

MODERN MİMARLIK VE ŞEHİRCİLİK TARİHİ

MICHEL RAGON



« KABALCI

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 ütopiyaların mimarlık ve şehircilik alanlarındaki faaliyetlerin harekete geçiricisi olduğunu gördük. Claude Nicolas Ledoux'dan bu yana tüm mimarların en ütöpisti 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.

MODERN MİMARLIĞIN
ATASI OLARAK

KESSAM
CÉZANNE

MODERN KENTİN DOĞUŞU 1900-1940

Nesneleri çözümler,
parçalara ayır,
yeniden oluşturun.
-Silindir/küp-

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 mützevi 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 büyümesine 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? Anlaşılabileceği 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 Savaşı'nın 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'nin¹ ressamları skandal yaratırlar ve sükse yaparlar. 1912 yılında Schönberg'in Pierrot Lunaire'yle 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 psikiş 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.

Corbusier → Ben: taşrada yalnızca silindire ve küpten oluşan bir mezar salonu.

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
x
Rönesans

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 ressamı 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 uğratiyordu. 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

Kübistler resme 4. boyutu,
Zamanı e'z'lerler.

ilk evresi boyunca, sanatkarlar 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 konstruktivizmi ve Hollanda Stijl'ine kadar sanat tarihinde ender rastlanan biçimde, son derece iyimser sanatkarların 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 göre² 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.

ilk "Kubist" evler/yerler:

Rietvelt, Schröder evi (1924)

MODERN MİMARLIK VE ŞEHİRCİLİK TARİHİ

W.G. BAUHAUS (1925-6)

Aalto, Lovell House (1927-9)

L.C. SAVOYE (1928)

MVR

Alman Pavyonu

(1929)

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 ögesi daima malzeme, uzam ve ışık olmuştur. Geleneksel mimarlıkta ana ögenin malzeme olduğu kabul edilirdi. Malzeme gücünü ve ağırlığını hissettirirdi. Uzam, ışığın güçlkle 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 mimardır.

Yine de kübistlerin açık uzam anlayışı serbest bir mimarinin gerçekleştirilmesinde belirleyici bir rol oynayacaktı. Stijl veya Le Corbusier'nin mimarlığında boş uzamlar dolu olanlar kadar önem taşımaktaydı. Uzam kazık temellerle evlerin altına, teras çatılarla ise evlerin üzerine aktarıldı. Yerin üstünde asılı gibi duran evler yukarıda gökyüzüne açılıyordu. Nihayet dördüncü boyut, yani ışığın hareketi ve insanlığının 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, eşî bulunmaz harikuladeliği, bir anlamda, uzamın tersini tasarlamak ev yaratmaktır."

Yirmili yılların öncü mimarları da kübist ressamlardan mühendisler kadar etkilenebilirler. 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-

Mimarlık → MALZEME / 314 / UZAM / IŞIK
↓
geleneksel mimar
↓
Kübizmden sonra mimari

MODERN KENTİN DOĞUŞU 1900-1940

sında³ 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 aritmacılığın manifestosu olmak isteyen *Kübizmden Sonra* adlı bir kitap yayımladılar. Aritmacılık gerçekte yeni kübistti. Juan Gris'nin sentetik kübizmini ve Fernand Léger'nin mekânîki 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 kubelerinin "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 Moos 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 tanınıyor. Gerçi, ama mimarlığım 1923 yılında inşa ettiğim La Roche villasından önce henüz şekillenmemişti. Mimarlığımın biçimlerini Cézanne'nin dersinden sonra yaptığım şu şişelerle ulaştım. Resim benim için daima dokunaklı bir oyun olmuştur. Resim yapabilmek için zekanın 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. İstemedi de olsa Braque ve Picasso'nun XX. yüzyıl mimarlığı üzerinde bıraktıkları etki daha az derin değildi. Buna karşılık İtalyan fütürist sanatkarlar, 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 yapmalıydılar." 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 bala-yı 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 lokomotif 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 Carrà, Boccioni, Russolo, Severini, Giacomo Balla, bu grubun içindeki bazı isimlerdir. *Fütürist Ressamların Manifestosu* 1910 yılın-

Kübistler → UZAM
Fütüristler → HAREKET

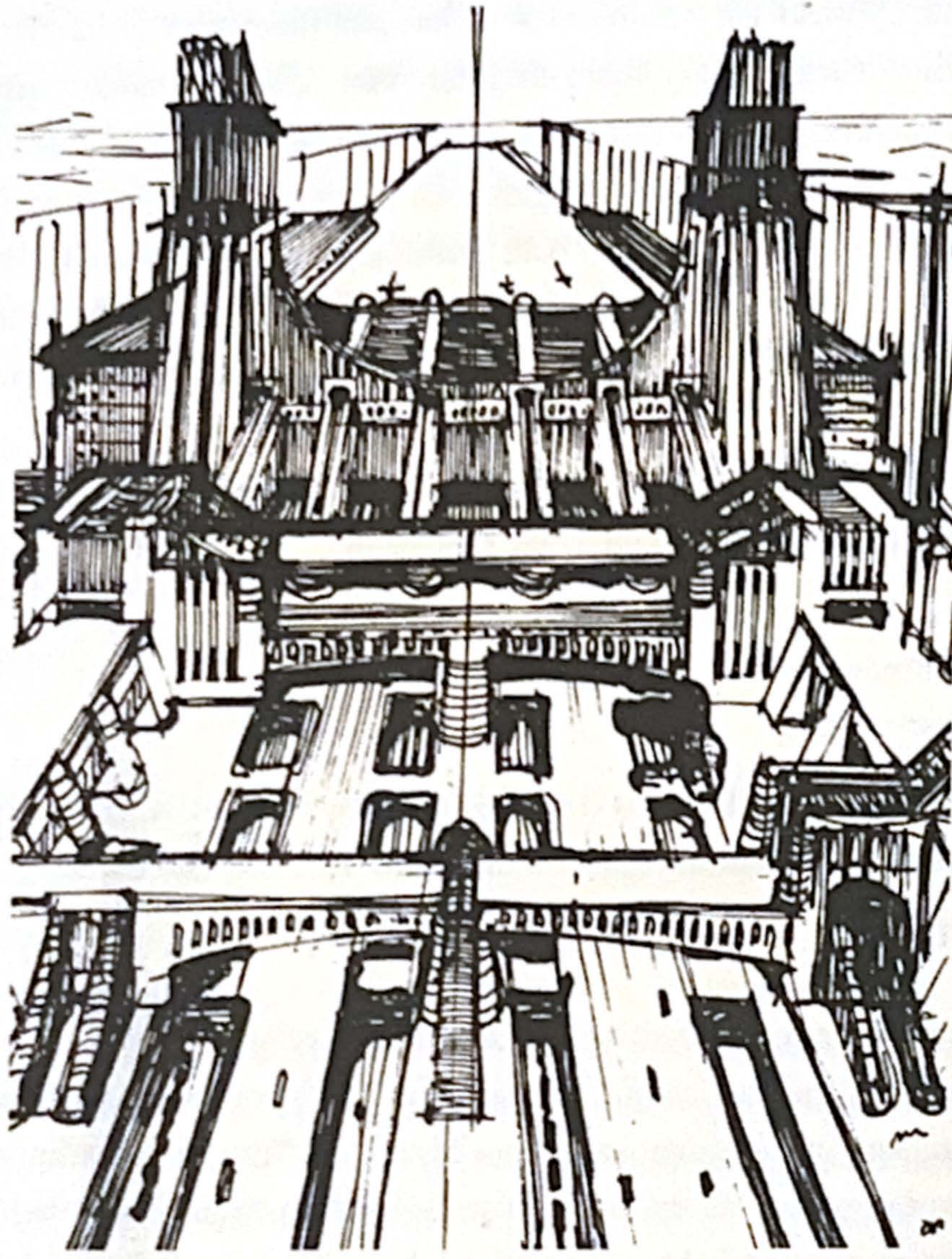
da yayımlandı. Kübistlerin uzamı öncelemeleri gibi fütüristler de hareketi ön plana çıkarıyorlardı. Amaçları, hızın ilham ettiği bir ritim yaratmak, modern hayatın dinamizmini ve gücünü göstermekti. Bu anlayışla tablolarında kalabalıkları, hayvanları ve makineleri canlandırıyorlardı. Bugün New York'taki 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 Carrà, 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, işlemsiz, 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. *Città 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 şehirçilik 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 şehirini 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:

MARINETTI & MUSSOLINI

"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 konstruktivizmini 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 isteginden kaynaklanmaktaydı: Amaç, şiiri, resmi, müziği, mimarlığı hızın ve makinenin hakim olduğu bir ortamda bir araya getirmektir. Ruskin'in İtalya'ya gelerek *Venedik'in Taşları*'nı yazdığı dönemler çok gerilerde kalmıştı! Fütürizm, sanatkarların mekanik dünyaya ani gi-

Fotomata çok fazla
atemi etkiledi

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, müzeler ve akla nefret yağıdırıyordu. 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 gömlekli" fikrinin sahibi ve *Giovinezza* adlı faşist marşın bestecisi Marinetti'nin iyimserliğinden hiçbir şey eksiltmemiştir.

1. 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 Giuseppe 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 dönüşürülen 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 oluştuyordu.

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'ın 1912 tarihli renkli disklerini veya Picabia'nın 1917 tarihli *Udnie*'sini biliyor muydu?

Aslında 1910 ila 1920 yılları arasında Fransa, Almanya, Rusya ve Hollanda'da aynı anda ortak bir post-küçük 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 ressam Vilmo Huszar, Van der Leek, 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'ın 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 mimarının 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 şehirselle 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 plastigine" 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 plastigin 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 etmek ve mimari yapıdan ayrılan resmin

⁵ Bu alıntı ve ileride yapılan bazı alıntılar H.L.C. Jaffe'nin *Stijl* hakkında temel sayılabilecek çalışmalarından aktarılmıştır.

Resim (ve tüm sanatlar) HAYATIN içinde eriyip yok olmalı. (mimarlık)

(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.

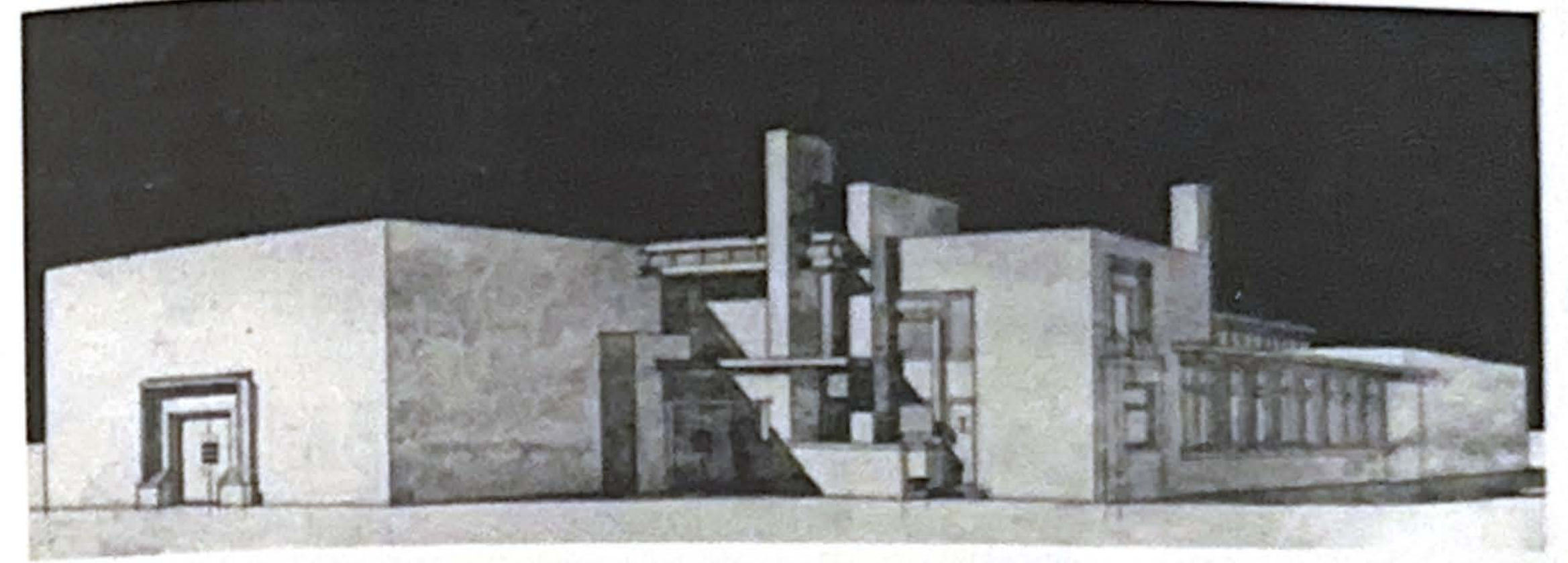
1918 tarihli son manifestosundan itibaren *Stijl*, kolektif olanın birey karşısındaki üstünlüğünü savunmaktaydı ("Bireyciliğin evrensel mükadelesi dünya savaşı sırasında olduğu gibi günümüz sanatında da geçerlidir. Halbuki savaş eski dünyayla birlikte ve bu dünyanın içeriğini, yani bireyselliğin tüm 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 ekolünün başlangıcı 1910 yılına gider, yani *Stijl* grubundan önce gelmekteydi. 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'un Hollandalı versiyonuna benzettiği neredeyse unutulmuş bir kişidir. Söz konusu mimar Rijksmuseum'un (1877-1885) ve Amsterdam'ın 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. Braque ve Picasso birer kübist ressam olmadan önce Wright, Berlage, Loos çoktan birer "kübist mimar"dılar. F. L. Wright'ın Hollandalı takipçisi Berlage, 1908 yılında "Ön cepheleler çizmek yerine alanlar tasarlamak" gerektiğini yazmamış mıydı? F. L. Wright'ın 1911-1912 yıllarında Hollanda'da verdiği konferanslar, ressamları kübiz-

Düz çatılı / denli
geleneksel Arap
mimarisi etkisi

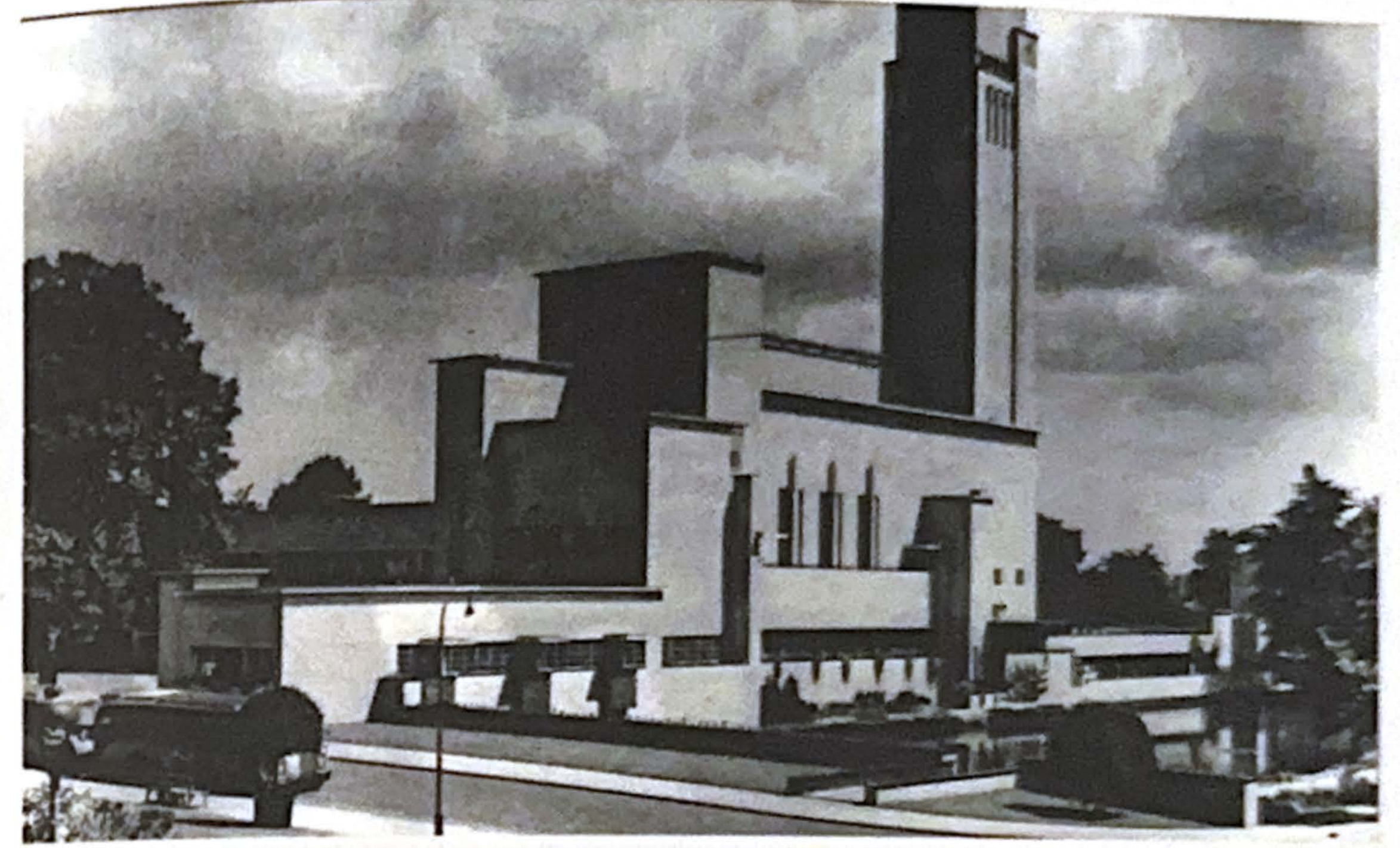
min olduğu kadar Stijl'in kuramına dönüşecek şeyin de başlangıcıydı. F. L. Wright iç cephe ile dış cephe arasındaki ayrılık kavramlarını iptal ederek, evi alansal bir devamlılık içerisinde doğayla birleştirerek tam anlamıyla kübist ressamın başvurdıkları yöntemi gerçekleştiriyordu. Son olarak Fransa'nın 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 kübik 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 denkliliğini 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 Wils⁶ 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 kasası (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. Fof, F. Foliot.

De STIJL ve
mimarlık

Ister Mondrian ister Van Doesburg isterse Vantongerloo olsun, tüm Stijl ressam ve heykeltıraşlarının aklında mimarlık bulunuyordu. Vantongerloo özellikle havalanları 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 yıkılacak 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 Mondrian 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 Architectuur*'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'in etkisi olduğu kabul edilir.

Su kenarındaki City Hall'ü (1921) hem anıtsal hem de sadedir. Dudok ayrıca Paris üniversite kentindeki Hollanda pavyonunun da mimaridir (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 deneysel 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 Ayını*'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 öğretilerine 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 metin⁷ 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: yitlik, cesaret ve başkaldırma. Bugüne dek edebiyat dalgın tekdüzeligi, 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 kaçıyor 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 bulunduğu 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 karşılaşacak şu satırları yazıyordu:

"Zamanı geldi,
toplari müzelerin duvarlarında patlatmanın... iki yüz elli atışla
geçmiş kurşuna dizmenin."

Bu da yine tamamen Marinetti'ye özgü bir tarzdı.⁸

Gabo ve Pevsner 5 Ağustos 1920 tarihinde Moskova'da, ileride *Konstruktivizmin Manifestosu*⁹ olarak nitelendirilecek olan *Realizmin Manifestosu*'nu yayımladılar. Böylece konstruktivizm terimi, daha özgün bir Rus avangard akım olarak fütürizm teriminin yerini almaya başlamıştır. Herhalükârdâ gelecek kuşaklar tarafından tutulacak olan terim bu olur, nitekim günümüzde 1910 ile 1930 yılları arasındaki Rusya'da ortaya çıkan tüm avangard sanatlar bu ülkede "konstruktivist sanat" olarak adlandırılmaktadır. Şüphesiz modern mimarlık her yerde olduğu gibi SSCB'de de ancak ülkenin sanayileşmesiyle, yani 1920 yılından sonra başlamıştır. Yani Rusya'da ressam- lar ve heykeltıraşlar, mimarlardan on yıl önde gidiyorlardı. Tıpkı Mondrian gibi Malevitch de resimleriyle geleceğin mimarlığının önüne geçtiğinin gayet iyi farkındaydı. Nitekim şöyle yazıyordu:

"Resamlar 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."

TATLIN 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.

YÖNEL

ANITI

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 manifestolarında 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 eserdir. Sarmal biçiminde tasarlanan bu yapı dört yüz metre yüksekliğinde olacaktı. İç kısımda çelik kablolar üç farklı biçimdeki oylumu bir kübû, 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. Kısım 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:

"Konstruktivizmin 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 giriştiği 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 sanatkarların 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 konstruktivizmi benimsemeleri bizim varsayımımızı doğrulamaktadır.

Herhalükârdâ 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 sanatkarlara 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 devrildikleri 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 iktidarının er ya da geç yok olacağını düşündürüyordu. Oysa Sovyet cumhuriyetlerinin sanayileşmesi 1914 yılında nüfusunun % 85'i kırsal bölgede yaşayan bir ülkeyi kökten değişime uğrattıyordu. 1926 yılında şehirli nüfus oranı çoktan % 17,9'a ulaşmıştı ve 1932 yılında bu oran % 32,8'i bulmuştu. SSCB II. Dünya Savaşının eşliğinde 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 iktidarın 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 mimarının 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, "iktidal 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" mimarının 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, Ivan Léonidov (1902-1959) ortaya çıkıyordu. Aslında Léonidov tipik Tatline gibi, öncesinde saydığımız üç mimardan çok daha avangarddı. Ayrıca bir Yona Friedman'ı, bir Paul Maymont'u, bir Buckminster Fuller'i, bir Ricolas'ı "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 Sarayının habercisi olan bir bina çeşidi önerdi; Centrosoyuz (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

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 kütesi ortaya çıktı. Tümünün yüksekliği 419 metreyi buluyordu. Bu devasa pastanın maliyeti öyle yüksekti ki, asla gerçekleştirilemedi. Akademik mimarlar yıkma çalışmalarına karşı 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 ragbet 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

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 sanatkarlar Sovyet üretiminden kesin bir biçimde ve

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'ın¹⁰ işbirliğiyle yine Iofan gerçekleştirmişti.

Sovyet akademisinin bir başka temsilcisi, 1924 yılında Kızıl Meydanda inşa edilen Lenin'in mozolesinin mimarı olan Schtioussév'dir. 1923 yılında, kent merkezini asma köprüler misali çevreleyen gökdelenlerin yer aldığı bir Moskova'yı yenileme planını sunan Schtioussév 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 Intourist'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 kütesini (1930), A. S. Nikolski'nin (1928) Leningrad için tasarladığı havalandırma 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 tiyatrosunun 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.

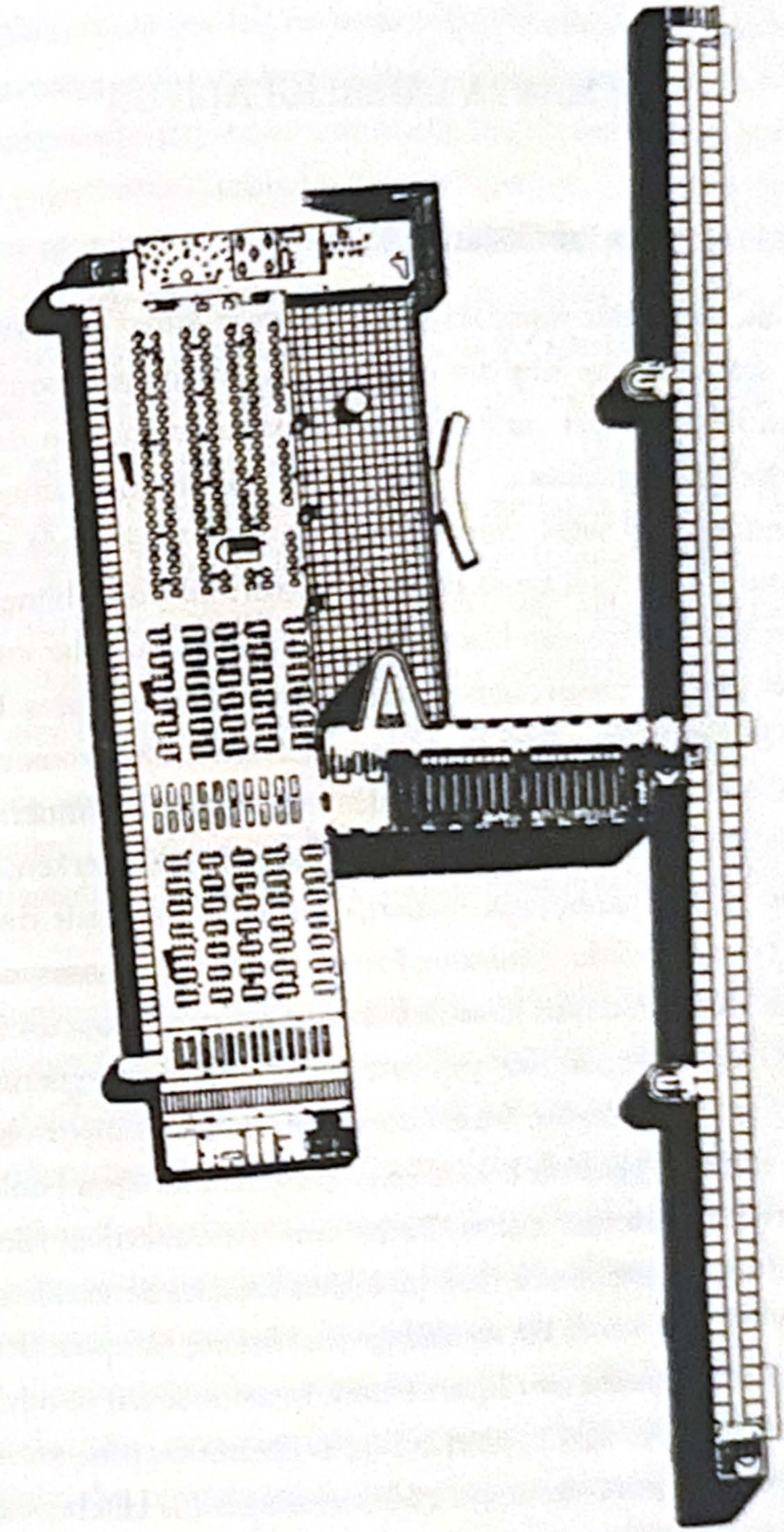
El Lissitzky, Vesnine kardeşlerin 1924 yılında *Pravda* bürosu için, kare plan üzerine dar bir kuleyi içeren projelerini konstrüktivist mimarlığın bir örneği olarak nitelendiriyordu. Vesnine kardeşler sayısız büro binası, sosyal konut, işçi kulübü inşa etmişlerdir ve o dönemde dünyanın en büyük nehir 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, kreşle, 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 alın-

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. Konstrüktivist 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.

Konstrüktivizm kısa süre



I. Nikolaiev'in tasarladığı Moskova'da bir sosyal konut, 1930.