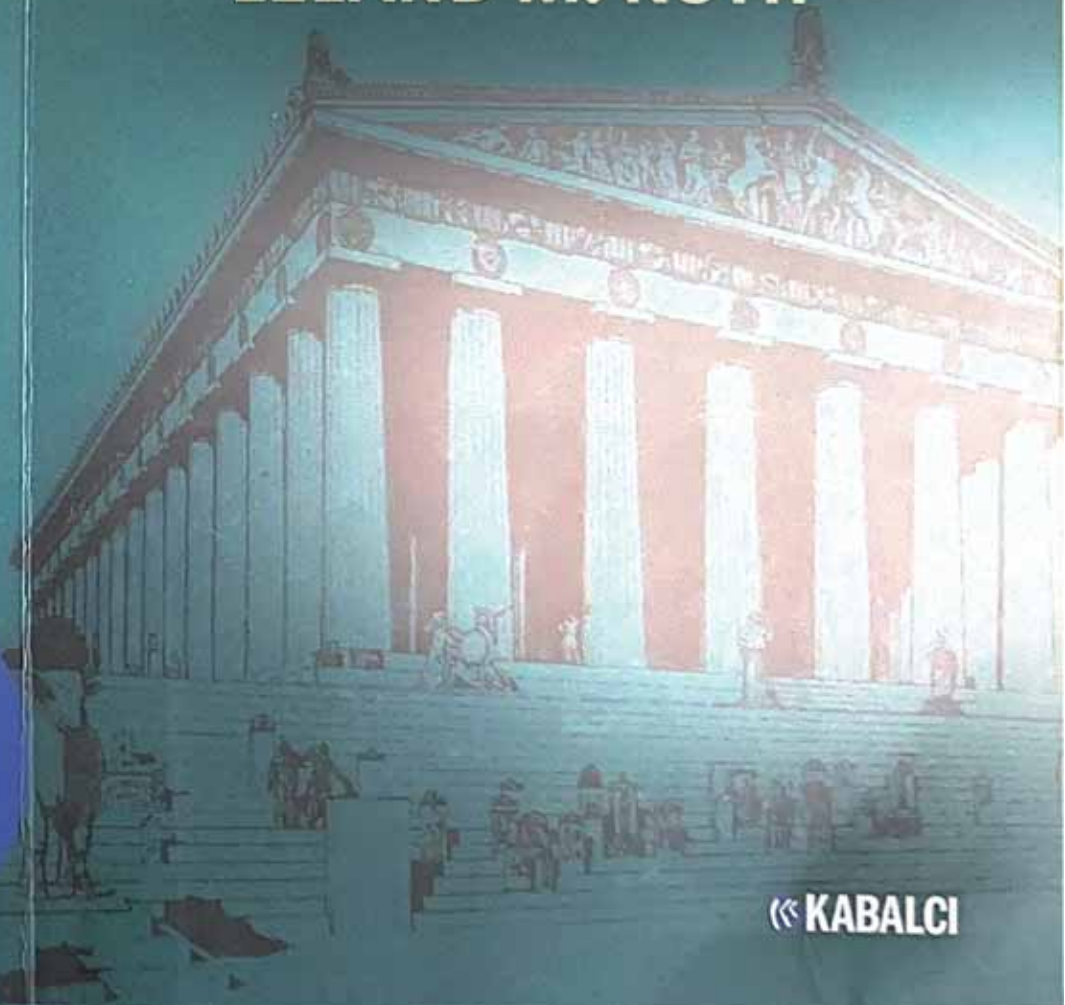


MİMARLIĞIN ÖYKÜSÜ

LELAND M. ROTH



« KABALCI

MİMARLIĞIN ÖYKÜSÜ

LELAND M. ROTH



katı bir strüktürel belirlenimci değildi, çünkü gökdelenlerinin düşeyliğini vurgulamak için gerekli düşey payelerin sayısını iki katına çıkarmıştı. Bunun cam levhaların büyüklüğünü azaltmak gibi pratik bir yararı vardı, ancak aynı zamanda binanın gerçekte olduğundan daha yüksek görünmesine neden oluyordu [1.2].

Bütünyle yarıcı bir mimariye yönelen tasarımcılar için form yalnızca işlev ve gerekli strüktür tarafından belirlenmeliydi (ya da öyle görünmeliydi). Avrupalıları şaşırtan Amerikan yapıları, sade, uzun, silindirik beton asansörler ve çelik çerçeveli pencereler ve tuğla panolarla doldurulmuş strüktürel bölümlere sahip, yarıcı, bezemesiz beton çerçeveli Amerikan fabrika yapılarıydı. Bunlar her kısmı işlevsel gereklilik tarafından belirlenen yapı formları olarak görünüyordu. Charles-Édouard Jeanneret (Le Corbusier) gibi mimarlar bu yarıcı strüktürlerin fotoğraflarında yirminci yüzyıl mimarisinin ne olabileceğinin işaretlerini gördüler.

Mimarlık: "Çağın mekânsal terimler içinde kavranılan istenci"

Makinenin yeni bir mimari esinlemesi ilk kez Berlin'de, yüzyıl dönümünde sosyal ve endüstriyel bir güç olarak potansiyellerini geliştirmek isteyen Almanya'da görüldü. Yükselen Alman İmparatorluğunda sanayiciliğin hedeflerini ifade edecek yeni bir mimari yaratımı Alman sanayi liderleri destekledi. Bu yeni mimarinin yaratıcısı Peter Behrens'di.

Peter Behrens (1868-1940)

Karlsruhe ve Münih'te bir sanatçı ve tasarımcı olarak yetişen Behrens, Art Nouveau'nun Alman karşılığı olan Jugendstil'in (Genç Üslup) merkezi olan Münih'teki ilerici sanat hareketinin kısa zamanda en önemli kişiliği oldu. Mimarı, yeni toplumsal düzenin gereksindiği doğru formu üretecek kültürel seçkinler grubunun lideri olarak gördüğü için kendini bir mimar-tasarımcı olarak yetiştirdi. Bu arada, özellikle grafik ve baskı tasarımında tanınarak değişik alanlarda çalıştı ve öğretti. İlk zamanlarda mimari eğilimi sade Yunan Klasizmi yönünde olmasına karşın gittikçe daire, kare ve bunların türevleri gibi saf şekillerin hakim olduğu soyut geometrik formlara döndü.

1907'de Behrens, Allgemeine Electricitäts Gesellschaft'da [Alman Genel Elektrik Şirketi] endüstriyel tasarımcı olarak görevlendirildi: önce bazı lambaları, sonra tüm elektrik aletlerini, ticaret kataloglarını ve diğer basılı malzemeleri ve sonunda



20.7. Peter Behrens, AEG Türbin Fabrikası, Berlin, 1908. Behrens bu fabrika binalarıyla yüksek bir mimari yaratmayı, fabrika tasarımını, tüm mimari için bir tip oluşturacak yüksek bir estetik düzeye yükseltmeyi umuyordu.

inde AEG ürünlerinin birleştirildiği değişik binaları tasarladı. Behrens aynı zamanda, Deutscher Werkbund'un da kurucularından biriydi; örgüt çeşitli yollardan estetik ve endüstriyel reform arayışında olan mimarların, sanatçıların, tasarımcıların, zanaatkarların, siyaset ekonomistlerinin ve sanayicilerin örgütüydü: güzel ve uygulamalı sanatların uzlaştırılması, sanatçının sanayi toplumu içindeki konumunun yükseltilmesi, mimarlığın ve iç tasarımın geliştirilmesi ve özellikle Alman etkisinin ve ekonomik gücünün dünyada yayılması aracılığıyla gerçekleştirilecek bir reform denemesi.³ Behrens, AEG'deki tasarımcılık konumunun bu amaçların geliştirilmesinde kendisine büyük fırsatlar sağladığına inanıyordu.

1908'de Behrens ve şirket mühendisi Karl Bernhard, AEG için, gemiler için büyük türbinlerin imal edildiği ilk ana montaj binası olan Türbin Fabrikası'nı tasarladılar. Almanya'nın denizaltı ticareti ve deniz kuvvetleri hızla geliştiği için bu türbinlere olan talep yüksekti ve yardımcı tesislere acil ihtiyaç vardı. Behrens bunu, içinde inşa edilen makine gibi, asal mekanik işlevler tarafından belirlenen, yüksek

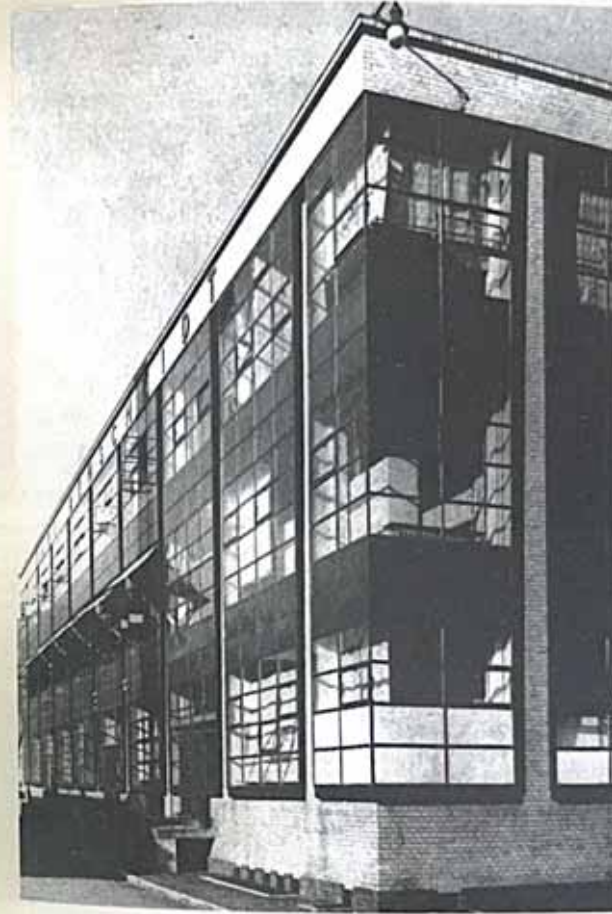
³ Bkz. Joan Campbell, *The German Werkbund: The Politics of Reform in the Applied Arts* (Princeton, N.J., 1978).

bir mimari düzeye sahip bir fabrika yaratımı için mükemmel bir fırsat olarak değerlendirdi [20.7]. İlk olarak, uzun bir dikdörtgen bloğun üst duvarlarındaki raylara oturan iki gezer vinçle teknik koşullar sağlandı. Bu vinçler, elli ton yükü 49 ayak (15 metre) yüksekliğe kaldıracabilmeliydi. Binanın temel çerçevesi 123 ayağa (39.3 metre) 402 ayak (123 metre) uzunluğundaydı. Yirmiiki kafes çerçeve vinç raylarıyla birlikte camlı çatıyı da taşıyordu. Bu çatıların kutu kolonları tepede daha kalın olmak zorundaydı; dış yüzey kusursuz bir düşeyliğe sahipken iç yüz içe doğru eğimliydi. Eğimli iç kenarlar boyunca kolonlar arasında pencere duvarları yükseliyordu, böylece çelik kolonlar caddeye doğru açıkça ortadaydı. Binanın ucunda iç çatı makaslarının fasetali profili kalkanın çizgisini belirliyordu. Bunun altında pencerelerin perde duvarı asılıdır. Köseyi çelik şeritlerle kesilmiş (eğimi yan pencere duvarlarının eğimine eş olan) eğimli bir beton zar çevreler. Ironik olan, Behrens'in başlangıçta köşenin inceliğini ve taşıyıcı olmayan işlevini vurgulama niyetiyle tasarladığı bu köşenin genellikle sınırlamayı ve desteği temsil eder biçimde yanlış yorumlanmasıdır. Behrens'in yaratmaya çalıştığı "elektrik için etkili bir simge"ydi ve bununla başlayarak AEG için yaptığı yapılar, kısa sürede işlev tarafından belirlenen form açıklığından dolayı övüldü.⁴ AEG için yaptığı sonraki yapılar, 1909-1913 tarihli Küçük Motorlar Fabrikası ve Yüksek Gerilim Maddeleri Fabrikası'ydı (1908).

Walter Gropius (1883-1969)

Behrens'in, AEG yapılarında örneklenen, form ve beğeni şekillendiricisi olarak mimari kavrayışı genç mimarları Berlin'deki bürosuna çekti. Bu mimarlardan biri, ondokuzuncu yüzyılın seçkin mimarlarından (büyük amcası Martin Gropius Leipzig'deki Neues Gewandhaus'un mimarıydı), memurlarından, öğretmenlerinden bir ailenin oğlu Walter Gropius'du. Walter Gropius, soylu Schinkel geleneği içinde bir mimar olmak üzere Berlin'de eğitim gördü. 1907-1908 yıllarında Behrens'in baş asistanıydı, ama 1909'dan itibaren Adolf Meyer'le birlikte kendi işini kurdu. İlk önemli işi, siparişini Gropius'un ilerici toplumsal ideallerini paylaşan fabrikatör Carl Benscheidt'in verdiği, ayakkabı kalıbı yapılan Fagus Fabrikası'ydı. Fabrikanın idari kanadında [20.8], Gropius Behrens'in türbin fabrikasından esinlenmiş sade bir blok yarattı. Burada da strüktürel taşıyıcılar, çatıya asılı gibi gözükten cam perde duvarlarıyla düz bir çatıya doğru yükselirken gittikçe içe doğru incilirler. Bina (kat çizgile-

⁴ Bu çağdaş değerlendirme, R. Breuer, *Werkkunst* 3 (1908); 145-149'da yapılır.



20.8. Walter Gropius ve Adolf Meyer, Fagus Fabrikası idari kanadı, Alfeld-ender-Leine, Almanya, 1911-1912. Gropius, fabrikanın idari ofis kanadında endüstriyel bir anlatım kullanırken öğretmeni Behrens'in önerilerini izledi.

rinde donuk metal levhalarla yer değiştirmiş cam levhalarıyla) pencere düzlemlerine indirgenmiş görünmektedir, ancak burada önemli olarak köşeler katı kütleler değil, kaynaşmış saydam düzlemlerdir. Sarı tuğla duvarlarda, pencere ızgaraları, türbin fabrikasındaki Behrens'in köşelerinin şeritlenmesini andıran içerlek koyu tuğlalar dizisi içinde yinelenir. Behrens'in türbin fabrikası gibi bu yapı da makineleştirilmiş bir mimarinin imgesidir.

Gropius'un meslek yaşamı Birinci Dünya Savaşı nedeniyle bir süre kesintiye uğradı. Savaştan sonra birçok başka sanatçı gibi Gropius da, eski toplumsal düzeni endüstriyel tasarım ve konut yapımı konusunda modern ihtiyaçlara duyarlı ve toplumsal olarak daha ilerici bir düzenle değiştirmeye çalışan devrimci gruplara katıldı.

1919'da, Sachsen-Weimar Grandükü tarafından kurulmuş, Weimar'daki Sanat ve Zanaat Okulu'nun yönetimine davet edildi. Gropius, bunu Weimar Güzel Sanatlar Akademisi'yle birleştirerek Bauhaus adını verdiği bir tasarım enstitüsü kurdu. Öğretim programını temel tasarım ilkelerini vurgulayacak şekilde yeniden düzenledi. Hedeflerini çok sayıda manifesto ve yayınlara açıkladı; 1919 tarihli Bauhaus manifestosunda şöyle yazıyordu:

Tüm görsel sanatların nihai amacı bütün bir yapıdır... Birlikte mimari, heykel ve resim sanatını tek bir birlik içinde kucaklayacak ve bir gün bir milyon işçinin ellerinde yeni bir inancın kristal simgesi gibi göğe doğru yükselecek geleceğin yeni strukturünü arzularız, tasarlayalım ve yaratalım.⁵

Bu ilk yıllarda Bauhaus'un kişiliği büyük oranda temel *Vorkurs*, tasarıma giriş dersleri öğretmeni Johannes Itten'in (1888-1967) etkisi altında şekillendi. 1923'de Lázlo Moholy-Nagy'nin onun yerini almasından sonra ve Hollandalı mimar Theo van Doesburg'un gelişle birlikte el sanatı üzerine odaklanan anlayış, endüstriyel üretime ve normatif endüstriyel standartların geliştirilmesine vurgu yapan anlayış karşısında güçten düştü.

Gropius'un Bauhaus kavramı, okulda görev yapan yeni öğretmenlerle birlikte değişiyordu. Bauhaus 1926'da (Gropius ve Meyer tarafından tasarlanan), Dessau'daki yeni binalarına yerleşirken, Gropius değiştirilmiş öğretim programının esaslarını şu sözlerle özetliyordu:

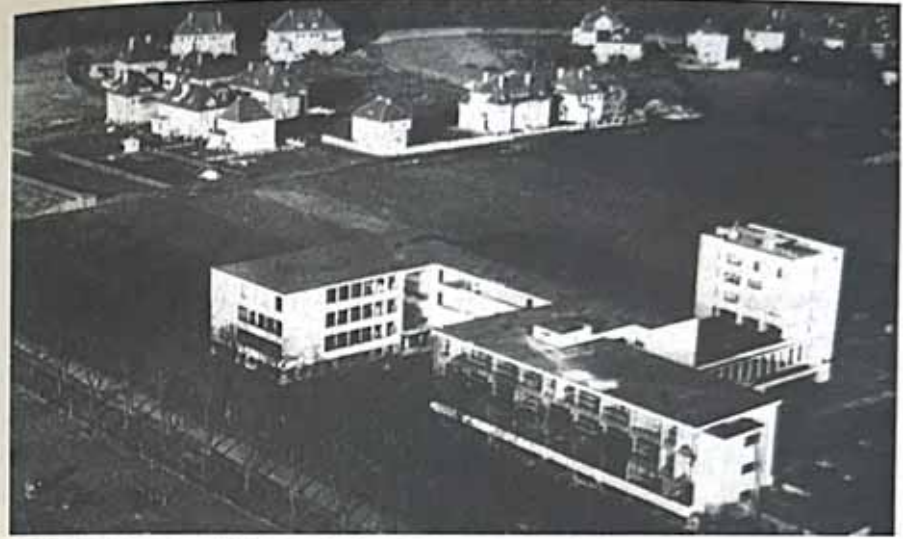
Artık geçmişin giysilerini değil modern giysileri giyen modern insan, modern gündelik kullanım araçlarıyla donatılmış, kendisine ve zamanına uygun modern bir eve de ihtiyaç duyuyor.

Bir nesnenin doğası ne yaptığıyla belirlenir. Bir kabin, bir sandalyenin ya da bir evin uygun olarak iş görebilmesi için önce onun doğası incelenmelidir, çünkü nesne amacına kusursuzca hizmet etmelidir, başka bir deyişle, işlevini pratik olarak yerine getirmeli, ucuz olmalı, dayanıklı olmalı ve "güzel" olmalıdır.⁶

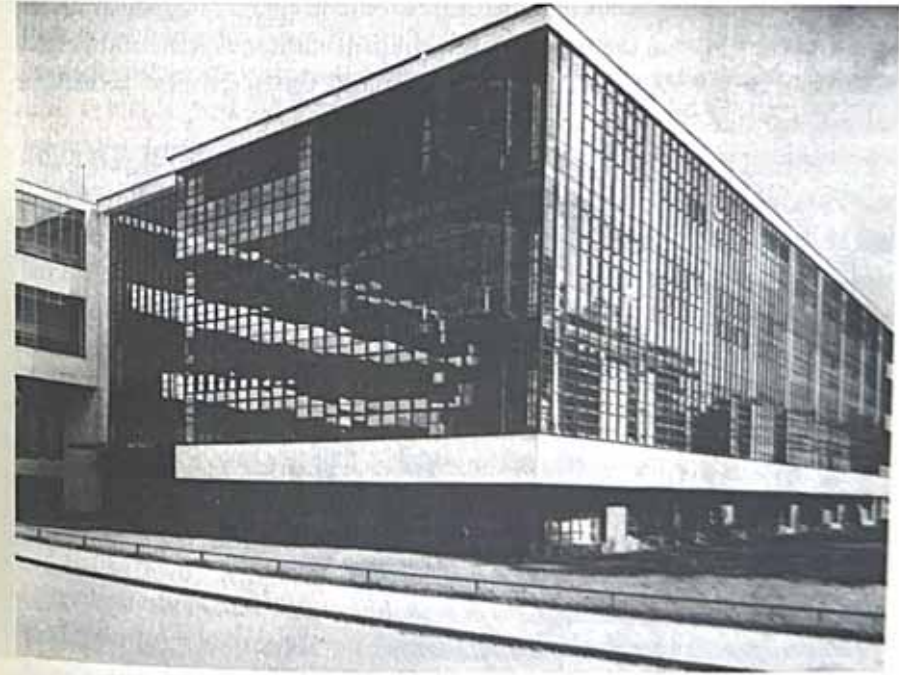
Gropius'un *güzel* sözcüğünü ayrı tutması anlamlıdır: işlevsel olarak düzenlenmiş bu yeni dünyada bir şey hangi ölçülere göre güzel sayılacaktı? Benzeri görüşleri sa-

⁵ Walter Gropius, "Program of the Städtisches Bauhaus in Weimar," 1919, çev. Michael Bullock, Ulrich Conrads, *Programs and Manifestoes on 20th-Century Architecture* (Cambridge, Mass., 1970), 49'da.

⁶ Walter Gropius, "Dessau Bauhaus-Principles of Bauhaus Production," Mart, 1926, Conrads, *Programs and Manifestoes*, s. 95-96'da. Bir başka çevirisi, Frank Whitford, *Bauhaus*, (Londra, 1984), s. 205-206'da bulunabilir.



20.9. Walter Gropius ve Adolf Meyer, Bauhaus, Dessau, Almanya, 1925-1926. Havadan görünüm. Gropius tarafından yönetilen tasarım okulu yeni, verimli ve nesnel mimari için model oluşturdu.



20.10. Atölye kanadı, Bauhaus. Özellikle atölye kanadında Gropius, ağırlıksız, saydam bir mimari örneği verdi; tamamıyla cam duvar taşıyıcı strüktüre asılmıştır.

vunan Gropius'un çağdaşlarından mimar Bruno Taut, işlev ve güzelliğin iç içe bulunduğu inancını *Modern Mimari* adlı çalışmasında şöyle ifade ediyordu: "Mimarının amacı, kusursuz ve dolayısıyla da güzel, verimliliğin yaratımıdır."⁷ 1926 tarihli makalesinde Gropius, Bauhaus'un yaklaşımını şöyle özetliyordu:

Tüm günlük kullanım malları için standart tip yaratımı toplumsal bir gerekliliktir.

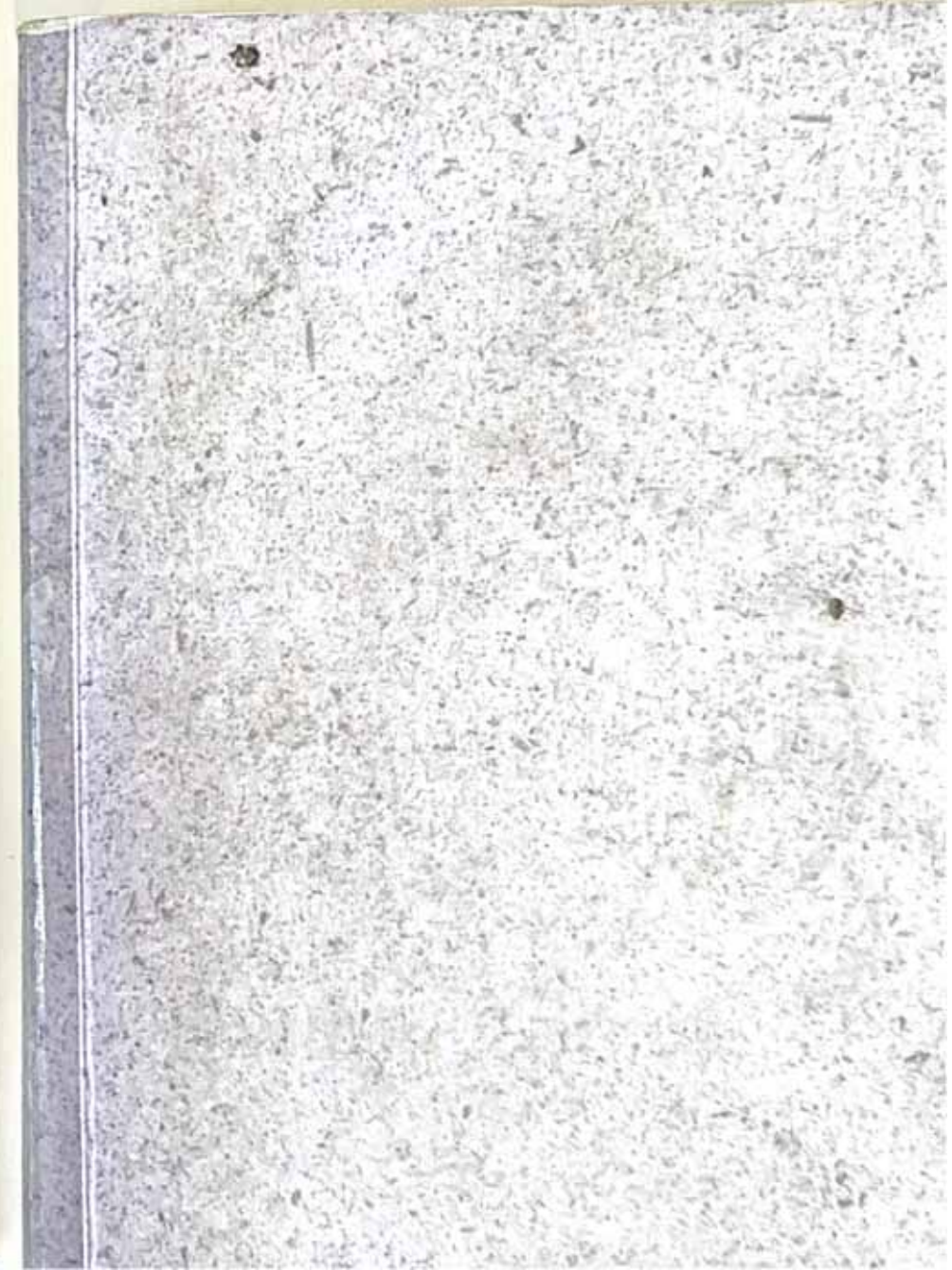
Genel olarak, yaşamın gereklilikleri insanların çoğu için aynıdır. Ev ve evin döşenmesi toplu tüketim mallarıdır ve tasarımları bir tutku sorunundan çok bir akıl sorunudur... Bauhaus atelyeleri esas olarak içlerinde seri üretime uygun ve zamanımıza özgü ürünlerin ilkörneklelerinin özenle geliştirildiği ve sürekli olarak iyileştirildiği laboratuvarlardır.⁸

Gropius programa ilişkin bir başka betimlemesinde ise, "Bauhaus makinenin modern tasarım aracımız olduğuna inanıyor ve buna uygun çalışmalar yapmaya çalışıyor" diyordu. Gropius bu ilkeyle üretilen mimarinin açık ve organik olacağından emindi, "onun iç mantığı parlak ve çıplak olacak, sahte görünümler ve düzenbazlıklarla kösteklenmeyecektir." Modern tasarımcının tasarımında ve üretimde makinenin rolünü anlayabilmesi için, Gropius onların eğitim programlarının "tasarım yasalarına ilişkin sağlam bir teorik öğretimle birlikte üretime etkin olarak katıldıkları atelyelerde alacakları kapsamlı bir pratik eğitim içermesi" gerektiğine inanıyordu.⁹

Tasarıma ilişkin bu fikirler, Gropius ve Meyer tarafından Dessau'daki yeni Bauhaus'un mimarisinde kusursuzca gerçekleştirilmiştir [20.9]. Okul binası bir caddenin önünde ve arkasında uzanan pim-çarka bir plana sahipti. Fakülte ofisleri caddenin üzerinde, dershaneleri, yemek salonunu ve öğrenci konutlarını birçok yönden tüm binanın en simgesel bölümü olan atölye kanadına bağlayan bir köprü oluştuyordu. Her yerde okulun yüzeyleri düzgün alçı siva ya da camdandı, ancak atölye kanatında duvar bütünüyle camdandı, tamamıyla saydamdı (görsel olarak rahatsız edici donuk levhalar yoktu) ve betonarme döşeme plakına asılıydı [20.10]. Tüm mimarinin olması gerektiği biçimi gösteren bir model olarak tasarlanmıştı.

Behrens (ve Gropius) fabrikayı bir mimari yapı düzeyine yükseltmeyi umuyordu, fakat Almanya'nın savaş yorgunu ekonomisi Behrens'in düşlerini değiştirdi. Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra Versailles Anlaşması'yla galip ülkelere büyük tazminatlar

ödeyen Almanya korkunç bir enflasyonla karşı karşıya kaldı. Bu nedenle yapı işlerinde arzulan yetkinlikten ve yapı malzemelerinde arzulan dayanıklılıktan ödünler verildi. Behrens'in fabrikayı yüksek bir mimarlık düzlemine çıkarma umudunun yerine mimari üstünkörü yapılmış fabrika yapısına indirildi.



⁷ Bruno Taut, *Modern Architecture* (Londra, 1929), 9.

⁸ Walter Gropius, "Principles of Bauhaus Production," 1926, çev. Michael Bullock, *Conrad's Programs and Manifestoes*, s. 95-96.

⁹ Herbert Bayer, *Isa and Walter Gropius, Bauhaus, 1919-1928* (New York, 1938), 24-30, 127.