

3



4

3 "Retti" mum dükkânı.  
4 Ludwig Beck mağaza tasarımı.

## POST-MODERNİST MİMARLIĞIN HASSAS DENGESİ VE HANS HOLLEIN

### Uğur Tanyeli

Modern mimarlığın 1920-1970 arasındaki egemenlik yıllarında mimarlık yapmak hem çok kolaydı hem de çok zor. Kolaydı; çünkü, mimarlar izledikleri tasarlama yolu sayesinde çok az sayıdaki birkaç istisna dışında "kitsch" üretme tehlikesinden uzak kalmışlardı. Zordu; çünkü, mimar kendisine çok sıkı bir biçim ve bezeme perhizi uygulamak, üstelik de, gerçekçi ya da düşsel bir toplumsal sorumluluk duymak ve dünyada yolunda gitmeyen pekçok şeyin ağırlığını omuzlarında hissetmek zorundaydı. Post-Modernistler zorlukla kolaylığın yerini değiştirdiler. Artık tasarlamak çok zordu; çünkü, tasarımlar inanılmaz bir kolaylıkla "kitsch"e ya da en azından alaledeye dönüşebiliyordu. Öte yandan, yepyeni bir kolaylık belirmişti; mimar biçimlendirme, biçim bulma alanında en küçük bir kısıtlamayla bile karşılaşmayacak, tarihte hiçbir mimar kuşağına nasip olmayan bir seçme, yaratma ve birleştirme özgürlüğünü kullanacaktı.

Aslında, bu zorluklarla kolaylıklar birbirlerine nedensellik bağlarıyla bağlıdır. Örneğin, Modernist perhizin her tür "feshat"tan uzak kalabilme olasılığını yükselttiği açıktır. Ama, bu sıkı rejim dünyayı zaman zaman yaşanmaz kılacak kadar tatsızlaştırabilir. Karşıt biçimdeyse, her şeyden tatma özgürlüğü kişinin sağlığını korumasını zorlaştıracaktır. Ne var ki, bu koşullarda sağlığını koruyabilenler tam bir yaşama sevinci ve keyif duyacaklardır. O halde, Modernizm'de de, Post-Modernizm'de de başarıya ulaşmak için, her iki tehlikeden kaçınmayı sağlayan hassas dengeyi titizlikle korumak gerekmektedir.

Hans Hollein'in mimarlık dünyasındaki rolünü işte bu denge bağlamında düşünmek gerekiyor. Alabildiğine tasarım özgürlüğüyle mimarî kaos arasındaki o belirsiz sınırı ya da kararsız dengeyi en yetkin düzeyde Hollein'in yapıtları örneklemektedir. Bundan ötürü, Hollein yapıtlarıyla Post-Modernist yönelimin

hem olanaklarına, hem de tehlikelerine belki de bilinçsizce işaret edebildiği için önemlidir ve bu nedenle mimarlık tarihinde daha şimdiden bir yer edinebilmiştir kendine.

1980'lerde dünya mimarlığının en büyüklerinden biri olmaya giden yolu Hollein daha 1963'te açmıştı. Modernist düşüncenin sarsılmaz gibi gözüktüğü o yıllarda henüz tek bir yapı bile gerçekleştirmemiş olan mimar şöyle diyordu (1): "Mimarlık amaçsızdır. Ne inşa edersek edelim, o kendisine bir işlev bulacaktır. Biçim işlevi izlemez ... Bugün insanlık tarihinde ilk kez olarak, gelişmiş bilim ve yetkinleştirilmiş teknolojinin geniş olanaklar sunduğu şu anda; ne istersek onu inşa ediyor ve teknik tarafından belirlenmemiş ama, tekniği kullanan bir mimarlık, saf ve mutlak bir mimarlık oluşturuyoruz". Konunun uzmanı olmayanlara ilginç bile gelmeyen bu sözler, gerçekte mimarlığın o güne dek yarım yüzyıldır geliştirdiği bir düşünce sisteminin tümüyle yadsınması anlamını taşıyordu. Hollein kendi alanında mütevazı bir devrimci atılım yapmıştı. Modernistler, neredeyse yüzyıl dönemünden beri sürekli olarak işlevsel gerekçelerin varedeceği bir mimarî biçimler evreni kurmaya çabalamışlardı. Onlara göre biçimle işlevin ilişkisi elle eldiven arasındaki ilişki kadar doğrudan, apaçık, kesin ve dolayısıyla da akılcı olmalıydı. Bu yaklaşımın doğal sonucu, işlevsel gerekçesi bulunmayan mimarî biçimlerin ve davranışların lanetlenmesi olmuştu.

Hollein, artık iyice kurumsallaşmış bu düşünce sistemine karşı radikal bir itiraz yöneltiyordu. Ona göre(2) "mimarî tasarım amacın ya da işlevin maddesel zorunluluklarından değil, işlevin özünden, onun tinsel içeriğinden, fiziksel gerçekliğin anlamından kaynaklanır"dı. Bu sözlerin anlamı kabaca şudur: Mimarlık ürünü yalnızca belirli fiziksel işlevlerin ve gereksinmelerin gözönüne alınmasıyla oluşturulamaz; onlardan başka tinsel gereksinmeler de vardır. İlk alıntıda

belirtildiği gibi, fiziksel gereksinimler fazlaca önemli bile değildir; çünkü, bir mekân inşa edilmişse, ona uygun bir işlev de kendiliğinden ortaya çıkacaktır. Aslolan şey, somut bir fiziksel gereksinmeyi değil; tinsel bir gereksinmeyi gidermektir. Demek ki, Hollein modern mimarlık düşüncesinin ana aforizmasına saldırmakta ve mimarî biçimleri yaratan somut nedenler bulunduğu yönündeki determinist-mekanist görüşü yıkmaya çalışmaktaydı.

Bu yöndeki ilk denemesi bir yapı tasarımı değil, bir kolajdır. 1964 yılında gerçekleştirilen sözkonusu kolaj "Avusturya Tarlaları İçinde Uçak Gemisi" adını taşıyor. Burada bir uçak gemisi tarlaların arasına dev bir heykel ya da ütöpik bir mimarî tasarım gibi oturtulmuş olarak sunulmaktadır. Mesaj açıktır: İşlevselliğin, işleve uygunluğun en belirgin örneği olarak değerlendirilebilen bir gemi bile, bu apaçık işlevinden yalıtılıp, hiçbir somut amaç taşımayan "salt biçim" olarak yorumlanabilir. Hollein, uçak gemisini tarlaların içinde, yani olanaksız bir bağlamda göstererek biçimin işlevden bağımsız olabileceği gibi, büyük bir etki gücünün de bulunduğunu kanıtlamak istemiştir. Oysa, pirleri Le Corbusier başta olmak üzere Modernistler, özellikle gemilerin işlevsel gerekçelerle biçimlendirilmiş ürünler olduklarını öne sürmüşler, bunları mimarlara işleve uygun biçimler bulma konusunda örnek olarak vermişler-

di. Gemi adeta Modernist-işlevselci estetiğin kült objesiydi. Hollein "Avusturya Tarlaları İçinde Uçak Gemisi" kolajıyla işte bu Modernist mantığa kendi silahıyla saldırıyordu. Onlar geminin işlevinden ve somut kullanım amacından kaynaklanan bir biçim düzeni olduğunu savlamışlardı; Hollein ise, bu biçim düzeninin hiçbir işlevsel anlamı, hiçbir kullanım değeri olmadığı zaman bile güçlü bir ifade taşıdığını gösteriyordu. Bu sav biraz yalınlaştırma göze alınıp özetlenirse, biçimin sadece biçim olarak hiçbir amacı ve yararı olmasa da değer içerdiği anlamına gelmekteydi.

Adı geçen kolajdan bir yıl sonra (1965) gerçekleştirilen küçük bir dükkan tasarımında yukarıda açıklanan görüş mimarî ifadesini bulacaktı. Viyana'daki "Reti" mumcu dükkanı yine tasarımın işlevsel gerekçesi sorununu tartışmaktaydı. Bu küçük dükkanında mum gibi geleneksel bir malı satmak için, neredeyse bilim-kurgu mekânlarını çağrıştıran bir mimarî biçimlenme yapılmıştı. Yani, dükkanın somut işlevi olan mum satışı ile bu işlevi barındıran mekân düzeni ve biçimlenmesi birbirinden tümüyle bağımsız iki ayrı gerçeklik olarak yorumlanmıştı. Yapıldığı yıllarda bu minyatür dükkanı bir mimarlık olayı kılan şey, bu ilginç karşıtlıktı. Sonraki yıllarda Hollein bu karşıtlığı bu kez de bir kuyumcu dükkanında, "Schullin"de (1972-74) gündeme getirecek ve öncekinden bile büyük

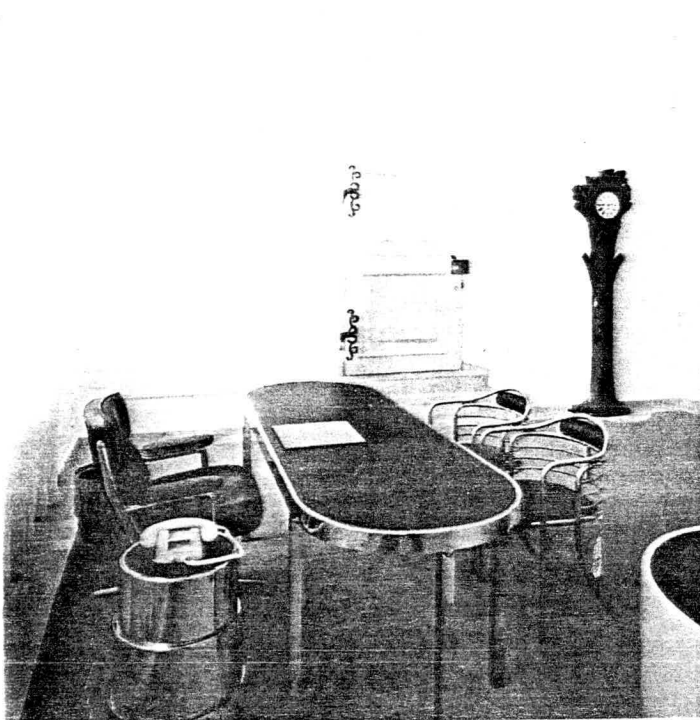
bir yankı uyandıracaktı dünyada.

Viyana'daki iki dükkanda mimarî biçimlere işlevsel gerekçeler aramayı yadsıyan Hollein, yine aynı kentte 1976-78'de gerçekleştirilen Avusturya Turizm Bürosu'nda (Österreichische Verkehrsbüro) biraz daha ileri gidip, bu kez mimarî biçimleri, deyim yerindeyse, tasarımın ana malzemesi haline getirecekti. Şöyle ki, modernistler biçimlerin tasarlama eylemi sonucunda, işlevler ve amaçların türevleri olarak ortaya konan ürünler olduğunu varsaymışlardı. Oysa, Hollein bu örnekte daha tasarlama eyleminin başlangıcında hangi mimarî biçimleri kullanacağına karar vererek, mimarlıkta biçimlerin ulaşılmaması istenen amaçlar değil, amaca ulaşmak için kullanılacak araçlar olduğunu savlayacaktır. Bu sav Post-Modernistler'i Modernistler'den ayıran en belirgin ölçüttür. Ve bu sav sayesinde mimarî biçimler ve biçim düzenleri mimarlık dünyasında yüzyıllardır oturdukları öncelikli yere yeniden oturtulacaklardır. Ancak, Avusturya Turizm Bürosu yine de Hollein'in gelişme çizgisinde bir bitiş olmaktan çok, bir ara noktadır. Çünkü, orada mimar henüz biçimin nedensizliği yargısına ulaşabilmiş değildi. Tam aksine, Modernistler'in somut işlevsel gerekçelerinin yerine, biçimler için anlamsal gerekçeler arıyor, yani, mimarî biçimleri belirli kavramlara işaret eden göstergeler gibi yorumlamayı

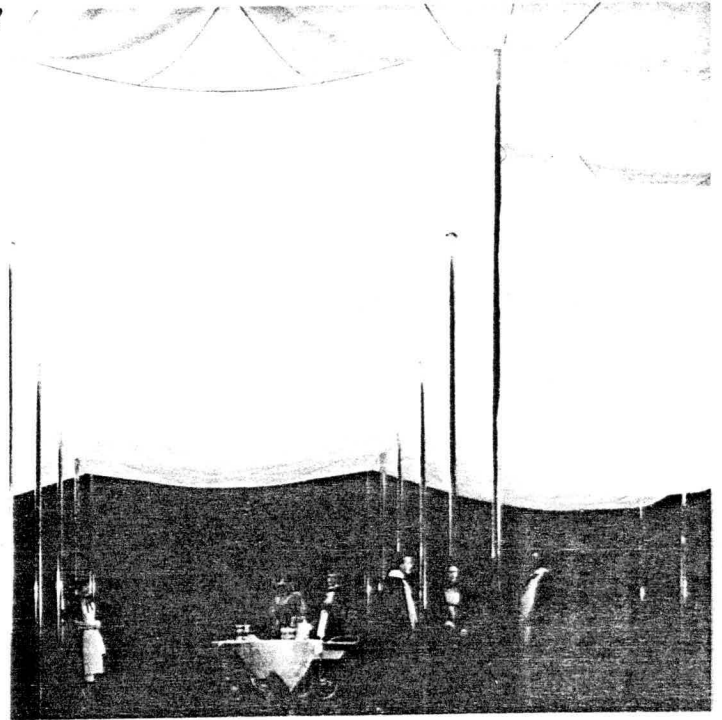
deniyordu. Kendisi sözkonusu örnekte yapmaya çalıştığı şeyi (3) "ikonografik, mecazî ve çağrışımsal öğelerin senaryosu"nu oluşturmak diye tanımlamıştı. Şöyle ki, tasarımı oluşturan biçim öğeleri turizm bürosunun sunduğu hizmetlere göndermeler yapan simgeler halinde düşünülmüşlerdi. Örneğin, bir kırık sütun müşteriye burada tarihsel anıtların "pazarlandığını", bir perde ile ardındaki dekor-resim tiyatro biletleri satıldığını, üslûlaştırılmış palmiyeler güneş ve doğayı, kubbeli bir pavyonsa egzotik diyarları anımsatan ya da çağrıştıran biçimler olarak ele alınmışlardı. Kısacası, tasarım bir çağrışımlar ve göstergeler sistemine dönüştürülmüştü.

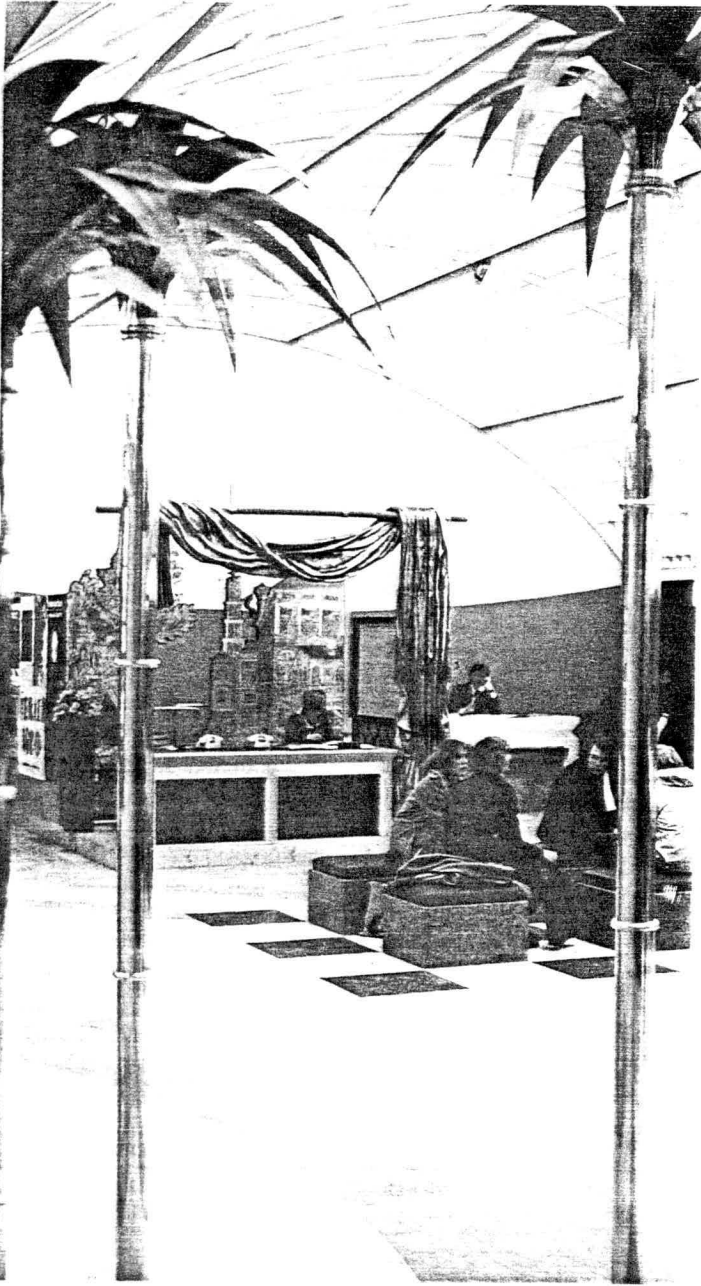
Avusturya Turizm Bürosu Post-Modernizm'in gelişme sürecinde ne denli önemli bir yer tutarsa tutsun, onda geçerli olan tasarlama mantığı başka konulara uyarlanabilir nitelikte değildi. Bir turizm bürosuna işi düşenlere kolayca çağrıştırılabilecek pek çok şey bulunabilirdi. Oysa, aynı şeyi uçsuz bucaksız mimarlık evreninin diğer konularında yapmak o denli kolay olmayacaktı. Nitekim, bu zorluğu Hollein da farketmiş olmalı ki, sonraki tasarımlarında biçimleri göstergeler olarak düşünmekten hızla vazgeçtiği görülüyor. Böylelikle, mimarî biçimler olası anlamlarından da soyutlanarak, yalnızca görsel zenginlik yaratma amacına hizmet eden öğeler haline geldiler onun tasarımlarında. Örneğin, New York'ta 1981-

1

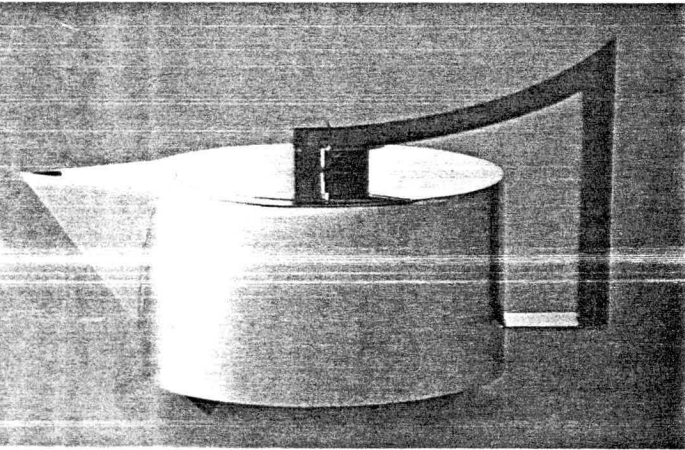


2





3



4

1 Perchtoldsdorf Belediye Binası mobilyalarından...

2 Sahne tasarımlarından...

3 Viyana'da Österreichischer Verkehrsbüro.

4 Alessi için çaydanlık.

83'te Ludwig Beck adlı Alman şirketi için gerçekleştirdiği mağazayı başka bir biçimde yorumlamak olanaksızdır. Mimar söz konusu ürününde artık ilginç ve şaşırtıcı tasarımlar yapma çabası dışında hiçbir ilke kararından hareket etmediği izlenimini veriyordu. Aynı sözler projesi 1983'te açılan bir yarışma sonucunda elde edilen ve bu yıl hizmete açılacak olan Frankfurt Modern Sanatlar Müzesi için de yinelenabilir.

Hollein, 1960'ların başından beri Modernist "perhiz"i ortadan kaldırmaya çalışmış ve adım adım biçimsel zenginlik yaratma kaygısı dışında hiçbir estetik ölçüt -hatta ölçüt bir yana- hiçbir özdenetim mekanizması bırakmaya na dek uğraşmıştı. Şimdi bütün bunların yıkılması sonucunda hangi noktaya gelinebildiğini de yine en yetkin biçimde kendi yapıtlarıyla örnekliyor. Tüm normlar, tüm ilkeler yıkılınca "kitsch"e giden yol açılmıştır. Kurumsallaşmış ve durağanlaşmış bir mimarî yaklaşıma ve estetiğe muhalefet etmek istenmiş, ama sonunda karşı-estetiğe ulaşılmıştır. Bu sonuç noktayı Hollein yalnız yapılarında değil, mobilya, hatta mücevher tasarımlarında da örneklemektedir. Örneğin, bir yarışma tasarımı olan Compton Verney Opera binası gibi, İtalyan Poltrano firması için tasarladığı kanepeler ile MID makyaj masası ve A.E.Köckert firması için hazırladığı broş tasarımları da düpedüz "kitsch"tir. İlginç olan şu ki, bugüne dek hiçbir "kitsch" üreticisi yaptığının "kits-

ch" olduğunun bilincinde değilken, Hollein bunun tüm boyutlarıyla farkındadır. Ve iktidardan düşüşünde büyük katkılarına bulunduğu Modernist estetiğin yerine, "kitsch"i bir karşı-estetik olarak onaylatmaya çabalamaktadır.

Diğer Post-Modernistler Hollein'in kararlılığını gösterememişlerdir. Sözelimi Stirling, Modernist dönemden kalma temkinliliğiyle "kitsch"in sınırına dek gelse bile yüzgeri edebilmektedir. Hollein'da bu çekingencek herhalde bilinçli olarak yoktur ve öyle anlaşılıyor ki, sınırsız özgürlüğün anarşi anlamına geldiğini iyi bilmekte ama bundan kaçınmamaktadır. Tıpkı siyasal alanda olduğu gibi, sanatta da bir ideolojiyi yıkmak onun yerine aynı kapsamlılıkta bir başka ideolojiyi getirmeyi zorunlu kılmaktadır. Getirilmezse, karşı-sanat, karşı-estetik ve karşı-ideoloji olan "kitsch" egemen olacaktır. Dolayısıyla, Hollein'in tasarım dünyasında özgürlüğün sınırlarına ve bundan bireysel yetenekle ne oranda kaçınılabileceğine işaret ettiği söylenebilir.

#### Notlar:

(1) Arts and Architecture (California, 1963, s.14) dergisinden aktaran: C.Jencks, Modern Movements in Architecture, Penguin, Harmondsworth, 1973, s.54-55.

(2) Aktaran: J.Rykwert, "Irony: Hollein's General Approach" Hans Hollein, A+U Publishing Co. Ltd., Tokyo, 1985, s.195.

(3) H.Hollein, "Österreichische Verkehrsbüro", Architectural Design, 5/6, 1980, s.60.

## HANS HOLLEIN: KİŞİSEL BİR DEĞERLENDİRME

### Fuat Şahinler

"Modernist" mimarlar, sanayi devrimi ve yeni enerji kaynakları kentleri yeniden örgütlenmeye, gelişmeye veya tümünden değişmeye mecbur kıldığında bu sıfatı hakettiler. Dünyanın yeni çehresini, hatta belki de daha fazlasını, kent denilen organizmanın işleyişini tarif edecek uzmanlar olarak görüldüler, görevlendirildiler.

Yani, hiçbir şey mimar istiyor diye olmadı, olamazdı:

"Ne tasarlayacağımız söylenmeden tasarlayamayız. Mimar toplumsal politikaların belirleyicisi değildir. Belki bazıları öyle olduğunu düşünüyordu ama

bu onlara bir yarar sağlamaz, çünkü hiçbir zaman istediklerini inşa ettiremezler. Geçmişte de ettiremediler. Viyana'daki muhteşem sosyalist dönem dışında. Ama o dönem politik olarak çok farklı, tamamen kendine özgü bir durumdu. Bizim bugün böyle bir durumumuz yok. İşçilere ev yapmamak bizim seçtimiz değil. Mimarın amacı konut alanları ve kentler yaratmak olduğuna göre, aslında bunu çok da isterdik" (1).

Herzaman olduğu gibi Modernist dönemde de bu için bir sahibi, "işvereni" vardı ve ilkeler onun tarafından ya da onun onayıyla konuyordu. Le Corbusier'nin en