

**19 uncu Asır Garp Mimarısının İnhitatında
Fikir Tarihine ve Sosyolojiye Ait
Faktörlerin Rolü**

ALEXANDER RÜSTOW

1899 ile 1903 yılları arasında Berlinde Lise tahsilimizin son senelerinde en samimi arkadaşım John Hambrook idi. Mektebimiz bir olmakla beraber, sınıfımızın aynı olmayışı bu yakın dostluğa mâni olmamıştı. Evlerimiz Nollendorf meydanına yakındı. Deutsch - Wilhelmsdorf da Bismarck Lisesine giden yolumuz sarmasıklar ve sıra sıra ağaçlar önünden, çayır ve halî arsalar üzerinden geçiyordu ki, o tarihte bu arsalar hummah bir inşa faaliyetine sahne olmuştu. Nitekim bir müddet sonra orada Buvyera mahallesi diye anılan bir semt meydana gelmişti. Mektebe ekseriya koşa koşa gidiyor fakat dönüşte evlerimiz arasında saatlerce gide gele vakit geçiriyor, evdekileri bir hayli telâşa düşürüyorduk. Bu dolaşmaların şu faydası oluyordu ki, yerden mantar gibi biten yeni binaları daha kurulumun günü gününe takibe fırsat buluyor ve sonunda karşımızda türeyen ve ikimizi de hayal sukutuna uğratan sakil binayı beraberce tenkide koyuluyorduk. İşte John'a mimar olmak kararını verdiren bu tenkitler ve daha iyisini yapmak hevesi oldu. O vakittenberi aramızda mimarınin gündün güne âdeta elle kavranır hale gelen sukutunu tarihi sebeplerile izah için, ateşli münakaşalar başladı.

Aradan 12 sene geçmişti ki ben o aralık fikir tarihinde ve Sosyolojide çalışmalarına koyulmuş, arkadaşım da Friedrich Ostendorf mektebinden Mimar çıkmıştı. 1915 de garp cephesinde I. Sahra topeu muhafız alayında tekrar buluştuk. İkimiz de yedek teğmen idik. Buluşmamızla beraber aramızda o eski konuşmalar yeniden hararetlendi ve kâh karargâhlarda, yürüyüşlerde, atlı gezintilerde, kâh siperlerde ve sığınaklarda çok defa gecelerce sürüp gitti; ne yazık ki, John'un 1918 son baharında alayın bir bataryası başında vurulup ölmesi bu konuşmalara nihayet verdi. John, münakaşa ettiğimiz mevzuu ileride daha esaslı şekilde ele almak ve harp bitince Mimari tarihi için agregasyon imtihanını vermek niyetinde idi. Kendisinin defter ve kâğıt parçaları üzerine yazıp bıraktığı notlar sonradan Anna Rüstow tarafından tebyiz edilmiş ve Kral Gruber tarafından resim ve şekillerle süslenmiştir. Ahval ve şerait müsait olunca, bu eserin neşrini sağlamak en büyük emellerimden biridir. Burada sadece bu eseri devam ettiren ve tamamlayan bir kalem tecrübesine girişmiş bulunuyorum. Cevaplandırmak istediğim sual şudur: Garp Mimarîsinin uğradığı gerileme ve alçalmaya sebebiyet veren âmiller, bilhassa fikir tarihi ve sosyoloji alanında aranması lâzımgelen faktörler nelerdir? Bizzat o gerilemeyi, Hambrook'un tasavvur ettiği tarzda, başlangıcından bugüne kadar Mimari tarihindeki safhalarile adım adım takip etmek hem götüğüm gayenin ve hem de salâhiyetimin sınırları dışındadır.

Makalenin ana fikri 1927 yılında Heidelberg Üniversitesi sosyal ilimler Enstitüsünde verdiğim bir konferanstan doğmuştur. Geniş bibliografi notlarının hazırlanmasında Madam Anna Rüstow'un yardımlarını şükranla kaydetmek isterim. O zamandanberi çıkan eserleri, emigrant vaziyetim dolayısıyla, ancak uzaktan takip ettim ve tek tük ilâvelerde bulunabildim. Aynı sebeple tabî esnasında metinlerin ve bibliografik notların asıllarile karşılaştırılması da ekseri hallerde mümkün olmadı.

I. MEVZU.

Goethe'nin «yere batası 19 uncu asır» diye kötilediği devir, garp kültürünün bir çok sahalarında alçalma, çökme ve çözülmelele kendisini tanıtır. Bu asırda gerçi az çok muvaffak olmuş mukabil cereyanlar yok değildir. 19 uncu asır, ondan evvelkiler ve bilhassa 18 inci asırla mukayese edilince, verilecek hüküm seçilen sahalarla ve gözetilen noktai nazara göre değişir. Meselâ resimde 19 uncu asrın her halde 18 inciden üstün olduğunu söylemek yanlış olmaz; hattâ nisbeten geri kaldığı diğer sahalarda bile o gerilik eskiye karşı nihayet bir derece farkından ibaret kalır. Fakat kültür hayatının çeşitli sahalarından biri vardır ki, orada eskiye nisbetle fark yalnız bir derece değil, belki tam bir mahiyet farkı olarak karşımıza çıkar. Bu saha Mimarlıktır.

Her devrin kendine göre ayrı kıymette Mimarî başarıları olmuştur. Bu başarıların ortalama seviyesi bir devirden diğerine geçtikçe bazan yükselmiş ve bazan alçalmıştır. Fakat 19 uncu asırda hal böyle değildir. Mimarî faaliyetler bu asırda yalnız çok aşağı bir seviyeye düşmekle kalmamıştır. Asıl garibi şudur ki geçmiş asırlardan hiç birine kıyas edilmeyecek kadar bol bina inşa etmiş olan bu asırda Mimarî artık hakikî bir san'at dehasının yaratıcı kudretine sahne olmaktan çıkmıştır.

Barok, Gotik yahut eski devirlerden her hangi birinin san'at stilini taşıyan bir salona ayak bastığımız zaman, teferrüattaki bütün ayrılıklara rağmen, hepsinde müşterek bir intibain tesirine kendimizi kaptırırız; o tesir yaşayan bir varlığın sinesine gömülmek, onun iç âlemine kendimizi kaptırmak, âdeta en yakınlarımızdan biri imiş gibi onunla haşrû neşir olmuş gibi bir şeydir. Halbuki, 19 uncu asrın tipik bir odasına girelim; bu hislerden hiç bir şey kalmıyacaktır. Bizi bütün varlığımızla oraya bağlayan hiç bir şeyle karşılaşnuyacağız. Her oda, ayak üstü içki içilen bir birahane (tipik misali: 19 uncu asır Berlinde eski birahanelerin yerine geçmiş olan «Stehbierhalle» ler) karakterini taşır. Binanın iç kısmı da artık, tamamiyle teknik mânada bir mukavva kutudan veya sandıktan farklı değildir.

19 uncu asır binalarının dışarıdan görünüşleri de içleri gibi,

mukavva kutu veya sandık manzarası gösterir. Binanın hariçten bir takım tezyinatla süslenmesi bu çirkin manzarayı değiştirmez. Hele birer kışlayı andıran apartımanların sakil manzarasından hiç bahsetmiyelim; insan bunlara baktıkça, bir pastacının renk renk süslü, elvanlı, biri diğerini tutmıyan pasta dilimlerini gelişi güzel bir araya toplamasından ibaret kaba bir yığın karşısında olduğuna inanacağı gelir. Bu bina yığınları arasına sıkışıp kalmış olan izbe yolların baş döndürücü izdihamı da ayrı bir derttir.

San'at bakımından ortada hemen hiç bir şey yokken, sırf teknik cepheden alabildiğine yükselip sivrilen bu müziç realitenin korkunç hattâ iblisce bir tarafı vardır. Boşluk, hiçlik ve yabanlık «daemon» u diyebileceğimiz bu iblisi, sanki büyük şehrin taş yığınları arasına sinmiş de onlar içinde büyüdü gibi yerinde duramayan velvele ve izdihamı avucunda döndürüp oynatıyormuş hissini uyardırır.

Goethe, «Zahme Xenien» de buna benzer bir hissi şöyle tasvir etmişti:

İpe sapa gelmeyen şeyler çok söylenebilir;
Yazılabilir de!
Bunların hiç birisi vücudu ve ruhu öldürmez;
Her şey yerli yerinde kalır.
Fakat o saçma bir kere şekillenip gözönüne konulsun;
Hemen büyüleyici bir hal alır:
Çünkü, insanın hassalarına zincir vurur,
Ruh karşısında bir köle kalır!»

Yine Goethe: «Gözleri önünde saçma bir şeyi tecessüm etmiş görmek kadar insana dehşet veren bir şey olamaz» demişti.¹⁾

O halde asıl meselemize gelelim: san'at yaratmanın mühim ve belki de en mühim kollarından biri olan Mimari'nin 19 uncu asırda pek garip şekilde yerini birdenbire boş bırakması ne gibi sebeplerden ileri geliyordu? işte biz bu sebepleri ortaya koymaya çalışacağız.

Hareket noktası olarak 19 uncu asrı seçmemizin sebebi, bahis mevzuu olan inhitat hâdisesinin 18 le 19 uncu asır arasında hızlanmış ve bu ikincisinin sonlarına doğru büsbütün ağır basmış olmasıdır.²⁾ Mimari tarihinin, bunca bombardımanlara rağmen, karşımızda pek mebzul bulabileceğimiz örneklerini okuyucularımın umu-

miyetle bildiklerini farzediyorum. Misallerimin Almanyadan seçilmiş olmasını da mazur görmelidir. Diğer memleketlerin de aynı derecede ve sistemli olarak gözönünde alınmasını da çok faydalı ve lüzumlu bulmakla beraber, bugünkü şartlar altında böyle bir arzuyu bizzat yerine getirememekten dolayı müteessirim. Garp kültür dünyasının hiç bir kısmı yoktur ki, bahsettiğimiz tekâmül çizgisinin dışında kalabilmiş olsun, zaten tetkikimizin başlığı olan sözlerden de bu mânayı çıkarmak mümkündür. Öyle görünüyor ki, milletler arasında aynı sebeplerden ileri gelen müşterek ve birleştirici muvazilik millî renk taşıyan tesirlerden (bunların ehemmiyetini de inkâr etmemelidir) daha büyük bir rol oynamıştır. Millî farkların ehemmiyeti ve şümülü diğerleri yanında küçümsenemez. İngilterede Mimarî tarihi daha az sıçramalar ve buna mukabil daha uzun bir süreklilikle temayüz eder. Meselâ İngiliz Gotik'inin geleneği ancak 18 inci asrın ilk yarısında kısa bir inkıta devrine uğramıştır. Daha aşağıda, XI. inci paragrafta gözden geçireceğimiz kışlavari apartimanlar İngilterede, Holandada ve İskandinav memleketlerinde tek aile meskeninin direnmesi ile karşılaştıkları için çok ehemmiyetsiz bir rol oynamışlardır; bu sebeptendir ki, mimarîde soysuzlaşma tezahürleri bu memleketlerde Fransa ve bilhassa Almanyada olduğu kadar aşırı ölçülere varmamıştır. Almanya 1880 denberi bu cereyanın hemen baş tarafında yer almış, "dünyanın en cesim apartman şehri" ³⁾ denilmeğe bihakkin lâyük olan Alman Başkenti bu hususta bir çok beynelmilel rekorlar kırmıştır. Fakat Almanyada da meselâ Berlin ile Bremen arasında ehemmiyetli farklar göze çarpar.

II. TEŞHİŞ KOYMA.

Evvelâ 19 uncu asrın sözüm ona mimarîsi ile ondan evvelki devirlerin mimarîsi arasında ne gibi tezatların mevcut olduğunu izaaha çalışalım; bu hususta açık belirli bir fikir sahibi olabilmek için, "Gestalt" teorisininin büyük yardımlarını göreceğiz ⁴⁾.

Barok, Gotik, ve daha evvelki devirlerin inşa eserlerinde heyeti umumiye (Gestalt) itibarile bir bütünlük göze çarpar. Bu eserlere karşıdan bakıldığı zaman, ayrı ayrı kısımlarının birbirlerinden çözülp parçalanmayan bir vahdet içinde birleşmüş ve kaynaşmış oldukları sayılır. Buna mukabil, Klassisizmin eserleri "Gestalt"

noktai nazarından zayıf, yoksul ve cılız bir intiba uyandırırılar. Her birinin cüz'üleri arasındaki bağ çok gevşektir. Ve kolayca dağılıp parçalanabilirler.

Pascal'ın dediği gibi, bunlarda "esprit géométrique", "esprit de finesse" e galebe çalmış, yahut *Goethe*'nin söylediği gibi rakkam ve ölçü olanca çıplaklığıyla şekli (muhtevayı) ortadan kaldırmış, bizzat görüp yaşamayı imkânsız kılmıştır. 19 uncu asrın inşa eserleri bu ıskala üzerinde çok daha aşağılara ve nihayet sıfırın altına düşmektedir. Burada artık binanın muhtelif kısımları, klassizmde olduğu gibi, muntazam şekilde yerli yerine konmuş ve birbirlerine zayıf bağlarla iliştilmiş değildir; bilâkis bunlar birbirleriyle tamamen içiçe girmiş vaziyettedir. Fakat bu içiçe girme o kısımları daha üstün bir seviyeye yükseltmiş değildir. Bilâkis onları daima aşağılatarak hepsine çirkin bir yığın manzarası vermiştir. Karşımızda böylece negatif taşıyan garibeler, ucubeler türemişlerdir; insan bunlarla karşılaştıkça, saçma bir şeyi tecessüm etmiş görmek kadar korkunç bir his olamaz diyen *Goethe*'ye hak vereceği gelir.

Şöyle bir mukayese yapmak yanlış olmayacaktır: Barok devrinin ve daha evvelki çağların inşa eseri ayrı ayrı kısımlarının bir araya gelmesinden, yani yekûnundan fazla bir intiba uyandırır; klassisizmin kurduğu eser o yekûna az çok yaklaşır; 19 uncu asrın inşa serinden edindiğimiz intiba ise ayrı ayrı kısımlarının yekûnundan çok düşüktür. 19 uncu asır mimarisinin bu kadar menfi bir netice vermesinde şüphesiz kimsenin kasti, kötü niyeti olmamıştır. Fakat netice buna rağmen ortadadır. İşte biz bu kötü neticenin sebeplerini açığa koymaya çalışacağız.

III. KLASSİSİZM

Klassisizmin heyeti umumiyece (yâni Gestalt noktai nazarından) zayıf, cılız, fakat gözle kolay seçilen ve açık ihata edilebilen inşa eserlerine gelince, bunlar bile bile o hale konulmuşlardır. Klassisizme has hesapçı - rasyonalist inşa telâkkisi, binalarda ayrı ayrı unsurlarına bölünemiyen mimarî "Gestalt" i kaba ve iptidai sayıyor ve kendi idealini aydınlık, açıklık, serbestlik ve hafiflikte arıyordu. Fakat bu telâkki yalnız 18 inci asır Klassisizminin mahsulü

değildi; Renaissance'ın ve ona has olan inşa zihniyetinin karakteristiklerinden biri idi.

Geçmişin zevkine varabilmeği ve bu arada Humanizmi ve Renaissance'ı anlamayı bize öğreten cereyanlar Romantizme tekadüm eden asırlar ve romantizm cereyanı olmuştur. Bu cereyandan edindiğimiz alışkanlıklardır ki, Renaissance'ın daha ziyade romantik olan teheyhüçü-emosyonel cephesini ön plâna almış bulunuyoruz; bu cephe: yeni hayat duygularının yerleşme ve yayılmaları, individualizm, züht ve riyazet aleyhtarlığı, kayıtsız, hür ve azade bir hayat! Fakat böyle düşünürken, rasyonalizmin ve ona has olan irade ve idrakin, nazariyenin ve nazarileştirmenin oynadığı rolü ekseriya görüp kaybediyor ve unutuyoruz.

Bütünlüğün ve topluluğun ("Gestalt"ın) zevkini inkâra vatan bu rasyonalist zihniyetin mimarlık sahasındaki tezahürlerini daha yakından görmek için, *Paul Frankle*'in "Son devir mimarisinin inkişaf safhaları"⁵⁾ adlı kitabına kısa bir göz atmak kâfidir. Bu kitapta tipik inşa eserlerinden alınmış bir çok misaller üzerinde inceden inceye, form analizlerine girişilmiş, bir taraftan Renaissance eserlerinin, ayrı ayrı kısımları adeta birbirlerine bitiştirilmişcesine bir araya getirilmiş ve sayıca toplanıp cemedilmiş (additif) hissini uyandıran mimarî karakterile öbür taraftan Barok devrine ait inşa eserlerinin çözülmez ve dağılmaz bütünlüğü arasındaki tezat çok güzel canlandırılmıştır. Fakat ters anlaşılması için şunu da ilâve etmeden geçmiyelim: İlk bakışta, Renaissance'ın kolayca analize edilebilen inşa eserleri tabii ve aslı, buna mukabil tahlil esnasında ancak bilvasıta basit geometrik fikirlere bölünebilen ve o sebeple karışık (complicqué) bir bünye taşıyan barok eseri bir yeni asıldan soysuzlaşmış demiyelim, fakat ondan çıkarılmış (dérivé) sanılır. Hakikat bunun tam tersidir: Renaissance'ın ve Klassisizmin zayıf ve gevşek açıklığı ve aydınlığı Gotik ve Barok'un heyeti umumiyece (Gestalt'ce) sınımsız bütünlüğüne karşı morfolojik bakımdan bir dağılma ve çökme âlâmetidir. Garp Mimarisi işte bu Gestalt unsurlarının dağılma ve parçalanması yüzünden çöküp gitmiştir.

Bu sözlerin hakikate uymadığı zannedilebilir vé bu zannı takviye için belki Palladio'nun orijinal "güzelliği", yahut daha sonra Schinkel'in çok daha zayıf inşa eserleri hatıra gelir. Evet, her ikisi de *Goethe*'nin bile gözlerini kamaştırmış, hayranlığını çekmişlerdi; fakat şu var ki, bu eserler artık eski san'at dehasının mirasyedice

kullanılıp tüketildiğini anlatan tipik misallerden başka bir şey değildir; onlarda henüz kendilerinden evvelki san'at dehasının yükseltici kuvvetini hâlâ sürüp giden bir an'ane halinde, hissediyoruz; hattâ o kuvvetin ilk belirme anındaki volkanvarî hamlelerinden temizlenmiş olması, bu eserlere daha temiz bir karakter kazandırmıştır: "Sanki yokluktan sıçrayıp çıkıyormuş gibi serbest ve kolay"! hakikatte bu yokluk onların gerisinde değil, hemen önlerinde idi. O eserler şüphesiz yokluktan gelmiyorlardı, fakat tamamen dağılma ve çözülme yolunda yürüdükleri için, yokluğa doğru gidiyorlardı.

Renaissance'ın Gotik'e karşı takındığı düşmanca tavır, Klassisizm'in Barok'a karşı aldığı cepheden farklı değildi. Barok da, aynı sebeplerden dolayı, geriye doğru Renaissance'a ve ileriye doğru Klassisizme karşı tenkitkâr bir tavır takınmıştı. Fakat burada da tarihin akışı sanıldığı gibi değildir: ekseriya Renaissance'ın yerine Barok'un ve onun yerine de Klassisizmin geçtiği sanılır; hakikat şudur ki: Renaissance'ın ilk devirlerinden başlayarak Klassisizmin sonlarına gelinceye kadar daima aynı kalan, çöküntü ve kesintiye uğramadan ilerleyip giden bir san'at cereyanı kendini hissettirmektedir.

Klassisizm, Renaissance'ın ilk devrinde başlamış ve Renaissance'ın Klassisizmle nihayetlenmiştir. İşte Barok'un karşı koymak ve devirmek istediği hedef bu cereyanın ta kendisi idi. Fakat Barok buna karşı koymada muvaffak olamadı: hasmı kendinden daha ömürlü oldu. Barok bir nevi Contre-reforme ve piétisme ruhile mücadeleye atılmıştı. Gotik'in, Renaissance formları içinde yemiden hayata kavuşması Barok'u meydana getirmişti. Yani bu sonuncusu Renaissance ile Gotik'in bir sentesi idi; hatta bir bakıma Gotik'in siyenesinde saklı olan büyüme ve gelişme insiyakının, son gotik (Spätgotik) devri nihayet bulduktan sonra, inkişafına devamla ortaya koyduğu bir san'at istikameti idi. Son Gotik devri böyle bir gelişme sonunda Barok'u kendi içinden, hem de Renaissance araya girmese idi bile, nasıl olsa doğuracaktı. Nitekim bunu resimde misalleriyle isbat etmek mümkündür: ezcümle Almanyada Tuna mektebi diye anılan zümre (Altdorfer, Grünewald, Baldung, Wolf Huber), gotik devri sonlarında Barok temayüllerinin hemen uyanmak üzere olduklarını pek güzel açığa koyar.

Rokoko'ya gelince, bu da Barok'la Klassisizm arasında bir nevi sentez mahiyetinde idi; dıştan görünüşü ile ilkin Barok'un Klassisizme, hem de bu sonuncusunun ana vatani olan Fransada, kısmen galebe çalmasından, içten görünüşü ile ise nihayet klassisizmin Barok'u, yenmesinden doğmuştu. Başlangıçta Barok'un bütün azameti ile şahlanmasından doğan Rokoko, zaman geçtikçe özünü kaybederek Barok'un kuru, cansız bir kalıbından ibaret kaldı. Netice, üzerine gelişi güzel Barok tezyinatı serpiştirilivermiş Klassisit bir binadan başka bir şey değildi. Empire ise bu tezyinatı da, tıpkı bir maskeli balo sabahında duvar tezyinatının kaldırılması kabilinden, adeta el çabukluğu ile indirmiş ve onların yerine antik çeşneli tek-tük bazı sembolik resimler eklemekle iktifa etmiştir.

Kadim antik devirlerden alınmış olan dekoratif unsurlar gerek Klassisizmde ve gerek Barok'ta müşterek vasıflar teşkil ettikleri için, birbirlerinden apayrı istikametlere yönelen bu iki cereyan arasında karşılıklı tesirlerin ve birinden diğerine geçişlerin, kısmen de ihtilâfların vukubulması bir dereceye kadar kolaylaşmış oluyordu.

Barok ancak İtalyada ve daha sonra Almanya'da bazan tam mânasile muzaffer olduğu halde, Renaissance ve Klassisizm Fransada tutunmuşlardır⁷⁾. Tatbikatta Mansart ve nazariyatta Blondel, Perrault ve Fréart de Chambray Klassisizm çığırını açtılar. Louvre fasadı için girişilen mücadelede (1665) Bernini'in uğradığı mağlûbiyet Klassisizmin Barok'la savaşmasında en hararetli safhayı ve nihayet kat'î galibiyeti Klassisizmin kazandığını gösteren bir belirti idi. Klassisizmin, kaideye en ufak bir uygunsuzluk karşısında bile düşmanlığı daha 18 inci asırda okadar ileriye götürülmüştü ki, Perrault dahi 17 inci asırda Klassisizmin Barok'a galibiyetini ifade eden fakat hâlâ iki katlı inşa tarzını tek sıra sütunla birleştiren Louvre fasadı yüzünden "keyfiyce hareketlerin babası" diye damgalanmaktan kurtulamamıştı⁸⁾. Fransada XV inci Louis'in hükümdarlığı esnasında Rokoko'da Klassisizme karşı az çok zayıf bir reaksiyonun belirdiği sıralarda bile, kaide merakı kısmen — İngilterede olduğu gibi — asıl Renaissance tesirleri altında kısmen de — XIV üncü Louis modasile — diğer Avrupa memleketlerine sirayet etmişti. Klassisizm böylelikle kaideci (regelhaft) teori prensibini kat'î zafere ulaştırmış oluyordu.

IV. TATBİKATTAN TEORİYE!

Humanizmin çok belirgin olan nazari ve edebî karakterine uygun olarak Renaissance mimarisi de bir nevi edebî çığır halinde kendisini tanıtmıştı. O vakittenberi bir mimarî edebiyatı kurulmuştu ki, Gotik'in son çağlarında bu edebiyatı müjdeleyenler empirist zihniyette olmak üzere bir kaç tanınmış simadan ileri gitmiyordu. Bu çığır "antiquité" den yegâne intikal eden bir eseri, Vitruv'un "De architectura" adlı kitabını örnek edinmişti. Bu kitap tekrar, tekrar neşredilmiş, tercüme olunmuş, resimlerle süslenmişti⁹⁾. Böylece ortaya çıkan teorik mimarî edebiyatı mimarlar için, iptidai ve aşağı sayılan an'aneci san'at tatbikatı yanında ikinci ve *yüksek* bir bilgi kaynağı haline gelmişti. Kendini estetik'in kolları arasına atan bir san'atm mukadder âkıbetini burada ergeç görmek mümkündür.

İzah ettiğimiz bu tekâmül seyri meslekten olmayanlara mimarînin kapılarını açmıştır. Renaissance'denberi mimarî tarihi bu sîmaların gittikçe artan misallerile doludur: Leon Battista Albertiden Knobelsdorff'a varıncaya kadar — asıl Barok'u hariç tutalım — mimariye hâkim olanlar edebiyatçılar, matematikçiler, topçu subayları ve ressamlardır. Boileau'nun Perrault hakkında:

"Kötü bir hekimden iyi bir mimar çıktı" (de mauvais medecin devient bon architecte) demesi pek mânîdardır.

Teorik edebiyatın yayılması humanist bilginlerle mücehhez kimselere, meslekten olmamalarına rağmen, mimariye heveslenmelerine ve yapı sahibi sıfatile de sık sık mimarın işlerine karışmalarına yol açtı: "Bir ev inşa ettiren, orada hem rahatlığın ve hem de lüzumlu eşyanın bulunmasını istiyor; bir çoklarının, şuradan buradan kapma fikirlerle kendi bildiklerine bina inşa ettirmek için, mimar olacakları geliyor; bu maksatla muhtelif mimarî eserleri takip ediyorlar ve o eserlerde kendilerince tasavvur ettikleri taksimata ait bazı şekiller bulmaya çalışıyorlar"¹⁰⁾. Bazan mimarî nazariyatına dair kitapların müellifleri bile mimar değillerdi; aralarında bir çoğu, meselâ Boland Fréart, hele kendinden sonrakilere bilhassa müessir olmuş kitabın müellifi Sieur de Chambray sırf merak saikasile kendilerini mimarlığa kaptırmış heveskârlardı.

Cordemoy hakkında da aynı şey söylenilir. 18 inci asırda durup dinlenmemecesine bina inşa etmek hevesi nasıl dünyevî ve dinî iktidar sahiplerinin merak sardurdıkları bir spor halini almış ise, sa-

raylarda yarı edebiyatla karışık bir mimarî bilgisi umumî kültür ve bilgi seviyesinin en esaslı unsurlarından biri haline gelmiştir.

Mimarî nazariyatının Renaissance'tan beri klassisizmde aldığı hâkim vaziyet, Barok'da değişmiş ve tersine dönmüştür. Burada mimarî edebiyatı, daha evvel gotik'in sonlarında olduğu gibi, tekrar basit yardımcı bir âlet ve vasıtadan ibaret olmak mevkiine düşmüştür. Barok'un kendine has mimarî nazariyatı yoktur. Barok devrinin mimarî edebiyatında tek tük nazariyata rastlansa bile, bunlar ancak Klassisist nazariyatından arta kalmış fikirlerdir ve zamanla melezleşmişlerdir.

V. HÜMANİZM VE TERBİYE İDEALİ.

Renaissance'ın "Gestalt" noktai nazarından o kadar vuzuhlu olmayan, edebî nazariyata dayanan yeni inşa telâkkisi tarihte Hümanizm ile beraber yürümüş, onun esas unsurlarından biri olarak ortaya çıkmıştır. Hümanizm, bilindiği gibi, klâsik yâni kökleri kadim çağlara (antiquité'ye) kadar derinleşen terbiye idealini ortaya koymuştur. Mimar bu suretle hümanistçe yetişme ve olgunlaşma idealini nefsinde cemetmiş bir şahsiyet haline geliyordu. Nasıl ki, şair, ressam, heykeltıraş da fikir ve san'at temeline dayanan yeni bir üst tabakanın mensuplarını teşkil etmişlerdi. Eski aristokrasi de hemen akabinde bu yeni sınıfa dahil olmakta ve ona elinden geldiği kadar yardım etmekte büyük bir şeref duymaya başlamıştı:

"Destancı Kralla varsın yanyana yürüsün,
İkisi de insanlığın zirvelerinde dolaşırlar"!

Orta çağla Renaissance arasında san'atkâra verilen yer ve değer ¹¹⁾ bakımından bu tezadı Dürer de İtalyaya seyahati esnasında farketmiş olacak ki, şöyle diyordu: "İşte burada bir efendiyim, vatanımda ise bir parazit ¹²⁾"! San'atkârın içtimaî değer ve itibarını tayin hususunda Barok'la Klassisizm arasındaki tezad'ın mânalı bir tezahürüne Sandart'ın (1606 - 1688) Rembrandt hakkındaki şu sözlerinde rastlanır ¹³⁾: Ryn'li Rembrandt'm, o mükemmel san'atkârın, köyde doğup büyümüş bir değirmenci çocuğu olduğu halde, tabiatın kendisini bu kadar asil bir san'ata ulaştırmış olmasına ve o sayede çalışkanlığı, doğuştan istidatları ve temayülleri yardımıyla san'atında üstün bir seviyeye yükselmiş bulunmasına, ne kadar hayret edil-

se yeridir. Tamamile hak vergisi olan istidadı,, çalışkanlığı, her gün muntazam egzersizleri sayesinde hiç bir şeyden mahrum kalmamıştı. Eski eserleri görmek ve san'at nazariyatını öğrenmek için İtalya'ya ve diğer ülkelere gitmemiş, hattâ Hollanda dilinden başka lisan bilmediği için kitaplardan fazla istifade imkânlarına sahip olmadığı halde.. Rembrandt bu sebeplerden dolayı mektep itiyatlarında inat ve ısrarla sebat etti ve san'at kaidelerimize perspektife ve antik statülerden faydalanmaya; Raphael'in resimsan'atına ve klâsik anlamı tahsiline açıktan açığa karşı koydu ve mesleğimiz için çok lüzumlu olan akademilerle mücadeleye atıldı ve onlara, insanı bağlayan tek kayıt tabiattır, ondan gayrısı hüükümsüzdür diye karşı koydu...

Orta çağın büyük kiliselerini inşa eden ustalar, ne kadar istidatlı ve itibarlı olurlarsa olsunlar, nihayet birer esnaf ustası idiler ve öyle kalacaklardı; gerçi Gotik'in ortalarına doğru çok ün kazanmış tek tük bazı ustalar şuradan burada sivrilip yükselmeğe başlamışlardı. Fakat bunlar iskele başında çalışan taşçı ve divarcıların gözünde hâlâ kendilerinden biri ve belki kendilerinin başı sayılıyorlardı. Usta ile onun emirlerini yerine getiren işçi arasında o derin, menhus uçurum ancak Renaissance'da açıldı; artık bilgili olmak ve olmamak büsbütün başka şeylerdi. Garp kültürünün son büyük terkipçi - sentetik devri olan Barok'ta bu uçurum kısmı azamı itibarile dolduruldu. Fakat Klassisizmin zaferi ile nihayet büsbütün yerleşti kaldı.

VI. YAPI KORPORASYONUNDAN MİMAR BÜROSUNA

Hümanizm ve Renaissance'la başlayan "Münevverler" e mahsus inşa san'atının orta çağdan kalma esnafça - tradisyonel yapı tatbikatı ve onun içtimaî bünyesi üzerine derin izler bırakmadan geçmesi imkânsızdı.

Ortaçağ bu sahada — her halde Almanya, Fransa ve İngilterede — iki çeşit organizasyon vücade getirmişti. Alt kademeyi oranın mahallî dülger vesaire loncaları teşkil ediyordu; bunlar yine o mahallin gündelik yapı ihtiyaçlarını karşılıyorlardı. Bunların üstünde bir de ayrı ayrı mahalleri birbirine bağliyyacak şekilde (inter-lokal) ikinci bir yapı organizasyonu kurulmuştu ki, bu da her za-

man mutad olmayan büyük çapta siparişleri alıyor, meselâ mahallî ustaların umumiyetle ne sayıca ve ne de kabiliyetleri itibarile haktan gelemeyecekleri büyük kilise inşaatını deruhte ediyordu. Bu gibi inşaat için lüzumlu personel, uzak yerlerden, hattâ bazı memleket hudutları dışından çağırılıyor ve büyük bir kilisenin inşa edileceği yerde çalıştırılıyordu.

Almanya'da bu kabil büyük işleri üzerine alan yapı korporasyonlarının mahallî loncalara karşı hudutları kesin olarak çizili ve kapalı (âdeta exterritorial), sırf kendilerine mahsus bir teşkilâtı vardı ki, orada mükellefiyetleri, örf ve âdetleri tayin edilmiş olduğu gibi, nizalı işleri ve davaları da kendi aralarında halledilirdi. Kaide ve nizamlarının tesbit ve tayini için içtimalar yaparlardı. Bu gibi içtimalara dair 15 ve 16 ıncı asırlardan misaller bulunabilir. Almanya'da yapı ustalarının ilk umumî içtimalı 25 Nisan 1459 da Regensburg'da yapılmıştır. Bu toplantıların daimî merkezi olarak zamanla Strassburg ön plâna geçti.

Büyük bir yapı işinde projeyi hazırlamak, sevk ve idare etmek ve işi tanzim etmek bir insanın bütün zamanını, kuvvetini tamamilen alıyor, üstelik her günkü basit kabiliyetler dışında hususî bir istidadı ve öyle bir istidadın gelişmesini şart koşuyordu. Bu hal yapılan işin mahiyeti icabı idi ve orta çağda olduğu gibi, Renaissance'tan bugüne kadar daima kaçınılması imkânsız bir zaruretti. Şöyle ki, projenin hazırlanmasını ve işin sevk ve idaresini üzerine alan yapı ustası bütün orta çağ boyunca tamamilen pratik usullerle yetiştirilmekte idi. Bu yetişme diğer loncalarda kalfa ve ustalar yetiştirilmesinden tamamilen farksızdı; burada evvelâ çırak ve kalfaların mutad terbiye ve tahsili ile işe başlanıyordu. Usta, boş saatlerinde isterse alelâde bir çırak gibi taş yontmaktan çekinmiyordu¹⁴⁾.

Gotik'in Almanya'da, Fransada ve İngilterede olduğu gibi çok fazla tutunmadığı İtalyada yapı ustalarının kendi aralarında birleşerek biraz evvel anlattığımız tarzda sabit birer teşkilât vücude getirdiklerine rastlanmıyor; o sebeple bu memlekette Hümanist mimar daha serbest bir çalışma zeminine sahip bulunuyor ve ancak ara sıra mahallî loncalarla çatışmak zaruretinde kalıyordu. Bu kabil çatışmaların en meşhur misali, Brunelleschi'nin o meşhur kilise kubbesini tamamlar tamamlamaz Floransada dülgerler loncası ileri gelenleri tarafından tevkifi idi ki buna Brunelleschi'nin ipek doku-

macılarına kuyumcu diye kayıtlı bulunduğu için yapı san'atının icrasına salâhiyetli olmadığı sebep gösterilmişti.

Yeniden hayata kavuşan antiquité'nin propagandasından ve yeni profan (dini olmayan) tezyinat şekillerinin dekoratif ihtişamından cesaret alan mimar yalnız İtalyada değil, daha evvel bahsettiğimiz teşkilâtın en fazla tutunduğu memleketlerde dahi gelişmek, serpilmek imkânlarını elde etti. İlkin, yurt dışına çıkan İtalyanlar gittikleri yerlerde mimarlığa başladılar; onlara daha sonraları yerli mimarlar katıldı. Aynı zamanda mutlakiyet rejimleriyle birlikte Hükümdar saraylarının inşası yavaş yavaş kilise vesair ibadethane inşaatının yerini almaya başladı. Hümanizm çıғırında yetişmiş olan mimar yapı sahibi Hükümdara plânları hazırlayıp veriyor; o plânların icrası da ekseriya yerli halktan usta ve kalfalara tevdi ediliyordu.

Bütün bu hâdiseler yapı korporasyonlarına ağır bir darbe oldu. Esasen ayrı ayrı Devlet hudutlarını aşan bu internasyonal teşkilât mutlakiyet rejimlerinin bir nevi otarşi üzerine kurulu hâkimiyet ideali ile kolay kolay bağdaşır şeyler değildi. Nitekim Almanyadaki yapı korporasyonlarının Stassburg'lu ustalarla teması, bu şehrin Fransa tarafından ilhakı üzerine, 1707 de menedildi¹⁵); keza o teşkilâtın hususî san'at esrarı vesair örf ve adetleri de 1731 de kaldırıldı¹⁶). Yapı teşkilâtının mensupları yavaş yavaş mahallî loncalar içinde eriyip kayboldular: her hangi pratik ehemmiyeti kalmayan an'aneleri 1717 de ilk defa Londrada ortaya çıkan farmasonlar için basit birer sembol haline geldi.

Hümanizm çıғırında yetişmiş olan Renaissance'ın Klassisist "mimar"ı nasıl kendisi gibi mahallî kayıtlara bağlı olmayan yapı ustasının yerine geçmişse, Barok mimarı da ilk defa dülgerlikten, inşaat zanaatından yetişmiş, ortaya çıkmıştı. (Goethe'nin "san'attan önce zenaat gelir" sözünü haklı çıkaran bir hâdise) Bu kabil san'at-kârlara Barok devrinin en parlak çağında bir çok ailelerde nesiller boyunca rastlamak mümkündür. Cenup Almanyanın katolik kilise ve manastırları, Barok geleneğini muhacir İtalyan ustalarından öğrenmiş olan san'at erbabı tarafından inşa edilmişlerdir. 18 inci asır ortasında bu aile tradisyonu hemen tamamilen sönüp kaybolmuştur.

Klassisizmin Barok'a karşı takındığı menfi tavrın bir sebebi de, akademik tahsil görmüş "mimar" m yapı ustasını sosyal bakımdan hor karşılamasıydı. Blondel'in tâbirile "akla değil de göreneğe uya-

rak yaşayan”¹⁷⁾ zeneat erbabı daima klassisizmin hücumlarına hedef olmuştur. Meselâ şu yolda ağır tenkitler eksik değildir: “Dülgere ustalarının şu moda sanatındaki küstahlığı o kadar ileri vardı ki, binanın cephesini bile, sanki bir salonun duvarları imiş gibi, türlü dekorlarla süslemekten çekinmediler. Bu adamlara mimar demek bile fazladır”¹⁸⁾.

Mahallî inşaat zeneatinin mukadderatı da diğer san’at şubelerinin uğradıkları akıbetin aynı idi: loncaların günden güne inhilâli neticesinde yavaş yavaş kapitalizm ve kapitalist teşebbüs şekilleri buraya da ayak basmışlardır. Yapı ustası böylelikle inşaat müteşebbisi ve hattâ spekülâtörü haline gelmiştir. Bu değişmelerin yanı sıra giden diğer bir yenilik de, inşaatta bürokratik Devlet memurlarının günden güne vazife almaları idi. (Hükümet hesabına çalışan müteahhitten resmî hükümet mimarına ve nihayet mimar başına gelinceye kadar türlü türlü kademelerden geçen bir istihale!). İlk defa inşaat işlerinin kontrol ve mürakabesile vazifelendirilen bu resmî memurlar teşkilât bakımından şüphesiz bir zaruretin neticesiydi ve ehemmiyetli bir terakki hatvesiydi; fakat daima yeniliğe elverişli bir zihniyetle çalışmadıkları için bir çok bakımlardan zararlı neticele: doğurdukları inkâr edilemez.

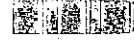
VII. ZENAATTAN AKADEMİYE:

Hümanizm terbiyesi almış olan Renaissance mimarı, asil Hümanist gibi, bir yere bağlanıp kalmayan, arada, bohemien seciyesile ilk defa ferdiyetçi — individualist — bir veçhe taşıyordu; hümanist çığırda yetişmiş san’atkârlar arasında müşterek atmosfer muayyen meslek ve ihtisas kadroları halinde teşkilâtlanmış değildi. O devrin «Akademi» leri mesleğe ait pratik gayeler uğruna kurulmuş, pedagojik kurullar olmaktan ziyade, karşılıklı ilham kaynağı olarak müşterek san’at anlayışını ve istikametini kuvvetlendirmek için vücade getirilmiş birer mahfelden ibaretti. Bu nevi akademiler evvelâ edebiyat sahasında ortaya çıkmışlar ve sonra güzel san’atların diğer şubelerine ve en sonunda mimariye geçmişlerdir. Bu sahada teşkilâtlanma hareketine ilk defa önyak olan mutlakiyet rejimlerinin merkantilist siyaseti idi. XIV üncü Louis devrinde Mazarin 1648 senesinde lonca mensubu olmayan bütün ressamı ve hey-

keltraşları «Académie de peinture et de sculpture» kadrosunda topladı; bunu 1671 de «Académie d'architecture» takip etti. 17 inci asrın sonunda umumiyetle 18 inci asırda Almanyada tek tük mimarî akademileri kuruldu. Bu akademilerin de, Fransadakiler gibi gayesi, mimarî herkesçe hakir görülen esnaf geleneklerinden tamamile uzaklaştırmak ve onu Hümanist klassisist mimarî nazariyatının rasyonel ve matematik usullerine uygun bir çığırda yetiştirmektir; bu nazariyeler o devirde pek bol olduğu gibi, gittikçe de çoğalmakta idi.

Mahallî örf ve adetlere bağlı, geri inşacılık san'atı, mimarîde başlayan teşkilâtlı, pedagojik rasyonalizasyon hareketinin tesirlerine umumiyetle çok sonraları maruz kalmıştır; bu tesirler en fazla 19 uncu asır zarfında ihtisas okullarının yayılmasıyla hissedilmiştir. Hattâ şayanı dikkattir ki, Descartes inşaatta basit zenaat usulünü plânlı - rasyonel bir mektep haline çevirmek için bir plân bile hazırlamıştı. ¹⁰⁾

VIII. MODELDEN KROKİ TAHTASINA



Evvelce bahsettiğimiz dağılma ve gerileme tezahürleri yalnız mimariye inhisar etmemiştir; bu, aşağı yukarı bütün san'at kollarının ortaklaşa akibetidir. Aynı zamanda resim ve heykeltraşlıkta da usta ve kalfalıktan teşkilâtlı san'at okullarına geçilmiştir. Esasen Renaissance'm ve klassisizmin mimarîsi, heykeltraşlığı ve resamlığı stil ve zihniyet itibarile bir bütün manzarası gösterirler.

Garpta hâdiselerin bu şekilde seyri resimde ve bir dereceye kadar mimarîde hemen hemen kesintiye uğramadan zamanımıza kadar uzanıp gelmiştir. Şüphesiz burada da 18 inci asır sonlarından beri ve 19 uncu asırda bazı gerilemeler kaydedilmiştir; fakat bu gerilemeler şimdiye kadarki inkişaf seyrini değiştirecek derinlikte değildir; ancak bazı derece farklarından ibaretti. 19 uncu asrın ortalarına doğru resim ilerlemeğe devam ettiği halde, plastik san'atların geri kalması muhtelif sebeplerden ileri geliyordu: evvelâ kendi tabii çerçevesi demek olan mimarînin gerilemesi ve diğer yandan — ikinci bir sebep — her iki sahada mekân kavrayışının zayıflaması! 19 uncu asrın resimde ortaya koyduğu eserler hiç şüphesiz 18 inci asrın en ileri şaheserlerini gölgede bırakacak ve hattâ 17 inci asrın san'at eserleriyle hiç korkmadan boy ölçüşecek kudrette idi.

Bunlar hakkında ne düşünülürse düşünölsün, güzel san'atların diğer kollarında da mimarîde olduğu gibi bir gerilemeden, hattâ bir duraklamadan bahsedilemez. ²⁰⁾

Şu halde nasıl oluyordu da bu tek saha, yâni mimarî diğerleri arasında bu kadar geri kalıyordu? Bunun şüphesiz şimdiye kadar anlattıklarımızdan başka hususî bazı sebepleri olmak gerektir.

Bina, mekân dahilinde muayyen bir yer kaplayan üç buutlu bir eserdir. 18 inci asırdanberi klâsik mimarî eserlerini kâğıt üzerinde tanıttıkları eserler ise ancak iki buutludur. Bu buutlar kroki, makta ve cepheye ait bazı resimlerle canlandırılmaya çalışılmıştır. Vaktile bu resimler yerine modeller kullanılırdı. Orta çağda her işçi sabah-tan akşama kadar canlı bir model karşısında çalışır, gündün güne yükselen binayı her an üç buutu ile görebilirdi. Nihayet kendi de günün birinde plân yapacak veyeni bri eser ortaya koyacak vaziyete geldiği zaman, o eseri muhayyilesinde yine üç buutlu bir model halinde canlandırırdı. Hattâ Barok devrinde bile mimar ancak darda kaldığı zaman bazı notlar ve krokiler için eline kâğıt kalem alırdı. Fakat bu krokilerin ehemmiyetini ve lüzumunu hiç bir zaman fazla büyütmezdi; asıl işi kulağa çarpacak bir melodi yaratmak olan musikişinas için yazılı notaların mânası ne ise, mimar için de çizili krokilerin ehemmiyeti o idi. Nitekim Francesco Barromini (1599-1667) rivayet edildiğine göre, çizili plânlarla kalmıyarak bazan tahtadan veya bal mumundan küçük modeller yapardı; çok kere nasıl çalışılacağını göstermek için işçinin âletlerini aldığı, bizzat kullandığı olurdu. San'atın bütün esrarına vakıftı. ²¹⁾ Balthazar Neumann (1637-1753), kendi rivayetine göre, Paris seyahatinden dönüşte bilhassa modeller getirmişti. Maksadı bütün o eşyanın nasıl yapıldığını göstermekti. Derslerine esas olarak bu modelleri kullanmaktan büyük bir haz duyuyor, öğünüyordu.

18 inci asrın mimarî akademilerinde ve hele 19 uncu asrın yüksek teknik okullarında vaziyet ne kadar değişmiştir! Bu akademilerin ve okulların talebesi muhayyilelerini artık karşılarında kademe kademe yüklesen bir binanın üzerinde geliştirmek imkânından mahrumdurlar. Önlerinde sadece mimarî nazariyatına ve tarihine dair ders kitapları ve onların yanı başında kroki tahtası, cetvel ve pergel vardır. Binayı canlı bir bütün olarak değil, ancak kroki ve mak'ta halinde görebilmektedir. Bu genç mimarlar kendi eserlerini de aynı şekilde, yani karşısında üç buutlu bir model görmeden kro-

ki, mak'ta ve fasad hesaplarını kâğıt üzerine dökmek suretile hazırlıyorlar. ²²⁾ Bu hesapların birbirine hakikaten uydurulması da bir meseledir. Bu uygunluk elde edildikten ve statikin icaplarıyla beraber belediye hükümleri de yerine getirildikten sonra, sıra hazırlanan plânın müteahhide verilmesine gelir. Nihayet inşa alanında (chantier) gelip geçenlerin gözü önünde yükselen ve tamamlanan üç buutlu bina gerçi kroki, mak'ta ve fasad hesaplarının fizik-teknik bir sonucudur. Fakat öyle bir sonuç ki, mimar kendisini temize çıkarmak için türlü mazeretler arayacak: "ben de istemedim amma bir kere oldu" diyecektir.

IX. TARİH KOPYACILIĞI VE MASKELİ BALO MİMARLIĞI

Renaissance mimarîsi Yunan - Roma stilini örnek edinmekle başlamış, fakat bu taklitçilik yolunda, kendinin de farkına varmadığı yaratıcı hayatıyeti sayesinde, kendine has, yepyeni ve orijinal bir inşa stiline ulaşabilmişti. Gözleri geriye çevrili olmakla beraber, daha sonraki devirlerde görüleceği gibi, sırf maziye saplanıp kalmış değildi; çünkü "antiquité" nin zaten harabe halinde arta kalmış eserlerini hakikî çehreleriyle tanımak ve onlara bağlanmak imkânsızdı. Kaldı ki, Renaissance kadim çağlara yalnız bir defaya mahsus olan, tarihî hususiyetlerinden dolayı değil, onda kendisince mutlak saydığı, değişmez ve ölmez idealleri gördüğü için kıymet veriyordu. San'atkâra göre eser ne kadar mükemmel ve muazzam olursa, bu ebedî örneğe o derece yaklaşmış olurdu, fakat bütün bunlara rağmen şu geriye bağlanışta, hazır şekilleri ve kaideleri bile benimsenmiş büyük bir tehlike de saklı idi; bu, bizzat kendi köklerine ve temellerine dayanan bir san'at anlayışına sahip olamamak tehlikesi idi.

Barok devrine geçince, antik inşa şekillerinin ve fikirlerinin değerlendirilmesinde gerçi daha fazla istiklâl kazanıldı. Fakat müteakip asırlarda tarihçi görüşün (asıl mimarî tarihçiliğin) yer yer belirtileri dikkatten kaçmıyordu. Bunu bilhassa Gotik eserlerin — yâni stile sadık kalınarak — devam ettirilmesi ve tamamlanması için sarfedilen gayretlerde açıkça görmek mümkündür.

Fakat geçmiş asırlara bağlanmakta ifrata gitmek şüphesiz za-

rarh neticeler doğuracaktı. İşte bu ifrat yine evvelâ ilim ve edebiyat sahasında ortaya çıktı. Vives, Shaftesbury gibi platonistlerden başlayıp, ilk romantiklere ve sonunda asıl romanizme kadar uzanıp gelen fikir cereyanı, aydınlık (Aufklaerung) devrinin rasyonalizmine zıt bir istikamet tutturarak, ilk defa tarih derinliğinin olanca şuuruna ermiş, geçmiş devirlere kendini veren, onu yeniden yaşayan bir tarih anlayışının zaferini sağlamıştır. Bu anlayışın mânevi ilimlere ne kadar geniş terakki ufukları açacağını burada uzun boylu izaha hacet yoktur. Bugünkü mânada edebiyat tarihi, san'at tarihi, din tarihi, fikir tarihi ancak o vakittenberi tanınmaya başlamıştır. Her büyük ilerlemede olduğu gibi burada da bazı tehlikeler yok değildi; fakat bu tehlikeler bütün diğer sahalarda az çok sür'atle savuşturulabilmişti. Tarihçi görüşün doğurduğu tehlikeye karşı koyamadan, onun önünde zebun kalırcasına diz çöken tek san'at sahası mimarî idi. Bunun şüphesiz bazı sebepleri vardı. Hakikaten, sadece okul sıralarında yetiştirilmiş, kroki tahtası üzerinde büyütülmüş, bütün ideali cetvel ve pergele bağlı kalmış olan son devir klassisizmine gelinceye kadar oluşunu yukarıda adım adım takip ettiğimiz içten zayıflama ve temelden mahrum kalma mimarîyi böyle bir neticeye hazırlamış bulunuyordu.

Barok'un çekilip yerini boş bırakmasındanberi bu sahada artık orijinal yaratıcı kuvvetten bir şey kalmamıştı. Aynı zamanda "Antiquité" ye gösterilen alâkanın mahiyeti ve mânası da değişmişti. Zihinlere tamamen yer etmiş olan tarih anlayışı "klâsik" kadim çağları artık ebedî bir kategori olarak değil, diğer çağlar gibi zamana ve tarihe bağlı nisbî bir devir olarak tanınıyordu. Yeni Hümanizmin, antiquité'yi bütün hususiyetleriyle yeniden canlandırmak için sarfettiği gayretler bu tarih anlayışı karşısında akim kalmaya mahkûmdu. Bu suretle romantik - tarihçi cereyan edebiyat sahasında — ki en fazla oraya yakışır — kısa bir zamanda bertaraf edilebildiği halde, mimarîde kolay kolay silinmeyecek derin izler bıraktı. Bu izleri açığa koyan canlı bir misal zikredeceğiz: Berlin yakınında Tegel kasrı! ilk defa büyük kurfürst için Barok tarzında küçük bir av köşkü olmak üzere inşa edilmiş olan bu kasır, cepheyi iki yandan çeviren yuvarlak kalecikleri ve kenarda dört köşe kulesile muhakkak ki çok cana yakın bir san'at eseri idi. Kasır 1765 de Humboldt ailesinin mülkü oldu ve 1822 de Schinkel (1781 - 1841) tarafından Wilhelm von Humboldt (1767 - 1835) için binada tadilat

yapıldı. Fakat düşünölsün; bunu yapan o zamanın en büyük Alman mimarı, hattâ Clemens Brentano'ya göre "Asrın en büyük mimarı"; ve kendi hesabına o tadilat yapılan bütün Almanların Goethe'den sonra en seçkin münevveri! Fakat netice? Hayatiyet nâmına tek iz kalmamış, göze hoş görünen her türlü nisbetten âhenkten mahrum, fakat bu noksanlara bedel bir sürü alçı sütunlarla şahnişlerle süslenmek istenmiş, insana korkunç derecede sıkıntı veren dört köşe bir sandık! Önünde ve arkasında en meşhur klâsik - antik heykellerin muhtelif boyda alçıdan dökme örneklerle tezyin edilmiş, fakat ne yazık ki, hava tesirlerine mâni olmak için, üzerlerine bir de donuk bir yağlı boya tabaka çekilmiştir. Sözü kısası: hem yapanın, hem de yaptırmanın kültür zirvesile tam tezat teşkil eden bir aczin korkunç ifadesi!

Fakat tarihe karşı yeniden uyanan bu anlayış ve sezîş kuvveti sadece Yunan - Roma antiquité'sine müteveccih kalmamıştı; işin tuhafı, aynı alâka o vakte kadar hor görölmüş olan orta çağ karşısında bile esirgenmemiş, bilâkis orta çağ büyük bir hevesle etüd edilmeğe başlanmıştı. Mimarî de zamanın bu hevesine elbette adım uyduracaktı. Nitekim, öbür sahalardaki kadar kolay olmamakla beraber, burada da gotikvarî plânlar hazırlanmaya ve inşaat yapmaya başlandı ²³⁾.

Fakat niçin yalnız antiquité ve gotik taklid edilsin de diğeri bırakılsın? Tarihçi, her devrin kendine göre üstün vasıfları olduğunu iddia etmiyor muydu? O halde bunları da ihmal etmemek lâzımdı. İşte bu sebeple mimarîde Renaissance hevesine daha sonra Barok ve Rokoko hevesi katıldı; evvelce nasılsa ihmal edilmiş olan Romantizm tekrar ihya edildi. Hattâ Mısır mimarîsi bile, bilindiği kadar taklitten kurtulamadı. İşte bütün bunlar 19 uncu asrın taklitçi mimarı karşısında dizi dizi sıralanmış modellerdi, elinde model defteri her devrin üslûp karakteristiklerini ona rahat rahat tanıtabiliyordu. Böylece mimar "bütün devirlerin talebesi" oldu. Mimarî maskeli bir balo haline geldi:

"Aman yarabbi ne keşmekeş bu,
sanki bir maskeli balo çeker dikkati,
akıllara hayret verici ne yalpadır bu
karşında görönsün her kıyafeti!" ²⁴⁾

İşte bu sebeple 19 uncu asır mimarı bütün geçmiş devirlerin

tarz ve üslûbunda bina inşa etmeği öğrendi. Amma, kendine göre bir inşa stilinden, yine kendine has bir ifade tonundan mahrum kaldı. Bu noksan nihayet göze batar bir hal aldı; çünkü geçmiş devirleri tarihî hususiyetleriyle tetkik eden san'atkâr elbette ki kendi devrinde de — yine tarihî bir devrin karakteristiği olmak üzere — bazı stil hususiyetleri arayacaktı!

Fakat netice hakikaten korkunçtu: genç stil "jugendstil" denilen ucube bir şekil ortaya çıktı!

Bu denemede muvaffakiyetsizliğe uğradıktan sonra, ileride ehemmiyetli tetkiklere başlangıç olacak mütevazi bir adım atıldı: Friedrich Ostendorf talebelerine, Barok devrine kadar canlı mimarî eserlerini ve bilhassa Barok'unkileri o vakit inşa edildikleri zihniyetle kavramayı, onları kuranların gözile görmeği, öylece bu eserlerin kuruluşunu ve mahiyetini canlı olarak zihinlerinde tekrar yaşamayı tavsiye etmişti. Bu suretle canlı ve ölü mimarînin farkları apaçık ortaya konmuş olacaktı. Ostendorf ve aynı neslin diğer mimarları yine tarih taklitçiliğine devam etmekle beraber, nispeten makûl bir yol tuttukları için, yeniden diriltilen Barok bozuk düzen bir yapmacıktan ibaret kalmadı, hattâ asıl Barok'un orta derecede eserleriyle pekâlâ boy ölçüşebilir bir seviyeye ulaşabildi.

Bugün, istikbale çekinmeden devredilebilecek yeni bir stil yaratmak yolunda ufak tefek başarı belirtilerile karşılaşılıyor, yahut ümit dolu nazarlarımız bize böyle belirtilerin şimdiden mevcut olduğu zannını veriyor. Bu ihtimallerden hangisinin doğru olduğunu kestirmek ileride bu günleri tetkik edecek olan tarihçiye nasip olacaktır.

Vaziyetin nisbeten daha az müşkülâtı olduğu dekoratif san'atlarda asrımızın başındanberi bir canlanma ve yenilenmeye şahit oluyoruz. Bu canlılığın zamanla mimariye sirayet etmesi ve orada da modern bir yenileme hareketine yol açması beklenebilirdi. Fakat, netice, ancak teknik tarzda inşa edilmiş binaya dışarıdan modern bazı tezyinatın ilâşirilmesinden ibaret kaldı. Dekoratif intiba gerçekten göz alıcı idi; fakat bu gibi dışardan süslemeler elbette içten gelme, orgaik bir san'at yapıcılığının yerini tutamazdı.

Görülüyor ki, stil heveskârlığının bir türlü içinden çıkamadığı fasit daire nihayet "Jugendstil" ile tamamile kapanmış, bütün tarihi exotique stiller kullanıla kullanıla tüketilmiş ve nihayet yepyeni,

orijinal bir stil'in adeta fabrikasyon nev'inden meydana konulması da tatmin edici bir netice verememişti.

Türlü stillere ait tezyinatın, bir san'at eseri olarak değil de herhangi pratik bir maksat için inşa edilmiş olan binalar üstüne gelişi güzel serpiştirilmesi cidden garip bir manzara husule getiriyordu. Bu tarz mimarî, Ruskin'in dediği gibi, "binaya bir takım tezyinatın ilâvesinden başka bir şey değildi" ²⁵). Bu garip manzara nihayet haklı bir reaksiyona yol açtı ve binanın hertürlü tezyinatın uzaklaştırılarak, ancak takip edilen maksada göre, sade gösterişsiz bir şekil arzemesi tercih olundu; böylece beton armenin teknik imkânlarına da alabildiğine geniş bir tatbik sahası hazırlanmış oluyordu. Bu sayede çirkinliğin belki bir dereceye kadar önü alınmıştı. Fakat güzellikten yana bir fazlalık yoktu. Basit çıplak binalar, anlaşılın estetik noksanını mazur göstermek için, sırf pratik, maksada uygun olduklarından o tarzda inşa edilmişlerdir deniyordu. Fakat bu da kendi kendini aldatmaktan başka bir şey değildi. Maamafih, burada da ümit verici ihtimaller büsbütün yoktur denemez. Bugünün mimarı, bizzat hüküm veremeyeceği şeyleri fazla kurcalamıyarak bir kenara bırakmakla açık yürekli bir yol tutmuş oluyor. Bu suretle serbest, serbest bırakılan saha, hiç olmazsa, ileride yeni san'at hamlelerine çıkış imkânını kazandırırorsa ne mutlu! Temenni edelim ki, öyle olsun!

Eski devrin mimarları nihayet teknik imkânların son haddine gelip dayandığı noktada eli kolu bağlı kalırlardı. Bu imkânlar şimdiye kadar beton arme ile akla hayale sığmıyacak derecede genişletilmiş bulunuyor; içtimai sıhhat, nakliyat tekniği, arazi bilgisi ve binanın kuruluş yerine ait malûmat elele vererek plânlı bir çalışmayı imkân altına almışlardır. Bu sayede demokratik - sosyal cemiyet nizamının Barok devrindeki mutlakiyet rejimlerine kıyas edilemeyecek kadar üstün bir başarı göstermeleri sağlanmış oluyor. Fakat bugünün mimarı bu ihtimallerden faydalanmayı bilecek midir? mesele buradadır.

X. MİMARÎ VE HER GÜNKÜ HAYATTA EHEMMİYETİ

Güzel san'atlar arasında hayatî ehemmiyeti olan şubelerden biri, hattâ teki mimarîdir denilir. Bina her şeyden evvel bir barınak olmak itibarıyla insan hayatı için zarurîdir ve aldığı şekle göre his-

lerimiz üzerinde müsbet veya menf bir estetik intiba husule getirir. Fakat mimarî aynı zamanda diğer bütün san'atlara, bilhassa resme ve plstike bir nevi yuva, sğmak ve — kelimenin hakikî ve mecaz mânasile — dayanak vazifesini de görür. Mimarnin gerilemesi bu yüzden diğer san'atların da ksz ve yuvasız kalmasına sebebiyet vermiştir. Bugün bir tablonun yeri neresidir? Nereye konulacaktır? Resim sergisine mi? Müzenin veya resim galerisinin duvarına mı? Yahut san'at tarihine dair kitapta kopyasının dercedileceği sayfeye mi? Zaten bugünün san'at tarihi kitapları için kopyalar ve reproduksiyonlar çizmeğe çoktan alışmışlar.

Heykel eskiden mimarînin bir unsuru idi; ya doğrudan doğruya binanın içine dikilir; yahut da Barok'da grldği gibi etrafı kapalı bir avlunun veya mimarî kıymet taşıyan bir meydanın merkezini teşkil ederdi. Bu ikinci şekil sonradan ters anlaşıldı ve 19 uncu asırdanberi heykel mimarî bir san'at eserile ilişiği olmaksızın âdeta muallakta imiş gibi gelişi güzel bir yere getirilip konuruldu. Bir avlunun veya mimarî zevkle inşa edilmiş bir meydanın değil de, sanki bütün bir dünyanın merkezini teşkil edecekmiş gibi şuraya buraya dikilen bu çeşit heykellerin misali binleri aşmaktadır. İşin diğer bir garip tarafı da şudur: 19 uncu asırdanberi heykelin mimarî dayanağı kaybolduğu için, bu boşluğu doldurmak üzere en lüzumsuz teferrata haddinden fazla bir heybet verilmek istenmiştir; o kadar ki, bronzdan dökülmüş veya mermerden yontulmuş bir büyük adam heykelinin pabularına, çoraplarına bile seyirciyi hayranlığa düşürecek bir gteriş verilmiştir. Hele at üstünde tasvir edilen heykellerden hiç bahsetmiyelim!

XI. EVDEN APARTMANA.

İnşaat sanayiinin istihsal cephesinde şimdiye kadar tetkik ettiğimiz değişmelere 18 inci asrın ortasından ve sonlarındanberi talep cephesinde de esaslı bir değişme katılmıştır.

İnsan, ilk defa yerleşmeğe başladığı zamandan 18 inci asır ortalarına gelinceye kadar ailesile beraber, o ailenin nesiller boyunca mlk olan bir evde otururdu. Ev inşasında gözetilen gaye, pek tabii olarak, orada oturacak olan mülk sahibini, onun ailesini, çocuklarını ve torunlarını barındırmaktan ibaretti. Orta ağın ilk asırların-

danberi şehir meskenlerine örnek olarak bir taraftan köylü evleri, diğer taraftan da burg ve şatolar gözönüne alınmıştı.

Geçmiş devirlerin geleneklerinden kuvvet alan bu mesken kültürü ve mesken zihniyeti pek tabii olarak babadan oğula geçecek bir eve sahip olmak düşüncesine dayanıyordu. Her parça mobilye bu evin muayyen bir köşesine konmak için hazırlanmış ve ailenin babadan oğula geçecek bir nevi demirbaşı haline getirilmiştir. Kaldı ki, eşyanın bir kısmı daha ev inşa edilirken duvarı içine oyulmuş, sabit şekilde yerleştirilmiştir. Nesiller ve nesiller boyunca her zürriyet aynı odada ve aynı zifaf düşüğünde hayata gözlerini açmış, torun dedesinin yattığı beşikte uyutulmuş, dedenin diktiği ağaç toruna gölge ve meyva vermiştir.

Yer darlığı yüzünden bir çok ailelerin, aralarında sıhriyet olmadığı halde, aynı evin muhtelif katlarında yerleşmeğe ve yaşamağa mecbur kaldıkları hallerde bile mülk sahibi olmalarını temin için kat mülkiyetine cevaz verilmişti. Fakir bir kimsenin evine bir veya bir kaç yabancı aile alması ancak tektük rastlanan istisnaî bir hal idi ki, bununla kaide bozulmuş olmuyordu. Bu kaide ilk defa 18 ve 19 uncu asır esnasında Orta Avrupa şehirlerinde sona erdi.

Aile mülkü olan ev yerine cesim (kışlavari) apartmanlarda kiralık daire usulü geçti. Dededen ve babadan oğula miras yolile intikal yerine kısa vadeli ve her zaman feshedilebilir kira mukavelleri geçti. Orta Avrupa ve Şimalî Amerikanın büyük şehirlerinde bir apartmandan diğerine taşınıp durmak bir nevi kaide haline geldiği için, ev sahibi olmak milyonerlere nasip olan, adeta Derebeycesine bir yaşayış gibi görülmektedir. Bir apartmandan diğerine durup dinlenmeden göç etmeğe bir çokları göçebevari (nomadisch) hayat diye ad takmak istemişlerdir²⁶⁾. Fakat hakikatte göçebe ailelerin bile daima aynı çadırda barındıklarını ve ancak o çadırın kurulacağı yeri değiştirdiklerini unutuyorlar. Bugün için bahis mevzu olan tam mânasile bir çözüme ve yığınlaşma hâdisesidir.

Kiralık ev sahibinin nazarında, kendi ister içinde otursun ister oturmasın, sadece faiz getiren bir sermaye plâsmanından ibarettir. O yalnız kiracılardan — ki sayıları bazan aynı bina çatısı altında düzüneleri bulur — muayyen vadelere göre kira almayı düşünür; bu kiradan vergileri, ipotek faizini, sigorta primlerini ve tamir masraflarını da ödemesi şarttır; bütün bu işler mülk sahibi için bir nevi talî veya aslî meslek haline gelmiştir.

Bu suretle ev inşaatı, yapı işlerinin bu en büyük kısmı, köklü ve temelli bir hayat tarzile son organik münasebetlerini kaybetmiş oluyor. Artık muayyen bir kimse ve ailesi için değil, rastgele meçhul bir yığın için, daha doğrusu inşaat piyasası için, mütemadiyen değişip duran kiracılar için bina inşa ediliyor. Her yerde aynı sermaye ve aynı moda değişmelerine uygun olarak, seri halinde apartmanların yükseldiklerini görüyoruz. Büyük şehirlerde meskenler, denebilir ki, arsa spekülâtörlerinin elinde bir âlet haline gelmiştir.

İzah ettiğimiz bu hâdiseler Pariste daha 18 inci asırda kendiliğinden ortaya çıkmış, o vakitler henüz çok daha küçük bir şehir manzarası gösteren Berlinde ise tek aile mülkü ev an'anesi 18 inci asrın mutlakiyetçi Kralları tarafından cebrî usullerle ortadan kaldırılmak istenmişti. I. Friedrich Wilhelm askerî garnizonunun mütemadiyen büyümesi karşısında subayları civardaki evlerin selâmlık dairelerine zorla kiracı olarak yerleştirilmişti; II. Friedrich 1765 Nisanında çıkardığı bir emirname ile büyük ev sahiplerine, yanlarına diğer ailelerden kiracı almaları mecburiyetini yüklemişti²⁷⁾. İlk kışlavarı apartmanları inşa ettiren de aynı hükümdardı. Bu "kışlalaştırmak fikrinin askerî garnizondan sivil halka geçmesi"²⁸⁾ demekti.

"Dışardan bakıldığı zaman muhteşem bir âbide gibi nazarları çelen, fakat süslü duvarları arkasında her türlü kötü ikamet şartlarını barındıran"²⁹⁾ büyük apartman eski Paris'in modernleşmesi sırasında III. Napoleon tarafından gördüğü teşvik ile moda haline aldı; bunun arkasında zaferle mest olan Bismarck Almanyası, en başta Berlin olmak üzere, bu asrî bina tipini benimsemekte tereddüt etmedi. Berlinde daha 1900 sıralarında ortalama hesapla bina başına 77 nüfus isabet ediyordu. (Londrada ise 8 nüfus)!

Bu hal pek tabii olarak içtimaî ve iktisadî bazı zaruretlerin taziyeki altında vukua gelmişti; ayrı bir tetkik mevzuu olabilecek bu zaruretlerden şimdilik bir kaçına dikkati çekmekle iktifa edelim: zaman sırasile en başta gelen faktör, memurların ve subayların modern Devlet cihazının icabı olarak, nakilleri ve memuriyet değiştirmeleridir. Hükümdarın bir işaretile, yahut Devlet Şûrasının bir kararile memur başka bir vazifeye nakledilir. Askerlerin, barışta bile, daimî yer değiştirdikleri malûmdur. İkinci bir sebep, "Sanayi inkılâbı" neticesinde yoksul ve sefil toprak proleterlerinin endüstri şehirlerine göç etmeleridir; bu zavallılar, orada işçi kışlaları denebi-

lecek berhanelere, bodrum odalarına ve her türlü sefaletin barındığı mahalle aralarına doldurulmuşlardı. Bu yetmiyormuş gibi bir de 19 uncu asırda serbest piyasa iktisadî inkişaf edince, konjonktürel veya stürüktürel hareketler yüzünden müteşebbis ve işçilerin mütemadi bir kararsızlığa uğradıkları da görülüyordu. Fakat bu kararsızlık müşahede ettiğimiz hâdisenin ancak bir cephesini teşkil etmektedir; çünkü bir kaç nesil boyunca aynı şehirde kalan ailelerin büyük bir kısmı, yalnız bir kısmı, kira evlerinde oturmakla kalmıyor, aynı zamanda bu evleri devamlı olarak değiştirip duruyorlardı. O sebeple taşınmaların çoğu bir yerden başka bir yere değil, ekseriya aynı şehir içinde vukua gelmekte idi. Meselâ 1909 da Almanyanın muhtelif büyük şehirlerinde taşınmalar halkın ekseriya % 59 una kadar varmıştı. Bunun muhtelif sebepleri vardır: evvelâ, kiracının düştüğü iktisadî zorluklardan dolayı kirayı ödeyememesi yüzünden sık sık vukua gelen tahliyeler; asıl şayanı dikkat olanı da bir çok kiracıların bir arada oturmaları ve aralarında bitmez tükenmez ihtilâflara yol açıyor ve bu da büyük şehirlerin hakkını daimî bir telâş ve huzursuzluk içinde yaşamaya sevk ediyordu. Nihayet başka bir sebebi daha unutmıyalım: “yeniye iyi ve eskiye kötü görmek belâheti”³⁰⁾. Halbuki bu şartlar altında yenisi de eskisi kadar kötü idi. 19 uncu asırda Orta Avrupanın belli başlı büyük şehirlerinde inşa ve münakale vaziyeti, arsa fiyatları o hale gelmişti ki, tek aileye mahsus küçük evler kurmak imkânı hemen hemen ortadan kalkmıştı. Bahçeli evler ve işçi kolonizasyonu için sarfedilen emek ve gayretler bu mahzuru sosyal ijiyen bakımından çok şükür hafifletmiş ise de, konfeksiyon mimarlığını (hazır elbiseçilik gibi zevke ve ihtiyaca bakmadan seri halinde inşaya koyulduğu için bu isim verilebilir) tamamen ortadan kaldıramamıştır.

Büyük şehirlerde ikamet şartları çoğumuza o kadar tabii görünmeğe başlamıştır ki, bu şartların ne derece gayri tabii ve tahammülfersa şeyler olduklarını anlamak için, zihnimizi bir hayli yormaya ihtiyaç vardır. Hattâ “insanın tek anası olduğu gibi tek evi olmalıdır” fikri bile yine bu alışkanlık dolayısıyla, ancak ara sıra, melankoliye kapıldığımız zaman hatıra geliyor.

XII. ORPHEUS'DAN MAYMUN RAKSINA

Schelling, 1802 - 1803 kış sömestrinde Jena Üniversitesinde san'at felsefesine dair derslerinde mimariyi “mekân dahilinde mü-

zik, adeta donup katılmış müzik” diye tarif etmişti ³¹⁾. Büyük bir zekâ mahsulü olan ve romantik cepheden fazla mübalâğa edilmiş görünen bu buluşu Goethe aşağıda hülâsa ettiğimiz cümlelerle daha ziyade genişletmeğe çalışmıştı ³²⁾. Büyük şair mimarîde nisbetlerin heyeti umumiye (gestalt) noktasından birbirlerine uygun düşmeleri prensibini bu sözlerde açıkça kabul etmişti. Kapanan bir çağın hemen dönüm noktasında duran Goethe bir an için nazarlarını geriye çevirip Barok’un en olgun inşa telâkkisinde asırlık zirvesine ulaşan ve gündün güne sönüp kaybolan mimarî an’aneye bakıyor, ve sonra ileriye dönerek 19 uncu asrın hemen baş kaldırmak üzere olan o mânasız, sakil inşa hercümercine göz atıyordu. Bu karmakarışık manzaranın doğurduğu ürpermeye karşı Goethe fikir hürriyetinin üstünlüğünü şu sözlerle ispata çalışıyordu: “ince ruhlu bir feylesof, mimariyi donuk musiki” diye tarif etmiş ve bazılarının taaccübüne sebebiyet vermişti. Biz, mimariye sessiz müzik san’atı demekle bu güzel fikri bir kere daha canlandırmış olacağız.

“Orpheus” u gözönüne getirelim; bina kurmak için kendisine alabildiğine geniş bir arsa gösterildiği zaman, akıllıca davranıp en münasip yere oturmuş ve rübabinin hayat veren sesleriyle hemen dört bir yanda geniş pazar meydanını kuruvermişti. Seslerin sürükleyici, tatlı tatlı okşayıcı tesirine kapılıp muazzam taş yığını içinden çözülüp ayrılan kaya parçaları, cazibeye kapılmışcasına bir araya gelerek, maharet ve ustalikle şekil ve biçim kazanmışlar ve öylece ritmik tabaka ve duvarlar halinde hepsi yerli yerini bulmuşlardır. Artık sokaklar birbirine kavuşabilir ve hepsini kurmak üzere surlar da kendilerini daha fazla aratmaz.

Sesler nihayet kaybolur gider; fakat kurulan âhenk kalır. Böyle bir şehrin ahalişi ebedî melodiler arasında döner dolaşırlar; fikir batıp gitmez, hareketler uyuklayıp kalmaz; kulağın vazifesini göz üzerine alır. Seyre gelen halk hayranlığın son haddine varır, uzun boylu düşünmeden, nereden geldiğini araştırmadan, en yüksek dinî, ahlâkî hazzın tadına ulaşır.

Buna karşılık evlerin adeta bir süpürge ile toplanıp bir araya yığıldığı hissini uyandıran kötü kurulmuş bir şehirde halk farkına varmadan bir yabancı içinde yaşar. Orada dışardan ilk gelen yabancı ise, düdüğü, zil ve zurna nev’inden curcunah bir velvele duyar gibi olur ve ayı oynile maymun raksını temaşaya hazırlanmış gibi garip bir hisle karşılaşır.

NOTLAR

- 1) Goethe bu sözleri Hint kültürü hakkında söylemişti.
- 2) 19 ve 20 inci asrın mimarî tarihini yazmak, hattâ onun bir taslağını çizmeğe kalkmak, söylemeğe hâcet yok ki, benim hem mesleğimin ve hem de ihtisasımın dışında kalan bir iştir. Mamafih, böyle bir tarih eser kaleme alınmak istenirse, Almanya hakkında şu hususları tesbit etmek lâzımgeleceğini sanıyorum: 18 inci asrın sonundanberi umumî seviye evvelâ yavaş, daha sonra sür'atli şekilde alçalmaya başlamış, bu alçalış 1870 ten sonra sert bir sukut halini almış, nihayet 19 uncu asrın kapanmasına tekaddüm eden son on onbeş yıl zarfında en düşük noktaya kadar inmiştir. O zamandanberi aksi istikamette bazı tezahürler göze çarpmakla beraber, yer yer bir takım soysuzlaşmalar gittikçe çoğalmıştır.
- 3) *Werner Hegemann*: Das steinerne Berlin, Geschichte der grössten Mietskasernenstadt der Welt. Berlin 1930.
- 4) *Max Wertheimer* (1878 - 1943): Über Gestaltheorie ve: Drei Abhandlungen zur Gestaltheorie, Erlangen 1925. Bu nazariyenin, şimdiye kadar olduğu gibi «exacte» ilimlere inhisar etmeyip, manevî ilimlere de daha esaslı bir temel teşkil edecek surette işleme ve genişletilmesini temennî etmek yerinde olur. Gestalt nazariyesini mimarî nazariyatına ilk tatbik eden etüd *Hans Sedlmayr*: Gestaltetes Sehen: Bel...
- 5) 1914 Berlin ve Leipzig.
- 6) Aynı hali, belki daha açık olarak, müzik tarihinde görebiliriz; misal olarak Haydn'm eserlerinde rokoko nev'inden tezyinatın klassisist bir temel üzerine hemen oturtulmuş olduğunu hatırlayalım.
- 7) *Kurt Cassirer*: Die ästhetischen Hauptbegriffe der französischen Architektur theoretiker von 1650 - 1780, Dissertation, Berlin 1909, s. 6 ve m.
- 8) *Kurt Cassirer*: zikredilen eser, sahife 24. ve m.
- 9) *Bodo Ebhardt*: Die zehn Bücher der Architektur des Vitruv und ihre Herangeber seit 1484. Berlin - Grünwald o. j.
- 10) *Claude Joubert*: "Architecture moderne" için yazdığı mukaddimede (Cassirer'den naklen, zikredilen eser, s. 17.)
- 11) San'atkârın içtimaî hayatta yükselişi İtalyada 15 inci asırdanberi kendini hissettiriyor, fakat bu yükselme önceleri tabiatile san'at hayatının en tanınmış simalarında göze çarpmıştır. Bu hususta daha etraflı bilgi edinmek için:

Hanna Lermer - Lehmkuhl: Zur Struktur und Geschichte des florentinischen Kunstmarktes im 15. Jahrhundert, Wattenscheid 1936, ve *Martin Wackernagel*: Der Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance, Aufgaben und Auftraggeber, Werkstatt und Kunstmarkt, Leipzig 1938. Bunlardan başka *Edgar Ziesel*: Die Entstehung des Geniebegriffs, Ein Beitrag zur Ideengeschichte der Antike und des Frühkapitalismus, Tübingen 1926.

- 12) Dürer an Pirkheimer aus Venedig, Oktober 1506.
- 13) *Joachim von Sandrarts* Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste von 1675, herausgegeben und komentiert von *A. R. Petzer*, München 1925, s. 202. aynı zamanda bak:
Carl Neumann: Rembrandt, 3. bası s. 121 v. m.
Janner: Die Bauhütten des deutschen Mittelalters, Leipzig 1876 s. 108 v. m.
Stephan Beissel: Die Bauführung des Mittelalters 1, 2. bası Freiburg 1889, s. 114.
Neuwirth: Geschichte der bildenden Kunst in Böhmen I, Prag 1893, s. 325.
- 15) *Janner*: zikredilen eser, s. 83 v. m.
- 16) *Janner*: zikredilen eser, s. 88 v. m.
- 17) *Cassiner*: Hauptbegriffe der französischen Architektur-Theoretiker Berlin 1909. s. 60.
- 18) Bu sözler *Cassiner* tarafından nakledilmiş, fakat kimin tarafından söylendiği bildirilmemiştir.
- 19) *Kerschensteiner*: Kultur der Gegenwart I, 1, 2. bası 1912 s. 263.
- 20) Bu hususta *Wilhelm Röpke*: Die Gesellschaftskrisis der Gegenwart, Erlenbach - Zürich 1942, s. 123 - 125.
- 21) *Piero Bianchi*: Drei Tessiner Architekten Nene.
Schweizer Rundschau, Juni 1935, Nene Fölgeln, Rand 3, Heft 2 s. 96.
- 22) 19 uncu asır mimarı, biraz yukarıda yaptığımız teşbihe avdet edelim: akustik hakkında en küçük bir fikri olmadığı halde, sırf eski partitürlere bakarak kâğıt üzerine notalar çizen bir bestekâra benzer. Bu notaların, çalınması esnasında, kulaklarda hâsıl edeceği kakafoni tasavvur edilebilir.
- 23) *E. Lanson*: le goût du moyen âge en France au 18 ème. siecle, Paris 1926.
Kenneth Clark: The gothic Revival, 1938.
Alfred Neumeier: Die Erweckung der Gotik in der deutschen Kunst des späten 18. Jahrhunderts, Repertorium für Kunstwissenschaft 1928, Bd. 49.

- 24) *Goethe*: "an Sie" (1829).
- 25) *Huizinga*, Hollanda'da, Renaissance tarzı binaları "Renaissance tezyinatı ile süslü gotik kâgir evler" diye tarif etmişti. *Hollaendische Kultur des 17. Jahrhunderts*. Jena 1932, s. 53. aynı şey, mimarîde Alman Renaissance'ı hakkında da söylenebilir.
- 26) Bunun şayanı dikkat bir misalini daha 1874 de neşredilmiş bir makalenin başlığında görüyoruz;
Schwabe: "Das Nomadentum in der Berliner Bevölkerung", 1874.
Bahis mevzuu edilen göçebelik (nomadisme), hakikatte büyük şehirlere mahsus olan ikamet ve hayat şartlarının tazyikinden kaçmak ve kurtulmak için sarfedilen bir gayretten başka bir şey değildi.
- 27) *Werer Hegemann*: *Das steinerne Berlin*, 1930. s. 160.
- 28) Aynı eser, s. 167.
- 29) *Max Rüsçh*: Artikel "Mietskaserne" nin *Handbuch des Wohnungswesens*. Jena 1930, s. 550.
Kışlavarî kiralık evlere, çok şayanı dikkattir ki, daha Roma İmparatorluğunda da başlanmıştır. Hattâ Augustus bu nevi binalarda azami irtifai 21 m. olarak tahdid etmek zorunda bile kalmıştır. Ostiada Romalılardan kalma dört beş katlı binalar tekrar tamir edilerek kullanılır hale getirilmiştir ki, bunlar hemen yanı başlarında 19 uncu asrın binalarından pek de farklı şeyler değildir.
(*G. Calza*: *Le origini latine dell'abitazione moderne. Architectura ed arti decorative* 1923, p. 3).
- 30) *Albert Gurt*: Artikel "Wohnungswechsel" in *Handwörterbuch des Wohnungswesens*. Jena 1930. s. 841.
- 31) *Schelling*: *Saemtliche Werke*, Stuttgart 1856. I, 5. sahife. 576 ve 593.
- 32) *Goethes Sprüche in Prosa (Maximen und Reflexionen)* mit *G. s. Leopers Erläuterungen und Quellennachweisen*, Nr. 694.