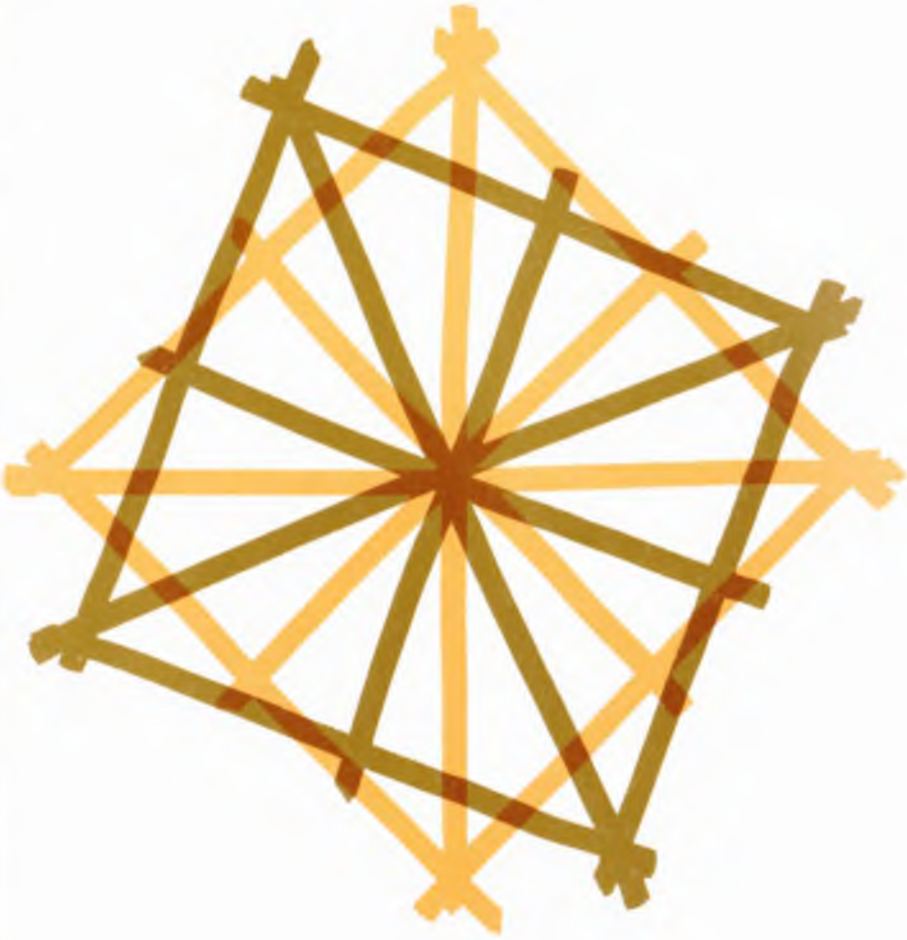
AFA Çağdaş Ustalar Dizisi 7

Le Corbusier

Stephen Gardiner



Le Corbusier Stephen Gardiner AFA 7

Stephen Gardiner 1925'de Londra'da doğdu. Dulwich Koleji ve Mimarlar Birliği Mimarlık Okulu'nda eğitimini tamamlayarak mimar oldu. Oxford Mimarlık Okulu'nda, Mimarlar Birliği'nde ve Londra Merkez Politekniği'nde ders verdi. 1957'de uygulamaya yöneldi ve giderek artan bir biçimde mimarlık eleştirisiyle ilgilenmeye başladı. 1964-1968 arasında **London Magazine,** 1968-1970 arasında **The Spectator** ve 1970'den sonra da **The Observer** için çalıştı. Radyo ve televizyonda mimarlık ile güzel sanatlara ilişkin programlar düzenledi. **Architectural Review** ve **Sunday Times** gibi dergi ve gazetelerde yazıları yayınlandı. Kitapları arasında bir gerilim romanı olan **Death Is an Artist** (1969) ile **Evolution of the House** (1974) bulunmaktadır.

Çağdaş Ustalar

CAMUS	Conor Cruise O'Brien
WEBER	Donald MacRae
WITTGENSTEIN	David Pears
KEYNES	Donald Moggridge
ORWELL	Raymond Williams
LÉVİ - STRAUSS	Edmund Leach
LE CORBUSIER	Stephen Gardiner

Çıkacak Olanlar:

BECKETT	A. Alvarez
CHOMSKY	John Lyons
DARWIN	Wilma George
DURKHEIM	Anthony Giddens
ELIOT	Stephen Spender
EVANS PRITCHARD	Mary Douglas
FREUD	Richard Wollheim
GRAMSCI	James Joll
JOYCE	John Gross
JUNG	Anthony Storr
KAFKA	Erich Heller
KLEIN	Hanna Segal
LAWRENCE	Frank Kermode
LAING	Edgar Z. Friedenberg
LUKACS	George Lichtheim
MARCUSE	Alasdair MacIntyre
NIETZSCHE	J. P. Stern
PIAGET	Margaret Boden
POUND	Donald Davie
REICH	Charles Rycroft
RUSSELL	A.J. Ayer
SARTRE	Arthur C. Danto
SAUSSURE	Jonathan Culler
SCHOENBERG	Charles Rosen

Le Corbusier

Stephen Gardiner

Çeviren: Üstün Alsaç

AFA
YAYINLARI

Temmuz, 1985

© AFA Yayıncılık A.Ş., İstanbul
ONK Ajans
© Frank Kermode

Fontana - Modern Masters dizisinin 1974'de yayınlanan 1. baskısından dilimize çevrilmiştir.

Dizgi, baskı, cilt : Acar Matbaacılık Tesisleri 526 84 42
Kapak : Reyo Basımevi

AFA Yayıncılık A.Ş., Çatalçeşme Sok. 46/4 Cağaloğlu/İST.
Tel. : 526 39 80

İÇİNDEKİLER

Önsöz *11*

1 Giriş: Sanatçı *13*
2 İlk Konular *39*
3 Son Konular *72*
4 Düş *104*

Zamandizin *123*
Kısa Kaynakça *127*

Teşekkür Borcu

Bu kitapta yer alan Redfern Gallery, 2; Editions Pierre Cailler, Cenevre (Faunes et Nymphes de Pablo Picasso, Andre Verdet) 23; Heidi Weber, Zürih, 13, 21 dışındaki bütün resimler Lucien Hervé'nin koleksiyonundan alınmıştır.

Yazar aşağıdaki kişilerin yardımlarına teşekkür eder: Eileen Gray, Maxwell Fry, Jane Drew, Heidi Weber, Lucien Hervé, Stuart Hampshire, Denys Lasdun.

W. H. Auden'in **Şiirler** (1930) adlı kitabında Christopher Isherwood için yazdığı adayıştan bir alıntı yapılmasına izin verdiği için Faber ve Faber'e de teşekkürler.

Tablolar

48 — 49. sayfalar arasında:

1 Poissy'deki Savoye Villası
2 Christopher Wood'un **Zebra ve Paraşüt** adlı tablosu
3 Sanatçı İşlikleri
4 Ronchamp'daki Notre Dame du Haut Şapeli
5 Ronchamp'da yapılmış ilk çizimlerden biri
6 Cep Saati
7 Le Corbusier'nin ilk yağlıboya resmi
8 La Roche Villası
9 **Çağdaş Mimarlığın Beş İlkesi** adlı yapıttan bir çizim
10 Sainte-Dié'deki Duval fabrikasında güneşlenme terası
11 Cezayir planı
12 İsviçre Pavyonu

80 — 81. sayfalar arasında:

13 Modulor
14 Kulak Yontusu
15 1930'ların sonuna doğru yaptığı bir resim
16 Marsilya'daki Konut Birimi
17 Şandigarh'daki Yargıtay'a ilişkin çizim
18 Şandigarh
19 Neuilly'de Jaoul Evi
20 'Mandala' şeması uyarınca çizilmiş gündüz ve gece
21 Zürih'deki Le Corbusier Merkezi
22 Eveux'daki Sainte-Marie de la Tourette Manastırı
23 Picasso'nun **Ayakta Duran İnsan** figürü

Andrew, Becky ve
Hidalgo Moya'ya

Onurlandırabilsek keşke
Biraz da ayakta duran adamı
Nedense ona bakmayız da
Değerlendiririz cansız yatanı

W. H. Auden

Önsöz

Mimarlık, resim ya da yontu gibi görsel bir sanattır. Mimar da tıpkı bir ressam ya da yontucu gibi görsel imgelerle düşünür —onun sanatı bunlardır. Ve bunlar aracılığıyla yapılardaki insanları ve mekanları tanımlar.

Mimar yaratıcı bir kişidir, ressamın ya da yontucunun yaptığı gibi arkasında kendi çağının görsel bir izini bırakır, bu ize bakılarak o çağın özelliği anlaşılabilir. Ama günümüzde mimarın da bir sanatçı olduğu gerçeği yeterince değerlendirilmemektedir. Le Corbusier'nin çok kişi için bir bilinmeyen olarak kalmasının nedenlerinden biri de belki budur.

Bunun başka nedenleri de vardır. Büyük bir olasılıkla bunların başında mimarlığın çok geniş bir alanı kapsaması gelmektedir. Bu da onun kavranması zor bir sanat olduğu anlamını taşır. Bir iskemleyi değerlendirebiliriz, yapısını, ayakta nasıl durduğunu anlayabiliriz, çünkü onu baş aşağı çevirebilir, ya da üstüne oturabiliriz. Ama büyüklüğünden ötürü benzer deneyleri bir yapıya uygulamak o denli kolay değildir. Ve yapılar büyükse, kentler daha da büyüktür. Karşımızda, her yönden gelen çeşitli renklerdeki ipliklerle ince ince dokunmuş sınırsız büyüklükte bir kumaş vardır. İlk bakışta onda belli bir düzenin, biçimin ve sürekliliğin var olduğunu sezmek olanaksız gibidir, görülen tek şey karmaşıklıktır. Gene de bu parçalı bulmacada önemli parçanın eksik olduğunu, bulunup da doğru yerine konduğunda

çevresindeki karmaşık olguyu birden bire değiştireceğini, onu açık ve bütünlenmiş bir resim durumuna getireceğini görme olanağı vardır. Rönesans mimarlığında bu yitik parça için Andrea Palladio'ya bakılabilir, yirminci yüzyılda ise bunu Le Corbusier sağlar.

Bulmacanın bu değerli parçası bir kez bulununca düzensiz dış çizgiler içinde saklı özelliklerinin araştırılması başlayabilir. Ancak ondan sonra Le Corbusier'nin çalışmalarının çevresindeki her şeyi nasıl aydınlığa kavuşturduğu gözlenebilir. O, tıpkı bir anakara gibi çok büyüktür. Sanatı öylesine çok katmandan oluşmakta, o kadar çok ilişki ve imgeye dayanmakta ve o denli büyük bir tarihsel birikimden kaynaklanmaktadır ki, esin kaynaklarına ulaştıracak doğru yolun bulunmasında hangi kapının açılması gerektiğini kestirmek kolay olmaz. İşe ana çizgileriyle onun dünyasının sınırlarını belirlemekle başlayabiliriz. Bu bir kez ortaya çıkınca ayrıntılar da yerine oturur ve bize kapıyı gösterir. Biz de işe onun her zaman yaptığı gibi bir çerçeve çizerek başlamalıyız.

1 Giriş: Sanatçı

Le Corbusier der ki: «Yanılmak insana özgüdür...»

1950'lerin sonuna doğrudur. Lyons dışında bulunan Sainte-Marie de la Tourette Manastırı'nın son çalışmaları yapılmaktadır. Bir merdiven evine bakan çok küçük, belki de on beş santimetre karelik bir pencerede yanlışlık yapılmış, kalıptaki bir kayma nedeniyle biçimi bozulmuştur. Yapıyı denetleyen yapım yeri görevlisi üzgündür. Büyük Adam ne diyecektir acaba? Kuşkusuz çok kızacaktır. Ama görevli yanılmıştır. Le Corbusier yalnızca pencerenin altına bir plaka konmasını, üstüne de «Yanılmak insana özgüdür» yazılmasını önerir. Herhangi bir değişikliğin yapılmasını istemez, pencere olduğu gibi kalabilir. Belki de, bu plaka düşüncesini uygulatmadığına yazık olmuştur, bu yazıt bir manastırda hiç de kötü gitmezdi.

Yanılmak gerçekten insana özgüdür, pek çok da yanılgı vardır. Ama özellikle Le Corbusier ile ilgili olanlar şaşırtıcı sayıdadır. Bütün büyük adamlarda, hele hele büyük sanatçılarda olduğu gibi o da çağının en yanlış anlaşılmış kişilerinden biridir. Le Corbusier de insandır, onun da yanılgıları olmuştur. Değişimden korkanlar ve çağdaş mimarlığın gerçek ilkelerine karşı çıkıp onları yirminci yüzyılda kötü olan her şey ile bir tutanlar, (tıpkı on dokuzuncu yüzyılda endüstri yapılarından korkup onları mimarlıktan saymayan anlayışın gerekçelerinde yaptığı gibi) Le Corbusier'nin birkaç

yanılgısını ele alıp öne çıkarmaya, ilişkilerinden koparmaya çalışmışlar, her yanlışın Le Corbusier'den bilinmesine ve tüm suçun üstüne yıkılmasına yol açmışlardır. Bu tutum onunla ilgili yanıltıcı değerlendirmelere götüren akılsızca bir yanlış olmuştur. Yapılan saldırılar, özellikle de İngiliz gazetecilerinin, mimarlarının ve tarihçilerinin acımasız ama bilgisizlikten kaynaklanan eleştirileri, saldırılandan çok saldıranların ne olduğunu ortaya koymaktadır. Le Corbusier'nin özdeyiş niteliğindeki tarihsel «Ev bir konut makinesidir» sözlerini onun «işlevcilik» tanımına hiç değinmeden veren, ya da «Bu ürkütücü dünya, en büyük egemeni güneş olan benim sevdiklerimden farklı gökler altında doğmuş» sözlerini söyleyen kişiye ait olduğunu belirtmeden ileterek eleştirilerini yağdıran karşıtlarına ne söylenebilir ki? Le Corbusier'nin maddi şeylere hiç aldırmadığı, yoksul bir adam olarak işe başlayıp karşısına çıkan fırsatları değerlendirmekten başka bir düşüncesinin olmadığı bilinirken, onun yalnızca varlıklı kişilere villalar yapmayı yeğlediğini söyleyerek üstü kapalı bir şeyler anlatmak isteyen biri dinlenir mi? Büyük sanatçıların öldükten sonra saldırıya uğramaları moda gereğidir: Bu yüzyılda Rodin yetersiz bulunarak bir yana itilmiş, Monet ise tümüyle gözden düşmüştür.

1887'de İsviçre'de doğan Le Corbusier yirminci yüzyıl mimarlığına önderlik etmiş ve yapı sorunlarına gerçekçi olduğu kadar yaratıcı çözümler getirmiş çok yönlü bir dahidir. Ona ilişkin doğru bir bilgi edinebilmek için bütün yapıtlarını, yani mimarlığını, kent tasarımlarını, resim ve çizimlerini, yontularını, yazılarını birlikte ele almak, onu hem geçmişi hem de kendi zamanı içindeki yerine oturtmak gerekir. Ancak ne yapmak istediğine ilişkin bir fikir edinildikten sonra yapılarından, resimlerinden, yazılarından, özellikle de bu sonunculardan bir tat alınabilir. Yapıları tıpkı birer kilometre taşı gibi tüm bir yaşam boyu sürmüş olan bir gelişmeyi belirler. İşe aşağı yukarı onbeş yaşındayken başlamış, kübizmden, donatılı betondan, beyaz badanadan, ko-

nut ve kamu yapılarından geçerek doğaya yönelmiştir. Bütün dünyaya yayılan çalışmaları, Zürih'teki Le Corbusier Merkezi'nde toplanmıştır. Uğrunda savaşım verdiği her şey, 1965'deki ölümünden sonra tamamlanan göl kıyısındaki o yapıda birleşmiş gibidir. Burada onun mimarlığı, resimleri, yontuları ve yazıları, yapılması gerektiği gibi bir arada görülebilir. Merkez 1920'lere, Le Corbusier'nin ressam arkadaşı Ozenfant ile birlikte kurduğu **L'Esprit Nouveau** (Yeni Ruh) adlı mimarlık, resim, müzik, bilim ve edebiyat dergisi zamanına bir dönüş gibidir. Bu dergi de Zürih Merkezi ile aynı noktayı vurgulamaktadır. Sanatlar bir arada görülmelidir, değerlerinden bir şeyler yitirmeden onları birbirinden ayırmak olanaksızdır. Bu, hangi yönüyle olursa olsun Le Corbusier'yi anlamada da geçerlidir. Yapıtlarından birini, diyelim ki bir yapısını, bir resmini, bir yazısını bütünden soyutlayarak ayrı biçimde incelemek, öteki bileşenlerin çok yönlülüğüne değinmemek, ne denli küçük olursa olsun Le Corbusier mozaiğinin önemli bir parçasının yitirilmesine yol açar, anlam kaymaları, yanlış anlamalar birbirini izler, bütünlükten gelen birlik bozulur. Kimi değer yargılarındaki yanılgılar çabucak giderilebilir, çünkü bunların ya gerçekten görememekten, ya da görmezlikten gelmeden kaynaklandığını anlamak kolaydır. Ama bunun dışındakiler sanatçının derinliğini kavrayamayan basite indirgemelerdir, deneyimlerin sınırlı olması da bu büyük insanın sanatını değerlendirme yolunda aşılması gerekli güç bir engeldir.

Onun yapıtı bir çiçeğe benzer. Toprağın derinliklerine uzanan kökleri vardır, bunların içinden çıkan besin yukarıya, gövdeye iletilir ve en üstte, tıpkı bir büyü gibi o güzel şey beliriverir; sanki oluşum içindeki bir enerji gibi, sevilesi, tümüyle denge içinde, en beklenmedik ayrıntıları içeren ve açık seçik renklerden oluşan bir bicimlenistir bu. O çiçeğin herhangi bir parçası büyük bir coşkuyla incelenebilir, yaprakları, tozları, delikleri, üreme organları, her şeyi, ama hiçbiri onu oluşturan bütünün değerlendirilmesi yapılmazsa gerçek bir anlam taşımaz.

Ve işe başlamak için işte Le Corbusier'nin kökleri. İki ya da üç yıl önce birdenbire Le Corbusier'nin gerçek özgünlüğünün onun Eski Yunan ile olan ilişkilerinde olduğunu anlayıvermiştim. O yalnızca içinde yaşadığı çağ içinde değerlendirilecek ya da makineleşme ve donatılı beton gibi gereçlerin sağlayacağı olanakların yarattığı bir estetik anlayışına bağlanabilecek bir mimar değildi. Tıpkı kendinden önce Andrea Palladio ve Inigo Jones gibi, iki bin yıl önce Atina'da ortaya konan mimarlık disiplin ve ilkelerine bağlanmış bir yapı sanatçısı, bu disiplin ve ilkeleri çalışmalarının başlangıcı olarak benimsemiş bir mimardı. Bunlarda kimi gerekli düzeltmeler, onları kendi çağının koşullarına uyduracak küçük ayarlamalar yapmıştı, o kadar.

Bu tür ayarlamalar yapmak tarih örgüsünün dışına çıkmak anlamına gelmez. Örneğin Inigo Jones, «Önce yer tasarlanır, çünkü o kullanılmak içindir, ondan sonra üstünde gerekli değiştirme ve süslemelere gidilir. Onu kullanılacağı amaca ve içinde bulunduğu mimarlık düzenine uygun biçimde donatın» demiştir. Doğal olarak Le Corbusier'nin mimarlık düzeni Jones'unkinden çok başkadır. Le Corbusier on dokuzuncu yüzyılda başlayan ve hızla süren teknolojik ilerlemeyi klasik yöntemin disiplinleri içinde eritmek zorunda kalmıştır. Ama disiplinler aynıdır, insanların aynı kaldığı ölçüde onlar da değişmemiştir. Le Corbusier bunları «düzenleyici çizgiler» ya da «düzeni sağlayan kurallar» biçiminde tanımlamıştır. Doğadan başka yola çıkacağı çok az şeyi olan çağdaş Amerikan mimarı Frank Lloyd Wright'ın aksine, Le Corbusier'nin arkasında ve önünde tüm bir Batı kültürü durmaktadır. O biraz da bu kültürü yadsımayıp ondan yararlandığı içindir ki çağdaş mimarlığın tartışmasız önderi olabilmiştir. Geleneği kendisinin bir parçası saydığı için ondan bir direnç görmemiş, yeni biçimlerle onu farklı boyutlara ulaştırma özgürlüğünü de kendinde bulmuştur. Onda gelenek ilerlemeyi engelleyecek bir şey değil, gerektiğinde danışılacak bir bilgi ve deneyim birikimidir. Le

Corbusier de çok genç bir yaşta, Palladio ve Jones'unkine benzer bir yol izleyerek geçmişe gitmiş, Paris'i, İtalya'yı, Ege Adalarını keşfetmiş, Partenon'u görmüştür. Yirmi yaşına geldiği zaman, Jones'un çağında kullanılan deyimle «büyük bir gezgin»dir. Böylece, o da Palladio ve Jones gibi geçmişin günümüzde geçerliliğini koruyan değerlerini görme, özü alıp posayı atma olanağına sahip olmuştur. Palladio ve Jones gibi o da mimarlığın temellerine inmiştir. Yola çıkılacak biçim olarak kübü almış, onu ve çeşitli bileşimlerini yeni gereçlerle yeni biçimler yaratmada kullanmıştır. Eski Yunan'ın oranlarına bakmış, parçaları arasındaki estetik dizgeyi kendi yapılarıyla insan arasında kurduğu büyüklük ve oranlar ilişkisine uygulamıştır. Aradan zaman geçip de bu açıdan bakılınca Le Corbusier'nin çalışmalarını klasik geleneğin bir devamı olarak görme olanağı vardır. Eskinin yerine yeni bir şey koymak istemiş, ama bunu yaparken klasik deneyimin bilgisini ve bilgeliğini yeniyi yadsıma amacıyla kullanmamıştır. Buna koşut olarak geleneğe yeni bir nefes getirmiş, onun ilerlemesini, kendini yenilemesini de sağlamıştır.

Bütün bunları anlamak bana Le Corbusier'nin yapıtlarını başka bir açıdan değerlendirme olanağını sağladı. 1920'lerde yaptığı evler (La Roche, Cook, Stein ve Savoye villaları), kökenlerinin tanımlanmasıyla değişime uğradılar. Daha önceleri bunlar benim için can çekişen bir akademizmden, taklitçilikten ve uyuşukluktan başka bir şeyin olmadığı bir zamanda mimarlığa yeni buluşlar getiren başyapıtlar arasındaydı. Yeni bir mimarlar kuşağına düşünmesi için gerekli kendine güven duygusunu vermişler, kopya etmek yerine yaratmanın önemli olduğunu öğretmişlerdi. Ama onların Eski Yunan mimarlığıyla olan gizli bağlarını öğrenmekle ve çağdaş mimarlığın bu erken dbnemindeki beyaz biçemin kökenlerinin Atina'da olduğunu görmekle, Le Corbusier'nin yapıtlarına bakmaktan duyduğum haz daha da çoğalmakta, onun bu erken yapıtlarının ilettiği hayranlık duygusu yoğunlaşmaktadır. Rampalar, sarmal merdivenler, balkonlar, kor-

kulukların ince çizgilerinin oluşturduğu havada asılı gibi duran biçimler, koridorların, basamakların, banyo ve öteki ayrıntıların planlarındaki eğri çizgiler, onları çevreleyen kübün önemi doğru olarak gözlendikçe beklenmedik bir özgürlük kazanır gibidirler. Bu gözlem Le Corbusier'in olduğu kadar mimarlığın da gizlerinden birini açıklığa kavuşturur. Bir çerçevenin içine yerleştirilen biçimler çok daha canlı olarak ortaya çıkarlar, tıpkı insanların da çevrelerinde belli bir düzenlilik olduğu zaman kendilerini daha özgür hissetmeleri gibi bir şeydir bu. Ve buna koşut olarak küpte var olan ve daha önce farkına bile varılmamış düzen de çok daha belirginleşiverir. Gene de bir Le Corbusier yapısındaki gücün önemli bir bölümü çerçevenin öne çıkmayışında yatar. Bu geride kalış en yalın bir anlatım öğesiyle bile birleşse, mekanın serbest kalması, donatılı betonun cambazlıkları gibi Le Corbusier'nin büyük ölçüde yararlandığı türden en çağdaş, en gözüpek olanakların kullanılmasını sağlar, ama aynı zamanda insana özgü kimi beceriksizlikleri, yanlışlıkları da kabul eder, tıpkı La Tourette'deki yapım yeri görevlisinin penceresinde olduğu gibi.

Onun klasik kökenine ilişkin bu bilgiyle oldukça karmaşık mozaiğin birkaç parçası daha yerine oturmuş olur, artık «çiçeğin» yaşamıyla ilgili daha çok şey biliriz. Onun mimarlığının tümüyle anlaşılır bir insancıllığa ve sağduyuya sahip olduğunu ve bu insancıllık ve sağduyu nedeniyle de çok daha büyülü bir şiirsellik içerdiğini keşfederiz. Bu noktada insana, onun yapıtlarına ilişkin kitaplar açılır açılmaz bütün bu tür buluşlar yapılabilirmiş gibi gelir, amaçları öylesine belirgindir. 1965'de, ölümünden bir ay önce bir İngiliz gazetecisine «Her şey kitaplarımda var —benim ne düşündüğümü öğrenmek istiyorsanız onları okuyun— hepsi orada yazılı» demiştir. Doğal olarak bu bir gerçektir, ama insan gene de gazetecinin aklının karışmış olduğuna çok şaşırmaz.

Le Corbusier'nin çalışmaları hakkında ayrıntılı bilgi sa-

hibi olmak ve yapıtlarını bir bütün içinde görmeden yazdıkları ile yaptıkları arasında ilişki kurmak, olanaksız değilse bile oldukça zordur. Kitapları bir yandan köklerini ve amaçlarını anlatırken bir yandan da «çiçeğin» bir parçasını oluştururlar. Onlar da kendi başına bir deha ürünüdür, yapıları kadar taze ve heyecan vericidirler. Hatta tümüyle şiir düzeyine ulaştıkları anlar bile vardır, bir düşünceyi ya da bir yeri betimlerken «güneşin egemen olduğu» parlak ve bulutsuz bir gökyüzü kadar açık olabilirler. Yapılarına, resim ve çizimlerine bakılmadan ne demek istediği kimi zaman çok belirgin bir biçimde ortaya çıkmazsa da, Le Corbusier yazdıklarının önemini her zaman vurgulamıştır, çünkü bunlar onun en önemli kendini tanıtma aracı olmuşlardır. Önyargılardan kaynaklanan direnişi kıran, şiirden anlamayanları bile saran ve bütün dünyaya çağdaş mimarlığın muştusunu yayan şey, onun yapılarından çok daha büyük ölçüde kitaplarıdır. Onun kitapları da on altıncı yüzyılda Palladio ve Serlio'nunkiler gibi en çok satan kitaplar arasındadır. Yapıtlarını derleyen ünlü dizinin (Oeuvre Complète) 1910 ile 1929 arasını kapsayan ilk kitabında da klasik ilkelere olan inancını ortaya koyar. Bu kitap 1910'da yapılmış olan bir Sanatçı İşlikleri tasarımıyla başlamaktadır (Fotoğraf 3). Burada işlikleri oluşturan bir dizi küp avlularla birbirinden ayrılmış ve bir piramidin çevresine yerleştirilmiştir. Düzenleme kare bir planın bütünleyici çizgileri içindedir. Kullanılan biçimler aslında çok eski kökenlidir, her birinin bakışık bir geometrisi vardır, ama bu biçimde düzenlenmeleri onları özgürleştirmekte, daha büyük olan düzenleyici kare kendine bağlı parçaların bağımsız kişiliğini vurgulamakta, böylece parçalarının toplamından daha fazla olan bir bütün ortaya çıkmaktadır. Gene bu kitapta kübü kullandığı ilk evleri anlatan çizimler yer almaktadır. La Roche Villası'nın yayılan planını «en kolay», Stein Villası'nın çifte kübünü «en zor», dış çizgileri kolonlarla belirlenmiş Stuttgart'daki evin küp biçimini «çok kolay» ve daha önceki üç tasarımda elde edi-

len sonuçların bir bireşimi olan Savoye Villası'nı da «çok güçlü» diye nitelendirmiştir. 1910'daki Sanatçı İşlikleri tasarımında olduğu gibi ondan yirmi yıl sonra yapılmış olan Savoye Villası da kare bir plan içinde düzenlenmiştir.

1920'lerde yayınlanan **Yeni Bir Mimarlığa Doğru** adlı kitabında Le Corbusier yirminci yüzyılın bütün bileşenlerini ortaya koyar. Pire'deki askeri deponun cephesinde gösterilen altın kesim geometrisi, Roma'daki Kapitol, Versailles'daki Petit Trianon, Notre Dame'ın ön yüzü gibi daha önceki dönemlerde kullanılmış olan modüller ve gemi, uçak, otomobil tasarımlarının, seri üretimin, makineleşmenin getirdiği esinler, hepsi buradadır. Bütün bu geniş düşünce, tasarım ve olgu yelpazesine düzenlilik ve süreklilik kazandıran, onların arka planında insanın ve klasik bir çerçeve içinde kendini dışa vurmasının bulunuşudur. Le Corbusier'in kitabının konularını bir arada tutan da bu çerçevedir. Pompei avlularının, Hadrian Villası'nın duyarlı çizimleri, (Le Corbusier daha on dokuz ya da yirmi yaşlarındayken çekilmiş) Partenon'un ve Propilenlerin fotoğrafları, hep bu arka plandaki düzeni sağlayan çerçeveyi anlatırlar. Le Corbusier bize tarihsel bilgi vermez, görsel olgular iletir, sürekli olarak bize doğada bulunan ve hep bulunmuş olan düzenin insanlarca da gereksinildiğini anımsatır. **Yeni bir Mimarlığa Doğru**'da «ilkel insan diye bir şey yoktur» der, «ilkel kaynaklar vardır. Düşünce değişmez». Tarihsel olgulardan söz edildiği düşüncesi bırakılırsa, evrimin gerçek süreci daha açık seçikleşir ve geçmişte geliştirilmiş düşüncelerin, yapılabiliyorsa, günümüze nasıl uyarlanabileceği daha iyi görülür. Geçmişte yapılanların nedeni anlaşılınca da bunların şimdiki zamanla ilişkilerini kurmak kolaylaşır. Örneğin, Eski Yunan mimarlık kavramlarıyla Le Corbusier'nin Savoye Villası, İsviçre Pavyonu ve Zürih Merkezi arasındaki bağlantıyı gözlemlemek olanağı doğar. Bu bağlantılar o yapıların önümüze koyduğu anlatımlar kadar açık seçiktir. Bunlarda da geçmişte olduğu gibi bütünleyici bir birlik sağlanmıştır, bu ise

kavramlara düzen getirir. Bu düzen bir kere kurulmuşsa, onun içerdiği olanakları keşfetme özgürlüğü de doğmuş demektir.

Bundan, geçmiş ile bugünün, geleneksel ile gerçekten çağdaş olanın, Eski Yunan ile Le Corbusier'nin ayrı ayrı şeylermiş gibi görülemeyeceği sonucu çıkar. Onlar birbirinin parçası gibidir, öyle ki, aralarındaki zaman farkına karşın biri olmayınca öteki yaşayamaz. Benzer biçimde, sanatın boşlukta oluşmadığı, akıp giden bir süreklilik içinde yer aldığı, bu sürekliliğin de Eski Yunan'dan Le Corbusier'ye kadar olan öyküyü çerçevelediği sonucuna da varılabilir. Bu çerçeve mimarlıkta oran ve biçimlerde, daire ve karenin kullanılışında, parçalar arasındaki ilişkilerin doğru kurulmasında ve bütün bu biçim ve parçaların özelliklerinin insan ölçeği ile olan ilişkisinde kendini göstermektedir. Düzenlenmiş bir çevrenin büyümesi böyle olur, ama bu aynı zamanda bitmemiş bir şeydir de, bu nedenle insan kendisini onun içinde rahat hisseder, içinde ona katkıda bulunma özgürlüğünü duyar. Le Corbusier'nin anlatmak istediği budur, Yeni **Bir Mimarlığa Doğru**'da da bunu vurgulamaya çalışır.

Bütün bunlara karşın yapılarıyla kitapları arasındaki bağlantı insana çok açık gelmeyebilir. Yazı ile mimarlık öylesine farklı araçlar kullanırlar ki, aralarında görsel ya da akılsal atlamalar yapmak zordur. Deneyim ve bilgi yetersizliği de aşılamayacakmış gibi görünen engeller getirir Yapılarının anlamını açığa çıkarabilmek için daha çok araştırma yapılması gerekmektedir. Ama şu rahatlıkla söylenebilir: Le Corbusier Eski Yunan'ın bıraktığı yerden başlamıştır ve klasik birikim, örneğin Savoye Villası'nın biçimini etkilemiştir. Ama geri plandaki bu birikim, resimde çağdaş mimarlığa koşut hareketin kaynağı olan ve içinden Léger, Braque, Gris ve Picasso gibi sanatçıların düşüncelerinin çıktığı Cézanne'ın çalışmalarını da içermektedir. Cézanne'ın, her iki sanatçının yaklaşımları arasında bir yakınlığın varlığını düşündürecek **Bellevue'de Güvercin Kulesi** adlı bir

yapıtı vardır. Bu resim Le Corbusier'nin doğumundan iki yıl sonra yapılmıştır. Resimdeki kule Le Corbusier tarafından 1950'lerde tasarlanıp yapılmış ve onun en özgün yapıtı olarak nitelendirilebilecek olan Ronchamp Şapeli'ndeki aydınlatma bacalarıyla şaşırtıcı bir benzerlik göstermektedir. Akla ilk olarak acaba Le Corbusier bu resimden esinlenmiş midir, gibi safça bir soru gelir. Kulenin kübist biçimlendirilişi onu etkilemiş olabilir mi? Aynı dönemde oluşturulan kimi düşünceler örtüşürler. O dönemi göz önüne getirebilmek için ona da tıpkı Le Corbusier'ye yaptığımız gibi yaklaşmamız gerekir. Mimarlık, bilim, resim, yontu, şiir gibi bütün alanlardaki olgular incelenip elenmeli, aralarındaki karşılıklı ilişkiler gözlenmelidir. Daha öncekilerde de olduğu gibi, o çağı belirleyen etki, ancak bütün bu verilerin bileşkesinden çıkarılabilir. Örneğin Picasso'nun insanı simgeleyen bir yapıtı vardır. Sütun gibi iki ayak üstünde duran bir taş ve bir delikli tuğladan oluşan bir yontu Le Corbusier'nin La Tourette Manastırı'nın belli bir açıdan görünüşüne büyük bir benzerlik gösterir (Fotoğraf 23). Çok daha önce yapılmış olmasına karşın **Güvercin Kulesi** de bu bütünün bir parçasıdır.

Gerçek bu mudur, Le Corbusier Cézanne ile aynı görüşü mü paylaşmaktadır? Ne de olsa kuleyle aydınlatma bacaları arasında dikkatlerden kaçmayacak bir benzerlik söz konusudur. Öyle olsa bile bu yalnız her ikisinin de kübizme bağlılığından gelmektedir. Yakınlıkları, iki sanatçının da aynı dili konuşmasından, ikisinin de küp, silindir ve konilerle çalışmasından kaynaklanmaktadır. Le Corbusier'nin silindirik imgeleri gemilerin havalandırma bacası gibi çevresindeki başka şeylerden de türemiştir. Özellikle gemiler onun için cok önemli bir esin kaynağı olmuştur. Unutulmamalıdır ki, aydınlatma bacası şapeldeki pek çok öğeden yalnız biridir, yapının biçimi çok daha başka bir geçmeli bulmacanın parçasıdır. Ama hangi bulmacanın? Bu noktada akla Picasso'nun insanı gelmektedir. Onunla Le Corbusier'nin manastırı arasındaki benzerliği açıklamak çok daha kolaydır,

ayrıca aralarındaki bağ, çağdaş etkilerin varlığını söylemekten daha derin bir anlam taşır. Burada her iki sanatçı da insandan yola çıkmıştır, her iki yapıt da insanı anlatmaktadır, daha doğrusu biri bir insanı, öteki de bir insan topluluğunu anlatmaktadır. Picasso'nun yapıtı şaşırtıcı bir canlılıkla bir insanı simgeler. Aynı biçimde manastır da insanları, bir araya gelmiş, toplanmış insanları simgelemektedir. Keşişlerin hücrelerini oluşturan son iki kat, yapının üstünde kuzeydeki tepelere bakan gözlerdir, ortada bulunan dolu bölüm, ortak kullanılacak toplantı, yemek ve okuma salonlarını içerir, en alttaki taşıyıcı kolonlar da sanki keşişlerin en yakındaki dünyevi sınırların ötesine, eğimli yamaçlara doğru bakmalarını sağlamak istercesine yapıyı yerden yükseltirler. Bu karşılaştırma bir gerçeği çok daha belirgin kılmaktadır: Mimarlık insanları anlatır, Picasso'nun insanı da bizim bunun böyle olduğunu keşfetmemize yardım etmiştir. Güney Fransa'ya yapılacak bir yolculuk Cézanne ile Le Corbusier arasındaki gizemli ilişkinin açıklığa kavuşmasına ve şapelin biçimsel kökenlerine ilişkin ipuçlarını bulmamıza yardımcı olacaktır.

Le Corbusier'nin 1939 yılında bitirdiği taştan bir tatil evini görmek için Ardèche'deki Alba'dan, Provence'da bulunan Orange'a giden otobüsün içindeyken, birdenbire biraz alçakta geleneksel bir mağaza gözüme çarptı. Bu yapının şaşırtıcı yanı, biçiminin ve genel görünümünün Le Corbusier'nin Ronchamp'daki şapeliyle olan büyük benzerliğiydi. Çatısının ucu (tıpkı bir kano burnu gibi) yukarı doğru dönüyordu. Duvarlar kabaca üçgen bir plan oluşturuyordu ve taş dış yüzü üstüne serpiştirilmiş irili ufaklı pencereleri vardı. Kuşkusuz oydu, Le Corbusier'nin esin kaynağı bu mağazaydı. Bu buluşun verdiği şaşkınlık duygusu o denli büyüktü ki, insan kendini yaptığı kazıda çok erken bir uygarlığın tarihine ilişkin bilgileri birkaç bin yıl değiştirecek kadar önemli bir bulgu elde etmiş bir arkeolog gibi hissediyordu. Le Corbusier'nin varlığı birdenbire çok yakın oluvermişti,

sanki o da birkaç gün önce aynı otobüsle bu yoldan geçmişti. Onun işe başladığı gereç işte burada, kırsal Fransanın derinlerinde bulunan bu yerel biçemdeydi. Bu, Cézanne'ın da kullandığı gerecin aynıydı, zaten onun için benzeşiyorlardı ya. İşin doğrusu, bu mağazanın Le Corbusier'nin tek esin kaynağı olmayışıdır. Onun aracılığıyla çevredeki yerel biçeme bakılınca bu daha iyi anlaşılır: Özellikle şapelin biçimi yöredeki yapıların genişliğini ve çok uzakta olmayan, Le Corbusier'nin de hayran kaldığı La Thoronet manastır kilisesinde görülen yumuşak çatı eğimini yansıtmak ister gibidir. Güvercin Kulesi o anda akla bile gelmez. Savoye Villası'nın klasik kökenleri anlaşıldığında, ya da Cézanne'ın zeytin ağaçlarının, araba izlerinin resmini yaptığı yerler görüldüğünde olduğu gibi, şapel de gözümde birdenbire yeni bir anlam kazanıvermişti. Van Gogh da Provence dağlarına bakarak kayalarıyla, bulutlarıyla kendi düşsel manzaralarının resmini yapmıştı. Bu doğal gereç Le Corbusier'nin «çiçeğini» besleyen kökün bir başka parçasıydı. Cézanne'ın, hatta Japon etkilerinin varlığına ilişkin görüşler birdenbire ne denli eksik, hatta anlamsız olduklarını gösterdiler ve o an için geri plana itildiler. Gerçek, derin olduğu kadar yalındı. Picasso gibi Le Corbusier de çalışmalarında insandan yola çıkmıştı, ama Cézanne'ın yaptığı gibi yöreden de esinlenmişti.

Artık yavaş yavaş bir Le Corbusier yapısının ne denli karmaşık olduğuna ilişkin bir fikir edinmeye başlarız. Onun çalışması bir anlamda otobiyografiktir. Ronchamp Şapeli'nde tüm bir yaşam boyu edinilmiş deneyimler yatmaktadır. Onda, Ege Adalarındaki köylerin, genç bir mimarın ilk gezilerinden kalan anısı da bulunmaktadır; güneş alan beyaz bir duvar üstüne serpiştirilmiş pencereleri Fransız kırsal mimarlığının imgeleriyle çakışır. Klasik geçmişin tepe üstünde tek bir yontu gibi açık seçik biçimlenişinin bir hayali olduğu kadar yetkin bir planın iç içe geçen, örtüşen, akıp giden duvarlarında doğanın ve bir ressamın özgürlüğü de bulun-

maktadır. Aynı zamanda bu yapı Gauloises sigarası kokan Fransız metroları kadar Fransızdır, Le Corbusier'nin Fransası'nda, yurt olarak benimsediği bu ülkeden başka bir yerde olamaz. Böylece başka keşifler de yapmaya başlarız, Ardèche deneyimi yalnız mağaza ile sınırlı kalmaz. Onunla başlayan ve (genel olarak kırsal mimarlıkla) süren Le Corbusier gerecinin bir parçası olma özelliği, insanı, çevreyi mimar gibi görmeye yöneltir. Burası onun yapıtlarında yinelenen imgelerle doludur —bu da onun yalnız mimarlığını değil, resim ve çizimlerini de kapsar. Çiftlik yapılarının köyde satılan koz helvasına benzeyen taş duvarları, 1930'ların sonunda yapılmış o tatil evini anımsatırlar. Bir şatonun bahçe kapısından görünen bir vadinin,çerçevelenmiş hissini veren görüntüsü, mimarın bir yerin özelliğini anlatmak amacıyla aldığı notlarda bulutlarla sınırladığı küçük çizimlerin benzeridir. Ve bir duvardan düşmüş küçük bir sıva parçasının üstünde iz bıraktığı çimento yer kaplamasının delik deşik yüzü, onun geç dönem resimlerinde boşlukta yüzer gibi görünen figürleriyle ürkütücü bir benzerlik göstermektedir. Ronchamp Şapeli ne kadar yakından incelenirse onu, kendini saran güneyli çevreden ayırmak da o kadar zorlaşır. Bir kez o gözle bakmaya başlanınca onun La Thoronet ve Sénanque manastır kiliselerinde görülen biçimler, Bizans biçemindeki Venasque Kilisesi ve vaftizevindeki güçlü çörtenler ve taş kaplamalar gibi, Provence'a özgü pek çok yerel özellik içerdiği görülür. İşte bu, Cézanne'ın olduğu kadar Le Corbusier'nin de kullandığı gereçtir. Bu tür ilişkilerin iletilişindeki açıklık Le Corbusier'nin yapıtları arkasında yatan sanat yaşamını gösterir, ama bunun da ötesinde, onun klasik ilkeleri yeniden buluşunu ve çağdaş teknolojiye egemenliğini de yansıtır. Bana o sırada Ardèche'de, daha sonra da Provence'da onun daha gençlik yıllarında ilerki çok daha karmaşık serüveni için gerekli temeli aramış olması çok doğal geldi. Onun da söylediği gibi bu «doğanın egemenliğindeki o tükenmez bölgeyi keşfetmek amacıyla» yapılmış

bir yolculuktu ve aynı zamanda doğal bir mimarlığı ortaya çıkarmıştı. Bir ülkeye özgü gereçlerle çalıştığına göre yapılarında bu gereçlerin özelliklerini açmaya çalışmış olmalıydı.

Bu onun çalışmalarına yeni bir boyut daha getirmektedir. Önceki kültürlerin kuşaklar boyunca gerçekleştirdiğini Le Corbusier yalnız başına, tek tek tasarımların, yapıların sınırlayıcılığı içinde kalarak başarmaya, bunu da kısa bir insan yaşamına sığdırmaya çalışmıştır. Klasik ve çağdaş kaynaklardan çıkardığı tasarım ilkelerini belirledikten sonra içinde yaşadığı ülkenin doğasına uygun şeyler geliştirmek için araştırma yapmaya başlamıştır. Başka bir deyişle, tasarım ilkelerinin olanaklarını anlamaya çalıştığı sırada küp ve makine ile sınırlıdır. Bunları kavradıktan sonra da onları denetimi altına alabilmiş, bir anlamda onlardan bağımsızlaşmıştır. Bu yolla eski ile yeni arasındaki uyumu bulabilmiş, (uyum aramayı «insan tutkularının en soylusu» diye tanımlardı) geleneğe de yeni bir ışık tutmuştur. Yalnız bu bile onu kendinden önceki bütün mimarlardan üstün kılmaya yeterli bir başarıdır.

Günlük yaşamın hızını da göz önüne alan daha evrensel bir mimarlığı araması ise onun ilk amaçlarını yitirmesine yol açmıştır. Le Corbusier'nin geliştirdiği görüşler her zaman mimarlığının merkezi olmayı sürdürmüş, bütünleyici bir mimarlığa yönelik bilincini hep uyanık tutmuştur. Örneğin Ronchamp Şapeli'nin akıp giden duvarlarının oluşturduğu serbest plan klasik çalışmaları yadsıma anlamına gelmez. Burada da her zaman olduğu gibi çerçeve elden geldiğince vurgulanmıştır. Yalnız bu kez Le Corbusier doğadan bir yaprak çevirmiş, dünyaya çerçevelerin yalnızca insan bilgisinin, yapım yöntemlerinin ne denli sınırlı olduğunu kanıtlayan kare ya da dikdörtgenden oluşması gerekmediğini, estetik kurallarına uymak ve kullanım amaçlarını sağlamak koşuluyla, pekâlâ bir ağacın gövdesi ya da herhangi

başka bir biçim alabileceğini göstermiştir. Eski Yunan mimarlığının kökeninde de doğal biçimler yatmaz mı?

Le Corbusier'nin bu kadar başarıyı nasıl kazandığını düşünmek bile insana olanaksız gibi gözükür, bütün bunları nasıl yapmış, bu kadar çok yapıyı nasıl tasarlamış, onlardan da fazla sayıdaki tasarımlarını nasıl geliştirmiştir? Nasıl kent düzenlemeleri hazırlamış, durmadan resim yapmış, gezmiş, hep ama hep (tren ya da uçaktayken bile) çizimler yapmış, yontu ile uğraşmış, düzenlenmelerini bile kendisinin üstlendiği kitaplarını nasıl yazmıştır? Kafası, her biri kendi alanında deha olan bir grup insanın yetkin bir uyum içinde çalıştığı bir yerdir sanki.

Ama gerçekte nasıl çalışmıştır acaba? Bir kere çok fazla ve büyük bir dirençle çalışmış olduğunu söyleyebiliriz. Her sabah saat altıda kalkıp açık seçik düşünmeye başlayan birinde bulunabilecek her şey onda da vardır. Düşüncelerini bir konu üstünde olağan dışı bir yetenekle yoğunlaştırabilmesinin yanı sıra büyük bir hızla bir sorunun çeşitli yönlerini de değerlendirebilirdi. Aynı anda yapılan dört ya da beş tartışmayı izleyebilirdi. Ondan sonra da söylenenleri renkli kalem kullanarak yaptığı ve yapı terimleriyle anlattığı açık seçik çizimlere dönüştürür, «anlatmak istediğiniz işte budur» derdi. Doğru çözümlenmesi istenen bir sorunun doğru belirlenmesi gerektiğini söylerdi. Çizim yapmak onun en doğal, en canlı anlatım aracıydı. Çok sayıdaki düşüncelerini anlatan çizimler çoğunlukla büyük bir karatahta üstünde oluşurdu. Bu karatahta, yapılarını tasarladığı Sèvres Sokağındaki işliğinin en unutulmaz yanlarından biriydi. Bunun üstünde, diyelim ki bir müşterisine, bir evin odasının ortasından geçen bire bir ölçekli bir boy kesiti çiziverir, kesitin böylesine büyük olması da insanın kendini odanın içindeymiş gibi hissetmesini sağlayarak yaşayan bir şey oluverirdi. Oda, Le Corbusier'nin en sevdiği ölçülerden biri olan iki metre yüksekliğinde olurdu, müşterisi bunun çok alçak olduğunu düşünür, örneğin Stein Villası'nda olduğu gibi, il-

çak bir tavan yüzeyinin uzun yatay pencereler ardındaki dış mekan ile bağlandığında, ya da iki kat yüksekliğindeki bir mekanla yan yana geldiğinde ne denli heyecan verici olduğunu anlayamazdı. Le Corbusier bu eleştiriye omuz silker, birincinin yanına tavanı birkaç santimetre daha yükseltilmiş olan ikinci bir kesit çizerdi. Çizimler belli bir kişi için düşünülmüş belli bir eve ait olmazdı, onları çağdaş mimarlığın ve düşüncelerindeki şiirselliğin sağladığı olanakları anlatmak amacıyla kullanırdı.

Bunun yanı sıra Le Corbusier çevresine hepsi kendi başkalıkları içinde ona benzeyen çalışma arkadaşları toplamıştı. Onlar da onunla aynı konulara ilgi duyarlar, bir süre onunla birlikte çalıştıktan sonra da bir ölçüye kadar onun bir uzantısı olurlardı. Bu insanların hepsi onun dehasında doğal bir çekicilik bulurlar, buna karşılık Le Corbusier için de doğanın, Jura dağlarındaki doğum yeri çevresindeki kökknarların, deniz kabukları ve fosillerin, kadın güzelliğinin yaptığı gibi bir esin kaynağı oluştururlardı. İş arkadaşları Le Corbusier'nin görüşlerini paylaşırlardı, ama hepsi de onun merkezi her zaman el işi olmuş çalışma alanının usta sanatçılarıydılar. Le Corbusier kendini el işçileri arasında rahat ve mutlu hissederdi. Bunun nedeni belki babasının da ince bir el işçisi olması, belki de onun bu tür kimseler arasında yetişmiş olmasıydı. Le Corbusier ile birlikte çalışanlar içinde, kuzeni ve bürosunun sadık yönetmeni Pierre Jeanneret, mühendisi ve önüretim (prefabrikasyon) uzmanı Prouvé, fotoğrafçısı ve keskin bir gözlemci olan Hervé, besteci ve mühendis Xenakis, yontucu ve Ronchamp'daki oturma yerlerini kendi eliyle yapmış olan Savina, Paris dışında Neully'deki Jaoul Evi'ni bitirmiş olan mimar Jacques Michel vardı. Başkaları da vardı doğal olarak, özellikle yapıtlarının beli bir bölümünden sorumlu olan el işçileriydi çoğu da. Le Corbusier'nin Ronchamp'daki şapelin tasarlanıp yapılması sırasındaki en mutlu anları, merdiven parmaklıklarını yapan demirci Méchinaul ile birlikte geçirdiği saatler

olmuştu. Le Corbusier işte böyle insana esin veren iş arkadaşlarıyla birlikte çalışırdı. Le Corbusier de kazanmış olduğu bu insanların emeğini ve kendilerini işlerine adamalarını, çok yönlü sanatının odağı durumuna getirmişti.

Le Corbusier mühendislik ve ressamlık gibi alanlarda sahip olduğu olağan dışı iki yeteneğini birleştirme çabası ile ve bu ikisi arasında yetkin bir bireşimi gerçekleştirdiği yerlerde, mimarlığı yeniden yaratmıştır. 1920'lerin başında, daha sahneye çıkmadan önce, mimarların güvenle izleyeceği hiçbir şey yoktu, çünkü kimse onlara yol göstermemişti. O zamandan yaşamının sonuna kadar Le Corbusier yirminci yüzyılın en heyecan verici mimarı olmuştur.

Le Corbusier ile Frank Lloyd Wright'ın kapladıkları alanların birleştirilmesiyle tüm çağdaş mimarlığı temsil edecek bir genel görünümün elde edileceğinin düşünülmesi doğal bir düşünceymiş gibi gelir insana. Bu iki mimar birbirinden çok farklı felsefelerden yola çıkmışlardır. Le Corbusier'ninki Batılı bakış açısından türetilmiştir. Wright'ınki ise yapıdan çok içinde bulunduğu araziyi daha önemli gören Doğulu doğa düşkünlüğüne dayanmaktadır. Ama zaman ilerledikçe, her ikisinin de deneyimleri çoğaldıkça, onların mimarlıkları arasındaki ayırım azalmaya başlamış, sonunda da neredeyse aynı noktada birleşmişlerdir. Le Corbusier doğayla, doğal biçimlerden neler öğrenilebileceğiyle daha derinden ilgilenmeye başlamış, Wright ise, Atlas Okyanusunun öte yanıyla çoğalan ilişkiler ve buna eşlik eden düşünce alışverişinin etkisiyle, Batı biçimlerinden daha çok esinlenir olmuştur. Gene de bu görüş, ne kadar ilginç olursa olsun, olayları yalına indirgeme olabilir. Wright yüzyılın ilk yıllarında yaptığı evler nedeniyle Japon mimarlığıyla özdeşleştirilir, ama unutmamak gerekir ki Le Corbusier de Doğuya gitmiştir. Çin evlerine ilişkin çizimleri vardır, daha baştan beri de doğal biçimlerin bilincindedir. «Çocukluk yıllarım arkadaşlarımla birlikte doğanın içinde geçmiştir», diye yazar. «Her şeyiyle

çiçeklerin nasıl olduğunu, kuşların biçim ve renklerini öğrendim. Bir ağacın nasıl büyüdüğünü ve bir fırtınanın ortasında bile dengesini niçin koruduğunu anladım. Ağaç insanın arkadaşı, bütün organik yaratıkların simgesiydi; ağaçlar ise tümel bir yapımın simgeleri... Wright da ağaçlarla ilgili olarak çok benzer şeyler dile getirmiş, onların, «dünyadaki bütün yapılardan daha farklı, tıpkı çok çeşitli ve güzel bir mimarlık» gibi olduğunu söylemiştir. İki mimar da çocukluklarını kırsal bölgelerde geçirmişlerdir, ama Le Corbusier, Wright'ın klasik dünyanın varlığını ve önemini anlamasından çok daha önce bu dünyayı tanımıştır. Ona yönelmeyi, doğayı incelemenin önüne almayı seçmiştir, çünkü bir başlama noktası için klasik bakış açısının açık seçikliğine gereksinim duymuştur. Bu görüş de bütün yaşamını yönlendirmiştir. Onun için Le Corbusier bir süre sonra yeni esin kaynakları için doğaya yöneldiği zaman çalışmaları mimarlığın bütününü, Doğu ile Batının birleşik etkilerini, bir yapıya aynı anda etki yapacak bütün güçleri kapsamaktaydı. Dolayısıyla onu incelemek, mimarlıkla ilgili olarak Le Corbusier ile Wright'ın çalışmalarını birlikte ele almaktan çok daha açık bir görüntü verebilir. Çünkü Le Corbusier Wright'dan çok daha fazla karpuzu bir koltuğa sığdırmayı becerebilmiştir.

Her şeyin üstünde o büyük bir yaratıcı, bir şeyler yapmasını çok seven bir sanatçıdır. «İşlevciden, toplumbilimci»ye kadar ona yakıştırılan çeşitli adların hepsi yanlıştır. Gariptir ama, sanki bunlar onun çalışmalarının gerçek boyutunu küçültmek, bir sanatçı olarak konumunu sarsmak için takılmış gibidir. O en az Picasso kadar verimli ve çok yönlüdür, yaşamını ne kadar çok anmaya değer şeyle doldurmuş olduğunu bilmek insanı gerçekten hayrete düşürür. Kurşun kalemle yapılan bir çizimden bir merdivenin ya da kemerin serbest çizgilerine, bir çatı çiziminden bir banyo ya da duvar için yaptığı yuvarlak çizimlere kadar yaptığı ya da kullandığı her şey canlıdır. O bir sihirbaz gibidir. Bir yan-

dan da tarihle içli dışlılığı bu dünyaya ikinci ya da üçüncü gelişi olduğunu düşündürür. Partenon'la sanki mahallenin kilisesiymiş gibi iç içe büyümüştür. Michelangelo'yu da kapı komşusuymuş gibi yakından tanımış ve anlamıştır. Yapılarında ve resimlerinde tekrar tekrar yinelenen ve Doğunun denge simgesi olan **mandala**'nın geometrik biçimi ise sanki onun varlığının ikinci bir parçasıdır. Öte yandan hiç yoktan bir şeyler üretme gücüne sahip gibidir. Örneğin Savoye Villası olağanüstü bir buluştur. Bu yapı yüksek otlar arasındaki uzun, alçak beyaz kitlesiyle, beton kahvaltı masalı güneşlenme terasıyla, rampalarıyla benzersizdir. Bu ayrıntılar yapının genişliği ve beklenmedikliğinin yanı sıra insana büyük bir haz duygusu da verirler (Fotoğraf 1). Ama bir kez daha baktığınızda Le Corbusier'nin yoktan bir şey üretmemiş olduğunu da görürsünüz; villa, yapıya özgü estetik bir sorunun mimarlık açısından çözümüdür. La Roche Villası üstünde çalışırken de bu sorunla karşılaşmıştır. Oradaki amaçlarından biri, insan devinimlerini izleyen, serbest, açık bir plan oluşturmaktır. Ama bu devinim özgürlüğü benimsenebilir bir estetik düzen içinde gerçekleştirilebilir mi? Mimarlık açısından sorun budur. Le Corbusier bu sorunu tıpkı bir ressamın modelini incelemesi gibi ayrıntılı biçimde çeşitli bakış açılarından incelemiştir. O nedenle La Roche, Stein ve Savoye villalarında ulaşılan sonuçlar, aynı sorunun başka başka yönlerini ortaya koyar gibidir. La Roche onu doyurmamış, bu villayı «en kolayı» diye nitelendirmiştir. Garches'daki Stein Villası'nın da ona yeterli gelmediği anlaşılır. Aynı sorunu Stuttgart'daki evde de ele almış, strüktürün sağladığı çerçeveyi planı serbestleştirmek için kullanmak istemiştir. Bunları Poissy ve Savoye Villası izlemiş, sorunun çözümü burada gerçekleşmiştir. Le Corbusier, La Roche'daki gibi serbest bir plan çevresine bir çerçeve koymakta, arta kalan parça bir güneşlenme terası oluşturmaktadır. Yapının tümü de taşıyıcı ayaklar (pilotiler) üstünde yükseltilerek hem manzaradan en iyi biçimde yararlanması,

hem de sorunun estetik açıdan en iyi çözümü sağlanmıştır. Böylece en sonunda bir karenin, ya da duvarların oluşturduğu bir mimarlık çerçevesinin içine insanların doğal devinimlerini izleyen bir plan yerleştirmeyi başarmıştır. İç teras oturma odası, yatak odası, çalışma odası gibi odaların biçimine uyar, planı da insanların eve girdikten sonraki özel devinim ve davranışlarının anlatımı gibidir.

İyi yapı insandan çıkar, sanatçının gereci insandır. Bir görünümde bir dizi oda, yapı gereçleri, renkler, dolaplar gibi şeyler vardır. İkinci görünümde ise bunlar soyut terimler olarak ele alınırlar. Bu ikisi arasında bir yerde, bütün düzenlemeyi kapsayan bir atmosfer, bir düş gücü, bir denge —yani yaşamdan bir nefes— vardır. Bir ressam ya da ozanın yapacağı gibi, Le Corbusier de Savoye Villası'nda evrensel olan romantik bir düş yakalamıştır: Arka üstü yatmak ve yeşil yaprakların arasından mavi gökyüzüne bakabilmek. 1923'de annesiyle babası için yaptığı göl kıyısındaki evin sıcaklığına terasın açıklıklarından gelen arıların sesi, kelebeklerin görüntüsü, çiçeklerin kokusu karışır. Le Corbusier'nin, düş gücüyle, açık elli mekanlarıyla, güneş sevgisiyle sarılmış, katışıksız, doğal dünyasının içindesinizdir. Savoye Villası'nın çerçevesi içinde yakaladığı da bu dünyadır ve bunu, evi bir şiir yazar gibi düzenlemiş olmasıyla elde eder. Bir ozan ya da bir ressam gibi, çok sıradan şeyler olmalarına karşın daha önce hiç görmediğimiz şeylere bakmamızı sağlayacak yolu gösterir. Mimarlık resim gibidir, ama içinde yürünebilen bir resim. Klee'nin resmi tanımlarken yaptığı gibi, önce yapının içinde dolaşır, sonra dışına çıkarız. O bu özelliğiyle de yontuya yakındır. Örneğin Braque, Verangeville'in beyaz tepelerinin ardındaki bir yardan taşarak aşağıdaki kumsala, denize dökülen bir ırmağın resmini yapar. Le Corbusier'nin de herhangi bir yapısında Braque'ın anlattığı gibi bir yarla karşılaşabilir, onun içinden geçerek arkasındaki araziye, ya da kente ulaşabilirsiniz. Le Corbusier bile bir yerde «Peki ama yontu nerede

başlar, resim nerede başlar, mimarlık nerede başlar?» diye sormuştur. Bu sözler insana Cézanne'ın «Resmin yontu olmadığını anlamam kırk yılımı aldı» demesini anımsatır.

Savoye Villası'nın hiç tartışmasız kendine özgü bir çekiciliği vardır. Le Corbusier'nin ilk döneminin en başarılı doruk noktası olmasının yanı sıra, yaptığı bütün diğer etkilerden önce önyargılardan gelen engelleri kırmış, beyaz mimarlık biçeminin bütün Avrupa'ya yayılmasını sağlamış olan yapıttır. Le Corbusier onun aracılığıyla esinlerini başkalarına da iletmiştir. Sanat gerçeğin kendisidir ve dünya ile birleşir, onun yapıtları da kendisinin dışa yansımasıdır. Le Corbusier düşüncelerini nasıl çevresinde bulunan şeylerden çıkarmışsa, onun çağdaşları ve izleyicileri de fikirlerini ondan almışlardır. Savoye Villası'nın bir İngiliz sanatçısı üstündeki etkilerinden birine örnek, onun resmini yapan, güneşlenme terasına da bir zebra yerleştirerek onu bir Afrika görüntüsüne dönüştüren Christopher Wood üstündeki etkisidir (Fotoğraf 2). Bu çok güzel tablo onun en iyi resimlerinden biridir ve işin ilginç yanı da, evin Wood oraya gelmeden çok kısa bir süre önce bitirilmiş olmasıdır. Kuşkusuz tasarımın çarpıcılığı onu etkilemiş olmalıdır, ama içerdiği düş gücünü öylesine hızlı ve canlı bir biçimde iletmiştir ki, genç bir sanatçıyı gördüklerini yetkin bir resme dönüştürmeye yöneltebilmiştir. Başka hiçbir çağdaş mimarlık yapıtı bir ressamı böyle etkilememiştir. **Paraşütlü Zebra,** Le Corbusier'nin dehasının onaylanmasıdır. Yapının anlatmak istediği şeyi tam ortadan vurmuş, Le Corbusier'nin yapıya katmak istediği sıcaklığı, genişliği, havadar olmayı anlatarak onu beyaz duvarı, rampası, kulesiyle gizemli bir vaha, belki de bir serap gibi yeniden yaratmıştır. Bir bakıma bu resim bir düşüncenin portresidir ve Wood bu düşünceyi başka bir biçimde sürdürmüştür. Tablonun ana fikri de Le Corbusier'nin güneşlenme terasında yakaladığının aynıdır: Buna, zamanın durmuş gibi olduğu güneşli bir öğleden sonranın verdiği hazzın anımsanması da diyebilirsiniz. Tablodaki

zebranın varlığı ise, o âna özgü havayı hiçbir insan figürünün yapamayacağı bir biçimde iletmektedir.

Böylece Le Corbusier Wood'un aklına bir fikir getirmiş olmaktadır, tıpkı bir mağaza yapısının onun kafasında birtakım çağrışımlar uyandırdığı gibi. Sanatçının duyarlı gözleri farklı durumlarda gereksinmelere uygun tepki göstermektedir. Eğer o mağaza Ronchamp'daki şapel için bir esin kaynağı olmuşsa, daha çok önemsenmeye layıktır. Le Corbusier bu yapısının çatısını New York'a gittiği sırada bulduğu bir yengeç kabuğu ile karşılaştırmış, çatının hem biçiminin, hem de yapımının bu kabuktan esinlendiğini söylemiştir. Bu, doğal olarak, kırsal mimarlığa ait bir öğenin ince ince örülmüş bir mozaiğin parçasını oluşturamayacağı anlamına gelmez. Öte yandan deniz kabuğu gene Le Corbusier'ye yakıştırılan başka bir imgeyle birleşmektedir. O da çatının alttan bir gemiyi andırmasıdır. Bu çok ilginçtir. Lucien Hervé'nin çektiği çok güzel bir dizi fotoğraf vardır; bunlar şapeli tepenin üstünde bir geminin dalgalanan yelkenleri gibi görüntülemektedir —kimi zaman yelkenin yalnız bir ucu, kimi zaman da bütünü görülür. Yelkenli imgesini beyaz duvarlarla çatı birlikte oluşturur; başka başka şeyler olmalarına karşın bunların ikisinin de denizden gelen serin bir rüzgarla dalgalar üstünden aşan yelken imgesine ait oldukları izlenimi verilmektedir. Hatta bu yelken kıpırdanıyormuş gibi olur (Fotoğraf 4). Bu imge Le Corbusier'nin denize ve gemilere duyduğu sevgiyle uyum içindedir. Stein ve Savoye villalarının uzun yatay pencereleri gibi kimi ilk tasarımları, daha sonra da Konut Birimleri'ndeki çatıların görünümü, transatlantiklerin güverte, köprü ve balkon mimarlığına çok şey borçludur. Ama bütün bu çağrışımlar Ronchamp'da bambaşka bir yöne dönüvermiştir, burada benzeme daha az, daha rahattır. Pupa yelken giden gemi görünümü onun daha çok savaştan sonraki son yirmi yılında bulduğu özgürlüğün simgeleridir.

Yapının içinde ise insan geminin altındadır, burada baş-

ka duyular işe karışmaya başlar. Le Corbusier akustiğe çok ilgi duymuştur; annesiyle erkek kardeşi müzikçiydiler. O da kendi açısından öyle sayılır: Yapıları bir ana konu ve onun çeşitlemelerinden oluşan bir müzik parçasına benzer. Ronchamp Şapeli'nin dalgalı duvarlarını «görsel akustik» diye nitelendirmiştir —bu da iniş ve çıkışları, vadi ve boşluklarda duyulan yankıları anımsatmakta, hatta doğanın yumuşaklığını, yuvarlaklığını, değişken çizgilerini düşündürmektedir. Ayrıca Ronchamp'da gürültüyü boğarak şapelin içinde gerçek bir sessizliğin egemen olmasını sağlayan çatının iyi bir akustik biçim olduğunu da söylemiştir. Gene de onun varlığı algılanır, çünkü biraz kulak kabartılınca uzaktan gelen, tıpkı kulağa bir deniz kabuğu dayandığında duyulana benzer sesler işitilir. Bir geminin altındasınızdır, o da tersanedeki üçgen payandaların üstünde durmaktadır. Bu izlenim kilisenin üçgen duvarları ve aydınlatma bacalarından gelen ışıkla güçlenir, derin pencere oyuklarından giren güneş, Le Corbusier tarafından tasarlanmış renkli camlardan yansıyan turuncular, sarılar ve mavilerle daha da yoğunlaşır. Beyaz badanalı yapı tıpkı destek payandaları gibi üçgendir, bu görüntü yukarı doğru kıvrılıp üstte bir noktada birleşen duvarların biçimi ile vurgulanmaktadır. Derken, yavaş yavaş, bir dizi çizimle benzersiz mimarlık biçimleri yaratan elinin devinimlerini izlermişçesine, Le Corbusier'nin düşünce aşamalarını sezmeye, şapelin biçimini ve planını anlamaya başlarsınız (Fotoğraf 5). Yapının içi ters çevrilip kıyıda bulunan bir taş havuzun üstüne konmuş bir geminin oluşturduğu rasgele bir mekanmış gibi görünür, yalnız taş havuz büyümüş büyümüş, bir göl kadar olmuştur. Taş havuz imgesinin uyanmasının bir nedeni de Le Corbusier'nin yaşamdaki çok küçük şeyleri, çiçeklerin, kuşların ve kelebeklerin mikroskopik ayrıntılarını görebilen olağanüstü yetenekli gözleridir. O, doğa ile insanların dünyası arasındaki bağları görmüştür. Ronchamp, taş havuz gibi bir görüntüyü büyütecin altına koyduğunu düşündürür. İç mekanı belirleyen

biçimlerin, burada doğal yasaların egemen olduğunu anlatan bir karmaşıklığı ve özgürlüğü vardır, bunlar sanki bir ırmağın rahatlığına sahiptirler. Planın yuvarlatılmış biçimleri deniz kıyısında ve büyük taşlarla çevrelenmiş bir su birikintisini andırır. Eğer kendinizi taşlar arasında dolaşan küçük bir böcek olarak düşünürseniz, bu taşların da böceğe tıpkı Ronchamp'ın yuvarlaklıklarının size göründüğü gibi görüneceğini anlarsınız. Taşların ve üstündeki geminin arasından süzülen ışık da tıpkı şapelin içine yukardan ve aydınlatma bacalarından giren güneşin ışıkları gibi gözükür. Yapının içinde duyulan durgunluk ve sessizlik ise çok uzakta geçen yaşama karşı taş havuza bağışıklık kazandıran bir öğe gibidir.

Bu noktada bir buluş daha yaparsınız. Daha önce kilisenin dalgalanan biçimi ile geniş planının yelkenleri, gemileri, havuzları anımsattığını keşfetmişsinizdir. Şimdi ise bu izlenimin yalnızca görsel benzetmelerden kaynaklanmadığını sezersiniz. Bir yelken, biçimini esen rüzgardan alır, rüzgarın gücüyle yelkenin biçimi arasında fiziksel, dolayısıyla da görsel bir ilişki vardır. Yelken tümüyle şiştiği zaman rüzgarın gücünü tutar. Benzer bir biçimde su da bulabildiği her köşeyi doldurur, ulaşabildiği her yarığa girer. Bu doğal yasalar Ronchamp'da da yürürlüktedir. Şapelin içine girildiğinde insanın gözü duvarlarla ve onlarla dik bir açı yaparak buluşan düz bir tavanla karşılaştığı zaman yaptığı gibi çevresini algılamak için daireler çizmez. Bunun yerine göz, tıpkı rüzgarın bir yelkeni doldurması gibi devinir, karşılaştığı havuzun büyük taşlarının yanından dolanıp arkalarındaki, ilerlerindeki köşelere, oradan da yukardan gelen ışığı izleyerek tavanın üstündeki göğe ulaşır. Dalgalı duvarlar ancak mekanın sınırlarına gelindiğinde gözün bu akışını durdurur.

Le Corbusier'nin yaptığı bir Yunan tapmağı çizimine baktığınız zaman onun Ronchamp planıyla şaşırtıcı bir benzerlik gösterdiğini görürsünüz. Yunan tapmağı dikdörtgen-

dir, ama onu oluşturan biçimlerin doğallığı ile Ronchamp'ı oluşturan biçimlerin doğallığı, ilke olarak aynı gibidir. Bundan öncekilerde olduğu gibi burada da düşünceler arasında bu tür benzerlikler kurmak pek tekin bir iş değildir. Sonunda Le Corbusier'nin şapeli serbest düzenlenmiş, bakışıklığı olmayan bir biçimdedir. Yunan tapınaklarının plan niteliği ile mekansal özellikleri, Le Corbusier'nin elinde bir tür değişime uğramıştır. Bir ressam, diyelim ki bir ineğin resmini yapıyorsa, ona kendinden de bir şeyler katar. Le Corbusier de tapınağın resmini çizerken onun planında gördüğü kimi olanakları çizimlerine katmış olmalıdır. Bunu yaparken, ineğin resmini yapan ressamda olduğu gibi tarihsel gerçeği değiştirmemektedir, o her zaman doğru ve dürüst olmuştur. Gerçeğe ve doğruluğa özen gösterilmezse başarı kazanılmaz. Onun yaptığı —Hadrian Villası'nda ya da Pompei'deki resimlerinin ortaya koyduğu gibi— mimarlık ve estetik açısından önemli olanı, mekan oluşumu ve strüktür açısından anlam taşıyanı bulup vurgulamak, böylece doğru gözlemleriyle uzak bir geçmişe ilişkin düşüncelerin bugün bile bize nasıl yapı yapmak gerektiğini öğretebileceğini göstermek olmuştur. O bize mimarlık tarihini anlamada yardımcı olacak bir yol göstermekte, bunu yaparken de tarihe yeni bir boyut kazandırmakta, onu canlandırıvermektedir.

Tapınağın resmi başka bir çağrışımı görüş alanına getirir. Eski Yunanlılar yapılarını kusursuz ve birbiriyle uyum içinde olan mimarlık öğelerinden oluşturmuş, düzenlemenin bütünü ile dış dünya arasında bir ilişki kurmuşlardır. Le Corbusier bu mimarlık yaklaşımını tümüyle benimsemiş, Ronchamp'da yaptığı şapeli de daha büyük bir çalışma bütününün küçük bir parçası gibi görerek, onun çevresindeki dünya ile ilişkisini kavramıştır. Gençliğindeki yolculuklarından birinde Ege Adalarındaki köylülerin mimarlığını (ya da onun deyimiyle «halk» mimarlığını), bu köylerin düzensiz karmaşıklığını görmüştür. Eğer Le Corbusier'nin bir gizli esin kaynağı varsa, o da bu adalardır. Mimarlık açısından içine

oturduğu belirli bir çerçevesi yoksa bile bu karmaşıklık güzeldir, oluşturduğu görüntü tam ve yetkindir. Bu ada mimarlığının Le Corbusier'yi neden etkilediğini anlamak zor olmaz. «Suların yüzünü düşünün» demiştir, «bütün dünyanın masmavi bir gökle çevrili olduğunu da gözünüzün önüne getirin». İşte eğer bu mimarlığın içine oturduğu bir çerçeve varsa, o da denizin ve göğün güçlü maviliğidir. Beyaz yapıların oluşturduğu kümeler hep bu fon içinde gözükürler. Bu öyle büyük ve güvenilir bir çerçevedir ki, beyaz duvarlardaki bir bozukluk, raslantı sonucu oluşmuş delikler, çatıların ya da bir kilise kulesinin ortaya çıkardığı düzensizlik, bunların hepsi, durum ne olursa olsun, gene de en doğal bir biçimde yerine otururlar. Le Corbusier bu mimarlığın örgütlenmeye gereksinimi olduğunu söylemiştir. Bununla, değişik iklimi olan başka bir yere taşındığı zaman ondan başka bir biçimde yararlanma olanağı gördüğünü anlatmak istemiştir. Bir başka deyişle, ayrıntılardaki karmaşıklık ve doğal çerçevenin yalınlığı, onun başka bir yerde de kullanılabileceği anlamına gelmektedir. Ronchamp'ın düşgücü dolu gizi, büyük bir olasılıkla düşüncelerde uyandırdığı bu tür sayısız çağrışımda, oluşturduğu imge ve izlenimlerde yatmaktadır. Çiçeğin içinden çıktığı kök doğanın ta kendisidir. Bu noktaya gelindiğinde Le Corbusier, La Tourette Manastırı'nda düşey pencere kayıtlarını eşit aralıklarla yerleştirme zorunluluğunun olmadığını bulduğu gibi, bir mimarlık çerçevesinin de artık kare ya da dikdörtgen olmasına gerek olmadığına karar vermiştir. Şapele dış dünya ile ilişkisi açısından bakıldığında, çerçevesini doğanın yeşil sevimliliğinin oluşturduğu, ondaki düzensizliklere, serbest biçimlere ve «görsel akustiğe» içinde yer aldığı kırlık arazinin neden olduğu anlaşılır. Yapının planı bile bir Ege Adası köyünün raslantısal rahatlığını yansıtır gibidir. Bunu gene en iyi biçimde Le Corbusier dile getirir: «Sözüne kulak verilmesi gereken saygıdeğer kişiler vardı kuşkusuz, bunlar dört ufuk ve görülen manzaraydı. Buyrukları işte onlar verdi.»

2 İlk Konular

Le Corbusier'nin gerçek adı Charles-Edcuard Jeanneret'dir. O bir yaratıcıydı ve adını da kendi bulmuştu. Bütün öteki buluşları gibi «kargaya benzeyen» anlamına gelen bu ad da biraz onu anlatır. Anlaşılan en çok hoşuna giden yanı, söylenirken çıkardığı sestir. Onu benimsemiş, Birinci Dünya Savaşından sonra **L'Esprit Nouveau** (Yeni Ruh) dergisine yazdığı yazılarında takma ad olarak kullanmıştır.

Saat yapımında dünya çapında bir merkez olan La Chaux-de-Fonds'da doğmuştur. Burası Fransa sınırına çok yakın, Jura Dağları üstünde bin metre kadar yükseklikte bulunan ve uzun süre İsviçre'den bağımsız olmak istemiş bir bölgedeki küçük bir kenttir. Yaşamının erken dönemine ilişkin çok fazla bilgi yoktur, ama bilinen ne varsa değerlendirilmelidir. Babası bir emaye işletmesinin sahibiydi, aynı zamanda tutkulu bir dağcı olarak yaşamının büyük bir bölümünde İsviçre Dağcılar Birliği'nin başkanlığını yapmıştı. Annesi müzikçiydi ve yüz bir yaşına kadar yaşamıştı. Ağabeyi de tanınmış bir kemancı ve besteciydi, kuzeni Pierre ise onun ortağı olmuştu. Ailesinin güçlü ve enerjik bir yapısı olduğu açıktır, ayrıca doğal yetenekleri de sanat ve el işine büyük bir yatkınlık göstermektedir. Le Corbusier annesiyle babasının bütün enerjik özelliklerini almış, onları başka bir biçimde kullanmıştır. Gerçekten bunlar, zamanındaki sanatçı düşmanlığını ve dar görüşlülüğü yıkabilmesi için, düşün-

celerine karşı yapılan kötü amaçlı eleştirilere karşı koyabilmesi için, çok büyük verimini sürdürebilmesi için ve hızla büyüyen materyalizm bunalımı karşısında kendi sanatını koruyabilmesi için ona gerekliydi.

Çocukken sürekli kırlarda dolaşır, çevresini incelerdi. Her zaman resim çizerdi; kitaplarında yayınladığı ilk çizim ve resimleri, özellikle dallarına kar yağmış köknarlar gibi «doğadaki arkadaşları»na ilişkin olanları çok ilginçtir. İlk kez bunlarda güzel bir biçimin dış çizgilerini fark etmiş, bunlar onun belleğinde yer ederek yıllar sonra yapılarında yeniden ortaya çıkmıştır. On üç buçuk yaşında okuldan ayrılmış ve babasını izleyerek oymacılık öğrenmek amacıyla yöredeki sanat okuluna girmiştir. L'Eplattenier adlı öğretmeniyle karşılaşması burada olmuştur. Öğretmeni de kendi yönünden Jeanneret adındaki bir dahiyi keşfetmiş oluyordu böylece. L'Eplattenier, onun geçmişin büyük sanatçılarına duyduğu tutkuyu paylaşıyordu. Eğer ona dışarı çıkması için kapıyı açan biri olmuşsa, o da öğretmenidir. Jeanneret on beş yaşındayken yaptığı bir cep saati tasarımıyla Torino'da uluslararası bir ödül olan Onur Diploması'nı kazanmıştır. Bu şaşırtıcı bir yapıttır (Fotoğraf 6). Saatin altın ve gümüşten oyulmuş arkası, bir çiçeğin yaprakları üstünde görülen bir arı gibi doğadan alınmış biçimler ile, kübist bir yaklaşımla birbiri içine geçmiş dikdörtgenlerin oluşturduğu insan yapısı biçimler arasında bir denge kurma araştırmasıdır. Bu tasarım bile onun mimarlığa olan ilgisinin ağır basmaya başladığını düşündürür. Bu saatin gerçek olduğuna inanmak için kendinizi çimdiklemeniz gerekir: Yıl 1902'dir ve Jeanneret Paris'deki bir sanat okuluna giden biri değildir. Saat yapımı ile adını duyurmuş küçük bir İsviçre kentindeki yerel sanat okulunun bir öğrencisidir yalnızca. Bildiği tek şey L'Eplattenier ve onun öğrettiği geçmişin büyük sanatçılarıdır. Ama işte yapıt ortadadır — kübizm ya da soyut sanat, nasıl isterseniz öyle adlandırabilirsiniz. Dahası, bu çok güzel nesne sanatın olduğu kadar Le Corbusier'nin temel amaçlarını

da ortaya koymaktadır: Görüntülerden birinde gerçeğin, ötekinde de soyutlamanın bilincindedir, sanatta da bunlardan biri olmadan öteki olamaz. Gene de bu saat Jeanneret'nin anmaya değer çalışmalarından yalnız biridir. Doğadan yaptığı çalışmalar vardır, (mandala biçimleri oluşturan) deniz kabuklarının, yaprakların ve damarlarının, ağaçların ve dal yapılarının, en küçük ayrıntılarına kadar gösterdiği bitkilerin dizi dizi resmini yapmıştır. Ve sonra, bunu on yedi buçuk yaşındayken ilk evini tasarlayıp uygulaması izler —müşterisi L'Eplattenier'dir.

Jeanneret mimarlıkla ilgili hiçbir eğitim görmemiş, kendi kendini yetiştirmiştir. Gene de L'Eplattenier'nin evi için söyledikleri, her zamanki gibi, çok anlamlıdır: «Aklı başında birinin cesaret edemeyeceği bir riski göze almıştım bile: Bu, iki köşe penceresiydi.» Gerçekle karşılaşmak için alışkanlıkların belirlemiş olduğu kuralların yıkılması gerekir. «Riski göze almak» sözcükleri özellikle ilgi çekicidir, çünkü onun yaptığı her şey önemli ölçüde bir risk öğesi içerir. Bundan sonra attığı adım daha büyük bir risk anlamına gelmektedir. L'Eplattenier'den aldığı ücreti eğitimine harcar —daha doğrusu kendi kendini eğitmeye. Yolculuk yapmaya karar verir. Bu bir risktir, ama (Inigo Jones'un yapmak zorunda kaldığı gibi) onun da yazgısını mimarlığa bağlamadan önce araştırma yapması gerekmektedir. O zamana kadar, yani yolculuğa çıkmadan önce, işe başlayacağı çok az şey vardır elinde —yalnız kendi keskin gözlerinden, bir de annesiyle babasından ve L'Eplattenier'den öğrendikleridir bunlar. Bir geleneğin bittiği, ama yerine neyin geleceğine ilişkin bir belirtinin olmadığı noktaya gelmiştir. Yaratmaya, yani şimdiki zaman ve geleceği düşünmeye başlamadan önce geçmişi anlamak, onu yakından tanımak zorundadır. Başka türlü davranmak, onun sözleriyle «ciğerleri olmayan birinin şarkı söylemek istemesi» gibi olacaktır. Yola çıkmak için sabırsızlanmış olmalıdır.

Böylece Jeanneret Avrupa ve Orta Doğu'da dört yıl sü-

recek bir yolculuğa çıkmak için İsviçre'den ayrılır. Budapeşte'ye, Viyana'ya ve Paris'e, daha sonra da Romanya'ya, Türkiye'ye, Çekoslovakya'ya, Sırbistan'a ve Bulgaristan'a gider. Hem de yaya olarak. Bu şaşırtıcıdır, ama aynı zamanda onun en azından her şeyi, her ayrıntıyı, yaşamın en küçük özelliklerini, yavaş yavaş, düşünmeye, sindirmeye zaman bularak gördüğü anlamına da gelir. Örneğin, eski çağlarda uluslararası bir biçemin parçası olan Bulgaristan ve Türkiye'deki ahşap evlerin, üst katlarındaki cumbalarıyla, sıkışık dizilmenin yarattığı hacimleriyle, onu yatay ve düzey mekanlar arasındaki karşıtlık sorununa yönelttiği, bunun da yaşamı boyunca ele aldığı konulardan biri olmasına yol açarak mimarlığı üstünde büyük etki yapmış olduğu, genellikle bilinmez. Gene de şimdi, devingen çağımızdan geriye doğru bakınca, onun bütün Avrupa'yı yürüyerek gezmiş olması inanılır gibi gelmemektedir. Palladio klasik geçmişi ararken at üstünde dolaşmıştı, soylulara yoldaşlık eden Inigo Jones ise büyük bir olasılıkla arabaya binmişti, Jeanneret ise yürümüştür. O zamanlar otobüs ve otomobil yoktu ama hiç olmazsa tren vardı. Bugün böyle bir davranış garip kaçardı doğrusu. Bu yürüyüş bir yandan da tarihsel olarak ilginç bir noktayı belirler: Jeanneret 1906'da İsviçre'den uzun ve hayranlık verici yolculuğuna başladığı zaman, bunu makine çağının yirminci yüzyıl uygarlığına başlamasından hemen önce yapmıştır —elli yıl sonra olsaydı yollardan büyük bir hızla geçip giden kamyonların rüzgarıyla savruluverirdi. Ama o zamanlar dünya durgun, rahat bir yerdi; yürümeye, düşünmeye ve okumaya zaman vardı. Henüz uçaklar yoktu. Le Corbusier'nin de ilerde çözmeye uğraşacağı, yıldan yıla karmaşıklığı daha da çoğalan çevre sorunları diye bir şey de yoktu. Le Corbusier'nin on beş yıl sonra yaptığı üç milyon kişilik kent planını eleştirmek için yarışanların en azından bunu unutmamaları gerekir. 1922'de onun önceden kestirip çözüm önerileri getirdiği, günümüzde de süren trafik sorununda, o zamanlar kimsenin haberi bile yoktu. Onun

kenti çağına göre biraz erken tasarlanmış olabilir, ama gene de bizim trafik sıkışıklığından felce uğramış kentlerimizden, yerleşme bölgelerini parçalayan otoyollarımızın çok geç yapılmasından —ya da hiç yapılmamasından— çok daha iyidir.

Yürümek Jeanneret'nin eğitimi olmuştur. Öğrendiği her şey kişisel bir araştırmadan kaynaklandığı, kendi gözlemlerine dayandığı ve notlarla, çizimlerle, (çok ender olarak Le Corbusier'nin «tembel aracı» diye nitelendirdiği) fotoğraf makinesiyle saptanmış olduğu için de, yaşamının sonuna kadar akılda kalacak bir bilgi durumuna gelmiştir. Kendisinin de söylediği gibi, «Gerçeğin ders kitaplarında yazılanla hiçbir ilgisi yoktu.» Ve gene: «Bir resmi çizmek, çizgilerin nereye gittiğini izlemek, hacimleri yerleştirmek, yüzeyleri düzenlemek... bütün bunlar önce bakmak, sonra gözlemlemek ve sonunda da belki bir buluş yapmak demektir... ancak ondan sonra bir esin gelebilir.» Onun «bakmak», «gözlemlemek» ve «bulmak, keşfetmek» arasında yaptığı ayırım, düşünceleriyle açıklamalarında ne denli özenli olduğunu da kanıtlar. «Bir buluş yaparken, yaratırken insan tüm benliği ile eylemin içine doğru çekilir,» diye sürdürür sözlerini. «Başkalarının umurunda bile değildir —ama sen görürsün!» Bütün bunlara karşılık büyük bir girişim olan o uzun yürüyüşünü de fazla abartmaz, o bir eylem adamıdır, onlara ulaşmak için sarfedilen enerjiyle değil, yalnız sonuçlarla ilgilenir. Büyük dostu Maurice Jardot, Le Corbusier'nin **Yapıtım** adlı kitabını okurken, tıpkı bir film yapımcısının hızlı sahneleri kesip art arda sıralaması gibi, tarihlerin üstünden çabucak geçer: «...1907 Budapeşte, Viyana; Şubat 1908 Paris, Auguste Perret'nin yanında çalışma... 1910, donatılı betonla ilgili teknik kitapları okumak üzere dağlara çekildi. 1910 Münih, sonra Berlin. 1911, sırtında çantası doğuya doğru yola çıktı: Prag, Tuna... Küçük Asya. Athos Dağı'nda yirmi bir gün. Atina, Akropol'de altı hafta...» Bunlar, bir günceye alınmış notlar gibi gezi ve yürüyüşlerinin tarihleridir. Yolcu-

luğunun doruk noktasının Partenon'da oluşu da uygun düşer. Ama gerçek öyküyü yaptığı çizimler anlatır. Jeanneret'nin o zamanlar, daha ondokuz-yirmi yaşlarındayken yaptığı çizimlere bakın; alanların, ölçeklerin ve mekanların, göllerin, dağların, hayvanların, insanların, yapıların çizimlerine. Gene aynı sıralarda yaptığı resimlerine de bakın: Bunlar otuz yıllık bir ağır çalışmaya gerek duymadan olgunluğa erişmiş büyük bir sanatçının yapıtlarıdır, yalnız bu bile onu bir dahi saymaya yetişir. «Ancak ondan sonra bir esin gelebilir.» Bu esin Jeanneret'ye Akropol'de gelmiştir. Geleceği orada, onun kolonlarının oluşturduğu çerçeve içinde bulmuştur. Oradan ayrılırken de bunun bilincindedir.

Ege Adalarındaki kasaba mimarlığı gibi Partenon da onu sersemletmiştir. Partenon için «aklın saf bir yaratısı» sözlerini kullanmıştır. Onu bu denli taze bir biçimde görebilmesi inanılmaz bir şeydir, neredeyse aynı yılda yapılmıştır. Arada çağların getirdiği bir yaş farkı yok gibidir, tepkisi de gözlemleri kadar doğrudandır —kendini bağışlatmaya çalışmadan duygularını dile getirir. Akropol'deki bu tapınak «bir düşünceyi karşılayacak en yetkin çözüm»dür. Çevresindeki manzarayı da düzenlemeye katmaktadır, «... ve böylece hangi yanından bakılırsa bakılsın benzersiz olmaktadır... başka mimarlık yapıtlarının bu görkeme ulaşamayışının nedeni budur.» Bu yaklaşım, bakışık olmanın manzarayı egemenlik altına aldığını söyleyen, onun için de klasik mimarlıktan hoşlanmayan Frank Lloyd Wright'ın görüşlerinden oldukça farklıdır. Jeanneret bu noktada da yanılmamıştır: Eski Yunan mimarlığındaki bakışıksızlık onu Roma mimarlığından ayıran bir özelliktir. Klasik düzenlerin bir çerçeve içinde birleştirilmesi ve büyük bir özenle ayarlanmış oranlar yanında bütün düzenlemenin bakışıksız oluşu, doğanın raslantısal düzeniyle denge kurmaktadır. Burada uyum vardır, manzarayla yapılar karşılıklı olarak birbirlerinin büyüklüğüne büyüklük katarlar. Roma mimarlığındaki bakışıklık ise orta eksenin vurgulanmasına dayanır. Romalılar Yunan dü-

şüncesini kendilerine göre geliştirirken onu kentlerini düzenlemek ve mimarlık ilkelerini anlamak için bir çerçeve oluşturmak amacıyla kullanmışlardır. Palladio, bakışıklığın kendi çağında ortaya çıkardığı çelişkiyi genel düzenlemenin önemini azaltarak ve süslemeyi dağıtarak gidermeye çalışmıştır. Le Corbusier ise sorunun kaynağına inmiş, Eski Yunanlıların yolunu izlemeyi yeğlemiştir.

Jeanneret en küçük gözlemlerini bile çizimlerle saptayarak Akropol'de altı hafta geçirmiştir. Modelini inceleyen bir ressam gibi her çizgideki, her eğrideki, her bağlantıdaki inceliği not ederek yapıyı olabilen her açıdan incelemiştir. Ege Adalarının mimarlığı da başka bir esin kaynağı olmuştur: Kullanılan beyaz badana onu şaşkına çevirmiştir. «Beyaz badana mutlaktır,» demiştir, «Beyaz badana doğuşundan bu yana insanın eviyle bağlantı içinde olmuştur.» Yeni buluşu onu bir kez daha kendinden geçirmektedir: Sıradan bir ölümlünün çok güzel ya da şirin bulacağı bir şey onun için yaşamın en önemli konusudur, bir destandır. Çok kimse için beyaz badana kırsal kulübeler, mutfak içleri ya da denize doğru giden bir köy yolunun yanındaki duvarlar anlamına gelir. Le Corbusier için ise beyaz badana «yoksulun, varlıklının, herkesin zenginliğidir; tıpkı, ekmek, süt ve suyun ister köle, ister kral olsun herkes için bir zenginlik oluşu gibidir.»

Le Corbusier yapı, yazı ya da çizim, hangi aracı kullanırsa kullansın, hayranlık duygusunu iletmekten hiç geri kalmamıştır. Her şeyi ilk kez gören bir çocuk gibi, dünyayı olağanüstü güzel bir yer olarak görmüştür —otlar, gökyüzü, deniz, yosunlar, kayın ağaçlarından düşen dalların kar üstünde yatışı, bir Venedik sarayının ince ince işlenmiş ayrıntıları— bütün bunlar onun için sonsuz bir hayranlık kaynağı olmuş, o da bunu iletmiştir. Üstüne gölge düşmemiş bir tazelik ve içtenlik onu hiç bırakmamıştır. Kırk yaşlarındayken, Savoye Villası'nı yeni bitirdiği sıralarda, «Öğrenciliği elden hiç bırakmadım» demiştir. Altmışındayken Ronchamp'-

daki şapelin duvarları ile tavanı arasındaki ışık çizgisi için «Hayranlık uyandıracaktır» diye konuşmuştur. Kısa bir süre sonra BBC televizyonunun hazırladığı bir eğitici programda da «Ben yetmiş yaşında bir gencim» diyecektir. Ege Adalarındaki beyaz badanayı da insanlar arasında bir bağ olarak görmüştür. «Gözlemlemek ve sonunda da belki bir buluş yapmak... Ancak ondan sonra esin gelebilir.» Bu esin gerçekten de gelmiştir: Beyaz badana ada köylerindeki yapılar arasında bir bağdır. Bu bağ görsel düzeydedir. İnsanları birleştiren temel gereksinmeler gibi beyaz badana da estetiği bir arada tutan bir bağdır. Düzenlemede duvarlardan evlere, kiliselerden çan kulelerine kadar her nesneye, biçime, büyüklüğe olanak verir, yeter ki genel görünüm beyaz olsun. Hepsinden öteye, beyazın arılığına vurulmuştur. Onun tutkusu mimarlığa yalınlık getirmektir; tıpkı Wittgenstein'ın dili, Schönberg'in müziği, Eliot'nun şiiri yalınlaştırmak istemeleri gibi. Bu nedenle beyaz, Le Corbusier'nin ilk yapıtları arasındaki bağı oluşturur. Bunun sonucu olarak da 1920'lerdeki ve 1930'lardaki çağdaş mimarlık akımlarının arasındaki bağı oluşturmuştur: Onları bütüncül bir görünüm içinde tutan ortak yan beyazdır.

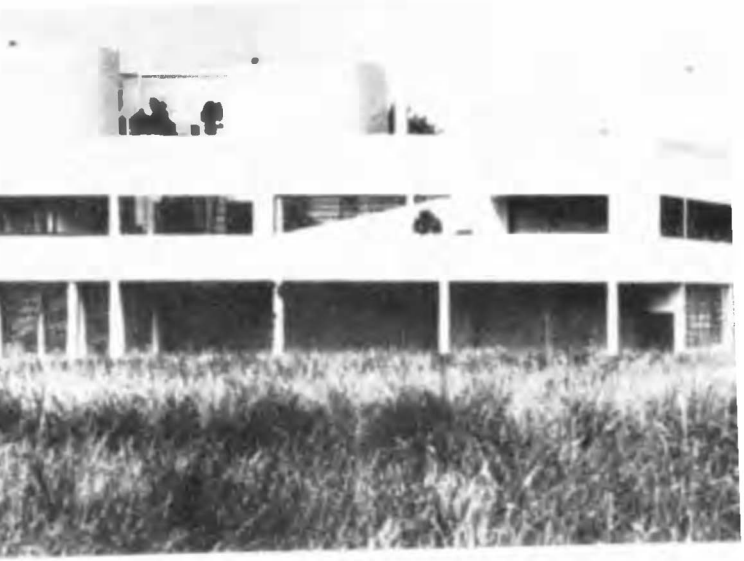
Bütün öğeleriyle beklenmedik ve özgün olan bir mimarlıkta beyaz badanayı ana fikir olarak kullanmak Le Corbusier'nin buluşudur. O, başka herhangi bir şey kadar bu nedenle de çağdaş Avrupa mimarlığının önderi olmuştur. Bir bakıma bu ana fikir onun on beş yaşındayken tasarladığı altın, gümüş, bakır ve çelikten oyulmuş saati anımsatır. Burada da çok küçük bir alan içinde pek çok gereç kullanmış, fazladan bir parlaklık kazandırmak amacıyla ona birkaç da değerli taş eklemekten geri kalmamıştır. Tasarım gene de başarılı olmuştur, çünkü bir çerçeve oluşturmuştur, ya da başka bir deyişle, var olan çerçeveyi kullanmıştır. Saatin dairesi içinde, çok eski bir Doğu simgesi olan mandala'yı temsil eder gibi, birbirinden farklı özellikler taşıyan iki biçim iç içedir. Bunlar ancak birlikte olduklarında bir denge

yaratırlar. Bu da çok yerindedir, çünkü bir saatin işlemesi için birbiri içine geçmiş dişli çarkların da bir denge ilkesi uyarınca çalışmaları gerekir. Tasarımın, iç içe geçmiş dikdörtgenlerin görüldüğü yarısında insanların düzenini, çiçeklerin üstüne konmuş arının gösterildiği öteki yarısındaysa doğanın özgürlüğünü anlatan iki konusu vardır. Bunlar ilginç bir örneği mikroskop altına koyup inceleyen bir bilim adamını akla getirirler. Buradaki kişi ise karmaşık ayrıntıların billurlaştırdığı mimarlığı. bir saat arkasına sıkıştırılmış örgü içinde inceleyen bir sanatçıdır. Bu küçücük resimde bir mikrokozmos gizlidir. Le Corbusier özgürlüğün nasıl sağlanabileceğini burada görmüştür. Mimarlık gibi bu resim de birkaç düzeyden oluşmaktadır. Birinde bu bir kalıptan başka bir şey değildir. Bir başkasında düzenin özgürlüğe götürdüğünü, tasarımın da süslemekte olduğu nesnenin işleyiş ilkesini yansıtması gerektiğini gösterir. Daha bir başkasında çerçevenin çok çeşitli gereçleri kabul edişini yansıtır. Tıpkı yaşamda da olduğu gibi Le Corbusier'nin çalışmaları bu tür güçlerden esinlenmiştir: Amaç insanla doğa arasındaki açığı kapamaktır, bu amacın ilk belirtileri de bu saat tasarımındadır.

Ege Adalarındaki mimarlığın beyaz badanası bir düşüncenin açıklık kazanmasına yardımcı olmuştur. Eğer içerdiği biçimlerin beyazlığıyla bir kasabanın ön yüzü kırsal manzaranın özgürlüğü önüne yerleştirilirse, bu aşağı yukarı saatin arkasındaki düzenlemeye benzer bir görünüm oluşturur: Parçalı bulmacanın beyaz badana bütününde yerine oturan taşları gibi, o da çevresinin karışık doğa örgüsünü çerçevelemektedir. Ama unutulmamalıdır ki, Jeanneret bu saati Ege Adalarına gitmeden, Partenon'u görmeden çok önce tasarlamıştır. Bu da onun dehasını gösterir. Ne aradığını daha o uzun yolculuğuna çıkmadan bilmektedir, bunu da Partenon'da, Ege Adalarında bulmuştur. Bunlar onun sanatçı aklını berraklaştırmıştır. Aslında Jeanneret'nin dehası on beş yaşında olgunluğa ermiştir, tek gereksindiği şey deneyimdir

Nasıl Dünya uzayda dönerken yerçekimi gücüyle çevresindeki atmosferi tutarsa, sanatçı da bir mıknatıs gibi kendisi için gerekli olan gereçleri toplar, bunlar onu bir atmosfer gibi sarar. Belki de Jeanneret'nin 1910'larda gereksindiği tek şey açık seçik bir yön ve düşüncelerinin onaylanmasıdır. Gezmesinin ve bilgi toplamak için yaptığı büyük çalışmanın nedeni budur. Geçmiş ona gereksindiği deneyimi kazandırmış, Partenon'da düzen ve uyum, adalarda da bir renk bulmuştur. Bundan sonraki adım olan Sanatçı İşlikleri'nde (Fotoğraf 3) sıra küplerle yapılacak deneylere gelecektir. Le Corbusier'nin sözleriyle bu deney «tek bir düşünceyi» karşılamıştır, her yönden benzersizdir.

Sanatçı İşlikleri'nin çizimlerinde Eski Yunan ilkelerinin etkisi çok açıktır. Gene de gerçekler bunun 1910 yılında tasarlandığı, saat gibi onun da Partenon'a gitmeden önce yapıldığını göstermektedir. Bu da saatle aynı şeyi, yani onun çözümleri gördüğünü, sanatçıların çok az bir yardımla yapabildikleri gibi boşluktaki düşünceleri çabucak kavrayabildiğini, düşündürür. Partenon onun deneyimini çoğaltan, doğru yolda olduğunu onaylayan bir kanıt olmuştur. Sanatçı İşlikleri'ni tasarladığı sırada doğal olarak Eski Yunan mimarlığına ilişkin kimi bilgilere sahiptir, bu tasarım onun çevresinde bulunan gereçleri ne denli çabuk benimseyebildiğini gösterir. İzlediği disiplinler iki bin yıl geri gitmektedir, otuz yıl sonra gene bunlardan yola çıkarak yapıların oranları ile insan oranları arasında ilişki kurmaya yarayan bir ölçüler dizgesini, Modulor'u bulacaktır. Modulor gerçekte Eski Yunan şemasının çok daha karmaşık, geliştirilmiş bir uzantısıdır (Fotoğraf 3). Yunanlılar bir insanın kolları ve bacakları açık bir biçimde durduğu zaman el ve ayaklarının en yalın ve yetkin biçimlerden birini, bir daire çizdiğini görmüşlerdi. Buradan da daire içine çizilmiş kareye gelmişlerdi. Leonardo ve Dürer'in çizimlerinde insan figürünün el ve ayakları bu karenin köşelerinden dışarı taşar. Bu kare daireden daha büyük bir kullanım alanına sahiptir, ama her iki biçimde



1 Poissy'deki Savoye Villası. 1929-1931 arasında tasarlanıp uygulanmıştır.
2 Christopher Wood'un Zebra ve Paraşüt adlı tablosu: Savoye Villası'nın güneşlenme terası.



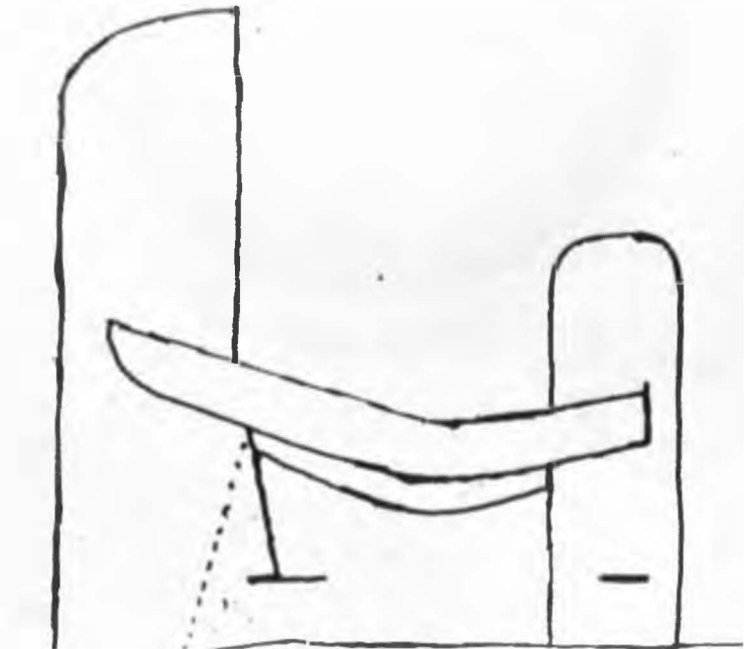


ATELIERS D'ART

échelle : 1/100 e

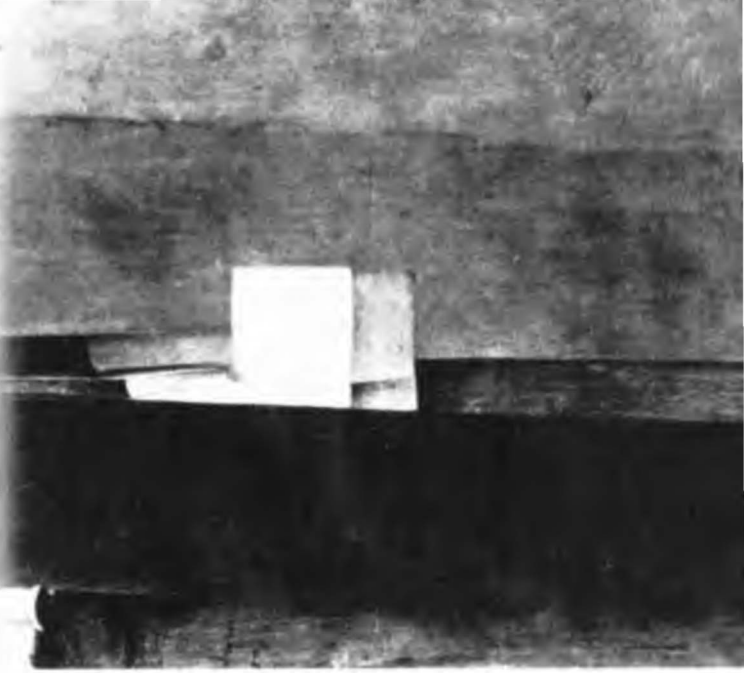


3 Sanatçı İşlikleri için Le Corbusier'nin yaptığı çizim, 1910.
4 Tepe üstündeki görünümüyle Ronchamp'daki Notre Dame du Haut Şapeli.
5 Ronchamp'daki Şapelin Le Corbusier tarafından yapılan ilk çizimlerinden biri.



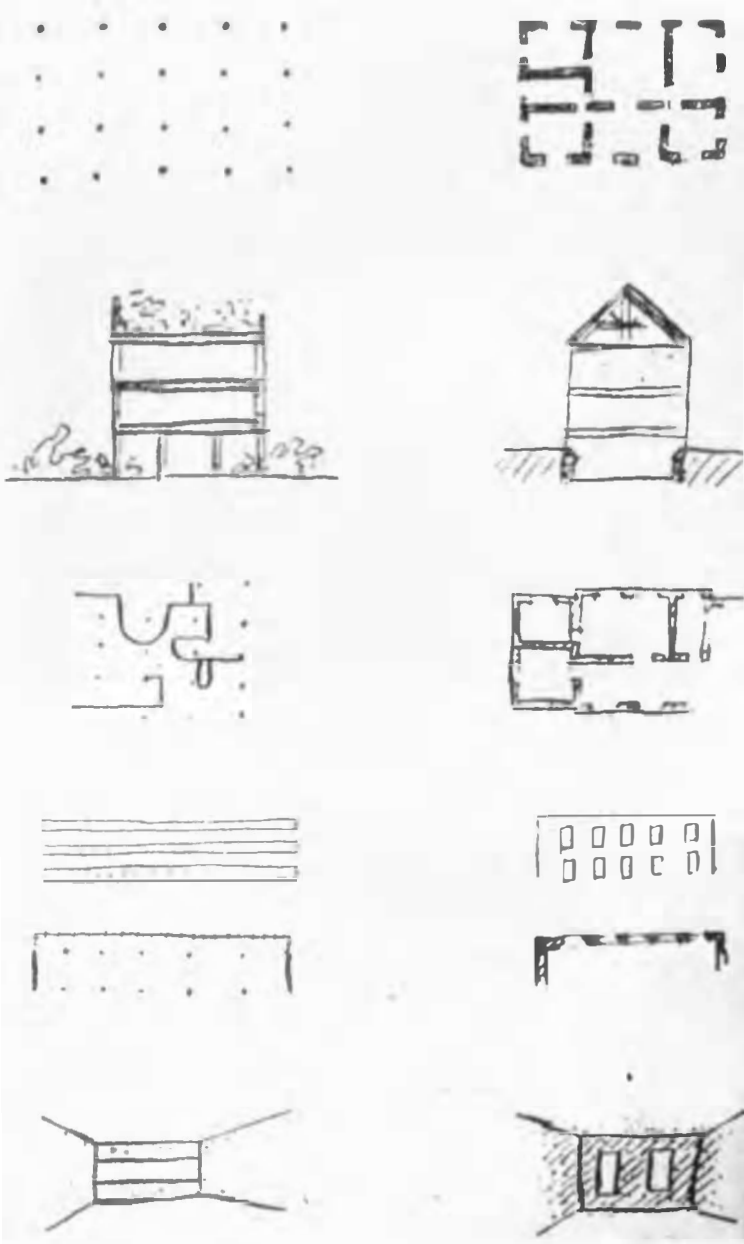


6 1902'de Torino'daki Uluslararası Süsleme Sanatları Sergisi'nde Onur Diploması kazanan Cep Saati.



7 Le Corbusier'nin ilk yağlıboya resmi, 1918. Mimarlığına egemen olan küp ile eğri arasındaki ilişki bu resimde de kendini göstermektedir.
8 La Roche Villası, 1923.





9 **Çağdaş Mimarlığın Beş İlkesi**'nden bir çizim. Le Corbusier'nin bu çizimi iskelet strüktürünün esnekliği ile (soldâ) geleneksel yapım yöntemlerinin kısıtlılığını (sağda) karşılaştırmaktadır.



10 Sainte-Die'deki Duval fabrikasında güneşlenme terası; 1946-1951 arasında yapılmıştır.
11 Cezayir planı, 1930.





12 Paris'teki üniversite mahallesinde İsviçre Pavyonu, 1931.

Yunan mimarlık tasarımı kuramının temelini oluşturur: Bir yapı ile insan arasında büyüklük bakımından bir ilişki kurulamazsa da, böyle bir ilişki kullanılan oranlar aracılığıyla sağlanabilir. Bu şema insan figürünün göbeğinin bulunduğu orta noktasından yatay ve düşey olarak ikiye bölünür, böylece yarım daireler ve daha küçük kareler türetilir, köşegenlerle oluşturulan üçgenler de bunlara katılır. Bundan da Modulor'da olduğu gibi bir ölçüler dizisi ortaya çıkar. Hepsi daire ve kareden türetilmiştir, insan oranları ile de doğrudan bağlantılıdır. Bu ölçüler yapı yüzlerinin, hacimlerinin, kapı ve öteki açıklıklarının büyüklüklerinin saptanmasında kullanılmıştır. Böyle estetik bir parçalar dizgesi yaratarak (tıpkı eni üç, boyu da altı ayak uzunluğundaki bir hasır yaygı olan Tatami'nin Japon mimarlığında oranları belirlemesi gibi) Eski Yunan tapınaklarından Zürih'deki Le Corbusier Merkezi'ne kadar bütün bir Batı mimarlığı geleneğinin oranlarını etkilemiştir.

Yeni Bir Mimarlığa Doğru adlı yapıtında Le Corbusier Yunanlıların yöntemini tartışır ve onların tasarım ilkelerinden «düzenleyici çizgiler» diye söz eder. Ama o bu yöntemleri daha yıllar öncesinden, Sanatçı İşlikleri tasarımı üstünde çalıştığından beri bilmektedir. O tasarımda kare (plan), küp (işlikler, karenin üçüncü boyuttaki yansıması) ve üçgen (ortada piramit biçimindeki toplantı odası) bulunmaktadır. Le Corbusier küpten çıkardığı bir kare parçasını ortada sütunlarla çevrili bir avlu oluşturmak için kullanarak klasik yaklaşımın bir özetini yapmıştır. Bu noktada saatle olan benzerlik gene ortaya çıkmaktadır. Onun dış çizgisi kare değil dairedir, ama tasarımdan bu dairenin bir parçası çıkarıldığında dikdörtgenlerin düzeni ile doğanın düzensizliği arasındaki uyum kendini belli ediverir. Bir sanat yapıtının oluşturulmasındaki en önemli dayanak sağduyu ile düşgücü arasındaki bu uyumdur. Sanatçı İşlikleri'ndeki estetik amaç da, kullanılan araç da aynıdır ve ilke olarak bunlar klasik yöntemin ruhunu ortaya koyarlar. Merkezdeki karenin boşaltıl-

ması ana biçimi açığa çıkarmıştır. Saatte düzenlemenin iki yarısı bir dairenin parçalarını oluştururlar. İşliklerde ise çevredeki yapılar, onların arasındaki mekanlar ya da avlular, merkezdeki piramit ve bütünü çevreleyen kare gibi öğelerin hepsi, çok daha büyük bir bütünün, üst yarısı kaldırılarak arkasında bir toplantı mekanı çevresine yerleştirilmiş işliklerin oluşturduğu dahice ama gene de çok yalın bir düzen bırakmış olan bir kübün, parçalarıdır, Jeanneret kübün ortasına ışık getirmiştir, ondan kalan tek şey kare planın belirlediği dış çizgilerdir, iç düzenleme de ona göre ayarlanmıştır. Sanatçı İşlikleri cep saati üstündeki kabartmanın üç boyutlu bir gelişmesidir, böylece de ileri doğru atılmış önemli bir adımdır. Tasarım ilkelerinin aynı oluşu Jeanneret'yi sanattaki bir düşünceyi mimarlığa aktarmaya götürmüştür: Sanatçı İşlikleri'nde bir yandan sağduyu ile düşgücü arasındaki, bir yandan da bir toplulukla bütüne gerekli olan estetik düzen arasındaki uyumu sağlamıştır.

Her iki düzenlemenin konusu birlikte ele alındığında, onun çalışmasının bir haritası ortaya çıkar. Le Corbusier'nin her yapısında yaptıklarından çok yapmadıkları önemlidir. Kübün bir parçasının çıkarılması demek içeri ışığın girmesi, ışığın girmesi de biçimin yaratılması demektir. Bu da resimde Le Corbusier'nin görüşlerini paylaştığı çağdaş kübist akımla birleşir. Bir yandan «telefon aygıtında da, Partenon'da da mimarlık vardır» demiştir ama öte yandan onu makineleşmeden ve mühendislikten olduğu kadar izlenimci akımın son temsilcilerinden, yani Cézanne'dan, Matisse'den, Gris'den, Derain'den, Braque ve Picasso'dan ayırmak da çok zordur. Sanatçı İşlikleri'nin tasarlandığı sıralarda Picasso ve Braque kübist deneylerine başlamışlardı. Braque L'Estaque'da bir dizi resim yapmıştı, bunlardan 1908'de bitirilen **L'Estaque Evleri** adında biri, biçimleri ve onların birbirinden ayırışı yönünden; kübü, çatıların ucunda piramidi, duvarlar arasındaki boşluğu dolduran yapraklarda düzlemleri kullanışı açısından, yani insanın yarattığı düzenli geometri ile

doğanın yumuşak yuvarlaklığı ve özgürlüğü arasındaki uyumu bulmasıyla, Sanatçı İşlikleri'ne büyük bir yakınlık göstermekteydi. Bu resimle cep saatinin üstündeki kabartma arasında da benzerlikler vardır. Kabartma Jeanneret'nin taşların arasında bulunan bitkilerden yaptığı çizimlerden türetilmiştir. Tabloda ise Braque, evleri yaprakların arasındaki taşlar gibi görür. Bu nedenle her iki sanatçı da benzer bir şeyi yapmışlardır: Doğaya kübizm aracılığıyla bir düzen vermek ama daha da önemlisi saatin, tablonun, işliklerin Jeanneret ile Braque'ın ne denli yakın görüşleri paylaştıklarını göstermesidir. Le Corbusier'nin adı ona donatılı betonu tanıtan Adolf Loos, yanında bir süre çalışmış olduğu Peter Behrens, ya da Behrens'in işliğinde tanıştığı Walter Gropius, Mies van der Rohe, ya da 1900 dolaylarındaki yapıtlarının yontusal özellikleriyle onu da kuşkusuz etkileyen ve Behrens'in işliğinde karşılaşmış olabileceği Horta, Berlage, Mackintosh gibi çağdaşlarıyla olduğundan daha çok Braque, Cézanne ve Picasso gibi ressamlarla aynı bağlam içinde anılacaktır. Le Corbusier mimarlığa resimden ve Partenon'dan gelmiştir (Fotoğraf 7). O hayranlık uyandıracak kadar parlak bir sanatçılar ailesinin üyesidir, en yakın akrabaları Braque, Picasso, Léger ve Gris'dir, ailenin reisi de Cézanne'dır.

Le Corbusier bir kardeş gibi değil de daha çok bir kuzen gibi, ailenin ressamlar koluyla oldukça az bir araya gelmiştir. Büyük bir olasılıkla en iyi Léger'i tanır. Ama gene de kübistlerle aynı dili konuşmuştur. Onun mekan, ışık, renk ve biçim konularındaki yorumlarını çoğu kez Cézanne'ın söylediklerinden ayırt etmeye olanak yoktur. İzlenimcilerden kalan «ışık» sözcüğü listenin başında yer alır, «düzlemler», «perspektif», «strüktür», «yontu» ve «doğa» sözcükleri de bunu izler. Le Corbusier kadar ayrıntıya ve doğru anlatıma özen göstermiş olan Cézanne, resim yapmanın amacını çok açık bir biçimde dile getirmiştir: «Resim yapmak demek modeli yeniden biçimlendirmek demektir... (bu yapılırken) nes-

neler bağlı oldukları çevreden dışarı çıkarılırlar. Yalnız gün ışığı bir kitleye gerçek görünümünü kazandırır.» Işıktan söz ederken de şöyle demiştir: «Çizgiler ya da biçimler diye bir şey yoktur, yalnız zıtlıklar (kontrastlar) vardır.» Bir arkadaşına, doğanın anlamını daha iyi kavramak istiyorsa bunu «silindirde, kürede, konide» görmeye çalışmasını, «her nesne ve düzlemi bir kenarı ya da yüzü merkezdeki bir noktaya yönelik olmak üzere doğru bir perspektif içine yerleştirmesi» gerektiğini, «ufka koşut çizgilerin genişlik, yani doğadan bir kesit» verdiklerini, «ufak dik çizgilerin ise derinlik» duygusu uyandırdığını söylemiştir. Ozenfant bunu vurgulamış, Georg Schmidt uygulamıştır.

Le Corbusier de genelde aynı şeyleri söyler. «Çağdaş mimarlığın büyük sorunları geometriyle çözülecektir... Gözlerimiz biçimleri ışıkta algılamaya göre ayarlıdır; gölgeler ve parlaklıklar biçimleri ortaya çıkarırlar. Küpler, koniler, silindirler ya da piramitler, ışığın çok iyi ortaya çıkardığı yetkin biçimlerdir. Onlar bunun için güzeldir, en güzel biçimler onlarınkidir» gibi sözleri vardır. L'Estaque'daki Güvercin Kulesi ile Ronchamp'daki aydınlatma bacaları arasındaki geometrik ilişki artık açıktır. Cézanne şöyle sürdürmüştür sözlerini: «Işık resme dönüştürülemeyecek bir şeydir, onu başka bir şeyin, rengin temsil etmesi gerekir.» Koşutlar, yataylar, düşeyler, renk aracılığıyla ışığın bulunması —bütün bunlar Cézanne'ın «düzenleyici çizgileri»dir. Bu bağlam içinde Le Corbusier zaman zaman Cézanne'ın sanatının bütününe herkesten daha yakın olmuş gibidir. Şandigarh'daki Adalet Sarayları ile ilgili olarak «Mimarlığın öğeleri ışık ve gölge, duvar ve mekandır» demiştir, başka bir deyişle bunlar, Cézanne'ın sözünü ettiği «zıtlıklar»dır. Cézanne'ın, her nesne ya da düzlemin bir kenarı ya da yüzü merkezdeki bir noktaya yönelik olmalı, sözlerinden anlaşılabileceği gibi her iki sanatçının da amaçları benzeşir, yola çıktıkları sorunlar farklıdır ama ulaştıkları sonuçlar aynı olmuştur. İki sanatçının çalışmaları da bu sözlerle anlatılabi-

lecek bir güce, odağa ve yoğunlaşmaya sahiptir. Bu görüşü Le Corbusier biraz daha farklı bir biçimde şöyle anlatır: «Doğurucu güç plandır... planın olmadığı yerde düzensizlik, keyfilik vardır» Cézanne'ın «merkezdeki bir noktaya doğru»suna karşı mimarlık plandan dışa doğru yayılır. Her iki sanatçı da düzeni strüktür ve oranda gören klasik temellerden esinlenmiş, ikisi de bu düzenin sona, en sona kadar odak noktasında kalması gerektiğini savunmuşlardır. Her ikisi de bunun ancak büyük bir enerji ve kendini verme ile olabileceğine, Le Corbusier'nin söylediği gibi «alçakgönüllülük, süreklilik ve direnmek» ile gerçekleşebileceğine inanmışlardır.

Cézanne'ın ilk resimlerindeki mekanlar büyük bir özen ve sabırla düzenlenmiştir —1870'lerde yaptığı **L'Estaque'deki Balıkçı Köyü,** ya da tamamlanması beş yılını almış olan **Başını Eğmiş Bayan Cézanne** örneklerinde olduğu gibi. **Mennesy Köprüsü**'nde de düşeyler ve yataylar Savoye Villası'ndaki kararlılıkla vurgulanmıştır. Her iki yapıt da doğmakta olan dehanın düşüncelerinin temelini oluşturur. İki sanatçının da kullandığı yatay ve düşeyler, silindir ve koniler, zamanla daha artan bir biçimde «zıtlıklar» ve «ışık ile gölge» aracılığıyla iletilir olmuş, çizgiler giderek azalmıştır. Cézanne'ın geç dönem resimlerinde, suluboyalarında bir yüzeyin strüktürü, ya da Ste Victoire'ın gücü, yalnız rengin yerinde kullanılmasıyla ortaya çıkar. Benzer biçimde Le Corbusier'nin La Tourette Manastırı, Ronchamp Şapeli, Şandigarh'dakiler gibi son yapıtlarında, yapıların içindeki hacimleri gösteren çizgileri belirten, ya da örtüyü ve taşıyıcılarını vurgulayan da ışık ve gölgedir. Le Corbusier de Cézanne gibi sanatın temellerine inmiştir, bütün etkileri en yalın araçlarla sağlamaktadır. Stein Villası'nda gerekli olan katı biçim ortadan kaybolur, çünkü artık Le Corbusier'nin «yetkin çözümü» gerçekleştirmek için ona gereksinimi kalmamıştır.

Le Corbusier'nin klasik disiplinlerden ayrılmadan önce

onlardaki katı gerçeği öğrenmesi gerekmiştir, tıpkı makine estetiğini bir yana bırakmadan önce onun olanaklarını öğrenmek zorunda kaldığı gibi. Bunların anlaşılması aşağı yukarı aynı zamanlarda olduğundan, her ikisine de egemen olan ruh onun erken yapılarında ve resimlerinde bir arada görülür. Bu tek bir şeye, onun çevresindeki dünyaya yöneliktir. Böylece Le Corbusier küp üstünde çalışmaya başlamıştır. Kullandığı gereç donatılı betondur. Gerecin ve biçimin koyduğu sınırlar içinde çalışılacak çerçeveyi de belirlemiştir. Önünde beyaz bir taş, elinde de çekiç ve keski olan bir yontucu gibidir. «Yaptığım resimler kanalıyla mimarlığa geldim,» demiştir, başka bir yerde de «resim gizil bir yontudur» der. O da bir yontucu gibi taş blokların içinde ne gibi gizlerin yattığını, gereksiz yerler kesilip çıkarıldığında ne gibi biçim ve mekanların ortaya çıkacağını öğrenmek istemiştir. Yürekliliği ve duyarlılığı ile büyük tahta parçalarından kol ve bacaklar çıkaran Epstein'ın aksine Le Corbusier, içinde yaşanabilecek mekanlar bulmuştur —koridorlar, mutfaklar, banyolar, teraslar. Bu yönden bakıldığında mimarlıkla yontuyu ayıran çizgi gerçekten önemsizmiş gibi gözükür. Epstein tahtayı açmış, böyle yapmakla da oyduğu uzuvların üstüne ışık düşmesini sağlamıştır. Biçimleri belirleyen ışık ve gölge olmuştur. Le Corbusier de kübü açmış, onun içindeki hacimlere ışık getirmiştir. Dairesel bir merdiveni, eğri bir paravanı ortaya çıkaran ışıktır, biçimler üstünde durması bundandır. Bir bakıma evin bir yanı ile öteki yanı arasındaki rahat bağlantılar, bir kadın figürünü anımsatır —rampalar gerilmiş kaslar gibidir. Böylece kübün içinde keşfedilen biçimler de, en az Eski Yunanlıların oranlar arasındaki ilişkiyi ölçen şemaları kadar, insanın doğasını anlatmaya yararlar. Öte yandan bu da La Tourette ile Picasso'nun ayakta duran insan figürü arasındaki benzerliği açıklar. Picasso'nun bir burnu anlatmak için bulduğu biçimler, ya da bir Cézanne figürünün ağzındaki pipo kadar Le Corbusier'nin bir kübün içinde buldukları da insanın bir parçasıdır. O bu-

nu daha yalın bir biçimde dile getirmiştir: «Plan içten dışa doğru gelişir.»

Le Corbusier tasarım yapmada bulduğu mutluluğu, kendisi gibi onu aramaya kararlı herkesin bulabileceğini yazmıştır. Bir kübün içinde bulduğu —ve bulamadığı— evrensel biçimler ve hacimler için de kuşkusuz mutluluk için söylediklerinin aynını söylerdi. Bir an için kübün milyonlarca çapraz çizgiden, ya da silindirden, ya da bloklardan, ya da herhangi bir başka geometrik biçimden oluştuğunu düşünelim. Şimdi, belli bir derinlikte çapraz çizgilerin oluşturduğu bir üçgeni küpten çekip çıkarırsak, bir köşesi dik açılı, bir kenarı da kübün çaprazlarından biri olan bir hacim kalır geriye. Bu belki bir işliğin dinlenme terasıdır. Ama eğer küp yüzlerce küçük bloktan oluşuyorsa, bunların çıkarılması geride kare bir hacim bırakacaktır: Örneğin, Paris'deki İsviçre Pavyonu'nun en üst katındaki kapalı teras bahçesi gibi. Bir cismin içinde her türlü eğri ve dairenin de bulunabileceği savı ortaya atılabilir. Bunların karşısına gelen yer çıkarıldığı zaman eğriler ve daireler ortaya çıkar: Savoye Villa'sındaki merdiven gibi. Ama denebilir ki o bu yolla aynı zamanda bütün bu biçimleri ve nesneleri içermekte olan kübün dış çizgilerini de vurgulamaktadır, sonuç olarak da silindir ile — ya da üçgen biçiminde bir balkon, kare biçimindeki başka bir şey ile— kübün dış çizgileri arasında kalan mekan önem kazanmaya başlar. Derken, merdivenler, ısıtıcıların bacaları ve kolonlar çevresinde oluşan mekanları yaratmak için belli ölçüde bir çıkarma yaptıktan, bunu yaparken de çerçevenin gerçek değerini vurguladıktan sonra, bu kez yeni bir işleme başlar: Bu da yeni parçaların eklenmesidir. Ekleme yalnızca dolaplar, korkuluk parmaklıkları, paravanalar vs. değildir, çok daha önemlidir, onlar insanların getirdiği zevk, renk duygusu, mobilya ve öteki ıvır zıvırdır. Bitmemiş yapıyı tamamlayacak olan insandır. Le Corbusier yapılarını, ayrıntılarındaki boşlukları başkaları doldursun diye bitirmeden bırakır. İsterseniz bunu, klasik mi-

marlığın, ya da Viktorya öncesi dönemi mimarlığının yaptığı gibi, onun da yaşam için bir fon oluşturduğu, başkalarının katkısını kabul etmenin ötesinde, bunu özendirecek bir arka plan düzeni yarattığı biçiminde de söyleyebilirsiniz.

Kübün içindeki çeşitli biçimleri ya da olguları bir arada tutan disiplin, kübün dış çizgileri, ya da türevleridir. Eğer bir yerde biçimlerin özgür olması sağlanmak isteniyorsa, onların denetim altında tutulması gerekir. Bir yapının ya da yapıların çerçevesi de toplumu yöneten yasalar gibidir, yasaların bulunmadığı yerde anarşi vardır, çerçevenin bulunmadığı yerde de görsel anarşi. İsviçre Pavyonu örneğinde bu çerçeve tek bir dizi kolon üstünde yer alan uzun bir yatak odaları blokudur. O da altta bulunan salon ve ortak hacimlerin daha geniş bir alana yayılan çizgilerindeki çeşitlenmeleri kabul eder. Champs Elysées'ye bakan çatı terasında Le Corbusier mekan içinde olan ya da onun dışına taşan nesnelerin belirlediği bir çerçeve tasarlamıştır. En azından tasarımda yer alan (ve Magritte'den gelen gerçeküstücü bir kalem vuruşuyla Zafer Takı'nın biçimini yansıtan) şömine, duvarlar, basamaklar ve öteki nesneler kadar aşağıdaki caddeden yükselen Zafer Takı'nın varlığı da önemlidir bu çerçeve içinde. Bunların hepsi, açık bir yeri koruyan bir paravan gibi, mekânı korumaya yöneliktir. Le Corbusier buna ilişkin düşüncelerini, «bir mekan rahat olmalıdır» sözleriyle vurgular. Mekanın fiziksel rahatlığının gerçekleşmesi için de estetik rahatlığının sağlanmış olması gerekir. İster Savoye Villası'nın güneşlenme terasında, isterseniz de Viktorya öncesi dönemde tasarlanmış bir kent alanının bahçesinde oturuyor olun, rahatlığı sağlayan mimarlıktaki bu çerçevedir. O bir kez oluşturulursa, ötekilerin, yani ayrıntıların katkısı da başlayabilir. Le Corbusier kavranabilen bir şemanın mimarlıktaki evrimin sürmesinde en önemli etken olduğunu vurgularken bir yandan da insanın yarattığı karmaşıklığın etkisini azaltan bir dış düzen kurarak dikkatleri bireyin üstüne de çekmiş olmaktadır.

Le Corbusier 1913'de tasarladığı Dom-ino evinde de aynı düşünceyi izler. Bu, savaşta yıkılmış kentlerin nasıl daha ucuz ve çabuk yapılabileceğine ilişkin bir öneridir. Buradaki buluşu evin planındaki işlevlerden bağımsız bir strüktürel sistem kurmaktır. (Bu aynı zamanda endüstriyel olarak üretilmiş parçalarla kurulacak bir yapım dizgesi tasarımının ilk örneğidir de.) Evler birbirine bitişen birörnekleştirilmiş öğelerden oluşacak ve bu onun sözleriyle, «gruplandırılmalarında büyük bir çeşitlilik sağlayacaktır... Geriye yalnız çerçevenin içine bir konut yerleştirmek kalacaktır.» Bu nedenle tasarım bugün tecimsel amaçlarla kullanılan, evrensel düzeyde benimsenmiş çağdaş endüstriyel yapı üretimi tekniklerinin bir önceden kestirilmesi niteliğindedir. Sanatçı İşlikleri'nde keşfedilmiş olan küp estetiği burada da sürmektedir. Plan görünümlerinde tavan ve döşemeler, çeşit görünümlerinde de kolonlar onun varlığını belli ederler. Böylece savaşın yıkımını karşılamaktan, annesiyle babasına Cenevre gölü kıyısında bir ev yapmaya kadar bütün durumlarda yapılarının mimarlığı bir kübe bağlı olmuştur. Mimarlık bir yontudur, ama içinde yürünebilen bir yontu. Ronchamp'daki şapel bir dua etme yeridir, aynı zamanda da koca beyaz bir biçimdir. Garches'daki Stein Villası'nın içindeki bir balkon oturma balkonudur, ama bir yandan da iki katlı mekan içinde yaşam gücü saçan bir dikdörtgen, taze ve beyaz bir biçimdir de. Savoye Villası'nın akıp giden beyaz paravanları rüzgardan korunmayı amaçlar, ama aynı zamanda birer yontudurlar. Erken yapıtlarında, yani 1920'lerde, Le Carbusier küpten çıkarabildiği her türlü geometrik biçimi çıkarmış, dıştaki keskin beyaz biçimi de içeri taşıyarak bunların —iç ve dış olarak— bir bütünlük içinde algılanmasını sağlamıştır. Bunu da ne zaman ve nerede olursa olsun mimarlığın varlığını sürdürebilmesi için gerekli olan mekanı gerçekleştirmek için verdiği savaşımı kazanmakla yapabilmiştir. Ama mekanı yorumlamak ve tanımlamak için başvurduğu yollar tümüyle yeni ve özgündür. Kübü ve çerçevesini bu sürecin

en önüne yerleştirmiştir (Fotoğraf 3). Bu nedenle onun yarattığı beyaz biçemin her yere, Hollanda'ya, İsviçre'ye, Almanya'ya, hatta İngiltere'ye kadar yayılmış olmasına şaşmamalıdır.

Le Corbuiser'nin mekanı gerçekleştirmek için verdiği savaşımı, kübün ve içerdekilerinin çıkaracağı sorunları karşılamadaki kararlılığı yeni ve karmaşık bir konunun ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu da, yapının her noktasından, içten ve dıştan, ya da ikisinden birden, görülmese bile algılanabilmesidir. Bu konu onun düşüncelerini o zamanlar Picasso ve Brague gibi sanatçılar tarafından incelenmekte olan dört boyutlu mekan üstünde toplamıştır. La Roche Villası'nın eğri yüzündeki açıklık, altında kalan boşlukla birlikte, tüm yapının biçimini ve derinliğini açığa çıkarıverir (Fotoğraf 8). Bir yıl sonra, 1924'de tasarladığı küçük işçi konutlarında ise kübü çaprazlamasına iki ayrı mekana bölmüş ve böylece üçgen bir dinlenme balkonu oluşturarak, küçük bir mekanı büyütmüştür. Burada evin hem bütün uzunluğunu, hem de tüm yüksekliğini kullanmıştır. Bu da gene yatay ve düşey çizgi ve düzlemlerden söz eden ve strüktür dili aracılığıyla doğanın karmaşık düzeninin resim diline nasıl aktarılabileceğine ilişkin öneriler geliştiren Cézanne'ı anımsatır. Mekanlarını kübün içini boşaltarak elde eden Le Corbusier de aynı şeyi yapmaktadır, yalnız o burada gereçlerin strüktürünü insana aktarmakta, bize de bunu göstermektedir. 1925'de tasarlanan ve Bordeaux yakınlarında düşük maliyetli bir konut yerleşmesi olan Pessac'da, La Roche'un daha dağınık planı tam bir kübe dönüşür ve küplerin çeşitli birleşmeleri bir konut dizisi oluşturacak biçimde düzenlenir. Kübün dış çizgileri çatıda bir beton iskelet olarak belirir ve yapıların düz olan çatılarını vurgular. Bu iskelet aynı doğrultudaki çatılarda da sürer ve bir kez daha uzakta, süreklilik içinde, ilginç bir mekan görünümü yaratır —sanki yüzyüze bakan aynalarda yansıyan sayısız görüntüler gibidir. Bütüne egemen olan çerçeve gene bir küptür ve üstünde durularak yinelenmesi çer-

çevenin önemini vurgular. Açık çatı bahçesi de bakışları onun üstüne çeker, strüktürün dış çizgileriyle anlatım bütünleşmiştir, dikkat genel biçimlenmeye yönelir.

Le Corbusier bu biçimi 1920'lerde Paris içinde ve çevresinde yaptığı bir dizi evden biri olan ve 1926'da tasarlanmış Cook Evi'nde bir kez daha denemiştir. Gene kare plan uygulanmıştır, ama burada taşıyıcı olmayan iç duvarlar, bir La Roche Villası'nda olduğundan daha belirgindir. Burada da bir çatı bahçesi oluşturmak için kübü açar, ayrıca yer katını da çıkartır, öyle ki geriye yalnızca bir giriş ve tek bir kolon kalır. Kendine yönlendirici olarak kübü seçmiştir ama onu estetik açısından gerekli parçalarına bölmeye başlamıştır da. Böylece beyaz kübün saflığını yontu etkisi yapacak kadar keskin bir biçimde ön plana çıkarır. Le Corbusier her zaman iki ayağı da yere basan bir gerçekçi olmuştur. Ona göre küp düzen ve haz vermek için kullanılan estetik bir araçtır; hiçbir zaman onun tüm tasarımın üstüne çıkmasına izin vermemiştir; o, bir işlevi olduğu için vardır. Pedsac'da, Stein ve Savoye villalarında olduğu gibi Cook Evi'nde de küp onun çatıyı bir bahçe alanı olarak keşfetmesine yardımcı olmuştur. Yapılarının her köşesinin kullanılmasını, tanınmasını ve hoş duygular iletmesini ister. Yapıdan yer katının çıkarılması bir yandan giriş kolaylığı sağlarken bir yandan da strüktürünün alttan görülmesi anlamına da gelmekte, böylece yapının içi dışının bir parçası olmaktadır. En üste bir çatı bahçesinin eklenmesi de (Fotoğraf 10) onun güneşe ve ışığa açıldığı, yalnızca o yapıya özgü bir gök görünümünün olduğu anlamına gelir. Le Corbusier bu düşünceyi ilk kez 1922'de, bahçeyi konutların içine kadar getiren bir yeşil kent tasarımında geliştirmiştir. Ama Cenevre ve Paris'de yaptığı apartmanlar, İsviçre Pavyonu, Hayır Derneği Yurdu, Konut Birimleri, Şandigarh'daki Sekreterlik, La Tourette Manastırı, Zürih'deki Le Corbusier Merkezi gibi sonraki tasarımlarında bu buluş çok daha önemli sonuçlara götürmüştür. Böylece çatı bahçesi de onun yaşamı boyunca önemse-

yerek ele aldığı konulardan biridir. Bütün bu sayılan örnekler otlarıyla, ağaçlarıyla, kaplama ve mobilyalarıyla gerçek birer bahçedir, kent ve arazi kotundan yüksekten olmalarına karşın yerdekilerde bulunabilecek bir güce, sağlamlığa sahiptir. Paris'in çevresindeki yerleşmelerden biri olan Garches'daki Stein Villası'nda çatı bahçesini bir adım daha ileri götürmüş, burada onu Cook Evi'nde olduğundan daha yaygın ve eli açık bir biçimde düzenlemiştir. Gene küp üstünde çalışmaktadır, ama bu kez dikkatini iç mekanlar üstünde yoğunlaştırır. Yapının uzun düşey pencereli düz dış yüzlerinin arkasında dalgalı biçimler görülür, bu onun çalışmalarının en önemli konularından biri olan küp ile eğrilerin karışımı konusudur ve 1918'de yaptığı ilk yağlıboya resmini akla getirir (Fotoğraf 8). Koridorların eğri duvarları, merdivenlerin daire biçiminde bitmeleri ve yuvarlatılmış köşeler, hepsi bir kabuk içinde gerçekleştirilmiş yontu çalışmaları gibidir. Silindirik biçimler yukardaki güneşlenme terasında havaya karışır, varlıkları boşluğa asılı korkuluklar aracılığıyla anlatılır. Bir kez daha mekandaki nesneler bir çerçevenin varlığıyla bağımsızlaşırlar, biçimleri onları, Cézanne'ın dediği gibi, «çevrelerinden koparır.»

Stein Villası 1927'de bitmiştir. Bir yıl sonra Carthage'de hâlâ küp ve ayrıntıları üstünde çalışmaktadır. Ama burada çok daha sıcak bir iklim vardır, o da iç mekanlardan yapının kesitini biçimlendirmeye yönelmiştir: Duvarlar düzdür, köşeler birbirine diktir, yuvarlakların getirdiği yumuşaklığın çizgilerden uzaklaşması güneşin acımasız parlaklığını yansıtır gibidir. Le Corbusier'nin küpte yarattığı çeşitlemeler, burada katlardan çıkan balkonlarda olduğu gibi iç içe geçen düşey mekanlarda gösterilmektedir. Bunlar yirmi yıl sonra Marsilya'da tasarlayacağı Konut Birimi'ndeki güneş kesicilerin ilk habercileridir. Bu yapı, iklime uygun olarak, onun o zamana kadar tasarladığı en açık strüktüre sahiptir. Esintilerin mekanlardan içeri girerek onları serinletmesini istemiş, o nedenle açık hacimler yapmıştır. Bu da ilerde, savaş-

tan sonra bu kez Hindistan'da, Şandigarh'da yaptıklarını düşündürür. Bütün bunları bir yıl sonra küp ile, beyaz badana ile çalıştığı son yapıtı Savoye Villası izler.

Bu yapısı Le Corbusier'ye göre «en yetkin çözüm» olmuştur. Gerçekten de her yönden benzersizdir. Ama tasarımında başka şeylerden kaynaklanan esinler de vardır: Yapı boş bir arazide bulunan küçük bir tümseğin üstüne yerleştirilmiştir, böylece Le Corbusier'nin deyimiyle, birinci katın pencereleri dört bir yandan ufku görmektedir. Bu yaklaşım, on karenin haç biçimli planını oluşturduğu, bunu üçüncü boyutta tamamlayan sütunlu dört kapısıyla da her yöndeki görkemli manzaraya egemen olan Palladio'nun Capra Villası'nı anımsatmaktadır. Savoye Villası'nda Le Corbusier bu düşünceyi daha da ileri götürmüştür. Yatay pencereler kesintisizdir, onun için manzaranın görünümü de süreklidir. İç mekanın bir parçası birinci kattaki güneşlenme terasını oluşturmak amacıyla çıkarılmıştır, bu da yapının ortasında gökyüzünün görülebileceği bir yer kalması anlamına gelir. Le Corbusier burada kübü öylesine parçalamıştır ki, yapının içinde yer alan eğriler ve öteki ayrıntılar için çerçeve oluşturmak üzere yalnız asıl katta görülen birbirine koşut beton şeritlerin beyaz badanalı yüzleri kalmıştır. Bu yapı anlayış düzeyinde bile olsa, klasik geçmişle olan sıkı bağları korumaktadır. Savoye Villası'nda Piazza Navona'daki açık yer katını, burada masalarıyla, tenteleriyle kaldırımlara taşarak yer alan Cafe yaşantısını, merkezdeki katlarının kareye düzen getiren durgunluğunu ve çatılarının üstüne sinen kırsal mimarlığı görmek olasıdır. Gerçek çok yalındır. Le Corbusier klasik mimarlığı yönlendiren yasalara sadık kalarak Piazza klavona gibi çağrışımlar oluşturur, yarattığı tek bir imgeyle de bir anda klasik düşüncenin billurlaşmasına yol açıverir. Burada da ev, açık yer katıyla içinde bulunduğu arsaya taşar. Burada da birinci kat bütün düzenlemeye bir ağırbaşlılık duygusu yayar. Burada da içinde yer alan yaşam, terastaki güneş ışığına, ya da rampalardan akıp giden beyaz paravan-

larıyla çatıya doğru yükselir. Savoye Villası bir çağrışım düzeyinde mekanda bir nesneyi, Partenon'u ve her şeyin içinde oluştuğu kolonlardan meydana gelen çerçevesini gösterir. Başka bir düzeyde ise on yedinci yüzyıl Roması'nın ruhunu ima eder. Le Corbusier bir ozandır, çünkü ancak bir ozan böylesine küçük bir yere bu kadar yoğun bir anlatımı sığdırabilir.

Bir kez daha bakalım. Nasıl Michelangelo'nun bir yapıtı insana benzerse, Cézanne'ın bir resmi, altından ırmak akan bir köprüyü gösterirse, Savoye Villası da sonuçta bir evdir. Alışılmış odalar, bildik el ve ayaklar, tanıdık ağaç ve yapraklardır bunlar. Derken mimarlıkla içli dışlı olma süreci bir kez daha yaşanır. Evin işlemesini sağlayan donatımlar, yani hizmetlilerin dairesi, ısıtma merkezi ve bir garaj, düzenli bir biçimde yer katına yerleştirilmiştir. Bu öylesine iyi bir çözümdür ki, Le Corbusier'nin bilinçli olarak dahice bir düşünceyi geliştirmekte olduğunu duyumsarsınız. Yukardaki güneşlenme terasında ise birdenbire gene mimarlığın beyaz yontusuyla, onun yaratıcısının varlığıyla karşılaşırsınız. Rampanın üçgenini, beton masayı, üstünüzü bir kabuk gibi örten tenteyi yapan eli görür gibi olursunuz. Banyodaki büyük küveti o yontmuş, ucunda duran şezlongun dökümünü o yapmıştır. Yalnız onun oyarak biçimlendirebileceği ağırbaşlı beyaz taştan bir yontunun, birkaç dakika önce bahçeden gelirken alttan algılamış olduğunuz mekanın içindesinizdir. Artık küpten geriye çok az şey kalmıştır. Bir saatin nasıl çalıştığını göstermek için arkasını açar gibi, Le Corbusier de yapıtının yüzlerini açmış, yontunun içiyle dışını bir kılmıştır. Böylece içten, dıştan, her yandan nesnenin tümünün görülmesinde bir araç olarak dördüncü boyutu sahneye sokmuştur.

Le Corbusier çok önceden başladığı, 1910'daki Sanatçı İşlikleri tasarımından beri de üstünde durmakta olduğu bir konuyu, yani küple yapmak istediklerini, Savoye Villası'nda gerçekleştirmiştir. Bu evde tüm deneyim birikimi ve esin

kaynaklarını, bütün ayrıntılarıyla geçmiş klasik mimarlığın çerçeve ve oranlar şemasını, Ege Adalarındaki beyaz badana anılarını ve çağdaş teknolojinin enerjik imgelerini bir araya getirir. Christopher Wood'un ondan esinlenişini, Avrupa'nın her yerindeki mimarların düşgücünü harekete geçirmiş olmasını, kendiliklerinden Le Corbusier'nin temsilciliğini üstlenen Chermayeff, Breuer, Neutra, Rietveld, Lubetkin ve Wells Coates gibi mimarların onun düşüncelerini Amerika, İsviçre, Hollanda, İngiltere gibi ülkelere taşımalarını yadırgamamak gerekir. Bir tarla ortasındaki bu garip nesne bütün bir çağdaş mimarlık akımının merkezindeki romantik düş durumuna gelivermiştir.

Savoye Villası bir başka şeyi daha çok açık biçimde anlatır.

O, daha iyi bir geleceğe ilişkin bir düşü dile getirmektedir. Ama bu, yirminci yüzyıl dünyasında kolayca parçalanabilecek bir düştür. Çünkü villa, Le Corbusier'nin yaptığı her şeyin benzersiz olduğunun, içinde bulunduğu konumdan ayrılamayacağının, böylece de onu çevreleyen şeyler değişmediği sürece de onlara bağlı kalacağının bir kanıtı olarak bugün yitirilmiş bir kumar olmuştur. Savoye Villası, Poissy kasabasına araba yoluyla bağlanan bir çayırlık üstünde tasarlanmıştır, çevresinde ağaçlar, boş tarlalar vardır. Evin açıklığı, beyazlığı bu boşluk içinde büyük bir gücün tek dışa vuruşudur. Çevresindeki mekanı iç mekanlarında yinelemiş, dış yüzü de bunun katışıksız bir anlatımı olmuştur.

Ama bugün bu anlatım bir daha geri gelmeyecek biçimde yok olmuştur. İkinci Dünya Savaşını izleyen yıllarda düşgücünün başyapıtlarından birinin çürümesine izin verilmiştir. Ev Naziler tarafından karargah olarak kullanılmış, o zalim ellerden geçince de yapı anlamını yitirmiştir. Savoye'lar onların çekilmesinden sonra burada yaşamaktan vazgeçmişler, evi de Poissy kent yönetimine satmışlardır. Bir süre boş kalmış, samanlık olarak kullanılmış, içinde kuşlar yuva yapmıştır. Derken Le Corbusier'nin öldüğü sıralarda André Mal-

raux'nun araya girmesiyle yıkılmaktan kurtulmuş ve onarılmıştır. Ama bu sırada Paris'in çevresindeki yerleşmeler de çılgın işgalciler gibi büyüyerek buralara kadar gelmiş, Poissy, savaş sonrasındaki endüstri kaosu tarafından yutulmuştur. Simca fabrikaları ile yönetim yapılarının, bir de onları izleyen alışveriş merkezleri, süpermarketler, konut yerleşmeleri, otoyol planları, ağaçların kesilmesi gibi yan etkilerinin buraya kadar gelmesiyle, araba yolu bir caddeye ve otoparka dönüşmüş, villanın hemen yanındaki arsaya da çok büyük ve çirkin bir okul yapılmıştır. Görüntü tümüyle bozulmuş, romantik düş kaybolmuştur.

Ev bugün kent ile okulun hapsedici bakışları arasında sıkışmış kalmıştır. Her odası gözlenmektedir. Bir evin, insanı koruması gereken en önemli şey tarafından, yani çok sayıdaki yabancının varlığı ile işkence edilircesine sarılmıştır. Güneşlenme terasının ve geniş, rahat planının yansıtmayı amaçladığı çayır ortadan kalkmıştır. Bu, bir yandan da mimarlığın yalnız kendi başına değil, özel olarak içine yerleştirildiği ortam ile de birlikte yaşayabileceğini olağanüstü bir açıklıkla anlatmaktadır. Burada ev ile çayır birbirine aittir, iki sevgili gibi birbirlerini gereksinirler. Nasıl beyaz akdiken kokusu, bir çıngırak sesi ve leylaklar Proust'un ve Illiers'deki Swann'ın anıları için gerekliyse, yumuşak otlar, sessizlik ve ağaçlar da bu evin ayrılmış parçalarıdır. Savoye Villası kırlık bir alan için düşünülmüştür. Özellikle de yanıbaşındaki okuldan nefret etmektedir: Eski birer düşman gibi dururlar, biri bir sanat yapıtı, öteki de çirkinlik ve bayağılığın temsilcisidir. Okul zaten estetiğin bilinen en büyük bozucusudur, ama Le Corbusier'nin içinde yer aldığı bir durumdan bekleneceği gibi buruda bu olgu daha da özel bir anlam kazanır. Doğal koşullar altında insan olaya eski bir yapının çağdaş gelişmelerin saldırısına uğraması gözüyle bakabilir ve bir ölçüye kadar kendini bunun dışında tutabilir. Ama bu özel durumda bu iş kırk yıl gibi kısa bir süre içinde olup bitmiştir, uyandırdığı dehşet duygusu biraz da insanın kendi yakın geçmişini bu

saldırının hedefi olarak görmesiyle daha çok, daha güçlü olmaktadır.

Bu örnekle daha da iyi anlaşılır ki, ne denli benzersiz, ne denli büyük bir sanat yapıtı olursa olsun, Le Corbusier tarafından yapılan bir yapı da yıkıma uğrayabilir ve bu yönüyle de, diyelim ki resimden farklıdır. Bir yapı, eğer Zürih'deki Le Corbusier Merkezi gibi sökülüp yeniden kurulabilir değilse, yerinden oynatılamaz. Örneğin Paris dışında yaptığı bir hafta sonu evi yıkılmıştır. Ronchamp'daki şapel kırda bir tepe üstünde oluşuyla tehlikeden uzak sayılır. Marsilya'daki Konut Birimi ise çoktan kule gibi yüksek yapılar arasında kaybolmuş, böylece de deniz ve dağlar arasındaki doğal mekan içinde oluşunun getirdiği canlılıktan çok şey yitirmiştir. Üstünde otların bittiği bir yamaçtaki La Tourette ise dehşet verici bir biçimde bir tür kongre merkezine dönüştürülmüştür. Bundan sonraki adımda da kıyısına köşesine yapışmış yüzme havuzlarının, barların, otel ve motellerin, lokantaların ortaya çıkmasına çok bir şey kalmamıştır. Ve doğal olarak bu yapıların verdiği olağanüstü haz duygusu da kaybolmakta, onların mimarlık yapıtları ve bir yeri tanımlayan imgeler olarak içerdikleri hava, taşıdıkları anlam tümüyle belirsizleşmektedir.

Savoye Villası'nda ortaya çıkan bir de serbestlik vardır ki, bu, 1930'larda tasarladığı ve çeşitli biçimsel yönelişleriyle klasik disiplinlerden ayrılmaya başladığı evlerde görülür. Bu özgürleşme resim ve çizimlerinde de kendini gösterir. Eski Yunan'ı ve çağdaş makineleşmeyi hemen hemen aynı zamanlarda kavramış, ondan sonra da onlardan uzaklaşmaya, onların kendi düşünceleri üstünde oluşturduğu sıkı denetimi gevşetmeye başlamıştır. 1920'lerin başında yapmış olduğu ot, şişe, ya da silindir, küp, koni gibi çizimlerinde daha çok Léger'i andıran bir yaklaşımı vardır. Çeşitli biçimler, tıpkı bir makinenin birbirini kavrayan dişli çarkları gibi, ayrılmaz bir bütün oluşturacak biçimde iç içe geçmiştir. Ama birkaç yıl sonraki resimlerinde, örneğin 1927'de Marsilya'nın dışın-

da yaptığı bir kaya resminde, ya da **Bir Kutu Kibrit İle** adlı eskizlerinde, bu tür görüntülemeyle bütün ilişkilerini koparır. 1930'ların ortasındaki resimlerinde ise biçimler bir kadın figürünü anımsatan yumuşaklıkla birbiri içine akmaya başlarlar. Artık Picasso ya da Braque gibi çağdaşlarının etkilerini saptamak iyice güçleşir. Le Corbusier'nin tek esin kaynağı kendi gözleriyle gördüğü doğal olgular, çakıl taşları, kemikler, kayalardır; «bu ve benzeri şeyler» der, «önümüzde serilidir, onlara bakın... o zaman yararlanabileceğiniz esin hazinesini bulursunuz.»

1930'larda Le Corbusier aynı zamanda birkaç farklı ortamda birden çalışır. Yaptığı çizimler çevresindeki dünyadan aldığı fikirlerin not edildiği araştırmalar gibidir, bunlar bir gün önemli bir buluşa götürecek gözlemlerini biriktiren «hazine» için yapılmış kayıtlardır. Özellikle 1929'da çizilmiş Josephine'in kulağı çok ilginçtir. Aynı zamanda yağlıboya resim de yapmaktadır, o bunu «bir sanatçının kendisiyle yaptığı ürkütücü, yoğun, acımasız ve tanığı olmayan bir düello» diye nitelendirmiştir.

Mobilya tasarımı da yapmaktadır, özellikle bunlar arasında iki koltuk, çelik borudan bir iskemle ve bir de şezlong vardır ki, bugün de üretilmekte ve bir varlıklılık simgesi olarak çok pahalıya satılmaktadır. Bunların hepsi çağdaş mobilya tasarımının henüz aşılmamış örnekleri arasındadır. Bu sırada yazmaktadır da —yalnız 1929'da içleri bilgi dolu çok sayıda deneme tamamlamıştır. Çağdaş konut tasarımı ilkeleri ile kent tasarımının temellerine ilişkin bu yazılar trafik iletişiminden dolap etütlerine, giysilerin askılarına nasıl asılacağına kadar geniş bir alanı kapsayan resim ve şemalar da içerir. Bunlar ilk olarak **L'Esprit Nouveau** (Yeni Ruh) için yazılmış, 1960'da da **Précisions** adı altında yayınlanmıştır. Le Corbusier ucuza çıkıp öğrenciler tarafından da alınabilmesini sağlamak için bu kitabın basımına parasal katkıda bulunmuştur. Gene de bu yıllarda Anvers, Cezayir (Fotoğraf 11), Antwerp ve Brezilya için kent tasarımları yapmakta ve

Moskova'daki çok karmaşık Sovyetler Sarayı'nın tasarımıyla uğraşmaktadır (1931, uygulanmamıştır). Aynı zamanda Cezayir için tasarlamakta olduğu bir dizi basamaklı konut bloku üstünde de çalışır, Bunlar, 1960'larda İngiltere'de moda olan, ama bu arada Le Corbusier'nin ana fikrinden oldukça uzaklaşan basamak biçiminde düzenlenmiş apartmanların ilk örneği olarak görülebilirler. Bütün bu tasarımlarına ek olarak Moskova'da yaptığı kırmızı taş ve cam yüzlü bir yönetim yapısı ile, bir hayır derneği için yaptığı yurt ve (o da Paris'de olan) Üniversite Sitesinin içindeki İsviçre Pavyonu adlı öğrenci yurdu ile, Cenevre'de ve Boulegne ormanlarına bakan apartmanlar, Rio'daki Eğitim Bakanlığıyla dünyayı kendine hayran bırakmaktadır. Moskova, Cenevre ve Paris'deki yapılar Savoye Villası ile aşağı yukarı aynı zamanlarda tasarlanmış olmaların karşın (apartmanlar bir ya da iki yıl daha sonradır), Le Corbusier egemen gereç olarak betonu kullanmaktan vazgeçmiş, onun yerine çelik ve cam kullanmıştır. Villa'dan bir yıl sonra bitirilmiş olan İsviçre Pavyonu'nda erken döneminden kalan yalnızca yapıyı yerden yukarı kaldıran kolonlardır (Fotoğraf 12). Burada beş karenin yinelenmesinden oluşan cam bir yapı yüzü yerden tümüyle bağımsız kılınmıştır. Le Corbusier hemen bütün yapılarında iç ile dış mekanlar arasındaki engeli kırmayı başarmıştır. Cook Evi'nde, Savoye Villası'nda, La Tourette Manastırı'nda ve Şandigarh'daki Adalet Sarayı'nda «dış»ın eriyerek «içle» kaynaşmasına izin verilmiş, girişin birdenbireliği ortadan kaldırılmıştır. Cook Evi'nde açık yer katı aynı zamanda girişin de bir parçasıdır. Adalet Sarayı'nda örtüyü taşıyan çok büyük ve renkli destekler, Hindistan'ın büyük dış mekanları ile yapının iç mekanları arasındaki geçişte ölçek değiştirici bir bağlantı niteliğindedir. Palladio bu konuyla ilgili olarak, «revaklar girişi belirler» demiştir. Cook Evi'nde ve Adalet Sarayı'nda engellerin kaldırılması da bu işi görür, açıklık insanı içeri çeker. İsviçre Pavyonu'nda ise yönlendirici olarak kolonları kullanmıştır. Gerçekte yapının planı bü-

yüleyici bir aldatmaca gibidir: Üst katlara ulaşmak için önce ortak bir salonun bulunduğu ayrı bir bölmeye girmek, sonra bir merdiven aracılığıyla ve (biçimini karla kaplı bir köknar ağacının dalından alan) eğri bir duvar boyunca ana yapıya dönmek, yolda da mimar tarafından yapılmış bir duvar resminin önünden geçmek gerekir. Bu yapıda yirminci yüzyıl teknolojisinin mimarlık diline olan egemenliği de doruğa ulaşır. Onu tıpkı bir yontucunun elindeki keski gibi, mimarlık sorunlarının çözümünde kullanılacak bir araç olarak görmüştür. Artık kırkını biraz geçmiş, sanatının ustası olmuştur. Çelik strüktürün yapıyla kaynaştırılması, ya da ısıtma gibi hizmet bölümlerinin yerleştirilmesi, kayan pencere ve gizli perde gibi ayrıntılar en yetkin biçimde çözülmüştür. Kırk yılı aşkın bir süre sonra bugün bile, onun kendi yapıtlarının dışında İsviçre Pavyonu'ndaki yetkin ayrıntılara eş düşecek yapılar bulmak, olanaksız değilse bile çok zordur. Burada Le Corbusier her şeye egemendir ve doğru araçların doğru biçimde kullanıldığı zaman bütün mimarlık sorunlarının çözülebileceğini kanıtlamaktadır.

Bu yapı bir çığır açmış, çağdaş mimarlığı bir adım daha ileri götürmüştür. Hayır Derneği Yurdu da onunla aynı zamanda tasarlanmıştır. Bu iş ona 1920'lerde kimi yüzer evleri düzenleyerek kimsesizlere vermesi üzerine verilmiştir. Paris'de yaptığı ilk işlerden biri olan ve siyah-beyaz boyalı bu yüzer evlere bugün bile Sen Irmağı üstünde raslanır. Yurtta cam yüz geri çekilerek yalın bir arka plan oluşturur. O artık önünde duyarlı bir etkileşim içinde olan bir küp ile silindir gibi öteki biçimlerin kendilerini göstereceği yansız bir arka plandır. Kübün içi oyularak yapının örtüsü biçimlendirilmiştir, silindir de kitlesel etkisiyle giriş bölümünü oluşturur. Burada da Savoye Villası'nda açığa çıkarılan geleneksel bir konunun yinelenmesi vardır. Zaten villa daha büyük tasarımlar için bir tür örnek işlevi görmüş, Le Corbusier'ye çeşitli mimarlık ilkelerini araştırdığı bir ortam sağlamıştır. Benzer bir biçimde Palladio'nun Capra Villası'nı da, bu kez onun koy-

duğu mimarlık ilkelerini başkalarına ileten, böylece de yaygınlaşmalarını sağlayan bir ilk örnek olarak nitelendirmek olasıdır. Hayır Derneği Yurdu'nun ilkeleri de, Savoye Villası ya da Piazza Navona'nın ilettiklerine benzer. Ön planda küp ve silindirden gelen bir yaşam canlılığı, arkada Mies van der Rohe'nin yaptığı benzerlerinden çok daha yalın olan büyük, durgun bir cam yüzey, çatıda ise girintili çıkıntılı biçimlerin taşkınlığı vardır. Bunların hepsinin bir arada oluşu, yani bir yandan yansızlık bir yandan da biçimsel oyunlar, yapıdaki düşünceyi açıklar. Bu ise mimarlığın en önemli konularından birini en yetkin biçimde yakalamaktır.

Hayır Derneği Yurdu bir kentin, yani kendinden çok büyük bir şeyin parçasıdır. Böyle tek bir yapının o kentin yaşamını benimseyerek kendini ona uydurmasının gerekli olacağı açıktır. İşte ön plandaki karmaşıklık bu yaşamı simgeler, cam yüz ise yansızlığıyla komşularının varlığını kabul eder, buna saygı gösterir. Bir anlamda yapı bitmemiştir, başkaları tarafından bitirilmesi gerekmektedir. Bunu da üstüne yansıyan mimarlık yapıtları yapacaktır. Geri çekilmiş cam yüz bir çerçevedir, Le Corbusier onu ve çeşitlemelerini mimarlığın önemli konularından biri yapmıştır. Eski Yunan, Roma, 18. yüzyıl İngiliz ve Doğu'nun çatı ve avlu mimarlıklarını hep çerçeve ve çeşitlemelerinde kullanmıştır. Mimarlık, sahnesi ve dekorları olan bir tiyatro gibidir, önünde insanlar kendi yaşamlarını oynarlar. 1930'ların ortasında Le Corbusier artık konusunda ustalaşmış, yaptıklarının sonucunun ne getireceğini bilen, bunun da kent planlaması bakımından ne anlam taşıdığını sezebilen bir mimardır. Gene de bir yandan bu ve benzeri gizleri açığa çıkarmayı sürdürürken, bir yandan da durmaksızın araştırma yapar, «esin hazinesi»ni doldurmaktan geri kalmaz.

Beton yapılar yapmış, sonra çeliğe dönmüş, camı kullanmış, cam tuğlasını keşfetmiş ve Rio'daki yapısı için ışık kesicileri (brise soleil) icat etmiştir. Yapılarında yavaş yavaş taş da ortaya çıkmaya başlar, taşıyıcı ayaklar (pilotiler)

kaybolur, duvarlar toprağa kök salar, üstünde otlar biten eğri yapı örtüleri ortaya çıkmaya başlar. Bir grup öğrenciye yazdığı mektupta şu sözlerine raslanır: «Mimarların kalemlerini arada sırada bir bitkinin, bir yaprağın resmini yapmak için, ya da bulutların, sürekli değişen gel gitleriyle kumlar üstünde oynaşan dalgaların anlamını dile getirmek için de kullanmalarını dilerdim..»

Yağlı boya resimleri de değişime uğrar. Daha yumuşak, yuvarlak çizgilerin belirmeye, köşelerin, hatta biçimlerin keskinliklerinin kaybolmaya başladığı görülür. Işığın içinde artık gölge de vardır (Fotoğraf 15). Yeni bir şeyler olacak gibidir ve bu da 1940'ların ortasında olur. Le Corbusier Modulor'u bulur. Bu yeni bir oranlar alanı açan bir ölçüler dizgesidir ve Eski Yunan şemasında olduğu gibi (ama ondan çok daha büyük bir incelikle) insan vucudunun ölçülerinden çıkarılmıştır (Fotoğraf 13). Bu çok önemli bir buluştur, çünkü onun çalışmasında yeni bir aşamanın başlangıcını belirler. Doğa ile uğraşmasının giderek çoğalması, buna koşut olarak da endüstrileşmiş bir estetiğe duyduğu ilginin azalması, onu yeni bir dayanak bulmaya zorlamıştır. Bu da insan, vücudu, biçimi ve oranları, başka bir deyişle Modulor olmuştur. Bu ölçü dizgesi de bir çerçevedir. çünkü o da bir düzen getirmektedir, ona resim yaparken keşfettiği, doğada algıladığı ve mimarlığına katmak istediği daha büyük özgürlüğü sağlayacaktır.

Herhangi bir yapısı, bir resmi ya da çizimi kadar Modulor da yaratıcısına ilişkin bilgi verir. Sanki onun bir yansımasıdır. Peki, neye benzerdi bu adam acaba? Büyük bir başı ve iri çizgileri olan, bir bakıma Derrain'i andıran, siyah çerçeveli kalın camlı gözlüklerinin arkasında yarı kuşkulu bir bakış gizleyen bir dış görünümü vardı. O büyük bir gönüllüydü, ama bir ülkeye değil, sanata gönül vermişti. İlk bakışta bir bilim adamı, ya da en azından bilim adamlığı taslayan biriymiş gibi görünürdü. Kuşkusuz çok devingen, büyük bir enerji ve direnç sahibi bir insandı. Belki biraz saf ve

Eliot'unkine benzer inanç ve amaç duygularıyla dolu, kendi çağının, yani 1920'lerin bir insanıydı. Ama bir de özel yanı vardı, belli bir taşralı katılığı sayılmazsa, son derece duyarlı, olabildiğince sıcak ve insancıl biriydi. Onu Korbü diye çağıran arkadaşları Le Corbusier'yi inanılmaz ölçüde nazik, eli açık ve kesinlikle bencil olmayan bir insan olarak tanımlarlardı. İnsan ister istemez Savoye Villası'nın banyosundaki şezlongunu, La Tourette'de bir kolonu kucaklayışındaki heyecanını, kalem tutuşundaki inceliğini, Ronchamp Şapeli'ndeki renkli camlardan giren güneşin turuncu turuncu ışımasını ve Şandigarh'ın yakıcı güneşi altında başında şapkasıyla çekilmiş resmini anımsamaktadır. Ve Madam Corbusier'nin Bois'ye bakan işliğin kapısından içeri seslenişini: «Bay Modulor, yemeğin soğuyor.»

3 Son Konular

Le Corbusier'nin büyük ölçekli tasarım ve düşüncelerinin anlamını çözebilmek için onun küçük ölçekli yapılarındaki ipuçlarına bakmak gerekir. Ancak böylece iletilmek istenenin ne olduğu anlaşılır ve gerçek hazine keşfedilebilir. Benzer biçimde küçük yapılarındaki kimi belirtilere bakmak da onun belirli bir zamanda aklından neler geçirmiş olduğuna ilişkin bir bilgi edinmeye yarar, tıpkı resimlerine ve çizimlerine bakmanın onun yaptığı ya da yapmak üzere olduğu yapılara ilişkin bir şeyler anlatması gibi. Çünkü Le Corbusier her sabah Bois'ya bakan katındaki işlikte resim yapmış, günün geri kalan bölümünde de Sèvres Sokağındaki bürosunda yapıları üstünde çalışmıştır. Bu nedenle özellikle resimleri önemli bir yol gösterici olurlar, Le Corbusier için resim ile mimarlık bir bütündür. Yazıları da onun düşüncelerine götüren başka bir yoldur, doğal olarak kitapları başta gelir, ama bir mektup, karşılıklı bir konuşma, söylediği bir söz ya da yaptığı bir yorum da kimi zaman önem taşır. Yaptığı ya da söylediği her şey onun yapılarına ilişkin bir bilgi içerebilir.

Küçük tasarımları kısa bir düşünce açıklaması ya da mektup gibidir, bunlar çevreye saçılan ve günün birinde büyüyerek çok güzel bir bitki oluşturacak olan tohumlara benzerler. Le Corbusier'nin 1930'lardaki son büyük çalışmaları 1934'de tamamlanmıştır. Bu, Paris'deki apartmanların bitirildiği yıldır. 1910'da Yeni Sanat (Art Nouveau) akımı mimarla-

rından Antoine Pompe'un Belçika'da yaptığı bir evde cam tuğlasını görmüş, onunla yaptığı bir yazışmadan sonra da bu malzemeyi İsviçre Pavyonu'nda kullanmıştır. Bundan sonra o da, bu konuya ilişkin sorunları kafasından çıkarıp atıncaya kadar belli bir rengi sürekli yineleyen Picasso'nun geçirdiği renk dönemlerine benzer bir biçimde, Savoye Villası'nı izleyen üç yıla sıkıştırılmış dört ya da beş yapısını cam tuğlasıyla doldurmuştur. Bunlar Hayır Derneği Yurdu'nun yer katını kaplar, İsviçre Pavyonu'nun merdiven evini aydınlatır, ışığın yukardan aşağıya kadar gitmesini sağlamak amacıyla Cenevre'deki apartmanların merdiven sahanlıklarını ve basamaklarını, kendisinin bir çatı katında oturduğu Paris'deki apartmanların da balkonlarını oluşturur. Cam tuğlasından bir merdiven ya da bir yapı yüzü yapmayı kim düşünebilirdi ki? Le Corbusier düşünmüştür, bunun sonucu olarak da cam tuğlası çağdaş mimarlıkta o zamanlar günün en son modası olup çıkmıştır. İsviçre Pavyonu'nda taşı da keşfetmiştir, ama onu ana yapının düz cam yüzüne bir karşıtlık oluşturacak biçimde ve seyrek kullanmıştır. Kaba taş yavaş yavaş Bois üstündeki katında bulunan işliğine de girmiştir. Burasının eğri tavanı da erken dönem yapılarından ayrılan başka bir yandır.

Derken, ne büyük ne küçük hiç yapı yapmadığı on iki yıllık o garip dönem araya girer. Resim yapmayı ve yazı yazmayı sürdürmüş, kitaplarına düzenlemesini de kendi yaptığı yeni bir yapıt daha eklemiş, kent tasarımı çalışmalarıyla uğraşmıştır. Zürih'de yapılması düşünülen bir yönetim yapısı için açılan yarışmaya gönderdiği bir tasarımı «aşırı modern» olduğu gerekçesiyle geri çevrilmiştir. Cezayir'deki bir konut yerleşmesi ve cam gökdelenle ilgili öteki çalışmaları ise herhangi bir büyük kentte yer alabilecek niteliktedirler. Le Corbusier bu tasarımlarında daha önceki düşünce ve buluşlarını geliştirir, cam, çelik, beton ile oynar; birbirinden farklı ama her zaman önceden saptanmış bir estetik çerçeve içinde kalan mekan çeşitlemeleri yapar. Ama bütün bunlara

koşut başka bir gelişme de yoldadır. Ayrıntılı çalışmaları yayınlanır ve İsviçre Pavyonu'nun cam ön yüzü yankılar uyandırırken, Madame de Mondrot adında bir hanım için Toulon yakınlarında bir villa yapar, yıl 1931'dir. Bu tasarım onun o zamana kadar yaptığı her şeyle ilişkiyi koparmaktadır. Evin düzensiz bir planı vardır, üstü yer yer beyaz badanalı kaba taşla yapılmıştır, pencereleri ahşaptır, doğrudan bahçeye inen düz merdivenleriyle de yerel biçemin havasını yakalamaya çalışmaktadır. İşte bu da onu başka bir şeye yöneltmiş, üç yıl sonra da hafta sonu evi adındaki yazlık ev ortaya çıkmıştır. Bu çok güzel küçük bir yapıdır. Sanki Le Corbusier bir an için büyük düşüncelerini bir yana bırakmış ve kaynağıyla, kent tasarımlarına özgü ayrıntı çalışmalarıyla, gerçeklikleri ve tehlikeli soyutlamalarıyla yeni bir sorunu, çok küçük bir mekanda yaşama sorununu incelemeye başlamıştır.

Le Corbusier bir yerde, «mimarlıkla kent tasarımı el ele yürür» demiştir. Öyledir. Bugün planlama bürolarının sosyolojik, ekonomik, coğrafi, vb. gibi birbirine yakın sayısız alt bölüme ayrılmasının doğurduğu belirsizliğe karşın, kent tasarımının gerçek anlamı, yapıları kullanmak, aralarındaki mekanları düzenlemek, iyi biçimlendirilmiş ve iç açıcı bir çevre oluşturmaktır. Böylece bir bakıma kent tasarımı şu ya da bu türdeki yapıların ve onların düzenlenişinin niteliğine dayanır, bu düzenlemedeki en önemli öğe de konuttur. Bu nedenle çevreyi yaratan ve bütün ayrıntılarıyla kent tasarımını anlayacak tek kişi mimardır, onun da konuttan, ya da en azından yaşamı çevreleyen ortamdan işe başlaması gerekir. O sıralarda Le Corbusier'nin kafası, onların da kendilerinden sonrakiler için yararlı araştırmalar olmalarına karşın Cook, Stein ve Savoye villaları gibi tek yapılardan çok daha büyük şeyler ile meşguldür. Gene de bu hafta sonu evinden ayrı bir tat almış olmalıdır. Bu bir tasarımdan çok bir araştırma gibidir. Tıpkı daha sonra Modulor'un yapacağı gibi, onu birden bire gene başlangıç noktasına getirmiştir.

Bu hafta sonu evi de, Mondrot Villası gibi, onun o zamana kadar yaptıklarından tümüyle başkadır. Ne taşıyıcı ayaklar vardır, ne düz çatı, ne de endüstrileşmiş estetiğin etkileri. Le Corbusier sanki kimi notlarını, düşüncelerini ve apartmanlardaki cam tuğlalarını, işliğinin eğri çatısını ve kaba taş gibi sevdiği kimi gereçleri almış, bunları da bu hafta sonu evinde bir araya getirmiştir. Bu kez araştırma doğal gereçler, doğa ile daha yakın bir ilişki kurma ve bunlardan doğacak biçimler yönündedir: Üstünde ot biten eğri çatı, onun eğrilerini izleyen kontrplak tavan ve kaba taş duvarlar buradan kaynaklanır.

Kübün Savoye Villası'ndaki etkisi gözle görülür biçimde azalmışsa da, izleri hâlâ sürmektedir. Örneğin bu yaklaşık bir kare olan planda algılanabilir. Ama bahçeden gelen ışığın evin ortasına kadar girmesi için karenin kimi bölümleri çıkarılmıştır. Bu, cep saatinin arkasındaki tasarımın düzenlenmesinde doğanın varlığını vurgulamak amacıyla yapılan çıkarmaları anımsatmaktadır. Le Corbusier bu hafta sonu evinde de aynı biçimde kapıları doğaya açmaktadır. Karenin üç parçası ortadan yok olmuş, plan da geometrik bir geçmeli bulmaca parçası gibi çevresindeki doğanın rastlantısal biçimleri içindeki yerine güzelce oturuvermiştir. Karşıtlık, uyumdaki yetkinliğin ancak bir bölümünü açıklar. Düzgün olmayan bu nesne buzdan bir küp gibi açık seçik ve keskindir. Le Corbusier mimarlığının inceliğini ve duyarlılığını doğaya katmıştır. Yapı ile onu çevreleyen arazi arasındaki sınırı bilinçli olarak ortadan kaldırmayı amaçlayan Frank Lloyd Wright'ın erken dönem evlerindeki doğa sevgisini yansıtan gerçekçi kırsal katılık burada yoktur. Doğal olgulara karşı gösterilen bu duyarlılık Le Corbusier'ye yabancıdır. onu anımsatacak öğeler yarattığı biçimlere girmemiş, mimarlığın etkisini azaltacak hiçbir şeye izin verilmemiştir. Yapıya saygı göstermek insana saygı göstermek demektir ve Le Corbusier'de insan doğadan da önde gelir.

Hafta sonu evi yeni bir dönemin duyurucusudur Tasa-

rım koşullarından birinin gizliliğin sağlanması olmasına karşın (Le Corbusier de yapıyı buna uygun olarak gizlemiştir), bu evle ilgili her şey onu doğayla giderek büyüyen bir biçimde bağlar —biçimi, yumuşaklığı, toprağa yakınlığı gibi. Yapı bir yamacın arkasına gizlenmiştir, beton tonozlar tıpkı bir tebeşir dağının üstündeki mağara girişleri gibi buradan dışa doğru çıkarlar. Artık estetik bir çerçeve, ya da bir disiplin oluşturmak amacıyla kübe ve türevlerine gerek kalmamıştır. Çatıdaki tonoz onun yerini almıştır ve yinelenerek düzenlemenin çerçevesini oluşturur. Çevredeki yamaçlara, tepeciklere bir sevgi gösterisi gibi olan tonoz biçimindeki çatı, planda bulunan düzensizlikleri de doğal olarak kabul eder, çünkü bu düzensizlikler tonozların yönünü izlemektedir. Le Corbusier burada geleneksel kiremit örtülü çatılardan ders almıştır. Örneğin çapı aşağı yukarı on beş santimetre olan yarım daire biçimindeki Roma kiremitleri bir çatıyı örttüklerinde, yukardan aşağıya doğru uzanan çok sayıda birbirine koşut çizgi oluştururlar. Güneyin güçlü güneş ışığı onların biçimini ortaya çıkarır ve gölgeleri de bu çizgileri vurgular. Bu çizgiler öylesine güçlü bir biçimde belirtilmiştir ki, saçaklar boyunca her türlü düzenleme bozukluğuna olanak verirler, daha doğrusu onları gözden saklar, hatta kırsal çevrenin düzgün olmayan çizgilerine uydurarak onlara bir sevimlilik bile kazandırırlar. Mimarlık deyimiyle bu çizgiler, Le Corbusier'in tonozlarında olduğu gibi, görsel uzantısı oldukları kiremitlerin yönünü izleyen düzen aksaklıklarını kabul edecek bir çerçeve işlevini üstlenirler.

Le Corbusier, kiremitlerin büyütülerek tonoz biçiminde kullanılmasının getireceği olanakları gördüğü gibi, onların başka bir biçimde kullanılmalarının getireceği olanakları da görmüş olmalıdır. Ve bunu görüp yeni bir biçimde kullanmasıyla da kiremidin geleneksel mimarlıktaki anlam ve önemine dikkati çekmiş olmaktadır. Bu buluş öylesine hoşuna gitmiştir ki, Romalılar kemeri bulduktan sonra nasıl her yerde onu kullanmışlarsa, o da bütün yapılarının çatısını to-

noz yapmaya başlamıştır. Böylece bu andan, yani 1935'den sonra tonoz da, küp, beton, cam ve yatay pencere gibi, onun çalışmalarında üstünde durduğu konulardan biri durumuna gelmiştir. Doğal olarak bu, geçmişte yaptığı buluşları bir yana bıraktığı anlamına gelmez. Bunlar hâlâ onun elinin altındadır, koşulların gerektirdiği gibi «hazine»ye girip çıkar, elverişli bir durumda kullanılmak üzere hazır beklerler. Le Corbusier yalnızca daha geniş ve çeşitli biçim, öğe ve gereçler arasından seçim yapma olanağına kavuşmuş, daha geniş bir manevra alanı elde etmiş, yapılarına yaklaşımı da buna koşut olarak daha esnekleşebilmiş, serbestleşebilmiştir. Gerçekte hafta sonu evinde küp ile tonozun birlikte kullanılması, düzen ile serbestlik arasında yetkin bir dengenin kurulmasına yol açmıştır. Burada denetim tonozdadır, küp ise daha bir ikincil durumdadır, varlığı sezilir ama vurgulanmaz. Gene de yolun ucunda yaptığı dört kolon tarafından taşınan, tonoz örtülü, kare planlı ayrı bir yapı, geçmişin anımsatıcısı olarak burada bulunmaktadır. Bu belki de Le Corbusier'nin ilk esin kaynağı, severek benimsediği daha önceki düzen koyucusu karenin anısı için geride bıraktığı bir izdir.

Cézanne, «doğanın oldukça geç farkına vardığını» söylemiştir. Bu Le Corbusier için de geçerlidir, büyük bir olasılıkla klasik gelenek her ikisini de frenlemiş olmalıdır. Öğrencilere yazdığı bir mektupta «doğanın bitmez tükenmez arazisinde keşif gezilerine çıkmak»tan söz ederken Le Corbusier kırkının sonlarına gelmiştir, ya da Cézanne ile aynı yaşlardadır. Eğer Le Corbusier için doğanın anlaşılması, daha çocukken Jura dağlarındaki köknarlarda gözlediği gibi, strüktür, düzen ve ekonomiye dayanan bir özgürlük ve bu strüktür, düzen ve ekonomi içinde sınırsız çeşitlemeler yapma anlamına geliyorsa, neden bu özgürlüğün ruhu mimarlığa da aktarılamasın? Mimarlık denen görüngü —yani bir çerçeve, binlerce yıldır yaşayan biçimler, beş antik düzenin sütun başlıkları— hep önce doğa ile olan ilişkilerden, kamışlar, dallar,

sazlarla yapılan ilk yapılardan, doğanın uyarlaması olan biçimlerden türememiş midir? Neden bu kökler birer esin kaynağı olarak sürmesin, geleneklerinin ruhu Eski Yunan'da olduğu gibi bugüne de yardımcı olmasın? Başka bir deyişle, Le Corbusier artık yalnızca Eski Yunan düşüncesini incelemekle yetinmemekte, ondan önceki düşüncelere, deyim yerindeyse, esin kaynağı olarak doğumdan önceki duruma ilgi duymaya başlamaktadır. Örneğin, hafta sonu evinde mağaradan esinlenmiş gibidir. Neden olmasın? Mağara insana çok güzel bir doğal ev olmuştur, yarım daire biçimindeki ağzı üçüncü boyuta aktarılarak bundan on ya da on bir bin yıl önce Orta Doğu'da yaşayan avcıların yaptığı arı kovanına benzeyen kulübelerin biçimine esin kaynağı oluşturmuştur ve bu da gerçek bir buluştur. Hafta sonu evi de bir mağarayı düşündürür, o da bir ucunda ışık olan bir boşluktur. Evin taş ve cam tuğlalarından yapılmış olan duvarları bu ışık kaynağının altını çizer, tonozların sonundaki yeşil yaprak ve otlar da sanki mağaranın içinden görülür gibidir. Ama doğal olarak evin esin kaynaklarını aynı görüntülerin çağrıştırdığı toprak altındaki oyuklar, inler, hatta karınca yuvaları gibi öteki benzerliklerden ayırmak da zordur.

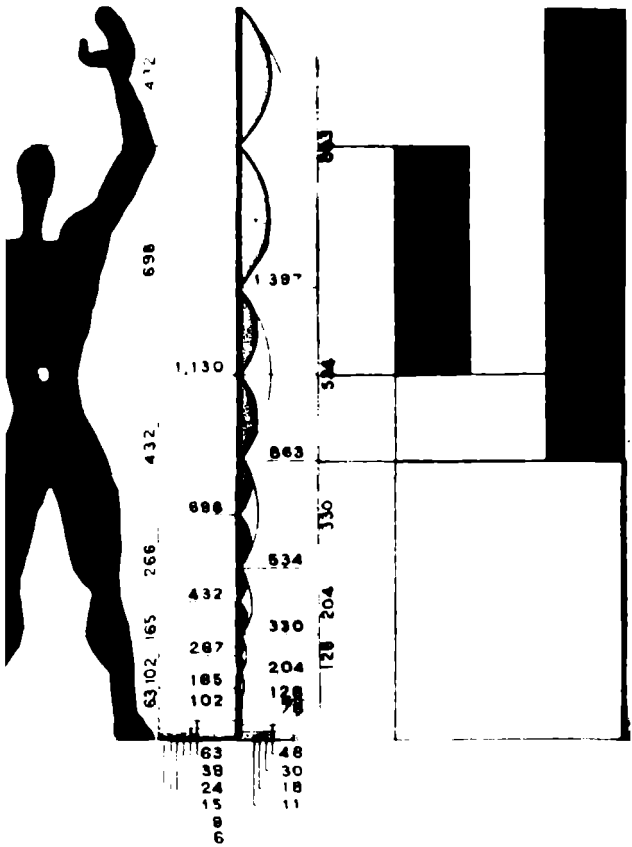
Le Corbusier'nin, çevresindeki her şeyi özümleyen, bir yerde kullanılan bir şeyin başka bir yerde kullanılmak üzere nasıl değişikliğe uğratılabileceğini, bunun sonucunda da onun ne gibi yeni bir kimlik kazanacağını görebilen, olağanüstü bir yeteneği vardır. Çizimleri **Yeni Bir Mimarlığa Doğru** adlı kitabında yer alan ilkel bir tapınağın yenileştirilmesine ilişkin düşünceleri, büyük bir olasılıkla on yıl sonra, 1930'ların ortasındaki Paris sergisi için hazırladığı ve çağdaş teknolojinin bir başarısı olarak nitelendirilen bir çadır için yaptığı tasarıma esin kaynağı oluşturmuştur. Her ikisinin de strüktür ilkeleri aynıdır: Yelken bezinden yapılmış çatının sarkması, gerilen tellerle önlenmektedir. Ama hafta sonu evinin daha akla yakın kökenleri vardır. Burada ahşap, taş, tuğla, fayans gibi geleneksel gereçleri kullanmıştır, bunlar

yapının dışında bulunan ağaçlara, toprağa aittirler ve onun o zamana kadar çalıştığı gereçlerin tam tersini oluştururlar. Esinlerinin giderek daha doğal şeylerden kaynaklandığı gözlenir. Bir salyangoz bu dönemde tasarladığı bir müzeyi esinlendirmiştir, Cap Martin kumsalında bulduğu bir çakıl taşı bir dizi resmin yapılmasına yol açmıştır, köknar ağacı (ve bir yaprağın strüktürü ile onun alt olduğu ağacın strüktürü arasındaki garip benzerlik) Modulor'un esin kaynakları arasındadır. Benzer bir biçimde Güney Fransa'nın kaba çiftlik yapıları gereç olarak ahşap ve taşı kullanan Mathés'deki tatil evinin esin kaynağı olmuştur. Bu yapının çatısında oluklu saç kullanılmış, bunun da biçimiyle yerini aldığı geleneksel kiremidin etkisini uyandırması sağlanmıştır. Gene de —ki bu noktanın vurgulanması gerekir— geleneksel gereçlere karşı büyüyen ilgisi Le Corbusier'nin çağdaş mimarlığa ilişkin düşüncelerindeki hızı kesmemiştir; aynı şeyleri başka bir biçimde söylemektedir, o kadar. Ve bu kez yerel geleneklerle uyumu aramakta, kalın duyarlı geniş iç mekanlarla büyük pencereler arasındaki karşıtlığı daha da keskinleştirmektedir.

Le Corbusier şöyle demiştir: «Eğer elinizde bir kalem varsa pek çok şeyi daha iyi anlarsınız, çünkü artık doğal olgulardan alınacak dersi açık seçik değerlendirmeye yarayan bir araç sahibisiniz demektir.» Bununla çakıl taşları gibi her yerde bulunan nesneleri anlatmak istemiştir. Örneğin Kuzey Afrika'daki yerel Fas mimarlığı onu her zaman heyecanlandırmıştır. Buna ilişkin düzinelerle notu vardır, bunlarda gene tonoz ortaya çıkmaktadır. 1940'ların başında o kıyılarda ilkel araçlar ve yerel işgücüyle yapılacak ince işlenmiş bir ev tasarlamıştır. Kendi yorumu, her zaman olduğu gibi, anlamlıdır: «Yapı arazisi, iklim ve geleneklerle uyum içindedir.» Yapıdaki tonozların dalgalanışı arkadaki tepelerin ve denizdeki adaların profilini yansıtır, yüksek ve açık strüktürü rüzgar ve güneşten koruyan bir barınak olarak düşünülmüştür, kullanılan gereçler ve yapının niteliği de ül-

keye özgü biçemle uyum içindedir. Burada sanki klasik disiplinlerden bağımsız oluşunu kutlar gibidir. Küçük hafta sonu evinde tonozun kullanılmasından doğan devinim kolaylığı gibi düşünceler, daha büyük bir ölçekte yeniden işlerlik kazanmıştır. Yapının içerdiği düzensizliklerin tonoz altında birleştirilmesi ve yüksek bahçe duvarı, kendiliğindenmiş gibi gözükmelerine karşın gene de bir çerçeve oluşturarak evin odalarının bir iç avlu çevresinde düzenlenmesine olanak vermiştir. Bu öylesine bir kendiliğindenliktir ki, ev tıpkı eski evler gibi, uzun yıllar boyu bir orasına bir burasına yapılan eklerle yavaş yavaş büyümüş gibi bir izlenim uyandırır. Orada bir kanat, burada bir çıkma, aralarında ağaçlarıyla, hoş görünümlü bahçeleriyle iç avlular en doğal bir biçimde yer alır. Böylece Le Corbusier bu evle yavaş yavaş gelişen biçimlerin ruhunu yakalamıştır, bunu da büyük bir doğruluk ve ayrıntılarına gösterdiği özenle gözlemlediği yerel yapıların niteliklerine ilişkin notlarıyla sağlamıştır. Gene de düzenleme bütününü bir arada tutan öğeler eskisi gibi güçlü bir biçimde anlatılmaktadır. Burada iki estetik çerçeve vardır: Biri, altlarındaki mekanların isteğine göre ileri ya da geri kayan tonozlardır, onlar hacimleri bir yönde çerçevelerler. Öteki de yapı alanını sınırlayan bahçe duvarıdır, Savoye Villası'ndaki kareden geriye bir bu kalmıştır, o da öteki yöndeki hacimleri çerçeveler. Böylece iç içe geçen iki imge oluşur. Bunların birinde avluların çevresindeki odalar, bahçe duvarları ve palmiye ağaçları vardır, yani kırsal alanlara özgü rahat, evcil bir görünüm egemendir. Ötekinde ise doluluklarıyla, boşluklarıyla, duvarların üstünde dalgalanan çatılarıyla, kaba bir güce sahip, ama ince bir de tazelik içeren, üstü beyaz badanalı kerpiçten yapılmış bir yontu bulunmaktadır.

Bu iki imge birlikte Le Corbusier'nin yolunu gösterir Klasik disiplinlerin koyduğu sınırlar erimektedir, o da eğer daha ileri gitmek istiyorsa bilgelik yolunda yaptığı araştırmalarını asıl temellere geri götürmesi gerektiğini anlamıştır. Bir sanatçı olarak yararlanacağı daha çok sayıda gereç

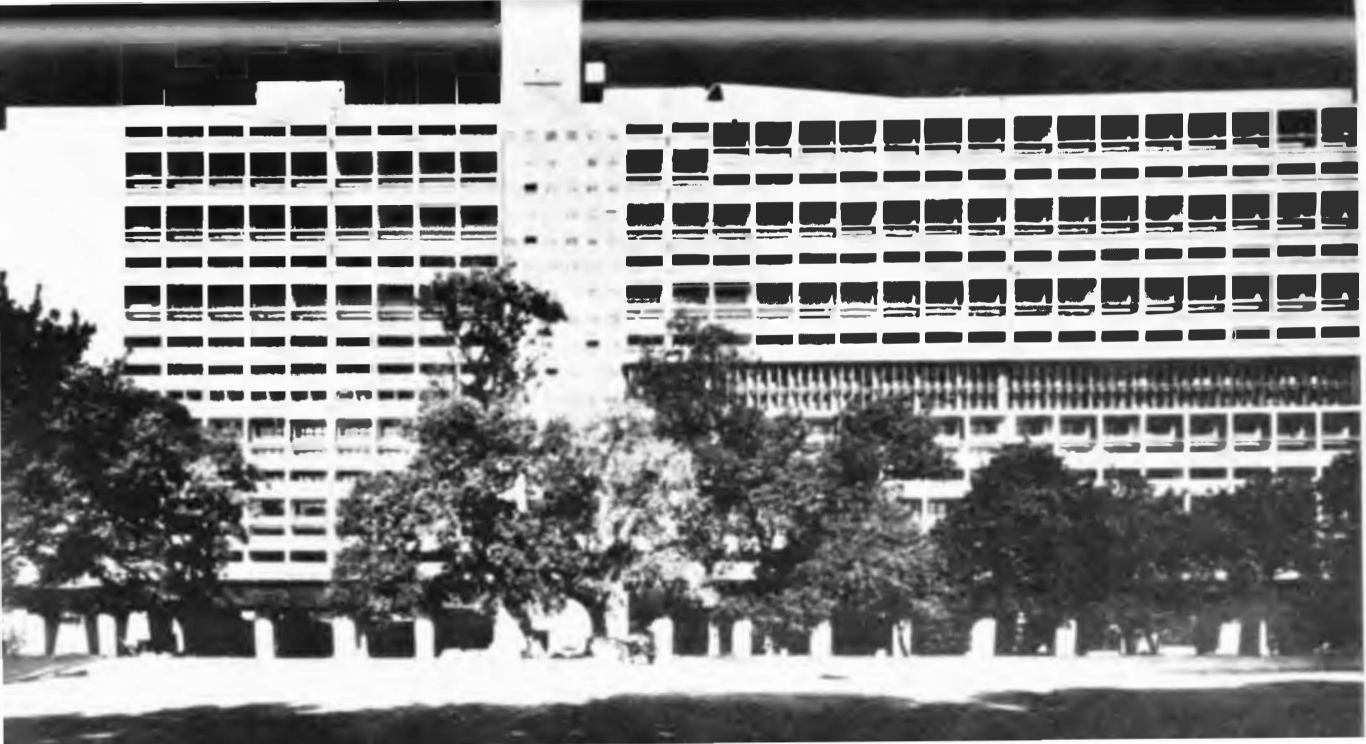


13 Modulor: Le Corbusier'nin insan vücudundaki oranlara ilişkin çizimi; 1946'da yayınlanmıştır.



14 Kilden yapılmış ve üstü boyanmış kulak yontusu, 1945. Le Corbusier özellikle bu resmi beğenirdi.
15 1930'ların sonuna doğru yaptığı bir resim.
16 Marsilya'daki Konut Birimi.

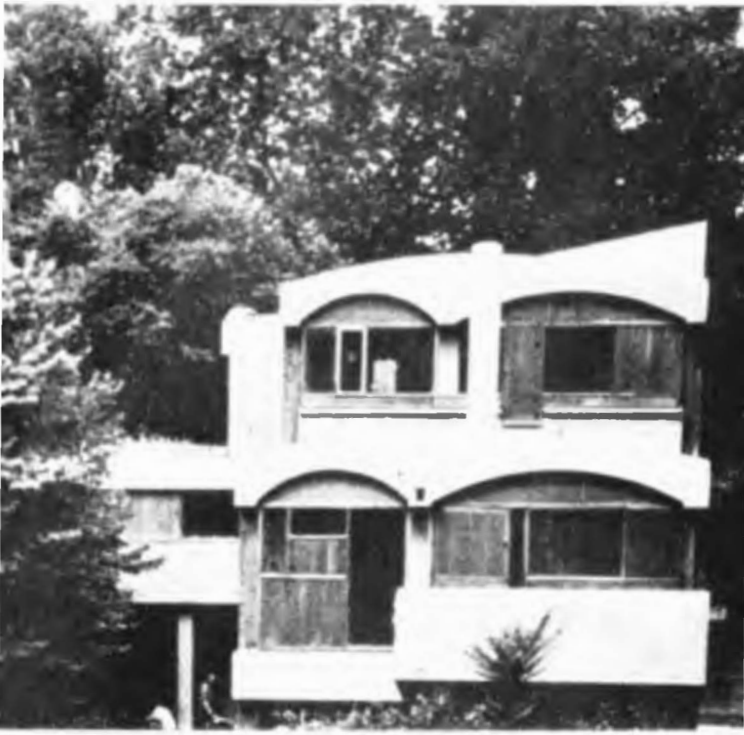




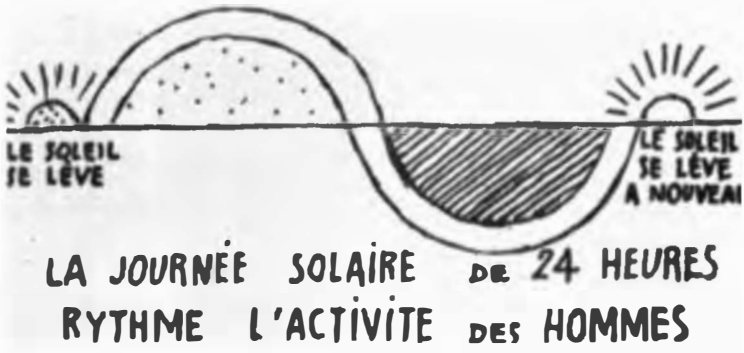


17 Şandigarh'daki Yargıtay için hazırlanmış bir çizim. Le Corbusier'nin 1951'de oraya ilk gidişinden sonra yapılmıştır.

18 Şandigarh: "Sular Bulvarı" yönünden görünüş, solda Genel Sekreterlik, sağda Meclis.

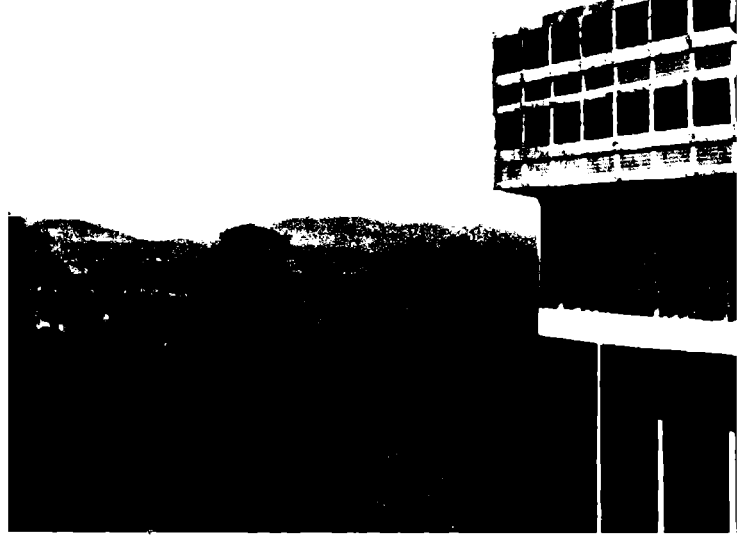


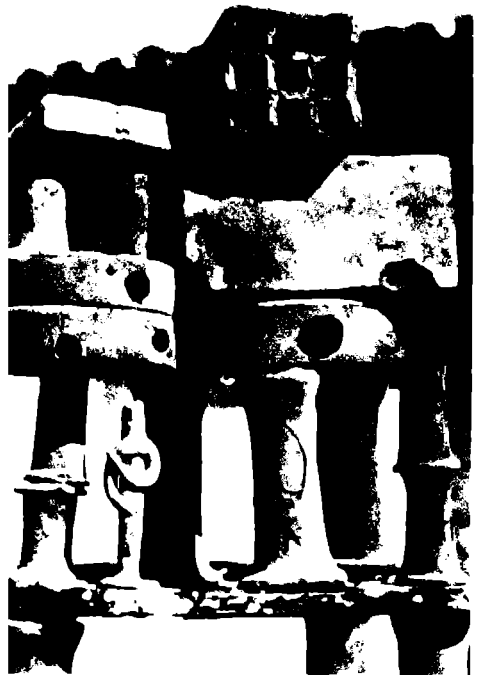
19 Neuilly'deki Jaoul Evi, Paris. 1955-1957 arasında yapılmıştır.
20 "Mandala" şeması uyarınca çizilmiş gündüz ve gece, 1950.





21 Zurih'teki Le Corbusier Merkezi; 1968'de tamamlanmıştır.





22 Eveux'daki Sainte-Marie de la Tourette Manastırı, Lyons. 1960'da tamamlanmıştır.

23 Picasso'nun Ayakta Duran İnsan figürü.

bulmaya gereksinimi vardır. Akropol'den gelen klasik miras onu ilk konularına başlamaya yöneltmiş, ama bundan sonra yapmak istediklerine yetecek hızı artık sağlayamaz olmuştur. Olguları yalına indirgemek insana özgü bir davranıştır, Le Corbusier'nin çalışmaları da bir yalınlaştırma sürecidir. Partenon bir anlamda kendinden öncekilerin bir sonucudur, eğer sorunun can alıcı noktasını yakalamak istiyorsa, onun da insana, en ilkel, sahip olduğu her şeyden arındırılmış durumdaki insana dönmesi gerekmektedir. Bu da yapımın temel ilkelerine dönmek, bir süre için de olsa yirminci yüzyılın bilgilerini bir yana bırakmak demektir. Altı yıl süren savaş onu da (Paris'deki katı, Sèvres Sokağındaki bürosu gibi) sahip olduğu şeylerden ayırmış, ona düşünme zamanı vermiştir. Bir kendini yenileme döneminden geçmektedir. Durmadan yaratan «esin hazinesi» gene dolmaktadır. Mimarlığın temel ilkesi estetik çerçeveden bir başka şey olabilir mi? Yapı denen olgu insanı yukarı kaldıran bir döşeme ve üstünü örten bir tavandan başka nedir ki?

Ama estetik bir çerçevenin boyutları insanın ölçüleri ve kapladığı mekanla belirlenebilir. Le Corbusier olsaydı, bu boyutlar yoksa mimarlıkta anarşi var demektir, derdi. Ve böylece 1940'larda, tonozu bulmanın, düşüncelerini sıkı sıkı sardığı bir sırada, bu yeni boyutu sağlayacak ölçüyü, kendisini yaşamı boyunca izleyen bir düşüncenin billurlaşması olan Modulor'u bulmuştur (Fotoğraf 13). Onun temelini, işlevlerini kitaplarında açıklar. Bu kitapların tasarım ve düzenlenmesi kendisine aittir, onun için de bu yayınlar özel bir önem taşırlar. Örneğin, Yapıtım adlı kitabında cep saatinin bulunduğu sayfada bir dizi de köknar ağacı çizimi yer almaktadır. Bunların bir bölümünün dalları La Chaux-de-Fonds'un sert kışının karlarıyla kaplıdır, ama içlerinden biri ağacın strüktürünün şeması gibidir. Bunlara bakarken birdenbire, her ikisi de aynı zamanda yapılmış olan saat tasarımıyla ağaç resminin birbirinin parçaları olduğunu anlarsınız. Saatin biçimsel düzenlenişi ile ağacın gövde ve dallarının düzen-

lenişi aynıdır, her ikisi de yaprakları taşımak amacıyla kurulmuş bir strüktür oluştururlar. «Bu inatçı ağaç,» der Le Corbusier, daha sonra da içten ve raslantısal bir biçimde onun kendisini «en az 1904 kadar erken bir tarihten beri kırk yıl ilerki Modulor'da sonuçlanacak matematiksel düşünce ve incelemelere yöneltmiş» olduğunu anlatır.

Geriye doğru bakınca, Modulor'un Le Corbusier'nin gelişmesinde mantıklı ve önemli adımlardan biri olduğu görülür. Nasıl Eski Yunanlılar gereksindiklerinde kendi oranlar şemasını bulmuşlarsa, o da onu kendisi için en gerekli olduğu bir zamanda bulmuştur. Her araç gibi o da koşulların bir ürünüdür, böyle olduğu için de bulunuşu başka bir zamanda olmamıştır. Bundan önce kendine yol göstermesi için klasik disiplinlere ilişkin çalışmalarına dayanmıştır, şimdi ise doğada gözlemlediği daha büyük bir özgürlüğü aramaktadır, o nedenle de mekan içinde insan kavramına dönmüştür. Çünkü özgürlüğünü sağlayan disiplinlere egemen olan ölçü insandır, böylece insan ile doğa birbirine karışırlar, tıpkı mandala simgesinin daire biçimindeki iki yarısı gibi birbirlerini dengelerler, birbirlerinden ayrılmazlar. Doğanın temelini oluşturan düzen ile insanın yalınlaştırıcı düzeni burada, tıpkı yaşamda olduğu gibi bu buluşta da kaynaştırılmaktadır. «İnsanın yeniden bulunması gerekmektedir,» diye yazar Le Corbusier. Başka bir yerde de, «Köylülerin evine hayranlık duydum, insanların evine, kulübesine, alçakgönüllü ve insan ölçeğinde olan o şeye. İşte Modulor'un bir bölümünü o zaman icat ettim, yani bütün bir yalınlık içindeki şeylerde insan boyutlarını keşfettiğimde...» der Gene de Modulor'un bulunması, tıpkı çerçevenin yeniden bulunuşu gibi, Eski Yunan'la fiziksel bir bağ kurmak için iki bin yıllık bir sıçrayış gibidir.

Doğal olarak Modulor Eski Yunan'ın oranlar şemasından farklıdır, bunun nedeni Le Corbusier'nin ona kendi kişisel araştırma ve deneyimlerinden ulaşmış olmasıdır. Dairenin Modulor'da bir rolü yoktur, ölçüleri, boyu 6 ayak (182

cm) olan bir insanın mekan içinde kapladığı yerin niteliğini belirten yüksekliğinden çıkar. Ama onda da yerden 113 cm yükseklikteki göbek noktası şemanın orta çizgisinin geçtiği yerdir. Yukarı kaldırılmış kol 226 cm'lik tüm düşey yüksekliği verir —böylece de ikili kübü oluşturur. Ama bir dizi çeşitleme Le Corbusier'nin dizgesine Eski Yunan yönteminden çok daha geniş bir devinim alanı kazandırır, böylece de çağdaş koşulların yarattığı çok sayıdaki sorunu karşılamada ona daha büyük bir esneklik sağlar. Yükseklik bölünmesi üstünde yer alan yatay ölçülerden biri, baş üstünden geçen insanın kendi yükseklik çizgisidir, bir başkası rahatça oturulan bir iskemlenin (örneğin yemek yeme sırasındaki dik oturuşta olduğu gibi) yüksekliğidir, biri de çalışırkenki dirsek yüksekliğidir, vb. Bu şemanın orta çizgisi bir düşeyle ikiye bölündüğünde yeni oranlar ortaya çıkar, bunlar da alt birimlere bölünebilir. Le Corbusier'nin dizgesi buraya kadar klasik yöntemle benzeşir, çünkü o da insan vücudunun ölçülerine dayanmaktadır. Ama o aynı zamanda insanın kapladığı mekan içindeki devinimlerini de temsil eder. İşte kısaca Modulor budur. Buluş 1947'de açıklanmış, bir yıl sonra da kitap olarak yayınlanmıştır. Le Corbusier onu yapıda önüretim (prefabrikasyon) ve endüstrileşme çağında vaz geçilmez bir yol gösterici olarak nitelendirmiştir. O, makinenin sakıncalarını anlamış, yapıları yeniden insan ölçeğine bağlayacak olan Modulor'u bu tehdide karşı koyabilecek kullanışlı bir yöntem diye adlandırmıştır. Bir bakıma bu buluş şimdi evrensel olmaya başlayan kaygıların bir dışa vurmasıdır. Le Corbusier açısından ise yeni bir buluştur. Merkezinde Modulor'un temsil ettiği insan vardır. Geniş ve karmaşık bir yapıyı, yani Le Corbusier'nin doğa ile, resim ile, yerel yapım teknikleriyle ve çok daha serbest biçimlerle olan uğraşlarını kendinde birleştirmektedir.

Kısaca bu buluş, Le Corbusier'nin ulaşmak istediği amaçlara daha büyük bir tutkuyla yönelmesi anlamına gelmektedir, klasik disiplinlerden ayrılsa bile estetik bir dü-

zene bağlı olma anlayışını sürdürebilecektir. İlk kez köknar ağacında karşılaştığı bu konu bir süredir hız kazanmaktaydı. Daha 1920'lerde tasarladığı ve «birbiri üstüne yerleştirilmiş caddeleriyle gerçek bir manzara yaratan ve bunun izlenmesine de olanak sağlayan..» bir tasarım olarak nitelendirdiği Düşey Bahçe Kent'te bile varlığı saptanabilir. Bahçe kentini çok açık bir biçimde gözünün önüne getirebilmiş, onu oldukça değişmiş olarak daha sonra Marsilya' daki Konut Birimi'ne götürmüştür. Köknar ağacı onun yapılarında önemli bir etken olmuştur. Modulor ondan esinlenmiştir. Bu onun çakıl taşları, deniz kabukları, fosiller, ahşap parçaları, taş kırıkları ve kemiklerden oluşan koleksiyonuna eklenmiş yeni bir parçadır. Daha sonraki kitaplarından birinde köknarın aklına getirmiş olabileceği bir gözlemi görsel olarak iletir Birbirini izleyen sayfalarda bir yaprağın strüktürü ile biçiminin, bağlı olduğu ağacınkine ne denli benzediğini gösteren bir dizi çizim vardır. Böylece yaprak ağaçla yakın bir ilişkiye girer, binlerce kez yinelenince de ona biçimini verir. Bu yapım süreci, oranları Modulor tarafından belirlenen Konut Birimleri'nin mimarlığı ve fiziksel oluşumu ile de karşılaştırılabilir (Fotoğraf 16). Yaprağın yerine, oranları kendi boyutlarından türetilmiş bir mekanla (yani eviyle) sarılmış bir insan konabilir. Konutların yinelenmesiyle de Konut Birimi oluşur, tıpkı ağaçla yaprak arasında olduğu gibi o da oranlarıyla konuta, dolayısıyla insana bağlıdır. Artık köknar ağacının Modulor'un en azından bir bölümünü esinlendirmiş olduğuna ilişkin sözlerini daha iyi anlamaya başlarız. Le Corbusier, «Her düşünce kendinden bir sonrakini doğurdu» demiştir. Ağaçla olan benzetme o dönemden kalan öteki çizimlerinde de görülür. Bu kez yapraklara besin götüren dalların karmaşık örgüsü ile kalp içindeki damarları karşılaştırır Tıpkı bir ağacın temiz hava ve güneş ışığına olan gereksinmesi gibi kalbin de oksijene gereksinimi vardır. Benzer biçimde Konut Birimi de temiz havaya ve güneşe gereksinme duyar, bu nedenle yapının yüz-

leri deliklerle dışa açılmış bir görünüme sahiptir, her daire özel terasıyla derin bir nefes almak ister gibi göğe açılır.

Bir yandan da Le Corbusier Konut Birimi'ni oluşturan düşüncenin ilkelerini başka bir şeyle, insanla kurduğu bağ ile açıklar. Daha önce de söylediği gibi, insanlar değil, kaynaklar ilkeldir. Bir kulübeyi, bir göçebe çadırını, bir şişeyi ve Konut Birimi'nden bir daireyi alır, bunların hepsinin birbirine bağlı olduğunu, hepsinin mantıklı olarak Konut Birimi'ne götürdüğünü savunur. Her biri kendi başına, komşularından ayrılmış olarak gösterilirler, daire de bunların arasındadır, çevresine de anlatılanı açıklamak amacıyla ağaçlar çizilmiştir. Bir düzeyde bu dört şeyin yaşamın en temel gereksinmelerini temsil ettiğini anlatmak ister gibidir: Üstü örten bir çatı, içinde yaşanan bir mekan, içinde yenecek ve içilecek bir yer. Başka bir düzeyde, her dört çizim şu ya da bu biçimde kapalı bir mekanı anlatırsa da, kulübe ve çadırda toplumsal bir çerçevenin olmadığını, şişenin de kendini ve başka şişeleri taşıyabilecek bir dayanaktan yoksun olduğunu söylemek ister gibidir. Böylece Konut Birimi'nin strüktürünü, içine dairelerin sürülerek yerleştirildiği bir şişe taşıyıcısıyla karşılaştırmakta, kulübe ve çadırı (yani temel gereksinmeleri) koruyucu bir çatı altında toplamakta, aileleri bir birimin oluşturduğu çerçeve içinde birleştirmektedir Konut Birimi adı da buradan gelmektedir. Söylemek istediğinin şu olduğu anlaşılır: Kulübe bir dairedir (ve kendi koşulları içinde de iyidir) ama, eğer bir kent içinde yer alan evler gibi çok sayıda yinelenen kulübeler arasındaysa, bir sonraki kulübe ile düzenli bir ilişki içinde olmalı, kendisinden çok daha büyük bir bütünün parçası olduğu için de biçimi yalınlaşmalıdır. O bir topluluğun parçasıdır, bu nedenle o topluluğu bir bütün olarak yönlendiren estetik yasalarına kendini uydurmak zorundadır. Mimarlıkta bu yasalar parçaların genel bir estetik çerçeve ile düzenli ilişki kurmasıyla ortaya çıkar. Bu düzen olmayınca anarşi olur. Bir köyde de bu düzen olmalıdır, bir kentte de, kent içinde yer

alan bir yerleşmede de. Konut Birimi bir kent gibidir. Dükkanları, yolları, ana okulu ve çatısında herkese açık bir bahçesi vardır. Burada kent tıpkı içine şişelerin yerleştirildiği bir taşıyıcı gibi tek bir yapı çerçevesinin içindedir. Le Corbusier Konut Birimi'ne «yeşil kent» adını vermiştir.

Bu çizimlerde göçebelik döneminden bu yana kentin evrimi de anlatılmaktadır. Saatteki mandala örgüsünü düzenleyen, Sanatçı İşlikleri'nin nasıl biçimleneceğine karar veren, Savoye Villası'nın iç içe geçmiş ayrıntılarını tek bir yapıda birleştiren çerçeve, burada da karşımıza çıkmaktadır. Ama kapsamı çok daha genişletilmiştir, çünkü bir kenti içine almakta, bir topluluğa biçim vermektedir.

Kent gibi büyük bir düzenlemede çerçeve, parçalarından (evlerden) çok bütünle bir ilişki içindedir, denetimin tümü onda olmasına karşın daha uzak bir varlık olmaktadır. O içinde çeşitlemeler bulunan, anlaşılabilir bir şemadır. Başka bir deyişle, kapı ve pencereler tek bir yapı çerçevesi için ne ise, yapılarla açık mekanlar da bu büyük çerçeve için o olmaktadır. Le Corbusier, Eski Yunan çerçevesini yalınlaştırma eğilimi yaratmıştır, çok daha büyük bir ölçekte olmakla birlikte Konut Birimi'nin çerçevesini yaratan da odur, tıpkı on sekizinci yüzyıl İngiliz mimarlığının kent ölçeğinde bir çerçeve yarattığı gibi. Düzenlemenin ölçeği ne denli büyükse, ayrıntılar da o ölçüde yalınlaşmaktadır —bu, resimde de böyledir. Büyük bir yapıda düzenlemenin her parçasının ölçeği, bütünle doğal ve kararlı bir ilişki kurabileceği noktaya kadar yükseltilir. Andrea Palladio'nun parçalar arasındaki ilişki üstüne yazdıklarının anlamı budur. Ama en sonunda mimarlığın ölçeği yalnız tek bir şeyle ilişki içine getirilebilir: İnsan vucudunun ölçü ve oranlarıyla. Konut Birimi'nin uzunluğundan ve yüksekliğinden balkonlarının ya da dolaplarının en ince ayrıntılarına kadar tüm ölçeği ve oranları Modulor tarafından belirlenmiştir. Onun gerçekleştirilmesini sağlayan da bu buluştur. Parçaları arasındaki ilişki matematiksel bir kesinlik taşır, bütünün görüntüsünü, tıpkı

yapımı yetkin bir mobilya gibi, sıkı ve yakın bir ilişki içinde tutan bu matematiksel kesinliktir. Yalnız Eski Yunan şemasından çok daha ileri bir oranlar dizgesi bu denli karmaşık bir sorunun tasarımını yönlendirebilir ve çözümünün böylesine bütüncül bir biçimde yalınlaştırılmasını sağlayabilir.

Çeşitlemeler her yerde, iki kat boyunca yükselen, böylece de tüm yapının algılanabilir yüksekliğinin azalmasını sağlayan balkonlarda, ince şeritler biçimindeki yatak odası pencerelerinde, dokuzuncu ve onuncu katlardaki alışveriş bölümünde, yerdeki taşıyıcı ayaklarda, çatıda bulunan asansör ve su deposu kuleleri, jimnastik salonunun eğik çatısı, yukardan bütün Konut Birimi'nin dış yüzünün algılanmasına olanak sağlayan konsol çıkmalar gibi yontuyu andıran parçalarında, kısaca her yerde kendini göstermektedir. Ama bu çeşitlemeler betonunun dökülmesinde de vardır. Bu yapının tasarımı Le Corbusier'ye verildiğinde savaş yeni bitmiştir. Para, çelik ve nitelikli işçi bulmak zordur. Aynı zamanda iklim sıcak, çevredeki arazi de boştur. Bu koşul ve sınırlamalar betona yeni bir yaklaşım gerektirmiş, o da bunu **béton brut** diye adlandırmıştır. Brüt sözcüğünün sözlük anlamı kaba demektir. 1950'lerde İngiliz gazetecilik dilinde moda olan «Yeni Brütalizm» ile ilgisi olmayan bu brüt beton, kalıp tahtalarının üstünde bıraktığı damar, budak deliği gibi izleri yansıtır, bunlar da doğal gereçleri en yetkin biçimde temsil ederler. Bu kaba doku bir yandan ilkelliği, doğallığı ve sıcaklığı ile yerel Akdeniz yapım yöntemleri ile, bir yandan da Le Corbusier'nin balkonlarda kullandığı parlak renklerle birleşince boş arazideki güneşin parlaklığıyla uyum içinde olan bir yüzey görüntüsü kazandırmaktadır. Işığı daha zayıf, endüstrisi de daha ileri olan kuzey ülkelerine taşındığı zaman brüt betonun hiçbir anlamı kalmaz, gene de Le Corbusier'deki bu biçem değişmesi izleyicilerini de yıldırım hızıyla etkilemiş, birdenbire gündeme gelen brüt beton her yerde kopya edilmeye başlamıştır. Konut Birimi, daha önceki Stein ve Savoye villalarından çok daha büyük bir etki yapmış, ama

genel olarak bu etkinin sonuçları hiç de iç açıcı olmamıştır. Yapıtlarının yalnız dış görünüşünü kopya edenler, onların altında yatan yönlendirici ilkeleri anlayamamışlar ve bu görünümleri mimarlık tarihinde her zaman rastlandığı gibi, değer düşürme sürecinin son aşamasında sıkıcı bir birörnekliğe sokan bir biçeme dönüştürmüşlerdir. Bunun Le Corbusier ile uzaktan yakından ilgisi yoktur. Taklitçiler başka bir konuda da yanılmıştır. Konut Birimi bir biçem değişmesi değildir, tam tersine, Le Corbusier işe savaştan önce bıraktığı yerden, yani hafta sonu evinden, Mathés'deki tatil evinden ve tonozlardan, kaba taştan başlamıştır. Konut Birimi'nde de, o bilinen kararlılığıyla bu konuyu geliştirmeyi sürdürmektedir.

Tonozlar Cap Martin'deki bir tepeye yaslanan birkaç konut tasarımında kullanılmış ama uygulanmamıştır. 1956'da bitirilen Neuilly'deki Jaoul Evi'nde (Fotoğraf 13) bir kez daha ortaya çıkarlar. Yalnız bu tasarım bile Le Corbusier'nin sonunda klasik disiplinlerin kısıtlayıcılığından kurtulmak isteyişini göstermeye yeter, çok duyarlı bir insan, sırtına giydirilmiş bir deli gömleğinden kurtulmak ister gibidir. Le Corbusier'nin daha ilerki resimlerinin biraz değindiği, ama onlar tarafından hiçbir zaman tümüyle iletilmeyen Jaoul'daki dolu, yuvarlak biçimler ve duyarlı savaşım, çok yalın ve kendiliğinden oluşmuş gibi gözüken bir plandan çıkmakta ve büyük bir güç içermektedir. Kaba beton ve tuğladan oluşturulmuş, diş diş çıkan pencereleriyle bu yapı, izleyen için bir aşağılama gibidir. Ama verdiği haz, ona bakarken yaşanan bu vahşilik duygusundan kaynaklanmaktadır. Eğrilerin dayanılmaz zevki, yüzeylerdeki gerilim ve devingenlik, suların meydan okuyan fışkırışındaki cinsellik, çok ender olarak burada olduğu gibi açık bir gösteri biçimini almıştır.

Le Corbusier kendinden çok başkalarına hizmet etme yolunu seçmiştir, ama burada, Jaoul'da, sıkı sıkı dizginlenen bir güç açığa çıkmış gibidir. Bütün bunların da üstünde, doğal biçim ve gereçlerle insana özgü bir yalınlık arama kay-

gısı acımasızca sürmektedir. Görkemli tonozların biçimi, onun Konut Birimi'ni tasarlarken ele aldığı düşünceler sırasında insan kalbinin damarları üstünde mikroskopla yaptığı biyolojik araştırmaları anımsatır. Bunlarsa onun çocukken resmini çizdiği üstleri kar yüklü köknar dallarının uzantısıdır. Manastırı andıran beyaz iç mekanlar onu Modulor'a götürmüş olan ilkel kulübeyi ve köy evini içerirler. «Köylü sanatı, cinsellik taşıyan bir estetik duygusunun çarpıcı yaratısıdır» demiştir. Burada, Jaoul Evi'nde de bir riske girmiştir, ve gene burada daha sonra Hindistan'da, Şandirgarh'da ortaya çıkacak olan farklı bir anlayışın ilk belirtileri bulunur.

Le Corbusier'nin girdiği en büyük risk ise, Ronchamp'daki Notre Dame du Haut Şapeli'nde olmuştur. Bu olağanüstü yapı Marsilya'daki Konut Birimi'nden sonra, Jaoul Evi'nden de iki yıl önce bitirilmiştir. Ama bu şapel, ne denli şaşırtıcı ve özgün olursa olsun, onun daha önce ya da sonra yaptığı öteki şeylerden, yani bir Stein Villası'ndan, La Tourette Manastırı'ndan, savaşı izleyen yıllardaki araştırmalarından ayrılamayacağı gibi, resimlerinden ve Ege Adalarına ilişkin anılardan da soyutlanamaz.

Le Corbusier'nin kendi sözleriyle bu şapel, «tümüyle serbest bir mimarlık», doğayla uyum içinde olan bir tasarımdır. Onu saran hava çok çeşitli çağrışımlarla doludur. Bunlar insanın aklından kısa geri bakışlar gibi öylesine bir hızla geçerler ki, neredeyse bilinçaltı düzeyde kalırlar. Ardèche'de bir mağaza, kalın bir kemik, koruluk bir tepe üstünden gülümseyen La Thoronet ile taştan yapılmış ağır ve yuvarlak kuleleriyle Sénanque'deki kardeş manastır kilisesi, müzik ve annesi, sesler ve silindirler, Bellevue, rahibelerin biçimi, Venasque'deki ve Avignon'da Papes Sarayı'ndaki fıskiyeler, bir yengecin kabuğu, savaşta yıkılmış ve yalnız bir kulesi ayakta kalmış bir şapelin giden bir trenden yapılmış resmi. Bütün bu ve (St. Emilion'daki yeraltı katedrali ile Le Corbusier'nin Sainte-Baume'de yaptığı bir yeraltı bazili-

kası tasarımı gibi) öteki çağrışımlar, Ronchamp'da neredeyse gözle görülür bir örgüye dönüşerek kendilerini kabul ettirirler. Le Corbusier bu yapıyı tasarlarken dahice bir ânı yakalamış ve onu bir daha bırakmamıştır (Fotoğraf 5). 20 Mayıs 1950'de Ronchamp'a yaptığı bir geziden yalnızca üç hafta sonra şapelin nasıl olacağına ilişkin çok açık bir çizim yapmış, bu da daha sonra bir yapıya dönüşmüştür. Her şey orada, bu lekeli çizimdedir; kuleler, koca çatı, garip biçimli pencerelerle delinmiş ve her şeye egemen olan eğri yüzeyli duvar, kısaca her şey, onun dediği gibi «bir çizgiyle» anlatılmıştır. Bütün bir yaşam boyunca kazanılmış olan anıları, duyguları, deneyimleri, düşünceleri bir anda saptayıvermiştir. Belki de onun için yapı bu denli zengin bir imge ileticisi olmaktadır. Ama bu yalın yapıyı saran havadaki imgeler ortadan kaldırılsa bile geriye tek bir beyaz kristal kalır: Ronchamp.

Şapel iki yıl önce tasarlanmış olan Sainte-Baume'yi anımsatmaktadır, çünkü o da bir tepenin üstündedir, La Thoronet'ye de benzeyen bu konumuyla St Emilion'daki katedralden esinlenen (ve sanki aralarında bir yeraltı yolu bağlantısının varlığını akla getiren) bir düşüncenin süreği olduğu izlenimini uyandırmaktadır. Ama aynı zamanda Sénanque'ın geometrik kesinliğini, bu manastır kilisesindeki serin, dik, krem renkli duvarların ululuğunu da anımsatır. Sénanque'da mimarlık en temel öğelerine indirgenmiş, tüm süslemelerden arındırılmıştır —biçimin önüne geçen hiçbir şey yoktur. Ronchamp'daki gibi derin pencereler öylesine belirgin bir biçimde yapılmıştır ki, sanki çok keskin bir keski ile duvardan oyulup çıkarılmış gibidirler. Ama Ronchamp imgesini başka bir olgu daha pekiştirir, bu da kırsal mimarlığın köy ve çiftlik evlerinde oluşturduğu derin pencerelerdir. Bunların dış çizgilerinin boyanarak kaba lekeler biçiminde kendilerini göstermesi, Sénanque ve Ronchamp tarafından mimarlığın odağı durumuna getirilmiştir. Böylece Le Corbusier imgelerinin yerel biçem ile manastır kilisesi arasında her alanı kap-

sayan bir boyuta ulaştıkları görülür. Herhangi bir yapı içinde bir kolon çevresinde serbest bir mekan düzenlemesi gerçekleştirilmişse, bunu La Tourette Manastırı'nın mutfağında bulunan tek kolonla karşılaştırabilirsiniz. Bu kolonun varlığı o denli güçlüdür ki, Le Corbusier ilk görüşünde onu kucaklamaktan kendini alamamıştır. Gene de Sénanque'deki silindirik biçimler, Venasque'da romanesk vaftizevinin yonca yaprağı biçimli planını, bir şatonun taş kulesini, bir köy evini anımsatır. Benzer biçimde Ronchamp'daki silindirik aydınlatma kuleleri de, belli bir şarap türü, ya da Cézanne'ın **Bellevue'de Güvercin Kulesi** adlı tablosu gibi, o bölgeye özgüdür. Bir süre sonra bu kulelerin de yapının ana kitlesi ile aynı kökenlere sahip olduğunu, aynı bulmacanın bir parçası olduğunu keşfedersiniz. Güney Fransa mimarlığı eğri çizgilere sahiptir, bu özellik de çoğu kez evlerin düşey yüzeylerindeki kaplamaların, şato ve kalelerin yukarıya doğru çıktıkça geriye çekilen duvarlarının çizgisini izleyen bir biçimde, yere doğru yaklaştıkça dışa açılmalarında yansır. Ronchamp'da bu anının da izlerine raslanır. Güney duvarının kesidi, yere yaklaştıkça genişleyen bir biçimde yapılmıştır, bu da öte yandan üstü kar yüklü köknar dallarının biçimini akla getirir. Le Corbusier bir tek bu jestle yerelliği yakalamaktadır. Ötekilerin yanı sıra yalnız bu bile şapelin, içinde yer aldığı ortama ne denli bağlı olduğunu gösterir. Aynı zamanda, ve sanki bir rastlantıymış gibi, beyaz badanalı aydınlatma kuleleri bir rahibenin biçimini alıverir.

Ama bu noktada Le Corbusier'nin resim ve yontuları incelenmelidir. Çünkü bunlarda da Ronchamp bağlamında özel bir anlamı olan bir konu araştırılmaktadır. Le Corbusier 1948 dolaylarında kilden yapılmış bir dizi yontu üstünde çalışmaya başlar. Bunların konusu kulaktır, bu da onun üstünde durduğu ses ve akustik konularını akla getirmektedir. Kulağa duyduğu ilgi daha eskiye, 1929'da **Josephine**'i çizdiği zamana kadar gider. Ama yontuları ortaya çıkaran düşünce Le Corbusier'nin 1940'ların başında yapmış olduğu resim ve çi-

zimlerden kaynaklanmaktadr. Bu onun hem resimlerinin, hem de yapılarının yontuya ne denli yakın olduğunu göstermesi bakımından ilginçtir. Ronchamp biraz da onun yontu ve resimlerinden türemiştir. Ama Le Corbusier için resim, çizim, yontu ve yapıları arasında, onları birbirinden ayıran kesin bir çizgi yoktur. Bunların hepsi tek bir etkinliğin başka başka parçalarıdır. 1950'de yapılmış olan Ronchamp'ın maketi de bir yontudur. 1944'de Le Corbusier bir fincanın sapını —daha doğrusu 1920'lerin başında çizmiş olduğu bir fincanı (ya da bardağı)— andıran koca kulaklı bir baş resmi çizmiştir. Almanya'daki bir tutsak kampından yeni dönmüş Joseph Savina adlı bir arkadaşı bu kulak çizim ve resimlerinden yontular yapılmasını önermiştir. Le Corbusier şaşırmış, ama ondan beklenebileceği gibi de, bu düşünceye kendini kaptırmıştır. Savina iyi bir yontucu ve ahşap işleyicisidir. Böylece de bu garip, uzun, dinleyen kulaklar ortaya çıkmaya başlamıştır.

İlk parçalarda kulaklar uzun bir boyun üstündedir. Bu boynun kaslarında bir kabuğun içinden denizin, ya da çalılar arasındaki bir kuşun uzaktan gelen sesini alabilmek için yoğunlaşmış bir dinleme eyleminin neden olduğu bir gerilim vardır. Bir soru imi biçimindeki kulak da, tepe üstündeki bir radar alıcısı gibi, bükülmüş iplik görünümüyle duygulu bir havayı yansıtır. Bir tür kilden yapılmış olan bu kulaklar genellikle renksizdir, ama kimi zaman da çok parlak renklerle boyanmışlardır. Bu onları, amacı dinlemekten başka bir şey olan garip yaratıklara, hatta belik de kargaya benzeyen kuşlara dönüştürmektedir. Kimi zaman da kulaklar başka biçimlerle birleştirilmekte (Fotoğraf 14), bu birleşim, o da dinleyen ama farklı, bir kemik gibi biçimlendirilmiş ikinci bir kulağın katılmasıyla, bütün bir başı düşündürmektedir. Kimi zaman karşıt yönler dinleyen iki kulağın bir ayak üstünde yer almasına, ya da düzenlemenin kare bir çerçeveye yerleştirilmesine karşın, ilk yontular daha çok uzun bir boyun üstündeki kulağa ağırlık vermektedir. İşte o 1950'de Ronchamp'ı tasarlarken,

Savina da Brittany'de bu parçalar üstünde çalışmaktadır.

Le Corbusier resim de yapmaktadır. Resimlerinden her türlü makine simgeciliği kaybolmuştur, biçimler serbest ve akıcıdır, artık hep bir figür, yani insan çevresinde oluşurlar. Bu onun yirmi yıl kadar önce yaptığı ve merkezinde makine olan resimleriyle taban tabana zıt bir tutumdur. Bunlardan 1925'de yaptığı **Çok Nesneler İle** adını taşıyan biri, arka planında bir çerçeve oluşturmak üzere mimarlığı düşündüren biçimleriyle Savoye Villası'nı ele aldığı bakış açısını yansıtır —bir saatin dişli çarkları gibi birbiriyle sıkı ilişkide olan parçalar yalın, klasik bir çerçeve içinde yer alırlar. Ama 1940'ların resimlerinde artık biçimsel bir düzenlilik yoktur, renkler ve biçimler uzun ve yetkin çizgiler boyunca akar giderler. İlk döneminden geriye kalan yalnızca çizginin yetkinliğidir. Ve çizgi, daha doğrusu onun şaşmazlığı, kesinliği, Le Corbusier'nin hem resimleri, hem de yapılarının planları için büyük bir önem taşır. Onun yapmış olduğu bir resimde ya da bir planda en açık seçik öğe çizgidir. Çizgi, renk, ışık ve biçimle geliştireceği düşüncelerine bir temel oluşturur. Ama yontuyla giderek daha çok uğraşması, resimlerinin yaptığı yapıların planlarına daha çok benzemesine de yol açmıştır. Bu resimler, gene bir değişim süreci içinde olduğu 1940'ların sonuyla 1950'lerin sonu arasındaki dönemde, neredeyse tümüyle birbirine dokunmayan, yan yana akıp giden, ya da kimi zaman örtüşen biçimlerle doludur. Çizgiler de benzer biçimde davranırlar, birbirlerine doğru yaklaşan, kimi zaman kesişen, kulaklar, göğüsler, kalçalar, başlar oluşturan, mekanlar yaratan, sürekli ve çok güzel çizgilerdir bunlar. Le Corbusier'nin planları da aynı çizgi akışına sahiptir. 1920'lerin ve 1930'ların bir yanda bir havuzu bir yanda bir merdiveni içeren mandala biçimleri, üçgen dolapları, bir yatağı saran sarmal bir paravan gibi çok ince ayrıntılar artık bir kare içinde tutsak edilmez, sanki bir kuş gibi uçup gidebilirler. Ronchamp'daki şapelde, Brüksel'deki Philips Pavyonu'nda, Harvard Sanat Merkezi'nde bunu yaparlar da. Bu yapılarının

planlarında da, özellikle kulakla ilgili resim ve çizimlerinde olduğu kadar çok simgesel anlatıma raslanabilir.

Yontuları gibi resimleri de 1950'lerde yaptığı yapılarını açıklayacak ipuçları içerirler. Her iki uğraşının da Ronchamp'ın oluşmasında katkısı vardır: Josephine'in kulağı ve resimlerindeki kulak simgesi yapının planında, yontularındaki dinleyen kulak ise aydınlatma kulelerinde görülür. Özellikle bu sonuncular, uzun ve dik biçimleriyle sanki çevresini dinleyen bir tavşanın tetikteki kulakları gibi vadiye yönelikti. Ama biçimleri öylesine yalına indirgenmiştir ki, bir yandan da bir rahibenin biçimini yansıtır gibidirler. Daha başka bir düzeyde ise eski taş evlerin yuvarlak kulelerini anımsatırlar. Bütün bu benzetmeler bir yana bırakıldığında ise bu aydınlatma kuleleri örneği olmayan biçimler olarak ortaya çıkarlar —hiçbir yerde benzerleri yoktur. Kuleleri tek bir çizgiyle birleştiren planın da bir başka eşi yoktur, bu iki hacim tek bir çizgiyle bir arada tutuluyor gibidir ve o da, tıpkı görünüşte olduğu gibi, kulak biçiminin bir soyutlamasıdır. Böylece bu birleşimde bütün sanatlar kucak kucağadır, hepsi tek bir mimarlık imgesinin ortaya çıkmasına yardım ederler. Derken başka bir mekan, diklemesine yerleştirilmiş bir başka biçim ikinci bir çizgiyle yakalanır. Bir üçüncü çizgi ise renkli camlarından içeri turuncu, sarı, mavi ışık lekeleri yansıyan derin pencerelerin yerleştirildiği, şapeldeki her şeye egemen olan güney duvarını oluşturuverir.

Her biri başka bir biçimde üç eğri çizgi ve üç kule. P üç kule acaba onu etkilemiş olan güneydeki üç manastır kilisesinin, başka bir deyişle, üç rahibenin anısını yaşatmak için mi yapılmıştır? Ya da bunlar onun akustiğe olan tutkusunun anımsatıcıları mıdır? Le Corbusier gerçekten yarattığı biçimlere çok yönlü işlevler, anlamlar yüklemiştir. Kendisinin de söylediği gibi bu yapı «katışıksız bir görsel akustik olayıdır. »Schelling'in «mimarlık mekanda müziktir, donmuş müzik...» sözleriyle anlatmak istediği işte budur. Yapıyı oluşturan üç duvarın yalnız iki kısa parçası düzdür, geri ka-

lanlar eğridir ve tüm yapıda bir tek dik açı yoktur. Planı serbest elle yapılmış bir çizim gibi akar gider. Ama gerçekte ise bütün tasarım boyutları yerdeki döşeme taşlarında gösterilmiş olan Modulor tarafından belirlenmiştir.

Birdenbire bu yapısının esin kaynaklarına ilişkin sorular çok yalın bir açıklama buluverir. Onun delen bakışları çevresindeki dünyayı gözlemiş, sanatıyla ilgili her şeyi, en uzak olanları bile bir köşeye yazmıştır. Bunlar resimlerinde işlenmiş, daha sonra yontularına aktarılmış, buradan da yapılarına geçmiştir. Kendi de, «Mimarlığa yaptığım resimler yoluyla geldim,» demektedir. Bütün yaşamı boyunca resim yapmış olduğu düşünülürse, yapılarının en önemli esin kaynağının ne olduğu anlaşılır. Bir yandan Modulor ile vücut oranlarının önemi üstünde dururken, insan vücudunun biçimi de dikkatini serbest biçimlere yöneltmiştir. İkinci yirmi yılının ilk yapıları bu sırayı izler, önce Konut Birimi, sonra da şapel yapılmıştır. Ve Le Corbusier'nin bu zamana kadar gördüğü her şey, yaptığı bütün araştırmalar —notlarında, çizimlerinde ve resimlerinde de kanıtladığı gibi— Ronchamp'da bir özümlenme işleminden geçmiştir. Bu yapı bir bakıma otobiyografiktir, çağrışımları çok eskilere gider, çünkü o buraya yakın bir yerlerde doğmuştur. Burası onun kendi anıtı da sayılabilir.

Bu yapının heyecan verici bir başka yönü daha vardır. Eğri çizgiler, kabuk gibi kıvrılmış duvarlar, yarattığı biçimlerle göze aldığı riskler; bunların hiçbiri yeni değildir. Hepsi 1920'lerde yaptığı beyaz badanalı evlerde, La Roche, Stein ve Savoye villalarında da bulunmaktadır. Yalnız onlarda bu biçimler bir kübün dış çizgileri tarafından belirlenen düzen içindedir. Ronchamp'da ise üstünden bir yük atarcasına mimarlığından bu çerçeveyi kaldırmış, geriye üstleri örtülü olmayan yalın biçimler bırakmıştır. Onun önerdiği gibi bunlar yalnız doğaya ve yankılara tepki veren akustik biçimlerdir, şapel de yansıyan seslerin ve duyguların görsel bir şemasına dönüşmektedir.

Gene de bir çerçeve yok değildir. Bu onun buraya ilk geldiği zaman büyük bir özenle hepsini tek tek çizdiği dört ufuktur, bunların gösterdiği manzaradır. «Emirleri veren onlardır.»

Monte Carlo yakınlarında Cap Martin'deki kulübe'nin bitmesi Ronchamp'ın tasarım çalışmalarının başladığı zamana rastlar —Le Corbusier 1965'de burada denize girerken ölmüştür. Bu, onun kafasındaki yazlık ev kavramının tipik bir örneğidir ve Modulor ölçülerine göre yapılmıştır. Yaşama bölümü ile yatak odası (dört metre uzunluğunda ve iki metre genişliğinde) iki kare olarak planlanmıştır, iş odası ise iki metre karedir —bütün gereksindiği bu kadardır. Gene aynı 1950 yılında Güney Amerika'da yapılacağını tasarladığı (ama yapılmamış, bugüne kadar da yayınlanmamış olan) oldukça değişik bir kilisenin çizimlerini yapmıştır. Bu, açıları eşit olmayan bir kule, ya da piramittir. Ronchamp'ın yapımı sürerken de Nantes-Rezé'de bir Konut Birimi'nin yapımı bitmiştir, Şandigarh da onları izleyecektir. Eğer Marsilya ve Nantes'daki Konut Birimleri, Le Corbusier'nin onları adlandırdığı gibi, aile için yapılmış birer tapınak iseler, şapel de sanat için yapılmış bir tapınaktır. Din ve sanatın çoğu kez ayrılmaz özellikleri vardır: Her ikisi de insandan daha büyük bir düşünceyi ortaya koyarlar ve insan her ikisine doğru da yükselmek ister. Öte yandan Şandigarh Le Corbusier'nin dehasının başka bir boyutunu açığa çıkarır, bu da yaşamıyla, kültürüyle, varlığıyla bir ülkenin, bir uygarlığın, ya da bütün bir anakaranın ruhunu yakalama becerisidir.

Şandigarh kenti doğal olarak çok büyük bir girişimdir. Burası aslında Le Corbusier'nin üstünde yıllardır çalıştığı bir düşüncenin, aklındaki hem özgürlük ve düzen getiren, hem de doğanın ruhuyla insanın sevgisini birleştiren, sıradan, insancıl, gerçek bir dünyaya ilişkin düşüncelerinin bir süreğidir. Her zaman olduğu gibi burada da, bir yanda doğa, öte yanda insan olmak üzere, düşgücüyle sağduyu ara-

sında yakalanması gerçek sanatın içerdiği gizi açığa çıkaracak bir denge kurmayı amaçlamıştır. Onun bu geç dönem yapıtlarının esin kaynağı doğal olgulardır, o nedenle de doğal gereçlere, serbest biçim ve devinimlere önem vermiştir. Bunlar brüt betonun keşfini, köknar ağaçlarının kar yüklü dallarını yansıtan beton tonozları, Ronchamp'daki şapelin kendini çevreleyen tepeler kadar serbest olan çizgilerini içermektedir. Arka planda Modulor yönlendirici varlığını sürdürürken, o çağdaş mimarlığın sağladığı olanaklarla nasıl doğal ve yerel bir biçem yaratılabileceğini görmüştür. Örneğin Nehru'ya, Hint mimarlığının Batı düşüncelerinden çok kendi kültüründen, ikliminden ve gereçlerinden yararlanması gerektiğini söylemiştir. Şandigarh'da kafasındaki ideal dünyanın özünü yakalama isteminden hiçbir sapma yoktur. Amacı, tıpkı Cézanne'ın bir tablosundaki gibi, bu düşü oluşturan bütün önemli parçaların üstünde durmaktır. Esinlerini de daha öncekilerini bulduğu kaynaktan, yani olduğu gibi algıladığı çevreden ve onun kendine özgü yerel özelliklerinden almaktadır. Bir başka esin kaynağı da yöredeki sığırların kamburları ve boynuzları olmuş olmalıdır.

Önce ilk izlenimleri veren, sonra da bütündeki büyüyü oluşturan benzerlikler burada da iş başındadır. «Önce bakmak,» demiştir, «sonra da gözlemlemek ve son olarak da belki keşfetmek.» Doğadaki kaya biçimlerini incelemek cep saatinin tasarımına esin vermiş, Kuzey Afrika kıyılarının dalgaları orada tasarladığı evin tonozlarında yansımıştır —o bir ressamdır. Ama özellikle bu evin biçiminin onun Hindistan'a gelir gelmez yaptığı ilk çizimde yeniden ortaya çıkması çok şaşırtıcıdır. Burada bir çiftlik yapısını çevreleyen duvar ortasından açılmakta ve arkada kiremitlerin dalgalanışını göstermektedir. Çok benzer biçimde bu görüntü Afrika'daki evin duvarında bulunan bir açıklıkta da vardır. Ayrıca La Thoronet'deki ya da kimi Fransız çiftliklerindeki kiremitleri de anımsatır. Le Corbusier'nin gözü özel olarak gereçler ile onların biçimleri arasındaki bu benzerlikleri görmek

için ayarlanmış gibidir. Başkalarının görmediği kimi ayrıntıları gözlemiş, onlarda o güne kadar görülmeyen yeni anlamlar bulmuştur. Ama Lucien Hervé'nin **Le Corbusier: Sanatçı, Yazar** adlı kitabında bulunan bu yerel Hint çiftlik yapısının resmine bakarken başka bir çizim daha dikkatinizi çeker: Bu bir öküz resminin hemen altında yer almakta, ortası açık duvarın biçimi de öküzün başıyla boynuzlarının oluşturduğu biçimi yansıtmaktadır. Geride, duvarın arkasında bulunan dalgalı çatı bir tür ahırın üstünü örter. Öteki resimde ise Le Corbusier büyük bir özenle yüksek duvarın iki yanını temsil eden boynuzların arasına öküzün alnı üstünde gördüğü kırışıklıkları çizmiştir. Bunu da kalın, siyah çizgilerle vurgulamıştır, sanki öküzün başı ile (alttaki resimde görülen) çatı arasındaki ilişki birdenbire gözüne çarpmış gibidir. Boynuzlar ve baş da koyuca çizilmiştir. Le Corbusier'nin yorumu her şeyi artık alıştığımız bir yalınlıkla açıklar: «Bütün insanlarla, hayvanlarla, canlı cansız her şeyle uyum içinde yaşamak.» Bu açıklama bağlamında mimarlığı da belirginleşivermektedir: Bir yapı, resim gibi, insanları ve içinde bulundukları yeri anlatmalıdır. İnsan yapısı her şeyin doğal kökenleri vardır ve mağaranın dış çizgilerini kopya etmiş ilk insan da, başka herhangi biri kadar iyi bir örnek olabilir. Ama Hervé'nin kitabının aynı sayfasında önemli başka bir çizim daha bulunmaktadır, o da yöredeki geleneksel arabaların büyük bir bilezikle dingile bağlanan tekerleğini gösteren çizimdir, ek olarak yapılmış başka çizimler de bu birleşmenin ayrıntılı görünüşlerini içerir. Bu tekerlek çok eski tekerlek-güneş simgesini, ya da öteki **mandala** biçemlerini çağrıştırması nedeniyle onun ilgisini çekmiş olmalıdır, daha sonra bir rampanın yan yüzüne onun bir kabartmasını da yapacaktır. Ama tekerleğin ilgisini çekmesinin nedeni, gözlediği öteki biçimlerle uyum içinde olmasıdır. Bunların hepsini edinilmiş bir izlenimin; ya da o sırada aklında biçimlendirmekte olduğu bir imgenin doğru olup olmadığını sınayacak öğeler olarak algılamış olmalıdır. Çünkü yerel çiftlik

evinin duvarları, öküzlerin boynuzu ve tekerlek birbirleriyle uyak oluşturan biçimlerdir. Eğer bu buluş, köknar dallarıyla kalp ve damarlar, bir yaprakla kendi ağacının biçimi, bir fasulyeyle kadın göğsü örneklerinde olduğu türden biçimsel uyaklar oluşturabiliyorsa, onun çağrıştıracağı mimarlık biçimlerinin de doğru bir yanının olması gerekir, çünkü bunlar doğal bir evrim sonucu ortaya çıkmış demektir. Başka bir deyişle, Le Corbusier tıpkı bir ozanın sözcükleri gördüğü gibi, bir araya getirildiklerinde yetkin bir bütün oluşturacak görsel imgeleri, biçimleri algılamaktadır.

Doğal olgulara karşı duyarlılığı, çevresine hangi gözle baktığı ve aklında ne gibi imgeler oluşturmaya başladığı burada da anlaşılmaktadır. Boynuzların biçimi önce resimlerinde, sonra da Yargıtay'ın ilk taslaklarında ortaya çıkar (Fotoğraf 17). Dalgalı çizgiler ve hayvanların kamburları çatıyı taşıyan büyük tonoz strüktürde, tekerleğin biçimi de çatı profilini gösteren kesitte görünür. Tonozlarda ve taşıyıcılarında, Açık El yontusunda, örtülerin biçiminde, Valilik Sarayı'nın çatı profilinde olmak üzere pek çok kez yinelenen boynuz konusu, Meclis'in girişinde de başaşağı dönmüş olarak karşımıza çıkar. Boynuz gibi çok küçük ve sıradan bir şeyin bu denli büyük bir mimarlık konusuna dönüşmesi hayranlık vericidir. Gene de özellikle yapıların arka plandaki tepe ve dağlar arasında, tıpkı ilk çizimde boynuzlar arasından görülen baş üstündeki kırışıklıklar gibi yer almasını sağlayan, Şandigarh'daki yönetim yapılarının doğruluğunu belirleyen, onları doğal çevrelerinin ayrılmaz bir parçası durumuna getirerek binlerce yıldır yavaş yavaş gelişen doğal olgulardaki özellik ve niteliklerin sürdürülebilmesine yol açan, bu biçimlerdir.

Boynuzların keşfedilişi kulağın bulunmasına benzer, her ikisi de Le Corbusier'nin esin kaynaklarını gösterir: Yaşamın ve geçmişin gözlenmesi. Kendisinin de bir kez söylediği gibi, o eski uygarlıkların bir yankısı gibidir, yaklaştırıcı bir mercek gibi en uzaktaki nesneleri bile odakta tutan bir göz

dür. Valilik Sarayı'nın bir zigurat olması rastlantı değildir çünkü zigurat üç ya da dört bin yıl önceki İndus uygarlığının tapınak ve mezar yapılarının biçimidir. Yapımı sırasında Valilik Sarayı önündeki bahçeden bir boşluk, bir doluluk oluşturacak biçimde dörtgenlerin kazılıp çıkarılması da raslantı değildir, bu da Doğu'da geleneksel köy evlerinin yapılışına uyar —doluluklar evler, boşluklar da girişlerdir. Benzer biçimde Meclis'in toplantı salonunun büyük aydınlatma bacasının eski Hint kentlerinin çatılarında bulunan havalandırma bacalarına benzemesi de raslantı değildir. Ya da ortasında Açık El yontusu bulunan Şandigarh kent merkezinin, yerleşmenin kuzeybatı köşesinde olması da raslantı değildir, çünkü bu da ızgara planlı İndus kentlerinin bir geleneğidir. Bir ülkenin ve kültürünün yerel ve geleneksel özelliklerini gözlemleyip bunları çabucak sindirdikten, tüm bir anakaranın özünü —onun yaşamının ve tarihinin değerini— kavradıktan sonra Le Corbusier bu özü tümüyle kendinin olan bir şeye dönüştürür. Zigurat, kare ve küpten oluşan klasik disipline uyar, tek tek düzenlenmiş parçaları taşıyıcı ayaklarla birbirinden ayrılır, böylece değişik düzeylerde kare biçimini vurgular ve —Savoye Villası gibi— yıllar önceki yapıtlarını anımsatacak etkiler yaratır. Bu nedenle Valilik Sarayı zaman içinde nasıl hem geçmişe hem de bugüne alt ise, aynı zamanda bir bakıma otobiyografiktir, öyle de olmak zorundadır. Düzeyi düşürülmüş bahçe de tümüyle yeni bir buluş olup çıkar; Doğu köyü onun büyük düşgücü makinesini harekete geçiren bir kıvılcımdır yalnızca. Le Corbusier rampalar, merdivenler, sular ve üstlerindeki yansımalar, ona başka bir boyut kazandıran düşey biçimler kullanarak bu buluşu yerde yatan bir kabartmaya dönüştürmüştür. Burası bir bahçedir, bir yandan da tabanının aşağı indirilmiş olması, küçük dörtgenlere bölünmüş olması, içinde bunları tutan dayanak duvarları ile başka biçimlerin bulunması, onu aynı zamanda gölgelikli bir korunak yapar, güneş ya da rüzgardan koruyan bir yer durumuna getirir.

Benzer bir imgeleme sürecinin varlığına Meclis'te de rastlanır. Buradaki büyük ışık bacasının planı bir dairedir, böylece çatının en üstünden yer katına kadar, içerden biçiminin algılanması sağlanmaktadır. Le Corbusier bu daireyi bürolar, giriş salonları gibi öğelerle bir kare içine alır. Bu iki biçimin birlikte kullanılması da daireye cenneti, kareye de insanı temsil eden anlamlar yükleyen Doğu simgeciliğini sürdürür. Ama daire ve kare aynı zamanda hem Batı mimarlık geleneğinin, hem de Le Corbusier'nin yola çıktığı Eski Yunan oranlar şemasının da kaynağıdır. Bu ikili simgecilik Le Corbusier'nin birlik, olguların bütünlüğü doğrultusundaki kaygılarına uygun düşmüş olmalıdır. Belki Şandigarh'ın coğrafi konumunun kabaca Doğu ile Batı kültürlerinin ortasında bir yerde olması da bunu biraz etkilemiştir. Bu nokta insanı başka şeylere de götürür. Yukarı doğru dönük çok büyük giriş, yapının her üç katının da içeriğini çerçevelemek için bir yandan öküz boynuzlarının biçimini izlerken, bir yandan da, çizdikleri çizgi tamamlanacak olursa cennet simgesi daireyi oluşturacağını anımsatan, geleneksel Hint ve Çin ev ve tapınaklarının uçları yukarı kalkık saçaklarının biçimini geri getirmektedir. Le Corbusier'nin Açık El yontusunu Şandigarh'da yapmak istemesindeki tutkulu kararlılığını açıklayacak ipucu belki buradadır. Bu El'i çok önemsemiş, Ronchamp'da sezmiş olabileceği bir konunun süreği olarak onun kullanılmasını, insanların onun çevresinde, hatta üstünde dolaşmalarını, doğal olarak gözle görülemeyecek kadar küçük ayrıntılarının bilincine varmalarını istemiştir. Ama El'in biçimi boynuzları, ya da tekerleği temsil eder gibi görünse de, bitmiş yapıt Doğu'nun mandala'sına ve bu simgenin La Corbusier tarafından yapılan, kendi de büyük bir olasılıkla mimarlığında aradığı Doğu ile Batı arasındaki denge, uyum ve birlik düşüncesinin bir simgesi olan gün ve gece çiziminde-ki yorumuna benzemektedir (Fotoğraf 20). Acaba almak ve vermek için olan bu Açık El Doğu'yla Batı arasında birleşmeyi, dünyada barışı, ya da Le Corbisier'nin cennet kav-

ramını da mı simgelemektedir?

Le Corbusier'nin geçmişi Şandigarh'daki her şeyin içine işlemiştir. O bir yandan yeni biçimler yaratırken, bir yandan da başka, daha eski düşünceler üstünde de çalışır. Valilik Sarayı'nın içinin planı bir sürü eğri duvarla doludur, Bunlar akvaryum içindeki balıklar gibi kare çerçevenin içinde yüzerler. Mekanların düzenlenmesi de Ronchamp Şapeli'nde olduğu gibi rastlantısalmış izlenimini uyandırır. Ama burada son kararı doğa değil, **zigurat** etkilemiştir. Mekanlar bu biçimin yan yüzleri ve «basamaklarıyla» (teraslar, çatılar) sıkıca kapatılmıştır. Jaoul Evi'nin iç ve dış mekanlar arasında oluşturduğuna benzer bir karşıtlık burada da vardır, bu da bu yanıyla Jaoul'un daha iyi anlaşılmasını sağlar. Sarayın dış yüzünün sert, neredeyse kaba bir ritmi vardır, tıpkı Şandirgarh'ın ızgara planına benzeyen İndus'daki bir kent planının kuzey köşesine yerleştirilmiş bir **zigurat** gibi, içinde bulunduğu arazinin genişliğine karşı koyacak bir dayanıklılıktadır. Ama bu dış yüzle karşılaştırılınca iç mekanlar çok daha rahat, daha serbesttir —bu denli sıcak bir yerde de bunun böyle olması gerekir. Her ikisi de işlevlere uygun yetkin birer çözümdürler. Dış yüzün ritmi daha sonra Genel Sekreterlik bürolarının güneş kesici perdesine (brise soleil) uydurulmuştur. Bu büyük yapı Le Corbusier'nin Rio'daki cam ön yüzün içine yerleştirdiği beton pancurlardan çok daha karmaşık bir güneş kesici çözümü gerektirmiştir. Burada da, perdenin geometrik karmaşıklığının çoğalmaya başladığı orta bölümlere doğru gidildikçe onun ilk natürmortlarındaki kimi düşüncelerin izlerine rastlanır. Burası yataylar ve düşeyler, boşluklar ve doluluklarla yoğun bir görünüm alan, ileri çıkmış dolulukların sıcak güneş altında parladığı, gölge arkasında kalan cam duvarın da karanlık bir çukura dönüştüğü bir girinti-çıkıntı araştırması gibidir. Bütünlük etkisi, büyük bir güçlülük ve ciddilik duygusu ileten yalın çizgilere indirgenerek sağlanmaktadır. Bu da bir geçitle bağlı olduğu Parlamento'nun rahat görünüşünden

çok farklıdır. Ayrıca, o da yalnız bir geçit değil, delikleriyle başka bir buluştur, düz beton duvarlarında bulunan bu delikler tam yuvarlak değil, yalnız köşeleri yuvarlatılmış karelerdir. Yaklaşık daire biçimlerinin içinde zengin renkler vardır. Ama bir pencere, diyebilirdi Le Corbusier, bir delik değildir de nedir? Eğer yapının içini serin tutacak esintiyi sağlamak için sürekli açık duracaksa, o zaman yerini bir delik de alabilir.

Bir düzeyde Le Corbusier boynuzlardan türettiği biçimlerle bir yerin görünüşünü anlatmaya çalışmıştır. Başka bir düzeyde, çatı yontuları, piramitler, küpler, koniler, üçgenlerden oluşan akıl almaz bir düşünce zenginliğini güçlü güneş altında yalınlaşan strüktürlerle biçimsel bir birliğe ulaştırmaktadır. Ege Adalarındaki kasabalar gibi, bu yapılar da mavi bir gök ile çerçevelenerek salt ışık ve gölge ile biçimlendirilmiş yontular etkisi uyandırmakta, kendilerini oluşturan çizgilerden çok, dolu biçimlerinin göğe vuran gölgesi önem kazanmaktadır.

Ama Şandigarh'da bundan da öteye geçen bir şey vardır. Her biri aşağı yukarı dört buçuk kilometre uzunluğundaki iki büyük ve serin yapay göl, Himalayalara bakan ön planda yer alır. Bunlar göğün, yapıların, ağaç kümelerinin ve uzaktaki dağların oluşturduğu, bir resim kadar güzel düzenlenmiş çifte bir görünüm yaratırlar (Fotoğraf 18). Le Corbusier'nin deyişiyle, aynı zamanda «hem gökyüzündeki, hem de suyun içindeki yıldızların görülebileceği» bu aynalar tüm kent merkezinin bir çerçeve içine girmesini sağlamaktadır.

Bu göller başka bir soruna da çözüm getirirler. Kent merkezindeki yapılar çok yüksek değildir, ama arkalarında bulunan Himalayaların önünde görülmeleri onları bütün bütüne cüceleştirecektir. Görünümlerinin suya yansıması ise bu yapıların hacmini iki katına çıkaracak, aynı yerdeki göğün görüntüsü de sonsuz bir derinlik duygusu yaratacaktır Bu yalın düşünce Le Corbusier'nin Şandigarh'a yaptığı son estetik katkı olmuştur.

4 Düş

Nasıl 1930'larda resimlerinde makine imgelerini, yapılarında kübü ve beton çerçeveyi, daha sonra da çelik taşıyıcılarla düz cam yapı yüzlerini bırakıvermişse, Le Corbusier'nin geç dönemindeki hırçınlık da gene birdenbire sona erer. 1968'de, ölümünden üç yıl sonra, Zürih'de bir göl kıyısında, son bir bitiş, kaygısız ve parlak bir jest, havai fişeklerin son bir parlayışı gibi Le Corbusier Merkezi ortaya çıkar (Fotoğraf 21). Merkez çelik ve camdan yapılmıştır, sökülüp yeniden kurulabilir, en ince ayrıntılarına kadar işlenmiş bir planı ve yüzeyi vardır, onun kullandığı en çarpıcı renkleri taşır ve bütün köşeleri de birbirine diktir. Çok anlamlı bir biçimde, 1950'lerin ortasında resimleri de değişmeye başlamıştır. Akılcı çizgiler, kulak simgeleri, kahkahalar içinde yuvarlanan figürler, noktalar arasında yüzen renkler kaybolur, onların yerini daha geometrik, soyut ama eskisinden çok daha parlak renkler içeren duvar halıları almaya başlar. Bunlar Şandigarh'da çeşitli devlet yapılarını süslemek amacıyla tasarlanmıştır. Ayrıca bu halıların hepsi karedir ve alt bölümleri Modulor ölçülerinden türetilen karelerin birleşmesinden oluşmaktadır. Le Corbusier Merkezi'nin uyandırdığı ilk izlenim de bir kareler geometrisi ile çok canlı renklerdir. İlk döneminden kala kala yalnız bir beton rampa kalmıştır.

Görünüşe göre Le Corbusier sihirli değneğini sallamış ve şapkasının altından şaşırtıcı güzellikte küçük bir Yunan

tapınağı çıkarıvermiştir. Büyük bir olasılıkla bu onun yaptığı en ince şeydir, Ronchamp'dan bile daha büyük bir serbestliğe sahiptir, bu da bütün yapının içinde tek bir eğri duvar ya da pano olmamasından ileri gelmektedir. Ve işte çelişki de buradadır: 1930'lardan beri Le Corbusier akla gelecek her serbest biçimi denemiş, bu geniş araştırmanın sonunda ise ilk başta doğru olduğuna inandığı şeyin geçerliliğini koruduğunu görmüştür —en büyük özgürlüğü sağlayan, dik açı ve düz çizgiden gelen dirençtir. Bu düşünce onu yıllardan beri izlemiş, en sonunda Le Corbusier bu yapıyı şapkasının altından çıkarıvermiştir. 1938'e kadar eskiye giden Çini mürekkebi ile yapılmış küçük bir çizim vardır. 1950'de bu çizim Paris'de yapılacak bir sergi pavyonu düşüncesinde yeniden ortaya çıkar. Burada birbirine bitişik iki üçgen çatı altında serbest bir düzenleme öngörülmektedir. 1957'de gene aynı yapım yöntemi Tokyo'daki bir müze tasarısında ortaya çıkar. Tasarıda öngörülen ana yapı gerçekleştirilmiş, ama bu küçük pavyon yapılmamıştır. Burada tasarım biraz daha ileri götürülmüş, kağıt gibi ince iki çatının örttüğü her biri kare biçimindeki iki planın, yalnız köşelerdeki altı nokta üstünde taşınacağını gösteren bir maketi de yapılmıştır. Bu çatıların altında giz dolu bir şeyler oluşmaktadır. Derken sonunda, 1963'de, Zürih için ilk tasarım maketi ortaya çıkar. Bu, Stockholm'de üç çağdaş sanatçının, Picasso, Matisse ve Le Corbusier'nin yapıtlarını sergilemek amacıyla yapılacak bir sanat müzesi tasarımıyla aynı düşüncelere dayanır. Ama Stockholm'deki müze su üstünde yüzen bir strüktüre ilişkin çok güzel bir plan olmaktan ileri gidememiştir. Zürih için yapılan maket ise yapının biçiminin hızla gelişmekte olduğunu gösterir. Paris, Tokyo ya da Stockholm'deki malsahiplerinden daha inatçı biri, uzun süredir geri plana itilmiş bu düşünceyi İsviçre'de daha ileri götürmek, ve güneş ışıkları içindeki bir göl kıyısında gerçekleştirmek istemiş gibidir. Bu kez bağımsız bir çatı ve onun altında beton ve camdan oluşan bir yapı ortaya çıkar. Yirmi beş yıl önce biçim-

lenmeye başlayan bir köpük artık patlamaya hazırdır.

Strüktüre ilişkin bu düşünce Marsilya'daki Konut Birimi bitmeye yakınken işlenmeye başlamıştır, Ronchamp Şapeli'yle de aynı zamana rastlar. Ama pavyon tümüyle başkadır. Konut Birimi'nin genel havası ağır ve kaba iken bu, ince ve kesin, Jaoul Evi'nin dolgun yuvarlaklığına karşın geometriktir. Şapele ise hiç benzemez. Gene de bütün bu yapılar bu sergi tasarımı oluşurken ya gerçekleştirilmiş ya da tasarlanmıştır. Baştan beri pavyon, aralarında Güney Amerika ve Fransa'daki Firminy için tasarladığı kiliselerdeki garip düşünceler de olmak üzere, onun aynı zaman içinde ürettiği öteki her şeyden daha başka olmuştur. Strüktürüne egemen olan kesin geometri pavyonun tasarımını, Le Corbusier'nin Şandigarh'da bu kadar uzun süre üstünde durduğu yontu ağırlıklı konulardan da ayırmaktadır. Pavyon yıllar boyunca çevresindeki öteki düşünceler biçimlenirken farklı oluşunu sürdürmüş, tasarımı Le Corbusier'nin Şandigarh'da bu kadar uzun süre üstünde durduğu yontu ağırlıklı konulardan da ayırmaktadır. Pavyon yıllar boyunca çevresindeki öteki düşünceler biçimlenirken farklı oluşunu sürdürmüş, tasarımı Le Corbusier'nin «hazinesinde» beklemek yolunu seçmiş, farklı kıtaları aşarak Japonya'ya, Amerika'ya ulaşan orta ve geç dönemlerindeki büyük girişimlerinin kendilerini tüketecekleri bir zamana sessizce hazırlanmıştır. Çünkü ancak bundan sonra bir yenilenme, yeni bir dayanak noktası bulmak gerekli olacaktır.

Bu, insanı başka bir konuda daha düşündürmektedir. 1930'larda, Le Corbusier makineleşmeyle çok yakından ilgilenirken ve 18. yüzyıl mimarlığının kesinliğini anımsatan bir işçilikle çalışırken, hafta sonu evinde başka bir deha patlaması gözlenir, buradaki düşüncenin belirgin olmayan hiçbir yanı yoktur. Ele alınmasına, işlenmesine, geliştirilmesine gerek yoktur —ev tümüyle başarılı bir tasarımdır ve o zamana kadar yapmış olduğu herhangi bir başka şey kadar da iyidir. Gene aynı biçimde İsviçre Pavyonu ve Hayır Der-

neği Yurdu'nun cam yüzlerinin, Moskova için hazırladığı büro blokunun ve Cenevre ile Paris'de yaptığı apartmanların da, 1920'lerde üstünde çalışmakta olduğu yeşil kentlerde yer alan cam kule tasarımlarından türetilmiş oldukları gözlenebilir. Aynı zamanda büyük bir hız ve enerjiyle Passac'da ve La Roche, Cook, Stein ve Savoye villalarında, beyaz badanalı küp mimarlığı üstünde çalışmaktadır. Bunlar hep olağandışı bir yaratıcılık gücünün göstergeleridir. Ama bu dönemin esin kaynağı da Partenon'dan, ya da daha yirmi üç yaşındayken tasarladığı Sanatçı İşlikleri'nden türemektedir, ki bunlar da 1920'deki yapıtlarının oluşmasına yol açıncaya kadar, biraz da araya giren savaş nedeniyle, on yıl gibi bir süre olgunlaşmayı beklemek zorunda kalmıştır. Ancak bundan sonradır ki hepten canlı, özgün ve taze olan bir düşünce seli, mimarlığa yeni bir dil kazandırmış, on yıl içinde de Avrupa'da beyaz ve ışıldayan bir biçemin yayılmasına yol açmıştır.

Böylece bir olay örgüsü belirmektedir. Ortaya çok büyük önemi olan bir düşünce çıkmakta ve geliştirilmesi için gerekli uğraş sürmekteyken, Le Corbusier'nin kafasında onun gelişmesi bittikten, ona harcanan enerji tükendikten sonra da üstünde çalışabileceği aynı derecede önemli başka bir düşünce oluşmaktadır. Bir düşünceden çıkarılabilecek her şeyin bitmesinden sonra, ve ancak bundan sonra, yeni bir düşünceye geçmeye hazır olmaktadır. Her nasılsa bu çok büyük ve karmaşık öykünün kaynağında cep saatinin arkası için hazırlanmış o ilginç tasarım yatmaktadır. Onun biçimini belirleyen daire içindeki tasarım, bir bakıma Le Corbusier'nin yaşamı boyunca yaptıklarını içermektedir. Bu resmin oluşturduğu küçük dünya içinde bütün öğeleri —kübü, doğayı, uyumu ve dengeyi— algılamak, bunları da daha ilerde resim, yontu ve yapılarının birbirini izleyen farklı düzeyleri içinde gözlemek olasıdır. Le Corbusier'nin kendi yapıtları üstünde önemli etkisi olan ve onunla ilgili bir kitabın hazırlanmasına katkıda bulunduğu Le Thoronet manastır kilisesinin gizini

anlatmak için söyledikleri, hem bu saat, hem onun dehası için de kullanılabilir: «Mimarlık, olumlu jestlerin bitmeyen bir toplamıdır. Bütün ve ayrıntılar **birdir.**»

Böylece önceleri çok belirgin olmayan, altında yer almasına karşın ne olduğu da kesin bilinmeyen şeyi örtmek üzere düşünülen hafif çatı strüktürlü bu pavyon, Marsilya'daki Konut Birimi'nin çatıya yaklaştığı, Ronchamp'daki şapelin çizimlerinin de yapılmakta olduğu bir sırada biçimlenmeye başlamaktadır. Le Corbusier'ye başka yerlerde pek çok şeyler olurken de tıpkı içinden günün birinde şaşılacak parlaklıkta bir kelebeğin çıkacağı koza gibi kafasının içinde beklemiştir. Bu sırada Şandigarh kent merkezine ilişkin çalışmalar tüm hızıyla sürmektedir. Hafta sonu evi ile Jaoul'daki tonozlar ise Bayan Sarabhai'nin Ahmedabad'daki evinde daha da geliştirilmektedir. Le Corbusier bu evin mimarlığını oluşturan gereçlerin «tuğla, kaba beton, beyaz badana ve yoğun renkler» olduğunu söylemiştir. En azı gerektiren bu sıcak iklimde en uygun olanlar bunlardır, ya da ışık ve gölgenin strüktürü sarması, serin esintilerin varlığı ve beton çörtenin havuza uzanan üçgen biçimidir. Ama insan gene de pavyonun bir biçimde, örneğin gene Ahmedabad'da bulunan Shodhan Evi'nin düzensiz planı ile şemsiye gibi çatısında, yüzeye çıkmadan da olsa, kendini duyurduğu kanısına kapılır. Sanki burada ve özellikle güneş ışıklarını katların ve şaşırtmacalı olarak onlardan çıkan balkonların kestiği Carthage' daki evde, pavyona ilişkin bir ya da iki düşünceyi sınıyor gibidir, çünkü Shodhan'da 1920'lerin kübüne geri dönmüştür. Değirmen Sahipleri Birliği için yaptığı yapıdaki çok büyük düşey güneş kırıcılar da ışık ve gölge ile yapılmış başka bir deneydir ve Harvard'daki Sanat Merkezi'nin yüzlerine bağlanabilirler. Bütün bunlar güneş ve ondan korunmanın mimarlığını belirlediği Şandigarh'ın çok daha büyük örgüsü içinde yer alan küçük iplikler gibidir. Bir zamanlar onu çok ilgilendiren bu sorunlar, pavyon daha düşünce aşamasındayken yapılıp uygulanmıştır.

Mimarlık çizimleri de bu değişimi izler. Plan, kesit ve görünüşlerdeki açık seçik çizgilerinin yanı sıra ilk dönemlerine özgü yöntemleri de değişmeye başlamıştır. Şandigarh'da, Sanat Merkezi'nde, Shodhan Evi'nde çini mürekkebinin yerini kurşun kalem alır, biçimler çok ince gölgeleme ve tonlamalarla iletilirler. Bu tonlama ve gölgeler üstünde durma Şandigarh'a koşut olarak Fransa'da yapılmakta olan Eveux'daki Sainte-Marie de la Tourette Manastırı'nda da kendini gösterir. Tasarımı 1953'de başlayan, yapımı da 1959'da biten bu yapı oldukça karmaşık sorunlar içermektedir: Keşiş hücreleri, bir şapel, yemek salonları, bir kitaplık, yönetim birimleri gibi çok sayıdaki farklı işlevin bir yamaç üstünde ve çok az bir parayla bir araya getirilmesi gerekmektedir, öyle ki, Le Corbusier kendi masrafları dışında başka bir ücret almamıştır. Burada güneşin devinimlerinden yola çıkan bir düşünceyi işlemektedir. La Tourette ışık ve ışığın denetlenmesiyle oluşturulmuştur. Doğal yasalar doğru görülüp anlaşılırsa, onların yapıda yorumlanmaları da insan yaşamına uyacak, onu süsleyip güzelleştirecektir. Kardeş manastır kilisesi olan La Thoronet'nin etkisi de bir gölge gibi La Tourette'nin gezinti avlusunda, çan kulesinin köşeli betonunda, gereçlerin yalınlığında, taştan yapılmış şapelinde ve üstündeki toprağı delerek çıkan ışık bacalarında görülür. La Tourette'de çerçeve dörtgendir, kule, üçgen çatı, silindirik döner merdiven, bir kemer, uzun otların arasından top bataryalarını andırırcasına çıkan ışık bacaları ve yontu niteliğindeki başka pek çok öğeyi içine alır. Bu, çerçeve yapının üstünde bir Rönesans frizi gibi yer alan keşiş hücrelerinin bulunduğu iki katlı bölümde de vurgulanmaktadır (Fotoğraf 22). Böylece manastırı oluşturan, biri sessizliği ve düşünmeyi sağlamak için içe dönük, öteki de dünyaya açılmak üzere dışa dönük olan iki karmaşık parça yamaçtaki otların rahatça yapının altında da sürmesini sağlayan büyük taşıyıcı ayaklar üstünde yükseltilmiş tek bir biçim içinde bir araya getirilir.

La Tourette'deki en önemli buluş, zaman zaman Şandi-

garh'da da kullanılmış olan düşey pencere bölmesidir. Bu düşünceye biraz da birlikte çalıştığı besteci Xenakis aracılığıyla ulaşmış olmalıdır. Aynı zamanda bir mühendis olan Xenakis, Brüksel Dünya Sergisi'ndeki Philips Pavyonu'nun elektronik müziğini Le Corbusier'nin bürosunda bestelemiştir. Xenakis onun ilgisini müzikte bir makamdan ötekine geçme ve seslerde değişimler yaratma konularına çekmiş, Le Corbusier de bunu mimarlığa uyarlamıştır. Makam değiştirme ritmi ve sürekliliği, buna karşılık eşit genişlikteki pencereler durağan biçimleri düşündürür, göz yinelenen bölmelere takılır kalır. Eşit olmayan bölmelerde ise —ki bu Modulor'un kuramına ve şemasına da uygun bir düşüncedir— göz istediği gibi dolaşır, hiçbir engelle karşılaşmadan bütün bir yapı yüzünü tarayabilir. Böylece de tarihte ilk kez pencerelerin eşit olmayan genişliklerde yapılmasına gidilmiştir. Aslında onları eşit yapmak için hiçbir geçerli neden de yoktur ve büyük bir olasılıkla dünyanın her yanında Le Corbusier'yi taklit eden mimarlar neden kendilerinin bunu daha önce anlayamamış olmalarına şaşmış olsalar gerek. Eşit olmayan pencereyi bulan Le Corbusier'dir ve bu buluşundan duyduğu haz da neredeyse bütün yapı yüzeyini bu tür pencerelerle donattığı La Tourette'in kuzey dış yüzünde kendini gösterir. Bu buluş bir yandan da kırsal bölgelere özgü rastlantısallığı, ondaki dalgalanmaları, özgürlüğü, sürekliliği ve bitmek bilmeyen karmaşıklığı yakalar. Bölmeler perde kıvrımlarını andırırlar, kitaplık ve yemekhanede çok güzel ışık oyunları yaratan ince uzun gölgeler verirler, böylece biraz da La Thoronet'de pencerelerden giren güneşin yerde ve duvarlarda oluşturduğu biçimleri akla getirirler. Le Corbusier'nin söylediği gibi, tek bir olumlu jest ile La Tourette içinde bulunduğu çevrenin ayrılmaz bir parçası oluvermiştir. Bu buluş bir yandan da geçmişte yapıların biçiminin belirlenmesinde yönlendirici rolü olan düz çizgiye karşı kazanılmış başka bir zafer anlamına da gelmektedir. Ronchamp'daki şapelde beton çerçeveler arasına gerilen bir çelik ağ üstüne püskür-

tülmüş çimento, yapının kabuğunu oluşturur, orada düz çizgiden kurtulmayı bu yöntem sağlamıştır. «Kadınların teninden hoşlanırım» diyen Le Corbusier burada insana benzeyen bir yapı yapmıştır. Rasgele bölmeler de başka bir gerece, cama özgürlük kazandırmaktadır. Böylece birdenbire bir cam duvar her yöne gidebilir, yüzeyin akışını bozmadan her eğriyi izleyebilir olmuştur. 1960'ların başında yaptığı Harvard Sanat Merkezi de bunu gösterir. Biçim üstündeki sınırlamaların kaldırılması ile buradaki sorunun, yani çok dar, neredeyse yapılar arasına sıkışıp kalmış bir boşluk olan arsasının yarattığı sorunun çözümü birdenbire çok kolaylaşıvermiş, tüm sınırlamalar bir çırpıda ortadan kalkıvermiştir. Le Corbusier'nin burada yaptığı şey, en beğendiği etki ve imgeleri bir araya getirmek, bunları da ortak bir amaca, tümüyle serbest bir biçime yöneltmek olmuştur. Taşıyıcı ayakları, «sevgili ve sadık gerecim» diye adlandırdığı betonu, çok büyük boyutlardaki düşey pancuru, düzensiz pencere bölmelerini ve kulağı burada da kullanmıştır. Her zamanki gibi gene büyük risklere girmektedir, sahneye yeni çıkmıştır ama kendinden öncekiler gibi rol yapabildiğini de kanıtlayacaktır. **Kent Tasarımı Üstüne Düşünceler** adlı kitabında, «Örneğin Venedik'te her yeni gelen kendi macerasına inanmış, komşularının yaptığının bir dökümünü çıkararak yeni risklere girmiş... (kısacası) cesaret etmiştir» demektedir. Bir riskin de onu saracak bir kabuğu, katı bir biçimi olması gerekir. Sanat Merkezi'nde bu çerçeveyi plan oluşturur ve biçimlendirilişinde gene kulak görüntüsüne, yani resimlerinde, yontularında ve Ronchamp'daki şapelde yetkinleştirdiği bir biçime döner.

Kulaklar, onun yontularında denge kurma ve gerilim yaratma kaygısıyla başka başka yönleri dinler gibidir. Ronchamp'da iki aydınlatma kulesi sırt sırta vermiştir, onlardan uzun olan bir üçüncü de öteki ikisinin arasında vadiye doğru yöneliktir. Sanat Merkezi'nde ise kulaklar (tıpkı kök salmaya başlayan bir fasulyenin iki yarısı gibi) yüz yüze ba-

kar, ama yontularında, ya da Ronchamp'daki gibi ayakta değil, resimlerindeki gibi yerde yatar biçimdedirler. Her ikisi de kulak biçiminin farklı soyutlamaları olan, çok uzun ve eğri bir rampayla birbirinden ayrılan, (ama aynı zamanda aralarında bir düğüm, ya da kök salmak üzere fasulyeyi ikiye ayıran filiz gibi gene bu öğe tarafından birleştirilen) bu iki biçimin kusursuz düzenlenişi, büyük bir güçlülük gösterisidir. Genel düzenlemenin çerçevesi budur, bu da her türlü ayrıntıyı, her türlü eğriyi, yükseklik ve profillerdeki çeşitlemeleri kabul edebilen bir biçimdir. Böylece yapının mimarlığındaki ilk aşama, büyük bir olasılıkla az bir sıkıntıyla, geçilmiş olmaktadır. Derken başka öğeler de işin içine girerek işlemi tamamlarlar. Büyük taşıyıcı ayaklar yapıyı yerden yükseltip ona bağımsızlık kazandırarak biçiminin her yönden algılanmasını sağlarlar, beton da kulakların biçimi ile planı belirler. Sanki eğik bir duvarı anımsatacak kadar büyük düşey pancurlar dışardan bölük pörçük görünümlerin içeri girmesine yol açar, raslantısal pencere bölmeleri de kulağın çizgilerini üçüncü boyutta sürdürürler. «Bütün ve ayrıntıları birdir.» Le Corbusier, «doğanın tükenmez arazisinde» yaptığı bir geziyi daha bitirmiştir.

Ama kulakların bu düzenlenişinde ve rampanın görsel bölücü konumunda Zürih'deki Le Corbusier Merkezi'nin izlerini de bulmak olasıdır. İnsan birtakım yankılar duyar, bunlar belki de Ahmedabad'daki Shodhan Evi'nde duyulanların aynıdır. Zaten Le Corbusier'nin çalışmalarına bakmak bir denize bakmak gibidir. Bir dalga ötekini izler, art arda gelen dalgalar kıyıya çarparlar. Zaman zaman içlerinden biri ötekilerden biraz daha büyük olur, beyaz bir at gibi kendini izleyenleri daha büyük bir güçle ardından çeker götürür. Bu dalgayı çok uzaktan görmek olasıdır. Her zaman açık ve seçiktir. 1940'ların ve 1950'lerin son dalgaları, La Tourette Manastırı ile Harvard Sanat Merkezi'ni kıyıya vurduktan sonra, 1963'de pırıltılı ve taze bir Le Corbusier Merkezi birdenbire ufukta belirivermiştir.

Hemen akla geleceği gibi 1963'de yayınlanan maket Le Corbusier'nin sevdiği bir dizi düşünce ve gereci içermektedir. Üçgenli bağımsız çatı strüktürünün altında kendi çatısı olan bir yapı yer alır. Onun da Sanat Merkezi'nde olduğu gibi düzensiz bir planı vardır, ama bu küçük boyutlu birkaç kübe indirgenmiş, dışa ve geriye doğru çıkan yandaki bir rampa ile birbirlerinden ayrılan bu küpler betondan yapılmışlardır. Küplerden birinin daha kitlesel etkisine karşılık, öteki raslantısal pencerelerle daha açık bir görünümdedir. Her şey kendini son bir düzenlemeye göre ayarlamış gibidir, bu da Zürih'deki gölün kıyısında, çiçek tarhlarının yarattığı boşluklar dışında lekesiz ve dümdüz uzanan çimenleriyle o koca parktır.

Derken bir an sonra beton kaybolur: Sihirbaz mendilini sallamış, rampa dışında tümüyle çelikten ve camdan oluşan, parlak renklerle donatılmış bir yapı ortaya çıkıvermiştir. Bu yeni yapı bir saatin içi gibi keskin ve doğrudur. Tasarımın ana çizgisi önceki gibidir. Planı ve biçimi iki kareden oluşur, bunlar sınırlayıcıları bir adım ileri bir adım geri çekilmiş biçimde dörder mekana bölünürler ve beton bir rampayla birbirlerinden ayrılırlar. Bu şaşırtıcı yapıda Le Corbusier'nin La Chaux-de-Fonds'daki günlerinden, babasının emaye işliğinden, Yunan tapınağına; 1920'lerdeki küp türevlerinden 1930'lardaki çelik-cam yapılarına; çatı bahçesinden güneş kesicilere ve Modulor'dan son dönemindeki geometrik resimlerine kadar bir yaşam boyu birikmiş ne varsa, bütün etkiler, buluşlar, düşünceler, her şey, çok renkli bir alev içinde bir araya gelmiş gibidir.

Le Corbusier Merkezi yaratıcısının mimarlığını, resimlerini, yontularını ve yazılarını barındıran bir yerdir; insanların bir araya gelip konuşabilecekleri, kendilerine yemek hazırlayabilecekleri, rahatça tartışabilecekleri ve genel olarak da sanatçıların yapıtlarını gösterebilecekleri bir ortamdır. Biçimine ilişkin bir açıklama Le Corbusier'nin son kitabı olan **Yapıtım**'da verilmiştir. Yapının strüktürü «sergilemeye»

göre düzenlenmiştir: Üçgenlere bölünmüş çatısı «mimarlık» olarak adlandırılır, altındaki bağımsız yapı ise resim ve yontular için düşünülmüş bir sergi pavyonudur. Ama bu pavyon bir ev gibi tasarlanmıştır, çünkü içinde resim ve yontuların görülebileceği en doğru ölçeği ancak bir ev verebilir, ancak böylece izleyici ile sergilenen şey arasında sıkı bir ilişki kurulması sağlanabilir. Herhangi bir müzenin ilettiği uzak olmadan gelen sıkıntılı etkiyi, mesafeli resmilik duygusunu izleyiciler çok iyi bilir, bu kimi zaman en katılaşmış turistleri bile yıldıracak güçtedir. Le Corbusier'nin «Sanat...» diye başlayan sözlerini duyar gibi olursunuz, «...halkındır, herkese aittir.»

Dolayısıyla o da iki katlı bir «ev» tasarlamıştır. Bu evin bir mutfağı, daire biçiminde bir merdiveni, bir rampası ve bir çatı bahçesi vardır. Modulor ölçülerine göre düzenlenmiş tavan yükseklikleri yalnız yalnız 226 cm'dir, yani boyu 182 cm olan bir insanın yetişebileceği bir yüksekliktedir. İnsanın uzanınca dokunabileceği bir tavanda garip bir doğru oluş vardır, bu, insanla mekan arasında özel bir ilişki kurulmasını sağlar. Ama alçak tavan çok ilginç bir durum da yaratmaktadır. Le Corbusier «evi», içinde yer aldığı çok büyük parkı göz önüne almadan, belli koşullar için tasarlamıştır. Böyle bir durumda da onun olamayacak kadar küçük, neredeyse mantıksız gözükmesi gerekir. Ama burada matematiksel bir kesinlikle düzenlenmiş yetkin bir mimarlık gerçekleştirilmiştir. Sanatın insanla, insanın da çevresiyle ilişkisi olmalıdır, ama bu çevrenin de dış dünyayla —yani burada parkla— ilişki içinde olması gerekir. İşte çatı strüktürü bunu sağlamakta, bir mimarlık çerçevesi oluşturmaktadır.

Çatı strüktürüne «mimarlık» denmesinin nedeni de budur: O dış ile içi bağlamakta, park ölçeğini daha küçük olan «ev» ölçeğiyle birleştirmektedir. Merkez genel olarak çok yüksek değildir, evcil bir ölçeğe sahip olması için de küçük olması gerekir. Yapının içinde, mavi bir tavanın altında insan kendini gerçekten bir evin içinde gibi duyar. Bir mutfa-

ğı vardır, neredeyse eklenecek birkaç bölmeyle banyo ve yatak odaları da oluşturulabilir. Eğer yapının içindeyseniz onu nasıl döşeyeceğinizi, neyi nereye koyacağınızı gözünüzün önüne getirebilir, ev imgesini aklınızdan tamamlayabilirsiniz. Mavi bir rampadan birinci kata çıkılır. Camların arkasından yer yer ağaçların dalları ve gölün pırıltısı görülür. Döner merdivenden yukardaki terasa çıkıldığında da çatının büyük strüktürü üstünüzde asılı gibi durur.

Yapının uyandırdığı heyecan burada doruğa ulaşır. Bütün görüntü, her şey orada, önünüzdedir. Teras üstünde, çatının kırmızılı, beyazlı, yeşilli üçgenlerinin hemen altında gezinirsiniz, bu üçgenler bir aşağı bir yukarı bakan sivri uçlarıyla parkı da çerçeveler, daha çok yeşil üçgenlerin oluşmasını sağlarlar. Böylece çatının koruyuculuğu altında kendinizi parkın bir parçası olarak görürsünüz. Kesin bir başlangıç ya da bitiş yok gibidir, doğa ve çatı altındaki düzlem birbirine karışır. Arkanızı yapıya verip (1950'lerin serbestliğini anımsatan tek nesne olan) çelik koltuklara oturur ve sanki kendi özel tentenizin altındaymış ve kendi bahçenizi seyrediyormuş gibi hayran hayran ağaçlara ve göğe bakarsınız. Çerçeveyle «Ev»in birbirinin oldukları kadar parkın da bir parçası olduğu buluşunu işte orada yaparsınız. Artık Le Corbusier Merkezi'ni anlamaya başlamışsınızdır. Her parçası, dışardaki mekanlar, içinde bulunan insanlar, resimler, ya da ne varsa, hepsi bir resmin parçalarıdır. Parka doğru baktığınızda bu resmi gene Le Corbusier'ye özgü bir ikili anlam içinde görürsünüz. Birinde yapı, çerçevesi bir Yunan megaron'una benzer biçimde içerdiği geometrik mozaiği güneşin parlaklığından koruyan bir tapınağı düşündürür. Ötekisinde ise insanlarla, dolayısıyla da yapının iç mekanlarıyla ilişki kurmayı sağlayan oranlarını farkedersiniz, dış biçimin iç mekanların tam bir anlatımı olduğunu anlarsınız.

Ondan sonra başka bir şey daha dikkatinizi çeker. Yapının çerçevesi parkın büyüklüğünün «ev» büyüklüğüne indirgenmesine yardımcı olmaktadır, bu da çok ince çelik

strüktürle sağlanmaktadır. Ama aynı zamanda bu çerçeve (ve pavyonun yanındaki havuzda iki katına çıkan görüntüsü), Palladio'un Capra Villası'nın girişlerinde yaptığı gibi, «ev»in ölçeğini de büyütür ve bundan dolayı siz de kendinizi daha büyük ve önemli görürsünüz.

Bir soru açık kalmıştır: Le Corbusier neden birdenbire betonu bırakmış ve 1930'larda kullandığı çeliğe dönmüştür? Önce bu yapım yöntemi yapının sökülmesine ve diyelim ki Savoye Villası'nın başına geldiği gibi başka bir yere taşınarak yeniden kurulmasına olanak sağlamaktadır. Ama doğru yanıt yapının verdiği sonuçta yatıyor olmalıdır, çünkü bu durumuyla başka türlü olacağından çok daha güzeldir. Beton belki doğru olmayan bir ölçek getirecekti ve renkli emaye çelik panolar da olmayacaktı. Le Corbusier belki de o sırada betonun olanaklarını tüketmiş olduğu kanısına kapılmış, tıpkı Picasso'nun içinden «yeşili» çıkarıp atması gibi o da bir değişikliğe gereksinim duymuş olabilir. Ya da Himalayaların büyüklüğünü yansıtmak için ona kaba betonu kullandıran şaşmaz yer sezgisi, bu kez İsviçre'nin daha yapay ve endüstrileşmiş karakterini yansıtmak için çelik ve camın daha uygun olacağını söylemiştir. Her yanıt gerçeğin bir parçasını yansıtır, ancak hepsi birlikte ele alındığında geçerli olabilirler. Ama gene de tam değil, çünkü perde arkasında bütün açıklamalardan daha güçlü bir etken rol oynamış olmalıdır, bu da süreklilik, bulmak için çaba gösterme ve ilerlemedir. Le Corbusier Merkezi'nin geometrisini onun o sırada üstünde çalıştığı resimleriyle, bu resimleri de onlara biçim açısından şaşılacak benzerlik gösteren (ama ölümünden sonra başkaları tarafından pek çok değişikliğe uğratılmış olan) Venedik için hazırladığı bir hastane tasarımı ile karşılaştırmak gerekir.

Sanki işliğinde yapıtlarını bir kitabın birbirini izleyen sayfaları örneği duvar önüne dizen bir sanatçının yapıtlarına bakıyormuşçasına her şeyin bir arada görülmesi gerekir. Köknar ağaçlarının dallarıyla kalbin damarları, Jaoul ve Sa-

rabhai'deki tonozlarla bir araya getirilmeli, bunlar da Ronchamp'ın ışık bacalarına yakın olan kulak yontularını tamamlamalı, ama Şandigarh'a yakın olan öküz boynuzlarından da önce gelmelidir. Daire biçimindeki mandala şeması, onun güneşin devinimlerini anlatan çiziminin (Fotoğraf 20) yanına konmalı, bu da oluşmasına neden olduğu Açık El'in yanına getirilmeli, onları da Le Corbusier Merkezi'nin köşeleri bir aşağı bir yukarı bakan üçgenlerden yapılmış çatısı izlemelidir. Bu yapı yeni bir dönemin başlangıcı mıdır? Eğer öyleyse nereye götürmektedir?

Le Corbusier'nin yapıtları İkinci Dünya Savaşından öncekiler ve sonrakiler olmak üzere iki kümeye ayrılabilir. Birincilerde aklın yönlendirdiği bir düşgücü egemendir, ikincilerde ise çevre ağır basmakta, duygulardan kaynaklanan bir düşgücü daha güçlüymüş gibi gözükmektedir. Sonuçta bu son yirmi yıl içinde yaptıkları onun sabrını, kendini adayışını, alçakgönüllülüğünü ve inancını gösteren anıtlardır. Ama Le Corbusier Merkezi'nde ve kanallar arasında yayılan biçimiyle Venedik Hastanesi'nde, yaşamını yönlendirmiş iki büyük etki kaynaşmaya başlar gibidir. Belki de gerçekleştirmeyi amaçladığı düş budur.

Cep saati tasarımının doğuşundan Le Corbusier Merkezi'nin yapılışına kadar büyük bir düzenlilik içinde geçen bu düşüncelerin geliştirilmesi, en azından Le Corbusier açısından, yapıtlarının genel çerçevesine ilişkin bir olguyu düşündürür. Yeni bir dönemi başlatacak düşünce on yıl gibi, ya da biraz daha fazla bir süre içinde biçimlenmektedir. Çok sayıda başka dalgalar kıyıda kırılırken arka planda, ufukta çok daha büyük bir dalga oyalanmakta, ancak onun gücüyle oluşan kimi titreşim ve yan etkiler kıyıya kadar ulaşabilmektedir. Le Corbusier'nin kent planları Konut Birimleri'nden, Şandigarh'dan ve kimi tasarımlardan öteye gidememiştir. Doğal gelişme sürecine göre mimarlık önce gelmelidir, çünkü önce onun anlaşılması gereklidir. Mimarlığın anlaşılmasından, bilgi ve deneyimlerinden yoksun olarak yapılacak

kent tasarımları, onun da 1920'lerin başında söylediği gibi, «ciğerleri olmadan şarkı söylemek istemeye» benzeyecektir. 1946'da yayınlanan **Kent Tasarımına İlişkin Düşünceler** adlı kitabında, ya da ondan yirmi yıl önce yayınlanan ve en azından onun kadar önemli olan **Yeni Bir Mimarlığa Doğru** adlı kitabında, kent tasarımının amaçlarını belirler, bunların geçmişte neler olduğunu, nasıl yorumlanmaları ve yirminci yüzyılda nasıl sürdürülüp geliştirilmeleri gerektiğini anlatır.

Ortaya attığı savlar çok yalındır. Kıvrıla kıvrıla gittiğini gösterdiği bir kasaba yolu çiziminde arabadan önceki durumu gösterir; üzerinde insanların yürüdüğü bu tür yollar yapılmış ve o da bunları sevmiştir. Ama nüfus çoğaldıkça, bilim ilerledikçe, yani ölçek tümüyle büyüdükçe, düzeni sağlamak ve karmakarışıklığın taşıdığı insancıl özellikleri koruyabilmek için, daha büyük ve olumlu bir atılım yapılmalı, Ege Adalarının mimarlığını mavi gök altında bir arada tutmaya yarayan beyaz badanaya benzer yeni bir adım atılmalıdır. Paris'de 1606'da yapılan Vosgues Alanı böyle bir adımdır. «Gotik yapıların ince uzun karmaşıklığı içindeki Paris kendi surları arasına sıkışıp kalmıştı: Tek parçadan yapılmış olan Vosgues Alanı (bunun içinde) düzen getirici bir irade, krallara özgü bir iradedir.» Bununla anlatmak istediği, toplum içinde kıvrıntılı yolların temsil ettiği küçük çerçeveler oluşturan manav, kasap, postacı gibi önemli kişileri kapsayarak topluma düzen verecek daha büyük bir çerçeve oluşturulmasının gerekliliğidir. Piazza Navona böyle bir olumlu girişimdir, Le Corbusier'nin kuşbakışı bir çizimini verdiği Karisruhe'ye dayanan Roma'daki Kapitol de. Manavın, kasabın ve postacının egemen olduğu, kesişen, örtüşen halkalar gibi olan topluluklara kendilerinin dışından bir güç, «krallara özgü bir irade,» yeni bir düzen getirmiş, Vosgues Alanı'nın, Kapitol'ün oluşmasını bu güç sağlamıştır.

Yirminci yüzyılda ise insanlığın, yani çeşitli toplumların kent içinde kesişen halkalarının işlerliği sürdürülmek isteniyorsa, daha da büyük bir girişimin yapılması gereklidir, çün-

kü sorunlar daha da büyümüştür. Le Corbusier 1922'de tasarladığı üç milyon kişilik bir kentte böyle bir olumlu girişimde bulunmaktadır. En baştan beri otomobil çevresinde oluşacak sorunları görmüş, gene en baştan beri yayalarla araçların birbirinden ayrılmasını bütün gücüyle savunmuştur. Otomobiller ve sürücüleri düz çizgiler üstünde gitmek isterler, o nedenle yerden yükseğe alınmalıdırlar. Toprağa basmak ve dolaşmak isteyen insanlar ise yerde, «bir parkın yeşil perspektifleri arasında» kalabilirler. Parkların yapılabilmesi, herkesin güneşten ve temiz havadan yararlanabilmesi için çok katlı yüksek yapılar önerilmiş, pencerelerinden bakanların içinden yer yer cam yapılar çıkan yeşil yaprakların oluşturduğu yumuşak bir örtüyü andıracak bu manzarayı görmesi istenmiştir. O hiç bir zaman bir beton kuleler salgını istememiş, bunların çevresinin de kara kara asfaltlanarak kaldırımlar ve otoparklar yapılmasını öngörmemiştir. Onun anlatmak istediği bu değildir. Ama burada da taklitçileri yalnız dış görünüşleri almışlar, bunların arkasında yatan ilkeleri gözardı etmişlerdir. Bunun sonucu bütün dünyada onarılması güç zararlar ortaya çıkmıştır.

Planlamada da olumlu jest, onun yapılarında, ya da Vosgues Alam'nda olduğu gibi, bir çerçeveye dayanır. Bu çerçeve içinde ise, gene onun yapılarında olduğu gibi, düzen, mekanlar, rahat iletişim, hava, gün ışığı, yeşillik ve ağaçlar vardır. Tasarımı yönlendiren ve hiçbir biçimde ödün verilmemesi gereken ilkeler bunlardır. Le Corbusier bir kent plancısı olarak ne yaptığını çok iyi bilmektedir, çünkü çizdiği çizgilerin ne anlama geldiğini de bilir. Gerçek yapıların çevrelediği gerçek insanları görmüştür, çimenleri de gerçektir, ağaçları da. Hiçbir şey soyutlanmamıştır. Ama önce çerçeve vardır, yani büyük ölçekli olumlu jest. Önceliğin onda olduğu, 1929'da hazırlanan Rio ve Buenos Aires ile gene aynı yılda Sao Paulo için tasarladığı hayranlık uyandırıcı önerilerinde görülür. Rio'da deniz ve dağlarla tepelerin oluşturduğu düzensiz bir kıyı çizgisi vardır. Nasıl bir yapısını

oluşturacak düşünceler için onun komşularına ve çevresine ilişkin bilgi toplamışsa, burada da Rio'nun panoramik görüntüsüne ilişkin bilgiler toplamıştır. O nedenle kent planını oluşturan düşünce, dağların profilleriyle yüz metre yüksekliğindeki çok uzun bir yapının birleşmesi üstüne kurulmuştur. Ana ulaşım yolu, tepeler arasında kıvrıla kıvrıla uzanan bu yapının üstünde yer alacak ve gereken yerlerde araçların en yakın tepeden dışarı çıkmasını sağlayacaktır. Bu öylesine yalın bir düşüncedir ki, uygulanabilir ve olay yaratıcı oluşunun yanı sıra çocukça bile kalabilir. Sao Paulo için de benzer bir şema kullanmıştır, yalnız burada kent birbirini bir haç gibi kesen iki çok uzun yapı üstüne kuruludur. 1934'de de Cezayir kentinin yeni bölgesini tasarlamıştır. Büyük bir olasılıkla bu plan **Kent Tasarımına İlişkin Düşünceler** adlı kitabında savunduğu amaçları bütün öteki tasarımlarından daha açık seçik bir biçimde ortaya koyar (Fotoğraf 11).

Bu kentte artık düşünceleri değişmiştir. Tıpkı resimlerinde de olduğu gibi, düz çizgileri ve dik açıları bırakmış, eğrilere yönelmiştir. Ve tıpkı resimlerini olduğu gibi kent planlarını da biçimlerle yaptığı deneylerde bir araç olarak kullanır gibidir. Bu da onun resim ve yontuları kadar kent tasarımı çalışmalarının da mimarlığı için ne kadar gerekli olduğunu gösterir. Le Corbusier Merkezi'ndeki çatı bahçesi ile park arasında olduğu gibi bir başlangıç ve bir son yoktur, bütünü oluşturan parçalar nasıl birbirlerinden ayrılmazlarsa, her düşüncenin bir parçası da bir başka düşünceye bağlanır. Le Corbusier'nin yapıtlarına uzaktan bakılınca görülen yalnız ilişkilerdir. Cezayir planında da görülen onun uğraştığı bütün sanatlar arasındaki açık seçik ilişkidir: Planlama, resim, yontu ve mimarlık. Burada en geniş biçimde düşünmüş, düşgücü en büyük ölçeğine açılmış, çizgileri gerçekten akar duruma gelmiştir. Bu plan önce olumlu bir yaklaşımın eski kentin kendine özgü özelliklerini bozmayacağını kanıtlamaktadır. Bunu sağlayan da denizin sınırlarını belirleyen ve, Riodaki gibi, arkasındaki tepelere düzen getiren çok uzun bir

kıyı yapısıdır. Sonra bu «deniz duvarı» eski kent ile yeniyi de ayırmakta, böylece eski ile yeniyi bir çatışmaya girmekten koruduğu gibi eskinin içindeki karmaşıklığın karakterini de değiştirmemektedir. Ama aynı zamanda bu «deniz duvarı»nın bir kulak biçimi oluşturduğu da görülür. Bir yanda yeni kenti yaratan karmaşık biçimler öyle düzenlenmiştir ki, ayrıntılı, eğri büğrü yollarıyla eski kent sanki o kulağın memesine takılmış süslü bir küpeymiş izlenimi uyandırır. Böylece keşfedersiniz ki, Cezayir onun mimarlığına kulak biçimini resim ve yontularında görülmeden çok daha önce katmıştır. Derken başka şaşırtıcı bir şey daha görülür. Güçlü bir canlılık örneği olan yeni kent de bu kulak biçimini izleyen bir dizi eğri yapıdan oluşmaktadır. ve soru imleri gibi bunlar da başka başka yönlerde denizin sesini dinleyen kulaklardır. Birbirlerine dokunmayan bu biçimler bir iç mekanı çevrelerler, Stein Villası'nda bulabileceğiniz türden bir iç mekandır bu, ama klasik düzenleyici çerçevesi kaldırılmış gibidir. Böylece Cezayir planına baktığınızda Ronchamp'daki şapelin planına çok benzeyen bir şeye bakıyormuş gibi de olursunuz.

Le Corbusier'nin kentlerinin hiçbiri gerçekleşmemiş, çizim ve maketlerden öteye geçmemiştir. Ve yalnızca hükümet yapılarını tasarladığı Şandigarh'da, kentin, Himalayaların eteğinde çok büyük bir düzlük içindeki konumunu belirleyecek bir plandan başka bir şey yapmamıştır. Derli toplu ızgara planın nedeni budur. Burada bir kez daha eski İndus uygarlığı yapı ustalarının geleneksel yolunu izlemektedir ve bu biçim de öteki mimarların katkılarını bir düzen içinde tutmaya yetecek kadar mantıklı ve uygundur. Ama sonuçlar onu düş kırıklığına uğratmış, o zaman da Nehru'ya Hindistan'ın Batı'dan değil kendi kültürlerinden yararlanması gerektiğini söylemiştir. Zamanla o da kendini düşlere kaptırmaktan kurtarmıştır: Nantes-Resé'deki, Meaux'daki, Brieyen-Forêt'deki ve Berlin'deki Konut Birimleri, para yetersizliğinden değişikliklere uğratılmış, gerekli çeşitlemelerinden

yoksun kılınarak Marsilya'dakinin sahip olduğu canlılığa ve tazeliğe hiç bir zaman ulaşamamışlardır. Hatta Berlin'deki Konut Birimi onun çizimlerine göre bile yapılmamıştır. Ölümünden bir ya da iki ay önce tasarladığı dört kent planı da geri çevrilmiştir, bu olayın olduğu sabah bürosunda bulunan bir İngiliz gazetecisine, «Hiçbir umut göremiyorum» demesini yadırgamamak gerekir.

Le Corbusier nasıl Eski Yunanlıları kopya etmemişse, bizim de kendisini kopya etmemizi istemezdi. Onun Yunanlıları görmüş olduğu gibi biz de onu bir çağ olarak görmeliyiz. Sonuçta çağdaş mimarlığın yaratıcısı odur. Her şeyi denemiştir. yeni strüktürler yaratmış, olabilen her türlü biçimi ve gereci araştırmıştır. Gelecekte herhangi bir mimarın bu denli çok buluş yapacağını düşünmek bile insana zor gelmektedir. Yaşamı süresince düşüncelerinin yaygınlaştığını, bütün Avrupa'da ve dünyada uygulandığını görmüş, İkinci Dünya Savaşını izleyen maddecilik yüzünden bir düşün ve değer yargılarının yıkılışını görmüştür. Bütün bunlara, tüm düş kırıklıklarına karşın hiçbir zaman yılmamıştır. Belki de hiçbir umut görmediğini söylediği haftanın içinde amaçlarına ve inancına ilişkin şu son satırları yazmıştır: «Yetmiş yedi yaşındayım ve düşüncelerimi şöyle özetleyebilirim: Yaşamda yapmak gereklidir. Yani alçakgönüllü, eksiksiz ve kesin bir davranış içinde olmak. Sanatsal yaratı için biricik ortam düzenlilik, alçakgönüllülük, süreklilik ve sonuna kadar dayanma gücüdür.»

Ama artık çok geçtir, yolunun sonuna gelmiştir. Le Corbusier'nin Akdeniz sularında yüzerken, mavi bir gök altında ve birdenbire ölüvermiş olmasında bile bir şiirsellik var gibidir.

Zamandizin

1887 6 Kasım'da, gelecekte Le Corbusier adıyla tanınacak olan Charles-Edouard Jeanneret İsviçre'de, Jura'daki La Chaux-de-Fonds'da doğdu. Babası saat çerçeveleri oymacısı, annesi de müzikçiydi.

1900 Kakmacılık ve oymacılık öğrenmek amacıyla La Chaux-de-Fonds'daki Sanat Okulu'na girdi. Charles L'Eplattenier denetiminde doğadan çalışmalar yaptı ve sanat tarihine ilişkin ilk bilgileri aldı.

1902 Bir cep saatinin arkasına yaptığı kabartma tasarımıyla Torino'daki Uluslararası Süsleme Sanatları Sergisi'nde Onur Diploması'nı kazandı.

1905 İlk yapısı olan öğretmeni L'Eplattenier'nin evini La Chaux-de-Fonds'da yaptı.

1906 Mimarlığa yönelmesi için kendisini yüreklendiren L'Eplattenier'nin önerisi üzerine İtalya'ya gitti, Floransa'yı, Siena'yı ve Pisa'yı gördü.

1907 Viyana'ya gitti, Josef Hoffmann'ın işliğinde çalıştı. Adolf Loos'un düşüncelerini öğrendi.

1908 Paris'e gitti, donatılı beton yapımının önemini öğrendiği Auguste Perret'nin işliğinde çalıştı, mimarlıktaki gelişmeleri izledi.

1910 Donatılı beton hesap yöntemlerini öğrenmek amacıyla yanına aldığı ders kitaplarıyla La Chaux-de-Fonds'a çekildi. Daha sonra Berlin'e giderek Peter Behrens'in işliğinde çalıştı, burada Ludwig Mies van der Rohe ve Walter Gropius ile tanıştı.

1911-12 Balkanlar'a, Yunanistan'a ve Küçük Asya'ya bir gezi yaptı, bu yolculuk sırasında önemli bir dizi çizim ve tasarım oluşturdu.

1913 Geri döndükten sonra yenilikçi (avant-garde) sanatçılarla ilişki kurdu. Mimarlık anlayışını daha o zaman açıkça ortaya koyan bir özet niteliğindeki **Dom-ino Evi** tasarımını gerçekleştirdi.

1914 Sanat Okulu'nun yeni kurulan bölümünde mimarlık dersleri vermek için La Chaux-de-Fonds'a döndü.

1917 Yerleşmek amacıyla Paris'e gitti ve ressam Amédée Ozenfant ile arkadaş oldu. İlk yağlıboya resim denemelerine başladı.

1918 Ozenfant ile birlikte **Après le Cubisme** (Kübizm'den Sonra) adlı bildiriyi yayınladı, böylece Safçılık (Purisme) akımının kurucularından biri oldu.

1920 Ressam Ozenfant ve ozan Paul Dermée ile birlikte uluslararası bir estetik dergisi olan **L'Esprit Nouveau'yu** (Yeni Ruh) kurdu. «Le Corbusier» takma adını aldı. Citrohan Evi üstünde çalışırken Konut Makinesi (machine à habiter) düşüncesini ortaya attı.

1921 Kuzeni Pierre Jeanneret ile birlikte Sèvres Sokağı No: 35'de 1965 yılına kadar çalışacağı işliği açtı.

1922 Paris'de Salon d'Automne'da (Sonbahar Galerisi) sergilenecek olan Üç Milyon Nüfuslu Çağdaş **Bir Kentin Planı** adlı tasarımını tamamladı. Ozenfant için içinde işliği olan bir ev ile Vaucresson'da bir villa tasarlayıp uyguladı.

1923 **L'Esprit Nouveau'da** daha sonra **Vers une Architecture** (Yeni Bir Mimarlığa Doğru) adlı kitabının önemli bir bölümünü oluşturacak bir dizi yazısı yayınlandı.
Paris'deki Roche-Jeanneret Evi ile Konutlar-Villalar (immeubles-villas) adlı tasarımlarını yaptı.

1925 Paris'deki Uluslararası Süsleme Sanatları Sergisi'ndeki L'Esprit Nouveau Pavyonu'nu tasarladı. Konutlar-Villalar tasarımında ortaya atılan yaşayan hücre düşüncesinin uygulaması olan bu yapıda Paris için yapmış olduğu **Komşu Plan** (Plan Voisin) adlı kent tasarımı çalışmasını sergiledi.
Annesiyle babası için Cenevre Gölü kıyısında Vevey yakınlarındaki evi yaptı. Bordeaux yakınlarında Pessac'da Citrohan Evi'nde geliştirdiği düşünceleri uygulayan bir konut yerleşmesi tasarlayıp gerçekleştirdi.

1926 Boulogne-sur-Seine'de bir sanatçı işliği, Paris'de bir hayır derneği için Halkevi, Paris'deki Polignac kuruluşu yapısı, Boulogne-sur-Seine'de Cook Evi ve Antwerp'deki Guitte Evi gibi kimi yapıları tamamladı.

1927 Garches'daki Stein Villası'nın yapımına ve Cenevre'de yapılması tasarlanan Milletler Cemiyeti Genel Merkezi için açılan yarışmaya gönderilecek tasarım üstündeki çalışmalarına başladı. Stuttgart'daki Weissenhof örnek konut yerleşmesi için iki konut tasarlayıp uyguladı.

1928 Siegfried Giedion ve çağdaş mimarlığın kimi öteki öncüleriyle birlikte CIAM (Congres Internationaux d'Architecture Moderne - Uluslararası Çağdaş Mimarlık Kongreleri) adlı çalışmayı başlattı ve İsviçre'de La Sarraz'daki ilk toplantısına katıldı. Bu örgütün amacı çağdaş mimarlık düşüncelerini savunmaktı. 1930'da yapımı biten Paris yakınlarındaki Poissy'deki Savoye Villası'nı tasarladı, aynı zamanda mobilya tasarımları da yaptı. Bunların arasında 1965'den sonra seri olarak üretimine başlanan ünlü şezlong ile koltuklar da bulunuyordu. Moskova'da yapılması düşünülen Kooperatifler Birliği Sarayı'nın tasarımı başladı. Ville d'Avray'daki lokanta ile Nestlé Pavyonu tamamlandı.

1929 Bir dizi konuşma yapmak üzere gitmiş olduğu Güney Amerikada Rio de Janeiro, Sao Paulo, Montevideo ve Buenos Aires kentleri örneğinde kent büyümesi sorunlarını inceledi, bu kentler için plan taslakları hazırladı.

1930 Cezayir kentinin yeniden düzenlenmesi ve Paris'in üniversite mahallesinde bulunan İsviçre Pavyonu adlı öğrenci yurdu tasarımlarını hazırladı.

Aralık ayında bir süredir birlikte yaşadığı Monaco'lu bir manken olan Yvonne Gallis ile evlendi. Eşi 1957'de öldü.

1931 Moskova'da yapılması tasarlanan Sovyetler Sarayı tasarımı, üstünde çok çalışılmış olmasına karşın kabul edilmeyerek yerine bir Rus mimarının önerisi benimsendi.

Çağdaş sanat yapıtlarının sergileneceği büyüyebilir bir müze tasarımı hazırladı.

Paris'de bir hayır derneğinin yurdunu tasarlayıp uyguladı. Bu yapı hava geçirmeyen ilk cam giydirme yüz (perde duvar) uygulamasıydı.

1932 Cenevre'deki ilk dubleks daireleri içeren Clarté apartmanının yapımına başlandı.

1933 Cezayir'de yapılması düşünülen ve güneş kesicileri kullanan bir apartman tasarımı hazırladı. 1938'de yayınlanacak olan **Işıldayan Kent** (la ville radieuse) tasarımı ile Cezayir'deki Nemours için hazırlanan kent planlarını bitirdi.

1935 Bir dizi konuşma yapmak üzere ABD'ye gitti ve New York'u gördükten sonra gökdelenlerle ilgili tartışmasını başlattı. Avrupa'ya döndükten sonra bu konuyu **Quand les cathédrales étaient blanches** (Katedraller Daha Beyaz İken) adlı kitabıyla sürdürdü.
Biri Paris'in dışında, biri de Mathés'de olmak üzere iki küçük tatil evi yaptı.

1936 Rio de Janeiro'da yapılması düşünülen Eğitim ve Sağlık Bakanlığı tasarımına danışmanlık yapmak üzere Brezilya'ya çağrıldı. Paris'in aksaklıklarını düzelten ve geliştirilmesini amaçlayan kent tasarımları üstünde çalıştı.

1937 Paris Uluslararası Sergisi'nde Temps Nouveaux (Yeni Zamanlar) Pavyonu'nu yaptı.

1938 Bir gökdelen ve Buenos Aires kent planı tasarımları üstünde çalıştı.

1939-45 Jean Giradoux'nun önsözüyle yayınlanan **Atina Anlaşması** (La Charte d'Athènes) ile **Les Trois Etablissements Humains** (İnsanlara Özgü Üç Kuruluş) adlı yapıtlarını yazdı.
Cezayir planı üstündeki çalışmalarını sürdürdü.

1945 Düzenleyici çizgiler (tracés regulateurs) üstündeki çalışmalarına yeniden başladı ve Modulor'u önerdi.
Gerçekleştirilmemesine karşın Marsilya'da yapacağı Konut Birimi (L'Unité d'Habitation) için bir ön çalışma niteliği taşıyan Saint-Dié kenti onarım planları üstündeki çalışmalarını sürdürdü.

1947 Uluslararası bir komisyonun üyesi olarak Birleşmiş Milletler Genel Merkezi için hazırlanacak tasarımın ilkelerini belirledi, ama yapı gerçekleştirimeden görevine son verildi.

Cap Martin'de bir konut yerleşmesi (ve kendi için de bir küçük ev) yaptı. CIAM Izgarası adı verilen kent tasarımı ilkelerini geliştirdi. Saint-Baume'de bir yeraltı

kilisesi tasarladı. La Rochelle ve Bogotà için kent planları yaptı. Yapımı 1954'de biten Ronchamp'daki Notre Dame du Haut Şapeli üstündeki çalışmalarına başladı.

1951 Bundan sonraki çalışmalarında büyük bir yer tutacak olan Hindistan'ın Pencap Eyaleti başkenti Şandigarh için hazırladığı plan ve tasarımlara başladı.

1952-60 Biri Nantes'da, öteki de Berlin'de iki Konut Birimi gerçekleştirildi. Brüksel Uluslararası Sergisi'ndeki Philips Pavyonu'nu tasarlayıp uyguladı. Bir müze, villalar, Hindistan'da Ahmedabad'daki Dokumacılar Birliği Merkezi, Tokyo'da bir müze ve Lyons yakınlarında Eveux'da bulunan Dominiken manastırı La Tourette'i yaptı.

1961-65 Brasilia'daki Fransa Büyükelçiliğini, Strasbourg'da bir kongre salonunu, Rho-Milano'da Olivetti'nin elektronik hesap merkezini, Zürih'de bir sergi pavyonunu ve ABD'de Massachusetts'deki Cambridge'de Görsel Sanatlar Merkezini tasarladı.

1965 27 Ağustos'da Cap Martin kıyısında yüzerken geçirdiği bir kalp krizi sonucu öldü.

KISA KAYNAKÇA

Le Corbusier'nin yazdığı kitaplar:

Après le Cubisme (A. Ozenfant ile), Paris, Commentaires, 1918

Vers une architecture, Paris, Crès, 1923

Urbanisme, Paris, Crès, 1925

Précisions sur un état présent de l'Architecture et l'Urbanisme, Paris, Crès, 1930

Quand les cathédrales etaient blanches. Voyages aux pays des timides, Paris, Plon, 1937

La Ville radieuse, Paris, 1938

Sur les 4 Routes, Paris, 1941

La Charte d'Athènes, Paris, Plon, 1943. (J. Giradoux'nun önsözü ile yeni baskısı: 1957)

Propos d'Urbanisme, Paris, Bourrelier, 1946

Le Modulor, Boulogne-sur-Seine, 1949

Poésie sur Alger, Paris, Falasie, 1950

L'Unité d'Habitation de Marseille, Mulhouse, Point, 1950
Une petite Maison, Zürich, Girsberger, 1954
Le Modular II, Boulogne-sur-Seine, 1955
Le Poéme de l'angle droit, Paris, Verne, 1955
Les Plans Le Corbusier pour Paris 1922-1956, Paris. Editions de Minuit, 1956
Ronchamp, Zürich, Girsberger, 1955
Mon Oeuvre, Paris, 1960
Oeuvre Complète, (Yayınlayan: W. Boesiger ve başkaları), I. cilt, 1910-1929; 2. cilt, 1929-1934; 3. cilt, 1934-1938; 4. cilt, 1938-1946; 5. cilt, 1946-1952; 6. cilt, 1952-1957; 7. cilt, 1957-1965; 8. cilt, Les dernières oeuvres. (İlk altı cilt: Zürich, Girsberger; 7. cilt: Zürich, Les Editions d'Architecture; 8. cilt: Londra, Thames and Hudson, 1970.)

Le Corbusier'yi konu alan kitaplar

Blake, P., **Le Corbusier**, Harmondsworth, Penguin, 1963
Boesiger, W. ve Girsberger, H., **Le Corbusier**, Londra, Thames ve Hudson, 1967
Damaz, P., **Art in European Architecture**, Londra, Chapman and Hall, 1956
Evenson, N., **Chandigarh**, Londra, Cambridge University Press, 1966
Gauthier, M., **Le Corbusier ou l'architecture au service de l'homme**, Paris, Denöel, 1944
Heppenstall, R. ve Cali, F., **Architecture of Truth**, Londra, Thames and Hudson, 1957
Hervé, L., **Le Corbusier: The Artist, the Writer**, Londra, Thames, and Hudson, 1957
Jordan, R.F., **Le Corbusier**, Londra, Dent, 1972
Mumford, L., **The Culture of Cities**, Londra, Secker, 1938
Petit, J., **Le Corbusier Lui-Même**, Cenevre, 1970
Richards, J. M., **An Introduction to Modern Architecture**, Harmondsworth, Penguin, 1940

Çağdaş mimarlığın kurucusu ve tartışmasız en büyük ismi Le Corbusier, eserleriyle, geleneksel olanla çağdaş olanın birbirlerini inkâr etmeden buluşabileceğini göstermiş ender sanatçılardan biridir. Onun mimarlığı tümüyle anlaşılabilir bir insancıllığa ve sağduyuya sahiptir; bu nedenle bütün eserleri büyülü bir şiirsellik içerir.

Le Corbusier, kullandığı her bilgiyi birinci elden edinmeye çalışmış, bunun için gerekli çabadan da kaçınmamıştır. Dolaysız bilgi edinme isteği inanılmayacak kadar güçlüdür; bu uğurda Avrupa ve Orta Doğu'da dört yıl boyunca hem de yaya olarak dolaşmış, incelemek istediği eserleri yakından tanımıştır.

Le Corbusier'yi yalnız çağdaş mimarlığın değil, insancıllığın ve sağduyunun da kolay erişilmez bir doruğu olarak değerlendiren Stephen Gardiner bu kitabında, onun en önemli eserlerini tek tek ele alarak bu büyük mimar hakkında bütünlüklü bir bilgi sunuyor.