliğini küçümsemek olur. Paxton, Horeau ve daha sonra Eiffel istisna teşkil ediyorlar. Fakat modern mimarlık tarihi işte tam bu istisnaların tarihini içermektedir.

Şüphesiz yeni malzemeler ve tekniklerden doğan yeni bir mimarinin kuramcıları, özel kişilerin oluşturduğu küçük bir grup dışında, kendi dönemlerini pek fazla etki altına alamamışlardır. Yine gerçek bir modern mimariyi yansıtan, göz önündeki eserlerin sayısı günümüzde hâlâ çok azdır. Mimarlık tarihi bizlere farklı çizgileri olan birbirine paralel iki mimarlık sunmaktadır; biri her yerde görülen ve ne sanat ne de bilim olan, fakat yalnızca inşaat işletmelerinin bir sonucunu yansıtan, diğeri ise yarı-kaçak, tarihselliğin yanılgılarına ve sanayi uygarlığının kültürsüzlüğüne karşın ayakta kalabilmiş bu ince hayat sızıntısıdır. Sanayi çağı makineler ve kütleler için derhal yeni bir mimarinin ortaya konmasını gerektirirken, mimar-sanatkârların büyük bir çoğunluğu yalnızca gösteriş mimarileri inşa etmekle ilgileniyordu: opera bi-

---

[2] Louis Hautecœur, *L'Architecture française*, 1950.

naları, müzeler, kiliseler, belediye binaları. Üstelik insanoğlunun ihtiyaçlarından çok eski sanat eserlerinin muhafazasına daha fazla önem veriliyordu. Proudhon'un iktidarla gizli bir anlaşma içinde olmakla suçlanan sanata karşı öfkesi işte bundan kaynaklanıyordu.

XIX. yüzyılda gecekondu şehirlerinin inşasının efsanesi şehircilikten ve mimarlıktan uzak gerçekleşti. ABD'de bir şehrin kurulması çoğunlukla gerçek bir karmaşa sonucu oluşuyordu. Oklahoma City'nin doğuşu bu özelliği epeyce yansıtmaktadır. 1888 yılında Seminol Kızılderililerinin topraklarında petrol bulundu. Bir yıl sonra federal hükümet birkaç kuruş vererek Kızılderilileri topraklarından çıkarmış ve 260 millik bir araziyi çember biçiminde çevrelemiştir. Yer ölçümcüleri bu çemberin içinde araziyi 30.000 hisseye bölerek 22 Nisan günü öğlen vakti ilk gelen kişilere bedava dağıtmıştır. O gün binlerce atlı hizaya dizilmiş, koşup yerlerini belirlemek amacıyla bir işaret beklemişlerdir. Yirmi yıl sonra Oklahoma City'nin nüfusu 50.000'i bulmuştur. Bu rodeo şehirciliğine karşılık olarak New York'un bürokratik şehirciliğini örnek gösterebiliriz. 1811 yılında nüfusu 100.000 olan New York, Manhattan adasının dörtte birinden az bir yer işgal ediyordu. Bir plan oluşturması amacıyla geniş yetkiler verilerek bir komisyon kuruldu. Arazi binbir titizlikle düzleştirildi ve birbirine paralel ve düz yollar çizildi. Kuzeyden güneye uzanan, yaklaşık 15 km uzunluğundaki 12 boylam ağaçlı yollar olarak isimlendirildi ve bunlar 155 enlemle bölündü. 1860 yılında 59. caddeye kadar tüm bölümler dolmuştu ve New York'un nüfusu 815.000'i bulmuştu. Yeni şehirler arasında en kalabalık olanı sanayiden (Johannesbourg, Bello Horizonte), altın bulunan topraklardan (San Francisco 1849, Denver 1859) doğuyordu. Fakat başka birçok şehir trafikten (Singapur 1819, Melbourne 1835, Port-Said 1859, İsmailia 1862, Djibouti 1897) veya turizmden (Trouville, Miami, Cabourg), hatta dinsel inançtan (Salt Lake City, Mormonların şehri, 1847) doğmuştu. XIX. yüzyıl Avrupa'daki eski kentlerin yok edilme çağı oldu, fakat aynı zamanda Amerika, Kanada, Avusturya şehirlerinin balta girmemiş ormanlarda ve çöllerde ortaya çıktığı dönem oldu. Böylece yeni başkentler bir anda beliriyordu: 1858'de Ottawa, 1908'de Canberra, 1911'de Yeni Delhi.

Bu dev inşaat döneminde konutların ikinci plana düşmeye başladığını görmek çok manidardır. İlk sırada yer alan makine mekânları (fabrikalar, sergi salonları), makine ürünleri mekânları (haller, büyük mağazalar, ambarlar, büyük depolar), makine ürünlerine yönelik ulaşım olanakları (demiryolları, köprüler, tüneller, garlar, kanallar, düz yollar), bilgi ambarları (kütüphaneler, müzeler) ve eğlence makineleridir (opera binaları). Garlar, fabrikalar, büyük mağazalar, ambarlar, büro binaları

tekniğin hâkimiyeti altına girmiş bir toplumun ihtiyaçlarına cevap veriyordu. Mimarlığı karma çalışmalardan arındırarak değişime uğratacak olan da teknikti. Demir, betonarme gibi yeni malzemeler bazı yenilikçileri yeni bir inşaat sanatına yönlendirdi. Bu yeni inşaat sanatının da kuramcıları olacaktı. Bu kuramcılardan bazıları ortaçağ mimarisinin cazibesine kapılmışlardı; diğerleri ise modern çağlardan etkilenerek birbirlerine zıt fikirlere sahip görünmekteydiler. Fakat Viollet-le-Duc gotik yapıyı incelerken işlevselciliğin temel kuramlarını bulacaktı. Yapısalcı gotikler sonuçta rasyonalist Jean-Nicolas Durand'ın öğrencileri ve hayranlarıyla aynı yargılara ulaşıyorlardı (Paris'teki Otel-Dieu'nün kemerlerini yapan Gilbert, Sainte-Genevieve Kütüphanesini gerçekleştiren Labrouste, Harley Yolu üzerindeki Adliye Sarayının ön cephesini yapan Duc). Klasik rasyonalizm ile yapısalcı gotik XIX. yüzyılın ortalarında birleşiyordu. Viollet-le-Duc de *Dictionnaire*'inde Düc'ü ve Gilbert'i övüyordu.

1
YENİ BİR MİMARİNİN KURAMCILARI

1. Ortaçağ Etkisi: Büyük Britanya'da "Gotik Uyanış" (Pugin, Ruskin, William Morris), Fransa'da Gotik Yapısalcılık (Viollet-le-Duc)

Augustus Welby Northmore Pugin'in (1812-1852) çalışmalarında gotik üslubun ve Hıristiyanlığın ya da daha doğrusu Pugin'in 1833'te seçtiği Katolik mezhebinin etkileri görülüyordu. Eski üslupları izleyen Charles Barry (1795-1860) tarafından 1837-1843 yılları arasında inşa edilen Londra parlamento binasının gotik süslemelerini yapmakla görevlendirilmiş olan Killarney katedralinin mimarı Pugin, 1836 yılında sansasyon yaratan *Contrasts* kitabını yayımladı. Gravürlere ilişkin bu kitapta Pugin ortaçağ yapılarıyla çağdaş yapıları, örneğin "1440 yıllarındaki bir Katolik şehir ile kiliselerin yerini gaz fabrikalarının, hapishanelerin ve akıl hastanelerinin aldığı 1840'lardaki bir Katolik şehri" karşılaştırmıştı. 1843'te *Apology for the Present Revival of Christian Architecture in England* adlı eserini hazırladı.

Pugin XIX. yüzyılı üstün gören bakış açısına karşılık ortaçağ yapılarının mimari açıdan üstünlüğünü gösteriyordu:

> "Bazı alanlarda büyük ve önemli icatlar yapılmış olduğunu kabul edebilirim. Fakat bunun salt teknik bir gelişim olduğuna da dikkat çekmemiz gerekir. Ancak sanat yapıtlarının ve gerçek tinsel ürünlerin de bu gelişim oranında gerilediğini tereddütsüz söyleyebilirim.

Pugin "inşaatçıları ve tasarımcıları harekete geçiren temel fikri" hatırlatıyor ve işlevselciliği belki de ilk kez tanımlıyordu: "Mimari güzelliğin önemli ölçütü biçimin işleve uyarlanmasıdır." Pugin geçmiş sevdasının tuzağına düşmüyor, aksine şunları yazıyordu: "Kanalizasyon, su sevkiyatı, gaz kanalları bakımından tüm olası gelişimleri sunan, asil şehirlerin hem birbirine uygun hem de Hıristiyan tarzında inşa edilmesi için hiçbir neden yoktur."

Kendisini etkileyen kişiyi gölgede bıraktığını ileri sürerek Ruskin'i yalnızca Pugin'in bir devamcısı olarak değerlendirmeye çalışmak abartılı olacaktır. Oysa bazı tarihçilerin düşünceleri bu doğrultudadır. Fakat Pugin daha sonraları Ruskin ve William Morris tarafından büyük bir yoğunlukla geliştirilen fikirlerin sahibi hem yeni-gotik kuramın hem de makinenin zulmüne karşı geliştirilen kültürel direniş kuramının kökeninde yer alan kişidir.

John Ruskin (1819-1900) 1849 yılı sonrasında henüz otuz yaşındayken İngilte-

re'de yaptığı ateşli savunmalarla gotik tarzın yalnızca bir kilise sanatı olmayıp modern yapılara da uygulanabileceği konusunda ısrar ediyordu. Zengin bir *sherry* satıcısının tek oğlu, İskoç asıllı, tablo koleksiyoncusu ve Londra yakınlarındaki geniş evinde ağırladığı şairlerin dostu olan Ruskin ayrıcalıklı bir çocukluk dönemi yaşadı. Genç adam Oxford'da aldığı eğitimden sonra vahşi doğa ve harap olmuş mimarlığa karşı romantik bir eğilim duyarak İngiltere, İskoçya, Fransa, İsviçre ve İtalya'daki yapıları görmeye gitti. 1843 yılında yirmi dört yaşındayken kariyerine, Turner'ı ve İngiliz bahçe tasarımcılarını heyecanlandıran *Modern Painters*'i yayımlayarak büyük yankılar uyandırarak başladı. Sekiz yıl sonra ön-Raffaellocu harekette önemli bir rol oynadı. Fakat bu arada 1849 yılında, modern mimarlık alanında kaleme alınmış ilk kuramlardan birini içeren *The Seven Lamps of Architecture* adlı bir eser daha yayımladı. Bu kitapta Ruskin her çeşit toplumla uyumlu bir tarzın gerekliliği konusunda ısrar ediyordu. Yani bu bildiri öncelikle hüküm süren seçmeciliğe bir saldırı niteliği taşıyordu. Ayrıca ortaçağın uyumlu mimari tarzını örnek olarak gösteriyordu:

> "Kilise mimarisindeki güzelliklerin toplu yerleşim konutlarının mimarisinde yansımaları oluyordu. Sivri kemerler sokaklarla birlikte kiliselerde de kullanılmaya başlanmıştı. Yuvarlak kemerler sokaklarda belirmeye başladığında, kiliselerde de belirdi. Çatı katlarının pencereleri üzerine sundurma konduğunda, aynı şey gözetleme kulesi için yapıldı; salonlarda düz tavan moda olduğunda avlularda da moda oldu... Rouen katedralinin ön cephesini süsleyen göz alıcı pencere üstü sundurmalarının aynıları pazar meydanındaki her bir evin her bir penceresinde mevcuttu."

Victoria tarzı burjuva kesiminden ve makinelerden nefret eden Ruskin (şu satırları bile yazmıştı: "Bir iş olarak ele alındığında, kalıpla ve makineyle yapılan tüm çalışmalar çirkindir; ayrıca kötülüktürler.") yaşadığı dönemde bu denli ürkütücü, bu denli kültür karşıtı olan makine dünyasının yeni bir güzelliğin doğmasına vesile olacağını tasavvur edemiyordu. Bu yeni güzellik *The Seven Lamps*'ın yayımlanmasından yalnızca iki yıl sonra Kristal Sarayın yapımında demirin ve camın göz kamaştırıcı bir şekilde kullanılmasıyla ortaya çıkacaktı. Fakat bu harikulade yapıdan nefret eden Ruskin buna "hıyar serası" adını verecekti. Ayrıca bir garın asla mimari bir yapı olamayacağını söylüyordu. Teknik bakımdan olduğu kadar estetik açıdan da mümkün olan en güzel tarzı, yani gotik tarzı içermeyen tüm yapılara karşı olumsuz tavır takınan Ruskin tuhaf bir biçimde geçmiş düşkünüydü.

Gotik tarzın mükemmel olduğu gerçekten doğrudur. Fakat bu tarz başka bir zamana, başka bir topluma aittir. Bu tarzı sanayi uygarlığına kabullendirmeye çalışmak bir dekor kaplamak gibidir. Zaten Ruskin de inşaat işlerinden çok süsleme kıs-

mıyla ilgilenmeye yöneliyordu. Gotik yapıları inceleyerek daha sonraları işlevselcilik diye adlandırılacak olan yaklaşımın tüm ilkelerini ortaya koyan bir adam için garip çelişkilerdi bunlar. Ruskin üç kategoriye ayırdığı mimari yalanlara karşı çıkıyordu:

"1. Üçüncü dönem gotik tarzdaki tonozların bingileri gibi, bir dayanak ve altyapı modasının önerilmesi,
2. Gerçekte içerdiklerinden farklı gereçleri, tıpkı tahtadaki ebruluk gibi, ortaya çıkarmak amacıyla yüzeylerin boyanması veya bu yüzeylerde yontulmuş süslemelerin sergilenmesi,
3. Kalıbı dökülerek yapılan veya makineyle üretilen her çeşit süslemelerin kullanımı.

Pugin tarafından tasarlanan işlevselci kuram Ruskin'le belirginleşiyordu. Ne Auguste Perret ne de Le Corbusier, okuduğunuz veya okuyacağınız paragraflarda, makine ürünü süslemelere tepki vermeye karşı çıkmak dışında düzeltme gerektirecek bir şey bulamadılar; Perret ve Le Corbusier el yapımı süslemeleri de kınıyorlardı.

"Zeki birinin nazarında en soylu yapı, diye belirtiyor Ruskin, "dikkatsiz bir gözlemcinin gözünden kaçsa bile, tıpkı hayvansal bir biçimin onu ortaya koyması gibi altyapının en büyük sırlarını yansıtan yapıdır. Gotik tarzdaki bir tonozun yapımında tüm dayanıklılığı tonoz kaburgalarına bırakmak ve orta tonozu basit bir kabuk kalınlığında inceltmek yanlış değildir. Oysa bu orta tonoz, taş yerine tahtadan yapılmışsa ve diğer kısımlara benzetilmek amacıyla kireçle beyazlatılmışsa, bu durum elbette hiç affedilemez biçimsel bir aldatmacaya dönüşür. Altyapıdaki yanıltıcı göz boyamalar ve onlardan da rezil olan bu yalancı nitelikler, bir amacı olması gerektiği halde hiçbir amaca hizmet etmeyen kısımların yapıya sokulması hep birlikte düşünülmelidir. Gotik tarzın son dönemlerinde pencere sundurması yavaş yavaş dekoratif bir unsur halini aldı ve her yerde salt güzelliğinden ötürü kullanılmaya başlandı. Bu duruma karşı hiçbir itiraz öne sürülemez; nasıl ki güzelliği için bir kule yapılıyorsa aynı nedenle bir sundurma da yapılabilir. Fakat destek kemer de dekoratif bir unsura dönüşmüştür; önce gereksiz yerlerde, daha sonra hiçbir işe yaramayan biçimlerde kullanıldı. Meydana gelebilecek herhangi bir baskıya karşı dayanıklı olmayan bir noktaya bağlanarak duvar ile duvar ayak arasında değil, duvar ile dekoratif sundurmanın tepesi arasında basit bir bağ oluşturuyordu. Bu kuralsızlığın aklıma gelen en aleni olan örneği (Hollanda'daki tüm çan kulelerinde kısmen var olmuş olsa da) ajurlu ve dalgalı biçimde eğik olan destek kemerin bir baskıya karşı direnebilmesi adına tıpkı bir söğüt çubuğu gibi planlandığı Rouen'deki Saint-Oven Feneridir."

1853 yılında Ruskin *The Nature of Gothic* adlı makalesinde yapısal açıdan net olan ve biçim ile işlevin birleştiği bir mimarlığın idealini belirtiyordu:

"Bir yapıdan ilk koşul olarak bekleme hakkına sahip olduğumuz şey –en *yüce* değil ilk koşul diyorum – olabilecek en düşük masrafla, kullanılış amacına tamamen uygun olmasıdır. Her yapının işlevine uygun bir biçimi olmalıdır; bir daire, bir bürodan veya bir kiliseden farklı bir biçimde oluşturulmalıdır... Bu koşullardan dış görünüş uğruna yapılacak en küçük bir *fedakârlık* hem gereksiz hem de saçmadır. Simetrik pencereler dizisine sahip olabilmek için odaları karanlığa gömmemeli, gerekli bir eklentiye gereksiz bir eklenti eklenmemelidir."

Fakat Ruskin daha sonraları ortaya çıkacak olan işlevselciliğin fikir babalarının düştükleri hatalara düşmemiştir. Bir sanat olduğunu ifade ettiği mimarlığı, "salt binaya özgü olan ilkelerden" ayırıyordu. Bir binadan yola çıkarak tasarladığı işlevselcilik ilkelerine kadar şunları söylüyordu: "Bu şekilde ele alınan bir evin yapımı bir gemi yapımından farksızdır. Gerçi Ruskin bir geminin rüzgâra ve dalgalara karşı koyması için yapılmakla birlikte "insan elinin ürünlerinden birine dönüştüğünü" söyledikten sonra, "ama bizler –haklı nedenlerden dolayı– gemi yapımını güzel sanatların bir dalı olarak nitelendirmiyoruz" diye de eklemeyi ihmal etmez.

Kendisine: "Mimarlığın gerçek asaleti yapıya (veya dekorasyona) değil ***kütlelerin*** düzenine dayanmaktadır, çünkü mimarlık aslında *orantılar sanatıdır,*" diye cevap veren mimarlara şunları söylüyordu: "Bu ortak alanın içerdiği korkunç cehaleti abartmak zordur. Çünkü niteliği gereği *tüm* sanatlar, tüm doğal nesneler kütlelerin düzenine bağlıdır. Orantı bir mimarlık ilkesi değil hayatın ilkesidir." Ruskin bu düzeltmeyi işlevselcilik tezine ekledi, işlevselcilik kuramcılarının unuttukları bu düzeltme aslında son derece önemliydi: *"Bir katedralin amacı yalnızca burada toplanan dinsel topluluğu muhafaza etmek değil, aynı zamanda onu etkilemektir "*

Ruskin'in kuramlarının zayıflığı, bir yapının asaletinin "güzel inşa edilmekten değil, heykeller ve resimlerle asilce dekore edilmekten ibaret olduğu" düşüncesinden bir türlü kurtulamamasından kaynaklanmaktadır.

Oysa Ruskin gotik tarzın asaletinin öncelikle binanın yapısına; yalnızca teknik bir başarı değil *tutkulu* bir sanat eseri olan yapısına bağlı olduğunu gayet iyi biliyordu. Fakat bu öncüde işlevselcilik fikirleri ile sanatların sentezi fikirleri birbirine karışmaktadır. Çirkinliği burjuva ekonomisinin bir erdemi haline getirerek iğrenç işçi kentleri, hapishane-fabrikalar, sıkıcı garlar inşa edip sanatkârlık unvanlarından vazgeçen çok sayıdaki mimarın boyun eğmesine öfkelenen ve makineci toplumun kültürsüzlüğü karşısında dehşete düşen Ruskin sanatkâr-mimarı göklere çıkartıyordu:

"*Tüm büyük mimarlar* aynı zamanda *büyük bir heykeltıraş ve büyük bir ressam olmalıdır* Bu evrensel bir yasadır. Hiç kimse herhangi bir sanat dalında uzmanlık kazanmadan mimar olamaz. Heykeltıraş ya da ressam değilse yalnızca bir *inşaatçı* olarak

kalır. Günümüze dek tanınan en önemli mimarlar Pheidias, Giotto ve Michelangelo'dur. Bu üç adam için de mimarlık bir oyundan ibaretti, asıl işleri heykeltıraşlık ve ressamlıktı."

Döneminin mimarları tarafından şiddetle eleştirilen Ruskin *The Nature of Gothic*'de muhaliflerini, bir köpek kulübesi bile inşa edebilecek kapasitede olmayan birer cahil ve beceriksiz ilan ediyordu: "Günümüzde *mimarlara* rastlamak mümkün değil" diye belirtiyordu, "hatta 'mimarlık' kelimesinin ne anlama geldiğini bile bilmiyoruz."

Sonraki yıllar Paxton ve belli bir ölçüde Büyük Britanya'da John Nash, ABD'de James Bogardus ve Fransa'da Labrouste bir yana, Ruskin'in 1853 yılında söylediklerinin son derece doğru olduğunu gösterecekti. Ruskin günümüzde genel olarak hâlâ yaygın olan, mimarlığın şüphesiz asil bir sanat olduğu, fakat "her şeyden önce yavan... ister istemez sıkıcı" olarak görülmesi ve "mimarlığın ilgi çekici olmamasının" iyi olacağı fikrine karşı çıkıyordu. Konferanslarında herkesin mimarlıkla ilgilendiğinin altını çiziyordu: "Mimarlık herkesin öğrenmesi gereken bir sanattır, çünkü herkesi ilgilendirmektedir."

Sanayi şehrinin duyarsız rolüne dikkat çekerek mimarları meslek öğrenmeleri için onlara yalnızca reçeteler sunan okullara değil, doğaya gönderme hayalleri kuruyordu.

"Gözleri darlığa ve inceliğe alışmış: onların aniden genişliği ve dayanıklılığı kavramalarını nasıl bekleyebiliriz? Bizim şehirlerimizde yaşamamaları gerekirdi: Sefil duvarlar yeminini bozmuş bir rahibenin yapabileceği gibi kesin bir biçimde, adamların hayal güçlerini boğup öldürebilmektedir. Onları dağlarımıza gönderin; orada doğanın bir destek-kemerden, bir kubbeden ne anladığını öğrensinler."

Ruskin'in yüzyılın sonlarına doğru ortaya çıkan F L. Wright'tan geçerek Adolf Loos'tan Perret'ye kadar geleceğin yaratıcı mimarlarını hatırı sayılır bir biçimde etkilediğini ileride göreceğiz. Bugün bu dâhi beyinde dekor konusunda oluşan karışıklıkları anlamakta zorlanıyoruz. Fakat şunu da hatırlatmalı ki, Ruskin'in "gotik dekor" lehine verdiği savaş öncelikle zorunlu olarak gördüğü, "gotik dekor"un "Yunan dekoru"na üstünlüğünü kanıtlamak gerekliliğinden kaynaklanmaktadır. Pugin için, William Morris için, Viollet-le-Duc için olduğu gibi Ruskin için de gotik tarzı ortaya koymak, Rönesanstan bu yana mimarlığı boğan Yunan-Latin akademik yaklaşımların kıskacını kırmak anlamına geliyordu. Bu konuda haklıydılar, çünkü gotik yapısalcılıktan, demirin modern mimarlığı doğacaktı. Fakat Ruskin'in fazla sadık yandaşları kuramının ruhunu anlamak yerine onu ezberlemeyi tercih ettiler. *The Stones of*

Venice'in (1851-1853) yayımlanmasından sonra İngiltere'de bir "Venedik gotiği" tarzı ortaya çıktı. 1842 yılında, katedrali 1814 yılında ortaya çıkarılan orijinal planlara uygun olarak tamamlanan Köln, Avrupa'da gotik tarzın önemli bir mekânına dönüştü. Louis-Philippe ve III. Napoleon dönemlerinde epeyce gözde olan iki Fransız mimarın, Hittorff ve F. X. Gau'nun (1846 yılından sonra Paris'te inşa edilen Sainte-Clotilde kilisesinin mimarı) Köln kökenli olduklarına dikkat çekmek yerinde olacaktır.

Ruskin'in ve Dante Gabriel Rossetti'nin yandaşı, ön-Raffaellocu ekolün başkanı, sanayi uygarlığının acımasız olduğunu belirten Dickens'ın büyük hayranı olan William Morris (1834-1896), sanayi ürünlerinin çirkinliğine karşı mücadeleye girişti ve bunun sonucunda daha sonraları endüstriyel estetik adını alacak olan yaklaşımın temellerini atmaya girişti. Morris'e göre, sanayinin ilk dönemine ait olan ürünlerin çirkinlikleri kararlaştırılmış bir iradenin sonucu değil, "Onların (burjuvaların) yoksullara zorla kabul ettirdikleri iğrenç koşulların ve bunun sonucunun yansıması"ndan kaynaklanmaktaydı. Bu denli iğrenç bir hayatın içine itilen varlıklar asla güzellikler yaratamazlar. Binalarını süsleyecek nesnelere sahip olmaya can atan burjuvalar da manevi bir adalet sonucu, proletaryanın ürünlerinin çirkinliğini kabul etmek zorunda kaldı. Ortaçağa sığınmasına neden olan "modern uygarlığa karşı duyduğu öfkeyle" ayakta duran Morris, Londra'yı "iğrenç gecekondularla kaplı bir taşra," metroyu ise "sıkışmış ve asık suratlı insanların piştiği bir hamam" olarak nitelendirerek büyük şehirlerden nefret ediyordu.

Önceleri şair ve ressam olan William Morris sosyal uğraşlarına fayda sağlamadığını düşündüğü ressamlığı bıraktı. Morris, Gropius'tan çok önce sanatkârın zanaatkâr, zanaatkârın da sanatkâr olması gerektiğini savunuyordu. Arkadaşları mimar Philip Webb ve ön-Raffaellocu ressamlar Burne-Jones, Rossetti, Ford Madox Brown'la birlikte 1861 yılında kuramını uygulamaya koyarak sanat nesneleri üreten bir fabrika kurdu. William Morris daha sonra 1878 yılında, tasarıma dair kitapların kaynağı sayılabilecek *Süsleme Sanatları ve Modern Hayatla İlişkileri* adlı bir eser yayımladı. Ruskin'in yandaşı Morris, haklı olarak yaratıcı zekâya aykırı gördüğü ortaçağ derlemesine karşı çıkarak ustasını geçti. Ortaçağ anlayışını taklit etmek değil, ondan esinlenmek istiyordu. Yapmaya çalıştığı, tarihsel tarzların dışında yer alan bir tarz oluşturmaktı. Bu bakımdan, "Art Nouveau"nun (Yeni Sanat) veya "modern tarz"ın gerçek tasarımcısı oldu. Fakat uzman sanayi çizimcileri yetiştirmek isteyen Sir Henry Cole'un aksine, William Morris ressamlara ve heykeltıraşlara başvurdu. Mimarların, heykeltıraşların ve ressamların, kitlelerin günlük hayatına ve ihtiyaçlarına karşı ilgisizliklerini eleştirerek sanatkâr kavramını kente yeniden yararlı hale ge-

tirdi. William Morris tamamen yeni bir sanat felsefesi oluşturmuştur. Yalnızca seçkin bir kesime değil, herkese hitap eden bir sanat talep ediyordu. Ne yazık ki, William Morris'in fabrikasında üretilen nesneler sanayicilerin ürettiklerinden daha pahalıydı ve bu nedenle bunlara herkes sahip olamıyordu. Yine de sanatkârların ve mimarların ilgisini zanaatkârlığa çekmeyi başarmıştı.

Ressam Ford Madox Brown 1860 yılında, Nikolaus Pevsner'in "mükemmel bir sadelik" olarak nitelendirdiği bir sandalyenin çizimini yaptı. Ayrıca *Sources du Xxe siècle* adlı eserinde Nikolaus Pevsner, Willim Morris'in tasarladığı duvar kâğıtlarının hiçbir tarzdan esinlenmediğinin altını çiziyordu. Morris'in firması özellikle duvar kâğıtları, duvar halıları, mobilya ve vitraylar üretiyordu.

Yayınları için bir basımevine sahip olan Morris ayrıca tipografiyle yenilik getiriyordu.[1] Morris sanatı "insanoğlunun işteki zevkinin ifadesi" olarak tanımlıyordu. Bu

---

[1] Alberto Sartoris'in *L'Encylopédie de l'architecture nouvelle* adlı eseri (1948-1957) özellikle üç kalın ciltte yazarın, "mimarlığın ve modern sanatın Büyük Britanya'dan çıkış öyküsü alıntı yapan tembellerin geçiveren etkileri" adını verdiği şeyin yanlış olduğunu kanıtlamak amacı güden aşırı ulusalcı, tuhaf bir eserdir. Sartoris, N. Pevsner'in *Pionneers of the Modern Design from W. Morris to Gropius* adlı eserini "kurnazca aldatmacalar ve sevimli bileşimlerin geniş bir sergisi" olarak nitelendirmektedir. Yalnızca "en kötü tarzı yayan" Morris ve Ruskin'in öncü kabul edilmelerine karşı çıkmaktadır. Onları yalnızca "karanlık bir sanayinin işletmecileri, kuraldışı nesnelerin üretimine layık olmayan satıcılar" olarak nitelendiriyordu. Kanıt olarak Eugenio d'Ors'un *El Vale de Josafat* adlı kitabındaki şu satırları gösteriyordu: "Ruskin güzelliğe, Bourget'nin psikolojik zinaya, Singer'in dikiş makinelerine yaptıklarını yapmıştır: güzelliği herkesin ulaşabileceği noktaya getirmiştir." Acımasız alaycılığın ardında, bu aristokratın sanatın demokratlaştırılmasına karşı bir küçümsemesi sezilmektedir. Elbette Sartoris Pugin'i "sıkıcı hatıralarından dolayı" eleştirmektedir, Webb'in *Kırmızı Evi* için "estetik bir delilik" tabirini kullanırken herkesin daima aksini yazmış olmasına karşın Mackintosh'un Olbrich'den etkilendiğini söylemektedir. Pevsner'in yapmaya çalıştığı gibi W Morris'i XX. yüzyılın kâhini ilan etmeyi, canavarlığın en kötüsü olarak görüyordu. Fakat Sartoris Rönesansa, onun hümanizmine, rasyonalizmine karşı büyük hayranlık duyuyordu, bu da her şeyi açıklıyordu. Sartoris'in tezine göre, modern mimarlık XVIII ve XIX. yüzyıllarda ortaya bir anda çıkmamıştır, kendisi için tek gerçek olan, sunduğu Latin kaynaklara dayalı rasyonalist bir gelenekten doğmuştur. Hatta Büyük Britanya'da anıtsal mimarlığın keltçiliği ve hayranlık uyandıran Stonehenge'i hiç hesaba katmayıp ancak Julius Caesar'la başladığını öne sürerek ideolojik emperyalizmi epeyce ileri götürmüştür. Sartoris'e göre, işlevselci mimarlık Roma öncesinde ve Roma dönemlerinde Avrupa'da parlayan Lombardia ekolüyle başlayıp "makinecilik devriminin öncüsü" olan ve "modern şehirciliğin başlıca temellerini" atan Léonardo da Vinci'yle devam etmiştir. Ağımsı çizginin Wright ve Le Corbusier tarafından icat edildiğine itiraz ediyor, ilk örneğini 1342 yılında kurulan Val d'Erma Manastırı'nda (Floransa) buluyordu. Süslemelerin yok edilmesini Loos'tan önce öven, Fransisken Tarikatından Fra Carlo Lodoli'yi (1690-1761) "mimarlık ala-

nedenle Charles Fourier'ye katılıyordu. Sanayiciler tarafından üretilen işporta malına karşı çıkarak şunları yazıyordu: "Makineyle yapılan üretim aleni bir kötülüktür." Makineyle üretilen estetik ürünlerin o dönemde son derece çirkin olduğu düşünülürse bu konuda haksız sayılmazdı. Fakat Morris'in makine üretiminden yeni bir güzellik gibi farklı estetik ürünlerin doğabileceğini tasavvur edecek kadar önsezisi kuvvetli olmadığı için geleceği görme yeteneğine sahip olmadığını da kanıtlıyordu. Cole bu yeni güzellik görevine kendini adamıştı. Morris'in arzusu uyarınca kente yönelen ve gündelik nesnelerin ve mimarlıkta kullanılanların biçimleri üzerinde etkili olmayı dileyen sanatkârlar ile bir çeşit nesne mühendisi-estetikçileri olan çizimciler arasında gelecekte derinleşecek uçurum belirmeye başlıyordu. Çağdaş ressam ve heykeltıraş ortaçağın sanatkâr-zanaatkârının halefi durumundayken, çizimciler sanayi uygarlığının yarattığı bir yeni tür tasarımcılardı. Fakat mimarlar ile mühendislerin arasında da aynı ikilikten doğan tartışmalara değinme olanağı bulacağız.

Viollet-le-Duc

Yaşadığı sürece döneminin fikirlerine öncülük eden ve gelecek kuşakların gericilerin en koyusu, tarihteki bir sahtekâr, hatta bazen basit bir aptal olarak gördüğü Viollet-le-Duc şaşırtıcı bir alınyazısına sahiptir. Kendisinden yalnızca restorasyon yapması beklenirken, romantik resimcilikten esinlenmiş bir ortaçağ kurduğundan dolayı ona öfke duyuldu. Bu aleyhtarlara bakılırsa, sanki Notre-Dame de Paris Viollet-le-

---

nındaki rasyonalizmin öncülerinden biri" olarak nitelendiriyordu. "XIX. yüzyılın en önemli mimarı" olarak Turin'deki taş dalgakıranın (1863) mimarı olan Alessandro Antonelli'yi gösteriyordu. Sartoris'e göre, Paxton Kristal Sarayı inşa ederken Antonelli'nin "kazılı temellere ve ışık radyatörü planlarına ilişkin," daha sonraları Mies van der Rohe tarafından edinilen temel kurallarını uygulayabilirdi. Sartoris çoğunlukla dikkat çekici, fakat sonları söyledikleriyle tamamen tutarsız belgeleri bir araya getirmek için epey çaba sarf etti. Zevi'nin Anglosakson bir şoven, Francastel'in Fransız bir şoven olması gibi Sartoris de Latin bir şovendi. Sartoris'in birçok ayrıntıyla altını çizdiği, Vinci'nin evveliyatları gerçektir, fakat François Ledoux da aynı oranda gerçektir. (Emil Kaufmann'ın *L'Architecture au siècle des Lumières*, Paris, 1955 ve *De Ledoux à Le Corbusier*, 1933 adlı eserlerine bakınız.) Öncüleri ve modern anlayış ütopyasını içeren seçme yazılarda Vinci ve Ledoux'nun önemli bir yeri olduğu kesindir. Fakat burada söz konusu olan icraatlar değil, fikir beyanlarıdır. Modern mimarlık alanındaki icraatlar ancak sanayi devrimiyle başlamıştır. Alessandro Antonelli'ye gelince, 163 metre yüksekliğindeki taştan kulesi şüphesiz inanılmazdı, fakat metalin ve kısa bir süre sonra da betonun öne çıktığı bir dönemde çağdışı bir yapı niteliğini taşımaktadır.

Duc'ten önce ortaçağa özgü tüm bekâretiyle ışıl ışıl parıldıyordu ve bu lanetli mimar katedralin doğal halini bozmaya gayret etti. Gerçek ise bambaşkadır. Mérimée tarihi yapılar servisini ele almadan önce Notre-Dame de Paris hoş bir yıkıntıya dönüşmeye başlamıştı ve kaderine terk edilmiş birçok ortaçağ yapısının da durumu aynıydı. Viollet-le-Duc'ü bu yeni kurtarma hizmetinin mimarı ilan eden Mérimée'dir. Viollet-le-Duc Vézelay, Amiens, Saint-Denis, Chartres ve Reims kilisesini, Carcassonne surlarını ve Pierrefonds Şatosunu restore etmiştir. Çoğu zaman Cuviere'in birkaç kemikten yola çıkarak bilinmeyen bir hayvanın iskeletini yeniden oluşturması gibi şekilsiz yıkıntılardan mimari bir yapı tasavvur etmesi gerekti. Fakat Mérimée'nin onu seçmesinin nedeni, Viollet-le-Duc'ün yapısal sırlarını ortaya çıkarmak istediği gotik tarza karşı duyduğu heyecanı bilmesidir. Duc, çalışmaları yapılan binaya o kadar kendisini kaptırmıştı ki, onu yeniden üretirken kendisinden "bir şeyler eklediği" de oluyordu. Bazen hata veya eksiklik olarak gördüğünün üzerinde düzeltmeler yaparak ve tamamlanmamış ortaçağ eserlerini tamamlamaya çalışarak fazla ileri gidiyordu. Notre-Dame de Paris'in muhteşem kulelerini iki okla donatma niyetini gerçekleştirecek kadar yeterli zamanı olmadı. Doğrusu bu oklar eksik kalıyor, fakat eksik olmaları kimin umurunda!

Viollet-le-Duc'ün gerçekleştirdiği çalışmalar olmasaydı ortaçağdan geriye ne kalırdı diye düşünülmesi gerek. Fakat bizim konumuz bu değil. Daha az bilinen nokta, Viollet-le-Duc'ün harikulade bir önseziye sahip olduğu çağdaş mimarlığı inşa edememesinden dolayı restorasyon işleriyle uğraşmış olmasıdır. Gerçekten de bu "derlemeci, Ruskin'le birlikte modern mimarlığın en büyük kuramcısıdır ve bunu XX. yüzyıl mimarlığının tüm öncüleri kesinlikle kabul etmiştir. Çok sayıda kişi Viollet-le-Duc'ü yalnızca yaptığı restorasyon işleriyle tanıyorsa bunun nedeni, mimarlık tarihçilerinin mimarlığın gelişiminde oynadığı önemli rolü görmemezlikten gelerek tarihin içinde ona yalnızca bu alanda yer vermeleridir. Bu akademik tarihçiler Viollet-le-Duc'ü o dönemde rasyonalizm, günümüzde ise işlevselcilik diye adlandırılan şeyi düzenlemesinden ötürü affetmiyorlardı. Öte yandan ister Amerikalı F L. Wright olsun, ister Hollandalı Berlage, ister Fransız Perret, ister Alman Behrens, ister Avusturyalı Otto Wagner olsun modern mimarlığın tüm öncüleri Viollet-le-Duc'e, en azından ilk dönemlerinde derin bir saygı duymuşlardır. Ender rastlanan bir olay da, "işlevselciler" kadar modern tarzın mimarlarının da Viollet-le-Duc ve Ruskin'i benimsiyor olmalarıydı. İspanya'da Gaudi ve Paris'te Guimard bu kökenlerini hiç saklamadılar. Elbette insanlar Viollet-le-Duc'e hayranlık duyarken Notre-Dame de Paris'in restorasyon işlerini düşünmüyorlardı.

1814 yılında Paris'te doğan ve inzivaya çekildiği Lozan'da 1879 yılında ölen bu sı-

ra dışı Eugene Emmanuel Viollet-le-Duc kimdir?

Kraliyet Konutlarında müdür bir babanın oğlu olan Viollet-le-Duc arkeolojinin gözde olduğu romantik bir ortamda yetişti. Annesi Elisabeth Delécluze, Sainte-Beuve ve Stendhal'in müdavimi oldukları bir edebiyat salonu işletiyordu. Viollet-le-Duc mimar olmaya karar verdi, fakat verilen eğitimi fazla çağdışı bulduğundan Güzel Sanatlar Okuluna gitmeyi reddetti. Öte yandan çizimcilik konusundaki yetenekleri sayesinde kısa zamanda, I. Napoleon'un Invalides'deki mezarını tasarlayan Visconti'nin ve Carrousel'in zafer takını inşa eden Fontaine'nin dikkatlerini çekmeyi başardı. Demokrat ve kilise karşıtı olmasına karşın Viollet-le-Duc arkadaşı Mérimée'den etkilenerek imparatorluğa katıldı ve imparatoriçe Eugene'nin "gözde" mimarı oldu. Kuramcılık yönü *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle* adlı yapıtının 1854 ila 1864 yıllarında fasikül halinde yayımlanmasıyla ortaya çıktı. Ruskin kızgın bir ifadeyle şöyle diyordu: "Bu kitabı benim yazmam gerekirdi." Bu eserde arkeolojik bir özetten çok daha fazlası yer alıyordu; gerçekte Viollet-le-Duc geçmişteki mimarlığın kurallarını inceleyerek gelecekteki mimarlığın yasalarını ortaya çıkarmaya çabalıyordu.

Bununla birlikte Viollet-le-Duc akademik mimarlık eğitimine karşı bir mücadeleye girişiyordu. Mimarlık eğitimi, enstitünün himayesinin zararları, geçmişe dönük ve geleceğe kapalı bir eğitimin saçmalığı hakkında 1968 yılında tekrar edilen sözleri şüphesiz ilk söyleyen o olmuştur. Devlet onu yalnızca dinlemekle kalmayıp aynı zamanda Güzel Sanatlar Okulunda sanat tarihi profesörlüğüne getirdi. Ingres ve öğrencileri derhal bir komplo kurdular. İtilip kakılan, yuhalanan Viollet-le-Duc ancak altı derse girebildi ve yerine Taine getirildi. Fakat 1863 yılında *Entretiens sur l'architecture*'de toplanan bu dersler hatırı sayılır bir başarı elde etti. Modern mimarlık bu kitapta yer alan kuramlardan doğdu. Viollet-le-Duc kitabında mimarlığın buhar, elektrik, hız gibi yeni güçleri kullanması gerektiğini ve demir gibi yeni malzemeleri işlemesi gerektiğini söylemiyor muydu?

> "Geçmişe ait yapıların incelenmesi taklit etmek için değil, bu yapılardan temel kuramları ortaya çıkarmak içindir. Nedeni açıklanamayan biçimlerin hiçbiri güzel olamaz."

Gopius ya da Le Corbusier gibi işlevselcilik kuramcılarının bu söze ekleyecek bir şeyleri yoktur.

Hatta Viollet-le-Duc demir kalıplarla inşa edilen, üzeri taştan bir maddeyle kaplanan büyük yapıları överken gökdelenleri tarif ediyor ve önceden haber veriyor gibiydi. 1890 yılında Chicago ekolünün mimarları işte tam olarak bu uygulamayı ger-

çekleştireceklerdi. Bu durum tamamen bir tesadüf değildi, çünkü Viollet-le-Duc'ün kitabı 1875 yılında ABD'de yayımlandığında büyük bir yankı uyandırmıştı. Ayrıca Viollet-le-Duc demir doğrama bir çatının tahtayla doldurulmasını överken perde-duvarı ya da daha çok çağdaş mimarlığın "kremalı tartı" haline gelen cephe yüzeyini haber veriyordu.

Ayrıca (William Morris'le gördüğümüz gibi) bizleri endüstriyel estetiğe ulaştıran, uygulamalı sanatlar ile güzel sanatların ayrılmazlık kuramını da Viollet-le-Duc ve Ruskin'e borçluyuz. Nancy ekolü gibi Alman Bauhaus da kaynağını Viollet-le-Duc'ten almıştır.

1871 yılında Viollet-le-Duc, Paris'in savunmasında yer aldı ve 1875 yılında Montmartre'dan milletvekili seçildi. Mimarlık alanındaki kişisel eserleri kuramcı zekâsının düzeyinin altındaydı, fakat bu durumu yaşayan yalnızca o değildi. Başkalarının birçok eserini restore etmesine karşın tek bir çağdaş yapı bile inşa etmemiştir ve bu bu noktada 1864 yılında inşa edilen Saint-Denis de l'Estrée papazlık kilisesinden söz edebiliriz.

Viollet-le-Duc son yıllarında, kendisini halka yönelik eserlere ve mühendislik çalışmalarına verebilmek amacıyla tüm resmi görevlerinden istifa etmiştir. 1879 yılında öldüğünde, William Le Baron Jenney Chicago'da ilk gökdelenin taslağını yapıyordu. Öncüsü olduğu yeni bir mimarlık devri başlıyordu. *Entretiens sur l'architecture* adlı kitabı XIX. yüzyılın sonlarındaki mimarlar için en az Le Corbusier'nin altmış yıl sonra yayımladığı *Vers une architecture* kadar önem taşıyordu. Zaten bu kitapta da Viollet-le-Duc'ün birçok sloganı yer alıyordu. Viollet-le-Duc'ün akademik hasımları onun anılarını saptırmayı çok iyi başardılar; öyle ki bu öncü halkın gözünde hâlâ sahtekâr bir geçmiş düşkünüdür. Notre-Dame katedraline yaptırdığı oluklar kimsenin umurunda değildir, oysa onun gerçek ölümsüzlüğü Eiffel kulesinde ve New York'un gökdelenlerinde yükselmektedir. Viollet-le-Duc eserlerinde gotik sanatının ve romen sanatının mekanizmalarını, estetiksel bir edebiyatçı olan Ruskin'in yaptığından daha fazla yeniden düzenliyordu. Ruskin ve William Morris'in yaptıkları gibi mimarlığın, ortaçağın Hıristiyan kentlerine sığınmak yerine bulunduğu çağı yansıtması gerektiğini, yapının inşasında malzemeyi ve bilek gücünü en aza indirme yollarının aranması gerektiğini, metal çatının, sivri kemerleri oluşturan silmenin modern eş anlamlısı olacağını belirtiyordu:

> "Romalılar arıların hücrelerini yapması gibi yapı inşa ediyorlardı: Bu harika; fakat günümüz kovanları tıpkı Nuh'un zamanındaki kovanlar gibi doluyor. Mimarlara



Viollet-le-Duc'ün demir ve tuğladan tonozlu salon projesi. BN/Est.

dökme demirin, dövülmüş demirin, sacın, ahşabın ve camın Titus terimlerini verecek olursak ve bu malzemelerle bir hal inşa etmelerini isteyecek olursak, bizlere bunlarla hiçbir şey inşa edilemeyeceğini söyleyeceklerdir. Modern mimarlar daha başkadır: Onlara kartondan 20 metrelik bir giriş salonu yapmalarını söyleyin, size bunun imkânsız olduğunu söylemeyeceklerdir; kartona sertlik verebilmenin yollarını arayarak, olanaklar geliştirirler ve salonu kesinlikle inşa ederler.

Viollet-le-Duc, Ruskin ve William Morris'in aksine, makineyi sisteminin içine alıyor ve makinede işlevin üstün niteliklerini görüyordu. Bu görüş o dönemde "sanatkârlar" arasında hakikaten istisnai bir durumdu. Bu durum Viollet-le-Duc'ü daha sonraları Gropius veya Le Corbusier'in tek kelime bile değiştirmeden benimseyecekleri terimlerle Pugin, Ruskin ve William Morris tarafından yaratılacak işlevselciliğin tanımını yeniden ele almaya yönlendirdi:

> "Eğer biçim nesneyi açıkça belirtiyorsa ve bu nesnenin hangi amaç için üretildiğini anlatıyorsa, bu biçim güzeldir ve işte bu nedenle doğanın ortaya koydukları bir gözlemci için daima güzeldir. Biçimin nesneye ve onun kullanımına veya işlevin basit bir biçimde uygulanışı, bu uygulanışa daima hâkim olan uyum öylesine güzel oluşturulmuş ki, minik bir sineğin karşısında olduğu kadar bir meşenin karşısında da bizleri hayran bırakmaktadır. Bir balığın gövdesindeki kıvrımların ya da yırtıcı bir kuşun kanatlarında belli bir tarzı yakalarız; çünkü bu tarz birinin uçmasını diğerinin yüzmesini sağlayan, mükemmel biçimde tasarlanmış bu mekanizmadan ve bu kıvrımlardan oluşmaktadır. Bu gözlemden sonra birilerinin çıkıp kuşların uçmak için kanatları olduğunu veya kanatları olduğu için uçtuklarını söylemesinin hiçbir önemi yoktur. Kuşlar uçar ve kanatları, uçmalarını sağlayan mükemmel makinelerdir. Makine üstlendiği işlevin tam bir ifadesidir; biz sanatkârların daha derine inmesine gerek yoktur."

Viollet-le-Duc'ün en sadık savunucuları onun geleceğe yönelik fikirlerini örten ortaçağ örtüsünü kaldırmayı başaramamışlardır. Bu nedenle Abadie (1812-1884) Montmartre'daki Sacré-Cœur'ü, Périgueux'deki Saint-Front'u taklit ederek inşa etmekten daha iyi bir çözüm üretememiştir. Aynı şekilde Anatole de Baudot ilk betonarme kilise olan Montmartre'daki Saint-Jean kilisesini inşa ederken gotik repertuarı kullanmıştır. Fakat çelişkiler aynı zamanda mimarlarının yeteneksizliklerinden kaynaklanmaktaydı. Çünkü önceleri Ruskin ve Viollet-le-Duc'ün kuramlarını izleyen Gaudi, Barcelona'daki Sagrada Familia'yı inşa ettiğinde gotik tarzdan sıyrılarak, tümüyle orijinal mimarlık alanında bir çeşit Wagner olan çılgın bir barok tarzına ulaşmıştır ve bu yapıdaki "yapı inşa edici" olarak katkısı "dekoratör" sıfatı kadar önemli boyuttadır.

İngiltere'de de aynı çelişkiler gözlenmektedir, mimar Sir George Gilbert Scott, Ruskin'e karşı çıkarken Viollet-le-Duc'ü onaylıyordu ve şunları belirtiyordu:

> "Demirden bir köprü her zaman güzel olabilir ve demir olamayan bir asma köprü inşa etmek zor olacaktır. Modern metalik yapı mimarlığın gelişiminde tamamen yeni bir çığır açmaktadır."

Bu doğrultuda George Gilbert Scott, Londra'da yeni Saint-Pancras garıyla bağ-

lantılı olan otelini, mühendis William H. Barlow tarafından 1864 yılında gerçekleştirilen yapının metalik iskeletini gizleyerek gotik tarzda inşa etmiştir. O dönemde en büyükleri kabul edilen ve Makineler Galerisi'nin 25 yıl sonraki inşasına dek bu unvanı koruyan, açıklık uzunluğu 73 metre olan bu yapının hiçbir dekora ihtiyacı yoktu.

2. Modern Çağların Etkisi: Rasyonalizmden İşlevselciliğe (Durand, Cole, Laborde, vs)

İşlevselci kuram, gerçekte biri İngiliz diğeri Fransız olan iki akımdan meydana gelmektedir. Ruskin'den geçerek Pugin'den William Morris'e dek uzanan İngiliz akımı, gotik yapısalcılık akımıdır. Fransız akımı daha eskilere dayanmaktadır. Bu akımın kökleri "aydınlanma çağı"nda Claude-Nicolas Ledoux ve Boullée gibi ileri görüşlü mimarlarla ortaya çıkan rasyonalist bir düşünceye uzanmaktadır. Boullée'nin öğrencisi ve Paris Politeknik Okulunda mimarlık profesörü olan Jean-Nicolas Louis Durand (1760-1834) Fransa'da işlevselciliğin ilk adı olan rasyonalizmin ilk kuramcısıdır.[2] Aslında Viollet-le-Duc, Ruskin'den çok Durand'ın çizgisinde yer almaktadır. İngiliz yaklaşımı ile Fransız yaklaşımını bir parça harmanladığını söyleyebiliriz. Gotik yapısalcılar işlevselci sonuçlara sanatsal sezgilerle, Fransız rasyonalistler ise bilimsel sonuçlarla ulaşmışlardır.

Durand için mimarlığın son noktası yararlılıktır. Ruskin'in önem verdiği dekora, gereksiz olduğunu öne sürerek karşı çıkmıştır. Her şeyden önce yapının tümüyle işlevine uygun olması önem taşımaktadır. Biçimler bizatihi güzellik arayışından değil, yapı işlerinin mantığından oluşmalıdır. Durand'ın önemi ve Labrouste ile hiç kuşkusuz Viollet-le-Duc üzerindeki etkisi H. R. Hitchcock[3] dışındaki tarihçilerin çoğu tarafından dikkate değer görülmemiştir. Rasyonalizmin rakipleri gotik yapısalcıların ortaçağ efsanesine rakip olarak makine efsanesini öne sürmüşlerdir.

XIX. yüzyılda çoğu mimar, ressam, heykeltıraş, şair ve edebiyatçı sanayi çağından nefret ediyordu ve bu dönemde doğmuş olmalarını felaket olarak nitelendiriyorlardı. Yani sanatkârlar "yarar" gözeten mimarlıktan uzaklaşarak küçük yapıtlara yönelmişlerdir.

Mimar-sanatkârlardan boşalan yerleri mühendisler doldurmuştur. Çok ender istisnalar dışında, 1880-1890 yıllarına dek mimarlar mühendislerin çalışmalarını "sa-

---

[2] J. N. L. Durand, *Précis des leçons d'architecture données à l'Ecole polytechnique*, Paris, 1801.

[3] *Architecture 19th and 20th Centuries*, Londra, 1958.

natkârca" kamufle etmekle yetinmişlerdir. Bu nedenle XIX. yüzyılın en cesur eserlerinde iç kısım ve dış kısımlar sanki iki farklı çağın, en eskisi yenisinin üzerine yerleşerek, üst üste yerleşmesi gibi uç noktada farklılıklar gösteren yaklaşımlarla inşa ediliyordu.

İncelediğimiz ilk yaklaşım sanayi uygarlığını çaresi olmayan bir kötülüğe benzetirken ve "basit" mimarlık için (garlar, fabrikalar, ambarlar, vs) tek çözümün bunu bir dekorla kaplamak olduğunu, sanayi ürünlerinin çirkinliğine tek çözümün zanaatkârlığa geri dönüş olduğunu düşünürken, bir başka yaklaşım sanat ile sanayiyi uzlaştırma ilkesini ortaya koymaya başlamıştı. 1851 yılında Londra'da açılan ilk evrensel sergi bu yeni kuramın ifade edilmesine olanak sağladı.

Henry Cole (1808-1882) Prens Albert'la birlikte sanayi dünyasının bu ilk büyük kutlamasının organizatörlüğünü üstlendi. *Journal of Design* (1849-1852) gazetesinin yazarı olan Henry Cole çalışmanın ve bilginin geleneksel bir tarzı yıkarak bundan yeni bir tarz yaratabilme noktasına gelme imkânına sahip olduğunu kabul ediyordu. O dönemlerde Uzakdoğu sanatlarının farkına varan ve genç Amerika'nın mekanik üretimlerinin yenilikçi özelliğini sorgulayan ender kişilerden biriydi.

Fakat notlarının ancak ölümünden sonra 1884 yılında *Fifty Years of Public Works* adıyla yayımlandığı Büyük Britanya'da Henry Cole'un fazla etkisi olmadı. O dönemde Ruskin İngiliz tarzı üzerinde çok büyük bir etki uyandırdığından Cole'un fikirlerinin fark edilmesi bile zordu.[4]

Öte yandan evrensel sergide Fransız şubesinin sözcüsü olan Kont de Laborde *Rapor*'unu işlevselciliğin en önemli ilk manifestolarından biri olarak gösterebilirdi. Gerçekten de fikirleri tamamen doğal bir biçimde rasyonalist bir "geleneğin" içinde yer alıyordu.[5]

"Sanatların, bilimlerin ve sanayinin geleceği, diye yazıyordu, "birleşmelerine bağlı-

---

[4] 1851-1852 yıllarında Sanat Derneğinin başkanı, 1851 Paris Evrensel Sergisinde Prens Albert'ın danışmanı, 1855 ve 1867 yıllarında Paris sergilerinin İngiltere Komisyonu sekreteri olan Henry Cole İngiltere'de 1873-1876 yılları arasında bir yemek okulu açtı ve atık suların kullanımı için bir kampanya düzenledi.

[5] Siyaset adamı ve sanat eleştirmeni olan Kont de Laborde (1807-1869) (ya da tam olarak Marki de Laborde, fakat biz onun için herkes gibi kont unvanını kullanıyoruz) 1840 yılında milletvekili seçildi, 1848 yılında Louvre'da Eski Sanat Yapıtları Müdürlüğü'ne, daha sonra II. İmparatorluk Arşivlerinin müdürlüğüne getirildi ve 1868 yılında senatör oldu. *Histoire de la gravure* (1839) ve *Emaux de musée du Louvre* açıklamalı kataloğunun yazarıdır. 1856 yılında, gereksiz süslemelerin ortadan kaldırılmasını ve rasyonel biçimleri savunmak amacıyla 1851 yılı sergisinde kullanılan sanatlar üzerine hazırladığı raporunu yayımladı.

dır. Mimarlığı günümüz gelenekleri ve yüzyılın icatları tarafından talep edilen her çeşit yenilikle birleştirelim. Bir yapıdan beklenenden daha fazlasını yansıtan bir dış cephe yanlış bir anlam yüklüdür."

Birçok şairin işlevselciliğin verdiği bu mücadelede yer aldığını görmek insanı şaşırtabilir. Önce Théophile Gautier 1850 yılında ilk evrensel serginin açılışından önce *La Presse*'de şunları yazmıştır:

"Yeni sanayi tarafından üretilen yeni bir ürün kullanıldığı anda ayırt edici bir mimarlık ortaya çıkmış oluyor. Demirin kullanımı kışlık bahçelerin tonozlarında, asma köprülerde ve garlarda görüldüğü gibi sayısız yeni biçim ortaya koymakta ve kabul ettirmektedir."

Emaux et Camées adlı kitabın yazarından yeni mimarlığın mükemmel bir tanımı. Birkaç yıl sonra başka bir şair-sanat eleştirmeni 1855 yılında Paris Evrensel Sergisinin açıklamasını yaparken şunları yazıyordu:

"Biçim ile işlev arasındaki hayranlık verici, ölümsüz, engellenemez ilişki.

Bu şair Delacroix'nın arkadaşı Charles Baudelaire'di.

Théophile Gautier ve Baudelaire bu satırları yazarak daha sonraları Courbet, Manet, Degas, Lautrec ve Eiffel'in yeniden ortaya koyacakları "yenilik" diye adlandırılacak olanın bilincine varıyorlardı.

Baudelaire'in "yeniliğe yakınlığı" herkes tarafından bilindiğinden pek şaşırtıcı değildi, fakat 1836 yılında başka bir şair Alfred de Musset gündemde olan derlemeyi kabul etmeyerek ve yeniliği öğütleyerek bizi daha fazla şaşırtarak *Confessions d'un enfant du siècle* adlı eserinde şunları yazıyordu:

"Bizim çağımızın, kendine özgü bir biçimi yoktur. Zamanımızın damgasını ne evlerimize, ne bahçelerimize ne de herhangi bir şeye vurabildik. Zenginlerin konutları da birer merak kabinleri: Antik tarz, gotik tarz, Rönesans tarzı, XIII. Louis tarzı hepsi karmakarışık. Sonuç olarak bizim çağımızın dışındaki tüm çağlardan tarzlar mevcut, bu durum başka hiçbir çağda görülmemiştir. Bizler yalnızca kalıntıları yaşamaktayız."

Bu gerçekçi saptamaya karşılık olarak Théophile Gautier şunları yazıyordu:

"İnsanlık yeni doğan sanayinin ortaya koyduğu yeni yöntemler uygulandığı anda, bulunduğu çağa özgü tamamen yeni bir mimarlık üretecektir."

Aynı tepki Avrupa'dan derlenen tarzların altında ezilen öncülerin Amerika'sından da heykeltıraş Horatio Greenough tarafından geldi. Bu heykeltıraş bina inşa edenlerin gemi inşa edenler gibi çalışmalarını söylüyordu. Greenough şöyle ifade ediyor:

"Güzellik deyince bir işlevin vaadini, özellik deyince gerçekleşmiş bir işlevin ispatını kastediyorum.

Gerçekte, XIX. yüzyıl resim, müzik ve edebiyat alanlarında olduğu kadar mimarlık alanında da güzellik ilkelerini sorguluyordu. XVII. yüzyılda Charles Perrault güzelliğin bir alışkanlığın sonucu olduğunu öne sürdüğünde, süregelen güzellik kavramı yok olmaya başlamıştı. Perrault'yla birlikte modernler ve eskiler arasında hâlâ süregelen meşhur çatışma başlamıştı. Bu çatışmada zamandan ve mekândan bağımsız kendi içindeki güzelliği savunan kuramcılar ile eski Yunan-Roma yapılarının XIV yüzyıl insanının ihtiyaçlarına hitap etmediğini ve güzelliğin çağlara, zevklere, ihtiyaçlara ve ülkelere göre çeşitlilik gösterdiğini savunup, eskiçağın körü körüne taklidini reddeden ve göreceli güzellikte ısrar eden kuramcılar karşı karşıya geliyordu.

Bizlerin günümüzde bir değişim dönemi yaşadığımız söyleniyor. Bu doğrudur. Fakat XIX. yüzyılda yaşanan değişimlerin daha az sayıda olduğu mu sanılıyor? Sanayileşme yüz yıllık bir zanaatkârlığın yerini bir anda alıyordu. Kırsal bölgelerin aksine şehirlerin nüfusunun kabarması kentlerin yoksul mahallelerini birer mucizeler avlusuna dönüştürüyordu. Nüfusun yükselme oranı dev bir sıçrama gösteriyordu; bizim dönemimizdeki nüfus artışı bu durumun yanında önemsiz kalmaktadır. Gerçekten de İngiltere'nin 9 milyon olan nüfusu 45 milyona, ABD'nin nüfusu 5 milyondan 123 milyona, Almanya'nın nüfusu 24 milyondan 66 milyona ulaşmıştı. Sanayi atölyeleri, bürolar, karayolları ve demiryolları, garlar, hastaneler, okullar (laik ve zorunlu hale getirilen eğitim yüzyılın sonlarında okullar inşa etme zorunluluğu doğuran bir çocuk seline yol açtı) gibi yeni programlar, acil çözümler gerektiriyordu. XIX. yüzyıl böyle bir programa hazırlıklı değildi. Mimarlar Güzel Sanatlar Okulunda eski Yunan tarzı sütun başlıkları çizerek bu duruma hazırlanamazlardı. Mimarların bu yeni işlevler için hapishane çizimlerini düşünmeleri manidardır. Sanki kabul etmek istemedikleri bu yeni dünyayı doğar doğmaz öyle yerlere kapatmak ister gibiydiler. Fabrikaların, hastanelerin, okulların hepsi birer hapishane, kışla veya kale modelinde inşa edildi. Konutlara gelince, bunlar yalnızca toprak spekülasyonunun sınırları dahilinde gerçekleştirildi. Kiralanacak kutuların olabildiğince az bir alan işgal etmesi için güneş ışınları, temiz hava ve genişlik kısıtlandı.

Bununla birlikte XIX. yüzyıl yeni bir mimarlık doğururken bir başka mimarlığın yok oluşuna şahitlik ediyordu. "Geleneksel" mimarlık kendini önceleri neoklasik tarzda, daha sonra gotik tarzda bulduğunu sanarak en sonunda tüm değişiklikleri benimsedi. Yok olmadan önce gotik tarzdan ve Rönesanstan geçerek, eskiçağ tarzından rokokoya kadar tüm tarzları özümsemeye girişti. Geçmiş zaman nostaljisi içinde

kısılıp kalan mimarlar tasarımcılık görevlerini unutarak yalnızca birer arkeolog ve profesörlere dönüştüler. Parlamento binaları gotik tarzda, garlar Roma tarzında, belediye binaları Rönesans tarzında inşa edildi. Pugin ve Ruskin tarafından uyandırılan "dirilen gotik" modasından sonra tüm mimari yapılar Karl Marx'ın çağdaş İngiltere'sinde manastıra ve kaleye dönüşmüştü. Bu dekor çılgınlığında milliyetçiliğin de rolü olduğunu söylemek gerekir. Belçika Flaman tarzını kullanarak kendini daha fazla Flaman hissederken, Almanya sert bir tarzı benimseyerek kendini daha fazla Alman hissediyordu. Yunanistan Atina'da Bizans savaşını resmeden bir bakanlık binası inşa ederken kendisini daha Yunan hissediyor, Fransa XIV Louis tarzı kışlaları (üstelik son derece başarısız bir biçimde) taklit ederek kendisini daha fazla Fransız hissediyordu.

Ticaret ve sanayinin sosyal ve politik alanlardaki yükselişini reddeden sanatkârların yaklaşımlarının dışında XIX. yüzyılın ortalarında toplama adı verilen yeni bir kültürel olay oluşuyordu. Özellikle ekonomik mücadele alanında yer almayana karşı kayıtsızlıktan oluşan, kültür karşıtı bir dönemden sonra gücü tamamen ele geçirmiş olan burjuvazi kendine bir dekor seçmek istedi. Böylece tam anlamıyla bir burjuva kültürü gelişti. Bu kültür sanayi dünyasından tamamen kopuktu; oysa sanayi dünyası burjuvazinin bir eseriydi ve ilke olarak seçmeci tarihsellikle belirginleşiyordu. Burjuva kültürü resimde kilise konularında Raphael'i, dindışı konularda Fragonard'ı beğeniyordu. Opera, müzik dünyasının kutsalına dönüşüyordu. Mimarlıkta derleme nasıl ki burjuvazinin kesin tercihi olduysa, tarihsel eklektizm diğer sanat dallarını kuşattı. Bougereau dükkân sahiplerinin Raphael'i, Bonnat ise Vélasquez'leri oldu. Gounod ve Massenet yeni saray çevresinin Bach ve Mozart'ı oldular. Nasıl ki yaşayan, yaratıcı ve geleceğe dönük mimarlık yarı örtülüyse resim ve müzik paralel dünyaya sahiptiler. Burjuvazinin resmi sanatına karşılık aykırı bir öncü akım ortaya çıktı.

Ruskin burjuvaziye kısa zamanda gotik tarzı benimsetti. XIX. yüzyılda burjuvalar yepyeni kuleleri olan gotik tarzda evlerde oturmak istediler ve kendilerini Ménilmont'daki Père-Lachaise Mezarlığı'nda oymalı dikilitaşların altına gömdürdüler. Montparnasse Mezarlığında bu tarzda bir sanat eserine rastlanmaktadır: Kendileriyle aynı adı taşıyan meşhur lambanın üreticisi olan sanayiciler Bay ve Bayan Pigeon'un mezarları. Bay ve Bayan Pigeon'un gerçek boyutlarda yere uzanmış heykelleri yapılmıştır. Valinin balosuna gitmek için redingot ve elbise giymiş, yatağa uzanmış, üzerlerinde örtüler bulunan heykeller. Bu heykeller tümüyle tunçtan yapılmıştır. Burjuvalar demiryollarına yatırım yaptıklarından, garlar Rönesans dönemi saraylarına

benzemeliydi; büyük mağazalara yatırım yaptıklarından, bunlar tapınaklara benzemeliydi.

Burjuva için tapınakların tapınağı olan bankalar Parthénon modelinde inşa edildi.

Bu basit mimarlığa karşı birkaç mimar; dökme demir, demir, betonarme gibi yeni malzemelerin kullanımıyla biçimlerin yenilenmesine yöneldiler.

2
YENİ MALZEMELER

1. Dökme Demir, Demir, Çelik: Joseph Paxton ve Prefabrikasyonun Öncüleri

1850'de Londra'daki ilk evrensel sergi arifesinde, sergi komitesi Sergi Sarayı için dünyanın pek çok ülkesinden gelen 245 projeyi incelemiş, hiçbirini kabul etmemişti. Sanayi dünyasının ilk büyük uluslararası gövde gösterisi için belirlenmiş tarihe 9 ay gibi bir süre kalmış olduğundan, Prens Albert ve Henry Cole'un dünyanın en büyük binasını içeren görkemli projelerini hayata geçirmek imkânsız gibi görünüyordu. En büyük katedrallerden daha büyük olacak bir yapının inşası için gereken tuğla ve taşın bu kadar kısa bir süre içinde toplanması ve taşınması imkânsızdı. İşte, kendini yetiştirmiş ve adı yapı tarihinin büyük değişiminde bir sembol haline gelmiş bir dâhi olan Joseph Paxton'a bu sırada başvuruldu.

Joseph Paxton (1803-1865) bahçıvandı, bir köylü çocuğuydu. Yirmi üç yaşında Chatsworth'deki Devonshire Dükü'nün başbahçıvanı olmuştu. Zekâsıyla efendisinin dikkatini çekerek kâhyalık görevine getirildi. Bahçıvan Paxton (tıpkı ileride göreceğimiz gibi, aynı devirde Fransa'da betonarmeyi "icat eden" bahçıvan Monier gibi) Dük'ün malikânesinde bakımından sorumlu olduğu parkların ihtiyacı doğrultusunda, bu alandaki yapıların olağan mimarlık çalışmalarında önemli yenilikler orta koyan seralar inşa ederek bahçıvanlıktan mimarlığa geçiş yapıyordu: testere biçiminde çatılar, yapının bütününe ait olan oluklar, çok amaçlı dökme demir borular, "prefabrike" yapılar için bizzat Paxton tarafından hayata geçirilen bir makineyle üretilen tahta malzemeler. Paxton'un seraları, 1843 yılında kraliçe Victoria'nın Devonshire Dükü'nün malikânesinde "bahçıvanın" önemli çalışmalarına hayran kaldığı olağan seralara hiç benzemiyordu: 84 metre uzunluğunda, 38 metre genişliğinde ve 20 metre yüksekliğinde bir sera. Bir sera için epeyce görkemli olan bu bina, Sergi Sarayının inşa edilmesi gereken binasıyla karşılaştırılamazdı bile. Sergi binası gerçekten de yarım kilometre uzunluğunda (tam olarak 563 m), 124 m genişliğinde olacaktı.

Joseph Paxton yedi gün içinde iki temel unsurdan çok büyük bir yapı tasavvur etti: ekleme bileziklerle direklerden oluşan iç kısım ve camlı bir tavan. Rasyonel prefabrikasyonun ilk büyük örneği olan bu yapı 3300 demir direkten, 2224 kirişten, 300.000 cam karodan ve vitrinlerin yerleştirileceği 205.000 tahta çerçeveden oluşmaktaydı. Üstelik 70.000 metrekarelik bir alanı kaplayan bu standart öğeler sergiden

sonra hiçbir zarar görmeden sökülebiliyordu. Paxton'un projesi büyük bir coşkuya neden oldu ve sergi komitesi bu projeyi hiçbir değişiklik yapmadan kabul etti. Bu devasa bina altı ayda inşa edildi. Uzun süre sergi saraylarının ilk örneği oldu. O dönemden itibaren Kristal Saray, arka planda yalnızca diğerlerinden daha büyük bir sera olmakla eleştirilebildiyse, bu ancak profesyonel mimarların yarıştan çekildikleri bir programa katılabilmiş tek kişinin bir sera inşa edicisi olduğu gerçeği görmezden gelinerek mümkün olabilmiştir.

Bu mimarlar yarıştan çekilmelerine karşın Paxton'un eserini eleştirmekten geri kalmadılar. Kristal Sarayı "cam bir yaratığa" benzeten Pugin, Paxton'u küçümseyerek ona seralarının sınırları içinde kalmasını ve mimarlığı "işin uzmanlarına" bırakmasını öğütlüyordu.

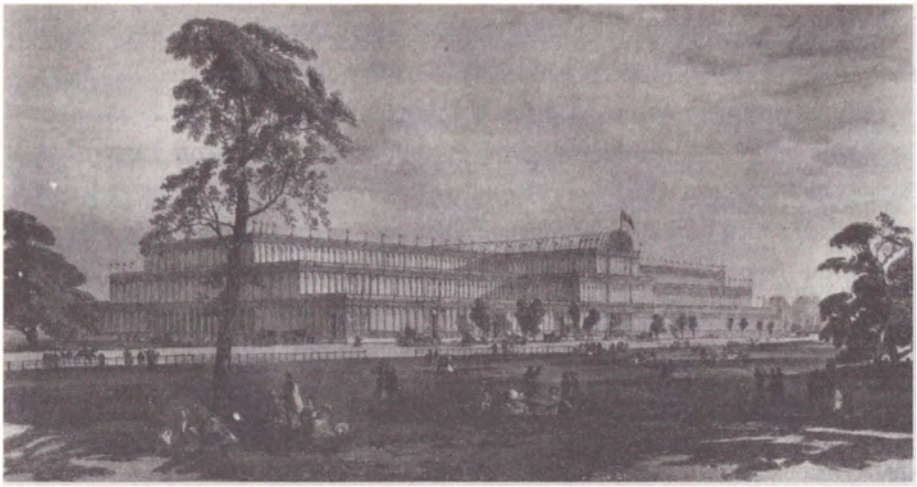
Görüşü daha keskin olan birçok sözcü, Kristal Sarayın yansıttığı "standart" fikrine karşı heyecan duyduklarını ifade etti.

Burada yine Blanqui'ye rastlıyoruz; *Lettres sur l'Exposition universelle de Londres*'ta (1851) şöyle yazmaktadır:

> "Çok hızlı bir biçimde inşa edilen bu harika yapının izleyiciyi ilk etapta etkileyen büyüklüğü, sadeliği ve zarafetidir. Tüm orantılarda sınırsız bir sanat ve matematiksel bir belirginlik gizlenmektedir. Binanın yapımında kullanılan demir veya dökme demir parçaların hepsinde 24 ayak normal uzunluk ölçü birimi olarak kullanılmıştır. Bina yükseltilmek mi isteniyor? 48 ayaklık bir uzunluk elde edebilmek için 2 adet 24 ayaklık uzunluk kullanılıyor. Daha fazla mı yükseltilmek isteniyor? 72'ye ulaşabilmek için bir 24 ayak daha ekleniyor. Uzunlamasına, enlemesine, her yönde daima 24'ün katları yer alıyor. Sonuç olarak birbirine basit birer vidayla tutturulmuş ve neredeyse hepsi aynı modelde ya da siyasi ekonomide dediğimiz gibi aynı ayarda akıp giden aynı uzunlukta dökme demir parçalardan inşa edilmiş bir saray çıkıyor ortaya.

Bu standartlaştırma sayesinde Kristal Saray parçalara ayrılabildi ve Sydenham'da yapıya enlemesine iki damar eklenerek Paxton'un yeni planları doğrultusunda yeniden kuruldu. Kristal Saray 1836 yılında çıkan bir yangınla yok oldu. Kristal Saray uzun bir süre dünyanın harikalarından biri, her şeyden önce makine çağının sanat eseri olarak nitelendirildi.[1] Kristal Saray yüzyılın sonlarına dek diğer evrensel sergilerde kurulacak olan pavyonları hatırı sayılır bir biçimde etkilemiştir. Fakat mimarlığa genel bir değişim getirmemiştir. Bu yapı teknik bir başarı olarak beğenilirken

[1] Kristal Sarayın mavi, kırmızı, sarı renklerden oluşan çokrenkli bir yapı olduğu her zaman dile getirilmez.



Paxton'un Kristal Sarayı, Londra Evrensel Sergisi, 1851. BN/Est.

sanat eseri olarak görülmemiştir. Oysa Kristal Saray yeni bir mimarlığın yolunu açık bir biçimde gösteriyordu. Gerçekte Paxton'un gösterisi başarıya ulaşamamış büyük bir olanaktı, mimarlar ve sanayiciler dünyası Devonshire Dükü'nün bahçıvanının yeniliklerini neredeyse bir yüzyıl sonra ancak idrak etmeye başlayacaktı. Paxton birleştirilmiş basit modüler sistemlerle yeni bir şiire ulaşıyordu, kapalı alana karşı mükemmel bir antitez oluşturan bir ortam meydana getiriyordu. Kristal Sarayı ziyaret edenler bina içinde mesafelerin belirsizleşmesi karşısında şaşkınlığa kapılıyorlardı. Nirengi noktası duvarlar olmadığından bakış perspektif içinde yitip gidiyordu. İlk kez bir mimarlıkta dış kısım ile iç kısım arasında hiçbir sınır yer almıyordu. Kristal Saray büyük bir binadan ziyade Buckminster Fuller'in yerölçümsel katedrallerinin habercisi olan bir çeşit havalandırmalı sistem niteliğini taşıyordu.

Zaten bu seçkin şahıs 1855 yılında, Londra'nın çevresinde trafik sorunlarını çözmeyi amaçlayan ve yalnızca bir havadan demiryolu değil, "havalandırmalı," yani cam bir çatıyla kaplı, evlerle ve mağazalarla çevrili bir yolu öngören Büyük Victorian Yolu diye adlandırdığı 20 kilometrelik bir kemer tasarladı.

Fourier'nin "galeri-yol" fikrini benimseyen bu şehircilik önerisi de Paxton'un diğer devrimci fikirleri gibi kabul görmedi. Fakat çağdaşları her şeye karşın Paxton'u lanetlemediler. Dük'ün dostu ve danışmanı, girişimci, bir demiryolu işletmesinin müdürü ve milletvekili olan ve son olarak soyluluk unvanı alan Sir Joseph Paxton, kendisinin övdüğü mimarlık yöntemlerini benimseme yükümlülüğünü hissetmeyen toplumun saygısını kazandı. Gelecek kuşak Kristal Sarayı Paxton'un en meşhur ça-

lışmalarından biri olarak nitelendirse de çağdaşları ona Chatsworth'ta inşa ettiği dünyanın en büyük fıskiyesi ve parklar için hayranlık duyuyordu.

Joseph Paxton'un hak ettiği değer çok büyük olsa da, prefabrikasyon fikrinin kendisine bir rüyada malum olduğunu düşünmek yanlış olacaktır. Paxton Kristal Sarayla bir akıma can veriyor ve çok eskilere dayanan, fakat o güne dek ender ya da yanlış ifade edilen bir fikrin yürütülebilirliliğini ortaya koyan görkemli bir eser oluşturuyordu. Japonlar Avrupa'ya ancak 1853 yılında açıldığından pratik olarak Avrupa'da tanınmayan, özellikle XVII. yüzyıldan sonra bir normalleştirme sistemi olan *tatami* (uzunlukları enlerinin iki katı 1,65 metrekarelik pirinç kabuğu hasırlar) kullanılarak inşa edilen Japon evleri hariç, insan ayağının belirsiz oran ölçüsüyle yapılan, Mısır'a özgü tuğla, daha da iyisi, Mezopotamya'ya özgü kübik tuğla örneği biliniyordu. Ayrıca bazılarının toprak zemine inşa edilip daha sonra sökülebilen Afrika'ya özgü kulübelerin sistemleri biliniyordu. Avrupa'da sanayide üretilen tuğlayla XV yüzyılda tanışıldı. Sonuç olarak prefabrikasyon örnekleri mevcuttu, fakat binanın sanayileştirilmesi fikri özellikle metalik yapıdan doğacaktı.

1801 yılından itibaren Büyük Britanya'da yedi katlı bir pamuk fabrikası, Birmingham'da bulunan bir fabrikada üretilen prefabrike yapı dökme demir parçalardan inşa edildi. 1832 yılında "yapay taş" için bir İngilitere'de bröve alındı. Son olarak XIX. yüzyılın ortalarında, yani tam olarak Kristal Sarayın inşa edildiği dönemde, demir ustaları Amerika'daki ve Avustralya'daki göçmenlere göndermek amacıyla metalik evler inşa ettiler. Hatta mühendis Romand Martinique adalarına tek tek parçalar halinde komple bir askeri hastaneyi nakletmiş, bu ilk örneği aldığı başka siparişler takip etmiştir. Bu alışma epey ilerleme kaydetmiş bir prefabrikasyondu, çünkü dövme demirden yapılmış taşıyıcı bir çatıdan ve ince sac levhalar şeklinde bir dolgudan oluşuyordu. Montaj tamamen ücretsiz yapılıyordu. *ABD'nin Büyük Batısı* adlı kitabında L. Simonin daha sonraları Wyoming'in başkenti olan Cheyenne'in inşa edilişini anlatıyordu. 1867 yılının başlarında şehrin kurulacağı arazinin üzerinde Cheyenneler adlı kızılderili kabilesinin anılarından başka hiçbir şey yoktu.

> "Temmuz ayı sonunda, diye yazıyordu, "şehri kurmak amacıyla bir şirket oluşturuldu. Bir belediye, bir belediye konseyi kuruldu. Arzu edilen tarzda ve niteliklerde yüzlerce ev hazır vaziyette Chicago'dan geliyordu. Nasıl ki Paris'te Belle Jardiniere'de kıyafet üretiliyorsa, Chicago'da da ev üretiliyordu. Ağır taşıtlar üzerinde sokakları arşınlayan, yer değiştiren evler görülüyordu; ilk seçtikleri yerden memnun kalmadıklarında başka bir yere yerleşmeye gidiyorlardı.

L. Simonin şehrin kuruluşunun ilk üç ayı içinde Cheyenne şehrine 3000 prefab-

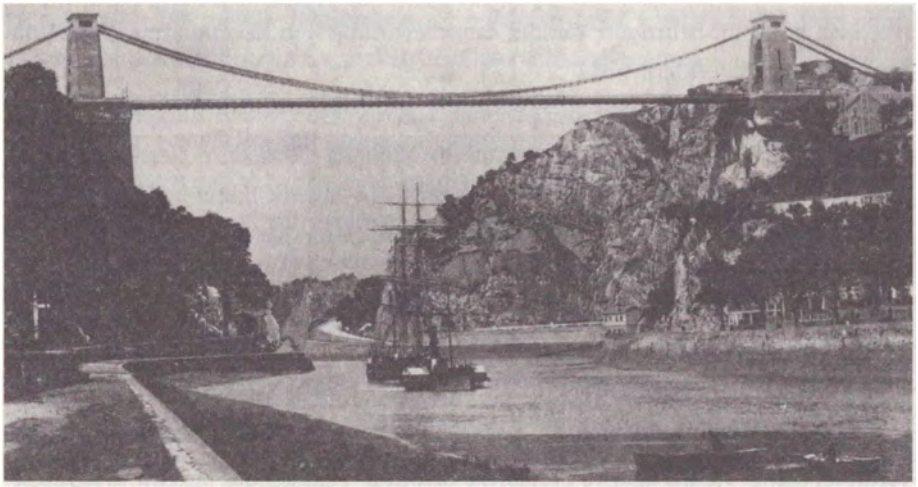
rike evin geldiğini belirtiyor. Yapının sanayileştirilmesinin kavramlarına çoktan mimarlığın seyyarlığı ekleniyordu.

Yani 1850 yılından itibaren Théophile Gautier'nin: "Sanayi mimarlık alanında devrim yapıyor" diye yazmasına ve mimarlık alanında ilk modern eleştirmen olarak nitelendirilen César Daly'nin (1811-1894) geçmişin "estetik mimarlığı" ile geleceğin "endüstriyel mimarlığı" arasındaki bölünmeden söz etmesine şaşmamak gerekir.

1877 yılında prefabrikasyonu öven Thaddeus'un Hyatt'taki "altın arayıcıları"na tahsis edilen dalgalı sac kullanılarak yapılan prefabrike evlerine, 1880 yılından sonra prefabrikasyonu kullanan Coignet, Hennebique ve Cottancin'e bakıldığında, öyle görünüyor ki, prefabrikasyon, XIX. yüzyılın sonlarından itibaren çoktan etkin bir fikre dönüşmüştü. Paris'teki Bon Marché adlı büyük mağazanın yapımında Eiffel'i yardımcı olarak yanına alan ve prefabrike betonun "Hennebique sistemi"ni benimseyen Louis-Charles Boileau (1837-1910) *Mimarlık* dergisinde yer alan makalelerinde yapının sanayileştirilmesinin nasıl sonradan kazanılmış bir şey olduğundan söz etmiyor muydu? Bu nedenle prefabrikasyon tekniğinin daha sonraları neden terk edildiğini, ardından Gropius ve Le Corbusier tarafından "yeniden keşfedildiğini," sonrasında da sert bir biçimde eleştirildiğini ve neden günümüzde bile hâlâ ender veya yetersiz biçimde uygulandığını anlamak zordur. Oysa kapitalizm ikinci evresi olan XX. yüzyılda, kitlelerin tüketimine bel bağlayarak bazı alanlarda bolluk yaratacak (arabalar, elektrikli ev aletleri), fakat yerleşim yerleri konusunda ilginç bir biçimde Malthusçu kıtlık öğretisinde takılıp kalacaktı.

Dökme Demir

Mimari biçimlerin yenilenmesinde metal başlıca bir önem taşımaktadır. Dökme demir, demir, daha sonraki yıllarda çelik ve alüminyum mimarlığı bütünüyle yeni bir yapı kuramına sürükledi. Bu değişimin yolunu ilk açan maliyeti demirden daha düşük olan dökme demirdi. Fakat dökme demir yalnızca taşın taklidi olarak, yani dökme kolon veya direk yapımında kullanıldı. Örneğin Paris'teki hava metrosunun demiryollarını taşıyan "Dor tarzı" dökme demir kolonlardır. Saint-Eugene kilisesinde gotik tarzı kolonları taklit eden dökme demir direklerdir, Grenelle köprüsünü (1875) oluşturan dökme demir kemerlerdir. Demir kısa sürede dökme demire eşlik etmiştir; fakat bu malzeme öyle pahalıydı ki, 1850 yılından 1880 yılına kadar yalnızca köprülerin, demiryolu garlarının ve sergi salonlarının yapımında kullanıldı.



Bristol yakınlarındaki Clifton-sur-Avon asma köprüsü, 1836. BN/Est.

Metal mimarlığın tarihinde dökme demir mimarlığı, demir mimarlığı ve çelik mimarlığı genel olarak karıştırılır. Kristal Sarayın kimi zaman demirden, kimi zaman dökme demirden yapıldığı; Eiffel kulesinin dökme demirden ya da çelikten olduğu söylenir

Aslında dökme demir ya da çelik, her ikisi de farklı biçimde işlenmiş demir madeni filizidir. Dökme demir, demir ve karbon alaşımıdır. Ezilmemek, dövülmemek, çekiçlenmemek gibi olumsuz bir özelliği vardır. Akıtma yoluyla dökme demirden yapılmış büyük ebatlarda metal parçalar elde edilebilir. Ayrıca dökme demir kalıba dökülebilir Kalıpta istenilen tüm şekillerin elde edilebilmesinden dolayı dökme demir derlemenin farklı tüm ihtiyaçlarına hizmet vermektedir. Dökme demir sanayinin ilk dönemlerinde ayrıcalıklı bir "sanatsal" malzeme olmuştur. Fabrika kolonlarından kilise kolonlarına, köprü kemerlerinden mutfak gereçlerine, burjuva salonlarındaki sanat heykellerinden makine parçalarına tüm yaşamı etkisi altına almıştır. Hatta metal uygarlığının ve zevklerin bozulmasının sembolü olmuştur. Demir filizinin yüksek ısıya tutulmasıyla dökme demir meydana gelmektedir. Dökme demirin fazla karbonu eritilip arıtma yöntemiyle yok edildiğinde demir diye adlandırılan metal elde edilir ya da karbon daha da azaltılarak çelik elde edilir. Paslanmaz çelik elde edilmek istendiğinde ise krom eklenir. Bessemer 1855 yılında kendi adını taşıyan ve çeliğin sanayi alanında üretimine imkân sağlayan konvertisörü icat etmiştir.

Sürekli yazılanların aksine Kristal Saray demirden değil, dökme demirden yapılmıştı.

Metal mimarlığının bu efsanesinde öncelikle artık kemerler üzerine değil, duvardan direklerin üzerine yerleştirilen çelik kirişlerden oluşan köprüler başı çekiyordu; açıklık uzunluğu 30 metre olan tek bir demir kemeriyle Severn köprüsü (1779), İngiltere'de Coalbrookdale yakınlarında yer alan, yarım çember biçimindeki 5 kemerli dökme demir köprü (1779), yine İngiltere'de açıklık uzunluğu 72 metre olan tek bir kemerle bir nehri aşan Sunderland köprüsü (1796), Paris'teki Arts köprüsü (1803), Austerlitz köprüsü (1806), Bristol yakınlarında Isambard Kingdom Brunel (1806-1859) tarafından inşa edilen Clifton-sur-Avon asma köprüsü, İngiltere'nin batısında Robert Stephenson tarafından yapılan köprü (1896). Her zaman daha bir uzun, her zaman daha bir yüksek olan metal köprüler sonunda bir başyapıt olan Garabit viyadüğünü ortaya çıkarmıştır (1882).

Asma köprüler şüphesiz köprü yapımı alanındaki modern tekniğin en göz alıcı eserleridir. Fakat Çinliler asma köprüleri çok daha önceden metal kablolar yerine halatlar kullanarak icat etmişlerdi. Avrupa'daki ilk asma köprü 1740 yılında İngiltere'de inşa edildi. Fakat metal asma köprülerin sağladığı olanaklar, açıklık uzunluğu 100 metreye varan metal asma köprüler inşa eden James Finley aracılığıyla 1801 yılından itibaren ABD'de keşfedilmiştir.

Thomas Telford 1815 yılında İngiltere'de ilk büyük asma köprüyü inşa etmiştir: Manai köprüsü. Fransa'da asma köprünün ilk örneğini Marc Seguin'in Tournon'da Rhône üzerine inşa ettiği köprü (1823) oluşturmaktadır.

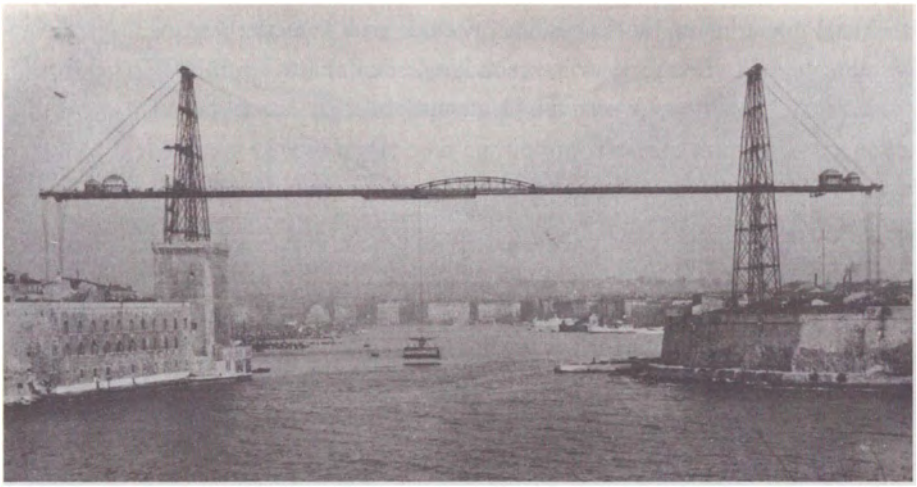
Metalin mimari bir yapıya en önemli katılımı Victor Louis tarafından 1796 yılında Paris'te inşa edilen Fransız Tiyatro Binasının dökme demir çatısında ve yine Paris'te bulunan Buğday Halinin cam, deri ve demirden yapılmış kubbesinde (1811) görülmektedir.

O dönemde çok beğenilen bu karmaşık yapının (I. Napoleon açılışına katılmıştı) inşası için mimar Bélanger ve mühendis Brunet işbirliği yapmıştı. "Bildiğimiz kadarıyla, diye yazıyordu Siegfried Giedion,[2] "ilk kez mimarlık ve mühendislik görevlerini tek kişi üstlenmemişti." Metal mimarlığın ilk aşamasının başlıca öğeleri olan dökme demir kolonlar önceleri dokuma atölyelerinin çatılarındaki tahtadan kirişlerin yerine kullanılmıştır.

Makineler rahat hareket etmeyi engelleyen direk sayısının en aza indirilerek geniş alanlar oluşturulmasını gerektiriyordu. Yani dökme demir kolonlar sanayi alanında duyulan ihtiyaçtan dolayı ortaya çıkmıştır.

---

[2] *Espace, Temps, Architecture.*



Arnodin'in Marsilya nakliye köprüsü. BN/Est.

Bu kolonların en şaşırtıcı "sanatsal" kullanımı şüphesiz John Nash'in Brighton'da inşa ettiği son derece çılgınca olan Royal Pavilion'da (1816-1818) görülmektedir.

John Nash, her yere dökme demir kolonlar yerleştirmekle kalmayıp tören salonlarında ve dekor niteliği taşıyan salonlarda bile bu kolonları açıkça gözler önüne sermiştir. Bu kolonlar geniş mutfakta sütun başlıkları yerine kullanılan kesme demirden palmiye yapraklarıyla son buluyordu. Paris'teki Haller'in pavyon çatılarını ve Kristal Sarayın cam çatısını taşıyan, dökme demir kolonlardır. Ateşe dayanıklı, maliyeti düşük, son derece sağlam olan dökme demir destekler mimarlıkta aşağı yukarı 1880 yılına dek etkili olmuştur. O dönemde Chicago'da ilk çelik yapı kafesi ortaya çıkmıştır.

Kapalı Pasajlar

Modern ve toplumsal bir şehirciliği savunan kuramcılarda, kapalı pasajlar ve şehrin kısmi iklimlendirilmesi fikirlerine sık sık rastladık. Sayısız mimar, şehrin havalandırılmasını, yayalara araçlardan uzak olma avantajı da sağlayan kapalı pasajlar yoluyla gerçekleştirmeye girişmiştir. Gerçekten de son derece ileriye dönük olan bu fikir, tıpkı mimarlığın standartlaştırmayla sanayileştirilmesi fikri gibi, XIX. yüzyılın son dönemlerinde tuhaf bir biçimde önemini yitirmiştir.

Paris'teki ilk kapalı pasaj olan Panoramas pasajı (1800) Restorasyon Döneminde çok büyük bir başarı elde etmiştir. Pasaj içinde kafeler, restoranlar, giyim mağazala-

rı, müzik aleti satıcıları, antikacılar, yayıncılar yer almaktaydı. Montmartre bulvarı üzerindeki iki yuvarlak yapı James Thayer'in *Panoramas*'ını işaret ediyordu: Paris ve Toulon'un panoramik görüntüsü. Bu kapalı pasaj öyle bir üne kavuştu ki, beş yeni pasaj daha inşa edildi. Bernard Champigneulle'e göre:[3]

> "1840 yılında pasaj sayısı yüze ulaşmıştı, bunların arasından Opera pasajı, Brady pasajı, Gravilliers pasajı, Verdeau pasajı, Joufroy pasajı, Colbert pasajı sayılabilir. Pasajların sayısı özellikle Porcherons'daki yeni mahallelerde ve yerin altından şehirle aynı adı taşıyan nehrin geçtiği Grange-Batelière'deki yeni mahallelerde bir hayli fazlaydı. Nakliye arabalarının durduğu garların önündeki Vérot-Dodat pasajının camları, mermerleri ve gazlı aydınlatma sistemi –bu yenilik Panoramas pasajında da mevcuttu– ilgi çekiciydi.

Şu kelimelerle gerçekten karşılaştık: "1840 yılında pasajların sayısı yüze ulaşmıştı. Arabalara tahsis edilmiş, havalandırmalı, muhteşem bir trafik ağı demek ki Paris'te Haussmann'dan önce de mevcuttu. Yeni bir tür şehirsel bütünlük olan kapalı siteler kapalı pasajlara eşlik ediyordu. Bu kapalı siteler ve kapalı pasajlar daha sonraları yine vazgeçilen önemli bir yeniliği içeriyordu. Şehrin orta kaldırımlar olmaksızın açık olması, bölünmesi, sıralanması gerekiyordu. Haussmann'ın asker ve polis kişiliğinin acımasız ve korkunç uygulaması!

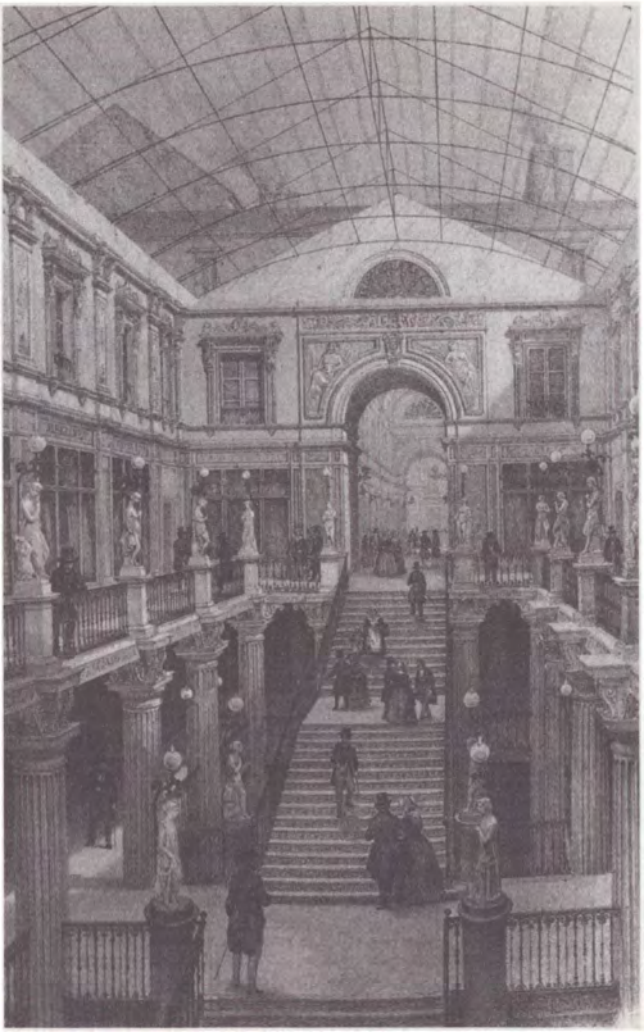
"Siteler"e bir başka örnek de günümüzde hâlâ Paris'in büyük bulvarlarında yer alan mahallelerde bulunan, 1825 yılında inşa edilen "Berjer Sitesi"dir. Bu site son derece gürültülü olan bir ilçede sessizliğe sığınma yeridir. Bu nedenle bu sitelere sayısız turistik otel inşa edilmiştir.

Louis-Philippe döneminde en meşhur kapalı pasaj Palais-Royal'in içindeki Orléans Galerisiydi (1829-1831). Zarif kesimin bu uğrak yeri daha sonraları büyük bulvarlar modası başladığında terk edildi. Palais-Royal'de değişiklikler yapılırken camekân yıkılıp yerine üstü açık bir sıra sütun yerleştirildi.

Aynı zamanda ticaret merkezlerini de içine alan, yayalar için yapılmış kapalı pasajlara duyulan rağbet Paris'in çok dışına taştı. Nantes'daki Pommeraye pasajı (1843 yılında Durand-Gasselin ve Buron tarafından inşa edildi) ününü korudu ve halen yerinde durmaktadır. Guiseppe Mengoni (1829-1877) tarafından inşa edilen Milano'daki Galleria Vittorio Emmanuele (1865-1867), Londra'daki Burlington Arcade, Brüksel'deki, Napoli'deki, Genes'deki diğer galeriler bu işlevselci sistemin geçerliliğini gösteriyordu. Godin olduğu kadar Ebenezer Howard da ideal sitelerinde kapalı ticaret galerisini övüyordu.

---

[3] *Paris, de Napoléon à nos jours*, (1969).



Pommeraye pasajı. Nantes. BN/Est

Günümüzde bazı "alışveriş merkezleri" ve süpermarketler bu sistem güçlükle yeniden kurulmaya çalışılmaktadır.

XIX. yüzyıldaki uluslararası sergilerin büyük pavyonları aynı zamanda kapalı pasajları ve seraları yüceltmektedir. Bu konuda Kristal Sarayı inşa ederken Paxton'u etkilemiş olma ihtimali yüksek bir yapıdan söz etmek gerekmektedir: bu yapı, Paris'te 1833 yılında Rohault de Fleury tarafından dökme demir direkler ve kirişlerle inşa edilen Botanik Bahçesinin seralarıdır. Botanik Bahçesinin yaz aylarında açılabilecek, çıkarılabilir bir çatıyla tamamen örtülmesini içeren bir proje, 1848 yılından kısa bir zaman önce gündeme gelmiştir.

Labrouste ve Bogardus

XIX. yüzyılın ortalarında Paxton'la birlikte üç kişi daha ön plana çıkmıştı: iki Fransız mimar Henri Labrouste ve Hector Horeau ile Amerikalı bir sanayici James Bogardus. Genelde kendisinden kısaca söz edilen lanetli mimar Hector Horeau'dan daha ileride uzunca söz edeceğiz.

Siegfried Giedion, Henri Labrouste'un (1801-1875) şahsında modern bir zihniyette mühendislik ve mimarlık yeteneklerinin ilk kez bir araya geldiğini görüyordu. Yirmi üç yaşında Roma büyük ödülünü alan Labrouste, Paestum tapınaklarında ve Roma sukemerlerinde yapının organik ilkelerini aradı. Roma'dan akademiye bir köprü projesi yolladı. Böyle bir duruma Villa Médicis pansiyonerlerinin arasında pek sık rastlanmamaktaydı. Rasyonalist Durand'ın öğrencisi olan Labrouste Güzel Sanatlar Okulunun kötü etkisine karşı mücadele etmeyi hedefleyen bir atölye kurdu. Geleceğin Fransız ve Amerikan modern mimarları Labrouste'un atölyesinde yetiştiler. Guadet Labrouste'un çoğunlukla asabi olan bir mücadele adamı olduğunu ve "mücadeleci mimarlık" yaptığını söylemektedir. Akademi bu durumu bağışlamadı, Labrouste'un "rasyonalist okulu"na karşı hırsla mücadele verdi ve bu Roma büyük ödülünün kişisel bir sipariş getirmesini on iki yıl boyunca engelledi. Labrouste Saint-Genevieve Kütüphanesini (1843-1850) inşa etme görevi ona verildiğinde kırk iki yaşına gelmişti ve o güne dek özel öğretmenlik kariyeriyle yetinmek zorunda kalmıştı. Bu ilk siparişten sonra Labrouste bir kamu binasının yapımında ilk kez temelden çatı iskeletine dek uzanan dövme demirden ve dökme demirden bir demir iskelet kullanarak inşa ettiği yapının cüretkârlığıyla çağdaşlarını hayrete düşürdü. Ne yazık ki metalik yapısını daha sonra tarihsel repertuardan esinlenen bir duvar cepheyle örtmenin iyi olacağını düşündü (ya da böyle yapmak zorunda kaldı). Giedion'un dediği gibi Labrouste'un şahsında mühendislik ve mimarlık yetenekleri bir araya geldiyse de, mühendis ve mimar birbirinden farklı ve çelişkili iki eser inşa etmişlerdir.

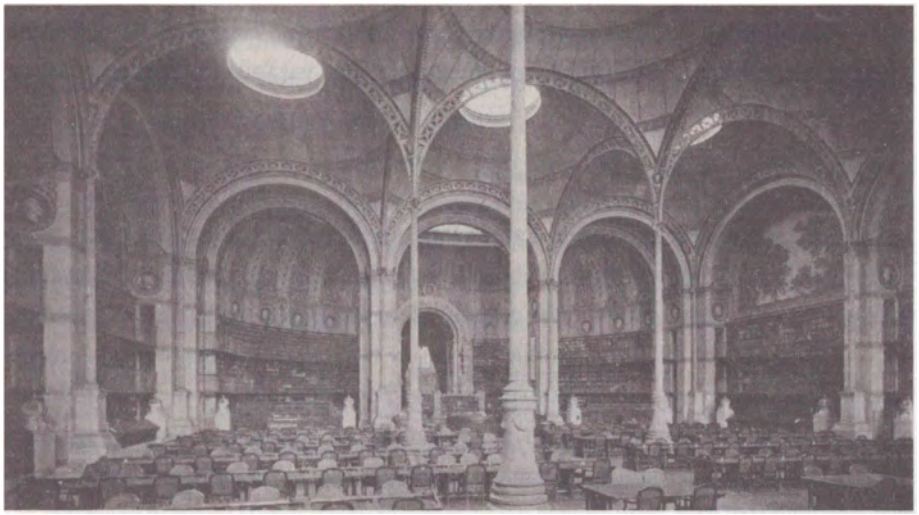
Labrouste'un başyapıtı, yapımına 1868 yılında başlanan ve mimarın ölümünden on yıl sonra tamamlanan Paris'teki Ulusal Kütüphane'dir. Okuma salonundaki ince dökme demir kolonlar 9 metre yüksekliğindeki bir camekânı taşımaktadır. Bu camekânın yumurta biçiminde olan kubbeleri bütünlüğün etkisine sonsuz ferahlık katmaktadır. Kuşkusuz bu yapı XIX. yüzyılın en güzel eserlerinden biridir. Fakat Labrouste okuma salonunun teknik ve plastik başarısına çok daha göz alıcı bir başarı eklemektedir: ardiyeler. Kütüphanelerdeki uygulamanın aksine, Labrouste okuma salonunun yakınına yerleştirilen ardiyeyi bina iskeletinin başlıca organı haline getirmiş-



Henri Labrouste'un Sainte-Geneviève Kütüphanesi. BN/Est.

tir. 900.000 kitap kapasiteli gerçekleştirilen bu merkezi mağaza dört kattan ve bir bodrum katından oluşuyordu. Cam bir çatı mağazayı tamamen örtüyordu ve buraya ışığın bolca girmesini sağlıyordu; döşemeler kafesli olduğundan ışığı yalnızca kısmen engelliyordu. Yaya köprüleri bir bölümden diğerine alanı arşınlıyordu. Yine kafesli olan hafif merdivenler bütüne piranezyen bir hava veriyordu. Raflar hariç tüm bina demirden yapılmıştı. Labrouste bu mimari yapıya (ve ifade ettiği öğretiye karşı: "Biçim öngörülen işleve bağlı olmalıdır" diyordu) işlevselci bir görünüm verebildiyse, bunun nedeni halka açık olmayan bu mağazaların kimseyi şaşırtamayacak olmasındandır. Şüphesiz gelecek için Kristal Sarayla birlikte en önemli yapılardan biri olan bu örtülü mimari yapı Siegfried Giedion'un heyecanla şu şekilde konuşmasına yol açmıştır: "Modern mimarlığın bir Pazzi tapınağı varsa işte bu yapı odur!"

Akademiyle çatışma halinde olsa da orada yetişmiş olan Labrouste'ta bir "tarihsel kültüralizm" ile "mühendis zihniyeti" karışımı vardı. James Bogardus'te yalnızca endüstrici ve mekanikçi zekâsı görülmekteydi. Sanayici ve icraatçı olan James Bogardus (1800-1874) binanın dış duvarlarının yerine katları tutan metalik direkler koyma fikrini ilk akıl eden kişidir. 1848 yılında, New York'ta bu yöntemle beş katlı bir fabrika inşa etmiştir. Bogardus prefabrike parçalarla ABD'de buna benzer sayısız bina yapmıştır. 1854 yılında New York'ta Harper and Brothers yayınevi için neredeyse tamamen cam bir dış duvar yapmıştır. Bogardus'a göre dökme demirle her şey yapılabilirdi. Bogardus 1858 yılında yayımladığı bir tanıtım broşüründe kendinden üçüncü şahıs olarak söz ediyordu:



Ulusal Kütüphane'nin okuma salonu, Paris, Henri Labrouste. BN/Est.

"Sayın Bogardus modern çağda dökme demir kullanarak eskiçağa ait birçok mimari biçimlerle rekabet etme fikrini ilk akıl eden kişidir. Sayın Bogardus kesin olarak inanmaktadır ki, bir fabrika yerine içinde ikamet edilen bir bina inşa etme imkânı olsaydı, ticari yapılardaki saygınlığın aynısı bu alanda da görülecekti.

James Bogardus 1853 yılında New York'taki ilk evrensel sergi için daha sonra kolayca sökülüp başka herhangi bir ihtiyaç için yeniden kullanılabilecek düz ince kirişlerle, 360 metre çapında dökme demirden muhteşem Colisée'nin dev bir projesini hazırladı. 90 metrelik bir kule, planın merkezinde yükseliyordu ve hem gözlem yapmaya hem de sac kullanılarak yapılan asma çatıyı taşımaya yarıyordu. Yani Bogardus bir yapının inşasında asma köprülerin ilkesini uyguluyordu. Bir asansör ziyaretçileri kulenin doruğuna dek çıkartacaktı. Bu proje XIX. yüzyılda tasavvur edilen en olağanüstü yapılardan biridir.

James Bogardus'ün hayatı sanayi uygarlığıyla birlikte yeniden doğan bir adamın tipik özelliklerini taşımaktadır. Önceleri saatçilik yapan Bogardus bir sürü alet icat etti: ucu sürekli sivri duran kurşun kalem, ilk İngiliz pullarını basmaya yarayan baskı makinesi, vs. Gerçekten de XVIII. yüzyılda ve XIX. yüzyılın başlarında yaşayan insanları olağanüstü bir icat açlığı sarmıştı. İşsiz zanaatkârlardan burjuvalara ve aristokratlara dek herkes buna dahildi. Yaptığı icatlar İngiltere'de kanalizasyon şebekelerinin kaynağını oluşturan Bridgewater Dükü'nün ya da Paxton'un ortaya koyduğu yenilikler gibi Bogardus'ün yenilikleri de işte bu icatçı zihniyetten ileri geliyordu. Bu

mekanik tutkusu robot icat etme fikriyle son buluyordu, bunun ilk örneği XVIII. yüzyılın yürüyebilen, resim yapabilen, müzik çalabilen, yazabilen harika otomatıydı.

"Lanetli" Bir Mimar: Hector Horeau

"Modern mimarlık tarihi"nde Labrouste'a ayrılan yere bakılacak olursa, onun önemli bir inşaatçı olduğu düşünülebilir. Oysa Labrouste yeterince iş bulamayan bir mimar olmuştur. İnşa edenler daha çok kurallara son derece bağlı olanlar veya Hittorff ve Baltard gibi modern teknikler ile tarihi tarzları ustaca bağdaştırabilenlerdi yahut fakat daha az bir ilhamla, ABD'deki James Bogardus gibi, estetikle kesinlikle ilgilenmeyen ve mimarlığı sanayinin bir ürünü olarak kabul edenlerdi; yani güzel olan ile yararlı olan çelişkili birer kavram sayıldığından mimarlığın güzel olamayacağını düşünenlerdi.

Henri Labrouste'un yaptığı gibi, bir mimar güzel ile yararlıyı ve biçim ile işlevi birleştirmeye yeltendiğinde sınırlamalarla karşılaşıyordu. Bir mimar tarihi tarzlara başvurmadan (Labrouste'un iki muhteşem eserini yapmasını sağlayan ayrıcalığı) sanayi çağının kendine özgü estetiğini ortaya çıkarmaya çalıştığında, tıpkı yenilikçi şairler ve ressamlar gibi "lanetli" ilan ediliyordu. Tüm "modern mimarlık tarihi," pratik olarak hiçbir şey inşa etmemiş, fakat çağdaşları üzerinde önemli bir etkiye sahip olan XIX. yüzyılın bir mimarından nadiren söz etmektedir: Hector Horeau. Horeau bazen de mühendis olarak anılmaktadır.

Hector Horeau'yla ilgili araştırmalar yapan tek tarihçi elbette Louis Hautecœur'dür.[4] S. Giedion[5] Horeau'nun projeleri için "istatistiksel matematik henüz bu tür yapılar için gerekli olan hesaplamalara olanak sağlayacak yeterlilikte gelişmemişti" diyerek Horeau'nun ismini, Paris Halleri için yolladığı ve reddedilen projeleriyle ilgili olarak anıyordu. Giedion, Horeau'nun yanına Saint-Simon yandaşı olan Eugene Flachat'yı (1802-1873) yerleştiriyordu. Flachat ilk Fransız demiryolunu inşa etmiş ve büyük depolar, ambarlar, kanallar, hatta Alp dağlarının altına bir tünel tasarlamıştır. Haller için hazırladığı projesi, 80 metrelik bir açıklık uzunluğuna sahipti. Horeau'nun projesinde olduğu gibi, çok büyük bir metalik mimari yapı söz konusuydu. Kristal Sarayın yapımındaki aynı anlayışla tasarlanan, Flachat ve Horeau'nun Paris

---

[4] Louis Hautecœur, *Histoire de l'architecture classique en France*, 6 ve 7. cilt, Ed. Picard, Paris, 1957.

[5] S. Giedion, *Space, Time and Architecture*, Cambridge University, 1941. 1968 yılında Brüksel'de Fransızca olarak *Espace, Temps, Architecture* adıyla yayımlanmıştır.

Halleri projelerinin tarihinin Londra Evrensel Sergisinin iki yıl öncesine, 1849 yılına dayanmakta olduğunu belirtelim. Dolayısıyla bu projeler Paxton'un yapıtına hiçbir şey borçlu olmamasına rağmen onunla koşuttur.

Hector Horeau uzun zamandır kafamı kurcalıyordu. Fakat bu "değeri anlaşılamamış kişi"yle ilgili daha fazla bilgiyi nereden bulmalıydı? Oysa bir gün yalnızca Pierre Larousse'un 1876 yılında basılan *Dictionnaire universel du XIXe siècle* adlı eserini açarak ve içim rahat etsin diye Horeau Hector'u arayarak, epeyce uzun olan aşağıdaki notu bulma sevincini yaşadım:

> "1801 yılında Versailles'da doğan, 1872 yılında Paris'te ölen Fransız mimar. Nepveu'nün ve Güzel Sanatlar Okulunun öğrencisi (1819-1822). Büyük bir hayal gücüne sahip olan ve yorulmak bilmeden çalışan Horeau on yaşından itibaren dönemin ihtiyaçlarına uygun, devasa yapıların planlarını yapmaya başlamıştı. Herkes onun projelerini çok beğendi; fakat kaderin bitmeyen cilvesi sonucu hayal ettiği her şey başkaları tarafından gerçekleştirildi ve çalışmalarının meyvesini asla toplayamadı. 1845 yılından sonra geniş bodrum katları içeren, demirden yapılmış Merkezi Haller projesini açıkladı. 1849 yılında salona, geniş çapta uygulamaya konmuş olan aynı konuyu tanıtan çizimler gönderdi. Bu konu herkesin takdirini kazandı; fakat kısa bir süre sonra Merkezi Halleri inşa etme görevi Sayın Baltard'a verildi ve talihsiz birkaç denemeden sonra bu mimar, Horeau'nun planları ve fikirleri doğrultusunda, kuşkusuz üzerinde değişiklikler yapılarak, günümüzde hayranlık duyulan devasa binayı dikti.
>
> Horeau 1856 yılında, çok önemli sayısız plan tasarladığı Poissonnière sokağındaki atölyesini terk ederek İngiltere'ye gitti. Süveyş Kanalı'nın açılışı sırasında genel vali Horeau'yu törene davet ederek ondan Kahire şehri için planlar tasarlamasını istedi. Horeau derhal işe koyularak projelerini sundu: hepsi birer şiir, peri masalı gibiydi; fakat bu projeleri uygulamaya koyabilmek için şehri kökten kazımak gerektiği ve yeniden inşası için de dünyanın bütün altınlarının bile yetmeyeceği fark edildi.
>
> Horeau son derece yetenekli bir sanatkârdı, hatta çoğu kişinin nazarında üstün yetenekli bir sanatkârdı, mimarlık alanının Victor Hugo'suydu. Son derece iyiliksever olan Horeau kendini yoksulları korumaya adamıştı ve elindeki her şeyi başkalarına verme ve hiçbir şeyi kendisine bırakmama alışkanlığına sahipti."

İşte şimdiden açığa kavuşturulmuş ilk nokta: Horeau bazı mimarlarla çalışmış bir mühendis değil, elindekileri çaldırmış şanssız ve dâhi bir mimardı.

"Modern mimarlık tarihi"nden bahseden bazı kitaplarda Horeau'nun eserlerinin yalnızca Baltard tarafından değil, aynı zamanda Paxton, hatta Labrouste tarafından da çalındığı ima edilmektedir. Ulusal Kütüphane'deki belgeleri araştırdıktan sonra Labrouste ve Paxton'u hırsızlıkla suçlamak zordur. Fakat Louis-Philippe'in ve II. İmparatorluk dönemlerinin iki gözde mimarı Hittoff ve Baltard'ın Horeau'dan etkilen-

dikleri kesindir.

Hector Horeau bir fikrin savunucusuydu. O fikir de çok büyük sanayi ve sanat sergilerinin sunulmasına imkân veren bir çeşit büyük sera olan geniş transparan alanları demirle inşa etmekti.

Geniş bir alanı kaplayan metal mimariyi içeren ilk projesini 1835 yılında sunduğunda otuz dört yaşındaydı. Bu metal mimari, taşıyıcı öğeleri mümkün olduğu kadar bertaraf ederek maksimum görünürlük sağlayan üstü kapalı geniş bir alanı son derece modern bir anlayışla, çok amaçlı kullanılabilen bir çeşit "şemsiye" gibi düzenlemişti. Gerçekten de XIX. yüzyılda geleceğe dönük inşaatı belirleyen metal mimarlık tarihinde bir ilk olarak nitelendirilecek Sainte-Geneviève Kütüphanesini Henri Labrouste 1843 yılında, işte bu zihniyetle inşa etmiştir. Fakat bilindiği gibi Horeau kadar devrimci bir zihniyete sahip olmayan Labrouste metal yapı iskeletini taştan dış duvarlarla örtmüştür.

Hector Horeau Labrouste'la gerçekleştirilmeye başlanan fikrinden güç alarak, büyük maketler yaptırıp bunları 1849-1850 yıllarında Palais-Royal ve eski Angivilliers otelinde sergiledi.

İngiltere tüm dünya ülkelerine evrensel bir sergi gerçekleştirmeyi teklif ettiğinde, Hector Horeau heyecanla 1835 yılındaki projesini yeniden ele aldı, devasa bir çizimini yaptı ve projesi oy birliğiyle birinci seçildi. Fakat bunu gerçekleştirme görevi Paxton'a verildi. Horeau'ya da herhalde teselli amacıyla "onur madalyası" verildi.

Paxton Kristal Sarayını Horeau'nun planlarının yalnızca bir kısmını kullanarak gerçekleştirdi. Fakat ne var ki Horeau'nun ilk projesi Paxton'un eserinden on altı yıl öncesine dayanmaktadır.

Paris'te Merkez Hallerin yapımı için bir proje sunulduğunda tamamen doğal olarak Horeau rekabete giriyordu. İşte bu hayatının en trajik kısmıdır.

1845 yılında, Sainte-Geneviève Kütüphanesinin yapımından iki yıl sonra Victor Baltard ve Féliz Callot, Hallerin düzenlenmesi ve genişletilmesi çalışmalarının mimarları olarak atandılar. Horeau derhal on yıldır savunduğu projesini sundu ve sayısız basın organı onu heyecanla destekledi. Öyle ki 1848 ihtilali sırasında Horeau, içişleri bakanlığının Seine valisinden, Hallerin yapımı konusunda belediye konseyiyle yeniden görüşmesini talep etmesini sağlamıştı.

Horeau'nun proje maketi sunuldu ve emniyet müdürü onay verdi. Fakat 15 Eylül 1851 tarihinde Cumhurbaşkanı-prens Louis-Napoleon ilk taşı koydu. Bu bir eğretileme değildir, çünkü 1853 yılında Hallerin ilk pavyonu *taştan* yapılmıştı. Görüldüğü gibi Baltard'ın bu icraatı Horeau'nun projesine tamamen zıttı. Bu taştan pav-

yon öyle saçma bulundu ki, yıkılmak zorunda kalındı. Böylece Baltard ayağını kaydırdığı Horeau'dan esinlenerek bir metal yapı projesini sundu.

Le Corbusier'nin 1928 yılında, Cenevre'deki Milletler Cemiyeti Sarayı için yapılan yarışmada birincilik ödülünü aldığı biliniyor. Oysa sarayı inşa eden Le Corbusier'nin projesinden son derece başarısız bir biçimde esinlenen akademik bir mimardı. Hector Horeau bize çoğu zaman Le Corbusier'yi hatırlatmaktadır. Sonraki sayfalarda bu duruma başka örnekler de vereceğiz.

Victor Baltard 1863 yılında Haller hakkında yayımladığı önemli bir incelemede bu hayret verici değişimin nedenini açıklıyordu:

> "Demiryolu garlarının ilginç örneklerini sunduğu metalik yapılara karşı, halk arasında bir hayranlık duygusu hakimdi ve bu duygu halkı taştan inşa edilmiş yapılardan uzaklaştırıyordu. Yeni yapı genel olarak ağır bir görünüm oluşturuyordu."

İleride aslında onu yapı işlerinde metal kullanmaya Haussmann'ın zorladığını göreceğiz. 1844 yılında Horeau döşemeleri demirden, çatısı ise üzeri metal kaplı demirden, iç duvarları sacdan, merdivenleri dökme demirden yapılmış ve "sıcak hava veren genel bir ısıtma sistemi" olan bir opera binası projesi sunmuştu. Birinci kattaki bölüm, büyük törenler için toplam 8000 metrekarelik 12.000 kişi kapasiteli bir alan sunmaya yarayan seyyar iç duvarları sayesinde konser ve toplantı salonu olarak hizmet verebilirdi. Bu devrim yaratan projenin yerine Charles Garnier'nin Opera Binası (1862-1875) tercih edildi. Horeau bu konuda şunları yazıyordu:

> "Bir şehri ihtişamı için güzel binalarla, iyi bir kanalizasyon hattıyla, temizleme kanallarıyla süslemek yerine düzenlemek daha yerinde bir davranışsa, masraflı bir şekilde üst üste yığılmış, silmelerle süslenmiş, desteklenmiş bir taş yığını olan yeni opera binasının daha fazla tercih sebebi olması doğaldır."

Hittoff Kuzey Garını inşa ettiğinde Horeau şunları yazıyordu:

> "17 değişik ulustan 333 proje arasında yanıltıcı birincilik mevkiini elde ettiğim, Londra'daki ilk evrensel sergi adına yapılan 1849 tarihli Evrensel Yarışmada sunduğum temel ilkenin (değiştirilerek) kullanılması beni onurlandırmıştır."

Burada Le Corbusier'nin ifade tarzı fark edilmiyor mu? Tıpkı Le Corbusier gibi Horeau da sivri bir dil kullanmakta tereddüt etmemektedir. Polemiğe girmektedir. Haksızlık karşısında haykırmaktadır. Fanatikler ve aleyhtarlar edinmiştir. Fakat Le Corbusier'den daha şanssız olan Horeau tüm projelerinin başkaları tarafından gerçekleştirildiğine tanık oldu ve pratik olarak hiçbir yapı inşa edemedi. Dutert ve Contamin, Hector Horeau'nun 1855 yılından beri dile getirdiği rüyası olan Makineler

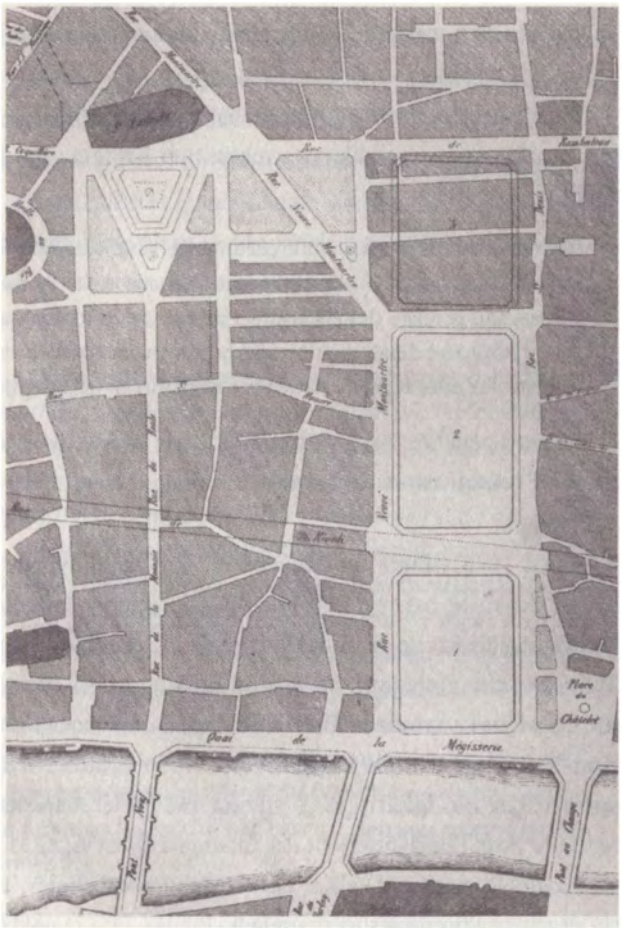
Galerisi'ni dâhice inşa ettiklerinde Horeau öleli on yedi yıl olmuştu.

1835-1836 yıllarında aslında Horeau, Firmin Didot'dan *Projet de salles d'exposition pour les produits des arts et de l'industrie* adlı bir broşür yayımlatmıştı. O dönemde büyük sergiler için yalnızca geçici olarak inşa edilen yapılar mevcuttu. Horeau bunların kalıcı olmalarını istiyordu ve Concorde meydanının yanına, ağaçlı yolun her iki tarafına, Champs-Elysées'nin girişine iki büyük metal pavyon inşa edilmesini önerdi. Sergilere tahsis edilecek olan bu kalıcı iki saray Paris'te ancak 1900 yılında inşa edildi: Büyük Saray ve Küçük Saray. Fakat mimarlar metal yapıları taşlarla örttüler.

Horeau Paris'teki Haller'i inşa etme talebinde on yıl boyunca direndi ve Halleri tarihi yerleşim alanlarına dikmeyi reddedip, bunları Seine nehrine doğru kaydırıp Mégisserie rıhtımıyla Saint-Denis sokağı arasına yerleştirmeyi isteyerek daha baştan yönetimin tepkisiyle karşılaştı.

Champs-Elysées'deki Sergiler Sarayı projesinde Horeau bu yerleşim alanını ulaşım olanaklarının hem karadan hem sudan trafiği aksatmadan gerçekleştirilmesini sağlayacak şekilde Seine nehrine yakın olmasından dolayı tavsiye ediyordu. Horeau Seine nehrinin ulaşım yolu olarak kullanılma fikrini Haller konusunda tekrar gündeme getirdi. Ayrıca yeraltı otoparklarına ve trafik akışlarına büyük önem verdi. Aslında altı pavyonun altında yer alan bodrumların yalnızca ardiye olarak kullanılmayıp "altta ve üstte, çift kollu kullanılarak" yük arabalarının yol açtığı karmaşayı azaltmaya da yaramasını öngörüyordu. Daha da iyisi üç adet çift taraflı yeraltı demiryolu Seine nehriyle doğrudan bağlantı kurarak ve çöpleri vagonlarla hemen ortadan kaldırmaya yardımcı olarak bu otopark bodrumları birbirine bağlayabilirdi. Horeau günümüzdeki yeraltı tünellerinin ve pasajlarının yapımını önceleyerek, "karmaşayı ortadan kaldıracak (olan) bu yeraltı yolları"nın gerekliliği konusunda ısrar ediyordu. Ayrıca bu mimari yapının çok amaçlı kullanılabileceğini ve bu "üstü kapalı geniş alan"lardan geceleri pazaryeri olarak gündüzleriyse kalabalık toplantılarda yararlanılabilirdi. Horeau projelerini çoğalttı, bakanlıkları rahatsız etti, Baltard'ın projesiyle alay ederek kalbura çevirdi. Öfkeli, alaycı, küçümseyici bir tavır sergiliyordu. Ona karşı yapılan itirazlara cevap olarak şunları yazıyordu.

> "Sizin önerilen ekonominiz yıkılmaya yüz tutmuş bir iğrençliktir. Ciddi çalışmalar daima söz etmeye bile değmeyecek taslaklarla karıştırılmıştır. Seine nehrini gereksiz görüyorsunuz, havaya da itiraz edebilir misiniz? Hallerin limanları işgal edeceği düşünülüyorsa o halde şehir merkezinin ve Saint-Eustache yakınlarının işgal edilmesi uygun mudur?"



H. Horeau'nun Paris Halleri için çizdiği yerleşim planı. Baltard'ınkinin aksine Horeau'nun Halleri Seine nehrine paralel değil dikey uzanacaktı ki, bu da mavnaların navlunu Mégisserie limanına indirmelerine izin verecekti. Paris Sanat ve Arkeoloji Kütüphanesi.

Fikirlerinin ya da en azından "çağın" malzemesinin kullanılması konusundaki görüşlerinin zafere ulaştığını gördükten sonra Haller'in yapımından elenen Horeau'nun cesareti kırılmadı. 1867 yılında Paris'te bir evrensel sergi düzenleneceğinden İmparatorluk Komisyonuna kristal bir saray inşa edebilmek için bir bildiri gönderdi. 340 metalik kolon, iç kısma bir ferahlık hissi verme amacıyla sık sık sulanacak olan buzlu camla örtülü, 200 metrelik açıklığı bulunan demirden bir dizi çatı makasını taşıyacaktı.

> "İç kısımda," diye belirtiyordu, "görüntünün kolon sayısının fazlalığıyla veya büyük demir yapılarda zorunlu olan ve benim kullandığım yöntemin tamamen ortadan kaldırdığı destekler, kollar veya askılarla bölünmediği bir görüş açısı olacaktır. Dış kısımda, ön cephe iç kısmın tam bir yansıması olacaktır."

Burada yapı malzemelerini gizleme konusunda işlevselciliğin ilkeleri görülmektedir.

Bu bir ütopya mıdır? Şüphesiz hayır. Parent, Shaken, Caillet ve Ort. işletmelerinin H. Horeau'ya yazdıkları şu mektubun içeriğine bakılacak olursa bu bir ütopya değildir:

> "Aynı zamanda en ekonomik çözümü de sunmakta olan buluşunuzun görkemi ve sadeliği bizleri son derece etkilemiştir. Yapının inşası ve metal bölümün teknik incelemesi için gereken desteği işletmemiz adına size sunmaktayız. Yılda 8 ila 10.000 ton metal köprü ve demir yapı üreten, bu tür çalışmalarda uzman atölyelerimiz mevcuttur. Bu atölyeler belki de alanda var olanların en güçlüleridir."

Horeau genelde planlarının altına şöyle imza atıyordu. "Victor Horeau, Mısır ve Nubye Panoramasının ve kamu yararına gerçekleştirilen birçok projenin tasarımcısı.

Fakat 1848 yılında bu "ünvanlara" şunları ekliyordu: "Paris'teki at konağını ve Lyon'daki kışlık bahçeyi inşa eden... Gerçekten de Horeau 1839 yılında Mısır'a ve Nubye'ye gitmişti ve Asyalılar Derneği'nin sekreterlik görevini üstlenmişti. 1841 yılında sponsor desteğiyle, seyahatini anlattığı, deri üzerine resimli gravürler içeren şık bir albüm yayımladı. Bu tür sayısız uğraşı vardı, çünkü daha önceleri Horeau hem bir mimar hem de bir şehirciydi. 1833 yılında Paris'teki yeni kanalizasyon sistemleri için bir bildiri, 1841 yılında bir eyalet hapishanesi projesi, 1836 yılında *Mémoire pour l'embellissement des Champs-Elysées*'yi, 1851 yılında *Projet de fêtes offertes à toutes les nations du globe, par sous-option nationale*'i, 1848 yılında ulusal atölyelerin organizasyon projesini yayımladı.

Horeau Champs-Elysées'yi güzelleştirme projesini sunduğu sırada bölge kaderine terk edilmişti. Yalnızca Madeleine ve Zafer Anıtının çalışmaları gündemdeydi ve Concorde meydanındaki çalışmalara yeni başlanmıştı. Bu projede Horeau elbette iki sergi pavyonunu yerleştiriyordu, fakat Concorde meydanı ile Rond-Point arasında, "Paris halkının yararlanabileceği, eğlencenin aynı zamanda kolay ulaşılır, onurlu ve seçenekli olacağı geniş bir eğlence merkezi" kurmayı hedefliyordu. Çiçek satıcılarını, kuşçuları, kır kahvelerini, ışık oyunlarını, geniş çimenlik alanları, olimpik sirki, kafeleri, tiyatro salonlarını, bilye oyunlarını, çeşmeyi, makadamlı geniş ağaçlı yolları "mesire yerlerinde bugün uzanan, pis suların bulunduğu kirli oluk haznelerinin yerini alacak olan kanalizasyon"u, balo ve konser salonlarını içeren Horeau'nun projesi epey görkemliydi! Buna karşın Champs-Elysées meydanı aynı ilkeden yola çıkılarak kentleştirildi.

Horeau Dikilitaş ile Zafer Anıtının arasına o devirde 500.000 franka mal olan, XIX. yüzyılda epeyce sorun çıkaran ve günümüzde hatırlanmayan bir yapının yerleştirilmesini istedi: "Bastille meydanını süsleyecek olan meşhur fil."

1868 yılında altmış yedi yaşında olan Horeau *Assainissement, Ambellissements de Paris. Edilité urbaine mise à la portée de tout le monde* adlı şaşırtıcı bir broşür yayımladı. Geleceğe dönük görüşleri tuhaf önerilere, soylu fikirleri safça fikirlere karışıyordu. Fakat bu durum dehadan ve onun ayırıcı özelliğinden kaynaklanmıyor muydu?

Geleceğe dönük görüşler:

> "Sabit, döner veya seyyar yaya geçitleri ve arabaların yoğun bir hareket halinde olduğu yeraltı geçitleri oluşturmak. Dayanıklı, yanmaz, konforlu, çok renkli maddeden, ihtiyaca göre taşınabilir, bolca hava, ışık ve güneş ışını alan, açık alanları ve terasları yeşillendirilmiş yerleşim binaları yapmak. Gruplandırılmış bu binaları aynı sarnıçtan, depodan, buzluktan, tel dolaptan, banyodan, temizleyici dükkânından, dikiş-nakış dükkânından, kaloriferden veya tepeden tırnağa destekli damacanadan ortaklaşa yararlanabilen yerleşim binaları olarak inşa etmek. Bazı durumlarda sökülebilen, taşınabilir ve tekerlekli yapılar gerçekleştirmek. Çatı yerine, yağmur sularını toplayan filtreli alt-depoların ve depoların yer aldığı, az çok yeşillendirilmiş teraslar yapmak. Yoğun bir aydınlatma sistemi oluşturmak ve bu aydınlatma sistemiyle ilçeleri, mahalleleri, müdürlükleri ayırmak. Seine nehrinin altına yayalar için tüneller açmak. Üstü kapalı sokakların sayısını artırmak. Fransa'yı temsil eden bir heykelin, küre biçiminde sunulan dünyayı aydınlatan büyük bir heykelin çevresinde yarım daire oluşturacak biçimde birbirine bağlayarak altı bakanlık binasını galeri köprülerle Trocadéro'da birleştirmek."

Yeraltı ve yerüstü şehirciliği, seyyar yapılar, prefabrikasyon, çok renklilik, teras çatılar, içinde yaşanan makineler, hepsi burada mevcuttu. Dünyayı aydınlatan zeki Fransa heykeline gelince, elbette 1886 yılında Bartholdi'nin New York'ta inşa ettiği ve "Dünyayı Aydınlatan Özgürlük" adını verdiği heykeli hatırlamaktayız.

Safça fikirler:

– "Müslümanları kendimize çekebilmek ve cumhuriyete uydurmak amacıyla" Paris'te bir cami inşa etmek (bununla beraber çok sonraları her şeye karşın Paris'te bir cami inşa edildi).

– Zafer Anıtına bir taç giydirmek: "Fransa cumhuriyetinin toplumları özgürleşmeye daveti.

– Gaziler Hastanesini sanayi okulları olarak kullanmak: "Gaziler kendi memleketlerine dönerler, Paris gibi bir şehre hiç uymayan bir talihsiz özürlüler koleksiyonu.

1870 yılındaki savaşın başlarında, Hector Horeau *İlericilerin Kürsüsünü* yayımladı ve belediye tarafından "sağlık sorunlarıyla ilgili divan üyeliği başkanlığı" görevine getirildi. Versailleslılar tarafından yakalanarak 1871 Haziranında hapsedildi, fakat dostlarının baskıları sonucunda birkaç gün sonra serbest bırakıldı.

Bir yıl sonra ölürken "ne konuşulursa konuşulsun ve ne yapılırsa yapılsın gelecek kuşaklar bana, umuyorum ki, her geçen gün biraz daha hak vereceklerdir," diye düşünüyordu.

Mimarlık ve Mühendislik Birbirinden Ayrılıyor

Mimarın plastik sezgisi ile mühendisin bilimini bir araya getiren yeni bir tür sanat anlayışının temsilcisi olan Hector Horeau tam anlamıyla anlaşılamamıştır. Zaman bu sentezin değil, bilim ile estetiğin birbirinden neredeyse tamamen ayrılması dönemiydi. XIX. yüzyılın başlarından itibaren teknik ile estetik arasındaki çatışmanın iki kutbu bulunuyordu: 1794 yılında Fransa Cumhuriyetinin can çekiştiği yıllarda sanayi burjuvazisi tarafından kurulan Politeknik Okulu ve 1806 yılında I. Napoleon tarafından yeniden açılan ve eski rejime ait eğitim kurumu olan Güzel Sanatlar Okulu. Berthollet, Chaptal, Monge gibi önemli matematikçiler, kimyagerler, fizikçiler Politeknik Okulunda eğitim veriyorlardı. Buna karşılık Güzel Sanatlar Okulunda eğitimci olarak özellikle gerici akademisyenler yer alıyordu. Bu iki rakip okul, yapı işleri fikri ile mimarlık fikri ya da yararlılık fikri ile güzellik fikri arasında bir kopukluk oluşturuyordu. XIX. yüzyılda mimarların çok büyük bir çoğunluğu sanayi tarafından üretilen ve sanayi alanındaki ihtiyaçları karşılayan demir ve dökme demir gibi malzemelerin güzel sanatları neden ilgilendirebileceğini anlayamıyorlardı. Demir doğramacılığının 1840 yılında ahşap doğramacılarının bir grevi sonucunda ortaya çıktığını hatırlamak ilginç olacaktır. Bu grev uzun zamandır devam ettiğinden ve inşaat çalışmalarını aksattığından, Creusot müesseseleri seri halde demirden kirişler üretmeyi düşündüler. Ahşap doğramanın yerine kullanılan bu yeni malzeme ahşabı tümüyle tahtından indirmediyse de sonuç olarak yeni bir meslek dalının doğmasına yol açtı. Bundan böyle tıpkı kenara çekilen mimarın yerini mühendisin doldurması gibi makine uzmanı da duvar ustasının yerini alacaktı.

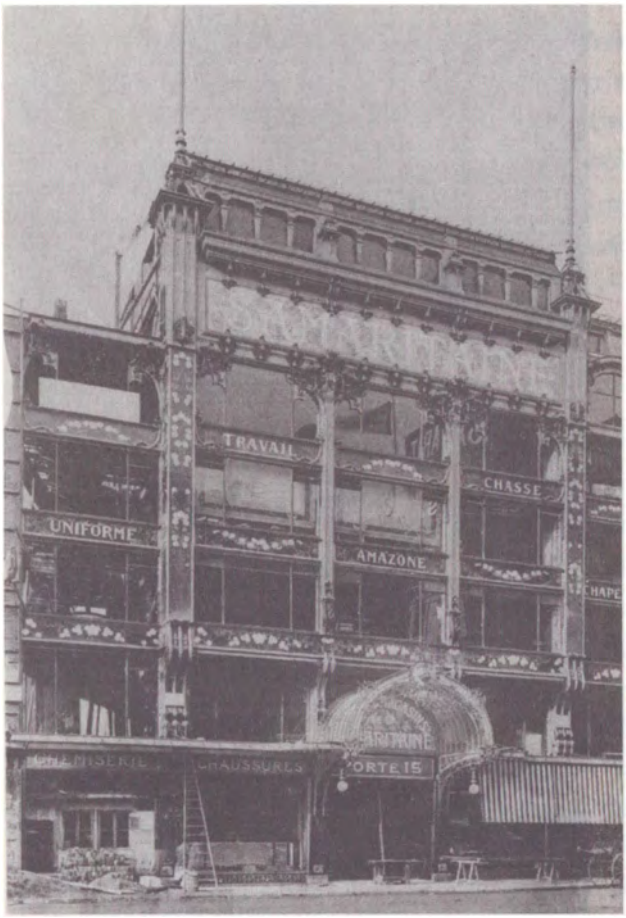
İlk metalik köprüleri, fabrikaları, gemileri inşa edenler mühendislerdir. Örneğin William Fairbairn 1847 yılında dökme demir borularla denemeler gerçekleştirdikten sonra döneminin en meşhur köprüsünü inşa etmiştir: Britannia Tubular köprüsü. Fairbairn aynı dönemde dövme demir elementleri ile dökme demir elementlerini ilk



Paris'te Boileau ve Eiffel tarafından inşa edilen Bon Marché mağazasının büyük merdiveni ve camekânı. BN/Est.

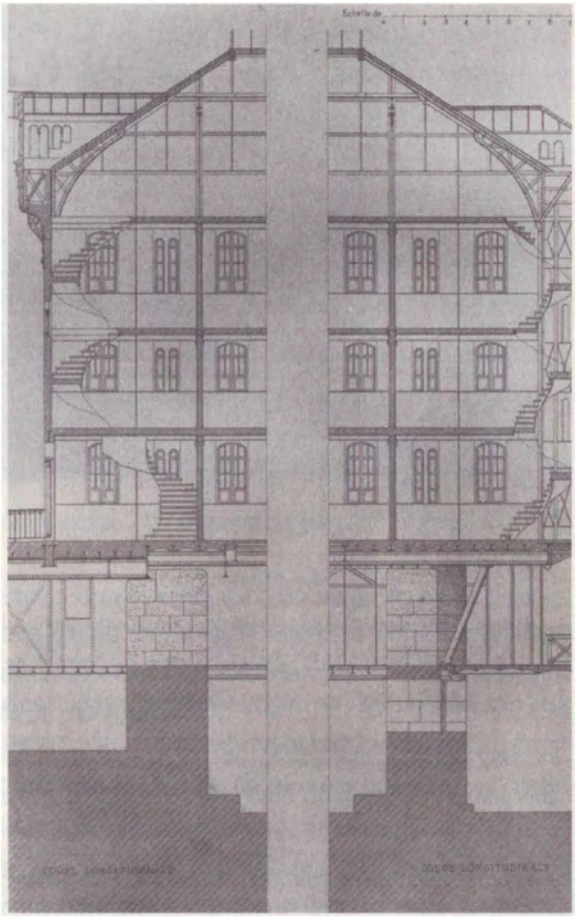
kez karıştırarak sekiz katlı bir rafineri inşa etmiştir. Askıların birleştirdiği çift T'li kirişleri dökme demir direkler taşıyordu. Bu binanın tavanı yassıydı. Tel makinesi ile menteşelerin icat edilmesi, demirin yapı malzemesi olarak kullanımını pekiştirdi. Sanayiciler demir doğramacılığını "grev kırıcı" olarak kullanmışlardı. Tüccarlar ise mühendislerden büyük vitrinlerin yerleştirilebileceği geniş açıklık uzunlukları içeren yöntemleri talep ediyorlardı. Üstü kapalı büyük pazar yerlerine hafif ve seyyar yapılar gerekiyordu. Tüm bu koşullar sanayi ve ticaret dünyasının tipik iki mimarlık ürününde bir araya geldi: büyük mağazalar ve evrensel sergilerin pavyonları.

Büyük mağazalar, kırsal uygarlıklarda zorunlu olan tüketici ve üretici arasındaki doğrudan bağlantıların ortadan kalkmasından doğan, ticaret alanındaki yepyeni bir kavramdı. 1852 yılında Paris'te kurulan Au Bon Marché mağazası bu tür mağazaların



Frantz Jourdain'in inşa ettiği Paris'teki Samaritaine mağazası. Foto, Chevojon, 1899.

ilki kabul edilir. Fakat hazır giyim ürünlerinin toptan satış yeri olan ve çok daha önce kurulmuş büyük Amerikan ambarlarının bu tür mağazaların arketipleri olduğunu kabul etmek gerekir. Öte taraftan Emile Zola'nın *Au bonheur des dames* adlı eserinde (burada verilen örnek tam olarak Au Bon Marché mağazasıydı) gayet açık bir biçimde tarif ettiği yeni bir gereksinime hitap eden rasyonel bir mimari yapının söz konusu olduğu ikinci aşamada bu yapı büyük bir mağazanın ilk rasyonel mimarisini gayet iyi yansıtmaktadır. Bu ikinci aşama çok daha geç oluşmuştur 1876 yılına dayanmaktadır. İşte o dönemde mimar L. C. Boileau ile mühendis Gustave Eiffel modern bir aydınlatma ve trafik akışı bütünlüğüyle Bon Marché'nin büyük mağaza binasını inşa ettiler. Giriş katta cam yüzeyler seri halinde dizilmişti. Camlı avlulardan, iç kısımdaki demir yaya köprülerinden, görünür metal kolonlardan oluşan bir bütünlük bu mimari yapıyı, Labrouste tarafından inşa edilen Ulusal Kütüphane'nin ardiye ma-



Jules Saulnier'nin Noisiel'deki Menier fabrikasından bir kesit. BN/Est.

ğazalarından bu yana görülen en ilginç piranezyen bütünlük haline getirmektedir. Fakat bu yapının en ilginç kısmı arka planda kalmaktadır. Bu kısım demir köprülerin kuşattığı camlı çatıdır. İlk defa bir mağaza ışıkla dolmaktadır.

Büyük mağazalar dönemi Paris'te 1852 yılında Au Bon Marché mağazasıyla başlamıştır, bunu daha sonraları 1866 yılında Belle Jardiniere 1865 yılında Printemps, 1869 yılında Samaritaine mağazalarının yapımı izlemiştir. Modern mimarlık tarihi konusunda, 1881 yılındaki yangından sonra Paul Sédille (1836-1900) tarafından yeniden inşa edilen Printemps mağazası, çatıdan giriş katına dek açık bir alana sahip olması nedeniyle uzun süre alanında örnek teşkil etmişti.[6] 1902 yılında Sonbahar Salonu başkanı Frantz Jourdain (1847-1935) Monnaie caddesinde inşa ettiği yeni Sa-

[6] Paul Sédille 1890 yılında *L'Architecture en Angleterre* adlı eserini yayımladı.

maritaine mağazalarının yapımı sırasında hiç tereddüt etmeden metal ve cam mimarlığını tercih etmiştir.

Frantz Jourdain'in binası kesme taşa geri dönüş yapılmış bir dönemde bir devrim olarak nitelendirilmişti. J. M. Richards'a göre[7] Londra'daki metalik iskeletli ilk yapı olan Piccadilly'deki Ritz oteli (1906) yine taşla kaplanmamış mıydı? Oysa metalik yapı iskeleti eski bir tarihe dayanıyordu. Tamamen metalik yapı iskeletine sahip ilk bina 1871-1872 yılları arasında Jules Saulnier tarafından Paris yakınlarındaki Noisiel-sur-Marne'da inşa edilen Menier çikolata fabrikası olmuştur. Binayı temelleri nehrin içinde olan dört direk taşıyordu. Tüm dış duvarlar yalnızca demir kirişler tarafından taşınıyordu. Delikli tuğlalar yalnızca boşlukları dolduruyordu. Fakat cephenin fayans kaplamalarına bakıldığında, bu tür bir binanın böylesine büyüleyici eskiliği olan bir yapı iskeletine sahip olduğu kesinlikle anlaşılamamaktaydı.

Evrensel Sergiler

İlk evrensel sergi 1851 yılında Londra'da gerçekleştiğinde Britanya İmparatorluğu doruk noktasındaydı. Zenginleşmiş burjuvazi gelişimin kaçınılmaz biçimde "insan türünün birliği" ve bilginin evrenselliğiyle sonlandığına inanıyordu. Bu görüşle sanat dalları, ticaret ve sanayi alanlarında, sözcülüğünü kraliçe Victoria'nın eşi Prens Albert'ın yaptığı uluslararası bir sergi düzenleme fikri ortaya çıktı.

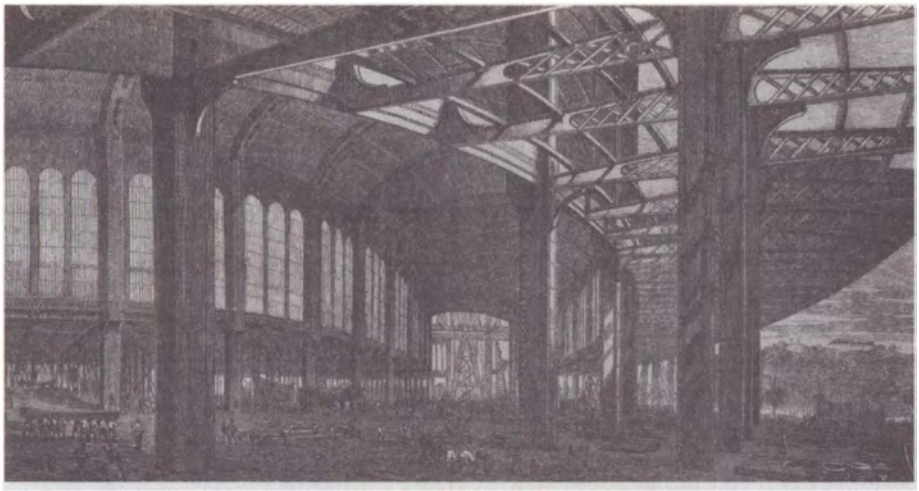
İlk evrensel serginin girişimleri İngiltere'de yaşandıysa da ilk "sanayi ürünleri sergisi" gerçekleştirme girişimleri Fransa'da baş göstermiştir. Bu sergi Paris'teki Champ-de-Mars'ta 1798 yılında gerçekleştirilmiştir ve hem "esnafların dernekleşme zincirlerinden kurtuluşunu" hem de saat, duvar kâğıdı, kumaş, vs gibi gündelik nesnelerin takdir edilmesini yansıtıyordu. Aslında bu sergi, ticaret özgürlüğüne dair ilk kutlamaydı. Sanayi ürünleri ilk kez, o güne dek yalnızca sanat eserlerinin sergilendiği gibi sergileniyordu. Satıcı ve sanayici sınıfın özgürlüğün devrimci kavramını ele geçirdiği açıkça görülüyordu.

XIX. yüzyılda metalik mimari özellikle ilk evrensel sergilere bağımlıydı.

Aslında metal çabuk kurulması ve kaldırılması gereken bu geçici olarak inşa edilen büyük yapılar için ideal bir malzeme olarak ortaya çıkmıştır. Hatta bu nedenle evrensel sergiler yeni yapı tekniklerinin denendiği ideal ortamı oluşturmuştur. Dökme demirin, ardından demir ve çeliğin evrensel sergilerde ve pratik olarak yalnızca

---

[7] *An Introduction to Modern Architecture,* Londra, 1940. Bu eser *L'Architecture moderne* adıyla 1968 yılında Paris'te Fransızcaya çevrilmiştir.



Krantz ve Eiffel'in Makineler Galerisi, 1867 Evrensel Sergisinden. BN/Est.

oralarda aleni bir biçimde şaheserler ortaya koymaları, bu sergi binalarının geçici olarak görülmesi nedeniyledir. Yani güncel mimarlığı tehlikeye sokmuyorlardı. Halk bu yapıları şehirsel çevreyi değişime uğratabilecek örnekler olarak değil kısa süreli gösteri unsurları, güç kuleleri olarak görüyordu.

Londra'daki Kristal Sarayı altı milyon ziyaretçi beğeniyle izledi. Fakat gerçekte Kristal Sarayın daha sonraları Paris'te gerçekleşen evrensel sergiler dışında tam anlamıyla devamlılığı olmadı.

Londra'daki ilk evrensel sergiye karşılık olarak düzenlenen Paris'teki ilk evrensel sergi 1855 yılında açıldı.

Bu vesileyle inşa edilen Viel Sanayi Sarayı Kristal Sarayın bir bakıma kopyası gibiydi, fakat aralara yerleştirilmiş camlarının ve metal kilit taşlarının yeniliğini taşıyordu. Üstelik Kristal Sarayda 22 metrelik açıklık uzunluğu bulunurken merkez binanın açıklık uzunluğu 48 metreye ulaşıyordu.

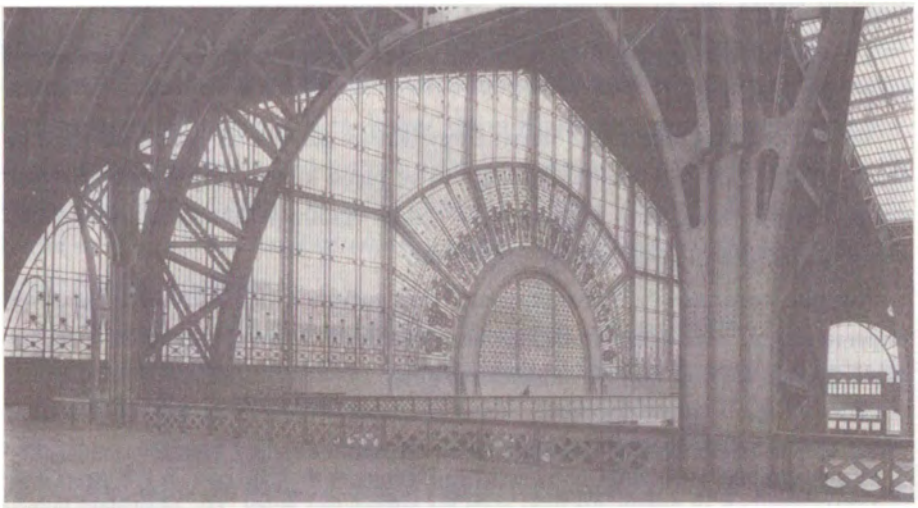
Yüzyılın sonlarına dek beyaz dünyanın[8] tüm gücünü içinde barındıran iki büyük imparatorluğun başkentlerinin birinde veya diğerinde birbirini izleyen evrensel sergilerle Londra ve Paris tam bir müsabakaya girişti.

---

[8] Victoria'nin İngiltere'si (1837-1901) ile Louis-Philippe ve III. Napoleon'un Fransa'sı (1830-1870) ekonomik ve politik alanlarda çetin bir mücadeleye girişti. XIX. yüzyıldaki Fransız mimarisi ve Britanya mimarisinin bu karşılaştırmalı tarihi bu mücadelenin yansımalarındandır. Fransa İngiltere'nin makine alanında kazandığı harikulade başarıyı ancak rakibini özenle taklit etmeye yönelen II. İmparatorluk döneminde yakalayabilmiştir.



Makineler Galerisi, 1878 Evrensel Sergisinde. BN/Est.



Dutert ve Contamin'in 1889 Evrensel Sergisi için hazırladıkları
Makineler Galerisinin camekânı. Foto, Chevojon.



Dutert ve Contamin'in 1889 Evrensel Sergisi için hazırladıkları
Makineler Galerisi. Foto, Chevojon.



1900 yılında Makineler Galerisi. Bn/Est.

1889 yılına kadar tüm göze çarpan evrensel sergiler Paris'te gerçekleştirilmiştir. "Fransa bu dönemde de gotik tarz döneminde olduğu gibi," diye yazıyor Siegfried Giedion, "en cesur yapıların gerçekleştirildiği yer niteliğini taşıyordu."

1867 yılında sergi alanı olarak Champ-de-Mars seçildi. Burası daha sonra bu gösterilerin seçim yeri olarak kaldı. Mühendis ve ekonomist olan Frédéric Le Play, III. Napoleon tarafından serginin genel komiserliğine getirilmişti. Otuz beş yaşında genç bir mühendis olan Gustave Eiffel Krantz'la burada bir makine galerisi inşa ederek bu sergiyi üne kavuşturdu.

İkinci bir makine galerisi 1878'de Paris Evrensel Sergisinde epeyce dikkat çekti.

Flachat'nın öğrencisi mimar Henri de Dion (1828-1878), burada Polonceau'nun çatılarında kullandığı tekniğin aynısını kullandı.[1]

Fakat en olağanüstü makine galerisi mimar Louis Dutert (1845-1906) ve mühendis Contomin (1840-1893) tarafından 1889'da Paris Evrensel Sergisi için kurulmuş olandır. Yine bu sergi metal mimarinin Eiffel kulesiyle yüceltilmesinin da simgesi olmuştur.

Makine Galerisi

Makine Galerisi askeri okulun karşısına, dolayısıyla Eiffel kulesinin az uzağına kurulmuştu. Yalnızca 115 metrelik genişliği ve 420 metrelik uzunluğuyla Kristal Saraydan daha küçük olsa da, Kristal Sarayın basık görüntüsünden sıyrılıyor ve 40 duvarcılık işi kemere dayanan muazzam direkleriyle olağanüstü bir güç izlenimi veriyordu. Tonozun yüksekliği 43 metre olduğundan Vendôme Sütunu çatının altına yerleştirilebilirdi. 4,5 hektarlık alan, ara destek noktaları olmaksızın çatıyla örtülmüştür. Makine Galerisinin içinde bulunan bir yük taşıma iskelesi, ziyaretçileri galerinin uzunluğu boyunca taşıyor ve en büyük kısmına gelindiğinde, çalışan bütün makinelerin panoramik bir şekilde görülmesini sağlıyordu. Bazı günler yük taşıma iskelesinden 100.000 ziyaretçi geçiyordu.

Dutert ve Contamin'in Makine Galerisi vaktiyle Kristal Sarayın uyandırdığı kadar büyük bir hayranlık uyandırdı. Frantz Jourdain hayranlığını şöyle dile getirmiştir:

Jean Barthélemy Camile Polonceau (1813-1859) 1847'de kendi adını verdiği bir çatı sistemi icat etti. Fransa'ya McAdam'ın sıva sistemini getiren ve 1839'da Carrousel köprüsünü inşa eden Antoine-Rémi Polonceau'nun oğlu olan J. B. C. Polonceau, R. G. Versailles demiryolu inşaatına katıldı ve oranın işletme müdürlüğünü yaptı. Demiryollarında, tekerlekli taşıtların gelişimine katkısı oldu.

"Makine Galerisi 115 metrelik fantastik görünümlü askısız açıklığı, cesur yüksekliği, yüce oranları, zekice hazırlanmış karmaşık dekorasyonuyla bir Yunan tapınağı veya bir katedral kadar güzel, katıksız ve özgün bir sanat eseridir."

Sanat ve teknik burada hiçbir şekilde birbirinden ayrılamaz. Makine Galerisi, tıpkı Eiffel kulesi gibi, uzun süre çirkinlikle eşdeğer tutulan sanayi uygarlığından yeni bir güzellik doğabileceğini gösterdi.

Mühendislik ile mimarlığın ayrılışının ardından yeni bir beraberlik ortaya çıktı: Mimar-mühendis çifti. "Au Bon Marché mağazası"nın başarısının mimar Louis-Charles Boileau ile mühendis Eiffel'in yakınlaşmasına bağlı olduğunu görmüştük. Makine Galerisinin başarısı da aynı şekilde yine bu yeni olgunun sonucudur. Aşırı lonca yığını arasında mimarlar XIX. yüzyılda yapılması mümkün olan, fakat hiç gerçekleşmeyen mimarlık devrimine karşı şaşkınlık yaratacak şekilde bir araya gelmediyseler de, Le Corbusier'nin şu söylediklerini tekrarlamak doğru olmaz: "XIX. yüzyılın büyük mimarları mühendislerdir."

XIX. yüzyıl metal köprülerin büyük mühendislerinin ve dâhi Gustave Eiffel'in ortaya çıkışına tanık oldu. Bu aynı zamanda Labrouste, Horeau, Dutert, Sullivan ve o dönemin bütün mimarlarının devridir. Aynı şekilde Paxton, Violet-le-Duc, Monier gibi ne mimarlık ne de mühendislik eğitimi almadan bu alanda kendi kendilerini yetiştirmiş ustaların devridir.

Bir Boileau'nun Eiffel yanında ya da bir Dutert'in Contamin'in yanındaki rolünün hafif kaldığını,"Bon Marché" ve Makine Galerisinin gerçek yaratıcılarının mühendisler olduğunu düşünmek, daha önceden de karşılaşıldığı üzere, çekici olabilir. Fakat Makine Galerisi konusunda, serginin işletme müdürü Alphand tarafından şantiyenin genel gözetimiyle görevlendirilmiş genç mimar Eugène Hénard'ın değerli tanıklığına sahibiz.[1] "Bu eksiksiz eserde" diyor Eugène Hénard, "sanatçı M. Dutert'in,[2] hesap yapan da M. Contamin'in şahsında somutlaşmıştır." Hénard ayrıca Dutert'in Contamin'den daha atılgan olduğunu belirtir. Dutert Makine Galerisini üst sınırlarında üçgen çatı tepesi yerine bir kubbeyle kapatmak istemiştir. Contamin bir kubbenin yapımının zor ve korkunç bilinmezliklerle dolu olduğunu belirterek bunu reddetmiştir.

"Sarayın dev kubbesinin altına girildiğinde en çarpıcı gelen şey" diyor Eugène Hénard, "büyük çatı makasının pervasız ve ulu profili ile kafesli bölümlerin art arda

---

Louis Dutert 1869 Roma Ödülünü almıştır, 1889 sergisinin mimarı olup, bu ünvanı Makine Sarayının kabul edilmesini sağlamıştır. Paris'teki Doğal Tarih Müzesinde de aynı şekilde yeni galeriler kurmuştur.

geniş ve dar görünümüdür. Büyük çatı makaslarının sağ ayakları üzerinde alt kenarların çatısını oluşturan küçük demir kemerlerin süslemesi Makine Sarayının en belirgin mimarlık motiflerinden biridir. Orada demirden bir ağaç görünümlü, çeşitli açılarından bakıldığında şıklığını koruyan, gotik bir katedralin direklerine atılan taş silmeler vardır."

Hénard, dekorasyon aracı olarak yalnızca demirden yararlanmanın sanatçının sürekli yaptığı bir şey olduğunu belirtir. Sac, köşebendi, perçin çivisi de dekorasyonu oluşturur." Sütunlar dökme demirle akıtılabilirdi, fakat Dutert "dört köşebendinin birleştirilmesiyle yapılmış dik açılı, haç şeklindeki sac şeritlerden oluşmuş direkleri düşündü." "Mimar yalnızca çatı makasının küçük yastığında ve kulelerin küçük panolarında dökme demirle süsleme işi yapmış; böylelikle yapısına bir bütünlük kazandırmak istemiştir.

Makine Galerisi (esasen Makine Sarayı olarak adlandırılır, yüzyılın başında çirkinliğin ve kültürsüzlüğün simgesi sayılan makine için bir saray yapılmıştı... Böylece makine prenses olmuştu!) en şaşırtıcı şey, aşağıya doğru, neredeyse yere değecekleri ölçüde gitgide daralan ana kirişlerdi. Yukarıya doğru ana kirişler aksine genişliyordu. Oranların bu ilgi çekici değişimlerinde geleneksel istatistik altüst olmuştur.

"Her kapağın destek alanı, diyor Hénard, "yaklaşık 68 desimetrelik küçük yastığın altındadır, bundan da, bu iri kütlenin 28 metrekareyi aşmayan bir dökme demir alanın üzerine dayandığı sonucu çıkar."

Portland çimentosuyla bağlanmış 40 beton kemer, çatı makasının 115 metrelik ayaklarını taşıyordu. Kemerlerin her biri çatı makasının bir ayağı için 412 tonluk düşey bir yüke ve 115 metrelik yatay bir itişe direnç gösteren bir dökme demir sabosu alıyordu. Büyük kubbe altının toplam ağırlığı 7400 tondu.

"Büyük yapı" diye devam ediyor Eugène Hénard, "esas itibariyle 115 metrelik genişliğin üzerinde 420 metrelik uzunluğa sahip büyük bir kubbe ve onun yanında bulunan 15 metrelik 2 galeriden oluşmaktadır. Bu galerilerin birinci katında 8 metre yüksekliğinde bir döşeme bulunmaktadır. Bunlar uçlarına, metalik direklerin taşıdığı 2 kürsüyle bağlıdır. Bu kürsüler üçgen çatı tepesinin büyük camlıklarının içinden geçer. İçinde çift dolaşımlı bir merdivenin çıktığı bir kubbenin üzerinde bulunan, büyük, merkezi bir giriş aralığı, tüm uzunluğu boyunca 30 metrelik bir bahçeyle ayrılmış Makine Sarayını çeşitli sanayi galerilerine bağlar. Düşey duvarlardaki kemerlerin sağında bulunan geniş kubbealtına sızan tonoz serisiyle kaplanmış yandaki galeriler, yapının genel dayanıklılığına oldukça etkili bir şekilde katkıda bulunan doğal pekiştirme ayakları serisini oluşturur."

Üçte biri dolu, üçte ikisi saydam olan kaplama, 19 sütun aralığıyla bir bütün oluşturan, sırasıyla genişleyen ve daralan kafesli 20 çatı makası tarafından taşınmak-

tadır. Geniş kubbe altının saydam çatısının toplam alanı 34.700 metrekaredir. O dönemde dünyadaki en geniş salona, yani büyük kubbe altına çıkmak için 6 ay gerekli olmuştur, bu da Kristal Sarayın inşaatıyla aynı süredir. Champ-de-Mars garına bağlı bir demiryolu ağı, atölyelerin doğrudan gönderdiği değişik parçaların şantiye üzerinden vagonlarla götürülmesini sağlıyordu.

Dönemin taş yapılarının maliyeti 500 ila 1000 frank iken, bu devasa binanın metrekaresinin maliyeti 99,51 frank oldu. Labrouste'un "öz ve işlev arasındaki uyum" kadar gerekli olduğunu söylediği "tasarruf," bu yapının başarısında oldukça önemli bir rol oynamıştır.

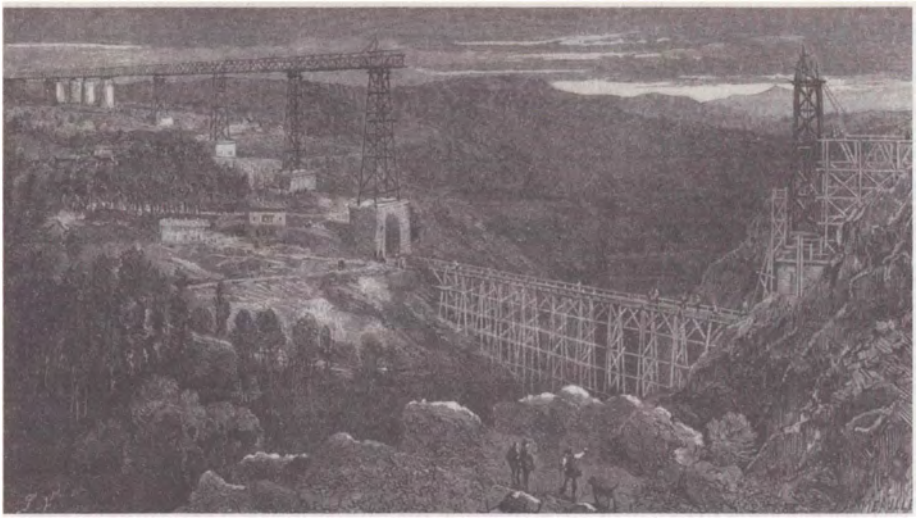
Gustave Eiffel ve Kulesi

Gustave Eiffel (1832-1923), 300 metrelik bir kule projesini 1889 Evrensel Sergisinde sunduğu sırada adını zaten duyurmuştu. Merkez Okulunu bitirmiş kimyacı-mühendis Gustave Eiffel köprüler inşa etmeyi, demiryolu gereçleri yapımında uzmanlaşmış mühendis ve ilk patronu Charles Nepveu'nün yanında öğrendi. Eiffel 1868'de Levallois-Perret'de ilk işletmesini açtı ve her yerden iş teklifleri gelmeye başladı. Eiffel'in Macaristan'da Pest garını inşa ettiğini, 1867 Makine Galerisi çatısının açıklık uzunluğu hesapladığını ve Bon Marché mağazasının yapımına katıldığını biliyoruz. Fakat Avrupa, Afrika ve Hindiçin'de de pek çok köprü inşa etmiştir. En tanınmış ikisi Portekiz'de, Douro üzerindeki köprü ile Fransa'daki Garabit viyadüğüdür. Douro nehrinin hızlı akışı köprü ayaklarının suya batırılmasını imkânsız kıldığı için Eiffel, o dönem asma köprülerin dışında bilinen en büyük -160 metrelik- açıklık uzunluğuna sahip tek yaylı bir köprü inşa etmiştir. Eiffel, Garabit viyadüğü (1880-1884) için 165 metre açıklık uzunluğu olan bir köprüyle Truyère üzerindeki 122,50 metrelik bir uçurumu aşarak çok daha cesur davrandı.

New York'taki Özgürlük Heykelini alttan destekleyen metal yapıyı ve 1887'den 1892'ye kadar Panama Kanalı'nın tesviye havuzlarını inşa eden de Eiffel'dir.

300 metrelik bir kule düşüncesi Avrupalı ve Amerikalı pek çok mühendis tarafından açıkça ifade edilmişti. Fakat bu anlamda yapılmış tek girişim, mermerle kaplanmış granitten yapılan Washington dikilitaşı oldu. 169,25 metre yüksekliğiyle Washington dikilitaşı o dönem dünyanın en uzun yapısı olmuştur.

1870 bozgunundan sonra Fransa'da, dünyaya karşı bir meydan okuma olarak 300 metrelik bir kule söylentisi çok konuşuldu. Aynı zamanda 1789 Fransız Devriminin yüzüncü yılını kutlayacak olan 1889 Sergisi bunun için düşlenen fırsat oldu.



Yapım aşamasındaki Garabit viyadüğü. *Illustürasyon*, 1883 BN/Est.

Öyle ki bu "cumhuriyetçi" kutlama nedeniyle Avrupalı hükümdarlar III. Cumhuriyet çağrısını reddettiler.

Gustave Eiffel 300 metrelik, metal bir kule projesi sunmaya karar verdi. Fakat çok sayıda rakibi vardı. İçlerinde en endişe verici olan resmi mimar Bordais'di. Mimar Bordais "güneşin direği" adını verdiği, geceleri Paris'i aydınlatması için yeterli güce sahip bir fener taşıyan bir heykelin üzerinde bulunan, 300 metrelik betondan bir kule tasarısı vermemiş miydi? Daha önceden Garabit viyadüğünün hesaplarını gerçekleştiren, Eiffel Atölyesinin şefi İsviçreli mühendis Maurice Koechlin (1856-1946), yine aynı atölyeden bir başka mühendis Fransız Naugier'yle ortak çalışarak 1884'de kulenin ilk planını yaptı. Eiffel tarafından arşitektonik çalışmayla görevlendirilmiş mimar E. Sauvestre de bir proje hazırladı. Dolayısıyla Eiffel kulesi bir ekip çalışması sonucu oluşmuştur.

Eiffel Atölyesi kuleyle çalışmalarının bir sentezini yapmıştı. Örneğin tıpkı Eiffel'in 1858'den itibaren köprülerinde sürekli yaptığı gibi, kulenin 4 ayağını sağlamlaştırmak için hidrolik basınç sistemi kullanıldı.

Eiffel'in projesi kabul edilince "uzmanlar" bu kuleyi inşa etmenin matematiksel açıdan imkânsız olduğunu göstermek için özenle çalıştılar. Hatta bir matematikçi kulenin bilimsel olarak çökeceği yüksekliği 228 metre olarak sabitledi. Öyle ki işçiler bu yüksekliğe geldiğinde faciaya kaşı yardımda bulunmak üzere oraya bir kalabalık akın etti. "Uzmanlara" "sanatçılar" da katıldı.

Sanatçılar o dönem ses getiren ve 14 Şubat 1887'de *Le Temps* gazetesinde de yayımlanan "sanatçı protestosu"na imza attılar.

> "Biz yazarlar, heykeltıraşlar, mimarlar, ressamlar ve şu ana kadar tertemiz olan Paris'in güzelliğine tutkun amatörler olarak tüm gücümüzle, tüm öfkemizle değeri bilinememiş Fransız zarafeti adına, tehdit edilen Fransız tarihi ve sanatı adına, başkentimizin tam kalbindeki yükseltiyi, gereksiz ve garabet Eiffel kulesini protesto ettik. Paris şehri kirlenmek ve onarılmaz bir şekilde çirkinleşmek için baroklara, bir makine yapıcısının çıkar düşkünü hayallerine daha ne kadar hizmet edecek? Herkes bunu hissediyor, herkes bunu söylüyor, bu herkesi derinden yaralıyor ve bizler yalnızca bu son derece haklı genel görüşü ifade eden kimseleriz."

Bu "sanatçı protestosu"nda sanat ve tekniğin boşanmasına işaret edildiğini gördük. Bu protesto daha çok Meissonier, Bougeureau, François Coppé, Gounod, Massenet, Alexandre Dumas fils, Leconte de Lisle, Sully Prudhomme, Charles Garnier gibi imza verenlere bir estetik kredi vermek içindi. Eiffel'in çağdaşlarından ne Pissaro, ne Manet, ne de Degas buna katıldı. Tek kelimeyle bütün sanat dünyası daha çok tepki aldı. Bu "yangın söndürücüler" Eiffel'e karşıydı, fakat aynı zamanda izlenimciliğe de karşı oldular.

İmza verenler arasında tek bir "yenilikçi" vardı: Guy de Maupassant. Fakat Maupassant kule inşa edildikten sonra sık sık birinci katındaki restorana öğle yemeği yemeye gidecek ve buna şaşıranlara şöyle cevap verecektir: "Burası Paris'ten kuleyi görmediğim tek yer."

Kuleyi inşa etmek için Eiffel atölyesi 18.038 farklı odayı ayrıntılı olarak gösteren 5300 plan çizmiştir. Odaların bir araya getirilmesi için 7 milyon perçin çivisi gerekmiştir. Geçmişte bir örneği olmayan ve kiliselerin çan kuleleri, kiliselerden bağımsız çan kuleleri, kale burçları gibi daha önceden inşa edilmiş en büyüleyici yapılarla rekabet etmeyi hedefleyen bu yapıyı dikmek için ortalama 250 işçiyle yalnızca iki yıl yeterli olmuştur. 7 Mayıs 1889'da evrensel serginin açılış günü kule renkli hava fişeklerinin ateşiyle aydınlatıldı ve birinci kattan 21 pare top atışı yapıldı. Kuleyi bir "fitil" olarak adlandıran J.-K. Huysmans'ın lanetlerinden bize değen şunlardır:

> "Çanlardan yoksun kule külahı, fakat ofislerin açılışını ve bitişini duyuran, barut atışlarıyla sadıklarını para ayinlerine, faiz dualarına, başkentin sıralı kutlamalarına çağıran ve barut atışlarıyla çalan bir ayin ordusu.

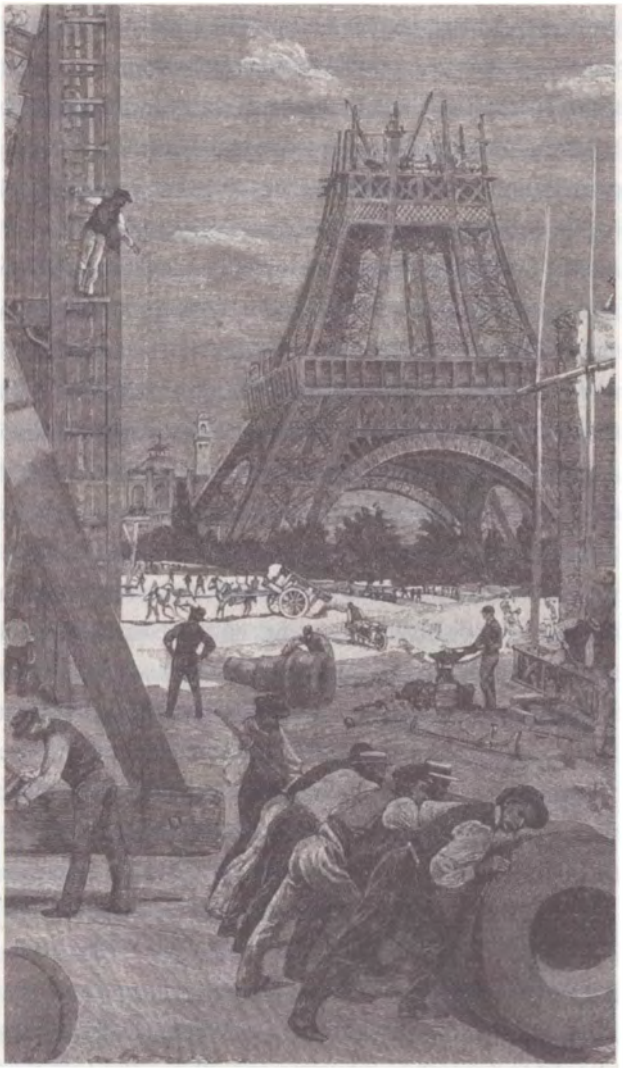
Bu konuda J.-K Husmans elbette haksız değildi. Bu "gösterişli hırdavatçı dükkânı"nı "gerçekten trajik çok kollu bir avize" diye nitelendiren Léon Bloy da öyle. Eiffel kulesi sanayi kapitalizminin göklere çıkarıldığı ve zihinsel tüm değerlerin geri çekil-



Eiffel kulesi inşaatı, *Le Monde Illustré*, 11 Şubat 1888. BN/Imp.

diğine işaret ettiği için bu anlamda trajikti. Bu kuleyle sanat teknik tarafından yok edilmiş oluyordu, fakat teknik sanata yeni ipuçları veriyordu veya tercih edilirse, sanat kapitalizme yeni ipuçları veriyordu.

O andan itibaren her şey Ruskin'in düşündüğünden daha zor oluyordu. Ona göre ilerleme ve çirkinlik eş anlamlıydı. Teknik ilerlemeye karşı gelmek çirkinliğe de karşı gelmekti, aynı şekilde kötüye de. Buna karşılık Makine Galerisi ve Eiffel kulesi ileride "teknolojik güzellik" diye anılacak olan yeni bir güzellik tarzı ifade ediyordu.



1889 Evrensel Sergisinin şantiyesi. Eiffel kulesinin ikinci katı çıkılıyor. BN/Est.

Huysmans ve Léon Bloy'un tepkileri Ruskin'in hareketinden yola çıkıyordu. Eiffel ile birlikte makine dünyası zaferini ilan ediyordu. Teknik ve kapitalizm yeni bir evreye girmek üzereydi: "Tüketiciye" dönüştürülecek olan "tayına bağlı" kitleler için geçici nesneler üretimi.

Eiffel kulesi büyük şehirlerin ve modernliğin simgesi olmak üzereydi. Blaise Cendrars, Apollinaire, Cocteau gibi şairler bu kulenin getirdiği yeni güzelliğe şiirler

yazmışlardır. Robert Delaunay gibi bir ressam, Duchamp-Villon gibi bir heykeltıraş onda yeni bir uzamsal kavramın çekiciliğini görmüştür. Jules Verne'in ütopyasını gerçekleştiren kule kübist kuşak için büyük entelektüel uyarıcılardan biri olacaktır.

Fakat zaman içinde kule pek çok kez sorgulanmıştır. 1900 Evrensel Sergisinin düzenini bozmasından korkulduğundan, Eiffel kulesini güzelleştirmek için 1896'da resmi bir yarışma düzenlenmiştir. Projelerden biri Eiffel kulesinin birinci katını yontmayı ve heykel ayaklığının üzerine 100 metre yüksekliğinde bir çıplak kadın heykeli yerleştirmeyi teklif ediyordu. Bir başkası kulenin ayaklarını hortumları yukarı kalkmış metal fillerle değiştirmeyi öneriyordu.

Bu projelerin devamı gelmedi. Eiffel, tüm bu gürültülere ilgisiz kalarak kulenin üçüncü katında, hava basıncı üzerine çalışmalar yürüteceği bilimsel bir sahanlık kurdu. Hava hareketleriyle bizzat ilgilenerek ve arkadaşı Louis Blériot için kanat profillerini çizerek, aerodinamik üzerine çalışmak için her yerde körük takımı yarattı. Cendrars hayranlığını dile getirdiği yaşlı mühendise yaptığı ziyaretini ve bu genç şairin kendisiyle alay edip etmediğini soran Eiffel'in şaşkınlığını anlatmıştı. Cendrars Eiffel'in dairesinde, mühendis Eiffel'in boyadığı işe yaramaz küçük manzara resimleri gibi, onun için sanatı temsil ettiği anlaşılan pek çok akademik bronz heykel yığını görmüştü. Eiffel'e göre güzellik, kendisiyle o kadar alay etmiş bu sanatçıların işi değil miydi? İyi bir mühendis olarak yalnızca etkili olmak için uğraşmayacak mıydı? Bu genç şairin kendisine ne dediğini bilmiyor muydu? Hayatını adadığı malzemeye hiç hile karıştırmamışken, güzellik ona fazladan mı verilmişti?

II. İmparatorluk Döneminde Fransa'da "Resmi" Mimarlık

XIX. yüzyıl demir ve dökme demir mimarisinden Eiffel kulesi ve birkaç köprü dışında özgün pek bir şey kalmadı. Bu, çağdaşlarının ona vereceği sanatsal değerin daha azı demektir. Bu dönemde, geçmişin mimarilerini korumak ve onarmak için çaba gösterilirken, metal mimari, başlardan itibaren bu alanda çok yeni bir kavrama bağlı oldu: Geçicilik ve devamsızlık. XIX. yüzyıl mimarisinin iki başyapıtı ortadan kaldırıldı: Kristal Saray 1936 yılında yandı ve Makine Galerisi 1910 yılında nedensiz olarak yok edildi. Adı pek az geçen ve kendisinden önce tanınan Eiffel'in gölgesinde kalmış bir mühendisin muhteşem eserlerinin çoğu da aynı şekilde yok edildi. Sözünü ettiğimiz mühendis Arnodin, eserleri ise aktarma köprüleridir. Rouen (1889), Nantes, Marsilya (1905) ve Bordeaux'daki köprüleri çok yüksek direklerin üzerinde bir yük arabasının, suyun üzerine halatlarla asılmış bir salı hareket ettirdiği

raylara bağlanmasıyla oluşturulmuştur. Böylece gemilerin geçişlerine engel olmadan araçlar bir kıyıdan diğerine aktarılmış oluyordu.

Devlet büyüklerinin beceriksizliğinden, özellikle de dehasını anlayamadıkları Le Corbusier ile ilgili olarak, çok edilecektir. Bize yeni görünen bu olay bütün modern mimarlık tarihi boyunca gözlenmiştir. Büyük mimarlar, en azından çağdaşları tarafından zamanlarının en büyük mimarları olarak değerlendirilenler, Louis-Philippe ve III. Napoleon döneminde iş teklifleriyle görevlendirilenler ve onurlandırılanlar Labrouste, Horeau ve Dutert değilse de Visconti, Davioud, Hittorff, Baltard, Vaudremer oldu. Son saydığımız isimlere "Modern Mimarlık Tarihi"nde güçlükle yer verilmiştir. Labrouste hakkında ise uzun uzun yorumlar yapılmıştır. Ancak onların zamanında her şey tersti ve XIX. yüzyıl insanı bu terslik karşısında çok şaşıracaktı.

Louis-Philippe döneminde şehir sanatıyla ilgilenmek üzere görevlendirilen, başkentin sokak ve küçük meydanlarını süsleyen çeşmelerin çoğunu yapan Percier'nin öğrencisi Louis Visconti (1791-1853) oldu. Invalides'de I. Napoleon'un anıt mezarını inşa eden ve Louvre müzesinin Tuileries'e kadar olan uzantısının planlarını çizen Visconti'ydi. Flore Kulübesi ölümünden sonra ortağı Lefuel[1] tarafından inşa edilmişti. Gabriel Davioud (1823-1881) Le Pré Catelan Kulübeleri, Sanat ve Meslek Müzesi ve Saint Michel meydanı çeşmelerinin yanı sıra Su Şatosu çeşmesini (1859), Chatelet meydanındaki iki tiyatroyu (Chatelet ve Sarah-Bernhardt, 1862) ve 1878 Sergisinin ilk yapısı olan Trocadero'nun birinci sarayını inşa etmiştir (mühendis Eiffel'in Makine Galerilerinin gerçekten yalnızca "uzmanları" ilgilendiren muazzam avlusunu değil).Joseph Vaudremer (1829-1914) Bizans kilisesi Saint-Pierre de Montrouge, Buffon Lisesi ve işlevselci hapishanesi la Santé ile çok ünlü oldu. Laloux 1898-1900'de çikolata kutusu şeklindeki Orsay garını inşa ederek büyük sükse yaptı. Ancak son noktada, turistlerin ve yerel halkın hayalinde Eiffel kulesinin eşdeğeri Montmartre'deki Sacré Coeur kilisesi oldu. Bu kilise, Paris Komünü sırasında işlenen suçların kefareti için 1876'da Viollet-le-Duc'un yeteneksiz öğrencisi Abadie tarafından yapılmıştır. Viollet-le-Duc tıpkı Haussmann gibi, II. İmparatorluk mimarisinin gerçekten de orta değerde olduğunu kabul etti. Haussman *Mémoires*'da mimarlar için pek yumuşak davranmadı:

> "Herkes mimarlığa bir meslek gözüyle bakar, kuşkusuz çoğu kişiye göre de sanattır. Fakat kimsenin gözünde neredeyse papazlığa varan toplumsal bir görev olmamıştır."

Hector Lefuel (1820-1881) Charles Garnier'yle beraber II. İmparatorluğun tarzının yaratıcısı oldu. Onun Louvre Sarayı (1853-1870) Garnier'nin Operası'yla aynı uluslararası etkiyi yarattı.

Haussmann, işlevselci mühendisler topluluğuyla paralel olarak çalışan şehrin mimarları topluluğunu kurarak bu noksanlığı gidermeğe çalıştı. Fakat bir kast sisteminin mahkûmu olduğundan önemli bütün görevler için yalnızca üyelerini seçiyor ve Roma ödüllerini veriyordu. Hem eskileri hem de yenilikçileri hoşnut etmek için zaten Charles Garnier'nin "Rönesans" öğrencileri ve Viollet-le-Duc'ün "gotik" öğrencileri arasından seçimini yapıyordu. Çok fazla bina inşa etmesine karşın, en katı geometrinin tek ilke olduğu, parsellere ayrılmış dev bir çalışma şeklinde, zayıf, tekdüze ve boğucu bir mimari bırakmış bir dönem gördüğümüzü söylemekle aykırı bir şey demiş olmayız. Öyle ki metal mimarinin ve işlevselciliğin doğuşunu coşkuyla selamlayan iki şair hayal kırıklıklarını gizleyemediler. Yaşlı Paris artık yok diye sızlanıyordu Baudelaire. "Eyvah, bir şehrin şekli, bir ölümlünün kalbinden daha çabuk değişiyor." "Burası Saint-Petersburg, burası Philadelphia" diye suçluyordu Théophile Gautier, "Herkesin istediği bu, burası artık Paris değil.

III. Napoleon'un Gözdesi Hittorff

Jacques Ignace Hittorff (1792-1867) Louis-Philippe döneminde en çok isim yapan mimarlardan biri oldu, ayrıca III. Napoleon'un en gözde mimarıydı. Köln'de doğduğu halde düşmanları adını "Prusyalı" koymuştu. Louis-Philippe döneminde Hittorff Obelisk'in kaidesini ve onun yanındaki muazzam iki çeşmeyi yaptı. III. Napoleon Hittorff'u İmparatoriçe caddesinin güzergâhını çizmekle görevlendirdi. Caddenin parmaklıklarını ve Yıldız meydanı üzerinde, girişteki cephenin yüksekliğini çizdi. İmparator tarafından Boulogne ormanındaki mimari çalışmaları yönetmekle görevlendirilen, Champs-Elysées bulvarındaki çeşmeleri, sokak lambaları ve yol üstü kulübelerini kuran, Champs-Elysees (sonradan kaldırılmıştır), Panorama (sonradan Buz Sarayına dönüştürülmüştür), 1852'de Napoleon Sirki ile Etoile meydanının etrafındaki aynı biçimli otelleri, 1. ilçenin noterini ve Kuzey Garını inşa eden yine Hittorff olmuştur.

Hittorff'un adı "Modern Mimarlık Tarihi"nde yalnızca Kuzey Garından dolayı görülmüştür. Kuzey Garı Demiryolu şirketinin başkanı Baron James de Rothschild, 1861'den 1865'e kadar Hittorff'u, Léonce tarafından 1845-1847 yılları arası inşa edilen I. Kuzey Garını genişleştirmekle görevlendirdi. Hittorff Kuzey Garının büyük salonu için aslında metal bir kafes kullandı. O sıralarda yeterince cesur değildi ve üstelik Hittorff, çağdaşlığa verilen bu tavizi bir fronton ve heykel üzerinde duran, Ion stili dört köşe direk cephesi ardına gizledi. Bu dekordan dolayıdır ki, Kuzey Garı

çok fazla hayranlık yarattı ve "güzel gar"ın ilk örneğini oluşturdu. Hittorff, çağdaş çok renkliliğin öncüsü olarak ün kazanmıştır. Champs-Elysees Sirki ve Saint-Vincent-de-Paul kilisesi (1843-1853) olmasaydı, kuşkusuz onun kuramlarını öğretecek boş vakti olmayacaktı. Hittorff 1851'de Yunanistan'da, *"Sélinonte'daki Empedokles Tapınağı'nın Eski Haline Getirilmesi"* başlığıyla çok renkli mimarlıkla ilgili bir bilimsel makale yayımladı. O sırada yaptığı Saint-Vincent-de-Paul kilisesini bütünüyle boyatarak kuramlarını öğretmek istedi. Fakat her şeye özen gösteren Haussmann, kaba boyama olarak adlandırdığı bu çalışmayı barbar toplumların çıplaklıklarını örtmek için kullandıkları dövmelere benzeterek durdurttu. Bunu telafi etmek için Haussmann ona büyük bir sanat eseri yapma teklifinde bulundu. Hittorff, Haussmann'ın körü körüne reddettiği sanat entegrasyonlarının ilkelerini sezinler gibi oldu. Kuşkusuz Haussmann, Hittorff'u nefrete çok yakın bir hoşnutsuzlukla izlemiştir. Saint-Vincent-de-Paul kilisesinin muazzam merdivenlerini düzeltme işini vererek, bunları geniş rampalara dönüştüren Hittorff'a karşı saygısızlık etmemiş miydi? Hittorff'un Concorde meydanına yerleştirdiği ayaklı fenerleri kaldırtmamış mıydı? Alphand'a, Yıldız meydanında Hittorff'un yaptığı otellerin önüne, bunların cephelerini örmek için ağaçlıklı bir bahçe çizme emri vermemiş miydi? Hittorff "ona göre bir adam" değildi! Haussmann'ın tercih ettiği mimar IV Henri Kolejinden eski okul arkadaşı, onunla aynı fikirleri paylaşan Victor Baltard'dı.

Kalpazan Baltard

Victor Baltard kendine rağmen avangard mimar, son derece başarılı bir sahtekârdı. Bütün mimarlık tarihinde, bütün sözlüklerde Baltard metal çatılarla sivri kemer birleşimlerinin aynı işlevselci rolü oynayabileceğinin anlaşılmasını sağlayan ilk mimarlardan biri olarak yer almıştır. Baltard bütün bunlardan hiçbir şey anlamıyordu ve istemeyerek de olsa, Haussmann'ın zorlamasıyla, tıpkı Hittorff'un Kuzey Garı için yaptığı gibi, Horeau ve Paxton'u taklit etmekle yetindi. Paris çalışmaları ve Seine bölgesi müdürü olarak Victor Baltard'la beraber 4 şef, 20 orta düzeyli ve çok sayıda denetleyici ve denetleyici yardımcısı mimar görev alıyordu. Ingres'nin büyük hayranı Victor Baltard enstitünün diktatör ressamının çağdaşlık karşıtı entrikalarına katkıda bulunuyordu. Baltard Paris'in yeni Haller'inin inşaatıyla görevlendirildiğinde, Haller'i tamamen doğal bir şekilde yontma taşla inşa etmiştir.[1] Yapılan ilk kulübe o

---

Bu Protestan özellikle Katolik kiliseleri restore eden kişi olarak tanınıyordu: Saint-Germain-des-Prés, Saint-Séverin, Saint-Eustache, Saint-Gervais, Saint-Etienne-du-Mont gibi kili-

kadar ağır, o kadar iri, o kadar çirkindi ki, III. Napoleon acilen bunun yıkılmasını emretmişti.

Haussmann İmparatorun ondan nasıl Haller'in yeni binalarını tasarlamasını istediğini, malı elinden alınan Baltard'ın en azından iş teklifini alabilmesi için İmparatorun nasıl hile yaptığını *Mémoires*'da anlattı.

"Halkın kötü yüreklilikle 'Hal Hamalı' adını verdiği bu binanın, sanırım ağır, iri ve pek az nazik görüntüsü karşısında gücendiği için İmparator çalışmaların askıya alınmasını, yapım aşamasındaki projelerden vazgeçilmesini emretti ve çeşitli mimarlar arasında bambaşka projeler için bir yarışma düzenledi. Şirketin mühendis ve mimarı M. Armand tarafından tamamlanan Batı Garından memnun olan İmparator merkez Haller'i demir ve cam yapı kafesleriyle kaplı, trenlerin hareket ve varışlarının bulunduğu bu hal tipine göre tasarladı. Ön projelere hâkim olabilmek için beni bunları almak ve sınıflandırmakla görevlendirerek, ayrıca gördüğü projelerin siluetini birkaç kurşun kalem çizgisiyle eskiz etmemi isteyerek şöyle dedi bir gün bana: Bunlar bana gereken geniş şemsiyelerdir, daha ötesi yok.

Yüce düşüncenin emanet bırakıldığı kâğıdın ucunu kopardım. Bir Paris planı üzerinde, Saint-Eustache köprüsü ve Chatelet meydanı arasında kurulmuş olan hareketli akımı kaldırmak için öncelikle Haller'in ortasında bunu bırakmanın kaçınılmaz olduğunu düşündüğüm oldukça geniş yolu çizdikten sonra bugün gördüğümüz bu iki grup köşkün yerini çizim üzerinde tayin ettim. Sonra imparatorun bu köşk - gruplarının daha doğrusu enlemesine uzanan geniş yola çapraz yollarla ayrılmış ve onun gibi büyük üçgen tepeli yüksek çatılarla kaplanmış bu geniş şemsiyelerin yükseltilmesi için çizdiği eskize tam uyan bir kroki yaptım. Sonra Baltard'ı aradım ve ona şöyle dedim: "Şimdi öcünüzü alabilirsiniz. Bana en kısa sürede bu bilgileri izleyerek bir ön proje yapın. Demir, demir, yalnızca demir!"

Köşkün yerini tayin etmekte epey güçlük çektim. Demir! Bu mühendisler için iyiydi, fakat bir mimar, bir *sanatçı*, bu sanayi metaliyle ne yapabilirdi? Nasıl yapacaktı! Roma ödülü sahibi olan ve uygun gördüğü örneklerle seçimini gerekçelendiremediği en küçük ayrıntıyı bile projelerine katmayan Baltard söz konusuydu; ne Brunelleschie, ne Michelangelo ne de diğer ustaların hiçbirinin kullanmadığı bir yapı unsuru kullanarak şerefini tehlikeye atma onurunu taşıyan Baltard... Programımı, daha doğrusu imparatorun programını ona inceletmenin ne gereği vardı? İlk çalışması her köşkün etrafını göze çarpan ayakları olan, yontma taştan gösterişli bir duvarla çevreliyordu. Çatıda demir kullanımı bir kenara bırakıldı. İkinci çalışmasında sadece ayaklar kaldı. Sonuncusunda yapıyı alttan destekleyen dökme demirden yapılmış direkleri taşıması için yalnızca taş kullanıldı. Toprağın altındaki tonozların yapımında yontma taşın kullanımına engel olacak kadar katı davrandım. Tonozlar demirden yapılan üst köşelerin içine konmuş tuğlalarla korundu."

---

seler Baltard tarafından restore edildi. 1858'de Haussmann onu Saint-Leu Ocağı'nın restorasyonuyla görevlendirdi.

III. Napoleon seçtiği mimarların bütün projelerini inceledi. Hepsini, hatta Armand'ınkini bile attı. Bunun üzerine Haussmann onu Baltard tarafından yapılan projeye yöneltti. Çok heyecanlanan III. Napoleon, Haussmann'a acilen bu mimarın dilediği gereçlerle donatılmasını söyledi. Haussmann, imparatora demirden projenin mimarı ile taştan yapılmış yıkılan ilk pavyonun mimarının aynı kişi olduğunu ancak bir süre sonra söyledi ve dalkavukluğa yaraşır bir fesatlıkla Paris valisi şu sözleri ekledi: "Kederli yüzünü görünce gülümseyerek aceleyle şunları söyledim: Mimar aynı mimar, ama vali aynı vali değil." Haller'deki çalışma için on altı yıl gerekli oldu. Çağımızın bir hastalığı olarak düşünülen bina çalışmalarının yavaşlığı geçmişte şanlı örneklere tanık olmuştur. Kristal Saraydan yalnızca 3 yıl sonra yapımına başlanan ve New York'ta yapılan Brooklyn köprüsüyle aynı yıl tamamlanan Baltard'ın Haller'i dökme demir ve cam mimarisinin en iyi arketiplerinden biridir. Haussmann, Baltard'ın Paris Haller'iyle kazandığı ünle epeyce alay etmiştir.

> "Sayın Baltard başlangıçta sanatçı içgüdüleriyle epeyce karşı geldi, fakat daha sonra bu büyük projenin anlayışını bilinçli olarak benimseyerek, hak ettiğinden fazlasını elde etmiş bir inşaatçı becerisiyle demir kullanımı alanında kendini göstermiştir. Durmadan tekrarlanan çok basit unsurların düzenlenmesiyle, eserin tamamına en iyi etkiyi yaratacak bir birim niteliği vermeyi başarmıştır.
>
> Ayrıca bunu çok memnun olarak söylüyorum, kafeslerinin atışını nötr hale getirmek için mühendislerin kötüye kullandığı askıları aşmanın yolunu bulmuştur. Alınan bu kararın büyük başarısının onu önce şaşırttığından eminim, fakat oraya kolayca alıştı ve sonuçta enstitüye girişi, onu halk anıtlarında demir kullanılması konusunda bütünüyle ikna etti."

1862'de Haussmann Baltard'ı Saint-Augustin kilisesini inşa etmekle görevlendirdi ve mimar burada tonoz, kubbe ve kubbe altında demirden dayanaklı bir metal çatı ve yapı kafesi kullandı. Baltard bununla beraber yapının tamamını, çevreleme dışında hiçbir işe yaramayan bir duvarla kuşattı. Fakat orada ayrıca az da olsa bir özgünlük yarattı. Labrouste'un pek tanınan Sainte-Geneviève Kütüphanesini (1843-1850) saymazsak dini mimari alanında, L. A. Boileau'nun dökme demirden ince direklere dayanan çelik tonozlarıyla Saint-Eugène kilisesi 1855 tarihli olduğuna göre, Saint-Augustin kilisesinden çok önce yapılmıştır.

2. Betonarme

Betonarmenin kullanımı çok geç olmuştur ve onun icat hikâyesi karmaşıktır. J. M. Richard şöyle der: "Betonarme Fransız mühendisler Hennebique ve Coignet tara-



Paris'teki Haller'in iç mekânı, Baltard, 1864.

ZOLA VE PARİS HALLER'İ

Labrouste'un Saint-Geneviève Kütüphanesinden 11 yıl sonra, Eiffel kulesinden ve Makine Galerisinden 25 yıl önce yapılan Baltard'ın bugün yıkılmış olan Haller'i, Paris'teki metal mimarinin ilk ürünlerinden biri olmuştur.

Emile Zola'nın *La Ventre de Paris* adlı eserini tekrar okuduklarında ve yazarın yakaladığı heyacan hakkında bir fikir edindiklerinde, yüz yıl öncesinin ilerici aydınları şöyle demiştir:

"Claude, Cadine ve Marjolin, üçü birlikte Haller'de dolaştıkları zaman her sokağın ucunda, dökme demirden dev bir köşe fark ettiler. Bunlar değişik görünüşlerin altından durmaksızın beliren ufuk gibi, tasarlanmamış mimariler, ani kaçışlardı. Claude kiliseyi geçtikten sonra Montmartre sokağında durdu. Uzaktan eğik görünen sebze-meyve hali onu heyecanlandırdı. Büyük bir kemer yüksekçe, geniş bir kapıya açılıyordu; sonra iki katlı, hepsi panjurlu, büyük yaylı perdeli evlere dönüşen kulübeler genişliyordu. Hindu hafifliğinde, asılmış teraslarla, yüksek geçitlerle, boşluğun üzerine fırlatılmış yüksek köprülerle dolu profilden üst üste görülen evler ve saraylar için metal Babil denmiştir.

Ayrıca şunları eklemişlerdir:

"Akşamları Haller'in ince dantellerini siyah parçalara bölen güneş batımları hoşuna gidiyordu... Bu tıpkı, direklerin üst köşelerinin, kafeslerin şık eğrilerinin, çatıların geometrik figürlerinin açığa çıktığı, donuk, ışıklı bir saydamlık gibiydi. Tekerlekleri, kaldıraçları ve terazileriyle birkaç koca makine hayalini anımsayarak fosforlu, yivli kriko üzerinde çin mürekkebiyle yıkanmış bu iri, tamamlanmış resmin gözleri içinde kayboluyordu...

Rougon-Macquart Serisi, XIX. yüzyılın ikinci yarısında mimarlık ve şehirciliğe geniş yer verir. *La Curée*'de Zola, Haussmann dönemindeki gayrimenkul vurgunculuğu furyasını anlatır. *Au bonheur des dames*'da (1883), büyük bir mağazadaki –ki bu mağaza Bon Marché'den başkası değildir– izdihamı tasvir eder.

fından XIX. yüzyılın son aylarında icat edilmiştir."* Siegfried Giedion da, "1868'den itibaren Bahçıvan Monier çimento bahçelerinde temel olarak demir zincirli bir kafes kullanmaya başladığı zaman kelimenin gerçek anlamıyla betonarmeden söz edilemezdi, diye belirtmektedir.[18] Gérard Uniack XIX. yüzyılda değilse de 1852'de, Saint-Denis'de betonarmeden ilk evi inşa eden F. Coignet'ye betonarmenin icadı konu-

L'Architecture moderne, Paris, 1968.

Espace, Temps, Architecture, Brüksel, 1968.

sunda aynı şekilde yol gösterici olmuştur.[19]

Monier'ninkilerden önceki ünvanları anan bazı yazarların yaptığı gibi, ne beton ile betonarmenin, ne de çimento ile betonun birbirine karıştırılmaması gerektiğini öncelikle belirtelim. Çimento pişirilen ve en sonunda toz haline getirilen kil ve kalker karışımıdır. Su eklendiğinde katılaşır. Beton ise çimento, kum, çakıllı kum ve su karışımıdır. Betonun içinde çelik saclar ya da metalik kafesler ıslatıldığında bu betonarmeye dönüşür.

Çimentonun tarihi elbette betonun tarihinden öncedir. Romalılar çimento kullanıyorlardı. Fakat beton Fransız Vicat tarafından 1820'de icat edilmiştir. Betonarmeye gelince, icat edilişi yalnızca bir kişinin dâhiyane buluşu değil, farklı teknisyenlerin kimi zaman eşzamanlı da olabilen katkılarının birikimi sonucudur.

XX. yüzyıl mimarisinin tipik malzemesine dönüşecek olan betonarmeyi oluşturanların ikisi, biri Yunanlılardan beri (demir çengeller), diğeri Romalılardan beri (çimento) zaten daha önceden biliniyordu. Birini sıkıştırma (çimento, beton), diğerini çekme (demir, çelik) yöntemiyle işleyerek, bu iki malzemeyi birleştirme fikri XIX. yüzyıl boyunca yavaş yavaş gelişmiştir. Beton, ezmeye karşı direnç gösterir, fakat gerilime elverişli değildir. Gerilime karşı direncini arttırmak ve ezmeye karşı direnciyle eşitlemek için betonun içini çelik armatürle sulandırma fikri geliştirilmiştir. Betonarme üzerine ilk kuram 1886 yılında Koenen tarafından yazıldığına göre (beton sıkıştırmaya, demir gerilime direnir), bu birleşme uzun bir süre deneysel olmuştur. Sonuç olarak gerilim bölgesinde betonun kütlesi azaltılabilirdi. Açıklık uzunluğu her zaman daha dar olurdu.

O zamanlar, kapı ve pencere açıklıklarının boyutları, yontma taşların açıklık uzunluklarına, tahta döşemeye ve tuğladan yapılmış kemere bağlıydı. Çelik ve betondan daha büyük açıklık uzunlukları, biçimlerde bir devrim yarattı. Duvar ve bölme duvarların destek noktalarından bağımsız olduğunu vurgulayan bir devrimdi bu. Tahta, sıkıştırmaya ve gerilime dirençlidir. (Bu durumda betonarme mimarisine özellikle Japonya'da tahta mimarisinin geleneksel biçimlerinde sık rastlanması ne bir raslantı, aynı şekilde ne de bir yalandır.) Fakat gerilime ve sıkıştırmaya olan dirençleri tahta içinde eşitse de, gerilime olan direnç betonarme içinde değişkendir. Islaklık, ısı tıpkı diğer malzemelerin çoğu gibi betonu da etkilemez. Tahta ve çelik üzerinde ateşe direnç gösterme elverişliliğine sahiptir.

Üstelik o zaman da kullanıldığı üzere, dökme demir eritildiğinde mimarın istediği bütün şekilleri alabilir. Fakat estetik açıdan hiç tehlike taşımadığı söylenemez. Be-

---

De Vitruve à Le Corbusier, Paris, 1968.

tonarme direklerinde, hatta Auguste Perret'ninkiler de bile Yunan ve gotik sütunun geçmişindeki gibi eritilmeye karşı tatsız bir eğilim olmuştur.

Joseph Monier'nin (1823-1906) 1849 ya da 1850 yılında yaptığı çiçek kasalarından yine kendi kendini yetiştirmiş bu mimar tarafından 1872'de yapılmış betonarmeden ilk su haznesine, François Hennebique (1842-1921) tarafından 1895'de Roubaix'de betonarmeden yapılmış ilk silodan sac borulara, döşemelere, su bendleri ve köprülere kadar betonarme yapıların ortak malzemesi olacaktır. Betonarmede uzmanlaşan ilk yapıcı, bir mimar değil, bir işletmecidir. Hennebique. Aynı şekilde betonarmeyi "estetik bir malzemeye" dönüştüren Auguste Perret'nin yaşam öyküsünü kaleme alanlara bakılırsa o da bir mimar değil, işletmecidir.

Beton kafesin işlevselci çıplaklığını kemik ilk vurgulayan kişi Perret değil, Tourcoing'deki VI. Charles Değirmeniyle Hennebique'dir. VI. Charles Değirmeni önce Anatole de Baudot, ardından Perret tarafından devam ettirilecek yeni bir dil kullanır.

Betonarme macerası gerçek anlamıyla yalnızca o andan itibaren, yani 1900 yılları dolaylarında başlamıştır. Macera kelimesini kullanmakla abartmış olmayız, çünkü hiçbir malzeme böylesi bir nefretle savaşmamıştır. Betonarme hem modern mimarların bayrağıdır, öyle ki onlara eserlerinde metal kullanımını unutturmuştur; hem de bütün gericilerin en çok nefret ettiği şey olmuştur. XX. yüzyılın başlarında, betonarmenin konu olduğu suçlamalarla ilgili kimi yayımlar okunduğunda (nitekim yontma taştaki asaletle, erdemle ve Fransız üstünlüğüyle tezat teşkil ettiği söylenen betonarme zayıflıkla, ayrıca Prusya, Bolşevik ve elbette Yahudi ve franko-mason işi olmakla suçlanmıştır), insan bir inşa tekniğinin bu tür polemiklere nasıl yol açtığını görüp şaşkınlığa düşüyor.

Anatole de Baudot

Anatole de Baudot'nun Saint-Jean de Montmarte kilisesi ve Perret kardeşlerin eserleriyle birlikte betonun estetik bir problem ortaya koymasıyla skandal tam manasıyla patlak verir.

Monier, François Coignet ve Hennebique esasen betonun yeni şekiller ortaya çıkarabileceğini düşünüyor gibi görünmüyorlardı. Betonu, mimari plastiğin şeklini değiştirmeye yarayan bir malzeme olarak değil, taşın yerini tutan bir malzeme olarak kullanıyorlardı.

BETONARMENİN KRONOLOJİSİ

1774. Mimar Joseph Smeaton taşın içine konan beton çekirdekli Eddystone garını inşa etti.

1813-1827. Vicat iskelete tutturulan bir çimento geliştirdi.

1826. Navier'nin malzemelerin direnci üzerine ders notlarının Paris'te yayımlanması.

1829. Dökme demir kirişler ve beton döşemeler için Dr. Fox'un yöntemi.

1832. Lebrun Fransa'da beton bir ev inşa eder.

1837. Amerikalı mekanikçi-mühendis William E. Ward'ın beton yapıları.

1844. Portland çimentosunun endüstriyel üretimi. Dr. Fox beton sistemi için sertifika alır.

1845. Mühendis William Fairbairn Manchester'da betonla demirin karıştırıldığı 8 katlı bir rafineri kurar. Bu yöntemiyle 1844'te sertifika alır.

1849-1850. Fransız bahçıvan Joseph Monier çakıl döşemeleri ve çiçek çömleklerini sağlamlaştırmak için betonu metal kafesler ve demirle gereçlendirdi.

1852. François Coignet, Saint-Denis'de Poissonniers sokağında, yan kaplamalarından sızan kerpiçli betondan bir yapı olduğunu söylediği binayı yapar.

1855. Paris Evrensel Sergisi sebebiyle J. L. Lambot, demir kafesle güçlendirilmiş beton bir kayık için sertifika alır.

1861. François Coignet betonun direncini arttırmak için metal bir iskelet kullanımını öneren bir eser yayımlar.

1865. İngiltere'de William Boutland Wilkinson tarafından yapılan ilk betonarme ev. Betonarme merdivenler Joseph Monier tarafından yapılır.

1867. Joseph Monier'nin betonarmenin oluşumu ve direnç fonksiyonları hakkındaki sertifikası. Paris Evrensel Sergisi sebebiyle beton ilk olarak büyük bir merdiven üzerine, özellikle alttaki döşemeler için kullanılmıştır.

1872. Monier tarafından yapılan betonarmeden ilk su haznesi.

1873-1876. Port-Chester-Amerika'da, William E. Ward tarafından yapılan ilk betonarme ev.

1877. Amerikalı Thaddeus Hyatt betonarmenin ilkelerini belirten bir anı yayımlar.

1878. J. Monier'nin yeni sertifikası.

1880. J. Monier sertifikalarını bir Alman firmasına satar, firma sistemine Monierbeton adını verir. 1900'e kadar betonarme üzerine kuramsal ve uygulamaya yönelik incelemeler yapımlarından daha fazlaydı. Contamin, Bordenave, Alphonse Coignet (François'nın oğlu), Hennebique, Bauschinger, Wayss, de Tedesco yapıların hesabı ilkelerini geliştirir.

1886. Koennen demirin gerilime ve betonun da sıkıştırmaya olan direncini bilimsel olarak gösterir.

1890. Mühendis Paul Cottancin'in sertifikası. Hennebique Bourg-la-Reine'de betonarmenin bütün olanaklarını sergileyerek bir ev yapar. Özellikle desteklenmemiş binalar ve bir teras çatı sunar.

1892. Hennebique T kirişini bulur. Aynı şekilde iskelet çatısı tamamen betonarmeden olan ilk binayı inşa eder. Üzengi sertifikasını alır.

1893. Achères'de Coignet betonarmeden ilk su bendini inşa eder. Wigen'de Hennebique betonarmeden ilk demiryolu köprüsünü yapar.

1894. A. De Baudot Cottancin'in yöntemini izleyerek demirli çimentodan Saint Jean de Montmarte kilisesini inşa eder. Hennebique İsviçre'de açıklık uzunluğu 32 metre olan betonarmeden ilk köprüyü inşa eder.

1895. Hennebique Roubaix'de betonarmeden ilk siloyu kurar.

1896. Betonarmeyi yüksek düzeyde bir mükemmelliğe ulaştıran Hennebique bir reklam dergisi yayımlar: *Béton armé*. Hennebique'in iskelet sistemi sıklıkla kullanılmıştır.

1897. F. Le Coeur'ün betonarme kubbe inşası.

1899. Honottin 1899 Salonunda betonarme bir sanatoryum projesini sergiler ve burada bir ödül alır. Muller tarafından Aix'de temel kazıkları üzerinde bir hastane projesi. Binanın altından doğa görünür, temel kazıklar birinci kat yüksekliğindedir. Fakat temel kazıklar üzerinde bina çok gelenekseldir.

1901-1904. Tony Garnier'nin endüstriyel kent projesi.

1903. Paris'te A. Perret'nin Franklin sokağındaki evi.

1904. A. De Baudot'nun demirli çimentodan Tulle Tiyatrosu.

1905. A. Perret'nin Ponthieu sokağı garajı.

1906-1913. Tony Garnier'in Mouche mezbahaları.

1907. Freyssinet Fransa'da Le Cher üzerindeki köprüleri kurar. Mühendis Robert Maillart ile mimar Pfleghard ve mimar Haefeli İsviçre'nin Davos şehrinde Kraliçe Alexandra Sanatoryumunu yapar. ABD'de R. E. Schmidt, Garden ve Martin Chicago'da Montgomery, Ward and C firması için 250 metre uzunluğunda, geniş pencereleri 9 kat üzerinde gerilen bir ambar yaparlar.

1908. Mantar döşeme ilkesi ABD'de bulunur.

1910. Maillart İsviçre'de Giesshubel mağazalarında mantar-döşeme ilkesini kullanır. Boussiron tarafından yapılan Bercy'deki PLM garında ilk kez ince parabolik kaplama kullanılır.

1911-1913. Paris'te A. Berret tarafından betonarme ilk tiyatro yapılır.

1912. François Le Coeur tarafından Paris Bergère sokağındaki telefon santrali yapılır.

Betonarme mimarisinin tarihi 4 evreden geçmiştir. İlki, XIX. yüzyılın ilk yarısına uzanan kuramsal evredir. Bu bir kuram ile bir tekniğin hazırlanma evresidir. 1813-1827 arasında Fransız Vicat iskeletine uygun bir çimentoyla bu evreyi noktalamıştır. 1824'te İngiliz Joseph Aspdin, Portland çimentosunu bulmuştur.

1826'da, Paris'teki Köprü ve Su Seti Yüksekokulunda profesör olan Navier malzemelerin direnciyle ilgili ders notlarını yayımlar. Bu notlar bir kuşak sonra yapı so-

runlarını ele alan genç mimarlar ve mühendisler tarafından dinlenip okunmuştur.

Betonarme ikinci evresinde, estetik değerine bakılmaksızın kullanılan bir malzeme olarak görülmüştür. Sonuç olarak bu evrede kamufle edilmiştir. Betonarmenin kendi biçim ve estetiğini aramak yerine, tahta, demir ve yontma taştan yapıların taklidinde kullanılmıştır.

1904'de Hennebique balkonlu evler, desteklenmemiş binalar, asma bahçeler inşa ederek betonarmenin bütün teknik olanaklarını gösterdiğinde hâlâ yontma taşlı yapıların alışılmış biçimleri taklit ediliyordu.

Dördüncü evre, Auguste Peret'nin eserleriyle başlar. Auguste Perret'nin Franklin sokağındaki apartmanını 1903'te, Anatole de Baudot'nun Montmarte sokağındaki Saint-Jean kilisesinden bir yıl sonra inşa ettiği kesinlikle doğrudur. Fakat apartmanın yapımına 1894'te başlanmıştır. Perret'nin bütünüyle betona başvurarak, XX. yüzyılın ilk yarısı boyunca verdiği eserler Anatole Baudot'yu bir nebze de olsa unutturmuştur.

Labrouse'un, daha sonradan Viollet-le-Duc'ün öğrencisi olan Anatole de Baudot 25 yıl boyunca Fransız Tarihi Eserleri Müzesinde, akılcılık ve işlevselcilik kuramlarını destekleyen dersler vermiştir. 60 yaşına kadar memur yardımcısı olduğu Enstitü ve Güzel Sanatlar Yüksekokulunun böylesi ateşli düşmanlığını çekmesinin sebebi onun restorasyon çalışmaları (Blois Şatosu, Du Puy ve de Clermont katedralleri) karşısında memnun olmasıydı. Anatole de Baudot'nun neredeyse bütün yaşamı kurama ayrılmıştı.

Ve eğer ilk eserinin teklifini 60 yaşında aldıysa, bunun sebebi takviyeli çimentoyu seçerek diğer rakiplerine göre daha ucuz bir keşif defteri sunmayı başarmış olmasıdır.

Anatole de Baudot'nun fikirleri bir öğrencisi tarafından ölümünden sonra *L'Architecture, le passé, le présent* başlığıyla 1916'da yayımlanmıştır.

Bu kitap sayesinde mimarlık tarihi derslerinin nasıl olabileceğini görüyoruz:

> "Kesin olan şudur ki, mimaride en önde gelen eserler düşünülmüş hiçbir yönteme itaat etmezler. Demir, betonarme, çimento, buharlı ısıtma, elektrik, su ve gaz gibi daha önceden bilinmeyen ve kullanılmayan yeni malzemelerle yapılan binalar artık kabul edilmeye başlanıyor. Modern mimarinin ortaya koyduğu sorunların çözümü gerçekten isteniyorsa, o andan itibaren yapıların genel donanımı ve onların ifade ediliş şekli değişmek zorundaydı. Mimarlık kuşkusuz bilim ve sanayinin getirdiği yenilikleri kullanır, ancak yapı malzemeleri ve planların incelenmesinde, yani ilk aşamada bunları hesaba katmadan, iş işten geçtikten sonra yapar, her şey gerçek bir yönetim ve iş birimi noksanlığında yapılır. Aynı şekilde mimarlık sanata ve diğer hiçbir düzene yararı olmayan gereksiz bir pahalılıkla yapılır.

> Bu o günün toplumunun ihtiyaç duyduğu yeni bir tarz değildir, topluma gereken, teknik ve uygulamada her yerden talep edilen, belki açıkça doğada bildirilmeyen, fakat gerekli olduğundan dolayı, onu inceleme ve üzerinde derin düşünme zahmetine girenlere zorla kendini kabul ettiren çözümlerdir. Önemli olan her şeyden önce bu sonuçları sağlamaktır, estetiğin düşlenen memnuniyeti bunun sonucu olacaktır. Bunun aksine davranmak ölümcül bir hata olur. Sanat bir çıkış noktası değildir ve yalnızca eserini gerçekleştirirken araştırmacının getirdiği bilgi, mantık, beğeni ve ölçü nedeniyle çalışmaya müdahale eder."

Anatole de Baudot, Perret'den epey önce, güya estetik olmadıkları gerekçesiyle demir, demirli çimento gibi yeni malzeme ve yöntemlerin utanç verici bir şeymiş gibi gizlenerek kullanılmasına karşı çıkıyordu. Ve yine Gropius ve Le Corbusier'den epey önce, "her türlü ihtiyacı karşılayan (...) (o günün) deniz ve kara araçlarını" örnek veriyor ve şöyle soruyordu: "Sabit barınaklar olan yapılar hangi nedenlerle farklı kompozisyon düzenine tabi hale geliyor?"

Anatole de Baudot okuduğunuz zaman tıpkı Viollet-le-Duc'te de olduğu gibi, onların ilham, beğeni, sezgi gibi sanatsal yaratım sorunlarına ilgisiz kaldıklarını zannedebilirsiniz. Fakat aslında onlar eksik olan akılcı ve işlevselci niteliklerin altını çizerek dönemlerinin estetik saçmalıklarına şiddetle karşı gelmek istemişlerdir. Ne yazık ki, onların pek çok işlevselci öğrencisi onları anlamayacak ve yeni bir akademiciliğe ulaşan mekanizmaları dışında onların eğitiminden hiçbir şey almayacaklardır."

Anatole de Baudot yalnızca mühendislerin alanı olduğunu düşündüğü demir-cam birleşimi ile geçmişte kullanılan bir teknik olduğunu düşündüğü, Viollet-le-Duc'ün de buna inandığı, demir-taş birleşimini reddetmiştir.

Bir duvarla kaplanmış iskeletler XVII. yüzyıldan beri esasen çok fazlaydı, bunlara en çok Louvre Müzesinin sıra sıra sütunlarında, Concorde de Gabriel meydanındaki yapılarda, Panthéon kilisesine dönüştürülmüş Sainte Genevieve kilisesinde rastlanır. Cazibesini, betonarme yerine yalnızca kumun kullanıldığı ve çakıllı kumun katılmadığı demirli çimentonun tercih edilmesinden alır.

Mühendis Cottancin'in taşıyıcı demirli çimento ile metal iskelet üzerine kerpiçten doldurma panoları kullanarak oluşturduğu sisteminden bugün vazgeçilmiştir. Saint-Jean de Montmarte kilisesini, yönetimin aşırı düşmanlığı ve sıkıntılarına karşın bu tekniği kullanarak yapmıştır. Yapının kaçınılmaz bir şekilde devrileceğini varsayarak tonozların inceliğinden dolayı ona yüklendiler.

Anatole de Baudot betonarmeyi değil de, demirli çimentoyu kullandığından, estetik bir amaç için betonarmeyi kullanan ilk mimarın Auguste Perret olduğu açıktır. Saint-Jean de Montmartre kilisesi gotik imparatorluğun hapishanesiyle aynı yerde

bulunur. Genel görüntüsü dökme demir ve çeliğin ogival stile uyarlandığı Saint-Eugene de Boileau kilisesinden hiç ayrılmaz. Fakat Perret 1922-1925 yılları arasında Raincy ve Montmagny kiliselerini inşa ettiğinde ona bazı gotik anılar bırakmayacak mıdır? Perret'in Champ-Elysees Tiyatrosundan dört yıl sonra Anatole de Baudot Tulle'de demirli çimentodan bir tiyatro inşa edecektir. Baudot'nun hiç gerçekleştirilmemiş, kenarı 100 metrelik bir bayram salonu projesine uygun olarak düz tonoz kaplamasıyla Nervi'yi haber verdiği söylenebilir.

Auguste Perret

Fakat betonarmenin havarisi olarak mimarlık tarihinde Auguste Perret (1874-1954) kalacaktır. Çok güçlü bir havari değildir. Çünkü eğer Baudot demirli çimentoyla havarilik yaptıysa, Perret betonarmeyle bir mistik yaratmıştır. "Fransa'da doğmuş, dünyayı otantik bir mimariyle kaplamaya hazır, betonarmeden yapılan yapı kafesinden" tıpkı yeni bir yasa levhası sandığı gibi söz eder. "Bu, bir köle gibi eski eserleri taklit etmek değil, onların bizim yerimizde olmaları durumunda yapacaklarını yapmaktır" diyerek "gelenek" sözcüğüne bir gençlik katar. İkinci bir anlamı olmayan işlevselciliği doğrular: "Kafesin herhangi bir bölümünü gizleyen, kendini en yasal ve en güzel süslemeden mahrum bırakır, bir direği gizleyen bir yanlışlık yapar. Yanlış bir direk yapan suç işlemiş olur."

Perret, Ponthieu sokağındaki garajının (1906) "dünyadaki ilk estetik beton kullanma girişimi" olduğunu söylerken, garajının Anatole de Baudot'nun Saint-Jean de Montmarte kilisesinden daha eski olduğunu kasteder. Fakat bu konuda haksız da değildir. İlk kez beton tüm yüzeyinde görülür şekilde bırakıldı. Birkaç yıl sonra Champs-Elysees Tiyatrosunda (1910-1913) bütün katlar arasından çatıya kadar uzanan direkler ve başlıksız sütunlar lüks bir tiyatroda skandal yaratacaktır. Bununla beraber Champ-Elysees Tiyatrosu ilkçağ tarzına geri dönüş izlenimi vererek Ponthieu garajına nispetle gerileyecektir. Eskiçağ tarzı Perret'de, Le Corbusier'nin aksine Yunan tarzı değil Roma tarzındadır. Bu geçmişe aşırı bağlı estetik, Perret'nin uzun kariyeri boyunca Halk Çalışmaları Müzesinin ya da Paris'teki Devlet Demirbaşı Müzesinin sütunlarının taklidinde vurgulanacaktır.

Perret Ponthieu sokağındaki garajı inşa ettiği sırada "estetik beton" kavramının bilincine vardıktan sonra bunu söyleyip söylemediği de kesin değildir. Her şeye karşın bu yalnızca bir garajdı ve bir garajda betonu görünür bırakmak ne şaşırtıcı ne de utanç verici bir şeydi. Perret garajdan sonra tiyatroya geçtiğinde, kaba bir şekilde

beton kullanımından sakınacak ve betonu mermer plakalarıyla gizleyecektir. Aynı şekilde Raincy ve Montmagny kiliselerini inşa ederken betonu, sırf ödenekler onun gizlenmesine olanak vermediği için istemeyerek de olsa işlenmemiş şekilde bırakacaktır. Tasarrufun tek zorunluluğu Perret'ye betonarmenin plastik erdemlerini gösterecektir. Bunun ardından bir inanış çıkaracaktır. Herkesin kolayca doğruladığı üzere, Perret'nin, Ponthieu sokağındaki garajdan itibaren betonarme estetiğinin kendisinde bilinçli bir yöntem olduğu açıkça görünmez.

Sezinlediği ve inandırmak istediklerinden dolayı kendinden korkmaya başladığından, klasisizme duyulan yoğun bir beğeni yüküne katlanmak zorunda kalacaktır. Gelenek, simetriye duyulan saygı Perret ve onun öğrencileri üzerinde ağır bir yük olacaktır. Perret Fransa'da Devlet Güzel Sanatlar Yüksekokulu ile Özel Mimarlık Okulundaki eğitimiyle ve mimarisiyle Fransız mimarisinin uzun süredir yakıcı etkisine katlanmak zorunda kaldığı Le Corbusier'nin yaratıcı lirizmine karşı gelen yenilikçi bir mimarinin doğmasına sebep olmuştur.

Bununla beraber Perret, modern mimarinin gelişiminde bir an kesin kararlı olmuştur ve endüstriyel betondan estetik betona geçişi sağlayan gerçek zanaatkâr olduğuna şüphe yoktur. 1874'de babasının Komünden sonra yurdunu bırakıp gittiği Brüksel'de doğan Auguste Perret, betonarmenin ilk savunucularından biri olan babasının işletmesinde çok küçük yaşlarda yapı yöntemlerini öğrendi. Mimarlık diploması almadığı olgusuna dayanılarak söyleyenlerin aksine kendi kendini yetiştirmiş bir usta değildi. Aslında Paris Devlet Güzel Sanatlar Yüksekokulunda, Guadet'nin atölyesinde, tercih edilen öğrencilerden biri olarak parlak çalışmalar yaptı. Fakat diploma almadan önce kardeşleriyle (Gustave ve Claude[20]) beraber bir yapı işletmesi kurmak için çalışmalarını bıraktı. Franklin sokağındaki apartmandan Le Havre Müzesinin (1947) yeniden yapılmasına kadar Perret'nin buluştan akademi yanlılığına uzanan yolu izlenebilir. Ağaç ve demir doğramacılığını (kiriş ve payandaların ortogonal sistemi) taklit ettiği için, kendisine pek sadık öğrencilerini tıpkı şiirsel özgürlük gibi, bir malzeme kullanımında olması gereken özgürlükten yoksun eden bir yönteme ulaştı. Aynı şekilde onun tek dâhi öğrencisi Le Corbusier'yi kabullenmediği ve ona şiddetle karşı geldiği için kusurlu olduğu söylenebilir. Fakat genç yaratıcı Perret'nin de bir hoca tarafından gözden düşürülmeye çalışıldığı doğrudur: Henry Van de Velde. Geçmişe yapılan göndermelerle, sanayi yapılarında, tıpkı Ponthieu sokağındaki garajda olduğu gibi rahatsız edildiğinden belki Perret bunu daha iyi dile

---

Perret kardeşlerin ortaklığında Claude yönetici olduğundan, gerçekte mimarlık ünvanı taşıyan Gustave'dı.



Maillart'ın, Ren nehri üzerinden geçen, Tavanasa'daki köprüsü. Foto, Max Bill, Zürih.

getirmiştir. Casablanca'daki ambarlardan (1913) Marseille-Marignane'daki hangara kadar (1950) yaptığı çalışmaların Freyssinet, Maillart ve Nervi kadar olağanüstü bir cüreti yoktur.

Akademideki öğrencilerinin Perret'nin eserinde, örneğin şehir turu projesi (1922), 1914 tarihli prefabrikasyon ve yapı sanayileştirme önerileri gibi geleceğe yönelik bölümleri gizlediği doğrudur. Aynı şekilde Havre Müzesinin yeniden yapım planında Perret yaya ve arabaların yükseltilmiş planlarla ayrılması ilkesini benimsemişti. Bu kentleşme ilkesine riayet etmeyişi projesini bütünüyle yozlaştırmıştır.

Perret'nin XX. yüzyılın ilk yarısında bazı sanat tarihçileri ve Fransız mimarlar tarafından ilahlaştırılması doğru değildi. Hatta Franklin sokağındaki evi bile daha önceden yapılmış olan Chicago'daki işyeri binaları ve onunla aynı zamanda yapılmış olan Wright evleriyle yarışacak durumda değildir.

3

ABD'DE MODERN MİMARİNİN DOĞUŞU VE SONA ERMESİ

Siegfried Giedion (I. Dünya Savaşı öncesinde Harvard Üniversitesinde bulunması sebebiyle) ABD'de modern mimarinin ilk eserlerini araştırmaya kendini adamış ilk Avrupalı tarihçidir. Giedon'un kitabının[1] yayımlanmasından önce Chicago ekolü, o vakte kadar Avrupalı tarzları taklit etmiş bir ülkede, 1885-1893 yılları arasında ortaya çıkan ve bir tür sapkınlık addedilecek bir düşünce ileri sürdü. Güçlükle on yıl kadar süren bu şaşırtıcı aydınlanmanın ardından Amerika'nın yine Avrupa taklidi eserlere geri dönmesi ve Avrupa'nın mimarlık öncülüğü meşalesini geri alması bu sapkınlık değerlendirmesini doğrulamıştır.

1851'de Londra Evrensel Sergisinde sergilenen Amerikan ürünleri çağdaş olarak değerlendirilebilecek tek ürünler olduğundan ve sadeliği, açıklığı, şekillerinin keskinliği ziyaretçilerde şaşkınlık yarattığından, Giedion, ABD'nin 1850'den itibaren Avrupa üzerinde etki yarattığı düşüncesini destekler. Laborde'un hesabına göre, ABD o sırada, kendini sanatçıya dönüştürmüş bir sanayi ulusudur. ABD'nin tasarım alanındaki bu ilerlemesi daha sonraki evrensel sergilerde devam etti. 1867'de Paris Evrensel Sergisi; altın ya da gümüş kaplamalı, ferforje iskemleler, pratik bir şekilde yatağa dönüştürülen kanepeler, katlanan sandalyeler gibi seri olarak üretilmiş ucuz Amerikan mobilyaları sergiledi. Berlin Dekoratif Sanat Müzesinin birinci müdürü Julius Lessing 1878'de Paris Evrensel Sergisinde sergilenen Amerikan ürünleri için hayranlığını, şu sözleriyle dile getirmiştir: "Bu ürünler sergiye, en güzel sanat eserinin vereceği şiddette bir heyecan katmıştır."

İngiltere'de XVIII. yüzyıldan itibaren başlayan, ardından Fransa'da XIX. yüzyılın başlarında devam eden sanayi ve ticaretin çılgın koşusu ABD'yi epey sonra 1850'ye doğru etkilemiştir. 1850'den 1890'a kadar ABD batıdaki toprakları sömürgeleştirmiş, aynı zamanda bu toprakların sanayileşmelerinin en başından itibaren hayli özenli bir mekanizma geliştirmiştir. Bu coğrafyada giysiler seri olarak çok hızlı bir şekilde üretiliyordu. Ev işleri 1868'de icat edilen patates soyucusu gibi makinelerle kolaylaştırıldı. Dev mezbahalar 1875'e doğru kasaplığı bir sanayiye çevirdi. Fırın da aynı şekilde makineleştirildi. Mimari de balon çerçeve (*Balloon Frame*) yöntemiyle aynı şekilde kendini sanayileştiriyordu.

Balon çerçeve yöntemiyle evler tıpkı kasalar gibi yükseliyordu. Fabrikalarda ke-

---

Space, Time and Archtitecture, Harvard, 1941.

silmiş keresteler geleneksel yapı çerçevesinde olduğu gibi zıvana ya da zıvana diliyle değil de, çivilerle bir araya getiriliyordu. Bir zanaatkârlık olan çerçevecilik sanayi mesleğine dönüşmüştü. Basit bir hareket, sıradan yapılara oranla % 40 daha ucuz olan sanayileşmiş bu tahta evlerin fiyatını yeterince yükseltebilirdi. Amerikalıların batıya doğru ilerledikleri sırada ahşap yapı sanayisi de şiddetleniyordu. Ahşap yapı sanayisi gelişmeseydi, şehirler asla bu kadar çabuk bir şekilde yükselmeyecekti.

"Balon çerçeve" ismi, yapıların dirençsizliğini ima eden alaycı bir terimdir. Chicago'da bir kereste tüccarı olan George Washington Snow (1797-1870) bunun mucidi-dir. Giedion 1833'de yapılan Chicago Sainte-Marie kilisesini balon çerçeve yöntemiyle inşa edilmiş ilk yapı olarak anar. 1870 dolaylarına kadar zaten balon çerçeve "Chicago yapısı" olarak adlandırılıyordu.

Sullivan'dan F L. Wright'a, Chicago ekolünün özelliklerinden olan çıplak duvarda, bükülebilir yüzeyde Giedion, Amerikan halk mimarisinin arketiplerini görmüştür:

> "Düz alan, tuğla, taştan ya da ahşaptan yapılmış düz duvar her zaman Amerikan mimarisinin başlıca unsuru olmuştur. Bu sadelik kısmen nitelikli işçilerin bulunmayışına bağlı olsa da eğilimleri XVIII. yüzyıla uzanır."

F L. Wright kariyerinin en başından itibaren tuğla düz bir duvar kullanabiliyordu, bu durum çok fazla skandal yaratmamıştı, çünkü o zamanlar Avrupa'da düşünülmesi mümkün olmayan bu tuğla düz duvarın kullanımı halk evlerinde ve Yeni İngiltere'nin geniş arazili büyük evlerinde çok alışılmış bir şeydi. Aynı şekilde sömürge halklarının evlerinin tahta duvarı aynı zamanda sade ve ağırbaşlıydı. Richardson tarafından 1885-1887 arasında yapılan Marshall-Field de Chicago'nun mimarisinde kullanılan, Avrupalıların hayran olduğu cilalı ve ağır taş duvar, geleneksel Amerikan mimarisine göre yapılan ilk ticari binalardan önce yapılmıştır. Özgür ve bükülebilir yüzeye gelince, bütün Amerikan evleri esneme, hatta oynama olanağı ilkesi gibi Avrupa'da o sıralar hiç bilinmeyen kavramlar esas alınarak kurulmuştur.

Chicago Ekolü

Modern mimari ateşinin ABD'ye ilk girişi elbette sanayileşmenin en hızlı olduğu şehirde, Chicago'da olmalıydı.

1779'da Saint-Domingue'den bir zenci, bugünkü Chicago'nun yer aldığı arazi üzerine bir kulübe yaptı. Elli yıl boyunca bu kulübeye dört Avrupalı aile ve birkaç Hintli dışında katılan olmadı. 1823'de Chicago 250 kişilik nüfusu olan bir köydü.

XIX. yüzyılın ortalarında bu köy 30.000 nüfuslu küçük bir şehre dönüştü. 1871'de bir yangın Chicago'yu yok etti. Şehir yeniden kurulduğunda, çevresi tamamen değiştirildi. Middle West bölgesinde tarım alanının açılması Chicago'da dünyanın en büyük buğday pazarının oluşmasını sağladı. Buğday artıklarıyla şişmanlatılan domuzlarla Chicago mezbahaları, domuz kasaplığı sanayisinin merkezine dönüştü. 1883'de Northern Pacific, hayvan sürüleri ve büyük mısır işletmeleriyle denizden uzak arazilerde büyük yaşam alanları kurdu. Göller arasında, gemilerin geçtiği 2900 km'lik bir yol, Atlantik Okyanusu'na açılıyordu. Ormanların birbirine yakın olması nedeniyle Chicago aynı zamanda büyük bir ahşap pazarına dönüştü. Bütün bu ticaretler için aceleyle 12 ila 20 kat arası yapılar inşa edildi. İş merkezi olan Le Loop'da bütün sokaklarda bürolar yapıldı. Acele ve yoğun ticari yapı tekliflerini karşılayabilmek için köprü yapıcılarının teknik yöntemlerine başvurmak gerekiyordu. Büyük iş binaları, dev oteller, daireleri olan büyük apartmanlar bir anda ortaya çıkıveriyordu. Bu yapıların bütünü açıkçası ürkütücüydü ve Chicago, şehir kaosuna biraz düzen, güzellik ve işlevselcilik getirmeye eğilen küçük bir mimar grubundan tepki aldı. İlk çağdaş Amerikalı mimar olarak değerlendirilen Henry Hobson Richardson (1838-1886) oldu. Richardson, mimarlık eğitimini Paris Güzel Sanatlar Yüksekokulunda tamamladı, ardından Labrouste'un acentesinde görev aldı. Çalışmak için ABD'ye geldiğinde, özellikle New York ve Boston'da geniş pencereli asimetrik binaları çok dikkat çekti. Onun 1885-1887 yılları arasında yaptığı Marshall Field Warehouse Binası (1930'da yıkılmıştır) uzun bir zaman tipik büro yapısı olarak değerlendirildi. Richardson garlar, kiliseler, hastaneler, kütüphaneler olmak üzere çok fazla yapı inşa etmiştir; ancak tarzı, bu mimarın büyük bir yaratıcı olarak değerlendirilmesine sebebiyet verecek kadar seçicidir. Marshall Field Warehouse Binasında taşıyıcı duvar kullanıldığı için bu yapı hiçbir yenilik getirmez. Richardson o sırada hâlâ gotik ve Romen tarzında düşünmektedir. İlk Amerikalı modern mimar olarak bize daha çok William Le Baron Jenney (1832-1907) görünmektedir. Böyle düşünmemizin sebebi, William Le Baron Jenney 1883-1885 arasında yapılan, Chicago'daki ilk gökdelenin, Home Insurance Binasının kurucusu olarak değerlendirildiği için değil (zaten 11 katlı bir apartmandı), ama bu binanın duvarı taşıyıcı yapıdan ayrıştığı içindir. Le Baron Jenney böylelikle modern mimaride, hâlâ geçerliliği olan başlıca ilkelerden birini belirlemiş oldu. Üstelik metal iskeleti bir duvar kaplamasıyla koruyarak ateşe karşı bir çözüm getirdi. Çağdaş mimarinin ilk başlarındaki pek çok eser gibi, Home Insurance Binası da, 1929'da yıkılacaktır.

1879'da Jenney, dökme demir sütunlu çatısıyla, o sıralar bir büro binasında alı-

şılmışın dışında sayılan pencere yüzeylerine olanak sağlayan 7 katlı, ilk eseri Leiter Binasını yapmıştır.

1889'da inşa ettiği İkinci Leiter Binası hemen hemen tamamı cam bir dış yüzeye sahipti ve cam duvar yüzleri ince demir sütunlarla desteklenmişti. 1890'da Jenney yine Chicago'da Manhattan Binasını inşa edecektir.

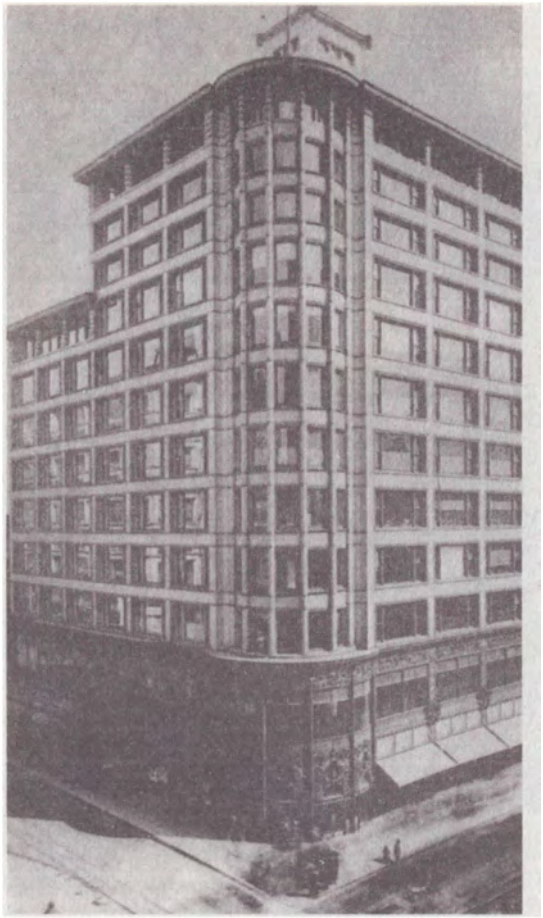
Le Baron Jenney de çalışmalarını yürütmek için Paris'e geldi, fakat Paris Güzel Sanatlar Yüksekokuluna girmek yerine Politeknik Yüksekokulu[2] ve Merkez Yüksekokulunda mühendislik dersleri aldı. Bu olay Richardson'un çağdaşı olan Le Baron Jenney'in neden Avrupa tarihinde bulunmadığını açıklar. İç savaşlar sırasında Jenney askeri mimar oldu ve sonra mimar olarak dâhiyane mühendislik deneyimlerini kullandı. Üstelik eserlerinin örneği o sıralar ABD'de tamamiyle devrimci niteliğindeydi ve atölyesinde, Chicago ekolünü oluşturacak olan Sullivan, Daniel Burnham, Martin Roche, Holabird gibi isimlerle çalışarak büyük etki yarattı. Bu durumda Perret'nin Fransa'da ve Peter Behrens'in Almanya'da oynadığı aynı girişimci rolü Baron Jenney'nin Amerika'da oynadığını söyleyebiliriz.

16 katlı, 62 metrelik yüksekliğe sahip Manhattan Binası ile Amerika'da, 1930-1932 yılları arasında yapılan 102 katlı Empire State Binası ve New York'taki 110 katlı Yamasaki Gökdeleni'ne kadar uzanan gökdelen destanı olarak adlandırılan olay başlar. Katların artırılması daimi olacaktır. Her zaman daha yüksek, her zaman daha hızlı! Bu kulelerin kurucularına rehberlik edecek olan iki emir, yani XIX. yüzyılın yapı gücü ve sanayici, banker, iş adamı gibi yeni prenslerin megolomanlığı, tüm diğer mimarilerde olmayan bir özelliğin simgesidir aynı zamanda. Vaktiyle İtalya'da, San Gimignano'nun zengin aileleri üstünlüklerini göstermek ve komşularını "ezmek" için epeyce yüksek kuleler yaptırmıştı. Manhattan'da San Gimignano örnek alınır. Aynı şekilde Mısır ve Aztek piramitlerinden, Babil zigguratlarından ve Babil kulesi efsanesinden bu yana insanoğlunun hayal gücüyle engin bir şekilde yaratabileceği her şeyden fikir alınır.

Bazı Amerikalı tarihçiler gökdelenlerin yükselişinde Chicago'nun öncü olduğunu inkâr ederler. Bu tarihçiler Philadelphia Yüzüncü Yıl Sergisinde, 1876'da, Avrupa taklitçiliğinden farklı olarak genç Amerikan ulusunu simgeleyen yeni bir mimarinin ortaya çıktığı bilincine ilk kez kapılarak ilerleme gösterirler. Ve ilk gökdelen olarak New York'ta 1872-1875 yılları arasında Richard Morris Hunt (1828-1875) tarafından yapılmış olan 10 katlı New York Tribune Kulesini sayarlar.

---

[2] Paris'te sivil ve asker mühendisler yetiştiren yüksekokul.



Sullivan'ın Chicago'daki Carson Binası. Foto, Inland Architect.

Ne olursa olsun, XIX. yüzyılın son çeyreğinin ticari mimari stili tüm zenginliğiyle Chicago'da gelişmiştir. Başka hiçbir yerde, çağdaş binaların yığılmasıyla böylesi yeni, şehirci bir tarz yaratılmadı. Bütün Le Loop'a, Chicago ekolü olarak adlandırılan mimarların yapıları hâkim oldu. 1885-1886 arasında Burnham ve Root, Rookery Binasını inşa ettiler ve bu yapının içerideki avlusunu, demir ve cam, Avrupa'daki kapalı galerilerle karşılaştırılabilir düzeyde, büyük bir kubbeyle kapladılar. 1889'da Holabird ve Roche çatısı metalik, dış cephesi epeyce camlı ve kapı-pencereleri çıkmalı olan Tacomo Binasını inşa ettiler. 1891'de Burnham ve Root, 22 katlı, 90 metreye uzanan Great Northern oteli ve Chicago kalesini yaptılar.



Carson Binasının modern stilde dekore edilmiş girişi. Foto, USIS.

1890'da yine bu mimarlar 15 katlı, dış cephesi bütünüyle camla kaplı bir yapı olan Reliance Binasını inşa etmişlerdi. Bu yapının dış cephesi *Udo Kulterman*'da[3] ilk perde duvar olarak söz edilir. Giedion bu kuleyi, Mies van der Rohe'nin gelecekteki gökdelenlerin önceden düşünülmüş bir örneği olarak değerlendirir.

Northern otelinin karşısında Burnham ve Root'un yaptığı, Monadnock Binası ve yine aynı sokakta, "Chicago pencereleri" (1894) denilen büyük pencereleriyle Holabird ve Roche'un yaptığı Marquette Binası bulunuyordu. Chicago ekolünün mimarları Chicago penceresi denilen geniş ve yatay pencereye, onu daha kullanışlı kılan

Architecture contemporaine, Almanca baskısı 1967, Fransızca baskısı 1969'da yapılmıştır.

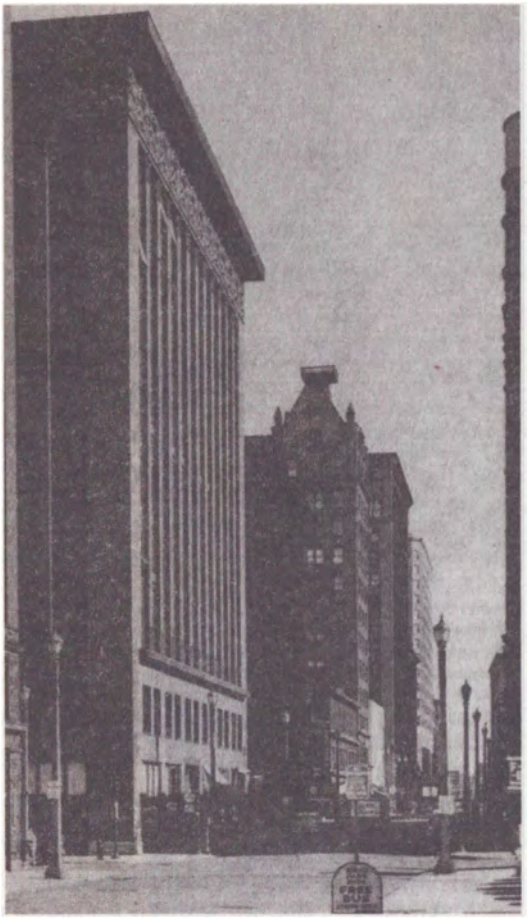
çelik temel eklediler ve şehrin bataklık sorununu çözmek için yeni bir yöntem olan köprü tabanı üzerine temel atma tekniğini geliştirdiler. Kiraya verilmek üzere tasarlanmış daireli büyük bir apartman, 1890 da yapılan, merdivenleri yapının üstünden, 8 kat arasından ışığın geçmesine olanak sağlayacak şekilde camdan yapılmış bir bina olan R. H. Turnock'un özel evinin yerini alması için düşünüldü.

Louis Sullivan

Chicago ekolünü en büyük güçle temsil etmesi gereken, F. L. Wright'tan önce Amerikan mimarisinde en kararlı adımı atmış kişi Louis Sullivan'dır (1856-1924). Tıpkı Richardson ve Le Baron Jenney gibi, Sullivan'da Paris Güzel Sanatlar Yüksekokulunda mimarlık okumak ve Sağlık Hapishanesinde işlevselci bir mimar olan Vaudremer'in atölyesinde çalışmalarını yürütmek için Paris'te bulundu. Bundan önce 1870-1873 yılları arasında Massachusetts Teknoloji Enstitüsünde parlak çalışmalar yapmış ve Le Baron Jenney'in yanında staj görmüştür.

ABD'ye döndüğünde, Sullivan iç savaşlar sırasında, tıpkı Le Baron Jenney gibi askeri mühendis olan Dankmar Adler'in (1844-1900) atölyesine girer. Sullivan ender rastlanan bir zekâ ve coşkuyla kısa sürede Chicago ekolüne öncülük edenlerin arasında önemli bir yer edinir. Adler'in acentesinde kısa sürede şef olarak anıldıktan sonra daha yirmi beş yaşında bile değilken onun ortağı olur. Sullivan ve Adler'in kariyeri o andan itibaren o kadar yakın bir şekilde birbirine karışmıştır ki, hangisinin hangisinden önce geliştiğini söylemek zordur. Kişilikleri birbirini tamamlayıcı nitelikteydi, Adler'de örgütleyici yetenekler, Sullivan'da vizyonu geniş bir hayalgücü bulunuyordu. Adler kuşkusuz romantik Sullivan'ı yatıştırıyordu. Dikkat çekici ilk eserleri bir oditoryum, toplantı salonları, büroları ve bir oteli içeren, dev, karmaşık bir mimari olan Chicago Oditoryum Binası (1886-1889) oldu. 1890-1891 arasında yaptıkları Saint-Louise'deki Wainwright Binası, onların ilk yapısal gökdelenini temsil etti. Bunun devamında, U şeklinde bir planla Chicago'daki Schiller Binası (1892), zemin katı ilk temel kazıkları diyebileceğimiz alanları görünür bırakacak kadar camla kaplı Guarantee Trust Binası (1894-1895) ve Buffalo'daki Prudential Binası (1895) vardır.

1890'da Chicago'da evrensel sergi açılması Amerikalı öncü mimarlar arasında büyük bir coşku yarattı. Doğal olarak Sullivan planları kabul edilmek zorunda olan bir lider olarak ortaya çıktı. Sullivan aslında Wright'ın tarzının öncüsü tarzıyla Chicago ekolünün diğer mimarlarıyla zıt düşmüştü. Tam olarak kendisinden yaşça büyük



Sullivan ve Adler'in ABD. Saint Louis'deki Wainwright Binası, 1890. Foto, Horizon Press Inc. New York.

olan Walt Whitman'a eşdeğerdi. Fakat şair Whitman makine ve demokrasi için şiirler söylerken, Sullivan, sanayi uygarlığından, Chicago ekolü mimarisinin ilk sanatsal ifadesi olacağı, son derece demokratik yeni bir toplumun doğacağına inanıyordu. Sullivan çarpıcı bir formülde, işlevselciliğin Fransız ve İngiliz kuramlarını bir araya getirdi: "Biçim işlevi izler."

Chicago Sergisi için John W Root (1850-1891) ve Daniel Burnham'ınkiler (1856-1913) yerine, herkeste şaşkınlık uyandırarak Sullivan'ın planları tercih edildi. 1873'den beri ortak olan bu iki mimar Chicago ekolünün ortak yaratıcı eserine katıldı. Fakat evrensel sergi için hazırladıkları planları beklenmedik bir şekilde yön değiştirdi. Root aslında bunu yalnızca Sullivan'ın stiliyle değil, aynı şekilde Jenney'inkiyle de karşılaştırılan Richardson'dan miras kalan, gerileme göstermiş, romantik bir tarz içinde hayal etti. 1891'de Root'un ölümünden sonra geriye dönüş daha da arttı.

Burnham aslında planlarını yavaş yavaş akademik seçiciliğe doğru yöneltti. 1893 Evrensel Sergisinin büyük mimari başarısı, Mc Kim, Mead ve White'ın ortaklığında, o sıralar moda olan bir acente tarafından "Roma İmparatorluğu" tarzında yapılmış "beyaz şehir" oldu. Chicago ekolü on yıldır metal yapıların özgünlüğü ve dinamizmini gösterirken orada bol bol yalancı mermer ve ahşap kullanıldı.

İtalya sanayi ürünü yollamadı ancak bir gondolcu ekibiyle gondollarını gönderdi. Ziyaretçiler mermer kolonlara hayran kaldı. Chicago Evrensel Sergisi, günümüzde çok olağan bir şeye dönüşmüş olan sanayi yapılarının kamu yararına kullanılmasına ilişkin çok net bir soğukluk gösterdi. Halk evrensel sergilerin oluşturduğu bu büyük bayramların makineler dışında başka şeyleri ön plana çıkarmasını istiyordu. Bu arzuyu yerine getirebilmek için mühendislerden vazgeçilerek, doğal olarak orta halli, akademik ortamdan en yüksek ve bu "makine düşüncesinden" en uzak olan sanatçılara çağrı yapıldı.

Cesareti kırılan Louis Sullivan şöyle der:

> "Bu durumda kendisini demokrat, cesur, icatçı, girişken ve ilerleyici ilan eden bir ülkede, içinde mert adamların yaşadığı özgürlük ülkesinde mimarlık öldü. İşte soluk akademik beyin gerçeklerden uzaklaşarak, hayal olanı ve taklit edileni yücelterek nasıl işliyor bakın! Dünya Fuarı tarafından yaratılan zarar yarım yüzyıl, belki çok daha uzunca bir süre devam edecektir."

Avrupa mimarisinin Atlantik Okyanusu'nu aşması tarihin içinde boğulan Amerikan mimarisine dert verdi. Chicago ekolüyle Amerika'da kısa süreli ün elde eden modern mimari orada 1900'lü yıllar dolaylarında sona ermiştir.

1889 Evrensel Sergisi hem demir inşaatının zirvede olduğuna hem de gerilemeye başladığına dikkat çekti. Demir, dökme demirin yerini aldığı gibi, çelik de demirin yerini alacaktır. Bessemer (1855), Martin (1865), Thomas'ın (1878) yöntemleri demirden daha sert, esneme ve uzama özellikline sahip bir metalin sanayide kullanılmasını sağlamıştır. Chicago ekolü mimari açıdan çeliğin üstünlüğünü fazlasıyla gösterdi.

Aynı şekilde Fransa'daki 1900 Evrensel Sergisi çeliğin zaferini kutlamıştır. Fakat bu zafere yalnızca teknisyenler tanık olmuştur. 1893 Evrensel Sergisini taklit eden 1900 Evrensel Sergisi bu yapıları taş ve yalancı mermerden dekorların altına gizlemiştir. Çeliğin 1900 Evrensel Sergisindeki zaferinin ardından bu malzemeye karşı bir soğukluk duyulmaya başlandı; bu olay 1889 Sergisinde demirle ilgili yazdıklarımıza benzer. Kuşkusuz bu olaydan sonra çelikten vazgeçilmedi ancak bu metal yalnızca akademik biçimlerde kullanıldı. Üstelik Art Nouveau, demiri dövülmüş volutlarında kullandı.

ABD'de Chicago ekolü tarafından yüceltilen metal iskelet utanç verici olmaya başlamıştı. Metal iskelet, yeni gotik tarzda yapılan dış cephelerin altına saklanacaktır. Aynı şekilde Paris'teki Büyük Saray metalden yapılacak ancak bu yapısı yontma taş altında gizlenecektir. Bu evrensel sergilerin büyük döneminin sonu olacaktır.

1900 yılında Paris Operası'nın mimarı Charles Garnier[4] geç de olsa başarı kazanır. III. Cumhuriyet döneminde, her şey Garnier'nin, yani III. Napoleon'un tarzına göre olur. 1900 Evrensel Sergisi Garnier konusunda yanılmıştı. Büyük, yeni, geleceği haber veren aynı yıl *endüstriyel kenti*ni çizmiş olan Lyonlu Tony Garnier'di.

Kırk yıl boyunca Gürcü stilini benimsediler; büyük kurullar gotik stilinde, bankalar Floransa stilinde yapıldı. Bu inkardan önce Amerika Sullivan'a iki önemli eseri inşa etme olanağı tanıdı: Chicago Gage Binası (1898) ve yine Chicago'daki Carson, Prie, Scott and C (1899-1904) Mağazası. Fakat 1893 Sergisi için yaptığı otogarı, onun artık halk tarafından tutulmamaya başladığını göstermiştir. 1893 Evrensel Sergisi tarafından mimarlık öncülerinin ortamında ortaya çıkan kriz, Adler ve Sullivan arasında iki yıl sonra bir kopmaya yol açtı. Adler kısa bir süre sonra öldü, Sullivan için ise yalnızlık ve sefalet içinde geçecek uzun yıllar başlamış oldu.

1887'de Adler ve Sullivan'ın acentesine giren ve orada kısa sürede şef olan Frank Lloyd Wright kendisini "beğenilen usta" dışında asla başka türlü anmayan kişinin etkisini sık sık kaleme aldı. Yaşlılığının karanlık dönemi boyunca Sullivan, modern mimari üzerine yazılmış ilk büyük kuramsal kitaplar arasında olan iki kitap yayımladı. *Kindergarten Chats* (1901) ve *Audiography of an Idea* (1922).

Bu eserinde gökdelenin üstün tanımını verir:

> "Bu, yukarıdan aşağıya en ufak bir düzensizlik olmaksızın yalnızca eşsiz mükemmellikle yükseklere uzanan, en ufak bölümüne dek yüce ve heybetli bir şeydir."

Sullivan yüksek yapıların çeküle olan uygunluğunun önemini vurgulayarak, XX. yüzyılın mimarlık stilinin özelliklerinden biri olacak ilkeyi belirtir.

İşlevci olarak Sullivan ihtiyatlı davrandı. Sanatçıdan, kendini doğanın ritimlerine bırakmasını isteyerek Sullivan, öğrencisi Frank Lloyd Wright'ın organik mimarisini haber vermiştir. Sullivan şöyle der:

> "Bu hareketler, bu ritimler, kitaplardan edinilen mantığın ötesinde öze ait organik, uygun ve mantıklıdır."

1860'da Garnier galeri için bir daire tipi çizdi; bu daire en az yirmi yıl boyunca tipik bir yaşam alanı örneği olacaktır.

Lewis Mumford ise Sullivan için şöyle der:

> "Sullivan, belki de Amerikan mimarisi içinde, onu toprağıyla, dönemiyle, uygarlığıyla arasındaki bağlar konusunda bir hayli, hatta bütünüyle bilinçlenmeyi ve döneminin eğitimlerini bütünüyle özümseyebilmeyi idrak edebilmiş ilk kişidir."

1923 yılında Richard Neutra ABD'ye geldiğinde Chicago ekolünün halen yaşamakta olan başkanıyla karşılaşmak istedi. Fakat çok fazla araştırma yapması gerekiyordu; çünkü ABD'de Sullivan'a dair ismi dışında bir şey bilinmiyordu. Oysa Louis Sullivan o sırada yalnızca altmış yedi yaşındaydı ve Amerika onu diri diri gömmüştü. Neutra, büyük mimarı Chicago'nun banliyösünde, orta halli bir pansiyonda buldu. Uzun zamandır her türlü mimari çalışmanın dışında tutulmuştu ve yalnızca her biri ona aylık 5 dolar veren bazı mimarların merhametiyle yaşayabiliyordu. Bir yıl sonra Neutra Sullivan'ın cenaze alayında, o sıralar ABD'de pek tanınmayan elli dört yaşındaki mimar Frank Lloyd Wright'la ilk kez karşılaştı.

Wright, Daniel Burnham'ın 1893 Evrensel Sergisinin kapanışının ardından kendisini görmeye geldiğini ve dört yıl boyunca Paris Güzel Sanatlar Yüksekokulunda mimarlık okumak için Paris'te bulunma düşüncesi eğer aklına yattıysa, kendisine, karısı ve çocuklarının sorumluluğunu yüklenmeyi teklif ettiğini anlattı. Bütün giderler ödenecekti ve Burnham dönüşünde ona acentesinde sigortalı bir iş verecekti. Wright kendisini Sullivan'ın ilerici doktrininden ayırmayı amaçlayan bu teklifi reddetti. Yukarıda söz ettiğimiz üzere, Daniel H. Burnham'ı reddetmesi onu 1902'de New York'taki en gülünç gökdelenlerden biri olan Fuller Binasını inşa etmeye yöneltecektir. 20 kat yüksekliğindeki bu yapı, Ona "üzerinde tekrar çalışılması gereken demir" adını veren çılgın biçimiyle hâlâ bugün bile New Yorklularda bir merak konusu uyandırır. Fuller Binasını 1906 yılında 26 katla Saint Paul Binası New York gökdelenlerini yükseklik yarışında geçecektir. Rekor 1908'de 47 katlı Singer Binasıyla daha da yukarı çekilir. En sonunda Cass Gilbert 1911-1913 yılları arasında, 237 metrelik yüksekliğiyle ona 1926 yılına kadar sürecek en büyük çekül uygunluğu rekorunu kazandıracak Woolworth Binasını inşa edecektir. Gotik bir katedral şeklinde yapılan bu yapı Amerikalılar için yıllar boyu "güzelliğin simgesi" olacaktır aynı zamanda.

Gökdelenlerin yükseklik yarışının asansör icat edilmeden önce mümkün olmadığını belirtmeden geçmeyelim. İlk asansör projesi, 1853'de Sergi Sarayı projesinde Bogardus'unki olmuştur. O esasında, insanları çekmek amacıyla tasarlanmış buharla hareket eden bir mekanizmadan söz eder. İlk asansörü yapan Bogardus değildi, ancak yine 1853 sergisinde, Elisha Graves Otis oldu. 1857'de Otis, New York'un büyük

çarşısında ilk asansörü kurdu. Avrupa'da halk için yapılan asansör hiç kuşkusuz 1867 Makine Galerisinin hidrolik vincidir. Fakat asansör sisteminin Avrupa'da en şaşırtıcı şekilde göz önüne serilmesi, 1889'da korkmuş ve gözleri kamaşmış ziyaretçileri 7 dakikada 300 metre yüksekliğe götüren Eiffel kulesinin farklı vinçleri oldu.

Frank Lloyd Wright

Sullivan ortadan kaybolduktan sonra ABD'deki çağdaş mimarinin bütün geleceği, uzun yıllar boyunca ilgi çekmeyen, tek bir adamın eline kaldı: Frank Lloyd Wright (1869-1959).

San-Francisco'da 1894 yılından sonra, Wright gibi, Batı ve Doğu arasındaki bir sentez olan "Bay Region Stili" yaratmayı amaçlayan bir ekol vardı. Telefonun yaratıcısı Graham Bell 28 metrelik bir kulenin yapımına hafif inşaat malzemeleri sağlayacak teknik araştırmalar yaptı. Fakat Sullivan'dan sonra hem düşünceye hem de eyleme bir devamlılık getiren bir stil, bir doktrin geliştiren F. L. Wright oldu. Kendisini her zaman Sullivan'ın öğrencisi olarak değerlendirse de Wright, takipçisi olmadığı Chicago ekolüne hiç yaklaşmamıştır. Hatta ilk eserinin işlevselci ve ilerici düşünceye karşı, natüralist ve muhafazakâr bir tepki olduğu bile söylenebilir. Çelik yapı, geniş camlı yüzey ve yüksek yapımı reddederek, Wright bireysel evlerin içtenliği dışında hiçbir şey için yeterince endişe duymadı. Tarihin patozuna karışmış bu bireysel evi canlandırmak için Wright Amerikalı küçük toprak işletmecileri ve Japon evlerinden ilham aldı.



F. L. Wright'ın Oakpark, Buffalo'daki Martin House'u. Foto, John B. Freeman, Londra.

Wright Amerikalı ilk sanatçılar Whitman, Thoreau, Melville'in sanatıyla bağlantı kurdu. Burnham'ın önerdiği akademik geleneği reddetmesinin sebebi, bir başka geleneği, Amerika çayırında romantizm geleneğiyle ilişki içine girmesidir. Evlerini doğaya yerleştirir, doğal ve bölgesel malzemelerden yararlanır, çeşit çeşit insanlar gibi çok sayıda ev çeşitleri, farklı insanlar gibi çok fazla farklılıklar görülecek şehirler düşler. Ruskin ve William Morris gibi makineden kuşku duyar. Mimarisini, Avrupa'nın "işlevselci mimarisinden" ayırmak için "organik" tanımını kullanır. 1894'den itibaren organik mimarinin temellerini atar:

> " İlk kez, bir mağara gibi değil de, açık havada ve doğaya bağlı geniş bir barınak gibi bir bina görmeye başladım."

Yapılarındaki hamlenin altını çizerek düşey çizgileri ileri süren Chicago ekolünün mimarlarının aksine Wright yatay çizgileri sever:

> "İnşaatlarda, toprağa paralel planların yerle özdeşleştiği ve inşaatların toprağa ait olması için bunların çok fazla yapılması gerektiği fikrindeyim.

Ruskin gibi Wright mimariye manevi bir görev yükler ve Sullivan gibi kanaatlerinin demokratik olmasını ister. "Demokrasimiz her zaman insanın önceliğini ister."

Wright her zaman 8 Haziran 1869'da Wisconsin'de Richland Centre'da doğduğunu söylemiştir. 9 Nisan 1959'da, Arizona eyaletindeki Taliesin West'de ölümünün ardından Wright ailesine ait, Frank'in 1867 doğmuş olduğunu gösteren belgeler bulundu.

Baba tarafından İngiliz, anne tarafından Galli olan Wright, küçük çocuklara tahta kareler, kâğıt ve sicim kullandırtarak kendi seçimine göre yapılar yaptırmaya dayanan bir sistem olan Fröbel'in yöntemiyle anaokulundan itibaren özerk bir eğitim almıştır. Wright tüm çocukluğu boyunca bu yapı nesneleriyle oynamıştır. Annesi, o daha doğmadan önce bile ileride onun mimarlık mesleğini edinmesini istiyordu ve ona biçimleri ellemesi alışkanlığı dışında, üstün bir edebiyat ve müzik kültürü alışkanlığı edindirmiştir.

Wisconsin'de mimarlık okulu olmadığı için Wright üniversitede mühendislik eğitimi alır. Diplomasını almasına birkaç ay kala, mühendis olmak istemediği için, önce orta halli bir mimar olan J. L. Silsbee'nin atölyesine, sonra da 1887'de Adler ve Sullivan'ın atölyesine gireceği Chicago'ya gider.

Wright gerçek bir mimarlık eğitimini 1893 yılına kadar Sullivan'ın yanında gerçekleştirir. 1889'da, o sırada yirmi yaşında olan Wright Illinois'de, Oak Park'ta kendisi için bir ev inşa eder. Bu ev küçük toprak işletmecilerinin çiftliklerinden esinlen-

miş evler gibi aynı sade zihniyetle iki ev inşa etmiş olan Bruce Price ve Sullivan'dan daha az dikkat çekti. Üstelik piramit biçimindeki şekliyle bu ev bir Japon etkisi yarattı, ancak bu durum yalnızca Wright'ın eserinde vurgulandı.

1893'de Sullivan sözleşmesi kesin olarak yasakladığı halde Adler-Sullivan firmasının müşterilerine yönelik bireysel evleri yalnızca kendi kazancı için inşa etme konusunda öfkeli bir eğilim gösteren Wright'ı işten çıkarmak zorunda kaldı. Fakat bu anlayışının özü, Wright'ın eserinde zaten gösterilmiştir. Bu dargınlık "beğenilen usta" adını hep taşıyacak olan Wright'ın hayranlığını hiçbir şekilde etkilemeyecektir. Ayrıca Amerika'daki tüm mimari etkinliklerin dışında tutulan yaşlı Sullivan, Anılarını yazdığı sırada, ilk gerçekleştirdiği mimari çalışmaları kendisinde hayranlık uyandıracak olan öğrencisiyle memnuniyetle yeniden görüşecektir. Wright, *Ladies Home Journal*'da tasarladığı bir kır evi planlarıyla 1900 yılından itibaren kendini göstermeye başlayacaktır. Bu planlar bireysel evler serisi planlarının kaynağı olmuştur. Maison Hichox, Kankakee, Illinois (1901), Maison Ward, Willet Park, Illinois (1901) Maison Willitts, Highland Park, Illinois (1901), Heurtley Evi, (1902), Charles Ross, Lac Delavan, Wisconsin boyundaki tüm evler (1902), Robert Evans Evi, Longwood, Illinois (1904), Martin Evi, Buffalo (1904), Isabel Roberts Evi (1907), Coonley Evi (1908), Horner Evi, Birchwood (1908), Thomas Gale Evi, Oak Park (1909), Robie Evi, Chicago (1909).

Görüldüğü üzere, Wright mesleğinin ilk başlarında müşteri ayrımı yapmıyordu. Bu durum onun hiçbir zorlukla karşılaşmadığı anlamına gelmez. 1931'de Chicago Sanat Enstitüsünde verdiği bir konferansta bu olaylardan nükteyle söz etmiştir:

> "İlk evin yapımından sonra ikinci müşterim diğerlerinden farklı bir eve sahip olmayı kabul etmedi, öyle ki insanların kendisiyle nasıl alay ettiğini görmemek için her gün bindiği trene gizlenerek binmek zorunda kalmıştı.
>
> İlk zamanlar bankerler yapı parasını hazırlamayı reddediyorlardı ve ilk evleri finanse etmek için arkadaşlarından yardım almaları gerekiyordu. Sanayiciler bir değerlendirme yapmaları için kendilerine sunulan planlardaki kayıtlı isimlere bakmaya başlarlar ve benimkini okuduktan sonra işletmeciye şunları söyleyerek tamamlanmamış bu resimleri katlarlar: 'Biz buraya sıkıntı peşinde koşmaya gelmedik.' İşletmeciler zaman zaman diğerlerinden çok farklı olarak planları doğru okumayı başaramadılar, aynı zamanda çoğu tamamlanmamış yapılardan vazgeçtiler."

Wright'ın evleri o sıralar aslında mutlak bir yenilikle yapılmıştı. Bu yenilik, iç planın, ev sanki tek bir odadan oluşmuş gibi çizilmesinden ötürüdür. Wright'ın daha küçük evleri haç şeklindeki bir plan üzerinden yapılmıştı, diğerleri genelde L ya da T biçimine uygundu. Ayrıca planlarını konutun merkezinden yürüttü, bölümleri

evin orta noktasından dışa doğru yaydı. Bu orta nokta bazen şömine oluyordu, Wright bunu, bina yapmış olan toprak işletmecilerinin eski kullanımından esinlenerek yapmıştır. Büyük oturma odası belirli ihtiyaçlara göre bölümlere ayrılmıştır; yemek yeri, okuma yeri, ziyaretçilerin kabul yeri. Toprak buna olanak verdiği sürece Wright da evlerini kuruyordu. Mimarlığın başlarından beri insanların bunu yaptığı üzere, doğaya karşı evi korumak yerine Wright mimarisini doğada boğuyordu, doğayı evin içine daldırıyordu, içerisi ve dışarısı arasındaki boşluğu kaldırıyordu.

"Uygarlığımız mağaralar döneminden başlar. Bu dönemi sağlamlaştırılmış meskenlerle bitirdik. Atalarımız ağaçlarda yaşıyordu, seleflerimiz onlardır, kendini korumak için toprağın altına gizlenen vahşi hayvanlar değil!"

Mesleğinin ilk günlerinde Wright ne çelik iskelet ne de beton iskelet kullanıyordu. Ayrıca cam kullanımında cimriydi. Çatıları ev ve toprağın uyumunu vurgulamak için dışa doğru çıkıntılı olduğundan, Wright'ın evleri çok karanlık olmakla eleştirildi. Fakat Wright şöyle yanıt verdi:

"İnsan, koruyucu bir çatı olmadan gerçek bir ev olmayacağını anlar. Evini 'çatı' sözcüğüyle belirtmeye başlar."

Wright çağdaş mimarların çatıyı bırakıp terasa yöneldikleri bir çağda aykırı bir çıkış olan bu çatı savunusunu, Ruskin'in *Eloge du gothique*'inde geçen şu Bachelardcı şu satırlarına dayandırır:

"Bir saman kulübesinin ruhu bile özü, var olma nedeni çatıdadır. Şu iki söylemin ne kadar farklı olduğunu bir düşünün: 'Çatımın altında' ve 'duvarlarımın içinde' Güney mimarisinde çatı daha az önemlidir. Fakat kuzeyde, bir ev yapısının ruhu konutun dikkat çekici niteliğinde ve geniş ölçülerinde mesken tutar, çatı kendisini karın gücüne ve dolunun kamçısına karşı korur. Küpünüzün dış cephesini olağan her şekilde inşa edebilirsiniz, dış cepheyi süslemelerle kaplayabilirsiniz, fakat eğer çatı yoksa, orada silmeyi başaramayacağınız bir soğukluk her zaman var olacaktır."

Ev ile onu saran doğa arasındaki iletişimin izini vurgulamak amacıyla Wright iç duvarlarında, komşu kayaları devam ettirir nitelikte kaba taşlar kullanıyordu. Fakat bu doğacı ve görünüşte çağdaşlık karşıtı tutum, Ruskin'in makinecilik karşıtı saçmalarına karışmaz. 1901 yılından itibaren Wright Chicago Hull'da "Makine eğer bir amaç değilse de, bir araç olabilir" düşüncesinin altını çizdiği "Makine Sanatı ve Ustalığı" adlı bir konferans verir.

"Makineyi yok etmek mümkün değildir. O umutlarımız ve yeminlerimizdeki üstün amaç olan demokrasinin yol açıcısıdır. Eski düzenin rakibi olan makine, eski bağları kesip atacak bir kılıç gibi bizi özgürlüğe ulaştıracak ve ona teslim edecektir. Görüyoruz ki insan onu yaratıcı zihniyetle kullandığında, makine yeni düzenin uşağı ve kurtarıcısıdır."

Wright'ın gençliğinde yaptığı eserlerde bireysel evlerden vazgeçmiş olması, bize, tasarladığı ve yaptığı yönetim binalarıyla onun aynı zamanda Chicago ekolünü devam ettirdiğini unutturdu: 1901'de betonarmeden banka projesi, 1904'de Buffalo'da Larkin Company Konağı, 1906 Protestan kilisesi, 1909'da Iowa'da küçük otel.

Wright'ın evleri yalnızca şaşırtıcı derecede güzel olmakla kalmamıştı, (Sullivan ve Perret'nin eserleri teknik tarihinde önemli ise de bunlar estetik tarihinde daha az ilgi uyandırır) aynı zamanda açık planlar, köşedeki pencereler, döşemelerden ısıtma, dolaylı aydınlatma gibi sıra dışı bir yeni icatlar dizisi sunuyordu.

> "Köşedeki pencere, benim ilk çalışmalarımdan itibaren sahip olduğum bir düşünceyi temsil eder, bilinmelidir ki, kutu bir konsantrasyonun simgesidir. Bu nedenle kendimi yapıda kutu ilkesini yıkmaya adadım."

Bütün gücünü bu düşünceye vererek köşe pencerenin ortaya çıkışına yol açar.

Son olarak Wright, inşa ettiği her ev için özel olarak organik mimari mobilyaları çiziyordu.

1908'de o sırada Harvard'da ders veren Alman Profesör Kuno Francke F L. Wright'ı ziyaret eder ve Almanya'ya davet eder. Wright reddeder. Bir süre sonra Kuno Francke, Wright'ın eseri için Berlin'den editör Wasmuth'la temas kurar. Wright, yayıma nezaret etmek için gelmesi şartıyla, tüm eserinin Avrupa'da yayımlanmasının mümkün olduğu haberini alır. Bunun üzerine Wright, Wasmuth tarafından 1910'da yayımlanan ve hızla yıpranan eserini ortaya koymak için bir yıla yakın Almanya'da çalıştı. Kitabın ikinci basımı aynı yayıncı tarafından 1911'de yapılır. 1910-1925 yılları arasında Wright Sullivan'ınki gibi bir toplumdan uzaklaşmayı yaşamak üzere ABD'ye gelir. 1940'da Boston'da vereceği bir konferansta şöyle diyecektir: "Sullivan'ı öldürdüler, beni de intihar ettirdiler!" Wright XIX. yüzyılın büyük çıkışının ardından çok aşağılara düşen Avrupa mimarisini yeniden düzenlemeyi denedi. Onun sunduğu örnek Alman Bauhaus'da, Hollandalı Stijl'de ve Le Corbusier gibi bazı az rastlanan Fransız kişiliklerde beliren yeni bir aşamanın aşılmasında Avrupa mimarisine yardımcı olacaktır.

Chicago Ekolü ve Çağdaş Eleştiri

Frank Lloyd Wright'ın Avrupa'daki derin ve keskin etkisi bazı tarihçileri, Amerika Birleşik Devletleri'ni çağdaş mimarinin ortaya çıkış yeri olarak değerlendirmeye yöneltti.

İlki İngiltere'de, ikincisi Fransa'da gerçekleştiğinden biz Chicago ekolünü aslında

modern mimarinin üçüncü doğumu olarak gösterdik. Pierre Francastel[5] zavallı Avrupamız'da, icatlarının manevi değerini kaldırmayı amaçlayan bütün tarihsel eğilimlere karşı tüm gücüyle göğüs gerdi. Özellikle Giedion ve Mumford'u, çağdaş mimarinin yeni yönünün ABD'de 1860 yılları dolaylarında oluştuğunu kanıtlamaya çalışmakla suçladı. Hiç kuşkusuz ABD o sıralar tasarımın öncüsüydü. Fakat mimaride Bogardus ne Paxton'un, ne Horeau'nun ne de Labrouste'un eşdeğeriydi. Onda kuşkusuz diğerlerine göre daha fazla bir sanayi zihniyeti vardı ancak binaları, üzüntü verici bir çirkinlikteydi. Chicago ekolünün binalarının çoğu da aynı şekilde fazlasıyla çirkindir.

Hatta Sullivan'da bile kabalık, tekdüzelik ve korkunçluk görülür. Ve Chicago ekolünün mimarları genelde denildiği gibi tarihselcilikten arınmış değildir. Kemerleri aşırı bir şekilde severler. Avrupa Rönesansı onlar üzerine boğucu bir ağırlık yükler.

Uzunca bir süre her şey yolunda gitti, hatta bu durum Fransa'da Viollet-le-Duc'ün etkisinin hesaba katılmamasına neden oldu. Bununla birlikte Viollet-le-Duc'ün etkisi Chicago ekolü mimarlarının üzerinde hatırı sayılır derecede büyük oldu. F. L. Wright, Sullivan'dan önce başlıca iki etkiye maruz kaldı; Victor Hugo ve Viollet-le-Duc'ün etkisine.

> "On altı yaşımdayken, döneminin büyük çağdaşı Victor Hugo'yu okuyordum... Rönesansı, bütün Avrupa'nın bir şafak anına kavuştuğu bu alacakaranlığın sonu gibi gördüm... Matbaa, makine tarafından sanata atılan ilk darbe oldu... Gutenberg mimariyi öldürdü."

Burada Hugo'nun *Notre Dame de Paris*'sinde geliştirdiği "bu onu öldürecek" savı vardır. Wright onu mimarinin öldüğü fikrine iten umutsuzluktan, Viollet-le-Duc'ün *Dictionnaire raisonné de l'architecture*'ünü okuyarak çıktığını anlatır. O sırada kendisini Sullivan'la karşılaşmaya hazır hisseder. Pierre Francastel mimari eleştirisinden dolayı özellikle İtalyan Bruno Zevi'yi[6] suçlar. Bruno Zevi şöyle demiştir: "Modern mimarinin geleceği Anglosakson kültürüne bağlıdır." Francastel, "Bruno Zevi'ninkilerde olduğu gibi, eserlerdeki bilgi ve bilimsel nesnellik eksikliği çok emek harcanarak giderilebilir" diyerek bu durumun önemini vurgular. Zevi'nin Wright ve Mumford'a duyduğu sınırsız hayranlık, Avrupa mimarlık tarihi çalışmasında gözlerini kör eder.

Pierre Francastel, *Art et Technique*, Paris, 1956.

Bruno Zevi, *Storie dell'architecttura moderna, Turin*, 1953. Bu eser 130 sayfalık bir kaynakça içerir.

Çünkü neticede Chicago ekolü Amerikan sanayisinden çok donanımlı bir şekilde çıkmadı. Amerikan mimarisinin babası Richardson, Labrouste'un atölyesinde çalışmalarını yürütmek için Paris'e geldi. Le Baron Jenney ve Sullivan'da eğitimlerini Paris'te tamamladı. Chicago ekolü mimarlarının üzerinde Viollet-le-Duc'ün kuramsal etkisi kesin olarak kanıtlanamadıysa da (Wright'ın bu konuya ilişkin itirafları olmasa), buna karşın Labrouste'unki inkâr edilemez.

Ayrıca Labrouste'un 1843 tarihli Sainte Geneviève Kütüphanesi, modern mimarinin Chicago'daki ilk belirtilerinden kırk yıl önce yapılmıştır.

S. Giedion, Viollet-le-Duc'ün *Conférences sur l'architecture* eserinden kendisine telkin edilen bir fikirle, 1880'de gökdeleni icat ettiğini söyleyen Minneapolisli mimar Leroy S. Buffington'un yaptığı ukalalığa karşı gelir. Buffington'u çarpan bölüm şöyledir: Taş kaplamayla korunmuş, basit bir demir iskelet içeren büyük bir bina ortaya çıkarmak becerikli bir mimara yabancı gelecek bir şey değildir." Demek ki Buffington bu sisteme göre bir bina inşa etmiştir. Fakat Giedion, Jules Saulnier'nin hemen hemen on yıl önce Fransa'da yapılan Menier çikolata fabrikasının demir iskeletten doldurma duvarcılıkla yapıldığını gözlemler. Menier çikolata fabrikası (1871) o halde Buffington ve Baron Jenney'den önce yapılmıştır. Tıpkı Labrouste ve Bon Marché mağazasıyla Boileau ve Eiffel'in bunlardan önce gelmesi gibi. Yine Peter Ellis (1864-1865) tarafından yapılmış, büyük cam kapı ve pencereleri ve metal çerçevesi olan Water Street'teki Liverpool'un Oriel Odaları da bunlardan önce yapılmıştır. Liverpool'daki bir başka yapıda bir sarmal merdivenin kaplanmasında bile cam kullanan Ellis, 1911'de Fagus fabrikalarını inşa ederken Gropius'a esin vermiştir.

Chicago ekolünde çarpıcı olan yapıların bolluğundan çok teknik buluşlardır. Modern mimari ilk kez Loop'la bir bütün oluşturdu. Modern mimarinin geçmişte bir örneği olmayan bu patlaması tarihçileri bu gelişimi hazırlamış olan Avrupa akımlarını eksik değerlendirmeye yöneltti.

> "Lloyd Wright'ın stilini haber veren formüller gibi Chicago ekolünü nitelendirenler yalnızca inkar edilecektir" der Pierre Francastel. Lloyd Wright'ın sitilinde, Viollet-le-Duc'ün ilk kez yorumladığı gibi daha çok uluslararası işlevselciğin ilk uyarlaması görülecektir."

Richardson'un Amerikalı ilk modern mimar olduğunu kabullenmeyen Francastel, bu mimardaki "tarihselciliğin" önemini vurgular: "Richardson'ın eseri Pitti Sarayı ya da Médicis Sarayının son değişimidir." Francastel, Jenney tarafından Chicago'da yapılan ilk gerçek gökdelenlerde çok fazla özgünlük bulunduğunu kabul eder ve bununla beraber şu sözleri söyler:

"Eiffel kulesi ve Garabit viyadüğü Chicago'daki Leiter Binası kadar cesur eserlerdir."

Ve ekler:

"Amerika'daki ilk gökdelenler, Jenney'ninkiler ve Richardson'un Marshall Field'ı taştan yapılmıştır ve gerçekte Makine Galerisi, Boileau'nun Bon Marché mağazası (1875) ya da Noisel'deki Menier fabrikasına (1871-1872) göre daha az cesur ve daha az moderndi. Bununla beraber Amerika'da Richardson ve Jenney'nin izinden gidenler taş yerine demir kullanarak, gerçek modern tarzın kapılarını açmıştır. Fakat bu olgu yalnızca 1890 yıllarında oluşur."

Avrupa mimarlığını hor görenler mademki onu tarihsel etkilerden çok geç kurtulmuş olmakla suçluyor, Amerikalıların Amerikalısı Frank Lloyd Wright'ta kültürel etkilerin çok fazla olduğuna dikkat çekelim. Avrupa kültüründen etkilenmek yerine, F L. Wright egzotik olmak için Japon, Maya, Aztek, İnka, Pers, Mısır gibi hiçbir tarihsel kökü olmayan kültürlerin mimarilerine karışmıştır.

Alberto Sartoris'e gelince, Chicago ekolü döneminde Amerika'da yaşayan bir Latin mimar bulmayı başarır ve ona Jenney ya da Sullivan'dan daha fazla değer verir:

"Hiçbir mimarlık ya da sanat tarihinin söz etmediği, çok önemli bir olay: 1880'de Boston'da ikamet eden ve kişiliğiyle, eser mimarisi ve sanayi mimarisi yarışlarında derinden etki yaratan İspanyol mimar Rafael Guastavino'nun (1845-1908) ABD'ye gelişi.

Sartoris, Guastavino'nun Amerika'da kabuk-tonozları başlattığını söyler. Guastavino'nun uzmanı olduğu sistem, kiriş, kaplama ve büyük boyutlardaki kubbelerin yapımında kullanıldı. Guastavino Boston Kütüphanesini ve Buffalo Hastanesini inşa etti. Sartoris[7] "organik mimarinin" F. L. Wright tarafından bulunduğunu reddederek mimarı biraz hırpalar. Bu terimin Wright'tan önce (ve elbette Sullivan'dan önce) ilk kez Papaz Fra Carlo Lodoli tarafından kullanıldığını söyler (1690-1761).

Alberto Sartoris, *Encylopédie de l'architecture nouvelle*, üçüncü cilt: *Ordre et Climat américains* (1954). Latin şovenizmi ancak Bruno Zevi'nin Anglosakson şovenizmine denk olabilecek Sartoris her şeyden ABD'yi değil Latin Amerika'yı tanımak gerekir der. Maya, Aztek, İnka mimarisini, İspanyol ve Portekiz sömürgeleri stilini, Colomb'dan önceki ululuğu över. Bu konuda haklıdır. Fakat sömürgelerdeki, Colomb'dan önceki bu mimarinin çağdaş Amerikan mimarisinin kaderi üzerinde etkili olacağı kimi zaman Wright dışında hiç kimse tarafından çok fazla kestirilememiştir. Bu nedenle Sartoris'in yaptığı gibi bunları yazmak aykırıdır: "Amerikan mimari tarihlerinin çoğu ABD açısıyla tasarlanmıştır. Bu nedenle karşı tarafa geçmek gerekir, çünkü her şeyden önce Latin Amerika mimarisini tanımak gerekir."

4

MÜHENDİS-MİMARA KARŞI SANATÇI-MİMAR

1. Klasisizmin Son Sıçrayışı: Charles Garnier ve Paris Opera Binası

Charles Garnier'yi (1825-1898) bir "Modern Mimarlık Tarihi"ne eklemek alışılmış bir şey değildir. Örneğin Giedion onun adını yalnızca Eiffel kulesini protesto ettiği için anar. Bu normaldir, çünkü Garnier ve ileride söz edeceğimiz Postacı Cheval tam anlamıyla modern değildir. Fakat Garnier'ye göre, tıpkı Postacı Cheval gibi, daha fazla çağdaşlık karşıtı olanlar çalışmamıza tam zamanında gelirler. Jules Verne, Engels, Baudelaire ve Pasteur'le aynı dönemde yaşayan Charles Garnier'ye mühendisin çalışmasını bir sanat olarak değerlendirmeyi reddettiren, mimarın bir teknisyen olmak için sanatçı olmayı bırakması gerektiğini kabul ettiren nedenlerin ne olabileceğini sorgulamak için bir an durmanın önemli olacağını düşünüyorum.

Garnier ve Horeau'yu çıkarırsak, XIX. yüzyıl mimarisi diğerlerine göre az anlaşılır ve eksiktir. Horeau ütopist, Garnier yanlış zamandan olduğu için unutulan kütüphanede bırakıldılar. Her ikisi de yüzyıllarını mı şaşırmıştı? Horeau günümüzde ve Charles Garnier de Rönesansta mı doğmalıydı? Hector Horeau ve Charles Garnier birbirine bağlanan bir anda bulunurlar. Her ikisi de zamanlarının büyük eğilimlerini kuvvetle geri ittiler. Horeau, XIX. yüzyılın en çağdaş mimarlarından daha çağdaş, Garnier döneminin en klasiklerinden daha klasiktir. Horeau'yla yeni bir mimari başlar. Vitruvius'la başlayan bir gelenek Garnier'le sona erer.

Charles Garnier yalnızca akademi için modern olana, yani Viollet-le-Duc'ün lideri olduğu ulusal gotik mimariye karşı olmadı, aynı zamanda yeni-Yunanlar ve eskiyi taklit etmekle hoşnut olan tüm mimarları reddetti. Garnier'ye göre tek yol, başyapıtını gerçekleştirmeyi amaçlayan sanatçının yoluydu. Ekletizm, pompierizmle aynı anlamdayken, Charles Garnier bundan bir tarz yarattı. Bütün tarihselliği toplayarak (çok barbar olan gotik yönünden) Garnier bunun bir sentezini çıkarmak ve bunu tanrısallaştırmak istedi. Paris Opera Binasının planlarını çizerken ne sanayi dünyasını ne de Haussmann'ın çalışmalarını düşündü, hayal ettiği Michelangelo'ydu. Tarihin büyük yapıcılar olarak nitelendirdiği çağdaşları yararlı, etkili ve işlevselci olmaya dikkat ederlerken Charles Garnier amacının zevke hitap etmek olduğunu açıkça söyler. Onun önerdiği mimarlık sürekli şehre uygun görüntülü dış cepheden oluşan tantanalı bir mimarlıktı. Çalışmamızın, çağdaş mimarların sanatçı oluşumlarıyla top-

luluk kuracakları ve mühendisin burada geleceğin adamı olarak görüneceği anına geliyoruz. Bu durumda Charles Garnier kendisine sanatçı diyen son mimardır. Aşağıdaki yazısında mühendislerin mimarlığını açıkça geri iter:

> "Mühendislerin büyük kısmının çok fazla demir kullanma fırsatı vardır, bundan dolayı bu bir temelden çok yeni bir mimarinin umududur. Şunu hemen söylüyorum ki, burada bir hata vardır. Demir bir araçtır, bu asla bir ilke olmayacaktır."

Frantz Jourdain'ın onun tarafından olmadığından kuşku duyulmayan ancak "son derece akıllı" olduğunu söyleyeceği Charles Garnier, metal kullanımına karşı gelmemiştir, ancak Labrouste ve Hittorff'un yaptığı gibi bunun gizli olması şartını ileri sürmüştür. Eiffel'le Nice'de inşa edeceği gözlemevi binalarının kulelerinin yapımı için ortak çalışacaktır.

Charles Garnier'nin kişiliği bile zamanına uygunmuş gibi görülmez. Demirci bir babanın ve dantel onarıcısı bir annenin çocuğu olarak Paris'te, Mouffetard sokağında doğan, yaklaşık on beş yaşına kadar okuma-yazma bilmeyen Garnier yirmi üç yaşında Büyük Roma Ödülü'nün sahibi olur. Kendi kendini yetiştirmiş bu halk çocuğu, Baron Haussmann'dan çok Robert Owen'e yakın göründü. Güzel sanatlara müsait kurnaz zekâsı, kaba şakaları, kelime oyunları, kısa şarkılarıyla Murger'in *Bohem Yaşam Sahneleri*'nden çıkmış gibiydi. Ancak şaşırtıcı bir şeydir ki, Murger de (1822-1861) zamanından bir adım gerideydi, çünkü aynı şekilde o da sanayici II. İmparatorluk dönemindendir.

1861'de III. Napoleon Paris Opera Binası için bir yarışma düzenler. Bu yarışmanın amacı özellikle Pelletier Salonunda şef olarak mimarlık görevlerinin yasal yoldan bu yapıyı gerçekleştirmesine olanak vermesi için Charles Rohault de Fleury'yi seçmekti. Oldukça büyük Sebze Bahçesi (1833) seralarıyla Paxton'un habercisi olduğunu gördüğümüz Rohault de Fleury öte taraftan klasik Yeni-Yunan tarzını benimser. Opera caddesinin yüzeylerinin mimarisi kendisine emanet edilerek avutulacak, bu işten uzak tutulacaktı. Fakat bu uzaklaştırma yalnızca otuz altı yaşında olan ve hiç tanınmayan Garnier'nin yararına değil, imparatoriçenin gözdesi olan Viollet-le-Duc'ün çıkarına hizmet etti. Gotik bir opera, "çağdaşların" bir başarısı olarak görülmüştü. İlk seçimlerden itibaren III. Napoleon, saray erkânının gözdesiyle karşılaşarak kötü bir sürpriz yaşadı. İkinci turda Charles Garnier ilk ödülü aldı. Planlarını sunmak için Tuileries'ye davet edildiğinde, imparatoriçe Eugene tarafından azarlanır: "Bu tarz da ne böyle? Bu bir tarz değil. Yunan tarzı değil, ayrıca ne XV Louis ne de XVI. Louis dönemi tarzı. İncinen Charles Garnier biraz kabaca yanıt verir: "Bu III. Napoleon tarzıdır hanımefendi ve siz bunu bilmiyorsunuz." Paris Opera Binası

aslında II. İmparatorluğun tipik yapısı olacaktır. III. Cumhuriyet üzerine genişçe yayılacak ve felakete sebep olarak 1900 Evrensel Sergisini etkileyecek, kuşkusuz bozuk bir tarzdır. Michelangelo'yla boy ölçüşmek isteyen bu halk insanı yüzyılın sonunda burjuva sınıfının gözde tarzını yaratmış olacaktır. Ne tuhaf ve kötü bir tesadüf! 1861'de başlanan, dış yüzeyi 1867'de sona eren, kazık duvarları 1869'da kaldırılan Opera'nın açılış töreni 1875'de III. Cumhuriyet döneminde yapıldı. On dört yıl boyunca Charles Garnier, büyük eserini isteyenler tarafından bütünüyle sömürüldü. Lebrun'den beri Fransa'da hiçbir sanatçı gerçekleştirebileceği böyle bir sentez mimarisine sahip olmamıştı. Çünkü Garnier, Opera Binasıyla sanatların sentezinin başyapıtını yaratmak istiyordu. O yalnızca bütün kenar süslerini, madalyonları, kalıpları, duvar kaplamalarını, aydınlatma için tunç heykelleri, dört köşe direkleri, frizleri çizmekle kalmadı, aynı zamanda büyük oluşumlar için hatırı sayılır sayıdaki ressam ve heykeltıraşları kabul ettirdi.

Ne yazık ki, bütün resmi sanatçılar, ayrıca Carpeaux, (onu gerçekten kötü yönde etkilemiştir) karmakarışık bir hükümsüzlük içindeydi. III. Napoleon tavanın büyük dekorasyonu için Courbet'yi, Manet'yi, yani bu devrimcileri seçmedi, ancak seçimi gözde ressamı Lenepveu'den yana oldu.[1]

Paris Operası Binası Charles Garnier'yi Avrupa'nın en ünlü mimarı yaptı. Bununla beraber II. İmparatorluğun sonlarına doğru Opera Binası lüks olması açısından eleştirildi ve Hôtel-Dieu çalışmaları yararına Opera'nınkiler bir süre için askıya alındı (1868-1878). III. Napoleon zevkin tapınağından önce acının barınağının tamamlanmasını istediğini söyleyerek demagoji yarattı. Garnier mermer, altın ve bakırdan birçok renklilik tasarladıysa, bu Haussmann'ın şehircilik sıralamalarının tekdüzeliğiyle savaşmak içindi. Garnier esasında, düz çizgili yolları olmayacak çok renkli bir şehir düşlüyordu. *A travers les arts adlı yazısında* ideal şehrinden söz eder:

> "Altının kızılımsı tonlarının Paris'imizin eser ve yapılarına serpildiği günü düşlüyorum. Büyük, düz çizgili, kuşkusuz güzel, fakat asil ve kibar bir yaşlı dulun etiketi kadar soğuk yollar yeniden ele alınacaktır. Bükülmez yol, tepki dönemine sahip olacaktır, bir komşu kimseye rahatsızlık vermeden ve diğer komşunun evine bağlanmadan evini yapabilecektir; eserler mermer ve mineyle kaplanmış olacaktır ve mozaikler, hareket ve renkler kendini herkese sevdirecektir. Bu nüans ve parıltı harikalığına aşina gözler sırası geldiğinde kostümlerimizin değişmesini ve renklenmesini isteyecektir ve bütün bir şehir ipek ve altından ahenkli bir yansımaya sahip olacaktır...

Bu tavan 1964 yılında yeni bir "gözde"nin resmiyle kaplandı: Kültür bakanı André Malraux tarafından kabul ettirilen Marc Chagall.

Kuşkusuz Charles Garnier'yi yenilemeyi amaçlamış ilk "ilerici" eleştirmen olan Jean-François Revel, onun adına yaptığı çalışmanın sonuç bölümünde şöyle yazmıştır:

> "Garnier çığır açan biri olmadı, ancak o bir yaratıcıydı, çünkü icat etmek yalnızca döneminin tarzını değiştirmek değildir, aynı zamanda bu tarzın içinde özgün bir eser gerçekleştirmektir."

2. Postacı Cheval'ın "Naif" Mimarisi

Köy postacısı Ferdinand Cheval (1836-1924) Charles Garnier'nin Paris Operası'nı bitirmesinden dört yıl sonra başladığı aykırı bir eserin yaratıcısıdır. Tıpkı Charles Garnier gibi barokla çok fazla sayıdaki tarzın sentezi olan bir saray inşa etti. Burada Hint ve Yunan tarzı, barok tarzı şato ve Çin tapınağı tarzları mevcuttur. Burası sedef işlemelerin saçıldığı bir mağara ve Pere-Lachaise'in güzelliğini bozmayacak bir cenaze merasimi binasıdır.

III. Napoleon döneminde Akademi tarafından ödüllendirildiği zaman bir halk sanatçısının neler düşleyebileceğini Charles Garnier'le göstermek bize yararsız görünmediği gibi, III. Cumhuriyet döneminin başında halktan bir adamın mimari düşüncelerine yer vermek de bize hiç tuhaf görünmedi.

Garnier gibi bir halk adamı olan Ferdinand Cheval demir ustalarının tekniğinden büyülenmedi. Michelangelo dışında kimseye benzemeyen Garnier, II. Jules'ünü III. Napoleon'da bulacak ve göz boyamak için kendini zorlayacaktır. Ferdinand Cheval bir çakıl taşı bulacaktır. Bize şöyle der: "Köy postacısı 'biraz kar içinde, biraz çiçekli kırlar içinde' yürürken hayalgücünü aşan perili bir saray, ilk çağların eski mimarilerinin yeniden doğmasını amaçlayan bir alçakgönüllü dâhinin tasarlayabileceği her şeyi (mağaralar, kuleler, şatolar, müzeler ve heykeller) inşa etmeyi düşlüyordu.

En sonunda, aydın ve sosyalist bir milyoner olan William Morris, mimarlığı düşündüğünde aklına Hauterives postacısından başka kimse gelmiyordu.

Ferdinand Cheval, onu düşüren taşa takıldığında kırk üç yaşındaydı:

> "Önüme aniden çıkan engeli yakından görmek istedim, o kadar tuhaf bir biçimi vardı ki, onu yerden alıp yanımda eve götürdüm. Ertesi gün aynı yere geri döndüm ve yığılmış, güzel bir etki yaratan ondan daha güzel taşlar buldum; bu durum beni heyecanlandırdı. Şöyle dedim: 'Mademki doğada heykel var, ben de mimar ve duvarcı olacağım...
>
> Böylece macera başladı: Bu yolculuk yirmi beş yıl sürdü. Bu zaman süreci boyunca benim gündelik yürüyüşümün üzerinde, onlarca kilometre yol alarak, ceple-

rimi taşlarla dolduruyordum; sonra sepetleri kullandım. Bu, çektiğim güçlüğü dindiriyordu, çünkü her gün gerçekleştirmem gereken 32 kilometrelik bir yürüyüş vardı. Bazen akşamları, geceleri el arabamla gelip almak üzere taş yığınları yapıyordum. Genelde gecenin büyük bölümünde ise çalışıyordum.

O sırada ülkede her kafadan bir ses çıkar ve yakın çevrelerde şu görüş hızla yayılır: 'Bahçesini taşlarla dolduran zavallı bir deli.' Herkes bu durumun hasta bir hayal gücünün sonucu olduğuna inanmaya başlamıştı. Gülüyorlar, beni ayıplıyorlar ve eleştiriyorlardı, ancak bu tarz bulanıklıklar ne bulaşıcı ne de tehlikeli olduğundan birkaç ruh doktoru bulmak kimsenin aklına gelmiyordu ve ben her şeye karşın kalabalığın alaylarını dinlemeyerek, tüm özgürlüğümle kendimi tutkuma bıraktım. Çünkü biliyordum ki, insanlar her zaman bunu hor görüyor, hatta anlamadıkları adamların canını yakıyorlardı. Bir miktar malzemeyi bir araya getirdiğimde, eserimi yapmaya koyuldum. Kazılan temeller doğal olarak herkesi şaşırttı, çünkü boyutları çok büyüktü: Bina yüzü 26 metre yüksekliktedir, batı duvarı aynı şekilde 26, kuzey duvarı 14 ve güney duvarı 12 metre yüksekliğe sahiptir. 8 ila 10 metrelik yerlerde yükseklik değişir. Duvarlar herkesin sandığı gibi düz değildir, şaşkın bakışlara bin çeşit küçük saray içinde tuhaf, alaycı, özgün bir sebze, hayvan ve her çeşit şeklin yer aldığı bir dünya sunar. Dış yüzey ve batı duvarı arasında 20 metre uzunluğa ve 2 metre genişliğe sahip, her bir ucuna, bir labirente ve kuraldışı heykellere giriş sağlayan bir galeri bulunur. Bu katliam içinde, kendi başına heykelini yaptığım ve şekillendirdiğim, çok eski zamanları hatırlatan sedirler, ayılar, filler, Landes çobanları, şelaleler gibi bir çeşitlilik yığını bulunur. Diğerinde 7 eskiçağ figürü ve alttakinde devekuşları, telli turnalar, kazlar ve kartallar vardır."[3]

Postacı Cheval'in sarayı ayrıca 4 metrelik genişlik üzerinde 23 metre uzunluğa sahip büyük bir teras, "bir barbar kulesi," "dünyayı aydınlatan küçük bir cin," "mineareleri ve bir Arap cami, bir Hint tapınağı, bir İsviçre dağ evi, Alger'in Kare Evi'ni ve Ortaçağ Şatosunu" içerir. Kuzey duvarının aşağısında, içinde taştan yapılan her çeşit hayvanın görülmesinin mümkün olduğu, özellikle sünger ve taş yığınından yapılmış mağaralar vardır. Uzun bir seyahatten dönen pelikanlar, timsahlar, geyikler. Altta büyüleyici gözlere sahip yılanlar bir kayadan çıkıyorlar. Bu duvarın üzerinden küçük yuvarlak çakıl taşlarından yapılmış dört sütun yükselmektedir. Üç dev sütun Barbar Kulesini destekler. Bir duvar oyuğunda Postacı Cheval biri kendisi, diğeri karısı için olmak üzere akçaağaç tahtasından iki koltuk şekli yapmıştır. Çünkü Bay ve Bayan Cheval sağdan 50 santimlik basit bir giriş aracılığıyla seve seve ziyaret ettirdikleri "düş şatolarında" yaşıyorlardı.

Kaynak: *Histoire du palais idéal édifié à Hauterives, Drôme écrite par son auteur Ferdinand Cheval; suivie et précédée de quelque notes. Mon Palais*, Şubat 1914.

Postacı Cheval başyapıtını bitirdiğinde yetmiş yedi yaşındaydı. Otuz dört yıl boyunca kesintisiz olarak bu eşsiz eser için çalışmıştı. 1879'da başlanan bu ilham verici yapı, 1912'den önce bitirilememiştir. Gümrükçü Rousseau'nun çağdaşı olan Postacı Cheval onun gibi zamanının ötesindedir. Gümrükçü Rousseau'nun resmettiği eser, Apollinaire başta olmak üzere öncü eleştirmenlerin ve dönemin "ilerici" ressamların (Picasso ve kübistler) hayranlığını kazanmışsa da, durum mimarideki meslektaşı Postacı Cheval için aynı olmadı. Postacı Cheval, William Morris, Anatole de Baudot, Richardson, Contamin, Otto Wagner, Hennebique ve Dutert'le hemen hemen aynı yaştaydı. Hiçbiri Drome'da dâhiyane bir mimar-heykeltıraşın yaşadığının farkında değildi. Postacı Cheval sarayına, Baron Jenney'in Chicago'da birinci Leiter Binasını yaptığı yıl başladı. Bunu Gropius'un çelik ve camdan ilk dikkat çekici eseri Faus fabrikasını yaptığı sırada tamamladı. Böyle bakıldığında bu eserin aykırı bir şekilde ortaya çıkışının "merak" çekmecesine hızla yerleştirilmesinin nedeni daha iyi anlaşılır. Mimarinin bir hükümsüzlüğe doğru gittiği sırada, Postacı Cheval mimarisi üzerinde faydası olacak gerçek bir süsleme ateşinin farkına varmıştı. İşlevci mimarlar sanayi toplumunun günlük hayatıyla birleşen bir mimarinin yaratıldığını işitiyorlardı. Tıpkı Charles Garnier'nin mermer bina cephelerinin görüntüsüyle Haussmann'ın kabartma taklidi Paris resimlerini karşı karşıya getirmesi gibi, Postacı Cheval hayalci vizyonuyla günlük yaşamın kabartma taklidi resimlerini karşı karşıya getiriyordu. Çağdaş mimarlar tarihselliği ittiği sırada, Postacı Cheval buna kucak açıyordu. Yalnız ondaki, Vignole ve Vitruvius'un tarihselliği gibi değildi, Perrault'nun masalları gibi bir tarihsellik vardı.

Her ne kadar naif olmasa da (Gerçi kim naiftir, kim değildir? Nitekim Eiffel kulesi en az Postacı Cheval'in sarayı kadar "mantığa aykırı" bir eser değil midir!) sanatları sentezleyen ve makine dünyasına karşı çıkan sanatkârların yapıtlarıyla, hayal gücüne ve "dekora" önem veren başka eserlerle birlikte anılmadığı takdirde Postacı Cheval yalıtılmış bir figür gibi görünecektir. Burada sizlere modern tarzın mimarlarından, özellikle Gaudi ve Guimard'dan söz etmek istiyorum.

3. Bir Sanatlar Sentezi Denemesi: Modern Tarz

1890'da Fransa'daki iktidar yirmi yıldan beri zaferinin tadını çıkarıyordu. Telefon, demiryolları, fabrikalar gelişime olan inancı arttırıyordu. Gelişim ise demir çağıydı. Bir yıl sonra Paris Evrensel Sergisinde Makine Galerisi ve Eiffel kulesiyle, demir mimarlığın tanrısı olarak gösterildi. Bazıları General Boulanger'le kahramanlık hayali kuruyordu, fakat onun 30 Eylül günü Brüksel'de intihar etmesi bir Sezarcılık

tehlikesini ortadan kaldırttı.

Bir yüzyılın sona erip diğerinin başladığı, halinden memnun burjuvazinin dönemi olduğu için onun tarafından "Güzel Dönem" olarak adlandırılmış bu yıllar aynı zamanda kanın oluk oluk aktığı yıllardı. Güvenli olmayan ve sağlığa aykırı şartlarda yaşamaya devam eden işçi sınıfı, gücünün bilincine varmaya başlar. 1 Mayıs 1890'da ilk kez bunu açığa vurur ve bu gün onun tanınmasının simgesi olarak kalır. Edebiyat Sanatçıları Topluluğu'nun başkanı seçilen Emile Zola azınlıkların, köylülerin ve dükkân sahiplerinin dünyaları üzerine yaptığı inceden inceye ve lirik tasvirleriyle okuyucularını ürkütür. Romancının şimdinin tarihçisi gibi olduğu, XIX. yüzyılın ikinci bölümünde sosyal yaşamın manzarasını önemli bir biçimde ortaya koyan *Rougon-Macquart* dizisinin yirminci ve son romanını 1893'de yayımlayacaktır. Kendisini sağlam sanan bir dünya aslında bir patlamanın tehditi altındaydı. Alt tabakada sağır edici bir gürültünün sesi duyuluyordu. Anarşist Vaillant'ın elçilerin odasına bir bomba attığı 9 Aralık 1893'den itibaren açık isyan olacak bir gürültüydü bu. O andan itibaren "Güzel Dönem"de terör başlayacaktır. Redingotlu ve yaylı silindir şapkalı bu yıllar, kira arabaları ve beyaz eldivenli bu yıllar aynı zamanda adam öldürme yıllarıydı. 24 Haziran 1894 günü cumhurbaşkanı Sadi Carnot, Lyon'da Vaillant'a verilen ölüm cezasına karşılık aynı şeyi yapmak isteyen anarşist Caserio'nun suikastı sonucu öldürüldü. Tahammül edilmez bir çevrim, iktidar ve isyan arasında kanın kan istediği bir tür kan davası oluşturdu. Ravachol öldürür. Emile Henry, Saint-Lazare garındaki Kafe Terminus'a bir bomba atar. Sonunda 31 Ekim 1894 günü, Dreyfus'un tutuklanmasıyla Fransa ikiye bölünür. Dreyfus ve Yahudi düşmanlığı ilericiler ve muhafazakârlar arasındaki bir kopmanın bahanesiydi. 22 Aralık günü yargılanan, 5 Ocak günü rütbesi geri alınan Dreyfus kamuoyunun ilgisini uyandırır, arkadaşlar düşman olur, aileler parçalanır. Bu olay Emile Zola'nın Dreyfus lehine tavır aldığı ve Degas'nın kavgacı bir Yahudi düşmanlığına düşerek Musevi olduğu bahanesiyle Pissaro'yla bütün bağlarını koparmaya kadar gittiği sanatçı ortamlarını da etkiliyordu.

Sosyal yaşamdaki bu gerginlik aynı şekilde on beş yıl boyunca sanatsal yaşamda da var oldu. Fovizm ve kübizmden uzak kalınmadı, 1890 yılında Manet öleli 7 yıl oluyordu, ancak Boudin ve Jongkind gibi empresyonizmin habercileri hâlâ hayattaydı. Bütün izlenimciler yirmi yıl boyunca etkinliklerini yoğun olarak sürdürürler. Onlar yaşlarının ve yeteneklerinin olgun çağına erişirler. Altmış yaşındaki Pissaro en büyükleridir. Fakat Sisley elli bir, Degas elli altı, Monet elli, Renoir kırk dokuz ve Berthe Morisot ile Mary Cassatt yalnızca kırk altı yaşındadır. Bununla beraber izlenimciler hâlâ incitilirler; öyle ki Caillebotte ölmeden önce koleksiyonundan 65 tuva-

li Luxembourg Müzesine miras bıraktığında, istemeyerek yalnızca 38 tanesi kabul edilecektir. *Sanatçılar Gazetesi* izlenimcilere karşı şiddetli bir kampanya başlatacaktır, 1896 yılında Emile Zola, 30 yıl önce izlenimciliğe yapılan bu kampanyanın ilk savunucularından biri olacaktır: "Bunların hepsi öncüdür" der. "Dahi adam henüz doğmadı." Zola yanılıyordu. Dâhi adam doğmuştu ve Zola onu okul yıllarından beri tanıyordu: O, *Eser* adlı romanında başarısızlığa uğramış bir sanatçı çizgileri altında tasvir ettiği arkadaşı Cezanne'dı.

Otuz yıldır etkinliğini sürdüren empresyonizm 1900 yılında evrensel serginin bir salonunda tanıtıldı. Fakat Başkan Loubet'ye sergiyi gezdiren Gerome, Monet, Renoir, Degas ve diğerlerinin toplandığı salonun girişi önünde abartılı bir şekilde onun yolunu keser ve şöyle der: "Durunuz Başkan Bey, burası Fransa'nın yüz karasıdır!"

"Güzel Dönem"in kendi üslubu vardır. Bu yalnızca mimarlığın değil, aynı zamanda mobilya duvarları, masa servisi mobilyaları, mücevher mobilyaları gibi tüm çevrelerin tarzıdır. Özellikle 1895 ile 1910 yılları arasına yayılacak 1900 tarzı İngiltere'de "Çağdaş Tarz," Fransa ve Belçika'da "Art Nouveau" ve Germen ülkelerinde "Yeni Üslup" olarak adlandırılacaktır. Gerilemeyle 1900 mimarisinin barokçuluğu, tıpkı gösterişçiliğin son sıçraması gibi bir bozukluk gösterdi.

Modern mimarlık tarihçileri zaten kısa olan bu dönemi, kendini hiçbir sisteme koymayan Postacı Cheval'den söz etmekten kaçındıkları gibi kibarca geçerler. Demir çağından sonra betonarme dönemine geçilir. Önceki hiçbir dönemi almayan, yeni bir floral tarz yaratarak tutkuyla tarihselliklerden sıyrılmak isteyen uluslararası hareket olan modern tarz, bununla beraber modern mimarinin önemli bir bölümünü oluşturur ve düşünüldüğü üzere çok uzun süre inkâr edilmemiştir.

İnsanlar dik açının hükümdarlığından bıkmış olacak ki, Ronchamp kilisesinin kubbelerinin lirik erdemi yeniden keşfedilir, beton kabukları kuramı bizi Gaudi tarafından açıklanan yapısalcı bir naturalizme götürür; insanlar mimarlık-heykeltıraşlıkla ilgilenmeye başlar ve 1960'lı yıllarda 1900'lü yıllar için bir merak ortaya çıkar.

1960'da, Ulusal Çağdaş Sanat Müzesindeki XX. Yüzyıl Kaynakları Sergisinde, Guimard tarafından dökme demirden yapılmış bir metro istasyonunun yanından geçmek pek çok ziyaretçi için bir sürpriz oldu. Fakat Guimard ve Gaudi, Toulouse, Lautrec, Gaugin ve Van Gogh kadar pek incelenmemiş bir dönemin ifadesi olduklarının farkına varmadılar. Bu dönem Loie Fuller, Jules Chéret, Galle, Klimt ve Beardsley'de etkili olduğu üzere bir gençlik, icat, fantezi, bolluk dönemidir. Mackintosh'la canlanan Güzel Sanatlar Yüksekokuluyla Glasgow; Van de Velde, Horta ve Hankar'la Brüksel; *Jugend* dergisinin (ki Jegendstil adı buradan gelir) 1896'dan itibaren yayım-

ladığı isimlerle Münih; Otto Wagner, Olbrich ve Klimt'le Viyana; Emile Galle ve Victor Prouvé'yle Nancy; Darmstatd ve Paris; o sırada şiir, resim, heykeltıraşlık, dekorasyon, mimarlık, yazın, müzik gibi bütün dallarda sıra dışı serpilme gösteren bir akımın eşzamanlı merkezleriydi.

En tuhaf olanı, bu barok dönemine bağlı mimarlar aynen gördüğümüz işlevselci demir öncüleri ayrıca dik açının ve mimarideki kübizmin savunucuları gibiydiler. Guimard, Van de Velde dışında tıpkı Gaudi gibi, dekoratör oldukları kadar işlevselciydiler.

Gerçeküstücüler Modern tarzı ve Gaudi'yi düzeltmeyi amaçladılar. 1933 yılında, *Minotaure* dergisinde Salvador Dali'nin "Modern Tarzın Ürkütücü ve Hazmedilebilir Güzelliği Üzerine" adlı makalesi yayımlanır. Dali şöyle yazıyor:

> "Le Corbusier bilindiği üzere kendi kendini cezalandıran mimarlığın yaratıcısıdır. Le Corbusier bana, sanatının geleceği üzerine fikirlerim olup olmadığını sordu. Evet, buna ilişkin fikirlerim vardı. Benim zaten her şeye dair fikrim olur. Mimarlığın yumuşak ve tüylü olacağı yanıtını verdim ve mimarlığın son dehasının adının Gaudi olduğunu kesin olarak söyledim."

Dali'nin bilmediği şey, onun öne sürdüğünün aksine, her şeyi bilmenin çok uzağında olduğudur, çünkü Le Corbusier aynı şekilde Gaudi'ye[4] hayrandı ve dik açının habercisi bu dâhi mimar yaşlılığında yeni bir barok tarzın işaretini veren bu şaşırtıcı ve lirik eseri Rochamp kilisesini inşa edecektir. Gaudi'nin bu şaşırtıcı onarımı, Le Corbusier'nin öğrencisi olan ve Gropius'u ABD'de, Harvard Üniversitesinde kürsüye yerleştiren José Louis Sert'in yeteneği altında okunabilir.

> "Birkaç mühendis ve çağdaş sanatçının yeni eserinde biçimleri itibariyle deniz kabuklarına ve doğanın diğer unsurlarına benzeyen hafif yapılar somut bir şekilde kullanılmıştır. Bazıları çarpıtılan bu biçimler gelecekte çok daha önemli bir rol oynayacaktır.
>
> Döşeme taşı ve ayak sisteminden esinlenmeleri dışında, kutulara benzer yapılarla kısıtlanarak şehirlerimizi kurmaya devam edemezdik. Mimarinin sürekli gelişiminde Gaudi'nin son deneyimlerinin daha büyük bir önem kazanması ve çok fazla kıymetlenmesi olağandır. Onun öncü ve haberci rolü de böylece fark edilecektir."

Le Corbusier çağdaşlarının dikkatini dâhi Gaudi'yi çeviren ilk sanatçı oldu. Onu 1928 yılında, Uluslar Toplumu Sarayı için düzenlenen bir yarışma vesilesiyle gerçekleştirdiği Madrid yolculuğu sırasında keşfetti. CIAM'ın kurul başkanı 1932'de –aramızdan bazılarının mimarinin salt rasyonalist anlayışının etkisinde olduğu dönem– Barcelona kurulunun yerini aldığında, Le Corbusier Gaudi'nin sanatsal değeri üzerinde şiddetle ısrar eder. S. Giedon, *Espace, Temps, Architecture*.

Restorasyon şaşkınlık uyandırır, çünkü Gaudi'yi çağdaş mimarinin öncüleri arasında görmek alışılan bir şey değildir. Nikolaus Pevsner *Pioneers of Modern Design*'da ona tek bir cümle ayırır: "Onu bir yere koyma çabaları şaşırtıcıdır."[5] Modern mimarinin bu büyük tarihçisi, işlevselci zihniyeti çok fazla içine sindirdiğinden Gaudi'ye gerçek değerini vermemiştir ve hatasını, yirmi yıl sonra yeni eseri *Les Sources de l'architecture moderne et de design*'la düzeltir. Üstelik barok uygunsuz bir görüşle lekelenir, çünkü bir barok açıklaması üzerine asla bu kadar uzlaşılmamıştı.

L'Architecture française'de Louis Hautecoeur şöyle der:

> "Öncelikle tarihçilerin çok farklı anlamlar verdiği 'barok' sözcüğünün anlamında anlaşmak gerekecekti. Barok birileri için 'Reformun karşıt sanatı'dır, başkaları için bir ruh halinin dışavurumudur. Barok aslında bunların ötesindedir ve nitelikleri bu nedenle değişmiş olsa da, başlıca çizgiler içerir. Her şeyden önce bir dekorasyondur, yapıdan çok daha fazla görünüşle ilgilenir, akılcılıktan çok çekicidir, dış cepheye son derece önem verir, süslemeleri çoğaltır, zıtlıklar arar, biçimlerin, hacimlerin, maddelerin zıtlığını arar. Heyecan verme isteği onu hareketi vurgulamaya yöneltir, planlardaki, çizgilerdeki, yükseltmelerdeki hareketi ve uzamı genişletir, en azından genleşmiş bir uzam izlenimi vermeye çalışır; bütün perspektif oyunlarından ve hilelerinden hoşlanır."

Modern tarza tam olarak uyarlanacak açıklama şu sınırlama olabilir: "Yapıdan çok daha fazla görünüşle ilgilenir." Esasen yapının barokçuluğundan Gaudi'yle birlikte söz edilebilir. Tıpkı bugün kabuklu deniz hayvanlarına ve onların kabuklarını anımsatan Candela tonozlarından, Utzon'un kaktüs biçimindeki Sydney Operası'ndan, Soleri'nin kemik ve kaslardan esinlenen Mesa City'den, Saarienen'in her an uçmaya hazır bir kuşa benzeyen New York'taki TWA havaalanından söz edildiği gibi.

Barokçuluğu hiçbir şekilde bir dekorla değil, ancak yapının kendisiyle oluşmuş, tamamıyla doğalcı, bununla beraber işlevselci yeni mimarlık biçimleri gibi.

Bizim dönemimiz için doğru olan şey, geçmiş için de aynı öyledir. Mantık devrinin mimarları gibi, XVIII. yüzyılda modern tarzı barokçuluğa bir tepki olarak görenler modern tarzın mimarları kadar barokçu bir natüralizm gösterirler. "Aydınlanma çağı"nın mimarlığı, mimarlık tarihinin yanlış bilindiği yine bu dönem üzerine Emil Kaufmann'ın yazdığı başyapıtının ismini yeniden alabilmek için hem işlevselcilerin

---

[5] Buna karşılık Alberto Sartoris *Encyclopédie de l'architecture nouvelle*'de mimarlığın geleneksel kavramlarını yerle bir eden dışavurumcu mimarinin bazı somut biçimlerini (özellikle Erich Mendelsohn'dan çok önce) kuran Gaudi'nin dehasını vurgular: "Güell Parkı'nın teraslarıyla tepeden tırnağa soyut sanatı, Barcelona'daki Casa Mila'nın destekleriyle, mantardöşemeyi ve Sagrada Familia'yla dalgalı tonozlu çatıları yarattı.

hem de modern tarzın duyurusunu yapar. XVIII. yüzyılın en önemli mimarları arasında, ilk rasyonel fabrikayı (Franche Comté'deki tuz ocakları) ve bu fabrikanın çalışanları için ilk işçi mahallesini kurmuş olan Claude Nicholas Ledoux'yu sayabiliriz. Ledoux'un Ruben'e karşı Poussin çizgisinde gittiği düşünülmüştür ve o Rubens'e göre çok daha fazla karmaşık yapıda bir mimardır. Aynı zamanda *Zevk Evine* bir fallus şekli vererek ve Loue'daki evi yapay oluklardan fışkıran taş sarkıtlarla süsleyerek barok natüralizmini bilinçli olarak benimsemiş olan Rubens Poussin'den çok daha girift ve çok renkli bir mimardır. "Aydınlanma çağı" mimarlarının barok olduğu düşüncesi saçmadır. Dik açıdan vazgeçtiğinde daha çok değer kazanan mimarileri aynı zamanda anlatıcı ve simgeci olmak ister. Böylece Ledoux her şeyin yuvarlak olduğu bir daireler atölyesi hayal eder. Bu simgeciliğe beklenmeyen işlevselci düşünceler eklenebilir: Tıpkı Leque'nün çürük kokusunun, rahatsızlık verecek etobur hayvanları, hatta kaçak avcıları uzaklaştırmak için kükürt bazlı bir taşı kullanarak köpek, geyik ve yaban domuzu kafası heykelleriyle dekore edilmiş bir av parkı girişi tasarlaması gibi. Bu XVIII. yüzyıl, kolonları ve çıplak dış cepheler çılgınlığıyla geçmişe yönelerek dairesel biçimlere tutkuyla bağlandı. Vizyon sahibi olanların zaten anladığı üzere dairesel biçimler mimarlığı dik açının bu hükümdarlığından kurturacak tek yöntem olarak görülür. Ledoux Tarım Bekçiliği Evini önceden dairesel biçimde tasarlar. Vaudoyer bir Kozmopolit Evi için yaşanabilir bir dairesel biçim üzerinde çalışır. Jean-Nicholas Sobre Ölümsüzlük Tapınağı ve J. J. Leqeue Toprak Tapınağı için daireler çizer. Ayrıca tıpkı Boullée'nin Cénotaphe'ı gibi, koni kullanılmıştır.

Günümüz mimarisinin tatsızlığı, mimarlığın çok uzun zaman önce yalnızca işlevselcileri dinlemek için modern tarzın getirdiklerini bir kenara atmasından ileri gelmesin? Derslerin iki ekol içinde teşvik edildiğini anlamaya başladık.

Modern tarzın mimarları, yeni yapısal ilkeler bulunduğunu bilmiyordu. Betonun mimarlıktaki hükümsüzlüğüyle alay etmek dışında bir şey yapmayan 1900'lü insanların modern tarzın floral dekorunu coşkuyla karşılayacaklarını düşünmüyoruz. Bugün modern tarzın "Güzel Devrin" burjuvasının en beğendiği tarz olduğu düşünülmektedir. Bu tamamen yanlıştır. "Güzel Devrin" burjuvası Montmartre'daki Sacré-Cœur kilisesi gibi pasta katlarına benzeyen mimarilere hayrandı, ancak modern tarzın mimarları kadar pek çokları gibi Auguste Perret'ye de değer veriyordu. Joséphin Péladan 1905 yılında şöyle yazarak tavrını belirtir:

> "Erken doğan bir alkol bağımlılığı ile ihtiyarlayan bir sefilliğin bir araya gelişine benzeyen, haydutun tehlikeli eli ile aşk delisinin titrek elinin birleştiği bu sanatı nasıl nitelemek gerekir?"

Haussmann'a çıkıntılı binalar yapmayı yasaklayan bir kararname yürürlükten kaldırılmasaydı modern tarz Paris'te ortaya çıkamayacaktı.

Yalnızca dış cephe süslemeleri için özgürlük verildiğinde, pek çok mimar ne yapacağını bilemedi. Kararsız bir tadın bütün saçmalıkları görünür: Örneğin Le Vois-venel, Clichy sokağında bir apartmanın dış cephesine XV Louis dönemi mobilyalarının dekorlarını uyarlamayı düşünür. H. Provençal'a gelince, o "düş sığınağı" adını verdiği bir ev maketi için Guizèh'in sfenks şekillerini benimser.

Modern tarzın mimarları bu taklitlere karşı tavır alıyorlar ve korkunç binalara bir bayram havası vermek istiyorlardı.

Ruskin ve William Morris modern tarzın kurucuları olacaktır. Ruskin makine karşıtı, doğalcı lirizmiyle, Morris 1888'de Londra'da gerçekten iyi zevk ürünü menkulleri sıradan menkullere yakın fiyatlardan üretmek amacıyla Sanat ve El Sanatları şirketini kurarak bunu yapacaktır.

1889 Evrensel Sergisinde, özellikle Emile Gallé'nin seramikleri, cam eşyaları ve taşınırları olmak üzere, çok sayıda natüralist dekorlu nesneler dikkat çekiyordu. Ancak modern tarzın doğma sahnesi 1890'da Brüksel'de Victor Horta'nın dekoratif tasarımlarıyla olur. William Morris ve ekolü aslında modern tarzın uygulayıcılarından çok kuramcıları olmuştur ve makine karşıtçılığı onları eskiyi taklit etmeye yöneltmiştir.[6] Bununla beraber modern mimarlığın ilk örneği olarak Gaudi'nin Barcelona'daki Casa Vicens için 1878'de çizdiği su otları arasında dev papatyalı bitki parmaklık sayılabilirdi. Fakat tıpkı Emile Gallé'nin üzüm bağı kütüğü şeklinde bir masa ayağı ya da haşhaş biçiminde bir gece masası çizdiği gibi Gaudi de o sırada hâlâ taklitçi bir natüralizmin esiriydi. Genç Guimard 1894'de Horta'yı ziyaret ederken şöyle demişti: "Dekor olarak çiçeği almak değil hoşuma giden, ben sapını dekor olarak kullanmayı seviyorum. Çiçek sapı da zaten Horta'yı yalnızca çizgiye, kıvrımlara, kubbelere ve arabeske kaptıran bir soyutlama gibiydi. Sap, yazıya dönüşüyordu ve eşya, halılar ve cam resimlerinde olduğu gibi aynı şekilde merdiven kafesi resminde de bulunuyordu. Böylece mimar, sanatlara kayıp birimlerini geri veren bu dört dörtlük sanatçı olmak istiyordu.

1896 Japon işi eşya koleksiyoncusu Siegfried Bing, Paris'te René Lalique'in (1860-1945) cevahirlerini, Emile Gallé'nin (1846-1904) cam eşyalarını, Amerikalı Tif-

[6] Yeni Belçika sanatı yalnızca Ruskin ve William Morris'i değil, aynı zamanda kubbenin üstün derecede, işlevci mimarlık unsuru olduğu sonucunu çıkararak bir binayı insan vücuduyla karşılaştırdığı eseri *A New System of Architecture*'ı yayımlayan W V Pickett'i de anımsamak zorundaydı.

fany'nin (1848-1933) büyük camlı pencerelerini ve Henry Van de Velde'nin mobilyalarını sergileyen Art Nouveau Galerisini açtı. William Morris örneğini izleyen Bing, galerisine paralel olarak dekoratif sanat objesi üretim atölyesi açtı.

İki yıl sonra Münih'te sanat meslekleriyle bir araya gelen atölyeler kuruldu. Sonra 1901 yılında "sanat sanayilerinin taşra birlikteliği" denilen Nancy ekolü Emile Gallé, Victor Prouvé (1858-1943), Louis Majorelle (1859-1926), Valin ve Daum (1853-1909) tarafından Lorraine'de kurulmuştur.

Art Nouveau ya da Modern tarza, Guimard'ın Paris metrosu girişlerinden dolayı ya da süsler çılgınlığı sebebiyle Metro tarzı da denir. Bu tarz uluslararası hale gelir ve pek çok sanatsal alanı ele geçirir: Çek Alphonse Mucha'yla afiş sanatı, Folies-Bergère'lerin 1892'de beğenilen sanatçısı olan ve Paris Operası'nın ışık oyunları tekniğini aldığı Loie Fuller'le dans, Çek Kupa ve İngiliz Aubrey Beardsley'le illüstrasyon (1872-1898). Chéret ve Toulouse-Lautrec'in afişleri, Rodin'in *Cehennemin Kapısı*, İsviçreli ressam Hodler'in ektoplazmik kişilikleri, Avusturyalı ressam Klimt'in labirenti, Ensor'un maskeleri ve Méliès'in filmleri modern tarz içindeki yerlerini hâlâ korurlar.

Modern tarzın sanatçıları bizim unutmuş olduğumuz keşifleri zaten yapmışlardı, fakat bunlar biraz şaşkınlıkla yeniden keşfedilebilir. Bu yüzden soyut sanatın bulunuş tarihi herkes için bir defa 1910 olarak saptandı ve yaratıcısından şüphe yoktu: Kandinsky. Özgür bir hareket olarak soyut sanat bilincine varılması hiç kuşkusuz Kandinsky'yle olur. 1905-1910 tarihleri arasında Gaudi tarafından yapılan Casa Mila'nın şöminelerinin soyut heykeller olduğu düşünülemez. "Açık" soyut heykeller türünün yaratıcısı Lipchitz (1925) ve Henry Moore'dur. Yine Casa Mila'nın balkonları için Gaudi'nin demiri gayriresmi heykeltıraşlardan elli yıl sonra aynı teknikle kullandığına nasıl dikkat etmeyelim? Guimard "soyut manzaralar" gelişmeden önce duvar dekorasyonlarını gerçekleştirir. Ve 1900 Sergisinde, Dalou ve Rodin'in öğrencisi heykeltıraş Roche hem yaprak hem de alev olan ve bir soyut sanat değerini ayırt etmekle yükümlü bir jürinin bugün bile dikkatini çekebilecek Loïe Fuller adlı bir bronz heykel için gümüş bir madalya elde etti. Eğer modern tarz bu derece ihmal edildiyse bu, bazıları bu önemli sorunu özellikle ortaya çıkarmak istemediği içindir.

Barcelona'da Gaudi

Modern mimarlık tarihlerinde yalnızca bir dekoratör olduğu gerekçesiyle Gaudi'ye yer verilmez. Oysa Gaudi yalnızca dekoratör olarak görülemez; zira kendisi payanda kemerleri ve parabolik kemerleri ortadan kaldıran eğik sütunu bulmuş ve

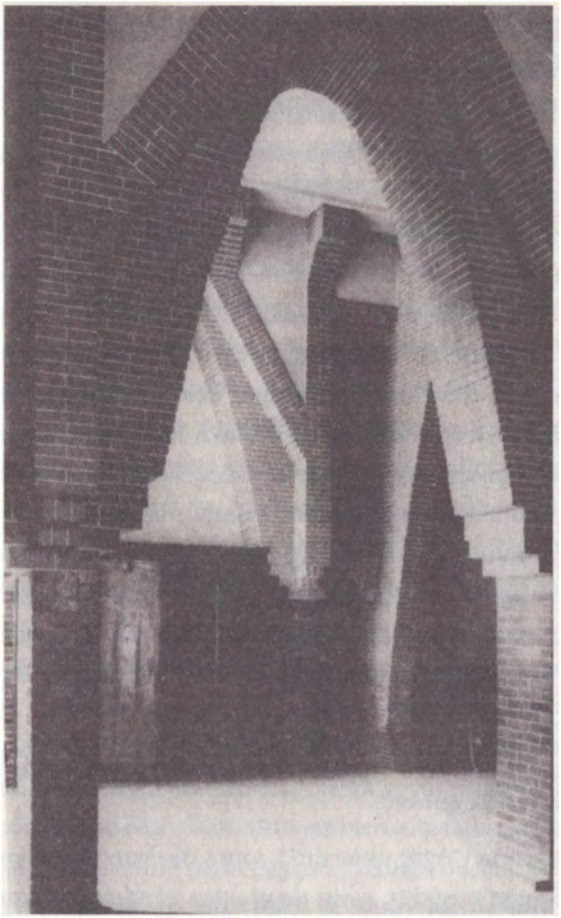
Sagrada Familia Okuluna, "binek atı" adı verilen yeni bir çağdaş forma kaynaklık eden hiperbolik parabol bir form kazandırmıştır.

Gaudi'nin modern mimarlık tarihlerine alınmamasının nedeni, betondan vazgeçip taş, tuğla ve seramikle yetinmiş olmasıdır. Ancak geleneksel malzemeleri kullanmış olması onu geleneksel bir mimar yapmaz. Wright da geleneksel malzemeleri devrimci bir mimarlık adına kullanmıştı. Yavaşlığı ve savurganlığıyla, mümkün olduğunca kısa sürede çok iyi alışveriş merkezleri inşa etmenin yollarını arayan döneminin işlevselci mimarlarını oldukça şaşırtmıştı. Gaudi de megalomandı, üstelik Frank Lloyd Wright'tan daha yıkıcıydı. Bir koruyucuya –Kont Güell– sahip olduğu için şanslıydı ve 1880'lerle başlayan tutuculaşma dönemine dek Kont Güell'in salonunun gözde züppelerindendi. Güell Parkı'nı yaparken Gaudi hem mimarlık, hem peyzajcılık, hem heykeltıraşlık, hem seramikçilik hem de "kolajcılık" yapmıştı. Burada bankların sarmal boruları, oturakları birleştiren bir mozaikle süslenmişti. Tıpkı, 1870'te *Entretiens sur l'architecture* adlı eserini okuduğu ustası Viollet-le-Duc gibi Gaudi de, 1870'te Monserrat Manastırı'nın, 1904-1906 yılları arasında ise Palma'daki gotik katedralin iç kısımlarının yenilenmesi gibi restorasyon çalışmalarıyla kendisini geliştirmişti. Gaudi'nin gotik tarza eğilmesi modernliği bu yolla kavrama istediğinden kaynaklanıyordu.

> "Gotik ölü bir sistemdir. Ona yeniden hayat vermek ve yapıyı, etkili güçlerin ifadesi kılacak natüralist bir tarzda ele almak gerekir."

Gaudi bu natüralizmi önce ağaçta ("Ağaç ustamdır"), sonra iskelette ("Tüm formlar iç yapının, yani iskeletin dış görünüşüdür; gerisi ise uzaktan görülmeyen ayrıntılardır") buldu. Deniz kabuklarının yapılarını inceledi. *Sagrada Familia*'nın süslemelerinde kullandığı insan ve hayvan heykelleri doğadan alınarak büyütülmüş kalıplardı; absürde varan bir natüralist sanat yaklaşımını yansıtıyorlardı. Gaudi, Charles Garnier'nin Paris Operası'nda yaptığı gibi, ancak daha yaratıcı bir dehayla, katedralinin farklı üslup ve sanatların sentezi olmasını istiyordu. "Biz Katalanlar farklıyız," diyordu, "bizim Yunan, gotik ya da Mısırlı olmaya ihtiyacımız yok; biz aynı anda *hepsi* olmalıyız."

25 Haziran 1852'de Tarragona yakınlarında Reus'ta doğan Antonio Gaudi y Cornet'in dedesinin babası, dedesi ve babası bakır ustasıydı. Gaudi on altı yaşındayken mimarlık okulunda okumak üzere Barcelona'ya gitti ve ölünceye dek bu şehirde çalıştı. Gaudi de Cézanne gibi yoksul bir yaşam sürmüştü. Yapılmaya girişilen eserlerin büyüklüğü ve aciliyetinden dolayı, ikisinin de yoğun iç yaşamları sosyal hayatlarını tüketmişti. Aix-en-Provence Cézanne için ne ise Barcelona da Gaudi için aynı



Gaudi'nin Collège Teresiano'sunun girişi. Foto. Aleu. Barcelona.

şeydi. Gaudi yalnızca bu şehirde çalışmıştır; bu da eserlerindeki ışıltı eksikliğini açıklamaktadır. Bu durum Barcelona'ya gitmeden anlaşılamaz, ancak oraya bir kez gidildiğinde tamamen kavranabilir. Çalışmalarını belirli bir yere odaklamış mimarlara az rastlanır Barcelona'nın iki harikası Katalonya Sanat Müzesi ve Gaudi'nin mimarisidir. İkisi de varlıklarını sürdürmüşlerdir. Çünkü Gaudi, sonrasında Picasso, Dali, Miro ve Gonzalez gibi sanatçılara yol açmış olan Katalan Rönesansının mimarlarındandır. Montserrat bölgesinde dolaşırken, kayaların formlarıyla ve Gaudi'nin formları arasındaki tuhaf benzerlik göze çarpar. Koyu bir natüralist olan Gaudi, belki de farkında olmaksızın Montserrat'nın fantastik dünyasını içselleştirmiştir

Gaudi 1878-1889 yılları arasında Vicens Evi'ni yaparken Mağrip geleneğine başvurmuştur Fakat Doğu Mimarisi ve Venedik Sarayları düşünüldüğünde, Güell Sa-



Antonio Gaudi'nin Güell Parkı'ndaki mozayikleri. Foto, F. Foliot.

rayı'ndan (1885-1889) itibaren Ruskin'in kuramlarının etkisi açık bir hal alır. Söz konusu Doğu hayali ve masalımsı bir Doğudur; Gustave Moreau ve Flaubert'in, Salomé'nin Doğusu'dur. Şöminelerin fantastik şekilleri vardır ve etrafta rastlanmayan bu şekillerini plastiğe borçludurlar. Gaudi, kendisi gibi Marsilya'daki konut biriminin çatı-terasının işlevselci unsurlarını tam bir heykel sergisine dönüştüren Le Corbusier'den önce mimarisinin plastik bir yapıt ortaya çıkarmasına özen göstermişti. Buna heykel gibi oyulmuş bir eser bile denebilirdi. Chambord Şatosunun çatısı ve şömineleri de aynı özeni ve aynı plastik saplantısını gözler önüne sermektedir. Ancak hem Chambord'daki hem de Marsilya'daki konut biriminin çatı-terasındaki bu unsurlar ziyaretçiler tarafından görülmeleri için yapılmıştı. İnsanlar buraları gezmektedirler. Gaudi'nin "çılgınlarından" biri olan ve evlerini sıra dışı kılan şey, bu şömineleri yalnızca çatılarda yaşayan baca temizleyicisi ve hizmetçilerin görüyor olmasıydı. Süsleme genellikle bir kenara bırakılır. Belki ancak yapılarının pek azını süslemeden bırakan Bizanslılar buna istisna sayılabilir. Gaudi de onlar gibidir. Yaptığı her şey süs, heykel, plastik bir şiirdir; göze gözükmeyenler bile! Dolayısıyla bunlar yalnızca ana cepheleri süslenmiş Venedik saraylarına da pek benzemezler. Gaudi mimarisindeki ağaç sütun ilk kez Calvet Evi'nde (1898-1904) kullanılmıştır. Antik sütunların ağaçlardan yola çıkılarak oluşturulduğu bilinmektedir. Tutkulu bir natüralist olan Gaudi ise tersten gitmiş ve sütuna ağaç şekli vermişti. Ancak onun yaptığı şey de bir taklittir; zira taş ve çimentodan sahte bir ağaç oluşturmuştur.



Gaudi'nin Güell Parkı'ndaki kolon ve heykelleri. Foto, F Foliot.

Gaudi'nin eseri sanıldığı gibi yalnızca süslenmiş cephelerden ibaret değildir. Modern tarzın diğer mimarları aslında yapıları kaplamak ve gizlemek dışında pek bir şey yapmamışlardır. Oysa Gaudi kendini dekor ilahı olmaya adadıysa da, yapılar icat etmekten geri kalmamıştır. Yaptığı kubbeler mimari güçleri üst noktalara çıkarmıştır. O dönemde pek çok mimar natüralizmi yüzeysel bir şekilde ele alırken, Gaudi deniz hayvanlarının kabuklarını inceliyor, çatı ve kemerlemeler için onların hafifliklerinden ve dayanıklılıklarından ilham alıyordu. Bu yeni yapı arayışları Milá Evi'nde (1905-1910) çok ileri gitmiştir. Duvarların yerine iç mekânın yeniden bölünmesine imkân veren hareketli paneller kullanılması son derece güncel bir fikirdir. Sainte Famille kilisesinin payanda kemerlerini kaldırmak için eğik itişle desteklenen eğri sütunu bulan Gaudi, sonrasında Güell parkına da uygulayacağı muhteşem bir



Antonio Gaudi'nin Barcelona'daki Casa Mila'sı. Cephe, balkonlar ve bacalar. Foto, F Foliot.

keşif[7] yapmıştı. Dahası, tabaklarla diğer renkli porselen parçalarının bir araya getirilmesinden oluşan mozaikleriyle, kübistlerden ve dadaistlerden önce kolajın yaratıcılarından biri olmuştu.

Gaudi'nin en büyük iki eseri *Sagrada Familia* kilisesi ve Güell parkıdır.

Sagrada Familia Gaudi'nin diğer bütün eserlerini taçlandıran başyapıtı oldu.

Yapımı 1883'te başlayan ve mimarın 1926 yılındaki ölümüne dek süren bu kilise

---

Tüm bu yenilikler N. Pevsner'in Gaudi'ye ilişkin fikrini haksız çıkarmaktadır: "Yeni form ve malzemeler konusunda bir yenilikçi olduğu açıktır; gerilim ve güç hesaplarına göre oluşturduğu karmaşık modeller çağımızın mühendis-mimarlarının yaptıklarına benzememektedir. Aksine bunlar tekil bir zanaatkârın, bir amatörün, bir münzevinin, bir yaratıcının, her telden çalan bir adamın işleridir." Gaudi elbette mühendislik bürosundaki bir müdür değildir. Fakat bir sanatçının sezgileriyle bulduğu şeyler de bir mühendisin hesap yaparak buldukları kadar isabetli olamaz mı?

tamamlanmamıştır. Kilisenin yalnızca çevresi ve çanları ayaktadır.

Her şeye rağmen bu açık hava kilisesi kesinlikle büyüleyicidir. "Gotik mimariyi modernleştirmek" isteyen koyu bir Katolik olan Gaudi az rastlanan ve inançla yapıldığı besbelli modern katedrallerden birini yapmayı başarmıştır. Dâhiyane aykırı zevki bu yapıda kendisini iyiden iyiye gözler önüne sermektedir.

Mısır koçanı şeklindeki çan kuleleri 12 kulenin üzerinde bulunan, 100 metrelik 4 kuleden oluşur; renkli 4 kulenin her birine kocaman harflerle *Hosanna* yazılmıştır.

Cephede ve alın tablası üzerinde Père Lachaise Mezarlığı tarzı heykeller gösterişle ve baş döndürücü bir şekilde karşımıza çıkar. Mozaik ve taşlar formlarının uçarılığı bakımından birbirleriyle yarışmaktadırlar. Delirmiş bir Greco, Albe düşesinin dantel ve fistoları arasında kaybolmuş bir Goya görürsünüz. İspanya'nın tüm barokları dev oranlara sahip bu kilisede buluşmaktadır. Vizigotların gotik İspanya'sı ile yaratıkların, prenses nedimelerinin ve cücelerin gotik İspanya'sı buradadır. Jérôme Bosch'u çok sevmiş olan II. Philipe Gaudi'yi de severdi. Her iki sanatçı da aynı taşkınlığa, imkânsıza duyulan heyecana, aynı müthiş natüralizm düşüne kapılmışlardır. Aralarındaki tek fark Gaudi'nin ortaçağın sonunda değil 1900'lerde, yani modern tarz döneminde yaşamış olmasıdır.

Bouguereau'yu, Bonnat'ı ve Boldini'yi alın, hepsini karıştırın ve heykele dökün, böylece bu katedralin cephesini süsleyen karakterler neye benziyor anlarsınız. Fakat bu dünyada sivri tepeler, dişler, tomurcuklar, salyangozlar ve fantastik kuşlar da yaşamaktadır. Nihayetinde hüsrana uğramış kimsenin olmadığı bir dünyadır bu.

XVIII. yüzyıldaki Ledoux dışında hiçbir mimar bitki ve hayvanları taklit etmekte Gaudi kadar ileri gidememiştir. Yaptığı evlerin bazı pencereleri dudakları taştan ağızlar gibidir. Yapay mağaraları sahte sarkıtlarla süslenmiş olan Ledoux'nun da kaselere katılaşmalarla şekil verdiği ve köprü kemerlerinin ayaklarını, eski kayıkçıların toplaştığı üç kısa kürekli kadırgalar şeklinde yapmış olduğu aklımıza gelir.

Barcelona'daki Güell Parkı Gaudi'nin büyük destekçisi ve koruyucusu Kont Güell için yapılmıştı. O olmasaydı, Katalan mimarın eserleri şüphesiz bu şekilde ortaya çıkamayacaklardı.

Güell Parkı, Marslılarla ilgili bir film yapmak isteyen bir Hollywoodlu yapımcı için düşlenmiş bir dekordur. Tam Méliès'e göredir. Taştan yapılmış hayvanların aralıklardan sizi gözetlediği muazzam merdivenler... Parthénon'unkilerden eğik sütunlarıyla Dor tarzı kemeraltları... Rengârenk mozaiklerle kaplı ve astrologların başlıkları gibi sivri çatılı yapılar.. Bir peri kızının düğün pastası gibi kat kat yükselen evler Bu hem sahte bir Rusya ve hayali bir Konstantinopolis\ hem de Disney Land ve

Alice'in Harikalar Diyarı'dır. Mozaikler ihtişamla açıldıkça taşlar dalgalanır. Sembolist kuşağın gözbebeği olan sedef işlemeler burada yücelip havaya karışmıştır. Mağaralar, sahte palmiyeler ve sahte sütunlar vardır. Her şey taşa dönüşmüştür. Her şey mineralleşmiştir. Her şey dekordur. Tuvalet bile bir ortaçağ hanını andırmaktadır. Bazı sütunların fallik görüntüsünden de bahsedilebilir. Heykeltıraş Vigeland'ın yüzyıl sonunda Oslo'da yaptığı, doğa kadar sahici bir natüralizmden doğmuş bir süslemeciliğin, akademizmi geride bıraktığı çılgın bir başka parkı geliyor akla. Dilenci gibi giyinen, ihtiyar (Katolik kilisesinden vazgeçmişti ve bütün kazancını Katalan Partisi'ne veriyordu), bekâr, vejeteryan ve Katalanca'dan başka dil konuşmamakta inat eden Antonio Gaudi, inşaatı yalnızca halkın yardımlarıyla sürdüğü için Barcelona halkının "yoksulun katedrali" adını verdiği *Sagrada Familia*'nın kapısının dibinde, toplumdan elini eteğini çekmiş bir şekilde yaşamıştır. Gaudi'yi, kilise için malzeme almak amacıyla şapkası elinde yollarda yardım parası toplarken görürlerdi. Gaudi 1926'da, otuz dokuz yıldır işleyen şantiyesine giderken bir tramvayın çarpması sonucu ölmüştür. Uzun bir süre durdurulan bu şantiye bugün tekrar açılmıştır. *Sagrada Familia*'nın yapımı ağır ağır sürmektedir, bu süreç öylesine yavaş ilerlemektedir ki, kilisenin tamamlanması yüzyıllar sürecekmiş gibi gelir. Kulelerinin helezon şeklindeki merdivenlerinden yukarı çıkmak sıra dışı bir maceradır. Tepeye doğru yükseldikçe gerçek bir gösteriye tanık olursunuz; ince ince hazırlanmış süprizlerle, şaşkına çeviren panoramik manzaralarla bezeli bir gösteridir bu. Kısacası biraz lunapark, biraz Binbir Gece Masalı'dır; ama aslında mistik bir yükseliştir bu. Gaudi'nin capcanlı inancı panteizme varmaktadır ve eser, dünya nimetlerinden Tanrı için hazırlanmış bir tür sunuyu andırır. Bitmez tükenmez dualardır bunlar; Demeter'in Yehova'ya armağanıdır.

Gaudi 1905 yılında da, barok tarzında sarmalarına rağmen işlevselci bir mobilya yaptı. Bir şair, bir taş sihirbazı, bir kâhin ve mimarlığı heykel üzerinden düşünen bir mimar olan bu adamın uzun süre boyunca fark edilmemiş işlevselciliği bugün herkes tarafından zevkle övülmektedir. Pek az modern mimarın yapabildiği bir şeyi başardığı ve cesur tekniği, akılcı işlevi ve mutlak lirizmi bir araya getirdiği için herkesçe bol bol övülmektedir.

Brüksel'de Horta, Hankar ve Van de Velde

Modern tarz Fransa'da ortaya çıktığında "Belçika sanatı" olmakla suçlanmıştır. Gaudi'nin modern tarzı farkında olmaksızın uyguladığını düşünecek olursak aslında bu sanatsal hareket önce Brüksel'de Horta, Hankar ve Van de Velde adlı üç mimarın

eserleriyle ortaya çıkmıştır.

S. Giedion 1880-1890 yılları arasında çağdaş sanatın merkezinin Brüksel olduğunu belirtir. Belçika o sırada Avrupa'nın sanayi alanında en gelişmiş ülkesiydi ve Belçika burjuvazisinden küçük bir grup, o sırada hiçbir yerde bir örneği görülmeyen bir heyecanla sanat alanındaki tüm yeniliklere kucak açtı. Van Gogh'un ilk resimleri bu şekilde, 1889'da Brüksel'de düzenlenen ortak bir sergide görücüye çıkarılmıştı. Aynı şekilde Cézanne, Seurat ve Rodin resimlerini sergilemek üzere, Debussy ve Wagner de müziklerini icra etmek üzere Brüksel'e davet edildi. Belçika'yı tam anlamıyla öncü bir sanat şehrine dönüştüren bu konferans, konser ve sergileri sanata ilgili iki Brükselli avukat olan Edmond Picard (1836-1924) ve Octave Maus (1856-1919) düzenliyordu. Picard ve Maus 1881'de, otuz yıl kadar yayımlanacak ve "XX" (1884-1893) ve ardından "Özgür Estetik" (1894) gruplarını oluşturan Belçikalı genç sanatçıları bir araya getiren haftalık bir gazete olan *L'Art moderne*'i çıkarmaya başladılar. "Özgür Estetik" William Moris'in eserlerini Belçika'ya tanıtmış ve Van de Velde'nin önemli çıkışlar yapmasını sağlamıştır.

Giedion'a göre, "Avrupa'da cesurca yapılmış ilk ev," Victor Horta tarafından 1893'te Brüksel'de inşa edilmiş, Turin sokağı, 12 numaradaki evdir. Yine Giedion'a göre bu ev (sahibinin ismi kullanılarak, Tassel Evi olarak da anılır), esnek planı, düzey farklılıkları, alışılmışın dışındaki aydınlatma kaynakları ve "tüm stilistik kalıntılardan arınmış saflığıyla" büyük bir "dönüm noktası" olmuştur. Tıpkı daha önce John Nash'in Royal Pavilion'da (1818) yaptığı gibi Horta da bu lüks evdeki dökme demir sütun ve kirişleri açıkta bıraktı. Horta'nın Turin sokağındaki bu evi hem işlevselciliği hem de modern tarzı yansıtmaktadır. Yapı ciddi anlamda işlevselcidir, ancak dekor barok tarzındadır.

Victor Horta (1861-1947) daha sonra 1895-1900 yılları arasında, Brüksel'deki Louise caddesinde tamamen kendisi tarafından donatılan ve döşenen Solvay Oteli'ni inşa ederek modern üslubunu vurgulamıştır. Paul Hankar da (1859-1901) yaptığı evlerin mobilyalarını ve dekorunu tasarlayarak mimarlığı plastik sanatların bir sentezi olarak algılamıştır. Hızla tüm Avrupa'ya yayılan ve modern tarz adı verilen bir dükkân vitrini türünü de buldu. Paul Hankar 1897'de genç kuşağın bir patlama gösterek ortaya çıkmasını sağlayan Tervuren Kolonyal Sergisini düzenledi.

Henry Van de Velde (1863-1957), kuşkusuz Horta'ya göre çok daha az yenilikçiydi, ancak daha karmaşık ve zengin bir kişiliğe sahipti. Öfkeli mümin Pierre Francastel, "Zevi gibi kişiler, modern mimarlık tarihçilerinden ziyade yabancı etkilerin Avrupa'daki propagandacılarıdır," diyerek, "Paris'i çağdaş sanat tarihinden silmek için

Brüksel'i yeni fikirlerin çıkış noktası haline getirmenin saçma bir fikir" olduğunu ileri sürmüştür. Henry Van de Velde'yi, "Avrupa'daki *Art Nouveau* akımını başlatan kişi" olarak öne süren tüm iddialara karşı çıkmış ve "bu, gerçek sanat akımlarının, işi basitleştirenlerin kuramsal faaliyetlerinden doğduğunu düşünmek olur," demiştir.

Kuşkusuz Ruskin ve William Morris ya da Viollet-le-Duc olmasaydı modern tarz da olmazdı. Bu kişiler modern tarzın uygulayıcılarından ziyade kuramcıları olmuşlardır; ancak işlerinin sadece basitleştirme olduğu söylenemez.

Francastel ne derse desin, ressam, yazar, kuramcı, konuşmacı, mobilya tasarımcısı ve mimar Henry de Velde, XX. yüzyılın başında Avrupa'da modern mimarlığın tartışmasız lideri olarak görüldü. Sonrasında Le Corbusier'nin (Francastel aynı nedenlerden ötürü onu da sevmemektedir) yaptığı gibi Van de Velde de döneminin zorlu fikirlerine harika bir katalizördü. Zira benimsediği fikirlerin bazıları kendisine ait değildi. Fakat düşüncelerini yaşatmayı, kabul ettirmeyi ve topluma yaymayı başarmıştı.

1889'da Seurat'yla arkadaş olan ve sık ziyaretleriyle Mallarmé ve Verlaine'i etkileyen yeni-izlenimci bu ressam Ruskin ve William Morris'in eserlerini otuz yaşındayken tesadüfen keşfetti. Ne yazık ki şövale resmini bencil olmakla suçlayarak kendisini sanat ve sanayi birlikteliğine adadı, 1893'te Anvers Akademisi'nde sanat dersi verdi ve bir yıl sonra başlıca eseri *Deblaiement d'art*'ı yayımladı.

1895'e dek mimar olmayı hiç düşünmemişti; ancak üvey annesi ona ideal evini kendi başına yapabilmesi için gereken mali olanakları sundu. O da tarihsel çağrışımlardan uzak ve dinlenme yerlerine geniş alanlar ayrılmış bir ev inşa etti. Bir amatör tarafından yapılmış bu evin yeniliği coşku kadar alaya da neden oldu. Belçika'da rezil olan Henry Van de Velde mobilya tasarımlarının beğenilip kabul edildiği Almanya'ya göç etti. Onu, "ülkenin tüm zanaat ve sanayi ürünlerinin estetik düzeyini yükseltmekle yükümlü sanat danışmanı" ünvanıyla hükümdarlık sarayına kabul eden Sax Weimar Grandükü, Henry Van de Velde'nin rüyasını gerçekleştirmesine olanak sağladı. Henry Van de Velde böylece Almanya'da çok önemli bir rol oynamıştır. Van de Velde 1908'de Weimar'da 1919'da yine aynı yerde kurulacak Bauhaus'un öncüsü olan Dekoratif Sanatlar Okulunu kurmuştur.

Paris'te Hector Guimard

Giedion'un yaptığı gibi Hector Guimard'ın adını anmamak ve Paris'in modern tarzından hiç söz etmemek Francastel'in ulusalcı "öfkesini" haklılaştırır. Alman tarihçi Jürgen Joedike de, Guimard'ı tamamen göz ardı eder gibi görünmektedir. İlk

"Modern Mimarlık Tarihi" kitaplarında modern tarza hiç değer verilmediği doğrudur; çoğu "ilerlemeci" tarihçiye göre de "Modern Mimarlık Tarihi" ile "İşlevci Mimarlık Tarihi" eş anlamlıdır.

Hector Guimard (1867-1942) kuşkusuz Horta örneğinden yola çıkmıştı. Fakat yalnızca "yaratıcılardan" söz edersek, oluşturmaya çalıştığımız listede pek az isim kalır. Evden mobilyaya, dekor da dahil her şeyi yapma ve Gaudi'nin tüm yaşamını yönlendirmiş olan büyük bir eser gerçekleştirme arzularını Hector Guimard'da da görürüz. Güzelden anlayan bu züppe, Paris'te La Fontaine sokağındaki kiralanacak bir apartmana dair bir teklif aldığında yalnızca yirmi dokuz yaşındaydı. Guimard, iki yıl "Castel Béranger"sinde gizli gizli çalışarak dış cepheden formların alev gibi dans ettiği şöminelere, porselen kapı kollarından kilitlere, karmaşık mobilyalardan su yeşili duvar kâğıtlarına, seramiklerden halılara her şeyi çizdi. Tek kişi tarafından gerçekleştirilen bir sanatlar sentezi olan "Castel Béranger"de[8] sivri kemer tarzında bir giriş, asimetrik bir parmaklık, saplar, sarmaşıklar ve Japonların sevdiği ve Goncourt'un[9] çalışmalarından sonra moda olan dalgalar vardı.

Paris'te yeni başlayan cephe yarışmalarının ilk ödülü, Guimard'ın metro girişlerini yapma teklifi almasıdır. Guimard orada dökme demirle bitkisel bir izlenim vermeyi başarmıştır ve bu "kamçı vuruşu tarzı" modern tarzdı.

1901'deki cephe yarışmasını Paris Rapp caddesi, 29 numaradaki apartmanıyla bir başka mimar kazandı. Guimard gibi Lyonlu olan bu mimarın adı Jules Lavirotte'tu. Paris'te hâlâ görülebilen bu bina kapı sundurmasının üzerindeki kadın büstü, boğa kafası, bitki heykelleri ve iki çıplak vücutla dış görünüşü en şaşırtıcı binalardan biridir. Lavirotte, Rapp meydanındaki bahçenin parmaklıklarını da aynı şekilde çizmiştir.

Önceki bölümlerde değindiğimiz Nancy ekolünün önemini Anglosakson tarihçilerin sık sık yaptığı gibi ihmal etmek adil olmaz. Nancy ekolüyle, modern tarz Fransa'da Belçika ve Orta Avrupa'ya göre daha uzun süre etkili olmuştur. William Morris'in *Sanat ve Zanaat*'i *Art Nouveau*'yu tetikleyen ilk hareket olarak değerlendirilirse

---

Halen Paris Passy'de Hameau Béranger'nin köşesinde, La Fontaine sokağı,16 numarada görülebilen Castel Béranger'de Japonizmin yanı sıra XV Louis ve gotik tarza da rastlanır.

G. Soulier 1899'da *Etude sur le Castel Béranger* adlı bir inceleme yayımlamıştır. Burada açık fikirli bina sahibine Guimard'ın planlarını kabul ettiği için övgüler yağdırmıştır. Aslında dairelerin çok kısa sürede makul fiyatlara kiraya verilmeleriyle kolayca % 5'lik bir kazanç elde edilmiş ve masraflar karşılanmıştı.

L'Art japonais au XVIIIe siècle: Outamaro (1891) *Hokousai* (1896).

de, benzer bir hareketin Fransa'da 1882'den beri görüldüğünü ve 1887'de Dekoratif Sanatlar Birliği'nin kurulduğunu hatırlamak gerekir. Nikolaus Pevsner şu düşünceyi itiraf etme dürüstlüğünü gösterdi: "Bütün hesaplara göre aslında Fransa, *Art Nouveau*'nun en uzun süre devam edeceği ülkedir." Ve ekledi: "*Art Nouveau*, iki yüzyıl arasındaki sınırları aşar; tarihsel içeriği, öncülük eden yenilikleriyle aynı anlamı taşımaktadır... XIX. yüzyıl tarihselliği zihniyetiyle devam etmenin reddedilmesi... Tablo ve heykellerden çok nesnelere gösterilen ilgi...[10] Pevsner şu olumlu satırları da eklemiştir: "Bazı tarihçiler *Art Nouveau* adlı mimarlık tarzının varlığını inkâr ettiler; bu sanatın, güç bela on yıl kadar sürmüş dekoratif bir moda olduğu ileri sürüldü... Demir ve camın estetik niteliklerini –armatürünkilerin yanında sönük kalsalar da– keşfettirdiği için *Art Nouveau*'ya değer verilmelidir. *Art Nouveau* hafifliği, inceliği, saydamlığı ve doğal olarak dolambaçlılığı seviyordu. Fakat Pevsner bu çıkışını ciddi eleştirilerle düzeltmiştir. *Art Nouveau*'nun kötü yanı "bireyselliklerin kudurmasıdır." Başka bir deyişle "sanatçı" tavrıdır. "Van de Velde'yi, Tiffany'yi ticarileştirmek, der, "felakettir. Kısa bir süre önce Gaudi'yi de ticarileştirmek isteyenler olmuştur. Sanat işlerindeki ısrar, sanayiden hoşnutsuzluk ve değerli ya da en azından anlamlı malzemelere verilen kıymet gibi, bu bireysellikler de *Art Nouveau*'yla önceki yüzyıl arasında bağ kurmaktadır." Görüldüğü gibi, ahlak, ekonomi ve siyasetin, estetik yargılar üzerinde ciddi etkisi vardır. Pevsner *Art Nouveau*'ya inanmıyordu ve hareketi yanlış anladı, zira bu akım, "tarihin anlamına" uygun düşmüyordu. Aslında *Art Nouveau* toplumu tehdit eden bürokratik kolektivizme karşı bir sıçrama, mühendislerin dünyasına karşı bir sanatçı protestosu, sanayi ve ticaretin kültürsüzlüğüne karşı sanat yapıtına ilişkin aristokratik bir yaklaşımdır. Fakat modern devirlerin tarihi zaten yakın zamana dek iki dayanağından biri sanayi, diğeri de ticaret olan maddeci ilerleme politikasının gözünden yazılmamış mıydı? N. Pevsner bu genelgeçer fikirden kurtulamamıştır.

4. Camillo Sitte ya da Şehirciliğin Sanat Olarak Görülmesi

Modern üslubun mimarları olan bu sanatçıların uzun süre makine ve sanayi döneminin çocukları tarafından hor görülmeleri gibi, bir anti-Haussmannıcı olan şehirci Camillo Sitte de bu dönemde bir gerici olarak görülmüştür. Haussmann'ın doğrusal şehircilik anlayışını izleyen anlayışta Camillo Sitte zaten her zaman gerici olmakla suçlandı. S. Giedion, Camillo Sitte için "o kendi dönemiyle bağlantısını ko-

---

XX. Yüzyılın Kaynakları.

MODERN TARZ AÇISINDAN ÖNEMLİ BAZI TARİHLER

1878-1880. Barcelona'da Gaudi Vicens Evi için dekoratif demir kullanır, bu fikre Viollet-le-Duc'te de rastlanır.

1880. William Morris'in tekstil desenleri.

1882. Paris'te Dekoratif Sanatlar Birliği'nin kurulması.

1883. Gaudi *Sagrada Familia*'nın yapımına başladı.

1884. Gallé'nin çiçek şeklindeki cam vazoları.

1885-1889. Gaudi'nin Barcelona'daki Güell Parkı.

1887. *Art Nouveau* ifadesi, Henry Van de Velde'nin epey aktif bir üyesi olduğu Bağımsız Sanat Grubu'nun Brüksel'deki bir sergisinde ilk kez kullanıldı.

1888. William Morris'in düşünceleri doğrultusunda İngiltere'de Sanat ve Zanaat (Arts and Crafts) Sergisi Topluluğu kuruldu.

1889. Emile Gallé'nin Evrensel Sergideki seramikleri, cam eşyaları ve mobilyaları.

1892. Loie Fuller Folies Bergère'de dans etti.

1893. Horta'nın Brüksel'deki Tassel Evi.

1894. Brüksel'de William Morris'in fikirlerini yayan "Özgür Estetik" grubu kuruldu. Van de Velde'nin *Déblaiement d'art* adlı kitabı yayımlandı.

1895. Aralık Ayında Paris'te Bing *Art Nouveau* Galerisi açıldı.

1895-1900. Brüksel'de Horta tarafından yapılan Solvay Oteli.

1896. Münih'de *Jugend* yayımlandı.

1896. Van de Velde Bing'de mobilyalarını sergiledi; ilgi toplamadı.

1897. Van de Velde mobilyalarını Almanya'da başarıyla mobilyalarını sergiledi. Belçika ve Fransa'nın ardından modern tarzda Alman dalgası.

1897-1898. Guimard Paris'te Castel Béranger'i inşa etti.

1898. Münih'te sanatları bir araya getiren atölyelerin kurulması.

1898-1904. Antonio Gaudi'nin Barcelona'daki Calvet Evi ve sandalyeleri.

1899-1904. Guimard tarafından yapılan Paris metrosu girişleri.

1901. Nancy ekolü.

1903. Nancy ekolünün Marsan Pavillon'daki sergisi.

1905-1910. Barcelona'da Gaudi tarafından yapılan Casa Mila.

1908. Van de Velde Weimar'da Dekoratif Sanatlar Okulunu kurdu.

parmıştır," demiştir. Sitte türkülerini modern sanayi gürültüleriyle gizlemek isteyen bir ortaçağ ozanı gibidir. Le Corbusier "katırların yolunu" yeniden açmak istediğini söyleyerek Sitte'yle alay ediyordu. Öğrenim hayatım boyunca Le Corbusier'yi bir kâhinmiş gibi dinledim. Herkes gibi ben de Camillo Sitte'nin modern sanayi gürültülerine gizlenmiş "ortaçağ türkülerini" ne yazık ki duymamıştım. İroniye ironiyle karşı-

lık veriyorum. 1889'da Viyana'da yayımlanan ve 1912'de *L'Art de bâtir les villes* olarak Fransızcaya çevrilen *Der Statdebau nach seinem Künstlerischen Grundsatze* adlı eseri okursanız, yazarın "suçunun," mimarlıkta olduğu gibi şehircilikte de, sanatsal sorunlara teknik sorunlar kadar önem verilmesi gerektiğini öne sürmek olduğunu görürsünüz. Sonuç olarak yazar şehircilik çalışmalarının yönetimdekilere değil mimarlara emanet edilmesini istiyordu.

Trieste'de doğan Camillo Sitte (1843-1903) mimar ve Viyana Sanayi Sanatları İmparatorluk ve Kraliyet Okulunun (Avusturya) müdürüydü. Kuramlarının bir kısmının geçmişin izlerinin korunmasına yönelik olması gerekçesiyle "koruyucu şehircilik" başlığı altında değerlendirilmiştir. Fakat Camillo Sitte'nin tarihi eserleri savunması, Haussmann'ın vandalizmine karşı sağduyulu bir tepkiydi. Victor Hugo bu konuda, "Vandalizm girişimciliktir," demiştir. Guizot'nun 1830'da Fransa'da Tarihi Eserler Denetim Bürosu'nu açtığı bilinmektedir. Poitiers'de Saint Jean kilisesinin vaftiz bölümünü kurtaran Ludovic Vitet buranın ilk genel denetleyicisi olmuştur, sonrasında aynı görevi, 1837'den itibaren sınıflandırılması ve korunması gereken tarihi eserler listesini tutan Mérimée üstlenmiştir. Fakat özel mülkiyet engeliyle karşılaşan bu girişim uzun süre etkisini gösterememiştir. Belediye görevlileri ve savaş bakanı da bu Tarihi Eserler Servisi'nin baş düşmanlarıydılar. Montalembert, 1847'de dâhiyi "anıtlarımıza saldıranların en vandalı" olarak tanımlamıştı. Trafiği engelleyen bütün surlar yıkıldı ve pazarların genişlemesine engel olan bütün tarihi eserler yok edildi.

Sanayi Sanatları Okulunu yöneten Camillo Sitte döneminin sorunlarını göz ardı etmiyordu, fakat insanların yarar uğruna her şeyi feda etmesine de karşı çıkıyordu. Sağlık konusundaki ilerlemeleri, toprakların değerlendirilmesini ve trafiğin gerekliliklerini kabul ediyor, fakat "dikkat çekici yapıların çoğunlukla kötü tasarlanmış meydanlarda bulunuyor olmalarını ve kötü planlanmış mahallelere komşu olmalarını" hatalı buluyordu. Bu, yepyeni bir fikir olan binayla çevre arasındaki uyum sorununun ortaya çıkışıydı.

Camillo Sitte düşüncelerini geliştirmek için birkaç ortaçağ ve Rönesans şehrini titizlikle inceledi. "Zekice uygulandıkları takdirde şehirlerimize eski devirlerin kendilerine özgü havalarını ve ihtişamını kazandırabilecek bazı sanat kurallarını" ortaya çıkarmak üzere bu şehirlerin sokak ve meydanlarının düzenine bakıyor ve güzelliklerinin neden kaynaklandığını bulmaya çalışıyordu. Fakat Camillo Sitte, "ilerlemeci" eleştirmenlerinin de, "geçmiş yanlısı" şakşakçılarının da mimlenmekten sakındıkları için geride durduklarını açıkça belirtmiştir. "Niyetimiz, bugünkü ihtiyaçlarımızı karşılamak için eski şehirlerin ihtişamlı denilen güzelliklerinin hiçbir işe yaramayan

taklitlerini önermek değildir."

Eski şehirleri inceleyen Camillo Sitte, kavisli çizginin[11] estetik açıdan üstün olduğu sonucuna vardı ve Haussmannci ekole karşı bunun pratik faydalarını göstermek istedi.

> "Bugün düz yollara mecburuz; bunların çoğu zaman çok önemli gerekçeleri oluyor. Bizim karşı çıktığımız şey bu yolların az çok mekanik bir şekilde kullanılması... İnip çıkan çizgiler daha ihtişamlıdırlar, düz çizgiler ise tarihi eser havası verirler; ancak yalnızca tarihi bir havada yaşayamayız."

Roma yollarının taklidi olan düz hatlar Rönesanstan beri şehirciliğe amansızca egemen olmuştur. Camillo Sitte ortaçağın kıvrımlı ve dolambaçlı sokaklarına tepki olarak gelişen bu düz yolların, sokaklardaki kavşakların artmasına ve böylece trafik sorunlarının büyümesine yol açtığını belirtmiştir. Ona göre bu şehircilik hatası, Paris'teki Étoile meydanında en üst seviyeye ulaşmaktadır ve Sitte'nin bu düşüncesi haklı çıkmıştır. Camillo Sitte, Étoile meydanı gibi yıldız biçiminde tasarlanmış meydanlar hakkında alaycı bir şekilde şöyle demiştir:

> "Böyle bir meydan yayalar için çok tehlikelidir. Kusurlarını biraz olsun gidermek için ortasında şiddetli trafik dalgalarının orta yerindeki bir deniz fenerini andıran ve zarifçe yükselen muazzam sokak lambaları bulunan kaldırımlardan oluşan refüjler yapılmıştır. Yayaları kurtaran bu adacıklar modern şehircilik sanatının belki en büyük ve en özgün icadıdırlar."

Haussmancı ilkelerden birinin, tarihi eserleri şehrin *nesnelerine* dönüştürerek onları yok olmaktan ve tecrit edilmekten kurtarmak olduğu bilinmektedir. Camillo Sitte Roma'daki eski kiliselerin bulunduğu alanlar üzerine bir çalışma yapmış ve 255 kiliseden 2'sinin dört, 110'unun üç, 96'sının iki ve 41'inin de bir yanının evlerle çevrili olduğunu fark etmiştir. Bunların yalnızca 6'sının etrafının boş olduğunu ve bu altı kilisenin 2'sinin modern tarzda yapılmış olduğunu görmüştü; yani kiliseler meydanların ortasında değillerdi; duvarları evlere yaslanmıştı. Şehrin "gövdesinin" bir parçasıydılar. "Her şeyi birbirinden ayırma hırsı modern bir hastalık"tır.

Eskiden en fazla kapalı olan ve düzensiz bir şekilde inşa edilen meydanlar da benzer haldelerdi. Kasten yapılmış asimetriler de simetriye dönüştüklerinden Camillo Sitte dogmatik bir şekilde simetri kurulmasına karşı çıkmıştır:

> "Planlardaki düzensizlikler modern şehirlerde başarılı olmaz, çünkü bunlar kuralla-

---

Yirmi yıl önce Haussmannci Paris'te Charles Garnier'nin düz çizgi yollara *sanat adına* karşı çıkmış olduğunu hatırlatalım.

ra uygun olsunlar diye yapay bir şekilde oluşturulur. Bunlar çoğunlukla dama tahtası gibi bölümlemenin kaçınılmaz kalıntıları olan üçgen biçimli alanlardır."

Günümüzde tarihi eserler meydanların ortasına yerleştirilir. Camillo Sitte ise şöyle demiştir: "Trafiği aksatan, çoğunlukla görüş alanındaki engellerdir." Eskiden meydanların merkezleri boştu; anıtlar ve çeşmeler kenarlarda, "trafiğin durgun olduğu noktalara" yerleştirilirdi.

"Eski meydanların göz kamaştırıcı özelliklerinden bazılarını büyük ölçüde kaybettik. Ortaçağ ve Rönesans dönemlerinde meydanlar çoğunlukla pratik amaçlara yönelik olarak kullanılıyor (...) ve çevrelerindeki yapılarla bir bütün oluşturuyorlardı. Günümüzde, daha ziyade arabaların duraklama yeri olarak kullanılıyorlar...

Sitte, şehir sakinlerinin güvenliği ve rahatlığı için değil de gösteriş adına çok büyük meydanlar tasarlanmasına karşıydı. Bunlar "yeni bir nevrozdan, agorafobiden kaynaklanmaktadır... Meydanlardan korkmak tamamen modern bir hastalıktır... Bu da çok doğaldır, eski meydanlarda insanlar kendilerini rahat hissediyorlardı," diyordu ve ekliyordu:

"Modern şehirlerin asıl zaferi daire ve sekizgen şeklindeki meydanlardır. Sanatsal hislerden yoksunluk ve tüm geleneğin unutulmuş olduğu, başka hiçbir yerde bu kadar iyi anlaşılmaz."

Camillo Sitte, şehirlerde bitki ve ağaç yetiştirilmesine ilişkin olarak Haussmann'dan beri kabul edilmiş ilkelere de karşı çıkmıştır. Yani bulvarlar üzerine sıralanan ağaçların ne sağlığa faydalı olduğunu ne de estetik değer taşıdığını düşünmüyordu. Mimari güzel ise onu ağaçların arkasına gizlemeye gerek yoktu. Ağaçları bir araya getirerek şehir sakinleri için, tozlu ve gürültülü sokakların keşmekeşinde kaybolan bu sıra sıra dizili ağaçlardan daha hoş ve faydalı iki-üç park yapılabileceğini öne sürmüştür. Ayrıca diğer ağaçlara karıştılmadan yetiştirilen ve bazıları Akropolis'teki Minerva zeytinlikleri ya da Roma'daki Latran palmiyeleri gibi ün kazanmış ağaçların ne kadar güzel olduğuna dikkat çekmiştir. Binalarla ayrılan ve tesadüf eseri rastlanabilecek özel bahçeler yapılmasını öneren Sitte, sokakların içine yapılan Hausmanncı küçük bahçeleri de eleştirmiştir. Sitte, Aristoteles'in şu cümlesini hatırlatmaktadır: "Bir şehir, sakinlerine güvenlik ve mutluluk verecek şekilde kurulmalıdır." "Bu amaca ulaşmak için teknisyenin bilimi yeterli olmaz, sanatçının yeteneği de gerekir."

"Günümüzde kimler şehirlerin sanat eseri gibi kurulmasıyla ilgileniyor? Bu soru genellikle çözülmesi gereken teknik bir sorun gibi görülür... Yeni mahallelerin planlanmasına ilişkin çalışmalar, bir demiryolu hattı ya da sanatla ilgisi olmayan başka

bir konuymuş gibi aşırı teknik bir şekilde ele alınır. Bu büyüklükteki yerleri, içindeki en küçük bibloya kadar inceleyen sanat tarihi kitaplarında, şehirlerin kuruluşuna bir bölüm bile ayrılmamaktadır."

Aslında Camillo'nun kitabı şehircilik üzerine ilk incelemelerden biri, hatta bu konudaki ilk eser Alman Stüben'in 1880 yılında yayımladığı *Der Städtebau* olduğuna göre, konuya ilişkin ikinci çalışmadır.

Sitte'nin en değerli özelliği, idari şehirciliğin ve görevlilerin diktatörlüğüne karşı çıkmış ve bunların yarattığı aksaklıkları bilimsel bir şekilde göstermiş olmasıdır.

"Herkese aitmiş gibi gözüken alan aslında mühendislerin ve hijyen uzmanlarınındır... Yönetim neden katedral planları hazırlatmasın, neden tarihi resimler yapmasın, neden senfoniler bestelenmesin ki! Bunların tümü çok yerinde hareketler olurdu... Bir şehir planının sanatsal bir etki yaratması gerekir; bu yalnızca yol çizmek değil, bir sanat eseri yapmaktır."

Kuramdan uygulamaya geçmek isteyen Camillo Sitte Viyana'daki bir mahalleyi dönüştürmek üzere örnek bir proje yaptı. Viyana'daki kilisenin karşısına bu büyük alanı dolduran bir avlu yerleştirmek, kiliseyi çevresiyle birleştirmek gibi işler yaptı. Fakat proje mutlak bir kayıtsızlıkla karşılandı. Tıpkı Sitte'nin hiçbir uygulamaya yol açamamış kitabı gibi... Viyana'daki Otto Wagner ve Amsterdam'daki Berlage gibi ilk modern şehirci-mimarlar bile Sitte'nin yazdıklarını okumamış gibiydiler. Buna karşılık Camillo Sitte Almanya ve İsviçre'de bir ekol yarattı ve bu ülkelerde "modern şehirciliğin babası" olarak adlandırıldı. 1881'den 1889'a kadar Brüksel belediye başkanlığı yapmış olan Charles Buls ve Fas'taki Mareşal Lyautey kendilerini Camillo Sitte'nin takipçileri olarak görmüşlerdir. Bu Viyanalı şehircilik kuramcısı, Anglosakson dünyada önemli etki yaratmıştır. İngiliz bahçekentleri kadar Patrick Geddes ve Lewis Mumford'ın çalışmaları da onun kuramı içerisinde yer bulacaktır.

5
İŞLEVSELCİ TASFİYECİLİK

1880-1890 yılları arasında akılcılık ve aşırı makineciliğin etkisiyle bir çeşit ikinci sanayi devrimi gerçekleşti. Fabrikalar, büyük mağazalar, garlar, büro ya da daire binaları, garajlar, stadyumlar ve sonrasında sinema salonları ile havaalanları gibi yeni mimarlık programlarında, Cole, Labrouste ve Viollet-le-Duc gibi sanayileşmenin ilk aşamasındaki fikir adamlarının "işlev biçimi yaratır" düşüncesi geniş ölçüde yer alamaya başlar. Modern üsluba paralel olan ve bazen onunla karışan başka bir üslup, modernitenin üslubu doğmuştur. Şaşırtıcı olansa, bu ateşli dönem içinde yöntemli bir sınıflandırma yapmak istendiğinde, modern üslubun ve işlevselciliğin ikinci aşamasındaki mimarların çoğunlukla birinci aşamadakilerle aynı kişiler olmasıdır. Örneğin dik açının ve mimari kübizmin savunucuları olarak tanınan Van de Velde ve Behrens öncelikle modern üslubun taraftarı olmuşlardı. Şaşkınlık veren görünüşlere karşın Guimard da lüleci çamuru toprağını eline almayı ve mükemmel bir kapı mandalı modeli elde etmek için bu toprağı avucunda sıkmayı önerdiği vakit işlevselci değil miydi? Keza ressam Seurat, sarmal resimleriyle modern üslupta eser veriyordu; ayrıca bilimsel ve akılcı estetiğiyle derin bir şekilde "modern"di de. Henry de Van Velde'nin Seurat'ya gerçek bir saygı duymuş olmasına şaşmamak gerekir.

Bu yeni kuşağın yolu, iki kuramcı tarafından aydınlatılacaktı. Bu kuramcıların biri Labrouste'un mirasçısı Julien Guadet, diğeri ise Viollet-le-Duc'un mirasçısı Paul Souriau'dur.

Rasyonalist Bir Kuramcı: Julien Guadet

Nedeni bilinmese de çoğunlukla Jules takma adıyla anılan Julien Guadet (1834-1908), kendi döneminde, bir önceki kuşaktan Viollet-le-Duc'ünkine denk bir ün kazandı. Paris Devlet Güzel Sanatlar Yüksekokulunda mimarlık profesörü ve daha sonra 1894'den itibaren kuram profesörü olan bu güçlü kişilik, 1871'den itibaren çok sayıda Fransız ve yabancı mimar yetiştirecektir. Sivil mahkemelerde uzmanlık, sivil yapılarda ve ulusal saraylarda genel müfettişlik yapan, Halk Eğitimi Üst Kurulu üyesi, Fransız Mimarları Merkez Şirketinin başkanı ve zaten Kraliyet Sarayı ile Fransız Tiyatrosunun mimarı olan Julien Guadet, eser olarak önemli bir yapı bırakmamıştır ardında. Paris'te gerçekleştirdiği Konaklar Oteli yalnızca kendisiyle ilgili olduğu için anılabilir. Julien Guadet şöhretini yeni başlayanlar için hazırladığı bir sınıf kitabına,

yani dört büyük ciltlik eseri *Éléments et Théorie de l'architecture*'e borçludur. Bu eseri Paris'te 1901-1904 yılları arasında yayımlanmıştır.

Guadet derslerinde, sezgisel olduğunu düşündüğü tasarıma ve kompozisyona öncelik veriyordu. Bu derslerinde mimarlık eğitimi ve mesleğinin abecesini, atölye eğitimine yapılan övgüyü ve ayrıca belli bir estetiği ya da belli bir mimarlık kuramını tekrar etmeme iradesini buluruz: "Eğer gerekliyse," der Guadet, "ben size mimarlığın kuramından söz edeyim, benim kendi kuramımı yapmam gerekmiyor." Eserinin birinci cildinde, eğitimin hemen başında eski sistemlerin öğretilmesi geleneğine karşı çıkar:

> "Mimarlığın tek temeli bence burada değildir... Fakat bununla beraber iki yüz yıldan fazla bir süredir mimarlık çalışmaları bu zorbalığın egemenliği altında kaldı... Uğursuz Vitruvius... Onun bir ortaçağ yazarı olduğuna şüphe yoktur... Muhtemelen de bir ortaçağ mimarıdır... hatipler için söz sanatı ustaları ya da büyük filozoflar için sofistler ne ise o da mimarlığın yaratıcıları için aynı şeydir. XVI. yüzyıl onu yüceltti, tıpkı o sırada Latince yazılan her şeye inanıldığı gibi. Bir yüzyıldır bütün dünyada sanatlar, özellikle mimarlık bu arkeoloğa bağımlılıkları yüzünden cansız kaldılar... Sanatta kara listeye alınmalardan nefret ediyorum.

Kurumlarla pek içli dışlı biri tarafından ortaya atılan devrimci düşüncelerdir bunlar, ancak bu fenomen bugün o kadar sıradan bir şeye dönüşmüştür ki, Guadet bu tutumuyla bile bir öncü olarak görülebilir.

Akılcı Guadet bilimin tehlikelerini görmeyi başarmıştır, ayrıca Sanat ve Yapı Sanayi Meslek Okullarının açılmasını savunarak tekniği daha yukarıya yerleştirdiyse de, mimarlardan sanatçı olmalarını veya sanatçı kalmalarını istemekten de geri kalmamıştır:

> "Bir Corneille trajedisi okumanın bir mimara faydası dokunacağını anlamak için anlayabilecek düzeyde yüksek bir sanat fikrine sahip olmalısınız. Çalışmalarınızda, meslek hayatınızda bilim sizin için gerekli olacaktır, bununla beraber bilimin rolü ikincil olacaktır, çünkü size hayal gücünü, sanatçı ustalığını, yaratıcılığı ya da beğeniyi kazandıracak olan bilim değildir İnsan hayatıyla ilgili tüm ilerlemelerin kaçınılmaz yasasıyla mimarlığımız her gün daha da bilimselleşiyor ve sizler eğer bizlerden önce gelenlere göre daha bilgili olan bizlerden daha bilgili olmazsanız, geri kalmış olacaksınız. Öncelikle olabildiğiniz kadar iyi birer matematikçi olun.

"Mimarlık bina yapma sanatıdır" diyen ustası Labrouste'un tanımını benimseyen Guadet'ye göre "bina yapımı mimarın daimi düşüncesi olmak ve ona cephane sağlamak zorundaysa da, aynı zamanda mimarın hareket alanını sınırlayan bir şeydir."

> "Bina yapımı bir sanat ve bir bilimdir. İcat edilenden, bileşimden ve tahmin etmeden ötürü sanattır; doğrulamanın denetimi ve keskinliğinden dolayı da bilim... Sanatta

bilim yaratmaz, rolünü ve işlevini aşmayı denediği zaman bilim aldanır ve kısırlaşır... Sadece sanat yaratır... Eğer mimar başka yoldan bina yapma bilgisini edinmemişse, kendisi de kısırlaşır. Mimarın karşısında eksik kalır, çünkü o yalnızca bir bilim adamıdır ve donanımsız mimara karşı çıkar, çünkü o da yalnızca bir sanatçıdır. Sanatçı ve bilim adamıysanız sizler artık mimarsınız... Bir mimarlık sanatı ya da bilimi diye bir şey yoktur, biri olmadan diğeri de olmaz."

İşte doğruluğundan hiçbir şey kaybetmemiş bir bildiri, fakat pek az modern mimar bunun üzerine derinlemesine düşünmüştür. Bununla beraber "Le Guadet" XX. yüzyılın ilk yarısında Güzel Sanatlar Yüksekokulunun altın kitabı olmuştur. Ve öğrencilerine ne sanatçı ne de bilim adamı olmayı öğreten bu okul, Malaquais'yi düzenleyen bu eski ve neredeyse tek kuram hocasının anısına, her yıl en yüksek puanla mezun olan öğrencisine vermek üzere Guadet Bursu tahsis etti.

Guadet aldatıcı yapılara karşı çıktı, simetrinin inkâr edilemez bir güzellik olduğunu söyledi ve pitoresk ile simetriyi bir araya getirmenin güçlüğünü vurguladı:

"Pitoreske hayranım... fakat pitoresk başka bir şeyle yan yana gelmez, o sadece sanatçıların en büyüğünün eseri olan zamanla uyum içerisindedir."

Nihayet uzun ve tasvirli bir açıklamasını yaptığı duvarı över:

"Eğitime düzenlerle başlamak görüntünün eğitimi olur, duvarla başlamak ise gerçeğin eğitimi olur."

İkinci cilt Guadet'nin tüm ayrıntılarıyla üzerinde çalıştığı konutla ilgilidir: tuvaletler, mutfaklar ve de otel, kışla, düşkünlerevi, okul, hapishane gibi ortak meskenler. Sağlık ve "akılcı ısıtma" üzerinde ısrarcı olur:

"Çağımız, özellikle yaşama alanı konusunda konfor ve sağlık çağıdır; bunun mimarimizin karakteristik özelliği olduğu söylenebilir. Fakat bu yalnızca bir başlangıçtır, bugün hâlâ konfor ve sağlık hemen hemen yalnızca bir miktar lüks meskenlere özgü bir şey olarak görülüyor. İnsanların konforu ve hijyeni her yerde isteyeceği zamanları göreceksiniz."

Fakat Guadet şehirlerde etkili bir sağlık ortamını gerçekleştirmenin hiçbir şekilde mümkün olamayacağını ve gelecekteki tek çözümün şehir dışına yerleşmeye olanak sağlayacak hızlı araçların tasarımı olacağını düşünüyordu.

Üçüncü cilt ticaret, din, cenaze, demiryolu mimarlığı gibi alanlara ayrılmıştı. Guadet garlara övgü yağdırır:

"Bazı zeki adamların hâlâ bir demiryolu garının yapımının mimarlığın alanına girmediğini söylediğini duyuyorsunuz. Bu çok saçmadır. Teslim etmek gerekir: yüzyıldır çabalamalarına karşın mimarlar mimariyi öldürmeyi başaramamıştır

Guadet "geçmişe körü körüne bağlanmaya" her türlü modern düşünceden vazgeçişe ve o dönemde ortaya çıkan "anakronizmin ve mantıksızlığın kuramı"na lanetler yağdırdı. Guadet ayrıca eski dönem köleliğinin yerini alan "ortaçağ takıntısı"na da verip verirştirir. Ruskin ve Viollet-le-Duc'e karşı tavır alır. Bu "rasyonalist," kendisine saygısı olan hiçbir modern mimarın kilise inşa edebileceğine ihtimal bile vermez. O sırada tek kilise üslubu ogival üslup olduğundan, Guadet doğal olarak mimarın kendini arkeoloğa dönüştürmesine karşı çıkar.

> "Dini mimarlık konusunda, kiliseler konusunda sorunlar adeta gündem dışıdır. Kiliselerin sanatı, bize geçmişin bir sanatı gibi görünür: Kilise bizim için çözümsüz bir sorundur ya da öyleymiş gibi görünür veyahut bu sorunu yaratan bizzat bizleriz."

Julien Guadet'yi Labrouste ve Viollet-le-Duc'ten sonraki kuşakta saymamız gerekebilirdi. Oysa Güzel Sanatlar Yüksekokuluna girmek ve 1864'de alacağı Roma Ödülüne hazırlanmak için ustasından vazgeçmek zorunda kalan Labrouste'un bu eski öğrencisi, Viollet-le-Duc'ün azılı düşmanı olmuştur. Viollet-le-Duc mimarlık eğitiminde reform yapmak ve Güzel Sanatlar Yüksekokulunda estetik dersi vermek üzere III. Napoleon tarafından tayin edildiğinde Guadet, Viollet-le-Duc'ün ders vermesini imkânsız kılan korkunç söylentileri çıkartan kişi oldu. Okulun mimarlık atölyelerinde yeni öğrencilere "Büyük Durand" üzerine yemin ettiriliyordu. Durand, Labrouste, Guadet ve daha sonra Guadet'nin gözde öğrencisi Perret, gördüğümüz üzere kaynağını "ortaçağ"dan değil, "aydınlanma çağından" alan rasyonalist akıma dahil olacaklardır. Bu akım Ruskin, Viollet-le-Duc, Anatole de Baudot, Wright, Gaudi gibi ortaçağcı romantiklere de karşı olmuştur. Fakat bu iki eğilimin ortak noktası işlevsel mimariyi övmeleriydi.

Mimarlığın Unsurları ve Kuramı'nın dördüncü cildi, şehircilik sanatına, askeri mimariye, bahçe mimarlığına, kompozisyonun genel unsurlarına ayrılmıştı ve mimarlık mesleği için hazırlanmış pratik bir rehberle son buluyordu. Guadet "mimar ünvanının yasal olarak kişiye ait olmadığını"[1] vurgular. Mimarlık mesleğinin, doktorluk mesleği gibi yasaya uygun olmasını isteyenlere Guadet şöyle yanıt veriyordu: "Bana kalırsa, bizim mesleğimiz kısırlaştırılmadan kapalı bir çevrenin malı haline ge-

---

1671'de Mimarlık Akademisi kurulmuştur. 1694'de bu akademinin üyeleri kral tarafından yapılan bir okulda mimarlık dersleri vermeye başlarlar. Fakat mimarlık üzerine alınan eğitimler ancak 1867'de bir diplomayla onaylanmıştır. Bununla birlikte 1940'a kadar mimarlık eğitimi Fransa'da özgür olacaktır. Bu tarihten itibaren mimar ünvanı, Devlet Güzel Sanatlar Yüksekokulu ya da yetkili diğer okullar tarafından verilen devlet diplomasının asaleten memurlarına ayrılmıştır.

tirilemez ve her yerde olduğu gibi burada da özgürlük canlandırıcı bir rejimdir."

Ders notlarının son cildinde Guadet, hizalamalardaki Haussmanncı despotizme karşı gelir: "Philibert de l'Orme'un Paris'teki eserlerinin neredeyse tamamı hizalamadan dolayı heba edilmiştir! Hayranlık verici Cluny kilisesi yok edildi, çünkü kilise yok edilmeseydi bir yolun uzunluğu 200 metreden fazla olacaktı."

Guadet, mimarlık tarihi ve insanlık tarihinde pencere camının oynadığı büyük rol üzerinde ısrar eder: "İklim nedeniyle güneyde daha rahat serpilen uygarlığı kuzeyliler arasında geliştiren camdır"[2] der. Artık bizim üşüyen insanlara dönüştüğümüzü ve alanların kapalı ve ısıtılmış olması gerektiği konusunda ısrar eder, asansörlerin yalnızca çok katlı binalar yapılmasını sağlayarak değil, ayrıca katlar arasındaki tercih düzenini bütünüyle altüst ederek, şehirlerin mimarisinde hatırı sayılır değişikliklere yol açacağının önemini vurgular. "İnsanlar temiz hava, daha çok ışık ve güneş, daha az toz sunabilen daha yüksek katlar isteyecektir." Ve asansörün yapıların planını değiştirmesi gerektiğini düşünür: "Ne şekilde? Bunu bilmiyorum; bunu birgün bilecek olan sizlersiniz." Sant'Elia Città Nuova projesiyle 1914'te ona adeta yanıt verecektir.

Vitruvius'la ve Vignole'yle olan zıtlığına rağmen ve ilericiliğine karşın Guadet'nin Viollet-le-Duc'e duyduğu nefret, Viollet-le-Duc'ün sezinlediği mimari devrimi yaklaşık elli yıl kadar geciktirdi. Aslında Guadet tıpkı ileride öğrencisi Perret gibi Enstitü'nün vicdanı oldu. Bu eşsiz profesör sayesinde Viollet-le-Duc ve Anatole de Baudot tarafından reddedilen Güzel Sanatlar Yüksekokulu yaşamını devam ettirebilmiş ve Guadet'nin ona verdiği temiz hava dalgası sayesinde Vignole'u[3] solutarak öğrencilerini zehirlemeye devam edebilmiştir.

Jean Fourastié'nin *Makinecilik ve Refah* adlı eserinde söz ettiğine yakın bir görüş: "Eğer evlerinin pencerelerinde cam olmasaydı ne Descartes'ın, ne Pascal'ın, ne Newton'un Galilée'ye denk bir mertebeye ulaşamayacaklarını düşünmek son derece mantıklıdır. Pencere camları bulunmadan önce zeytin ağacının yetiştiği bölgeler dışında insanın deha sahibi olması çok zordu.

"Benzer bir donanımla, eşit kat sayısıyla, fazlaca olan ve eşit sayıda paylaştırılmış kapı-pencere delikleriyle görünüş ve nitelik baştanbaşa değişebilecektir. Fakat bütün kuramsal eğitimlerde bu değişiklik atlanır ve kendini yalnızca çeşitliliğe, bir arazinin, bir programın, bir malzemeler doğasının, yasaya uygun bir isteğin özel esin kaynağına adamış olanların aksine, ortak bir kural yoktur ve de olamaz. Ve bu durum mimarlıkta bir sütunlar sırası eğitimi, bir pencere eğitimi, bir kemer eğitimi ve geri kalanları isteyen, Vignoleler denilen kılavuzların tekdüzeliğinin tüm sanat dallarına ne kadar aykırı ve yanıltıcı olduğu bir kez daha gösterir." Julien Guadet.

Paul Souriau ve "Rasyonel Güzellik"

Paul Souriau (1852-1926) Nancy Üniversitesinde felsefe profesörü olduğu sırada 1904 yılında Paris'te *Rasyonel Güzellik* adlı eserini yayımlamıştır. Daha dün çirkinliğin simgesi olan makinenin, kendi mükemmelliği içinde yeni bir güzellik kaynağına dönüştüğünü, Ruskin ve William Morris'in öne sürdüklerinin aksine, sanatın sanayi uygarlığıyla nihayet uzlaşabileceğini ve bazı sanayi çalışmalarının görünüşlerinin estetik bir değeri olduğunu savunan düşünceleri kışkırtan Souriau'dur. Paul Souriau'nun kuramından, Nancy ekolünün eserlerinden (ki ekol ortaya çıktığı sırada Souriau'nun Nancy'de profesör olduğunu belirtelim[4]) Fransa'da Sanayi Estetiği, İngiltere'de Sanayi Tasarımı ve Almanya'da Deutscher Werkbund fikri doğacaktır.

Viollet-le-Duc şöyle der: "Orantılarını açıklama imkânı olmayan hiçbir şekil güzel de olamaz." Paul Souriau şunları söyleyerek bu sloganı tekrar hatırlatır: "Amacına uygun olan her şey kendi tarzında mükemmeldir." "Güzellik şüphe götürmeyen mükemmelliktir" diye ekleyen Soriau şöyle devam eder:

> "Güzel düşüncesi önlenmez bir şekilde mükemmel düşüncesine bağlıdır, saçmalıklarına kadar onu izler... (örneğin) Eksiksiz bir kötü ruhun estetik değeri vardır, hatta son noktasına kadar itilmiş çirkinliğinde bile güzellik vardır ve sanatta yerini bulmayı hak eder. Bizde güzelliğin tamamen zıttı olarak görünen çirkinlik değil, sadeliktir. Güzel bir daire, kesinlikle yuvarlak olandır, yani her noktasıyla yapım yasasına uygun olandır. Bunun sınırını belirten çizgi merkeze göre mesafesini sürekli sabit koruyorsa, bu çizgi bir sapma, bir titreme olmadan çizilmişse ve gözle görülür dikişler olmayacak şekilde kendisiyle tam olarak bağlanmışsa, yuvarlak bir çizginin içerdiği bütün güzelliklere sahiptir...

Paul Souriau bununla birlikte estetiğe ait hislerimizin, kendimizi yalnızca nesnelerin değerine alıştırmamızdan değil, ayrıca çok daha akılcı nedenlerden dolayı, yaradılışımızdan, alışkanlıklarımızdan, o anki ruh durumumuzdan kaynaklandığını kabul ediyordu: "Mükemmellik güzelliğin yerini alamaz. Estetik etki mükemmelliğin gerektirdiği aşırı kaliteler tarafından da yaratılabilir. Güzellik artmadan da mükemmellik artabilir. Güzellik eksilmeden de mükemmellik azalabilir."

Demek ki Paul Souriau, mükemmellik ve güzellik düşünceleri arasında fark olduğunu kabul eder. "Fakat onun varolmaması gerektiğini söylüyorum... Bizim güzel anlayışına hisleri kattığımızı bütünüyle kabul ediyorum. Güzellik bir şekilde hissiyatla iç içe girmiş durumdadır... Fakat Soriau güzelliğin maneviyatından söz eder.

P Souriau Nancy Fakültesinin dekanı olacaktır. Aynı zamanda *Buluşun Kuramı* (1881) ve *Hareketin Estetiği* (1889) adlı eserlerini yayınlamıştır.

Estetik bozulmaları ve bir fetişistten ibaret gördüğü esteti bu maneviyatın dışında sayar: "Estet, dudakları pembeleştirdiği için ateşe, eski pitoresk elbiseler yüzünden sefalete ve ortaçağ destanlarının güzelliği uğruna cinayete hayran kalacaktır."

> "Aşırı bir lüks beğenisi bizim gereksiz harcamalar yapmamıza yol açar; doğanın bolca sunduğu basit güzelliklerden zevk almamıza engel olur. Yararlı olanın güzelliğini anlayamayan mimarlar bizi kullanışsız ve sağlığa uygun olmayan, tantanalı cepheleri olan konutlara yöneltir.
>
> Estetik güzellik mükemmelliğin güzelliğine eklenebilecek bir şey değildir, fakat özel bir durumdur ve bu güzellikten çok daha üstündür. Bir şeyin salt bıraktığı estetik etki dolayısıyla güzel olduğunu söylemeye hakkımız vardır. Bu tüm mükemmellikler için geçerli olan bir soyutlamadır... Güzellik mükemmellikle tarif edilmelidir.
>
> Bu bizim akılcı estetiğimizin ilk ilkesi olacaktır.
>
> Bana bir şeyin amacının ne olduğunu söylerseniz, size onun kusurlu mu yoksa başarılı mı olduğunu söyleyebilirim; onun olması gerektiği şeyi, amacını bilerek, aynı şekilde mükemmellik ya da güzellik derecesininin ne düzeyde olduğunu da belirtebilirim...
>
> Insanlar belirli amaçları izlemek zorunda kaldığı için mimarlığı suçladılar. Ressam, şair, müzisyen özgür bir şekilde esin kaynağına kendini kaptırabiliyorken, bir yapının planını yapan mimar sürüyle zorunluluğun denetimi altındadır. İç düzenleme, yapı, malzemelerin dayanıklılığı gibi bin türlü ayrıntının içine girmesi gerekir, sanat yapmayı düşünmeden önce geometri, mekanik ve saf mantık yapmak zorundadır...

Bu konuda Paul Soriau, Ruskin'in böylesi bir suçlamayı doğrulamak için mimarlık eserinde biri salt teknik, diğeri salt sanatsal iki işlevi belirttiğini hatırlatır. Ruskin'e göre, yararlılığın bittiği noktada sanat başlar, teknik onun işi değildir ve mimarlık, yararlı olan şeyle yapılan tehlikeli bütün dayanışmalardan sakınır ve özgür sanatların soylu kategorisine girer.

Souriau ise mimarlığı uygulamalı bir sanat olmakla suçlamaz, aksine "bununla gurur duyuyoruz" der. Soriau'yla uygulamalı sanatları büyük bir sanata dönüştüren estetik bir eğilim başlar, nitekim toplumsal sanat küçük tablolar gibi salt araştırmaya ve deneye yönelen sanatları uygulamalı sanatlar karşısında gözünden düşürmeye çalışır. "Resimin despotluğunun" diğer bütün plastik sanatları boğduğu bir zamanda hâlâ aşırılıkların hüküm sürdüğü bir kavgacı konum söz konusudur burada. Fakat Souriau'nun kuramlarını –işlevselcilerin yapmaktan kaçınmayacakları gibi– lafzi manada alamak, mahalle hekimliğini laboratuvar araştırmasından üstün tutmaya benzer. Laboratuvar araştırması olmadan mahalle hekimliğinin katılaşacağı ve etkisiz bir hale geleceği hiç düşünülmeden, mahalle hekimliğinin laboratuvar araştırmasına göre daha çabuk bir yarar sağlaması da bahane olarak gösterilir.

Souriau'nun dediklerinin aksine, kitabının yayımlanmasından birkaç yıl sonra ressamların kübizmi, mimarlığın ve bütün uygulamalı sanatların şeklini değiştirecektir.

Makinenin güzelliğini Marinetti, Gropius ve Le Corbusier'den önce Paul Souriau yüceltir:

> "Sanatımızın gerçekten muhteşem bir ürünü olan makine güzelliğine her zaman hak ettiği değer verilmez. Bir lokomotif, bir elektirikli otobüs, bir buharlı gemi veya uçak insan dehasının eseridir. Estetik düşkünlerinin hor gördüğü bu ağır kütlede, kaba kuvveti gözle görünür biçimde yenen ve ustanın bir tablosunda ya da heykelinde olduğundan daha fazla düşünce, zekâ, amaçlılık, tek kelimeyle söylemek gerekirse gerçek bir sanat vardır. İnsanlar idealimizi yararlı olanın düzeyine indirgeyerek onu alçaltmaktan korkuyorlar. Sorun, yararlı olanın değerinin ne olduğunu bilmektir. Sınavdan eski saygınlığını yeniden kazanarak çıkarsa, onunla uzlaşmamızdan ötürü kınanmamız kabil olmayacatır. İnşaa işinde dekorda olduğu kadar veya bir resim veya heykel eserinde olduğu kadar sanat vardır. Nesnenin mükemmel ve kesin olarak amacına uyarlanmasının örnekleri sanayi ürününde, makinede, bir mobilyada, bir aletde bulunuyordu. Akılcı estetik hayranlık duyduğumuz alanı sınırlandırmak bir yana genişletecektir. Hiç düşünmediğimiz kadar çok şeyde güzelliğin var olduğunu görmemizi sağlayacaktır. Hayran olmayı hiç düşünmediğimiz, ancak inkâr edilemez düzeyde güzel şeylerin sarsılmaz kategorileri olduğunu fark edeceğiz... Beğenimiz üzerinde çok öfkeli bir etki yaratan bu seyrek, aykırı ve sıra dışı önyargıya karşı savaşmak gerekir. Yalnızca istisna olana hayranlık duyarak bizler normal güzelliklere karşı kör oluyoruz... Etkinlikleri bol, başarılı bir fabrikada, bir kaya ya da bir su damlasında olduğu kadar gerçek güzellikler vardır."

Paul Souriau kendi zamanında çok alışılmış olan ve günümüzde de yaygın olmayı sürdüren fayda ve sadelik birlikteliğini kuvvetle protesto eder. Bu görüşe göre bir nesnenin güzel olması için hoşa gitmesi, ama yararlı olmaması gerekir. Souriau şöyle yanıt verir: "Estetikle ilgili aynı görüş şeklinde hoşa giden şeyin yararlı olandan önce gelmesi gerektiğini kabul edemeyeceğim. Kuşa en çok yararı dokunan kanadı, onun en büyük güzelliğidir. Burada güzel ve yararlı olan arasında bir çatışma olamaz."

İşlevselci saçmalıkların kaynağında olduğu için düzeltilmesi gereken kesin bir bildiri.

Modern Mısırlılara hiçbir yararı dokunmayan piramitleri güzel bulmuyor muyuz? Ya Eiffel kulesi? Yalnızca birinci katına bir restoran açmak ve tepesine bir telekomünikasyon alıcısı yerleştirmek için böyle bir yapım dehasına hiç gerek yoktu (ki telekomünikasyon alıcısı zaten kulenin yapımından epey sonra yerleştirilmiştir).

Her iki durumda ya da diğerlerinin çoğunda güzellik zorunlu olarak yararlı olandan ayrılır. Paul Souriau sanayinin hiçbir sanat ve güzellik endişesi duymadığı

ve sanatçıların "hayatın gerçeklerini hor gördüğü" bir dönemde yazar kitabını. Övgüyü fazlasıyla hak eden niyeti güzeli yararlı olandan ayıran ön yargıyı ortadan kaldırmak ve sanayi ile sanatın uzlaşımına varmaktır.

Ne yazık ki Souriau'nun aşırı rasyonalizmi onu, geometrik güzelliği mutlak güzellik olarak değerlendirmeye zorluyordu; bunun gerekçesi de düzenli biçimleri olan nesnelerin tanınmasının kolay anlaşılır olması ve amaçlılığının açıkça görülmesiydi.

Paul Souriau bunun sonucunda kaçınılmaz bir şekilde ona şu cümleleri yazdıran bir anti-naturalizme ulaşır: "İnsanlar her zaman doğayı süsleme ve onu düzenleme yolunu aramışlardır. İnsan eliyle yapılan hemen hemen her nesnede mutlak düzenliliği, kaçınılmaz güzellik yaratımı olarak istenilen şekillerin mükemmel simetrisini bulacaksınız."

İşte, modern mimarlığı özetleyecek koca koca küpler ve yüzleri birbirine paralel dikdörtgenlerin üretimine doğru gidiyoruz. Aynı şekilde, askeri ve ticari toplumun simgesi düz çizginin hükümdarlığına doğru gidiyoruz:

> "Düz çizgi tipik, normal ve zorunlu çizgidir... Gereği gibi düz bir çizgi hayranlık uyandıracak bir şeydir. Eğri çizgilerin kullanımı her zaman doğrulanmaya ve mazeret bulmaya ihtiyaç duyar. Bunlar yalnızca tesadüfen insanların hoşuna gider. Bir eğrinin güzelliğinin olabildiğince az eğri olmasına, düzensiz eğmeler, titremeler ve sapmaların azlığına bağlı olduğu hâlâ söylenir...

Uluslararası Modern Üslubun Ortaya Çıkışı

Hollanda'da Berlage; Almanya'da Peter Behrens; Avusturya'da Otto Wagner, Adolf Loos ve Josef Hoffmann; İskoçya'da Mackintosh ve gördüğümüz üzere Fransa'da Perret Kardeşler; Chicago'da Jenney, Sullivan ile Wright ve Brüksel'de Van de Velde, Horta ve Hankar'la birlikte 1890-1910 yılları arasında tarihsel taklitlere karşı benzer bir iğrenme, işlevselciliğe duyulan benzer bir sempati, yapı ve malzeme gerçekleri yararına dekordan benzer bir vazgeçiş kendini gösterir.

O döneme kadar modern mimarlığın aşamaları bireylerin birbirinden ayrı tek tek eserlerinin sonucu ortaya çıkmış bir şeydi. Büyük çaplı bir mimarlar topluluğu hareketin etkisi altında hareket ediyor değildi. Bununla birlikte bu şu anda bütün sanayileşmiş ülkelerde görünen bir yöntemdir. "Yararlı sanat" yararına (Proudhon ve William Morris'den Paul Souriau'a) "bencil" resim üstüne yağdırılan lanet, meyvelerini vermeye başlayacaktır. İki sanatçı, Belçikalı Henry Van de Velde ve Alman Peter Behrens, sanayi estetiği ve daha sonra mimarlıkta nitelik kazanmak için resimden

vazgeçeceklerdir. Modern üslupla yeniden ortaya çıkan eğriler düz çizgilerin önünde silinirler. Ve Ruskin'in dekoru, Adolf Loos tarafından bir katliam olarak değerlendirilecektir. XIX. yüzyılın son on yılı ve XX. yüzyılın ilk on yılında Brüksel, Amsterdam, Darmstadt, Weimar ve Münih'ten geçerek Paris'ten Viyana'ya uzanan mimarlık coğrafyasının, Kuzey ve Germen ülkeleri arasında bağlantılı bir bütün oluşturduğu fark edilecektir.

Sanayileşmenin ilk ülkesi, evrensel sergilerin ilk yeri, yeni bir mimarinin başlaması için elverişli ilk toprak olan İngiltere'nin bu liste içinde olmadığını görmek tuhaftır. O zaten asla bir önceki mimarlık birikiminin başını çekmeyecektir.

C. R. Mackintosh ve Glasgow Ekolü

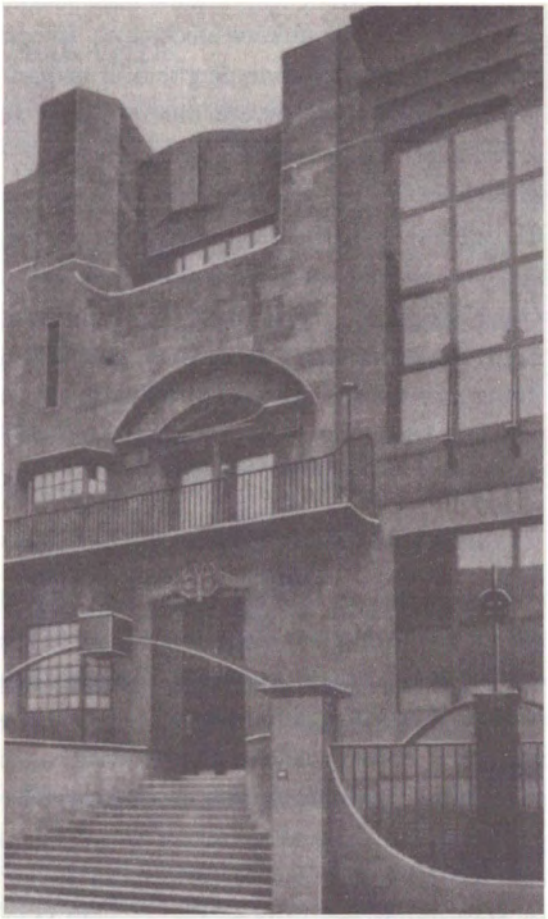
1896'da dört İskoçyalı'dan oluşan bir grup ürettiklerini Sanat ve Zanaat Sergisinde halka sundular. Halılar, sanat nesneleri, mobilyalar özellikle Viyana ekolünün Avusturalyalı genç mimarlarını etkileyerek kıtadan dışarı taşan büyük başarı yarattı.

Dört İskoçyalı'nın adı Charles Rennie Mackintosh (1868-1928), Herbert Mc Nair, Margaret ve Francis MacDonald'dır. Mackintosh çoğunlukla Wright ve Gaudi'yle aynı çizgide görülür. Onun kendi kuşağındaki mimarlar üzerindeki etkisi kuşkusuz Wright ve Gaudi'den daha büyüktür. Bu ikisi kendilerine derhal takipçiler bulamamalarına karşın Mackintosh Viyana ekolüyle bunu başarmıştır. Ancak Mackintosh'un eseri Wright ve Gaudi'ninkiler gibi bereketli değildir.

Mackintosh'un başlıca yapıtı, yapımı 1898'den 1909'a kadar süren Glasgow Güzel Sanatlar Yüksekokuludur. Mackintosh'un gotik eğrilere ve modern üsluba karşı düz çizgileri kabul ettirmek istemesiyle, onun o sırada Horta'nın karşı kutbunda olduğu ve o dönem etkisi azalan Chicago ekolüne yakın olduğu söylenebilir. Bununla birlikte Mackintosh ne Chicago ekolününki kadar işlevselci ne de Wright'ınki kadar saf bir tarz sunar. Onun eseri Horta, (iki sandalye üzerinde ata biner gibi: modern üslup ve işlevselcilik) Otto Wagner ve Berlage'ınki gibi bir geçiş dönemi eseridir. Gelgelelim Guadet'nin bu konuda nükteyle söyledikleri doğrudur:

> "Bayım, bu tarihi eserin tarzı nedir?" gibi iç sıkıcı olduğu kadar zorlu da olan bir soruyla karşılaştığımda cevap vermekten sakınmadım: "Geçişin saf tarzı. Bu muhakkaktır, çünkü her zaman doğrudur."[5]

J. Guadet tarafından 1891'de *Mimarlık* gazetesinde yazılmış "1891 Mimarlık Salonu"ndan.



Ch. R. Mackintosh'un
Glasgow'daki Güzel Sanatlar
Okulu, 1898-1909.
Goto, Annan, Glasgow.

Alanda hacimleri paylaştırmak için taşla, metalle ve camla oynayarak Glasgow Güzel Sanatlar Yüksekokulunu kuran Mackintosh, Wright'a çok yakın bir konuma yerleşir. Bununla birlikte eserinin bütününde XIX. yüzyılın sonunda sadece Wright'ın eserlerinde görebildiğimiz plastik güzellik yoktur. Nikolaus Pevsner kapı ve pencere alanları dışında, cephesi "salt işlevselci" bu yapının stilistik karmaşıklığını fazlasıyla betimlemiştir. İyon mimarisinin masum sütun başlıkları altındaki dört köşe direkleri Mondrian'ınki gibi soyut şekilde çizilmiştir. Demir mantar burguları ve inanılmaz etkisiyle çatı üzerindeki şekiller hemen hemen Gaudi ve Ronchamps'ın Le Corbusier'sinin çizgileri kadar cesur ve soyuttur.

1898'de Mackintosh süsleme kullanmadan parabolik tonozla yuvarlak bir konser salonu çizer.

Bütün Avrupa'da ünlenen Mackintosh, İskoçya'ya özgü pek çok ev inşa etmiştir. Kendi evini 1900'de, Turin Sergisindeki İskoçya Kulübesini de 1902'de yapmıştır. 1903'te Liverpool katedrali için düzenlenen bir yarışma vesilesiyle gotik tarza heveste geri döner. Gotik tarz ve kilise tarzının hangi noktada ayrılmaz şekilde birbirine bağlı olduğu bir kez daha görülür. Kilise projesinden önce olmasına karşın, çok daha ileride, o elli yaşındayken ortaya çıkan; mobilya ve çeşitli ev eşyalarıyla eksiksiz bir çalışmayı içeren "Sanat Dostu Evi" adlı, küp yığını bir projeyi 1901 yılında, Almanya'daki bir yarışmada sunan da yine Mackintosh'tu. 1913'te Londra'ya yerleştiğinde, mesleğinin ilk yıllarında gördüğü büyük ilginin ardından Chicago'daki Sullivan ve Paris'teki Guimard gibi bir kenara itilecektir. Sullivan gibi o da büyük bir yoksulluk içinde yaşayacak ve ondan dört yıl sonra 1928'de ölecektir.

Van de Velde, Horta, Hankar: Brüksel Ekolü

Modern üslupla ilgili bölümümüzde Horta, Hankar ve Van de Velde'den zaten söz etmiştik. Ancak daha önce de söylediğimiz üzere, bu üç mimar işlevselciliği tadil ederler. İlk eserlerinde dekor ve işlev birleşir. Daha sonraki eserlerindeki dekor yok olacaktır. Henry Van de Velde kendi kuşağından pek çok mimarın modern üsluptan vazgeçişini ve sonunda kariyerlerinin daha başında bir tür havariliğe sürüklenişini şu sözlerle anlatır: "Teknik yenilikler bir zamanlar savaş konusu olan şatafatı, gerçeğin örtülüşünü, dekoratif karışıklığı bastırdı. 1914 Savaşına kadar Van de Velde'nin eserini ve gelişimini özetleyelim (aşağıdaki tabloya bakınız).

Muthesius'la arasındaki bu kavga neydi? Muthesius mimarlığın standartlaşmaya yönelmesini istiyordu.

"Sanatçı" diyordu, "ahenkli uygarlık dönemlerine sahip olduğu evrensel öneme yalnızca standartlaşmayla yeniden kavuşabilir."

I. Dünya Savaşından sonra ileride Bauhaus'a ait olacak vurgular görülür. Fakat Van de Velde, gençlik idealini bu kadar kolay unutamaz. Görünüşlere karşın *Jugendstil* (Genç Üslup) zihniyetine bağlı kalır. Weimar'da kurduğu Kunstgewerbeschule'nin her şeyden önce sanat mesleklerini savunmak zorunda olduğuna inanır. Van de Velde hâlâ dünyayı kendi elleriyle yapan, evler, tiyatrolar, sandalyeler, koltuklar, masalar, çeşitli mobilyalar, mutfak eşyaları, sofra servis takımları, elbise ve ev dekorasyonu kumaşları, resimli kâğıtlar, afişler, tarifeler, matbaa kâğıtları, bezemeler, kitap sayfaları, kitap ciltleri, mücevherler, vazolar, halılar, demiryolu ve yolcu gemisi düzenlemeleri gibi her şeyi çizen (Baudouin Prensi, 1934) bir sanatçı tipidir.

VAN DE VELDE

1892. Ruskin'in kitaplarını hayranlıkla okur. Yirmi dokuz yaşındadır. Yaptığı resimler daha o dönemde çok sayıdadır ve takdir görmektedir. Van Gogh ve Seurat'nın etkisinde kalmıştır.

1893. Anvers Akademisi'nde Sanat Tarihi Dersi verir.

1894. Brüksel Üniversitesinde "Sanayi Sanatları ve Süslemeler" üzerine bir ders verir. İlk kitabını yayımlar: Sanat Arıtımı.

1895. Uccle-Brüksel'de ilk evini inşa eder ve ilk mobilyalarını çizer. Bing tarafından Paris'te açılan "Art Nouveau" Butiği'nin açılış törenine katılır.

1898. Atölyeleri Ixelles'de olan H. Van de Velde kendisine bir şirket kurar. *Dekoratif Sanat* dergisinin ilk sayısı ona ayrılmıştır.

1899. Berlin'deki Löffler firması için mobilyalar yapar ve aynı kentte Habana şirketinin mağazalarını düzenler.

1900. Belçika'yı terk eder ve Almanya'da, Berlin'de bir atölye kurar.

1901. Berlin'de Die Renaissance in modernen Kundtgewerbe'i yayımlar.

1902. Weimar Dükalığının sanat danışmanı olarak atanır. Hagen'in Folkwang Müzesini düzenler ve donatır.

1904-1906. Weimar Kunstgewerbeschule'ı yapar ve burada profesör ünvanı alır.

1907. Leipzig'de Der Neuen Stil'i yayımlar. Münih'de Deutscher Werkbund'un kuruluşuna katılır.

1910. Maurice Denis, Champs-Elysées Tiyatrosu projesi üzerinde çalışmak için onu Paris'e davet eder.

1911. Champs-Elysées Tiyatrosu için projeler gerçekleştirir. Weimar Yüksekokulunda Ch. Jeanneret (gelecekteki Le Corbusier) adlı üniversite öğrencisi tarafından ziyaret edilir.

1913. Weimar'da Jean Jaurès tarafından ziyaret edilir.

1914. Köln'de Werkbund Tiyatrosunu inşa eder. Köln'de Werbund Genel Kurulu'nda, grubun kuramcısı mimar Muthesius'la arasındaki anlaşmazlığı dile getirir. Genç Gropius'un onun mirasını almasını önererek Weimar Kunstgewerbeschule'deki müdürlük görevinden istifa eder.

Henry Van de Velde'nin eserlerinin kataloğu olağanüstüdür.[6] Ekip çalışmalarından kendini mahrum bırakan ve tekniğe duyulan aşırı hayranlıktan kuşkulanan bireyselci bir sanatçının kataloğudur bu.

Henry Van de Velde. Doğumunun yüzüncü yılı için düzenlenen serginin kataloğu. Güzel Sanatlar Sarayı, Brüksel, 1963.

"Bir arkadaş toplantısında, diye yazıyor Maurice Casteels,[7] Van de Velde'nin 'ne pahasına olursa olsun, başlangıçta gözü sadece Yunan ve Roma tarzını gören Rönesansın düştüğü hatadan sakınmak gerekir' dediğini işittim. 'Bazıları bugün yalnızca fabrikayı beğenme eğilimine sahiptir ve bunlar eğer birileri engel olmazsa sanatçıyı idama götüreceklerdir' şeklinde devam ediyordu.

Aynı tereddütler Horta'da da orta çıkar. Horta, Tassel Evi'nin iç hacimlerinin onarımında A. Loos'un devrim yapan Steiner Evi'nin ve Le Corbusier'nin "dubleks"inin habercisi olur. Frankfurt'daki Grand Bazar'ın camlı geniş cepheleri iç duvarın yok oluşunu haber verir. Horta'nın eserinin doruk noktası 1896-1899 yılları arasında yapılan Brüksel'deki Halk Evi oldu (daha sonra yıkılmıştır). Çelik çatılar burada camlı büyük alanlara bölünmüştür.

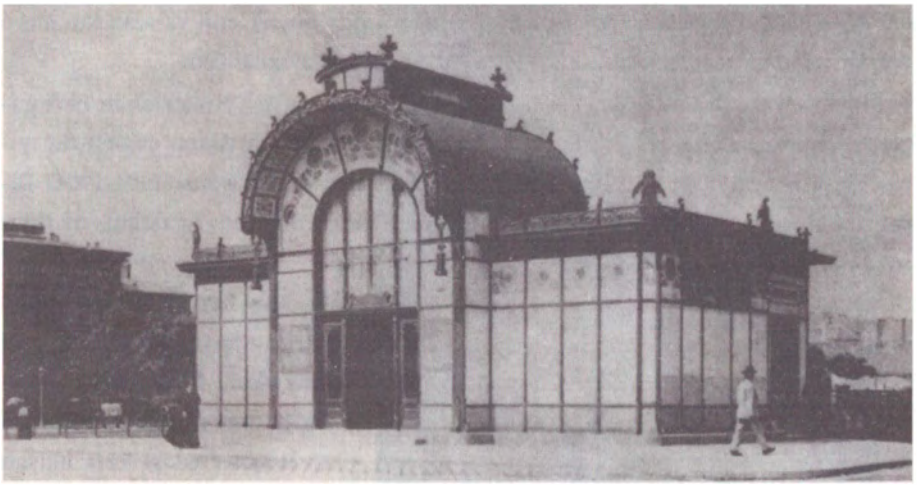
Aynı zamanda modern üslubun belli başlı ilk yapıtlarının yaratıcısı ve işlevselci mimarlığın habercisi olan Horta daha sonraki eserlerinde, değişmiş bir moderncilik içinde aynı gerilemeye dikkat çekecek, akademik düzeyde Van de Velde ve Perret'e eşdeğer olacaktır. Horta Brüksel'deki Güzel Sanatlar Sarayında (1922-1928) düz çizginin estetiği adına eğrilerden vazgeçecektir. Güzel Sanatlar Sarayı çok sayıdaki kültürel etkinlikleriyle ilk "kültür evleri"nden birine dönüşmüştür. 1927'de Cenevre'deki Milletler Meclisi Sarayı için yapılan yarışmada jüri üyesi olan Horta Baron Horta olur, 1913'de Brüksel Akademisi'nin başkanı olarak oyunu Le Corbusier'nin projesine karşı kullanacaktır.

Otto Wagner, Hoffmann, Olbrich: Viyana Ekolü

Otto Wagner (1841-1918), ilk çalışmalarıyla o kadar büyük bir üne kavuşmuştu ki, gördüğümüz gibi, 1890'da Viyana şehri için yeni bir şehircilik anlayışı geliştirmekle görevlendirilmişti. Viyana Akademisi'nde bir mimarlık atölyesinin şefi olarak tercihini Art Nouveau öğretisinden yana kullandı. İlk dersi, onu ünlü yapacak *Modern Mimarlık* öğretisinin ilk ayağı oldu. Esasında Sullivan'dan yalnızca iki yıl sonra yatay çizgiyi, düz çatı ve malzemelerin doğru kullanılmasını önerdi. Bauhaus'dan epey önce modern yaşamın ihtiyaçları ve esinlerinin mimari kreasyonun kaynağında olması gerektiğini söylüyordu. Perret'nin Paris'te "Alman" sıfatıyla anıldığı günlerde, Otto Wagner Avusturya'da Galyalı kaba maddecilik taraftarı olarak nitelendirildi (Forain Champs-Elysées Tiyatrosunu ima ederek Montaigne caddesinin zepliniyle alay edi-

---

İlk Çağdaş Sanat, Maurice Casteels, Paris, 1930.



Otto Wagner'in, Viyana Statbahn'daki Karlplatz İstasyonu, 1899-1901.



Otto Wagner'in Viyana Tasarruf Sandığı Binasından iç mekân, 1904-1906.

yordu). 1895'de Otto Wagner aynı dönemde Berlage tarafından yayımlanan *Over Architektur* ve Henry Van de Velde tarafından 1914'de yayımlanan *Arşitektonik Modern Güzelliğin Formülleri* ile birlikte yüzyılın başında büyük etki yaratan kuramsal yazılar arasında görülen *Modern Mimarlık* adlı kitabını yayımlamıştır.

1894'de Otto Wagner işlevselciği bir özlü formülle açıklar: "Kulanılabilir olan güzeldir." Bununla birlikte dekoratif eğilimi terk ettiği için çok sıkıntı yaşamıştır, ancak demir ve cam birleştiriminin en güzel örneği olan eseri Viyana (1904-1906) Tasarruf Sandığı'ndan hiç vazgeçmez. Bütün zanaatlerden mahrum bırakılmış merkezi salon, bugün bile hâlâ sıra dışı bir eser olarak görülür.

Otto Wagner'ın kuramlarından doğan Viyana ekolü onun öğrencilerinden oluşmuştur. Bu öğrencileri arasında Josef Hoffmann, Joseph-Maria Olbrich, Joseph Franck, özellikle Adolf Loos gibi isimler görülür. Viyana ekolü Bohemya'da, Kotera'nın Prag'da 1912-1913 yıllarında Genel Emekli Sandığı'nı inşa etmesinin ardından lideri olduğu kübist bir mimarlık ortaya çıkardı. Otto Wagner etkisi keza İtalyan Antonio Sant'Elia üzerinde de görülebilir. "Wagner'de bazen tohum olarak bulunan şey, Viyanalı ustadan çok daha genç Sant'Elia'da "ışıldayan bir bildirgeye" dönüşür, der S. Giedion.

Sant'Elia'nın Yeni Şehir'i aslında Otto Wagner'in "tescilli" öğrencilerinin eserlerinden ziyade Wagner'in eserlerindeki anıtsallığa ve trafik akışını gözeten endişelerine yakındır. Hoffmann ve Olbrich, Wagner'den ziyade aslında Mackintosh'un, 1900 yılında Viyana Ayrılıkçılar salonunda sergilenecek eserinden daha fazla etkileneceklerdir. Örneğin Josef Hoffmann, hayatı boyunca (1870-1956) modern üslup ve işlevselci tasfiyecilik arasında kalacaktır. Van de Velde gibi uygulamaları sanatlara tutkun olan Hoffmann, 1903 yılında zanaat atölyeleri grupları Weiner Werkstatte'leri açacaktır. 1897'de Joseph Olbrich ve genç ressamlarla, Fransa ve Belçika Art Nouveau ile Glasgow ekolünü tanıtan Viyana Secession'unu kuracaktır. 1907'de ressam Gustav Klimt'in ortaklığıyla yeni bir grubun başı olmuştur: "Ayrılıkçılardan ayrılanlar."

Josef Hoffmann'in ilk mimari eserleri:

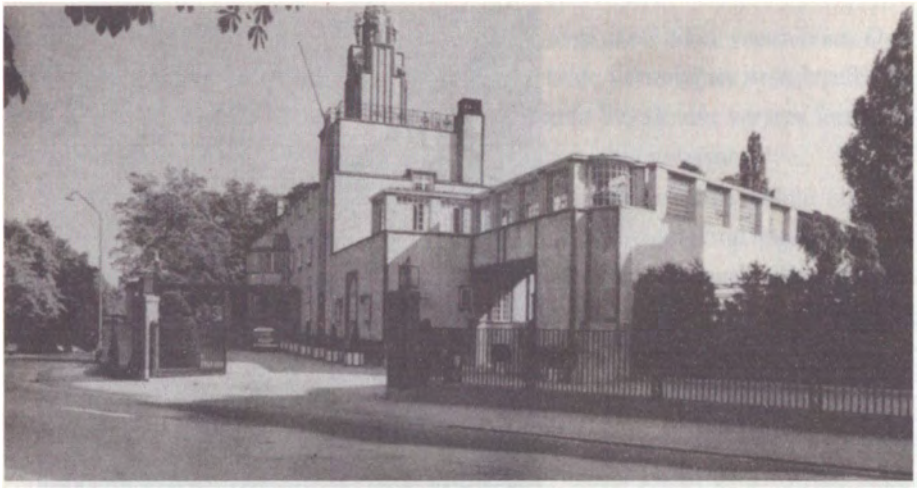
1900'de Paris Evrensel Sergisindeki Avusturya pavyonu ile Purkersdorf Sanatoryumu (1904-1906) Hoffmann'ı yeterince üne kavuşturmuştur. Bunun üzerine Belçikalı sanayici Adolphe Stoclet, dekorasyonundan yapımına kadar her şeyiyle Hoffmann'ın ilgileneceği lüks bir bina yapmasını önerir. Sonuç, Brüksel'deki Stoclet Sarayı'dır. Cephesindeki nüdizm, açığa vurulan doğrular (Purkersdorf Sanatoryumunun dik açılı ciddi tarzı gibi) A. Loos tarafından övülen büyük nüditenin habercisidir. Aynı zamanda Stoclet Sarayı, sanat marangozluğuna ve modern üslubun dekoratif sanatına sadık kalacaktır. İçeride Klimt'in duvar mozaikleri bu etkiyi vurgulamıştır.



Behrens'in A.E.G. Küçük Motorlar Fabrikası, Voltrastrasse, Berlin, 1911, Coll. Bibl. Doucet. Snark International.

1920'de Viyana Kenti'nin baş mimarı olarak adlandırılan Hoffmann, savaş yaralarından sonra Gropius ve Le Corbusier gibi genç mimarlara göre anakronik görünür. Bununla birlikte zaman içinde Hoffmann yurttaşı Loos ve Neutra'ya yaklaşarak tarzını giderek daha belirgin bir şekilde ortaya koyar. 1934'de Viyana'da yapımı iki yıl sürecek bir Avusturya pavyonunu inşa edecektir, burası II. Dünya Savaşından sonra askerlerin yaşam alanı olacaktır.

Joseph-Maria Olbrich'in (1867-1908) kariyeri erken ölümü nedeniyle çok kısa olmuştur. Wagner'ın etkisi altında, çalıştığı atölyede öncelikle Viyana Secession'unu inşa eder Bu çalışmada kübizme bitki süslemeleri de eklenmiştir Yerinden çıkarılabilir iç duvarlar mekânın kolaylıkla sergi salonlarına dönüştürülmesini sağlıyordu. Gustav Klimt, girişteki bronz heykel kapıları yapmıştır. Saxe-Weimar'ın Grandükünün Henry Van de Velde'ye çağrı yaptığı 1901'de yılı içerisinde, Hesse Dükü, Olbrich'i



Josef Hoffmann'ın Stoclet Sarayı 1905-1911, Brüksel. Foto, Studio Minders-Geuk.

Darmstadt'da sanatçılar için bir bina yapmakla görevlendirdi. 1907'de Olbrich yine Darmstadt'da kenti ve merkezi garı gören tuğla ve bakırdan bir Evlilik Kulesi yapmıştır. N. Pevsner aşağıdaki cümleleri yazarken Viyana ekolünün çelişkilerine karşı büyük bir hoşgörü göstermektedir:

"Viyana kıta üzerinde düz çizgi, kare ve dikdörtgenin kullanımına geri dönen ilk şehir oldu ve Art Nouveau'nun şıklığı ve anlamını koruma amacına ulaştı.

Esasında Wagner, Hoffmann ve Olbrich, Jugendstil ve işlevselciliğin birleştiği noktadadırlar. Onlar özellikle 1920-1930 yılları arasında etkili olacak sade mimarlığı soluyarak Art Nouveau zihniyetiyle yetişmişlerdir ve zaman zaman yurttaşları Adolf Loos'u uzak durduğu bir seçmeciliğe yöneltilmişlerdir.

Adolf Loos, "Eski Fikirleri Silip Süpüren Mimar"

Adolf Loos (1870-1933) yeni bir makineci mimarlık zihniyetinin kuramcısı Otto Wagner'den bir sonraki kuşaktandır. Viyana ekolünün daha çok Jugendstil'in Otto Wagner'ini tercih etmesinden dolayı Adolf Loos, Olbrich ve Hoffmann'a, Viyana Secession Evine, Klimt'e ve Van de Velde'ye karşı büyük bir nefret duyuyordu. Loos, bütün tarihselcilikler gibi modern üslubu da bozulmakla suçluyordu. H. R. Hitchcok; Perret, Wright ve Behrens'le birlikte onu "uluslararası tarzın" ilk kuşağının en önemli dört mimarı addeder. Perret ve Behrens tıpkı Berlage, Otto Wagner ve Horta gibi geçiş mimarlarıydılar. Adolf Loos ve Wright ise mutlak bir yeniliğin

mimarlarıdırlar.

Loos'un öğretisi ve eserleri I. Dünya Savaşından sonra kendini kabul ettiren kuşağın, yani Gropius, Mies Van der Rohe ve Le Corbusier kuşağının üzerinde büyük etki yaratmıştır. Bir taş yontucusunun oğlu olan Adolf Loos, Dresden'deki eğitiminin ardından ABD'ye bir yolculuk yapar (bu o dönem için sıra dışı bir şeydir). Loos ABD'de 1893'den 1896'ya kadar duvar sanatı eğitimi aldı ve *Mimarlıkta Süsleme* adlı eserini yayımlayan Sullivan'ın düşüncesiyle tanışarak bir üç yıl geçirdi. Loos bu eserde, kendisi için bir slogan haline gelecek şu cümleyi okur:

> "Çıplaklıkları içinde güzel binalar yapma düşüncemizde yoğunlaşarak birkaç yıl boyunca her türlü süslemeden tamamen vazgeçmeliyiz."

Loos Viyana'ya döndüğünde Schönberg ve Kokoschka'yla bağlantı kurar ve 1897'den itibaren *Wiener Zeitung*'da dekorun katlini savunan makaleler dizisi yayımlar. Loos bu kampanyaya giriştiği süreçte, yani 1904'te, öğrencilerinden her şeyden önce plan, tasarruf, sadeleştirme, yatay çizgi, düz çatı ve metalik yapıyla ilgilenmelerini isteyen Otto Wagner'den etkilenmiştir.

Ruskin'de hemen hemen her düşünceye rastlamak mümkündür ve belki Sullivan, Otto Wagner ve Loos, Ruskin'in *Gotik Tarza Övgü*'sündeki şu cümlelerini okumuştur:

> "Mimarlıkta güzelliğin zor elde edilebileceğine inanıyorsunuz. Tersine, yıkıcı olan çirkinliktir. Modern mimarlığımızda dekorasyon çok yüksek fiyatlara mal olur, hem kötü yapılmış hem de kötü yerleştirilmiştir.
>
> Evlerinizin tepesine yerleştirilen ve ayı bile dekore edebilecek süslemeleri size çok pahalıya ödetmekten vazgeçmeyecekler."

Ya da belki de şunu:

> "Duvarlarınızı bir tahta gibi düz ve çıplak bırakın ya da eğer gerekliyse bunları pişmiş çamur ya da doğranmış samandan yapın, onları sahteliklerle sıvamayın.

Dekoru körü körüne övdüğü düşünülen Ruskin meğer ne kadar yanlış anlaşılmış! Ruskin'i "kendini beğenmiş Protestan vaazı tarzı"yla ve geçmişe bağlılığıyla eleştiren ve Cole'den Souriau'ya "ilerici rasyonalizmi" Ruskin'in karşısına çıkartan Francastel bile bu konuda yanılmıştır. Ruskin'i Souriau'yla kıyaslamak, Niagara Şelalesi'yle bir su tesisatını kıyaslamaya benzer.

Loos yazılarını 1908'de *Süsleme ve Katliam* (*Ornament und Webrechen*) adlı bildirge-kitapta toplayacaktır. Freud'un (1856-1939) bu yurttaşı, süslemede bir çeşit erotik fetişizme işaret eder. "Süsleme" der Loos, "ilkel insanların tenlerine boyadıkları

dövmeler gibi bir barbarlık simgesidir. Süslemeye ihtiyaç duyan XX. yüzyılın uygar insanı, ilkel bir zihniyetine sahiptir." Süslemenin yerine çıplaklığı, çizgilerin saflığını, düz ve zarif alanları getirerek modern mimarlık sağlığı ve saflığı barok dolanmaların karşısına yerleştirir.

Adolf Loos bu tezini kâhince bir üslupla destekler:

"Aşağıdaki yasayı açıkça bildirdim ve uygulanmasını istedim: Kültür geliştikçe, gündelik nesnelerde süslemeden eser kalmaz. Çağdaşlarıma yeni bir müjde getirdiğimi sanıyorum; bundan dolayı bana teşekkür etmediler. Aksine, bu mesaj onları üzüntüye boğdu, yeni bir süsleme yaratamama düşüncesinden dolayı bunalmışlardı. İlk insandan itibaren bütün toplumlar süslemeler yaratmıştır; bizler XIX. yüzyıl insanları bunda hiç başarılı olamadık. Esasında önceki yüzyıllarda insanların yaptığı ya da ürettiği evler, mobilyalar, eşyalar, sürekli varolmaya layık görülmemişler ve yok olmuşlardır. Karolenj zamanından kalma bir marangoz tezgâhına sahip değiliz örneğin. Buna karşılık herhangi bir süslemesi olan en ufak levha toplanmış, temizlenmiş, düzeltilmiştir ve bizler bu küfü saklamak için saraylar inşa ediyoruz, camlar arasında dolaşıyor ve güçsüzlüğümüzden dolayı utanıp kızarıyoruz. 'Her yüzyıl, deniyordu, 'kendi tarzına sahipti.' Tarzı olmayan bir tek biz miyiz? Tarzdan söz ediyorlar ve süslemeyi kastediyorlardı. Bunun üzerine vaazıma başladım. Bütün bunlardan mustarip olanlara şunları söyledim: "Avunun. Gözlerinizi açın ve görün. Çağımızın büyüklüğü, yeni bir süsleme icat etmeye yeteneği olmayışındadır. Süslemeyi yendik, ondan vazgeçmeyi öğrendik. İşte vaatlerin en güzelinin gerçekleşeceği yeni bir yüzyıl geliyor. İleride şehirlerin sokakları tamamen beyaz duvarlar gibi ışıldayacaktır. XX. yüzyılın şehri, aziz şehir, gökyüzünün başkenti Sion gibi göz kamaştırıcı ve çıplak olacaktır."

"Ancak insanlığın süslemenin despotluğuna maruz kalmaya devam etmesini savunan geçmişin dostlarını da hesaba katmıştım. Bununla birlikte süsleme çağdaş insana hiç zevk vermiyordu. XIX. yüzyılın sonunda Avrupalılar dövme yapılan bir suratın kendilerinde yalnızca tiksinti yarattığının farkında olacak kadar kültürlüydüler. Şık, gümüşten sigaralıklar alıyorlardı, fiyatları aynı olsa bile oymalı sigaralıkları satıcıya bırakıyorlardı. Çağdaş giysiler giyiyorlar ve kırmızı kumaştan altın şeritli kısa pantalonları fuar maymunlarına bırakıyorlardı. Benim çağdaşlarım olan bu modern insanlara söylüyorum: Goethe'nin öldüğü odaya bakın. Sadeliği içinde Rönesansın saltanatından çok daha güzeldir. Düz bir dolap, bütün müze oymaları ve kaplamalarından çok daha güzeldir. Goethe'nin dili Pegnitz'deki Précieux'lerin, Berger'lerin 'güzel dilinden' çok daha güzeldir."

"Tehlike altındaki süsleme pratiğinin savunucusu, 'benim doğru saptamalarım, görevleri gelişimden alıkoyan geçmişin dostlarının ve devletin hoşuna gitmez' der. Sağlık görevlilerini devrim yapmakla görevlendirmek devletin işi değildir. Avusturya devletinin, görevini tüm diğer devletlerden daha fazla ciddiye aldığını unutmamak gerekir. Öyle ki devlet geçmişe saygıyı, 'Rus çoraplarının' piyasadan kalkmasını engellemeye kadar vardırdı ve genç ve çağdaş insanları, üç yıl boyunca ayakları bir tül-

bentle sarılı bir şekilde yürümeye zorladı. Sonuç olarak 'geç kalmış bir toplumu yönetmek daha kolaydır' ilkesini kabul ettiğinden kuşkusuz yaptıkları mantıklıydı."

"Devletin süsleme hastalığını devam ettirmesi ve bu konuya maddi destek sağlamasına boyun eğmek zorundayız. Kültürün gelişimi, askerlerinin çoğu geride kalmış ordunun yürümesine benzer. 1913 yılında yaşıyor olabilirim. Fakat komşularımdan biri 1900, diğeri 1880 yılında yaşıyor. Hayatta olanların kültürünün çok uzun bir dönem içine yayılmış olması, Avusturya devleti için felakettir. Tirol'ün yüksek vadilerinin köylüleri XII. yüzyılda yaşıyorlar, imparatorun ellinci yıl alayının geçit töreni yaptığını görerek Avusturya'da hâlâ IV. yüzyıl kabilesi olduğunu dehşetle saptadık."

"Çağdaş insan bizim toplumumuzda hâlâ yalnız biri, erken gelen bir nöbetçi ve bir aristokrattır. Doğal olarak geçmiş devirlerde üretilmiş süslemelere saygı duyar. Bizim kültür derecemize ulaşmamış bireyler ve toplumların beğenisine saygı duyar. Fakat kendi hesabına onun artık süslemeye ihtiyacı yoktur ve yüzyılımız insanının artık kalıcı bir süsleme icat edemeyeceğini bilir."

Modern üslubun avangardın en canlı eğilimlerinden birini temsil ettiği bir dönemde, böylesi keskin savların yol açabileceği skandalı düşünün bir. Fakat Loos'un eseri gibi düşüncesi de, bir "tuhaflık"ın ötesinde bir şey ifade edemeyecek kadar prematüredir. Loos'un düşüncesi Fransa'da, Le Corbusier *Esprit Nouveau* dergisinde *Süsleme ve Katliam* adlı makalesini yayımladığı 1920 yılına kadar hiç tanınmayacaktır. Ve bu eserin önsözünde Le Corbusier, ancak bugün özümsenen yeni bir tarzın habercisi olan Loos'un "ne yazık ki çok az tanınmış eserlerinden" söz ediyordu. Bununla birlikte sözden eyleme geçen Loos, planı Otto Wagner geleneği içinde bir dik açı sisteminde düzenlenmiş çatı teraslı ilk binasını Montreaux'de (İsviçre) yaptı. 1906'da Viyana'da kendi mimarlık yüksekokulunu açtı. 1910'da en otantik başyapıtlardan biri olan Viyana'daki Steiner Evini inşa etmiştir.

Bu betonarme ev, kübist şairlerin ve resim araştırmalarının sıkı bir uyumunu yansıtır. (Apollinaire 1912'de *Caligrammes*'ı ve 1913'de *Zone*'u; Cendrars 1913'de *Transsibérien'in Nesri*'ni yayımlayacaktır. Picasso'nun *Avignonlu Genç Kızlar*'ı 1907 tarihlidir.) Şaşırtıcı bir hacim oyunu, bir tuğla kadar çıplak ve işlevsel Steiner Evi'nin en belirgin özelliğidir. Dışarıdan bakıldığında bu ev, geniş silmeleri yokmuşcasına bir yalınlık içindedir, bu özelliğe Arap evleri dışında hiç rastlanmamıştır. Görünür bir çatı yoktur. Çatı-teras, evi başsız bırakmışa benzer. Pencereler eğridir. İçeride en aza indirilmiş ve katıştırılmış duvar boşlukları, duvar oyukları, merdivenler ve mobilyalar kübist hacim anlayışını vurgular. Gördüğümüz üzere, duvarcılık eğitimi almak ve ABD'de dekorasyon işçisi olarak çalışmak zorunda kalan Adolf Loss bir mimarın mobilya yapmak istediği zaman marangozluk tezgâhı için atölyesinden vaz-

geçmek durumunda kaldığını görmüştür. "Sanat aşılması gereken bir şeydir" diyen 1897 tarihli formülü, Bauhaus'un amentülerinden biridir. Loos Steiner Evi'nin yapıldığı 1910 yılında, provokasyon olarak Viyana İmparatorluk Şatosunun karşısına Goldman ve Salatsch Ticaret Evi'ni açtı. Viyana Kenti Satış Ofisi'nin baş mimarı olarak 1920'den 1922'ye seri işçi evleri inşa eden Loos, şehircilik çözümleri önerdi ve 1922-1930 yılları arasında Paris'e yerleşti. Tıpkı, Viyana'da dodekafonist müzisyenler grubundan Schönberg ve Webern'le arkadaşlık kurduğu gibi, 1926'da Paris'te dadaistlerle bağlantı kurdu ve Montmartre'da Tristan Tzara için bir ev (tamamlanmamıştır) inşa etti. 1928'de Joséphine Baker için çalıştı. Bu önemli bir ev projesiydi, ama maket aşamasında kaldı. Loos Viyana'ya dönüşünde pek çok müstakil ev yaptı, bunlardan Prag'daki Müller Evi (1930), Steiner Evi'ne çok yaklaşan bir eser olmuştur.

Fakat pek çok projesi, özellikle Paris'le ve Akdeniz şehirleriyle ilgili olanlar gerçekleşmeden kalmıştır.

Eski fikirleri süpürülen mimar olarak anılan Loos mimarlığı taklitçi dekordan kurtarmak adına herkesten çok mücadele etmiştir. Fakat korkunç sövüp saymaları, sanatta geçmişe aşırı bağlılık suçu işlerken yakalanmak korkusuyla güzellikten vebadan kaçar gibi uzaklaşan mimarları tehdit etmeye devam eder. O dönemde zihinsel bir arınma hareketi olan Loos'un dekora karşı mücadelesi, iğrenç para kısıntılarının bahanesi haline gelmiştir.

Üslup korkusu, hiçbir üslubu olmayan bir mimarlığın bahanesine dönüşmüştür. Ama biz yine de "azameti" bazen Jarry ve diğer kara mizah ustalarını hatırlatan, Adolf Loos'un "vahşi düşüncelerinden" birkaçını zevk için okuyalım:

> "Duvarları kirletme ihtiyacı duyan zamanımız insanı, bir cani, çığrından çıkmış bir insandır. Bu ihtiyaç erotik işaretler çizerek sanat güdüsünü tatmin etmeye başlayan bir çocuk için normaldir. Çağdaş ve yetişkin insanda bu bir hastalık belirtisidir. Çağdaş süslemelerin yaratıcısı artık halkı adına konuşan güçlü ve aziz bir sanatçı değildir. O toplumdan ayrı bir hayalci, bir geri zekâlı, bir hastadır... Kısa bir süre önce Beethoven'ı dinleyen ve 'Art Nouveau' tarzında bir halı çizmek için masasına oturan bir mimar yalnızca bir dolandırıcı ve çığrından çıkmış biri olabilir."

Amsterdam'da Berlage

Tıpkı Adolf Loos gibi Berlage da, Chicago ekolünün yöntemlerini öğrenmek için Amerika'ya giden ilk Avrupalı mimarlardan biri oldu. Hendrik Petrus Berlage (1856-1934) buradan, Loos'un dekora duyduğu hoşnutsuzluğun aynısıyla geri döner. Berlage "katliam" değil de "yalan" sözcüğünü telaffuz ediyordu. Berlage 1889'da Amster-

dam'a yerleşerek bu şehirde Borsa Binasını (1897-1903) inşa etmiştir. Bu eserde Berlage tıpkı Chicago'daki Richardson gibi, Roma mimarisinden ve onun yarım daire yaylarından büyülenmiş görünüyordu. Bu ağır ve fena yapının devrimci bir eser olarak değerlendirilmesinden bugün üzüntü duyulur. Elbette okul arkadaşları Otto Wagner, Van de Velde ve Horta'nın aksine Berlage modern üsluba karşı hiçbir hoşnutsuzluk göstermez. Çağdaşlarını şaşkınlık içinde bırakan, onun Loos'unkinden önce gelen ve bundan çok uzaklaşmayan tasfiyeciliğidir. Berlage, kendisinden sonra modern mimarlıkta sık sık kullanılacak olan bir malzemeyi; tuğlayı kullanmıştır. Sıva ya da resim kullanmadan tuğlayı çıplak bırakarak duvara temel önemini yeniden kazandırdı. Avrupa'da o dönem açığa çıkan duvarın bu saflığıdır. Amsterdam Borsasının planı, metalik bir yapı üzerinde camlı üç hol içeriyordu. Fakat evrensel sergilerdeki pek çok cam pavyonun ardından bu eserde cüretkâr bir taraf yoktu. Hatta Labrouste'un 1843'de yapımına başladığı Sainte-Geneviève Kütüphanesiyle kıyaslandığında Berlage'ın Borsası'nın önemli hiçbir yenilik getirmediği de söylenebilir.

Bununla birlikte sadeliği, sertliği ve dürüstlüğünden dolayı Berlage Hollandalı genç mimarlara model teşkil etmiştir ve XX. yüzyılda, ülkesinin mimarisinde en yüksek noktada yer almaktadır. Üstelik 1910'dan itibaren (aynı şekilde Adolf Loos'un da yaptığı gibi) dikkatleri F L. Wright'ın *Organik Mimarlığa Doğru* adlı eseri üzerine çekerek değer kazanmıştır. Kitabın, onun "incili" haline geldiğini bildirmiş ve şöyle demiştir:

> "Mimarlık yeniliğe, alanlar yaratmaya sarılır, cephelere resimler çizmeye değil...Bizler, yani mimarlar otantik olana geri dönmek zorundayız. Mimarlık aynı doğası, aynı temel duvarları içinde yeniden gözden geçirilmelidir. Bina yapma sanatı bir alanı kuşatmak için çeşitli unsurları uyumlu bir bütünde bir araya getirme sanatı olarak kalır. Bu temel hakikat, unutulmuştur. Görevimiz bina dikmek, doğal eserler yapmaktır, bu yapıları birtakım süslü örtülerin ardına gizlemek değil."

Berlage ayrıca Londra'da 1914'de Hollanda Evi'ni ve La Haye Belediye Müzesini (1933-1935) inşa etmiştir. Tıpkı Van de Velde ve Behrens gibi mobilyalar, duvar kâğıdı modelleri, cam eşyalar tasarlamıştır. Fakat pek çokları gibi o da en iyi eserlerini (Barış Sarayı projeleri) hayata geçirememiştir.

Almanya'da Peter Behrens

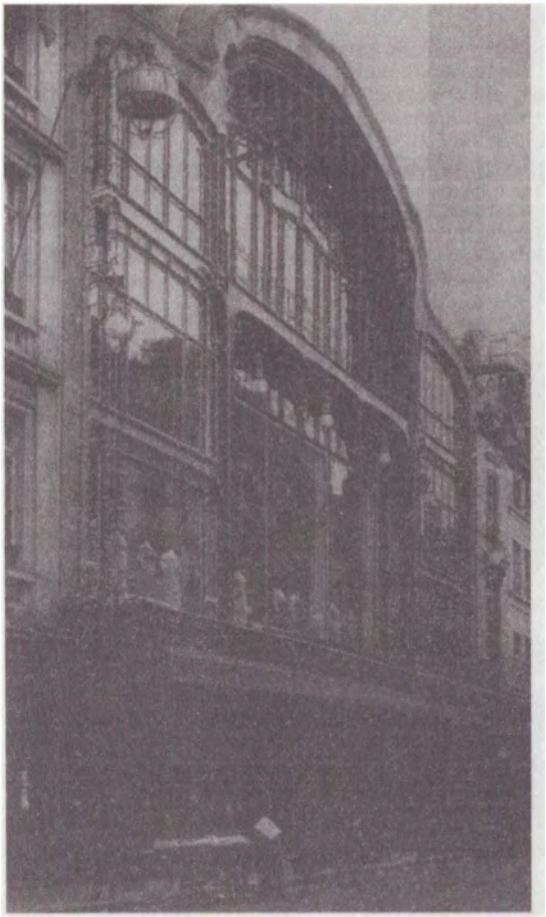
Fransız Devriminin sonucu olarak XVIII. yüzyılın sonundan itibaren Fransa'da sanayi özgürlüğü istenirken, bu özgürlük Prusya'da 1846'da Bade, Bavyera ve Wurtemberg'de 1862'de tanınacaktır. Ayrıca XIX. yüzyılın büyük bir bölümü boyun-

ca küçük prensliklere bölünen Almanya bir zanaat şehri olur. 1860'tan önce Almanya'da sanayileşme başlamaz. Fakat 1870 zaferinin ardından Almanya, büyük bir süratle Fransa ve İngiltere'yi yakalamaya başlar ve birkaç yıl içinde onları geçecektir. Büyük bir ekonomik gelişmeye, yeni olan her şeye doğru geniş bir açılım eklenmiştir. Hesse Grandükünün, Olbrich'i; Saxe Grandükünün Henry Van de Velde'yi çalışmak için Darmstadt'a davet ettiğini görmüştük. Almanya 1910'dan itibaren Wright'ın eserlerinin yayımlandığı bir Avrupa ülkesi haline gelmiştir.

Almanya'da mimarlık alanındaki devrimin ilk önemli kişiliği, Peter Behrens (1868-1940) olmuştur.

Ressam, aynı zamanda Münih'teki Secession Evinin kurucu üyesi olan ve Jugendstil'den etkilenen Peter Behrens tıpkı Van de Velde gibi, modern üslup resimle uğraştığı için uygulamalı sanatlarla ilgilenmeye başladı. 1899'da Hesse Grandükü, onu sanatların bütünlüğünü oluşturmak amacıyla, farklı öğretilerdeden sanatçıları barındıran grubuna katılması için Darmstadt'a davet etti. Tıpkı beş yıl önce Van de Velde'nin yaptığı gibi, Behrens de 1900 yılında tamamen kendi elleriyle donattığı evini inşa ederek mimarlık mertebesine ulaşmıştır. Düsseldorf Sanat Yüksekokulunda müdürlük yapan (1903-1907) Behrens, kübik şekiller için 1904'de eğrilerden vazgeçti. Ekim 1907'de on iki sanatçı modern üslup ve "uygulamalı sanatlara" tepki olarak Münih'te toplanmıştır. Behrens, Van de Velde, Olbrich ve Hoffmann da bunların arasındadır. Bu on iki sanatçıya on iki sanayi firması da katılır. Sanatçı ve sanayiciler sanayi ürününü ıslah etmek amacıyla birlikte Deutscher Werkbund'u kurmuşlardır. Tüzüklerde birlikteliğin amacının sanat, sanayi ve zanaat arasında bir bileşim yaratarak sanayi işine layık olduğu asaleti kazandırmak olduğu söylenir. Bu ifade 1851'de Londra'da ilk evrensel sergi gerçekleştiği sırada Henry Cole'un öne sürdüğü fikirlerin benimsendiğini gösterir. Nikolaus Pevsner Werkbund'dan önce iki Almanın öncülüğündeki girişimi de anar: "Riemerschmidt ve Deutscher Werkstatten'in kurucusu, üvey kardeşi Karl Schmidt kendilerini 1899'dan itibaren ucuz mobilya problemine adamışlar ve 1905'de makine zihniyetiyle tasarlandığını söyledikleri makinede yapılmış ilk mobilyalarını sergilemişlerdir." İleride Fransa'da "sanayi estetiği" ve Anglosakson ülkelerde "dizayn" diye adlandırılacak olan şey gerçek anlamıyla Werkbund'la başlar. Bauhaus'un temellerini oluşturan Werkbund'dur.

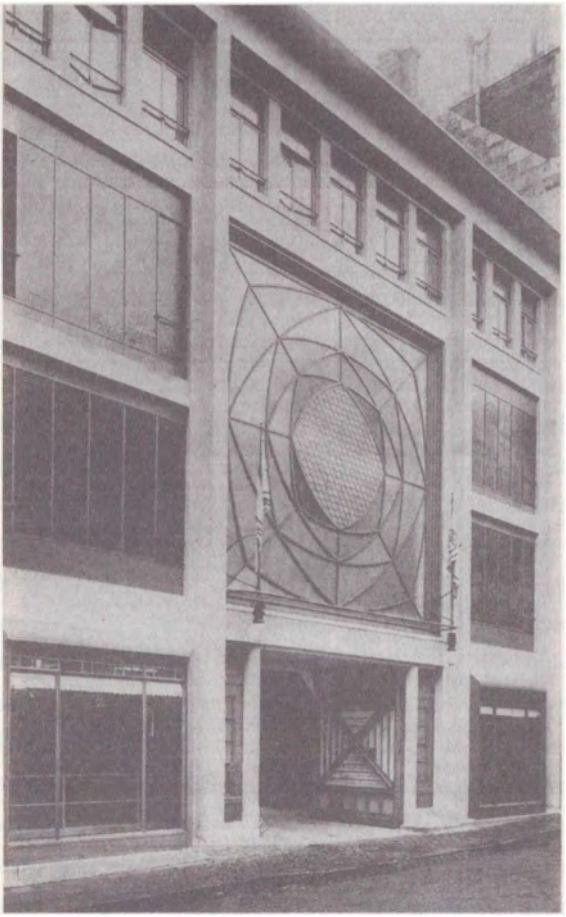
Yine 1907'de A.E.G.'nin (Allgemeine Elektrizitats-Gesellschaft) başkanı Emil Rathenau, Peter Behrens'i firmanın sanat danışmanlığına getirir. Behrens, ambalaj malzemelerine, kataloglara, tanıtım yazılarına, afişlere, atölyelere ve fabrikaların bütün odalarına olduğu kadar makinelere de sanatsal bir biçim vermekle yükümlüydü. İlk



Horta'nın "yenilenmiş" alışveriş merkezi, Brüksel Neuve caddesi, 1901.

kez bir sanayi şirketi bir sanatçı-mimara bir mühendise sağladığına denk olanaklar sağlıyordu.

Küçük tablolardan yola çıkıp, sıradan eşya tasarımına geçen Peter Behrens, (nitekim 1898'den itibaren büyük üretimler için cam eşyalar çizmiştir) nihayet fabrikanın yenilenmesi göreviyle karşı karşıya kalmıştır. A.E.G. firması için bir işçi şehri inşa etmeye yönelen Behrens'in, mimarlıktan şehirciliğe uzanan bir güzergâhı kat ettiğini söyleyebiliriz. Tam bir sanatkâr olarak Behrens, Almanya'da 1900-1914 yılları arasında önemli bir etki yaratmıştır. Saygınlığı, öğrencilerinin nitelikleriyle birlikte artar. Nitekim Gropius Peter Behrens'in atölyesinde 1907'den 1910'a kadar büro şefliği yapmıştır. Aslında Gropius, Bauhaus'da uyguladığı endüstriyel estetik fikrini ve Fagus fabrikalarıyla (1911) ustasından bambaşka bir noktaya sürükleyeceği fabrikanın mimari plastiği fikrini Behrens'in atölyesinde geliştirmiştir. Ayrıca Mies van der Rohe



Auguste Perret'nin Paris, Ponthieu caddesindeki garajı, 1906. Foto, Chevojon.

1908-1911 yılları arasında ve Le Corbusier 1910-1911 yılları arasında Behrens'in atölyesinde çalışmışlardır.

Behrens kuşkusuz fabrikaya bir onur ve güzellik vermekle uğraşan ilk mimardır. Behrens'in Berlin'de çelik ve camdan yaptığı türbin fabrikası (1909) ve tarihi eser niteliğindeki eserleri genellikle, makinelerdeki güç hissini yansıtan ağır bir görünüme sahiptir. Eserleri ayrıca Chicago ekolünün bazı eserleri gibi, Labrouste'yle başlayan ve akılcı mimarları büyülemekten vazgeçmeyen, tıpkı Floransa'daki Pitti Sarayı gibi, Rönesans mimarisini hatırlatan tamamen klasik bir kesinliği yansıtır. Fakat makineci dünyayı fazlasıyla içine sindirmiş bir mimarda tuhaf olan bu tarihten kopmama olgusu, 1914-1918 arasındaki savaştan sonra kendi kuşağının büyük yenilikçilerinin pek çoğu gibi Behrens'i de kısır bir klasisizme yönlendirmiştir.

Fransa'da Perret

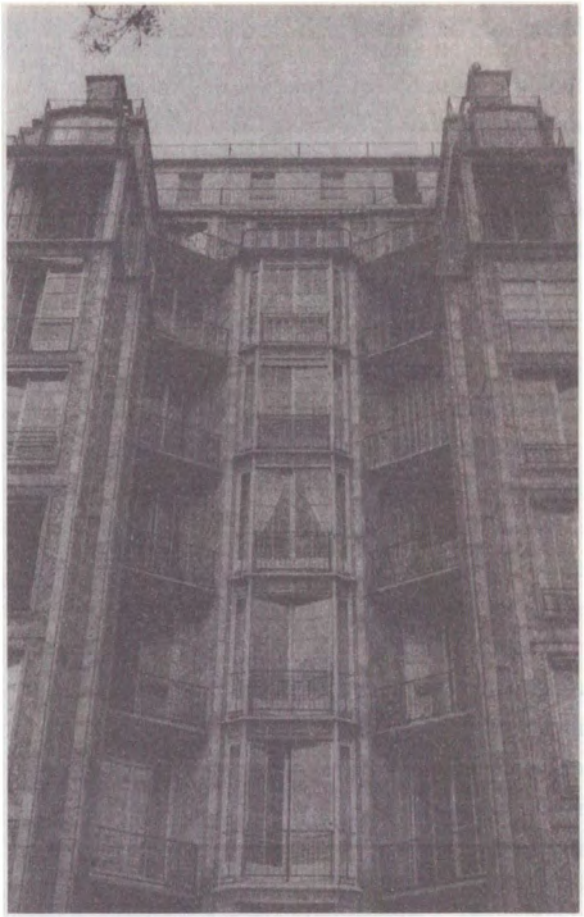
Perret'yi bu bölüme yalnızca hatırlatma yapmak ve 1890 ile 1910 yılları arasında uluslararası modern bir üslubun oluşumundaki rolü Louis-Philippe ve II. Cumhuriyet dönemine göre daha az önemli olsa da, uluslararası sahnede Fransa'nın tamamen eksik olmadığını belirtmek amacıyla yerleştiriyoruz.

Esasında Perret'nin erken dönem eserini betonarmeye ayırdığımız bölümümüze yerleştirmiştik. Perret'nin önemli ilk eseri, Franklin sokağındaki binası (1903) Horta'nın devrimci yapılarından [Tassel Evi (1893), Solvay Oteli (1895-1900), Brüksel Halk Evi (1896-1899)] çok daha sonra gelir. Bu aynı zamanda Berlage'ın Amsterdam'daki Borsa Binasından (1897-1903) ve Mackintosh'un Glasgow Yüksekokulundan da sonradır. Bununla birlikte yaşı dolayısıyla Perret'nin Gropius'a Otto Wagner'dan daha yakın olduğunu belirtmek gerekir. Otto Wagner 1841'de, Sullivan ve Berlage 1856'da, Horta 1861'de Van de Velde 1863'de, Olbrich 1867'de Behrens ve Mackintosh 1868'de, F. L. Wright 1869, Loos ve Hoffmann 1870, Auguste Perret 1874 ve Gropius 1883'de doğmuştur. Aynı şekilde Gropius'un ilk eseri, Fagus fabrikaları Perret'nin ilk eseri olan Franklin sokağındaki binadan sekiz yıl sonra yapılmıştır. Buna karşılık Otto Wagner'ın en büyük mimari eseri olan Viyana Tasarruf Sandığı, Perret'nin Ponthieu sokağında inşa ettiği garajla aynı dönemde, yani 1904-1906 yılları arasında yapıldı. Ve Perret'nin Ponthieu sokağındaki garajı o dönem de Wagner'ın eserinden çok daha devrimci bir eserdir. Behrens'in türbin fabrikaları (1909), Perret'nin ilk eserlerinden daha sonra inşa edilmiştir.

Avrupa'nın ve Amerika'nın hemen hemen her yerinde mimarlar yapılarında çelik ve camı birleştirmek için çalıştıkları ya da Wright ve Berlage, geleneksel malzemelerin faziletini yeniden keşfettikleri sırada, Fransa'da Hennebique 1890'dan, Perret 1903'ten itibaren yeni bir malzeme olan betonarmede mimari eser vermeye koyulmuşlardır.

S. Giedion Perret'den şöyle söz eder:

> "Labrouste'un demir için yaptığını, Perret betonarme için yapar. Bu hiç de az bir şey değildir. Çıkıntılı altı katı, değişkenlik izlenimi veren cephesi, içinde uzun süre mimarın bürosunun bulunduğu içgösterir zemin katı (ince beton levhalarıyla camdan yapılmıştır), bir asma bahçeye uzanan düz çatısı, cam döşemeli duvarları sayesinde oldukça aydınlık merdivenleriyle Franklin sokağındaki bina o sırada Horta ve Mackintosh'un eserleriyle birlikte Avrupa mimarisinin en devrimci biçimde inşa edilen yapısıdır. On yıldan az bir süre sonra Adolf Loos, sonrasında Gropius daha öteye gitmek ve zaten 1920'den sonra uluslararası işlevselci üslup niteliği kazanacak olan bir başka dönence üzerine yerleşmek zorunda kaldılar."



Perret'nin Paris, Franklin caddesindeki apartmanı, 1903. Foto, Dragolynt Lukic.

Yine Perret hakkında, N. Pevsner şöyle der: "Fransa, tüm dünyanın estetik açıdan demire değer vermesini sağladı. şimdi aynı şeyi beton için yapmaktadır."

CİLT 2
MODERN KENTİN DOĞUŞU
1900-1940

BİRİNCİ KISIM

KARŞI ŞEHİRCİLİKTEN MAKİNELİ KENTLERE

XIX. yüzyılın sonuna ve XX. yüzyılın başına rastlayan yirmi yıllık zaman diliminde, yerleşim ve şehir düzenlenmeciliği alanlarında bilim, yavaş yavaş ideolojinin yerini almaya başlar. Şehircilik alanındaki yeni kuramlar ve yeni mimari tekniklerin nihayet kesişmesi modern şehrin doğuşuna yol açmıştır. En azından kâğıt üzerinde böyle olmuştur, çünkü tam anlamıyla modern kentlere henüz hiçbir yerde rastlanmıyordu.

Kimi okuyucular sanayi dönemi öncesindeki ortaçağ kentlerini övmemize şaşırmış olabilirler. Bu övgüyle ortaçağ kent düzenine dönmek gereğini kastetmedik– böyle bir şey olanaklı varsayılsa bile istenir değildir; Ruskin ve William Morris'in içine düştükleri yanılgı da buydu. Karanlıklar içerisinde geçen yüzyıllardan sonra "aydınlanma çağı"nın her konuda bir milat olduğunu savunan Jules Ferry'nin yandaşlarının ve "işlevselcilerin" aksine biz, ortaçağ şehrinin yansıtıldığı kadar sağlıksız olmadığını savunmaktayız. Bu şehirlerin sağlıksız hale gelmeleri ancak sanayi devriminin ve bunun sonucu olan nüfus yoğunluğunun, onları bir şehirden beklenecek işlevleri karşılamayacak duruma getirmesinden sonra gerçekleşmiştir. Kırsal kesimden kaçışın, yoğun ticaretin, fabrikanın, makinenin yol açtığı karmaşalara cevap verebilecek yeni bir şehircilik sistemi tasarlamak ancak bu noktadan sonra zorunluluk haline gelmiştir. Fakat bu yeni şehir biçimi araştırılırken, ortaçağ şehir sistemlerinden çok çabuk vazgeçildi. Bu sistemlerin sanayi şehrinin yeni işlevlerini desteklememeleri işe yaramaz oldukları anlamına gelmiyordu. Aydınlanma çağı ideolojilerin gerçek bilimsel incelemeler üzerindeki hâkimiyetinin, entelektüel soyutlamaların somut uygulamalara üstün gelişinin başlangıcıdır. Bu bakış açısıyla, Fourier'nin Rousseau'nun fikirlerini devam ettirmesi gibi, Saint-Simon ve Cabet de, Voltaire'in fikirlerini devam ettirmekten başka bir şey yapmadılar. Daha önce söz ettiğimiz ilk modern şehirciler her şeyden önce birer fikir adamıydılar. Şehircilik ideolojik olmaktan çıkıp bilimsel hale gelecekti. Bu cildin birinci kısımında bu konuyu ele alacağız.

Bazı yazarlar papalığın Roma şehrini yeniden düzenlediği, güzelleştirdiği ve örgütlediği üç yüzyılı modern anlamıyla şehirciliğin başlangıç noktası olarak göstermektedir. Gelgelelim şehircilik Rönesans döneminde bir sanattı. Şehircilik alanında estetik kaygıların ikinci plana gerilemesi XIX. yüzyıldan itibarendir. Artık bütün dik-

katler zeminin kullanımı, hijyen, trafik ve konutlar üzerinde toplanacaktır.

Öyle ki şehircilik bir sanat olmaktan çıkmasına karşın (ki Camillo Sitte'in tepki gösterdiği şey buydu) şu sayfaları yazdığımız tarihte hâlâ tam anlamıyla bir bilim haline gelememiştir.[1] Bilimsel şehircilik, "sanayi uygarlığı"nın en cazip hayallerinden biri olarak kalmıştır.

Pierre Lavedan'ın çarpıcı biçimde söylediği dediği gibi "XIX. yüzyılda büyük şehirlerin tarihi bir hastalığın hikâyesi" ise şehirciliğin tek amacı bu hastayı iyileştirmek değil, insanların fiziksel ya da zihinsel hastalıklara yakalanmayacakları farklı bir şehir sistemi oluşturmaktır aynı zamanda. Pierre Lavedan "hasta şehir" için üç çözüm yolu öneriyordu: yapı yıkıcı şehircilik (Haussmann sistemi), korumacı şehircilik (kentin tarihsel niteliğini, bazı kısımları kesip atarak muhafaza etmek), yapıcı şehircilik (başka yerlere yeni tip şehirler kurmak)

Bu yeni tip şehirler için Fourier'nin falanster modelinden Le Corbusier'nin "ışıyankent"ine kadar kâh rasyonel kâh ütopik olan, kuraldışı özellikleriyle endişe uyandıran hayali modeller inşa edildi. Her bir küçük tahta nesnenin bir kuleyi, kolektif bir binayı, bir okulu temsil ettiği bir maket üzerinde; küçük küplerin, küçük paralel yüzlü dikdörtgenlerin yerlerini keyfine göre değiştiren bir mimarla karşılaşmamış biri günümüzdeki yaygın haliyle şehirciliğin bilimsellikten ne kadar uzak olduğu hakkında fikir sahibi olamaz.

Her tür mimari tasarılardan evvel şehirciliğin öncelikle ekolojik, demografik, ekonomik, sosyolojik incelemelere dayanması gerektiği fikri doğruluğu su götürmez bir fikir gibi gözükmektedir. Buna karşın bu fikir ancak 1907 yılında Patrick Geddes'in Dundee'de yaptığı bir konuşma sırasında dile getirilmiş ve 1915 yılında *Cities in Evolution* adlı kitabında yeniden ele alınmıştır. Devletler düzeyinde, bucaklara yerleşim planlarına uyma mecburiyeti getiren kararnamelerin ortaya çıkışı İsveç'te 1874, Prusya'da 1875, Hollanda'da 1901, Büyük Britanya'da 1909 (Geddes'in konuşmasından iki yıl sonra), Fransa'da 1919 tarihine rastlar.

---

[1] Şehircilik ancak 1953'te Paris Güzel Sanatlar Yüksekokulunda A. Gutton tarafından ders olarak okutulmaya başlar. Gutton'un dersleri 1962'de Paris'te *L'urbanisme au service de l'homme* [*Şehircilik İnsanlığın Hizmetinde*] adıyla yayımlanmıştır.

1
KARŞI ŞEHİRCİLİK

Nüfus patlaması[1] ve sanayi devriminden kaynaklanan karmaşayla başa çıkabilmek için yeni şehirler kurmak gerektiği kesinleşir kesinleşmez, Owen ve Fourier'den Marx ve Engels'a kadar şehircilik hakkında fikir yürüten çoğu insanın, büyük kentlerin yerini şehir ile kırın bir sentezine bırakması gerektiğini savunmaları ilginçtir. Bu insanların kafasında şehirciliğin geleceği şehirleşmenin terk edilmesinden geçiyordu.

"Tarihin gidişatı" bir başka mantık izlemiş olmalı ki, şehirler büyüdükçe büyüdü, kırsal bölgeler boşaldıkça boşaldı ve böyle olmaya da devam ediyor. Bu durum XIX. yüzyıldaki çoğu sosyalist kuramcıyı yanlışlayan "tarihsel gidişat"ın akıl dışı olduğu anlamına gelmez.

Ne de olsa, ciddi bir bireysel özgürlük kaygısına ve oldukça güçlü bir doğa nostaljisine dayanan karşı şehircilik ideolojisi Anglosakson dünyada bir süreklilik arz etmektedir. Ruskin ve William Morris'ten, F. L. Wright ve Lewis Mumford'a kadar Anglosakson düşünürlerin çoğu, sanayi çağı insanının makineleşme dolayısıyla kişilik kaybına uğradığını düşünüyorlardı. Bu yüzden, fiziksel ve ruhsal bakımdan sağlıksız olan şehirsel yoğunlaşmalara tepki olarak müstakil evlerden yanaydılar. Onların gözünde müstakil evler bireyi koruyan sığınma yeri, makinelerde cisimleşmiş şer güçlere karşı korunaklı bir ortamdı. Anglosaksonlar doğadan medet umacak, ağaçlar ve çimenliklerden çatılmış bir set gibi evlerinin çevresini aşina oldukları doğayla kaplayacaklardı.

Karşı şehircilik fikri Amerika'da çok eskilere dayanmaktadır ve ilk olarak ABD'nin üçüncü başkanı Thomas Jefferson (1743-1826) tarafından demokrasi adına ortaya atılır; Ralph Waldo Emerson'un (1803-1882) doğacı metafiziğiyle devam eder; Henry Thoreau'nun (1817-1882) bireyci anarşizminde doruk noktasına ulaşır.

---

[1] Vidal de la Blache'a göre VI. yüzyıldan XIX. yüzyıla kadar Avrupa'nın nüfusu 180 milyon civarındaydı. 1800 ila 1914 yılları arasında bu sayı 460 milyonu buldu. Bereket versin ki, 100 milyon kişi Amerika'ya gitti. Bununla birlikte nüfusu 1801 yılında 864.845 olan Londra'da bu sayı 1891 yılında beş kat artarak 4.232.118'i bulmuştu: Manchester'ın nüfusu 1760 yılında 12.000 iken, 1850 yılında 400.000'e ulaşmıştı. O dönemde Avrupa'nın en kalabalık ülkesi olan Fransa'da Roubaix gibi bir şehir, 1811 yılında 8000 olan nüfusunu 1866 yılında 65.000'e ve 1950 yılında 110.000'e çıkarmıştı.

Walden'in orman kulübesi ile Wright'ın yeşillikler içindeki evi arasında doğrudan bir bağlantı vardır.

Bahçekentler kuramı bu anti-şehirci tercihin sonuçlarından biri olacaktır.

Banliyöler, Uydukentler, Bahçekentler ve İşçi Bahçeleri

Bir kâbusa dönüşmeden önce banliyöde yaşamak bir ayrıcalıktı.

XIX. yüzyılda bir yandan aşırı kalabalık ve dumandan boğulmuş şehirler, öte yandan doğanın romantik cazibesi zengin insanları banliyöde oturmaya itmişti.

Banliyödeki evler o dönemde bir kır evi, bazen de ikinci ikamet konumundaydı. Parisliler Meudon'a veya Saint-Cloud'a tatile gidiyorlardı. XVIII. yüzyılda ve XIX. yüzyılın başlarında banliyö, tabiat içerisinde bir barınak, şehrin sefaletinden ve miyasmalarından uzakta bir sığınaktı. Fakat o dönemde banliyöde oturabilmek için araba sahibi olmak veya sık sık araba tutabilecek kadar zengin olmak gerekiyordu. Şehrin keskin çizgilerine tabi olmadığından, banliyölerin mimarisi son derece çekiciydi. Burada doğa alabildiğine korunuyordu. Etraf geniş yapılar; oyun alanları, bahçeler, kümelenmiş ağaçlar ve koruluklarla çevrilmişti.

Demiryolları banliyölerin çehresini bütünüyle değiştirdi. Şehirleri çevreleyen tenha yeşil bölgeler, özellikle de dinlenme yeri olan bu yeşil alanlar bir anda el değmemiş sığınma yerleri olmaktan çıktı. Haussmann'ın fikir babalığını yaptığı yapı yıkımları yüzünden şehirlerden kovulan yoksul kalabalık banliyölere akın etti. Böylece bir yer değişimi gerçekleşti; zengin nüfus bayındırlaşmış şehre geri dönerken, yoksul nüfus banliyönün çehresini hüzünlü bir beldeye dönüştürdü. Banliyölerde oturmak alelade ve yaygın bir şey haline geldiğinden bütün avantajını kaybediyordu. Ulaşım olanakları geliştikçe banliyönün çeperleri de genişledi ve sonunda eski şehrin surlarına dek ulaştı. Şehri çevreleyen yeşil bir alan olmaktan çıkan banliyö, şehir için yeni bir hastalığa dönüşüyordu.

Sayfiye olma özelliğini ve yalıtılmışlık niteliğini kaybeden banliyölerde birbirinin tıpkısı evler, parsel sahiplerinin yağmaladığı doğal alanlar üzerinde biteviye uzanıyordu. Şehre geri dönen aristokratların ve yüksek burjuva kesiminin yerini alan düşük gelirli, kısıtlı imkânlara sahip yoksul nüfus için banliyö, bir kır rüyasının sona erişine dönüştü.

İşte bu kır hayaline yeniden kavuşabilmek amacıyla ve küçük evlerin çoğalmasına tepki olarak banliyölerde ilk bahçekentler inşa edilmeye başladı.

Fransa'da inşa edilen kentlerden en başarılı olanları yüksek tabakaya ayrıldı. Söz

konusu olan kent mimar Olive'in 1856-1875 yılları arasında inşa ettiği Vésinet'dir. Vésinet bir bahçe mimarı tarafından parka dönüştürülmüş bir malikâne koruluğuydu. Çimenlerin, meşe, çam ve kavak ağaçlarının çevrelediği evlerin arasında 70 kilometrelik bir yol kıvrılıyordu. Ayrıca Olive, 4 kilometrelik bir nehre bağlanan göl çukurları kazmıştı. Bazı bölgelerde sanayi atölyelerine ve dükkânlara çalışma izni verilmişti. Vésinet 1862 yılında bir gara, 1863 yılında ise bir kiliseye kavuştu. 1875 yılında bucak oldu. Günümüzde burası hâlâ evlerin arasından akan yeşillikleriyle, natüralist planıyla hayranlık uyandıran bir bahçekent konumundadır.

Bir parkın içinde yer alan bu konutların yakınında bulunan, Vésinet'le aynı döneme ait Fransız işçi kentleri (Dollfus'un Mulhouse'daki, Japy'nin Beaucourt'daki, Schneider'in Creusot'daki[2] kentleri) epeyce hüzünlü bir görüntüye sahiptir. Zaten bu yüzden bu işçi evlerinin yanına sebze bahçeleri yerleştirilmesi öngörülmüştü ve bu kentlere çoğunlukla bahçekentler adı veriliyordu. Şüphesiz bu uygulama, kuşkulu bir beğeninin kale alınmaması sonucudur.

O döneme dek küçük evlerin yer aldığı banliyöyü yeniden yapılandırmak için iki çözüm yolu bulunmuştu: bahçekentler veya uydukent. Son günlerde görülen toplu konutlar hiç kuşkusuz uydukent fikriyle bağlantılıdır.

Uydukent, bahçekent gibi natüralist bir öncülden yola çıkmamıştır. Fakat uydukent, bahçekentgibi şehirlerin sürekli ve düzensiz büyümesinin önünü almak amacını güder. Uydukent terimi ilk kez Amerika'da, XX. yüzyılın başlarında G. R. Taylor tarafından 1915 yılında *Satellite Cities. A Study of Industrial Suburbs* başlığıyla New York'ta yayımlanan bir dizi makalede kullanılmıştır. Taylor bu makalelerde Saint-Louis, Chicago gibi bölgelerde sanayi atölyelerinin kırsal alanlara yerleşmesiyle ortaya çıkan yeni şehirleri betimliyordu. Örneğin M. Pullmann (Pullmann Cars) tarafından 1879 yılında Calumet gölünün yanına inşa edilen Pullmann City. Pullmann, Pullmann City'nin bir yatakhane-kent olmaması için Chicago'daki atölyelerini buraya taşımış ve işçilerin konutlarına ve atölyelere 1500 hektarlık bir alan tahsis etmiştir. 1890 yılında Pullmann City'de 11.000 kişi ikamet etmekteydi. XIX. yüzyılın sonlarında Chicago'ya 20 kilometre uzaklıkta inşa edilmiş olmasına karşın ne yazık ki günümüzde Chicago genişleyerek Pullmann City'yi içine almıştır. Pullmann City artık bu şehrin bir banliyösü konumundadır. Buna karşılık Chicago'ya 40 kilometre

[2] Schneider'in Creusot'daki işçi sitesinde 1867 yılında 3000 kişi iki çeşit konutta ikamet ediyordu: büro çalışanları ve ustabaşılar çok katlı evlerde, işçiler tek katlı evlerde oturuyorlardı. Munster'ın Schlumberger fabrikası, çalışanlarının bir kısmını dağ ile fabrika arasında yer alan 5 katlı kolektif bir binada ikamet ettiriyordu.

uzaklıkta İndiana'daki Michigan gölü kenarında 1906 yılında inşa edilen Gary, dev şehrin çekim gücüne karşı direnebilmiştir. Bir köprüsü, bir fırını, bir fabrikası bulunan, inşası üç yılda tamamlanan 10.000 kişilik bir şehir olan Gary'nin nüfusu 1912 yılında 30.000'e, II. Dünya Savaşından sonra 100.000'e ulaşmıştı.

G. R. Taylor, ayakta kalabilecek bir uydukentin ilkelerini açıklamaya çalışıyordu ve bu kuramlardan bazıları Ebenezer Howard'ın bahçekentinin ilkeleriyle benzerlik göstermiyor değildi. Uydukenti bir yatakhane banliyösü olmamalıydı. Yani ekonomik özerkliği olmalıydı. Fakat her şeye karşın büyük şehrin "uydusu" olarak kalmalı ve onunla bağlantısını koparmamalıydı. Bu uydukent nüfusun 100.000'i geçmeyeceği, küçük veya orta büyüklükte bir şehir konumunda olmalıydı. Sınırsız bir biçimde genişlemesini önlemek amacıyla, ortaçağ şehirlerinin surlarının muadili olarak 10 kilometre genişliğinde dokunulamaz bir kırsal alan kemeri oluşturulmuştu. Şehrin yüzölçümü, Howard'ın bahçekentinde olduğu gibi öyle sınırlandırılmalıydı ki, burada yaşayanlar hiçbir ulaşım olanağından yararlanmadan işine ya da kırsal bölgeye gidebilmeliydi. Merkezden kenar mahalleye kadar uzaklık 1650 metreyi asla geçmeyecekti. Hektar başına 125 kişilik bir yoğunluk düşünülerek, şehrin toplam yüzölçümü 750 hektar olmalıydı.

Frédéric Le Play (1806-1882) bazen bahçekent kuramının öncüsü olarak kabul edilir. Burada bir karışıklık söz konusudur. Le Play'in övdüğü, Howard'ın betimlediği gibi sosyalist ve popüler olan bahçekent değil, içinde sebze bahçeleri olan işçi kentidir. Howard'ın bahçekenti bir "yeşil şehir"dir, Le Play'in sebze bahçeli işçi kenti ise aile, inanç, mülk ilkelerine dayalı, paternalist bir işletmedir. 1867 Evrensel Sergisinin organizatörü olan ekonomist ve mühendis Frédéric Le Play 1865 yılından itibaren Avrupalı işçileri konu alan büyük bir araştırma gerçekleştirdi. Bu araştırmayla yoksulların endüstriyel çalışma ile çiftçiliği bir arada yürütebilecek kapasitede oldukları sonucuna vardı. Le Play *L'Organisation du travail*'da işçiye bir sebze bahçesi ile küçük bir ahır verilmesini tavsiye ediyordu. Böylece yoksul "mülkiyet" kavramını idrak edecek ve işsizlik durumunda hayatta kalabilecekti. Özellikle kırsal bölge ile şehir arasındaki kopukluğu ortadan kaldırması bakımından Le Play'in tezi Patrick Geddes'i etkileyecektir. Geddes Paris'te 1878-1879 kışında Le Play'in fikirleriyle tanıştıktan sonra Büyük Britanya'da "Le Play House" ve Le Play Society" sosyal araştırma enstitülerini kurdu. Geddes'in *Cities in Evolution* (Londra 1915) adlı eserinde ve daha sonra Geddes aracılığıyla da Mumford'un *The Culture of Cities* (New York 1938) adlı eserinde Le Play'in büyük etkisi olduğu gözlemlenebilir. Le Play'in kuramları Fransa'da "işçi bahçeleri ürünleri"ni doğuracaktır. 1896 yılında rahip Lemire, Ha-

zebrouck'ta büyük yankı uyandıracak "Konut ve Toprak Parçası Derneği"ni kurmuştur. Fransa ve Orta Avrupa'da benzer dernekler oluşmuştur. 1926 yılında, bu muhtelif dernekler "İşçi Bahçeleri ve Toprak Parçası Uluslararası Ofisi" adı altında birleşmişlerdir. 1937 yılında Fransa'da 70.000, Avusturya'da 70.000, Almanya'da 350.000, Belçika'da 50.000 işçi bahçesi kurulmuştur. İşçi evlerinden uzakta yer alan bu bahçelerin konut durumunun değişmesinde hiçbir etkisi olmadı.

Küçük bir çiftlik taklidi olan ve çevrelenmiş küçük dikdörtgen toprak parçasının köşesinde çoğunlukla bir alet kulübesi bulunan işçi bahçesi yalnızca hayali bir kırsal bölge oluşturuyordu. Buna karşın tavukları ve tavşanlarıyla, salataları ve patatesleriyle, ailenin pazar günleri toplanma yeri olması bakımından işçi bahçelerinin gördüğü ilgi sürekli oldu. Banliyödeki küçük evler gibi bu bahçeler de bir rüyadan geriye kalan bir şey, eskiden çiftçi olan veya çiftçi çocukları olan işçilerdeki yoğun hasrete bir cevaptı.

Ruskin, Le Play'de varolan aynı paternalist anlayışla 1871 yılında İngiltere'de halkı kenar mahallelerden kurtarmak ve Oxford yakınlarındaki kırsal bölgeye naklet-mek amacıyla Saint-George loncasını kurdu. Bu hareketi başarısızlıkla sonuçlandı. Fakat Ruskin yanlıları Tennessee'ye göç edip burada Ruskin kentini kurdular. Aynı şekilde William Morris işçileri şehirden koparmak amacıyla halı fabrikasını ve dekorasyon atölyelerini Londra'dan Surrey'e nakletti.

Ruskin'in yandaşı olan M. Lever, 1887 yılında Liverpool yakınlarında Port Sunlight'ı kurdu ve sabun fabrikasını buraya yerleştirdi. 56 hektarlık bir alan üzerine 4'lü veya 7'li ahşap ev gruplarından oluşan 600 adet küçük ev inşa ettirdi. Her evin caddeye bakan cephesini bir çimenlik süslüyordu. Evlerin arka tarafında bir sebze bahçesi bulunuyordu. Port Sunlight'ta ayrıca kamu binaları, okullar, klüpler de yer alıyordu.

Port Sunlight, tıpkı bir Quaker olan çikolata imalatçısı Cadbury'nin 1889 yılında Birmingham yakınlarında kurduğu Bournville gibi, rasyonel bahçekentin bir taslağıydı. Bournville hem fabrika işçilerine hem de burada oturmak isteyen burjuvalara tahsis edilmişti. 182 hektarlık bir alana 500 adet ev inşa edildi, evler 2'şerli ya da 4'erli gruplara bölünmüştü. Arazinin onda biri parklara ve oyun alanlarına ayrılmıştı. Krupp 1863 yılında Essen'de ilk işçi kentini (Westend)'i kurdu.

1873 yılında bunu bir ikinci takip etti: dama kareleri gibi dizilmiş tuğladan, küçük evlerin bulunduğu Kronenberg.

1894 yılında Alfredshof bahçekentlerin etkisiyle daha kırsal bir görünüm kazanmıştı ve 1906 yılında Margaretenhohe yeşil kent yöntemini benimsiyordu.

Ebenezer Howard

Geçtiğimiz yüzyılın sonlarında şehircilik alanında ilk modern bilimsel kuramı dile getiren yine meslek dışından biri stenograflık yapan ve kendi kendini yetiştirmiş bir insandı. Sözünü ettiğimiz kişi, 1879 yılından beri sosyalist bir militan olan Ebenezer Howard'dır (1850-1928). On beş yaşından itibaren büroda çalışmaya başlayan Ebenezer Howard yirmi bir yaşında Amerika'ya göç etti, fakat çiftçilik denemesi başarısızlıkla sonuçlandı. Bu nedenle Chicago'da bir stenografi yeniden büro işine girdi. 1876 yılında İngiltere'ye döndüğünde stenograflık işine devam etti, aynı zamanda çeşitli mekanik icatlar üzerine ders alıyordu. Henry George'un toprağın ulusallaştırılması fikri, Bellamy'nin (*Looking Backward*, 1889) işbirliği fikri Ebenezer Howard'ı tam bir "sosyalist komün" olacak bir ideal şehir tasarlamaya yönlendirdi.

Tıpkı şehri ve kırsal bölgeyi tek bir ortamda bir araya getirme isteği gibi bu da yeni bir istek değildi. Her ikisi de ilk sosyalist kuramcıların istekleriydi. Aynı şekilde Howard tarafından telaffuz edilen bahçekent terimi, kendi geliştirdiği sistemden çok daha öncesine dayanmaktadır. Tıpkı Yeni Zelanda'daki Christchurch (1850) gibi, tıpkı New York-Long İsland'daki banliyö gibi Chicago da başlangıçta bahçekent olarak adlandırılıyordu. Norman Shaw tarafından Londra yakınlarında inşa edilen Belford Parkı ve Paris yakınlarındaki Le Vésinet de bahçekent olarak nitelendiriliyordu. Bu noktada bahçeli banliyöler ile Howard'ın taraftarı olduğu bahçekentler arasında bir karışıklık doğmaktadır.

Howard'ın *Tomorrow a Paceful Path to Real Reform* (Londra, 1898)[3] adlı kitabında tarif ettiği bahçekent, bahçe içinde bir şehir veya bahçeli şehir, (Bedford Parkta ve Vésinet'de olduğu gibi) zenginlere veya (paternalist bahçeli işçi kentlerinde olduğu gibi) fakirlere hoş bir yaşantı sunmakla yetinmeyen, şehir ile kırsal bölgenin bir sentezini gerçekleştirmeyi amaçlayan bir kentsel organizmadır.

Bunu nasıl gerçekleştirecektir? Nüfusları 30.000'i geçmeyecek küçük kentler inşa ederek. Ekili alandan oluşan geniş bir kuşak yeni şehrin yayılmasını önleyecektir. Her şehir yalnızca birbirine hızlı iletişim olanaklarıyla bağlı olan benzer kentlerin oluşumuyla genişleyecektir. Yani Howard tipi bahçekent geniş bir bütünün yalnızca ilk birimidir. Şehir arazisi ortak mülk haline geleceğinden, toprak Kropotkin'in anarşist yöntemini benimseyen bir federe topluluklar bütünü tarafından yeniden düzenlenecektir.

Her kentin çevresinde yer alan fabrikalar kent sakinlerine, uzun yollar kat etme-

---

[3] Fransızca olarak ilk kez 1902 yılında *Yarının Bahçekentleri* adıyla yayınlanmıştır. 1969 yılında yapılan baskısında adı *Yarının Bahçeli Siteleri* olarak değiştirilmiştir.

ye gerek kalmadan iş imkânı sağlayacaktır.

Her kentin 30.000 sakininden 2000'i yalnızca çiftçilik yapacaktır. Böylece kentin taze ürün ihtiyacı çiftçi nüfusu tarafından karşılanmış olacaktır.

XIX. yüzyılın ütopistlerinin çoğu gibi Howard'ın da başlıca fikri "halkı toprağa geri döndürmek"ti. Nitekim Howard şöyle yazıyordu:

> "Tüm şehirler mıknatıs, tüm insanlar birer iğne olarak nitelendirilebilir; bu bakış açısıyla öyle görünüyor ki, nüfusun daha sağlıklı ve doğal bir biçimde yeniden dağılımını yalnızca kentlerimizin çekim gücünü aşan bir güce sahip mıknatısları mümkün kılacak bir yöntemin icat edilmesi meydana getirebilir."

Howard kırsal bölge ile şehri "evlenmesi gereken, birbirini tamamlayan elementler olan kadın ile erkeğe benzetmektedir. Howard kente tahsis edilen 2400 hektarlık alanın yalnızca 400 hektarını inşaata ayırmıştır. Geri kalan yerler yeşil alandan oluşan bir kuşak teşkil etmektedir. Merkezde idari ve ticari mahalle yer almaktadır. Howard şehrinin çizimi için "ütopistlerin" kıymetli dama karelerini reddederek radyokonsantrik planı benimsemiştir. Konutlar kent merkezini çevreleyen beş çember üzerine sıralanmaktadır.

> "Her biri 36 metre genişliğindeki altı muhteşem bulvar merkezden başlayarak şehri boydan boya arşınlıyor ve onu altı eşit parçaya ya da mahalleye bölüyor. Merkezde, yaklaşık 2,2 hektarlık yuvarlak bir alanda güzelce işlenmiş hoş bir bahçe yer alıyor. Bu bahçenin çevresinde belediye binası, konser ve konferans salonu, tiyatrolar, kütüphane, müze, resim galerisi ve hastane gibi büyük kamu binaları bulunuyor. Merkez parkın çevresinde –yalnızca bulvarların kesiştiği noktada– girişi parka açılan, camekânlı geniş bir galeri olan "Kristal Saray" uzanmaktadır. Yağmurlu zamanlarda bu bina insanların gözde buluşma yerlerinden biridir. Manifatura ürünleri burada satışa sunulur ve dükkânların çoğu burada yer almaktadır. Büyük bir bölümü son derece çekici özellikte, kesintisiz bir sergi oluşturan bütünlüğüyle Kış bahçesi olarak kullanılabilmektedir. Öte yandan buraya en uzak konut 550 metre ileride yer aldığından, yuvarlak biçimi sayesinde şehrin tüm sakinlerine çok yakın mesafede bulunmaktadır."
>
> "Evlerin çoğu ya farklı, ağaçlı yollara bakan, eş merkezli halkalar biçiminde ya da şehre doğru giden yolların veya bulvarların kenarlarına inşa edilmiştir. Mimaride ve evlerin yapımında [büyük bir çeşitlilik] hâkimdir. Bazı evlerin mutfakları ve bahçeleri ortaktır. Sağlık tedbirleri titizlikle alınmıştır."

Görüldüğü gibi Howard, Fourier'nin hem "üstü kapalı mesire yolları" hem de ortak mutfak fikirlerini almıştır. Yeşil okul anlayışını önceden benimsemişti, konutlar gibi okullar da geniş oyun alanları ve bahçelerin içine inşa edilmeliydi.

Yuvarlak bir demiryolu şehri çevreliyordu ve kentin çevresinde kamyon taşıma-

cılığını önleyerek her fabrikada doğrudan mübadele olanağı sağlıyordu. Organik atıklar tarım sektöründe kullanılıyordu. Hava kirliliği ise devinim gücü olarak elektrik kullanılarak en az düzeye indirilmişti.

Howard bahçekenti için programının en değerli kısmını teşkil eden bir ekonomik inceleme ortaya koymuştu. Bahçekent ile alışılmış kasabalar arasındaki fark, bütçe gelirlerini elde edebilmek için öngörülen farklı yöntemlerden kaynaklanmaktadır. Gerçekte bahçekentin tüm geliri toprak vergisinden sağlanıyordu. Bu vergiler kentin inşa edilmesine yarayan sermayenin faizini ödemeye, sermayeyi iade etmek amacıyla bir ödeme fonu oluşturmaya, kamu işlerini gerçekleştirmeye ve devam ettirmeye, son olarak "borçlar ödendikten sonra huzurevi, hastalık ve kaza sigortası gibi daha başka icraatlara imkân verecek gelirlerde büyük bir artış sağlamaya" yarıyordu.

Howard'ın kentinin yine devrimci taraflarından biri de konutları, iş ortamını, tarımsal üretimi, eğitimi ve eğlenceyi aynı organizma içine yerleştirerek, şehrin işlevlerinin ayrılması yöntemine karşı çıkmasıdır. Şehircilik tarihi daha sonraları Howard'ın savunduğunun tam tersini ortaya koymuştur, fakat bu durum Howard'ın haksız olduğunu göstermez.

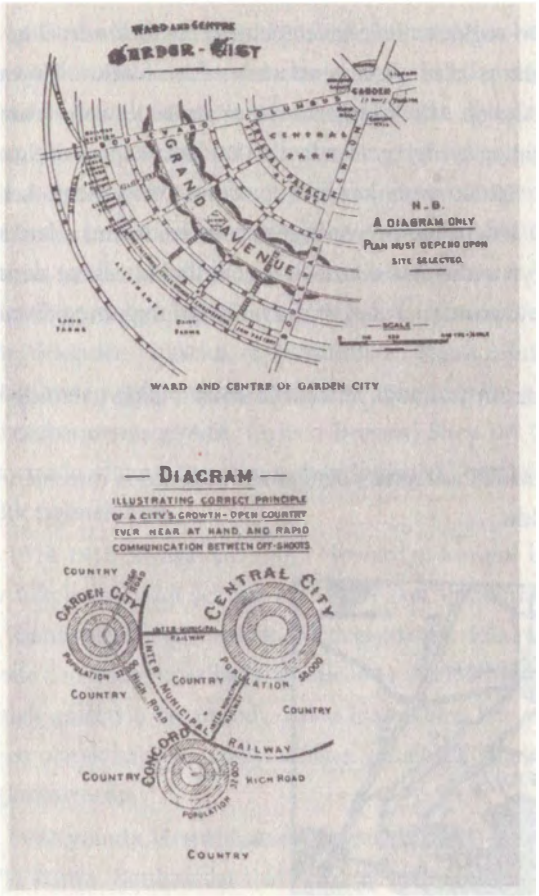
Howard'ın kitabının bir bölümünü bütünüyle sponsorlar bulup bunları paralarının bahçekentte en iyi şekilde değerlendirileceği konusunda ikna etmek amacıyla yazdığı etkili bir metne ayrılmıştı. Projenin önemli bir fikri de bahçekentin her bir mahallesinin küçük birer özerk kent olmasını sağlayacak şekilde hareket etmekti. Horward şöyle diyordu:

> "Böylece okul binaları ilk zamanlar yalnızca eğitim amaçlı değil, aynı zamanda kültür mekânları olarak da hizmet verebilir, buralarda konserler, her çeşit toplantılar düzenlenebilir, kütüphaneler kurulabilir; pahalı belediye binalarının veya başka binaların inşası için gereken giderlerin karşılanması, işletmenin daha ileri bir tarihine ertelenebilir."

Yani bu noktada Howard'da o dönemde istisnai sayılabilecek ilk çok işlevli mekân fikrini görmekteyiz.

Ayrıca Howard yerleşim ve onarımlar için sürekli çukurlar açıp kapatmayı önlemek amacıyla elektrik kablolarının, gaz ve su borularının yerleştirilmesinde yeraltı inşaatına başvurulmasını tavsiye ediyordu.

Howard'ın, Kropotkin'in fikrine yakın olan önemli siyasi görüşü de toplumun daha bireyselci ve daha sosyalist olması gerektiği fikriydi. Bu konuda sunduğu kanıtları günümüzde "yeni sol" öne sürmektedir.



E. Howard'ın bahçekentlere göre toprak düzenlemesi için yaptığı çizimler.

"Kabaca, sanayi sisteminin reformcuları iki cepheye ayrılabilir. Birinci cephe *üretimi arttırma* gerekliliğini çok yakından ve aralıksız izlemenin birincil önemi konusunda ısrar edenlerdir; ikinci cephe *daha adil ve daha eşit bir paylaşıma* özellikle dikkat edenlerdir. Birinci cephedekiler sürekli 'ulusal temettüleri arttırın, her şey yoluna girecektir,' ikinci cephedekiler ise 'daha eşit bir paylaşım yapılsaydı, ulusal temettüler yeterli olurdu' demektedir. Birinciler çoğunlukla bireyselci tipler, ikinciler ise sosyalist tiplerdir."

Günümüzde, yukarıda sözü edilen iki cephe de aynı hızlandırılmış üretim kaygısına düşmüşlerdir. Bu durum Howard gibi "kişisel onurun bireyselci saygısıyla" birleşen "ortak çabayı ve kasaba yaşamının kesin anlayışını içeren sosyalist fikir"de karar kılanların haksız olduklarını göstermez.

Tüm yeni kent kuramcıları gibi Howard da ideal bahçekent gerçekleştirildiğinde, benzer bahçekentlerin kendiliğinden ortaya çıkacağının farkındaydı. O zaman Lond-

ra'da oturanlar aşırı kalabalık ve sağlıksız hale gelen şehirlerini terk edecekler ve böylece nüfus artışından kurtulmuş olan yaşlı kent ıslah edilebilecekti. Howard, 1903 yılından itibaren Letchworth adlı örnek bir bahçekenti gerçekleştirdi, fakat ne yazık ki bu kent tahmin edildiği gibi ilgi görmedi. 35.000 kişi kapasiteli Letchworth'da 1936 yılında yalnızca 16.000 kişi ikamet ediyordu. Öte yandan Letchworth'un ve Londra'daki insan kalabalığının yörüngesine yerleştirilmiş olan Howard'ın ikinci bahçekenti Welwyn nüfusunu azaltmak yerine ilk bahçekent deneyiminden beri bu sayıyı 2.000.000 üzerine çıkaran Londra'nın yoğunluğunu gidermeyi başaramamıştı.

Sonuçta, Welwyn ilk bahçekentin yakınına yerleştirilmemişti, fakat üzerinde bulunduğu arazi ucuzdu.

Bu durum bahçekentin Howard'ın asıl amacı olan arazinin yeniden düzenlenmesi özelliğini yitirmesine neden oldu.



Letchworth Planı.

Le Corbusier'nin "ışıyankent"inin başına gelen bahçekentlerin de başına gelmişti. Her iki durumda da, kuramcılar prototip kentler inşa etmişler, fakat bunu büyük ticarete ve büyük sanayiye uyarak gelişen bir egemen şehircilik halkasını kıramadan yapmışlardı. Howard'ın Letchworth'a getirttiği sanayi atölyelerinin hepsi küçük sanayi atölyeleriydi: mobilya, ayakkabı, giyim, konserve fabrikaları. "Tarihin gidişatı" sebebiyle, bu tür fabrikalar yıkılıp gitmeye mahkûmdu. Sonuç olarak düşük maaş alan sayısız Letchworth işçisi bahçekentin kirasını karşılayamadığından komşu şehirlerde oturmaya başladı. O dönemde Letchworth'daki hijyen düzeyi diğer tüm şehirlerdekinden yüksekti ve dünyanın en düşük ölüm oranı bu şehirde görülüyordu; ancak buna rağmen daha sağlıklı bir yaşam sürme planları Londralıları pek de o kadar cezbetmemiş gibidir. Öyle ki Bernard Shaw'un "insanoğlu mutluluğu arzu etmiyor, mutlu olmaya can atan sadece İngilizler" esprisi görünüşe göre abartılı bir iyimserlik taşımaktadır.

1914-1918 Savaşından sonra Howard'ın kuramı İngiltere'yi, Hollanda'yı, İskandinav ülkelerini ciddi şekilde etkiledi. Fakat kuramdan yeni şehirler kurmak için değil, banliyöleri ıslah etmek ve değiştirmek için yararlanıldı. Britanya hükümeti, Howard'ın temel kurallarını ancak 1944 yılından sonra aşırı kalabalık şehirleri ferahlatmak amacıyla benimsedi. Fakat inşa edilen her yeni bahçekent tecrit edilmiş bir organ olarak kalıyor, araziyi akıllıca yeniden düzenleyen daha geniş bir organizmaya bağlanmıyordu.

1902 yılında Howard anasermayesi 300.000 lira olan *The First Garden-City Society*'yi kurdu. Katılımcılar için belirlenen temettü % 5'ti ve muhtemel kâr fazlası kente bırakılacaktı. Katılım payları pek bir şey getirmemesine karşın Howard Londra'ya 50 kilometre uzaklıkta 2000 hektarlık bir mülk sahibi oldu. Mimar Barry Parker ve mimar Raymond Unwin 1904 yılında proje yapımı ve ardından da inşaatla görevlendirildiler. Katılımcılarla 99 yıllık kira sözleşmeleri yapıldı. Mimariye bir ölçüde özgürlük tanındı, fakat her evin çevresinde bir bahçe olması ve hiçbir evin iki kattan yüksek olmaması zorunluluğu getirildi. Çatıların yapımında arduvaz kullanımı yasaklandı; saman sapı ve kiremit yeğlendi. Bina yoğunluğu hektar başına 60 evi geçmemeliydi. Girişimin başarıya ulaşması uzun zaman aldı ve Letchworth ancak 1919 yılında bir kasaba olabildi.

Buna karşın Howard, 1919 yılında Welwyn adlı ikinci bahçekentini inşa edebilmek için yeni bir şirket kurdu. Katılımcıların sayısı yine yetersizdi. Howard, Londra'ya 34 kilometre uzaklıkta yer alan bu yeni bahçekentin yapımını mimar Louis de Soissons'a teslim etti. İlk kentin arazisinden daha küçük bir araziye (953 hektar) inşa

edilen bu kent için daha yüksek bir nüfus öngörülmüş, kent 50.000 kişi için tasarlanmıştı. Camillo Sitte'nin kıvrımlı sokaklar kuramından etkilenen Louis de Soissons da, tıpkı Unwin gibi Howard'ın geometrik çizimine sadık kalmadı. Yine demiryolunu kentin çevresine yerleştiren Howard'ın görüşünün aksine, araziyi bir demiryoluyla ikiye böldü. Bu demiryolu daha sonra diğer bahçekentlerle birleşiyordu. Yurttaşlık merkezini merkeze değil, konutlar ve dükkânlarla birlikte batıya, sanayi atölyelerini ise doğuya yerleştirdi. Okullar doğaya ve çok sayıda inşa edilmiş spor ve oyun alanlarına açılıyordu. 1937 yılında, Welwyn'de 35.000 kişi ikamet ediyordu; yani Letchworth'dan daha fazla ilgi görmüştü, fakat bu başarıyı Howard'a mal etmek doğru değildir. Öyle görünüyor ki, bu kentin daha hızlı gelişmesinin nedeni Londra'ya daha yakın olmasıdır. Welwyn'de oturanların çoğu başkentte çalışıyorlardı ve bahçekent gerçek bir ekonomik özerkliğe sahip değildi.

F. J. Osborn'un üzüntüyle saptadığı gibi:

> "1898 yılından beri Büyük Britanya'nın nüfusu yaklaşık 11 milyonluk, konut sayısı ise 4 ila 5 milyonluk bir artış göstermiştir. Bu zaman zarfında gayrimenkul sermayemize en az, Howard'ın 300 adet bahçekente denk bir miktar kattık. Buna karşın hepi topu 40.000'den az kişiyi barındırabilen 2 adet bahçekente sahibiz sadece."

Howard'ın kuramı Geddes ve Mumford'un düşünceleri üzerinde önemli etkiler yapmıştır. Mumford bahçekentin icadını uçağın icadı kadar önemli bulmaktadır: "Uçak insanoğluna kanat takmıştır, bahçekent ise yeryüzüne indiğinde insana daha iyi bir ikamet ortamı sunmuştur." Ne yazık ki devletler, büyük sanayi kuruluşları, havacılığın gelişimiyle yakından ilgilenirken, insanoğluna yeryüzünde daha iyi bir ikamet ortamı sağlayabilecek yerleşim imkânları ve bu yerleşime uygun bir ortam için bilimsel araştırmalar gerçekleştirmek konusuna son derece kayıtsız kalmıştır. Mumford şöyle yazıyor:

> "Bahçekentin sanayiyi daha geniş bir alana dağıtma ve şehir ile sanayiyi kırsal bir kalıba yerleştirme planının teknolojik açıdan uygulanabilirliği bugün kırk-elli yıl öncesine oranla çok daha fazladır. Çünkü bu zaman zarfında hızlı iletişime ve çabuk ulaşıma olanak sağlayan araçlar türemiştir. Sorun Amerika ve Büyük Britanya'nın bahçekentler inşa etmeye değil, başka herhangi bir şeyi inşa etmeye yetecek olanaklara sahip olup olmadığıdır."

Howard 1905 yılında, Letchworth'a yerleşti ve bütün hayatını kurucusu olduğu ortaklığı yönetmeye adadı. 1921 yılında Letchworth'den ayrılarak Welwyn'e taşındı ve 1928 yılında orada öldü.

Raymond Unwin ve İngiliz Usulü "Konut Mimarlığı"

Barry Parker'la birlikte ilk bahçekent olan tarihi Letchworth'u inşa eden Raymond Unwin (1863-1940), Büyük Britanya'da şehircilik alanındaki (*town planning*) ilk profesörlerden biriydi. *Town Planning in Practice* adlı kitabı 1922 yılında *Plan des villes* [*Şehir Planlaması*] adıyla Fransızcaya çevrilmiştir.

Unwin eski mimarlığı reddetmiyor, kopya etmeden ondan faydalanılabileceğini düşünüyordu. Ormanlık ve yeşilliklerden paravan olarak yararlanılmasını, parkların, oyun alanlarının, hatta büyük şehirlerdeki ekili arazilerin düzenlenmesini öneriyordu. Howard gibi onun da başlıca derdi "kulübelerden, viranelerden, yıkıntılardan oluşan düzensiz bir yığın" olan banliyölerin çoğalmasını durdurmaktı.

Unwin de Camillo Sitte gibi "her boş alanın gerçek bir meydan olabileceği" ve bir "kamu meydanında her türlü formun makbul olduğu" fikrine karşı çıkıyordu. "Gerçek kamu meydanı" diyordu Unwin, "Haussmann'ın Paris'inde olmayan şeydir." Ona göre şehirlerde, "eskilerin yaptığı gibi" gerçek bir meydan inşa etmek gerekir.

> "Tüm şehre rastgele serpiştirilmiş yapılar hiç etki uyandırmamaktadır: alelade sokaklarda bu yapılar tamamlanmamışlık hissi veriyor ve bir bütün olarak hiçbir mimari etki yaratmıyor. Hâlbuki gruplanmış binalar birbirine değer katarlar. Şayet yapılar doğru yerleştirilmişse elde edilen sonuç hayal gücüne tesir edecek nitelikte olacaktır: Böylece şehir projesinde kompozisyonun düğümlendiği noktalara kavuşmuş oluruz.
>
> Hükümete veya belediyeye ait kamu binaları ve ek yapıları, doğal olarak anamerkezi oluşturacaktır; fakat ikincil merkezlerin oluşumunu görmek de arzu edilir bir şeydir. En çok öne çıkacak merkezlerden biri de, sanatsal ve kamusal eğitim binalarının, spor salonlarının, teknik okulların, oyun alanlarının ve yakınlıkları birbirine değer katacak başka ek yapıların bir araya geldiği bir eğitim merkezi olacaktır."

"İlerici" ve "megakentçi" şehircilerin aksine Unwin, *yığılmanın kârlı olmadığını* savunuyordu. Zaten bir şehrin nüfusu arttıkça, sokakların ve avluların sayısının da artması gerektiğini savunduğu bir çalışması da bu adı taşımaktadır. Oyun alanları yetersiz olduğu takdirde çocuklar belediyenin sorumluluğunda olan sokaklarda oynarlar. Çok sayıdaki gereksiz sokak iptal edilerek ve bunların kapladığı alanlar daha düşük bir yerleşim yoğunluğu elde etmek için parklar yardımıyla dönüştürülerek, maliyet fiyatını hiç yükseltmeden dengeli bir konut yoğunluğu elde edilebilecek ve böylece oturanlara çok daha sağlıklı bir ortam da sunulabilecektir.

Rahip Bennett Londra'nın kuzeyinde, daha sonra Hampstead bahçekentine dönüşecek olan 387 hektarlık bir arazi satın alabilmek için 1907 yılında bir dernek



R. Unwin ve Barry Parker'ın Letchworth bahçekentindeki evleri, 1904.

kurdu. Kentin planını Raymond Unwin çizdi. Tam ortaya elbette yurttaşlık merkezini ve oyun alanlarını yerleştirdi. Proje Letchworth'a benzer şekilde tasarlandı; fakat bu lüks bahçekentte sanayi atölyeleri yasaklanmıştı ki, bu durum Howard'ın bahçekentler kuramıyla taban tabana zıttı. Bununla birlikte toplumsal kopuşları önlemek amacıyla bazı araziler yoksul işçilere maliyet fiyatının altında bir ücretle kiraya verildi.

Unwin üç koruluğu muhafaza etti, evleri sarmaşık bitkilerden kafeslerle veya biçilmiş çitlerle birbirinden ayırdı. Her oturan evini kendi zevkine göre inşa edebilirdi, ama yine de birkaç örnek kır evi inşa eden Unwin'in onayının alınması gerekiyordu. Öngörülen azami bina yoğunluğu hektar başına yirmi evdi.

Unwin müstakil eve yaptığı övgüyle, konut mimarisi alanında zaten rüştünü isbat etmiş olan İngiliz geleneği içerisinde konumlanır. Nitekim 1859 yılından itibaren Philip Webb (1830-1815) William Morris için, olağanüstü sadeliği ve tarihsellik boyutunu reddedişiyle ün kazanan kiremit, ahşap ve tuğladan bir Kırmızı Konak inşa etmişti. Bexley Heath Konağı adı verilen bu konakta, Tudor tarzının izlerine ve gotik geleneğin bazı kalıntılarına rastlansa da, taşralı mimarisiyle konak, bir tür İngiliz konağı modelini günümüzde bile temsil etmeyi sürdürmektedir.

Keza Richard Norman Shaw'un (1831-1912), 1877-1880 yılları arasında Londra'nın batısındaki Bedford Park'ta, daha sonra İngiliz banliyö evlerine bir arketip teşkil edecek bahçeli evler inşa ederken etkilendiği üslup da Tudor üslubudur. İngiliz tipi müstakil evler konusunda üçüncü etabın aşılması Morris'in takipçisi Charles F

Annesley Voysey (1857-1941) sayesinde olmuştur. Voysey'in döşeme kumaşları, duvar kâğıtları, mobilyaları ve gündelik nesnelere getirdiği yaklaşım ayrıca Art Nouveau'nun doğuşunda da etkili olmuştur. Voysey XIX. yüzyılın sonlarında ve XX. yüzyılın başlarında kır evleri inşa etmiştir. Bu evler öyle büyük bir ilgi uyandırmıştır ki, tarzı günümüzde de hâlâ yaygındır. Nikolaus Pevsner *Génie de l'architecture européenne* [*Avrupa Mimarlığının Dehası*] adlı eserinde Voysey'i şöyle övüyordu:

> "Voysey'in yapılarının çekiciliği tamamen özentisiz sadeliğinden ve dogmatizmden muaf oluşundan kaynaklanmaktadır. Bu yapılar yakından incelendiğinde, çıplak duvar yüzeylerinin kullanımı ve yatay pencerelerin çizgilerindeki cesaret insana şaşkınlık vermektedir. İngiltere modern mimarlığı oluşturan unsurlara en çok işte bu 90'lı yılların yapılarıyla yaklaşmıştır."

Benoit-Lévy ve Fransa'da Bahçekentler Serüveni

Georges Benoit-Lévy (doğumu 1880), (işçi kentlerine destek hareketinin son iki aktif katılımcısı olan) Charles Gide ve E. Risler'le birlikte Fransa'da bahçekentlerle ilgili derneğin kurulmasında öncülük yapmıştır.

Benoit-Lévy, Port Sunlight ve Cadbury'ye uğradığı ve orada özellikle Ebenez Howard'ın *Garden Cities of Tomorrow* adlı eserini okuduğu bir İngiltere seyahatinin ardından 1904 yılında Fransa'da *Le Cité-jardin* [*Bahçekent*] yayımladı. Dolayısıyla Fransa'da bahçekent ideali Howard'ın eserinden çok Benoit-Lévy'nin eseriyle tanınmıştır. Benoit-Lévy ve Howard'ın fikirleri arasında ne yazık ki uç noktada farklılıklar mevcuttur. Howard arazinin yeniden düzenlenmesi konusunda özgürlükçü sosyalist bir anlayıştan yola çıkarken, Benoi-Lévy işçi kentlerinin paternalist geleneği sürdürüyor ve bu kentleri daha hijyenik bahçekentlere dönüştürmek istiyordu yalnızca. Howard bahçekentini yenilenmiş bir ortak yaşam içinde insanlara daha fazla özgürlük sağlamak amacıyla tasarlarken, Benoit-Lévy yalnızca verimliliği ve etkinliği düşünmekteydi. Benoit-Lévy için sanayi, yeni topluma açılan kapının anahtarıydı.

> "Sanayinin büyük ölçüde örgütlü olduğu, ekonomik durumun müreffeh olduğu bir ortamda, manevi ve toplumsal koşullar da son derece olumludur. Yeni kentler oluşturmak sanayicilerin görevidir. Toplumsal ıslahatların hepsini sanayicilerden beklemeliyiz."

Benoit-Lévy'ye göre başlıca sorun "fabrikaların yakınında sağlıklı biçimde yaşama" olanağı veren bir kent sistemi kurgulamaktı. Benoit-Lévy'ye göre "sosyal hijyen ve iş organizasyonu konularında yetkin kişilerden oluşan" Bahçekentler Fransız Der-

neği "işçi yığınlarının hijyeni ve fabrikalarının yerleşimi hakkında sanayicilere talep edebilecekleri her türlü bilgiyi sağlamalıdır." Ayrıca dernek, "küçük örnek sanayi şehirleri oluşturmak amacıyla sanayi atölyelerini gruplandırma yetkisini elde bulundurmalıdır."

Benoit-Lévy'nin eseri, Fransa'da Howard'ın düşüncesinin yozlaşmasına epeyce katkıda bulundu. Nitekim bu eser II. Dünya Savaşından sonra toplu konutların oluşumuna yol açacak yerleşim ayrımının başlangıcını haber verir.

Patrick Geddes

Fransa'da pek tanınmayan İskoç Patrick Geddes'in (1854-1932) (olumlu manada) oynadığı rol çok daha önemlidir. T. H. Huxley'in öğrencisi olan ve ilk başta botanik öğretmenliği yapan, *Cinsiyetin Gelişimi* (1900) üzerine çalışmaları bulunan Patrick Geddes, şehir sorunlarına biyolog sıfatıyla yaklaşmıştır. Daha önce onun Frédéric Le Play'in sosyolojik çalışmalarından etkilendiğini görmüştük. Patrick Geddes, her yeni kurulan şehir için bir ön anket yapılmasını ise sosyolog sıfatıyla tavsiye ediyordu. Zaten Hindistan ve Avrupa'nın birçok şehrinde bu türden bir dizi anketi bizzat kendisi gerçekleştirdi.

Her öğeyi kendi ortamında, bulunduğu çevrede analiz etmenin; bu öğenin tepkilerini, tıpkı bölgenin onun üzerindeki etkileri gibi, yine o öğeye has bölge içerisinde incelemenin acil bir zorunluluk olduğu fikrini Geddes ilk kez 1881 yılında "Bölgesel Anket" adlı tezinde ortaya koyuyordu. Patrick Geddes bir evin yalnızca bir sığınak değil, –diğer evler, boş alanlar, site, bölge, vb– onu çevreleyen öğelerin ayrılmaz bir parçası olduğunu vurguluyordu: Geddes'in düşüncelerini özetleyen iki temel eser mevcuttur: *City Development* (1904) ve *Cities in Evolution* (1915). Bu eserlerde Geddes, *genişleyip birleşen şehirler* (*conurbation*) kavramını geliştirdi ve makine dünyasının evrimini eski teknik ve yeni teknik evrelerine ayırdı; bu sistem yandaşı Lewis Mumford tarafından yeniden ele alınacaktır.

Her şeyden önce kentlerin yaşamı, gelişimi, yok oluşu, yani kısacası organik evrimiyle ilgilenen bu biyoloji uzmanı planları basit birer şema olarak görmeyi reddediyordu. "Bunlar" diyordu, "insanoğlunun uygarlığın tarihini yazmasını sağlayan hiyeroglif sistemlerdir; bu sistemlerin görüntü karışıklığı ne kadar fazlaysa onu deşifre edince sağlayacağımız kazanç da o denli büyük olacaktır." Geddes'in peşinde olduğu şey (bunu bizzat kendisi ifade ediyor) "bir şehirler bilimi" keşfetmekti. Bu amaçla Geddes, şehri yalnızca bir biyoloji uzmanı ve sosyolog olarak değil, bir coğrafyacı ve

bir tarihçi olarak da incelemiştir. Kentin coğrafi ve tarihi incelemesi ona göre, öngörülere ve önlemlere başvurmadan önce, ütopyalara has yanılgıları önlemek için olduğu kadar, şimdiki zamanı anlamak açısından da gerekli olan bir ilk evre gibidir. Geddes, bu coğrafi ve tarihi hazırlık anketinden sonra istatistik katkılar sunan sosyoloji anketine başvurur.

Patrick Geddes evrensel uygulanırlığı olan önceden saptanmış kent modelleri soyutlamasına karşı çıkmaktaydı. Gerçekten de her toprak parçasının kendine has iklimsel, coğrafi, tarihi sorunları mevcuttu. Geddes *Story of Utopia*'sında bu "muğlâk ütopya"ya karşı kendi "meşru ütopya"sını çıkartır; Mumford daha sonra bu ayrımı yeniden ele alacaktır.

Patrick Geddes mühendislerin, mimarların ve belediye konseyi üyelerinin önem verdiği cetvel ve pergel şehirciliğine de karşı çıkar. Ona göre şehircilik, bir topluluğu ve bir devri içine alan bütün bir uygarlığın gelişmesi olmalıdır.

2
MAKİNELİ BİR KENTE DOĞRU

Karşı şehirci kuramcılara paralel olarak iki mimar, Eugène Hénard ve Tony Garnier ve bir bayındırlık işleri mühendisi Soria y Mata, şehri makine, trafik ve ulaşım işlevleri temelinde yeniden inceliyorlardı. Soria y Mata'nın doğrusalkenti, Eugène Hénard'ın motorlu kenti, Tony Garnier'nin endüstriyel kenti, kendini bilimsel, rasyonel, gelişimci diye tanımlayan bir şehirciliğin ilk üç örneğini oluşturmaktadır.

Soria y Mata'nın Doğrusalkenti

İspanyol Arturo Soria y Mata (1844-1920) kronolojik bakımdan modern şehirciliğin ilk uygulayıcısıdır. Howard'dan bile önce gelmektedir. Aslında Soria y Mata "doğrusalkenti"nin taslağını Madrid'deki *El Progreso* gazetesinde 1882 yılında yayımlamıştır.

Bayındırlık işleri mühendisi olan Soria y Mata yönetimde çeşitli görevler üstlendi ve İspanya Cortes'ine cumhuriyetçi vekil seçildi. Şehir trafiği sorunlarıyla yakından ilgilenen Soria y Mata 1875 yılında Madrid'de ilk atlı tramvay hattını kurdu. Başkentin önemli caddelerinin genişletilmesi ve üst geçit veya alt geçit olarak toplu taşıma hatlarının kurulmasını tavsiye eden Soria y Mata sonunda kenarlarında evlerin dizildiği dar bir şeridin yer aldığı, 50 metre genişliğindeki bir ana cadde ilkesine dayalı "doğrusalkentler" inşa etmeyi öneriyordu. Evlerin oluşturduğu bu kentsel hat enlemesine değil, yalnızca boylamasına genişleyebilirdi – evlerin arka tarafında sebze bahçeleri, üzüm bağları ve kırlar uzanıyordu. "Cadix ve Petersburg, Pekin ve Brüksel arasında uzanabilecek olan geleceğin şehri, 50 metre genişliğinde ve limitsiz bir uzunlukta tek bir caddeden oluşacak" diye açıklıyordu.

Soria y Mata 1892 yılında, "doğrusalkentin" omurgasını oluşturacak olan 50 metre uzunluğundaki bir tramvay hattını inşa etmeyi önererek, sistemini Madrid'in güneydoğusunda tecrübe etme olanağı buldu. Rayların aralığı demiryolunun rayları kadar olan tramvay hattı gündüz insanları taşırken gece mal taşımacılığında kullanılacaktı. Soria y Mata "tüm şehircilik sorunlarının trafikten kaynaklandığını" farz ederek, bir şehrin en rasyonel biçiminin yolculuklar sırasında zamandan maksimum tasarruf sağlayan biçim olduğunun sonucuna varıyordu.

Howard şehrin genişlik sınırı yaya olarak yapılan yolculuklarla belirlediğinden

bahçekentinde fazla genişlemeyi reddediyordu. Fakat Soria y Mata'nın uzatılmış şehri, merkezi işlek trafik ağıyla sorunu daha ciddi bir boyuta taşıyordu.

Soria y Mata'nın doğrusalkenti daha başlangıçta "sınırlı bir şehir" olmayıp, merkezin boğulmasına izin vermeden dinamik bir biçimde gelişebilme olanağına sahip olması bakımından Howard'ın bahçekenti karşısında avantaj sunuyordu. Şu da bir gerçek ki, doğrusalkent hiçbir gerçek merkez noktası sunmayarak ve organikten çok mekanik olan gelişimin büyük monotonluğunu ortaya koyarak bir dezavantaj doğuruyordu. Nitekim Soria y Mata trafik hattının her iki yanına yalnızca beşte birinin inşaata ayrıldığı, şehirleşme adacıkları olan dikdörtgenler ve çizgiler çiziyordu.

Yani her ev, her bina yeşilliğin içine gömülmüştü. Zaten Ebenezer Howard'ın bahçekentler tezi İspanya'da tanındığında, Soria y Mata haklı olarak "doğrusalkent"in de bir bahçekent olduğunu söylememiş midir?

Tıpkı daha sonra Howard'ın yaptığı gibi, Soria y Mata 1894 yılında "doğrusalkent"inin ilk sektörünü inşa etmek amacıyla "Campania Madrilena de Urbanizacion"u kurdu. Soria y Mata planlarını, toprak mülkiyeti sisteminde bir değişiklik yapılmadan gerçekleştiremeyeceğini biliyordu. Açıkça belirtiyordu ki, doğrusalkent Amerikalı Henry George'un öğretisini tamamlayıcı niteliktedir; günümüzdeki toprak istimlakının şahıs ve kamu yararını gözeten en uzlaştırıcı, en akla yatkın, en pratik biçimidir."

Bu bildiri iktidarı öylesine telaşlandırdı ki, Soria y Mata'nın kurduğu derneğin kamu yararını gözetmediği sonucuna varıldı ve dolayısıyla da istimlak yoluyla arazi edinilemedi. Üstelik hisse senetlerinin satışı çok yavaş gerçekleşti. Bu nedenle doğrusalkenti 25 kilometrelik bir uzunlukla sınırlayan daha sade ikinci bir plan ilk projenin yerini aldı. Soria y Mata işlerini ilerlettikçe çevredeki arazilerin fiyatları yükseldiğinden doğrusalkentin inşasını 5. kilometrede bitirmek zorunda kaldı. Gerçekleştirilen bu dilim Madrid'den sel gibi akıp gelen yeni yapıların dalgaları arasında çok çabuk yok olup gitti. Toprak mülkiyeti konusunda radikal bir reform yapılmadan şehircilik her bakımdan imkânsızdır. Soria y Mata'nın fikri tam anlamıyla SSCB'de 1930 yılı dolaylarında başarıyla uygulanabilmiştir, çünkü burada toprak ulusallaştırılmıştı. Stalingrad, Volga nehri boyunca 65 kilometrelik bir alan üzerine, doğrusalkent modelinde inşa edilecekti. Soria y Mata'nın biraz sade kalan planı üzerinde düzeltmeler yapılmıştı, çünkü Stalingrad altı paralel şerit biçiminde uzanıyordu: Nehirler, parklar, konutlar, pasaj, yeşil alan, demiryolu. Stalingrad'ın bu altı hattı, 1943 Alman taarruzu sırasında altı savunma hattına dönüştü ve savunma amacıyla kurulmamış olan bu şehrin nasıl korunaklı bir mevkii olduğu ortaya çıktı. Le Corbusier,

Saint-Die'nin yeniden inşa edilmesi planında, bu kez bir otoban kenarında kurulacak kentin doğrusal gelişimi fikrini yeniden gündeme getirdi. Otoban kenarında şehirleşme eğilimi artık son derece gerçekçi bir yaklaşımdır. Fakat yalnızca spekülatif amaçlı bu şehirleşmenin gerçekleştirilme biçimi Soria y Mata'nın idealinden son derece uzaktır.

Eugène Hénard'ın Motorlu Şehri

Eugène Hénard (1849-1923) neredeyse hiç tanınmadan kalmış bir öncü, hatta bir muştucudur. Bu kitapta Hénard'ı daha önce 1889 Sergisi sırasında Makine Galerisinin yapımında Dutert'in yardımcısı olarak görmüştük. 1887 yılında *Elektrikle Güç Transferinin Uygulanması Üzerine Çalışma*'yı ve *1889 Evrensel Sergisi Çerçevesinde Ziyaretçilerin Dinlendirilmesini Amaçlayan, Süregelen Tren Projesi* adlı bir broşür yayımladı. Eugène Hénard bu broşürde 3,10 metre genişliğinde, yer hizasında ve güzergâhın tüm noktalarından erişilebilecek seyyar bir sahanlık inşa etme önerisinde bulunuyordu. Bu sahanlık, boylamasına uçsuz bucaksız bir zincir biçiminde, bildik yük vagonlarından oluşan, elektrikli ve kendi etrafında yavaş yavaş durmadan dönen bir trenin üzerine yerleştirilecekti. Yürüyen kaldırımların atasıdır bu.

1896 yılında Eugène Hénard "1900 Sergisi yarışmasında ödül kazanmış mimar sanını ve serbest mühendislik unvanını ismine ekleyerek, *Parlamentoya Nazır Kurulan 1900 Evrensel Sergisi. 1894 Halk Yarışması ve Jürinin Çalışmaları Sonucu Ortaya Çıkan Projenin Uygulanma Gereği Üzerine* başlıklı yeni bir broşür yayımladı: Guadet tarafından onaylanan bu proje Invalides meydanını Champs-Elysées'ye bağlayan yeni bir ağaçlı yolun oluşturulmasını öngörüyordu. Fakat bunun için şimdi Grand Palais ve Petit Palais'nin yerinde bulunan ve Champs-Elysées'nin ağaçlı yoluna paralel devasa bir dikdörtgen oluşturan Sanayi Sarayının yıkılması gerekiyordu. Fransız Sanatkârlar Derneği lokallerinden mahrum kalacakları endişesiyle, Sanayi Sarayının yıkılmasına karşı çıktılar. Yapı Dostları Derneği de bu projeye karşı savaş açtı. Öncelikle Champs-Elysées'nin harap edilmesinden, ikinci olarak da işsiz kalacak işçilerin Paris'e akın etmelerinden endişe ediliyordu. Nitekim evrensel sergiler bıkkınlık vermişti ve ilan edilen 1900 Sergisi basın tarafından olduğu kadar, devlet gelirlerinin böylesine savurganlık edilmesine karşı çıkan burjuvalar, sanatkârlar ve entelektüeller tarafından da olumsuz karşılanıyordu. Hatta Jules Lemaitre, Barres, Mirbeau evrensel sergi düşüncesine bile karşı çıkıyorlardı.

Hénard'a göre bu kampanyanın asıl sebebi, demiryolunun güçlü para babaları-

nın Invalides garının *sırtından* yeni bir cadde geçirilmesini istememeleriydi. Hénard bu garı "anti-sanatsal bir facia" olarak adlandırıyordu.

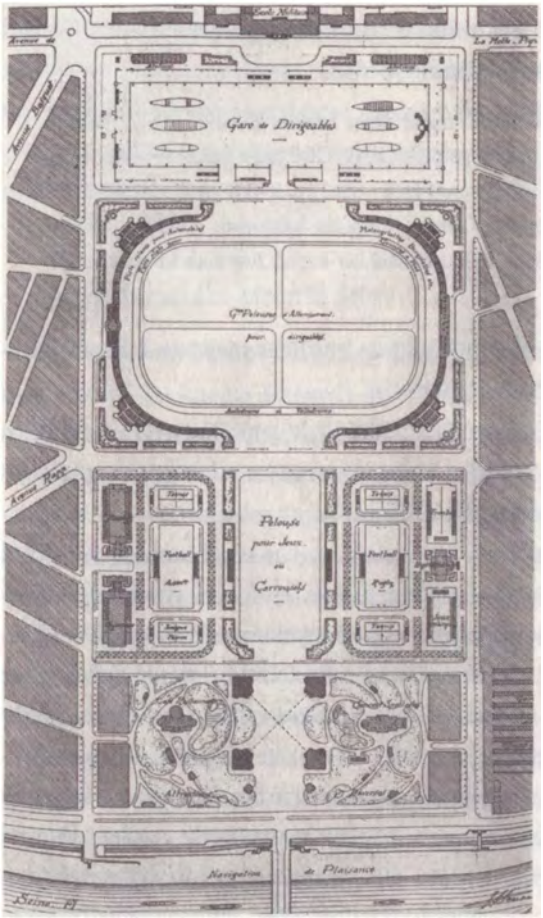
> "On yılda, nakliye sanayisinin gelişiminin dayanılmaz baskısı altında bu yeni demiryolunun kullanımının alışkanlık haline gelmesiyle birlikte meydanın ikinci çeyreği de kemirilecektir ve Paris'in son büyük meydanı yirmi yıl içinde yok olacaktır. Bu istilayı engelleyebilecek tek yol vardır: Garın yeraltında kalmasını zorunlu kılmak. Garın üzerine öyle güzel, öyle çekici, öyle sanatsal bir kapak koymalı ki, asla kaldırılmasın.

"Yoksa, diye uyarıyordu Hénard, "1995 yılında Invalides meydanı lokomotif dumanlarıyla kaplı dev bir kuyu deliğine dönüşecek."

Bugün 1,995 yılında, lokomotif dumanları tehlikesiyle karşı karşıya olmadığımız meydanda, fakat yine de Eugène Hénard'ın kampanyası sayesinde Paris en güzel görüntülerinden birini kazandı: III. Alexandre caddesi.

Tüm ilk modern şehircilerin aksine, Eugène Hénard'ın en önemli uğraşısı yeni şehirler kurmak değil, ilk etapta Paris olmak üzere eski şehirlerin yeniden şehirleşmelerini sağlamak olacaktır. 1903'ten 1909 yılına kadar yalnızca Paris'i değil tüm şehirsel kalabalıkları içeren rasyonel çözümleri kısa çalışmaların devamı olarak sekiz fasikül halinde yayımladı. *Paris'in Değişimi Üzerine Çalışma* (1903-1909) hatırı sayılır bir uluslararası yankı uyandırdı. 1912 yılında Henri Prost ve Alfred Agache'la birlikte tetkik ettiği Paris'in değişimi ve büyümesi planı Hénard'ın fikirlerinin sentezini içermektedir. Sonraki yıl ağır bir hastalık nedeniyle inzivaya çekilen Eugène Hénard'ın fikirleri Tony Garnier'nin fikirleri gibi XX. yüzyıl şehircileri tarafından yağma edildi. Tony Garnier'ye sık sık şükranlar sunulurken, Eugène Hénard neredeyse hiç anılmadı. Örneğin Le Corbusier 1964 yılında yaptığı açıklamada 1922 yılında gerçekleştirdiği Komşuluk planında yer alan kat kat motorlu taşıt kavşağını "dünyada ilk kez" kendisinin çizdiğini ilan ediyordu. Hénard mı bütünüyle unutulmuştu, yoksa Hénard'ın 1906 yılında "Kat Kat Yollardan Oluşan Kavşak" başlıklı yazıyı yayımladığını Le Corbusier mi hatırlayamamıştı? Hénard'ın 1896 yılında Invalides meydanının kurtarılması tartışmalarında yer aldığını görüyoruz. Şehirlerde geniş boş alanların oluşturulması veya kurtarılması onun sürekli uğraşlarından biridir. Bu yaklaşımla Haussmann'ı övmektedir, "Fransa'nın imparatorluk döneminde özellikle güzel" olduğunu unutturmak isteyen III. Cumhuriyet döneminde bu hayli istisnai bir durumdur.

"Paris'in büyük mesire yerlerini, diye yazıyordu Hénard, "ıslah etmeye ve dikkate değer biçimde çoğaltmaya çalışan tek kişi Haussmann'dır. Genel olarak yaptık-



Eugène Hénard'ın Champ-de-Mars için çizdiği gelişim projesi planı (Études sur les transformations de Paris). BN/Imp.

ları bazen eleştiriyi hak etse de, en azından mesire yerleri bakımından takdire değerdir." "Yüz yılda, diyordu Hénard, "Paris bahçelerinin yarısını kaybetti. Paris boğulmaktadır. Yüksek tabaka (daha o günlerde!) Paris'i terk ediyor." Otuz yılda Paris'e temiz su sağlayabilmek için 300 milyon harcandı; bu şehre hava temin edebilmek için bu miktarın yarısını harcamak abartılı olmayacaktır." Hénard çözüm olarak "Paris'e geniş bir yeşil kuşak" kazandırmayı öneriyordu. Viyana şehri surlarını kullanım dışı bıraktığında bu bölgeyi *Ring* olarak değerlendirmişti. Aynı şekilde Hénard bölgenin (33 kilometre uzunluğunda, 120 metre genişliğinde) olmasını ve her biri Monceau Parkı'na veya Montsouris Parkı'na eşit genişlikte olacak 12 adet çevre yolu parkından oluşan, uzun bir yeşil kuşak meydana getirecek şekilde kullanılmasını öneriyordu. Hénard böylece günümüzde "çevre yoluna" dönüşecek şeyin taslağını çizmiş oluyordu. Hénard bu kuşağa Nation'dan Etoile'e kadar, dış bulvarların oluşturduğu

ikinci bir hat daha ekliyordu ve Paris'in tarihi çevresini içine alan üçüncü bir hat çiziyordu. Tüm bu çalışmalar için ayrıntılı rakamlar içeren bir mali inceleme yaptı.

Paris Invalides meydanından başka bir geniş alana daha sahip olacaktı: Champ-de-Mars. 1900 yılı sergisinden sonra bayındırlık İşleri müteşebbisi Guillotin adında bir zat Champ-de-Mars'ı bölmeyi önerdi. Bu proje epeyce iştah kabartıcı görünmüş olmalı ki, milletvekilleri "şehrin mal varlığı içinde ağır bir yük olan, ölü kalan sermaye"nin, yani Champ-de-Mars'ın satışını isteyen bir kararı meclise sundular. *Le Temps*'da (27 Ekim 1903) Champ-de-Mars'ın satışının "burada yeni bir evrensel sergi düzenleme girişimine direnmenin gerçek yolu" olacağı yazıyordu. Sanayinin ve ticaretin büyük kutlamalar yaptığı devir tamamen kapanmıştı. Bilgi birikiminin ve ilerlemenin doruk noktasına ulaştığına inanan Avrupa'ya göre yapılacak tek şey koltuklara kurulup para saymaktı. Öyleyse devir satma devriydi! Son olarak Askeri Okul'u daha ziyade ön plana çıkarmak için Makine Galerisinin yıkılması isteniyordu. Hénard iki binanın arasındaki mesafenin 44 metre olduğunu ve Askeri Okul'un gayet göz önünde olduğunu söylüyordu. "Metalik mimarinin günümüzde inşa edilmiş en güzel örneği" olan 1889'un Eski Saray"ını tutkuyla savunuyordu. Makine Galerisinin Fransa-Rusya kutlamalarına ev sahipliği yaptığını, resim salonu olarak işlev gördüğünü, burada at yarışları, tarım yarışmaları, sirkler düzenlendiğini hatırlatıyordu. Hénard, burasının güdümlü bir barınak olarak kullanılması ve Eiffel kulesinin hava gemileri için mükemmel bir işaret noktası olduğu düşüncesiyle Champ-de-Mars'ı bir havaalanı yapmayı öneriyordu. Champ-de-Mars'ın merkezini içine alan bu arazinin etrafında araba veya bisikletler için 18 metre genişliğinde büyük bir pist çizdi ve Eiffel kulesinin yakınına spor alanları ve büyük bir Spor Parkı yerleştirdi. Eiffel kulesinin ucundan Trocadéro Parkı'nın bir noktasına kadar uzanan uzun bir kablo, havacılık deneyleri için kullanılacaktı. "Amerikan usulü" dama kareli planlara karşı çıkan Eugène Hénard, Haussmann'ın görüşlerinin azılı düşmanı oluyor ve bu "ilerici"nin tuhaf bir biçimde Camillo Sitte'nin tezlerine yakınlaşması insanı hayrete düşürüyordu:

> "Karayolları, yollarımızı uçsuz bucaksız ve sıkıcı koridorlara dönüştüren geometrik olgunluk derecesine erişti. Taşıtların geçmesine elverişli yolların genişliğinin düzenlenmesi şüphesiz iletişim olanaklarının hızlandırılması ve kolaylaştırılması açısından son derece gerekli bir gelişimdir. Ne yazık ki, yol çalışmaları kaldırımların yerleşimini düzenlerken –ki bu son derece gerekliydi– o denli gerekli olmayan bir işe girişerek can sıkıcı etkinliklerini şehrin her alanına yaymıştır. Biraz belirgin olan tüm çıkıntılar, tüm dekoratif fanteziler, tüm dikkat çekici cumbalar ya kısıtlandı, ya sayıca azaltıldı ya da iptal edildi; büyük tabelalar yok oldu, büyük kornişler budandı, ön

cephelerin dar perspektifini biraz da olsa hareketlendiren kalkanların yapımı neredeyse imkânsız hale getirildi. 'Akaretler' adı verilen bu duvarcı küplerinin bu denli yaygınlaşmasına ne buyrulur? Düzensiz, dolambaçlı eski bir sokağın görüntüsüyle yeni bir sokağın görüntüsünü karşılaştırın; sonuçta üstünlük eski sokağın olacaktır. Aşırı düzen şehirlerimizin dekorunu düzeltmek yerine, aksine onu ortadan kaldırmıştır."

Hénard evleri perdeleyen ağaçların bulvarlara dikilmesinin hata olduğununaltını çiziyordu. Charles Garnier, Opera caddesine ağaç dikimini zar zor engellemiştir. Bu yol yalnızca bir taş dekordan ibaret kalmıştır. "Sonuç olarak," diye ekliyordu Hé ları nard, "su geçirmez bir asfalt şapla kaplı olan yerin yeterince hava almamasından dolayı, evlere fazla yakın olan ağaçların keyfi yerinde değil ve sağlıksız gözüküyorlar." Taşıt trafiğine elverişli şosenin sabit genişliği ve yerleştirilme şekli ne yapılara ne de ağaçlara kesin bir sıralanma düzeni getiriyordu. Bu yüzden Hénard "kırık sıralamalar" diye adlandırdığı düzeni tavsiye ediyordu: ağaçların ve evlerin dizili olduğu grupların bir araya gelmesiyle oluşacak bu düzen yeni bir tür olan "basamaklı bulvarları" ortaya çıkaracaktı.

Eugène Hénard trafik akışını ve tıkanıklığını ilk kez bilimsel açıdan ele alıyordu. Öncelikle Berlin, Londra, Moskova, Paris gibi birçok başkentin trafiğini inceledi. Bu çalışma sonucunda Paris'in görkemli yollardan yoksun olduğuna, merkezi noktasının fazla geniş olduğuna; taşıtlar için merkeze daha doğrudan bağlantılı ve daha geniş giriş yolları, şehrin dış kısımlarına uzanan daha fazla çıkış yolu inşa etmenin gerekli olduğuna karar verdi.

Paris'te 1903 yılında yalnızca 2000 taşıt mevcutken ve 1906 yılında bu sayı yalnızca 4000'e ulaşmışken Hénard (haklı olarak, fakat bu konuda neredeyse tek başına) taşıtların gelecekteki olası istilası karşısında endişe duyuyordu. "Daha dün ortaya çıkmış olmasına karşın, diye yazıyordu Hénard, "bu ulaşım aracı tüm diğer ulaşım araçlarının yerini yavaş yavaş alacaktır." Fakat aslında Hénard bu projelerinde, yapılara daha saygılı olmak dışında Haussmann'ın çalışmalarını aynen takip ediyordu. Gelgelelim Palais-Royal'in, Opera caddesinden çıkıp Haller ile Rambuteau caddelerine –Hénard'ın "Paris'in yeni büyük kavşağı" diye adlandırdığı şeyi oluşturarak– kavuşan bir hatla ikiye bölünmesini kolayca teklif etmesine bakılırsa, Hénard'ın da yapılara pek saygılı olmadığı söylenebilir. Hénard ayrıca 19 metre'den 40 metreye genişletilerek Richelieu caddesine dönüştürülen Richelieu sokağını, Saint-Denis ile Chatillon arasına kuzeyi güneye bağlayan bir yarık olarak tasarlıyordu. Bu doğu-batı ve kuzey-batı yarıklarıyla aslında Paris'i dörde bölüyordu ki, bu da şehrin organik düzenini araç trafiğine feda etmek anlamına geliyordu. Hénard bu konuda Chicago

ve başka yerler için doğru çıkacak kehanetlerde bulundu, fakat bunların hepsi de hazin kehanetlerdi. Hénard'ın zafiyeti taşıtlar trafiğiyle ilgili şehri taşıtlara açmaktan başka bir şey yapmamasından ve öngördüğü denli yoğun bir trafiğin başka tür bir şehir gerektirdiğini düşünmemesinden kaynaklanmaktadır.

Gerçi Hénard çok katlı kavşaklar da önerir. Hatta 1910 yılında, Londra'daki I. Uluslararası Şehircilik Kongresi'ne sunduğu "Büyük Şehirlerin Geleceği Üzerine Rapor"da eski bir şehirde inşa edilecek her yolun çift katlı trafik akışı sağlaması gerektiğini söylüyordu. Kaldırımlar ve şoselerin doğal zeminin 5 metre yükseğinde bir köprü döşemesi gibi oluşturulmasını isteyerek kısa bir süredir kullanılan "yapay zemin" sistemini övüyordu. Tüm kanalizasyon boruları bu döşemenin altına yerleştirilecek, kolayca ulaşılabilir ve denetlenebilir olan kanalizasyonlar da amelelerin herhangi bir sızıntıyı bulabilmek amacıyla şehrin zeminini sürekli olarak tahrip etmelerini önleyecekti. Son derece akıllıca, fakat hâlâ proje olarak kalan bir fikir... Yeni şehirler için trafik şeritlerini ayırmak amacıyla "çok katlı cadde"yi öneriyordu.

Trafik şeritlerinin bu şekilde ayrılması konusundaki ilk akılcı incelemeyi Eugène Hénard, 1905 yılında yayımladığı altıncı fasikülünde ortaya koydu. Trafiği altı kategoriye ayırdı ve trafik akışının yönüne, amacına ve saatine göre farklılaştığını gösterdi. Günlük trafik süreklidir ve dağılımı hep aynı şekilde olmaktadır. Meslek, ekonomi ve iş, eğlence veya sosyete trafiği sürekli ve aynı yöne doğrudur. Tatil trafiği düz bir çizgide ve farklı yönlere doğrudur. Halk trafiği istisnai ve değişkendir.

Hénard bu verilerden hareketle şu sonuca varıyor: "Bu altı kategorinin her biri için uygun kamu yolları var olmalıdır." Küçük sokaklar günlük trafik için yeterlidir. Fakat Hénard kapsadığı araçlar bakımından en önemli konumda olan ekonomi trafiği ile sosyete trafiği için yayaların ve araçların sayımını önerir ki, bu günümüzde çok yaygın bir uygulamadır. Hénard yolcuların hangi noktalarda yığıldığını titizlikle inceliyor, taşıtların hareketlerini analiz ediyor, araçların boyutlarını ve yarattıkları tıkanıklığı hesaplıyordu. Paris'te seyir halindeki araçların kullanılabilir taşıt yolu alanın % 9'unu kaplamasından ötürü endişe etmekteydi: "Eğer araçların, bisikletlerin ve arabaların sayısı daha da artarsa ve pay miktarları elli yılda iki misline çıkarsa, 1950 yılına doğru Paris'te trafik akışı hemen hemen imkânsızlaşacaktır."

Bu trafik akışını kolaylaştırmak amacıyla kavşakları üç kategoriye ayırıyordu: birleşme kavşağı (trafik akışının seyrek olduğu iki veya daha fazla sokağın birleştiği alan), dağıtım kavşağı (trafik akışının yoğun olduğu anayolların birleştiği yer), dağıtım kavşağı (Opera meydanı gibi dağılımı sağlayan yer).

PARİS TRAFİĞİ, ATLI ARABADAN METROYA

XVI. yüzyılın ortalarında Paris'te yalnızca iki atlı araba vardı: Kraliçenin ve II. Henri'nin kızı Prenses Diane'ın atlı arabaları. Asilzadeler ata, burjuva kesimi ve üst düzey görevliler ise katıra biniyorlardı. İnsanların ağır olduğundan sırtlarında taşıyamadıkları malları yüklediği at arabaları dışında Paris sokaklarında tek bir taşıta rastlanmıyordu. Fakat XVII. yüzyılın ortalarında 310 adet atlı araba sokaklarda dolaşıyordu. 1661 yılında Blaise Pascal ilk sabit güzergâhlı atlı araba şirketi görünümünde ortaya çıkan ilk otobüs fikrini tasarlamıştır. Bu atlı arabalara binmek halka yasak olduğundan işletme iflas etmiş, ancak 1828 yılında yeniden çalışmaya başlamıştır. O dönemde 100 posta arabası hizmete girmiştir, 1865 yılında bu sayı 569'a çıkmıştır.

Paris'te 1828 yılında 2948 adet kiralık fayton mevcuttu; 1890 yılında bu sayı 10.500'e, 1906 yılında 15.785'e ulaşmıştır.

1891-1906 yılları arasında Paris'teki araç sayısı % 45'lik bir artış göstermiştir. Paris'te 1906 yılında 664'ü atlı posta arabası olmak üzere 9619 araba trafikteydi. Paris sokaklarında ayrıca duvarcılıkta kullanılan kesme taşların, yapı iskeleti kirişlerinin nakliyesini yapan, beş atın koşulduğu arabaları görmek mümkündü. Öte yandan Seine bölgesinde 248.650 bisiklet kullanılıyordu. Yeraltına metro çalışmaları sürüyordu. Paris'te ilk metro projesi 1855 yılında ortaya kondu. Bu proje Haller'i banliyöye bağlayacaktı. Fakat buna ihtiyaç olmadığına karar verildi. 1875 yılında Palais-Royal bahçesinin altına Paris'teki yeraltı hatlarıyla tüm garlara bağlanacak merkezi bir garın yapımını içeren başka bir proje ortaya çıktı. 1877 yılındaki bir proje Bastille'i Boulogne Ormanına bağlamayı öneriyordu. Londra metrosu örnek alınarak 1880 yılında Paris için bir yeraltı demiryolunun yapımına karar verildi. Fakat bir taraf metronun belediyeye bağlı olmasını, diğer taraf ulusal olmasını istediğinden devlet ve belediye konseyi on sekiz yıl boyunca bu metro için tartıştılar. Yalnızca yaklaşan 1900 Evrensel Sergisi çalışmaların yeniden başlamasını sağlayabildi. İlk hat olan Vincennes-Maillot hattı 9 Temmuz 1900 tarihinde açıldı. Çalışmaları mühendis Bienvenüe yönetti. 1914 yılında on dört hattan yalnızca altısı tamamlanmıştı.

Bu kavşak fikri Camillo Sitte'nin değer verdiği kapalı meydan fikrine zıt, fakat son derece modern bir düşüncedir: Hénard şöyle yazıyor:

> "Modern hayat akışı daha geniş çıkmaz sokaklar ve daha dolambaçsız geçitler gerektirmektedir. Geleceğin meydanları her geçen gün biraz daha trafik akışının yoğun olduğu merkezlere dönüşecektir."

Hénard bu öngörüsüne binaen iki yeni tür kavşak icat ediyordu: bizim modern yonca kavşakların ilk etabı olan "çok katlı kavşak" ve yayalar için yeraltı pasajlarının yer aldığı "döner kavşak." Hatta 1910 yılında büyük trafik akışını sağlayan beş katlı bir yol projesini tanıttı: zeminde yayalar ve arabalar, şosenin altında tramvaylar, daha altta atık ve kanalizasyon borularının bulunduğu kat, buradan daha altta metro; nihayet en alt katta mal katarları bulunuyordu. Teraslara dönüştürülen şehrin çatıla-

rı "havacı-arılar," yani geleceğin helikopterleri için iniş pistleri olarak kullanılacaktı.

Hénard'la birlikte motorlu şehrin çılgın safhasına giriliyordu. Hénard yalnızca araçları ve trafiği düşünerek konut koşullarını, ulaştırma ve tıkanıklığın nesnesi haline gelen şehrin sakinlerini unutuyordu.

Tony Garnier'nin Endüstriyel Kenti

"Şehirciliğin Jaures'si" diye anılan Tony Garnier'nin (1869-1948) derdi ise bambaşkaydı. 1901 yılında henüz Villa Médicis'de burslu bir öğrenciyken Roma Şehircilik ödülünü kazanan Tony Garnier ilk planlarını akılcı, sosyalist bir endüstriyel kentte yaşayan insanları tasavvur ederek çiziyordu. Tony Garnier'nin tasarladığı, levhaları 1904 yılında Roma ve Paris'te sergilenen ve albüm olarak ancak 1917'de yayımlanan endüstriyel kenti, ancak Paris Süsleme Sanatları Müzesindeki Tony Garnier Anma Sergisinden[1] sonra 1925 yılında tam anlamıyla anlaşılabildi.

Paris'teki Güzel Sanatlar Yüksekokuluna evrensel serginin yapıldığı 1889 yılında kabul edilen Tony Garnier, Eiffel kulesini "estetikten uzak, fakat asil" buluyordu. Hocası Paris Ticaret Borsası'nın mimarı Paul Blondel'di, fakat tüm öğrenciler gibi o da Guadet'nin etkisinde kalmıştı. Malaquais rıhtımındaki derme çatma evde on yılını geçirdi ve burada Roma büyük ödülüne altı kez aday oldu.

Villa Médicis'de kaldığı dönemde, arkeolojik incelemeler yapmasını gerektiren müfredata uymayarak endüstriyel kent projelerini çizdi. Bu çılgınlık, eşi benzeri olmayan devrimci bir manifesto haline gelecekti. Nitekim Villa Médicis'de kaldığı sırada Labrouste'un antik bir kentin işlevselciliği üzerine çalıştığını görmüştük.

Tony Garnier aslında 1897 yılında Roma büyük ödülünü alan ve 1900 yılında Paris'te "İşçi hali veya halkevi olacak belediye binası için ön-proje"sini sunan eski burs sahibi Duquesne'in izinden gidiyordu. Üstelik Roma Mimarlık Yarışması'nda şehircilik yararına bir akım ortaya çıkıyordu, çünkü Fas'ın büyük şehircisi olacak Henri Prost, 1902 yılında Villa Médicis'den burs almıştı ve bir sonraki bursiyer de 1903 yılında Barcelona'nın düzenlenmesi adına yapılan yarışmayı yine burada düzenleyecek olan Léon Jaussely'ydi.

---

[1] Tony Garnier üzerine ilk inceleme Badovici ve Marancé tarafından 1938 yılında yayımlandı: *L'Œuvre de T. Garnier* [*T. Garnier'nin Yapıtları*]; ikinci çalışma, İtalyan Giulia Veronesi tarafından 1948 yılında yayımlandı; üçüncü inceleme ise Polonyalı Christophe Pawlowski'ye aittir: *Tony Garnier et les débuts de l'urbanisme fonctionnel en France* [*Tony Garnier ve Fransa'da İşlevsel Şehirciliğin Başlangıcı*] Paris, 1967

Fakat Tony Garnier ve okul arkadaşlarının büyük farkı, bir şehri üç yeni veri üzerinden tamamen yeni baştan düşünmeleriydi: büyük sanayi, betonarme[2] ve pek yakında kurulacağına inandıkları sosyalist toplum.

Tony Garnier'nin Lyon'da geçirdiği gençlik döneminin bu araştırmaya muhakkak katkısı olmuştur. XIX. yüzyılın sonlarında Lyon gerçekten de Fransa'nın en modern şehriydi. Belediye burada şehircilik alanında önemli çalışmalar gerçekleştirdi ve 1895 yılından itibaren bir "sanayi mahallesi" tasarladı.

İlk Fransız otomobilleri Lyon'daki Berliet fabrikalarında üretildi. İlk uçaklar Lyon'da tecrübe edildi. Lumiere şirketi 1882 ile 1895 yılları arasında sinema makinesini yine Lyon'da tasarladılar. Ayrıca Fransa'da ilk demiryolu hattının Lyon ile Saint-Etienne arasında olduğunu da hatırlatalım.

Tony Garnier Croix-Rousse'da bir işçi mahallesinde doğdu. Genç yaşta Zola'nın etkisine kapıldı ve Lyon'da çok güçlü olan sosyalist harekete yabancı kalmadı. Tony Garnier endüstriyel kentini çizerken, devrimin gerçekleştiği ve toprakların artık kişisel mülk olmaktan çıktığı kabulünden yola çıkıyordu. Kentinin merkez binası üzerinde, Zola'nın 1901'de yayımlanan Emek'inden alıntılar yer alıyordu. Kentinin sakinlerinin çoğunluğunu işçi olacağından, sendikalar için toplantı salonları, bir İşçi hali, iş kazalarına uğrayanlar için bir otel tasarlamıştı. Yeni şehrini endüstriyel kent diye adlandırıyordu, çünkü "kurulacak yeni şehirlerin çoğu kuruluşlarını endüstriyel nedenlere borçlu olacaktır." Ayrıca büyük bir metalürji fabrikasının ve tüm kente güç, aydınlanma ve ısınma sağlayacak bir hidroelektrik fabrikanın varlığını hayal ediyordu.

Tony Garnier ile Enstitü'nün ilişkileri Roma'da bulunduğu yıllarda yavaş yavaş bozuldu. 1901 yılında Akademi, Tony Garnier'nin "bursiyerlik ödeviyle uzaktan yakından ilgisi olmayan bir kentin genel görüntüsünü ve planını sunan iki kâğıt" gönderdiğini bildiriyordu. Bu yüzden Akademi, Garnier'nin levhalarının Roma'daki sergisinden kaldırılmasına karar verdi. Bunun üzerine Garnier baştan savma bir biçimde, Akademi'nin adi ve kötü bulacağı antik kent ölçülemeleri yaptı. Üçüncü yılında ise Roma'ya göndermek üzere, alışılageldiği gibi tek bir yapıyı değil, tüm bir kenti yeniden tasarlamayı tercih etti: Tusculum. İlk kez karşılaşılan bu durum okul arkadaşlarını, özellikle Bigot ve Prost'u etkiledi. Bigot tüm Roma'yı, Prost ise Bizans'ı ye-

---

[2] Aslında T. Garnier temeller ve duvarlar için çakıllı betonu, tabanlar ve tavanlar için demir çimentoyu tavsiye ediyordu. "Betonarme," diye yazıyordu, "binalara, onları doğanın çizgileriyle uyumlu kılan denge ve sükunet havasını kazandıran "büyük yatay ve dikey çizgileri elde etmeyi hiç olmadığı kadar iyi sağlıyor." Buna karşılık Garnier'nin tasarladığı garın saat kulesinin çelik olması öngörülmüştür.

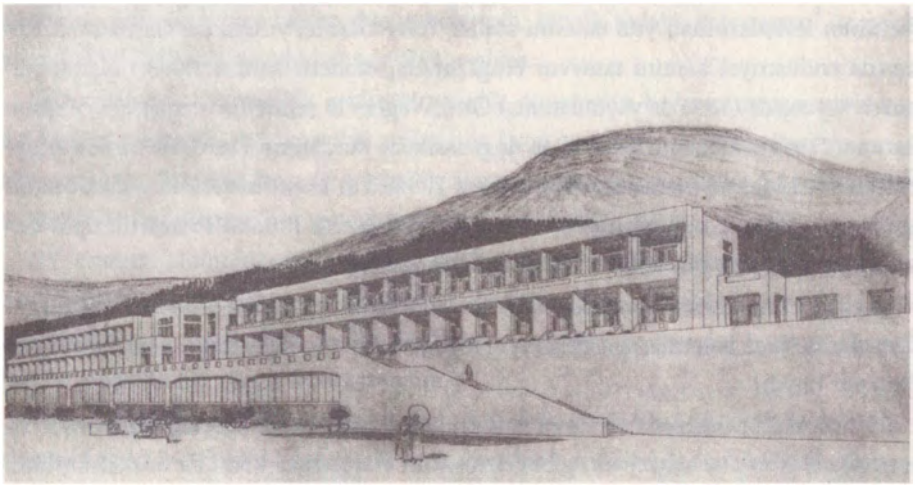
niden tasarlamıştı. Akademi Tusculum'un tamamlayıcı gönderisi olarak endüstriyel kentinin levhalarından yüz tanesini sunan Tony Garnier'yi uyardı. Garnier'nin Roma'da endüstriyel kentini tasavvur ettiği sırada, modern kent taslakları olarak yalnızca Viyana'da (1896'da yayımlanmış) Otto Wagner'in şehircilik alanındaki çalışmalarının, Soria y Mata'nın Madrid'de doğrusalkent kuramının (1882-1892) ve Paris'te ancak 1903 yılında tanınacak olan Eugène Hénard'ın araştırmalarının mevcut olduğunu göz önünde bulunduralım. Howard'ın bahçekent kuramı Fransa'da tıpkı Camillo Sitte'nin tezi gibi ancak 1902 yılında yayımlandı.

Acaba Tony Garnier'nin Roma'da Villa Médicis'nin yalıtılmış ortamında kendi çalışmalarına bazı bakımlardan benzeyen veya onlara ters düşen bu çalışmalardan haberi var mıydı?

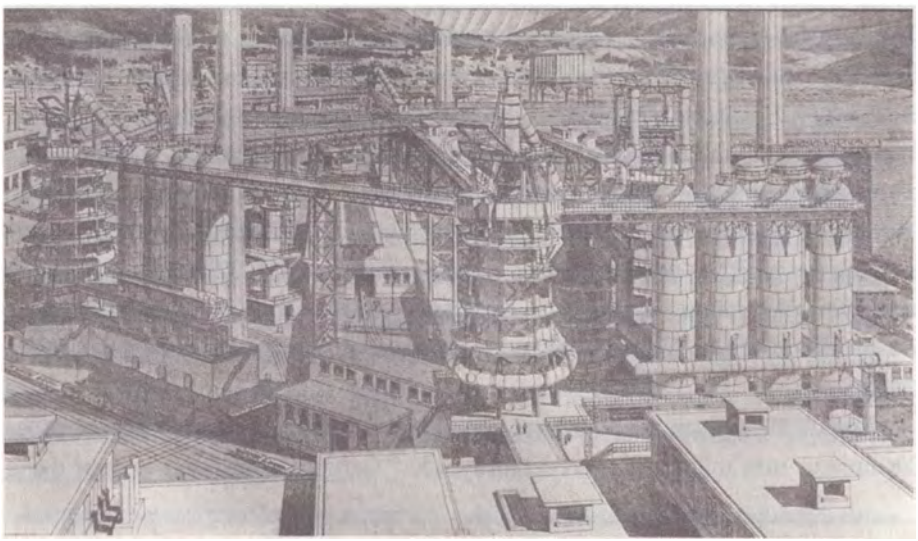
Howard gibi Garnier de kentine kültürel ve ekonomik bir özerklik veriyordu. Yine tıpkı Howard'ın bahçekenti gibi Garnier'nin endüstriyel kenti de 35.000 kişilikti. Tony Garnier'nin kenti bir açıdan bir bahçekentti veya daha ziyade bir park-kentti, çünkü kent arazisinin yarısı kamusal yeşil alanlara tahsis edilmişti. Hatta yeşillik, araya hiçbir duvar ve çit girmeyecek şekilde kentin tüm öğelerini birbirine bağlayan organik bir bağ niteliğindeydi. Fakat Howard'ın aksine Tony Garnier, ne var olan yeni şehirlerde patlama gerçekleştirmek ne de onları doğanın içinde yok etmek niyetindeydi. Garnier Howard gibi küçük ağır sanayiye bel bağlamıyordu. Tony Garnier'nin endüstriyel kenti, Soria y Mata'nın doğrusalkentini de andırıyordu, zira 6 kilometre uzunluğunda, ama yalnızca 600 metre genişliğindeydi ve elektrikli tramvay kentinin belkemiğini oluşturuyordu. Fakat selefleriyle karşılaştırıldığında Tony Garnier, bütün binalarında betonarmeyi kullanmasıyla hatırı sayılır bir teknik yenilik; Loos'un muhteşem Steiner malikânesini (1910) haber veren arıtılmış bir üslubu benimsemesiyle de bir estetik yenilik sunuyordu. Tony Garnier'nin, Frank L. Wright'ın 1895'ten sonra Chicago'da inşa ettiği evlerin baskılarını görmüş olması düşük bir ihtimaldir. Nikolaus Pevsner, Tony Garnier'nin F. L. Wright'la tam olarak aynı yaşta olan kamu binaları projeleriyle ilgili olarak, eğreti kapı sundurmalarıyla bu projelerin "en az F L. Wright'ın ev projeleri kadar cüretkâr" olduğunu söylemektedir.

Aslında Tony Garnier endüstriyel kentinde, XIX. yüzyılda oluşan geleceğe yönelik mevcut tüm mimari fikirleri sentezliyordu.[3] Garnier ütopistlerin tuttuğu dama

[3] Hatta XVIII. yüzyılın fikirlerini de, çünkü ilk sanayi sitesi fikri Claude N. Ledoux'ya aitti. Ledoux sanayi devriminden önce tahminde bulunmuştu: "Sanayinin kızları ve anaları olan önemli fabrikaların halk topluluklarının doğmasına yol açtığı görülecek. Bir şehir bunları kucaklamak ve taçlandırmak için yükselecektir."



Tony Garnier'nin endüstriyel kentinde güneşle tedavi merkezi.
Dekoratif Sanatlar Müzesi Kütüphanesi, Paris.



Tony Garnier'nin endüstriyel kentinde yüksek fırınlar. BN/Imp.

karesi biçimindeki düzeni benimsedi; yalnızca yayalara mahsus ağaçlı iç sokaklar ve "mekanik trafik" için ağaçsız başka sokaklar öngördü. Bazı binaların içinde yayalara mahsus geçitler yer alıyordu. Teras çatıları ve daha yeni olan işlenmemiş betonun kullanımını yaygınlaştırdı. Toplu konutlarında ne koridor-sokak, ne avlu ne de küçük avlular mevcuttu, fakat bunların yerine farklı türde binalar vardı: izole edilmiş evler, çift evler, kolektif konutlar. İlk sosyalistlerin önerdikleri tip bölgelemeyi benimsedi; sanayi bölgesi, garın bulunduğu mahallede küçük ticareti ortadan kaldıran (ki bunu daha sonra proje kapsamına yeniden dahil edecekti) büyük ticaret merkezi olacaktı. Güneş siperi, duvardan duvara pencereleriyle güneş tedavisi merkezi büyük bir cesaret örneğidir ve günümüzde inşa edilen en modern yapıtlar arasında gösterilebilir. Bütün bunlar Tony Garnier'nin çağından ne derece ileride olduğunu ya da XX. yüzyılın ikinci yarısında gelişen mimarlığın ne derece geride olduğunu göstermektedir. Doğanın ortasına yerleştirilen fabrikası Le Corbusier'nin "yeşil fabrikası"nı önceliyordu. Garnier ayrıca Pawlawski'ye göre şehirsel dokuyu düzenleyebilecek olan karma eğitim gruplarına büyük önem veriyordu. Yeşilliğin içine ve konutların uzağına yerleştirilen, öğrencilere mahsus teras çatı, okulun teneffüs avlusunu genişletiyordu. Garnier, şehrinde teknik eğitim ve sanatsal meslek eğitimi veren ortaokullar tasarladı. Sosyal yaşama, eğitime ve eğlenceye ayrılan yapıların sayısı epeyce fazlaydı. Fakat şehrinde ne kışlaya, ne mahkeme salonuna, ne hapishaneye, ne kiliseye ne de karakola yer vermişti ki, bu bazıları için bir provokasyondu. Tony Garnier bu duruma hayret edenlere temiz yüreklilikle sosyalist toplumun bu tür şeylere ihtiyacı olmayacağını söylüyordu.

Şehrin yerleşim, iş, eğlence, trafik gibi değişik işlevlerini radikal bir biçimde ayıran Tony Garnier, sanayi bölgesinin etrafını yeşil bir kuşakla çeviriyordu. Eğlence merkezi güneyde yer alıyordu.[4] Belde merkezi, eğitim mahallesi ve büyük bir stadyum, her şeridin bir temel birimi oluşturduğu, dar uzun şeritlerle bölünmüş ve boylamasına yayılmış kentin tam ortasında yer alıyordu. Bu şeritler daha sonra "komşuluk birimleri" adı verilecek birimleri oluşturuyordu. Tramvay kentte toplu ulaşımı sağlıyordu ve hatlar çevre bölgelerde bulunan çiftliklere ulaşmayı sağlarken, yerleşim bölgesinin epey uzağına dek uzanıyordu. Dış dünyayla iletişimi ve fabrikaya ulaşımı sağlayan demiryolu hattının son durağı bir yeraltı merkez garıydı ve bu yeni şehri, gerçekte uydukenti olduğu eski şehre bağlıyordu. Ayrıca Tony Garnier bir ekspres otoyolu ve uçaklar için bir deneme pisti öngörmüştü. Tony Garnier Villa Médicis'den dönüşünde, Lyon belediye başkanı Augagneur'ün ısmarladığı süthaneyi inşa etmek amacıyla Lyon'a yerleşti. Genç mimarı halefi Edouard Herriot'ya 1905 yı-

[4] Konutların yatak odaları da güneye bakıyordu.

lında tavsiye eden de Augagneur'dü. Edouard Herriot, Tony Garnier'nin fikirlerinden çok etkilendi ve böylece III. Cumhuriyetin bu önemli politik şahsiyeti HBM'lerin (Ucuz Konutlar) tasarımcılarından biri olmaya yöneldi. Garnier'nin endüstriyel kentinin bir "bilgi ve önsezinin yapısı" olduğunu söyleyen Herriot, Garnier'yi Lyon şehrinin başmimarı ilan etti. Tony Garnier, Herriot'nun politik desteğiyle doğduğu şehirde endüstriyel kentinin birkaç unsurunu gerçekleştirebildi. Herhalükârda, döneminin mimarları arasında Lyon'da en çok inşaat gerçekleştirme olanağı bulacak olan kişi Garnier'dir. 1906 yılında Mouche'ta içinden tek şeritli bir yolun geçeceği 210.80 metrelik büyük çelik bir hali olan yeni mezbahaların planlarını çizecekti. Bu mezbahalar ancak 1909 ile 1913 yılları arasında inşa edilecekti. 1909 yılında Grange-Blanche'taki belediye hastanesinin planlarını çizmesi gereken Tony Garnier, Edouard Herriot'la birlikte Almanya ve Danimarka'nın en modern hastane mekânlarını ziyaret etti. Dönüşünde hastalar için yeşillik içine serpiştirilmiş ve yeraltı sistemiyle birbirine bağlanan kulübelerden oluşan bir çeşit bahçekent oluşturdu. Herriot 1912 yılında "Lyon şehrinin genişleyişini ve güzelleştirilmesini planlama komisyonu"nu kurduğunda elbette Tony Garnier da bu komisyona iştirak edecekti. Yine Garnier, 1914 yılında Lyon Uluslararası Şehircilik Sergisinin başmimarı olacaktır. Fakat Tony Garnier'nin iki dünya savaşı arasında Lyon'da inşa ettiği pek çok yapıttan ileriki sayfalarda zaten söz edeceğiz.

Tony Garnier, "uluslararası üslup" adı verilecek şeyi yirmi yıl öncesinden tasvir etmişti; Charte d'Athène'de [*Atina Şartı*] (1943) yer alacak şehircilik ilkelerini kırk yıl öncesinden tanımlıyordu. Binalarına verdiği biçim, hayret verici bir önsezi barındırıyordu; destekleri, kazık temelleri, teras çatıyı, konsolu (portofo) olduğu kadar; seri halde inşa edilmiş su boruları, hava kirliliğini önleyen elektrikli kolektif ısıtma sistemi, termik denetim gibi teknik yenilikleri de tasavvur ediyordu. Ne yazık ki Tony Garnier'nin inşa edilen eserleri çizimleri kadar başarılı değildir. Perret gibi o da, antikçağın tuzaklarla dolu nostaljisine karşı koyamamıştır.

Perret'nin Le Corbusier üzerindeki etkisinden söz etmiştik, fakat Tony Garnier'nin etkisi daha belirgin olmuştur. Perret, Le Corbusier'ye bir inşaat tekniği sunmuştur, Tony Garnier ise ona "cité radieuses" formülüne ulaşacak olan bir şehirciliğin yolunu göstermiştir. 1908 yılında genç Le Corbusier sırf Tony Garnier'le görüşebilmek için Lyon'a gitti. 1910 yılında Georges Benoit-Lévy *La Ville et son image* [*Şehir ve Görüntüsü*] adlı kitabında endüstriyel kentinin kentsel estetiğinin üstün taraflarını vurguluyordu. 1920 yılında Le Corbusier *L'Esprit nouveaux* [*Yeni Anlayışlar*] adlı dergisinde Adolf Loos'u ve Tony Garnier'yi övüyordu.

3

XIX. YÜZYILDA GELECEĞE YÖNELİK FİKİRLER

XX. yüzyıl ekonomi, politika ve estetik alanlarında olduğu gibi mimarlık ve şehircilik alanlarında da büyük ölçüde yalnızca XIX. yüzyılın devamı niteliğini taşıyordu. XIX. yüzyıl sosyalistleri, şairleri ve ütopist roman yazarları çağdaşları tarafından pek ciddiye alınmamışlardı. Gerçekte bu insanlar ilkel "fütürologlar"dı. Raymond Ruyer "ütopya bilimin başlangıç noktasıdır," diye yazıyordu doğru bir saptamada bulunarak.[1] Ayrıca şunları ekliyordu: "Bir sürü icat bir ütopya denemesi gibi başlamış olmalı." Gerçekten de sosyal veya teknik ütopyalar birer zihinsel deneylemedir.

Homojen bir toplumda ütopik dışavurumlar ender görülür. Örneğin ortaçağın Hıristiyan kentinde ütopik hikâyelere pek fazla rastlanmamaktadır.

Buna karşılık dengesizlik ve değişim dönemi olan Rönesans döneminde ütopyalar çokça görülmektedir: (Thomas More, *Ütopya*, 1516; Rabelais, *Théleme Manastırı*, 1534; Campanella, *Güneş Ülkesi*; Francis Bacon, *Yeni Atlantis*, 1620). Ortaçağ değerlerinin çöküşünden dem vuran XVIII. yüzyıl, sanayi uygarlığını benimseyen XIX. yüzyıl hep ütopik edebiyatın yaygın olduğu dönemlerdir. XVII. yüzyılda başlayan hayali seyahatler modası XVIII. yüzyılda uç noktalara ulaşmıştır. Cyrano de Bergerac'ın *Histoire comique des États et Empires du Soleil* [*Güneş İmparatorlukları ve Devletlerinin Komik Hikâyesi*] 1643; Swift'in *Gulliver'in Seyahatleri*, 1716; Fenelon'un *Voyages de Télémaque* [*Telemakhos'un Seyahatleri*]; Cabet'nin *İkarya*'sı 1840, hayali seyahatlerin egzotizmi; daha iyi bir toplumu nihayet türdeş hale gelmiş bir toplumu yüceltmek için ahlakçıların değerlendirdikleri bir fırsattı.

Sanayi uygarlığının düzensizliği içinde düzen kurma isteği, ütopistleri simetri ve tek biçimlilik beğenisine, kolektivist güdümcülüğe ve çileciliğe yönlendirdi. Mutluluğun yaratılabileceğine inanan bu insanlar toplumu bir yapboz oyunuymuş gibi düşünüyorlardı. Yöntemleri çoğunlukla yalındı ve saptanımcı kuramsalcılıkları soluk alınamaz bir atmosfer yaratıyordu. Bu bugün de içinde yaşadığımız atmosferdir. Gerçekten de makineleşme insanoğlunu konforlu, örnek bir ahırda artık üşümeden ve iyi beslenerek yaşayan evcil bir hayvana dönüştürdü. İnsan konfor açısından kârlı çıkmıştı ve artık açlık da çekmiyordu. Fakat canı sıkılıyordu.

Ütopik bir kenti tarif eden ilk yazarın aynı zamanda ilk şehirci olarak nitelendi-

[1] Raymond Ruyer, *L'Utopie et les Utopies* [*Ütopya ve Ütopyalar*], Paris, 1950.

rilmesi anlamlıdır: Miletoslu Hippodamos. Peiraios (Pire) şehrinin planını (MÖ 475 civarında) çizen bu şehircinin aynı zamanda ilk kentsel yaşam ortamı kuramcısı, ilk işlevselci mimar olarak nitelendirilmesi ve ideal kent planının, XIX. yüzyıla dek ütopik kentlerin prototipi olagelen ve günümüzde hazin bir şehirsel gerçekliğe dönüşen dama kareleri biçimini benimsemesi manidardır. Herhalde Platon bütün edebi ütopyalara örnek olan ütopik *devlet* fikrini Miletoslu Hippodamos'tan esinlenmiştir.

XIX. yüzyıl ütopistleri zamanın en büyük realistleriydi. Yalnızca her şeyi anlamakla kalmadılar, her şeyi önceden sezinlediler de. XX. yüzyılın iki büyük fikri olan *hava şehirciliği* ve *yeraltı şehirciliği* XIX. yüzyılda şekillendi. Port-Royal bulvarını Berthollet sokağı üstünden geçirmek amacıyla bir köprü inşa ettiren Haussmann'dan, 1558'de yeraltı ve hava caddelerinin Central Park'tan geçmesini öngören Olmsted'e, Hector Horeau'dan Eugène Hénard'a kadar pek çok örnekte görüldüğü üzere uzay şehirciliği çoktan yerleşmişti. Yeraltı şehirciliğine gelince, Hector Horeau şehirde yeraltı geçitlerinin kullanılmasını öneriyordu. Horeau Paris Haller için hazırladığı projesinde yeraltı otoparklarına ve trafiğine son derece önem veriyordu. Ondan çok önce Cabet, caddelerden tehlikesizce geçmeyi sağlayan yeraltı geçitlerini önermişti. Richardson ağır taşıtlar için yeraltı yollarını önererek daha da ileri gidiyordu. Eugène Hénard ilk yapay zeminleri, Tony Garnier ise ilk yeraltı merkez garını tasarlıyordu. Fakat ilk yeraltı mimari çalışmaları XIX. yüzyılda açılan tünellerle çoktan başlamıştı bile: ilk tünel 1843 yılında Fransız mühendis Brunel tarafından Thames nehrinin altında inşa edildi; 1886'da bir başkası, Liverpool'da Mersey nehrinin altına yapıldı. 1897'de yayalar ve araçlar için inşa edilen Blackwell tüneli, 1905 yılında Roma'da Ulusal cadde ile İspanyol meydanını birbirine bağlayan I. Humberto tüneli bunları takip etti. Bu tüneller sonunda metronun dâhiyane oluşumuna uzanıyordu.

XIX. yüzyılda Blaise Pascal'a ait *toplu ulaşım araçları* fikri hayata geçirilemediyse de, posta arabaları bu yüzyılda gerçeğe dönüşmüştür. Blaise Pascal'in önerisinden sonra 1662 yılında, sabit hatlı ve sabit ücretli sekiz kişilik arabalar Paris'te hizmete girmişti. Bu girişim büyük yankı uyandırmıştı. Fakat halkın arabalara erişimi engellendiğinden bu ayırımcılıkla sekteye uğrayan girişim ancak 1828 yılında yeniden ele alınacaktır. Bu tarihten sonra atlı posta arabaları, ücreti ödeyebilecek bütün toplumsal sınıflara serbest hale getirildi. Gerçekte bu ilk posta arabalarında, daha riyakar olan maddi ayrımcılık geçerliydi, çünkü ilk toplu ulaşım araçlarının lüksünden faydalanamayan işçiler işyerlerine yürüyerek gidiyorlardı. Yine 1886 yılında camcı çırağı Georges Pouault, ailesinin evinden işine gidebilmek için tüm Paris'i yaya olarak kat ediyordu.

Araçların ve yayaların farklı hatlarla *ayrılması* fikri, gördüğümüz gibi kapalı pasajların –maalesef sonradan terk edilen– tasarımlarıyla somut hale gelecek, XIX. yüzyıla ait bir fikirdir. Vitrin meraklıları ve gezentiler için özel yollar olan kapalı geçitler *ticaret merkezi* fikrini de yavaş yavaş ortaya çıkarıyordu. Küçük mağazaların yerini süpermarketlere bırakacağını, Cabet ve Tony Garnier çoktan haber vermişti! Öte yandan kapalı pasajlar şu anda eskisinden de çok bir ütopya haline gelmiş *kentsel iklimlendirme*nin başlangıç noktasını oluşturuyordu. Fourier falansterlerini kapalı galeri-sokaklarla havalandırıyordu. Cabet, karşıdan karşıya geçmek için üstü kapalı pasajlar ve kışın camekânla, yazın seyyar brandalarla üzeri örtülen kaldırımlar tarif ediyordu. Paxton Londra'nın çevresi için havalandırmalı bir yol projesi yaptı. Howard bahçekentine bir kapalı ticaret galerisi yerleştirdi. Horeau "üstü kapalı yolların çoğaltılmasını" tavsiye ediyordu. Godin tüketim kooperatifi binasına havalandırma koyuyordu. Kristal Saraydan 1889'un Makine Galerisine kadar pek çok evrensel sergilerin devasa pavyonları, Wells'i –tıpkı 1960 yılında Buckminster Fuller'in yaptığı gibi– havalandırması bir kubbeyle sağlanmış bir şehri tasavvur etmeye yönlendiren havalandırmalı mekânların taslaklarıdır aslında. Tony Garnier'nin endüstriyel kentinde termik kontrol bir zorunluluktu ve elektrikli kolektif ısıtma sistemi hava kirliliğini önlemeliydi. Çünkü fütürologlarımız –kendilerine kulak asmadığımız için– günümüzde endişe verici bir belaya dönüşen *çevre kirliliği* hakkında da endişelenmişlerdir. Dr. Richardson şöminelerin yaydığı karbonu yok edecek bir sistem tasavvur ediyordu ve bu sistem ciddiye alınsa gerçekten de hayırlı olurdu. Paris'in arabalar yüzünden nefes alamayacak hale geleceğini haber veren Hénard çok katlı sokaklar ve kat kat yollardan oluşan kavşaklar çiziyor ve araçların gabarisine ve hızlarına göre trafiği farklı kanallardan akıtmak istiyordu.

Bu *araç trafiğinin ayrılması* fikri daha önce Cabet ve Richardson'da görülmüştü. Tony Garnier yayalar ve mekanik araçlar için de yollar çizdi. XIX. yüzyıl ütopistleri araç trafiğinin ayrılmasına paralel olarak kentin ikamet, iş, eğlence gibi farklı işlevlerinin de ayrıştırılmasını tavsiye ediyorlardı. XX. yüzyıl bunu *zoning* (*bölgelendirme*) adı altında benimsemiştir.

Fourier şehirdeki faaliyetleri sınıflandırıyordu ve gürültü patırtı çıkartma huylarından ötürü çocukları yetişkinlerden ayırıyor ve çocuk yuvalarını gürültülü atölyelerin yakınına yerleştiriyordu. Cabet ise iş ortamını yaşam alanından ayırıyordu. Richardson kamu binaları ve tarım binaları için özel bölgeler tayin ediyordu.

Yasa halini alan ilk *zoning*, atık su kokusu ve civar konutların maruz kaldığı yangın tehlikesi nedeniyle California'daki Çin kastarlama dükkânlarının yerleşimine

1885 yılında getirilen sınırlandırma olmuştur. Fakat bu yasada, ilk uygulanmaya başlanmasından itibaren *zoning*i ayrımcılıkla eş anlamlı kılan Uzakdoğulu karşıtı bir özellik fark edilmektedir. Zaten gettolar da *zoning*'in kabilesel bir biçimi değil midir; tıpkı Kuzey Afrika'daki Arap medinaları ve Yahudi mellahları veya Lyautey'nin Fas'ta yerlilerin ve Avrupalıların şehirlerini ayırması yahut Siyahların yaşadıkları Harlem gibi bölgeler bu tür bölgelendirmeye örnek olarak gösterilebilir.

Ortaçağdaki, mezbahaları ve tabakhaneleri belli bir bölgede, surların dışında toplama uygulaması işlevselci *zoning*'in arketipi sayılabilir. Şehirdeki dikey büyümeye kısıtlamalar getirilmesi konusundaki ilk örneklerden biri ise 1899 yılında Washington'da azami bina yüksekliğini belirlemek amacıyla çıkarılan yönetmeliktir. Son olarak hemen yukarıda gördüğümüz gibi Tony Garnier, ideal kentinde "ilerici" olma iddiasındaki kırsal toplulukları şehrin dışarı iten bir *sanayi bölgesi* oluşturuyordu. Benzer şekilde kırsal topluluklar çevrede bol bol boş arazi bulunduğu halde – görünüşe göre Fourier'nin falansterlerinden esinlenerek– *kolektif binaların* inşa edilmemesini küçük düşürücü bir şey olarak görüyorlardı. Gelgelelim tek geçerli çağdaş devamı Le Corbusier'nin aynı sayıda kişi için öngördüğü konut birimi olan Fourier'nin falansteri önce HBM, daha sonra da HLM[2] haline gelerek öylesine ciddi bir ideolojik yozlaşmaya maruz kaldı ki, neredeyse münasebetsiz bir karşılaştırmadır bu.

HBM Fransız Derneği 1889 Evrensel Sergisinden sonra kuruldu. 1894 yılında Siegfried yasası HBM yönetmeliğini benimsiyordu. Feda edilen küçük burjuvazinin sosyal durumu giderek düşüşe geçtiğinden, başta yalnızca proletarya için öngörülen HBM'ler kapılarını bu sınıftan insanlara da açtılar. Öyle ki 1906 Strauss yasası bu binaların "dar gelirli kişilere" tahsis edildiğini belirterek HBM'ye kabul ölçütlerini genişletiyordu. Belirtmek gerekir ki, XIX. yüzyılın sonlarında Fransa Cumhuriyeti "konut yardımı" konusunda öncü rolünü üstlenmiştir. Kıyaslama açısından, Amerika'da ilk işçi konutları programının Cleveland'da ancak 1910 yılında kamu otoriteleri tarafından ele alındığını belirtelim.

Proudhon kiracıların evlerini uzun vadede satın almalarını içeren *ortak mülkiyet* fikrini ortaya atmıştı. Engels "hayal bile edilemez" olarak nitelendirdiği bu reformculukla epeyce alay etmişti. Oysa Mulhouse'da 12 işletme müdürü sanayici Jean Dollfus'un öncülüğünde, kira takside saylacak şekilde satılacak işçi evlerinin inşası için bir şirket kurdular. Emlak kredi kurumunun yardımları ve devletin destekleriyle bu

[2] HLM: Düşük kiralı konutlar anlamındaki *Habitation à loyer modéré*'nin kısaltmasıdır –yn.

sanayiciler 1881 yılında 996 işçi evi inşa ettiler. XIX. yüzyılın sonlarında devlet, işçi sınıfı için büyük bir aldatmaca olan bu deneyime dayanarak kendi evini inşa etmek isteyenlere düşük faizle kredi verdi. Bu mülk edinme yardımı elbette ütopik düşüncelere daha yakın olan Marksizmin ortaklaşmacı anlayışına karşı kapitalist bir karşı-saldırıydı.

Ayrıca Eugène Sue'nün *sosyal sigorta* fikrini, Godin'in de *yardımlaşma sandığı* fikrini savunuduklarını gördük. 1894 yılında Paris'te vali Juillerat tüberkülozdan ölümlerin görüldüğü binalara ilişkin bir "sağlık sicili" tutulmasını emrettiğinde *sağlıksız adacıkların* izleri sürülmeye başlandı. Bu dikkate değer istatistiksel çalışma sonucunda 1894 yılında Paris'teki 17 sağlıksız adacığın derhal yıkılmasına karar verildi. Ne yazık ki 1970 yılına gelindiğinde bu adacıklardan yalnızca 6 tanesi yıkılabilmiştir.

Umut kıracak denli yavaş işlemesine karşın sağlıksız konutların yok edilişi ve burada oturanların sağlıklı mahallelere taşınması deneysel bir yerleşimden rasyonel bir yerleşime geçiş sırasında yaşanan zorluğu ortaya koydu. Godin'in familisterindeki işçilere "burada yaşamayı öğrettiğini" gördük. Aynı dönemde Büyük Britanya'da yoksul konutları üzerine *Homes of the London Poor* adlı bir kitabı bulunan yazar Octavia Hill kiracıların eğitilmesi için gerçek bir mücadeleye girişiyordu. Octavia Hill, kendisine 3000 sterlin borç veren Ruskin'in yardımıyla 1864 yılında sağlıksız bir binayı satın alarak hem burada oturanları eğitmiş hem de burayı sağlıklı bir ortama dönüştürmüştür. Owen'ın bu bayandan önce aynı hareketi, New Lanark'ta başarıyla gerçekleştirdiğini gördük. 1878 yılında sağlıksız başka evler de satın alan Bayan Hill, 3000 kiracıyla ilgileniyordu. Evleri para karşılığında kiracılara tamir ettirmeye özen gösteriyordu. Binaların bakımı konusunda düzenlediği yarışmaların ödülü, bir aylık kiranın indirimiydi. Bayan Hill'in gerçekleştirdiği eğitim faaliyeti büyük yankı uyandırdı ve Amerika ile Almanya'da örnek alındı. Bayan Hill barakalardan gelen yoksullar için konutlar inşa etmenin tek başına yeterli olmadığını, onlara ilk kez karşılaştıkları bir "alet"i kullanmayı da öğretmek gerektiğini anlamıştı.

Fikir adamları ve öncüler *bahçekenti, uydukenti, doğrusalkenti* (Considérant'dan Soria y Mata ve Tony Garnier'ye kadar), *yeşil okulu* (Howard ve Tony Garnier), *yeşil fabrikayı* (Tony Garnier), *komşuluk birimini* (Tony Garnier), *çok işlevli mekânları* (Howard), *yapay zeminleri* (Howard), *güneşkırıcıyı* (Tony Garnier), pilotileri/*kazık temelleri* (Tony Garnier), *yürüyen kaldırımları* (Hénard), *asma mimariyi* (Bogardus), *perdeduvarı* (Burnham ve Root'un tamamen camekânlı Relians Binası, 1890), *esnek ve özgür yapı planını* (Wright, Loos, Perret, Tony Garnier), ara dayanağı bulunmayan *geniş kemer açıklıklarını* (Polonceau, Dutert ve Contamin, de Dion, Eiffel), *mesnetsiz*

duvarları (Chicago ekolü), *şeffaflığı* (Kristal Saray, Labrouste, Boileau ve Eiffel), *camın sihriyle ışık arayışını* (Tony Garnier'nin cam planları) tasarladılar.

XX. yüzyılın gözde iki malzemesi olan *çelik ve betonarme* XIX. yüzyıla ait icatlardır. *Geniş ve yatay pencere* Chicago ekolünün bir tasarımıdır. Yapıların *düşeyliği*, dikey şehir XIX. yüzyılda Antonelli, Eiffel, Sullivan ve Chicago ekolüyle başlamıştır.

Günümüzde yakından ilgilenilmesi gereken bir konu olarak geçen binanın endüstrileşmesi olgusuna gelince, onun da geçtiğimiz yüzyılın sonlarında kaçınılmaz addedilmeye başlandığını gördük. Cabet'nin daha o günlerde tavsiye ettiği bir şeydi bu ve Paxtonbu uygulamayı XIX. yüzyılın ortalarında olanaklı kılıan etkin bir prefabrikasyon sistemi kurmuştu. "Endüstriyel mimari," prefabrikasyon, hep XIX. yüzyılın etkin fikirleriydi.

Şehircilik alanında, *hareketlilik* kavramı da dahil, güncel anlamda yeni hiçbir tez yoktur ki, ilk örneklerini XIX. yüzyılda (Amerika'nın ilk standartlaştırılmış evlerinin taşınabilirliğinde, Hector Horeau'nun hareketli köprülerinde, sökülebilen ve taşınabilen seyyar konutlarında ve Richardson'un seyyar mini-hastanelerinde) bulmasın

1925-1930 yılları arasında işlevselci mimarların cesurca savundukları *teras çatılar* Cabet'nin *İkarya*'sında ve Richardson'un *Hygeia*'sında tarif edilmekteydi. Horeau, Hennebique'in son derece işe yarar olduğunu ispat ettiği bahçeli terasları tavsiye ediyordu. Tony Garnier'nin endüstriyel kenti ise neredeyse tamamen teraslı çatılardan oluşmaktaydı. *İstiridye kabuğu* mimarisinin ilk icraatlarını İspanya'da Gaudi ve ABD'de Guastavino gerçekleştirdi. Gaudi *kıvrık tonozlardan* dam çatıları ve *mantar döşemeler, parabolik kemerler* ve yapımından elli yıl sonra avangardın son çığlıklarından biri olarak nitelendirilen, hiperbolik paraboloit biçiminde çatılarını inşa etmiştir. Gaudi'nin ilgilendiği ağacın ve iskeletin yapısı onun ölümünden elli yıl sonra yeniden gündeme gelmiştir. Karşıtı gibi görünen yontu mimarisi gibi *işlevselcilik* de XIX. yüzyılın ürünüdür. Yontu mimarisi Postacı Cheval ve Gaudi tarafından doruk noktasına taşınmıştır.

Yeşil alanlar efsanesi ise elbette şehirliler doğayla tüm bağlantılarını yitirdiğinde, köylüler ve köylü zanaatkârlar da demir ve kömür madenlerinin, pamuk imalathanelerinin etrafına yığıldıklarında ortaya çıkmıştır. Ütopik edebiyatta adalar neyi ifade ediyorsa, yeşil alan ve yeşil alan özlemi de "kömürlü kent"in emekçileri için aynı şeyi ifade ediyordu. Ütopya ve yeşil alanlar tüm XIX. yüzyıl boyunca konuşuldu. Cabet, ideal kentini bir yeşil denizi içine yerleştirir. Tıpkı Howard'ın bahçekenti, tıpkı Tony Garnier'nin endüstriyel kenti gibi Cabet'nin şehri de bir parktır. III. Napoleon modern Parisi'ni gezi parkları, bulvarlar, kamu bahçeleriyle bezedi. Hénard Paris'in

nefes almasını sağlayacak büyük bir yeşil kuşağın hayalini kuruyordu. F. L. Wright evi doğanın, doğayı da evin içine yerleştiriyordu. XIX. yüzyılda yeşil alan efsanesi sonunda *karşı şehircilik* fikrine kadar uzanıyordu. Owen'ın, Fourier'nin, Marx'ın, Engels'in, Morris'in, Kropotkin'in en büyük meselesi şehirler ile kırsal bölgeler arasındaki uyuşmazlığı ortadan kaldırmaktı. Karşı şehirci fikirler henüz gelişmediğinden yeşil alan efsanesiyle yetiniliyordu. XIX. yüzyılda *kamu parkları* (Londra'da bir kilometre uzunluğundaki Serpentine nehriyle Hyde Park, Regent's Park (1813-1838), Victoria Park (1845), Battersea Park; Paris'teki II. İmparatorluk döneminde yapılan tüm parklar ve 24 gezi parkı; Viyana'da *Ring*) açılarak doğa şehirlere taşınmakla kalmadı; ilk ulusal parkların ve doğa koruma parklarının açılmasıyla şehirlerin dışındaki vahşi doğa da korumaya alındı. Bitki örtüsünü ve hayvan topluluğunu insanların tahribatlarından koruyan ulusal park bir Amerikan fikriydi; ilk ulusal park 1872 yılından sonra Rocky dağlarında açıldı: Yellowstone. Kanada'daki Algonquin parkının kuruluşu 1893 yılına, Laurentines parkınınki ise 1895 yılına kadar uzanır. İsviçre'de tek bir çiçeği koparmanın ve tek bir böceği öldürmenin yasak olduğu Engadine ulusal parkı 1909 tarihlidir.

II. İmparatorluk döneminde Paris'in yeşil alanları konusunda Alphand'un ne denli önemli bir rol oynadığından söz ettik. Şimdi de Frederik Law Olmsted'in (1822-1903) o dönemde Amerika'da gerçekleştirdiği ve aynı derecede önem taşıyan çalışmalarından söz etmeliyiz. Gerçekte Olmsted New York'taki Central Park'ın bahçe mimarıydı. Yosemite ulusal parkın ilk yöneticisi de olan Olmsted, Niagara Çağlayanı'nı muhafaza eden ve meraklı turistleri buraya çeken kişidir. Olmsted ayrıca Montréal'de ağaçlı bir tepe üzerine Mont-Royal parkını kurdu. Daha birçok yeşil alanın düzenlenmesinde görev aldı: Brooklyn'deki Prospeet Park, Philadelphia'daki Fairmount Park, Washington'daki Capitol Grounds, Chicago'daki South Park.

Önceleri gazeteci olan Olmsted, 1857 yılında New York'taki Central Park'ın yapımını idare görevini bir yarışma sonucunda elde etti. Alphand'un aksine, yapay bir manzara elde etmek için zemini altüst etmedi, doğal kayaları muhafaza etti ve zeminde geniş alanları meydana çıkaracak düzenlemeler yaptı. Ana geçit olan The Mail hariç, kıvrımlı yollar çizdi, ağaçlar ve eğrelti otları dikti, göller oluşturdu. Parkın içinden dört adet yolun geçirilmesi istenince, Olmsted bu yolları yeraltından veya havadan geçirmek konusunda belediyeyi ikna etti. Parkının mimari yapılar tarafından istila edilmemesi konusunda çok daha fazla zorlandı. Bu parkın içine bir katedral, bir tiyatro binası, bir mezarlık yerleştirmek isteniyordu. Olmsted yalnızca Metropolitan müzesi ve bir hayvanat bahçesinin yerleştirilmesini kabul ettirdi. Fakat mi-

marlardan sonra heykeltıraşların saldırısına maruz kaldı ve Central Park'ın bir heykel mezarlığına dönüşmemesi için epey çaba sarf etti.

Fransa'yla ilgili olarak Alphand'un bir halefinden de söz etmemiz gerekir: Bu zat kırk yıl boyunca Paris'in mesire yerlerinin müdürlüğünü yapan Forestier'dir (1861-1930). Le Notre'un klasik Fransız tarzını yeniden canlandıran bu politeknisyen 1905 yılında Paris şehrine Bagatelle beylik arazisini kazandırdı ve oraya Roseraie'yı inşa etti. Forestier ayrıca Barcelona tepesi yamaçlarında Montjuich Parkını ve Guadalquivir'in kıyısında Marie-Louise de Sévile Parkını düzenledi. Forestier 1904 yılında Fransa'da ilk defa İngiltere'de açılan oyun alanlarından ve modern şehirde kamu bahçelerinin toplumsal rolünden söz ettiği *Büyük Şehirler ve Sistemleri* adlı bir broşür yayımladı.

Bugün mimaride çok renklilikten söz edilmektedir. Çok renkli şehirler inşa edilmek istenmektedir. Fakat Paxton, Hittorff ve Charles Garnier bundan daha önce söz etmişlerdir. 1968 yılı Mayıs ayından sonra "ileri" denilen sanat çevrelerinde *sanatın ölümünden* söz etmek modaydı. Fakat Hegel bu konuda söylenmesi gerekenleri söylemiştir. Ancak o bile sanatın Proudhon'un vurguladığı siyasal yönüne, bazen uyuşturucu işlevi görmesine değinmemiştir. XX. yüzyılın üçüncü çeyreğinde moda olan sanatsal söz varlığı içinde kalan Cabet'nin *işlevsel sanatın* ilkelerinin önceden belirlendiğini söyleyelim; *sanatların bütünleşmesi, sanatların sentezinin* Cabet, Considérant, Fourier ve Charles Garnier için olduğu kadar modern üslup mimarlar için de önemli olduğuna değinelim. Hatta Fourier *yaygınlaştırılmış bir estetik* bakış açısını bile ortaya koymuştu. Son olarak *teknolojik güzellik* Eiffel kulesi ve Makine sergisi; *rasyonel güzellik kavramı* ise *Nancy ekolüyle* aynı döneme aittir

Dizayn, endüstriyel estetik, XIX. yüzyılın ortalarında Amerika'da ve William Morris ve Voysey'le İngiltere'de aynı dönemde doğmuştur. Van de Velde'nin, Behrens'in çalışmalarında, Werkbund'un icraatlarında Bauhaus'un tüm ilkeleri görülmektedir. Yani endüstriyel estetiği icat eden kendisinin iddia ettiği gibi Raymond Loewy değildir. Ondan çok önce W Morris ve Paul Souriau uygulamalı sanatları ileri bir noktaya taşımışlardı. Bir zamanlar *şehir sanatı* denilen şeyi, bugün bizler *çevrecilik* adıyla binbir güçlükle yeniden keşfetmeye çalışıyoruz. Elbette sanat artık karmaşık bir kavram olduğundan, çevreciliğin bir bilim olduğu söyleniyor. Fakat sanayi öncesi çağın sanatkâr mimarları su kenarları, ağaçlar ve yeşillikler gibi doğal ortamlardan olduğu kadar manzaralar ve çevre düzenlemeleriyle yaratılan yapay ortamlardan yararlanmayı da gayet iyi biliyorlardı. Onlar *şehrin demirbaşı olankamu mallarının* öncelikle anıtsal merdivenler, çeşmeler, sıra sütunlar, köprüler olduğunun bilincindeydiler.

Cabet, Ruskin ve elbette Camillo Sitte ve Charles Garnier'de kent sanatı çok önemli bir yere sahiptir. Charles Fourier ise çevreciliğin yalnızca göze değil kulağa ve burna da hitap etmesini isteyerek çevreci hassasiyeti daha ileri bir noktaya götürüyordu.

XIX. yüzyılın mimarlık ve şehircilik alanlarındaki icraatlarının ve fikirlerinin bu özet tablosunu okuduktan sonra XX. yüzyıla neden iki cildin ayrıldığı sorulabilir. Bunun nedeni XX. yüzyılın, XIX. yüzyılın büyük fikirlerinin hayata geçirildiği dönem oluşudur. Bu çağda XIX. yüzyılın yanılgılarının büyüdüğünü göreceğiz: yöneticilerin ve yol bakım görevlilerinin şehirsel diktatörlüğünü, düz çizgiye tapınmayı, trafiğin zorunluluklarına boyun eğilmesi ve şehirlerin delik deşik edilmesini, spekülatif şehirciliğin (arazi spekülasyonu, gayrimenkul spekülasyonu) yüceltilmesini her şeyden önce faydacılık ve işlevselciliğin gözetilmesi baskısını, aşırı büyüme ve merkeziyetçilik efsanesini, yerleşim konutlarının aleyhine şehrin sokağın egemenliği altına girmesini, hizmet sektörünün şehir merkezlerinde yarattığı tahribatı, nüfusun yaş ve faaliyete göre ayrıştırılmasını, yatakhane kentleri, vs göreceğiz. XX. yüzyılda görünenin tersine, inşaat mimarlığı ve araştırma mimarlığı arasındaki kopukluğun devam ettiğini, hatta daha da büyüdüğünü göreceğiz. Mimarlar ile mühendisler arasındaki ayrılığın derinleştiğini göreceğiz. Yine bu yüzyılda tıpkı XIX. yüzyılda olduğu gibi sentez çalışmalarının özgün çalışmalardan daha fazla ilgi gördüğünü; gerçek yenilikçiler tarafından inşa edilen eserlerin sayısının çok az olduğunu ve yaratıcı insanların (Labrouste ve de Baudot örneklerinde olduğu gibi) akademik alan içinde sıkıştığını; Viollet-le-Duc gibi bazılarının yalnızca geçmişe ait eserleri restore etmekle yetinmek zorunda kaldığını; Hector Horeau gibi en uzlaşmaz olanların salt araştırma alanına hapsedildiğini göreceğiz.

XX. yüzyıl, tıpkı ekonomik ve politik alanlarda olduğu gibi mimarlık ve şehircilik alanlarında da XIX. yüzyılın büyük hayallerinin yıkıldığı yüzyıl olacaktır. Yine XX. yüzyılda modern uluslararası bir üslubun ortaya çıkışına tanıklık edeceğiz. Fakat akademik yaklaşım kısa sürede bu uslubun üzerini örtecektir. Yine de uygulanmamış, kabul görmemiş, "lanetli fikirler" fikirler XIX. yüzyıldan günümüze dek gizliden gizliye var olacaktır. Bu aykırı düşünceler umudumuzun ince çizgisini oluşturacaktır.

İKİNCİ KISIM

UYGULAMALAR VE YÖNTEMLER 1911-1939

1

PLASTİK SANATÇILARININ ETKİSİ

Kuşkusuz mimarlık tarihinin sıkça yapıldığı gibi sadece tekniğin tarihine bağımlı kılınması kadar yalnızca estetik tarihle bağlantılandırılması da saçma olacaktır. Maden dökümün, demirin, çeliğin kullanıldığı yeni tekniklerin XIV yüzyılda mimarlık alanında yeni biçimler ortaya koyduğu doğruysa da, bundan hemen mimarlık alanında biçimlerin her zaman teknik çalışmalarla belirlendiği sonucunu çıkarmamak gerekir. Tersine, çoğu zaman yeni bir malzemeye verilen biçimler eski tekniklerden esinlenerek oluşturulmaktadır. Bu durum eski tapınakların ahşap sütunlarını taklit eden Eski Yunan tapınaklarının mermer kolonları için olduğu kadar aslında bir yüzyıl boyunca metal mimariye ait biçimlere (kolonlar ve kirişler) uyarlanan betonda da gözlenmektedir.

Ancak mimarlık tarihinde, birbirine eklenen etkiler her zaman aynı olmamıştır. XIX. yüzyılın başlarında mimarlık ve şehircilik alanında yeni bir eğilimin belirleyicisi ekonomik koşullar ve sosyal sınıflar arasındaki ilişkilerken, daha sonraları tekniklerin (özellikle de makinenin) başlıca rolü üstlendiğini gördük. Öte yandan hayallere hak ettikleri önemi vermemek meselenin bir boyutunu ıskalamak olacaktır. Ütopik tasarıları özenle bir araya toparlamamızın sebebi budur. Ayrıca XIX. yüzyılın bazı dönemlerinde ütopyaların mimarlık ve şehircilik alanlarındaki faaliyetlerin harekete geçiricisi olduğunu gördük. Claude Nicolas Ledoux'dan bu yana tüm mimarların en ütopisti olanı Le Corbusier'den Alman ekspresyonistlerine, çağdaş "geleceği görenlere" kadar uzanan muhtelif örneklerde aynı olgunun XX. yüzyılda da geçerli olduğunu göreceğiz.

Fakat 1920'li yılların başında beklenmedik bir olay meydana gelir: Resim alanına köklü yenilik getiren bir yaklaşım mimarinin de dönüşmesini sağlar. Böylece teknik artık estetiğe uyum sağlayacaktır.

1. Fransa'da Kübizm

André Malraux Cézanne'dan söz ederken (daha o zaman bile bir nevi ata yerine geçen) bu ressamın "XX. yüzyılın tüm mimarisini önceden belirlediğini" ifade eder. Manzara ve elma ressamı olan münzevi Aixliyi XX. yüzyıl mimarisinin habercisi olarak nitelemek şaka gibi görünebilir. Kaldı ki birçok tarihçi, ressamların mimarlık üzerinde herhangi bir olumlu etkide bulunduklarını kabul etmemektedir. Örneğin tekniğin büyüsüne kapılmış Sovyet tarihçilerinin yaklaşımı bu şekildedir. Fakat kübist ve soyut ressamların etkisini kabullenmek SSCB'de "burjuva ve çökkün" addedilen bir sanatın önemini kabul etmek anlamına gelmekteydi ki, bu durum elbette Marksistlerin itikatları açısından imkânsızdı. Oysa Cézanne'ın nesneleri çözümleyerek onları nasıl parçalara ayırdığını ve yeniden oluşturduğunu; doğadaki her şeyi küplere ve silindirlere dönüştürme üslubunun 1911 yılından itibaren gelişecek olan mimarinin bir manifestosu sayılabileceğini fark etmek için bu ressamın tablolarına göz atmak yeterli olacaktır. 1965 yılında taşrada yalnızca silindir ve küpten oluşan iki yontusal motif içeren bir mezar taşı altında gömülmek istediğini söyleyen mimar, bu şekilde son defa Cézanne'a saygılarını sunmuş olmuyor muydu? Anlaşılacağı üzere sözünü ettiğimiz bu mimar Le Corbusier'dir.

Tarihte her şeyin büyük bir değişime göre yeniden şekillendiği, düğüm noktaları olan belli tarihler mevcuttur. I. Dünya Savaşının hemen öncesindeki birkaç yıllık dönem bu tür bir özelliğe sahiptir. Uluslararası çatışmayı takip edecek sosyal patlamanın habercisi olan geleneksel sanatın infilakı bu dönemde gerçekleşir. Cézanne'ın derslerini günü gününe takip eden iki ressam, Braque ve Picasso, 1910 yılında Fransa'da kübizmi "icat ederler." Almanya'da Kandinsky soyut sanatı "icat eder." İtalya'da fütürizm doğar. Paris'te Delaunay, Eiffel kulesi temalı tablolar serisini resmeder. Rus balelerinde Stravinsky'nin *Ateş Kuşu* sunulur. 1911 yılında Sonbahar Sergi Salonu'nda ve Bağımsızlar Sergi Salonunda kübist salonlar skandal yaratır ve sükse yapar. Yine Münih'te Mavi Süvari'nin[1] ressamları skandal yaratırlar ve sükse yaparlar. 1912 yılında Schönberg'in *Pierrot Lunaire*'iyle serial müzik ortaya çıkar. 1913 yılında, Apollinaire *Alcools* adlı derlemesini ve *Kübist Ressamlar* adlı inceleme-manifestosunu yayımlar. Rusya'da Malevitch'in süprematizminin başlangıcı yaşanmaktadır. Viyana'da Sigmund Freud *Totem ve Tabu*'yu yayımlar.

Kübist ressamlar Dr. Freud'un bilinçaltını teşhir eden ve psişik alanımızın verile-

[1] Mavi Süvari: Kandinsky ve Franz Marc'ın 1911'de Münih'te kurdukları ressamlar birliği. Birliğin ismi Kandinsky'nin aynı isimli bir tablosundan gelmektedir –yn.

rini altüst eden eserlerini büyük ihtimalle okumamışlardır. Schönberg'in ses aralık düzenini bozan, Einstein'ın evren hakkındaki fikirlerimizi altüst eden çalışmalarından bihaber oldukları neredeyse kesindir. Bugün neredeyse seksen yıldır gelişmekte olan ve matematikçilere insan zekâsının hayal edemeyeceği şekiller sunan, üç boyutlu olmayan yeni geometri hakkında konuşulanları duymuş olma ihtimalleri vardır. Fakat Braque ve Picasso, müzik, şiir ve matematik alanlarında çığır açan benzer bir yeniliği, aslen sadece kendi önsezilerini kullanarak aynı anda başlatmışlardır. Başka her türlü uzam kavrayışının akıl hastalığının yol açtığı çılgınlıktan veya "ilkelliğin" saflığından kaynaklandığını düşündürtecek denli makul görülen Rönesansın üç boyutlu görüş alanını yıkmaya bilimsel bir anlayışla değil bir sanatçı önsezisiyle yönelmişlerdir.

Kübizm bir nesnenin algılanmasında belli bir görüş açısına ayrıcalık tanımamasıyla Rönesansın perspektif anlayışından kopuyordu. Rönesansın bakış açısına ters düşüyordu. Tüm görüş noktaları iyiyse, hepsi aynı değeri taşıyorsa bu durumda eş zamanlılık ortaya çıkıyordu. Kübizm nesneleri çevreliyor ve bunların içine sızıyordu. Şüphesiz bu uzay anlayışında, Eiffel kulesi gibi devasa bir yapının varlığı önemli bir rol oynamıştır. Eiffel kulesi kübist kuşaktan şairleri olduğu kadar ressamları da büyülemiştir. 1900 yılından itibaren gündelik hayata girmiş olan elektrik nesneleri şiddetle aydınlatarak, nesnelerin yapılarını göz önüne sererek, onları içeriden aydınlatarak ve evleri birer lambaya dönüştürerek aynı zamanda gündelik uzamı da değişime uğratıyordu. Uçak, otomobil, sinema da gündelik hayatın unsurlarını, özellikle gündelik hayat akışının görünümünü altüst ediyordu. Uzam, zaman kavramıyla birleşiyordu. Bazı çağdaş sanatçıların yeni olduğunu düşündükleri uzay-zaman birliği anlayışı, 1908 yılına dek uzanır. Bu birimi matematikçi Hermann Minkowski açık bir biçimde tanımlamıştır:

> "Bundan böyle tek başlarına ele alınan uzay ve zaman gölgeler misali yok olmaya mahkumdur. Yalnızca iki kavramın bileşimi kendine has var oluşunu sürdürebilecektir."

Aynı anda, kübist ressamlar görüntünün geleneksel üç boyutuna, görüş açısının kesintisiz yer değişimiyle "şekillenen" dördüncü boyut olarak zamanı eklediler. S. Giedion'un manidar biçimde, *Espace, Temps, Architecture* [*Uzay, zaman, mimarlık*] diye adlandırdığı, modern mimarlığı konu alan başyapıtının çıkış noktası, bu devrimci uzay-zaman kavramıdır.

Hiç kuşku yok ki, görme biçimindeki bu evrimi ancak mekanik hayatın kendileri için "ikinci doğaya" dönüştüğü insanlar gerçekleştirilebilirdi. Sanayi devriminin

ilk evresi boyunca, sanatkârlar inatçı bir öfkeyle mekanik dünyanın kendilerini yutmasına karşı çıkmışlardır. Fakat kübizmin ortaya çıktığı dönemde makineleşme, ikinci sanayi devrimini başlattı. Yine 1910'da seri üretim sistemi ilk kez Chicago'da bir mezbahada uygulandı. 1913 yılında Ford fabrikaları bu sistemin gelişiminin temellerini atacaktı. "Belle Epoque" [Güzel dönem] diye adlandırılan dönem, gelişim ideolojisinin zaferini ortaya koyuyordu.

Bu gelişim ideolojisi, dünyanın evrensel bir demokrasiye doğru kaçınılmaz şekilde ilerlediği inancıyla birleşiyordu. Proletaryaya egemen sınıfa olduğu kadar uzak duran avangard sanatçılar ilk defa makineci ve ilerlemeci efsaneyi benimsediler. Burjuva karşıtı olduklarını söyleyen kübistler de aslında sanayiciler ve tüccarlar gibi ilerlemenin övgücüsü oldular. Tıpkı sanayiciler ve tüccarlar gibi onlar da iyimserdiler. Kübizmden Bauhaus'a, İtalyan fütürizminden Rus konstrüktivizmi ve Hollanda Stijl'ine kadar sanat tarihinde ender rastlanan biçimde, son derece iyimser sanatkârların ortaya çıktıklarını gözlemliyoruz. Kübistler mühendis Eiffel'e, 1909 yılında Manche nehrini geçen Bleriot'ya, otomobile (kübizmin ortaya çıktığı yıllarda arabanın yıllık üretimi Fransa'da 45.000'e ulaşmıştı), sinema makinesine ve fotoğraf makinesine hayranlık duyacaklardır.

Kübizmin mimarlık üzerindeki etkisi hemen gerçekleşmeyecektir. 1910-1914 yılları arasında kübist ressamlardan bahsedilebilmesine karşın kübizmin mimarlar üzerindeki etkisine ancak 1917-1920 yıllarından itibaren rastlanılabilecektir. Heykeltıraş Duchamp-Villon, A. Mare'la birlikte 1912 yılının Sonbahar sergi salonunda bir "kübist ev" sunmuştur sunmasına, fakat süslü dekora sahip bu ev projesi Loos'un tasarladığı ve Braque ve Picasso'nun kübizmiyle hiç ilgisi olmayan 1910 tarihli Steiner malikânesinden çok daha az kübistti. Belki de tıpkı Braque ve Picasso'nun sanatı gibi Loos'un Steiner malikânesi de Cézanne'ın dersleriyle doğrudan bağlantılı olarak ortaya çıkmıştır.

René Huygue'e göre[2] 1914'te Sonbahar Sergi Salonu ve Dekoratif Sanatlar Sergi Salonu'nda, kübizmin etkisinde kalarak modern üsluba karşı çıkan Mallet-Stevens ve Frantz Jourdain'in "manifestolu dekorları" sergilenmeliydi. Yani bu projeler fütürist Sant'Elia'nın projeleriyle aynı döneme ait olacaktı.

Gerçekte kübizmden oluşan bir anlayışla inşa edilen ilk mimari eserlerin ortaya çıkmasına az bir zaman kalmıştı. Bunlar 1924 yılında Rietveld tarafından Utrecht'te

---

[2] René Huygue ve Jean Rudel, *L'Art et le Monde moderne* [*Sanat ve Modern Dünya*], Larousse, Paris, 1970.

inşa edilen Schröder malikânesi, 1925-1926 yıllarında Gropius tarafından Dessau'da inşa edilen Bauhaus binaları, 1927-1929 yıllarında Neutra tarafından Los Angeles'ta inşa edilen Lovell House, 1928 yılında Le Corbusier tarafından Paris yakınlarında inşa edilen Savoye villası, 1929 yılında Mies van der Rohe tarafından Barcelona Sergisi için inşa edilen Alman pavyonu, 1929-1933 yıllarında Alvar Aalto tarafından inşa edilen Paimio Sanatoryumu olarak sayılabilir.

Bu eserler kübizmin ressamlarından ne şekilde etkilenmişti?

Mimarlığın üç temel öğesi daima malzeme, uzam ve ışık olmuştur. Geleneksel mimarlıkta ana öğenin malzeme olduğu kabul edilirdi. Malzeme gücünü ve ağırlığını hissettirirdi. Uzam, ışığın güçlükle girdiği kalın duvarlar arasına sıkışmıştı. Sanat tarihçileri kübizmden sonra mimaride malzemenin yalnızca bir kılıfa dönüştüğünü belirtirler. İlk sırayı uzam alır ve hemen ardından ışık gelmektedir. Madde esere ancak üçüncü sırada ve eğreti biçimde dahil olmaktadır. Nitekim mimarlık maddesizliğe eğilim göstermektedir ki, aslında bu değişim kübizmden çok öncesine dayanmaktadır. Mimaride iç alan ile dış alanın iç içe geçmesine duyulan özlem bizlere, 1851 yılında Londra'da inşa edilen Kristal Saraydan Eiffel kulesine kadar pek çok şaheser kazandırmıştır. Bu anlayışa göre Braque ve Picasso kübist birer ressam olmadan çok önce F L. Wright kübist bir mimardı.

Yine de kübistlerin açık uzam anlayışı serbest bir mimarinin gerekleştirilmesinde belirleyici bir rol oynayacaktı. Stijl veya Le Corbusier'nin mimarlığında boş uzamlar dolu olanlar kadar önem taşımaktaydı. Uzam kazık temellerle evlerin altına, terasçatılarla ise evlerin üzerine aktarıldı. Yerin üstünde asılı gibi duran evler yukarıda gökyüzüne açılıyordu. Nihayet dördüncü boyut, yani ışığın hareketi ve insanoğlunun yapının içinde yer değiştirmesiyle elde edilen zaman unsuru mimarlıktaki yerini aldı. Kübizm sayesinde mimarideki vurgu yapının iç alanına kaydı. Focillon'un da dediği gibi:

> "Bu tür mimarinin derin özgünlüğü belki de iç mekândadır. Bu eğri uzama belirgin bir biçim vererek, bütünüyle kendine özgün bir uzam oluşturmaktadır. Düşünülecek olursa, eşi bulunmaz harikuladelik, bir anlamda, uzamın tersini tasarlamak ev yaratmaktır.

Yirmili yılların öncü mimarları da kübist ressamlardan mühendisler kadar etkilenmişlerdir. Le Corbusier şu satırları kübizmi kastederek kaleme almıştır: "Günümüzde resim sanatı diğer sanat dallarının önüne geçmiştir."

Stanislaus von Moos, Le Corbusier üzerine yazdığı dikkat çekici inceleme yazı-

sında[3] Le Corbusier'nin kübizme sürekli gönderme yapmasını ön plana çıkarmaya özen göstermiştir. 1918 yılında (henüz adı Jeanneret olan) Le Corbusier ve Ozenfant, resimlerini birlikte sergilediler ve resim alanında yeni bir hareket olan arıtmacılığın manifestosu olmak isteyen *Kübizmden Sonra* adlı bir kitap yayımladılar. Arıtmacılık gerçekte yeni kübistti. Juan Gris'nin sentetik kübizmini ve Fernand Léger'nin mekanikçi kübizmini andırıyordu. Bu son iki ressam gibi, Jeanneret ve Ozenfant da nesneye eski önemini iade ettiler. Testileri, şişeleri, bardakları resmediyorlardı. Fakat bu nesneler en sade ifadelerine indirgeniyordu.

Paris'te bulunduğu dönem boyunca Le Corbusier günün ilk yarısında ressamlık, diğer yarısında mimarlık yaptı.[4] Resimleri mimarlık biçimlerinin laboratuvarı niteliğini taşımaktadır. Stanislaus von Moos, Le Corbusier'nin kübist gitarı mimarlık alanına soktuğunu bile savunmuştur. La Roche villasını inceledikten sonra şunları yazmıştır:

> "Bahçenin karşısında duvarlar tıpkı gitarın yanları gibi belirgin bir biçimde eğimli yapılmış. Bu basit bir tesadüf değil; Le Corbusier bu müzik aletine tablolarında sıkça yer vermiştir. Bu fikri bundan böyle tüm eserlerinde uygulayacaktır. Garches'da, Poissy'de, Savoye villasında, daha sonra Cenevre'deki Clarté Binasında ve Paris'teki Güçsüzler Yurdu'nda ortaya çıkacaktır."

Von Moos la Tourette Manastırı'ndan söz ederken, kilisenin bitişik küçük kubbelerinin "bir mandolinin rezonans kasasına benzeyen bir bina yapısı "oluşturduğunu" söylemektedir. Burada da yine, kübistler tarafından sıkça resmedilen bir müzik enstrümanına gönderme vardır. Von Moos, Corbusier mimarisinde farklı düzeyleri birbirine bağlamak amacıyla eğik düzeyler kullanılmasının "uzamın devamlılığını görselleştirdiğini" belirtmektedir. Von Moss şöyle devam ediyor: "Kübist ressamların hacimlerin ve mekânların birbiri içine girmelerinden heyecan duydukları biliniyor."

---

[3] S. von Moos, Le Corbusier, l'architecte et son mythe [*Le Corbusier, mimar ve efsanesi*], Horizons de France, 1970.

[4] Günün ilk yarısını halen resme mi ayırıyorsunuz? – Hayır, fakat bununla her an ilgileniyorum. Resim benim için biçimlerin laboratuvarıdır. Tablolarım 1918 yılından beri tanınıyordu gerçi, ama mimarlığım 1923 yılında inşa ettiğim La Roche villasından önce henüz şekillenmemişti. Mimarlığımın biçimlerini Cézanne'ın dersinden sonra yaptığım şu şişelerle ulaştım. Resim benim için daima dokunaklı bir oyun olmuştur. Resim yapabilmek için zekânın acımasız bir disiplin altına girmesi gerekir. Bir biçime ulaşılan an kontrol edilemez. Nereden geldiği bilinmez. Bu neredeyse elektronik bir başlangıçtır. Her şeyden önce orantıyı, geometrik ve matematik orantıyı araştırarak resimlerimi bir tutarlılığa ve bir icada dönüştürüyorum (Michel Ragon'un Le Corbusier'yle yaptığı söyleşi, *Sanatlar*, 25.9.1963).

Le Corbusier ve arkadaşı Fernand Léger hariç Fransız kübist ressamların mimarlığı başka bir açıdan ele almakla uğraştıklarını pek sanmıyoruz. İstemeden de olsa Braque ve Picasso'nun XX. yüzyıl mimarlığı üzerinde bıraktıkları etki daha az derin değildi. Buna karşılık İtalyan fütürist sanatkârlar, Rus konstrüktivistler, Hollandalı Stijl üyeleri mimarlığın evriminde üstlenmek istedikleri rolün bilinceydiler. Hatta bu sanatsal harekete mensup ressamlar ve heykeltıraşlar haklı olarak geleceğin mimarlığının habercileri olduklarına da inanıyorlardı. Nitekim Piet Mondrian şöyle yazıyordu:

"Bütünüyle yeni bir mimari ortaya çıkmadığı sürece, ressamlar mimarların hâlâ yapmadıkları şeyi yapmalıdırlar." Braque ve Picasso'nun kısa, fakat ihtişamlı bir dönem boyunca benimsedikleri kübizme sırt çevirdikleri sırada, kübizmin ruhu başka yerlerde hayat buldu. Şimdi bu "başka yerlere" doğru yol alıyoruz.

2. İtalyan Fütürizmi

20 Şubat 1909 tarihinde Paris'te *Figaro*'nun ilk sayfasında *Fütürizmin Manifestosu* göze çarpıyordu. Henüz söz konusu olan İtalyan şair Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) tarafından ortaya konan şiir alanında bir ekoldü. Yazarının İtalyan olması ve İtalya'nın daha çok Roma ödülüyle tanınmış müzeleriyle ve Venedik'te balayı seyahatiyle birlikte akla gelmesi yüzünden, metindeki modernist söylemlerin yarattığı şaşkınlık daha da büyük oldu. Marinetti'nin karşı çıktığı tam da kendi geçmişi içinde donmuş olan bu İtalya'ydı zaten. "Müzeleri yakın, diye yazıyordu, "Venedik'in kanallarını boşaltın. Mehtabı öldürün."

Saint-Pierre bazilikasının kubbesi hakkında Marinetti şunları söylüyordu: "Bu modası geçmiş balon, bu kısır cesamet, gelecekteki havacılık kongremizde bir araya getirilecek olan uçaklarımız için ne zaman bir kalkış sediri görevi üstlenecektir?" Marinetti, Samothrace'nin ünlü Zafer tanrıçası heykeli yerine bir lokomotifi tercih ettiğini söylemektedir.

İtalya Marinetti'yle birlikte gecikmeli olarak, fakat ses getirecek biçimde uluslararası modern sanat akımına katılıyordu. Fütürizm hızla, endişe verici ve yeni olan her şeyin sembolü haline geliyordu. *Manifesto*, Rusya'dan Amerika'ya ve Japonya'ya kadar dünyanın her yerinden gazetelerde yayımlandı. 1910 yılında hepsi de İtalyan olan bir grup ressamın Marinetti öncülüğünde bir araya gelmesiyle, fütürizm edebiyat alanından resim alanına kaydı. Carlo Cara, Boccioni, Russolo, Severini, Giacomo Balla, bu grubun içindeki bazı isimlerdir. *Fütürist Ressamların Manifestosu* 1910 yılın-

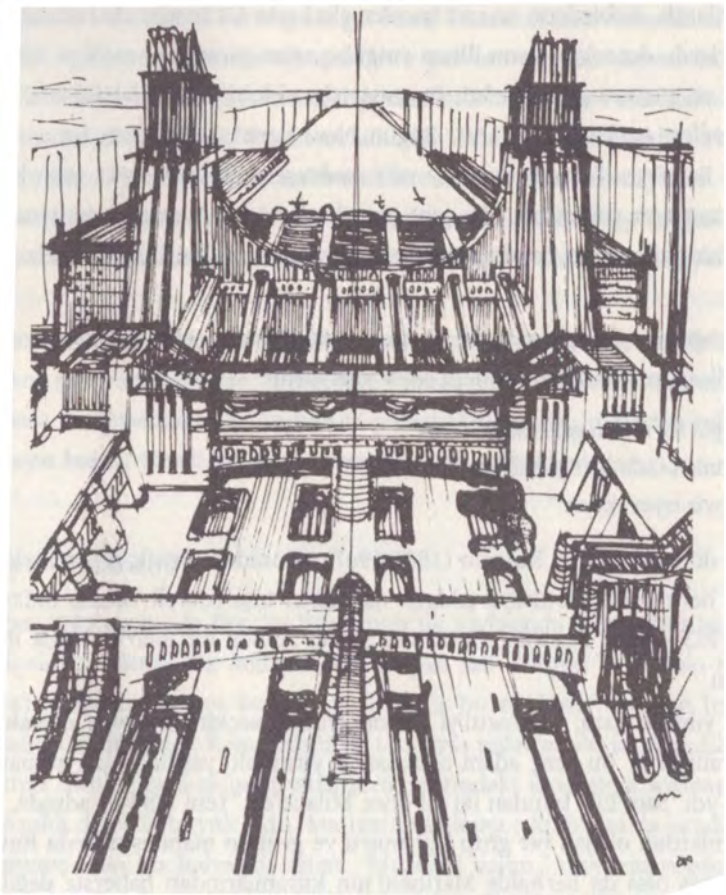
da yayımlandı. Kübistlerin uzamı öncelemeleri gibi fütüristler de hareketi ön plana çıkarıyorlardı. Amaçları, hızın ilham ettiği bir ritim yaratmak, modern hayatın dinamizmini ve gücünü göstermekti. Bu anlayışla tablolarında kalabalıkları, hayvanları ve makineleri canlandırıyorlardı. Bugün New York'taki Modern Sanat Müzesinde bulunan Balla'nın *Tasmalı Köpekler* adlı muhteşem tablosu, 1912 yılında, köpeğin yürüyüşünü ağır çekim bir film gibi temsil ediyordu. Aynı tekniğe aynı yıl Boccioni'nin, bir yarış atının hareketlerini sentezleyen *Esneklik* adlı tablosunda da rastlanmaktadır.

Gördüğümüz gibi, ressamlar sinema makinesinden etkilenmişlerdi. Şairler ise otomobillerden. Nitekim Marinetti şöyle yazıyordu:

"Çeliğin soyundan gelen ateşli Tanrı
Mekânla kendinden geçmiş otomobil,
Kaygıyla teper yolları."

Aynı dönemde Luigi Russolo (1885-1947), sonradan müzik repertuarlarına girecek olan her türden gürültüyü çıkaran makineler inşa ederek "somut müziğe" el atıyordu. 1913 yılında Russolo, *Gürültüler Sanatı* adında bir *fütürist müzik manifestosu* yayımladı.

1914 yılında Cara, Marinetti'yi ileride grubun seçkin bir üyesi olacak genç bir adamla tanıştırdı: Bu genç adam o zamanlar yirmi altı yaşında olan mimar Antonio Sant'Elia'ydı. Sant'Elia bundan iki yıl önce Milano'da "Yeni Eğilim" adında, mimarlar ve ressamlardan oluşan bir grup kurmuştu ve grubun manifestosunda fütürizmden söz etmemiş olsa da herhalde Marinetti'nin kuramlarından habersiz değildi. Kesin olan şu ki, Sant'Elia'nın *Citta Nuova*'sında (*Yeni Kent*) var olan fütürist yaklaşımın farkına varan Marinetti ondan harekete katılmasını istedi. Sant'Elia 1914 yılının Temmuz ayında *Fütürist Mimarlığın Manifestosu*'nu yayımladı. *Citta Nuova*, piranezyen çok katmanlı kent hayalini yansıtıyordu. Makine ilk kez şehre dönüşüyordu. Yeraltı trenleri, uçaklar için sahanlıkları, otomobiller için yolları ve binaların dışında hareket eden yayalar için asansör ve yürüyen merdivenleriyle *Citta Nuova*, Sant'Elia'nın çağdaşları için beklenmedik, yeni bir şehircilik vizyonu ortaya koyuyordu, zira havacılık henüz emekleme dönemini yaşıyordu ve otomobillerin istilası henüz söz konusu değildi. Sant'Elia kafasında, dinamizmi, gelişimi, hareketi temsil eden yeni ülke; ilk gökdelenlerin yükseldiği Amerika vardı; daha sonraları Fritz Lang'ın *Metropolis* adlı filmine de ilham verecek olan hayali bir Amerika'ydı bu. Sant'Elia şunları yazıyordu:



Antonio Sant'Elia: Città Nuova için kroki, 1914 (*Architecture fantastique*, Delpire).

"Modern şehri yeni bir plan doğrultusunda tasarlayıp inşa etmeliyiz: Şehir adeta gürültülü ve hareketli bir gemi şantiyesine, modern evler ise dev birer makineye dönüşmeli... Boyasız, işlemesiz, yalnızca çizgilerinin ve biçimlerinin güzelliğini taşıyan ve gerisi, sınırlayıcı yasalar bir yana, sade tekniğin kabalığını yansıtan ve gerektiği kadar büyük olan çimento, demir ve camdan oluşan evler gürültülü uçurumlar olan caddelerin kenarında yer almalıdır. Caddeler artık eşiklerin önüne paspas gibi serilmemeli, yerin altına dalmalı ve derinlere doğru kat kat inmeli, büyük şehrin tüm trafiğini toparlamalıdır.

Çok katlı yollar Leonardo da Vinci ve Eugène Hénard tarafından daha önce tasarlanmıştı. Fakat Sant'Elia'nın hayali, daha ötelere uzanıyordu. *Citta Nuova* yeraltı, yer ve yerüstü olmak üzere gerçekten de üç boyuta sahipti. Sant'Elia, "makine-ev"

tabirini Le Corbusier'den önce telaffuz ediyordu. Hatta ancak 1956 yılında bir şehircilik kuramına dönüşecek olan mobil mimarlığı bile önceden haber veriyordu. Nitekim Sant'Elia mimarlardan ağır malzemeler yerine hareketliliği ve dinamizmi sağlayan hafif ve esnek malzemeler kullanmalarını istemiştir. Ayrıca yepyeni bir düşünce olan kalıcı olmayan mimarlık düşüncesini de ilk defa Sant'Elia ortaya atmıştır: "her kuşak," diyordu Sant'Elia, "daima yenilenen ihtiyaçlara cevap verebilecek kendi şehrini inşa etmelidir." 1916 yılında, 28 yaşındayken Avusturya cephesinde hayatını kaybeden Sant'Elia, günümüzde Como yakınlarındaki Olmo villasında süresiz sergilenen yüzlerce resim bırakmıştır geriye.

1914 yılında Sant'Elia'yla birlikte "modern bir metropolün mimarisi" üzerine bir seri resim sergileyen, arkadaşı Mario Chiattone'nin (doğum 1891) eserleri 1962 yılına dek sergilenmemiştir. 1928 yılında ressam ve gazeteci Fillia, Mussolini'nin direktifleri doğrultusunda ilk fütürist mimarlık sergisini düzenlemiştir. Fillia böylece fütürizmi faşizmin resmi mimarlığına dönüştürmeye çalışmıştır. Marinetti de, Mussolini'yi "büyük fütürist" diye nitelendirmişti! Gerçekten de Mussolini 1922 yılında iktidarı ele geçirdikten sonra tıpkı Marinetti gibi konuşmaya başlamıştır. Nitekim Mussolini yabancı gazetecilere şunları söylüyordu:

> "Bizler müze bekçileri veya otelci sendikası gibi iş görmeyi reddeden, yaratması gereken ve yaratmayı isteyen genç bir toplumuz. Sanatsal geçmişimiz hayranlık vericidir. Fakat ben müzeye iki kez bile ayak basmış değilim.

Mussolini'nin bir Roma fabrikasını ziyareti sırasında yaptığı konuşma metninde de yine "fütürist" pasajlara rastlanabilir:

> "Başkanlık etme onuruna kavuştuğum hükümet bir hız hükümetidir. Her yerinde binbir emekle inşa edilmiş büyük fabrikaların boy gösterdiği Roma'nın uyanışına nihayet şahit olduğum için mutluyum. Romalılar hatıralarla yaşamayı reddetmelidirler. Bu ülke asalakların değil, üretenlerin ülkesi olmalıdır."

Hollanda *Stijl*'ini olduğu kadar Alman Bauhaus'unu, Rus konstrüktivizmini ve Apollinaire (Apollinaire, Marinetti'nin fütürizminden öylesine etkilendi ki, bir süre fütürist ekolü benimsedi ve tüm avangard eğilimlerinin fütürizm başlığı altında toplanmasını istedi, fakat Marinetti bu türden bir ekümenizmi kabul etmemiştir) ve Le Corbusier gibi Fransızları önemli ölçüde etkileyen İtalyan fütürizminin büyüklüğü, sanatların tümünü birbirine yaklaştırma ve kucaklama isteğinden kaynaklanmaktaydı: Amaç, şiiri, resmi, müziği, mimarlığı hızın ve makinenin hakim olduğu bir ortamda bir araya getirmekti. Ruskin'in İtalya'ya gelerek *Venedik'in Taşları*'nı yazdığı dönemler çok gerilerde kalmıştı! Fütürizm, sanatkârların mekanik dünyaya ani gi-

rişlerini kübizmden daha etkili bir biçimde ortaya koyuyordu. Önceki kuşak, sanayi dünyasına tepki olarak geçmişe bağlı kalmıştı. Yeni kuşak ise tam tersine makineyi, kasları, gücü ve hemen ardından da savaşı yüceltmek adına geçmişe, kültüre, müzelere ve akla nefret yağdırıyordu. Marinetti, *Manifesto*'sunda "Akla duyulan nefret" tabirini kullanıyordu. Marinetti, dünyanın sağlığı için tek ilacın savaş olduğunu açıklıyordu. 1915 yılının Mayıs ayında, Apollinaire'in Fransız ordusuna gönüllü katılması gibi fütüristler de İtalyan ordusuna yazıldılar. Kafasında patlayan havan topu mermisiyle neredeyse canından olan Apollinaire "Ah! Ne güzel şeydir savaş... diye yazıyordu. Sant'Elia ve Boccioni de aynı savaşın kurbanları arasındadırlar. 1914 ile 1918 yılları arasında son derece mükemmel biçimde işleyen büyük ölüm makinesi, Mussolini'yi bir kurtarıcı olarak gören, "siyah gömlekliler" fikrinin sahibi ve *Giovinezza* adlı faşist marşın bestecisi Marinetti'nin iyimserliğinden hiçbir şey eksiltmemiştir.

I. Dünya Savaşından hemen sonra Matté Truco kuşkusuz İtalya'daki tek gerçek-fütürist eser olan binayı, Turin yakınlarındaki Fiat fabrikasını (1919-1922) inşa etti. Bu binanın fütürist olarak nitelendirilmesinin nedeni, çatısına sarmal biçiminde inşa edilen ve ileride Le Corbusier'nin sonsuz hayranlığını kazanacak olan araba pistiydi. Le Corbusier özellikle Alger planında yer alan viyadük-yapıları işte bu fütürist eserden esinlenerek tasarlamıştır.

1926 yılında Yediler Grubu o dönemde SSCB, Fransa, Belçika, Hollanda ve Almanya'da gelişen uluslararası işlevselci üslubu benimseme eğilimi göstermeyen fütürizmden uzaklaşmaya başlar. Figini, Frette, Libera, Larco, Pollini, Rava ve Terragni'den oluşan bu Yediler Grubu'nun çoğu üyesi, 1927 yılında MIAR'da (*Movimento Italiano per l'architettura razionale*) bir araya geldiler. Daha sonra 1928 yılında, mimarlıkta, mobilyada ve tüm gündelik nesnelerde rasyonel biçimlerin kullanılması davasına hizmet eden Gio Ponti *Domus* dergisini kurdu. Eduardo Persico yönetimindeki *Casabella* dergisinin de otuzlu yıllarda İtalyan mimarisine yararlı etkileri olmuştur. MIAR 1931 yılında feshedildi, fakat Stalin'in SSCB'sinde ve Nazi Almanya'sında olduğu gibi vasatlığın egemen olduğu diktatörlükler faşist İtalya'da geçerli olmadı. Mussolini, kuşkusuz kendisine Roma İmparatorluğu geleneğini öven akademisyenlere kulak veriyordu, fakat asıl, şok görüntünün ve sanayinin ne denli güçlü olduğunu ifade eden Marinetti'yi dikkate alıyordu. Nitekim hem MIAR'a hem de Yediler Grubu'na üye olan faşizmin resmi mimarı Guiseppe Terragni (1904-1943) işlevselcilik ile neoklasisizmi ustalıkla bağdaştırmıştı. 1932 yılında Roma'da inşa ettiği Faşist İhtilal Sergisi salonu, 1936 tarihli Como'daki Faşist Parti binası, Turin'deki Atçılık Derneği genel merkez binası (ki Pagano'yla birlikte inşa etmişlerdir) olağanüstü kalitede bi-

rer mimari yapı olarak nitelendirilmektedir. Michelucci'nin Floransa garı (1933), uluslararası rasyonalist hareketin içinde yer almaktadır. Baldessari'nin Milano'da üç yılda bir yapılan festivalin beşincisinde yer alan basın pavyonu arıtmacı bir kübik eser niteliği taşımaktadır. Pagano ise Roma'daki Fizik Enstitüsü ve Milano'daki Bocconi Üniversitesiyle bir orta yol tutturmuştur. Fakat Pagano ve Terragni 1935 yılından sonra faşist tarzın giderek "antikçağcı" şatafata kapılmasına karşı çıkmışlardır. Rusya'da savaş esiri olan Terragni, esaretten dönüşte ölmüştür. Pagano ise hapsedildiği Mauthausen kampında ölmüştür.

Buna karşın mühendisler hiçbir baskıya maruz kalmadılar ve P L. Nervi'nin başyapıtları 1930-1932 yılları arasında Floransa'da inşa edilen stat tribünleri ve 1937 yılında Orbetello'da inşa edilen askeri hangarlar faşizmin en yoğun döneminde kendisini hissettirmeye başlamıştır.

3. Hollanda *Stijl*'i

Eskiden 1867 Evrensel Sergisinin gururu olan Krupp topu ölümcül demir parçaları saçarken; uçaklar birbirini tararken ve havada infilak ederken; tanklara dönüştürülen otomobiller zırhlı şövalyeler gibi birbirine çarparken; Jules Verne'nin hayalini kurduğu denizaltılar yolcu gemilerini batırırken; kimya alanındaki harika buluşlar öldürücü gaza dönüşürken; tüm Avrupa yanarken, 1917 yılında tüm bu olayların mucizevi bir biçimde dışında kalmış küçük bir ülke olan Hollanda'da sanatsal bir hareket doğuyor ve bu hareket, bazı noktalarda fütürizmi andırsa da, ölçülülüğüyle, kesin açıklığıyla, sakin ve yüksek idealleriyle fütürizmin endişe verici taşkınlığıyla tezat oluşturuyordu.

Stijl'in kökeninde, bir ressam olan Piet Mondrian (1872-1944) yer alıyordu. Bu titiz peyzajcı evrenin gizli yasalarını keşfetmekle öyle ilgiliydi ki, Hollanda Teozofi Derneği'ne katıldı. Mondrian çözümsel aşamaya ulaşan kübizmin gelişim dönemi olan 1911 yılında Paris'e yerleşti. 1912 yılında Braque ve Picasso "kâğıt yapıştırma"yla uğraşmaya başladılar ve Gleizes ile Metzinger *Kübizm Üzerine* adlı kitaplarını yayımladılar. 1914 yılına kadar Paris'te yaşayan Mondrian, kübizmden olduğu kadar teozofiden de güçlü bir ilham edindi. Artık kırklı yaşlarını sürmekte olan Mondrian, resim yapmaya sıfırdan başlıyor ve meşhur ağaç serisini gerçekleştiriyordu. Önceleri bir ağacı olabildiğince realist olarak resmediyor, sonra bu konuyu yavaş yavaş "soyutlaştırıyor," tablodan tabloya artık yalnızca dalların ritmini "betimlemeye" varıyordu. Savaşın ilan edilmesinden kısa bir süre önce Hollanda'ya dönen Mondrian, 1915

yılında dikey ve yatay çizgilerin doğalcılıkla hiçbir ilgisi olmayan bir ritimle kaynaştığı, soyut işaretlerden oluşan (o zamandan beri *Plus et Moins* diye adlandırılan) bir seri tablo ortaya koyarak kübizmi geride bıraktı. Mondrian soyut bir ressama dönüştü. Kandinsky'nin 1910 yılından itibaren Münih'te resmettiği ilk soyut sulu boya resimlerden acaba haberi var mıydı? Malevitch'in 1913 yılında Moskova'da resmettiği meşhur *Beyaz Fon Üzerine Siyah Kare*'sini biliyor muydu? Ya da Çek Kupka'nın 1911-1913 tarihli *Dikey Planları*'nı, Fransız Robert Delaunay'in 1912 tarihli renkli disklerini veya Picabia'nin 1917 tarihli *Udnie*'sini biliyor muydu?

Aslında 1910 ila 1920 yılları arasında Fransa, Almanya, Rusya ve Hollanda'da aynı anda ortak bir post-kübik üslup meydana çıkıyordu. 1915 yılında Magnelli ve Arp aynı yıl ilk soyut çalışmalarını çizdiler. Mondrian ayrıca Hollanda'da kendisiyle aynı estetik meselelerle ilgilenen bir hemşerisi olan Van Doesburg'la tanıştı. İki yıl sonra 1917'de Van Doesburg *Stijl* dergisini ve hareketini kurdu. İlk üç yıl boyunca dergi Van Doesburg'dan on bir yaş büyük olan Mondrian'ın fikirlerini duyurmaya tahsis edildi. Fakat Van Doesburg'un topladığı Hollanda *Stijl* ekibine kısa zamanda her alandan insanlar katıldı. Nitekim Belçikalı ressam ve heykeltıraş Vantongerloo (savaş gazisi olarak Hollanda'ya yollanmıştı), İtalyan fütürist ressam Gino Severini, Hollandalı ressamlar Vilmo Huszar, Van der Leck, Hollandalı şair Antoine Kok ve mimarlardan Wils, Van't Hoff ve Oud dergiye iştirak ediyorlar ve grubun etkinliklerinde yer alıyorlardı. Sonraki yıl mimar Rietveld'in, 1921 yılında ise Alman sinemacı Hans Richter'in katılımlarıyla grup değer kazandı. *Stijl* başarıya ulaşmış ilk sanatlar sentezi girişimlerinden biridir. Nitekim grubun etkinlikleri kısa sürede resim ve heykeltıraşlık alanlarının sınırlarını aşarak özellikle mimarlık alanında toplanmış ve ayrıca dans, tiyatro, sinema alanlarına da uzanmıştır. Théo Van Doesburg (1883-1931) kariyerinin ilk yıllarında yazarlık yapıyordu. Tiyatro oyunları, şiirler, dergi ve gazete makaleleri yazıyordu. 1913 yılından itibaren yazdığı makalelerde daha çok ressamların ve mimarların yakınlaşmalarını konu almaktaydı. Bu meşguliyet onu 1915 yılında Mondrian'ın resimleri üzerine bir makale yazmaya yönlendirdi. Daha sonra Mondrian'ın etkisinde kalarak bizzat kendisi resim yapmaya başladı. Kuramcı ve uygulayıcı olan Van Doesburg, Marinetti kadar önemli bir kanaat önderine dönüştü. 1921 yılında Orta Avrupa'ya yaptığı uzun konferans turnesi epey yankı uyandırdı. 1922 yılında Weimar'in Bauhaus'unda uzun bir süre kaldı. Giedion, "Hollandalı *Stijl* grubunun Bauhaus üzerindeki etkisi –ki bu etki ya abartılmış yahut da küçümsenmiştir– her şeyden önce sorunların estetik boyutuyla ilgilidir," diye yazıyordu yazmasına, ama bence bir kısım modern mimarlık tarihçisi gibi o da, *Stijl*'i olduğu ka-

dar fütürizmi de küçümsüyordu. Gerçi Gropius Van Doesburg'a karşı çıkıyor, onun yenilenlere özgü baskıcı bir tavırla savunduğu aşırı indirgemeci formüle bağlanmak istemiyordu, fakat bu durum Bauhaus'un birçok kuramının *Stijl*'de zaten var olduğu gerçeğini değiştirmez.

Hollanda *Stijl* hareketinden mimarların ilk tasarımlarının Mondrian'ın resim alanında verdiği ilhama dayandığı yadsınamaz. Dikey ve yatay tek çizgilerin dengesi, sadece ana renklerin (mavi, sarı ve kırmızı) kullanımı gibi Mondrian'ın ortaya koyduğu Hollanda *Stijl*'ine yön veren temel estetik ilkeler grubun mimarları tarafından harfi harfine benimsendi. Mondrian ve Van Doesburg'a göre resmin tek misyonu mimara doğru yolu göstermekti. Mondrian şunları yazıyordu:[5]

> "Mimarın yapması gereken tek şey, ressamın yeni plastik sanatta soyut bir biçimde gösterdiğini somut olarak gerçekleştirmektir. Gelecekte çevremizle aramızdaki uyumu sağlayacak olanlar mimarlar ve mühendislerdir... Bütünüyle yeni bir mimari ortaya çıkmadığı sürece mimarinin geri kaldığı konularda resim bir şeyler yapmalı, tamamen eşdeğerli orantılar resmetmeyi bilmeli veya başka bir deyişle soyut bir plastik sanat olmalıdır. Soyut resim işte bu nedenle şimdilik kurtarıcı görevini oynayabilecek tek şeydir."

Bu görüş açısından Van Doesburg ve Mondrian, soyut resmin geçici bir safha olduğunu ve sonrasında mimarlık ve şehirsel çevre düzenlemeleri içinde eriyip yok olacağını düşünüyorlardı. 1920 yılında Paris'te yayımlanan *Neoplastisizm Manifestosu*'nda Mondrian, resimlerini tüm duygulardan, tüm kişisel düşüncelerden arındırarak "barışın saf plastiğine" ulaşmayı arzuladığını belirtiyordu. 1942 yılında New York'a göç eden Mondrian, resim sanatının yerini bir tür yaygınlaştırılmış estetiğe bırakarak ölmesi gerektiği fikrini bir kez daha yineliyordu:

> "Sanat yalnızca hayatın güzellikten yoksun olduğu bir çağda bu yokluğun yerini dolduran bir sanattır. Daha dengeli bir hayata kavuşulduğunda sanat da yok olacaktır... Gelecekte saf plastiğin somut hayat içerisinde gerçekleştirilmesiyle birlikte sanat eseri ortadan kalkacaktır... Resimlere ve heykellere ihtiyacımız kalmayacaktır, çünkü hayatla bütünleşmiş sanatın içerisinde yaşıyor olacağız."

Rietveld, Van Eesteren ve Van Doesburg'un imzalarını taşıyan *Stijl*'in beşinci manifestosunda, imza sahipleri biraz aceleci davranarak küçük tabloları gömüyorlardı:

> "Renkleri gerçek yeri olan mimarlığa teslim ettik ve mimari yapıdan ayrılan resmin

---

[5] Bu alıntı ve ileride yapılan bazı alıntılar H.L.C. Jaffe'nin *Stijl* hakkında temel sayılabilecek çalışmalarından aktarılmıştır.

(yani tablonun) var olması için hiçbir neden kalmadığını ilan ediyoruz."

Gerçekte Mondrian son yıllarında, yukarıda gördüğümüz gibi küçük tabloların "kaçınılmaz" yok oluşlarını daha uzak bir tarihe itiyordu.

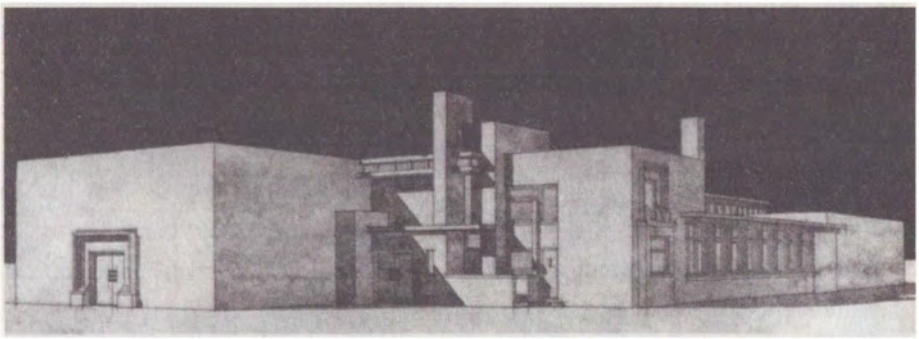
1918 tarihli son manifestosundan itibaren *Stijl*, kolektif olanın birey karşısındaki üstünlüğünü savunmaktaydı ("Bireyciliğin evrenselle mücadelesi dünya savaşı sırasında olduğu gibi günümüz sanatında da geçerlidir. Halbuki savaş eski dünyayla birlikte ve bu dünyanın içeriğini, yani bireyselliğin tüm bakış açıları üzerindeki egemenliğini de yok etmiştir."). *Stijl* böylece makine ideolojisini yeniden fütürizme kattı. Nitekim Oud *Stijl Üzerine* dergisinde şu satırları yazıyordu:

> "Doğruyu söylemek gerekirse artık estetik coşkuyu meydana getiren, mimarlık dergilerimizden birinin kısa süre önce onaylar bir havayla *'insan elinin küçük belirsizliği'* diye adlandırdığı teknik kusurlar değil, aksine estetiği sabit bir güzelliğe yönelten makine kusursuzluğunun (makinenin çekiciliği) mucizesidir."

Mondrian bile makinenin estetiğinden etkilenmekten kendini alamamıştır. Nitekim 1926'da şöyle yazıyordu: "Mimarlıkta, madde farklı biçimlerde değişikliğe uğruyor ve teknik bu konuda henüz son sözünü söylemedi. Pütürlük, kaba görünüm (doğal maddenin genel biçimi) maddeden yok edilmelidir. Böylece maddenin yüzeyi pürüzsüz ve parlak olacaktır, ayrıca madde hafifleyecektir. Yeni plastik sanatın kolayca silinen, pürüzsüz yüzeylere aynı şekilde ihtiyaç duyan hijyenle uyum içinde olması da bu örneklerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır."

Stijl mimarisi, Mondrian'ın kuramlarının bir uygulaması olsa da, söz konusu olan F. L. Wright, Berlage ve Van de Velde gibi önceki kuşağın mimarlarının grubun mimarları üzerindeki etkisini vurgulamamak meseleyi çarpıtmaktır. *Stijl*, Van de Velde aracılığıyla ressamlık, heykeltıraşlık ve mimarlık alanlarına kaybettiği birimlerini yeniden kazandırabilmek amacıyla sanayi uygarlığı bağlamında modern üslupla, hatta Ruskin ve William Morris'in ön-Raffaellocu tarzlarıyla birleşiyordu. *Stijl*'in işlevselci ve tasfiyeci estetiği bu iki akımın karşısında gibi görünse de, etik anlamda bunlar arasında bir ortaklık söz konusudur. *Stijl*'in uyandırdığı uluslararası yankı, aynı dönemde yer alan başka bir Hollandalı grubu da unutturmamalıdır. Sürekli Amsterdam'da çalıştığından bu gruba "Amsterdam ekolü" adı verildi. Amsterdam ekolü, Wright ve Berlage'in etkilerini benimsiyordu. Ayrıca *Wendingen* adlı bir dergi de yayımladılar.

Amsterdam ekolü Berlage'den özellikle anıtsallık konusunda etkilendi. Bu durum grubun mimarlarını Mendelsohn'unkine uzak olmayan bir çeşit ekspresyonizme yönlendiriyordu. Ayrıca fazla süslü bir görüntüye sahip olduğu gerekçesiyle Stijl



J. J. P Oud'un Purmerend fabrikası için projesi (Holländische Architektur, Bauhaus Bücher).

mimarlarının kullanmayı reddettikleri ancak Berlage'in değer verdiği tuğlayı da kullanıyorlardı. Amsterdam ekolüün başlangıcı 1910 yılına gider; yani Stijl grubundan önce gelmektedi. Fakat bu grubun Berlage veya Dudok'tan daha fazla bir getirisi olmamıştı. Bundan emin olmak için, Michel de Klerk'in 1921 yılında Amsterdam'da inşa ettiği Eigen Haand toplu konutları ile Dudok'un Hilversum'daki binalarını karşılaştırmak yeterli olacaktır. Amsterdam ekolü mimarlarının arasında ayrıca LaHaye'deki Bijenkorf'u 1926 yılında inşa eden Paul Kramer'i; Amsterdam'daki Denizcilik Binasını 1912-1913 yıllarında yapan J. M. Van der Mey'i; Dirk Roosenburg'u, J. J. Van Loghem'i sayabiliriz. Bu mimarların çoğu Amsterdam'ın güney bölgesinin imarına aktif biçimde katılmışlardır. *Stijl* mimarları daha çok Rotterdam ve Utrecht'te çalışmışlardır. Tıpkı Klerk, Kramer ve van der Mey gibi, Jacobus Johannes Pieter Oud da (1890-1963) bir Hollandalı mimar tarafından yetiştirilmişti ve bu mimar, H. R. Hitchcock'un Viollet-le-Duc'ün Hollandalı versiyonuna benzettiği neredeyse unutulmuş bir kişidir. Söz konusu mimar Rijksmuseum'un (1877-1885) ve Amsterdam'in Merkez Garının (1881-1889) mimarı olan Josephus Hubertus Cypers'dir. *Stijl* tasarlanmadan önce J. J. P Oud Berlage'dan da etkilenmişti. Tıpkı 1914 yılında Amerika'ya gelen Robert Van't Hoff'un F L. Wright'tan doğrudan etkilenmesi gibi... Mondrian'ın resimlerinin *Stijl* mimarlığı (ve *Stijl*'den geçerek XX. yüzyıl mimarlığının önemli bir bölümü, özellikle Mies van der Rohe ve rakipleri) üzerindeki önemli etkisinin yok sayılması nasıl yanlışsa, Stijl mimarlığının yalnızca kübizmden ve yeni plastik sanattan oluştuğunu varsaymak da gerçeği çarpıtmak olacaktır. Braq ve Picasso birer kübist ressam olmadan önce Wright, Berlage, Loos çoktan birer "kübist mimar"dılar. F L. Wright'in Hollandalı takipçisi Berlage, 1908 yılında "Ön cepheler çizmek yerine alanlar tasarlamak" gerektiğini yazmamış mıydı? F L. Wright'in 1911-1912 yıllarında Hollanda'da verdiği konferanslar, ressamları kübiz-

min olduğu kadar *Stijl*'in kuramına dönüşecek şeyin de başlangıcıydı. F. L. Wright iç cephe ile dış cephe arasındaki ayrılık kavramlarını iptal ederek, evi alansal bir devamlılık içerisinde doğayla birleştirerek tam anlamıyla kübist ressamların başvurdukları yöntemi gerçekleştiriyordu. Son olarak Fransa'nın 1912 yılında Fas'ı himayesine aldığını unutmamak gerekir. Bunun ardından Lyautey'in, evlerin kübik tarzda düz çatılarla inşa edildiği geleneksel Arap kentlerine ilgi duymasıyla birlikte çıplak ve beyaz ön cephelerin yer aldığı Müslüman mimarisine karşı bir merak baş gösterdi. Tüm bu olaylar *Stijl*'in mükemmel başarısıyla yarışıyor ve birbirine karışıyordu.

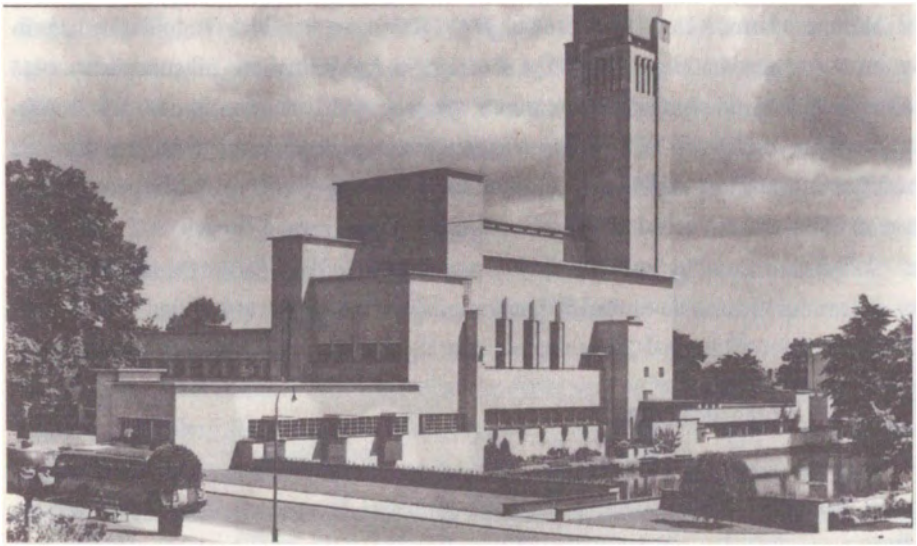
Stijl mimarları biçim olarak yalnızca kübü ve paralelyüz dikdörtgeni kabul ediyorlardı, iç duvarlar tıpkı Wright'ta olduğu gibi alansal bir devamlılığı sağlayarak dışa doğru uzanıyordu. Renkleri alanı süslemekte kullanmak yerine onlardan belirleyici olarak yararlanmaları ve Mondrian'ın salt sade renklerini kullanmaları daha özgündür. Le Corbusier'den çok önce evleri kazık temeller yardımıyla zeminden yukarı kaldırmayı ve teras-çatılarla kente doğru açmayı öneriyorlardı. Estetiğe verdikleri önem onları bazen kınanan bir çeşit özentili sanata doğru yönlendiriyordu. Hatta J. J. P Oud bu sebeple Van Doesburg'la bozuşmuştur. Oud, vakayı 1961 yılında, şu şekilde açıklıyordu:

> "Tüm soyut fikirler denkliğini bir melodi araştırmasında bulmalıdır. Saf soyutlama insanlıktan yoksun bir inanç gibidir."

1921 yılından itibaren *Stijl*'in manifestosunda imzaları bulunan ilk mimarlar Oud, Van't Hoff ve Wils[6] hareketi çoktan terk etmişlerdi. Fakat 1918 yılında bu hareket, hakikaten *Stijl*'in en tipik mimarı olacak yeni bir üye edindi: Rietveld. 1918 yılında Rotterdam şehrinin başmimarı unvanını alan J. J. P Oud zaten çoğunlukla agresif olan avangard bir harekete katılımcılığı ile resmi görevlerini bağdaştırmakta epeyce zorlanacaktı. Oud, Hoek Van Holland'un sıralı evleri, Kiefhoek'in işçi kasabası (1925) gibi son derece dikkat çekici yapılarında *Stijl* anlayışını fazlasıyla ortaya koyacaktır... Rotterdam'da diktiği birçok yapı, özellikle meşhur De-Unie kafesi (1924), maalesef 1940 yılında Alman bombardımanında yerle bir olmuştur. Önceleri ince işler marangozu olan Gerrit Thomas Rietveld (1888-1964) 1917 yılından itibaren günlük üretimden kesin biçimde ayrılan ilk mobilya modellerini gerçekleştirdi. 1917 yılında birçok kişinin kübik bir heykel zannettiği kırmızı ve mavi renkte bir sandalye tasarlamıştı. En tanınmış eseri, Mondrian'ın bir tablosunun gerçek ortamdaki temsilini andıran, Utrecht'teki muhteşem Schröder malikânesidir.

---

[6] Jan Wils 1928 yılında Amsterdam olimpiyat stadını inşa etmiştir.



Dudok'un Hilversum belediye binası. Fofo, F Foliot.

İster Mondrian ister Van Doesburg isterse Vantongerloo olsun, tüm *Stijl* ressam ve heykeltıraşlarının aklında mimarlık bulunuyordu. Vantongerloo özellikle hava-alanları konusunda sayısız mimari maket gerçekleştirmiş, hatta Escaut nehri üzerindeki köprü inşaatı üzerinde çalışmıştır. Théo Van Doesburg 1917 yılında, aynı yıl Oud tarafından Leyde yakınlarında inşa edilecek olan bir villanın salonunun çizimini gerçekleştirmiştir. 1926 yılında Arp ve Sophie Taeuber'le birlikte, daha sonra mal sahibi tarafından yıktırılacak olan dans salonu Aubette de Strasbourg'u inşa eder. Doesbourg ayrıca 1923 yılında Cor Van Eesteren'le birlikte ev çizimleri yapar. Paris yakınlarındaki Meudon-Val Fleury'de son yıllarında kendisi için inşa ettiği atölye yeni plastik sanat kuramlarının uygulamalı göstergesi niteliğini taşımaktadır.

Théo Van Doesburg *Stijl*'in ilkelerini şehircilik alanında uygulayabilmek amacıyla araştırmalar yapıyordu. Van Doesburg'un 1931 yılında ölmesi, *Stijl*'i çöküşe sürükledi, ama zaten grup, üyelerinin çoğunu, özellikle Van Doesburg'un baskıcı ve zor kişiliği yüzünden uzaklaşan Modrian ve Oud'u çoktan kaybetmişti. Bauhaus yayınevlerinin 1924 yılında Van Doesburg'un *Grundbegriff der Neuen Gestaltenden Kunst* (*Yeni Plastik Sanatın Temel Kuralları*) adlı kuramsal kitabını yayımlaması; 1929 yılında bu yayınevlerinin *Hollandische Architektur*'a, yani Hollanda mimarlığına bir cilt daha ayırması Van Doesburg'un kurduğu küçük ekibin uluslararası bir etkiye sahip olduğunu gösterir.

Willem Marinus Dudok'un (1884-1974) Hilversum kentinde yoğunlaşan bağımsız eseri Amsterdam ekolü ile Stijl'in sentezini gerçekleştirmeye çalışmaktadır. 1915 yılından 1947 yılına kadar Hilversum'un diktatör-şehir uzmanı olan Dudok, bu şehirde günümüzde hâlâ izleri görülen ender homojen topluluklar inşa etti. Bununla birlikte doğrama ve tuğladan oluşan mimarisinde Rietveld ve Oud'dan çok Berlage'ın etkisi olduğu kabul edilir.

Su kenarındaki City Hall'ü (1921) hem anıtsal hem de sadedir. Dudok ayrıca Paris üniversite kentindeki Hollanda pavyonunun da mimarıdır (1927).

4. Rus Konstrüktivizmi

1917 ile 1931 yılları arasındaki avangard Sovyet sanatları, özellikle de devrimin ilk on beş yılındaki mimarlık ve şehircilik çalışmaları çok yanlış tanınmıştır. Ne Giedion ne Joedicke (ne de ben, mimarlık üzerine yaptığım ilk çalışmalarımda) bu konuda tek satır yazdık. Gerçekte Stalin öncesi yıllardaki Sovyet şehirciliğine ve mimarlığına açılım, ancak Anatole Kopp'un *Şehir ve İhtilal*'inden (1967) sonra gerçekleşmiştir.

Gelgelelim konuyla ilgili hâlâ epeyce bir yanlış anlama mevcuttur. Modern Sovyet şehirciliği ve mimarlığı Rusya'da ancak Ekim Devrimi'nden sonra doğmuş olmakla birlikte ressamlar ve heykeltıraşlar ortamı on yıl öncesinden hazırlamışlardı. Burada da resim çalışmaları mimarlık alanındaki çalışmalara öncülük etmiş ve bir anlamda biçimlerin deneyimsel laboratuvarı işlevini görmüştür. Gerçekten de çarlık Rusya'sının son yıllarında ressamlar ve heykeltıraşlar Moskova'da kübizmden sonra yer alan ve İtalya'daki fütürizm devrimiyle aynı döneme denk gelen bir estetik devrim başlatmışlardı.

Malevitch'in süprematizmi, Stravinsky'nin *İlkbahar Ayini*'nin ve Michel Larionov'un *Rayonizmin Manifestosu*'nun yayımlandığı yıl olan 1913 tarihine uzanır. Tatline 1913-1914 kışında Moskova'da katran, kırık cam, alçı, karton, demir ve ahşaptan oluşan soyut kabartma-tablolarını sergiledi. 1915 kışında ise odaları genişletmek üzere köşelere yerleştirilmek üzere tasarladığı "karşı-kabartmalar"ı sergiledi. 1916 yılında Jaculov, Marinetti'nin kuramlarının etkisi çok büyük olduğundan o dönemde "fütürist" diye adlandırılan, Tatline'in kesin biçimini almamış "konstrüktivist" kuramlarını uygulayarak Cafe Pittoresque'in dekorunu yaptı. İster Mayakovski'nin şiirleri ister Tatline'in heykelleri söz konusu olsun, çarlık Rusya'sının son yıllarında ve Bolşevikliğin ilk yıllarında avangard havası taşıyan her şey "fütürist" olarak nitelen-

diriliyordu. Öyle ki bazıları Rusya'daki avangard sanatsal hareketleri İtalyan fütürizminin kalıntısı gibi görüyorlardı. Marinetti 1914 yılında Rusya'ya konferans vermeye gelerek bu varsayımı sanki doğruluyordu. Kübizmin başka yerlerde olduğu gibi burada da belirleyici bir rol oynadığına hiç şüphe yoktur. Tatline kabartmalarını gerçekleştirmeden önce Paris'e gelerek Picasso'yla görüşmelerde bulunmuştur. Malevitch Rus kübizminin önderi olarak nitelendirilmiştir ve 1912 yılında Paris'te onu çok etkileyen Fernand Léger'yle tanışmıştır. Rus "fütüristler" kübizmin bu belirleyici etkisini asla hafife almamışlardır; fakat buna karşılık İtalyan fütürizminin tüm etkilerine karşı daima şiddetle tepki vermişlerdir. Gerçek şu ki, İtalyan fütürizmi faşizmin ilk yıllarının resmi estetik öğretisine dönüşmüştür ve LEF'in (*Levyj Front*, yani "Sol Kanat"ın) rakipleri, Rus fütüristleri bu yüzden epeyce rahatsız etmekten geri kalmamışlardır. Fakat faşizmin İtalya'da ortaya çıkmasından çok önce Marinetti'nin 1914 yılında Moskova ve Petrograd'ı kapsayan ikinci konferans turnesinden sonra, görünen o ki Rus fütüristler Marinetti'yle aralarına mesafe koymaya çoktan karar vermişlerdi. O dönemde Khlebnikov içinde özellikle şu satırların göze battığı bir el ilanı yayımlamıştır:

> "Bugün bazı yerliler, ayrıca Neva kıyılarındaki İtalyan kasabaları, Rus sanatının özgürlük ve haysiyet yolunda attığı ilk adıma ihanet ederek, kendilerine özgü desenler için Marinetti'nin ayaklarına kapanmaktadırlar ve asil Asya'nın boynunu, Avrupa'nın boyunduruğu altına sokmaktadırlar."

Khlebnikov'un bu tepkisi tarihi kaynakların yeniden düzenlenmesinden çok Rusların "çocukluk hastalığı" olan ulusalcılığın bir göstergesidir. 1927 yılında Ossip Brik'in yazdığı metin[7] daha da ilgi çekicidir:

> "Rus fütüristler kendi yollarında ilerliyorlardı ve Marinetti'yi kabul etmediler. Fakat İtalyan fütürizmine ait bazı parolaları kullandılar ve bugüne kadar buna sadık kaldılar. Bu parolalardan bazıları şunlardır: Bizler tehlikenin aşkını, enerjinin ve cesaretin alışkanlığını duyurmak istiyoruz. Şiirlerimizin temel unsurları şunlar olacaktır: yiğitlik, cesaret ve başkaldırma. Bugüne dek edebiyat dalgın tekdüzeliği, hayranlığı ve hayali işliyordu; oysa ilerleyen hareketi, ateşli uykusuzluğu, dinamik adımları, perendeyi, tokadı ve yumruğu övmek istiyorduk. Dünyanın ihtişamının yeni bir güzellik olan hızın güzelliğiyle zenginleştiğini ilan ediyoruz. Patlayarak soluyan, devasa borularla süslü kaportasıyla yarış arabası, taramalı altında kaçıyormuş gibi kükreyen otomobil Samothrake'nin Zafer Anıtından daha çekicidir."

Rus fütüristler 1914 yılında Marinetti'yi çok kötü karşılamış olsalar da, bu metin

---

[7] *Change* dergisinin 4. sayısında yayımlanmıştır, Paris, 1969.

Marinetti'nin onlar üzerindeki olağanüstü etkisinin altını çizmekten başka bir şey yapmamaktadır. "Eski bir tabloya hayran olmak, duyarlılığımızı ölülerin küllerinin konduğu bir şişeye tıkmak anlamına gelmektedir," diye yazıyordu Ossip Brik. Bu tamamen Marinetti'ye özgü bir tarzdı. Ayrıca Mayakovski, Mussolini'nin aksine geleneksel kültürü yok etmeyi düşünmeyen Lenin'in büyük tepkisiyle karşılacak şu satırları yazıyordu:

> "Zamanı geldi,
> topları müzelerin duvarlarında patlatmanın... iki yüz elli atışla
> geçmişi kurşuna dizmenin."

Bu da yine tamamen Marinetti'ye özgü bir tarzdı.[8]

Gabo ve Pevsner 5 Ağustos 1920 tarihinde Moskova'da, ileride *Konstrüktivizmin Manifestosu*[9] olarak nitelendirilecek olan *Realizmin Manifestosu*'nu yayımladılar. Böylece konstrüktivizm terimi, daha özgün bir Rus avangard akım olarak fütürizm teriminin yerini alamaya başlamıştır. Herhalükârda gelecek kuşaklar tarafından tutulacak olan terim bu olur, nitekim günümüzde 1910 ile 1930 yılları arasındaki Rusya'da ortaya çıkan tüm avangard sanatlar bu ülkede "konstrüktivist sanat" olarak adlandırılmaktadır. Şüphesiz modern mimarlık her yerde olduğu gibi SSCB'de de ancak ülkenin sanayileşmesiyle, yani 1920 yılından sonra başlamıştır. Yani Rusya'da ressamlar ve heykeltıraşlar, mimarlardan on yıl önde gidiyorlardı. Tıpkı Mondrian gibi Malevitch de resimleriyle geleceğin mimarlığının önüne geçtiğinin gayet iyi farkındaydı. Nitekim şöyle yazıyordu:

> "Ressamlar nesnenin taklit edildiği resim alanında büyük bir devrim yapmışlardır ve bir noktadan sonra nesnesiz resme ulaşmışlardır. Gelecekte mimarlık alanında görülecek sorunları daha bugünden ortaya çıkaran yeni unsurlar keşfetmişlerdir."

Zaten modern Sovyet mimarlığının ortaya çıkışını ifade eden uluslararası üne sahip ilk eser bir mimar tarafından değil, Vladimir Ievgrafovitch Tatline (1885-1953) tarafından tasarlanmıştı. Maket olarak kalan, fakat önemli bir etki yaratmış olan III.

---

[8] Rayner Banham, o dönemde Rusya'da ortaya çıkan yeni uygarlık biçiminin Batı'daki bazı kişiler tarafından "fütürizmin gerçeğe dönüşmesi" şeklinde nitelendirildiğini söylemektedir.

[9] Gabo ve Pevsner *manifesto*larında İtalyan fütürizmine de şiddetle saldırıyorlardı: "Yurtseverliğin, militarizmin, kadının hakir görülmesinin ve taşraya özgü daha nice yoz kılıklara bürünmüş yalancı ve beceriksiz ezeli işportacıyla karşı karşıya gelmek için, fütürizmin ihtişamlı dış görüntüsünün altındaki gerçek özünü ortaya çıkarmak bizim için yeterli olacaktır."

Uluslararası Emekçi Birliği Anıtından (1920) söz etmekteyiz. "Sanat tarihi"nde bu yapı çoğunlukla anıtsal bir heykel olarak tanıtılmaktadır, şüphesiz bunun nedeni Tatline'in heykeltıraş olarak "sınıflandırılmasıdır." Oysa Tatline için söz konusu olan tam bir mimari eserdi. Sarmal biçiminde tasarlanan bu yapı dört yüz metre yüksekliğinde olacaktı. İç kısımda çelik kablolar üç farklı biçimdeki oylumu bir kübü, bir piramidi ve bir silindiri sallandıracaktı. Toplantılara lokal olarak hizmet verecek olan bu mekânlar kendi eksenlerinde farklı ritimler eşliğinde dönecektir. Bu mimarlık projesi o dönemde dünya çapında görülebilecek en devrimci projeydi. Kısmen Otto Wagner'e ve Amerikan gökdelenlerine dayanan, Sant'Elia'nın vizyoner çizimlerinin epey ötesinde yer alıyordu. Tatline günümüzde yalnızca taslağı yapılan seyyar ve asma mimarlığı daha o günlerde tasavvur edebilmiştir. Aynı yıl Naum Gabo (1890-1977) bir radyo istasyonu projesi çizdi. Kasimir Malevitch (1878-1935) ayrıca "planitler" ya da "mimarona" diye adlandırdığı sayısız mimarlık maketi gerçekleştirdi. Bu maketlerden biri 1920-1922 yıllarına dayanmaktadır ve tuhaf bir biçimde Rockefeller Center'ı anımsatmaktadır. Gabo şöyle yazıyordu:

> "Konstrüktivizmin tutkusu resimler ve heykeller yaratmak değil, evrende yapılar ortaya koymaktır."

1924 yılında başka bir ressam El Lissitzky (1890-1941) dikine inşaat alanında "bulutların üzengisi" diye adlandırdığı son derece özgün bir öneri sundu. Bu öneri, paralelyüz yatay dikdörtgenler teamülüyle bağlarını koparıyordu. Nitekim dikey kütleler eğreti biçimde birbirlerine birleştirilen yatay kütleleri taşıyordu. Aslında El Lissitzky'nin burada girişti̇ği uzay şehirciliğinin bir taslağıydı. Üstelik El Lissitzky Vesnine kardeşleri, Léonidov'u, Moise Guizbourg'u ve Ladowski'yi çevresinde toplayarak SSCB'nin ilk öncü mimarlık grubunu kurma girişiminde bulunan kişidir. El Lissitzky SSCB dışında da bir hayli etkili olmuştur. 1921 yılında Almanya'da Moholy-Nagy'yle ve sonraki yıl Théo Van Doesburg'la tanışmıştır. El Lissitzky aracılığıyla Malevitch ve Tatline'in kuramları *Stijl*'i olduğu kadar Bauhaus'u da etkilemiştir. Malevitch 1926-1927 yıllarında Bauhaus'da kalmış ve burada *Temsilsizliğin Dünyası* adlı kitabını yayımlamıştır. Sovyet sanatkârların ve mimarların Alman, Fransız ve Hollanda mimarlığı üzerinde ne ölçüde etkisi olduğunu belirlemek zordur. Şüphesiz bu sorunla ilgili, derin araştırmalar içeren bir çalışma bu etkinin önemli bir boyutta olduğunu kanıtlayacaktır. *Stijl*'in üyelerinin (Mondrian, Vantongerloo, Rietveld, Cor Van Eesteren) o dönemde konstrüktivizmi benimsemeleri bizim varsayımımızı doğrulamaktadır.

Herhalükârda 1920 ile 1930 yılları arasında Rusya'da ortaya çıkan tablonun bir

eşi benzeri yoktur. 1917 yılından itibaren derin araştırmalar komünizmin zaferi için temel bir unsur olarak kabul edildi. Kandinsky, El Lissitzky, Tatline, Malevitch gibi sanatkârlara yönetim kadrosunda veya eğitim alanında önemli görevler verilmesi bir süre siyasi gücün zekâ gücüyle kaynaştığı izlenimini vermiştir. Son zamanlarda kullanılan kelimelerle ifade etmek gerekirse, o dönemde Rusya'da "hayal gücü, iktidarı ele geçirmiştir." Bolşeviklerin devraldıkları Rusya hayal edilemeyecek bir çöküş dönemindeydi. 1912 yılında kanalizasyon şebekesi bulunan şehir sayısı yalnızca 17, tramvaylı şehir sayısı ise yalnızca 35'ti. Moskova'nın 1912 yılında 1.618.000 olan nüfusu 1920 yılında ancak 1.027.000'i buluyordu. Almanya'yla yapılan savaşın ve daha sonra iç savaşın yol açtığı yıkımlar (Wrangel ordusu ancak 1920 yılında mağlup edilebildi), kıtlık, yoksulluk, göç, tüm dünya devletlerinin düşmanlığı (Fransa ve İngiltere SSCB'yi ancak 1924 yılında tanımıştır ve Sovyetler Birliği Milletler Cemiyeti'ne ancak 1934 yılında kabul edilmiştir) Bolşevik ihtilalinin er ya da geç yok olacağını düşündürüyordu. Oysa Sovyet cumhuriyetlerinin sanayileşmesi 1914 yılında nüfusunun % 85'i kırsal bölgede yaşayan bir ülkeyi kökten değişime uğratıyordu. 1926 yılında şehirli nüfus oranıçoktan % 17,9'a ulaşmıştı ve 1932 yılında bu oran % 32,8'i bulmuştu. SSCB II. Dünya Savaşının eşiğinde üretimini 6 kat çoğaltmıştı.

1931'de Moskova'nın nüfusu 2.800.000 kişiydi. 1920 ile 1930 yılları arasında başkentte veya civarında elli fabrika inşa edilmişti. Yani ihtilalin ilk yıllarından itibaren mimarlar ve şehircilere epey iş çıkmıştı. Fakat malzeme eksikliği öyle bir boyuttaydı ki, uzun bir süre mimarlık alanındaki devrim ağır ilerledi. Bu devrim, ancak sanayi devrimi bu alana gerekli malzemeleri sunacak derece ilerleme gösterdikten sonra somut anlamda uygulanmaya başlandı. Her şeye karşın avangard mimarinin SSCB'de istisnai bir patlamayla geliştiği on yıl (1920-1930) zarfında, teknik düzeyi, mimarların entelektüel tasarımlarının çok gerisinde kaldı. Bu durum modern mimarlığın saygınlığının ortadan kalkmasına yol açtı.

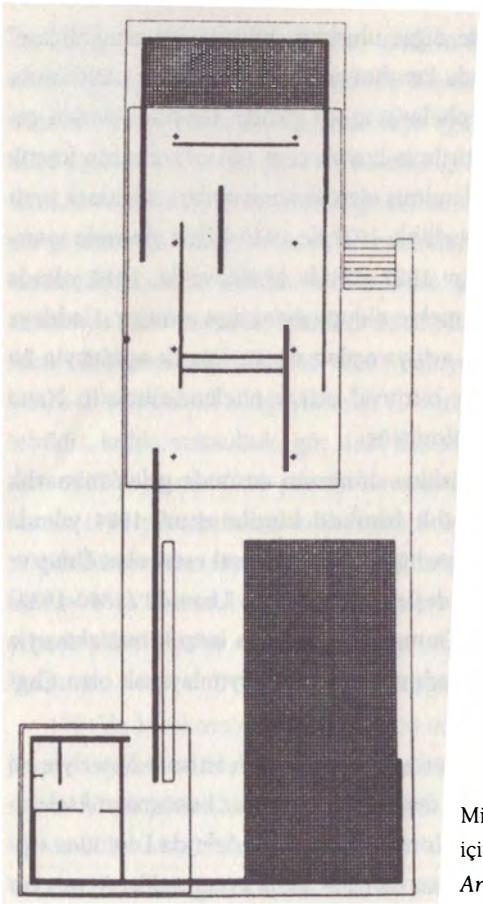
1923 yılında Moskova'da 8000 ve 2500 kişilik iki oditoryumu, idari konutları, bir rasathaneyi, bir radyo istasyonunu, birçok müzeyi, bir kütüphaneyi, 6000 kişilik bir restoranı ve sair binayı barındıran bir Emek Sarayı için yarışma düzenlendi. Vesnine kardeşler bu vesileyle, Gropius'un *Chicago Tribune*'ün yarışması için hazırladığı projeyi anımsatan işlevsel bir yapı tasarladılar. Bu yarışma modern Sovyet mimarlığının ilk etabı olacaktı.

1925 yılında hiçbir uluslararası sergiye katılmamış olan SSCB, mimarisinin ve aynı zamanda Sovyet hayatının yeni görünümünü sergilemek amacıyla Paris'teki Süsleme Sanatları Sergisine katılmaya karar verdi. Rus komitesi mimarlardan, "ihtilal dö-

neminin sanatsal özgünlüğü ve tazeliğiyle diğer ulusların lüksüne ve zenginliğine" karşı durarak "Avrupa mimarlığı karşısında kendini göstermesini" talep ediyorlardı. Melnikov (ölüm 1975) iç cephe ile dış cephelerin iç içe girdiği, binanın içinden geçen dolambaçlı merdivenlerle belirginleştirilmiş büyük cam duvarlara sahip küçük pavyonuyla bunu başarmıştı. Cesurca kullanılmış olan ahşap, yapıları saklamak yerine açığa çıkartıyordu. Melnikov SSCB'de özellikle 1927 ile 1929 yılları arasında tasarladığı altı işçi kulübüyle tanındı. Melnikov 1927 yılında Moskova'da, 1970 yılında SSCB'ye yolculuğu sırasında hâlâ ikamet etmekte olduğu evini inşa etmiştir. Caddeye bakan cephesindeki büyük cam duvarı ve avluya açılan sayısız küçük açıklığıyla bu deneysel ev, Stalin döneminde "biçimci ve burjuva" olarak nitelendirilmiştir. Hatta "çökkün" mimarinin bir örneği olarak görülmüştür.

1920 yılında, o dönemde Bauhaus'la birlikte dünyanın en önde gelen mimarlık okullarından biri olacak Vhutemas mimarlık fakültesi kurulmuştur. 1924 yılında Moize Guinzbourg (1892-1946) Sovyet mimarlığının ilk kuramsal eseri olan *Üslup ve Çağ*'ı yayımlamıştır. Sonraki yıl Victor kardeşler (1882-1950), Léonide (1880-1933) ve Alexandre Vesnine (1883-1959), Moize Guinzbourg ve daha birçok meslektaşıyla birlikte 1931 yılına kadar *Çağdaş Mimarlık* adında bir dergi yayımlayacak olan Çağdaş Mimarlar Derneği'ni kurdular.

1927 yılında eğer Stalinizm tarafından harcanmamış olsaydı istisnai önseziyle en azından Le Corbusier, Gropius ve Mies van der Rohe'yle eşit bir konuma yükselebilecek bir mimar, İvan Léonidov (1902-1959) ortaya çıkıyordu. Aslında Léonidov tıpkı Tatline gibi, öncesinde saydığımız üç mimardan çok daha avangarddı. Ayrıca bir Yona Friedman'ı, bir Paul Maymont'u, bir Buckminster Fuller'i, bir Ricolas'yı "önceleyen" yeni araştırmaları öngörüyordu. Metalik ajurlu öğeler "uzaysal yapıları" öngören şebekeler ve örtüler, yere bağlanan metal germe aletler çiziyordu. 1927 yılında tasarladığı Lenin Enstitüsü projesi, birçok öğenin desteksiz, havada sallandığı, dinamik gerilimli bir yapıydı. 1928 yılında sanayi bakanlığı için Rio'daki eğitim bakanlığı ve New York'taki BM Sarayınının habercisi olan bir bina çeşidi önerdi; Centrosoyouz (1930) için hazırladığı proje de Marsilya'daki konut birimini haber veriyordu. Léonidov ayrıca Alma-Ata'da bir hükümet merkezinin, sinema yapım merkezinin, Moskova'daki bir kültür sarayının, vs çalışmalarını gerçekleştirdi. Döneminden en az otuz yıl önde giden Léonidov, Stalin iktidarının saygısını kazanmayı başaran geçmiş hayranlarının ilk kurbanı olacaktı. Sabotajla suçlanarak sahneden indirilecek, diğer modern mimarlar da teker teker bertaraf edileceklerdi. Léonidov'un hikâyesi birinci ciltte söz ettiğimiz Hector Horeau'nun hikâyesine çok benzemektedir. Horeau



Mies van der Rohe'nin 1929 Barcelona Sergisi için hazırladığı Alman pavyonu planı (*Les Architectes célèbres*, Mazenod).

gibi Léonidov da eserlerini yalnızca hayal âleminde inşa etmiştir. Bu da kanıtlıyor ki, kapitalist toplum konformist olmayan insanları bertaraf etmeyi en az sosyalist toplum kadar iyi başarmaktadır.

İki yanlış düşünce açıklığa kavuşturulmalıdır. Birincisi, Rus konstrüktivizmi (yani Rusya'da tüm alanlarda görülen avangard sanat) Ekim Devrimi'nden doğmamıştır. Konstrüktivizmin devrimden önce ortaya çıktığını gördük, fakat daha sonra siyasi ihtilale sıkı sıkıya bağlandı. İkincisi, avangard sanatlar önce Lenin tarafından benimsenip daha sonra Stalin tarafından bir anda yasaklanmadı. Stalin iktidarı 1922 yılına doğru ele geçirdi ve Lenin'in 1924 yılında ölümüyle bu durum somut hale geldi. Oysa Rus sanatsal öncülük 1932 yılına kadar kendini göstermeye devam etti. Modern mimarlar ve tüm öncü sanatkârlar Sovyet üretiminden kesin bir biçimde ve

hızla el çekmişlerse de, Ekim devriminin başından beri bir istisna teşkil ettiği göz önünde bulundurulduğunda bu durum pek olağanüstü görünmemektedir. Devrimsel çalışmalar bir süre siyasi ihtilalle aynı tempoda devam ediyor gibi görünse de, çoğu çalışma proje aşamasında kalmıştır. Lenin modern sanatın hiçbir biçimini tasvip etmemekteydi ve Mayakovski'ye karşı nefret duyduğu bilinmekteydi. 1923 yılından itibaren Kamenev ve Lounatcharski'nin konstrüktivistlere, fütüristlere ve süprematistlere karşı verdikleri ateşli beyanatlar, Mayakovski'nin çıkardığı *Lef* dergisi etrafında toplanan avangardların yalnız bırakılmalarına neden olmuştu. Bunun ardından yukarıda sözünü ettiğimiz Moize Guinzbourg ve Vesnine kardeşlerin Çağdaş Mimarlar Derneği veya Vesnine kardeşlerin 1925 yılında yollarını ayırdığı Dokontchaiev, Melnikov tarafından yönetilen Yeni Mimarlar Derneği gibi modern mimarlardan oluşan gruplar kuruldu. Fakat 1929 yılında "tek gerçek" Marksist ideolojiyi benimseyen WOPRA'nın kuruluşu (Pan-Rus Proleter Mimarlar Derneği) "konstrüktivistler" için bir tehdit unsuru haline geliyordu. 1932 yılında Sovyet Mimarlar Birliği kurulduğunda, bu birlikten ayrı olan tüm gruplar devrim karşıtı kabul edilecekti. Devrimin ilk yıllarında dimdik ayakta durmayı başaran ve 1925 ile 1932 yılları arasında yenildiği görülen akademik mimarlık, Sovyet Sarayı için yapılan yarışmanın sonuçlarıyla resmileşerek 1933 yılından itibaren iktidarı yeniden ele geçirdi. Bu uluslararası yarışmaya 160 yarışmacı katıldı, bunların arasından Gropius, Le Corbusier, Mendelsohn, Guinzbourg, Poelzig, Markelius, Behrens sayılabilir. Jüri Le Corbusier'nin projesi karşısında tereddüt etti ve sonunda ilk büyük ödülü Boris Iofan'a verdi. İkinci aşama olarak bir yarışma daha düzenlendi, daha sonra üçüncü bir eleme gerçekleştirildi; bu yarışmada Iofan'ın projesi yeniden ele alındı ve kendisine çalışma arkadaşı olarak Stchouko ve Heifreich verildi. Sonuçta, büyük bir Lenin heykeline ayaklık olarak kullanılmak üzere hazırlanmış, basamak biçiminde üst üste yerleştirilmiş kolonlardan oluşan büyük bir yapı kütlesi ortaya çıktı. Tümünün yüksekliği 419 metreyi buluyordu. Bu devasa pastanın maliyeti öyle yüksekti ki, asla gerçekleştirilemedi. Akademik mimarlar yıkma çalışmalarına karşın yavaş yavaş bir araya toplanıyorlardı ve siyasi gücün tüm itibarını elde ediyorlardı. 1937 yılında ilk Sovyet mimarlar kongresi "sosyalist realizmin, Sovyet mimarların temel yöntemi" olduğunu belirterek heykel yapımını benimsiyorlardı. Tuhaf bir yanılgıyla mimarlık alanındaki "sosyalist realizm, devrim öncesinde rağbet gören aristokrat ve burjuva mimarisinin tüm repertuarını benimsedi: mermer kolonlar, süslü girişler, duvar ayakları, kubbeler, vs. René Huyghe bu durumu şu sözcüklerle dile getirmekteydi:

"Bir devrim özgürlük aşamasında, yıkıcı gücüne katkıda bulunacak, asi eserler talep

> eder, fakat (...) düzen yeniden kurulduğunda, yani devrim kendi düzenini kurduğunda ancak amaçlarına uygun eserleri, yani konformist eserleri kabullenebilir."

"Bu eserler," diye ekliyordu René Huyghe, "yalnızca 'temelci,' yani idealist bir realizme dayalı olabilir."

Sovyet Sarayına imza atamamış oluşu Boris Iofan'ı Stalin iktidarının resmi mimarı olmaktan men etmemiştir. Paris'teki 1937 Evrensel Sergisinde yer alan Rus pavyonunun yapımıyla ilgili olarak Iofan göreve getirilmiştir. Pavyonda Moukhina'nın ellerinde bir orak ve bir çekiç bulunan bir işçi ile bir kolhozlu kadının yansıtıldığı anıtsal bir heykel ön planda yer alıyordu. 1939 yılı New York Evrensel Sergisinde yer alan Sovyet pavyonunu da, Alabyan'in[10] işbirliğiyle yine Iofan gerçekleştirmişti.

Sovyet akademisinin bir başka temsilcisi, 1924 yılında Kızıl Meydanda inşa edilen Lenin'in mozolesinin mimarı olan Schtioussev'dir. 1923 yılında, kent merkezini asma köprüler misali çevreleyen gökdelenlerin yer aldığı bir Moskova'yı yenileme planını sunan Schtioussev böylece konstrüktivistlerin arasına katılıyordu. Yaptığı kübik mozole hâlâ Sovyet mimarlığının yaratıcı dönemini anımsatıyordu ve bu nedenle şiddetle eleştiriliyordu. Fakat özellikle Jolkovski'nin Moskova'da inşa ettiği ve İntourist'in merkez binası haline gelen antik kolonlu yerleşim binası yirmi yıldan fazla bir zaman "realist sosyalist" mimarlığın modeli olmuştur.

Yirmili yılların Sovyet mimarlığını Léonidov'un projeleriyle, Vesnine kardeşler, Moize, Guimzbourg ve Melnikov'un eserleriyle sınırlamak bir hareketin yoğunluğunu önemli ölçüde kısaltmak olacaktı. Gerçekleştirilmemiş projelerin incelenmesi bile geleceğe yönelik muhteşem bir eser içermektedir. Birkaçına örnek olarak Lavrov'un doğrusalkentlerini, T. Warjenzov'un farklı ebattaki dairelerden oluşan kule-binalarını, L. Komarova'nın (1928) Komintern binası için yaptığı çizimleri, Nikolski'nin spor tesislerini ve okullar projelerini, Ladovski'nin (1922) dağ eteğindeki restoranını, Siltchenko'nun ağır sanayinin halk komiserliğini oluşturacak olan ve birbiriyle kenetlenmiş sekiz kuleden oluşan hayret verici heykel kütlesini (1930), A. S. Nikolski'nin (1928) Leningrad için tasarladığı havalandırmalı bir kubbeye sahip havuz projesini, Guinzbourg'un Sovyet sarayı için hazırladığı hayret verici projeyi, Vesnine kardeşlerin uçaklar için, uzatılan metalik kabloların yapıyı oluşturduğu bir hangarı içeren projesini sayabiliriz.

Fakat gerçekleştirilmemiş projelerin sayısının yüksek olması "konstrüktivist" ic-

[10] Alabyan, beş uçlu yıldız biçimindeki bir plandan yola çıkarak, simgesel olarak inşa edilen, Moskova'daki Kızıl Ordu tiyatro binasının mimarıdır.

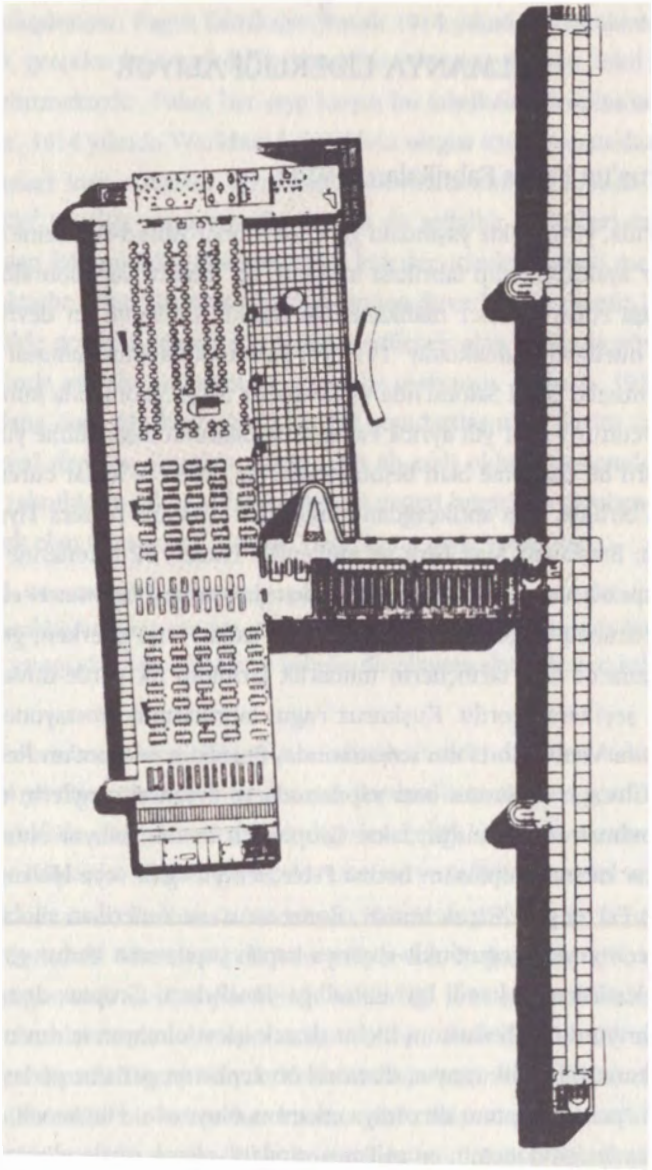
raatların düşük sayıda olduğunu göstermez. Melnikov, Vesnine kardeşler ve Guinzbourg çok sayıda inşaat gerçekleştirmişlerdir. Moskova'da hâlâ Melnikov'un, günümüz uluslararası modern mimarlığından önde gibi görünen ve mimari bir cesaret sergileyen birçok işçi kulüpleri mevcuttur. Bu kulüpler hor kullanılmaktan dolayı maalesef epeyce harap olmuştur.

El Lissitzky, Vesnine kardeşlerin 1924 yılında *Pravda* bürosu için, kare plan üzerine dar bir kuleyi içeren projelerini konstrüktivist mimarlığın bir örneği olarak nitelendiriyordu. Vesnine kardeşler sayısız büro binası, sosyal konut, işçi kulübü inşa etmişlerdir ve o dönemde dünyanın en büyük nehir barajı olan Dnieprostroi'nin yapımına ortak olmuşlardır. *Pravda* binası genel anlamda I. Golossov'un 1929 tarihli bir projesinden yola çıkılarak gerçekleştirilmiştir. Guinzbourg'un Kislovodsk'ta inşa ettiği tatil ve dinlenme eviyle birlikte SSCB'de gerçekleştirilen son konstrüktivist eserlerden biri olan, yatay bir çizgide sıralanan pencerelere sahip enlemesine uzanan bina ancak 1935 yılında tamamlanabilmiştir. Guinzbourg Moskova'da birçok ev ve 1926 yılında Alma-Ata'da bir hükümet binası inşa etti. Fakat tıpkı Vesnine kardeşler gibi, onun da en özgün katılımı şüphesiz sosyal konutların yapımında yer almaktadır. Ortak hizmet veren bu kolektif binalar Fourier'nin emekçi yerleşim yerinin eski rüyasını yeniden canlandırmış ve yerleşimin makineleşmesini Le Corbusier'nin geleceğin yerleşim birimlerinden daha ileriye götürmüştür. Guinzbourg'un 1928-1929 yıllarında gerçekleştirdiği minimum tek aile için tasarlanmış yerleşim binası, kantiniyle, kolektif mutfaklarıyla, spor salonuyla, kütüphanesiyle, kreşiyle, çatıda yer alan bahçesiyle Le Corbusier'ye ye Marsilya'daki konut biriminin yapımında kesin örnek teşkil etmiştir. Günümüzde artık Le Corbusier ile Guinzbourg arasındaki ilişki bilinmektedir. Konstrüktivist dönemin Sovyet mimarlığından etkilenen Le Corbusier, Moskova'ya defalarca gitmiş ve burada en güzel eserlerinden birini gerçekleştirmiştir: Rus mimar Nicolas Kolly'nin işbirliğiyle, 1929-1936 yılları arasında Centrosoyouz'u (kooperatifler sarayı) inşa etmiştir. Le Corbusier bu bina için "noktasal havalandırma" (ileride "havalandırma tesisatı" diye adlandırılacaktır) diye adlandırdığı bir tesisatı yerleştirmeyi düşünmüştü. Fakat Centrosoyouz'a havalandırma tesisatı yerleştirilmediğinden camlı devasa ön cephe, yaz aylarında bürolarda çalışmayı son derece zahmetli hale getiriyordu; bu durum modern mimarlığın saygınlığını yitirmesinde rol oynadı. Le Corbusier SSCB'de çalışan tek yabancı mimar değildi. Frankfurtlu Ernst May, Alman mimarlardan oluşan tüm bir ekiple Sovyet iktidarının emri altına girmeye gelmişti. 1928 yılında Bauhaus yönetiminde Gropius'un halefi olan ve 1930 yılında Dessau okuluna "Bolşevik kültürü"nü sokmakla suçlanıp görevden alı-

nan Hannes Meyer de (1889-1954), bir grup öğrencisiyle birlikte aynı yıl SSCB'de çalışmaya gelmişti. Geçmişçi akademisyenler gücü yeniden ele geçirdiklerinde tüm bu yabancı mimarlar ülkeden atılacaklardı.

Fakat ben birkaç ilginç icraattan daha söz etmek istiyorum: mühendis Chouhov'un 1926 yılı Moskova'daki ilk radyo kulesi; I. Serafimov'un Kharkov'daki Planlama hizmet binaları, tepelerinden yatay geçitlerle birbirine bağlanan ve böylece uzay şehirciliğinin bir taslağını görüntüleyen, yüksek yapılar; o dönemde teknik başarı olarak nitelendirilen 29 metre çapında betonarme bir kubbe tavanına sahip, Bartch ve Siniavski'nin Moskova'daki rasathane; Ivan Nikolaiev'in Moskova'da evli öğrenciler için yaptığı teras çatıları ve kazık temelleri kendinden destekli örtüsü, beton ve çelikten yapı iskeleti olan sosyal konut (1930). Şehircilik ve karşı şehircilik konularına olduğu gibi sosyal konutlar sorununa da "Şehircilik Yöntemleri" adlı beşinci bölümde yeniden değineceğiz.

Yirmili yılların Sovyet mimarlığı çarlık döneminin mimarlığıyla tam bir tezat oluşturuyordu. Lenin komünizmin "elektriğin, kültürün, Sovyetlerin birleşimi" olduğunu ilan ediyordu. Akımın doğasını değişime uğratan elektrik kondansatörlerini düşünerek Sovyet konstrüktivist mimarlar insanları değişime uğratacak "sosyal kondansatörler" icat etmek istiyorlardı. Bu mimarlar "çılgınlıklarına" bahane olarak "yeni yaşam tarzı" kavramını bizzat icat ettikleri gerekçesiyle düşmanları tarafından suçlanmışlardır. Konstruktivist mimarlar mimarlığın eğitimsel bir rol üstlenmesi gerektiğini düşündüklerinden işçi kulüpleri projelerine, hücre tipi lojmanlara; işçilerin bu yemekhaneli ve yatakhaneli yaşamlarından dehşete düşen geçmişçilerin saldırılarına hedef olan sosyal konutlar tasarlamaya dört elle sarıldılar. Stalin iktidarının gözdeleri haline gelen akademik mimarlar "düzensizlik" olarak nitelendirdikleri Rus mimarlığını bir süreliğine unutturmaya çabaladılar. Modern mimarlığın böylesi önemli aşamalarından birini tüm dünya da onlarla birlikte unutacaktı. Ressamlık, heykeltıraşlık ve mimarlık alanlarında yasaklanan konstrüktivizm buna karşın on yıl kadar afişlerde ve tiyatro dekorlarında kendini ifade etmeye devam edecekti. Bu durum akademik zorbalık uygulamalı sanatları da aynı şekilde keyfi biçimde yönetmeye girişinceye dek sürecekti.



I. Nikolaïev'in tasarladığı Moskova'da bir sosyal konut, 1930.

2

ALMANYA LİDERLİĞİ ALIYOR

1. Gropius'un Fagus Fabrikaları (1911)

1911 yılında, yirmi sekiz yaşındaki genç bir mimar Alfred-sur-Leine'de Fagus firması için bir ayakkabı kalıp fabrikası inşa etti. Bu mimari yapı sonraki yıl Loos'un Viyana'da inşa edilen Steiner malikânesiyle birlikte dönemin en devrimci mimari manifestosu niteliğini taşımaktadır. 1911 yılı Paris'te kübizmin kamusal alana çıktığı yılıdır. (Bağımsızlar Sergi Salonu'nda ve Sonbahar Sergi Salonu'nda kübizme ayrılan salonlar mevcuttur.) 1911 yılı ayrıca Fagus fabrikalarının inşa edilme yılıdır. Paris'te Perret modern bir malzeme olan betonarmeyi, bir dereceye kadar cüretkâr biçimde kullanmakla birlikte, hâlâ antikçağdan esinlenerek Champs-Elysées Tiyatro Binasını inşa ederken; Breslau'da Max Berg ve mühendis Trauer, 32 betonarme kaburgadan oluşan ve çapı 60 metreden büyük olan, fakat dış cephesi bu hüneri ele vermeyen, muhteşem Yüzüncü Yıl Salonu'nu (1913 yılına kadar) inşa ederken; genç Gropius, Alfred-sur-Leine'de bazı tarihçilerin mimarlık tarihinin ilk perde-duvarı diye nitelendirdikleri şeyi tasarlıyordu. Kuşkusuz Fagus fabrikasının sansasyonel yeniliklerinin evveliyatını Victor Horta'nın icraatlarında, Burnham ve Root'un Reliance Binası (1890) gibi Chicago ekolünün bazı yapılarında ve evrensel sergilerin metalik pavyonlarında bulmak mümkündür, fakat Gropius'un bunları biliyor olması mümkün değildir. Buna karşın Gropius'un hocası Peter Behrens gibi veya Hollanda'da Berlage, Fransa'da Perret gibi birçok mimar, Roma sanatı ve Amerikan silolarından esinlenen, ışık geçirmeyen, çoğunlukla dışarıya kapalı yapılarının bodur görünümlerinden dolayı eleştirilen görkemli bir anıtsallığa yönelirken, Gropius devasa duvarları ortadan kaldırıyordu. Fabrikasının hiçbir destek işlevi olmayan iç duvarları yalnızca bir kılıftan ibaretti. Üstelik taşıyıcı direkleri ön cephenin gerisine yerleştiren Gropius, cephenin "perde" yönünü de ortaya çıkarmış oluyordu. Hitchcock, Fagus fabrikalarını "savaş öncesi dönemin en gelişmiş yapıları" olarak nitelendiriyordu. Büroların camlı bölme duvarları yapının şeffaflığını bir kat daha arttırıyordu. Bir başka yenilik, geleneksel şekilde duvar örülerek örtülen merdiven boşluğunun bu yapıda cam bir kafes içinde görünmesiydi. Ön cephelerin çelik kaburgaları, metal döşemeler, tamamen şeffaf köşeler, metal ve cam mimarlığı, Horta'dan Gropius'a sıçrama kaydetmiştir. Horta'da hâlâ görülen şey demiryollarının ve Eiffel kulesinin estetiğidir (raylar ve cıvatalardır). Fagus fabrikalarında çoktan uçak malzemelerinin inceliğine

ve yapısına ulaşılmıştır. Fagus fabrikaları ancak 1914 yılında tamamlanmıştır. S. Giedion bunun, gerçekte kısa vadede herhangi bir etki göstermeyen, tekil bir deneyim olduğunu belirtmektedir. Fakat her şeye karşın bu fabrikalar Gropius'un tanınmasını sağlamıştır. 1914 yılında Werkbund Köln'deki sergisi için Gropius'dan bir fabrika ve büro binaları inşa etmesini ister. Fagus fabrikalarının yapımında olduğu gibi Adolf Meyer'le[1] işbirliği yapmıştır. Bu binada da şeffaflık özellikleri özellikle gidiş gelişlere ayrılan bölümlerde (tamamen cam kafesler içindeki köşeli merdivenlerde) göze çarpmaktadır, fakat Gropius tezat kabilinden duvarları penceresiz inşa etmiştir. Yenilik özellikle geceleri balolar için istifade edilecek olan çatılarda görülmekteydi; çatıların üstünde asılı duran ikinci bir çatı daha mevcuttu. Gropius, 1914 yılı Werkbund'unu, daha önce Muthesius'ün önerdiği standartlaştırma fikrini savunuyordu. "Standartlaşma" diyordu Gropius, "uygarlığın ahenkli olduğu dönemde mimarlığın ve ona bağlı tekniklerin sahip olduğu evrensel değeri bugün bu alanlara yeniden kazandırabilecek olan tek şeydir." Van de Velde buna şöyle cevap verir:

> "Werkbund'da sanatkârlar var olduğu sürece standartlaştırmayı içeren tüm önerilere karşı çıkacaklardır. Sanatkâr her şeyden önce ve samimiyetle, tutkulu bir bireyci, doğal bir yaratıcıdır. Asla kurallar ve kalıplar disiplininin altına girmeyi kabul etmeyecektir."

Çeliğin ve betonarmenin birbiriyle rekabet halindeki değerleri hakkında Werkbund'da 1914 yılından önce de tartışılmıştır. Bazıları betonun sert görünümüyle yeni bir plastisiteyi ifade ettiğini belirtirken; diğerleri çeliği bunun tam zıttı nedenlerden dolayı tavsiye ediyordu: Onlara göre çelik zarafete ve şeffaflığa imkân sağlıyordu.

Hem *Stijl*'i hem de Bauhaus'u önceleyen Werkbund'du; Peter Behrens, Van de Velde (ki o dönemde Almanya'da ikamet ediyordu), Bruno Taut gibi mimarlarının yarattıkları yoğun tesir dolayısıyla Alman mimarlığı 1914 savaşı arifesinde mimarlık alanında yapılan devrimde lider konumuna yerleşti. Köln'deki Werkbund'da Gropius'un fabrikası dışında Henry Van de Velde'nin üçe bölünmüş sahneli tiyatro binasına, Josef Hoffmann'in bir mücevher kutusu gibi cilalanmış Avusturya Evine, Peter Behrens'in eğlence salonuna, özellikle Bruno Taut'un (1880-1938) Alman cam sanayisi için inşa ettiği, çok yüzlü kubbeli pavyonuna rastlamak mümkündür. Bir yıl ön-

---

[1] Adolf Meyer (1881-1929) önceleri, Peter Behrens'in yanında çalışıyordu ve Gropius'la da burada tanışmıştır. Meyer, 1909-1910 yılları arasında Berlin'de Bruno-Paul'ün yanına girdi. Daha sonra Fagus fabrikalarını, Köln'deki Werkbund fabrikasını ve Iéna belediye tiyatro binasını inşa etmek amacıyla Gropius'la işbirliği yaptı. 1926 yılında bir kaza sonucu ölümüne dek Francfort şehrinin mimarlığı görevini yürüttü.

ce Taut manifestovari bir başka mimari yapı gerçekleştirmişti: Leipzig Mimarlık Sergisindeki "Çeliğin Binası."

Savaş nedeniyle Werkbund'un Köln Sergisi yalnızca 1914 yılı yazında açık kalabildi. 1915 yılında, Belçika vatandaşı olması dolayısıyla maruz kaldığı saldırılar sonucu istifaya etmek zorunda kalan Van de Velde, Grandükten yerine Gropius'u geçirmesini isteyerek Weimar Süsleme Sanatları Okulundaki müdürlük görevinden ayrıldı. Teğmen Gropius o sırada Fransa cephesindeydi. Elbette tüm mimarlık etkinlikleri savaş nedeniyle durdurulmuştu. Almanlar, Fransızlar ve Ruslar saçmasapan bir heyecanla giriştikleri savaşın uzamasıyla hayal kırıklığına uğrayarak karamsarlığa sürüklendiler. 1916 yılının Mayıs ayında Berlin sokaklarında "Kahrolsun savaş!" nidaları yükseliyordu. Çoğunlukla malzemesiz olarak göreve gönderilen Rus birlikleri geri çekiliyorlar ve ihtilali başlatmak için işçilere katılıyorlardı. Fransa'da meydana gelen grevler ve ayaklanmalar genelkurmayı biran için benzer bir ihtilal kaygısına sürükledi. Bu nedenle güvenilir olmayan alaylarda on askerden birini acımasızca rasgele kurşuna dizildi.

1917 yılı: Rus ihtilalinin başladığı yıl; *Stijl*'in yayımlanmaya başladığı yıl; F L. Wright'in Tokyo'da Imperial Hotelin yapımına başladığı yıl; İsviçreli olduğundan savaşla doğrudan ilgisi olmayan Le Corbusier'nin Paris'e temelli yerleştiği yıl; Tony Garnier'nin gecikmeli olarak *Bir Endüstriyel kenti*'ni yayımladığı yıl. Bu yıl aynı zamanda Amerika'nın savaşa girdiği ve Avrupa'daki çatışmaya müdahale ettiği yıldır.

Rus ihtilali bazıları için bir kâbusa bazıları içinse müthiş bir umuda dönüşmüştür. İhtilalin orduya sıçramasından kaygı duyan Alman genelkurmayı, Rusya'yla düşmanlığının sona ermesine karşın yirmi kadar tümeni Doğuda bıraktı. Aslında Lenin, malzemesi ve yiyeceği olmayan Alman ordusunun, Rus devrimine eklenecek ikinci bir proletarya devrimini gerçekleştirmek için yakın zamanda işçilerin safına geçeceğine inanıyordu. Bunu yalnızca dilemiyordu, aynı zamanda buna bel de bağlamıştı. Lenin, Alman proletaryasının olgunlaşmış olmasını, sosyalizmin II. Guillaume İmparatorluğundaki gücünü göz önüne alarak, komünizmin Rusya'da başlayan zaferinin Karl Marx'ın doğduğu ülkeye de yayılacağını hesap ediyordu. Gerçekten de gelişmeler bu hesabı doğrular gibiydi. 11 Kasım 1918 tarihli ateşkesten sonra Alman askerler ve denizciler ayaklanarak grevdeki işçilere katıldılar. İhtilalciler 1914 yılında savaş kredilerine olumsuz oy veren tek sosyalist milletvekili, barış yanlısı olduğu için 1916 yılında iki yıl hapse mahkûm edilen Karl Liebknecht'i kurtardılar. Olayların gidişatından endişeye kapılan müttefikler Alman ordusunun önceden tasarlandığı gibi derhal dağılmasını istemediler, bu ordunun çoğunluğunun yüksek rütbelile-

rin emrinde kalmasını ve ayaklanmayı bastırmasını beklediler. Spartaküs grubunun lideri Karl Liebknecht, Almanların "pasionaria"sı[2] Rosa Luxemburg'la birlikte 1919 yılının Ocak ayında öldürüldü. Hollanda'ya sürülen II. Guillaume'un yerine çoğunluğu sosyal demokrat ve merkeziyetçi Katolik olan bir cumhuriyet kuruldu. Lenin'in hayal ettiği uluslararası komünizm salgınının yerine milliyetçilerin öfkesi yayılım gösterdi: Polonya'daki diriliş hareketi, Çekoslovakya'nın kurulması. Béla Kun'un 1919 yılının Martından Temmuzuna dek süren Macar Komünist Cumhuriyeti, Rumen askeri müdahalesi yardımıyla geleneksel güçler tarafından kısa sürede silip süpürüldü. Yine de 1914-1918 savaşı dört imparatorluğun; Rus, Alman, Türk ve Avusturya-Macaristan imparatorluklarının yıkılışıyla damgalanmıştı. Bauhaus'un hangi ortamda ortaya çıkıp dağıtıldığını iyi anlayabilmek için bu olayları akılda bulundurmakta fayda vardır.

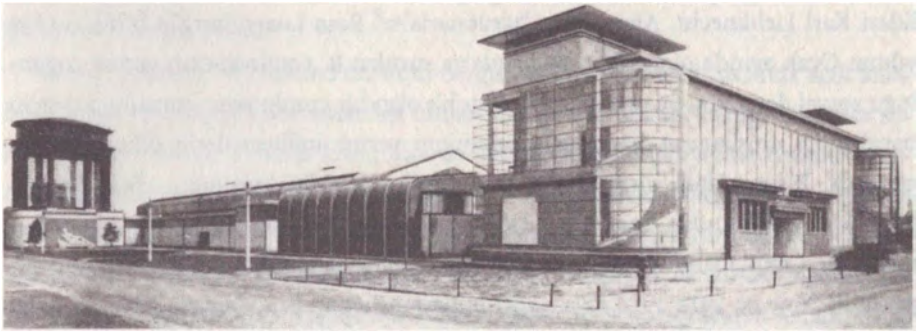
2. Bauhaus (1919-1932)

Doğrudan Henry Van de Velde'nin Weimar'daki çalışmasından doğan Bauhaus'un mimarinin seyri üzerinde hızlandırıcı bir etkisi olmuştur. Fakat Bruno Taut, *Bauhof* adını verdiği projesini daha önceden ileri sürmüştü. Weimar'daki Süsleme Sanatları Okulu ile Güzel Sanatlar Akademisini *Bauhaus* diye adlandırdığı tek bir enstitü altında birleştiren Gropius böylece "güzel sanatlar" ile "uygulamalı sanatlar" arasında ayrım yapmama arzusunu ortaya koyuyordu. Sanatı teknikle, ressamlıkla, heykeltıraşlıkla ve mimarlıkla birleştirmek, zanaatkâr ile sanatkâr arasındaki ayırımı ortadan kaldırmak, bir zanaatkârın aynı zamanda bir sanatkâr kabul edilmesi, mimarlıkta ekip çalışmasını oluşturmak, tüm bunlar Gropius'un Bauhaus'da hayata geçirdiği fikirlerinden bazılarıydı. Bauhaus gerçekte İtalyan fütürizminin daha yeni olan kuramlarını olduğu kadar Hollanda *Stijl*'ini, Rus süprematizmini ve William Morris'in ve Van de Velde'nin fikirlerini de (makineyi ortadan kaldırmak yerine sistemine entegre ederek) kullanıyordu. Udo Kultermann "Gropius bu okulu bu devrin dünya çapındaki kültürünün billurlaştığı bir merkez haline getirmiştir" diye yazıyordu. Bu bakış açısı doğru olmakla birlikte epeyce abartılıdır.[3] 1914 ile 1924 yılları ara-

---

[2] Pasionaria [Tutku çiçeği]: İspanyol komünist kadın lider Dolores Ibárruri'nin (1895-1989) lakabıdır –yn.

[3] Aynı şekilde ne denli önemli olursa olsun Weimar Cumhuriyetinin Alman mimarlığı, Sovyet mimarlığı aleyhine fazlaca abartılmıştır. Almanya'da modern mimarlık iki dünya savaşı arasında SSCB'den (1919-1933) daha uzun bir dönem boyunca gelişme gösterememiş ve



Gropius ve Meyer'in Werkbund Sergisi için yaptıkları idare binası ve makine mahalli, Köln 1914 (*Architecture contemporaine*, Delpire).

sında, Almanya'daki tüm önemli inşaatlar önce savaştan, daha sonra da devalüasyondan ötürü durduruldu. 1930 yılında Avrupa'nın üzerine çöken ekonomik kriz, Almanya'daki modern mimarlığın gelişimini, tam da son sürat gelişim gösterdiği bir dönemde, yeniden yavaşlattı ve 1933 yılında Nazizmin ortaya çıkışı bu gelişimi tamamen durdurdu. Aslında modern mimarlığın ve çizimin yoğun olduğu dönem 1925 ile 1931 yılları arasındaki dönemdir. Bu da gösteriyor ki, Almanya'da Bauhaus'la paralel giden mimarlığın büyük dönemi, epey kısa solukludur ve Bauhaus üzerinde büyük etkisi olan Rus "konstrüktivizmi"nden daha sürmemiştir. Bauhaus'un "devrin dünya çapındaki kültürünü billurlaştırdığını" söylemek, mimarlık alanındaki ekspresyonizm gibi, daha ileride değineceğimiz avangard Alman mimarisinin bir başka önemli yönünü yok saymak olur. "Sanat tarihi"nde Bauhaus'dan söz edilirken, özellikle Kandinsky ve Klee'nin adları anılır. Oysa tam anlamıyla ressam, tablo ressamı olan Kandinsky ve Klee, Bauhaus'un anlayışını pek az yansıtmaktadır. Üstelik Kandinsky ve Klee, Bauhaus öğrencilerinin pek çoğuna damgasını vurmuş, ekspresyonist yaklaşımı az çok paylaşan birer hayalperest, birer romantik, birer eski zaman insanı gibidirler. Resim sanatının ölümü, hatta sanatın ölümü Bauhaus'da son derece

daha verimli de olmamıştır. Eğer Alman mimarisi "konstrüktivist" denilen Sovyet mimarlığından daha çok tanınmışsa ve tanınmaya devam ediyorsa, bunun nedeni Alman mimarlarının göç ederek çalışmalarına devam etmeleri ve yaptıkları işleri tanıtmalarıdır. Oysa Ruslar göç etmediklerinden yaşayan tarihten silinmişlerdir. Üstelik 1938 yılından sonra uluslararası hale gelen sağcı tepki döneminde, ABD'ye göç etmiş Alman mimarlar tıpkı "Bolşevikliğinden" şüphe edilen Fransız mimarları gibi, Rus konstrüktivizminden aldıkları etkiyi unutturmaya ve toplumcu yanlarını gizlemeye çalışmışlardır.

rağbet gören bir slogandı. Bauhaus'un ilk aşaması (kuruluş aşaması) ekspresyonist bireyselciliğe karşı bir tepki niteliğini taşıyordu; ikinci aşaması, öğretmenlik görevini üstlenen Kandinsky ve Klee gibi soyut ressamların dönemiydi. Mimarlar ve çizimciler bu ressamlarla birlikte "bütüncül bir sanat"a doğru giden yeni estetiğin temellerini atmaya çalışmışlardır. Özellikle Bauhaus'un Weimar'dan Dessau'ya naklinden sonra özellikle hassas hale gelen bir dönem olan üçüncü aşamada, bir kısım Bauhaus öğrencilerinin öğretmen olmaları ve Dessau Okulunu faydacı bir yöne doğru açık bir biçimde kaydırmaları olayı yaşanmıştır. Mobilya atölyesini yöneten Marcel Breuer'den ve tipografi dersi veren Herbert Bayer'den gittikçe daha dönüşsüz biçimde uzaklaşan Kandinsky ve Klee'nin öğretmenliklerinden çok daha önemli bir öğretmenlik rolü üstlenen Albers'ten bahsetmek istiyoruz.

Mimarlık ve endüstriyel estetik, Bauhaus'un kilit noktası oldu. Walter Gropius'un anlayışına göre mimarlık, diğer tüm sanatlar ve elbette endüstriyel estetiğin de içinde eridiği başlıca sanat olmalıydı.

Bauhaus'da faydaya yönelik muhtelif nesnelerin ve mobilyaların üretimiyle ilgili olarak tam anlamıyla Fransızcaya has bu endüstriyel estetik terimini kullanmak doğrusu tamamen uygunsuzdur. Uygunsuzdur, çünkü endüstriyel estetik kavramı yalnızca güzel sanatlar dalına ait başka bir estetiğin daha mevcut olduğunu çağrıştırmaktadır. Oysa Bauhaus tam da güzel sanatlar ile uygulamalı sanatları ayıran (ve halen ayırmaya devam eden) engelleri yıkmak için kurulmuştur. Gropius Weimar'daki iki sanat okulunu ("güzel sanatlar" ile "uygulamalı sanatlar") aynı enstitüde sembolik olarak birleştirerek, "süs sanatları" ile "ihtiyaç sanatları" arasındaki bölünmeyi ortadan kaldırıyordu. William Morris ve Van de Velde'den sonra Gropius da, bu birleşmeden tek bir sanatın doğması gerektiğini düşünüyordu: toplumsal faydanın peşinde koşan bir XX. yüzyıl sanatı olmalıydı bu. Bauhaus'un kuruluşu sanat eğitiminde bir devrim yaratmıştır ve bu devrimin, mutfak gereçlerinden barınmaya, binadan bütün bir şehre kadar insanoğlunun tüm çevresini yeni baştan yaratmayı sağlayacak, hem estetik hem de siyasi olan çok daha büyük bir devrimin başlangıcı olması bekleniyordu. Resim, heykel, endüstriyel tasarım, mimari, şehircilik, birleşmeli ve tek bir etkinlikte bir araya gelmeliydi. Sanatlar ve meslekler, sanatlar ve teknikler nihayet uzlaşacaktı. Günümüzde sanattan ve teknolojiden sıkça söz edilmektedir. Gropius'un bu konuda etkili bir formülü vardı: "Sanat ve teknolojinin, görülmemiş birliği. Aynı şekilde son on beş-yirmi yılın modası olan sanatların birleşimi, sanatçıları "mühendisin, bilim adamının ve iş adamının" yanında, üretim ekiplerine dahil etme hayalini kuran Gropius'un büyük fikirlerinden birini yeniden ele almaktadır.

Chant de la tere'in ünlü bestecisi Gustav Mahler'den dul kaldıktan sonra Gropius'la evlenen Alma Mahler Viyana'da renkler kuramı ve dokunma hissi egzersizini kullanarak yepyeni bir sanatsal eğitim yöntemi geliştiren İsviçreli genç ressam Johannes Itten'i kocasıyla tanıştırdı. Itten temel derslerden sorumlu oldu. Bu ders, (belki de dokunma egzersizlerinden dolayı) yetkili merciler ve kamuoyu tarafından şüpheyle karşılandı ve sayısız skandala yol açtı. 1923 yılında Bauhaus, öğrenci etkinliklerinin neticesi olan tamamen möbleli bir ev prototipini Weimar'da, mümkün olabilecek en kullanışlı şekliyle sunduğu halde yetkililerin düşmanca yaklaşımına maruz kalmaktan kaçamadı. Öyle ki Bauhaus 1925 yılında kapılarını kapatmak zorunda kaldı. Dessau belediyesi Gropius'dan aynı girişimi bu şehirde yinelemesini teklif ettiğinden öğretmenler ve öğrenciler Dessau'ya, Gropius'un 1925-1926 yıllarında inşa ettiği yeni okul binasına taşındılar. Fagus fabrikalarından sonra Gropius'un en önemli çalışması olan bu yapı, yığma tuğladan betonarme olarak gerçekleştirilmişti. Gropius burada cam perde-duvarın üç katın temel paralelyüzlerine bağlanması fikrini kullanıyordu. Kazık temeller üzerine inşa edilmiş idari kanadın altından geçen giriş bölümü, alanların birbirinin içine girmesi konusundaki kübist ilkeyi yansıtıyordu. Öğretmenlere tahsis edilen müstakil evler hemen yakındaki koruluğun içinde, ana binanın yanında yer alıyordu. Öğrencilerin evlerindeki odalar aynı zamanda birer atölye olarak kullanılabiliyordu. 28 küçük daire içeren 6 katlı bir bloktan oluşan bu öğrenci evleri atölyeleri konferans ve sergi salonlarını, içinde kantinin, eğlence salonunun ve tiyatronun yer aldığı bir çeşit "köprüyle" birleştiren ana binaya bağlanıyordu. Yani Dessau belediyesinin izniyle Gropius, bütün bir topluluk için benzersiz bir çalışma ortamı sunabilecek genişlikte bir mimari bütünlük inşa etmiştir. 1925 yılından beri mobilya atölyesi müdürü olan Marcel Breuer, çelik borudan sandalyeyi ve Almanya'da büyük beğeni kazanan bir "Bauhaus taburesi"ni işte Dessau'daki bu Bauhaus binasında tasarlamıştır. Moholy-Nagy tarafından yönetilen aydınlatma araçları atölyesi de yankı uyandıran eserlere imza atmıştır. Anni Albers'in dokuma atölyesinde ise günümüzde avangard kabul edilen soyut dokuma çizimleri yapılmıştır. Herbert Bayer[4] Bauhaus'un yayınlarında kullanılacak olan yeni yazı karakterleri icat

[4] 1925-1928 yıllarında Dessau'daki Bauhaus'ta tipografya ve görsel iletişim öğretmenliği yapan Herbert Bayer, Berlin'de 1928-1938 yıllarında resim, fotoğraf ve *tasarım* çalışmaları yapmıştır. ABD'ye göç eden Bayer 1946 yılından itibaren Colorado'da Aspen kentinin inşası sırasında *danışman tasarımcı* görevini yürütmüştür. Bayer ayrıca bu bölgede mimari (evler-heykeller), yontusal ve manzara yönünden kaydadeğer bir çevre tasarlamıştır. 1955 yılında yaptığı çalışmalarından bazıları göz önüne alındığında ona *land art*'ın öncüsü denebilir.

etti (Meşhur *Bauhaus Bücher*'lerden 1925-1930 yılları arasında yayımlanan on dördünün başlıkları Moholy-Nagy tarafından belirlenmiştir). Herbert Bayer tarafından geliştirilen büyük harfsiz alfabe günümüzde halen birçok basımcı için cesaretin doruk noktası gibi görünmektedir. 1923 yılından beri fotomontaja ilgi duyan Moholy-Nagy, 1929 yılında afişlere fotoğraf kullanımı konusunda uzmanlaşan bir atölye kurdu.

İnsan Bauhaus'un yayınlarına ve kataloglarına göz attığında her kesime hitap eden muazzam model üretimi karşısında hayrete düşmekten kendini alamaz. Günlük hayatımızın bir parçası haline gelen her şey en modern biçimiyle Bauhaus'da tasarlanmış ve gerçekleştirilmiştir. Breuer'in sandalyeleri, yatakları, mutfak gömme dolapları; Albers'in soyut vitrayları; Lindig ve Bogler'in çanak çömlekleri; Marianne Brandt'in metalik çay ve kahve servis takımları; Guntha Sharon-Stölzl, B. Otte, G. Hantschk ve Martha Erps'in soyut çizimli dokumaları; Herbert Bayer'in gazete büfesi modelleri; Marianne Brandt'in aydınlatma gereçleri, vb.

Bu tür yaratıcı bir etkinlik sanayicilerin katılımı olmadan gerçekleşemezdi. Bauhaus konusunda Werkbund tarafından bilgilendirilen bu sanayiciler projelerin hayatına geçirilmesine olumlu yaklaştılar. Öyle ki Bauhaus ve modellerinin satışından yüzde alan öğrenciler ihtiyaçlarının bir bölümünü sanayiyle yapılan somut işbirliği sayesinde karşılıyorlardı.

Fakat bu başarının bir de arka planı vardı. Bauhaus'un başarısızlığa uğramış Alman sosyalist ihtilalinin ideolojik bir uzantısı olduğu yeterince ifade edilmemiştir. Bu nedenle öğrencilerin çoğu ve bazı öğretmenler yalnızca Bauhaus'da değil SSCB'de de "fütürizmin gerçeğe dönüştüğü" fikrindeydiler.

El Lissitzky'nin Bauhaus'a 1921 yılında kabul edildiğini ve Malevitch'in 1926-1927 yıllarında burada ikamet ettiğini hatırlayalım. Gropius, Bauhaus'u Fourier'nin "genelleşmiş estetik" bakış açısıyla kurmuştu. Gropius'un amacı sanata saldırmak değil, aksine her şeyin sanata dönüşmesini sağlamaktı. Oysa sanat kelimesi, kulağa "burjuva bir kelime" gibi geldiği gerekçesiyle Bauhaus'un öğrencileri arasında kısa sürede kuşku uyandırdı. 1928 yılından itibaren "solcular" "çağımızda bir sanat okulu ne kadar mükemmel olursa olsun bir çağ dışılık olmaktan öteye gidemeyecektir" diye ısrar ediyorlardı.

Birçok anlaşmazlıklar arasında kalan Gropius sonunda 1928 yılının Şubat ayında istifasını verdi. Bayer, Breuer ve Moholy-Nagy de, okulun kurucusu Gropius'a destek vermek amacıyla Bauhaus'dan ayrıldılar. Itten zaten daha 1923 yılında ayrılmıştı. 1929 yılında Oskar Schlemmer ve Paul Klee de Bauhaus'u terk edeceklerdi.

Bauhaus bir "çağdışılık" ise öğrencilerin neden burada kalmakta ısrar ettikleri pek iyi anlaşılamadığı gibi, öğrencilerin bir yandan kapitalizme karşı mücadeleyi savunurken öte yandan Alman sanayisinden yardım almalarını anlamak da pek zor görünüyor. Gropius'un gidişinden sonra Bauhaus'a müdür olan İsviçreli mimar Hannes Meyer[5] de kısa sürede bu uzlaşmazlıkları uzlaştırmanın imkânsız olduğunu anladı. Meyer, okula "bolşevik kültürünü" sokmakla suçlanarak 1930 yılında görevinden alındı (bu kesinlikle doğru değildi, çünkü "bolşeviklik" Bauhaus'da zaten kurulduğundan beri mevcuttu). Bunun ardından Meyer akıllıca davranarak bir grup öğrencisiyle SSCB'ye göç etti. 10 Ekim 1930 tarihinde *Pravda*[6] muhabirine şunları söylüyordu:

> "Kapitalist rejim içerisinde yıllarca çalıştıktan sonra bu sistemin yarattığı koşullarda çalışmanın akıllıca olmadığını anladım. Devrimci ve Marksist bir dünya görüşüne sahip olan biz devrimci mimarlar, hayvansal bir bireyselcilik üzerine kurulmuş bu dünyanın çözülemez çelişkilerine tabi durumdayız. Ben SSCB'ye gerçek bir devrimci kültürün hâkim olduğu, sosyalizmin şekillendiği bir ortamda çalışmak için gidiyorum; kapitalizm koşullarında kendisi için mücadele verdiğimiz toplumun yaşadığı yere gidiyorum.

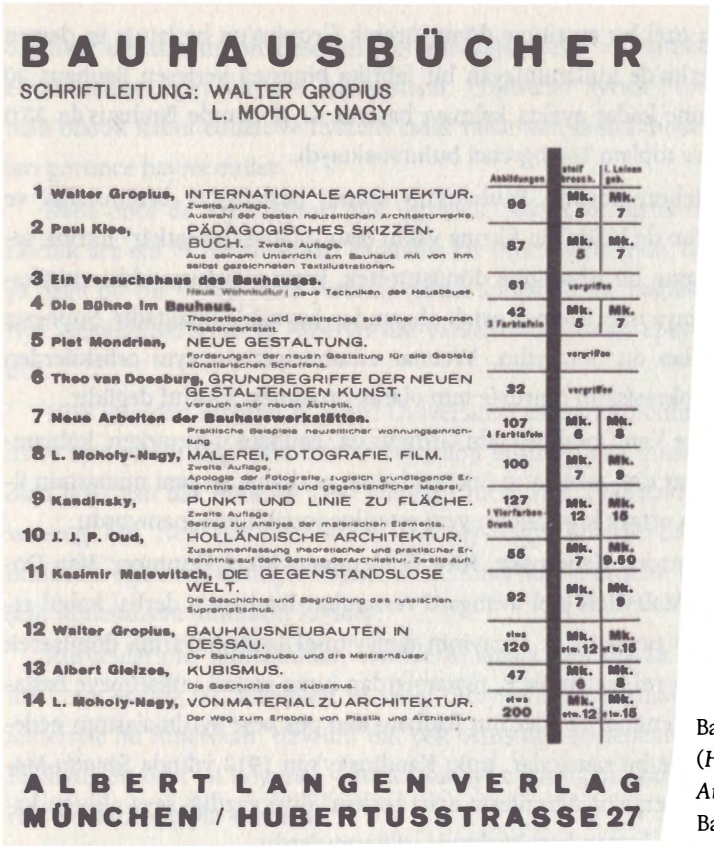
Durum gayet açık... Buna karşın genelde Hannes Meyer'in "Bolşevizm sempatizanlığından dolayı görevinden haksız yere uzaklaştırıldığı" söylenmektedir. Benzer şekilde Bauhaus'un Marksist ideolojisinin[7] örtbas edilmesi de sık rastlanan bir durumdur. Hâlbuki Mies van der Rohe'nin Karl Liebknecht ile Rosa Luxemburg'un anısına yapılan anıtın (1926) mimarı olması gibi Gropius da Alman ihtilalinde ölenlerin anısına dikilen Iéna anıtının (1932) mimarıdır. Bu iki anıt da doğal olarak Naziler tarafından yıkılmıştır.

---

[5] Önceleri duvarcı çırağı olan Hannes Meyer (doğum: Bâle, 1889; ölüm: İsviçre, 1954) 1909 yılında Berlin'e gelerek şehircilik dersleri aldı. 1912-1913 yıllarında İngiltere'de bahçekentler üzerine eğitim aldı. 1917-1918 yıllarında Meyer'in yeniden Almanya'ya gelerek Essen'in sosyal hizmetlerinde görev aldığını görüyoruz. 1927 yılında Bauhaus'da mimarlık öğretmeni, 1928-1930 yıllarında ise okulun müdürü olan Meyer, SSCB'de teknik ve yüksekokulların mimarlık komisyonunda başmimarlığa getirildi. Stalin döneminden sonra İsviçre'ye geri dönmüş (1936-1938), daha sonra 1938 ile 1949 yılları arasında Meksika'da çalışmıştır.

[6] Bkz. A. Kopp. *Şehir ve ihtilal.*

[7] Bauhaus'un ilk *manifesto*sunun kapağında, Feininger'in, *Sosyalizmin Katedrali* başlıklı ahşap üzerine bir gravürü yer alıyordu: daha sonra manifestonun yeni baskılarında bu başlık gravürün altından silinmiştir.



Bauhaus yayınları (*Holländische Architektur*, Bauhaus, Bücher).

Gropius, Mies van der Rohe, Moholy-Nagy, Breuer ve diğerlerinin Nazilerin zaferinden sonra Amerika'ya göç etmeleri, eğitim alanında resmi görevlerde bulunmaları, tarihçilerin bu insanların önceki siyasi etkinliklerini niçin örtbas ettiklerini açıklıyor. Benzer şekilde 1930-1940 yılları arasında faşist ya da faşizm sempatizanı hareketler tüm dünyayı sarstığı sırada Le Corbusier ve onun yaşam öyküsünü yazan kişiler, Moskova'daki Centrosoyouz'un mimarı olan Corbusier'in aynı zamanda uzun yıllar Paris SSCB büyükelçisiyle yakın dost olduğunu önemsiz bir durum gibi göstermeye çalışmıştır. Ölüm artık XX. yüzyıl mimarisinin öncülerini her türlü "cadı avı" tehdidinden muaf tuttuğuna göre, gerçeği ortaya koymakta bir sakınca yoktur.

Mies van der Rohe'nin Hannes Meyer'den sonra Bauhaus müdürlüğüne getirildiği dönemde Hitler tehlikesi o kadar ciddi bir boyuta ulaşmıştı ki, öğrenciler Bauhaus'dan toplu halde çıkıp Dessau'daki Nazi geçit törenlerini protesto etmeyi alışkanlık haline getirmişlerdi. Bu nedenle 1932 yılında Naziler tarafından ele geçirildikten sonra belediye meclisinin Bauhaus'un feshine karar verişine şaşmamak gerekir. Mies

van der Rohe okulu özel bir enstitüye dönüştürerek Gropius'un başlattığı işi devam ettirmeye çalıştı. Berlin'de kullanılmayan bir fabrika binasına yerleşen Bauhaus 20 Temmuz 1933 tarihine kadar ayakta kalmayı başardı. O dönemde Bauhaus'da 33'ü yabancı olamak üzere toplam 168 öğrenci bulunmaktaydı.

Bir kere daha tekrar edelim: Bauhaus'un dramı, başlangıçta benimsediği ve William Morris ve Van de Velde'nin fikrine yakın olan "yoldaş-zanaatkâr" fikrini, sanayiyle gittikçe sıkılaşan bir işbirliğine dönüştürerek, karşı olduğunu iddia ettiğikapitalist toplumsal yapıya ister istemez ortak oluşundan kaynaklanmaktadır. Şüphesiz Bauhaus'un ömrü olan on dört yılın, Weimar cumhuriyetinin aynı çelişkilerden mustarip sosyal demokrasisinin ömrüyle tam olarak örtüşmesi tesadüf değildir.

Tıpkı Mondrian ve Van Doesburg gibi Gropius da, Bauhaus'u kurarken, kübizmden sonra resmin diğer tüm sanatların öncüsü haline geldiğine ve yeni mimarinin ilkelerinin, ressamların ortaya koyacakları yeni estetikte içerildiğine inanıyordu.

Gropius işte bu yüzden Kandinsky, Klee, Schlemmer, Itten, Feininger, Van Doesburg, El Lissitzky, Malevitch gibi avangard ressamları Bauhaus'a derhal kabul etmiştir. Fakat Bauhaus ticaretin ve sanayinin deneyimsel laboratuvarına dönüşecek biçimde kavramsal bir rol üstlendikçe, ressamlardan itiraz sesleri yükselmeye başladı. Moholy-Nagy, Schlemmer ve Klee'nin Bauhaus'dan peş peşe ayrılmalarının nedeni budur. Gerçekten de bu sanatçılar, tıpkı Kandinsky'nin 1912 yılında *Sanatta Maneviyat Üzerine*'de "materyalist öğretilerin ezici baskısı" diye yazdığı şeye olduğu kadar sanayi dünyasına da baştan beri kuşkuyla yaklaşmışlardır.

Gropius, akademik öğretmenlik unvanından vazgeçerek Ruskinci "usta" unvanını kullandı. Eğitimleri tamamlandıktan sonra öğrenciler de birer usta oluyorlardı. İster zanaatkâr olmayı amaçlasınlar, ister sanatkâr, öğrenciler aynı temel eğitimi alıyorlardı. Hazırlık sınıfını bitiren öğrencinin, bir usta-zanaatkârın veya bir usta-sanatkârın sürekli denetimi altında olacağı bir atölye seçmesi gerekiyordu. Eski öğrenciler ancak usta olduktan ve bu iki aşamalı tecrübeden geçtikten sonra teknik ve biçim alanında ustalığın tek bir kişide cisimleştiği atölyelerin başına geçebiliyordu. Bauhaus'da uygulamalı çalışmalar önemliydi ve Dessau, Bauhaus'daki tüm araç gerecin yapımında ustaların yanında öğrenciler de görev aldılar. Ayrıca öğrencilerin öğrenimleri sırasında fabrikalarda staj yapmaları gerekiyordu. Aynı zamanda fabrika işçileri de Bauhaus'a gelerek sanayinin ihtiyaçları üzerine konuşmalar yapıyorlardı. Böylece öğrenciler bilimsel ve ekonomik bir eğitimle desteklenen, son derece ileri düzeyde bir pratik eğitim alıyorlardı. 1930 yılında Gropius, Paris'teki Süsleme Sanatları Salonu'nun Almanya'ya ayrılmış bölümünü düzenlediğinde, sunumun özgünlüğü,

özellikle de asılı duran nesneler, fotomontajlar, ışık ve hareket gösterileri Parisli eleştirmenleri epey hayrete düşürmüştü. Fransızlar ayrıca Fransa'da lüks tüketim malı olarak kabul edilen ve fiyatları ciddi rakamları bulan modern mobilya ve eşyaları görünce hayret ettiler.

Daha önce de söylediğimiz gibi Bauhaus, Sovyet konstrüktivizmiyle tam bir paralellik arz etti ve bir anlamda, kapitalist bir ortam içerisinde, devrim öncesi aşamaya özgü bir tür kutuplaşma yaratma çabası içindeydi. Bu bağlamda Bauhaus'dan geriye kalanlardan sonuçta Amerika'nın yararlanmış olması epey çelişkili bir durumdur.

1938 yılından itibaren Harvard Üniversitesi mimarlık bölümünü yöneten Gropius ve aynı yıl Chicago'daki Illinois Teknoloji Enstitüsünde mimarlık bölümü başkanı olan Mies van der Rohe ve 1937 yılında Chicago'da, 1946'daki ölümüne dek destek vereceği bir "New-Bauhaus" kuran Moholy-Nagy, Amerika'daki plastik sanatlar ve mimarlık eğitimini tümüyle değiştirdiler. Amerikan mimarlık ve tasarımının muhteşem Rönesansını mümkün kıldılar.

Kurucularının kullandıkları terimlerle amacı tam olarak "sosyalizmin katedralini" inşa ederek "iş dünyasını ve sanat dünyasını uzlaştırmak" olan Bauhaus'un istekleriyle bu Amerikan "devrimi"nin pek örtüştüğü söylenemez. Bu bakış açısından, Bauhaus on dört yıl boyunca yalnızca sanayi uygarlığının büyük ütopyalarından birini hızlandırdığıyla kalmıştır.

3. Walter Gropius

18 Mayıs 1883 tarihinde Berlin'de doğan Walter Gropius Almanya'nın başkentinde kadrolu mimar olarak çalışan bir zatın oğludur; ayrıca Prusya Güzel Sanatlar'da müfettişilik yapan ve Leipzig Gewandhaus binalarının mimarı olan Martin Gropius'un da (1824-1880) küçük yeğenidir. Gropius'un mesleğinde çok erken olgunluğa ulaşması aile çevresinden kaynaklanıyor olabilir. Ayrıca Gropius Münih'te (1904-1905) ve Berlin'de (1906-1907) mimarlık eğitimi aldıktan hemen sonra önceki kuşağın en ünlü mimarı olan Peter Behrens'in atölyesinde tasarım şefi olarak göreve başladı. 1910 yılına kadar bu görevde kaldı.

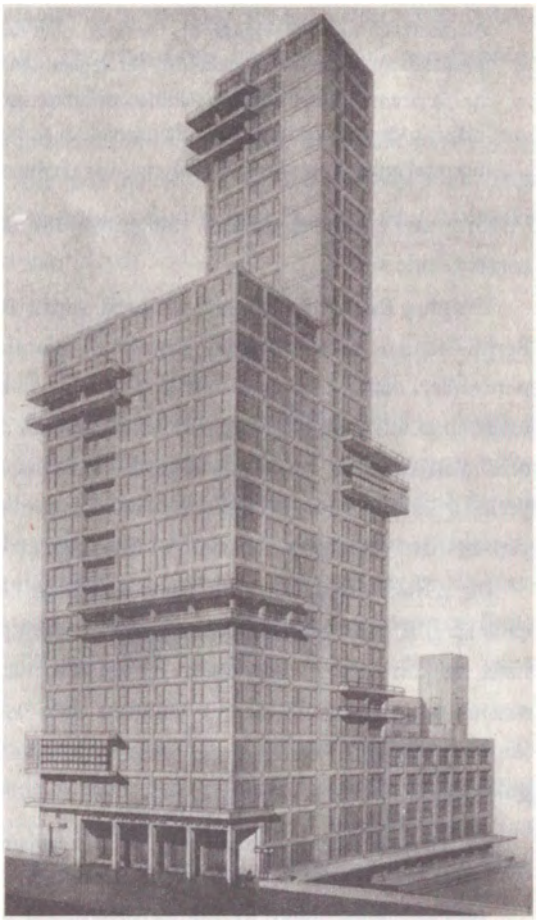
Gropius yirmi yedi yaşında, Berlin'de kendi endüstriyel estetik ve mimarlık bürosunu açtı. Bu kullandığımız terimler I. Dünya Savaşından önce kimsenin aklına gelmeyen terimlerdir. Gropius'a göre, bir ev çizmek ile bir lokomotif çizmenin veya bir tablo yapmak ile heykel yapmanın arasında mesleki veya işlevsel açıdan hiçbir

fark yoktu. Zaten çizimcilik, mimarlık, şehircilik, profesörlük görevleri Gropius'un şahsında daima iç içe girip kaynaşmış işlerdir. Nitekim Gropius 1911 ile 1916 yılları arasında Fagus fabrikalarının inşasında çalışırken 1913 yılında muhtelif gardırop ve sandalyelerin yanı sıra bir Diesel lokomotifinin projesini de çizmiştir. Keza 1914 yılında, Werkbund'un model fabrikasını gerçekleştirirken bir yataklı-vagonun da çizimini yapmıştır. Genç mimarın kuramcılık yönü daha o zamanlar kayda değerdir. Nitekim 1913-1914 yıllarında Gropius, Werkbund'un yıllık dergisinde Amerikan silolarının güzelliğine ve güdümlülerin rasyonel yapısına dikkat çeken bir yazı dizisi yayımlamıştır. Le Corbusier, Fransa'da çok yeni sayılan bu fikirleri *Vers une architecture* [*Bir Mimarlığa Doğru*] (1923) adlı manifesto-kitabında kullanmıştır. Son derece ketum bir karakteri olan Gropius, 1922 yılında Le Corbusier'ye Amerikan silolarının muhteşem fotoğraflarını vermesinin hikâyesini ancak uzun yıllar sonra 1969 yılında *Apollon ve Demokrasi* adlı kitabında anlatacaktı.

Gropius savaş yıllarından hiç söz etmezdi. Yalnızca subay olduğu ve bir haberleşme sistemi icat ettiği biliniyor. Ayrıca gözlemci olarak görev yaptığı uçağın düşürüldüğü, pilot ölürken Gropius'un yara almadan kurtulduğu biliniyor. Saxe-Weimar Grandükü savaşın en civcivli zamanı olan 1915 yılında, Henry Van de Velde'nin tavsiyesiyle, Weimar Güzel Sanatlar Yüksekokulu ile Süsleme Sanatları Yüksekokulunun yönetime Gropius'u uygun gördü. Gropius bu teklifi kendisine tam yetki verilmesi koşuluyla kabul etti. 1919 yılından sonra nasıl hareket ettiğini ve Bauhaus'u nasıl kurduğunu daha önce görmüştük. Fakat Bauhaus'un kurucusu ve pedagog sıfatıyla bu sekiz yıl zarfında Gropius'un (Dessau'daki okulun binaları dışında) Iéna Belediye Tiyatrosunu (1923) inşa ettiğine ve Berlin'deki büyük Feder mağazaları için bir dizi mobilya çizimi yaptığına (1927) değinmemiştik. Ayrıca Gropius bu dönemde iki proje tasarlamıştır. Bunlar uluslararası bir felsefe akademisi (1924) ve bir "bütünsel tiyatro"dur (1927).

Etüdünü büyük yönetmen Erwin Piscator'la birlikte yaptığı bu "bütünsel tiyatro" sinemadan tiyatroya, tiyatrodan İtalyan sirkine kadar tüm olası gösteri salonlarının bir sentezidir. O dönemden bu yana daha iyisi yapılmamıştır ve tüm avangard tiyatro bilim projelerinde bu projeye gönderme yapılmaktadır.

Oyuncu ile halk arasında bütünlüğü sağlamak isteyen Gropius ve Piscator, oval bir gösteri salon tasarladılar; salonun içerisinde, üzerine sandalyelerin yerleştirildiği hareket eden büyük bir disk vardı ve bu diskin içinde, ondan daha küçük bir başka döner sahne bulunuyordu. Oyunun çeşidine göre sahneler çevrilerek tiyatro değiştirilebiliyordu. Oyuncular ortadaki sahnede veya yan sahnede veya tüm sahnelerde aynı anda oynayabiliyorlardı. Merkezdeki sahne bir anda seyircilerin arasından beli-



Gropius ve Meyer'in Chicago Tribune için hazırladıkları proje, 1922 (*Walter Gropius*, S. Giedion, A. Morancé, Paris).

rebiliyordu. Bu tiyatro projesi ayrıca on iki ayrı ekranda on iki film gösterimi sunarak sinema ile tiyatroyu kaynaştırıyor ve seyircilerin; örneğin bir geminin batışına veya kalabalık bir eylemin içine bir anda sürüklenmelerini sağlıyordu. "Bütünsel tiyatro"nun amacı diye yazıyordu Gropius,

> izleyiciyi altüst etmektir; tüm teknik olanaklar bu amaç için seferber edilmeli, ama teknik olanaklar kendi başlarına birer erek haline gelmemelidir... Geleceğin tiyatrosunun ve bu tiyatronun formunun temel ilkesi şudur: Oyuncu ve seyirci arasında gerçek bir bağ kurmaya yarayan bir yapı sentezi oluşturmak amacıyla tüm mimari unsurlar koordine edilmelidir. Tiyatro, sahneye ve salona, hiçbir bölünmeye meydan vermeden dağıtılmalıdır. Halkı entelektüel ilgisizlikten sıyıracak ve hareketin bir parçası olmasını sağlayacak tüm uzamsal olanaklar kullanılmalıdır... Tiyatroyu tamamen değiştirmek için yerdeki büyük yuvarlağı 180 derece çevirmek yeterli

olacaktır. Çünkü bu şekilde, dış merkezli olan sahne, dört bir yanı seyirciyle çevrili yuvarlak bir alana dönüşmektedir. Bu değişim gösteri sırasında bile gerçekleştirilebilir. Seyircinin sınırlarını bu şekilde zorlamak, gösteri sırasında yerini değiştirmek, olayın yaşandığı sahneyi bir anda taşımak değerleri altüst etmektir, seyirciye yeni bir uzamsal anlayış önermektir, seyirciyi olaya dahil etmektir."

Gropius "bütünsel tiyatro" maketini 1930 yılında Paris'teki Werkbund Sergisi çerçevesinde sundu.

Gropius Bauhaus'dan istifa ettikten sonra Berlin'de bir mimarlık bürosu açtı. Berlin-Siemensstadt birliğinin başmimarı olarak burada yeşil alanlara nazır geniş pencereleri olan ve kuzey-güney doğrultusunda bir şerit halinde uzanan beş katlı binalar inşa etti. 1929 yılında Berlin-Haselhorst'daki bir toplu konut yarışmasında ödül alan Gropius, bu vesileyle yeşil alanlarla çevrili ve güneşin hareketlerine göre yerleştirilmiş, sokağa paralel değil sokağın enine inşa edilmiş, sekiz ila on katlı dar yapılar olan "lameliform binalar[8]"ın ilkelerini açıkladı.

Bir şehirci olarak Gropius, aynı dönemde Le Corbusier'nin Fransa'da yapmaya çalıştığı gibi, nüfus artışını göz önünde bulundurarak, insanlara olabildiğince güneş, hava, mekân ve yeşil alan temin etmek istiyordu. Gropius da sonunda, karşı çıkılmasına rağmen önemli bir etki yaratmış olan "ışıyankent" fikrine varıyordu. "Toplu konutlar" dalaleti, "lameliform binalar" ilkesinin basite indirgenmiş ve yaygın bir uygulamasıdır. Gropius şöyle yazıyor:

"Alçak yapı, evrensel çözüm değildir; bu uygulama kaçınılmaz biçimde şehrin inkâr edilmesi ve ortadan kaldırılmasına götürür bizi. Oysa şehir bölünmemeli, "hafifletilmeli"dir; amaç budur. Teknik olanaklarımızın yardımıyla zeminde, hatta çatılarda mevcut bulunan yeşil sahaları azami hale getirerek "kırsal bölge" ile "şehir" adı verilen iki ayrı kutubu yakınlaştırmaya çalışmalıdır; böylece yeşil doğayla uzlaşımız uhrevi değil dünyevi bir olgu haline gelebilecektir."

Goering tarafından Bauhaus'u "Bolşevik yuvası" haline getirmekle suçlanan Gropius, 1934 yılında Büyük Britanya'ya göç etti ve dönemin en iyi genç mimarlarından biri olan Maxwell Fry'yla ortak oldu. Gropius, Maxwell Fry'yla birlikte iki müstakil ev inşa etti: Evlerin ilki 1935 yılında Chelsea'da Old Church Street'de, ikincisi ise 1936 yılında Sussex'te inşa edildi. Ardından aynı yıl içinde London Film Production'un Denham'daki laboratuvar binalarını, 1936 yılında Cambridgeshire'in içindeki Impington College binasını inşa etti. Impington College okul inşası alanında önemli bir tarihtir, çünkü bu bina (aynı yıl Beaudouin ve Lods tarafından, Paris yakınların-

[8] Lameliform: ince katmanlar halinde sıralanmış anlamındadır –yn.

daki Suresnes'te inşa edilen açık hava okuluyla birlikte) doğaya açılan, camlı iç bölmeleri bulunan ve katsız inşa edilen ilk okul binasıdır. 1945 yılından sonra Impington College İngiltere'deki yeni okullar için bir örnek teşkil edecektir.

1937 yılının başlarında Harvard Üniversitesi Gropius'a Mimarlık Fakültesinin yönetimini teklif etti. "İkinci hayatı," "İngiltere hayatı" H. G. Wells'in başkanlık ettiği bir veda yemeğiyle noktalanıyordu. Bundan böyle "üçüncü hayatı," yani "Amerika hayatı" başlıyordu. O sırada elli dört yaşındaydı.

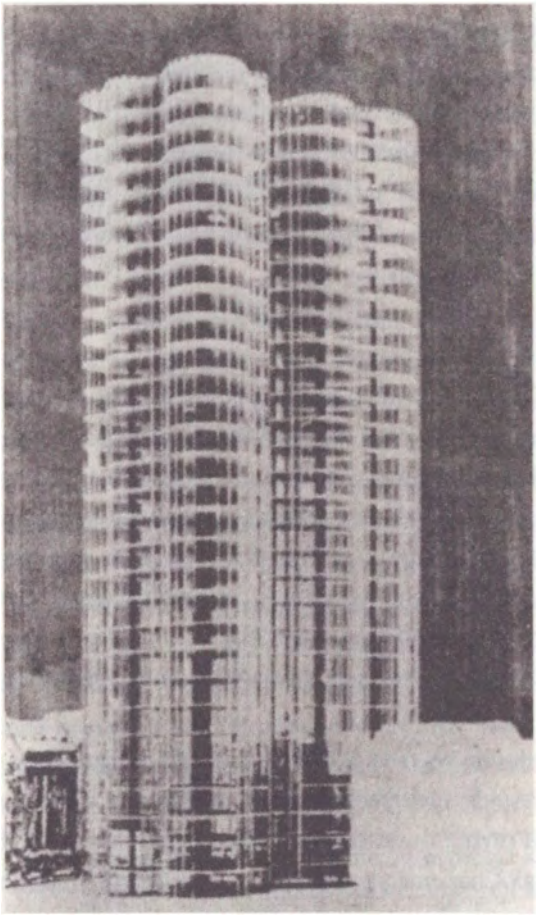
4. Ludwig Mies van der Rohe

1886 yılında Aix-la-Chapelle'de doğan Mies van der Rohe'nin babası, biyografi yazarlarının fantezilerine göre, kâh taş yontmacılığı, kâh duvar ustalığı yapan biriydi. Ludwig Mies van der Rohe, daha on beş yaşındayken okuldan ayrılarak birçok mimarın yanında çıraklık yaptı. Önceleri ayak işlerine bakarken yıllar geçtikçe çizimci statüsüne yükseldi. O dönemde yalancı mermerden dekorlar yapan bir ustanın yanında çalışırken, her tarzda alçı süslemeler için büyük taslaklar çiziyordu: alaycı bir ifadeyle bizzat söylediği gibi süslemeler "sabah XIV Louis, öğleden sonra Rönesans" tarzındaydı.

Aslında çıraklığının en verimli dönemi, aile şirketinde babasına yardım ettiği dönem olmuştur. Babasının atölyesinde malzemelerle kurduğu birebir, yakın ilişki, Aix-la-Chapelle'in ortaçağa özgü çevresi onun bu dönemdeki öğretmenleriydi. Taşları sayarak, ek yerlerini tarayarak Charlemagne kentinin eski duvarlarını nasıl incelediğini bizzat kendisi anlatır.

Ludwig Mies van der Rohe, 1905 yılında on dokuz yaşındayken, mobilya ve ahşap tekniğini öğrenmek arzusuyla Berlin'e giderek, dekoratör Bruno Paul'ün atölyesinde işe başladı. 1908 yılında Gropius'un atölyeler şefi olduğu Peter Behrens'in ajansına girdi. Mies van der Rohe, Behrens'in tarzının izlerini uzun süre taşıdı. 1911 yılında Behrens tarafından inşa edilen, Saint-Petersburg'daki Alman konsolosluk binasının çalışmalarını yürütmekle görevlendirilen kişi Mies van der Rohe'dir. Aynı yıl Berlin'deki Perls malikânesini inşa ettiğinde, Schinkel'in klasisizminin etkisindeki bu mimari yapıya, Behrens kendi imzasını atabilirdi. Gropius'dan yalnızca üç yaş küçük olan Mies van der Rohe'de Fagus fabrikalarını inşa etmekte olan Gropius'un erken olgunlaşmışlığından eser yoktu.

1919 yılında savaş dönüşü, Berlin'de kendi atölyesini açtıktan sonra yine Schinkel tarzında bir ev inşa etti. Sonrasında ona müşterilerinin veya hiç değilse meslek-



Mies van der Rohe'nin gökdelen projesi, 1920 (*Architecture contemporaine*, Delpire).

taşlarının hayranlığını kazandıracak, dış görünümü cam, ana parçaları metal olan bir gökdelen projesiyle sonuçlanacak araştırmalara ve kuramsal incelemelere yönelerek kendi yolunu çizecekti.

1922 yılında tasarladığı betonarme yapılı bir büro binası, arka planda tüm desteklerin bölmelerini gösteriyor ve bir "perde-duvar" içeriyordu. 1923 yılında tuğladan kır evi projesinde, dış cephe ile iç cephe bütünüyle camdan duvar yüzleriyle birbirine bağlanıyordu. Mies van der Rohe tam manasıyla şahsi nitelikli ilk eseri olan Barcelona Sergisindeki Alman pavyonunu 1929 yılında (o dönemde kırk dört yaşındaydı) gerçekleştirmiştir. Metal mimarlığının başyapıtı olan bu eser çatıdaki ve desteklerdeki serbest bölmeleriyle, iç hacimlere tam bir özgürlük sağlıyordu. Sonraki yıl Çekoslovakya Brno'da inşa ettiği Tugendhat malikânesiyle Mies van der Rohe tekniğini en üst düzeye çıkarıyordu. İç cephe ile dış cephe abanozdan bir silindirin

haricinde gerçekte hiçbir şekilde bölünmüyordu. Bu evin her şeyini Mies van der Rohe çizmişti: mobilyaları, oturma gruplarını, kapı kollarını, hatta perde çubuklarını bile...

Mies van der Rohe, çelik borudan ilk sandalyesini 1927 yılında tasarladı. Günümüzde halen son derece modern olarak nitelendirilen ve en güzel çağdaş oturma grupları arasında daima yer alan, çelik ve deriden harika koltuklarını Barcelona Sergisindeki Alman pavyonu için tasarlamıştı.

1929 yılından sonra Mies van der Rohe'nin ne tekniği ne de estetiği değişime uğramıştır. Tüm hayatı boyunca daima daha mükemmele ulaşmayı hedefleyerek hep aynı yolda ilerlemiştir. Kendi deyimiyle mimarlığı "deri ve kemik"le noktalanacaktır ve sloganı "sadelik zenginliktir," olacaktır. Bu noktada, Mondrian'ın tatbik ettiği çileciliğin akla gelmemesi mümkün değil. Mies van der Rohe'nin mimarlık eseri, yeni - plastik sanatların uzama dair hayallerini, tüm *Stijl* mimarlarının eserlerinden daha çok yansıtmaktadır. Mondrian ve Mies'te aynı sertliğe, aynı kesinlik arayışına, aynı duruluğa, keskin açılar konusunda ortak bir beğeniye rastlıyoruz.

Mies van der Rohe önceleri Schinkel, Behrens ve Berlage'in etkisinde kalmıştır. Behrens'in yanında çalışırken tanıştığı Wright'in sergisinden etkilenmemiş olması mümkün değildir. Keza Gropius'un, Mies'ın üslubunu önceleyen Fagus fabrikaları deneyiminin Rohe üzerinde muhakkak etkili olmuştur. Kuşkusuz Rohe *Stijl* hareketiyle ancak savaştan döndükten sonra tanışmış ve kafasında henüz bulanık olan fikirlerinin sentezini bu harekette bulmuştur. Zaten Mies van der Rohe, Hollanda sınırı yakınında doğmuştur. Eserleri *Stijl* hareketinin fikirlerinin ve Mondrian'ın estetiğinin işlenmiş halidir. Fakat bu eserler ayrıca Vermeer ve Peter de Hooch gibi eski ressamların eserleriyle büyük benzerlikler de göstermektedir.

Mies van der Rohe'un kazandığı itibar, 1926 ila 1932 yılları arasında Deutscher Werkbund'da başkan yardımcılığı görevine getirilmesini sağlar. 1927 yılında, Werkbund'un Stuttgart'taki sergisindeki projeleri düzenleme ve yönetme görevine tayin edilir. Rohe bu sergide ana malzemesi çelikten kolektif bir yerleşim binası yaptı. Binada yalnızca merdiven kafesleri, mutfaklar ve ıslak mekânlar sabit öğelerden oluşuyordu. Böylece binanın sakinleri dairelerini istedikleri gibi bölebilirlerdi. Üç yıl sonra Hannes Meyer ve Gropius'un halefi olarak Bauhaus'da müdürlük yaptı ve 1931 yılında, Prusya Sanat ve Bilimler Akademisi üyeliğine seçildi.

Mies van der Rohe, Bauhaus'un 1933 yılında, Nazizmin iktidara gelişinden sonra kapatılmasına karşın çalışmalarını sürdürmeyi denedi. Amerika'ya ancak 1938 yılında, Chicago'daki Illinois Teknoloji Enstitüsü'ne bağlı Mimarlık Yüksekokulunda müdürlük yapması için çağrılması üzerine göç etti. O tarihte elli iki yaşındaydı.

5. Ekspresyonist Ütopya (Taut, Obrist, Mendelsohn, Finsterlin, Steiner, Kiesler, vd)

1927 yılında Gropius, Mies van der Rohe, Erich Mendelsohn, Bruno ve Max Taut ve Hans Scharoun Berlin'de çalışmaktaydılar. Werkbund ve Bauhaus, o dönemde Almanya'yı mimarlık alanında öncülük rolünü devralan ülke konumuna getiriyordu; önceki yüzyılda İngiltere'nin sonra Fransa ve Amerika'nın, son olarak da Belçika ve Avusturya'nın üstlendiği bir konumdu bu.

Model bir kent kurmak üzere Le Corbusier ve Jeanneret'yi, J. J. P Oud'u, Victor Bourgeois'yı, Mart Stan'ı, Josef Frank'ı Werkbund'un aracılığıyla Stuttgart'a davet edebilecek ve bunca yabancı mimarın eserlerinden birer örneği bir araya getirebilecek 1927 Almanya'sı gibi bir ülke daha düşünülebilir mi? Bu mimarlara eşlik eden Peter Behrens, Gropius, Mies van der Rohe, Hilber Seimer, Bruno ve Max Taut, Hans Poelzig, Scharoun gibi Alman mimarları saymıyoruz bile. İki savaş arası dönemin Alman mimarları, kent inşasına bulaşan sanatkârların sadece yerleşim ya da şehircilik konusunda değil, her alanda tüm toplum için bir rehber ve yenilikçi olması gereğine kati surette inanıyorlardı. Kolektif yapılar bu yolla gerçekten de daha fazla sosyalleşme eğilimi gösteren bir toplumun özgün mimarisi gibi görünüyordu. Bu nedenle sessiz sakin Mies van der Rohe hariç, geleceğe dair müjde verir bir üslupla konuşmayan mimarlar çok enderdi: Çoğunlukla duygularını pek açığa vurmayan Walter Gropius bile 1919 yılında Berlin'de kendini kaybederek şu açıklamayı yapmıştır:

> "Neredeyse inşa ettiğimiz her şey harap olup gitti. Fakat avunulacak bir nokta var: O da bir fikrin, müstakbel ve mesut bir devrin hayata geçireceği ütopik, cesur, tutkulu bir mimarlık fikrinin oluşmaya başlamasıdır. Sanatkârlar! Aklı zehirleyen bilgiçliğin 'sanatlar' arasına çektiği duvarları yıkın ve hepiniz yaratıcı birer mimar olun. Yeni mimarlığı hep birlikte arzu edin, tasarlayın ve gerçekleştirin. Ressamlar ve heykeltıraşlar! Mimariyle aranızdaki engelleri yıkın, gelin sanatın nihai amacını hep birlikte bulmaya çalışalım: Mimarlığı, heykeltıraşlığı ve ressamlığı içine alan, geleceğin katedralini kuracak yaratıcı kavrayışa ulaşalım!
>
> Günümüzde henüz mimarlık diye bir şey yoktur, bizler ancak ileride mimarlık unvanını hak edecek olanların habercileriyiz, çünkü bu unvan, çölleri bahçelere dönüştüren ve harikaları göğe yükselten sanat ustası anlamına gelmektedir."

Gropius'un bunları ilk başyapıtı olan Fagus fabrikalarını tasarladıktan sekiz yıl sonra yazdığını belirtelim. Gerçekte Gropius'ta, F L. Wright ile Le Corbusier'de de

eksiksiz biçimde ortaya çıkan bir çeşit illüminizme[9] rastlanmaktadır; bu illüminizm Alman ekspresyonist mimarlarda daha ileri boyutta görülmektedir.

Gelgelelim işlevselci ve rasyonalist öğretilere bağlanan Bauhaus'un şiddetle mücadele ettiği ekspresyonist mimarların ustaları, rakiplerinin de ustası olan Van de Velde ve Behrens'di. Fakat ekspresyonistlerin bu ustalardan aldığı şeyler elbette Jugendstil'in süzgecinden geçmişti.

Ekspresyonistler de işlevselciler gibi, resmi eklektizmden kurtulmak ve bir çeşit ulusal romantik tarz geliştirmek istediklerini öne sürüyorlardı.

Bauhaus'un uyandırdığı uluslararası yankılar ve işlevselciliğin gördüğü evrensel itibar, bir başka akıma bağlanmış mimarları uzun süreliğine unutturdu. Bu akım Dresden'in ekspresyonist ressamlarının, Schönberg ve Ablan Berg gibi müzisyenlerin, 1915'te *Dönüşüm*'ü, 1926'da *Şato*'yu yayımlanan Franz Kafka gibi yazarların dahil olduğu; dadaizm (1918) ve sürrealizmi de (1924) besleyen akımdır. Ulrich Conrads ile Hans G. Sperlich'in, yazarlarını yeniden saygınlığa kavuşturan *Fantastik Mimarlık* (1960) adlı kitabı Almanya'da yayımlanmadan önce tüm "modern mimarlık tarihleri" etkinliklerini pratik olarak sessiz sedasız sürdürüyordu.

Dört yıl boyunca avangard Alman mimarlığı, yenilginin ve enflasyonun yıkınından sonra inşa etmenin olanaksızlığından ötürü göz göre göre ütopik bir hal aldı.

1919 yılının Ocak ayında Gropius, Scharoun ve Taut, İş Çemberi'ni (Arbeits-kreis) kurdular. Doğu Berlin'deki işçi mahallelerinde "proleterler" için ütopik projelerden oluşan bir sergi düzenlediler. Aynı dönemde (1920'de), Gemier'in Paris'te Théâtre National'i açtığı sırada, Piscator'un Berlin'de İşçi Tiyatrosunu kurduğunu vurgulayalım. 1920-1921 yıllarında Alman avangard mimarlığı, çoğaltılmış makaleleri, proje ve taslak fotokopilerini içeren *Ütopik mektuplar* adlı bir yayınla haberleşiyordu. Gropius makalelerini *Mass* (Ölçü) diye imzalarken, Bruno Taut *Glas* (Cam) mahlasını kullanıyordu.

Kristal Saraydan bu yana camın yoğun bir biçimde kullanımı mimarlığı maddesizliğe itiyordu. Adolf Behne 1918'de Leipzig'de camı neredeyse mistik bir tavırla göklere çıkartan bir makale yazmıştı:

"Cam yapılar Avrupalıyı adam etmenin en emin yolu olacaktır... Cam, maddeyi

---

[9] Giedion ve onun ardından işlevselci mimarlığın tüm tarihçileri Bauhaus'un ekspresyonist dönemini küçümsediler veya bilinçli olarak yok saydılar; tıpkı Itten ve Kandinsky'nin teozofiye ve doğuya özgü spiritüalizme duydukları ilgiliyi yok saydıkları gibi. Nitekim Kandinsky, Klee, Feininger ve Schlemmer, Itten'in gidişinden sonra bile başını Van Doesburg ve Moholy-Nagy'nin çektiği Bauhaus'taki işlevselci yaklaşımı frenlemeye sürdürdüler.

yenmeye elverişli malzemelerin en iyisidir. Cam, maddenin içinde eridiği tamamen saf ve yeni olan bir malzemedir. Gökyüzünü ve güneşi yansıtır, berrak suya benzer. Camla karşılaştırıldığında diğer tüm malzemeler alt ürünler olarak görünmektedir. Cam mimarlığının konforlu özel hayatı yerle bir edeceğinden endişe duyan Avrupalı haklıdır. Çünkü cam mimarlığı bunu başaracaktır. Bu onun düşük kaliteli olduğunu göstermez. Çünkü konforlu özel hayat Avrupalıdan sökülüp alınmalıdır. Özel alan ortadan kalktığında insanoğlu nefes almaya başlar. Bu zamana dek insanların ikamet yerleri konforlu istirahat ve kendini koy verme için tasarlanmıştı, fakat cam mimarlığı, alışkanlıkların tekdüzeliğine veya konforlu özel hayata kapılıp gitmemize engel olacaktır."

Mies van der Rohe'nin cam gökdelen fikri, işte "camın getirdiği iyimserlik" ve deyim yerindeyse, bireysellik karşıtlığı bağlamında bağlamında ortaya çıkmıştır.

Daha önce değindiğimiz Gropius gibi Bruno Taut ve Hermann Obrist de ütopya hakkını talep ediyorlardı. Bruno Taut (1880-1938) 1919 yılında[10] Hagen'de cam bir kubbeyle havalandırılan ve içinden bir dağın zirvesinin görülebildiği bir proje yayımladı. Şunları yazıyordu:

"Günümüzde yaratıcı olamıyoruz, fakat araştırmacıyız. Yarının biçimlerini aramayı ve bu çetin yolda çağdaş yapıtların yalnızca gelecekteki icraatlara götürecek bir adım olduğu bilinciyle, tevazu sahibi yol arkadaşlarını çağırmayı sürdürmek istiyoruz. Geleceğe inanan herkesi davet ediyoruz. Yeni yaşam biçimi ortaya çıktığında, onun sembolü olan mimarlığın da ortaya çıktığını göreceğiz. Seve seve 'hayalci mimar' olalım."

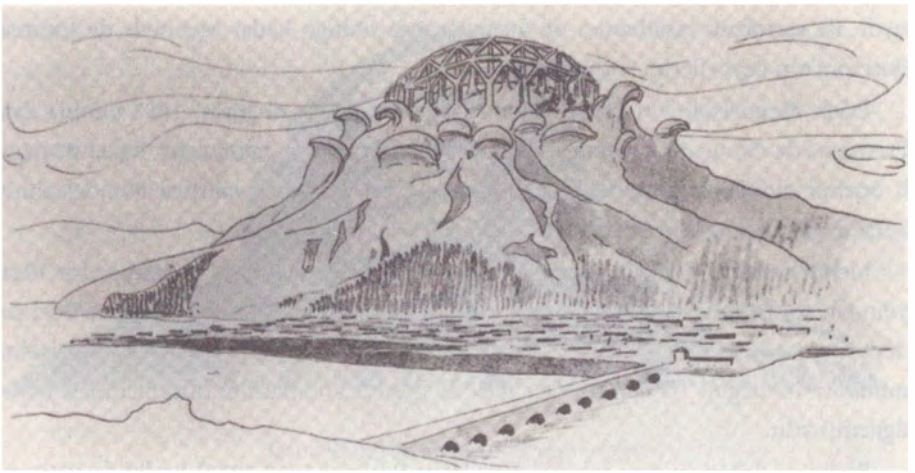
Seramikçi ve heykeltıraş Hermann Obrist (1863'te Zürih yakınlarında doğmuş, 1927'de Münih'te ölmüştür), tamamen kristalden yapılmış bir şehrin hayalini kuruyordu. 1919 yılında Berlin'de Sanat Konseyi'nin hazırladığı bir ankete cevap verirken şöyle yazıyordu:

"Son bir sözcük daha: Yaşasın Ütopya! Aslında bizlere kalan tek şey bu. Ütopyalarla yaşayalım, planlar yapalım, İspanya'da şatolar tasarlayalım, "yapıyormuş gibi" görünelim ve otuz yıl içinde gelecek yeni döneme hazırlık yapalım. Kendi alanım olan mimarlık, yaşadığım süre içerisinde hayata geçirilemeyeceğinden heykeltıraşlık gibi onu da kesin olarak terk ettim ve zannedersem ekspresyonizmden daha ileriye giden, gizlice tasarlanmış fanteziler (resimler ve taslaklar) üretiyorum."

1923 yılına gelindiğinde Gropius gibi bazı mimarların icraat bakımından ütopya döneminin sona erdiği bir dönem yaşanır. Bauhaus kendilerini inatla ütopist olarak nitelendirenlere karşı amansız bir mücadeleye yine bu dönemde girişmiştir.

---

[10] 1919 yılında Taut kardeşler ayrıca mimarlık alanındaki çok renklilik lehinde bir manifesto yayınladılar.



Bruno Taut'un, bir dağın zirvesinde camdan bir kubbe projesi (*Alpin Architektur*, 1918). Como Gölü kıyısında Resegone dağı, rakım: 1876 metre.

Ütopya ile gerçeklik arasında daima aşılması güç bir sınır mevcuttur, böylesi dönemlerde ütopyadan bıkanlar bu sınırı keyfi biçimde kapatmaya çalışırlar. Otuzlu yıllarda SSCB'de işte böyle bir durum yaşanmıştır; ütopyanın sona erdirilmesine ve icraatlar devrinin başlamasına karar verildi.

Savaşın hemen ardından gelişen iyimserliğe karşılık ekspresyonistler Bauhaus'un Marksizmiyle bağdaşmayan bir karamsarlığa kapıldılar. Kafka romanlarında işlevsel bir kâbusu, kadastrocular dan oluşan tamamen bürokrasileşmiş bir toplumun işlevsel kabusunu dehşete kapılmış bir farkındalıkla ele alıyordu. Bu karamsarlık, bazı ekspresyonist mimarları doğal olarak "cam eve" karşı çıkmaya itmiştir; inin, mağaranın, labirentin çekiciliğini arttırmıştır. Hans Poelzig ve Hans Luckhardt konser salonlarını sarkıtlarla ve dikitlerle süslediler. Ekspresyonistler Bauhaus'un sanat karşıtlığına mimarlıklarını heykeltıraşlık gibi tasavvur ederek karşılık verdiler. Bu şekilde 1960 yılında aynı bağlamda ortaya çıkan ve "mimarlık-heykeltıraşlık" adı verilen yaklaşımı da önceliyorlardı. Hermann Finsterlin'in 1919-1920 yıllarında yaptığı *Casa Nova*, Etienne-Martin'in çağdaş *Konutlar*'ını haber veren bir tür barok heykeltıraşlık eseridir. Kiesler'in *Sonu Olmayan Ev*'i (1924-1926) dik açı çılgınlığına karşı şiddetli bir protestodur. Öte yandan Erich Mendelsohn Potsdam'daki Einstein Kulesiyle (1921) ve Fritz Hoegers Hamburg'daki Şili Evi'yle mimarlığın da "heyecanlı" hatta sembolik olabileceğini gösteriyorlardı. Şili Evi, bir geminin pruvası biçimindeydi, Einstein Kulesi ise modern lirizmin mimarlığa uyarlanabileceğinin şaşırtıcı bir ispa-

tıydı. Bu astrofizik rasathanesi, iç dinamizmiyle olduğu kadar biçimiyle de fütürist Boccioni'nin heykellerini andırıyordu.

Erich Mendelsohn'un (1887 yılında Doğu Prusya'da doğmuş, 1853 yılında San Francisco'da ölmüştür) çalışmaları haksız yere görmezden gelinmiştir. Fakat ne denli önemli olduğunu göstermeye çalışacağımız bu husumet yalnızca Mendelsohn'a karşı değil, Poelzig, Finsterlin ve Kiesler'e karşı da uygulanmıştır.

Mendelsohn ve Poelzig, Gropius'la aynı anda dönemde çıkış yapmışlardır. 1911 yılından sonra Poelzig cam duvarlarını yatay şeritli olarak işliyor ve Poe-sen'deki su deposuna açıkta kalan çelik bir iskelet yapıyordu. 1912 yılından sonra Mendelsohn mimarlık mesleğine başlamıştı. Her ikisi de gösteri salonlarının düzenlenmesi işiyle ilgileniyordu.

Berlin'de doğan ve aynı şehirde ölen Hans Poelzig (1869-1936) Berlin'de 1919 yılında Cinq Mille Tiyatrosunu inşa etti. Binanın kubbesini Max Reinhardt buraya yerleştirmişti. Poelzig bu kubbeyi çeşitli sarkıtların ışığı olağanüstü görüntü oyunlarıyla yansıttığı ve aynı zamanda ses düzenini ayarladığı bir çeşit harikulade mekâna dönüştürdü. Salon ve dinlenme yerlerinde de aynı harikulade ortam oluşturulmuştu. 1920-1921 yıllarında Poelzig, Salzburg Tiyatrosu için çok daha "büyülü" bir salon çizdi. Fakat bu projesi gerçekleştirilmedi. 1920 yılında Poelzig, Paul Wegener'in *Golem* adlı filmine dekor olarak tüm bir şehrin çizimini gerçekleştirdi; bu projede Poelzig'e görsel coşkunluğunu alabildiğine ifade edebilmesi için her türlü imkân sağlandı.

Erich Mendelsohn en üretken ekspresyonist mimardır. Hatta ütopik olarak nitelendirilen pek çok proje sunmasına ve projelerin sadece çizim aşamasında kalmasına karşın Mendelsohn'un tek üretken ekspresyonist mimar olduğu söylenebilir. 1919 yılında Berlin'de Paul Cassirer'nin yanında çalışırken, *Beton ve Çelik Mimarlığı* adını verdiği bir dizi mimari çizimin sunumunu yapmıştır. Bu dinsel yapılar, rasathaneler, silolar, fabrikalar öyle biçimsel bir hayal gücünü yansıtıyordu ki, Henry Van de Velde kendisinin en halis öğrencisi olarak Mendelsohn'u görüyordu. Ayrıca F L. Wright da Mendelsohn'un icraatlarına ve projelerine belli ölçüde önem veriyordu.

Einstein Rasathanesi'nin betondan inşa edilmesi düşünülmüştü; binaya verilen aerodinamizm yalnızca bir heyecan arzusundan değil, aynı zamanda yatay ve dikey çizgilerde etkisi hissedilen akademikliği aşan betonarmenin yapısal olanaklarının sergilenmesinden kaynaklanıyordu. Betonu kalıplama güçlükleri yüzünden bu tasarıdan vazgeçildi ve Einstein Kulesi sıvalı tuğladan inşa edildi.



Mendelsohn'un endüstriyel yapı projesi
(W Von Eckhardt, Brazilier, *Mendelsohn*, New York, 1919).

Einstein Kulesinden başka Mendelsohn'un Almanya'da inşa ettiği diğer iki önemli eser, büroların ve dükkânların yer aldığı Columbus Haus (1931) ve Chemnitz'deki Chocken mağazalarıdır Önce Brüksel'e, daha sonra 1933 yılında Serge Chermayeff'le birlikte çalışacağı Londra'ya göç eden Mendelsohn bir süre Filistin'de kaldı. Burada 1937 yılında Haifa Hastanesini ve Kudüs'teki Hadassah Sağlık Merkezini (1937-1939) inşa etti. 1941 yılında Mendelsohn Amerika'ya giderek burada çok sayıda sinagog inşa etti, Cleveland sinagogu da bunların arasında yer almaktadır. Ne yazık ki, tıpkı Gropius için olduğu gibi, göç etmek Mendelsohn'a da uğur getirmedi. Ne Mendelsohn ne Gropius gurbetteyken, Weimar cumhuriyeti döneminde inşa ettikleri özgün ve güçlü çalışmaların benzerlerini inşa edebilmiştir. Buna karşın Finsterlin ve Kiesler neredeyse hiçbir şey inşa edememiştir Herman Finsterlin (1887-1973) Bayer'le birlikte kimya, Röntgen'le birlikte ise fizik eğitimi almış, Hint felsefesi okumuş ve daha sonra Münih Akademisi'nde resim eğitimi almıştır. Tam bir rasyonalizm karşıtı olan Finsterlin 1919 yılında Berlin "tanınmayan mimarlar" sergisine katıldı, esnek ve biçimlendirmeci bir mimarlık eğitimini almaya yöneldi. Mermerden ve isli kuartzdan bir çeşit yontu olan "toplantı evi" isimli projesini 1920 yılında gerçekleştirmiştir. Finsterlin'in dik açılara duyduğu husumet 1925 yılına dayanır; Stuttgart'taki ilk kişisel sergisinin tarihi ise 1928'dir. Rudolf Steiner ve Gaudi'yle yakın ve bazen de çalkantılı ilişkiler içinde olan Finsterlin, hiç eseri olmayan bir mimardır. 1921 yılında, Düzenli katkıda bulunduğu Bruno Taut'un *Frühlicht* [*Tan Işığı*] adlı dergisinde dokunsal mimarlığı savunan bir yazı yazdı. Yine bu yazısında yapıyla iç içe girmiş mobilya fikrini de ortaya atıyordu:



Mendelsohn'un Postdam'daki Einstein kulesi. Presse und Informationsamt der Bundestegierung, Bonn.

"Şehir, ev, mobilya ve vazo arasındaki ilişkiler evrenin biçimsel karışımlarını en küçük boyutta yansıtmaktadır; zira bunların varlıkları zorunlu olarak birbirine bağlıdır. Geleneksel mobilyalar modern odalarda yabancı cisimler gibi görünecektir. Zorunlu altı duvar kalıbının sizi rahatsız ettiği olmadı mı; ruhunuzdaki devinimin ritmine uyarlanmış ortamlarda bulunma isteği duymadınız mı hiç? Yeni tip odaların mobilyaları mimarlık alanına dahil olacaktır. Bunları o alandan ayırmak artık mümkün olamayacaktır... Duvarlar örneğin, bazı bölgelerde şişkinleşerek gardıropları oluşturabilir Yorgun bedenler insanı sarmalayan çukur yerlerde dinlenirken ayaklar şeffaf döşemelerin üzerinde yürüyecektir ve döşemelerin kabartmalı biçimi yürümek için elzem olan yataylığın katılığını hafifletecektir Çıplak ayaklar zemin yontuları üzerinde dolaşacaktır."

Rudolf Steiner'e Finsterlin'le ilgili olarak değindik. Kuşkusuz bu teozof Alman

ekspresyonizmi üzerinde etkili olmuştur. Kandinsky'nin bazı kuramlarının Steiner'in etkisiyle şekillendiği bilinmektedir. Rudolf Steiner (1861-1925) yalnızca kuramcı değil aynı zamanda uygulamacıdır da, nitekim Steiner kendi cemaati için bir Goetheanum inşa etmiştir ve bu mekân felsefi hedefleriyle olduğu kadar mimari biçimiyle de, Gropius'un aynı dönemde inşa ettiği Bauhaus ile tam bir tezat teşkil eden inşa etmektedir. Bauhaus'un rasyonalist Goetheanum ise tinselci olması; Gropius'un işlevselci yaklaşımı ve Steiner'in faydacılığı hor görmesi hesaba katılırsa mükemmel bir tezattır bu. Ancak her iki topluluğun temelinde de sanatlar sentezi oluşturma yönünde (Steiner'in "sanatların uzlaşması" diye adlandırdığı) benzer bir kaygı ve Goethe'ye karşı duyulan ortak hayranlık vardır.

Rudolf Steiner Münih'te gerçekleştirilmesi düşünülen ilk Goetheanum projesini 1911 yılında çizdi. Ancak 1913 yılında eserini inşa etmek için, Goethe'nin bir günlüğüne uğradığı, Bâle yakınlarındaki bir İsviçre kasabası olan Dornach'ı seçti. Goetheanum ahşaptan inşa edildi. Teozof Steiner inşaat sırasında işçilere beş konferans verdi ve bunlar bir araya getirilerek *Mimarlıkta Yeni Bir Tarza Doğru* adıyla 1969 yılında yayımlandı. İlk Goetheanum 1922 yılında yandı. Bunun üzerine Steiner 1924-1928 yıllarında bugün Dornach'ta bulunan Goetheanum'u betonarme olarak inşa etti. Bu yontu mimarisi Van de Velde'nin erken dönem üslubuyla ve Gaudi'nin tarzıyla benzerlikler içermektedir.

Steiner, Postacı Cheval ve Kurt Schwitters'den "modern mimarlık tarihi" içinde söz etmek alışılmışın dışındadır. Yukarıda, Charles Garnier, Postacı Cheval ve Eiffel'in çalışmaları arasında koşutluk kurmak bize önemli göründü. Burada da rasyonalist Bauhaus döneminde Finsterlin, Steiner ve Kiesler gibi tasarımcıların var olduklarını vurgulamak bize aynı şekilde kaçınılmaz göründü. Gropius ve Steiner, çağdaş dünyanın sanattan ayrı bir yaşantının sonucu olan çirkinliğinden söz ederken benzer bir dil kullanıyorlardı. Steiner şöyle yazıyordu:

> "İnsanoğlu için, sosyal hayat için çok önemli olan bir şey var: O da etraftaki her nesnenin sanatsal bir biçime sahip olmasıdır. Her kaşık, her bardak küçük rahatlıklar sağlamak için var olmuyor, bunların aynı zamanda hem kullanışlı olması hem de - güzellik hissi vermesi gerekir."

Gropius bu satırların altına tereddütsüz imzasını atabilirdi. Bu sonuca ulaşabilmek için Gropius rasyonelleşmeyi, makineleşmeyi, standardı tavsiye ediyordu. Steiner ise önce topluma bir "tinsel dayanak" sağlamak gerektiğini ve bunun ardından "her masaya, her sandalyeye belirli bir biçim verebilecek kadar gelişebilecek" bir sanatın ister istemez doğacağını düşünüyordu.

Aynı şekilde Bauhaus döneminde dadaist Kurt Schwitters'in (1887-1948) Hanovre'daki evinde Merzbau diye adlandırdığı şeyi inşa etmesi tesadüf değildir. Bu Merzbau, yukarıya doğru ilerlerken en beklenmedik, en tuhaf nesneleri birleştiren ve evin katlarını boydan boya kat eden bir çeşit yıkıcı yontudur. Merzbau'nun ve son derece farklı olan Goetheanum'un sembolizmi üzerinde düşünmek, belki de Gropius'un hokkabaz şapkasından çıkardığı dikdörtgen paralelyüzlerin ve kutuların çoğalmasını önlemeye yarayabilir. İnsanlara hijyenik ve zorunlu bir mutluluğu vermenin hayalini kuran bu büyücü çırağı, sonunda Kafka'nın önsezisel görüşlerine uyan bir görüntüyü gerçek kılan bir süreci tetikledi.

Frédérick Kiesler (1896-1966) en önemli çalışmalarını 1922-1924 yılları arasında gerçekleştirdi. "Bugün yaptıklarım," diye açıklıyordu 1961 yılında, "yirmili yıllardaki fikirlerimin bir devamıdır. Kırk yıldan beri halen o günkü fikirlerimi gerçekleştirebileceğim uygun ortamı aramaktayım." Kiesler 1924 yılında "küp-cezaevi, evrensel çözüm" diye adlandırdığı yapının inşası sürerken iki yuvarlağımsı ev tasarladı. Ayrıca Sonu Olmayan Ev'in dayandığı ilkeyi geliştirdi:

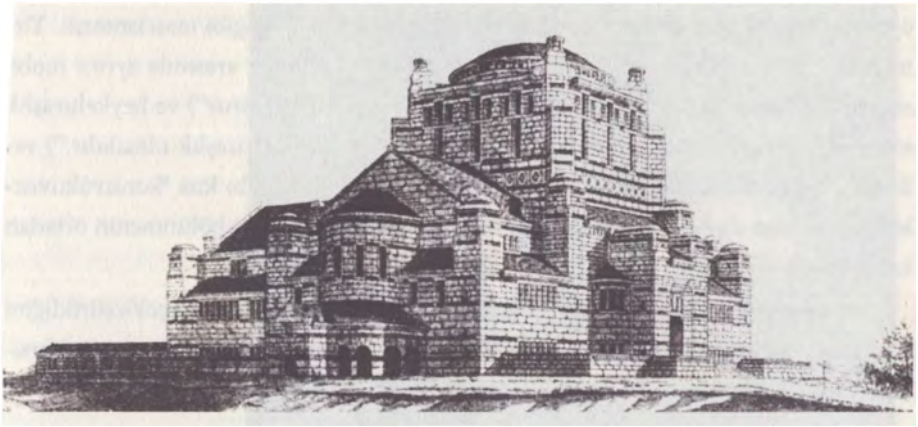
> "Evlerin yapımında ayrılıkçılığı, yani döşemeler, duvarlar ve tavan arasındaki ayrılığı Paris'in Güzel Sanatlar döneminde ve Viyana'da Strauss'un valsleri çalınırken, dokuz yüz yirmi dört, yirmi beş yıllarında ortadan kaldırdım ve döşemeler, duvarlar ve tavan arasında tek bir süreklilik tasarladım."

Le Corbusier'nin kuramlarının aksini savunarak şunları belirtiyordu:

> "Ev bir makine değildir, makine de bir sanat eseri değildir. Ev yalnızca cansız malzemelerden oluşan bir düzen değil, canlı bir organizmadır: bütünlüğünde ve ayrıntılarında yaşamaktadır. Ev insan bedeninin üst derisidir."

Viyanalı mimar Kiesler 1925 yılında Grand Palais'de sergileyeceği uzaykentin proje etüdünü gerçekleştirmek amacıyla 1918 yılından sonra Paris'e geldi. Bu havada duran şehir fikri, günümüzde geleceğe yönelik en güçlü fikirlerden biri haline gelmiştir. Fakat bundan elli yıl öncesine kadar bu kavram o kadar çılgınca görünmekteydi ki, Le Corbusier bile Kiesler'e uzaykentini zeplinlere mi asacağını sorarak takılmıştır. Fakat bu olaydan kısa bir süre sonra Le Corbusier de kazık temeller üzerinde asılı duran şehir çözümünü benimsemekte gecikmeyecekti. Kiesler'in uzaykenti çok katlıydı, doğal zemin yeşil alana ayrılmıştı. Girişler çatılardan yapılıyordu. Le Corbusier araç viyadükleriyle birbirine bağlanmış yapıların tepesinden akacak trafik fikrini Alger için hazırladığı planında uygulamıştır.

1926 yılında Kiesler uluslararası bir tiyatro sergisi için Amerika'ya gitti. Gerçekte tıpkı evi gibi, "sonu olmayan" bir tiyatro tasarlamıştı. 1932 yılında Kiesler borsanın



Berlage'ın Bloemendaal'de bir "Beethovenhuis" için projesi, 1908
(J.J.P Oud, *Holländiche Architektur*, Bauhaus Bücher).

çökmesi yüzünden Avrupa'ya geri dönüş masraflarını karşılayamayarak Amerika'ya temelli yerleşmeye karar verdikten sonra en ünlü eseri olarak anılacak, biçimi değiştirilebilir tiyatro binası çizimini gerçekleştirdi. Hatta bu çizim iki dinleme salonlu tiyatroların ilk örneği oldu. 1936 yılında Kiesler Columbia Üniversitesinde "korrealist çizimleri araştırma laboratuvarı"nı kurdu. Bir grup öğrenciyle birlikte sanayi ürünü sorunları üzerine giriştiği derin bir incelemeden sonra şu saptamada bulunuyordu:

> "Bu incelemeler sanayinin yöntemlerinde olduğu kadar hedef araştırması alanında da büyük bir karmaşanın olduğunu gözler önüne sermiştir. Fabrikaların çok miktarda olmasına ve girişimcilerin büyük bir özgürlüğe sahip olmalarına karşın ya da belki de tam da bu nedenden ötürü, karmaşa yaşanmaktadır. *Hiç kuşku yok ki hem çok sayıda hem de çok az inşaat yapılmaktadır* ve piyasaya bol miktarda sürülen malların çoğu, ender bulunan kaliteli ürünlerin taklitleridir. Ayrıca halkın bu malları almaktan başka (ekonomik ve estetik) seçeneği yoktu, nitekim halkın zevki eğitimle şekillendirilmemişti ve kalite henüz miktara eşlik edecek durumda değildi; halbuki piyasaya sürülen kaliteli malların işporta malların yerini alması için bunlar olmazsa olmaz koşullardır. Ayrıca ileride yapılacak üretimin, temel ihtiyaçların araştırılmasına *çok daha fazla* eğilmesi gerektiği de açıktır. Yani üretim hacminin küçültülmesi ve birincil derecede gerekli olan nesnelerin miktarının çoğaltılması gerekmektedir. Mimarların başlıca görevleri her şeyden önce bu "ihtiyaçlar"ın neler olduğunu tanımlamak ve buna yönelik araştırmalar yapmaktır.

Kiesler Columbia Üniversitesinde yapı tekniği ve plastik alanındaki bütün planlarını hücre çekirdeğin yapısına dayandırdı. Söz konusu olan ister ressamlık ister heykeltıraşlık, ister teknik ekipman ister iç yerleşim, ister bir binaya isterse bir şehre ait öğeler olsun; bütün bu alanlar salt tek bir işlevin dışavurulması gibi değil, diğer

öğelerle eşgüdümün genişletebileceği bir olanaklar çekirdeği gibi tasarlanmıştı. Yirmi beşli yıllarda Kiesler tarafından geliştirilen yeni kavramlar arasında ayrıca mobil mimarlık ("esnekliği hayati işlevlere uyabilecek konutlar istiyoruz") ve heykeltıraşlık mimarlığı ("mimarlık heykeltıraşlığa benzememelidir, heykeltıraşlık olmalıdır.") ve-ileride ("Şehircilik Yöntemleri," beşinci bölüm) göreceğimiz gibi Rus "konstrüktivistleri" tarafından da benimsenen, kırsal bölge ile şehir arasındaki bölünmenin ortadan kaldırılması kavramları da vardır.

Bunca şeyi tasavvur etmek ve bunların başkaları tarafından gerçekleştirildiğini görmek (veya kendi fikirlerinin başkalarına mal edilmesi) Kiesler'e acı vermiş olmalıdır. Fakat kendisi bana şunları söylemişti:

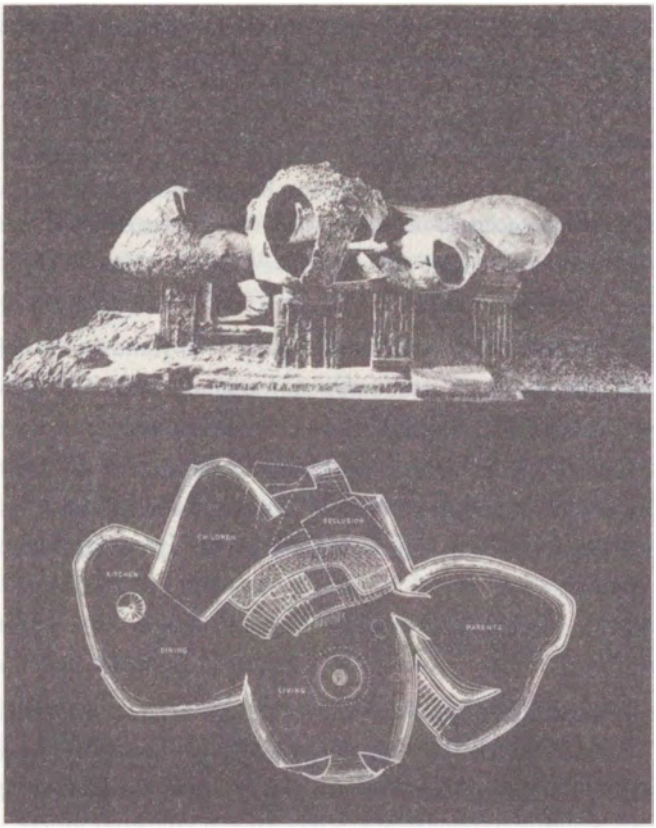
> "Üç tür mimar mevcuttur. Birincisi çok önceden fikirler üretir, ikincisi bu fikirleri benimser, üçüncüsü ise yalnızca gericidir."

TWA'nın yolcu ve mal hizmet binasına yapılan tüm (haklı) övgüler arasında, Saarinen'in bu çiziminin belki de Kiesler ve Mendelsohn'un çizimlerinden esinlenmiş olabileceği yer almadı. Guggenheim Müzesine yapılan tüm (haklı) övgüler arasında F. L. Wright'ın Kiesler'in 1947 yılında yazdığı *Korrealizmin Manifestosu*'nu okumuş olabileceği şüphesi yer almadı. Nitekim Kiesler manifestosunda şunları söylüyordu:

> "Bir müzenin tasarımı sırasında olup biten şuydu: tabloların çerçevelerini çekip çıkartıyordum: resmi bir çubuğun arasına sıkıştırmak, eski zaman mimarlığından kalma bir şeydir. Bu ortadan kaldırıldığında resim de özgürlüğe kavuştu. Yok edilen çerçevenin yerini bir başkası aldı. Bu yeni çerçeve odanın genel mimarisidir. Tablo mimari bütünlüğün bir parçasını oluşturuyordu ve artık yapay biçimde bu bütünlükten koparılmayacaktı... Tabloları, onları birleştiren sürekliliği bozmadan, arka plandan ayırabilmek için düz ve sert duvarı eğip büküyorum. Bir tür ahşap kol olan epeyce uzun bir destek, duvarın iç bükeyliğine sokulu bir halde tabloyu destekliyordu. Tablonun bu şekilde ön plana çıkışının iki sonucu vardır: Tablo fondan ayrı durur ve izleyiciye yaklaşır. Böylece tablo özgürce dalgalandığı izlenemini verir. Tablo artık bir duvar dekorasyonu olmaktan çıkmış, boşlukta duran sağlam bir adacık halini almıştır. Bu, ressamın tasarladığı ve mimarın soluk kazandırdığı başlı başına bir dünyadır."

Burada Guggenheim Müzesindeki tabloların asılış yöntemlerinin daha on yıl öncesinden en ince ayrıntısına kadar anlatıldığını görüyoruz. Kiesler yeni tiyatrobilim araştırmalarının dışında müze bilimi sorunlarını da uzun süre incelemişti.

1942 yılında Peggy Guggenheim, Kiesler'den "Yüzyılın Sanatı" galerisini düzenlemesini istemişti. Kiesler kendisi gibi New York'a göç eden bir Alman marangozun yardımıyla, Bronx'ta bir garajda tavanlar, duvar doğramaları ve spotlar için yeni düzenlemeler kurguladı. Ayrıca 18 farklı işleve sahip bir sandalye modeli tasarladı.



Kiesler'in sonu olmayan ev projesi. Maket ve 2. kat planının görünümü. Foto, Kiesler, New York.

"Bu nesne, bükülen, dikilen ve yeniden bükülen, böylece başı ve sonu olmayan bir nesne oluşturan bir tür dalgadır; içbükeyli ve tümsekli bu büküntülerin içinde beden istirahat edebilir. Kullanılmaz haldeyken sandalyenin ne kol ne ayak kısmı vardı ve istenilen tarafa yaslanmak mümkündü. Bu nesne gerektiğinde sandalye, heykel veya resim altlığı, gerektiğinde ise masa veya bank olarak kullanılabiliyordu.

Kiesler ayrıca tabloları hareket ettirmeye yarayan, üzerinde kumanda düğmelerinin bulunduğu bir sistem barındıran bir "kinetik galeri" tasarladı. Hayatının son yıllarında nihayet iki eser inşa edebildi: (daha önemsi olan) birincisi, içinde labirent biçiminde uzanan salonlar, su hazneleri ve kavisli duvarlar barındıran New York'taki sanat galerisi World House Gallery; (hayranlık verici olan) ikincisi ise Kudüs'teki Ölüdeniz Yazmaları Tapınağıdır. Kiesler burada su havuzundan fışkıran ve kadın göğsünü andıran bir kubbeyle örtülü şaşırtıcı bir yeraltı sarayı tasarladı. Yazmalara giden koridorun zemini eğikti.

Dik duruşlu, narin yapılı, ufak tefek bir adam olan Kiesler ölümüne yakın *Bir*

Mimarın Günlüğü ya da Sonu Olmayan Araştırma adlı kitabını yayımlama mutluluğunu da yaşamıştır.

> "Bana (daha doğrusu bana eşlik eden karıma) günümüzde sanatkârlara bir şey öğretecek olan erkekler değil kadınlardır, diyordu. Erkeklerin aklı bir karış havada, ancak iş güç için dünyaya iniyorlar. Kadınlar ise yalnızca aşk için yaşıyorlar. Şu zamana kadar mimarlık erildi. Artık tıpkı kadın vücudu gibi sonu olmayan bir devamlılık içeren dişil bir mimarlık başlıyor. Bir aynanız varsa, hanımefendi, soyunun ve bana vücudunuzun nerede başlayıp nerede bittiğini söyleyin."

Dik açılara ve kapalı kutulara karşı 1960 yılından beri çekingen bir tepkiyi başlatan bükümlerin, yuvarlakların, yumurtanın, devamlılığın, bu dişil mimarisinin değeri bilinmemiş öncüleri kuşkusuz Frédérick Kiesler ve Alman ekspresyonistlerdir. Ekspresyonizme, yani lirizme, sezginin ve ilhamın başatlığına karşı çıkan Bauhaus bu şekilde mimarlığı yarım yüzyıla yakın bir zaman şiirsel kaynaklardan uzaklaştırarak gittikçe daha da duyarsız hale gelen bir işlevselciliğe sürüklemiş oldu.

6. Nazizm

Nazizm ekspresyonizmle birlikte işlevselciliği de ortadan kaldırabilirdi. Oysa "ulusal-sosyalizm" ekspresyonizmde, pangermanizmi ve kendi efsanelerine[11] pek yakışır görkemli bir üslup bulmayı başarmıştır. Yalnız tıpkı Bauhaus'un işlevselcilerini olduğu gibi, ekspresyonistleri de aynı anarşist, demokrat veya sosyalist zihniyet yönlendiriyordu ve bu sebeple onlar da "dejenere" olarak nitelendirilmişti.

Almanya, o dönemde yaşadığı kan kaybını hiçbir zaman telafi edememiştir. Gropius, Mies van der Rohe, Breuer, Mendelsohn, Bruno Taut, Moholy-Nagy, Hilberseimer, Ernst May, Albers, Herbert Bayer, Kandinsky, Klee ülkelerini terk ettiler. 1936 yılında Berlin'deki Prusya Akademisinde bir mimarlık atölyesinin şefliğine getirilen

---

[11] Başlangıçta *Michel* adlı ekspresyonist bir roman yayımlamış olan Goebbels'in başını çektiği bir Nazi akımı ekspresyonizmi partinin estetiği yapmayı denedi. Goebbels bürosunun duvarlarına, Schleswig-Holstein'da Nazi Partisi'nin ilk üyelerinden biri olan Nolde'un tablolarını astı. Fakat 1935 yılında Hitler "dadaistlerin, fütüristlerin ve kübistlerin kültürel saçmalıkları"na bir son verilmesini istediğinde modernizme karşı bir saldırı başladı. Nolde her şeye karşın 1941 yılına kadar dayanmayı başardı. Nasyonal Sosyalist rejimin ilk yıllarında ekspresyonizm ile Nazizm arasındaki ilişkilerin belirsizliği, Lukacs'a sosyal demokrasi gibi ekspresyonizmin de Nazizmi beslediğini söyletmiştir. Bu görüş son derece abartılıdır, fakat yine de ekspresyonizm ve Nazizmde ortak olan katıksız bir irrasyonalizmin barındırdığı tehlikeleri akla getirmektedir. (Bkz. John Willet, *Sanatta Ekspresyonizm*)

Peter Behrens gibi memleketlerinde kalanlar ise ya şahsiyetsiz bir mimarlığın içinde yitip gittiler ya Hans Scharoun gibi, yalnızca müstakil evler inşa ettiler; ya da Finsterlin gibi kendilerini gizli estetik araştırmalara verdiler. Otto Bartning'in prefabrike ahşaptan Alman yardımlaşma sığınaklarını inşa etmek amacıyla yeniden ortaya çıkışı 1946 yılını bulmuştur.

Hitler'in yakın arkadaşı olan mimar Albert Speer, 1937 yılından itibaren rejimin resmi müteahhidi haline geldi. Reich'in yeni adalet bakanlığı binasını (1938-1939), Nuremberg'in kongre binalarını ve 1937 Evrensel Sergisinin Alman pavyonunu o inşa edecekti. Aynı dönemde mühendis Todt, Atlantik Duvarı'nın sığınaklarını inşa etmeden önce dikkate değer bir otoyol ağı gerçekleştirdi. Tuhaftır, Alman ulusunu temsil etmesi amacıyla Speer tarafından benimsenen "klasikleştirilmiş" üslup, Iofan'in Rus ulusunu temsilen seçtiği üslubun hemen hemen aynısıdır. 1937 Paris Evrensel Sergisinde, diktatörlüklerin tarzlarının tuhaf bir biçimde birbirlerine benzediği ve böylece onların da kendi çaplarında bir uluslararasılık meydana getirdikleri görülmektedir. Fakat daha da tuhafı, aynı dönemde, Carlu'nun Fransa'da aynı neoklasisizm akımına uyan Chaillot Sarayını inşa etmesidir. Siyaset ve mimarlık her zaman yakın ilişkiler içinde olmuştur. Almanya'da Bauhaus ve ekspresyonizmin, Rusya'da konstrüktivizmin her iki durumda da yerlerini despotik bir neoklasik mimarlığa bırakarak aynı anda ortadan kalkması bir tesadüf değildir. Aslında "klasik üslup" daima emperyalizmin simgesi olmuştur. Klasik üslup, VIII. Henry, XIV Louis, Robespierre, I. Napoleon, Hitler, Stalin, Mussolini gibi despotların tercih ettikleri mimari üsluptur. Lewis Mumford bu üslup hakkında şunları söylüyor:

> "Bu bir ödünleme mimarisidir: ekmeği, güneşi ve insana yaraşan her şeyi elinden alınan bir halka cafcaflı taşlar sunulur."

Bununla birlikte Werner March, 1936 yılında olimpiyat oyunları stadını ekspresyonist bir anlayışla inşa etti ve Bärsch, Brandenburg'daki Opel fabrikalarını işlevselci bir yaklaşımla gerçekleştirdi. Hitler'e gelince, onun da şu beyanından Gropius'un prefabrikasyon fikrini benimsediğini anlıyoruz:

> "Bir ev inşa etmek, zorunlu olarak tek tip konutlara yol açmayacak öğelerin montajı olmalıdır esasen. Bu öğelerin düzeni ve sayısı değişebilir, fakat bunlar standart olmalıdır. Otomobilim için yedek parça aradığımda bulabiliyorum, fakat dairem için bulamıyorum.

III. Reich Dönemi adlı anı kitabında Albert Speer (1905-1981) bizlere Hitler'in mimarlığa duyduğu tutkudan söz etmektedir.

Adolf Hitler elbette Haussmann'ı tarihin en büyük şehircilik uzmanı olarak nitelendiriyordu ve Charles Garnier'nin Opera Binası onun en beğendiği yapıydı. 1925 yılında Hitler'in çizdiği taslaklardan yola çıkarak, Speer yüksekliği 290 metreyi bulan, 250 metre çapındaki kubbesiyle dünyanın en büyük toplantı salonu olarak nitelendirilebilecek büyük bir kümbetin projesini gerçekleştirdi. Yine 1925 yılında, Hitler dünyanın en devasa zafer anıtının taslağını gerçekleştirdi. Speer bunu da Berlin'de inşa etmeyi önerdi. Son olarak Fransa sınırlarında savunma yapabilmek amacıyla gerçekleştirilen farklı tip sığınakların yapımında da neredeyse birebir Führer'in çizimlerinden yararlanıldığını kesin bir dille ifade eder. Yirmi sekiz yaşındayken Hitler'in "resmi" mimarı olan, otuz iki yaşında Berlin'in düzenlenmesiyle görevlendirilen, 1942 yılında silahlandırma ve bayındırlık bakanlığı görevini Todt'dan devralan Berlin hükümet merkezinin şehircilik uzmanı Speer Champs-Elysées'yi taklit ediyordu. Ledoux ile Boullée hayranı olan Speer Fransız Devrimi kutlamalarına ve II. İmparatorluğun üslubuna hayran olmuştu. 1939 yılının Ekim ayında Kremlin'de Speer'e ait mimari eserlerin yer aldığı bir sergi düzenlendi. Hitler'in gözde mimarı olan Speer Stalin'in sergiyi fazlasıyla taltif ettiğini söyledi. Bundan hiç şüphemiz yoktur.

3
FRANSIZ MİMARLIĞI

1. Henri Sauvage'dan 1925 Yılı Süsleme Sanatları Sergisine

Bauhaus ve Rus "konstrüktivizmi" devrinde Fransız mimarlığı ne durumdaydı? Çalışmaları 1910 yılından önce belirginleşmiş olan XX. yüzyıl Fransız mimarlığının iki önemli şahsiyetinden daha önce söz ettik: Auguste Perret ve Tony Garnier. Fakat 1912 yılında, etkisi kayda değer olan ve günümüzde hâlâ daha pek tanınmayan, olağanüstü bir mimar ortaya çıktı: Henri Sauvage (1873-1932).

Henri Sauvage Paris, Vavin sokağındaki kare fayanslarla kaplı, basamaklı, tuhaf yapıyı 1912 yılında tamamlamıştır. Dış estetiği metronun geçitlerini andıran, çiçekli balkonlarıyla bir "hijyenik" görünüme sahip olan bu konut, Sant'Elia'nın 1914 yılında çizdiği basamaklı yapı projelerini ve Le Corbusier'nin ancak on yıl sonra çizdiği villa yapıların taslaklarını hatırlatıyordu. Henri Sauvage'ın mükemmel şekilde korunmuş ve son derece iyi durumda bulunan yerleşim binası günümüzde halen Fransa'nın başkentinde yer alan en dikkat çekici mimari eserlerden biridir. Aslında bu çalışma, daha sonra yine Sauvage'ın tasarlayacağı ve "Babil tarzı" diye adlandırılacak basamaklı piramitlerin bir taslağı niteliğindedir. Auguste Perret'yle neredeyse yaşıt olan ve Guimard'dan yalnızca altı yaş küçük olan Henri Sauvage, sanat yaşamına *Art Nouveau* akımıyla başlamıştır. Frantz Jourdain'in iş arkadaşı olan Sauvage, Samaritaine mağazalarının tamamlanmasına da katkıda bulunmuştur. Fakat Sauvage Art Nouveau'dan giderek daha baskın hale gelecek bir işlevselciliğe yönelerek, sonuca ulaşmayan prefabrikasyon yöntemlerini uygulamaya çalışmıştır. Fransa'da kolektif hizmetler sunan bir yerleşim birimini ilk inşa eden Henri Sauvage'dır. Bu yapı, Paris Amiraller sokağında 1924-1926 yılları arasında gerçekleştirilen havuz-dairelerden oluşmaktadır. Yarı yarıya örtülü teraslara açılan bu daireler iç tarafta ulaşımın asansörlerle sağlandığı yatay, gidiş-geliş yollarına açılıyordu. Havuz yapının merkezinde yer alıyordu.

Henri Sauvage 1931 yılında Nantes'da çelikten bir mağaza inşa etti. Bu büyük Decré mağazalarının ön kısmında yer alan cam yüzeye o dönemde Fransa'da ender rastlanmaktaydı. Bu bina ne yazık ki, 1943 yılında bir bombardıman sırasında yerle bir oldu.

Avangard iki dünya savaşı arasında Fransız mimarlığı alanında, Perret, Tony Garnier ve Sauvage'dan başka, içlerinde Le Corbusier'nin de bulunduğu çok sayıda



Sauvage tarafından 1911 yılında yapılan, Paris, Vavin sokağındaki bina.
Foto, B. Cleuziou, Studio Foliot.

tasarımcı daha ortaya çıktı. Le Corbusier'nin karmaşık kişiliği, resmettiği, çizdiği, yazdığı eserlerinin geniş kitlelere yayılması, icraatlarıyla yarattığı skandal, Mallet-Stevens, André Lurçat, Beaudouin ve Lods, vb mimarların gölgede kalmalarına neden olacaktır. Buna karşın bu saydığımız mimarların 1920-1930 yıllarında önemli bir deneysel ortamın yaratılmasına vesile olduklarını göreceğiz. Mimarlık alanında kendi yağıyla kavrulmaya çalışan bu devrimi ne yazık ki ne sanayiciler ne de hükümet önemsedi. Alman sanayiciler Gropius'u izlerlerken, Weimar ve ardından da Dessau şehirleri Gropius'a Bauhaus'u kurma imkânı tanırken; Viyana sosyalist belediyesi Avusturyalı mimarların sosyal konutlar deneyimlerine cesaret verirken; Hollanda belediyeleri *Stijl* mimarları arasından seçim yaparken, yenilikçi Fransız mimarları çalışmalarını yalnızlık, mücadele, aşağılanma içinde sürdürmek zorundaydılar. Bu nedenle Le Corbusier'nin saldırgan tavrı uluslararası bağlamda çoğunlukla çılgınlık olarak görülmüştür. Fakat Fransa'da sesini duyurabilmek için insanın avazı çıktığı kadar bağırması gerekiyordu. Kamu güçlerinin kayıtsızlığı, Le Corbusier'yi sürekli bir ağız dalaşına, bir dizi ses getiren gösteriye, sert bildirilere yöneltmiştir. Gropius'un daha makul görünmesinin sebebi daha kısa sürede anlaşılmış ve yardım almış olmasıdır.

İşlevselci mimarlığın gelişimiyle birlikte bir sosyal konut programının da yürütüldüğü Avusturya'nın, Hollanda'nın, Sovyetler Birliği'nin, Almanya'nın aksine,

Fransa'da iki dünya savaşı arasında özel inşaatlar neredeyse tamamen durmuş gibidir. Neredeyse hiçbir şeyin inşa edilmemesi bir yana, kira bedelini gülünç fiyatlara sabitleyen demagog bir cumhuriyet yüzünden eski konutlar bile onarılmıyordu.

Tony Garnier'nin ülkesinde şehircilik henüz bilinmiyorken, Paris'teki Champs-Elysées bürolarla dolu bir bulvara dönüştü; Citroen fabrikaları Javel rıhtımındaki bostanlıklara yerleşti ve Renault Seguin adasını gasp etti. Massa oteli Champs-Elysées'den kaldırılıp, bir park içinde rasathanenin yanında yeniden inşa edildi ve bir süre sonra burası Edebiyatçılar Derneği'nin merkezi haline geldi.

Sağlıksız yirmi iki adacıktan sadece birinin; farelerin veba salgınına yol açacağı endişesiyle Beaubourg mahallesindeki bir numaralı adacığın kökten kaldırıldığı Paris'teki bu başıboşluk, vurguncuların istedikleri gibi at koşturduğu banliyönün korkunç biçimde büyümesine yol açacaktı. Paris banliyösünün nüfusu 1901 yılında 955.000 iken 1931 yılında 2.010.000'i geçecekti. Le Corbusier Paris için durmadan plan ve projeler çizmekte, fakat sadece alaya alınmaktadır. Günümüzde kamu güçlerinin Le Corbusier'nin projelerine fazla ilgi göstermemesini, bu projelerin kasıtlı olarak tahrik edici nitelikte yapılmış oluşuna bağlama eğilimi vardır. Fakat Fransa'da kendilerini şehirciliğe adayan Roma ödüllü mimarların "akla yatkın" planlarının da pek ilgi gördüğü söylenemez. Eski surların yerine bir yeşil kuşak projesi tasarlayan Greber, kendisine kulak asılmayıp Paris'in bu ender boş alanlarına "kiralık evler" yığıldığını görünce, Philadelphia ve Ottawa'nın yeniden düzenlenmesi görevi için Amerika'ya göç etti. Fas'ta şehir düzenlemeleri yaptıktan sonra Fransa'dan sipariş alamayan Prost on beş yıl boyunca İstanbul'da çalıştı. 1920 yılında Défense kavşağını tüm bakanlıkları oraya taşıyarak şehirleştirmeyi öneren Jaussely sonunda İspanya'ya gitmiş ve burada Barcelona'nın şehir uzmanı olmuştur. Agache Rio de Janeiro'yu şehirleştirmek üzere çağrılmıştır. Bu yüzden 1925 yılında Süsleme Sanatları Sergisinin Paris'te düzenlenmesi düşünüldüğünde tüm disiplinlerin yenilikçileri epeyce umutlanmışlardır. Aslında bu uluslararası serginin 1916 yılında düzenlenmesi düşünülmüştü ve serginin, modern üslupta yapılan tüm araştırmaların gelişimlerini gözler önüne sermesi bekleniyordu. Savaşın başlaması bu projeyi geciktirdi. 1920 yılında Alman *Werkbund*'undan etkilenen bir komite, 1925 yılı uluslararası sergisinin "Fransız usulü bir Werkbund" olmasına karar verdi. Bu komitenin "Fransız usulü" derken neyi kastettiğini anlayabilmiş değiliz. Bu tabirle bireyselciliğe saygı gösterileceği kastedilmişse, bu amaca ulaşmıştır, çünkü sanatkârlar kolektif bir çalışma yapmak adına adlarını gizli tutmayı tercih etmişlerdir ve ayrıca girişimin verimli olacağına ihtimal vermeyen sanayiciler sergiden uzak durmayı tercih etmişlerdir.

Jaussely'nin projesini hatırlayan şehirci Agache sergi mahali olarak Défense'in kavşağını seçmeyi önerdi; böylece pavyonlar daha sonra yeni bir mahalleye dönüştürülmek üzere muhafaza edilebilecekti. Bu öneri hiç dikkate alınmadı ve sergi daha öncekiler gibi yine Invalides meydanına ve çevresindeki rıhtımlara kuruldu.

Serginin başmimarı seçilen Charles Plumet (1861-1925), modern üslubu benimsemiş kuşaktandı. Bu seçim, modern üslubun yitik cenneti ile yeni bir modernliğe karşı duyulan tuhaf bir özlemi bir araya getiren bu sergiye hâkim olan belirsizliği gözler önüne seriyordu. 1925 Sergisi ayrıca yeniden inşa edilen Fransa'nın, yeniden kavuşulan huzurun verdiği mutluluğu yansıtmak amacındaydı. Bu açıdan bakıldığında *Stijl*'in ve Bauhaus'un sanatkârları ve mimarları ellerinde küpleriyle oldukça püriten görünüyorlardı. Bu nedenle uluslararası Süsleme Sanatları Sergisi, o dönemde (Rus konstrüktivizmi sayılmazsa) tüm dünyadaki en avangard iki hareketin Paris'te sergilenmesini reddetti: ne Stijl ne de Bauhaus Süsleme sanatları sergisinde yer alamayacaktı.

Savaş kâbusunu unutmak ve dünyaya sevimli bir izlenim vermek isteniyordu. Dufy'nin süslediği mavnalarıyla sergide en büyük ilgiyi gören çalışma, Terzi Poiret'nin *Aşklar, Zevkler ve Orglar*[1] adlı çalışmasıydı.

Modernizmi ve geleneği bağdaştırmak serginin en büyük amacıydı. Gelgelelim gelenek katledildi, modernlik namınaysa yalnızca yapaylıklara yer verildi. 1900 yılı civarında modern üslubun kısa süreli kesintiye uğramasından beri, Tony Garnier'nin Lyon'da ve Perret'nin Paris'te yaptıkları bazı çalışmalar dışında zaten Fransa'da modern mimarlık varlığını yitirmişti. Duchamp-Villon, 1910 yılının Sonbahar Sergi Salonu'nda Jacques Villon, Marie Laurencin ve R. de La Fresnaye tarafından André Mare'in yönetiminde dekore edilen "kübist ev" projesini sunduğunda, öylesine büyük bir skandal yaşandı ki, Meclis'e bu konuda bir gensoru önergesi bile verildi.

Le Corbusier'nin verdiği ilk mücadele I. Dünya Savaşı sonundan 1925 yılı Sergisine kadar olan dönemde gerçekleşmiştir. Le Corbusier'nin öfkesinin, ö dönemde Fransa'da mimarlık ve modern süslemeyle ilgili her şeye gösterilen kayıtsızlığa karşı olduğunu söylemiştik. 1910 yılında Peter Behrens'in yanında çalışan, Viyana'da Hoffmann'la tanışan, başka yerlerde üretilen her şeyden haberi olan Le Corbusier, hoşnutsuzluğunu haykırmaktaydı. 1920 yılında, ressam Ozenfant'la birlikte *L'Esprit Nouveau* dergisini kurdu. 1922 yılında Sonbahar Sergi Salonu'nda sergilediği üç milyon kişilik şehir planı fırtınalar kopardı.

---

[1] Poiret'nin standları öylesine büyük bir ilgi gördü ki, 1925 yılı Sergisine "Kumaş sergisi" dendi. Öte yandan ziyaretçiler ancak otuz yıl sonra yaygınlaşacak olan evde kullanıma uygun buzdolapları satın alabildiler.



1925 yılında Tony Garnier tarafından yapılan Rhône-Loire pavyonu.
Dekoratif Sanatlar Kütüphanesi.

1923 yılında *Vers Une Architecture* (*Bir Mimarlığa Doğru*) adlı manifesto niteliğindeki eseri, *Stijl*'in, Bauhaus'un, fütürizmin, Rus konstrüktivizmin geleceğe dönük tüm fikirlerini bir potada eritiyordu. Aynı yıl Paris'in banliyösünde La Roche villasını inşa etti. La Roche villası ile birlikte yine onunla aynı yıl Hyeres'de Mallet-Stevens tarafından inşa edilen Noailles villası Fransa'daki ilk iki "kübist" yapı olma özelliğine sahiptirler.

Yani Le Corbusier ile Mallet-Stevens Süsleme Sanatları Sergisine kısa bir zaman kala Parisli mimarlar arasında en önde gelen iki mimar olmuşlardır. Uzun süre de bu konumda kalacaklardır. Robert Mallet-Stevens sergi için iki önemli sipariş aldı: turizm pavyonu ve bir "Fransız elçiliği." Bu ikinci pavyon sanatların, dekorun ve mimarlığın bir sentezini deneme fırsatı verdi ona. Bu itibarla Mallet-Stevens, Fransa'nın en "başarılı" mobilya tasarımcılarına ve dekoratörlerine Süe ve Mare ve P Chareau'ya başvurdu. Mallet-Stevens, üslubuyla birlikte anılan zarafete bir miktar tahrik de katarak bu pavyona, betonarmeden "kübist ağaçlar" dikmiştir.

Le Corbusier bu sergide "L'Esprit nouveau" adlı bildirge niteliğinde bir pavyonun sunumunu yapıyordu. Grand Palais'nin iki kanadı arasında yer alan Cours-la-Reine'nin bir köşesine atılmış bu pavyon sökülebilir bir villa tarzında inşa edilmişti.

Pavyon içerisinde gökdelenleriyle "plan Voisin de Paris"[2] görülebiliyordu. Le Corbusier'nin pavyonunun inşaat masraflarını oto ve uçak imalatçısı Gabriel Voisin ile yine 1925 yılında Le Corbusier'ye Pessac işçi kentinin siparişini veren sanayici Henri Fruges üstlenmişlerdi. Voisin ile Fruges, Le Corbusier için birer komanditer olmaktan çok birer koruyucu olmuşlardır. Buna karşın pavyonunun giriş kapısının üstüne "Büyük sanayi yapıyı ele geçiriyor" şeklinde, tahrik edici bir slogan yerleştirmiştir.

Sergiye damgasını vuran Le Corbusier'nin gökdelen projeleri değil, Plumet'nin inşa ettiği, tepelerinde verandaların yer aldığı, dört büyük beton kule olmuştur. 1925 yılı sergisinde Fransız yenilikçilerin çoğu hazır bulunuyordu, nitekim Mallet-Stevens ve Le Corbusier dışında Auguste Perret (bir tiyatro), Tony Garnier (Rhône-Loire, Lyon pavyonu), Sauvage da (ilkbahar pavyonu) yer alıyorlardı. Öte yandan Avusturya'nın pavyonunu Josef Hoffmann ve Rus pavyonunu Melnikov tasarlamışlardı. O dönemde dendiği gibi bu "Bolşevik pavyonu" büyük merdiveniyle ve cam duvarıyla en ilgi çekici yapılardan birini oluşturuyordu. Bu pavyon, bir çeşit "antika" olarak görülmesine karşın serginin en avangard mimari yapısıydı.

1925 yılı sergisinden, Fransa'da modern üslubun mirasını devralmış gibi görünen bir "süsleme sanatları" (*arts deco*) üslubu doğdu. Bu üslup denildiği gibi "Fransız usulü"ydü; yani Werkbund zihniyeti ile 1900 yılının dekor anlayışını harmanlayan bir tür kübizmdi. Öyle ki buna "geometrize edilmiş süslü üslup" adı verildi. Bu "süsleme sanatları" üslubu, Gropius'un 1924 yılında tanımladığı; Fransa'da özellikle Le Corbusier tarafından temsil edilen ve kendisine "Alman üslubu, "Bolşevik üslubu" gibi sıfatlar yakıştırılan "uluslararası üsluba" karşı çıkmaktaydı. "Uluslararası üslubun" sade biçimlerine karşılık "süsleme sanatları" mermer, alçı, seramik, ferforje gibi malzemeleri bolca kullanıyordu.

Bununla beraber 1925 yılı Uluslararası Süsleme Sanatları Sergisi bir kısım yenilikçilerin sorumluluklarının bilincine varmalarına, sayılarını belirlemelerine ve sonunda birleşmelerine vesile olmuştur. *Arts décoratifs* kitabevi sergi dolayısıyla ilk *Modern Ülup* başlığıyla bir albüm yayımladı. Ciltte yer alan ilk döküm *Fransa'nın Katkısı* adını taşıyordu. Bu albüm tüm plastik ifade biçimlerini harmanlayıp sunmak gibi bir kaliteye sahiptir. Nitekim albümün içinde Orly'nin hangarlarına, mühendis Freyssinet'nin köprülerine olduğu gibi, ressam Robert Delaunay'in sandalyelerine ve yemek odası takımına; Sauvage'in Vavin sokağında inşa ettiği eve; Jean Patou'nun ta-

[2] Plan Voision de Paris: Le Corbusier'nin 1925 yılında bir otomobil üreticisinin sponsorluğuyla gerçekleştirdiği, Taylorculuktan mülhem Paris planı; planda Paris'in merkezinin bütünüyle yıkılması ve yerine gökdelenler inşa edilmesi öngörülüyordu –yn.

sarladığı bir golf kıyafetine; Tony Garnier, Le Corbusier ve Jeanneret'nin mimarlık çalışmalarına; Antoine'in bir saç modeline (*a la garson*); André Lurçat'nın sıradan bir villasına ve bir banyo mobilyasına, Kuzey demiryolları işletmesinin bir işaret menziline; Mallet-Stevens'in Alfa Romeo mağazalarının ön cephesine ve deniz kenarındaki bir villaya; Gabriel Voisin'in otomobiline ve Transatlantik işletmesinin bir dubalı köprüsüne; meclisin büyük salonuna ve Frantz Jourdain'in bir buharlı vagonuna; Pol Abraham'in windowları ve balkonlarına, Pierre Chareau'nun tuvalet kabinine de rastlamak mümkündür.

Bu albümde en fazla yer alan iki mimarın Tony Garnier ile Le Corbusier olduğunu belirtelim. Öte yandan albümde yalnızca bir tiyatro salonunu gördüğümüz Perret'ye pek yer verilmemiştir. Belki de albümün önsözünü yazan Henry Van de Velde, nefret ettiği Perret'ye daha fazla ilgi gösterilmesine karşı çıkmıştır.

Henry Van de Velde'yi uzun yıllar etkilemiş olan bu sürtüşme önce Henry Van de Velde'ye sipariş edilen, fakat daha sonra Perret tarafından gerçekleştirilen ve onun imzasını taşıyan Champs-Elysées Tiyatrosunun yapımından kaynaklanmaktadır. Bu olay Van de Velde'yi olduğu kadar Perret'yi konu alan araştırmalarda da aydınlatılamadan kalmıştır. Fakat bana olayları çözdüm gibi geliyor.

Champs-Elysées Tiyatrosu fikrini, Champs-Elysées'deki yazlık sirkin yerine bir "müzik tiyatrosu" inşa etmek isteyen Grevin Müzesinin müdürü ortaya atmıştır. Bu araziyi elde edemeyince, Alma meydanı yakınlarında başka bir arazi seçmiştir, fakat "Champs-Elysées Tiyatrosu" adını unutmamıştır. Müze müdürü ayrıca bir ön proje oluşturması için mimar Bouvard'ı görevlendirilmiştir.

Bu Bouvard adlı şahsın 1879 yılından sonra Paris belediyesinde mimar olan, 1900 Evrensel Sergisinin müdürlüğünü yapmış Joseph-Antoine Bouvard olduğuna kuşku yoktur (1840-1920). Bouvard'in ön projesi girişimciyi fazla memnun etmediğinden Maurice Denis o dönemde Avrupa'nın en modern mimarlarından biri olarak kabul edilen Henry Van de Velde'yle birlikte çalışmasını önerdi. Van de Velde'nin sunduğu yeni plan ön cephe hariç kabul edildi. Bu aşamada Bourdelle işin içine girdi ve bugün Montaigne caddesinde gördüğümüze benzer bir ön cephe projesi çizdi. 1910 yılının Aralık ayında tiyatro mimarı ünvanını alan Van de Velde, Perret kardeşlere iş ortağı mimarlar olarak değil, müteahhitler olarak başvurdu. Bu noktada Perret, Henry Van de Velde'nin planlarının betonla gerçekleştirilemeyecek planlar olduğunu ilan etti ve Bouvard'ı olduğu kadar Van de Velde'yi de bertaraf ederek yeni bir proje oluşturdu. Bununla birlikte Perret, ön cepheyi alçak kabartmalarla süslemesi için Bourdelle'yi, tavanı süslemesi için ise Maurice Denis'yi projede tuttu: Yani görü-



August Perret tarafından inşa edilmiş olan Champs-Elysées Tiyatrosu. Fotoğraf: Chevajon.

nüşe göre, Perret, Henry Van de Velde'ye kötü bir oyun oynamıştı. Van de Velde daha da ileri giderek, Perret'nin üzerinde değişiklikler yaparak ona ait planları çaldığını iddia etmiştir.[3]

Fransa'nın en yenilikçi mimar ve dekoratörlerinin, albüme önsöz yazdırmak için Van de Velde'ye başvurmaları halen Bauhaus'un esin kaynağı, yol göstericisi, "modern üslubun" büyük kuramcısı kabul edilen bu şahsiyetin devam eden saygınlığının belirtisidir.

Henry Van de Velde önsözünde, elektrik ampulü için övgü dolu sözler sarfediyordu: "nesneyi oluşturan tarif edilmez hassasiyetteki malzemeler ve teknik sorunlarla mücadele etmek için başvurulan zihinsel faaliyetlerin en zarif, en heyecan verici

[3] Michel Dufet'nin "Bourdelle ve Champs-Elysées Tiyatrosunun Ön Cephesi" başlıklı makalesi (*Aujourd'hui*, Aralık 1960), bu konudaki varsayımlarımı doğrulamaktadır, fakat Dufet, Van de Velde'nin projesi yönetim kurulu tarafından fazla "egzotik" ve fazla "Weimar ekolü" olarak görüldüğünden, Champs-Elysées Tiyatrosunun tasarımcılığı Bourdelle'e mal etmiştir. Dufet yazısında Perret'nin Bourdelle'e başvurduğunu yalanlıyor, fakat Perret bunu daha sonra bizzat kendisi doğrulamıştır. "Aslında Perret, Bourdelle ile Maurice Denis'e boyun eğdi. Perret betondan ölü bir ön cephe yapmak istemişti, fakat sırf ondan önce projenin başında olan yer alan Bourdelle, maketlerini yaptığı süslemeleri mermerden yapmak istediği için mermer tabakayı kabul etmiştir."

ve en değerli sonuçlarından biri... Bu albümde ilk sırada yer almayı hak edecektir." Van de Velde şunları hatırlatmaktadır:

> "Hemen hemen otuz yıldır almış olduğumuz bir karar bu: Önce kendi yuvamızı, sonra dünyanın çehresini değitirirken, *olması gerektiği gibi*, eksiksiz görünmediği ve mükemmel, gerçek, samimi bir ifade kazanmadığı sürece hiçbir nesneye, hiçbir yapıya –hangar, anıt veya saray– hayatımızda yer vermemek"

"Art Nouveau" tarzı ile rasyonel nesne kavrayışını bağdaştırmanın kendisi için imkânsız olduğunu hatırlatarak, bu rasyonel anlayışın bizleri ister istemez 'daha önce icat edilmiş ve bilinen nesnelerin' en ilkel, en basit biçimlerine yönelteceğinin altını çiziyordu. Zamanın hiç önemi yok, modern olarak ortaya çıkan biçimler en eski biçimlerdir. Rasyonel anlayış yontma taş devrinin yontulan aletlerinden tahta ve metal tarım aletlerine, müzik aletlerine, zırhlara, araçlara, gemilere ve değirmenlere, elektrik ampulüne, makinelere, otomobillere, uçaklara uzanan bütün bu sürekliliğin sonsuza dek taze kalacak ve hiç tükenmeyecek kaynağıdır."

Ayrıca Van de Velde (ki o sıra altmış altı yaşındaydı) genç Fransız meslektaşlarını modernizmin tuzaklarına karşı uyarıyordu:

> "Eğer içimizden biri *modern biçimi,* biçimin varlığını ve görünümünü çok önceden belirlemiş kuralların dışında aramayı aklından geçirirse yalnızca bizden önceki barok, Rönesans, Grands Louis, vb dönemlerin büyük zevk aldığı başka sapkınlıklardan ayırt edebilmek için *modern* diye adlandırılan birtakım yeni sapkınlıklara ulaşacaktır. Modern biçimler konusunda halkın düşüncesi bunlardır, çünkü halk *tamamen yeni bir biçimle* karşılaştığında onun çirkinliğini ve kabalığını haykırmaktan geri kalmaz. Aramızda tasarladıkları evler, nesneler, mobilyalar konusunda rasyonel anlayış disiplinini benimsemiş olan herkes ilkel olarak ilan edilmiştir."

Gerçekten de Fransa'da Fransız Sanatkârlar Derneği başkanının "modernler" hakkında sık kullandığı bir terimdir bu.

Gropius'un temsil ettiği Dekoratör Sanatkârlar Derneği'nin Deutscher Werkbund'u Paris'e davet ettiği 1930 yılında, Modern Sanatkârlar Birliği kuruldu. Bu yeni isimle birlikte mimarlar, mobilya tasarımcıları, günlük nesne çizimcileri 1925 yılı sergisinden beri yıpranmış olan "süsleme sanatları" terimiyle bağlarını koparmak niyetindeydiler. Fransa'da "süsleme sanatları" dendiğinde akla uzun süre "endüstriyel sanatların" geldiğini belirtmek gerekir. Nitekim "endüstriyel estetik" adlandırması uzun bir süre sonra oluşturuldu ve Anglosakson terimi olan "industrial design"in bir tür çevirisiydi.

Modern Sanatkârlar Birliği 1934 yılında Louis Chéronnet tarafından kaleme alı-

nan manifestosunu yayımladı: "Modern sanat gerçek bir toplumsal sanattır, diye yazıyordu manifestoda. "Ortak inancın bulunmadığı yerde sanat olamaz. [...] Yeşillikler içinde geniş, sağlıklı, ferah, neşeli şehirler hayal ediyoruz...

1934 yılında Modern Sanatkârlar Birliği'nin (MSB) etkin üyeleri arasında afiş çizimcileri Carlu, Cassandre ve Paul Colin; "dekoratörler" Charlotte Perriand, Francis Jourdain, René Herbst (1890-1982), Pierre Chareau; mimarlar Le Corbusier ve Jeanneret, André Lurçat, Robert Mallet-Stevens, G. H. Pingusson; mühendis Jean Prouvé; grafikerler Charles Peignot ve Maximilien Vox görülmektedir.

MSB'nin ilk başkanı Robert Mallet-Stevens olmuştur. Kuruluşundan itibaren MSB medyanın ve kamu güçlerinin sert eleştirilerine maruz kalmakla birlikte, Süsleme Sanatları Müzesinde Georges Petit Galerisinde ve Rönesans Galerisinde düzenlediği sergilerle en kaliteli çağdaş tasarımcıları Fransa'da tanıtma konusunda fazlasıyla katkıda bulundu. Bu etkinlikler Léonce Rosenberg'in *Les Cahiers de l'effort moderne* [*Modern Çabanın Not Defterleri*] *ve* Morancé ile Badovici'nin *L'Architecture vivante* [*Yaşayan Mimari*] dergisi tarafından desteklendi.

2. Le Corbusier

Le Corbusier (1887-1965) hakkında öyle çok şey yazıldı ve bunları yalanlamak için hiçbir harekette bulunmayan bu adama öyle efsaneler yakıştırıldı ki, öncelikle Le Corbusier'nin ne olmadığını söylemenin yararlı olacağını düşünüyorum.

Benim inandığımın ve bizzat kaleme aldığımın aksine, Le Corbusier ne eski bir proleter ne de kendi kendini yetiştirmiş biriydi. Le Corbusier, İsviçre'nin Jura bölgesinde doğdu. Ailesi Fransa'daki Albigeoisların zulmünden kaçarak XIV yüzyılda buraya yerleşmişti. Saat kadranı çizimcisi olan babası şüphesiz hali vakti yerinde bir burjuva değildi, fakat bir işçi de değildi. O ve piyano öğretmeni olan karısı daha çok sanatkâr bir aileydi. Çocuklar da daha üst düzey birer sanatkâr oldular: Charles Jeanneret (Le Corbusier ismini daha sonra alacaktır) ressam ve mimar olurken, erkek kardeşi Albert besteci oldu.

Le Corbusier saat kapakları süslemeciliği için on üç buçuk yaşında okuldan ayrıldığını söylediğinde bu saat kapaklarının çizimlerini işçi olarak değil, La Caux-de-Fonds Süsleme Sanatları Okulunda öğrenci olarak yaptığını belirtmeyi unutuyordu. La Chaux-de-Fonds Sanat Okulu duvar saatçiliği sanayisi için gravürler oluşturmak amacıyla kurulmuştu. Duvar saatçiliği sanayileştiğinde ve kol saatleri saat kapaklarının gravürlerini gereksiz kıldığında öğretmen L'Eplattenier, 1906 yılında en yetenek-

li öğrencilerin dekorasyonu ve mimarlığı öğrenebilecekleri bir üst sınıf oluşturdu. Charles Edouard Jeanneret bu üst sınıfa girdi. Öğretmeni okulun komisyon üyelerinden birini başarılı bir mimarlık öğrencisi olan Jeanneret'ye bir evin yapımını vermesi için ikna ettiğinde Jeannneret on yedi yaşındaydı. Charles Jeanneret böylece ilk villasını 1905-1906 yıllarında inşa etti. Aldığı paralarla Balkan ülkelerini, Anadolu'yu, Yunanistan'ı ve Roma'yı kapsayan bir yıllık uzun bir seyahate çıktı. Floransa'da Ema Çilehanesini ziyaret etti ve XIV yüzyıla ait bu manastır onu öylesine etkiledi ki, tüm hayatı boyunca örnek aldığı yapılardan biri olarak kaldı. Viyana'da Josef Hoffmann'a çizimlerini gösterdi ve Hofmann'dan atölyenin başına geçme teklifi aldı. Fakat neredeyse her zaman yazılanların aksine, Le Corbusier Hoffmann'ın yanında çalışmamış, bu iş teklifini seyahatine devam etmek için geri çevirmiştir. Le Corbusier, 1908 yılında Paris'e geldi ve derhal Frantz Jourdain ve Sauvage'le bağlantı kurdu. Fakat çizimci olarak yarım günlüğüne Perret kardeşlerin yanında iş başladı. Perret'nin yanında Oran katedralinin ayrıntıları üzerinde çalışan Le Corbusier, La Chaux-de-Fonds'da aldığı temel süsleme sanatları bilgisini gözden geçirmek zorunda kaldı. Burada ayrıca o dönemde halen devrim niteliğinde bir malzeme olan betonarmeyi keşfetti. Le Corbusier 1909-1910 yılları arasında Charles Jeanneret Perret atölyesinde epeyce şey öğrendikten sonra Almanya'ya gitti ve beş ay kadar Peter Behrens'in yanında çalıştı. Bu konuda ortaya çıkmış bir efsaneyi ortadan kaldırmak gerekir: Jeanneret, Gropius ve Mies van der Rohe'yle birlikte Behrens'in yanında çalışmamıştır. Jeanneret, Behrens'in yanında işe başladığında Gropius, Fagus fabrikalarını inşa etmek amacıyla kendi hesabına çalışmaya başladığından Behrens'in yanından ayrılmıştı. Mies van der Rohe'ye gelince, Stanislas von Moss, *Le Corbusier* (1968) adlı dikkat çekici kitabında, Behrens tarafından işe alındığı sırada Mies'in "atölyenin sundurması altında Dresden'e gitmek üzere olan bir Jeanneret'yle Mayıs 1911 yılında karşılaştığını" hatırladığını zikreder.

1911 yılında Jeanneret, tekrar seyahate çıkıp İstanbul ve Atina'yı dolaştı. Keşişlerin hayatına özenen Jeanneret on sekiz gün boyunca Athos Tepesinde yaşadı. İsviçre'ye döndüğünde resim öğretmenliği diploması aldı ve bir süre La Chaux-de-Fonds Süsleme Sanatları Okulunda öğretmenlik yaptı. 1912 yılında ailesi için Fallet malikânesinin yanında inşa edilecek bir ev çizdi. Bu çizimde Behrens ve Hoffmann'ın etkileri görülmektedir. Ayrıca *Etude sur le mouvement des arts décoratifs en Allemagne* [*Almanya'daki Süsleme Sanatları Hareketi Üzerine İnceleme*] adlı ilk kitabını yayımladı. 1914 yılında, Tony Garnier'nin etkisiyle tek örnek bir ev projesi olan "Domino"yu çizdi. Le Corbusier burada ilk defa (mimar tarafından tasarlanmış ve işlenmiş) yapı

çatısını, (oturanın tercihine bırakılan) iç mekân düzenlemesinden ayırabilme olanağını gözler önüne seriyordu. Bu ilk projeyle Le Corbusier "mobil mimarlığın" (Yona Friedman) gelecekteki tezlerinin işaretlerini veriyordu.

1917 yılında Charles Jeanneret, temelli olarak Paris'e yerleşti. On yedi yıl boyunca Saint-Germain-des-Prés mahallesindeki Jacob sokağında, 20 numaralı binada ikamet etti. Paris'teki ilk yıllarında hiç mimarlık işi bulamadığından hayatını sürdürmek amacıyla resim çizmeye yöneldi. Le Corbusier'nin ressamlıktan mimarlığa geçtiği yönündeki yanlış düşünce buradan kaynaklanmaktadır. Bu durum Van de Velde ve Behrens için geçerlidir, fakat Le Corbusier için söz konusu değildir. Süsleme sanatlarına yönelen, sonra bir mimarlık öğrencisi, ardından çiçeği burnunda bir mimar ve saygın mimarların iş ortağı olan Le Corbusier, resim yapmaya, 1918 yılında tanıştığı Ozenfant'in etkisiyle. Ozenfant'la birlikte birlikte ayrıca *Après le cubisme* [*Kübizmden Sonra*] adlı bir manifesto-kitap kaleme alacaklardır. Ozenfant'la birlikte başlattıkları bu postkübist resim akımı, dadaistlerin güzel sanatların putlarını kırdıkları bir dönemde düzene, sade güzelliğe bir çağrı niteliği taşımaktadır. Bâle'de bankacılık yapan Raoul La Roche, Jeanneret'nin tablolarının düzenli müşterisi olmuştur ve Jeanneret de bankacının namına açık arttırmaya çıkarılan eserler satın almaktadır.

1920 yılında Jeanneret, Ozenfant ve şair Paul Dermée, birinci sayısı Ekim ayında çıkan *L'Esprit noveau* dergisini kurdular. Bu dergi en cüretkâr kuramları Fransa'ya soktu. Théo Van Doesburg, dergide *Stijl*'in manifestosundan bir bölüm yayımladı; Adolf Loos, "Süsleme ve Katliam" adlı makalesini dergide yeniden yayımlattı (bu makale daha önce 1913 yılında Fransa'da *Les Cahiers d'aujourd'hui*'de [*Bugünün Günlükleri*] yayımlanmıştı); keza Marinetti, daha önce hiçbir yerde çıkmamış *Manifeste de la danse futuriste*'i [*Fütürist Dansın Manifestosu*] yine burada yayımlatmıştır. Dergide ayrıca Cézanne, Satie, Lipchitz, Alman ekspresyonizmi, Sovyet Rusya'da müzik, Léger, Proudhon estetiği, Juan Gris, müzikhol estetiği ve (Elie Faure'ün yazdığı) Charlotüzerine makaleler okunabilirdi.

Fakat açık yürekli ifadelerinden dolayı en hararetli, en heyecan verici makaleler Ozenfant ile Jeanneret'nin, "Le Corbusier – Saugnier" takma adlarıyla mimarlık üzerine yazdıkları makalelerdi. Ozenfant annesinin kızlık soyadı olan Saugnier'yi kullanmıştı. Jeanneret'nin bunu yapması zordu, çünkü annesinin kızlık soyadı Perret'ydi. Hal böyle olunca Le Corbusier'nin aklına, Lecorbézier soy isimli eskilerden bir akrabası geldi. Nihayet bu adı ikiye ayırarak Le Corbusier ismini tayin eden kişi, o dönemde Jeanneret üzerinde büyük etki sahibi olan Ozenfant olmuştur.

1923 yılında Crès yayınları, *L'Esprit nouveau* makalelerini sansasyon yaratacak bir kitaba dönüştürek bastı. *Vers une architecture* [*Bir Mimarlığa Doğru*] adlı bu kitap, Le Corbusier-Saugnier imzasını taşıyordu. İkinci baskıda Le Corbusier, Saugnier adını kaldırdı ve tüm yanlış anlaşılmaları ortadan kaldırmak amacıyla kitabı Ozenfant'a ithaf etti. Daha sonra Ozenfant'a ithaf yazısı da ortadan kalkacaktı.

Bir Mimarlığa Doğru, o dönemde mimarlık alanındaki en ileri fikirlerin hemen hepsini mükemmelen harmanlayan sürükleyici bir kitaptır. Kitapta Werkbund'un, *Stijl*'in, Tony Garnier'nin, A. Perret'nin tüm fikirlerini bulmak mümkündür. Le Corbusier, tıpkı Gropius'un eskiden yaptığı gibi, kitabında tahıl silolarının, yük gemilerinin, uçakların, otomobillerin resimlerine yer verdi. Parthénon ile *Delage grand-spor*'u[4] aynı sayfaya yerleştirdi ki, bu iğrenç bir provokasyon olarak görülmüştür. Ayrıca İstanbul'daki Ayasofya'nın, Roma'daki Adriana villasının, Pompei'deki Forum'un kendi çizdiği krokilerine; bir piponun, Fiat fabrikasının çatısındaki otomobil pistinin, Freyssinet'nin yönlendirilebilir hangarlarının ve Tony Garnier'nin endüstriyel kentindeki evlerin çizimlerine de yine bu kitapta yer verilir. Kitapta bunlardan başka 1920 yılında çizdiği ve Auguste Perret'nin fikirlerini yansıttığını belirttiği bir kule-şehrin krokileri de bulunmaktadır.

Aslında Le Corbusier kaynaklarının çoğunu bu kitapta belirtiyor ve onu başkalarının fikrini çalmakla suçlamak haksız bir iddia olur. Le Corbusier'nin yaptığı, asla vazgeçmeyeceği bu düzen, yöntem anlayışıyla bütün bu fikirlerin bir sentezini gerçekleştirmek olmuştur. Bazen karmaşık veya tutarsız görülen şeyleri birleştirmiş, etiketlemiş ve numaralandırmıştır.

Daha önce teori olan şeyler Le Corbusier'de sert bir öğretiye dönüşür, nitekim o her şeyi kısa ve öz formüller halinde ifade eder. Ona göre bundan böyle mimarlığın beş ilkesi olacaktı:

1. Engelle karşılaşmadan evin içinden geçen temel direk;
2. Duvara göre özerkliği bulunan yapı çatısı;
3. Her kata kendine özgü bir nitelik kazandıran özgür plan;
4. Özgür cepheler;
5. Teras-çatı.

Bu beş buyruğa uymayan her mimar aptal sayılacaktı. Ayrıca mimarın "mimarlara yapılan üç hatırlatmayı" da unutmaması gerekiyordu: 1. Hacim, 2. Yüzey, 3. Plan.

---

[4] Delage grand-sport: Adı geçen kitapta 1921 modelinin resmi bulunan bir araba markası – yn.

Bir Mimarlığa Doğru Fransızların, özellikle de Fransız mimarların mimari kültürden yoksun olmaları sebebiyle 1923 Paris'inde şaşkınlık ve tepki doğurdu. Bu cahillik olmasaydı, Le Corbusier'nin fikirlerinin o kadar da özgün olmadığı ve yalnızca eski konuları yeniden ele aldığı anlaşılırdı. Yüzen şehir olan yolcu gemisi fikrine daha önce Viollet-le-Duc'te, Jules Verne'de, Considérant'da rastlanmaktadır. "Geçmişin adamı" olan mimarın pabucunu dama atacak "geleceğin adamı" mühendis fikri, sanayi uygarlığının başlangıcından beri arka planda varlığını sürdürmekteydi. Le Corbusier'nin, kitabında uçaklara ayırdığı son bölüme özdeyiş olarak koyduğu, "ev ikamet edilen bir makinedir" sloganı, çok önceden F. L. Wright[5] tarafından kullanılmıştı. Ayrıca bu slogan Descartes'in "makine-insan"ıyla başlayan rasyonalist gelenekte de yer almaktadır. Le Corbusier'yi anlayabilmek için ona "aydınlanma çağı"nın perspektifinden, Claude-Nicolas Ledoux ve Charles Fourier'nin perspektifinden bakmak gerekir. Le Corbusier'yi hayatı boyunca motive edecek ışıyankent ideali bir falanster ütopyasıdır. Tüm ütopistler gibi bir nizam insanı olan Le Corbusier hayatın bir saat gibi düzenli aktığı bir manastır düşlüyordu.

Fakat tüm insanlar bir manastırda veya bir yolcu gemisi kamarasında yaşamaya hevesli değillerdi. Pierre Francastel *Art et Technique*'te [*Sanat ve Teknik*] (1956), Le Corbusier'nin ideolojisi hakkında son derece sert eleştiriler içeren sayfalar yazdı. Gerçi Le Corbusier'yi Francastel'in yaptığı gibi, (1918 yılında Rauschenberg ve Sartre'ın takipçisi olamayacağı için) Cézanne ve Bergson'un takipçisi olmakla suçlamak saçma; onu "toprağın öldüğü dönemde, yüzyılın başlarında yaşayan bir burjuva yanlısı" olarak karikatürize etmek ve onun paternalist, bölgeci ve aileci yanını ön plana çıkartmak gülünçtür; gelgelelim Le Corbusier'nin yetke ve iktidarla daima büyülendiği de bir gerçektir. *Ville radieuse* [*Işıyankent*] adlı kitabını da zaten "iktidara" ithaf etmişti. Bu nedenle SSCB'nin doğuşu Le Corbusier'yi son derece heyecanlandırmıştı; bir süre Vichy'deki Carlton hotelinde Pétain'in kendisini çağırmasını beklemişti.

Alman işgali sırasında François de Pierrefeu'yla birlikte yazdıkları *La Maison des hommes* [*İnsanların Evi*], Fransa'nın yeniden inşası için Vichy hükümetine, kale bile alınmayacak komutlar vermektedir. Le Corbusier'nin yaşlılık dönemindeki kırgınlığına da açıklık getiren dramı, hayatı boyunca iktidara, hükümetlere inanmış olması ve Çandigar'dan, Marsilya'daki konut biriminden[6] önce hiçbir resmi iktidarın, hiçbir

---

[5] A. Moles (*Kitsh*, 1971) bu sloganı Gropius'un da kullandığını belirtmektedir. Keza "makine-ev" tabiri 1914 yılında Sant'Elia'da da kullanılmaktaydı.

[6] *Çandigar*: Hindistan Çandigar şehrinin inşa komitesinin başında şehir planlamacısı olarak Le Corbuiser bulunuyordu.

hükümetin söylediklerine önem vermemesidir. Tam aksine bu düzen adamı, resmen fesat çıkaran biri olarak nitelendiriliyordu.

Le Corbusier'nin manastırları, yolcu gemilerini bu denli sevmesinin nedeni oralarda zamanın hesaplanmış, tam bir düzenin kurulmuş olmasındandır. Le Corbusier, XIV yüzyılın makineci, rasyonalist ve militarist ideolojilerinin hepsini şahsında bir araya toplanmıştır. "Le Corbusier'nin hayal ettiği dünyada" diye yazıyordu Francastel, "neşe ve temizlik zorunlu olacaktır" (Cabet'nin, Fourier'nin, Lenin'in dünyalarında da öyle). "Le Corbusier'nin evreni," diye ekliyordu Francastel,. "toplama kampı evrenidir. Daha doğrusu, bir gettodur." Fakat başkalarına mutluluk vermek isteyenlerin özgürlüklere el koymakla işe başladıkları dram hep aynı değil midir?

1924 yılında Le Corbusier Paris'te Sèvres sokağındaki eski bir manastırın uzun koridorunu kiralayarak buraya atölyesini kurdu. Artık mimarlık siparişleri alıyordu ve 1922 yılından beri kuzeni Pierre Jeanneret'yle (1896-1967) ortak çalışıyordu. 1920-1922 yılları arasında Perret'nin ortağı olduğuna bakılırsa kuzeni de iyi bir eğitim almıştı.

Yine 1922 yılında Le Corbusier'yi bir ressam-dekoratör addeden Sonbahar Sergi Salonu organizatörleri ondan bir çeşme projesi sergilemesini istediler. Bu teklife sert çıkan Le Corbusier şöyle cevap verdi: "Tamam, size bir çeşme yapacağım, ama çevresine de üç milyon nüfusluk bir yerleşim yeri koyacağım.

Bu olaylar onun ilk şehircilik planını tasarlamasına vesile oldu. 1920-1922 yıllarında ayrıca "Citrohan" standart ev projesini çizdi. Bu örnek yapıda Le Corbusier ideal evini o dönemden tanımlıyordu: ortak bir salon ve iki yandan minik bir atölyeye açılan ev Burada tıpkı Fourier'nin subay kantininde olduğu gibi bir bekârın bakış açısı söz konusudur. İki taraftan açılan evin, kişilerin sessizliğe ve yalnızlığa ihtiyaçları olduğunda topluluğun üyelerini muhafaza edebilmek için kapalı alan gerektiren aile hayatıyla kesinlikle bağdaşmamaktadır. Ne olursa olsun, Le Corbusier bu formülünden asla vazgeçmemiş ve bunu 1856 yılında Marsilya'daki konut biriminde uygulamaya koymuştur. Le Corbusier'nin kazık temeller fikri ilk kez "Citrohan" evinde ortaya çıkmıştır. Le Corbusier, Citroën arabaları firmasını biraz değiştirerek çağrıştıran bu "Citrohan" adını seçerek evlerini arabalar gibi fabrikada inşa etmeyi amaçladığını ve bu evlerin bir kütlesel üretim olması gerektiğini iyice göstermek istiyordu.

Unité d'habitation de Marseille [Marsilya Konut Birimi]: Le Corbusier'nin kendi mimarlık anlayışına göre tasarladığı ve 360 adet iki katlı evden oluşan konut birimi. "Işıyankent" adıyla da bilinir –yn.

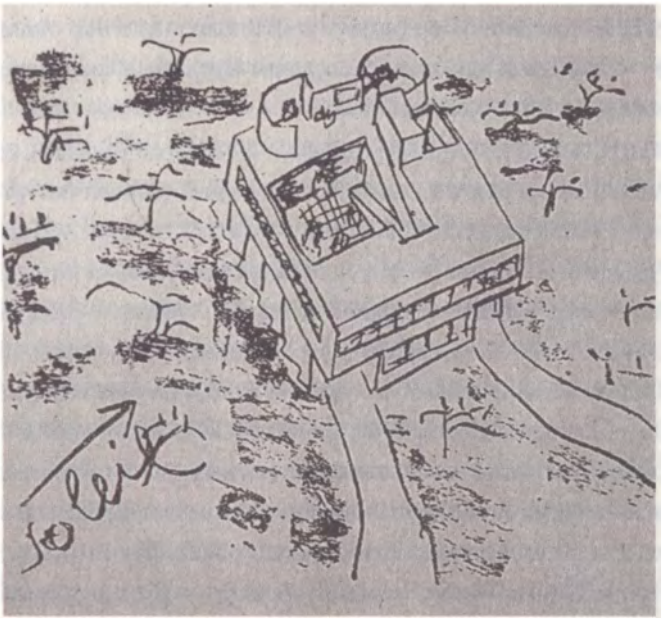
1925 yılı Süsleme Sanatları Sergisi düzenlendiğinde Le Corbusier'den bir mimarın evini inşa etmesi istenir. Yine itiraz eder. Bir ev, herkes için tasarlanmalıdır. Gördüğümüz gibi Le Corbusier, "*L'Esprit nouveau* pavyonu"yla Fransa'da "süsleme sanatları" diye adlandırılan ve yine yukarıda gördüğümüz gibi aslında "endüstriyel sanatlar"ı ifade ettiği uzun zamandır unutulmuş olan şeyin, usturuplu bir eleştirisini yapmayı amaçlıyordu. Bu ikinci hadise Le Corbusier ile serginin yönetimi arasında sürtüşmeye neden oldu; yönetim açılış sırasında, düzenlemelerin tamamlanmadığı gerekçesiyle pavyonu çitlerle çevirerek halkın girişini yasakladı. *L'Esprit nouveau* pavyonu ancak milli eğitim bakanı Anatole de Monzie'nin araya girmesi sayesinde açılabildi. Yani Le Corbusier, hiç abartısız kariyerinde lanetli diye nitelendirilebilecek döneme, 1925 yılı sergisiyle girmiştir. Nitekim kendisi o güne dek yalnızca başarıyı tanımıştır. Le Corbusier aynı yıl bozuşmayı daha da ileriye götürmek ister gibi, modern üslubun ilk ustalarıyla arasına açıkça mesafe koyan *L'Art décoratif d'aujourd'hui* [*Günümüzde Süsleme Sanatı*] adlı kitabı yayımladı.

Le Corbusier iki sanayiciyi ikna etmeyi başardı: Araba yapımcısı Voisin (bu kişiye Paris için yaptığı plana "Voisin planı" adını vererek saygılarını sunmaktadır) ve kendisinden Bordeaux yakınlarındaki Pessac'da bir işçi kenti yapmasını isteyen Bordeauxlu sanayici Fruges. Bu işçi kentinin yapımında Le Corbusier şüphesiz Tony Garnier'nin endüstriyel kentini ve Adolf Loos'un çıplaklık derecesinde sade evlerinin taslaklarından esinlenmiştir.

Teras çatılara sahip ve temel kazıklar üzerinde duran bu çok renkli 70 evi inşa ederken Le Corbusier'nin aklında, endüstriyel yapının geçerliliğini göstermek vardı.

Çimento tabancası kullanımıyla ulaşılan inşaat hızı, yerel zanaatkârları endişeye düşürdü ve bu kişiler belediyeyi su sevkiyatını durdurmaya ikna etmeyi başardılar. Suların akmadığı evlerde ikamet edilemedi. Bu da medyanın icraatın başarısızlığa uğradığını söylemesine neden oldu. Pessac'daki evlere su verilmesi için Çalışma Bakanı Loucheur'ün devreye girmesi gerekti. Loucheur yasasının sağladığı kolaylıklar sayesinde evler çok çabuk sahiplerini buldu.

1969 yılında mimar Philippe Boudon, kent sakinleriyle yaptığı anketin sonuçlarını *Le Corbusier'nin Pessac'ı* adıyla yayımlamıştır. Kırk yıl sonra burada oturanlar garajlar yapmak amacıyla kazık temelleri duvarlarla örterek, yayvan pencerelerin yerine yüksek pencereler yerleştirerek, hatta teras çatıların üzerine geleneksel çatılar inşa ederek evlerin planlarını tamamen değştirmiş durumdaydılar. Hayatın kalıplara sokulmaktan hoşlanmadığını vurgulayan bu durum Domino ev ilkesinin haklılığını ispatlamıştır. Yine de Pessac'da benimsenen yapı ilkeleri kendi başına değişen ve gelişen bu yerleşimi olanaklı kılmış ve bu da Le Corbusier'nin saygınlığını arttırmıştır.



Le Corbusier'nin çizdiği kuşbakışı görünüşlü Savoye Villası krokisi (1929-1931).

Genelde düşünülenin aksine Le Corbusier mimarlığa ilk başladığı dönemde epeyce yapı inşa etti ve bu yapıların hepsi ya da neredeyse hepsi, birer manifesto niteliği kazanacaktır. Le Corbusier şöyle diyecektir: "Paris'te sesini duyurmak isteyen avazı çıktığı kadar bağırmalıdır." İlk binası 1922 yılında Vaucresson'da inşa ettiği bir villaydı, ayrıca aynı yıl Paris'te Ozenfant için bir ev inşa etti. 1923-1924 yıllarında La Roche ona ilk başyapıtını yaratma imkânı sağladı: Bahçe gibi düzenlenmiş teras çatısıyla çok renkli La Roche villası. Le Corbusier 1924 yılında Boulogne-sur-Seine'de heykeltıraş Lipchitz ve Mietschaninoff'un atölye-evlerini inşa etti. 1926 yılındaki icraatları, Boulogne-sur-Seine'deki Ternisien ve Cook malikâneleri ve de Paris'in XIII. bölgesindeki "Halk Sarayı" olmuştur. 1927 yılında Paris'te Masséna bulvarında Planeix villasını ve Garches'da Teraslar Villasını inşa etmiştir. 1929 yılında Austerlitz köprüsü yakınında, Protestan bir cemiyet olan Kurtuluş Ordusu için 160 yataklı, betonarme bir mavna inşa etmiştir. İkinci başyapıtı, 1929-1931 yıllarında gerçekleştirdiği ve günümüzde ulusal anıtlar arasında sayılan Poissy'deki Savoye villasıdır. 1930-1931 yıllarında Champs-Elysées'deki bir binanın tepesine çok lüks bir daire; ayrıca Var'da Madame de Mandrot için bir villa inşa etmiştir. Fakat görünen o ki, (Pessac dönemi dışında) çoğunlukla zengin müşteriler için tasarlanmış müstakil evler söz konusudur.

Halk konutu idealini lokantadan, vagondan ve gemi kamarasından esinlenen, tüm avangard mimarlar gibi burjuva karşıtı bir ideolojiye sahip olan, kitleler için in-

şa etmeyi hayal eden Le Corbusier'nin hep burjuva kesiminden müşterileri olması ve sonunda XIX. yüzyıl mimarlığının en önde gelen yapısı burjuva villası geleneğini modernleştirerek sürdürmesi bir çelişki değil midir?

1927 yılında Le Corbusier bu kıskaçtan kurtulmanın bir fırsatını yakalar: Cenevre'deki Milletler Cemiyeti Sarayı için düzenlenen yarışma. Jüri, sunulan 367 projeden dokuzunu *ex aequo*[7] olarak alıkoydu. Bunların arasında Le Corbusier ve Jeanneret'nin projeleri de yer alıyordu. Fransa ve Büyük Britanya akademisyen jüri üyeleri göndermesine karşın Belçika Horta'yı, Hollanda Berlage'ı, Avusturya Josef Hoffmann'ı, İsviçre Karl Moser'i seçmişti. Görünen o ki, Le Corbusier'nin büyük ödülü alması için fazladan bir oy yeterli olacaktı.[8] Ne yazık ki Hoffmann oylama sırasında orada bulunmuyordu ve kanıtlanmamış olsa da, görünen o ki Horta oyunu Le Corbusier aleyhinde kullanmıştır. Nihai tercih siyasilere bırakılmıştı. Bunlar arasında modern mimarlıktan nefret eden Aristide Briand da bulunuyordu ve kendisi bir akademisyenin seçilmesi için bütün ağırlığını koydu. Sonuç olarak Enstitü üyesi, Sorbonne Üniversitesi mimarlarından Fransız Nénot ilk planlarını değiştirmesi koşuluyla beş siyasi jüri üyesi tarafından birinci seçildi. İsviçreli uzmanlar Le Corbusier'nin projesinin maliyetini 12,5 milyon olarak belirlerken, Nénot'nun 1936-1938 yıllarında tamamlanan binasının maliyeti 50 milyonu buluyordu.

Le Corbusier bu başarısızlığı bir silah olarak kullandı: Fransız jüri üyesi Charles Lemaresquier'yi, projelerini Çin mürekkebi yerine kumaş boyasıyla çizdiği için kendisini elemekle suçladı. Aslında Le Corbusier elenmemişti; tam aksine ilk dokuza girmişti ve Briand'in modern mimarlığa duyduğu nefret olmasaydı, belki de ikinci oylama sonrasında birinci gelecekti. Le Corbusier'nin başarısızlığı hakkında çıkan şayia, Richard Neutra'nın ve Hannes Meyer'inkiler gibi başka önemli modern projelerin varlığını unutturdu. Kaldı ki bence Meyer'in projesi Le Corbusier'ninkinden çok daha cüretkârdı. Le Corbusier planının düzeni içinde Rönesans dönemi sarayını andıran bazı ayrıntılar kullanırken ve sekreterliği göl kıyısına paralel çok yüksek bir binaya yerleştirirken, Hannes Meyer, ileride Niemeyer'in Brezilya'da yapacağı gibi yan yana yerleştirilmiş iki gökdelen tasarlamıştı.

Le Corbusier sonraki yıl SSCB'de Centrosoyouz'un (Kooperatifler Birliği) siparişini aldı ve Milletler Cemiyeti Sarayı için tasarladığı projedeki pek çok fikri, özellikle de ön cephedeki büyük cam duvar fikrini burada yeniden kullanarak, rövanşı da al-

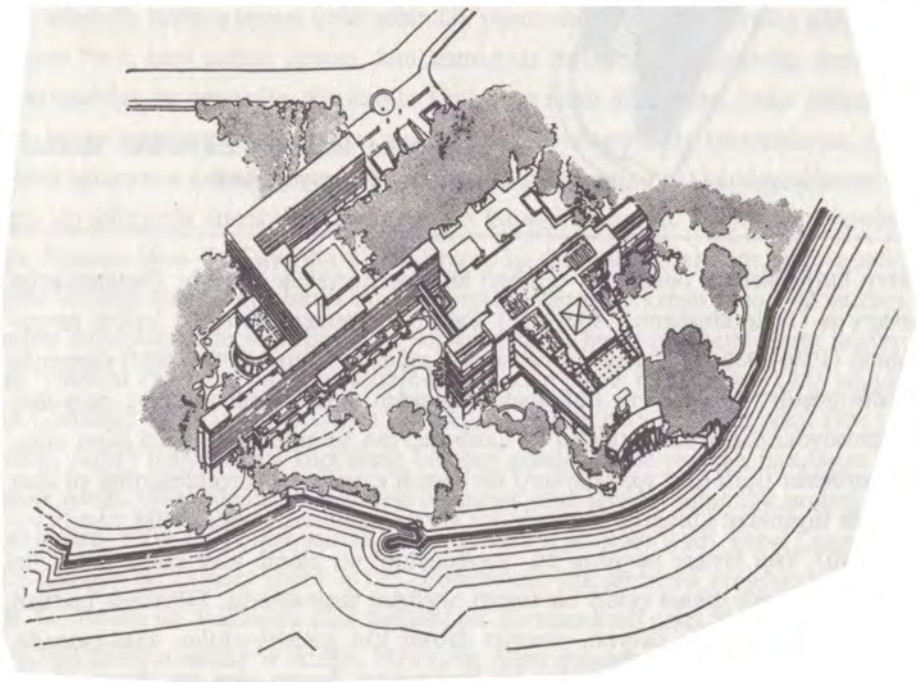
---

[7] Amaca uygunluk anlamındadır –yn.

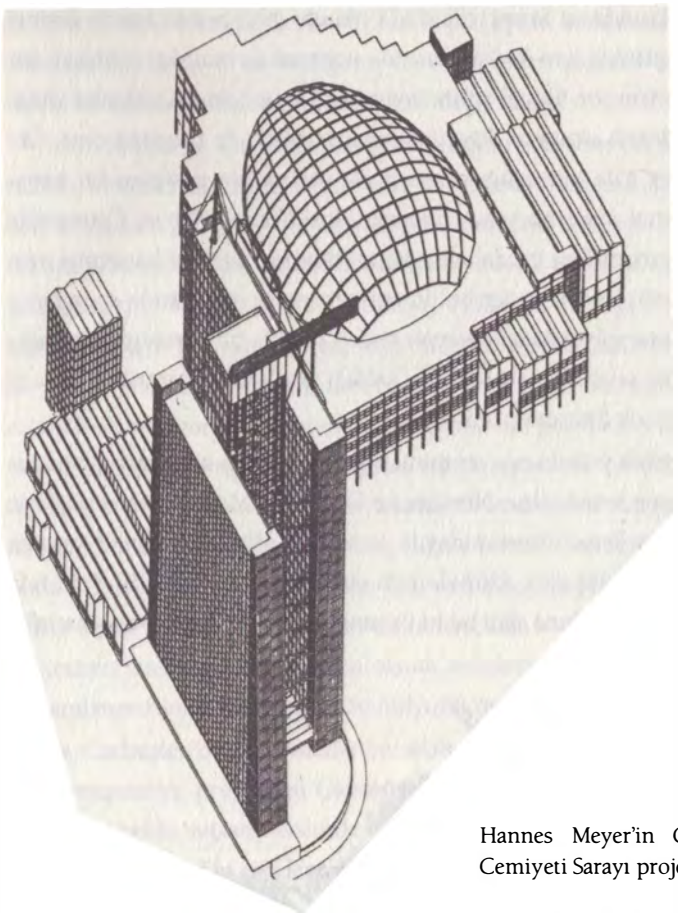
[8] Fakat Le Corbusier, büyük ödülü elde edemedi ve ex aequo ödülünü içlerinde Nénot'nun bulunduğu sekiz mimarla paylaştı.

mış oldu. La Roche villasında ve Svoye villasında olduğu gibi, zemin kat ile birinci kat arasında iletişim sağlamak için katlar arasında uzamsal devamlılığı sağlayan bir tırabzanlar sistemi uygulamıştır. İki yıl sonra Sovyetler Sarayı için düzenlenen yarışmaya katılır, fakat akademili olmayan diğer katılımcılar gibi o da başarısız olur. Geleneksel Akademinin SSCB'de mimarlığı yeniden ele geçirdiğini gösteren bu yarışmayla Rus konstrüktivizmi macerası sona eriyordu. Moskova'da Iofan'ın, Cenevre'de Nénot'nun kazanması yarışmalara müdahale eden, iktidarın güvenini kazanmış aynı gerici güçlerin marifetiydi. Le Corbusier bu iki üzücü macera sonrasında epey hınçlanmıştı. İktidara bu kadar güvenmesine karşın neden onunla bir diyalog kuramadığını anlayamıyordu. Her şeye rağmen SSCB'de kaldığı günlerde, konstrüktivist mimarların kullandığı pek çok fikir devşirmiştir.

Le Corbusier'nin yirmili yılların Sovyet mimarlığını etkilediği söyleniyor. Muhtemelen bunun tam aksi söz konusudur. Nitekim Le Corbusier Moskova'ya geldiğinde konstrüktivist mimarlık gelişme dönemindeydi. Keza Le Corbusier kolektif yaşama göre tasarlanmış ilk önemli binasını SSCB'de inşa etme fırsatı bulmuştur. Sonunda avangard bir ressamı himayesi altına alan bilim ve sanat hamisi edasıyla ona siparişler



Le Corbusier'nin Cenevre'deki Milletler Cemiyeti Sarayı projesi.



Hannes Meyer'in Cenevre'deki Milletler Cemiyeti Sarayı projesi.

veren burjuvalardan oluşan dar çemberi kırmaya muvaffak olmuştu. Deneyimlerini İsviçre'de Clarté Binasının (1930-1932), Paris'te üniversitekentindeki İsviçre pavyonunun (1930-1932) ve Kurtuluş Ordusu'nun sığınak-kentinin (1930-1933) yapımıyla sürdürmüştür. Yani İsviçre hükümeti tarafından sipariş edilen İsviçre pavyonu, Centrosoyouz'dan sonra iktidarın Le Corbusier'nin lehinde attığı ikinci adım oldu. Le Corbusier (kırk dört yaşındayken) ilk önemli icraatlarını gerçekleştirdiği yıl olan 1930'da ışıyankent kuramını tasarladı (bu kuram yazılı halde ancak 1938 yılında yayımlandı). Yani İsviçre pavyonu bu "ışıyankentte" yer alacak olan konut biriminin ilk ve son derece dikkat çekici bir taslağı niteliğini taşımaktadır. Fabrikada üretilen standart öğeleriyle bu pavyon, yönetici dairesi için gerçekleştirilen teras-çatısıyla, Marsilya'daki konut birimine giden bir başlangıçtır. Bugün göze son derece klasik bir yapı gibi görünen bu mimari, şiddetli tartışmalara neden olmuştur. Kurtuluş Or-

dusu'nun sığınak-kenti de Le Corbusier'nin kolektif yerleşim binası fikrini geliştirmesine vesile oldu. Tüm kolektif hizmetleri zemin kata yerleştirdi ve ön cepheyi tıpkı Centrosoyouz'daki gibi büyük bir camla kapladı. Fakat Le Corbusier bu iki binaya da havalandırma sistemi yerleştirmeyi öngörmüştü. Bu fikir Avrupa'da çok yeniydi ve büyük bir çılgınlık olarak görüldü. Havalandırma sistemi yerleştirilmediğinden ön cephedeki camlar bu iki binayı da yaz aylarında adeta bir fırına dönüştürdü. Le Corbusier daha sonra buna bir çare bulmak amacıyla Kurtuluş Ordusu'nun sığınak-kentine güneş siperleri yerleştirdi.

Le Corbusier 1930 yılında evlendi ve Fransız vatandaşlığına geçti. Ayrıca uzun seyahatlere çıkmaya başladı. 1929-1930 yıllarında Moskova ve Latin Amerika'ya (Arjantin, Uruguay, Brezilya); 1931 yılında Cezayir'e; 1935-1936 yıllarında Nelson Rockefeller ile New York'taki Modern Sanat Müzesinin davetlisi olarak Amerika'ya gitti. Latin Amerika'da olduğu gibi pek çok konferanslar verdiği Amerika'dan, 1937 yılında yayımlanmış *Quand les cathédrales étaient blanches* [*Katedraller Beyazken*] adlı kitabıyla dönüyordu. Le Corbusier geçtiği her şehri hayalinde yeniden düzenliyordu. Rio'da körfez boyunca kıvrılan bir doğrusalkent çizimi gerçekleştirdi. Onun "ışıyankent" kuramı, sanki farklı hava koşulları, farklı gelenekler, farklı coğrafi konumlar her seferinde bunlara uygun farklı şehircilik yöntemleri gerektirmiyormuş gibi, kimi zaman Paris, kimi zaman Anvers, kimi zaman da Barcelona için önerdiği, her yere uyarlanabilen bir reçetedir. Nitekim Le Corbusier farklı ülkelerden, farklı kökenlerden bütün insanların aynı tip ceket giyeceklerine, aynı tarz şapka takacaklarına, aynı kübik betonarme evlerde oturacaklarına, aynı dili (Esperanto'yu) konuşacaklarına ve aynı tip şehirlerde oturacaklarına inanan bir kuşağın adamıydı. Uygulamaya koyduğu, Thomas More ile Cabet'nin ütopyalarıydı. Le Corbusier, Gertrude Stein aracılığıyla tanıştığı Anatole de Monzie'nin himayesinde olmasına karşın Fransa'da iktidara sesini duyuramıyordu ve Alger'de bu soruna nihayet bir çözüm bulduğunu düşündü. Nitekim Prost Fas'taki çalışmalarında tamamen özgür bırakılmıştı. 1931 yılında Le Corbusier Alger için "Obus plan" denilen ilk planını önerdi. Bu ilk planı 1934 yılında, Alger'i tepelerinden köprülerle birleşen gökdelenlerle yeniden tasarlayan bir proje izledi. 1934 yılında, Cezayir'deki Nemours şehri için bir şehircilik projesi gerçekleştirdi. 1938-1939 yıllarında Alger için gökdelen projesini çizdi. Fakat Cezayir'de Fas'taki gibi bir Lyautey yoktu ve Le Corbusier'nin tüm şehircilik projeleri reddedildi. Bu durum bu muhteşem fikir üreticisinin Normandiyalı çiftçi Norbert Bézard'in teklifini kabul etmesine ve onunla 1934-1938 yılları arasında yeni bir kırsal şehircilik anlayışına dayanan "ışıyan çiftlik" projesi üzerinde çalışmasına engel değildi.



Le Corbusier'nin "Obus Planı" adı verilen Alger Projesi. Fotoğraf: L. Hervé.

Tıpkı Picasso gibi Le Corbusier de her şeyle ilgileniyor, her şeyi merak ediyor ve görsel dünyanın her görüntüsünü yeni bir bakış açısıyla ele alıyordu.[9] Yapımında (daha önce Breuer'in yaptığı gibi) metal borulardan yararlanılan ancak meşin ve işlenmiş deri gibi lüks malzemelerin de kullanıldığı yeni bir mobilya projesini, 1929 yılında, Charlotte Perriand'la birlikte gerçekleştirdi. Le Corbusier 1931 yılında *Cahiers d'art*'ın [*Sanat Günlükleri*] yayıncısı Christian Zervos'a "sınırsız büyüyen müze" projesini önerdi. Aynı yıl Paris'te Nungesser-Coli sokağında bir apartman binası yapımına başladı ve 1933 yılında en üst katı ve bahçe-teras-çatıyı kendisine ayırarak buraya yerleşti; 1935 yılında hafta sonları veya tatiller için biri Saint-Cloud'da diğeri Charent Maritime'de olmak üzere iki ev inşa etti; aynı yıl Paris'teki iki modern sanat müzesi için yarışmaya katıldı; 1937 yılında 100.000 seyircilik bir stadyum projesi sundu; 1938 yılında yaptığı tabloları Paris ve Zürih'te sergiledi. Bu yoğun etkinlikler arasında gerçekten de Le Corbusier'nin riayet ettiği bir rutin vardı: sabahları ressamlık öğleden sonraları ise mimarlık yapıyordu. Kübizmin sadık bir takipçisi olan Le Corbusier için resim (kendi resimleri) mimari biçimleri keşfetmesini sağlayan bir laboratuvardı. Zaten kendisi de şunları söylüyordu: "Koşullandırılmış biçimler icat etmekle uğraşan bir ressamım ben. Öyle ki düşmanları Le Corbusier'nin aslında bir ressam ve "politika yazarı" olduğunu ve mimarlığı hobi olarak yaptığını söylemekte geri kalmadılar. Yalnız yazdığı kitaplarıyla bile hatırı sayılır bir katkı sağlayan Le

[9] Yani N. Pevsner'in onu "mimarlığın Picasso'su" diye adlandırması boşuna değildir.

Corbusier'ye gerçekten hak ettiği yazarlık vasfı uygun görülmüyordu. 1934 yılında Pleyel Salonu'nda verdiği bir konferans, vaktiyle Viollet-le-Duc'ü yuhalayan Güzel Sanatlar Yüksekokulu öğrencilerinin şiddetli gösteri yapmalarına neden olmuştur. İsviçre'den ise Le Corbusier'yi bir canavara dönüştürerek sona eren "M. de Senger" imzalı bir eleştiri yazısı gelir. M. de Senger, Le Corbusier'yi "Bolşevizmin truva atı" olmakla suçlamıştır. Gerçi Le Corbusier kendisine Centrosoyouz'u inşa etme olanağı sağlayan Rus iktidarından mutlaka etkilenmiştir. Fakat 1930 yılında mimarlar sovyetiyle ilgili olarak şunları yazma cesaretini de gösteriyordu:

> "Bireysel özgürlüğe duyulan kutsal saygıyı tüm modern şehirleşmelerin temel taşı olarak koyuyorum."

Le Corbusier, kapitalist ülkede bir Bolşevik addedilmiş olsa da, Stalin döneminde "aşağılık" bireyciler kategorisine yerleştirilmişti. Aslında Gropius ve Rus konstrüktivistleriyle aynı Marksist ideolojiye sahip olan Bauhaus mimarlarının aksine, Le Corbusier siyaset konusunda son derece yüzeysel bir fikre sahipti. Aradığı şey ışıyankenti inşa etmesine izin verecek olan bir iktidardı. Bulduğuna inandığında da ileriyi düşünmeden onunla diyalog kuran her rejimle işbirliği yaptı. Nitekim bu iktidar yerine göre Stalin, Giraudoux, Pétain, Claudius-Petit, Malraux veya Nehru olmuştur. Ne Stalin ne de Pétain Le Corbusier'nin kuramlarıyla ikna olmuştu. Malraux Le Corbusier için ancak bir cenaze merasimi düzenlemeyi bilmiştir. Yalnızca Giraudoux, Claudius-Petit ve Nehru onu ciddiye almışlardı. Onu 1936 yılında Rio'ya davet eden ve ilk gökdeleni olacak, tüm dünyanın örnek alacağı meşhur güneş siperlerine sahip Rio milli eğitim bakanlığı binasını birlikte inşa etmeyi öneren Brezilyalı genç mimarlar da onu ciddiye almışlardır. 14 Haziran 1940 tarihinde Le Corbusier, karısı ve Pierre Jeanneret, Paris'ten ayrılırlar. Hikâyenin devamı "Mimarlık Tarihi"mizin üçüncü cildi kapsamına girmektedir.

3. Mallet-Stevens, Lurçat, Pingusson, Beaudouin ve Lods, Chareau

Le Corbusier'nin çalışmalarının çeşitliliği, bolluğu, dâhiyaneliği çağdaşı başka Fransız mimarların çalışmalarını gölgede bırakmamalıdır; nitekim icraatları dünya çapında; iki savaş arası dönemin en iyileri arasında sayılan başka mimarlar söz konusudur. Daha az sayıda eser vermesi ve daha genç yaşta ölmesi, Robert Mallet-Stevens'in (1886-1945) mükemmel bir kübist mimar olmasını engellemez. Ayrıca yirmili yıllarda Mallet-Stevens da en az Le Corbusier kadar eleştiriliyor ve beğeniliyordu. Mallet-Stevens önceleri Josef Hoffmann'dan etkilenerek Gand'da (1913), Londra'da,

Brüksel, Lyon (1914) ve San Francisco'da (1915) sergi pavyonları gerçekleştirdi. Fakat ancak 1923 yılında, Noailles'ler için Hyères'de inşa ettiği villayla kişisel üslubunu yansıtan çalışmalara imza atmaya başladı. II. Dünya Savaşıyla aksayan kariyeri yalnızca on altı yıl sürmüştür. 1925 yılındaki Süsleme Sanatları Sergisi sırasında nakliyat pavyonunu inşa etmiş olan Mallet-Stevens'in sinema, mobilya, mimarlık gibi sergideki pek çok bölüme ayrı ayrı iştirak edişi, bu mimarın önemini vurgulayan bir noktadır. Marcel L'Herbier'nin filmleri, özellikle *L'inhumaine* adlı filmi için yaptığı dekorlar ona sinema çevrelerinde önemli bir yer kazandırdı. Yine 1925 yılında iki yeni villaya imza attı: Bunlar Augier-Prouvost'un Ville-d'Avray'daki villası ile Paul Poiret'nin Mézy'deki (Seine-et-Oise) villasıdır. Mallet-Stevens ayrıca 1926 yılında Boulogne-sur-Seine'de Collinet villasını ve Paris'te Alfa Romeo garajını (günümüzde yıkılmıştır) inşa etmiştir. 1926-1927 yıllarında Auteuil'de inşa ettiği eşsiz kübist bir bütünlük oluşturan bir dizi müstakil evle yeteneğinin zirvesine ulaştı. Girintiler, cam duvarlar, yatay pencereler, silindirler içeren bu muhteşem yapıyı Mallet-Stevens sokağında halen görmek mümkündür; ancak ne yazık ki bina farklı ev sahiplerinin gerçekleştirdikleri yükseltmelerle hasar görmüştür.

Mallet-Stevens'in 1928 yılında Saint-Jean-de-Luz'de inşa ettiği gazino da sonradan bozulmuştur. Keza Paris'teki la Madeleine bulvarında yer alan ve sadece bakır, cam ve çelikten ön cephesi orijinalliğini muhafaza eden Bally mağazası da değişime uğramıştır. Mallet-Stevens sonraki yıllarda pek çok villaya, Paris'te Mesnil sokağında bir itfaiye kulübesine (1936) ve 1937 Sergisinde iki pavyona, "Tütünler, hijyen ve dayanışma pavyonu" (tuhaf bir bileşim!) ve Işık Sarayına imza atmıştır. Robert Mallet-Stevens'in çok daha iddialı projeleri olmuştu, fakat bunlar yalnızca çizim aşamasında kalmıştır: Bunlar Mailliot kapısı için bir imar planı (1931), Bourget havaalanı projesi (1936) ve bir olimpiyat stadıdır (1936). Şüphesiz Mallet-Stevens sadeliğiyle, sert ve zarif estetiğiyle, dinamik biçimleriyle *Stijl*'in ve Adolf Loos'un çizgisine en yakın duran Fransız mimardır. Bu arada şunu da belirtelim ki, 1923-1928 yılları arasında Paris'te yaşayan Adolf Loos, 1926 yılında Tristan Tzara için bir ev inşa ederek ve Josephine Baker için bir ev projesi çizerek dönemin en iyi Fransız mimarları üzerinde önemli bir etkide bulunmuştur.

Bu etki, örneğin Mallet-Stevens'ın dostu olan André Lurçat (1894-1970) üzerinde hissedilir derecededir. André Lurçat (halıcılık sektörüne yenilikler getiren Jean Lurçat'nın kardeşi) 1923 yılında, o dönemde Frantz Jourdain'in düzenlediği Sonbahar Sergi Salonu'nun bir bölümünün tasarımına katkıda bulunmuştur. Lurçat burada iki ev projesi sergiledi. Eserlerini sergileyen diğer mimarlar arasında Mallet-Stevens, A.

Loos, Le Corbusier ve Gabriel Guevrekian'ı da görmekteyiz. Vikont Charles de Noailles'in Hyères'deki villasını Guevrekian'in gerçekleştirdiğini öne sürenler olmuştur. Aslında Guevrekian o dönemde bu mimari yapıya imzasını atan Mallet-Stevens'in iş ortağıydı. Bununla birlikte Guevrekian, Mallet-Stevens ve Lurçat'nın üsluplarına benzer bir üslupta dikkat çekici pek çok ev inşa etti: Neuilly'deki Jacques Hein villası (1928) ve 1932 yılında Avusturya *Werkbund*'una katıldığı dönemde Viyana'da inşa ettiği birçok ev bunlar arasında sayılabilir. André Lurçat'nın ilk çalışmaları da yine villalar olmuştur. Lurçat, 1923 yılından 1928 yılına kadar yaklaşık on iki tane villa inşa etmiştir, bunlardan Seurat villası, Mallet-Stevens'in adını taşıyan sokakta bulunan eserine benzer biçimde bir bütünlük arz etmektedir. Lurçat tarafından inşa edilen evler, (XIV ilçedeki) Seurat villası, genelde Gromaire, Goerg, Jean Lurçat gibi sanatçılar için gerçekleştirilen atölyelerdi. Lurçat bu evlerin yapımında beton kullanmıştı ve teras-çatı bölümü, bahçe veya taraça olarak kullanılabiliyordu. 1929 yılında Korsika Calvi'de sanatkârlar için bir çalışma veya dinlenme mekânı olarak düşünülmüş Kuzey-Güney otelini inşa etti.

Fakat Lurçat başyapıtının çizimini 1930 yılında Villejuif'in okul kompleksi için düzenlenen yarışmada gerçekleştirdi. Villejuif'in komünist belediye başkanı Paul Vaillant-Couturier'nin desteği sayesinde Villejuif'da, Karl Max okul kompleksi (1930-1933, genişleme yılı 1946) o dönem için istisna sayılabilecek biçimde rahatça hayata geçirilebilmişti. Böylece banliyönün en yoksul bucaklarından biri son derece modern bir eğitim kompleksine sahip oluyordu. André Lurçat bu çalışmayla uluslararası bir üne kavuştu. Bant şeklinde dizili pencereleri yapının yataylığını belirginleştiriyordu. Kullanıma elverişli teraslar, ek spor ve oyun alanları inşa etmek için birebirdi. Ayrıca Lurçat bir duvar dekoru için Jean Lurçat'ya ve bir yontu için Henri Laurens'a başvurarak sanatların bütünleşmesini arzuladığını gösteriyordu. Villejuif okul kompleksinin getirdiği başarı, Lurçat'nın müstakil dört ev inşa ederek Avusturya *Werkbund*'una katılmasına vesile oldu.

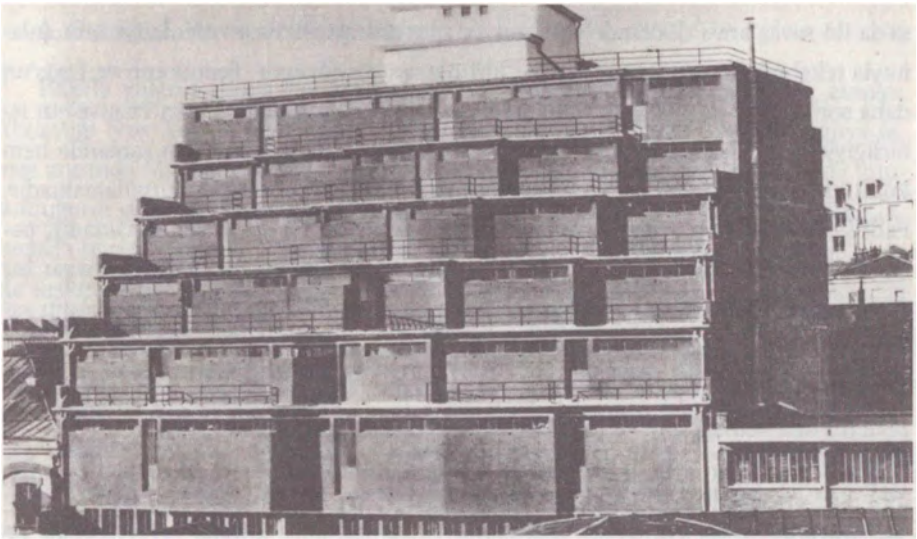
Lurçat, 1928 yılında *Mimarlık* adıyla yayımladığı küçük kitapta şunları yazıyordu: "Önce her şey bir kenara atılacak, daha sonra yeniden gözden geçirilecek ve yeniden tasarlanacaktır." İşlevselcilik kitleler için kullanışlı ve güzel konutlar inşa edebilmek amacıyla geleneksel mimarlığa yüz çevirmeyi hedeflese de, Lurçat kâra koşullanmış bir toplumsal ortamda amacına ulaşmanın epey zor olduğunun farkındaydı. Üstelik Almanya'da yaşananların aksine, Fransa'daki kadiri mutlak gelenekçi Akademi'de sermaye ve iktidarın ayrılmaz biçimde birbirine bağlı olduğu ortaya çıkıyordu. Akademi Cenevre'deki Milletler Cemiyeti Sarayı için düzenlenen yarışmada

tüm modern projeleri elemeyi başarmamış mıydı! Cenevre'de Fransa'yı temsil eden Charles Lemaresquier, 1927 yılında askeri binalar kompleksini büyük bir başarıyla, tuhaf ve tumturaklı bir XIV Louis üslubunda inşa etti. Aynı yıl Bigot Arkeoloji ve Sanat Enstitüsüne bir Tuareg sarayı görüntüsü verdi. 1930 yılı Berlitz Sarayı, 1936 yılı Beaujon hoteli, 1931 yılı Sömürgeler Sergisi (bu sergiden günümüze hoş bir hayvanat bahçesi ile Albert Laprade'ya borçlu olduğumuz bir Sömürgeler Müzesi kalmıştır), hem iktidarın hem halkın beğenisini kazanan mimari yapı türlerindendir. Üniversitekentinin otuz pavyonundan yalnızca ikisi o dönemde dikkat çekmiştir: Le Corbusier'nin inşa ettiği İsviçre pavyonu ile Dudok'un inşa ettiği Hollanda pavyonu.

André Lurçat Fransa'da koruyucu veya sanatkâr dostları için villalar inşa etmekten öteye gidemeyeceğini pekâlâ görüyordu. 1934 yılında kendi fikirlerini uygulamaya karar verdi ve SSCB'ye göç etti. Salgın hastalığı olan çocuklar için bir hastane, bir fizik ve kimya enstitüsü ve Büyükşehir Mühendisler Evi'ni inşa ederek 1937 yılına dek burada kaldı. Ayrıca Mimarlık Enstitüsünde öğretmenlik ve hastane inşaatlarında başmimarlık yaptı.

İki savaş arasındaki dönemde Fransa'da mimarların ast konumuyla SSCB'de elde ettikleri büyük sorumluluklar arasında büyük çaplı bir tezat mevcuttur.

Georges-Henri Pingusson (1897-1978) tarafından 1932 yılında Saint-Tropez'de 43 numaraya inşa edilen Latitude hoteli, 30'lu yıllarda üzerinde çok konuşulan ve sık sık kopya edilen yapılardan biridir. Lurçat'nın Calvi'de inşa ettiğine benzer biçimde sanatkârları ve yazarları ağırlamak amacıyla kurulan bu otelin yapımında, malzeme ve uzam büyük bir ustalıkla kullanılmıştır. Ne yazık ki, Pingusson'un Mallet-Stevens'la ortaklaşa oluşturduğu sonraki projeler (Paris Modern Sanat Müzesi, Bourget havaalanı, 100.000 kişilik stat) gerçekleşmeden kalmıştır. Tüm bu projelerin "rafa kaldırılması, (tüm başarısızlıklarından başarı elde etmeyi bilen) Le Corbusier'nin bundan ustalıkla yararlanmasını saymazsak iki savaş arası dönemdeki Fransız mimarlığının imajını tamamen zedelemektedir. Örneğin André Lurçat'nın Venedik'te bir yüzen adacık projesi (1931) veya Paris'in tam ortasındaki Cygnes adasında bir havaalanı projesi (1932) olduğundan kimin haberi vardır? Auguste Perret'nin kuleşehir projelerini kim bilmektedir? 1923 ile 1940 yılları arasında ortak iki mimar, Eugène Beaudouin (1898-1978) ve Marcel Lods (1891-1978), avangard Fransız mimarlığına katıldılar. Bu ikisinin eseri olan Bagneaux'daki "Champ des oiseaux" kenti (1931-1932) verilen siparişin istisna sayılabilecek büyüklüğü sayesinde mümkün hale gelen tamamen prefabrike, ucuz konut (800 konut) yapımının ilk örneğidir: Beaudouin ve Lods'un yerinde bir kararla başvurdukları mühendis Freyssinet bu prefab-



Beaudouin ve Lods'un 1933 yılında yaptıkları eşya odaları, Paris. Fotoğraf: H. Baranger.

rikasyon için yepyeni bir teknik olan vibre edilmiş beton tekniğini uyguladı. Ön üretimi fabrikada yapılan ve şantiyede hemen monte edilen bu konutlar, bir araba gibi inşa edilen ev ütopyasını gerçekleştiriyordu. 1934 yılında Beaudouin ve Lods, Drancy'de başka bir toplu konut olan la Muette kentini gerçekleştirirken aynı prefabrikasyon yöntemlerini kullandılar. Beaudouin ve Lods burada metal ile betonu birleştiriyordu. Metalik bir yapı iskeletine akıtılmış betondan levhalar yerleştiriliyordu. La Muette kentinde ayrıca o dönemde konutlarda tamamen yeni bir uygulama olan 15 katlı kuleler yer alıyordu. Aslında iktidar, Halk Cephesi'nden önceki bu karışık yıllarda kulelerin ihtilalci merkezlere dönüşmesinden endişe ediyordu. Bu nedenle konutların tümü cumhuriyetçi milislere tahsis edildi.

1932 yılında Beaudouin ve Lods mühendis Bodiansky ile mühendis Treizzini'yi atölyelerinde istihdam ederek tam teşekküllü bir mimari tetkik bürosu kurdular. Bilindiği üzere Bodiansky daha önce havacılık mühendisiydi ve uçak örnekleri yapıyordu; dolayısıyla yine burada da uçak ve otomobil yapımcısının mimara dönüşmesi efsanesinin gerçekleşmesine tanık oluyoruz.

1935 yılında Beaudouin ve Lods, Suresnes'de ilk açık hava okulunu gerçekleştirdiler (bu okul dünya çapına ikinciydi, zira diğeri daha önce gördüğümüz gibi, aynı devirde Gropius tarafından İngiltere'de inşa edilmişti). Geniş açıklıklarıyla, iç ve dış alanları düzenleme tarzıyla, güneşe yönelimiyle, prefabrikasyonuyla bu okul, Fran-

sa'da iki savaş arası dönemde yapılmış ve uluslararası işlevselci ideolojiye tam anlamıyla tekabül eden ender eserlerden biri olmayı sürdürüyor. Beaudouin ve Lods'un daha sonra Clichy'de (1939), mühendis Bodiansky ile mühendis Jean Prouvé'nin işbirliğiyle gerçekleştirdikleri halkevi ve kapalı pazar, bir binanın aynı zamanda hem kültürel hem de maddi faydaya yönelik olarak kullanılabileceğini vurgulamaktadır. Fabrikada üretilen parçalarla inşa edilen binada büyük bir salon yer almaktadır; pazar bölümü ise galerilerilerin üstünde ve altında kurulmaktadır. 8 parça seyyar bir döşeme, orta bölümünün isteğe göre kapalı da tutulabileceği büyük bir toplantı salonu oluşturmayı sağlar. Kısmen camlı olan çatı açılabilmekte, temiz havayı hem pazaryerine hem de toplantı salonuna vermektedir. Yani bu binada, inşa edilmiş yüzeylerin hareketliliği gibi yepyeni bir fikrin uygulandığı görülmektedir.

Fakat Beaudouin, Lods ve Bodiansky'nin tetkikini yaptıkları en çarpıcı eser henüz gerçekleştirilmemişti. Bu 1934 yılında teşhir edilen ve Défense meydanı kavşağına yapılacak olan büyük bir sergi sarayı projesidir. Binanın dışında yalnızca 4 destek noktasına yerleştirilecek olan çelik yapı iskeleti 12 dönümlük arazinin örtülmesini sağlayacaktı.

Fransa'da "cam" ve görünen çelikten ilk evi, bir dekoratör olan Pierre Chareau (1883-1950) gerçekleştirmiştir: Bu ev, Dr. Dalsace'in Paris'te Saint-Guillaume sokağındaki 31 numaralı klinik-konutudur (1931). Bir avlunun içine inşa edilen evin (burada yüksek binaların arasına sıkışmış bu evin önüne ve arkasına cam tuğlalardan iki duvar yerleştirilerek ev tamamen aydınlatılmıştır) tüm ayrıntıları mimarlar tarafından (bu çalışma için Chareau, Hollandalı Bijvoet'le işbirliği yapmıştı) adım adım çizilmiştir. Bu üç katlı konut için yalnızca sanayide sürekli kullanılan ya da ön üretimi özel olarak yapılmış malzemeler kullanıldı. Ahşap veya çelik kapılar çoğunlukla aynı zamanda dönen veya kayan birer gömme dolaptı. Çelik yapı iskeleti ve kanalizasyon boruları tamamen açıktaydı. "İçinde ikamet edilen makine" fikri burada son derece cüretkâr bir biçimde gözler önüne serilmekteydi. İnsanın aklına asma köprüleri getiriyordu. Kuşkusuz bu ev halen Paris'te görülebilecek en modern evlerden biridir.

Pierre Chareau mimarlık çalışmalarına son derece belirgin bir kübist kopya olan Beauvalon Club House'la (1927) başlamıştı. Daha sonra Paris'te la Faisanderie sokağındaki PTT bürolarıyla devam etti. Hayatını noktalayacağı Amerika'ya göç ettikten sonra burada biri kendine mahsus olmak üzere üç ev inşa etti.

4. Guimard, Perret ve Tony Garnier

1900'lü yılların yıldızı Hector Guimard da 1938 yılında Amerika'ya göç etmişti. Yerleştiği New York'ta 1942 yılında tamamen unutulmuş olarak öldü. İki dünya savaşı arasında Mackintosh ve Guimard kadar ünlü mimarların nasıl bir kenarda unutulduğunu görmek şaşırtıcıdır. Dünya çapında, özellikle kadın müşterileri olan Guimard'ı himaye edenler 1914 savaşıyla birlikte ortadan kayboldular. Kendisine biraz da kışkırtıcı bir biçimde "sanat mimarı" dedirten Guimard herhalde artık yalnızca teknikten ve işlevselcilikten söz eden bir nesle çağdışı görünmüş olmalıdır. Buna karşın Guimard prefabrikasyon yöntemleri için yetki belgeleri alarak ayakta kalmaya çalışmıştır. 1920 yılında "inşaatta sedece fabrikada işlenmiş, birbirinin yerini alabilen, standartlaştırılmış öğelerin kullanımını ve bu öğeleri şantiyede hiçbir ayarlama hiçbir rötuş yapmadan, işlerini yapmak için olağan ölçü işlemlerini uygulamaya ihtiyaç duymayacak, kalifiye olmayan işçiler tarafından montajlanmasını sağlayan" bir yöntem için yetki belgesi talep etti. Prefabrike öğelerle bir park-otel olan Jasmin otelini gerçekleştirdi. Greuze sokağındaki evi (1928-1930) bile onu geride bırakmış işlevselci genç meslektaşlarına yetişebilmek için gösterdiği umutsuz çabanın bir işaretidir. Otuzlu yılların ekonomik kriz döneminde altmışlı yaşlarını süren bu mimar son eseri olan Guimardière'i toplama malzemeyle, Portekiz bir ustadan yardım alarak kendi elleriyle inşa etmiştir.

Buna karşılık Auguste Perret'nin çalışmaları, iki savaş arası dönemde önem taşıyan çalışmalardır. 1916 yılında Casablanca Limanı'na ahşaptan geçici bir barınak yerleştirmekle görevlendirilen Perret, yetersiz olan ahşabın eksikliğini telafi etmek amacıyla betonarmeden son derece ince 20 adet tonoz tasarladı. Açıklık uzunluğu 9 metreyi bulan, yalnızca 3 ila 5 cm kalınlığında olan ve birbirine payanda vuran bu tonozlar o dönemde ender görülen bir teknik başarıydı.

Perret bu ince tonozları 1919 yılında, Paris'teki Esders atölyelerinde de kullanmıştır. Merkez salonda, 20 metrelik kirişlerin altında, dikiş makinelerinde oturan 1500 bayan işçi, cephelerdeki ve tavandaki geniş camlı bölmelerden içeriye süzülen doğal ışıktan faydalanıyorlardı.

1922 yılında Paris'te bir işçi banliyösü olan Raincy'nin papazı yalnızca 300 bin franklık bir ödenekle Paris'te bir kilise yaptırmak için (en düşük maliyet 2 milyon frank iken) Perret'ye başvurdu. Perret bu çetin görevi kabul etti. Raincy'de 3500 kişilik bir kilise inşa ederek, betonarmenin en ekonomik ve aynı zamanda en şık malzeme olabileceğini gösterdi. Vitraylardan ışığın yoğun bir biçimde içeri süzülmesini sağlayan ön cephenin kapalı bölmeleri, tıpkı bazı gotik yapılarda görüldüğü gibi, bir



Beaudouin ve Lods'un, mühendisler Bodansky ve J. Prouvé ile birlikte Clichy'de yaptıkları, kapalı çarşı ve halk evi.

dantel izlenimini vermekteydi. Zaten bu kiliseye "Betonarmenin Kutsal Mekânı" adı verilmiştir. Bu yaklaşım şüphesiz abartılıdır, fakat Perret'nin başarısı karşısında bazı kişilerin duydukları heyecanı dile getirmektedir. Perret ayrıca kilisenin geceleri elektrikle aydınlatılmasına ve ısıtılmasına da özen göstermiştir. 1925 yılında aynı teknikle Montmagny'de ikinci bir kilise inşa edecektir.

Betonarme konusunda uzman olan Auguste Perret, başka malzemelerle de sonuca ulaşmayı biliyordu. 1924 yılında bir lokal arayışı içinde olan Kiremitçiler Sergisi, Perret'den çok ucuza bir barınak yapmasını ister. Bunun üzerine Perret, malzeme olarak bıçkı fabrikalarında ölçü kabul edilen boyutlarda ahşap doğramalar kullanmıştır. Böylece hiçbir kesme işlemi yapılmayacak ve malzemeler sökümden sonra yeniden kullanılabilecekti. Perret 6000 metrekareyi kaplayan ve Ahşap Sarayı adını alacak olan anıtsal bir yapı iskeleti inşa etmek için şirketinin çimento ve doğrama makinelerini kullanmıştır.

Perret, 1925 yılında Süsleme Sanatları Sergisi için tasarladığı üç sahneli tiyatro binasının yanı sıra, Grenoble'da, Riancy ve Montmagny'deki çan kulelerini andıran, 95 metre yüksekliğinde betonarme bir gözetleme kulesi inşa etti. Keza Perret Paris'te 1929 yılına kadar Braque, Chana Orloff, Cassandre gibi sanatçıların kullanacağı müstakil konutlar inşa etti – bu evlerden sonuncusu tuğladan yapılmıştır. 1929 yılında Paris'te inşa ettiği müzik okulunun salonu en iyi çalışmalarından biridir. İnşaat için ayrılmış alan 29 metre uzunluğunda, 9 metre genişliğindeydi ve Perret, salonu boylamasına tasarlayarak zorlu akustik sorununu çözdü. Perret'ye siparişi veren Alfred Cortot son derece heyecanlanmıştı:

> "Bize 'bir keman gibi ses verecek bir salon yapacağım size' demişti. Doğru söylemiş. Fakat –umduğumuzun da ötesinde– bu keman bir stradivaryus oldu."

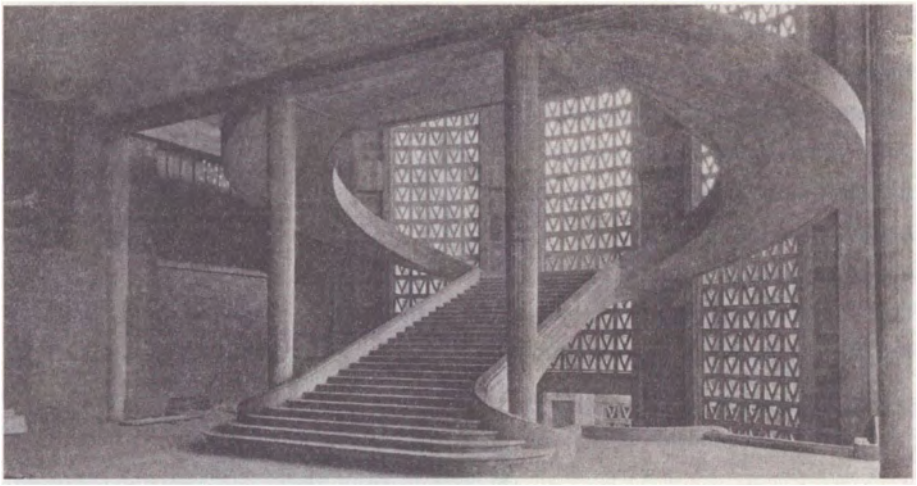
Ardından Perret yine 1929 yılında, Brune bulvarındaki gemi inşaatı teknik hizmetler binasını ve 1932 yılında Raynouard sokağında bulunan yapıyı inşa etti. Bu yapı, Paris'te salt elektrik enerjisi kullanan ilk kolektif yerleşim binası olma özelliği taşımaktadır. Perret atölyesini de bu binaya yerleştirir.

III. Cumhuriyet döneminde sipariş alan neredeyse tek modern mimar olan Perret, 1934 yılında Güzel Sanatlar yönetimi tarafından Ulusal Mobilya Sarayı için araştırma yapmakla görevlendirildi. Perret Gobelins'in ardiyesini, açıklık uzunluğu 28 metreyi bulan kirişlerin taşıdığı bir tavanın altına yerleştirdi.

Avlu, Perret'nin gittikçe belirginlik kazanan (ve resmi incelemesiyle de uyuşan) neoklasik eğilimini açığa vuracak şekilde bir sıra sütunla kapatılmıştı. Sütunlar 1937 yılında Iéna meydanında inşa ettiği Bayındırlık Müzesinde yeniden ortaya çıktı.

Yine de bu resmi araştırmayı pek abartmamak gerekir. Başarılı olmak için gereken bütün imkânlara sahip olmasına karşın o da tüm büyük yarışmalarda kaybediyordu. Nitekim Perret Cenevre'deki Milletler Cemiyeti Sarayı yarışmasına olduğu gibi, Moskova'daki Sovyetler Sarayı yarışmasına ve Paris'teki yeni Trocadéro Sarayı yarışmasına da katılmıştır.

Le Corbusier'yi olduğu kadar SSCB'deki sanayi şehri planlamacılarını da epeyce etkileyecek sanayi çağına özgü rasyonel bir kenti ilk tasavvur eden kişinin Tony Garnier olduğunu görmüştük. İki savaş arası dönem Tony Garnier için icraatlar devri olmuştur. Tony Garnier'nin hemen hepsi Lyon şehrinde toplanmış olan çalışmaları büyük çeşitlilik gösterir. Fakat yine de bu eserler Garnier'in kuramlarının gerisinde kalmaktadır. Tıpkı Perret gibi o da yavaş yavaş neoklasisizme boyun eğmiştir. Oysa Tony Garnier iki dünya savaşı arasında Lyon belediye başkanlığını yürüten Edouard Herriot'nun temsil ettiği iktidarın tam desteğini alan tek modern mimardı;



A. Perret tarafından yapılmış olan Paris'teki Bayındırlık İşleri Müzesinin merdiveni. Foto: Chevojon.

Herriot, Bakanlar Konseyine birçok kez başkanlık yapmıştı ve güçlü radikal-sosyalist partinin lideri konumundaydı. 1914 yılında Tony Garnier'nin başmimarı olduğu Lyon Uluslararası Şehircilik Sergisi sırasında Herriot şöyle beyan ediyordu: "(şehircilik sorunlarını) sınıflandırmanın ve bunlara, endüstriyel, ekonomik, sosyal ve bilimsel yönden getirilebilecek muhtelif çözümleri göz önünde bulundurmanın, insanlardan oluşan bir topluluğun rasyonel gelişimi üzerinde düşünmenin zamanı gelmiştir." La Mouche mahallesindeki mezbahaların (1909-1913) inşasını tamamlayan Tony Garnier, hemen ardından sergi vesilesiyle olimpiyat stadını (1913-1919) gerçekleştirdi. 1915-1930 yılları arasında (daha sonra Edouard Herriot Hastanesi haline gelecek olan) Grange Blanche Hastanesini inşa etti. Mezbaha, stat, hastane Tony Garnier dönemin bütün önemli projeleri aldı: 1927 yılında telefon santrali, Kızıl Haç için dokuma okulu (1930-1933), 1924 yılında Tête d'Or Parkı'nda 1914-1918 savaşında ölenler anısına yapılan anıt, 1928-1935 yılları arasında Amerikan mahallesinde inşa edilen toplu konutlar. Bu şantiye, Sovyetler Birliği'nin yeni kentleri bir yana bırakılırsa, o dönemde dünyadaki en önemli şantiyelerden biriydi. İnşa edilen binaların ancak çeyreğinin konut olarak kullanılacağı bu yeni mahalle 12.000 kişilik tasarlanmıştı. Okullar, mağazalar, kütüphaneler, havuz, stat, vb diğer binalar kolektif hizmet binalarıydı. Binaların arasına yeşil alanlar yerleştirilmişti. Bu projeye Tony Garnier'nin 1917 yılında ilk örneklerini 164 levha halinde yayımladığı endüstriyel kentin ilginç bir taslağı gözüyle bakılabilir. 1920 yılında Tony Garnier, *Lyon Şehrinin Büyük Yapıları* adlı yeni bir albüm yayımladı.

Tony Garnier'nin doğduğu şehrin dışında inşa ettiği yapılar iki tanedir: 1925 yılı Süsleme Sanatları Sergisindeki Lyon şehri pavyonu (bu pavyon Milletler Cemiyeti Sarayı için hazırladığı projesinin küçük bir kopyasıydı) ve 1931-1935 arasında (Debat Ponsan'la birlikte) tamamladığı Boulogne-sur-Seine belediye binası. Bu belediye binası Le Corbusier, Mallet-Stevens, Lurçat, Beaudouin veya Lods'un aynı dönemdeki çalışmalarıyla karşılaştırıldığında fazlasıyla iç karartıcıdır. Bir şehre ve bir siyaset adamına fazla bağlı kalan, en sonunda da kırsal bölgeye çekilip aşırı sade ve mücadeleden uzak bir hayat yaşayan Tony Garnier, ömrü boyunca aldığı siparişlerin icaplarını, daha öğrenciyken çizdiği bir endüstriyel kent idealine uyarlamıştır. Yavaş yavaş bu ilk eserini allayıp pullayacak, Roma ödülünü alan bir mimari yapı haline getirene dek üzerinde düzeltmeler yapacaktır.

5. 1937 Evrensel Sergisi

SSCB Stalin terörü dönemine girerken (Spartaküslerle birlikte Almanya'yı ayaklandırmaya çalışan Ralek, Macar komünist isyanının eski lideri Bela Kun ve Zinoviev, Kamenev ve Boukharine kurşuna dizilir); İspanya'da Cumhuriyetçi Cephe çatırdarken, Fransa'da Halk Cephesi para engeline takılırken; Mussolini Nazi Almanya'sına bel bağlarken; Hitler Nurenberg'de düzenlenen dev bir mitingle gövde gösterisi yaparken, Uluslararası Teknik ve Sanat Sergisi 24 Mayıs günü Paris'te açılış yaptı. Birbirine meydan okur gibi karşılıklı yerleştirilmiş, devasa Almanya pavyonu ile SSCB pavyonu serginin iki gözde pavyonuydu. Albert Speer'in pavyonunun üzerinde bir kartal, Iofan'in pavyonunun üzerinde ise bir çekiç ve bir orak sallayan adaleli bir çift yer alıyordu. Ardı arkası gelmeyen grevler çalışmaları aksattığı için açılış gününde İtalyan pavyonuyla birlikte sadece bu iki pavyon tamamlanmıştı. Kasım ayındaki kapanış sırasında Meksika pavyonu halen tamamlanamamıştı. José Luis Sert'in inşa ettiği İspanya Cumhuriyeti pavyonu çok geç tamamlanacaktı. Picasso bu pavyonda meşhur *Guernica*'sını sergilemiştir.

Sergide hem Sovyet ve Alman pavyonlarına, hem de Carlu, Boileau, Azéma, Aubert, Viard, Dondel ve Dastugne'dan oluşan bir ekibin çalışması olan iki modern sanat müzesi ve yeni Chaillot Sarayı gibi en göz alıcı Fransız yapılarına "antikçağvari" tuhaf bir mimari benzerlik hâkimdi.[10] Sovyetlerin, naziler in ve faşistlerin gövde gös-

[10] Hükümet Auguste Perret'ye 1933 yılında yeni Chaillot Sarayının inşasını sipariş etmişti. Sonunda da projesini reddetmişti. Buna kırılan Perret kendisine ödenen ücreti kabul etmek istememişti. Buna karşılık 1934 yılında Güzel Sanatlar yönetimi Perret'ye telafi kabilinden

ULUSLARARASI SERGİLER	ON DOKUZ EVRENSEL SERGİ
1853 New York (ilk asansör) – Dublin	1851 Londra (Kristal Saray)
1861 Floransa	1855 Paris (Viel, Endüstri Sarayı)
1871 Londra	1862 Londra
1879 Sidney	1867 Paris (Krantz ve Eiffel, Makine Galerisi)
1880 Melbourne	1873 Viyana
1883 Amsterdam	1876 Philadelphia (Amerika'nın Yüzüncü Yılı Sergisi)
1885 Amsterdam	1878 Paris (H. De Dion, Makine Galerisi. Trocadéro, Davidoud)
1888 Barcelona-Brüksel	1889 Paris (Eiffel kulesi, Makine Galerisi)
1894 Anvers	1893 Chicago (reddedilen Sullivan planları)
1895 Amsterdam	1900 (Büyük ve küçük saraylar. Metro)
1897 Brüksel (Tervueren sömürge sergisi)	1904 Saint-Louis
1901 Glasgow-Buffalo	1915 San Francisco
1905 Liège	1933 Chicago
1906 Milano	1935 Brüksel
1907 Dublin	1937 Paris (Chaillot Sarayı)
1908 Londra	1939 New York (Aalto'nun gerçekleştirdiği Finlandiya pavyonu, Markelius'un inşa ettiği İsveç pavyonu)
1910 Brüksel	1958 Brüksel (tente biçimli yapılar – Atomium)
1913 Gand	1967 Montreal (Fuller, Frei Otto)
1925 Paris (Süsleme Sanatları Sergisi)	1970 Osaka (Tangé)
1926 Philadelphia	
1929 Barcelona	
1939 San Francisco	
1962 Seattle	
1964 New York	

terilerinin altında kalmak istemeyen Fransa Halk Cephesi, Jean-Richard Bloch'un *Bir Kentin Doğuşu* temalı projesiyle kendi şanını yüceltme hayali kuruyordu: Proje kapsamında 700 figüran seri sanayi üretimi, metro ve Fransa'nın simgesi bistrolarla ilgili temsillerde bulunuyorlar ve proleterlerin tekerlekli kırmızı bir gemiye binerek geleceğin kentinin bulunduğu adaya göç edişleri canlandırıyorlardı.

Ulusal Mobilya Sarayının siparişini vermişti. 1937 yılında Perret Chaillot Sarayı ile iki modern sanat müzesi arasında yer alan Bayındırlık Müzesiyle her şeye rağmen sergide varlık göstermekteydi.

CIAM (Uluslararası Modern Mimarlık Kongreleri), sergi etkinlikleri çerçevesinde ziyaretçilere tüm yeni teknik sorunlarla (farklı türdeki konutlar, ortak hizmetler, izotermi, sesgeçirmezlik, merkezi ısıtma, soğutma konularındaki çözümler, vs) ilgili sunum yapma imkânı veren 3000 kişi kapasiteli bir yerleşim birimi gerçekleştirmeyi önerdi; böylece sergiden sonra da kullanılabilecek büyük bir bina ortaya çıkacaktı.

Güzel sanatlar genel idaresinin, Seine valiliğinin ve parlamentonun öneriyi kabul etmesine rağmen, Paris belediye konseyi arazinin sahibi vasfıyla elinde bulundurduğu sergi sonrası yıkım hakkından vazgeçmeyerek projenin uygulanmasını olanaksız kıldı.

Le Corbusier, Maillot Kapısına bitişik bir alanda "Yeni Zamanlar" isimli, bezden bir pavyon kurmayı başardı. Genç bir mühendis olan Edouard Utudjian'in gerçekleştirdiği diğer sıra dışı pavyon kamu güçlerinin dikkatini ancak otuz yıl sonra çekecek geleceğe dönük bir fikre, "yeraltı şehirciliği"ne tahsis edilmişti.

Uzmanların ilgisini çeken başka pek çok pavyon daha vardı: Robert Mallet-Stevens ile Georges-Henri Pingusson'un ışık pavyonu; Alvar Aalto'nun kırmızı bir köknar ağacıyla bezediği Finlandiya pavyonu; Le Corbusier'nin takipçisi Junzo Sakakura'nın ilk çalışması olan Japon pavyonu.

Modern Sanatçılar Birliği, Georges-Henri Pingusson'un boylamasına inşa ettiği, tüm yüzeyi camlı pavyonunda gövde gösterisi yapıyordu.

1937 Evrensel Sergisi, Fransa'da düzenlenen en son evrensel sergi olacaktır.

4
MÜHENDİSLERİN ETKİSİ

Cézanne ve kübizmden beri plastik sanatçıların mimari üzerinde yaptıkları etkiden söz ettik. Şimdi ise mühendislerin etkisinden söz etmemiz gerekiyor. İşte bu iki etkinin birleşmesi otuzlu yıllarda "uluslararası üslup" diye adlandırılan akımı yaratacaktır. Elbette üçüncü bir etkiyi, yani birinci bölümde söz ettiğimiz sosyalizmin ideolojik etkisini de unutmamak gerekir.

Mimarinin yalnızca eninin malzemelerin ve tekniklerin ortaya çıkışıyla değişikliğe uğramadığı; Fourierciliğin, Saint Simonizmin, pozitivizmin ve Marksizm işlevselci mimariyi temelden belirlediği; kübizmin, fütürizmin, konstrüktivizmin daha sonra bu tekniklere ve ideolojilere el yordamıyla aradıkları estetiği bahşettiği muhakkaktır. Tekniğin mimari formlar üzerindeki belirleyiciliği genelde söylendiğinden daha azdır. Aslında mimari formlar önceki bir tekniğin formlarını tekrarlar çoğu zaman. Bir kere daha altını çizelim ki, bu olgu ahşap yapıların ağaç gövdelerini taklit eden Yunan mermer sütunları için olduğu kadar, gotik tonozları taklit eden ilk demirciler ve metalik iskeleti taklit eden ilk betonarme yapılar için de geçerlidir.

Kaldı ki kullanılan teknikler, tıpkı malzemeler gibi, her ülkenin ekonomik durumuyla yakından ilişkilidir. Eğer metal mimarisi önce İngiltere, Fransa, Belçika ve Almanya'da yaygınlaşmışsa, sebep, bu ülkelerde demir üreticilerinin var olmasıdır. Daha ileride göreceğimiz gibi, Finlandiya endüstriyel ülkeler tarafından hor görülen bir malzemenin, kerestenin kullanımını diriltmişse, bunun sebebi Finlandiya'nın öncelikle bir kereste üreticisi olmasıdır. İlerleyen yıllarda ABD çelik inşa yöntemlerini, Fransa betonarme yöntemlerini ağırlıklı olarak benimsemişse, sebep çeliğin Amerika'da ucuz, Fransa'da ise pahalı olmasıdır. Betonarmenin Fransa'da olağanüstü gelişimi, çimento tröstlerinin demir fabrikası sahipleri karşısında kazandıkları zaferin bir sonucu olacaktır. Bu zafere erişmek için çimento tröstleri mühendislerini yeni yöntemler icat etmeye zorlayacaklardır.

Hem çelik hem de beton kullanımındaki teknik gelişmeler bir hammadde ekonomisi mantığı içerisinde gerçekleşecektir. Mühendisler daha da ince, daha şeffaf yapılar yaratacak ve bu ekonomik kısıtlamadan yeni bir güzellik doğacaktır.

1. Malzemelerin ve Tekniklerin Evrimi

Gördüğümüz gibi XIX. yüzyıl, mühendislerin rolünü mimarların hilafına göklere çıkarmak için çok erken bir tarihtir. Saint-simonculuk ve pozitivizmle birlikte bir

"mühendis ruhu" doğmuştu. Ancak Eiffel kulesi bir yana XIX. yüzyıl mühendisleri fazlasıyla pısırıktılar; mimariden söz edildiği andan itibaren kendilerini geri çeken sanayicilere fazlasıyla bağımlıydılar. Buna karşın 1910'dan 1940'a kadarki dönemde betonarme kullanımındaki önemli mimari icraatların çoğu mühendislerin imzasını taşıyacaktır. Ancak altını önemle çizmek gerekir ki, bu mühendislerin yaptıklarının bize nadide işler gibi görünmesinin sebebi bu eserlerin bizatihi olağanüstü olmalarıdır ya da başka bir deyişle onlar olağanüstü mühendislerin eserleridir.

Bütüncül olarak bakıldığında mühendislerin işbirliği mimarlarınkinden daha eskiye gitmez. Gerçi mantar döşeme uygulaması ABD'de 1908 yılında keşfedilmiştir ve Maillart 1910'dan itibaren bu yöntemi İsviçre'de kullanıyordu; fakat neredeyse Lewe'nin ilgili matematik formülleri ortaya koymamış oluşu yüzünden neredeyse bütün mühendisler bu yöntemi reddettiler. Hem mühendislik hem de mimarlık diplomasına sahip olan Maillart çoğu zaman mühendislerin modası geçmiş hesap yöntemlerine gömülmüş olmalarından yakınıyor ve şayet onlar hayallerine özgürlük tanısalar bazı teknik buluşların çoktan yapılmış olabileceğini vurguluyordu. Büyük mühendis ve inşaatçı Pier Luigi Nervi, bilimin yalnızca analitik ve cebir işlemlerden yararlanması olgusunu sorgulayarak önsezinin ruhun en gelişmiş şekli olduğunu söylüyordu. Nitekim Nervi önce bir şekil tasarlayarak, sonra maket inşa ederek ve son olarak da bu modeli hesap ve ağırlık deneylerine tabi tutarak çalışır, daha sonra ilk çizimini denemelerin sonuçlarına göre düzeltirdi. Eugène Freyssinet aşağıdakileri söyleyerek daha da ileriye gidiyordu:

> "Benim için yalnızca iki bilgi kaynağı mevcuttur: İlk hücrenin var olmasından bu yana hayatın kişilerin bilinçaltında biriktirdiği tüm tecrübelerin özeti ve ifadesi olarak gördüğüm doğrudan algılama ve önsezi. Sezgi elbette hesapla kontrol edilmelidir. Ancak sezgi bir hesabın sonucuyla ters düştüğü zaman hesabı yeniden yaptırırım ve birlikte çalıştığım kişiler yanlış olanın daima hesap olduğu sonucuna ulaşırlar."

Görüldüğü gibi, büyük mühendislerin yaratıcılığı sanatçıların yaratıcılığına benzer.

Bir kere daha tekrar edelim; ilk zamanlarında betonarme, metal mimarisinin direk-putrel[1] iskeletini miras almıştır. İlk devrim döşeme alanında gerçekleşmiştir. Mühendisler döşemeye maksimum sertlik vermek için betonun içine çelik bloklar yerleştirerek az kalınlıklı, ama büyük ölçekli düz yüzeyler elde etmişlerdir. Mantar döşemede taşıyıcı kolonlar bir koni destekle sona erer ve böylece çizgisel destekleri

[1] Putrel: Yapılarda taşıyıcı olarak kullanılan çelik profil –yn.

bertaraf ederek, döşemeyle yekvücut hale gelirler. Freyssinet'nin Orly hangarlarıyla birlikte, kıvrımlı yüzeyler söz konusu olduğunda boşlukta katlanabilen betonarme döşemenin, 1916'da ortaya çıktığını görüyoruz.

P A. Michelis'in[2] altını çizdiği gibi, Dischinger ve Bauersfeld'in[3] beşiktonozu veya "yumurta kabuğu" kubbeleriyle birlikte

> "taşıyıcı döşeme kavramından, Monier'in kullandığı taşıyıcı tank inşasıyla sonuçlanan bir kavrama, yani taşıyıcı yüzey kavramına geçiyoruz. Bu şekilde, minimum kalınlıkta çok geniş alanları kapama olanağına sahip, *üç boyutlu bir taşıyıcı unsur* elde ediyoruz: 40-50 metrelik bir açıklık uzunluğu için 5-8 santimetre, yani yumurta kabuğunun sahip olduğu açıklığın kalınlığı ile genişliğinin oranına denk bir oran söz konusudur."

Burada belirtelim ki, her ne kadar Monier'nin ilk inşaatları günümüzde (Su depoları ve kayıklar için) geçerli olan "yumurta kabuğu" anlayışıyla tasarlanmış olsa da, daha sonra Hennebique'in T biçimindeki putrelleri kabul edilerek bu alanda geriye gidilecekti. Hesaplarında putrel ile döşemeyi birbirine uyduran Hennebique'in putreli bir ağaç kiriş gibi kullanmak yerine bu buluşunu yekililere kabul ettirerek kötü bir seçim yaptığı bir gerçektir. Nitekim metal mimarinin ortaya çıkmasıyla betonarmenin gelişiminin kısıtlandığı Almanya'da mantar-döşemenin yasaklanması icap etmiştir. İlk önce beton karıştırıcıların kullanılması yasaklandığından beton yalnızca elle karıştırılabiliyordu. Daha sonra tolerans gösterildi. Bugün ise tersine, elle karıştırma şüpheli hale geldiğinden beton karıştırıcıların kullanımı zaruridir.

Eugène Freyssinet'nin 1928-1940 yılları arasında ortaya attığı "öngerilme" tekniği betonarmenin gelişmesinde önemli bir aşama teşkil eder. Öngerilmeli tabiri önceden gerilmeye tabi tutulmuş beton için kullanılır. Bu yöntemde beton ihtiva eden bir unsurda iç gerilmeler yaratılarak çekme gerilmeleri azaltılır.

> "Öngerilme ilke olarak, çelik halatların gerilimi ve gerilme durumunda bu halatların betonla kaynaşması aracılığıyla elde edilir. Kaynaşma ya halatların uçlarının sertleşmiş betona gömülmesi ya da beton akıtılmadan önce halatların gerilime tabi tutulmasıyla gerçekleştirilir; bu işlem sayesinde donatı ve beton, satıh uzunluğu boyunca kaynaşmış olur." (P A. Michelis)

---

[2] P A. Michelis, *Betonarme Mimarisinin Estetiği*, Dunod, Paris, 1963.

[3] İlk yumurta kabukları, mühendisler Dischinger ve Bauersfeld tarafından bulunmuş olan uygulamaya göre, 1922'de Iéna'da, 1926'da Düsseldorf'ta, 1927'de Frankfurt sur-main'da 1927-1929 arasında Leipzig'de, 1929'da Bâle'de inşa edilmiştir. Ancak yumurta kabuğu kuramı ancak 1927'de formüle edilebilmiştir.

Öngerilmeli beton çatlamadığından, kubbelere benzersiz bir su geçirmezlik özelliği kazandırır.

Betonun çatlaması aynı zamanda çimentoya mikroskobik hava kabarcıkları üreten bazı maddeler zerk edilerek de azaltılabilir. Çoğu zaman panoların ön üretiminde kullanılan bir vibrasyon tekniğiyle fazla su ve hava ortadan kaldırılarak betonun sıkılığı artırılabilir. Bu su beton kalıba döküldüğü sırada emici bir pompa aracılığıyla da çekilebilir. Beton kalıba tabanca veya namlu ile de enjekte edilebilir ki, bu uygulama betona normalden daha fazla bir dayanıklılık ve su geçirmezlik kazandırır.

Betonun yumuşaklığı ona mucizevi bir malzeme özelliği kazandırır ve bu özelliğiyle beton, XIX. yüzyılın başında çok tutulan dökümle kıyaslanır; tıpkı döküm gibi, betona da en uçuk şekillerin verilmesi mümkündür. Ayrıca betonun "gevşekliği"yle sertliğin "soyluluğu" da kıyaslanmıştır. Yapılarda kullanılan betonun iki kat el emeği gerektirmesi ciddi bir ekonomik olumsuzluktur; nitekim bir kere kalıp yapmak, bir kere de kalıp elemanlarının sökülmesi için emek harcamak gerekir. P A. Michelis bize kalıp masrafının, inşaatın toplam masrafının % 30 ila 50'sini oluşturduğunu, sökümden sonra tahta malzeme kullanılamaz duruma geldiği için de bu kalıplama işine daha ziyade kırma işlemi demenin daha doğru olacağını söyledi. Bu kusurun üstesinden gelebilmek için tekrar kullanılabilen metal kalıplardan yararlanmaya çalışıldı. Ancak bunlar tahta kalıplar gibi "ölçü üzerine" fason olarak temin edilemez ve keza yine sökme işlemi gerektirirler.

Sonunda şantiyede kullanılıp bırakılacak sürekli kalıplar tasarlandı. Kolon kaplama taşları ve betonun içine aktığı döküm kalıbından oluşan, prefabrik beton silindir kalıplar bu şekilde ortaya çıkmıştır. Pier Luigi Nervi, devamlı kalıp elemanları için *demir-çimento* adını verdiği bir ön üretim sistemi geliştirmiştir. Tahta kalıp levhaları malzeme üzerinde bir iz bırakırlar ve estetik bir amaç dahilinde mimar, (sözgelimi Le Corbusier) ham beton görüntüsünü bariz kılmak isterse bu izleri muhafaza edebilir ve metal kalıplar düz, daha "cansız" bir satıh meydana getirirler. Beton satıh, içine Brezilya'da yapıldığı gibi seramik veya –F L. Wright'ın bazen yaptığı gibi– cam parçaları karıştırılarak da canlandırılabilir.

Beton aynı zamanda dişli çekiçle de işlenebilir; yani betona zarar vermeksizin, çakıllı kum çıplak bırakılarak daha çekici yüzey görüntüsü elde edilebilir (Perret). Betonarmedeki bütün bu teknik gelişmeler metal mimarisinin Avrupa'da beklenmedik şekilde gerilemesine neden olmuştur. Bu gerileme beklenmedikti, zira XIX. yüzyılda metal mimari endüstriyel uygarlığın doğal ürünüymüş gibi görünmekteydi. Bununla birlikte ABD'de Chicago ekolünün geçici olarak hız kesmesiyle birlikte

avangard mimaride yaşanan gerilemeye rağmen ticari bina ve konutların çelikten yapılmasına devam edilecektir. Çeliğin betona göre dezavantajlarından bir tanesi paslanmadır, ancak bu bol çinko eklenmiş boyaların kullanılmasıyla engellenebilir. Çeliğin betona göre avantajı ise ön üretim ve işleme sistemlerine daha kolay uyum sağlamasıdır.

Jean Ache bu avantajı şöyle vurguluyor: "Kesintisiz çelik yapılar elde etmeyi sağlayan şey, gelişen kaynak teknikleridir, betonarme de aynı şeyi sağlar, ancak perçinleme tekniği bunu yapamaz."[4] Ve şöyle ekliyor:

> "Bir iskelet kurulurken çelik ve beton arasında bir tercih yapmak yalnızca problemin mimari boyutuyla ilgili bir tercih değildir. Nitekim maliyet fiyatı (her iki şıkta da) her ülkenin endüstriyel donanımına, teknik kapasitesine, emeğin niteliğine ve yönetmeliklere göre değişmektedir."

Bunun sonucunda, ABD gibi ileri derecede endüstrileşmiş ülkelerin tercihen çelik kullandığı, Fransa'nın ise iki dünya savaşı arasında neredeyse bütünüyle beton kullandığı görülecektir. 1950'den sonra çeliğin kullanımı Fransa'da yoğunlaşacaktır, böylece beton Brezilya, Hindistan gibi daha fakir ülkelerin yeğledikleri malzeme halini alacaktır.

İster metal ister beton olsun, bu malzemeler direklerden ve putrellerden oluşan basit bir iskelet için kullanıldıklarında, ortaya iki seçenek çıkmaktadır: cephedeki iskelet veya gerideki iskelet. Her iki seçenekte de binanın damı taşıyıcı bir fonksiyon üstlenmediğinden perde-duvar tekniği gözle görülür bir gelişme kaydetmiştir. Bu perde-duvar bugün artık tamamen pasiftir ve birbirlerinin yerine geçebilen unsurlardan oluşmaktadır. Perde-duvarın mucidi konusunda neredeyse her mimarlık tarihçisi ayrı bir mimar ismi zikretmektedir. Udo Kulterman ilk perde-duvarın, 1890 yılında Chicago'da, Burnham ve Root'un inşa ettikleri Reliance Binasının cephesi üzerinde görüldüğünü beyan etmektedir. Joedike 1911 yılında Fagus fabrikalarındaki icraatıyla Gropius'un perde-duvarın mucidi olduğunu öne sürüyor. Jean Ache, "Birbirine geçen perde-duvarın 1924 yılından beri Jean Prouvé tarafından gerçekleştirildiğini ve önemli bir uygulamasının 1925 yılında Villette kapısındaki Citroen otogarında yapıldığını" yazmaktadır. Diğer yazarlar "gerçek" perde-duvarın 1932 yılında Le Corbusier tarafından onun *Armée du Salut* binası için çizildiğini söylemektedirler. Nihayet P A. Michelis, İstanbul'daki Ayasofya'nın narteks duvarını perde-du-

---

[4] Bernard Champigneulle ve Jean Ache, *L'Architecture du Xx^e siècle* [*XX. Yüzyıl Mimarisi*], PUF, Paris, 1962.

var olarak kabul ederek ve Bizans mimarisinin perde-duvarlarından söz ederek herkesi uzlaştırmıştır.

2. Binanın Prefabrikasyonu ve Endüstriyelleştirilmesi

1914 yılında otomobil inşaatçısı Gabriel Voisin'in kataloğunda ilgi uyandıran şu yayın anonsuna rastlanabilirdi:

> "Biz, sipariş verildikten üç gün sonra içinde oturulabilmeye hazır hale gelen, kamyon üzerinde özenle teslim edilen taşınabilir evler inşa ediyoruz. Bu evler fabrikada monte edilmekte, dilimlere ayrılmakta, özel kamyonlarda nakledilmekte ve yalnızca üç saat içinde cıvatalarla monte edilmekte veya müşterilerin arzuları üzerine yerinde sökülerek tekrar yeni ikametgâha taşınmaktadır. Bu ikametgâhlar dayanıklı malzemeden yapılmıştır: ağaç donatı ısı değişikliklerine karşı su geçirmez, dıştan çelik sacla kaplı, içten kontrplaklı, aralarında yığma mantar bölümleri barındıran çift duvar mevcuttur."

Görüldüğü gibi, Voisin'i lojman endüstriyelleştirmeye "teşvik eden" Le Corbusier değildir, ancak sanayici Voisin tarafından verilmiş olan perspektif dahilinde endüstriyelleşebilecek evleri, 1915 yılında "Domino"yu, 1919 yılında "Monol"u, 1921 yılında "Citrohan"ı çizecek olan Le Corbusier'dir. 1922 yılına doğru, Auguste Perret, metal bir karkas üzerinde, tazyikli havayla, çimento projeksiyonunu kullanarak yapıları endüstriyelleştirmeye çalışır. 1928 yılında, Henri Sauvage Paris Rue Legendre'da hem iskelet hem de zemin ve doldurma panoları için önceden kalıba dökülmüş beton elemanlar kullanarak bir bina inşa eder. Keza Sauvage kanalizasyonları ve diğer sabit elemanları da kapsayacak prefabrik bir bölme meydana getirir. Beaudouin ve Lods'un da aynı şekilde prefabrike binaların öncüleri olduklarını gördük.

Cabet tarafından ortaya atılan, 1851 yılında Paxton tarafından Kristal Sarayda uygulanan binanın endüstriyelleştirilmesi, bir yüzyıldan beri endüstri uygarlığının en büyük efsanelerinden biri olarak yaşamaktadır.

1861 yılında, François Coignet, kendi binalarının cephelerine prefabrike beton elemanlar katarak, hayranlıkla şöyle haykırıyordu: "Yazıda baskı ne ise bu uygulama da inşaatta o görevi görür." Bundan otuz yıl sonra önceden atölyede hazırlanmış olan betonarme putrellerle Biarritz Kumarhanesini inşa edecekti. 1908 yılından itibaren Edison'la (1847-1931) çok daha ileriye gidildi. Ünlü fizikçi New Jersey'de bir çimento fabrikasında on gün içinde, Blois Şatosundan esinlenilmiş iç dekorasyonu da dahil olmak üzere her şeyin öngörüldüğü, on odalı evlerin inşa edilmesine olanak sağlayan bir uygulama düzenlemişti.

Bunu izleyen on yıl içerisinde Grosvenor Atterbury, duvarları ve damları prefabrike olan yüzlerce konut inşa edecektir.

1909 yılından itibaren Gropius mimarlığın prefabrikasyonuyla ilgilendi, ancak hiçbir zaman Corbusier gibi, yapı unsurlarının "halkın değişiklik ihtiyacını karşılamak" amacıyla, otomobillerinki kadar komple bir endüstriyelleştirmeden yana olmamıştır. Gropius konuyla ilgili şunları yazıyordu:

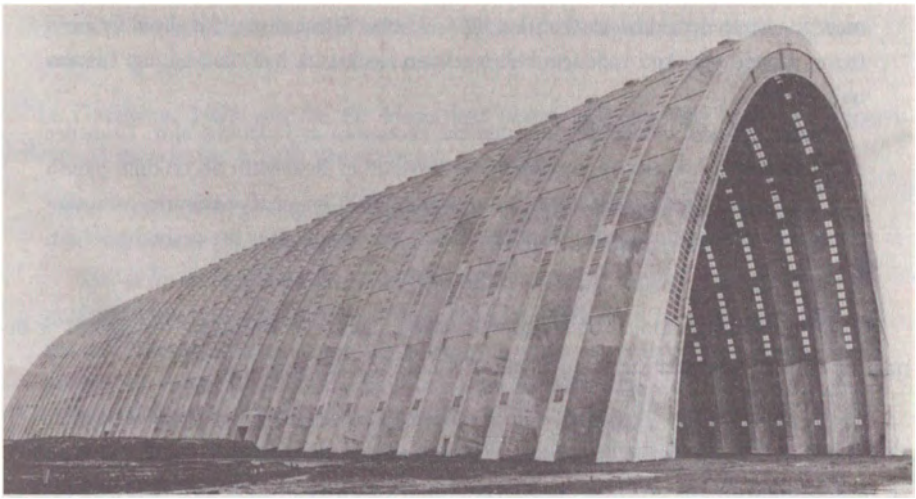
> "Her proje kullanıcı için hem az maliyetli hem de verimli olacak seri bir imalata olanak sağlayan aynı yapı unsurlarını kullandığı takdirde ancak konut inşaatlarının endüstriyelleşmesi gerçekleşebilir. İşte bu, halkın arzusunu tatmin etmeyi mümkün kılan bu muhtelif yapı unsurlarının tanzimindeki çeşitliliktir: yani herkes evine kişisel bir görünüm verebilecektir."

1927 yılında Gropius, Stuttgart'taki Werkbund Sergisinde, yerinde monte edilmiş hafif metalik iskeletli, prefabrike müstakil bir ev sergilemişti. Dört yıl sonra bakırdan yine prefabrike olarak inşa edilmiş başka bir ev sergiledi. Nihayet 1943-1945 yılları arasında ABD'de Konrad Wachsmann'la birlikte, konutun arzuya göre büyütülmesine veya daraltılmasına olanak sağlayan "Packaged House System" [Paketlenmiş Ev Sistemi] düzenledi.

2 Mart 1947 yılında *New York Times*'a gönderdiği bir mektupta Gropius, prefabrikasyon alanında yaptığı kırk yıllık araştırma ve icraatların sonunda netleştirdiği fikirlerini ifade ediyordu:

> "Prefabrikasyonun gerçek amacı herhangi bir ev tipini tekdüze ve rasgele bir biçimde çoğaltmak değildir: İnsanlar hayatla ters düşen "ileri derecede mekanikleşme" girişimlerine karşı daima başkaldıracaklardır. Fakat endüstriyelleştirme evlerin eşiklerinde durmayacaktır. Makinenin meydan okumasını kabul etmekten ve onu ihtiyaçlarımıza boyun eğdirmekten başka seçeneğimiz yoktur.
>
> Fabrikasyon işlemi yavaş yavaş iki kısma ayrılmaktadır: bir taraftan, ayrılmış inşaat elemanlarının fabrikada üretilmesi; öte taraftan bunların şantiyede montajı. Bütün olarak evleri değil de *yapısal unsurlardan oluşan bir stok üretme eğilimi* giderek daha belirgin biçimde ortaya çıkıyor. İşte kesin değişim buradadır!
>
> Geleceğin mimarisi, çok zengin seçimli, makinede imal edilmiş, piyasada serbestçe alınıp satılabilecek ve *değişik biçim ve büyüklükte binalar halinde birleştirilebilen, birbiri yerine geçebilir yapı unsurlarından* oluşan bir inşaat oyunu olacaktır.
>
> Sonuç olarak prefabrikasyon şahane bir kaliteyi ve daha düşük fiyatları olanaklı kılacaktır... 1913 ile 1937 yılları arasında ABD'de kiraların ortalama düzeyi % 390 arttı, oysaki aynı dönemde otomobillerin ortalama fiyatları % 60 düşmüştür."

Elli yılı aşkın bir zamandan beri bir evin üç gün içinde monte edilmesi mümkün iken ve bu herkesçe bilenen bir teknik iken, bunca insanın başını sokacak bir dam



Freyssinet tarafından yapılmış olan Orly'nin güdümlü hangarları. Foto, Chevojon.

aradığı bir dönemde aynı evin ortaçağ yöntemleriyle inşası için bir yıl harcanması, neresinden bakılırsa bakılsın suçtur. Sırf çok sayıda oldukları için faillerinin cezalandırılmadığı bir suç! Sanayi her yerde zanaatkârların ocağına incir ağacı dikerken, bu failler konutu sadece azınlığın nemalandığı bir şey haline getirdiler. Bundan çıkan sonuç basittir: 1913'den 1938 yılına kadar inşaat maliyeti 9,1 kat artmış, sınai ürünlerdeki fiyat artışı ise bunun altında kalmıştır.

Prefabrikasyon uzun zamandan beri bilinen bir teknik olmakla birlikte binanın endüstriyelleştirilmesi halen büyük ölçüde yüz yıllık bir rüya olmayı sürdürüyor. Binanın endüstrileşmesi ile prefabrikasyonu, prefabrikasyon ile standardizasyonu birbirine karıştırmamak gerekir. Prefabrikasyon her ne kadar standardizasyonla mümkün olsa da, standardizasyon, endüstrileşmenin sadece bir aşamasını oluşturur.

1949 yılında ekonomik kurulun talebi üzerine yazdığı *La Charte de l'habitat* adlı kitabında Le Corbusier ölçünleme ve standardizasyonun tanımları çok açık şekilde verilmiştir:

> Ölçünlemek ilgili nesnenin belirgin özelliklerini tanımak, gösterdiği farkları saptamak, tiplerini ve bu tipler arasındaki farkları ifade etmektir. Bu işlemleri uygulamak suretiyle, bütün olası değişkeler yelpazesi içerisinde evrimleşerek familyalar ve türler meydana getiren madde gibi davranmış oluruz.
>
> Standardize etmek, tam anlamıyla şunu ifade eder: *Ölçünlenmiş*, yani artık tartışılmaz ve geçerli hale getirilmiş bir nesne veya bir kaide, standart olma merhalesini geçmeye müsaittir; bu da o nesnenin veya kaidenin ölçülerinin saptandığı, kendisini

meydana getiren maddelerin belirlendiği, şeklinin, finisyonunun, maliyet fiyatının (uzun vadede veya kısa vade için belirlenebilen eksiksizlik hali) belirlendiği anlamına gelir.

Standart bir kez belirlendiğinde, ülkenin ekonomisi aydınlanmış olur: Üreticiler ne üreteceklerini bilirler ve onu üretmeye koyulurlar. Rekabetin beceriklilik oyunu meyvelerini verirken fiyatlar düşer, kalite kendini belli bir düzeye eriştirir, garantilenir ve daha da gelişir; nihayet standart, mükemmelliğe ulaşmış bir nesne haline gelir."

Biz de prefabrikasyonun bu standardizasyon sayesinde mümkün olduğunu ve binaların endüstriyelleşmesinin bu sayede başladığını ekleyebiliriz.

Prefabrikasyon ve bunun sonucunda, binanın endüstriyelleşmesi –zira daha sonra binalar endüstriyelleştirilmeyecek olduktan sonra ölçünlemek, standardize etmek ve prefabrikasyon neye yarar?– modern mimarinin büyük ümitlerinden biri olmuştur. Şayet Kristal Saray bir değişime işaret ediyorsa bu değişim tam da zanaat aşamasından endüstriyel aşamaya geçiştir. Ancak Kristal Sarayın gerçek bir endüstriyelleşmenin ifadesi olabilmesi için bir prototip olarak kalmaması ve çoğaltılması gerekirdi. Endüstriyelleşme ancak prototipler çoğaltıldığı, fabrikasyon şeklinde üretildiği takdirde mümkündür; böylece süreç fabrikasyon malzemelerinin amortismanıyla fiyatları düşürmeyi, araştırma için belli bir bütçe ayrılmasını vb sağlayabilir. Prefabrikasyon en sonunda inşaat alanına girdiyse de önceden belirlenmiş prototiplerin endüstriyelleşmesi aşamasından hâlâ fazlasıyla uzaktayız. Bu bağlamda yarı aile şirketi yapısından ötürü binaların endüstriyelleşmesine karşı çıkan zanaatkâr birliklerinden söz etmiştik.

Ancak mimarların işbirliği de daha az gerici değildir. Le Corbusier, Lods, Gropius yarım yüzyıldan beri, onlara meslektaşlarının saygısını kazandırmak bir yana kalıcı kin duyguları yaratan açıklamalarını sürdürüyorlardı. Mimarinin önünde görünüşe göre iki yol vardı; ya endüstrileşmek ya ölüm! Gropius 1952 yılında *Mimari Forum*'da konuyla ilgili çok net bir konum belirlemiştir kendisine:

"Bugün inşaat konusunda otorite mimarlar değildir artık. En iyi işçilerin fabrikalara göç etmesinden bu yana, mimarlar endüstriyelleşmede yaşanan büyük ilerlemelerden bihaber biçimde, tek başlarına, anokronik kiremit yığınları üzerinde oturup kalmışlardır. Mimarlar yeni duruma ayak uydurmaya kesinkes karar vermezlerse, mühendisler, teknisyenler ve işverenler karşısında söz söyleme güçlerini kaybetmek gibi büyük bir tehlikeyle karşı karşıyadırlar. Şüphesiz olaylar, başat konumunu geri kazanmayı arzu eden geleceğin mimarlarını konut piyasasında daha etkin bir rol oynamak zorunda bırakacaktır. Şayet mimarlar, mühendis, teknisyen ve taşeronlarla gerçek bir işbirliği yapmaya muvaffak olurlarsa, biçimsel yaratım, inşaat ve ekonomi

yeniden bir bütün oluşturacak, sanat, teknik ve ticaret arasında bir birlik sağlanacaktır."

Le Corbusier 1923 yılında, *Bir Mimarlığa Doğru* adlı eserinde binanın endüstriyelleşmesi meselesine büyük yer ayırmıştı:

"Yeni bir zihniyetin yokluğunu çekiyoruz. Seri halinde evler inşa etme zihniyeti, seri üretilmiş evlerde yaşama zihniyeti, seri inşa edilmiş evler tasarlama zihniyeti yok.

Her şeyin en baştan yapılması gerekir; hiçbir şey hazır değildir. Uzmanlaşma yapı alanına pek az taşınmıştır. Ne uzmanlaşmış fabrikalar ne de uzmanlaşmış teknisyen var. Fabrikalarda bunca top, uçak, kamyon, vagon üretildiğine göre neden evler üretilmesin denmektedir. Lakin hiçbir şey hazır değildir, ama her şey inşa edilebilir. Gelecek yirmi yıl içinde, endüstri sabit malzemeleri gruplaştıracaktır, tıpkı metalürji malzemelerinde olduğu gibi... idari birimler tarafından yönlendirilip yönetilecek olan şantiyeler muazzam boyutlara ulaşacaktır... Belki de artık "sipariş üzerine" inşaat yapmak sona erecektir. Ev, yüzyıllara kafa tutmak iddiasındaki o kesif nesne, zenginliğin alâmetifarikası olan o gösterişli eşya olmayacaktır artık; çoktan bir araç haline gelmiş otomobil gibi bir gereç olacaktır... Başka bir deyişle ev bir otomobil gibi, bir tren veya vapur kamarası gibi tasarlanacak ve düzenlenecektir. Böylece bir yazı makinesi gibi pratik bir eve sahip olmak, gurur duyulacak bir şey haline gelecektir... Evi içinde oturulacak bir makine veya bir alet olarak algılamaktır mesele."

Fransa'da Voisin ve Frugès, Le Corbusier'nin çağrısına olumlu yanıt verdiler ve Alman sanayiciler de Almanya'da Gropius'u desteklediler, fakat ne mimarlar, ne işverenler ne de halk onları takip etti. Buna karşın 1935 yılından beri ABD'de çelik, kimya ve elektrik tröstleri prefabrikasyonun ilk denemelerini yapmışlardı. 1937 yılında Le Tourneau ve Hobart firması oturulmaya hazır teslim edilen bir ila iki katlı evler üretmişlerdi. Prefabrike evlerin icra edilmesinde görülen bu ilerleme bugün ABD'de inşaat işlemine şaşırtıcı bir hız kazandırmıştır. Sözgelimi Pittsburgh'taki Alcoa Gökdeleni'nin 2500 alüminyum panosu 10 kişilik bir ekip tarafından bir ay içinde monte edilmişti; Emery Rooth tarafından inşa edilen New York'taki 96 metrelik, 26 katlı, Tishmann Realty Binasını 40 kişi bir hafta içinde monte etmişti. Ayrıca Missouri'de otomobil tekniğiyle inşa edilen 3000 evin montajı 5 kişi tarafından bir günde tamamlanmıştır. Rusya'da 1930 yılından sonra prefabrik panolar kullanılarak baştan sona şehirler inşa edilmiştir. Bu prefabrik panolara daha sonra vinçlerle, tam tekmil teçhizatlı, birleştirici çelikleri on beş dakikada kaynatılan beton apartmanlar monte edilmiştir.

Bununla birlikte ABD'de ve SSCB'de ve sonrasında az çok dünyanın her yerinde görülen bina endüstriyelleşmesi, 1950 yılı ertesinde öze sirayet etmeden kaldı. Hâl-

buki gerçek bir bina endüstriyelleşmesinin biçim repertuarını tamamen başkalaştırması gerekirdi. Gelgelelim yapıların biçimleri, özellikle konut biçimleri geleneğin dar sınırları içinde kalmıştır. Prefabrikasyon, hızlılık ve ekonomikliğe dayanan teknik yöntemlere yönelmiştir, ama sanki otomobil endüstrisinin, otomobile uygun bir şekil bulmak için ön çalışma yapmadan, kupa arabası şeklini koruyarak arabalar inşa etmeye yönelmesi gibi olmuştur bu. Karkaslar şantiyeye, vidalanmaya veya kaynak yapılmaya hazır parçalar halinde gelmektedir. Önceden karıştırılmış beton ise tekerlekli büyük beton kaplarda şantiyeye ulaşmaktadır. Ancak aslında beton taşlar tuğlaların yerini almaktan başka bir işe yaramamaktadır; onlar aslında yalnızca büyük tuğlalardır. Prefabrike inşaatın her yerde görülebilen sonuçları, o kadar çok sıkıntı vericiydi ki, kullanıcılar bile bunu fecaat olarak nitelendiriyorlardı. Standardizasyona özellikle onun bir kusuru olan monotonluk yüzünden itiraz ediliyordu. Ancak Paris'teki Rivoli sokağının 800 metrelik bölümünün tıpatıp kendisini tekrar eden bir mimari sergilediği göz önüne alınırsa; aynı kapılar, aynı pencereler, aynı balkonlar, aynı çatı aralarının kaçınılmaz bir şekilde monotonluk yaratmadığı görülür. Bu gibi durumlarda ise düzenlemeden şikayet edilir. Monotonluk, mimarın çelik, alüminyum, bakır, kereste, plastik maddeler kadar betondan yararlandığı bir zamanda affedilmez bir şeydir. Şayet monotonluk genelde çağdaş mimarinin simgesi ise hatayı prefabrikasyonda değil, bu tekniği yaratmakta yetersiz kalan mimarlarda aramak gerekir. İşte bu yüzden şimdi de iki dünya savaşı arasında inşa tekniklerini tersine çeviren, yeni bir biçim repertuarı yaratan ve bununla mimarinin görsel ve estetik alanını değiştiren büyük mühendisleri ele almak gerekiyor.

3. Freyssinet, Maillart, Torroja

Eugène Freyssinet (1879-1962), Orly'nin (1916-1919) güdümlü hangarlarını inşa ettiği zaman (1944 yılında yıkılmıştır), August Perret horgörüyle, hangarların uzaktan yarısı yere gömülmüş büyük kanalizasyon borularını andırdığını söyledi. Paxton'un Kristal Sarayı için de benzer bir yanlış anlama söz konusu olmuş, ona da Ruskin "bir salatalık serası" demişti. Freyssinet'nin bu mimarisi o kadar alışılmadıktı ki, klasik bir eğitim almış bir mimarın onda estetik nitelikler görmesi çok güçtü. Perret betonu metal mimarinin estetik anlayışına uygun biçimde kullanmış, Freyssinet ise taşıyıcı bölümlerin ve taşınan bölümlerin yekpare göründüğü bir yapı yaratmıştı. Bütün hayatı boyunca, Parthénon imgesinin etkisi altında kalmış Perret'nin aksine, bir teknisyen olan Freyssinet düz putreller kullanmaktan sakınmıştı. Bu durum Freyssinet'nin kemer ve tonoz alanında pek çok yenilikler yapmasına sebep ola-

caktır. Orly'nin güdümlü hangarlarının tonozları ne post-roman ne de post-gotik idiler. Aslında bu tonozlar bir kiliseden ziyade büyük bir boruya benzemektedir. Ancak yönetilebilir bir yapı söz konusu olduğunda, büyük bir boru, şüphesiz bir kiliseden daha münasiptir. Hangarın yüzeyi, beton ayırtların sık kullanımı sebebiyle kıvrımlıdır. Yapı muazzamdır: 62,5 m yüksekliğinde (yani Notre-Dame de Paris'in yüksekliğiyle neredeyse aynı), 300 metre uzunluğunda ve 80 metre genişliğindedir (Notre-Dame'ın uzun kısmının genişliği 12 metredir). Le Corbusier bu hayranlığa mucip endüstriyel mimarinin fotoğraflarını *Bir Mimarlığa Doğru*'da yayımlayacaktır.

Politeknik mezunu olan Freyssinet, Charles Rabut'nün dünyada ilk kez, betonarme konulu dersler verdiği Ecole de Pont et Chaussée'ye girmişti. 1905 yılından 1914 yılına kadar Allier ilinde köprü mühendisliği yapan Freyssinet daha sonra 1918 yılında Limousin şirketlerinin teknik müdürü ve ortağı oldu. Maillart gibi o da, köprü inşaatı alanında betonarme tekniklerini altüst ederek gözüpek mühendisler arasına girecektir. Nitekim ister putreller, ister arklar isterse de asmalar söz konusu olsun, betonarme tekniğinin en devrimci uygulamaları, çok erken bir dönemde köprü mimarisi alanında gerçekleşecektir. 1907 yılından itibaren genç mühendis Freyssinet'nin Cher nehri üzerinde inşa ettiği köprüler, Maillart tarafından aynı dönemde İsviçre'de gerçekleştirilenler kadar cüretkârdı. 1913 yılında açıklık uzunluğu 185 metre olan betonarmeden kemerli bir köprü projesi çizdi. Bu proje o kadar cüretkârdı ki, dayandığı temeller ancak 1932 yılında Stockholm'de inşa edilen 182 metrelik Traneberg köprüsünde ve 1950-1955 yılları arasında yapılan Caracas-La Guaira'da (ortalama açıklık uzunluğu ortalama 145 metre olan otoyol köprüleri) uygulanabilmiştir.

Freyssinet Venezuella'daki bu köprüleri için kilit taşıyla çaprazlanan boru kemer tipini kullandı ki, Saint-Pierre-de-Vouvray ve Plougastel köprülerinde bu uygulamanın artık klasikleşmiş örneklerini vermiştir. Saint-Pierre-de-Vouvray köprüsü (1922 yılında yapılmış, 1940 yılında Cher köprüsüyle birlikte yıkılmıştı), ince bir döşeme taşıyan 132 metrelik bir açıklık uzunluğuna sahip bir çift kemerden oluşuyordu. Plougastel ikizköprüsü (1926-1929) 172 metre uzunluğundadır.

Freyssinet, Limousin şirketinin teknik müdürü olduktan sonra köprü inşaatlarını bırakmadı. Bu alandaki araştırmaları sonucunda, açıklık uzunluğu bir kilometreyi bulan bir köprü inşa edilebileceğini ileri sürmüştür.

Freyssinet köprülerden başka fabrikalar, kapısal tesisler, antrepolar gibi pek çok endüstriyel yapı da inşa etti. Çok geniş bir alana yayılmış bu eserlerde, Freyssinet çok sert çelikle betonu birleştirip betonarme yerine bir tür "işlenmiş" beton koyarak

yeni bir malzeme cinsi yarattı. Öngerilme tekniğini icat ederek ancak 1960 yılından sonra göze çarpar hale gelecek bir mimari form devrimini tetikledi. 1930 yılından itibaren öngerilme tekniği sadece Kuzey Afrika'daki barajlar ve Brest'deki tesislerin yapımında kullanılacaktı. Freyssinet, Eiffel'den daha az popüler olsa da XX. yüzyılın ikinci yarısında en az Eiffel'in XIX. yüzyılda olduğu kadar önemli bir figürdür artık. Ancak bu tespit bizi, 1910 yılında paraboloit hiperbolik matematik eğrisini ilk defa kullanarak Bercy yük garını inşa eden Eiffel'in eski ortağı Simon Boussiron'un (1873-1958) bu alanda Freyssinet'nin öncülü olduğunu belirtmekten alıkoymamalıdır.

Zürih Teknik Yüksek Okulundan mühendis-mimar çıkan Robert Maillart (1892'de Bern'de doğmuş, 1940'da Cenevre'de ölmüştür) önce Paris'te Hennebique'in yanında çalıştı, daha sonra 1902'de ilk köprüsünü inşa etmesinden bir sene sonra Zürih'te kendi ajansını kurdu. Maillart'tan önce köprüler bir dayanak noktası ve bir ağırlıktan oluşuyordu. O bunu her yapısal unsurun aktif bir fonksiyon üstlendiği yekpare bir inşaat haline getirdi. Kemer artık yalnızca döşemeyi taşımıyor, onunla işbirliği yapıyordu.

Tanınmamış bir mühendis olan Maillart'ı "keşfeden" ve XX. yüzyılın büyük inşaatçılarından biri olarak sunan Siegfried Giedion şöyle yazdı:

> "Maillart bütün pasif elemanları ortadan kaldırdı. Bir zeminin veya bir köprünün her bölümü inşaatın aktif bir elemanı haline geldi. Bu yeni bir yöntem sayesinde mümkün oldu. Maillart betonarme döşeme taşını inşaatın yapısal bir unsuru haline getirdi. Öteden beri gerçekleştirilen uygulamaların hepsi aynı ilkeye dayanır: düz yüzey veya eğri döşeme taşı, köprülerin masif kemerlerini ve döşemenin putrellerini gereksiz kılacak şekilde demirle beslenmiştir. Bu şekilde demirle beslenmiş olarak bir döşeme taşıyla birlikte yapıya giren unsurlar bütün hesaplama[4] olanaklarına meydan okumaktadır."

Maillart mühendislik sorunlarını önseziyle hallederdi. Bu da ona meslektaşlarının ve otoritelerin güvensizliğine mal olmuştur. Maillart'ın projelerinin çoğu jüriler tarafından reddedilmişti. İnşa etmesine izin verilen köprüler ya malzeme tasarrufu sağlayarak fiyatları düşüren buluşları yüzünden fakir bölgelerde ya da estetik olmayan eserlerinin gözü tırmalamadığı ıssız ve girişi kolay olmayan vadilerde bulunur. Maillart'ın tatbik ettiği prosedürün bir getirisi olan büyük malzeme tasarrufu, onun köprülerine, manzaraya önem verenlerin takdir etmeden geçemeyecekleri olağanüstü bir hafiflik vermekteydi. Ancak yerel yetkililer genelde hem güvenli hem de "daha gösterişli" masif görünümlü köprüleri tercih ediyorlardı.

Döşeme taşını 1900 yılından beri bir köprü yapı elemanı olarak kullanarak Maillart, buluşlar konusunda Freyssinet'nin yedi yıl önünden gidiyordu..1912 yılında

Rusya'ya çağrılan Maillart, Saint-Petersburg, Harkiv ve Riga'da büyük fabrikalar ve antrepolar inşa etti. 1917 yılında, iflas etmiş ve Rusya'daki çalışmaların finansmanını yapan bankalara borçlu olarak İsviçre'ye döndü. Maillart hiçbir zaman bir Perret veya Freyssinet gibi müteahhit olamadı, ancak bu ona kendi araştırmalarının ve çalışmalarının peşinden gitmek için muhtaç olduğu bağımsızlığı temin etmiştir. Bütün hayatı boyunca kendi vatandaşlarının ilgisizliğiyle mücadele etmek zorunda kalacaktı. Bu yüzden en önemli eserlerini ancak yaşamının son yılında yaratabildi. Onun yeteneğini anlayacak ve gelişmesine ön ayak olacak bir mimara hiç rastlayamadı. Maillart kırka yakın betonarme köprü inşa etmesine karşın fakirlik içinde yaşayacaktır.

Bugün bu köprülerin bazılarının görünümü sonradan yapılan eklemler yüzünden bozulmuş haldedir.

Maillart'ın iki buluşuna hakkını vermek gerekir: Köprüler için pekitilmiş bir kemerle (*arc raidi*) biçimlendirilmiş döşeme taşının kullanılması ve 1908 yılından itibaren döşemeler için mantar biçimli kolonların (*piliers-champignons*) kullanımı... 1910 yılında Zürih'teki Giesshubel mağazalarının inşasında bu sonuncu uygulamaya başvuracaktır. 1919 yılında Maillart Cenevre'de, daha sonra 1924'te Bern'de ve Zürih'te bir mühendislik bürosu açtı.

1925 yılında Val-Tschiel köprüsünün inşaatı için ilk defa pekitme kemeri kullandı. Aynı yıl Châtelard yakınındaki Eaux-Noires üzerinde, açıklık uzunluğu 30 metre olan bir sukemeri inşa etti. 1929-1930 yılları arasında, Salgina boğazı üzerinde (açıklık uzunluğu 90 metre olan 132 metre uzunluğundaki) en uzun köprüsünü inşa etti. 1930 yılında, Maillart'ın Engstligen nehri üzerinde inşa ettiği Hôpital köprüsüyle bir nehri kavis yaparak aşan pekitme kemerli ilk ikiz köprü ortaya çıkıyordu. 1933 tarihli Schwandbach köprüsü Maillart'ın pekitme kemerlerle inşa ettiği köprülerin sonuncusudur ve putrellerin ortada bir çift makas gibi çaprazlandığı Simme köprüsüyle birlikte (1940), bu iki köprü Maillart'ın şaheserleri arasında yer alır.

Maillart'ın köprülerinin çoğu çizim aşamasında kalmıştır. O aynı zamanda mantar döşemeli altmış civarında binanın projesine imza atmıştır. Vatandaşları olan mimarlar ona hak ettiği değeri vermeseler de, bazıları Maillart'la işbirliği yapmak istediler: 1911 yılında Karl Moser, Zürih Üniversitesinin yeni binaları için; 1930-1931 yıllarında Karl Egender, Zürih Sanat ve Meslek Okulunun büyük salonu için; 1938-1939 yıllarında Haefeli, Moser ve Steiger, Zürih Kongre Salonu için Maillart'ın işbirliğini talep ettiler. 1939 yılında ölümünden önce Maillart 6 cm kalınlığındaki parabolik tonozlu Portland çimento pavyonuyla Zürih'teki İsviçre Ulusal Sergisinde sansasyon yarattı.



Torroja tarafından inşa edilen Barcelona stadı. Foto, L. Hervé.

1900 yılında Madrid'de doğan ve 1961 yılında yine Madrid'de ölen Eduardo Torroja, Freyssinet gibi bir köprü mühendisiydi. O da önceliği hayal gücüne vererek hesabın kölesi olmayı reddetmişti. Hatta bu uğurda mimarlık ve yontuculuğun genelgeçer formlarını terk etme noktasına gelmiştir. Torroja, 1960 yılına doğru avangard mimar çevrelerde yaygınlık kazanacak olan organik ve bitkisel biçim anlayışına öncülük etti. Freyssinet'in icadı olan pilili, dalgalı veya tonozvari şekilleri kullanarak, öngerdirme yöntemini de benimseyecektir. Torroja 1933 yılında Algésiras kapalı çarşısı için, orta yeri kalınlığı 10 cm olan nervürsüz bir tonoz icat eder; 1935 yılında kendisine ün kazandıracak bir yapıta, Madrid'deki Zarzuela Hipodromu için yaptığı betonarme bir rüzgârlığa imza attı. Rüzgârlık, çıkması dikey mesnetlerle desteklenmiş betonarme bir rüzgârlık yarattı.

Torroja iç savaş sonrasında profesör oldu, daha sonra Madrid İnşaat ve Çimento

Teknik Enstitüsünün müdürü olacaktır. Ancak bu dönemde iki eser daha gerçekleştirmiştir: Aldoz sukemerinin kanalizasyonları için kullanılan X şeklinde destekler; 1940 yılında Esla nehri üzerine inşa edilen ve açıklık uzunluğu 190 metre olan dünyanın tek kemerli en büyük köprüsü. Hayatının sonunda, vatandaşı Gaudi'nin açtığı yolu baştan katederek, kendisini organik asimetrik şekillerin incelenmesine ve modern bir kutsal sanat arayışına adadı (Xerrallo kiliseleri ve Suert köprüsü, 1952).

4. Nervi, Lafaille, Prouvé

Pier Luigi Nervi (1891-1979), Freyssinet gibi hem mühendis hem de müteahhitti. 1913 yılında Bologna Üniversitesinden inşaat mühendisi çıktıktan sonra önce betonarme inşaat şirketlerinde çalıştı ve ardından 1920 yılında kendine ait ilk mühendislik firmasını açtı. 1930-1932 yılları arasında yaptığı Floransa stadı, onun ilk büyük eseri ve o dönem mimarisinin usta işi eserlerinden biridir. Nervi ve Bartoli inşaat şirketinin müdür yardımcısı olan bu müteahhit-mühendis, ön çalışmaların tetkikinden faaliyetlerin genel yönetimine kadar inşaatın bütün safhalarında sorumluluk aldı. Eserlerinin çoğunluğu mimarların yardımı olmadan inşa edilmiştir. Şayet mimarlık unvanı için özel bir diploma gerekmiyor olsaydı, Nervi için XX. yüzyılın en önemli mimarlarından biri denmesinde sakınca olmazdı. Ancak Nervi artık anlamını ve değerini yitirmiş bu unvanı bizzat reddetti ve "inşaatçı" unvanını tercih etti.

Nervi'nin kariyerindeki ikinci önemli dönem (1935-1943 yılları arasındaki) Orvieto, Orbetello ve Torre del Lago'daki İtalyan askeri havacılığı için yaptığı hangarlarla anılır. 100 metre uzunluğunda ve 40 metre genişliğindeki bu muazzam binalar yalnızca 6 dayanak noktası üzerinde duruyordu.

Nervi'nin daha şimdiden sayıca zengin ve pek muhtelif olan eserlerle dolu kariyeri II. Dünya Savaşından sonra iyice hareketlenecektir. Ancak biz bu dönemdeki eserlerini üçüncü ciltte ele alacağız. Fakat daha önce, XX. yüzyılın evrensel sergilerinin şahane saraylarında, marifetli teknikleri ve lirizmleriyle dikkat çeken abideleşmiş yapıların sahibi, çoklu ve çoğaltılabilir şekillerin mucidi olan Nervi'yi burada ele almayı istedik. Bu geniş zevklilik Nervi'yi mimarlık tarihinin en yüksek taşıyıcı kolonunu dikmeye itti.

Alberto Sartoris, Pier Luigi Nervi'nin[5] teknik çalışması hakkında şaşırtıcı bir döküm sunar:

---

[5] Alberto sartoris, "*Le style de Nervi*" *Architecture: Formes + Fonctions*, Lausanne, 1961.

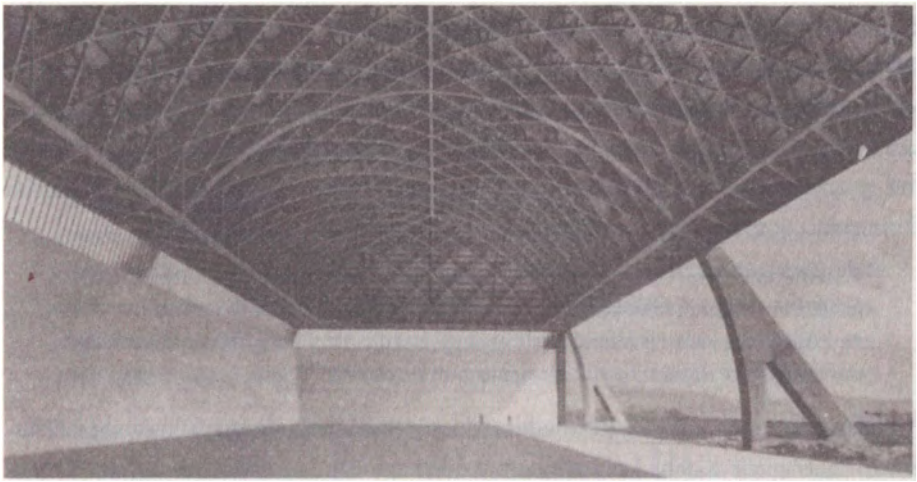
merkez açılımlı putrel, betonarme döner kapı, yarı dairesel planlı çekmeli sarmal merdiven, merkezi payandalı gökdelenin taşıyıcı iskeleti, demir çimentodan prefabrike imal edilmiş yapı öğesi, taşıyıcı şasi, izostatik kirişleme donatısı, betonarme gemi teknesi, prefabrike yuvarlak galeri, kafesli hafif öğe, çıkmalı tribün sıraları, ondüle betonarme perdeli duvarlardan oluşan yapı. Nervi'nin kirişleme sisemi, nervürlü izostatik yapıdaki mantar döşemeyi, dama tahtası gibi kareli sandıklanmış (*caissonné*) döşemeyi ve mantar kolonun etrafında eş merkezli demetler halinde bulunan veya dışa doğru açılan dar açıyla çaprazlanmış nervürleri kullanıyordu. Betonarmeden kıvrımlı çatı örtüsü, dışbükey eğimli döşeme taşları, değişken kesitli betonarmeden haç biçimindeki direklerle tutturulmuş çelik elemanlardan oluşan düz tabaka örtüler onun çatı kaplama tekniğini simgeleyen unsurlardır. Yaptığı kümbetler özü itibariyle prefabrike veya prefabrike olmayan elemanlara sahip yerölçümsel yapıyı, yani kâh merkez açılımlı ve uzun salınımlı beton bir perde gibi tasarlanmış kubbe tavanı kâh demir-çimentodan prefabrike olarak imal edilmiş yapısal elemanlardan oluşan eliptik kubbe tavanı ve dairesel çatı örtüsünü, kâh ağırlıkların istikametinde eğilmiş desteklerin üzerinde oturan ve prefabrike elemanlara karşı dirençli yapıyı, kâh demir-çimentodan imal edilmiş prefabrike elemanlarla iniş çıkışlar verilmiş çatı örtüsünü, kâh tazyik noktalarında yoğunlaşmış betonarme desteklerle taşınan tonozu kâh prefabrike elemanlardan oluşan geniş açıklıklı kubbe tavanı öne çıkarır...

"Bütününde ve ayrıntılarında aşkla incelenmiş iyi bir yapısal organizasyonun iyi bir mimarinin gerek, hatta yeter şartı olduğunu ispatlayabileceğime inanıyorum" diyor Nervi.

Ve "iyi organizasyondan kastınız nedir?" diye sorulduğunda ise şöyle cevap veriyor:

"İyi bir yapısal organizasyonu, dahili olarak betonun ve demirin benzersiz ve istisnai niteliklerinden adamakıllı istifade edebildiği gibi yaratıcı statik şemaları, yani geçmişin büyük inşaatçılarının –şayet malzemelerimize ve bizim inşaat yöntemlerimize sahip olsalardı– düşünce ve önsezi düzeyinde benimsebilecekleri bir şemayı takip edebilen bir organizasyon olarak tanımlıyorum."

Nervi, plastik değil ekonomik gailelerle, betonarmenin fazlasıyla katı olan biçimlerine serbesti kazandırdı ve onları plastik lirizmin ağır bastığı yeni bir yola taşıdı. Yalnızca düz zeminlere veya basit eğrilere izin veren ahşap kalıpların hem ekonomik hem de teknik açıdan bir engel teşkil ettiğini düşünen Nervi, bu alanda o döneme dek olanaksız görülen prefabrikasyon yöntemlerinin mümkün kıldığı, geniş açıklıklı kafesli çatı sistemlerini araştırmaya ağırlık verdi. Nervi aynı zamanda yeni bir malzemenin de yaratıcısıdır: *demir-çimentosu*. Beton için yeni bir kullanım sahası açan bu malzeme, betonun içine, tel örgülerin üst üste tabakalar halinde yerleştirilip bu ikisi-



P L. Nervi tarafından inşa edilmiş olan betonarme uçak hangarı (*Architecture Contemporaine*, Delpire).

nin kaynaştırılması yöntemiyle elde edilir. Demir-çimentosu ahşap kalıbı ortadan kaldırarak, kabuk biçimli yapılara olanak verdi. Bu yöntemle Nervi aynı zamanda 10 ila 12 milimetre kalınlığında betonarme yat gövdeleri de inşa etti. Betondan ayrılmaz olan ağırlık mefhumu böylelikle yok oluyordu. Böylece sağladığı şekil kombinezonlarının kısıtlılığı nedeniyle betonun, yerini çeliğe bırakacağına kesin gözüyle bakılırken Nervi, betonu bu kusurdan kurtararak bu malzemeyle ilgili şunları söylüyordu:

> "İnsanın bugüne kadar bulmayı başardığı en mükemmel malzemedir. Betonun her tür baskıya dayanabilen türlü biçimlerde bloklar gerçekleştirmeye olanak vermesi büyüleyicidir. Betonla birlikte inşaatın yaratıcılık boyutu neredeyse sınırsız ölçüde genişledi.

Nervi alçakgönüllülükle, bu yaratıcılık boyutunu kendi eseriyle değil "inşaat bilimi"yle ilişkilendiriyor.

> "İnşaat biliminin sunmuş olduğu en büyük ve en olağanüstü yenilik, mukavemet sisteminin dahili icaplarını önceden araştırmak suretiyle, her inşaat projesi için en uygun statik şemayı ve dolayısıyla da pratikte tükenmeyecek yeni mimari biçimler keşfetmeyi mümkün kılmasıdır."

Ancak bu "bilimsel gerçek" Nervi'yi bütün insanlar ve bütün çağlar için geçerli olacak bir üslubun şimdiden geliştirilebileceğine inanmasına yol açan teknokratik

bir ütopyaya sürükledi. 1961[6] yılında Londra'da düzenlenen Uluslararası Mimarlar Birliği Kongresi'nde sunduğu bir raporda Nervi şunları beyan ediyor: "uzak bir gelecekte, doğa yasalarıyla uyumlu ve hiçbir şekilde değişmeyecek bir üslubu yarattığı için yüzyılımız şanla anılacaktır. Bütün insanlığa müşterek olacak bu üslup "otantik bir *gerçeklik üslubu* olacaktır, çünkü ona esin veren biçimler *gerçektir* " Nervi'nin bu konuşması Souriau'nun estetik felsefesinde öne sürdüğü savları hatırlatır:

> "Penetrasyona asgari direnç gösteren şekiller *gerçek* ve değişmez şekillerdir. Ortalama gerilimi, taşıdığı sabit yük eğrisine eşit olan büyük bir kemer *gerçektir*, büyük asma köprülerin kemer asıltısı *gerçek* ve değişmezdir, profili eğilme momentinin diyagramına göre değişen büyük bir demir putrel *gerçektir* "

Nervi son noktada, formüle edilmesine katkıda bulunduğu "uluslararası üslubun," "gerilemelere daha fazla tahammül edemeyeceğini ve sadece değişmez gerçeklere yaklaşmak için aşama kaydedebileceğini" savunur. Gelgelelim, bu bilim insanı son noktada, tekniğin son derece tartışmalı bir metafiziğine kayar.

Bernard Lafaille (1900-1955), savaştan önce Fransa'da geliştirdiği fikirlerinin dünya çapında yaygınlaşmasını göremeden neredeyse tam bir unutulmuşluk içinde erken bir yaşta öldü. Ağır prefabrikasyonun ilk savunucularından biri olan Lafaille (ki Reims katedralini tekrar inşa etmek için prefabrike elemanlar kullanmasının ardından Metz'deki uçak hangarları için 15 metre yüksekliğinde fabrikadan çıkmış panolardan yararlanır), 1933 tarihinden itibaren Dreux'de, ters eğimli ince perdelerin yarattığı teknik problemleri çözme amaçlı deneysel iki bina inşa etti. René Serger şöyle yazıyor:[7]

> "Birincisi 1,2 milimetre kalınlığında sacdan, açıklık uzunluğu 14 metre olan hiperboloittir. 5 santimetre kalınlığında betonarmeden yapılmış ikinci bina paraboloid hiperbolik'in ilk kez kullanıldığı binadır. (Göstermelik kapıdaki 12,5 metrelik bir çıkma yapan rüzgârlıkların her biri 2 paraboloit hiperbolikten oluşmuştur ki, bunların dördünden ikisi yataydır.)

Bazı yazarlar paraboloit hiperboliğin ilk defa 1910 yılında Boussiron tarafından kullanıldığını düşünseler de, yukarıda belirttiğimiz gibi Lafaille, neredeyse bütün araştırmalarını paraboloit hiperboliklere ve hiperboloidlere hasretmiş ve bu araştırmalar "at eyeri" tabir edilen yeni bir formun icadıyla sonuçlanmıştır. 1935 yılında,

---

[6] P L. Nervi, *Geleceğin ve Günümüzün Mimarisinde, Betonarmenin Etkisi ve Teknik ve Bilimsel Gelişmeler*, UIA, Londra, 1961.

[7] René Sarger, "Bernard Laffaille'in eseri, *L'Architecture d'aujourd'hui*, no. 64, 1956. Lafaille'in ismindeki ikinci f harfi muhtemelen makale boyunca tekrar eden bir tipografi hatasıdır; bütün diğer yazarlar Lafaille'i tek f ile yazarlar.

Berlin'de yapılan Uluslararası Köprüler ve Yapı İskeletleri II. Kongresi'nde, Bernard Lafaille, "Sol yüzeyler hakkında genel inceleme hakkında bir rapor"u sunmuştu. Bu raporda Lafaille, mühendislerin yarattığı yeni formların plastik mimari üzerinde etkili olması gerektiğini ileri sürüyordu:

> "Matematik analizin rolü, malzeme direnci alanında (basit şekillerin, putrellerin ve direklerin kontrolü) sahip olduğu klasik uygulama alanını aşmaktadır. Matematik... entelektüel bir düşünme şekli haline geliyor. Bu aşamada söz konusu düşünme şekli yalnızca maddi sınırlara (kalınlık, ölçüler, açıklık uzunluğu) işaret etmesi dolayısıyla değil, aynı zamanda gerçek bir mimarlık bilgisi vasfıyla da yapı alanındaki hayal gücünü besler durumdadır"

Lafaille aynı yıl Yugoslavya'da, (Herbé ve Camelot isimli mimarlarla birlikte) Zagreb Sergisindeki Fransız pavyonunu ve Panchevo'daki uçak hangarlarını inşa ederek, kuramlarını uygulamaya koyuyordu. Bu uygulamalarda Lafaille'ın iki temel fikrine rastlanıyordu: "asma çatıyı" meydana getiren ince kabuk çatı ve V şeklindeki taşıyıcı kabuk çatı. "V La Faille" denilen V şeklindeki bu elemanlar daha sonra, ilki La Faille tarafından 1946 yılında Avignon'da inşa edilen pek çok lokomotif hangarında kullanıldı. René Sarger şöyle yazıyor:

> "Belli bir sınırın ötesinde çeliğin basınç almaya eğilimi olmadığından yalnızca beton basınca maruz kalacaktır. Bu eğilimi tersine çevirmenin faydasına inanan La Faille, ince kabuk çatıdan "asma çatı" yaratma fikrini geliştirdi ve böylece olası her türlü *pratik* basıncı ortadan kaldırdı"

Zagreb'deki Fransız pavyonu bir düzine 3 milimetre kalınlığında ve 80 santim çapında çelik sac borulardan meydana gelmişti. Bu çelik borular 2 milimetre kalınlığında sac çatı kaplamasının asılı olduğu 33 metre çapında bir tepeliği taşıyorlardı. İki dünya savaşı arası dönemin en avangard icraatlarından birisi olan bu uygulama ne yazık ki yalnızca teknik bir yenilik olarak ilgi çekti. Sadece Beaudouin ve Lods, 1937 yılında Paris Evrensel Sergisi vesilesiyle, çapı 450 metreyi bulacak yuvarlak bir tepeliği destekleyecek bir çatı kaplaması uygulamasını sergileme salonunda kullanmayı teklif ettiler.

1952-1953 yıllarında inşa ettiği Arènes de Raleigh'ta "At eyeri"ni hayata geçiren Mathew Nowicki bu uygulamanın mucidi olarak bilinir.

MÜHENDİSLERİN YAPITLARININ VE TEKNİK KEŞİFLERİN KRONOLOJİSİ

1851. Paxton'un Kristal Sarayı.

1861. F. Coignet, binaların cephelerini prefabrike elemanlarla donatıyor.

1890. (Kulterman'a göre) Chicago'da ilk perde duvar.

1891. F. Coignet'nin Biarritz gazinosu.

1908. ABD'de mantar döşeme uygulaması keşfediliyor. Edison on günde ev yapımına elveren bir yöntem ortaya koyuyor.

1909. Gropius mimari prefabrikasyonla ilgilenmeye başlıyor.

1910. Maillart İsviçre'de mantar döşemeyi tatbik ediyor. Simon Boussiron'un Berey ticaret garını inşası.

1911. Karl Moser ve R. Maillart, Zürih Üniversitesi için yeni binalar inşa ediyor.

(Joedicke'e göre) Gropius, perde duvarı icat ediyor.

1912. Maillart, Rusya'da antrepo ve fabrikalar inşa ediyor.

1913. Freyssinet, açıklık aralığı 185 metre olan kemerli bir köprü inşa ediyor.

1915. Le Corbusier'nin sanayileştirilebilir "Domino" evi.

1916. Freyssinet'nin Orly hangarları. Eğimli beton döşemeler.

1919. Le Corbuiser'nin sanayileştirilebilir "Monol" evi.

1921. Le Corbuiser'nin sanayileştirilebilir "Citrohan" evi.

1922. Lewe mantar döşemelerin matematik formüllerini çıkartıyor. Dischinger ve Bauersfeld'in yöntemleri uyarınca Iena'da ilk beton çatı örtüsü.

Freyssinet'nin Saint-Pierre-de-Vouvray köprüsü.

1924. (J. Arche'ye göre) Jean Prouvé, perde duvarı icat ediyor.

1925. Maillart Eaux-Noires'ın üzerine açıklık uzaklığı 30 metre olan bir sukemeri inşa ediyor.

1926. Freyssinet (1929'da tamamlanacak olan) çift katlı Plougastel köprüsünü inşa ediyor.

1927 Betonarme çatı örtüleri kuramı.

Gropius, Stuttgart Werkbund'unda prefabrike bir müstakil ev sergiliyor.

1928. Eugène Freyssinet, öngerilmenin kuramını şekillendiriyor (1940'ta son halini alacaktır).

H. Sauvage, Paris Legendre caddesindeki bir binada önceden kalıba dökülmüş beton unsurları kullanıyor.

1929. Maillart, açıklık uzunluğu 90 metre olan ve 132 metre uzunluğundaki (1930'da tamamlanacak) Salguia köprüsünü inşa ediyor.

1930. Karl Egender ve R. Maillart (yapımı 1931'de bitecek olan) Zürih Sanatlar Akademisi'nin büyük salonunu inşa ediyorlar. Maillart yine İsviçre'de iki kemerli köprü inşa eder. Nervi 1932'e kadar sürecek olan Floransa stadını inşa etmeye başlar.

1931. Nancy'de "Jean Prouvé" atölyesi açılıyor. Prouvé, hareketli iç duvar için yetki belgesi alıyor.

1932. Traneberg, Stockholm'de açıklık uzunluğu 182 metreyi bulan bir köprü yapıyor.

1933. Maillart, Schwandbach köprüsünü inşa ediyor.

Torroja, Algesiras kapalı pazarını inşa ediyor.

B. Lafaille'in deneysel binaları.

Tony Garnier, Jean Prouvé'ye Lyon'daki Grange-Blanche Hastanesinin yirmi ameliyathanesi için sipariş veriyor.

1935. ABD'de ilk endüstriyel prefabrikasyon denemeleri.

Beaudouin, Lods, Bodiansky ve Prouvé, Buc'te Roland Garros Havacılık Kulübü binasını inşa ediyorlar.

Beudouin, Lods ve Prouvé'nin sayfiye evi prototipi.

Cassan, J. Prouvé'ye Paris Elektrik şirketi için paslanmaz çelikten bir bina cephesi sipariş ediyor.

Torroja, Madrid'deki Zaruzuela Hipodromunu inşa ediyor.

Lafaille, Zagrep Sergisi için Fransa pavyonunu ve Panchevo hangarını inşa ediyor.

Beaudouin, Lods ve Bodiansky, La Defense'ta 450 metre çapındaki sergi salonu için yaptıkları proje.

1936. Nervi'nin İtalyan askeri havaalanı için yaptıkları hangarlar (yapımları 1943'e kadar sürecektir).

1937 Letourneau ve Hobart firmalarının ABD'deki fabrika çıkışlı tek veya iki katlı evleri.

J. Prouvé'nin evrensel sergide UAM pavyonu için yaptığı sac merdiven.

1938. Haefeli, Moser, Steiger ve R. Maillart'ın (yapımı 1939'da tamamlanacak olan) Zürih Kongresshaus'u.

1939. Maillart'ın Zürih'teki İsviçre Ulusal Sergisinde Portland çimentosundan yaptığı pavyon.

1940. Maillart'ın Simme köprüsü.

Torroja'nın açıklık uzaklığı 190 metre olan Esla köprüsü.

1943. Gropius ve K. Wachsmann'ın (son halini 1945'te alacak olan) Packaged House System üzerinde çalışmaya başlamaları.

1946. Lafaille'ın Avignon lokomotifleri için yaptığı yarı yuvarlak tren hangarında V elemanlarını kullanması.

1952. Torroja'nın Xerallo kilisesi ve Sieert köprüsü. M. Nowicki'nin Raleigh amfiteatrı.

1954. Cephedeki "V unsurları" ile asma çatı örtüsü arasında sentez imkânı için Lafaille ve Serger inceleme yapıyorlar. Gillet ve Sarger (yapımı 1958'de tamamlanacak) Notre-Dame de Royan kilisesini inşa ediyorlar.

1950'de ölen Nowicki'nin La Faille'in çalışmaları hakkında bilgisi var mıydı? Her nasıl olursa olsun bu iki isim biri Fransa'da, diğeri ABD'de, betonarmenin tarihinde yeni bir çığır açacak bir mimari formun eskizlerini aynı dönemde çiziyorlardı. La Faille ve Nowicki fikirlerinin dünya çapında benimsendiğini göremeyecek kadar erken öldüler. La Faille 1954 ilkbaharında ölümünden hemen önce, René Sarger'le birlikte cephe V'leri ile asma çatı kaplaması arasında bir sentez olasılığı üzerinde çalışıyordu. Bu projeden Guillaume Gillet'in mimarlığını yapacağı Notre Dame de Royan kilisesi (1954-1958) doğacaktı.

Jean Prouvé (1901-1984) aldığı eğitim açısından ne mimar ne de mühendisti. O kendisine "inşaat sanayicisi" derdi. Haklı olarak binanın endüstriyelleşmesinin ilk örneklerinin, geleneksel formlardan esinlendiğini göz önüne alan Prouvé ilham kaynağını endüstriyel tekniklerde aramış ve bu tekniklerin savunculuğunu yapmıştır. Prouvé şöyle söylüyor:

> En ileri düzeyde endüstriyelleşmiş nesneler, ister yürüyen, ister uçan, isterse sabit nesneler olsunlar, en yeni ve fiyat da dahil her türlü kalite yönündensürekli gelişmekte olan nesnelerdir. Yürümeyen tek endüstri bina endüstrisidir. Bir uçak sanayicisi, 'şayet uçaklar konusunda inşaat alanında yapılanlar yapılsaydı, uçan uçaklarımız olamazdı' demiştir.

Jean Prouvé buna göre en yeni biçimlendirme tekniklerinden (çelik ve alüminyum gibi) yeni malzemelerden istifade etmeyi ve mimariyi çağdaş ekonomiye uyarlamaya çalıştı.

Jean Prouvé kariyerinin başlangıcında, Nancy Ekolünün geç kalmış bir devamcısıydı. Modern üslubun o dönemdeki önemli merkezi olan bu okulun önde gelen isimlerinden bir tanesi de Jean Prouvé'nin babası Victor Prouvé'ydi. Jean Prouvé on altı yaşında, ailesinin savaş yüzünden mali sıkıntıya düşmesinden dolayı, mühendislik okuluna giriş hazırlıklarını yarıda bırakmak zorunda kaldı ve Paris'te demirci çırağı oldu. Sanatsal demircilikle ilgili en önemli dersleri (bir villa için yaptıkları demir parmaklıklar vesilesiyle) ilk kez Mallet-Stevens'dan alacaktır. Jean Prouvé 1923 yılında Nancy'de bir demirci ve kilitçi atölyesi kurmasının ardından 1931 yılında, aynı şehirde, konutlar için endüstriyelleşebilecek metal elemanların araştırılmasına ağırlık veren "Jean Prouvé Atölyelerini" kurdu. İncelediğimiz bütün mühendisler betonarmeye odaklanmışken, Prouvé daha kolay fabrikalaşabilir görünen çeliğin üzerine gitti. Prouvé şöyle söylüyor:

> "Bir bina, imal edilen herhangi bir başka nesne gibidir; yalnızca daha büyüktür; keza dönemin en büyük piyasasını temsil eden bir nesnedir. Öyleyse neden binaya da

kurmamız gereken büyük endüstrilerce işlenecek, imal edilecek ve satışa sunulacak bir mamul kalemi gözüyle bakılmasın ki... Öyleyse çağımızın mimarisi esasen fabrikada yapılan biçimlendirmelerin bir semeresi olacaktır ve bu onu bilimsel icraatlarla da ahenkli kılacaktır."

1931 yılında, Jean Prouvé "hızlıca sökülebilen ve parçaları değiştirilebilir seyyar bölme duvarı" içi sertifika alır. Prouvé'nin atölyeleri pek çok bölme duvarı siparişi alır ve bu durum da ona daha sonraki çalışmalarına yön verecek bir projeyi, kazık temeller üzerine oturtulmuş metalden küçük ev projesini ele alma fırsatı sağlar. 1933 yılında, Nancy Üniversitesinin yeni kampüsü için açılan bir mobilya müsabakası, Jean Prouvé'yi metal ile ahşabı birleştiren mobilyalar tasarlamaya iter. Prouvé, Marcel Breuer'in buluşu olan kemerli çelik tüpleri ortadan kaldırarak katlanmış, çukurlaştırılmış, yuvarlaklaştırılmış, daha sonra da kaynaklanmış çelik sac kullanır. Prouvé "bir mobilya ile bir evin inşaatı arasında hiçbir fark olmadığını" vurgular.

1933 yılında Jean Prouvé, Tony Garnier'in siparişi üzerine Lyon'daki Grange-Blanche Hastanesinin yirmi ameliyathane grubunu çelik sac kullanarak inşa eder. Keza Beaudouin ve Lods prefabrike ikametgâh kuleleri için komple blok pencereleri siparişinde bulunurlar. 1935 yılında, Cassan ondan Paris Elektrik şirketi için paslanmaz çelikten bir cephe inşa etmesini ister. Çok ince ve katlama şeklinde biçimlendirilmiş olan bu çelik, o dönem için bir yeniliktir. Aynı yıl Beaudouin ve Lods'la birlikte Buc'de tamamen çelik sac kullanılarak yapılmış Rolland Garros Havacılık Kulübü'ne imza atar. Yapıya radyan ısıtma sistemi entegre edilir. Kamyonla teslim edilen bina iki haftada monte edilmiştir.

Prouvé yine 1935 yılında ve yine Beaudouin ve Lods'la birlikte, halk önünde bir saatte monte edilecek bir sayfiye evi prototipini; 1936 yılında, daha önce söz ettiğimiz Beaudouin, Lods ve Bodiansky'yle birlikte Clichy Halk Evi'ni inşa etti. 1937 yılında evrensel sergide UAM pavyonu için sacdan, ortasından ikiye katlanmış büyük bir merdiven yaptı. Jean Prouvé Clichy Halkevine "çeliğin galası" adını verir ve halkevini ziyaret eden F. L. Wright'ın "onaylayıcı şaşkınlığını" saklayamadığını söyler. Ancak Jean Prouvé'nin, benimsediği "bina sanayicisi" konumu insanlar nazarında ya şok edici ya da ütopikti. Prouvé en gözü pek eserlerini 1939 yılından önce gerçekleştirdiyse de, çok sayıdaki mimar tarafından işbirliğine başvurulması ancak II. Dünya Savaşından sonra olmuştur.

5
ŞEHİRCİLİK YÖNTEMLERİ

Modern şehircilik ideolojisinin makineci-ilerlemeci mitler ile işçi sınıfının sefaletinin karşılaşmasından doğduğunu; XIX. yüzyılın şehircilikle ilgili bütün ütopyalarının sosyalizm kaynaklı olduğunu ve nihayet 1890 ve 1910 yılları arasında bu ideolojilerin yerini yavaş yavaş metotlara bıraktığını daha önce görmüştük.

Bu yöntemler iki dünya savaşı arasında tekrar ele alınacak ve genişletilecektir. Corbusier'nin sözcülüğünü yapacağı rasyonalist şehircilik kuramının uluslararası çapta yaygınlaşacağını ve CIAM ve *Atina Şartı*'na yol açacağını göreceğiz. Rasyonalist eğilim, Tony Garnier'nin "endüstriyel kent" kuramlarını tekrar ele almaktan ve ona Soria y Mata ve Eugène Hénard'ın önerdikleri yöntemleri katmaktan başka bir şey yapmamıştır. Keza bu eğilim de Fourier ve Cabet'den Saint-Simon ve Marx'a uzanan ana damar sosyalist akım bünyesinde yer alıyordu.

Bu "ilerlemeci" akımın karşısında F. L. Wright ve Mumfold'un yine bir önceki yüzyıla ait düşüncelerden –Howard ve Geddes'in düşüncelerinden– beslenen karşı şehircilik akımı bulunuyordu. Şehirleşme karşıtı düşüncenin bütünüyle Anglosakson bir düşünce olduğunu belirtelim. Ancak söz konusu olan ister Le Corbusier, Bauhaus ve Gropius'un "ışıyankent"i ister Wright'ın "Taliesin"i olsun bu düşüncede her zaman geleceğin şehri idealini, Fourier'nin falanster takıntısını bulmak mümkündür. Rasyonalist şehircilik ile karşı şehircilik düşüncesinin (artık deneysel boyutta değil hakikat düzleminde) Rusya'da gerçekleştirilecek ilk sosyalist icraatlarda karşı karşıya geldiğini göreceğiz.

Nihayet "Modern Mimarlık Tarihleri"nin pek çoğu bizi aksine inandırmaya çalışsa da CIAM ve Atina Şartı her şey demek değildir. Le Corbusier ve Gropius gibi adamların gözünü bağlayan ilerleme kültünün karşısına, son derece hakiki bir "ilerleme krizi"nin dikildiğini göreceğiz.

1. Rasyonalist şehircilik (Le Corbusier ve onun "ışıyankenti" Gropius ve onun "Lameliform Binaları")

Corbusier'nin şehircilik kuramları tam olarak yalnızca iki icraatta somutlaşmıştır: Pessac bahçekentinde ve Çandigar planında. Bununla beraber Corbusier'nin kuramları iki dünya savaşı arasındaki dönemdeki bütün şehircilik ütopyalarına egemen olur. Bunun nedeni Le Corbusier'nin düşüncesinin aslında Fourier'den Gropius'a

bütün ilerlemeci şehircilik fikirlerinin bir sentezi olması; Le Corbuiser'nin bu fikirleri etkileyici planlarla ve renkli formüllerle ifade etmesini bilmesi ve geniş halk kitlelerine hitap edecek bir dille ifade ettiği bu görüşlerinin gelecek kuşaklar için bir tür "yol gösterici" haline gelmesidir. Le Corbusier'nin "üç milyon kişilik çağdaş bir şehir için" çizdiği ilk planı (1922), Avrupalıların kafasındaki şehir merkezi fikrini tamamen altüst eder. Bu merkez aslında haç şeklinde bir plan üzerinde, 60 katlı 24 gökdelenden oluşmuştur. Bu binaların her biri 10.000 ila 50.000 çalışanı barındırabilmektedir. Bu plan her ne kadar büro kulelerinden oluşan iş merkezleri inşa etme yönündeki çağdaş eğilimi haber veren bir plan da olsa, Manhattan'daki binalardan ve daha da belirgin olarak, Le Corbusier'nin saklamadığı gibi, August Perret'nin kulekent fikrinden esinlenmişti. Perret zaten Le Corbusier'yle aynı yıl, Paris'in çevresindeki surların yerine inşa edilecek bir kulekent projesi yayımlamıştı. Keza bu kuleler de 60 katlıydı ve her birinin 40.000 kişiyi barındırması tasarlanıyordu. 1925 yılında Le Corbusier önerisini yeniden gözden geçirdi ve onu "Plan Voisin de Paris"ye dönüştürdü. Paris'in tam merkezinde, Saint-Louis Adası karşısında, bürolara bakan, 200 metre yüksekliğinde 18 kule inşa edilecekti. Beklenen skandal koptu. Bundan sonra Le Corbusier hem yönetim hem de halk tarafından tarihi katleden kör bir ilerici olarak görülecekti. Bu iki plan, Le Corbusier'nin 1930 yılında "ışıyankent" olarak adlandıracağı kentin eskizlerini oluşturur. Le Corbusier burada kolektif hizmetler ve ikamet birim kavramlarını formüle eder. Işıyankentte yeniden ortaya çıkan şey zaten aynı devirde Rusya'da "sosyal konutlar" adı altında geniş ölçekte uygulanmış olan Fournier'nin eski falanster fikridir. Le Corbusier "ışıyankent" formülasyonunda Eugène Hénard'ın "kademeli evler" ve üç katmanlı trafik akışı fikrini kullanmıştır. Le Corbusier'nin "ışıyankent"i 1910 ile 1930 yılları arasında, Avrupa'da ayyuka çıkan ve gördüğümüz gibi Citta Nuova de Sant'Elia'yla başlayan Babilvari ütopik akım içine dahil olacaktır. ABD gökdelenler inşa etmeye devam ederken, gökdelenler ortaçağ katedrallerine benzemeye çalıştıkları için kendilerinden utanıyorlar, Avrupa ise Chicago ekolününkilerden bile daha büyük rüyâlar görüyor, Babil kentlerinin düşlerini kuruyordu.

Mies van der Rohe 1919 yılından 1921 yılına kadar çelik ve cam malzemeli kendi şeffaf gökdelenlerinin projelerini çizer. 1925 yılında Frédérick Kiesler çeşitli düzeylerden oluşan, zeminin parklara, çayırlara ve kanallara ayrıldığı bir "uzaykent" projesi çizer. 1922-1924 yılları arasında, Mart Stam Amsterdam'ın binalarını trafik yollarının üzerine sarkmış olarak inşa etmeyi teklif etti. Bu fikir Kiesler'inkiyle uyuşuyordu, çünkü Kiesler'in "uzaykent"ine çatılardan giriliyordu; bu fikir ayrıca 65 katlık

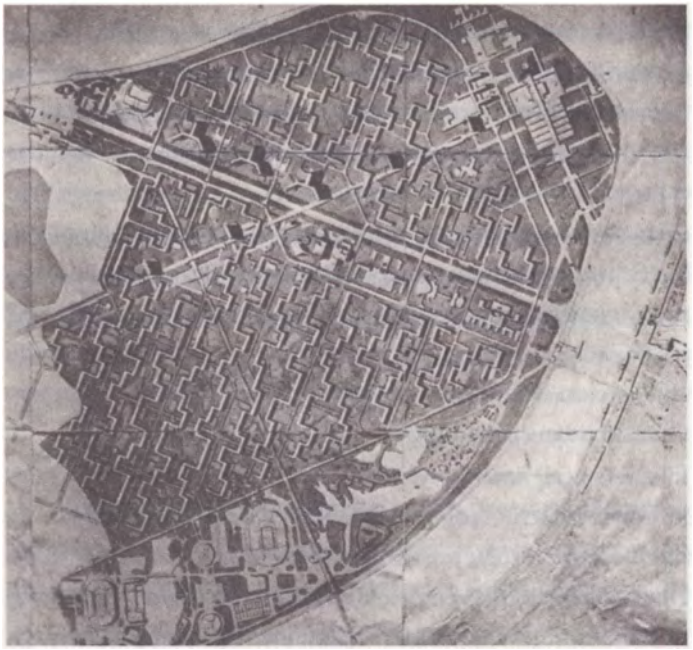
kulelerini yarı yükseklikte kemerli köprülerle birbirine bağlayan Perret'nin "köprü gökdelen"iyle; Daniel H. Burnham'ın Chicago'da Michigan nehri için tasarladığı ve her bacağı 25 büro katı içeren "gökdelen köprüsü"yle de uyum içerisindeydi. Le Corbusier trafiğe yardımcı olacak ve şehri gökdelenlerin yüksekliğine çıkartacak viyadükler tasarladığı Cezayir şehri projesinde (1931-1934) bu fikirleri tekrar ele alacaktır.

Avrupalı ütopistler ancak 1930'dan itibaren ABD modern mimariye açıldıktan sonra hayallerine bir biçim verebileceklerdir. Le Corbusier ise bunun için II. Dünya Savaşından sonraki yılları bekleyecektir.

Gördük ki, Le Corbusier'nin şehircilik alanında getirdiği teklifler çağdaşlarınınkinden ne daha orijinal ne de daha gözüpekti. Fakat Le Corbusier'yle birlikte bu fikirler artık yalıtılmıştır ve dolayısıyla gelip geçici olmayacaklardır. Le Corbusier bu dağınık fikirleri yavaş yavaş gelişen ve ses getiren yayınlarla ortaya çıkacak bir doktrin haline getirdi: *Bir Mimarlığa Doğru* (1923), *Şehircilik* (1925), *Katedraller Beyazken* (1937), *Işıyankent* (1935), *Atina Şartı* (1943).

Le Corbusier'nin kitapları, çok büyük şiirsel bir güce sahip, çok şahane edebi broşürlerdi. Takipçileri Le Corbusier'nin bu eserlerini birer bilimsel deneme addedecek kadar naiftiler. Le Corbusier'nin şairlik yaptığını, unutulmaz, güçlü bir tasvire ulaşmak için fikirlerini uç noktada şematize ettiğini görmüyorlardı. Şüphesiz bu şiirsel atılım içerisinde fikirlerinin bilimsel olduğuna Le Corbusier'nin kendisi de inanıyordu. Fakat öğüt payı çıkarma yeteneği olmayan şairler kimlerdi!

Şayet Le Corbusier'nin tekliflerini doğrudan doğruya Thomas More'un *Ütopya*sı'yla doğmuş bir edebiyat tarzıyla ilgili olan şiirsel bir jest addetmeyeceksek, onun dünyası ürkütücü, bürokratik bir gudubetlikten ibaret olur. Nitekim Le Corbusier, "büyük şehir artık geometrinin ruhu ile hareket edemeyecek bir felaket haline gelmiştir," "insan arı gibi geometrik hücreler inşa eden bir hayvandır," "eğri yol eşeklerin, doğru yol insanların yoludur" demiyor muydu? Bilindiği üzere bu geometrik anlayış, bütün ütopik tasarıların paylaştığı bir anlayıştır; toplumsal entropinin tipik dünyası olan mükemmel ve parlak bir dünya görüşüne tekabül eder. Thomas More gibi, Le Corbusier de insan ihtiyaçlarının pek kısıtlı sayıda olduğuna, "hepsi aynı hamurdan yoğrulmuş insanlar için bu ihtiyaçların son derece özdeş" olduğuna inanır. Bu bağlamda Le Corbusier, Descartes ve "Aydınlanma yüzyılı" filozoflarına özgü "makine-insan" kuramını benimser ve bu onu, kaçınılmaz bir şekilde "makine insan"ın ideal hücresi olan "meskûn makine" kavramına götürür. Le Corbusier şöyle yazıyor:



Le Corbusier'nin Anvers için planı. Foto, F. Foliot.

"Bir ev ikamet için yapılmış bir makinedir. Banyolar, güneş, sıcak su, soğuk su, isteğe göre sıcaklık, yemeklerin saklanması, hijyen, güzellik, oran. Bir koltuk oturmak için yapılmış bir makinedir, vs."

Bu fikir, pozitivist ve kartezyen bir din için her şeyi kolayca gözden çıkarmış rasyonalist bir asırda tuhaf bir şekilde bomba etkisi yapmıştır.

Fourier gibi Le Corbusier'de de her şeyi sınıflandırma saplantısı vardı. "Toplumsal kurumlar" üç adetti; trafik "7 H kuralı" tatbik edilerek düzenlenebilirdi. Yani yedi hat söz konusu olmalıydı: 1. Ulusal hat, 2. Belediye hattı, 3. Yayalara kapalı bütünüyle araç trafiğine ayrılmış hat, 4. Ticaret hattı, 5. ve 6. Araçları evlerin önüne getiren hatlar, 7. Okulların ve spor sahalarının yer aldığı yeşil kuşağın ulaşımını sağlayan hatlar.

Bir şehrin nüfus yoğunluğu ne kadar fazla olursa, kat edilecek mesafeler de o kadar az olur ilkesinden hareketle, Le Corbusier, şehirlerin merkezini azami şekilde yoğunlaştırarak banliyöyü ortadan kaldırmayı düşünür. 50 metre yüksekliğindeki her ikamet birimi benzerlerinden 150 metre mesafeyle ayrılacak ve arada kalan boş alan parka dönüştürülecektir. 1600 kişi barındıracak her "yerleşim birimi" yalnızca 4 hektar yer kaplayacakken, müstakil evlerde ikamet eden aynı sayıda insan için 32 hektar gerekmektedir. Bahçekentlerde 200 hektarlık alan kullanan nüfus, "ışıyanşe-

hir"de sadece 25 hektarlık bir alanı kullanabilecektir. Le Corbusier kentinin merkezine, bir yeraltı garı ve şehirin dışına yerleştirilecek ana havaalanına ulaşımı sağlayacak helikopterler için bir hava-taksisi durağı yerleştirir. Hızlı araçlar için "40 metre genişliğine çıkartılmış bir yaya geçidi" üzerinde şehri kuzeyden güneye ve doğudan batıya kat eden haç şeklinde iki büyük hat bulunmaktadır.

Le Corbusier şehri kurtarmak isterken onu beton yapıların dikili olduğu büyük bir parka indirgiyordu. "Şehrin keşmekeşine" karşı çıkayım derken, iyi etiketlenmiş bir klasörden başka bir şey olmayan bir şehir yaratmaya muvaffak olmuştu. Müstakil evleri lanetlerken, toplu halde iyi yaşamanın bir modeli olarak manastırı öneriyordu (ne 1907'de ziyaret ettiği Toscana'daki Ema Çilehanesini ne de Athos Dağındaki manastırlar Le Corbusier'nin aklından çıkmamıştır)

Le Corbusier'nin küçük bahçeli banliyö evlerine düzdüğü yergiler insanı gülümsetebilir: Nitekim o buralarda işçilerin "çok ağır ek angarya"lara maruz kaldığını ve bu yüzden "vücütlarının deforme olduğu"nu, ev hanımlarının ise sulama yapacağım ve sümüklü böcekleri imha edeceğim derken "telef" olduğunu gayet ciddi bir şekilde anlatır. Bugün toplu konutların kışla-manastırları içerisinde hapsolmuş halde yaşayan, "ışıyankent"in sakinleri aynı işçilerin Le Corbusier'nin bu söylediklerine zoraki gülecekleri ise kesindir. Hiçbir şey gerçekleşen ütopyadan daha kötü olamaz.

Le Corbusier'nin, tartışmaları tahrik eden ve konformizm bataklığı üzerine atılmış büyük bir köprü olan kitap ve projeleri, manaları itibariyle dikkate alınacakken sadece lafızda anlaşılmışlardır. İlerici işlevselcilik çılgınlığına kapılmış olan Le Corbusier'nin takipçileri, Marcel Poëte'nin Şehircilik Enstitüsünde 1919'de vermeye başladığı ve aslen çok daha rasyonel olan derslerden faydalanarak ustalarının çılgın geometrik hayallerine bir çeki düzen vermeliydiler. Bu derslerde Marcel Poëte'nin şu faydalı öğüdünü dinleyebilirlerdi:

> "Şehircilik alanındaki en büyük tehlike, mükemmel şehirciliğin el kitabını hayata geçirmeye çalışmaktır."[1]

Le Corbusier, Soria'dan esinlenen doğrusalkentin unsurlarını içeren, "ışıyankent" projesini 1930 yılında, Brüksel'deki CIAM'da sundu.

Gropius şehircilikle Le Corbusier'den daha az ilgilenmiş olmasına, bu konuda daha az yazı yazmış olmasına karşın, "ışıyankent"in, "lameliform evleri"ne uyarlanmış ilkelerini onun yazıları arasında bulmak da mümkündür. Gropius bloklarla inşaat sistemini benimsemek yerine, sokağa dikey sıralar halinde inşa edilmiş bina

---

[1] Marcel Poëte, *Introduction à l'urbanisme* [*Şehirciliğe Giriş*], 1929.

grupları ilkesini benimser. Her bina grubu bir diğerinden yeşil alanlarla ayrılmış olmalıdır. Keza Gropius da Le Corbuiser gibi çatılarının üzerinde küçük çocuklar için oyun alanları olmasını öngörüyordu ve ideali, Rusya'da "sosyal konut" diye adlandırılan yerleşim birimlerine ulaşmaktı. Gropius da Le Corbusier de, falansterci ideali hedefliyorlardı.

Ancak Gropius Le Corbusier'den daha az radikaldi. "İhtiyaca göre alçak inşaat ile yüksek binaların yan yana kullanılması gerektiğini" kabul ediyordu, çünkü "bir bahçeyle çevrili alçak bir evin daha fazla huzur, gevşeme ve soyutlanma imkânı" vereceğini düşünüyordu.

2. *CIAM*'lar ve Atina Şartı

1927 yılında, Milletler Cemiyeti Sarayı için açılan müsabakada, işlevselci mimarinin aldığı yenilgi, Le Corbusier, P Chareau, Guévrékian ve birkaç başka Fransız mimarı Cenevizli zengin bir sanatsever olan Bayan Hélène de Mandrot'tan[2] yardım istemeye sevk etti: Adı geçen mimarlar Mandrot'dan La Sarraz, Le Mans gölü yakınındaki şatosunda, çeşitli modern projeler ve icraatlara uluslararası bir kuramsal temel kazandırmaya yönelik bir buluşma ayarlamasını talep ettiler.

Böylece CIAM (Uluslararası Modern Mimari Kongresi), 1928 yılının 26, 27 ve 28 Haziran günlerinde La Sarraz'da Karl Moser'in başkanlığında kurulmuş oldu.

CIAM'ın ilk katılımcı listesi aşağıdaki gibiydi:

Almanya'dan: Gropius, Häring, Hannes Meyer, May, Mendelsohn, Mies van der Rohe;

Avusturya'dan: Josef Frank, Haertel;

Belçika'dan: Victor Bourgeois, Hoste;

İspanya'dan: Mercadal;

Fransa'dan: Djo Bourgeois, P Chareau, Le Corbusier ve Pierre Jeanneret, Tony Garnier, Guévrékian, André Lurçat, Mallet-Stevens, Moreux, A. Parret;

Hollanda'dan: Van Eesteren, J. J. P Oud, Rietvelt, Mart Stam;

İtalya'dan: Biaggini, Depero, Rava, Sartoris, Maggioni;

Rusya'dan: Guinzbourg, Lissitzky; Vladimirov;

---

[2] Hiç değilse S. Giedion olayı bu şekilde anlatır. St. von Moss fikrin İsviçre Werkbund'unun sekreterliğini yapan F. T. Gubler'ten çıktığını söylüyor. 1928 yılının ilkbaharında Madam de Mandrot'yla Paris'te görüşen Le Corbusier, ona Karl Moser ve S. Giedion'la görüşmesini tavsiye etmiş olmalıdır.

İsviçre'den: Haefeli, Hoechel, Karl Moser, W. M. Moser, Schmidt, Steiger;

Çekoslovakya'dan: Gochar, Krejear, A. Loos, O. Stary;

Yugoslavya'dan: Enrich.

Ne Amerika'nın, ne Asya'nın, ne Afrika'nın ne de Okyanusya'nın CIAM'da temsil edildiğini, dolayısıyla CIAM'ın münhasıran Avrupa'lı olduğuna işaret edelim. Listede özellikle dikkat çekense modern mimarinin doğduğu ülke olan Büyük Britanya'dır.

Ancak Büyük Britanya'da mimarinin o dönemde ABD'de olduğu gibi gerileme durumu içinde bulunduğu gerçektir. Modern mimarinin kurucularından biri olan F L. Wright'ın ABD'de yaşıyor olması bu gerilemenin önünde bir engel değildi.

Le Corbusier, La Sarraz'a baskıya hazır bir manifesto getirdi. Metinden memnun olmayan Hollandalılar ve İsviçreliler Le Corbusier'nin neredeyse sadece mimariyle ilgili olan yazılı teklifini bir şehircilik şartı taslağına dönüştürmeyi görev bildiler. Ancak yine de *La Sarraz Manifestosu* diye bilinen metin, oy birliğiyle yazılmış olan ve Almanca olarak yayımlanan CIAM *manifestosu* değil, I. CIAM'ın kabul etmediği, Le Corbusier'nin söz konusu deklarasyonudur. II. CIAM 1929 yılında Frankfurt'ta düzenlendi. Toplantıyı "uygun fiyata kiralık evler" temasıyla düzenleyen, şehir iskân bürosu başkanı Ernst May'dir. Kongreye katılanların bütün projelerinin röprodüksiyonlarını içeren bir kitap 1930 yılında Stuttgart'ta yayımlandı. Gropius, Aalto ve José Luis Sert CIAM'a ilk defa katılıyorlardı.

Victor Bourgeois III. CIAM'ı 1930 yılında Brüksel'de, "yapılar grubu inşaatı için rasyonel yöntemler" teması altında toplama görevini üstlendi.

O tarihte Amsterdam şehircilik bürosu müdürü olan C. Van Eesteren, Karl Moser'in yerine CIAM'ın başkanı seçildi. Tek ve çok katlı konutların inşasıyla ilgili tezlerin karşı karşıya geldiği ve tartışıldığı kongre bu kongredir. Neutra III. CIAM'a ABD'nin temsilcisi olarak katılmıştı.

Bir sonraki kongre 1932 yılında "işlevsel şehir" temasıyla Moskova'da yapılacaktı. Bütün katılımcılar işlevselci şehircilik için ortak bir şart formüle etmek amacıyla tekliflerini bildirdiler. Ancak Rusya'da yönetim tavır değiştirmişti. Mimari ve şehircilik alanlarında bu denli geniş bir ölçekte üzerinde düzenlemeler yapan tek ülke olan SSCB'nin artık bu alanlardan yüz çevirdiği kesin görünüyordu. Breuer, kongrenin gemide yapılması teklifinde bulundu. Le Corbusier *Sanat Defterleri*'nin editörü Christian Zervos'un kardeşi olan, bir Yunan denizcilik şirketinin müdürünü tanıyordu. *Patris II* transatlantiği Marsilya'dan Atina'ya gidiş ve dönüş için CIAM katılımcılarına tahsis edildi. IV CIAM'ın 33 şehirle ilgili yaptığı araştırmalarının sonucu olan belgenin "Atina Şartı" olarak adlandırılması Patris *II* gemisinin rotasından ötürüdür. Şayet

rüzgâr Doğu'dan esseydi metnin adı "Moskova Şartı" olacaktı. Atina... Moskova... kesinlikle aynı çağrışımlara sahip değil! Metin şayet daha güven verici, daha "klasik" olan Atina'yı değil de, Moskova adını taşısaydı, gelecek kuşaklar üzerinde bırakacağı etki aynı olur muydu acaba?

Patris II'de ilk defa bir İngiliz delegasyonu ve pek çok ressam, şair ve sanat eleştirmeni CIAM'a iştirak ediyordu.

Aslında IV CIAM'ın vardığı sonuçlar paralel iki yayına konu oldular. Her iki yayın da, 1943 yılında Fransa'da *Atina Şartı* adıyla ve Jean Giraudoux'nun önsözüyle basıldılar. ABD'de ise bu sonuçlar *Can our Cities Survive* [*Şehirlerimiz Yaşayabilecek mi*?] adıyla 1942 yılında, Harvard Üniversitesi tarafından yayımlanan ve José-Luis Sert'in imzasını taşıyan *bir büyük neşriyata konu olmuştur*

La Charte d'Athènes [*Atina Şartı*] 1957 yılında, bu sefer Le Corbusier'nin imzasıyla Fransızca yayımlanır. Önsözünde Le Corbusier ilk baskıya imza koymayışının sebebi olarak işgal altındaki Fransa'nın trajik koşullarını ve "yayında gözetilen hedeflerin benimki gibi toplumun dışladığı bir isim yüzünden saygınlığını kaybetmesini" istemeyişini gösteriyordu.

Aslında Stanislaus von Moos'a göre, 1941 yılında Vichy'de uzun bir süre kalan Le Corbusier, kendisini şehircilikle ilgili bir yasa projesiyle görevlendirecek Mareşal Pétain'le görüşmüş olmalıdır. Nitekim Le Corbusier bu temaslar sonucunda 1942 yılında resmi görevle Cezayir'e gönderilecektir. Bu görev, bilindiği üzere bir neticeye bağlanamamıştır. İktidarın Le Corbusier üzerindeki büyüleyici etkisi onu, Cezayir belediyesinin Cézayir Planı'nı reddetmesi üzerine neyse ki kısa sürecek bu tehlikeli işbirliğine sürüklemiş olmalıdır. 1939'da Plein Pouvoirs'ı yayımlanayan Le Corbusier'yi Giraudoux'ya yaklaştıran da yine, eserlerini üretmek adına Medicis ailesi gibi bir hami bulma hayalidir. La Corbusier'nin şöhreti, *Atina Şartı*'nı, CIAM'lardan çıkan sonuç metninin tek resmi versiyonu haline getirmiştir. İsim halka yayılmıştır bir kere. Le Corbusier 1957 tarihli önsözünde şöyle diyordu: "1941-1942 yıllarında Atina ismi parlayan bir kalkan gibi meydana çıktı ve Şart kelimesi doğru düşünmenin şiarı gibiydi." Muhakkak! Zira Moskova Şartı ismi, Alman işgalinin orta yerinde bambaşka bir etki yapardı! Buna karşın Moskova'da da bir başka "doğru düşünme şiarı" benimsenmişti. Le Corbusier'nin *Atina Şartı* ve José Luis Sert'in *Şehirlerimiz Yaşayabilecek mi*?'si Atina'da yapılan CIAM'ın sonuçlarının yorumlanmasıyla ilgili farklılıklar göstermekle kalmaz, ayrıca ne biri ne de öbürü IV CIAM'ın zabıtlarıyla tam olarak uyuşmaktadır. André Gutton, Le Corbusier'nin metnini ve "IV Uluslararası Kongre-

nin Sonuçları"nın[3] bir zaptını Hollandaca olarak yan yana yayımladı. Böylece CIAM Şartı'nın üç versiyonu meydana çıkmıştır. Le Corbusier'nin yorumlarını temel alan Fransızca versiyon, 1933 yılında Atina'da yayımlanmıştı, ancak neredeyse kimsenin dikkatini çekmemişti. José Louis Sert'in yorumu bu birinci versiyonun İngilizce tercümesine dayanıyordu. 1933 tarihli CIAM Şartı, yerleşim merkezi gruplarını "etkili büyüklükteki birimler" olarak adlandırırken, José Louis Sert "komşuluk birimleri"nden, Le Corbusier ise "uygun büyüklükte konut birimi"nden söz eder. Aslında her üç versiyon da yalnızca ehemmiyetsiz ayrıntılarda birbirlerinden ayrılırlar ve aynı temel ilkeleri ve aynı itirazları paylaşırlar.

Atina Şartı bütün bir mimarlar kuşağının İncil'i haline geldi, çünkü Le Corbusier monoton katologlarıyla daima son derece kuru olan inceleme raporlarını açık ve etkileyici bir üslupla özetlemesini bilmişti. *Atina Şartı* belirli bir mimarinin, belirli bir şehirciliğin muhakemesini yapıyor, ancak kelime oyunu yapmadan çareler de sunuyordu. Güneşin, yeşil alanların, hijyenin coşkusu ("Güneş, yeşillik ve alan, şehirciliğin en başta gelen üç malzemesidir.")... Sokağın, banliyönün ("Banliyö hem çöplüğün hem de kalkışmaların simgesidir. Banliyö şehrin surlarını döven bir köpük gibidir.") ulaşım hatları boyunca sıralanan evlerin yok edilmesi ve yerini parklara bırakması gereken sağlıksız adacıkların mahkûm edildiği bir metindir Le Corbusier'ninki.

Atina Şartı, trafiğin "şehrin en başta gelen işlevi" olduğu ilkesini koyar, buna göre evler için, gezinti için, geçiş için, ana trafik için değişik tipte yollar öngörmek gerekir.

Her durumda yayalar arabalardan ayrılmak zorundadır. Bölgeler şehrin değişik işlevlerini sınırlayacaklardır. Yerleşim bölgelerinde, açık aralıklarla inşa edilmiş yüksek evlerin bulunduğu bölgelerde, yeşil alanların hâkim olmasına dikkat edilecektir. Bu yeşil alanlarda spor tesisleri, okullar, dinlenme mekânları yer alacaktır. Buna karşın endüstri kentleri çizgisel olmak zorundaydılar. Şehirciliğin anahtarı dört işlevle özetlenir: ikamet, çalışma, dinlenme, trafik. Söz konusu olan ister ikamet etme, ister çalışma, ister boş zamanlar olsun, her faaliyet *yeşil kentler olarak düzenlenmelidir* Çalışma yerleri ile yerleşim yerleri arasındaki mesafe en aza indirilmelidir. Sonuçta, geçmişin mimari değerleri korunmalı ve şehrin planı, bölgesel plana göre tasarlanmalıdır. Yine not edelim ki, ikametgâh "şehircilikle ilgili düşüncelerin merkezi" haline gelir ve "şahsi menfaat kolektif menfaate tabi hale gelecektir." Bu *Atina*

---

[3] André Gutton, *Conversation sur l'architecture* (*Mimari hakkında Konuşmalar*), Vincent Fréal Yayınları, Paris; 1962.

Şartı aslında yeni bir işlevselci mimarlar kuşağının varlığını ortaya koyuyordu ve bir asırdan beri çoktan formüle edilmiş mükemmel ilkeleri ve şimdi evrensel şekilde uygulandığını gördüğümüz daha az başarılı diğerlerini içermekteydi. Artık biliyoruz ki, trafiği çalışma ve ikametgâhla aynı düzeyde ele almak şehri sırf arabalar için feda etmektir. Trafik yalnızca bir araç olmalı ve ikametinkine denk bir işleve sahip olmamalıdır. Her tarafı parka çevirmek, sonuçta şehri hijyenik bir yatakhaneye indirgemektir. Sokağı iptal etme, şehrin başlıca çekiciliğini ortadan kaldırmaktır. Şehri güneş ışığından yararlanan yapılarla doldurmak, bazı insanların gölgeyi sevdiğini unutmaktır. Baltık ülkelerinde hâkim olan bu görüşün, sıcak ülkelerdeki uygulaması tam bir felaket oldu. Şehirlerin tarihsel yapısına aykırı icraatlar şehir merkezlerini donuk çöller haline getirdi.

Le Corbusier *Atina Şartı*'nın "gerçek bir devrimci doküman" olduğunu savundu. Ve herkes ona inandı. XIX. yüzyıl mimarlık ve şehircilik tarihini inceleyen herkes *Atina Şartı*'nın aslında hiçbir yeni fikir içermediğini görecektir. Bu metin XIX. yüzyıldaki bütün ütopik şehircilik düşüncelerinin Atina'da yazıya geçirilmiş ve gerçekleştirilmesi hedeflenmiş, parlak bir özetidir. Howard, Tony Garnier, Soria y Mata, Eugène Hénard, Patrick Geddes yalnızca onların bazı kuramlarını tekrar ele alan *Atina Şartı*'ndan otuz, kırk yıl öncesinde bile "devrimci"ydiler.

V CIAM 1937 yılında fazlasıyla "Halk Cepheci" bir temayla Paris'te yapıldı: "Konutlar ve eğlence." Le Corbusier buradan topladığı dokümanları 1938 yılında, *Logis et Loisirs* başlığı altında bir araya getirecektir. VI. CIAM ABD'de yapılacaktı. Fakat savaş bu projeyi önledi. Savaş sonrası problemleri öngören CIAM'ın Hollandalı üyeleri özellikle örnek bir Roterdam'ı yeniden inşa etmeye hazırlanmak için işgal altında toplanacaklardır. ABD'de CIAM'ın çalışmaları *CIAM-Chapter for Relief and Post-War-Planning* adı altında, Richard Neutra'nın başkanlığında devam eder (Giedion, Gropius, José-Louis Sert, Stamo Papadaki vd).

CIAM'ın daha sonraki toplantıları her ne kadar savaş sonrası gerçekleşmişse de yine de burada onlardan söz edeceğiz. CIAM aslında savaş öncesi döneme sarsılmaz bağlarla bağlıydı. 1945 yılından sonra ise sanki kuramları tatbik edilmekte olduğundan varlık sebebini kaybetmiş gibi yalnızca varlığını sürdürmeye çalışmakla yetinmiştir. CIAM 1947 yılında, özerk İngiliz grubu MARS'ın inisiyatifinde, İngiltere'nin güneyindeki Bridgewater'da toplandı. Dünya savaşlarıyla gevşeyen bağları yeniden sıkılaştırmak söz konusu olduğundan bu CIAM toplantısı, daha çok geçmişe yönelik bir toplantı olmuştur. S. Giedion'un gayretleriyle bu toplantıdan, bir yayın meydana çıkmıştır: *Dix Années d'architecture contemporaine* [*Çağdaş Mimarinin On Yılı*] 1937-

1947 (Zürih 1951). 1949 yılında, Bergamo'da düzenlenen VII. CIAM'a Doğu-Batı ihtilafı damgasını vurdu. Mimari ve şehircilik "soğuk savaşı" göz ardı edemezdi. Polonya delegasyonu Stalinci şehircilik kuramlarının CIAM tarafından kabul edilmesini isteyince şiddetli tartışmalar patlak verdi. Gelgelelim bu kongreden *Architecture d'aujourd'hui* [*Bugünün Mimarisi*] dergisinde 1949 yılında yayımlanacak olan "CIAM Şehircilik Yöntemi" çıktı. José Louis Sert CIAM'ın yeni başkanı oldu. CIAM yine MARS tarafından 1951 yılında, Londra yakınında Hoddesdon'da, "Şehrin Kalbi" temasıyla düzenlendi. J. Tyrwhitt, J. L. Sert ve E. N. Rogers 1952 yılında Londra ve Milano'da toplantının sonuç metinlerini bu başlık altında yayımlayacaklardır. Bu kongre sırasında Le Corbusier Çandigar için yaptığı eskizleri gösterecektir.

Le Corbusier'nin 1942 yılında kurduğu ASCORAL'ın (Mimaride Diriliş İçin İnşaatçılar Birliği) düzenlediği IX. CIAM 1953 yılında, Aix-en-Provence'da yapıldı. Bir önceki CIAM'a damgasını vurmuş Doğu-Batı ihtilafı, yerini kuşaklar arası ihtilafa bırakıtı. Yirmi beş yıldan beri geminin dümeni, o dönemde CIAM'da başkan yardımcılığı yapan Le Corbusier ve Gropius'un elindeydi. Bugün ise CIAM'a Brezilyalılar (Niemeyer), Japonlar (Sakakura, Maekawa) ve aynı zamanda "eskiler"in istifa tekliflerini reddeden ve X Takımı'nı kurarak eskileri sahneden silmeye hazırlanan "yeni kurtlar" da katılmışlardır. X Takımı, Atina Şartı'nı artık modası geçmiş bir gereç gibi gördüğünden Hollandalı Bakema yönetiminde, yeni bir Habitat Şartı'nın yazılmasını planladı. Aix-en-Provence CIAM'ı, tıpkı 1956 yılında Dubrovnik'te toplanan CIAM gibi, "İnsan Habitatı"nı tema olarak alacaktır. Bu yeni şartı José-Louis Sert'in ve Harvard Üniversitesinden işbirliği yaptığı arkadaşlarının yazması bekleniyordu. Dubrovnik'teki tartışmaların şiddeti ve savaş öncesi ve sonrası kuşaklar arasında daha da büyüyen uçurum yüzünden bu şart yazılmadan kalacaktır. Nitekim CIAM yönetiminin tamamı, Dubrovnik'te istifalarını sundular ve "genç"lere, başka bir isim altında meşaleyi taşımaları teklifinde bulundular. Teklif kabul edilmedi. CIAM ütopyayı hayata taşımanın zorlu sınamaları karşısında ayakta kalmayı başaramadı.

3. Toplu konutlar yirmili yıllardan itibaren inşa ediliyor

Atina Şartı'nın çaparızı, esasen, koğuş aşamasında kalmış ve aktif kentlere dönüşememiş toplu konutlardır. Toplu konut ilkesi II. Dünya Savaşından sonra modern mimarinin şehircilik alanında yaptığı tek icat addedilecek kadar yaygınlaşmış olsa da daha eski bir tarihe sahiptir. Toplu konut modelleri (*Siedlungen*) aslında 1923 yılından itibaren Almanya'da inşa edilmekte ve devrimci bir çözüm olarak görülmekteydiler. Gropius Berlin banliyösünde pek çok toplu konut inşa etmişti. Toplu konutlar,



Le Corbusier'nin 1925 tarihli Plan Voisin'i, Paris. Foto, L. Hervé.

ortak bahçelerle birbirlerinden ayrılmış, güneşe dönük, okullar ve mağazalar içeren büyük ikametgâh bloklarından oluşuyordu. Ernst May Frankfurt banliyösünde 50.000 kişi için, içinde dahili teçhizat barındıran 15.000 lojman inşa etti. 1200 ila 1500 kişilik birimler halinde gruplandırılmış bu lojmanlar hem bant şeklinde aile evleri hem de kolektif binalar içermekteydi. Sistematik beton plak uygulamasıyla standart malzemelerden inşa edilmiş, düz damların ve geometrik hacimlerin benimsendiği bu yapı tarzı, 1950 yılından sonra sistematize edilip yeniden kullanılan tarzla neredeyse tamamen aynıdır Ayrıca Ernst May, toplu konutlarda kullanılacak mobilya ve gündelik eşyaları da tasarlamış, bu konut tarzına toplu merkezi ısıtma sistemini, toplu çamaşırhaneleri ve çocuk bahçelerini eklemiştir Frankfurt'taki bu toplu konutların kazandığı başarı üzerine May, 1930'da SSCB'ye çağırılmıştır

Gropius 1928'de Karlshure'de inşa ettiği toplu konutlarda, "dizi halinde" binalar uygulamasını sistemleştirmiş ve binaları cadde boyu sıralama alışkanlığından kurtulmuştur. Yüksek binalar inşa ederek ve bu binaların arasında geniş alanlar bırakarak kapalı avlu geleneğinden de vazgeçmişti. Fakat binaların güneş görecek şekilde aynı yönde sıralanmaları daha önce bahsettiğimiz monotonluğa yol açar. May'in bu sistemi SSCB'deki inşa edilen yeni kentlerde uygulamaya koymasıyla bu monotonluk iç karartıcı bir hal alır; ve bu şablon II. Dünya Savaşı sonrasında bütün dünyada tatbik edilecektir 1925'te Bruno Tot ve M. Wagner, Berlin yakınında Britz'deki toplu konutlar için (2 ila 4 katlı 2000 konut) alışılmamış nal biçimini benimsediler *L'Architecture Moderne* [*Modern Mimari*] adlı kitabında –1940'ta yayımlanır– J. M.

Richards Almanya'daki yapıları "mimari tarihindeki en büyük toplu konutlar" olarak tanımlıyordu.

Viyana'nın sosyalist belediyesi de bir toplu konut örneğine imza atacaktır. İktidara gelen Nazilerin müstakil evleri yüceltmeleri yalnızca demagojik bir yaklaşım değildir. İşçi sınıfını küçük evciklere dağıtmak, onun ortak hizmetlerden yararlanan kolektif bir yerleşim içerisinde doğal bir şekilde gelişebilecek kolektif gücünü parçalamanın iyi bir yoludur. Naziler ayrıca Weimar Cumhuriyeti'nin büyük başarılarından biri olduğu için modern mimariyle mücadele halindeydiler.

İki dünya savaşı arasında büyük toplu konutların inşa edildiği başlıca ülkeler her ne kadar Almanya, SSCB ve Avusturya ise de, Hollanda da 1925 yılında J. J. P Oud'un yeşil alan ve kolektif teçhizatlar ilkesini Rotterdam'daki Kiefhol kentinde tatbik ettiğini de unutmamak gerekir. Gösterişsiz ebatlarına karşın 1930'da Zürih yakınlarında Haefeli, Hubecher ve Roth tarafından inşa edilen dizi evleri de saymamız gerekir. Ve elbette Tony Garnier'nin Fransa Lyon'daki ve Lods'un Drancy'deki toplu konutları da unutulmamalıdır.

Görüldüğü üzere toplu konutlar *Atina Şartı* öncesinde de mevcuttular. 1933 yılında toplanan CIAM'ın tek yaptığı XIX. yüzyılın ütopik düşüncesini yasalaştırmak, özellikle de Almanya ve SSCB'deki ilk denemelerin temellerini atmak olmuştur.

4. Her şey CIAM ve *Atina Şartı*'ndan ibaret değildir.

CIAM üyesi şehirciler fikirlerini kabul ettirebilmek için yirmi beş yüzyıl boyunca mücadele verdiler. Ancak yayılmaları, evrenselleşmeleri, üniversite müfredatına ve devletin icraat programlarına girmeleriyle birlikte bu fikirler köhnemeye de başladılar. Böylece *Atina Şartı* yeni bir Vignole'e dönüştü.

İki dünya savaşı arasındaki dönemde CIAM mimarlarının evrensel başarılarıyla gölgelenmiş, genelde unutulan başka bir şehircilik faaliyeti daha vardır ki, belki de söylendiği kadar akademik değildir.

Atina Şartı'nın 83. paragrafı şöyle der:

> "Şehir kendi etki alanı içerisinde incelenmelidir, bölge planı basit belediye planının yerini alacaktır. Yerleşim alanının sınırları şehrin ekonomik faaliyetlerinin seyrine göre değişecektir."

Pek güzel! Fakat bu ilkeyi keşfeden CIAM değildir.

Atina Şartı yazılmadan önce büyük şehir merkezlerinin pek çoğu hiç şüphesiz Patrick Geddes'nin kuramlarından ilhamla, demografi ve sıhhiye alanında olduğu

kadar şehrin yer değiştirmesi ve faaliyetleri üzerine de incelemeler yaptırıyorlardı. Büyük New York şehri 1895'te 5 belediyenin birleşmesinden meydana gelmişti: Manhattan, Richmond, Brooklyn, Bronx ve Queens. Berlin büyük şehri 1920'de 8 belediye ve 59 beldenin bir araya gelmesiyle oluşmuştur. Londra büyük şehri 1929 yılında Chering Cross'tan itibaren 40 kilometre yarıçaplı bir alana yayılıyordu. Paris'in yarıçapı ise Notre Dame'dan itibaren 35 kilometre idi. Ruhr ilinin sınırları 1920 yılında tespit edilmişti ve bir yerleşim planına ihtiyaç duyuyordu. III. Napoleon'dan beri devlet kentselleşmenin bir hükümet sorunu olduğunu biliyordu. Fas'ta Lyautey 1910'dan itibaren, SSCB'de önce Lenin sonra da Stalin, ABD'de Roosvelt 1933'ten itibaren bu aksiyomu aynı kararlılıkla uygulamışlardır.

Atina Şartı'nın, 15. maddesinde "bölgeleme" olarak adlandırdığı, uluslararası kullanımıyla *zoning*, XIX. yüzyılda ABD'de ortaya çıktı. *Zoning*, bilindiği gibi toprağı, ihtiyaçlara ve hıfzıssıhha koşullarına göre bölmektir. 1907'deki bir İsveç yasasına göre arsalar şehir planının oluşturulmasından sonra tahsis edilecekti. 1916'da New York'ta gökdelenler çevre mahalleleri ışıksız bırakarak oturulamaz hale getirmişti ve bu sadece depolara mesken olabiliyordu. Söz konusu karmaşaya bir son vermek amacıyla bir karar alınarak, toprağın kullanımı 3 bölgeye ayrıldı: ikamet bölgesi, iş bölgesi ve serbest bölge. 1920'den itibaren *zoning*'i aşağı yukarı tüm Amerikan şehirleri kullandı, ancak çoğunlukla deneye dayalı bir biçimde... Tokyo, şehrin yarısını yok eden 1923 depreminden sonra yeniden yapılandırma planı için 5 bölge belirledi: körfezde ticari bölge, kuzeyde ve güneyde birer sanayi bölgesi, imparatorluk sarayı çevresinde bir ikamet bölgesi ve bir de karışık bölge.

Atina Şartı Fransa örneğini düşünmeden edemeyen Le Corbusier tarafından yazılmıştı, zira CIAM'da hemen her zaman Fransız katılımcılar ağırlıkta olmuştular ve birçok açıdan (Fransa'da kapalı, fakat başka yerlerde açık olan) bazı kapıları zorluyorlardı. İki dünya savaşı arasında Fransa'nın durumu paradoksaldı. Bir yandan modası geçmiş politik yapıları ve zayıf sanayisi yüzünden Fransa, Weimar Almanyası'yla, SSCB'yle, İsveç'le, Hollanda'yla karşılaştırıldığında ilericilik sırasında aşağılarda kalmaktaydı; fakat öte yandan Le Corbusier'nin dehası, Beaudouin ve Lods'un, Mallet-Stevens, Lurçat, Perret, Tony Garnier, Freyssinet ve diğerlerinin teknik ve plastik buluşları, ülkeyi avangard mimari alanında zirveye yerleştirmekteydi. Bu yüzden iki savaş arası dönemdeki Fransız mimarisi hem yaratıcı olmuş, hem az kullanılmış, hem mücadeleci olmuş hem de alaya alınmıştır. Bu hem Le Corbusier'nin kitaplarının üslubunu, hem de Fransa haricinde uluslararası çapta kabul görecek pek çok noktanın *Atina Şartı*'yla bir "kesinlik" olarak ileri sürülmesini açıklayabilir.

III. Cumhuriyet halk lojmanlarının subvansiyonunu yasalaştırmakta henüz geç kalmış durumda değilken, HBM'leri yasalaştıran Siegfried Yasası 1894'te yürürlüğe girmiştir. 1928'de Loucheur Yasası banyolu ILM'leri (Düşük Kiralı Gayrimenkul) yarattı. 1930'da HBMA'lar (İyileştirilmiş Ucuz Konutlar) ortaya çıktı. Buna paralel olarak Weimar Cumhuriyeti 1918'de Prusya'da yaratılan kamusal konut hizmetini genelleştirdi. 1920'den sonra Avusturya'da sosyalist Viyana belediyesi büyük bir halkı konutlandırma politikası benimsedi. Oturmayla ilgili özel bir vergi sayesinde bu konutlar yalnızca bakım masrafını içeren çok düşük bir ücretle kiralanıyordu. Kapalı avlu çevresine inşa edilmiş 3-4 katlı binalardan oluşan Hof'ların sayısı arttı. Bu binaların her birinde Hof'un içine açılan 1000 konut vardı. En ünlüsü olan Karl Marx Hof'unda 1318 konut vardı. Geniş bir avlu dizisi sayesinde arsanın % 60'ı boş kalıyordu. Ama sokağa bakan ve 1 kilometre uzunluğunda olan ön cephenin sevimsiz bir havası vardı. Bu Hof'ta ayrıca on katlı kuleler ve mağazalar, postane, gençlere yönelik mekânlar, kütüphane gibi kamu hizmet binaları vardı: Büyük Britanya'da, İsveç'te devletin yarı maliyetini karşıladığı kamu konutları çok sayıdaydı. 1921'de Belçika'da Brüksel'in güney banliyösünde, Boitsfort'da Eggerickx ve Van der Swaelmen tarafından yapılan güzel iki bahçeli semtin de adını anmış olalım.

Uluslararası şehircilik yarışmaları –Paris 1919,[4] Roma 1929, Anvers ve Stockholm 1933– aynı zamanda şehircilik meselelerine karşı sürekli bir ilgi yarattı. 1911'de uluslararası bir yarışma sonrası, bu yarışmanın galibi Chicago'lu W B. Griffin, 25.000 kişilik bir nüfus için tasarlanan Avustralya'nın başkenti Canberra'yı çizdi. İnşaat 1920'de başladı. Sıkı bir *zoning* uygulanmıştı: Federal bölge, ikamet bölgesi, ticaret bölgesi, sanayi bölgesi. 1912'de Hindistan genel valilik merkezi olan Kalküta'yı terk eden İngilizler Delhi'nin güneyinde Yeni Delhi'yi yarattı. Edwin Lutyens burası için Washington'dan ve Hausmann'ın Paris'inden esinlenerek 70.000 nüfuslu bir çeşit bahçekent tasarladı.

1916'da çarlık Rusya'sı Mourmansk adlı askeri şehri inşa etti. 1920'de Polonya Gdynia'yı inşa etti. SSCB'ye gelince, ileride de göreceğimiz gibi, şehir inşaları çok sayıdaydı ve bunlardan en gösterişlisi de Magnitogorsk'tu.

Son olarak 1920'den sonra siyonist koloniler Filistin'e yerleşerek İsrail devletinin

---

[4] 1919'da, Paris'in surları yıkılmış ve ortaya çıkan 800 hektar alan şehre katılmıştı. Bu alanın kullanımı için düzenlenen yarışmayı J. Gréber kazandı. Ama belediye meclisi bu alanları inşaata tahsis etmek üzere sattığından yalnızca bazı küçük parklar yaratılabildi. Paris'in iç düzenlemesi ve genişlemesiyle ilgili yapılan yarışmanın galibi ise (Expert ve Sommer'in ortağı) Jaussely oldu.

müstakbel şehirlerinin temellerini attılar.

CIAM'ın aşağı yukarı tüm üyeleri az çok şehircilikle meşgul olan mimarlarsa da, CIAM'lıları göz ardı ediyor görünen ve CIAM'lıların büsbütün göz ardı ediyor göründüğü profesyonel şehirciler de vardı. Washington şehrini çizen Pierre Charles L'Enfant'dan (1754-1825) beri Fransız şehircileri dünya çapında büyük rol oynamıştır. Le Corbusier'nin bunların arasında sayılmamasının kendisini incitmesi de böylece açıklanmaktadır. Ancak bütün bunlar Agache'ın Rio de Janeiro'da, Greber'in Philadelphia ve Ottowa'da, Forestier'nin Lizbon ve Havana'da, Ernest Hébrard'ın Çinhindi, Selanik ve Atina'da, Prost'un Fas ve İstanbul'da şehircilik alanında oynadıkları rolleri gözlerden gizlememelidir.

III. Napoleon'dan beri ilk ve 1950 ve 1960'lardaki şehircilik çalışmalarına kadar tek kentçi Fransız eseri Fas'ta yapılmıştır. Fas'ın genel valisi Mareşal Lyautey şehrin planlarını bizzat kendisi çizmeye başlamıştır. O sırada Fas'ta görevde bulunan Forestier, valiye bu işi meslek edinmiş kişilere başvurmasını teklif etmişti ki, böyle kişilerin varlığından Lyautey'nin haberi yoktu. Forestier Fransa'ya dönüşünde Halk Müzesinin kurucusu Georges Risler'e, Lyautey'nin şehircilik alanındaki zengin görüşlerinden coşkuyla söz etti. Risler'in aklına hemen Tony Garnier'nin Villa Médicis'deki eski okul arkadaşı, 1910'da Anvers şehircilik yarışmasını kazanan Henri Prost geldi. Henri Prost 1911'de, *şehircilik* sözcüğünün de "yaratıcısı" olan ve ilk üyeleri arasında Agache, Forestier, Ernest Hébrard, Jaussely'nin de bulunduğu Fransız Şehircilik Derneği'nin kurucularından biri olmuştu. 1913 yılının Aralık ayında Henri Prost Fas'a doğru yola çıktı. Varır varmaz Lyautey kendisine görevini anlattı: eski şehirler ve onların toplumsal ve estetik yönlerine dokunulmadan; olabildiğince modern yeni şehirler yaratılacaktı. Bu da ister istemez her iki yerleşim biriminin birbirinden bütünüyle ayrılmasıyla, Arap-Berberi ve Avrupalı iki topluluğun birbirinden kopmasıyla sonuçlanacaktı.[5] Fakat Lyautey'nin kafasında bu karar özellikle Müslüman cemaati Avrupalıların düzensiz istilasından koruma arzusuna hitap ediyordu. 1911-1914 yılları arasında Medina'dan sökün eden 42.000 Avrupalı Casablanca'ya yerleştiğinde olanlara bizzat şahit olmuştu. Avrupalıların yerli halkın şehirlerini istila etmesine izin vermek, modern trafiği dar ve dolambaçlı yolları kaldıramaya-

[5] 1930'da Paris'te yapılan sömürge şehirciliği kongresinde, Hollandalılar Lyautey'nin bu yöntemini ağır şekilde eleştirerek cemaatlerin kaynaştırılması gereğini savundular. Ernest Hébrard da, Müslümanların Fas'taki Avrupa şehirlerinde oturmasının hiçbir metinde yasaklamadığını ve Lyautey'nin yalnızca Fas semtlerinin karakterini korumak istediğini belirtti.

cak olan bu eski semtleri ölüme mahkûm etmek olacaktı.

Dolayısıyla Prost işe mahvolmanın eşiğine gelmiş Casablanca'dan başladı. Deniz kıyısı bölgesini Medina için ayırdı. Daha sonra Meknes, Fes ve Marakeş gibi bir "imparatorluk şehri" olan Rabat'a yöneldi. Fes ve Marakeş'te, garların yakınlarına kurulan askeri kamplar zaten rüşeym halde yeni şehirler oluşturmaktaydı. Yeni Fes şehri 1916'da, eskisinden 1,5 kilometre ileride, bir vadi üzerine kurulacaktı. 1920'de yeni Rabat şehri inşa edildi. 1913'te taslağı yapılan Kenitra, Port-Lyautey'e dönüşecekti. Kuribga fosfat şehri olacaktı.

Lyautey ve Prost arasındaki ilişkiyi incelerken insanın aklına elinde olmadan III. Napoleon ve Haussman arasındaki ilişki geliyor. Yalnız arada şöyle bir fark var: Lyautey ve III. Napoleon ortak bir şehircilik tutkusunu paylaşırlar, ancak Prost bir yönetici, basit bir uygulayıcı değil, bir yaratıcıdır. Lyautey Fas genel valiliğini 1912'den 1925'e kadar sürdürecekti. Prost ise Fas'ta 1914'ten 1922'ye kadar şehircilik yapacaktı. Yani ikisinin de çalışmaları birbiriyle yakından bağlantılı olacaktır. Tüm diğer şehirci subayların tersine, Lyautey, tektiplikten ve "kışla tarzından" hoşlanmamaktaydı. Amacı yalnızca Avrupa şehirleri inşa etmek değil, yerli şehirlerin durumunu, onları bozmamaya çok dikkat ederek iyileştirmekti. Alman ve İtalyan yasalarından esinlenen Fas şehircilik yasaları (1914), Fransa'nınkileri (1919) geride bırakacaktı, çünkü Fas yasaları inşaat ruhsatı zorunluluğu getiriyordu.

Lyautey gerçi, despot ve tatmin edilmesi zor biriydi, ama Prost'a her zaman güvenmek ve büyük saygı duymak gibi bir akıllılık etmiştir. Prost'un Fas'ı Lyautey'den önce terk etmesinin tek sebebi sağlık sorunlarıdır.

Prost 1922'de kıyı yerleşimleriyle ilgili bir görevdeydi. *Kentlerin birleşmesi* (*courbation*) –Patrick Geddes'in icat ettiği, fakat Proust'un kullanmadığı bir tabir– olgusuyla ilgili Patrick Geddes'le aynı sonuçlara varmıştı:

> "Kimsenin kuşkusu yoktur ki, yakın bir gelecekte Akdeniz'in tüm kıyıları, Cenova'dan Marsilya'ya ve Pireneler'in ötesine dek yerleşimler ve dağınık konutlardan oluşmuş kesintisiz bir hat oluşturacak ve bu da duruma göre ya planlı ya da plansız düzenlemelerle olacaktır."

1928'de Henri Prost, Poincaré ve Albert Sarraut tarafından "Paris ve çevresinin genel düzenlemesi ve organizasyonu" konusunu incelemekle görevlendirildi. Prost iki yıl süren ayrıntılı bir döküm çıkardı. Tüm Paris ve çevresini baştanbaşa dolaştı ve kentsel yayılımın doğal sınırlarını belirlemeye girişti. Ama onun yetkisini hep kıskanmış olan belediye meclisi, Prost'un çalışmasının Paris'i içeren kısmını reddetti. Yani Prost Paris bölgesini Paris'e dokunamadan çalışmak zorunda olacaktı.

Prost'un planı üzerinden az çok değişiklikler yapıldıktan sonra 25 yıl boyunca yürürlükte kalacak Paris anaplanı olarak kabul edildiğinden, Paris'in bu şehir planının dışında tutulmasının ağır sonuçları olmuştur. Özellikle de Prost'un çizdiği, dış bulvarlardan geçecek ve iki koşut yolu birleştirecek olan beş yıldızlı otoyol için...

Bu program dahilinde II. Dünya Savaşından önce bir tek Batı otoyolunun taslağı yapılmış olacaktır. Daha sonra Prost'un Güney otoyolu, Doğu otoyolu, Le Bourget'ye doğru uzanan Kuzey otoyolu ve Saint-Germain-en-Laye'e doğru giden "zafer yolu."

Prost daha sonra İzmir'de, Liège'de, Tunus'ta, Lyon'da, Valence'ta ve son olarak Maurice Rotival'le Cezayir'de çalışacaktı. Prost Cezayir'de coğrafi girinti ve çıkıntıları, çukurları yeşillendirerek ve "Cezayir'in yükseklerini" konutlandırarak kullandı. 1936'da Türk hükümeti Prost'u İstanbul için bir anaplan yapması amacıyla çağırdı. Paris'teki Mimari Özel Okulu yönetimi ve Fransız Şehirciler Derneği başkanlığı bu başarılı kariyeri ödüllendirmiştir.[6]

ABD'deki ilk modern şehircilik planı, 1909'da D. Burnham tarafından yapılan düzenleme ve genişleme planıdır. Önemli bir kitabın yayımlanmasına fırsat verdiği için Burnham'ın çözüm yolu büyük bir etkiye sahip olmuştur. Burnham, sanayinin yeniden sıralandırılmasını, 8 kilometrelik bir alanda, göl boyunca, fabrika ve depoları kaldırmayı öneriyordu. Front Lake bir gezi alanı olacak, kıyı boyu da bir dizi parkla kentleştirilecekti. Trafik için Burnham 3 büyük yarı yuvarlak çevre yolu ve 10 büyük yıldız biçimli yol çizmişti.

1930'dan sonra Chicago'dan (aslında daha kesin olarak Illinois Üniversitesinden) çıktığı söylenen bir Amerikan sosyoloji okulu doğdu. Bu üniversitede farklı insan topluluklarını çevreleriyle ilişkileri içerisinde ele alarak inceleyen Park ve Burgess *insan ekolojisini* yarattı.

Nihayet 1933'te Başkan Roosevelt, yedi eyalete yayılmış olan Tennessee bölgesinin düzenlenmesini emrederek kent bölge kavramını resmen tasdik etmiş oluyordu.

Mussolini İtalya'da fütüristlerin (Lenin'i çok şaşırtan) "gelenek karşıtlığını"nı ciddiye alarak, Venedik'teki büyük kanal üstünde bir otoyol yapmayı önerdi. Neyse ki bu projenin arkası gelmedi.

Ancak "Mussolini planı" olarak anılan 1931 Roma planında, Colosseum'un çevresindeki kötü binaların yıkılması her ne kadar hayırlı olmuşsa da plan, talihsiz biçimde şehrin altının üstüne getirilmesiyle sonuçlandı. Tarihi binaların perspektif zevki

---

[6] "Kentçilik Uzmanı Henri Prost," *Urbanisme* dergisi, no. 88, 1965; *L'Oeuvre de H. Proust* [*H. Prost'un Yapıtları*], Mimarlık Akademisi Albümü, Paris, 1960.

Mussolini'yi, Haussmann gibi beter sapkınlıklara itti. Yine de 1931 Roma planı icraatları arasından üniversitekenti Piacentini'nin inşasını ve Mussolini forumu olan panayır meydanını sayabiliriz.

Daha da hayırlısı, Pontin bataklıklarının kurutulması ve Littoria (1932), Sbandia (1934), Aprila (1937) şehirlerinin kurulması olmuştur.

5. Geddes, Poëte, Bardet, Giraudoux, Simmel, Spengler

CIAM ve *Atina Şartı*'na hayat veren işlevselci akımın dışında, başka şehircilik kuramcıları da karşımıza çıkar, bunların tarihsel kültür genişliği, çözümlemelerinin derinliği de Le Corbusier ya da Gropius'un tartışmaya yer vermeyen açıklamalarıyla çelişmektedir. Tuhaf olan şudur ki, Le Corbusier ve Gropius kendilerini bilim insanları olarak görmekteyken, diğerleri kendilerini daha çok "sanatçı" olarak görmektedir, ama eserleri asıl bilimsel olanlar da bu diğerleridir.

İskoçyalı Patrick Geddes'ten (1854-1932) bu ciltte daha önce de söz etmiştik. Yine de, Geddes'in temel kitabı *Cities in Evolution*'un 1915'te yayımlandığını burada bir kere daha hatırlatalım. Botanik eğitimi alan Geddes, şehircilik çalışmalarında en katı bilimsel metotları kullanmıştır. Geddes'i Jean-Jacques Rousseau'ya bu kadar yaklaştıran bitki derleme alışkanlığı mıydı? Şurası bir gerçek ki, Geddes İngiliz sanayi uygarlığı içinde yaşamaktan o kadar rahatsızdı ki, Hindistan'a gitmeye karar verdi. Kuramcının uygulamacıya dönüşmesi orada gerçekleşmiştir. 1915-1922 yılları arasında, yani tam da Prost'un Fas'ta bulunduğu sıralar Geddes de Hindistan'da çalışmıştır. Ama Prost'un tersine o yeni şehirlerin kurulmasıyla değil, yalnızca restorasyon ya da yerli şehirlerin yeniden inşasıyla görevliydi. 1915'te Madras bölgesinde 13 şehri kurtardı; 1916'da Boroda'da, Dakka'da ve Lucknow'da; 1917'de Lahore'da, Nagpur'da ve Balrampur'da; 1919'da Kalküta'da; 1921'de Colombo'da, 1922'de Patiala'da çalıştı. Yeni Delhi'nin inşasıyla tehlike altına giren tarihi şehri Geddes kurtarmıştır. Geddes her yerde özenle yerel çizgileri yeniden yaratıyordu ve girişimleri sabırlı gözlemlerin sonucuydu.

Ortaçağ uygarlığına, bu uygarlığın barındırdığı sayısız özerk komüne hayranlık duyan Geddes, bu itibarla Ruskin ve William Morris'le yakınlık içerisindeydi. Geddes de onlar gibi, taşrayı yoksullaştırarak bir ülkenin dengesini bozan Roma tarzı merkeziyetçi metropol anlayışının karşısındaydı. Merkeziyetçiliğin muhalifi, küçük kentlerin hayat hakkını savunan bu adam, CIAM kuşağının mimarları tarafından yalnızca bir "geçmişçi" olarak görülüyordu.

Buna karşın geçmişçi olmadığı su götürmez coğrafyacı Pierre George,[7] Alman bayındırlığının sebebi olarak "taşranın şehirleşmeye direnmesi"ni gösterir. Bu direnişin taşra şehirlerinin "göreli istikrar ve refahının" bir koşulu olduğunu söyler. Alman taşrasının "nüfusu kaybetmeyişi"nin sebebi endüstrinin yaygınlaşmış oluşudur. "Küçük şehirlerin sanayisi bölgesel nüfus artışını istikrarlı kıldı. 5 milyon nüfusuyla Ren nehri kıyılarındaki kent birleşmesi Almanya'da istisnaidir. İşte bu olgu, Fransa'nın Paris tarafından yutulması gibi bir dramla tezat oluşturarak Geddes'e hak vermektedir.

Geddes'e göre insanoğlu çevresinin ayrılmaz bir parçasıdır. Tarlalardaki adam, küçük bir bahçedekiyle aynı değildir; göl adamı ırmak adamıyla aynı değildir, ırmak adamı da büyük nehir adamıyla hele hele deniz adamıyla aynı değildir. Bu itibarla Geddes önce insanı, sonrasında da insanın çevresini şehircilik çalışmalarında merkeze koyar. İnşaatlar insana göre yapılmalıdır, yoksa insan, planlamacıları tatmin etmek için satranç tahtasındaki piyon gibi oradan oraya taşınıp yerleştirilemez. Geddes bir şehir planı okuduğunda orada bir harita değil, çözülmesi gereken bir şifreler yığını görür. Eski şehirler, der *Cities in Evolution*'da:

> "günümüz şehirlerini iyileştirmek ve yakın gelecekte daha güzel kentler kurmak için bize somut bir yardım sunan bir düşünce imgesidir. Bu şehirlerden her biri mantıklı bir hayaldir."

Hayran olunacak bir formül! "İlerici" denilen birçok çağdaşının temelsiz ve laf ebeliğinden ibaret iddialarıyla nasıl da tezat arz ediyor!

Geddes'in bilimsel olarak incelediği ilk örnek kent (doğal olarak) İskoçya'nın başkenti Edinburgh oldu. 7 yıl boyunca şehrin en küçük mahalleri üzerinde bile çalıştı ve gözlemlerinin sonucu bir *survey* (sözcüğün anlamı, denetlemek, planını çıkarmak, incelemek) fikri oldu. 1910'da Şehir Planları Sergisi, *Town Planning Exhibition*'da tanıtımı yapılan *Regional Survey*'nin son düzeltmelerine Geddes'in Fransız coğrafyacı arkadaşları, Elisée ve Paul Reclus de katıldı. Elisée Reclus'ün özgürlükçü düşüncesi bilinince bunun bir raslantı olmadığı anlaşılacaktır.

Büyük Britanya'da *Regional Survey*'nin etkisi çok büyük oldu. Edinburgh'da "doğal bir bölge" gibi incelenen her mahalle yeniden kendi görünümüne kavuştu. *Survey*, şehirleşme öncesi bir inceleme Geddes'in dediği gibi, "tedavi öncesi teşhis"ti.

Yaşamının sonunda Geddes Fransa'da Montpellier'ye yerleşti ve uluslararası öğrencilerin buluşma yeri haline gelmesi amacıyla "İskoç Koleji"ni kurdu. Geddes öğ-

---

[7] Pierre George, *La Ville*, P.U.F., Paris, 1952.

retisinde, işlevselci denilen şehirciliğin yanlışlarını göstermeye ve başka yolların da var olduğunu belirtmeye çalışıyordu. Bu başka yolları, bir Paris tarihçisi olan Marcel Poëte de (1866-1950) koşut olarak salık veriyordu. Aynı Geddes gibi, ama ondan çok sonra (Geddes 1915, Poëte 1935), o da Bergsoncu düşünceyi şehircilik çalışmalarına tatbik edecektir. Yine aynı Geddes gibi, Marcel Poëte'in düşüncesi de Camillo Sitte'ninkine, yani "ilerici"lerin mekanik şehirciliğinin tersine kültürel şehirciliğe bağlanacaktır.

Ancak Marcel Poëte'in 1929'da yayımladığı *Kentçiliğe Giriş*, Fransa'da hiçbir yankıya yol açmadı. Descartes'ın "makina-insan"ı kendisine bir ruh ihsan eden Tanrı'dan koptuğunda Poëte, cesaret kırıcı şu cümleyi yazar: "Bir kenti anlamak için onu oluşturan insan topluluğunu anlamak gerekir... bir şehir bir ruhun ürünüdür."

Geddes gibi, Marcel Poëte de eski şehri ve yeni şehri sürekli evrim geçiren tek bir varlık gibi görmektedir. Yani ona göre şehir bir yapıdan fazla bir şeydir. O bir organizmadır. Şehircilik biliminin tarihsel, sosyolojik ve felsefi yöntemlerle geliştirmek için çalışmalarını derinleştirdi. Böylece şu çalışmaları ortaya çıktı: *Les Idées Bergsoniennes et l'Urbanisme* [*Bergsoncu Düşünceler ve Şehircilik*] ve *Paris et son évolution créatrice* (1935) [*Paris ve Yaratıcı Evrimi*] (1938).

Marcel Poëte 1914'ten 1918'e kadar Kentçilik Yüksek Öğrenim Okulunda Paris tarihi öğretti. 1919'da şehirlerin evrimi üzerine dersler verdi. Vidal de La Blache'ın *İnsan Coğrafyasının İlkeleri*'ni yayımladığı bir sonraki yıl, Marcel Poëte ve Patrick Geddes tanıştı. 1926'da Lavedan'ın yayımladığı *Qu'est ce que l'urbanisme*'i [*Kentçilik Nedir?*] Marcel Poëte'in *Introduction a l'urbanisme*'inden [*Kentçiliğe Giriş*] üç yıl önce yayımlanmış oluyordu.

Çizim masasının ilerici şehircilerin ayrıcalıklı gerecine dönüştüğü bir dönemde (ki bu böyle olmayı sürdürecektir), Marcel Poëte'in uyarılarına iyice kulak verilmesi gerekirdi:

> "Şehirciliği plan çizim sanatıyla sınırlandırmak, şehir merkezi buraya çizilsin, yerleşim düzenini *zoning* belirlesin, *park system*'in yeşillikleri başka tarafta uzansın, vb katıksız çizgisel kavrayışlara şehirlerin kaderini teslim etmek olacaktır."

Marcel Poëte'in *Kentçiliğe Giriş*'inde, Lewis Mumford'un benzer çalışmalarını önceleyen, şehirli fenomenlerin ayrıntılı bir tetkikini, ilericilerin modasının geçtiğini öne sürdükleri bir geçmişin örtüsü altında kalmış birçok gerçeği buluruz:

> "Deyim yerindeyse şehir, çağlar boyunca evrim geçiren, değişen, yıkılan ve ölen insani, kolektif bir varlıktır...

Ne yazık ki, Marcel Poëte'in etkisi üniversite çevresini aşmayacaktır. İşlevselci denilen şehircilik uygulamaların sosyal yaşamda çalkantılar, hatta nevrozlar yarattığı günümüzde mahçup bir çehreyle Marcel Poëte'in yapıtlarını yeniden keşfediyoruz.

1941'de *Problèmes d'urbanisme* [*Şehirciliğin Sorunları*] ve 1951'de *Naissance et Méconnaissance de l'urbanisme*'i [*Kent Planlamacılığının Doğuşu ve Bilinmeyenleri*] yayımlayan, Poëte'in öğrencisi Gaston Bardet de[8] yeniden keşfedilmesi gereken bir isimdir. Marcel Poëte'in taslak halinde ifade ettiği düşüncelereden doğan Bardet'in hayranlık verici "doğru çizgi" analizinden birinci ciltte söz etmiştik. 1930'dan itibaren Gaston Bardet, Le Corbusier'nin bazı kuramlarındaki kolaycılığı ifşa etmeye vakfeder kendini. Ama bilindiği gibi, en kolaycı düşünceler geleceği en parlak olanlardır. Geddes gibi ademimerkeziyetçi olan Hıristiyan Bardet, "komşuluk birimi"ni *kilise mahali merkezli düzenlemeye çevirir* Bir *ataerkil düzenleme* (komşuların "birbirlerinin işine koştukları," karşılıklı yardımlaşma düzeni) ile bu düzenlemenin sokak ve meydanlara göre bir araya geldiği bir *ev düzeni birliğinin* sınırlarını belirler.

Burada daha şimdiden kente dair organik bir araştırması söz konusudur. Ama kullanılan terimler bir parça Vichy yönetimine özgüdür ki, bu durum Kurtuluşu izleyen yıllarda Bardet'nin safdışı bırakılmasına yol açacaktır.

Atina Şartı'nın önsözünü yazan Jean Giraudoux (1882-1944) ise bilakis, 1937'de Annales'ta verdiği yankılar uyandıran konferanslardan sonra "ilericilerin" yoldaşı haline gelir. II. Dünya Savaşından önce Jean Giraudoux, Raoul Dautry'yle beraber Ligue Urbaine'i [Şehircilik Birliği'ni] kurar. Yine Giraudoux'nun 1943'te örgütleyeceği Kent ve Kır Birliğinin habercisi olan bu birliğin manifestosu 27 Aralık 1944'te *Figaro*'da yayımlanacaktır. Birliğe Pierre Lavedan, R. P Régamey gibi isimlerin yanı sıra Paul Claudel de katılır.

Jean Giraudoux'nun ölümünden sonra, 1947'de *Pour une politique urbaine* [*Bir Şehircilik Politikası İçin*] *isimli* kitapta toplanan makaleleri birçok noktada doğruluğunu ve güncelliğini yitirmemiş bir hicivdir. Giraudoux burada şöyle yazıyor:

---

[8] 1907'de Vichy'de doğan Gaston Bardet, Mussolini Roma'sı üzerine 1932'de bir şehircilik tezi hazırladı. Yayımladığı eserler: 1941'de *Problèmes d'urbanisme* [*Şehircilik Sorunları*] (Dunod); 1945'te *L'Urbanisme* [*Şehircilik*] (P.U.F.); 1948'te *Le Nouvel Urbanimse* [*Yeni Şehircilik*] (Vincent Fréal) ve *Mission de l'urbanisme* [*Şehirciliğin Misyonu*] (*Economie et Humanisme*). Bardet, 1940'ta Fransız Şehirciler Derneği genel sekreteri, 1945'te Cezayir Üniversitesi Şehircilik Enstitüsünde profesör, 1947'de Brüksel Uygulamalı Yüksek Şehircilik Enstitüsü müdürü olur.

"Müteahhitlikle uğraşan müşavir veya milletvekili kardeşlerimizin sayısı oldukça kabarıktır... Tekmil hıfzıssıhha ve trafik yasasına, ayrıca sağduyuya karşın sebze meyve hallerini Paris'in merkezinde kalmasını sağlayan yüz kadar seçmenin verdiği ültimatomdur. Belediye encümeninin oylarına karşın 1937 Fuarını Paris'in merkezine yerleştiren yetmiş kadar seçmenin iradesidir. Saint-Paul semtinde yirmi yıl önce kamulaştırılmış bir yoksul konut yığınının yıkımını geciktiren üç seçmen ve adı kötüye çıkmış ev sahiplerinden oluşan bir gruptur...

İngiliz ve Fransız şehirciliğini "yeniden düşünen" bu insanları saydıktan sonra biri oldukça tanınmış iki Alman filozofuna da burada yer vermemiz gerekir. Bunlardan birisi Oswald Spengler, daha az tanınan öbürü ise Georg Simmel'dir. Alışıldığı üzere az tanınmış olan meşhur olanı etkiler.

Georg Simmel (1858-1918) 1914'ten itibaren Strasbourg'da felsefe kürsüsünün başına getirilir. Kendi sosyoloji yöntemini burada geliştirecektir. Bizi ilgilendiren bu atamadan önceki eser, 1903'te yayımlanan *Büyük Şehirler ve Tinin Hayatı*'dır. Bu eser muhtemelen büyük şehrin ilk sosyal psikanalizidir. Bu kitapta Simmel "insanlar arası duygusal ilişkilerin onların bireyliklerine dayandığı"nı ve "akılcı ilişkilerin insanları, duyarsız, yalnızca kendi verimiyle ilgilenen hesap unsurları haline getirdiğini" belirtir. Endüstri toplumunun bu pozitivizminin, bu akılcılaşmanın sonucunda, "modern tin gittikçe hesapçı bir hale gelir; bilimin dünyayı bir dizi cebirsel formüle dönüştürme ülküsüne, para ekonomisinin şekillendirdiği pratik hayatın şaşmaz dakikliği eşlik eder." Simmel'in "kol saatlerinin dünya çapında yaygınlaşması" "birçok insan günlerini tartarak, değer biçerek, hesaplayarak, numaralayarak, nitel değerleri nicel değerlere indirgeyerek geçirdiği bu dünyanın nesnel göstergesi ve simgesidir" düşüncesi Mumford'un benimsediği bir düşünce olacaktır. Simmel şöyle diyor:

"Tüm kol saatleri birdenbire bozulmaya başlasa ekonomik ve sosyal yaşamın düzeni uzun bir süreliğine tamamen bozulurdu.

Büyük şehirler tarafından zorla benimsetilen bu mekanik dünya, bu saatin dünyası, ağırlıkların ve ölçülerin dünyası, Ruskin ve Nietzsche'de öfke uyandırır. Fakat Simmel büyük kentin zorbalığının altını çizerken, aynı zamanda bu zorbalığın bireye, başka herhangi bir uygarlık türünde elde edilmesi olanaksız bir özgürlüğü kazandırdığını da ortaya koyar. Bireyler arasındaki sürekli temaslar herkesin komşusunu tanıdığı küçük kentlerde mümkün ve arzu edilen bir şeydir, ama büyük bir şehirde aynı ilişkiler bireylerin parçalanmasına yol açar. Büyük kentte sayı bireyi yalnız bırakır, ama aynı zamanda korur da. Büyük kentte seçme imkânı söz konusudur: iş seçimi, arkadaşların seçimi, sevgililerin seçimi. Kırsal uygarlıkta seçim çok daha sınırlı, hatta imkânsızdır. Büyük şehirlerde kişiliğini geliştirmek güçse de (ki

bu çaba nihayetinde en tuhaf gafletlere, ne pahasına olursa özgün olmanın, gelgeç heveslerin ve kibarlık budalalığının şehir insanına has çılgınlıklarına sürükleyen şeydir) "büyük kentin kişisel varoluşu en ileri düzeyde bireyselleşmeye ittiği" de doğrudur. O zaman için tamamen özgün olan bu sav sonraları Harvey Cox'un kitabı *La Cité séculière*'de [*Dünyevi Kent*] (1965) yeniden ele alınıp geliştirilecektir.

Oswald Spengler'in (1880-1936) batılı büyük şehir analizi Simmel'e çok şey borçlu olsa da vardığı sonuçlar bambaşkadır. Nitekim Spengler büyük şehirlerin ulaştığı olgunluğu kültürlerin gerileyişiyle özdeşleştirerek Batı dünyasıyla ilgili karanlık bir tablo resmeder.

Patrick Geddes gibi Spengler de kentleri yaşayan organizmalar gibi görmesine yol açan doğa bilimleri öğrenimi görmüştür. Bir uygarlığın gençliğinin toprağa kök salmasına bakılarak anlaşılacağına inandığından, Spengler'in gözünde modern kentlerin doğa karşıtlığı Avrupa medeniyetinin yaşlılığının alametiydi.

Şehirlerin tarihi Spengler için dünya tarihinin aynasıdır. Zanaatçı köyleri tarumar eden endüstri şehirlerinin, kırsal uygarlığın yıkıcısı endüstriyel dünyanın simgesi olduğu doğrudur.

> "Manzarada köy tamamen mahvolmuş, yatağa düşmüş... Şehrin karaltısı, doğanın hatlarına karşı durmakta. Tüm doğayı inkâr ediyor. Şehir doğadan ayrışmak, onun ötesine geçmek istiyor. Dev dünya şehri, etrafında başka dünya yokmuşçasına tasarlanan şehir, kır imgesinin sonunu getirecek faaliyetlerine başlıyor."

Spengler "şehir mimarisinin" tüm uygarlıklarda bir satranç tahtası biçiminde olduğunu vurgular. "Köylüye tamamen yabancı sanatsal ve matematiksel bir olgu"dur bu. "Ruhun yokluğunun simgesi"dir.

Spengler'in eserinin başlığı *Le Déclin de l'Occident* [*Batının Çöküşü*] ve yayımlanma tarihi (1918) bile çok sayıda Batılı entelektüeli güçlü biçimde etkileyecektir. Batılı bilinçte o zamandan beri halledilemeyen bir *ilerleme krizi*ne yol açar.

6. İlerleme Kültünden İlerleme Krizine

İlerleme ideolojisinin Batı'da burjuva sınıfının yükselişine denk geldiğini görmüştük. "Belle Epoque" (Güzel Dönem) olarak adlandırılan dönem bu ilerleme ideolojisinin bilimsel din haline dönüştüğü ana işaret eder. Bu dönemde ABD, Almanya ve Fransa'da bir tür ikinci sanayi devrimi gerçekleşir. Serbest rekabet kapitalizminin yerini tekelci bir kapitalizm alır. Almanya'da Krupp ve Thyssen, ABD'de (çelik üretimi İngiltere'ninkine eşit olan) Carnegie, bütün petrol rafinerilerini eline geçiren

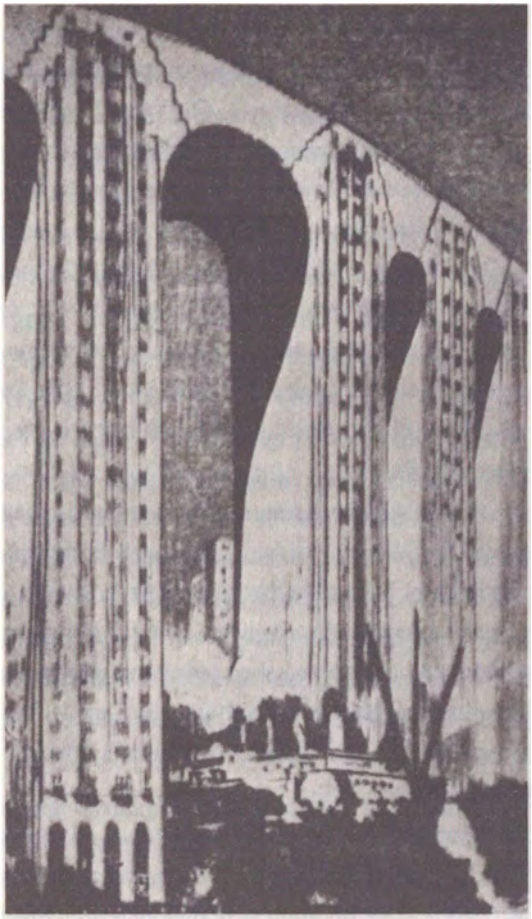
Rockefeller 1890'dan itibaren sanayi çağının yeni prensleridir.

Fakat köylülerin ve işçilerin yaşam düzeyi çok yavaş yükseldiğinden sanayi malları pazarı çabucak doygunluğa ulaşır. Sömürge seferleri başlatılarak yeni pazarlar yaratılır. Avrupalı büyük güçler Afrika ve Asya'yı ellerinde tutarlarken, ABD de tüm Amerika'yı sömürgeleştirir.

Dünyanın bu ekonomik paylaşımının evrensel bir "ahlak" yaratacağı düşünülüyordu. İlerici ve akılcı Batı kültürünün o gün bugündür hemen her yerde baskın çıktığı da doğrudur. Bergson'un ileri sürdüğü kuşkuculuk, "aptal XIX. yüzyıla" karşı Maurassçı saldırılara benzer "sağdan" bir eleştiri addedilir. Péguy ve Claudel'in akılcı burjuva yöntemlerine okudukları lanet ise bir tür ortaçağ folkloru gibi görünür. Bununla birlikte Bergson, Péguy, Claudel ve Bloy'un yaptıkları, 1927'de Julien Benda'nın *La Trahison des clercs* [*Âlimlerin İhaneti*] adını verdiği şeye karşı cephe almaktan başka bir şey değildir. Her ne kadar kartezyen olsa da Julien Benda, Bergson'a muhalif olan bu eserinde olağanüstü bir açıklıkla tinsel erkin cismani erke köleliğine karşı çıkar. Benda'nın âlimler dediği kişiler, katıksız araştırmanın peşine düşen sanatçı, metafizikçi ve bilim adamlarıdır. "Âlimler de dahil tüm insanlık laik olmuş" diye haykırır. "XIX. yüzyılın sonunda önemli bir değişim meydana gelir: *âlimler politik ihtiraslar oyununa dahil olurlar*; halkın gerçekçiliğine gem vuranlar onu teşvik eder hale geldiler." Benda'ya göre âlimler politik ve ulusal ihtirasları benimsediler. Görevleri, adalet ve sağduyu gibi, ebedi ve çıkar gütmeyen değerleri savunmak olduğu halde, dünyevi menfaatler uğruna bu göreve ihanet ettiler. Kilise değerleri adalet, gerçek, *soyut* akıldır: "Kilise değerleri değişmez oldukları için bundan, ilerleme dininin kiliseye ait bir davranış olmadığı sonucu çıkar." Benda "ilerleme olgusu vardır, ilerleme yasası yoktur" diyerek Renouvier'in sözünü hatırlatır. Bütün bunlardan Benda'nın, âlimlerin politik konumlarını Rousseau, Chateaubriand, Lamartine, Michelet gibi kınadığı sonucu çıkmaz. Tam tersine, onları soyut bakış açısına bağlılıklarından dolayı kutlar. Ne Calas'ı savunmak için meydanlara çıkan Voltaire'i, ne de Dreyfüs yanlısı olduğu için Zola'yı kınar; yalnızca modern âlimlerin çoğunun dünyevi iktidarla antlaşmasını eleştirir.

Georges Sorel (1847-1922) çok daha önceleri (1908) anarko-sendikacılık adına *İlerlemenin Yanılsamaları*'na karşı savaş açmıştı. Sorel ve sendika lideri Monatte "burjuvaların elinde silah olan teknik ilerlemenin, işçi sınıfı için arz ettiği tehlikeyi" ifşa ediyorlardı.

Ama tüm bu düşünceler iki büyük doktrininkiyle karşılaştırıldığında çok cılız sesler olarak kalır: Taylor ve Ford.



1928 yılında, D. Burnham tarafından yapılmış olan Chicago gökdelen köprü projesi. (*L'Architecture fantastique*, Conrads ve Sperlich, Delpire).

Frederick Winslow Taylor (1856-1915) ABD'de seri üretimin başladığı dönemde ortaya çıkar. Amacı "endüstriyel çalışma ilkesi" ve "kartezyen parçalara ayırma ilkesi"ni uygulayarak "endüstriyel bir iş bilimi" oluşturmaktır. Quaker bir burjuva ailesinde dünyaya gelen Taylor, mevcut çalışma yöntemlerini iş başında incelemek bir fabrikada gönüllü olarak işe girer. Kısa zamanda ustabaşılığa yükselir, diğer ustabaşlarının itirazlarına karşın parça başına çalışma ücretini düşürerek makinelerin verimini iki katına çıkarmayı başarır. 1880'den itibaren makine-araç gereçlerde uzmanlaşan Taylor "aylaklığa karşı" bir savaşa girişir. Tahminen sanayicilerin de desteğini alarak, bir işçinin saat başı veya günlük üretmesi gereken parça miktarını belirler. Sendikaları başarısızlığa uğratmak için bazı maaşların % 60'a kadar artmasını sağlayan teşvik primleri uygulayarak işçiler arasında bir rekabet ruhu yaymaya çalışır. Araç gereçleri ve insanları daha akılcı biçimde kullanarak verim artışı sağlar. Binler-

ce Amerikalı ve sonrasında da Avrupalı işletme Taylorculuk tarafından allak bullak edilecektir. İngiltere'ye 1905'te getirilen bu üretim biçimi militan işçilerin büyük muhalefetiyle karşılaşır. CGT[9] Fransa'da ilk kez Berliet ve Renault'da uygulanan yöntemi, bir "sürmenaja yol açan bir organizasyon" olmakla ve işçilerin zekâsını yok saymakla suçlar. Taylor'un sisteminde mesleki yönlendirme gerçekten bırakılmıştır. Her şeyi düzenleyen mühendis bir işçinin emeğini ve zamanını mükemmel bir şekilde örgütlediği takdirde herhangi bir işçi herhangi bir işi yapabilir. Zaman baskısı, hiçbir inisiyatifi olmayan bir işin tek düzeliği, tam yazgısı iyileşecekmiş gibi göründüğü bir anda işçi sınıfı üzerine çöken yeni bir felaket olacaktır. Taylor makineleşmenin insanların çabasını azaltmak için değil, üretimi artırmak için geliştirildiğini ve gerçekte işçilerin düşünmek gerektirmeyen işler istediklerini söyleyerek tüm itirazları reddeder.

1893'te Taylor kendini Philadelphia'da doktrininin yayılmasına verdiği sırada, Émile Durkheim, Paris'te *Toplumsal İş Bölümünü* yayımlar. Durkheim'a göre iş bölümü bizatihi hayatın evrim süreci içerisinde yer alıyordu ve mesleki birlikler düzenini haklı çıkarıyordu. Auguste Comte iş bölümünün belli bir düzeye ulaştıktan sonra toplumsal bölünmeye sebep olduğunu düşünürken, Durkheim aksine iş bölümünün dayanışma sağladığını düşünüyordu. Gerçi iş bölümü Durkheim'a göre de insani bir dayanışmaya değil, çalışma bantlarında görülür hale gelen *mekanik bir dayanışma*ya yol açıyordu.

Georges Friedmann'ın *Le Travail en miettes*'te [Emeğin *Parçalanması*] (1956) vurguladığı gibi, iş bölümü tarih öncesinden beri mevcuttur, fakat yeni olan tek bir işin aşırı bir şekilde bölünmesi ve makinelerin uzmanlaşmasıdır.

> "İşçiler her iş aletinin bir parçasını teşkil ettiği bir bütün içerisinde yer alırlar ve böylece görevler ayrı ayrı işlenen ve toparlanan parçalar gibi birbirleri içine geçer."

Görevlerin uzmanlaşması Durkheim'ın öngördüğü başka bir yolu izledi ve aşırı uzmanlaşma bugün büroda çalışan memurlar kadar işçileri de ilgilendirmektedir. Aşırı uzmanlaşma işçilerin işledikleri malzeme üzerindeki hâkimiyetinin azalmasına ve çoğu zaman işi öğrenmek için sekiz saat yeterli olacağından çıraklık zorunluluğunun ortadan kalkmasına neden olur. Bu yüzden I. Dünya Savaşı sayesinde Taylorculuğun işletmelere yoğun biçimde sokulmasına "mesleki niteliklerin paralel olarak azaltılması eşlik edecektir" (G. Friedmann). İşçi sendikaları Taylorculuğu

---

[9] CGT: Fransa'daki işçi sendikası konfederasyonu Confédération Générale du Travail'ın [Genel Çalışma Konfederasyonu] kısaltması –yn.

1914'ten önce engellemeyi başarsalar da yoğun Taylorcu üretim savaşta zafer elde etmenin bir icabı olarak benimsetilecekti. Barış tekrar sağlandığında ise "bu hava"da bir değişiklik olmayacaktır. Avrupa savaşından faydalanarak ABD tüm dünya pazarlarını, özellikle de İngiliz İmparatorluğununkini tekeline alacaktır. 1915'te ABD artık dünya demir üretiminin yaklaşık yarısını sağlayacaktır.

Henry Ford (1863-1947) Taylor'un kuramına, parlak bir mali başarıyla tescil edilen geniş bir uygulama sahası kazandıracaktır. *My Life and Work*'te (1928) nasıl önce çiftçi, sonra makine mühendisi olduğunu ve 1903'te Ford otomobil şirketini kurduğunu anlatır. Ford'la birlikte, bir tür spor gibi, güç isteğinden başka bir amacı olmayan üretim için üretim kuramı ortaya çıkar. "Durgunluk ölümdür" diye yazıyor Ford; "İlerlemek, durmadan ilerlemek gerekir... Üretim talep yaratır, yani ihtiyaçları doğurur." Ford Amerikan sanayisinin akıl almaz üretiminin, ancak işçiler tüketici hale geldikleri takdirde sürdürülebileceğini anlar. Ford'un yüksek maaşla genel refaha ulaşma politikasının kaynağı burasıdır. "Kitleler ürettiklerini tüketmelidirler..." Eğlencenin tüketim açısından arz ettiği önem kısa çalışma haftasını zorunlu kılar. Dolayısıyla ücretlerin artırılması ve çalışma saatlerinin düşürülmesi, sanayinin "insanileştirilmesi"nin sonucu değil, tersine işyerinin verimini artırmak için kullanılan bir tekniktir. Fabrikanın belirgin ölçüde insanlık dışı hale gelmesini eleştirenlere Ford şöyle cevap verir:

> "Dev bir işletme insani olamayacak kadar büyüktür. Ve ancak bireyleri erittiği ölçüde büyür. Büyük bir işletmede ücretli işçininki gibi işletme şefinin de yüzü kaybolur."

Ford uzman işçileri kullanmaktan neredeyse bütünüyle vazgeçer. İşçilerin % 43'ü için tek bir günlük eğitim yeterlidir. Ford hem çalışma gününü sekiz saate indirir hem de insan ve iş başına verimi altmış katına çıkartır. Max Pietsch *La Révolution industrielle*'de [*Sanayi Devrimi*] aşağıdaki rakamları veriyor: Vagonlara yüklenmiş 12,5 ton ham demir çubuklardan elde edilen verim 27 tona yükselir. "Bir duvarcının verimi, malasını kullanma tarzında ve yardımcısının taş getirme şeklinde yapılacak değişiklerle, saatte 120'den 350 tuğlaya kadar çıkarılabilir. İnsan organizmasında mevcut bütün olanaklar bu şekilde açığa çıkarılmıştır." Bir insanın, bir günde ne kadar iş tamamlayabileceği kilogram-metre olarak ölçülebilir. Ortalama sonuç 100.000 ile 120.000 kgm arasında saptanmıştır.

> "Bu, kalorifik değerde hesaplanan (1 kcal = 427 kgm) günlük 230 ila 280 kcal. arası ısı tüketimini zorunlu kılar. Isı makinesi vasfıyla insan, böylece bir kol gücü işçisinin yemek tüketimine göre tayin edilmiş ortalamadan % 17 fazla bir verime ulaşır! Lokomotifi uzak ara geçer, ama benzinli motor tarafından geçilir."

Max Pietsch ayrıca nasıl sinema gibi yeni bir buluşun köleliğin yardımına koştuğunu belirtir. Taylor'un öğrencisi Gilbrecht, filmlere kaydedilen işçinin hareketlerini bilimsel olarak inceleyerek sistemi 1910'lara doğru gerçekten mükemmelleştirir. "Makineler kuramındaki gibi, burada da insan bir devinim zinciri gibi tasavvur edilir." "Makine evler" konut teorileri de aynı düşünce biçiminden doğar. Yirmili yılların mimari ideolojisinde merkezi yeri işgal edecek olan standartlaştırma, normalleştirme tezleri tıpkı Taylorculukta olduğu gibi üretime tapınıştan çıkar.

Taylorculuğa yakalanmış mühendislerin "neredeyse mistik" olan bu dünya görüşleri, yani işin bilimsel rasyonalizasyonu (G. Friedmann'ın dediği gibi) kapitalizme yeni bir güven verecektir. I. Dünya Savaşından sonra Avrupalı teknisyenler kutsal kitaplarını getirmek üzere ABD'ye, hac yolculuğuna çıkacaklardır. CGT militanı bir Fransız işçi olan Hyacinthe Dubreuil, 1929'da Fransa'da "*Standartlar, Fordizm Savunması*" başlığıyla tanınacak bir kitapla büyük yankı uyandıracaktır. Taylor'un önemli deneyimlerini Fransız Devrimiyle karşılaştırmaya kadar varan Dubreuil, onları "gerçek sosyalizmin vazgeçilmez aracı" ilan edecektir. H. Dubreuil'ün "irtida"sı, Taylorluğu reddettikten sonra onu tekellerine alamaya çalışan sendikacı ve sol politik çevrelerde gözlenen büyük hareketliliği yansılar. Amerikan refahının baştan çıkarıcılığı burjuva sınıfının güvenini tazeleyecek ve II. Enternasyonal'in sosyalistlerini, toplumsal gelişimin bir aşaması gibi gördükleri çalışmanın rasyonalizasyonu kuramını benimsemeye itecektir. Lenin bile bizzat Taylorculuğa övgüler yağdırmıştır! Oysa Marx tereddüte yer bırakmayacak şekilde "uzman bölgüsel işçi"ye karşı, "politeknizm"den yana olduğunu bildirmiştir. Ama herkesin Marksizmi kendi işine geldiği gibi anladığı da bir gerçektir. "Seri üretim" kapitalist ülkelerde olduğu gibi SSCB'de de uygulanmıştı. Fakat (dilbilimin yarattığı mucizelere bakınız ki) yabancılaştırıcı "seri üretim" kavramı SSCB'de gayet özgürleştirici "kesintisiz imalat" kavramıyla karşılanmaktaydı. Sovyet psikoteknisyenler SSCB'deki çalışma rasyonalizasyonunu meşrulaştırmak için, işçinin toplumsal erekle bütünleşme düzeyinin mekanik işleri işçi için daha anlamlı hale getireceğini savunmaktaydılar. "Sosyalist rekabet" dedikleri buydu. İlk beş yıllık planlarda bu rekabetin oldukça sahici bir yeri vardır ve Stalin döneminde ortaya çıkan Stakhanovizm, bunun anlamlı bir kanıtıdır.

Maden işçisi Alexis Stakhanov'un olağanüstü başarısı yarı efsanevi bir vakadır. Gelecekte belki de adı Herkül'le birlikte anılacaktır. 1935'te 30 Ağustosu 31 Ağustosa bağlayan gece saat 11'de Alexis Stakhanov maden kuyularına iner. 31'i sabahı saat 5'te, 2 arkadaşıyla birlikte 102 ton kömür çıkarmış olarak geri döner. Sonrasında Stakhanov bir gecede 175, daha sonra da 227 ton çıkarmayı başaracaktı. SSCB'nin

her yanında Stakhanovistçiler türemeye başlamıştı: Birçok yerdeki dokumacılar, mekanisyenler, doğramacılar, demiryolu görevlileri, kolhoz çalışanları üretim rekorları kırdılar. İlginç olansa, 30'lu yılların maddi krizi nedeniyle kapitalist çevrelerin ilerlemeden şüphe duymaya başladığı bir dönemde, bu burjuva fikrine sadece Marksizmin sarılmasıydı; nitekim Marksizm ışıkları Batı'da epey titrekleşmeye başlayan aydınlanma çağını yüceltmeyi sürdürmekte, çalışmaya tapınmaya devam etmekteydi.

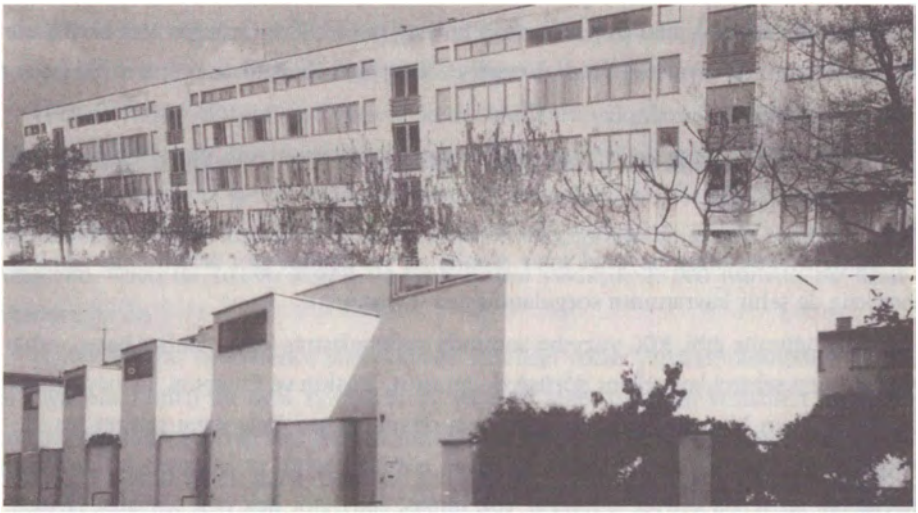
1933'te, Chicago şehri "İlerleme dolu bir yüzyıl" konulu bir sergi düzenledi, ancak sergiye çok az ilgi gösterildi. Sergiyi gezmeye giden André Maurois, Bohr atomunun milyonlarca kez büyütülmüş halinin görülebileceği Bilim Sarayının hemen yanında, olaya karşı ilgisiz ve ancak devlet yardımları sayesinde açlıktan ölmemeyi başarabilen 800.000 işsizin bulunduğuna dikkat çekmişti. New York borsasının, tüm Batı dünyasını ekonomik krize süren 24 Ekim 1929'daki ünlü çöküşünden beri, sürekli refah görüntüsünün yerini ilerlemenin başarısızlık görüntüsü almıştı. ABD'de işçilerin dörtte biri işten çıkarılmıştı. Sendikalara giren polis baskısı ve sendikaların içine sokulan mafya, birçok irrasyonel hareketin yeniden sahneye çıkmasını tetikleyebilecek kolektif bir ortam yaratıyordu. Amerikan hayranlığının ardından modernizme karşı büyük bir saldırı gelmişti. Karşı tepki olarak da Doğu'nun dingin erdemleri yeniden keşfedilmekteydi. Gurdjieff, Berdiaeff, Guenon gibi düşünürler bir tür büyücü bilgin tipinin geri dönüşünü yansılıyorlardı. Ama bu "ak büyü"ye faşizmin ve Nazizmin "kara büyü"sü ekleniyordu. Naziler propagandalarında Weimar Cumhuriyeti'ne atfedilen sanayi rasyonalizmine karşı duruyorlardı. Naziler sanayileşmeye, ilerlemeye, makineye karşı vatanı, ırkı, Tanrı'yı, insanı, doğayı yüceltiyordu. "Kazma-kürek"le çalışmaya övgüler düzüyorlardı. III. Reich döneminin başında, bazı sanayi dallarında uygulanan makine karşıtı politika halk tarafından son derece tutuldu. Ancak Nazizm iktidara geldikten sonra büyük sanayiye sıkı bir bağlılık gösterdi, nitekim sanayi karşıtlığı ideolojisini uzun süre sürdüremeyecek kadar yoğun bir silahlanmayla meşguldü. Bununla birlikte Ruskin ve William Morris'in zanaatkârlar ütopyası hiç beklenmedik bir şekilde yeniden güç kazandı. Rasyonalizasyona ve makineleşmeye karşı, Avrupa'da meslek birlikleri fikri yeniden doğdu. Ortaçağ felsefelerine geri dönülüyordu. Yeni bir canavar belirmişti: kimilerinin olası bir kurtarıcı olarak gördüğü, teknokrat. Teknokrasinin ideolojisi, "dünyadaki ekonomik bunalımın nedeninin aşırı değil hatalı bir rasyonalizasyon olduğunu" (G. Friedmann, *İlerme Krizi*) iddia eden teknisyen ve mühendislerin isyanı sonucu doğmuştur. Bu teknisyenler ilerleme değerlerini sorgulayan düşünürlere olduğu kadar ilerleme sürecini bilimsel biçimde organize etmeyi becerememiş kapitalistlere de lanet

okumaktaydılar. Her yerde alarm çanları çalıyordu. ABD'de Hemingway, Sinclair Lewis, John Dos Passos edebiyat alanında sanayi uygarlığını yargılamaktaydılar. Almanya'da Kayserling, Spengler, Heidegger teknikleşmeye tepki göstermekteydiler. Fransa'da Dr. Alexis Carrel bireylerin zihinsel dengesinin sanayi ortamıyla sürekli tehdit altında olduğunu açıklıyordu. Bergson teknikle büyüyen insanoğlu için "ruh takviyesi" talep etmekteydi. Emmanuel Mounier'nin çıkardığı *Esprit* dergisi şöyle vurguluyordu:

> "Yorgunlukla sersemleten kapitalist rejim, Fordist rejim ve Stalinci rejim, insanoğlunun coşkularını körü körüne çalışmaya kanalize eden tek bir sapkınlığın, çalışma sapkınlığının iki türevidir."

İlericilerin "tarihin yönü" olduğunu iddia ettikleri şeye karşı nihayet entelektüeller arasında toplu bir isyan örgütlenmekteydi. Gelgelelim ütopyalar öteden beri hep iyimser oldukları halde bu defa iki kötümser ütopya ortaya çıkmaktaydı: 1930'da Georges Duhamel'in *Scènes de la vie future*'ü [*Gelecek Yaşamdan Sahneler*] ve 1932'de Aldous Huxley'nin *Cesur Yeni Dünya*'sı. Jacques Duboin'in makineleşmeye, büyük sanayiye ve "tekniğin abartılmış gelişmeleri"ne karşı savları *Nous faisons fausser route*'taki [*Yanlış Yoldayız*] (1932) bolluk felsefesine büyük bir ilgi doğuruyordu.

Ancak irrasyonellik de, rasyonelliğin abartılması kadar büyük sapkınlıklar yaratabilir. İlerlemeye fazla karşı çıkılması sonucu, az kalsın bazı *ilerleme olayları*, özellikle de toplumsal ilerlemenin varlığı unutulma noktasına geldi. Jean Fourastié *Machinisme et Bien-Être*'de [*Makineleşme ve Refah*] (1951) adlı eserinde ilerleme karşıtı felsefecilerin Batı dünyasında açlık çeken insan kalmayışını es geçemelerine kızmaktadır. Fourastié'nin kitabı XVIII. yüzyılın mutlakiyetçi Fransa'sında çekilen sefaletin ürkütücü bir tablosunu verir. Ona göre, bazı yazarların geçmişle ilgili sundukları parlak tablo, "şimdiye kadar yaşanmış tarihin neredeyse bütünüyle ya ekonomik gerçeklerle ilgilisiz biçimde ya da bu gerçeklikle ilgili yanlış fikirler çerçevesinde anlaşılmasından tarihçinin istisnai olan bir olguyu genelgeçer bir olgu olarak almasından kaynaklanır." Yaşam koşullarının karşılaştırmalı incelenmesi yöntemi (ki *The Clash of Progress and Security*'yle (1935) Allan B. Fischer ve *The Conditions of Economic Progress*'le (1940) Colin Clark bu yöntemin bayraktarlığını yapmışlardır), halkların tarihiyle ilgili daha kesin daha doğru bir bakış açısı sundu. Böylece Jean Fourastié, Colbert'in kendi zamanında yaşayan vasıfsız bir işçinin ortalama aylığından 500 kat fazla kazandığını fark etti. Fransız taşrasındaki bir işçinin aylığıyla yüksek bir memurun aylığının arasındaki fark 1800'de 1'e 55, 1900'de 1'e 18 ve 1960'ta ise yalnızca 1'e 7'ydi. Demek oluyor ki hayat standartları arasındaki bu utanç verici uçurumlara



1927 yılında, Werkbund, Stuttgart yakınında Weissenhof Sitesini gerçekleştirdi. Le Corbusier orada iki tane balkon damlı eve; Mies van der Rohe, toplu konutlara (Foto, L. Hervé); J. J. P Oud, seri halinde evlere imza atar. (Foto, L. Hervé).

karşın eşitlik eğilimi sanayi toplumunda güçlenmeyi sürdürmüştü. Jean Fourastié'nin belirttiğine göre, 1830'dan önce ekmeğe verilen para "gıda masraflarının yarıdan fazlası"na denk geliyordu. Barikatların üstüne çıkıp: Ekmek, iş, özgürlük, diye bağırılıyordu! Bugün aylıklar, emeklilikler ve dinlenme için yürünüyor. Ekmekse Fransız işçinin bütçesini yalnızca % 3, Amerikalı işçinin bütçesini ise yalnızca % 1 oranında sarsmaktadır. Fourastié şu sonuca varır:

> "Teknik ilerleme, insanları köle gibi çalışmaktan kurtarır; yaşamlarını uzatır; fizyolojik gereksinimler ve dış ortam karşısındaki özerkliği artırır... Çalışmadaki verimlilik yaşam düzeyinin iyileşmesindeki etkenlerden biri olduğu gibi, diğerleri arasında *baskın ve egemen etkendir* de, çünkü büyük ölçüde diğer etkenleri belirler ya da biçimlendirir... Tüketim üretimin sonucudur... Ekonomik evrim böylece teknik evrimin egemenliği altındadır ve teknik evrim de bilimin egemenliği altındadır.

Gelgelelim Jean Fourastié şunu da kabul eder: "iktisatçıların bilançosu büyük ölçüde olumluysa da, ahlakçı, yazar ve sosyologların çıkardıkları bilanço hiç de öyle değildir."

Ama felsefeciler, ozanlar ve edebiyatçılar da bundan başka bir şey söylemiyorlardı zaten! Nitekim Jean Fourastié *Histoire du confort*'da [*Konforun Tarihi*] ilerlemede gelgitlerin yaşandığını ve XIX. yüzyılda sanıldığı gibi ilerlemenin düz bir çizgi izle-

mediğini gizlemez. İcatlar yok olur ve yeniden ortaya çıkar. Örneğin MÖ 1400'lerde Girit saraylarında tuvaletler vardı. Versailles Sarayında ise yoktu.

7. Karşı şehircilik (F. L. Wright ve Broadacre City, "Radburn Sistemi," L. Mumford)

İlerleme kültünün rasyonel şehir planlarına yol açması gibi ilerlemenin yarattığı her kriz de şehir kavramının sorgulanmasına yol açmıştır.

Gördüğümüz gibi, XIX. yüzyılın sonunda makineleşmiş kent planları hazırlandığı sırada karşı şehirci bahçekent görüşü doğmuştur. Ruskin ve Emerson, Henry Thoreau ve William Morris'e kadar Anglosakson düşüncenin içinde karşı şehirci bir ideolojinin alttan alta her daim var olduğunu gördük. Şehir ve köylerin birleşmesini sağlamak amacıyla büyük kentlerin yok olması fikri gibi pek çok sosyalist (Owen, Fourier, Marx, Engels) ya da anarşist (Kropotkin) düşünür tarafından paylaşılan bu ideoloji, gerçek demokrasinin merkezi iktidarın yıkılmasıyla ve çok güçlü metropollerin parçalanmasıyla yayılabileceği ilkesinden yola çıkar.

Gelecek bölümde de göreceğimiz gibi 1910'a gelindiğinde karşı şehircilik perspektifi SSCB dışında tüm Avrupa'da tümüyle terk edilmiş durumdadır.[10] Her ne kadar ilerleme krizi felsefede, edebiyat ve sosyolojide ayyuka çıkmış haldeyse de Avrupalı mimarların ilerlemeye duydukları inanç zerre kadar sarsılmış değildir. Bu durum sosyolojik düşünce, felsefi özlemler ve kent gerçeği arasında 1950'den sonraki icraatlarla iyice açılacak bir uçuruma yol açmıştır.

Buna karşın karşı şehirci ideoloji ABD'de F L. Wright'ın somut bir projesi çerçevesinden yeniden ele alınıp uygulanacaktır. Tröst ve bankalar tarafından desteklenen megapolist amerikan, megapolist eğilime rağmen karşı şehirci ideoloji o günden bu yana Amerikalı şehirci ve sosyologların kafalarını meşgul etmeyi sürdürdü.

Avrupa'da Le Corbusier 3 milyon nüfuslu bir şehir planı sunduğu sırada, Amerikalı Clarence Arthur Perry konutlar ve bu konutlara verilecek zaruri hizmetlerin birimler şeklinde örgütlenmesi meselesini titizlikle incelemekteydi. Perry 1923'te "komşuluk birimi" üzerine yaptığı çalışmaların ilk sonuçlarını yayımlar. "Komşuluk birimi" fikri Paris'in *Plan Voisin*'inden çok daha az gösterişliyse de, hem Avrupa'da hem ABD'de şehircilik üzerinde çok daha büyük bir etki yaratacaktır. Perry, kamu hizmet binalarının evlerin yakınına yerleştirilmesini ve böylece "komşuluk ilişkile-

[10] Görmüş olduğumuz gibi aslında Le Corbusier'nin *ışıyankent* kuramı karşı şehirciliğin bilinçdışı bir dışavurumudur.

ri"nde önemli rol oynayacak kamu hizmetinin sosyal yaşamın gelişmesine katkıda bulunacağını öngören düşünceden hareket ediyordu.

1928'de Henry Wright ve Clarence Stein New York yakınlarındaki Radburn kentini inşa ederlerken Perry'ninkilere benzer ilkeleri uyguladılar. "Radburn sistemi" okullardan meydana gelmektedir: 800 metre yarıçapında bir alanda ilkokul ve bir kültür merkezine birleştirilmiş olan 1600 metre yarıçapında bir alanda ortaokul bulunacaktı. 7500 ila 10.000 kişilik üç okul birimi yaklaşık 25.000 nüfuslu bir kent oluşturuyordu.

Henry Wright ve Clarence Stein yayalar için özel yollar yaparak otomobil trafiğini yaya trafiğinden ilk defa ayırıyorlardı; yaya ve araç trafiğinin kesişmesi iki katlı yollarla engellenmişti. Konut bloklarının iç kesiminde yer alan yeşil alanlar buradan tüm kente yayılarak bir park meydana getiriyordu. Otomobil trafiğine yönelmektense binalar sırtını sokağa dönüyor ve hemen bütün odalar ortak bahçelere açılıyordu.

Ekonomik kriz yüzünden ne yazık ki Radburn'ün yalnızca 400 ailelik bir kısmı gerçekleştirilebildi.

1931'den 1935'e kadar Frank Lloyd Wright, Broadacre City adını verdiği, çok daha iddialı, çok daha büyük ve çok daha karşı şehirci bir proje üzerinde çalışır. Emerson, Jefferson ve Kropotkin'den etkilenen F L. Wright, biri manifesto niteliğindeki *The Disappearing City* [Kaybolan Kent] (1932) olmak üzere o dönem yayımlanmış birçok eserinde, sanayileşmiş, suni ve yabancılaştırıcı kentin karşısına, insanı ahenge götüren Ruskinci doğa fikrini çıkartır. Kropotkin ve Engels gibi F L. Wright da, "demokrasinin," devletin bir şekilde zayıflatılmasıyla mümkün olabileceğini savunur. İfade, daha ziyade teknik uygulamalar uğruna toplumun apolitikleştirilmesinden bahseden Wright tarafından kullanılmamıştır. Wright'a göre, XIX. yüzyılda ve XX. yüzyılın başlangıcındaki toplumsal facialara sebebiyet veren teknik ilerleme, insanın hizmetine sokulacak makineleşme sayesinde, Wright'ın mesihçi bir tonda "demokrasi" diye adlandırdığı şeyin gerçekleştirilmesine nihayet olanak verecektir. Broadacre City projesinde, "city" sürekli ve sabit bir ortam oluşturan doğa içinde tamamen kaybolur. Yalnızca sanayi ve ticaret birimleri, kültür ve hastane merkezleri varlığını sürdürür. Broadacre City'de hiç daire ev yoktur. Yalnız, tarıma ve eğlenceye ayrılmış en az 4 akre (yaklaşık 1,5 hektar) araziye sahip müstakil evler söz konusudur. İşyeri şayet sınai veya ticari birimlerde bulunmuyorsa evin yakınlarında kurulur. Yeşil alan içinde geniş aralıklarla dizilen yüksek binalar büroları bir araya getirme olanağı verir. Bu binaların bazıları 50 katlıdır. Müstakil evler ve sosyal birimler zengin bir yol ve hava ağıyla birbirlerine bağlıdır. Eski kentlerde nefret edilen araba

burada varlık sebebini bulur. Bireysel ikamet sahasına özel araba da eklenir. Wright'ın amacı bireyi, "büyük kentin kafesini açarak" ve onu "sürü halinde yaşam"dan kurtararak korumaktır. Wright, *The Living City*'de [Yaşayan Kent] (1958) "Broadacre City, en üstün erkin bireyin elinde bulunduğu özgür bir kenttir," diye yazar. Ütopyaların çoğunun tersine hiç de zorlayıcı olmayan bir fikirdir bu. Ama tüm ütopistler gibi F L. Wright da, Broadacre City'nin bir taslağının ABD'de gerçekleştirilmesini önerirken, daha sonra bu taslağın evrensel bir çözüm haline geleceğinden hiç şüphe etmiyordu. Wright'ın hayal ettiği büyük kent önce tüm ülkeyi, ardından tüm dünyayı kaplamalıydı. "Nekropol" adını verdiği "metropol"ün yerine, öncülerin kıra dönüş ütopyasını koyar.

Gökdelenler inşa etmesine, hatta Babil kulesine en çok benzeyen (1,5 kilometrelik bir kule) bir projenin tasarımcısı olmasına karşılık Wright, bu yapı sistemini şehirlerdeki tıkanıklığı açmak bir yana "yeni bir tıkanıklık" yaratmakla suçlar. Meslektaşlarına karşı acımasız olan Wright, gökdelenlerin mimarlarını "kiralık alan toptancıları" olarak adlandırır. "Kentlerin büyümesi dedikleri şey sonunda kentlerin ölümüyle sonuçlanacaktır"der. "Devleşme çılgınlığına maruz kalmış bir köy" olduğunu söylediği New York'la alay eder.

Frank Lloyd Wright gayet haklı olarak insanın otomobilden ve telekomünikasyondan çok az yarar sağladığını vurgular:

> "Uzun yıllardan beri hem havadan ve karadan hızlı iletişim hem de uzağa iletim imkânları düzenli bir şekilde öylesine gelişti ki, insanoğlu özgür bir uzam duygusuna, yani özgür bir halkı barındıran gerçekten büyük ve özgür bir ülkenin çağrıştırdığı bir uzam duygusuna kavuştu. Buhar bu duyguyu yok etmişti. Elektrik ve makine ise bir kere daha insanoğluna bu duyguyu bahşetti. Elektrik ve makine dar ve kapalı yüksekliklerde oluşan bu aşırı yoğunlaşmaları sadece faydasız değil, aynı zamanda kirli ve tehlikeli bir şey haline de getirir. Gelecek çağların yurttaşı, arabası, telefonu ve telgrafını bir ömürlük yadigârlar olarak göreceği yatay uzamlardan yana tercihte bulunmaktan ötürü memnuniyet duyacaktır. Ve yavaş yavaş kentleri terk edecektir. Ve artık bu onun için kolay ve yararlı bir şey olacaktır."

Wright'ın stratejik mevkilere çok yüksek binaların dikilmesine son noktada bir itirazı yoktur, ancak izole kalmaları şartıyla... Hiçbir binanın gölgesi bir diğerinin üzerine düşmemelidir. "Makinelerin en büyüğü olan büyük bir şehirde makinelerin faaliyetleri," diye yazar F L. Wright, "gerçekten uygarlaşmaya başlamadan önce (insanın) özgürlüğüne tehdit olmayı sürdürür." Eğer makine insanı ele geçiriyorsa, "in-

sanoğlunun şehirlerle beraber yok olmaktan başka seçeneği yoktur."[11]

Fakat insan "bu makineyi ele geçirip onu kendisine bağımlı hale getirmeyi başarırsa, bu şehirciliğin ölümü olacaktır. Gemi azığa almış şehircilik yerini doğal bir kırsalcılığa bırakacaktır. Şehircilikten farklı olarak kırsalcılık Amerikalılara uygun ve gerçekten demokratik bir şeydir." "Şehirlerin yarattığı derişim ihtiyacı artık doyma noktasına yaklaşmıştır." "Sürü içgüdüsünün doğal zaferi" veya "sosyal bir hastalığın gösterdiği doğal direnç" olarak görülebilecek günümüz şehirleri F. L. Wright'a göre "ortadan kaybolmaya başlamıştır. Bizler yok oluşla sonuçlanacak bu hızlanmanın tanıklarıyız... Şehrin ölümü makinenin en nihayetinde insanoğluna sunacağı en değerli hizmet olacaktır." Şimdilik "şehrin kendisi yalnızca makine-insandır, yaşayan insanın cansız gölgesidir." Fakat gelecekte, "makine tüm şehirlilerin şehri terk edip kıra gitmesine olanak verecektir." İnsan hayatı, "temeli olan toprakta yeniden köklerine kavuşacaktır."

Lewis Mumford, Frank Lloyd Wright'ın karşı şehirci görüşlerinin tutkulu bir takipçisi olacaktır.[12]

Tarihçi (*Story of Utopias*, *The City in History*, 1961, Fransızca çevirisi 1964), sosyolog (*Technique et Civilisation* [*Teknik ve Uygarlık*]), mimarlık ve şehircilik eleştirmeni olan Lewis Mumford, 1934'ten itibaren Howard, Geddes ve Wright'ın dümen suyunda, makineci toplumun ve onun meyvesi olan şehrin temel eleştirilerinden birini meydana getiren bir dizi önemli eser yayımlar. *Teknik ve Uygarlık* hem modern tekniğin bir gerekçelendirmesi hem de onun hatalarının bir dökümüdür. Mumford yeni olan şeyin makine değil, uygarlığın benimsediği etkin yöntem haline gelen makinecilik olduğunu; kabahatli olanın fabrika değil, uygarlığın temeli haline gelen sanayi olduğunu gösterir. Mumford tekniğin insan hayatındaki değerini tanımakla birlikte "insanın amaçlarını makineninkilere tabi kılan felsefeyi reddeder." "Makineleşme ve makine güdümlülük tarihte yeni şeyler değildir" diye vurguluyor Mumford; "yeni olan bu işlevlerin hayatın tüm boyutlarına hükmeden örgütlü biçimler halinde tasarlanıp somutlaştırılmasıdır."

Mumford "modern tekniğin ve modern kapitalizmin tarihsel açıdan yakın ilişki

---

[11] Bundan önceki ve sonraki alıntıların çoğu, F L. Wright'ın 1930'da Priceton Üniversitesi'nde verdiği ve 1953'te New York'ta Horizon Press tarafından *The Future of Architecture* başlığı altında toplanan bir dizi konferanstan aktarılmıştır. Fransızca çevirisi L'Avenir de l'architecture [*Mimarinin Geleceği*], 1966'da Gonthier-Denoël tarafından yapılmıştır.

[12] Lewis Mumford, Clarence Stein ve Henry Wright'la beraber *Regional Planning Number*'ın kurucu üyesidir.

içinde olduklarını" gösterir. XVII. yüzyıldan sonra "ordunun yalnız bir üretim modeli değil, aynı zamanda makineci sistemin ideal tüketim modeli haline de geldiğini, savaşların "sadece denildiği gibi "Devletin esenliği" için değil, aynı zamanda makinelerin esenliği için de yapıldığını" açıklar. Mumford, Patrick Geddes'in makineci uygarlık için getirdiği paleoteknik ve neoteknik ayrımını kullanır. Fakat bu ayrıma neoteknik bir evre, yani "modern tekniğin başlangıcı" safhasını ekler. Bugün içinde bulunduğumuz neoteknik evreyle ilgili büyük bir iyimserlik sergiler Mumford. Gerçi "kömürlü kent" açıkça gerileme halinde, fakat bildiğim kadarıyla hâlâ altın çağda yaşıyor değiliz. Fakat Mumford sanatların neoteknik dünyaya nostaljik bir sadakat gösterdikleri sırada, "paleoteknik idealin hâlâ Batı dünyasında sanayi ve siyaset üzerinde büyük bir nüfuza sahip olduğunu" kabul eder. "XIX. yüzyılda kurulan sanayi dünyası teknolojik açıdan hükümsüz, sosyal açıdan ölü" olmakla birlikte, paleoteknik düzenin âdetleri ve taktikleri kimilerinin "post-endüstriyel" olarak adlandırdıkları yeni bir dünyanın doğuşuna engel olmayı sürdürmektedir yine de. Neoteknik çağ elektrik enerjisinin kullanımıyla başlar. Elektrik gücü ademimerkeziyetçiliğe izin verir. Neoteknik dönem sentetik bileşikler, bakır, alüminyum gibi yeni malzemeleri de beraberinde getirir. 1825'te Danimarkalı Œersted tarafından bulunan, fakat oldukça geç gelişen alüminyum, hafifliği nedeniyle Mumford'a, neoteknik dönemin ideal malzemesi olarak görünür. Mumford Marx, Ruskin ve Kropotkin gibi sanayi ve tarımın gelecekte birbirlerini dengeleyeceklerine inanır. Bu dengeyle birlikte "kapitalizmin varlık nedeni büyük ölçüde yok olacaktır." Makinenin boyutlarının küçülmesinin, ademimerkezileşmeye ve bölgeciliğin yeniden gelişmesine izin vereceğini düşünür. Bu onu, tamamen Rousseaucu bir gelecek hayaline götürür:

> "Otomatizmin yaygınlaşacağı ve makineleşmenin yararlarının topluma yayılacağı bir gelecekte insanoğlu, Güney denizlerindekiler gibi doğal üretim bölgelerinde bir zamanlar var olmuş yeryüzü cennetine yeniden kavuşacaktır: iş ayininin yerine eğlence ayini geçecek, işin kendisi bile bir tür oyuna dönüşecektir. Tamamen mekanik ve otomatik bir üretim sisteminde ideal amaç, işin elenmesi, eğlencenin evrensel iktidara gelişidir."

8. SSCB'de Rasyonalist Kentçilik ve/ya Karşı Şehircilik

Görüldüğü gibi modern kentçiliğin sonu ya makineci ve sınai toplumla bütünleşmeye ya da ütopyaya varır. SSCB'de 1917-1939 yılları arasında meydana gelen olayları incelemek son derece önemlidir, çünkü dünyada ilk kez burada bir ütopya hayata geçirilmeye çalışır.

Şehircilik ideolojileri ile siyasal ideolojiler ilk defa uygulamadaki aciliyetle yüzyüze kalır. Bu karşılaşmadan çetrefillikler, çatışmaya dönüşecek çelişkiler çıkar. Bu çatışma ne yazık ki II. Dünya Savaşından sonra *Atina Şartı'nın sentezini yaptığı* uluslararası işlevselci kentleşme ideolojileri yararına devlet sosyalizmine özgü yöntemlerin terk edilmesiyle çözülecektir.

1919'dan itibaren militanlar için bir tür kılavuz olan *Komünizmin Abecesi*'nde Buharin (1888-1938) ve Preobrajensky, "komünist toplumun ihtiyaçlarını tatmin edebilecek yeni yapılarla" meşgul oldular. Fakat iki kuramcı da, devrimin bu ilk yıllarında en iyi yerleşme biçiminin hangisi olduğunu bilmediklerini söylerler: ya Fourier'in tavsiye ettiği, özellikle yemekhane gibi kamusal hizmet binaları barındıran büyük konutlar ya da "iyi düzenlenmiş küçük işçi evleri." Bu tereddüt ileride tartışmalara neden olacaktır. Bununla birlikte Boukharine ve Preobrajensky, temiz havadan yoksun, doğadan kopmuş, vakitsiz bir ölüme yazgılı neşesiz kentlerde üst üste yığılan şehirlilerin kurtarılmasından, sanayi ve tarımın bir aradalığından yana kararlı bir tutum takınırlar.

Bütün şehircilik kuramcılarının en önde gelen hedeflerinden birisi, yani toprağın özel mülkiyetinin lağvı, Bolşeviklerin iktidara geldiği ilk gün hayata geçirilir. Mimarinin, şehirleşmenin, toprak düzenlemelerinin tek sorumlusu sosyalist devlettir artık. İç savaşın sona ermesiyle şehir planlama büroları kurulması zorunlu kılınır ve bu planlama faaliyeti Sovyetler Birliği'nin genel planlamasıyla yükümlü bir örgüte Gosplan'a bağlanır. Koşut biçimde ülkenin endüstriyel kalkınma hamlesi hız kazanır. 1920 yılında elektrik santralleri kuruluşunu öngören bir plan oylanır. Bu plan henüz şehirleşmemiş bölgelerde büyük endüstriyel işletmelerin kurulmasını ve böylece önce işçi kentlerinin ve ardından da yeni şehirlerin meydana gelmesini sağlar. Bu şehirler üzerine yapılan ilk araştırmalar, eski şehir formlarını yeniden üretme yolunda bir eğilimin var olduğunu gösteriyordu; bunun sebebi de halka çarlık zamanındaki burjuvalarınkine benzer bir yerleşim biçimi sunma isteğiydi. Moskova'da bulunan akademisyen Schtioussev'in atölyesi bu görüşe hizmet eden çok sayıda plan tasarlamıştır. Ancak 1925'ten sonra araştırma ve planlama arzusu giderek kendini daha fazla belli etmeye başlar. Yapılan araştırmalarda, kır ve kent arasındaki ayrımı kaldırmak yönünde görüş bildiren Marx ve Engels'in yazıları referans alınır. Hatta Engels komünizmin karşı kentsel olacağını söylüyordu. Lenin de nüfusun ülke sathına dengeli biçimde dağıtılmasını öngörüyordu.

Böylece dört farklı anlayış ortaya çıkar. İlki Howard'ın bahçekent uygulamasıdır. İkincisi büyük şehir kavramını tamamen ortadan kaldırmayı hedefler ki, önde gelen

kuramcısı Moïze Guinzbourg'tur. Üçüncü yaklaşım ise Fourrier'in düşüncesinden yola çıkarak sosyalist şehirde kamuya ait evler inşa edilmesini önerir. Bu evler 40 ila 100.000 sakin barındıran yerleşimler olacaktır. Vesnine kardeşler bu üçüncü görüşün baş kuramcıları olmuşlardır. Dördüncüsü ise N. Ladovski'nin (1881-1941) füzekent (ville-fusée) önerisidir. İlk basımı 1932 yılına denk gelen ve toplamda 4 kere basılmış olan bu proje neredeyse Doxiadis'in yeniden oluşturduğu "dynapolis" düşüncesinin bir kopyasıdır. At nalı şeklindeki bir sanayi kompleksi etrafından genişleyen Ladovski'nin planının orta yerinde, doğrusal bir merkez bulunuyordu. Bu merkez tıpkı fabrika bantları gibi, tıpkı fabrikalar ile merkez arasına konuşlandırılmış yerleşim bölgesi gibi şehrin doğrusal biçimde alabildiğine uzamasına el veriyordu. Dolayısıyla şehir yapısı bozulmadan büyüyebiliyordu. Bu öneri, karşı şehirci Marksist görüşle pek ilgisi olmayan, tersine Soria y Mata'nın (1892) doğrusalkent kuramına gönderme yapan bir öneriydi. Berthold Lubetkin demiryollarını temel alarak doğrusal şehirlerin oluşturulmasını savunurken İspanyol mühendisin düşüncesine daha da yaklaşacaktır. Demiryoluna paralel biçimde gelişecek hatlar üzerinde yeşil alanlar, kültürel bölgeler, iş ve yerleşim alanları bulunması öngörülmüş olup her şehir 5-6 kilometre uzunluğunda ve 2-3 kilometre genişliğinde 50.000 kişiyi barındıracak biçimde tasarlanmıştır. Stalingrad bu sistem izlenerek, Volga nehri istikametinde 65 kilometre boyunca uzanan altı paralel hat biçiminde inşa edildi. Bu altı hat üzerinde demiryolu, fabrikalar, yeşil alan, parklar, yerleşim alanı ve de karayolu bölgeleri belirlenmiştir.

Karşı şehirci kuramcıların oluşturduğu "kolonileşme bantları" düşüncesi doğrusalkent düşüncesinin yalnızca bir devamıdır, çünkü endüstriyel alan ile tarıma ayrılmış bölge arasındaki "bant"lar yollara paralel ilerlemektedir. Bu biçim yerleşim hem Engels hem de Kropotkin'in savunduğu yerleşim biçiminin gerçekleştirilmesi, hem de geleneksel kırsal ve şehirli uygulamalardan kopma amacı taşır. Kırsal bölge boyunca uzanan bu dar bantlar büyük yerleşkelerin meydana gelmesini engellemiştir. Şehrin sakinleri ayrım gözetilmeksizin sanayide veya tarımda istihdam edilebiliyordu ki, bu durum şehirli işçileri ve tarım işçileri ayrımını ortadan kaldırmayı sağlıyordu. Aynı şekilde tarım ürünlerinin ulaşım problemi de ortadan kalkmış ve böylece tarımsal hammaddeyi değerlendirileceği alanlara daha kolay ulaştırmak mümkün olmuştur. Bartch, Vladimirov, Ohitovitch ve de Sokolov tarafından hazırlanan ve 300.000 kişiyi barındırması öngörülen Magnitogorsk projesi (1930) bu "kolonileşme bantları" düşüncesini izlemektedir. Endüstriyel bir merkeze doğru yönelen her biri 25 kilometre uzunluğundaki 8 banttan oluşan bu projenin her bandında bir kültür merkezi ve kamu hizmeti veren kuruluşlar bulunmaktadır.

1930 yılında, Guinzbourg Moskova'nın yeşil kent şeklinde tekrar inşa edilmesini öngören bir proje yayımlayarak kentin merkezini büyük bir park haline getirmeyi amaçlamıştır. Bu projeye bağlı olarak tüm endüstriyel yerleşme ve de devlet daireleri (aynı zamanda resmi binaların tümü) başkentten yavaş yavaş uzaklaştırılacaktı. Büyük şehirlerin bu yolla dağıtılmasını aslında yalnızca şehirciler değil, Marksist kurama harfi harfine uyan yönetici kesim ve ekonomistler de savunuyordu. Ekonomist Sabsovitch yirmi seneye kalmadan hem bütün büyük şehirlerin hem de modern ve toplumcu hayata uymayan köylerin ortadan kalkacağını ileri sürüyordu

1928 yılında ilk beş yıllık plan dahilinde bir milyon işçiyi bünyesinde çalıştıracak fabrikaların inşası söz konusu olmuştur. Koskocaman şehirler aceleyle inşa edilerek bu işçileri ve ailelerini barındırmak üzere düzenlenmişlerdir. İnşaatın aceleyle gerçekleşmesi kuramların çoğunun bir kenara atılmasına sebep olmuştur. 1930 yılında yeni şehirlerin inşasından sorumlu komisyonun başkanı olan N. Milioutine, sosyalist bir şehrin nasıl olması gerektiğini tanımlayan bir kitap yayımladı. Devrimin sosyalist aşamasına denk gelen bu sosyalist şehir, kanonik yazında karşı şehirci olacağı vaat edilen komünizmin gerçekleşmesi beklenirken yaşanması gereken bir süreç olacaktı. Bu noktadan itibaren şehircilik karşıtlığı potansiyel olarak mahkûm ediliyordu. Nitekim Milioutine'nin "sosyalist şehri" İspanyol Soria y Mata'nın doğrusal şehir ilkesini tatbik ediyordu ve Stalingrad'da da Milioutine'in bu şeması uygulanacaktır.

Sovyetler Birliği'nde mimarların planlarını uygulamakta karşılaştıkları bütün güçlüklere, arapsaçına dönmüş ideolojik tartışmalara rağmen SSCB cidden tüm şehirci formların ve deneylerin canlandığı, konaklama ve yerleşim probleminin çok farklı bakış açılarıyla çözüme kavuşturulduğu ayrıcalıklı bir arazi olmuştur. O dönemin tüm ilerici mimarları, Sovyetler Birliği'nde olup bitenleri büyülenmiş bir şekilde izliyorlardı. Le Corbusier 1930 yılında Moskova'ya yaptığı gezide şehri "teknisyenlerin vaat edilmiş toprakları" olarak selamlar. F L. Wright özyaşamöyküsünde (1964) gördüklerini büyük bir zevkle tekęr teker okuyucusuna aktarır. Zaten Broadacre City'nin ilham kaynağı da büyük olasılıkla uygulanmış "kolonileşme bantları" sistemidir.

Karşı şehircilik haricinde, sosyal konutlar da Marksist kurama uygun görünüyordu: onlar da gündelik hayatın tüm etkinliklerinin toplumcu hale gelmesi ilkesinden kaynaklanıyorlardı. Bu yüzden sosyal konutlarda şahsi alan minimuma indirilmişti. Thomas More'dan Fourier'ye kadar bütün ütopistlerin öngördüğü gibi sadece toplu yemek uygulaması değil, kolektif yatakhane uygulaması da hayata geçirilmiştir.

Anatole Kopp şöyle yazıyor:[13]

> "Bu projelerin hepsinde bekârların ve çiftlerin kullanacağı mekân ayrılmamış olup, koridor boyunca uzanan hücreler eş şekilde herkese dağıtılmıştır. Bartch ve Vladimirov bu düşünceyi daha da ileri götürürler; tek kişinin kullanımına mahsus mekânın maksimum 6 metrekare olarak belirlemişlerdir. Bu alanda gerçekleştirilmesi mümkün olmayan her türlü etkinlik kolektif hizmete adanmış alanlarda yapılmak zorundaydı. V. Kouzmine'de ise yandaşlar altı erkek bir tarafta altı kadın öbür tarafta olmak üzere ayrı yatakhanelerde kalırlar ve de yalnızca önceden planlanmış olma koşuluyla çift kişilik bir odada gecelerini geçirebilirlerdi. Devasa yatakhanelerine dağılmış özel orkestraların horlamaları bastırdığı ve kolektif bir uykuya imkân verdiği Melnikov'un yeşil şehir Moskova projesini ciddiye alabilir miyiz?"

"Sosyal konut" projesine işçi kesiminden çok sert tepki geldi. Öyle ki partinin merkezi komitesi 1930 yılında fanatik ve yarı hayal ürünü denemeler olarak tanımladığı bu projeden "hayat tarzının sosyalist dönüşümü fikrine karşı derin bir güvensizlik yarattığı" gerekçesiyle vazgeçti.

"Sosyal konut" projesi SSCB'de olduğu gibi diğer ülkelerde de Sovyet kentleşme deneyiminin saygınlığını yitirmesine yol açan bir felakete dönüştü. Bu proje yalnızca ve yalnızca ütopyanın süreğen hayallerinden birini gerçekleştirmekle kalmıştır. Ancak tekrarlamak gerekir ki, ütopya hayal olarak kaldığı sürece özgürleştirici ve de ilerici bir unsur olsa da pratikte baskıcı ve de zorlayıcı hale gelmiştir.

SSCB'de inşa edilen "kamu evleri"nin hepsi, imkân sunulur sunulmaz sakinleri tarafndan hızla geleneksel ve bildik ikametgâhlara çevrildiler. Böyle olmadığı durumlarda da bekârlar veya öğrencilerin kullandığı barınaklar haline geldiler.

Karşı şehircilik belki sanayi sonrası bir toplumda mümkün olabilir, ancak ilk beş yıllık planın SSCB'yi devasa bir şantiyeye dönüştürdüğü bir anda karşı şehirci projelerin tatbiki çok güç olabiliyordu. Bu çılgın sanayileşme hamlesine gemi azıya almış bir şehirleşme hamlesinin eşlik etmesi kaçınılmazdı. XIX. yüzyılda Doğu Avrupa'da olduğu gibi o dönemde SSCB'de köylüler şehre akın ediyorlar, yavaş yavaş uygulamada "kamu evleri"ne dönüştürülen burjuva yapılarda üst üste yığılıyorlardı. Endüstriyel yapılanma hızla ülke planlamasının ana hedefi haline geldi ve yerleşim koşulları ihmal edildi. Hidroelektrik barajlar, devasa fabrikalar sovyet mimarisinin şahikası haline geldi. Teknik güçlükler, sanayinin gaspettiği hammaddeye duyulan ihtiyaç Guinzbourg, Besnine, Melnikov ve benzerlerinin projelerinin hayata geçirilmesini

---

[13] Anatole Kopp, *Ville et Révolution. Architecture et urbanisme soviétique des années vingt*, Anthropos, Paris, 1967

1900'den 1956'ya ŞEHİRCİLİK KRONOLOJİSİ

1903. George Simmel: *Les Grandes Villes et la Vie de l'esprit.*

1907 Şehir Planı'nın belirlenmesinden hemen sonra İsveç arazi tashihi yasası çıkıyor.

1909. Burnham'ın Chicago'nun genişleme ve gelişim planı.

1910. Londra Town Planning Exhibition'da Geddes Regional Survey'in sunumunu yapıyor.

1911. Fransa Şehirciler Cemiyeti'nin kuruluşu.

1912. Yeni Delhi'nin kuruluşu.

1914. Fas'ta şehircilik yasaları.

1915. Patrick Geddes, *Cities in Evolution*'u yayımlıyor.

1916. Rusya'da Mourmansk şehrinin kuruluşu. Fas'ta Fes kentinin kuruluşu.

ABD'de, New York'ta toprağın üç bölge halinde kullanılmasını tesis eden düzenleme.

1918. Spengler *Batının Çöküşü*'nü yayımlıyor.

1919. Buharin ve Preobrajensky *Komünizmin Abecesi*'ni yayımlıyor.

Fransa'da şehircilik yasaları.

Paris'te uluslararası şehircilik yarışması düzenleniyor.

Marcel Poete, Paris Şehircilik Enstitüsünde ders veriyor.

Mies van der Rohe, saydam gökdelen projelerinin çizimine başlıyor.

1920. Avusturalya'da Canberra şehrinin kuruluşu.

Polonya'da Gdynia şehrinin kuruluşu.

Fas'ta Rabat şehrinin kuruluşu.

SSCB'de elektrik santrallerinin yapım projesi oylanıyor.

Vidal de La Blache *Principes de géographie humaine*'i yayımlıyor.

1921. Van der Swaelmen ve Eggerickx Belçika'da Boitsfort bahçekentini kuruyorlar.

1922. Henri Prost, Littoral Varois Hattı'nın inşasıyla görevlendiriliyor. Le Corbusier "üç milyon nüfuslu çağdaş bir şehir projesi"ni yayımlıyor.

A. Perret, kulekent projesini yayımlıyor.

Mart Stam, 1924'te son halini alacak Amsterdam için taksi yolu projesine başlıyor.

1923. Le Corbusier, *Vers une architecture*'ü yayımlıyor.

A. Perry "komşuluk birimi"yle ilgili vardığı ilk sonuçları yayımlıyor.

1924. Fransa'da şehir genişleme ve gelişim planını zorunlu kılan yasa.

1925. Le Corbusier'nin Paris Komşuluk Planı.

F Kiesler'in "uzaykent" projesi.

Taut ve Wagner, Berlin yakınlarındaki Britz Konut Sitesi'ni inşa ediyorlar.

J. J. P Oud Rotterdam'daki Kiefhock kentini inşa ediyor.

Le Corbusier *Urbanisme*'i yayımlıyor.

1926. Lavedan: *Qu'est-ce que l'urbanisme?*

1927 Milletler Cemiyeti Sarayı için yarışma açılıyor.

1928. CIAM'ın kuruluşu; Karl Moser ilk başkan oluyor.

SSCB'de ilk beş yıllık plan.

Fransa'da ILM'lerin yapılmasını sağlayarak Loucheur Yasası.
Prost, Paris bölgesinin düzenlenmesi ve yerleşimini incelemekle görevlendiriliyor.
H. Wright ve Clarence Stein, New York yakınlarında Radburn kentini inşa ediyorlar.
Gropius, Karlsruhe Konut Sitesi'ni inşa ediyor.
Ford'un *My Life and Work*'ü yayımlanıyor.

1929. Marcel Poëte: *Introduction à l'urbanisme*.
Roma'da Uluslararası Şehircilik Yarışması.
Frankfurt'ta II. CIAM toplanıyor. Hyacinthe Dubreuil'ın *Standards*'ı yayımlanıyor.

1930. Milioutine SSCB'de *La Ville socialiste*'i yayımlıyor.
Guinzbourg'un Moskova'yı yeşil bir şehre dönüştürme projesi.
Bartch, Vladimirov, Ohitovitch ve Sokolov'un Magnitogorsk kenti projesi.
III. CIAM uygun kiralı konut sorunu başlığıyla Brüksel'de toplanıyor. Cor van Eesteren başkan oluyor.
Fransa'da HBMA'ların inşasına başlanıyor.
Le Corbusier'nin "ışıyankent" projesi.
Paris'te Sömürge şehirciliği kongresi toplanıyor.
Georges Duhamel'in *Scènes de la vie future*'ü yayımlanıyor.

1931. Mussolini'nin Roma planı.
F. L. Wright, 1935'e kadar sürecek Broadacre City projesi üzerinde çalışmaya başlıyor.
Le Corbusier, Alger için 1934'de tamamlanacak projelerini yapmaya başlıyor.

1932. SSCB'de Ladovski'nin "füzekent" projesi.
CIAM'ın Moskova'da toplanma projesi iptal oluyor.
İtalya'da Littoria şehrinin kuruluşu.
F L. Wright'ın *The Disapearing City*'si.
J. Duboin'ın, *Nous faisons fausse route*'u yayımlanıyor.
A. Huxley'in *Cesur Yeni Dünya*'sı yayımlanıyor.

1933. Atina'da IV. CIAM toplanıyor. CIAM Şartı'nın yayımlanışı.
Anvers ve Stockholm'de uluslararası şehircilik yarışması.
Başkan Roosevelt, Tennesse bölgesi için yerleşim planı oluşturulmasını emrediyor.

1934. İtalya'da Sabandia şehrinin kuruluşu.

1935. Le Corbusier'nin *La Ville radieuse*'ü yayımlanıyor.
Marcel Poëte'nin *Les Idées bergsoniennes et l'Urbanisme*'i yayımlanıyor.
Allan B. Fischer'in *The Clash of Progress and Security*'si yayımlanıyor.
SSCB'de Stakhanovizm.

1936. Türkiye H. Prost'tan İstanbul için bir gelişim planı yapmasını istiyor.

1937 Paris'te Evrensel Sergi. Yine Paris'te V CIAM toplanıyor.
Le Corbuiser'nin Quand les carhédrales étaient blanches'i yayımlanıyor.
Giraudoux'nun şehircilik üzerine konferansları Annales'da yayımlanıyor.
İtalya'da Aprila şehrinin kuruluşu.

1938. M. Poëte'nin *Paris et son évolution créatrice*'i yayımlanıyor. Le Corbusier'nin *Logis et Loisirs*'i yayımlanıyor.

1939. Jean Giraudoux'nun Pleins Pouvoirs'ı yayımlanıyor.
1940. Colin Clark'ın *The Conditions of Economic Progress*'i yayımlanıyor.
1941. Gaston Bardet'nin *Problèmes d'urbanisme*'i yayımlanıyor.
1942. J. L. Sert'in *Can Our Cities Survive*'ı yayımlanıyor.
1943. Le Corbusier'nin (1941 tarihli) *Atina Şartı*'nı yayımlanıyor.
Jean Giraudoux, Şehir ve Kır Ligi'ni kuruyor.
1944. Fransa'da Şehir ve Kır Ligi'nin manifestosu yayımlanıyor.
1947 Bridgwater'da VI. CIAM toplanıyor.
Jean Giraudoux'nun *Pour une politique urbaine*'i yayımlanıyor.
1949. Bergamo'da VII. CIAM toplanıyor; başkanlığa J. L. Sert getiriliyor.
1951. G. Bardet'nin *Naissance et Méconnaissance de l'urbanisme*'i yayımlanıyor.
S. Giedion'un *Dix Années d'architecture contemporaine*'i yayımlanıyor.
J. Fourastié'nin *Machinisme et Bien-Etre*'i yayımlanıyor.
Londra yakınlarındaki Hoddesdon'da VIII. CIAM toplanıyor.
1952. Pierre George'un *La Ville*'i yayımlanıyor.
1953. Aix-en-Provence'ta IX. CIAM toplanıyor. F. L. Wright'ın *The Future of Architecture*'ü yayımlanıyor.
1956. Son CIAM Dubrovnik'te toplanıyor. Georges Friedmann'ın *Le Travail en miettes*'i yayımlanıyor.

giderek güçleştiriyordu. *La Ville radieuse* [*Işıyankent*] isimli kitabında Le Corbusier daha sonra şöyle yazacaktı:

> "Günün birinde SSCB'de aklın temsilcisi olan iktidar yerli yersiz hayallerle kapısını çalanlara, 'Yetişir artık, buraya kadar, bundan böyle dalga geçmek yok!' dedi.

Malum olduğu üzre o dönemde iktidar Stalin demekti. Mimarlar ve diğer meslek sahipleri gerçekten de uzun bir süre dalga geçemeyeceklerdi.

6
AMERİKAN MİMARİSİNİN DİRİLİŞİ

1893 tarihli Chicago Evrensel Sergisinin ardından Chicago ekolünün kısa dönemli süren atağı sayılmazsa Amerikan mimarisinin bir gerileme içine girdiğini gördük. Sadece Frank Lloyd Wright, tek başına akademik ölçütlere uymayan eserler vermekteydi.

1922'de Chicago şehri, Chicago Tribune Binası için düzenlenen ve birçok Avrupalı mimarın katılımıyla gerçekleşen mimari yarışmayla bu alanda tekrar ön plana çıkmıştır. Gropius, Loos ve ikinciliği kazanan Finlandiyalı Eliel Saarinen bu yarışmaya katılan pek çok mimardan sadece birkaçıydı. Fakat Cenevre'deki Milletler Cemiyeti Sarayında olduğu gibi bu yarışma da hayalkırıklığıyla sonuçlandı. Yarışmada birincilik ödülü, gotik gökdelenle Amerikalı Raymond Hood'a verilmiştir. Bu dönemde Amerika'da yükseklik yarışı devam etmektedir. Avrupa daha işlevsel gökdelenleri düşlerken, Amerika "dekoratif" gökdelenler inşa ediyordu. 1929 tarihinde inşa edilen, 77 katlı 324 metrelik yüksekliğindeki Chysler Binası, o zamana kadar en yüksek bina olma özelliğini elinde bulunduran Eiffel kulesini tahtından indirmiştir. Chysler'den sonra 102 katlı 381 metre uzunluğundaki Empire State Binası (1930-1932) ortaya çıktı.

1. İlk Avrupalı Göçmen Dalgası (Schindler, Neutra, Eliel Saarinen, Albert Kahn)

Bu megaloman fantezilere tam tezat arz edecek şekilde üç göçmen mimar yirmili yılların Amerikan mimarisinde önemli rol oynamıştır: Schindler, Neutra ve Eliel Saarien. Rudolf M. Schindler'in mimarideki rolüne (1887-1953) ancak 1960'ta Esther Mccoy dikkat çekti (*Five California Architects*). Daha sonra Davi Gebhard'ın 1967 tarihinde California Üniversitesi için hazırladığı katalogda bu mimarın eserlerine yer verilmesi bahsettiğimiz rolün ciddiyetinin anlaşılmasını sağladı.

Viyana doğumlu, fakat Çek kökenli olan Schindler, Otto Wagner'in derslerini takip etti ve 1914'te mimarlık diplomasını aldı. I. Dünya Savaşının patlak vermesinden önce Chicago'da bir mimarlık bürosunda çalışmak üzere Amerika'ya geldi.

Aslında onun amacı F. L. Wright'la beraber çalışmaktı. Wright, Schindler'i 1918'de yanına aldı ve ona "Kır Evleri" projesini yürütme görevi verdi. Ancak Schindler 1921'de Los Angeles'ta kendi atölyesini açar ki, bu yüzden küplere binen es-

ki "patronu" onu asla affetmeyecektir. Böylece Schindler kendi hesabına Hollywood King's Road'da bir konut inşa etti. Mimarın bu çalışması Reyner Banham[1] tarafından 'XX. yüzyılın en ilginç, en orijinal eserlerinden biri ilk hakiki California tarzı proje" olarak kabul edilmiştir.

California'ya özgü bir konut kurma fikri daha önce, Greene kardeşlerin çalışmalarının etkisinde kalan mimari kuşağın amacıydı. Ancak Schindler söz konusu evin inşasında F. L. Wright'ın etkisiyle (onun alan yorumu) yeni-Meksika tarzı kerpiç bina uygulamasını ve Viyana ekolünün etkilerini birleştirmişti. 1926 yılında, Schindler, Newport Beach'te La Lovell Beach House'u inşa etti; kimileri bu evin inşasında Stijl akımına Amerikalıların verdiği bir tür yanıt görürler. Benham bu evin eskizlerinin 1923 tarihli olduğunu, yani Rietveld'in Schröder malikânesiyle çağdaş olduğunu ileri sürerek bu düşünceyi kesin olarak çürütmüştür. Benham, Stijl, Bauhaus ve Le Corbusier var olmasaydı bile modern mimarinin California'da eksiksiz biçimde ortaya çıkabileceğini iddia eder. Buna karşı Viyana ekolünün olağanüstü rolünü vurgular. Benham'ın demesine göre bazı Viyanalılar "Adolf Loos, Frederick Kiesler, Rudolf Schindler ve Richard Neutra'nın tek başlarına, başka hiçbir yardım almadan modern mimariyi icat edebilecekleri düşüncesini ısrarla iddia etmektedirler." Kabul. Fakat bu "California üslubu"nun F L. Wright'ın yardımıyla ortaya çıkmış olduğunu yadsımaz.

Schindler gibi Richard Neutra da (1892-1970) başlangıçta Loos ve Otto Wagner'ın eserlerinden etkilenmiştir. Ancak 1911'de Avrupa'da ilk defa yayımlanan F. L. Wright'ın eserlerini büyük bir heyecanla keşfeder. I. Dünya Savaşı sırasında Balkanlarda topçu yüzbaşı olarak görev yapan Neutra 1918'de harabe halindeki Avusturya'ya geri döner. İki yıl İsviçre'de, ardında da Mendelsohn'la Almanya'da çalışır. 1923 yılında Amerika'ya göçer ve orada küçük bir pansiyonda inziva hayatı sürdüren Sullivan'la buluşur. Bir sonraki yıl Chicago ekolünün üstadının cenaze merasiminde, Sullivan'ın düşünsel mirasçısı olan Frank Lloyd Wright'la tanışır.

1924 yılını, Wright'ın Taliesin'deki stüdyosunda geçiren Neutra, daha o vakit ustasına Rush City Reformed projesini göstermişti. Neutra bu ideal Amerikan şehri projesi üzerinde 1935 yılına kadar çalışacaktır.

1926 yılında Wright'ın, iki Viyanalı öğrencisi Schindler ve Neutra bir kent bilimci olan Carol Aronovici'yle işbirliği yaparak *Architectural Group for Industry and Com-*

[1] Brüksel Ecole nationale supérieure d'architecture et des arts visuels tarafından Rudolf M. Schindler sergisi münasebetiyle yayımlanan Robert L. Delevoy, Reyner Banham, Herman Hertzberger ve Schindler çalışmaları, 1969.

merce'i kurarlar. Şirketin en önemli icraatı Cenevre'de Milletler Cemiyeti Sarayı projesini gerçekleştirmek olacaktır. Ancak Neutra şirketin önde gelen müşterisi M. Lovell için yapılacak Health House'un (1927-1929) inşasının başına tek başına geçince Schindler'le aralarındaki işbirliğinin ömrü de tamamlanmış oldu.

Bu mimarların her ikisi de California tarzı ideal bir konut mimarisi tesbit etmeye çalıştı. Her iki mimarda basit ve süsten arınmış doğayla iç içe formları kullanmayı seviyordu. Neutra'nın uluslararası ünü, California'daki selefi olan Schindler'in bir parça gölgede kalmasına yol açtı.

Health House doğa ve mimarinin iç içe geçmesi ilkesi bağlamında Wright'in eserleriyle pek çok benzerlikler sergiliyor, fakat "kübist" görünümüyle onlardan ayrılıyordu. Aslında Health House o dönemde "Avrupai üslup" olarak adlandırılan işlevsel mimarinin Amerika'daki ilk örneğiydi.

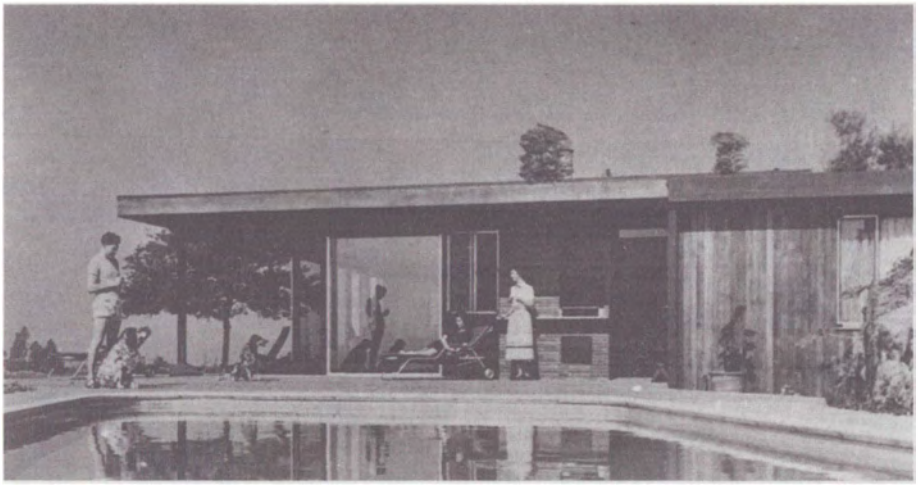
Betonarme temelleri, çelikten hafif iskeleti, metalik doğramalı çıkma pencereleriyle, Health House prefabrikasyon mimarinin gerçekten en başarılı örneklerinden biridir. 40 saatte monte edilen bu binanın, estetik kalitesi de en az işlevsel kalitesi kadar barizdir. Health House monte edildikten kısa bir süre sonra bölgeyi mahveden bir orman yangınının ortasında kaldı. Yangından kurtulan tek ev olan Health House o kadar olağanüstü bir icraat addedildi ki, Neutra'nın bu eseri bölgeye akın eden ziyaretçiler sayesinde kazara da olsa ünlü hale geldi.

Girsberger'in 1951 yılında yayına hazırladığı kitapta Willy Boesiger evle ilgili şunları yazıyordu:

> "Health House'u bu çalışmanın en başına koyduk, çünkü kendisi Amerikan mimari tarihinde yeni bir dönemin açılmasını sağlamıştır. 1927 yılında California'nın "Floating House"undan bahsedilmeye başlandı ve genç kuşakta heyecan yaratan taslaklar kısa bir süre sonra ortaya çıkmaya başladı.

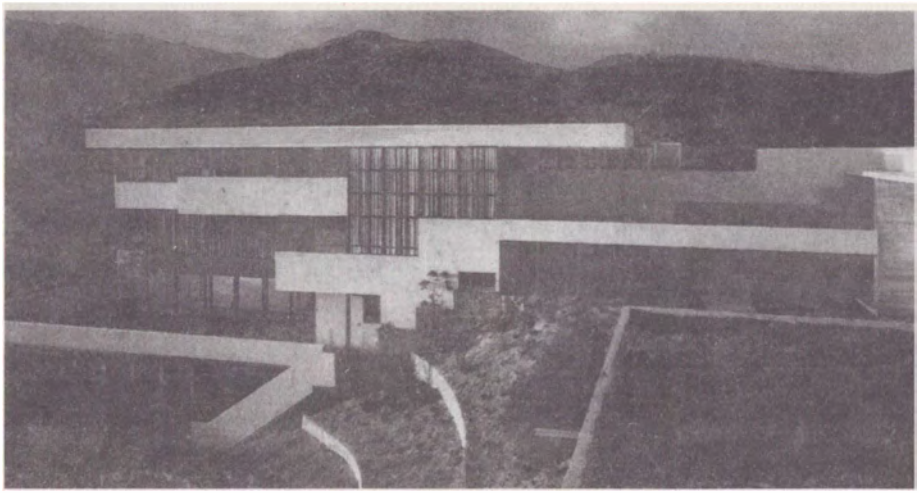
Neutra bu gençler için 1928'de American Academy of Modern Art'ı kurdu. Bu akademiden mezun olan ilk öğrencileri daha sonra onun ortakları oldular ve ardından Neutra'nın atölyesinde sayısız genç insan yetişti.

Wright'ın kibirli bir sessizlikle köşesine çekildiği, Sullivan'ın unutulduğu bir dönemde Neutra, pastiş dekor fantezilerine ve gökdelenlerle ilgili gayrimenkul spekülasyonlarına kapılıp gitmiş Amerikan mimarisine araştırma ruhu aşılamaya çalışan olağanüstü bir ihyacıdır. Neutra Sullivan'ın eserlerini boş yere yayımlatmaya çalışmış, fakat Wright'ın Chicago ekolünün bu üstadıyla ilgili bir kitabını bastırmayı başarmıştır. Fransa'da Baudoin ve Lods'un, İngiltere'de Gropius ve Maxwel Fry'ın "açık hava okulları" inşa ettiği 1935 yılında, Neutra Los Angeles'ta, eğitim için dış mekânların da iç mekân gibi kullanılabildiği tek katlı Corona School'a imza attı.



California'da, Santa Monica dağlarında Richard Neutra tarafından yapılmış ev. Foto, USIS.

Geleneksel Japon mimarisi Neutra'nın eserlerinde, Wright'tan daha fazla kendini göstermektedir. Nitekim California başta sismik özellikler olmak üzere bazı açılardan Japonya'ya benzer. Bu durum özellikle de mimarinin zeminle ilişkisi ön planda tutulduğunda her iki şehir arasında kaçınılmaz kesişme noktalarına yol açar. Neutra bölgedeki pek nadide manzaraları kullanmış ve bu durumdan daima azami ölçüde yararlanmıştır. Sözgelimi 1932 yılında inşa ettiği Research House'un bir yanı Silver Lake'e, diğeri Sierra Madre dağlarına bakar. 1935 yılında inşa edilen William Beard malikânesi de keza Sierra Madre dağlarına bakar. Pallos Verdes Hill malikânesi ise Pasifik kıyısında dik bir yamaca dayanmıştır. Neutra yaptığı evlerdeki benzersiz konfor nedeniyle, Wright gibi sık sık "milyarderlerin mimarı" olarak anılır. Örneğin ünlü romancı Ayn Rand'ın San Fernando vadisindeki evi üzerinde balıklarla dolu bir gölcük bulunmaktadır. Bahçe-çatı bir kapıyla banyoya bağlanır. Havaların çok sıcak olduğu zamanlarda alüminyumdan yapılmış kapalı avlu yapay yağmur düzeneğiyle serinletilir. John Nicholas Brown'un malikânesine gelince; Brown evi için Neutra'dan yaklaşık bin adet çizim yapmasını talep etti. New York yakınlarındaki müstakil bir adada inşa edilen, özel havalandırmalı ve güneş ışınlarından solex camlarla korunan bu evde ayrıca bir sinema salonu, müzik dinletileri için tasarlanmış oturma odaları bulunmaktadır. Ve son olarak (1946-1947) tarihlerinde Palm Springs'te, çölde inşa edilen ünlü evde (Kaufman House) Neutra yapay bir havlandırma sistemi icat etmek zorunda kalmıştır: Buzlu suyla işleyen bu havalandırma sistemi yazın çıplak ayakla yürümeye izin veriyor, kışın ise güneş ışınlarını kullanarak ısıtma sağlıyordu.



Richard Neutra tarafından inşa edilmiş olan Lowell House. Foto, L. Hervé.

Neutra'nın inşa ettiği birçok ev arasından son olarak şunları sayalım: Joseph von Sternberg için San Fernando vadisinde 1936'da inşa ettiği ev; 1947-1948'de Santa Barbara'da inşa ettiği Tremaine House; 1954'te Ojai vadisinde inşa ettiği James D. Moore House. Neutra'nın 1923 yılından beri üzerinde çalıştığı ucuza imal edilen evler de diğerleri kadar güzel ve pratiktir. 1936 yılında, ilk defa sökülebilir ve taşınabilir kontrplaktan ev inşa etmiştir. Keza ilk defa güneş ışınıyla ısınma tertibatını 1935 yılında kullanan da Neutra'dır. Ayrıca mobilyalar icat etmiş, dükkânlar, garajlar, hastaneler inşa etmiş, liman tesislerini iyileştirmeye çalışmış ve seyyar havaalanlarıyla hava taşımacılığını iyileştirmiştir.

1943 yılında, Porto Riko'nun "hıfzıssıhası ve okula kavuşturulması" görevi Neutra'ya verilir. Neutra, açık hava okulu ilkelerini bu projeye uyarladı ve ustaca tasarlanmış sağlık binaları inşa etti. 1949 yılından itibaren Robert E. Alexander'la ortak oldu ve konut mimarlığını hayatının sonuna kadar en önemli uğraşısı olarak sürdürdü.

Doğaya saygı, güzellik arayışı, Neutra'yı işlevselciliği ve estetikten yoksun bir 'uluslararası üslubu" reddetmeye itmiştir:

> "İnsana iyi hizmet etmek için doğaya saygı göstermemiz gerekmektedir; günlük yaşamımızın ve refahımızın çerçevesini oluşturan doğadır ve bu yüzden doğayı iğreti ve sözüm ona modern bir kalıba yerleştirmeye çalışmak ahmaklık olacaktır. Faydalılığı ve güzelliği birbirinden ayırmaya kalkışmak feci bir hatadır; böyle bir şey entelektüel açıdan da saçmalıktır, zira doğada bu tür bir ayrılmanın örneğini bulamazsınız.

Gerçi Sullivan'nın ve Viollet le Duc'ün "biçim işlevden doğar" fikri Neutra'ya göre XIX. yüzyılın sonunda kurtarıcı bir rol oynamıştır, fakat konu "devri çoktan geçmiş tarihi üslupların yan yana çatılmasından doğan bir sanattan kurtulmak" olduğunda Neutra, "biçim –*die Gestalt*– veya ifadenin uygunluğu" gibi çağdaş mefhumları "fazlasıyla iddialı ve kesinlikle yapmacık" bulur ve onları "çoktan miadını doldurmuş uzlaşıların, makbulü peşin hükümler"in[2] sonucu olarak görür.

Eliel Saarien (1873-1950), Amerika'da hiç kuşkusuz Neutra kadar ciddi bir etki yaratmayacaktır. Bu Finlandiyalı mimarın eserleri 1900 yılında Paris Evrensel Sergisinde Finlandiya pavyonunda sergilendi. Eserlerinde Richardson ve Sullivan'ın eserleriyle benzerlikler arz ediyordu ve bu durum 1923 yılında Amerika da yaşamaya başladıktan sonra Chicago ekolünün dikkatini Saarinen'in üzerine çekti. *Chicago Tribune* gazetesinin açtığı yarışmada aldığı ikincilik birçok Amerikalıdan sipariş almasına yol açtı. 1925'te Cranbook'ta (Michigan) bir okul kompleksine imza attı. 1928'de aynı şehirde kendisi için sarı briketten bir ev inşa etti. 1938'den sonra oğlu Eero'yla ortak olan Saarinen, Finandiya'dan ayrılmasından sonraki dönemdeki modern Avrupa mimarisine yöneldi. Buffalo'daki Kleinhaus Music Hall (1938) olsun, Mineapolisteki Christ Lutherian Church'te olsun, baba oğul mimarların XX. yüzyıl mimarisinin geometrik sadeliği ile XIX. yüzyıl sonu romantik mimari anlayışının olanaksız bir sentezine ulaşmaya çalıştığını görmekteyiz.

Bu baba oğul ilişkisinde, mutat olduğu üzere ancak babanın ölümüyle son bulacak bir kuşak çatışması öne çıkar. Saarinen'lerin Detroit'teki General Motors merkezi için yaptıkları ilk çalışmalar 1945'e uzanır; ancak Eero Saarinen'in babasının ölümünden sonra baştan ele aldığı bu projede Mies van der Rohe'nin etkisi görülmekle birlikte, babası Eliel Saarinen'in izlerini bulmak mümkün değildir.

Amerika'ya çocukluğunda göç etmesine karşın burada Albert Kahn'dan da (1869-1942) söz etmek gerekir. Kahn'ın ilk önemli eserleri Amerika'da değil, 1928-1932 yılları arasında hayatını geçirdiği, pek çok endüstriyel yapıya imza attığı SSCB'de bulunur.[3] Amerika'ya döndükten sonra Albert Kahn Chicago ekolünün endüstriyel yapı formülünü benimser ve ABD'de fabrika inşaat alanından önde gelen bir uzman haline gelir. Sovyetler Birliği'nde olduğu dönemden itibaren Albert Kahn, 1950'li yılların Mies van der Rohe'unu önceleyecek şekilde, katı bir dar açılı üslup (*orthogonisme*)

---

[2] R. J. Neutra, "Mes pensées, mes soucis, mes espoirs," *Architecture: Formes + Fonctions*, Lozan, 1961-1962.

[3] Bununla birlikte Albert Kahn, 1903'te Packard için Detroit'te ve 1913'te Ford için yine Detroit'te birer fabrika inşa etmiştir.

benimsemiştir. Onun Ohio Steel Foundry'si (1939), Detroit'teki araba fabrikaları, klasik mimarinin tarihselci mimarlar tarafından kaybedilmiş çizgilerini yansıtıyordu. Albert Kahn'nın fabrikalarında gördüğümüz güçlü yatay çizgilerin aynısını Floransa'daki Pitti Sarayında da görmekteyiz. Albert Kahn aynı zamanda fabrika bacalarına çok hoş bir dikeylik vermesini de bilmiştir.

ABD'de oynadığı en önemli rol Eero Saarinen'i yetiştirmek olan Eliel Saarinen'in eserleriyle kıyaslandığında Albert Kahn'ın eserleri çok daha üstündür. Fakat diğerlerine nazaran Kahn'ın eserleri daha az bilinir; sebep kuşkusuz bu eserlerin endüstriyel binalar olması ve oturma alanları, toplanma yerleri, yönetim binaları, tiyatrolar ve spor alanları barındırmayan mimari yapıtın aleyhinde var olan önyargılardır. Endüstriyel mimari, bir kürek cezası gibi algılanıp icra edildiği için çok uzun zaman boyunca bayağı bir şey olarak görüldü ki, Gropius'un Fabus fabrikası gibi bir yapıtı doğurmuş olmasına karşın hâlâ endüstriyel çalışma mekânları mimarisini ihmal etme eğilimindeyiz. Ford, Republic Steel, General Motors ve Chrysler'in mimarı olan ve 400 teknisyen istihdam eden bir şirketin başında bulunan Kahn sadece 1937 yılında, Amerika'daki endüstriyel yapıların % 20'sine imza attı. II. Dünya Savaşı boyunca kapılardan başka açıtı olmayan fabrikalar inşa etti. Düşman bombardımanına karşı korunmak için akla gelen ilk fikir penceresiz fabrikaların inşa edilmesidir. İçerideki kötü koku ve zararlı gazlardan havalandırma yoluyla kurtulan, mükemmelen dağıtılan bir ışıklandırma sistemine sahip bu işlevsel fabrikalar bütün bu artılarına rağmen ciddi bir mahzur arz ediyorlardı: işçiler normal fabrikalara oranla burada çok daha fazla sıkılıyorlardı. İşçilerin dış ortamdan bu yalıtılmışlığını telafi etmek için atmosferdeki değişimleri gösteren ışıklı bir sinyal sistemi meydana getirilmesi tasarlanmıştı.

2. Frank Lloyd Wright (İkinci Dönem)

1916'dan sonra F L. Wright Amerika'da neredeyse tamamen unutulmuş durumdaydı. Tam bir inziva yaşamını seçen, fazla sipariş almayan Wright, üstüne üstlük 1914'teki Taliesin East[4] yangınında kaybettiği eşi ve iki çocuğunun acısını da yaşamıştır. Avrupa'ya yaptığı yolculuk ve Japonya'da altı yıllık bir ikamet (1916-1922) Wright'ın eserlerini sorgulaması ve kuramlarını doğrulaması için gereken zamanı sağlamıştır. Tokyo'da kaldığı süre zarfında, en önemli eserlerinden biri olan Imperial

[4] Taliesin East 1925 yılında bir kundaklama sonucunda tekrar harap olmuş ve F L. Wrigt tarafından üçüncü defa inşa edilmiştir.

Otel'i inşa etmiştir. Wright yer sarsıntılarına karşı dayanıklı olması amacıyla çamur katmanı üzerinde yüzen bir bina yapmayı tasarlamıştı. Beton plaklardan konsollar ihtiva eden binada, katlar duvarlar tarafından desteklenmiyordu. Geleneksel Japon kiremitleri yerine daha hafif kılmak için çatıyı yeşil bakır kullanarak örttü. Bu yapılarda lav bir yapı malzemesi olarak kullanılmıştır. Banyolar yerden ısıtılmaktadır. Daha birçok yenilikler bu projeyi şüpheli hale getirmiş ve Wright yapıyı ancak Baron Okura sayesinde tamamlayabilmiştir.

Wright'ın Amerika'ya dönüşünün hemen ardından 1923 yılında Japonya'da Tokyo'yu neredeyse tamamen yerle bir eden büyük deprem meydana geldi. Baron Okura'nın olayın ertesinde Wright'a çektiği telgrafta şunlar yazılıdır: "Dehanızın bir abidesi olan otel depremden hiç zarar görmedi."

Imperial Otel 1945 yılında gerçekleşen Amerikan bombardımanından da zarar görmeden kurtulmuştur. Mucizevi bir şekilde kurtulan otel F L. Wright'ı bir süre gündemde tutmuştur. Bunun üzerine Wright California'da beton bloklardan prefabrike birkaç müstakil ev inşa etti: Pasadena'daki La Milliard House (1923), Los Angeles'taki Freeman House (1924). Avrupa'dan iki manevi takipçisi olacaktır: Schindler ve Neutra. Ama ölüm 1924 tarihinde onu eski ustası Sullivan'dan ayırmıştır. 1924'ten 1934'e kadar Wright yine bir köşeye çekilip unutulmuş ve ancak 1935'e yeniden ön plana çıkabilmiştir.[5]

Frank Lloyd Wright'ın en az onun kadar takdir edilen Amerikalı çağdaşları arasında 1914-1922 yıllarında Wastington'daki Lincoln Memorial'ı inşa eden Henry Bacon ve 1937'de Washington Ulusal Galerisini inşa eden J.R. Rope bulunur.

1930'da F.L. Wright'ın kariyeri tamamlanmış gibi görünüyordu. Ülkesinde o denli mücadele ettikten sonra nihayet hoca, fakat modern Avrupa mimarisi tarafından aşılmış "eski bir hoca" olarak kabul ediliyordu. O tarihte 61 yaşındaydı.

Çiçek açmakta olan Avrupa işlevsel mimarisine karşı Wright eleştirinin dozunu ayarlayamıyordu. Bu mimari tarzı, "altı kaval üstü şişhane kutucuklar"olarak tanımlıyordu. Hattâ ona "faşist" sıfatını yakıştıracak kadar ileri gitmişti. Büyük Avrupalı mimarlara gelince, Auguste Perret hariç (ki onu da "eski bir arkadaş" olduğu için hariç tutuyordu) hepsini "yavan işler yapan" "dünkü çocuklar" olarak tanımlıyordu.

---

[5] Sullivan'ın ve F L. Wright'ın dramları Ayn Rand'ın *La Source vive* adlı romanında aktarılmıştır: (Jeheber 1945). Bu eserde modern mimarinin ABD'deki öncülerinin verdiği çetin mücadele etkili bir şekilde tasvir edilir. Romanda Henry Cameron adlı karakterde Sullivan'ın, Howard Roak isimli karakterde de F L. Wright'ın pek çok özelliklerini seçmek mümkündür.

Bu insanlar gerçekten dünkü çocuk muydular? Wright Le Corbusier'den 10 yaş Perret'den ise en fazla 5 yaş büyüktü. Loos, Hoffman ve Behren'le aynı yaştaydı.

ABD'de modern mimariden bihaber oluş o boyutlardaydı ki, 1930 yılında Wright tarafından göklere çıkarılan ve 1910'dan itibaren Amerikalı mimarın öğrencileri Berlage, Oud ve Stijl mimarları tarafından Avrupa'ya yayılan "organik mimari" o dönemde Avrupa menşeili bir kuram addediliyordu. Wright kendi fikirlerinin Avrupalı mimarlar üzerindeki etkisine boşuna verip veriştiriyordu. Bu mimarlardan bazıları kendisine ait "organik mimarlık" tabirini kullanması üzerine horgörüyle şöyle söylüyordu:

> "Modern Mimarlık (aslında kasıt Avrupa mimarisidir, çünkü o dönemde Avrupa dışında neredeyse mimarinin var olmadığı kabul ediliyordu) ruhtan yoksun bir organik mimaridir."

1932 yılında Bauhaus kapıya kilit vurmak üzere olduğu bir sırada Wright birkaç öğrencisiyle birlikte Taliesin Fellowship ortaklığını kurmuştur. Ama burada söz konusu olan ne Bauhaus gibi bir okul ne de Le Corbusier'nin Paris'teki atölyesine benzer bir örnek mimarlık atölyesidir. Burası daha çok sanatçıların, zanaatkârların ve mimarlık öğrencilerinin hep birlikte çalıştıkları bir çeşit falansterdir.

Çoğu zaman ortaklığın bütün mensupları işçi olarak şantiye'de çalışmaktadır. Wright, Taliesin'e Fourier'nin hayal ettiğine yakın bir ruh kazandırmak istemiştir. Ayrıca bu şekilde Wright, geniş Amerikan topraklarını keşfe gelen öncülerin maceracıklarıyla; vaat edilmiş topraklara doğru yürüyen ütopistlerle bir gönül bağı kurmaya çalışmıştır. Keza Jean-Jacques Rousseau'nun düşünceleriyle de bir ilişki söz konusuydu. Nitekim son noktada en üstün öğretmen doğaydı. Wright'ın düşüncesinde organik mimari her şeyden önce bir hümanizmdir. Eğer Wright doğayı ve mimariyi kaynaştırma politikası uygulamışsa, bu, doğa içerisinde insanın daha iyi olacağını düşünmesindendir. Wright öğrencilerine doğayla yakından ilgilenmelerini ve böylece doğaya nüfuz edip, Tanrı'nınkine benzer derecede organik bir mimari yaratabileceklerini söylüyordu. 1930'lu yıllardan sonra 'organik mimari' ile 'işlevsel mimari'nin birlikte anılmaya başlaması Wright'ı özellikle kızdırmaktadır. *Yeni Mimari Ansiklopedisi*'nde Sartoris, Wright'ı "tuhaf meczup" olarak tanımlamaktadır. Çünkü Wright Rönesans mimarisinden, özellikle Saint-Pierre kubbelerinden nefret etmektedir ve organik mimari ve işlevsel mimarinin tek ve aynı şey olduğu savını çürütmek istemektedir. Sullivan gerçektende de Wright'tan önce "organik mimari" terimini kullanmıştır ve Sullivan'ın Avrupalı öğrencileri bu yüzden ortalığı yeterince karıştıracaklardır. Ama Sullivan'ın "organik mimarisi" ile Gropius'un işlevsel mimarisi



F L. Wright tarafından Tokyo'da inşa edilmiş olan Imperial Otel. Foto, L. Hervé.

birbirleriyle yakın akrabalar gibi olmalarına karşın Wright'ın "organik mimari"si bambaşka bir anlama gelir. Wright organik mimarinin –her organın bir işlevi olması gibi– muhakkak işlevsel olması gerektiğini ancak bu işlevselliğin tek başına yeterli olmayacağını belirtmiştir daima. Bu karşı çıkış, belli bir tinsellik boyutunun belli bir panteizmi mimaride muhafaza etme iradesi Wright'ı bugün için büyük kılan şeydir. Taliesin projesinde, Wright "Usonie" ismini verildiği kendi ütopyası içinde yaşıyordu. Öğrencileriyle birlikte 'Usonie Evleri' denilen ve yemek odasıyla iç içe bir mutfağın bulunduğu tek katlı ekonomik evlerin prototipini ortaya koydular.

Bu Taliesin ismi nereden geliyor peki? Wright bu konuda Galya kökenli annesinden esinlendiğini söylemektedir. Bu ismi kral Arthur'un şövalyelerine eşlik eden bir şifacıdan aldığını açıklamaktadır.

1936-1937 yılları Wright'ın ABD'de yeniden dirildiği yıllardır. Yetmişlik Wright Pennsylvania'da XX. yüzyılın en önemli eserlerinden birini, CI. N. Ledoux'nun bir ütopyasını gerçekleştirmiştir: Şelale evi... Yetmişlik Wright gençliğinde olduğu gibi bu evleri bitirebilmek için girişimci ve işçilerle birlikte kolları sıvayarak işe girişmiştir. Bruno Zevi *Apprendre à voir l'architecture* [*Mimariye Bakmayı Öğrenmek*] adlı eserinde işçilerin çıkmaları destekleyen son kirişleri kaldırmayı reddettiklerini nakleder. Sendikalar ve danışmanlar Wright'a göçük altında kalma riski olan iki işçinin ailesine sigorta parasını ödemek niyetinde olmadıklarını bildirmiştir. Öfkeli Wright bizzat kazmayla tahkimatı tek başına kaldırır. Bu evin çıkma teraslarının o dönemde ayakta kalmasının mucize olarak görüldüğünü belirtmek gerekir. "Falling Water" doğayla o derece kaynaşmıştır ki, tek başına oracıkta bitmiş gibi bir görünümü vardır. Bu başyapıt Wright'a dünya çapında bir ün kazandırdı ve Amerikalılar şaşkınlık içerisinde en büyük mimarlarının kim olduğunu keşfettiler.

1936-1939 yılları arasında Wright ayrıca Johnson şirketi için Wisconsin Racine'de döşemeleri mantar kolonlarla desteklenen saydam, olağanüstü bir yönetim binası inşa etmiştir. Uzun zaman müstakil bir evde konaklayan Wright –ki Avrupalı mimarlarla kıyaslandığında bu ona geçmiş hayranı bir hava vermekteydi–ev mimarisinde olduğu kadar bina mimarisinde de usta olduğunun etkileyici bir ispatını sunuyordu. 1938 yılında, Arizona da Phoenix yakınında bir Taliesin West şehri kurmaya karar verdi. Dördüncü kez evlenen Wright karısıyla birlikte işçilere ve 23 (kız ve erkek) öğrenciye okul olacak yeni falanster programını uygulamaya koydu. Hem gündelik hayatı hem de pansiyonerlerin eğitimini pekâlâ idare eden Wright bir büyücü gibi görülüyordu. Gelgelelim önünde daha uzun bir ömür vardı; nitekim beşinci kere evlenmeye ve 1936 yılından itibaren ekonomik evlerin inşasıyla ilgilenmeye vakit bulacaktır. 1938 yılında Florida'da Florida Southern College'ın inşaatına başlamıştır. II. Dünya Savaşından sonra göz alıcı eserlerinden bir tanesini daha verir: Guggenheim Müzesi (1946-1959).

1959 yılında öldüğünde doksanıncı yaşını doldurmuştu ve geride 37 tane inşaat halinde proje bırakmıştı ki, bunların arasında Bağdat ve Pittsburgh için hazırladığı enfes şehircilik planları da bulunmaktadır. F L. Wrihgt'ın giriştiği işleri tamamlamak ve onun anlayışına uygun araştırmalar yapmak isteyen on dokuz öğrencisi ve damadı Wesley Peters "Taliesin Associated Architecte"i kurdular.

F L. Wright devamlı olarak yenilenen bir deha örneğidir ve onun anlayışı geçmişe olduğu kadar geleceğe de yönelmekten vazgeçmeyen bir anlayıştır. Öyle ki geçmiş hayranlığıyla o denli suçlanmasına rağmen Wright'ın aynı zamanda bir vizyon



F L. Wright'ın "çağlayan üzerinde ev" isimli yapısı Ed. Kauffmann evi. Foto, USIS.

adamı hem de şaşırtıcı bir geleceğin çağdaşı bir adam olarak ortaya çıktığını görüyoruz. Örneğin Maryland'deki Hoolyhock House'u bir Maya tapınağı biçiminde inşa etmiştir; Maryland'deki rasathanesi Ziggurat biçiminde; Tahoe gölü kenarındaki kır evini Kızılderili evi biçiminde inşa etmiştir. Fakat aynı zamanda Arizona da bir kış sporları tesisini kaktüs yaprakları şeklinde tasarlamıştır. Kendi evlerinde, şömineler tapınaklardaki sunu yerleri gibi düzenlenmiştir. Ziyaretçiler bu şekilde ocağın etrafında oturmak durumunda kalmaktadır. Ama aynı zamanda daha önce tasarlanmamış yükseklikte –yüksekliği sembolik olarak bir İngiliz mili, yani 1,6 kilometreye eşit– bir gökdelen projesi tasarlamıştır.

Koşut yüzlü dörtgenler meselesi henüz sorgulanmaya başlamadan önce Frank Lloyd "kutunun yok edilmesi" diye adlandırdığı şeyin peşindeydi; bu sadece kutunun dış görünümünün değil, aynı zamanda kutu-evin içini, yani bölmelenmiş parçaların da yok edilmesini ima ediyordu.

Betonla "ne şarkısı, ne hikâyesi ne de karakteri var" diyerek alay etse de, Japonya'da kardeşi Lloyd'la birlikte "tekstil bloku" diye bilenen yeni bir beton türü keşfeden de odur. Bu beton bloklar malzemenin üzerine kazınmış desenler barındırır. Karmaşık bir şema uyarınca yan yana getirildiğinde bu bloklar duvar kompozisyonları meydana getirebilirler. İçi boş olan bu bloklar hafif de çekerler. Ek yerleri çelik uzantılardan oluşur. Wright 1940 yılında, Phoenix Arizona'da taş blokları üst üste yığıp en az miktarda çimento kullanarak bir yapı yapmayı tasarlamıştır. Bu yönteme "çöl betonu" adını vermiştir

1930 yılında Princeton Üniversitesinde verdiği konferansta[6] Frank Lloyd Wright şu sözü sarfeder: 'Bir sandalyenin oturmaya yarayan bir makine olduğunu kafamıza iyice yerleştirelim." Ve şöyle ekler: "Ağaç meyve taşıyan bir makine, bitki çiçekleri ve tohumları taşımaya yarayan bir araç, kalp ise emme bir tulumbadır."

Le Corbusier'nin başına onca bela olmuş ünlü tanımı "ev oturmaya yarayan bir makinedir"i görünüşe göre asla Wright'ın aleyhinde kullanılmamıştır.[7]

Wright, Le Corbusier ve Gropuis'tan çok önce kendi tabiriyle "yeni makine düzeninin ifadesi olarak doğacak yeni formlarla" ilgilenmiştir. Wright bu satırların devamında şöyle söylüyor: "modası geçmiş bir zanaatin ortadan kaybolmasını hiç dert edinmedim."

Wright ilk yaptığı evlere "iğ biçiminde çizgiler" kazandırır. Bu çizgiler çoğalarak evlere "gemilerde, uçak ve otomobillerde hayran kaldığımıza benzer sakin bir ahenk" kazandırır. Evlerde dekor kullanmama alışkanlığı Wright'a da tıpkı Loos'a olduğu gibi hocası Tıpkı Sullivan'dan geçmiştir: "hiçbir yerde dekor kullanmaya gerek yoktur."

Wright makineleşmeyi, bilimselliği ve ilerlemeciliği reddetmiştir. Fakat "standartlaşma ve makineleşme insanlığa hizmet için vardır" der.

Makineyi John Ruskin ve William Morris gibi reddetmemiş, onu insanlığın hizmetine sokmak istemiştir:

> "Standardizasyonun ve onun o korkunç, fakat dürüst gereci makinenin en sonunda –makineye egemen olunabildiği takdirde– medeniyetimize yeni ve incelikli bir güzellik kazandıracağını umabiliriz."

Gelgelelim Wright evler için "oturmaya yarar makine" tabirini kullanmakla birlikte bunun "makinelere benzeyen veya kesinlikle benzemeyen yapılar inşa edilmesi gereğini" göstermediğini vurgular. Ve modern mimari üslubuyla yapılmış, "makine çağının talihli ya da talihsiz bütünleyicileri"nden ibaret olan evlere karşı çıkar. Bu evler zamanın sadece bir boyutunu özümsemişler ancak bütün pozitif yönlerini yansıtmayı başaramamışlardır.

Nihayet Wright kendi "organik mimari"si ile "işlevsel mimariler"i birbirinden ayıran şeyi anlatabilmek için savlamasını şu müthiş imgeyle keskinleştirir:

---

[6] Buradaki ve sonrasındaki metinleri F L. Wright'ın *Mimarinin Geleceği* adlı kitabından naklediyouz: Coll. Mediations, Gonthier-Denoël, Paris, 1966.

[7] Gerçi Gropius bu formülü Le Corbuiser'den önce ifade etmiş ve şüphesiz bunu F. L. Wright'ın yazılarından etkilenerek yapmıştır.

"Her ev, insan vücudunun çok karmaşık, çok beceriksiz ve sorunlu, çok mekanik bir taklididir. Elektrik donanımı sinir sistemini, tesisat sistemi dolaşım sistemini, ısıtma sistemi kalp ve arterleri, gözler pencereleri, burun havalandırma deliklerini temsil etmektedir. Evin bugün karmaşıklığı bir tür çılgınlığa ulaşmış yapısı kemikle kaplı bir tür hücre dokusu gibidir. Evin bütün iç aksamı, şeyleri hazmetmeye çalışan bir tür midedir. Ortalama bir evin bütün hayatı, sürekli devam eden bir sindirime benzer. Bir ev, adeta hastalıktan mustarip, hayatta kalmak için sürekli tedavi edilmesi gereken sağlıksız bir vücut gibidir."

Wright "evi pekâlâ oturmaya yarayan bir makine kabul edebiliriz, fakat mimari, ev kavramı bittiğinde başlar" derken hiç kuşkusuz Le Corbusier'yle arasına mesafe koymaya çalışıyordu."Teknik buyrukların hizmetinde olan biz değiliz; tersine o insanın hizmetindedir."

Kendine ait evlerde Wright yatay hatları kullanmıştır, çünkü "yapılardaki yere paralel planlar toprağın bir parçası olurlar." Ama Wright kendini yalnızca dörtgen planlarla sınırlamamıştır. 1925 yılından itibaren Maryland'taki String Automobile projesinde (1946 yılında Guggenheim Müzesi için kullanılan proje ancak 10 yıl sonra hayata geçirilecektir) spiral ve dairesel formlardan yararlanmıştır. Wright bazı projelerinde 1927'den itibaren dar açılı çizgiler kullanmış, fakat bunlar ancak 1937'de Hanna House ve ardından 1959'da Pensilvanya'daki Beth Solem Sinagoguyla birlikte hayata geçirilmiştir.

Wright'ın verdiği şu mimar tanımına hiç kimse kendisinden daha iyi örnek teşkil edemez: "Her büyük mimar ister istemez büyük bir şairdir. Kendi zamanı içinde özgün büyük bir yorumcu olmalıdır mimar." Şüphesiz şiirsel ve yontusal, hatta doğacı ve sembolist bir mimari eğilimin kökenlerini Wright'ta aramak gerekir.

3. Alman Göçmenlerinin ABD'ye Gelişinden 1939'daki New York Evrensel Sergisine

Nazilerin Avrupa'daki yıkıcı zulümleri sonucunda, 1933 yılından sonra ABD'yi birçok alanda –fizikte Einstein, mimaride Gropius ve Mies Van der Rohe gibi– Alman entelektüellerin muazzam katkılarına kavuştu.

Ama bu yeni göçmen akını o vakit artık alt yapısı tamamlanmış bir ülkeye geliyordu. Bütün bir XIX. yüzyıl boyunca, Amerika göç almış ve 1901 ile 1910 yılları arasında yılda 860.000 göçmenle bu göç doruk noktasına çıkmıştır. 1924 yılından itibaren Asyalıların Amerika'ya girmesi yasaklanmış ve diğer ülkelerin göçmenleri için belirli sınırlamalar getirilmiştir. Almanya'dan gelen yeni göçmenler uzun süre Alman olarak görüldüler ve resmen asimile edilmediler. Bu durum eğitim alanıyla yetinen

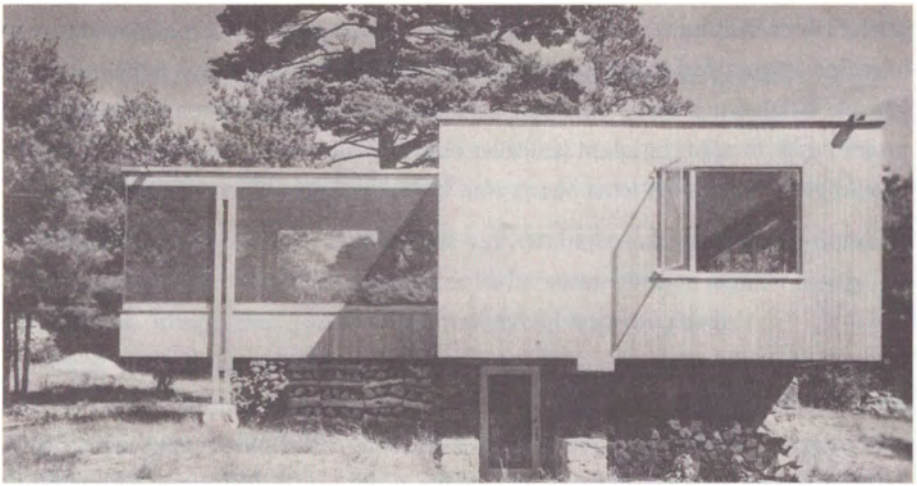
Gropius ve Mies van der Rohe'nin bu ülkede yeni bir mimarlık kariyeri yapmak zorunda kalışlarını açıklıyor. Dolayısıyla onların otuzlu yıllardaki modern Amerikan mimarisi üzerindeki etkileri abartılmamalıdır.

Aslında Amerikan mimarisindeki dönüm noktasına onlar ülkeye varmadan önce girilmişti. Tasfiyeci üslupta yapılmış gökdelenler 1930'lardan itibaren New York'ta ortaya çıkmaya başlamıştır: Raymond Hood'un (1881-1934) yukarıdan çekilmiş gibi duran McGraw Hill Binası ve Daily News Binası ve Hood ve Harrison'un Rockefeller Center'ı (1931-1947). George Howe ve (İsviçre göçmeni) William Lescaze 1932'de Philedelphia'da Saving Fund Society Binasını inşa ettiler. Wright, Schindler ve Neutra'nın örnekliği semerisini vermeye başlamıştır. Rockefeller Center hiç kuşkusuz II. Dünya Savaşı öncesinde dünyanın en olağanüstü mimari yapısıdır. İlk defa, gökdelenler çevreden yalıtılmış bir kule olmaktan çıkıyor, dikey bir merkez teşkil eden bir bütünün bir parçası haline geliyordu. Manhattan'ın göbeğine bu 14 kuleyi dikme organizasyonunu Raymond Hood üstlenmişti. Bu kuleler yüksekliklerinden ziyade (nitekim Radio Corporation of America Binası 250 metre yükseklikteydi) incelikleri ve hiçbir süs taşımayan düz yüzeyleriyle New Yorkluları şaşkına çevirmiştir. Ona bu yüzden döşeme taşı (*slab*) ismi verilmektedir. Nitekim döşeme taşları bir dikili taş misali devasa bir dörtgen biçiminde dikilmiştir. Rockefeller Center'la 'lameliform gökdelenler' iş merkezlerinin göbeğinde görülmeye başlar.

Gropius Amerika'ya 1937 yılının başında vardı. Harvard Üniversitesi Mimarlık Fakültesinin müdürlüğüne getirildi. Ertesi yıl kendi evini, Bauhaus okulunda öğretmenlik yapanlara verilen evlere benzer biçimde inşa etmiştir. Eski öğrencisi Marcel Breuer'le birlikte biri Breuer için olmak üzere muhtelif özel ikametgâhlar inşa ettiler. 1939 Evrensel Sergisindeki (Breuer'le birlikte kurdukları) Pennsylvania pavyonu hariç Gropius savaşa kadar Amerika'dan hiçbir önemli sipariş alamamıştır.

Mies van der Rohe ise 1937 yazında Amerika'ya geldi ve Illinois'deki Chicago Teknoloji Enstitüsünün başına getirildi. 1939 yılından itibaren enstitünün yeni binalarının yapımında çalışmaya başladı. 1940 yılında hazırladığı planların tamamlanması Van der Rohe'nin 25 yılını alacaktır. Kampüsteki bütün binalarda 7,30 metrelik özel bir ızgara kullandı; bu ızgara hem serbest mekânlarda hem de dış camdan ve çelikten cephe panolarında kullanıldı. Ama ilk binalar 1942 yılında yükselmeye başlamıştır. Bu da Mies Van der Rohe'nin Amerika'daki bu faaliyetlerini üçüncü cildin konusu haline getiriyor.

Gerçekte, Mies van der Rohe ve Gropius'un 1940'a kadar Amerikan mimarisi üzerindeki etkileri üniversite hocalığından ibarettir. Ancak bu etki II. Dünya Sa-



Gropius ve Breuer'in Massachusetts'teki Chamberlain Sayfiye Evi. Foto, USIS.

vaşından sonra Amerikan mimarisinde müthiş bir atılım sağlayacaktır. O kadar ki, günümüz modern Avrupa mimarisi sıklıkla bir tür "Amerikanlaşma" addedilir. Bu durumda mizahçı Chesterton'ın eleştirisini kabul etmek gereklidir: "Avrupa'nın Amerikanlaştırılması Amerika'nın Avrupalaştırılmasının sonucudur."

Maurice Casteel'in 1930 tarihli *L'Art moderne primitif*'te [*İlkel Modern Sanat*] yaptığı şu tespitler bugünün okuyucularına herhalde fazlasıyla şaşırtıcı gelecektir:

> "Hepsi çalışmanın ve çabalamanın amentüsünü okuyan yüz milyon insandan oluşan bu milletin, tarihinin doruk noktasındayken bile estetik alanında taklit edilesi hemen hiçbir şey üretmemiş oluşu tuhaf değil midir? F L. Wright veya Sullivan gibi Amerikalıların kıymetini bilmedikleri ve yurttaşları arasında neredeyse hiç tanınmayan birkaç deha bir yana bırakılırsa, inşa etmenin bir din haline geldiği bu ülke, mimari alanında karşımıza yeni hiçbir şey çıkarmamıştır."

İki savaş arasındaki son evrensel sergi 1939'da New York'ta gerçekleşiyordu. Finlandiyalı Alvar Aalto ile İsviçreli Markelius'un ve Brezilyalı Lucio Costa ile Oscar Niemeyer'in kurdukları pavyonlar dışında mimari alanda ve mimari tarihinde başka yeni fikirler ve isimler de ortaya çıkıyordu. 8 çeşme üzerinde yüzüyormuş gibi görünen 60 metre çapında bir kürenin içinde "geleceğin kenti"nin maketleri bulunuyordu. Aslında bu tasarım yalancı bir asma mimariydi, zira küreyi taşıyan çelik direkler akan suyun ardına gizlenmişti. Benzer bir anlayışla Norman Bel Geddes de (1893-1958) 1933'te Chicago Evrensel Sergisinde 85 metre yüksekliğinde hava restoranının inşaat planlarını sergilemiştir. Çelik bir çember kaide üzerinde dönen bir platforma

yerleştirilmiş olan bu restoran müşterilerine çevrenin panoramik manzarasını sunabilecekti. Büyük platformun çapı 50 metre olacaktı. Bu proje de, o dönemde kaçık gözüyle bakılan mühendis Buckminster Fuller'in 1927'den itibaren gerçekleştirdiği projeler gibi, temelsiz birtakım fanteziler olarak görülmüştür. Buna karşın Fuller hareketliliği ve uzamsallığı tema olarak alan bir mimarinin yenilenmesinin habercisiydi.

7
İSKANDİNAV ÜLKELERİNİN MİMARİYE KATKISI

1. İsveç'te Markelius ve Asplund

İskandinavya'ya sanayileşme ancak XX. yüzyılın başlarında gelmiştir. O dönemde kuzey ülkelerindeki başşehirler günümüze kadar süren göçmen akınına maruz kaldılar. Bugün örneğin Danimarka nüfusunun çeyreği Kopenhag'dadır.

Ancak pek çok coğrafi benzerlikler arz eden İskandinav ülkeleri ve Finlandiya, sanayileşmenin sarsıntıları ve kendisiyle birlikte getirdiği hızlı şehirleşmeyle diğer bölgelerden daha iyi mücadele edebildiler. Sonrasında toplumun ve emeğin mekanikleşmesine maruz kalan bu ülkeler elbette bu dönemden fayda sağlamayı da bilmişlerdir.

Modern mimari İskandinavya'da, 1930 yılındaki Stockholm Werkbund Sergisi vesilesiyle görücüye çıktığında hem halkın hem de yetkililerin gözünde toplumsal ilerlemenin bir işareti olarak görüldü. Sergi alanı yerleşim planıyla göz boyayan yeni bir mahalle görünümünde düzenlenmiştir. Avangard mimarlar dünyanın hemen her yerinde devlet ve kamuoyuyla mücadele etmek durumunda kalırken, İsveç'te kısa süre içinde otoritelerin desteği ve halkın ilgili memnuniyetiyle karşılaştılar.

Geleneksel el sanatları İskandinavya mimarisinde önemli bir yer tutmayı sürdürdüğünden mimarlar da doğal olarak tuğla, taş ve ahşap gibi geleneksel malzemeleri kullanma eğiliminde oldular. Bu eski malzemeler yeni bir anlayışla kullanılmalarına rağmen güven veriyorlardı. Dolayısıyla Almanya, Fransa ve İngiltere'de olduğu gibi geçmişle keskin bir kopuşun izlerini modern İskandinav mimarisinde bulmak mümkün değildir. Bu durum ayrıca mimarinin skandallar yaratmamasını da açıklar; bunun bir başka nedeni de İskandinav mimarların mimariyi her zaman için doğal çevreyle uyumlu kılmaya çabalamasıdır.

Söz konusu mimarlar hiç büyüklük taslamadılar; tersine kendilerini unutturmak eğiliminde oldular ve en küçük ayrıntılara bile önem vererek bir zanaat inceliğine ulaşmaya çalıştılar. Gayet ölçülü biçimde konforu mimarlığa dahil ettiler ve ilerici toplumsal sosyalleşme hareketi içinde yer aldılar.

Bu sebeplerle Finlandiya ve İskandinav modern mimarisi F L. Wright'ın eserlerine Gropius ve Le Corbusier'nin eserlerinden daha yakındır. Bununla birlikte tuğla ve tahtanın modern İskandinav ve Finlandiya mimarisinde geçirdiği dönüşüm derhal gerçekleşmemiştir. Cam ve çelik malzeme Erik Gunnar Asplund (1885-1940) ta-

rafından Stockholm Sergisindeki pavyonunda kullanılmıştır. Asplund'un burada gerçekleştirdiği cam kulesi ve duvarları, hafif mesnetleri ve çok renkli güneşliğiyle Paradis restoranı modern İsveç mimarisinin 1930 Stockholm sergisinden sonraki durumunu mükemmel biçimde yansıtmaktadır. Asplund ayrıca 1933 ile 1935 yılları arasında Stockholm'de Bredenberg mağazalarını, 1934-1937 yılları arasında da Göteborg belediye binasını inşa etmiştir. Ama ölümünden az önce Stockholm'ün güneyinde inşa ettiği orman içindeki krematoryum onun başyapıtı olarak kabul edilmektedir. "Modern mimari tarihi" kitaplarında adı hep geçen bu cenaze evi, aynı zamanda tıpkı Perret'de olduğu gibi "Yunanlaşmış" bir akademizme geri dönüşü de yansıtmaktadır. Perret ve Asplund'un kolonları süssüz olmakla birlikte teatral bir dekor havasından uzak değildirler.

İsveç'te Asplund'un yarattığı etkiye, 1932 yılında Helsingborg konser salonunu inşa eden Sven Markelius'un etkisi de eklenir. Markelius bu konser salonunu kübist ve sade bir tarzda (Fransız Akustikçi Gustave Lyon'la işbirliği içinde) inşa etmiştir. Bu arada mebzul eserleri son derece çetrefil ve değişken olan Sigurd Lewerentz'i de (1885-1975) unutmamak gerekir. Fakat eserlerinin bu niteliği Lewerentz'in 1914 yılında, geleneksel İsveç mimarisinden feyz alan ve sonraki yıllarda İsveç'e girecek tasfiyeci formları haber veren bir sürü ev projesine imza atmasına engel değildir. Gerçekte, bu eserlerdeki hiçbir unsur gelişigüzel değildir ve Asplund 1930 yılından itibaren uzun yıllardır modern mimariyle uğraşan bazı meslektaşlarının elde ettiği sonuçlardan ustalıkla faydalanmıştır.

"Ulusal gerçekçilik" akımına dahil olduklarını söyleyen bir grup mimar, yüzyılın başından itibaren William Morris'i örnek göstererek, tuğla ve ahşap kullanımına itibar atfediyordu. Bu mimarlar ayrıca ucuz konut sorunlarını incelemeye önem veriyorlardı. Ragner Gutenberg (1866-1945) ve onun şaşırtıcı Stockholm belediye binası da bu akım içerisinde yer alır; 1923'te tamamlanan binada, çekicilikten hiç de yoksun olmayan bir eklektizmle belli bir tasfiyecilik iç içe geçer. Ama Doges Sarayı taklidi bu binanın Amsterdam Berlage Borsa Binasıyla birlikte uzun süre modern mimarinin en iyi eserleri arasında sayılması da daha az şaşırtıcı değildir.

1920'li yıllarda Almqvist'in (1884-1950) endüstriyel mimariyi merkeze alan eseri, uluslararası işlevsel mimariye bağlanan arketiplerden addedilebilir. Almqvist'in 1916'da Domnarvet çelik fabrikası için inşa ettiği işçi kenti ve Forkshuvudforsen'deki (1921) ve Frangfrosen'deki hidroelektrik santralleri onun en önde gelen eserleri olarak anılmayı hak eder.

2. Danimarka'da A. Jacobsen

1930'daki Stockholm Sergisi Danimarka'da coşkulu bir mimari faaliyete yol açtı. Fakat İsveç'te bu kadar müsbet bir hava oluşmadı. Modern Danimarka mimarisi içinde hızla sivrilen Arne Jacobsen (1902-1971) II. Dünya Savaşının arifesinde sürekli vatandaşlarıyla ihtilafa düşer hale gelmiştir. Önce Asplund, daha sonra Bauhaus'dan etkilenen Arne Jacobsen 1928 yılında kendi atölyesini kurdu ve 1933'ten itibaren, Kopenhag yakınında inşa edeceği Bellavista konutlarıyla ilgili çalışmalara başladı. 1929'da Kopenhag'da sergilediği dairesel planlı ve çatısında helikopter iniş sahası bulunan "Maison Avenir" projesiyle halkın tepkisini çekmiştir. Jacobsen 1937 yılında Kopenhag'daki eski bir mahalleye, son derece işlevsel bir anlayışla tasarladığı Stelling Binasını inşa etmesiyle söz konusu tepkiler katlanarak artacaktır. Aynı yıl (Eric Moller'le birlikte) Aarhus belediye sarayının mimari projesini gerçekleştirmiştir. Fakat bu konudaki eleştiriler o kadar ağır olmuştur ki, bu inşaat projesine bir de kule eklemek zorunda kalmıştır. İnşaatına 1938 yılında başlanan bu bina ancak 1942 yılında tamamlanmıştır. Arne Jacobsen ve Flemming Lassen Sollerod 1939'da yeni belediye binası için açılan mimari proje ödülünü kazanmışlardır. Fakat bu proje 1942'ye kadar inşa edilememiştir.

Arne Jacobsen II. Dünya Savaşı öncesinde, üçüncü ciltte göreceğimiz ve gelişimini inceleyeceğimiz eserlerini henüz vermeye başlamıştı. Jacobsen'den önce 1920'li yıllarda Danimarka'ya damgasını vurmuş kişi, en önemli eseri Aarhus Üniversitesini sarı kiremitten inşa eden Kay Fisker'dir (1893-1965). 1930'dan sonra hissedilen etkiler ise muhteliftir: Le Corbusier, Mogens Lassen üzerinde; Perret ise Fritz Scheleget üzerinde etkili olmuştur. Bu dönemdeki belli başlı eser Wilhelm Lauritzen tarafından inşa edilen Kopenhag Radyoevidir (1938-945).

3. Finlandiya'da Aalto ve Bryggman

Gerçekte 1940 yılından önce modern mimarlık tarihi üzerinde etkisi olan tek Kuzeyli, Finlandiyalı Alvar Aalto'dur.

Eliel Saarien 1910-1914 yılları arasında inşa ettiği Helsinki garıyla ilk Finlandiyalı modern mimar olarak kabul edilir. Ancak bu gar neoakademizmin gözdesi akılcı gelenek içinde yer alan eklektik bir eserdir. Finlandiya mimarisinin en önemli çıkışı 1929 yılında Turku şehrinin 700. yıl dönümü için düzenlenen mimari sergidir. Bu sergide iki genç mimarın eserleri dikkat çekmiştir. Bu mimarlar Erik Bryggman ve Alvar Aalto'dur. 1930 yılında düzenlenen Evrensel Anwers Sergisindeki Finlandiya

pavyonu bu iki genç mimarı uluslararası ilginin merkezine yerleştirmiştir. Her iki mimarın eserlerinde çoktan terk edilmiş geleneksel bir malzeme olan ahşabı kullanmaları ve ahşap perdeleri dalgalandırışları, avangard mimarinin çelik ve betonarmeden başka bir şey kullanmadığı bir dönemde pek tuhaf karşılanıyordu. 1929 yılında Paimio Sanatoryumu inşası için açılan yarışmada birinciliği kazanan Aalto Bryggman'la yollarını ayırdı ve sonraki bütün işlerine karısı Aino'yla birlikte imza attı.

Alvar Aalto (1898-1976), Paimio Sanatoryumunun inşasıyla (1929-1933) birlikte XX. yüzyıl mimarları arasında ilk sıralara yerleşti. Siegfried Giedion (*Espace, Temps, Architecture*'de) bu yapıyla ilgili şunları yazar:

> İnşa edildiği dönemde, kuzey ülkelerinde –biçimsel sadelik ve anlayıştaki cesaret açısından– Paimio Sanatoryumuyla kıyaslanabilecek hiçbir yapı yoktu.

Bu tespite ek olarak Giedion, bu binanın ancak Dessau'daki Bauhaus binası (1926) ve Le Corbusier'nin Milletler Cemiyeti Sarayıyla (1927) kıyaslanabileceğini yazar.

Aalto'nun modern mimarideki yerini hakkıyla tespit etmek adına, Paimio Sanatoryumunun Bauhaus Binası ve Milletler Cemiyeti Sarayıyla çağdaş olduğunu, fakat mimarın XX. yüzyıl mimarisinin öncü isimlerinden çok daha genç olduğunu belirtmekte yarar vardır. Nitekim Aalto Frank Lloyd'dan otuz bir, Auguste Perret'den yirmi dört, Walter Gropius'tan on beş ve Le Corbusier'den on bir yaş küçüktür.

Aalto'nun eserleri, o dönemde "uluslararası mimari stilin" yasalarını tespit etmekle uğraşan Avrupalı seleflerinin anlayışından çok F L. Wright'ın "organik mimari" anlayışına ve bir de Finlandiya halk geleneğine bağlanmıştır.

Doğayı korumaya meraklı olan bu mimar kütük evleri modern tasfiyeciliğe çok güzel biçimde uyarlamıştır. Mimarın planlarında kullandığı kıvrımlı çizgiler Finlandiya'nın sayısız gölünün kıvrımlarını akla getirmektedir. Wright gibi Aalto da öncelikle eski kentle uyumu ön planda tutar ve kullandığı eğik yüzeyleri zemine göre biçimlendirir. Pek çok çağdaşının aksine Aalto "işlevselci" olmaktan ziyade "organik" bir mimariyi benimser ve "fütürist" bir eğilimi yoktur. Ayrıca bazı noktalarda Wright gibi gerici olduğu söylenebilir. Mimari formların şiirselliği kaygısı, hayalgücüne atfettiği önem, kullandığı "doğacı" malzemeler, kıvrımlı veya silindirik şekiller hep kariyerinin başında olan Aalto'yu ABD'de uzun süredir faaliyet gösteren Wright'a benzer biçimde izole ve "lanetli" bir mimar haline getiren niteliklerdir. Gelgelelim Aalto Wright'ın aksine çabucak başarıya kavuşmuş, eserleri Kuzey ülkelerinde muazzam, Amerika'da ise kayda değer bir yankı yaratmıştır. Aalto ideolojik bir mücadele vermek zorunda kalmamıştır. Aksine onun siyasal görüşleri Finlandiya

sosyalist partisiyle uyum içerisindeydi. Finlandiya'da çok zayıf bir akademik gelenek olduğu için yenilikçilerin teknolojik açıdan cüretkâr uygulamalardan istifade etmeleri önünde engel yoktu. Üstelik sert bölge iklimi, barınma sorunlarını Finlandiya'da daima gündemin birinci sırasında tutuyordu. Bütün bu koşullar Aalto'nun eserlerinin hızla başarı kazanmasına ortam hazırladı.

Aalto'nun yapıtları mebzul olmakla kalmaz, çok çeşitli mimari sorunların çözümüne yönelik önerilerle de doludur. Hastane mimarisi (Paimio Sanatoryumu) endüstriyel mimari (Sunilla Selüloz fabrikası, 1936-1939) kültür mimarisi (Viipuri Kütüphanesi, 1927-1935) ve konut mimarisi (Villa Maiera, 1938-1939) bu mimari alanlardan bazılarıdır. II. Dünya Savaşından sonra inşa ettiği eğitim binaları, resmi ve dini binaları saymıyoruz bile.

Nihayet Aalto mimarisi mobilyacılık ve şehircilik alanlarına da katkıda bulunur ve böylece insanların yaşama alanını bütünüyle kuşatacak bir boyut kazanır.

Aalto'nun ürettiği mobilyalar elbette ahşaptandı. Daha doğrusu kontrplaktan. Aalto 1929'da Paimio Sanatoryumunu baştan aşağı döşemek zorunda kaldıktan sonra kontrplak mobilyada seri üretime geçmiştir. Bu mobilyalar o kadar başarılı oldu ki, Aalto "Artek" adında, yönetimini eşinin üstlendiği bir dekorasyon şirketi kurmak zorunda kaldı. Aiono ve Alvar Aalto bu fabrikada sandalye, koltuk ve tabure imalatından başka cam eşyalar, tekstil mamulleri, aydınlatma gereçleri gibi mimaride kullanılan çok sayıda farklı nesneler de üretmişlerdir.

Aalto şehirci vasfıyla tasarladığı kent planlarına, mimarisinde göze çarpan esnekliği vermek istiyordu. Giedion, onun kaleminden çıkan insan eseri yerleşkelerin yapıları itibariyle "bir esintiyle rastgele manzaraya saçılmış gibi göründüğü"nden bahseder. Aalto, Sunial Sanayi Kompleksinin inşaatını gerçekleştirdiği 1937 yılından itibaren çalışma ve ikamet etme işlevlerini ayrı ayrı da olsa organik bir bütün içinde birbirine bağlamayı bilmiştir. 1940 yılında "deneysel şehir" şemasını yayımlamıştır. Şehrin merkezinde idari binalar, eğitim ve spor kompleksleri yer alıyordu. Konut bölümü ise üç tip lojmandan oluşmaktaydı. Sarmal biçimde tepeye çıkan ve böylece arazinin tabloları andıran güzel manzarasını ön plana çıkaran bir dizi ev; tepeden aşağı dikey olarak inen kolektif binalar; orman içinde müstakil evler. Aalto'nun 1938 yılında Kautta kâğıt fabrikası hesabına inşa ettiği işçi evlerinde de aynı şehircilik ilkesinden yola çıkar, nitekim fabrikanın inşa edildiği yokuşun aksi istikametine inen yokuş üzerinde evler kademe kademe diziliyor, birinin terası diğerinin çatısı görevi görüyordu. Modern adı verilen nice toplu konutlar manzaralı eski kentin dışına ve genelde eski kuşakların inşaata elverişsiz olarak gördükleri yerlere inşa edilirken Al-

var Aalto her zaman eski kent alanının üzerinde ve giderek daha büyük oranda tepe yamaçlarına inşaat yaptı (F. L. Wright'ın tavsiyesine uyarak asla tepenin üzerine değil). Alçak binaları, çoğunlukla ormanla çevrilidir. Aalto aynı zamanda şehirciliğin altın çağında bu şehir düzenleme sanatına özgü sayılan, dev merdivenleri kullanmasını da bildi.

XX. yüzyılın ilk yarısının işlevsel mimarisi basit bir geometrinin tahakkümü altındayken, Aalto mimarlık alanında şiirsel sezgiyi kendine kılavuz tutmuştur. Devasa planlar plan mimarisi eserlerinde tam bir serbestiyle kendini dışavurur. Aalto'nun planları zemini biçimlendirmez; daha ziyade zeminin eğrilikleri ve çarpıklıkları onun planlarını belirleyen şeydir.

Ağaç, su ve deri Finlandiya'nın ayırt edici üç özelliğidir: Aalto ahşabı mimari alanda yenileyerek kullanmıştır. Ona dalgalı formunun, eğrilerin ve sarmalların güzelliğini öğreten ise su olmuştur. Deri malzeme, onun mimarisinde örtü görevi görür. Ancak Aalto aynı zamanda bir başka malzemeye, tuğlaya da nadir rastlanır plastik bir güç kazandırmayı bilmiştir; örneğin Helsinki Kültür Sarayı veya Säynätsalo belediye binasının birbirine çok yakın duvarlarında bu uygulamaya şahit olmak mümkündür. Aalto'nun XX. yüzyılda Avrupa'daki gözde olan mimarlık malzemesi betonu değil de, geleneksel malzemeleri kullanma eğilimi onun özgün taraflarından sadece bir tanesidir. Kariyerinin başında Paimio Sanatoryumu ve *Sanomat* gazetesi binasının inşaatında (1928-1930) betonu büyük bir canlılıkla kullanmasını da bilmiştir.

Aalto'nun 1937 yılında Paris Evrensel Mimari Sergisinde ve 1939'da New York'taki sergide Finlandiya pavyonunu düzenlediğini görüyoruz. Aalto'nun düzenlediği bu pavyon, bir taraftan Amerika'ya o zamana kadar alışılmadık bir olay olarak görülen kıvrımlı planlarını tanıtma, öte taraftan ise 16 metre yüksekliğindeki çapraz sergi panolarını tanıtma fırsatını vermiştir. Bu çapraz duvarlar çok yükseğe yerleştirilmiş belgeler için okunabilme kolaylığı getirmiştir.

Aalto'nun uluslararası başarısının ışıltısı kariyerinin başında onunla birlikte çalışmış Erik Bryggman'ın (1891-1955) mimaride oynadığı önemli rolü gölgelememelidir. Bryggman, Turku şehrinin 700. yılı, yıldönümü etkinlikleri nedeniyle düzenlenen sergiden çok önce Finlandiya işlevsel mimarisinde çok önemli yer tutan belirli sayıda eseriyle tanınmıştır: Turku Şeker İşletmesi çalışanları için lojman (1923-1924); yine Turku'da inşa edilen Hospitz (1927-1929) ve Serahuone (1928) otelleri bu eserlerden bazılarıdır. Modern Finlandiya mimarisinin doğduğu bu şehir Brygmanın eserleri için ayrıcalıklı bir yer olmayı sürdürecektir. Brygmanın yine bu şehirde, ka-



Alvar Aalto'un Paimio'daki sanatoryumu, Finlandiya, 1929-1933. Foto, X.

tedralin yakınlığı sebebiyle kulesi zorlu bir tasarım faaliyeti gerektirmiş Akademi Kütüphanesini (1935) ve üzerinde en çok konuşulan eseri olan mezarlıktaki küçük kiliseyi (1938-1941) inşa edecektir. Zaten birçok Kuzeyli mimarın (Asplund, Lewerez, Bryggman) yeteneklerinin doruk noktasını cenaze mimarisi alanında göstermeleri kayda değer bir husustur. Böylece işlevselciliğe belli bir romantizm eklenir ve akılcı olma iddiasındaki bu mimarinin eserlerini görülmedik nesnelere dönüştürür Turku'daki mezarlık kilisesinden sonra Bryggman zaten bu romantizmi eserlerinde vurgulamıştır. Ancak bu durum yavaş yavaş onu yeteneğini solduran bir ulusal bir mimariye sürükler Belki de Bryggman'ın en önemli eserleri doğayla bütünleştirmeyi becerdiği eserleridir: Özellikle Archipel adasında inşa ettiği beyaz villalar buna en güzel örnektir

8.

BİR "ULUSLARARASI ÜSLUBUN" GELİŞİMİ

(Hollanda, İsviçre, Almanya, Büyük Britanya, Çekoslovakya, Belçika) Fransa'da Modernizm

1924'te Gropius'un *Internationale Architektur*'unda (Uluslararası Mimari) sunulan seksen modelden kırk tanesi proje olarak kaldı. 1932'de Hitchcock ve Philip Johnson *The International Style, Architecture since 1922* (*Uluslararası Üslup, 1922'den Bu Yana Mimari*) adlı kitaplarını yayımladıklarında ise hayata geçirilmiş projelerin oranı nispeten daha yüksekti. 1924'te, Gropius'un gündeminde sadece uluslararası üslup meselesi vardı. 8 yıl sonra Hitchcock ve Johnson bir kere daha bu üslubu tanımlamaya çalışıyorlardı. Yazdıkları kitapta uluslararası üslubun Avrupalı bir üslup (özellikle de Fransız, Alman, Hollandalı ve Belçikalı) olduğuna işaret ediyorlardı. ABD henüz bu alanda çok az bir yer kaplıyordu ve Wright haklı olarak "enternasyonalist" görülmüyordu, zira kendisi tipik bir Amerikan mimarisi yaratmaya çalışmaktaydı. Yirmili yıllarda doğan 'uluslararası üslup" "modern üslubun" yerini alıyor ve radikal biçimde ona karşı çıkıyordu. Uluslararası üslup artık (Otto Wagner, Van de Velde, Horta, Berlage, Wright, Perret, Behrens gibi) "öncülerin" eserleri için geçerli olduğu gibi aynı hedefe yönelmiş bireysel çalışmaların birbirine yaklaşması değil, üzerinde ittifak edilmiş bir üslubun ilkelerini meydana çıkarma iradesiydi.

İlk parola işlevselliktir. (Burada Bruno Taut, gayet ciddi bir tonla "işin aslına bakılırsa estetiğin özü faydadır" diyordu.) Teknoloji egemenliğini ilan etmiştir. (Mies van der Rohe, "biçim sorunu diye bir şeyi tanımıyoruz, tek sorun yapı sorunudur" diye ilan ediyordu.) Bu mimarların en çok önem verdikleri meseleler binaların yerleşimi, iç alanların organizasyonu, ses yalıtımı, güneş ışığı alma ve işlevsel alanlardır. Şehirlileri gün ışığına kavuşturmak hususunda büyük katkı sağlamışlardır. Bu mimarlar ayrıca avlu ile cadde arasındaki apartmanların karanlığında yaşamaya alışmış salon burjuvaları nezdinde bir skandal olan empresyonist ressamların güneş ütopyasını hayata geçiriyorlardı.

Daha 1908 yılında, Washington'daki Uluslararası Tüberküloz Kongresinde, Augistin Rey şehirde oturan insanların güneş ışınlarına yönlendirilmeleri gerektiğini belirterek bu konunun altını çizmiştir. Ona göre her daireyi güneş ışığını doğrudan alacak şekilde tasarlamak şehircilerin görevi olmalıdır. Gropius ve Le Corbusier'nin bu buyruğu bir amentü haline getirebilmeleri için yirmi yıl daha beklemek gereke-

cektir. Gropius'un lameliform binaları bu gailenin bir ifadesidir. Gropius ve Breuer 1924'te Almanya'da caddeye dikey inen camları, çimenlikle çevrili, lameliform ilk binalarını kamuoyunun dikkatine sunduklarında büyük bir başarı kazandılar. O döneme kadar Almanya'da tek bir lameliform bina bile yapılmamıştı. Van Tijen, Maaskant, Brinkman ve Van der Vlugt isimli Hollandalı mimarların Rotterdam'ın bir mahallesinde lameliform bir bina üretmeleri için 1933'ü beklemek gerekmiştir. 1937 yılında aynı mimarlar bu defa 10 katlı lameliform bir bina inşa ettiler. Bir katı mağazalara ayrılan binanın çatısında ise teraslar bulunmaktadır: bu haliyle bina, Le Corbusier'nin ancak 1952'de inşa edebileceği Marsilya konut birimini haber verir.

Yine Hollanda'da 1928 ile 1930 yılları arasında Rotterdam-Van Nelle'de bir tütün fabrikası inşa edildi. Camdan giydirme cehpesi, mantar döşemeleriyle bu bina o dönemin en tipik mimari eserlerinden biri olarak değerlendirilir ve defalarca taklit edilip uyarlanmıştır. 1925 yılında ortak olan binanın yaratıcıları Johannes Andreas Brinkman (1902-1949) ve L. C. Van der Vlugt (1894-1936) ayrıca Rotterdam Bergolder'de de bir toplu konut inşaatı gerçekleştirdiler (1933-1934).[1]

1928-1929 tarihleri arasında Bauhaus'da misafir öğretmenlik yapan Mart Stam'dan (1889 tarihinde Hollanda'da doğmuştur) daha önce de söz etmiştik. Daha öncesinde Brinkman ve Van der Vlugt'un yanında çalışan Stam, Van Nelle fabrikasının planlarının çizilmesine katkıda bulunmuştur. Pek çok avangard mimar gibi o da SSCB'ye göçmen olarak gitmiş ve 1929'dan 1935'e kadar orada çalışmıştır. Bu tarihten sonra Amsterdam'a gitmiş ve 1948 tarihine kadar bu şehirde yaşamıştır. 1948'de Almanya'ya dönen Stam, Dresde'de 'Der Bildenden Künste' akademisinin müdürü olarak çalışmıştır. 1950-1953 tarihleri arasında ise "Kunstakademie de Berlin" akademisinde yin müdürlük görevini üstlendi.

Uluslararası bir üsluba kavuşma arzusu, pek çok mimarda, "dünya vatandaşı" olma bilinciyle birlikte ortaya çıkıyordu. Bu itibarla birçok mimarın ayrım gözetmeksizin kâh bir ülkede kâh diğerinde bir tür göçebe gibi çalıştığına şahit oluruz. Zaten –Stalinci, faşist, Nazi veya burjuva olsun– akademiden mimarların karşı çıktıkları şey de bu "kozmopolitizm"di.

---

[1] Burada yine Stijl üslubunun dışında yer alan ve kitabın başında söz ettiğimiz Amsterdam ve Dudok ekolünü zikretmek gerekiyor. Bu ekollerin 1939 öncesinde Hollanda mimarisinde en dikkat çekici yapıları şunlardır: J. Duiker'in (1885-1937) Bijvoet'yle birlikte inşa ettiği Hilvesuyum Sanatoryumu; J. Limburg'un La Haye Lisesi; Benjamin Merkelbach ve Charles J. K. Karsten tarafından inşa edilen Hilversuyum radyo stüdyosu; Van Loogem tarafından inşaa edilen Haarlem kapalı havuzu.

Yine göçebelik etmiş olan pek çok İsviçreli isimden de daha önce söz etmiştik: Hannes Meyer, Itten ve en nihayetinde Fransa'yı tercih eden Le Corbusier bunlardan bazılarıydı. Siegfried Giedion'un CIAM'ın şekillenmesinde oynadığı önemli rolden söz etmiştik. Modern üsluptan pek az etkilenmiş olan İsviçre, modern mimari tarihinde ancak 1930 yılından sonra varlık göstermeye başlar. Robert Maillart bu ülkede uzun zaman boyunca tek başına ve anlaşılmaksızın eser verdi. 1930 yılında İsviçre Werkbund'u için Neubühl'de kurulan site kolektif bir İsviçre mimarisinin doğuşuna işaret ediyordu. Nitekim burada Alfred Roth, Karl Moser ve Haefeli'nin eserlerini görmek mümkündü. Haefeli, aile tipi olmayan evlerde İskandinav ve Hollandalı mimarlarla yakınlıklar sergilerken Alfred Roth'ta ise daha ziyade Bauhaus etkisi görülüyordu. Zaten 1936'da Zürih yakınlarındaki Doldertal evlerini Marcel Breuer'la birlikte inşa eden de Alfred Roth'tur.

İlk kuşak İsviçreli modern mimarların neredeyse tamamı Karl Moser'in (1860-1936), 1915-1928 arasında Zürih'teki Technische Hochschule'de verdiği derslerle yetişmiştir. İlk betonarme kilise mimarisini Karl Moser'e borçluyuz: Basel'deki St. Antonius kilisesi (1926-1927) – ki bu kilise sıklıkla çağdaşı Raincy de Perret'nin kilisesiyle karşılaştırılır. A. Gayonnet'nin Cenevre'de (1931-1932) gerçekleştirdiği cam ön cepheli, betonarme Désarmement binasını ve F. Dumas ile D. Honegger'in 1938-1941'de çimento ve betonarmeden inşa ettikleri Freiburg Üniversitesini yine 1940'dan önceki İsviçre modern mimarisi içinde sayalım.

Almanya'da Bauhaus ve ekspresyonizm okulları dışında iki önemli mimarı anmadan geçemeyiz: Hans Scharoun ile Otto Bartring.

Hans Scharoun (1893-1972), Berlinli mimarlar grubu *Ring*'in üyesiydi. Bu sıfatla 1930'da Siemensstadt toplu konutlarının inşasına katıldı. Burası trafik yollarının uzağında yeşillikler içindeki bloklardan oluşuyordu. Scharoun 1928'deki Breslau Yerleşim ve Çalışma Sergisi vesilesiyle, zemin katta ortak tesisatları bulunan, katları içerlek, teras çatılı kolektif bir bina inşa etmişti. 1932'de Berlin Radyo Yayın Sergisinde (herkes için güneş, hava ve ev), daralmakta olan ekonominin gereklerine uyacak "büyüyen bir ev"in prototipini sundu. Aynı yıl Saksonya Löbau'da, Hugo Häring'in organik mimari ilkelerine uygun şekilde çelik strüktürlü, çok şık asma bir ev gerçekleştirdi.

İktidarın Naziler tarafından ele geçirilmesinin ardından Scharoun resmi tüm mimarlık çalışmalarından uzaklaştırıldı, ama yine de Berlin ve çevresinde özel evler inşa etmeye devam etti. II. Dünya Savaşıyla yerle bir olan Almanya'nın yeniden inşa edildiği dönemde Scharoun'un eserlerinin çok önemli bir yer tutacaktır.

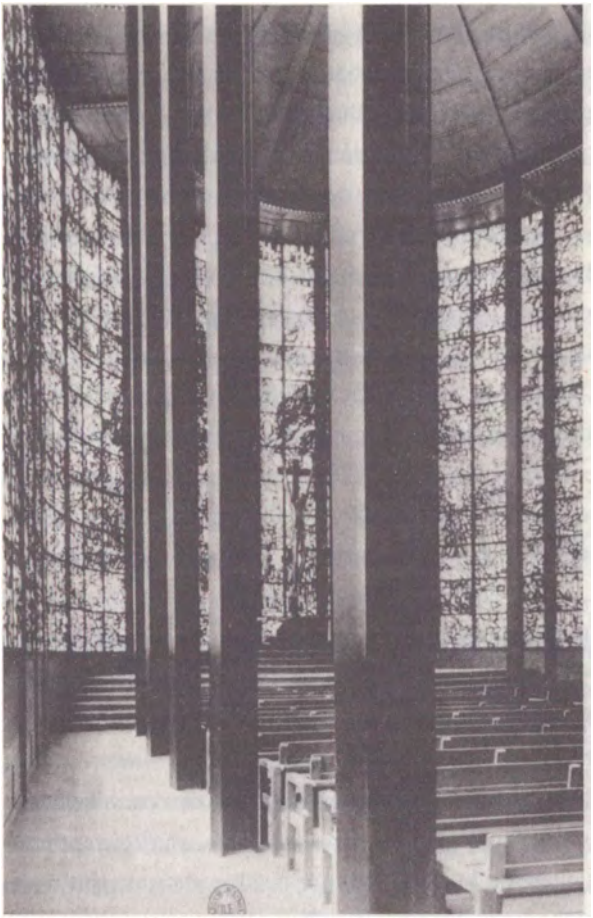
Hugo Häring (1882-1958), F. L. Wright'ınkinden hissedilir ölçüde farklılık gösteren bir "organik" mimarinin öncüsüydü. Häring, 1933'te Naziler tarafından dağıtılmasına kadar Berlin *Ring*'i canlandıran kişiydi. Bununla birlikte Scharoun gibi Häring de Almanya'da kaldı ve özel bir sanat okulu açtı. Garkau çiftliği (1923) Häring'in en bilinen eseridir. Häring'in pek çok makalesinde savunduğu organiklik Wright'ın savunduğunun aksine, kendiliğinden serpilip büyüyecek, bina fonksiyonundan uzaklaşacak ve kendisine doğayı referans almayacaktı. Häring, kendisine bir biçimcilik gibi gelen, Le Corbusier'nin geometrik önsellerini de reddetti. Bazı genç Alman mimarlar üzerinde etkisi büyük oldu. Ancak bu sonuncular dar açılı üsluptan kaçayım derken bir başka biçimciliğe meylettiler: eğrilik ilkesi. Häring bu eğilimi kınıyordu. Gerçekte pek tanınmayan bu Alman mimarın savunduğu organikçiliği en güzel biçimde hayata geçirecek olan kişi Alvar Aalto olacaktır. Häring savaş sonrası Alman mimarisinin yeniden doğuşunda aktif bir rol almasını engelleyen uzun bir hastalık döneminin ardından 1943'te, doğum yeri olan Biberach'a yerleşecek ve orada ölecektir.

Otto Bartring (1883-1959) Perret'yle birlikte iki dünya savaşı arasında inşa edilmiş en modern ibadethanelerin yaratıcısıydı. Köln'deki (1928) ve Essen'deki (1930), çelikten, duvarları vitraylı iki Protestan tapınağı bugün hâlâ şaşırtıcı bir modernitenin eserleri olarak durmaktadır.

Naziler tarafından kıtadan kovulan mimarların göçünden ABD'den önce faydalanan ülke İngiltere olmuştur. Gropius'un İngiltere'deMaxwell Fry'la işbirliği yaptığını gördük. Marcel Breuer yine İngiltere'de F. R. S. Yorke'la birlikte ahşap mobilya ve aile evi tasarıları yapacaktır. 1935'te Erich Mendelsohn, Rus göçmeni Serge Chermayeff'le işbirliği yaparak İngiltere'de çok sayıda müstakil ev –özellikle de Bexhill on Sea'deki De La Warr villasını– inşa edecektir.

SSCB'yi 1930 yılında terk etmiş bir başka göçmen, Rus Berthold Lubetkin Büyük Britanya'da önemli bir rol oynayacaktır. Nitekim genç İngiliz mimarlarını büyüleyecek olan Londra Hayvanat Bahçesini inşa eden odur. Lubetkin bu genç mimarlardan birkaçıyla, 1940 öncesinde İngiltere'de avangard akımını temsil edecek olan Tecton - grubunu kurar. Londra Highpoint'te ikamete yönelik izole bir kule inşa eder. Bu kule uzun zaman ilerici genç İngiliz mimarlarının geleneksel, müstakil İngiliz evlerine karşı savunduğu kolektif konut modeli olarak kalacaktır.

İngiltere, modern mimarinin doğup serpildiği ilk ülke oldu, fakat sonrasında tuhaf bir biçimde mimarlık alanından biçimde silinip gitti. Bir mühendis-mimar olan betonarme uzmanı Sir E. Owen Williams (1890-1968) Nottingham yakınlarında bir



Otto Bartring'in Köln'de inşa ettiği kilise. Foto, X.

kimyasal ürün fabrikasını (1932) ve Pechham Health Centre'ı (1936) inşa ederek otuzlu yıllarda meşaleyi yeniden ele aldı. Mantar sütunları, entegral pencereleriyle Sir Williams'ın fabrikası İngiliz endüstriyel mimarisine uzun zaman model teşkiletti. 1934'te inşa ettiği, zamanın en büyük kapalı havuzu olan Wembley Havuzu'nda, büyük ölçüde prefabrik elemanlardan yararlandı.

Webb ve Voysey gibi mimarların zarif bir sadeliğe kavuşturdukları konut mimarisi 1929'da Amyas Connell'in Buckinghamshire'daki "High and Over House"la birlikte bir yeniden doğuş dönemi yaşayacaktır. Bu evin üç katı sekizgen biçimli merkezi bir salona açılıyordu.

Tecton grubu, Lubetkin dışında Anthony Chitty, Lindsey Drake, Michael Dugdale, Val Harding ve Denys Lasdun'u bir araya getirmişti. Ekip özellikle de gorillerevi

(1933) ve penguenler havuzuyla Londra Hayvanat Bahçesi sayesinde üne kavuştu. Ancak Highgate'teki Highpoint kompleksi (1935-1938) ve Londra'daki Finsbury Health Centre da (1938-1939) yine II. Dünya Savaşı öncesi genç İngiliz mimarisinin önemli aşamalarından biridir. 1931'de bu ekip CIAM'a bağlı MARS'la (Modern Architectural Research) birleşmeye çalışmıştı. William Crabtree, Slater, Moberley ve Reilly tarafından yapılan Londra Sloane Square'daki büyük Peter Jones mağazaları da 1938'de "uluslararası üsluba" çizgisi içinde yer alan önemli bir eserdir.

1894'ten 1914'e kadar, doğmakta olan modern mimaride ayrıcalıklı bir yere sahip olmuş Avusturya I. Dünya Savaşı sonrasında neredeyse bütünüyle yok olmuş durumdaydı. Macaristan, Bohemya ve Slovakya'nın ayrılmasıyla birlikte çöken Avusturya-Macaristan İmparatorluğu Weimar Cumhuriyeti'nin olağanüstü yenilenmesine şahit olamayacaktır. Ve otuzlu yıllarda yeni bir atılımın ortaya çıkışı ancak Çekoslovakya devletini oluşturan iki eski Avusturya-Macaristan eyaletinde gerçekleşecektir. Nitekim Çekoslovakya imparatorluk zamanında Viyana ekolünde yetişen Brno doğumlu Adolf Loos'u kendi değerleri arasında saymaktan gurur duyuyordu.

Bununla bilrkite Adolf Loos aslında Çekoslovakya mimarisine pek az katkıda bulunacaktır. 1920-1992 arası Viyana'da başmimar olan Loos 1923-1928 arasında Paris'tedir, dadaist grupla ve *L'Esprit nouveau*'yu hazırlayanlarla buluşup görüşür. 1926'da Paris'te Tristan Tzara için bir ev inşa eder. Viyana'ya geri döner ve 1928'den ölümüne kadar çok sayıda müstakil ev inşaatı gerçekleştirir. Bununla birlikte en önemli eseri Prag'daki Müller Evi'dir (1930).

Viyanalı olarak kalan Loos'tan daha çok Çekoslovak mimarisinin öncüsü olan isim, kübizm taraftarı, 1921'de Merkez Emekliler Enstitüsü binasını yapan Jean Kotera'dır (1871-1923). New York Uluslararası Sergisinde Çekoslovak pavyonunu yapan Kamil Roskot (1886-1945) "Çek Corbusier'si" olarak ün kazanmıştı. Aslında 1940'dan önce uluslararası düzeyde ismi en çok anılan Çek mimarı daha çok, 1928-1936 arasında Karel Hoznik'le çalışmış olan Josef Havlicek (1899-1962) oldu. İkisi birlikte o zamanlar modern Çek mimarisinin başyapıtı sayılacak Prag'daki Emekli Sandığı binasını inşa edeceklerdir (1932-1933).

Belçika'da modern üslup döneminde yoğun olan mimari etkinlikler izleyen işlevselci dönemde de yavaşlamadı. Belçika Alman ordusu tarafından işgal edildiğinde, Horta, Londra'da sürgünde bulunan Belçika hükümetine katıldı. Daha sonra 1916-1918 yılları arasında bir dizi konferans için ABD'de bulundu. Sullivan ve F. L. Wright'ın ülkesinin modern mimariyle hiç ilgilenmediğini görünce büyük şaşkınlığa uğrayan Horta, konuşmasının konusu olarak XV. yüzyılın resmini seçmek durumun-

da kaldı. Belçika'ya döndüğünde mimari dinamizminden çok şeyler yitirmiş durumdaydı ve Art Nouveau ölünce de, klasisizme dönmekten başka bir yol göremeyecekti. 1925 Sergisi için inşa edeceği Belçika pavyonu, yapımında yontu taşlarını kullandığı Brüksel Güzel Sanatlar Sarayı gibi acıklı bir akademizm örneği olacaktı. 1919'dan 1937'ye kadar proje ürettiği Halte Central'e gelince, 1945 sonrasında inşa edilen Brüksel'deki bu gar ününe fazla bir şey katmayacaktı. 1927'de Cenevre'deki Milletler Cemiyeti Sarayının yarışma jürisinde başkan olan Horta burada henüz daha aydınlığa kavuşturulmamış, ancak tali olduğu sanılan bir rol oynayacaktı. Brüksel'de 1970'de yayımlanan, Horta üzerine yazdıkları eksiksiz monografide, Franco Borsi ile Paolo Portoghesi, Horta'nın Le Corbusier'nin karşısında olmadığını ve Le Corbusier'nin de Halkevi'nin mimarı Horta'yı "Cenevre'de projesini desteklemiş tek mimar" kabul ettiğini ortaya kanıt koymadan ileri sürdüler. Peki, eğer durum bu idiyse, Le Corbusier'nin projesi 337 oyla ilk dokuz arasına nasıl seçilebilmişti? 1932'de kral Albert tarafından baronlukla şereflendirilen Horta, 1938'den sonra yalnızca akademik bir mimar ve öğretmen rolü oynayacaktı. Zaten yaşlılığında kendisinde bir hayal kırıklığı peyda olmuştu ve 1945'te çalışmalarına ilişkin 800 kilo gelen arşivlerini ve çizimlerini sanki birer eski kâğıt parçasıymış gibi sattı. İki yıl sonra da, eserlerinin parçalanıp talan edilmesini –özellikle 1965'te Halkevi'nin yıkılmasını– görmeden öldü. Buna karşılık yaşamı boyunca büyük bir nefret beslediği, çağdaşı ve rakibi, Henry van de Velde daha az konforlu, ancak daha sempatik bir ikinci kariyer yaşadı.

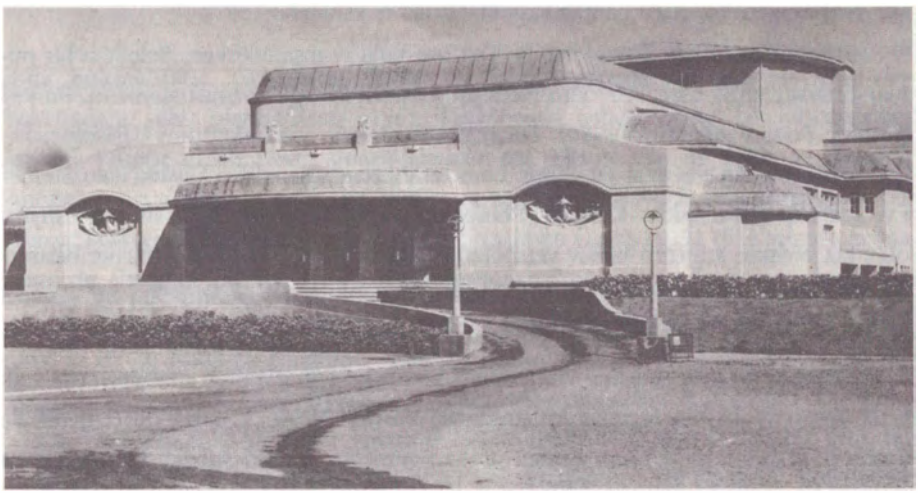
Van de Velde 1914 savaşıyla dağılacaktır. O tarihlerde Belçika uyruklu olduğu halde Almanya'da bulunduğundan hem Almanların hem de Belçikalıların düşmanlığıyla karşı karşıya kalacaktı. 21 Temmuz'da Weimar Kiunstgewerbeschule'nin müdürlüğünden istifa eder ve ardılı olarak Gropius'u tayin eder, ancak bu istifa kabul edilmez. İsviçre'ye gitmesi için gerekli pasaportu vermeyi reddederler ve Weimar'ı terk etmesini yasaklarlar. Van de Velde ancak 1917'de ve İsviçre'de gözaltında tutulan Alman mahkûmlara sanat endüstrisini öğretmek kaydıyla Almanya'yı terk edebilir. Barış ve özgürlük savunucusu olan Van de Velde İsviçre'de, onun gibi kendisini "savaşın üstünde" gören Romain Rolland'la sık sık buluşur. Belçika onun bu davranışını affetmeyecektir. Savaş sonrası Weimar'da mal varlığına el konulduğu sırada, Brüksel'le arası o derece bozuktur ki, işsiz güçsüz bir halde İsviçre'de kalır. Hollanda'da bir firmada danışman mimar olarak kendisine iş veren Kröller-Müller ailesinin 1920'deki davetiyle düze çıkar. 1923'te, Hoenderloo'da bir müze kurmayı arzu eden Kröller-Müller ailesi, Van de Velde'den bunun planlarını çizmesini ister. Behrens, Berlage ve Mies van der Rohe'ye bu inceleme için daha önce danışılmıştır, ancak on-

ların projeleri kabul edilmemiştir. Van de Velde, bu sipariş sayesinde üslubunu tamamen yenileyecektir. Van de Velde 1924 yılından, yani altmış yaşından sonra modern üslupla ilgili tüm edinimlerini saf biçim uğruna tamamen terk eder. Onu bu şekilde etkileyen çok sık görüştüğü Oud muydu acaba? Her ne olursa olsun Velde genç Çekoslovak mimarisine, özellikle de Roskot'a karşı heyecan duyuyordu.

1926'da sosyalist C. Huymans kral Albert'den Van de Velde'nin Belçika'ya çağrılması ve Bauhaus'a benzer bir okul yaratması için izin alır. Bu altmış yaşındaki adam büyük bir heyecan içinde Brüksel'de Cambre Okulunu kurar. Ancak Belçika'da Henry Van de Velde'ye karşı saldırılar öyle şiddetli hale gelir ki, Velde depresyon tedavisi görmek zorunda kalır. Bununla birlikte okul gelişir ve Belçika tasarım ve mimarisinde belirleyici bir rol oynar.

1928'de Terveuren'de dördüncü ve son şahsi meskenini inşa eder. 1930-1935'te Belçika Ulusal Demiryolları şirketi (SNCB) ve Denizcilik İdaresinin sanat danışmanı olarak görev yapan Velde, Prince Baudouin yolcu gemisinin ve aynı tipte, Sovyetler Birliği tarafından sipariş edilmiş bir başka yolcu gemisinin üstyapı ve iç mimari düzenlemeleri üzerinde çalışır. Ve yine SNCB için yeni metalik vagonlarını düzenler.

1935'te, yetmiş üç yaşındayken, emeklilik yaşını doldurmuş olduğundan Cambre Okulunun başından ayrılmak zorunda kalır. 1936'da Gent Üniversitesinin Merkez Kütüphanesini, sonra 1937'de en son Otterlo'da yapılmasına karar kılınan Kröller-Müller Müzesini inşa eder. Fonksiyonel ve tasfiyeci mimarinin örneği olan bu müze, ilk salonlarını 1938'de açacak, fakat inşası ancak 1954'te tamamlanacaktır.



H. Van de Velde'nin Köln'de inşa ettiği tiyatro, 1914.

Van de Velde, 1937'de (J. Eggerickx ve R. Verwilghen'le birlikte) Paris ve 1939'da (V Bourgeois ve L. Stynen'le birlikte) New York evrensel sergilerinde Belçika pavyonlarını inşa edecektir. 1947'de Belçika'yı kesin olarak terk ederek, Alfred Roth ve bir grup dostunun himayesi altında İsviçre'ye yerleşir. 1957 yılında doksan dört yaşında Zürih'te vefat edecektir.

Bilindiği gibi "Belle Epoque" 1914 yılında sonlanır. 1919'dan sonra Van de Velde; Horta, Guimard ve Gaudi gibi, başka bir dünyadan geride kalmış kişilersayılacaktır. Büyük burjuvazi ve aristokrasiyle göbek bağı bulunan ve çalışmaları muhtelif hamilerce (Gaudi'nin hamisi Kont Güell, Van de Velde'ninki Kont Kessler ve Saxe-Weimar Prensi, Horta'nınki kimya endüstrisinin büyük ismi Armand Solvay'dır) desteklenen bu mimarlar savaş sonrasında doğan yeni dünyada işlevsiz kalacaklardır. Rus, Alman ve Viyana aristokrasileri yıkılır. Büyük burjuvazi ise 1923 yılından itibaren enflasyon tarafından tehdit edilecektir. Yeni işverenler Almanya'da sanayi sektörü, Sovyetler Birliği'nde ise sosyalist devlettir. Her iki durum ürünlerin halka mal edilmesi ve dolayısıyla da mimarlığın sanayileşmesi sonucunu doğurmuştur. 1896 yılında Horta'nın Halkevi'yle başlayan çağ, 1914'te Van de Velde'nin (sergiden sonra sökülecek olan) Werkbund Tiyatrosuyla son bulur.

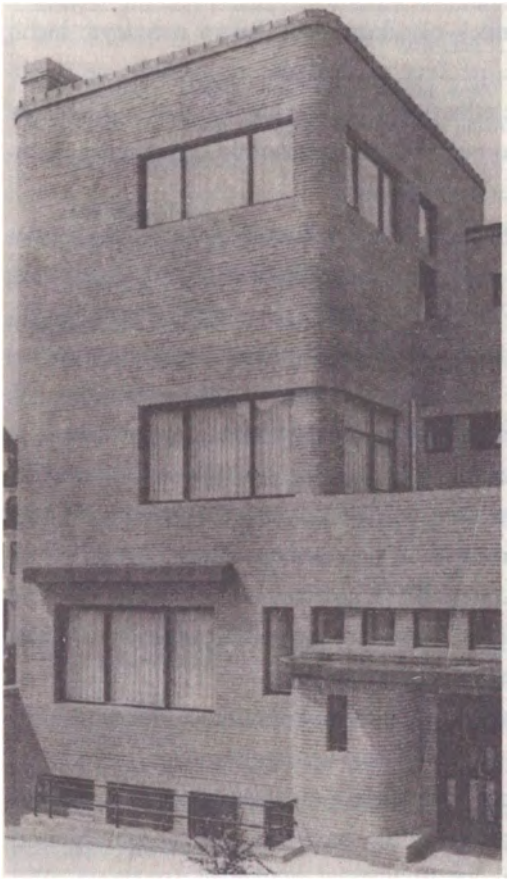
1909'dan 1926'daki ölümüne kadar Gaudi, Barcelona'daki kilisesi La Sagrada Familia'nın ağır ilerleyen inşasına kendini adamakdışında bir faaliyette bulunmayacaktır. Guimard[2] ise Mallet-Stevens ve Le Corbusier'nin Fransa'sında tanınmaz hale gelir ve karısıyla birlikte 1938 yılında New York'a göç eder. Van de Velde ikinci kariyer şansını, yeni bulduğu hamisi Kröller-Müller'le yakalar.

1910 yılında Gaudi, Barcelona'da "La Casa Mila"yı inşa ederken, Belçikalı bir mimar Brüksel'de ilk eseri "Dr. Van Neck'in ortopedi kliniği"ne imza atıyordu. Bu kişi Antoine Pompe'dur (1873-1980). Belçikalı mimarların yeni akımının başlangıcı kabul edilen bu binayla aynı yıl içinde Loos tarafından inşa edilen Viyana'daki Steiner Evi arasında paralellikler kurulur. Pompe'un eseri Loos'unkinden daha az tasfiyeci olmakla birlikte kübizmi haber vermeleri bakımından iki eser de birbirine benzerler. Birinci katta, tamamen cam tuğlalarla aydınlatılmış oda, Pompe'un bu şaşırtıcı yapısının işlevsel, hatta mekanist yapısını gözler önüne serer.

Tasarımcı vasfıyla Antoine Pompe, işçi konutları için yarattığı mobilyalarda açık renk ahşap ve keskin formlar kullanmıştır. Van de Velde, Cambre'da (L'Ecole de Cambre) iç mimarlık dersleri verdiği sırada Pompe'un gerçekleştirdiği bu öncü tavra

---

[2] İnşa ettiği ana metro girişleri 1922'den itibaren yıkılmaya başlayacaktır.



H. Van de Velde'nin 1930 Bruxelles'de inşa ettiği özel otel, 1930.

atıfta bulunacaktır. Gelgelelim Pompe'un büyük ölçekli eseri; Louis Van der Swaelmen'in şehir planlamasını yaptığı Kapelleveld bahçeşehrinin bir parçası olan Antoine Pompe hiçbir resmi sipariş alamamıştır. Henry Van de Valde ve Antoine Pompe'un örnekliği sayesinde iki dünya savaşı arasında Belçika'da olağanüstü bir mimari faaliyet doğmuştur. Louis Van der Swaelmen (1883-1929) 1916 yılında Leyde kentinde, ilk şehircilik incelemesini (*Preliminaire d'art civique*) Fransızca olarak yayımladı. Kübist olarak nitelendirilebilecek bu kuşaktan, ilk planda iki mimar ortaya çıktı: L. H. de Koninck (doğumu 1896) ve Victor Bourgeois (1897-1962). L. H. de Koninck 1924 yılında Uccle bölgesinde kendi evini yapacaktır. Çağdaşları olan Rietveld'in Hollanda'daki Shroeder villası ve Schindller'in ABD'deki Lovell Evi gibi, bu mimari yaklaşım da Belçika'da "devrimci" sayılmaktadır. De Koninck betonarme kullanıyordu, fakat Belçika'da modern üslup o kadar güçlüydü ki, tuğla, taş ve metal revaçta malzemeler olmayı sürdürüyordu. 1928 yılında ülkesinde betonun kılıflan-

ması tekniğini ilk uygulayan De Koninck olacaktır. Buna karşın neredeyse hiçbir çağdaş mimarlık tarihçisi (ne Giedion, ne Zevi, ne Banham, ne Joedicke, ne Hitchcock ne de Richards) Koninck'ten söz etmezler. Onun ressam Lenglet için Uccle'de 1926'da inşa ettiği konut, açısal ve ufki pencereleri, cephelerinin çıplaklığıyla kesinlikle kübist mimarinin en tipik örneklerinden biridir.

Kuramcı, ihyacı ve aynı zamanda hatip olan Victor Bourgeois ise Belçika sınırlarını çok aşan bir kitleye ulaşacaktır. Bourgeois 1927 yılında Stuttgart Uluslararası Kenti'nde bir ev yapımı için seçilir, Belçika'yı ilk CIAM'da temsil eder. 1922-1925 yılları arasında, Berchem-Sainte-Agathe'da yaptığı 300 ev kapasiteli yerleşim birimi uzmanların dikkatini üzerine çekmesine neden olur. Bourgeois 1922'de Brüksel'de çok daireli yapılardan oluşan Kübizm sokağını inşa etti. 1923 yılında ise şehir plancısı ve mimar olarak Jumet yerleşim biriminin kent plan ve projelerini hazırlayacaktır. Eseri her zaman aynı yetkinliği göstermez; sözgelimi bir Koninck'in eserlerindeki titizlikten yoksundur. Fakat bu, bir anlamda onun heyecanının, acelekciliğinin ve verimliliğinin bir bedelidir. Sahip olduğu sosyalist ve kozmopolit yaklaşımlar kitlelerin acil olarak sağlıklı ve akılcı yerleşim birimi ihtiyaçlarını karşılamaya yöneliktir. Estetik kaygıları çoğu zaman göz ardı etmiştir.

Horta'nın hamilerden destek alan mimarisi ile demokratik olma iddiasındaki bu mimari arasındaki tezatlık çarpıcıdır. Bourgeois için tıpkı günümüzün toplu konut mimarları için olduğu gibi bu iki mimari arasındaki geçiş sorunlu olmuştur. Bunun da sebebi mimarların büyük işçi yerleşkeleri yerine saraylar inşa etmek için eğitilmeleridir. Victor Bourgeois bu gerçeğin farkındaydı ve bu yüzden de zamanının çoğunu Koninck'in de ders verdiği Cambre Okulunda geçiriyordu.

De Koninck ve Victor Bourgeois dışında 1928 yılında Roger Rogister, Jean Moutschen, Emile Parent, Edgar Klutz, Albert Tibeaux ve Yvon Falaise tarafından kurulan Ecquerre [Gönye] Grubu'nu da saymak gerekir. Ecquerre Grubu, özellikle De Koninck ve V Bourgeois'nın şeref kürsüsünde yer aldıkları 1932'deki sergi ve benzerleri aracılığıyla "uluslararası üslub"un Belçika'da tanınmasına katkıda bulundular. Bu "uluslararası üslup" iki dünya savaşı arasında Belçika'da başkaları tarafından da kullanılır: Gaston Eysselinck (1907-1953), Lucien François (d. 1894), 1921'de inşa ettiği Zelzate bahçekenti içindeki evlerle Huibrecht Hoste (1881-1957), Marcel Leborgne (d. 1898), Jozef Schellekens (1909-1963), Edourd Van Steenbergen (1889-1952).[3]

[3] Cambre Okulunun iki eski öğrencisi, Maurice Culot ve François Terlinden, 1969 yılında

METROLAR

1863. Londra. Buharlı makineyle açılan 4.400 m. uzunluğunda metro. 1890'da "tüp" dünyadaki ilk elektirikli demir yolu haline geliyor. Dönemin bu ilk metrosu şu anda 430 km. uzunluğundandır.

1868. New York.
1875. İstanbul.
1892. Chicago.
1896. Budapeşte.
1898. Viyana.
1900. Paris.
1901. Wuppertal.
1902. Berlin.
1907 Phidaldelphia.
1912. Hamburg.
1913. Buenos-Aires.
1919. Madrid.
1924. Barselona.
1925. Atina.
1927 Tokyo
1933. Osaka.
1934. Kopenhag.
1935. Moskova.
1940. Stokholm.
1954. Toronto.
1955. Cleveland, Roma, Leningrad.
1959. Haifa, Lizbon.
1964. Milan.
1966. Milan.
1966. Montreal, Oslo.
1968. Frankfurt, Rotterdam.
1969. Meksiko, Paris RER.
1971. Münih, Pekin.
1972. San Francisco, Nuremberg.
1974. Sao Paulo, Prag, Seul.
1975. Santiago, Karkov.
1976. Washington, Viyana, Brüksel.
1977 Marsilya, Amsterdam, Kobe.
1979. Atlanta, Bükreş, Rio de Janerio, Hong Kong.
1981. Kyoto, Erivan.
1982. Helsinki.
1983. Lille, Baltimor, Caracas.
1984. Minsk, Miami, Kalküta.
1985. Gorki, Sofya, Recif, Vancouver.
1986. Detroit, Singapur.
1987 Kaire, Sevilya, Napoli

1930'lardan sonra uluslararası üslubun yayılması, 1945 sonrasında dünya çapında etki yaratacak bazı olgulara yol açar. Modern mimari, İskandinavya, Finlandiya ardından Güney Amerika ve son olarak ABD ve Japonya'da büyük bir sıçrayış göstermekle birlikte doğduğu Avrupa ülkelerinde donup kalacaktır. İngiliz ve Fransız im-

önemli bir dosya hazırladılar: *Antoine Pompe et L'Effort moderne en Belgique 1890-1940; Editions du musee d'Ixelles. (Antoine Pompe ve Belçika'da Modernleşme Çabası 1890-1940; Ixelles Müzesi Yayınları).* Resmi adı "Ecole Nationale Superieure d'Architecture et des Arts Visuels"dir (Mimarlık ve Görsel Sanatlar Yüksekokulu) olan Cambre Ekolü (L'Ecole de La Cambre), Robert L. Delevoy yönetiminde modern mimarinin bilinmeyen öncülerine adanmış değerli sergiler düzenledi.

paratorluklarının çöküşüne sanatsal yaratım alanında giderek belirginleşen bir gerileme eşlik edecektir.

Bununla birlikte 1930'lardan sonra "sözde" bir ulusal üslup –ki buna bir tür akademik uluslararası üslup da denilebilir– Avrupa'da dalga dalga yayılır ve modernist mimarinin 1931 sonrasında SSCB'de, 1935 sonrasında Almanya'da ve 1938 sonrasında İtalya'da boğulmasına yol açar. Bir ülkede sosyalizm, bir diğerinde Nazizm, bir başkasında ise faşizm adına yeni bir Yunan-Roma istilası baş gösterir. SSCB eskiden aristokrasiye özgü olan "yapı hakkı"nı (*droit aux colonnes*) halk için talep eder hale gelir; Nazi Almanyası'nda aynı hak hiçbir ilgileri olmadığı halde Nietzsche ve Richard Wagner'e atıfta bulunularak yüceltilir. Ve Fransa'da da mimari halk için değilse bile mimarlar için "yapı hakkı" talep ediyorlardı ve Fransa bağlamında bu tavır siyasalmış gibi görünmese de aslında siyasiydi. SSCB'de Stalinizmin proleter değerler, Almanya'da Nazilerin "ırk ve kan, faşist İtalya'da "ebedi Roma" adına yola çıkarak vardıkları yere, tuhaf bir şekilde Fransa'da da "burjuva değerleri"nden yola çıkarak varılır.

Tepkiler ister soldan ister sağdan gelsin, sonuç hüküm giyen modernist mimarlıktır (yani yenilik ruhu, araştırma çalışmaları, daha kardeşçe ve adil bir toplum arzusudur). Modernist mimarlık SSCB'de "burjuva, Almanya'da "Yahudi, Fransa'da da "bolşevik" olduğu gerekçesiyle damgalanır.

1939 öncesi akademizme bulanmış burjuva Fransa'da modernist mimariye karşı gösterilen tepki ne de olsa Marinetti'nin düşünce kalıntılarını miras almış faşist İtalya'dakine oranla daha şiddetli olmuştur. Modernist bir akademiciliğin yararına modern mimarinin öncü fikirlerini sahiplendiği için Fransa'daki bu tepki daha da zararlı olmuştur. Bu modernizm "uluslararası üslub"un başarısı için ödenen bir bedel olacaktır. Bu modernist akademicilik Fransa'da Paris Posta Çekleri Merkezi, Favorites caddesi ve Versailles Ulusal Kütüphane ek binasının mimarı Michel Roux-Spiz (1888-1957) tarafından temsil edilir. Onun en büyük destekçisi, ulusal müzelerin koruyucusu, Louvre ve Ulusal Güzel Sanatlar Okulu öğretmeni, Güzel Sanatlar Genel Sekreteri vb III. Cumhuriyet döneminin bütün ünvanlarını şahsında toplamış olan M. Louis Hautecoeur'dür. Maalesef Auguste Perret de, bir yandan en iyi öğrencisi Le Corbusier'yle mücadele etmeyi bırakmazken öte yandan da bu modernizmi yüceltiyordu. Modernist mimarlar Perret'yi bir tanrı, bir doğrulayıcı, bir bahane haline getirdiler. Lâkin kendi mimari görüşlerini kabul ettirmekte zorlanan Perret, hayatının son yıllarını akademik modernist mimarların rehinesi olarak geçirmek zorunda kalır.

Fransa'da neye "modernist mimari" dendiğini şaşkınlık içerisinde görmek için *La Construction Moderne, L'Architecture, L'Architecte* gibi savaş öncesi dergileri yeniden okumak gerekir. Enstitü üyesi M. Louis Reau mimarlıktan söz ederken "iyi örnekler" olarak Perret, Roux-Spitz ve Laprade'ı sayar. "Jeanneret" adlı bir kişinin (Le Corbusier'nin asıl ismi Jeanneret'dir), "ilkçağlardaki direkler üzerine oturmuş evlere benzeyen makine konutlarıyla ünlendiğinden" bahseder. Bu modernistler için Le Corbusier bir "günah keçisi"dir. Aslında Le Corbusier'yi bu kadar tanınır kılan da onların bu gayretkeş ve sürekli saldırılarıdır. Le Corbusier'nin her projesi, her inşaatı o kadar büyük bir öfke ve horgörü yaratır ki, bugün için bunun boyutlarını hayal etmek neredeyse imkânsızdır.

Modernizm, bilindiği gibi avangard hareketin idare memurluğuyla telafisidir. Yenilik peşinde koşan araştırmacıların karşısında sıradanlığın rahat güvenliğini çıkartır. 1932 yılında "*L'Architecture* dergisinin yayın şefi M. J. Porcher'in hiç gocunmadan da açıkladığı gibi:

> "Modern denilegelen (yanlış ancak münasip bir kelime) mimari bugün ilke düzeyinde hiçbir engelle karşılaşmıyor; genelde kendi ispatlarını getirdiği, büründüğü farklı biçimler altında sağlam ve gelecek vaat eden bir mimari olduğu kabul ediliyor. Toparlarsak: Kavgalar sona ermiştir."

Son cümleye dikkat edelim: "*Kavgalar sona ermiştir*" deniyor ve yayın tarihine bakın: 1932. O dönemde Bauhaus, Dessau'da kapısına kilit vurmak zorunda kalmıştı. Sonraki yıl Moskova'daki Sovyet Sarayı için yapılacak yarışmada Le Corbusier, Gropius, Gabo ve benzerlerinin projeleri reddedilecek ve Rus konstrüktivizmi sona erecektir. Cezayirli yetkililer Le Corbusier'nin şehir planlarını geri çevireceklerdir.

"*Toparlarsak*" deniyor. Yani bir atılım dondurulmak isteniyor. İşte 1950'lerin modernist akademik anlayışı bu derleyip toplama arzusundan doğacaktır.

CİLT 3

BRASILIA'DAN POSTMODERNİZME

1940-1991

BİRİNCİ KISIM

MİMARİNİN VE ŞEHİRCİLİĞİN MODERN COĞRAFYASI

1

LATİN AMERİKA

1. Brezilya (Warchavchik, Lucio Costa, Niemeyer, Reidy, Brasilia)

1939'da iki yeni mimari yapı dikkati Brezilya'nın üstüne çeker: Rio de Janeiro'daki eğitim ve sağlık bakanlığı ve New York Dünya Fuarındaki Brezilya pavyonu. "Uluslararası üslup"taki bu eserlere imzalarını atanlar II. Dünya Savaşı öncesinde ortak çalışan iki mimar, Lucio Costa ve Oscar Niemeyer'di.

Böylece Latin Amerika'nın bütünü için geçerli olduğu gibi, o zamana dek modern mimarinin gelişimiyle ilgisiz görünen Brezilya da, geçiş dönemi yaşamaksızın birdenbire bu tarihe dahil oluyordu. Brezilya'da mimari 20 yıl sonra Brasilia'yla doruk noktasına ulaşılıncaya dek bu tarih içerisinde var olmayı sürdürecektir.

"Geçiş dönemi yaşamaksızın" çok abartılı bir tabirdir. Gelgelelim Brezilya'ya göç etmiş (1896 Odessa doğumlu) bir Rus mimar, Grégori Warchavchik'in önemli rolüne değinmeden geçen pek çok "Mimarlık Tarihi"nde bu tabir ima edilir. Warchavchik 1925'te Brezilya'da "fütürist" bir bildiri yayımlar, modern Brezilya mimarisinin ilk örneklerinden olan kübik evler inşa eder ve 1931 yılından itibaren Rio de Janeiro Güzel Sanatlar Okulunda verdiği derslerle büyük bir etki yaratır.

Warchavchik, Neutra'nın ABD'ye göç ettiği yıl, yani 1923'te Brezilya'ya göç etmişti. Ancak Neutra, Kuzey Amerika'da Chicago ekolü ve F. L. Wright'ın izinden gitme fırsatına sahipken Warchavchik'in, Latin Amerika'da kendinden önce yaşamış hiçbir modernist selefi yoktu. Yerleştiği São Paolo'da bir mimarlık okulu bulunmuyordu, işçilerin modern malzemelerle ilgili hiç tecrübeleri yoktu ve en baştan yetiştirilmeleri gerekiyordu; üstüne üstlük çimento, cam, sıhhi tesisatlar ve elektrik malzemelerinin Avrupa ve ABD'den ithal edilmeleri gerekiyordu. Bu zor şartlar altında Warchavchik, Brezilya'daki modern mimarinin başlangıcı olan Vila Mariana'yı bizzat kendisi için inşa etti.

Le Corbusier 1929'da Brezilya'dan geçerken Vila Mariana'yı ve Warchavchik'in diğer yapıtlarını ziyaret eder. São Paolo'da Warchavchik etrafında toplanmış olan

modern mimarlar grubunun varlığını haber vermek için hemen S. Giedion'a yazar. Warchavchik CIAM'ın Latin Amerika temsilcisi olarak atanır.

1930 yılındaki devrim ve devamındaki Vargas diktatörlüğü, Brezilya'nın ekonomik ve kültürel hayatında kargaşalara sebep olur. Mimarlık konusunda ise devrimin etkileri başlangıçta olumludur, nitekim yeni Ulusal Eğitim bakanı Rio de Janeiro Güzel Sanatlar Okulu yapımını hızlandırmaya karar verir. Bakan okulun yönetimini yeni-sömürgeci tarzda çalışmalarla belli bir ün kazanmış genç bir mimara, Lucio Costa'ya teslim eder. Lucio Costa, Warchavchik'i mimarlık profesörü olarak görevlendirir, ancak São Paolo'da oturan Warchavchik okula yalnızca hafta sonu gelebildiğinden yardımcılığına Afonso Reidy getirilir.

Ne yazık ki modernleşme amaçlı devlet reformu kısa sürer ve Lucio Costa, kısa zaman sonra atadığı profesörlerle birlikte istifa etmeye zorlanır. Warchavchik ve Lucio Costa o dönemde kısa süreliğine bir araya gelirler. Lucio Costa daha sonra Rio de Janeiro'daki atılımdan faydalanacak, Warchavchik ise São Paolo'daki özel siparişlerle yetinmek zorunda kalacaktır. Konutlar, spor kulüpleri ve fabrikalardan oluşan yapıtları çeşitlilik arz eder.[1] Fakat Costa ve Niemeyer gibi hükümetten büyük siparişler alamaz.

Oscar Niemeyer Soares Filho (d. 1907, Rio) Rio Güzel Sanatlar Okulundaki eğitimini 1934 yılında tamamlar ve elinde bir tavsiye mektubuyla, Lucio Costa'nın çalışma atölyesine giderek iş başvurusunda bulunur. Costa (d. 1902, Toulon), Niemeyer'e çok az ücret verebileceğini söyleyerek onu kendisiyle çalışmaktan vazgeçirmeyi dener. Ancak Niemeyer, kendisini ortak olarak kabul ettiği takdirde Costa'nın uğrayabileceği zararı karşılamayı teklif eder; Costa'nın öğrenciler arasında bu denli büyük bir itibarı vardır.

1935 yılında, Rio de Janeiro şehrindeki eğitim ve sağlık bakanlığı binasının yapımı için bir yarışma düzenlenir. Yalnızca akademik çalışmalar değerlendirmeye alınır. Bakan Gustavo Capanema prosedürü ihlal ederek ilk projesi geri çevrilen Lucio Costa'dan ikinci bir proje sunmasını ister. Costa, kendisi gibi yarışmadan elenen diğer mimarlarla beraber bir ekip kurar: Carlos A. Leao, Jorge Moreira, Afonso E. Reidy. Lucio Costa çalışma arkadaşı Niemeyer'i seçmemiştir. Niemeyer bunu protesto eder ve kendisine, bakanlık projesinin diğer katılımcılarıyla eşit şekilde muamele edilmesini talep eder. Lucio Costa bunu kabul eder ve Oscar Niemeyer ile Ernani

[1] Geraldo Ferraz, Warchavchik, e a intoduçao da nova arquitetura no Brasil, 1925 a 1940, Museu de Arte de São Paulo, 1965.

Vasconcelos'u ekibine dahil eder. Bir yıl sonra çalışma tamamlandığı sırada Lucio Costa, o dönemde Brezilyalı mimarların neredeyse taptığı Le Corbusier'nin Rio şehrine davet edilip projeye üst denetçilik yapmasını ister.

Le Corbusier iş merkezlerinin tam göbeğindeki yer seçimini eleştirir ve bakanlık binasının denize nazır yapılmasını sağlamaya çalışır, ama sonuç alamaz. Fakat diğer tüm önerileri büyük bir hürmetle kabul edilir.

Le Corbusier'nin kişiliği ve Rio'daki konferansları, Brezilya mimarisinin geleceği için belirleyici oldu. Bundan böyle ülkedeki mimari kararlı bir biçimde Corbusier'nin anlayışı çerçevesinde ilerleyecektir. Nitekim Lucio Costa, "modern Brezilya mimarisinin kutsal kitabı" haline gelecek olan Le Corbusier'nin kuramlarını kaleme alıyordu. Brezilya Le Corbusier'yi ciddiye alan ilk ülke olmuştur. Bunun sonucunda: Avrupa ve Asya'da kıyım ve yıkımlar birikirken, Brezilya büyük bir coşkuyla yapılanıp kentleşiyordu.

Savaş bittiğinde, Brezilya'nın on yıldan kısa bir sürede dünyanın ilk mimari uluslarından biri haline geldiği hayretle fark edilir.

Le Corbusier'nin Avrupalıları ve Kuzey Amerikalıları hayrete düşüren lirizmi, onun formlara dair yüksek plastik kavrayışı Brezilya'da uygun bir saha bulur. Brezilya mimarisi özellikle Niemeyer'le birlikte Corbusier lirizmini daha da şiddetlendirecek ve bunu barok sınırlarına kadar götürecektir.

1939 yılında Lucio Costa eğitim bakanlığı binası proje müdürlüğü görevinden istifa eder ve yerine diğer çalışma arkadaşları tarafından oybirliğiyle Niemeyer getirilir. Ancak 1945'te bitirilecek olan bu binanın yapımında Niemeyer'in rolü önemli olmuştur. Niemeyer yedi yıl boyunca orada kendi kaderini şekillendirir. Eğitim bakanlığı binası Niemeyer tarafından yapılmıştır, fakat Niemeyer de, özellikle o zamanlar hiç alışılmamış olan meşhur güneşlikleri çizdiği bu bina tarafından "inşa edilir."

Ama bu güneşlikler ve binanın genel görünüşü hiç değilse Brezilya mimarisi kadar Le Corbusier'nin de saygınlığını ortaya koymuyor mu? Niemeyer, Le Corbusier'nin eğitim bakanlığı binası tasarımındaki payını hiçbir zaman göz ardı etmez. 1945'te Fransa'yla posta hattı kurulur kurulmaz "Corbu"ye mektup yazar:

> "Burada, Brezilya'da, göreceğiniz üzere, daima sizin öğretilerinizi temel alan işler gerçekleştirdik. Şu anda bakanlık binasını tamamlamış bulunuyoruz, size ekte bununla ilgili birkaç doküman gönderiyorum. Bu sizi tam anlamıyla hoşnut edecek midir, bilmiyorum, fakat lütfen hoşgörülü olun. Bize öğrettiğiniz fikir ve çözümlerin yorumu konusundaki gayretimizi takdir edeceğinizi umarım... Katkıda bulunduğu-

nuz bu çalışmanın yapımına eşlik edememeniz bizim için çok üzücü, çünkü sizin yardımınızla birçok ayrıntının daha iyi bir hale sokulabileceğinden eminiz."

Eğitim bakanlığına paralel olarak 1937'de Niemeyer kendi kişisel çalışmasına başlar ve (henüz bütünüyle Corbusier'nin etkisindeki) bir çocuk yuvası ile 1939'da New York Dünya Fuarındaki Brezilya pavyonunu (Lucio Costa'yla birlikte) inşa eder.

Niemeyer kendi tarzını ancak 1943 yılında, eğitim bakanlığının tüm planlarını tamamladıktan sonra bulacaktır. O tarihten sonra Le Corbusier çok değer verdiği ve işlevsel mimarinin ilkesi olan dik açı uygulamasıyla bağlarını koparır ve sömürge Brezilyasının barok eğik açısını tekrar canlandırır. Niemeyer'in lirizmi, biçimlerinin şiirselliği, uzak görüşlülüğünün genişliği, devasa, abidevi boyutlara tutkunluğu, onu çok hızlı bir biçimde Brezilya modern mimarisinin tartışmasız lideri durumuna getirir.

Eserlerinin kayda değer bir kısmı hayata geçirilmiştir. Dört büyük çalışması, eserinin gelişim sürecini tespit etmemizi sağlayabilir: Pampulha (1943-1944), São José dos Campos (1947), Ibirapuera (1951-1954), Brasilia (1956-1961).

Şu gerçektir ki Niemeyer'in kariyeri, siyasal yaşantısı boyunca kendisine hayranlık duyan Juscelino Kubitschek'in katkılarına çok şey borçludur. Kubitschek, o zamanlar Belo Horizonte'nin birkaç kilometre uzağında yapay bir gölün kıyısında kurulmuş olan eğlence merkezi Pampulha'nın belediye başkanıdır. Niemeyer'e, 36 yaşındaki bir mimara nadiren verilen çok büyük bir yapı topluluğunun siparişini verir. Daha sonraları Kubitschek Minas Gerais valisi olduğunda Niemeyer'e verilen siparişler giderek artar ve cumhurbaşkanı seçilip Brasilia'nın inşasına karar verdiğinde doğal olarak başvurduğu kişi Niemeyer olur. Kubitschek, Niemeyer'in "Medici"sidir ve hükümet darbesinden sonra mareşaller tarafından sürgüne yollandığında, Niemeyer'in kariyeri de onunki gibi düşüşe geçecek, o da Kubitschek gibi sürgün yolunu tutacaktır.

Çok büyük biçim çeşitliliğine karşın Pampulha'daki yapıların türdeşlikleri, resim ve heykelciliği mimariyle bütünleştirmesi, Brezilya mimari tarihinin önemli bir anına tekabül eder. Restoranın yuvarlak formu, dikdörtgen bir bloğa bağlanmış olan gazinonun oval planı, yat kulübünün baş aşağı çevrilmiş çift eğimli çatısı, São Francisco şapelinin parabolik tonozları; hepsi de heyecan yaratmıştır. Entelektüel çevrelerin hayranlığı, bazı muhafazakâr çevrelerin öfkesine toslar ve şapelin yıkılmaması için Ulusal Tarihi ve Sanatsal Kalıtlar Servisi'nin müdahalesi gerekir. Pampulha suni gölünün kıyısındaki Saint-François-d'Assise kilisesi bugün en güzel modern barok

kiliselerinden biri olarak kabul edilmektedir. Tonozlarının dışını kaplayan mavi seramikten bir mozaik kaplar ve binanın cephesi, güneşliklerin dikey hatlarıyla son derece uyum içerisindedir.

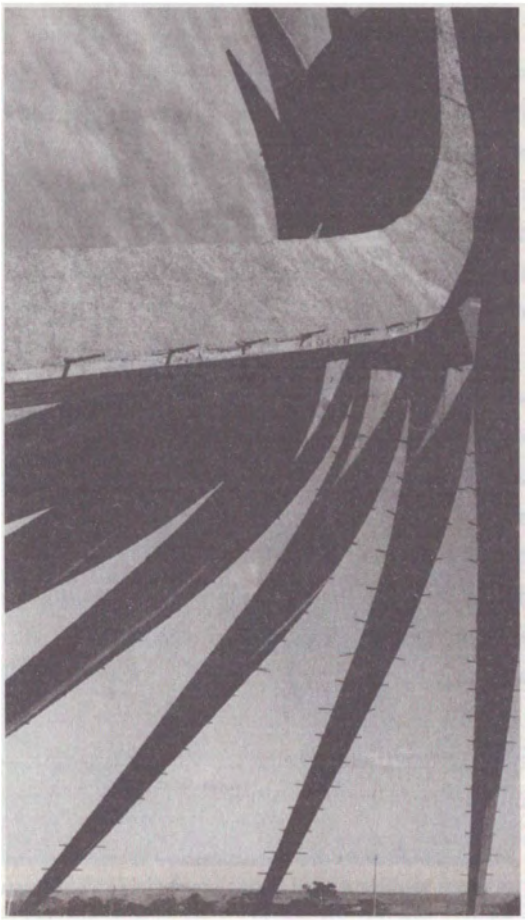
São José dos Campos'taki Havacılık Teknik Merkeziyle beraber Niemeyer 1947'de bir başka problemi ele alır: Merkezdeki personelin tek tip lojmanlarını derecelerine göre çeşitlendirebilmiştir. Aynı yıl Birleşmiş Milletler'e ait bir binanın projesini incelemek üzere New York'a davet edilir ve burada sunduğu çalışma Le Corbusier'nin projesiyle beraber binanın nihai planına şekil verecektir.

São Paulo şehrinin 400. yılı için Niemeyer üçüncü önemli yapı topluluğunun siparişini alır: Ibirapuera Parkı fuar pavyonları. Pavyonlar Niemeyer'in daha önce Pampulha gölündeki Baile restoranını inşa ederken kullandığı hem dekoratif hem de işlevsel nitelikli yılankavi biçimli beton bir sayvanla birbirine bağlanıyordu. İki yılda bir bu pavyonların birinde meşhur São Paolo Resim ve Heykel Bienali düzenlenir. Zenon Lotufo, Eduardo Kneese de Mello, Helio Uchoa, Carlos Lemos ve Gauss Estellita'nın işbirliğiyle gerçekleştirilmiş bu yapılarda, Niemeyer'in devasa boyutlara düşkünlüğünü ve Brasilia'nın habercisi olan bir mizansen anlayışını görmek mümkündür. Niemeyer böylece heykeltıraş olarak çalışan bir beton virtüözüne dönüşmüştür (yalnız bu beton eskiyince çok kötü görünecektir; her ne kadar fotoğraflar çok zaman önce yitip gitmiş ebedi bir tazeliği bugüne taşısa da, Ibirapuera Parkı yapıları bugün özellikle çirkinliğiyle dikkat çeker). 1950'den sonra Niemeyer kendini gittikçe daha büyük, daha karmaşık eserlerle aşmaya çalışır. Paris'te, yaşlı usta "Corbu, eski öğrencisinin megalomanlığı ve nefret ettiği bariz barok üslubu karşısında homurdanmaya başlar. Le Corbusier'nin "küçük Oscar"ın oburca yuttuğu siparişlere doymama hastalığını düşünerek, hüsrana uğramış olması da muhtemeldir. Nitekim Le Corbusier eski iyi günlerde bile öğrencisi için şöyle yazıyordu: "1937'nin Oscar'ı, 1960'ta Niemeyer oldu." Ama Saint-François-d'Assise kilisesinden yalnızca 7 yıl sonra Le Corbusier de yeri geldiğinde, genel bir şaşkınlık uyandırarak Ronchamp için eğri formlara başvuruyordu. Bu da megalomani miydi? 1950'de Niemeyer 33 katlı, 5700 odalı çok büyük bir yapı olan Petropolis'teki Quitandinha Oteli'ni ve Le Corbusier'nin Marsilya'daki konut birimini çok daha mütevazı boyutlarda model alarak, ilk katı 200 dükkânlık ticaret merkezini tasarlar. 1951'de São Paulo'daki Copan semtini, iç sokaklarında mağazalar, bir gece kulübü, bir sinema ve 500 araçlık bir garajla donatır. Aynı yıl Belo Horizonte'deki Kubitschek binaları, özellikle Niemeyer'in kullandığı, V şeklindeki kolonlar üzerine yerleştirilmiş iki yapı biçiminde tasarlanır. 1952'de Rio'da, yalın yerleşim şemasıyla insanı etkileyen Sul America Hastanesini ve

São Paulo'da, "tabakalı" yapılı tuhaf cephelere sahip Montreal binasını inşa eder. 1955'te Caracas'taki Modern Sanat Müzesi için kendi tepesi üzerinde duran, ters çevrilmiş piramit projesini sunar.

Tiyatrolar (1943 Belo Horizonte), bankalar (1946, Rio), fabrikalar (1950, Duchen), kiliseler, restoranlar, anıtlar (1949, Rui Barbosa), okullar (la Diamantina, 1951, Belo Horizonte, 1954, Cataguazes Erkek Koleji, 1946), oteller, fuar pavyonları, hastaneler, özel ev ve konutlar; 1953'te Gavea'da kendisi için yaptığı evden 1957'de Berlin'deki Hansa binasına kadar Niemeyer'in çalışmaları geniş bir yelpazeye yayılmıştır. Artık yüzyılın en önemli mimarlarından biri olarak görülmektedir. Kubitschek 1956 Eylülünde onu ziyarete gelir ve ondan Brezilya'nın gelecekteki başkentini bakir topraklar üzerine kurmasını ister.

Niemeyer bir mimara teklif edilebilecek bu olağanüstü programın yarattığı coşkuya karşın projenin bütününü gerçekleştirmeyi reddeder. Bununla birlikte başlıca yapıların inşasını ve mimari işlerin genel yöneticiliğini üstlenir. Şehir planı için açılan yarışmayı Lucio Costa kazanır. Costa öngörülen sit alanı üzerine bir haç deseni çizer. Yatay kol 13 kilometre uzunluğundaki yol eksenini, dikey kol ise başlıca yapıların eksenini tasvir etmektedir. İki eksenin birleşme noktası şehir merkezini gösterir. Yayalar ve araçlar değişik bağlantı yollarıyla birbirlerinden ayrılacaklardır; yonca şekilli kavşaklar araç trafiğinin birbirleriyle kesişmeden akmasına izin verecektir. Nüfusun 500.000'i geçmemesi planlandığından, Brasilia çevresinde uydukentler öngörülür. Başlıca yapıların inşasının 3 yıl içinde tamamlanması gerekmektedir ve bazı gecikmeler dışında, bu olağanüstü program tam istenen sürede gerçekleştirilir. Niemeyer önce cumhurbaşkanının ikamet ettiği Tan Sarayını inşa eder. Saray dış sütunlarıyla bir havuza bakan, çok narin yapılı, beton duvarları beyaz mermerle kaplı camdan yapılmış olağanüstü bir kutu şeklindedir. 30 Haziran 1958'de açılan Tan Sarayını, biri tersine çevrilmiş iki kubbesi altında senato ve temsilciler meclisi bulunan Ulusal Kongre Sarayı izler. 45 metre yüksekliğindeki iki ikiz kule, idari bölümleri barındıran kubbelere kontrpuan vermektedir. Bu heyecan verici yapıyı, çıkma kapılı ve penceresiz bir yapı olan şehrin anı müzesini tamamlar. Şaşırtıcı lirik tasarımdaki Tan Sarayının sıra sütunları taşıyıcı rolü oynamasına karşın yalnızca dekoratif olmakla haksız yere eleştirilir. Bu sütunların değişik varyantlarını Adliye Sarayı ve Planalto Sarayında da görmek mümkündür. Beton bir çiçek şeklinde açılan ve 21 taşıyıcı parçadan oluşan, 40 metre yüksekliğindeki katedralin içine 4000 kişi sığabilmektedir. Niemeyer 18 bakanlık için giydirme cepheleri alüminyum ve camdan, kalkan duvarları seramik kaplı olan daha yalın yapılar tasarlar. 3000 kişilik süperkare şek-



O. Niemeyer'in Brasilia katedrali. Foto, L. Hervé.

linde bir araya getirilmiş konutlara gelince: bunların hepsi, içlerinde birer okul, küçük bir kilise ve ticari işletmeler barındıran konut birimleridir. Bununla birlikte yerleşim yeri idari binaların güzelliğini yansıtmaktan uzaktadır.

Paris Süsleme Sanatları Müzesi 1965'te bir sergisini Niemeyer'ın eserlerine ayırmıştır. Niemeyer sergi kataloğuna, gerçeklerin henüz farkına vardığı havasını veren bir önsöz yazar:

> "Şimdi görüp inceleyeceğiniz bu çalışmaların önünde kendimi çökmüş hissediyorum. Devlet için kamu binaları inşa ettim, zenginler ve güçlü kişiler için çalıştım. Ama hepsi bu. Seçkin olmayan sınıflar için, benim Brezilyalı kardeşlerimin çoğunluğunu oluşturan tüm bu yoksul insanlar için hiçbir zaman çalışamadım... Yine de onların yanında olabilmeyi, onlar için çalışmayı, onlara katkıda bulunabilmeyi, dayanışmayla, el ele, yoksulluğun ve zenginliğin olmadığı bir dünyaya, hayal ve umut dünyasına ilerlemeyi çok isterdim.

Niemeyer, 1963 Lenin Barış Ödülünü aldıktan bir yıl sonra Brezilya'yı terk etmek zorunda kalacaktır. Askeri darbe sonucu, sol görüşlü kişilerin vatandaşlık hakları ellerinden alınmıştır. O da İsrail'e gider ve orada Neguev çölünde 40.000 konutluk bir kentin ve Haifa Üniversitesinin planlarını, ayrıca Tel-Aviv kent merkezi için iki konut projesi hazırlar. Aynı şekilde Cezayir'den de önemli siparişler alır: Constantine Üniversitesi (1968-1970), Cezayir mimari okulu (1970). 1967'de Fransa'da icra yetkisi alan Niemeyer, Grasse Bölgesi imar planı için görevlendirilir ve Paris'te, Fransız Komünist Partisi'nin yeni genel merkezini inşa eder (1971).

Sonunda, Brezilya tekrar onun yeteneğine başvurur ve Niemeyer 1970 yılında dışişleri bakanlığının Brasilia'daki genel merkezi olan Itamaraty Sarayını yapar. Brasilia'da gerçekleştirilmiş çalışmaların bolluğu, idari binaların göz alıcı tarafı bu yeni başkenti birçok eleştiriye hedef olmaktan alıkoymamıştır. "Abidevi" ve "nesnel" mimarisiyle Brasilia'nın, yeni bir mimarinin başlangıcından çok eski bir mimarinin sonunu yansıttığı kesindir. Brasilia'daki gösterişli şehirleşme başarılı bir trafik akışı sağlayabildiyse de şehir sakinlerinin hayatını bir parça dondurdu. Ama tören kıyafetleri içindeymiş gibi çok düzgün, fakat aynı zamanda tedirgin bu duruş otokratlar tarafından bir çırpıda inşa edilen başkentlerin kaderidir.

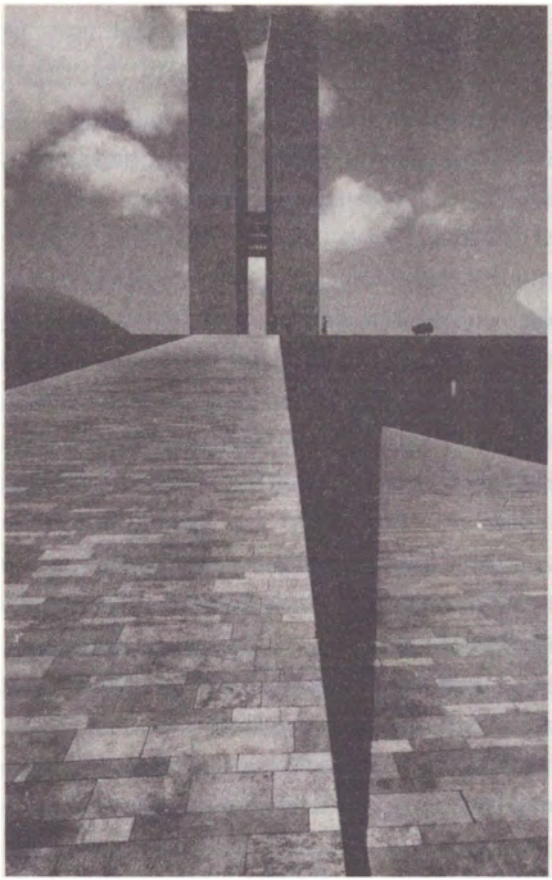
Lucio Costa sona ermekte olan XX. yüzyılın (özellikle de yeni başlayacak XXI. yüzyılın) timsali şehir olarak Paris'i aklından çıkaramamış olacak ki, Brezilya'yla ilgili şunları yazıyordu:[2]

> "Bu ülkedeki tabulara aldırmazlık ve revaçtaki moda budalalığına karşı kayıtsızlık – dörtgen satıhların yeşil düzenlemeleri ve söz konusu olanın bir başkent olması sayesinde– Paris'in bir eksene ustaca yerleştirilmiş güzel perspektiflerinin anısıyla CIAM'ın eski ilkelerini organik bir bütün içerisinde kaynaştırmayı mümkün kıldı. Concorde meydanı tarzında açık bir meydan olan Üç Güç meydanı geleneksel meydanlara yaklaşabilecek tek çağdaş meydandır."

Niemeyer "biçimcilik"le eleştirilir. O da haklı olarak "uluslararası üslup" adını almış katı işlevselliğin kısırlığını eleştirerek cevap verir.

> "Birçoklarının beni biçimcilikle, kendilerinin çok çekindikleri temayül dışı biçimleri kullanmakla eleştirdiklerini biliyorum. Bunları hiçbir zaman ciddiye almadım. Serbest biçim ve bol kavis –bizim koloni mimarimizde neredeyse birlikte anılan bu unsurlar– beni dayanılmaz şekilde çekiyordu. Kavisli ve serbest formlara uygun yüzeyler, tonozlu çatılar, eğimli satıhlar; açık satıhlar yaratmak arayışıyla farklı pilotileri; arazi yapısının dayattığı çözümlerden ve kolonlardan kaçınmak için kimi zaman ke-

[2] Lucio Costa, "L'urbaniste défend sa capitale," *Architecture: Formes + Fonctions*, n. 14, Lozan.



Niemeyer'in Üç Güç Meydanı, Brasilia. Foto L. Hervé.

merleri kullanmak.. Çalışmalarıma daima yön vermiş şeyler bunlar olmuştur. Bunlar çağdaş mimarinin gelişiminin belirgin özelliği olan düz, geometrik, aşırı derecede sınırlı kesinliğin tersine, daha serbest, özgür ve çeşit bakımından zengin hale getirmeye çalıştığım Brezilya mimarisinin sözlüğüne girmiş öğelerdir."[3]

İşlevsel mimariyle ilgili olarak Niemeyer, onun "en âlâsından biçimci" bir mimari olduğunu söyler ve şöyle ekler:[4]

"Beni plastik güzelliğe ulaştırabilecek herhangi bir tavize veya fanteziye açık olduğumu açıklamıştım –ki bana göre mimarinin asıl işlevi de bu plastik güzelliktir ve sanat çalışmasını üst düzeye taşıyabilecek tek şey de budur. Gaudi ve onun çılgın mi-

[3] Oscar Niemeyer, "Les formes plastiques en architecture," *Architecture: Formes + Fonctions*, No:12, Lozan.

[4] *A.g.e.*

marisini anımsıyorum. Gaudi'nin çalışmaları bende hayranlık uyandırmamıştı, ancak onun idealist ve bağımsız mimar tavrı olağanüstü bir örnek oluşturur."

Brezilya mimarisinin "4. büyük" ismi Alfonso Eduardo Reidy'dir (1909-1964). Hemen hemen tamamı Rio de Janeiro şehrinde gerçekleştirilmiş çalışmaları arasında Ulusal Tiyatro (1951), Pedregulho Konut Birimi (1952), Modern Sanat Müzesi (1954), Yardım Sandığı (1960) bulunur. 570 ailelik Pedregulho Konut Birimi çeşitli kamu hizmetleri sunmaktadır: tıbbi, sosyal ve ticari hizmeler, bir okul, otomatik bir çamaşırhane, vs. Bina etrafında yaya dolaşımı taşıt trafiğinden ayrılmıştır.

Bu önde gelen mimarlardan başka birçok Brezilyalı mimar, çoğunluğu betonarme olan dikkate değer çalışmalar gerçekleştirmiştir: Francisco Bolonha'nın Petropolis'teki yazlık ikametgâhı ve Paqueta adasındaki toplu konutu; Henrique E. Mindlin'in (1951 São Paulo Bienalinde kendisine en iyi özel konut ödülünü kazandıran) Petropolis'teki villası; Alvaro Vital Brasil'in Belo Horizonte'deki banka genel merkezi; Vilanova Artigas'ın São Paulo'daki Paulista binası; Jorge Machado Moreira'nın Rio'daki üniversitekenti (1953); Marcelo ve Milton Roberto'nun Rio yakınlarındaki Santos Dumont havaalanı.

Son olarak Roberto Burle Marx (São Paulo, 1909) bahçecilik sanatına, günümüzde eşine ancak Japonya'da rastlanabilecek bir önem kazandırmıştır. Bir zamanlar ancak Avrupa'dan ithal gelen şeyleri güzel ve değerli addeden Brezilya burjuvazisinin burun kıvırdığı tropikal bitkileri muhteşem bir şekilde kullanmıştır.

2. Meksika (Mario Pani, Juan O'Gorman, Luis Barragan, Felix Candela, Mathias Goeritz, vd)

1920-1930 yıllarında José Villagran Garcia (1901-1982), Warchavchik'in Brezilya'daki etkisine benzer bir etki yaratır Meksika'da. Bu öncü şahsiyet, birçok Meksikalı mimar yetiştirir. Juan O'Gorman, Yanez, del Moral, Legoretta onun öğrencileri olmuşlardır. Garcia aynı zamanda Latin Amerika'da "uluslararası üslub"un ilk örnekleri arasında sayılan idari ve sosyal binalar da inşa eder.

Bauhaus'lu bir öğrenci olan Max Cetto daha sonraları bu üsluba "gropiuscu" bir hava katacaktır.

Tıpkı Brezilya'da olduğu gibi ilk modern Meksikalı mimarlar da, işlevselci kuramların "ilerlemeci" savlarını takdir eden hükümetin desteğini alırlar. 1950 yılında Mexico Üniversitesinin yapımına başlandığında Meksika'da işlevselciliğin resmi yaklaşım olarak kabul görmesi bariz bir hal alır. Nitekim Meksika'nın en önde gelen mi-

marları, 30.000 öğrencilik bir topluluğa tahsis edilmiş bu büyük yapının inşası için bir araya getirilirler. Gerçi üniversitekentin vaziyet planını Mario Pani ve Enrique del Moral çizerler, ancak onların ardından yapımı üç yılda tamamlanan muhtelif binanın inşası için yüz kadar mimar ve mühendis işbirliği yapar. Sözgelimi rektörlük binası Mario Pani, Enrique del Moral ve Salvator Ortega Flores'in planlarına göre inşa edilir; fen fakültesi Raul Cacho, Eugenio Piszar ve Félix Sanchez tarafından; yüksek mühendislik okulu Francisco J. Serrano, Luis Mac Gregor ve F. Pineda tarafından; mimarlık okulu ve müze Villagran Garcia, Al. Liceaga ve Lascurain tarafından; kütüphane Juan O'Gorman; olimpik stat Augusto Perez Palacias, Raul Salinas ve Jorge Bravo tarafından; uzay araştırmaları bölümü Jorge Gonzales Reyna tarafından yapılmıştır. Mimar bu son binanın yapımı için İspanya'dan göç etmiş bir mühendisi, Félix Candela'yı kendine yardımcı olarak alır. Félix Candela bu vesileyle Meksika'ya "kabuk yapı" sistemini tanıtır.

Mexico'nun bir tür uydu şehri olan bu üniversitekentinde yaya dolaşımı, taşıt trafiğinden ayrılmıştır. Kapalı geçitler binaları birbirlerine bağlar. Pilotiler, camekân yüzeyler, serbest planlar ve güneşlikleriyle Mexico üniversitekenti Gropiuscu ve Corbusierci işlevselciliğin bir derlemesidir. Ancak kent (Juan O'Gorman'ın kütüphanesi, Diego Rivera tarafından yapılan statta olduğu gibi...) bazı binaların duvarlarını zaman zaman tamamen kaplayan ekspresyonist veya realist-sosyal tabloların bolluğuyla işlevselci bir mimari eserden farklı bir görünüm kazanmıştır. Böylece mimarinin arılaştırılmasına, kontrpuan olacak şekilde resim ve heykel barokçuluğu da eklenir. Hem İspanyol geleneğini hem de Amerikan yerli folklorunu değerlendiren bu barokçuluk artık dekordan bizzat bina yapılarına el uzatmaktadır. Garip bir şekilde, Alman kökenli bir göçmen olan Mathias Goeritz (1915, Dantzig) 1949'dan sonra, 1990 yılında ölene kadar yaşayacağı Meksika'da anti-işlevselcilik akımının temellerini kurar.

Ressam ve heykeltıraş Mathias Goeritz 1953'te Mexico'da *Duyguasl Mimarinin Manifestosu*'nu yayımlar:

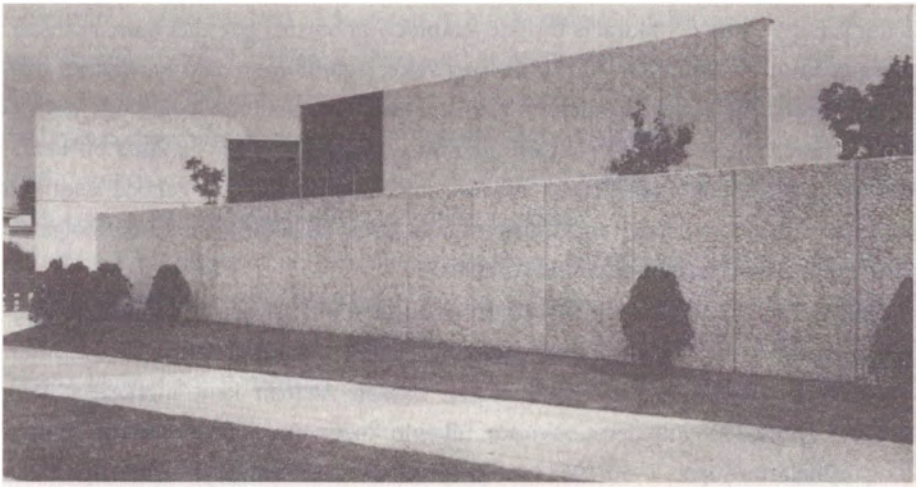
> "XX. yüzyıl insanı, modern mimarideki o aşırı işlevselcilikten, mantıktan ve yararlılıktan bezmiş durumdadır. Ondan kaçıp kurtulabileceği bir araç arar; ancak ne biçimci estetizm, ne organik bölgecilik ne de dogmatik konfüzyonizm şu temel problemi anlamışlardır: İster yaratıcı ister tüketici olsun çağımız insanı konforlu ve yaşanılabilir, sevimli ve hoş bir evden daha fazlasına sahip olmayı dilemektedir. Kendi mimarisinin, piramitlerin, Yunan tapınaklarının, Roma ve gotik katedrallerinin veya barok saraylarının yarattığına benzer bir duygu yaratmasını, onlara denk bir manevi ihtişama sahip olmasını ister veya en azından günün birinde bunu isteyecektir."



El Infonavit, Mexico, 1973, Abraham Zabludovsky ve Th. Gonzalez de Leon.
Foto J. Schulman.

Mathias Goeritz bu manifestosuna koşut şekilde, 1953 yılında Mexico'da "El Eco" Müzesini inşa eder. Önceden tasarlanmadan, bir heykeltıraşın elinden çıkmış gibi duran bu büyük bina, kimi zaman hiçbir şeye yaramayan çok yüksek duvar cepheleriyle adeta kendisi bir manifestodur. Binaya giderek daralan bir koridordan girilir, zemin yükselirken tavan da alçalmaktadır. Mimari sürprizler heyecanlar yaratır. Buñuel ve Catherine Dunham bu yapıda baleler düzenler. Çok öfkelenen Meksikalı gerçekçi ressamların basında "Meksika gençliğinin ahlakını bozan yabancı" şeklinde açıklamaları çıkar. Ama mimarlar Goeritz'i savunurlar. 1954 yılında "El Eco"nun müze işlevi sona erer, bina sırasıyla, okul, restoran, gece kulübü, üniversite tiyatrosu olarak kullanılır ("El Eco"nun mimarisi günümüzde o kadar değişikliğe uğramıştır ki, bu yapıtı yıkılıp gitmiş kabul edebiliriz). Goeritz 1957'de Mexico'nun banliyösünde, üç beyaz, bir turuncu ve bir açık sarı olmak üzere beş adet betonarme sütunun dikimini yönetir. Sütunlardan en yükseği 57 metre en kısası 37 metredir. Aynı anda hem heykel, hem resim hem de mimarlık öğeleri barındıran bu sütünlar Eiffel kulesinden sonraki nadir faydaya yönelik olmayan mimari örneklerden biridir. Heykelmimarinin öncüsü olan Mathias Goeritz, en iyi Meksikalı mimarlarla ortak çalışmalar yapar. Mexico'nun uydukentinin kuleleri Mario Pani'nin şehir planına bu vesileyle eklenirler. Bu planın peyzaj mimarlığını Luis Barragan yapacaktır. Automex (Chrysler) fabrikasının kuleleri de Ricardo Legorreta'nın işbirliğiyle gerçekleştirilir.

Juan O'Gorman (1905-1983) 1930'daki ilk işlevselcilerden biri olmasına karşın (San Angel'deki müstakil evleri bu üslupta inşa etmiştir), Meksika yeni barok akımı-



Mexico evi, Meksika, Abraham Zabludovsky, 1967-1969.

nın başlıca öncülerinden biri haline gelir. 1956'da San Angel'de kendisi için yaptığı ev (artık mevcut değildir) Goeritz'in "El Eco" Müzesinden sonraki "duygusal" ikinci manifestodur. Doğal bir mağaradan yola çıkılarak inşa edilmiş bu ev renkli taşlar ve kabuklu hayvanlarla dekore edilmişti ve ancak Facteur Cheval sarayının yanına yaklaşabileceği ölçüde taşkın bir fantazmagori örneğiydi. Bu binada her şeyden çok hünerli teknikler öne çıksa da, Felix Candela'nın (d. 1910, Madrid) Meksika'da yaygınlaştırdığı "beton perdeler" Gaudi'yi anımsatmakta ve çağdaş Meksika mimarisinin barok eğilimine belirginlik kazandırmaktaydı. Torroja'nın manevi mirasçısı olan Felix Candela, Frankocuların zaferinden sonra Fransa'ya kaçtı ve İspanyol sığınmacıların kampında gözaltında tutulduktan sonra 1939'da Meksika'ya göç etti. Mimar ve girişimci Felix Candela kardeşi Antonio'yla beraber Mexico'ya gelişinden on yıl kadar sonra ince demir perdelerle karşılaşacaktı. Parabolik hiperboloidin kuramcı ve uygulamacısı olan Candela, gergin formlarla iş gören bu tekniği kullanarak (öyle ince ve hafif ki, tıpkı çadır gibi zemine demirle bağlamak gerekir) birçok kilise inşa eder: Cuernavaca şapeli (1957), Saint-Vincent'deki Coyocan şapeli, José Obrera'daki Monterrey kilisesi (1969); Coyocan sebze ve meyve hali (1956); Las Manantiales de Xochimilco restoranı... Fabrikalar, depolar, haller, sergi salonları, Santa Maria Miraculosa de Mexico kilisesi (1954), Mexico borsası Candela'yı uluslararası alanda en çok kabul gören Meksikalı mimarlardan biri yapar.

Ama gerçekleştirdiği işlerin bolluğu açısından en büyük Meksikalı mimar Mario Pani'dir (d. 1911). Pani, (Enrique del Moral'la birlikte) üniversitekentinin başmimar-

lığını yapar ve yine del Moral'la birlikte Acapulco'da bir dizi göz alıcı binanın inşasını gerçekleştirir: Pasifik Okyanusu ile Tres Palos lagünü arasındaki kara şeridi üzerinde, betonarme kabuk örtüden en büyük tavanı elips şeklinde kemerlerle desteklenmiş havaalanı ve yelpaze plan üstünde bir ev. Yine Acapulco'da, ama bu kez S. Ortega ve L. Ramos'la ortaklaşa yerel malzemeler kullanarak bir gemicilik kulübü inşa eder. İnşaatta bölgeden toplanmış kalas ve taşlar kullanılır; çatı kumlu bölge otlarından, perdeler bambu şeritlerden yapılır.

Mario Pani'nin ilk dikkate değer çalışmalarından biri Mexico Ulusal Müzik Konservatuarıdır (1948). "Uluslararası üsluptaki" kamu inşaatları devasa ölçüdedirler: 3000 kişilik Başkan Juarez kent merkezi, Başkan Aleman kent merkezi (1956). 1960'tan sonra 2000 kilometre boyunca, ülkenin kuzey sınırındaki kentlerin şehircilik çalışmalarını yapar. 1960-1963 arasında, Nonoalco-Tlatelolco semtinde apartman daireleriyle yeraltı alışveriş merkezini ve kamu servislerini bünyesinde toplayan 127 metre yüksekliğinde, üçgen ön cepheli, beton bir gökdelen inşa eder. Mario Pani ayrıca Mexico'daki ABD elçilik binasının da mimarıdır (1955).

Luis Barragan, olağanüstü güzellikteki heykel-çeşmelerin yaratıcısıdır. Tacubaya'daki evinin insanın içine işleyen bir sadeliği vardır ve benzer şekilde Tlalpam'da yaptığı manastır da fransiskenlere özgü bir ağırbaşlılığa sahiptir.

İnce bir zevkle inşa edilmiş lüks müstakil evlerin sayısı Meksika'da oldukça fazladır. Örneğin Victorio de la Lama'nın (d. 1919), Mexico'da yüksek duvarlarla çevrili bir arazinin ortasında yükselen cam, beton ve çelikten evi (1954) ve Abraham Zabludovsky'nin evi bu türden evlerdir. Bu minvalde Enrique Castadena, orijinal ev çalışmalarını Kiesler'in "sınırı olmayan ev" perspektifinde yürütmeye devam eder.

Meksika'da ne yazık ki tamamlanmış olmaktan uzak bir sosyal programa girişildiğini görmüştük. Lopez Mateos başkanlığındaki altı yıl süresince devam eden muazzam bir inşa programı Meksika şehirlerini daimi bir şantiyeye dönüştürdü. Daha sonra 1968'deki Mexico'daki olimpiyat oyunları, Pedro Ramirez Vasquez ve Rafael Mijares tarafından inşa edilen 100.000 kişilik olimpik stadyum gibi göz alıcı çalışmaların vesilesi olur. Ramirez Vasquez aynı zamanda prefabrik elemanlardan yapılmış bir okul birimi modeline, Mexico Antropoloji Müzesine, Notre Dame de la Guadalupe Bazilikası'na da imza atar. Antoni Peyri ve Candela da, Mathias Goeritz'in olimpik oyunlar için tasarladığı, önünde Büyükayı Takımyıldızı'nı temsil eden yedi sütunun yükseldiği spor sarayını inşa ederler. Müzelerin modern binaların içine tekrar yerleştirilmesi, gelişmiş dini mimari (Candela'nın çalışmaları, Barragan, E. de la Mora; David Serur'un Polonco'daki Maguen-David sinagogu, Guillermo Hume ve Mathias

Goeritz'in litürjik eşyaları) Mexico tepelerindeki otomobil fabrikaları (General Motors, Renault, Ford, Chrysler, Volkswagen) ve Monterrey'deki Eduardo Padillo tarafından yapılan fabrikalar, ticaret merkezleri (Alejandro Zohn'un Guadalajara'daki hiperbolik paraboloid tonozlu yapısı), (Yanez'in Mexico'daki) tıp merkezleri, gökdelen (Latin Amerika Kulesi, Augusto Alvarez ve Adolfo Zevart)... Görüldüğü üzere modern mimari çalışmalar Meksika'da özellikle yoğundur.

Mario Pani'den sonra en verimli ekip Abraham Zabludovsky ve Th. Gonzalez de Leon'unkidir: Mexico, La Patera'daki konutlar; Mixcoac Kuleleri (1967); El Infonavit (1973); Brezilya'daki Meksika büyükelçiliği (1973); Mexico'daki Tamayo Müzesi (1975); Mexico Koleji (1976).

3. Venezuela (Carlos Raul Villanueva)

İspanyol sömürgesiyken ekonomisi kakao ve kahve kültürüne dayalı, fakir bir ülke olan Venezuela petrol ve demir zenginliklerinin bulunmasından sonra Latin Amerika'nın en refah ülkesi haline gelir. Caracas'ın gelişimi Venezuela'nın ekonomik büyümesinin sonucudur. 1936'da nüfusu 163.000'ken, 1954'te kentte oturanların sayısı 858.000'i geçer. Kırsal nüfusun şehre ve şehir varoşlarına doğru akını, eski koloni kentinin tam anlamıyla altüst olmasına neden olur. Giderek harabeye dönen, sağlık koşulları bozulmuş semtlerin yerini her türlü tamamlayıcı hizmetlerin sağlandığı komşuluk birimleri alır: sosyal, ticari, kültürel veya Marsilya'daki Corbusierci orijinal modeline benzeyen konut birimleri. Tıpkı Meksika'da olduğu gibi, modern Venezuela mimarisi, bir sembol haline gelen modern bir üniversitenin yapımıyla başlar. 1944 yılında planları hazırlanan üniversitenin mimarı, Venezuela mimarisinin lideri konumundaki Carlos Raul Villanueva'dır (1909-1975).

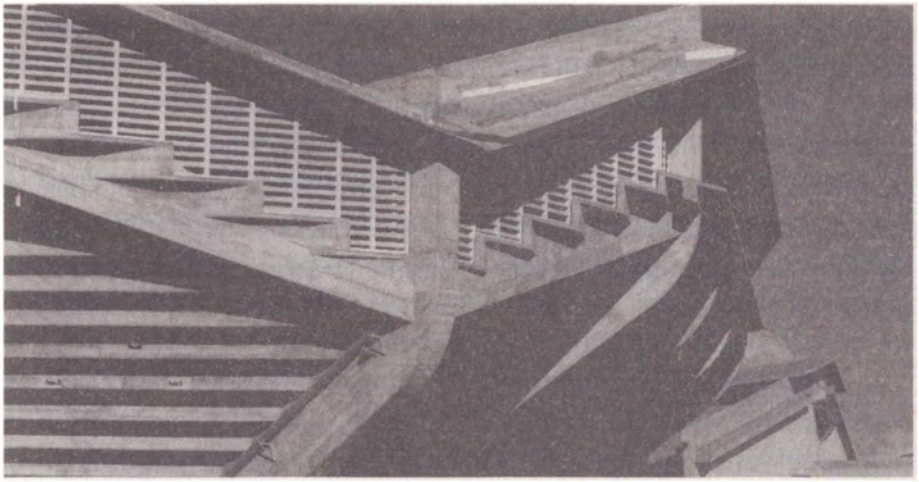
Anıtsal yapıdaki kaburgalarıyla olimpik stadyumu (1950), günümüzdeki en şaşırtıcı sportif mimari örneklerinden biridir. Villanueva bir programdan diğerine teknik ve plastik sahalarını değiştirmekten çekinmez, bu da ne yazık ki pek geçerli bir olgu değildir. Hareketin genişliğinden ve gücün dinamiğinden (olimpik stadyum), dengeli bir çok renklilikle süslediği konut birimlerinin sadeliğine veya mimariyle bütünleşmiş heykel ve resmin taşkınlığına gider (Aula Magna, 1957). Dünyaca meşhur olan Caracas Üniversitesi, Carlos Raul Villanueva tarafından gerçekleştirilmiş sanat sentezlerinin bolca denendiği bir yerdir. Nitekim Carlos Raul Calder'den Aula Magna için bir akustik tavan çalışmasını ister. Vasarely'nin ilk kinetik çalışmasını gerçekleştirmesine olanak sağlar. Arp, Laurens, Pevsner ve Léger de aynı şekilde o zaman için olağanüstü bir şey olan kolektif bir plastik çalışmanın iştirakçisi oldular.

Üniversitenin çeşitli binaları, aynı anda hem Villanueva'nın kişiliğini hem de Venezuelalı mimarın özgünlüğünü ortaya koyarcasına yavaş yavaş inşa edilirler: Mimari ve Şehircilik Fakültesi (1957), beyzbol stadı ve yüzme stadı (1957), Eczacılık Enstitüsü (1963).

Londra'da doğan ve Paris'te öğrenim gören (Condorcet Lisesi ve ardından Güzel Sanatlar Okulundan mezun olan) Villanueva, Le Corbusier'ye karşı çok derin bir saygı duymaktaydı. 1928'de mimarlıktan mezun olduktan sonra ertesi yıl Caracas'a yerleşir. İlkin Venezuela bayındırlık bakanlığının mimarlığını yapar. Özellikle Caracas'ta önemli çalışmaları vardır.

Yalnızca üniversite ve spor mimarlığında başarılı olmaz, aynı zamanda Venezuela'nın hızla gelişen endüstrileşmesiyle ortaya çıkan, acil teslim edilmesi gereken sosyal konut problemlerini de cesaretle ele alır. Bu alanda yenilik yapmaz, komşuluk birimleri veya konut birimi ilkelerini uygulamakla yetinir. Fakat gerçekleştirdiği işlerin yoğunluğu, model olarak aldığı Avrupalı prototipleri oldukça aşar. Caracas'ın kent merkezinde inşa ettiği "2 Aralık" konut birlikleri 4 komşuluk biriminden meydana gelir. 14 katlı, 13 bloka bölünmüş, akıllıca çok renklendirilmiş bu yapı topluluğunda, kreşler, 4 çocuk bahçesi, bir okul grubu, 4 ticaret merkezi, bir kilise, bir tiyatro, bir sinema, bir kültürel merkezi, geniş bir spor alanı ve küçük sanayiye ayrılmış bir bölge bulunmaktadır. Daha küçük ölçekte, Caracas'taki yeşil tepelere sırtını dayamış (1950-1955 arasında Carlos Celis ve José Manuel Mijares'le beraber yaptıkları) "El Paraiso" konut birimi iki katlı daireler, bir kütüphane, bir sosyal kulüp, bir ticaret merkezi, 3 çocuk bahçesi, 2 jimnastik salonu, 3 kreş ve 2 otopark içerir. Villanueva yine Caracas'ta (J. Centellas, G. Mermudez ve C. A. Branco'yla beraber) ekonomik bir yerleşim bölgesi tasarlar: gerekli hizmetlerle donatılmış 7000 ailelik 40 tek tip konut. Bir kültürel merkez, Caracas'ta kendi şahsi evi, hareketli ve çok renkli güneşlikleri olan Zulia de Maracaibo Üniversitesi, Villanueva'ya saygınlık getiren diğer çalışmalardır. 1967 Montreal Dünya Fuarındaki olağanüstü Venezuela pavyonunu da unutmamalıyız: sarı, kırmızı, yeşil, siyah, mavi penceresiz küpler "minimal sanat" tarzını andırır.

Venezuela'daki büyük şehircilik çalışmaları arasında ilk sırada, tüm ülke trafiğini toplayıp, Caracas'ın kalbine taşıyan La Guaira otoyolunu saymamız gerekir (Grand Terminus Simon Bolivar). Bilindiği gibi büyük trafik yolları, iş merkezleri için elverişlidir. Cipriano Dominguez tarafından gerçekleştirilmiş yeni Simon Bolivar kent merkezi, yan taraflarında iki kule bulunan, otoyolun üstünde, tüm şehre hâkim bir sosyal ve ticari merkezdir. Zemin düzeyinin üstünde ve altında çok sayıda yaya



Caracas'taki olimpik stat, Carlos Raul Villanueva, 1950-1951. Foto P Gasparini.

gezinti yerleri yapılmıştır. Modern ve geniş trafik ağlarının hepsi eski koloni şehrinin kalbi olan bu mekândan geçer.

Simon Bolivar kent merkezi 1948'de Başkan Bétancourt'un aldığı karar üzerine yapılır. Proje çalışması için Fransız kent planlamacı M. Rotival görevlendirilir. Daha sonra Oscar Niemeyer'den Modern Sanat Müzesini tasarlaması rica edildiği sırada, Marcel Breuer'den yeni kent merkezini incelemesi istenir. Bu fırsatla Niemeyer kendi tepesi üzerine dayanan harikulade piramitini tasarlar. Alışılmamış biçimine karşılık bu piramit mimarın düşüncesinde Venezuela dinamizmini sembolize etmektedir. Yabancılarla yapılan ortak çalışmalardan söz etmişken, nüfusu her yıl % 12 artan petrol ihraççısı liman şehri Maracaibo'da, komşuluk birimi incelemesi için görevlendirilmiş José Louis Sert ve Paul Lester Wiener'i de vurgulamalıyız.

Villanueva'nın uluslararası düzeydeki güçlü kişiliği, çalışmaları hiç de göz ardı edilemeyecek olan çok sayıdaki Venezuelalı mimarı unutturmamalıdır.

Martin Vegas ve José Miguel Galia, Sabana Grande'deki, yapı planlama ve sanayi konusunda değişik grupları barındıran, Doğu meslek birliğinin mimarlarıdır. Aynı şekilde Caracas'ta San Bernardino Evini, Polar Binasını ve Doğu Tiyatrosunu inşa etmişlerdir. 1300 seyirci kapasiteli olarak öngörülen bu tiyatro kazık ayaklar üzerine dayanmaktadır. Bir tarafında 15 büro katı olan bir kule yükselir. Bu katlardan üçü mağaza olarak ayrılmıştır. Bunlardan başka Vegas ve Galia "uluslararası tarzı" çok keskin biçimde yansıtan mağaza ve büroları, Caracas'taki ticaret ve ziraat bankasını, (bu işlevselci mimarlardan hiç beklenmeyecek bir barok üslup sergileyen) Monagas

Devlet Kulübü'nü inşa etmişlerdir. Guinand ve Benacerraf Caracas'ta, "sömürge üslubunu" canlandırma eğilimindeki, manastırı andıran dekoratif görünümlü yerleşim konutları ve bürolar inşa etmişlerdir. Las Mercedes'teki Don Hatch'ın ticaret merkezi, A. P Pietri'nin Caracas füniküler tren garı, Jorge Romero Gutierrez'in Helikoit ticaret merkezi, Guido Bermudez ve Padula'nın Cerro Grande'deki konut birimi (4. katında pazar, eczane, dişçi, doktor gibi kamu servislerinin olduğu bir blok), daha başka sayabileceğimiz çağdaş Venezuela mimarisinin dinamizm örneklerinden birkaçıdır.

4. Kolombiya, Peru, Şili (E. Duhart)

Venezuela'da olduğu gibi, modern mimari Kolombiya'da da, Fransa'da Perret ve Le Corbuiser, Amerika'da Gropius ve Mies van der Rohe tarafından yetiştirilen öğrencilerin dönüşünden sonra başlar ve bir yerli mimari okulu doğar. Paris Güzel Sanatlar Okulunun eski öğrencisi Carlos Martinez Kolombiya'da modern mimariyi belirgin hale getiren ilk kuramcıdır. Daha sonra iki göçmen, İtalyan Bruno Violi ve Alman Leopoldo Rother, başlarında Bruno Violi'nin olacağı mimari bir akım başlatacaklardır. O sırada Carlos Martinez ise Kolombiya Mimarlar Derneği'ni kurup *Proa* isimli bir mimarlık dergisi çıkartır. Le Corbusier ve José-Louis Sert, Kolombiya'ya gelerek modern akımın başlatılmasına önemli ölçüde katkıda bulunurlar.

1948'de Kolombiyalı genç mimarlar kendi hükümetlerinin şehircilik kurulu olan Town Planning Associates'e (Kent Planlama Azaları) (José-Louis Sert, Paul Lester, Paul Schulz) başvururlar. Kent Planlama Azaları Tumaco şehrinin yeni planlarını çizerler. Bunu ertesi yıl Medellin ve Cali belediyelerinin başvuruları izler.

Her tarafı sıradağlarla kaplı olan Kolombiya çok sayıda önemli şehre sahip nadir Latin Amerika ülkelerinden biridir. Bogota hükümetin genel merkezi olsa da, havacılığın gelişiminden önce aşılamayan şehirlerarası ulaşım zorlukları, başkentin tüm bölgelerden nüfus çekmesini engellemiştir. Bu yüzden Medellin, Cali ve Baranquilla da Bogota'ya paralel olarak geliştiler.

José-Louis Sert, Le Corbusier'den Bogota modern şehirciliği için bir gelişme planını incelemesini ister. Le Corbusier 1949'da, Roquebrune'deki kulübesinde bir pilot plan çizer. 1950 Ağustosunda onaylanmasının ardından bu plan, Town Planning Associates tarafından 1951'den 1953'e kadar gelişme planı haline dönüştürülür. 1953'te Bogota belediyesi tarafından kati suretle onaylanan bu son plan CIAM'ın tanımladığı ölçütlere uymaktadır: kara yollarının düzenlenmesi; şehrin trafik ağlarına göre şekillendirilmiş ve nüfusu 25.000'den 75.000'e kadar değişen bölgelere ayrılması; farklı

yerlerdeki yaya yollarını birbirlerine bağlayan ve küçük yerel merkezlerden anamerkeze götüren yeşil ağ. Politik ve idari düzen nedenleri Le Corbuiser ve Sert'in planlarından vazgeçilmesine sebep olur. Bogota için yeni bir anaplan, Gabriel Andrade Lleras'ın yönetiminde çizilir. Sanayiler 4 farklı bölgeye ayrılır; etrafına büyük bir yeşil kuşak konur; okullar ve sağlık evleri inşa edilir. Otomobil ve yayaların hızlı ve yavaş dolaşım yollarının ayrılması fikri muhafaza edilir.

Yeni Bogota, Cuellar, Serrano ve Gomez tarafından inşa edilen uluslararası bir havaalanına kavuşur; kapalı bir pazar (Rodriguez, Pizano ve Gonzalez Zuleta), bir kütüphane (Esguerra, Saenz, Urdaneta, Suarez); biri tıp fakültesi binası olmak üzere birbirleri arasında bağlantılı üç bina (Nestor Gutierrez ve Samuel Garcia).

Cuellar, Serrano ve Gomez, Bogota'da aynı şekilde ulusal petrol şirketi, Emekli Sandığı ve Seguro Bolivar sigorta şirketi için büro konutları inşa ederler. Bu üç ortak mimar, içinde yüksek bir otel, bürolar, dükkânlar ve bir tiyatro bulunan, yeniden düzenlenmiş bir semt merkezi de kurarlar. Binalar kendi aralarında küçük meydanlar ve yeşil alanlarla bağlanmıştır. Havaalanından gelen yol doğrudan oraya ulaşır.

Obregon ve Valenzuela da oldukça önemli binaların mimarlarıdır: Carthagène olimpik stadyumu, Ibague Country Club, Bogota'daki özel evler. Medellin'de John Sierra ve Nel Rodriguez ulusal tütün fabrikasının önemli yapı topluluğunu inşa ederler.

Peru'da Chimbote limanı için şehircilik projelerinde José-Louis Sert'in ismi (P L. Wiener'inkiyle beraber) karşımıza çıkar. Bundan başka René Sarger (mimarlar Colboc ve A. Frischlander'le birlikte) turizme uygun altyapı çalışmaları gerçekleştirir. Dağın doruğunda, bir teleferiğin varış noktasında seçilen alan, bir otel, bir müze ve bir açık hava tiyatrosu inşasına olanak sağlar. Bu yapılar dağa, boru biçimli kafeslerden portiklerle bağlıdır. Brezilya mimarisinden etkilenmiş olan Peru yerel mimarisi çok az tanınır. Bununla birlikte Miguel Rodrigo Mazure'nin Lima'da yaptığı özel evleri örnek gösterebiliriz.

Şili'de ise tersine, Emilio Duhart'ın (1917) kişiliği çok net ortaya çıkar. 1943'te Amerika'da Gropius'la ve 1952'de Paris'te Le Corbusier'yle ortak çalışmalar gerçekleştirir. 1945'ten 1958'e kadar Sergio Larrain'le işbirliği yapar. Santiago kent merkezindeki büyük yapılar onların ortak çalışmalarıdır.

Ortak bir kilisesi olan bir büyük ve bir küçük papaz okulunu beraber inşa ederler. Gezinti yerinin zemini üstünde, ayin alayının geçeceği yolu gösteren ve çatı terasına ulaşan bir mozaik kaplama bulunur. Bu kapalı çatı terası, Le Corbusier'nin Tourettes manastırındaki gibi, avlu çevresi dehlizleri hizmeti görür. Duhart ve Larrain

ayrıca sekizgen temelli Verbo Divino kilisesini inşa ederler ve 1948'de Concepción yakınındaki çelik şehri Huachipato'nun planı üstünde çalışırlar. Bu plan dört komşuluk birimini ve kent merkezini birbirlerine bağlar. Duhart Mitrovich'le beraber Santiago yakınlarındaki Nos'ta bir makarna fabrikası inşa eder. Ancak Emilio Duhart'ın en kişisel çalışmaları Santiago'daki Fransız Lisesi (1958), betonarme büyük yapılar, özellikle de Concepción Üniversitesidir. Huachipato'ya yakınlığından istifade ederek bu binaların yapısını çelikten tasarlar. Unesco tarafından Latin Amerika için pilot plan olarak onaylanan bu üniversite çok sayıda bina barındırmaktadır: Hastane, hemşirelik okulu, gazetecilik okulu, hukuk bilimleri fakültesi, eczacılık fakültesi, matematik enstitüsü, tıp fakültesi, dişçilik okulu, sosyal bilimler, felsefe, sosyoloji, etnoloji ve antropoloji, coğrafya ve tarih fakültesi, merkezi kütüphane, güzel sanatlar ve mimarlık okulu; fizik, meteoroloji ve sismoloji enstitüsü vb Üniversite ve spor binalarını ise saymıyoruz. Üç katlı bir alandan oluşan forum, ayakta 7000 kişiyi içine alabilmektedir.

1969'dan sonra Fransa'ya yerleşen Duhart, Chemetov ve Huidobro'yla beraber Paris'teki maliye bakanlığı binasına imza atar.

5. Arjantin (Amancio Williams), Uruguay

1942 Şubatında, *Revista da Arquitectura* [*Mimarlık Dergisi*] Amancio Williams'a ait ve 3500 dinleyicinin sığabileceği bir konser salonu projesi halini alacak akustik çalışmaları yayımlar. Piloti üzerine kurulu, (iç görünüşü) kalp şeklindeki bu dinleme salonu, etrafı vestiyer, bar gibi ek bölümlere ve dolaşıma olanak sağlayan beton ve cam bir halkayla çevrili merkezi bir sahne içerir. Üst tavanı sesleri yansıtması, iç yüzeyi ise sesleri içine çekmesi için tasarlanmıştır.

Bu proje hiçbir zaman hayata geçirilemez. Amancio Williams çalışmalarının önemli bir kısmını araştırmalara ayırmış olduğundan, Latin Amerika'da tamamen izole olmuş görünümdedir. Bir nehir üzerinde kurulu havaalanı projesi aynı şekilde orijinal bir çözüm teşkil eder. Havaalanının şehrin doğal sınırına kurulması gerektiğini düşünen Williams, aşırı uzun yolculukların önünü almak için Buenos Aires'in doğal sınırının Rio de la Plata olarak kabul edilmesi gerektiğini belirtir. Peki oraya bir havaalanı nasıl kurulacaktır? Williams, genellikle deniz kıyısındaki havalimanlarında yapıldığı gibi, yapay bir ada inşa etmek yerine, nehrin içine, uçuş ve iniş pistlerini destekleyecek kazık ayaklar yerleştirmeyi teklif eder. Yolculuğu güçleştirmemesi için yeterli yükseklikte ve mükemmel bir açıklığa sahip olan bu pistlerin altyapısında hava istasyonu, ambar, garajlar gibi hizmetler sunulmaktadır. Aynı şekilde pilotiler üzerindeki karayollarıyla havaalanına ulaşım sağlanır.

Amancio Williams aynı zamanda teras çatıları bir üstteki konutun bahçesi işlevini gören ve basamak şeklinde yükselen teras evler projesini ve kabuk yapısı hakkındaki bir incelemesini yayımlar.

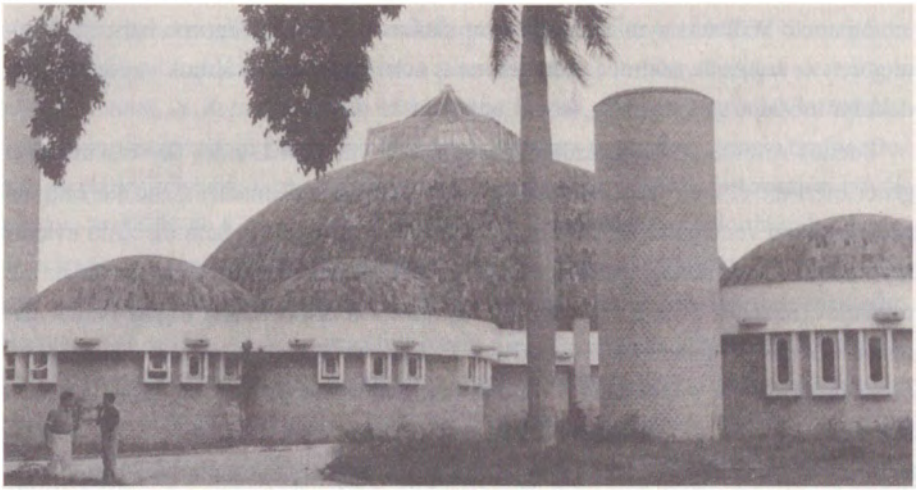
Buenos Aires'te gerçekleştirdiği işler arasında yer alan Londra Bankası'nın yeni genel merkezi (1966), tam anlamıyla birinci sınıf bir çalışmadır. Calle Reconquista'da bulunan ve Arjantin'in Wall Street'i olan bina hem harap hem de süslü evlerin kıyısındaki dar iki sokağın arasında köşe bir yere kurulmak zorunda kalır. Arjantinli mimarlar (Sanchez Elya, Peralta Ramos, Agostini, Clorindo Testa), İngiliz mimar-danışman Gerald Wakhem ve mühendisler F. Long ve Riggini tüm zorluklara karşın (veya bu zorluklar yüzünden) betondan tasarlanmış harikulade bir çalışma ortaya koyarlar. Çıkmalı olan birinci ve ikinci katları, aralarında yalnızca 15 metre mesafe bulunan iki noktada iki kemer ayağı birbirlerine sabitler. Üst katlar ana çatıyı oluşturan 45.000 tonluk beton plağa çelik halatlarla asılıdır. Bu halatlar boru hatları, ayaklık düzenlemesi, itfaiyecilerin bez hortumları gibi, tamamen dıştan görünecek şekildedir ve bankanın "dekorunu" teşkil ederler. Çatı üstünde, kütüphane, restoran, dinlenme köşeleri olarak kullanılan yapılar mevcuttur. Çıplak beton kalıbı üzerinde hiçbir kaplama bulunmaz. Cepheler bir tür siper biçimindedir.

Bütünüyle açık hacimdeki iç kısım, tüm katlarda, gişelerin üzerinden panoramik bir görüntü olanağı sağlar. Binanın çok orijinal estetiği İngiliz "brütalizmini" ve Corbusier'nin Çandigar'ını andırmaktadır. Bu arada Güney Amerikalı şehircilerin en önde geleni ve 1949'da "Dünya Şehircilik Günü"nün mimarı Carlos Maria della Paolera'yı (1890-1960) yeri gelmişken analım.

Uruguay'da Julio Vilamajo'nun gerçekleştirdiği işlerden sonra (mühendislik fakültesi, 1938; Juncal Binası, 1939) özellikle müstakil evlerin yapımında sivrilen dinamik bir ekip çıkar ortaya: Bu ekip Samuel Flores, M. Paysse Reyer, Lopez Ray, Luis Patrone Pereira, Joël Petit de la Villeon ve Mario Spallanzani'den oluşmaktadır. Joël Petit de la Villeon'la Maria Immaculada de las Hermanas Dominicas şapelini inşa eden kişidir. 1946'da Fresnedo Siri ve Muccinelli mimarlık fakültesini inşa ederler Bundan başka Fresnedo Siri 1947'de Palazio de la Luz'u yapacaktır. J. A. Scasso deneysel türdeki okullarıyla da adından söz edilmesi gereken bir mimardır.

6. Küba

II. Dünya Savaşından önce "uluslararası üslup" yankı uyandırmaksızın Küba'ya girer. 1945'ten sonra Richard Neutra gibi ünlü mimarlar Küba'da lüks konutlar



La Havana'daki Sanat Okulu, Riccardo Porro. Foto M. Ragon.

inşa ederler. Küba mimarisinin atağa kalkması ve prefabrikasyon yöntemlerini kullanmak suretiyle bilinçli olarak toplumsal aciliyeti ön planda tutması Castro devriminden sonraya rastlar. Havana'nın, başkentten bir koy ve bir yeşil alanla ayrılan yeni doğu semti bu çabanın bir göstergesi niteliğindedir. Bu toplu konutların yakınında kurulu önemli sanayi ve ticaret merkezleri yerleşim-çalışma ayrımını engellemeyi amaçlar. Bir ticaret merkezi, bir poliklinik ve birkaç okul, kolektif hizmetler sağlamaktadır. Yaya ve taşıt trafiği birbirlerinden ayrılmıştır.

Santiago de Cuba'da 1961'de açılan ve yılda 5000 konut üreten prefabrike ev fabrikası sayesinde San Pedrito semtinde bir kent merkezi modeli gerçekleştirilir. "José Marti" yapı topluluğu, 8874 konutun inşasını ve sıhhi şartları yetersiz 3647 adet evin yıkılmasını öngörüyordu. Küba'nın hastane, üniversite, okul, eğlence ve spor alanlarında gösterdiği çaba da kayda değerdir. Bu çabanın Havana'daki "José Antonio Escheverria" üniversitekentinin yapımında somutlaştığını görüyoruz. Sırasıyla Humberto Alonso, Manuel A. Rubio ve José Fernandez tarafından yönetilen bir ekip, büyük çaplı bu projeyi başarıyla yürütür. Rodrigo Tascon'un Santiago de Cuba Tıp Okulu, Güines'te André Voisin'in teknoloji enstitüsü aynı zamanda hem güzel hem de işlevsel çalışmalardır.

Yeni Küba mimarisinin en şaşırtıcı yapıları şüphesiz plastik niteliği oldukça belirgin bir şekilde küçük bir köyü andıran La Havana Country Club parkında inşa edilmiş beş sanat okuludur.

Bu sanat okullarının başmimarı Riccardo Porro, La Havana'da öğrenimi tamamladıktan sonra Caracas Üniversitesinde öğretmenlik yapar ve devrimden sonra Küba'ya geri döner. Bu beş okuldan modern dans okulu ile plastik sanatlar okulunu tamamen kendisi gerçekleştirir. Riccardo Porro plastik sanatlar okulunu bütünüyle tuğladan inşa eder. Bu geleneksel, ham, verniklenmiş, yassı tuğlalar payandalarda olduğu gibi duvar ve kubbelerde de kullanılmıştır. Çarpık, eğik, çukurlaşmış bu kubbeler hem Gaudi'yi hem de Afrika köylerini andıran tuhaf ve düşsel bir ortam oluştururlar.

Yontucu-mimari sıfatı beş okul için de kullanılabilir. Barokçuluk ve duyumculuk işlevselliği engellemez. Vittorio Garatti ses geçirmez, hava düzenlemeli, ses alma cihazlarıyla donatılmış, istek üzerine kaydedilen dersi tekrar yayımlayan bir merkeze bağlı 90 çalışma salonunu müzik okuluna dahil eder. Vittorio Garatti ayrıca klasik bale okulunun mimarıdır; drama okulu ise Roberto Gottardi'nin eseridir.[5]

1968'ten sonra Fransa'da çalışan Riccardo Porro, 1974'te Liechtenstein'da Vaduz Müzesini inşa eder. Hepsi romantik üsluptaki projeleri önemli sayıdadır: "Apocalypse Süvarileri, Calais'de 35 konut, Cergy-Pontoise için yapı projesi, 1979 Villeneuve d'Ascq'daki halk kütüphanesi projesi.

[5] Oswaldo Toro ve Miguel Ferrer'in Porto Rico'daki çalışmalarını da sayalım: yüksek mahkeme binası, San Juan'daki Carib Hilton vs. San Salvador'da Alman kökenli Karl Kastaller ve Ehrentrant, devlet müzesi ve ulusal ziraat fakültesini inşa etmişlerdir.

2
KUZEY AMERİKA

1. Amerika Birleşik Devletleri

Modern mimarinin II. Dünya Savaşı sonrasında ABD'de kaydettiği olağanüstü hızlı gelişim (ki modern mimari ABD'yle birlikte anılır hale gelmişti) hem Avrupa ve Asya'nın çökmesi sonucu Amerikan ekonomisinin gelişip büyümesinin hem de Harvard'da Gropius, Chicago'da Mies van der Rohe'nin verdiği derslerin etkisi neticesinde gerçeleşmiştir. Bu defa ABD'de yeni bir modernist akım oluşturan genç Amerikalı mimarların neredeyse tamamı tüm ABD sathında, hep Bauhaus'un eski yöneticilerinin eski öğrencileridirler. İkinci Chicago ekolü da zaten Mies'in ekolüdür. Ekonomik büyümenin sadece Doğu Avrupa ülkeleri ve Çin'in pençesinden kurtulabildiği dünya emperyalizmine dönüşmesiyle birlikte ABD, sistemli bir şekilde yönetilen ve neredeyse zorunlu hale gelen bir tüketim çağına girer. Bu bakış açısından modern mimari hemen modası geçen bir tüketim halini alır. Hızlı ve iyi inşaatlar yapılır, ancak bir taraftan da kafalarda bazen inşaat tarihiyle aynı anda tayin edilmiş bir yıkım tarihi bulunmaktadır. Yeni biçim araştırmaları birdenbire öyle bir patlama gösterir ki, aynı hızda demode olmaları da kaçınılmaz görünmektedir. Chicago ve New York daimi birer şantiye halini alırlar (ki hâlâ da öyledirler). Ekspresyonizmin erdemlerini işlevselciliğin icaplarına feda eden Amerikalı mimarlar kaybettikleri hazineye yeniden kavuşurlar. Ama ekspresyonizmi yalnızca binaların dış estetiği için kullanma eğilimindedirler, iç bölümleri ise çok başarılı bir işlevsellikle biçimlendirirler. İklimlendirme, kullanılan malzemelerin zenginliği, çelik gibi beton ya da alüminyum tekniğinin de mükemmelleştirilmesiyle birlikte bu "geçici" mimarlık sanki hiçbir zaman yıkılmayacakmış gibi kurulur. Birçok binanın inşasında dayanıksız malzeme ve basit teknikler kullanılması yüzünden zamanından önce yaşlanan eserlerin ortaya çıktığı Avrupa'yla kıyaslandığında ABD'de bambaşka bir durum söz konusudur.

ABD'de kent mimarlığı özellikle iş merkezleri mimarlığıdır. Kent habitatı ise aksine genellikle siyahlara ve Portorikolulara terk edilmiştir. Beyazlar ise şehir civarlarında, kenar mahallelerde yaşarlar. Amerikalı, şehirlerinin taşıtlar ve *renkli* adamlar tarafından işgal edilmesine tahammül edemez. Şehrin kenar mahalleleri sakinliğin ve yeniden ele geçirilen doğada yaşamın sembolü haline gelir. Ama % 80 oranında Amerikalının, seri halinde inşa edilmiş büyük banliyölerdeki veya taşradaki müstakil evlerde oturmalarına imkân tanımak için arazi düzenlemesinin tamamıyla yeni baştan yapılması gerekir. Bu kent dışına kaçışın sonucu devasa boyuttaki yol altyapısı-

dır. Bunun peşi sıra dev süpermarketler, bankalar, benzin istasyonları, vb hizmetler de yer değiştirip kırlık bölgelere yerleşir.

Çeliğin orduya tahsis edilmesi dolayısıyla savaş sırasında meydana gelen çelik kıtlığı yüzünden o dönemde Amerikalı mimarlar betonarme kullandılar. Bazıları günümüzde bu malzemeye eşsiz bir mükemmellik kazandırmayı başarmıştır. Ama Amerikan mimarisinin ayrıcalıklı malzemesi çelik olmaya devam ediyor. Paslanmaz çelik, emaye metaller, sentetik ahşap, plastik maddeler gibi alüminyum kullanımı da çok yaygınlaşmıştır.

1959'dan 1969'a kadar her yıl Amerika'da ortalama 1.500.000 konut inşa edilir. Bu akıl almaz üretimin tamamen yetersiz olduğu düşünülmektedir ve 1969'da yıllık 2.500.000 konutluk üretimi hedefleyen "Breakthrough operasyonu" başlatılır.

Amerika'nın tüm ülkeye yayılmış devasa mimari üretimi düşünüldüğünde, öne çıkan kişilerin çok az olduğunu görmek şaşırtıcıdır. Bu şüphesiz neredeyse hor görülmüş yüzlerce yaratıcı kişinin aynı isim altında hareket eden mimari bürolarda toplanmalarından ileri gelmektedir. Skidmore, Owings & Merill veya Harrison & Abramovitz firmaları gibi mimari fabrikalarla karşılaştırdığımızda, bir Mies van der Rohe veya bir Gropius'un çalışmaları ABD'de tamamen zanaatsal görünümdedir. Bununla birlikte 1950 ile 1960 yılları arasında Mies'in çalışmaları, Skidmore, Owings & Merill veya Harrison & Abramovitz firmaları için de geçerli olmak üzere, Amerikan mimarlarının büyük kısmına ilham kaynağı olur.

Mies van der Rohe'nin Son Çalışmaları, Gropius ve Wright

Mies van der Rohe'nin Chicago'da tarzı olmayan eski bir binada bulunan küçük bürosu Le Corbusier'nin Paris'teki bürosu gibi, terk edilmiş bir havadadır. Herkes kapısı açık bir odanın içinde, çalışma masasında düşlere dalıp gitmiş yaşlı bir adamı görebiliyordu. Barlach'ın bir heykelini andıran güçlü ve sağlam yapılı bu ihtiyar, tekerlekli sandalyede oturuyordu ve eklemleri rahatsız olduğundan koltuk değnekleriyle hareket etmek zorundaydı. Sekreterini çağırmak için zil kullanmazdı. Ondan bir şey isteyeceği zaman: "Hello!" diye seslenirdi. Kesinlik ve mantık adamı olan Mies şöyle derdi:

> "Bir şeyin pratik, ekonomik veya manevi bir değeri olabilir. Bir elektrik transformatörü bir katedral değildir ve şayet transformatör katedral olmaya heveslenirse, sonuç mimari olmayacaktır. Biz, bir gülden gül olmasını isteriz, bir patatesten de patates olmasını. Mimarlıkta güller ve patatesler vardır, iyi ve kötü güller, iyi ve kötü patatesler."



Illinois Teknoloji Enstitüsündeki Mimarlık Okulu, Mies van der Rohe. Foto USIS.

Bir gün kendisine, Amerikan mimarlığını her türden dekoratif sapkınlığa yönelten barok eğilim hakkında ne düşündüğünü sorduğumda, bana o an cevap vermedi. Ancak ertesi gün telefon etti:

> "Mimarlık, eğer kayda değer bir şeyse, daima bir uygarlığı yansıtır. Ben bizim uygarlığımızın barok olduğunu düşünmüyorum.

Paradoksal biçimde, Mies van der Rohe eserlerini ancak işlevsel ve akılcı uygarlığın yükselip akla aykırı ve barok olana meyletmeye başladığı anda, tam bir bütünlükte gerçekleştirecektir. Üç Avrupalı dâhi Gropius, Mies van der Rohe ve Le Corbusier arasında en son Mies dünya çapında üne kavuşacaktır. Öğretmenlik yapmaya başladıktan sonra önemli bir ilgi odağı haline geldiği Amerika'da bile Mies'in rolü ve önemi 1947'de, New York Modern Sanat Müzesinin adına düzenlediği sergiden sonra kabul edilmeye başlar. Sonrasını eski öğrencileri ve çırakları getirirler Eero Saarinen, Philip Johnson, Gordon Bunschaft ve diğer birçoğu Mies van der Rohe'nin tasfiyeci ve mükemmel tarzının yayılmasına katkıda bulunurlar. Aynı sırada iki büyük mimarlık ajansı: Skidmore, Owings & Merrill ve Harrison & Abramovitz Amerika'yı, Mies van der Rohe'nin 1919'da modellerini tasarladığı çelik ve çam kulelerle doldururlar. 1940'tan 1969'da ölümüne değin Mies van der Rohe, Chicago'yu, 1893'ten önce Sullivan döneminde olduğu gibi, modern mimarinin örnek şehri haline getirir.

Van der Rohe ancak Illinois Teknoloji Enstitüsü binalarıyla beraber gerçek değerini ortaya koyabilir. Enstitünün bütün binaları tek bir kare plan üzerindedir, hepsinde aynı malzeme, çelik, tuğla ve cam kullanılır. Binalar olağanüstü güzellikte birleşik bir yapı topluluğu meydana getirirler. 1942'den 1943'e kadar Mies, Maden ve Metal Araştırmaları binasını inşa eder. Bunu daha sonra sırasıyla 1945-1946 yıllarında Alumni Memorial Hall; 1946'da Metalürji ve Kimya Mühendisliği Binası; 1950'de Boiler Plant Binası; 1952'de mimarlık ve tasarım okulu; 1956'da Crawn Hall izler.

1949'da Mies Amerika'daki ilk apartman konutu olan Chicago'nun güneyindeki Promontory Konutunu gerçekleştirir. U biçimindeki 22 katlı bu kule, betonarme bir çatıya sahiptir, dış duvarları tekrar düzeltilmemiş tuğlalarla doldurulmuş, betonarme direkler arasındaki kot farkı tuğla modüllerine göre tasarlanmıştır. Son olarak Mies, 1951-1954 yıllarında Lake Shore Drive'daki çelik ve camdan iki gökdeleni inşa ederek ütopyasını gerçekleştirir. Yine 1951 yılında, ideal prototipini 1919'da çizdiği, çelik ve camdan Chicago Kulesini inşa ederken, aynı anda Le Corbusier'nin, Marsilya'da ilk konut birimini tamamlaması bir rastlantı mıdır, yoksa anlamlı bir çakışma mı? Her ikisi de gençlik hayallerini çağdaşlarına kabul ettirmek için 25 ila 30 yıl harcarmak zorunda kalırlar.

Lake Shore Drive'daki iki gökdelen, Mies'in tarzının son derece özgün bir yanı olan hacimler arası tezat ilişkisini yansıtır. Binaların önünde hareket eden kişi dolu ve boş alanlar arasında kinetik bir hareketin başladığına şahit olur.

Bu yöntem, Amerikan mimarisinde bir özenti haline gelir. Mies'te bu bakışın büyülenmesidir. Lake Shore Drive'ın taşıyıcı çatısı metaliktir, ama yüzeyi betonla kaplıdır. Üzerinde cam duvarları taşıyan dış metal çatı ikincil plandadır ve bu taşıyıcı yapıya tutturulmuştur.

Yine Chicago'da Mies van der Rohe yeni kent merkezinin mahkeme, federal yönetim binası ve postaneden oluşan bir bölümünü inşa eder.

1965'te Catharine Kuh'un kendisine Chicago ekolü çevresinin düşünme şeklini değiştirip değiştirmediği şeklindeki sorusuna şöyle cevap verir:

> "Chicago ekolü mü? Sizinle açık konuşmam gerekirse o ekolü tanımıyorum. Ben gördüğünüz gibi yürüyecek halde değilim... Şehri nadiren görüyorum... Chicago'da yaşama olayı üzerimde hiçbir etki bırakmadı. Buraya ilk kez geldiğimde, beni arabayla, o vakitler Armour Enstitüsü, bugün Illinois Teknoloji Enstitüsü olan kampüse getirdiler. Tepkim ani olmuştu: bavulumu toplayıp evime dönmek istedim."[1]

---

[1] Catherine Kuh'un Mies Van der Rohe'yle yaptığı söyleşi, *Saturday Review*, 1965.



New York'taki Seagram Binası, Mies van der Rohe ve Ph. Johnson. Foto USIS.

Mimarilerini kentle bütünleştirmeye çalışan Wright ve Neutra'nın aksine, Mies kendi mimarisini olanca soyutluğuyla kafasından çıktığı gibi kente benimsetir. Catherine Kuh'la konuşurken şöyle vurguluyor:

> "Kanımca kentin o kadar önemi yoktur. Beni ilk planda ilgilendiren şey binadır. İyi olması gerekir. Daha sonra onu uygun bir köşeye yerleştirmek kalır. Benim tarzım bizi çevreleyen kargaşaya karşı bir tepkidir Ne kendim için ne de müşterim için bina inşa ediyorum. Sanat adına yapıyorum.

1958'de Mies New York'ta (Philip Johnson'la beraber) hayranlık uyandıran Seagram Binasını inşa eder. Montreal, Toronto ve Baltimore'da daha başka gökdelenler de diker. Sonraki yıllarda Almanya'dan da kendisine müracaatlar olacaktır. Krupp ondan Essen'de bir yönetim merkezi için çalışma yapmasını ister. 1953'te Manheim için bir tiyatro projesi çizer. Son olarak 1963'te Berlin'de bir müze yapar: XX. Yüzyıl

Galerisi. 1961'te Mexico yakınlarında Rhum Bacardi firmasının sosyal merkezini inşa eder. İlerlemiş yaşı çalışma temposunu yavaşlatmaz. Tam tersine her zaman daha çok mükemmelliğe, daha çok zarifliğe doğru yol alır; Illinois teknoloji enstitüsü mimarlık bölümü başkanlığı görevini aldığı 1938'te yaptığı açılış konuşmasında ifade ettiği düşüncelerine sadık kalır.

> "Maddeyi, ham halden işlenmiş bir nesne haline getiren uzun yolun tek bir amacı vardır, halihazırdaki düzensizliğe bir düzen getirmek... Her objeyi olması gerektiği gibi yapmalıyız, öyle mükemmel biçimde yapmalıyız ki, dünya yaratımımızla parıldasın...

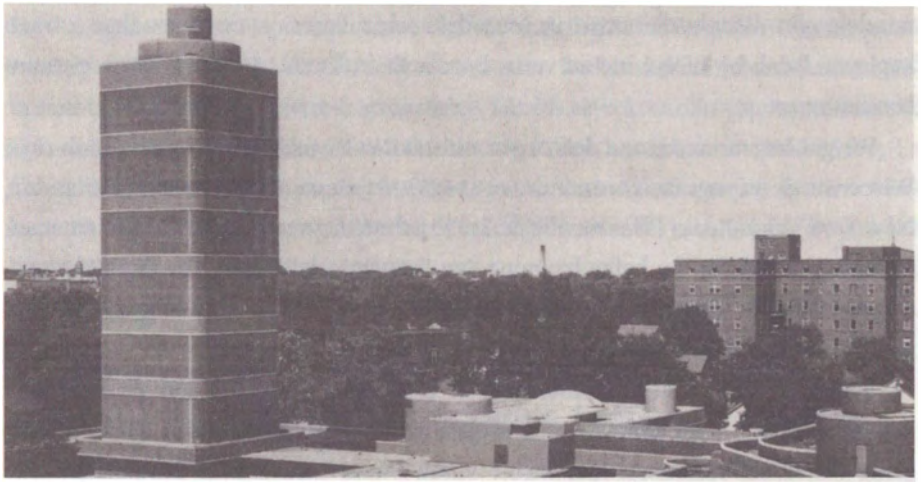
Amerika, Gropius'a çok daha az iyi gelir. Harvard'da eğitimci ve ihyacı olarak son derece verimli olsa da; kendisinden önce eski Avrupa güzel sanatlar okulu geleneğine yaslanan Amerikan mimari eğitimini dönüştürse de, XX. yüzyılın büyük yaratıcılarından biri kabul edilen Gropius ancak 1941 yılında, Pittsburgh yakınlarındaki Kensington işçi kentiyle Amerika'daki ilk büyük siparişini alır. Fakat yine de yerel basın tarafından şiddetle eleştirilecektir. 1949-1950 yıllarında Harvard Üniversitesi Graduate Center'ın inşasını sipariş eder. Bauhaus'da olduğu gibi sanatları bütünleştirmenin yeni bir örneğini vermek ister ve mimarisinde resim ve heykelin bir arada bulunabilmesi amacıyla Miró, Arp, Albers, Herbert Bayer ve Kepes'e başvurur. Ama üniversitekente bu sanatçıları kabul ettirebilmesi için mücadele etmesi gerecek ve bunu ancak sanatçı hamisi bir şahsın bağışları sayesinde başarır. 1945 yılında, altmışında ve meşhur bir öğretmen olan Gropius, TAC'ı (The Architects Collaborative) kurmak üzere, ismini kullanmaksızın sekiz genç Amerikalı mimara katılır. Ünüyle ortada olmaktan kaçınan Gropius diğer ortakların arasına ismini alfabetik sıraya göre yazdırır: Jean Bodman Fletcher, Norman Fletcher, Walter Gropius, John C. Harkness, Sarah Harkness, Robert S. MacMillan, Louis A. MacMillan, Benjamin Thompson. Ortak: Léonard Currie.

İyi niyetli bu alçakgönüllülüğün kârlı olup olmadığı sorgulanabilir. Gropius'ın katıldığı TAC icraatları, onun önceki çalışmalarına denk olmaktan uzaktır. Adını kullanmaması onu bir tür anonim mimarlığa götürür: 1948'te, Massachusetts, Attleboro'da Junior High School; 1953'te Mac Cormick Office Binası; 1956-1961'te ABD, Atina büyükelçiliği; 1957'de Bağdat Üniversitesi projesi; 1958-1963'te New York'taki Pan Am Binası; 1959'da (hükümet binaları, mahkeme, kütüphane ve galerilerin bulunduğu) Florida'daki Tallahassee yurttaşlık merkezi. 1957'de konut inşa ettiği Berlin'de bu kez Interbau kadrosunda ve 1962 yılında, Batı Berlin'de 500.000 nüfusluk yeni bir semtin yapımına koyulur. Gropius'un kariyerinin doruk noktasını teşkil

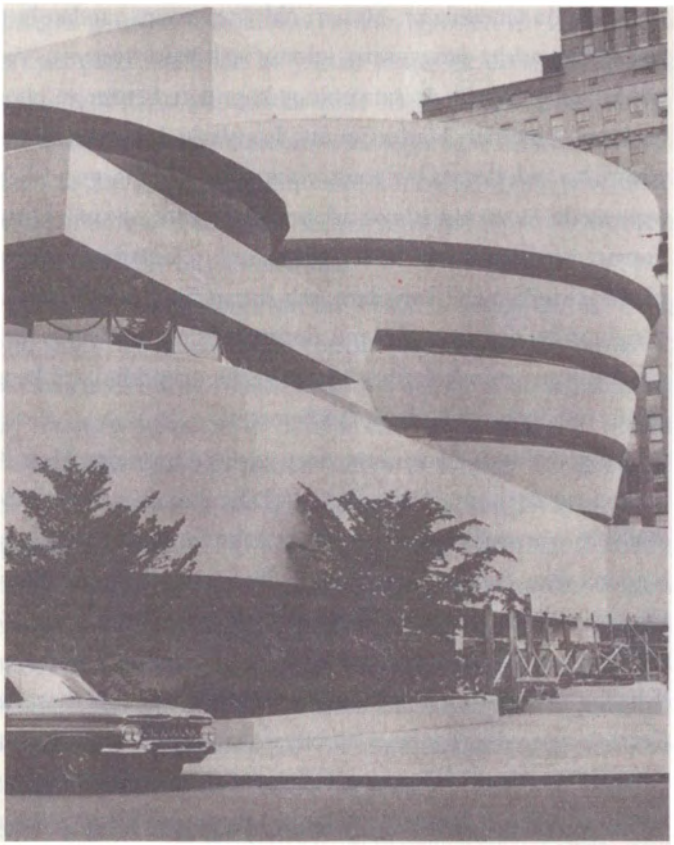
eden çalışması hayata geçirilmez. 1953'te Belluschi, Bogner, Koch ve Stubbins'le ortaklaşa çalıştığı Boston kent merkezinin yeniden düzenlenmesi planı bu noktada aklımıza geliyor. Yaşamının sonuna doğru, Bauhaus döneminde Almanya'da çıkan yazıları yeniden okuyan Gropius çağdaş sanat tarihinin önemli figürleri olacak bir grup yaratıcı ismin coşkusuyla filizlenen Bauhaus'un aslında gücünün sadece % 10'unu yaratıcı faaliyete ayırırken % 90'ını yerel güçlerin düşmanlığıyla mücadeleye hasrettiğini anlayınca ne kadar şaşırdığını ve yıkıldığını söyler.

Seksenli yaşlarında, özellikle makine ve "ilerleme" önünde kendini bir parça karamsarlığa bıraksa da, asla Le Corbusier gibi polemikçi bir hüviyete bürünmez. Bu büyük eğitmen, öğretimi mimari yaratımla aynı düzeye koyar. Tarihi açıdan işlevselcilik ekolü Bauhaus'dan türetilirken, Gropius son yazılarında manevi ve estetik değerleri vurguluyordu. Gençliğinde hayattan kopuk, fildişi kulelerinde çalışan "sanatçıların" yanılgıları karşısında, geleceğin insanlarını, yani mühendisleri övmüştür. Gelgelelim "hayat ağacını satış sarmalıyla ikame etmeyi" amaçlayan bir komplo olmakla suçladığı ve aşırı bulduğu makineleşme çağında Gropius artık sanatçıyı övme ihtiyacı hisseder. Bauhaus'un biçemsel kavramları formüle etmeye çalıştığı fikrine de cephe alır. Bauhaus "üslupçular" değil, "tasarımcılar" yetiştiriyordu derdi. Kesin estetik formülün bulunmadığını ve *çözüm* bulduğunu düşünenlerin yanılgı içinde olduklarını söyleyerek, "modern mimarininki" de dahil olmak üzere tüm dogmatizmi reddediyordu. En sonunda, onu, "biçimlenmiş yapı çatıları, eğri kabuklar ve binanın çıkıntılı parçaları"ndan oluşan yeni mimari repertuarını zevkle selamlarken görürüz. Gropius, yaratıcı canlılığın, parlaklığın, hoşgörünün ve özgür düşüncenin harika bir örneğidir.

F L. Wright'a ve son çalışmalarına, "Amerikan mimarisinin dirilişi" bölümünde yer vermiştik. Bununla birlikte Wright'ın kendisinin 20'li yıllardaki ütopyalarından birini ancak 1953-1956'da Oklahoma'daki Price Tower'ıyla gerçekleştirdiğini hatırlatalım. O zamanlar 87 yaşındadır. Bartlesville'deki bu gökdelen 25.000 kişilik kırsal bir kentte inşa edilmiş olma özelliğine sahiptir. Wright'ın zihninde, bu uygulama küçük şehirleri geliştirmek için bulduğu bir çözümdü. 57 metre yüksekliğindeki bu gökdelen en nihayet küçük bir şehrin iş merkezini dikey biçimde yerleştirmeyi mümkün kılıyordu. Wright'ın gökdeleninin eşsiz bir biçimi vardır. Benimsenen modül eşkenar dörtgen olduğundan, katları da dahil olmak üzere tüm planları bir baklava biçimindedir. 50 cm enindeki bakır kalkanlar pencereleri güneşin doğrudan ışığından korurlar. Gri-yeşil renk kazanması için kimyasal işlemden geçirilen bakır, pencere camlarının hafif sarı rengiyle nüans oluşturur. Le Corbusier'nin Marsilya konut biri-



Johnson Binası, F L. Wright. Foto USIS.



New York'taki Guggenheim Müzesi, F L. Wright. Foto USIS.

mindeki gibi, Wright da büroların üstündeki sekiz dairesine, oturulan alanı kısmen kaplayan localı bir atölye biçimi verir. Bürolarda kullanılacak mobilyaların çizimini kendisi yapar.

Wright hayatının sonuna dek özgün müstakil evler tasarladı. Herbert Jacobs için Wisconsin'de yaptığı taş görünümlü ev (1948) neredeyse tabanın içine gömülüdür; New York yakınındaki Pleasantville'de Sol Friedman için yaptığı ev (1949) tamamen halkalar şeklindedir. Bu halka biçimine San Francisco'daki V C. Morris mağazasında (1949) ve bilindiği gibi (1946'da projelendirilen ve 1959'da gerçekleştirilen) Guggenheim Müzesinde de rastlanır.

Bir ulusal kahraman gibi karşılanan F L. Wright, özellikle doğduğu kent olan Wisconsin için çizdiği kent merkezi projesi dahilindeki birçok resmi bina planı bir yana, Amerikan hükümeti için hiçbir kamu binası inşa etmez. Bununla birlikte Wright 1957'de California'daki Marin County kent merkezinin planlarını çizer ve bunlar kabul edilir. Ama çalışmalar ancak Wright'ın ölümünü izleyen yıl başlatılır ve 1962 yılında tamamlanır. Mimarı öldükten sonra yapılan bu müthiş çalışma, dinleme salonu, adalet sarayı, sergi salonu, açık hava tiyatrosu, vb bir dizi binayı kapsar. Uzun binalar tepeler arasına atılmış köprülere benzer ve bir çeşit "yerleşime açılmış viyadük" gibidirler. Marin County, kavislerle dolu, yan tarafında ışıklı bir kule olan yuvarlak yapılı devasa bir yontu-mimaridir. Tüm taşıyıcı iskelet, çıkma döşemeli betonarmedir. 3000 kişi için tasarlanmış amfiteatr, olimpik havuza hâkim bir yerdedir. Taşıyıcı iskeleti piramit kesitli betonarme pilonlarla oluşturulmuş sergi pavyonu, plastik çeperli metal kablolara asılı duran bir perdeyle kaplıdır. Anlaşılacağı üzere Wright'ın bu son yapıtı da yine avangard üslup içinde yer alır. 1956'daki, Mile-Hight gökdeleni projesindeki gibi 130.000 kişilik üçayaklı dikey kent, simgesel biçimde bir İngiliz mili yüksekliğindedir (1609 metre).

İki savaş arası döneminin öncü kişileri arasında, Alvar Aalto'yu da saymak ve onun 1940'dan sonra Massachusetts Teknoloji Enstitüsünde öğretmen olarak oynadığı rolü zikretmek gerekir. 1948'de Aalto bu üniversite içinayrıca dalgalı cepheli iri bir bina olan "Senior Dormitory"yi inşa eder. Richard Neutra bu sırada yoğun bir mimari etkinlik içerisindedir ancak California, Palm Springs'deki Kaufmann evinin (1952) en güzel örneklerinden birini teşkil ettiği üslubunu yenileyemez. Erich Mendelsohn 1950'de San Francisco'da yuvarlak balkonlu hastane, Maimonides Health Center'ı inşa eder. Bauhaus Mobilya Atölyesinin eski şefi ve Gropius'un eski ortağı (1938-1941) Marcel Breuer ise (1902-1981) özellikle 1953'ten sonra mimari çalışmalarıyla adından bahsettirmeye başlar. Bu tarihten sonra Rotterdam'daki "De Bijen-

korf" mağazasını, La Haye'daki Amerikan büyükelçiliğini ve Paris'teki Unesco genel merkezini (Nervi ve Zehrfuss'la birlikte) inşa eder. Bu betonarme çalışmalardan sonra özellikle kabuklar ve kıvrımlı strüktürler, kazıklı veya konsollu yapılar kullanarak aynı yolda devam eder: New York'taki Hunter Koleji Kütüphanesi (1955-1959), La Gaude'deki IBM araştırma merkezi (1960-1961) ve Fransa'da Flaine kış sporları merkezi, New York'taki Whitney Müzesi. Görüldüğü üzere, bu çalışmaların büyük bir kısmı ABD dışında gerçekleştirilmiştir.

Camın Büyük Zaferinden Kaleye (Harrison & Abramovitz, Skidmore, Owings & Merrill, Philip Johnson, E. Saarinen, Louis Kahn, P. Rudolph, Stone, Yamasaki)

Mies van der Rohe'nin çalışmalarının etkisi (veya aşırma olmadığı durumlarda onun eserlerinden yapılan uyarlamalar), 50'li yıllarda Amerikan mimarlığını çeliğin ve camın bir tür yüceltilişine götürür. Gündüzleri saydam, geceleri ışıl ışıl olan bu büyük yapılar çoğu kez eşsiz güzelliktedirler. Bu yapılar şehrin bir dönemini; büyük kentlerin kırılganlıklarını olduğu kadar yapaylıklarını da sergiledikleri bir anı simgelerler. Bu büyük cam duvarlar dünyanın teknolojiye ve uygarlığın ilerleyişine duyduğu güveni ifade ederler. Camın dünyası hiç kuşkusuz korunmasızlığın, tehlikesizliğin, kesin barışın dünyasıdır. New York'taki Birleşmiş Milletler Genel Merkezinin bu tekniğe göre inşa edilmiş olmasına da şaşırmıyoruz.

Birleşmiş Milletler binasının, Le Corbusier'nin bu binaya beslediği kin bir yana, pek bilinmeyen bir tarihi vardır. 1946 Mayısında Fransız hükümeti Le Corbusier'yi, BM'nin gelecekteki genel merkezini tasarlamakla yükümlü beş üyeli komisyona, delege olarak atar. Yedi ay sonunda delegeler bir bina yerine, "dünya başkenti" olacak bir bahçekent yapma konusunda mutabık kalırlar. Sonra aniden Le Corbusier de dahil herkes kararını değiştirip East River kıyısında, John D. Rockefeller'ın teklif ettiği arazi üzerinde bir gökdelen inşa etme fikrini benimserler. Le Corbusier (Fransa), Niemeyer (Brezilya), Sven Markelius (İsveç), G. A. Soilleux (Avustralya), Gaston Brunfaut (Belçika), Ernest Cormier (Kanada), Ssu-cheng Liang (Çin), Howard-Robertson (Büyük Britanya), N. D. Bassov (SSCB), Julio Vilamajo (Uruguay), kendi hükümetlerince projenin kesin etüdüyle görevli bir uzmanlar komisyonuna atanırlar. Komisyona ayrıca Josef Havlicek (Çekoslovakya), Vladimir Bodiansky (Fransa) ve Matthew Nowicki gibi (Polonya) uzman-danışmanlarda atanır.

1947'de Le Corbusier'nin geliştirdiği proje, komisyonun temel çalışması haline

gelir. Fakat ABD bir Amerikan mimarın uygulamayla görevlendirilmesini talep eder. Bu göreve Rockefeller Merkezi inşasına katılarak kendini kanıtlamış olan Wallace K. Harrison seçilir. Harrison, Le Corbusier'nin planını muhafaza etmişse de, bir kısmını daha "hoş" hale getirmek üzere planda uyarlama yapmıştır. Bunun üzerine Le Corbusier ve diğer uzmanların isimleri çabucak kaybolur ve yalnızca Harrison ile ortağı Max Abramovitz BM binasının asıl mimarları olarak tarihe geçerler.

Stanislaus von Moos "Harrison'un (Le Corbusier'yi rencide eden) davranışını bir arkadaş kazığı olarak" anlatır. Le Corbusier'nin Harrison'a karşı duyduğu kin büyüyerek tüm Amerika'ya karşı duyduğu bir tiksinti halini alır. 1950'de Arthur Drexler "mimarın aşırı davranışları" yüzünden Le Corbusier şerefine New York Modern Sanat Müzesinde düzenlediği sergiyi iptal etmek zorunda kalacaktır. Gropius pek çok Amerikalıya Le Corbusier'ye ev sipariş etmelerini salık verir, ancak Le Corbusier tüm teklifleri geri çevirir.

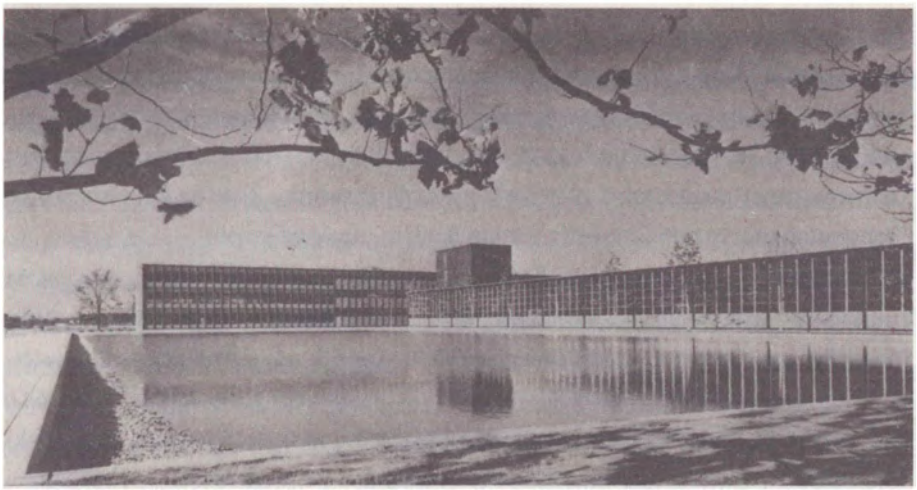
Harrison (1895-1981) & Abramovitz (1908), 1949-1951 yılları arasında BM kompleksini inşa ederler ve ardından ABD'deki en üretken bürolardan biri haline gelirler. Harrison & Abramovitz 1953'te, Pittsburgh'daki dikkat çekici Alcoa gökdelenini gerçekleştirirler. İleride değineceğimiz üzere neoklasisizme dönüşlerine kadar bu iki mimarın çalışmaları genellikle çok güzel ve teknik açıdan daima kusursuzdur fakat onların yapıtlarında Mies'inkilerde bulduğumuz "fazladan bir şey" hissini bulmak mümkün değildir: New York'taki Corning Glass Binası ve Live Binası (1960), Waltham Üniversitesindeki üç şapel, Illinois Üniversitesi dinleme salonu (1963), Bell pavyonu ve New York Fuarı bilim pavyonu (1964). Hakiki bir mimarlık fabrikası olan Skidmore, Owings & Merrill (SOM) Mies van der tarzında çok çeşitli ve görülmedik sayıda bina inşa etmişlerdir. Louis Skidmore (1897-1962), Nathaniel Owings (1903-1984) ve John Merrill (1896) 1939'da oldukça verimli bir büro kurarlar. Bu büronun 1964'te 18 "patron" partneri, 22 "ortak" partneri, 54 "katılımcı ortağı" ve mimarlardan, malzeme teknisyenlerinden, tasarımcılardan, dekoratörlerden, peyzajcı ve şehircilerden oluşan toplam 750 kişilik bir kadrosu vardır. SOM şehircilikten kapı planlarına, mobilyalardan elektrik butonlarının yerleşimine, döşeme kumaşından inşa edilmiş binaları süsleyen tabloların ve heykellerin yerleşimine kadar her şeyi tasarlar. Bu, teslim edilen ürünün kalitesinde, yani mimaride belli bir başarıya götürür, ama aynı zamanda kaçınılmaz bir anonimlik de doğurur. Firmaya ismini veren 3 ortaktan başka kadrodaki 17 kişiden yalnızca bir tanesi dünyaca ünlü bir isimdir: Gordon Bunschaft (d. 1909). Ajansın en parlak üretimlerinden birkaçından Bunschaft sorumludur: ilk defa ısı düşüren camla kaplı New York'taki Lever House

(1952) ve Bloomfield'daki Connecticut General Life Insurance binası (1957). SOM'un çalışmalarının kısıtlı bir listesi bile Latin Amerika'da incelediğimiz en göz alıcı eserlerin adlar dizinini aşan bir liste olacaktır. Firmanın çapı hakkında ufak bir fikir vermek üzere bir seçimde bulunduk: Firma 1954'te New York'taki Manufacturers Trust Company genel merkezinin, 1959'da Pepsi Cola Binasının, 1960'da Union Carbide Corporation'ın, 1961'de Chase Manhattan Bank'ın inşaatına girişir.

Bir Amerikalı mimar yalnızca lisans alabildiği eyalette inşaat yapabilirken, SOM firmasını 4 farklı şehirdeki 4 büroya bölünerek meseleyi halleder. Bürolar New York, Chicago, Portland ve San Francisco'dadır. Üstelik mimarları çok farklı eyaletlerde kayıtlıdır. Öyle ki Chicago'da Inland Steel Company genel merkezini (1954), kent merkezini (1965) ve budanmış dikilitaş biçiminde ve 365 metre boyundaki dünyanın en yüksek gökdelenlerinden biri olan John Hancock Center'ı (1967-1969); California'da Monterey Amerikan Denizcilik Okulunu (1955), Hollywood'da Universal merkezini (1964), San Francisco'da Alcoa Binasını (1966); Portland'da Coliseum'u (1965); Birleşik Devletler Hava Kuvvetlerinin Colorado Spring Akademisi'ni (1955-1962), 7 devasa bina ve heykelvari görünümüyle bunlara tezat bir şapeli inşa ettiler. SOM aynı zamanda yurtdışında da inşaatlar gerçekleştirir: İstanbul Hilton oteli (1953-1954), Düsseldorf'taki Amerikan büyükelçiliği (1955), İngiltere'de Heinz fabrikası (1955), Brüksel'de Lambert Bankası (1958), Montreal'de CIL Binası (1962).

Kariyerlerinin başında Philip Johnson ve Eero Saarinen de, Mies van der Rohe'nin uygulamalarını taklit ederler.

Philip Johnson (d. 1906, Cleveland) Harvard'daki eğitiminden sonra New York Modern Sanat Müzesinde mimari ve tasarım bölümünün yöneticiliğini yapar (1946-1954). 1947'de Mies van der Rohe üzerine, onun ABD'de tanınmasına çok katkıda bulunacak bir çalışma yayımlar. Philip Johnson 1949'da New Canaan'da, neredeyse tamamen saydam olan kendi evi, daha sonra New York Modern Sanat Müzesi ek bölümü (1950) ve en son Mies'in işbirliğiyle inşa ettiği Seagram Binası gibi icraatlarıyla Chicagolu hocanın en sadık öğrencilerinden biri olarak kendini kabul ettirir. Daha ileride göreceğimiz gibi, 1960'dan sonra kendisi de neoakademizme meyledecektir. Eero Saarinen (1910-1961), 1929-1930 yıllarında Paris'te heykelcilik, sonrasında ise Yale'de mimari eğitim görür. 1940'da, Charles Eames gibi, New York Modern Sanat Müzesi tarafından verilen birincilik ödülünü kazanır. 1951-1956 arasında Detroit'te Mies van der'in ilkelerinin çok güzel bir uygulaması olan General Motors'un teknik merkezini inşa eder. Saarinen de 1956'dan sonra köklü bir şekilde, ancak büyük bir başarıyla değişecektir.



Detroit'te General Motors'un araştırma merkezi, Saarinen. Foto USIS.

Amerikan mimarisinin büyük değişimi 10 yıllık cam perdeli duvarlardan sonra aniden binaları kapaması ve onları içine kapalı, bodur ve dış dünyaya düşmanca siper almış mimari bir tarzı yansıtan kalelere dönüştürmesidir. Bu değişimin pek çok sebebi vardır. Bir taraftan şüphesiz neredeyse tamamı birbirine benzeyen cam binaların getirdiği bıkkınlık ve yeni bir mimarın, Louis Kahn'ın çalışmalarının yarattığı cazibedir. Öte yandan Le Corbusier'nin Cambridge Massachusetts'te Visual Arts için o zamanlar ABD'de eşi benzeri görülmemiş betonarme yapıyı inşa edişi (1961-1965) ve yine Le Corbusier'nin Tourettes manastırınının (1957-1960) ABD'de moda haline gelişini unutmamalıyız. Le Corbusier ve Louis Kahn'ın etkisi Mies'inkini silmeye başlar.[2] Amerikalı mimarlar tıpkı Le Corbusier'yle olduğu gibi Louis Kahn'la birlikte (1901-1974), biçimlerin şiir sanatını, bir çeşit yontucu-mimariyi yeniden keşfederler. Mies'in çalışmalarındaki mekanikliğin karşısına Louis Kahn'ın çalışmalarında apaçık belli olan bir tarihselciliği koyarlar.

Dört yaşında ailesiyle beraber ABD'ye gelen Louis Kahn, öğrenimini Pennsylvania Üniversitesinde tamamlar ve 1947'den 1957'ye kadar Yale'de eğitim verdikten sonra 1957'de Pennsylvania Üniversitesinde mimari profesörü olur.

Louis Kahn'ın bir öğretmen olarak yaptıkları en az inşa ettikleri kadar önemlidir ve her ikisi de Bauhaus karşıtıdır.

---

[2] Bizzat Marcel Breuer bile "kale stili"ne (New York'taki Whitney Müzesi, 1966) ve genel "brütalist" stile dönüş yapar.



Mimarlık ve sanat Okulu, Paul Rudolph. Foto USIS.

Louis Kahn 1941'den itibaren (George Howe ve sonra Oscar Stonorov'la ortak) uygulama çalışmaları yapsa da, kendi yolunu çok geç bulacaktır. Nitekim kendi tarzını ancak Yale Üniversitesi Müzesi (1951-1953), özellikle de Philadelphia Üniversitesindeki Alfred Newton Richards Medical Research Binasıyla birlikte benimsetir. Beton ve tuğladan yapılmış bu tıp araştırmaları merkezi, gökyüzüne karaltıları düşen kuleleri ve sağlam büyük duvarlarıyla bazı ortaçağ yapılarını andırır. Rochester'deki Protestan kilisesinde yoğun bir tasfiyecilik görülür ve silindirik kuleleriyle Philadelphia Sinagogu Carcassonne'u hatırlatır.

Vincent Sully, Louis Kahn üzerine yaptığı çalışmasında (1963), aynen Marcello Angrisani[3] gibi, bu nevi şahsına münhasır mimarın tarihselciliğini vurgularlar. Nitekim Kahn şu iddiada da bulunur: "Bizim mimarimiz Rönesansınkiyle aynı görünüşe

[3] Marcello Angrisani, "Louis Kahn et l'Histoire" *Edilizla Moderna* dergisi, no:86. *Architecture, Mouvement, Continuité* dergisiyle birlikte Fransızca olarak yayımlanmıştır, Haziran 1968.

sahiptir, yalnızca malzemeler değişmiştir." Veya: "yüz ayak aralıklı direklerin kullanılması, mimari açıdan kârdan çok zarar getirir."

Marcello Angrisani eski Roma mimarisinin, Carcassone ve San Gimignano gibi ortaçağ kentlerinin ve XVIII. yüzyıl mimarlarından Boullé ve Ledoux'nun Kahn üzerindeki etkisini vurgular. Kahn'ın Trenton Bath House'unun (1954), Boullé'nin "etrafı çevrili boş gömütlerini" veya Ledoux'un "Tophane"sini çok anımsattığını söyler. Sağlam hacimler, (daire, kare ve üçgen gibi) temel geometrik biçimler, (küp, paralelyüz, prizma ve piramit gibi) planimetrik şekiller Kahn'ın ve "aydınlanma çağı" mimarlarının ortak tercihleridir.

Angrisani, Kahn'ın çalışmalarında "başat usçu tematikten vazgeçilmesinin" emarelerini görür. Ona göre Kahn'ın yapıtlarında "biçimsel değerlere daha yoğun bir ilgi; en başta kendi mutlak özgüllükleri içinde benimsenen ve sonrasında da kendi kendilerini telkin etmeye başlayan geometrik biçimlere yönelik esrarengiz bir ilgi" gözlemler.

Tarihselciliğe (historisizm) bu umulmadık dönüş, Kahn'ın ve bir ölçüde de Paul Rudolph'un eserlerinin gecikmiş gelişmesine katkıda bulunur. Gelgelelim aynı geri dönüş Philip Johnson'u olduğu gibi Bunshaft, Harrison & Abramovitz'i de –Stone ve Yamasaki'yi saymıyoruz bile– neoakademizme sürükler. 1960'dan sonra ABD'nin yeni yıldızı Louis Kahn on yıllık bir süre içerisinde bol sayıda eser verir: Bunlar arasında Detroite'te National Bank genel merkezi (1960), Rochester Protestan kilisesi (1962), Baltimore'da Glenn Martin laboratuvarları, Exeter Kütüphanesi, Forth Worth Sanat Müzesi, Olivetti fabrikaları, New York'ta Yahudi şehitler anıtı sayılabilir. Louis Kahn'ın çalışmaları ABD sınırlarını aşar, nitekim 1962'de Doğu Pakistan'ın başkenti Dacca için imar planını gerçekleştirir; keza bu şehirdeki parlamentoyu; Hindistan'ın Ahmedabad şehrindeki işletme enstitüsünü; Angola-Luanda'daki Amerikan konsolosluğunu inşa eder ve ayrıca iki projenin de mimarıdır: Kudüs şehri için bir sinagog (1965) ve Venedik için kongre sarayı.

Paul Rudolph (d. 1918, Kentucky), daha çok İngiliz "brütalizmi"ni ve Alman ekspresyonizmine yakın dursa da yarattığı etki çoğunlukla Louis Kahn'ınkiyle birlikte anılır. Kuşkusuz her iki mimarın eserleri de camdan kutu mimarisine karşı bir tepkidir. Ancak Rudolph özellikle düzey farklılaştırma ve ayırmaya göre yapılmış planlardan hoşlanır. Kabartısı, binada "brütalizm"i ortaya çıkaran, yüzeyi çekiçle dövülmüş ve tırtıklandırılmış betonu da sever. Paul Rudolph Connecticut, New Haven'daki garajı (1959) ve Yale'deki Sanat ve Mimari Okuluyla (1960) şöhrete kavuşur. Özellikle Yale için yaptığı binanın başarısı, Miami'de öğrenci evi, North Darmouth'da teknoloji enstitüsü, Hamilton'da Colgate Üniversitesi için Creative Art Cen-

ter, Urbana'da Christian Science Student Center gibi pek çok üniversite binası inşa etmesine yol açar. Öte yandan New York eyaletinde Syracuse belediye binası (1966), Orange County mahkemesi (1967) gibi iki önemli yapıyı da inşa eder.

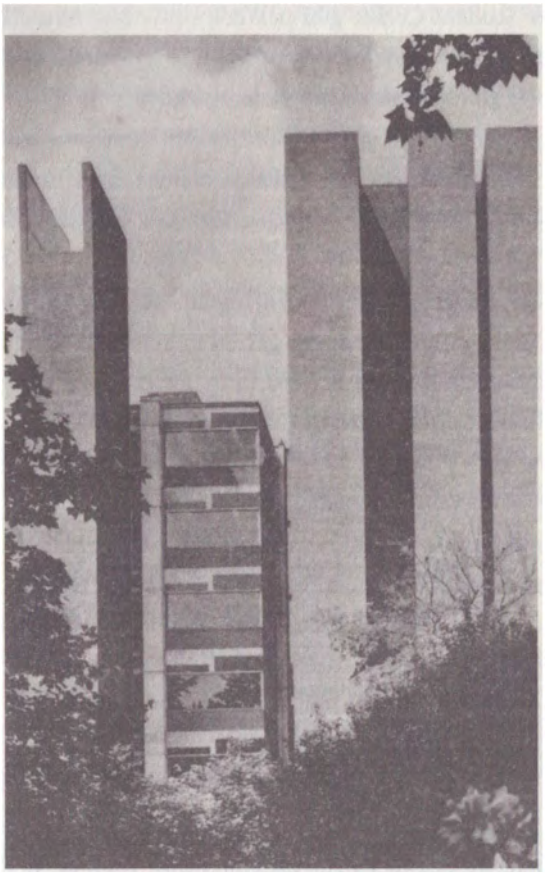
Louis Kahn ve Rudolph'un çalışmalarının yankısı yalnızca bir yığın genç mimarın "cam kafes" yerine "kaleyi" benimsemesine yol açmakla kalmaz, aynı zamanda Philip Johnson, SOM ve Harrison & Abramovitz'in Miesvanderizmi yadsımasına da neden olur.

1955'ten itibaren Port Chester sinagogu, daha sonra Indiana'da New Harmony Anıtı (1959), özellikle de Perret'in ilk yapıtlarına doğru gerileyen Yale'deki Kline Science Center Kulesi Philip Johnson için dönüm noktası olur. Daha sonra Johnson manierizme yönelir: Texas'ta Amon Carter Müzesi (1961), Lincoln Center'da New York State Tiyatrosu (1964), New York Fuarında New York eyalet pavyonu (1964) ve New York'ta ATT gökdeleni (1978) bu üslubu yansıtan yapıtlarıdır.

Bu kibar, kültürlü ve çok yetenekli mimar yaptığı hemen her işte başarı elde etmesini bilir: Utica, Munson-Williams-Proctor Enstitüsü Sanat Müzesi (1960) iri ama güzel bir simetri oluşturmaktadır; kubbe tavanlı çatıları olan Dumbarton Oaks, Colomb öncesi Amerika Müzesi (1963). 1958'ten itibaren Skidmore, Owings & Merrill firmasında meydana gelen tarz değişiminden sorumlu olan kişi Gordon Bunshaft olsa gerektir. SOM, o dönem Brüksel'de Banque Lambert'i ve sonra San Francisco'da John Hancock Binasını (1960), Yale Üniversite Kütüphanesini (1964), New York'ta Lincoln Center Kütüphanesini ve ekspresyonist veya herhalükârda "kale" tarzında daha birçok bina inşa eder. Örnek olarak Yale Üniversitesinin Nadir Kitaplar ve Yazmalar Kütüphanesini ele alalım. Bunshaft ve David Hughes burada tüm pencereleri kaldırırlar, mobilya ayaklarını andıran kazık ayaklar (pilotiler) üzerine yerleştirilmiş binayı granit ve beyaz mermerden bir paralelyüz şeklinde tasarlarlar. İnce mermer plaklar arı kovanı pencereleri şeklinde yerleştirilirler. Bu tamamen kapalı hacim, dekoratif mermer kapaklar, açıkça Mies'in anlayışına son derece zıt olduğunu düşünebileceğimiz şeylerdir. Ancak SOM'daki mimarların sayısı o kadar fazladır ki, iki masa açıp, bir tanesinde Mies van der Rohe tarzında çalışmaya devam ederken, diğerinde "kale tarzı"nda üretim yapabilirler.

Harrison & Abramovitz 1960'tan itibaren Amerikan mimarisinin barokçu ve neoakademizm eğiliminin belirginleşmesine büyük katkıda bulunurlar ve bunu Lincoln Center'ı bu tarzda inşa ederek yaparlar.

Proje topluluğun şef mimarı Harrison kendi hesabına Metropolitan Operasını (1966), Max Abramovitz de Philharmonic Hall'u inşa eder (1962).



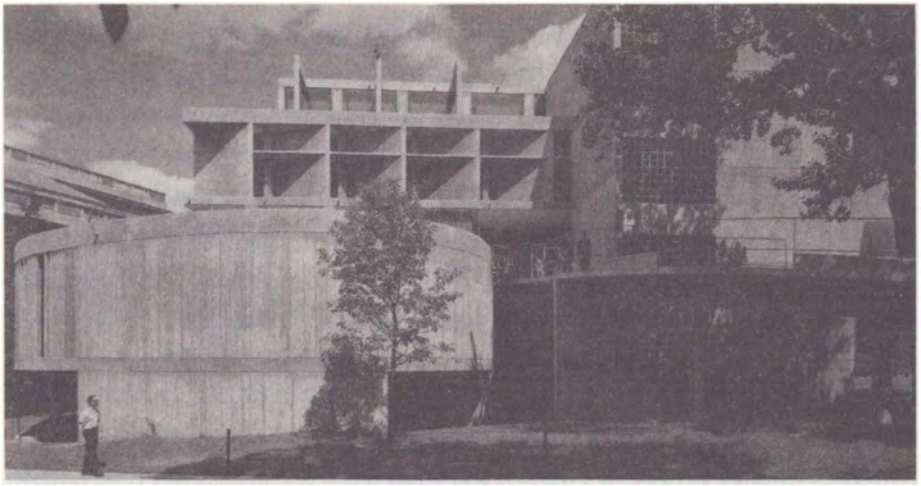
Pennsylvania Üniversitesi tıbbi araştırmalar merkezi, Louis Kahn. Foto USIS.

Lincoln Center ABD'deki mimari yaratıcı gücün açıkça gerilemeye başladığı noktadır. Tarihselcilik ile modernliğin olanaksız sentezine ulaşmaya çalışan aynı modernizmin bir örneği olan, 1937 tarihli Chaillot Sarayının Parisli tarzına geri dönülür.[4]

Tarihselcilik Louis Kahn'la beraber orijinal bir yapıt ürettiyse, bunun sebebi Kahn'ın ne güzel ne de modern bir şey inşa etmek istemeyişidir. Sentez fikri ondan uzaktır. Bu çalışma, zıttı Mies van der Rohe'ninki gibi, özgün bir mizacın ifadesidir.

Stone ve Yamasaki'yle felaket tamamlanır. 1939'da New York Modern Sanat Müzesini (Philip L. Goodwin'le beraber) inşa eden Edward Durell Stone (Fayetteville,

[4] Gropius'u Atina'daki ABD büyükelçiliğinde bu modaya kapılmış görmek insanı hayrete düşürür. Bauhaus'un eski yöneticisi yazık ki Parthénon'dan çok E. D. Stone'a yakın durur.



Harvard Üniversitesindeki Carpenter Center for Visual Arts, Le Corbusier. Foto X.

1902) önceleri katı bir "işlevselci" olarak karşımıza çıkar. Bu bina, o dönem "uluslararası üslubun" mükemmel bir örneği olarak düşünülür. Stone, Long Island'daki Goodyear Binasıyla birlikte (1940) Mies van der Rohe'nin bir taklitçisi olarak kendini gösterir. Daha sonra 1950'de tarihselciliğe ve süslemeye yönelir. Yeni Delhi'deki ABD büyükelçiliği (1958), Brüksel Dünya Fuarındaki Amerikan pavyonu, gözenekli bölmeli perde duvarların kullanımıyla ön plana çıkar ve bu uygulama "bina cephesi çapında bir tür kafesli cumba" şeklinde alaylı değerlendirmelere konu olur. 1960'da New York Central Park kenarındaki, Venedik cami ve sarayını andıran Modern Sanat Galerisini inşa eder. XIX. yüzyılın sonunda Chicago ekolü kurucularının birçoğunda benzerine rastladığımız bu yadsıma çok kazançlı olur. Stone bizi otuzlu yılların öykünme dönemine götüren dekoratif barok tarzında inşa ettiği büyükelçiliklerin Amerikan markalı imajını dünyaya yayarak neredeyse ABD'nin resmi mimarı haline gelir. Bir opera, bir tiyatro, bir konser salonundan oluşan Washington'daki Kennedy kültür merkezini çizmesi için Stone'un seçilmiş olması anlamlı bir olaydır.

Minoru Yamasaki de (d. 1912, Seattle) kariyerine çarpıcı çalışmalarla başlar: Helmuth ve Leinweber'le beraber Saint Louis havaalanını (1954); Michigan, Warren Methodist kilisesini inşa eder (1955). 1958'de Detroit'teki tamamı taş süslemeli Mac Gregor Conference Binasıyla Mimarlar Birliği birincilik ödülünü alır. Bu yapı bir mücevher kadar mükemmeldir. Bol bol mermerin kullanıldığı binanın her yanı değerlidir. Bununla birlikte Stone'un yapıtlarında görmeye alışık olduğumuz cafcaftan eser yoktur. Bu eser Yamasaki'nin büyük ustalığını hayran olunacak biçimde küçük

bir binada da tatbik edebildiğini kanıtlar. Boru tesisatını gizleyen elmas uçlarıyla Mac Gregor başarılı bir şekilde işlenmiş bir barok mücevherdir. Gelgelelim eserde onu bir tür XX. yüzyıl Brighton sarayı haline getiren bir Brahman tarihselciliği yakalamak da mümkündür. Ancak Yamasaki büyük binalarında dekoru işlevselliğe katmayı bilir. Bingiler, mazgallar, Amerikan ortaçağ eğilimi, zarif Yamasaki'nin tarzında *Tiffany Style*'a dönüşür. Yamasaki Detroit'te Mac Gregor'dan başka pek çok önemli bina inşa eder: YMCA genel merkezi (1958), Meslek Sanat Okulu, Beton Enstitüsü, Reynolds Enstitüsü bunlardan birkaçıdır. Ama özellikle bilimler pavyonunu inşa ettiği, Seattle Uluslararası Fuarına (1962) iştiraki ona uluslararası bir şöhret kazandırır. Yamasaki (Emery Roth & Sons'la birlikte) Manhattan'ın aşağısında, New York'un en yüksek iki gökdeleni olan Dünya Ticaret Merkezinin inşası için görevlendirilir.

1962'de Seattle'da, 1964'te New York'ta düzenlenen iki uluslararası fuar, ABD'deki yaratıcı mimari gücün gerilemesini gözler önüne serer. Otomobilleri için gündemden düşen kanatçık ve süslemeler artık mimariyi istila etmiştir. New York Fuarında tüm reddiyeci mimarlar ön planda görünürler: (Bell Telefon ve Bilim Salonu için tasarladıkları kubbeyle) Harrison & Abramovitz, (New York eyalet pavyonuyla) Philip Johnson. Ama General Motors pavyonunun dev kanadının, Kodak pavyonunun "ay çatısı"nın yaratıcıları ya da motel, benzin istasyonu, televizyon cihazı şeklinde pavyonlar tasarlayan diğer tüm mimarlar en acıklı rokoko üslubunda yok olup giderlerken, bu mimarlar hâlâ belli bir tutumu muhafaza ederler. 1964 New York Fuarının her yeri Disneyland gibidir. Saarinen'in son çalışması IBM pavyonu, özellikle New York eyaletininki gibi bazı pavyonları felaketten kurtaran mühendis Severud'un marifetli teknikleri bu genel manzaranın dışında tutulabilir.

Yelken Biçimli Çatı Örtüleri (Nowicki, Severud, Saarinen)
Araştırmacı Mimarlık (Bruce Goff, Lundy, vd)

1961'de erkenden vefat etmeseydi, Amerikan mimarisinin son "büyüğü" Eero Saarinen'in sanatı nasıl bir seyir izlerdi? Saarinen'in son eserleri hoşluğa ve dekoratif uzlaşmalara yönelik bir eğilim göstermiyor mu? Bu açıdan Philadelphia Üniversitesi öğrenci yatakhanesi bu mimarın yapıtında benzersiz bir sapmayı simgeler. Dıştan ele geçirilemez bir kale görünümünde (belki de ailelerin içini rahat ettirmek için?), içten bir operet dekorunu düşündüren panjurlu pencereleri hoş bir şekilde süslenmiştir. Ne olursa olsun Saarinen'in çalışmalarından hiçbiri mutlak bir yenilikte değildir. İlk döneminde Mies van der Rohe'nin, ikinci döneminde ise Nowicki ve Kies-

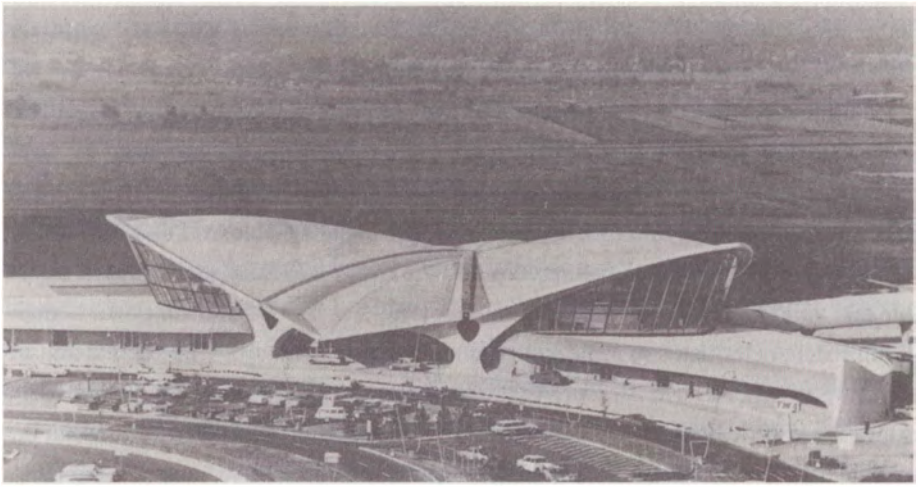
ler'in etkisi altında kalmıştır. Mühendis Severud'un, Saarinen'in en parlak çalışmalarına önemli katkıda bulunduğunu da unutmamalıyız.

Matthew Nowicki (1910-1950), biçimi nedeniyle "at eyeri" adı verilen Raleigh'deki (North Carolina) asma çatı örtülü pazaryerine dair yenilikçi projesini, bir uçak kazasında ölümünden birkaç ay önce derleyip toparlar. Proje 1953'te Henley Deitrick ve Fred Severud tarafından gerçekleştirilir. Metalik kablolarla taşınan iki adet eğimli parabolik kemeri, tamamen *kutu* zıttı bir biçim meydana getirdiğinden büyük bir etki yaratır.[5] Geniş bir yüzeyde ara destek noktası olmaksızın, tüm örtü olanaklarını incelemeleri istenen asma köprü mimarlarına rağbet artar. Bu teknikle Saarinen, 1958'de (Severud'la beraber) Yale Üniversitesinin muhteşem paten pistine, daha sonra New York Kennedy'de TWA (1961) ve Washington'da Dulles gibi harika havaalanlarına (1963) imza atar. Şüphesiz olağanüstü bir lirizmi yansıtan bu yapıtlarda Eero Saarinen, hayatının ilk yıllarında heykeltıraş olmak istediğini hatırlamış gibidir. TWA havaalanı uçmaya hazır bir kuşu andırır ve stadyum, buz üzerinde hızla giden bir hokeycinin devinimine sahiptir. Dolayısıyla bu yapıtlarda ekspresyonizm ve yirmi beşli yılların Mendelsohn ve Kiesler'ini hatırlatan sembolizm ama aynı zamanda barokçuluk, yapının bölünmez parçası olarak mevcuttur. Göz boyamadan eser yoktur. Saarinen'in bu çalışmaları mimari tarihindeki en güzel ve en dramatik yapıtlar arasındadır. Onlarla birlikte Saarinen II. Dünya Savaşı sonrası mimarları arasında ilk sıraya yükselir. Saarinen, Niemeyer ve Tangé'yle birlikte önceki kuşağın "büyükleri"yle kıyas kabul edebilecek nadir çağdaş figürlerden biridir. Saarinen şaşırtıcı bir yetenekle 50'li yılların en önemli olaylarından birinin içinde yer alır: kutuların estetiğinden yelken biçimli çatı örtülerine geçiş.

Aynı şekilde Saarinen daha işlevselci ve hayranlık uyandıracak denli kesin ve belirgin bir tarzda Wisconsin'deki Milwaukee Memorial Hall'ü (1967), Rochester'daki IBM fabrikasını, Chicago Hukuk Fakültesini (1960), Yorktown'daki IBM laboratuvarını (1961) inşa eder. Son derece orijinal modern mobilyaların da yaratıcısıdır: Knoll tarafından gözden geçirilmiş, her yanı beyaz renkte, merkezi ayaklı sandalyeler ve masalar. Anaplanını Saarinen'in çizdiği belli sayıdaki bina onun ölümünden sonra bağlı olduğu firma tarafından gerçekleştirir: Lincoln Center'daki Vivian Beaumont Tiyatrosu, New York'taki Ford Vakfı genel merkezi bu binalar arasında sayılabilir.

---

[5] Yapımı esnasında Raleigh hali, mimari tarihinde, Freyysinet'in Kristal Saray veya Orly hangarları kadar önemli sayılmıştır.



New York'taki TWA havaalanı, Eero Saarinen. Foto USIS.

Bruce Goff (1904-1982), ABD'de uzun zaman yalıtılmış bir kişi olarak kalır. Yeni-yetmeyken başvurduğu Sullivan ve F L. Wright'ın tavsiyeleri üzerine üniversitedeki tüm mimari çalımalarını bırakır ve pratik kazanmak amacıyla bir büroda çalışır. Yirmi yaşındayken ilk önemli çalışmasını; Oklahoma'daki Norman kilisesini yapar. 1928'de Rush ve Endacott firmasının ortağı olur. 1934'ten itibaren Chicago'da, daha sonra San Francisco'da ve 1956'dan sonra da Oklahoma ve Bartlesville'de tek başına çalışmalar yapar. Bunlara paralel olarak Chicago (1934-1941) ve Oklahoma Üniversitesinde (1947-1948) dersler verir. Yine Oklahoma Üniversitesi, Mimarlık Fakültesinde yönetici olur (1948-1957). Oklahoma'da çok sayıda çalışmaları vardır: Üniversitenin cam şapeli (1949), Oifield kilisesi (1949), Norman'da Bavinger Evi (1950), Oklahoma City'deki Pollock Evi (1960) ve Jones Evi (1963), Bartlesville'deki Price House. Bruce Goff'un eserleri Wright'ınkilerle birlikte gösterişe kaymaksızın gelişme gösteren nadir yapıtlardandır.

Bruce Goff "uluslararası üslubun" geliştiği dönemde, daha sonra arkadaş olacağı Wright ve Mendelsohn'un izinden gitmektedir. Mimarisinde hayal gücü ve biçimlerin şiirselliği ağır basar. Bavinger House spiral biçimde, Illinois, Aurora'daki Ford Binası şemsiye biçiminde inşa edilir. Yaptığı binaların duvarları genellikle eğik veya elips şekillidir. Onları alışılmadık malzemelerle kaplar, düşsel heykellere dönüştürür. Bruce Goff'un gerçekleştirilmemiş projelerinin sayısı oldukça fazladır. Taslakları, hayalperest bir mimarın imgelem gücünün en uç noktaya taşımaya çalışır gibidir. Bunlardan Las Vegas'taki Viva Hotel veya Oklahoma City'deki Cowboy Hall of Fame

(1960) gibi bazıları, Goff'u Gaudi, Postacı Cheval ve San Francisco'daki "Watts Kuleleri"nin mimarı olan Simon Rodilla'yla birlikte "fantastik mimari" kategorisine yerleştirir. Planı kendiliğinden oluşmuş gibi görünen, malzemeleri boşlukta asılı gibi duran, bir çeşit yarı heykelcilik yarı mimarlık oyunu şeklindeki bu mimari cam, antrasit, parlak alüminyum, saydam plastik kayışlar gibi malzemelerden oluşur. Bütün bunlar Bruce Goff'u (Palmer ve Boggs ile) dikkate değer bir prefabrike ev girişiminde bulunmaktan alıkoymaz. Florida'da inşa edilen prototipi, üç boyutlu bir modülden yola çıkılarak 10 cm çapındaki çelik borulardan inşa edilmiş bir yapıdır. Boru biçimindeki yapıya yanlamasına ve yatay olarak tutturulmuş panolar kırmızı köknar ahşabındandır. Üstteki yatay ve aynı zamanda da eğik panolar, sarı ve dalgalı plastik maddedendir. İçeride akordeon biçiminde katlanır kapılar, uzayabilen ve bölünebilen bir plan elde etmeye olanak tanır.

Bruce Goff'un yanı sıra yine onun gibi kıyıda kalmış bir kişiden daha söz etmeliyiz: Herb Greene. Oklahoma, Normandiya'daki evi (1961) (plastik sanatlarda anti resim ve anti heykelcilikten bahsedildiği manada) bir anti mimaridir.

SOM tipinde mimarlık fabrikalarının iş gördüğü bir ülkede bir tür anomaliteşkil eden bireyler arasına Victor Lundy'yi de koyuyoruz (d. 1921, Los Angeles). Gropius'un Harvard'dan eski bir öğrencisi olan Lundy, geleneksel Amerikan mimarisinin özgün malzemesi olan ahşabı yeniden canlandırır.

> "Sayıları gittikçe artan yığınla binanın bir katoloğun sayfalarından seçildiği, insanlıktan uzaklaşılan bir çağda, sanatçının doğal malzemesi kalıba dökülebilen ve yontulabilen ahşap olmayı sürdürüyor."

Lundy, ahşabı olabilecek en modern üslupla kullanır. Yani ondan hem doğal ahşabı hem de kimyasal yöntemlerle hazırlanmış, en alışılmamış biçimleri verebildiği plastik bir malzeme gibi kullanılabilen ahşabı kullanır. Marangozluk ve doğramacılık tekniğini altüst eden yapıştırıcı madde, yeni mafsallar, şantiyede son olarak gözden geçirilen ufak tefek işlerin azami suretle ortadan kalkmasına olanak tanır. Lundy "önceden-kesilmiş, önceden-tasarlanmış, ön-mamul" olarak adlandırdığı ve uzman el işçiliğinin eksikliklerini kapatmaya yarayan Meccano tarzındaki yöntemlere sahip çıkar. Lundy bu malzemeyle Harford kilisesini, Florida, Sarasota'daki Saint-Paul Lutheryen kilisesini (1958), Connecticut-Westport'taki Protestan kilisesini (1959-1964), Westport'taki Hillspoint ilkokulunu (1960-1961), New York'taki Miller ayakkabı salonunu (1961), Florida-Orlando'daki Saint-Marc Lutheryen kilisesini (1964) inşa eder. Lundy lamine kirişlerle S biçiminde kıvrımlı yüzeyler meydana getirir. Westport'ta bulunan dua eden eller biçimindeki kilisesi, Saarinen'in yelken biçimli



Oklahoma Üniversitesindeki dini merkez, Bruce Goff. Foto USIS.

çatı örtüleri çalışmaları gibi sembolist ve dramatik bir mimariyi yansıtır. Tavanların nervürleri, kirişlerin olağanüstü çizimi bu çalışmalara eşsiz bir şiirsel içerik katar.

Haklı olarak düşünülebileceğinin tersine, ABD'deki araştırmacı mimarlık alışılmışın dışındadır. Örneğin kabuk yapıların kullanımı oldukça nadirdir. Louis Kahn aynı zamanda bir uzay şehirciliği projesini yürütmüş birkaç uygulayıcı mimardan biri olarak karşımıza çıkar. Olması gerektiği gibi, bazı üniversitelerde buldukları yardım ölçüsünde ABD'de birkaç araştırmacı vardır. Oklahoma Üniversitesindeki kürsüsünden faydalanamasaydı, Bruce Goff'un çalışmaları ne durumda olurdu? Aynı şekilde Soleri Arizona'da, Dietz Cambridge'de Le Ricolais ve Louis Kahn Philadelphia'da hemen kâr getirmeyen araştırmalara devam edebilmişlerdir. Buckminster Fuller ve Konrad Wachsmann gibi, bu kişilerden "Başka Bir Mimarlığa Doğru" bölümünde tekrar söz edeceğiz.

California Mimarisi

Gördüğümüz gibi nasıl bir "Chicago ekolü" mevcutsa, ABD'nin Doğu kıyısı, üç büyük kentin (New York, Philadelphia, Washington) genişleyerek birbirleriyle kaynaştığı inanılmaz bir gökdelen, havalimanları, köprüler, üniversite binaları, vs topluluğunu bir araya getirdiyse, aynı şekilde California mimarisi de ABD'de kendi tarihi ve kendine has özellikleriyle özel bir dünya oluşturur.

Lewis Mumford'un kullandığı bir deyime göre bazen "körfez okulu" olarak adlandırılan şey yalnızca San Francisco Körfezi'yle sınırlı değildir, aynı zamanda tüm Amerikan Pasifik kıyısını, Seattle'dan Los Angeles'a kadar kapsar. XIX. yüzyıl sekoya ahşap dağ evlerinden XX. yüzyılın başlarında Bernard Maybeck tarafından Berkeley'de kurulan mimarlık okuluna değin, California mimarisi, dönence altı iklimine karşı korunma isteğindeki kökeninden başlayarak tanımlanır: kenarlardan taşan büyük çatılar, odalara giren teraslar, konut toplulukları ve etrafı çeviren doğa. Bernard Maybeck, bu öncü mimariden başlayarak tam anlamıyla bir Amerikan tarzı yaratmayı dener. Ama İspanyol sömürge mimarisi ile yenilikçiliğin çekiciliği arasında kararsız kalır. Christian Science kilisesinde (1910-1912) hem California sekoyası hem de betonarme kullanır. Berkeley Üniversitesi Mimarlık Okulunu, fakülte kulübünü ve müzik okulunu Maybeck inşa eder.

Maybeck'in ahşap yapı kafesi etkisine F. L. Wright'ın dışarıya taşan çatılarının, daha sonra Schindler ve Neutra'nın aracılığında uluslararası üslubun katkısı eklenir. "Körfez Bölgesinin" diğer öncüleri Greene kardeşlerin (Charles Sumner Greene, 1868-1957 ve Henry Mather Greene, 1870-1954) çıkma çatılı, yassı duvar kalkanlı, genişçe doğaya açılmış Pasadena evleri: Blacker House (1907), Gamble House (1909).

Bununla birlikte modern mimari California'da ancak 1930'dan sonra gelişir. O zamandan itibaren iki eğilim durmadan çatışır: bölgeciler ve uluslararası üslupçular. Bölgeciler arasındaki William Stephen Allen ve Robert Anshen, Berkeley Üniversitesini birbiriyle tutarsız bir yapı topluluğu yaparlar, ama Wright'ın istediği çizgide giderek dikkate değer bir gökdelen inşa ederler: International Binası. Bölgeci ekolü, özellikle kendine has, çok güzel, oldukça lüks ve kendisi de olağanüstü olan bir manzaraya kurulu daima hayranlıkla seyredilecek evler yaparlar: Vernon de Mars'ın evleri, Gregory Ain'in evi ve Charles Eames'in Santa Monica'da, California'dan çok Japon tarzındaki kendi evi. Öte yandan zenginler için bina inşa etmeye alışmış olan Vernon de Mars, Rooseveltçi halkçılık döneminde, tarım işçileri kentleri için ustalıklı çözümler tasarlayabilecektir.

Uluslararası üslubun başaktörlerinden biri olan Raphaël Soriano Los Angeles'ta tamamen uzunlamasına cam ve çelikten bir ev inşa eder (1960). Saydam evlerini küçük tepelere asmak için genellikle en uç noktadaki çözümleri benimser. Ama özellikle Skidmore, Owings & Merrill'in 1950'de San Francisco'da bir şube açmasından sonra "uluslararası üslup," "Körfez Bölgesinde" güçlü biçimde etkisini gösterir. Crown Zellerbach Binası (1959) bölgeci karşıtı açık bir tutum takınır, çünkü Mies van der Rohe'nin tarzını tam California'nın içinde benimsetip yaymaktadır. SOM'daki iki projeci mimar, San Francisco'da üst düzeyde bir "uluslararası üslupta" olduklarını iddia ederler: Myron Goldsmith (San Francisco havaalanı için yaptığı iki hangar) ve Edward Charles Bassett (John Hancock Binası, Tennessee Gas Company Binası, Federal Bina).

Ancak Lloyd Wright (Frank Lloyd'un oğlu) tarafından 1951'de Palos Verdes'te inşa edilen Swedenborg şapelini hangi kategoriye yerleştirmek gerekir? Okyanusa doğru sarkan kristal saydamlıktaki bu mimari, Swedenborg'un, Voltaire'in yüzyılında bulunması kadar alışılmamış bir şeydir.

Sert, Pei, Goldberg, Portman, Pelli, vs.

Her mimar kesin olarak tanımlanmış bir ekol içinde sınıflandırılamayabilir. Bu yüzden José-Louis Sert, Pei ve Goldberg gibi önemli kişilikleri herhangi bir kategorinin dışında tutuyoruz.

José-Louis Sert (1902-1983), Paris'te Le Corbusier'nin atölyesinde çalışır, 1937 Evrensel Sergisinde İspanya pavyonunu inşa eder ve 1939'da cumhuriyetçi ordunun yenilgisinden sonra ABD'ye göç eder. 1947'den 1956'ya kadar CIAM'ın başkanlığını yapar, 1958'de Harvard Mimarlık Fakültesinde yönetici olarak Gropius'un yerine geçer. Hem CIAM'ın kuramlarını benimseten kişi olarak hem de Le Corbusier'nin çalışmalarında ön ayak olmasıyla ABD'deki rolü büyüktür. José-Louis Sert'i Latin Amerika'da şehirci olarak görmüştük. Ayrıca ABD'de Harvard Üniversitesi, Health Center'ı inşa eder. Ama en iyi yapıtları yurtdışında bulunur: Bağdat ABD büyükelçiliği (1955-1963) ve özellikle de Fransa Saint-Paul-de-Vence'de bulunan Maeght Vakfı binası. Bu sonuncusu, sanatları bütünleştirme programının hayata geçirilmesi noktasında büyük bir ustalığın sergilendiği nadide güzellikte bir binadır.

Ioh-Ming Pei (d. 1917, Kanton) Harvard Massachusetts Teknoloji Enstitüsünde okudu. Çalışmaları çok sayıda ve oldukça göz alıcıdır. Denver'daki Mile High Center, Massachusetts Teknoloji Enstitüsünün bilimsel araştırma binaları (1961), Pitts-



Chicago, Marina City Kuleleri, Bertrand Goldberg. Foto USIS.

burgh'da Towns Houses (1963), Syracuse'da Gazetecilik Okulu ve Everson Sanat Müzesi, Montreal'de Ville-Marie gökdeleni, Washington National Gallery of Art ek binası, Boston'da John Hancock Kulesi, Des Moines'da Art Center ve Paris için iki güzel proje: (geri çevrilen) Tête de la Défense ve Louvre Müzesinin yeni girişi için piramit (1984). Pei aynı zamanda kent planlamacısıdır: Chicago'daki Hyde Park semtini, (Paul Rudolph'la birlite) Boston kent merkezini ve Oklahoma City kent merkezini tasarlamıştır.

Bertrand Goldberg (d. 1913), Chicago'da Amerikan gökdelen topluluklarının en orijinal ve en güzellerinden birini gerçekleştirir: Marina City Silindir Kuleleri (1963). Tam Mies van der Rohe'nin yurdunda, kabuk ve kolon arasında kalmış, görülmemiş biçimiyle olduğu kadar kullanılışıyla da insanı şaşırtan ikiz kulelerdir bunlar.

Marina City'ler aslında yalnızca birer mimari değil, aynı zamanda içinden trafiğin geçtiği sütunlara sahip küçük birer dikey şehirdirler; bu sütunların çevresine dağıtıl-

mış (içerideki 40 katta) her biri helis biçiminde rampalı bir balkona sahip yuvarlatılmış daireler, bodrum katında doğrudan Chicago River'a açılan bir eğlence limanı... Bu liman, park ve konut topluluğuna, mağazalar ve bürolar, bir tiyatro, bir yüzme havuzu, paten alanı, bowling ve spor salonu, dört restoran, benzin istasyonu olan bitişik bir bina eklenir. 190 metrelik bu kuleler ABD için olağandışı bir teknikte, bütünüyle betonarmeden inşa edilirler. Kuleler inşaatları sırasında dünyadaki en yüksek betonarme yapı durumundaydılar. Bertrand Goldberg ABD'deki özgün çalışmalarını Prentici Women's Hospital (1974), Stony Brook Health Science Center (1978) ve Chicago River City'deki devasa kentleşme kompleksiyle sürdürür.

Yine Chicago'da G. Schipporeit ve J. Heinrich camdan saydam eğimli bölme duvarları ve taşıyıcı çatısı olan, Mies'in hep hayalini kurduğu kuleyi, Lake Point Tower'ı inşa ederler. Y biçimindeki bir plan üzerinde anaçatıdan ayrılmış cam duvar yüzleri alışılmamış bir dalgalanma meydana getirirler. Ve yine Chicago'da: C. F Murphy'nin yeni kent merkezi (1963), Harry Weese binaları (*Time Life* Binası (1970), Campbell (1975) ve eski imgeleri teknolojik başarıyla birleştiren bir Alman göçmenin, Helmut Jahn'ın (1940) ortaya koyduğu Miesvander tarzı karşıtı şaşırtıcı tepkisi: devasa bir avlunun çevresinde Illinois eyaleti hükümet genel merkezi Xeros Binası (1980), Houston'da 82 katlı bir kule ve Johannesburg'da (Güney Afrika) bir gökdelen.

New York'ta (Peter Eisenman, Michael Graves, Richard Meier, Charles Gwathmey, John Hejduk adında beş mimardan oluşan) "New York Five" dinamik bir grup oluştururlar. Michael Graves (Benacerraf ve House'la, 1969) manierizme dönüşen kübist bir sentaksla; Richard Meier ise Michigan'daki Douglas House, Hartford'daki Ekümenik genel merkez, Paris'teki Renault sosyal genel merkeziyle birlikte uluslararası bir ün kazanırlar.

Yukarıda söz edilenlerin dışında, 1970'ten sonra Amerikan mimarisine yoğun bir yaratıcılık getiren mimarların sayısı oldukça fazladır. Portman iç mekânlara alışılmamış bir dinamizm getiren "ürün-mekânlar"ın mizanseninde uzmanlaşır: Atlanta'daki Hyatt Regency Hotel (1967), Los Angeles'ta Hotel Bonaventure (1977), Detroit'te Renaissance Center (1977). Cesar Pelli (1926), kabuk mimarilerde çok başarılı olur: Los Angeles'ta Pacific Design Center (1976), Rainbow Center kış bahçesi, Tokyo'da ABD büyükelçiliği. Roberto Venturi'yi, Charles Moore'u, Tigerman'ın postmodernizmini ve Site grubunu bu kitabın son bölümü olan "Başka Bir Mimarlığa Doğru" başlığı altında ele alacağız.

Şehircilik

1968'de ABD'deki mekanik taşıtların sayısı 100 milyonu geçiyordu. 1988'de çevreyi kirleten ve gürültü yaratan taşıtların sayısı 120 milyondu. Bu sayı frenleyecek hiçbir şey çıkmazsa daha da artacaktır, çünkü Amerikan nüfusunun tamamı araba sahibi olmaktan uzaktadır: birçok zenci ailesinin henüz otomobilleri yoktur.

Amerikan topraklarının otomobillerce istilası devasa boyuttaki yol yapım çalışmalarına neden olur. Yol ağının genişlemesi yepyeni bir arazi düzenlemesini ortaya çıkarır. Her ne kadar birçok şehir, araçların giriş yapıp park yeri bulmalarına olanak sağlamak için tamamen yağmalanmış olsa da, şehir merkezlerine erişim ve park etme güçlüğü nedeniyle ticari firmalar kalabalıklardan kendilerini çıkarıp ticaret merkezlerini şehir dışında kurma eğilimindedir. Böylece kent merkezleri geleneksel etkinliklerini kaybettiklerinden çökmeye başlarlar. Şehirlerde oturanlar da kalabalıktan kaçar ve nüfus dağılır. Sanayiler de aynı şekilde otoyollarına uygun olarak yayılma eğilimindedirler. Los Angeles'ın temel sanayisi olan havacılık endüstrisi fabrikalarını kent merkezinin çok uzağına dağıtır. Boston'daki daire şeklindeki otoyol, elektronik fabrikalarını kendine çeker. Böylece konut-iş göçleri alışılmış şeyler haline gelir ve Amerikan hayatı, bürokrasiye, yoksullara ve zencilere terk edilen büyük kentlerin dışında bulur kendini.

XIX. yüzyılın sonunda kent trafiğini değişikliğe uğratacak üç buluş olan elektrikli tramvay, metro ve otomobilden yalnızca otomobil olağanüstü bir biçimde dönüşüm geçirip yaygınlaşmıştır. Burada trajik bir hata olmuş ve tam tersine diğer iki buluşun ilerlemesi gerekmekteymiş gibi görünmektedir. ABD'de güncel sorunlar bağlamında toplu taşımacılığa çözüm bulabilmek için zayıf bir çaba belirir. Böylece San Francisco yönetimi körfez yerleşim bölgelerinden geçen bir metro inşasına karar verir (Bay Area Rapid Transit District). Hızlı ve konforlu olan bu toplu taşıma aracı artık günlük trafiğin büyük bir kısmını sağlamış olacaktır. Ayrıca muhtelif tek raylı, havadan çözümler üzerinde de çalışılır. Ricolais bunun için bir teklifte bulunur: Skyrail. Araç sayısının artmasını engellemek zor göründüğünden otomatik yol kılavuzları tasarlanır. Hava trafiği yalnızca yolcular için değil, aynı zamanda mallar için de ABD'de çok önemli bir taşıma aracı haline gelir. Öyle ki havaalanının yakınlığı bazı sanayilerin yerleşiminde belirleyici olur.

Dallas ve Fort Worth (Texas) arasında, büyük bir sanayi merkezinin içinden doğu-batı, kuzey-güney yönünde iki hızlı yol geçer. Bunlardan biri ağır vasıta park yerine, diğeri de havaalanına sahiptir. Sonunda merkezi sanayi kompleksi olacak bir kent birleşmesinin ortaya çıkacağına şüphe yoktur.

1964'te Max Abramovitz, Carnegie ve Pittsburgh üniversiteleri arasında bir yeraltı kenti (Panther Hollow'u) inşa etmeyi teklif eder. Mevcut 1,5 km uzunluğundaki bir akarsu yarığından faydalanarak bu kenti, laboratuvarları, büroları, mağazaları, apartman daireleri, otoyolları, otoparkları, tiyatroları, restoranları, otobüs servisleri bulunan bir araştırma merkezine sahip bir şehre dönüştürme fikrini ortaya atar. Her şey yeraltındadır. İş makineleri, nükleer reaktör dahil her şey orada oturanların ve sanayinin ihtiyaçlarına hizmet edecektir. Bu şehrin farklı düzeyleri arasındaki dolaşım hiç şüphesiz asansörler, yürüyen merdivenler ve normal merdivenlerle yapılacaktır. "XXI. yüzyılın ilk yapısı bu!" diye haykırır Abramovitz. Bu yeraltı şehrinde oturan kişi gerçekten hem konut, hem iş hem de eğlence, kültür ve öğretim mekânları bulabilecektir. Bunlar hiçbir şekilde 750 metreyi geçmeyecek bir alanda olacaktır. Toprağa gömülmüş şehir "tavanı" kamuya açık bir parktır. Yedi büyük iç avlu, yeraltı kentine ışık ve havalandırma sağlayacaktır. Trafikteki veya park halindeki araçların hepsi yeraltındayken, "çatı" bahçesi yalnız yayalara ayrılmıştır.

Bu devasa "falanster" vazgeçilen projeler arasında yer alır. Görüldüğü gibi, bu projenin ilkesi Amerikan kentleşme karşıtı süreçle aleni bir uyuşmazlık arz eder. Lewis Mumford için "ABD'deki büyük çapta kentsel bir anlayışın en uyarıcı yapı topluluğu," New York'taki Fresh Meadows'dur. Voorhees, Walker, Foley ve Smith tarafından gerçekleştirilen bu kompleks, Mumford'a "yarının şehrinden bir dilim" olarak görünür.

2. Kanada

Birçok şey Kanada'yı Anglosakson ve Fransız Kanadası olarak ikiye ayırır. Ama Amerika'nın iki topluluğun ekonomisine eşit şekilde el koyması, onları güçlü güney komşusu için aynı çekicilikte bir araya getirir. II. Dünya Savaşı dopingi ve sonrasında ülkeye akan yoğun Amerikan yatırımları Kanada'nın ekonomik hayatına canlılık verir; Kanada birdenbire Maria Chapdelaine'in ülkesinden McLuhan'ın ülkesine dönüşür.

Dolayısıyla Québec'te olduğu gibi Ontario veya British Columbia'da da yoğun bir mimari etkinliğe şahit olmamız da şaşılacak bir şey; ancak bu mimari faaliyet genellikle "Birleşik Devletler" modelinde hareket eder. II. Dünya Savaşından beri Kanada'da modern bir mimari mevcuttur. Ama Brezilya'nın veya Meksika'nın modern mimarisinden söz edilebileceği şekilde, Kanada'nın bir modern mimarisi olduğun-

dan bahsedilemez.[6]

Kanada'nın dünyaya açık olduğunu ve birçok yabancı mimarı Montreal veya Toronto'da inşaat yapmaları için davet ettiğini, burada yeniden söylemeyeceğiz. Bu açılma sayesinde Finlandiyalı Viljo Reveil, Toronto'daki muhteşem belediye binasını ve İtalyan Morretti ve Nervi Montreal, Victoria Meydanındaki şehrin en göze çarpan gökdelenlerinden birini inşa ederler. Ama bu iki örnek bir yana asıl garip olan diğer tüm yabancı mimarların "Birleşik Devletler"den olmasıdır. Hem Montreal kentinin işareti hem de haç biçimli gökdelen merkezinin yeniden düzenlenmiş hali olan Ville-Marie, I.-M. Pei'nin çalışmasıdır. Yine Montreal'de CIL gökdeleni Skidmore, Owings & Merrill tarafından ve Westmount'un hayranlık verici üç kulesi Mies van der Rohe tarafından inşa edilir. Mies van der Rohe ayrıca L'île des Sœurs'ün düzenlemesine katılır ve Toronto'da şehir otelinin karşısında bir işhanı inşa eder. Kanada'nın hemen her yerinde kent merkezleri mini Manhattan tipinde iş merkezlerine dönüştürülme eğilimindedir. Québecli mimar Claude Beaulieu kültürel tabiyetin, akabinde Kanada'nın ABD ekonomisine boyun eğişini getirdiğini hiçbir zaman saklamaz.

> "Güney komşumuzun gözümüzü kamaştıran yaşam standartlarına ulaşabilmek için yalnızca endüstriyel ölçüleri değil konut anlayışına yansıyan en aldatıcı yaşam tarzı şeklini de en ufak bir kısıtlama olmaksızın hemen kabul ettik. Bu olgunun üstü kapalı kabulüyle coğrafi açıdan bir parçası olduğumuz Amerikan hayatına bağımlılığımızı kabul ediyoruz."

"Birleşik Devletler" modeline uyarlanma bazen çok ileri gider, nitekim Claude Beaulieu, Montreal banliyösündeki ticari bir merkezin "California'da tasarlandığını ve yapay palmiyeleriyle beraber Kanada'nın karlı topraklarına nakledildiğini" anlatır.

1967'de Montreal'de düzenlenen Dünya Sergisi Québec nüfusunun üçte birinden fazlasını kendine çeken bu metropolün modernize edilmesine katkıda bulunur. İki ada üzerine kurulan sergi öncelikle iki köprünün inşa edilmesini gerektirir. Bunlardan biri olan muhteşem Concorde köprüsü dört beton sütun üzerine dayanan, ikizkenar yamuk şeklindeki tavan teknesi boyunca uzayan bir mertekten oluşmuştur (köprünün mühendisleri Beaulieu ve Trudeau; mimar-danışmanı Claude Beaulieu'dür). Serginin başmimarı Édouard Fiset ve Montrealli genç mimarlardan oluşan bir ekip, iki ada üzerinde yayalar için olası tüm toplu taşıma araçlarını barındıran

---

[6] Marcel Cornu, "L'Interragatoire et le déchiffrement. Essais d'une lecture architecturale du Canada d'aujourd'hui, *Architecture-Mouvement-Continuité*, n. 21, Nisan 1971.

bir kent meydan getirirler. Çevredeki sular hem dekor hem de ulaşım görevi görürler. Sergiyi, kent merkezine bağlayan bir metro kurulur. Bu metro Montrél'in en verimli ulaşım araçlarından biri olarak kalacaktır. Mimarlar Gauthier, Guité ve Côté fuardan sonra Çağdaş Sanat Müzesi haline gelecek Güzel Sanatlar Müzesini, Viktor Prus bir stadyumu tasarlarlar. Yine sergi çerçevesinde Moshe Safdie (1938), sanayileştirilebilen konut prototipi çalışmasını yapar: Habitat 67, kolektif yapıda bireysel konut izlenimi bırakmaya yönelik çok küçük odalardan oluşmuş ilginç bir prototiptir. Pavyonlar arasında hafif eğik yüzeyli, dört kazık ayak üstünde saydam küp şeklindeki Québec pavyonu, kusursuz parlak biçimini kabul ettirir (mimarlar: Papineau, Gérin-Lajoie, Le Blanc ve Durand).

Uluslararası düzeyde yenilikçi katkıyı özellikle Buckminster Fuller'in ABD pavyonu ve Frei Otto ile Rolf Gutbord tarafından yapılan Alman pavyonu sunar. Fuller'in saydam plastik malzemeden 90 metre çapındaki yerölçümsel küresi, Otto'nun çelik halkalı ve yarı saydam tavan pencereli geniş çadırı, saydamlık problemleri, hatta mimarinin özdeksizliği yalnızca koruyucu kabuk gibi tasarlanmış dış görünümü üzerinde durur. Mimari dinamizmin Latin Amerika'da genellikle yeni üniversitelerle somut hale getirildiğini gözlemiştik. Kanada da bu olgudan kaçamaz. Plan topluluğu Édouard Fiset'ye ait Québec'teki yeni Laval Üniversitesi küçük bir özerk şehir halindedir. Ziraat Fakültesi hemen göze çarpar (Paul Gauthier ve Gilles Guilté). Aynı şekilde tamamen yeni Montreal Üniversitesi, öğrenci konutu kulesindeki cam ve betondan kıvrımlarını gösterir (Papineau, Gérin-Lajoie, Le Blanc), Yüksek Ticari Araştırmalar Okulunun kapalı mimarisi (Roland Dumais). McGill Üniversitesinde Stephen Leacock Binası (Affleck, Desbarats, Dimakopoulos, Lebensold, Sise) kendini İngiliz kolejlerinin geleneksel tarzında inşa edilmiş saygın binalarıyla iyi kötü birleştirmeyi dener. Toronto Üniversitesindeki Scarborough Koleji John Andrews tarafından esnek ve genişleyebilir tek bir bina şeklinde tasarlanır. 5. kattan 6. kata kadar uzun yapısının güneydoğu iç duvarı eğiktir. Çeşitli ticari hizmetleri bir arada toplamış geniş bir yapı olan ve bir yolcu otelinin üzerinde bulunan Place Bonaventure, şüphesiz Québec'in en dikkat çekici binalarından biridir (Affleck, Desbarats, Dimakopoulos, Lebensold, Sise). Çok iri, dikey ve yeraltı şehri türündeki Place Bonaventure, Kanada'daki "brütalist" akımın hâkimiyetini kabul eder. Cephe girintileri kadar çizgili ve çekiçle dövülerek işlenmiş betonuyla da Paul Rudoplh'un açık bir etkisi vardır. Montreal'deki diğer önemli yapı topluluğu, Place des Arts'dır; bu yapı topluluğun içinde yer alan Wilfrid Pelletier konser salonu 1964'te açılır. Bu yapı can sıkıcı bir şekilde Lincoln Center'ı çağrıştırır. Bununla birlikte, mimarları Place Bona-



Toronto Belediye Binası, Viljo Revell. Foto Ulusal film ofisi, Kanada büyükelçiliği, Paris.

venture'inkiyle aynıdır. Fakat bu şekildeki ani üslupsal değişikliklerin ABD'de geçerli akçe olduğunu görmüştük. Place des Arts'daki Maisonneuve ve Port-Royal Tiyatroları (David, Barott ve Boulva) daha çok "uluslararası üslup" çizgisinde yer alırlar.

Mimar Raymond Affleck'in rolünün önemini belirtmeliyiz. Québec'teki en gözde mimarların çoğu kendi bürolarından çıkmıştır Özellikle Dimakopoulos, tıpkı Affleck gibi çok verimli bir mimardır. Ancak en özgül Québecli büro, daima yüksek kalitede işler sunan Paul Gauthier ve Gilles Guité'ninkidir (Revenu ve Alliance binaları, Fizik ve Spor Eğitimi pavyonu).

Québec'in sanayileşmesi büyük otoyolların yapımını da beraberinde getirir. Köprü ve kavşakları genellikle iyi kalite plastiktendir. Mühendis Gérard Beaulieu, yapı mühendisliğinin bu yüksek düzeydeki çalışmalarına hem yaptığı işler hem de verdiği eğitimle büyük katkıda bulunur.

1945'te ölen mimar Marcel Parizeau, Québec'in modernizasyonuna el atarak,

kırklı yıllarda Montreal ve Québec'in taşra kesimlerinde, biçimleri nedeniyle o zamanlar skandal yaratan kendine özgü evler inşa eder. Kaliteli özgün evlerden sonra Laurentides'deki mimar Charles Elliott Trudeau'nunki gibi "uluslararası üslupta" evler yapılır. II. Dünya Savaşından önce Saint Benoît tarikatından Don Bellot, Kanada'daki konferansları sayesinde kutsal sanatın yeniden canlandırılması için ilgi uyandırır. Günümüzde bu cesur biçimlerde, özellikle Saint-Jean Gölü bölgesinde Saint-Gelais ve Fernand Tremblay tarafından veya Montreal bölgesinde D'Astous tarafından inşa edilen birçok yeni kiliseyle gözle görülür hale gelir. Ayrıca Québec şehrinde, Victor Prus'ün göz alıcı tiyatrosunu örnek verebiliriz. 1976 olimpiyat oyunları için Roger Taillibert teknik başarı ve hissi gücü birleştirerek, Olimpik Park'la beraber muhteşem bir mimari eser gerçekleştirir. Montreal akla ABD'yi getiren yenilikçi bir modernizm ortaya koydu; buna karşılık Toronto'da hemen hemen ABD'de gibi hissederiz. Otomobil istilasıyla yıkılmayacak olan Chicago'dur. Ontario Science Center (1969) brütalist üslup niteliğindedir.

Bu brütalist üsluba Ottawa Sanat Merkezinde (Desbarats, Lebensold, Sise) ve kamu hizmetindeki Alliance'ın uzun, dar ve elips biçimindeki garip binasında rastlanılır. Betonarme bir yapı üzerinde, kahverengi tuğlalarla yapılan kaplama ve doldurma işlemleri binanın iri görünümünü pekiştirir; aynı zamanda yuvarlak biçimi, pencere kemerleri ve tuğlalarla yuvarlatılmış sivri köşeleriyle vurgulanmıştır.

3
AVRUPA

1. Finlandiya (Ervi, Revell, Blomstedt, Aalto)

Avrupa bölümünün başına Finlandiya ve sonra İskandinav ülkelerini koymamızın sebebi II. Dünya Savaşından sonra Avrupa'nın kuzeyinin, mimaride de kent planlamasında da başka ülkelerden çok öne çıkmasıdır. İskandinav ülkeleri savaş öncesi yıllara kıyasla (yeniliğin öncü ülkeleri İngiltere, Fransa, Belçika, Almanya ve Avusturya için geçerli olduğu gibi) gerileme göstermezler. Mimari ve şehircilik İskandinavya'da yüksek bir düzeye ulaşır. Bu yüksek düzey (Le Corbusier örneğinde olduğu gibi) yetkililer ve diğer mimarlar üzerinde aşağı yukarı hiçbir etki yaratmamış birkaç başyapıt inşa eden bir avuç kişinin dâhiyane işleriyle de sınırlı değildir. Bu yüksek düzey aynı zamanda sanatın, kültürün ve kent çevresinin toplumsallaştırılmasına da katkıda bulunur. İskandinav mimarlar, kentçiler ve projeciler evin manzarayla bütünleşmesinden çatal deseni ve bardak biçimlerine kadar her şeyde XX. yüzyıla özgü bir estetiği yaygınlaştırmaya çalışırlar. Çabaları tüm Avrupa'da etkisini gösterecek ve "İskandinav biçemleri" modernitenin prototipleri haline gelecektir.

Finlandiya'nın endüstriyel büyümesi kendini başlıca "sanat mesleklerinde" gösterir. 1874'te Helsinki'de kurulan Arabia porselen fabrikası, Avrupa'nın günümüzdeki en önemli imalathanesidir. Arabia'nın bu başarısı büyük oranda fabrikanın yönetiminin Finlandiyalı sanatçılara başvurması, onlar için fabrikanın tüm teknik kaynaklarını kullanabilecekleri atölyeler kurmaları ve yaratıcılığa fırsat tanımaları sayesinde mümkün olmuştur.

Arabia sanat yöneticisi Kaj Frank günlük kullanım için bir sürü porselen tasarlar ve çeşitli renklerde değişik parçalar yaparak tekdüze servis takımı ilkesine karşı çıkar. 1950'de Frank, Arabia'dan ayrılır ve Wärtsilä-Notsjö cam fabrikasının sanat yöneticisi olur. Camcılık alanında Timo Sarpaneva olağanüstü kullanışlı eşyalar tasarlar. Avrupa'nın en yaratıcı kişilerinden biri olan bu tasarımcı aynı zamanda duvar kâğıtları, dökme demirden kap kacaklar, kapı kulpları, kumaş tasarımları da yapar. Timo Sarpaneva'nın Aalto tarafından kalıba dökülmüş ahşap sandalyeleri, geniş ayaklı cam bardakları, kırmızı dökme demirden kulplu tencereleri (Arne Jacobsen'in çelik kaideli ahşap sandalyesi ve Saarinen'in koltuk ve masalarıyla birlikte) günümüzdeki en popüler tasarım kreasyonları arasındadır. 1951 Milano Trienali'nde,

Finlandiyalı zanaatçılar 6 büyük ödül, 7 altın madalya ve 8 gümüş madalya kazanarak dünyaca üne kavuşurlar. *Domus* onlara 14 sayfa ayırır. Ne var ki Finlandiya, Rusya'yla yapılan savaştan yoksullaşmış bir halde çıkar ve parçalanan topraklarından bir bölümü SSCB tarafından ilhak edilir. Rusya'ya bırakılan bölgelerden 400.000 kişi Finlandiya'ya göç eder. Yıkılan şehirlerin yeniden inşasının dışında, ülkenin toplam nüfusunun sekizde birine denk sayıdaki göçmen nüfusa konut bulmak gerekir. Elbette problemin aciliyeti çoğu kez deneysel çözümlere başvurulmasına yol açar. Daha sonra tüm Avrupa'da olacağı gibi burada da çok katlı, niteliksiz, tarzı olmayan binalar inşa edilir. Ama Finlandiya bununla birlikte kırklı yıllardan itibaren işlevselciliğin neoakademizmine karşı tepki göstererek Avrupa'nın geri kalanına göre bir üstünlük sağlar. Sözgelimi Bryggmann'ın Turku Mezarlığı şapeli, duygusal bir mimaridir. Şapel, Yrjö Lindegren ve Totivo Jantti'nin Helsinki stadyumu gibi (1940) "Finlandiya mimarisinde kahramanlık çağı"nın sonunu gösterir. Aalto'nun yıldızlığına karşı tepki o dönem ortaya çıkar. Aarne Ervi ve Viljo Revell gibi bazıları ABD'ye doğru yönelerek Aalto'nun etkisinden kurtulmaya çalışırlar.

Helsinki'ye 10 kilometre mesafedeki yeni Tapiola şehrinin yönetim, iş ve kültür merkezini Aarne Ervi (1910-1977) inşa eder. 1953'te yarışmaya açılan bu bahçekentin merkezine, içinde bürolar bulunan 13 katlı beyaz bir kule egemendir. Ervi ayrıca Turku Üniversitesi için binalar yapar (1956-1959).

Daha önce (H. Castren, B. Lundsten, S. Valjus'la birlikte) Toronto'da inşa ettiği belediye binasına değinirken Viljo Revell'den (1910-1964) söz etmiştik. Aalto'nun bu eski ortağı ellili yıllarda Finlandiya'da akılcı mimarinin lideri konumuna gelir. En iyi yapıtları arasından: (1952'de Keijo Petäjä'yla beraber yaptıkları) Helsinki'deki, Teollisuuskeskus iş ve otel binasını, Hanko'daki Kudeneule tekstil fabrikası (1955) ve Tapiola'da yaptığı deneysel evleri sayabiliriz.

1951'de gelişme planını hazırlamakla görevlendirildiği Tapiola, Aulis Blomstedt'in (1906) en önde gelen eseridir. Blomstedt, Finlandiya körfezi kıyısındaki ormanlık bir arazide, Finlandiya'daki "peyzajcı" akımın mükemmelliğini bir kez daha gözler önüne serer. Bu bahçekentte çok katlı binalar ile aile evleri yanyanadır. Ama bu binalar her yerde mevcut doğayla karşılaştırıldığında ikinci planda kalırlar. Trafik akışını arazinin şekli belirler. Yayaların gezindiği yaz patika yolları, kış kayak pistleri minimuma indirgenmiş otomobil trafiğinden köklü bir şekilde ayrılmıştır. Tapiola'da birçok kamu hizmeti binası mevcuttur: mekanize çamaşırlık, saunalar, ısıtmalı garajlar, kreşler, dükkânlar, postaneler, bankalar, konutlardan maksimum 250 metre mesafede bulunan mağazalar. Bu donatım olması gerektiği gibi, binaların inşasıyla aynı zamanda gerçekleştirilmiştir. Planlamacıların amacı, Helsinki'ye çok

yakın olmasına karşın işçilerin % 50'sinin yine Tapiola'da iş bulabilmeleridir. Bunun için kente yönetim binaları, ticarethaneler ve hafif sanayi kurulur.

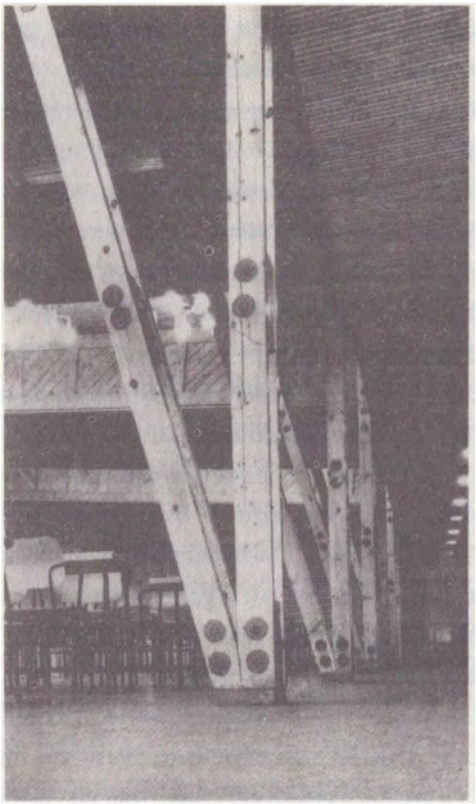
Bazı semt ve binaları inşa etmeleri için kendilerine başvurulan en iyi Finlandiyalı mimarlardan birkaçı (Jorma Järvi bir karma okul, Kaija ve Heikki Siren (1918) bir ilkokul, Viljo Revell bir çocuk bahçesi, Aulis Blomstedt bir sanatçı evi inşa eder) Tapiola'ya hem tarz çeşitliliği hem de çok yüksek düzeyde birliktelik kazandırır.

Karşıt kentleşme anlayışından, yani şehir sakinlerini ağaçlandırılmış kente yayma eğiliminden vazgeçmeye örnek olarak Jyväskylä, Fortepohja ve toprağın büyük kısmının ortak yeşil alana kalması için daha sıkışık konutların yapıldığı XIX. yüzyıl Finlandiya şehirleri geleneğini canlandıran B. Lundsten'i (1967) sayabiliriz. Jorma Järvi (Kulosaari Okulu, 1955), Kaija ve Heikki Siren (Otaniemi üniversite şapeli ve yemekhanesi), özellikle de Reima Pietilä (1923) günümüz Avrupa mimarisinde önde gelen mimarlardandır. Pietilä yeni kuşağın önde gelenlerinden biridir. 1958 Brüksel Fuarındaki Finlandiya pavyonunu, Otaniemi Teknik Üniversitesi öğrenci yurdunu, Kaleva kilisesini (1962) ve Suvikumpu'da bir kent inşa eder. Fakat Alvar Aalto yaratıcı gücünü hiç kaybetmez. Tam tersine, belediye binası, kütüphanesi, dükkânları ve konutlarıyla beraber Säynätsalo belediye merkezi (1950-1952) savaş sonrası mimarisinin büyük çalışmalarından biridir. Aalto bir kent merkezinde anıtsal merdivenler fikrini bu vesileyle yeniden ortaya koyar. Otlarla kaplı Säynätsalo merdiveni tuğlanın egemen olduğu bir alana doğanın girmesine olanak verir. Aalto'nun gerçekleştirdiği işler arasında Helsinki'deki çocuk yardım sandığıyla (1952-1957), görünen tuğlanın, ahşap, bakır ve seramiğin büyük bir canlılıkla kullanıldığı Helsinki Kültür Evi'ni de (1958) sayabiliriz.

Doğal olarak Finlandiya, Helsinki kent merkezinin düzenlemesini en büyük mimarına bırakır. Aalto bu yeni merkezi normalde olması gerektiği yerde değil, bir göl kenarında öngörür. Bu proje, bir müze, konser salonu, spor tesisleri ve karayollarının yeniden düzenlenmesini kapsar. Giedion'a göre Aalto'nun imar planının Avrupa'da bir dengi yoktur.

Aalto aynı zamanda Seinäyoki'de başka bir belediye merkezi kurar. Jyväskylä hukuk okulu (1952-1957), Imatra (1959) ve Seinäyoki'deki (1960) kiliseler ve müstakil evleri, bütün üslupları başarıyla tatbik edebildiğini gösterir.

Finlandiya mimarisindeki yükseliş, tasarım alanındaki başarılarını aratmaz. Bu yükseliş Finlandiya sınırlarının dışından birçok siparişle gözle görülür hale gelir. Cambridge (ABD) MIT'de profesörlüğü sırasında Aalto üniversite yatakhanesinin inşasıyla görevlendirilir. Bütün öğrencilerin Charles River'a nazır bir manzaraya sahip



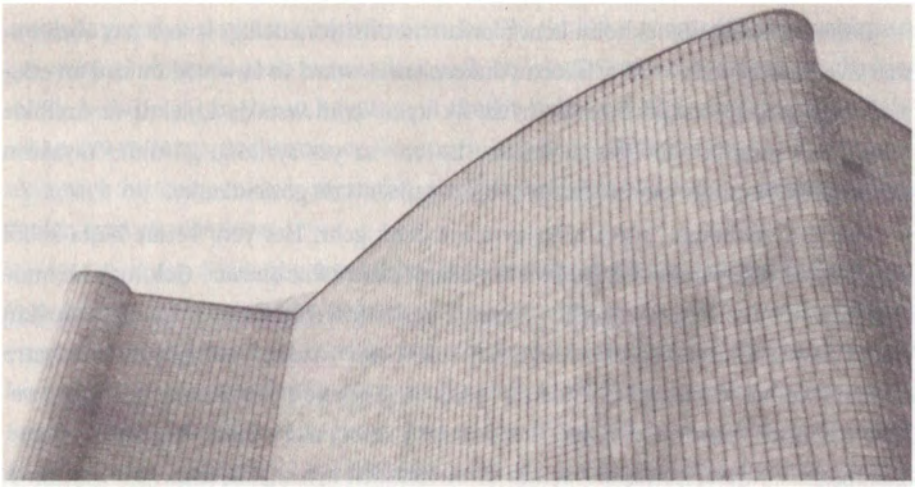
Otanieni Politeknik Yüksekokulu. Restoran, Heikki Siren. Foto Havas Helsinki.

olabilmeleri ve çok uzun bina cephesinin tekdüzeliğini dağıtmak için hep kullanageldiği dalgalı duvarlar uygulamasını yeniden ele alır.

1957'de Aalto Berlin'deki Interbau vesilesiyle 78 ailelik 8 katlı bir konut inşa eder. Sonra yine Almanya'da, Bremen'de "Neue Vahr" gökdeleniyle (1958-1963) Wolfsburg kilisesini inşa eder ve 1959'da Essen'deki opera binası projesiyle birincilik ödülünü kazanır. Danimarka'da Aalto Aalborg Müzesini; Irak'ta bir kent merkezini ve Bağdat'ta bir sanat galerisini; Fransa'da Louis Carré'nin tablolarının satıldığı galeriyi inşa eder. Bu galeri için 1939 New York'taki Finlandiya pavyonunda kullandığı yatık yapı temasına yeniden başvurur.

2. İsveç (Stockholm yeni Kent Merkezi, Uydukentler: Backstrom ve Reinius, Lewerentz, vd)

II. Dünya Savaşından sonra İsveç'in önemi, mimarisinden çok şehirciliğinden ileri gelmektedir. Birçok ülkede sanayileşmiş kitle mimarisi, bilinen tüm feci sonuç-



Helsinki Kültür Binası, Alvar Aalto. Foto L. Hervé.

larıyla beraber kentçilik fikri ortaya çıkmadan önceye rastlarken, İsveç'te mimari yerleşim, kentleşme alanında alınmış kararların sonucu gerçekleşir. Sağduyu açısından bakıldığında gayet doğal bir işleyiştir bu, fakat sağduyu kent planlamasında o kadar nadirdir ki, İsveçlilerin hareket tarzı bir çeşit devrim ya da mucize olarak görünür.

Şayet İsveç başka yerlerdeki kadar derin olan nüfus problemlerinden en iyi şekilde sıyrılabildiyse, bunun sebebi kentçiliğe gereken önemi vermesi ve kentlerin sanayi, makine ve ticari uygarlığın ihtiyaçlarına cevap verecek şehirlere dönüştürebilmeleri için şehircilere tüm araçları sunmasıdır.

Gerçekten 1910'da İsveç'in yalnızca % 35'i şehirliydi; bu oran 1970'te % 65'e yükselir. Nüfusun tekrar bir araya toplaşması esasen sanayi ve ticaretin yoğunlaştığı üç kent bölgesinde; Stockholm ve Göteborg yöreleriyle Oresund kıyılarında gerçekleşir. 1940'tan 1955'e konut üretimi, kentsel yerleşim bölgelerinin yeniden planlanmasına göre gerçekleştirilir. Zannedilenin aksine, genellikle Batı Avrupa'da yeni İsveç evlerinin çoğunluğu toplu konutlardaki apartman daireleri şeklinde tasarlanır. Müstakil evlerin üretimi İsveç'te gerçekten çok azdır ve toplam üretimin ancak dörtte birini oluşturur. Savaş sırasında dünyadan izole kalan İsveç'te tekrar kendi geleneklerine dönme eğilimi belirir. Bunun sonucunda "uluslararası üsluba" karşı belli bir soğukluk ve bölgeciliğe karşı bir eğilim ortaya çıkar. Avrupa'ya barış geri gelir gelmez tepki olarak İsveçli mimarlar Amerikan örneklerine, özellikle Mies van der Rohe'nin yapıtlarına dönme eğilimi gösterirler.

Bununla birlikte Stockholm kent planlaması ofisi yöneticiliği İsveçli tecrübeli mimar Sven Markelius'a verilir. İsveç uydukentleri Howard ve Lewis Mumford'un etkisi altında gerçekleştirilir. Stockholm'un ilk uydukenti Arsta'da kolektif ve özellikle kültürel unsurların ağır bastığı, ticarete ise çok az yer ayrıldığı görülür. Yayaların her yerde korunduğu otomobile karşı bir tür tiksinti de gözlemlenir.

Her yeni uydukent, sürecin bir evresine denk gelir. Her yeni kentte başta kabul edilen ideolojide yapılan değişikliklere ve sapmalara şahit olunur. Çok hızlı biçimde romantizmden iş hayatına geçilir. Arsta'ya yerleştirilen kültürel hizmetlerin halkın "ihtiyaçlarına" oranla abartılı olduğu fark edilir. Bu yüzden Vällingby'de bir tiyatro inşası projesinden vazgeçilir. Giderek kültürün aleyhine ticarete daha çok önem verilir ve artık tüm yeni İsveç kentlerine ticaret merkezleri hükmetmektedir. Vällingby'de yayalar ve taşıtlar açıkça birbirlerinden ayrılmamışlardır. Bu trafiklerin karışmasının yol açtığı sakıncalar Farsta'da kesin bir trafik ayrımına neden olur. Çok geniş açık otoparklar düzenlenir. Ama otoparklar boşken tam şehrin merkezinde yürek karartıcı ıssız bir meydan oluşur. Sharholmen'de katlı otoparklar inşa edilerek bu kusur giderilmeye çalışılır. Bu hatalar ve denemeler modern şehirciliğin el yordamıyla bulduğu çözümlerin karakteristiğidir. Ancak yine de şimdiye değin İsveç'te kurulan uydukentlerin başarıları başarısızlıklarından daha büyüktür. Konutların yerleşiminden önce metro ve karayollarının altyapısınının öngörülmesi; konutların açılmasından önce işyerlerinin, sosyal ve eğitsel binaların inşa edilmesi başarıdır. Şüphesiz olağan olan bu süreç, örneğin bir Fransa için olağanüstüdür. Yeni İsveç kentlerinin başarısız olduğu nokta özellikle çalışma ve ikamet mekânlarının uyumsuzluğudur. Fakat bu şehircilerin hatası değildir. Nitekim şehir planlamacılar Vällingby'de oturanların % 35'i için istihdam öngörmüşlerdi. Ama nüfusun sadece % 21'i oturdukları kentte istihdam edilir. Aynı zamanda Stockholm'de oturan birçok kişi de çalışmak için Vällingby'ye gelir. Bu olay tüm İsveç uydukentleri için aynıdır. Kusur şüphesiz gerçek özerk şehirlerin değil, uydukentlerin söz konusu olmasından, anakentin civar semtlerine maksimum 25 dakikada ulaşmayı sağlayan metro hatlarıyla Stockholm kent merkezine bağlanmış olmanın elverişliliğinden ileri gelmektedir. Bir başka üzüntü verici durum da yerleşim konutlarının genellikle vasat veya bayağı olmalarıdır. Ağır basan şehircilik kaygısı çoğu kez mimari estetiği unutturur.

Bu uydukentlerinden ikisi olan Vällingby (S. Fenk'le birlikte) ve Farsta'yı, Sven Backström ve Leif Reinius inşa ederler. Backström ve Reinius savaştan hemen sonra "yıldız biçimli evler"ini tasarlarlar ve bunları İsveç'te kurulmuş en ilginç kentlerin

arasında yer alan iki kentte hayata geçirirler. Bu iki kent, rüzgârdan korunaklı altıgen avluları ve petek gözü biçimindeki yerleşimiyle Gröndal (1944-1945) ve dış kısmında birbirlerine bağlanan büyük yeşil alanlar bulunan petek gözü evleriyle Orebro'dur (1948-1958). Backström ve Reinius bu son kent için hem işlevsel hem de estetik amaçlı bir çok renklilik yaratırlar, nitekim farklı renkler her ev grubunu birbirinden ayırt etmeye yarar.

1954'te açılan Vällingby büyük bir merkeze ek olarak üç tali merkezi kapsar. Yerleşim 10 ila 12 katlı konut kuleler, üç katlı konutlar ve müstakil veya dizi halinde ev gruplarından oluşur. İş merkezi metro hattının üstünde kuruludur. Şehrin ana karayolları arazi engebelerine göre uyarlanmıştır. 1960'ta açılan Farsta, güneydeki metro hattıyla Stockholm'e bağlıdır. Backström ve Reinius, Vällingby'de belli ölçüde hissedilebilen tekdüzeliğe çare bulmak amacıyla kendi binalarında beton, ahşap, granit, alüminyum ve tuğla gibi çeşitli malzemeler kullanmayı denerler. Yayaların gezindikleri yollar evleri hoş bir biçimde birbirlerine bağlarken, heykeller ve çeşmeler sevimli bir kent ortamı yaratmaya çalışır.

Skarholmen kilisesi (mimarları S. Fenk, W Boijsen ve D. Efvergren'dir), alışveriş merkezi ve oteliyle geleneksel meydan kurgusunu yeniden canlandırırlar. Mağazaların yeraltı depolarına doğrudan ulaşan mal teslim araçları, ticari megalomaniden kaçınmaya çalışan bu merkezi meydanı tıkamamış olurlar. Stockholm'ün kuzeyine 12 km mesafedeki yeni Taby kenti için mimar G. Lindman ve L. Lundquist başka bir merkez kurgusunu benimserler. İki alışveriş merkezi, bir süpermarket, kırk küçük dükkân, bir postane, bir banka, bir restoran, bir sinema ve bir eczaneyi birleştiren bir anabinadır bu merkez. Tüm sosyal ve ticari donanımı tek bir çatı altında toplama eğilimi sert iklimli bir ülkenin ihtiyaçlarına mükemmel biçimde cevap veriyormuş gibi görünmektedir. Göteborg'daki Västra Frölunda semt merkezinde aynı ilke bu defa Lindström, A. Byden ve B. Ostnäs tarafından uygulanmıştır. Mimarlar ayrıca 4 ila 10 katlı eğri biçimli uzun konutlar kullanarak natüralist karşıtı anıtsal derlemeler tasarlarlar ve böylece kuzey kentçiliğinin peyzaj geleneğinden uzaklaşırlar. Yeni kentlerin inşaları, eski kent merkezi mahallelerinin modernizasyonunun uzun süre ihmal edilmesine neden olur. Günümüzde bu kent merkezlerinin, uydukentlerinkiyle aynı temizlik ve işlevsellik düzeyine erişmesine çalışılıyor. 1951 yılında Stockholm'ün 1 milyon nüfusu vardı. 1985'te ise nüfus 1.300.000'i geçer. Stockholm, merkeze kadar sirayet eden su planları ve etrafını çevreleyen ormanlar arasında olağanüstü bir radyokonsantrik şehirdir. Stockholm şüphesiz Avrupa kentlerinin en güzellerinden biridir ve haklı olarak ona "Kuzeyin Venedik'i" denmiştir.

Ama Venedik'in tersine Stockholm ölü bir şehir değildir; demiryolları boyunca genişleyebilmektedir. 1946'da Sven Markelius dinamik etkinliklerin ağırlığı altında bunalan Stockholm kent merkezini yenileme projesini hazırlar. Bu plan, düzeltmelerden sonra 1952'de onaylanır. Hötorget kent merkezi yeniden oluşturulan taslağı ancak belediye tarafından önceden satın alınan araziler sayesinde başarılı olabilir. Birbirine bağlı, 18 katlı 5 adet işyeri gökdeleni, yaya müşteriler için planlanmış tüm ticari daireler topluluğuna egemen durumdadır. Bu merkezin altından bir tünel yol geçer ve yeraltındaki yollar ticari mal trafiğine tahsis edilmiştir. Tali sokaklar aynı zamanda yükseltilmiş gezinti yerlerini de kullanabilen yayalara ayrılmıştır. Hötorget kent merkezi taslağı etrafı bankalar, bürolar ve alışveriş merkezleriyle çevrili Sergelstorg Meydanınınkiyle tamamlanır.

1967'de 28 bucağı içeren ve ülkenin toplam nüfusunun % 14'ünü oluşturan Büyük Stockholm'ün anataslağı hazırlanır. Otuz yılda 1.500.000 kişiyi barındırabilecek bir kentin inşası öngörülür. Kuşaklar şeklindeki yayılmanın, bir radyokonsantrik genişleme haline gelmesi tehlikesine karşı kuşaklar arasında geniş yeşil alanlar bırakılır. Yol düzenlemesi, etkili toplu taşıma araçlarının halka sunulması amacı ön planda tutularak tamamlanır. Kısacası Stockholm'ün her bir komşuluk birimi, içinde bir oyun alanı, bir gezinti alanı, bir spor ve bir de eğlence merkezini barındırır. İsveç kentçiliğinin başarısı, gördüğümüz bazı denemelere ve ayrıca bürokrasinin ve ticaret hayatının kent merkezleri üzerinde devamlı artan güçlü baskısına karşın, arazinin derece derece belediye sınırları içine alınması amacını güden toprak politikasına bağlıdır. İsveç kentlerinin etkisi tüm Avrupa'da çok büyük olur, fakat aynı oranda başarılı örneklere çok az rastlanılır. İsveç şehircilik çalışmalarının bolluğu karşısında izole mimari örnekleri oldukça nadirdir. Bununla beraber Stockholm'de Nils Einar'ın, Folksam sigorta firması sosyal genel merkezi; Gösta Abergh'in Dekoratif Sanatlar Okulu; Charles ve Léonie Geisendorf'un meslek okulu; Hans Borgström ve Bengt Lindroos'un 155 metre yüksekliğindeki televizyon kulesini sayabiliriz; soyut veya ekspresyonist sanatçılar tarafından süslenmiş metro duraklarını da unutmamalıyız.

Alvar Aalto'nun etkisi altında iri hacimleri vurgulayan tuğlanın kullanımı birçok dini binaya yeni bir estetik kazandırır. Örnek olarak 1958-1960 yıllarında Peter Celsing tarafından inşa edilen Härlanda, Altuna ve Vällingby'deki kiliseler sayılabilir. Bu türün başyapıtını Stockholm civarlarındaki Skarpnäck'ta tecrübeli Sigurd Lewerentz gerçekleştirir. Bir cam fabrikası yöneticiliği yapan Lewerentz on beş yıl boyunca mimariden uzak kalmıştır. Mimaride brütalizmin muhteşem örneği olan Skarpnäck ki-

lisesiyle beraber gerçekleştirdiği dönüş, Lewerentz'in, İsveç mimarisindeki önemini doğrulamaktadır.

İsveç mimarisi aynı zamanda uzun süredir okullar ve hastanelerle kendini gösterdi. Ralph Eerskine'nin, İsveç'in kuzeyindeki fabrikaları ve işçi kentleri; Erik Friberger'in prefabrike müstakil ev çalışmaları; E. Lallerstedt, Hellden ve Leweretz'in Malmö Belediye Tiyatrosu; Jarnecke ve Samuelson'un Göteborg'da Nya Ullevi stadyumu (1958); Artur von Schmalensee'nin Kiruna belediye binası, değişik türlerdeki dikkate değer çalışmalardır.

3. Danimarka (Jacobsen, Utzon)

22 bucağıyla beraber Kopenhag'ın nüfusu bir buçuk milyonu geçmektedir. Kopenhag için 1957 yılında "eldiven parmakları" şeklindeki bir ana şema hazırlanır. Bu "parmaklar" demiryolu hatları boyunca uzanan beş kentleşme şerididir. Ticari ve sanayi işletmelerinin başkentten uzağa taşınmasını öngören yeni bir taslak 1951 yılında düzenlenir. Kopenhag'ın radyokonsantrik planını iyileştirmek için Stockholm'deki gibi yörekent merkezleri kurulur. Halkın toplandığı doğal parklara, eski krallık bahçelerine, yaya ve bisiklet yolları olan oyun ve spor parklarını barındıran bir yeşil kuşak eklenir.

7000 kişilik Albertslund-Sud (1963-1968) K. Svensson ve V Moller-Jensen tarafından tasarlanır. Bir demiryolu hattı 15 km uzaklıktaki Kopenhag kent merkezine ulaşır. İsveç şehirleri modeline göre inşa edilen bu uydukent 4 kademeli toplu konutları, sıra evler ve tek aile evlerini kapsar. Farklı yollar yayaları, bisikletleri ve otomobilleri birbirlerinden ayırır.

Westamager'in düzenlemesi için 1964'te açılan yarışma, O. Danneskiold-Samsoe, P Hansen tarafından kazanılır. Taraçalı evler, 4 kademeli toplu lüks konutlar ve arabaların binaların altına park edilebilecekleri bir trafik düzeni ve merkezdeki yayalar için sokaklar düşünülür.

Danimarka'da mimarinin geleneksel malzemesi tuğladır. Tuğla modern mimarlar tarafından sık kullanılmaktadır. Ama Danimarka, tüm İskandinavya'ya ihraç ettiği mükemmel kalitedeki beyaz Portland çimentosunun üreticisidir ve doğal olarak bu malzemeye bazı Danimarka binalarında da rastlanılır. Genellikle, doğayla iç içe tek katlı Danimarka okulları model alınır. F. C. Lund ve Hans Ch. Hansen tarafından Hansted'te inşa edilen okulu (1954-1958) örnek verebiliriz. Ayrıca Otto Frankild, Preben Hansen ve Arne Kjaer'in Aalborg'daki kültür merkezini; Vilhelm Wohlert ve

Jörgen Bo'nun Humlebaeck'teki Louisiana Müzesini de (1958) sayabiliriz. Arne Jacobsen (1902-1971) 1942'de Sollerod belediye binasını ve Seeland adasında bir balık fümeleme tesisini inşa eder. 1950'den 1955'e kadar grup halinde yerleşimin tekdüzeliğini ortadan kaldıran açılı hacimlere yer veren mükemmel planıyla Söhölm toplu konutlarını gerçekleştirir. Kopenhag yakınlarında bulunan ve Eero Saarinen'in Detroit'teki General Motors'unu anımsatan camlı uzun paralel yüzlü Rodovre belediye binasını inşa ettikten sonra Mies van der Rohe'nin etkisi Jacobsen'de belirleyici bir hal alır. 1959'da Bunshaft'ın Lever Binasına benzeyen, Kopenhag'daki SAS Binasını yine etki altında inşa eder.

Arne Jacobsen 1957'de Odden'deki yuvarlak evini ve olağanüstü bir plastik kaliteye sahip fabrikalarını yaparken kendi özgün tarzını yakalar. Aalborg'daki (1957) gibi, dış cephesi beyaz seramikle kaplı Ballerup'taki fabrikasında da (1961) kusursuz bir tasfiyeci heykelciliğin izleri vardır. Arne Jacobsen, neredeyse bir mimara teklif edilebilecek bütün kalemlerde çalışır: okullar (Münkegard'da, 1952-1956, tek katlı, birçok iç avlusu olan bina), belediye binaları (Jörn Nielsen'le beraber yaptıkları Kastrup belediye binası), spor kompleksleri (İsveç, Landskrona'daki spor salonu), Gentefte ve Jägesborg'ta oldukça lüks konutlar, bahçeler, mobilyalar, mobilya kumaşları, lamba ve aydınlatma araçları, cam eşyalar, halılar, gümüş ve paslanmaz çelikten sofra takımları, dökümlü kontrplak sandalyeler tasarlar. Aalto'dan sonra Kuzey ülkelerinin en meşhur mimarı haline gelen Arne Jacobsen, birçok uluslararası yarışmaya davet edilir: Köln belediye binası (1959) ve Cenevre OMS Genel Merkezi (1960) için açılan yarışmalar örnek olarak sayılabilir. Pakistan, yeni başkenti İslamabad'daki Parlamento binasının projesini Jacobsen'e teklif eder. Daha genç olan Jorn Utzon (d. 1918) 1957'de Sydney opera binası için açılan yarışmayı kazanarak uluslararası üne kavuşur. Avustralya'ya ayırdığımız bölümümüzde kendisinden söz edeceğiz.

Jorn Utzon, lirizmi ve barok anlayışıyla tüm İskandinav mimarlardan ayrılır. 1946'da Aalto'yla birlikte çalışan Utzon mimarinin organik niteliğine duyarlı kalmayı sürdürür, fakat bu organik niteliği, bile isteye düşsele veya biçimbilimsele doğru kaydırır. 1949'da ABD'ye yaptığı bir gezi sırasında Utzon'un günlerini Taliesin-West ve Taliesin-East'de Wright'ın yanında geçirmesine şaşmamalı.

Ama Sydney'deki etkileyici opera binası bir yana Jorn Utzon'un yapıtı daha küçük çaplıdır: Helsingør yakınlarındaki Kingo şehri için 63 ev (1956), Højstrup işçileri için yüksekokul (1958), Frederiksberg konut semti (1959). 1964'te Jorn Utzon, Zürih Tiyatrosunun yeni binası için açılan yarışmada birincilik ödülü kazanır.

4. Norveç

Norveç geleneksel mimarisinde taş, uygulama bakımından kullanılmadığından, bina yapımında ahşaptan doğrudan betona geçilir. Betonla birlikte Norveçli bir mimar, Viksjö, "brütalizmin" estetiği için belirleyici bir teknik yaratacaktır: kum püskürtülmüş beton. Oslo'daki Hükümet Sarayını (1960) inşa ederken çakılları, hatta küçük yassı çakılları düzlemledikleri bu sıvasız betonun güzelliğini ortaya koyar. Bu teknik sayesinde sanatçılar kendi motiflerini doğrudan betona kazıyabilirler. Karl Nesjar hükümet sarayında olduğu gibi diğer birçok binada da bunun tüm olanaklarını vurgular.

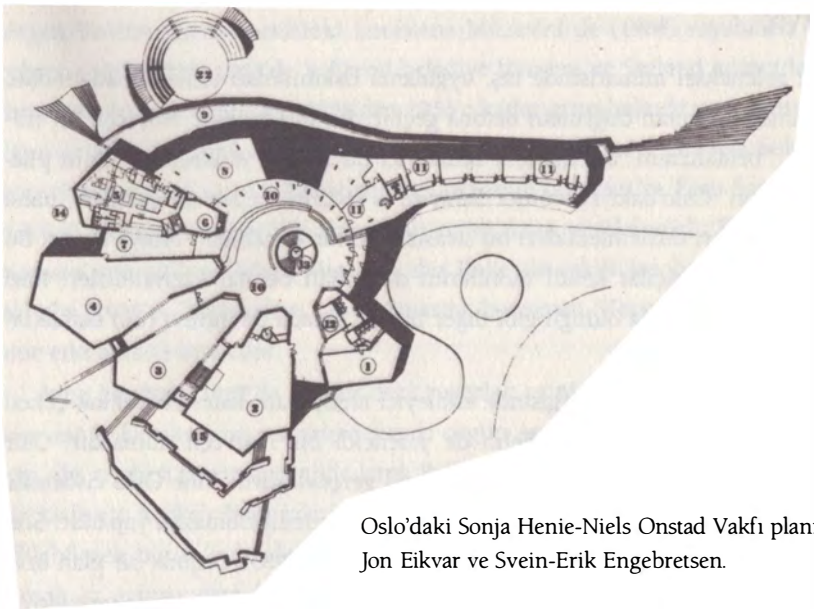
1958'te, Brüksel Evrensel Sergisinde etkileyici ahşap yapı kafesiyle dikkat çeken Norveç pavyonunu inşa eden S. Fehn de yetenekli bir Norveçli mimardır. Geir Grung'la beraber Oslo yakınlarında bir huzurevi gerçekleştirir. Yine Oslo civarında Kjell Lund ve Niels Slaato 1961-1962 yıllarında *Asker* belediye binasını yaparlar. Son olarak iki mimar, Jon Eikvar ve Svein-Erik Engebretsen (1933), orijinal bir plan üzerinde ve "brütalizme" yaklaşan bir estetikte, Oslo yakılarında, doğa içinde ve su kıyısında bir müze olan Sonja Henie-Niels Onstad Vakfı'nı inşa ederler.

Danimarkalı Henning Larsen sayesinde var olan Trondheim Üniversitesini de burada anmadan geçmiyoruz.

5. Büyük Britanya (Yeni Kentler, 1951 Büyük Britanya Festivali, Brütalizm, Buchanan Raporu)

1943'ten itibaren tam savaşın ortasında, hava bombardımanlarıyla harap edilmiş bir ülkede Sir Patrick Abercrombie (1879-1957) Londra için düzenleyici bir plan çizer. 1944'te tasarladığı Büyük Londra planında, 50.000 ila 80.000 nüfuslu 8 uydukentin inşasını öngörür. İngiltere'nin, kent planlamasında örnek gösterilebilmesinin sebebi de bu basiretliliktir zaten.

Çağdaş şehircilik İngiltere'de XIX. yüzyılın ilk bahçekentleri ve Howard'ın kuramlarına kadar uzanan bir geleneğe eklemlenir. İngiliz şehirciliğin hesabına bazı başarılar kaydedileceğine göre en başta arazi vurgunculuğuna karşı İngiliz İşçi Partisinin rolünden bahsetmek yerinde olur. 1946'da İşçi Partisi hükümeti, kentlerin genişlemesi veya yenilenmesi için kamulaştırma olanağını artıran bir şehircilik yasasını onaylatır. Bu yasa, şehircilik çalışmalarından ötürü ortaya çıkan gayrimenkul artı değerinin ulusallaştırılmasını öngörür. Muhafazakar hükümet tarafından 1952'de yürürlükten kaldırılacağı için aslında hiç uygulanmayan bu yasa yeni şehirlerin atılı-



Oslo'daki Sonja Henie-Niels Onstad Vakfı planı, Jon Eikvar ve Svein-Erik Engebretsen.

mına katkıda bulunur. Yasa her koşulda toprak alımını kolaylaştırıdığı için İngiliz kentçiliği başarılı olabilmiştir.

"New Towns Act 1946"ya (1946 Yeni Şehirler Yasası) göre, II. Dünya Savaşından hemen sonra İngiltere'de 8 tanesi Londra kent merkezine 30 ila 50 km uzaklıkta bulunan 15 yeni şehrin inşasına başlanır.

Bu şehirlerden ilki olan Stevenage resmi olarak 1946'da ortaya çıkar. C. Holliday tarafından planlanan 60.000 nüfusluk bu şehir, 6 komşuluk birimi ve geniş bir sanayi semtini içerir. Bunu Crawley, Blacknell, Basildon, Hatfield, Hemel Hempstead ve özellikle Harlow yeni kentleri izler.

İlk planları Frederick Gibberd tarafından 1947'de tasarlanan Harlow, o zamanlar örnek olarak kabul edilir. Londra'nın 37 km kuzeybatısına kurulu bu şehir aşama sırasına göre komşuluk birimleri halinde bölünmüştür. Tüm kent için bir anamerkez ile okulları ve oyun alanları bulunan yeşil bölgeleri kapsar.

1946 planına katılan Londra'nın sekizinci uydukenti, Howard tarzı bir bahçekent olan Velwyn'dir. Burada sanayi bölgesinin ve nüfusun yayıldığı alan daha da genişletilmiştir.

Yeni İngiliz şehirleri zaten Howard'ın bahçekentleri Letchworth ve Velwyn'in kazandıkları başarıya dayanılarak tasarlanmıştır. Amaç yatakhane şehirleri değil, iş ve hizmetlerin konutların doğal uzantıları olarak ortaya çıktığı özerk birleşik kentler yaratmaktır.

İlk yeni İngiliz kentlerinde kamu binaları toplu haldedir. Merkez bölgesinde yayalar taşıtlardan ayrılmıştır. Aileleri gereksiz taşımacılıktan kurtarmak için eksiksiz bir donanım kurulur. Böylece yeni şehirlerde 200 mağaza, 500 fabrika ve 200 okul inşa edilir. Kente ilk yerleşenlerin % 80'i Londra'dan gelen ailelerdir ve kendi yerleşim bölgelerinde istihdam edilirler. Howard'ın kuramı uygulanarak yeni kentlerin tümü için nüfusun kesin olarak sabitlenmesine karar verilir ve şehirlerin genişlemesini engellemek üzere etraflarına yeterli genişlikte bir yeşil kuşak çizilir.

Ancak İsveç kentlerinin başına gelen İngiliz kentlerinin de başına gelir. Bir şehrin, çoğu kez planlamacıların isteklerine kayıtsız kalan organik bir hayatı vardır. 1946'da "yeni kentler komitesi, Howard'a dayanarak, yeni şehirler için en uygun nüfusun 30.000 ile 50.000 arasında olması gerektiğini hesaplar. Oysa yeni kentlerin başarısı bu tasarıyı engeller. 1966'da yeni bir plan, Stevenage'ın ikamet kapasitesini 105.000'e çıkarır. Fakat bu ikinci bir sanayi bölgesinin oluşturulmasını da beraberinde getirir. Aynı şey nüfusunu iki katına çıkarmayı öngören Harlow için de gerçekleşir. Öte yandan yeni kentlerde, hiç hesapta olmayan bir işyeri istilası kendini gösterir. Yaya yollarıyla araç yollarının birbirlerinden ayrılması düşünülmüş olmasına karşın, motorlu taşıtların istilası Harlow'da yayalar için sokakların artmasına neden olur. Başkentle mükemmel toplu taşıma bağlantıları ve büyük miktardaki özel araçlar yeni kentlerdeki nüfusun dörtte birinin oturdukları yerde çalışmamalarına, aynı orandaki çalışan ve işçilerin de başka yerlerden buralara gelmelerine katkıda bulunur.

Böylece yeni şehirlerin çok küçük tasarlandıkları, dolayısıyla çok kısıtlı iş türleri sunabildikleri ve merkezlerinin yeteri kadar ilgi çekici olmadıkları izlenimi doğar. Bunun için planlardaki gereğinden fazla sınıflandırmadan vazgeçilerek, 1960'tan itibaren oluşturulan yeni merkezlerin nüfusları çok daha fazla yoğunlaştırılır. Ayrıca yeni kentlerde, özel bahçelerin çoğalması ve çevredeki kırlar nedeniyle daha az gerekli hale gelen herkese açık yeşil alanların çok fazla olduğunun da farkına varılır.

İskoçya'da Cumbernauld'yla beraber yeni bir dönem başlar. H. Wilson tarafından 1958'de çizilen Cumbernauld'un ilk planı önceki kentlerden daha sıkışıktır. Merkez ise karayolunun üzerinde inşa edilmiş, 5000 araçlık bir otoparkı olan tek bir binadan meydana gelir. Yayalar ve taşıtlar kesin biçimde birbirlerinden ayrılmıştır.

Bu dönüşüm, 1965'ten sonraki üçüncü evreyle belirgin hale gelir. 1966'da Llewelyn, Davies ve Weeks tarafından tasarlanan İngiltere'nin kuzeydoğusundaki Washington'da komşuluk birimleri ve işlevlerin bölünmesi ilkesinden vazgeçilir. Howard'ın çok tuttuğu eşmerkezli sistem yerine, ağ biçimli bir sistem benimsenir.

Tek bir sanayi bölgesi yerine, sanayiler on bir bölgeye dağıtılır. Otomobil için planlanmış bu yeni kentte, araç yollarının altından geçen yayalar için sokaklar ve her konut için otopark yeri öngörülür. 1967'de A. Ling tarafından çizilen ve Liverpool'un 20 km güneydoğusunda bulunan Rucorn, doğrudan 100.000 nüfus için tasarlanır. Toplu taşıma araçlarının hattına uygun olarak 8 biçiminde çizgisel sistem çizilir.

Llewelyn, Davies, Weeks, Forester ve Walter, 1968'teki Milton Keynes projelerinde daha ileriye giderek, kent nüfusunu 250.000'e çıkarmayı tasarlarlar. Toplu taşımacılık için kullanıcıların ihtiyaçları doğrultusunda çeşitli mesafelerde minibüsler öngörülür. Yaya yolları tüm şehir boyunca genişletilir. Sanayi ise konutların arasına dağıtılır.

Yeni şehirlerin kurulması dışında bazı eski şehirlerin ve savaşta harabeye dönmüş bazı semtlerin yeniden inşası da İngiliz şehirciliğine saygınlık kazandırır. Mimar Donald Gibson'un kent merkezini, mekanik araçların trafiği için bir düzey ve yayalar için de başka bir düzey öngörerek kurma teklifiyle 1938'den itibaren Coventry'nin yeniden yapılaşması kolaylaşır. İngiltere, savaş sonrası ilk otelini ve tiyatrosunu Coventry'de inşa eder. Fakat özellikle Sir Basil Spence tarafından yapılan katedral (1954-1962) çok dikkat çekicidir.

Aynı şekilde Londra'da önemli kent planlaması çalışmalarına girişilir. Elephant ve Castle bölgeleri yeniden düzenlenir. Boissevain ve Osmond bir ticaret merkezi kurarlarken, Ernö Goldfinger sağlık bakanlığı binasını inşa eder. İngiltere'nin yeniden yapılaşmasının en önemli bölgelerinden biri Londra'nın doğusundaki 100.000 nüfuslu yeni bir kent olan Stepney-Poplar'dır. Son olarak bombardımanlarda yıkılan Barbican'da arazinin üçte ikilik bölümüne, kentte çalışan kişilere ayrılmış konutlar yapılır. İkamet edilen bölge 42 katlı üçgen üç kuleden meydana gelir ve binalar birbirlerine, yayalara ayrılmış bir meydanla bağlıdır. İş yerleri bölgesi 20 katlı 6, 35 katlı 1 ve 8 katlı 10 bloku kapsar.

1951'de İngiliz mimarlığı, Londra'daki Büyük Britanya Festivali'nin kurulmasıyla resmi bir teşvik alır. Böylece dünya fuarlarının ilkinin yüzüncü yılı ve Kristal Sarayla modern mimarinin tarihi başlangıç noktası kutlanır. Robert H. Matthew'un South Bank'ta inşa ettiği Royal Festival Hall konser salonu ve bir pilot bölge (Poplar'daki Landsbury) festivalden sonra da varlıklarını sürdürür. Landsbury'de yalnızca yayalara ayrılmış, İngiltere'nin ilk ticaret merkezi oluşturulur. 1951'deki Fuarda, Powell ve Moya'nın yaptığı, 91 metre yüksekliğindeki trafik ışığı Skylon ve Ralph Tubbs'ın, 104 metre çapında kubbesi olan (o zamanlar dünyanın en büyüğü) Keşif Sarayı da aynı şekilde dikkat çeker.

Söz ettiğimiz bazı çalışmalar bir kenara bırakılırsa, savaş sonrası İngiliz mimarisi donuktur ve kent planlaması alanındaki başarılarının gerisindedir.

London Council'in 1946-1953 yıllarında başmimarı, daha sonra Edinburgh Üniversitesinde mimari profesörü olan Robert H. Matthew (1906-1975), Royal Festival Hall'den bir yıl önce Poplar'da konut birimini inşa eder. Bunu Edinburgh havaalanı (1956), Londra'daki Yeni Zelanda Binası (1963) ve Bath Üniversitesi (1965'ten itibaren) izler.

Sir Basil Spence (1907-1976) Coventry katedralinden başka Sussex Üniversitesini (1961-1964), Montreal Dünya Fuarındaki İngiliz pavyonunu (1967), Trawsfynydd'de (Galler) bir nükleer enerji fabrikasını inşa eder.

Harlow'un mimarı, Frederick Gibberd (1908-1984) aynı zamanda Scunthorpe'daki elektrik santralinin (1947-1949), Londra havaalanı binasının (1955), Hintley Point atom santralinin (1957) ve Liverpool'daki Christ-Roi katedralinin de yaratıcısıdır.

Gropius'un eski ortağı Maxwell Fry (1908), (karısı Jane Drew'le birlikte) Çandigar'ın kent projesinde Le Corbusier'yle işbirliği yapar. Ayrıca Ibadan Üniversitesi (Nijerya) ve Kusami Kolejinin de (Gold Coast) mimarıdır.

Powell ve Moya ya da daha açık şekliyle Philip Powell (1921), Michael Powell (1916), Hidalgo Moya (1920) İngiltere'deki kolektif konut topluluklarının en iyi mimarları arasındadır: Pimlico konut birimi, Churchill Gardens ve Westminster Appartments (1950). Tamise yakınlarında, 9 katlı bloklardan oluşan 1600 konutluk bu son yapı topluluğu bir ticaret merkezini içerir. Dairelerin ısıtması, Battersea elektrik istasyonunun daha önceleri nehre bırakılan sıcak su artığıyla sağlanır.

Yeni kentlerden başka savaş sonrası İngiliz ilkokulları da tüm dünyanın dikkatini çeker. Bu alanda Charles Herbert Aslin (1893-1959) büyük bir rol oynar. Silah sanayilerinden dolayı çok büyük gelişim gösteren hafif sanayiye başvuran Aslin, okullarda aynı standartlaştırma ve prefabrikasyon yöntemlerini uygulama fikrini ortaya atar. 1946'dan 1955'e yüzlerce okul binası bu ilkelere uygun inşa edilir. Gerçekleştirdiği en parlak çalışmalardan bir tanesi Croxley Green'deki Junior School'dur (1947-1949). Ernö Goldfinger de prefabrike, hafif, sökülüp takılabilen çok sayıda okul yapar. Öte yandan aynı şekilde okul yapımında uzmanlaşmış olan Yorke, Rosenberg & Mardall firması Londra yakınlarında Gatwick havaalanını inşa eder (1958).

1961 Haziranında *Architectural Design* dergisi Londra için bir modern mimari haritası yayımlar. Büyük çoğunluğu bir tarafı Regent's Park ve Kennignton Lane, öbür tarafı Kensington ve Whitechapel arasında kalan, yani Londra'nın tam merkezine

yerleşmiş 147 nokta bulunmaktadır haritada. Kule-konutlar İngiliz başkentinde kalabalıklaşır: en yüksek olanı, döner bir restoran da içeren, 189 metrelik PTT kulesidir. Westminter'in pek uzağında olmayan, Ronald Ward'ın inşa ettiği Millbank Binası, 118 metre uzunluğundadır. Y plan üzerindeki Sidney Kaye'in Hilton Oteli otuz katıyla Hyde Park'a hâkim bir mevkidedir. Bunlardan başka Londra göklerinde Ronald Ward'ın eğik cepheli Vickers Tower'ı, Howard Fairbairn'in Portland Binası, Center Shell, vs de görülür. Yine Londra'daki H. T. Cadbury Brown ve Sir Hugh Casson'un yaptığı Royal College of Art binasını, Tecton grubuna ait Padington'daki konut birimini, Chamberlain, Powell & Bonn'un Golden Lane konutlarını, Peter ve Alison Smithson'un *Economist* gazetesi binasını örnek olarak verebiliriz.

Bu son saydığımız iki mimar, Peter ve Alison Smithson birçok kereler zikrettiğimiz yeni bir mimari tarzın önde gelen uygulayıcıları olarak uluslararası bir akım başlatırlar: brütalizm. Peter (d. 1923) ve Alison (d. 1928) Smithson tarafından Norfolk'ta (1949-1954) inşa edilen, "brütalist" olarak nitelendirilen ilk bina Hunstanton Okuludur. *Architectural Review* bu binayı o zamanlar İngiltere'nin en modern binası olarak gösterir. Çelik yapıdaki bu okulun elektrik boruları ve boru tesisatlarıyla gizlenmemiştir ve ham malzemelerin kabalığı gözler önüne serilmiştir. Bütünün plastik güzelliği ise İngiliz mimarisinde çok müstesna bir yer işgal eder.

1953'te Smithsonlar heykeltıraş Paolozzi'yle beraber, kendi araştırmaları ile başka alanlardan sanatçıların araştırmaları –özellikle de brüt sanat ve ressam Jean Dubuffet– arasındaki benzerliği vurgulayan yüz fotoğraflık bir sergi düzenlerler.

1955 Ocağında Peter ve Alison Smithson, *Yeni Brütalizmin Manifestosu*'nu yayımlarlar.[1] Onların taraftarları haline gelen Michel Tapié'nin, Pollock, Dubuffet, Fautrier, vs gibi ressamlarla ilgili olarak *"başka sanat"*tan bahsetmesine benzer şekilde, Reyner Banham da Smithsonlar hakkında *"başka bir mimari"* lafzını telaffuz eder. Smithsonlar doğal olarak CIAM'ların sert muhalifleri durumuna gelirler; Dubrovnik'teki son kongrede *Atina Şartı*'nın geçerliğinin kalmadığını ilan eden ve Bakema, Candilis, Van Eyck gibi isimlerle birlikte Team X'i kuran *"Genç Türkler"* arasında yer alırlar. Simthsonlar Le Corbusier'nin Dekartçılığına ve genel olarak modern mimarinin rasyonalistliğine karşı çıkarak hem bahçekentlere hem de işlevselcilerin dama tahtası şeklindeki geometrik biçimlerine karşı görüş bildirirler. 1958 Hauptstadt Berlin yarışmasındaki projelerinde mevcut sokakların üzerinde iki ya da üç yapay

[1] Reyner Banham, *The New Brutalism* (Londra, 1966). Fransızcada 1970'te *Brutalisme en architecture* adıyla yayımlandı (Dunod, Paris, 1970).

zemin düzeyini kapsayan bir *"kalınlıklı şehir"* fikrini ileri sürerler. Peter ve Alison Smithson 1956'da "geleceğin evi"nin bir prototipini sunarlar; Reyner Banham bu prototipi "ciddi bir Pop Mimari yaratma girişimi" olarak değerlendirir.

Smithsonlar "eskilere" çok sert bir şekilde karşı çıksalar da, Mies van der Rohe'nin ham çeliğine ve Le Corbusier'nin çıplak betonuna karşı duydukları gönül borcunu teslim ederler. Le Corbusier bunun altında kalmamak için 1956'da Paris bölgesinde Jaoul Evlerini inşa ederek brütalizmin başyapıtlarından birisini kolaylıkla yaratabileceğini kanıtlar. Smithsonlar daha önce Bodiansky ve Atbat grubunun Kuzey Afrika'da gerçekleştirdikleri işleri takdirle karşıladıkları gibi Jaoul Evlerine de son derece olumlu yaklaşırlar. Alison Smithson şakayla karışık şöyle der:

> "Mimari eserlerle ilgili yeni basılan bir eseri açıp baktığımızda, Le Corbusier'nin ortaya konan bütün iyi fikirlere zaten sahip olduğunu fark ederiz."

Ne olursa olsun, brütalizm, İngiltere'de 1960'lı yıllardaki devrimci mimarinin sembolü durumuna gelir. Çok hızlı bir biçimde uluslararası üsluba dönüşme sırası şimdi brütalizmdedir: Lewerentz İsveç'te, Vigano İtalya'da, Rudolph ve Kahn ABD'de, Maekawa Japonya'da bu dönüşümün örneklerini sunarlar. Reyner Banham brütalizmin "Voysey ve Lethaby'nin English Free Architecture'ının 1910'lara doğru gerilemesinden bu yana, mimarinin yaşayan özüne İngiltere'den gelen ilk önemli katkı" olduğunu yazar ve ekler: "Brütalizmin grand stil'i Le Corbusier'ninki olsa da, estetiğinin üzerinde temellendiği etik İngilizdir."

İngiliz mimarisinin diğer önemli şahsiyeti, betonarme mühendisi olarak etkisi çok büyük olan ve İngiltere'nin dışına yayılan Ove Arup'tur. Sir Basil Spence'in Coventry katedrali ve Sussex Üniversitesinde; Jorn Utzon'un Sydney Opera Binasında; Piano ve Rogers'ın Paris, G. Pompidou ulusal sanat ve kültür merkezinde danışman-mühendisliğini Ove Arup yapar.

1970-1980 yıllarından itibaren İngiltere mimari yaratıcılıkta tekrar çok önemli bir rol oynar. James Stirling, 1963'te Leicester'da Mühendislik Üniversitesi Binası ve 1966'da Cambridge Üniversitesi Tarih Fakültesi gibi parlak çalışmalarıyla kendisini gösterir. Ancak Stirling'in, Cheshire Runcorn'daki konut topluluğu (1975) ve Berlin Bilimsel Merkezi (1981) onu uluslararası lider konumuna terfi ettirir. Léon Krier daha ziyade Federal Alman Cumhuriyeti'nde çalışmalar (Berlin'de Lewisthamstrasse üzerindeki kuleler, Bremen'de Teerhof'un yeniden inşası, 1978) yapmasına karşılık Büyük Britanya'nın önde gelen mimarlarından biridir. Nitekim Londra'da Tower Bridge'in yeniden şehirleşmesi çalışmalarını Krier yapmıştır. Ayrıca Lüksemburg'taki Avrupa kenti de Krier'in eserleri arasında sayılmalıdır.

Çok renkli metalik bir mimaride tezahür eden teknolojik yenilik eğilimine de işaret etmek gerekir: Terry Farrell'in Berkshire, Fobney'deki TWA hizmet binaları; Norman Foster'ın Swindon'da Renault dağıtım merkezi; Richard Rogers'ın New Port'taki fabrikası ve Cambridge'teki Napp laboratuvarları bu eğilimin örnekleridir.

İnsanlığın gelecekteki evrimiyle ilgili araştırmalar ve tahminlerde bulunan İngiliz Archigram ekibinden ve Arthur Quarmby'nin araştırmalarından son bölümümüz olan "Başka Bir Mimarlığa Doğru"da söz edeceğiz.

İngiliz tasarımcıların alışılagelen eşya ve mobilya biçimlerinin yenilenmesi yönündeki önemli çalışmalarının ve İmparatorluk Bilim ve Teknoloji Kurulu'nda Ulaştırma Birinci Kürsüsü sahibi Profesör Colin Buchanan'ın 1963'te *Report on Traffic in Towns*'u yayımlayışını da vurgulamak gerekiyor.[2]

Kentleri, 20 yıl içerisinde İngiltere'de üç katına çıkacağını tahmin ettiği taşıtların istilasından korumanın önemini vurgulayan Buchanan raporu, hükümet çevrelerinde bir ölçüde panik yaratan bir alarm durumuna neden olur. Raporun bilimselliği ve *sağduyusu* daha sonra belli bir iyimserlik yaratacaktır. Bunu, İşçi Partisi hükümetinin yerleşim bakanı Richard Crossmann'ın "Ne kadar hayranlık uyandırsa da Buchanan raporu, ideal çözümün mali bakımdan imkânsız olduğunu kanıtlamaktadır... En ufak bir ümidimiz bile olmayacak." açıklamasını yaptığı 1965'teki büyük karamsarlık izler. Bakan son olarak yolların kullanım vergileriyle kent trafiğinin azaltılması, park alanlarının azaltılması, bazı karayollarının kamyonlara yasaklanması, vb önleyici olmaktan öteye gitmeyen çözümler önerir.

6. Hollanda (Randstad, Lijnbaan; Van der Broek ve Bakema, Rietveld, Van Eyck)

1945'te Hollanda savaştan enkaz halinde çıkar. Konutların dörtte biri bombardımanlar sırasında yıkılmış veya ciddi olarak hasar görmüştür. Yalnızca felaketzedeleri yeniden konutlara yerleştirmek gerekmez, aynı zamanda çok yüksek bir nüfus artışı karşısında da konut ihtiyacı baş gösterir. Daha sonra Endonezya'dan yurda dönenleri de karşılamak gerekir. Son olarak 1953'teki korkunç taşkınlar Hollandalılara, ülkelerinin denize karşı savaşımla elde edilen topraklar üzerine kurulduğunu anımsatır.

Savaşın bitimden 1964'e kadar bir milyon konut inşa edilir. 1974'ten önce bir milyon konut daha gerçekleştirilir.

---

[2] İlk baskı H. M. Stationnery Office tarfından 1963'te yayımlandı. Penguin Books'un hazırladığı özet baskı 1964'te *Traffic in Towns* adıyla yayımlandı.

Hollanda yeni kentler değil, kimi zaman anakentin iki katı yüzölçümüne sahip yeni semtler planlar. Bugün Hollandalıların yaklaşık üçte biri yeni mimari yapılarda yaşar. Sanayi Hollanda'da oldukça geç gelişir. Öyle ki ülke hem merkeziyetçilikten kurtulur hem de kırsal nitelikteki mimarisini uzun zaman muhafaza eder. Bununla beraber 15.000.000 Hollandalının yarısı şehirlerde oturur.

Bu şehirler Randstad denilen taç şeklindeki kent birleşmesini meydana getirirler: Amsterdam, Haarlem, Leden, La Haye, Delft, Rotterdam, Dordrecht, Utrecht, Hilversum, Bussum. Ama bu kentlerden hiçbiri (Amsterdam hariç) bir milyon nüfusu aşmaz ve geniş yeşil alanlar tacın merkezinde bulunur. Bununla birlikte Hollandalı yetkililer Randstad'ın halkasını yeniden kapatacağından ve sürekli bir kentleşme oluşturacağından korkarak yeni yoğunlaşma kutupları geliştirip, kent bölgelerindeki nüfus artışını önlemeye çalışırlar.

1966'daki bir hükümet raporu, Randstad'a yeşil alanlarla birbirinden ayrılmış kentsel bölgelerden oluşan hatlar halinde uzanan bir şehircilik düzeni getirmeyi amaçlar.

Savaşta yıkılan şehirlerin yeniden inşası (Rotterdam, Middelburg, Mil, Rhenen) önceleri Granpré Molière ve "Delft Okulunun" gelenekçi etkisi altında yapılır. Böylece Middelburg ortaçağ estetiğinde yeniden inşa edilir. Rotterdam için ise 8 Haziran 1940'ta, yani ilk Alman bombardımanlarından hemen sonra *Atina Şartı*'nın tavsiyelerine uygun olarak bir ilk yeniden inşa planı hazırlanır: trafiğe verilen öncelik, semtlerin özgünleştirilmesi, merkezin işyerlerine tahsis edilmesi bu planın ana hatlarını oluşturur. Daha sonra 1946 planı, 1940 planını hiçbir önemli değişiklik yapmaksızın yineler.

Van der Broek ve Bakema'nın gerçekleştirdiği Rotterdam'daki Lijnbaan ticaret merkezi, bir kent yenileme modeli haline gelir (1953). 85 mağaza ve 600 metre boyunca uzanan bu ticaret merkezi, aynı zamanda tren garından şehrin kalbine kadar uzanan, salt yaya trafiğine ayrılmış bir yol biçimindedir. Lijnbaan'ın etkisi çok büyük olur. Ama taşıtlara kapalı bir ticaret semti fikrinin İngiltere, Landsbury'de iki yıl evvelinden uygulandığı unutulur.

Ne olursa olsun, Rotterdam'ın yeniden inşası, Avrupa mimarisi üzerinde başarılı bir etki bırakacaktır. Stijl'in merkezi olduktan sonra Rotterdam, Hollanda'da tekrar modern mimarinin modeli haline gelir. Marcel Breuer orada, kapalı hacimde, yapay olarak aydınlatılmış ve Gabo'nun anıtsal bir heykeli yanında yer alan Bijenkorf mağazasını inşa eder. Rotterdam'ın yeniden inşasının kazandığı başarı, Granpré Molière eğiliminin gözden düşmesine yol açar.

Fakat 1955'e kadar felaketzede şehirlerin büyük kısmı Delft Okulunun üstadı Broek'in öğrencileri tarafından yeniden inşa edilir. CIAM başkanı Cor van Eesteren'in, 1928'den beri resmi kentçisi olduğu Amsterdam, savaştan önce işlevselciliğin merkezlerinden biriydi. 1934'te *Amsterdam Kent Gelişiminin İlkeleri*'ni yayımlayan Cor van Eesteren ve mühendis Scheffer, R. Blijstra'ya göre "*Atina Şartı üzerinde kesinlikle etkili olmuşlardır* "[3] Kabul edilen "eldiven parmakları" ilkesi Amsterdam'ın batıda, doğuda ve güneyde gelişmesi içindir. Belediye kent planlama dairesi tarafından 1966'da başlayan Bijlmermeer'in imar planı, toprağı yayalar ve bisikletlilere ayırır. Arabalar yükseltilmiş yollarda dolaşım yapacaklardır. Her bir konut biriminin girişinde otoparklar bulunur. Buralardan üstü kapalı geçitlerle konutların merdiven boşluklarına ulaşılır. Toplu taşıma araçlarının kullanımını teşvik etmek amacıyla, hiçbir bina, bir metro durağına 800 metreden fazla bir uzaklıkta değildir.

Amsterdam'ın kendi merkezinde birçok sokak artık arabalara yasaktır ve bu sokaklar birini diğerlerine bağlayan yaya yollarını oluşturur.

Yolu Stijl'den geçecek şekilde Berlage'dan Bakema'ya modern mimari tarihi, Hollanda'da bir gelenek meydana getirse de, bu geleneği abartmamak gerekir.

Ortalama Hollanda mimarisini, diğer birçok ülkedekinden çok daha üstün olarak görme eğiliminde olmamıza karşın bir Hollandalı, R. Blijstra daha önce adı geçen kitabında şu karamsar satırları yazar:

> "II. Dünya Savaşından sonra kent planlamacılığı alanında yapılanlara duyduğumuz saygıya rağmen her yerde biçim araştırmalarında belli bir eksikliğin var olduğunu keşfediyoruz. Kısacası gayet iyi koşullarda ikamet ediyoruz, ama yaşadığımız semtler pek hoş değiller; elimizin altında yeteri kadar alan var, fakat nasıl kullanacağımızı hâlâ bilmiyoruz. Bu bakımdan dışarıda bizdekinden daha iyi sonuçlar elde edilmiştir. Örneğin Stockholm'de (Vällingby), Kopenhag'da (Roehampton), Paris'te (Beauregard ve Sarcelles). Bununla birlikte, bizim yapı topluluklarımızın daha çeşitli oldukları da bir gerçek

Kuşkusuz Hollanda yerleşim düzeninden ziyade medeni dehalarıyla ortaya koydukları eserlerle örnek gösterilecek bir ülkedir. XIII. yüzyıldan beri Hollandalılar suyla olan mücadelelerini ve çoğu kez deniz düzeyinin altında bulunan ekilebilir arazi yüzölçümlerini kendi topraklarına eklemeyi sürdürmüşlerdir. Böylece bentlerle ve denizden çalınarak kazanılan topraklar artırılmış, daha sonra bu arazilere köyler ve yollar inşa edilmiştir. İki ortak mimar, Van den Broek ve Bakema, II. Dünya

---

[3] R. Blijstra, *L'Urbanisme aux Pays-Bas depuis* 1900, P N. Van Kampen en zoom N. V., Amsterdam.

Savaşının ardından en tanınmış Hollandalı mimarlar haline gelirler. J. H. Van den Broek (1898, Rotterdam) önceleri 1937'de J. A. Brinkman'ın ortağıdır. 1948'den itibaren Bakema'yla ortaklık yapar. Aynı tarihte Delft Yüksek Teknik Okulunda profesör olan Van den Broek, Granpré Molière'in ilkelerine karşı çıkar. Cor van Eesteren'in Amsterdam Kent Planlaması Enstitüsünden öğrencisi olan Jacob B. Bakema (1914-1981) Hollanda'da, Alison Smithson'un İngiltere'de oynadığına benzer bir rol oynar. Sert ve mücadeleci karakterdeki Bakema doğal olarak Granpré Molière'le olduğu gibi aynı zamanda tecrübeli Dudok ve Oud'la ve sonunda Smithson, Candilis ve diğerleriyle bir araya gelerek Team X'i kurarak CIAM'a karşı çıkar. Yeni Hollandalı eğilim hem gelenekçilikten hem de *Stijl*'den kurtulmak istediğinden *Forum* dergisi etrafında toplanır. 1965'te Van den Broek ve Bakema Amsterdam'ın gelişmesi için on yıldır yaptıkları incelemelerin sentezi olan "Pampus planını" yayımlarlar. Bu plan *Stijl*'in kuramlarından uzaklaşmalarının belirtisidir. Tıpkı İngiltere'de Smithsonların "öteki sanatın" ressamlarına yaklaşmaları gibi, Van den Broek ve Bakema da kavisleri bir Appel'in, bir Constant'ın veya bir Corneille'in doğallığından hâlâ uzakta olsa da Cobra grubuna yakınlık gösterirler. Pampus planı (*Forum* 3'te yayımlanır) gerçekte Corbusier'in ideolojisini yeniden canlandıran makine işlerliğinde bir şehirdir.

Sözünü ettiğimiz Lijnbaan'dan başka Van den Broek ve Bakema'nın çalışmaları çok sayıda ve çeşitlidir: Rotterdam Montessori Lisesi (1958), Delft Yüksek Teknik Okulunon dinleme salonu, Breda'da Hispano-Suiza fabrikası, Hilversum radyo binası (1956-1961), Brüksel ve Osaka'daki dünya fuarlarında Hollanda pavyonu (1958), Schiedam (1957) ve Nagele'deki kiliseler (1959). Lijnbaan'ın onlara getirdiği şöhret, Marl kent merkezi (Almanya) ve Missouri, Saint Louis şehir merkezlerinin siparişini almalarını sağlar (1955).

Aldo van Eyck (1918), birbirlerine bağlı özdeş küçük odaları olan Amsterdam Belediye Yetimhanesi'yle (1955) ve Amsterdam'daki Jordaan ve Nieuwmark semtlerinin yenileme çalışmalarıyla uluslararası bir üne kavuşacaktır. Jan Verhoeven (d. 1926) Lensden'deki Montessori Okuluyla adından sık sık söz ettirir (1979).

L. C. Kalff tarafından yumurta kabuğu şeklinde inşa edilen, Eindhoven'deki "Evoluon" adı verilen Philips Müzesi binasına da dikkat çekmeliyiz. Yine de 1940'tan itibaren *Stijl*'in mimarlarının rolü oldukça önemlidir. Dudok'un, La Haye'ın yeniden inşasındaki rolünü de unutmamalıyız. Oud (ö. 1963) –genç kuşakların gözünde bir parça değeri kaybolmuş gibi görünse de– bu dönemde La Haye'de Shell'in genel merkezini (1939-1946) ve Arnhem yakınlarında çocuklar için Biyomarin Sanatoryumunu inşa eder (1952-1960). Amsterdam şehri kent planlama şefliğini yapan ve ge-

lişme planını hazırlayıp 1928'den 1958'e kadar planı uygulayacak olan Cor van Eesteren'in (d. 1897) rolü çok daha önemlidir. Rietveld'e (1888-1964) gelince, onun eserleri kısmen Mondrian'ın ünü sayesinde dikkat çeker. Rietveld önemli siparişler alır: Bergeijck'te tekstil fabrikası (1956), Otterlo'da Kröller-Müller parkının heykelcilik pavyonu (1955), Leerdam belediye binası, Amsterdam'daki Van Gogh Müzesi. 1959'da en iyi yapıtlarından ikisini gerçekleştirir: Amersfoort'ta Zonnehof Müzesi ve Ilpendan Konut Evi.

Bu kitabın son bölümünde ateşli Bakema'nın da aşıldığını ve başka kuramların ortaya çıktığını göreceğiz. Cobra grubunun eski ressamı Constant Nieuwenhuys, New Babylon isimli projesiyle daha ziyade geleceğe dönük mimari araştırmaların bir takdimini yapar. Frank Van Klingeren, 10.000 nüfuslu Agora de Dronten'in inşasıyla birlikte yeni bir polder (denizden kurutularak kazanılan toprak) üzerinde, Ionel Schein'ın "global-anarşik bir mekân anlayışına doğru atılmış ilk adım" olarak değerlendireceği "çok işlevli bütüncül" bir mekân[4] yaratır. Sitüasyonist ve Provos hareketleri özerk inşaat yöntemleriyle şehir sakinlerinin doğrudan katılımını teşvik etmeyi amaçlayan Piet Blom'un mimarlık kuramlarına zemin hazırlar.

7. Fransa (Perret'in Son Çalışmaları, Le Corbusier, Lods, Prouvé; Paris'teki Büyük Çalışmalar ve Paris Bölgesi; Taşra; Eğlence Mimarlığı; Yeni Mimarlar ve Yeni Mühendisler)

J. M. Richards,[5] "Fransa'da Le Corbusier'nin önemli kişiliği istisnai bir yer tutar. Fransa kuşkusuz onun sayesinde hak ettiğinden daha fazla mimari üne kavuşmuştur," diye yazar. Bu doğrudur. Peki, F L. Wright ve Orta Avrupa'dan göç edenler olmasaydı Amerikan mimarlığı ne olurdu! Tıpkı onlar gibi Le Corbusier'nin de belli bir ülkeden çok mimarlık tarihine mal oldukları söylenebilir. Bugün hiçbir Amerikalı mimar, isimlerini saydığımız öncülerle aynı düzeyde değildir. Ne de hiçbir çağdaş Fransız mimar, Le Corbusier'nin dehasına sahiptir. Bununla beraber çağdaş Fransız mimarisi ne aşırı saygınlığı ne de kimilerinin ona yakıştırdığı bayağılığı hak ediyor. Tıpkı pek çok Avrupa ülkesi gibi Fransa da mimaride vasat bir düzeydedir. Fransız mimarları İngiltere, Hollanda, İsveç ve Finlandiya'daki gibi, yenilikleri benimsemeye hazır hükümetlere rastlama şansına sahip olmamışlardır. Fransız mimarisi gelenekler, zorbacı bir bürokrasinin ağırlığı, arazi vurgunculanının oyunları ve

---

[4] Ionel Schein, *Espace global polyvalent*, Vincent Fréal, Paris.

[5] Bkz. *An Introduction to Modern Architecture*.

Paris'te yoğunlaşan akıl almaz kalabalık tarafından yıpratılmış bir mimaridir. Bütün yenilikler şüpheli görülür. Havre'ın yeniden inşası 1945'te Auguste Perret'e verilir, fakat Perret'nin sunduğu devrimci proje daha sonra geri çevrilir. Bu proje kenti ağır taşıt trafiğinin ve otoparkların üstüne yerleştirmeyi mümkün kılan bir yapay zemin öngörüyordu. Perret daha sonra donuk ve kasvetli, idarecilerin bayılacağı ikinci bir proje hazırlar. Le Corbusier'nin yaya ve otomobilleri ayırmayı öngören Saint-Dié'nin yeniden inşası planı kabul edilmez. Sonrasında "ışıyankent" fikri kuramda kalacak şekilde sadece yalıtık kent birliklerinin kurulması kabul edilerek sabote edilir. Aynı şekilde Jean Prouvé'nin sanayiye uyarlanabilir prototipleri maket aşamasında kalır.

Acil konut talebi, yönetimi, toplu taşıma araçlarını tıkayan, otomobil talebini yoğunlaştıran ve hiçbir kolektif donatıma sahip olmayan yatakhane-kentler, sağduyudan yoksun toplu konutlar gibi çözümleri benimsemeye götürür. Diğer Avrupa ülkeleriyle karşılaştırıldığında çok düşük nüfus yoğunluğuna karşın, Paris'e akın nedeniyle Fransa kent yoğunluğu dünyanın en yüksek olan ülkelerinden biridir. İtalya, Hollanda veya Federal Almanya söz konusu olduğunda kent nüfusu dağılımı çok daha dengelidir. Asla frenlenememiş bir merkeziyetçilik, Fransa'yı felaketin eşiğine getirir. Maurice Gravier, *Paris ve Fransız Çölü* adlı eseriyle iki savaş arasında, çoktan tehlike sinyalini vermişti. Yine de taşranın Paris tarafından sömürgeleştirilmesine engel olunamadı.

Ne Fransa'daki modern mimarinin öncüleri ne de onları izleyen kuşaktan hiç kimse, yönetimin ve akademinin zincirini kıramamıştır. Acil konut yapımı söz konusu olduğunda bile klasik "güzel planlar" daima zorunlu tutulur. Yalnızca mimari üzerine yapıştırılmış yenilikçi bir dekor ve daima sanki Roma ödülü için yarışılıyormuşcasına tasarlanan büyük planlar söz konusudur. Raoul Dautry, Le Havre için Perret'i ve Marsilya için Le Corbusier'yi seçse de her iki durumda da övülmeye değer bu girişim başarısızlıkla sonuçlanır. Perret Havre'ın yeniden inşası için üç seçenek belirler: yolların yükseltilmesi, dikgen bir plan ve destek noktaları için düzgün bir yapı. Perret, yükseltilmiş sokak ağı çizerek, yayalara arabasız yollar sunarken kentin çeşitli kanalizasyonlar ve otoparklardan oluşan "barsaklarını" yeraltına yerleştirir. Perret'nin önerilerinden yalnızca dikey çizgi ve düzgün yapılar benimsendiğinden ortaya oldukça sıkıcı bir şehir çıkmıştır. Zaten Perret uzun zamandır yenilikçi mimar yeteneğini de kaybetmiş durumdaydı. Bizzat kendi yapıtları olan 72 metrelik kulesiyle belediye binası ve Saint-Joseph kilisesi (diğer çalışmalar onun idaresi altında çalışan bir ekibin ürünleridir) artık yalnızca neoakademizmdir. Perret'nin başmimarlığını yaptığı Saclay Nükleer Çalışmalar Merkezi (1948-1953) ve 100 metre yüksekliğindeki Amiens kulesi de (1948) aynı şekildedir.

André Lurçat tarafından gerçekleştirilen Maubeuge'ün yeniden inşası ve Saint-Denis kentleri de keza yürek burkucudur. Fakat Lurçat'nın 1953-1957 yılları arasında yayımladığı beş ciltlik *Formes, Composition et Lois d'harmonie*'de (ed. Vincent Fréal) rasyonel kompozisyon "kurallarının sırrını" geçmişte aradığı ve eskiden ilhamla yeniye ulaşılabileceğine inandığı doğrudur. Pingusson Sarre'da aynı hataya düşer. Beaudouin ve Lods'a gelince, her ne kadar Strasbourg'daki konut toplulukları ve Eugène Beaudouin'in Antony Üniversite konutu (1954) hâlâ savaş sonrası Fransız mimarisinin iyi örneklerinden sayılsa da, ayrılmaları ne birine ne de diğerine bir şey kazandırır. Gerçi Marcel Lods mücadeleciliğini yitirmez ve en iyi toplu konutunu Marly-le-Roi'daki Grandes Teres'i (1959-1960) gerçekleştirir; farklı tür trafiklerin ayrılmasına olanak sağlayan "yapay zeminler"e övgüler düzer; 1962'de GEAI'yi kurarak sanayileştirilebilen konut prototipleri tasarlamaya koyulur ve bunların sonu, 1968'den itibaren Rouen'de tamamen sanayileştirilmiş konutların inşasına varır.

İki dünya savaşı arasında Fransa'daki modern mimarlığın tüm öncülerinden yalnızca Le Corbusier ve Jean Prouvé başlangıçtaki katkılarını artıran yapıtlar meydana getirirler. 1950'den 1965'e, yani 63 yaşından 78 yaşına değin Le Corbusier en etkileyici çalışmalarını gerçekleştirir ve bütün dünyada mütemadiyen yorumlanacak olan projelerinin sayısını artırır. Giedion çok haklı biçimde "Le Corbusier, kendi döneminin dalgalarını yakalayan bir antene benzetilebilir," diye yazar. Le Corbusier hiçbir zaman yaşlılığının bu on beş yılındaki kadar dünyaya kulak vermemiştir ve kuşkusuz dünya da asla bir mimara bu derece kulak asmamıştır. Bununla birlikte Le Corbusier ile dünya arasındaki ayrılık da derin olacaktır. Ne kadar çok eser ortaya koymuş olsa da Le Corbusier'nin yaşadığı hüsran duygusu giderek şiddetlenecektir. Her ne kadar Fransa Cumhuriyetinin önde gelen iki figürü olan Jean-Jacques Rousseau ve Descartes'ı referans gösterse de, kendisini anlayabilecek en son ülke olan Fransa'ya göç etme şansızlığını yaşayan Le Corbusier çok fazla reddedilmeye, çok fazla kırgınlığa, çok fazla anlayışsızlığa maruz kalır. Fakat Rousseau'nun Fransızlar tarafından Le Corbusier kadar ezildiği ve Descartes'ın önce Hollanda'ya ve sonra İsveç'e göç ettiği de bir gerçektir.

Le Corbusier ölümüne değin inanacağı rejim, birçok terslemeye karşın, özgürlüğe kavuştuktan sonra yine Le Corbusier'ye iltifat eder. 1945'te iki felaketzede kentin Saint-Dié (Vosges) ve (La Rochelle yakınlarındaki) La Pallice'in planlarını hazırlamak üzere atanan kişi o olur.

1947'de "ışıyankent" için Marsilya'da ilk konut birimini gerçekleştirmesine izin verilir. Fakat sipariş başarısızlıkla sonuçlanacaktır. 10.000 nüfuslu küçük imalatçı

kenti Saint-Dié için Le Corbusier 6000 kişiyi genel hizmetlerle donatılmış dört konut biriminde toplamayı, diğer 4000 kişiyi ise yatay bir bahçekente bölüştürmeyi teklif eder. İmalathaneler Meurth'ün sol kıyısında bir araya getirilecektir. Le Corbusier, La Pallice'le ilgili olarak, ağır yük ve arabalar için tasarlanmış ayrı trafik yollarıyla La Rochelle'e bağlı modern bir liman ve endüstriyel kenti meydana getirmeyi önerir. La Pallice ve La Rochelle arasında, Saint-Dié projesiyle aynı tipte bir "ışıyankent" yer alacaktır. Elbette "ışıyankent," yaya yollarının arabaların geçtiği sokaklarla kesişmeyeceği geniş bir park üzerine kurulacaktır. Bu iki proje, yerel seçimlerle iş başına gelenler tarafından hoşnutsuzlukla geri çevrilir.

Bu başarısızlıkları telafi etmek için imar bakanlığı Le Corbusier'ye, Marsilya'daki konut biriminin bir prototipini gerçekleştirmesi için tüm imkânları sağlar. 1952'de tamamlanan bu yapı mimarlarda, tıp çevrelerinde, gazetecilerde büyük öfke uyandırır. Psikiyatristler bu binanın içinde oturanları muhakkak delirteceğini açıklarlar. Ekonomik Kurul üyesi Le Corbusier meslektaşları önünde yaptığı binanın niteliklerini açıklamak ve kendisini hedef alan saldırılara cevap vermek zorunda kalır.[6] Marsilya konut birimi gerçekte Sovyet "toplu konutları" fikrini yeniden ele alır. Binanın yarı hizasında bir "ticaret sokağı," çatıda bir anaokulu, bir spor salonu, bir restoran, toplantı salonları bu konutu küçük bir özerk dikey şehir haline çevirecektir.

İlk başarısızlık, binanın sahibi olan devletin 1954'te daireleri, dükkânları ve çatının bir kısmını satışa koymasıyla doğar. Topluluk anlayışındaki bir bina özel mülkler halinde dağılır. Yalnızca anaokulu topluluğun mülkiyetinde kalır. Le Corbusier binasını, Vieux-Port'un yeniden konutlara yerleştirilen emekçilerine, işçilere ve ustabaşlarına tahsis etmiştir. Oysa satışa koyma işlemi yüzünden dairelere yerleştirme amacından sapar. Günümüzde üst kadrolarda çalışanlar ve serbest meslekle uğraşanların oturdukları bu konut o kadar da konforsuz olmamalıdır. Bir park içerisinde tek başına kalmaya terk edilmiş konut birimi artık yüksek sıkışık bina gruplarıyla çevrilidir.

Her yerden yığınla itiraz sesleri yükselmesine karşın Nantes'ta (1952-1955), Berlin'de (1956-1957), Briey-la-Forêt'de (1957-1959) konut birimi yaygınlaşır.

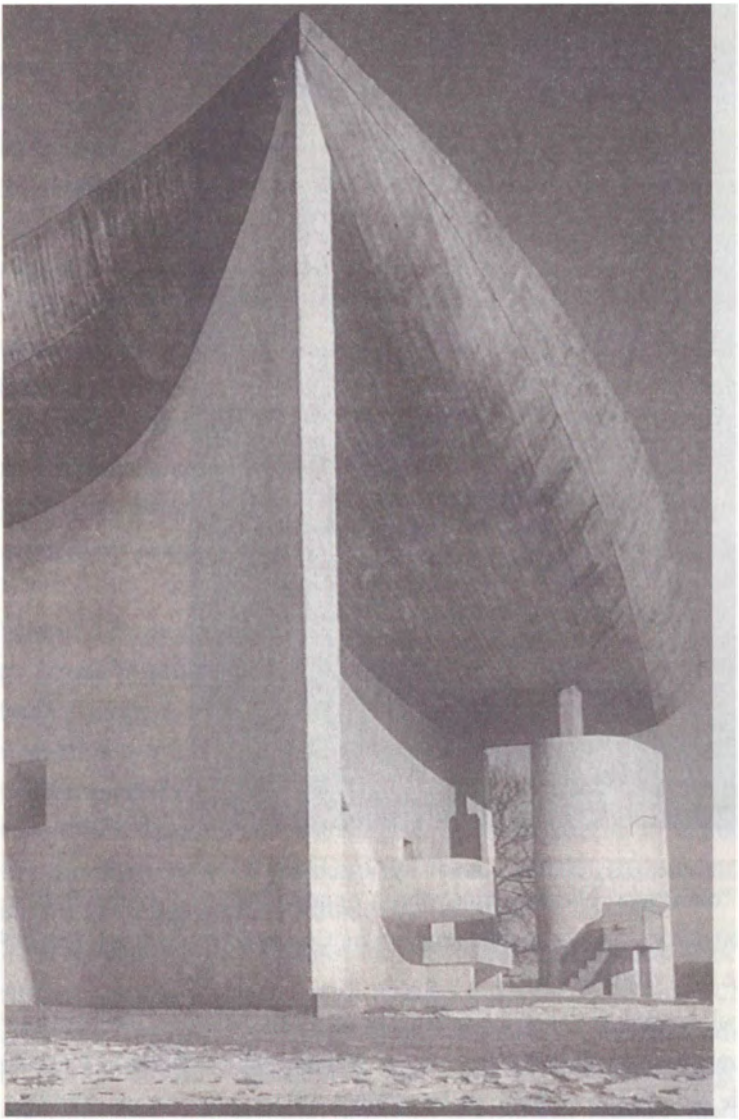
New York'taki BM inşasının, Harrison tarafından Le Corbusier'nin elinden alındığını görmüştük. Paris'teki UNESCO'nun yapımı da Le Corbusier için düşkırıklığı olur. Brezilya temsilcisi onun ismini teklif eder. ABD temsilcisi öneriyi kati biçimde veto eder. Le Corbusier'yi kesin olarak işin dışında bırakmak için (Gropius, Markelius, Rogers ve Eero Saarinen'le beraber) gelecekteki "sarayın" mimarlarını atamakla

---

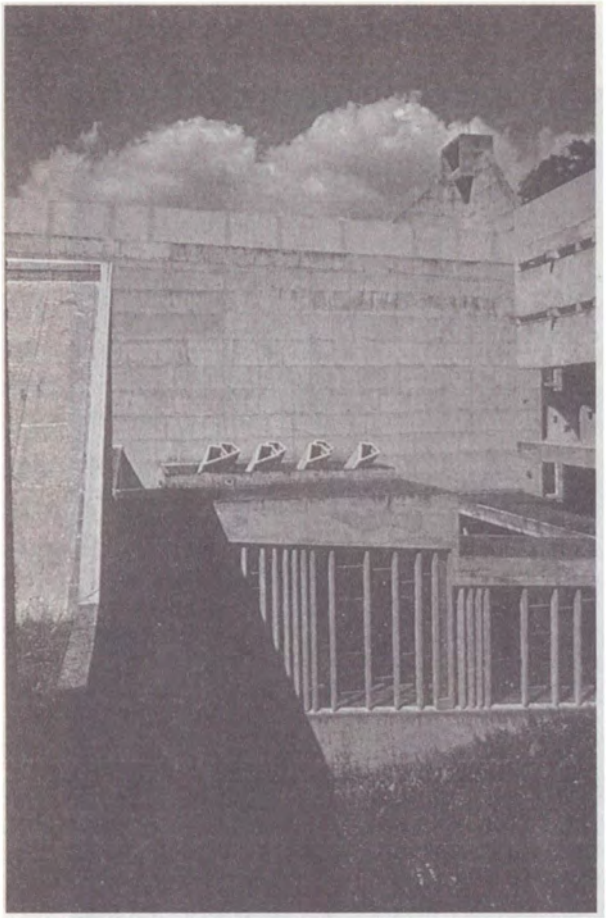
[6] *Bulletin du Conseil économique*, n. 25, Paris, 7 Temmuz 1948.



Marsilya konut birimi, Le Corbusier Foto Turizm genel komiserliği.



Ronchamp'da, Notre-Dame kilisesi, Le Corbusier. Foto Turizm genel komiserliği.



Tourette Manastırı, Le Corbusier. Foto X.

görevli "danışman" olarak seçme yoluyla onurlandırırlar. Gropius, Paris'in tam kalbinde büyük bir bina inşa etme şansının Le Corbusier'ye verilmesi için UNESCO'yu boş yere ikna etmeye çalışır.

Birçok kırgınlığa karşın Le Corbusier o dönemden güzel, en heyecan verici yapıtları yaratmaktan da geri durmamıştır. Nitekim bu tarihlerde Le Corbusier'nin estetiğinde olduğu gibi etiğinde de bir dönüm noktası göze çarpar. Kendine işlevselci demeye devam etse de, Le Corbusier giderek estetiği ön plana çıkarmaktadır. Ama gerçekte, asla yazılarında kabul ettiği kadar işlevselci olmamıştır. Von Moos, Le Corbusier'nin sadece desen kavramıyla renk kavramından ayırma fikriyle bile olsa, Bauhaus'un yararcılığından çok, sanatın klasik ve idealist geleneğine yakın olduğuna dikkat çeker. Aynı şekilde düşünce bakımından Akdenizliyken, gerçekte Kuzeylidir. Doğayı yüceltişine daima yaşama yönelik Kalvinist bir şüphecilik eşlik eder. Marsilya

konut biriminde Le Corbusier kalıp izli çıplak betonu bırakır. Bu yöntem yeni değildi. Fakat kimse onu Le Corbusier gibi dekoratif amaçlı ve yaygın kullanmamıştır. Bu yöntem ve de Tourette Manastırı ve Jaoul Evleri (1954-1956) nedeniyle Le Corbusier "brütalizmin" en büyük mimarı olarak ortaya çıkar. Ronchamp'ta Notre-Dame-du-Haut kilisesini inşa ettiği sırada (1950-1953), dikgenliğin bu önde gelen savunucusunun eğriler kullandığını gören herkes şaşırır. Ama ressam Le Corbusier daima mimar Le Corbusier'nin önüne geçer ve otuzlu yıllarda ressam Le Corbusier'nin kendini eğri hatlara verdiği anımsanabilir. Ronchamp bir heykeldir, bir alamet ve aynı zamanda ortaçağdan beri yapılan şüphesiz en heyecan verici kilisedir. Tourette Manastırı için Le Corbusier, Provence'daki hayranlık verici Thoronet Manastırı'ndan feyiz almıştır. Bu manastırda avlu revakı öngörmemiştir veya daha doğrusu revaklar, yüksek duvarları keşişlerin ufka bakmasını engelleyen çatı-terasın üzerinde, gökyüzüne karşı inşa edilecektir. Dış cephelerin ritmini Yannis Xenakis çizer. Le Corbusier'nin bu çalışma arkadaşı ayrıca Modülör yönteminin gözden geçirilmesinde çalışmıştır (1948). Daha sonra Brüksel Evrensel Sergisinde Philips pavyonunu gerçekleştirir (1958). Le Corbusier Atölyesinin şefi André Wogenscky ise konut birimleri inşa edecektir.

Le Corbusier nihayet 1951'de bir iktidardan ilk büyük siparişini alır. Hint hükümeti Doğu Pencab'ın yeni başkenti Çandigar'ın gelişme planını inceleme işini ona verir. Aslında Nehru'nun ilk başvurduğu kişi Le Corbusier değil, Amerikalı bir mimar olan Albert Mayer'dir. Mayer ilk imar planını hazırlar ve hükümet Matthew Nowicki'yi başmimar olarak atar. Fakat Nowicki 1950'de bir uçak kazasında ölür. Fransız imar bakanı Claudius-Petit Paris'e gelen Hint delegelerini Le Corbusier'yle görüşmeleri için teşvik eder. Le Corbusier'nin Hindistan'daki çalışmalarından, Asya'daki modern mimarlığa ayrılan bölümde uzun uzadıya söz edeceğiz.

1957-1959 tarihlerinde Le Corbusier Paris'te, üniversitekentindeki ikinci binası olan Brezilya pavyonunu (Lucio Costa'yla birlikte) inşa eder. Daha sonra Claudius-Petit ona, 1961'den 1965'e dek gerçekleştireceği kültür evinin içinde bulunduğu Firminy kenti için bir dizi bina siparişi verir. José-Louis Sert, Harvard'daki görsel sanatlar merkezinin inşası için onu ABD'ye çağırır ve ardından Japonya, ona Batı Sanatları Müzesini sipariş eder (1958).

1952'den itibaren Le Corbusier zamanını mümkün mertebe Akdeniz kıyısındaki küçük ahşap kulübesinde geçirmeyi tercih eder. Orada oldukça sade bir biçimde yaşar. 27 Ağustos 1965'te denize girmek için plaja indiği sırada kan toplanması sonucu yaşama veda eder.

Vasiyeti gereği vücudu yakılsa da, külleri son derece zevksiz bir tören için Paris'te toplanır. Louvre'un avlusunda, merhum Le Corbusier başında toplanan üst düzey asker ve sivil görevliler acı bir ironi, hatta bir komedi havası yaratırlar. Tüm resmi mimarlar tarafından ezilmiş, basın tarafından zamanımızdaki diğer sanatçılardan çok daha fazla alaya alınmış, Fransız devletinin tüm önemli siparişlerinden mahrum bırakılmış olan Le Corbusier, tabutu etrafına dört bakan, çok sayıda büyükelçi ve ona en çok düşman olan iki kurumun; Mimarlar Odası ve Güzel Sanatlar Okulunun temsilcilerini toplamıştır. André Malraux cenazenin başında verdiği söylevde "dünyanın en büyük mimarı" olarak Le Corbusier'nin adını andığında tüm basın aynı methiyeyi terennüm edecektir. Yazık ki daha erken farkına varılmadı! Fakat bunda şaşılacak bir şey yoktur. Ölüm onları alıp götürdüğünde devler artık korkutmazlar. Dahiler bozulmamaları için ilaçlandıklarında daha güven vericidirler. William James'in aşağıdaki sözlerinin doğruluğu en iyi Le Corbusier'nin kişiliği ve eserlerine tatbik edildiğinde anlaşılabilir:

> "Her doktrin üç aşamadan geçer: önce saçma ilan edilerek eleştirilir; sonra doğru, aşikâr, fakat önemsiz addedilir; en sonunda gerçek önemi kabul edilir ve hasımları onu keşfetmiş olmanın şerefini talep ederler."

Le Corbusier, ölümüyle birlikte birçok projeyi yarıda bırakır: Strasbourg Kongre sarayı, Firminy kilisesi, Venedik Hastanesi, Brasilia'daki Fransa büyükelçiliği... Heidi Weber'in girişimiyle Le Corbusier'nin iki eski çalışma arkadaşı Taves ve Rebutato daha sonra resim ve heykel çalışmaları müzesine dönüştürülecek olan Zürih'teki "Maison de l'homme"u inşa ederler. Ayrıca Paris'teki Le Corbusier Vakfı, La Roche villasını Le Corbusier merkezine dönüştürür.

1944'te Raoul Dautry, Jean Prouvé atölyelerine sekiz yüz prefabrike ev siparişi eder. Jean Prouvé o dönem Nancy belediye başkanıdır. Bu sipariş sayesinde atölyelerini önemli ölçüde büyütme olanağı bulur. Bu imkân sanayileştirilmiş evin tıpkı otomobil gibi büyük bir hamle gerçekleştirmesini sağlayabilirdi. Fakat Fransız demir-çelik sanayisi bakış açılarına uymayan bu eğilime engel olur. Bunun üzerine Jean Prouvé alüminyum eve yönelir.

1949'da imar bakanlığı Prouvé'ye alüminyumdan işlenmiş 25 ev siparişi verir, ama daha sonra evlerle ne yapacağını bilmediğinden 1950'de evleri, günümüzde hâlâ içinde bulundıukları Meudon'da bir parka yerleştirir. Ancak bundan sonra evlerin sanayileşmesine devam edilmez. Jean Prouvé izleyen yıllarda metalik kabuklu evleri çoğaltır. 1955'te Nancy'de kurduğu fabrika belediye yönetiminden düşmesine yol açar. Paris'te yeniden küçük bir atölye açar ve prototip çalışmalarını sürdürür: (No-

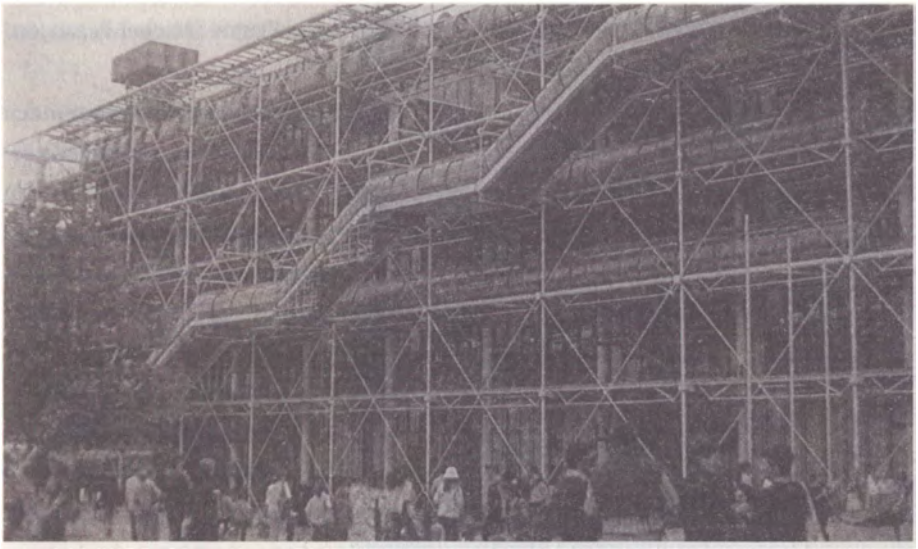
varina'yla birlikte) Évian Yeni İçme Yeri, Rahip Pierre Evi, Sahra Evi (1958). Prouvé aynı yıl Ulusal Sanat ve Meslek Konservatuarında öğretmenliğe başlar. Öğrencileri üzerinde etkisi çok büyüktür. Çalışmalarında ona katılan birçok Fransız mimarın hayranlığını da kazanır. 1958'deki evrensel sergide Fransa ve Lüksemburg pavyonları için danışman-mühendislik görevini üstlenir; Lille'deki Uluslararası Fuar Sarayı için Paul Herbe'le; la Défense'daki CNIT için Zehrfuss, Camelot ve de Mailly'yle; Orly havaalanı için Vicariot'la; Nobel Kulesi için de yine Mailly'yle beraber çalışır.

Yeni kuşak mimarların Fransa'ya çağdaş bir görünüm kazandırmaya başlaması ancak 1955'ten sonra gerçekleşir. Bu mimarlar 1960'ta, Paris'ten 30 ila 50 km uzakta ve öngörülen 3.000.000 fazlalık nüfusu bir araya toplayabilecek bir Paralel-Paris için teklif sunarlar. Yönetim tarafından başka bir karar alınır: Seine ve Marne vadilerinde, Paris'in uydusu 8 yeni kentin kurulmasıyla belirgin hale getirilecek iki büyüme ekseninin oluşturulması. Fransız hükümeti Moskova ve Amsterdam'daki gibi nüfusun artmasını engellemek bir yana, Paris nüfusunun artışını kaçınılmaz kabul eder ve 2000 yılına kadar nüfusun % 65'lik bir artışla 14.000.000 kişiye ulaşacağını hesaplar. 1989'da Hollanda nüfusunun 14.500.000, Belçika'nın 9.900.000, İsveç'in 8.330.000, İsviçre'nin 6.480.000 olduğu bilindiğinden Paris ve Fransa'yı, birincisinin ikincisini sömürgeleştirdiği iki farklı ülke olarak düşünmekte hiçbir sakınca görülmez. Paris'teki inşaat bolluğu, taşradaki kentlerin gelişimini engeller; hâlbuki ilk önce modernleştirilmesi gereken kentler bunlardır. 8 uydukent, bir yatakhane-kentler korsesi gibi eski kenti çevreleyerek yalnızca Paris'teki toplanmayı artırır. Bu yoğunlaşmalara kent statüsü verilmesi için yönetim yeni vilayet konakları yaptırır. Bu yapıların her biri düzenli halde sıralanmış toplu konut çölünde, otomobil gelgitinin ortasındaki polis memuruna benzeyen bir anıt gibi tasarlanmıştır. Bu yeni kentler: ters çevrilmiş piramit biçimindeki vilayet konağı Henry Bernard'ın eseri olan Cergy-Pontoise; vilayet konağı Lagneau, Weill ve Dmitrijevic tarafından yapılan Évry; vilayet konağı Daniel Badani ve Roux-Dorlut tarafından yapılan Créteil; vilayet konağı Michel Folliason tarafından yapılan Bobigny, vs.

Paris'te de kent planlama çalışmalarına girişilir, fakat bu faaliyetler daima birbirinden kopuktur. Kent dokusunda genel bir düzenleme yapılması yerine topluluğun güçlüklerini ağırlaştıran aşılar ya da protezler söz konusudur. Beaudouin, de Mariën, Saubot, Cassan, Lopez ve Dubuisson'dan oluşan bir ekibin elinden çıkan, devasa ve iç karartıcı bir topluluğun son "nesnesi" 200 metrelik Montparnasse Kulesi, hiçbir çıkış yolu öngörmeksizin yeni bir aşırı etkinlik ve geçici nüfus yoğunlaşma noktasına sebep olur. Tersine Seine Cephesi (Lopez, Pottier, Holley, Proux) birbirinden ayrılmış ve üst üste konmuş trafik yollarıyla iyi bir çalışmadır.

Trafik ve yeraltı otopark planlarıyla La Défense bölgesi ise gerçekten dikkat çekicidir. Bu trafik ağının üstünde bir betonarme plak yalnızca yayalara ayrılmış 25 hektarlık bir asma bahçe meydana getirir. Bir demiryolu garı, bir otobüs garı, bir hızlı metro durağı toplu taşımayı sağlar. 1958'de La Défense'ın yuvarlak noktasında ilk inşa edilen bina CNIT'dir (Ulusal Sanayiler ve Teknikler Merkezi). Yelken biçimli çatı örtüsü olan bu büyük kapalı salon üç mimarın; Camelot, de Mailly ve Zehrfuss'un (d. 1911) eseridir ve strüktür için mühendis Esquillan, dış cephe panosu için ise Jean Prouvé çalışmıştır. Bölgedeki en güzel kulelerden birisi 90 metre yüksekliğindeki Nobel Kulesidir (de Mailly, Depussé ve Prouvé, 1966). Henry Pottier'in Coubevoie-Charras kuleleri ve mağazalarını, André Wogenscky'nin Nanterre'deki Hauts-de-Seine vilayet konağını ve Albert'in Nanterre Fakültesi Kütüphanesini de ekleyelim. Rungis'deki yeni pazaryerleri Henri Colboc ve Philippe tarafından yapılmıştır (1969).

Ayrıca Ile-de-France'daki yapılardan da söz edelim: Henry Bernard'ın Radio Evi (1959-1963), Vicariot'un Orly havaalanı, Albert ve Sarf'ın Orly'deki Air France büroları, Jean Dubuisson (1914) ve M. Jausserand'ın Sanat ve Halk Gelenekleri Müzesi (1962), André Wogenscky'nin Saint-Antoine (1965) ve Necker (1967-1968) üniversite hastane merkezleri, R. Taillibert'in Carnot bulvarındaki deneysel yüzme havuzu ve Parc des Princes Stadyumu, Piano ve Rogers'ın G. Pompidou Ulusal Sanat ve Kültür Merkezi, Andreu'nun Charles de Gaulle havaalanı. Paris bölgesindeki büyük konut toplulukları olumludan ziyade olumsuz bir örnek olarak sunulabilir. Émile Aillaud (1902-1988), yuvarlak kuleler biçimli yapı toplulukları (Pantin'deki Les Courtilières, 1959-1961) veya kıvrıntılı binalarıyla (La Grande Borne, Grigny 1967-1971) uzlaşımcılıktan kurtulmayı başarır. Taşrada Grenoble, 1968 Kış olimpiyat oyunları sayesinde geçirdiği değişiminden beri ön planda yer alan bir şehirdir. Yeni belediye binası, yeni gar yalnızca bu kentin modernleşme arzusunu göstermek için örnek olarak verilebilir. Demartini ve Junillon stadyumu, Maurice Blanc ve René Sarger'in Saint-Jean kilisesi, Wogenscky'nin Kültür Binası, Anger, Puccinelli ve Présenté'nin *Île Verte*'deki 100 metre yüksekliğindeki üç konut kulesi göze çarpan çalışmalardır. Le Corbusier'nin eski hamisi M. Claudius-Petit, Saint-Étienne yakınlarında, maden işçileri, maden sanayicileri ve dokuma işçileri kenti olan Firminy'de bir pilot-şehir kurmak ister. Rochefort-sur-Mer'de Dufetel Hava Kuvvetleri Okulunu inşa eder. Aubuson'da Halıcılık Müzesi ve Nice'teki Arkeoloji Müzesi, W Mitrofanoff'un imzasını taşır. Bordeaux'da yerel bir mimarlar ekibi, Salier ve Courtois, toplu konutlar ve kusursuz görünümlü müstakil evler gerçekleştirirken Arsène Henry kardeşler de Grand Lac semtinin kent planını yaparlar.



Pompidou Kültür Merkezi, Paris, Piano ve Rogers. Foto M. Ragon.

Lyon'da kent planlamacısı olarak çalışan Charles Delfante, Firminy imar planına katılır, Valence'daki ZUP'un ve Bagnols-sur-Cèze'in vaziyet planını çizer. O. Cacoub'un Orléans'taki La Source Üniversite yapı topluluğu Andrault, Parat ve Celnik'in bir okul grubuyla genişletilir. Bu mimarlar Orleans'ta IBM'in idari merkezini de gerçekleştirirler. Royan'da Guillaume Gillet, Lafaille ve Sarger tarafından yapılan yelken biçimli çatı örtülü betonarme kilise gibi Sarger'in kabuk biçimli kapalı pazarı da örnek olarak verilmelidir; ayrıca P Dumas'ın Belfort'taki Sainte-Thérèse kilisesi; Lagneau, Weill, Dmitrijevic ve Audigier tarafından Havre'da gerçekleştirilen kültür müze-evinden de bahsedilebilir.

Eğlence sektörü, bazı göze çarpan mimarileri ortaya çıkarır. İlk sırada, 7 turistik birime bölünmüş 180 kilometrelik deniz kıyısıyla Languedoc-Roussillon'daki şehircilikten söz edelim. Candilis burada Barcarès-Leucate ve Jean Balladur birimlerini ve (d. 1924) piramit şeklindeki konutlardan oluşan La Grande-Motte birimini inşa eder. Balaruc-les-Bains'deki André Gomis'in (1926-1971) aile tatil köyü, Breton bölgesinde, Glénans ve Guidel'deki eğlence yapı topluluklarını başarıyla gerçekleştiren bu hassas mimara özellikle değer kazandırır. Côte d'Azur'da Jacques Couelle, Castellaras-le-Neuf heykel-evlerini kurarken Arretche, Renaudie, Riboulet, Thurnauer ve Véret, Camarat burnunda Merlier tatil köyünü inşa ederler. Kar eğlencesi, çoğu zaman iç karartıcı birçok konut toplulukları yaratır! Alplerde yapılmış kış sporları

merkezlerinden Avoriaz (Labro, Orzini, Roques), Aime-la-Plagne (Michel Bezançon) ve Flaine'i (Marcel Breuer) ayrıca sayalım.

Yeni Fransız mimarları arasında Corbusiercileri ve (elbette hocasının ölümünden sonra yıkılan) Sèvres sokağı atölyesinin kıdemlilerini ayırt edebiliriz: Daha önce çalışmalarına yer verdiğimiz André Wogenscky (1916); CIAM'ın yıkıcısı ve Team X'in kurucusu ve bir anlamda Fransa'nın Alison Smithson'u veya Bakema'sı olan Georges Candilis (1913). Alıntılar yaptığımız çalışmalarından başka Candilis, Bagnols-sur-Cèze'in mimarıdır ve Berlin Üniversitesinin oldukça göze çarpan projesinin sahibidir (1963).

"Akdenizli" olan Candilis, Bodiansky'yle birlikte Kuzey Afrika'da ATBAT grubunu kurar ve burada çok sayıda inşaat yapar. Mies'in yol açtığı "Amerikan" etkisi, yani metalik mimarinin de taraftarları vardır: Raymond Lopez'in (1904-1966) imzasını taşıyan aile ödenek sandığı (1958); Henri Vicariot (1910) gerçekleştirdiği Orly havaalanı; mühendis Sarf'le beraber çelik borulardan bir strüktür tekniğinin uygulanması üzerinde çalışan Henry Albert (1910-1968) ve onun Croulebarbe gökdeleni (1958-1960), Tours Edebiyat ve Fen Fakülteleri binaları metalik mimari örneklerinden bazılarıdır.

Paul Herbé (1903-1961) gibi nitelikli mimarları da analım: Lille'deki Sergiler Sarayını, Sceaux'daki Blagis okul gruplarını, Alger Bazilikası'nı yapan Herbé ayrıca Auzelle, Zehrfuss, Camelot ve Mailly'yle beraber La Défense bölgesi şehircilik çalışmalarına da katılmıştır. Ortağı Jean Le Couteur (1916), Reims Kültür Evini ve Osaka Evrensel Sergisi için geri çevrilen şişme pavyon projesini (Sloan'la birlikte) gerçekleştirir; Alain Bourbonnais (1925) Saint-Cloud'daki Stella Matutina kilisesi ve Caen Tiyatrosunu inşa eder; Paul Bossard (1928) ise Créteil'deki konut topluluğunu gerçekleştirir.

"Brütalizm" özellikle Claude Parent (1923) ve Paul Virilio'nun (1932) ortak yapıtlarında kendini gösterir: Nevers'deki Sainte-Bernadette kilisesi (1963-1965); yine aynı şekilde Michel Andrault (1926) ve Pierre Parat'ın (1928) Rueil-Malmaison'daki Technip büro konutu binalarında; J. Beufé'nin Saint-Blin-Gonesse kenti sosyo-kültürel düzenlemelerinde; Renaudie, Riboulet, Thurnauer ve Véret'in Issy-les-Moulineaux'taki merkezi mekanografik hizmet binasında da brütalizm etkisini görmek mümkündür.

Mühendislerin ön plandaki katkısı Fransız mimarisinde de ağırlığından bir şey kaybetmez. Nicolas Esquillan pek tanınmamaktadır, nitekim strüktürünü hazırladığı oldukça göz alıcı yapılarda mimarların yanında ismi sık sık anılmadan kalır: Paris'teki



Saint-Paul-de-Vence'daki Maeght Vakfı, J. L. Sert. Foto: Pierre Joly-Vera Cardo.

CNIT, Grenoble Spor sarayı, Perret'in yalnızca hacimlerini gerçekleştirdiği tonozlu çatı örtüsüyle Marsilya'daki hangar, 300 metrelik düz köprü tabliyesi olan Rhône üzerindeki viyadük (1954) bu yapılara örnek verilebilir. Marcel Lods'la ilişkilerine değindiğimiz Vladimir Bodiansky (1894-1966) Le Corbusier'yle birlikte özellikle Marsilya konut biriminin direklerinin hesaplanmasında ortak çalışmalar yapar. Büyük barajlar konusunda uzman olan ve 1947'de Coyne ve Bellier inceleme bürosunu kuran André Coyne (1891-1960) tüm dünyada yüzlerce parlak çalışma ortaya koyar. 1932'de Dordogne üzerindeki Marèges baraj-tonozundan Roselend'dekine kadar (1948-1962), L'Aigle, Chastang, Bort-les-Orgues, Tignes'deki barajlarıyla beraber kendini Freyssinet'in yolunda giden büyük bir yaratıcı olarak kabul ettirir. Lafaille'in çizgisinde gidenler arasında, çekme ve germe halatlarından oluşan yelken biçimli çatı örtülerinin kendi kendine gerilme tekniğinin yaratıcısı René Sarger (1917) yer alır. Bu tekniği mimar Guillaume Gillet'le (1912) beraber Brüksel Evrensel Sergisindeki

(1958) Fransız pavyonu için ilk defa uyguladıktan sonra 1962'de yelken biçimli çatı örtüleri üzerine Teknik ve Plastik Araştırmalar Entitüsünü kurar.

1981'den itibaren Mitterand hükümeti olağanüstü çapta bir mimari program başlatır. Önceki cumhurbaşkanının başlattığı çalışmaların devamından başka: Tchumi tarafından çizilen parkın çevrelediği Adrien Fainsilber'in La Vilette Bilimler Müzesi; La Défense'ın kent planlamasının J. O. von Spreckelsen tarafından bitirilişi; Vasconi ve Penchreach'ın forumuyla beraber eski Haller'in platosunun çalışmalarının sürdürülmesi; daha sonra maliye bakanlığına getirilecek Chemetov tarafından gerçekleştirilen yeraltı sosyo-kültürel kompleksi; Christian Portzamparc tarafından gerçekleştirilen Opera Dans Okulu; Jan Nouvel tarafından inşa edilen Arap dünyası Enstitüsü; Colboc ve Gaë Aulenti tarafından inşa edilen eski Orsay garının XIX. Yüzyıl Müzesi haline getirilmesi; Pei'ye verilen Grand Louvre operasyonu; çoğunluğu yarışma neticeleri olan tüm bu işler bir parça uyuklayan Fransız mimarisine canlılık getirmiştir.

Andrault ve Parat (Évry piramitleri, Baugrenelle semtinde Totem Kulesi, Vel d'Hiv, Paris I-Tolbiac Üniversitesi, Paris-Bercy'deki omnisports sarayı), Paul Chemetov (Saint-Ouen'de buz pateni salonu ve otopark, Romainville'de anaokulu, Grenoble Villeneuve'de HLM konutları, Illkirch Teknik Lisesi), Jean Renaudie (Ivry ve Gisors'da konutlar), Roland Simounet (Nemours'da Tarih Öncesi Müzesi ve Lille'de Modern Sanat Müzesi), Henri Gaudin (Yvelines, Maurepas'da konutlar), François Deslaugiers



Paris-Bercy'de omnisports sarayı, 1984, Andrault, Parat ve Guvan, mühendis Prouvé. Foto X.

(Nemours'da bölge bilgi-işlem merkezi), Roland Castro ve Antoine Stinco (St-Denis'de iş borsası) ve özellikle görkemli Arap Dünyası Enstitüsüyle (Soria'yla birlikte, 1982), Antony'deki Anne Frank Koleji (1979), Lezenès'le ortak Bezons'daki Val de Marne Cerrahi Merkez (1978) ve Belfort Belediye Tiyatrosunun yenilenmesi (1983) işiyle Jean Nouvel, yeni mimarlar arasında sıyrılan isimlerdir.

Bu kitabın son bölümünde Fransız mimarlarının geleceğe yönelik mimari evrimine olan önemli katkısından söz edeceğiz (Friedman, Maymont, Biro ve Fernier, Haussermann, Chanéac, vs). Bu konuda mühendis Robert Le Ricolais ve Stéphane Du Chateau'nun önemli rolüne de yer vereceğiz. Son olarak Fransa'da faaliyet gösteren yabancı mimarları ve eserlerini sıralayalım: Oscar Niemeyer (Paris'teki Komünist Parti genel merkez binası, 1971, Havre Kültürevi), José-Louis Sert (Saint-Paul-de-Vence'daki Maeght Vakfı, 1964), Alvar Aalto (Paris yakınlarında Louis Carré Evi, 1958), George Nelson (Saint-Lô Hastanesi, 1956), Philip Johnson (Hyères yakınlarında, Bénat burnunda ev), Marcel Breuer (La Gaude'da IBM, 1962, Flaine kış sporları merkezi, Sainte-Croix-Bayonne'da ZUP), Ricardo Bofill (Marne-la-Vallée ve Saint-Quentin-en-Yvelines'de konut toplulukları).

8. İtalya (Milano, Torino; Nervi, Ponti, Vigano, Morandi, Rossi, Gregotti, Piano; Venedik'in Ölümü)

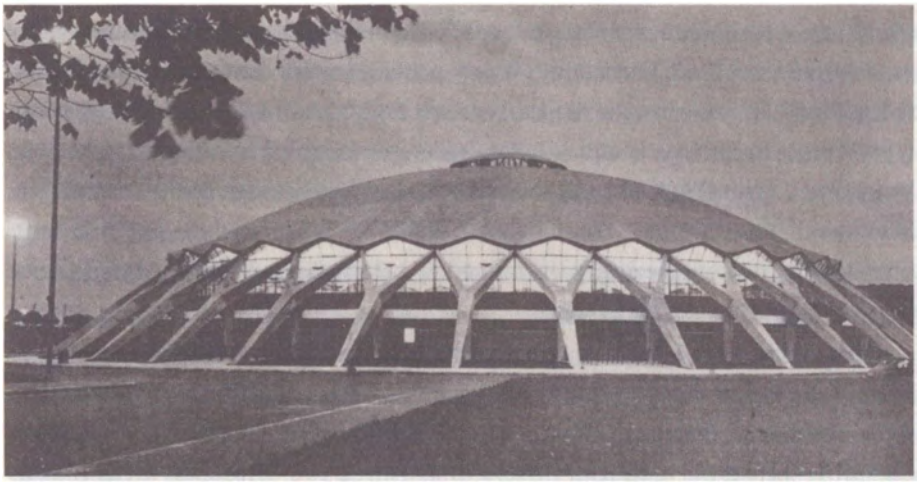
Bruno Zervi ABD'den dönüp İtalya'da F. L. Wright'ın fikirlerini yaydığı sırada, faşizme karşın işlevselci çizgiden asla fazla uzaklaşmamış olan İtalyan mimarlığının seyrinde belli bir dalgalanma meydana gelir. O dönem, özellikle Zevi'nin uzmanlık alanı Roma'da, başlıca temsilcileri Portoghesi, Galvagni ve Scarpa olan bir "organik mimari" doğar. Carlo Scarpa (1906-1978) Venedik Bienali'ndeki birçok pavyonun ve Torino'daki "Italia 61" Fuarındaki Veneto pavyonu için tasarlanan şişirilmiş camdan çok yüzeyli yapının mimarıdır.

Paolo Portoghesi, Eugenio Abruzzini'yle beraber Tagliata di Cesenatico'daki Colonie Marina'yı inşa eder. Wright'ın etkisiyle ortaya çıkan işlevselciliğe karşı tepki bazı İtalyan mimarları néo-liberty adı verilen modern üsluba doğru bir dönüşe yöneltir. Son noktada ömrü kısa olan bu eğilim çok tartışma yaratır. Buna karşın işlevselcilik karşıtı tepki, 1957'de Milano'da Torre Velasca'yı inşa eden BBPR bürosunun dört ortağı örneğinde olduğu gibi, kimi İtalyan mimarları garip çılgınlıklara sevkeder. BBPR, Lodovico Barbiano di Belgioisso, Gian Luigi Bangi, Enrico Peressutti, Ernesto Nathan Rogers'ın baş harfleridir. Rogers (1909-1969) 1954'ten itibaren *Casabella* mimari dergisini yönetir.



Milano'daki Pirelli gökdeleni, Gio Ponti, Nervi, vs. Foto Pirelli şirketi.

Roma'nın tersine Milano, işlevselci geleneğe çok önem verir ve hızla Avrupa'daki modernleşmenin pilot şehirlerinden biri haline gelir. Mimari dergileriyle, Trienaliyle, 1961'de kurulan Mimarlık Müzesiyle Milano, bugün modern mimarinin en etkin merkezlerinden biridir. Büyük sanayiciler bilinçli olarak öncü tasarımı yeğleyerek bu olaya katkıda bulunurlar. İskandinav tasarımıyla Avrupa'da yalnızca İtalyan tasarımı yarışabilir. Nitekim Adriano Olivetti Ivrea'da bir ressamlar, heykeltıraşlar ve mimarlar topluluğu kurmamış mıdır! Şirketinin binalarını en iyi İtalyan mimarlara sipariş etmemiş midir! Olivetti mimarlık bürosu müdürü Annibale Fiocchi (1915), Bernasconi ve Marcello Nizzoli'yle (1895) birlikte Milano'daki Olivetti Sarayını inşa eder. Carlos Scarpa Venedik'teki Olivetti bürolarının mimarıdır (1959). Marcos Zanuso (1916), São Paolo'da bazik bir hücreden hareketle Olivetti için petek gözü şeklindeki bir bina gerçekleştirir. Bu dikkate değer yapı beton bir perdeyle kapatılır. Ignazio Gardella (1905) Ivrea'daki Olivetti merkezinin (1959) ve ayrıca Milano Modern



Roma'daki Küçük Spor Sarayı, P L. Nervi ve Vitellozzi. Foto Nervi.

Sanat Müzesinin beyaz pavyonunun (1953) ve Cesate Milanese'deki teras katlı evlerin mimarıdır (1952).

Pirelli, Gio Ponti ve Nervi'ye, Milano'daki meşhur Pirelli Kulesini inşa etmeleri için başvurur (1958). 124 metrelik bu gökdelen o zamanlar Avrupa'daki en hayranlık uyandıran ve en güzel gökdelendi.

Gökdelende iki cephedeki sivri köşeler arasına "gerilmiş" bir mimari için klasik dikey yapı ilkesi terk ediliyordu. Yapı incelemeleri P L. Nervi ve A. Danusso tarafından yapılırken, başmimar Gio Ponti'dir. Mimar A. Rosselli ve mühendisler A. Fornaroli, G. Valtolina ve E. Dell'Orto da bu eşsiz yapının inşasına katılırlar.

Gio Ponti (1891-1979) Nervi'yle birlikte çağdaş İtalyan mimarlarının en ünlüsüdür. II. Dünya Savaşı öncesi yaptığı işlerden daha önce söz etmiştik. Ponti, 1928'de kurduğu *Domus* dergisiyle beraber üstlendiği öncü rolden başka savaşın sona ermesiyle birlikte, Milano'daki Trienal ve başkanlığını yaptığı Mimarlık Müzesinin yanında birlikte birçok tasarıma imza atar; Milano'da iki kilise ve bir hastane inşa eder. San Remo'da 1958'de Mont-Carmel Manastırı'nı yapar. Tüm dünyada ünlenen bir mimar olarak Latin Amerika'da, Stockholm'de (İtalyan Enstitüsü, 1959) ve Hollanda'da (Eindhoven'daki De Bijenkorf mağazası, 1965) önemli işler gerçekleştirir.

Yine Milano'daki fuarlar ve Trienal için Franco Albini (1905) tarafından yapılan çalışmalardan söz edelim. Bir yandan göze çarpan modern müzeografik düzenlemeler yapar: Palazzo Bianco (1951) ve San Lorenzo Müzesi (1954-1956). Cenova'da belediye idari merkezini (1959) ve Roma'da Rinascente büyük mağazalarını (1958-

1968) inşa eder. Albini aynı zamanda 1936 Trienalinde başarıyla sergilenen metal sandalyelerin ve 1960 Trienalinde dikkat çekici yuvarlak koltuğun tasarımcısıdır. Fakat Pirelli Kulesi bir yana Milano'daki en ünlü eseri Marchiondi Enstitüsüdür (1957-1961). Bu çalışmada çıplak beton kullanıp onu açık yüreklilik ve güçle çizen Vittoriano Vigano (1919, Milano) "brütalizm"in başyapıtlarından birini ortaya koyar. Marchiondi Enstitüsünün, Louis Kahn'ın Philadelphia Üniversitesi için inşa ettiği tıbbi araştırmalar merkeziyle yaşıt olduğunu belirtmeliyiz. Vigano ayrıca kendine has evlerle spor tesisleri de inşa eder.

Milano'dan sonra İtalya'daki yenilikçiliğin pilot kenti Torino'dur. Başlıca pavyonlarını Nello Renacco'nun Mies van der üslubunda inşa ettiği "Italia 61" Fuarı, Torino'da düzenlenir. Pier Luigi Nervi, önemli çalışmalarından birkaçını Torino'da gerçekleştirir: betonarme ayaklarla desteklenmiş dalgalı çatı örtüsünde prefabrike *demir-çimento*nun başarıyla kullanıldığı Sergi Sarayı (1948-1949); "Italia 61" Fuarı için yapılan, bir köşesi 158 metre olan kare plan üzerindeki dev yapı Palazzo del Lavoro (oğlu Antonio'yla birlikte, 1959-1961). Nervi'nin Torino'daki Palazzo del Lavoro'su haklı bir biçimde 1945'ten sonra Avrupa mimarlığının en önemli eserlerinden biri olarak kabul edilir. Bazıları onu Le Corbusier'nin Marsilya'daki konut birimiyle aynı sıraya koyar. Fakat diğerleri onu Kristal Sarayla karşılaştırır. Alberto Sartoris ise karşılaştırmayı daha geniş bir tarih aralığına yayar ve Nervi'yle ilgili şunları yazar:

> "Taklit edilemez, altüst edici, büyük bir mimar. Roma'daki Colosseum ve San Pietro'nun devasa boyutlarıyla güçlü biçimde rekabet eden dünyadaki tek mimari.

Bu yapının dam çatısını destekleyen olağanüstü direklerin Karnak'ınkilerden daha yüksek oldukları doğrudur. Bu muhteşem incelikteki 16 direk, 1889 Makine Galerisinden beri bir eşi olmayan bu başdöndürücü alan Nervi'nin mimarlık dehasını onaylar.

Roma'daki XVI. olimpiyat oyunları dolayısıyla Nervi aynı şekilde bu şehirde de birkaç inanılmaz bina inşa eder. Baklava ve üçgen kaburga biçimli prefabrike parçalardan bir kubbeyle örtülmüş, 5000 kişilik Küçük Spor Sarayıdır, bu binalardan bir tanesi (1956-1957'te mimar Antonio Vitelozzi'nin işbirliğiyle inşa edilmiştir). Bir diğeri prefabrike parçalardan muhteşem bir tonozla örtülmüş, 16.000 kişilik Büyük Spor Sarayıdır (1958-1959'da mimar Marcello Piacentini'nın işbirliğiyle inşa edilmiştir). Bir diğeri deniz kabuğu şeklinde tasarlanmış 50.000 kişilik Flamino Stadyumudur (1957-1959). Ayrıca Roma'da *demirli-çimento*dan yerinden oynatılabilir kalıplı ve mantar döşemeli Gatti iplik fabrikası (1951-1953) ve Corso Francia viyadüğünü de inşa eder (1960).

Nervi, Milano, Torino ve Roma'dan başka diğer İtalyan kentlerinde de binalar yapar; Bologna'da yeni tütün fabrikası (1949-1952); Ostia'da termal gazino tesisi (1950, mimar Attilio La Padula'yla birlikte); Tortona'da 130 metre uzunluğunda, 27 parabolik kemerli Devlet Tekel idare binası (1950-1951) sayılabilir. Nervi'nin Paris'teki UNESCO binasının yapımına katıldığını ve Montreal'de bir gökdelen inşa ettiğini de biliyoruz.

Başka bir İtalyan mühendisi hemen Nervi'nin ardına koyabiliriz. Baskılı beton tekniği uzmanı Riccardo Morandi. 1951'den sonra Morandi bir dizi kemerli ve kirişli köprü gerçekleştirir: Sumone yakınlarında, 22 metre açıklığın üstünden geçen ve eğik destekleri olan Vella köprüsü; Catanzaro yakınlarında, 467 metre uzunluğuyla İtalya'daki en büyük kemerli köprü olan Fiumarella viyadüğü; Venezuela'da 8,7 km uzunluğunda Maracaibo köprüsü. 1952'de Riccardo Morandi, Civitavecchia'da dam saçağının kömür boşaltma işi için 16 metrelik bir çıkma oluşturduğu bir termoelektrik fabrikası inşa eder. 1953'te Floransa'da direksiz 3500 m^2 kaplayan bir hangar-salon gerçekleştirir. Morandi ayrıca Torino'da, desteksiz 160'a 70 metrelik bir zemine yerleşen, yeraltı otomobil pavyonu salonu; Garigliano yakınlarında top biçimli reaktörü olan bir atom fabrikası; Fiumicino'da Alitalia Atölyeleri için tasarlanan 17.000 metrekarelik iki hangarın da yapımcısıdır.

II. Dünya Savaşı sonrası İtalya'da işlevselci mimarinin en göz alıcı ilk çalışmalarından biri mimarlar M. Castellazi, V Fadigati, E. Montuori, A. Pintonello, A. Vitellozzi ve mühendis L. Calini tarafından 1950'de tamamlanan Roma Merkez Tren İstasyonudur. Üzeri kabuk örtüyle kaplı ve hafif destekler üstüne dayanan kayıp adımlar salonu o dönem çok dikkat çeker.

Ponti ve Nervi dışında, savaş öncesi dönemde eserler vermiş bazı mimarlar barış yeniden tesis edilir edilmez önemli roller oynamaya başlarlar. Bu insanlar arasından; 1938'de inşa ettiği Alessandria Veremle Savaş Dispanseri bir rasyonalizm modeli olarak kabul edilen Ignazio Gardella; 1933-1935 yıllarında Floransa tren istasyonu ve 1953'te Floransa Tasarruf Sandığı'nı inşa eden "Toscanalı mimarlar grubunun" lideri Giovanni Michelucci (1891-1990); CIAM'ın kurucularından ve İtalya'da rasyonalizmin ve işlevselciliğin ateşli savunucularından Alberto Sartoris (d. 1901, Torino) sayılabilir. Ayrıca kent planlamacısı ve mimar Ludovico Quaroni'nin (d. 1911, Roma) yapıtlarını; Giancarlo De Carlo'nun Urbino Üniversitesi ve beton ve tuğladan inşa ettiği Matteoti Köyü (1975); Mangiarotti'nin Baranzate'deki camdan kilisesi; Emilio Brizi, Enzo ve Giuseppe Gori, Leonardo Ricci, Leonardo Savioli tarafından Mescia'da betonarme perdeli çiçek pazarını da (1951) sıralayabiliriz.

Araştırma alanında, Milano 1952 Bienalindeki Breda Fuarı pavyonu, yontucu-mimari eğiliminin önemli bir yapıtı olarak kabul edilebilir. Enrico Castiglioni (1914), büyük yüzeyleri kaplayan kabuk biçimli yapı projeleriyle kendini kabul ettirir. Luigi Moretti, Santa Marinella'daki tuhaf villası ve Tibériade gölündeki bir tapınak projesiyle Castiglioni'nin barok tarafını daha da belirgin hale getirir. Monaco'da yapay bir yarımada üzerine inşa edilmiş bir uydukent için açılan yarışmayı kazanan Manfredi Nicoletti, üç düzeyli bir şehir alanı tasarlar. Nicoletti'nin kenti taç şeklinde denize doğu açılır.

Postmodernizm İtalya'da Portoghesi, Gregotti (Cosenza yakınında Calabria Üniversitesi projesi) ve Aldo Rossi'nin (Milano'da Gallaratese semti konut birimi [1973], Modena mezarlığı projesi [1972]) bu akıma kazandırdıkları canlılık sayesinde gelişir. Fakat Paris'teki hayranlık uyandıran çalışması Pompidou Kültür Merkezi (1971-1977) ve tasarımlarının plastik ve teknik kalitesi sayesinde 1970'ten sonra İtalya'da en çok öne çıkan kişilik elbette Renzo Piano'dur. Piano, Philadelphia'da Louis Kahn'la ve Londra'da Makowski'yle öğrenimini tamamladıktan sonra Beaubourg'da G. Pompidou Kültür Merkezindeki ortağı Richard Rogers'la beraber bir büro kurar. Uzay kafesleri, plastik malzemeler, kabuklar, sanayileştirilmiş mimari üzerine araştırmaları daima büyüleyici olmuştur. Osaka Evrensel Sergisi için çelik ve polyester strüktürdeki İtalyan Sanayi pavyonunu gerçekleştirir.

İtalya'da ileri teknoloji endüstrisiyle modern mimarinin birbirlerine ne kadar uygun olduklarını apaçık biçimde gördük. Bu olay Torino'daki Palazzo del Lavoro ya da Pirelli Kulesi gibi büyük işlerin yapılmasına olanak sağladıysa da, söz konusu işbirliğinin İtalya'da olduğu gibi başka ülkelerde de insanların yaşadığı çevrenin ve genel konut durumunun iyileştirilmesine çok katkıda bulunduğu ileri sürülebilir. İtalya'da II. Dünya Savaşında yıkılan 3.900.000 konuttan pek çoğu Pirelli'nin, Fiat'ın, Olivetti'nin modernleşmesinden ve Nervi ya da Ponti'nin yaratıcı yeteneklerinden faydalanılarak yeniden inşa edilmiştir. Buna karşın sanayiyi kaçınılmaz biçimde Venedik'i yok ederken görürüz. Venedik'in modernleşmesi istenmiştir. 1957'de Mussolini'nin lagünün üstünden geçen otoyol fikri tekrar ele alınır. Fakat neyse ki daha sonra bundan vazgeçilir. F. L. Wright'a Ca'Foscari karşısında mimarlık öğrencileri için çelikten bir ev yaptırılması düşünülür. Şehrin kuzeydoğusunda, eski mezbahaların arsasında Le Corbusier'ye 1200 yataklı bir hastane yaptırılması tasarlanır. Louis Kahn'a Castello'nun bahçelerinde, 150 metre uzunluğunda bir kongre sarayını da kapsayan, kültür topluluğu yaptırılması düşünülür. Sonunda öyle görünüyor ki, Venedik ağır ağır can çekişmeye terk edilecektir. Bir sanayi uydukentini ekleyerek ekonomik açıdan Venedik'i kurtarmak isterken, gerçekte onu ölüme mahkûm etmişler-

dir. Mestre, bir uydukent olmaktan çıkıp, Dukalar şehrinin kapılarına kadar ölçüsüzce büyüyen bir sanayi devine dönüşür. Ülkenin ikinci limanı, büyük kimyasal maddeler üreticisi Mestre, heykelleri ve freskleri aşınarak ufalanan eski Bizans kentinin havasını kirletir. Fabrikalar tarafından lagüne boşaltılan atık sular sarayların temellerini aşındırır. Venedik'in zemini çöker. Taşkınlar artar. Artezyen kuyuları tarafında sanayinin ihtiyaçları için çekilen tatlı su çöküntüyü hızlandırır. Mestre ve Venedik yaşamı iyileştirmeyi isterken ölümü üreten ilerlemenin güzel örnekleridir.

9. İsviçre (Pierre Jeanneret, Max Bill, Tschumi; Ulusal Lozan Fuarı; Okullar ve Dini Binalar, Mario Botta, vd)

İsviçre'nin modern mimarinin öncü isimlerinden pek çoğunu yetiştirdiğini görmüştük: Dessau'daki Bauhaus'un müdürlüğünü yapan ve geri döndüğü İsviçre'de 1954'te ölen Hannes Meyer; renk üzerine kuramları Weimer Bauhaus'unda olay yaratan ve 1954'ten ölümüne değin Zürih'te soyut geometrik resim alanında eser vermeye devam edecek olan Johannes Itten (1888-1967); mühendis Robert Maillart; mühendislik diploması olmasına karşın uygulamacı olmayan, yirmi sekiz yıl boyunca CIAM'ın genel sekreterliğini yapan ve modern mimarlığın ilk büyük tarihçilerinden biri olan Siegfried Giedion (1888-1968); elbette iki kaçak Le Corbusier ve Jeanneret..

Pierre Jeanneret (1896-1967) kuzeni onu Paris'e çağırdıktan sonra önce Perret'in yanına yerleştirir. Sonra on sekiz yıl boyunca Paris'te Le Corbusier'nin ortağı olur. Pierre A. Emery,[7] bu ortaklıkta Pierre Jeanneret'in idari işleri üstlendiğini, fakat güleryüzlü şüpheciliğinin Le Corbusier'ye daimi bir eleştirel bakış kazandırdığını söyler. Her ikisi de Fransız vatandaşlığına geçtikten sonra savaş onları ayırır. Le Corbusier Vichy'ye doğru yola koyulurken Pierre Jeanneret Direnişe katılır. 1944'te Pierre Jeanneret kendi bürosunu açsa da çok az iş bulabilir.

Pierre Jeanneret'i "Le Corbusier'nin çevresine" tekrar sokan ve Le Corbusier'den kuzenini Çandigar'a yollamasını rica eden İmar Bakanı Claudius-Petit olacaktır. Pierre Jeanneret, Le Corbusier'nin genel planını titizlikle uygulayarak ve onun çizdiği kamu binalarının inşaatına katılarak on beş yıl boyunca orada çalışır. Maxwell Fry ve Jane Drew'la birlikte başka bazı binaların da mimarlığını yapan Jeanneret ayrıca Hintli genç teknisyenlerin yetişmesi işiyle de uğraşır.

---

[7] Pierre A. Emery, "Pierre Jeanneret," Technique et Architecture, Ocak 1968.



Lozan'daki İsviçre Ulusal Fuarı, 1964. Foto M. Bruggmann.

Jeanneret'nin kendi özgün yapıtları daha ziyade Çandigar'da Üniversite kampüsü, Gandhi Anıtı, bazı köyler ve okullardır. Hindistan'da Talwara kentini de inşa eder (1966-1967). Hindistan'dan hasta olarak döndükten sonra Cenevre'de ölür.

Kişisel çalışmaları göz ardı edilemeyecek kadar önemlidir. Eğer kuzeni ve eski ortağı Le Corbusier olmasaydı, Jeanneret'nin estetik kalitesi yüksek, Protestan ciddiyetini ve kişisel üslubunu yansıtan Hindistan'daki eserleri çok daha ileri bir düzeye taşınabilirdi.

1927-1929 yılları arasında Bauhaus'da öğrenci olan Max Bill (d. 1908, Winterthur) İsviçre'de rasyonalist geleneğin bekçisidir. Hem mimar, hem ressam hem de heykeltıraş olan Bill binalarını inşa ettiği ve 1951'den 1956'ya kadar protokol görevlisi olduğu Ulm'deki Hochschule für Gestaltung'da Bauhaus'u tekrar diriltmeyi dener.

II. Dünya Savaşından sonra Vevey'de Y plan üzerine alüminyumdan inşa ettiği Nestlé yönetim merkeziyle (1960) ilk defa uluslararası bir üne kavuşan İsviçreli mi-

mar şüphesiz Jean Tschumi'dir (1904-1962). Cenevre'deki OMS Binası için açılan yarışmayı kazanır, fakat bu yapının gerçekleştirilmesi ölümünden sonra 1962-1966 yıllarında olur. Başmimarlığını A. Camenzind'ın yaptığı 1964'teki Lozan VI. İsviçre Ulusal Fuarı İsviçre'yi mimari gündeme parlak bir şekilde yeniden dahil eder. Fuar binalarının kısa ömürlü ancak çok masraflı olduğunu göz önüne alan A. Camenzind, kullanıldıktan sonra tekrar yararlanma ihtimali sunan yapıları savunma kararı alır. Bu durum pavyon mimarlarını, hafif, prefabrike, sökülüp takılabilir mimarileri tasarlamaya götürür. Marc J. Saugey liman için plastik kaplı bezden kırmızı, mavi ve sarı çadır topluluğuyla düzenleme yapar. Böylece çekici ve dinamik bir mimari alan oluşturulur. F. Vischer ve H. Hossdort ticaret pavyonu için yarısaydam polyesterden bir kabuk kullanır. Bu mimari, geleceğe yönelik araştırmaların hedeflediği devingenliğin, hafifliğin, çok renkliliğin ve saydamlığın zorunluluklarını belirginleştirir. Lozan Fuarı ayrıca benzinli otomobili sergi kapsamı dışında bırakarak, küçük bir kent ölçeğinde toplu taşımacılık çözümleri sunar: insanları çeşitli bölgelerin üzerinden "uçurarak" metro çıkışından doğrudan fuar alanına ulaştıran tek raylı sistem; hareket halindeki dönen platformlarda iniş çıkışlara izin veren *tele-kanepe*. II. Dünya Savaşının bitiminden sonra bazı İsviçreli mimarlar okul ve dini bina yapımında kendilerini gösterirler. 1950 yılında *La Nouvelle Ecole* [*Yeni Okul*] kitabını yayımlayan A. Roth, 1953'te Zürih Dekoratif Sanatlar Müzesinde okul binalarını konu alan bir fuar organize eder. İsviçre'deki göze çarpan okul ve üniversite binaları arasından örnek gösterebileceklerimiz şunlardır: Arthur Bugna'nın Monthey okul grupları; J. Schader'in Zürih'teki Frendenberg Kanton Okulu; André Gaillard'ın (1921) Cenevre Uluslararası Yüksek Araştırmalar Enstitüsü; Ernest Martin ve Louis Payot'un Cenevre üniversitekenti ve özellikle Walter Förderer ve Otto Zwimpfer'in Saint-Gall'deki Ekonomik ve Sosyal Araştırmalar Yüksekokulu (1964).

Bu sonuncusu, Tschumi'nin Nestlé yönetim merkezinden sonra çağdaş mimarinin İsviçre'deki en şaşırtıcı yapıtıdır. Ayrıca Föderer, Penalba, Stahly, Arp, Kemeny, Tapiès gibi çok sayıda çağdaş sanatçıya işbirliği çağrısında bulunarak sanatların bütünleşmesi için dikkate değer bir çabaya girişir:

Karl Moser'in 1927'de Bâle'de inşa ettiği ilk betonarme kiliseden sonra Bâle bölgesinde birçok kilise inşası gerçekleştiren Hermann Baur'un yapıtlarından söz etmeliyiz. Fransa'nın kuzeyinde, özellikle Manessier vitraylarıyla tanınan Hem şapeli, helikoit plan üzerinde inşa edilen Mulhouse'daki Saint-François-d'Assise kilisesi (1966) ve Bâle'deki Tous-les-Saints (1950) ile Saint-Michel (1952) kiliseleri Baur'un yapıtları arasındadır. Justus Dahinden Buchs, Hüttwilen ve Dielsdorf'ta da birçok kilise inşa eder.

Buchs ve Hüttwilen kiliselerinde, aynı şekilde Saint-Gall'deki Ekonomik ve Sosyal Araştırmalar Yüksekokulunda de görülebilen brütalizme eğilimi göze çarpar. Bu brütalizme, Zürih'teki M. E. Haefeli'nin Hochaus Zur Palme'sinde ve Otto Gaus'un Werkjahrschulhaus'unda da rastlanılır.

Otto Glaus Tessin kantonundaki Agno'da, Corbusier tarzında diyebileceğimiz bir havaalanı ve motelin de mimarıdır (1958).

Önemli binalar arasında, Max Schulp'un Bienne Kongre sarayı (1966), R. ve P Seiger'in Cenevre'deki CERN Atom Araştırmaları Merkezi (1954-1960), Aalto'nun etkisini belli eden Ernst Gisel'in üçgen plan üzerindeki Grenchen Park Tiyatrosu unutulmamalıdır.

İsviçre'de şehircilik ve toplu konut alanında dikkat çekici çalışmalar çıkmaz. G. Addor, J. Bollinger, D. Juillard, W Wetz, L. Payot ve W Rutz tarafından gerçekleştirilen, 10.000 nüfusuyla Rhône'a doğru sarkan Cenevre'deki Lignon yalnızca 3 bina üzerinde yoğunlaşır: bir tanesi çok uzun 15 katlı, diğer ikisi 26 ve 30 katlı kule konutlar. Bir ticaret merkezi, bir okul ve kilise grubu, bu büyük yapı topluluğunun kolektif donatımını teşkil eder.

İsviçre'nin dağlık yapısı nedeniyle ortaya çıkan teraslı evler ilkesinin F Stucky ve R. Meuli'nin elinden çıkan en iyi uygulamalarına Zoug'ta rastlanır. Bern yakınlarındaki Halen kenti bir grup önemli mimardan (Erwin Fritz, Samuel Gerber, Rolf Hesterberg, Hans Hostettler, A. Pini, N. Morgenthaller) oluşan Atölye 5 tarafından yapılan ve bir sıra meyva ağaçları da barındıran 70 aile evini kapsar. Bu mimarların Fribourg'daki Motier villasını da unutmamalıyız. Özel evler arasında Frei'ın Hunziker'le beraber inşa ettiği Cenevre yakınlarında Vesenaz'daki evlerini örnek verebiliriz (1960).

Zürih'ten, Almanca konuşan ülkelerin GIAP'ının başkanı Walter Jonas'ın önemli rolünden bu kitabın son bölümünde söz edeceğiz.

Yuvarlak ev tabir edilen Stabio eviyle (1966) büyük etki yaratan İsviçreli mimar Mario Botta'dır (1943). Aynı zamanda Cadenazzo (1971), Laigornetto (1976) ve Pregassona (1980) evlerine de imza atmıştır.

10. Federal Almanya (Interbau 1957: Scharoun, Eiermann, Böhm, Otto, vd)

Almanya, 1945'te savaştan tamamen yıkılmış biçimde çıkar. Kentlerin çoğu yerle bir edilmiş ve hiçbiri bombardımandan kurtulamamıştır. Ayrıca ülke ikiye bölündüğünden Doğu eyaletlerinden büyük bir sığınmacı topluluğu ve ilhak edilen topraklardan yurduna dönenler tıka basa kamplara doldurulur.

En acil mesele yıkıntıların kaldırılmasıdır. Yalnızca Köln şehrinde otuz milyon metreküp moloz vardır. Ancak 1948'deki para reformundan sonra yeniden yapılaşma başlar. 1949'da yeni Federal Almanya Cumhuriyeti, yerle bir edilen yönetim binaları, tren istasyonları, hastaneler, okullar hariç 5.000.000 yıkılmış veya içinde oturulamaz konut kaydeder. 13.000.000 göçmen için barınak bulunmalıdır. Bu yeniden inşa görevi için Nazi döneminde Almanya'da kalarak –Hitler estetiğinin sirayet etmediği– sanayi ve işmerkezi yapı topluluklarının inşası için çalışmış savaş öncesi dönemin modern mimarları yeniden sahneye çıkarlar. Örneğin Ernst May birçok şehrin kent planlama danışmanı olarak çağırılır. Max Taut (Bruno Taut'un kardeşi) 1945'ten 1953'teki ölümüne değin Berlin'de mimarlık öğretmenliği yapar. Eski Berlinli ekspresyonistler Lukhardt kardeşler (Hans, 1890-1954; Wassili, 1889-1972) Münih'teki ikmal bakanlığını ve 1951 Hannover Fuarında Berlin pavyonunu inşa ederler. Otto Bartning 1959'da ölene dek çok sayıda kilise gerçekleştirir. Ama savaştan önce ortaya çıkan ve yeni Alman mimarisinin öncüleri halinde gelen iki mimar, Hans Scharoun ve Egon Eiermann'dır. Göç eden büyük şahsiyetler (Gropius, Mies van der Rohe) Alman mimarisinin bu yeniden doğuşuna dolaylı etkide bulunmak haricinde, pratik olarak hiçbir şekilde katılmazlar. Örneğin Mies van der Rohe'nin etkisi çok önemlidir, ama bu özellikle onun taklitçileri olan Skidmore, Owings & Merrill Amerikan bürosunun çalışmalarıyla kendini gösterir.

Tüm kentlerde iş topluluğu halinde bir araya gelen Alman mimarlar tüm inşaatların tek tipte yapılmasını talep eden geçmişi savunanlar ile Le Corbusier'nin kuramlarından etkilenen ve yeni binaların İngiliz kentleri örneğinde yapılmasını isteyen modernler arasında iki kutba ayrılır. Ne yazık ki savaştan sonra oylanıp kabul edilen yasalar, en gözüpek mimarların kendi planlarını gerçekleştirmesine hiçbir şekilde izin vermez. Eski mal sahiplerinin hakları ile belediye kullanım hakları tamamen yeni bir görüşün karşısına aşılamaz engeller koyar. 1960'ın sonunda hâlâ yarım kalan 1.300.000 konut, yeni ihtiyaçlar için ise 1.500.000 konut tamamlanmayı beklemektedir. Basında "Almanya'da dakikada bir konut" slogan haline gelir ve sonraki senelerde yılda 550.000 konut hedefine ulaşılır. Bugün için Almanya 1945'ten bu yana en çok konut inşa etmiş ülke durumundadır. Ama bu yapım genel olarak üzüntü verici bir niteliksizliktedir. Yalnızca Hannover'de Hillebrecht gerçek bir imar planını uygulamayı başarır. 1958'de yeni fikirleri ortaya çıkarmayı amaçlayan "Başkent Berlin" yarışması, Hans Scharoun'un devrimci planları bir yana, ugulama bakımından hiçbir yenilik üretmez. Aynı şekilde 1957 Interbau Fuarı çerçevesinde, Berlin'deki Hansa mahallesinin yeniden inşası projesi de beklenen sonuçları vermez. Tüm ülkelerden

dünyaca meşhur mimarlara çalışmalarının bir örneğini bu mahallede gerçekleştirmeleri için yapılan çağrıya karşın sonuç bir yapılar numuneliği ve gerçekten yeni olmayan bir kenttir. Le Corbusier, Hansa mahallesinde, Marsilya'dakinden biraz büyük bir konut birimi; Niemeyer V biçiminde bir temel üzerinde, 6 metre mesafedeki ayrı bir kuleye yerleştirilmiş asansörü binaya yaya köprüleriyle bağlanan bir konut; Walter Gropius Ebert'le ortaklaşa, cephesi loggialar ve çıkma pencerelerden güzel bir kompozisyon meydana getiren bir konut; Alvar Aalto 8 katlı bir konut; Beaudouin ve Lopez kare plan üzerinde 51 metre yüksekliğinde bir kule; Hugh Stubbins, eyer şeklinde bir kongre salonu inşa eder. Alman mimarların Hansa mahallesine katılımları Berlinli Müler-Rehm ve Stiegmann'ın 17 katlı kulesi, Münihli Hassenpflug'ın ve Schwippert'ın yaptıkları birer kule, Egon Eiermann'ın inşa ettiği bir konut, Wassili Luckhardt ve Hoffmann'ın gerçekleştirdiği 4 daire bloğu, Paul Baumbarten'in mağazalar için camdan bina eteği olan küçük yapısı ve Max Taut'un bir binasıyla belirgin hale gelir. "Yarının kenti" pavyonunu düzenleme görevi verilen Günther Günschell gibi çok sayıda genç Alman mimar burada gerçek başlangıçlarını yapar.

Hans Scharoun (1893-1972), Bauhaus zamanındaki öncülerin dönemiyle devamlılığı sağlayan Alman mimarlardan biridir. Scharoun o dönem, Almanya'da Hugo Häring'in kuramcılığını yaptığı "organik mimari" ekolüne bağlıdır. Biçimlerin organik niteliğine inancını ifade etmeyi bırakmaz ve Berlin Filarmoni binasının yapımında kuramlarının göz kamaştırıcı bir örneğini sergiler (1960-1963). Bu konser salonunu, dibinde orkestranın bulunduğu bir vadiye benzeten Scharoun sahneyi izole bırakmamak için parter ve balkonlar arasındaki bölümü tamamen kaldırarak birbirlerine bağlar. Dinleyiciler orkestrayı çevreleyen bir alanda otururlar. 2218 kişilik bu salonda oturan hiçbir dinleyici, sahneye 32 metreden daha uzakta değildir. İç mekândaki malzemelerin akustiğe uygun seçimi oldukça etkileyicidir. Tiergarten banliyösünde bulunan Filarmoni binası, Mies van der Rohe'nin planlarına göre inşa edilmiş XX. yüzyıl galerisi, bir ulusal kütüphane, vb içeren kültürel bir yapı topluluğuna dahildir. Bina dıştan, esas bölümdeki çıplak betona uygulanan toprak sarısı rengiyle ve ek bölümlerdeki beyaz sıvalarla fark edilir.

1945'te Büyük Berlin yerleşim ve yeniden inşa müdürlüğünde başkanlık yapan Scharoun, Reich'ın eski başkentinde *Berliner Kollektiv* grubunu tekrar canlandırır. Ayrıca 1960'a kadar Berlin *Technische Universität*'ta kent planlama kürsüsünün başında, büyük bir etki yaratır. Sayısız çalışması arasında Charlottenburg-Nord'un yeniden inşası (1955-1961), "Romeo ve Juliette" lakaplı Stuttgart'taki konut kuleleri, Lü-

nen'de kız lisesi (1962) ve son eseri: Berlin Belediye Kütüphanesi ilk aklımıza gelenler. Egon Eiermann (d. 1904, Berlin yakınlarında), Scharoun'la beraber çağdaş Alman mimarlarının en tanınmış ismidir. Poelzig'in bu eski öğrencisi, Nazi döneminde büyük mağaza inşaatları alanında uzmanlaşır. Savaş sonrasında Mies van der Rohe'den etkilenen Eirmann'ın rolü önemlidir. Yapıtları anlaşılırlığı, yapıların okunabilirliği ve ayrıntının mükemmelliğiyle kendini gösterir. Aynı zamanda modernliğin mobilya ve kullanım gereçlerine tatbiki alanında rol oynayan bir tasarımcıdır da. Başlıca eserleri Blumberg mendil iplik fabrikası (1951) ve Frankfurt'taki Neckermann İhracat Binasıdır (1958-1960). Eiermann, 1958 Brüksel Evrensel Sergisindeki Alman pavyonu, daha sonra Washington'daki Alman büyükelçiliğiyle uluslararası alanda dikkat çeker. Lünen'deki lisesi küçük bir köy gibi tasarlanmıştır. Pforzheim'daki Saint-Matthieu kiliseleri (1953) ve Berlin'deki Souvenir (1961) için içine renkli camların gömüldüğü taş bloklar kullanır. Eiermann büyük mağaza inşaatı uzmanlığına geri dönerek, 1951'de Heilbronn'da Merkur, Heidelberg'de Horten ve Stuttgart'ta Merkur (1961) mağazalarını tasarlar. 1960'ta Essen'de taşkömürü maden ocakları için iki, Offenburg'daki çelik fabrikası için ise bir adet yönetim binası inşa eder.

Yeni Alman mimarisinin en göze çarpan çalışmaları arasında öne çıkanlar: Düsseldorf'taki Theodore Heuss köprüsü; Karl Lieser'in Frankfurt'ta gerçekleştirdiği tepesinde döner restoran bulunan 120 metre yüksekliğindeki Henninger Kulesi; Leverkusen'deki Bayer Kulesine de imza atan Helmut Hentrich ve Herbert Petschnigg'in inşa ettiği Düsseldorf'taki Phönix-Rheinrhor AG firmasının ikiz kuleleri (1957-1960); Werner Ruhnau'un Gelsenkirschen'dek inşa ettiği camdan tiyatro (1956-1959); Abel ve Gutbrod'un, ortak dinleme salonu olan üç konser salonu, Stuttgart'taki Liedersalle; Frei Otto ve Gutbord'un Montreal Evrensel Sergisindeki Alman pavyonu.

Federal Almanya'da pek çok yabancı mimar çalışmıştır ve bunların arasında ilk sırada, bekleneceği üzere Amerikalılar gelir: Hugh Stubbins (Berlin Kongre Salonu), Skidmore, Owings & Merrill (Bremen, Düsseldorf, Münih şehirlerindeki Amerikan konsoloslukları), Philip Johnson (Bielefeld Müzesi). Aalto Bremen'de bir konut kulesi, Wolfsburg'da iki kilise ve bir kültür merkezi; Broel ve Bakema, Marl belediye binasını inşa ederler. Candilis, Josic ve Woods ise Berlin Açık Üniversitesi için açılan yarışmanın birincilik ödülünü kazanırlar.

Bu kitabın son bölümünde Frei Otto, Schultze-Fielitz ve Günschell'in yeni bir mimari arayışına katkılarından söz edeceğiz. Frei Otto'nun asma germe sistemler

üzerine incelemeleri (1972 Münih olimpiyat oyunları için yapılan stadyum, Mekke'deki hacılar için çadırlar, 1981), Berlin duvarı boyunca ağaç görünüşlü ekolojik konutlar projesi bu mimarı, geleceğe dönük mimari çalışmaların kilit isimlerinden biri yapar. "Brütalizm" Almanya'da yok değildir ve Werner Düttmann'ın Sanat Akademisi ya da Fritz Bornermann'ın Alman Opera Binası bunun güzel örneklerindendir. Gottfried Böhm ise (iki dünya savaşı arasında dini mimarinin önde gelenlerinden Dominikus Böhm'ün oğlu, 1880-1955) "yontucu-mimarlık" eğilimine, fakat bazen de "brütalizm"e kayar. Dinamik biçemleri çok güçlü bir şiirselliğe sahiptir ve gerçekte Alman ekspresyonizmini yeniden canlandırır. Gottfried Böhm, 1966'da çıplak beton kalıplarından Beusberg'deki yeni belediye binasıyla, daha sonra 1968'te Düsseldorf yakınlarındaki Neviges'te, altıgen biçimli ve piramit şeklinde kubbesi olan hac kilisesiyle dikkatleri üzerine çeker. 1969'da, merkez şapel etrafında halka şeklinde dizilmiş müstakil evlerden oluşan bir tanesi çocuklar için, diğeri de Düsseldorf-Garath'da yaşlılar için olmak üzere iki köy inşa eder. Ayrıca Köln'deki ve Saarbrücken'deki konutlarıyla, Bocholt belediye binasını da örnek olarak verebiliriz.

11. Avusturya (Rainer, Schwanzer, Hollein, vd), Belçika (Van den Hove, Kroll), İspanya (Bofill, Saenz de Oiza, Higueras, vd), Yunanistan (Doxiadis, Konstantinidis, Pikionis, vd)

XIX. yüzyıl ve XX. yüzyıl başlangıcı modern mimaride başı çekmiş iki ülke, nasıl olur da 1945'ten sonra yaratıcı mimari etkinliklerde hemen hemen hiç görülmez? Avusturya için bu durum anlaşılabilir. 1918'in galipleri, 1945'in galipleri gibi, Avrupa'nın ortasındaki eski büyük imparatorluğu yıkmaya, parçalamaya, tarafsız küçük bir ada halinde izole etmeye girişirler. Fakat II. Dünya Savaşından sonra büyük bir ekonomik gelişim gösteren Belçika niçin mimari ve şehircilik alanında komşusu Hollanda'yı takip edemez?

Avusturya'da Viyana ekolünün muhteşem birikimine yüz çevirildiği, iki savaş arasındaki dönemde belirgin bir biçimde fark edilir. Schindler, Neutra ve Kiesler Avusturya'dan göç etmişlerdir ve Alman Bauhaus'a kulak asan çok küçük bir kitle vardır. Kırkını geçmiş Josef Hoffmann tereddütler içinde bocalamaktadır. II. Dünya Savaşından sonra Avusturya'da önceki eserlerine hiçbir şey katmayan işçi konutları inşa eder ve 1956 yılında Viyana'da ölür.

Avusturya mimarisinin yeni lideri, 1956'dan itibaren Viyana Sanat Akademisi'nde profesör olan ve 1958'den beri aynı şehir için kent planlamacılığı yapan Roland Ra-

iner'dir (1910). Olaylı bir sürecin sonunda Rainer, Viyana için hazırladığı imar planını kabul ettirir. Aynı şehirde metalik yapı kafesi ve alüminyum kaplaması olan 16.000 kişilik Belediye Salonu'nu (1954-1958) inşa eder. Rainer aynı zamanda (Aubëck'le beraber) spor tesisleri ve prefabrike pavyonlar da gerçekleştirir.

Karl Schwanzer, sökülüp tekrar kurulduktan sonra Viyana'da XX. Yüzyıl Müzesi haline dönüştürülen, 1958 Brüksel Evrensel Sergisindeki güzel Avusturya pavyonuyla uluslararası dikkati üzerine çeker. Daha önce Türkiye'de Ankara'daki savunma bakanlığını ve Mustafa Kemal'in yazlık köşkünü yapmış olan Clemens Holzmeister (1886), 1960'da Salzbourg Festivali'nin yeni tiyatrosunu inşa eder. Lorenz, Viyana ekolünü yeniden canlandırmayı denerken, W Holzbauer, F Current ve J. Spalt aynen Gustav Peichl gibi Loos'un anlayışını sürdürürler ve ortaya Viyana'daki Radyo Evi çıkar. Ama en umut verici kişilik şüphesiz birçok mağaza, büro ve Möchengladbach'taki Abteiberg Müzesinin (1971-1982) mimarı Hans Hollein'dır.

Savaştan sonra Belçika'da neredeyse her yerde olduğu gibi, ancak daha sivri bir üslupta devam eden yoğun bir inşaat etkinliği, mimari düzeyin yükselmesine katkıda bulunamaz. Tam tersine savaş öncesi yıllara nazaran şaşırtıcı bir gerilemeyle karşılaşırız. Hâlbuki Belçika en sanayileşmiş bölgelerden birinin buluşma noktasında kentleşebilirdi ve sonrasında da dünyanın en şehirleşmiş ülkesi haline gelebilirdi.[8] Eğer merkez noktası olarak Brüksel alınsa ve 350 kilotmetrelik bir daire çizilse bu altmış milyon nüfusu içine alır. Aynı şekilde New York etrafında çizilen bir daire yalnızca yirmi iki milyon kişiyi içine alır.[9] 1960'ta Belçika'da nüfus yoğunluğu kilometrekare başına 300 kişiydi. Dairenin içinde bulunan komşusu Hollanda'da bu yoğunluk kilometrekare başına 342 kişi, Federal Almanya Cumhuriyeti'nde ise 215 kişiydi. Eğer Fransa'nın kuzeyinin de oldukça kentleşmiş ve sanayileşmiş bir bölge olduğu düşünülürse, Belçika'nın ayrıcalıklı ekonomik durumu net bir şekilde ortaya çıkar. Ne yazık ki hiçbir kent planlama kararı bu faktörlere bağlı olarak alınmamıştır. Öyle ki bu kadar yoğun bir komşu bölgeden yararlanmak yerine, Belçika Ayrupa'nın bu bölgesinin demografik tazyiki altında boğulur. Başkent Brüksel parçalar halinde dağılıp gider. 1958 Brüksel Evrensel Sergisi bu eski kenti yenilemekten çok, onun mahvolmasına katkıda bulunur. 1962'de ölen Victor Bourgeois, 1946'da Char-

---

8 Pierre George'a göre (La Ville, PUF, Paris, 1952) Belçika "devasa bir kentsel bölge"dir. George'un vurguladığı kadarıyla XVI. yüzyılda Guichardin, Flandre'ın kesintisiz bir şehir olmadığını ve 1526'da Brabant'ın % 35'inin şehirleştriğini yazar.

9 J. Deryng'in Büyük Britanya'daki yeni kentler üzerine yazdığı makalesinde yer verdiği bir gözlemdir bu. Yazı *Roubaix CIL* dergisinde Ocak 1956'da yayımlanmıştır.

leroi imar planını yapar. 1954'te Ostende belediye binasını, 1957'de Namur Kültürevi'ni, 1962'de Montignies-Chaarleroi'daki hastane merkezini inşa eder. Savaş öncesi tüm sosyalist mimari ideolojinin bertaraf edilmesini, politik gücün planlama kotrolünü kaybetmesini, büyük sermayenin inşa çalışmalarına el konmasını eli kolu bağlı izlemek zorunda kalır. "Brüksel savaş sırasında yıkılmamıştır," diyecektir Victor Bourgeois, "onu barış ortamında yıkma görevini bizzat siz üstlendiniz."

Bu felaket ortamında Profesör Englebert Liege'de, elinizdeki kitabın geleceğe yönelik çalışmalar bölümümünde söz edilecek "başka bir mimarinin" planlarını üretmekle meşguldür. Charles Van den Hove Liege'de sade ve güzel yapıtlar ortaya koyar. Lucien Kroll ise Woluwe-Saint-Lambert'teki Alma metro istasyonu ve Louvain Üniversitesi için yaptığı çalışmalarla kendini kabul ettirir.

Brüksel Evrensel Sergisinde, İspanya, Vasquez Molezim ve Carrales Gutierez tarafından inşa edilen pavyonuyla moderniteye yeni bir giriş yapar. Gerçekten de 1950'den itibaren Madrid ve Barcelona'da modern bir mimari etkinlik ortaya çıkar. Barcelona'da mimari bir atölye yalnızca mimar ve mühendisleri değil matematikçileri, sosyologları, ressamları, heykeltıraşları ve şairleri de barındırır. Bu atölyenin başmimarı, Reus'taki Gaudi semtinin, 1600 konutun, küçük konut topluluklarının, bir fabrikanın ve bir "uzaykenti" projesinin mimarı Ricardo Bofill'dir. José Antonio Coderch, Costa Brava'da evler ve Barcelona'da ressam Tapiès'in konutunu inşa eder. Madrid yakınlarındaki Huarte malikânesinin mimarı José Antonio Corrales'dir. Yine Madrid'de Francisco Saenz de Oiza, J. D. Fullaondo ve J. R. Moneo'yla birlikte yirmi bir daire katı, bir sosyal merkez, bir restoran, bir yüzme havuzu ve yeraltı otoparkını kapsayan Beyaz Kuleyi inşa ederler. Gaudi ruhunun yeni İspanyol kuşağı tarafından yeniden yakalanması olgusundan, Bofill için olduğu kadar Saenz de Oiza için de bahsedilebilir. 1969'da üç üniversite merkezi için düzenlenen ulusal yarışmalar İspanya'da öncü bir akımın doğuşuna neden olur. Monaco'daki Kongre Sarayı yarışması için muhteşem bir projenin sahibi Fernando Higueras, Rafael Moneo, J. L. Iniguez de Onzono ve Barcelona'daki ilkokullarıyla Martorell, Bohigas ve Mackay öne çıkan isimlerdir.

Waclaw Ostrowski'nin eksiksiz kitabı *L'Urbanisme contemporain*'de [*Çağdaş Şehircilik*] Yunanistan'ın adı sık sık geçer ve dizinde sürekli "Atina Şartı" sözcüğüne göndermede bulunulur. Bununla beraber salt Le Corbusier'nin kurnazlığı sebebiyle Atina ismiyle yan yana gelmiş olan CIAM Şartı'nın Yunanistan'da hiçbir etkisi yoktur. Modern mimariyle ilgili çalışmalarda Yunanistan'ın adı yalnızca Doxiadis vesilesiyle anılır. Constantinos Doxiadis Atina'da Avrupa'nın en önemli mimarlık bürolarından

birini kurar.[10] Tuhaf bir şekilde Yunanistan bundan pek faydalanmıyormuş gibi görünür. Üçüncü dünya ülkelerindeki sayısız çalışmasından ziyade dynapolis kuramı nedeniyle Doxiadis'den söz edilir. Dynapolis, iki yöne doğru uzayan dar ve uzun kentin tersine tek bir yöne doğru genişleyen bir kent projesidir. Dynapolis belli bir uzaklığın ötesine kadar yayıldığında bir sürü merkez meydana getirir ve dynametropolis haline dönüşür. Doxiadis, sistemine uygun biçimde çizgisel bir genişleme ekseni oluşturarak Atina'nın kent merkezini kuzeye doğru genişletmeyi teklif eder. 1963'te Atina ile Delos arasında sefer yapan bir gemide düzenlenen şehircilik üzerine bir seminer için farklı alanlardan uzmanları bir araya toplanır. *Atina Şartı*'nın iyimserliğinin tamamen zıttı, bir alarm işareti olan *Délos Deklarasyonu* çıkar ortaya. Gerçekten de bugün eksik olan şey şehircilik kuramlarından ziyade bu kuramları uygulayacak imkânlardır.

François Loyer[11] herkes gibi "Yunanistan'ın şimdiki mimarisinin –geçmişiyle tezat teşkil edecek şekilde– tüm Akdenizin en kötülerinden birisi olduğu" hissini taşımaktadır ve durumun gerçekte ne olduğunu anlamak üzere yerinde inceleme yapmaya gider. Tablo pek parlak değildir, ama düşünüldüğü kadar karanlık da değildir. Modern mimari coğrafyasında Yunanistan'ın eksikliği şüphesiz Bizans İmparatorluğunun sona erişinden günümüze değin bu ülkenin neredeyse gerçek bağımsızlığı hiç tanımamış olmasından kaynaklanır. Türklerden sonra bağımsız Yunanistan, Bavyeralı prenslerinin himayesi altına girer. Mareşal Metaxas bir milliyetçi yeniden dirilme hareketi dener, fakat çok hızlı biçimde faşizme doğru kayar. Alman işgali, ardından 1947'den 1951'e dek iç savaş ve 1967'den sonra askeri diktatörlük, ülkenin gelişimini engeller.

1940'ta F. Loyer, Yunan konutlarının % 33'ünün tek bir odası, % 35'inin iki odası olduğunu ve bu konutların % 50'sinin mutfağı bulunmadığını, % 86'sının elektrikten yoksun olduğunu ve % 96'sının, yani neredeyse tamamının tuvaleti olmadığını nakleder. II. Dünya Savaşından sonra 530.000 konut yıkılmıştır. Bunlara iç savaş sırasında harabeye dönen 90.000 konut daha eklenir. Yunan hükümeti sosyal konut sorununu ele almak bir yana, bu konuya ilgisini tamamen yitirir, çünkü yılda 70.000 ko-

---

[10] 1937'de "Büyük Atina'nın" kent planlama şefi olan Doxiadis, 1945'te Yunanistan Bayındırlık Bakanlığı'nın yeniden yapılaşma projesinde genel yazman olur. Atina Teknoloji Enstitüsünde *Ekistik* Yüksekokulunu kurar. 1963'te Londra'da ve 1967'de Paris'te *L'architecture en transition*'u yayımlar.

[11] François Loyer, "Yunanistan'da Mimarlık," *Architecture, Mouvement, Continuité* dergisi, nº 167, Paris, 1968.

nut ihtiyacına karşılık sadece 500 adet konut inşa edebilmektedir. Bunun için inşa sorumluluğu bazı öncü kişilerin üstüne bırakılır. Her ne kadar büyük miktarda konut inşa etmiş olsalar da, bu kişilerin yoğun turist akını karşısında otel, motel, bungalow yapmayı daha çekici buldukları gayet açıktır. P Vassiliadis, E. Vourecas ve S. Staïcos tarafından inşa edilen Atina'daki Hilton Oteli, Amerikan mimarisine ve elbette Amerikan neoakademik mimariye karşı doğal bir hürmet ifadesidir. Buna karşın Aris Konstantinidis tarafından Yunan Turizm Organizasyonu için inşa edilen Xenia otellerine, özellikle de Mykonos ve Olympia'dakilere modern mimari payesini vermemiz gerekir. Öte yandan fotoğrafçı ve halk sanatları uzmanı Konstantinidis genç Yunan mimarlar üzerinde oldukça yararlı bir etki bırakır. Aynı şekilde F. Loyer, Takis Zenetos'u "Atina'nın en avangardçı mimarlarından biri" olarak kabul eder. Dimitri Fatouros da profesör olduğu Selanik Üniversitesinde çok belirleyici bir etki yapar. Ayrıca Nicolas Valsamakis, Atina yakınlarındaki Vouliagmeni'de Mies van Der tarzı villalarıyla (1962), Constantin Decavallas, Yunanistan Ulusal Bankası şubeleriyle unutulmaması gereken isimlerdir. Dimitri Pikionis ise F. Loyer'e göre 1925-1930 yıllarında Yunanistan'a ilk modern sanatı getiren kişidir. Ancak Pikionis, eski öğrencisi George Candilis'in "popülizm" olarak değerlendirdiği yaklaşımı yüzünden modern mimariden uzaklaşır. Yine de yapıtları için önemsiz denemez. 1956'da Philopappos tepesinde inşa ettiği St. Dimitris Loumbardiaris kilisesi hâlâ belirsiz olan bir ulusal kimliğin peşindeki Yunan mimarlığı açısından anlamlıdır.

12. SSCB (Stalinci Üsluptan "Uluslararası Üsluba;" Sosyalist Şehircilik; Moskova İçin Planlar, vs)

SSCB'nin ortaya çıkışından sonra bin iki yüz yeni kent inşa edilir. Bunlardan, Tchaikovsky'nin doğduğu kentin yakınlarındaki bir tanesi bestecinin ismini taşır. Volga üzerinde, Fiat fabrikası işçilerine tahsis edilmiş olan bir diğerinin adı Togliatti'dir.

Hem şehircilik hem de teknik açıdan bakıldığında bu kentler "uluslararası üsluba" uyarlanırlar. İnsanı ezen büyük boyutlardaki site yapılaşmasına bağlı mutsuzluk sendromu, yani kentsel bunalım her yerde görülür. Bürokratik yapının evrensel egemenliğidir bu. En kötüsü de Sovyet mimarların içtenlikle, "görüyorsunuz, 1960'tan sonra yapılandırmacılığı yeniden canlandırdık, realist-sosyalist mimariyi tamamen terk ettik, mimari rasyonalizme geri döndük," diyerek bu olaydan mutlu olduklarını ifade etmeleridir. Zamanımızda SSCB'de, en azından mimari konusunda yapılandırmacılık dönemini yeniden saygınlığına kavuşturma eğilimi olduğu doğrudur. Fakat

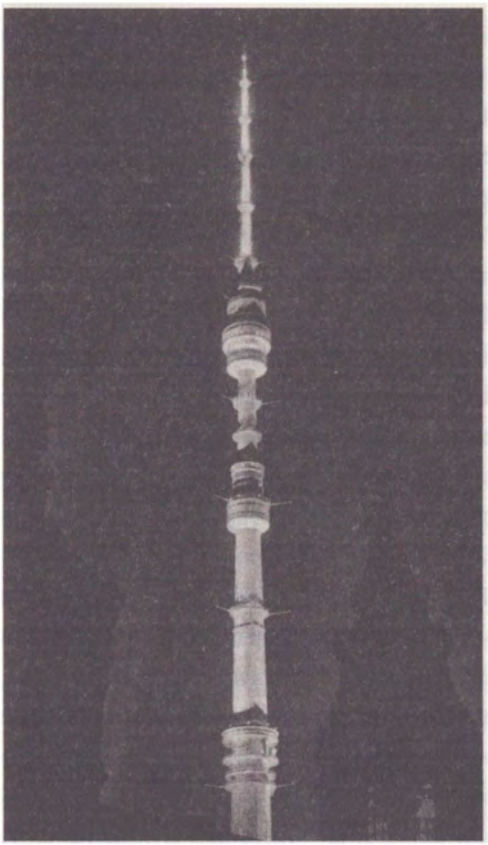
yirmili yılların ruhuna dönüşten çok öğrencilerin hoşnutsuzluğunun baskısı altındaki bir toparlama, telafi etme söz konusudur.

Gerçekte birkaç önemli istisna dışında (istinalar kapitalist ülkelerdeki kadar nadirdir), günümüzdeki Sovyet mimarisinin, yirmili yıllardakiyle çok az ortak noktası vardır. Hatta mimarinin belli bir ölçüde Stalin dönemindekinden daha kötü olduğu düşünülebilir. Gerçekten Moskova'daki Stalinci 6 gökdelene bakarsak (Ukrayna, üniversite, dışişleri bakanlığı, Kırmızı Kapı Meydanı ve iki konut birimi) bunların çok iyi kurulduklarını görürüz. Birbirlerinden yeterli uzaklıkta, kentin içinde mükemmel bir yerleşim düzeni sergilerler. Estetik açıdan gülünç oldukları söylenebilirse de en azından "uluslararası üsluptaki" yapıların çoğunda boş yere aradığımız estetik bir arzu göze çarpar. Moskova metrosu eleştirilse de aynı zamanda hem çok işlevsel, hem çok geniş hem de çok süslüdür. Dekorasyonlar çok eskimiş olmalarına rağmen yine de kullanıcılar için metroda hoş bir ortam yaratma isteğini yansıtırlar. 1947'de Moskova'da, bu başkentte yabancı yapılara benzememesi gereken sekiz binanın inşa edilmesine karar verilir. En önemlilerinden bir tanesi olan Lenin tepesindeki Moskova Üniversitesi[12] (1949-1953) Roudnev, Tchernychiov, Abrossimov ve Khriakov tarafından inşa edilir. Bu gökdelenler hiçbir tarza benzemeseler de her tarzdan biraz bir şeyler yansıtırlar, her şeye benziyorlardır. Bir tarz yaratmak isteyen eklektizm söz konusudur.

D. Tchetchouline çok büyük başarı kazanan Kievskaya ve Komsomolskaya metro istasyonlarıyla 1941'de Stalin ödülünü alır. İlkinin yeni-Mısır, yeni-barok ve yeni-Yunan tarzında olduğu; ikincisinin duvar ayakları ve sütun başlıklarıyla neoklasik tarzda olduğu söylenebilir.

1954'teki Komünist Parti kongresinde Kruşçev şatafatlı mimari uygulamaları eleştirir. İbret olsun diye Moskova başmimarı Alexandre Vlassov görevden alınır. Oysa Kruşçev, doruk noktasına ulaşmış bir konut krizi yüzünden halkta doğan memnuniyetsizliğin sorumluluğunu birilerinin üzerine yıkmaktadır... Çok hızlı bina yapımı gerekmektedir. Konutların sanayileşmesiyle zaten dolaylı olarak yerleşmiş olan "uluslararası üslup" dolaylı olarak Fransız Camus gibi kapitalist ülke teknisyenlerine başvurulmasıyla birlikte daha belirgin bir hal alır. 1960'tan 1970'e kadar 100.000.000'dan fazla insan, yani aşağı yukarı ülke nüfusunun yarısı, yeni dairelerine yerleştirilir. Bu dairelerin % 25'i büyük boyuttaki prefabrike parçalardan oluşur.

[12] Bu üniversite 160 hektarlık bir alan kaplar ve merkezdeki ana binası 200 metre yüksekliğindedir.



İki döner restoranı olan
Moskova'daki televizyon kulesi.
Foto SSCB Mimarlar birliği.

SSCB'de ulaşılan yapı işlerinin neredeyse tamamıyla sanayileşmesi, korkunç konut eksiğini karşılamaya izin verdiyse de[13] bugün Sovyetlerde bir hata olarak değerlendirilmektedir. Nitekim konut prefabrikasyon fabrikaları ülkeyi tek tip levhalarla kaplar.

Bu fabrikalar üretimin kesintiye uğramasına veya yeni prototiplerin ortaya çıkmasına izin vermeyecek kadar büyüktür. Konut sanayileşmesi montaj olanaklarının artırılmasıyla çeşitliliğe ulaştığı halde sonunda SSCB'de iç karartıcı bir tekdüzelik hâkim olur. Sovyet mimarisinin 1923'ten sonra devrimci özgünlüğünden sapmasından endişe eden Malevitch şöyle yazar:

[13] SSCB'de kent nüfusu 1920-1950 yıllarında genel nüfusun % 17'sinden % 40'ına çıkarak üç kat artarken, 1940-1945 savaşı 1710 kent ve 70.000 köyü, yani 25 milyon kişinin evini, 40.000'den fazla hastaneyi, 84.000 okulu ve 4000 tren istasyonunu tamamen yıkmıştır (aktaran P George, *La Ville*, PUF, 1952).

"Şayet komünizm, binalarını Amerikan gökdelenleri tarzında inşa etme noktasına gelirse, bu komünizmin içeriğinin ve teknik eğiliminin Amerikalıların yaklaşımından farklı olmadığının kanıtı olacaktır."

İşte bugün tam da bu noktadayız! Fakat niçin? Niçin Kremlin'de 1961'de Possokhine tarafından inşa edilen Kongre Sarayı, New York'taki Lincoln Center'la aynı üsluptadır? Niçin Possokhine 1964'te Moskova'daki Kalinine bulvarı yapı topluluğunu hem Amerikan taşra kentlerinde hem de İsveç ya da Fransa'da rastlayabileceğimiz genelgeçer bir üslupta tasarlamıştır?[14] Moskova yakın zamanda Avrupa'nın en büyük sarayını (6000 odalı Otel Russia) ve dünyanın en yüksek kulesini (toprağın üstünde kalan kısmı 330 metre, saatte bir tur yapan iki döner restoranlı, 525 metre yüksekliğindeki öngerilmeli betondan televizyon kulesi) inşa etmekle neden övünüyor? Burada Kazimir Malevitch'in önceden sezinlediği gibi teknik olmaktan ziyadeideolojik bir kusur söz konusu değil midir?

Aynı aptalca işlevselci, aptalca verimlilikçi ideoloji kaçınılmaz şekilde aynı biçimler dünyasına götürür. Kapitalist ideolojiye sıkıca bağlı dik açı, doğru çizgi,[15] nasılsa, New York'ta olduğu gibi, Moskova'da da bulunmuyor mu? Baskıcı kent kapitalist zorlamaların olduğu kadar sosyalist ütopyanın da bir sonucudur. Garip bir şekilde SSCB'de çok sevilen I. Napoleon ne yazık ki Fourier ve Cabet gibi, Owen'ın da kendine örnek aldığı kişiler arasındadır. Baskıcı mimari de bunun sonuçlarından biridir.[16]

Çağdaş Sovyet mimarisinden söz eden modern Rus mimarların makalelerini okurken, kapitalist ülkelerin modern mimarlarının karamsarlığına son derece zıt iyimserlikleri karşısında şaşırmadan edemiyoruz. Kendi kendinden memnuniyet bu makalelerin içine işlemiştir. Elbette öncelikle sosyalizmin yararlarından, ama aynı zamanda mimari rasyonalizmden, işlevselcilikten, *Atina Şartı*'ndan da bahsediyorlar. Kapitalist ülkelerin yapılarına denk diye saydıkları ve vasatlıklarından başka bir şey için örnek gösterilemeyecek günümüz Sovyet yapıtlarından gururla söz ediyorlar.

XIX. yüzyıldaki sosyalist ideolojide, bir kez toprağın mülkiyeti kolektif hale geldi mi, her şeyin; kentin biçimleri gibi yaşam biçimlerinin de süratle değişeceği bekleniyordu. Oysa her şey anında değişmez. Hızlı biçimde SSCB'ye şöyle bir göz atarsak, orada veya burada her şeyin aşağı yukarı benzer olduğu yönünde çok güçlü bir izle-

---

[14] Kalinine bulvarı yapı topluluğunda, araya eklenen bir planla birleştirilmiş iki eğik kanadıyla 105 metre yüksekliğindeki Comecon kulesi yine de değerli bir çalışmadır.

[15] Bkz. İdeolojiler ve Öncüler başlıklı bölüm.

[16] A.g.y.

nime sahip oluruz. Oysa bu izlenim yanlıştır, çünkü toprağın toplumsallaştırılması Sovyet kent planlamacılarını batılı meslektaşlarından çok daha fazla sayıda insanla ilgilenmek zorunda bırakır. Kent planlamacıları II. Dünya Savaşının bitimiyle beraber sosyalist şehircilik kuramlarının uygulamaya konmasını isterler. Yani zirai işlevler ile mimari işlevlerin birbirlerinden ayrılmasına son verilmesini; banliyönün "kent topluluğunun miadı dolmuş bir biçimi" olarak görülmesini; sanayi bölgelerinin yerleşim bölgelerinden herhalükârda yeşil alanlarla ayrılmasını; genel kent planında yeşil alanların kesintisiz bir ağ biçimi oluşturmasını; idari, ekonomik, kültürel ve sosyal hizmetlerin, ticari işlevlerin değil kent iskeletinin özünü oluşturmasını; yerleşim adacıklarının eşitliği vurgulamak için tektip olmalarını talep ederler.

Sovyet resmi iktisatçısı Stroumiline *SSCB'nin Sosyalist Ekonomisinin Genel Nitelikleri* kitabında (1959), kadını tamamen ev işlerinden kurtararak kolektivizasyon amacını gerçekleştirebilecek konut birimlerinin yapımını salık verir. Yemek, diğer tüm hizmetlerde olduğu gibi, uygun bir personel tarafından sağlanacaktır. Çeşitli binaları birbirlerine bağlayan kapalı geçitler kent sakinlerine hem hava değişikliklerine hem de otomobillere karşı korunma sağlayacaktır. Binaların bir kanadına çocuklar diğerine yaşlılar yerleştirilecektir. Özel bir personel de onlarla ilgilenecektir. Burada Fourier'in falansterlerinin tüm niteliklerini görüyoruz. Konstrüktivist dönemde "komün evlerinde" de bu denemelere girişilmiştir. Stroumiline, halkın bu derece bütüncül bir topluluk hayatına henüz hazır olmadığını kabul eder, fakat hemen örnek denemelere başlamak mümkündür. Bunlar yapılır da. Moskova'da mimarların prototiplerini gerçekleştirdikleri ve daha sonra sosyologlar tarafından seçilmiş kişilerin oturmaya başladıkları deneysel semtler mevcuttur. Sosyologlar deneye devam ederler ve bundan bilimsel değere sahip sonuçlar çıkarmaya çalışırlar. Mimar Osterman (1916-1969) bu deneysel semtlerden birinde "yeni yerleşim konutu" denilen DNB kompleksini inşa eder. Aşağıda ortak hizmetler bloğuyla birbirlerine bağlı iki tane yüksek konut bloğundan meydana gelen bu bina, mimarların yanında, doktorlar, felsefeciler, iktisatçılar ve çeşitli öğretmenlerden oluşan bir ekibin çalışmalarının neticesidir. Her katta aileler için komün hizmetleri, ayrıca tüm konut bloğunun ilk katında toplu hizmetler mevcuttur. Kantinlerden her katta bulunur, fakat büyük restorana da gidilebilir. Kantinler aynı zamanda evden getirilen sıcak yemeklerin de yenmesine olanak tanır. Her bir "yeni yerleşim konutu" için bir tıbbi servis, bir spor servisi, bir kültür servisi, bir kuaför, bir çamaşırhane bulunur. Bu ortak hizmetler sayesinde Sovyet sosyologlar komün evinde oturan bir kimsenin günde fazladan iki boş saat kazanacağını ummaktadırlar. Bir kadın ise bu komün hizmetler sayesinde

üç ila dört saat kazanmaktadır.

> "Bana Moskova'daki "yeni yerleşim konutu"nu gezdiren Osterman'ın bayan çalışma arkadaşı, 'ev işlerinin, ABD'de yapıldığı gibi, erkekle kadın arasında paylaştırılması gerektiğine inanmıyoruz' diyordu. Devletin uygun topluluk hizmetleriyle bu işi üstlenmesini isteriz. Fakat komün hizmetlerini gerçekleştirmeyi engelleme eğilimindeki gelenekler çok sıkı. Yine de anne, ailenin kolu bacağı değil, temel direği olmalıdır."

Tüm kent planlama çalışmalarını bir merkezde toplayan SSCB Şehircilik Merkez Enstitüsü kentlerin ideal büyüklüklerini saptamaya çalışır. Enstitünün vardığı sonuçlar Marksist karşı şehirci bakış açısıyla bütünüyle uyumludur. Nitekim enstitüye göre en küçük şehirlerin nüfusu en az 20.000 olmalıdır, çünkü bu sayının altına inildiğinde komün hizmetlerini tatmin edici biçimde vermek ekonomik açıdan imkânsız olacaktır. Şehirlerin en büyüklerinin nüfusu ise 300.000 kişiyi geçmemelidir. Son yıllarda bu sayıyı aşan kentlerin frenlenmesi ve 1.000.000'dan fazla nüfuslu şehirlerdeki sanayi genişlemesinin sıkı biçimde sınırlanması üzerinde durulur. İşte büyük bir hızla gelişen batı kentleriyle aralarındaki kuvvetli çelişki... Sovyet kent planlamacılarının bütün kırsal kesimlerdeki yığılmayı kent tipinde modern şehirlere çevirme tasarıları vardır. Böylece köylerin büyümesine ve onların "ziraikentler" haline dönüşmelerine yardımcı olurlar. Kirliliğe karşı, sanayinin politikacılara talimatlarını dikte ettirdiği kapitalist ülkelerdekinden çok daha aktif bir savaş başlatılır SSCB'de. Nitekim burada kapitalist ülkelerde geçerli olanın tam tersi geçerlidir ve en zararlı sanayilerin şehirde oturanlardan bir kilometre uzağa yerleştirilmeleri zorunludur; hâkim rüzgârların elverişsiz olduğu durumlarda bu mesafe 2 kilometredir. Özellikle zararlı olan bazı sanayilerin ise yerleşim bölgelerinden 15 ila 20 kilometre uzağa kurulmaları gerekmektedir.

Toprak mülkiyeti diktatörlüğünün bulunmayışı yeşil sahalarla ilgili tutarlı bir politikanın filizlenmesine yol açar. Her bir kişinin 5 metrekare yeşil alana (3 metrekare yeşillik + 2 metrekare spor sahaları) sahip olması gerektiğini düşünen Sovyet kent planlamacıları ilke olarak tüm yeni şehirleri 18 ila 20 kilometre genişliğindeki parklarla çevrelerler. Bu parklarda yoğun bir bitki örtüsü ve envaiçeşit ağaçr bulunur. Tatil günlerinde kent halkını çekmek için sportif ve kültürel donanıma, fakat aynı zamanda toplam yüzeyin üçte birini tutan dinlenmeye ayrılmış sakin bölgelere de sahip olan "kültür ve dinlenme parkları" kurulur. Moskova'da böyle bir park tam şehrin merkezinde, su kıyısında bulunur. 152 hektarlık alan yazın 250.000 kişinin bu tesislerden yararlanmasına olanak tanır. Bu park stadyumlar, kapalı spor salonları, konferans salonları, bir kütüphane, bir sinema, bir açık hava dans salonu ve

17.000 yer kapasiteli bir açık hava tiyatrosu barındırır.

Birçok Sovyet şehircilik projesinde sık sık, yirmili yılların şehircilerinin çok tuttukları dar ve uzun kent fikrine dönülür. Örneğin Schkwarikow ve I. Smolar 1964'te, bir yeşillik ve ağaç şeridi ardına gizlenmiş kimya sanayisine bağlı 175.000 nüfuslu bir kent projesi yayımlarlar. Irmağa paralel uzanan bu kent, su kıyısında dinlenme mekânları, sosyal hizmetler sunan konutlar ve ortasından bir kara ve bir tren yolu geçen yeşil alan içerir. Aynı şekilde G. A. Gradov, bir gölün etrafında at nalı biçiminde uzanan, 240.000 nüfuslu bir kent projesi tasarlar. 12 ila 24 katlı yüksek binalardan meydana gelen 6 oturma semtine bölünmüş bu kent yaya trafiğine göre de düzenlenmiştir.

"Büyük Moskova" kenti 40 kilometre çapındadır. Fakat kent ormanla çevrili olmak gibi bir şansa sahiptir ve kent dışındaki yeşil alan yedi yeşil koridor şeklindeki kentin iç kısmındaki yeşil sahalarla birleşir. Buna karşın kent çok dağınıktır ve yoğunlaşma kutupları bulunmamaktadır. Paris'in tersine Moskova'nın tercihi nüfus artışını önlemeye yöneliktir. Bu tercihin bir sonucu olarak Moskova'da yeni sanayi yerleşimlerinin kurulması yasaklanır ve aynı şekilde kimsenin tayini bir iş olanağı yaratmaz. O dönem Moskova başmimarı Possokhine, Moskova halkının nüfus fazlalığını, kent içindeki 70 endüstri bölgesine dağıtılmış bir sanayi planlamasıyla ve yeni merkezleri birbirine bağlayan otoyolların kent topluluğunu yeniden biçimlendirmesiyle sınırlandırabileceğini ümit eder. Moskova kent merkezinin yeniden düzenlenmesi için bir fikir yarışması açılır. Başvurular ilk seçimde on beş projeye kadar indirilir. Projelerden bazısı yıldız biçiminde büyümeyi bazısı da Moskova boyunca, ilave bir yeşil kuşak meydana getirecek şekilde çizgisel bir kentleşmeyi öngörür. Bazıları ise mevcut radyokonsantrik sistemi değerlendiren çevresel ek merkezler önerir. Birincilik ve ikincilik ödülleri eşit olarak S. Matfeev ve N. Poliakov'un ekibine gider. Matfeev'in ekibi yapı topluluğu için yıldız biçimli bir planı benimseyerek merkezi Moskova boyunca geliştirmeyi teklif eder. Poliakov'un (projeleri fazlasıyla prospektif olan I. Lejava'nın da dahil olduğu) ekibi bir öncekine yakın, fakat merkez oluşumunu engelleyen yanlamasına geçişlere yer veren bir çözüm tavsiye eder.

Moskova'nın artan nüfusunu dağıtmak için en az 30.000 en çok 80.000'lik uydukentler kurulur. Sanayi ve ticari tesisler kent nüfusunu oldukları yerde kalmaya özendirirler. Bu kentlerin ilki Moskova'ya 35 kilomotre uzaklıktaki Kryukovo, başkente bir demiryoluyla, Leningrad'a ise otoyoluyla bağlıdır. I. Rogine'in başmimarlığını yaptığı, Moskova'ya 40 kilomotre uzaklıkta bulunan Sputnik ise kent yöresi dahilinde kirliliğe yol açmayan iki sanayi bölgesini ve kentin dışında kuzeybatı bölü-

mündeki demiryolu yakınında bulunan bir üçüncü sanayi bölgesini kapsar. Her biri 6500 kişilik komşuluk ünitesi oluşturan 10 semte bölünen Sputnik 11 okul, 3 teknik okul (bunlar hâlâ Sovyetler Birliği'nde sanayi bölgesinde kuruludur), bir müzik konservatuarı, 40 çocuk bahçesi, 30 kreş, bir büyük hastane, 2 sinema ve bir kutlama salonuna sahiptir. Bir termik santral ısınma ve diğer ikisi ise elektrik enerjisi sağlar. Kentçilerin hedeflerinden biri kişi başına 14 metrekare oturulabilir alan sunmaktır. Bu çok azdır. Fakat devrimin başlangıcında, hâlâ Moskova'nın kent merkezinde kişi başına düşen ortalama ikamet alanı 9 metrekareydi. Ve Rusların çoğunun bir daireyi birçok aileye paylaştırdıkları zamanlar çok uzak değildir.

Her ne kadar Sovyet şehirciliğinin en muteber yönlerine değinsek de görüldüğü üzere ülkedeki şehircilerin çalışmaları mimarlarınkinden çok daha kayda değerdir. Bahsettiğimiz nedenlerden ötürü sovyet şehirciliği gerçekten de sosyalist bir perspektif içerisinde yer alır. Bu toprak düzenlemesine uygun bir mimari halen yaratılmayı beklemektedir. Bu kitabın son sözünde bahsedeceğimiz prospektif Sovyet gruplarının yapmaya çalıştıkları şey de budur. Bununla birlikte halen faaliyet gösteren bazı mimarlar mimarinin onur listesinde yer alabilirler: Ulyanovsk'ta pilotiler üzerinde duran basık hacimli Lenin Anıtının mimarları B. Mezentsev, M. Konstantinov ve G. Isakovitch; Kaluga'da, yıldızlık kısmı alüminyum kaplı eliptik bir kubbeyle örtülü Tsilkovski Devlet Uzay Yolculuğu Müzesinin (1967) mimarları G. Karkhine, E. Kireev, Orlova, Strogui ve Fomine; Özbekistan, Taşkent'teki idari binalar topluluğunun mimarı B. Mezentsev; Litvanya, Vilnius'taki fuar sarayının mimarı Tchekanaouskass. Leningrad'da mimar Henry Wlanine, özellikle filarmoni salonu ve yeni havaalanı gibi birçok çalışmasıyla örnek olarak verilebilir.

13. Halk Demokrasileri: Polonya, Romanya, Çekoslovakya, Yugoslavya

Halk demokrasileri şehircilik araştırmalarını ve icraatlarını, tıpkı mimari hataları gibi, SSCB'den almışlardır. Bununla beraber farklı nüfus yoğunlukları nedeniyle kimi halk demokrasilerinde başka problemler de ortaya çıkar. Örneğin Polonya'da, bir kentin ideal nüfusu SSCB'dekine göre çok az bir nüfusla, 10.000 kişiyle sınırlandırılır ki, bu sayıya İngiltere'de olduğu gibi, ilkokul sayısına göre karar veriliyordu. SSCB ve Almanya'da olduğu gibi, Polonya'nın büyük bir kısmı da savaştan harabeye dönmüş biçimde çıkar. Ama 1939'dan 1944'e kadar gizli ve yasa dışı bir mimarlık ve şehircilik merkezi kuramsal sosyal konut incelemeleriyle ilgilenmektedir. Bu araştırmalar savaş sonrası gerçekleştirilen ilk yapıları güçlü biçimde etkiler. Bu konut grupları düşüncesi üç kademeli işlevsel birimler sisteminden yola çıkar. Bu kademe-

ler şöyle sıralanabilir: bir kreş, bir anaokulu, iki üç mağaza içeren 2000 kişilik bir "koloni;" iki ilkokul, bir kulüp, bir ticaret merkezi, bir restoran, bir lise veya bir teknik koleji olan sekiz ila on bin nüfuslu "kent;" 4 ila 6 kenti bir araya toplayan 35.000 ila 60.000 nüfuslu "semt." Fabrikalar kadınlara evlerinin yakınında iş olanağı sağlamaktadır.

Ne yazık ki konut gruplarının çok azı bu verilere uygun şekilde gerçekleştirilebilir. 1950'den 1960'a değin Polonya kentlerinde 855.000 daire inşa edilir ve yeni kent planları hazırlanır.

Onlardan bir tanesi, Krakow'un uydusu, Nowa Huta kenti 100.000 nüfus için tasarlanır. Varşova'nın kuzeyinde mimar S. Deubel 30.000 kişilik büyük bir toplu konut yapar. Okul hizmetleri semt merkezine doğru uzanan yeşil kuşaklar boyunca yerleştirilir.

SSCB'deki gibi, Polonya'da da, mümkün olduğu kadar yerel hammaddeleri kullanan sanayi tesislerince canlandırılacak küçük kentler yararına çok küçük kırsal yoğunlaşmaların ortadan kaldırılması öngörülür. Nüfusun taksimi Polonya'da dengelidir ve ortalama nüfus yoğunluğu kilometrekare başına 120 kişidir. Başkent Varşova 1.700.000 nüfusuyla devasa bir şehir değildir. Yalnızca birkaç endüstriyel kentinde, özellikle Haute Silesie'dekilerde aşırı nüfus yoğunluğu problemi ortaya çıkar. Genellikle XIX. yüzyıldan kalan fabrikaların bir yerde yoğunlaşması sağlık şartlarını çok yetersiz hale getirir. 1950'den itibaren Silesie'deki sanayi merkezindeki tıkanıklığın giderilmesine, eski tesislerin yenilenmesine, hava ve su kirliliğinin sınırlandırılmasına çalışılır. Yeni yerleşim siteleri fabrikaların uzağına kurulur ve Chorzow'daki "Kültür Parkı" gibi büyük yeşil sahalar düzenlenir.

Polonya çapında yapılan planlama, yerleşim koşullarının iyileştirilmesi için 1980'e kadar bir milyondan fazla dairenin yapılmasını ve bunların yarısına gecekonduda oturanların yerleştirilmesini öngörür. 1962'de Polonya kentlerinin çoğu hâlâ arıtma istasyonlarından yoksundu. Yoğun bir kentsel altyapı yenilenmesi çalışmasına karşın 1980'de kent nüfusunun yalnızca % 78'i arıtma tesislerine sahipti. Motorlu araç sayısının birdenbire yükseldiği ülkelerdeki trafik güçlüklerini göz önünde bulunduran Polonya, toplu taşıma araçlarının kentlerin imkânlarına en uygun dolaşım aracı olduğunu tahmin etme akıllılığını gösterir.

1968'de Varşova kent alanı için bir plan yayımlanır. Bu eski ortaçağ şehri, müzelerden, kulüplerden, restoranlardan, kafelerden, mağazalardan oluşan bir kent merkezi haline gelir. Kentin etrafında işlenmemiş 30.000 hektarlık arazi yeniden ağaçlandırılır ve Kampinos Ormanı ulusal park haline dönüştürülür. Çok işlevli eğlence

ve spor merkezlerinin çoğu Wisla üzerine konuşlandırılır. Aynı zamanda kentlerdeki kirli havayı arıtmak için hem "havalandırma geçitleri" hem de "iklimlendirme bölgeleri" kurulması öngörülür.

Ostrowski'ye göre,[17] Varşova şehir merkezindeki kent planlama programı "esas itibarıyla ticaret ve büro merkezli düzenlenmiştir." İşte can sıkıcı biçimde, bize kapitalist ülkelerde merkezin finans-iktidar tarafından ele geçirilmesini hatırlatan şey. Sosyalist bir ülkede nasıl olup da aynı sonuca varıldığını analiz etmek ilginç olurdu.

Z. Karpinski Varşova'nın doğusunda, 11 ve 24 katlı bir toplu konut ve bunlara ek olarak 140 metre yüksekliğinde bir işhanı inşa eder. Geçit Töreni Meydanında büyük bir otopark inşa edilir ve büyük mağazaların mal teslimatları yeraltından yapılır.

Varşova'daki spor kompleksi için göz alıcı yapılar tasarlanır: Wjcieh Zablocki'nin dört salonu öngerilmeli betondan içbükey çatılarla ahenk içinde olan olimpik merkezi; Zbigniew Ihnatowitsch, J. Soltan, L. Tamachewski ve Wittek'in Mokotow spor merkezi bu yapılara örnek olarak verilebilir.

Gdansk (eski Danzig) ve Gdynia arasındaki sınırın ortadan kaldırılması, 1926'da inşa edilen ve daha 1939'da 120.000'lik nüfusu bir araya toplayan Polonya limanı, yaklaşık yirmi kilometre uzunluğunda, 650.000 nüfuslu bir kent birleşmesine neden olur. Prospektif çalışmaların bazı Polonyalı mimarlarına ve ilk sırada da Harvard'da (ABD) eğitim gören Jery Soltan'a (1913) nasıl engel olduğunu göreceğiz.

Devrimden sonra Romanya, ağır sanayiye önem vererek ülkenin sanayileştirilmesi politikasını benimser. Bunun sonucunda yıllık % 15'lik genel ekonomik büyüme sağlanır. Mimari de paralel olarak sanayileşir.

Seri halinde prefabrikasyon, yeşillik içinde su kıyısında sıralanan 16 katlı kulelerin bulunduğu Floreasca-Tei'deki gibi büyük yapı topluluklarının inşasına yol açar. Bu yapı topluluklarının şehircilik uzmanı Margareta Pinchis, mimarı ise Radu'dur. 100.000 nüfusluk Balta-Alba yapı topluluğunun imar planları N. Kepes ve N. Porumbescu tarafından, mimarisi Sully Bercovici tarafından tasarlanır.

Savaş öncesinde bir taşra kenti olan Bükreş, birçok yeni dairenin yanı sırayeni bulvarların ve meydanların, inşa edildiği modern bir kente dönüşür. Ascanio Damian'ın yuvarlak, büyük fuar salonu ve Porumbescu, Rula, Berkovici ve Prunku'nun Devlet sirki dikkat çeken yapılar arasındadır.

Diktatörlere özgü megaloman bir çılgınlık eski-şef Nicolae Ceaucescu'yu, köylü-

[17] *L'urbanisme contemporain.*

leri kolektivist hayata zorlamak için Rumen köylerini kökünden kazımaya ve Bükreş'i, Stalinizmin görkemli günlerindekini andıran bir mimariyle iktidarın gücünü sergileyeceği bir kente dönüştürmeye götürür.

Karadeniz kıyısında, genellikle modernden çok modernist üslupta birçok otel inşa edilir. Cesare Lazarescu'nun Mamaia'daki yaz tiyatrosu belleklerde yer edecektir.

Bu kitabın sonunda Martin Pinchis'in geleceğe dönük araştırmalarından söz edeceğiz.

15.600.000 Çekoslovak orta yoğunlukta bir nüfus oluşturur. Fakat yoğunlaşmaların çok dağınık olması, ev ve iş yerleri arasında çok sıklıkla seyahat edilmesine sebep olur. 1966'da Çekoslovakya, Polonya'dakine benzer bir planlamayla nüfusunu bir noktada toplamayı tasarlar. Öte yandan kent ve kırsal kesimdeki insanların hayatını eşit düzeye getirmeye yönelik bir eğilim belirir. Tarihi merkezlerin korunması için büyük bir gayret gösterilir. Bunlardan kırkı tarihi anıt ilan edilir. 1930'da Mies van der Rohe tarafından Brno'da inşa edilen Tugenhat villasının bakımı, 1969'da villayı restore etmeye ve içinde rehberli gezintiler düzenlemeye karar veren belediye tarafından üstlenilir.

Savaştan az etkilenen Prag, tarihi merkezinde eski sokak ağını muhafaza eder. Şehrin en muteber kısmı hem kent müzesi hem de sosyal merkez haline gelir. 1959'da hazırlanan Prag gelişme planı kent yüzölçümünün artırılmamasını ve sağlığa aykırı yerleşimlerin temizlenmesini kapsar.

Çekoslovakya'daki modern mimarinin öncüleri Havlicek ve Honzik, 1950'den sonra yeni kentler inşa ederler. Fakat Çekoslovak mimarisi, Cubr, Hruby ve Pokorny'nin Brüksel Evrensel Sergisinde yaptıkları pavyonu saymazsak savaştan sonra uluslararası bir ilgi doğurmaz. Sökülüp Prag'ta yeniden inşa edilen bu pavyon restoran olarak hizmet verir. Bratislava'da Josef Chovanec bir "at eyeri" biçiminde 5000 kişilik bir spor salonu inşa eder.

26 Temmuz 1963'teki depremle neredeyse tamamen yıkılan Üsküp'ün içler acısı hali Yugoslavya'da mimarlık ve şehircilik problemlerinin önüne geçer. Üç milyon tonluk yıkıntı Makedonya'nın başkentinden boşaltılmak zorunda kalmıştır. Doxiadis (Üsküp Şehircilik Enstitüsü ve Polonya'dan Polservice'in işbirliğiyle) yeni kentin ve çevresinin vaziyet planı için görevlendirilirken kent merkezi planı yarışmaya açılır. Yarışmaya Rotival (ABD), Van den Broek ve Bakema (Hollanda), Luigi Piccinato (İtalya), Kenzo Tange (Japonya) ve bunlara ek olarak dört Yugoslav kentbilimci grup katılır. Kenzo Tange tren istasyonu semtinin yapılaşmasıyla görevlendirilir, Zagreb Enstitüsü ise konut semtlerini gerçekleştirir.

Yugoslavya'daki birçok modern çalışma arasından Vladimir Turina'nın Zagreb stadyumunu (1958-1961), Milorad Pantovic'in Belgrad'taki sergisalonunu ve Venceslas Richter'in Belgrad ve Saraybosna'daki müzelerini anabiliriz.

4
AFRİKA, ASYA, OKYANUSYA

Modern mimari Afrika'ya otuzlu yıllarda yalnızca Fas, Cezayir ve Güney Afrika üzerinden girer. Sömürgeci uluslar İngiltere, Fransa, Belçika, İtalya ve Portekiz her yerde kendi akademik üsluplarını, batılı ideolojiye uygun bir öğretimi dayatırlar. Avrupalı mimarlar ne yerel geleneklerle, ne yerel malzemelerle ne de hatta iklim koşullarıyla ilgilenirler. Bütün gaye Niamey veya Leopoldville'de iken insanı hâlâ Paris veya Brüksel'de olunduğuna inandırmaktır.

1950'den sonra gelen bağımsızlıkla, iyi kalitede yeni bir mimari yayılır Afrika'ya; fakat bu mimarinin bütün meselesinin yeni sömürgecilik olduğunu görmemek pek zordur. Nitekim bu mimari neredeyse tamamen saraylardan, yabancılar için yapılan otellerden veya prestij ifade eden birtakım konutlardan meydana gelir ve yerli sakinlere gerçekten de kendileri için tasarlanmış bir mimari ve şehircilik sunmaktan çok yerel despotların ve diktatörlerin itibarını arttırmaya yöneliktir.

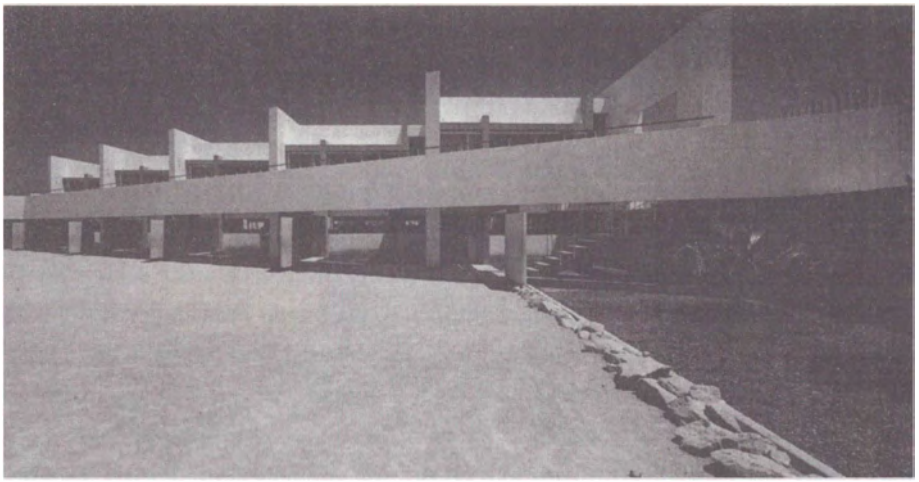
Bununla beraber Fransa'nın Kuzey Afrika'daki iki eski mandası (Fas ve Tunus) ve eski sömürgesi (Cezayir) tamamen ayrı bir konumdadırlar. Fransız mimarlarının eserleri buralarda yerli kültürlerin güçlü katkılarıyla birleşir. Kuzey Afrika'daki modern mimari de yeri geldiğinde bazı Avrupalı mimarları etkilememiş değildir.

1. Kuzey Afrika

Fas (Ecochard, Atbat-Afrika; Yeni Agadir; Zevaco, Azagury)

III. Cumhuriyet zamanında Fransa'nın tek büyük kentsel planlama eserini Prost'un Fas'ta, Lyautey'in hükümdarlığı sırasında fiiliyata geçirdiğini görmüştük. Modern Rabat, Kazablanka, Marakeş ve Agadir şehirleri otuzlu yıllara dek gelişirler. Daha sonra 1946'da Michel Ecochard'ın ülkeye gelişine kadar bir durgunluk yaşanır. Ecochard beş yıl boyunca uğraşıp bir Şehircilik İdaresi kurarak muazzam bir iş başarır. Fakat gecekondu sorunuyla mücadele etmek istemesi işini kaybetmesine neden olur ve sürüp giden kinler onun Fransa'da bir daha asla kariyer yapamamasına yol açar.

Bağımsızlığına kavuşan Fas'ın Ecochard'ı adeta göklere çıkartması sempatik bir olaydır. Nitekim Ecochard'ın kurduğu çekirdek kadro kendini yeniler ve birçok çalışma arkadaşı uzun süre aynı mevkide çalışırlar. Fransız mandasının sağladığı şehircilik hizmetleri Fas için yararlı bir miras olarak kalır.



Fas, Kazablanka'da J. F Zevaco'nun G. Bizet okul topluluğu. Foto X.

Fakat bağımsız Fas devamlılığı temin etmede bazı güçlüklerle karşılaşır. Manda döneminde ülkede 200 Avrupalı mimar vardır; bağımsızlıktan sonra kalanların sayısı 80'den fazla değildir. Çok sayıda teknisyenin de ülkeden ayrılmasıyla birlikte bu durum tam bir durgunluğa neden olur. O dönemde ülkedeki seksen mimardan yalnızca dokuzu Faslıdır. Diğerleri Fransız, Alman, Belçikalı, İsviçreli ve İtalyandır. Bu şehircilik hizmetlerinin ulusallaştırılmasını güçleştirir.

Bütün üçüncü dünya ülkelerindeki gibi Fas'ta da mimarlar ve kent planlamacıları muazzam bir işle karşı karşıyadırlar. Ülke nüfusu otuz yıla kadar iki katına çıkacaktır ve tüm büyük kentlerin yüzölçümlerini en az ikiye katlayacakları öngörülür. Gecekondu mahalleleri ve okullaşma sorunlarını çözmek gerekmektedir. Manda döneminde çocukların yalnızca % 50'si okula gönderiliyordu. Bu geri kalmışlığı telafi etmek ve her yıl eğitim çağına giren 300.000 yeni çocuğun ihtiyaçlarını karşılamak için bağımsızlığın ilk yıllarında Fas'ta yılda 4000 sınıf inşa edilir. Ayrıca bağımsız Fas, Agadir'in yeniden yapılaşmasını da üstlenmek zorundadır.

Portekiz'in eski Santa Cruz'u, "Güney Fas'ın batılı kapısı" olarak bilnen Agadir, Fransız mandasının son icraatlarından biridir. 20 Şubat 1960'daki bir depremde kentin % 80'i yıkılır. Depremden 6 yıl sonra modern bir pilot-şehir olması beklenen Yeni Agadir'in inşası tamamlanır.

1960'tan itibaren Agadir'in yeniden yapılaşması için Le Corbusier'ye danışılır. Ancak tavsiyeleri yerine getirilmez, ilk gelişme planını sunması için Faslı bir ekip görevlendirilir. Plan kral II. Hasan tarafından Eylül 1962'de onaylanır. Felaketin deh-

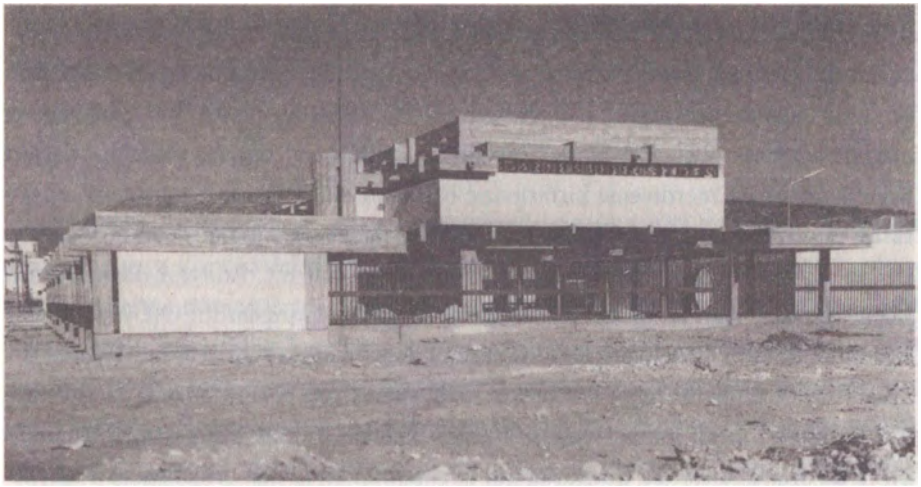
şeti sebebiyle arazi mülkiyeti meselesi bir süreliğine unutulur. Devlet inşa için gereken arazileri istimlâk ettiğinden, kentçiler eldeki parsellerden başka parselleri kullanabilmek gibi az rastlanılan bir ayrıcalıktan faydalanırlar.

Yeni Agadir'i meydana getirecek olan temel kent planlama ekibi Michel Ecochard'ın kurduğu şehircilik idaresi tarafından oluşturulur. Bu ekip o dönem, Paris Güzel Sanatlar Okulundan henüz mezun genç bir Faslı mimar Mourad ben Embarek tarafından yönetilir. İsviçreli şehirci Claude Beurret ve Fransız şehirci Pierre Mas, Embarek'le işbirliği yapmaktadır. Ekipte ayrıca bir de Fransız peyzaj mimarı, Jean Challet vardır. Fas'ta çalışan mimarların büyük kısmı Yeni Agadir'in yapılaşmasına katılır; bunlar Faraoui ve Azagury gibi Faslı mimarlar veya Zaveco, Riou, Tastemain, de Mazières, Ichter gibi Fransız mimarlardır. İlk incelemelerden itibaren Agadir'in şehircileri planlarını idari, ekonomik ve turistik olmak üzere üç fonksiyon etrafında tasarlarlar. Jadis Agadir lüks bir turizm kentidir. Ekip tercihlerini halk turizminden yana kullanmaya karar verir. İlk turistik tesis, deniz kıyısına kurulan Club Méditerranée'dir. Otomobillere Agadir'de nadiren rastlanır, yayalar ve arabalar kesin biçimde birbirlerinden ayrılmamıştır, fakat yine de şehir planları, özellikle önceden çöl olan bir arazi üzerindeki 5 hektarlık halk bahçesi gibi alanları yayalara ayırarak yaya trafiğine ayrıcalık tanır.

Depremin özellikle halk tabakasından insanların ikamet ettiği mimarisiz inşa edilmiş evlerde ölümlere yol açtığı gözlenir. Kasbah, depremden sonra harabe yığınından başka bir şey değildir. Gelgelelim Lods ve Arsène-Henry tarafından inşa edilen belediye binası gibi bazı betondan konutlar depreme çok iyi dayanır. Sade ve alelacele inşa edilmiş veya yüzer tavan ihtiva eden beton yapılar çöker.

Depreme karşı dayanıklı bir kent kurabilmek için yıkıntıların tetkikine önem verilir. İlk iş olarak eski dülgerlerin yaptıklarına benzer biçimde, kalkan duvarları betonarme örtülerle sabitlenerek üç dört katlı binaların rüzgâr bağlama çubukları iyileştirilir. Eğer bina çok yüksekse kalkan duvarları sabitlemenin faydası olmaz, yoksa temelde ciddi bir makaslama meydana gelir. Bu yüzden binaya büyük bir esnenklik kazandıran katlı çerçevelerin düşünülmesi gerekir. Taşıyıcı duvarlar ise iki kat betonarme olduğunda çok iyi rüzgâr bağlaması oluşturur. Aynı yapı onu taşıyan zemine (zeminin kayalık veya yumuşak olmasına) göre farklı tepki gösterir ve farklı türdeki her bir araziyle birleştiği yerde bir makaslama oluşur. Böyle bir durumda binanın ikiye bölünmesi tercih edilir.

Bölmeler ise özel önlemler alınmazsa merkez tarafından yıldız biçiminde kırılır. Onun için kalın bölmeler yerleştirmek veya iskelet ile bölme arasına esnek bir mal-



Fas, Agadir Adliyesi, E. Azagury. Foto, kamu işleri bakanlığı, şehircilik hizmetleri, Agadir.

zeme koymak gerekir. Eğer bölmelerin köşelerde tepeye kadar çatlaması engellenmek istenirse, kapı ve pencereleri betonarme çerçeve ve kapı kasası dikmesiyle çevirmek de gerekir. Fakat germe çubuklarının iskeletle birleştirilmeleri lazımdır, yoksa bu berkitmeler etkisiz kalır.

Hem depreme dayanıklılık garantisini temin edebilmek hem de kente bir birlik kazandırmak üzere, Kasbah'ın eski sakinlerine tahsis edilen konutların yapımı da dahil her bina için bir mimar tahsis edilir. Böylece benzersiz bir olay meydana gelir. Fakir Faslılar, hatta daha az yoksul olanlar evlerini hep kendi elleriyle yapmışlardır. Böyle bir mesleğin adını daha önce hiç duymayan halk kendilerine mimar tahsis edildiğinde ilkin onu bir tür jandarma sanır. Ondan, kendilerine yıkılan evlerinin aynısını yeniden yapmasını ve aynı komşularının yanına yerleştirmesini isteyecek olurlar. Bu yüzden mimarların öncelikli işi bir anlayışı yıkıp yerine yeni bir anlayış yaratmak olur. Sonra mimar ve müşteri arasındaki ilişkiler beklenmedik bir hal alır. Felaketzedeler ona "günaydın" demek veya "ona yarayabilecek" bir demir parçası ya da odun parçası getirmek için midir bilinmez, mimarın kapısını aşındırma alışkanlığı edinirler. Sonunda bazıları evlerinin yapımını daha iyi gözlemlemek için gönüllü olarak şantiyeye girer. Bu samimi ilişkiler Paris'te diplomalarını henüz almış olan Faslı genç mimarlar için değerli bir ders olur. Kimisi "semt doktorları" gibi, işi "semt mimarları" rolü oynamaya, yani yalnızca bina yapan değil, danışman, rehber, arkadaş olan mimarlar rolüne girmeye kadar vardırır. Genç mimarlar bürolarında her türlü entelektüel kültürden yoksun Kasbah sakinlerini, mimari dergileri karıştırır-

ken ve Japon mimarisine hayran olurken gördüklerini bana neşeyle anlattılar. Aralarından iki tecrübeli mimar, Zevaco ve Azagury, Agadir'in inşasında kendi üsluplarını kuvvetli biçimde yansıtırlar. J. F. Zevaco (1916) doğuştan plastik bir kabiliyete ve olağanüstü ifade gücüne sahiptir. Zevcavco'nun imzasını taşıyan postane, itfaiyeci kışlası, anıtsal bir merdivenle birbirlerine bağlanan iki binalı okul, günümüz uluslararası mimarinin en göze çarpanları arasında sayılabilecek yapıtlarındandır. Azagury ise çıplak beton direkleri muhteşem bir canlılıkla kullanır. Adliyesi, Rena Barnen sağlık merkezi, kent idare merkezi etkileyici ve güzel çalışmalardır. Öte yandan yine Agadir'de Riou ve Tastemain, kent merkezini daha belirgin hale getiren, A binası denilen, büyük yatay bir bina; Faraoui ve de Mazières sıra villa-evler inşa ederler. Bütün bu eserler farklı mimari ifadelere sahip olmakla birlikte muhteşem bir mimari birlik de ortaya koyar. Le Corbusier'nin çıraklarının en dikkat çekici eserleri meydana getirdikleri örnek Brezilya mimarisi ve modern Fas mimarisidir. Le Corbusier'nin öğrencileri manda dönemi Fas'ında, özellikle de Bodiansky'nin Candilis ve Woods'la birlikte yönettiği Atbat-Afrika grubu içerisinde hatırı sayılır sayıdaydılar. 1951-1953 yıllarında bu grup, Ecochard'ın başlattığı kent yenileme girişimi çerçevesinde, Kazablanka'da yüz pilot konut gerçekleştirir. Eski Agadir'de J. Chemineau ve E. Delaporte bir lise; ardından Ouezzane'de bir müslüman hastanesi ve Port-Lyautey'de bir konut grubu inşa ederler. Önceleri Ecochard'ın ekibine bağlı olan Peret'in eski öğrencileri Henry Tastemain (1922) ve Éliane Castelnau (1923), bağımsız Fas'ta birçok yapı gerçekleştirirler: Liseler (özellikle Rabat'taki Ömer Hayyam ve Prenses Nusa Liseleri), hastaneler (Azagury'yle beraber Marakeş'te cerrahi bir hastane), dispanserler, okul grupları, sanayi ve idari binalar, toplu ve tek aile evleri, spor ve otel tesisleri. Fas'ta mimarlar arasında çok sayıda ve çeşitli ortaklıklar yapılır. Örneğin Faraoui, P de Mazières, F. Zevaco ve H. Tastemain, Rabat'ın kent merkezinde Milli Ekonomik Kalkınma Bankası'nın sosyal merkezi için bir yapı topluluğunu inşa ederler.

Afrika'daki yeni kent örneği olarak Agadir'i seçtiğimizden, benimsenen mimari yaklaşımın güzel olmakla birlikte şüphesiz gelişme yolundaki bir ülke için uygun olmadığını belirtelim. Brasilia ve Çandigar gibi Agadir de anıtsal bir mimariyi yansıtır. Her şey çok iyi çizilmiş, çok iyi düşünülmüştür ve devingenlik kavramları, modernliğe henüz dahil olmuş bir ülkede bizimkiler gibi eski ülkelerde kıyaslandığında çok daha belirgindir. Kasbah'ın eski sakinlerini sağlıklı kentlere kavuşturarak bu denli güzel bir şehri oluşturmak büyük marifettir. Ama yoksul halka altyapısı tamam (su, elektrik, kanalizasyon) topraklar ve her sakine evini kendi isteğine göre inşa edebileceği şekilde prefabrike parçalar, modüller temin etmek herhalde daha akıllıca olur-

du. Bu şekilde temin edilen malzemeler mimari sıra dışılıkları imkânsız hale getirerek, kolay bir yapı oyununa olanak verebilirdi.

Cezayir

Cezayir'in kendi Lyautey'i olmamıştır, fakat hayranlık verici bir Magreb bölgesini Auvergne veya Korsika'dakilere göre kopya edilmiş köylerden oluşan Fransız yönetim bölgelerine dönüştürmeye çalışan idarecileri vardır. Bu mimari soykırıma karşı Le Corbusier gibi kişiler kendi modern anlayışlarını ülkeye taşımak isterler. Fakat ancak II. Dünya Savaşından sonra Corbusier'in çırakları Cezayir'e yeni bir çehre vermeye girişirler: Bodiansky ve Candilis Alger'de olduğu gibi Oran ve Constantine'de de inşaatlar yaparlar. Ama sömürgeleştirmenin son yıllarının en ilginç eserleri özellikle P A. Emery ve L. Miquel'inkilerdir. L. Miquel (P Bourlier, J. Ferrer, Laloe'yle birlikte) 1952-1954 yıllarında Aero-konut binalarını inşa ederler. Genellikle sanılanın aksine Miquel'in "Aero-konutu" uzay mimarisinin ya da "hava" mimarisinin özel bir biçimi değil, havacılık sanayi atölyelerinde çalışan kooperatif işçi topluluğunun konutudur. Malglaive parkına kurulu, ikisi 4, biri 17 ve diğeri 23 katlı dört konuttan oluşan bir grup söz konusudur. Dış estetiği kadar iç düzenlemeleriyle de (içerlek balkonlu odalar, en yüksek konutun onuncu katında tüccar koridoru) Le Corbusier'nin konut birimine verilen bir karşılık söz konusudur.

Sömürgeleştirmenin son yıllarının kent planlama dairesi şefi olarak J. de Maisonseul'ün oynadığı rol hem zorlu hem de cesaret isteyen bir roldür. J. de Maisonseul, Cezayir'in mimari ve kentleşme alanlarındaki modernizayonunu teşvik eder. Yönetimi süresince Bize ve Ducollet, Cezayir'in yeniden düzenlemesiyle görevlendirilir. Zehrfuss ve Sebag, Maison-Carrée'de ekonomik konutlar yaparlar. 1957'den 1959'a dek Roland Simounet, Cezayir'in gecekondu mahallelerinde oturanlar için bir yeniden yerleştirme kenti; daha sonra 1958'den 1962'ye dek Timgad'da yeni bir yerleşim birimi, tarım nüfusunun yeniden bir araya toplanması için 2500 konut tasarlar. Herbé, Le Couteur ve Sarger de Cezayir'de bugün özellikle bir anıt gibi ziyaret edilen bir Katolik kilisesi inşa ederler.

Le Corbusiercilere özellikle bir depremde yıkılan Orleansville'in yeniden yapılaşmasında rastlanılır. Bossu orada zanaatçı ve alışveriş dükkânları, lojmanları olan bir ticaret merkezi çizer (1956-1962). Miquel şehrin doğu merkezini inşa ederken, Emery ve Miquel de Beaudouin Oteli'ni gerçekleştirirler.

Çağdaşlaşmayla birleştirilmiş güzel yerli mimari örnekleri arasında André Rave-

reau tarafından yapılan Ghardaia'daki posta binasını sayabiliriz.

Bağımsızlığa kavuştuktan itibaren çağdaşlaşmaya, teknikliğe karşı duyulan doğal bir özlem yeni Cezayir'i, dünyanın dört bir yanından gelen mimarların bulunduğu devasa bir şantiyeye dönüştürür. Constantine Üniversitesini bir Brezilyalı, Oscar Niemeyer; Oran Üniversitesini bir Japon, Kenzo Tange; büyük turistik kompleksleri bir Fransız, Pouillon; Houari Boumedieci sosyalist tipte köyü bir İspanyol, Bofill inşa eder. Tange tarafından çizilen üniversitekenti Macar teknisyenler gerçekleştirir. Constantine'deki prefabrikasyon fabrikasını ise Doğu Almanya'dan gelenler. Fakat yeni üniversiteler çağdaşlaşmanın yaşayan bir sembolü ve bundan ötürü de gelecek üzerine girişilen bir bahistir. 1962'de Cezayir'de hiçbir Cezayirli mimari öğrencisi yoktur. Alger ve Constantine Mimarlık Okulunun ilk mezunları ancak 1969'da ortaya çıkacaktır.

H. ve A. El Miniawy, batılı modeller karşısında, yerel işçiliği kullanmaya ve fabrika çıkışı bir mimarinin getirdiği masraflı nakliyelerden tasarruf etmeye imkân veren, sağlamlaştırılmış toprak beton evlerden oluşan bir alternatif sunarlar. Miniawy, Hassan Fathy'nin, Y. Friedman'ın ve Y. Illich'in, yoksul ülkelerin kendilerine özgü bir çözüm geliştirmelerini ve zengin ülkelerin hatalarından özellikle sakınmaları gerektiğini düşünenlerin tarafında yer alır.

Cezayir'i iyi tanıyan iki Fransız mimar, çağdaşlığın ve Arap-Berberi halk kültürünün bir ortakyaşama biçimi olabilecek şeye en çok yaklaşan kişilerdir. Bu iki kişi, Tipaza ve Sidi-Ferruch turistik köylerinin mimarı Fernand Pouillon ile Djenan El Hasan yeni yerleşim kentinde basit ve ucuz bir malzemeyi, iki yüzlü küpeşteyi zekice kullanan Roland Simounet'dir.

Tunus (Zehrfuss'tan Cacoub'a)

Fransız mandasının son yıllarında Bernard Zehrfuss'un yapıtları, Tunus'ta oldukça boldur. Zehrfuss Tunis üniversitekentinin planlarını çizer ve aynı şehirde hastane kentiyle hipodromu inşa eder. Vago orada Cezayir Bankası'nı ve Carlu ise Radyo Binasını kurar.

Bağımsızlıktan itibaren Bourguiba hükümeti ülkeyi sanayileştirmeye ve toprakları değerlendirmeye girişir. Barajlar, elektrik santralleri, fabrikalar, yollar, okullar, hastaneler bu politikanın sonuçlarıdır. Her odada bir düzine insanın üst üste yığılması gibi bir sonuç doğuracak olan "arap kulübelerinin yok edilmesi" sürecini pekiştirmek için bir kapalı çarşı etrafında küçük köyleri birleştiren tek aile evleri inşa

edilir. Uluslararası turizmin dikkatini çekmek için de büyük çaba sarfedilir. Düzenlenmiş plajlar, oteller, tatil köyleri Tunus'u turizmin ayrıcalıklı bir ülkesi yapar. Skanes ve Monastir otelleri özellikle etkileyicidirler.

Yeni Tunus mimarisine Olivier-Clément Cacoub'un nüfuzu damgasını vurur. Monastır şehrinin kent planlamacısı ve danışman mimarı olan Cacoub burada okul, yönetim, hastane ve spor binaları, özellikle de kongre sarayını inşa eder. Skanes'teki tatil köyü, kentle çok iyi bütünleşmiş, tuğladan Katalan tonozlarıyla örtülü dört yüz bungalow içerir. Ayrıca Tunis'in uydukenti Karabia'nın planını da hazırlar. Cacoub'ta yerlicilik (indigenism) ve modernite gayet uyum içindedir.

2. Kara Afrika (Bodiansky, Chomette, Ecochard; Nijeryalı Mimarlar; Fildişi Sahili; Madagaskar; Senegal, vd)

Afrika'yı paylaşan iki önde gelen ülkenin, İngiltere ve Fransa'nın mimarları, bugün gayet doğal olarak yeni bağımsız ülkelerin mimari pazarını da aralarında bölüşüyorlar. Örneğin Gana'da (konut evler, oteller, Kumasi stadyumu, Accra yakınlarındaki hastanesiyle) İngiliz Kenneth Scott'un etkisi ağır basar. Başka bir İngiliz, D. A. Barrat, Accra'da Chateau Christiansborg kentini inşa eder. Maxwell Fry eski İngiliz Afrikası'nda okul ve üniversite yapıları gerçekleştirir: Kusami Koleji, Ibadan Üniversitesi (Drew, Lasdun, Drake ve Ove Arup'la beraber).

Eski Fransız Afrikası'nda Bodiansky, Henri Chomette ve Michel Ecochard çok sayıda çalışmaya imza atarlar. Bodiansky özellikle Nijerya'da 116 ilkokul ve Niamey'de Fransa büyükelçiliğini inşa eder. Yukarı Volta'da 225 kırsal eğitim merkezi ve Gaoua Hastanesini kurar. Fas'tan ülke dışına atılmasından sonra Michel Ecochard, Yakın ve Orta Doğu'da olduğu gibi, kara Afrika'nın büyük bir inşaatçısı olur. Kamerun'da Brazzaville Üniversitesini, Yaounde Üniversitesini ve Gabon'da Libreville Politeknik Enstitüsü'nü tasarlar.

Birçok İngiliz veya Fransız mimar II. Dünya Savaşının bitiminden itibaren, yani sömürge döneminde kara Afrika'da çalışmaya başlar ve sonrasında da yeni hükümetlerin başvurdukları mimarlar olmayı sürdürürler. 1948'den itibaren Paul Herbé Sudan ve Nijer'de şehircilik çalışmaları yapar. Belçika Kongosu'nda (Zaire'de) Claude Laurens'ın (Léopoldville'deki kuleleri), Philippe Charbonnier ve Julian Elliot'un (Élisabethville kenti) yapıtları dikkat çeker. Keza Fransız Kongosu'nda Henri Chomette'inkiler; Kamerun'da René Sarger'inkiler; Yukarı Volta'da Marcel Lods'un Uagadugu kapalı çarşısı göze çarpar. Bekleneceği üzere, bağımsızlıktan sonra üçüncü bir

fırsatçı gelir: Amerikan mimarlar da sıraları geldiğinde Afrika'da müşteri bulurlar: Gropius Mali'de *Higher Teaching Training College*'i; Louis Kahn Angola'da Amerikan Konsolosluğu'nu inşa eder. Bu sırada Orta Afrika Cumhuriyeti'ne Schultze-Fielitz gibi Alman veya Justus Dahinden gibi İsviçreli mimarlar el atarlar.

Ayrıca en müreffeh, en iyi "donanıma sahip" Afrika ülkelerinin, Afrika'da modern mimari kozunu en iyi oynamış ülkeler olduğunu gözlemliyoruz. Eski İngiliz Afrikası'nda Nijerya, eski Fransız Afrikası'nda ise Fildişi Sahili örnek olarak gösterilebilir. Ayrıca Avrupalıların nazarında düşünsel ve ekonomik açıdan eski İngiliz sömürgelerinin eski Fransız sömürgelerinden çok daha gelişmiş olduğunu göreceğiz. Nitekim Afrika yerel mimari ekolü yalnızca Nijerya'da vardır. Ayrıca siyah Afrika'daki ilk mimari dergisini yayımlayan da Nijeryalı mimarlar birliği, *The West African Builder and Architect*'tir. Yerli mimarlar arasında özellikle sivrilen kişi Olewole Oluseguin Olumuyiwa'dır. Öğrenimini Avrupa'da görür ve Avrupa ve Afrika'da değişik mimarların yanında yaptığı stajlardan sonra ükesinde özel bürosunu kurar. Ibadan'da bir mühendis koleji, okullar ve bürolar inşa eder. Vatandaşı Iseanyi Ekwuene Lagos'ta bürolar ve okullar yapar. Okul inşası Afrikalı hükümetlerin gözünde, ev inşasından daha önemli bir meseledir. Afrika kırsal uygarlığında halklar evlerini kendi araçları ve ihtiyaçlarına uygun biçimde kurarlar. Sonuçta çoğu zaman ortaya yapısal ve estetik açıdan başyapıt olan eserler çıkar. Fakat sanayileşme ve onun zorunlu getirisi olan şehirlere yığılma olgusuyla beraber açık hava kanalizasyonları, kirli suları, Bilharzioz hastalığı ve ruhsal bunalımlarıyla gecekondu mahalleleri ortaya çıkar.

Afrika'daki yeni bağımsız ülkelerin gelişigüzel sanayileşmesinin doğurduğu neticeler, XIX. yüzyılda Avrupalı ülkelerin maruz kaldığı neticelerin aynısıdır. Refah bahanesiyle hızla büyüyen kalıcı bir sefalete yol açılır. Kır uygarlığı değerini kaybederken eski geleneksel mimari kaybolur. Balık istifi gibi yığılan göçmenleriyle Manchester ve Roubaix'e benzeyen Afrika kentleri, Engels ve Blanqui'nin yüz elli yıldan önce betimledikleri manzarayı sergiler. Kara Afrika'da savanadan ve ormandan kent kışlalarına geçecek bir halkın ihtiyaçlarını karşılayacak konutları yapmayı tasarlamak hayal gücüne meydan okumaktır. 1961'de Unesco Afrika'da okuma oranının yükseltilmesi hedefiyle Hartum'da, değişik Afrika iklimleri için en elverişli okul inşaatı tekniklerini incelemek ve gerekli uzmanların yetiştirilmesini teşvik etmekle görevlendirdiği bir heyet kurar. Eski Fransız kara Afrikası'nda Fildişi Sahili modern şehirciliğin başını çeker. 2.500.000 nüfusuyla idari başkent Abidjan, % 80'i hâlâ kırsal kesimde bulunan ülke nüfusunun altıda birini bir araya getirir. Fakat Avrupa ve Amerika kaynaklı kayda değer miktardaki yatırımlar çok sayıda fabrikanın inşasına tahsis edi-

lir. Badani 1952'deki sömürgeleştirme sırasında, Abidjan'ın gelişimi için bir plan çizmiştir.

G. Hanning bu planı 1960'da, bağımsızlık sırasında yeniden inceler. Yeni plan bir havaalanı, bir liman, bir üniversite ve çeşitli kamu ve hükümet binaları öngörür. Ecochard 12.000 öğrencilik bir üniversitenin inşasıyla görevlendirilirken, Daniel Badani adalet sarayını ve posta binasını, Henri Chomette ise belediye binasını ve birçok konutun yanı sıra merkezi pazaryerini de inşa eder. Komşu ülke Gana'da Accra havaalanını inşa eden Pierre Dufau ise (J. M. Lafon'la birlikte) cumhurbaşkanlığı binası ve bakanlar kurulu binalarını da içeren Abidjan'daki idari yapı topluluğunun siparişini alır. 8 hektarlık bir park içine kurulan cumhurbaşkanlığı binası hem cumhurbaşkanının özel konutunu hem de kabul yeri ve hizmetler binasını kapsar. Teraslar, yüzme havuzları, bahçeler, su ve ışık oyunları Lincoln Center tarzı bir ihtişama sahip bu mimariyi tamamlar. Fransa ve İtalya'dan getirtilen mermer, binanın betonarme iskeletini kaplar.

Yine Fildişi Sahili'nde Henri Chomette ve Antoine Laget tarafından yapılan Sassandra Kolejini görürüyoruz; yine burada Kamerun ve Gine'de de çalışan Lagneau ve Weil'ın çeşitli yapılarına da rastlamak mümkündür.

Gine'de Michel Ecochard, Péchiney boksit fabrikası işçileri için 2000 kişilik bir kent inşa eder. Bodiansky (Gana, Accra'nın şehircilik gelişme planını tasarlayan kişidir) Conakry'de bir lise ve bir kapalı pazar kurar. Le Caisme ve Lods ise aynı şehirde deniz kıyısında evler inşa ederler.

Bir asker tarafından değil de, bir şair tarafından yönetilme ayrıcalığına sahip olmuş Senegal, müze ve tiyatro inşaatları için önemli yatırımlar yapar. Senegal'i "Afrika'nın Yunanistan'ı" haline getirmeye heves eden Léopold Sedar Senghor, kültürel ve turistik açıdan "kara dünyanın akropolisi" olmaya namzet Gorée adasının düzenlemesi işini Jacques Couelle'e verir. Dakar Parlamentosu'nun mimarları Badani ve Dorlu'dur, Benin'de (eski Dahomey), Henri Chomette Cotonou yeni kent merkezini (Jacques Benoit-Barnet, Antoine Laget ve Pierre Lelaumier'le birlikte) inşa eder. Doğudaki eski kent ile batıdaki havaaalanı arasında yerleşmiş olan bu merkezin içinde yeni Cumhuriyet Sarayı, 3000 davetli kapasiteli kutlama salonu, büyük konak, adalet sarayı ve Patte d'oie bölgesindeki konutlar bulunur. Henri Chomette ve Antoine Laget'e yine Etiyopya'da faaliyet gösteren büyük mimarlar arasında da rastlarız. Çad'da ise Fort-Lamy kent merkezinin düzenlenmesiyle Candilis, Josic ve Woods görevlendirilmiştir. Bu mimarlar Toulouse-le-Mirail ve Berlin Üniversitesi planlarında olduğu gibi, çoğunluğu müslüman olan Afrikalılara uygun bir kent dokusu kurmaya

gayret ederler. Böylece toplu gezinmeyi sağlayacak bir iç avluya açılan özel küçük odalar yapmaya özen gösterirler. Küçük hücrelerin bir araya getirilmesinde temel öğe olmasına karar verilmiş kapalı sokaklar bir yaya yolu oluştururlar. Ticarethaneler, okullar ve değişik hizmetlerin bulunduğu bir meydan tüm semtlerdeki etkinliği kendi üzerine çeker.

Madagaskar'da Herbé ve Le Couteur, Tananarive Üniversitesini inşa ederlerken, R. Simounet bir yamaçta birbiri ardına yatay dizilen 1500 öğrencilik toplu üniversite konutlarını kurar.

Uganda ve Kenya'da Alman mimar Ernst May birçok çalışma gerçekleştirir. Zambiya'da Julian Elliot, Lukasa Üniversites'ini inşa eder. Angola'da İsrailli Arieh Sharon, Ife Üniversitesini yapar. Ove Arup Doğu Afrika'da olduğu gibi Güney Afrika Cumhuriyeti'nde de karayollarının geçeceği yerleri belirler ve Johannesburg'da Carlton Center ve Standard Bank binasını inşa eder.

3. Yakın ve Ortadoğu (Lübnan, Irak, Suriye, Suudi Arabistan, İran)

Michel Ecochard'ın yapıtlarına Suriye, Lübnan ve Kuveyt'te de rastlarız. Ecochard hem Şam hem de Beyrut'un gelişme planını hazırlamıştır. Anti-Lübnan sıradağlarına sırtını dayayan ve güneydoğu çölüne açılan Şam, halkların geçiş yeri olarak İncil'de bile ismi geçen, dünyanın en eski kentlerinden biridir. Michel Ecochard şehirde varolan önemli yapıtları muhafaza ederken ulaşımı rahatlatan yeni kanallar açmaya ve eski semtleri tahliye etmeye çalışır. Kenti çevreleyen Ghouta vahasının yeşilliğini ortaya çıkarmak için Barada nehri üzerinde bir baraj inşa ettirir. Böylece sulama sayesinde yeşillik iki katına çıkacak ve gelecekteki yerleşim yerlerinin içine sızacaktır. Şam'daki büyük çalışmalar arasında yeni Bakanlıklar sitesi, üniversitenin ve üniversitekentinin genişletilmesi, uluslararası havaalanı projeleri bulunur. Michel Ecochard, Suriye'de olduğu gibi Lübnan'da da karayolları ağını çizer. Bu otoyollardan bir tanesi Beyrut'u, Şam ve Bağdat üzerinden Kuveyt'e bağlar. Ecochard yine Lübnan'da dört tane kolej inşa eder: Sayda'daki Frères Maristes (1959-1960), Baabda'daki Pères Antonins (1960), Beyrut'taki Protestan Kız Koleji (1959-1960). Ecochard Kuveyt'te üç boyutlu metalik strüktüre sahip Ulusal Müzenin planlarını hazırlar. Şunu da belirtmeliyiz ki, Fransız mimarların kara Afrika'daki gerçekleştirdikleri ve Roma Ödülü yarışmacılarının çalışmalarının modern sürümünden ibaret olan pek çok eserin tersine Michel Ecochard'ın yapıtları olağanüstü niteliktedir. Bağdat'ın yeni şehirlerinin düzenlenmesi görevi Doxiadis'e teslim edilir. Bağdat'taki yeni üniversite, tiyatro ve spor tesisleriyle kendi itibarını artırmak isteyen Irak hükümeti,

dünyanın en ünlü mimarlarına başvurur. Böylece Gropius'tan üniversite planlarını hazırlaması, Le Corbusier'den stadyumu inşa etmesi, Aalto'dan kent merkezini düzenlemesi ve bir sanat müzesi yapması, F. L. Wright'tan opera ve konferans salonu için teklif sunması istenir. Ülke ekonomisine uygun olmayan bu büyük planların çoğu proje aşamasında kalır. Gelgelelim yine Bağdat'ta Gio Ponti *Planning Board* bürolarını ve José-Louis Sert Amerikan büyükelçiliğini gerçekleştirir. Avrupa üslubundan etkilenen Iraklı mimar Chadirji'den de Irak'taki binaları nedeniyle söz edilmelidir. Suriye'de Ecochard'la işbirliği içinde Şam'ın planını hazırlayan Gyoji Banshova'yı da unutmamalıyız. Minoru Yamasaki Tahran havaalanını "İran gotiği" tarzında inşa ederken, Suudi Arabistan'da Ove Arup Riyad'da bir konferans merkezini ve Mekke Otelini, Skidmore, Owings & Merrill ise çadır şeklindeki şaşırtıcı Kral Abd al Aziz havaalanını gerçekleştirir.

İran'da çok sayıda yerli mimar vardır ve eğri çizgilerdeki Kerman kliniğinin mimarı Dariush Borbor gibi bazıları, modern bir İran üslubu arayışına girerler. Foroughi, Zafar, Sadegh, Ghiai (Tahran'daki senatonun mimarı) yaptıkları çalışmalarla özellikle dikkat çekerler. Fakat Şiraz'daki Pehlevi Üniversitesinin geniş yerleşkesini gerçekleştiren yabancı bir firmadır (G. Mileto, McMillan ve Griffis'le birlikte). İki İranlı mimar grubu önemli yapılar meydana getirir. Diba, Amirrezvani, Sadeghi ve Kashanijo, Tahran Çağdaş Sanat Müzesini, Jondishapour Üniversitesini ve yeni Şuştar kentini; Nader Ardalan, T. Fiuzi, Houshang Jahed ve Ali Kamazani (The Mandala Collaborative imzasıyla); Tahran'daki İran Yönetim Araştırma Merkezini ve (G. Candilis'le birlikte) Hamadan'daki Ebu Ali Sina Üniversitesini yaparlar.

4. İsrail (Kibbutz'dan Yeni Kentlere; Klarwein, Sharon, Karmi, Rechter, Neumann, Gerstel, Mansfeld)

Kuşkusuz İsrail II. Dünya Savaşından sonra dünyada en çok inşaat yapılan ülkedir, zira İsrailliler savaştan sonra ülkelerini kendi başlarına kurmak zorunda kaldılar. Hemen hemen sıfırdan başlanarak eski Filistin'de bir tarımcılık, sanayi ve ulus planlaması yapılır. 1948'de İsrail Devleti'nin ilan edilmesinden itibaren göçmenlere tahsis edilecek büyük bir konut inşa programı başlatılır. 1949'dan 1961'e dek hükümet % 67'sinin tüm inşaatını üstlendiği 235.000 konut gerçekleştirir. Sharon tarafından yönetilen ve toplam 2.000.000'luk bir nüfus için öngörülen gelişme planı birçok arazinin kamulaştırılması sayesinde kolaylaştırılır. Fakat İsrail Devleti'nin kuruluşu sırasında nüfus üç büyük kentte yoğunlaşmıştır: Tel-Aviv, Hayfa ve Kudüs. Geri kalan nüfus kıyı bölgesine yerleşmiştir. Yeni şehir merkezleri kurarak, sanayiyi tüm ül-

keye dağıtarak ve tatmin edici bir ulaşım ağı döşeyerek nüfusu ülkeye yaymak gerekmektedir. Bütün sosyalist ülkelerde olduğu gibi büyük kentlerin (Tel-Aviv ve Hayfa'nın) büyümesi engellenir. Siyonizmin ilk dönemi Filistin'de Owencı ve Fourierci idelojinin etkisi altındadır. İlk çiftçiler arazisiz bir işçi sınıfı doğmasına mahal vermeyecek şekilde bir zirai faaliyet yürütmeye çalışırlar. 1900 ile 1932 yılları arasında Filistin'de kurulan 94 koloniden 33'ü ortaklaşmacı (kibbutz) ve 23'ü kooperatiftir (Moshabei Ovdim). Kibbutzlarda tüm kaynaklar ortaktır. Bütün çiftlikler eşit boyutlardadır. İsrail Devleti kurulduğu sırada 320 tarım kolonisi, Tiberiade Gölü'nün güneyi ile Tel-Aviv ve Hayfa arasında Jezreel ve Beisan vadilerine toplanır. Bu kolonilerdeki nüfus, toplam 716.678 kişilik bir Yahudi nüfusu içerisinde 85.000 kişiyi geçmez. 1961'de öyle bir göçmen dalgası olur ki, İsrail'in toplam nüfusu öngörülen 2.000.000 kişiyi aşar.

Hizmetlerin çok fazla bölünmesinin önüne geçmek üzere tarım kolonileri, kamu hizmetlerinin olduğu bir merkeze sahip 1500 ila 2000 kişilik dört beş köy şeklinde gruplandırılır. Mevcut kentler, yeni göçmenleri barındırmak için yetersizdir ve bu insanlar için çadır kamplar veya sac barakalar kurulur. Daha sonra 490 yeni şehir ve yirmi kadar kent merkezi inşa edilir. Böylece yarı çöl durumundaki bölgeler de nüfuslandırılmış olur. Beersheba, Kiriat-Shemona, Ascalon, Kiriat-Gat, Dimona ve Eilat adında yeni kentler kurulur.

Neredeyse tamamı Avrupa'dan yeni göç etmiş olan İsrailli mimarlar başlangıçta Filistin iklimine pek uygun olmayan Avrupa ilkelerini benimserler. İngiliz mandası altındaki Kudüs'te küçük polis karakolları ve Rockefeller Arkeoloji Müzesini inşa eden Harrison'unkine benzer bir İngiliz sömürge üslubu Eski Filistin'de belirgin haldedir. Kudüs'te bürolar kuran Erich Mendelsohn'un ülkedeki geçici mevcudiyeti, ilk göçmen Yahudi mimarlar için aynı şekilde önemlidir. Bu mimarlar arasında, Berwald'ın yirmili yıllardaki faaliyetleri kayda değerdir. Öte yandan İsrail Devleti'nin ilk zamanlarında belli bir kavram ve yöntem karşıtlığı bazen "eski" göçmenleri ve "uluslararası üslubun" izini taşıyan yeni gelenleri şiddetli bir şekilde böler. 1934'te Filistin'e göç etmek için Almanya'yı terk eden Klarwein (d. 1893, Varşova), genç İsrailli mimarların Avrupa taklitçiliğine, sıcak bir ülkede yer bulmaya çalışan geniş pencere camları akademizmine karşı çıkarken, geleneksel Arap tekniklerinin özümsenmesinden yanadır. Kudüs Parlamentosu, Tel-Aviv garı, Kudüs stadyumuyla bir İsrail ulusal mimarisi yaratmayı dener. Genç cumhuriyetin ilk yılarındaki en önemli mimarlık bürosu, Bauhaus'un eski öğrencisi Arieh Sharon'unkidir. Sharon 1934'ten 1939'a Tel-Aviv bölgesinde birçok kooperatif evi inşa eder. Bağımsızlıktan sonra or-

tağı B. Idelson'la beraber birincisi Tel-Aviv'de (1955), ikincisi Beersheba'da (1961), üçüncüsü Kudüs'te (1963) olmak üzere üç hastane yapar. Özellikle yerel malzemeleri kullanarak eski kentle sıkıca bütünleştirdiği Nazareth'teki konut grubunda (1963) Sharon'un mimarisi bir ölçüde yerelci bir karakteristik sergiler. Ayrıca Hayfa'daki İsrail Teknoloji Enstitüsü için bir forum binası (1966) ve Montreal Evrensel Sergisi için İsrail pavyonunu inşa eder. İngiliz mandası döneminde göç edenler arasında 1921'de Filistin'e yerleşen ve ölümünden önceki son yıllarında Tel-Aviv Üniversitesinin tasarlanmasında görev alan Dov Karmi'den (d. 1905, Rusya; ö. 1962); 1919'dan itibaren Filistin'e yerleşen ve Dov Karmi'yle beraber Tel-Aviv Senfoni Orkestrası Man Salonu'nu gerçekleştiren Zev Rechter'den de (d. 1899, Ukrayna; ö. 1960) söz etmeliyiz. Zev Rechter, Zarhy ve Y. Rechter İsrail'de birçok inşaat yaparlar: Tel-Aviv Adalet Sarayı, Kudüs'teki kongre binası, arkeoloji fakültesi, Beersheba topluluk merkezi, Weizmann Enstitüsü bilimsel ziyaretçileri için daireler, Nazareth'te huzur evi... Sözünü ettiğimiz bu büro A. Elhanani'yle birlikte 1958'de, İsrail'in 10. yıldönümü için, altıgen bir yapı üzerinde şemsiye biçiminde strüktürler kullanarak dikkat çekici kapalı bir alan meydana getirirler. Gerili borular ve halatlar, bazen doğal ışığın süzülmesine izin verecek şekilde aralıklı olarak yerleştirilmiş farklı renklerdeki ince bezleri destekler. Yeni kuşak mimarlarının işlevselci kuramları sorgulamasıyla ve modern mimarinin öncülerinin çabalarıyla İsrail mimarisinin Akdenizlileştirilmesi söz konusu olur. Kasbah'ın ilkeleri bazı projelerde yeniden belirir. Alfred Neumann'ın uzay kafesleri sistemi de sıklıkla kullanılır. Bu araştırma düzenine Léopold Gerstel'in uzay şehirciliği incelemelerini yerleştirmeliyiz. Gerstel'in incelemeleri bina kavramının ortadan kaybolduğu hacimölçümsel bir şehircilik ilkesinden yola çıkar. Akdeniz geleneğine uygun biçimde Gerstel, yerleşim biçimini dıştan kapayıp içte bir avluya açmayı önerir. İç avlulu evleri, eski kent semtlerine eşdeğerlilikleri yeniden yaratan üst üste bindirilmiş hacimler meydana getirir, fakat bunlar sanayileştirilebilir bir teknik durumundadır. Projelerinden bir tanesinde Léopold Gerstel "Kasbah + ziggurat" şeklinde tanımladığı bir tür piramit görünümlü "bütüncül şehir" anlayışına varır. Görüldüğü gibi burada sonradan Fransız uyruğuna geçen başka bir İsrailli, Yona Friedman tarafından tanımlanan uzay şehirciliği kuramı içinde yer alan projeler söz konusudur. Bu kuramı yine başka bir İsrailli Moshe Safdie, Montreal'deki "Habitat 67"yle bir prototipe dönüştürmeye çalışır.

Alfred Neumann, 262 sayısının anahtar rakam olduğu "MΦ sistemi"ni gözden geçirerek toparlar. Böylece Bat-Yam belediye binası için binanın kare çevresi boyunca 45° eğimli modüler bir kafesin geçirildiği strüktürel bir temel eleman, 262 santimet-

relik sekizyüzlü kübü hesaplar; kafes aynı zamanda dikey planda da bulunur.[1] Alfred Neumann'ın, Zvi Hecker, E. Sharon ve mühendis M. Vardimon'la işbirliği yaparak inşa ettiği Bat-Yam belediye binası, İsrail'de gerçekleştirilmiş en orijinal projelerden biridir; aynı şekilde Alfred Neumann, mimarlar Hecker ve E. Sharon, fakat bu kez başka bir mühendis; L. Hirschorn'le beraber Arziv'deki Club Méditerranée tatil köyünü yaparlar. Akdeniz kıyısında Saint-Jean-d'Acre'a 20 kilometre mesafedeki bu köy, sıkıştırılmış hasırotlarıyla kaplı ahşap panolardan meydana gelen 350 kulübe içerir. Bu açılır üçgen panolar hem etkili bir havalandırma hem de ışığın içeriye süzülerek girdiği bir aydınlatma sağlamaktadır. Metrekare sistemine dayanan tüm ölçüler dört tepeli kesik gövdeli dört yüzlü garip biçimlerdeki kulübeleri meydana getirir.

1925'te Scorpus dağında Kudüs'teki ilk yahudi üniversitesi kurulur. Filistin topraklarının paylaşımı sırasında bu üniversite Ürdün topraklarında kalır. Bu yüzden 1954 yılında Kudüs'te 10.000 kişilik yeni bir üniversitenin inşasına başlanır. Tüm genç uluslarda olduğu gibi üniversite ve okul gayreti İsrail'de de birçok inşaata neden olur. Kudüs Üniversitesine cevap Tel-Aviv Üniversitesi ve Haifa Technion'da bir araya toplanmış teknik ve mühendislik okullarıdır. Bu alanda en çok göze çarpan yapılar arasında şunları sayabiliriz: D. A. Brutzkus'un mühendisler A. Muller ve M. Schnabel'le birlikte yaptığı Rehovot Mimarlık Fakültesinin dinleme salonu – ki iki köprü ayağı üzerine dayanan betonarme hiperbolik paraboloid şeklindedir; S. Pownser'un eseri Kudüs Yahudi Üniversitesine bağlı orta öğretim okulu; Nadler ve S. Bixon'un yapıtı Kudüs'teki Mac Boyar Yüksekokulu; Heinz Rau'nun Hebrew Union College. Ayrıca Sh. Nadler, N. Nadler ve S. Bixon etkileyici Kudüs Tiyatrosunu da inşa ederler.

Kudüs'te, geleneksel söyleme göre İsa'nın haçında kullanılan ağacın kesildiği vadinin üstündeki zeytin ağaçlarıyla kaplı tepelerde, "İsrail Müzesi" denilen dikkat çekici kompleks yükselir. Bu kompleks üç farklı müzeden meydana gelir: anabina, Bezalel Ulusal Sanat Müzesini ve Samuel Bronfman Arkeoloji Müzesini içerir; diğer müzeler ise Ölüdeniz Yazmaları Tapınağı ve Billy Rose'un eseri Heykeller Bahçesidir. İki İsrailli mimar Alfred Mansfeld ve Dora Gad kapalı tek parça müzeografik alan geleneğini sona erdiren anabinayı dikerler. Nitekim bina farklı yüksekliklerde çeşitli bloklara bölünmüştür ve Kudüs tepelerinde genişçe açık camekân geçitlerle birbirlerine bağlıdırlar. Duvarlar hiperbolik-parabolik yumurta kabuklarından bir çatı örtü-

[1] "Israël," *Architecture d'aujourd'hui*, n. 106, Paris, Ocak-Mart 1963.

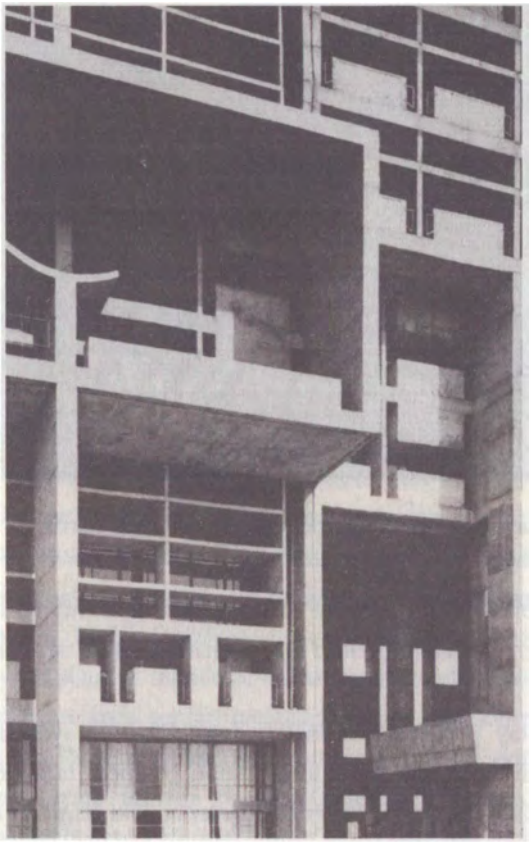


Kudüs'teki Ölüdeniz Yazmaları Tapınağı, Frédérick Kiesler. Foto David Harris.

sü sistemiyle tamamen serbest bırakılmıştır ve içine elektrikli ısıtma, klima ve yağmur suyu akıtma cihazlarının yerleştirildiği merkezi bir betonarme sütun tarafından desteklenir.

Duvarların üst kısmında yatay pencereler nesneleri doğal biçimde aydınlatır. Heykeller Bahçesi Japon kökenli Amerikan heykeltıraş Isamu Noguchi tarafından gerçekleştirilir. Ölüdeniz Yazmaları Tapınağı Frédérick Kiesler'in eski feminen mimari hayalini gerçekleştirebildiği son eseridir. Tapınak birdenbire bir su planında belirir. İsrailliler yeraltı tapınağının beyaz kubbesinin, Ürdün'de bulunan değerli yazmaların içinde olduğu su testilerinin kapağına benzediğini söylerler. Fakat Kiesler bana bizzat, kafasındakinin kadın göğsü biçimi olduğunu söylemişti. Kiesler'inki barok biçimlerden dar bir yolla içine nüfuz edebildiğimiz sembolist bir mimaridir. Ucu gökyüzüne doğru dikilmiş beyaz "göğüs, bazalt siyahından büyük bir duvarla konturpuan oluşturur. Bu *Ölüdeniz Yazmaları*'nda anlatılan Işığın kızları ile Gölgenin oğulları arasındaki çarpışmanın sembolü olarak yorumlanabilir. Yazmaların sergilendiği yeraltı şapeli ise şüphesiz I. yüzyıldan beri yazmaların içinde saklı kaldığı gerçek mağaraları sembolize ediyor.

Alfred Mansfeld ve Dora Gad *Shalom* yolcu gemisinin de yaratıcılarıdır. Alfred Mansfeld, D. Havkin ve M. Calderon'la beraber Lod-Tel-Aviv uluslararası havaalanını da tasarlar. Buradaki anabina betonarme parabolik-hiperbolik tonozlarla örtülüdür. Mansfeld, A. Edelman ve D. Yanai'yle birlikte 1964 New York Evrensel Sergisi'ndeki İsrail pavyonu projesini çizer. Pavyon İsrail dinamizmini ifade etmek isteyen



Çandigar Yazmanlığı, Le Corbusier. Foto L. Hervé.

yen uzay kafes içindeki üç yüzer küpten ibarettir. Ve Hayfa'da son derece yalın hacimlerdeki bir tiyatronun mimarıdır

Tel-Aviv'de 1971 yılında Itzhak Yashar ve Dan Eitan tarafından inşa edilen yeni bir müze açılır. Ashdod kent merkezi için açılan uluslararası yarışmanın birincilik ödülünü J. Ginsberg ve P Vago'dan (ve ortakları M. Van Treeck'ten) oluşan bir Fransız ekibi kazanır. Yeni Ashdod kenti için Ginsberg ve Vago, Brasilia tipinde "anıt kent"ten olduğu kadar Corbusier tarzı "yeşil kent"ten de farklı bir kent merkezi çözümünü benimserler. Yeni merkezlerin başarısızlığının sebeplerinden birinin onların yetersiz yoğunlukları olduğunu düşünen ekip, bir kent merkezinin yaşaması için vazgeçilmez olan şeyi, yani yayaları burada yoğunlaştırmaya karar verirler Bunun için kentin bu kısmında zeminin bütününü yayalara ayırırlar Bu yapay zeminin altında ise araç trafiği sağlanacaktır

5. Hindistan (Çandigar, Ahmedabad; Hintli Mimarlar: Chowdhury, Santosh Ghosh, Kanvinde, Doshi, Correa, vd)

İsrail'de toplam nüfusa oranla mimarların sayıları çok yüksekken Hindistan'da bu oran oldukça düşüktür. Bununla beraber II. Dünya Savaşından bu yana modern mimarinin tartışmasız başyapıtlarından birkaçı Hindistan'da gerçekleştirilmiştir.

Hint mimarisi günümüzde hem Hindistan'a yerleşen yabancı mimarların hem de Batı'da eğitim almış Hint mimarların ürünüdür. Ancak elbette Hint mimari okullarında yetişen genç mimarların da katkısı vardır. Hindistan'daki ilk modern mimari örneğinin Fransız sömürgeleştirmesi sırasında Antonin Raymond tarafından inşa edilen Pondichéry Yatakhaneleri binası olduğu kabul edilir. Kimileri bu eseri Rio'daki eğitim bakanlığı binasıyla karşılaştırmaya kadar gider. Niemeyer'in eğitim bakanlığından önce bu yatakhaneleri inşa eden Antonin Raymond pek tanınmayan bir mimardır, ancak yarattığı etki Japonya'da da belirgindir.

Ama Pondichéry yatakhaneleri Hindistan'da fazla yankı uyandırmayan izole bir yapıt olarak kalır. Büyük çalışmaların başlatılabilmesi için Hindistan'ın, 1949'da bağımsızlığına kavuşmasını beklemek gerekecektir. Hızlı bir kentleşme ülkenin sanayileşmesine paralel olarak ortaya çıkar. Bununla beraber Hint nüfusunun % 80'i hâlâ kırsal kesimde oturmaktadır.

Çandigar'ın inşasından itibaren Hint mimarisi gerçek bir doping alır. Le Corbusier'nin, Doğu Pencap'ın 500.000 nüfusluk gelecekteki başkentinin gelişme planını çizme siparişini Nehru'dan aldığı bilinir. Le Corbusier kenti içinde okullar, ticaret merkezleri, kulüpler ve parklar bulunan 5000 kişilik birimlere ayırır. Trafik için yayayı otomobilden bağımsız hale getiren kendi 7 Y (yedi yol tipi) kuralını uygular. Hızlı otobüsler üzerinde hiçbir ev bulunmayan yollarda gidip gelecektir. Maxwell Fry ve Jane Drew Hintli mimar ve mühendislerle beraber Le Corbusier'nin planlarını gerçekleştirirken kendisi Capitole Sarayının binalarını tek başına inşa eder: Parlamento ve bakanlık, Adalet Sarayı (1953), Yüce Divan (1956).

Pierre Jeanneret'in Hindistan'da ünlü kuzeninden daha mütevazı bir sorumluluk üstlendiğinden ve yapıtlarının Hintli mimarları etrafında toplayacak kadar geniş yankı uyandırdığından söz etmiştik. Jeanneret sözgelimi J. K. Chowdhury, V P Dhamija, P C. Dutta, H'Arbinder Singht, Jogendar, J. L. Malhotra ve Shatri'yle beraber Çandigar'da milletvekilleri için daire konutları ve bir de konak inşa eder. Jeanneret ve iş ortakları ayrıca bakanların Capitole'ün yakınlarında bulunan evlerini de yaparlar. Bunlar Himalayalar'a paralel olarak geniş bahçeler içine dizilirler; 16. sektörden devam eden sıra evler bakanlarınkinden sonra en yüksek konfora sahiptir;

ikinci derece memur evleri ve konut toplulukları en ekonomik ölçülere uyar. Pierre Jeanneret yerel teknikleri ve yerel malzemeleri inceler ve onları kendi konutları ve kamu binalarında kullanır. Hindistan gibi yoksul bir ülke için aşırı pahalı olan çimento, demir, ahşap ve camdan maksimum düzeyde kaçınır. Pencap köylülerinin geleneksel biçimde köylerini yaptıkları yerel tuğla ve kili kullanır.

Pierre Jeanneret tarafından vurgulanan modern mimari için yerel kaynakların en üst düzeyde kullanım gerekliliği, Hint mimarisi için yararlı etkiler yapar. Aynı sırada Le Corbusier'nin muhteşem sarayları tüm Hindistan'da "Çandigar tarzı" bir manierizmin belirmesine neden olur. Pierre Jeanneret tarafından yetiştirilen Hintli mimarlar arasında Jeet Malhotra, yerel malzemeler kullanarak ortaokullar ve *Institute of Post-Graduate Medical Research and Education*'ı inşa eder; B. P Mathur Pencap Üniversitesi kompleksini çizer; J. K. Chowdhury Çandigar'ın 11. sektöründe mühendislik kolejini ve Assam'daki tıp kolejlerini (Gulzer Singhi'yle beraber) gerçekleştirir. Bağımsız Hindistan'daki mimarlık ve mühendislik okullarının kurucuları, Hintliler tarafından meydana getirilen mimari yapıların artmasına katkıda bulunurlar. Az sayıda mimarı olmasına karşın Hindistan şüphesiz üçüncü dünya denilen ülkeler arasında en çok uluslararası değerde yerli mimara sahip olanıdır. Hindistan'ın en büyük kenti Kalküta'da Hintli mimar Santosh Ghosh şehrin yenileme planını hazırlar. Kalküta yakınlarındaki Kalyani bahçekentinde R. Bose üniversite kentini kurar. Aynı şehirde D. S. Bajpai (Fry ve Drew'le beraber) kaplama panoları için geniş ölçüde öngerilmeli beton kullanılan LIC işmerkezi kulesini inşa eder. Yeni Delhi'de Amerikan büyükelçiliği Edward D. Stone tarafından inşa edilse de, iki Hintliden bir tanesi OMS Genel Merkezini (M. S. Rana), diğeri Gandhi anıtını (A. P Kanvinde) gerçekleştirir. Kanvinde (Rai'yle birlikte) 2000 kişilik dinleme salonu olan Kampur Hint Teknoloji Enstitüsünün mimarlığını yapar. Öte yandan Aditya Prakash, Tagore Tiyatrosunu inşa eder. Çandigar'dan sonra modern mimarinin son derece çeşitli örneklerini bir araya toplayan şehir Gujarati'nin eski başkenti Ahmedabad'dır. Le Corbusier burada bir müzesi olan kültür merkezini (1956), Meuniers konutlarını (1952-1956), İplik Fabrikası Yöneticileri Birliği Sarayını (1952-1956) ve Sh'odan malikânesini inşa eder. Louis Kahn İşletme Enstitüsünü ve başka bir Amerikalı mimar, kör genç kızlar için *Light House School*'u yapar. Eskiden beri camiler, saraylar, pamuk imalathaneleri kenti olan Ahmedabad bugün birçok çağdaş Hint mimari örneği sunar: A. P Kanvinde'nin sağmal inek merkezi; Hindoloji Enstitüsünün ve Ahmedabad'daki kendi evinin de mimarı olan B. V Doshi'nin Gujarati Üniversitesi; C. M. Correa'nın Gandhi Araştırmaları Merkezi ve köşkü; Talati Junior evleri; Raj Rewal'ın Delhi'deki Asya

oyunları vesilesiyle yaptığı olimpiyat köyü ve Yeni Delhi Fuar Sarayı. Pondichéry'den birkaç kilometre uzaklıkta dini ve kültürel bir merkez olan Bengal Körfezi'ndeki Yeni Auroville kenti, Sri Aurobindo'nun öğretilerini devam ettirmektedir. Merkezi bir noktanın etrafında bulutumsu gibi gelişen bu kentin inşası için Fransız mimarlar Anger ve Heymann seçilirler.

6. Pakistan, Kamboçya, Tayvan, Tayland, Kore

Pakistan 1967'de yeni başkenti İslamabad için Arne Jacobsen'den parlamentonun, Gio Ponti'den ise sekiz bakanlığın planlarını çizmesini ister. Hükümet Doğu Pakistan'ın başkenti Dakka için Louis Kahn'a imar planlarını ve parlamentonun inşasını sipariş eder. Karaçi'nin yeni üniversitesini meydana getirecek 10.000 öğrencilik bu yapı topluluğunun değişik fakülteleri, öğrenci binaları, kulüpleri ve çeşitli hizmetleri için M. Ecochard, P Riboulet ve G. Thurnauer görevlendirilirler. Öte yandan Hindistan ve Pakistan'da önemli programları yürüten Richard Neutra'ya, Karaçi'deki Amerikan büyükelçiliğini inşa etme görevi verilir. Ove Arip ise Bengal'in kuzeyindeki bir kâğıt fabrikasının mimarıdır.

Kamboçya'da Vladimir Bodiansky Fransız ekonomik yardımı çerçevesinde okul binaları ve Phnom Penh Stadyumu'nu (M. Van Molyvann, Mean Kimly, Hanning ve Claude Duchemin'le birlikte) gerçekleştirir.

Tayvan'da Ioh-Ming Pei, T'ai-chong'daki yeni Tonghai Üniversitesi çerçevesinde güzel bir şapel inşa eder. Okullarıyla Piradej Jakrapun ve apartmanlarıyla (1956) Sirichai Narumit Tayland'da kendini gösteren iki Siyamlı mimar olarak kendini gösterir.

Le Corbusier'nin Paris'te öğrencisi olan Kim Chung Up (1922) Kore'de 1956 yılından itibaren çeşitli yapılar meydana getirir: Seul'deki Fransa büyükelçiliği (1956-1960), Cheju Üniversitesi (1964-1965), Chin Hai komutanlık binası (1966-1967), Seul'de biri betonarme otel, diğeri çelikten büro binası olan iki gökdelen.

7. Japonya (1920 "Ayrılıkçılar" Grubundan 1937 Japon Werkbund'una; Maekawa, Sakakura; Megapolizm ve Kirlilik; Tange, Kikutake, Kurokawa, Isozaki, Ando, vd)

Modern mimari Japonya'ya çok özel şartlar altında yerleşir. Aslında geleneksel estetik ile yenilikçi estetik arasında bir çatışma göremeyiz. Çünkü estetik açıdan mimari Japonya'da en az üç yüzyıldır moderndir. XVII. yüzyılda Kyoto'da yapılan ve

tüm saflığıyla Japon geleneğini sergileyen Katsura villasına baktığımızda, *Stijl* mimarları veya üç boyutlu çalışan bir Mondrian gelir aklımıza. Fakat bu algı, yüzeysel olabilecek estetik benzerlikler üzerinde takılıp kalmaz. İster Katsura villası olsun ister daha mütevazı bir halk evi, geçmişin mimarları daima minimum alanda maksimum yararlılık, evin doğayla uyumu, sürme kapı sistemiyle iç devingenlik elde etmeye çalışmışlardır. Geleneksel Japon evinin yapım ilkesi de tuhaf biçimde "modern"dir. Bu evin taşıyıcı duvarları yoktur; genişçe, evin kendisi kadar büyük "yeşil alana" açılır (tüm ev, küçültülmüş bir park halindeki bahçesi olmaksızın düşünülemez) ve toprağın neminden koruyan kazık ayaklar üzerindeki serbest planda yapılır. Evin tüm elemanları *tatami* adı verilen bir "modül"ü temel alan bir standardizasyona uyar; çok hafif mobilyaları, mimariyle mükemmelen bütünleşen "depolama alanlarının" içine yerleşir.

1905'te doğan ve 1928'de Le Corbusier'nin atölyesinde çalışmak için Paris'e gelen ve dolayısıyla Le Corbuiser'yi takip eden ilk ekibe dahil olan Kunio Maekawa, son derece manidar olan hikâyesini bana bizzat kendi ağzından anlattı. Maekawa, Fransa'da modern mimarların çekişmelerine tanık olduktan sonra Le Corbusier'nin grubuna katılır. Onunla beraber yerici söz ve haksızlıklara uğrar ve hocasının Fransa'da sürdürdüğü mücadeleyi devam ettirmeye kararlı bir şekilde 1930'da Japonya'ya geri döner. Japonya'da çıplak betondan, kazık ayaklar üzerinde evler inşa eden ilk kişidir. Fakat bu evler kimseyi ne hayrete düşürür ne de rahatsız eder. Eğer ahşap yerine beton kullanılmasaydı, Maekawa'nın modern evi geleneksel Japon evine daha çok benzerdi. Bu saptama, ahşap yapı sistemiyle betonunki arasında pek benzerlik olmaması nedeniyle daha belirginleşirdi. Her iki durumda da önce bir karkas kurulur, daha sonra bölmeler eklenir. Avrupalıları çok şaşırtan çıplak betona gelince, (kesinlikle boyalı olmayan) ham kereste kullanan Japonlar bunu mantıklı, kısacası kendi geleneklerine uygun bulurlar.

Ahşabın esnekliğinden faydalanan Japonlar hem hafif hem sağlam ve hemde de deprem ve tayfunlara karşı dayanıklı bir mimari strüktür yaratırlar. Geleneksel Japon evi toprağın üzerine yerleştirilmiş bir kuş kafesi gibidir. Döşemeyi nemli zeminden izole eden kazık ayaklar gerçekte toprağın içine çakılı değildir. Deprem sarsıntıları evleri yıkmasa bile sallar, hatta hareket ettirir. Elbette eğer depremin şoku çok kuvvetli değilse ki, o durumda 1923 Tokyo depreminin de gösterdiği gibi, tek dayanıklı malzeme betonarmedir.

Japonya'nın Batı dünyasına açılmasından sonra Alman, İngiliz, İtalyan ve Amerikalı mimarlar Avrupa tarzında inşaat yapmak üzere Japonya'ya davet edilirler. Egzo-



Tokyo Kültür Merkezi,
Maekawa. Foto L. Hervé.

tik süsleri gotik veya Rönesans tarzıyla birleştirerek taştan ya da tuğladan binalar inşa ederler. Çelik veya betonarme yapılar XIX. yüzyılın sonundan itibaren Japonya'da da görülmeye başlanmıştır. Hatta Viyana ekolünün etkisi altında bir "modern Japon üslubuna" bile rastlanır. Yenilikçi Japon mimarlar Japonizmin içine nüfuz ettiği modern Avrupa tarzıyla birlikte, kendi kaynaklarına dönerler. 1922'de Tokyo'da Imperial Hoteli inşa eden Wright'ın örneği, Le Corbuiser'in, Neutra'nın kuramları da işin geri kalanını yapacaktır. Hem ilericiliğe tutkun yüksek dereceli memurlarda ortaya çıkan Avrupa akademizmine hem de geçmişe dönmüş Japonizmin köhneliğine karşı tepki olarak 1920'de Japon "Ayrılıkçılar" grubu kurulur.

Bu grup tam anlamıyla modern bir Japon mimarisinin türetilişinin başlangıç noktası olacaktır. Gerçekte işlevselciliğe aşırı düşkün olan bu ilk modern Japon mimarlar "uluslararası üslubu" benimserler. Genç Japon mimar ve eleştirmenler Alman Werkbund'uyla, Bauhaus'la ve *L'Esprit nouveau* dergisiyle temasa geçerler. Kunio

Maekawa, Junzo Sakakura ve Junzo Yoshimura Paris'te Le Corbusier'nin atölyesinde çalışmaya giderlerken, Iwao Yamawaki ve Takehiko Mizutani Dessau'daki Bauhaus'a yazılırlar.

Betonarme sayesinde "Ayrılıkçılar" grubu mimarları tarafından Japonya'da depreme dayanıklı büyük binalar inşa edilir: Mamoru Yamada'nın Tokyo'daki Merkezi Telgraf Dairesi (1926); Kikuji Ishimoto'nun *Asahi* gazetesi binası (1927) ve Shirokiya alışveriş merkezi (1929). Öte yandan Togo Murano Tokyo'daki, Maruei alışveriş merkezlerini, Isohachi Yoshida ise yine aynı şehirdeki Posta merkez binasını inşa eder (1933).

1923'deki korkunç deprem sırasında beton strüktürün dayandığı dolgu duvarların ise çöktüğü fark edilir. O andan itibaren beton duvar kalıpları dökülmesine karar verilir. Strüktürün önemli ölçüde güçlendirilmesi gerektiğinden Japonya'da, Avrupa veya ABD'dekilerin göre dört beş misli ağır betonarme binalar inşa edilmeye başlar. İşte Maekawa veya Tange'nin bazı çalışmalarında rastladığımız bu kale estetiğinin kaynağı da budur. 1937'de Japonya'da modern mimar ve eleştirmenler "Japon Werkbund"u olarak Kosaku Bunka Renmai'de bir araya gelirler ve *Kosaku Bunka* isimli bir dergi yayımlarlar. André Lurçat ve Kunio Maekawa'dan etkilenen Sutemi Horiguchi bu gruba katılır. Savaş yılları ve Japonya'nın harabe haline gelişi modern mimarinin gelişmesine engel olur. Bu gelişim ancak 1951'deki San Francisco barış antlaşmasından sonra tekrar belirecektir.

Bu yeniden doğuşun ilk eserleri arasında: Sakakura'nın Kamakura Modern Sanat Müzesi (1951); Motowo Take'nin Sentai'de Leisure Center'ı (1951); Maekawa'nın Tokyo'da "Ninon Sogo" Bankası (1952); Mamoru Yamada'nın Y biçimli Halk Sigorta Hastanesi (1953); ve özellikle yeni bir mimarı, Kenzo Tange'yi ön plana çıkaracak olan Hiroshima'daki Barış Merkezi (1950-1955) sayılabilir.

1955'te Le Corbusier Atölyesinin üç eski öğrencisi Maekawa, Sakakura ve Yoshimura, Tokyo Uluslararası Konutu'nun inşasında bir araya gelirler. İzleyen yıllarda bu mimarlar çok önemli rol oynayacaklardır. Le Corbusier'ye olan minnettarlıklarını onu 1957'de Tokyo'daki Batı Sanatı Müzesini inşa etmeye davet ederek gösterirler.

Kunio Maekawa, Paris'te Le Corbusier'nin yanında çalıştıktan sonra Japonya'da Antonin Raymond'un bürosuna girer;[2] 1935'te kendi küçük bürosunu açar. Araştırmalarını betonarmeden ham beton kalıbı almaya kadar çeşitli mimari olanaklar doğ-

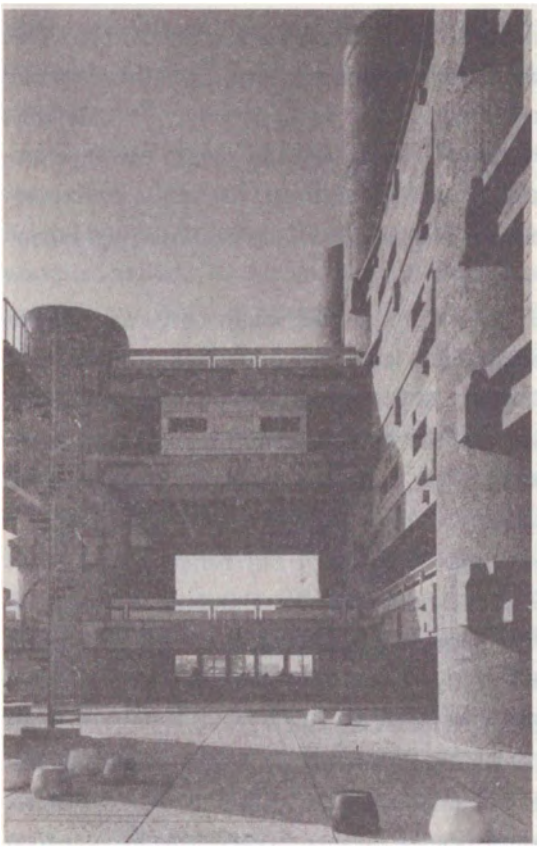
[2] Hindistan'da modern mimarinin öncüsü olarak gördüğümüz Antonin Raymond uzun zaman Japonya'da yaşamıştır. Paul Claudel o dönemde Raymond'u, Japon evlerinin ruhunu kavradığı için över. Raymond Tokyo'da Reader's Digest binasını inşa eder (1951).

rultusunda yürüten Maekawa büyük yapılarda çok başarılı olur. Sayıları epey kabarık olan eserleri arasında Tokyo'daki Harumi konut gökdeleni (1958), Fukushima Belediye Binası (1958), Brüksel Evrensel Sergisindeki Japon pavyonu (1958); iki dinlenme salonu, konferans salonu ve oteliyle Kyoto-Kaikan Hall (1959), Setagaya sosyal merkezi (1959), Tokyo'da anabinası piramit şeklinde olan Gakushuin Üniversitesi ve Ueno parkında Le Corbusier'nin Batı Sanatı Müzesi karşısına inşa ettiği Metropolitan Festivali'ni sayabiliriz.

Junzo Sakakura (1901-1969) Paris'te Le Corbusier'nin yanında 1931'den 1936'ya kadar çalışır. 1937, Paris Evrensel Sergisindeki Japon pavyonunun mimarıdır. Sakakura Japonya'da ayrıca Hajima belediye binası ve ipek endüstri binasını (1957), Maruyama Elektrik Santrali'ni ve içinde gar, alışveriş merkezi ve tiyatro bulunan 43 metre yüksekliğindeki Tokyo-Kaikan binasını (1953-1954) inşa eder; 1967'de meslek okulları yapımı için Tayland'a davet edilir.

Japonya modern mimarinin ayrıcalıklı ülkelerinden biri haline gelir. Mimari özellikle belediye binaları, kültür ve spor tesisleri, kulüpler ve müzeler alanında dikkat çeker. Her şeyden önce anıtsal bir mimaridir bu. Ne yazık ki modernleşmenin getirilerinden etkilenmeksizin geleneksel niteliklerini kaybeder, alışılagelen halk mimarisi üzerinde çok az etkisi olur. Japonya teknik ilerlemeye, ekonomik güce doğru çılgın bir yarışa atılır. Fakat bu ilerleme aldatıcıdır ve daha çok korkunç bir kültürel gerilemeye benzer. Japonya'da Eiffel kulesine nispet olsun diye ve tabii ki Paris'tekinden 30 metre daha yüksek bir kule inşa edilir. Mühendis Eiffel'in kullandığı 7000 ton çeliğe karşılık yalnızca 4000 ton çelik kullanır. Nagoya yakınlarında beş buçuk ayda, 16.000 metrekare kapalı alanda devasa bir sera kurulur (Takenada Kouten'in Nagashima Tropical Garden'ı). Tokyo'da, üç garı ve elli otobüs hattıyla dünyanın en büyük yeraltı mimarisi olan Shinjuku Merkezi (mimar Sakakura tarafından) gerçekleştirilir; Tokyo kent merkezinde Haneda havaalanına ulaşımı sağlayan en uzun tek raylı demiryolu hattı ve saatte ortalama 210 km hızla Tokyo'yu Osaka'ya bağlayan en hızlı ekspres faaliyete geçirilir. Japonya'yı Batı'ya açan imparator Meiji'nin devriminden yüz yıl sonra Japonya, 1970'de Osaka'da bir evrensel sergi düzenleyen ilk "beyaz olmayan" ülke olur. 1991'de, dünyanın yaşayan en büyük mimarı şüphesiz Japon Kenzo Tange'dir.

Japonya'nın Asya'nın geri kalanından daha zengin olduğu söylenir. Fakat Tokyo'da üç kişinin bir odaya sıkıştığı küçük ahşap evlerde televizyonlar, buzdolapları, çamaşı makineleri gündelik şeylerse de birçok konutta atık su borusu bile yoktur. En elverişsiz yönetim bölgelerinde içme suyu bağlantısı yoktur. Muhteşem Japon



Yamanashi Topluluk Merkezi, Japonya, Kenzo Tange. Foto Masao Arai.

modern mimarisi, muhteşem saray ve geleneksel tapınaklar mimarisi arkadaki sefil dekoru gözlerden saklar. Anıtlarını kaldırsak Tokyo gerçekten, oturan her bir kimsenin yarım metrekareden fazla yeşil alana sahip olmadığı geniş bir gecekondu mahallesine benzer. Ekonomik güç Japonya'da tek gerçek güçtür. Büyük sanayi, fabrikalarını kendisi için uygun yerlerde en güzel köy manzaralarını kirleterek ve kentlerin havasını neredeyse nefes alınamaz hale getirerek kurar.

Tokyo, New York'tan iki kat daha fazla kirlidir. Bu öyle bir hale gelmiştir ki, bazı sokaklarda yoldan geçenler için oksijen dağıtıcıları tahsis edilir. Bunlar ücretli olduğu için kirlenme, ticareti beslemeye devam etmektedir!

Demiryolları eski genel müdürünün başbakanlık yaptığı Japonya yetersiz bir toplu taşıma ağına sahiptir. Japonya dünya gemilerinin yarısını inşa eder, Sumimoto çelik fabrikaları İngiltere'ye kadar uzanan bir piyasa için çelik üretir, Japonya dünyanın üçüncü büyük ekonomik gücü haline gelmiştir ve belki de bu yüzyılın bitiminde bir numara olacaktır... Ama serbest bırakılan kapitalizmin tutarsızlığı öyle bir hal-

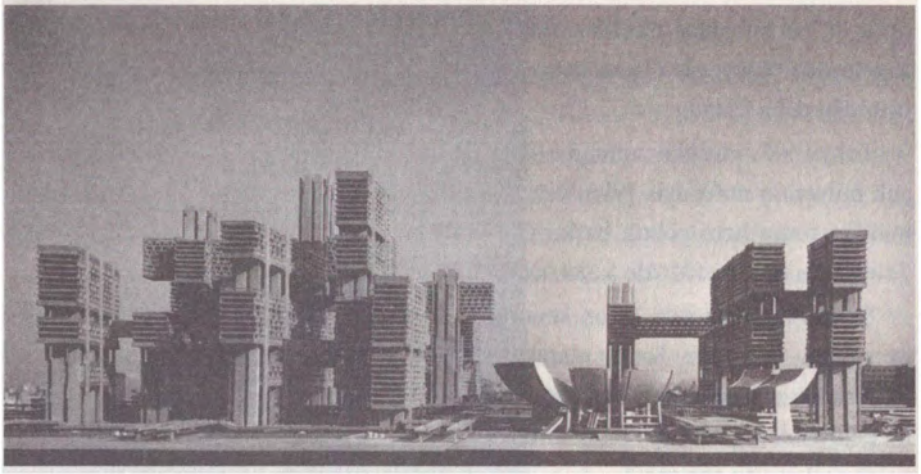
dedir ki, bir zamanlar güzellikleriyle meşhur adalarda hayat neredeyse yaşanmaz hale gelmiştir. Tokyo ile Osaka arasına yerleşen nüfusun yoğunluğu Japonların dörtte üçünden daha fazladır.

Tokyo XIX. yüzyılın sonunda (hâlâ Edo olarak adlandırıldığı dönemde) bir buçuk milyonuk nüfüsuyla Pekin'den sonra dünyanın en büyük şehriydi. Meiji devriminden sonra hem politik başkent hem de endüstri ve ticari merkez haline gelen Tokyo'nun nüfusu 1920'de 3.358.000 kişiyi geçer. Bu sayı 1940'da 7.340.000'e ulaşır.

Savaş on dokuz yeni Japon kentinin % 50'si ila % 90'ını yıkar. Tokyo nüfusunun ise yarısını yok eder. Sonuç olarak 1947'de Tokyo'nun nüfusu 4.980.000'dir. Ama 1959'da ikiye katlanarak 9.145.000'e varır. Bu sayının idari başkentin nüfusu olduğunu belirtelim. Eğer Tokyo bölgesini hesaba katarsak 20.974.000'e ulaşırız.

Gerçekten 80.000.000'dan fazla nüfusuyla Tokyo'dan Osaka'ya kadar Pasifik kıyısında 600 km boyunca uzanan dev bir megapol söz konusudur. Endüstri devrimini gerçekleştirmesinden yalnızca bir yüzyıl sonra Japonya sanayi ilerleyişinin en ucunda yer alır. Fakat bu ülkeyi en ileri düzeyde sapkınlıklar noktasına da sürüklemektedir.

1957'de Tokyo şehri, ihtiyaçlarının bilançosunu hazırlar ve bölgenin kent planını çizer. Nüfusun aşırı yoğunluğu, 370.000 yeni konut ihtiyacı, arazi vurgunculuğu nedeniyle kullanılabilir arsa elde etmenin güçlüğü, % 80'i ahşap tek aile evlerinin üst üste yığılmaları sebebiyle daimi yangın tehlikesi... Bilanço ağırdır. Japonya yıkımın ağırlığıyla yüzleşmek zorunda kalacaktır. II. Dünya Savaşının bitiminde Japonların üçte birinin artık barınacak yerleri yoktur. Üstelik ülkelerine geri dönen 6.000.000 kişiye barınak sağlamak gerekecektir. Uydukentler ve yatakhane kentlerinin yapılmasına, demiryolu ve metro hatlarının uzatılmasına, limanların düzenlenmesine, karayolu ağının inşasına, kent bölgesinde toplu konutlarla yoğunluğun artırılmasına, yeraltı garajlarının düzenlenmesine karar verilir. Tokyo'ya 40 km mesafedeki ilk uydukent Hino otomobil fabrikalarının, elektrikli cihazların ve saatlerin kurulmasıyla doğar. Hino kendi belediye binasıyla, liseleriyle, vs, özerk bir şehirdir. 30.000 nüfus için düşünülmüş, Tokyo'nun sorunları için verimsiz bir geçici çaredir. Yeraltı şehircilik ilkelerini uygulamaya geçiren Shinjuku kent merkezinin modernizasyonu projesi daha başarılıdır. Projenin çalışma alanı 96 hektardır. Yaya, otomobil ve tren trafikleri dikey bağlantılı farklı düzeylerle sağlanır. Shinjuku gündüzleri olduğu kadar geceleri de buluşma noktası haline gelmiştir. Tokyo bölgesinde başarılı olan tek şehircilik çalışmasının bu başarıya insanları köstebeklere çevirerek ulaşmasından daha az paradoksal bir şey olamaz. Tokyo bölgesinin organizasyon problemi giderek büyüdüğünden Kenzo Tange (1913) devrimci bir plan önerir: Deniz-üstünde-Tokyo.



Üsküp projesi, Kenzo Tange. Foto O. Murai.

Kenzo Tange, Japonya için gelecekte metropollerin artışının engellenemeyeceğini, kaçınılmaz biçimde Tokyo'dan Osaka'ya kadar, kendisinin "Tokaido megapolü" dediği metropolün kurulacağını göz önünde tutar. Tokyo'nun tıkanıklığını gidermek için tek bir çözüm görür: körfezi ele geçirmek. Böylece 1960'da, şimdiki Tokyo'nun kent merkezinden başlayarak körfezin öbür kıyısına kadar geçen bir doğrusal eksen planı sunar. Tüm şehir fonksiyonları kent strüktürünü, trafik ve mimariyi tek bir organik birlik içerisinde kuran yeni bir uzamsal düzende, bu merkezi eksen boyunca bir araya getirilecektir.

Her biri on trafik şeridine sahip ve iki yüz bin araçlık bir trafik akışı temin edfen üç düzeyli bir karayolu sistemi söz konusudur. Beş milyon kişilik konut birimleri "suni takımadalar" meydana getirecektir. İdari ve iş konutları semti bir uzaykent yapı topluluğuna dönüştürecektir. Fakat bu doğrusal eksen planı gerçekleştirilmez. Kenzo Tange'nin olağanüstü kişiliği farklı faktörlere duygusal olarak bağlıdır. Bir taraftan Eero Saarinen gibi kendini çelik ve cam kutunun katı işlevselciliğine kaptırır (Tokyo belediye binası, 1957). Saarinen gibi o da, germe strüktürlerin kullanımına doğru değişim gösterir ve bu teknikte bir başyapıt olan 1964 Tokyo olimpiyat oyunları için inşa ettiği ulusal jimnastik salonuna imza atar. Öte taraftan olağanüstü çalışmalar söz konusu olduğunda Tange'nin bir Niemeyer'den veya bir Saarinen'den aşağı kalır tarafı yoktur, hatta kendisi bu eserlere paralel gerçekleştirdiği prospektif projeleriyle onları da aşar. Tange şüphesiz zamanımızda bir ayağı günümüzde, diğer ayağı gelecekte olan tek mimar, büyük bir yapımcıdır. Japonya'da en prospektif

genç Japon mimarları bir araya getiren bir "Tange Ekolü" mevcuttur. Bundan bu cildin ikinci bölümünde söz edeceğiz. Kısacası Tange modern mimari biçimleriyle Japon halk geleneği biçimlerini, hatta çok eski Jomon uygarlığına özgü biçimleri bile kaynaştırmayı başarmıştır.

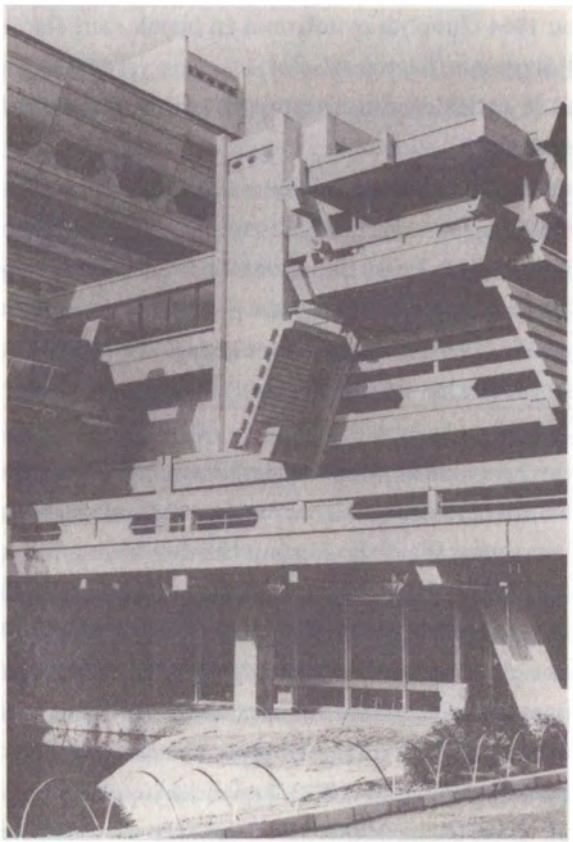
Maekawa, Sakakura ve diğer birçoklarının aksine Tange, Japonya dışında hiç eğitim görmemiştir. 1935'ten 1938'e kadar Tokyo Üniversitesi mühendislik bölümüne devam ettikten sonra mimar Maekawa'nın yanında çalışmalarına başlar. 1942'de Uzakdoğu Anıt projesiyle birincilik ödülünü alır. 1943'te Bangkok'taki Japon-Tayland kültür merkezi planları kabul görür. Fakat savaştan sonra bu planlardan vazgeçilecektir. İlk eseri 1950'de Kobe endüstri ve ticaret Fuarı için gerçekleştirdiği Sergi pavyonudur. Fakat yapıtları gerçek anlamıyla Hiroşima'daki Japon Rönesansı'nı simgeleyen Barış Anma Salonu'yla başlar (1954). Bu andan itibaren Kenzo Tange tüm dünyada üne kavuşacak ve Japonya'da tüm ulusal gösterilerin mimarı haline gelecektir. Kapalı jimnastik salonu 1964 olimpiyat oyunlarının en büyük eseri olacaktır. Tange, 1970 Osaka Evrensel Sergisinin başmimarı olur ve orada yerden 30 metre yükseklikte çelikten fil ayaklarla desteklenen uzay mimarisi örneği, Omatsuri Plaza'yı gerçekleştirir (Festivaller Meydanı).

Kenzo Tange, Tokyo'da büyük ulusal jimnastik salonundan başka Tokyo belediye binasını (1952-1957), Tsuda Koleji Kütüphanesini (1954), Sogetsu Sanat Merkezini (1958-1960) ve Sainte-Marie Katolik katedralini (1965) inşa eder. Çeşitli Japon kentlerinden aldığı belediye binaları siparişleri Tange'nin popülerliğinin bir göstergesidir: Shimizu (1954), Kurayoshi (1956), Kagawa vilayet konağı (1957-1958). Aynı zamanda belediyelerden kültür merkezleri siparişleri de alır: Imabari (1959), Yamashi (1967).

"Metabolizma" grubunun en genç mimarları, prospektif araştırmalarından başka inşa faaliyetleriyle de meşgul olurlar. Kisho Kurokawa'nın (d. 1934) çalışmaları arasında Japon Kızıl Haçı Genel Karargâhı, Waki-cho Kuagun belediye binası, Tokyo'da kapsüllerden oluşan Nagakin Kulesi, Fukuoka Bankası Genel Merkezi (1975), Kumamoto Belediye Müzesi (1978), Tokyo'da Club Shoto (1980) yer alır. Fumihito Maki (d. 1928), Nagoya Üniversitesi dinleme salonunu ve 1975'teki Okinawa Oseanografik Fuarında Japon pavyonunu inşa eder. Masato Otaka Yokohama'da bir konser salonu, kütüphane ve gençlik merkezi inşa eder. Kiyonori Kikutake'ye gelince (d. 1928); "deniz üstünde kent" projesinden başka (1962), inşa ettiği yapıtların bolluğu ve yüksek kalitesiyle de dikkat çeker: Shimane Güzel Sanatlar Müzesi (1964); Kyüshü, Tokuhunji'deki manastır; yine Kyüshü'nün merkezinde bulunan memurlar birli-

ği binası; Kyuchu'nun güneyinde, su değirmeni çarkı biçimindeki olağanüstü yapı, Miakowojo belediye sarayı; Talelayashi belediye binası; Tokyo yakınlarında Kanagawa'da bulunan plastik maddeler fabrikası; Kaike'de muhteşem açık strüktürdeki Tokö-en Oteli (1964); Japonya'nın kuzeyinde çelikten üçboyutlu kafesi beton ayaklar üzerinde yükselen Sado Oteli; Japonya'nın kuzeyinde Iwate büyük eğitim salonu sayılabilir. Bu sonuncusunda Kikutake, salonun merkezinde bir "görsel iklim düzenleyici" olarak adlandırdığı şeyi gerçekleştirir: ortama verilen hava pandantifleri hareketlendirir ve müzikal sesler çıkarır. Son olarak "gökyüzü evi" dediği Tokyo'daki kendi evini de (1958) mimarın eserleri arasında sayalım.

Metabolizma grubuna katılmayan diğer bir prospektif mimar Arata Isozaki'dir (d. 1931). Isozaki sadece "hava kenti" projesini çizmekle kalmaz; Oita'daki banka ve Fujini'deki Country Club House gibi önemli binaları da inşa eder.



Kyoto Konferans Merkezi, Ohtani. Foto F Foliot.

Önemli çalışmalar yapmış olarak kabul edebileceğimiz daha başka birçok Japon mimar vardır: Ho-sei Üniversitesi (1958) ve Tokyo'daki Miki Binasıyla Hiroshi Oe; Gotsu'da pilotiler üzerindeki oteli (1962) ve Venedik Bienali'ndeki Japon pavyonuyla Tokamasa Yoshizaka; Tokyo'daki Sanat Akademisi'yle (1958) Isoya Yoshida; Kirishima Kogen Oteli'yle (1958) Masachika Murata; Kyoto'daki olağanüstü konferans merkeziyle Sachio Ohtani; Nagasaki'deki kültür merkezi (1955) ve Bofu'daki halk toplantı salonuyla (1960) Takeo Sato; Nagasaki belediye binasıyla (1959) Motowo Take; Meiji Üniversitesiyle (1962) Sutemi Horiguchi; Konan Bayan Üniversitesiyle (1964) Togo Murano; Tokyo'daki kreşiyle (1964) Sachio Ohtani; çelik strüktürlü konut prototipiyle Kyoshi Ikebe; "kozmolojik mimarisi"yle Mozuma Monta; Matsumoto'daki Ukiyo-e Gravür Müzesi, Kobe'de Hanamaya Evi (1980), Tokyo'da "vahşi makine" denilen Yayogi-Uehara Evi'yle Kazuo Shinohara (d. 1925); 1971'de kurulan ve Shinshutan Topluluk Merkezini (1980), Nago Okinawa belediye binasını (1981) inşa eden Zoo Atölyesi. Japonya'da görsel oyunlar şeklinde yapılmış mizahi bir mimari de mevcuttur. Minoru Takeyama tarafından fallus biçiminde yapılan Hokkaido'daki Beverly Tom Oteli (1974) veya Kasumasa Yamashita tarafından, pencereleri ve kapısı, gözleri, burnu, ağzıyla bir yüz şeklinde çizilen Kyoto'daki Face House (1974) gibi. Bize daha ilgiye değer ve geleceği daha parlak görünen Tadao Ando'nun minimalist sanatı andıran ağırbaşlı sadelikte ve süssüz mimarisidir: Manabe (1977), Horiuchi (1978), cam tuğlayı baş döndürücü şekilde kullandığı Ishihara Evleri (1978) ve Matsumoto denilen meşhur duvar-evi.

8. Avustralya (Seidler, Utzon), Yeni Zelanda

Uluslararası üne sahip tek Avustralyalı mimar Harry Seidler'dir (d. 1923, Viyana). Öğrenimini ABD'de Harvard'da tamamladıktan sonra Breuer ve Niemeyer'in bürolarında çalışır. Avustralya'ya göç ettikten sonra orada, dev boyutta asma tribün çatısıyla 125.000 kişiyi içine alabilen etkileyici Melbourn olimpik stadyumunu (1956) ve 159 metrelik Australia Square Kulesini inşa eder (proje danışmanı Nervi'dir). Ayrıca Belmont İlkokulu'yla Michael Dysart; Sydney'deki hükümet kulesi ile K. Wooley ve R. King; Kanberra'daki Avustralya Bilimler Akademisi'nin kubbe inşaatıyla Gorunds, Rombert ve Boyd'un isimleri de unutulmamalıdır. Fakat Avustralya'da gerçekleştirilen en tanınmış mimari yapıt Sydney Operası'dır. Limanın yakınındaki bir halk parkında opera binası yapımı için 1955'te uluslararası bir yarışma açılır. O zamana dek tanınmayan Danimarkalı bir mimar, Jörn Utzon 234 yarışmacı arasında

birincilik ödülünü kazanır. Giedion'a göre[3] aslında Utzon'un projesi jüri tarafından elenir, ancak üyelerden Eero Saarinen tarafından yeniden değerlendirmeye alınır. Şüphesiz jüri üyelerinin çoğu, kademe kademe 60 metreye kadar yükselen ve bütünüyle gereksiz olan on büyük kabuğun işlevsizliği karşısında şaşkınlığa uğrarlar. Gerek Avustralya'da gerek başka yerlerde Utzon'un yapımına 1959'da başlanan projesine yöneltilen ağır eleştirilerin ardı arkası kesilmez: eleştirilerde "estetizm, "nedensiz" ve en üst hakaret olarak da "işlevsel olmayan" sıfatları kullanılır. Utzon'un Sydney'in girişinde deniz karşısında şehri için bir büyük alâmetifarika inşa etmek istediğini, kubbe yerine küre parçaları kullandığını, çünkü bunların kuş kanadı veya deniz yelkeni hareketi izlenimi verdiğini, binanın ifade günü elde bulundurmak adına kendini katı işlecvcilikle sınırlandırmayı reddettiğini anlamak istemezler. Bu projenin, kendisini de "duygusal mimariye" eğilimli olan Saarinen'in heyecanlandırdığı anlaşılıyor.

İngiltere'ye yerleşen ve strüktür incelemeleriyle görevlendirilen Danimarkalı mühendis Ove Arup mimar tarafından seçilen beton kabuklardan vazgeçmek zorunda kalır ve çelik kabukları teklif eder. Utzon bunun üzerine parabolik kemerler yerine sivri kemerler kullanır. Prefabrik tonozlar beyaz seramikle kaplı küresel tekrarlanan parçaların birleştirilmesinden meydana gelir. Yarışmayı açan Avustralya sosyalist hükümetinin yerine muhafazakâr bir hükümet geldiğinde 1965'te mimarla yönetim arasında bir anlaşmazlık çıkar. Bunun sonucunda Utzon istifa eder. Mimarın ayrılışından sonra belli bir süre ara verilen çalışmalara, Utzon'un projesini değiştirip işe sıfırdan başlayan yeni bir ekip tarafından (P Hall ve E. J. Farmer) devam edilir.

Yeni Zelanda'da yapılaşmaya ulusal gelirin büyük bir kısmı aktarılıyorsa da, bu ülke çağdaş mimari çalışmalarıyla pek öne çıkmaz. Başkent Wellington'da F G. F. Sheppard tarafından çeşitli hükümet hizmetlerini bir araya toplayan 64 metrelik büro kulesi ve Freyberg tarafından inşa edilen kapalı yüzme havuzu Tepid Pool dikkat çeker. Christchurch'te Warren ve Mahoney krematoryum, bir okul-laboratuvar ve kendi bürolarının bulunduğu villalarını gerçekleştirirler. Auckland'da çalışma bürolarının yeri olan Mark Brown ve Fairhead'in Evi de örnek olarak verilebilir.

Yine Auckland şehrinde Stephenson ve Turner, çelik iskeletli bir bina olan Avustralya ve Yeni Zelanda Bankasını inşa ederler.

---

[3] Bkz. *Espace, Temps, Architecture.*

İKİNCİ KISIM

ŞEHİRCİLİĞE YENİ YAKLAŞIMLAR

1

ŞEHİRCİLİKTEN "ŞEHİRCİLİK BİLİMİ"NE

1960'tan itibaren Batı Avrupa ve ABD'de işlevselci şehirciliğin yeniden tartışma konusu haline geldiğine şahit oluruz. Geçmişte kentlerin organik gelişimini sağlayan "doğal güçler" yeniden vurgulanırken, makineleşmiş toplumun şehircilik modelleri suçlanır. Ostrowski gibi işlevselcilik savunucuları "başıboş gelişme doğal olarak kaosa varır" diyerek karşılık verirler. Biz de buna, rasyonel olması istenen gelişmenin, genellikle kenti bir toplama kampına ve Kafka romanlarındakine benzer bir görünüme taşıdığı şeklinde bir yanıt verebiliriz. Yüz yılı aşkın bir süredir ilericiliğin simgesi durumunda bulunan işlevselcilik giderek bir hata gibi, hatta iktidarın merkezileşmesini savunan bir felsefeye bağlı gerici bir tutum gibi görünmeye başlıyor. Ostrowski[1] üç yeni eğilimin işlevselci şehirciliğin önemini yitirmesine neden olduğunu düşünür. İlki 1961'den itibaren Jane Jacobs'un öncülüğünde geleneksel kente itibarını geri iade etme girişimidir. Jane Jacobs "kentlerin inşasındaki sözde bilimselliğe" karşı çıkar, ("İngiltere saray gazetecisi" diyerek) pek saygıdeğer Howard'ı gülünç duruma düşürür. İkinci eğilim Ostrowski'nin "garip mimari" olarak adlandırdığı akımdır. Bu eğilim ilk kez bizim kitaplarımızın bir tanesinde; 1963'te yayımlanan: *Yarın nerede yaşayacağız?*'da kendini ortaya koyar. Üçüncü eğilim şehirciliğe uygulanan matematik yöntemidir ki, Christopher Alexander 1964'ten beri bu yöntemin en ikna edici kuramcılarından biridir. Şehircilik uzmanlarının şaşkınlığı tüm bilim kollarından insanlara hakim olan umumi şaşkınlıkla uyum içerisindedir. Nitekim sanatçılar sanatın ölümünden, teologlar Tanrı'nın ölümünden söz ederler. Yalnız bugünün değil yarının şehirlerinin inşasıyla da görevli olan şehircilik uzmanlarının şehrin ölümünün karanlık imajı tarafından bloke olmaları normaldir.

Toplumun neye dönüşebileceği, ne olması gerektiği bilinmezken, kentin neye dönüşebileceği, ne olması gerektiği nasıl bilinebilir? Kent her zaman meydana getirdiği uygarlığı yansıtır. Derin bunalımdaki uygarlığımız yalnızca kentin, konut biçiminin ve çevresinin derin bunalımına sebep olabilir.

---

[1] Bkz. *L'Urbanisme contemporain.*

Geleneksel toplumlarda mimari mimarsız yapılır.[2] Mimar yalnızca aristokrat toplumlarda ortaya çıkar. Demokratik olmak isteyen toplumlarda mimarların hâlâ yeri var mıdır? Yona Friedman'ın buna "hayır" dediğini göreceğiz. Her durumda aldığı eğitim açısından mimarın şehircilik uzmanı olmak için pek uygun olmadığı görülür.

Rönesanstan beri mimarların katkısıyla kuramsal planın şehirciliğe baskın geldiği görülür. Birinci cildimizde sanayi devriminden sonra mimarın, şehircilik alanından neredeyse tamamen kaybolduğunu görmüştük. İlk modern şehircilik kuramcıları politikacılar, filozoflar veya Howard gibi "amatörler"dir. İlk uygulamacılar ise Haussmann gibi yöneticilerdir. Şehircilik uzmanı modern mimar, kuramcı olarak Tony Garnier ve uygulamacı olarak da Berlage ve Otto Wagner'le ortaya çıkar. Biçimleri yaratan mimar da hesap yapan mühendis de şehircilik uzmanlığı için birbirinden kötü iki adaydır. Planları anaokullarında küplerle oynanan inşaat oyunlarını hatırlatan ilkel bir geometride donup kalmıştır. Kentleri eşya-kentler, maket-kentlerdir. Sanki bir kent içinde oturanlar için, yani yerden 1,50 ila 1,80 metre yükseklikten kente bakacak insanlar için değil de uçaktan seyredilmek için yapılmıştır.

Batı Avrupa kentleri kendi yerlerinde çok az devingenlik gösteriyorlarsa da (çoğu şimdiki yerlerini en azından Roma İmparatorluğu altında da koruyordu); önceleri yollar, daha sonra demiryolları ve günümüzde karayolları boyunca doğrusal gelişen kent yönünde "doğal" bir eğilim mevcutsa da, bu katı "idealist" planlarla herhangi bir yerde kurulan kentin işlevselci kavramıyla ters düşer.

Günümüzde uygulandığı haliyle şehircilik artık ne (Rönesanstaki gibi) bir sanattır ne de (bazı ampiristlerin basiretsiz biçimde ileri sürdükleri gibi) bir bilim. Şehircilik uzmanı-mimar sezgisel yöntemler uygulamaya devam eder. XX. yüzyıl mimari tarihi bunların büyük hatalara götürdüğünü bize göstermiştir. Kentlerde yaşayanların sayısının ilerlemesi herkes tarafından göz ardı edilmiştir. 1945'te kentleri basan yeni şehirli akınını karşılamaya kimse hazırlıklı değildi. Aynı şekilde bütün dünyada otomobillerin sayısı da azımsandı. Bu araçlar yüzünden kentlerimiz soluk alamaz duruma geldi. Bu bizi, prospektif ve gelecek bilimi yöntemlerinin şehirciliğe uygulanmasını istemeye götürdü. Günümüz uygulamacılarının şehirciliği iflas ettiğinden, Marcel Cornu'nün "şehircilik bilimi"[3] olarak adlandırdığı yeni bir bilimin kurulmasına ihtiyaç vardır. Sözcük bana çok başarılı göründü. Marcel Cornu şehircilik biliminin şimdilik potansiyel olarak var olduğunu söyler. "Bilimsel kol olarak kurulup

---

[2] Bernard Rudofsky, *Architecture without Architects*, The Museum of Modern Art, New York, 1964.

[3] Marcel Cornu, "De la nécessité d'une 'urbanologie, *Les Lettres françaises*, 19 Mart 1969.

organize edilmiş değildir." Ama iki bilim kolunda fiilen mevcuttur: kentsel coğrafya ve kentsel sosyoloji. Marcel Cornu bu iki "yaklaşımda" gelecekteki şehircilik biliminin "ana dallarını" görür. Fakat kenti tanıma "beşeri bilimler" adı verilen aşağı yukarı tüm bilimleri gerektirir ve harekete geçirir: demografi, ekonomi, psikoloji, tarih, tıp. Bu farklı bilim kollarının katkısı sayesinde şehircilik yeni bir boyut kazanmaya başlar. Marcel Cornu "şehircilik biliminin değişik kollarını az çok göz önünde bulundurmaya başladıkça, şehircilik son yıllarda ilerleme kaydetmiştir" sonucuna varır.

Şehircilik biliminin doğması için Marcel Cornu'nün söz ettiği bilim kollarına biz biyolojiyi, çevre bilimini, psikiyatriyi, anlam bilimini, gösterge bilimini, matematiği ve gelecek bilimini (fütüroloji) ekliyoruz.

Elbette "şehircilik bilimi" sınırlayıcı olmayan listeyle, pek çok bilim koluyla yapılan bir çalışmanın sonucu olabilir. Fakat böyle zorunlu bir sonuç karşısında modern kentin problemlerini anlamaya çalışmak ve çözmek için şehirciliği üstüne almak isteyen yalnız insanların tutkusu tehlikeli bir megalomani gibi görünmektedir.

1. "Kentlerin Alacakaranlığı"

"Karşı şehirciliğin" (dezurbanizmin) neredeyse yalnızca Anglosaksonlara özgü bir kuram olduğunu görmüştük. Engels ve Marx İngiltere'de eser verdiklerinden ve İngiltere'deki endüstri devriminin etkisinde kaldıklarından Marksist karşı şehirciliği Anglosakson düşünce geleneğiyle bağlantılandırmak mümkündür. Bugün hâlâ kent karşıtı haçlı seferlerine geri dönen Anglosakson ülkeler vardır. *Tarih Boyunca Kent*'te Lewis Mumford modern kenti "nekropol" olarak adlandırır. "Büyük kentin varoluş nedeni, geniş ve sınırsız şehir birleşmeleri biçimini aldığında yok olur," diye yazar ve ekler: "En önemli merkezlerdeki gibi en uzak köylerde de aynı filmler izlenebildiğinde veya aynı radyo programları dinlenebildiğinde bu bölgelerde oturmaya ve şehir merkezine gösteri izlemek için gitmeye gerek kalmaz." Bu karşı şehircilerin temel savıdır. Mumford, "elektrik enerjisinin uzak mesafelere iletilebilmesinden beri sanayiler, işletmeleri için artık taşkömürü havzalarına bağlı değillerdir" diye ekler. İnsan kalabalıklarının artık enerji kaynaklarının yakınında yerleşmeleri için bir sebep yoktur. Buzdolapları günler boyu ailenin yiyeceğini saklamasına olanak vermektedir. Süpermarketler önemli miktarda yiyecek çeşidini stok yapmaktadır. Belki kısa bir süre sonra dört güne inecek olan beş günlük çalışma haftası insanları ikincil konutlarda oturma alışkanlığının yok olmasına yola açacak, bu tür konutlar giderek birincil konut durumuna geleceklerdir.

İlkelerini tartışsa bile McLuhan *Pour comprendre les médias* [*Medyayı Anlamak İçin*] (1964) adlı eserinde kararlı bir biçimde karşı şehircilikten taraf çıkar. Mumford'un McLuhan üzerinde büyük etkisi olmuştur. McLuhan onun birçok fikrini tekrar ele alır. Özellikle otomatik teknoloji ve burjuva uygarlığının dakikliğini doğuracak olan "mekanik saatçi" fikrini. McLuhan şöyle yazıyor:

> "Elektrik merkezileştirmez, ademimerkeziyet getirir Çiftçinin olduğu kadar fabrika şefinin bürosunda da bulunan elektrik enerjisi büyük insan topluluklarının bir araya gelmesini gereksiz kılar ve merkez olarak herhangi bir yerin kullanılabilmesini mümkün kılar... Demiryolu tek tip bir politik ve ekonomik alan gerektirir... Uçak ve radyo ise tersine uzaysal organizasyonda aşırı bir kopukluk ve çeşitlilik aşamasına izin verir."

McLuhan biraz daha ileride şunları ekliyor: "köy bir iş merkezi olmaktan çıktı ve (...) kent de boş vakit geçirme ve eğlence merkezi olmaktan çıkıyor. Aslında yolların ve ulaşımın iyileştirilmesi eski modeli altüst etmiş ve şehirleri çalışma merkezlerine, köyleri boş vakit geçirme ve eğlenme yerlerine çevirmiştir." Gerçekten de şehirlerin daima birçok avantaj sağladıkları düşünülmüştür: güvenlik, refah, sağlık koruma, özgürlük, kültür. Kent geçmişte uygar kişinin (*civis*) yeriydi, kır ise tersine köylünün (*payen*) bulunduğu yerdi. Ama bugün kentler kırlardan daha az güvenlidir. Yaşam kalitesi kirlenme ve trafik tıkanıklığı yüzünden bozulmuştur. Kent merkezi o kadar yayılmıştır ki, katedilecek mesafeler kentte yaşamanın bütün avantajını ortadan kaldırmaktadır.

Tanışmalar artık bir anda kendiliğinden olamamaktadır. O kadar ki, kent insanı kalabalığın içinde kendini çayırlardaki köylü kadar yalnız bulur. Bir zamanlar yalnızca kent merkezi tıkanırdı; bugün artık çevre bölgeler de tıkanıyor. Dört bir yanı biçimsiz bir banliyöyle çevrili olan kentler, içinde yaşayanları girmek kadar çıkmanın da güç olduğu bir balık sepetine kapatmaktadırlar.

Kültür ise televizyon, radyo, gazeteler, kitaplar ve plaklarla kentteki kadar köyde de yayılabilme olanağına sahip. Köylü artık *payen* değildir. İleri derecede endüstrileşmiş bölgelerde, köyde yaşayan ve yavaş yavaş el işçilerine dönüşen köylüler görülmez. Henri Morel[4] şöyle yazıyor: "Beauce veya Brie'de refah içindeki çiftçiler her yıl 'safariye' veya kış sporlarına giderler. Şehirlilere sunulan avantajların hemen hepsinden yararlanabileceklerini öğrendiler. Hepsi şehirlilerden daha hoş, yeşillik içinde evlere sahipler."

---

[4] "L'urbanisation," revue *Prospective*, n. 11, PUF, Paris, Haziran 1964.

Marx ve Engels'in öngördükleri gibi kent ve köy arasındaki ayrım artık geçmişteki gibi kesin değildir. Bu ayrım kaybolmaya yüz tutmuştur. Fakat henüz hiçbir şey onun yerine geçmemiştir. Şehir toplulukları yayılan kentleşme içinde "kırlaşırken," kır nüfusu kentleşmektedir. *Sosyal Alan ve Kent* (1968) eserinde Raymond Ledrut, "bu yeni sistemde köy geleneksel anlamıyla yok olma yolundadır, kent ise öyle derin bir değişim içindedir ki, onun da aynı şekilde sonuna yakın olup olmadığı sorulabilir," diye vurgular. Fakat Raymond Ledrut "eski kent ve köy kültürlerinin çöküntüsünde bile yeni bir uygarlığın filizlenmekte olduğuna... Yeni bir sosyal ve kültürel yaşam tarzının arandığına" inanır. Aynı şekilde şehircilik artık "uzamın geometrik ve statik kavranışı"ndan ibaret olamaz. "Yoğun hareketlere, ardı arkası kesilmeyen değişimlere, hızlı bir dönüşüme maruz kalan değişken ve hareketli" bir toplumda şehircilik yalnızca bir "düzenleme sanatı" olabilir.

"Planlar yapmak, sınırları belirlemek ve bir kent düzeni sağlamak artık yetersizdir; düzenleme yapmak, yani değişimi organize etmek gerekmektedir," sonucunu çıkarır Raymond Ledrut.

Robert Auzelle Fransa'da verdiği *şehircilik derslerinde* karşı şehirciliği över. Kentin bunalımının ve tarihin bunalımının "tek bir kriz" olduğunu vurgular; günümüz kenti mekânları tüketip yok eden ihtiyaçlarımızı tatmin edememektedir; nefret uyandıran, kinleri şiddetlendiren, sosyal karşıtlıkları ve ekonomik uyumsuzlukları ayyuka çıkaran kent, belki de uygarlığımızın sonudur."

Fakat kente karşı en çok yankı getiren söylem 1962'de ABD'de yayımlanan E. A. Gutkind'in *Kentlerin Alacakaranlığı* kitabıdır. Gutkind şöyle yazıyor:

> "Bildik haliyle kentler hayatta kalmaya muktedir değildirler... Şehircilik, bünyevi geri kalmışlığıyla, kent yaşamı ve kent yapısıyla ilgili kavramları kurtarmaya çalışmak için bugün şizofrenik ve yararsız çabalarla kendini tüketmektedir. Aynı şekilde en modern imkânları ve araçları –iletişim, trafik, kamu hizmetleri, endüstriler– geleneksel düşünce ve çözümlerle uzlaştırmak için kendini boşuna yorar...

Gutkind'in tezi kent merkezinden yoksun bir bölgeden yanadır. "Şimdiki kentler bir kitle uygarlığı için yapılmamıştır. Kitle tarafından istila olunmuşlardır... diye devam eder. "Son Victorienlerin romantik karakterinde doğmuş... Küçük burjuvaya özgü nevrozun karakteristik sonucu" olduğunu söylediği bahçekent fikrine karşı çıkan Gutkind, F. L. Wright'ın yerleşme biçimini dağıtma fikrini yineler. Gutkind'in tezi çok orijinal değildir, fakat tüm karşı şehirci savları güçlü biçimde özetlemek gibi bir değeri vardır.

2. Kent Kavramını Savunanlar

Bu karşı kentçi savlara karşı[5] özellikle ABD'de Jane Jacobs ve Harvey Cox, Fransa'da Henri Lefebvre tarafından bazı tezler öne sürülür.

Jane Jacobs'ın *The Death and Life of Great American Cities* (1961) eseri ABD'de beklenilmedik bir şekilde kenti savunan bir akımın doğmasına yol açar. Jane Jacobs kır hayatına karşı megapolün savunmasını yapar. İşlevselci şehircilik uzmanlarına karşı bölgelemeleri, hatta "yeşil alanları" bile şiddetle eleştirir.

Bunların "gençlerde suç oranını kamçıladığını" savunur; ona göre bu uygulamalar "can sıkıntısını, güvensizliği, boşluğu artırarak çekicilikten mahrum mahalleleri daha çöktürücü hale getirmekten başka bir işe yaramazlar."

Jane Jacobs çağdaş şehircilik uzmanlarını kendi oturdukları mahallelerdeki yaşamı "inanılmaz şekilde işsiz güçsüz ev kadınlarının ve okul öncesi çocukların varsayılan ihtiyaçları"na göre düzenlemekle eleştirir. Sokak ve kaldırımların savunmasını yapar. "Binalar sokaklara açılmalıdır, mağazalar kaldırımlar boyunca yerleşmelidir," der. Sokak "özel hayatı korur," şehirlilere de özgürlük sağlar.

Parlak bir deneme olan, pek çok meseleye çok açık biçimde temas eden Jane Jacobs'un kitabı yine de yalnızca eski kente saygınlığını iade eder, fakat gelecekteki kent için demografik patlamaya cevap verebilecek yeni bakış açıları getirmez. Christopher Alexander'in esprili şekilde yazdığı gibi Jane Jacobs'un yorumları "mükemmel. Fakat bu durumun çözümü için somut olarak önerdiği şey okunduğunda, bir tepe üzerine kurulmuş, küçük bloklarla dolu, insanların sokaklarda oturduğu birkaç İtalyan şehri ile Greenwich Village karışımında büyük bir kentin hayalini kurduğu fark ediliyor." Daha az meşhur olmasına karşılık kent kavramının savunulması açısından bize daha önemli görünen kitap, ilahiyat profesörü Harvey Cox'un *La Cité Séculière*'idir [Dünyevi Kent]. Üstelik Cox da kent içinde özgürlük kavramına vurgu yapar: "modern metropolün sosyal biçiminin iki ana bileşeni, *adsızlık* ve *devingenliktir* Adsızlık olmadan modern bir kentte hayat insani olamazdı... Adsızlık pek çok insan için tehlikeli bir yalnızlıktan çok rahatlatıcı bir fenomeni temsil etmektedir." Mumford ortaçağ Avrupası'nda manastırların kültürel rolünü ve mekanik hayatın başlangıcını vurgulamıştı. Harvey Cox bu konuyu ele alarak şöyle der: "Reformcular manastırları kapattılar, fakat manastır ruhunu söndüremediler. Büyük bir saflıkla bu

[5] Doxiadis ise nüfus patlamasının XXII. yüzyılda dünya nüfusu 50 milyara ulaştıktan sonra durulacağını ileri sürüyor. Şehirleşme o dönemde bir ekümenopolis veya "evrensel kent" in oluşumuna yol açacaktır.

ruhu toplum içerisine salıverdiler." "Ortaçağ manastırlarında doğan çalışmanın kutsallaştırılması" Protestan etiğine sirayet eder ve oradan da burjuva uygarlığına ve son olarak da Marksizme... Harvey Cox çalışmayı dünyevileşmediği, tersine bir din haline getirildiği için eleştirir. Eskiden "kentler ve köyler ilahikent planına göre kurulurlardı." Ama dini kontrolden, metafizik kontrolden kurtulan çağdaş insan "dünyevi bir insandır" Ve dini sadece özel alana kapatmıştır. Bu yüzden dünyevi insan için bir "metropolis" var olmalıdır. "Şehirleşme zamanımızın etiğidir" der Harvey Cox. Fakat tekniğin kenti *teknopolis* henüz doğmamıştır. "Teknopolitan kültür, geleceğin kültürüdür" sonucuna varan Harvey Cox şöyle ekliyor: "kent olarak adlandırdığımız şeyin kabile ile teknopolis arasında... mağara adamıyla elektronik insanı arasında bir aşama olarak görülmesi mümkündür."

İşte Fransız sosyolog Henri Lefebvre de bu tür bir olanaklı teknopolis araştırmasıyla uğraşacaktır. Lefebvre *Modern Dünyada Gündelik Hayat*'tan[6] (1968) *Le Droit à la ville*'e [*Kente Adalet*] (1968) Du rural à l'urbain'e *Kırdan Kente* (1970) ve *a Revolution Urbain*'e [*Şehircilik Devrimi*] (1970) kadar, Gutkind'in inandığı gibi toplumumuzun dağılmakta olan bir toplum olmadığını, "oluşum halindeki" bir toplum olduğunu kanıtlamaya çalışır. "Eğer demografik patlama ve onun sonucu olan kent yoğunlaşmaları şehri infilak noktasına getirmişlerse burada söz konusu olan şehir, endüstri öncesi eski kenttir," der Lefebvre. Şimdilik bu eski kentin yerine konabilecek bir şey yoktur. Fakat önümüzde henüz belirmeye başlayan dünya devriminin ikinci dalgası bize göre kent reformu olarak kendini gösterecektir. Şehirleşmeyi, sanayileşmenin bir sonucu gibi görmek yerine Lefebvre sanayileşmenin şehirleşmenin bir aşamasından ibaret olduğunu ileri sürer. Sanayileşme-şehirleşme sürecinde "ilk terimin baskın geldiği bir dönemden sonra hâkim duruma gelen ikinci terimdir."

Lefebvre'e göre kent yaşamı sanayi toplumunun ereği olarak ortaya çıkar. Fakat hangi kent yaşamından bahsediyoruz? Miras aldığımız geleneksel kent yaşamını değil; endüstri ve ticaret toplumuna eklenti olan sahte yeni şehir yaşamı da değil. Yeni kent yalnızca sanayileşmemiş ülkelerdeki "tarım reformu" kadar önemli bir "kent reformunun" sonucu olabilecektir. Kentin bu yeni anlayışında şehir merkezi lüdizmle tekrar canlandırılacaktır.[7] İktidardan büyülenen Le Corbusier, ideal kentini şehir

---

[6] *La Vie quotidienne dans le monde moderne* [*Modern Dünyada Gündelik Hayat*, çev. Işın Gürbüz, Metis Yayınları] –yn.

[7] Luüdizm üzerine söz konusu tez J. Huizinga'ya aittir (1872-1945): *Homo Ludens* [*Homo Ludens: Oyunun Sosyal İşlevi Üzerine Bir Deneme*, çev: Cecile Ceresia, Mehmet Ali Kılıçbay, Ayrıntı Yayınları], 1938'de Hollandaca ve 1951'de Gallimard tarafından Fransızca yayımlanmıştır.

merkezinin etrafında toplar. Lefebvre ise şehir merkezini oyunun, rastlantısal tanışmanın, kültürel değiş tokuşların temel öğesi yapar. Onun kent merkezi doğaçlama bir tiyatrodur. Ve ekler: "ebedi kent anlayışına niçin geçici kentlerle ve sabit kent merkezlerine devamlı hareket eden merkezilikle karşılık vermeyelim?" Bu "ütopik vizyon" *Où vivrons-nous demain?* [*Yarın Nerede Yaşayacağız?*] (1963) ve *Les Cités de l'avenir* [*Geleceğin Kentleri*] (1966) kitaplarımızda önerdiklerimizle uyum içindedir. Ancak Lefebvre Yona Friedman'ın daha sonra kendisinden bahsedeceğimiz "devingen" uzaykentini "gülünç" olarak yargılar ve kabul etmez.

Şahsen biz, karşı şehirci tezi büyük oranda doğru bulsak da, Lefebvre gibi "kent ve merkezilik olmazsa tüm toplumun bozulma tehlikesiyle karşı karşıya olduğuna" ve "kent toplumunun köyle kaynaşması sırasında merkeziliğin ortadan yok olacağını kabul etmek için hiçbir neden bulunmadığına" inanıyoruz. Yerleşme biçimleri de fabrikalar gibi dağıtılabilir ancak kutuplaşma merkezleri yine de gerekliliğini sürdürecektir. Bu merkezler bugün bildiklerimizden çok daha yoğun, üçboyutluluğun, iklimlendirmenin, vs tüm imkânlarını görkemli biçimde hayata geçirebilecek tekniğin (teknopolisin) sonucu doğacak merkezler olacaktır.

3. Şehircilik ve Sosyoloji veya İlerleme Krizi (devam)

Sosyolog Raymond Ledrut *L'Espace social et la Ville*'de [*Sosyal Alan ve Kent*] şöyle yazar:

> "Henüz tamamen oluşturulmamış olan kentlerle ilgilenen bu bilim hergün biçimlenmekte ve yavaş yavaş temellerinden emin olmaktadır. Gelişimi sıkı sıkıya kent sosyolojisine bağlanmıştır. Kent sosyolojisi haklı biçimde kentlerin pozitif bilgisi ve kent düzenleme alanında temel bilim olarak kabul edilebilir. O her şeyden önce bir sentez yöntemidir."

Bu sözlerde gülünç değilse bile abartılı ve ne yazık ki birçok sosyolog için geçerli olan bir kendini beğenmişliğin var olduğunu söyleyebiliriz. Öyle ki E. A. Gutkind, Kentlerin Alacakaranlığı'nda oldukça öfkeli biçimde şöyle yazar:

> "Şehircilik uzmanlarına kılavuzluk ve yardım etmeleri gereken sosyologlar onlara hiç yardımcı olmamaktalar. Kendilerini "bilgin" sayarak övünürler. Fakat fikirleri, yöntemleri ve araçları o kadar ilkeldir ki, gayretleri bir sahte bilim olmaktan öteye gitmez... Şimdiye dek profesyonel olmayan yazarlar ve gazeteciler insan doğasını anlamada bize dünyanın bir araya gelmiş tüm profesyonellerinden daha fazla yardımcı olmuşlardır."

Gerçekten de sosyolog, anket üstüne anket yapan ve düşüncelerini herkesin içinde ifade etmeyenlerin sesini duyuran kişidir. Sosyolog, sosyal yaşamın mekanizmala-

rı, endüstri toplumunun mitleri üzerine düşünür ve bunlardan yola çıkarak şehircilik uzmanını öz eleştiri yapmaya davet eder. Sosyolog "sorgulayan" birisidir. Zaten sağladığı büyük fayda da bu özelliğinden ötürüdür. Fakat buna dayanarak sosyolojinin bir "temel bilim" oluşturduğuna inanmak, olmayacak bir iştir. Bu açıdan biyoloji, ekoloji, psikoloji çok daha "temel"dirler.

İnsanlar bugün arzuladıkları kentlerin hayalini kurma imkânına sahipler midir? Sosyologlar anketleriyle topluluğun isteklerini açığa çıkartan kişiler olmanın ötesine geçebilirler mi? Her koşulda sosyologlar bize dünyanın, pek coşku verici olmayan dünyamızın bir görüntüsünü sunarlar. "İlerlemenin krizi" devam etmektedir.

1900 ile 1960 yılları arasında makine yarı-otomatizmden mutlak otomatizme geçer. Otomatik makine işçiyi bir gözetmen haline getirir. Görünüşü daha az düşmancadır. Tasarımcılar onun için hoş biçimler tasarlarlar ve renk uzmanları onu sıcak tonlarla süslerler. Fabrikalar temiz, parlak, daha az gürültülü yerlere dönüşürler. Yalnızca birkaç teknik memur tarafından gözlenen fabrika-laboratuvarların ortaya çıktığı bile görülür. XX. yüzyıldan itibaren yeni bir olgu ortaya çıkar: geçmişin düşük üretim krizlerinin yerini üretim fazlalılığı krizleri alır. Kıtlıktan sonra o kadar büyük bir bolluk baş gösterir ki, hububat fazlası ve diğer arta kalan ürünler imha edilir. Fakat bu imha tüm insanların karnının tok olduğu anlamına gelmez. Tam tersine, az gelişmiş ve endüstrileşmiş ülkelerin yaşam düzeyleri arasındaki fark hiç durmadan büyür. Dünyada açlıktan ölenlerin sayısı sindirim güçlüğü çekenlerin sayısından fazladır. Zengin toplum modeli olan ABD'nin bile nüfusunun dörtte biri az gelişmiş durumdadır. *Aliénation et Société Industrielle*'de [*Yabancılaşma ve Endüstri Toplumu*] François Perroux günümüz insanının sözcük dağarcığının yabancılaşmayı olduğu gibi yansıttığını gözlemler: çark düzeni, ezilmiş, kapılmış, çiğnenmiş. Ve ekler: "mevcut varlıkları, özneleri yabancılaştıran yalnızca kapitalizm değildir; aynı zamanda sanayi ve sanayi çağının politik güçleri de bundan sorumludur. Bu yüzden yabancılaşmayı bertaraf etmek için kapitalizmi ortadan kaldırmak yeterli olmayabilir." Gerçekten üretim araçlarının mülkiyetinin kaldırılması, işçinin durumunu XIX. yüzyıl sosyalistlerinin hayal ettikleri kadar derinden değişime uğratmaz. Daha kötüsü, devlet sosyalizminin şimdiki safhasında, kapitalizm göreceli bir bolluk, devlet sosyalizmi ise yokluk getirmiş gibi görünüyor. Acı bir saptama.

Ama Raymond Aron'un dediği gibi,[8] Marx "Saint-Simoncu sanayileşmenin de ötesinde, Rousseau'nun özlemini çektiği ve kıtlığın aşılmasıyla ortaya çıkacak bir

[8] Raymond Aron, *D'une sainte famille à l'autre. Essais sur les marxismes imaginaires* [*Bir Kutsal Aile'den Diğerine. Muhayyel Marksizmler Üzerine Denemeler*], Gallimard, Paris, 1969.

toplumun" hayalini kurmuyor muydu?

Ufkumuz iki dünya görüşü tarafından, yani kapitalizm ve Marksizm tarafından daima daraltılıyor. Başka bir seçenek yok mu? Marx'ın karşısına Rousseau'yu koyan bazı kimseler böyle bir seçeneğin var olduğuna inanıyorlar. Tüketim toplumunun eleştirisi, "ilerici" Voltaire'in zıttı olan Rousseau'ya bir dönüştür.

Üretkenlikteki olağanüstü artış üretim problemlerini çözememiştir, zira istekler ve gereksinimler de üretkenlikteki artışla birlikte katlanıp büyümüştür. Endüstri toplumu dayanıksız, hızlı biçimde eskiyecek eşyalar imal ederek kasıtlı olarak entropik üretimi artırır. *Les Désillusions du progrès*'de [*İlerlemenin Düş Kırıklıkları*] Raymond Aron şöyle yazar:

> "Makinelerinin yetkinliğini veya üretim güçlerini artırmaktansa mütevazı bir yaşam için herkesin asgari gereksinimlerini karşılamaya gayret eden bir toplum hayali kurmanın önünde hiçbir engel yoktur. Bize göre Jean-Jacques Rousseau ve Bergson'un öğretisi de buydu. Ekonomi tarihi ise başka bir yönde yol aldı. İktidarın ve zenginliğin iradesi bu hayale üstün gelmiştir."

Fakat nüfus patlaması devam ederse bolluk mümkün müdür? Eğer endüstriyel üretim frenlenecekse, doğumları sınırlamak gerekmiyor mu? Böylece Rousseau'dan sonra Malthus ortaya çıkar. Bunlar aslında yeniden düşünülmesi gereken "lanetli" kuramlardır. Saint-Simon, Auguste Comte ve Marx'ın üretkenlik adına yok etmek için dört elle sarıldıkları kuramlar... Çağdaş sosyoloji ancak sosyal analiz yönteminin yaratıcısından, Auguste Comte'dan, miras aldığı bilimciliğinden kendisini kurtarabildiği ölçüde prospektif bir bilim olduğunu iddia edebilir.

1960'tan itibaren sanayileşmiş toplumlar refah ve ilerlemeyle ilgili büyük bir şüpheye kapılırlar. Bu belki zenginlerin vicdanının rahat olmamasındandır, ama özellikle konfor içinde ilerleme büyüsünün bozulmasıdır. McLuhan çarpıcı mizahıyla bu tutum değişikliğiyle ilgili şu yorumu yapar: "Batı insanının, kendisinin aslında önceden kullanıma hazır duruma getirilmiş bir robot olduğunu ve bunun da kendi icatları sayesinde meydana geldiğini keşfetmesi son derece nahoş bir tecrübe olmuştur" (*Guerre et Paix dans le village planétaire* [*Yeryüzü Köyünde Savaş ve Barış*]). Fakat bu büyünün bozulması çok uzun bir tarihe sahiptir. Gelişmiş ülkelerin gençliği için küresel çatışma, çoktan geçmişte ve ancak münferit şahısları ilgilendiren bir çatışmanın devamından ibaretti. Emmanuel Mounier *La Petite Peur du XX siècle*'te [*XX. Yüzyılın Küçük Korkusu*] (1949) kendi kuşağının anti-teknisizminin bir analizine girişir. Aynı dönemde *France contre les robots*'ta [*Fransa Robotlara Karşı*] (1948) Bernanos makineyi "tüm yaşam türlerine karşı bir komplo" olarak açıklar. Albert Camus ise mo-

dern insan mekanizmasının saçmalığını gösterir: "Büroların ve makinelerin, mutlak fikirlerin ve nüanssız Mesihçiliklerin hayal dünyasında yaşıyoruz." Dünyada her zaman geçmişe hayranlık duyanlar olmuştur, fakat yeni olgu "ilericiler" tarafından tarihe yapılan sorguydu. İlk ciltte ütopyanın daima iyimser olduğunu görmüştük. A. Huxley'in *Cesur Yeni Dünya*'sı bize bir çeşit evrenselleştirilmiş küçük burjuva tipinde konforlu, ama vasat bir dünya gösteren karamsar bir ütopyadır. George Orwell'in 1984'ü ise tekniğin tiranlık tarafından sahiplenildiği ürkütücü bir ütopyadır. Fakat Hitler ve Stalin'in gelmiş geçmiş en baskıcı devletleri kurmak için tekniği gayet güzel biçimde kendilerine mal ettikleri düşünülürse gerçekten de bir ütopya mıdır bu?

Teknolojik bir dünyanın getirisi bir kaygı, bir bıkkınlık, bir güvensizliktir. Bununla birlikte bu dünyanın bazı görünüşleri o kadar harikadır ki, sanatın geleneksel formlarını geçmişe gömme eğilimi söz konusudur. Kimyasal endüstri ziraatin şeklini değiştirdikten sonra eczacılık, renklendirici boyalar, yapay maddeler de insanları doğal ürünler karşısındaki bağımlılıklarından kurtardılar. Radyo ve televizyon istasyonlarının sayısı çoğaldı ve transistörlerle elektrik devrelerinden bağımsız hale geldiler. 1948'den itibaren Detroit'teki Ford fabrikasına getirilen otomasyon, sibernetiğin babası Norbert Wiener'in "ikinci bir sanayi devrimi" dediği şeyin gerçekleştiğine insanları inandırdı. Max Pietsch[9] şöyle yazar:

> "Birinci sanayi devrimi el emeğini işe yaramaz hale getirirken, ikincisi de kafa emeğini gereksiz hale getirecektir. Yeni teknikler, tıpkı motorun atı gereksiz kıldığı gibi insanı üretim süreçlerinden dışlayacaktır."

Ancak otomasyon SSCB'de olduğu gibi ABD'de de ülkenin ekonomik sisteminde büyük dönüşümlere yol açmaksızın gelişir. Otomasyonun tek getirisi insanların bazı üretim sektörlerinin dışında kalması olur. Max Pietsch, radyo aygıtlarının montaj zincirinde dün 200 kişi gerekirken bugün iki işçinin yeterli olduğunu; SSCB'de ağır yük motorları için kurulmuş tam otomatik alüminyum piston fabrikasında imalatın işçilerin müdahalesi olmaksızın yapıldığını; petrol ürünlerinde Büyük Britanya'nın toplam ihtiyacının üçte birini sadece altı teknisyenin sağladığını; bir elektronik hesap makinesinin 75 makineyi ve 200 işçiyi ikame ettiğini söyler.

Otomasyon, boş zaman uygarlığı, 1950'li yıllarda kısa süren bir iyimserliğe yol açtı. Şüphesiz otomasyon, yukarıda sözünü ettiğimiz Rousseaucu toplumun doğuşuna katkıda bulunabilirdi; oysa sadece salt verimi gözeten uygulamaların yoğunlaşmasına hizmet etti. Olağanüstü teknolojik bir dünyada yaşıyoruz, fakat bu dünya

---

9 Max Pietsch, *La Révolution industrielle*, Payot, Paris, 1963.

sanki bilim-kurgu hikâyelerinden fırlamış gibi. McLuhan "yoksulların milyarlarca dolarlık belediye hizmetlerinin olduğu bir ortamda yaşadıkları" "bolluk içinde yoksulluk" paradoksunun altını çizer. Tüketim toplumu[10] çoğu gereksiz o kadar çok eşya üretir ki, Jean Baudrillard "bugün etrafımız insanlardan çok eşyalarla çevrilidir" der. "Makine endüstri toplumunun amblemiydi. Küçük aygıtlar post-endüstriyel toplumun amblemidir," diye devam eder.[11] Kitsch üzerine yazdığı kitabında Abraham Moles[12] 1960 tarihinde bir salondaki eşyaların dökümünü yaparak, dairelerimizin maruz kaldığı eşya-makine istilasının yerini eşya-dekor istilasına bıraktığını gösterir. Gerçi dairelerdeki bu makinelerin çoğunun küçük cihazlar oldukları doğrudur; kadına "zaman kazandırmak," ev işlerinin güçlüklerinden kurtarmak amacıyla sağlanan konfor, eşleri ve anneleri pek de "özgürleştirmemiştir."

Kadınlar evde elektrikle çalışan küçük bir işletmeye sahip olduklarından beri hiç olmadığı kadar ağır bir iş yükü altında ezilmektedirler, çünkü bu ev içi işletmenin yönetiminden başka bir de fabrika veya büroda erkeklerle eşit bir iş yükünü de yüklenmeleri gerekmektedir. Öyle ki Jean Fourastié'nin[13] "1900'den önce ev işi yapan kadınlar için neredeyse hiçbir şey ifade etmediği"ni söylediği "zaman kavramı" bugün sancıyan mesele durumuna gelmiştir.

Makineleşmiş toplumumuz övgücülerinin sesi aracılığıyla üzerimizdeki yorgunluğun yükünü hafifletmek isterken Chombart de Lauwe "uygarlığımızda yorgunluk kavramına giderek daha büyük bir önem atfedildiğine" işaret eder.

Artık hemen hemen alın teri olmaksızın çalışılıyor, fakat çok hızlı hayat ritimine, çok sık kullanılan mekanik ulaşım araçlarına, çok yoğun kalabalığın yakınlığına, kafa ağrıtan mütemadi gürültüye, bir eziyet gibi yaşanan süreğen idari bunaltıya bağlı sürekli bir sinirsel yıpranma yaşanıyor.

4. Şehircilik ve Çevre (Zooloji, Biyoloji, Ekoloji, İnsan Coğrafyası)

Marcel Poete, Pierre George, Jousé de Castro *La Géographie de la faim*'de [*Açlık Coğrafyası*], daha yakın zamanda Peter Hall *Les Villes mondiales*'de [*Dünya Kentleri*]

---

[10] Galbraith bu tanımı 1958'de *The Affluent Society* kitabında verir. Kitap Fransızcaya 1961'de *L'Ère de l'opulence* başlığıyla çevirilir.

[11] Jean Baudrillard, *La Société de consommation*, SGPP, 1970 [Türkçesi, *Tüketim Toplumu*, Ayrıntı yayınları; çev: Hazal Deliceçaylı, Ferda Keskin].

[12] Abraham Moles, *Psychologie du kitsch*, Mame, 1971.

[13] Jean et Françoise Fourastié, *Histoire du confort*, PUF, Paris, 1950.

"insan coğrafyası" aracılığıyla "şehircilik bilimine" önemli katkıda bulunmuşlardır. Fiziki coğrafya konusunda hava fotoğrafçılığı yöntemlerine[14] başvurulması ülkeyle ilgili hem daha bütüncül hem daha ayrıntılı bilgi edinmeye çeyrek yüzyıldan beri olanak vermektedir.

İnsanı yaşadığı ortam içerisinde düşündükçe, diğer hayvan türlerine sıkı sıkıya bağlı olan bu varlık hakkında pek bir şey bilmediğimizin farkına varıyoruz.

Yaşayan canlıların doğal ortamlarıyla ilişkisi, Park ve Burgess'in otuzlu yıllarda Illinois Üniversitesinde "insan ekolojisi" kürsüsünü kurmayı düşünmelerinden önce sadece hayvanlar üzerinden araştırılan bir konuydu. Bu durum hayvan bilimcilerin "şehircilik bilimi" için değerli bilgiler sağlamaya devam etmelerini engellememiştir. Bu noktada Lorenz'in, Desmond Morris'in (*Çıplak Maymun*) ya da Robert Ardrey'in (*Doğa Yasası*, Stock, Paris, 1971) araştırmaları geçeriyor aklımızdan. *L'Impératif territorial* [*Yaşam Sahasının İcapları*] adlı kitabında Robert Ardrey özel mülkiyetin insan buluşu olmadığını, "doğanın yasalarından" biri olduğunu gösterir. Tüm hayvanlar kendi bölgelerinin sınırlarını belirlerler ve bu alanın koruyucusu ve bağımlısı haline gelirler. Aynı şekilde Lorenz rekabet ve egemenlik ruhunun yalnızca insana özgü değil, aynı zamanda tüm hayvan türlerinde de geçerli olduğunu açıklar. "Şehir bilimci" canlıların kendi bölgelerine işaretlemeleri olgusunu göz ardı etmemelidir. Bunun bilinmemesi modern şehirciliğin karşı karşıya kaldığı tüm saldırganlıkların kaynağıdır. İnsan tek aile evini toplu konuttaki bir daireye tercih ediyorsa bunun sebebi birinci evin bölgeyi daha net biçimde işaretliyor olmasındandır.

Zoolojinin, ekolojinin ve elbette biyolojinin önemi... İlk kent planlamacılarından ve bu ismi hak eden birisi olan Patrick Geddes'in biyolog olduğunu hatırlayalım.

Şehircilik bilimi ekipleri içinde bugün biyologlar vazgeçilmez bir konumdadırlar. *Biologie et Structure* [*Biyoloji ve Yapı*] (Gallimard, Paris, 1968) kitabında Henri Laborit biyolog olarak yaptığı araştırmalardan yola çıkarak donmuş, statik, kapalı bir şehirciliğe karşı cephe alır: Dr. Laborit şöyle yazıyor:

> "Psiko-kimyasal düzlemde, yaşam açık, yani dengesiz bir sistemdir... Molekül düzeyinden itibaren dengedeki bir sistem yaşam için faydası olmayan evrime elverişsiz bir sistemdir... Bu Carnot'nun ilkesi ile ölümün termodinamik düzlemde eşitlenmesi demektir."

Modern olduğu söylenen şehircilik ilkelerinin çoğu kapalı, statik ve donmuştur; yaşamın kurallarıyla tam bir uyuşmazlık arz ederler.

---

[14] *Photographie aérienne et Urbanisme*, CRU, 1969.

Şehircilik kuramcısı Maurice-François Rouge biyoloji ve kent birimi arasındaki ilişkinin altını çizer:[15]

> "Bireylerin hayatına sahne olmuş, birbirini izleyen ortamlar dizisi incelenirse, kent – konuttan sonra– bahsettiğimiz bu örtülerden biri olarak düşünülebilir.[16] Bu açıdan kent, insanın biyolojik niteliğiyle, organik doğasıyla ve sergilediği aşamalarla uyum içinde olmalıdır."

Bilindiği gibi işlevselciliğin etkisi altında doğan yeni kentler mekanikçi anlayışın kentleridir. Bu şehirler sonsuza dek tekrarlanıp çoğaltılabilir. Tersine Maurice-François Rouge, biyolojik bir düzene yanıt verecek bir şehirciliğin, "ortamla belirli ilişkilere sahip ve bölümler ile bütün arasındaki bazı iç strüktür kurallarına boyun eğen organizmanın mükemmel niteliğini" önceden varsayabileceğini söyler.

Böylece kentin biçiminde önceden tasarlanmış bir sınırlamaya varılır. Bu sınırlama eskiden "üstderisini" şehrin yüksek duvarlarında bulmaktaydı. Benzeri organik kent kuramları üzerinde bugün ABD'de Paolo Soleri çalışmaktadır.

"Elektriğin küçülttüğü dünyamız artık bir köydür" der McLuhan. "İnsanlık ilk kez tek bir ve aynı tarihi yaşamaktadır," der Raymond Aron. Ne demezsin! Biafra ve Bengal'deki dramlar bizi, bir akrabanın hastalığından veya bir kapı komşusuyla olan tartışmadan daha az sarsmaktadır. Görsel ve işitsel araçlarla dünyanın kapıları insanlara açılmıştır açılmasına, ama insanlar kendi dünyalarını yaratarak bir köşeye çekilme eğilimindedirler. Hayvanların sınırlanmış bölge ihtiyacı bilinmediği takdirde anlaşılması çok güç görünebilecek olgulardır bunlar.

Çevremizde olup bitenlerin farkına varmak bizi doğrudan doğruya kirlenme kavramına götürür. Kaygı verici bilimsel raporlar en nihayet Avrupa Konseyi'ni harekete geçirdi ve 1964'te bu tema üzerine bir konferans düzenlendi. Ertesi yıl Dünya Sağlık Organizasyonu, şehirleşmeden dolayı "insanın maruz kaldığı saldırılar" hakkında bir araştırmayı da kapsayan "büyük kentte insan" üzerine bir rapor hazırlamamı istedi benden. Anonim olarak tüm dünya basınına dağıtılan bu rapor[17] birçok defa çoğaltıldı. Ama ancak 1970 yılında, bazı devlet başkanları dünya kirliliğinden açıkça kaygılanmaya başladılar.

Endüstriyel ve kentsel kirlilik imajı karşısında, "doğa durumu"nu öne sürmek

---

[15] M. F. Rouge, *Les Unités urbaines, cité organiques à l'échelle humaine.*

[16] Abraham Molle'nin "insanın kabukları" olarak adlandırdığı örtülerdir bunlar; bkz. *Psychologie de l'espace*, Casterman, 1972.

[17] Bu rapor *OMS* dergisinin özel bir sayısının konusu da olur; *Dünya Sağlığı*, Şubat-Mart 1966. Ayrıca bkz. Michel Ragon, *Les Erreurs monumentales*, Hachette, Paris, 1971.

doğal görünüyor. İlk işlevselci ve sağlık bilimci kent planlamacılarının fikri zaten kentte doğa durumunu yeniden tesis etmekti. Tuhaf bir aldanmaydı bu. Kent özü itibarıyla bir insan elinden çıkma yapay bir şey değil midir? İlk şehirler insanı doğanın yükümlülüğünden kurtulmak, bir korunak bulmak, doğanın karanlık güçlerine karşı bir savunma olacak yapay ve kapalı bir dünya yaratma isteğinden doğmamış mıdır? Tüm tarihi boyunca insan doğaya karşı savaşmak zorunda kalmamış mıdır? Ve bu sürekli savaş olmasaydı doğa tarafından yok edilmiş olmaz mıydık?

"Doğa durumu"nu yeniden ele geçirmek amacı bir yanılgıdır, çünkü uzun zamandan beri Avrupa'da doğal manzaralar bile artık mevcut değildir. Doğa olarak, hatta vahşi doğa biçiminde adlandırılan şey her yerde insan elinin izini taşır. Jean-Jacques Rousseau için doğa fikri Marie-Antoinette'nin kafasındaki doğa fikrinden pek de farklı değildir. Jean-Jacques Rousseau'nun doğası iyilikseverdir, çünkü İngiliz parklarına benzer. Doğayı düşünürken Jean-Jacques'ın kafasında, Charmetttes veya Montmorency Dükü'nün parkı vardır. Bu hiç de Rousseau'nun çağdaşı olan köylülerin, çağdaşlarının yüzleşmek zorunda kaldıkları doğa değildir.

Doğa ve doğal unsurlar öteden beri insanın düşmanları olmuştur. İnsanlığın tüm tarihi denize, rüzgâra, yağmura, fırtınalara, vahşi hayvanlara karşı çetin bir mücadeledir.

Yeni olan ise doğanın nihayet teknik sayesinde alt edilmesidir. İnsan artık doğadan korkmaz. Ama ibre hızlı biçimde diğer yönde yükselir. Bu kez teknik baskıcı hale dönüşür. İnsanı doğaya karşı korumakla yetinmez, koruma sınırını geçmeye ve doğayı mahvetmeye başlar. Teknik, doğayı yok ederken insanlığın hayatta kalması için gerekli biyolojik çevreyi de yıkmaktadır.

Doğa bir defa teknik tarafından yenilmiş olduğundan bizi korkutan artık düşsel güzellikte erdemlerle süslediğimiz doğa değil, tekniktir. Doğa efsane haline dönüşmüştür, cennete benzer. Douanier Rousseau'nun resimlerindeki gibi bol yeşilliklerle kaplı ve dingin büyük bir bahçedir artık doğa. Buna karşın teknoloji asıl amacından sapar ve ilerleme miti 2000 yılının yeni korkusu haline gelmiştir. Teknik artık aşırı ölçüde çevreyi kirletmektedir. Soluduğumuz hava, içtiğimiz su kadar, yediğimiz yiyecekleri de zehirlemektedir. Öyle ki ilerleme kendi ölümünü, bizim ölümümüzü bünyesinde barındırıyor gibidir.

Gerçekte endüstriyel devrim tamamlanmamıştır. Biz hâlâ XIX. yüzyılın teknolojisindeyiz. Bu mekanik teknolojiyi geçmek, teknik üzerinde onu insanların hizmetine sokmak için yeniden hâkimiyet kurmak; işte XXI. yüzyılın amacı bu olacaktır, çünkü XX. yüzyıl tüm şanslarını kaçırmış gibi görünmektedir. Tarihinde ilk kez insan, do-

ğayı korumak zorunda kalacaktır. "Tüm varsayım," diye yazar Bertrand de Jouvenel, "gelecekteki kamu hizmetlerinin giderek, modern ekonominin neden olduğu sıkıntıları ortadan kaldırma amacında olacağı yönündedir." Ve ekler: "Belki de tamamen modern yaşamın meydana getirdiği belaları ortadan kaldırmaya adanmış yeni bir faaliyet türünün ortaya çıkışını göreceğiz." [18]

"Şehircilik bilimi" bu bakış açılarını göz ardı edemeyeceği gibi kendi doğumuna aktif biçimde katkıda da bulunmalıdır.

5. Şehircilik, Psikoloji ve Psikiyatri

Psikolojik ihtiyaçların "şehircilik biliminde" rol oynaması gerektiğinden kim şüphe edebilir! Ancak gelecekteki yerleşimciler için neyin uygun olacağını anketörlerden daha iyi bildiklerine ikna olmuş şehirciler genellikle psikolojiye burun kıvırırlar.

Bir mahallenin veya bir kentin gelecekteki sakinleriyle ilgili soyut bir fikir oluşturmak, psikoloğun bazı anketlerden sonra yaptığı betimlemeleri veya sorunun daha şimdiden arz ettiği potansiyeli kabul etmekten çok daha kolaydır kuşkusuz. Gelecekteki sakinlerin arzularını kale alsaydı, Le Corbusier Pessac'ta, Bordeaux'nun banliyösünde bir "Fas köyü" inşa etmiş olur muydu?

Nitekim bu insanlar yıllar boyunca teras-çatılar üzerine eğimli çatılar yaptılar, hemzemin kat inşa etmek için pilotiler altındaki alanı doldurdular, geniş pencereleri daralttılar, vs.[19] Kim haklıydı, Le Corbusier mi yoksa bu evlerde oturanlar mı? Le Corbusier gibi kültür adamının bildiğini, Pessac'ta oturan eğitimsiz kişilerin bilemeyeceklerini ya da bir dâhinin eserini başka biçime sokmanın utanç verici olduğunu söylemekten kolayı yoktur. Pessac'ta oturanlar kendi kültürlerine, Le Corbusier'ninkinden tamamen farklı bir kültüre uygun bir yerleşim yeri arzu ediyorlardı. Yıllar boyunca birbiri ardına gelen düzenlemeler sonucu evlerini onlar için ideal ev olan şeye benzetmeye çabaladılar.

Le Corbusier için ideal yerleşim yeri minimuma indirgenmiş yüzeyde maksimum konfor sağlar. Büyük otellerin, yolcu gemisi kabinlerinin, yataklı vagonların kendilerine çektiği bir kuşağa (Valéry Larbaud de *Barnabooth*'un kuşağına) mensup Le Corbusier, kendi kafasına göre, geleceğin yerleşim biçimi modellerinin bunlar olduğuna karar verir. Ancak bunu düşünen tek kişi değildir. Geminin, otomobilin, vagonun

---

[18] Bertrand de Jouvenel, *Arcadie, Essais sur le mieux vivre*, Fututibles, Sedeis, Paris, 1968.

[19] Philippe Boudon, *Pessac, de Le Corbusier*, Dunod, Paris, 1969.

ve uçağın iki savaş arası dönemdeki mimarlar ve dekoratörler üzerinde ciddi etkileri olmuştur.

Kırsal uygarlık şartlarından ve çevresinden daha yeni çıkmış olan Pessac sakinleri bir yolcu gemisi kabininden çok, belli belirsiz Fransız köylerini andıran evlerde oturmayı tercih ederler. Bunu tahmin etmek için psikolog olmaya gerek yoktu. Fakat psikoloji çağdaş kent planlamacıları ve mimarlarda en çok eksik olan şey gibidir.[20]

Bachelard'ın eserlerini konu alan titiz bir inceleme[21] her mimarlık okulunun müfredatına katılmalıdır. Bachelard için evin düşçülüğü (oneirizm), Heidegger için ise yerleşim biçiminin poetikası şehirciliğin tüm psikolojik bilgisinin temelidir. Daha yakın zamanda yaşamış olan McLuhan, yerleşim biçiminin organik karakterini ve onun uzantısı olan kenti vurgular.

> "Barınak olarak konut vücudun termoregülatör sisteminin uzantısıdır – kolektif bir deri veya bir elbise gibi... Kentler önemli grupların ihtiyaçlarına cevap vermek için vücudun organlarını daha da uzatır."

Psikoloji yerleşime dair antropolojik bir bilgiye; yani modern mimarlar adı verilen kimselerin makineci soyutlamalarının çok uzağına götürür bizi. Bu konuda C. G. Jung'un Roma dünyası hakkındaki bir düşüncesi aklımıza geliyor. "Her Romalı köleler tarafından çevrili olduğundan, der Jung, "Antik İtalya köle ve köle psikolojisi içine gömülmüştü. Her Romalı da, elbette hiç farkında olmadan, bizzat bir köle haline gelmişti. Sürekli kölelerin olduğu bir ortamda yaşadığından onların psikolojisi kendi bilinçaltına işlemişti." Hemen makine kelimesiyle bir analoji kurulabileceği geliyor akla. Eğer Jung'un ifadesindeki köle kelimesinin yerine makine kelimesi konursa, bu düşüncenin XX. yüzyılda Avrupalıların ve Kuzey Amerikalılarının yaşadığı drama mükemmel biçimde uyduğu görülür. Nitekim McLuhan: "teknolojilere biteviye boyun eğerek onun hizmetindeki makinelere dönüşüyoruz" demektedir. Hatta McLuhan insanın "makinenin cinsel organı" haline geleceğini söylemeye kadar varır. Başka pek çok ilişkinin yanı sıra "insan ile otomobil arasındaki cinsel ilişki"nin kaynağı da burasıdır. Az buçuk felsefi olan her düşünceyi bir bilgenin sözüyle tamamlamak adet olduğundan, biz de burada Werner Heisenberg'in *Çağdaş Fiziğin Doğası*'nda verdiği örneği aktaralım:

---

[20] Michel Ragon, *L'Architecte, le Prince et le Démocrate*, Albin Michel, Paris, 1977

[21] Gaston Bachelard (1884-1962), *Poétique de l'espace* [*Uzamın Poetikası*, İthaki Yayınları, çev: Alp Tümertekin], Poétique de la rêverie, La Terre et les Rêveries du repos, vs.

"Bir makine kullanan kişi, işini makine gibi yapmaya başlar. İşini makine gibi yapan birisi de sonunda bir makinenin kalbine sahip olur. Göğsünde makine bir kalp taşıyan kişi ise saflığını kaybeder."

Fakat işlevselci mimarlar ve şehirciler "makinenin cinsel organları" haline dönüştülerse de, aynı durum "oturma makinelerinin" içine hapsetmek istedikleri insanlar için geçerli değildir. Bu insanlar henüz tamamen robotlaştırılmadıklarından nevrotik hale gelirler veya isyan ederler. Bu durumda da psikiyatristlere başvurulur.

Psikiyatristlerin tepkisi ise zamanımızda uygulandığı şekliyle şehirciliği mahkum etmektir. George Washington Üniversitesinde profesör ve "ekolojik psikiyatri" kuramcısı olan Amerikalı Leonard Duhl (d. 1926), gecekondu mahallelerinin pek çok nüfus grubu üzerinde yarattığı çekim etkisine denk bir şeyi henüz hiçbir şehircinin bulamadığını söyleyecek kadar ileri gidecektir. *Psikanaliz ve Şehircilik*'te Alman Alexander Mitscherlich, işlevselci şehirciliğe karşı tam bir dava dosyası hazırlar. Kentte işlevlerin ayrımına karşı, planların katılığına karşı, "çocuğun girişkenliğinin vaktinden önce zedelenmesinde sorumluluğun bir parçasını" taşıyan minimal yapılara karşı, "neredeyse bütünüyle eski kast ruhunu yansıtan donmuş toplumsal normlara" uyan konutların antifizyolojik planlarına karşı, "mülkiyetin dokunulmazlığı ideolojisine" karşı, "kent kültürünün özyıkımına" karşı açılmış bir davadır bu. Ancak insanların elverişsiz bir çevreye nevrozlarla tepki göstermeleri gibi, bazen de çevre en nihayet kendini insanlara göre uyarlar. Mitscherlich, son noktada insanın "silo tipi konutu" kabul edebileceği hipotezini reddetmez. Öyle ki, makineci kent insanları toptan robotlaştırma girişimi gibi görünür. İşlevselci mimarların kendilerini adadıkları bu girişim henüz başarıyla sonuçlanmamıştır. Bugün önümüzde duran bu "olası en iyi dünyaya" karşı son bir tepkiye mi tanık olacağız yoksa sözde "tarihin yönünün" aslında bizi bir çıkmaz sokağa sürüklediğini mi anlayacağız, meçhuldür.

Dr. Paul Racamier "akıl hastaları yaşadıkları mekânın strüktürüne ve görünüşüne çok daha duyarlıdırlar" der ve normal insanların öyle olmadıklarını söyler. Fakat bu, normal denilen insanların gerçekte "normalize" edilmiş, yeni ortamlarına alıştırılmış insanlar olmalarından değil midir?[22] Eğer şehircilik uzmanları planlarını hazırlarken psikologlara başvurmazlarsa, "müşterilerinin" yolunun psikanalistlere ve psikiyatristlere düşeceği aşikârdır.

Abraham Moles'in (*Psychologie de l'espace* [*Mekânın Psikolojisi*]) veya Edward T. Hall'ün (*La Dimension cachée* [*Gizli Boyut*]) yaptıklarına benzer araştırmalar "şehirci-

[22] Paris'te, Mimari Araştırmalar Derneği'nde verilen konferans, 17 Mayıs 1967

lik bilimi" açısından temeldir. Edward T. Hall, heyecan verici çalışmasında, mekânın yapımında farklı kültürlerin oynadığı rolleri gösterir. İnsanın mekânla ilişkilerini hayvani davranışlarla açıklar: Bölge kavramı, kritik mesafe kavramı. Antropoloji ve biyoloji aracılığıyla bu psikolog, bilimsel ve evrensel olma iddiasındaki şehirciliği kesin biçimde mahkum eder. Edward T. Hall farklı kültürlerden halkların (Amerikalıların, İngiliz, Alman, Fransız, Japon ve Arapların) farklı mekân anlayışlarını karşılaştırır. Eğer insan ve mekân ilişkisi bazen Amerikalılar ve İngilizler gibi birbirine yakın olan halklarda bile bu denli farklılık arz ediyorsa, ideolojik zorbalığa düşmeksizin mimaride bir "uluslararası üslup"tan nasıl söz edilebilir? Ama Alfred Sauvy'nin çok doğru biçimde belirttiği gibi (*Le Socialisme en liberté*), "çağdaş toplumda katıksız iki baskıdan (zulüm) söz edilebilir: *konut ve mekân*."

6. Şehircilik, Semantik, Semiyoloji, Matematik ve Bilgi-işlem

Semantik ve semiyoloji, kenti anlamada, kentin şifresini çözmede "şehircilik uzmanına" değerli bir katkı sunar. Kent sistemini, kentin dilini, kentsel yazıyı meydana getiren özel nitelikleri araştırmak ABD'de Cambridge MIT kentsel araştırmalar merkezinin konusu olmuştur. Bu araştırmalar G. Kepes'in *Vizyonun Dili* (1944) ve Kevin Lynch'in *Kentin İmajı* (1960) kitaplarından yola çıkılarak yapılır. Yaşadıkları çevreyle ilgili görsel deneyimleri üzerine kent sakinleriyle yapılan anketlerde MIT anketörleri kent manzarasının sistematik bir okunuşunu derlemeye çalışırlar. Kent, duygusal olduğu kadar işlevsel de olabilecek bir işaret noktaları dizisi, bir "işaretler" ve "semboller" topluluğu, bir "görüntüler ağı" gibi görünür. Üst üste konulan bireysel imajlar "tüm şehrin bir genel görüntüsünü" verir. Çalışmaları aracılığıyla Lynch, mekânın parametrelerini ortaya çıkartır. Ancak şehircilerin ve mimarların bu parametrelere ihtiyatla başvurmaları gerekir, çünkü Lynch'in anlayışında tartışma götürür bir işlevselci düşünce varlığını sürdürmektedir. Bununla birlikte Kevin Lynch (1918) psikoloji ve antropolojiye geçmeden önce F. L. Wright'tan mimarlık dersleri almıştır. Lynch'in tuttuğu anketörlerin çalıştığı şehirler olan Boston, Jersey City ve Los Angeles'ta yaşayanlar açısından önemli olan şeyler, hâkim görüntü olarak ulaşım yollarıyla kentlerinin topografik bilgisidir. Bütün hayvanlar kendi ortamlarını tanıma ve ona bir biçim verme yetisine sahiptir. Hayvanbilimciler bu biçim verme ve ayırt etme araştırmasını, Lynch veya Hall, aynı yöntemleri insanların yaşadığı ortamda uygulamayı düşünmeden önce önce yapıyorlardı. Semiyolojinin şehirciliğe tamamen yeni bir disiplin olarak dahil olması şehirciliğin deneye dayalı karakteri ve sözde "bilim" sıfatı hakkında daha fazla açıklama yapmayı gereksiz kılar.

Matematik ise yalnızca son dönem kentleşme çalışmalarında kullanılmaya başlar. 1964'te Harvard Üniversitesi, Avusturya kökenli genç bir mimar ve matematikçi olan Christopher Alexander'ın bir kitabını yayımlar: *Notes on the Synthesis of Form* [*Biçimlerin Sentezi Üzerine Notlar*]. Mimarların ve kent planlamacılarının kendi biçimlerini deneme yanılma yöntemiyle araştırma alışkanlıklarına karşı çıkan Alexander, en iyi çözümü daha kolay bulmak için bu sürece mantığı dahil etmeyi önerir. Basit matematik kavramlarını kullanarak bir problemi alt problemler biçiminde böler. Problemleri aralarındaki tutarlılığı muhafaza ederek hızlı biçimde çözmenin mümkün olabileceğini kanıtlar. Böylece şehircilik kümelerine matematik kuramını uygulayarak şehirciliğin temel meselelerini belli daha anlaşılır alt problemlere parçalayacak bir düşünce yöntemi önerir. Bu yüzden Alexander için biçim, bir diyagram biçimidir. Alexander haklı olarak "fikir adamları"nın eskiden "sanatçılar olarak" çalıştıklarını ama işlevsel sorunların çok karmaşık, bu yöntemin sürdürlemesine izin vermeyecek kadar uzun ve külfetli hale geldiğini savunur. Şöyle yazar:

> "Günümüzde çözülemez karmaşıklıktaki düzeylere ulaşan kavram problemleri giderek artmaktadır... Problemlerin gittikçe artan karmaşıklığına karşı koymak için geniş bir bilgi yığınına ve uzmanların deneyimine sahip olmak gerekir. Fakat bu bilgiyi kullanmak güçtür; çünkü bu tür bir bilgi geniş, dağınık ve örgütlenmemiştir... Problemler nicelik, karmaşıklık, güçlük bakımından sürekli artarken aynı zamanda geçmişlekinden daha hızlı değişirler. Sürekli yeni malzemeler bulunup kullanılmaya başlıyor, sosyal yapı hızlı biçimde değişikliğe uğruyor, kültürün kendisi de daha önce hiç olmadığı kadar hızlı değişiyor."

Alexander'ın teklif ettiği yöntem, fikir adamının sınırlı kapasitesiyle yapacağı işin büyüklüğü arasındaki farkı azaltmaya yöneliktir. Görüş problemlerini daha kolay çözülür hale getiren bir temsil etme biçimi belirler.

Nisan-Mayıs 1965'te Alexander *Architectural Forum* dergisinde "Bir Kent Bir Ağaç Değildir"[23] başlığı altında işlevselci diye nitelenen kent kurgusunun bir eleştirisini yayımlar.

İma ettiği ağaç hemen aklımıza gelen dallı, yapraklı gövdesi olan değil, karmaşık yarı-kafes biçimiyle karşı karşıya düşündüğü soyut bir strüktürün ismidir. "Bir kenti düzenlerken," diyor Alexander, "doğal kent bir yarı-kafes sistemi örgütlenmesi sergilediği olduğu halde" onu bir ağaç gibi düzenliyoruz:

> "Bir ağaç strüktürü elde ettiğimiz her defasında, kurucu herhangi bir ünitenin, ken-

[23] 161. Sayının Fransızca çevirisi, Kasım 1967, *Architecture, Mouvement, Contiunité* dergisi Paris

> di bütünlüğü içindeki birliği hariç başka hiçbir üniteye bağlanmadığı bir yapıyla karşı karşıya kalırız... Yarı-kafes ise tersine karmaşık bir fabrikanın yahut yaşayan şeylerin strüktürüdür... Yarı-kafesin aksiyomu şudur: bir topluluklar koleksiyonunun yarı-kafes oluşturması ancak ve ancak hem iki ayrı topluluğun hem de ortak öğeler topluluğunun aynı koleksiyona ait olması halinde mümkündür."

Eğer bunca mimar kentleri ağaç yapısına uygun biçimde tasarladılarsa bunun sebebi "genel anlayışın nereye bakarsa ağaç yapıları görmek gibi baskın bir eğilime sahip olmasıdır" der Alexander... "Ağaç zihin yoluyla anlaşılabilir ve işlenmesi kolaydır. Yarı-kafesin zihinsel görüntüde hazır halde saklanması güçtür, bu yüzden de bu yapıyla iş görmek güçtür."

Christopher Alexander'ın ABD'deki çalışmalarına paralel olarak Yona Friedman, Fransa'da bir mimari yöntembilimi geliştirir. Bu yöntembilim de, kendisinin *Bilimsel Mimari İçin* (1971) kitabında sentezini yaptığı matematiğe dayanır. Aynı şekilde sezgisel deneysel yönteme de karşı çıkar (Friedman'a göre konutları tasarlamanın milyonlarca olasılığı vardır, fakat mimarlar bunlardan üç ya da dört binini hayal edebiliyorlar). Friedman ayrıca bir çevre duvarlı yapı bloğu gibi tasarlanmış konutların düzenlemesi için tüm ihtimalleri kapsayabilecek bir repertuar oluşturmaya çalışır. Bu yöntem, Friedman'ın 1958'den beri kuramcılarından biri olduğu uzaysal strüktürler tekniğiyle yakından ilişkilidir.

Mimarın rolü zaten çok karmaşık olan sabit bir altyapı tasarlama göreviyle sınırlı durumdadır. Burada kullanıcı, "fikir adamları" tarafından derlenen programlama sayesinde bir "alakart" konut seçebilir. Fikir adamlarının başlıca aleti elbette bilgisayar olacaktır.

Yona Friedman ve Christopher Alexander'ın önerdikleri şey daha sonra bilgisayar tarafından ele alınıp işlenebilecek mimari mekânın programlamasıdır. Tezleri böylece doğrudan mimariye uygulanacak olan bilişim alanına açılır.

"Şehircilik bilimcisi" için bilişim "yötembilimsel bir güdümleme aracı" haline dönüşebilir. "Büyük miktarda verilerin de aynı anda güdümlenmesine; hızlı biçimde erişilebilen ve anında değiştirilebilir büyük bir hafıza kapasitesi oluşturmaya; optimasyondan önceki sistematik bir yöntemi kullanmaya; fikir adamının dikkatini temel problemler yönünde serbest bırakmak için yinelenen, sıkıcı ve pahalı sekansların otomasyonuna ulaşmaya imkân verebilir."[24] "Şehircilik bilimine," bilişimin uygulamalarından doğan "mimari bilimi" eşlik edecektir.

---

[24] Roland Billon ve Paul Quintrand, "Informatique et architecture," *Technique et Architecture* özel sayısı içinde, Mayıs 1971. Ayrıca bkz. Abraham Moles, *Art et Ordinateur*, Casterman.

Görselleştirilmiş bilgilerin işlenme süreci içinde semiyolojik incelemelerin taşıdığı önem buradan kaynaklanır. Bilgisayarlar sayesinde bir zamanlar imkânsız olan hesaplar bugün kolayca çözülmektedir.

Mimarinin matematiksel bir gösterimi yalnızca biçimlerin etkileşimini çözüme kavuşturmakla kalmaz, aynı zamanda yeni biçimlerin "keşfine" de izin verir. Leonardo Sinisgalli bu konuda şöyle yazar:

> "Yüksek matematik alanında, canlı olarak nitelendirebileceğimiz biçimlerin hızla ortaya çıktıklarına tanık oluyoruz. Benzersizlikleri, rastlantısallıkları, çukur ve çıkıntılı oyukları jeolojik ayarlama yüzeylerini, organik kabukları, göktaşlarını, madreporları veya daha çok, yıldız ya da mineral hatlarını düşündürüyor... Uygarlığımız bu üst düzey biçimlerden nasıl faydalanabilir? Bana öyle geliyor ki, neredeyse deneyüstü (transandantal) olan matematiksel plastik, kontrolden çıkmış ve rastlantıya bağlı bir standardın kabalığına karşı mücadele edebilecektir."

7. Şehircilik ve Fütüroloji

> Jean Gottman şöyle yazıyor[25]: "Yüzyılın başındaki tahminleri yeniden okuduğumda, romancılar uzmanlardan daha gerçekçiymiş gibi göründüler. Bununla birlikte teknik ilerleyişin ve sosyal gelişimin süratini azımsayan romanlar çok karamsardırlar. Bizim kuşağımız, genelde uzmanların oldukları gibi, çok daha muhafazakâr olacak... Kirlilik ve güvenlik, konut krizi, trafik tıkanıklıkları, yerel topluluklarının bütçe sıkıntıları gibi problemleri halletmek için birçok ülkede önceki yılın güçlüklerini beş ila on yıllığına çözen planlar tartışılıyor. Bakış açılarını geçmişe dönük verilere dayandırmak idarecilerin ve uzmanların doğasındandır."

"Fütürologların" "şehircilik bilimine" katılmalarının önemi buradan ileri gelmektedir. Fransız Gaston Berger ve Bertrand de Jouvenel "fütüroloji"nin öncüleri olmuşlardır. Berger 1957'de Uluslararası Prospektif Merkezini kurarken Jouvenel *Futuribles* ekibinin temel direği durumundadır. ABD'de 1966 yılında "2000 yılı için komisyon" oluşturulur ve Herman Kahn'ın Hudson Enstitüsündeki çalışmaları iyi bilinmektedir. SSCB'de 2000 yılı üzerine yapılan çalışmalar Bilimler Akademisi çerçevesinde yürütülür. 1967'de (SSCB hariç) hemen her ülkeden 70 fütürolog Oslo'daki I. Dünya Fütüroloji Kongresi'nde bir araya gelir. 1970 Nisanında Kyoto'daki yeni Fütüroloji Kongresi 300 fütürologu bir araya getirir.

Fütüroloji böylece bilimsel bir yöntem haline gelir. Berlin'de "gelecek üzerine belgeler merkezi" kuran Robert Jungk, "fütürolojiyi" "problemlerin küresel gösteri-

---

25 "L'urbanisation," *Prospective* dergisi, N. 11, Paris, Haziran 1964.

mi ve bunların muhtemel ve tasarlanmış sonuçlarının irdelenmesi" olarak tanımlar. Fütürolojinin görevi "içinde insanların yaşayabilecekleri toplum modelleri türetmektir," diye ekler.

Fütürolojinin atası 1945'e doğru doğan ekonomik öngörü ise, babası da Gaston Berger'in "prospektif" olarak adlandırdığı sosyal ve insani öngörüdür. "Fütürolog" mümkün olan şeylerin dökümünü yapar, geleceğin zayıf noktalarının altını çizer. Bu zayıf noktalardan bir tanesi, günümüzde şehirciliktir.

2000 yılından önce şehirleşme olgusu iki katına çıkacaktır. Mekân, rahatlık, sessizlik, çevrenin niteliği giderek artacak bir tonda göze çarpacaklardır. Henri Morel[26] "büyük kentte oturan insanların yeşillik ihtiyacında öznel bir taraf vardır ve muhtemelen insanlar yeşil alan olmadan da yaşayabilirler... İnsanlar beton manzaralı bir yerde tutsak biçiminde şüphesiz uzun yıllar yaşayabileceklerdir" der.

Fütürolojinin rolü tam da olası tüm gelecekleri sunmaktır. Bu ya bir beton çölünde yaşayan robotlaşmış insanın geleceği, yahut da hayatı otomasyon tarafından, çevreyi kirletmeyen pil yakıtlı araçların kullanımıyla, geçici, fakat devingen bir mimariyle dönüşüme uğramış şehirlinin geleceği olacaktır.

Yukarda Robert Jungk'un "içinde insanların yaşayabilecekleri toplum modelleri türetmek" görevini "fütürolojiye" verdiğini görmüştük. 1963'te dünyada bulabildiğim tüm prospektif mimari projelerini bir araya toplarken ve sonrasında "*Yarın Nerede Yaşayacağız?*" başlıklı bir tez çıkarırken "içlerinde insanların yaşayabilecekleri kent modellerini" göstermekten başka bir şey yapmıyordum. Küçümseyici biçimde "tuhaf" mimari ya da "ütopik" mimari sıfatları yakıştırılarak söylediğim şeylere burun kıvrıldı ve çok yanılgıya düşüldü. Kişisel olarak bu terimler beni hiç de rahatsız etmiyor: bu kitabın başında gördüğümüz ütopya gerçekten "fütürolojinin"[27] henüz sezgisel düzeyde bulunan bir merhalesidir.

"*Yarın Nerede Yaşayacağız?*" adlı kitabımda çok geniş yer tutan Nicolas Schöffer'in "sibernetikkent" projesi hakkında kendisine ne düşünüldüğü sorulan Robert Jungk şöyle yanıt vermiş:[28]

> "Bu belki asla olmayacak. Ama Nicolas Schöffer'in bu projeyi kesin sözcüklerle tanımlamaya cesaret etmiş olması, onu sokakta, 'daha güzel şehirler yapmak lazım!' diye bağırmakla yetinen genç kuşağın zihinine güçlü biçimde sokacaktır"

---

[26] "L'urbanisation, *Prospective* dergisi, op. cit.

[27] Jean Servier, *L'Histoire de l'utopie*, Gallimard, Coll. "Idées," Paris, 1967

[28] *L'Express*, Paris, 12-18 Ocak 1970.

Aksine Robert Auzelle gibi bir "uzman," bir profesyonel kent planlamacısı şiddetle prospektif mimari karşıtı cephede yer alır. Auzelle şöyle yazıyor:

> "Fantastik olan, eğer üzerinde iyice düşünürsek, tüm çağımızın içine işlemiştir; fakat bu bizi mantar-kentlere, huni-şehirlere, köprü-kentlere, asma-kentlere veya eğimli-kentlere boğmak isteyenlere gerekçe oluşturamaz... O halde zamanımızın dışında ve gerçek ekonomik şartlarla alakasız olan bu düşlere ne gerek var?"

Bu "düşler" nasıl hem "zamanın dışında" hem de "tüm çağımızın içine işlemiş" olabiliyorlar?

Tersine, Auzelle çok haklı olarak yeni estetik nesneler meydana getirdiklerini söylediği bazı prospektif projelerin antsallaştırılmasına karşı çıkarken daha basiretlidir: "Modern ütopya ise, statik değil kinetik olmalıdır... Her şeyi değişmeyen koşullar içinde düzenlemek metamorfozun içinde tasarlamaktan çok daha kolaydır."

Biz tersini söylemeyeceğiz, çünkü Thomas More'dan Cabet'e geçmişin tüm ütopistlerin küçük kusurunun yalnızca mekanik bir mükemmellik içinde değişmez dünyalar tasarlamak olduğunu vurgulamıştık. Günümüzdeki bazı ütopistler bu kusurdan kaçamıyorlar: o halde bu kişiler prospektifler mi?

F. Choay prospektif mimarinin "tartışmasız biçimde çok ilginç bir araştırma alanı ve gelenekçi zihniyet alışkanlıklarına karşı bir mücadele aracı teşkil ettiği"ni tamamen kabul eder. *L'Urbanisme, utopies et réalités*'de Choay prospektif mimariyi eleştirirken şöyle söylüyor: "kent güzel bir teknik nesne durumuna geliyor, *tamamen belirli ve eksiksiz*... güzel bir estetik nesne gibi."

Mimari prospektifin diğer düşmanları, Ütopya Grubu'nun Fransız üyeleri ise şöyle yazarlar:

> "Kent baskısı karşısında, gelecekteki kentlerin ütopistlerinin 'serbest bırakılmış hayalgücü' umudu simgelerken, bu hayaller biçimsel bir yenilik arz etmekle birlikte aslında mevcut düzeni yansıtırlar. Seyirci için belirsizlik şudur ki, yazarlar, yetenekli genç isyancılar, geleneksel plastik icatların sınırlarını aşan buluşlarının yol göstericiliğinde hayalgücünün kurtarıcı gücünü kendilerinde cisimleştirirler. Bu kimseler sanatın bu özgürleştirici erkinin ruhbanları olarak gerçeklik ilkesini güya aştıklarından, toplumsal işlevleri yine gerçeklik ilkesi uyarınca, muhkem bir toplumsal değişkeyi sömürüye uygun 'eserlerde' reklam aracılığıyla yüceltmektir."[29]

Kendilerine referans olarak hem Marx-Engels'i hem de Fourier'i gösteren bu grup, prospektifi dikkati güncel politik problemlerden uzaklaştırmakla eleştirir. Mi-

[29] "Urbaniser la lutte des classes," *Utopie*'nin içinde, Paris, 1969.

mari prospektife yönelik bir telafi hamlesinin yapıldığı muhakkak; biz bu fikri ortaya attığımızda ise Fransız mimarlar çevresinde konuya karşı neredeyse umimi bir güvensizlik ve düşmanlık söz konusuydu. Prospektif, mimari başarısının bedelini ödemiştir. Tüm tanınmış şeyler gibi sansasyon basını tarafından olduğu kadar "iktidar" tarafından da tekrar geri kazanılmaya çalışılan prospektif mimari her iki halde de başka bazı şeylere araç olarak kullanıldı. Büyük tirajlı dergilerde prospektif mimarların araştırmalarını renkli olarak yayımlamak gerçekten dişe dokunur çalışmalar için gerekli yatırımı yapma sorumluluğunu bertaraf eder. Övgüler, hatta ödüller vermek, üniversitenin kapılarını aralamak devrimci kalacak bir mimari ve bir şehirciliği uygulamaya koymaktan kurtarır.

Prospektif mimari yalnızca aşağı yukarı bilinen biçimleri ortaya koyduğu için de eleştirilebilir. Her ne kadar bunlar şaşkınlık verici bir bağlamda bulunsalar bile. Ama kendini araştırmaya adayanları gelecekteki mimarinin görüntüsünü hemen bulmadı diye eleştirmek haksızlık olur. Yeni, sanayileştirilmiş biçimler ancak uygun makineler üretim için işlemeye başladıkları andan itibaren meydana gelebilirler. Nitekim ne otomobilin ne de uçağın şekli birdenbire kendiliğinden bulunmadı.

Otomobil ilkin ondan önceki araca, yani atlı arabaya benziyordu. Uçak önce yarasayı taklit etti, sonra kuşu. Modern denilen mimari bu açıdan günümüzde fayton ve uçurtma aşamasındadır. Teknik ilerlemenin temsil ettiği şey ise üzerine binilmiş at veya bir bumerangdır.

Bu bakış açısından, kitabın son bölümünde sunacağımız gelecekteki mimari biçimleri yalnızca birtakım hipotezlerdir. Hiç şüphesiz bizi başka bir mimariye başka bir kent formuna ulaştıracak olan şey *teknikler*, *malzemeler*, *yöntemler* ve genel bir prospektif *anlayışı* değil, *biçimlerin* ta kendisidir.

2
BAŞKA BİR MİMARLIĞA DOĞRU

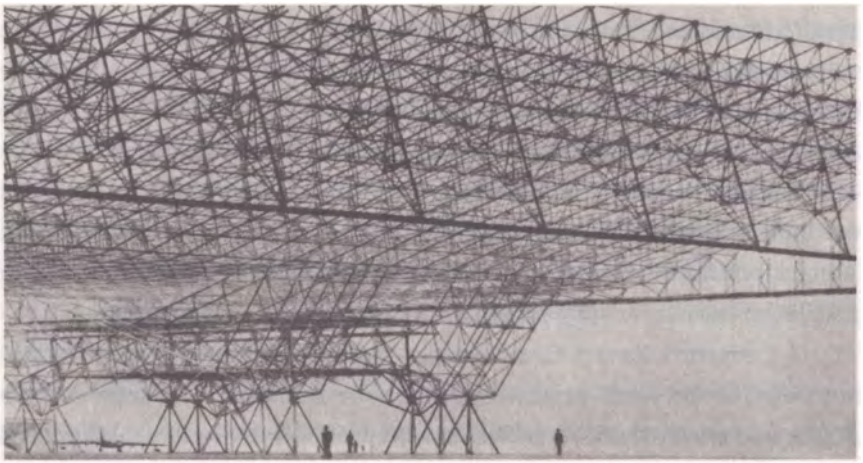
1. Yeni Teknikler

Uzay Kafes Strüktürleri (Le Ricolais, Wachsmann, Makowski, Du Chateau, Emmerich)

Alanın üçgenlenmesi temeline dayanan bir sistem arayışı A. Foppl'un XIX. yüzyılın sonunda gerçekleştirdiği kuramsal çalışmalarla, *La structure réticulée dans l'espace*'le (1892) başlar. XX. yüzyılın başlangıcında Graham Bell (1847-1922) tarafından ilk üç boyutlu strüktürler gerçekleştirilir.

1907'de Alexander Graham Bell, Kanada'daki arazisinde uçan yapıları araştırmak amacıyla dört yüzlü parçalardan oluşan 28 metrelik bir kule inşa eder.

Fakat ancak Robert Le Ricolais'in "üç boyutlu ağ sistemleri" üzerine denemesinden itibaren (1939-1941) uzay kafesi yapıları yeni bir mimari ifade olarak ortaya çıkmaya başlar. Bunlar standart elemanlarla sonsuz bir birleşime olanak tanır. Çift yönlü, üç yönlü, dört yönlü ve üç boyutlu modüllerle sınırlı uzay kafesi yapılarda genellikler metalden yararlanılır. Ama aynı zamanda beton, hatta ahşap bile kullanılabilir. Tüm yükün üzerinde toplandığı düğüm noktası uzay kafesi strüktürlerin anahtar öğesini oluşturur. Robert Le Ricolais (1894-1977) XX. yüzyıl mimarisinin değeri en az anlaşılmış figürlerindendir. Bilimsel bildirileri ve unvanları Fransa'da hiçbir ilgi görmediğinden bu mühendis, 1951'de ABD'ye göç eder. Öncü mimari üzerindeki etkisi günümüzde Buckminster Fuller'inkine denk olan Le Ricolais, Pennsylvania Üniversitesinde bir "mimari yapı" sınıfını açar. Burada "mimarinin, işlevlere ve kentlere uyan mekânların ve biçimlerin bilimsel bir düzenlemesi olması gerektiğini" öğretir. Topoloji kaynaklarına başvurur, sabun kabarcıkları yapısının ince tabakaları üzerine yaptığı uygulamalı çalışmalar yardımıyla matematiğin doğal biçimlerle uygunluğunu gösterir. Le Ricolais öğrencileri için hiçbir pratik amaç tayin etmez. Öğrencileriyle birlikte olası strüktür birleşimlerini araştırır, olası bir kullanım amacıyla fazla ilgilenmeksizin takılıp bir araya getirilen parçaların statik ve dinamik özelliklerini inceleyip kontrol eder. Fakat bu "gailesiz" araştırmalar çatı örtüleri veya çok büyük kemer açıklığı olan köprü olanaklarını ortaya çıkarır. Aynı şekilde üç boyutlu kentlerin gerçekleştirilme olasılığı da mümkündür. Le Ricolais'in kendisi bir asma trafik planı önerir: *skyrail*. 500 metre kemer açıklığı olan, hava köprülerinden



Üç boyutlu strüktür, Konrad Wachsman, Foto X.

oluşan üçgen bir ağ söz konusudur. Bu köprüler içlerinde bürolar bulunan yirmi ila otuz katlı kule istasyonlarla birbirlerine bağlanacak, köprüler üzerinde yerle teması kesilen elektrikli araçlar gidip gelecektir.[1]

Uzay kafesi strüktürlerinin kuramdan uygulama aşamasına geçmesi ABD'de Buckminster Fuller ve Konrad Wachsmann'la (1901-1980); İngiltere'de Z. S. Makowski'yle;[2] Federal Almanya'da Frei Otto ve Günther Günschell'le; Fransa'da Stéphane Du Chateau ve D. G. Emmerich'le olur.

Polonya'da Lwow Politeknik Okulu eski öğrencisi Stéphane Du Chateau (1908) Fransa'ya yerleştikten sonra orada birçok "üç yönlü SDC" uzay kafesi strüktürü geliştirir. Bu yapılar düğüm noktaları ve boruların kaynak yapılmasıyla tek katmanlı kubbelerin ve tonozların veya çift katmanlı büyük açıklıktaki üç boyutlu strüktürlerin; tamamıyla prefabrike piramitlerden oluşan "pyramitec"lerin; ve yine tamamıyla prefabrike çaprazlama kirişlerden "tridimatec"lerin; tonozlarda ise "dört yönlü"lerin

---

1 Önerilen birçok toplu taşıma aracı prototiplerinden: Dunlop tarafından Cenevre'de icat edilen ve İngiltere'de geliştirilen Speedaway, saatte 250.000 yolcu taşıyabilen bir taşıma bandı şeklindedir; saate 800 km hızla bir tüpün içinde kayan küresel vagon; uzaktan kumandalı kabin; tüm araçlar mühendis Bertin'in Aerotren'i ya da Urba'nın hem hava yastığı hem de lineer motor kullanan hava treni gibi hava yastıkları üzerindedir.

2 Kuramcı ve uygulamacı Makowski özellikle Londra havaalanında Boeing 747 hangarı için çelik borulu çatı strüktürünü gerçekleştirmiştir. 168'e 82,50 ve 32,70 m yüksekliğinde, serbest açıklığı 135,60 m olan diyagonal katmanlı bu uzay kafes strüktürü yapıldığı tarihte dünyanın en büyüğüydü.

gerçekleştirilmesine olanak tanır. Kendi SDC sistemiyle Paris-Vaugirard'da, boru biçimli strüktürde bir yarı-silindir oluşturan, 18 metre açıklığında kapalı bir tenis salonu inşa eder. Boulogne-sur-Seine yüzme salonunun çatı örtüsünde, 47x47 metrelik bir taşıyıcı yüzey için aralarında 2,30 metre mesafe olan iki katmanlı bir üç yönlü strüktür kullanır. Kendi "pyramitec" sistemiyle, 45 metre eninde ve 2 metre yüksekliğinde bir kare paralelyüz olan Nancy Sergi-Fuarı salonunun çatısını yapar. Çubuklar üzerindeki yükler ve kaymalar İngiltere'de D. S. Makowski tarafından elektronik olarak hesaplanır.

D. G. Emmerich, Paris'te Güzel Sanatlar Ulusal Yüksekokulu öğrencileri için bir *Konstrüktif Geometri* kitabı yazar. Kitap, geçen yüzyılda Viollet-le-Duc'ün de kanıtladığı gibi mimarlığın kendi alanı olan morfolojinin, işlevselci mimarlık kuramcıları yüzünden tamamen ihmal edildiğini gözler önüne serer:

> "İşlevselcilik aslında morfolojik bir kuram olmasına karşılık özü gereği mimari özdek olarak biimi yadsıyordu ve her türlü biçimsel yeniliği 'formalizm' olarak damgalıyordu."

Aynı Yona Friedman gibi Emmerich de, bilimsel bir mimarinin kurulmasının ve "tek başına veya türevleriyle hafif bir yapının tüm organlarını meydana getirebilecek yeni bir tuğlanın, evrensel bir biçimin," bulunmasının gerekli olduğuna inanıyordu. Emerich, yazılarını güzelleştiren nüktedanlığıyla şöyle ekler: "gecekondu mahallesinin bize öğrettiği şey açık: bu işe ayak direyen koruganları değil hevesli olan gecekonduları sanayileştirmek gerekir."[3] Yani hafiflik, devingenlik, birleştirip bir araya toplama ve bir "morfolojik" alan düzenleme teknikleri bulmak gereklidir. "Mimarlar, yolcu gemileri, uçan kaleler (ağır bombardıman uçakları) ve zaman aşımına uğramış diğer makineler karşısında kendinden geçmek yerine kristallerden, sabun kabarcıklarından ya da ambalajlama tekniklerinden esinlense daha iyi ederler,"[4] diye yazar. Le Ricolais ve Buckminster Fuller, Emmerich tarafından inşa edilen üç boyutlu kubbeler üzerinde uzlaşırlar. Emmerich "yapı oyunu"yla veya "özgür-hizmet" ilkesi uyarınca birçok uzay kafesli strüktür inşa etmiştir.

Buckminster Fuller ve Jeodezik Kubbeler

Montreal Evrensel Sergisindeki ABD pavyonunu meydana getiren yarısaydam kubbenin etkileyici başarısı Buckminster Fuller'i ünlü birisi yapar. Ama dünya bu

---

[3] D. G. Emmerich, "Libre-service," *Techniques et Architecture*, Haziran 1965.

[4] D. G. Emmerich, "L'Arcihecture et le miliue," *Techniques et Arcihtecture*, Ekim 1967

öncüyü çok geç tanır ve Amerikalılar onu biraz zoraki "kabul ederler." Richard Buckminster Fuller aslında Richard Neutra ve Alvar Aalto'nun çağdaşıdır. Niemeyer'den on iki yaş büyüktür. Fuller'den şimdiye kadar sadece ara sıra bahsettiysek bunun sebebi, son derece özgün avangard icatlarına karşın isminin iki dünya savaşı arasında hemen hiçbir mimari katalogda geçmemesidir. Ancak 1927'de Buckminster Fuller kendi "Dymaxion Evi"ni çizer. Bu evin taşıyıcı sistemi çelik kablolarla 20 metre yüksekliğindeki bir direğe bağlıdır ve boru tesisatları bu direğin içinde yer alır. Bu ev, Paul Maymont ve Arthur Quarmby'nin yakın tarihli çalışmalarının –daha küçük ölçekli– şaşırtıcı bir habercisidir.

Buckminster'in kuramlarının uygulamaya konulması için 1940'taki savaşın çıkması gerekir. Kendisinden Pasifik ordusu tarafından kullanılacak çelikten silindirik konutlar geliştirmesi istenir. Daha sonra 1946'da bir havacılık fabrikası, "Wichita House" ismi altında bir dizi Dymaxion Evinin sadeleştirilmiş versiyonunu üretir.

Uçak parçalarının birleştirilmesiyle aynı teknikte ve aynı aletlerle tasarlanan alüminyum ve çelikten Wichita House merkezi bir direğe bağlıdır ve toprağa kablolarla tutturulur. Yedi çelik borudan oluşan 6,60 metre yüksekliğindeki direk yalnızca 32 kilo ağırlığındadır ve içinde 120 kişiyle beraber evin ağırlığını taşıyabilmektedir.

Fakat savaştan sonra Fuller'in düşündüğünün aksine sanayicilerin ilgisi yapının sanayileştirilmesi yönünde gelişmez. Wichita House'un satışından vazgeçilir.

Buckminster Fuller bunun üzerine ona şöhret kazandıracak olan jeodezik yapıların geliştirmesine girişir. Jeodezik kubbeler metal parçalarla, plastik, hatta mukavva malzemeyle kaplı, taşıyıcı ayaklar olmaksızın önemli miktarda yüzeyi örtmeye imkân veren çelik strüktürlerden çok yüzlü ağlardır. Bunlar Paxton'ın Kristal Sarayın inşa ilkelerini başka bir biçim altında olsa da yeniden canlandırır. Uzun süre bu kubbeler yalnızca deney aşamasında kalır. Buckminster Fuller'in geçici olmayan ilk binası, Dearborn'daki Ford fabrikalarının alüminyum kubbesidir (1953). 28,4 metre çapında ve 8,5 ton ağırlığındaki bu yapı otuz günde kurulur. 1958'de Buckminster Fuller, Louisiana, Baton Rouge'da 117 metre çapında, yani XIX. yüzyılın dev sergi saraylarından daha büyük olan ilk büyük kubbesini inşa eder. Fakat Fuller'in, çok daha büyük bir tutkusu vardır: Manhattan'ın merkezi kısmını kaplayan ve çapı 3,2 kilometre, yüksekliği tepe noktasında 1600 metreyi bulan bir kubbe inşa etmek.

Buckminster Fuller'in zihnini, mümkün olan en büyük konforu sunan ekonomik konut inşası ve taşınabilir acil konut meşgul etmeye devam eder. Böylece Cornell Üniversitesi öğrencileriyle birlikte, kontrplak panolardan meydana gelmiş 12,5 metre çapındaki "çam kozalağı" denilen kubbeyi; 90 kilo ağırlığındaki dalgalı alümin-

yum yapraklardan "Eskimo kulübesi" denilen kubbeyi; mukavva panolardan "Geospace" kubbesini geliştirir.

Yeni Malzemeler (Plastik ve Genleşebilir Maddeler)

"Plastikler" günlük yaşamımızı o derece istila etmişlerdir ki, bu yapay madde tüm doğal maddeleri dışarıda bırakma eğilimindedir. Aynı şey devrimleri daima utangaç olmuş mimari için geçerli değildir ama. Bununla birlikte plastik malzeme sanayisi inşaat işlerine yalıtım, pencere kapama düzenleri, yalı baskısı, cephe levhaları, bölmeler, yarısaydam duvarlar, sandviç levhalar, yer kaplamaları, çatı sacı ve sıvalar aracılığıyla girer. Plastik malzemeler montaj yapmaksızın düzensiz eğriliklerin gerçekleştirilmesine elverişli olduklarından mimari devrime yardımcı olabilirler. Ayrıca düşük ağırlığı taşıyıcı iskeletlerin yükünü azaltmaya ve onları basitleştirmeye olanak tanır. Paslanmaz, hava değişimlerinden etkilenmeyen, bütün halinde boyanabilen ve boya ve dış cephe temizliği işlerine gerek bırakmayan; ısı ve gürültünün kötü iletkeni, kusursuz biçimde su geçirmez olan plastik malzemelerin tüm kullanımının mimari biçim repertuarının yenilenmesine olduğu kadar konut konforuna da katkıda bulunabileceği kolayca görülür. Kuruluşundan içindeki mobilyalara kadar tamamen plastik malzemeden olan ilk ev prototipinin Paris'te 1956'daki Ev İşleri Sanatları Fuarında Ionel Schein, Yves Magnant ve Coulon'un sergilediği prototipler olduğu kabul edilir. Ama Romalı mimar Martin Pinchis'in öncelik sonralık konusunda bir itirazı vardır:

> "Plastikten bir evin ilk denemesi 1955'te Fuller House'u inşa eden Buckminster Fuller'e aittir. Onu, Londra'daki Plastic House'larıyla P ve A. Smithson izler. Aşağı yukarı aynı tarihte Schein ve Coulon'un çalışmaları Paris'te görünmeye başlar."

Daha önce gerçekleştirilmiş denemelerden de söz edilebilir. 1945-1946'da plastik malzemeden ev maketleri sergisi Berlin'de "Schloss"da düzenlenir. Fransız mimar P Fayol burada polivinil klorürden yuvarlak bir ev projesi sunar. Ama bununla beraber Schein, Magnant ve Coulon'un "salyangoz evi" tarihsel olarak *gerçek büyüklükte gerçekleştirilmiş* plastik malzemeden ilk ev olarak görünür.

1957'de Dietz, Heger ve McGarry, ABD'de "geleceğin evi" denilen ve büyük bir tanıtıma konu olan Monsanto Evi'ni yaparlar. Kalıcı olarak Disneyland'da kurulan bu ev ayrıca milyonlarca kişi tarafından ziyaret edilir. Profesör Dietz ABD'de, Harvard MIT dahilinde plastik malzemeler için strüktür araştırmalarını yürütür. Büyük Britanya'da Makowski Surrey Üniversitesinde katlanmış strüktürleri ve petekli strüktürleri inceler.

1961'den itibaren mimar Arthur Quarmby İngiltere'de, kendisini organik malzeme kullanılan mimarinin öncülerinden biri haline getirecek olan prototip ve projeler sunar. Almanya'da Frei Otto'nun araştırmaları da plastik malzemelerin kullanımıyla çok yakından ilgilidir. Fransa'da özellikle Pascal ve Claude Haussermann, Aix-les-Bains'deki Chanéac gibi otonom küçük odalar, plastik malzemeden kabuklar fikrini benimsetirler. Ama Yves Chaperot'un büyük açıklıkları örtmeye olanak veren başka bir üsluptaki "polycorolle" araştırmaları unutulmamalıdır. İtalya'da Renzo Piano, kabukların ilkeleri üzerine strüktür araştırmaları ve basınç altındaki elastik biçimlerin incelemelerini gerçekleştirir. Plastik malzemeden ev projeleri SSCB'de 1957'den beri mevcuttur. Son olarak 1967 Montreal Evrensel Sergisindeki birçok pavyonda kullanılan fiberglasla pekiştirilmiş plastikleri burada zikretmek gerekiyor. Sanayi mimarisi plastik malzemeleri polyester armeden çatı örtüleri, yarısaydam kubbeler veya prefabrikasyon beton kalıpları ve döküm kalıpları için plastik arme formlarında kullanır. 40 ila 90 metre çapındaki radomlardan oturulabilir "köpükler," birleştirilebilen panolardan kıvrımlı strüktürler; bunların hepsi plastik malzemelerin inşa edilen alana yapısal olarak girmesi için kullanıma hazırdır. Demirli olmayan madenlerin toplam üretimine denk miktarda polimer üretimi bile hazırdır.

Roger Hublin,[5] "polimerler için yıllık üretimdeki artış oranı % 12'ye yaklaşırken madenler için bu oran % 3'ten % 5'e çıktı. Birkaç yıl içinde organik malzemelerin toplam üretiminin maden üretiminin bütününü hissedilir ölçüde geçeceğini öngörmek kolaydır" diye yazar.

Techniques et Architecture dergisinin 1971'deki "plastik malzemeler 5" üzerine özel sayısı, 1956'dan 1971'e 72 tane plastik malzemeden ev prototiplerinin sayımını yapar.

Plastik malzemeden yapılara paralel olarak hem sentetik kauçuk hem de plastik maddeden yapılmış bina kabuklarından yararlanan şişme (pnömatik) strüktürler geliştirilir. Genleşebilir strüktürler tamamen yeni bir teknik gibi görünür. Aslında gemi yelkenlerinden otomobil lastiğine, sıcak hava balonları ve güdümlü balonlara kadar uzanan bir gelenek söz konusudur. Ama mimari strüktürler meydana getirmek için basınç altındaki havayı kullanma fikri 1917'de F Lanchester tarafından tescil edilir. Bu yenilikçinin hiçbir projesi gerçekleştirilmez. 1948'de Amerikalı mühendis Walter Bird büyük radarları kötü havalardan korumak için bu fikri tekrar ele ala-

[5] Roger Hublin, "Les matériaux du futur sont nés hier," *Neuf* dergisi, Brüksel, Ocak-Şubat 1970.

caktır. Askeri ve yapı mühendisliği hızlı biçimde baraj ve bentlerin yapılışında kullanılır hale gelir. Genleşebilir yapılar deniz ve hava taşımasının ilk tekniği olarak kullanıldıktan sonra mühendis Bertin tarafından bu defa hava yastığıyla kayan Terraplane ve Naviplane projeleri için yeniden kullanılır. Genleşen malzemeden büyük soğutucu odalar, yine benzer şekildeki kapalı tenis kortları ve yüzme havuzları, şişme çadırlar, ısı yalıtımlı meyve depoları, hatta her türlü ses, ısı ve iklimsel yalıtım özelliğine sahip bir askeri hastane bile başarıyla gerçekleştirilir. Genellikle hava kullanılarak tatbik edilen basınçla gerilen esnek kabuk biçimindeki genleşebilir strüktürler daha çok sabun kabarcığı, yani küre biçimini alırlar. Bununla beraber genleşebilir strüktürlere koni veya silindir biçimi vermek de mümkündür. Genleşebilir bir strüktür on yıl dayanabilir. Herhangi bir zemine iki veya üç günde kurulabilir ve hiçbir iz bırakmaksızın sökülebilir.

PLASTİK MALZEMEDEN KONUT PROTOTİPLERİ

1956. Ev işleri Sanatları Salonu binası, Paris. Mimarlar Schein, Magnant ve Coulon.
1957. Devingen otel odası, Fransa. Schein, Magnant ve Coulon.
1957. Montecatini hücresi, İtalya.
1957. Monsanto Firması, ABD. Dietz, Heger, Mc Garry.
1958. Mosproject Firması, Moskova (geleneksel görünüm).
1959. Doernach'ın kabuk evi, Federal Almanya Cumhuriyeti.
1961. Demiryolu barakası, Büyük Britanya. A. Quarmby.
1961. Mex Firması, Paris. André Wogenscky.
1962. Leningrad'da deneysel ev, SSCB. A. P J. Therbenok, vs.
1965. Kabuk-ev, Fransa. Haussermann, Camoletti, Hoechel.
1966. Trigon Firması, İsviçre. Justus Dahinden.
1967. Uni-Dôme, Hollanda, Federal Almanya. De Vries.
1967. Küremsi ev, Belçika. G. de Moreau.
1968. Tatil evi, bükülü strüktür, Meksika. Jose Diaz Infante.
1968. Altı kabuk kabarcığı, Fransa. Jean Maneval.
1968. Futuro Firması, Finlandiya. Suuronen ve J. Ronka.
1968. Cubino Sistemi, Federal Almanya. R. Doernach.
1969. Yuvarlak Ev, İsviçre. Casoni.
1970. BASF Boru-Binası, Federal Almanya. F Dütler.
1970. Algeco 2002, Fransa.

Şişme mimari Osaka Evrensel Sergisinde, Le Couteur ve Sloan tarafından bu teknikte tasarlanan Fransız pavyonu, Fransa sergiye katılmamasına rağmen kendini kabul ettirir. Nitekim Osaka'da kafeterya olarak hizmet veren, bazen açık bazen kablolarla veya hava basıncıyla kapalı 5 mantar balonun var olduğu görülebilirdi. Öte yandan Yutaka Murata'nın içinde bir dinleme salonu barındıran Fuji pavyonu o dönem gerçekleştirilmiş en önemli pnömatik yapıyı temsil eder. Her biri 3,90 metre çapında ve 78 metre açılan kemer biçiminde 16 kavalsilmeden meydana gelir. Bu kavalsilmeler aralarında 50 santimetre eninde 4 metrelik yatay kayışlarla birbirlerine bağlıdır.

1961'de Paris'e yerleşen mimar Hans-Walter Muller (1935) "şişirilebilir hacimlerde" uzmanlaşır. Bu teknikte birçok yapı gerçekleştirir: Val-d'Oise'da kilise, Saint-Paul-de-Vence'da Maeght Vakfı için tiyatro, sergi salonları, özel evler. Yine Fransa'da Bruno Schneider-Maunoury gezici, şişme, karayolunda taşınılabilir bir salon projesi; Aubert, Jungmann ve Stinko gezici sergi salonu, 5000 seyircilik bir gezici podyum ve "Dyodon" denilen bir pnömatik konut; Quasar silindirik şişme yarısaydam evler önerir. Quasar aynı zamanda Aubert-Jungmann-Stinko, Bernard Quentin ve Quarmby gibi mobilya tasarımcısıdır.

İki Kanadalı endüstri tasarımcısı André Vilder ve Patrick Danan altı ayda şişme yapılar sayesinde 100.000 nüfusluk bir şehir inşa etmeyi teklif ederler. Her bir bina sert merkezi bir çekirdekten meydana getirilecektir. Binalar mekanik dolaşım ve kolektörleri kapsayacak, pnömatik strüktürlerden oluşmuş döşemelerle desteklenecektir. Her bir döşeme merkezi çekirdeğe kablolarla tutturulacaktır.

Kuzey kutbu yakınlarında bir çalışma kentinin yapımıyla görevlendirilen Francis Martin Lavigne sabun kabarcıklarının üst üste yığılmasını andıran basık kürelerin birbirlerinin içine geçirme tekniğini kullanır. Plastik maddeden kabuklar için zayıf hava basıncı altındaki bir şişme zarı beton kalıbı gibi kullanır. Bu yapının iç yüzünde düşük yoğunlukta poliüretan köpük tasarlar. Bu köpük katılaşarak kendi kendini taşıyan kabuğu meydana getirir. Böylece beton kalıp su geçirmezliğini, kendi kendini taşıyan kabuk ise ısı yalıtımını sağlar.

Yeni Teknikler (Çelik, Beton ve Ahşapta; Kabuklar, Asma ve Germe Strüktürler, Yelken Biçimli Çatı Örtüleri)

Plastik madde ve sıkıştırılmış hava mimari için yeni malzemeler haline gelmişse de, modern mimarinin "klasik" malzemeleri çelik ve beton yeni teknikler tarafından

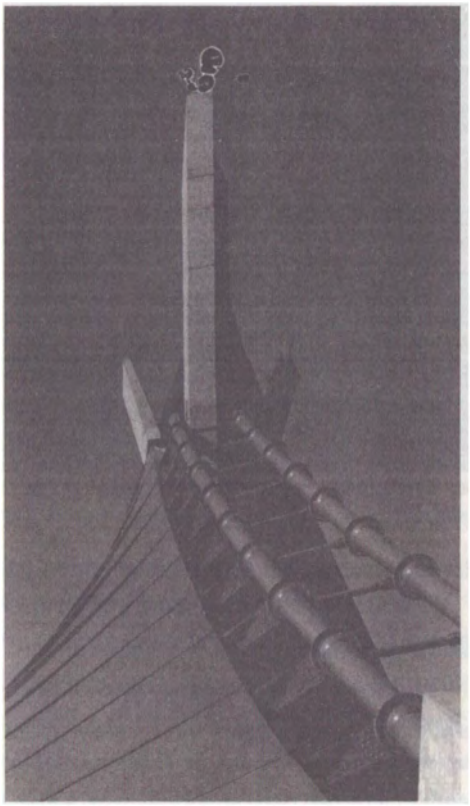
öyle bir dönüşüme uğratılmışlardır ki, onlar da bazen yeni malzemelermiş gibi görünürler.

Lehimlemedeki teknik ilerlemeler artık çeliğin sürekli bir yapı oluşturmasına izin verir. Boru, tüy gibi hafif binaların yapımına olanak tanır. Mekanik ya da lehimlenmiş düğüm noktalarıyla boruların birleştirilmesi uzay kafesi sistemlerine yol açar. Köprü tekniğine başvuran germe halatlar 1953'te Nowicki tarafından yapılan Raleigh Arenalarından beri çatı örtülerine muhteşem bir dinamizm kazandırır. Bu tekniğin uzmanlarından biri olan René Sarger şöyle yazar: "Halatlı strüktürler henüz yalnızca emekleme aşamasındadır." Çelik üreticilerinin azami düzeyde üretim yapmak istemeleri ve sigorta şirketlerinin aşırı talepleri sonucu yükselen çelik savurganlığı çelik fiyatlarında % 15'lik bir artışa yol açtıktan sonra çelik inşasındaki ilerleme nihayet hız keser.

Geçmiş hayranları uzun zaman betonu hiçbir özelliği olmayan "şekilsiz" bir yapı gereci olmakla suçlamışlardır. Bugün bazı ilerici mimarlar da betonu aynı nedenlerle eleştirmektedir. Betonu ağır malzemeden hafif malzemeye dönüştürmek isteyen mühendisler tarafından ele alınan modeller artık ne gotik kiliseler ne de Yunan tapınakları biçiminde değil yumurta, çiçek, kabuklu hayvanlar, sabun köpükleri, örümcek ağı şeklindedir. Bunu bir kabuk örtü ve yumurta kabuğu mimarisi izler. Cephe kavramını ortadan kaldıran ve dayanıklılığı kendi biçiminden gelen yumurta kabuğu, betonarme tekniğinin monolitizme yönelen şimdiki eğilimini açığa çıkartır.

Fakat betonarmeyi küçümseyenler bu tekniği çadıra benzemeye çalışmakla eleştirirler, çünkü bez veya germe ya da genleşebilen plastik zarların bu tip biçimlere betondan daha uygun olduklarını düşünürler. Betonun kendine özgü niteliği Le Corbusier'nin de çok iyi gösterdiği gibi ağırlığıdır, derler. Ağır bir malzemeyi hafifletmeye çalışmak yanlış bir girişimdir. Ama betonun ne olursa olsun işlevselcilik alanında başvurulan bir göz boyama olduğunu, çünkü kendisini taşıyan çeliği gizlediği sonucunu çıkarırlar. Yapısal hakikatler adına çıplak betonu benimsetmek için işlevselci kuşak tarafından sürdürülen çetin mücadele bilinirken ve tamamen değişmez işlevselci ilkeye bağlı kalındığına göre, ortaya atılan bu yeni eleştiriler incelikten yoksun değildirler.

Bununla beraber betonun, kabuk biçimini benimsemeye başlayarak kendi yapısal "hakikatlerinden" birine doğru yöneldiği görünür. Felix Candela, doğal hayvansal kabuklar ile betonarme arasındaki nitelik ilişkisini vurgular. Elyot Noyes, 1954'te Florida'da "bubble-houses"ı icat ederken betonarmeyi uzun kalıpların güçlüğünden kurtarır. Basınç altında şişmiş su geçirmez dokudaki bir balonu beton kalıbı gibi



Yelken biçimli çatı örtüleri. Kenzo Tange'nin Tokyo'daki Spor Sarayı, foto O. Murai.

kullanmayı tasarlar. Beton döküldüğünde balonun havası boşalır. Ne yazık ki bu teknik ancak küçük kubbeler için işe yaramaktadır. Daha sonra püskürtme beton için plastikten döküm kalıpları geliştirilir. Döşemeler ise kabukta yalıtkan görevi görürler. Bu ölü kalıp ilkesi aynı zamanda çelikle de kullanılır. Beton-çelik ittifakı betondaki mantolanmış profillerle, sac kullanılarak yapılmış ölü kalıplarla veya borulara dökülmüş betonla somut hale gelir.

Daha beklenilmedik olan ahşabın kazık ucu tekniklerinde yeniden ortaya çıkmasıdır. İlk tabakalı ahşaptan yapı kafesleri 1905-1910 tarihlidir ve dülger Wimar Otto Hetzer'in çalışmalarıdır. Oldukça etkili yeni tutkallar bu tekniği 1950-1955'e doğru yeniden canlandırır. İnce döşemeler üst üste konulur ve yapıştırılır, daha sonra da kemerleştirilerek ahşaptan büyük açıklıklar elde edilir. Victor L. Lundy bu tekniğin ABD'deki, Robert Loudrin ise Fransa'daki uzmanıdır (Viroflay kilisesinin revzen çatmalı kubbesi).

Küre, yarımküre, yumurta ve mercek biçimindeki yapılar geleneksel dikdörtgen paralelyüzlerin yanında görünmeye başlar.

Kabuklar, yelken biçimli çatı örtüleri, çarpık yüzeyler, üçboyutlu yapı kafesleri geçmişin hiçbir yapısına başvurmayan mimarinin dört teknik yönelimini oluştururlar. Hantal biçimde zemine oturtmak yerine o kadar hafif kabuklar inşa edilir ki, bunları çadırlar gibi demirlemek gerekir. Tutturma işlemi bunun için eskinin sütunları kadar önemli bir hale gelir. René Sarger şöyle yazıyor:

> "Bir yüzyıl önce matematikçiler tarafından tasarlanan yeni strüktürler yavaş yavaş mimarinin malzemeleri haline gelmektedir."

Matematik ve heykel biçimleri belki de gelecekteki mimarinin motorları olacaklar. Kapan-evden, kafes-evden, toplama kampı şehrinden belki de sirk çadırına, uçan trapeze, inşa oyununa, Lunaparka doğru yol alacağız. Ama kent daima kendisini ortaya çıkaran toplumun görüntüsü olacaktır. Ama benzer bir dönüşümün oluşması için kuşkusuz insanın *homo faber* evresinden *homo ludens* evresine geçmesi gerekecektir.

İşlevselcilik, planı taşıyıcı duvarların zorbalığından kurtarmıştır. Bunun sonucunda serbest plan ortaya çıkmıştır. Bugün yöneldiğimiz doğrultu da, biçimin serbest bırakılmasıdır. Konsoldan, saydamlıktan sonra ağırlığın önemsenmeyecek hale geldiği teknikler belirir. Kabuklar gibi aynı zamanda çelik halatlı asma strüktürler, yelken biçimli çatı örtüleri, germe strüktürler, zarlar, esnek bina kabukları bu tekniklere aittir.

Germe strüktürler uzmanı David Jawerth Federal Almanya-Otigheim'daki Açık Hava Tiyatrosunun (1961), Tahran'daki bir uçak hangarının (1962), İsveç, Lesjöfros'taki bir fabrikanın ve Stockholm'deki camdan stadyumun mühendisidir. Avustralya'da inşa edilen Sydney Myer Music Bowl yelken biçimli bir çatıyla örtülüdür (mimarları: Guncken Preeman, Graffiths, Simpson; mühendisleri ise W L. Irwin ve G. C. Molyneux'dür). 1972 Münih olimpiyat oyunları yapı topluluğu, çekme ve germe ilkesine göre çalışan tel halatlar aracılığıyla sürekli biçimde kaplanmıştır. Bunların strüktürü binalarınkinden bağımsızdır. Yelken biçimli çatı örtüleri ve şişme strüktürler uzmanı olan Frei Otto (1925) 73.000 metrekarelik bu esnek çatı örtüsünün yapımını (Behnisch, Leonard ve André'yle birlikte) üstlenir.

2. Şehircilik ve Prospektif

1956'da Dubrovnik'teki X. Uluslararası Modern Mimarlik Kongresi'nde, Candilis'in, Soltan'ın, Yona Friedman'ın müdahaleleriyle "temel ilkelerden sapma" modern mimaride belirmeye başlar. Candilis, Bakema ve Alison Smithson'la beraber Team



Yona Friedman'ın mekânsal ve hareketli kentinin maketi, foto L. Hervé.

X'i kurarak bu sapmayı resmileştirirken, belli sayıdaki mimar, kararlı bir şekilde CIAM'a sırtlarını dönerek 1957'de GEAM'ı (Mobil Mimari Çalışmaları Grubu) kurarlar. O sıralar hepsi genç ve tanınmamış mimarlardır: Hayfa'dan Yona Friedman, Varşova'dan Soltan, Amsterdam'dan Trapman; Fransa'dan Aujame, Emmerich ve Maymont; Almanya'dan Frei Otto, Schultze-Fielitz ve Ruhnau; Japonya'dan Otaka. Daha sonra gruba Almanya'dan Günther Günschell, Lüksemburg'dan Camille Frieden, İsveç'ten Frieberger katılacaktır.

Kentin biçimini değiştirmeye olanak veren strüktürel sistemleri, özellikle de uzay kafesi strüktürlerini inceleyen GEAM, devingenliğin sosyal ilkelerini mimariye uygulamayı ister. Böylece 1958'den itibaren Yona Friedman (1923) yapı hareketliliğine izin veren pilotiler üzerine oturan mekânsalkent projesini önerir. Ertesi yıl *Hareket Halindeki Mimari* tezinin çoğaltılmış ilk versiyonunu yayımlar ve "köprü-kentler"i ortaya atar. 1960'da Paul Maymont (1926) piramid biçimindeki yüzer kentlerin tescilini alır. Japonya'da aynı dönemde (1957-1960) Kenzo Tange'yle beraber çalışan belli sayıdaki genç mimar, mimarideki değişimi yeniden tartışma konusu yaparlar ve 1960'ta Metabolizma grubunu kurarlar.

Bu grubun içinde GEAM'ın üyesi Otaka ve 1958'de Japonya yüzer kentler projesini sunan Kikutake bulunmaktadır. Metabolizma'nın lideri, helis biçiminde mekânsalkentler öneren Kurokawa'dır. Aynı yıl (1960) Tange kendi planını yayımlar: Deniz-üstünde-Tokyo. Araştırmalarına Yona Friedman'ın çalışmalarıyla fazlasıyla koşut bir doğrultuda yön veren Tange, 1967'de katı paralelyüzle ilişkisini koparan ilk

eserini inşa edecektir: Yamanaşi Communication Center. Bu saydam yapı yatay ve dikey dolaşım hacimlerini vurgulamakta ve oturulabilir blokları birbirlerine bağlamaktadır. 1967'de Metabolizma iki kitap yayımlayacaktır: *Metabolizma + Metamorfoz*, *Mimarlık ve Kent Planlamacılığında Metabolizm*. Yine Japonya'da Tange'nin eski çalışma arkadaşı Arata Isozaki, orijinal bir ay biçimindeki mekânsal mimarlık projesi sunar. Isozaki bana şöyle demişti:

> "Önemli olan insanların asla donmayan bir mimari içinde yaşamalarıdır. Piyano müzik değildir, ama günümüz mimarları müzikle değil yalnızca piyanonun yapısıyla ilgileniyorlar."

1963'te İngiltere'de Warren Chalk, Dennis Crampton, Peter Cook, David Greene, Michael Webb, Ron Herron, Peter Taylor ve Ben Fether tarafından oluşturulan Archigram grubu ortaya çıkar. Archigram bir pop-art resimciliğiyle süslenmiş makineci bir kent çizmekle uğraşır. Sonsuz süreklilikteki bir uzaysal strüktürden meydana gelen bu kent tüm konut ve ulaşım hizmetlerini destekler.

Genellikle tek başlarına çalışan araştırmacılar arasında uluslararası bir bağ kurmak ve gerçek bir uluslararası prospektif akımın oluşumunu göstermek amacıyla Paris'te 1965'te (Friedman, Jonas, Maymont, Patrix, Schein, Schöffer'le birlikte) GIAP'ı (Uluslararası Prospektif Mimarlık Grubu) kurduk. Gruba Zürih'ten katılan Walter Jonas 1958 yılı sonrasında Intrapolis adında, krater biçiminde kentler önermiştir. Nicolas Schöffer "sibernetikkent" projesinin mimarıdır. GIAP hızlı biçimde büyük sayıda araştırmacıyı bir araya toplar: Mexico'dan Mathias Goeritz, Roma'dan "deniz üstünde Monaco" projesinin kuramcısı Manfredi Nicoletti, Londra'dan Arthur Quarmby, Zürih'ten Dahinden, Aix-les-Bains'den Chanéac (d. 1931) (ki 1960'ta yanyana konabilir hücreler, kraterkentler ve yüzerkent tasarlar), Lille'den Deryng (çekirdek-garajlar), Pascal Haussermann (yumurta biçiminde ev), Jean-Claude Bernard ("bütüncülkent" projesi 1960), Biro ve Fernier (X şeklinde kent 1962), Guy Rottier (tel üzerinde tatil kenti, gömülü ev, *ready made* mimarlığı), James Guitet (biyolojik ev). GIAP'ın 1967'de kurulan ve Almanca konuşulan ülkeleri kapsayan bir bölümü, Jonas ve Dahinden'den başka Frei Otto, Ruhnau, Doernach ve Schultze-Fielitz'i de bir araya getirir.

1966'da mimarlar Claude Parent (d. 1923) ve Paul Virilio (d. 1932) Paris'te "eğik işlevi" öven *Architecture Principe* grubunu kurarlar. Akımın hızlanması prospektif grupları ortaya çıkarır: Fransa'da sanayileştirilebilir hücreler için bir megayapı öneren Miasto grubu (Michel Lefebvre, Robert Bezou, Witold Zandfos), Floransa'da Archizoom, 1969'da Moskova Mimarlık Tarihi ve Kuramı Enstitüsünde "SSCB'de mi-

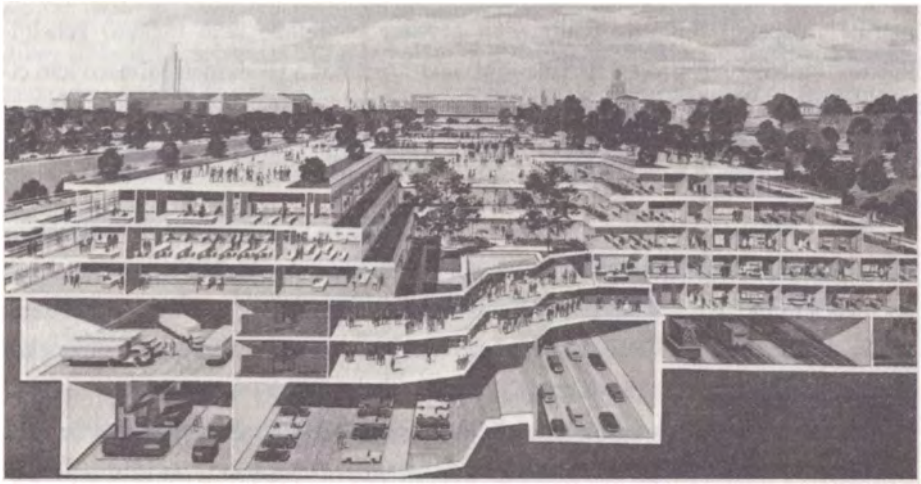
marlık prospektif" bölümü (Gutnov'un pervane biçiminde kent maketi, Pchelnikov'un "kinetikkent" projesi, Jatiane Rimskaia-Korsakowa tarafından Monaco için çizilen Maymont'un yapay mercan adasını andıran liman-köyü, Ernest Werner, Zeneide Diakonowa, Valentin Jankaian). 1961'de asma örtüler kuramı üzerine ders veren ilk kürsü Moskova'da kurulur.

Jerzy Soltan'ın (d. 1913) ve Sophia ve Oskar Hansen'in etkisi GEAM'a bağlanabilir mi? Nowicki, Makowski, Du Chateau gibi öncü çalışmalar yapan birçok Polonyalı göçmen için de aynı şey söylenebilir mi? Şurası bir gerçek ki, J. Jedynak gibi Semka'nın asma halatlı piramitsel strüktürler çizdiği Polonya'da etkili bir prospektif akım daima mevcuttu.

Romanya'da oldukça barok tarzdaki krokileriyle Mendelsohn'la yeniden bağ kuran Martin Pinchis, Tange ve Friedman gibi insanların çalışmalarının yeni şehircilik anlayışına götüren yolu açtıklarını belirtir. Belçika'da Jean Englebert "Liège Yıl 2000" projesini çizer. İtalya'da Enzo Venturelli (d. 1910) heykel-mimarlık projelerinin ve merkezi bir sütunla birbirlerine bağlanan silindirik yapıların kuramcısıdır. Yunanistan'da Takis Ch. Zenetos (d. 1926) 1962'de üçboyutlu uzaysal bir sistemde "esnek, kullanışlı, sökülüp değiştirilebilen" bir "elektronik şehircilik" önerir. Fransa'da Iannis Xenakis (d. 1922) 1964'te "kozmik kent" projesini, Dan Giuresco ise "Alfa kenti" yayımlar.

ABD'de Buckminster Fuller'in üretken hayal gücü bütün mimari prospektif konularını ele alır. Son yıllarda yalnızca su üstünde yüzer kent projeleri değil aynı zamanda havada asılı jeodezik küre projeleri de önerir. Cambridge Triton Vakfı ve *Departman of Housing and Urban Development*'ın desteğinde çalışması yapılan Fuller'in yüzer kentleri çelikten ya da betondan bir platform ve prefabrike parçalardan üstyapıları içerir. Bunlar gemi şantiyelerinde inşa edilip daha sonra römorkörlerle taşınabilmektedir. Her bir yüzer birim 5000 kişiyi bir araya getirir. Buckminster Fuller'ın planlarını Minnesota Üniversitesinin hazırladığı deneysel bir kent projesiyle de bağlantısı olmuştur. Yarısaydam bir kubbe bu kentin tüm bir mahallesini örter. Walt Disney firması, Florida'da deneysel Epcot kentini (*Experimental Prototype Community of Tomorrow*) inşa etmeyi tasarlar.

Arizona'da, F L. Wright'ın eski çalışma arkadaşı Paolo Soleri (d. 1920) sabırla kendi ideal şehrini 2.000.000 nüfusluk Mesa City'yi çizer. Soleri ve öğrencilerinin planlar ve maketler halinde tüm ayrıntılarını tasarladıkları esas itibarıyla organik bir kenttir Mesa City. Soleri kulekentler projesinin, sualtı şehirlerinin, köprü ve barajlara entegre edilmiş kentlerin de kuramcısıdır.



Abramovitz'in, Pittsburgh yakınlarındaki bir yeraltı kenti projesi.

Sanatçıların Karşı-mimarlığı

Bazı sanatçıların, ressamların ve heykeltıraşların mimari önerileri bir karşı-mimarlıktan bahsetmeye yetecek miktardadır.

Bu sanatçılardan ilki heykeltıraş Mathias Goeritz'dir. Goeritz 1952'de Mexico'da *Duygusal Mimarlık Manifestosu*'nu yayımlar. Uygulamayla kuramı birleştiren Goeritz 1952'de Mexico'da anti-işlevselci anlayışı yansıtan El Eco Müzesini, 1957'de Mexico uydukentinin betondan beş sütununu inşa eder. Bu sonuncusu Goeritz'in ilk öncülerinden biri olduğu "yontucu-mimari" alanındaki başlıca yapıtlarından biri olarak kalır.

Avrupa'da ise ressamlar Asger Jorn ve Constant'ın örgütledigi "imajinist bir Bauhaus için akım" adlı kuzeyli COBRA grubu ortaya çıkar. Bu hareket, Ulm'deki yeni Bauhaus'a işlevselci olmayan alternatifler önermek amacıyla 1956'da Alba'da (İtalya) bir kongre düzenler. Constant, o dönem bir çingene kampı için bir proje hazırlar. Bu proje kent uygarlığının gelecekteki hareketliliğine uyarlanabilecek kendi kent projesinin çıkış noktası olacaktır. Constant sitüasyonistlerle, özellikle de 1958'de Guy Debord'la birlikte "üniter şehircilik" kavramını geliştirir. Daha sonra 1960'dan itibaren ressamlığı bırakıp kendini hem teknolojik hem de oyunsu olan bir kent çalışmasına verir: New Babylon. Yine 1958'de Zürihli ressam Walter Jonas kendisinin ilk Intrapolis projelerini sunar. Huni biçiminde, içeri doğru açılan ve birbirlerine bağlanabilen kentlerdir bunlar.

1968'de Avusturyalı ressam Hundertwasser Viyana'daki Concordia salonunda "Mimarlığı Boykot Manifestosu" başlıklı bir konferans verir. Otto Wagner ve Loos'un kentinde geçmişçi olmayan bir ses yükselir:

> "Doğru çizgi yaratıcı olmayan tek çizgidir... Doğru çizgi şeytanın hakiki bir aletidir. Avusturyalı olarak ahlaki bir sorumluluğum var; çünkü bu cani mimari yolculuğuna Avusturya'dan başlamıştır."

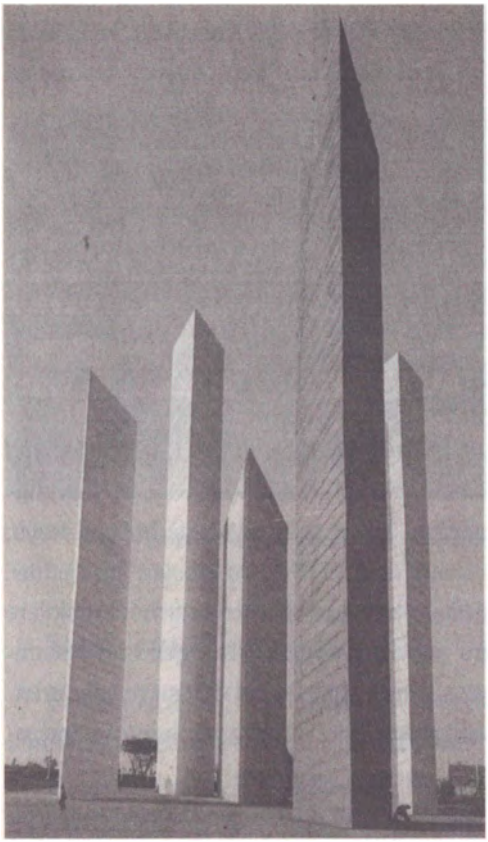
Aynı yıl Jean Dubuffet işlevselci kentte bir kanseri kışkırtmak üzere hazırlanmış çıkıntılı türdeki "bina" maketlerini önerir; Georges Mathieu, Vendée'de oldukça barok tarzda bir fabrika çizer; üçüncü bir ressam, James Guitet ise titizlikle biyolojik ev planları ve kıyı şehirciliği üzerinde çalışır.

Ressamların ve heykeltıraşların anti-işlevselci mimarlığı "yontucu-mimarlık" denilen bir eğilimin oluşmasıyla sonuçlanacaktır. Szekely'nin heykellerinden yola çıkılarak Fransa'da Valenciennes'de bir manastırın şapeli ve Bretagne'da bir tatil köyü; Philolaos'un heykellerinden hareketle Valence'daki ZUP'un su şatoları inşa edilir. Heykeltıraş Marino di Teana'nın eserleri, başka bir düzeyde Nicolas Schöffer'inkilere benzer şekilde bütünüyle mimariye doğru yönelir. Georges Patrix gibi bazı ressamlar kendilerini hem renkçi hem de tasarımcı olarak kente kabul ettirmeye çabalarlar. Bu noktada William Morris'in zamanındaki özlemlere benzer özlemlere yeniden şahit oluruz.

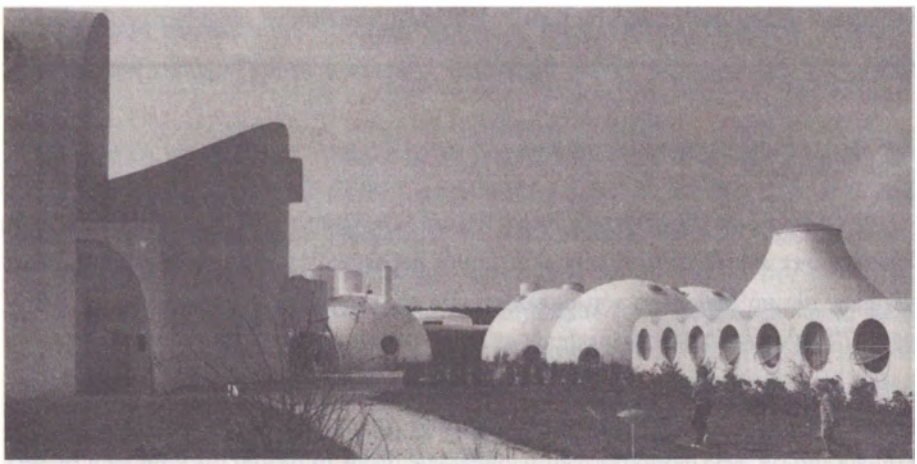
SSCB'de kinetik grup Dvijenie de mimarlığa yönelir. Özellikle geleceğin megapollerinin araştırması üzerinde çalışırlar. Grubun lideri Lev Nusberg, bunu "anti-dünya" olarak adlandırır, çünkü bu kentlerde fantezi, tinsellik ve sanat her yerde olacaktır.

Megayapılar

José-Louis Sert (Engineering News-Record, 15 Nisan 1965) geleceğin kentlerinin kalbinde yer alacak ve tüm kent donatımını kapsayacak toplu konutlar, mağazalar, garajlar, ulaşım hatlarının son durakları gibi megayapıların inşasını önceden haber verir. CIAM'ın eski lideri Sert aslında az önce sözünü ettiğimiz akımı benimsemekten başka bir şey yapmaz. Konu Yona Friedman'ın, Maymont'un, Constant'ın, Rhuna-u'nun, Schultze-Fielitz'in, vs önerileri de olsa daima megayapılar söz konusudur. Louis Kahn da 1955'de dikdörtgen paralelyüzle ilişkisini bitiren bir kule-yapı projesi tasarlar. Diğer önemli megayapı projelerinden bazıları şunlardır: 1960'da Amerikalı James Fitzgibbon'un köprü-kent projesi, Frei Otto'nun piramitsel kuleleri, Aldo



Heykeltıraş Mathias Goeritz'in Mexico yakınlarında boyalı çimentodan "Uydukentin" beş kulesi, foto Marianne Goeritz.



Heykeltıraş Pierre Szekely'nin Bretagne, Beg-Meil'da dinlenme köyü, 1964-1969.
Mimar çalışma arkadaşları: Henri Mouette ve J. F L'Ollivier, foto Joly-Cardot.

Rossi ve Donatella Mazzoleni'nin 250.000 kişilik dikey "kent strüktürü," Kanada'da oturan İspanyol Enrique Fernandez Iglesias'ın "ExaCity"si, Karlsruheli mimar Gernot Kramer'in "Büyük Sistem" olarak adlandırdığı veya Madagaskar'da yaşayan iki Fransız Marc Plumel ve Michel Bedu'nun Atelopole ismini verdikleri sürekli doğrusal strüktür; René Sarger'in Paris'in günümüzdeki çevresel bulvarlarını bunların üzerinde asılı duran ekspres bir yolla iki katına çıkarma önerisi. Bunların alt düzeyleri ve destek noktaları köprü-kentler haline gelecektir.

Yüzer Mimarlık; Denizaltı, Ay ve Yeraltı Mimarlığı

Tange'nin bir deniz üstünde Tokyo projesi önerdiğini, Kikutake, Paul Maymont ve Buckminster Fuller'in yüzer kentler çizdiklerini görmüştük. Aynı doğrultuda özellikle Walter Jonas (yüzer kültür merkezi), Chanéac (Aixila), Amerikalı Katavolos tarafından (kimyasal mimarlık, 1960) yapılan pek çok başka çalışma mevcuttur. 1964-1968 yılları boyunca Zürih Gölü üzerinde yüzer bir kültürel merkez gerçekleştirme fikri olgunlaşır.

Elli kadar İsviçreli mimar, bir cilt halinde bir araya getirilen projelerini 1967'de sergilerler.[6] Edouard Albert, Kaptan Cousteau'nun işbirliğinde Monaco açıklarında yapay bir ada projesini yayımlar. İngiltere'de Jellicoe, Arup, Mills, Moggridge vs mimardan meydana gelen bir ekip, bir beton ada ve üstüne, merkezi bir deniz gölcüğünü çevreleyen, pilotiler üzerinde on altı katlı bir amfiteatr yapılmış bir camdan ada çizerler. Jacques Couelle Karayipler'de bir deniz gölcüğü üzerinde yüzer bir dinlenme kenti önerir. Denizbilimcileri veya gelecekteki "deniz çalışanlarına" yani maden işçileri, petrol işletmecileri, bitki ve balık yetiştiricilerine yönelik hazırlanmış bir geçici denizaltı konutu için birçok çalışma yapılır. Alman Jurgen Claus bu perspektifte denizaltı strüktürlerini, Fransız J. Rougerie ise Thalassopolis denilen bir denizaltı mekânıyla ilgili çalışmalar yaparlar.

Aynı zamanda birçok ay kenti projeleri de mevcuttur. İlklerden bir tanesi şüphesiz boru biçimli direklerden ve sözde halatlardan oluşan Paul Maymont'unkidir.

Sovyetler Birliği'nde hazırlanan ay haritaları üzerinde büyük bir ay kenti yerleşimi çoktan belirlidir ve bu yerleşime Eratosthene adı verilmiştir. Guy Rottier ve (Jean Hanemian, J. G. Baudet, Michel Clarion'dan oluşan) bir grup genç mimar ay mimarlığı projeleri yayımlamıştır.

---

6 *Un centre culturel flottant*, Verlag Arthur Niggli, AG, Teufen.

Son olarak 1933'ten beri Edouard Utudjian'a borçlu olunan ve GECUS (Yeraltı şehirciliği çalışma ve koordinasyon grubu) tarafından savunulan yeraltı şehirciliği fikrinden söz edelim. Uzun zaman ütopist olarak kabul edilen yeraltı şehirciliği bugün eski kentlerin korunması ve trafik, park ve çeşitli garaj ihtiyaçları arasında uzlaşıma olanak tanıyan bir çözüm olarak karşımıza çıkar.

3. Postmodernizm, Minimalizm

İlk kez İngiltere'de 1975 yılında Charles Jencks tarafından kullanılan postmodernizm terimi oradan ABD'ye sıçrar. 1980'de gürültülü biçimde geldiği İtalya aracılığıyla Avrupa'ya sokulur. Ancak Avrupa'da postmodernizmi tıpkı şiddetle saldırdığı 20'li yılların mimarisi gibi bir kader beklemektedir: bu mimari üsluplar, ressamlar ve heykeltıraşlar tarafından on beş yıl kadar önce sunulan plastik buluşları benimsemekten başka bir şey yapmazlar. Bilindiği gibi Le Corbusier 1920'de kübist ressamlara başvururken, Mondrian'ın soyut sanatı da Mies van der Rohe'nin mimari soyutlamasından on yıl kadar önce gelmektedir. Postmodernizm, pop artın, yeni realizmin, yeni figürasyonun, hatta hiperrealizmin bir dönüşümüdür. Resimdeki bütün simgesel irkilmelerin ve objenin resme yeniden sokulmasının soyut sanatın zorbalığına karşı manifestolar olmaları gibi, postmodernizm de, mimari modernizmin akademizasyonuna, pürizmin tabusuna, dik açı ideolojisine, hijyen dinine, vs, karşı şiddetli bir tepkidir.

Uluslararası üslubun mimarisine karşı ilk manifesto Amerikalı mimar Robert Venturi'nin 1966 tarihli kitabı *Mimarlıkta Karmaşıklık ve Uyuşmazlık*'tır. Venturi bu kitapta kendini ressam Jean Dubuffet'ye o kadar yakın bir üslupta ifade eder ki, öykünmeyi andırır. Venturi şöyle bir değerlendirme yapar:

> "Benim hoşlandığım şeyler saftan çok melez, dolambaçsızdan çok biçimsiz, açıkça söylenenden çok birkaç anlama çekilebilen, gayri şahsi olduğu kadar aykırı, merak uyandırdığı kadar parlak, orijinalden çok klasik, sadeden çok aşırı süslü şeylerdir...

Gelgelelim Dubuffet'in *Her Türün Amatörlerine Prospektüs*'ü Venturi'nin kitabından yirmi yıl önce davranmıştır.

Herhalükârda mimari pop artın manifestosu *Las Vegas'ın Öğretisi*, ancak 1977'de ortaya çıkacak ve aynı Venturi'nin imzasını taşıyacaktır. Gerçekte Dubuffet bu kitabın özü üzerinde hak iddia edebilirdi, ama Dubuffet ve Venturi arasına bu kez de Rauschenberg, Oldenburg ve Rosenquist girer. Yine burada da resim dünyasının mimari dünyanın içine sızması yavaşça, on yıldan daha fazla bir sürede olur, nitekim

pop art uluslararası alanda doruk noktasına 1964'te Rauschenberg'e verilen Venedik Bienali'nin Büyük Ödülüyle ulaşır.

Venturi "Las Vegas'ın Öğretisi"yle ne anlatmak ister? Aslına bakılırsa 60'lı yılların ortasında Las Vegas'ı ziyaret etmek "40'lı yılların sonunda Roma'ya yapılan bir yolculukla aynı şeydir." Venturi bu kitapta en kaba ticari mimarlığı yüceltir; "karayolları kenarındaki gösterişli mimarlığın değerini," ışıklı tabelaları, gazino cephelerini, benzin istasyonlarını kabul ettirmek ister. "Biz, mimarlıktaki biçimsizliğin ve sıradanlığın sembolizmini savunuyoruz."

Venturi ilk bombasını yerleştirmiştir. Ama İngiliz mimar Charles Jencks, pop art'a atıfta bulunmanın ötesine geçecek ve onu, gördüğümüz üzere 1960'tan itibaren Mies van der Rohe'nin himayesinden dekoratif ve gotik sanatlara öykünmeye geçen Philip Johnson'un yön değiştirmesiyle birlikte ABD'de gelişen geçmişçi tarihselcilikle birleştirecektir. *Postmodern Mimarlığın Dili* kitabıyla (1979) Jencks, kullanışlı bir etiket lanse eder ve Venturi'nin geçmişe dönük kırıcı alayını etkisizleştirir. Kitabın başlangıç cümlesi, Le Corbusier'nin çarpici sloganları gibi akılda yer edecektir: "Modern mimari Missouri, St. Louis'de 15 Temmuz 1972'de, saat 15.32'de ölmüştür."

Gerçekten bu tarih ve bu saatte, CIAM'ın fikirlerine göre inşa edilen büyük bir konut topluluğu kullanıma elverişsiz olduğundan Saint Louis'de dinamitlenir. Ellilialtmışlı yılların rahatlığında inşa edilen binaların yıkımından sonra çeşitli ülkelerde, özellikle de bu dönemdeki HLM'lerin çoğunluğunun imar bakanlığının kendisi tarafından kamu sağlığına aykırı ilan edildiği Fransa'da yıkımlar gerçekleştirilir.

Charles Jencks'in metni, modernitenin mimari dilinin ters yüz edilişidir. 20'li ve 60'lı yıllar arasındaki uluslararası üslup, panteonuna Adolf Loos'u ve onun şu sloganını yerleştirmiştir: "Süsleme bir suçtur." Jencks elbette "süsleme bir suç değildir," diye ilan eder. Aynen Venturi gibi o da mimarlığı, sokaktaki ticari argoyla konuşturmak ister. Yerliyi, gelenekseli, eğretilemeyi, sembolizmi, eklektizmi, Le Corbusier/Gropius kuşağının nefret ettiği her şeyi göklere çıkartır.

Jencks'ten sonra İtalyan mimar Paolo Portoghesi, Venturi'nin alaycılığının itibarını düşürdüğü ve Jencks'in karmaşık coşkusunun şüpheli hale getirdiği postmodernizme bir ciddiyet kazandırmayı dener. Portoghesi'nin iki eseri, *Modern Mimarlığın Ötesinde* (1981) ve *Postmodern* (1983), Resim Bienali çerçevesinde Venedik'te 1980'de düzenlediği ve ertesi yıl görkemli biçimde Paris'e taşınan etkileyici sergisi, Avrupa'da kendisine yaygaracı bir yıldız bulan (Ricardo Bofill) postmodernizmi kesin biçimde lanse eder.

Bofill, Barcelona'da yaşadığı dönemde şaşırtıcı yenilikte eserler meydana getirir.

Daha sonra Romalıların sukemerlerinden ilham aldığı Alicante viyadüğü projesiyle tarihselciliğe kaydığı ve son olarak Le Bernin'e öykündüğü Paris'in eski sebze-meyve hali projesiyle en acıklı geçmişçiliğe düştüğü görülür. Bofill'in Barcelona'daki modernizmi hayrete düşürmüştür. Geçmişçiliği ona şöhreti getirecektir. Aşırı (Paris Operası'nın mimari Charles Garnier kadar) eklektik olan Bofill, Ledoux'yu, Bernin'i, Guadet'yi ve Le Corbusier'nin bir numaralı düşmanı, Paris'te Saint Augustin Meydanındaki askeri derneğin akademik mimarı yaşlı Le Maresquier'yi izler. Aynı zamanda Marne-la-Vallée'deki Abraxas Sarayı ve Saint-Quentin-en-Yvelins'deki "halk Versailles"ında Stalin tarzını taklit eder. 1974'ten 1977'ye kadar *Architecture d'aujourd'hui* dergisinde yazarlık yapan Bernard Huet gibi postmodernizmin bazı savunucularını, Doğu Berlin'deki Karl-Marx Allee'yi savaş sonrasının en ilginç eserlerinden biri olarak kabul ederken görmek de başka bir paradokstur. Iofan ve Speer eski saygınlıklarına tekrar kavuşmuştur.

Postmodernizm, kimi zaman fevkalade olabilen çizimlere dayandığı ve nadiren uygulamaya geçirildiği oranda tehlike arz eder. Bofill'in çizimlerinin göz kamaştırıcılığı tüm mimarlık okullarını şaşkına çevirir. "Güzel çizim"e dönüş zaten postmodernizm aracılığıyla ortaya çıkar.

Bir noktayı açıklığa kavuşturalım. Postmodernist mimarları kendilerini sanatçı olarak iddia etmekle ve doğal olarak tamamen eskimiş yirmili yılların işlevselci mirasından başka bir şey araştırmakla eleştiren biz değiliz. Uzun zaman mimarları, mühendis veya sanayiciyle rekabete dayalı aldatıcı bir çekişme uğruna, sanatçı rolünü boşladıkları için eleştirdik. Postmodernistler kuşkusuz sanatçıdırlar ve birçok çağdaş ressam ve heykeltıraş gibi bir sağduyunun ve kesinliğin sanatından çok bir kara mizahın ve iğnelemenin sanatına karşı daha duyarlıdırlar. Yirmili yılların "uluslararası üslubu" ciddi şaşmazlığı ve püritanizmi nedeniyle genellikle Kalvinist olarak nitelendirilir. Gelgelelim yeni bir mimarlar kuşağının Mona Lisa'ya bıyık yapmak için değil, cephe üzerinde silmeler yapmak için heves duydukları anlaşılıyor. ABD'de Robert Stern tarafından inşa edilen dar evlerin dış cepheleri üzerindeki "Arts déco 25" silme dekorlar ya da V Mazzucconi tarafından Paris'te Matignon bulvarında cam perde duvarlı bir binanın cephesine yontulup tutturulmuş taşlar, "kolaj" resim tekniğinden kaynaklanmaktadır. Paolo Portoghesi bu tespiti şöyle doğrular:

> "Alıntının ironik kullanımı, arkeolojik parçalar, yirmili yılların simgesel avangardının altmış yıl gecikmeyle mimarlığı istila eden buluşlarıdır."

Alıntının bu kullanımı şüphesiz Charles Moore'un New Orleans'taki Piazza d'Italia sütunlarıyla (1978) maksimuma çıkarılmıştır. Burada tarihselcilik o kadar histerik bir akademizm haline gelmiştir ki, ressamların ve heykeltıraşların hiperre-

alizmini andırır.

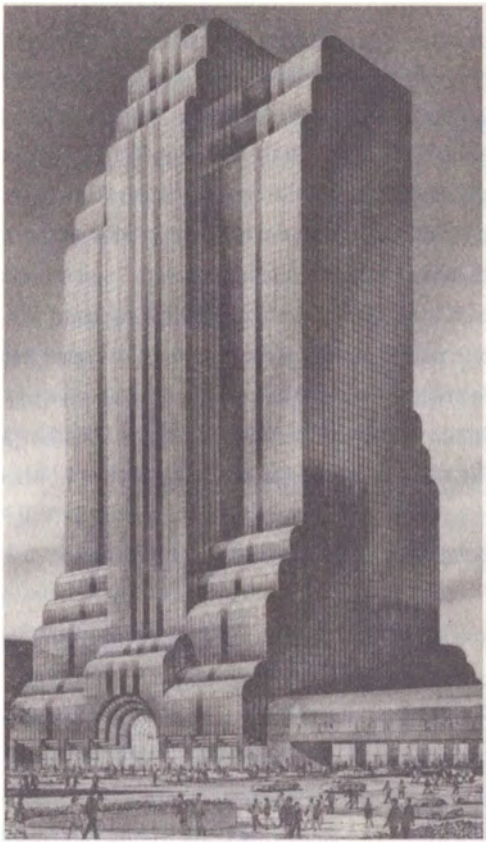
Ama mimarlık ve dekor, XIX. yüzyılın eklektizminin en sapkın on yılları boyunca olduğu gibi yeniden birbirlerine karıştırılmıyor mu? Venturi'nin "Amiens katedrali, arkasında bir bina olan bir reklâm panosudur," veya "İtalyan Sarayı her şeyden önce dekore edilmiş bir hangardır" yahut "Los Angeles'ın ilk örneği, bizim Roma'mız ve Las Vegas bizim Floransa'mız olacak," şeklindeki beyanlarında Amerikalı pop artistlerin Avrupalı karşıtı sanat düşmanlığı açıkça görülebilir.

1970'de ABD'de Alison Sky, James Wines ve birçok bilim dalıyla uğraşan bir sanatçı topluluğu tarafından kurulan Site grubu mizah ve kışkırtmayı o kadar ileriye götürür ki, Magritte'nin sürrealizmine erişir. Houston'daki Best mağazasının ayça biçiminde oyulmuş cephesi (1975), Sacramento'daki Best mağazasının binadan ayrı olan köşesi (1977), Maryland'daki Tilt mağazasının eğik cephesi (1978), Connecticut'taki hayalet-park yeri, üniversite amfilerinin tozunu bolca yutmuş Venturi ve Moore'un eserlerinden çok bizim orijinallik ve başarı anlayışımıza hitap eden şaşırtıcı mimari şakalardır.

Ancak postmodernizm 1975-1991 yıllarındaki tek avangard akım değildir. Postmodernizmin tam karşıtı bir doğrultuda bazı mimarlar teknolojinin şiirselliğini ve tabir caizse bir tür süper moderniteyi en yüksek dereceye çıkarırlar. Paris'teki Georges-Pompidou Ulusal Sanat ve Kültür Merkezi için çalışan Renzo Piano ve Rogers'ın çalışmaları; güneş mimarisinde profil ifadesinin yenilenmesi ve sanayi mimarisinin doruk noktasına ulaştığı pek çok eser için durum budur: Norman Foster'ın (İngiltere) Swindon'daki Renault dağıtım merkezi, Claude Vasconi'nin (Fransa) Boulogne-Billancourt'taki Renault fabrikaları sanayi binası ve restoranı ve coğrafi bağlamda söz ettiğimiz Jean Nouvel, Deslaugiers, Rogers, Piano'nun yapıtları.

Postmodernizmin eklektik tarihselciliğinin en uçlarında yer alan ressamların ve heykeltıraşların minimalist sanatının (1960'da beliren) ortaya koyduğu mimari bir tepkiden de bahsedilebilir. Burada da yine mimari yaratıcılık ressamların ve heykeltıraşlarınkinden ancak on yıl sonra kendini açığa vurur. Mimarlıkta minimalizmi iki mimar güçlü şekilde temsil eder: İsviçreli Mario Botta (d. 1943) ve Japon Tadao Ando (d. 1941). Onlarla beraber mimarlığın aynı özüne, yani geometrinin ruhuna geri dönüş için değersiz süs parçaları, yalancı mermer, gösteriş terk edilir.

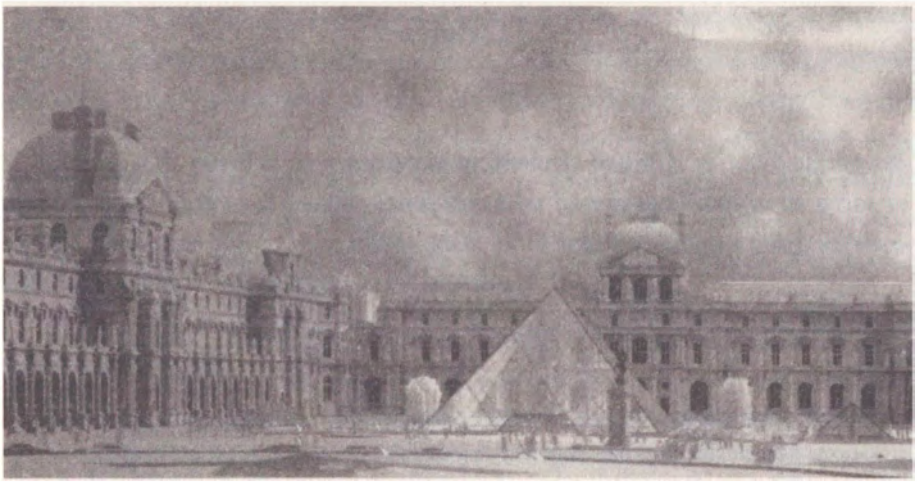
Tadao Ando'nun tamamen Japonya'da gerçekleştirdiği ve öncelikle özel evlerden oluşan çalışmaları kare, dikdörtgen, yarı-daire gibi basit biçimlerden bir repertuar ortaya koyar. Ando'nun evleri gürültülü Japonya ortamını içeri almayan saydamsız kutulardandır. Kendisinin duvar evi gibi, kimi zaman açıkça sırtlarını sokağa döner-



Chicago'daki North Western havaalanı, 1982, Helmut Jahn'ın projesi, foto Paris Art Center.

ler ve vitraylı pencerelerle veya bir iç avluyla dışarı açılırlar. Kapalı küçük bir evren yapısındaki bu evlerin gökyüzünden başka bir manzarası yoktur. Bu mimarinin "yüzyılın neredeyse dinsel bir reddini" ortaya koyan, boşluğun, sessizliğin, değişmezliğin mimarlığı, "keşiş-mimarlığı" olduğu yazılmıştır. Tadao Ando metabolistlerin (Kurokawa) teknolojik ideolojilerine olduğu kadar dekorun şaklabanlıklarına da karşı çıkar. Yapıtları bütünüyle Japonya'yı kendisine merkez olarak aldığı gibi ayrıca kreasyonlarının pek çoğu da Osaka veya Kobe'de gerçekleştirilir.

Mimari minimalizm kendisini küp (Sprekelsen, Paris'teki Tête de la Défense, Hakone'deki Heykelcilik Müzesiyle Bukichi Inoue), küre, piramitle (Pei'nin Büyük Louvre'un girişi için yaptığı proje) ifade ederse de, Tadao Ando ve Mario Botta silindir veya yarı-silindiri yeğlerler.



I. M. Pei & Partners, Paris'teki Grand Louvre.

Mario Botta'nın ünlü Yuvarlak Evi on iki metre çapındaki bir silindirden yapılmıştır. Ando gibi Botta da çevreyle bütünleşmeyi reddeder. Yapay, entelektüel amaçlı olan Yuvarlak Evin mimarlığı ayrıca kendini "yoksul" bir malzemeyle gösterir: bağtaşı. Güvercinlik ya da değirmeni andıran yalın ilkel hacimdeki Mario Botta'nın Yuvarlak Evi, temel geometrik hacminden kesilerek geniş bir yarıkla ikiye bölünmüştür. Genel ilkel biçimin yoğunluğu aşırı biçimde düzeltilen ikincil formlarla belirginleştirilir. Konvansiyon 14 Ağustos 1793'te sanatçıların devrimci ideallerini yansıtmalarını teşvik etmek için bir mimari yarışması açar. Konvansiyon'un isteğine göre anıtların "erdem gibi yalın" olmaları gerekecektir.

Mimari minimalizm de bizi buna benzer bir şeye davet eder.

SONSÖZ

Bu eser, XIX. yüzyılda halk yerleşiminin dramıyla başladığı ve XXI. yüzyılın eşiğinde tehlikeli düşler uğruna gerçekten kaçan bir hayalperestlikliği ya da tarihe ve şimdiki zamandan yüz çevirme eğilimindeki eklektizmi konu alarak bittiği gerekçesiyle bazı insanların eleştirilerine hedef olacaktır.

Bu hayalperestlik yargısına karşısözü bir uygulayıcıya, mühendis-mimar René Sarger'e bırakıyoruz:

> "Bir süredir çağımıza hâkim olan geçmişle bağlantısız, anılara bulanmamış bir hayalperestlikle karşı karşıyayız. Artık "akıl almaz" yaratımlardan kaynaklanmayan tekniğin olanaklarına dayalı, insan bilincinin yarının gerçeği karşısında geri kalmasına bağlanan bir öngörü hayalperestliği bu."

Yeni kentlerde ve yenileştirilen mahallelerde oturanların yaşadıkları çevreyi yaratan büyük mimarlar (yani Gropius, Mies, Le Corbusier; yani Bauhaus, *Stijl*, *Atina Şartı* ve CIAM) günümüzde bu çevre iflas ettiği için son derece çağdışı görünürler. Elbette yirmili yılların mimarisinin büyük yaratıcıları yatakhane-kentlerden, beton çöllerinden, otoparklar ve karayolları uğruna kentin yıkımından başka hayaller besliyorlardı. Ancak bütün bu sapmaların onların doktrinlerinin bir parçası olduğunu gördük. Bu büyük yaratıcıların meşum takipçileri, kötü öğrencileri, onlar için kimi zaman yalnızca bir şaka olan projeleri uygulamaya koymaktan başka bir şey yapmazlar.

Gelecekteki tarihçinin en büyük şaşkınlıklarından biri şüphesiz tüm tekniklerin devasa ilerlemeler kaydettiği anda, büyük sanayinin pratik ve ucuz arabalar imal ettiği anda, kentin duvarcılara, yol bakım görevlilerine, çok yönlü vurgunculara terk edildiğini fark etmek olacak. Her ne kadar mimarlar yirmili yıllardan sonra bilimsel bir söyleme başvursalar da mimari, ileri bir sanayi haline gelmek bir yana geçmişçi kalmıştır. "İşlevselcilik artık işlememektedir" der Le Ricolais. "Rasyonalizm artık ussallaştırmamakta, formalizm artık biçimlememektedir."

İşte bu yüzden bu yetersizlik karşısında bir şehircilik biliminin gereksinimi kendini hissettirir. Bunun günümüzde başlangıç aşamasında olduğunu gördük. Aynı şekilde bir araştırma mimarlığının zorunluluğu açıktır. Bazıları prospektif denilen mimarları çok ileriye bakmakla eleştiriyor. Bu bir hatadır. Ne olursa olsun fikrin yan etkisi daima hedefe ulaşmadan önce oluşur. Eğer fikrin birkaç adım ilerlemesi iste-

niyorsa uzağı hedef almak gereklidir. Mimari prospektifin "yan etkileri" bugün günü gününe gelişen mimarlığa karşı zaten duyarlıdır. Uygulamacılar maruz kaldıkları etkiyi her zaman kabul etmeseler de kimi zaman bu etki kimse tarafından yadsınamayacak kadar açıktır. Öte yandan elinizdeki bu "tarih" denemesi boyunca birbirlerine paralel bir hayat sürerken gördüğümüz, "plan halinde kalan" ve gerçekleştirilen, iki mimari hakkında şu soru aklımıza gelebilir: gerçek mimarlık tarihi aslında ütopyanın, kâğıt üzerinde kalan projelerin tarihi midir? Ama bu projelerin ve ütopyaların etkisi uygulamacılar üzerinde o kadar önemlidir ki, mimari tarihin motorunu meydana getirdikleri söylenebilir. İki farklı mimarinin mevcut olup olmadığını da kendimize sorabiliriz: bir tanesi araştırmaların ve projelerin, diğeri uygulamaların; ikincisinin yalnızca birincisinin zayıf bir yankısı olduğu iki mimarlık mı söz konusudur yoksa? "Endüstriyel kenti"yle Tony Garnier ve "fütüristkenti"yle Sant' Elia mimarlık tarihindeki rolü pek çok müteahhitten daha az mı önemlidir?

Elbette kendi hesabımıza "prospektiflerin" bütün önerilerini benimsemiyoruz. Bu önerilerin bazıları naiftir, bazıları ise sapmıştır. Kimileri makineciliğe tapınmakta, kimi ise ütopyanın kapalı ve boğucu dünyasını önermektedir. Ütopyanın zorbalığa eğilimi vardır. Uyuşmazlıkların olmadığı bir dünyadır o. Ütopya hemen tüketilecek bir reçete olarak değil, yalnızca düşselliğin gösterimi olarak verimlidir. Yukarıda zaten söylemiştik, fakat tekrarlamakta fayda var: ütopya düşsel düzeyde özgürleştiricidir, fakat uygulamada baskıcıdır. Ütopyanın sosyal felsefe gibi karamsar, hatta umutsuz hale geldiğini gördük. Hümanist ütopyanın yıkıntılarından prospektif ve fütüroloji doğmuştur. Yalnızca mümkün olan tek bir ideal dünyayı tasarlayan ütopyaların aksine fütüroloji en iyisinden en kötüsüne düşünülebilir tüm geleceklerin bir dökümünü çıkarmaya niyetlidir. Fütürolojinin bizi uyardığı tuzaklı yollara düşmemek ise bizim sorumluluğumuzdur.

Dünün ütopyası gibi kapalı bir dünya olmayan prospektif, sürekli bir özeleştirinin güdümüyle çok çeşitli olanaklara doğru bir açılmadır.

Geçmiştekilerin tersine günümüzdeki "ütopyalar"ın neredeyse hepsi hemen gerçekleştirilebilir durumdadır. Bunun önündeki tek engel bizim "bloke olmuş toplumumuz"dur; hem coşturucu hem de ürkütücü manzara... Her şey tarihin hızla içine sürüklendiği ütopik yola bağlıdır!

"XIX. yüzyılın prospektif fikirleri" bölümünde, tarihin akışına uymayan fikirlerin zorunlu olarak kötü olmadıklarını gördük. Tecrübe bize daha ziyade tarihin kendisinin genellikle kötü olduğunu ispatlamıştır. "Tarihin yönü" zorunlu olarak "sağduyu" demek değildir.

Son olarak bazı "ütopyaların" kasıtlı olarak "kışkırtmalar" olduklarını gözden kaçırmamak gerekir. Constant New Babylon'u konusunda "kışkırtma" terimini kullanır ve projesinin günümüz toplumunda işleyemeyeceğini söyler. Bu yüzden New Babylon hem kültür karşıtı bir olgu hem de bir tür post-makineci topluluğa bir özlemdir. Ayrıca bazılarının diğer prospektif projelerini burada kısaca, başka eserlerimizde[1] ise ayrıntılı bir şekilde sunduk.

İnandığımız, tüm bu *Modern Mimarlık ve Şehircilik Tarihi* boyunca gördüğümüz şey, araştırmanın araştırmaya yol açtığıdır: şehircilik ve mimarlık her rüzgârla saçılan yeni fikirler, ani ve devasa sıçramalar sayesinde küçük adımlarla ilerler.

---

[1] Michel Ragon, *Où vivrons-nous demain?*, R. Laffont 1963; *Les Vissionnaires de l'architecture*, R. Laffont, 1965; *Les Cités de l'avenir*, Encyclopédie Planète-Denoël, 1966; *La Cité de l'an 2000*, Casterman, 1968.

Tükenen bu eserlerin yeniden bakısı yapılmamıştır. Tümüyle gözden geçirilmiş, yeniden düzenlenmiş, yeniden yalızmış ve tamamlanmış halde, *Prospective et Futurologie* başlığıyla Ed. Casterman tarafından yayımlanan ve 1985'te yeniden basılan *L'Histoire mondiale de l'architecture et de l'urbanisme moderne*'in üçüncü cildini oluştururlar.

KRONOLOJİ 1800-1991

1800

R. Owen New Lanark fabrikalarının başına geçiyor.

Paris'te Panorama pasajı inşa ediliyor.

1801

J. N. L. Durand *Précis des leçons d'architecture données à l'Ecole polytechnique*'i yayımlıyor.

1802

Büyük Britanya'da çalışma süresini sınırlandıran, çırakların sağlığı ve moral durumuna ilişkin yasa.

İlk buharlı gemi.

1803

Fourier, "toplumcu kuram"ının ilk sunumunu Bulletin de Lyon'da yayımlıyor.

Paris'te çelik yaya köprüsü olan Arts köprüsü inşa ediliyor.

1804

Cl. –N. Ledoux, *L'Architecture, considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*'u yayımlıyor.

Jacquard dokuma tezgâhını kullanıma sokuyor.

1805

Bélanger, yapımı 1811'e kadar sürecek Paris'teki Buğday Hali'ni inşa etmeye başlıyor ve bu vesileyle mühendis Brunet'le birlikte ilk defa demir ve camdan bir kubbe yapıyorlar.

1806

I. Napolyon Paris'teki Güzel Sanatlar Okulunu restore ettiriyor.

Paris'te dökme demirden Austerlitz köprüsü inşa ediliyor.

1808

Fourier, *Théorie des quatre mouvements*'ı yayımlıyor.

1811

Percier ve Fontaine, Rivoli caddesinin yapımına girişiyor. 1802'de karara bağlanan cadde yapımı ancak 1852'de sona erecektir.

1812

Owen, *Nouvelles Vues sur la société*'yi yayımlıyor. John Nash, Londra'daki Crescent Park'ı ve Queen Square'i düzenliyor.

1813

John Nash, ancak 1838'de hizmete açılacak Regent's Park'ın çizimlerini yapıyor.

Horrocks mekanik dokuma tezgâhını kullanıma sokuyor.

1814

I. Napoleon'un tahttan indirilmesi. XVIII. Louis'nin tahta çıkışı.

1815

Yüz Gün Dönemi. Waterloo.

Thomas Telford İngiltere'de metal Menai köprüsünü inşa ediyor.

1816

Fourier, Buget'de 1820'ye kadar sürecek inzivası sırasında *Traité de l'association domestique agricole* adlı eserini kaleme alıyor.

R. Owen, "İşbirliği ve uyum köyü" kuramını geliştiriyor.

Pierre Vignon (1763-1828) Paris'te, Yunan-Roma üslubundaki Madeline kilisesinin inşaatına başlıyor.

1818

John Nash, Brighton pavyonunu inşa ediyor.

Witney'in yün eğirme makinesi.

1819

Singapur'un kuruluşu.

Londra'da Burlington Arcade açılıyor.

Büyük Britanya'da çalışma saatlerini sınırlandıran yasa yürürlüğe giriyor.

1820

Fourier Théorie de l'unité universelle isimli kitabının "Kent inşasına yeni katkılar" başlıklı bölümünü yazıyor.

Vicat betonu icat ediyor.

1821

Paris'te gazla aydınlanma dönemi başlıyor.

1822

Fourier *Traité de l'association domestique agricole*'ü yayımlıyor.

Leipzig'de ilk bilim kongresi toplanıyor.

1823

Marc Seguin, Tournon'da Rhône nehri üzerine Fransa'nın ilk büyük asma köprüsünü inşa ediyor.

Sir Robert Smirke (1781-1867) Londra'daki British Museum'un inşasına başlıyor. Müzenin cephesi, Atina'daki Erekhtheion tapınağı uyarınca tasarlanıyor.

1824

X. Charles Fransa kralı oluyor.

Owen, ABD'de ilk toplumcu kenti New Harmony'yi kuruyor.

Fourier Owen'a yazdığı mektupta onu kendi kuramına döndürmeye çalışıyor.

Yeni Zelanda'da ilk demiryolu köprüsü yapılıyor. Aspdin Portland Çimentosu'nun tescilini alıyor.

1825

Fourier, aralarında Considérant'ın da yer aldığı ilk çömezlerini devşiriyor. Paris'te Bergere kenti kuruluyor.

Marc J. Brunel, Thames nehri altından geçen ve yapımı 1843'e kadar sürecek tünelin inşasına başlıyor.

İngiltere'de ilk demiryolu güzergâhı Stockton-Darlington.

1826

Navier malzeme direnci üzerine Paris Ecole des ponts et chaussées'de verdiği dersleri yayımlıyor.

1827

K. F. Schinkel Berlin'in genişletilmesi projesine başlıyor.

Rohault de Fleury Paris'te, Mouffetard caddesindeki kışlayı Quattrocento tarzında inşa ediyor.

1828

Paris'te ilk toplu taşıma aracı: üç atlı omnibüs kullanıma giriyor.

1829

Fourier: *Nouveau Monde industriel et sociétaire.*

Dr. Fox'un dökme demir çubuklar arasına beton dökerek döşeme tekniği.

Liverpool-Manchester hattı demiryolu.

Pierre Fontaine, Paris'teki Palais-Royal'da Orléans Galerisini inşa ediyor.

1830

Louis-Philippe, Fransa kralı oluyor.

Belçika'nın bağımsızlığı.

Fransız birliklerinin 1847'ye kadar sürecek olan Cezayir işgali.

Guizot Fransa'da Tarihi Binalar Komisyonu'nu kuruyor.

Paris'te gezinti için geniş kaldırımlar inşa edilmesi bulvarları başkentin en hareketli merkezleri haline getiriyor.

Thomas Cochrane, denizaltı tüneller ve kuyular kazmakta kullanılan bir komprime hava sistemi icat ediyor.

Fabrikalarda asansörler kullanılmaya başlıyor.

1831

Fourier *Piège et Charlatanisme des sectes*'i yayımlıyor.

Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*'yi yayımlıyor.

Fransa'da ilk buharlı trenyolu: Saint-Etienne-Lyon hattı.

Fransa'da caddeye nazır binalar için küçük oluklar ve çörtenlerle donanma zorunluluğu getiren yasa yürürlüğe giriyor.

Hegel'in ölümü.

1832

Londra ve Paris'te kolera salgını. Chartist Hareket'in 1848'e kadar sürecek olan gelişimi. Lebrun, Fransa'da betondan bir ev inşa ediyor. Mors telgrafının icadı.

1833

Chicago'da Sainte-Marie kilisesi inşaatı; mimar G. W. Snow'un balon modülü ilk kez tatbik

ediliyor.

Rohault de Fleury, dökme demirden putreller ve kolonlar kullanarak Paris'te, Botanik Bahçe Serası'nı, inşa ediyor.

Büyük Britanya'da çocuk işçilerin haklarını düzenleyen yasa çıkıyor. Mérimée, Tarihi Binalar Komisyonu'nun müfettişliğine getiriliyor.

1834

Pierre Leroux, "sosyalizm" sözcüğünü ilk kez kullanıyor. Jacob Perkins, ilk buzdolabını icat ediyor.

1835

Melbourne'ün kuruluşu.

H. Horeau'nun geniş uzamı örten ilk metalik mimari projesi, *Projet de salles d'expositions pour les produits des arts et de l'industrie* yayımlanıyor.

Belçika'da Kraliyet Binaları Komisyonu kuruluyor.

Dr. Guépin, *Nates au XIX siècle*'i yayımlıyor.

1836

R. Owen, *The Book of the New Moral World*'ü Londra'da yayımlatıyor. Kitabın Fransızca özet çevirisi Paris'te 1846'da *Le Livre du Nouveau Monde moral contenant le système social rationnel* adıyla yayımlanacaktır.

Pugin, *Contrast*'ı Londra'da yayımlıyor.

H. Horeau, *Mémoire pour l'embellissement des Champs-Elysées*'yi yayımlıyor.

Paris'te Zafer Takı, Chalgrin'in planları uyarınca dikiliyor. Luxor Dikilitaşı Paris'e getirtiliyor.

Sir Charles Barry (1796-1860), Pugin'le birlikte Londra'da gotik üsluptaki Londra Parlamento binasını inşa ediyor.

Isambard Kingdom Brunel Bristol yakınlarında, yapımı 1859'a kadar sürecek olan, Clifton-sur-Avon asma köprüsünü inşa ediyor.

1837

Büyük Britanya'da 1901'e kadar sürecek olan Kraliçe Victoria dönemi başlıyor.

Fourier'nin ölümü.

Amerikalı makine mühendisi William E. Ward'un beton inşaatları.

Paris / Saint-Germain-en-Laye arasındaki tren yolu hattı hizmete açılıyor.

Davenport'un elektrikli motoru.

1838

Nasmyth balyozu icat ediyor.

Ericson buharlı gemi pervanesini icat ediyor.

1839

Southampton yakınlarında Owen yanlısı bir komünün kuruluşu.

Marsilya'daki Prado yolunun 1845'e kadar sürecek inşaatına başlanıyor.

Antoine-Rémi Polonceau Paris'te Carrousel köprüsünü demir kemerlerle inşa ediyor.

Niepce ve Daguerre'in eski fotoğraf tekniğini (dagerreyotip) icadı.

İlk bisiklet.

1840

E. Cabet, *Voyage en Icarie*'yi yayımlıyor.

Proudhon *Qu'est-ce que la propriété ?*'yi [*Mülkiyet Nedir?*] yayımlıyor.

V Considérant, *Description du phalanstère et Considérations sociales sur l'architectonique*'i yayımlıyor.

L. R. Villermé, *Tableau de l'état physique et moral des ouvriers dans les fabriques de coton, de laine et de soie*'yı yayımlıyor.

Pittsburgh asma köprüsü için ilk defa metalik kablolar kullanılıyor.

Batı Fransa tren garları için galvanize demirden çatıların kullanılması.

1841

İlk uluslararası demiryolu: Paris-Bâle hattı.

Demiryollarının düz bir çizgi halinde inşa edilmesi için kamu yararına istimlakı düzenleyen yasa yürürlüğe giriyor.

Fransa'da çocukların çalışma saatlerini kısıtlayan ilk yasa. Artık sekiz yaşının altındaki çocukları çalıştırmak yasak olacaktır.

1842

Eugène Sue, *Les Mystères de Paris*'yi yayımlıyor.

Auguste Comte, 1830'da başladığı *Cours de philosophie positive*'ini yayımlıyor.

Chicago'da Washington Park'ın inşası.

Köln'deki gotik katedralin inşası, 1814'te ortaya çıkan orijinal planlara göre tamamlanıyor.

Paris'i tüm demiryolu hatlarının dağıldığı merkez haline getiren yasa.

1843

Carlyle, *Past and Present*'ı yayımlıyor.

Ruskin, *Modern Painters*'ı yayımlıyor.

Pugin, *Apology for the Present Revival of Christian Architecture in England*'ı yayımlıyor.

Henri Labrouste, 1850'de tamamlanacak Sainte-Geneviève Kütüphanesine başlıyor.

Durand-Gasselin ve Buron, Nantes'ta Pommeraye pasajını inşa ediyorlar.

Fransa'daki iki büyük demiryolu hattı olan Paris-Orléans ve Paris-Rouen hatlarının hizmete girmesi.

Karl Marx Paris'te Engels, Proudhon ve Bakunin'le tanışıyor.

Thurber'in daktilosu.

1844

Cabet, *L'Ouvrier, ses misères actuelles, leur cause et leur remède*'i yayımlıyor.

Prens Bonaparte yahut müstakbel III. Napoleon *L'Extinction du paupérisme*'i yayımlıyor.

Portland Çimentosu'nda sanayi üretime geçiliyor. Dr. Fox beton sistemi için tescil alıyor.

Horeau'nun metalden bir Opera projesi.

Büyük Britanya'da sekiz ila on üç yaş arasındaki çocukların çalışma saatlerini günde altı buçuk saate indiren yasa yürürlüğe giriyor.

1845

Engels *Die Lage der Arbeitenden Klasse in England in* 1844 [1844'te İngiltere'de İşçi Sınıfının Durumu] adlı eserini yayımlıyor.

Marx ve Engels Die Hailige Familie'i [Kutsal Aile] yayımlıyorlar.

Eugène Sue, *Le Juif Errant*'ı yayımlıyor.

Mühendis W. Fairbairn Manchester'da sekiz katlı bir rafineri inşa ediyor ve inşaatta demirle beton birlikte kullanılıyor.

Leonce Raynaud, Paris'te I. Kuzey Garını inşa ediyor.

Londra'da Victoria Park'ın düzenlenmesi.

H. Horeau'nun Paris meyve-sebze hali için projesi.

Thomson'un kauçuk lastiği.

1846

R. Owen Fransızcada *Livre du NOuveau Monde morale*'in bir özetini yayımlıyor.

J. B. Bunning, demirden ve camdan bir kubbe ihtiva eden Londra'daki kömür borsası binasını inşa ediyor.

Notre-Dame de Paris'nin restorasyonu başlıyor.

F. X. Gau, Paris'te gotik stilde Sainte-Clotilde kilisesinin inşasına başlıyor.

Prusya'da endüstriye serbesti tanınıyor.

1847

Cabet, Texas'ta bir İkaryạ kurmak üzere bir bildiri yayımlıyor.

K. Marx Komünist Lig'i kuruyor.

W Fairbairn dökme demirden Britannia Tubular Bridge'i inşa ediyor.

ABD'de Bogardus'ta metalik inşaatlar.

Salt Lake City'nin kuruluşu.

1848

Fransa'da devrim: II. Cumhuriyet.

Londra ve Paris'te kolera salgını.

Marx ve Engels'in Komünist Manifesto'su.

V. Considérant *Exposition abrégée du système phalanstérien de Fourier*'yi yayımlıyor.

Fransa'da işçilerin çalışma saatlerini günde on iki saatle sınırlayan yasa çıkıyor.

James Bogardus, New York'ta demir kolonlarla bir ev inşa ediyor.

İngiltere'de Önrafaellocu ekol ortaya çıkıyor.

1849

Fourier'nin postüm eseri Cité ouvrières. *Modifications à introduire dans l'architecture des villes* ve *L'Harmonie universelle et le Phalanstère*'i yayımlanıyor.

John Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*'ı yayımlıyor.

A. J. Blanqui *Des classes ouvrières en France pendant l'année* 1848'i yayımlıyor.

Joseph Monier, betonarme ilkelerini deneysel biçimde kullanarak saksılar üretir. H. Horeau 93 metrelik tek bir açıklık aralığını kapatan kubbeye sahip hal projesini takdim eder.

San Fransisco'nun kuruluşu.

1850

Fransa'da sağlık kararnamelerine uymayan binaların kiralanmasını yasaklayan yasa çıkıyor.

İkaryalılar ABD'de bir kent kuruyor.

Yeni Zelanda'da Christchurch'ün kuruluşu.

1851

Prens Bonaparte Paris'te darbe yapıyor.

Avustralya ve California'da altın madenleri keşfediliyor.

Londra'da endüstri üzerine ilk evrensel sergi açılıyor.

J. Paxton demir ve cam kullanarak, prefabrikasyonun ilk göz alıcı örneği olan Kristal Sarayı inşa ediyor.

Mulhouse ve Münster'de bahçeli işçi kentleri kuruluyor.

Ruskin, *The Stones of Venice*'i yayımlıyor.

Blanqui, *Lettres sur l'Exposition universelle de Londres*'u yayımlıyor.

Horeau "dünyanın bütün milletlerine yönelik bayram projesi" başlıklı yazısını yayımlıyor.

1852

III. Napoleon Fransa imparatoru oluyor.

Fransa'da ziraatçilere yardım etmeye yönelik toprak kredisi tesis ediliyor.

Paris'te ilk büyük mağaza "Au Bon Marché" açılıyor.

Hittroff, Paris'te Kış sirki kuruyor.

F. Coignet, Saint-Denis'te betondan bir ev inşa ediyor.

Léon Vaudoyer Romen Lombard üslupta Marsilya katedralini inşa ediyor.

1853

Ruskin, Edinburgh'da "The Nature of Gothic" başlıklı bir konuşma yapıyor.

New York'ta ilk evrensel sergi.

James Bogardus'un dökme demirden dev bir Colosseum yapma projesi.

Otis, ilk asansörü yapıyor.

Londra'da bir bilim müzesi hizmete giriyor.

Endüstriyel saat üretimi (Denison, Howard ve Curtis).

Paris'te Haussmann'ın çalışmaları başlıyor.

Lefuel, Visconti'nin planları uyarınca, ancak 1870'te tamamlanabilecek "Yeni Louvre"un yapımına başlıyor.

Japonya Amerikan ve Avrupa ticaretine kapılarını açıyor.

1856'ya kadar sürecek Kırım Savaşı başlıyor.

1854

Viollet-le-Duc *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle* fasiküller halinde yayımlamaya başlıyor; eser 1964'te tamamlanacaktır.

H. Thoreau *Walden*'i yayımlıyor.

Buckingham *La Colonie heureuse*'ü yayımlıyor.

Sanayici Jean Dollfus, Mulhouse'da işçi kentleri kuruyor. Pek çok Fransa şehrinde sayısız tramvay hattı. J. Bogardus New York'ta Harper & Brothers alışveriş mağazalarını inşa ediyor. Mağazaların zemini demir kolonlar ve neredeyse bütünüyle camdan, taşıyıcı olmayan bölme duvarları üzerindedir.

Baltard demir kullanarak Paris Hallerinin 1870 yılına kadar sürecek inşasına başlıyor.

1855

Paris'te ilk evrensel sergi. Viel Sanayi Sarayı.

J. L. Lambot betondan küçük bir gemi sergiliyor.

Brame ve Flachat'nın Paris metro projesi.

Paxon'un Büyük Victorian Yolu projesi.

John Roebling'in Niagara şelaleleri için tasarladığı asma köprü.

Brunel ve Wyatt'ın Londra'daki Paddington garı inşaatı.

L. A. Boileau Paris'te Saint-Eugène kilisesini demir kolonlar üzerine inşa ediyor.

Seri çelik üretimini sağlayan Bessemer yönteminin icadı.

Alüminyumun ticarete yönelik üretilmeye başlanması.

Yale güvenlik kilitleri.

1856

Laborde Kontu, 1851 Evrensel Sergisindeki uygulamalı sanatlar üzerine yazdığı raporu yayımlıyor – rapor işlevselciliğin ilk manifestolarından biridir.

J. Bogardus *Cast Iron Buildings*'i yayımlıyor.

Peyzaj mimarı ve mimar Olive Vésinet'de 1875'te tamamlanacak lüks bir bahçekent inşa ediyor.

Londra'da Battersea Park'ın düzenlenmesi.

E. Cabet'nin ölümü.

1857

M. G. Hubbard Saint-Simon, sa vie et ses travaux'yu yayımlıyor.

Paris caddeleri gazla aydınlatılmaya başlıyor.

Otis, ilk hidrolik asansörünü New York alışveriş mağazasında kullanıma sunuyor.

Renkli fotoğrafın icadı.

1858

Fransa Hindoçin'i işgale başlıyor.

Ottawa'nın kuruluşu.

Ludwig Förster Viyana Ring'inin tasarımını yapıyor.

Olmsted, New York'taki Central Park'ın düzenlenmesine başlıyor.

H. Labrouste Paris'te Ulusal Kütüphane'yi inşa ediyor; binanın içinde demirden taşıyıcı strüktürler ve ardiye bölümünde görülmedik bir metal tesisat kullanır. İnşaat 1868'de tamamlanacaktır.

Paris, Louvre'daki Grand Hotelin inşası.

R. Owen'in ölümü.

1859

Fransa ve İtalya Avusturya'ya karşı savaşa giriyor.

Suez Kanalı kazılmaya başlıyor.

Pensilvanya'da ilk petrol kuyuları.

Denver ve Port-Said'in kuruluşu.

New York'ta bir otele ilk defa asansör yerleştiriliyor.

Godin, Fransa'da Guise familisterini kuruyor; kuruluş aşaması ancak 1870'de tamamlanacaktır.

Philipp Webb, Bexley Heath'te W. Morris için Red House'u inşa ediyor.

Davioud, Paris'te Saint-Michel çeşmesini inşa ediyor.

Darwin *Türlerin Kökeni*'ni yayımlıyor.

1860

Davioud ve Vacquer, Le Bois de Boulogne architectural'i yayımlıyorlar.

Alphand Paris'te Buttes Chaumont Park'ını düzenliyor.

Caddelerin asfaltla kaplanması.

1864'te tamamlanacak olan Londra metrosunun yapımına başlanıyor.

Iowa'da yapımı 1880'e kadar sürecek İkarya topluluğu kuruluyor.

1861

Amerikan İç Savaşı başlıyor.

Londra'da Morris, Marshall & Faulkner şirketi kuruluyor; şirketin amacı "boyanmış, hakkedilmiş eserlerin, mobilya ve metallerin yapımı ve dağıtımı"dır.

Charles Garnier, Paris Opera binasının 1875'e kadar sürecek inşasına başlıyor.

Hittorff Kuzey Garında 1865'e kadar sürecek restorasyon işlemini başlatır ve gara metalik yapı kafesli büyük bir salon yerleştirir.

F Coignet beton direncini yükseltmek için metal donatı kullanımını savunan bir eser yayımlar.

1862

Londra'da ikinci evrensel sergi. Bade, Bavyera ve Wurtemberg'de sanayinin serbest bırakılması. Almanya'da Sanayi Devrimi'nin başlangıcı.

Mısır'da Ismailiye'nin kuruluşu.

Baltard Paris'te Saint-Augustine kilisesini metalik çatıyla inşa ediyor.

Davioud, Châtelet Sarayını, Châtelet Tiyatrosunu ve Sarah-Bernhardt Tiyatrosunu inşa ediyor.

1863

Viollet-le-Duc güzel sanatlar eğitiminin reformu için III. Napoleon tarafından tayin ediliyor ve hem enstitü hem de öğrencileri tarafından düzenlenen komplo sonrasında görevinden ayrılmak zorunda kalıyor. Dersleri *Entretiens sur l'architecture* adıyla yayımlancaktır.

Empresyonistler Salon des Refusés'de sergi açıyorlar.

Krupp Essen'de Westend işçi kentini kuruyor.

Baltard'ın Paris Haller'i üzerine monografisi.

Londra'da metro açılıyor.

Belçikalı bir eski garson olan Etienne Lenoir ilk otomobili imal ediyor.

Saint-Simoncu bankacı Périere, Fransa'da Mobilya Kredisi'ni başlatıyor.

Alessandro Antonelli, 163 metre yüksekliğindeki Turin Dalgakıranı'nı taştan inşa ediyor.

Lasalle, Alman İşçi Cemiyeti'ni kuruyor. Paris'te silahsızlanma konulu konferans.

1864

Mühendis William H. Barlow Londra'da, Yeni Saint-Pancras garı yanındaki bir otel için 73 metrelik kiriş mesafesiyle zamanın en büyüğü olan metalik bir strüktür çatıyor.

Peter Ellis Liverpool'da Oriel Chambers'ı inşa ediyor.

Miss Octavia Hill, İngiltere'de yoksul konutlarına yerleştirilen kiracılar için eğitim seferberliği başlatıyor.

Proudhon'un ölümü.

İşçi Enternasyonali'nin kuruluşu.

S. Marcus'un benzinli motoru – son halini alması 1875'i bulacaktır.

F. Le Play, *La Réforme sociale*'i yayımlıyor.

Fustel de Coulanges, *La Cité antique*'i yayımlıyor.

1865

P J. Proudhon'un ölümünden sonra yayımlanan eseri *Du principe de l'art et de sa destination sociale*'i yayımlanıyor.

Guiseppe Mengoni, Milan'da Victor-Emmanuel pasajını inşa ediyor. Brükselliler Haussmannı bir anlayışla bulvarlarını düzenliyorlar.

Paris'te "Le Printemps" alışveriş merkezi açılıyor.

W Boutland Wilkinson, Büyük Britanya'da ilk betonarme evi inşa ediyor.

1866

İmparator Maximilien Champs-Elyssées'ye yanıt olarak Mexico'da Paseo de la Reforme'u inşa ettiriyor.

Paris'te "La Belle Jardinière" alışveriş merkezi açılıyor.

1867

Paris'teki ikinci evrensel sergi F. Le Play tarafından organize ediliyor. Sergide Avrupa'daki ilk hidrolik asansör müşahede ediliyor. Krantz ve Eiffel metalden Makine Galerisini inşa ediyorlar. Sergi sırasında döşemeler ve döşeme altları için büyük ölçekte beton kullanılıyor.

J. Monier betonarme kullanımı ve betonarmenin direnç fonksiyonları için izin belgesi alıyor.

Vaudremer Paris'te Santé "işlevsel hapishanesi"ni inşa ediyor.

K. Marx *Kapital*'in Almanca ilk baskısını yayımlatıyor.

Lozan'da Enternasyonal Kongresi toplanıyor.

Alphand 1873'te tamamlanacak *Promenades de Paris*'yi yayımlamaya başlıyor.

Nobel dinamiti icat ediyor.

1868

H. Horeau, *Assainissement, Embellissement de Paris. Edilité urbaine mise à la portée de tout le monde*'u yayımlıyor.

Baudelaire'in *Curiosités esthétiques*'i ölümünden sonra yayımlanıyor.

Paris'te Hôtel-Dieu'nün 1878'de tamamlanacak inşası başlıyor.

Krupp'un Almanya Siedlingen'deki işçi kenti. Saint-Cloud Parkı pistinde ilk bisiklet yarışı.

1869

Matthew Arnold *Culture and Anarchy*'yi yayımlıyor.

Atlantik ve Pasifik arasında ilk demiryolu bağlantısı kuruluyor.

Uzay şehirciliğinin ilk örneği olan 427 metre uzunluğundaki köprüyol Londra'daki Farringdon Street'in üzerinden geçiriliyor.

Paris'te Alphand'ın düzenlediği Montsouris Parkı halka açılıyor.

Paris'te "La Samaritaine" alışveriş merkezi açılıyor. Watt'ın ilk elektrik motoru.

1870

Fransız-Alman savaşı.

III. Napoleon'un halli.

Le Play *L'Organisation du travail*'ı yayımlıyor. Olmsted ABD'de "Park-System"i tasarlıyor.

John A. Roebling New York'ta Brooklyn köprüsünü inşa ediyor.

Krupp Essen'de işçi kenti kuruyor.

J. W. ve I. S Hyatt'ın selüloidi imal edişi.

1871

Paris Komünü.

II. Guillaume Almanya imparatoru oluyor.

Chicago yangını.

Ruskin banliyölerdeki insanları kurtarmak için Saint-Georges loncasını kuruyor.

Jules Saulnier Noisel-sur-Marne'da Menier çikolata fabrikasını kuruyor.

Çelik taşıyıcı iskeletli yapı.

1872

La Haye'de Enternasyonal Kongresi.

H. Taine Notes sur l'Angleterre'i yayımlıyor.

F. Engels, 1887'de Konut Sorunu adıyla bir araya toplanacak bir dizi makale yayımlıyor.

Monier ilk betonarme sarnıcı yapıyor.

R. Morris Hunt New York'ta on katlı New York Tribune Kulesini inşa ediyor. ABD'de Rocky dağlarındaki ilk ulusal park Yellowstone'un açılışı.

1873

William E. Ward, ABD'de ilk betonarme evi inşa ediyor.

Krupp, Kronenberg'te ilk işçi kentini kuruyor.

1874

İsveç'te şehircilikle ilgili ilk yasal düzenlemeler.

J. B. Godin, *La Richesse au service du peuple. Le Familistère de Guise*'i yayımlıyor.

Fustel de Coulanges, *Histoire et Instiutions de l'ancienne France*'ı yayımlıyor.

1875

Fransa'da III. Cumhuriyetin tesisi.

Prusya'da ilk şehircilik yasası.

B. W. Richardson, *Les Maladies de la vie moderne.*

ABD'de Viollet-le-Duc'ün *Entretiens sur l'architecture*'ü yayımlanıyor.

1876

ABD Philadelphia'da Uluslararası Sergi.

Amerikan demiryolları standart saat uygulamasına geçiyor.

İlk telefon.

B. W Richardson, *Hygeia, a City of Health*'i yayımlıyor.

Boileau ve Eiffel Paris'te "Bon Marché"yi inşa ediyorlar.

Eiffel, Budapeşte'de Pest garını inşa ediyor.

Abadie, Sacré-Coeur de Montmarte'yi inşa ediyor.

1877

Thaddeus Hyatt, prefabrikasyon binaları savunuyor ve betonarmenin ilkelerini tanımlayan bir inceleme yazısı yayımlıyor.

Norman Shaw, Bedford Park'ta bahçeli evler inşa ediyor.

Edison'un mikrofonu icadı.

1878

Paris Evrensel Sergisi. Eiffel'in devasa dehlizini yaptığı Henri de Dion'un Makineler Galerisi.

Davioud, Trocadéro'yu inşa ediyor.

Gaudi, Barcelona'da 1880'de tamamlanacak Maison Vicens'i inşa etmeye başlıyor.

H. H. Richardson, Cambridge'de Sever Hall'ü inşa ediyor.

Monier, betonarme için yeniden sertifika alıyor.

W Morris, *Les Arts décoratifs, leur relation avec la vie moderne*'i yayımlıyor.

Liebknecht'in Marksist partisi Almanya'da yasaklanıyor.

1879

Jules Verne *Les Cinq Cents Millions de la Bégum*'ü yayımlıyor.

Henry George, 1887'de Fransızcaya çevrilecek *Progress and Poverty*'yi yayımlıyor.

Pullmann City, Chicago yakınlarında kuruluyor.

W. Le Baron Jenney Chicago'da, iş hanlarının prototipi olan atlı katlı ilk Leiter Binasını inşa ediyor.

Postacı Cheval Drôme yakınlarında, 1912'de tamamlanacak ideal sarayının inşasına başlıyor.

1880

Stübben Almanya'da ilk şehir düzenlemesi incelemesi olan *Die Stadtbau*'yu yayımlıyor. ABD'de 1895'e kadar sürecek Yeni İkarya'nın kuruluşu.

Eiffel, yapımı 1884'te tamamlanacak Garabit köprüyolunu inşa ediyor.

J. Monier yetki belgelerini bir Alman firmasına satıyor; firma Monier'nin yöntemini "Monierbeton" adıyla tescilliyor.

W. Morris'in tekstil desenleri.

New York'ta Siemens'in ilk elektrikli asansörü.

Jules Guesde Fransa'da Marksist bir parti kuruyor.

Boers Savaşı.

Panama Kanalı şirketinin kuruluşu.

1881

P Souriau, Théorie de l'invention'u yayımlıyor. Patrick Geddes'in Regional Servey tezi. Picard ve Maus Brüksel'de *L'Art moderne* adlı haftalık dergiyi yayımlıyorlar.

Paul Sédille, yangında harap olan ilkinden sonra ikinci "Le Printemps"ı inşa ediyor.

Paris'in büyük bulvarları elektrikle aydınlatılmaya başlıyor.

1882

Soira y Matta doğrusalkent tezini sunuyor.

Büyük Britanya'da tarihi binaların korunmasına yönelik bir daire kuruluyor.

Paris'te Dekoratif Sanatlar Birliği kuruluyor.

Edison'un ilk elektrik santrali.

Kongo'da Leopoldville kuruluyor.

Fransa'da Jules Ferry'nin ilköğretim yasası.

Lumiere şirketi 1895'te tamamlanacak sinematografın yapımına başlıyor.

1883

E. Zola *Au bonheur des dames*'ı yayımlıyor.

Gaudi Barcelona'da Sagrada Familia kilisesinin inşasına başlıyor.

John A. Roebling, açıklık uzaklığı 481 metre olan ve çelik halatlarla asılmış Brooklyn köprüsünü inşa ediyor.

K. Marx'ın ölümü.

1884

William Morris Sosyalist Lig'i kuruyor.

Henry Cole'ün *Fifty Years of Public Works*'ü ölümünden sonra yayımlanıyor.

Eiffel'in atölye şefi Maurice Koechlin, 300 metrelik bir kule projesi yapıyor.

Gallé'in çiçek biçiminde cam vazoları.

Brüksel'de 1893'e kadar sürecek Yirmiler Grubu toplanıyor.

Pelton'un büyük şelale tribünleri.

Waldeck-Rousseau Fransa'da işçi sendikalarını yasallaştırıyor.

1885

Baron Jenny, Chicago'da ilk gökdelen Home Insurance Binasını inşa ediyor.

H. H. Richardson Chicago'da Marshall Field mağazasını inşa ediyor.

Gaudi, Barcelona'da 1889'da tamamlanacak Güell hotelinin ve Güell parkının inşasına başlıyor.

Baixeras, Barcelona'da üç "Gran Via"nın kazımını başlatıyor.

Burnham ve Root Chicago'da Rookery Binasını inşa ediyorlar.

California'da Çin Kastarlama dükkânlarını düzenleyen ilk bölgeleme yasası.

P J. H. Cuypers Amsterdam'da Rijksmuseum'u inşa ediyor.

P Nenot (1853-1934) Paris'te 1900'de tamamlanacak olan Sorbonne'u inşa etmeye başlıyor.

Marx'ın *Kapital*'inin ikinci cildi yayımlanıyor.

Pasteur kuduz virüsünü keşfediyor.

1886

Koenen, demirin çekmeye betonun ise basınca karşı dirençli olduğunu bilimsel olarak ispatlıyor.

Sullivan ve Adler Chicago'da 1889'da tamamlanacak olan Auditorium Binasını inşa ediyorlar.

Londra'da, 1894'te tamamlanacak olan ilk döner köprü Tower Bridge'in inşasına başlanıyor.

Mersey'in altından geçerek Liverpool'a ulaşan demiryolu tüneli inşaatı.

Hava kompresörü.

1887

"*Art nouveau*" tabiri ilk defa Brüksel'de telaffuz ediliyor.

Paris'te Süsleme Sanatları Okulunun kuruluşu.

Eiffel kulesine karşı "sanatçı protestosu."

Eiffel yapımı 1892'de tamamlanacak Panama Kanalı'nı tevsiye havuzlarını inşa ediyor.

F. L. Wright, Sullivan ve Adler'in ajansına tasarımcı olarak giriyor. Wright 1893'e kadar burada çalışacaktır.

Voyser İngiltere'de ilk kır evlerini inşa ediyor.

Lever Büyük Britanya'da Port Sunlight işçi kentini kuruyor.

E. Hénard 1889 Evrensel Sergisi için yürüyen yol projesini sunuyor.

Otomatik telefon.

1888

II. Guillaume Almanya imparatoru oluyor.

Hindoçin Fransız birlikleri tarafından bütünüyle işgal ediliyor.

W. Morris Londra'da Arts and Crafts hareketini kuruyor.

1889

Paris Evrensel Sergisi. Demir yapımına düzülen övgüler doruk noktasına çıkıyor.

Eiffel kulesi. Dutert ve Contamin'in Makineler Galerisi (1910'da yıkılacaktır).

Gallé'nin mobilyaları, seramikleri ve cam ürünleri.

Camillo Sitte, *Der Städtebau nach seinen Künstlerischen Grundsätzen*. Fransızca 1912'de *L'Art de bâtir les villes* ismiyle yayımlanıyor.

E. Bellamy, *Looking Backward*'u yayımlıyor.

J. Verne, *Hier et Demain*'i yayımlıyor.

Brimigham yakınlarında Bournville bahçekenti.

Baron Jenny Chicago'da ikinci Leiter Binasını inşa ediyor. Hiç taşıyıcı duvar barındırmayan ilk yapı; "Chicago pencere" tabir edilen yatay bant pencereler.

Holabird ve Roche, Chicago'da Tacoma Binasını inşa ediyorlar.

F. L. Wright, Illinois Oak Park'ta ilk evini bina ediyor.

Arnodin Rouen'deki aktarma köprüsünü inşa ediyor.

Benzin motorlu otomobil.

II. Enternasyonal'in kuruluşu.

Fransa'da Boulanger Hareketi.

1890

Sullivan ve Adler ABD Saint Louis'de Wainwright Binasını inşa ediyor.

Baron Jenney Chicago'da 62 metre yüksekliğindeki Manhattan Binasını inşa ediyor.

R. H. Turnock Chicago'da yarısaydam cam merdivenli sekiz katlı bir bina inşa ediyor.

John Root Chicago'da Monadnock Block'u inşa ediyor. Burnham ve Root Chicago'da Reliance Binasını inşa ediyor.

Hennebique ve Coignet Fransa'da endüstriyel amaçlı betonarme bir yapı inşa ediyorlar.

Paul Sédille, *L'Architecture moderne en Angletterre*'i yayımlıyor.

Avusturya'da Otto Wagner'e Viyana şehrinin yeniden modellenmesi görevi veriliyor.

Van de Velde "endüstri, inşa ve süsleme sanatı" adını verdiği şey için resmi bırakıyor.

Bisikletler için kauçuk lastik.

General Boulanger Brüksel'de intihar ediyor.

İlk büyük 1 Mayıs İşçi gösterisi düzenleniyor; olayın yıldönümü işçi bayramı olarak kutlanacaktır.

1891

Papa XIII. Leon, *Rerum novarum* belgesini yayımlıyor.

William Morris, *News from Nowhere*'i yayımlıyor. Kitabın Fransızcası *Nouvelles de nulle part ou une Ere de repos* adıyla 1902'de yayımlanacaktır. E. Hénard, *Le Palais des machines. Notices sur l'édifice et la marche des travaux*'yu yayımlıyor.

Goncourt kardeşler *L'Art japonais au XVIIIe siècle*'i yayımlıyorlar.

Boston'da Park System'in yapımı.

Burnham ve Root, Great Nothern hoteli ve Chicago Capitole'ü inşa ediyorlar.

Transsibérien'in inşası.

Fransa'da 1 Mayıs: Fourmies katliamı.

1892

Henry Van de Velde, Belçika'da *Art nouveau*'nun kuramcısı haline geliyor.

Otto Wagner ve Viyana ekolü.

Soria y Mata doğrusalkent sistemini Madrid yakınlarında deneme fırsatı buluyor.

Sullivan ve Adler Chicago'da Schiller Binasını inşa ediyorlar.

Sullivan *Ornament in Architecture*'ü yayımlıyor.

Hennebique T biçimli betonarme putreli icat ediyor.

Panama skandalı.

Ravachol'ün anarşist saldırıları.

Loïe Fuller, Folies-Bergère'le nam salıyor.

Renoir'ın Durand-Ruel'de başarı kazanan sergisi.

Cezanne, Baigneuses ve Montagne Sainte-Victoire isimli tablolarını yapıyor.

1893

Chicago Evrensel Sergisi. Sullivan'ın planları reddediliyor. Mimaride gerileme.

Horta Brüksel'de, Turin caddesinde Maison Tassel'i inşa ediyor.

Van de Velde Anvers Akademisi'nde sanat tarihi dersi veriyor.

A. Loos 1896'ya kadar sürecek ABD seyahatine çıkıyor.

Zola *Rougon-Macquart* dizisinin yirminci ve son romanını yayımlıyor.

Theodor Hertzka Viyana'da, *Un voyage à Terre Libre'i yayımlıyor*

Dizel motor.

Edison'un sineması.

V Considérant'ın ölümü.

Munch Le Cri adlı tablosunu resmediyor.

Anarşist Vaillant Temsilciler Meclisi'ni bombalıyor.

Fransa'da anarşiye karşı önleyici yasa çıkartılıyor.

1894

II. Nikola Rusya çarı oluyor. Fransız-Rus ittifakı.

Anarşist Caserio Lyon'da cumhurbaşkanı Sadi Carnot'yu katlediyor.

Yüzbaşı Dreyfus'un hüküm giymesi.

Jules Siegfried'in devlete toplumsal habitatla ilgilenme yükümlülüğü getiren yasası. HBM'ler.

Lüksemburg Müzesinde *Legs Caillebotte*.

Rodin, Les Bourgeois'de *Calais*'i yontuyor.

Kropotkin, *Les Temps nouveaux*'yu yayımlıyor.

Traine, *Les Origines de la France contempopraine*'i yayımlıyor.

K. Marx'ın *Kapital*'inin üçüncü cildi yayımlanıyor.

Van de Velde, *Déblaiement d'art* başlıklı manifestosunu yayımlıyor.

Julien Gaudet, Paris Güzel Sanatlar Okulunda kuramsal ders veriyor.

Viyana'da *Modern Architektur* dergisi yayımlanıyor. Otto Wagner Avusturya Akademisi tarafından öğretim görevlisi olarak atanıyor.

Wagner, yapımı 1897'ye kadar sürecek olan Viyana Metrosunu inşa ediyor.

Brüksel'de La Libre Esthétique [Özgür estetik] grubu kuruluyor.

Krupp, Alfredshof işçi kentini kuruyor.

Soira y Mata "Compania Madrilena de Urbanizacion"u kuruyor.

Guimard, 1898'de tamamlanacak olan Castel Béranger'i inşa ediyor.

A. de Baudot Paris'te demirli çimentodan ilk kilise olan Saint-Jean de Montmarte'yi inşa ediyor. Kilise 1904'te tamamlanacaktır.

Hennebique İsviçre'de ilk betonarme köprüyü inşa ediyor.

Sullivan ve Adler çelik strüktür ve pilotili Guarantee Trust Binasını inşa ediyorlar.

Holabird ve Roche, Chicago'da Marquette Binasını inşa ediyorlar.

F. L. Wright mimarlık bürosunu açıyor.

"Bay Region Style" San Francisco'da Batı ile Doğu arasında sentez bir mimari arıyor.

1895

Berlage Hollanda'da *Over Architektur*'u yayımlıyor.

Otto Wagner Viyana'da *Modern Architektur*'u yayımlıyor.

Marx'ın postüme *Les Luttes de classes en France*'ı yayımlanıyor.

Berlin'de *Pan* dergisi çıkıyor.

Viyana'da 1915'e kadar yayımlanacak olan *Der Architektur* dergisi çıkıyor.

Sullivan ve Adler Buffalo'da Prudential Binasını inşa ediyorlar.

Horta Brüksel'de 1900'de tamamlanacak olan Solvay otelini inşa ediyor.

Van de Velde Brüksel'de ilk evini inşa ediyor ve ilk mobilyalarını tasarlıyor.

Hennebique Roubaix'de ilk betonarme siloyu inşa diyor.

Gaudi, Güell şapelinin planlarını çiziyor; yapımı 1908'de gerçekleşecektir.

Engels'in ölümü.

Fransa'da CGT'nin kuruluşu.

1896

Jugend dergisi Münih'te yayımlanıyor.

S. Bing, Paris'te *Art Nouveau* Galerisini açıyor.

Dört İskoç, Mackintosh, McNair, M. Ve F. MacDonald, Arts and Crafts Sergisinde mobilya ve dokuma ürünlerini sergiliyorlar.

Horta, 1899'da tamamlanacak Halkevi'ni Brüksel'de inşa ediyor.

Eugène Hénard'ın III. Alexandre caddesi için kazı projesi.

Papaz Lemire, Hazebrouck'ta "Konut ve Toprak Parçası Derneği"ni kuruyor.

William Morris'in ölümü.

Durkheim'ın *Les Règles de la méthode sociologique*'i yayımlanıyor.

Spencer'ın *Principes de sociologie*'yi yayımlıyor.

Adler uçakla ilk uçuşu gerçekleştiriyor.

Becquerel'in radyoaktivite kuramı.

Marconi'nin radyo-telegrafı.

Atina'da ilk olimpiyat oyunları.

1897

J. Hoffmann, J. Olbrich vd Viyana Ayrılıkçı Grubu'nu kuruyor.

Henry Van de Velde'nin yapıtı Dresden'de sergileniyor.

Modern üslupta Alman modası.

Belçika'daki Tervueren Sergisi. Serginin mimarisine Paul Hankar yön veriyor..

Berlage yapımı 1903'e kadar sürece Amsterdam Borsası'nı inşa etmeye başlıyor.

A Loos *Wiener Zeitung*'da süsleme "cürümleri"ni eleştiren bir dizi makale yayımlıyor.

Büyük Britanya'da yaya ve araçlar için Blackwell Tüneli.

Djibouti'nin kuruluşu.

1898

Glasgow mimari rönesansının merkezi.

Mackintosh yapımı 1909'da tamamlanacak Güzel Sanatlar Fakültesini inşa ediyor. Ayrıca parabolik tonozlu döner bir toplantı salonunun çizimini yapıyor.

Ebenezer Howard'un *Tomorrow*'u yayımlanıyor.

Cities of Tomorrow yayımlanıyor. Fransızcası 1902'de *Villes-Jardins de demain* başlığıyla yayımlanacaktır.

Venedik Ayrılıkçıları'nın yayın organı *Ver Sacrum* dergisi çıkıyor.

Münih'te "Birleşik Sanatlar Atölyesi" kuruluyor.

Gaudi Barcelona'da, yapımı 1904'e kadar sürecek Maison Calvet'yi inşa ediyor.

Sullivan Chicago'da Gage Binasını inşa ediyor.

Laloux Paris'te Orsay garını inşa ediyor.

Brüksel'de I. Uluslararası Sanat Kongresi.

Radyumun keşfi.

Monet, *Nymphéas*'ı yapıyor.

Rodin *Balzac* heykelini yontuyor.

Stanislas Bernier, Paris'te Opera-Comique'i inşa ediyor.

Fransa'da iş kazazedelerine tazminat ve maaş bağlanmasını öngören yasa çıkartılıyor.

Dreyfus Vakıası. Zola, *J'accuse*'ü yayımlıyor.

Fachoda.

1899

Kropotkine'in *Fields, Factories and Workshop*'u Londra'da yayımlanıyor. Kitap Fransızcaya 1910'da *Champs, Usines et Ateliers* adıyla çevrilecektir.

E. Howard Londra'da Bahçekentler Cemiyeti'ni kuruyor.

Frantz Jourdain, Paris'te yeni Samaritaine mağazalarını inşa ediyor.

Hennebique, Paris Danton caddesinde betonarme bir ev inşa ediyor.

Guimard Paris metro girişlerini inşa ediyor.

Van de Velde, Habana Cie mağazalarını Berlin'e naklediyor ve Alman Löffler firması için mobilyalar tasarlıyor.

Sullivan Chicago'da, 1904'te tamamlanacak Carson, Pirie and Scott mağazalarını inşa ediyor.

Washington'da çıkartılan bir kararname bina yüksekliklerine göre yapılan bölgelemeyi kesinleştiriyor.

Marconi kablosuz telgrafla ilgili deneyler yapıyor.

1900

Paris'te Evrensel Sergi.

Dekorun ve taşın zaferi.

Ch. Garnier'in nüfuzu. Grand ve Petit Palais'nin inşası. Sarayların çelik strüktürleri taştan bir dekorun ardına gizleniyor.

Henry Van de Velde, Weimar Sanat Okulunun başına geçiyor.

Peter Behrens, kendi evini inşa ediyor.

Mackintosh Viyana'da ikamet etmeye başlıyor.

Gaudi Barcelona'da, 1914'te tamamlanacak olan Güell parkının düzenlemesini yapıyor.

John Ruskin'in ölümü.

Atget'in "fotoğraf sanatı" ve gerçekçi fotoğrafı.

Büyük Britanya'da Labour Party'nin kuruluşu.

Fransa'da günlük mesaiyi 11 saate indiren yasa.

1901

Sullivan'ın *Kindergarten Chats*'ı yayımlanıyor.

Julien Gaudet'in *Eléments et Théorie de l'architecture*'ü yayımlanmaya başlıyor; eserin yayımlanması 1904'e kadar sürecektir.

Van de Velde, Berlin'de *Die Renaissance in Modernen Kunstgewebe*'yi yayımlıyor.

Zola'nın *Travail*'ı yayımlanıyor.

F. L. Wright, ABD'de yaptığı ilk villalarla kendi üslubunu tanımlıyor: Oak Park'taki Maison Martin, Illinois'de Maison Ward ve Willitts. Chicago'da manifesto-konferansı olan *The Art and Craft of the Machines* başlıklı metni sunuyor ve betonarme bir banka projesi tasarlıyor.

Tony Garnier endüstriyel kent projesinin ilk planlarını çiziyor.

J. M. Olbrich Darmstadt'ta sanatçılar için bir kent inşa ediyor.

Victor Prouvé, Gallé, Majorelle ve Daum, Fransa'da Ecole de Nancy'yi kuruyorlar.

J. Lavirotte Paris, Rapp caddesinde modern üslupta bir cephe inşa ediyor.

Hollanda'da nüfusu 10.000'i geçen her kent için bir gelişim planını zorunlu kılan yasa çıkartılıyor.

1902

Berlage Amsterdam için bir şehircilik projesi tasarlıyor.

Goward, "The First Garden-City Society"yi başlatıyor.

Daniel H. Burnham, Manhattan'da "ütü demiri" tabir edilen Fielder Binasını inşa ediyor ve San Francisco şehirleşme planını çıkartıyor.

H. Van de Velde, Hagen Golkwang Müzesinin donatımını yapıyor ve Weimar dükalığı tarafından müzenin sanat danışmanlığına getiriliyor.

Mackintosh, Turin Sergisinde İskoçya pavyonunu inşa ediyor.

Wright, Heurtley Evi'ni, Illinois ve Wisconsin'de ise Charles Ross için ev inşa ediyor.

1903

Unwin ve Parker, E. Howard'ın kuramı uyarınca Lechtworth bahçekentinin inşasına başlıyorlar.

Eugène Hénard yayımlanması 1909'a kadar sürecek *Etudes sur les transformations de Paris*'yi yayımlamaya başlıyor.

J. Hoffmann Viyana'da "Wiener Werkstätte" atölyelerini açıyor.

Peter Behrens, Düsseldorf Sanat Okulunun müdürlüğüne getiriliyor; 1907'ye kadar bu görevde kalacaktır. Léon Jausselly Barcelona şehir düzenlemesi yarışması için Villa Médicis'yi hazırlıyor.

A. Perret Paris'te, Franklin caddesinde betonarme bir bina inşa ediyor.

Horta, Frankfurt Büyük Pazarını inşa ediyor.

Paris'te Süsleme Sanatları Müzesinde Nancy ekolünün sergisi açılıyor.

Wright'ın yolculu ilk uçan cihazı.

İlk vesikalık fotoğraf Paris'te, *Le Matin* gazetesinde yayımlanıyor.

1904

Paul Souriau'nun *La Beauté rationnelle*'i yayımlanıyor.

G. Benoit-Lévy'nin *La Cité-Jardin*'i yayımlanıyor.

Patrick Geddes'in *City Development*'ı yayımlanıyor.

Forestier'nin *Grandes Villes et Systèmes de parcs*'ı yayımlanıyor.

İlk Alman şehircilik dergisi *Der Städtebau* Camillo Sitte ve Th. Goecke tarafından

çıkartılmaya başlıyor.

Almanya'da ilk şehircilik yasası.

Tony Garnier, Roma ve Paris'te "endüstriyel kentinin" planlarını sergiliyor.

Marcel Poëte, Paris Şehri Tarihi Yapılar Kütüphanesi'nde, Paris şehri tarihi konulu bir ders açıyor.

Hennebique, asma bahçeler ve çıkmaları balkonları olan betonarmeden bir ev inşa ediyor.

Wright, Illinois'de Robert Evans Evi'ni, Buffalo'da Martin Evi'ni ve yine Buffalo'da Larkin Company merkezini inşa ediyor.

A. de Baudot Tulle Tiyatrosunu demir çimentosundan inşa ediyor.

Arnodin Marsilya'da bir aktarma köprüsü inşa ediyor.

Alfred Messel, Berlin'de Wertheim mağazasını inşa ediyor.

Van de Velde, yapımı 1906'ya kadar sürecek Weimar Kunstgewerbeschule'sini inşa ediyor ve burada öğretmenliğe başlıyor.

Otto Wagner, yapımı 1906'ya kadar sürecek Viyana Tasarruf Sandığı binasını inşa ediyor.

J. Hoffmann, yapımı 1906'ya kadar sürecek Purkersdorff Sanatoryumunu inşa ediyor.

A. Loos, İsviçre Montreux'de teras çatılı bir bina inşa ediyor.

Einstein, görecelik kuramını yayımlıyor.

1905

Perret Paris'te Ponthieu caddesi garajını çıplak betondan inşa ediyor.

J. Hoffmann Brüksel'de Stoclet Sarayını inşa ediyor.

Gaudi Barcelona'da, yapımı 1910'a kadar sürece Casa Mila'yı inşa ediyor. Mobilyalarını da kendisi tasarlayacaktır.

Tony Garnier, E. Heirrot tarafından Lyon şehrinin başmimarı tayin ediliyor.

Maillart, İsviçre'de Taranasa nehri üzerinde, açıklık uzaklığı 51 metre olan ilk monolitik betonarme köprüyü inşa ediyor.

Riemerschmidt ve Schmidt, Almanya'da makine çıkışlı mobilyalarını sergiliyorlar.

Roma'da 347 metre uzunluğunda, İspanya Sarayı'nı Nationale caddesine bağlayan I. Umberto Tüneli.

Forestier, Paris Belediyesi'nden Bagatelle'in arazisinde çalışma hakkını alıyor ve burada Roseraie bahçesini düzenliyor.

H. G. Wells, *A Modern Utopia*'yı yayımlıyor; kitap 1907'de *Une utopie moderne* başlığıyla Fransızcada yayımlanacaktır.

Paris'te fovizm ve Dresden'de Brücke Grubu.

İngiltere'de ilk renkli film.

1906

La Haye'deki Paix Sarayının inşası için uluslararası bir yarışma düzenleniyor.

Chicago'da uydukent Gary'nin kuruluşu.

Wright, Üniteryen bir kilise inşa ediyor.

Manhattan'da 26 katlı Saint Paul Binasının inşası.

A. Loos Viyana'da kendi mimarlık okulunu açıyor.

T. Garnier, Lyon'da La Mouche mezbahaları için proje tasarlıyor; inşası 1909'dan 1913'e kadar sürecektir.

E. Hénard "katlı kavşak" inşasını öneriyor.

Krupp, Margaretenhole işçi kentini kuruyor.

Binalarda kullanılabilen havalandırma sistemleri.

Fransa'da haftalık tatili kurumsallaştıran bir Çalışma Bankanlığı kuruluyor. Eski kentlerle ilgili yasa.

Paris'te ilk otobüs Montmarte-Saint-Germain-des-Prés hattında işlemeye başlıyor.

1907

Behrens, Olbrich, Hoffmann, Van Velde vd endüstri ve mimarinin işbirliği amacıyla Deutscher Werkbund'unu kuruyorlar. Werkbund'un manifestosu, daha şimdiden müstakbel Bauhaus'un bütün fikirlerini barındırmaktadır. Van de Velde de zaten 1919'da Bauhaus'a dönüşecek Weimar Sanat Okulunun müdürlüğüne getiriliyor. Van de Velde, *Der Neue Stil*'i yayımlıyor.

Bruno Paul Berlin Sanat ve Meslek Okulunun başına geliyor.

Peter Behrens, AEG firmasının sanat danışmanlığına getiriliyor.

Gropius, 1910'a kadar çalışacağı Behrens atölyesindeki büro şefi görevine getiriliyor.

Hoffmann ve Klimt Viyana'da "ayrılıkçılardan ayrılanlar" grubunu kuruyorlar.

Olbrich, Darmstadt'ta Mariages Kulesini inşa ediyor.

Schmidt, Garden ve Martin ABD'de betonarmeden devasa bir antrepo inşa ediyorlar.

F. L. Wright, River Forest'ta Roberts malikânesini inşa ediyor.

Freyssinet, Cher nehri üzerinde betonarme köprüler inşa ediyor.

Robert Maillart ve mimar Pfleghardt ve Haefeli, Davos'ta Kraliçe Alexandra Sanatoryumunu betonarmeden inşa ediyorlar.

R. Urwin, Londra yakınlarında Hampstead Garden Suburb'unu inşa ediyor.

Papa X. Pius, "modernizme" karşı Pascendi belgesini çıkartıyor.

Bergson'un *Yaratıcı Tekamül*'ü yayımlanıyor.

Picasso, Les Demoiselles d'Avignon tablosunu yapıyor.

1908

Adolf Loos'un *Ornement et Crime*'i yayımlanıyor.

Van de Velde, Weimar'da Dekoratif Sanatlar Okulunu açıyor.

Mies van der Rohe, 1911'e kadar çalışacağı Behrens Atölyesi'ndeki görevine başlıyor.

F. L. Wright, Coonley ve Horner malikânelerini inşa ediyor. Manhattan'da 47 katlı Singer Binası gökdeleni.

ABD'de mantar döşemenin ilkeleri keşfediliyor.

1909

Raymond Unwin'in *Town Planing in Practice*'i yayımlanıyor; eser 1922'de *Plan des villes* başlığıyla Fransızcada yayımlancaktır.

Büyük Britanya'da Town Planing Act.

Wright, Oak Park'ta Thomas Gale malikânesini, Chicago'da Robie malikânesini ve Iowa'da küçük bir otel inşa ediyor.

Gaudi Barcelona'da paraboloid hiperbolik çatılı Sainte-Famille okulunu inşa ediyor.

AEG şirketinin hem tasarımcısı hem mimarı olan Behrens, Berlin'de şirket için bir fabrika inşa ediyor.

R. Ostberg Stockholm'de halk sarayı inşa ediyor.

Almanya'daki ilk bahçekent olan Hellereau, Dresden yakınlarında kuruluyor.

İtalya'da fütürizm.

Aluminyum alaşımının keşfi.

1910

Neuchâtel'de çıkan *Bulletin de la société géographique*'te ilk defa "şehircilik" terimi kullanılıyor.

Büyük Britanya'da ilk şehircilik dergisi *The Town Planning Review* kuruluyor.

Londra'da şehircilik sorunlarına ayrılmış uluslararası bir konferans toplanıyor.

E. Hénard dergide, "Büyük Şehirlerin Geleceği Üzerine Rapor" hazırlıyor.

F. L. Wright, Almanya'da bir yıl geçiriyor ve burada yapıtıyla ilgili bir esere son halini vererek, *Augsgebuhrte Bauten und Enhürbe* adıyla Berlin Wamuth'tan yayımlatıyor. Eserleri Berlin'de sergileniyor.

Perret, yapımı 1913'e kadar sürecek Champs-Elysées Tiyatrosunu inşa ediyor.

A Loos Viyana'da Steiner Evi'ni, Goldman ve Salatsch Evini inşa ediyor.

R. Maillart, Giesshubel mağazaları için betonarmeden ilk mantar döşeme uygulamasını gerçekleştiriyor.

Le Corbusier yirmi üç yaşında, Behrens Atölyesi'nde çalışmaya başlıyor.

Lyautey ve Prost, Fas'ı şehirleştirmeye başlıyorlar.

Benoit-Lévy'nin *La Ville et son image*'ı yayımlanıyor.

Jean Brunhes'in *La Géographie humaine*'i yayımlanıyor.

ABD Cleveland'da devletin ilk işçi lojmanları programı.

Makineler Galerisi'nin yıkılması.

1911

Fas'ta Fransız mandası. Lyautey.

Çin Devrimi.

Gropius, Alfred-sur-Leine'de Fagus fabrikalarını (yapımı 1914'e kadar sürecektir) inşa ediyor.

Perret Paris'te Champs-Elysées Tiyatrosunu inşa ediyor. Max Berg, Breslau'da (1913'te tamamlanacak) Centenaire Salonu'nu inşa ediyor.

Poelzig, Posen'de çıplak çelik armatürden su kulesi inşa ediyor.

Mies van der Rohe, Saint-Petersburg'da Behrens tarafından inşa edilen Almanya Elçiliği'nin yapımını yürütüyor.

Henry Sauvage, Vavin caddesinde sekili bir bina inşa ediyor.

W. B. Griffin, Avusturalya'da yeni kurulan Canberra şehrinin planını hazırlıyor.

F. L. Wright'ın Hollanda konferansları.

Fransız Şehirciler Cemiyeti'nin kuruluşu.

Paris'te Bağımsızlar Salonu ve Güz Salonu'nda kübist sergiler.

Munich'te Blaue Reiter Sergisi.

Mondrian Paris'e yerleşiyor.

Kupka'nın dikey planları.

Einstein "Yerçekimi Kuvvetinin Işığın Yayılımı Üzerindeki Etkilerine Dair"i yayımlıyor.

1912

Balkan Savaşı.

Uluslararası Bahçekentler Derneği'nin kuruluşu.

Kotera Prag'da Emekli Sandığı Merkezini inşa ediyor.

J. M. Van der Mey, Amsterdam'daki navigasyon binasını inşa ediyor.

Sant'Elia İtalya'da Nouvelle Tendance grubunu kuruyor.

Robert Maillart Rusya'da çalışmaya başlıyor.

Horta, Brüksel'de Güzel Sanatlar Akademisi'nin başına getiriliyor.

Duchamp-Villon Güz Salonu'nda "kübist ev"i sergiliyor.

Paris'te ilk fütürist sergi.

Kandinsky'nin *Du spirituel dans l'art*'ı yayımlanıyor.

Braque ve Picasso'nun kâğıt yapıştırma uygulaması.

Claude Debussy'nin *Prélude à l'après-midi d'un faune*'u.

Schönberg'in *Pierrot lunaire*'i.

1913

Meksika'da iç savaş.

II. Balkan Savaşı.

Edwin Lutyens Yeni Delhi'yi kuruyor.

Dornach'ta ilk Goetheanum'un açılışı.

Tony Garnier (yapımı 1919'a kadar sürecek) Lyon stadını inşa ediyor. Cass Gilbert New York'ta Woolworth Binasını inşa ediyor.

Fas'ta şehirci Prost.

Sant'Elia'nın Citta Nuova projeleri.

Gropius, dizel lokomotif projesi hazırlıyor.

Freyssinet, açıklık uzaklığı 185 metre olan betonarmeden bir kemerli köprü tasarlıyor.

Uluslararası İskân ve Şehircilik Federasyonu'nun ve Uluslararası Şehirler Birliği'nin kuruluşu.

Urwin'in *Town Planning in Practice*'i yayımlanıyor.

D. Burnham'ın ölümü.

Apollinaire'in *Les Peintres cubistes et Alcools*'ü yayımlanacak.

New York'ta Armory Show Sergisi. Rusya'da süprematizmin başlangıcı ve rayonizm manifestosu.

Proust *Kayıp Zamanın İzinde*'yi yayımlamaya başlıyor.

Stravinsky'nin *Le Sacre du printemps*'ı.

Freud'un *Totem ve Tabu*'su.

Valéry Larbaud'nun *Barnabooth*'u.

Russolo'nun fütürist müzik manifestosu.

1914

I. Dünya Savaşı.

Panama Kanalı'nın açılışı.

Fütürist mimari manifestosu.

Marinetti, Saint-Petersburg ve Moskova'da konferanslar veriyor.

Köln'de Werkbund Sergisi. Bruno Taut'un cam pavyonu, Gropius'un büro ve fabrikası, Van de Velde'nin tiyatrosu.

P. Scheebart'ın *L'Architecture du verre*'i yayımlanıyor.

J. Hoffmann, Brüksel'de Stoclet Sarayının (1905'te başlayan) inşasını tamamlıyor.

F. L. Wright: Chicago'da Midway Gardens.

Fransa'da Şehirci Mimarlar Cemiyeti'nin kuruluşu.

Fas'ta şehircilik yasaları.

Marcel Duchamp'ın ilk ready made'i.

Charlie Chaplin'in ilk filmleri.

1915

Van de Velde Weimar'daki görevinden istifa ediyor ve kendi yerine Gropius'u tavsiye ediyor.

Le Corbusier'nin "Domino evleri" projesi.

Tony Garnier Lyon'da Grange-Blanche Hastanesini inşa ediyor (inşaat 1930'da tamamlanacaktır).

Taylor'un *Satellite Cities*'i yayımlanıyor.

P Geddes'in Cities in Evolution'u yayımlanıyor.

A. de Baudot'nun ölümü.

Moskova'da süprematizm manifestosu.

Mondrian Plus et Moins başlıklı seri tablolarını yapıyor.

C. Einstein'ın *Afrikanische Plastik*'i yayımlanıyor.

1916

Verdun Savaşı.

Sant'Elia, İtalya-Avusturya cephesinde hayatını kaybediyor.

Mourmans kenti kuruluyor.

Prost'un yeni Fez kenti.

F. L. Wright Tokyo'da (yapımı 1922'ye kadar sürecek) Imperial Hoteli inşa ediyor.

Freyssinet Fransa'da Orly güdümlü hangarlarını inşa ediyor.

Louis Van der Swaelmen ilk modern şehircilik incelemesi *Préliminaires d'art civique*'i kaleme alıyor.

H. Van de Velde Weimar'da *Formules de la beauté architectonique moderne*'i yayımlıyor.

A de Baudot'nun *L'Architecture et le Béton armé*'si ölümünden sonra yayımlanıyor.

Paslanmaz çelik brövesi.

Zürih'te dada akımı.

Gabo'nun *Manifeste du réalisme*'i.

Kafka'nın *Dönüşüm*'ü yayımlanıyor (Fransızca çevirisi 1938).

Joyce'un *Deadalus*'u yayımlanıyor (Fransızca çevirisi 1924).

1917

ABD savaşa giriyor.

Rusya'da devrim.

Denizaltı savaşları.

Le Corbusier Paris'e temelli yerleşiyor.

Rietveld'in mavi ve sarı sandalyeleri.

De Klerk, Amsterdam'da Eigen Haard binasını inşa ediyor. Tony Garnier'nin *Une cité industrielle. Etude pour laconstruction des villes*'i yayımlanıyor.

Hollanda'da Stijl Akımı.

Satie'nin Parade balesi Paris'te oynanıyor.

Mistinguett ve Maurice Chevalier, Folies-Bergère'de boy gösteriyor.

Ravel'in *Le Tombeau de Couperin*'i.

Einstein'ın *Théorie de l'Univers*'i.

1918

I. Dünya Savaşının sonu.

Çekoslovakya ve Polonya bağımsızlıklarını ilan ediyorlar.

Yugoslavya Krallığı kuruluyor.

II. Nikola'nın katli.

Unwin, *Nothing Gained by Overcrowding*'i yayımlıyor.

Ozenfant ve Jeanneret, *Après le cubisme*'i yayımlıyorlar.

O. Wagner, Klimt ve Debussy'nin vefatı.

Dada manifestosu.

Jazz Avrupa'ya geliyor.

Satie'nin *Socrate*'ı.

Matisse'in *Odalisques*'i.

Oswald Spengler'in *Batının Çöküşü* adlı eseri yayımlanıyor.

1919

II. Guillaume tahtı bırakıyor ve Almanya'da cumhuriyet ilan ediliyor.

Finlandiya'da cumhuriyet ilan ediliyor.

III. Enternasyonal'in kuruluşu.

ABD'de (1933'e kadar sürecek) içki yasağı.

Hindistan'da Gandi'nin konuşmalarının başlangıcı. Fransa'da çalışma gününü sekiz saatle sınırlandıran yasa.

Gropius Weimar'da Bauhaus'u kuruyor.

Taut kardeşler Wagdebourg'da mimaride çok renkliliğe çağrıda bulunuyorlar.

Mies van der Rohe'nin cam ve çelikten gökdelen projesi.

H. Poelzig Schauspielhaus'u inşa ediyor.

Mendelsohn bir dizi tasarımını sergiliyor; tema, çelik ve beton mimarisidir.

B. Taut'un Hagen'de dağ mimarlığı projesi.

H. Finsterlin Casa Nova'yı inşa ediyor.

Gropius, Scharoun ve Taut çalışma grubu (Arbeitskreis) oluşturuyorlar.

Le Corbusier, Ozenfant ve P Dermée (1925'e kadar devam edecek) L'Esprit nouveau'yu yayımlıyorlar.

Tony Garnier'nin *Les Grands Travaux de la ville de Lyon*'u yayımlanıyor.

Fransa'da şehirlerin düzenlenmesi, genişlemesi ve güzelleştirilmesiyle ilgili (1924'te son halini alacak) yasa.

Fransa'da *La Vie Urbaine* dergisi kuruluyor.

Paris'te uluslararası şehircilik yarışması düzenleniyor.

M. Poëte Paris'te Şehircilik Yüksek Okulunu kuruyor.

L. de Soissons İngiltere'de ikinci bahçekent Welwyn'i kuruyor.

Matté Truco İtalya'da (1922'de tamamlanacak olan) Fiat fabrikasını kuruyor.

J. J. P. Oud Rotterdam'da işçi evleri inşa ediyor.

Valéry'nin *La Crise de l'esprit*'si yayımlanıyor.

1920

Filistin'de Siyonist kolonileşme.

Rusya'da Wrangel'in ordusu bozguna uğruyor.

Almanya'da Finsterlin'in kabul evi projesi; Gropius ve Taut'un Lettres utopiques'i yayımlanıyor; Berlin'de ilk dada sergisi; Piscator Berlin'de İşçi Tiyatrosunu kuruyor; Poelzig, Wegener'in *Golem* filmi için dekor hazırlıyor.

Rusya'da: Tatline III. Enternasyonal binası için eskiz hazırlıyor; Gabo'nun radyo vericisi projesi; Malevitch'in mimarlık maketleri; Vhutemas Mimarlık Okulunun açılışı; Gabo ve Pevsner'in Gerçekçi Konstrüktivizm Manifestosu.

Hollanda'da: Klerk Amsterdam'ın güney mahallelerinde (1924'e kadar sürecek) şehircilik çalışmalarına başlıyor; Oud, Rotterdam'da Tusschendijken kentini inşa ediyor; Mondrian'ın Neoplastisizm Manifestosu.

Fransa'da: Le Corbuiser'nin Maison Citrohan projesi; Le Corbusier, Ozenfant ve Jeanneret *Esprit Nouveau* dergisini kuruyorlar; Gemier Paris'te Ulusal Halk Tiyatrosunu kuruyor.

Polonya'da Gdynia şehri kuruluyor.

Soria y Mata İspanya'da vefat ediyor.

Radyonun icadı.

Penisilinin keşfi.

Eddington'un *Espace, Temps, Gravitaion*'u.

1921

Sun Yat-sen Çin cumhurbaşkanı oluyor.

Rusya'da Constadt'taki denizcilerin isyanı.

Mendelsohn, Postdam'da Einstein Kulesini inşa ediyor.

Bauhaus'da El Lissitzky.

Dudok, Hilversum belediye sarayını inşa ediyor. Eggerickx ve Van der Swaelmen, Brüksel'in banliyösü Boitsfort'da iki bahçekent inşa ediyorlar.

Hennebique'in ölümü.

Kropotkin'in ölümü.

Klee ve Schlemmer, Bauhaus'da öğretmen oluyorlar.

Elie Faure'nin *L'Art moderne*'i.

Einstein görecelik kuramıyla Nobel fizik ödülünü alıyor.

1922

Mussolini İtalya'da iktidara geliyor.

Rusya SSCB ismini alıyor.

Théo Van Doesburg, Kandinsky'nin öğretmen tayin edildiği Bauhaus'da kalıyor.

Perret'nin kulekent projesi.

Freyssinet, Vouvray'da Saint-Pierre köprüsünü inşa ediyor. Chicago Tribune gökdeleni için yarışma düzenleniyor: Gropius, Bruno Taut vd projeleriyle yarışmaya katılıyorlar. Birincilik ödülü Raymond Hood'a, ikincilik ödülü ise Eliel Saarinen'e gidiyor.

Le Corbusier, Vaucresson'da bir villa ve Paris'te Ozenfant için bir ev inşa ediyor. "Üç milyon nüfuslu çağdaş bir şehir" projesini takdim ediyor.

Victor Bourgeois Brüksel'de Cubisme caddesini inşa ediyor.

Moskova'da Meyerhold'un konstüktivist mizanseni.

Lewis Mumford'un *The Story of Utopias*'ı yayımlanıyor.

James Joyce'un *Ulysses*'i yayımlanıyor (Fransızca çevirisi 1929).

1923

Tokyo depremle yerle bir oluyor.

Weimar'da ilk Bauhaus sergisi. Gropius *Staatliches Bauhaus in Weimar*'ı yayımlıyor.

Mies van der Rohe, Hans Richter ve W. Gräff Berlin'de *G* dergisinin üç sayısını yayımlıyorlar.

F. Höger Hamburg'da Chilihaus'u inşa ediyor.

Häring, Garkau çiftlik binasını inşa ediyor.

Rietveld, Utrecht'te Scröder Evi'ni inşa ediyor.

Van Doesburg ve Van Eesteren'in ev projeleri.

Paris'te Rosenberg Galerisinde Stijl sergisi.

Moskova'da Emek Sarayı için yarışma düzenleniyor.

Perret Raincy kilisesini çıplak betonarmeden inşa ediyor.

Le Corbusier·Maison La Roche'u inşa ediyor ve *Vers une architecture*'ü yayımlıyor.

Mallet-Stevens, Hyères'te Noailles villasını inşa ediyor.

Perry ABD'de "komşuluk ünitesi" üzerine ilk çalışmalarını yayımlıyor.

G. Eiffel ve Eugène Hénard'ın ölümü.

Monet: *Les Nymphéas*. Abel Gance: *La Roue*.

1924

Fransa ve İngiltere SSCB'yi tanıyorlar.

Lenin'in ölümü.

Oud, Rotterdam'da De Unie kafesini inşa ediyor.

El Lissitzky'nin *L'Etrier des nuages*'ı.

Guinzbourg'un *Le Style et l'Epoque*'u yayımlanıyor.

Schtchoussev Moskova'da Lenin Mozolesini inşa ediyor.

Gropius'un *International Architektur*'u yayımlanıyor.

Behrens, Höchst'teki kimya fabrikalarının idari binasını inşa ediyor.

Kiesler'in "sonu olmayan ev" projesi.

Steiner Dornach Goetheanum'unu betonarmeden inşa ediyor.

De Koninck, Uccle'deki kendi evini betonarmeden inşa ediyor.

Neutra'nın Rush City Reformed projesi (son halini 1935'te alacaktır).

Perret Grenoble'da oryantasyon kulesi inşa ediyor.

Sauvage, Paris'te kolektif hizmetler sunan bir konut birimi inşa ediyor.

Le Corbusier Lipchitz atölye evlerini ve Boulogne-sur-Seine'de de Meitschaninoff atölye evlerini inşa ediyor.

Sullivan'ın ve Postacı Cheval'in ölümü.

Sürrealizm Manifestosu.

Marcel Lherbier'nin *Inhumaine* adlı filmi; filmin dekorunu Mallet-Stevens hazırlıyor.

Berg'in *Wozzeck*'i, ilk dinleti.

1925

Troçki görevinden azlediliyor.

Paris'te Uluslararası Dekoratif Sanatlar Sergisi. Le Corbusier'nin Esprit Nouveau pavyonu ve "plan Voisin"i. Belçika pavyonunu Horta inşa ediyor. Turizm pavyonunu Mallet-Stevens, koleksiyoncular otelini Ruhlmann, SSCB pavyonunu Melnikov... Mallet-Stevens, P

Chareau, R. Delaunay, F. Léger'in "bir Fransız elçiliği."

Kiesler, Grand Palais'de uzaykent projesini sergiliyor.

Le Corbusier, Pessac'ta Frugès kentini inşa ediyor ve *Urbanisme*'i yayımlıyor.

Mallet-Stevens, Paris yakınlarındaki Ville-d'Avray ve Mézy'de villalar inşa ediyor.

Théo Van Doesburg Büchers Bauhaus'dan *Grundbegriffe der Neuen gestaltenden*'i yayımlatıyor.

Oud Kiefhoek işçi köyünü inşa ediyor.

Breuer'in ilk metal borulu koltuğu.

Gropius Dessau'da (yapımı 1926'nın sonuna kadar sürecek) yeni Bauhaus binalarını inşa ediyor.

T. Van de Wijdeveld, *The Life and Work of the American Architect F. L. Wright*'ı hazırlıyor.

Maillart, Val-Tschiel köprüsünün inşasında takviye kemeri kullanıyor.

Bruno Taut ve M. Wagner, Berlin yakınlarındaki Britz alışveriş merkezini inşa ediyorlar.

Brezilya'da "fütürist" tabir edilen Warchavchik Manifestosu.

Rudolf Steiner'in ölümü.

Ortéga y Gasset'nin *Dezhumanización del arte*'si yayımlanıyor.

Kafka'nın Dava'sı yayımlanıyor (Fransızca çevirisi 1933).

Dos Passos'un Manhattan Transfer'i yayımlanıyor (Fransızca çevirisi 1928).

Joéphine Baker Paris'te, La Revue nègre'de.

Eisenstein'ın *Grev*'i ve *Potemkin Zırhlısı*.

1926

Bauhaus Dessau'ya transfer ediliyor. Malevitch 1927'ye kadar orada ikamet edecektir. Ernst May, Frankfurt'ta toplu işçi konutları inşa ediyor.

Mies van der Rohe, K. Liebknecht ve Rosa Luxembourg anısına bir anıt inşa ediyor.

Van de Velde, Ecole de la Cambre'yi oganize etme göreviyle Belçika'ya dönüyor.

De Koninck, Uccle'de Ressam Lenglet'in evini inşa ediyor.

P Kramer La Haye'de Bijenkorf'u inşa ediyor.

Van Doesburg, Arp ve Sophie Taueber, Strasbourg kapalı otobüs durağını inşa ediyorlar.

Le Corbusier Ternisinien Evlerini, Boulogne-sur-Seine'de Cook'u ve Paris "Halk Sarayı" yatakhanesini inşa ediyor.

Mallet-Stevens Paris'te kübist ev topluluğunu (Mallet-Stevens caddesinde) ve Saint-Jean-de-Luz'de Le Casino'yu inşa ediyor.

Karl Mose, Bâle'de Saint-Antoine kilisesini inşa ediyor.

Yamada, Tokyo'da telegraf merkezi bürosunu inşa ediyor.

İtalya'da Yediler Grubu kuruluyor.

Mühendis Charkov Moskova'da ilk radyo kulesini inşa ediyor.

Guinzbourg, Alma Ata'da kamu binası inşa ediyor.

Loos, Paris'te T. Tzara Evi'ni inşa ediyor.

New York'ta uluslararası sergi. Kiesler sergide "sonu olmayan ev"i sergiliyor.

H. Lavedan, *Qu'est-ce que l'urbanisme?*'i yayımlıyor.

Gaudi ve Souriau'nun vefatı.

Heisenberg, Born ve Jordan'ın kuantum mekaniği. Fritz Lang'in *Metropolis*'i.

Kafka'nın *Şato*'su yayımlanıyor (Fransızca çevirisi 1938).

T. E. Lawrence'ın *Les Sept Piliers de la sagesse* [*Bilgeliğin Yedi Sütunu*] yayımlanıyor.

1927

Werkbund Mies van der Rohe'ye, Stuttgart yakınlarındaki Weissenhof kentini düzenleme görevini veriyor.

Le Corbusier bu kentte teras çatılı iki ev inşa eder. J. J. P Oud'un dizi evleri; Mies van der Rohe, kolektif yerleşim binaları; Mart Stam'ın iki katlı dizi evleri; P Behrens'in kuleli apartman.

Gropius, V Bourgeois, Hilberseimer, B. Taut, Scharoun, J. Frank'ın eserleri.

Gropius'un "Total Tiyatro" projesi.

Mies van der Rohe, çelik borudan ilk koltuğunu tasarlıyor.

W. C. Berendt'in *La Victoire du nouveau style archtectural*'i yayımlanıyor.

L. Hilberseimer'in *Nouvelle Architecture internationale*'i yayımlanıyor.

G. A. Platz'ın *L'Architecture de ces derniers temps*'ı yayımlanıyor.

SSCB Moskova'da Guinzbourg kolektif işçi evleri inşa ediyor; Melnikov (1929'da tamamlanacak) kendi evini ve altı işçi kulübünü inşa ediyor. Leonidov, Lenin Enstitüsü projesini tasarlıyor; Malevitch Bauhaus Yayınlarından *Die Gegenstandslos Welt*'i [*Nesnesiz Dünya*] yayımlatıyor.

J. J. P Oud Hollanda Rotterdam'da halk evlerini inşa ediyor; Brinkman ve Van der Wlugt, Van Nelle'nin fabrikalarını inşa ediyorlar. İsviçre'de Cenevre'deki Milletler Sarayı için uluslararası yarışma düzenleniyor. İlk CIAM La Sarraz'da toplanıyor. Moser Bâle'de betonarme bir fabrika inşa ediyor.

Neutra ABD'de Health House'u inşa ediyor (yapımı 1929'da tamamlanacaktır); Buckminster Fuller, Maison Dymaxion'un projesini yapıyor.

Japonya'da Kikuji Ishimoto Tokyo'daki Asahi Gazetesi binasını inşa ediyor. Metro inşaatı.

Fransa'da P Chareau Beauvallon Club House'u inşa ediyor.

İtalya'da MIAR (Movimento Italiano per l'Architettura Razionale) kuruluyor.

Finlandiya'da Aalto Viipuri Kütüphanesini inşa ediyor (1935'te tamamlanacaktır).

Mimari kabuk kuramı.

Muthesius ve Obrist'in ölümü.

Televizyonun icadı.

Lindberg Atlantik'i ara vermeden geçiyor.

Bergson Nobel Edebiyat Ödülü'nü alıyor.

Elie Faure'nin *L'Esprit des formes*'u yayımlanıyor.

Julien Benda'nın *La Trahison des clercs*'i yayımlanıyor.

1928

SSCB'de ilk beş yıllık plan.

Chiang Kai-shek Çin'de genelkurmay başkanı oluyor.

Almanya'da Gropius, Hannes Meyer'in kendisine tevdi ettiği Bauhaus başkanlığını bırakıyor.

Gropius Karlsruhe'de toplu konut inşa ediyor. Mendelsohn, Chemnitz'te Schoken mağazasını inşa ediyor. Otto Bartnin Köln'de Pressa kilisesini inşa ediyor.

Fransa'da Freyssinet, öngerilmeli betonu icat ediyor. Guimard Greuze caddesinde bir evi inşa ediyor. Tony Garnier, Lyon'da ABD mahallesinde lojmanlar inşa ediyor (1935'te tamamlanacaktır). Prost, Paris bölgesinin düzenlenmesiyle ilgili incelemeler yapıyor. 13 Temmuz'da, beş yılda 260.000 lojmanın inşa planını öngören Loucheur yasası çıkıyor.

Hollanda'da Bijvoet ve Duiker, betonarme bir sanatoryum inşa ediyorlar. Dudok (1932'de tamamlancak) Hilversum belediye binasını inşa ediyor. Jan Wils, Amsterdam olimpiyat stadını inşa ediyor.

ABD'de Neutra, Los Angeles'ta Maison Lovell'ı inşa ediyor. Clarence Stein ve Henry Wright ABD'de ilk bahçekent Radburn'ü inşa ediyorlar.

İtalya'da Fillia, Mussolini'nin himayesinde ilk fütürist mimari sergiyi organize ediyor. Gio Ponti *Domus* dergisini kuruyor.

Belçika'da Horta, Brüksel Güzel Sanatlar Sarayını açıyor.

Türkiye'de H. Jansen Ankara kentini inşa ediyor.

Finlandiya'da Aalto (1930'da tamamlanacak) Torun Sonomat Gazete binasını inşa ediyor.

SSCB'de Guinzbourg tek ailelik asgari konutu inşa ediyor.

Büyük Britanya'da Howard ve Mackintosh'un ölümü.

A. Breton'un *Le Surréalisme et la Peinture*'ü yayımlanıyor.

Malraux'nun *Les Conquérants*'ı yayımlanıyor.

Lawrence'ın *L'Amant de Lady Chatterley*'i yayımlanıyor.

Einstein'ın *Théorie du champ unitaire*'i yayımlanıyor.

Ravel'in *Bolero*'su.

1929

Walt Street'te Krach Borsası.

Almanya Frankfurt'ta II. CIAM.

Moholy-Nagy Bauhaus'u inşa ediyor.

Moholy-Nagy'nin *Du matériau à l'architecture*'ü.

Bauhaus Bücher, J. J. P Oud'un *Holländische Architektur*'ünü yayımlıyor.

Mies van der Rohe, Barcelona Sergisindeki Alman pavyonunu inşa ediyor.

Fransa'da Perret, Paris'te Müzik Okulunun salonunu inşa ediyor. Freyssinet Bagneux'da, ince betondan tonozlu tren hangarı inşa ediyor. Laprade ve Bazin Marbeuf caddesinde bir garaj inşa ediyor. P Chareau (yapımı 1931'de bitecek) Maison du Dr. Dalsace'yı inşa ediyor; Le Corbusier Paris'te Kurtuluş Ordusu'nun (yapımı 1933'te tamamlanacak) sığınak

kentini ve Savoye villasını, Moskova'da (1936'da tamamlanacak) Centrosoyouz'u inşa ediyor. Marcel Poëte, *Introduction à l'urbanisme*'i yayımlıyor.

SSCB'de WOPRA (Pan-Rus Proleter Mimarlar Cemiyeti) kuruluyor; Bartsch ve Siniavski Moskova'daki Planetarium'u inşa ediyorlar.

İtalya'da Roma için uluslararası şehircilik yarışması düzenleniyor. Terragni Côme'de Maison du Fascio'yu inşa ediyor.

İsviçre'de Robert Maillart Salginatobel köprüsünü inşa ediyor.

Finlandiya'da Aalto (yapımı 1933'te tamamlanacak) Paimio Sanatoryumunu inşa ediyor.

ABD'de 324 metre yüksekliğindeki Crysler Binası inşa ediliyor.

Danimarka'da Arne Jacobsen "Maison de l'avenir"i sergiliyor.

Sesli film.

ABD'de "bilimkurgu" terimi ortaya çıkıyor.

Modern Sanat Müzesi New York'ta kuruluyor.

Breton'un *Le Surréalisme au service de la révolution*'u yayımlanıyor.

1930

Dünya çapında ekonomik kriz.

Gandi, Hindistan'da sivil itaatsizliğe çağırıyor.

Fransa'da Le Corbusier "ışıyankent" kuramını yayımlıyor. 1933'te inşa edilecek Üniversitekenti için İsviçre pavyonunu tasarımlıyor, İsviçre için Clarté binasını tasarlıyor, Le Var için bir villa ve Champs-Elysées'deki M. Beistegui için çok lüks bir daire inşa ediyor. Fransa'da savaştan bu yana açılan ilk Alman sergisi Gropius tarafından Dekoratör Sanatçılar Salonu'nda organize ediliyor. UAM (Modern Sanatçılar Birliği) kuruluyor. Lurçat, Villejuif'te Karl Marx Okul Grubu'nu inşa ediyor; ilk HBMA'lar ortaya çıkıyor. Sınıflandırılmış yapılar etrafında koruyucu bölge oluşturulmasını öngören yasa.

Paris'te sömürge şehirciliği kongresi.

SSCB'de Guinzbourg'un Moskova için "yeşil şehir" planı. Bartch, Vladimirov, Ohitovitch ve Sokolo'nun Magnitogorsk şehri için projesi. Ivan Nikolayev Moskova'da evli öğrenciler için sosyal konut inşa ediyor.

Almanya'da Mies van der Rohe Bauhaus'un yönetimini H. Meyer'den alıyor ve Brno'da Tugendhat Binasını inşa ediyor.

Brüksel'de III. CIAM.

Stockholm Sergisi. Asplund'un pavyonu.

Van Doesburg *Art Concret* dergisini kuruyor.

Nervi (yapımı 1932'de tamamlanacak) Floransa stadını inşa ediyor.

R. Hood New York'ta Daily News gökdelenini inşa ediyor. CIAM'ın yedi mimarı Neubühl bahçekentini düzenliyorlar.

Loos Prag'da Müller Evi'ni inşa ediyor.

Mermoz Güney Atlantik'i geçiyor.

Louis de Broglie (dalga mekaniğiyle) Nobel Fizik Ödülü'nü alıyor.

1931

İspanya'da cumhuriyet ilan ediliyor.

Japonlar Mançurya'yı işgal ediyorlar.

Moskova'da Sovyetler Sarayı için yarışma açılıyor. Gabo projesi.

Rus konstrüktivizminin sonu. Van Doesburg'un ölümü. Stijl dağılıyor.

"Mussolini Planı" da denilen yeni Roma planı.

MIAR dağılıyor.

New York'ta (1939'da tamamlanacak) Rockefeller Center'ın inşası.

F. L. Wright, Broadacre City'yi tasarlıyor.

Berlin İnşaat Firmaları Derneği için Bauhaus'da sergi açılıyor; Gropius, Mies van der Rohe, Moholy-Nagy, H. Bayer katılımcılar arasında.

Mies van der Rohe, Prusya Bilimler ve Sanatlar Akademisi'ne üye seçiliyor.

Le Corbusier, Alger düzenleyici plan projesi.

Beaudouin ve Loos (1932'de tamamlanacak) Bagneux kentini inşa ediyorlar.

Sauvage Nantes'ta Decré mağazalarını inşa ediyor.

Le Ricolais: *Essai sur les systèmes réticulés à trois dimensions*'u.

İngiltere MARS grubu kuruluyor.

1932

Salazar Portekiz Bakanlar Konseyi'nin başkanı oluyor.

Dessau'daki Bauhaus kapanıyor.

Gropius Alman devrimi şehitleri anısına Iena Anıtını inşa ediyor.

Kiesler'in dönüşebilir tiyatro projesi.

Sovyet Mimarlar Birliği kuruluyor.

Owen Williams, Nottingham yakınlarında bir kimya fabrikası inşa ediyor.

Havlicek ve Honzik, Prag'da Emekli Sandığı binasını inşa ediyorlar.

Horta kral Albert tarafından baron unvanıyla şereflendiriliyor.

Neutra, Research House'u inşa ediyor.

New York Modern Sanat Müzesinde uluslararası modern mimari sergisi gerçekleşiyor.

Hitchcock ve Johnson, The *International Style*'ı yayımlıyorlar.

Agache Rio de Janerio'da şehircilik faaliyetlerini yürütüyor.

Pingusson, Saint-Tropez'de Otel Latitude 43'ü inşa ediyor.

İtalya'da Littoria kenti kuruluyor.

Pagano, Roma Fizik Enstitüsü binasını inşa ediyor.

Fransa'da *Urbanisme* dergisi kuruluyor.

Patrick Geddes ve H. Sauvage'ın ölümü.

Paris'te Abstraction-Création Grubu kuruluyor.

L. F Céline'in *Gecenin Kıyısına Yolculuk*'u yayımlanıyor.

1933

Hitler şansölye oluyor.

Japonlar Çin'i işgal ediyor. Uzun Yürüyüş.

Franklin D. Roosevelt, ABD başkanı oluyor.

Chicago Sergisi: "İlerleme yüzyılı."

IV CIAM *La Charte d'Athènes*'i (*Atina Şartı*) yazıyor, metin Le Corbusier'nin yeniden kaleme aldığı haliyle 1943'te yayımlanacaktır.

Anvers'te Escaut sol yakasının düzenlenmesi için uluslararası yarışma açılıyor. Le Corbusier, "ışıyankent" fikrini teklif ediyor.

Stockholm için şehircilik yarışması.

GECUS'un kuruluşu.

Rotterdam'da bir faubourg'da ilk lameliform bina Brinkmann, Van der Vlugt, Van Tijen ve Maaskant tarafından inşa ediliyor.

Tecton Group, Londra Hayvanat Bahçesinde Goril Evi'ni inşa ediyor.

Bryggman Finlandiya'da Archipel Adalarındaki beyaz villaları inşa ediyor.

Arne Jacobsen, Kopenhag yakınlarında Bellavista'da site inşa ediyor.

J. B. Strauss, San Francisco'da Golde Gate köprüsünü inşa ediyor.

Torroja, Algesiras'taki kapalı pazarı inşa ediyor.

Maillart, Schwandbach nehri üzerine köprü inşa ediyor.

Michelucci, Floransa garını inşa ediyor.

Baldessari, Milan 5. Triennal'inde basın pavyonunu inşa ediyor.

Prouvé, Tony Garnier'nin Lyon'unda Grange Blanche Hastanesi için yirmi ameliyathane yapıyor.

Berlin Bauhaus'u kapanıyor.

A. Loos ve Tiffany'nin ölümü.

E. Kaufmann'ın *De Ledoux à Le Corbusier*'si yayımlanıyor.

Dali'nin *De la beauté terrifiante et comestible du modern style*'i.

Malraux'nun *La Condition humaine*'i yayımlanıyor.

Aldous Huxley'nin *Brave New World*'ü yayımlanıyor.

1934

SSCB Milletler Meclisi'ne katılıyor.

Dollfus'un katli.

Gropius İngiltere'ye göç ediyor.

Le Corbuiser'nin ABD seyahati.

İtalya'da Sabandia şehri kuruluyor.

Fransa Bordeaux'da I. Ulusal Şehircilik Kongresi.

F L. Wright: Broadacre City ve Usonienne Binası.

Le Corbuiser: Alger için ikinci yeniden imar planı ve Cezayir'in Nemours kenti için planı.

Owens Williams, o dönemdeki en büyük kapalı havuz olan Wembley Havuzu'nu inşa ediyor.

Beaudouin, Lods ve Bodiansky: La Defense'ta bir Büyük Sergi Sarayı projesi.

Aalto, Viipuri Kütüphanesini inşa ediyor.

Berlage, La Haye'de Belediye Müzesini inşa ediyor.

Fransa'da Modern Sanatçılar Birliği manifestosu.

Berlage'ın ölümü.

Lewis Mumford'un *Technics and Civilisation*'ı yayımlanıyor.

Cadwell'in Le Petit Arpent du Bon Dieu'sü yayımlanıyor.

1935

SSCB'de Stakhanovizm.

ABD'de New Deal politikası.

Almanya'da ırkçı yasalar.

İtalya Etiyopya'ya saldırıyor.

Moskova metrosu inşası.

Torroja Madrid stadını inşa ediyor.

Nervi, İtalyan hava kuvvetleri için askeri hangarlar inşa ediyor (yapımı 1943'e kadar sürecektir).

Asplund, Stockholm yakınlarında krematoryum inşa ediyor.

Zagreb Fuarında Fransa pavyonunu ve kendi kendini taşıyan ince kabuklu hava hangarlarını inşa eden B. Lafaille, ince yelken biçimli çatı örtüsünü ve V şeklindeki taşıyıcı örtüleri icat ediyor.

Beaudouin ve Lods, Sures Açık Hava Okulunu ve çelik levhadan Rolan Garros Havacılık Kulübü'nü yapıyor.

Neutra Corona School'u ve William Beard malikânesini inşa ediyor.

Malevitch ve Frantz Jourdain'in ölümü.

1936

Fransa'da Halk Cephesi.

İspanya'da iç savaş başlıyor.

Suudi Arabistan'da petrol bulunuyor.

F. L. Wright, "şelale üzerinde bir ev" denilen Kaufmann Evi'ni ve Johnson firması için idari bir bina inşa ediyor.

Gropius, İngiltere'de Impington College'ı inşa ediyor.

Van de Velde, Gand Universitesi Merkez Kütüphanesini inşa ediyor.

Aalto, Sunila selüloz fabrikasını inşa ediyor.

Neutra ilk kontrplaktan evi inşa ediyor.

Werner March, olimpiyat oyunları için Berlin Stadyumu'nu inşa ediyor.

Beaudouin, Lods, Prouvé ve Bodiansky, Clichy Halkevini inşa ediyolar.

Prost, İstanbul planı için görevlendiriliyor.

Costa, Niemeyer ve Reidy, Rio de Janerio'da eğitim bakanlığı binasını inşa ediyorlar; danışman mimar Le Corbusier'dir ve inşaat 1945'te tamamlanacaktır.

Poelzig'in ölümü.

N. Pevsner Londra'da *Pioneers of the Modern Movement from William Morris to Gropius*'u yayımlıyor.

1937

Japonlar Pekin'i alıyor.

Paris'te Evrensel Sergi.

Paris'te V. CIAM.

Giraudoux'nun modern şehircilik yanlısı konferansları Annales'ta yayımlanıyor.

Le Corbusier'nin 100.000 kişilik stat projesi.

İlk Sovyet mimarlar kongresi.

Japon Werkbund'u ve *Kosaku Bunka* dergisi.

Van de Velde Hollanda'da Kröller-Müller Müzesini inşa ediyor (1954'te tamamlanacaktır).

ABD'de Le Tourneau ve Hobart ev fabrikası.

Mendelsohn, Haifa Hastanesini ve Kudüs'teki Hadassah Tıp Merkezini inşa ediyor.

L. Mumford'un *The Culture of Cities*'i yayımlanıyor.

W. C. Berendt'in *Modern Building, its Nature, Problems and Forms*'u yayımlanıyor.

1938

Almanya Avusturya'yı işgal ediyor. Prag'a ültimatom. Münih Anlaşmaları.

İngiliz-Amerikan şirketlerinin Kuveyt petrolünü işlemeye başlamaları.

Gropius Harvard Üniversitesinde mimarlık bölümünün başına geçiyor (1952'ye kadar bu görevde kalacaktır).

Mies van der Rohe, Chicago Illinois Teknoloji Enstitüsünde mimari bölümünün başına geçiyor.

Moholy-Nagy, Chicago'da New-Bauhaus'u inşa ediyor.

F. L. Wright, Arizona Çölü'nde ikinci ikametgâhı olan Taliesin-West'i inşa ediyor.

Buckminster Fuller'in *Nine Chains to the Moon*'u.

Aalto, Mairea villasını inşa ediyor.

Bryggman, Turku mezarlığı şapelini inşa ediyor (inşaat 1943'te tamamlanacaktır).

Le Corbusier Alger için gökdelen projesi tasarlıyor.

Tecton Group, Londra Hayvanat Bahçesinde penguenler için havuz inşa ediyor.

Crabtree, Slater, Moberly ve Reilly, Londra'daki Peter Jones mağazalarını inşa ediyorlar.

Bruno Taut'un ölümü.

Paris'te uluslararası sürrealist sergi.

Eisentein'ın *Alexandre Newsky*'si.

1939

II. Dünya Savaşı. Hitler-Stalin paktı.

Çekoslovakya ve Polonya'nın işgali. SSCB Finlandiya'ya saldırıyor.

New York Evrensel Sergisi. Aalto Finlandiya pavyonunu; Markelius İsveç pavyonunu; Costa ve Niemeyer ise Brezilya pavyonunu inşa ediyolar.

Zürih'te İsviçre Ulusal Sergisi.

SSCB'de Magnitogorsk kenti inşa ediliyor. Mies van der Rohe, Chicago Illinois Teknoloji Enstitüsünün yapımı için çalışmaya başlıyor.

1940

Hollanda, Belçika, Lüksemburg ve Fransa'da Alman işgali.

Baltık ülkeleri Sovyet Cumhuriyetleri haline geliyor.

Le Corbusier'nin Alger planı, doğrusal endüstriyel kent, "üç yerleşim," Modulor.

Buckminster Fuller: çelik levhadan Maison Dymaxion.

Maillart, Simme köprüsünü inşa ediyor.

Torroja, Esla nehri üzerinde açıklık uzunluğu 190 metre olan bir köprü inşa ediyor.

Behrens, Unwin, Maillart ve Asplund'un ölümü.

1941

Almanya SSCB'ye saldırıyor. Moskova çarpışması.

Almanya ve Japonya, ABD'ye karşı savaşa giriyorlar.

S. Giedion'un *Space, Time and Architecture*'ü yayımlanıyor.

Le Corbusier'nin *Destin de Paris*'si yayımlanıyor.

G. Bardet'nin *Problèmes d'urbanisme*'i yayımlanıyor.

El Lissitzky'nin Moskova'da vefatı.

1942

Mies van der Rohe, Illinois Teknoloji Enstitüsünde mineral ve metal araştırma merkezini inşa ediyor.

Kiesler, Peggy Guggenheim'ın "Yüzyılın Sanatı" Galerisini New York'a taşıyor.

J. L. Sert'in *Can Our Cities Survive*'ı yayımlanıyor.

Guimard'ın New York'ta vefatı.

A. Camus'nun *Yabancı*'sı ve *Sisifos Söyleni* yayımlanıyor.

1943

Stalingrad Savaşı. Varşova Getto'sunda ayaklanma. Mussolini iktidardan düşüyor.

Niemeyer Brezilya'da Pampulha kilisesini inşa ediyor.

Büyük Britanya'da şehircilik bakanlığı kuruluyor.

Giraudoux ve Dautry Fransa'da *Ligue Urbaine et Rurale*'i kuruyor.

Le Corbusier CIAM *Atina Şartı*'nı yayımlıyor ve ASCORAL'ı (Mimaride Diriliş İçin İnşaatçılar Birliği) kuruyor.

Sartre'ın *Varlık ve Hiçlik*'i yayımlanıyor.

1944

Normandia'ya İngiliz-Amerikan çıkartması.

Patrick Abercrombie'nin Londra ve Büyük Londra Planı.

Le Corbusier'nin *Le Trois Etablissements humains*'i yayımlanıyor.

Marinetti ve Mondrian'ın ölümü.

1945

Yalta Konferansı.

Almanya ve Japonya teslim oluyor. Atom bombası.

Truman ABD başkanı oluyor.

Aalto, Rovaniemi imar planı.

Le Corbusier'nin Saint-Dié Planı; *Manière de penser l'urbanisme*'in yayımlanması.

Giraudoux'nun *Pour une politique urbaine*'i yayımlanıyor.

B. Zevi'nin *Verso un' architettura organica*'sı yayımlanıyor.

Mallet-Stevens'ın ölümü.

New York Modern Sanat Müzesinde retrospektif Mondrian sergisi.

Messiaen, *Vingt Regards sur l'enfant Jésus*'un ilk dinletisi.

1946

İtalya'da cumhuriyet ilan ediliyor.

Yugoslavya Halk Cumhuriyeti kuruluyor. Yunanistan'da sivil savaşın başlangıcı. Pakistan ve Hindistan'ın bağımsızlığı. Viet-minh İsyanı.

Bikini'de nükleer denemeler.

Paris'te barış konferansı.

Büyük Britanya'nın 15 yeni kent inşa etme kararı.

F. Gibberd (60.000 nüfuslu) Harlow'u inşa ediyor. A. Perret, Le Havre'ı yeniden inşa ediyor.

F. L. Wright, Guggenheim Müzesini tasarlıyor (1959'da inşa edilecektir). Mies van der Rohe, Farnworth House'u inşa ediyor.

Neutra, "Çöl evi"ni inşa ediyor.

1947

Marshall Planı. Hindoçin Savaşı. Filistin'in taksimi.

Le Corbusier, Marsilya konut birimini tasarlıyor (1952'de tamamlanacaktır).

Niemeyer, Sâo José dos Campos'u inşa ediyor.

Aslin Büyük Britanya'da Junior School'u inşa ediyor.

Büyük Britanya'da, Bridgewater'da VI. CIAM toplanıyor.

Horta'nın Brüksel'de vefatı.

Kiesler, Korrealizm Manifestosu.

Ph. Johnson, Mies van der Rohe'nin bir yapıtını yayımlıyor.

Auzelle Fransa'da *Encyclopédie de l'urbanisme*'i yayımlıyor.

New York'ta ve Paris'te soyut sanat.

1948

İsrail devletinin kuruluşu.

Gandi'nin katli.

Tito'nun Kominform'dan ihracı.

Chiang Kai-shek yönetiminin iflası.

Berlin Ablukası.

Buckminster Fuller ilk jeodezik kubbelerini inşa ediyor.

Neutra Tremaine Evi'ni inşa ediyor.

Nervi, Turin'de sergi salonu inşa ediyor.

Gio Ponti, Ivrea'da Olivetti firmasının binalarını inşa ediyor.

Mario Pani, Mexico Ulusal Konservatuarı'nı inşa ediyor.

Lozan'da I. UIA (Uluslararası Mimarlar Birliği) kongresi.

Cobra Grubu kuruluyor.

1949

Çin Halk Cumhuriyeti'nin kuruluşu.

ABD'de anti komünist mücadele.

SSCB'de nükleer patlama.

Rotterdam'ın yeniden inşası.

Bergamo'da VII. CIAM toplanıyor.

Le Corbusier, Bogota'nın şehirleşmesi için bir pilot plan çiziyor.

Le Corbusier'nin *La Charte de l'habitat*'ı yayımlanıyor.

Carlos Maria della Paolera, "Dünya Şehircilik Günü"nü başlatıyor.

Fransa İskân Bakanlığı Jean Prouvé'ye fabrika çıkışlı alüminyumdan yirmi beş ev siparişi veriyor.

Peter ve Alison Smithson, Hunstaton Okuluyla birlikte "brütalist" tabir edilen ilk binayı inşa ediyorlar.

Aalto, Massachusetts Technology of Cambridge'in yatakhanesini inşa ediyor.

Ph. Johnson, New Canaan'da kendi evini inşa ediyor.

Wright, Sol Friedman Evi'ni inşa ediyor.

Bruce Goff, Oklahoma Üniversitesindeki şapeli inşa ediyor.

Michel Suephor'un *L'Art abstrait, ses origines, ses premiers maîtres*'i yayımlanıyor.

1950

Kore Savaşı.

Stockholm atom bombasına karşı çağrıda bulunuyor.

Washington imar planı.

J. J. Greber'in Ottowa imar planı.

Harrison & Abramovitz, New York'ta Birleşmiş Milletler binasını inşa ediyorlar.

Bruce Goff, Norman'da Bavinger House'u inşa ediyor.

Tangé, Hiroşima'da Barış Merkezini inşa ediyor (1955'te tamamlanacaktır).

Le Corbusier, Ronchamp şapelini inşa ediyor (1953'te tamamlanacaktır).

Mario Pani ve Enrique del Moral, Mexico Üniversitesi için yer düzlem planı çiziyorlar.

Niemeyer Petropolis'te Quitandinha Oteli'ni inşa ediyor.

Aalto Säynätsalo belediye binasını inşa ediyor.

Nowicki'nin, Eliel Saarinen'in ve Marcel Poëte'nin vefatları.

Bruno Zevi'nin *Storia dell'architettura moderna*'sı yayımlanıyor.

A. Wittick'in *European Architecture in the Twentieth Century*'si yayımlanıyor.

Venedik Bienali'nde New York ekolünden ressamların eserleri sergileniyor.

P Schaeffer ve P Henry Paris Ecole Normale de Musique'in salonunda ilk somut müzik konserini düzenliyorlar.

Einstein'ın ikinci görecelik kuramı.

1951

Londra'da Büyük Britanya Festivali. VIII. CIAM Hoddesdon'da toplanıyor. Londra Comté gelişim planı.

Le Corbusier Çandigar merkezi idaresinden sipariş alıyor.

Niemeyer, Ibirapuera'yı inşa ediyor (1954'te tamamlanacaktır).

Mies van der Rohe Chicago'da Lake Shore Drice gökdelen konutunu inşa ediyor.

F L. Wright, Palos Verdes hac kilisesini inşa ediyor.

Eero Saarinen, Detroit'teki General Motors Teknik Merkezini inşa ediyor (1956'da tamamlanacaktır).

L. Kahn, Yale Üniversitesi Müzesini inşa ediyor (1953'te tamamlanacaktır).

Sakakura, Kamakura Modern Sanat Müzesini inşa ediyor.

Amsterdam'da Stijl retrospektif sergisi.

Paris ve New York'ta enformel resim.

1952

VI. George'un ölümü. II. Elisabeth İngiltere kraliçesi oluyor.

Sven Markelius, (100.000 kişilik) Vallingby'ı inşa ediyor.

Reidy, Rio'da Pedregulho konut grubunu inşa ediyor.

Le Corbusier, Nantes konut birimini inşa ediyor (1955'te tamamlanacaktır).

Tangé, Tokyo belediye binasını inşa ediyor (1957'de tamamlanacaktır).

Nowicki'nin planları uyarınca Raleigh amfiteatrlarını inşa ediliyor.

İlk "at eyeri."

Neutra, Moore House'u inşa ediyor.

Gordon Bundschaft ve SOM firması New York'taki Lever House'u inşa ediyorlar.

Mathias Goeritz, Mexico'da *Manifeste de l'architecture émotionnelle*'i yayımlıyor ve "El Eco" Müzesini inşa ediyor.

Boulez'nin *Structures*'ı.

Ionesco'nun *Les Chaises*'i.

1953

Stalin'in ölümü. Berlin'de isyan.

Eisenhower ABD başkanı oluyor.

Çin'de ilk beş yıllık plan.

Bakema ve Van der Broek: rotterdam'da Lijnbaan.

Le Corbusier, Çandigar Adalet Sarayı'nı inşa ediyor.

Candela, Meksika'da Nuestra Senora de Los Milagros kilisesini inşa ediyor.

Harrison & Abramovitz, Pittsburgh'taki Alcoa Gökdeleni'ni inşa ediyorlar.

F. L. Wright, Oklahoma'da Price Tower'ı inşa ediyor.

Buckminster Fuller geçici olmayan ilk yapısını inşa ediyor: Deasborn'daki Ford fabrikalarının alüminyum kubbeleri.

Aix-en-Provence'ta IX. CIAM toplanıyor.

Schindler, Mendelsohn ve Tatline'in vefatları.

Robbe-Grillet'nin *Les Gommes*'u.

S. Beckett'ın *Godot'yu Beklerken*'i.

1954

Diên Biên Phu Savaşı.

Cezayir ayaklanmasının başlayışı.

Nasır, Mısır'ın devlet başkanı oluyor.

Le Corbusier, Jaoul villalarını inşa ediyor (yapımı 1956'ya kadar sürecektir).

Reidy, Rio de Janerio Modern Sanat Müzesini inşa ediyor.

Candela, Meksika'da Santa Maria Miraculosa kilisesini inşa ediyor.

Yamasaki ve Helmuth, Saint Louis havaalanını inşa ediyor.

Elyot Noyes, "bubble houses"ı icat ediyor.

Jean Prouvé Fransa'da alüminyumdan Centenarie pavyonunu inşa ediyor.

Gillet ve Sarger Royan kilisesini inşa ediyor.

P L. Nervi'nin *Constuire correttamente*'si yayımlanıyor.

Hannes Meyer'in ölümü.

Taşizm.

Varèse: *Déserts*. Boulez: *Le Marteau sans maître*.

Maurice Béjart: *Symphonie pour une homme seul*; P Henry ve P Schaeffer'in müziği üzerine bir koreografi.

1955

Cenevre Konferansı.

Arjantin'de Peron'un düşüşü.

Mario Pani, Mexico'da ABD elçiliğini inşa ediyor.

Yamasaki, Michigan'da Waren Metodist kilisesini inşa ediyor.

J. L. Sert, Bağdat'da ABD elçiliğini inşa ediyor.

E. Kaufmann'ın *Architecture in the Age of Reason*'ı yayımlanıyor.

A. Perret'nin ve Bryggman'ın ölümü.

Pop Art'ın başlangıcı.

Paris'te devimsellik (cinétisme).

Donaueschingen'de Xenakis'in *Metastasis*'i.

1956

SSCB'de destalinizasyon. Kruşçev barış içinde bir arada yaşamayı savunuyor.

Maca Devrimi.

Bandung Konferansı. Süveyş'e Fransız-İngiliz müdahalesi. Nasır Süveyş Kanalı'nı millileştiriyor.

L. Costa'nın Brasilia Planı.

Niemeyer, Brasilia'daki idari binaları inşa ediyor (1961'de tamamlanacaktır).

Le Corbusier, Ahmedabad'da kültür merkezi, Berlin'de konut birimi ve Lyon yakınlarında Tourette manastırını inşa ediyor.

Mies van der Rohe, Chicago'da Crown Hall'u inşa ediyor.

Eero Saarinen, New York'ta TWA havaalanını inşa ediyor.

Nervi, Roma'da iki spor sarayı inşa ediyor.

Harry Seidler, Melbourne olimpiyat stadını inşa ediyor.

Ionel Schein, Magnant ve Coulon: plastik malzemeden ev prototipi.

X. CIAM Dubrovnik'te toplanıyor.

Sydney'de bir opera için uluslararası yarışma açılıyor.

J. Hoffmann'ın ölümü.

N. Schöffer'in sibernetik yontusu.

1957

Ortak Pazar. Roma Anlaşması.

Berlin'de Interbau.

H. Stubbins, Berlin Kongresshalle'yi inşa ediyor.

Wright, Marine Country Kültür Merkezinin planlarını tasarlıyor.

Le Corbusier, Paris'te üniversitekentini ve Lucio Costa'yla birlikte Brezilya pavyonunu ve Briey'de bir konut birimi inşa ediyor.

L. Kahn, Pennsylvania Üniversitesi'nde (1961'de tamamlanacak) Alfred Newton Richards Medical Research'ü inşa ediyor.

Vittoriano Vigano, Milan'da (1961'de tamamlanacak) Intituto Marchiondi'yi inşa ediyor.

Arne Jacobsen: Odden'de yuvarlak ev.

Villanueva Caracas'ta mimarlık fakültesi binasını ve bir beyzbol stadıyla bir yüzme salonu inşa ediyor.

Mathias Goeritz, Mexico'da uydukent kulelerini inşa ediyor.

Candela, Cuernavaca'da bir şapel inşa ediyor.

Zehrfuss, Breuer ve Nervi, Paris'te Unesco Sarayını inşa ediyorlar.

Paris'te GEAM (Mobil Mimari Çalışmaları Grubu) kuruluyor.

Dietz, Heger ve McGarry, ABD'de "Geleceğin Evi" denilen plastikten bir ev inşa ediyorlar.

Henry Van de Velde'nin ölümü.

New York Modern Sanat Müzesinde Gaudi sergisi.

İlk yapay uydu Sputnik.

Gaston Berger Uluslararası Prospektif Merkezini kuruyor.

"Uluslararası Sitüasyonizm"

N. Schöffer'in "Luminodynamisme"i.

Yves Klein'ın *Monochramies bleues*'ü.

Darmstadt'ta Stockhausern'in XI. *Klavierstück*'ü.

1958

Cezayir ayaklanması.

Brüksel Evrensel Sergisi. Le Corbusier'nin Philips pavyonu; Stone'un ABD pavyonu; Gillet ve Sarger'in Fransa pavyonu; Sarger'in Marie Thumas pavyonu.

Germe strüktürler.

Skidmore, Owings & Merrill, Brüksel'de Lambert Bankası'nı inşa ediyorlar.

Camelot, de Mailly, Zehrfuss, Esquillan ve Prouvé, Prais'te CNIT'i inşa ediyorlar.

Gio Ponti, Milan'da Pirelli Kulesini inşa ediyor.

Maekawa, Tokyo'da Harumi gökdelen konutunu, Fulen-Shima belediye binasını ve Brüksel Sergisindeki Japonya pavyonunu inşa ediyor.

Tangé Takamatsu valilik binasını inşa ediyor.

Kikutaké yüzer kent projesini hazırlıyor.

Eero Saarinen Yale'de bir hokey salonu ve Washington'daki Dulles havaalanını inşa ediyor.

Mies van der Rohe New York'ta Seagram Binasını inşa ediyor.

J. L. Sert Gropius'un yerine Harvard Mimarlık Fakültesinin başına geçiyor.

Buckminster Fuller Baton Rouge'da, 117 metre çapında jeodezik kubbe inşa ediyor.

Lundy Florida'da Saint-Paul Lutheryen kilisesini inşa ediyor.

Yona Friedman: ilk uzaysal strüktürler projesi.

Walter Jonas: Intrapolis.

Constant: New Babylon.

Van der Brock ve Bakema Rotterdam'daki Montessori Lisesini inşa ediyorlar.

H. R. Hitchcock'un *Architecture Nineteenth and Twentieth Centuries*'i.

Michel Ragon'un *Le Livre de l'architecture moderne*'i.

New York Op'art.

1959

De Gaulle Fransa'nın cumhurbaşkanı.

Fidel Castro Küba'nın başkanı.

Jorn Utzon ve Ove Arup, Sydney Operası'nı inşa ediyorlar.

Maekawa, Kyöto-Kaikan Salonu'nu inşa ediyor.

Nervi, (1961'de tamamlanacak) Turin Emek Sarayı'nı inşa ediyor.

Rietveld, Zonnehof Müzesini ve Maison Ilpendan'ı inşa ediyor.

Arne Jacobsen, SAS binasını inşa ediyor.

Paul Rudolph, ABD New Haven'da bir garaj inşa ediyor.

Henry Bernard Paris'te Radyoevi inşa ediyor (1963'te tamamlanacaktır).

Yona Friedman'ın *L'Architecture mobile* başlıklı manifestosu yayımlanıyor.

F. L. Wright ve Vesnine'in ölümü.

New York Modern Sanat Müzesinde "Art nouveau" sergisi.

1960

Kennedy ABD başkanı.

SSCB ve Çin arasında uzlaşmazlık.

Brasilia'nın kuruluşu.

Sharoun, Berlin Filarmonik'i inşa ediyor (1963'te tamamlanacaktır).

Vicariot, Orly havaalanını inşa ediyor.

Rudolph, Yale Mimarlık ve Sanat Fakültesini inşa ediyor.

L. Kahn, Detroit'te National Bank'in merkez binasını inşa ediyor.

Bruce Goff, Pollock House'u inşa ediyor.

K. Tangé'nin deniz üzerinde Tokyo planı.

Kurokawa, metabolizm manifestosu.

P Maymont: yüzer kent tescili.

Chanéac: yanyana konabilir hücreler tescili.

J. C. Bernard, "total kent" projesiyle Roma Ödülü'nü alıyor.

J. Banham'ın *Theory and Design in the First Machine Age*'i yayımlanıyor.

L. Benevolo'nun *Storia dell'architettura moderna*'sı yayımlanıyor.

Paris'te "Le sources du Xxe siècle" sergisi.

Nouveau Réalisme Grubu kuruluyor.

Görsel Sanatlar Araştırma Grubu kuruluyor.

Resim ve heykelde yeni figürasyon.

1961

Berlin Duvarı. Uzaya ilk kez insan gönderiliyor.

Le Corbusier Firminy'de kültür merkezi inşa ediyor.

Saarinen, Yorktown'da IBM laboratuvarını inşa ediyor.

Maekawa, Tokyo'da Festival Salonu'nu inşa ediyor.

Possokhin, Moskova'da Kongre Sarayını inşa ediyor.

Lundy, New York'ta Miller Ayakkabıları binasını inşa ediyor.

Herb Greene, Oklahoma Norman'da bir ev inşa ediyor.

Eero Saarinen'in ölümü.

Sanat piyasasında (1964'e kadar sürecek) kriz.

1962

Seattle Evrensel Sergisi.

Le Corbusier, Çandigar Parlamento binasını tamamlıyor.

L. Kahn, Pakistan, Dacca'nın şehircilik planını hazırlıyor ve Rochester Üniteryen Klisesi'ni inşa ediyor.

J. L. Sert, Saint-Paul-de-Vence'de Fondation Maeght'i inşa ediyor.

Biro ve Fernier'nin X şeklinde kent projesi.

V. Bourgeois ve Freyssinet'in ölümü.

Henry Van de Velde'nin *Histoire de ma vie*'si yayımlanıyor.

Kienholz'un *Concept tableau*'su.

Xenakis'in bilgisayar hesaplı müziği ST 10-1, 080262.

1963

Kennedy suikastı.

Goldberg Chicago'da Marina Cities'i inşa ediyor.

Mies van der Rohe Berlin'de XX. Yüzyıl Müzesini inşa ediyor.

Villanueva Caracas'ta Kimya Enstitüsünü inşa ediyor.

Bruce Goff, Jones House'u inşa ediyor.

Londra'da Archigram Grubu kuruluyor.

Michel Ragon'un *Où vivrons-nous demain?*'i yayımlanıyor.

C. A. Doxiadis'in Architecture in Transition'ı yayımlanıyor.

Otto Wagner'in Viyana Sergisi.

J. J. P Oud'un ölümü.

1964

Kruşçev'in iktidardan düşmesi.

Çinliler atom bombası üretiyor.

Tokyo olimpiyat oyunları.

Tangé, Tokyo olimpiyat stadını inşa ediyor.

Kikutaké, Kaîké'de Tokö Oteli'ni inşa ediyor.

Förderer ve Zwinepfer, Saint-Gall'de Ekonomi Yüksek Okulunu inşa ediyor.

Lundy, Orlando'da Sait-Marc Lutheryen kilisesini inşa ediyor.

New York Fuarı. E. Saarinen IBM pavyonunu inşa ediyor.

Jacques Couelle, Castellaras le Neuf'ü inşa ediyor.

Horta'nın halkevi yıkılıyor.

Kiesler ve Reidy'nin ölümü.

Rauschenberg, Venedik Bienali'nde büyük ödülü alıyor.

1965

V Revel, Toronto belediye binasını tamamlıyor.

Skidmore, Owings & Merrill, Chicago idari merkezini inşa ediyorlar.

K. Tangé, Üsküp planını hazırlıyor.

Le Corbusier'nin ölümü.

Paris'te GIAP (Uluslararası Prospektif Mimari Grubu) manifestosu.

New York ve Avrupa'da Op'art: Vasarely, Schöffer, Bridget Riley.

1966

Çin Kültür Devrimi.

Marcel Breuer New York'ta Whitney Müzesini inşa ediyor. Skidmore, Owings & Merrill, San Francisco'da Alcoa Binasını inşa ediyorlar. Sanchez Elya, Peralta Ramos, Agostini, Clorindo, Testa, Buenos Aires'teki Londra Bankası'nı inşa ediyorlar.

Paris'te Architecture Principe Grubu'nun kurulması. Minimal Sanat.

Messiaen: *Et expecto resurrectionem mortuorum.*

1967

Che Guevara'nın ölümü.

Montreal Evrensel Sergisi. Buckminster Fuller bu sergide ABD pavyonunu inşa ediyor; Frei Otto Alman pavyonunu ve Moshe Safdie, Habitat 67'yi inşa ediyorlar.

Saarinen'in eseri Memorial Hall of Milwaukee ölümünden sonra yayımlanıyor.

Skidmore, Owings & Merrill, Chicago'daki (1969'da tamamlanacak) John Hancock Center'ı inşa ediyorlar.

Tangé, Yamanashi Communication Center'ı inşa ediyor.

Hieberseimer'ın ölümü.

Horta'nın Brüksel'de "A l'Innovation" mağazaları, yangında yok olacaktır.

Oslo'da I. Dünya Fütüroloji Kongresi.

Penderecki: Dies Irae.

1968

Fransa'da Mayıs Devrimi.

Çekoslavakya krizi.

Ramirez Vasquez ve R. Mijares, Mexico stadını inşa ediyorlar.

Balladur, Languedoc-Roussillon'da Grande-Motte'yi inşa ediyor.

Paris Bauhaus'da sergi.

Hundertwasser: *Manifeste de boycott de l'architecture.*

1969

Ayda ilk insan.

Fransa'da General De Gaulle istifa ediyor.

Gropius ve Mies van der Rohe'nin ölümü.

1970

Osaka Evrensel Sergisi. Tangé, uzaysal strüktürde Omatzuri Plaza'yı inşa ediyor.

Niemeyer, Brasilia'daki Itamaraty Sarayını inşa ediyor.

Neutra ve Lurçat'nın ölümü.

1971

Paris'te, Baltard'ın Halleri yıkılıyor.

Paris'te Beaubourg Müze-Kütüphanesi için uluslararası yarışma düzenleniyor. Ödüller Paino ve Rogers'in oluyor.

Niemeyer, Paris'te PCF (Fransa Komünist Partisi) binasını inşa ediyor.

1972

Münih olimpiyat oyunları. Frei Otto'nun yelken biçimli çatı örtüleri.

Aldo Rossi: Modane mezarlığı için proje.

1973

Unesco'da Güneş Enerjisi Kongresi. Bu tarihten itibaren sayıları giderek artan mimarlar güneş enerjisi kullanan konut tipi tasarımları yapacaklardır.

Paris'in kıyı bölgesindeki yeni kent Evry için yarışma. Paris civarında yapım aşamasında olan beş kent: Evry, Cergy-Pantoise, Marne-la-Vallée, Saint-Quentin-en-Yvelines, Melun-Sénart; ve iki kasaba: Le Vaudreuil ve Isle-Abeau söz konusudur.

J. Rougerie: deniz mimarisi projeleri.

A. Rossi: Milan'daki Gallaratese binası.

Ivan Illich: *La Convivialité.*

1974

Yerleşim meselelerinin sakinlerin katılımı ve/ya özerk yönetimiyle çözülmesini savunan "şehircilik mücadeleleri." Paris'te Roissy-Charles de Gaulle havaalanı: mimar Andreu, iç mimar ise Motte'dir.

Louis Kahn'ın ölümü.

Delfant'ın Lyon'daki Part-Dieu'sü.

1975

İspanya'da General Franco'nun ölümü.

Paris'te, eski Haller'in üzerinde bulunduğu araziyle ilgili pek çok mimardan fikir alınıyor.

Ricardo Bofill cumhurbaşkanı adayı.

Aix-en-Provence'ta Vasarely kuruluyor.

Site Grubu, Houton'da Best mağazasını inşa ediyor.

Giancarlo de Carlo'nun Matteotti Köyü.

Ch. Jencks, post-modernizm terimini ortaya atıyor.

1976

Lübnanda iç savaş.

Mao Tse-toung'un ölümü.

Taillibert'in Montreal olimpiyat oyunları stadı.

İsviçre, Ligornetto'da Mario Botta ev inşa ediyor.

Alvar Aalto'nun ölümü.

1977

Paris'te Georges-Pompidou Ulusal Kültür ve Sanat Merkezinin açılışı. Mimarlar Paino ve Rogers'tır.

H. Weese, Stanford University'yi ve Washington Metrosu'nu inşa ediyor.

Helmut John, Xeros Center'ı inşa ediyor.

Protman, Los Angeles'ta Bonaventure Oteli'ni ve Detroit'te Renaissance Center'ı inşa ediyor.

R. Venturi'nin *L'Enseignement de Las Vegas*'ı.

Nervi ve Lods'un ölümü.

1978

Ch. Moore, New Orleans'ta Piazza d'Italia'yı inşa ediyor.

Ph. Johnson, New York'ta ATT için gökdelen inşa ediyor.

Tigerman, Chicago'da Animal Crackers binasını inşa ediyor.

Kurokawa Japonya'da Kumamoto belediye binasını inşa ediyor.

Tadao Ando, Ishihara ve Hoiruchi binalarını inşa ediyor.

Nouvel ve Lezenes, Fransa Bezons'da Val Notre-Dame cerrahi merkezini inşa ediyorlar.

1979

Hollanda'da Jan Verhoeven, Lensden'deki Montessori Okulunu inşa ediyor.

Leon Krier, Luksemburg'daki Avrupa kentini inşa ediyor.

Ch. De Portzamparc ve Benamo'nun Paris, Hautes-Formes caddesindeki binaları.

A. Sarfati'nin Champs-sur-Marne'deki iki parklı okulu.

Ch. Jencks'in *Le Langage de l'architecture post-moderne*'i.

1980

R. Bofill'in Saint-Quentin-en-Yvelines'teki göl kemeri.

Venedik Bienali kapsamında "Tarihin Varlığı" sergisi. Postmodernizmin Avrupa'ya girişi.

1981

Fransa'da sosyalist Mitterand hükümeti.

James Stirling'in Berlin Bilimler Merkezi.

Jean Renaudie'nin Etoiles de Gisors'u.

P Portoghesi'nin, *Au-delà de l'architecture moderne*'i.

1982

Nouvel, Soria ve Lezenes'in Arap Dünyası Enstitüsü.

1983

B. Goldberg'in Chicago'daki River City'si.

Paris'teki Tête de la Défense için yarışma: ödül, Spreckelsen'e gidiyor.

Paris'teki maliye bakanlığı binası için yarışma: ödülü Chemetov ve Huidobro paylaşıyorlar.

Nouvel ve Lezenes, Belfort Tiyatrosunu yeniliyorlar.

1984

Paris-Bercy'deki Omnisports Sarayının açılışı: mimarlar Andraut ve Parat'dır.

1985

Pei'nin Paris Grand Loucre'un girişi olarak inşa ettiği cam piramit projesi.

Foster, Hong Kong'da 180 metre yüksekliğinde bir kule inşa ediyor.

Skidmore, Owings & Merrill, Ohio Columbus'taki Huntington Center'ı inşa ediyorlar.

1987

Youri Platnov, Moskova Orlov'da Paleontoloji Müzesini inşa ediyor.

Portzamparc, Nanterre'de Paris Operası Dans Okulunu inşa ediyor.

Architecture Studio'nun, Poitiers yakınlarındaki "Lycée du futur"ü ve Futuroscope Parkı.

Nouvel ve Ibos Nîmes'te "Nemasus" konutlarını inşa ediyor.

Tokyo City Hall'ü için yarışma. Kazanan: Kenzo Tangé.

1988

Moshe Safdie'nin Ottawa'daki Kanada Ulusal Galerisi.

Heikkinen ve M. Kamonen, Finlandiya Tikkurila'da Bilimler Merkezi inşa ediyorlar.

1989

La Défense'taki Büyük Kemer'in Paris'teki açılışı (tasarım Spreckelsen, icraat P Andreu).

Louvre'daki Piramit'in açılışı (I. M. Pei) ve Bastille Operası'nın açılışı (Ott).

Büyük Britanya'da Prens Charles, anti modern mimarinin savunucusu haline geliyor.

1990

Penzo Piano, İtalya-Bari'de 60.000 kişilik stat inşa ediyor.

Ch. Portzamparc'ın Paris-La Villette'teki ulusal müzik konservatuarı.

1991

İnşası süren eserler:

Paris'te Grand Louvre (1993'te tamamlanacaktır).

Dominique Perrault'nun Bibliothèque de France'ı (1995'te tamamlanacaktır).

Clin Saint John Wilson'un, Londra'da 4 hektarlık arazi üzerinde inşa ettiği New British Library'si (1996'da tamamlanacaktır).

DİZİN

Aalto, Alvar Hugo Henrik, 314, 406, 407, 438, 491, 495, 496, 497, 498, 503, 548, 573, 574, 575, 576, 580, 582, 609, 618, 620, 621, 649, 697, 751, 752, 753, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 769

Abramovitz, Max, 541, 542, 549, 550, 554, 555, 558, 568, 760, 762

Alphand, Jean Charles Adolphe, 91, 92, 103, 165, 175, 307, 308, 729, 731

Ando, Tadao, 657, 667, 715, 716, 717, 769

Aron, Raymond, 677, 678, 682

Arup, Ove, 589, 645, 648, 649, 668, 711, 765

Auzelle, Robert, 606, 673, 692, 759

Bakema, Jakob, 442, 588, 590, 591, 592, 593, 594, 606, 621, 636, 704, 762, 764

Baltard, Victor, 99, 148, 149, 150, 151, 152, 173, 175, 176, 177, 179, 728, 729, 730, 768

Baudot, Anatole de, 128, 181, 182, 184, 185, 186, 213, 240, 241, 309, 737, 741, 745, 746

Beaudouin, Eugène, 354, 374, 395, 398, 399, 400, 405, 413, 427, 431, 445, 596, 603, 620, 643, 754, 756

Behrens, Peter, 124, 192, 237, 245, 254, 259, 260, 261, 262, 263, 308, 335, 340, 341, 351, 355, 357, 358, 359, 371, 376, 383, 384, 500, 506, 739, 740, 742, 743, 749, 751, 758

Berlage, Hendrik Petrus, 108, 109, 110, 124, 236, 245, 246, 252, 254, 258, 259, 263, 324, 325, 340, 357, 390, 484, 494, 500, 506, 592, 670, 737, 738, 740, 756

Blanqui, Jérôme Adolphe, 10, 25, 27, 30, 33, 35, 82, 87, 136, 646, 727

Blanqui, Louis Auguste, 30

Bodiansky, Vladimir, 399, 400, 431, 549, 589, 606, 607, 642, 643, 645, 647, 657, 756

Bofill, Ricardo, 609, 622, 624, 644, 713, 714, 768, 769

Bogardus, James, 120, 145, 146, 147, 148, 199, 205, 305, 726, 727, 728

Botta, Mario, 615, 618, 715, 716, 717, 769

Boukharine, Nikolaj, 405, 469

Bourgeois, Victor, 358, 437, 438, 508, 509, 510, 623, 624, 748, 751, 766

Breuer, Marcel, 345, 346, 347, 349, 370, 394, 431, 438, 490, 501, 503, 533, 548, 591, 606, 609, 667, 750, 764, 767

Bunschaft, Gordon, 542, 550, 555, 582

Burnham, Daniel, 192, 193, 194, 196, 197, 199, 201, 305, 340, 412, 434, 449, 734, 735, 736, 740, 744

Cabet, Etienne, 11, 14, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 51, 52, 53, 55, 61, 70, 73, 77, 86, 88, 89, 90, 97, 105, 109, 267, 301, 302, 303, 306, 308, 309, 387, 393, 413, 432, 629, 692, 725, 726, 728

Candela, Felix, 217, 526, 527, 529, 530, 702, 762, 764

Candilis, Georges, 588, 593, 605, 606, 621, 626, 642, 643, 647, 649, 704

Cézanne, Paul, 221, 228, 311, 313, 384, 408

Chanéac, Jean-Louis, 609, 699, 706, 711, 765

Chareau, Pierre, 377, 379, 382, 395, 400, 437, 750, 751, 752

Chomette, Henri, 645, 647
Claudius-Petit, 395, 601, 604, 615
Coignet, François, 139, 177, 179, 181, 182, 413, 727, 729, 735
Colboc, Henri, 535, 604, 608
Cole, Henry, 121, 123, 129, 130, 135, 237, 255, 260, 734
Considérant, Victor, 11, 27, 32, 43, 44, 49, 50, 54, 55, 56, 57, 58, 70, 82, 83, 89, 109, 305, 308, 386, 722, 725, 726, 736
Contamin, Victor, 151, 164, 165, 182, 213, 305, 735
Costa, Lucio, 491, 517, 518, 519, 520, 522, 524, 601, 624, 757, 758, 763
Couelle, Jacques, 605, 647, 711, 766

Dahinden, Justus, 617, 646, 700, 706
Deslaugiers, François, 608, 715
Dietz, 562, 698, 700, 764
Dolléans, Edouard, 59, 60
Doxiadis, Constantions, 470, 622, 624, 625, 636, 648, 766
Drew, Jane, 587, 615, 645, 655, 656
Du Chateau, Stéphane, 609, 694, 695, 707
Dubuffet, Jean, 588, 709, 712
Duhart, Emilio, 534, 535, 536
Dutert, Louis, 151, 164, 165, 166, 173, 213, 288, 305, 735

Ecochard, Michel, 638, 640, 642, 645, 647, 648, 649, 657
Eiffel, Alexandre Gustave, 113, 131, 139, 158, 164, 165, 167, 168, 169, 171, 172, 173, 206, 209, 305, 306, 313, 365, 406, 420, 730, 732, 733, 734, 749
Emerson, Ralph Waldo, 269, 464, 465
Emmerich, D. G., 694, 695, 696, 705
Engels, Friedrich, 10, 25, 27, 33, 34, 35, 38, 41, 42, 43, 55, 64, 68, 69, 71, 74, 75, 76, 77, 82, 83, 84, 108, 208, 269, 304, 307, 464, 465, 469, 470, 646, 671, 673, 692, 725, 726, 732, 737
Englebert, Jean, 624, 707

Finsterlin, Hermann, 358, 361, 362, 363, 364, 365, 371, 747
Fourier, Charles, 11, 32, 43, 44, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 58, 59, 60, 62, 63, 64, 65, 67, 68, 69, 70, 71, 73, 75, 77, 86, 88, 107, 108, 109, 123, 137, 267, 268, 269, 275, 303, 304, 307, 308, 309, 337, 347, 386, 387, 432, 435, 464, 469, 471, 484, 629, 630, 692, 721, 722, 723, 724, 726
Francastel, Pierre, 205, 206, 228, 229, 255, 386, 387
Freyssinet, Eugène, 13, 182, 188, 378, 385, 398, 409, 410, 418, 419, 420, 421, 422, 445, 607, 742, 744, 746, 748, 752, 766
Friberger, Erik, 581
Friedman, Yona, 333, 384, 609, 644, 651, 670, 676, 689, 696, 704, 705, 706, 707, 709, 764, 765
Fry, Maxwell, 354, 478, 503, 587, 615, 645, 655, 656
Fuller, Buckminster, 137, 303, 333, 406, 492, 562, 570, 694, 695, 696, 697, 707, 711, 751, 757, 758, 760, 762, 764, 767

Gad, Dora, 652, 653
Garnier, Charles, 151, 169, 174, 198, 208, 209, 210, 211, 213, 221, 292, 308, 309, 365, 372, 714, 729, 739
Garnier, Tony, 12, 110, 182, 286, 289, 295, 296, 297, 299, 300, 302, 303, 304, 305, 306, 342, 373, 375, 376, 378, 379, 383, 385, 388, 401, 403, 404, 405, 431, 432, 437, 441, 444, 445, 447, 670, 719, 740, 741, 742, 744, 745, 746, 747, 752, 755
Gaudi, Antonio, 124, 128, 213, 215, 216,

217, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 230, 231, 232, 240, 246, 247, 306, 363, 365, 423, 508, 525, 526, 529, 539, 561, 732, 733, 734, 737, 738, 739, 741, 743, 751

Geddes, Patrick, 19, 268, 272, 280, 284, 285, 432, 441, 448, 450, 451, 452, 453, 455, 467, 468, 491, 681, 733, 740, 745, 754

George, Henry, 19, 43, 59, 64, 65, 66, 68, 274, 287, 733

Gerstel, Léopold, 649, 651

Giedion, Siegfried, 7, 8, 141, 145, 146, 148, 164, 179, 189, 190, 194, 205, 206, 208, 228, 229, 231, 252, 263, 312, 322, 328, 341, 420, 441, 496, 510, 518, 575, 596, 615, 668, 758

Gillet, Guillaume, 430, 605, 607, 762, 764

Giraudoux, Jean, 395, 439, 450, 453, 757, 758, 759

Godin, Jean-Baptiste, 50, 58, 105, 106, 107, 143, 303, 305, 729, 732

Goeritz, Mathias, 13, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 706, 708, 761, 764

Goff, Bruce, 561, 562, 760, 761, 765, 766

Gropius, Walter, 7, 121, 128, 139, 185, 206, 213, 216, 244, 249, 253, 255, 261, 263, 314, 323, 332, 333, 335, 337, 340, 341, 342, 343, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 357, 358, 359, 360, 362, 363, 365, 366, 370, 371, 374, 378, 381, 383, 385, 395, 399, 412, 414, 416, 417, 432, 436, 437, 438, 441, 442, 443, 450, 478, 482, 484, 489, 490, 493, 496, 500, 501, 503, 506, 513, 534, 535, 540, 542, 545, 546, 548, 550, 561, 564, 587, 597, 600, 619, 620, 646, 649, 713, 718, 742, 743, 744, 745, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 757, 764, 768

Guépin, Ange, 10, 25, 27, 28, 40, 42, 82, 724

Guimard, Hector, 124, 213, 215, 216, 219, 220, 229, 230, 232, 237, 248, 373, 401, 508, 737, 739, 752, 758

Guinzbourg, Moize, 333, 335, 336, 337, 437, 470, 471, 472, 749, 750, 751, 752, 753

Gutkind, E. A., 673, 675, 676

Günschell, Günther, 620, 621, 695, 705

Harrison, Wallace, 490, 541, 542, 549, 550, 554, 555, 558, 597, 650, 760, 762

Haussermann, Claude, 609, 699, 700

Haussermann, Pascal, 699, 706

Haussmann, George Eugene, 10, 11, 26, 39, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 108, 109, 110, 143, 151, 173, 174, 175, 176, 177, 179, 208, 209, 210, 213, 219, 233, 235, 270, 281, 289, 291, 292, 302, 372, 450, 670, 727

Hegel, Georg Wilhelm, 13, 70, 72, 80, 102, 308, 723

Hénard, Eugène, 46, 165, 166, 286, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 297, 302, 303, 305, 306, 318, 432, 433, 441, 735, 736, 738, 740, 742, 743, 749

Herbé, Paul, 427, 606, 643, 645, 648

Hoffmann, Josef, 245, 250, 252, 253, 254, 260, 263, 341, 376, 378, 383, 390, 395, 620, 622, 738, 740, 741, 742, 745, 763

Horta, Victor, 219, 227, 228, 230, 232, 245, 246, 248, 250, 254, 259, 263, 340, 390, 500, 505, 506, 508, 510, 736, 737, 738, 740, 744, 749, 752, 754, 759, 766, 767

Howard, Ebenezer, 19, 51, 64, 70, 110, 143, 272, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 286, 287, 297,

303, 305, 306, 432, 441, 467, 469, 549, 578, 583, 584, 585, 588, 669, 670, 727, 738, 739, 740, 752

Isozaki, Arata, 657, 666, 706
Itten, Johannes, 346, 347, 350, 502, 615

Jacobs, Herbert, 548
Jacobs, Jane, 669, 674
Jacobsen, Arne, 495, 573, 581, 582, 657, 753, 755, 763, 765
Jeanneret, Pierre, 387, 395, 437, 615, 616, 655, 656
Jenny, William Le Baron, 734, 735
Johnson, Philip, 486, 500, 542, 544, 549, 551, 554, 555, 558, 609, 621, 713, 754, 756, 759, 760, 769
Jonas, Walter, 618, 706, 708, 711, 764

Kahn, Albert, 481, 482
Kahn, Herman, 690
Kahn, Louis, 549, 552, 553, 554, 555, 556, 562, 589, 612, 614, 646, 656, 657, 709, 761, 763, 765, 766, 768
Kandinsky, Vasily, 220, 311, 322, 332, 344, 345, 350, 365, 370, 744, 748
Kepes, György, 545, 687
Kiesler, Frédérick, 358, 361, 362, 363, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 433, 477, 530, 559, 622, 653, 749, 750, 751, 754, 758, 759, 767
Kikutaké, Kiyonori, 764, 766
Klimt, Gustav, 220, 252, 253, 254, 742, 746
Kroll, Lucien, 622, 624
Kropotkine, Petr, 739
Kurokawa, Kisho, 665
Kurokawa, Noriaki, 657, 705, 716, 765, 769

Labrouste, Henri, 113, 115, 120, 129, 145, 148, 150, 725, 729
Ladovski, Nikolaj, 336, 470
Lafaille, Bernard, 426, 427
Lagneau, 603, 605, 647
Le Corbusier, Charles, 8, 9, 11, 12, 13, 46, 51, 56, 57, 69, 108, 118, 125, 126, 128, 139, 151, 165, 173, 185, 186, 187, 204, 216, 223, 229, 232, 244, 247, 249, 250, 253, 255, 257, 262, 268, 279, 287, 289, 299, 300, 304, 310, 311, 314, 315, 316, 319, 320, 326, 333, 335, 337, 342, 352, 354, 358, 366, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 397, 398, 403, 405, 407, 411, 412, 413, 415, 416, 417, 419, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 445, 447, 450, 453, 464, 471, 475, 477, 484, 488, 489, 493, 495, 496, 500, 501, 502, 503, 506, 508, 512, 513, 517, 519, 520, 521, 532, 534, 535, 541, 542, 543, 546, 549, 550, 552, 564, 573, 587, 588, 589, 594, 595, 596, 597, 600, 601, 602, 604, 607, 612, 614, 615, 616, 619, 620, 624, 639, 642, 643, 649, 655, 656, 657, 658, 660, 661, 675, 684, 702, 712, 713, 714, 718, 743, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767
Le Couteur, Jean, 606, 643, 648, 701
Le Ricolais, Robert, 8, 562, 609, 694, 696, 718, 754
Ledoux, Claude-Nicolas, 9, 56, 129, 218, 226, 310, 372, 386, 486, 554, 714, 721
Lefebvre, Henri, 674, 675
Lefebvre, Michel, 706
Lenin, Vladimir, 330, 334, 335, 336, 338, 342, 343, 387, 449, 460, 469, 749
Lissitzky, Lazar, 331, 332, 337, 347, 350,

437, 748, 749, 758
Lods, Marcel, 8, 354, 374, 395, 398, 399, 400, 405, 413, 416, 427, 431, 444, 445, 478, 594, 596, 607, 640, 645, 647, 756, 769
Loos, Adolf, 120, 245, 246, 250, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 263, 297, 300, 305, 313, 325, 340, 384, 388, 396, 397, 438, 477, 484, 488, 505, 508, 623, 709, 713, 736, 738, 741, 742, 743, 750, 753, 754, 755
Lopez, Raymond, 606
Louis-Philippe, d'Orléans, 28, 35, 98, 99, 100, 121, 143, 149, 173, 174, 263, 723
Lundy, Victor L., 558, 561, 703, 764, 766
Lurçat, André, 374, 379, 382, 395, 396, 397, 398, 405, 437, 445, 596, 660, 753, 768

Maekawa, Kunio, 442, 589, 657, 658, 660, 661, 665, 764, 765
Magnant, Yves, 698, 700, 763
Maillart, Robert, 182, 188, 409, 418, 419, 420, 421, 502, 615, 741, 742, 743, 744, 750, 753, 755, 758
Makowski, S., 614, 694, 695, 696, 698, 707
Malevitch, Kazimir, 311, 322, 328, 329, 330, 331, 332, 347, 350, 628, 629, 747, 750, 751, 756
Mallet-Stevens, Robert, 313, 374, 377, 378, 379, 382, 395, 396, 397, 398, 405, 407, 430, 437, 445, 508, 749, 750, 759
Mansfeld, Alfred, 649, 652, 653
Marinetti, Flippo Tommaso, 44, 244, 316, 317, 319, 320, 322, 328, 329, 330, 384, 512, 745, 759
Markelius, Sven Gottfried, 335, 406, 491, 493, 494, 549, 578, 580, 597, 758, 761
Marx, Karl, 10, 22, 25, 27, 38, 39, 41, 42, 43, 44, 49, 55, 57, 64, 65, 68, 70, 71, 74, 75, 76, 82, 105, 111, 133, 269, 307, 342, 432, 446, 460, 464, 468, 469, 671, 673, 677, 678, 692, 725, 726, 731, 733, 734, 737, 753
May, Ernst, 337, 370, 437, 438, 443, 619, 648, 750
Maymont, Paul, 333, 609, 697, 705, 706, 707, 709, 711, 765
Mazières, P De, 640, 642
McLuhan, M., 568, 672, 678, 680, 682, 685
Melnikov, Konstantin, 333, 335, 336, 337, 378, 472, 749, 751
Mendelsohn, Erich, 324, 335, 358, 361, 362, 363, 368, 370, 437, 548, 559, 560, 650, 707, 747, 748, 752, 757, 762
Merrill, John, 542, 549, 550, 555, 564, 569, 619, 621, 649, 764, 767, 770
Meyer, Adolf, 341
Meyer, Hannes, 338, 348, 349, 357, 390, 437, 502, 615, 752, 753, 762
Mies van der Rohe, Ludwig, 8, 194, 255, 262, 314, 325, 333, 348, 349, 350, 351, 355, 356, 357, 358, 360, 370, 383, 433, 437, 481, 489, 490, 500, 506, 534, 540, 541, 542, 543, 544, 549, 550, 551, 552, 555, 556, 557, 558, 564, 565, 566, 569, 577, 582, 589, 606, 612, 619, 620, 621, 626, 636, 712, 713, 718, 742, 743, 747, 748, 750, 751, 752, 753, 754, 757, 758, 759, 761, 763, 764, 766, 768
Moholy-Nagy, Laszlo, 331, 346, 347, 349, 350, 351, 370, 752, 754, 757
Molière, Granpré, 591, 593
Mondrian, Piet Cornelis, 247, 316, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 330, 331, 350, 357, 594, 658, 712, 744, 745, 747, 759
Morris, William, 43, 57, 59, 62, 63, 68, 69, 70, 73, 75, 77, 81, 109, 116, 120, 121, 122, 123, 126, 128, 129, 201, 211, 213,

219, 220, 229, 230, 232, 242, 245, 267, 269, 273, 282, 307, 308, 324, 343, 345, 350, 450, 461, 464, 488, 494, 709, 729, 732, 733, 734, 735, 736, 738
Moser, Karl, 390, 421, 437, 438, 502, 617, 751
Mumford, Lewis, 19, 20, 21, 24, 199, 205, 269, 272, 280, 284, 285, 371, 452, 454, 464, 467, 468, 563, 568, 578, 671, 672, 674, 748, 756, 757

Napoleon I, 721
Napoleon III, 725, 727, 730, 731
Nervi, Pier Luigi, 186, 188, 321, 409, 411, 423, 424, 425, 426, 549, 569, 609, 611, 612, 613, 614, 667, 753, 756, 760, 762, 763, 764, 765, 769
Neutra, Richard, 199, 253, 314, 390, 438, 441, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 483, 490, 517, 537, 544, 548, 563, 622, 657, 659, 697, 749, 751, 752, 754, 756, 759, 760, 761, 768
Niemeyer, Oscar Soares Filho, 390, 442, 491, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 533, 549, 559, 609, 620, 644, 655, 664, 667, 697, 757, 758, 759, 761, 763, 768
Nowicki, Matthew, 13, 427, 430, 549, 558, 559, 601, 702, 707, 761

O'Gorman, Juan, 526, 527, 528
Ostrowski, Waclaw, 624, 635, 669
Otaka, Masato, 665, 705
Otto, Frei, 406, 570, 621, 695, 699, 704, 705, 706, 709, 767, 768
Oud, Jacobus Johannes Pieter, 322, 324, 325, 326, 327, 328, 358, 437, 444, 484, 507, 593, 747, 749, 750, 751, 752, 766
Owen, Robert, 11, 41, 43, 44, 49, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 68, 71, 75, 83, 85, 86, 87, 90, 105, 109, 209, 269, 305, 307, 464, 629, 721, 722, 724, 726, 729
Owings, Nathaniel, 541, 542, 549, 550, 555, 564, 569, 619, 621, 649, 764, 767, 770
Ozenfant, Amédée, 315, 376, 384, 385, 389, 746, 747, 748

Pani, Mario, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 760, 761, 762
Parat, Pierre, 605, 606, 608, 770
Pei, Ioh-Ming, 564, 565, 569, 608, 657, 716, 770
Perret, Auguste, 12, 118, 120, 124, 167, 181, 182, 184, 185, 186, 187, 188, 192, 204, 218, 240, 241, 245, 250, 254, 263, 264, 300, 305, 340, 373, 376, 378, 379, 380, 383, 385, 387, 398, 401, 402, 403, 411, 413, 418, 421, 433, 434, 445, 483, 484, 494, 495, 496, 500, 502, 503, 512, 513, 534, 555, 594, 595, 607, 615, 740, 741, 743, 748, 749, 752, 759, 763
Pevsner, Nikolaus, 111, 113, 122, 217, 231, 247, 254, 260, 264, 283, 297, 330, 531, 747, 757
Piano, Renzo, 589, 604, 609, 614, 699, 715, 770
Picasso, Pablo, 213, 222, 257, 311, 312, 313, 314, 316, 321, 325, 329, 394, 405, 742, 744
Pinchis, Margareta, 635
Pinchis, Martin, 636, 698, 707
Ponti, Gio, 320, 609, 611, 613, 614, 649, 657, 752, 760
Portoghesi, Paolo, 506, 609, 614, 713, 714, 769
Prost, Henri, 289, 295, 296, 375, 393, 447, 448, 449, 450, 638, 743, 744, 746, 752, 757
Proudhon, Pierre Joseph, 12, 25, 43, 49,

64, 65, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 80, 88, 102, 105, 114, 245, 304, 308, 384, 725, 730
Prouvé, Jean, 382, 400, 412, 423, 430, 431, 594, 595, 596, 602, 603, 604, 755, 756, 760, 762, 764
Prouvé, Victor, 220, 430, 740
Pugin, Augustus Welby Northmore, 43, 116, 118, 120, 128, 129, 133, 136, 724, 725

Quarmby, Arthur, 590, 697, 699, 700, 701, 706

Reinius, Leif, 576, 578, 579
Revell, Viljo, 573, 574, 575
Richardson, Benjamin Ward, 43, 59, 66, 77, 78, 79, 80, 109, 190, 303, 732
Richardson, Henry Hobson, 191, 732, 734
Rietveld, Gerrit Thomas, 313, 322, 323, 326, 328, 331, 477, 509, 590, 594, 746, 749, 765
Rogers, Richard, 590, 614
Rossi, Aldo Loris, 609, 614, 711, 768
Roth, Alfred, 444, 502, 508, 617
Rousseau, Jean-Jacques, 213, 267, 450, 456, 484, 596, 677, 678, 683, 734
Rudolph, Paul, 549, 554, 565, 589, 765
Ruhnau, Werner, 621, 705, 706
Ruskin, John, 43, 57, 59, 62, 66, 67, 68, 70, 109, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 124, 125, 126, 128, 129, 130, 133, 170, 171, 201, 203, 219, 223, 229, 240, 242, 243, 246, 249, 255, 267, 269, 273, 305, 309, 319, 324, 418, 450, 454, 461, 464, 468, 488, 725, 726, 727, 731, 739

Saarinen, Eero, 368, 481, 482, 542, 551, 558, 559, 561, 573, 582, 597, 664, 668, 761, 763, 764, 766
Saarinen, Eliel, 476, 481, 748, 761
Saint-Simon, Claude Henri de, 11, 14, 36, 43, 44, 45, 49, 50, 59, 60, 61, 70, 71, 78, 85, 87, 88, 89, 92, 148, 267, 432, 678
Sakakura, Junzo, 407, 442, 657, 660, 661, 665, 761
Sant'Elia, Antonio, 109, 241, 252, 313, 317, 318, 319, 320, 331, 373, 433, 744, 745
Sarger, René, 427, 430, 535, 604, 605, 607, 643, 645, 702, 704, 711, 718, 762, 764
Schein, Ionel, 594, 698, 700, 706, 763
Schöffer, Nicolas, 691, 706, 709, 763, 764, 767
Schultze-Fielitz, 621, 646, 705, 706, 709
Sert, José Louis, 216, 405, 438, 439, 440, 441, 442, 533, 534, 535, 564, 593, 601, 609, 649, 709, 758, 763, 764, 766
Simmel, Georg, 450, 454, 455
Sitte, Camillo, 109, 110, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 280, 281, 291, 294, 297, 309, 452, 735, 740
Skidmore, Louis, 541, 542, 549, 550, 555, 564, 569, 619, 621, 649, 764, 767, 770
Smithson, Alison, 588, 589, 593, 606, 698, 704, 760
Soria y Mata, Arturo, 12, 64, 286, 287, 288, 297, 305, 432, 436, 441, 470, 471, 609, 736, 748, 769
Stam, Mart, 433, 437, 501, 751
Stone, Edward Durell, 549, 554, 556, 557, 656
Sullivan, Louis Henry, 165, 190, 192, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 204, 205, 206, 207, 245, 248, 250, 255, 263, 306, 406, 477, 478, 481, 483, 484, 488, 491, 505, 542, 560, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 749

Tangé, Kenzo, 406, 559, 761, 764, 765, 766, 767, 768, 770
Tatline, Vladimir, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 747, 762
Taut, Bruno, 341, 342, 343, 358, 359, 360, 363, 370, 500, 619, 745, 747, 748, 750, 751, 757
Taut, Max, 358, 619, 620

Utzon, Jörn, 217, 581, 582, 589, 667, 668, 765

Van de Velde, Henry, 187, 216, 220, 227, 228, 229, 231, 232, 237, 245, 248, 249, 250, 252, 253, 254, 259, 260, 263, 308, 324, 341, 342, 343, 345, 350, 352, 359, 362, 365, 379, 380, 381, 384, 500, 506, 507, 508, 735, 736, 737, 738, 739, 741, 742, 745, 746, 750, 756, 757, 764, 766
Van der Broek, Johannes Hendrik, 590, 591, 762
Van Doesburg, Theo, 322, 323, 326, 327, 331, 350, 384, 748, 749, 750, 753, 754
Van Eesteren, Cornelius, 323, 327, 331, 437, 438, 592, 593, 594, 749
Venturi, Roberto, 566, 712
Vesnine, Alexandre, 333
Vesnine, Léonide, 333
Vesnine, Léonidov, 336
Vesnine, Victor, 333
Violet-le-Duc, Eugene Emmanuel, 165
Voisin, Gabriel, 378, 379, 388, 413, 417
Voysey, Charles F. Annesley, 283, 308, 504, 589

Wachsmann, Konrad, 414, 562, 694, 695
Wagner, Otto, 108, 109, 110, 124, 213, 236, 245, 246, 250, 252, 254, 255, 257, 259, 263, 297, 331, 476, 477, 500, 670, 709, 735, 736, 737, 741, 766
Wright, Frank Lloyd, 58, 64, 70, 120, 124, 188, 190, 195, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 221, 240, 245, 246, 247, 254, 259, 260, 263, 269, 270, 297, 305, 307, 314, 324, 325, 326, 342, 357, 358, 362, 368, 386, 411, 431, 432, 438, 464, 465, 466, 467, 471, 476, 477, 478, 479, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 493, 496, 498, 500, 503, 505, 517, 541, 544, 546, 548, 560, 563, 564, 582, 594, 609, 614, 649, 659, 673, 687, 707, 734, 735, 737, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 754, 755, 756, 757, 759, 760, 761, 762, 763, 765
Wright, Henry, 465, 752

Zehrfuss, Bernard, 549, 603, 604, 606, 643, 644, 764
Zevaco, J. F., 638, 642

Modern Mimarlık ve Şehircilik Tarihi

MICHEL RAGON

On üç yıllık bir çalışmanın ürünü olan Modern Mimarlık ve Şehircilik Tarihi (1800-1991), tarih, teknoloji, sosyoloji ve estetik gibi alanların iç içe girdiği çetrefil bir konuda, yaklaşık iki asırlık bir zaman dilimini kuşatan başarılı bir sentez sunuyor. Yazar Michel Ragon, sanayi devrimi öncesinde bir düzenleme sanatı olan şehirciliğin geçirdiği dönüşümleri, şehirli işçi sınıfının doğuşu ve konut sorunlarını ele alıyor; modern şehirciliğin, sanayi uygarlığıyla birlikte gelen büyüme krizine bir çözüm üretme çabası içerisinde nasıl şekillendiğini anlatıyor.

Mimarlık ile şehirciliğin birbirinden ayrılamayacağı kanısıyla kaleme alınan kitapta, metal, betonarme gibi yeni yapı malzemelerinin kullanımıyla ortaya çıkan yeni estetik ve mimari yöntemler; Walter Gropius, Mies van der Rohe, Le Corbusier gibi kuramcı mimarlar; Bauhaus, işlevselcilik ve uluslararası üslup gibi akımlar proje ve icraatlarıyla birlikte ele alınmakta. Kronolojik tablolarla, fotoğraflarla ve çizimlerle zenginleştirilmiş eserde Barselona, Moskova, Viyana,Chicago, Paris ve Brasilia'ya gibi şehirlerdeki mimarlık ve şehircilik serüvenlerini, başarıları ve başarısızlıklarıyla birlikte gözler önüne seriliyor.

THG
0804169
STH

www.kabalcikitap.com

ISBN: 978-605-9872-81-2

9 786059 872812