

ÜST KÜLTÜR OLARAK ENTERNASYONALİZM YA DA KAYIP BAĞLAM*

Werner Oechslin**

ÖZET

20. yüzyılda savaş yapma ve güç yüceltme eğilimlerine bağlı olarak mimarlık da travmatik bir dönüşüm geçirmiştir ve bunu hâlâ atlatamamıştır. Bunun sonucunda mimarlık, örneğin şeffaflığı simgeleyen cam malzeme kullanarak ‘demokratik mimarlık’ anlayışına yönelmiştir ve öz tarih anlayışı bağlamında bir ‘üst kültür’ olarak enternasyonalizm ortaya çıkarılmıştır. Oluşan bu tabloda, ‘gerçek’ ve ‘gerçek olması istenen’ şeyler yoğun bir biçimde birbirine karıştırılmıştır. Başarılı ve çağdaş bir dünyanın yansıması olarak ‘ideal görüş’ yüceltilirken karamsarlığa artık yer yoktur. Bu anlayıştan uzaklaşan her gösterge üst kültüre yönelik bir tehdit olarak algılanmaktadır. Bu süreçte ileriye götürücü herhangi bir açıklamayı sorgulamak yerine, bağlam kaybolmuştur, ikonlar ve semboller birer ezbere dönüşmüştür.

Anahtar sözcükler: Üst kültür, enternasyonalizm, mimarlık, bağlam, mimarlık sanatı, sanat tarihi, mainstream, ulus, uluslar üstü.

ABSTRACT

* Makalenin Türkçe çevirisinin yayınlanması için verdikleri izin ve gösterdikleri yoğun ilgi nedeniyle, makalenin yer aldığı kitabı yayınlayan Sayın Prof. Dr. Vittorio M. Lampugnani ve özgün makalenin yazarı Sayın Prof. Dr. Werner Oechslin’e teşekkür ederiz. *Mainstream -Internationalismus oder der verlorene Kontext.* Oechslin, Werner, 2000. In: *Die Architektur, die Tradition und der Ort: Regionalismen in der europäischen Stadt* / yayınl. Vittorio Magnago Lampugnani. – Stuttgart [u.a.] : Deutsche Verlags-Anstalt, 2000. – ISBN 3-421-03223-8, p. 87-109

** Çeviri: Mersin Üniversitesi, Çeviri Bölümü, Dr. Emra Büyüknisan, Yazışma Adresi:

According to the tendencies to make war and to sublimate power in the 20th century architecture has get over a traumatic transformation and still hasn't come through it. Due to this, architecture tended to a 'democratic architecture' perception using for example glass material which symbolizes transparency and within the perception of own history internationalism as a mainstream was exposed. In this regard 'reality' and 'desired to be reality' were intensively intermixed. While 'ideal opinion' as a reflection of a successful and modern world is sublimated now there is no more place for pessimism. Every indicator moving away from this perception is perceived as a danger for the mainstream. Instead of questioning any forward taking explanation the context got lost and the icons and symbols became each a memorization.

Key words: Mainstream, internationalism, architecture, context, art of architecture, history of arts, nation, supranational.

*“Esperanto diliyle, en asgari direnç
yasasına göre [...] uluslar üstü bir dil
oluşturmaktayız.”*
Hannes Meyer: Die Neue Wel, 1926

Geçtiğimiz 20. yüzyılda gerçekleşen bir yok etme savaşında Avrupalı ulus devletler iki kez eşi bulunmaz bir şekilde savaştılar. Rekabet eden ekonomik güçler arasındaki barışçıl rekabet kapsamında dünya vitrinlerinde masumca görünen şey, ulusal düzlemin olabildiğince keskin aşırılıklarında, yani savaşta korkunç yüzünü gösterdi. Yaralar günümüze kadar kapanmamış, sonuçlar atlatılamamıştır. Savaş yapma ve güç yüceltme tarihi kapsamında bile mimarlık kendi travmasını ortadan kaldıramamıştır. Mimarlık kendi aşırılıklarını, Almanya’daki ve Rusya’daki korku saltanatıyla sınırlı görmeyi çok istemektedir ve bu bağlamda kendi heybet karşıtlığını ve hümanitesini başka yerlerde, örneğin sözsel çarpıtmalarda korumaktadır. Özellikle 1945 yılından beri, o zamana kadar insanlık tarihi boyunca en fazla sayıda inşaatın gerçekleşmesine rağmen, mimarlık bunu yapmaktadır. Mimarlık, (şeffaf) cam malzemesinden ‘demokratik mimarlık’ oluşturma niyetindedir. Mimarlık, son derece gelişimci, çağdaş, dünyaya açık bir 'imaj' korumak istiyor ve bu tabloyu bozulmamış göstermek için her şeyi yapıyor.

Bu, yapılandırılmış mimarlığın kendisiyle ilgilidir ve hatta belki de daha çok, tarihe geri yansıtılan ve böylece ne de olsa meşrulaştırıcı bir işlev bahsedilen bakış açısının kendisiyle ilgilidir. Bunun sonucunda, öz tarih anlayışı bağlamında da bir tür ‘üst kültür’ yerleşmiştir ve telkin edilmiştir. Bu üst kültüre göre, ulus devletçilik yüzyılının ardından, çağdaş ve uluslararası nitelikte biçimlenmiş 20. yüzyıl kendini bundan (kısmen mimarlık araçlarıyla) kurtarmıştır, bir dizi sınır aşmıştır ve çağdaş bir dönem ve çağdaş bir yaşam tesis etmiştir. Ürünlerin yoğun bir biçimde artarak elde edilebilir olması, erişimin hızlıca gelişmesi ve ayrıca ortalama devrimleşme, bunu her yönüyle onaylar gibi görünmektedir ve geçmiş yüzyılın, parolası gelişme ve büyüme olan amacına yönelik gelişimini ifade eden gerekçelendirmenin bel kemiğini oluşturmaktadır. Alman Zanaat Federasyonu döneminden beri özellikle de bunu, yani teleolojiyi, ileriye doğru yönelimi ve böylece de ekonominin başarı vaadini bayrağına yazan mimarlık, günümüze kadar bu bakış açısını ağırlıklı olarak korumaktadır.

Burada da genel anlamda, gerçeklik ve program dizgeli bir biçimde birbirine karıştırılmaktadır. Başarılı ve çağdaş bir dünyanın *ideal görüşü*, başarılı ve çağdaş insanların ve mimarlığın ‘ahlaki değeri’* kapsamında yer almaktadır. Bir zamanlar kültürel itki gücü olan karamsarlık artık küf kokmaktadır ve bir hastalık tablosu çizmektedir. Tarihin hastalıkları gettolaştırılmaktadır, dünya savaşlarının felaketleri ise kesin zaman aralıklarıyla sınırlandırılmaktadır, özel durum olarak ilan edilmektedir ve tarihsel tekil çözümleme ve bastırma fanusuna yerleştirilmektedir.

Bunun dışında olumlu düşünce hâkimdir. Bu siyah-beyaz anlayışından uzaklaşan tüm göstergeler, tamamlamalar ve ayırmaştırmalar hâlâ rahatsız edici, engelleyici ve üst kültürden uzaklaştırıcı olarak algılanmaktadır. Bu, uzmanların (ve mızızların) meselesidir. Mimarlığın yeterince sıklıkla, bağlamı ve tarihi değil de, resimleri, hatta artık ikonları (“icons”) temel aldığı durumu bunun karşısında durmaktadır. Bu durum da, kamu algısında az sayıda güçlü resimlerin, mimarlığın yerine geçtiği ve çok tartışılan “star system” sistemine götürmektedir. Mimarlığın bu başarı tarifi yakın zamanlarda “Bilbaoismo” olarak adlandırılmıştır. İleriye götürücü herhangi bir açıklamayı sorgulamak yerine, resimler ezberlenmiştir: “ikonlar” işte, semboller... Ve daha karmaşık, artık kavranmayan bir gerçekliğin telafisi...

Resimler gerçekliktir. Henüz 1925 yılında Gropius tam da bunu iddia etmiştir ve Uluslararası Mimarlık propagandasının başlangıcını oluşturmuştur. “Uluslararası Mimarlık”, yani ilk Bauhaus** kitabı, “çağdaş mimarlık sanatının bir resim kitabı” olmak istiyordu.¹ Yine Gropius 1927 yılında bu resimlere “belirgin bir gerçeklik” konumunu bahşetmiştir.² Bu neredeyse hiç ‘aydınlatıcı’ değildi.

* Ethos (ç.n.)

** 20. yüzyılda Walter Gropius tarafından Dessau’da (Almanya) kurulmuş mimari, tasarım ve sanat alanlarında yeni akımlar yaratmış ve sadece bir eğitim kurumu değil, aynı zamanda bir üretim merkezi olan bir okuldur. (ç.n.)

¹ Bkz. Walter Gropius: Internationale Architektur. München 1925. Buna ilişkin izleyen metinde de krşl.: Werner Oechslin: Moderne entwerfen: Architektur und Kulturgeschichte. Köln 1999.

² Bkz. Walter Gropius: Internationale architektur. Zweite Auflage, München 1927, s. 9. “Damals erst Geahntes ist heute festumrissene Wirklichkeit.” [O zamanlar ancak sezilenler, bugün artık kesinleşmiş gerçekliktir.]

Ortega y Gasset gibi bir kişi, söz konusu kültürel kazanımlarına ilişkin toplumsal fikir birliğinin ince, oldukça ince örtüsüne ara ara daima işaret etmiştir.³ Ama öyle görünüyor ki, sözünü neredeyse hiç dinletememiştir. Bu kimin umurunda ki! Küreselleşme aşamasında dış koşullarla favorileştirilen şeyler açıkça yine de resim ve üst kültürdür. Parlayarak gökyüzüne uzanan, cam ve çelikten yapılmış binalar gelişimin imgesi olarak işe yaramaya devam etmektedir. Ayrıca bu resimler ‘anlaşılır’ niteliktedir, çünkü o söz konusu beklentiyi karşılamaktadır. Ama ayrıntılı olarak bakıldığında bu beklentiler genellikle, önceden belirlenmiş görüşlerden ve ezberlenmiş resimlerden (yani uzlaşından) başka bir şey de değildir. Nasıl bakarsanız bakın, her zaman her yerde var olan ‘resim’ bu şekilde mimarlığın kültürel anlamda etkili ikonu haline gelmiştir.

Bu ifade genelleştirilmiş ve sivrilmiş gibi görünebilir, ama özellikle mimarlık kapsamındaki “enternasyonalizm” sorusunda özel bir anlam taşıyan bir düzeyi tanımlamaktadır. Orada “ortalama” kart, sadece bugün değil, baştan beri oynanmıştır. Enternasyonalizm, gelişme ve çağdaşlık böylece başarılı bir şekilde birleştirilebilmektedir. İlgili ‘resimlere’ ‘etiketin’ de geleneksel olarak yapıştırılmış olduğu da göz önünde bulundurulduğunda, sembolik açıdan yüklü ve estetik açıdan mükemmelleştirilmiş olan bu “ikonların” kültürel anlamda ne derecede etkili olabileceği ölçülebilir. Demek ki bu bir sürpriz değil, resimlerin arkasına bakmayı içeren bir gerekliliktir. Bunların etkililiği, bağlamdan (ve buna tarih de dâhildir) koparılmış olduğu ölçüde daha da güçlü olmalıydı.

20’li yıllarda yetişmiş olan o ortalama neslin hislerini karakterize edebilmek için, 1985 yılında Peter Smithson “History is Bunk”, yani “Tarih Saçmalıktır” ifadesini kullanmıştır.⁴ Onlar için ‘isyan’, yani süreç bitmişti ve tarih de böylece aşılmıştı. Ve böylece tarih, İkinci Dünya Savaşı sonrasında yeniden keşfedilene kadar sadece “just a boring academic subject”⁵ olarak kabul edilmekteydi. Bu makul sunum gereği, o tarihsiz neslin biçimlenmesiyle “enternasyonalizm” bildirimi birbiriyle birleşmektedir: tarih yok, ulusal aidiyet yok, bağlam yok. Mimarlık için belirleyici olan ilk

³ “La Deshumanización del arte” ilk olarak 1925 yılında kitap şeklinde yayınlanmıştır. Bu metin “Die Enthumanisierung der Kunst” başlığı altında Helene Weyl’in çevirisiyle Neue Schweizer Rundschau yayınevinde H. Girsberger tarafından 1928 yılında ilk olarak Almanca yayınlanmıştır. Bkz. José Ortega y Gasset: Die Aufgabe unserer Zeit. Miteiner Einleitung von Ernst Robert Curtius. Zürich 1928, s. 111 vd.

⁴ Bkz. Alison & Peter Smithson: The 1930’s. Berlin 1985, s. 16/18 .

⁵ Sadece sıkıcı bir akademik ders (ç.n.)

manifestoları oluşturan en aşırı beklentiler karşılanmış gibiydi. 1918 yılında De Stijl, “eski ve yeni zaman bilincinin” tamamen zıt karşıtlığını var saymaktaydı ve savaşta, içeriğiyle eski dünyayı “yapısızlaştıran” ve “ilgili bölgedeki bireysel hâkimiyeti” kıran gücü görüyordu.⁵ Geleneğin de dâhil olduğu engeller ona göre “yok edilmeliydi”. Bunun yerine “yaşam, sanat ve kültür alanlarında uluslararası bir kültürün oluşturulması için” mücadele edilmeliydi. 1925 yılında Gropius kitap başlığına ilk kez ‘uluslararası’ kavramını koymuştur ve aynı kararlılıkla “nesnel geçerliliğe” ulaşmak amacıyla, “tinsel değerlerin bireysel sınırlılıklarından” kurtarılmasını talep etmiştir.⁶ Daha sonra ondan kopmak için, metninde üç kez ulusal bileşeni anmaktadır. Gropius, mimarlığın “bireysel ve ulusal özelliklerinin” ve geleneksel “kültür ülkelerinde” oluşmuş eserlerinin var olduğuna inanmaktadır. Ama “nesnelleştirme” Gropius’ta da net bir gelişimin var olduğu inancına götürmektedir. O da şöyledir: “Mimarlık her zaman ulusaldır, aynı zamanda her zaman bireyseldir, ama ortak merkezli üç daire olan *birey-halk-insanlık* dairelerinden en büyüğü olan sonuncusu, diğer iki daireyi çevrelemektedir. Bu nedenle başlık “Uluslararası Mimarlık” şeklindedir!”⁷ Programı, dünya geçerliliği oluşturmaktadır; “çağdaş bina yapısının, dünya ulaşımı ve dünya teknolojisi tarafından belirlenen bütünlüğü” ise açıklanan amacı oluşturmaktadır. Bu görevin atlanması oldukça zordur.

⁵ Bkz. Manifest 1 van ‘De stijl’, 1918, in: De Stijl, 2e Jaargang, Sayı 1, (1918), s. 4.

⁶ Bkz. Gropius, Internationale Architektur, s. 7.

⁷ Bkz. a.g.e.

I.

“Genel anlamda bağlayıcı temeller” konusundan başlayarak “belirli ölçüde anlaşılabilir sonuç” konusuna uzanan düşünce akışı (B.Taut); ya da: “biçimsel şekil vermenin belirli bir bağdaşıklığı” (Hugo Häring).

Öyle görünüyor ki, ulaşılan hakkında çok hızlı bir uzlaşma oluşmuş. Biçim konusunda fikir birliği tespitine bir o kadar emin bir tavırla “enternasyonalizm” ifadesi yakıştırılmıştır. Bruno Taut 1929 yılında “Avrupa’da ve Amerika’da Yeni Yapı Sanatı” eserindeki açıklamalarını “enternasyonalizm” üzerine notlarla bitirmiştir.⁸ Oradaki düşünce akışı öncelikle “genel anlamda bağlayıcı temeller” ile başlayarak “belirli ölçüde anlaşılabilir sonuç” konusuna uzanmaktadır ki bu konu “günümüz mimarisinin enternasyonalizmi” ile adlandırılmaktadır.⁹ Ama daha sonra bunu, Avrupa-Amerika kutuplaşması örneğine göre, önceki gelişmenin ayrıştırılmış müzakeresi izlemektedir. Ve bunu da, “Avrupa biçim baskısının oluşturduğu kısıtlamayı” aşma talebi izlemektedir. Avrupa (ve Kuzey Amerika da) bir borç ödemeliymiş: “Dünyaya, biçimsel zincirleri koparma çağrısını göndermeli”.¹⁰

Bu düşünce, başka yazarların da düşünceleri dâhil edilerek izleyen ifadeyle şöyle açılmaktadır: “inşa etmenin sağlıklı ve doğal süreci” söz konusuymuş.

Buna bağlı olarak enternasyonalizm “inşa edebilme koşullarına” dayanmalıymış. “Biçimsel dış görünüşler, dünya üzerinde inceltilmiş bir sıvı gibi kesinlikle yayılmamalı.” Kuşkusuz bu aynen böyle söylenmek istenmiştir. Gropius’un “Uluslararası Mimarlık” eserinde olduğu gibi, Bruno Taut’un bu kitabı da enternasyonalizmi, inşa görevlerine göre listelenmiş olan sanayi yapılarından işletme binalarına, konut binalarından ve yerleşim yerlerinden okullara ve kiliselere uzanan örneklerin örtüşen görünümüyle belgelemektedir. Bu neredeyse kaçınılmazdır.

Biçimcilik bir tehdit olarak tanınmıştır, ama ona karşı bir formül henüz bulunamamıştır. İşte böylece, bu kadar uzun bir hazırlık sürecinden sonra nihayet ulaşılmış ve anlaşılır bir biçimde bir

⁸ Bkz. Bruno Taut: Die Neue Baukunst in Europa und Amerika. Stuttgart 1929, s. 63 ve devamı: “Schluß: Internationalität”.

⁹ a.g.e. , s. 63.

¹⁰ a.g.e. , s. 67.

başarı ve “yeni mimari biçimin zaferi” olarak kutlanan şeyin iyimser nitelikte sunulan tablosu ağır basmaktadır. Bu şekilde adlandırılan ve Weißenhof’ta Stuttgart Zanaat Federasyonu Sergisi’nin program yazısı vesilesiyle yayımlanan çalışmanın yazarı Walter Curt Behrendt, bu bağlamda hiçbir şeyi gizlememektedir.¹¹ Konu, “Mimari Biçem Mücadelesi”dir. Behrendt’e göre, “yeni biçimde” inşa edilen yapılar “öncelikle dışsal özelliklerine göre oldukça yüzeysel gibi durup” “daha sonra da aşikâr bir dizi özellikleri sayesinde çevrelerinden ayrışarak vurgulanmaktadır”.¹² Deneyci bir tutumla Behrendt biçimi açığa çıkarmaya, kaydetmeye, mevcut yeni yapılarda okumaya çalışmaktadır. Gerçi amatör olan bir kişi, bu yeni mimari biçimleri daha ziyade yabancılaşmış bulurmuş, ama bun rağmen “yoğun bir ilgi” gösterirmiş. Bu yapıları, “soruna farklı bir açıdan yaklaşmanın doğal bir sonucu ve akla uygun bir sonucu” olarak dışlamak, her şeye rağmen yazarın açıklanmış amacıdır. Birkaç satır önce bu olay biraz daha dramatik bir biçimde ele alınmıştır. Gözlerimizin önünde “dönemimizin biçiminin gerçekliğe doğduğu, kapsamlı bir biçim dönüşümünün muazzam pıyesi”¹³ gerçekleşiyormuş. Yani gerçekten de bir biçim sorunu, hem de bir sanat meselesi!¹⁴ Behrendt bazı açılardan, örneğin Mies ve Häring arasında, denge arayan kişidir. Şimdi ise kendini, örneğin “verilen parolaların ses uyumuna” güvenen ve örneğin “süslemesiz biçim” sloganıyla “yeni bir biçimcilik” akımını yeminle doğrulayabilecek salt “yandaş” olan kişilerden sınırlandırmak istemektedir.¹⁵ Ama bu tip sınırlandırmaları kim anlayabilecektir ki? Zaten Behrendt’in kendisi, amatörün derinlemesine herhangi bir anlama konusundaki beceriksizliğini tespit etmişti.

O zamanlar Zanaat Federasyonu dergisi olan “Die Form”^o dergisinde, Mies van der Rohe ile o dönem derginin yayımcısı olan Walter Riezler arasında sürdürülen biçim tartışması için de aynı şey geçerlidir.¹⁶ Aynı sorular, aynı yanıtlar! “Biçim gerçekten bir amaç mıdır?” “Önemli olan süreç değil midir?” Sonra da, “onun ‘biçim’ derken algıladığı şeyin [...] yapılandırma sürecinden ayrılamaz olduğu” yönündeki (akla uygun) yanıt: “Sanmıyorum ki”, diyor Riezler, “yapılandırma

¹¹ Bkz. Walter Curt Behrendt: Der Sieg des Neuen Baustils. Stuttgart 1927.

¹² a.g.e. , s. 5.

¹³ a.g.e. , s. 3.

¹⁴ Behrendt, sunumunun sonunda, sanatın bereketi kendiliğinden yayılacağı sonucuna varır: Behrendt, Der Sieg des Neuen Baustils, s. 60.

¹⁵ a.g.e. , s. 11. Elbette “Form ohne Ornament” ile, 1924 yılına ait Stuttgart Werkbund Sergisi kastedilmiştir.

^o biçim (ç.n.)

¹⁶ Bkz. Die Form, II (1927), s. 1-2, 59-60.

süreci biçimde başka bir şekilde görünür kılınabilsin.” Mies’in repliği: “Amaç olarak biçim daima biçimcilikte son bulur.”¹⁷ Yaşam tarafından bulunmalıdır biçim, biçim olmak adına değil. Bunun üzerine Riezler ancak, aynı şeyden söz edildiği yönünde onay vermektedir. Ama biçimin konu olduğu her yerde ayrıntısıyla “gerçek biçim” denilemezmiş.

İfadeler karmaşası almış başını gidiyordu ve bu karmaşadan çıkılamıyordu. ‘Biçim’ olsun, ‘şekil’ olsun ya da Taut’un 1929’da tanımladığı gibi “istemenin bir gerçekliği” olsun, öyle ya da böyle konu olan daima, yapılandırmanın her türlü sürecinin dâhil olduğu ve sözü edilen “belirli ölçüde anlaşılabilir sonuç” olan biçimdir. Biçim denilirken ağırlıklı olarak yeni biçim ve yeni biçim kastedildiğinden, biçim olmaya ilişkin bu gerçekliği en genel talebe göre kabul etmek daha da zor gelmektedir. Burada eleştiri kaçınılmazdı. Daha konu az çok “yapı karakteri” iken, ‘Ring’ birliğinde Mies ile birlikte mücadele eden ve Mies’in bir kışkırtmasıyla Weißenhof Sergisi katılımcılarının daha dar çevresinden ayrılan kişi olarak aynı şeyi savunan Hugo Häring bu merkezi olayı henüz oldukça erken bir dönemde eleştirmiştir. 1927 yılında 23 Temmuzda serginin açılışı vesilesiyle “Moderne Bauformen” adlı derginin Ağustos sayısında yayınlanmış olan kısa bir yazısında, tanınan katılımcılardan “biçimsel yapılandırmanın belirli bir bütünlüğü” sonucuna varmaktadır.¹⁸ Ama bunun ardından şu eleştirel cümle gelmektedir: “(Bu) alan dünyasına, biçimsel olan hariç, bir sürü son derece üzücü yeni şeyler sunulmamaktadır.”¹⁹ Bu, biçim açısından daha da kötü! Biçimciliğe ilişkin ön yargı (yeni biçimin uzun süre beklenen ve sonunda gerçekleşen ilk ortaya çıkışı anında) ortaya atılmıştır.

İzleyen Eylül ayı dergisinde, Weißenhof Sergisi’nin resmi temsilinin “çağdaş yapı biçimlerini” içeren sayfalar açılmıştır. Elbette ayrı bir baskı olarak yayınlanan ve daha çok bilinen kitabın da başlığı olan “Uluslararası Yeni Yapı Sanatı” başlığı altında Ludwig Hilberseimer’in orada seçtiği ifade, yine “uluslararası olan bu yeni yapı sanatının dış görünüşünün şaşırtıcı bir şekilde örtüşmesini” var saymaktadır.²⁰ Belki de, daha önce koşulların farklılığının ve “yeni yapı sanatının karakterini” belirleyen yapılandırma sürecinin vurgulanması nedeniyle Hilberseimer *şaşırtıcı*

¹⁷ a.g.e. , s.59.

¹⁸ Bkz. H. H.: Werkbund Sergisi ‘Die Wohnung’ Stuttgart 1927, in: Moderne Bauformen, XXVI, 8 (1927), s. 321 ve devamı, burada s. 322.

¹⁹ a.g.e.

²⁰ Bkz. Ludwig Hilberseimer: Internationale neue Baukunst, in: Moderne Bauformen, Eylül, 1927, s. 325 ve devamı. Ve: Alman Werkbund tarafından çıkarılan ‘Baubücher II’ dizisinde Hilberseimer, Stuttgart, 1927.

sözcüğünü kullanmıştır. Hilberseimer’in, kendisi “dış görünümünün örtüşmesi” tespitinde bulunmasına rağmen, her türlü ve zaten dile getirilmiş ön yargılara, “cephe mimarlık” ve “biçem modeli” kavramlarına o kadar karşı koyması göze batmaktadır. Bu bağlamda salt sözsel iddiaların ve itirazların ötesinde nasıl tartışılmalı ki? “Bu nedenle yeni mimarlık sanatında biçem sorunları değil, inşa sorunları vardır.” Bu kulağa hoş geliyor. Ama izleyen sergilenme düzeninde çağdaş yapılara ilişkin gösterilen resimleri köklü sorunlar göstermemektedir, bilakis, onların biçimlenmiş çözümlerini göstermektedir.

Hilberseimer’in ifadelerinden, oldukça savunmacı niyeti anlaşılmaktadır. Ona göre, bu uluslararası yeni mimarlık sanatı, “moda bir biçim meselesi değil”, “yeni bir mimarlık karakterinin temel ifadesidir”. Bu da kulağa hoş geliyor. Ama döngünün bu köşesinin oldukça gözü pek olduğunun, izleyen son cümlelerin okunmasıyla anlaşılması gerekir: “Yerel ve ulusal özelliklerle ve tasarımcının kişiliğiyle birbirinden birçok yönden ayrışıyor olsa da, bütün olarak aynı koşulların ürünüdür. Dış görünüşlerinin örtüşmesi de bundan kaynaklanmaktadır. Tüm sınırları aşarak tinsel bir bağlılıkları var.”²¹ Tek bir nefeste ayrıştırma ve genelleştirme, ulusallık ve uluslararasılık. Bu bağlamda mimarlığın yönlendirildiği mi, yoksa özgür sanatsal kararların bir sonucu mu olduğu sorusu sorulmamalıdır. Böyle bir sorgulama, 1914 yılında Köln Zanaat Federasyonu tartışmasında kaba bir ayrışma denemesine yol açmıştır. O zaman, “gerçek biçimin” mi, birey tarafından ulaşılan biçimin mi, yoksa sonuç olarak ortaya çıkan ortak bir (biçem) biçiminin mi söz konusu olduğu sorusu yanıtız bırakılmaya devam etmektedir. Hilberseimer’in sonuç bölümündeki “bu nedenle” ifadesi, aynı koşulların yine aynı olan bir görünümü oluşturan sonucunu yansıtmaktadır. Ama “özelliklere” ne olduğu sorusu, işaret edilen “tinsel bağlılıkla” da aydınlığa kavuşmamaktadır. Programın gücü tartışmada gerekçelendirmenin zayıflığını dengelemektedir. Ve Gropius’da (1925) olduğu gibi, nesnellik ve dünya çapında geçerlilik talebi, her türlü açıklamayı ve kesinleştirmeyi gölgede bırakmaktadır. Fenomenin adı şimdi “Yeni Uluslararası Mimarlık”tır.

“Moderne Bauformen”²² dergisinin başkanlığı bir kereliğine “nesnel tutumu” konusunda ısrar etmiştir ve Hilberseimer’in sunumundan bir yıl sonra, “‘Ring’ işgüderi” konumuyla karşı tarafta olan Hugo Häring’e de “Yeni Mimarlığa” ilişkin analog bir tasvir oluşturma fırsatını tanımıştır:

²¹ a.g.e. , s. 326.

²² Çağdaş Yapı Biçimleri.

Yani bu defa ‘uluslararası’ değil de, Eylül 1928 sayısının kapağında basılmış olduğu gibi, “Almanya’da Yeni Mimarlık Sanatı” başlığı altında.²²

Hiçbir şekilde şaşırtıcı olmamakla birlikte, Häring de ‘biçem’ karşıtı bir tutum sergilemektedir. O da, yeni mimarlığın daha derinlerde yer alan bir öz tanımı arayışındadır. Häring’in gerekçelendirmesi daha ayrıntılıdır ve dilsel anlamda da daha ayrıştırılmıştır ve aynı zamanda hiçbir şekilde kavramsal ve gerekçelendirmeye yönelik akrobasiden arınmış da değildir. Häring, söz konusu olanın moda değil de, “daha derin nedenler” olduğu yönünde bir uzlaşma tespitiyle başlar. Öte yandan da o zamanki gelişmenin durumunu tespit etmektedir: “Yeni mimarlık sanatı artık muhalefet tarafında değildir, yeni mimarlık sanatı resmileşme yolundadır.” Buna bağlı olarak, Hilberseimer’in kısıtlı oluşturulmuş cümlelerinde olduğu gibi burada da ekonomi ve teknoloji koşulları belirlenmektedir ve bunun işlenmesi de sentetik bir başarımla yansıtılmaktadır. Eski formül retorik bir soruya büründürülmektedir: “Buna ulaşmanın, dönemin maddi ve tinsel gerçekleriyle uzlaşmaktan başka bir yolu var mıdır?” Dönem tını bağlamında determinizm, ama biçim bağlamında değil. Häring, biçimin kendisine değinmemektedir. Biraz daha önce Häring, “dış görünüşün” “büyük bir bütünlük” oluşturduğunu vurgulamıştı. Ama aynı şey “iç görünüm” için geçerli değilmiş. Häring bu iç görünümü son olarak “farklı bireylerde bulunan farklı tinsel ilkelere” dayandırmak ve bu şekilde muhtemelen bireysel nitelikte korumak istemektedir.

Bunun dışında kalanlara Häring, edilgen bir rolde ve eleştirel bir mesafeyle yaklaşmaktadır: “Yeni mimarlık sanatının sadece bir kaygısı yok artık; kendisiyle gerçekten yeni bir mimarlık biçiminin gelişip gelişmeyeceği kaygısı.”²³ Bu öyle ya da böyle Häring’in kaygısı değilmiş gibi görünüyor zaten. Häring’in metnin devamında, çok genel anlamda biçem oluşumu ve biçem fenomenine karşı kuşkulu bir dile getirme olarak ortaya çıkmaktadır. (Böylece demek ki Karl Moser’in Basel’deki St. Antonius Kilisesi de “Basel tin silosu” olarak yorumlanmalıdır.) Häring’in biçem kavramı anlayışı, salt (örtüşen) görünümleri yeni bir biçimin kanıtı olarak kabul etmek isteyen diğer kişilerden hangi boyutuyla ayrılmaktadır? Häring öncelikle “şeylerin egemenliğini” yeniden oluşturmak istemektedir. Her bir mimarlık görevi, özünden başlayarak biçim kazanmalıdır ve

²² Bkz. Hugo Häring: Neues Bauen, in: Moderne Bauformen, XXVII, 9 (1928), s.329 ve devamı.

²³ a.g.e. , s. 330.

böylece biçem sorunları diktesinden kaçınmalıdır. Bununla birlikte (örneğin mühendislerin eserlerinin) “biçimler dünyası” mevcuttur. Onunla eşleştirilen niteleme “akla uygun güzellik anlayışı” şeklindedir. Ama “teknik yapılarda geliştirilen bir biçimler dünyasına” salt bir aktarımı Häring kabul etmek istememektedir. Walter Curt Behrendt benzer bir şekilde, sanatın kutsamasına sahip olmayan “politeknik biçeme” karşı sınır çekmiştir.²⁴ Bu Häring’in de mi çekincesidir acaba? Häring analoji tespitine dayanmaktadır. Gerçeklik yapıların kendisinde yatmaktadır, “var olma hakkı” “yeni mimarlık” aittir. ‘Biçemi’ başkaları tespit edip tanımlayabileceği yönündeki ifade de Häring’in ifadelerine aittir. Behrendt’in başkanlığı altında Zanaat Federasyonu Dergisi “Die Form” (Biçim) başlığı ve oldukça irite edici “Zeitschrift für gestaltende Arbeit” (Yapılandırıcı İşler Dergisi) alt başlığı altında yeniden çalışmaya başlamıştır. Häring o sırada, henüz 1925 yılında biraz da irite edici “Biçime Giden Yollar” başlığı altında rengini belli etmişti: “Yapılandırmamız gereken sadece bireyselliğimiz değil, şeylerin bireyselliğini yapılandırmalıyız. Onların ifadeleri kendileriyle özdeşir.”²⁵

Tüm korkulara ve çekincelere rağmen biçem kavramı önlenebilir değildir. Ne de olsa biçem, uzun süre denenmiş, erişebilir ve sık kullanılan sanat tarihsel bir yapıdır. Örneğin çeşitli eserlerin görünümüleri bakımından örtüşmesi gibi, en asgari uzlaşa var sayılırsa, çarpıcı hatta hakim olan biçimsel bir eşitlik kendini hemen hemen zorla kabul ettirmektedir. 1928 yılında “Moderne Bauformen” (Çağdaş Yapı Biçimleri) dergisinde Häring tarafından sunulan resim örnekleri de, “Yeni Mimarlık” sonuçlarında bir ‘biçem’ görmeye davet etmektedir (en azından Hilberseimer’in birbirine benzemeyen ve Rus resim örnekleriyle aynı görünüm bakımından daha ziyade sıkıntılı resim seçkisinden daha fazla). Fotografik bakış açısıyla desteklenen “görünüm biçimleri” ‘resimlerde’ bir kere belirlendiğinde, biçemi tespit etmek neredeyse kaçınılmazdır. Gerekli olan özlü anlayış budur.

²⁴ Krşl. Yukarıda: Behrendt, Der des Neuen Baustils, s. 60. (‘Politeknik biçem’ kavramı elbette Le Corbusier’de de önemli bir rol oynamaktadır. Özellikle Hugo Häring bu kavrama karşı kendini erkenden açıkça sınırlamaktadır.)

²⁵ Bkz. Hugo Häring: Wege zur Form, in: Die Form, I, 1, Ekim, 1925, s.3 ve devamı, burada s. 5.

II.

Denenmiş ve sonunda başarısız olmuş sınırlandırma:

“Amaç olarak biçim daima biçimcilikte son bulur.” (Mies)

“[...] ama biz her biçimciliği kararlılıkla reddetmekteyiz.” (Fritz Block)

Bu adımın düşünülemez olarak kabul edilip gerçekleştirilmesine kadar daha bir müddet zaman geçecektir. Kaçınılmaz olanlar, Haring öyle anlaşılmalıdır, başkaları tarafından yapılsın. Örneğin Walter Curt Behrendt gibi eleştirmenler ‘Yeni Mimarlık Biçemi Zaferi’ diye haykırabilirler. Mimarlıkta şimdilik, bu ‘tanıklığa’ karşı koyan ifadeler ve deyimler ağır basmaktadır. Bunun nedenleri kesinlikle anlaşılabilir. Bu ifadeler ve deyimler, bu inkar edilemez, ‘Yeni Mimarlık’ın en önemli boyutunu aşmaktadır, yani onun biçimini.

1923 yılında Paul Westheim “Şimdinin Sanatına ilişkin Eleştirel Notlar” yazısına “Lehte ve Aleyhte” başlığını koymuştur.²⁶ Poelzig’e ilişkin bölümünün girişinde, Almanya’daki mimarlık reform hareketinin parolasının nesnellik olduğunu yazmıştır. Böylece dolaylı olarak tam tersi de söylenmek istenmiştir: “sahte sanat biçimi”. Cephe mimarlık olarak algılandığı sürece, mimarlık buna dahildir. “Mantıklı ve yararlı, konforlu ve işe yarar, arı ve malzemeye uygun” olan her şeyden kaçınılmak istense, o zaman muhtemelen yukarıdaki anlamıyla mimarlıktan da kaçınılmalıdır. Tartışmanın bu tıkanma noktasını Westheim şöyle açıklamaktadır: “Biçimden daha çok etik söz konusuydu.”²⁷ Bir görgü ve karakter meselesi, “bir tür mimari hijyen” öngörülmekteydi. Bir “negatif ilke” söz konusu olduğundan, bu “estetik dezenfeksiyon” düşüncesinin “mimarlık sanatı” yolunu açmayacağını Westheim hızlıca anlamıştır.²⁸ Böylece Westheim, (geçici) “salt teknik biçime” karşı durarak yaratım sürecinin ebedi değeri olarak “sanat biçimini” savunan Hans Poelzig’in gerekçelendirmelerine katılmaktadır.²⁹

²⁶ Bkz. Paul Westheim: Für und Wider. Kritische Anmerkungen zur Kunst der Gegenwart. Potsdam 1923.

²⁷ a.g.e. , s. 129.

²⁸ a.g.e. , s. 130.

²⁹ a.g.e. , s. 131.

Tüm bunlar akla uygun, ama sonuçta ittirilmiş ve meşrulaştırıcı açıklamalardır. Sürecin tam ortasında duran kimsenin, bu tür genel açıklamalara ve ifadelere o kadar da öncelik tanımamak için yeterince nedeni vardır. Westheim tarafından tespit edilen “negatif ilke” gereğince, gerekçelendirmelerin çok sık salt savunma ve korunma tutumuna dönüşmesi neredeyse kaçınılmazdır. Fritz Block’un, 1928 yılının Ocak ayında “İnşa Etmenin Sorunları” başlıklı antolojinin önsözünde seçtiği ifadeler de buna dahildir: “Biçimsel olan bize bu bağlamda daha az önemli gelmektedir, ama biz her biçimciliği kararlılıkla reddetmekteyiz.”³⁰ Bu ifade elbette, bir yıl önce “Die Form” (biçim) adlı Zanaat Federasyonu Dergisinde Mies ile Rietzler arasındaki tartışmayı ve özellikle de Mies’in ifadesini hatırlatmaktadır: “Amaç olarak biçim daima biçimcilikte son bulur.”³¹ Ama biçimcilik karşıtlığı ise şimdi tam tersine etken bir biçimde biçime karşı durmaktadır. “Belirli bir grubun ya da sanatsal bir eğilimin” tek taraflı iltimasının hayaleti Fritz Block tarafından bir tehdit olarak gösterilmektedir. Kitaba göre tipik ve resimde var olan bakış açılarına eklenen resimler bir kere itinayla, ama boşuna önemsiz gösterilmektedir. Sonra da, ‘rasyonelleşme’ gibi ‘nesnel’ mimari sorunlara ‘kaçış’ gerçekleşmektedir.

Peki, resim, biçim ve biçime ilişkin olası karşıt kavramlar nedir? Yapı, süreç, inşa kavramları işte! Mies, “Önemli olan süreç değil midir?” diye sormuştur. Ve Rietzler’e yazdığı mektubun arka sayfasına şöyle bir not düşmüştür: “Hayata açılmak ve onu kavramak istiyoruz. Tinsel ve gerçek bağlayıcılıklarının tüm dolgunluğuyla hayat bizim için belirleyendir.”³² Gerçi bu ikna edici, kavranabilir ve Alman (tinsel) geleneği çerçevesinde anlaşılabilir. Ama söylem, muğlak ve belirsiz kalmaktadır.

1932 yılı için Köln’de planlanan Deutscher Werkbund (Alman Zanaat Federasyonu) Sergisi “Die neue Zeit” (Yeni Zaman) gerçekleştirilseydi, bu bağlamda daha fazla aydınlık sağlanabilir miydi sorusu yanıtızsız kalmaktadır. Ekonomik kriz bu projeyi olanaksızlaştırmıştır. Söz konusu sergide, “yeni zamanın bilinç gelişimi”, yani biçimsel değil tinsel gelişimi konusu sunulacaktı.³³ O zaman

³⁰ Bkz. (Fritz Block:) Probleme des Bauens. Potsdam 1928, Önsöz.

³¹ Krşl. yukarıda. (Die Form, II, (1927), s. 59.)

³² Bkz. Fritz Neumeyer: Mies van der Rohe. Das Kunstlose Wort. Berlin, 1986, s. 318.

³³ Bkz. Ernst Jäckh: Idee und Realisierung der Internationalen Werkbund-Ausstellung ‘Die Neue Zeit’ Köln 1932, in: Die Form, 4, 15, Ağustos, 1929, s.401 ve devamı.

mimari nerede olacaktı? “Dünya görüşü” ve “devletin biçimlendirilmesi” ile “dünya düzeni” arasında “insanın biçimlenmesi”, ama ‘sadece’ “inşa etmek ve oturmak” ve “kara planlaması ve kent inşası” çerçevesinde (mimari) görevler olarak tartışılacaktı. Merkez konumda insan! İnşa etmeye dayanan biçim kavramını fazla vurgulamamanın temel sebebi de buydu sanki. Biçim kavramı elbette, görünüş biçimindeki bütünlük üzerine kurulu eseri, onu yaratan kişiden kurtarma ve onu özerk gösterme eğilimini göstermektedir. Buna karşın “deneyimlemenin” ve “sanatsal yaratıda” “biçimlendiren isteğin” her bir birleşimi, dikkatlerin merkezine taşınmaya çalışılmaktadır. “İnsanın biçimlendirilmesi”, “dünyanın biçimlendirilmesi”! “İnsan tablosu” ve “dünya tablosu”! 1932 yılında Köln’de gerçekleştirilecek olan zanaat federasyonu düşüncesinin bu tür tasarımlarla yenilenip ilerletilmesi öngörülmekteydi.

Bu her zaman o kadar da idealist ya da salt tinsel düşünölmek zorunda değildi. “Yeni Dünya” başlığı altında Hannes Meyer henüz 1926 yılında “Werk” (eser) dergisinde dünya görüşüne ilişkin kendi ‘bilimsel’ sürümünü programlı bir şekilde sunmuştu.³⁴ Bu bağlamda bir gerçek olarak varsayılp gözlemlenen ve ondan “en kesin düşünmenin sonuçları” olarak “çevremizde bilimselliğin daima devam etmesinin kanıtının” çıkarılacağı şey, (Giedion’un ilgili kitap başlığından çok önce) “dünya küremizin mekanikleştirilmesidir”. “Mekanik ve bilimsel kökenin doğrusal çizgileri” yeni dünyayı, toplumsal ve ekonomik güç alanlarının “karmaşık çizgilerinden” rahatsız olmaksızın belirlemektedir. Doğrular ve eğriler mecazlar olarak karşımıza çıkmaktadır ve tabii ki geometrik doğalarına göre biçimin belirlenmesi için kullanılmamaktadırlar. Bir metin sayfası sonra, ama bu yeni dünyanın *ad oculos* sunulduğu kapsamlı resim bölümünün ardından, daha ziyade şaşırtıcı ve dolaysız bir şekilde ve o kadar bolca gösterilen ‘evrensellik’ eğilimiyle inanılmaz bir zıtlık içinde, yerel bir kavram olan ve normalde ört bas edilen “‘memleket’ kavramına” işaret edilmektedir.³⁵ Hannes Meyer’in lakonik çıkarımı: “Anavatan dağılıyor. Biz Esperanto dilini öğreniyoruz. Biz dünya vatandaşı oluyoruz.” Hannes Meyer “gerçek” dünyaya atıfta bulunmaktadır. Ve bu noktada “geçmişin baskısı” olduğu için, dolaysız yeni olanın ufku ötesinden geriye götüren her şey, gereksiz

³⁴ Bkz. Hannes Meyer: Die Neue Welt, in: Das Werk, 7, 1926, s.205 ve devamı.

³⁵ a.g.e. , s.221.

olarak kenara itilmektedir: “geleneğin geliştirilmesi için ve etkileyici bir performans olarak mimari bitmiştir.”³⁶

Böylece gerekçelendirmenin bu ‘bilimsel’ yolunda, geleneksel biçim kavramına dayanan her bakış açısı da gereksiz olarak kenara itilmek durumundadır. “Tekil biçim ve bina yapıları, malzeme rengi ve yüzey yapısı otomatik olarak oluşmaktadır.”³⁷ Hannes Meyer, bu otomatikleşmeyi tanımlamak için “salt inşa” kavramını kullanmaktadır. Ama biçim kavramına hiç dayanmadan bu yine de başarılamiyor: “Salt inşa, yeni biçimler dünyasının göstergesidir.” Biçim değil, ‘biçimler dünyası’! Böylece, “otomatik” olarak oluşmuş sanatsal boyutlar tanımlanmış gibi; bireysel bir sanatsal yaratımı içeren soru boş bırakılmaktadır, daha doğrusu önlenmektedir. Öylelikle, kendi kendine seçilmiş öncüller nedeniyle izleyen tümcede şu tespit bulunmaktadır: “Yapısal biçim anavatan tanımaz, uluslar arasıdır ve uluslararası inşa tabiatının bir ifadesidir.”

Demek ki yine de ‘biçim’, hatta ‘tabiat’ söz konusudur. Hannes Meyer de eski (ve yeni) kavramlardan tam olarak kopamıyor. Ancak göbek bağının koparılması sürecinde “yapısal biçim” kavramında dil kombinasyonu bakımından nelerin gerçekleştiği, dışarıdan bakanlar için önemli ölçüde bir bulmaca olarak kalmaktadır. Köken ise bir o kadar anlaşılır bir şekilde tanımlanabilmektedir. Hannes Meyer, 1918 yılında de Stijl’in ilk manifestosunda propagandası yapılan düşüncelerle göz süzmektedir. Bu düşünceler, yeni ve eski bir zaman bilinci arasında ayırım yapmayla başlamıştır ve eskiyi bireysel olana ve yeniyi de evrensel olana dayandırmıştır.³⁸ “Gelenek, dogmalar ve bireyselin egemenliği”, belirlenen amaçların yolunda birer engel olarak duruyormuş. Ve de Stijl’in düşüncelerine uygun olarak Hannes Meyer de “yeni sanat eserini”, “kolektif ve herkes için yapılmış bir eser” ve “öncelikli araçlarla temel nitelikte tasarlanmış” bir eser olarak tanımlamaktadır.³⁹

³⁶ a.g.e. , s. 222.

³⁷ a.g.e.

³⁸ Krşl. yukarıda. Bkz. Manifest 1 van ‘De stijl’, 1918, in: De Stijl, 2e Jaargang, Sayı 1, (1918), s. 4/5.Örneğin J.J.P. Oud, bireysel/kolektif kavramlarını çok farklı yorumlamıştır. Kollektif kavramını yeni ile bağdaştırırken bireysel kavramını çağdaş ile bağdaştırmaktadır.

³⁹ Bkz. Hannes Meyer, Die Neue Welt, s. 223.

Geleneksel sanatsal biçimin yerine geçen otomatikleşme bu mudur? Bu noktada da uygulamayı kuramdan ayıran uçurumlar var. Hannes Meyer'in "yapısal biçime" ilişkin anlayışı biçim karşıtı düşünülmüş olabilir, ama açıklamalarını tamamlayan ve fotoğraflama ve propaganda konularının dâhil edilmesiyle estetik anlamda ikna edici yansıyan resim bölümü, biçimsel yaratım gücüyle ve sanatsal özgünlükle dolup taşmaktadır. Hannes Meyer'in ifadeleri ve düşünce akışı bu noktaya ayak uyduramamaktadır. Daha önce de tamamen dolaysız bir biçimde 'anavatan' ve 'memleket' kavramlarını düşüncelerine dâhil ettikten sonra, şimdi de tekrar söz konusu olan 'Esperanto' dilidir: "Esperanto diliyle, en asgari direnç yasasıyla, ortak stenografinin geleneksiz bir yazı olduğu uluslar üstü bir dil oluşturmaktayız."⁴⁰ Bilgeliliğin en son noktası bu mudur yani? Bireysel sanatçılıktan koparma olarak en asgari direnç yasası mı? Bir sanatçı ya da mimar tarafından yaratılmış bir biçimin, genel bir "yapısal biçimin" otomatikleşmesiyle ornatılan ve yaratılmadan öylece oluşan bir Koine genel dili mi?

Bu tip tırmanış rotalarına bakınca insan aslında sadece, bir kişinin olayları önyargısız ve nesnel bir bakışla ele almasını ve gerçekte nasıllarsa öyle tanımlamasını dileyebilir. Böyle olmalıydı. Ve başka bir yerde, "tekil biçim ve bina yapısı, malzeme rengi ve yüzey yapısı" gibi söz konusu unsurların, basitçe öngörülen unsurlar olarak tanımlandığında ve bir kereliğine neden sorusu anıldığında, insan hiçbir şekilde şaşırmıyor. Tüm bu unsurlar, biçimin bir gerçek olarak kabul edildiği ve bir gerçek olarak, yani bir "International Style" olarak propaganda edildiği yerde güzelce tanımlanmaktadır. Gerçi biçim kavramı birçok şeyi hariç ediyor, ama biçimi yok saymıyor. Henüz Westheim'ı imgeleyen 'olumsuz ilke' yerine biçim kavramıyla olumlu anlamda tanımlanabilir bir boyut ortaya çıkmaktadır. Ve o kadar şaşırtıcı bir şekilde, 1929 yılında "Yeni Zaman" sergisi öncesinde "enternasyonalizmin nesnesi"⁴¹ olarak ileri sürülen Esperanto dili ve enternasyonalizm olarak görünen şey, bu yöntemle mimarlığın nesnesiyle sınanabilmektedir. "International Style" mucitleri ve yazarları tam da bu arzuyu yerine getirmiştiler sanki.

Alfred H. Barr, meşhur olan ilgili kitabın girişinin ilk cümlesinde, Hitchcock ve Johnson'un çağdaş mimarlıkta, aslında (sadece) sanatın klasik ya da ortaçağ dönemlerinin araştırmalarında alışılmış

⁴⁰ a.g.e. , s. 222.

⁴¹ Bkz. Jäckh, Idde und Realisierung der Werkbund-Ausstellung 'Die Neue Zeit', s. 417.

olan “with something of the scholarly care and critical exactness” hissettiklerini dile getirmektedir. Öyle görünüyor ki tüm sonuçlarıyla söz konusu olan budur. Ve buna daha sonra tekrar değinilecektir.

III.

ABD’de “International Style”ın keşfedilmesi (1932): “a conscious style”; “this style is peculiar to the twentieth century and is as fundamentally original as the Greek or Byzantine or Gothic”.

Böylece, biçim kavramı hakkındaki tüm tartışmalardan bağımsız olarak ve tabii ki, tarihin geride bırakıldığı iddiasından da bağımsız olarak, ‘Yeni Mimarlık’ tarihsel keşfin nesnesi olmuştur. Ve tarihselleştirmeye birlikte, sanat tarihsel yöntemler ve biçim kavramı da kullanılmaya başlanmıştır. Barr baştan beri, özellikle biçimden söz etmesini olanaklı kılacak olan estetik ilkeleri tanımaya çalışmaktadır. “It should be made clear that aesthetic qualities of the Style are the principal concern of the authors of this book”, diye yazmıştır Barr önsözünde.⁴² Sınırlandırıcı ve tamamen karşıt bir tutum içinde, örneğin bir Hannes Meyer’in gerekçelendirmelerine teknik ve sosyolojik bileşenlerin ancak “problems of design” ile ilişkili olduğu ölçüde gözetildiği düşüncesi eklenmektedir. “Style”, “design”: yeni ve özetleyici bakış açısı bu kavramlar üzerine kurulmaktadır. Bağlam ötesi enternasyonalizmin burada da, ama bu defa gerekçelendirilmiş olarak, işe yarayabileceği, zorunlu olarak ortaya çıkmaktadır. Barr, henüz 1925 yılında Gropius’un “Metin, sadece resimlerin açıklanmasını sağlar” yönündeki itirafına uygun olarak resim kitabı konusunda ısrar ederek bu noktaya da önsözünde değinmiştir: “the text itself is intended as an introduction to the illustrations.”⁴³

Gropius’dakinden farklı olarak bu metin, sanat tarihsel anlamda geniş çaplı bir gerekçelendirmesi için öngörülmüştür. İster istemez tarih önemli miktarda dahil edilmiştir. Bu önemli ölçüde muhtemelen Henry-Russell Hitchcock’un onu dahil etmesi sayesinde gerçekleşmiştir. Hitchcock 1929 yılında “Modern Architecture. Romanticism and Reintegration” başlıklı eserini yayımlatmıştı ve orada tarih anlayışını açıkça belirlemişti. Çağdaş mimarlığın geçmiş dönem mimarlıkla olan ilişkisi nasıl olursa olsun, daima şu geçerlidir: “the present is the last realized point in the dialectic of history.”⁴⁴ Yani bir zincirin son halkası, “no rootless phenomenon”! Böylece gerekirse (Siegfried

⁴² Bkz. Henry-Russell Hitchcock, Philipp Johnson: The International Style: Architecture since 1922. New York, 1932, Preface, s. 13.

⁴³ a.g.e. , s. 15.

⁴⁴ Bkz. Henry-Russell Hitchcock: Modern Architecture. Romanticism and Reintegration, New York, 1929, Introduction, s. xv.

Giedion'da olduğu gibi) 'yeni' gelenekler söz konusudur. Bu bağlamda tarihçi çağdaş görüngüleri daima tarihsel fenomenlerle kıyasla açıklamak istermiş. Hitchcock'da geç 18. yüzyıldan beri, yani "Classical and Medieval revivals" ve 19. yüzyılın "Romanticism" döneminden beri gelişimin sürekliliği, başka hiçbir yerde olmadığı kadar ön plandadır.⁴⁵

1932 yılında "International Style"da, biçem fikrinin ilkeler var sayımı üzerine kurulduğu okunmaktaydı: "such as archaeologists discern in the great styles of the past". Ve tekil yapıların ve bunları birbirine bağlayıcı özelliklerin geçmiş biçimleri nasıl türetilmişse, somut yapıların yeni biçemi de aynı şekilde tespit edilecektir: "architecture is always a set of monuments, not a vague corpus of theory."⁴⁶ Ancak belirli bir ölçüde 'dogmatizm' olmadan da bu olamazmış. Biçemden söz edebilmek için, "to stress the coherence of the results obtained" gerekliymiş.⁴⁷

Böylece 'enternasyonalizm' kavramı da baştan bağışlatılmış ve sınırlandırılmış bir kavramdır: "This new style is not international in the sense that the production of one country is just like that of another." Önemli olan, temel ilkelerin açıkça tanınabilir bir biçem oluşturması ve 19. yüzyılın "stylistic confusion" durumunun yerine geçmesidir. "Today a single new style has come into existence."⁴⁸ Bu konu, daha önce gelenden sonra ve özellikle de yüzyıl dönümünün çelişkili deneylerinden sonra, mümkün olduğunca ayrıntılı bir biçimde bulgulanmak istenmektedir. Bu da ancak biçimin tespitiyle ve onun mucitleri, yani kahramanlar tarafından yapılabilir. Kahramanlar bağlamında Hitchcock "leaders" ile "different innovators" arasında bir ayrım gözetmektedir. Reynier Banham'ın daha sonra kitabının başlığı olarak kullandığı "The Age of the Masters" taslağı burada çoktan çıkarılmıştır. Serginin kuruluşunun kendisi bunu 1932 yılında uzun süren bir etkiyle elbette göstermiştir. Philip Johnson daha 1992 yılında, erken ya da o kadar da erken olmayan kehanetleri gururla yorumlamıştır: "Mies van der Rohe, Le Corbusier, J. J. P. Oud and Gropius are still triumphantly important."⁴⁹

⁴⁵ a.g.e. , s. Xvii.

⁴⁶ Bkz. Hitchcock, Johnson, The International Style, Preface, s. 21.

⁴⁷ a.g.e.

⁴⁸ a.g.e. , s. 19.

⁴⁹ Bkz. Philipp Johnson: Foreword, in: Terence Riley, The International Style: Exhibition 15 and The Museum of Modern Art, New York 1992, s. 5. Söz konusu kaynakta bu cümle: "The International Style, as we dubbed the movement which lasted at least a generation or two, is still dimly around."

Kahramanların eserleri üzerinden biçime ulaşılır. Ve onlarda "parallel experiments" görüldüğü takdirde, biçimleri de bulgulanmış olur. Bu fikir yine gerçek ve verimli hale gelmiş ve elbette "frame of potential growth" olarak algılanmaktaymış. Demek ki aynı zamanda kolektif bir görünüm söz konusudur. Ancak bir "a single new style" gerçekten de uluslararası bağlayıcı olarak tanımlanabilir. Çeşitli tekil konumlardan çıkarılmış olarak ("from the experimentation of the individualists") bu "a single new style" az çok homojen bir yapıya dönüşmektedir. Ve önceki tüm biçimler gibi o da, genel temel ilkeler dayanağıyla tanımlanmaktadır ("volume", "regularity", "avoidance of applied decoration"). Bu noktada yanlış anlaşılmalara önlemek için, ileriye doğru ve geriye doğru gerekçelendirmeler yapılmaktadır: "Nor is it so rigid that the work of various leaders is not clearly distinguishable."⁵⁰ Yine de, her ne kadar 'sadece' kısmen gerçekleşmiş olsa da, yeni uluslararası biçimin lehinde konuşulmaktadır. Öyle görünüyor ki, "parallel experiments" en çok güvenilebilir formeldür. Önemli olan, gerçekleşmiş yapılardan, kanıtlayıcı sonuçlardan söz edilmesidir. Bu, yani bunun tespit edilmesi belirleyicidir.⁵¹ Bu tespit nasıl bulunulduğu, artık önem taşımayacaktır. Öyle görünüyor ki, "Gropius made his innovations primarily in technics, Oud in design"⁵² gibi ifadelerle yetinilmektedir. Biçim tarihi, özet bir biçim tarihi işte!

1932 yılındaki olayların hazırlanma tarihi günümüzde tüm ayrıntılarıyla bilinmektedir ve kaydedilmiştir. "International style"ın 'homojen' tespitinin ardında, katılımcı Barr, Hitchcock ve Johnson'ın çeşitli konumları ve menfaatleri yattığı anlaşılmaktadır ve aynı zamanda her şeyin başladığı bağımsızlık görünmektedir. Barr ile Johnson'un ilk karşılaşmalarında sürdürdükleri ve müze planlarını içeren kısa bir tartışmada geçen ve anı yazarı tarafından "as condensed a Mondrian painting" olarak tanımlanan "why not include architecture; why not" ifadesi, her şeyin patlak vermesine neden olmuş gibidir.⁵³ Bu, baştan beri, sanatsal ve sanat tarihsel, bunun dışında öncelikli olarak sergilenebilir bir fenomenin söz konusu olduğunu, daha derinde yatan nedenleri araştıran tüm gerekçelendirmelerden daha çok açıklamaktadır. Bu düzlemde bir uzlaşma hemen

⁵⁰ Bkz. Hitchcock, Johnson, The International Style, s. 20.

⁵¹ Alfred Roth "Die Neue Architektur 1930-1940" (Zürich, 1940) eserinde, "Relativität der neuen Architektur" [yeni mimarlığın gerçekliği] konusuna ilişkin bu bağlamda konuşmaktadır ve şöyle başlar: "Bu kitap, yeni mimarlığın günümüz durumunu tespit etmek konusuna bir katkıdır."

⁵² Bkz. Hitchcock, Johnson, The International Style, s. 30/1.

⁵³ Bkz. Alice Goldfarb Marquis, Alfred H. Barr Jr.: Missionary for the Moderns, Chicago/New York 1989, s. 84.

sağlanabilmiştir ve ikisi arasındaki bu uzlaşma, Alman gelişimlerine gösterilen çeşitli tepkilere rağmen daha sonra da hiçbir zaman sorgulanmamıştır. Stuttgarter Weißenhof'daki Zanaat Federasyonu Sergisi Johnson için patlak veren olay ve yönelme noktası niteliği taşımaktaydı. Daha sonra Adolf Hitler'den ne kadar etkilendiyse bu olaydan da o kadar etkilenmiştir. Bu arada Barr 1933 yılında, Stuttgart'ta gücü ele alma olayından sonraki ilk kültür etkinliği vesilesiyle Württemberg Eğitim Bakanından şunu işitmiştir: “art is not international [...] nor is there any such thing as international science [...]”⁵⁴ Bu ve Gropius ile mimarlık alanının Lenin'i olarak kabul edilen Le Corbusier'e yönelik doğrudan saldırılar, onu “International Style” propagandası yapma konusunda daha da motive etmiş olmalıdır. Böyle bir durumda, “International Style” olarak daha yeni vaftiz edilen şeyden başka bir şey var olamazdı. Siyasi olaylar böyle bir bakış açısını güçlendirmekteydi. Başka bir gerekçeye kısa zamanda gerek kalmamıştı. 1945 yılında da bir o kadar başarılı bir şekilde bırakılan bu yerden devam edilebilirdi ve biçim ile kahramanlar, (yeniden) atlatılmış bir tarihten sonra yeni bir döneme, “the Age of Masters” dönemine geçirilebilirdi.

1932 yılında “Modern Architecture” uluslararası sergi katalogu, enternasyonalizmin en güçlü biçimde belgelenebileceği yerden başlamıştı, yani çağdaş mimarlık örneklerinin tüm ülkelere yayılmasından: “the extent of modern architecture” gerçek meşrulaştırıcıdır, C.I.A.M. (Congrès Internationale d'Architecture Moderne) ise bu ticaretin yöneticileri ve güvenceleridir. Demek ki bunların katı bir biçimde uluslara göre düzenlenmiş olması ve buna bağlı olarak gerçekleşmesi, hiç kimseyi bu baştan başa uluslararası olan fikir konusunda kuşkulandırmamıştır. Hitchcock'un, ABD'nin spesifik kabiliyetlerini bu işletmeye daha belirgin bir şekilde dahil etme çabaları -ki zaman zaman şovenleşen tavırlarıyla bunu başarmıştır- bir kez tanınmış olan ilkelerin adım adım uygulanması tanımının dışına çıkmamıştır. Bu çerçevede neredeyse hiçbir sorun yumağını göz ardı etmemiştir. Gerilime bireysel-kolektif yaklaşmıştır, ama buna rağmen daha sonra, yüzyıl dönümünün çağdaş mimarlarının ilk neslinin “still marked by traces of the individualistic manners”⁵⁵ yönündeki stereotip görüşü izlemiştir. Frank Lloyd Wright, “almost alone in America” çağdaşlık için mücadele etmesi bakımından ‘mazeret görülmektedir’. İki sayfa önce, Amerika'nın bu gelişmedeki payının okunması belli ki bununla çelişki içinde değildir: “But it was in America that

⁵⁴ a.g.e. , s. 106.

⁵⁵ Bkz. Hitchcock, Johnson, The International Style, s. 27.

the promise of a new style appeared first an up in the War (i.e. 14/18), advanced most rapidly.” Bunun dışında ‘Amerikan’ Chicago ve teknolojik yenilikler ön plana çıkarıldığında, “history” ile adlandırılan bu bölümün başına konulan yeni biçem kavramının gerekçelendirilmesi artık şaşırtamaz. 12. Ve 13. yüzyılın Gotik biçeminden beri hiçbir biçem bu kadar sağlam, yani “on the basis of a new type of construction” ile temellendirilmemiştir.⁵⁶ Avrupa’da sürdürüldüğü gibi, biçim ve yapıya ilişkin daha ciddi bir tartışmaya burada nerede yer kalmaktadır? Biçem kavramının özünde bu var. Doğası gereği gereksiz tekrar yapar ve derinlemesine bir neden araştırmasından çıkarımlar yapar; ‘fenomen’de duraksar! Biçim kavramını bu kadar tereddütlü ve dikkatli ele almak isteyenler bu bağlamda haklıydılar. Tam tersine, “International Style” ilk günden beri bir ‘etiket’ olmuştur, hem de oldukça başarılı bir ‘etiket’.

⁵⁶ a.g.e. , s. 22.

IV.

“Pax Americana – the result of many cultures”: “American architecture today is the result of continual world progress.”

İyi ‘yaftaların’ başarısı neredeyse durdurulamaz oldu. Biçem kavramının, açık ve net dezavantajlarının yanında, ‘tipik idealist’ kavram birleşiminin göz ardı edilemez avantajları da vardır. Öncelikle resim kapsamında temellenen hızlıca kavranabilirlik niteliği buna dahildir. Başarılı bir ‘yafta’ için vazgeçilmez olan bir niteliktir bu. Bu bağlamda tam homojenite yerine geçen “parallel experiments” yönündeki ayrıştırıcı uyarı da ilgi alanlarına girmemektedir. Yapıları yumurtalar gibi biri birine benzeyen mimarlar arasındaki, biçim ve forma ilişkin o derinlemesine çatışmalar zaten ilgi çekmemektedir artık. Onlar hızlıca unutulmaktadır.

‘Yaftalara’ karşı protesto etmenin ne kadar zor olduğunu örneğin Rudolf Schindler de göstermektedir. Schindler, ‘çağdaş’ ya da ‘uluslararası’ gibi başka sıfatlar arayışına girmeden, kendine ait California evlerinden de diğer tüm mimarlar gibi elbette bir ‘deney’ olarak söz etmektedir. Onun, en yeni gelişmeye yönelik şaşkınlığı da buna uygundur: “In 1928 the ‘International Style’ was imported from Europe with great fanfare, and architect R. Neutra tried to transplant it to California. Its false slogans and life-destroying approach were far from making it acceptable as an expression of the American mind.”⁵⁷ Sanki konu buydu! ‘İthal’ işte! Biçem bir kabuk olarak, salt bir ‘yafta’ olarak ortaya çıkmıştır. Schindler’in izleyen açıklamada tanımladığı gibi, herhangi bir biçimde yine de bağlam konusuna değinme yönündeki yanlış deneme buradan doğmaktadır: “At the present time this style is veering from its original principles, and now attempts to cater to local conditions by excessive use of redwood trimmings.” Biçem kavramının ölçütüne göre ve buna özgü tipleştirme eğilimine göre eyleyen kişi, mevcut olan spesifikliği de yanlış anlayacaktır ve kontrolsüz bir abartmayla bir kez daha tipik olana doğru yol alacaktır.

Bu, tarihi ele alma konusunda yaygın olan bir yöntemdir. Aynı genelleştirme ve tipleştirme kürü uygulanan koparılmış unsurlar, tarihsel boyuta süreç ya da bağlam odaklı yaklaşımın yerini

⁵⁷ R. Schindler, typoscript.

tutmaktadır. Basitleştirmenin ya da bazı az sayıda ve bir o kadar evrensel temelleri seçici bir şekilde hatırlamanın bilinçli bir süreci olarak genellemeler ya da dilde sadelik yanlısı sanatçıların (purist) bir programa dönüştürdüğü yasallıklar ve ‘sabitler’ arayışı gereksileşmektedir. Soyut ve somut olanın hatları silikleşmiştir. Bundan artık (yaratıcı) bir potansiyel oluşmamaktadır. Artık kültür her şeyi kapsayan bir boyut olarak tabloya girmiştir ve sınırsızdır. İşte budur.

Hangi ulus kavramı ön yargılarla belirlenmemiştir ki! “Amerikanizm” kavramının “niceliğin anlamsız bir biçimde aktarılmasıyla” bağlantılı olduğu, “kültürsüz” olduğu ve “estetik olmadığı”, henüz “Kunstwart” dergisinde okunabiliyordu.⁵⁸ Walter Rathenau’nun “Vier-Nationen-Charakteristik” (dört ulus karakteristiği) yaklaşımına göre, “ruhsuz” olan hem “üretimin özgülleştirilmesi” hem de “homojenlik” ve “tek tiplilik” ABD’ye özgüdür.⁵⁹ Karşıtlıklar mı? 1932 yılında New York’ta gerçekleşen International Style keşfi bu tabloya nasıl gider ki? Çok iyi yakışır elbette. Basmakalıplığı basmakalıplığına yakışır! Estetik yerine tablonun tek tipliliği. Ayrıca şu da Rathenau’nun lehinedir: Amerika, başarı kavramıyla eş anlamlıdır.

“We! We are living in a new world, our Outlook on life has changed [...] all modern progress has been made by shock tactics.” ABD’ye göç eden Avrupalı bir sanatçı olan Paul T. Frankl 1938 yılında kendini bu şekilde ifade etmiştir.⁶⁰ Buradan şu sonuç da çıkarılabilir: International Style ‘sadece’ biçimsel bir fenomen olsaydı, bu, gerçeğin sadece yarısı olurdu. Gerçeğin diğer yarısı şunu içerirdi: International Style, alıntılanan ‘Amerikan şovenizmleri’ nedeniyle değil, onlara rağmen oldukça Amerikalı bir fenomendir. Avrupa’nın karmaşık kültürü ancak burada toptanlaştırılabilmektedir ve soyutlanabilmektedir.

Pax Americana! “United States Information Service” ve kısmen American Institute of Architects işbirliğiyle, “architecture.USA” başlığı altında oluşturulan bir broşürde, “through its architectural

⁵⁸ Bkz. Erich Schlaikjer: Amerikanismus, in: Kunstwart, Zweites Januarheft, 1914, s. 102 ve devamı.

⁵⁹ Bkz. Walther Rathenau: Vier Nationen, in: Reflexionen, Leipzig 1908, s. 118 ve devamı, burada s. 125.

⁶⁰ Bkz. Paul T. Frankl: Space for Living. Creative interior decoration and design, New York 1938, s. 11.

development” boyutuyla Amerikan toplumunun olumlu yönleri ve onun başarı hikayesi konuları aydınlığa kavuşturulmaktadır.⁶¹

Atina Akropolisinin Parthenon’u altında yer alan söz konusu sunum şu kanaatle başlamaktadır: “The most lasting and revealing records of civilization are its buildings.” Mimarlık gerçekten de kalıcıdır. Ve burada hiç kimse zaman ve gelişim ölçütüyle toplumsal, ekonomik ve kültürel değerlerin dahil olduğu yönündeki temel kanıyla sınırlanmak istememektedir. “Thus American architecture offers insight into the national character, spirit and way of life.” Broşür yazarları bu sonuca ulaşmaktadır ve spesifik kültürel içerikleriyle birlikte ulusal özellik gibi bir şeyin mevcut olduğunu var saymaktadırlar. Bu noktada ufukta ‘melting pot’ sözcüğü belirmektedir. Amerikan kültürü, “the result of many cultures” niteliğindedir. Ve böylece uluslar arası ve ulusal olan her şeyin bir çatı altında toplandığı hemen anlaşılmaktadır. “Architectural structures are a mirror of a nation’s culture [...]” Tamamen Amerikalı bakış açısı ve onun “such as invention [...] climate [...] tradition [...] geography [...]” gibi çok boyutlu koşulları bakımından Palladio tarzında bir villa, bir apartman ve Frank Lloyd Wright’ın bir yapısı da budur işte. Herkes memnun edilmiştir, gençler (“beauty and vitality”) ve yaşlılar (“depth and character”). Ve böylece “test of time” sınavı başarılmaktadır. Her şey düşünülmüştür. Dengeli bir düzen tanımlanmaktadır. Bu bağlamda bağlamlılığa ya da içerik ve biçim bağlantısına ilişkin soruların ne anlamı var. Pax Americana! Her şey olduğu gibidir ve öncüsü ‘başarı’ olan dünya çapındaki bir felsefe çerçevesinde sahnelenmektedir: “American architecture today is the result of continual world progress.” Edinimler kutlanmaktadır. Gerisi önemli değil.

Geçtiğimiz yüzyılda Avrupa ve Amerika arasındaki etkileşimin ne kadar verimli olduğu Konusu kesinlikle yeterince araştırılmış değildir. Ve bu konu özellikle enternasyonalizm ve bundan ayrı olarak biçimin genelleştirilmesi açısından geçerlidir. Henry van de Velde 1929 yılında yeni olan hakkında küçük bir yayında (“Le Nouveau. Son apport à l’Architecture et aux industries d’art”) Avrupa-Amerika ilişkisinden sonunda “d’un style unique et universel” oluşacağını teşhis etmişti.⁶² ‘Yafta’nın başarı hikayesi bağlamında International Style düşünüldüğünde, van de Velde bu konuda

⁶¹ Bkz. Architecture. USA, yer ve yıl bilgisi bulunmamakta.

⁶² Bkz. Henry van de Velde: Le Nouveau, Son apport à l’architecture et aux industries d’art. Bruxelles (1929), s. 35.

haklı çıkmıştır. Ama kültür, bilim ve sanatın, bazı ulusların ulusal kültürlerinden ve medeniyetlerinden vazgeçecek derecede bir evrensellik çabasında olduğuna ilişkin bu iddialı görüşü herkes van de Velde ile paylaşmamaktadır. Ama Avrupa ve Amerika arasındaki kültürel köprüde ve aynı zamanda, kapsamlı bir ‘enternasyonalizm’ kurmanın kesişme noktasında, olası çeşitli seçeneklerden sadece bir tanesi bulunmaktadır.

Mendelsohn aynı zamanda “Rußland, Europa, Amerika. Ein architektonischer Querschnitt” (Rusya, Avrupa, Amerika. Mimari bir çapraz kesit) adlı kitabını yayınlamıştı.⁶³ O da, Avrupa’yı “iki güç olan Rusya ve Avrupa arasında” konumlandırarak ve “dünyada daha fazla saygınlık için mücadele etme” rolünde görerek İkinci Dünya Savaşı sonrasında dünya çapında gerçekliği belirleyeceği düşünülen görüşler ve modeller öngörmüştü. Ona göre, ‘Rusya-Avrupa-Amerika’ karşılaştırması “oldukça güncel, dönemi için önemli ve belirleyici bir soruna” temas ediyordu.⁶⁴ Rathenau (geleneksel) ulus karakteristiğiyle uğraşmıştı, şimdi de Mendelsohn bu tipikleştiren bakış açısını bloklara ve kıtalara aktarmaktadır. “Amerika ve Rusya – her ikisi de, devasa boyutta yayılmacı ülkelerdir.” “Oldukça kıtasal karakteri olan ve salt bir tarım ülkesi olan Rusya.” Küresel açıdan üst bakışla buradan şu sonuç çıkmaktadır: “Bu nedenle Amerika tarihi dünyaya açılmıştır, ancak Rusya tarihi kilitlenmiş bir yapıdır.”⁶⁵ Mendelsohn bunu durağan anlamda algılamak istememektedir. Burada da tarihin motoru, yani kanıt olarak Birinci Dünya Savaşı devreye girmektedir. O zaman dinamik formül şöyledir: “Yeni Rusya etkin olarak Amerika’ya başvurmaktadır. Amerika’nın kendisi dünyanın hükümdarıdır.”⁶⁶

İşte bunlar gözlemler ve bakışlar üzerinden, “başlayan sanayileşmenin kültürü gömdüğü” New York sokaklarında gerçekleşmektedir.⁶⁷ Basmakalılıklardan oluşan bir başka kültür tipolojisi! İlgili resimlere bakışlarda Avrupa meziyetini unutmama çağrısı yankılanmaktadır. “Doğru dürüst yapılar inşa ettikleri sürece, dünya, ahlak konusunda ahkam kesen Avrupalılara gülümseyecektir.”

⁶³ Bkz. Erich Mendelsohn: *Russland. Europa. Amerika. Ein architektonischer Querschnitt*, Berlin 1929.

⁶⁴ a.g.e., Önsöz.

⁶⁵ a.g.e., s. 37.

⁶⁶ a.g.e., s. 7.

⁶⁷ a.g.e., s. 14.

V.

Kayıp Oğullar ve Kökenler: Kayıp Tarih.

Enternasyonalleşmeden küreselleşmeye! Başka bir olanak yok mudur? Biçem sorusu öncelikle, biçimin meşru olan basitleştirme ve açıklama talebi üzerine kurulmuş görünüyordu, ama kültürel genelleştirme üzerine değil. İlki indirgeyici ve hatta cesur bir biçimde basitleştirme odaklıymış gibi görünmektedir (Mondrian’da olduğu gibi), ikincisi ise bir kez bulunabilir çözümün dünya çapında yayılmasını olanaklı kılmaktadır. Bu iki yöntemi birbirinden ayırtıran ve ayıran şey, sıkça gözden kaçırılıyor gibi. Basitleştirme ve biçim süreci hatırlatıldıkça, en azından tüm sorular yelpazesi ve buna ait olan, harekete geçme sebeplerine ilişkin tartışma beyinde tutulmuş görünmektedir. Bağlam! Henüz 19. yüzyılda yeni biçime ilişkin ara ara yeniden sorulan soru, Abbé Batteux’un daha geçmişte kalan bir araştırmasına göre, her zaman bazı az sayıda (karakteristik) unsurlara ya da tek bir ilkeye indirgemeyi tanımıştır. Bu, yani söz konusu soru, tartışmanın temelini sunmaktaydı, sonucu o kadar değil. Orada bağlam tarih de dahil edilmiştir. Ama biçim kavramı bununla neredeyse hiç ilgilenmemektedir. Geriye kalan ve karakter, uygunluk ve anlam gibi kavramlarda yerleşen şey, 20. Yüzyıl mimari düşünmede çok daha az gözlemlenebilir olmuştur. Tarihin bu bölümünde mimarlık, daha önce hiç olmadığı kadar biçimsel ve estetik ve tabii ki uluslararası yansımaktadır ve elbette bağlama ve tarihe daha az dayanmaktadır. Ne ‘yerelcilik’ tasarımları ne de ‘Genius loci’ye duyulan geçici ilgi bu boyutu gerçek anlamda sorgulamamıştır. Tarih ilk etapta bir mimarlığın özünde var olan, ilkesel bir boyut olarak değil de, bir geçmiş olarak algılandığı sürece, onun kültürel anlamı hakkında, resimlerin ve kinayeler ötesinde ciddi bir tartışma hiç gerçekleşemeyecektir. Estetik ve salt sanata karşı direnme isteği yönündeki tüm itiraflara karşın, mimarlık tam da bunu en az başarmıştır. Genellikle (bağımsızlaştırılmış) ödünçlemeler ve alıntılar biçimindeki ‘estetik’ kuramlar sürekli masaya yatırılmıştır. Aynı anda her yerde bulunma eğilimi zahmete değer bulunduğu ve onun sözde karşıt kavramı olan bağlamlılık kavramı tabulaştırıldığı ve anlaşılmaz kaldığı sürece bu kolaylaştırılmıştır ve kolaylaştırılacaktır da.

Sonunda 20. yüzyıl mimarlığının zafer sefasını sürenler demek ki “formgivers” olarak adlandırılanlardır (“Time” dergisi tarafından düzenlenen ve sponsorluğu yapılan bir serginin adı da

böyleydi).⁶⁸ Neyse ki ilgili adların ardında, genellikle pratik adının telkin ettiğinden fazlası saklıdır. Ama en geç 1945 yılından sonra bu görüş genel olarak olgunlaşıp genel bir kanaat halini almıştır. “20’li yılların kanaatlerinden” yola çıkarak Reyner Banham çağdaş mimarlığa ilişkin kendi “personal view” anlayışını “Age of the Masters” şeklinde adlandırıyordu.⁶⁹ Banham’a göre, “Heroic Age of Moderne Architecture” olarak yeni ortaya çıkan şeyler (Banham bunlara “restoration” diyordu), “kayıp oğulların” terk etmiş babalara karşı doğrulttukları oylardır. Demek ki ezelden beri karşı karşı olduğumuz şey tarihselliktir (istisnalar her zaman mevcuttur). Ve özellikle ‘International Style’ açısından, çağdaş dönemin burada ele alınan biçim oluşumu göz önünde bulundurularak, tarihselliğin ve tarihin iki oldukça farklı şey olduğu yeterince açık bir şekilde söylenmiş olsun. Geriye bakıldığında, deklare edilmiş bir ileriye doğru yönelenle daha önce hiç karşılaşılmamış biçimde konumu saptanan yeni mimarlığın, 1932 yılında söylendiği gibi “conscious style” olarak o kadar hızlı bir şekilde bir sonsal (a posteriori) fenomene dönüştürülmüş olması, her türlü şaşırtıcıdır. Bu noktada, bir kişinin Mies’ci estetik ölçütlerle mi inşa ettiği yoksa bir kubbe mi yaptığı önem taşımamaktadır. Her şey bir déjà-vu’dur, yani dünündür. Yeni olanın üzerinden yaşantı geçmiştir, yani eskimiştir. Ortalamadan doğan üst kültür ise, sadece önceden gerçekleşmiş olanın bir sonucudur.

Tarih ne zaman başlar? 1978 yılında AIA-gold-medal ödülünün Philip Johnson’a verileceği ilan edildiğinde, Peter Blake, “Philip Johnson Knows Too Much” şeklinde bir başlık kullanmıştı.⁷⁰ AT&T-building projesiyle Philip Johnson o zamanlar tüm manşetleri fethetmişti ve gözlemcilerin ve eleştirmenlerin çoğunun düşüncesine göre, postmoderniteyi ve tarihi tanıdı. Ama Peter Blake onun gerekçelendirmelerini oldukça genel anlıyordu: “While much of Philip Johnson’s work seems innovative (largely because it is so beautifully done), it is often derivative [...]” Bu yorumla, zarar görmeden ve büyük engellerle karşılaşmadan Johnson’un mimari başlangıçlarına kadar gidilebilir. Johnson çağdaş dönemin herhalde en büyük historizmcilerinden birisidir. Harvard’daki tahsiline, 1932 yılında MOMA sergisinde çağdaş mimarlığın sistemleştirilmesinde ve tarihsel anlamda sınıflandırılmasında önemli ölçüde katılım gösterdikten sonra başlamıştır. Ve eserinin de gösterdiği

⁶⁸ (American Federation of Arts) Form-Givers at mid-century, New York 1959.

⁶⁹ Bkz. Reyner Banham: Age of Masters. A Personal View of Modern Architecture. London 1962; London/New York 1975.

⁷⁰ Bkz. ‘New York’, Mayıs 15, 1978, s. 78.

gibi, Johnson, başka bir yerde en azından çağdaşlığın klasikliğe doğru aşkınlaştırılmasına yol açtığı şeyi başarmadan, tarihten (*horribile dictu*) ders almıştır. Kuşkusuz bunun için salt itiraflar ve sözcük kabukları ve bir reklam broşürünün ilk sayfasında yer alan bir Yunan tapınağının süslemesi yeterli değildir. Ama Le Corbusier 1933 yılında, akademilere karşı başlattığı haçlı seferinde nasıl yazıyordu: “Académie! Te voici à nouveau sous un masque trompeur. Etudiants, je vous en prie, regardez plutôt le Parthénon!”⁷¹

⁷¹ Bkz. Le Corbusier: *Croisade ou le Crépuscule des Académies*, Paris 1933, s. 56.