

**YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

**WEISSENHOF SIEDLUNG STUTTGART
ÜZERİNDEN
BİR DÖNEM MİMARLIK ÜRETİMİ OKUMASI**

Mimar Nevin Aslı CAN

**FBE Mimarlık Anabilim Dalı Mimarlık Tarihi ve
Kuramı Programında
Hazırlanan**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Tez Danışmanı:

Doç. Dr Bülent TANJU

İSTANBUL, 2010

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ŞEKİL LİSTESİ	iii
ÖNSÖZ	v
ÖZET	vi
ABSTRACT	vii
1 GİRİŞ	1
2 WEISSENHOFSIEDLUNG STUTTGART'IN KURAMSAL BAĞLAMLARI	3
2.1. Moderite ve Merkez Kaybı	... 3
2.2. Erken Modernist Dönemde Mimarlık	6
2.3. Erken Modernist Dönemde Kentsel Teoriler	14
3 WEISSENHOFSIEDLUNG STUTTGART'IN KURAMSAL AKTÖRLERİ	23
3.1. Der Deutsche Werkbund	23
3.2. Bauhaus ve "der Ring"	32
3.3. Stuttgart Okulu ve "der Block"	35
4 WEISSENHOFSIEDLUNG STUTTGART'IN BİÇİMSEL VE TEORİK ANALİZİ	38
4.1. Tarihçe	41
4.2. Morfolojik Çoğulluk	54
4.3. İdeolojik Çoğulluk	74
4.4. Kochenhofsieflung Stuttgart, Karşıtlık ve Ötekilik	91
5. SONUÇ	109
KAYNAKLAR	111
İNTERNET KAYNAKLARI	112
ÖZGEÇMİŞ	113

ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 2.1. 19. yüzyıldan bir Londra görüntüsü ilüstrasyonu.....	5
Şekil 2.2. II. CIAM Kongresi Konut Eskizi, 1929	12
Şekil 2.3. Londra suburblerine dair kurgulanmış bir görüntü	16
Şekil 2.4. Villa Radieuse.....	18
Şekil 2.5. Bahçe-Şehir Grafiği, Ebenezer Howard, 1902.....	18
Şekil 2.6. Üç Mıknatıs Grafiği, Ebenezer Howard, 1902	20
Şekil 2.7. Bruno Taut, Hufeisensiedlung Berlin-Britz, 1925-1933	21
Şekil 3.1. Deutscher Werkbund, Köln Sergisi Afişi, Fritz Hellmut Ehmcke, 1914.....	25
Şekil 3.2. Henry van de Velde, Werkbund Tiyatrosu, Köln 1914	26
Şekil 3.3. Bruno Taut, Cam Ev, Köln 1914	26
Şekil 3.4. AEG logosu ve AEG çaydanlık, Peter Behrens	28
Şekil 3.5. Peter Behrens, AEG Fabrikası, Berlin, 1908.....	29
Şekil 3.6. Das Bauhaus, Walter Gropius, Dessau, 1925	33
Şekil 4.1. Wessenhofsiedlung Stuttgart, Posta Kartı, 1927	38
Şekil 4.2. Mies van der Rohe tarafından hazırlanan vaziyet planı, 1926	45
Şekil 4.3. “Die Wohnung” sergisi açılış davetiyesi, 1927	47
Şekil 4.4. “Die Wohnung” sergisi afişleri, 1927.....	48
Şekil 4.5. “Die Wohnung” sergisi için hazırlanan pullar, 1927	48
Şekil 4.6. “Die Wohnung” sergisi ikinci kısmından görüntü, 1927.....	50
Şekil 4.7. “Die Wohnung” sergisindeki DLW standı, 1927.....	51
Şekil 4.8. Mimarlar ve Yapıları, Weissenhofsiedlung Stuttgart, 1927.....	52
Şekil 4.9. Weissenhofsiedlung Stuttgart, “die Wohnung” sergisinden görünüş, 1927	54
Şekil 4.10. Ludwig Mies van der Rohe, 1-4 No’lu Evler, 1927	56
Şekil 4.11. Jacobus Johannes Pieter Oud, 5-9 No’lu Evler, 1927	57
Şekil 4.12. Victor Bourgeois, 10 No’lu Ev, 1927	58
Şekil 4.13. Adolf Gustav Schneck, 11 ve 12 No’lu Evler, 1927	59
Şekil 4.14. Le Corbusier ve Pierre Jeanneret, 13 ile 14-15 No’lu Evler, 1927	60
Şekil 4.14. Le Corbusier eskizi, 1927.....	61
Şekil 4.15. Le Corbusier 14-15 no’lu ev iç mekan düzenlemesi, 1927	62
Şekil 4.16. Walter Gropius, 16 No’lu Ev, 1927	63
Şekil 4.17. Ludwig Hilberseimer, 18 No’lu Ev, 1927	64
Şekil 4.18. Bruno Taut, 19 No’lu Ev, 1927	65
Şekil 4.19. Hans Poelzig, 20 No’lu Ev, 1927	66

Şekil 4.20. Richard Döcker, 21 ve 22 No'lu Evler, 1927	67
Şekil 4.21. Max Taut, 23 No'lu Ev, 1927	68
Şekil 4.22. Max Taut, 23 No'lu Ev, 1927	68
Şekil 4.23. Adolf Rading, 25 No'lu Ev, 1927	69
Şekil 4.24. Josef Frank, 26-27 No'lu Ev, 1927	70
Şekil 4.25. Mart Stam, 28-30 No'lu Ev, 1927	71
Şekil 4.26. Peter Behrens, 30-32 No'lu Ev, 1927	72
Şekil 4.27. Hans Scharoun, 33 No'lu Ev, 1927	73
Şekil 4.28. Döcker Vaziyet Planı, Kochenhofsiedlung, 1927	97
Şekil 4.28. Kochenhofsiedlung Stuttgart Vaziyet Planı, 1933	101
Şekil 4.29. Kochenhofsiedlung Vaziyet Planı Maketi, 1933	101
Şekil 4.30. “Deutsches Holz” sergisinden açılış fotoğrafı, 1933	102
Şekil 4.32. Kochenhofsiedlung'dan bir görüntü, 1933	103
Şekil 4.32. Kochenhofsiedlung'dan bir görüntü, 1933	105
Şekil 4.33. Weissenhofsiedlung'u Arap varoşuna benzeden kolaj	106

ÖNSÖZ

Bu çalışma, Yıldız Teknik Üniversitesi Mimarlık Tarihi Anabilim Dalı'nda devam etmekte olduğum yüksek lisans programı kapsamında; Weissenhofsiedlung Stuttgart'ı iki dünya savaşı arası, Almanya başta olmak üzere tüm Avrupa'da var olan kültürel pratikler bağlamında incelemek amacıyla yazılmıştır. Çalışmanın amacı, Weissenhofsiedlung Stuttgart yerleşkesi üzerinden modernist konutun bir okumasını yapmayı denemek ve böylelikle modernist mimarlığın modernite içindeki yerini saptamaya çalışmaktır.

Bana katkısı olan herkese, özellikle değerli tez danışmanım Doç. Dr Bülent Tanju'ya teşekkür ederim.

ÖZET

Bu tez, 1927 yılında Deutscher Werkbund tarafından Stuttgart'da açılan “Die Wohnung” isimli sergi kapsamında inşa edilen numune yerleşke olan Weissenhofsiedlung Stuttgart'ın, dönemin kültürel pratikleri, yaygın ideolojileri bağlamında düşünsel ve biçimsel bir analizini yapmaya çalışmaktadır.

Tez, mimarlık tarihi yazımında modernist konut üretiminin ilk örnekleri arasında gösterilen yerleşkenin bir çeşit aynılık ortaya koyduğuna karşı çıkar ve yerleşkenin morfolojik ve ideolojik çoğulluklarını ortaya dökerek üretimlerinin aynılık değil farklılık ürettiğini, yerleşkenin kendine özgül bir çoğulluk barındırdığını anlatmaya çalışır.

Çalışmanın amacı, çok önemli bir kültürel eylem olarak kabul edilebilecek Weissenhofsiedlung Stuttgart yerleşkesini mimarlık tarihi bağlamında konumlandırmaya çalışmaktır.

ABSTRACT

This thesis is trying to make an ideological and morphologic analysis of the Weissenhof Settlement Stuttgart, which was built within the frame of the “Die Wohnung” exhibition in the context of the cultural practices and common ideologies of the period.

This thesis stands against the idea of the settlement, which is shown as one of the first housing examples of the modernist architecture, producing the Same. It tries to explain the unique multipleness of the settlement by analyzing its ideological and morphological multiplenesses.

This work tried to replace the Weissenhofsiedlung Stuttgart, which can be defined as one of the most important cultural facts of the early 20th century, in the architectural history.

1. GİRİŞ

“Weissenhofsiedlung Stuttgart Üzerinden Bir Dönem Mimarlık Üretimi Okuması” isimli tez, 1927 yılında Deutscher Werkbund tarafından Stuttgart'da açılan “Die Wohnung” isimli sergi kapsamında inşa edilen numune yerleşke olan Weissenhofsiedlung Stuttgart'ın, dönemin kültürel pratikleri, yaygın ideolojileri bağlamında düşünsel ve biçimsel bir analizini yapmaya çalışmaktadır.

Tez, mimarlık tarihi yazımında modernist konut üretiminin ilk örnekleri arasında gösterilen yerleşkenin bir çeşit aynılık ortaya koyduğuna karşı çıkar ve yerleşkenin morfolojik ve ideolojik çoğulluklarını ortaya dökerek üretimlerinin aynılık değil farklılık ürettiğini, yerleşkenin kendine özgü bir çoğulluk barındırdığını anlatmaya çalışır.

Bunu yapmak için ilk bölümde geleneksel dünyanın yerini modern dünyaya bırakması ve modernitenin doğası incelenir. Modernite, tüm kavramların yerlerinden yurtlarından edilmesi, dirlik, düzen ve huzurun kaybolması ve dünyanın fragmanlaşması olarak tanımlanır. Bu durumun ortaya çıkmasıyla birlikte karşı-modern anlatıların ortaya çıkışından söz edilir.

Ardından Weissenhofsiedlung Stuttgart'ın üretildiği zaman dilimi olan, 20. yüzyılın ikinci çeyreğine karşılık gelen ve yine mimarlık yazımında “Erken Modernist” olarak tabir edilen dönem, mimarlık ve şehircilik üretimleri açısından incelenir. Bu üretimleri ortaya çıkaran ideolojiler anlaşılmaya çalışılır, bu ideolojileri ortaya atan isimlerden söz edilir ve Weissenhofsiedlung'un kültürel arka planı kavranmaya çalışılır. Modernist mimarlığın formatif dönemi denilen bu dönemin dinamikleri ve Weissenhofsiedlung Stuttgart'a giden süreç tariflenir.

İkinci bölümde Weissenhofsiedlung Stuttgart'ı hazırlayıp hayata geçiren kurumsal aktörlerden söz edilir. Söz konusu kurumlar üç başlık altında incelenir. İlki, Weissenhofsiedlung Stuttgart'ın resmi üreticisi olan ve 20. yüzyıl başından itibaren Almanya'nın kültürel inşasını üstlenmiş Deutscher Werkbund kurumudur. Deutscher Werkbund'un üyeleri, iç dinamikleri, ideolojileri ve Almanyanın kültürel üretimine katkısı incelenir, Weissenhofsiedlung Stuttgart'a uzanan süreç anlatılır, yerleşkenin mimarlarının Deutscher Werkbund içindeki rollerinden söz edilir.

İkinci kurum yine Almanya'nın kültürel üretiminde çok önemli rol oynayan Bauhaus ve Bauhaus kapsamında ortaya çıkan “Der Ring” isimli mimarlar grubudur. Bu bölümde Walter Gropius'un endüstri tasarımı ve ortaya çıkan Bauhaus ekolüne olan katkılarından söz edilir ve

“Der Ring” isimli mimarlar grubunun ideolojileri anlatılır.

Üçüncü kurum ise Stuttgart Okulu ve “Der Ring”in karşıtı olarak Stuttgart Okulu'na yakın duran “Der Block”dur. Weissenhofsiedlung'un karşıtı olarak lanse edilen ve yerleşkenin analizini yaparken mutlaka değinilmesi gereken Kochenhofsiedlung Stuttgart'ı anlayabilmek için Stuttgart Okulu'nun ve mimarlarının anlaşılması gerekmektedir.

Üçüncü ve son bölüm, Weissenhofsiedlung Stuttgart'ın morfolojik ve ideolojik analizine ayrılmıştır. Bölümde ilk önce yerleşkenin kapsamlı bir tarihçesine yer verilir, sonra sırasıyla yerleşkenin içerdiği çoğulluklar morfolojik ve ideolojik bağlamda tartışılır. Son olarak Kochenhofsiedlung üzerinden bir okuması yapılan Weissenhofsiedlung Stuttgart'ın “karşıt” ya da “öteki” yerleşke olarak öneminden söz edilir.

Weissenhofsiedlung Stuttgart'ın incelenmesindeki amaç, tarih yazımında tek bir üslup adı altında tanımlanan yerleşkenin üzerine örtülmüş “Modernist” örtüsünü kaldırarak kendi özgül çoğulluğunu tartışmaya açmaktır. Bu aynı zamanda dönemin Modernist Mimarlık anlayışına da ışık tutmakta ve Modernist Mimarlığın formatif dönemde geleneksel süslemeye sahip olmayan her şeye verilen bir isim olmasının sebebini sorgulamaktadır.

Yerleşkenin içerdiği çoğulluk, mimarlarının ideolojileri üzerinden de okunmaya çalışılır, her bir mimarın dönemin kültürel pratikleri bağlamındaki duruşu incelenir ve her bir konut bu duruş üzerinden analiz edilir.

Weissenhofsiedlung Stuttgart, üzerine Modernist Mimarlığın ilk konut örnekleri bütünü sıfatını almış ve Deutscher Werkbund'un Almanya inşasının önemli bir parçası olarak çok ciddi temsiliyet mekanizmaları içermek zorunda bırakılmıştır. Bu tez, onu tüm bu yüklerden arındırarak olduğu gibi okumaya çalışmaktadır. Bu okumadan çıkan sonuç, yani yerleşkenin olduğundan başka bir şey, daha büyük ve manifestal bir şey olmaya zorlanması, aynı zamanda Erken Modernist dönemdeki mimarlık üretimlerinin merkez tanımlama çabaları olduğunun ve dolayısıyla Modernist Mimarlığın aynı Gelenekselci Mimarlık gibi bir çeşit karşı-modern anlatı olduğunun ispatıdır.

2. WEISSENHOF SIEDLUNG STUTTGART'IN KURAMSAL BAĞLAMLARI

2. 1. Modernite ve Merkez Kaybı

“Burjuvazi, üstünlüğü ele geçirdiği her yerde, bütün feodal, ataerkil, romantik ilişkilere son verdi. İnsanı doğal efendilerine bağlayan çok çeşitli feodal bağları acımasızca kopardı ve insan ile insan arasında çıplak özçıkardan, katı nakit ödemeden başka bir şey bırakmadı. Dinsel tutkuların, şövalyece coşkunun, dar kafalı duygusallığın en ilahi vecde gelmelerini bencil hesapların buzlu sularında boğdu...Katı olan her şey buharlaşıp havaya karışıyor, kutsal olan her şey dünyevileşiyor ve insanlar nihayet kendi gerçek yaşam koşulları ve diğer insanlarla olan ilişkileri ile yüzleşmeye zorlanıyorlar.” (Berman, 2006)

Modernite denilen durum, bir çeşit merkez kaybı durumudur.

Geleneksel dünyada var olduğu zannedilen dirlik ve düzenin kaybolması, aşkın olan her şeyin yerle bir hale gelmesi ve dünyanın bilindiği şekliyle dağılması ya da katı olan her şeyin buharlaşmasıdır.

Bu da şu anlama gelir: Aşkın olan, yani kutsallığı ve doğruluğu tartışılmayan bilginin yerinde yeller esmektedir. Bu durum, böyle bir kutsallık ve doğruluk yanılması içinde yaşayan ve geleneksel olarak adlandırılan dünyada bulunan bütün değerlerin alt üst olmasıyla sonuçlanır.

Artık tek bir doğru yanılmasına inanmayan ve bunun gerçek olmadığı bilinen dünyanın varlığı, varoluşun fragmanlaşmasına yol açar. Bireyselliğin sonucu olarak, her bireysel düşüncenin göreceli doğruluğu öne çıkarken mutlak doğru dünya üzerinden silinir. Simmel bu durumu şu şekilde tarifler:

“Varoluşun fragmanlara ayrılmış, merkezden uzaklaşan doğrultuları, tikel unsurların keyfiliği aydınlığa kavuşur. Buna karşın eşmerkezli ilkeye, asli unsurlara ulaşamaz.” (Simmel, 2008)

Keyfilik, yani görelilik tek gerçek doğru haline gelir ve her pratiğin yalnızca ve yalnızca farklılık ürettiğinin farkına varılır. Hiçbir fragman kendisini asıl ve mutlak doğru olarak kabul ettiremeyecektir artık, çünkü dünyanın dinamikleri bunun mümkün olmayacağı şeklinde sonsuza kadar evrilmiştir.

Sanayi Devrimi'ni hazırlayan; coğrafi keşifler, köyden kente göçler, şehirlerde yoğunlaşma ve hepsi birbirinin nedeni ve sonucu olabilecek çeşitli faktörler modern dünyayı hazırlayan unsurların da başında gelir. Yani dünyanın yerinden çıkan çivisi “öteki”nin keşfedilmesine,

“avangard” olanın kendini kabul ettirmesine, tesadüfiliği, karşılaşmalara, çoğulluğa, farklılığa, başka bir deyişle ayakların baş olmasına olanak sağlar. (Simmel, 2008)

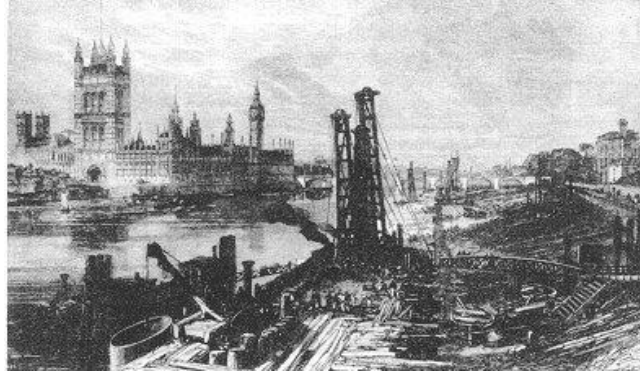
Bu durum başta şehirleri olmak üzere, ülkelerin yönetim biçimlerine kadar her şeyi değiştirecek bir sürecin başlangıcıdır. Bu dünyada algılanan zamanın da hızlanması, aynı zamanda bireyselliğin öne çıkması, kaos ve krizin inşa edilmesi ve benzeri durumların da ortaya çıkmasına sebep olur.

Modernitenin en çarpıcı etkisinin şehirlerde görüldüğünü söylemek mümkün. Büyük sayılarla göçlere ve korkunç hızlarda nüfus artışlarına sahne olan şehirler, aynı zamanda değişen dünyada ortaya çıkan yeni işlevlere ve işlevlerin karşılanması için inşa edilen yapılara da ev sahipliği yapmaya başlarlar. Fabrikalar, gar yapıları, büyük bir hızla demir yolu ve metro inşaları ve yine müthiş bir hızla karşılanması gereken konut ihtiyacı bunlar arasında sayılabilir.

Şehirler ve dünya “tekinsiz”leşir. Şehirlerin yalnızca farklılık ve çoğulluk üreten doğası entelijansiyanın içine korku saldığı gibi onu çözüm bulma arayışına iter.

İnsanlar, bilgiler, mallar teknolojiler, imgeler ve dünyada varlığını sürdüren her türlü kavram yerinden, yurdundan olup birbirlerine karışmaya başlar. Bunu şehri oluşturan yapı, kişi, hareket ve benzeri her şeyin üst üste binmesi izler. Yeni ihtiyaç nesnelerinin ortaya çıkması çoğulluğu artırır. Tüm bunlar şehirde varlığını sürdüren farklılık ve çoğulluğun sebepleri olarak gösterilebilir.

Bu değişimler, kaçınılmaz olarak mimarlık ya da yapı üretme alanındaki pratikleri de etkiler. Geleneksel dünyanın kural koyucu mimarlık kuralları sallanmaya başlarken şehirlerde her üslup ve her ölçekte yanyana gelmiş, üst üste binmiş yapılar görülmeye başlar. Bu durum şehrin zaten kalabalık olan katmanlarını daha da katlar, huzur ve düzeni bozar, uyumu yok eder ve bu şekilde farklılık ve çoğulluk üretmeye devam eder.



Şekil 2.1. 19. yüzyıldan bir Londra görüntüsü ilüstrasyonu (wikipedia.com)

Bu durumun en iyi tanımı, 1948 yılında Hans Sedlmayr tarafından “Merkezin Kaybı” şeklinde tanımlanmış ve anlatılmıştır.

“Verlust der Mitte”, 1948 yılında Hans Sedlmayr tarafından yayınlanmış bir kitaptır. Metin, Pascal’dan bir alıntıyla başlar: *“Die Mitte verlassen, heisst die Menschlichkeit verlassen.”*¹

Metin, 18. yüzyıldan itibaren kaybolmaya yüz tutmuş dirlik, düzen ve huzuru üzerinde kendini bir yere oturtmaya çalışan sanat üzerine yazılmıştır. Ancak bölümlerinin isimleri ve metnin akış biçimi oldukça ilginçtir. Metinde Sedlmayr, modernlik durumunu bir hastalık olarak yorumlamaktadır.

Kitabın birinci bölümünün adı “Belirtiler”dir. Sedlmayr burada sanatın ve mimarlığın geldiği durumu değerlendirir, dünyanın fragmanlaşmasının arkasındaki anlamı anlamaya çalışır. Kaos kelimesi altbaşlıklardan birinde geçmektedir, ki bu bir anlamda ciddi bir korku ve tedirginlik ifadesi olarak görülebilir. İkinci bölümün adı “Teşhis ve Geçiş”tir. Sedlmayr burada belirtileri doğru okumak suretiyle hastalığa teşhisi koymuş, bir yandan da ilerleyişini takip etmektedir. Teşhisin merkezin kaybı olduğu doğrulanır, aslında durum kısaca temsil edilebilir dünyanın yok olmasıdır. Bunun üzerine Sedlmayr üçüncü ve son bölümü “Reçete ve Karar”’a ayırır, hastalığı iyileştirmeye dair reçetesini yazar ve fikirlerini ard arda sıralar.

Merkezi kaybolan dünyayı iyileştirmenin yolu alternatif merkezler tanımlamaktır. Bu merkezlerin, fragmanlaşan dünya içinde her kafadan bir ses çıktığından, sayıları çok fazla olsa da hepsinin amacı dağılan dünyayı toparlamak, ya da kaybolmuş huzur ve düzeni yeniden yerine getirmektir. (Sedlmayr, 1998)

Bu merkezler, konumuz dahilinde özellikle korku üreten şehirler, şehirlerin oluş biçimleri

¹ Alm. Merkezi kaybetmek demek, insanlığı kaybetmek demektir.

yani kentleşme ve mimari üsluplar üzerinden okunmaya çalışılacaktır.

“Zeitgeist”, “Volkgeist”, “Gesamtkunstwerk” ve benzeri başka kavramlar üzerinden çeşitli merkez inşaları modernitenin erken dönemini oluşturur. Modernitenin erken dönemi aslında karşı-modern merkez anlatılarından oluşmaktadır.

Weissenhofsiedlung Stuttgart, çağın ruhuna uygun mimari ve kentsel üslubu inşa etmek adına oluşturulmuş ve üzerine çok fazla görev ve anlam yüklenmiş bir konutlar bütünü olarak tarih sahnesinde ortaya çıkar. Ancak Weissenhofsiedlung üzerinden ideolojilerin güçleri değil, merkez tanımlamaya dair her uğraşın ne kadar sızdırdığı görülür. Bu durum, “aynılık” üzerine kurulmaya çalışan anlatının içinde “aynılığa” dair hiçbir şey içermemesi durumudur. Bir üslup ve genel-geçer bir anlayış ortaya koymaya çalışan yerleşke, aslında farklılıkların yan yana gelişinden oluşmaktadır. Bu durum da ideolojik örtülerin arasından sızan pratiklerin farklılık üretmesi ile ortaya çıkar. Çünkü pratikler her durumda aynılık değil yalnızca farklılık üretirler.

Weissenhofsiedlung okuması bu sebeple dönemin ideolojik, teorik ve pratiklerden oluşan dinamiklerini anlamının en iyi yollarından biri olarak gözüktür. Yerleşke üzerinden bir bütünsellik hayalinin nasıl olanaksız bir hayal olduğu okunmaktadır.

2.2. Erken Modernist Dönemde Mimarlık

1920'lerin başından 1932 yılında artık dünyada resmi olarak “Uluslararası Üslup” teriminin telaffuz edilmesine kadar, başta Almanca konuşulan ülkeler olmak üzere Avrupa'nın genelindeki mimarlık camiasında ortak bir uğraş vardı: Değişen dünyanın yani yeni zamanın ruhunun mimarlıktaki yansımalarını bulmak.

Geleneksel dünya ilüzyonunun ortadan kalkması ile birlikte dünyada bilinen tüm figüratif olguların yerle bir olması, entelijansiyanın kültürel pratiklere bakış açısını çok da değiştirmemişti aslında. Yeni zamanın özgün mimarlık akımı keşfedilmeye çalışılmaktaydı, ancak bu durum her kafadan bir ses çıkmasına yol açıyordu.

İki dünya savaşı arasında Almanya coğrafyasında çok fazla akım, üslup ve form isminin telaffuz edildiğini söylemek mümkün. Bu akımlar arasında “Yeni Yapı” (Neues Bauen) öne çıkıyor gibi gözüktü de aynı zamanda paralelinde gelenekselci, ulusalcı akımlar da kendilerinden söz ettiriyorlardı.

Modernitenin fragmanlaşan dünyası böylelikle onlarca, yüzlerce ufak merkez tanımlarına ev

sahipliği yapmaktaydı.

Modernist mimarlığın formatif dönemi olarak kabul edilmesi gereken bu dönemin üslubunun sürekli tariflenmeye çalışılmasının bir sonucu olarak Weissenhof konutlarının yapıldığı söylenebilir. Ancak bu önerme, sonradan tarif yazımı içerisinde söz konusu konutlara biçilen rolleri anlamaya ya da onları bir yaşam biçimi manifestosu olarak tanımlamaya yetmez. Weissenhofsiedlung'un kendi özgül durumunu anlayabilmek için onun dönem içerisindeki konumunu anlamaya çalışmak gerekir.

Öncelikle toplum mühendisliği rolüne soyunmuş ve Almanya'nın kültürel pratiklerini yeniden inşa etme işine girişmiş olan mimarların güçlü ve sızdırmaz ideolojiler üretmelerinin kaçınılmaz bir durum olduğunu söylemek gerekir. Yine de Weissenhof'un oluşumunu hazırlayan en önemli durumlardan birinin, Deutscher Werkbund'un Almanya inşası hayali ile birebir ilişkili olduğu, ve mimarların yeni konut sorunlarına çözüm bulma karşısında sundukları tasarımların basit birer deneme rahatlığında düşünülebilecek olmasına rağmen Werkbund'un yerleşkeyi bir nevi modernist manifesto şeklinde tanımlaması olduğunu anlamak önemlidir.

Yine Werkbund için önemli olan bir diğer konu da Almanya'nın kültürel kimliğinin inşası olduğu için, daha sonra “Uluslararası Üslup” olarak addedilecek bu yerleşkenin aslında Stuttgart Okulu ve diğer gelenekselci mimarlık gruplarının eleştirdiği kadar “uluslararası” değil de, aslında Almanya'ya özgü olarak başlayan “Yeni Zamanın Konutları”nın ulusalcı bir çıkış noktasından gelmiş olduğudur (Arredamento Mimarlık, 2005). Yani aslında yerleşke Almanya'nın iki dünya savaşı arasındaki gelişme süreci ve değişen değerlerini anlatarak onu uluslararası platforma taşıyan bir mecra görevi üstlenmiştir. Burada aslında yeni biçimlerin Almanya tarafından keşfedilmiş olduğu vurgulanırken yeni malzeme ve inşaat tekniklerinin de ilk burada uygulanmış olduğunun altı çizilmekte ve daha sonra yerleşkeye uluslararasılık atfedildiğinde bu da yine Almanya'yı öne çıkaracak şekilde gerçekleşmektedir. Bu durum, gelenekselcilerin tariflediğinden daha büyük bir merkez anlayışı tanımlasa da bu şekilde pek yorumlanmamıştır. Bu merkez tanımı, Almanya'da inşa edilen “yeni zamanın ilk konutları”nın tüm dünyada uygulanması gerektiği, ve bu şekilde gerçekleşeceği üzerine kurulmuştur. Yani bu bir çeşit, yerel olanı ulusallaştırma çabasıdır. Oysa gelenekselci mimarlığın savunucularının merkez kurgusu Almanya coğrafyası içinde sınırlı kalır.

Dönemin en önemli kriterlerinden biri, ciddi boyutlarda artan bir konut ihtiyacı olgusunun varlığıdır. Bu olgu devletler için gittikçe büyüyen bir sorun olmakta ve özellikle şehirlerde

hızla artan nüfus, devleti, siyasetçileri ve sermayeyi çıkmaza sokar. Mimarlar, devlet, siyasetçiler ve sermaye adına bir araç olarak üretim yaparlar, dolayısıyla aynı çıkmaz onlar için de geçerlidir. Aynı anda onlarca üsluptaki yapıya ev sahipliği yapmaya başlayan şehirlerin verili statik kimlik yanılsamaları kaybolurken çoğullukları da giderek artmaktadır. Yeni zamanın konutuna özgü bir üslup yaratılması ve bu üslubun içinde bulunulan çağı temsil etmesi gerekliliği bu sorunlardan ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla merkez tanımları, üretilmeye bu şekilde başlamıştır.

Geleneksel anlayış, her üslubun kendi dönemini tanımladığı, hatta temsil ettiğine dayalıdır. Kaybolan huzur ve düzeni mimarlık ve sanat pratiğine geri getirmek adına uğraşan ve bunu bir yandan da toplum mühendisi sıfatıyla yapmaya çalışan mimarlar, içinde bulunulan yeni dünyayı temsil edecek yani bir temsiliyet inşa ederler. Bu, yeni bir üslup oluşturma çabasıdır. Üstelik bu üsluba yönelik veriler de oldukça çoğalmıştır. Özellikle geleneksel tüm süsleme ve detayların kaybolmasına dayalı olan bu üslup, değişen malzeme ve yapım tekniklerinin kullanım biçimine göre şekillenir. Beton, cam ve çelik üslubun yapı taşlarını belirlemektedirler. Yeni yapım sistemleri de buna olanak sağlamaktadır.

Bu yeni üslubun geleneksel üslupların yanında güçlü durmadığı ve yok olup gitmeye yüz tuttuğu eleştirileri üzerine mimarlar kendilerine bir kapı daha açarlar; yeni çıkış noktası işlevdir. İşlevin üslubu belirlediği yönünde hazırlanan onlarca slogan aslında farkında olmadan biçimsel özellikleri daha da güçlendirmiştir. Özellikle Weissenhofsiedlung Stuttgart'ın “simgesi” haline gelen teras çatı bunun çok önemli bir örneği olarak çıkar karşımıza. (Die Form, 1927)

Aslında bu yeni stilin tohumları yüzyıl başında atılmaya başlanmıştı. 1932'de madde madde sıralanacak ve resmileşecek olan üslup, 1900'lerde Adolf Loos tarafından ifade edilmişti bile.

“Her dönem kendi üslubuna sahip olacaktı da biz bundan mahrum mu kalacaktık? Üsluptankastedilen süslemedir. Burada diyorum ki: Ağlamayın. Görün ki, yeni bir süslemenin ortaya çıkmasına gerek olmaması, bizim dönemimizin büyüklüğünü gösterir. Biz süslemeyi yendik ve süslemesizliğe yöneldik. Görün ki, zaman yakın, gerçekleşme bizi bekliyor. Yakında şehirlerin sokakları beyaz duvarlar gibi parlayacaklar! Zion gibi, kutsal şehir, göklerin başkenti. İşte o zaman aydınlanma gerçekleşecek.” (Loos, 2000)

Daha sonra “Erken Modernizm” diye tanımlanacak olan 19. yüzyıl başı, zaten manifesto niteliğinde metinler içermekteydi. Loos'un yukarıdaki cümlelerinin alındığı 19. yüzyıl başında yazılmış “Ornament und Verbrechen” metni bunlardan biriydi. Loos yeni zamanın

konutun bir peygamber edasıyla, sarsılmaz bir kesinlikle tarif ediyor, bir yandan da çeşitli mottolar üretiyordu:

“Süslemenin ihtiyaç ürünlerinden uzaklaşması, kültürün evrilmesi ile eş anlamlıdır.” (Loos, 2000)

Söz konusu metni (Ornament und Verbrechen) adım adım incelendiğinde görülmesi gereken, ya da Loos'un her cümlesiyle, her seçtiği kelimeyle vurgulamak istediği durum, Loos'un süslemeye kategorik olarak karşı olmadığıdır. Süslemelerin zamanın ruhunu (Zeitgeist), halkın hayat anlayışını, Volkgeist'i yansıtmaları gerekiyordu. Loos'u cinayet ithamında bulunacak kadar ileri götüren, onu bu kadar kızdıran, bir Volkgeist'de yani bütünsel bir halk ruhu içinde kendini ifade ettiğini düşündüğü kültürün zorlama süslemelerle sekteye uğraması, zamanın ruhunu yansıtacak şekilde kendisini açığa çıkarmasının engellenmesiydi. Loos'a göre süsleme kitle içgüdüsünden geliyor olmalıydı, ait olduğu bir yer ve zaman aralığı vardı ve süsleme ancak o yer ve zaman aralığında yapıyorsa anlamlıydı.

Bu durum hayati önem taşıyordu. Çünkü süslemeyi bir anda tarih sahnesinden silmeye kararlı olan Loos, sanıldığı aksine onun anlam bütününden aşkınlığını çekip almıyor, tam tersi ona daha büyük bir aşkınlık yüklüyordu. Süsleme belli zaman aralıklarında belli coğrafyalarda belli şekillerde *yapılmalıydı*. Modern zamanın süsleme şekli ise süslemenin hiç olmamasıydı. Bu yüzden cinayetti süsleme. Bu yüzden süsleme yapmaya kalkışanlara bu kadar kızgındı Loos. Herkes kafasına göre iş yaptığı sürece modern zamanı derleyip toparlamanın, yeni dünyanın huzur ve düzenini sağlamanın bir yolu da olmayacaktı. Modern zaman, doğası gereği diğer tüm zamanlardan daha fazla aşkınlık içinde barındırmak durumundaydı.

Tamamen değişen dünyanın tanımlanmasına çalışan Loos, bir “modern kimlik” inşası çabasıydı aslında. Mimari üslup da bunun bir parçasıydı. Loos'un iddiası, aynı Deutscher Werkbund'un yerleşkeye yüklediği görev gibi oldukça sarsılmaz ve netti.

Yeni çağ mimarlığının bir diğer peygamber figürü Le Corbusier, kutsal kitabı da “Vers Une Architecture” idi kuşkusuz. 1924 yılında çıkardığı bu kitapta Corbusier yeni inşa biçiminin manifestosunu yazar gibiydi, ki bu durum 3 yıl sonra Weissenhof'da yapacağı konutu savunma biçiminden oldukça farklı bir durum arz ediyordu.

Aynı şehircilik, kentleşme ve yaşama biçimlerine dair yaptığı son derece güçlü önermeler gibi “Vers une Architecture” de oldukça büyük bir rol üstlenmiş bir metindi. Le Corbusier daha çok konut üretimine yönelik çıkarımlarda bulunduğu bu metinde “yaşama makineleri” olarak

tariflediği yeni zaman konutlarının aynı makineler gibi seri üretimle ortaya konulması gerektiğini savunuyordu.

“Büyük bir çağ başlamakta, yeni bir anlayış doğmakta. Yeni anlayışın özellikle sanayi üretimi alanında birçok yapıtı vardır. Mimarlık ise gelenek ve görenekler içinde boğulmaktadır. biçimler koskoca birer yalandır. Biçem, bir çağın tüm yapıtlarına canlılık getiren ve belirgin bir anlayışın sonucu olan ilkeler bütünüdür. Çağımız her gün kendi biçimini saptamaktadır. Ne yazık ki gözlerimiz henüz bunu ayırt etmeyi bilmemektedir.” (Le Corbusier, 2005)

Seri üretimin olumlanması Le Corbusier için çok önemliydi. Seri üretim içinde prototip barındırıyordu, bu prototip de Le Corbusier’ye göre zaten uluslar rası geçerliliği olan ve mutlak doğruluk içeren konut modeliydi. Bu aynı zamanda tesadüfi çoğullukların ortaya çıkmasını engelleyecek bir çözüm olduğu kadar konut ihtiyacını da hızla ortadan kaldıracak bir üretim biçimiydi. Artık makine çağında yaşanmaya başlandığına göre etraftaki her faktörü bu şekilde algılamak ve ona göre tasarlamak gerekiyordu. Yani seri üretim, değişen çağın bir simgesi olarak yapıların inşa edilmesinde de kullanılmalıydı. Bu durum ortaya çıkan yapıların birbirinin aynısı olmasına sebep olacak, bu da zaten yeni çağın üslubunu belirleyecekti.

Yeni yapıya dair en çok söyleyecek şey olan mimarlardan bir diğerrinin Mies van der Rohe olduğunu söylemek mümkündür. Bu da Mies’in Weissenhofsiedlung Stuttgart’ın başında olduğu gerçeğini bir tesadüf olmaktan çıkarır. Yeni malzeme ve inşaat tekniklerinin mimarlığa girişi ile birlikte zaten artık başka türlü üretim yapılamayacağını düşünen Mies yeni konutun kendi kendini biçimlendirdiğini ileri sürer artık başka şekilde inşa etmenin mümkün olmadığını iddia eder. Cam, beton ve çelikten oluşan yeni malzemeler ve özellikle camın yoğunluğunun mimarlığa girmesi, artık yeni bir çağın başladığının göstergesidir. Bunu da artık biçim olgusunun öne çıkmadığını söyleyerek savunur. Aslolan işlev olduğu sürece yapı yapmak yalnızca belli bir şekilde gelişmektedir. Üslup kaygısının ortadan kalkması sürprizlerin de ortadan kalkmasına olanak verir ki bu durum da zaten yeni zaman konutunun en istenen özelliğidir.

“Bizim için biçim yok, sadece inşa problemleri var. Biçim amaç olarak değil, çalışmamızın bir sonucu olarak var. Sadece form amaçlı üretilmiş form yok. Formun amaç haline getirilmesi biçimciliktir ve biz bunu reddederiz. Bir üslubu de amaçlamıyoruz. Üslup kaygısı da biçimcidir. Bizim başka kaygılarımız var. Biz öncelikle yapıyı estetik spekülasyonlardan kurtarıp özgürleştirme, yapıyı sadece yapı olarak ele alma motivasyonuna sahibiz” (Mies van der Rohe, 1986)

Elbette dönemin en önemli fonksyonalisti olarak kabul edilebilecek olan Walter Gropius, gerek Bauhaus kapsamında yaptığı tasarım ve üretimlerle hem de aynı dönemde yazdığı “Internationale Architektur” isimli kitapta yeni yapı sanatının özelliklerini Mies'inkine benzer bir tonda vurgulamaktaydı. Bauhaus okulunda yaptığı bir konuşmada yeterince tarihsel üslup olduğunu ve bu tarihsel üslupların yeniden üretimi için yeterince zaman harcandığını söylemekteydi. Ona göre Modernizmle mimari kaprisin gelgeç heveslerinden kurtulup stürürüktürel mantığın buyrukları yönünde ilerlerken açık ve seçik formlarla çağımızın yaşamının somut ifadesi aranmaya başlamıştı. (Gropius, 1965)

Ancak tüm bu kaygıların ve tanımlamaların yol açtığı ve tarihsel açıdan ciddi bir tehlike teşkil eden bir durum ortaya çıkmaktadır. Geleneksel dünyaya özgü farklılıkları yok saymaya dayalı bakış açısı, yeni üslup tanımlanırken, gelenekselci ve süslemeye sahip olmayan her yapıyı bu etiket altına sokar. Bu da bir diğer problem olarak ortaya çıkar. Israrla üslubun değil işlevin önemli olduğunu savunan mimarlar her yapıyı yalnızca üslubuna bakarak yeni yapı olarak değerlendirirler. Dolayısıyla Uluslararası Üslup gittikçe büyüyen ve farklılıkları yok eden bir örtü olarak ortaya çıkmaktadır. Weissenhofsiedlung'un tüm çoğullukları da benzer şekilde sıfırlanmış, modernizmin formatif dönemi farkları oradan kaldırmak adına kendine temsilci olarak yerleşkeyi kullanmıştır.

Ludwig Hilberseimer editörlüğünde, 1927 yılında “die Wohnung” sergisinin üçüncü ayağı olarak çıkarılan “Internationale Neue Baukunst”² isimli katalog, dönemin modernist denilebilecek örneklerini bir araya getirmekteydi. Yeni dönemde üretilen binalara yine farklılıkları ertime yöntemiyle yaklaşan Hilberseimer'in, daha sonra kitap haline getirilecek bu kataloğa yazdığı önsöz de oldukça manifestal bir nitelik taşıyordu. Katalog ve kitapla aynı ismi taşıyan metinde yeni yapı üslubunun özelliklerini yeni ortaya çıkan yapı malzemeleri ve yapı elemanlarının belirlediğinden bahsetmekteydi. Bu elemanların yanyana gelmesiyle belli bir “Harmonie”³ yakaladıklarını anlatan Hilbersheimer, ısrarla üslubun ikinci planda kaldığını ve tartışma konusu olmadığını, yeni yapı sanatında yapı elemanları ve teknik özellikler olduğunu söylüyordu. Ancak bu katalogda sergilenen eserlerin aynı şekilde kategorize edilmesine rağmen birirlerinden ciddi farklılıklar gösterdiğine şüphe yoktu. Sergilenen plan, fotoğraf ve modellerde; cephede tuğla kullanımından çelik konstrüksiyona, betondan üretilmiş toplu konutlardan geleneksel üslup içinde görülebilecek saçak detaylarına kadar her

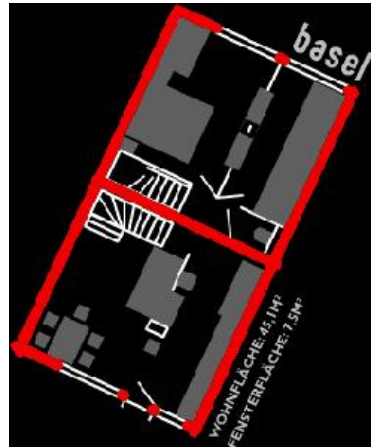
²Alm. Uluslararası Yeni Yapı Sanatı

³Alm. Ahenk, Uyum

türlü örneğe rastlanmaktaydı ve bu durum gelenekselci olmayan her yapının yeni yapı sanatı etiketi altına konmasına ve farklılıklarının bu şekilde eritilip gitmesine yol açıyordu. (Hilberseimer, 2002)

Birinci Dünya Savaşı sonrası Almanya'da konut sıkıntısı çeken “müşteri” kitlesinin büyük çoğunluğunu işçi sınıfı, ya da fakir ailelerin oluşturduğu rahatlıkla söylenebilir. Sanayi Devrimi ile birlikte değişen toplumsal sınıflandırma mekanizmasının yanına bir de ulus devlet inşa etmeye çalışmaları eklendiğinde sosyal piramidin basamaklarındaki aktörlerin değişime uğraması ve alt basamaklardaki sayıların kısa süre içinde katlanarak artması, savaşa maruz kalan coğrafyalar için doğal bir sonuçtur. Böyle bir ortamda oluşturulmaya çalışılan yeni mimarlık anlayışı, daha önce söz ettiğimiz gibi mimarların “toplum mühendisliğine” soyunma çabalarıyla da birleşince, seri üretimle üretilen ve genelde siedlunglardan oluşan konut grupları ortaya çıkıyordu. Üretimi kolaylaştırmak adına müthiş bir hızla standartlaşmaya giden Almanya'da, konutları standartlaştırma çabası baş göstermişti. Frankfurt'da 24-26 Ekim 1929 tarihleri arasında düzenlenen ikinci CIAM kongresinde tartışılan konu, bu çabanın önemli bir örneğini teşkil ediyordu. Bu kongrede “Die Wohnung für das Existenzminimum”, yani minimum yaşam standardına uygun konut tasarımı tartışılmaktaydı. (landesausstellung1905.de)

Aşağı yukarı yüzyıl başından beri konut üretimine dair problemlerin tartışıldığı her ortamda gündeme gelen sorular burada ciddiyetle yeniden ele alındı. İnsanın yaşamak için neye ihtiyacı vardı? Işık, hava, alan, ısı gibi vazgeçilmez olguların yeni yaşama konseptleri dahilind



Şekil 2.2. II. CIAM Kongresi konut eskizi, 1929

yeniden değerlendirilmeleri gerekiyor muydu? Bu sorulara biyolojik, fiziksel ve sosyolojik cevaplar aranıyordu.

Dönemin yeni mimarlık oluşumuna katkıda bulunan önemli isimleri bu kongrede sunum yaptılar. İlk öneri, El Lissitzky ve Le Corbusier'den geldi: Onlara göre en optimum plan düzenlemesi konutların hareketli duvarlar içerecek şekilde tasarlanmasından geçiyordu. Bu yaşama mekanını değişken tutmaya yarayacaktı. Kongrede yer alan bir diğer isim, Siegfried Giedeon, rasyonalizasyon çerçevesinde, bitirilmiş yapı biçimi öneriyordu. Walter Gropius ise ağırlıkları toplukonutlara verme ve tek merkezli çok konut yapmaktan yanaydı.

Kongrede, ortalama bir konutun 48,5 m² olabileceği ve bu konutun 12,2 m² pencere alanının olması gerektiği ileri sürüldü. Aynı zamanda önemli olanın her hacmin kendi işlevi olduğu söylendi. Yani yemek odasında yalnızca yemek yenmesi, yatak odasında ise uyuması gerekiyordu. Yaşama mekanı olan salon ise birden fazla fonksiyonu bünyesinde barındırabilirdi (landesausstellung1905.de).

Bu ve benzeri çabalarla geçen ve yeni bir mimari anlayış tanımlamaya çalışan iki dünya savaşı arasındaki dönem, sonunda 1932 yılında yeni yapı yapma sanatının isminin konulmasına sahne oldu. Üstelik üslubu ikinci plana alan ve işlevi öne çıkardığı öne sürülen bu akımın ismi, son derece ironik bir biçimde “International Style” yani “Uluslararası Üslup” olarak tarih içindeki yerini aldı.

Uluslararası üslubun resmi olarak ilk kez telaffuz edilmesi 1932 yılında gerçekleşen bir sergi ve sergi beraberinde çıkan bir kitap aracılığı ile gerçekleşti. Sergi, New York'daki Museum of Modern Art'ta (MoMA) yer alan “International Exhibition of Modern Art” sergisi, kitap ise Henry-Russel Hitchcock ve Philip Johnson tarafından çıkarılan “International Style” isimli kitaptı. Üslup, daha sonra modernist mimarlığın formatif döneminin en geçerli üslubu şeklinde de adlandırılacak ve en büyük temsilcileri Le Corbusier, Walter Gropius ve Ludwig Mies van der Rohe olarak kabul edilecekti. (wikipedia.com)

Hitchcock ve Johnson'ın kitaplarında yapmaya çalıştıkları dünya çapında üretilmekte olan modernist mimarlığı teşhis etmek, kategorilemek ve karakterlerini ortaya koymaktı. Tariflemeye çalıştıkları üslup için üç farklı prensip tanımlamışlardı:

- Kütle yerine hacmin ifadesi
- Geleneksel simetri yerine denge
- Tatbiki süslemenin terki

Hitchcock ve Johnson tarafından bu basitlikte tanımlanan “Uluslararası Üslup” literatürde çok farklı özellikler içerecek şekilde tanımlanagelmıştır.

“Ornament is a crime” “Truth to materials” “Form follows function” gibi mottolar barındıran üslubun arasında, biçimin radikal bir şekilde sadeleştirilmesi, süslemenin reddi, çelik, cam ve betonun geçerli malzemeler olarak tanımlanması, yapı iskeletinin dürüst ifadesi, seri üretim teknikleri ile yapı yapılması ve makine estetiğinin ön plana alınması sayılabilir. Aynı zamanda modernist mimarlığın kurallı ve modüler olması gerekmektedir. (wikipedia.com)

Söz konusu üslubun gelişim hikayesi ise kaynaklarda şu şekilde karşımıza çıkar: 1920'leri kapsayan ilk fazlar Almanya coğrafyası ve Hollanda ile Fransa'da kendinden söz ettirmektedir. 1930'larda ve özellikle İkinci Dünya Savaşı'nın başlaması ve nasyonal sosyalistlerin Almanya'daki iktidarı ile ülkelerini terk eden çoğunlukla Alman mimarlar Amerika'ya yerleşerek üretimlerine devam ederler ve bu şekilde üslup yayılmaya devam eder. Milliyetçi dönemin İkinci Dünya Savaşı ile birlikte sona ermesinden sonra artık rahatlıkla Modernist Mimarlık olarak teleffuz edilen üslup Avrupa'daki egemenliğini geri alır ve gelişerek hükmettiği coğrafyayı da genişletir. (wikipedia.com)

Tarih yazımı, Weissenhofsiedlung Stuttgart'ı işte bu üslubun tam ortasına yerleştirmiştir. Daha doğrusu yerleşke, Deutscher Werkbund'un kendisine yüklediği göreve göre, gelişmekte olan üslubun her özelliğini yansıtmak durumundadır. İşte Weissenhof konutlarının barındırdığı çoğulluğu örten, onu tek bir üslubun altında anlatmaya çalışan ve onları basit birer deneme yapıları olmaktan çıkarıp mimarlığın çok önemli bir çağının çok önemli bir manifestosu haline getiren bu tavidir. Bu bakış açısı ile Weissenhof yerleşkesini yorumlamak, olguları çarpıtarak gözlemciyi yerleşkeyi kendi tarihselliği içinde yorumlayabilmekten fazlasıyla uzaklaştırmaktadır.

2.3. Erken Modernist Dönemde Kentsel Teoriler

Weissenhofsiedlung Stuttgart'ı anlamaya çalışırken incelenmesi gereken bir başka olgu, onun içinde geliştiği kentsel anlayıştır. Ve aynı dönemin mimari teori ve pratikleri içerisinde farklı bir hikaye anlatması gibi yerleşke, kentsel dinamiklere dair de farklı bir hikaye anlatır.

Modernite ve onun her şeyi yerle bir eden doğası şehirleri karıştırıp altüst etmiş, ortaya kaos, kriz ve çoğulluklardan geçilmeyen mekanlar çıkmıştır. Bu gelişme ile birlikte 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başından itibaren mimarlıkta nasıl yapı yapmak gerektiği tartışması kadar kentsel ölçekte nasıl inşa edilmesi gerektiği de tartışılmış, hatta bu konuya oldukça ütöpik teorilerle cevaplar aranmaya çalışılmış ve bu teoriler, çoğunun tonunun yüksekliğinden

dolayı, manifestal nitelik taşımışlardır.

Weissenhof yerleşkesinin kendi adı içerisinde taşıdığı nitelik, yani Siedlung olma durumu, yüzyıl başında kentsel sorunlara çözüm üretme adına ortaya çıkmış teorilerin bir sonucu olarak karşımıza çıkar, ancak yine de kendi özgünlüğünü koruyan bir durummuş gibi gözüktür. Yani aslında bugünün “gated community”leri ile eş tutulabilecek Siedlung’lar kentin periferisinde kendi kentlerini oluşturmada kentsel mekanizma içine entegre olmaya çalışan organlarmış gibi gözüktürler. Gündelik hayata dair ihtiyaçlarını kentten karşılayan, ve gündelik hayat pratiklerine dahil olan hareketleri kentte yine kentte gerçekleştiren Siedlung sakinleri, Siedlung’un kapalılığı içerisine hiçbir çoğulluk ve farklılık taşımazlar. Bu Siedlung’ları kentten bağımsız yaşayamayan ancak kentin kentleşmeye dair içerdiği her şeyi dışarıda bırakan organizmalar haline getirir. Yüzyıl başında hiçbir teorisyen kentsel sorunlara bu çeşit bir çözüm sunmazken, Siedlung’ların en sık ortaya çıktığı dönem, özellikle Alman coğrafyasında, 20. yüzyılın ikinci çeyreğine denk gelir, ki bu da mimarlıkta modernizmin formatif dönemi olarak adlandırdığımız ve yukarıda sözünü ettiğimiz dönemdir. Bu dönemin aynı zamanda Birinci Dünya Savaşı’nın bitişine denk geldiğini söylemek önemli. Çünkü kentsel problemlere üretilen çözümlerin biçimi savaştan sonra değişime uğramış gibi gözüktür. Siedlunglar da böyle bir ortamda ortaya çıkmış ürünlerdir.

Dönemi anlatmaya yine Le Corbusier ile başlamak doğru olur. Zira zamanın teorisyenleri içinde sesini en çok yükselten Corbusier’miş gibi gözüktüyor. “The City of Tomorrow and Its Planning” isimli kitabında “Vers Une Architecture” ile benzer bir tonda konuşan Le Corbusier, bu kez kentsel planlamanın yeni çağda ve değişen dünyada nasıl olması gerektiğinden söz etmektedir. Şehirlerdeki tüm çoğullukları reddeden Le Corbusier’in sorun için bulduğu mükemmel çözüm, Garden City’lerdir.

“Şehir bir araçtır. Şehirler artık bu işlevi yerine getirememektedirler. Etkif değildirlr; vücutlarımızı tüketirler, ruhlarımızı bozarlar.

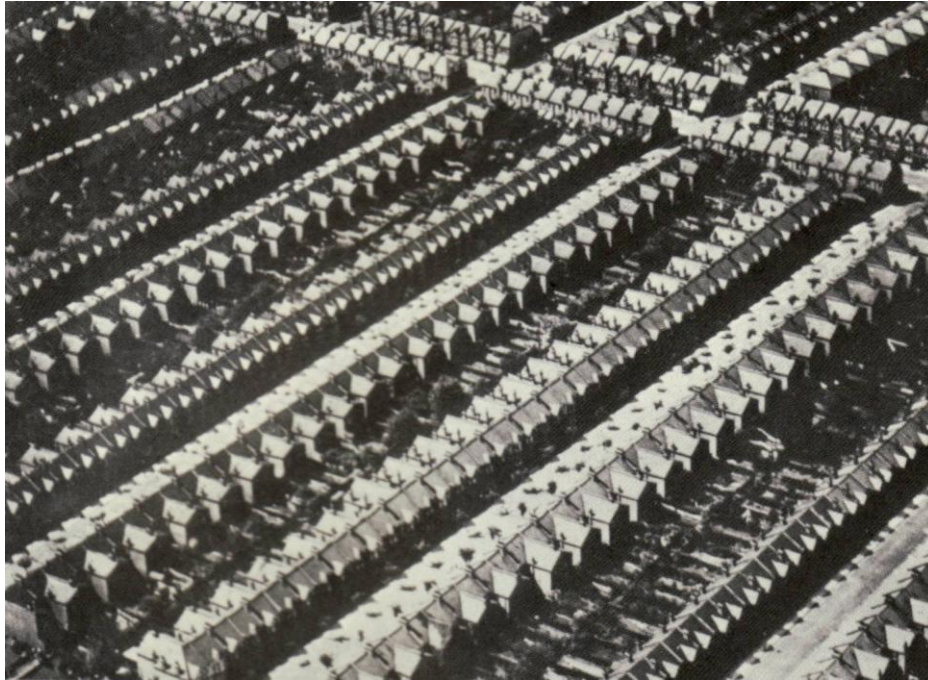
... Artık çağın ayarında değillerdirlr; artık bizim için değerli değillerdirlr.” (Le Corbusier, 1987)

Le Corbusier, şehirler üzerine konuşurken artık kızgınlığını saklayamamaktadır. Ona göre şehirler artık yalnızca çoğulluk ve kaos üretmektedirler; gelişimleri kontrol edilemez hale gelmiştir. Bu durum onları geometrik olandan uzaklaştırmaktadır, ki aslolan geometrik olandır. Yalnızca geometrik mekanlar insanlar için yaşamaya uygun yerler ortaya koyabilirler.

Yüzyıl başından beri hem mimarlık, hem tasarım hem de kentsel planlamada aranan şey çağın

ruhu yani “Zeitgeist”dır. Le Corbusier'ye göre tüm bu pratiklerde çağın ruhunun ne olduğu apaçık görünmektedir: Çağın ruhu makineleşmedir. Zira makineleşme de geometrinin bir sonucu olarak ortaya çıkar ve bu durum içinde yaşanan çağı geometrik bir çağ haline getirir.

Artan konut ihtiyacı mimarlık sorununu ortaya çıkarmaktadır, ancak bu sorun yalnızca yeni malzeme ve yapım teknikleri ortaya atarak çözüm bulamaz. Bu sorunun önemli çözümlerinden biri de kentsel planlamada yatmaktadır, ki bu kentsel planlama yeni çağın ruhuna uygun bir ahenk yaratacak şekilde gelişmek durumundadır. Bu ahengi geometrik formların içinde gören Le Corbusier'ye göre modern şehir anlayışı düz çizgilerden geçmektedir. Şehirdeki tüm sirkülasyon bu düz çizgiler üzerine kurulmalıdır. (Le Corbusier, 1987)



Şekil 2.3. Londra suburblerine dair kurgulanmış bir görüntü (Le Corbusier, 1987)

Corbusier, metninde uzun uzun düzenin nasılyaratılması gerektiğini anlatır. İdeali yaratmanın yolunun önce düzen yaratmak olduğunu ısrarla söylerken, bir şehrin sahip olması gereken en önemli özelliğinin de düzen olduğunu vurgular. Düzen barındırmayan şehir yalnızca kaos, kargaşa ve farklılık üretir. Bu, korkuya yol açar ve tüm bu durumlar yeni çağın düz geometrik anlayışıyla çatışır. Yeni çağda bu şekilde yaşamak Le Corbusier'ye göre artık söz konusu değildir. Dolayısıyla yapılması gereken şey umutsuzluk ve üzüntü üreten şehirlerin ortadan yok olmasıdır.

“Sanatın sahasında disiplin, bilgelik ve birlikten oluşan yeni bir çağ doğana kadar genel-geçer standartların oluşması mümkün değildir ” (Le Corbusier, 1987)

İşte Corbusier'ye göre yeni çağın kentsel anlayışı üzerine teori üretecek mimar ya da kent planlamacısının şehirdeki önlenemez bireysel gelişmeye engel olması ve disiplin sağlaması gerekmektedir, zira bu çağın ruhunu ortaya çıkarabilmenin tek yoludur.

Trafik problemi, ulaşım, kalabalık ve benzeri faktörler, Corbusier'nin “Büyük Şehir” kavramıyla tanımladığı kent içinde yer alan caddelerde kazalara sebep olurlar. Bu kazalar çeşitli çoğullukların bir araya gelip başka şeye dönüşmesi, muhtelif katmanlaşmalar, tesadüfilikler, karşılaşmalar ve benzeri çeşitli melezliklere yol açabilecek olaylar olabilir. Bunlara engel olmanın yolları da çeşitli temel prensipleri uygulamaktan geçer. Bu prensipler şehir planlamasının ilk ve ana aşamasında dört adettir:

- Şehir merkezlerindeki kalabalık dağıtılmalıdır.
- Yoğunluklar çoğaltılmalıdır.
- Ulaşım araçları fazlalaştırılmalıdır.
- Parklar ve açık alanlar fazlalaştırılmalıdır.

Aynı zamanda merkezi bir istasyonun varlığı çok önemlidir. Bu istasyonun, şehrin her yerine aynı uzaklıktaki düz yollarla bağlanması gerekir.

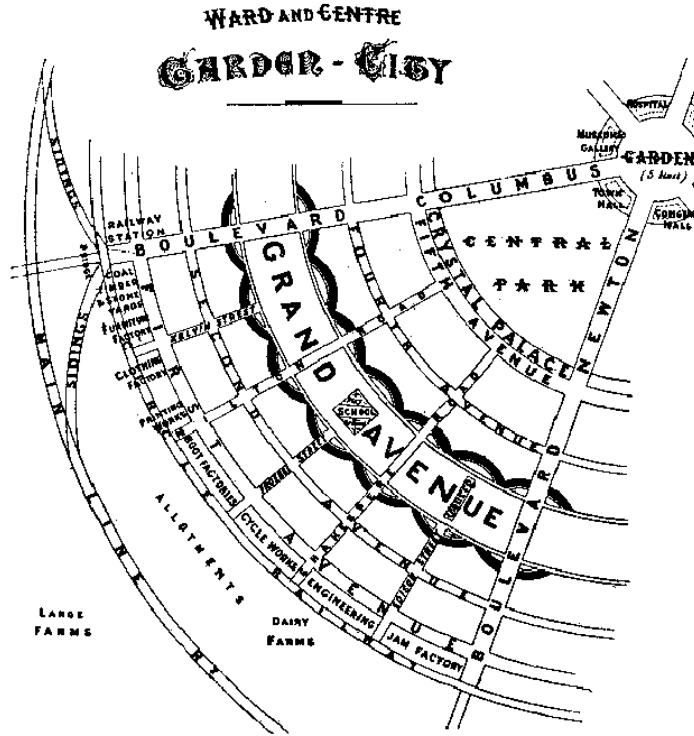
Tüm bunları sağlayabilmek için şehirlerin açık ve boş alanlarda inşa edilmesi gerekir. Corbusier tüm bu anlattıklarını Garden-City ismi altında toplar ve Bahçe-Şehirlerin böyle bir planlama için mükemmel olduğundan, modern görüşlerinden ve ekonomiye olan katkılarından söz eder. (Le Corbusier, 1987)

Corbusier'nin Villa Radieuse'üne baktığımızda gördüğümüz görüntünün kocaman bir Bahçe-Şehir olduğunu bu bağlamda söyleyebiliriz. O zaman Corbusier'nin ideal şehrinin özelliklerini tekrar, aynılık, farklılığın ortadan kalkması, disiplin, düzen ve ahenk olarak arka arkaya sıralamak mümkün olur. Özellikle merkezdeki merkez istasyon ve çevresinde dairesel olarak büyüyen şehirlerden ibaret olan Ebenezer Howard tarafından ortaya atılmış olan Bahçe-Şehirler Jeremy Bentham'ın Panopticon'da yarattığı düzene benzer bir düzen ve disiplini kolaylıkla sağlarlar. Corbusier'nin kentsel ütopyaları da bu mantık üzerine kurulur. Böylesine bir disiplin ve düzen, Corbusier'ye göre şehirdeki tüm kaos ve çoğulluğu ortadan kaldırmakla kalmaz, insanların yaşam sirkülasyonlarını en ufak ayrıntısına kadar tariflemek suretiyle karşı konulamaz bir uyum ve ahenkli yaşam sözü verir. Bu, Corbusier'nin modern çağın kentlerine dair sahip olduğu en büyük hayaldir. Bu, onun yıldız kent planının da çıkış noktasıdır aynı zamanda.



Şekil 2.4. Villa Radieuse (wikipedia.com)

Bahçe-Şehir üretimleri Avrupa'da özellikle birinci dünya savaşı öncesinde metropolleşmekte olan büyük kentlerin çevresinde gelişmekte olan uydu-kentler olarak sıkça uygulanmıştır. Artan konut ihtiyacına alternatif bir çözüm olarak sunulan Bahçe-Şehirler gerek ekonomik gerekse sosyal açıdan konut üretimi bağlamındaki kent planlamasına oldukça sağlıklı çözümler getiren mekanizmalar olarak algılanagelmıştır.



Şekil 2.5. Bahçe-Şehir Grafiği, Ebenezer Howard, 1902 (Howard, 2008)

Peter Hall, *Cities of Tomorrow* adlı kitabında yaptığı araştırmada Bahçe-Şehirlere hak ettikleri önemi atfeder ve onları önemli bir yerde konumlandırır. Hall'a göre sanayi devrimi

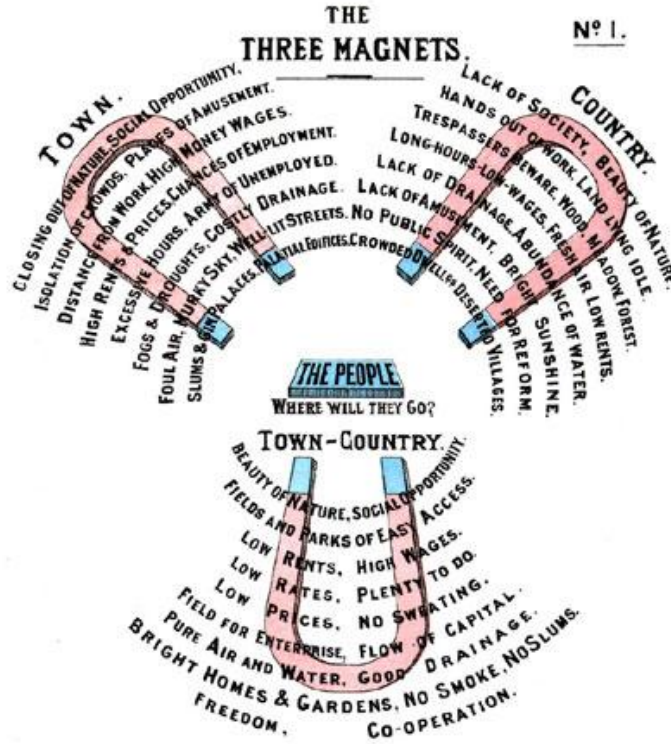
sonrasında büyümesi durdurulamayan kentler gerçekten de korku, hastalık ve karanlık üretmektedirler. Kentler, özellikle Londra ve Paris, sabah griliğe uyanılan ve tüm gün boyunca havayı solumanın mümkün olmadığı, depresyon, şiddet ve mütemadi isyan tehditleri içeren mekanlardır.

Alman coğrafyasında ortaya çıkan “die Angst vor der Stadt” ve benzeri metinler burada da durumun özellikle Berlin çevresinde çok farklı olmadığını ortaya koyar. 19. yüzyıl sonunda Berlin'de inşa edilen “Mietskasernen” isimli konutlar bütününün hastalık yuvası haline geldiği bilinen bir gerçektir. Tüm bu şartlar yaşam standartları açısından sürmesi mümkün olmayan şartlardır ve karşı çözüm geliştirmek zorunludur. (Hall, 2005)

Böyle bir yaşam biçimine çözüm önerileri hiç bir zaman şehrin kendi içinde var olmamaktadır. Ya şehrin periferisi ya da daha dışında konumlanacak şekilde üretilen çözümler Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra bir miktar farklılık göstereceklerdir.

Peter Hall, “Mass-Transit Suburb” denilen ilk periferi yerleşkelerini çözümlerden biri olarak anlatır. Belli bir planlama olmaksızın şehirlerin sınırlarında konumlanan bu yerleşkeler aslında yerleşime açılmış alanlardır ve buraya konumlanacak her yapı başka bir mimarın elinden çıkabilir. Aslolan buraya tren yolu ile ulaşımın sağlanmasıdır. *Suburbia* fikrini hayata geçiren bu örnekler aynı zamanda zonlamanın da önünü açmışlardır. (Hall, 2005)

Ancak yine de dönemin en önemli teorisi olan Garden-City yani Bahçe-Şehirler konut sorununa getirilen çözümlerde bir devrim niteliği taşımaktadır. Ebenezer Howard tarafından Britanya coğrafyasında örnekleri inşa edilen bu şehirler, yine Howard'ın ileri sürdüğü üç mıknaatıs teorisi ile oluşmuşlardır. Bu mıknaatıslardan biri şehir, diğeri ise kırsal bölge hayatının özelliklerini temsil ederken üçüncüsü yani şehir-kırsal, bu ikisinin birleşimi olarak karşımıza çıkar. Bu mıknaatıs hem şehrin hem de kasabanın olumlu özelliklerini kendi bünyesinde birleştirmektedir. (Howard, 2008)



Şekil 2.6. Üç Mıknatıs Grafiği, Ebenezer Howard, 1902 (Howard, 2008)

Şehrin çevresinde konumlanmış uydu kentler olarak tanımlanabilecek Bahçe-Şehirler sınırlı nüfusa sahiptirler. Yaklaşık 400 hektarlık bir arazide 32000 kişi konumlanacak şekilde tasarlanmış olan bu kentlerin içleri dolunca bir sonraki Bahçe-Şehir kurulmaya başlanacaktır.(Hall, 2005) Şehrin merkezinden belli bir uzaklıkta konumlanmış bu kentlerin dış teğetinden demir yolu geçmekte ve bu demir yolu metro sistemiyle merkeze taşınmaktadır. Ortasında kentsel meydanın olduğu ve müze, kütüphane ve benzeri fonksiyonların buraya yerleştiği Bahçe-Şehirler dışa doğru açıldıkça önce bahçe içindeki konutlara ev sahipliği yaparlar, bunları tarım alanları izler. En dışta ise fabrikalar ve benzeri fonksiyonlar konumlanmıştır. (Howard, 2008)

Bahçe-Şehirler, kent özelliklerini içinde barındıran minik uydu kentlerdir ve kendi kendilerine yetebilirler. Britanya'da Howard tarafından uygulanmış örneklerine rastlanır.

Bahçe-Şehirler savaç öncesi makul çözümler olarak karşımıza çıksa da Birinci Dünya Savaşı sonrasında durum biraz değişir. Bu değişimlerden en önemlisi artık büyük kentlerin yalnızca sanayi devriminde gelişen kentlerden ibaret olmamasıdır. Aynı zamanda devletlerin yönetim biçimini değiştiren ve ulus devletlerin ortaya çıkmasına neden olan Birinci Dünya Savaşı çoğu coğrafyayı kentleştirirken köy alanlarını oldukça azaltmış, bu da nüfusların yerle bir olmasına sebep olmuştur.

Almanya coğrafyasında Birinci Dünya Savaşı sonrası konut sorununa aranan çözümler arasında Garden-City benzeri fikirler olsa da uygulaması tam olarak gerçekleşmemiş, Almanya kendi şehir periferilerinde başka bir uygulamaya, Siedlung uygulamasına gitmiştir. (Hall, 2008)

Siedlung'lar, yani günümüzde gated community olarak adlandırabilecek yerleşkelerin en önemli özelliği kent karşıtı olmalarıdır. Bu da kente dair tüm özellikleri yok etmek üzere kurulu oldukları anlamına gelir. Yani farklılıkları ve çoğullukları eritmek adına kurulu olan Siedlung'lar, aynıyı üretmeye odaklanırlar, bunu da tekrar vasıtasıyla yaparlar. (Tanju, 2007) Aynı aracılığıyla farklılıkların ortaya kalkacağı düşüncesi aynı zamanda her üretimin yalnızca farklılık ürettiğinin göz ardı edilmesidir ve Siedlung'lar bu ilüzyonun en önemli kentsel göstergeleridir.

“Öteki” ve “Çoğul” olanın dışarı atılması kavramı üzerine inşa edilen Siedlung'lar aynı zamanda kapalı toplumsal yapılardır. Bu kapalılık, etraflarındaki duvar ya da başka bir tampon bölge ile “dışarıda” olan ya da “öteki” olandan yerleşkeyi ayırır. Böylece tesadüfîlik ve karşılaşmaların olasılığını zayıflatır. Krizi ortadan kaldırmak üzerine kurulan bu yerleşke biçimi aynı olanın hegemonyasını hayata geçirmeye çalışır. (Tanju, 2007)

Berlin'deki Onkel Tom's Hütte, Siemenssiedlung ve Bruno Taut'un tasarladığı Hufeisensiedlung kendi içlerindeki aynılıklarıyla böyle bir yerleşke biçiminin örnekleridir. (Hall, 2005)



Şekil 2.7 Bruno Taut, Hufeisensiedlung Berlin-Britz, 1925-1933 (Ulmer ve Kurz, 2006)

Burada dikkate alınması gereken bir diğer konu Siedlung'ların çıkış noktasının Garden-City

fikri olmasıyla birlikte, ortaya attıkları kentsizlik ve aynılık ile tekrar kavramlarının Garden-City hareketinin tamamen zıttını teşkil etmesidir. Siedlung'lar uydu-kentler değildir. Büyük kentlerin periferileri ya da içlerindeki uygun çeşitli alanlarda konumlanan ve bu alanları kentsizleştiren kapalı komünitelerdir. Kendi kendilerine yetecek kentsel bir işleyişe sahip değildirler. Fonksiyonel olarak dışarıdan, yani kentten beslenirler.

Siedlung'lar iki savaş arasında, modernizmin formatif dönemi olarak tabir ettiğimiz dönemde Almanya coğrafyasında görülürler. Bu Siedlung'lar aynı zamanda bir ulusu ve yeni bir mimarlık anlayışını inşa etme görevini de üstlendikleri içi ciddi temsiliyet mekanizmaları haline gelirler.

İşte Weissenhofsiedlung, içindeki barındırdığı ve etiketi altına yerleştirildiği Siedlung kavramına rağmen aynılığa dair hiç bir iz taşımamaktadır.

Weissenhofsiedlung, kalabalık bir çoğulluk içerir. Bu çoğulluk, yerleşkeye katkıda bulunan 17 mimarın modern mimarlık anlayışını farklı yorumlaması ve çoğunun bunları basit bir deneme, diğerlerinin ise katı ideolojik yollarla uygulamasından meydana gelir. Bu durum, Weissenhofsiedlung Stuttgart'ın tek bir ideoloji ya da slogan üzerinden okunmasını imkansız kılar; aynı zamanda barındırdığı morfolojik çoğulluk aynı olanı ve tekrarı ortadan kaldırır, çoğulluğu içeri davet eder, karşılaşmalar ve tesadüfiliğin yolunu açar.

Weissenhofsiedlungun vaziyet planı dışındaki hiçbir özelliği bir Siedlung'un içermesi gereken niteliklere sahip değildir.

Daha sonra tarih yazımında ortak bir modernist örtü altında okumaları yapılacak olan bu yerleşke, bu bağlamda incelendiğinde Siedlung olma durumu ile çatışma halinde bulunmaz. Bu da son derece ciddi bir ilüzyon olarak karşımıza çıkar.

Mimari olarak kendi özgül çoğulluğunu barındıran Weissenhofsiedlung Stuttgart, kentsel üretim anlamında da benzer bir çoğulluk barındırarak bambaşka bir hikaye anlatmaktadır.

3. WEISSENHOF SIEDLUNG STUTTGART'IN KURUMSAL AKTÖRLERİ

3.1. Der Deutsche Werkbund

“Kurucuları; tatbiki Alman sanatının rütbesinin yükseltilmesinin; çalışmaya onurunu geri vermenin ve yeni çağın ruhu ile uyum yakalayacak ahenkli bir ulusal üslup geliştirmenin; endüstrinin ilerici güçleri ile birlikte çalışarak mümkün olduğunu kanıtlamak istiyorlardı.” diye anlatıyordu Herrmann Muthesius. Yeni bir tasarım anlayışı ortaya çıkaracaklardı; Almanya’nın ulusal arenadaki duruşunu değiştirmek için, Almanya’nın hak ettiği tasarım anlayışına kavuşturmak için. “Koltuk yastığından şehir planına kadar” ortaya çıkması gereken kusursuz uyumu sağlamak için. (Artun ve Aliçavuşoğlu, 2009)

5-6 Ekim 1907 tarihlerinde Münih’te yapılan genel toplantı ile birlikte yaklaşık 100 sanatçı, iş adamı, sanat dostu bir araya geldi. Theodor Fischer⁴ başkanlığında yapılan toplantının amacının “Ahenkli kültürün yeniden ortaya çıkarılması” olduğu telaffuz edilirken görevin ise “Alman tüketim ürünlerinin form ve kalitelerinin düzeltilmesi” olduğu söylendi. Theodor Fischer başkanlığında Werkbund böylelikle tarih sahnesine adımını attı. (Schwartz, 1996)

“Sanatla endüstriyel üretimin uyumlu birlikteliğini inşa etme çabası” güden Werkbund’un “öncülüğünü yaptığı en büyük kabullerden biri, eskiden ayrı ayrı zanaat kolları tarafından temsil edilen kullanım nesnelerinin artık bir bütün olarak değerlendirilmesi”ydi. Toplantıda kabul edilen tasarım anlayışı dolayımında “Tüm nesneler için geçerli olacak tasarım ve biçim ilkelerinin binaya da uygulanması, mimarı geleneksel kimliğinden çıkarıp tasarımcı kimliğine dönüştürmüştü”. (Schwartz, 1996)

Gelecekte bize verecekleri ipuçları açısından DW’un kuruluşu ve işleyişinde rol oynayan aktörlerin isimlerinden söz etmek anlamlı gibi gözüküyor. Werkbund’u kuran isimler aşağıdaki gibi sıralanabilir:

⁴Werkbund kuruluş toplantısının Theodor Fischer başkanlığında yapılması ve Fischer’in başkanlığa seçilmesi, Werkbund’un ulusal akım yaratma arayışından Weissenhofsiedlung Stuttgart’ı üretme sürecine gitmesinde çok kritik bir ayrım ifade eder. Alman mimar ve öğretmen olan Theodor Fischer (1862-1938) Werkbund’un kurucularından ve ilk başkandır. Münih Teknik Üniversitesi’nde profesörlük yapan Fischer’in öğrencileri arasında Paul Bonatz ve Paul Schmitthenner’in yanında Erich Mendelsohn, Bruno Taut ve Hugo Haering de bulunmaktadır. İlgi çekici olan durum da tam olarak budur. Fischer’in kişisel tarzının gelenekselci mimarlık akımına ve bir anlamda Üçüncü Reich’a yakın durduğu bilinmektedir. Fisher kendi sözcükleriyle kişisel mimarlık anlayışının tarihselci mimarlık ve Art Nouveau arasında durduğunu söyler. Bonatz ve Schmitthenner’in daha sonra çalışacakları Stuttgart Okulu’nda bu anlayışı sürdürdüklerine şüphe yoktur ancak Taut ve Haering Weissenhofsiedlung Stuttgart’ın yapımında yer almışlar, dolayısıyla modernist mimarlık anlayışının uygulamacıları olarak tarihe geçmişlerdir.

Sanatçılar: Peter Behrens, Theodor Fischer, Josef Hoffman, Wilhelm Kreis, Max Laeuger, Adelbert Niemeyer, Joseph Maria Olbrich, Bruno Paul, Richard Riemerschmit, Jakob Julius Scarvogel, Paul Schultze-Naumburg, Fritz Schumacher

Aşağıda gözümüze çarpan isimlerle tablo biraz daha ilginçleşiyor:

Erken DW Katılımcıları: Peter Behrens, Paul Bonatz, Theodor Heuss, Harry Graf Kessler, Bruno Möhring, Hermann Muthesius, Friedrich Naumann, Hanz Poelzig, Karl Schmidt-Hellerau, Bruno Taut, Jan Thorn Prikker ve Henry van de Velde.

Bir süre sonra Stuttgart Okulu aktörleri arasında karşımıza çıkacak önemli isimlerin Werkbund'un kuruluş aşamasında yer alıyor olarak karşımıza çıkması Werkbund'un ideolojik temellerini anlamamız için oldukça fazla ipucu veriyor bize. Öyle ki Werkbund, varolan zemin yerine kendi alternatif zeminini koyup bunu mimarlık pratiği alanında "Neues Bauen" ve devamında "Uluslararası Üslup" olarak tanımladığında o zamana kadar Werkbund içinde aktifliklerini korumuş ve yeni zeminin oluşması için oldukça çaba harcamış olan döneminin iki ünlü mimarı Paul Bonatz ve Paul Schmitthenner Werkbund ile ilişkilerini kesecekler ve bu ilişik kesmeyi yayınladıkları bildiride "amaçların uygunsuz düşmesi" nedeni ile açıklamayı deneyeceklerdi.

Werkbund'un 3 büyük kurucusu olarak tarihe geçen 3 isimden söz etmemiz gerekiyor: Herrman Muthesius, Friedrich Naumann ve Henry van de Velde.

Muthesius; iç mimarlık alanında yavaş yavaş ortaya çıkmakta olan reform hareketinin, mimarlığın yeniden planlanmasına yol açacağını ve tüm sanatları etkisi altına alacağını düşünüyordu.

Neuman, Muthesius'un fikirlerini paylaşıyor gibi gözükiyordu, ancak hedefleri daha büyük gibiydi. Spesifik ürünlerin yanında söz etmek ve diğer herkesi ikna etmek istediği konu bir Kültür Reformu'nun ta kendisiydi.

Bunlara karşılık farklı bir yerden konuşuyordu 3. büyük kurucu olan Henry van de Velde. Velde, kuruluşun sanatçıya imkanlar sağlaması, bu şekilde onun önünün açması ve sanatına yansıyan bireyselliğinin öne çıkması gerektiğini düşünmekteydi. (Artun ve Aliçavuşoğlu, 2009)

Bu şekilde kendi içinde birbirinden farklılaşan talep ve hikayeleri bir araya getiren ve tek bir anlayış altında birleştiren Werkbund'un serüveni başlıyordu.

1908-1914 arası Werkbund'un ana prensipleri ve eylem programının olduğu dönem olarak kabul edilir. Form anlayışı ve zevk üzerinde oldukça fazla etki bırakmaya dayalı bir anlayışla ortaya çıkan kuruluşun en önemli hedeflerinden biri yeni üslupun kalitesini oluşturmaktı denilebilir.

Ancak bu dönemin önemini anlamak için Alman Devlet Politikası ve Werkbund'un onunla ilişkisini anlamak önemli gözüküyor. Özellikle süreç sonunda içindeki ayrılığın iyice öne çıktığı kuruluş, 1914 yılındaki kongresinde 20. yüzyıl Alman Mimarisi'nin ve tasarımının daha sonraki dönemi üzerinde ciddi etkiler yaratmış bir dönüm noktasına tanıklık ediyordu. 3-5 Temmuz tarihlerinde Köln'deki Birinci Werkbund sergisi sırasında düzenlenen derneğin yıllık toplantısı, Muthesius ve Velde'yi geri dönüşü olmayacak bir şekilde karşı karşıya getirecekti.

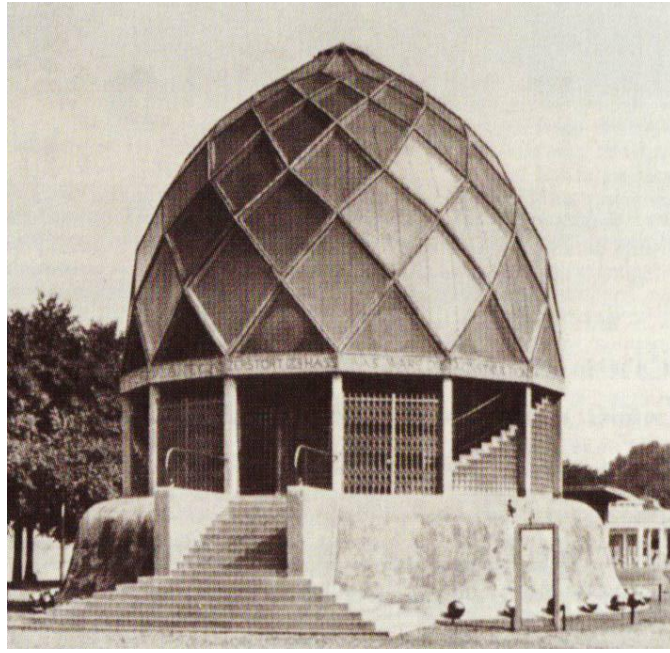


Şekil 3.1. Deutscher Werkbund, Köln Sergisi Afişi, Fritz Hellmut Ehmcke, 1914 (Ulmer ve Kurz, 2006)

7 yılını doldurmuş ve artık oldukça önemli bir noktaya gelmiş olan Werkbund o yıl Köln'de ilk sergisini gerçekleştirdi. 1908'de Behrens tarafından tasarlanmış olan AEG fabrikasının yanı sıra bu sergide yer alan Gropius'un numune fabrikası, Van de Velde'nin Werkbund Tiyatrosu ve Bruno Taut'un Cam Ev'i önemli Werkbund yapıları arasında yerlerini aldılar. "İşlevsel olmayan güzel olamaz" diyordu Werkbund sanatçıları. Savaş öncesi açılan sergi bu bağlamda dönemin tasarım anlayışının yansıtılması açısından çok önemli bir etkinlikti.



Şekil 3.2. Henry van de Velde, Werkbund Tiyatrosu, Köln 1914 (Ulmer ve Kurz, 2006)



Şekil 3.3. Bruno Taut, Cam Ev, Köln 1914 (Ulmer ve Kurz, 2006)

Serginin ardından Köln’de yapılan söz konusu yıllık toplantıda dile getirdiği üzere Muthesius, iddialı bir dille kaleme alınmış olan on kılavuz ilkede (Leitsätze), derneğin ve üyelerinin izlemesi gerektiğini düşündüğü yeni bir güzergah çiziyordu: Bundan böyle mimaride, endüstride ve uygulamalı sanatlarda oluşturulacak standartlaştırılmış “tipler”, Alman imalatçılarının tüketim ve ihraç malları üretiminde ciddi bir artış sağlayacaktı. Bu, Almanya’nın ekonomik refah düzeyini yükseltip uluslararası alandaki gücünü artırmakla kalmayacak, küresel ticaret sahasında bütünleşmiş, kendi bilincinde olan ve niteliksel olarak üstün bir “Alman Üslubu” da yaratacaktı. Yani Werkbund’a üye olan Bayer, Daimler, Benz ve Bosch gibi şirketler, sanatçıların, zanaatkarların, mimarların, mühendislerin ve imalatçıların aralarında geliştirecekleri yeni bir işbirliğinden istifade edeceklerdi. Buna karşılık Henry van de Velde, Werkbund sanatçılarının mutlak bireysel özgürlük haklarını

savunuyordu. Van de Velde, kendisine destek olan Walter Gropius ile müze yönetcisi Karl Ernst Osthaus gibi üyeler, Werkbund'un kendisini büyük hacimli, yüksek nitelikli, endüstriyel odaklı tipler yaratmaya vakfetmesi halinde bu özgürlüğün ayaklar altına alınacağını düşünüyorlardı. (Artun ve Aliçavuşoğlu, 2009)

Dönemin Almanya'sının politik durumu, Werkbund'un Muthesius üzerinden kendine biçtiği "Alman Üslubu" yaratma rolünü biçimlendirmekte ve kolaylaştırmaktaydı aslında. Werkbund'un lider kadroları ile devletin üst konumlardaki yetkilileri arasında o güne kadar kurulmamış üst düzey ilişkiler mevcuttu. Bu bağlamda bakıldığında Muthesius'un tipleri 20. yüzyıl başındaki işlevselci estetik ve onun modernist düşüncedeki rolü açısından mimarlık tarihi paralelinde oldukça anlamlı olsa da bundan daha fazlasını ifade ediyordu. Söz konusu kılavuz ilkeler, özel sektörün geniş kesimlerini ve küresel ticari dağıtımı devlet güdümünde yeniden düzenleme amacı taşıyan yeni ulusal politikaların estetik çerçevesinde ifade edilmiş boyutuydu aslında.

Tüm bunlar, Werkbund'un kuruluşundan Birinci Dünya Savaşı patlak verip de Almanya'nın dünya politikasını alt üst edene kadarki süre içinde kendini konumlandığı yerin kültürel bir entelijansiya kuruluşundan çok daha fazla olduğunun önemli göstergeleriydi. Werkbund, sanayi devrimini İngiltere ve Fransa'nın arkasından takip eden Almanya'nın, değişen dünya ve güç odakları arasında olmak istediği yerin kültürel ve sanatsal mecrası olarak arz ediyordu kendisini. Bir başka merkez arayışı olarak tanımladığımız ulus-devlet kavramı bağlamında ulusali uluslararasılaştırma arayışı içinde üretimlere yön vermeyi amaçlayan Werkbund, aslında bu şekilde Almanya'nın uluslararasıında daha fazla hatta en fazla söz söyleme hakkı edinmesinin de başka bir sebebi olacaktı.

Werkbund'un bu önemli politik konumu dönemin Alman hükümetinden oldukça fazla destek gördüğü için Muthesius ilkelerine "karşıt ilkeler" ile karşılık veren ve 1914 kongresinde okuduğu bildiriyle Muthesius'un konuşmasının hemen hemen her cümlesine itiraz eden Henry van de Velde ve sanatta bireyselliği savunan, dolayısıyla onun endüstriyel ve uluslararası politik çıkarlar uğruna gasp edilmesine karşı çıkan destekçileri için Werkbund macerası sona eriyordu. Werkbund Muthesius ilkeleri ve kendisine biçtiği politik rol kapsamında bundan sonra yoluna devam edecekti. (Artun ve Aliçavuşoğlu, 2009)

Werkbund'u tarihselliği içinde anlamlandırma çabamızın bir sonraki adımı Werkbund'un ideolojik arka planını biraz daha deşmeye çalışmaktır. Bu bağlamda "Gesamtkunstwerk" olgusunu ve paralelinde Werkbund'un olumladığı veya olumlamadığı dönemsel faktörleri

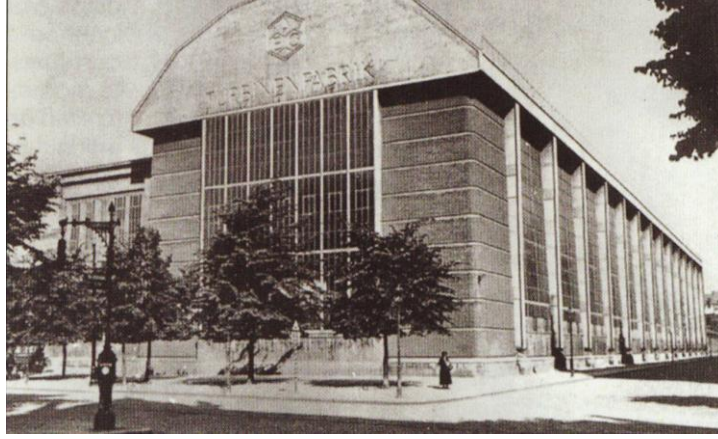
anlamak önemli gözüküyor.

“Gesamtkunstwerk” ya da birebir çevirisiyle “Topyekün sanat”ı incelemek için işe ufak bir toparlamayla başlamak doğru olur: 20. yüzyıl başı Avrupa’sına bakıldığında, şöyle bir resim görülür: Modernitenin dağıtan, yerinden eden, “katı olan her şeyi buharlaştıran” doğası kentleri dönüştürmüştür ve kentler artık dirlik ve düzen arz eden tanıdık mekanlar değil; tekinsiz, pratiklerin tesadüfler tarafından işlediği, aşkın katılığını bir türlü dışa vuramamış bambaşka biçimlerin bir arada varlıklarını sürdürmeye çalıştığı yaşam alanlarıdır. Ancak yüzyıl dönümünden sonra şokun atlatılması ve geleneksel dünya tahayyülünün tamamen ortadan kalktığı, merkezin bir daha geri gelmeyecek olması ve hiçbir ideoloji ve o ideolojinin beraberinde getirdiği biçimin kendini katılaştıracak kadar uzun yaşamadığının idrakı ile toplum durmak bilmeden kurgusal bir merkez inşası için anlatı üretmeye başlamıştır. “Gesamtkunstwerk” de karşı-modern anlatıların en güçlü figürlerinden biridir.

“Topyekün sanat pratiği” şeklinde çevrilebilecek olan “Gesamtkunstwerk”, anlatımının gücü ile içinde bulunduğu döneme damgasını vuracak, modernist mimarlığın fikrîsel arka planının dayandığı en önemli noktalardan biri olacaktır. Kavramı, dünyada her şeyin birbiriyle uyumlu bir bütün halinde olduğu yanılsamasının kayboluşuna dair yazılan bir reçete olarak tanımlamak mümkün. Loos’a tekrar kulak verirsek: Tüm kültürel alışkanlıkların birbiriyle uyumlu ve ahenkli bir şekilde pratiğe dönüştürülmesi gerekir. Aynı çataldan şehre her şeyi birbiriyle uyumlu tasarlamak gibi. (Loos; 2000) Tasarımcıya dönüşen mimar örneği bu anlayış bağlamında önemli bir örnektir. Behrens AEG’nin fabrika binasını, AEG’nin ürettiği çaydanlığı ve hatta kurumsal kimliğe dair gerekebilecek her türlü öğeyi tasarlamıştır. Burada herhangi bir “dış” faktörün müdahalesi engellenerek topyekün bir üretim sistemi hayata geçirilmiştir.



Şekil 3.4. AEG logosu ve AEG çaydanlık, Peter Behrens (wikipedia.com)



Şekil 3.5. Peter Behrens, AEG Fabrikası, Berlin, 1908 (Ulmer ve Kurz, 2006)

“Gesamtkunstwerk”, kaybolan dirlik düzen ve ahengi yeniden var etmeye çalışan karşı-modern anlatılardan biridir. Modernitenin dağıttığı dünyayı toparlama, bir araya getirme ve o getirdiği yerde tutma tahayyülü ile yola çıkmış ve kendisini var etmeye çalışmıştır. Dönemin bir çok pratiğini meşrulaştıran, anlamlandırmamıza olanak veren bu kavram, çoğaldıkça sekülerleşen karşı-modern anlatıların her biri gibi katılığını sonsuza kadar sürdüremezken, kendisine dair üretilen tüm antitezler ve karşıt uygulamalara rağmen yine de döneme damgasını vurmayı başarmıştır denilebilir.

“Gesamtkunstwerk” özellikle Werkbund üzerinden bir kez daha okunduğunda karşımıza çıkan tablo çok şaşırtıcı değil. Werkbund’un Muthesius üzerinden kendisine çizdiği yol, tipler ve bir Alman Üslubu yaratma olgularıyla bütünleşerek sanat ve endüstriyel üretimin dağılmamak üzere toparlanması amacını kendi içinde barındırmaktadır. Van de Velde ve “sanatın bireyselliği” düşüncesinin bu amaç eksenini ve ideolojik doğrultuda Werkbund içinde uzun soluklu bir yaşam sürmesi zaten çok da olası gözükmemekte.

Werkbund, dönemin tüm kültürel, sanatsal, endüstriyel pratiklerini kendi içinde toplayarak ve tüm bunları kendini konumlandığı politik alan ile harmanlayarak dönemin en önemli, en umut vaad eden ve en güvenilir kuruluşu haline geldiğinde ortalıkta dünyanın yerinden oynaması ile birlikte havaya karışmış, başıboş bir şekilde oradan oraya uçuşan onlarca kavram vardı. Werkbund’un ise kendi üretim ve düşünce sistemlerinin varoluşunu olumlayabilmesi için bunların bir kısmını kullanmaya şüphesiz ki çok ihtiyacı olacaktı. Ancak kendini bazılarının yanında, bazılarının karşısında konumlandırması gerekiyordu, çünkü söz konusu mecralar çok fazla olmakla kalmayıp aynı zamanda muhtelif başka ideolojik ve pratik örüntüler ile bir arada bulunabiliyorlardı.

Şimdi Werkbund’un uluslararası topyekün sanat ve üretim anlayışı üzerinden giderek, yakın

durdukları ve hoşlanmadıkları kavramlardan bahsedilebilir:

Genel başlıklar altında toparlarsak, özellikle hoşlanmadıkları kavramların kapitalizm ve dolayısıyla sanayi devrimi ile ilişkilendiğini gözlemlemek mümkün. Bu da elbette şaşırtıcı değil, çünkü dünya dengelerini altüst eden, “başları ayak, ayakları baş” yapan, toplumsal yapının tepetaklak olmasına sebep veren ve dolayısıyla modernite rüzgarlarının esmeye başlamasına yol açan, kapitalizmin ta kendisidir. Değiştirdiği dünyayı kontrol altına almak ve değişimin kontrolünden çıkmasını engellemek açına aldığı tüm önlemlere rağmen kapitalizm, özel sektör yatırımlarını şiddetle ulusdevlet üzerinden tanımlamaya ve üretim pratiklerini baştan tek bir denetim mekanizmasıyla bu şekilde kurgulamaya çalışan Werkbund’a yaranamamıştır. Evet, Werkbund’a göre dirliği yok eden, düzen ve huzuru bozan suçlular vardır: Moda, ticaret, kapitalizm, empresyonizm, reklamcılık, keyfiyet, hareketlilik, manipulasyon, çatışma, pazar, arzu, taklit, varyasyon. Bu kavramlara baktığımızda hemen hemen hepsinin tesadüfiliğe yol açan çeşitlilik, hareket ve dönüşme potansiyeli barındırdığını söyleyebiliriz. Tüm bunlar da Werkbund’un “Gesamtkunstwerk” anlayışını tehlikeye sokar, birlik ve bütünlüğü bozar, dünyanın bir arada tutulmasına engel olur. Dolayısıyla Werkbund, bu kavramları silmek, yerine kendi hayati bulduğu olguları koymak ister. (Schwartz, 1996)

Bu olgular ideolojileriyle bir hayli uyumludur: Üslup, tip, bütünsellik, Grossbetrieb (büyük şirket), kimlik, kalite, merkez, nesnel, yasa, soylulaştırma, içirilme. Tüm bu olumlamalar, tablonun geneli için oldukça uyumlu gözüküyor. Saydığımız olguları mimari, sanatsal ve endüstriyel üretiminin kalbine yerleştiren Werkbund, böylelikle kullandığı tüm kavramlarla bir bütünleştirme stratejisi uygulamakta, kendi ütopyasını hayata geçirmeye çalışmaktadır. (Schwartz, 1996)

Kaçınılmaz olarak savaş her şeyi değiştirir. Değişen ve dağılan dünyanın ilk büyük savaşı, belki de bu dağılmanın sonucunda yerinden edilen her şeyin bir çeşit geri oturtulma çabası olan 1. Dünya Savaşı da doğal olarak Almanya’nın tüm içsel dinamiklerini yerle bir etti. Almanya’nın politik duruşuyla kendisini çok yakın konumlandırmış olan Werkbund ise bu durumdan kaçınılmaz olarak etkilenecek, üstelik savaştan yara almış ülkenin yeniden düzenlenmesinde kendine çok önemli bir rol atfedecekti.

Van de Velde’nin Muthesius ile karşı karşıya gelip Werkbund’u terk etmesinin ardından Osthaus bir süre Velde’nin izinden yürüdü; sanatta bireysellik fikrinin Werkbund içindeki savunucusu olmaya bir süre daha devam etti. Ancak 1. Dünya Savaşı gelip dünyayı olduğu halden daha da karışık bir yer yapıp ardında taş üzerinde taş bırakmazken Werkbund kendini

kaçınılmaz olarak çok farklı bir konumda buldu.

Öncelikle savaşı biraz anlamaya çalışmak gerekiyor. 1. Dünya Savaşı 1914 yılına, yani 19. yüzyıl'ın bitişinin hemen sonrasına denk geliyordu. 19 yüzyıl kaotizmi Avrupa'yı tamamen etkisi altına almıştı artık. Monarşiler yavaş yavaş yerlerini ulus-devletlere bırakmakta, geleneksel üretim ve yönetim tarihe karışmakta, Sanayi Devrimi artık bir süreç olmaktan çıkıp kalıcı bir faktör olma yolunda ilerlemekteydi. Yani karşımıza çıkan resim daha önce tanımladığımız resimden başkası değil. Yerle bir olmuş dünya imgelemi ve onu yerine koymaya dair yüzlerce farklı fragman. Bu fragmanların her biri kendini, kendi içinde yaratıldığı dünyanın küçük merkezi ilan edip ardından tüm dünyanın tek merkezi olma arayışına girdiğinde, savaş, bu durumun kaçınılmaz sonu olarak karşımıza çıkıyordu elbette.

Ancak beklenenin aksine 1. Dünya Savaşı, ortalığı derleyip toparlamadı. Arkasında müthiş bir yıkım, devasa bir toz bulutu ve kolay kolay iyileşmeyecek bir umutsuzluk bırakıp tarihe karıştı. Monarşiler ortadan tamamen kayboldu, geleneksel üretim biçimleri adeta hiç var olmamışçasına tarih sahnesinden silinip gittiler. O güne kadar kaybolan merkezi bulmak amacıyla tanımlanan fragmanların tümü birbirine çarpmış sonra da parçalara ayrılarak düşmüştü adeta. 1. Dünya Savaşı, insanların elinde, inandıkları, bildikleri tanıdıkları eski güzel dünyaya dair ne kaldıysa hepsini yok etmişti.

Almanya için tüm bu yıkımların çok daha acı ve derin olduğu aşikardı. Savaşı kaybetmiş bir devlet, yaralı bir Almanya, savaştan sonra kendini toparlamak için türlü farklı yola başvuracaktı.

Werkbund, yeni bir Alman devleti yaratma görevinin bir kısmını üstlenmeye hazır görünüyordu. Artık tiplere karşı bireysellik tartışmasına yer kalmamıştı. Weimar Cumhuriyetinin ilk yılları politik dengesizlik, ekonomik krizler, kitle işsizliği ve politik ayrılıklar barındırmaktaydı. Bunun yanında savaş öncesi yavaş yavaş baş gösteren konut problemi katlanarak artmıştı. Büyüyen şehirler ve oluşan metropollere özgü modern yaşam sorunlarına hiç bir zaman hızlı çözümler bulamamıştı Almanya. 5-7 çocuklu aileler iki odalı evlerde kalıyorlardı. Muthesius ve Behrens kolları sıvayıp bir normlar kitabı oluşturdular. Kitap Alman konut ve iç mekan standartlarını belirlemek ve ardından hızla üretim yapabilmek üzere tasarlanmıştı. Bu aynı zamanda Werkbund Siedlung'larının hazırlayıcısı olacaktı. (Artun ve Aliçavuşoğlu, 2009)

Yaptığı üretimler ve standardizasyonların belirlenmesinde düşünülenenden daha fazla “ulusalcı” hareket eden Werkbund, 1919 yılında Köln’de gerçekleştirilen büyük Werkbund sergisiyle,

Almanya'nın savaş sonrası yeniden yapılanmasının zeminini oluşturdu. Max Bill'in sergide yer alan "Die Gute Form" (İyi Biçim) başlıklı çalışması kısa sürede "modernist eylem" in mottosu haline geldi. Kurum, o yıllarda "Die Form" adlı dergiyi çıkaracak; toplantılar, etkinlikler düzenleyecek ve dünya ölçüsünde yaygın bir ün kazanacaktı. (Arredamento Mimarlık, 2005)

20. yüzyılın belli başlı Alman mimar ve sanatçıların içinde yer aldığı Werkbund'un "Form" (1924) ve "Film ve Fotoğraf" (1929) başlıklı iki sergisi, sanayi ve teknolojinin gelişimiyle birlikte hızla değişen dünya karşısında "yeni ifade biçimleri" arayan modernist hareketin yapıtaşlarını oluşturmaktadır. 1927 tarihli Werkbund örnek toplu konut sitesi Weissenhofsiedlung Stuttgart'ın ardından Brunn (1928), Breslau (1929), Prag (1932), Neubühl (1932) ve Viyana (1932)'da yapılan aynı tür örnek konut siteleri de, bu alandaki önemli dönem örnekleri arasında yer alırlar. Bunlarda çağdaş konut tipolojisi, kitlesel barınma sorunlarının çözümü, konut yapımının sanayileştirilmesi gibi başlıklar çerçevesinde deneysel ürünler ortaya koymak amaçlanmıştı. (Arredamento Mimarlık, 2005)

Naziler tarafından işleyişi kısıtlanan ve İkinci Dünya Savaşı ertesinde eski gücüne bir daha kavuşamayan kurum, 1959'dan itibaren "kentsel göç" ve "ekolojik yıkım" gibi sorunları merkezine aldı. Bu açıdan Werkbund'un kuruluş amacının tam aksi doğrultuda bir işlev tanımı yapmaya başladığı görülür. Kuruluştaki sanayileşmenin sonuçlarına ve sanayinin dönüştürücü gücüne iyimserlikle yaklaşan kurum, artık ekolojist bir temkin edinmiş gözükür. Bu dönemde Werkbund ekonomik kalkınmanın yol açtığı çevre kirliliği hakkında kamu bilinci oluşturmak adına önemli girişimlere imza atmıştır. Üretimden çok kullanımla ve yeniden çevrimle ilgilenmeye başlayan Werkbund, "iyi tasarım" kavramını büyük ölçüde terk etmiş ve ağırlıklı olarak ürünlerin uygun şekilde kullanılması ve tüketimin yol açtığı sorunlar üzerinde duran etik bir söylem geliştirmiştir. (Arredamento Mimarlık, 2005)

3.2. Bauhaus ve "Der Ring"

Weissenhofsiedlung Stuttgart'ın ortaya çıkışı ve ideolojik olgularını tartışmaya başlamadan önce Almanya'nın 1920'lerdeki ortamını tam olarak anlamlandırabilmeye dair son bir adım atılması gerekiyor. Bize daha sonra Kochenhofsiedlung'u anlamının da yolunu açacak bu adım, "der Ring" ve "der Block" isimli derneklerin ne amaçla kurulduğunu, aktörlerini ve eylemlerini sorgulamaktır.

Bu bağlamda Walter Gropius'dan söz etmek çok önemlidir.

Berlin’li genç bir mimar olan Gropius, Henry van de Velde’nin savaş öncesinde Werkbund ile ilişkisini kesmesinden bir süre sonra kuruluştan ayrıldı. Savaşta askere gitmesinin ardından 1919’da terhis oldu ve Weimar Prenslığı yönetimi tarafından teklif aldı. Weimar yerel yönetimi tarafından idare edilen Güzel Sanatlar Akademisi ile Uygulamalı Sanatlar Akademisi’ni yönetmesini istiyorlardı. Bu iki okulun da geleneksel yapıya sahip olduğunu unutmamak gerek. Gropius’un önerisi ise biraz daha farklı yönde olacaktı. O, bu iki okulu birleştirmek istiyordu. Savaştan yenilgiyle çıkmış Almanya’nın ekonomik durumu da iyi olmadığından bu fikre sıcak bakıldı. Gropius Weimar’daki Bauhaus’u 1919 yılında kurdu. Burada daha önce hiç uygulanmamış yepyeni bir eğitim anlayışı ile çalışacaktı. (Artun ve Aliçavuşoğlu, 2009)

Okulun baştan kurulmuş bir çerçevesi ve sonuna kadar sürdürdüğü bir çizgisi olduğu söylenemezdi. Dönemlere göre farklılaşan çizgisi olsa da her dönemde deneyci, kurulu düzene karşı ve çok ciddi eleştirel kimliği olan bir okul olarak kimliğini muhafaza etmişti. Gropius okulları birleştirirken sanat dallarını da birleştirmeye çalışmıştı aslında. Mimarlık, heykel, süsleme ve resim sanatlarının dağılan parçalarını bir araya getirmek ve hepsini bütünsel bir sanatın parçaları olarak algılatmak istemişti. Bunun da bir çeşit “Gesamtkunstwerk” anlayışı olduğunu, savaşın sonrasında gelen umutsuzluk dalgası içinde tek kurtuluş yolunun eskiye dönmekten geçtiğinin düşünüldüğünü gözlemlemek mümkün.



Şekil 3.6. Das Bauhaus, Walter Gropius, 1925, Dessau (wikipedia.com)

Yine de Bauhaus’un dönem Almanya’sı için ne kadar çığır açıcı ve işlevsel olduğunu göz ardı

etmemek gerekir. Daha sonra bu kimliğini biraz kaybedecek ve politik baskı altında gücü azalacaktır. Bauhaus, Weimar'da kaldığı müddetçe kabaca bu çizgiyi sürdürecektir ama 1926'da Dessau'ya taşındıktan sonra çizgisinde keskin bir dönemeç olacak, bu kez bütün sanatları ve disiplinleri birleştirmek isteyen ama ortaçağda olduğu gibi değil, endüstrinin eksen olduğu bir dünyada birleştirmeye çalışan başka bir yönelime gidecekti. Zaten Bauhaus'u dünya çapında benzersiz kılacak eylemler de bu noktadan sonra ortaya çıktılar. (Artun ve Aliçavuşoğlu, 2009)

1930'larda bunalım dönemi başladı. 1932'de Mies van der Rohe başkanlığında Berlin'e taşınan okul Naziler'in açık hedefi haline geldi, ancak tüm kapatma girişimleri başarıya ulaşmadan okul yöneticileri kendilerini Amerika'ya atmayı başardılar.

Naziler Bauhaus'u kapatacak ama arşivini yok etmeyeceklerdi. Bunlar iki önemli arşivde saklandılar. Bir tanesi Berlin'de "Bauhaus Archive" adını taşıyan ve bugün müze olan yerde, önemli bir diğer bölümü ise Frindia'da muhafaza edildiler. (Droste, 1990)

Bauhaus'un varolma nedenlerinden biri de demokratik örgütlenme biçimidir. Bauhaus, Arts and Crafts'ın iyi tasarımı gündelik yaşamın her alanına yayma çabasını daha da geniş boyutlara çıkarmakla birlikte, bu hareketin tek tek üretilen lüks nesnelerle uğraşma anlayışını reddeder. Bu çabanın 20.yüzyıl' da herhangi bir etki yapabilmesi için, makine kullanımının tasarım olgusunun ön koşulu olması gerektiğini kavrayan Gropius da, okulun eğitim anlayışını seri üretime doğru yönlendirdi. Gropius'a göre çağdaş tasarımcılar, varlıklı seçkinler için tekil nesneler değil, toplumun çoğunluğuna yönelik işlevsel ve estetik nesneler üretmeliydiler.

Ürünlerinin çok çeşitli olmasına karşın, küp, dikdörtgen ve dairelerin yoğun biçimde kullanılması, Bauhaus'un tipik üslubunu anlattığını söyleyebiliriz.

Bauhaus'un öğretim kadrosu içinde; Johannes Itten, Josef Albers, Laszlo Moholy-Nagy , Paul Klee (vitray ve resim), Wassily Kandinsky (duvar resmi), Lyonel Feininger (grafik sanatlar), Oscar Schlemmer (sahne tasarımı), Marcel Breuer (iç mimarlık), Herbert Bayer (tipografi ve reklam tasarımı), Gerhart Marcks (seramik) ve George Mucho (dokumacılık) bulunuyordu.

Bauhaus tüm yeni öğretileri, belirsiz çizgisi ve ileriye dönük amaçları ile varlığını her geçen gün kültürel elitizamsıya üzerinde daha güçlü hissettirmek suretiyle yoluna devam ediyordu. Ancak 1927 yılına kadar mimarlık bağlamında hiç bir üretim yapılmamıştı Bauhaus adı altında. Oysa artık yalnızca mimarlıktan söz ediliyordu Alman coğrafyasında. Yeni bir örgütlenmeye ihtiyacı vardı mimarların, darmadağın pratiklerin topyekün bir pratiğe

dönüştürülmesi, bir araya gelip yeni dünyanın yeni mimarlık anlayışının herkese anlatılması gerekiyordu.

Gropius, 1923’de Berlin’de kurulmuş olan “Zehnerring” isimli grubu 1926’da “Der Ring”e dönüştürdü.

Der Ring’in benimsediği mimarlık anlayışı, “Neues Bauen”ı artık genel geçer bir mimarlık kuramı olarak ortaya koyup onun üzerinden konuşmaya başlamak üzerine kurulmuştu. Yeni uluslararası hareketin, geçmişin formlarından bilinçli bir vazgeçiş üzerine kurulduğunu, değişen zamanın yapı problemlerinin o günkü teknik ve yeni yapı kültürü ile çözümleneceğini, bu söz konusu yeni yapı kültürünün de yeni ekonomik ve toplumsal dönemi yansıtması gerektiğini savunuyorlardı.

Aralarında Peter Behrens, Hugo Haering, Erich Mendelsohn, Ludwig Mies van der Rohe, Bruno Taut, Hans Poelzig’n bulunduğu genç ve heyecanlı mimarlar grubu için dünya çoktan değişmişti. Yeni dünyanın yeni mimarlık anlayışını kendileri kuracaklar, tüm pratikleri bu anlayış üzerinden işler hale getirecekler, dolayısıyla bir anlamda dünyayı yeniden inşa edeceklerdi.

1933 yılında milliyetçi baskılara dayanamayan kuruluş varlığını noktaladı. (wikipedia.com)

3.3. Stuttgart Okulu ve “Der Block”

Stuttgart Okulu, iki savaş arası Almanya’sında mimari açıdan en yetkin gruplardan biri kabul edilir. Aslında 1900 yıllarında, kentsel alanlardaki reformlara yakın duran okul, Bahçe-Şehir hareketlerine olan eğilimleri ile adını duyurmaya başlamıştır.

Stuttgart Okulu’nun değişimi, 1901’de Theodor Fischer’in okula çağırılması ile başlar. Fischer ve öğrencileri Paul Bonatz, Paul Schmitthenner ve Heinz Wezel gelenekselci bir yapı sanatı eğitimi verirler. Bu yapı sanatı Alman coğrafyasına uygun tip, form, malzeme ve el işi sanatlarından oluşmaktadır ve en önemli kriteri yapıların Alman ulusu (Blut) ve Alman coğrafyası (Boden) ile iyi uyuşmasıdır.

Muhafazakar tavrı dolayısı ile Weissenhofsiedlung Stuttgart’ın yapımında geri planda kalmayı tercih eden okulun hocaları Paul Bonatz ve özellikle Paul Schmitthenner daha sonra Kochenhofsiedlung Stuttgart ile gündeme geleceklerdir. (Ulmer ve Kurz, 2006)

Aslında ne Bonatz ne de Schmitthenner’in Weissenhofsiedlung Stuttgart inşasına daha

doğrusu bu anlamda bir numune yerleşke üretiminin yapılmasına kategorik olarak karşı olduklarını söylemek mümkün değildir. Dünyanın değiştiği ve yeni bir mimarlık anlayışına ihtiyaç olacağına elbetteki şüphe yoktur. Sorun bu mimarlık anlayışının ulusal temelleri ve formuyla ilgilidir. Teras çatılar ve betonla, amorf kıvrımlar ve beyazla. Aslında sorun yeni inşa sanatının uluslararası olarak tanımlanmasıyla başlar. Ulusalçı anlayışla yetişmiş Theodor Fischer'in öğrencisi Bonatz'ın bunu kabul etmesi elbette ki mümkün değildir. Fischer ve Schmitthenner'in DW ile mesafelenmesi 1920'lerin ortalarında başlarken kopuş die Wohnung sergisi ile 1927'de gerçekleşmişti. Stuttgart okulu öğretim görevlileri olarak iki mimarın da tepkilerinin oldukça doğal olduğunu anlamak önemli. Stuttgart Okulu, özellikle Theodor Fischer yönetiminde büründüğü formasyon itibari ile ulusalçı bir çizgide durmaktaydı. Geleneksel yapı sanatının, zemine ve coğrafyaya uygunluk, yerel tip ve formlar malzeme uygunluğu ve el sanatları ile zenginleştirilmiş süsleme sanatları gibi olgularla harmanlanmasıyla tamamen geleneksel bir eğitim veren okul, mimarlık anlayışının bu şekilde olması gerektiğini savunuyordu. Bu okulun hocaları ve aynı zamanda Stuttgart'ın önemli mimarları arasında bulunan Bonatz ve Schmitthenner, Weissenhofsiedlung Stuttgart dolayımında Werkbund ile ipleri koparma noktasına geldiklerinde elbette boş durmayacaklardı.

Bu süreç dahilinde 1928 yılında Berlin'de "der Ring" in karşıtı olan ve misyon olarak ideolojik karşıtlığı bünyesinde barındıran bir grup kuruldu: "der Block". Gelenekçi Alman mimarların biraraya gelmesinden oluşan grup, Weissenhofsiedlung ve "die Wohnung" fikri üzerine oluşan anlaşmazlık sonucunda kurulmuştu ve nasıl kendileri "der Ring"ın karşıtıysa yapacakları üretim de Weissenhofsiedlung Stuttgart ın karşıtı olmalıdır. Der Block içindeki isimler arasında Bonatz ve Schmitthenner'in yanı sıra German Bestelmeyer ve özellikle Nazilere yakınlığı ile tanınan Paul-Schultze Naumburg⁵ yer alır. (wikipedia.com)

Der Block bünyesinde her şey karşıtını bulur adeta. Zeitgeist'in yerini de Volkgeist alır. Onlara göre mimarlık ait olduğu coğrafyada yaşayan halkın hayata bakışını yansıtmalı ve aynı zamanda o coğrafyanın koşullarına uygun olmalı ve yine ait olduğu ulusun kimliğini üzerinde taşımalıdır. Çok güçlü bir aidiyet duygusu hissediliyordu bu sözlerde, modernist mimarlar

⁵ Burada Paul Schultze-Naumburg'un Nazilerle ilişkisini dikkate almak önemli. Schultze-Naumburg Almanya mimarlık tarihinde oldukça gelenekselci ve ulusalçı bir figür olarak karşımıza çıkıyor. Yönetime yakınlığı da bu dönemde oldukça dikkat çekiyor. Naumburg'un içinde bulunduğu ir oluşumun gelenekselci çizgide duracağına dair bir şüphe olmamalı dolayısıyla. Naumburg, 1929 yılında yazdığı "Alman Evinin Yüzü" kitabı ile mimarlıktaki duruşunu netleştirmiştir. Burada Alman Evi'nin tarihsel bir çözümlemesini yaparken sanatın kurallarını da belirlemiş ve Alman Evi'nin inşasının nasıl yapılması gerektiğini açıklamıştır.

dünyayı bir arada tutmaya çalışırken Stuttgart Okulu ve “der Block” dünyayı ulusal kimlikler üzerinden yeniden inşa etmeyi deniyordu. Tabii ki en büyük ve en güçlü ulus olan Almanya önderliğinde.

Paul Bonatz ve Paul Schmittener’in yürütücülüğündeki okul, binaların yapıldığı coğrafyaya ait olduklarını savunuyor, onları coğrafya dışına çıkarmanın bir suç, bir alçaltma olduğunu düşünüyorlardı.

1920-27 yılları arasında DW tarafından yapılan uluslararası modernist konuta dair tüm etkinlikler, Stuttgart Okulu’nda karşılığını buldu. “Die Wohnung” tasarısına “das Deutsche Haus” ile cevap veren Schmitthenner, Wiessenhofsiedlung’a da 1933 yılında birkaç ay içinde inşa ettiği Kochenhofsiedlung ile karşılık verdi.

4. WEISSENHOF SIEDLUNG STUTTGART'IN BİÇİMSEL VE TEORİK ANALİZİ

Weissenhofsiedlung Stuttgart'a günümüze kadar gelen mimarlık tarihi yazımı bağlamında bakmaya çalıştığımızda karşımıza çıkan, söz konusu yerleşkenin basit bir konutlar bütününden çok öte olduğudur. Yerleşke, karşımıza bir yaşam manifestosu olarak çıkar. “Yeni zamanın konutu”nun ne olduğunu tanımlamanın ötesinde, yeni zamanda nasıl yaşanması gerektiğini anlatmaya çalışan Deutscher Werkbund sergisi “die Wohnung”, mimarlık tarihi içinde, özellikle “Uluslararası Üslup”tan söz edilmeye başlarken, başka bir deyişle “Modernist” mimarlığın temellerinin atılışı anlatılmaya çalışıldığında çok önemli bir yerde durmaktadır.

Weissenhofsiedlung'a zamanında atfedilen önem ve yerleşkenin ilk modernist konut örnekleri bütünü olarak kendine yer edinmesi Giedion'dan rahatlıkla okunabilir:

“Weissenhofsiedlung Stuttgart yerleşkesi, iki büyük değişimin kanıtıdır: El yapımı metotlarından sanayileşmiş konstrüksiyonlara geçiş ve yeni bir yaşam biçiminin önsezisi.” (Giedion, 2008)

Yukarıdaki cümleler Weissenhofsiedlung Stuttgart yerleşkesini kendi tarihselliği içinde irdelemeye başlamak için çok önemli olan iki olguyu gözler önüne seriyor: değişen tekniklere dayalı konstrüksiyon ve yeni bir yaşam biçimi.



Şekil 4.1. Wessenhofsiedlung Stuttgart, Posta Kartı, 1927 (Ulmer ve Kurz, 2006)

Bu bağlamda ilk önce Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra mimarın kendini konumlandırma

biçimindeki farklılığı anlamakta fayda var:

“Bir Mimarlığa Doğru” isimli “modernist konut manifestosu” niteliğindeki kitabını peygambervari bir edayla yazmış olan Le Corbusier, eserin 1924 tarihli ikinci baskısının önsözünde kurduğu şu cümlelerle; mimarin geçirdiği tarihsel rol değişimini, ve bu değişimin farkındalığını açıkça anlatmaktadır:

“... Mimarın görevi, belirleyici dönüm noktalarında toplumun ortak düşüncesini bir adım daha ilerletmek için itici bir güç olmaya çalışmaktır. ...

Böylece mimarlık zamanın aynasına dönüşür.

Günümüz mimarlığı konutla, sıradan ve çağdaş insan için sıradan ve çağa uygun konutla ilgileniyor. Artık saraylarla uğraşmıyor. İşte zamanın bir göstergesi.

Sıradan insan için, “herkes için” konut araştırması yapmak demek, insana özgü temel ilkeleri, insan ölçeğini, gereksinimini karşılayan tipi, işleve yönelik tipi, duyarlı tipi yeniden bulmak demektir. İşte işin en önemli noktası ve tamamı budur. İnsanlığın şatafatı terk ettiği onurlu çağ kendini göstermekte.” (Le Corbusier, 2005)

Yukarıdaki cümlelerde “yeni çağ mimarlığı” anlayışına, bu anlayışın çağ ruhuna (Zeitgeist) uygun olması gerektiğine dair çok fazla ipucu varolmakla birlikte, bakmamız gereken en önemli nokta mimarin konumunun, görevinin hangi doğrultuda değiştiği; ve bu değişimin uygulamalarda nasıl kendini gösterdiği.

Bu değişimi anlayabilmek için ilk önce Almanya'nın Birinci Dünya Savaşı sonrası karşı karşıya kaldığı konut ihtiyacını irdelemek gerekir.

Savaştan yenik çıkan bir ülke olmasının yanında, kentlerinin kırsaldan göç alması, yani değişen zamanın beraberinde getirdiği kentsel tüm olgular Almanya için de geçerliydi. Artık kentlerde tanımsız, isimsiz kitleler yaşamaktaydı. Dolayısıyla aslında kentlerin çehreleriyle birlikte nüfusları da çok ciddi değişimler geçirmekteydi. Bunun üzerine bir de savaştan yenik çıkmış olmanın yükü eklenince Almanya'yı yeniden inşa etmek, inşa kelimesinin konut ve yerleşkelerin dışında çok farklı anlamlar içermesine sebep oluyordu. Deutscher Werkbund, tam da bu bağlamda yeni Almanya'yı inşa etme, yani Alman kimliğini yeniden oluşturma ve sonrasında bu kimliği uluslararası platforma taşıma çabasındaydı. Weissenhofsiedlung Stuttgart'ın Deutscher Werkbund tarafından sunulma biçimi ile; mimarlarının konuşma eksenini belirleyen alçak ton arasındaki fark da tam olarak Werkbund'un kendine biçtiği bu rolden kaynaklanacaktı. Mimarlar için ise durum kaçınılmaz olarak biraz daha farklıydı.

Burada ilk önce anlaşılması gereken Modernist Mimarlığı doğuran şartların dönem mimarları tarafından nasıl yorumlandığıdır. Bu da bizi yeniden yukarıda söz ettiğimiz sorunsalla karşı karşıya getirir: Mimarların değişen rolleri.

Birinci Dünya Savaşı'nın dünyanın değiştiğini kanıtlaması ile birlikte dönem mimarlarının (üzerinden konuştuğumuz Almanya coğrafyasında) artık yapı yapmaya başka anlamlar yükledikleri bir gerçektir. Mimarlar, geleneksel dünyanın geriye kalan kırıntılarında dahi büyük ölçekli binalar, Le Corbusier'nin deyişiyle saraylar ya da gar yapıları, belediye binaları ve şehir çehresinde söz söyleme konusunda iddialı yapıları Neo-Klasik, Art Nouveau, Art-Deco ve yüzyıl başında artık demir ve camdan inşa etmekteyken birdenbire müşteri profili devletin/sarayın/aristokratların çevresinden çıkmış, eskiden köyde ya da küçük kasabalarda yaşayıp da köylü olarak tanımlanan, ancak Sanayi Devrimi ile birlikte kentlere göç etmiş; savaşın dağıtıcı rüzgarı tarafından yerinden edilmiş ve tanımlanamayan insan kitlesi konumuna gelmişti. Üstelik bu kitlenin mimarlardan birebir herhangi bir talebi olması da mümkün değildi. İşte bu noktada mimarların toplumun yeniden inşası bağlamındaki sosyal görevleri başlıyordu. Savaş sonrası yeniden yapılanma döneminin kültürel entelijansiyesi içinde oldukça üst basamaklarda oturan mimarlar, bu isimsiz, tanımsız ve evsiz kitle için yalnızca konut yapmakla kalmayacak, onların yaşam biçimini yeniden tanımlayacaklardı.

Bu sosyal anlamda yeterince güçlü olan değişim aynı zamanda büyük bir epistemolojik farklılığın da habercisiydi. Artık yaşam biçimleri sosyal statü basamakları tarafından düzenlenmiyordu, sınıflar birbirine karışmıştı ve yaşama biçimleri ile ilgili kendinde söz hakkı görenler kültürel çevrelerin önemli üyelerinin yani sanatçıların, mimarların, üreticilerin dışında aynı zamanda bürokratlardı. Toplumsal düzenin uğradığı köklü değişimin kanıtı olan bu durum aynı zamanda “yeni çağın” yönetim biçimini değiştiren çok önemli bir faktörmüş gibi gözüküyordu.

Bu durumu yeni bir ahlak vaazi olarak yorumlamak da mümkün. Öyle ki mimarlar, kendilerine yol açacak olan diğer kültürel araçlar ile birlikte değişimin önünü açmaya çalışıyordu; bu modernitenin savurup yerle bir ettiği her şeyi yeni zamanın (yine onlar tarafından koyulan) kurallarına göre toplama çabasıydı. Söz konusu durumu “Bir Mimarlığa Doğru”nun Türkçe baskısının çevirmeni Serpil Menzi'nin yazdığı önsözden okumak istersek eğer:

“Merkezi Almanya'da olan öncü (avangard) sanatçılar grubu, Avrupa'da o zamana değin rastlanmamış canlılıkta tartışmalara, değişik yaklaşımlara yol açan son derece yaratıcı,

deneyisel ve gelecekçi bir dönem yaratmışlardı. Çok dağınık olmakla beraber, geçiş dönemi sancılı ancak verimliydi. Le Corbusier'nin Bir Mimarlığa Doğru kitabı ile ondan bir yıl sonra yayımlanan ve birlikte bir bütün oluşturan Uranisme (Kentbilim) ve L'Art Decoratif D'Aujourd'hui (Günümüzde Dekoratif Sanatlar) isimli kitapları bu dağınıklığın toparlanmasına büyük ölçüde yardım etti."

Yukarıda söz edilen "öncü sanatçılar grubu" rahatlıkla Werkbund ve çevresi olarak anlaşılabilir. Bu anlamda Werkbund ve etrafında konumlanan kültürel entelijansiyanın yeni dönemin ruhu ve mimarlık anlayışını özenle çalıştığı ve ortaya çıkardığı söylenebilir.

Mimarın rolünün basit bir figüran sanatçıdan toplum mühendisi olmaya doğru evrilme sürecinin arkasında aslında çok daha önemli başka bir şey yatmaktadır. Mimarlar (ya da sanatçılar veya başka bir deyişle kültürel entelijansiya) yeni çağın yaşama alanlarının yanında yaşama biçimini de belirlerken aslında bir şey daha yapmaktadır. Asıl amaçlanan yeni çağın ruhunu tanımlama, biçimlendirme çabası; *"serbest akışkanlar olarak dolaşıma geçmiş olan geleneksel dünyanın donuk farklılıklarının"* (Tanju, 2008) yeni bir biçimsel aritmeti altında eşleştirme ve mümkün olduğunca ortadan kaldırma denemesidir. Werkbund oluşumu da tamı tamına bunu amaçlamakta ve bu süreç yine Giedion'un aşağıda anlattığı gibi mimarın rolünün değişim sürecine tanıklık etmekte ve aynı zamanda mimarlık mesleğini hedefinde iktidarın ta kendisi olacak şekilde yüceltmektedir.

"Werkbund dönemi, Almanya'daki mimarların durumunda köklü bir değişikliğe tanıklık etmiştir... ...Mimarın, kendi zamanının ruhunu biçimlendirmede bir rolünün olduğu onaylandı." (Giedion, 1940)

Mimarlık kendini geleneksel dünyanın yerle bir edilmiş en önemli değerlerinden birinin, aşkınlığın göbeğinde bulur; öyle ki kutsallığı yavaş yavaş eksilen tüm olgular (aristokrasi, tanrı, din...), toplum ve zamanın *tinini* belirleme rolünü mimarlık ve sanat çevresine yani kültürel entelijansiya devretmiştir. Bu Werkbund'un, daha önce sözünü ettiğimiz Alman kültürel pratiklerinin bir Huzur ve Düzen içerisinde inşası hayali ile oldukça uyumludur. Weissenhofsiedlung Stuttgart da bu hayalin bir parçası olarak şekillenecektir.

4.1. Tarihçe

Württemberg'in politik ve ekonomik durumu savaştan sonra ülkenin geri kalanına göre çok daha çabuk normalleşmişti. İnşaat sektörü de kendini oldukça büyük bir hızla

toparlamaktaydı. 1919'da yeni yapılacak “Siedlung” inşaatlarını kolaylaştıracak bir yasa hiç vakit kaybetmeden yürürlüğe sokulmuştu ve bu yasa hızla çok sayıda konut üretmeyi imkanı kılmaktaydı. 1919 ile 1927 arasında Stuttgart'da 1927 konut inşa edilmişken, bu sayı 1932 yılında 18730'a ulaşmıştı. (Ulmer ve Kurz, 2006)

Weissenhofsiedlung Stuttgart'ın inşası fikri, dönemin genç ve önde gelen mimar ve ressamlarına aitti. Bu isimler arasında Richard Döcker, Richard Herre, Hugo Keuerleber, Willi Baumeister ve dönemin ünlü gazetecilerinden Düssel öne çıkıyordu. Söz konusu isimlerin asıl amacı, dönemin konut problemlerini açıklıkla tartışılabilir bir platforma taşımaktı.

Bu bağlamda yukarıda saydığımız isimler dışında üç çok önemli aktörden söz etmek durumundayız: Sanayici, eyalet meclisi üyesi ve Werkbund katılımcısı Peter Bruckmann; Werkbund Württemberg kolu yöneticisi Gustav Stotz ve parti üyesi olmayan, liberal Stuttgart belediye başkanı Karl Lautenschlager. Bruckmann'ın dönemin inşaatçıdan sorumlu yöneticisi Daniel Sigloch'u tanınması ve genç Stuttgart'lı mimarlarla kurulan ilişki sonucunda 1925'in sonunda Stuttgart'ın planlanmasına ve örnek şehir teşkil etmesine karar verildi. (Ulmer ve Kurz, 2006) Deutscher Werkbund bu plan bağlamında bir numune yerleşke ve “yeni yapı sanatının uluslararası plan ve maketleri sergisi” fikri öne sürdü.

1926'da söz konusu planlama ve inşaat için yüklü bir bütçe alındı. Bu planlama bağlamında 1600 yapının yapılması gerekiyordu; bunların 60'ı ise Werkbund tarafından inşa edilecekti.

Amaç, modern büyükşehir vatandaşı için ucuz ve sağlıklı konut prototipleri inşa etmektir. Böyle bir proje için en uygun yerin Stuttgart'ın kuzeyinde bir tepe üzerinde konumlanmış olan Weissenhof bölgesi olmasına karar verildi.

Misyon belirlenir belirlenmez Deutscher Werkbund, Ludwig Mies van der Rohe'yi proje yürütücülüğüne getirdi. Bu iki yıllık, pek de kolay geçmeyecek olan inşa sürecinin başlangıcıydı aynı zamanda.

Sürecin başında Gustav Stotz ve Mies van der Rohe arasındaki yazışmalara baktığımızda karşımıza çıkan tablo, katılımcı mimarlar listesinin planlanana göre değişime uğradığı yönünde. Başta belirlenen 26 ismin içinden 15 tanesinin seçilmesi amaçlanmakta. Kaynaklarda gözümüze çarpan ve Mies van der Rohe'nin onayladığı ikinci listenin şu şekilde olduğunu görüyoruz: (Kirsch, 1997)

Planlananlar:

- Prof. Peter Behrens, Berlin
- Le Corbusier, Paris
- Dr. Richard Döcker, Stuttgart
- Theo van Doesburg, Hollanda
- Dr. Frank, Viyana
- Prof. Walter Gropius, Dessau
- Hugo Haering, Berlin
- Richard Herre, Stuttgart
- Ludwig Hilberseimer, Karlsruhe
- Baurat Hugo Keuerleber, Stuttgart
- Ferdinand Kramer, Frankfurt
- Mies van der Rohe, Berlin
- J. J. P. Oud, Rotterdam
- Prof. Gustav Schneck, Stuttgart
- Prof. Tessenow, Dresden

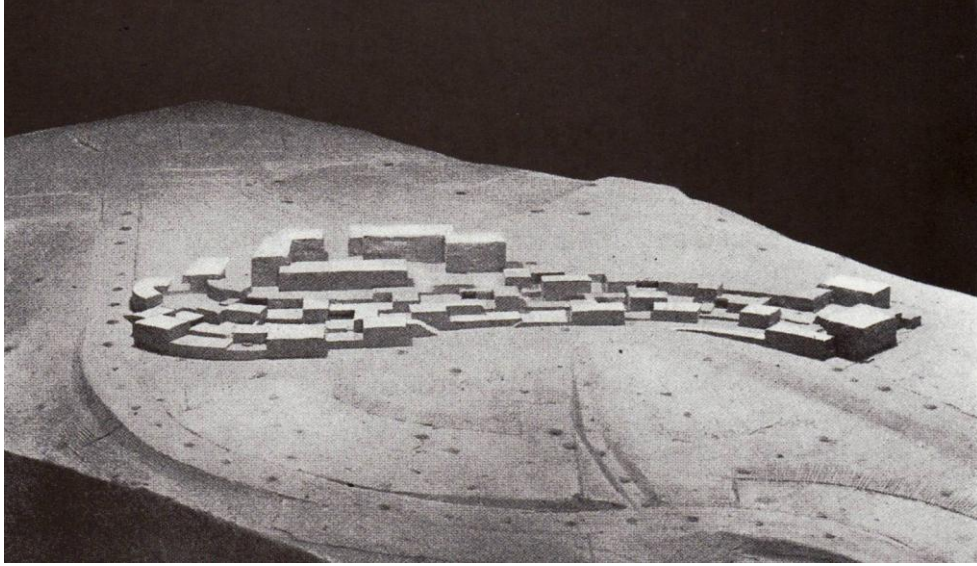
Yedekler:

- Dr. Otto Barting, Weimar
- Dr. Alfred Gellhorn, Berlin
- Arthur Korn, Breslau
- W. Luckhardt, Berlin

- Erich Mendelsohn, Berlin
- Prof. Hans Poelzig, Potsdam
- Sigmund, Stuttgart
- Stam, Zürih
- Bruno Taut, Königsberg
- Henry van de Velde, Brüksel
- Prof. Hans Scharoun, Breslau

Takip eden yazışmalardan yukarıdaki isimlerin bir kısmı projeyi memnuniyetle onaylar ( rneğ n Bruno Taut bu gibi bir projenin önemini mektubunda defalarca vurgulayıp, katılmaktan ne kadar memnun olacağını dile getirirken) (Kirsch, 1997) bir diğer kısmı ise söz konusu konut ihtiyacından dolayı işlerinin başlarından aşkın olduğunu ve teklifi üzülerek reddetmek zorunda kalacaklarını bildirdiler. Benzer yazışmalarla liste şekillenmeye devam ederken Peter Bruckmann tarafından ortaya başka bir fikir atıldı. Bu proje Stuttgart için yapılan örnek bir projeydi ve Stuttgart'ın en önemli mimarlık eğitim kurumu olan Stuttgart Okulu'nun yöneticisinin de söz hakkı olmalıydı. Yazışmalara hemen Prof. Paul Bonatz da dahil edildi. Bonatz'ın yeri, projeyi planlayanlarca proje başkanları arasında olacak şekilde düşünülmüştü.

Ancak bu mümkün değildi. Kendisine yapılan proje yürütücülüğü teklifinden sonra Weissenhofsiedlung için bir vaziyet planı eskizi çizen ve daha sonra bu eskizi makete dönüştürülen Mies van der Rohe, 1926 yılında hem Paul Bonatz hem de Paul Schmitthenner tarafından çok ciddi bir şekilde protesto edilmişti. 5 Mayıs 1926 tarihinde “Die Werkbundsiedlung” isimli makalesi Süddeutsche Zeitung'da yer alan Paul Schmitthenner ile aynı tarihte “Noch einmal die Werkbundsiedlung” isimli yazısını Schwaebische Kronik'de yayınlatan Paul Bonatz yerleşkeyi sertçe eleştirmekteydiler.



Şekil 4.2. Mies van der Rohe tarafından hazırlanan vaziyet planı, 1926 (Kirsch, 1997)

Schwaebische Kronik'de yayınlanan yazısında Bonatz yerleşke aleyhinde şu cümleleri sarf ediyordu:

“ Weissenhof'taki Werkbund yerleşkesine baktığında insana şehir bir kabusun içine sürükleniyormuş gibi geliyor. Bu korku, Mies van der Rohe'nin yerleşke için yaptığı ilk planı görünce daha da güçleniyor. Plan; konuyla ilgisiz, sanat değeri taşıyor ve acemice. Çeşitli yatay açılımlar veren bir alanda, birtakım düz küpler alışılmadık bir darlık içinde yamaçta toplanıyorlar. Plan bir Stuttgart yerleşkesinden çok bir Kudüs varoşunu andırıyor.” (Bonatz, 1926)

Bonatz aynı yazıda estetik konseptleri de şu şekilde eleştiriyordu:

“ yatay çatısı ve diğer tüm kavramları ikici, üçüncü elden Hollanda'dan alınmış formalizmler” (Bonatz, 1926)

Bonatz, bu sergiye karşılık olarak Württemberg içerisinde yapılacak bir yarışma önermekteydi. Bu yarışmaya katılan mimarlar *“ denenmiş, elle yapılabilecek, mantıklı ve ayakları yere basan”* olgularla tasarımlarını yapacaklardı.

Söz konusu yazının yayınlanmasından hemen iki gün sonra, yani 7 Mayıs 1926'da Paul Bonatz tarafından inşaatın sorumlu yönetici Daniel Sigloch'a bir mektup yazılmış ve bu mektupta Bonatz söz konusu yerleşke inşasında kesinlikle yer almayacağını belirtmişti. Bonatz'a göre Stuttgart'ta konumlanacak ve ileriki yapılanmalar için örnek teşkil edecek bir yerleşke için üç mimar yeterliydi ve bu mimarlardan birinin Mies van der Rohe olması

gerekiyorsa, diğerlerinden biri Stuttgart'ın sol kanadını temsil eden bir mimar, örneğin Richard Döcker ve diğeri de Stuttgart'ın sağ kanadını temsil eden bir mimar, mesela Paul Schmitthenner olmalıydı. (Kirsch, 1997)

Böyle bir çalışmanın mümkün olmayacağını anlamasıyla birlikte Paul Bonatz, kendi muhafazakar eğilimlerinin Werkbund'un yapı anlayışıyla uyuşmadığının farkına varmış, ve sonrasında Paul Schmitthenner ile birlikte Werkbund'dan bağlarını koparmıştır. Paul Schmitthenner daha sonra Werkbund'a cevabını Kochenhofsiedlung ile verecektir.

Bunun üzerine mimari ve sanatsal yönetimi Mies van der Rohe tek başına üstlendi. Takip eden bir yıl boyunca Werkbund, Mies van der Rohe'nin de yönlendirmesiyle mimarlar listesi üzerine çalışmaya devam etti. Listeler, daha çok öncü mimarlardan oluşuyordu, ve bunların büyük çoğunluğu “der Ring'in” üyesiydi. Loos, van de Velde, Doesburg, Tessenow, Mendelsohn gibi isimler çeşitli nedenlerle listeden çıktılar. Kasım 1926'da ise liste son halini almıştı: (Ulmer ve Kurz, 2006)

- Ludwig Mies van der Rohe
- Peter Oud
- Gustav Schneck
- Le Corbusier
- Walter Gropius
- Ludwig Hilberseimer
- Bruno Taut
- Hans Poelzig
- Richard Döcker
- Max Taut
- Hans Scharoun
- Mart Stam
- Peter Behrens

- Adolf Rading
- Josef Frank

Victor Bourgeois bu listeye 1927 yılında dahil oldu. Le Corbusier ise tasarımlarında Pierre Jeanneret ile çalıştı. Projenin uygulamasının ekonomik sebepler dolayısıyla yerel firmalar tarafından üstlenmesi gerekiyordu. Richard Döcker, bu süreçte şantiye şefliğine getirildi. (Ulmer ve Kurz, 2006)

Söz konusu mimarların bir araya gelmesi, yerleşkenin, henüz resmi olarak telaffuz edilmemiş olsa da “Uluslararası Üslup”da yapılacağının bir göstergesiydi. Yerleşke ekonomik, insancıl ve sağlıklı konutlardan oluşacak ve müşterisi “herhangi biri” olabilecekti.

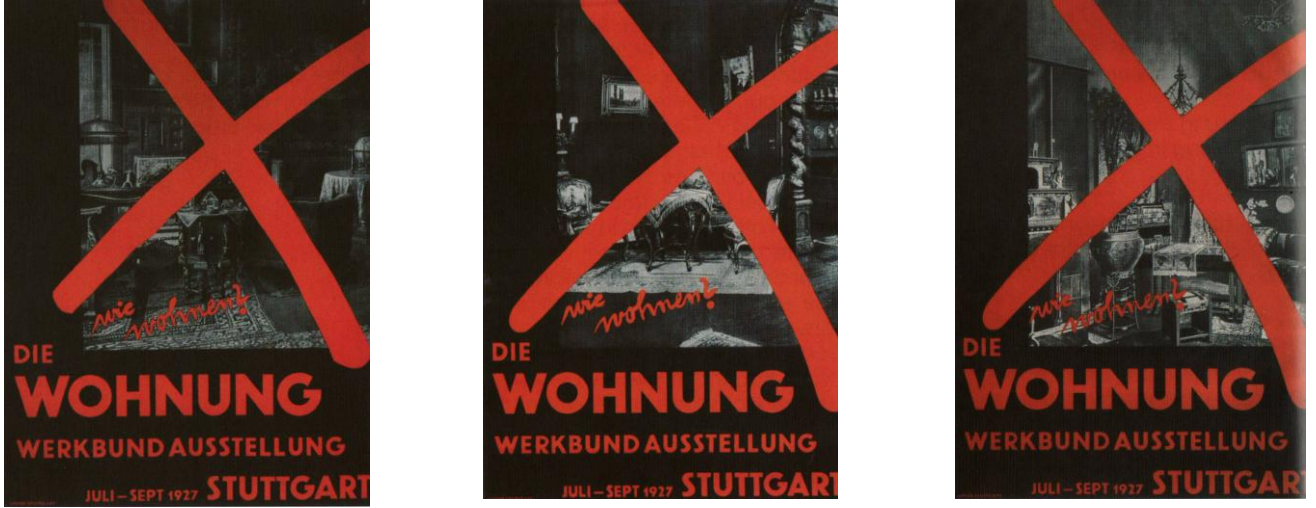
Yapıların inşası, kaçınılmaz olarak bir takım problemlere sahne oldu. Poelzig ve Oud bütçe analizlerini geç teslim ettiler, bu bütçe ve malzeme alımında sıkıntı yarattı. Dolayısıyla bazı evler üç aydan kısa süre içinde inşa edilmek zorunda kaldı. Kendini sadece sanatsal ve mimari faktörlerden sorumlu gören Mies van der Rohe, suçu Döcker’in üzerine attı. Mimarların çoğu yapım sırasında şantiyede olmadıklarından dolayı bazı kararlar gıyaplarında alındı. Yerel malzemeciler ve uygulayıcılar yeni malzemelerin uygulamasında zorluklarla karşılaştılar. Bu yüzden yapıların bazı kısımları planlara uygun olmayan şekillerde bitirildi. (Ulmer ve Kurz, 2006)

23 Temmuz 1927 tarihinde açılan “die Wohnung” sergisine yapıların büyük kısmı yetiştirildi. Bitmeyen ufak detaylar Mies van der Rohe tarafından Ağustos ayı sonunda tamamlandı.



Şekil 4.3. “Die Wohnung” sergisi açılış davetiyesi, 1927 (Ulmer ve Kurz, 2006)

Weissenhofsiedlung Stuttgart'ın üç parçasından biri olduğu “die Wohnung” sergisi, 1926 yılında Werkbund’un Württemberg çalışma grubu tarafından çıkarılan “Yeni Zamanın Konutu” isimli bildiriye dayanıyordu. “Die Wohnung” (konut) isimli serginin açılışının habercisi olan bu bildiri artık yeni başka bir dünyada yaşandığı gerekçesiyle insanların yaşayışının yeni konut tipleri ile yeniden organize edilip belirlenmesi gerektiğini ileri sürmekte ve son derece rasyonel bağlamlarda belirlenmiş kriterlere sahip olması gereken konutların özelliklerini sorgulamaktaydı.



Şekil 4.4. “Die Wohnung” sergisi afişleri, 1927 (Ulmer ve Kurz, 2006)



Şekil 4.5. “Die Wohnung” sergisi için hazırlanan pullar, 1927 (Ulmer ve Kurz, 2006)

Bu bağlamda 1 yıl boyunca hazırlıkları yapılan Werkbund sergisi “die Wohnung” 23 Temmuz 1927 tarihinde açıldı. Sergi üç bölümden oluşmaktaydı ve bu üç bölüm serginin katalog sayfasında şu şekilde tarif ediliyordu:

“I: Evin İnşası

a) Weissenhof'taki kentsel yerleşke; toplam altmışdört 3-4 odalı daire içeren 33 adet tamamen döşenmiş konutlar

b) Deney bölümü:

Yeni yapı malzemesi ve konstrüksiyon biçimlerinin sergilenmesi

II: Evin Dekorasyonu

a) Dış cepheler:

- Pencere, Kanatlı Pencere, Kayar Pencere, Jaluziler ve Pencere Teçhizatı
- Kapılar, Kilitler, Sürgüler, Tel Örgüler
- Duvar ve Yer Döşemeleri, Duvar Kağıtları, Duvar Gergileri, Çiniler, Linoleum, Lastik vb.

b) Daire iç dekorasyonu:

- 1) Yemek, çalışma ve yatak odaları ve salon için mobilyalar
- 2) Dolaplar, Bahçe Mobilyaları, Müzik Aletleri Radyo vb.
- 3) Aydınlatma Elemanları; cam, porselen, taş, metal ahşap vb. malzemelerden aksesuarlar

c) Ekonomik düzenlemeler:

- Mutfak; Kömür, gaz ve elektiriğe göre pişirme durumu, Bulaşık yıkama yeri, Mutfak aletleri, Mutfak eşyaları, Buzdolapları, Asma Dolaplar. Evün düzeninde elektronik motor vb.
- Yıkama alanı, Ütü yapma yeri
- Kömür, gaz ve elektrik için ısı düzenleme alanları

d) Hijyen düzenlemeleri:

1. Kenef düzenlemeleri;
2. Yıkama ve banyo düzenlemeleri;
3. Havalandırma düzenlemeleri, vakumlama düzenlemeleri vb.

e) Rasyonel Ev İdaresi Örnekleri:

- Numune Mutfak; Numune Öğrenme Mutfağı
- Numune Yıkama Alanı; Uygulamalı!

f) Konut yapımıyla ilgili statik malzeme:

c ve d grupları “Ev İdaresinde Elektrik” ve “Ev İdaresinde Gaz” olarak gruplanır.

III: Yeni Yapı Sanatı'nın Uluslararası Plan ve Maketleri Sergisi:

Konut, Endüstri ve Ticaret Yapıları” (Ulmer ve Kurz, 2006)

Yukarıdaki şekilde kategorilenmiş ve izleyiciye sunulmuş serginin ikinci kısmı evlerin iç dekorasyonunun tanımlanmasından oluşmaktaydı. İkinci kısımda, endüstrileşme döneminin yükselişe geçen firmalarının standları yanyana gelecek şekilde kurgulanmıştı. Yukarıda sayıldığı şekilde, kısımda, pencere çeşitlerinden ev mobilyasına çeşitli dekorasyon malzemesi yer almaktaydı.



Şekil 4.6. “Die Wohnung” sergisi ikinci kısmından görüntü, 1927 (Ulmer ve Kurz, 2006)

Bu kısmın en ilgi çeken ve heyecan uyandıran öğelerinden biri; yerden kazanç sağlayan ve ergonomik bir şekilde imal edilmiş olan standart mutfaktı. Bölümde aynı zamanda mutfağın planı ve perspektifleri de yer alıyordu ve Margarete Schütte-Lihotzky tarafından mutfağın nasıl kullanılması gerektiği eskizler şeklinde çizilmişti.

İkinci kısmın bir diğer ilgi çeken bölümü DLW (Deutsche Linoleum-Werke) firmasının yer

kaplamalarını sergilediği bölümdü. Weissenhofsiedlung'un neredeyse her konutu bu firmanın farklı renkli yer kaplamalarından biriyle kaplanmıştı ve bu durum, geleneksel ahşaptan oluşan Alman mimarisinin yanında büyük bir farklılık göstermekteydi.

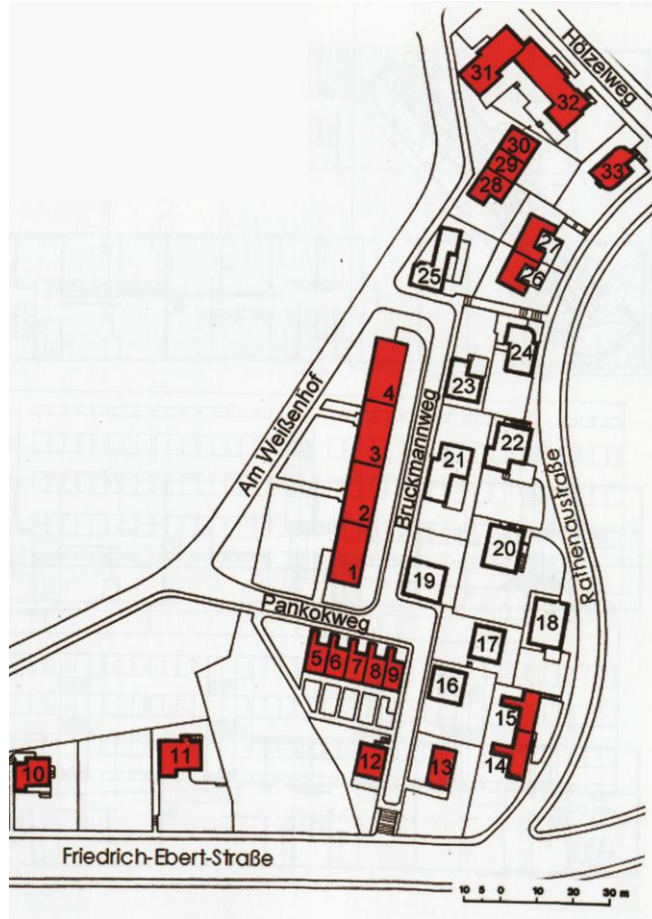


Şekil 4.7. “Die Wohnung” sergisindeki DLW standı, 1927 (Ulmer ve Kurz, 2006)

Serginin üçüncü ve son kısmı, Ludwig Hilberseimer tarafından, yurtdışından katılan çeşitli mimarların yardımlarıyla oluşturulan ve “Yeni Yapı Sanatı” örneklerinin plan, çizim, fotoğraf ve maket şeklinde gösterildiği toplam 129 örnekten oluşmaktaydı. Bu bölümün kataloğu “Internationale Baukunst” (Uluslararası Yapı Sanatı) adıyla yayımlanmış, ve daha sonra 17 Avrupa şehrini daha dolaşarak bu yeni mimarlık üslubunu uluslararası bir fenomen olma konumuna getirmişti. (Ulmer ve Kurz, 2006)

Ancak serginin en önemli kısmı; ilk kısmı; kaçınılmaz olarak, serginin açılışına zorlukla yetiştirilen, hatta bir kısmının bitirilişi bir kaç ay sonrasına ertelenen numune yerleşke; yani Weissenhofsiedlung Stuttgart'tı.

Çoktan tamamlanmış olan vaziyet planı aşağıdaki gibiydi; ve mimarlar vaziyet planına şu şekilde dağılmışlardı:



Şekil 4.8. 1-4 Ludwig Mies van der Rohe, 5-9 Jacobus Johannes Pieter Oud, 10 Victor Bourgeois, 11, 12 Adolf Gustav Schneck, 13, 14, 15 Le Corbusier ve Pierre Jeanneret, 16, 17 Walter Gropius, 18 Ludwig Hilberseimer, 19 Bruno Taut, 20 Hans Poelzig, 21, 22 Richard Döcker, 23, 24 Max Taut, 25 Adolf Rading, 26,27 Josef Frank, 28-30 Mart Stam, 31, 32 Peter Behrens, ve 33 Hans Scharoun (Ulmer ve Kurz, 2006)

Deutscher Werkbund, sergiyle birlikte “Bau und Wohnung” ve “Innenraeume” isimli iki kitap çıkarmıştı. Bau und Wohnung'da, yerleşkenin tasarımına dahil olan her mimar kendi yapısını bir kaç sayfada anlatıyordu. Hepsinin ifadelerinin farklı olduğu ve söylemlerinin birbirine çok da yakın olmadığı söylenebilir, ancak buna daha sonra değineceğiz. Innenraume ise yapıların iç dekorasyonundan söz etmekteydi. 64 dairenin her biri bütünüyle dekore edilmişti. Dekorasyonda cam ve seramiğe çokça rastlanmaktaydı; duvarlarda ise dönemin Willi Baumeister gibi ünlü mimarlarına ait resimler asılıydı.

Yerleşkenin hemen yanında, büyük bir alanda yeni yapı malzemelerinin, konstrüksiyon biçimlerinin ve yapı makinalarının sergilendiği bir bölüme yer verilmişti.

23 Temmuz 1927 yılında açılan sergi, kapanış tarihi olan 9 Ekim 1927'ye kadar Stuttgart ve Avrupa'nın geri kalanından gelen 500000'in üzerinde izleyiciye ev sahipliği yaptı. Yerleşke, basında da olumlu yankı buldu. Yine de yerleşke politik anlamda oldukça eleştirildi. Sol kanat onu sosyal ilerlemeyi yakalayamamakla suçladı; sağcılara göre ise yerleşke yeterince Alman değil ve fazlasıyla liberaldi. Muhafazakarlar ise yerleşkeyi fazla devrimci ve geleneksel formlara saygısız buldular.

Weissenhofsiedlung'da yapılan bu “deney” oldukça başarılı oldu. 1927-1932 yılları arasında Avrupa'nın çeşitli şehirlerinde Werkbund'un muhtelif kolları tarafından koordine edilen tam 13 yapı sergisi açıldı. Bunlar “Das Neue Haus”, Brunn 1928, Berlin 1928, Karlsruhe 1929, “Wohn und Werkraumausstellung” “WUWA”, Breslau 1929, Linz 1929, Stockholm 1930, Basel 1930, Werkbundsiedlung Neubühl, Zürich 1931, Winterthur 1932, Werkbundsiedlung Wien 1932, Werkbundsiedlung Baba, Prag 1932, Mailand 1933 olarak ard arda sıralandılar. Yerleşkelerin tasarımında Adolf Rading, Hans Scharoun, Adolf Loos, Otto Breuer, Josef Frank, Mart Stam gibi isimlere rastlandı. (Ulmer ve Kurz, 2006)

“Die Wohnung” sergisinin bitişi ile birlikte yerleşke Stuttgart şehri yöneticileri tarafından kiralanmaya başlandı. Kiralanması ile birlikte kiralamak isteyen ailelerle, dairenin mümkün olduğunca orijinalliğinin korunmasına yönelik bir anlaşma imzalanıyordu. Ancak yerleşkenin sanatsal değerinden dolayı kiralar çok yüksekti ve bu yüzden taşınanlar genellikle doktorlar, sanatçılar ya da benzer yüksek gelirli kişilerdi.

Ancak yükselen Nazi yönetimi ve Hitler'in duyulmaya başlanan sesi Weissenhofsiedlung'un geleceği için hiç de olumlu bir tablo çizmiyordu. 1933 yılında Belediye Başkan Yardımcısı Karl Strölin, yerleşkeyi “Stuttgart'ın namusuna sürülmüş bir leke” olarak tanımladı. Ve hemen ardından yaptığı açıklamada “böyle denemelerin önünün kesilmesi gerektiğini” söyledi. Yine Stuttgart'ta bir sanat matbaası Weissenhofsiedlung'u bir Arap Köyü'ne benzeten kolajı basıp dağıtıma sundu. 1938 yılında yerleşkenin tamamen yıkılması ve yerine büyük bir sanat akademisinin inşası kararı çıktı, hatta bir yarışma açıldı ve Paul Schmitthenner bu yarışmaya katıldı. Ancak yarışma sonucu İkinci Dünya Savaşı başladığından dolayı uygulamaya geçemedi. Mies van der Rohe'nin binası savaşta çocuk hastanesi olarak kullanıldı. 1942-1945 arasında yerleşke hava saldırılarından zarar gördü. Walter Gropius'un tasarımları yerle bir oldu; Hilberseimer, Bruno ve Max Taut, Hans Poelzig, Döcker ve Rading gibi mimarların evleri yer yer ya da tamamen yok oldu.

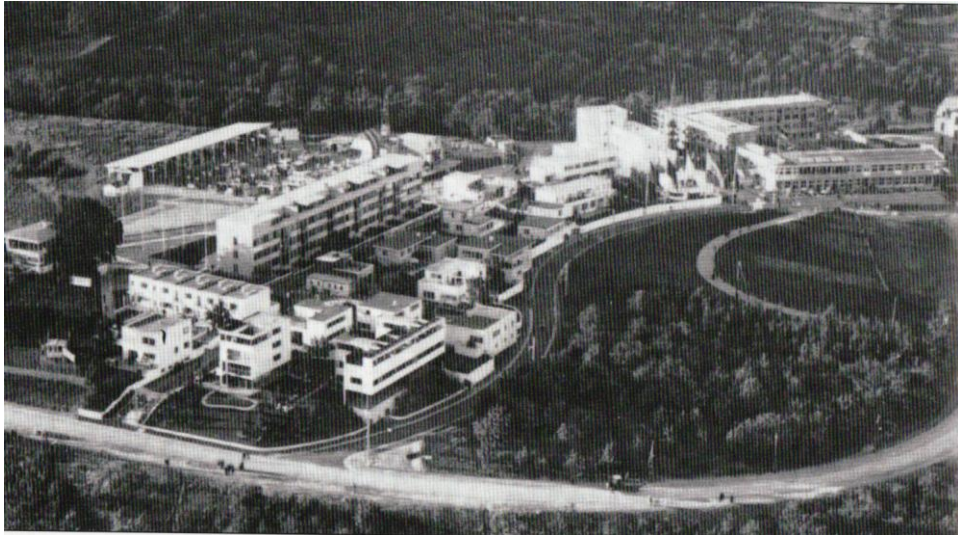
1958 yılında geriye kalan yapılar korunması gerken sanat eseri statüsüne girdi.

1981-87 yılları arasında zarar gören yapılar yenilendi, restore edildi. Yıkılan yapıların yerine yenileri yapıldı, hemen hemen hiç biri orijinaline sadık kalmadı, hatta bir kısmı yapıların eğimli çatılara sahip olması tartışma konusu oldu.

Yıllar içinde Weissenhofsiedlung Stuttgart'ın önemi çok fazla mimari platformda tartışıldı, amaçları yeniden gözden geçirildi, bunlara ulaşip ulaşmadığı irdelendi. Ancak sonuç olarak yerleşke çoğu kaynak tarafından henüz telaffuz edilmemiş olan “Uluslararası Üslup” ya da “Modernist Mimarlık”ın ilk ve en önemli somut kanıtlarından biri olarak gösterildi.

Yerleşke hala ziyarete açık durumda varlığını sürdürmektedir. Le Corbusier tarafından inşa edilen yapı müzeye dönüştürülmüştür. (weissenhof.de)

4. 2. Morfolojik Çoğulluk



Şekil 4.9. Weissenhofsiedlung Stuttgart, “die Wohnung” sergisinden görünüş, 1927 (Ulmer ve Kurz, 2006)

Weissenhofseidlung Stuttgart'ın, tasarımda yer alan 17 mimar için basit bir yeni dönem mimarlık denemesi olduğu düşünölmeye başlanırsa, ortaya çıkan sonuçların birbirinden neden böylesine farklı olduğu kolayca anlaşılabilir. Aslında özellikle Le Corbusier'nin, dünyanın her tarafını aynı şekilde işleyen yaşama makineleriyle donatmak isteyen anlayışı dışında diğer mimarların söz konusu yerleşkeyi, insanlara nasıl yaşanacağını anlatan bir manifesto olarak değil, eski ağır üslup yüklerinden kurtulmuş mimarlığın yeni malzemeler ve tasarım serbestliği ile ne şekilde üretim yapılacağını görmeye yarayan bir mecra olarak gördüklerini

söylemek mümkün.

Yerleşkedeki yapıların tek tek biçimsel ve işlevsel analizi de bu önermeyi haklı çıkarmaktadır. Çünkü Weissenhofseidlung Stuttgart mimarları, tasarımlarını, yeni mimarlığın nasıl uygulanacağına dair kişisel yorumları dahilinde yapmışlardır. Örneğin Behrens için önemli olan teras çatıların balkonlara dönüşmesi ve dolayısıyla her dairenin kendi açık alanına sahip olması iken, Josef Frank gaz ve elektrik tasarrufu üzerine odaklanmış, ya da JJP Oud güneşin geldiği yöne doğru yaşama mekanlarını konumlandırmak için çalışmıştır. Dolayısıyla tek şekilde üretim vaazı veren bir manifestal tekillik Weissenhof yerleşkesi içinde barınmamaktadır.

İşin bir diğer boyutu ise Mies van der Rohe'nin tam da bunu amaçlayarak mimarları tasarım konusunda rahat bırakmış olması, yani çoğulluğun önünü bir anlamda hiç bir tasarım kuralı koymayarak açmış olmasıdır. Başka bir deyişle, var olan tek tasarım kuralı, geleneksel kuralların tamamen terk edilmesidir, bu da modern dünyanın mimarlık üretiminin ne kadar çoğul olabileceğine dair bir ipucu niteliği taşımaktadır. Ancak Mies van der Rohe'nin değişen dünyanın yeni üslubunun beton, cam ve çelikten oluştuğu ve minimalist formlar barındırdığına dair sarsılmaz inancı da mimarların tasarımlarının kısıtlanmamasının sebeplerinden biri olarak kabul edilebilir. Mies zaten artık mimari üretimin tek şekilde yapılabileceğini düşünmektedir.

Weissenhof yerleşkesinin morfolojik çoğulluğu, modernist mimarlığın manifestal başlangıç noktası olarak kabul edilen yerleşke için oldukça dikkat çekici açılımlar barındırmaktadır. Yapıların tek tek incelenmesi, böyle bir okumaya olanak sağlayabilir.

Ludwig Mies van der Rohe, 1-4 No'lu Evler

Weissenhof'un bir bütün olarak tasarlanmasındaki en etkili isim olan, projenin sanatsal yürütücüsü Mies van der Rohe, aynı zamanda Weissenhofsiedlung'un ilk dört konut bloğunun da mimarıydı.

Mies'in bu kentsel parçada kendisinin projelendireceği apartmanlar için başat ve öncelikli hedefi, esnek kat planları tasarlayabilmektir. Kat planlarını tamamen yerleri değişebilir duvarlar ile donatmıştı, bu da onun için, taşınan kiracıların evleri kendilerine uygun şekilde düzenlemelerine olanak sağlamak anlamına geliyordu. Bunu oluşturduğu iskelet strüktür ile sağlayan Mies'in tasarımında, yalnızca üç "sabit nokta" bulunuyordu: Tesisat donanımının zorunlu kıldığı mutfak, banyo ve tuvalet. Yapının geri kalanında ayarlanabilir / hareket

edebilen duvarlar kurgulayan Mies, böylelikle dairenin kullanıcısının bireysel isteklerine göre şekillenebilmesini hedefliyordu. Tasarımı, kişilerin / kullanıcıların değişen ihtiyaçlarına cevap vermek üzere gerçekleştirme iddiasındaki Mies, onlara kendi “iç mekan”larını tasarlama hakkı tanıyarak maksimum özgürlüğü vereceğini düşünüyordu. Bu Mies için “Yeni Yapı”nın en önemli özelliklerinden biriydi, yeni malzeme tasarımı özgürlüğe olanak tanımaktaydı ve artık mimarların üzerine yapışan herhangi bir geleneksel değer de ortadan yok olmuştu. Bu durum, yani yapıların tasarımının maksimum özgürlük içermesi, Mies'in tanrısal bir veriymişcesine sevdiği modernist mimarlığın içeriğinin çoğalmasına da olanak sağlayacaktı.



Şekil 4.10. Ludwig Mies van der Rohe, 1-4 No'lu Evler, 1927 (Ulmer ve Kurz, 2006)

Ancak durum hiç de Mies'in düşündüğü gibi sonuçlanmadı. Yeni yapı biçimine alışamayan kiracılar, değişebilir duvarlara hiç de olumlu gözle bakmadılar. Neredeyse hiç bir birimin içi, kiracıları tarafından değişime uğratılmadı.

Mies van der Rohe'nin 1-4 No'lu evleri 24 daireyi kapsıyor. Bodrum katında depoları, merkezi sıcak su ve ısıtma sistemlerini barındıran yapı, zemin katta dükkanlar da içeriyor. Yine zemin kattan başlayarak birinci ve ikinci katlarda konumlanan daireler, biri büyük biri küçük olmak üzere iki odalı, iki eşit büyüklükte odalı ve üç veya dört odalı olmak üzere çeşitlilik gösteriyor. Tüm yapıların en üst katında ise, çatı bahçeleri olarak düzenlenmenin yanı sıra, çamaşırhane odaları ve depolar bulunuyor. (Ulmer ve Kurz, 2006)

Jacobus Johannes Pieter Oud, 5-9 No'lu Evler

Mies en başta, Oud'un bu evlerini üç oda, mutfak, tuvalet ve hizmetli odasından oluşmak üzere tasavvur etmişti. Ancak sonrasında Weissenhof projesinin ihtiyaç ve gereklilikleri daha dikkat ve incelikte belirlendi: Evlerin ünite başına toplam masrafı 14 bin Mark'ı geçmemeliydi. Dolayısıyla Oud'un tasarımı da, ilk başta düşünülen bu dairelerden teras evlere evrilmek durumunda kaldı.

JJP Oud'un evleri, toplumun geniş bir kesimine hitap edebilecek özellikleri ile karakterize edildi. Le Corbusier'in konseptine referans vererek, bir evin "içinde yaşanacak bir makine"den fazlası olması gerektiğini savunan Oud, konutların "insanın konfor taleplerini karşılamak" zorunda olduğunu vurguladı. Bu konsept, konutların kuzey cephesinde bir "hizmet avlusu" olmasını öngörüyordu: Bu avlu kadınların ev işiyle sırtlarına yüklenen külfeti azaltacaktı. Avlu, aynı zamanda, yapının mimari biçimini şekillendirerek estetik bir işlev de üstlendi.



Şekil 4.11. Jacobus Johannes Pieter Oud, 5-9 No'lu Evler, 1927 (Ulmer ve Kurz, 2006)

Bu konutlar aynı zamanda güneşin maksimum derecede içeri girebilmesini sağlayacak şekilde tasarlanmışlardı, ki bu da modernist mimarlığın formativ döneminde çokça sözü edilen "yere uygunluğunun" bir parçasıydı. Ancak Oud'un evleri gerek biçimsel gerekse Corbusier'ye karşı durduğu noktadaki fonksiyonel bağlamda aslında 19. yüzyıl apartmanlarını patalojik

kalıntılarını barındırıyor gibi görünüyorlardı. Weissenhofsiedlung çoğullukları kendilerini burada da göstermişler, fikir ayrılıkları yapılardan okunmaya başlamıştı.

Bodrumda ardiye, kömür odası ve depoların bulunduğu Oud'un konutları, giriş katta vestiyer, oturma odası, mutfak ve çamaşır odası; üst katta ise yatak odaları, banyo ve gömme dolaplar barındırıyor. (Ulmer ve Kurz, 2006)

Victor Bourgeois, 10 No'lu Ev

Söz konusu evi tasarlaması planlanan kişi, aslında Bourgeois değildi. Weissenhofsiedlung projesinin özel müşterilerinden Dr. Boll için gerçekleştirilecek bu “müstakil aile konutu” Adolf Loos tarafından tasarlanacaktı. Ancak önceki Werkbund sergileri hakkında aşağılayıcı ve eleştirel yorumlar yapan Loos'un, Werkbund çevresinden uzaklaşması ile, Dr. Boll'ün evi için Bourgeois görevlendirildi.

Bu durum, Loos'un “odaların kat planlarının ‘mekan’da kaybolması” ve “aşağısı ile yukarısını ilişkilendirmek” şeklindeki temel fikirleri bu şekilde ortadan kaldırılmış oldu. Loos da aynı Mies gibi tasarımda elastisitenin “Yeni Yapı” kapsamında çok önemli olduğunu düşünmekteydi, mekanın kullanımının en optimum şekilde bu yolla gerçekleşeceğini düşünüyordu. Bourgeois, müşterinin Loos'un tasarım fikirlerinin uygulanmasını istemesine rağmen tüm bu noktaları çöpe attı. Yapının bitirilmesinin ardından Bourgeois ile ilişkisini “iyi” olarak betimleyen Boll, yine de tasarımı “oldukça gelenekselci” bulacaktı.

Yapının gerek pencere açıklıkları, gerek malzemenin kullanım şekli, gerekse mekanların hacim içindeki yerleşimi ile modernist üsluba dair karakteristik örnekler sergilediği söylenemezdi. Bourgeois, adeta temkinli davranmayı seçmiş ve ufak tefek detaylar dışında yüzyıllardır süregelen yapım teknikleri ve biçimlerinden şaşmamayı tercih etmişti.



Şekil 4.12. Victor Bourgeois, 10 No'lu Ev, 1927 (Ulmer ve Kurz, 2006)

Bourgeois'nın tasarımının karakteristiklerinden biri, barındırdığı şarap mahzeni oldu. Beton dökülerek inşa edilmeyen, bunun yerine nehir taşları ile örülen bu mahzen dışında mütevazı bu yapı, iki katlı bir tek aile konutu olarak inşa edildi. II. Dünya Savaşı sonrası aldığı hasarlar ardından elden geçirilen Boll Evi, iki ailenin yaşayabileceği şekilde restore edildi.

Stuttgart yerel yönetimleri tarafından karşılanmayan Bourgeois'in ücreti, Belçika hükümetinin cebinden çıktı. (Ulmer ve Kurz, 2006)

Adolf Gustav Schneck, 11 ve 12 No'lu Evler

Schneck'in 11 No'lu evi aslen Weissenhofsiedlung için planlanmamıştı. Çünkü burada kendisi için bir ev tasarlamak isteyen Schneck'in planları, Stuttgart Bayındırlık ve İskan Departmanı tarafından, yerleşkenin “ancak prototiplerin oluşturulması için” var olduğu ve “müşterilerin önceden seçilmemesi gerektiği” öne sürülerek reddedilmişti. Dolayısıyla Schneck, şayet hala kendisi için Weissenhof'ta bir ev istiyorsa, başka bir yol bulmak zorundaydı. Fırsat gecikmeden karşısına çıktı: Weissenhofsiedlung'un gerçekleştirileceği arazinin hemen yan parseli, sivil memurlara ait olacak bir dizi konut projesi için imara açıldı. Yerel yönetim ile iyi ilişkiler içindeki Schneck de –aynen Bourgeois ve Wagner için söz konusu olduğu gibi- projeye önceden başvurmamış ve seçilmemiş olmasına rağmen Weissenhof'ta bir konut tasarlayabildi. Mies'in sanatsal/mimari yönetimi ve Stotz'un sergi direktörlüğü kurgusu içinde gerçekleştirilen 11 No'lu ev, Bourgeois'in evi ile birlikte Weissenhofsiedlung kapsamına alınmaya değer bulundu.



Şekil 4.13. Adolf Gustav Schneck, 11 ve 12 No'lu Evler, 1927 (Ulmer ve Kurz, 2006)

Yapının hem mimarı hem de müteahhiti olduğu için tüm masrafları bizzat karşılayan Schneck, memur konutu olarak tasarlanması amaçlanan yapılara farklı bir konsept getirdi: Prototiplerin dilenirse sıra evler olarak da inşa edilebilecek planlama kurgusuna sahip olmaları konseptin önemli bir noktasını oluşturuyordu. Schneck, dilenirse tamamen teraslı evler, ikili yarı-müstakil aile evleri ya da tamamen bağımsız müstakil aile konutları olarak da kurgulanabilecek planlar hazırladı.

12 No'lu ev, Schneck'in konut tiplerinin teraslı bir versiyonuydu. 1927 yılında Edgar Wedepohl, Schneck'in bu konutu hakkında şunları yazacaktı: “Bu zevkli ve tevazu ile tasarlanmış ev (...) burjuva sınıfının ortalama zevkini karşılamaya en yakın üretim ve bu yüzden Poelzig, Doecker ve Hilberseimer'in konutları ile aynı yetkinlik seviyesinde duruyor. (Ulmer ve Kurz, 2006)

Le Corbusier (Charles-Edouard Jeanneret-Gris) ve Pierre Jeanneret, 13 ile 14-15 No'lu Evler



Şekil 4.14. Le Corbusier (Charles-Edouard Jeanneret-Gris) ve Pierre Jeanneret, 13 ile 14-15 No'lu Evler, 1927 (Ulmer ve Kurz, 2006)

Weissenhofsiedlung Stuttgart sergi/yerleşkesi, Le Corbusier ve Pierre Jeanneret'nin birlikte çalıştıkları ve “a machine for living in” olarak tabir ettikleri yeni konut anlayışı üzerine düşündükleri döneme rastlar. Corbusier'nin “Vers Une Architecture” kitabı bir süre önce basılmış ve Avrupa'da büyük ses getirmiştir. “Modernist Mimarlık” artık bir manifesto ise Le Corbusier onun peygamberidir.

Le Corbusier'nin adı, Weissenhofsiedlung Stuttgart'ın ilk belirlenen mimarlar listesinde geçmemektedir. Ancak mimarlık dünyasında ve entelijansiyaadaki konumu dolayısıyla

Corbusier'nin, Werkbund tarafından ideolojik sorumlulukların yüklendiği bu yerleşkeye elinin değmemesi çok da mümkün görünmüyordu. Daha sonra Mies kendisini tasarımcılar arasına davet edecek, bu durum yerleşkeye ilginin katlanarak artmasına sebep olacaktı.



Şekil 4.14. Le Corbusier eskizi, 1927 (wikipedia.com)

İkilinin konseptleri, çatı ve pencerelerin standardizasyonunu ile domestik ihtiyaçların giderilmesi için küçük hücrelerin üzerine yerleştirildiği açık planlı bir “yaşama mekanı”nı gündeme getiriyordu. Yarım bırakılmış duvarlar mekanlar arasındaki ilişkilerin kurulmasını güçlendirirken kat arası ilişkiler de benzer yollarla kuruluyordu. Özellikle Bruckmannweg 2 olarak da adlandırılan 13 no'lu evin planlaması dönem için çok önemli olan özellikler barındırmaktaydı. Corbusier ve Jeanneret'nin imza attığı 14-15 No'lu ikiz evler de sürekli pencereleri, çelik kolonları ve merdivenleri ile bu mimarlığın bir devam örneğini teşkil etmekteydi. Mies tarafından en baştan ikiz ev olarak düşünülen, sonrasında ikilinin 13 No'lu ev ile birbirine bağlanan bir bütünsel konut yapısı şeklinde kurgulamaya çalıştıkları bu proje, yapılar arasındaki temel kotu farklılıkları nedeni ile farklı bir kurguya büründü. Le Corbusier'in 14-15 No'lu evlerde yaptığı ise şu oldu: Konut planını iki yarıya bölen ve onları birbirini tamamlayan iki yaşama alanı olarak tasarlayan Corbusier, bir yarısı gündüz, diğer tarafı ise gece kullanılmak üzere tek bir aile konutu projelendirdi. Weissenhof sergisi için de yalnızca “gündüz” tarafı mobilyalar ile döşendi.



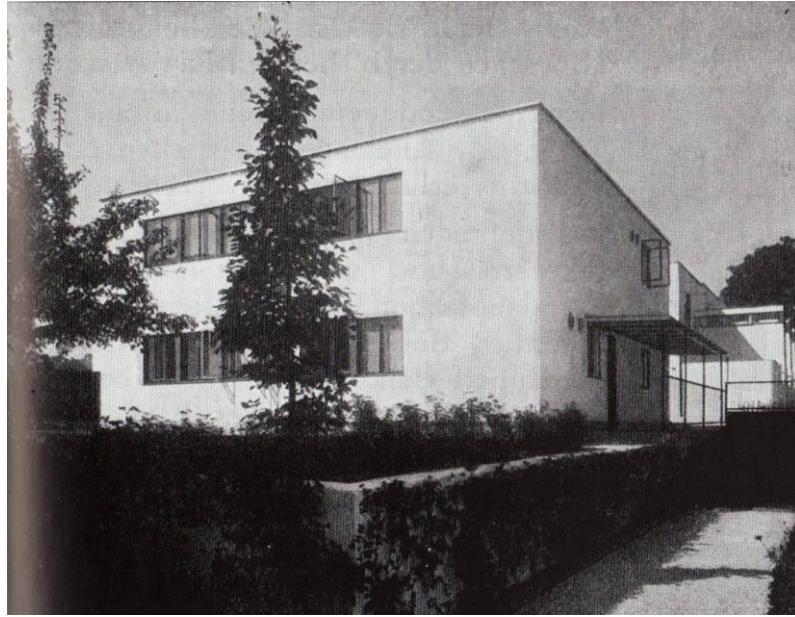
Şekil 4.15. Le Corbusier 14-15 no'lu ev iç mekan düzenlemesi (Ulmer ve Kurz, 2006)

Corbusier, söz konusu yapıtlarında hiç bir şeyi şansa bırakmamıştı. Onun kutu gibi kapatmaya çalıştığı ancak o çabaladıkça katlama yerlerinden sızdıran modernist mimarlık anlayışı burada da kendini göstermekteydi. Ön cephelerdeki kolonlar ihmal edilmemişti, ki bu durum, Corbusier'nin geç modernist dönemindeki zeminden bağımsızlık fikirlerini destekler nitelik barındırıyordu. Aynı şekilde benzer bir kapalılık merdiven korkuluklarında kendini gösteriyordu. Dökme beton olarak uygulanan korkuluklar, malzeme değişikliğine ve dolayısıyla herhangi bir alternatif kompozisyona olanak tanımıyordu. Corbusier konutları kendisi döşemişti, ancak çeşitli renklere boyadığı duvarlar ile konutlar detayları üzerinden sızdırmaktaydılar. Renklerin yan yana gelişi, çeşitli amorf formlar konutların kendi içinde farklılık ve çoğulluk ürettiyordu. Yine de Corbusier'nin şaşmaz mekanikliği tasarımların genelinde fazlasıyla hissediliyordu. Aslında yerleşkenin en güçlü yapısı olarak kabul edilen 13 no'lu evin gücünü aldığı yer tam olarak da buydu.

Değişebilen yaşama ve uyuma mekanları ve onları birbirine bağlayan dar ve uzun koridorun yarattığı kütle ile bir demiryolu vagonunu andıran 14-15 No'lu ev, giriş katında depo, hizmetli odası ve çamaşır odasını, ilk katta sürgülü duvarlar ve hatta sürülebilir yataklar ile dilendiği gibi oluşturulabilen büyük ve serbest bir yaşama mekanı ve ıslak mekanları, terasta ise çalışma odası ile kütüphaneyi barındırıyor. (Ulmer ve Kurz, 2006)

Walter Gropius, 16 ve 17 No'lu Evler

Konutta standardizasyona doğru giden tasarımsal yolda ek bir örnek olarak gördüğü Weissenhof evlerini, ideal modüler sistem arayışına paralel olarak kurgulayan Gropius, 16 ve 17 No'lu evler ile kısa inşaat süreleri ve yüksek kaliteyi bir araya getiren teknik ve malzemeyi seçmek istiyordu. Dessau'da gerçekleştirdiği Törten Yerleşmesi ile aynı doğrultuda giden bu pratik sırasında Gropius, tek aks üzerinden kopyalanmış zemin planları olan iki standart konut bloğu tasarlamak niyetindeydi. Öte yandan Gropius'a tahsis edilen parsel, arazinin kuzey çekme sınırına dayandığı için, blokların bir cephesi kapanıyordu. Dolayısıyla Gropius'un uygulaması için de -Schneck'de olduğu gibi- Weissenhof'un arazi sınırında değişiklik yapıldı.



Şekil 4.16. Walter Gropius, 16 No'lu Ev, 1927(Ulmer ve Kurz, 2006)

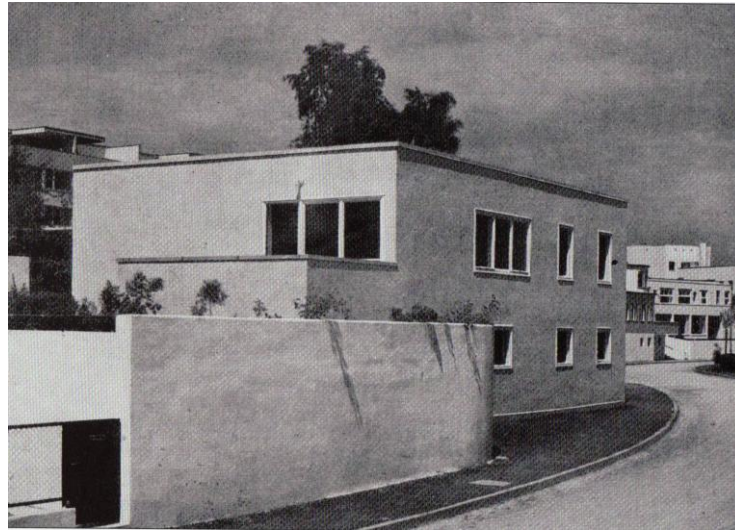
Prefabrik konut üretiminin erken örneklerinden sayılabilecek 16 ve 17 No'lu evler, yaklaşık olarak 1 x 1 metrelik bir grid sisteme oturuyordu. Her iki ev de, iki katlı müstakil aile konutları olarak tasarlanmış ve kırık beyaza boyanmıştı. Gropius, kendi deyimiyle bu yapılarda prefabrike yapı yapmanın yeni yollarını aramaktaydı. Üç ay 10 günde tamamlanan inşaatlar 25 bin Marka mal olmuştu. Gropius'un iki yapısı da İkinci Dünya Savaşı yıkımından kurtulamadı.

Bugün yerlerinde dört aileyi barındıran bir konut bulunan 16 ve 17 No'lu evler, bodrum katında kiler, depo ve teknik hacimleri, giriş katında tuvalet, ebeveyn odası ve çocuk oyun odasını, üst katta ise çamaşır odası, tuvalet ve banyo ile çalışma ve çocuk odalarından oluşuyordu. Zaten Gropius için önemli olan noktalardan biri, her hacmin kendi özel

fonksyona sahip olması ve bu hacimlerde başka bir işlevin yapılmamasıydı. Bu durum ile Mies'in hacimlere bakışı arasındaki çelişki, yerleşkenin bir diğer özgül çoğulluk durumunu ortaya çıkarmaktaydı. (Ulmer ve Kurz, 2006)

Ludwig Hilberseimer, 18 No'lu Ev

Ludwig Hilberseimer kendi tasarladığı konutu altı kişilik bir aile için gerçekleştirdi. Oda kurguları, ailenin altı ferdi için de optimum kullanım mekanı sağlamalıydı. Bu konut, Hilberseimer'in çocuklu ailelerin yaşamlarını vücuda getirme nosyonunun bir parçası oldu: Aileler kentin periferisinde müstakil evlerde, park ve bahçe yerleşmelerinde, yalnız kimseler ve çocuksuz aileler ise şehrin içinde, otel benzeri yoğun ve yüksek yerleşmelerde yaşamalıydı ki destek ve hizmet servisleri geliştirilebilsin. Bu durum, Hilberseimer'in şehir içindeki kaosu ne kadar tehlikeli gördüğünün bir örneğiydi. Şehrin çoğulluğunun, çocuklar için oldukça olumsuz özellikler taşıyacağını düşünüyor, bir çocuğu böyle bir ortamda büyütmenin apaçık suç olduğunu savunuyordu.



Şekil 4.17. Ludwig Hilberseimer, 18 No'lu Ev, 1927 (Ulmer ve Kurz, 2006)

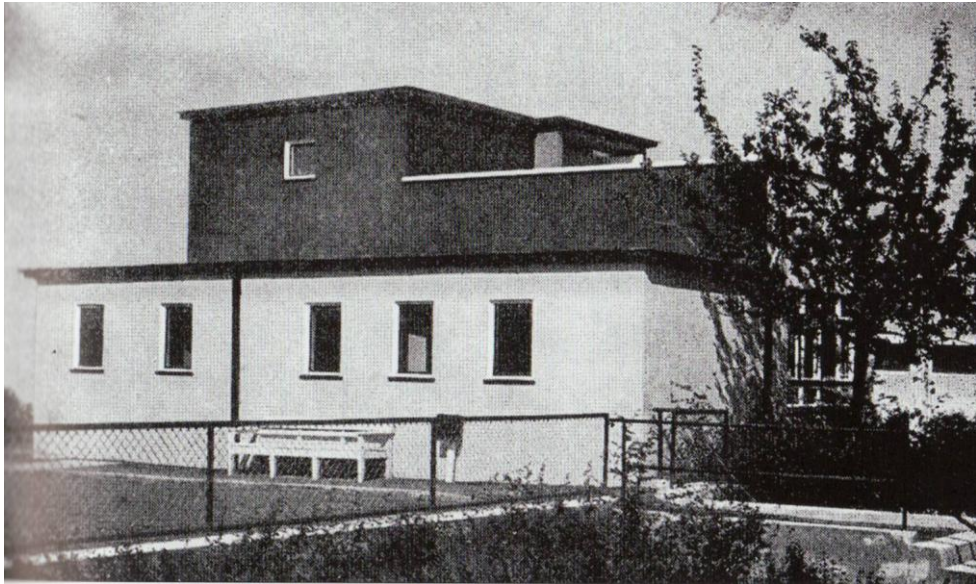
Hilberseimer'in tek konutu, her bir yapının bir diğerine yakın olarak yerleştirildiği bir düzenin örnek parçasıydı. Yapılar alçak oldukları için, yüksek binaların aksine, doğal ışıktan yararlanabilmek için aralarında çok az açıklık bırakılması yeterli olacaktı. Alt katta, giriş mekanında bulunan cam kapı, sergi sırasında kırılma riski nedeniyle eleştirilere maruz kalmıştı. Bu katta tuvaletler, yatak odası, hizmetli odası, ısıtma ve soğutma için teknik hacim, çamaşır odası, depo ve kömürlük bulunuyordu. Üst katta ise iki yatak odasının yanı sıra yemek odası, mutfaki tuvalet ve banyo ile küçük bir çalışma terası yer alıyordu. Binalar açık griye

boyanmışlardı.

İkinci Dünya Savaşı sırasında yıkılan yapılar arasında yer alan Hilberseimer'in arazisinde bugün, sonradan eklenmiş anonim bir konut yapısı bulunuyor. (Ulmer ve Kurz, 2006)

Bruno Taut, 19 No'lu Ev

Bruno Taut, Weissenhofsiedlung'da uygulama yapacak mimarların arasına kardeşi Max Taut'un önerisi üzerine girdi. Bruckmannweg 8'de bir arazinin ayrıldığı Bruno Taut, burada C tipi, tek aile için iki katlı ve dört odalı bir konut yapısı uyguladı. Bu eve "sergideki tek aile evlerinin proleteryası" adını takan Taut'un tasarımı, düşük bütçeli aileler ve alt sosyal sınıflara hitap etmekteydi. Gerçekten de hiç bir değişikliğe gidilmeden Taut'un konutu, bu tipin minimum ölçeğine uygun olacak şekilde tasarlandı. Tüm yaşama mekanları giriş katta konumlanıyordu: Oturma odası doğuya, yatak odaları ise güneye yönelmişti.



Şekil 4.18. Bruno Taut, 19 No'lu Ev, 1927 (Ulmer ve Kurz, 2006)

Her ne kadar düşük bütçeli aileler için tasarlanmış olsa da, Taut'un konutu mimarın ilk olarak açıkladığı 10 bin ila 12 bin Marklık bütçeyi fazlasıyla aştı: Ev 24 bin Marka mal edildi. Hatta sergi sonrasında inşaat departmanı yapıya 33 bin 700 Mark harcandığını açıkladı.

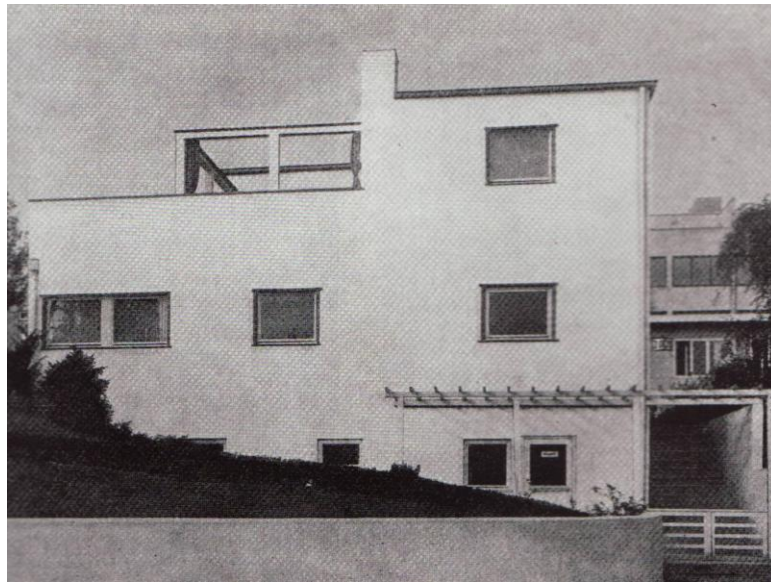
Taut'un konutu, neredeyse tamamı beyaz ve tonlarına boyanmış olan diğer konutların aksine rengarenkti: Her cephesi parlak kırmızı, koyu mavi, yeşil gibi farklı renklere boyanan 19 No'lu ev, bu sayede serginin diğer tüm parçaları arasından rahatlıkla sıyrılıyordu. Hatta eleştirmenler, bu konuta ancak renk körlerinin rahatlıkla bakabileceğini söylemişlerdi. Ancak renk seçimleri, Taut'un 20 yıllık tecrübesinin bir çıkarımı olarak gündeme gelmişti. Taut'un

stabil olmayan mimarlık kariyerine bu yapı da benzer bir halka olarak eklendi. Bugün Taut'un savaş sırasında yok olan binasının yerinde başka bir yapı yer alıyor. (Ulmer ve Kurz, 2006)

Hans Poelzig, 20 No'lu Ev

Poelzig, aynen Behrens gibi Weissenhofsiedlung'un tecrübeli mimarları arasında sayılabilir. İlk oluşturulan listeden ismi çıkarılan, ancak Haering, Tessenow ve Mendelsohn'un daveti reddetmeleri üzerine yeniden sergi kadrosuna alınan Poelzig'in konutu, Hilberseimer benzeri bir konut tasarımı idi. Biri bölünebilen dört odadan oluşan plana, evin hizmetlisi için de bir mekan eklenmişti. Poelzig konutunu "entelektüel bir işçi"nin evi olarak tanımlıyordu; yani eğitilmiş orta sınıfa hitap ediyordu.

Konutun dikkat çekici özelliklerinden biri, doğrudan bahçeye açılan cam giydirmeli limonluk olarak gösterilebilir. Ayrıca kat kurgusunda hem ikinci katta konumlanan yatak odasına eklemlenen bir teras hem de bahçeden rahatlıkla ulaşılacak bir veranda bulunuyordu. Buradan hareketle anlaşılacağı gibi, Poelzig doğal ışığa ve güneşlenmeye çok önem veriyordu. Ancak bu durum, evin hizmetlisi için geçerliliğini yitiriyordu: Hizmetlinin yaşama mekanı teknik hacim, depo ve çamaşır odası arasında küçük bir oda idi. Yani hizmetli bir anlamda azımsanmıştı.



Şekil 4.19. Hans Poelzig, 20 No'lu Ev, 1927 (Ulmer ve Kurz, 2006)

Poelzig'in konut programı giriş kattaki antre, oturma odası, terasa açılan geniş bir yemek odası, tuvalet ve mutfak kapsayan bir ıslak hacmi ve üst kattaki ebeveyn-çocuk odaları ile banyo ve güneşlenme terasından oluşmaktaydı. 26 bin Mark'lık bir bütçe öngörülerek yapımına başlanan 20 No'lu ev, 25 bin 931 Marka mal olarak Weissenhof'un en fizibil yapısı

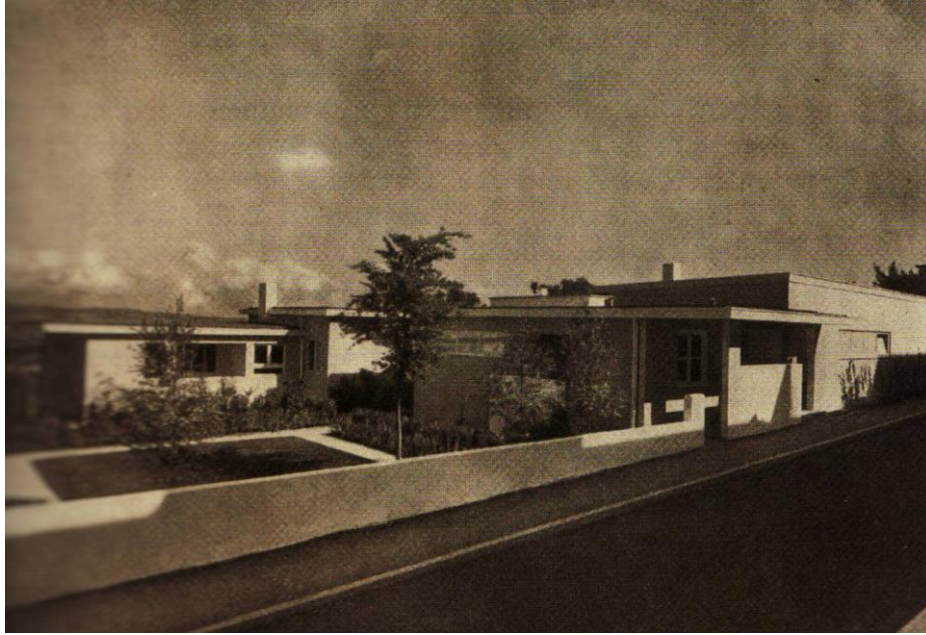
oldu.

Poelzig'in konutu da savaş sırasında zarar görerek ortadan kalktı. (Ulmer ve Kurz, 2006)

Richard Döcker, 21 ve 22 No'lu Evler

Mies van der Rohe'nin 1926'da yaptığı vaziyet planına göre Döcker'in tasarımı Rathenaustrasse ve Bruckmannweg arasındaki eğimli arazide yer alacaktı. Burada iki konut tasarlayan Döcker, yapılarını güçlü bir savunucusu olduğu arazi-yapı ilişkisi üzerinden şekillendirdi: Binalar, arazi ile birlikte bir bütün olarak düşünülmeli, araziye adapte edilmeli ve bağlanmalıydı.

Bu fikirden hareketle ilk çizimlerinde iki yapıyı birbiri ile ilişkilendiren ve bağlayan, böylece diğer mimarların da niyet ve fikirleri ile örtüşen bir kurgu ortaya koyan Döcker, sonradan bu kurguyu değiştirdi. Gelişim planını gören Döcker, yerleşkenin hiçbir mimarının izlemediği bir prensibi izledi; iki konut yapısını ayrı üniteler olarak değerlendirdi.



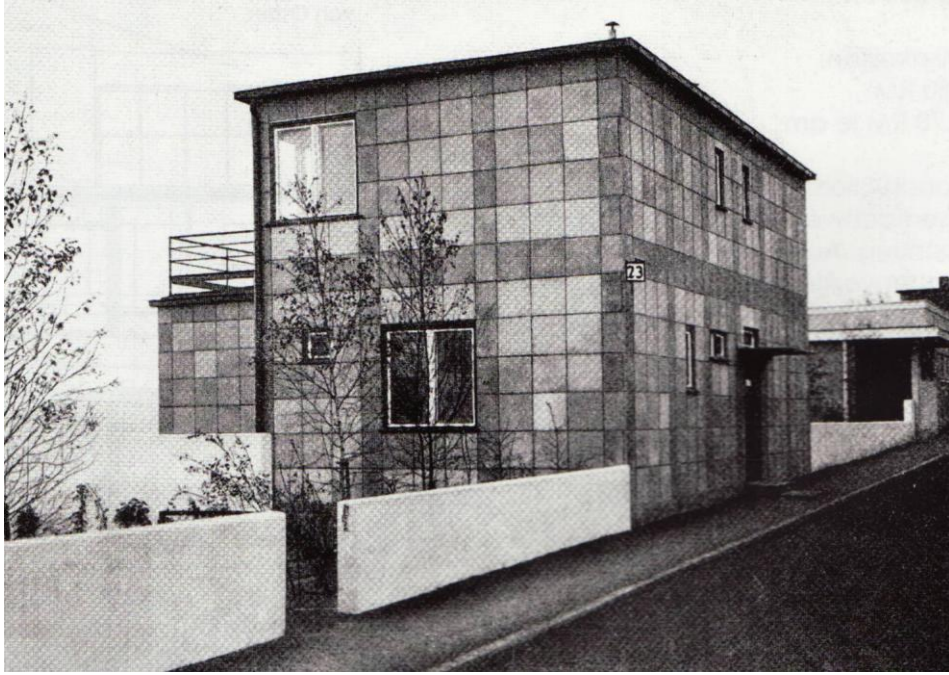
Şekil 4.20. Richard Döcker, 21 ve 22 No'lu Evler , 1927(Ulmer ve Kurz, 2006)

Tasarımlar, Weissenhofsiedlung Stuttgart'ın en bütçeye uygun tasarımları olarak kabul edildi. 21 No'lu ev, İkinci Dünya Savaşı'ndan beri boş durmaktadır. (Ulmer ve Kurz, 2006)

Max Taut, 23 ve 24 No'lu Evler

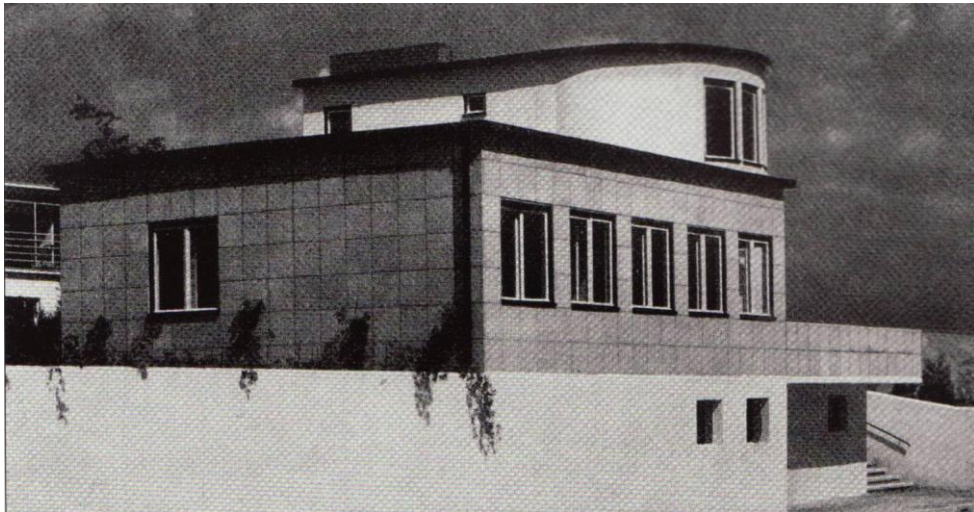
Berlin'de dönemin en başarılı mimarlarından biri olan Taut, Weissenhofsiedlung için yaptığı tasarımda dönemin öne çıkan değerlerine, yani rasyonellik ve işlevselliğe verdiği önemin

yanında sahip olduğu estetik kaygılara da yoğunlaştı ve tüm bu konseptlerin bir araya gelmesiyle oluşan tasarımlar ortaya koydu.



Şekil 4.21. Max Taut, 23 No'lu Ev, 1927 (Ulmer ve Kurz, 2006)

Taut, dört kişilik bir aile ve hizmetlilerini kapsayan iki konut tasarlamıştı. Max Taut 23 No'lu konutuna “küçük bir konut yapısı” demişti. Bu bina renkli plakalar ile giydirilmişti. Ancak kullanılan renkler Taut'un beklentilerini karşılamadı ve Taut, giydirmeye panellerinin değiştirilmesini ve binanın beyaz ya da gri giydirilmesini istedi.



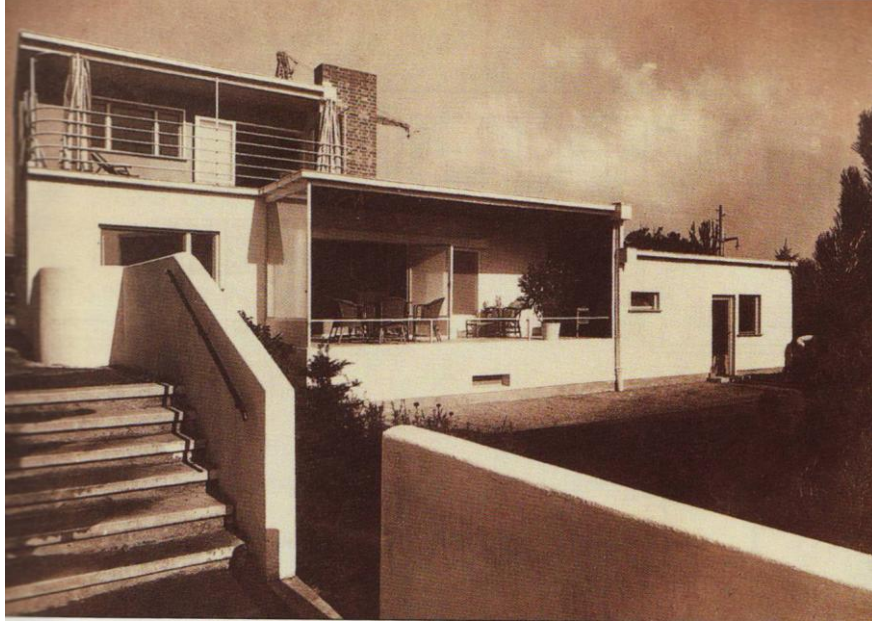
Şekil 4.22. Max Taut, 23 No'lu Ev, 1927 (Ulmer ve Kurz, 2006)

Max Taut'un 23 No'lu evi 1956-57 aralığında yıkıldı ve 1959-60'da parsele yeni bir yapı inşa edildi. 24 No'lu ev ise II. Dünya Savaşı sırasında yok oldu ve yine 1959'da bu araziye de tamamen farklı ve yeni bir bina inşa edildi. (Ulmer ve Kurz, 2006)

Adolf Rading, 25 No'lu Ev

Standart bir evin ihtiyaçlarına cevap vermenin yolları aranarak Adolf Rading tarafından tasarlanan yapı, dış mekana açık, geniş pencereli, avlulu ve bahçeli idi. Yaşama ve yemek mekanları sürgü ve katlanan duvarlar yardımıyla, ihtiyaç duyulduğu takdirde, üç ayrı mekana ayrılabilirdi. Rading, ana odalar ve bölünebilen serbest odalar arasında mümkün olduğunca az kot farkı bırakarak gereksiz basamaklardan kurtulmuştu.

25 no'lu evin en göze çarpan özelliklerinden biri, çamaşır ve ütü odalarının düzeni idi. Bu odalar manzaraya açılıyorlardı: Binanın üst katındaki odaların önünde teras bulunuyordu. Rading'in yaratmaya çalıştığı durum, ev hanımlarının neredeyse günlerinin tamamını geçirdikleri mekanların, bir hizmetli odası gibi karanlık bodrumlarda olması idi. Üst kata alınan "ev hanımı çalışma odası"nın önündeki teras, aynı zamanda çocuklar için bir oyun alanı olarak da işleyecekti.



Şekil 4.23. Adolf Rading, 25 No'lu Ev, 1927 (Ulmer ve Kurz, 2006)

Rading'in konutu alt katta merdivenlere çıkan ve mutfığa açılan bir giriş mekanı, depo, teknik hacim ve kömürlüğü kapsamaktaydı. Yapının giriş katı ise bölünebilir yaşama ve yemek odalarının yanı sıra bir çalışma odası, mutfak ve daha alt kotta yatak odaları ile banyodan

oluşuyordu. En üst katta da ütü ve çamaşır odalarının yanı sıra hizmetli odası yer alıyordu.

Hesaplanan 24 bin Marklık gidere yakın bir masraf ile çıkarılan 25 No'lu ev, 1956'da yıkıldı. (Ulmer ve Kurz, 2006)

Josef Frank, 26-27 No'lu Ev

Mies van der Rohe Josef Frank'ı bir çift yarı müstakil konut tasarlamakla görevlendirmişti: İki katlı, beş ila altı odalı, çocuklu aileler ve hizmetlileri için konutlar. Planlandığı gibi her biri 19 bin Marka mal olan bu konutların temel ve farklı özelliği, enerji üzerine odaklanmış olmalarıydı: Bir konut “Elektrik Evi” olarak tasarlanıp, ısıtma ve teknik hizmetleri elektrik ile karşılanırken, diğer konut “Gaz Ev” olarak enerjisini tamamen gazdan sağlıyordu.

Yapının son derece iyi orantılanmış kütesinin belirleyici prensibi ise, kullanım alanlarının sirkülasyon alanları ile çakışmamasıydı. Frank'ın konsepti, yapının planimetrisinin “son derece doğal ve planlanmış olduğunu göze sokmayan” bir algı sağlamasıydı. Frank, niyetin çok belli olmasının konut mekanını doğallıktan uzaklaştıracağını dile getiriyordu.



Şekil 4.24. Josef Frank, 26-27 No'lu Ev, 1927 (Ulmer ve Kurz, 2006)

Aynasal simetrik olarak bütünleşik bir kütleye dönüşen konutların alt katında teknik hacimler; giriş katında mutfak, hizmetli odası, tuvalet ve geniş bir yaşama mekanı; üst katta ise

soyunma odalı iki geniş yatak odası ile odaların önünde sürekli olarak uzanan bir balkon ve bir de banyo bulunuyordu. (Ulmer ve Kurz, 2006)

Mart Stam, 28-30 No'lu Ev

Mies van der Rohe, Mart Stam'ı üç müstakil aile konutundan oluşan bir grup yapıyı tasarlamakla görevlendirdi. Bu dönemde, Weissenhof mimarlarının en genci olan Stam'ın kariyeri bir dizi yayınlanmış kuramsal makaleden ibaretti. Walter Gropius, Bauhaus, Novembergruppe ve De Stijl gibi oluşumlarla da bağlantı içinde olan Stam, “makinenin diktatörlüğü” olarak tanımlanabilecek harekete oldukça yakın duruyordu. Konutun rasyonalize edilmesi ve standart ev tipleri üretilerek daha ekonomik hale getirilmeleri, Stam'ın Weissenhof'ta da temel hedefiydi.



Şekil 4.25. Mart Stam, 28-30 No'lu Ev, 1927 (Ulmer ve Kurz, 2006)

Weissenhof'taki tasarımını da bir prototip olarak gören ve gerçekleştiren Stam, Alman gündelik hayatına uygun bir takım değişikliklere yer vermişti: Çamaşır yıkamak, kış için erzak toplamak ve depolamak bu faaliyetlerdendi. Stam'a göre ancak temizlik, yemek gibi ev işleri büyük şirketler tarafından organize edildikleri takdirde bu işler ekonomik olabilirdi. Weissenhof için de ön gördüğü, söz konusu işlerin özel bir şirkete devredilmesi idi.

Artık ev hanımının çalışmaktan yorulmayacağı “minimal konut”u gerçekleştirmek niyetindeki Stam, böylelikle kadının ev işlerine harcadığı vakti kocası ve çocuğuna ayırmasını sağlamak istiyordu.

70 bin Mark masraf biçilen, ancak 59 binlik bir bütçenin çıktığı ve sonuç olarak 61 bin Marka mal olan 28-30 No’lu evin boyanacağı renkler, Stam tarafından Mies’e “dış cepheleri beyaz, korkulukları açık gri, pencere kasa ve pervazları ise çelik mavisi” olarak belirtilmişti. Ancak evin giriş cephesi lilaya, taraçası beyaza ve güney – doğu cepheleri sarıya boyandı.

Mart Stam’ın Weissenhof konutu bugün hala özgün hali ile ayakta duran, savaşta zarar görmemiş sayılı konuttan biridir. Yapı, diğer tüm mevcutları gibi, 1981- 87 yılları arasında restore edildi. (Ulmer ve Kurz, 2006)

Peter Behrens, 30-32 No’lu Ev

Dönemin tartışmasız en önemli isimlerinden biri olan Peter Behrens’in yerleşke/sergide yer alması Deutscher Werkbund için son derece önemliydi. Almanya’nın önde gelen kurumsal kimlik inşalarının mimarı Peter Behrens, Weissenhofsiedlung Stuttgart için de kendi idealleri doğrultusunda kendine özgü bir yapı inşa etmişti.

Behrens’in 1 ila 4 katlı (bu durum, yapının özgül durumundan kaynaklanmaktaydı) Teraseleri ortalama 107 m2 olan 12 adet konuttan oluşmaktaydı. Bodrum katında ütü odası, çamaşır odası, kömür ve ısıtma odalarına ev sahipliği yapan yapının giriş katı ve diğer katları ise konutlardan oluşmaktaydı.



Şekil 4.26. Peter Behrens, 30-32 No’lu Ev, 1927 (Ulmer ve Kurz, 2006)

Adeta bir lego gibi ekleme-çıkarma yöntemiyle tasarlanmış bu yapının en büyük özelliği, Behrens'in balko takıntısıydı. Kütlelerin üzerini örten teras çatılar, diğer konutlar için açık kullanma alanlarına yani balkonlara dönüşmekteydiler. Bu durumda her konutun kendi açık alanına sahip olabilmesine olanak sağlıyordu, ki Behrens için konutun niteliğini yükselten en önemli kriterlerden biri buydu.

Yapı İkinci Dünya Savaşı'nı az bir hasarla atlattı, hasar daha sonra onarıldı ve 1980'lerde yapı anıt statüsünde korumaya alındı. (Ulmer ve Kurz, 2006)

Hans Scharoun, 33 No'lu Ev

Weissenhof yerleşkesinin bir diğer ezber bozucu yapısı, Hans Scharoun tarafından tasarlanmış olan 33 numaralı evdi.

Yapının yine kendi özgül detayları ile Weissenhof için oluşturduğu bir diğer çoğulluğun önemli sebepleri vardı. Bunlardan biri Hans Scharoun'un kişisel olarak yakın durduğu üretim biçiminin “organik mimarlık” içinde sınıflandırılabilir olmasıydı. Scharoun, bir ağızdan sloganlar atması gereken yerleşke içinde bu anlayışından ödün vermemiş ve yerleşkenin biçimsel olarak en farklı yapısını tasarlayarak inşa ettirmişti.



Şekil 4.27. Hans Scharoun, 33 No'lu Ev, 1927 (Ulmer ve Kurz, 2006)

Öncelikle mimarlığın doğa ile iç içe bir bütün oluşturması gerektiğini savunan Scharoun mümkün olduğunca kübik özellikler, sert kenarlar ve çıplak detaylar kullanmaktan kaçınmış, tüm bu çabalar da yapıya anıtsal bir nitelik kazandırmışlardı. Amorf form içine oturmuş

merdiven yuvası ile benzer özelliklere sahip cephe duvarları yapıyı yumuşatıyor ve doğallığa kaçamak bir selam veriyordu. Terası örten tavanda kullanılmış “ingiliz kırmızısı” boya yapının sıradışılığının bir başka göstergesiydi.

Yapı, orijinal detaylarının hemen hemen hepsinin korunması ile bugün hala ayakta ve büyük ölçüde orijinal özelliklerine sahip olarak durmaktadır. (Ulmer ve Kurz, 2006)

Birbirinden farklı modernist mimarlık hikayeler anlatan, çok da benzemeyen yaşam biçimleri vaaz eden ve çoğu yerde gerek biçimsel gerek işlevsel olarak farklılaşan Weissenhof konutlarının her biri aslında yalnızca kendi özgül durumunun temsilcisidir. Değişen dünya ve ortadan yok olan geleneksel mimari kuralları fırsat bilen dönemin (büyük oranda) genç ve heyecanlı mimarları, yeni dünya, yeni yaşam biçimi ve yeni mimari anlayışı kendi bakış açılarından anlatmaya çalışmış ve bunu belli bir rahatlıkla yapmışlardır. Geleneksel mimarlığın dışında üretimler olarak döneminin en ilgi çekici yapıları olan ama daha ilgi çekicisi bu yapıların aynı yerleşke adı altında sunulması ile birlikte aynı hikayeyi anlatmaya zorlanması olarak görülebilecek Weissenhofsiedlung Stuttgart, manifestal modernist sloganlar yüzünden değil de, böyle bir çoğulluğun bir yerleşke ölçeğinde eşi görülmemiş bir biçimde bir araya gelmesi yüzünden çok değerlidir aslında. Üzerinden örtüleri çekip almak onun ve “Uluslararası Üslup” adı altında toplanarak bir stil oluşturmaya zorlanan tüm yapı malzeme ve elemanlarının gerçek değerlerini ve değişen dünya içindeki anlamlarını anlamaya yardımcı olur. Tarih yazımında yerleşke her ne kadar “Modernist Konut Manifestosu” adı altında homojenleştirilse de aslolan onun melezliğinin analizidir. Bu da onu benzer yerleşkeler içinde çok eşsiz bir konuma sokmaktadır.

4.3. İdeolojik Çoğulluk

Weissenhofsiedlung Stuttgart'ın 17 mimar tarafından tasarlanmış 33 evi, aynı dili konuşmaları, ya da yeni çağın mimarlık ihtiyaçlarını benzer şekillerde karşılamaları gerekirken; birbirlerinden çok farklı özellikler gösterir. Bu, kendi tasarımcılarının yeni çağ yorumlarının içerdiği farklılıklarla yakından ilgilidir. Belki de yeni çağ mimarlığı ya da Uluslararası Üslup, yalnızca geleneksel dünyanın süsleme biçimlerini, başka bir deyişle o güne kadar olagelmiş tüm geleneksel biçimleri reddetmekte, ancak yerine yeni çağın kendine yakışan formlar koymaya çalışırken bu formları özellikleri konusunda bir türlü çakışmamaktadır.

Bunun olası sebeplerinden biri geleneksel dünyanın kendine tasarım ve yaşam biçimlerine dair bir tek soru bile sormadan yalnızca içinde bulunduğu çağın özelliklerini takip ederken, modern dünyada sorulabilecek soruların haddi ve hesabının olmamasıdır. İlüzyon ortadan kalktığından beri dünya üzerinde yaşayan herkesin dünyayı kendi çerçevesinden yorumlaması gibi Weissenhofsiedlung Stuttgart'ın 17 mimarı da kendi kafalarındaki yeni dünyayı farklı şekillerde tanımlamaktadırlar. Üstüne üstlük Mies de onları bu şekilde cesaretlendirmektedir.

“Her bir mimara kendi fikirlerinin uygulamasında en fazla özgürlüğü sağlayabilmek için, sınırlar belirlemek ve program niteliğinde bağlantılar vermekten vazgeçtim.” (Mies van der Rohe, 1927)

Bu durum, bir manifesto özelliği taşıması gereken Weissenhofsiedlung'un her konutunun içten ve dıştan farklı özellik göstermesi ile sonuçlanır. Çünkü modern dünyada pratiklerin dünyasının işleyiş biçimi tam olarak da böyledir. Ne kadar fazla üretim yapılırsa, ortaya çıkan ürünler ideolojik örneklerden o kadar uzaklaşacaklardır.

Dolayısıyla Weissenhof yerleşkesinin her bir mimarı başka bir dünya hayali ve her bir evi de başka bir pratiğin hikayesini anlatır. Bu da yerleşkeyi aslında modernist konut manifestosu olmasıyla değil, kendine özgü bir çoğulluğa sahip olmasıyla sözü edilmeye değer hale getirir. En azından eleştirel bir mimarlık tarihi yazımı, durumu bu şekilde değerlendirmeye çalışmalıdır.

Aslında Weissenhofsiedlung'un, üzerine örtülen manifestal örtülerden sıyrılıp tek tek incelendiğinde, yalnızca farklılık ürettiği görülür. Bir anlamda Mies ve onun liderlik ettiği diğer 16 mimar, yeni çağın asıl mimari ya da sanatsal özelliği, veya kültürel pratikler bütünlüğünün farklılık üretmekten başka bir sonuca varamayacağını kanıtlamışlardır yalnızca. Ancak geleneksel tarih okumalarının benzeri bir okumayla belli bir dönem ve üsluba atfedilen yerleşkenin asıl içerdiği çoğullukları anlamak bu şekilde pek de mümkün olmamıştır.

Birbirinden farklı ifadeler ve bambaşka kelimelerle modernist mimarlığın ya da uluslararası üslubun ne demek olduğunu anlatmaya çalışan mimarların benzer ifadeler kullandığını söylemek, duruma başka bir merkezîyetçilikten bakmak anlamına gelebilir. Yani Weissenhofsiedlung Stuttgart mimarlarının hepsi modernizmi ve bu yerleşkeyi hazırlarken kendilerine biçilmiş görevi başka bir şekilde değerlendirmiş ve uygulamayı da ona göre yapmış gibi gözükürler. Bu da aslında ciddi bir uluslararası üslup yaratmaya çalışan Deutscher Werkbund ve onun aktörlerince hazırlanan sergi için haddinden fazla bir çoğulluğun ortaya çıkması demektir.

Bu çoğulluk, Weissenhofsiedlung Stuttgart'ı anlatan bir kaynakta çok açık bir şekilde gözler önüne serilir. Söz konusu kaynak, Weissenhofsiedlung Stuttgart mimarlarını şu şekilde alt alta sıralamaktadır: (weissenhof.de)

“Peter Behrens

14.4.1868 - 27.4.1940

Fonksiyonalizm

Victor Bourgeois

29.8.1897 - 27.4.1962

Pürizm

Le Corbusier

6.10.1887 - 27.8.1965

Pürizm

Richard Döcker

13.6.1894 – 9.11.1968

Modernizm

Josef Frank

15.7.1885 – 8.1.1967

Rastgelelik (Akzidentismus)

Walter Gropius

18.5.1883 - 5.7.1969

Bauhaus Üslubu

Ludwig Hilberseimer

14.9.1885 – 6.5.1967

Fonksiyonalizm

Ludwig Mies van der Rohe

27.3.1886 - 17.8.1969

Fonksiyonalizm

Jacobus Johannes Pieter Oud

9.2.1890 - 5.4.1963

De Stijl

Hans Poelzig

30.4.1869 - 14.6.1936

Ekspresyonizm

Adolf Rading

2.3.1888 – 4.4.1957

Dinamik Yapı

Hans Scharoun

20.9.1893 - 25.11.1972

Organik Yapı

Adolf Gustav Schneck

7.6.1883 – 27.3.1971

Yeni Gerçekçilik

Mart Stam

5.8.1899 - 23.2.1986

Konstrüktivizm

Bruno Taut

4.5.1880 - 24.12.1938

Fonksiyonalizm

Max Taut

15.5.1884 - 26.2.1967

Fonksiyonalizm”

Yukarıda büyük bir netlikle görüldüğü üzere, modernist mimarlığın formatif dönemi kendi içinde bir çok küçük parçaya bölünmüş gibi gözükmemektedir. Oysa yanyana gelince çoğul bir durum ortaya koyması gereken bu kavramlar “Uluslararası üslup” örtüsü ya da modernist mimarlık adı altında farklılıklarını kaybeden bu kavramlar, aynı şeymiş gibi davranmaktadırlar. Ancak yukarıdaki tarifi problematiği şuradan kaynaklanmaktadır: Entelijansiya ya da yeni dönemin “toplum mühendisleri” çoğullukların üzerine Modernizm örtüsünü çeken, yani yeni dünyanın asıl büyük ve aşkın merkezini yaratana kadar birçok küçük merkez yaratmışlardır. Aslında sözü geçen örnek modern dünyadaki fragmanlaşmaların

eşi bulunmaz bir örneği gibi gözükmektedir. Yukarıda adı geçen akımların içerikleri, farkları ve önemli özelliklerinin ne olduğunu tariflemek çok zordur. Ancak etiketleme ve kategorizasyon ya da başka bir deyişle merkez yaratma çabası yalnızca yukarıdaki birbirine olan benzerlikleri ve farkları ayırt edilemeyen kavramları yaratmakla kalmamış, bu kavramların yanında adı geçen mimarların üretimlerini de aynı kutular içine hapsetmiştir. Bu yorum aynı zamanda bu kaynak üzerinden Weissenhofsiedlung Stuttgart'ı okumaya çalışan herkesi, örneğin Mart Stam'ın yerleşke içindeki yapısını konstrüktivist mimarlığın bir parçası olarak anlamak zorunda bırakmaktadır. Yukarıda çoğulluk gibi gözüken şey aslında başka çeşit bir kapatma sistematığıdır.

Weissenhof konutlarının çoğulluğunu etiketler ve üst düzeyde kodlamalardan bağımsız okuyabilmek, başka bir deyişle onları basit birer deneme, mimarları tarafından yapılmış ufak deneyler olarak algılamak için, mimarların kendilerinin kendi sözcükleriyle kendi yapıları üzerine yazdıkları metinlere, yani 1927 yılında, sergi ile beraber piyasaya sürülen “Bau und Wohnung” isimli katalog/kitaba yakından bakmak doğru bir yöntem gibi gözükmektedir.

“Bau und Wohnung” 1927 yılında “die Wohnung” sergisi ve Weissenhofsiedlung Stuttgart yerleşkesi kapsamında DWB tarafından basılmış bir katalog/kitaptır. Kitap içinde, yerleşkede tasarımı ile yer almış her mimar, bir kaç sayfada kendi yapısını anlatmıştır. Ludwig Mies van der Rohe'nin önsözü ve Werner Graeff'in genel anlatısıyla başlayan kitapta mimarların metinleri bu metinlerin arkasına sıralanır ve metinler plan ve fotoğraflarla desteklenir.

Aslında DWB açısından bakıldığında bu kitabın yayımlanması belki biraz da şaşırtıcıdır. Bu önermeye şu şekilde açıklık getirmek mümkün: Weissenhofsiedlung Stuttgart'a ciddi boyutta manifestal bir nitelik yükleyen ve bu manifestonun mümkün olduğu kadar iddialı konuşmasını sağlamaya çalışan DWB, “Bau und Wohnung” ile birlikte adeta Weissenhof konutlarının barındırdığı çoğulluklara dair açık vermiştir. Çünkü Weissenhof genelinde algılanan o iddia, mimarların kendi metinlerinde pek de görülmemektedir. Üstüne üstlük metinler tek tek okunduğunda ortak bir ideolojinin savunulduğunu söylemek bile zordur. Her mimar, kendi yapısal sorunlarını çözmek adına kendilerine böylesi bir serbestliğin verildiği ve gelenekselcilikten çok çok uzak olan bu ortamda basitçe kendi tasarımlarını yapmışlar, sonra da bu tasarımları aynı rahatlıkla sözcüklere dökmüşlerdir.

Aslında önemli bir nokta da, içlerindeki bazı mimarların bazı fikirleri ideolojik olarak hararetli bir şekilde savunmasıdır. Yani mimarlar arasında bu tarz bir uyum bile söz konusu değildir. Bazıları yerleşkeye çağın önemli bir söylemi olarak bakarken bir kısmı yeni

malzeme ve yapı elemanları uygulama biçimlerinin derdindedir.

Weissenhofsiedlung Stuttgart'ı bu zaman zaman üst üste binen, zaman zaman çelişen, bazen çakışan ama her zaman katlanarak çoğalan fikir, söylem ve uygulamalar ortaya çıkarmıştır. İçerdiği çoğulluğun izini sürmenin en iyi yolu da Bau und Wohnung'daki metinlerin hepsini, kitaptaki sırayla analiz etmeye çalışmaktır.

Peter Behrens, Berlin,

“Terassen Am Hause”

Behrens, Bau und Wohnung'un ilk metni olan “Terassen Am Hause” yani “Teraslı Evler”de anlatmaya çalıştığı sıkıntısının, büyük şehirlerde, konut sıkıntısı dolayısıyla müthiş bir hızla üretilmiş beş katlı dar cepheli ve açık alanı olmayan sıra konutlar olduğunu söylemek mümkündür. Behrens metninde söz ettiği bu konutları hastalıklara sebebiyet vermekle ve birçok bakımdan insanlık dışı olmakla suçlamaktadır.

Behrens'in Werkbund çevresindeki üretimlerini ve Berlin'deki çalışmalarını incelediğimizde, onun hiç de tesadüfen bu proje için seçilmiş bir mimar olmadığını görürüz. Werkbund çerçevesinde çok sayıda üretim yapan, hatta AEG markasının resmi mimarı olarak eçilen ve AEG'nin logosunun fontundan aynı marka çaydanlığa ve hatta fabrikanın kendisine kadar kurumsal kimliğe dahil olan ve olmayan her şeyi tasarlayan Behrens'in düzen yaratmak adına çalıştığı ve uyuma çok fazla önem verdiği söylenebilir. Tüm bu sebeplerle dönemin en önemli mimarları arasında sayılabilecek Behrens belli ki büyük şehrin karmaşasından rahatsız olmaktadır, ancak ideolojik koşullardan çok fiziksel şartlar üzerine çalışmaya kendisini koşullamış ve Weissenhof yerleşkesindeki tasarımı da bu bağlamda gerçekleştirmiştir. Yani bu yerleşke bağlamındaki tasarımı; uyum, düzen ve benzeri bağlamlarda manifestal nitelik taşımaz, Behrens de zaten konutunu bu şekilde savunmaz.

Uzun süredir, hastalıklı bir ortam oluşmasını engelleyecek çok katlı bir toplu konut tasarlamaya çalışan Behrens aradığı fırsatı burada, yani Weissenhofsiedlung projesinde bulmuştur. Tüberküloz ve benzeri hastalıkların oluşmasını engellemek için sağlanacak en uygun şartların, her konuta belli büyüklükte bir açık alan verilmesi ile sağlanacağını düşünen Behrens, Weissenhof'taki konutunun tasarım şartlarının kendisine verdiği serbestlikle bu düşüncesini uygulama fırsatını yakalamıştır; bu da örneğin Behrens için Weissenhof'taki konutun bir deneme rahatlığında olduğunun önemli bir göstergesidir.

Behrens, birbiri içine geçmiş, muhtelif sayıda katlardan oluşan ve her konutun bir teras

açıklığına sahip olabileceği bir kütle tasarlar, kütlenin içinde oluşabilecek her türlü hastalığa karşı çeşitli önlemler geliştirir. Üstelik bu kütleyi uygularken savunduğu şey her türlü yeni tekniğin ve malzemenin kullanılmasıyla ilgili de değildir. Behrens, amaç doğrultusunda “eskimiş metodların öne çıkan avantajlarının” rahatlıkla kullanılabileceğini söyler. Aynı zamanda mimarlığın çeşitli farklı güçlerin bir araya gelmesi ile bir organizasyon halini aldığını ve bu organizasyonun sonucunun her zaman “İdeal”in gerçekleşmesi ile sonuçlanmadığını söyler.

Behrens tasarladığı kütleyi, tesadüfiliğin etkilerine olanak bırakacak şekilde rahatlıkla uygulanacak bir deney olarak görmüş ve bir süredir üzerinde çalıştığı fikirlerini gerçekleştirme fırsatı bulmuştur. Söze döktüğü ifadeler daha fazlasını anlatmamaktadır. (Behrens, 1927)

Le Corbusier ve Pierre Jeanneret, Paris

Yeni Bir Mimarlığa Dair Beş Nokta

Söz konusu olan Le Corbusier olunca, tasarımıyla ilgili kendi sözlerinin manifestal nitelikli olması hiç de şaşırtıcı bir durum değildir. Zira metne yeni bir yapı biçiminin nasıl olması gerektiğini açık açık tanımlayarak başlamışlardır:

“Burada söz konusu olan hiçbir şekilde estetik fantaziler ya da moda olan etkileri elde etmek değildir. Söz konusu olan, konuttan saray mimarisine yeni mimarlık anlayışının içerdiği arkitektonik olgulardır.”

Bu cümle bile tek başına oldukça güçlü durmaktadır. Çünkü burada son derece büyük bir katılıkla söz edilen yeni inşa sanatı geleneksel olandan hem biçimsel hem de arkitektonik anlamda bir kopuşdan söz etmektedir. Corbusier'nin yüksek iddiası “Vers Une Architecture”deki kadar olmasa da yine de burada hissedilmektedir.

Yeniden bir mimarlık inşa edilmesi gerektiğini savunan hatta bununla da kalmayan ve şehircilik biçimlerinden yaşam standartlarına ve hatta yaşama biçiminin kendisine kadar her konuda dünyayı yeniden yapılandırmak gerektiğine inanan Le Corbusier, kendini birkaç yıl önce adeta peygamber ilan etmiş olsa da, belki de yerleşkenin tümü kendine ait olmadığından ya da kendi tasarımından fazlası ile ilgili fikir yürütmenin Mies'e haksızlık olacağını düşündüğünden Bau und Wohnung'taki metninde yeni mimarlık üslubuna dair manifestal nitelikteki düşüncelerini yalnızca tektonikler üzerinden anlatmayı seçmiştir. Metnin başlığında söz edilen beş nokta ideolojik değil fizikseldir.

İlk nokta “die Pfosten” yani kolonlardır. Corbusier kolonların giriş katını neden yerden kaldırması gerektiğini, ve bu durumun ışık ve hava girişi ile ilgisi ile birlikte yapının modüler olmaya elverişli hale getirilişini tamamen fonksiyonel önermelerle anlatmaktadır. Kolonlarla yukarı kaldırılan yapıların zeminden kopukluğuna yüklenen metaforik anlamdan burada eser yoktur.

İkinci nokta olan “die Dachgaerten” yani çatı bahçeleri yine tamamen işlevsel bağlamda ve fiziksel anlamda tariflenmekte, teras çatının önemi tekrar tekrar vurgulanmaktadır.

“Die Freie Grundrissgestaltung” yapının genel silüetinin nasıl ortaya çıkması gerektiğini anlatmakta ve bu durumun oldukça serbest olmasından söz etmektedir. Aslında Corbusier'ye göre modern mimarlığın vazgeçilmez kuralları yapının genelini zaten kendiliğinden belirleyeceklerdir. Dolayısıyla bu serbestlik görecelidir.

“Das Langfenster” yani geniş pencereler, yeni yapıım tekniklerinin el verdiği şekilde duvardan duvara yerine kolondan kolona uygulanabilmekte, bu da yapının açıklıklarının gelişmesine olanak sağlamaktadır.

“Die freie Fassadengestaltung” yani cephelerin oluşmasına ilişkin Corbusier'nin son kuralı, cepheleri taşıyıcı özelliklerinden arındırmakta böylece onların tasarımının serbest hale gelmesini sağlamaktadır.

Her ne kadar tonunu alçak tutmaya çalışsa da Corbusier kaçınılmaz olarak yeni mimarlığın genel-geçer kurallarını tanımlamakta ve bu kuralların tüm dünyada bu şekilde uygulanması gerektiğini söylemektedir. Ancak daha önce söylediğimiz gibi, bu söylem yalnızca kendi tasarımları üzerinden okunduğunda geçerlidir, Corbusier, yerleşkenin geneline dair iddialı cümleler kurmamış ve modernizmin formatif döneminin peygamber figürü bile tasarımı hakkında çok yüksekten konuşmamayı başaramamıştır. (Le Corbusier ve Pierre Jeanneret, 1927)

Richard Döcker, Stuttgart

Yerleşkenin en önemli aktörlerinden biri olarak, Werkbund'u temsilen karşımıza çıkan Richard Döcker, kendi yerleşkesine dair yazdığı metinde tek bir konudan bahsetmektedir: Teras çatı.

Aslında DWB tarafından piyasaya sürülen “die Form” isimli dergide çıkan “Der Kampf um das Flachdach” isimli isimsiz makale, yerleşkeye Bonatz ve Schmitthenner tarafından yapılan saldırılara karşı yazılmıştı. Ancak Weissenhof yerleşkesi mimarlarının DWB temsilcisi

Döcker için belli ki bu yeterli olmamıştı.

Muhtelif gazetelerde yazdıkları makaleler ile Weissenhofsiedung Stuttgart'ı karakersizlik ve kimliksizlikle suçlayan ve teras çatının mimari tasarımın bir parçası olamayacak kadar basit ve niteliksiz olduğunu savunan Bonatz ve Schmitthenner'e Döcker, eğimli çatının dezavantajlarını sunarak cevap vermekteydi. Aslında Döcker'in karşı çıktığı şey, teras çatının, modern mimarlığın dogması ya da simgesi haline gelmesiydi. Döcker, modern mimarlığın işlevselliği arkasına bir defa daha sığınarak eğimli çatı ya da teras çatı uygulamasının tamamen konutun uygulandığı coğrafyaya bağlı olduğunu ve hava koşullarına göre belirlendiğini söylüyor, bu da Le Corbusier'nin tavrı ile tamamen çelişiyordu. Döcker, yeni mimarlık anlayışının organik ve doğayla uyumlu olduğunu ve teras çatının bir çok coğrafyada buna uygun olduğunu söylüyor ve gelenekselci eleştirileri şekilci olmakla eleştiriyordu.

Kendi yapısını anlatmaktan çok Bau und Wohnung'u eleştirilerine cevap verme mecrası olarak kullanan Döcker modern mimarlıktaki teras çatı tasarımı ilkelerini rasyonalize ederek anlatmaktaydı. Dolayısıyla bu metin kendine özgü başka karakterler taşıyor ve Döcker ile bazı başka mimarları karşı karşıya getiriyordu. (Döcker, 1927)

Josef Frank, Viyana

Josef Frank'ın metni, Bau und Wohnung'daki en ilginç metinlerden biri olarak çıkar karşımıza ve Weissenhof mimarlarının yerleşkeye bakış açılarını birbirinden ne kadar farklı olduğunu müthiş bir şekilde gözler önüne serer. Çünkü yazının ekinde kurduğu 2-3 cümle dışında Frank aslında 6 sayfa boyunca yazdığı yazıda kendi tasarımına dair hiçbir şey söylememektedir.

Josef Frank bu uzun metninde yalnızca ve yalnızca modernitenin doğasını, değişen dünyaya uyum sağlama yollarını, eski alışkanlıklardan kopuşu ve hayatlarına giren tüm yeniliklerin yanında bir diğerinin de yeni mimarlık anlayışı olması gerektiğini anlatır.

“Moden kültür filozofu söyler (ve bu onun alfabesidir): 'Demiryolu, otomobil, uçakla yolculuk eden insan, bir kere daha, kendini gülünç duruma düşürmeden, eve döndüğünde klasik bir mobilyaya oturamaz.' Çağımızın beklentisi gerçekçilik, basitlik, dürüstlük ve makineleşmedir ve her şey topyekün bir kültür içinde üretilmelidir.”

Yukarıdaki cümlelerle Frank kendi tasarladığı konuta karşı tavrını açıkça belli eder. Frank için artık mimarlık yeni alışkanlıkları temsil edecek maniefestel bir güçle uygulanmalıdır ve işte bu uygulama biçimi yani mimarlık anlayışı, oluşması gereken topyekün kültürün bir parçası olmalıdır.

Frank, modernite ile dağılmış dünyada yapılacak en önemli şeyin, zamanın ruhunu temsil eden bir kültürünün her açıdan uyumlu bir şekilde yeniden inşa edilmesi olduğunu düşünmektedir. Sanat ve mimarlık pratikleri de bu kültürün en önemli parçalarından birini oluşturacak ve yaşam biçimi inşasına en büyük katkılardan birini yapacaktır.

Görülen o ki, yapısını tasarlarken deneme rahatlığından oldukça uzak olan Frank yeni zaman anlayışına göre inşa edilen mimarlığa çok fazla görev yüklemiştir. Bu görev Weissenhof konutlarının önemini de, ona göre aynı doğrultuda artırmaktadır. (Frank, 1927)

Walter Gropius, Dessau

Fabrikasyon Üretiminin Yolları

Uluslararası üslubun en büyük üç isminden (Mies van der Rohe ve Le Corbusier) ile birlikte biri kabul edilen Walter Gropius'un çağın sahip olması gereken mimarlık ve tasarım anlayışına bakış açısı belliydi aslında. Bauhaus kapsamında zaten ezberbozucu ve topyekün bir üretim gerçekleştiriyordu Gropius, ancak bu durum daha çok tasarım alanında yoğunlaşmasına sebebiyet vermekteydi. Dolayısıyla Weissenhof, Gropius'a fikirlerini mimarlık alanında uygulamak için de iyi bir fırsat tanıyordu.

“Werkbund yerleşkesinin yapımı, özellikle bu iki deneme konutu, modern konut inşasının hala çözmesi gereken güncel konut üretiminin gelişimini ortaya koymaktadır”

Belli ki Gropius, metinde açık açık söylediği üzere burada yapılan tasarımların birer deneme olduğunu düşünmekteydi, ancak bu denemelerin yapılma amacı modern konut yapımının kriterlerini belirlemektir. Weissenhofsiedlung, değişen dünyanın değişen ihtiyaçlarını karşılayacak olan konutların özelliklerini belirleyecek basit araçların ortaya çıkması için bir mecraydı. Yani aslında bir bakıma manifestal nitelik taşıyor olsa da diğer yandan bu manifestonun yapı taşlarını oluşturmaya çalışıyor ve bunu deneme yanılma yöntemi ile yapıyordu.

Ancak yazısında Gropius'un öne çıkardığı durum, Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra mimarların ve diğer kültür pratiklerinin aktörlerinin fakat özellikle de kendisinin soyunduğu toplum mühendisliği rolüydü. Yani aslında bu yerleşkenin yapıları tasarlanırken burada yaşayacak olan insanların yaşam biçimleri tasarlanıyordu.

Yine de Gropius'un iddiasının diğer mimarların yanında biraz daha yüksek olduğu söylenebilir. Bu durum aslında Gropius'un dönemdeki önemi ve Bauhaus işlerinin ideolojik içeriği göz önüne alındığında şaşırtıcı gelmez. Ancak Gropius'un kendi konutunu anlatırken

altını çizmeye çalıştığı bir diğer şeyin prefabrik yapıların nasıl yapılması gerektiği olduğu düşünüldüğünde, onun söylediklerinin çok da peygambervari olmadığını görürüz. Daha önce söylediğimiz gibi, Gropius, yeni mimarlık anlayışını tanımlayacağını düşündüğü bir konut denemesi yapmaktadır. (Gropius, 1927)

Ludwig Hilberseimer, Berlin

Bir İhtiyaç Nesnesi Olarak Konut

Ludwig Hilberseimer, Bau und Ordnung isimli kitabın metinleri arasında, yeni çağ konutlarını şehircilik açısından tartışan tek mimar olarak karşımıza çıkar. Ancak onun bunu tartışmaya açış şekli daha çok konut üretiminin artık yalnızca periferide yapılması gerektiği, çünkü yaşamın artık periferide devam edeceği biçimindedir.

Öncelikle konutu bir ihtiyaç nesnesi olarak tarifleyen Hilberseimer, her ihtiyaç nesnesinde olduğu gibi onun nerede ve ne şekilde kullanılması gerektiğini anlatır. Ve vardığı sonuç, konutların büyük şehirde kullanılamaz hale geldiği yönündedir.

Hilberseimer, şehirdeki yoğun çalışma biçiminin mütemadiyen gerilimlere yol açtığını söyler. Bu şehirlerde yaşamayı mümkün kılmamaktadır. Ancak konut üretimi konusu bağlamında büyük şehirde yaşamak isteyen insanlar düşünölmek zorundadır, zira böyle bir grup mevcuttur, ancak şehrin halihazırdaki yoğunluğu buraya yeni konut eklemeyi mümkün kılmaz. Şehirde oturmak isteyenler, şehirde zaten var olan mekanlara yerleştirilmelidirler.

Aslında Hilberseimer'in yazısında kullandığı ifadeden, onun şehide yaşamayı onaylamadığı ve hatta buna pek anlam veremediğini söylemek mümkün. Toplum mühendisliğini bir adım daha ileri götüren Hilberseimer, çocuklu ailelerin şehirde değil periferide inşa edilen düzenli konutlarda yaşamalarının daha uygun olduğunu söylemiş, şehrin bekar insanlar veya çocuksuz ailelere uygun yaşama ortamı olduğunun altını çizmiştir. Hilberseimer özellikle şehirde çocuk büyötmeye karşıdır. Onların periferilerde oluşturulmuş uyum ve düzen dolu ortamda yetiştirilmelerinin çok daha sağlıklı olacağına inanmaktadır.

Hilberseimer yalnızca periferinin düzenini tariflemekle yetinmez, aynı zamanda şehir konutlarının geçirmeleri gereken evrimden de söz eder. Şehirdeki konutlar da elden geçirilmeli ve bir düzen icra edecek şekilde düzenlenmelidir.

Hilberseimer metinde kendinden emin bir şekilde şu cümleleri sarf eder:

“En iyi konut, tam teşekküllü bir ihtiyaç nesnesine dönüşmüş ve bu şekilde gündelik hayatın

nesnelerini minimuma indiren konuttur.

Bu ancak, daha önce temsili ve şimdi sınırlanmış olan konutun odalarının ve iç mekan düzenlemelerinin amaç ve işlevleri sağlayacak şekilde iyice gelişmesiyle sağlanır.”

Yukarıdaki cümlelerle Hilberseimer temsiliyet kavramını ilk kez gündeme getirmektedir. Elbette onun bu kelimeyi kullanış biçimi gelenekselci mimarlığa yönelik bir eleştiri, mimarlığın bir ulusu temsil etmesinin problematiğidir. Ancak gözden kaçırdığı şey, Weissenhofsiedlung Stuttgart ile yapılmaya çalışılan bir ulusu olmasa da bir çağı temsil eden konutlar üretilmesidir. Ve Hilberseimer de zaten tasarımını böyle bir çerçeveden gerçekleştirmektedir. Konutların birer ihtiyaç nesnesine dönüşmesinin de alt metni böyle bir temsiliyet sisteminin içine girmesinden oluşmaktadır aslında. Hilberseimer'e göre yeni çağ konutlarının sağlaması gereken en önemli özellik, ihtiyaçları ve gündelik hayat nesnelerini minimuma indirmeleridir. Kendi pek bir özelliği olmayan tasarımını da muhtemelen bu sebeple minimumda tutmaya çalışmıştır. (Hilberseimer, 1927)

Mies van der Rohe, Berlin

Bloğuma Dair

Bau und Wohnung kitabında, yerleşke yapılarına dair yazılmış en kısa metin, Mies van der Rohe'nin kendi bloğunu anlattığı metindir. Ve aslında en dikkat çekicisi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Weissenhofsiedlung Stuttgart'ın mimari ve sanatsal yürütücüsü sıfatı ile diğer mimarları koordine eden ve vaziyet planını oluşturan Mies, daha önce vurgulayarak söylediği gibi, mimarları sıkı kurallara boğmamıştır. Aslında amacının tasarımda serbestlik olduğunu her fırsatta söyleyen Mies, zaten yeni malzeme ve yapım teknikleriyle insanın belli bir şekilde olabileceğini düşünmektedir.

Kendi metninde yeni çağ konutlarının en önemli özelliğinin Rasyonalizasyon ve Tipleştirme olduğunu söyleyen Mies'e göre bu durumun en büyük handikapı ortaya çıkan konut tipleri ve bu şekilde yapı yapmanın tasarım özgürlüğünü kısıtlıyor olmasıydı. Ancak bu durumdan kolayca faydalanabilirdi. Yeni yapım teknikleri ile birlikte konut yapımının bir parçası olan modüler yani rasyonel konstrüksiyon biçimi, içerideki dvarların değiştirilebilir olmasına ve cephede büyük ölçüde oynamalara yol açıyordu, bu durum da tasarımda özgürleştirmenin bir parçasıydı.

Yeni malzeme ve teknikleri artık mimarlığın olmazsa olmazı olarak kabul ettiği belli olan

Mies yine de morfolojik ve işlevsel ufak denemelerle muhtelif farklılıklar yaratılmasından yanadır. Zira artık değişen teknikler ile bir daha geleneksel yapıların inşa edilmeyeceğine Mies çoktan ikna olmuştur. Ancak bu durum dahi onun peygambervari konuşmasına neden olmaz. Mies büyük bir sakinlikle ve çok basit yöntemlerle tasarımını yapmış ve onu anlatırken de aynı sakinliği korumuştur. (Mies van der Rohe, 1927)

J.J.P. Oud, Rotterdam

Açıklama Raporu

Oud, metinler içinde en betimleyici olanlardan biri olarak kabul edilebilir. Çünkü ideolojik anlamda hemen hemen hiçbir şey içermeyen metin, yalnızca yapıların konumlanma biçiminin fiziksel nedenlerini anlatmıştır.

Oud'un takıntılı olduğu, yapının ışığa göre konumu ve iki cadde arasında kalıyor olmasından dolayı ortaya çıkan handikaplara göre yapının işlevinin belirlenmesi gibi durumlar metinde ayrıntılarıyla açıklanmıştır. Ancak Oud'un yola çıkış noktasının gelenekselci anlayıştan çok uzak olmadığını ve bu bağlamda yapıya eklemek istediği ve ortadan kalkmaya yüz tutmuş bazı işlevlerin Mies tarafından değiştirildiğini hatırlarsak, Oud'un ideolojik söylemlerinin olmamasının hiç de şaşırtıcı olmadığını görürüz.

Zaten Oud'un metnin başında kaleme aldığı “die Gestaltung des Typs” (tipin biçimlenmesi) tamlaması, onun daha çok biçimsel değişikliklere gittiğinin ve bunu oldukça pragmatik şekilde ve basit bir deneme olarak yaptığının önemli bir göstergesidir. (Oud, 1927)

Hans Poelzig, Berlin

Açıklamalar

Daha çok Berlin'li mimarlarda, yani “der Ring” çevresinde yoğunlaşmış grupta göze çarpan “toplum mühendisliği” rolünü üstlenenlerden bir diğerinin, Hans Poelzig'in, kendi tasarımına dair söyledikleri, büyük ölçüde toplumsal görevini yerine getirmiş bir aydın havasıdır. Özellikle Poelzig, yaptığı konutun işçi sınıfına hitap ettiğini vurgular ve bu sebeple hem onların hayatlarını düzenlemek için konutta çeşitli düzenlemelere gittiğini anlatırken hem de evde çalışan kadına sağladığı kolaylıklardan söz eder.

Onun dışında tasarımın içeriğinden söz eden Poelzig, onu işlevsel sebeplere dayandırır ve tonunu hiç yükseltmeden, büyük bir rahatlıkla önemli özelliklerini anlatır. (Poelzig, 1927)

Adolf Rading, Breslau

Ağır Çekim

Weissenhofsiedlung'un bir kısım mimarı kendilerini yalnızca yeni malzeme, teknik ve onların konut ihtiyacı konusunda nasıl kullılabileceğine ilişkin denemeler yaparken, diğer bir kısmı ise değişen zamanın konutunun nasıl olması gerektiğine dair teoriler üretmektedirler. Gözüken odur ki, Rading ikinci grup mimarlar arasındadır.

Aslında Rading'in yazısı son derece eleştireldir, ve eleştirdiği şey de son derece büyük bir hızla geçen zamanda evrilen yapı yapma biçimine yakından bakmanın ve şehirler ile konutların ne şekilde üretildiğini anlamanın zorluğudur. Rading, döneme ağır çekim bir bakış atmaya çalışma taraftarıdır. Bu, seri ve son derece hızlı üretimin, farklılıkları nasıl içinde eritip tek tipliliğe doğru evriltmesinin ortaya çıkmasını sağlayacaktır.

Rading, bu farklılıkların iyi olduğunu, kültürel pratikler ve entelektüel dünyanın bunlardan beslendiğini düşünmektedir. Tipler farklılaşma için ölümcül sonuçlar doğurmaktadırlar. Birbirinden farklı yüzlerce, binlerce özelliğe sahip insanoğlu için ise bu şekilde tipleştirilmiş bir dünyada yaşamak mümkün değildir.

Rading için aslolan, konutun representatif karakterinden vazgeçilmesidir. Yani gelenekselci konutların Alman ulusunu temsil etmesinin mümkün olmadığı gibi yeni zamanın konutları denilen yapılar da bu çağı temsil etmeyecektir. Çünkü her yerde rastlanan tek şey çoğulluktur ve hepsini benzer örtülerle ortadan kaldırmak işlenebilecek büyük bir suçtur.

Rading bu radikal metniyle hem diğer mimarlardan ayrılmakta, hem de ciddi eleştirel bir bakış açısı geliştirmektedir. (Rading, 1927)

Hans Scharoun, Breslau

Duruma Dair

“Stuttgart'taki sergi tarafından ortaya konan konut problemlerinin durumu, birden bire yerden fırlamış bir sonuç değildir. Bugüne kadar gelmiş ve birbiriyle bağlantılı gelişimlerin bir sonucudur.”

Aslında Scharoun, yukarıda söz ettiği evrim zincirinin yüzyıl başından beri var olduğunu, ancak savaş ile yarıda kesildiği için savaştan sonra belli bir ivme kazandığını söyler. Metninde kendi tasarımının da bu evrim zincirindeki basit bir halka olduğunu vurgulamaktadır.

Bu Scharoun'un da bu yerleşke ve yerleşkeye yaptığı tasarımın bir denem rahatlığında olduğunun ve bu yüzden çok iddialı olmadığına göstergesidir. (Scharoun, 1927)

Adolf G. Schneck, Stuttgart

Tipleme Kuralları Üzerine

Schneck, metninde, Rading'in tam tersi bir tavırla yeni zaman konutunun tipleştirilmesinin genel kuralları üzerine konuşmaktadır. Konut problemini çözmenin tek yolunun tiplerin standartlaştırılması ile mümkün olduğunu düşünen Schneck, mimardan beklenenin de bu olduğuna kanaat getirmiştir.

Aslında yalnızca Schneck ile Rading arasındaki bu ayrım bile ideolojik açıdan Weissenhofsiedlung'un taşıdığı çoğulluğa dair ilginç ipuçları taşımaktadır. Ancak daha ilginç tüm konutların aynı isim altında tarih sayfasına yazılmış olmalarıdır. Yani mimarlık tarih yazımı yerleşke konutlarının farklılıklarının üzerini örter, onları belli bir aynılık çerçevesinde anlatmaya çalışır. (Schneck, 1927)

Mart Stam, Rotterdam

Nasıl İnşa Etmeli?

“Geçmiş yüzyıllara ait kavramlar, bakış açıları, alışkanlıklar ve batıl inançların arındırılması ve konutta yaşamaya ait saf ve net bir kavramın ortaya konulması çok önemlidir.”

Stam'ın da böyle bir yerleşkede inşa etmek ile ilgili yaklaşımı yukarıdak cümlelerle açıklık kazanır. İdeolojik açıdan son derece güçlü ifadeler barındıran bu cümlelerde Stam, yeni çağın ruhunu yansıtacak yapım şekilleri bulunmasını şart koşarken, aslında bunu sadece tasarımla sınırlamaz, konutta yaşam biçiminin tanımlanmasını ister.

Stam'a göre yeni bir yaşam biçimi tanımlandığı takdirde birbiriyle uyumlu konut yapıları inşa etmek mümkündür. Üzerinde çalışılmış ve herkes için aynı anlam ifade eden kavramların biraraya gelişi ile oluşacak bu yeni yaşam biçimi çağın konut ihtiyacının en büyük çözümü olacaktır.

Weissenhofsiedlung, bu benzer, hatta mümkün olduğu kadar aynı kodlar inşasını gerçekleştirmek için atılmış adımlardan biridir. Stam bu yerleşkeye sıra evler halinde de inşa edilebilecek bir prototip hazırlamıştır. Zira prototipler konut tipleri inşalarında çok büyük önem teşkil ederler.

Stam, yerleşkeye ve hatta yeni konut yapım biçimlerine dair oldukça kapalı ve açıklığa yer vermeyen fikirlerini Bau und Wohnung'da yazdığı metinde kelimelere dökmüş ve bu teoriler Weissenhof içindeki bir diğer çoğulluk olarak yer almışlardır. (Stam, 1927)

Bruno Taut, Berlin

İşçi Konutu

Yine Berlin'li bir mimar ve yine bir toplum mühendisliği durumundan söz etmek mümkün. Taut, Weissenhof için yaptığı konutu bir işçi konutu olarak tasarlamış, ancak bunu tasarlarken bir işçi ailesinin nasıl olması gerektiğini de belirlemiştir. Konut 6 kişilik bir aile için yapılmıştır; yani anne baba ve dört çocuk için bir yaşama alanı tasarlanmıştır.

Bu özellikleri taşıyan bir konut için önemli olan mümkün olduğu kadar ucuza mal edilmiş olmasıdır, çünkü konutun ucuza kiralanması gerekliliği vardır. Taut belli ki bunlardan başka kriterleri çok önemsememiş ve ideolojik olmaktan uzak bir rahatlıkla konutu inşa etmiştir. (Taut, 1927)

Max Taut, Berlin

Stuttgart'taki Konutlarım

Max Taut kısacık metninde ne toplum mühendisliği ne de teorik beklentilere dair hiçbir şey anlatmaz. Basitçe yeni malzemelerden nasıl yararlandığını ve yapının coğrafi konuma göre nasıl şekillendiğini anlatan Taut, müşterisi belli bir villa inşa eden ve parasal, toplumsal ya da sosyolojik herhangi bir yükümlülüğü olmayan bir mimar rahatlığında tasarım kriterlerini birbiri ardına sıralar. (Taut, 1927)

Victor Bourgeois, Brüksel

Sınırları Düşünmek

Bourgeois, oldukça agresif tonda kaleme aldığı yazısında Formalizme saldırmaktadır. Formalizmin tasarımcı ve mimarlar için teşkil ettiği tehlikeyi oldukça hararetle tartışan Bourgeois mimarları uyarır: Formalizme yakın durmanın yeni çağdaki sonucu gelenekselden daha kötü olacak, çünkü seri üretim formalist yapıların çabucak yayılmasına olanak sağlayacaktır.

Bourgeois, diğer mimarlardan farklı olarak bambaşka bir yerden konuşmakta ve kendi yapısının formalizmden ne kadar uzak durduğunun anlatmaktadır ve gözüken odur ki

tasarımında önem verdiği tek şey budur. (Bourgeois, 1927)

Yukarıda ideolojik analizini yapmaya çalıştığımız Weissenhof yerleşkesi, ya da üzerinden okuma yapmayı denediğimiz Bau und Wohnung'da koro halinde söylenmiş cümleler, atılmış sloganlar ve ortak bir ton bulunmamaktadır. Slogan atmaya meyilli mimarların sesi bile bu kalabalıkta kaybolarak havaya karışır. Bu okuma Weissenhofsiedlung'un çoğulluğunu açıkça gözler önüne sererken, onun altına sıkıştığı modernist örtüleri de daha iyi görmemize sebep olur.

Aslında tek ortaklıları geleneksel formları terketmek olan bu konutlar bütünü, kendini modernist mimarlığın manifestosu olarak ilan ederken, ya da DWB onu bu şekilde göstermeye çalışırken, çok önemli bir şeyi göz ardı eder. Yeni inşa edilen yapı yapma biçiminin biçimden uzak durduğunu söyleyen mimarların hepsinin hak etmedikleri şey, Weissenhof'un en büyük ortaklığının biçimsel olduğudur. Geleneksel olmayan her form, Weissenhof sınırları içinde modernist olarak kabul edilir, işlevleri 19. yüzyıl apartmanlarını hatırlatıyor olsa bile.

Weissenhofsiedlung ve benzeri üretimlerin üzerine örtülen örtü de buradan çıkmaktadır: Süsleme taşımayan her yapı, işlevine göre farklı özellikler gösterse, farklı malzemeler içerse ve amorf formlara sahip olsa dahi modernist kabul edilir. Bu etiket tüm farklılıkların eritilmesine ve uluslararası üslubun belli kurallar çerçevesinde gerçekmiş gibi algılanmasına sebep olur.

Weissenhofsiedlung'u bu örtülerin altında değerlendirmek, onun içerdiği çoğulluğu ve dolayısıyla dönemin tasarım eğilimleri ile barındırdığı potansiyelleri bir kenara atmak, dolayısıyla aslında son dere formatif olan erken modernist dönemi hiç anlayamamaktır.

4.4. Kochenhofsiedlung Stuttgart, Karşıtlık ve Ötekilik

Tarih yazımında Weissenhofsiedlung'un karşıt yerleşkesi olarak geçen ve barındırdığı tüm değerler ile savunduğu biçimsel ve işlevsel tüm olguları Weissenhofsiedlung üzerinden okunan Kochenhofsiedlung Stuttgart'ın hikayesi, ilginç bir biçimde Weissenhof'tan çok daha katmanlı olarak çıkıyor karşımıza. Modernist ve ulusalcı mimarlık akımlarının, özellikle İkinci Dünya Savaşı arifesinde modernizmin formatif dönemi sona erip yerini yükselen ulusalcı anlayışa bıraktığı aralıkta bir "Ötekilik" hikayesi anlatıyor gibi görünse de

Kochenhofsiedlung'a daha yakından bakmak ve onu Weissenhof'un “ötekisi” olmaktan kurtarıp Gelenekselci Mimarlık ve bunun yanında geleneksel dünya duruşu bağlamında anlamaya çalışmak daha doğru gözüküyor.

Olası her literatür taramasında Weissenhofsiedlung üzerinden anlatılan ve dönemin tarihselliğinin de aynı bağlamda ikili bir okuma olarak ortaya çıkmasına neden olan Kochenhofsiedlung Stuttgart, aslında çok fazla pratiğin bir araya gelmesi ile ortaya çıkmış özgül bir durum olarak gözükür.

Bunu şu şekilde açmak mümkün: Kochenhofsiedlung Stuttgart kağıt üzerinde her ne kadar Weissenhofsiedlung'un tartışmaya açtığı ve yön verdiği her değerın tam tersini söylüyor gibi görünüyorsa da tarihsel olaylar, durumun biraz daha farklı geliştiğinin kanıtlarını sunmaktadır. Öncelikle Kochenhofsiedlung'un politik darbeler, şanssızlıklar ve tesadüflerle dolu olan inşa edilme hikayesinde Deutscher Werkbund ve ünlü yönetici-mimarı Richard Döcker'den Kochenhofsiedlung'u uygulayan Paul Schmitthenner'e, Alman Orman Bakanlığı'ndan yükselen nasyonal sosyalist yönetimin aktörlerine kadar bir çok kurum ve kişinin adı geçmektedir. Bu da demektir ki yerleşke, oluştuğu ana kadarki planlanma sürecinde farklı şekillerde katmanlanmış ve dönüşmüştür.

Weissenhofsiedlung Stuttgart'ın oluşum sürecinde mimarın rolünün nasıl değiştiğinin okumasını yaptık. Oysa Kochenhofsiedlung Stuttgart'ın inşa edildiği 1933 yılına geldiğimizde mimarın rolünün, üstlendiği “toplum mühendisi” sıfatından bir kaç adım daha öne getirildiği görülür. Toplum mühendisliği artık yerini “Ulus Mühendisliği”ne bırakmıştır. Nasyonal sosyalistlerin yönetime gelmesiyle birlikte toplumun yerini ulusa bırakması ile özellikle sanatsal ve mimari pratiklerin değişmesi kaçınılmazdır. Stuttgart Okulu çevresinde toplanan gelenekselci mimarlar yüzlerini heyecanla uluslararasıdan geleneksele çevirirler. Şüphesiz bu noktada işin içine başka kavramlar girmektedir. “Uluslararası Üslup” kendini çağın ruhu olarak tanımlarken ulusalcılar halkın ruhunu öne çıkarırlar. Halk Alman Halkıdır, mimarlık ve sanat da yalnızca Alman Mimarlığı ve Alman Sanatı olacaktır. Neues Bauen” anlayışının evrensellik söylemlerinin karşısında olduğu gibi, “çağın ruhu”nu vücuda getirmeye çalışan, hatta güncel teknikleri ve malzemeyi mimarlık pratiğinin merkezine yerleştiren tüm modernist söylemlerin karşısında olan bu damar, mimarlığı toprak ve kan (Blut und Boden) ile ilişkilendiren, dolayısıyla “yerli yurtlu” bir üretimi savunan ulusalcı bir tahayyüle işaret eder.

Bir yandan “Neues Bauen”ın, veya “modern” mimarlığın evrensel ve zamansız mimarlık hayallerinin tüm sorunsallarından arınmış gibi gözükken Alman ulusalcı mimarlığı, diğer

yandan disiplini farklı bir kavramsal paket içinde ve çok daha tehlikeli bir güzergahtan paketliyor, kapatıyordu: Mimarlık yöreye ait olmalıydı; çağın değil “yer”in ruhu vardı; güncel teknik değil “geleneksel” yöntem ve malzeme hayati olmalıydı. Dolayısıyla mimarlık, modern akli neredeyse hiçe sayarak pre-modern pratikler üzerinden gerçekleştirilmeliydi ki “öz”ü kaybedilmesin.

İşte tüm bu hayallerle ilişkilendirilerek inşa edilen ve daha sonra milliyetçilikle bağlantılı bir şekilde neredeyse manifestal nitelik alan bu yerleşkenin, Weissenhofsiedlung Stuttgart’ın içinde barındırdığı çoğulluğu barındırmamasının bir çok sebebi vardı. Bu çoğulluğun karşısında, neredeyse hepsi birbirinin hemen aynısı olarak oluşturulan Kochenhofsiedlung öncelikle ve ısrarla geleneksel dünya ile bağlantılarını koparmamaktaydı. Kochenhofsiedlung mimarları, Weissenhofsiedlung mimarlarının sorduğu soruların hepsini es geçerken geleneksellik ilüzyonu altında yalnızca tek bir şekilde inşa edilebileceği hayalini uygulamaya koyma çabası içine girmişlerdi. Yerleşke inşa edilirken mimarlara getirilmiş onlarca kısıtlamadan yalnızca biri kırma çatı uygulamasının zorunluluğuydu. Yine ahşap olacak cephelerin de sıvanması ya da ahşap dokuyu gizleyecek şekilde boyanması zorunluluk olarak verildi. Aynı zamanda ısı ve ses korunumu açısından da sayısız gereklilik sıralandı. Ne var ki, aslen yapı sektörüne mensup aktörleri, ahşap yapıların ekonomikliği ve uzun ömürlülüğü konusunda ikna amacı güden Kochenhofsiedlung’un hedefleri arasında, Schmitthenner’in vurguladığı başka bir madde vardı: Ahşap yapı teknikleri, ancak geleneksel deneyimleri temel alarak geliştirilebilirdi. Bu yönelime, tamamen ironik bir biçimde, şu madde de eklenmişti: Yapının servis hizmetlerini belirleyecek teknik gereklilikler de, çağdaş standartları yakalamalıydı.

Yine de çoğul olan her üretimin sızdırdığı gerçeğini epistemolojik anlamda kabul ettiğimiz için, tartışmayı bir adım daha ileri götürerek ilgi çekici başka bir noktayı öne çıkarmak önemli: Paul Schmitthenner olgusu.

Yukarıda değindiğimiz gibi içine bir çok aktör karışan ve türlü başka söylemlerle katlanarak çoğullaşan ve sonunda birbirinin hemen hemen aynısı olan konutların üretimi ile sonlanan Kochenhofsiedlung Stuttgart aslında Paul Schmitthenner’in mesleki bir intikamına dönüşmüştü ve sahip olduğu iddia aslında Schmitthenner’in sesinden başkası değildi. Mimarlara getiren kısıtlamalar, Mies van der Rohe’nin yönetici mimar olarak Weissenhofsiedlung’da yürüttüğü uygulamanın tam tersiydi ve bu kısıtlamalar zaten tasarımın önünü açmayı oldukça zorlaştırıyordu. Ancak bir başka durum da Schmitthenner’in 1927 tarihli bir deneme olan ancak asla hayata geçmeyen Kochenhof sergisi için yaptığı tasarım,

çizim ve numune planları Kochenhofsiedlung mimarlarına örnek olarak sunmasıydı. Yani aslında Schmitthenner'n Kochenhofsiedlung Stuttgart'ı ve çerçevesinde gerçekleştiği “Deutsches Holz für Hausbau und Wohnung” sergisini tek kişilik bir şova dönüştürdüğünü söylemek büyük ihtimalle çok da yanlış olmayacaktır.

Elbette dönemin politik dinamiklerinin etkisi göz ardı edilemez. Zira artık yönetimde nasyonal sosyalistler vardı ve Schmitthenner arkasına onların desteğini almıştı. Zaten bu durum Kochenhofsiedlung'u Orman Bakanlığı destekli basit bir ahşap kullanımı sergisi ve ahşap evler yerleşkesi olmaktan çıkarıyor, durumu bir Alman Kültürü kavgasına dönüştürüyordu.

Kochenhofsiedlung'u ortaya çıkaran karmaşık politik ekonomik ve sosyal dinamiklerin çözümlenmesi onu yalnızca bir “Anti-Weissenhofsiedlung” olmaktan çıkararak kendi olgularını gözler önüne serecek görece tarafsız bir okuma yapmanın yolunu açar. Yerleşkenin önemini de kendi içinde kavramak ve dönem mimarlarının ve politikacıların ilişkilerini bu bağlamlarda anlamaya çalışmak gerekir.

1927 yılı Ocak ayında, dönemin Belediye Başkanı Daniel Sigloch resmi olarak Berlin'den iki sergi/yerleşke için bütçe alınacağını duyurdu. Bunlardan biri zaten iki yıldır hazırlıkları süren Weissenhofsiedlung Stuttgart'tı. İkincisi için ise hemen çalışmalara başlanması gerekiyordu.

Söz konusu ikinci sergi için arazi aranmaya başladı. Sonuç olarak Weissenhofseidlung'un konumlanacağı araziye çok yakın olan ve “Am Kochenhof” isimli caddenin hemen yanındaki arazide karar kılındı ve sergi/yerleşkenin adı “Versuchsiedlung am Kochenhof” (Kochenhof'ta Deneme Yerleşkesi) olarak ortaya atıldı. (Deutscher Werkbund, 1927)

Paul Schmitthenner için bunun oldukça önemli bir fırsat olduğunu söylemek mümkün. Weissenhofsiedlung'u acımasızca eleştiren Schmitthenner 1927 Nisan ayı sonunda yazdığı bir yazıda bu yeni yerleşke ile ilgili düşüncelerini sıraladı:

“Bu deneme yerleşkenin amacı; farklı büyüklüklerdeki konutlar için en iyi ekonomik, teknik ve sosyal çözümlerin saptanması olmalıdır.” (Ulmer ve Kurz, 2006)

Zaten bu cümlede geçen her madde, Schmitthenner'in Weissenhofsiedlung'da beğenmediği taraflardı. Yani aslında Schmitthenner, Weissenhofsiedlung'un yerleşkesini, formunu, işlevini ve diğer her şeyini eleştirirken ortaya çıkan bir gerçek vardı: Schmitthenner Weissenhofsiedlung'un “temsili ettiği” tüm yükselen değerlerden nefret etmişti ve hemen bunların karşı değerlerini oluşturmak için kolları sıvaması gerekiyordu.

Schmitthenner Kochenhof'ta yapılması düşünülen yerleşke ile ilgili çalışmaya başladı. Kullanılacak malzemeleri ve tasarlanacak konutların büyüklüklerini belirledi. Bu konutlar tek aile evinden sekiz ailenin yaşayabileceği büyük konutlara kadar değişiklik gösteriyordu. Aynı zamanda ortalamanın altında kazancı olan ve toplumun alt seviyesinde yer alan aileler için “Kleinwohnung unter dem sozialen Minimum” isimli konutlar tasarladı. (Plarre, 2001)

Schmitthenner yaptığı işi “rasyonel mimarlık arayışı” olarak tanıttı ve bu şekilde savundu. Kaçınılmaz olarak yapı elemanlarının biçimlerini tartıştı. Çatı, yine hararetli bir tartışma konusu olarak odaya çıktı.

Weissenhofsiedlung Stuttgart'ın inşa edilmekte olduğu bu dönemde özellikle Mies van der Rohe ve Walter Gropius'dan oluşan karşıt grup, Schmitthenner'in planı ile ilgili görüşlerini belirtmekten çekinmediler. Gropius, Schmitthenner'in tasarımlarının güncel metodlarla hiç bir şekilde uygulanamayacağını öne sürdü ve onları eski ve modası geçmiş olmakla suçladı. (Plarre, 2001)

Ancak devletin üst kademelerinde Schmitthenner'in tasarımları ve planı çok beğenilmişti. Hem geleneksel değerleri savunduğu söylenen hem de yükselen yeni mimarlığın yöntemlerine uygun olduğu düşünülen bu yerleşkenin mutlaka inşa edilmesi isteniyordu. Bu süreç boyunca başka hiç bir mimarın ismi programa dahil olmadığı için söz konusu deneme yerleşke “Versuchssiedlung Schmitthenner” olarak anılmaya başlandı. (Ulmer ve Kurz, 2006)

Schmitthenner'in bu süreçte biraz politik davrandığı söylenebilir. Zira daha sonra, 1933 yılında konutların yalnızca belli bir gelir seviyesindeki aileler için tasarlanması gerektiğini ileri sürecek ve Alman Evi'nin özelliğinin üst düzeydeki Alman Halkı'nı barındırması olduğunu söyleyecekti.

Ekim 1927'de yerleşkenin yapılmasına kesin olarak karar verildi. 1928 yılı Mart ayına kadar toplam 136 daire içeren 30 konutun tasarlanması ve inşaatın Mayıs ayı başında start alması uygun görüldü.

Ancak kararların alınması tam olarak Weissenhofsiedlung sergisinin bitimine denk geliyordu ve sergi dünyada çok büyük yankı yapmış, çok olumlu eleştiriler almıştı. Bu durumda Kochenhof sergisi için düşünülen alanın boş bırakılmasına karar verildi. Bu şekilde Weissenhofsiedlung büyütülmeye karar verildiği takdirde bu alandan faydalanabilecekti. (Ulmer ve Kurz, 2006)

Kuşkusuz, mimari anlayışını geleneksellik ve geleneksellik ile birlikte gelen yan değerler

(yere uygunluk, iklim, coğrafya) üzerine kuran Paul Schmitthenner için arazinin değişmesi oldukça olumsuz bir durumdu. Belediye başkanlığı ve valilik Schmitthenner'in tasarım ve fikirlerini hala desteklemekteydiler, ancak Weissenhofsiedlung Stuttgart ve çerçevesinde düzenlendiği “die Wohnung” sergisi yüzyıl başında Avrupa'da yaşanan en büyük mimari ve sanatsal olay olarak kendini göstermişti ve kimse bu başarıya gölge düşürmek istemiyordu. Schmitthenner'in tasarımları için hızla ikinci bir arazi arayışına girildi. Ancak bu arada açıklama yapan Paul Schmitthenner, araziye mimarın kendisinin karar vermesi gerektiğini söylemiş ve bu konuda tam yetki almak istediğini bildirmişti.

Oysa Paul Schmitthenner bu resmi açıklamasını yaptığında belediye başkanlığı, yeni araziye çoktan karar vermiş bulunuyordu. Arazi Hallschlag'da yer almaktaydı ve yerleşkenin adı “Ersatzsiedlung im Hallschlag, 1928” olarak belirlenmişti.

Schmitthenner için bu durum kabul edilebilir değildi. Belediye başkanlığı ile tekrar yazışarak yerin değişmesini ve kararın kendisine ait olmasını isteyen Schmitthenner, isteğine olumsuz yanıt alınca söz konusu projeyi yürütmekten vazgeçti. Durum, ikinci yerleşke fikrinin bir süreliğine rafa kalkması ile sonuçlandı. (Plarre, 2001)

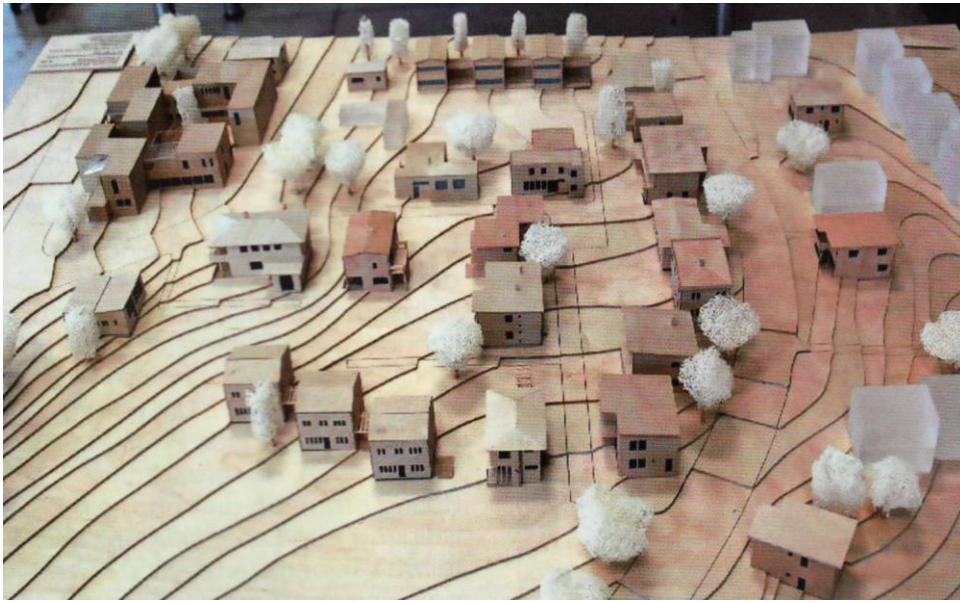
1932 yılının sonunda, Schmitthenner'in daha önceki planlarından bağımsız olan başka bir sergi ve yerleşke fikrinden söz edilmeye başlandı. Almanya'daki orman ve ahşap endüstrisinin ekonomik durumunun güçlenmesi için ortaya atılan bu sergi fikrinin amacı, “Yeni Yapı” (Neues Bauen) ile gündeme taşınan yeni malzemeler (cam, ahşap, metal vb.) yerine geleneksel Alman mimarisinde kullanılan en önemli malzeme olan ahşabın inşaat sektörüne yeniden kazandırılmasıydı. Ahşabın eski gelenekçi Alman mimarlık biçemlerine uygunluğu kadar yeni yapı sanatının uluslararası formlarına da uygunluğunun gösterilmesi amaçlanan bu sergi ve yerleşkenin baş aktörü, aynı 1927 yılında Weissenhofsiedlung Stuttgart yerleşkesi ve “die Wohnung” sergisinde olduğu gibi, Deutscher Werkbund'un Württemberg grubu ve grup başkanı Gustav Stotz'du. Serginin adı ise “Deutsches Holz für Hausbau und Wohnung, Werkbund-Ausstellung, Stuttgart, 1933” olarak belirlenmişti.

Sergi alanı ve yerleşke arazisi olarak 1927 yılı sonunda tartışılmaya başlanan ve Weissenhofsiedlung yakınında konumlanan Kochenhof arazisi yeniden gündeme geldi ve resmi olarak onaylandı. Werkbund Württemberg grubu hızla proje üzerinde çalışmaya başladı.

Projenin temel esasları çabucak belirlendi. Ağırlık verilmesi gereken konu Almanya'nın ormana dayalı ekonomisinin ve ahşap üretiminin hızlandırmasıydı. Bu da ahşabın, yapı

sektöründe tekrar eski önemine kavuşması demek oluyordu. Aslında bu durum Werkbund'un Almanya ulusu inşası görevi ve bu ulusun değerlerinin uluslararası arenaya taşınmasındaki rolü açısından oldukça önemliydi.

Geleneksel Alman mimarisinin uluslararası arenada yarışması söz konusu olmadığından (ne de olsa Blut und Boden demek Alman mimarisinin Alman kanının aktığı yerde ve Alman toprağında yani kısaca Almanya coğrafyasında olması demekti) ya da başka bir deyişle çağın ruhunun nabzını tutan yeni biçemlerin “Yeni Yapı” ve artık adı resmi olarak telaffuz edilmiş olan “Internationale Stil” (Uluslararası Üslup) çevresinde konumlanması gerektiğinden, sorunun çözümü yeni formlarda ahşabın kullanılması şeklinde çözülecekti.



Şekil 4.28. Döcker Vaziyet Planı, Kochenhofsiedlung, 1927 (Ulmer ve Kurz, 2006)

Projenin yöneticiliğine Richard Döcker getirildi. Vaziyet planı da kendisi tarafından tasarlandı. Yerleşkeye katılacak mimarların isimleri de kısa süre içinde belirlendi:

- Carl Caspary, Stuttgart
- Richard Döcker, Stuttgart
- Kurt Friedberg, Stuttgart
- Hugo Häring, Berlin

- Richard Herre, Stuttgart
- Lucy Hillebrand, Mainz
- Hugo Keuerleber, Stuttgart
- Walter Körte, Stuttgart
- Franz Krause, Berlin
- Eduard Krüger, Stuttgart
- Werner M. Moser, Zürich
- Oskar Pfennig, Stuttgart
- Bodo Rasch, Stuttgart
- Adolf G. Schneck, Stuttgart
- Rudolf Steiger, Zürich
- Konrad Wachsmann, Berlin
- Ernst Wagner, Stuttgart
- Hellmut Weber, Stuttgart
- Hans Zimmermann, Stuttgart

Bu isimlerden bir kısmının adının Weissenhofsiedlung Stuttgart'da geçtiği düşünüldüğünde, tasarlanmakta olan yerleşkenin yapılmış maketinde yine teras çatılar, kübik yapılar ve süsün tamamen ortadan kaldırılmış olmasının gözlemlenmesi hiç de şaşırtıcı değildi. Yapılar tamamen ahşaptan tasarlanmıştı, ancak kübik formlara yani “yeni zamanın formlarına” sahiptiler. Döcker, “ahşap evin şehirdeki halini” tasarlamaya çalıştıklarını söylüyordu ve amaç da, şehirde yaşayan halkın taleplerine uygun şekilde zamanın konutunu ortaya çıkarmaktı.⁶ (Plarre, 2001)

Bu durum bir anlamda ahşabın yerinden edilmesi olduğundan ve yeni formlar ile geleneksel

⁶ Burada şehirden kastedilen şey, kırsal olmayan yerdir. Yani şehrin kaotikliği değil, disipline edilmiş şehir ya da şehir içerisinde

malzemenin birleşmesi o güne kadar görülmemiş bir durum ortaya çıkardığından söz konusu planlama yine başta Paul Schmitthenner ve Stuttgart Okulu olmak üzere sağ kanattan çok fazla eleştiri aldı.

Bu noktada Paul Schmitthenner'in ve tabii birlikte çalıştığı Paul Bonatz ile Stuttgart Okulu'nun amacının Weissenhofsiedlung'un ve temsil ettiği değerlerin tamamen zıddını anlatacak bir sergi ve yerleşke kurgulamak istediklerini hatırlatmakta fayda var. Bundan dolayı Werkbund tarafından tasarlanan bu yeni sergi, aynı Weissenhofsiedlung zamanındaki gibi çok sert eleştirilere maruz kalmıştır. Öyle ki Schmitthenner 1933 tarihli eleştirel makalelerinde Kochenhof'taki yerleşke tasarımının “sürekli bir aptallıktan” ibaret olduğunu yazmakta hiç bir çekince görmeyecektir.

Ancak Bonatz ve Schmitthenner'in kelimeleri bu kez havaya asılı kalmayacak, hevesleri sönmeyecek ve kendilerini yenilgiye uğramış hissetmeyeceklerdi. Çünkü bu kez protestoları kendilerine çarpıp geri dönecek bir yüzey bulmuştu. Bu yüzey; değişen politik durum ve kuşkusuz ki yükselen nasyonal sosyalist yönetimdi.

Artık Hitler yönetiminin resmileşmeye başlaması ile daha küçük yöneticiler de kaçınılmaz olarak değişmekteydi. Württemberg eyaletinin belediye başkanlığına nasyonal sosyalist partiden Karl Strölm atanmıştı. Yeni milliyetçi yönetim Werkbund'un sergi ve yerleşke planlarını rafa kaldırmakta gecikmedi. Zaten Werkbund'un kendisini işlemez hale getirmek için de yalnızca birkaç yıl bekleyeceklerdi. (Plarre, 2001)

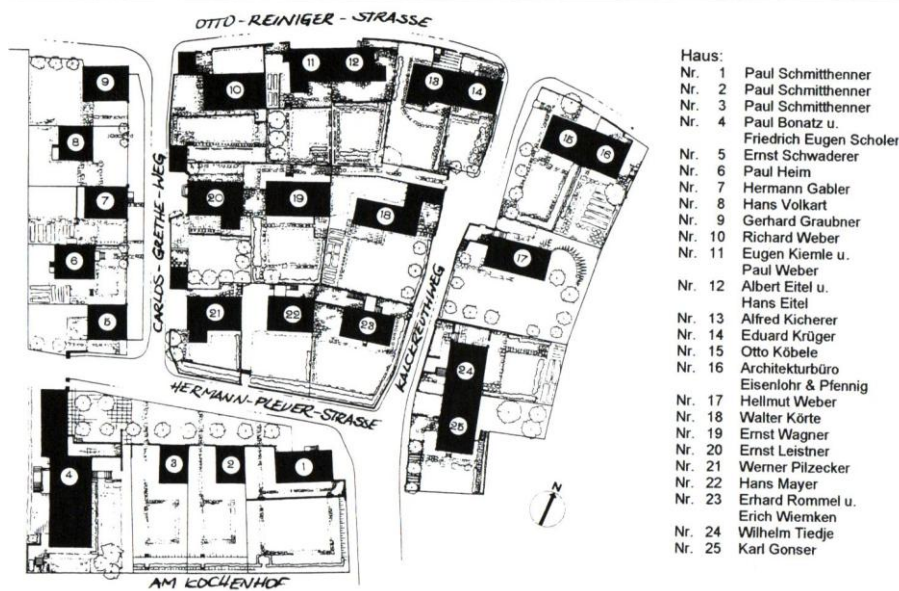
Paul Schmitthenner fırsatı değerlendirmekte gecikmedi. Sonunda “die Wohnung” sergisi ile Weissenhofsiedlung Stuttgart'ın “ötekisi” olan her şeyi kurgulayabilecek fırsat geçmişti eline. Önce Paul Bonatz ile birlikte yaptığı titiz bir çalışmadan sonra proje yürütücülüğüne Heinz Wietzel'i getirdi ve daha sonra da kendi mimar kadrosunu belirledi. Başta kendisi olmak üzere, belirlenen 25 konutu tasarlayacak diğer mimarlar şunlardı:

- Paul Bonatz
- Friedrich Eugen Scholer
- Ernst Schwaderer
- Paul Heim
- Hermann Gabler
- Hans Volkart

- Gerhard Graubner
- Richard Weber
- Eugen Kiemle
- Paul Weber
- Albert Eitel
- Hans Eitel
- Alfred Kicherer
- Eduard Krüger
- Otto Köbele
- Eisenrohr & Pfenning Mimarlık Bürosu
- Hellmut Weber
- Walter Körte
- Ernst Wagner
- Ernst Leistner
- Werner Pilzecker
- Hans Mayer
- Erhard Rommel
- Erich Wiemken
- Wilhelm Tiecke
- Karl Gonser

Yukarıdaki isimlerin birçoğunun Stuttgart Okulu bağlantılı olması hiç de şaşırtıcı değil. Seçilmiş mimarların inşa edeceği 25 konutun yapılışına 1933 Mayısında başlanmasına karar verildi. Schmitthenner 5 yıl gecikmeli de olsa sonunda hayalini gerçekleştirmek üzereydi. (Plarre, 2001)

Kaçınılmaz olarak serginin ve yerleşkenin iddiası artmaktaydı. Schmitthenner'e göre Weissenhofsiedlung ve “die Wohnung” nasıl modernist bir konut ve yeni bir yaşam biçimi manifestosu ise Kochenhofsiedlung ve beraberindeki sergi de Alman geleneksel ve milli değerlerini yansıtan bir manifesto halini almalıydı. Bu yüzden projenin adına “Kampfbund für deutsche Kultur” denmeye başlanması kimseyi şaşırtmadı.



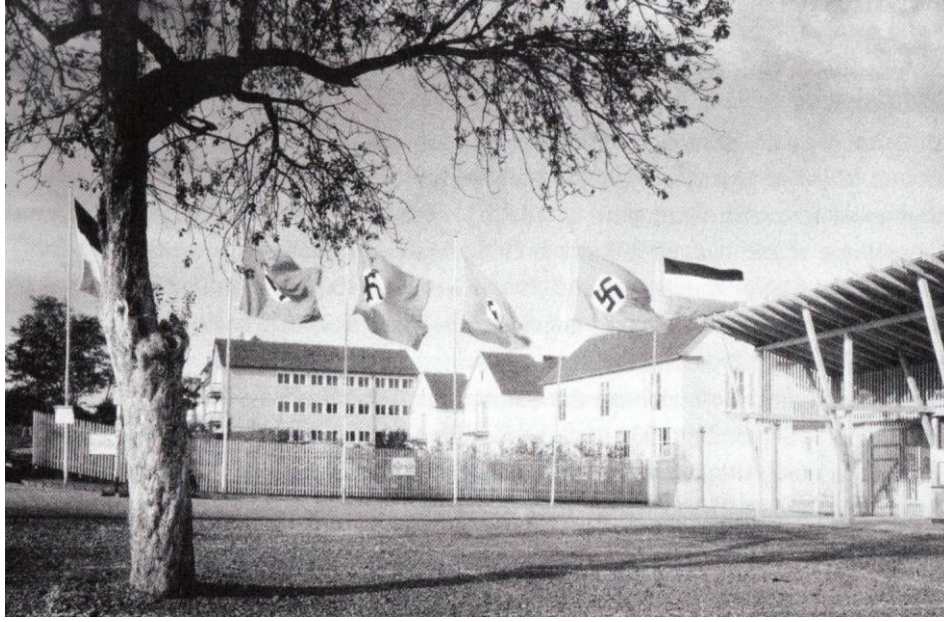
Şekil 4.28. Kochenhofsiedlung Stuttgart Vaziyet Planı, 1933 (Plarre, 2001)

Serginin adı “Deutsches Holz für Hausbau und Wohnung, Stuttgart 1933” olarak belirlendi. Schmitthenner adeta son 5 yılın intikamını alırcasına hamlelerinde devam etti ve bu yerleşkede proleterya konutu bulunmayacağını, yerleşkenin yalnızca en iyi Alman sınıfları için tasarlanacağını söyledi.



Şekil 4.29. Kochenhofsiedlung Vaziyet Planı Maketi, 1933 (Ulmer ve Kurz, 2006)

Yalnızca birkaç ay içerisinde yapımı tamamlanan ve 1933’de ziyaretçiye açılan Kochenhofsiedlung, yapıların içmimarlığı ve dekorasyonu ile de görücüye çıkmıştı. Yerleşkenin yapıları aynı Weissenhofsiedlung Stuttgart gibi kurgulanmıştı; bu şu anlama geliyordu: Kochenhofsiedlung da aynı numune yerleşke özelliğini taşımaktaydı ve bu duruma evlerin dışı olduğu kadar içi de dahildi. Çoğu konutlardaki mobilyaları yapma işini Paul Bonatz üstlenmiş ve Alman ahşabının geleneksel kullanımdaki yerini gözler önüne sermek için büyük bir uğraş vermişti.



Şekil 4.30. “Deutsches Holz” sergisinden açılış fotoğrafı, 1933 (Plarre, 2001)

Aynı Weissenhofsiedlung'daki gibi Kochenhofsiedlung'daki her olgu da bir temsiliyet kaygısı taşıyor, buna göre tasarlanıp sunuluyordu. Ancak Kochenhofsiedlung'daki temsiliyetin gücü, “Deutsches Holz” sergisinin açılışındaki Nasyonaldosyalist bayraklar ile adeta daha bir güçleniyor, ayakları daha bir yere basıyordu. (Plarre, 2001)

Weissenhofsiedlung'da buna oranla çok daha fazla çoğulluk ve çok daha az iddia olduğu söylenebilir, bunların sebebi aşağıda tartışılacaktır.

Kochenhofsiedlung'dan rahatça okunan (ve Weissenhofsiedlung'da izine pek rastlanamayan) düzen ve uyumun başlıca sebeplerinden birinin tasarıma konan katı kurallar olduğunu söylemek mümkün. Mimarlar tarafından tamamen ahşap strüktürlü olarak gerçekleştirilmesi gereken yapıların tamamı kırma çatılı olmak zorundaydı. Yine ahşap olacak cephelerin de sıvanması ya da ahşap dokuyu gizleyecek şekilde boyanması zorunluluk olarak verildi. Aynı zamanda ısı ve ses korunumu açısından da sayısız gereklilik sıralandı.

Akıbeti İkinci Dünya Savaşı dolayısıyla Weissenhofsiedlung'dan pek farklı olmayan yerleşkenin bir kısmı yerle bir oldu. Dikkat çekici olan, yerlerine yeniden yapılan yapıların da aynı düzen ve uyum içinde hiç sıırtmadan yerlerini almasıydı.

Sol eğilimli sanat ve mimarlık kitlesi tarafından “Holzwurmsiedlung” adı ile dalga geçilmesine rağmen kitlenin sesleri yönetim tarafından çabucak susturulmuş, yerleşke Nazi yönetimi tarafından yüceltilmiş ve ona çok fazla değer atfedilmiştir.



Şekil 4.31. Kochenhofsiedlung'dan bir görüntü, 1933 (Plarre, 2001)

Tarih yazımında Weissenhofsiedlung Stuttgart'a biçilmiş birçok önemli görev bulunuyor. Bunlardan biri, yerleşkenin, Uluslararası Üslubun en tanımlayıcı manifestolarından biri olması, bir diğeri yeni çağ için bir yaşam biçimi vaazı, başka bir tanesi ise artık nasıl yapın üretilmesi gerektiğinin prototipleri olabilir. Üstelik Weissenhofsiedlung Stuttgart, tarihçiler tarafından yalnızca belli temsiliyetler üstlenmek zorunda bırakılmaz, aynı zamanda bir ötekilik hikayesi de anlatmaya zorlanır. Bu hikayenin Kochenhofsiedlung tarafından anlatılanın tam ters olduğu iddia edilerek çoğullukları kapatılmaya çalışılır, hep bir ağızdan aynı dili konuşan yapılar bütünü olarak görülür

Ötekileştirme hikayeleri, aynı zamanda ikili karşıtlık hikayeleridir. Birbirinin ötekisi olarak anlatılan iki kavram aslında bu yolla birbirleri üzerinden tanımlanırlar. Bu onların benzer kapalılık ve benzer kod inşalarına maruz kalmalarına sebep olur.

Weissenhofsiedlung ve Kochenhofsiedlung'un ikili karşıtlık hikayesi de tarih yazımında benzer bir süreç geçirmiştir ve bugün hala karşıtlıklar modelleri olarak literatürde bulunmaktadır. Ancak bir Alman mimarisi örneği olarak inşa edilen ve amacı da tam olarak bu, yani ulusun mimarisini ortaya koyacak bir yerleşke görevi görme yani tam anlamıyla bir temsiliyet içermesi olan Kochenhofsiedlung, Weissenhofsiedlung'un karşı modeli olarak okunduğunda bu Weissenhofsiedlung'u da belli bir ideolojinin temsiliyeti amaçlı yapılmış tikel bir yapılar bütünü haline sokar, yani içindeki tüm çoğulluk ve farklılıkları eritir.

Biz, şimdiye kadar yapmış olduğumuz analizler ile Weissenhofsiedlung'un manifestal bir konut yerleşkesinden çok başka bir yerde durduğunu biliyoruz. Onu Kochenhof üzerinden incelemek bu hikayeyi biraz daha genişleterek yerleşkenin başka yönlerini görmemize sebep olacaktır. Çünkü sanıldığı gibi aksine iki yerleşke birbirinin tam anlamıyla karşıtını oluşturmaz. Yakından bakıldığında oldukça fazla ortak noktası keşfedilecek olan yerleşkelerin sonuç ürünleri yine de birbirlerinden uzak olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Ancak bu bir “gelenekselci” ve “modernist” kavgasından çok daha fazlasıdır. Yani yakından yapılmış bir inceleme aslında iki üslubun da bir çeşit merkez tanımlı yapmaya çalıştıklarını ve çoğunlukla formatif olarak birbirlerinden ayrıldıklarını ortaya koyacaktır.

Tarih yazımında Kochenhofsiedlung, gelenekselci mimarlık anlayışı bağlamında incelenmektedir. Aslında bu Paul Schmitthenner ve Stuttgart Okulu'nun genel tavrı sonucu ortaya çıkan bir durumdur. Gelenekselci mimarlığın Almanya genelinde uygulanabilecek tek üslup olması gerektiğini savunan Schmitthenner, Kochenhofsiedlung'u zaten bu amaçla inşa etmiştir.

Schmitthenner, 1932 tarihli “Das Deutsche Wohnhaus” isimli kitabında uygulanması gereken yapı sanatıyla ilgili fikirlerini anlatmıştır. Ona göre mimarın görevi düzen sağlamaktır. Bu düzen teknik, ekonomik ve sosyal gereklilikler çerçevesinde gerçekleşmelidir. Ancak en önemlisi bu düzen ile birlikte yaratılması gereken ahenktir. Bu ahengi gerçekleştirebilmenin bir tek yolu bulunmaktadır. Bu yol aidiyetten geçer. Stuttgart okulu ve çevresinin mottosu haline gelen “BLUT und BODEN” yani “KAN ve YER” tam olarak bu anlama gelmektedir. Bu, yapıların üzerinde oldukları toprak ve içinde yaşayacak ulusun kanına aidiyetidir ve bununla yaratılacak ahenk mimarlıktaki güzelliği yaratan şeydir.



Şekil 4.32. Kochenhofsiedlung'dan bir görüntü, 1933 (Plarre, 2001)

Yine bu kitapta Schmitthenner orta çağdaki şehirlerin güzelliğinden söz eder. Bu şehirleri güzel yapan tam olarak bu kimlik inşası ve aidiyettir. Gelenekselci mimarlığın özü ve çıkış noktası da buradan gelmektedir. (Plarre, 2001)

“Bir halk, bireysel farklılıklar açısından zengin, ama bu farklılıkları aceleyle ortaya koymayacak kadar ince ruhlu, bilinçli ve özgür, her şey yan yana, hep birlikte büyük bir fikrin inşası; Orta Çağ böyledir. ”

Theodor Fischer'in yukarıdaki cümlelerini kitabında alıntılaman Schmitthenner'in orta çağa duyduğu özlem, orada yatan uyum, düzen ve ahenge duyduğu özlemdir, ki dağılma sonrası merkezi kaybolan dünyada kendi merkezini bu yoldan inşa etmeye çalışmaktadır.

Kochenhofsiedlung'da her ne kadar birden fazla mimarın ismi geçse de yerleşke, tamamen Paul Schmitthenner'in koyduğu kurallara göre inşa edilmiştir, yani asıl aktör kendisidir. Schmitthenner'in mimarlıktaki bu tavrı onu nasyonal sosyalist dönemin en sevilen mimarlarından biri haline getirmiş, 1932 yılında onun mimarlığı, üçüncü Reich için örnek teşkil edecek şekilde lanse edilmiştir. Bu durum uluslararası üslubun eleştirilmesinin yolunu iyice açmış, bu üslupta kabul edilen yapılar kansız ve mekanik olmakla suçlanmışlardır.

Kochenhofsiedlung ve Weissenhofsiedlung bu bağlamda karşı karşıya getirildiğinde ortaya çıkan tablo ilginçtir. Schmitthenner ve Bonatz, 1926 yılında Weissenhofsiedlung Stuttgart aleyhine yazdıkları makalelerde vaziyet planını karakersiz olmakla suçlamışlardır. Formlarının niteliksizliğinin kültürel ve sanatsal değeri düşürdüğünden dem vurulmuş ve Weissenhofsiedlung Stuttgart kimliksizlik suçlaması ile karşı karşıya kalmıştır. Paul Schultze-

Naumburg, kuzay Avrupa'daki yerleşkelerle Weissenhof'u karşılaştırmış, Bonatz ise yerleşkeyi Kudüs varoşlarına benzetmiştir.



Şekil 4.33. Weissenhofsiedlung'u Arap varoşuna benzeden kolaj (Plarre, 2001)

İki yerleşkenin vaziyet planlarına bakıldığında karşımıza çıkan tablo, onların büyük ölçüde benzeştigiidir. Bu, iki yerleşkenin de şehircilik kurgusunun aynı olduğu anlamına gelmektedir. İkisi de kendi merkezi inşa etmeye çalışan bu anlatıların amaçları huzur ve düzeni sağlamak olduğundan, bu durum hiç de şaşırtıcı değildir, çünkü yerleşkelerin üzerine kurulduğu şehircilik anlayışı tamamen düzen yaratma ve kontrole dayalıdır.

1933 yılında Schmitthenner kendi yerleşkesini savunurken, Mies'in Weissenhof'u savunurken kurduğu cümlelerin benzerini kurmaktadır: Ekonomik, sağlıklı, yere uygun... Üstelik Kochenhofsiedlung fikrinin çıkış noktasının Deutscher Werkbund olduğu düşünülürse yerleşkelerin benzeştikleri noktaların daha da fazlalaştığı görülecektir. Tüm bu faktörler dikkate alındığında ortaya çıkan tablo şudur: İki yerleşke arasındaki ayrılık tamamen formatif bir ayrılıktır. Benzer amaçlarla inşa edilen yerleşkelerden bir gelenekselci formları geçerli olarak kabul ederken diğeri gelenekselci olamayan her formu geçerli kabul edecektir. Bu sebeple tartışma gelip çatı formuna dayanır ve burada kalır. Tabii bunun arkasında çok geniş bir ayrılık yatmaktadır.

Bu analizi de yaptıktan sonra bir adım daha atmakta fayda var: Tüm bu benzer koşullar, benzer merkez inşaları ve benzer ideolojiler içinde nasıl olmuştur da Weissenhofsiedlung'un her yapısı birbirinden farklı bir hikaye anlatırken Kochenhofsiedlung'un yapıları birbirinin aynısı olmuştur.

Bu sorunun cevabı yukarıdaki cümlelerde yatmaktadır: Gelenekselci mimarlık, geleneksel bir dünya hayalinin içerisinde konuşur. Böyle bir dünya hayali de tek bir soru sorar, tek bir hikaye anlatır. Bu dünyada yapı yapma biçimi de sadece bir şekildedir. 1933 yılında artık başka bir dünyada yaşıyor olsa da Schmitthenner işini şansa bırakmamıştır. Yerleşkesinin beraberindeki sergiyi “Alman Kültürü İçin Savaş” adı altında düzenlerken yerleşkede tasarım yapacak olan mimarlara da kural üzerine kural koymuştur: Çatılar eğimli olacak ve yalnızca ahşap kullanılacaktır. Bu kurallar gelenekselci mimarlığın disiplinerliğini ortaya koyarak sonuç üretimlerinin birbirinin aynı olmasına yol açmıştır. Dolayısıyla Kochenhofsiedlung gerçekten aradığı düzen ve ahengi bu şekilde yakalamıştır. Bu ahenk o kadar güçlüdür ki, yapılar İkinci Dünya Savaşı'nda tahrip olduktan sonra dahi yeniden inşa edilse de genel çizgilerin fazla dışına çıkamamaktadırlar.

Weissenhofsiedlung'da ise durum farklıdır. Aslında genel olan tek kuralın geleneksel süslemelerin terki olması, modernist mimarlığın ne olduğuna cevap verilmesine engel olmuştur. Aslında değişen ve fragmanlaşan dünyada böyle bir cevaba ulaşabilmek de söz konusu değildir. Çünkü Weissenhof'a tasarım yapmış her mimar yapı yapma sorununu kafasında başka türlü çözmüş ve tasarımıyla bu soruya başka türlü cevap vermiştir. Weissenhofsiedlung'un çoğulluğunun kaynağı tam olarak burasıdır. Yerleşke yeni dünyanın fragmanlardan ibaret olduğunun görsel bir kanıtıdır. Bu farklılıklar her ne kadar büyük örtüler altında eritmek istense de biraz dikkatli bir göz tarafından kolayca fark edilmektedirler. Bu sebeple ortak bir ideoloji çıkarımı yapılamayan Weissenhof'ta tahrip olan yapılar yeniden yapıldığında ortaya çok farklı sonuçlar çıkar ve orijinal yapıların izine bile rastlanmaz. Ancak Weissenhofsiedlung'un ortaya koyduğu tek ahenklikten söz edilebilir; bu da geleneksel formların tamamen terkidir, ki bu son derece formatif bir durumdur.

Schmitthenner kendi yerleşkesini yaparken konut sorununa bir çözüm getirmek istemez, yapmaya çalıştığı tek şey gelenekselci Alman mimarlığının yeniden canlanmasıdır. Weissenhofsiedlung ise toplum mühendisliği yapmak adına konut ihtiyacına çözüm üretmeye çalışan mimarlarla dolup taşmaktadır. İşin içine yeni giren malzemeler ve yapım teknikleri her yapının bir deneme ya da numune olarak ortaya çıkmasına yol açmış, bu da var olan çoğulluğun bir diğer sebebi olarak karşımıza çıkmıştır.

Görüldüğü üzere Weissenhofsiedlung ve Kochenhofsiedlung, sahip oldukları ortak paydalara rağmen, ortaya çıkan ürünlerin aynılığı ve farklılığı konusunda birbirlerinden ayrılırlar. Ama bu onların bir ikili karşıtlık hikayesi anlattığı anlamına gelmez. Ortada anlatılan hikaye bunun çok daha ötesindedir. Bu hikaye inşa edilmekte olan yeni üslubun gelenekselcilik kadar büyük

bir merkez inşa etme arayışında olduğu, ancak fragmental yeni dünyanın bu işi zorlaştırdığıdır. Sürekli farklılık üreten her uygulama başka bir hikaye anlatırken, çözüm bütün bu farklılıkları tek potada eritmekte ve geleneksel forma sahip olmayan her şeye modernist demekte bulunur. Ancak bu da son derece sızdıran ve çok büyük yanılsamadır. Sızdırmak kaçınılmazdır. Weissenhofsiedlung Stuttgart da bunun literatürdeki en önemli örneklerinden biridir.

5. SONUÇ

Weissenhofsiedlung Stuttgart, üzerinden mimarlığın formatif olarak tanımlanan erken modernist dönemine dair müthiş bir okuma yapılmasına olanak sağlayacak kadar çoğul bir içeriğe sahiptir.

Bu durum yalnızca, yerleşkede dönemin “Uluslararası Üslup” adına üretim yapan en önemli isimlerinin (Le Corbusier, Walter Gropius, Mies van der Rohe) rol almış olmalarından kaynaklanmaz. Gesamtkunstwerk kavramı ile adı bir arada anılan kişilerin (Peter Behrens) isimlerinin yerleşkede geçiyor olması da bunun yegane sebebi değildir. Weissenhofsiedlung'un Kochenhofsiedlung Stuttgart'ın “öteki” yerleşkesi olarak tanımlanması ve bunun üzerinden Paul Schmitthenner ve Stuttgart Okulu'nun gelenekselci ideolojilerine uzanan yol da bu durumu tek başına açıklamaya yetmez.

Weissenhofsiedlung'un durumunu eşsiz kılan olgu, yerleşkenin, içerisinde bir yandan morfolojik ve ideolojik olarak bunca çoğulluk ve farklılık barındırırken diğer yandan “Modernist Konut manifestosu” olarak mimarlık tarihi yazımında yer almasıdır. Mimarlık tarihi yazımı, yapıldığı dönemde bir ulus inşa etmeye yönelik çabalarıyla Weissenhofsiedlung'a çağın ve ulusun kültürel pratiklerini temsil etme görevi yükleyen Deutscher Werkbund'un açtığı yolu izleyerek yerleşkenin üzerine Modernist Mimarlık örtüsünü çeker ve bu durum yerleşkenin aynılık ürettiği yanılsamasının doğmasına yol açar.

Ancak tam olarak da bu durum erken modernist dönemin formatifliğine dair müthiş bir okuma yapma olanağı verir. Modernist mimarlığın formatif dönemi, bu dönem yapılan tüm mimari üretimleri geleneksel mimarlık üretiminden ne kadar ayrıldığına göre sınıflandırır. Bu durum da üzerinde geleneksel herhangi bir süsleme taşımayan her yapının Modernist olarak tanımlanmasıyla son bulur. Bu, üslubu işlev üzerine inşa ettiklerini savunan mimarların (başta Mies van der Rohe olmak üzere) ideolojileri dikkate alındığında oldukça ilginç bir durum olarak ortaya çıkar. Çünkü biçimin işlevi izlemesi gerektiği yerde, formatif dönemde işlev dikkate alınmaksızın tüm üretimler Modernist Mimarlık Üretimleri olarak lanse edilir.

Bu durumun işaret ettiği ilk olgu, modernitenin fragmanlaşan dünyasının göstergesidir. Weissenhofsiedlung Stuttgart mimarlarının hepsinin kendi kafalarındaki küçük ya da büyük merkez tanımları, yerleşke kapsamında vücut bulur. Bu da her yapının ideolojik ve morfolojik olarak birbirinden farklı sonuçlar doğurmasına yol açar. Ancak bu kadar küçük ve farklı merkez tanımı da çoğulluk ve farklılıkları itibariyle tehlike içerdiğinden Modernizm örtüsü altında birleştirilir, tüm farklılıklar eritilir, tüm çoğulluklar ortadan kalkar ve

Weissenhofsiedlung Stuttgart'ın biçimsel ve ideolojik analizinin yapılması olanaksızlaşır. Bu şekilde ne mimarların üretim biçimlerini ne de yapıların, kullanılan malzeme, işlev ve yapım tekniği bağlamında ortaya çıkan sonuçlarını anlamak mümkün olur. Weissenhofsiedlung Stuttgart aynılık üreten bir ilüzyon olarak mimarlık tarihi kitaplarındaki yerini alır.

Bu durum Modernist Mimarlığın ne çeşit bir karşı-modern anlatı olduğunun ve gelenekselci mimarlıktan çok daha büyük bir kapalılık içerdiğinin çok önemli bir kanıtıdır.

Başka bir olgu, Weissenhofsiedlung Stuttgart'a Deutscher Werkbund tarafından yüklenen temsiliyet rolünün üretim sırasında yumuşaması, erimesi ve yerleşkenin aynılık yerine farklılık üretmesidir. Bu, modern dünyada ortaya çıkan kültürel pratiklerin tüm kapatmalara rağmen sızdığının göstergesidir. Bu da yine dönemi anlamak adına yapılmış önemli bir okumadır.

Yerleşkenin, günümüzün “gated community”leri bağlamında, yani bir Siedlung olması haliyle incelenmesi kentsellik ve bu bağlamda yapılabilecek çeşitli okumalara olanak sağlar. Kentselliği yok etmek üzerine inşa edilen Siedlung'lar günümüzde de hala varlıklarını sürdürürlerken, üretmeleri istenen aynılık ve tekillik de hala geçerliliğini korumaktadır. Weissenhofsiedlung ise aynılığın ve tekilliğin tam tersini üretir. Yerleşkede açıkça göze çarpan bu durum, bir anlamda tüm üretimlerin yalnızca tekillik ve farklılık ürettiğinin açık bir metaforu olarak algılanabilir.

Weissenhofsiedlung Stuttgart'ı gerek morfolojik ve ideolojik çoğullukları gerekse Kochenhofsiedlung'un karşıtlığı bağlamında anlamak dönemin mimarlık üretimini anlamanın yolunu açar. Bu durum da dönem okumasının objektif bir biçimde yapılmasına olanak sağlar. Yerleşkeyi anlamak bu açıdan çok önemlidir. Günümüzün kültürel pratikleri, her zaman olduğu gibi yalnızca farklılık ve çoğulluk üretirler. Weissenhofsiedlung Stuttgart, böyle bir okuma yapmanın önünü açmış bulunmaktadır.

KAYNAKLAR

- Artun, A. ve Aliçavuşoğlu, E., (2009), Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Arredamento Mimarlık, (2005), “Werkbund 100 Yaşında”, Arredamento Mimarlık, Temmuz 2005: 68-72.
- Berman, M., (2006), Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Bonatz, P., (1926), “Noch einmal die Werkbundsiedlung”, Schwaebische Kronik des Schwaebischen Merkur, Mayıs 1926: 34-38.
- Deutscher Werkbund, (1992), Bau und Wohnung, Karl Kraemer Verlag, Stuttgart.
- Droste, M., (2006), Bauhaus, Taschen, Almanya.
- Die Form, (1927), “Der Kampf gegen das Flache Dach”, die Form, Nisan 1927: 24-29.
- Giedion, S., (2008), Space, Time and Architecture, Harvard University Press, ABD.
- Gropius, W., (1965), The New Architecture and the Bauhaus, MIT Press, ABD.
- Hall, P., (2005), Cities of Tomorrow, Blackwell Publishing, İngiltere.
- Hilberseimer, L., (2002), “Internationale Neue Baukunst”, Neues Bauen International 1927-2002, IFA, Stuttgart.
- Howard, E., (2008), Garden Cities of Tomorrow, Bibliobazaar, İngiltere.
- Kirsch, K., (1997), Briefe zur Weissenhofsiedlung, Deutsche Verlags Anstalt, Stuttgart.
- Le Corbusier, (1987), The City of Tomorrow and It's Planning, Dover Publications INC., New York.
- Le Corbusier, (2005), Bir Mimarlığa Doğru, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Loos, A., (2000), Ornament und Verbrechen, Ausgewahlte Schriften, die Originaltexte, Georg Prachner Verlag in Wien, Viyana.
- Mies van der Rohe, L., (1986), Das kunstlose Wort, Sieder Verlag, Berlin.
- Plarre, S., (2001), Die Kochenhofsiedlung-Das Gegenmodell zur Weissenhofsiedlung, Paul Schmitthenner's Siedlungsprojekt in Stuttgart von 1927 bis 1933, Hohenheim, Stuttgart.

Schmitthenner, P., (1950), Baugestaltung, Das Deutsche Wohnhaus, Konrad Wittwer Verlag, Stuttgart.

Schwartz, Frederic J., (1996), The Werkbund, Yale University Press, ABD.

Sedlmayr, H., (1998), Verlust der Mitte, Otto Müller Verlag, Viyana.

Simmel, G., (2008), Modern Kültürde Çatışma, İletişim Yayınları, İstanbul.

Tanju, B., (2007), “The Concept: Gated Community”.

Tanju, B., (2008), “Rural Studio”.

Ulmer, M. ve Kurz, J., (2006), Die Weissenhofsiedlung, Geschichte und Gegenwart, Hampp Verlag, Stuttgart.

İNTERNET KAYNAKLARI

www.landesausstellung1905.de

www.weissenhof.de

www.wikipedia.com

ÖZGEÇMİŞ

Doğum tarihi 22.12.1981

Doğum yeri İstanbul

Lise 1992-2000 Özel Alman Lisesi

Lisans 2000-2006 Yıldız Teknik Üniversitesi Mimarlık Fak.
Makine Mühendisliği Bölümü

Yüksek Lisans 2006-2010 Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü
Mimarlık Tarihi Anabilim Dalı, Mimarlık Tarihi ve
Kuramı Programı

Çalıştığı kurum(lar)

2005-2007 Mimarlık Araştırmaları Stüdyosu (MArS-Mimarlar)
2007-2008 Osmanlı Bankası Müzesi
2008-Devam ediyor Garanti Galerisi- Platform Garanti Güncel Sanat
Merkezi