

M. KÖSE

JOSEF HOFFMANN'IN PURKERSDORF
SANATORYUMU'NUN "GESAMTKUNSTWERK" VE
VİYANA "SECESSION" BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

ATILIM ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

MERVE KÖSE

YÜKSEK LİSANS TEZİ
MİMARLIK ANA BİLİM DALI

ATILIM ÜNİVERSİTESİ
2023

HAZİRAN 2023

JOSEF HOFFMANN'IN PURKERSDORF SANATORYUMU'NUN
“GESAMTKUNSTWERK” VE VİYANA “SECESSION” BAĞLAMINDA
İNCELENMESİ

ATILIM ÜNİVERSİTESİ

FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

MERVE KÖSE

YÜKSEK LİSANS TEZİ

MİMARLIK ANA BİLİM DALI

HAZİRAN 2023

Bu tez Atılım Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü tarafından onaylanmıştır.

Prof. Dr. Ender Keskinliç
Enstitü Müdürü

Bu tezin **Atılım Üniversitesi Mimarlık Alanında Yüksek Lisans** derecesinin tüm gerekliliklerini karşıladığı onaylanmıştır.

Prof. Dr. Selahattin Önür
Bölüm Başkanı

MERVE KÖSE tarafından teslim edilen JOSEF HOFFMANN'IN PURKERSDORF SANATORYUMU'NUN "GESAMTKUNSTWERK" VE VIYANA "SECESSION" BAĞLAMINDA İNCELENMESİ başlıklı bu tezin kapsam ve kalite bakımından Yüksek Lisans derecesi için yeterli olduğu düşünülmektedir.

Prof. Dr. Şule Pfeiffer-Taş
Danışman

Tez Jürisi Üyeleri:

Prof. Dr. Selahattin ÖNÜR
Mimarlık Bölümü, Atılım Üniversitesi

Prof. Dr. Şule PFEIFFER-TAŞ
Mimarlık Bölümü, Atılım Üniversitesi

Prof. Dr. Önder AYDIN
Mimarlık Bölümü, Gazi Üniversitesi

Tarih: 22.06.2023

İşbu belge ile tezimde yer alan tüm bilgilerin akademik ve etik kurallara uygun olarak elde edildiğini ve sunulduğunu beyan ederim. Ayrıca, kurallar gereği bu çalışmada özgün olmayan tüm materyal ve sonuçlar için ilgili kaynakların verildiğini beyan ederim.

Ad, Soyad: Merve KÖSE

İmza:

ABSTRACT

INVESTIGATION OF JOSEF HOFFMANN'S PURKERSDORF SANATORIUM IN THE CONTEXT OF "GESAMTKUNSTWERK" AND VIENNA "SECESSION"

Köse, Merve

Master's Degree, Department of Architecture

Supervisor: Prof. Dr. Şule Pfeiffer-Taş

June 2023, 187 pages

The main purpose of this study is to examine the sanatorium building designed and implemented by Josef Hoffmann, one of the founders and pioneer architects of the Vienna Secession, with the same name in Purkersdorf, a small settlement near Vienna, between 1904-05, in the context of the Gesamtkunstwerk and the Vienna Secession.

For this purpose, first of all, the reflection of the Industrial Revolution on architecture, Arts and Crafts, and Art Nouveau movements are briefly mentioned. Information is given about the architectural environment in Vienna in the second half of the 19th century when the Vienna Secession movement emerged. The emergence process of the concept of Gesamtkunstwerk and the Vienna Secession movement has been investigated. The life, style, and some of the buildings of Vienna Secession architect Josef Hoffmann are described, and his relationship with the concept of the Gesamtkunstwerk is discussed. The development process of sanatorium buildings is examined by giving examples. The literature and archive related to the Purkersdorf Sanatorium were scanned, the relationship with the immediate surroundings, architectural style, use of materials, roof design, façade, and plan features were examined through photographs, post-restoration plans were analyzed and information

about the current status of the building was conveyed. To determine how the concept of the Gesamtkunstwerk is reflected in the building, interior features, and equipment are included.

In this study, examples of sanatoriums built at the same time as the Purkersdorf Sanatorium in Vienna and its immediate vicinity were selected. In this context, it is aimed to examine Wienerwald Sanatorium (1904), Luithlen Sanatorium (1908), and Lupus Sanatorium (1910-13) chronologically and to determine the distinctive features of Purkersdorf Sanatorium by comparing them with each other. It has been determined that Purkersdorf Sanatorium is similar to Wienerwald Sanatorium in terms of location and plan scheme, and Lupus Sanatorium in terms of architectural style and material selection.

The Purkersdorf Sanatorium has a geometric style, which is one of the most distinctive features that distinguishes the Vienna Secession from the Art Nouveau movement. It is seen that it differs from other sanatoriums examined in the study with its prominent features such as functional design, the use of reinforced concrete, which is a contemporary material, flat roof, solid geometric form, and design with the concept of the Gesamtkunstwerk. The glazed ceramic tile borders on the façade, furniture, equipment, and friezes in the interior are designed within the scope of Gesamtkunstwerk. In addition, Purkersdorf Sanatorium has been removed from decoration except for the borders with functional purposes and the reliefs located to the right and left of the entrance door on the eastern façade. It also differs from other sanatoriums with this innovative and simple façade design. In Purkersdorf Sanatorium, it is aimed to meet the building program. In the sanatorium, which has a function-oriented design approach, the difficulties that the patients may encounter were considered beforehand and solutions were produced. Thus, it has been ensured that the patients' treatment processes and daily routines progress in a certain order. With all these prominent features of the Purkersdorf Sanatorium, it is concluded that it is one of the pioneering buildings in the process of the Vienna Secession's transition to modernism in the architectural context.

Keywords: Art Nouveau, Vienna Secession, Gesamtkunstwerk (Total Work of Art), Josef Hoffmann, Purkersdorf Sanatorium

ÖZ

JOSEF HOFFMANN'IN PURKERSDORF SANATORYUMU'NUN “GESAMTKUNSTWERK” VE VIYANA “SECESSION” BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

Köse, Merve

Yüksek Lisans, Mimarlık Bölümü

Tez Yöneticisi: Prof. Dr. Şule Pfeiffer-Taş

Haziran 2023, 187 sayfa

Bu çalışmanın temel amacı, Viyana Secession'un kurucularından ve öncü mimarlarından Josef Hoffmann'ın 1904-05 yılları arasında Viyana yakınlarında küçük bir yerleşim olan Purkersdorf'ta aynı isimle tasarlayıp uyguladığı sanatoryum yapısının Gesamtkunstwerk ve Viyana Secession bağlamında incelenmesidir.

Bu amaç doğrultusunda öncelikle Endüstri Devrimi'nin mimariye yansımalarına, Arts and Crafts ve Art Nouveau akımlarına kısaca değinilmiştir. Viyana Secession akımının ortaya çıktığı 19. yüzyılın ikinci yarısında Viyana'daki mimarlık ortamı hakkında bilgi verilmiştir. Gesamtkunstwerk anlayışının ve Viyana Secession akımının ortaya çıkış süreci araştırılmıştır. Viyana Secession mimarı Josef Hoffmann'ın hayatı, üslubu ve bazı yapıları anlatılmış ve Gesamtkunstwerk anlayışıyla ilişkisi tartışılmıştır. Sanatoryum yapılarının gelişim süreci örnekler verilerek irdelenmiştir. Purkersdorf Sanatoryumu ile ilgili literatür ve arşiv taramış, fotoğraflar üzerinden yakın çevresiyle ilişkisi, mimari üslubu, malzeme kullanımı, çatı tasarımı, cephe ve plan özellikleri incelenmiş, restorasyon sonrası planları analiz edilmiş ve yapının güncel durumu hakkında bilgi aktarılmıştır. Gesamtkunstwerk anlayışının yapıya nasıl yansıdığını tespit edebilmek için iç mekân özelliklerine ve donatılara yer verilmiştir.

Bu çalışmada Viyana ve yakın çevresinde Purkersdorf Sanatoryumu'yla yaklaşık aynı tarihlerde inşa edilen sanatoryum örnekleri seçilmiştir. Bu kapsamda Wienerwald Sanatoryumu (1904), Luithlen Sanatoryumu (1908) ve Lupus Sanatoryumu'nun (1910-13) kronolojik olarak incelenmesi ve birbirleriyle karşılaştırılarak Purkersdorf Sanatoryumu'nun ayrılan özelliklerinin belirlenmesi amaçlanmıştır. Purkersdorf Sanatoryumu'nun, konum ve plan şeması gibi özelliklerle Wienerwald Sanatoryumu'yla, mimari üslup ve malzeme seçimi açısından ise Lupus Sanatoryumu'yla benzerlik gösterdiği tespit edilmiştir.

Purkersdorf Sanatoryumu, Viyana Secession'u Art Nouveau akımından ayıran en belirgin özelliklerden biri olan geometrik üsluba sahiptir. İşlevsel tasarımı, çağdaş malzeme olan betonarme kullanımı, düz çatısı, katı geometrik formu ve Gesamtkunstwerk anlayışıyla tasarlanması gibi öne çıkan özellikleriyle çalışmada incelenen diğer sanatoryumlardan farklılaştığı görülmektedir. Cephedeki sırlı seramik karo bordürler, iç mekândaki mobilyalar, donatılar ve frizler Gesamtkunstwerk kapsamında tasarlanmıştır. Ayrıca Purkersdorf Sanatoryumu, işlevsel amaca sahip bordürler ve doğu cephesindeki giriş kapısının sağında ve solunda yer alan kabartmalar hariç süslemeden uzaklaştırılmıştır. Bu yenilikçi ve sade cephe tasarımıyla da diğer sanatoryumlardan ayrılmaktadır. Purkersdorf Sanatoryumu'nda ihtiyaç programının karşılanması hedeflenmiştir. İşlev odaklı tasarım anlayışına sahip olan sanatoryumda hastaların karşılaşılabilecekleri zorluklar önceden düşünülmüş ve çözüm üretilmiştir. Böylece hastaların tedavi süreçlerinin ve günlük rutinlerinin belli bir düzende ilerlemesi sağlanmıştır. Purkersdorf Sanatoryumu'nun öne çıkan tüm bu özellikleriyle Viyana Secession'un mimari bağlamda modernizme geçişi sürecinde öncü yapılardan biri olduğu sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Art Nouveau, Viyana Secession, Gesamtkunstwerk (Bütüncül Sanat Eseri), Josef Hoffmann, Purkersdorf Sanatoryumu



Anneme ve babama,

TEŞEKKÜR

Öncelikle yüksek lisans eğitimim sırasında vermiş olduğu Viyana Secession dersi ile benim konuyla tanışmama vesile olan, bu süreçte desteğini ve katkılarını eksik etmeyen, değerli bilgi birikimiyle bana ışık tutan kıymetli danışman hocam Prof. Dr. Şule Pfeiffer-Taş'a sonsuz şükranlarımı sunarım.

Tez çalışmama yorumlarıyla değerli katkılar sağlayan tez jürisi üyeleri Prof. Dr. Selahattin Önür ve Prof. Dr. Önder Aydın hocalarıma teşekkürlerimi iletiyorum.

Ayrıca tez çalışmamda fotoğraf arşivlerinden yararlanmama imkân tanıyan Daniela Christmann, Wolfgang Karolinsky, Roman Klementschtz ve Christian Öser ile Purkersdorf Sanatoryumu'nun yönetiminin verdiği izinler doğrultusunda fotoğrafları çeken ve arşivini benimle paylaşan Prof. Dr. Şule Pfeiffer-Taş'a teşekkür ederim.

Son olarak hayatım boyunca hep yanımda olan, her kararımdaya arkamdaya duran, manevi ve maddi desteğini hiçbir zaman eksik etmeyen anneme ve babama minnettarım.

İÇİNDEKİLER

ABSTRACT.....	iii
ÖZ	v
TEŞEKKÜR.....	viii
İÇİNDEKİLER	ix
TABLO LİSTESİ.....	xii
ŞEKİL LİSTESİ.....	xiii
SEMBOL/KISALTMA LİSTESİ	xxii
BÖLÜM	
1. GİRİŞ	1
1.1 Tezin Konusu ve Amacı	2
1.2 Tezin Kapsamı ve Yöntemi	3
2. ENDÜSTRİ DEVRİMİ’NİN VİYANA’DA MİMARLIK VE SANATA ETKİLERİ.....	5
2.1 Endüstri Devrimi ve Mimariye Yansıması	5
2.2 On Dokuzuncu Yüzyılın İkinci Yarısında Viyana’da Mimarlık Ortamı	12
3. GESAMTKUNSTWERK VE VİYANA SECESSION AKIMI.....	14
3.1 Gesamtkunstwerk (Bütüncül Sanat Eseri).....	14
3.2 Münih Secession ve Berlin Secession’un Ortaya Çıkışı	18
3.3 Viyana Secession’un Ortaya Çıkışı	20
3.3.1 Otto Wagner Okulu’nun Viyana Secession’a Etkisi.....	22
3.3.2 Viyana Secession Akımı’nın Kurucuları	26
3.3.3 Viyana Secession Akımı’nın Öne Çıkan Mimari Özellikleri	28
4. JOSEF HOFFMANN (1870-1956).....	30
4.1 Josef Hoffmann’ın Hayatı	30
4.2 Josef Hoffmann’ın Üslubu ve Yapıları	34
4.3 Josef Hoffmann, Viyana Atölyeleri (Wiener Werkstätte) (1903-1932) ve Gesamtkunstwerk İlişkisi	39
5. PURKERSDORF SANATORYUMU’NUN İNCELENMESİ	43

5.1	Sanatoryum Yapılarının Ortaya Çıkışı	43
5.1.1	Loew Sanatoryumu (Viyana Sanatoryumu).....	45
5.1.2	Fürth Sanatoryumu (Özel Dr. Albin Eder Sanatoryumu)	46
5.2	Purkersdorf Sanatoryumu'nun Tasarım ve İnşa Süreci.....	48
5.3	Konumu ve Çevresi	54
5.4	Mimari Özellikleri	57
5.5	Malzeme Kullanımı	62
5.6	Plan Özellikleri.....	63
5.6.1	Bodrum Kat.....	73
5.6.2	Yükseltilmiş Zemin Kat	73
5.6.3	Birinci Kat.....	76
5.6.4	İkinci Kat.....	78
5.7	Cephe Özellikleri.....	80
5.7.1	Doğu Cephe.....	85
5.7.2	Batı Cephe.....	91
5.7.3	Kuzey Cephe	96
5.7.4	Güney Cephe.....	96
5.7.5	Çatı Tasarımı.....	99
5.8	İç Mekân Özellikleri ve Donatılar.....	101
5.8.1	Bodrum Kat.....	105
5.8.2	Yükseltilmiş Zemin Kat	106
5.8.3	Birinci Kat.....	119
5.8.4	İkinci Kat.....	129
5.9	1920'den Günümüze Purkersdorf Sanatoryumu'ndaki Değişimler ve Restorasyon.....	131
5.10	Purkersdorf Sanatoryumu Genel Değerlendirme	144
5.11	Purkersdorf Sanatoryumu ile Aynı Dönemlerde Viyana ve Çevresinde İnşa Edilen Sanatoryumlardan Örneklerin Karşılaştırmalı Analizi	149
5.11.1	Wienerwald Sanatoryumu (Feichtenbach Sanatoryumu)	149
5.11.2	Luithlen Sanatoryumu (Auersperg Sanatoryumu).....	153
5.11.3	Lupus Sanatoryumu	156

5.11.4	Seçilen Sanatoryum Yapılarının Purkersdorf Sanatoryumu İle Karşılaştırılması	160
6.	SONUÇ	163
	KAYNAKÇA	168



TABLO LİSTESİ

TABLolar

Tablo 2.1: Art Nouveau Akımı'nın Ülkelere Göre Adlandırılması (Aslanoğlu, 1982, 20; Fırınıcı & Zencirci, 2006, 138; Miller vd., 2004, 8; Warren, 2018, 3; Yıldırım, 2011, 110).	11
Tablo 5.1 Katlara Göre Mekân Organizasyonu (Merve Köse, 2022)	64
Tablo 5.2 Purkersdorf Sanatoryumu'nun Yapı Evreleri (Merve Köse, 2022).....	143
Tablo 5.3 Kat Planlarının Gelişim Süreci (Hoffmann'ın eskizlerinden ve rekonstrüksiyon planlarından şematize edilmiştir) (Merve Köse, 2023).....	147

ŞEKİL LİSTESİ

ŞEKİLLER

Şekil 2.1 Kırmızı Ev, Bexleyheath, Londra (Triggs, 2009, 70–71).....	7
Şekil 2.2 Paris Metrosu Girişi, Hector Guimard, Paris, 1901-02 (Hanser, 2006, 134) 9	
Şekil 2.3 Tassel Evi, Cephe Görünüşü (Widera, 2021, 3)	10
Şekil 2.4 Tassel Evi, İç Mekân (Widera, 2021, 5)	10
Şekil 3.1 Secession Binası, 1905 (Österreichische Nationalbibliothek-AKON, 2015g)	22
Şekil 3.2 Karlsplatz Metro İstasyonu (Wien Museum, 2023).....	23
Şekil 3.3 Otto Wagner ve Josef Hoffmann, 1911 (MAK, tarih bilinmiyor)	24
Şekil 3.4 Postsparkasse Doğu Cephe, Wagner (Pfeiffer-Taş, 2019).....	26
Şekil 3.5 Olbrich (solda), Moser (ortada), Klimt (sağda), Villa Moll'ün bahçesinde (Schweiger, 1984, 8)	28
Şekil 4.1 Josef Hoffmann, yaklaşık 1925 (Sekler, 1985, 230).....	30
Şekil 4.2 Brno'daki Devlet Meslek Okulu Öğrencileri (en sağda Hoffmann), 1889 (MAK, tarih bilinmiyor).....	31
Şekil 4.3 Hoffmann, Roma'da Eski Çizerken (Sekler, 1985, 234)	32
Şekil 4.4 Yüksek Pencere Denizliği Eski, Hoffmann (Dreger, 1900, 72).....	35
Şekil 4.5 Salon Eski, Hoffmann (Dreger, 1900, 73)	35
Şekil 4.6 Bilgi Salonu, 1898 (Sekler, 1985, 254).....	36
Şekil 4.7 Stoclet Palas (UNESCO-World Heritage Convention, 2009a)	37
Şekil 4.8 Kunstschau Binası, 1908 (Wien Geschichte Wiki, 2021a).....	37
Şekil 4.9 Stoclet Palas, Yemek Odası (Pevsner, 1968, 167).....	41
Şekil 4.10 Stoclet Palas, Salon (Pevsner, 1968, 167).....	41
Şekil 4.11 Fledermaus Kabaresi, Giriş Holü (Arpak, 2013, 197)	42
Şekil 5.1 Loew Sanatoryumu (Ankele, 2021)	45
Şekil 5.2 Fürth Sanatoryumu Güney Cephesi Görünüşü (Auer, 1888, Bl.7).....	46
Şekil 5.3 Fürth Sanatoryumu Güney Cephesi Görünüşü (Wien Geschichte Wiki, 2021b)	46

Şekil 5.4 Fürth Sanatoryumu Bodrum Kat ve Yükseltilmiş Zemin Kat Planı (Auer, 1888, Bl.4).....	47
Şekil 5.5 Fürth Sanatoryumu Sekizgen Fuaye (Auer, 1888, Bl.10).....	47
Şekil 5.6 Purkersdorf Sanatoryumu (Österreichische Nationalbibliothek-AKON, 2015b)	50
Şekil 5.7 Purkersdorf Sanatoryumu Doğu Cephesi, 1910 (Österreichische Nationalbibliothek-AKON, 2015f)	50
Şekil 5.8 Yükseltilmiş Zemin Kat Rekonstrüksiyon Planı (Breckner, 1988'den akt. Thun-Hohenstein, 2012, 152)	51
Şekil 5.9 Purkersdorf Sanatoryumu Vaziyet Planı Eskizi, 1903-04 civarı (Breckner, 1982'den akt. Thun-Hohenstein, 2012, 148'den işlenmiş çizim: Merve Köse)	51
Şekil 5.10 Purkersdorf Sanatoryumu ile Mevcut Bina Arasındaki Bağlantı Koridoru (Wien und Wiener Wald, 1914, 42).....	52
Şekil 5.11 St. Pölten Bölgesine Bağlı 45 Yerleşim (Purkersdorf-Online, 2021).....	55
Şekil 5.12 Purkersdorf Sanatoryumu, 1911 (Österreichische Nationalbibliothek-AKON, 2015a).....	55
Şekil 5.13 Purkersdorf Sanatoryumu ve Bahçesi (Google Maps, 2023b).....	56
Şekil 5.14 Purkersdorf Sanatoryumu Kompleksindeki 1904 Öncesi Binalardan Üçünü Gösteren (Tamamı Yıkılmış) Kartpostal (Hoffmann'ın Sanatoryumu Sağda) (Topp, 1997, 418).....	57
Şekil 5.15 Purkersdorf Sanatoryumu Kompleksindeki 1904 Öncesi Binalardan İkisini Gösteren (Tamamı Yıkılmış) Kartpostal (Topp, 1997, 421).....	57
Şekil 5.16 Villa Godi, Andrea Palladio (Villa Godi Malinverni, 2013)	60
Şekil 5.17 Villa Pisani, Andrea Palladio (Vasilski, 2011, 23)	60
Şekil 5.18 XIV. Secession Sergisi, Supraporta Kabartması, Secession Binası, 1902 (Lux, 1902, 486).....	61
Şekil 5.19 Yükseltilmiş Zemin Kat Planı Eskizi, İlk Proje, yaklaşık 1904 (Breckner, 1982'den akt. Thun-Hohenstein, 2012, 154'den işlenmiş çizim: Merve Köse)	65
Şekil 5.20 Birinci Kat Planı Eskizi, İlk Proje, yaklaşık 1904 (Breckner, 1982'den akt. Thun-Hohenstein, 2012, 154'den işlenmiş çizim: Merve Köse)	66
Şekil 5.21 Bodrum Kat Planı Eskizi, İkinci Proje, yaklaşık 1904 (Breckner, 1988, 23'den işlenmiş çizim: Merve Köse)	66

Şekil 5.22 Yükseltilmiş Zemin Kat Planı Eskizi, İkinci Proje, yaklaşık 1904 (Breckner, 1988, 22'den işlenmiş çizim: Merve Köse)	67
Şekil 5.23 Birinci Kat Planı Eskizi, İkinci Proje, yaklaşık 1904 (Breckner, 1988, 22'den işlenmiş çizim: Merve Köse)	67
Şekil 5.24 Hoffmann'ın Doğu Cephesi Eskizi, İkinci Proje, 1903-04 (Stiftung Sammlung Kamm, 2019)	68
Şekil 5.25 Bodrum Kat Planı Eskizi, Üçüncü Proje, yaklaşık 1904 (Breckner, 1982'den akt. Thun-Hohenstein, 2012, 163'den işlenmiş çizim: Merve Köse)	69
Şekil 5.26 Yükseltilmiş Zemin Kat Planı Eskizi, Üçüncü Proje, yaklaşık 1904 (Breckner, 1982'den akt. Thun-Hohenstein, 2012, 161'den işlenmiş çizim: Merve Köse)	69
Şekil 5.27 Birinci Kat Planı Eskizi, Üçüncü Proje, yaklaşık 1904 (Breckner, 1982'den akt. Thun-Hohenstein, 2012, 162'den işlenmiş çizim: Merve Köse)	71
Şekil 5.28 İkinci Kat Planı Eskizi, Üçüncü Proje, yaklaşık 1904 (Breckner, 1982'den akt. Thun-Hohenstein, 2012, 162'den işlenmiş çizim: Merve Köse)	71
Şekil 5.29 Yükseltilmiş Zemin Kat Planı Eskizi, Dördüncü Proje, yaklaşık 1904 (Breckner, 1982'den akt. Thun-Hohenstein, 2012, 163'den işlenmiş çizim: Merve Köse)	72
Şekil 5.30 Doğu ve Batı Girişinden Geçen Kesit, Rekonstrüksiyon Çizimi (Breckner, 1985'ten akt. Kapfinger, 2021, 111'den işlenmiş çizim: Merve Köse)	74
Şekil 5.31 Yükseltilmiş Zemin Kat Rekonstrüksiyon Planı (Breckner, 1988'den akt. Thun-Hohenstein, 2012, 152)	75
Şekil 5.32 Yükseltilmiş Zemin Kat Rekonstrüksiyon Planı (Breckner, 1988'den akt. Thun-Hohenstein, 2012, 152'den şematize edilmiş plan: Merve Köse)	75
Şekil 5.33 Yükseltilmiş Zemin Kat, Tahliye ve Kurtarma Planı, 2020 (Pfeiffer-Taş, 2022)	76
Şekil 5.34 Birinci Kat Rekonstrüksiyon Planı (Breckner, 1988'den akt. Thun- Hohenstein, 2012, 152)	77
Şekil 5.35 Birinci Kat Rekonstrüksiyon Planı (Breckner, 1988'den akt. Thun- Hohenstein, 2012, 152'den şematize edilmiş plan: Merve Köse)	78
Şekil 5.36 İkinci Kat Rekonstrüksiyon Planı (Breckner, 1988'den akt. Thun- Hohenstein, 2012, 153)	79

Şekil 5.37 İkinci Kat Rekonstrüksiyon Planı (Breckner, 1988'den akt. Thun-Hohenstein, 2012, 153'ten şematize edilmiş plan: Merve Köse).....	79
Şekil 5.38 Capri'deki Bir Evin Eskizi, Hoffmann, 1897 (Hoffmann, 1897, 13)	81
Şekil 5.39 Seramik Karo Detayı (Klementschtz, 2007).....	83
Şekil 5.40 Bordürlerin Birleşimi, Stoclet Palas (UNESCO-World Heritage Convention, 2009b).....	85
Şekil 5.41 Seramik Karoların Birleşimi, Purkersdorf Sanatoryumu, 2021 (Christmann, 2022)	85
Şekil 5.42 Doğu Cephesi Eskizi, 1904 civarı (Breckner, 1982'den akt. Thun-Hohenstein, 2012, 153)	85
Şekil 5.43 Doğu Cephesi Eskizi, Üçüncü Proje 1904 civarı (Breckner, 1982'den akt. Thun-Hohenstein, 2012, 161)	86
Şekil 5.44 Doğu Cephesi Rekonstrüksiyon Çizimi (Breckner, 1988'den akt. Thun-Hohenstein, 2012, 179)	86
Şekil 5.45 Doğu Cephesindeki Kabartmalar (Bredt, 1906, 424)	87
Şekil 5.46 Kabartma Detayı, Luksch (Bredt, 1906, 441).....	87
Şekil 5.47 Kanopi, Doğu Cephe (1995 Restorasyonu Sonrası) (Topp, 1997, 431–432)	88
Şekil 5.48 Doğu Cephe Giriş Kapısı (Breckner, 1988, 43).....	89
Şekil 5.49 Doğu Cephede Küçük Karelere Bölünmüş Pencereler (Pfeiffer-Taş, 2022'den renklendiren: Merve Köse)	89
Şekil 5.50 Bauer'in Eklemesinden Sonra Doğu Cephesi (Purkersdorf-Online, 2020)	90
Şekil 5.51 Doğu Cephesi, 2022 (Pfeiffer-Taş, 2022).....	90
Şekil 5.52 Batı Cephesi (Solda Paula Villa), 1910 (Österreichische Nationalbibliothek-AKON, 2015e).....	91
Şekil 5.53 Batı Cephesi Görünümü (Bredt, 1906, 442)	92
Şekil 5.54 Batı Cephesindeki Sundurma Etrafında Kullanılan Korniş, 2021 (Christmann, 2022)	92
Şekil 5.55 Batı Cephesi Rekonstrüksiyon Çizimi (Breckner, 1988'den akt. Thun-Hohenstein, 2012, 179)	93
Şekil 5.56 Batı Cephesi, 2022 (Pfeiffer-Taş, 2022)	93

Şekil 5.57 Genişletilen Yükseltilmiş Zemin Kat Pencereleeri, Batı Cephe, 1952 (Gresleri, 1985, 55)	94
Şekil 5.58 Eski Boyutuna Getirilen Yükseltilmiş Zemin Kat Pencereleeri, Batı Cephe, 2012 (Thun-Hohenstein, 2012, 180)	94
Şekil 5.59 Batı Cephe Eskizi (Fotoğraf: Pfeiffer-Taş, 2022).....	94
Şekil 5.60 Seramik Heykel, Luksch (Bredt, 1906, 423)	94
Şekil 5.61 Batı Cephesindeki Ahşap Fenerler (Bredt, 1906, 426).....	95
Şekil 5.62 Batı Cephesindeki Ahşap Fener Detayı (Thun-Hohenstein, 2012, 184) ..	95
Şekil 5.63 Kuzey Cephesi Rekonstrüksiyon Çizimi (Breckner, 1988'den akt. Thun- Hohenstein, 2012, 196)	96
Şekil 5.64 Kuzey Cephesi, 2012 (Thun-Hohenstein, 2012, 177).....	96
Şekil 5.65 Güney Cephesi Rekonstrüksiyon Çizimi (Breckner, 1988'den akt. Thun- Hohenstein, 2012, 196)	97
Şekil 5.66 Kuzey ve Güney Cephede Pencereleeri Dağılımı (Breckner, 1988'den akt. Thun-Hohenstein, 2012, 196'dan renklendirilmiş çizim: Merve Köse)	97
Şekil 5.67 Purkersdorf Sanatoryumu'nu Diğer Yapıları Birbirine Bağlayan Bağlantı Koridoru (Pfeiffer-Taş, 2022)	98
Şekil 5.68 Bağlantı Koridoru, İçeriden Görünüm (Pfeiffer-Taş, 2022).....	98
Şekil 5.69 Güney Cephesindeki Bağlantı Koridoru İçeriden Görünüm (Bredt, 1906, 429)	98
Şekil 5.70 Oyun Odası, 1905 (Archiv der Wiener Werkstätte, tarih bilinmiyor)	98
Şekil 5.71 Hoffmann'ın Doğu Cephesi Tasarımı, 1904 civarı (Breckner, 1988, 23)	99
Şekil 5.72 Villa Eskizi, Avusturya Riviera, 1895 (Hoffmann, 1895a, 37)	100
Şekil 5.73 Hareketli Cam Paneller, Dr. Karl Turban, 1902 (Topp, 1997, 421).....	102
Şekil 5.74 Kadınlar Salonu Penceresi, 1997 (Topp, 1997, 422).....	103
Şekil 5.75 Pencere Tasarımı, 2021 (Christmann, 2022)	103
Şekil 5.76 Çift Fransız Kapı, Restorasyon Sonrası, 1996 (Kapfinger, 2021, 116) ..	103
Şekil 5.77 Mutfak, Bodrum Kat (Schramm & Jungl, 1906, 318)	106
Şekil 5.78 Aksonometrik Kesit, Odaların Sırası ve Betonarme Tavan Yapılarının Farklılaşması, Dijital Rekonstrüksiyon, Manuel Kainz, 2020 (Kapfinger, 2021, 113)	106

Şekil 5.79 Yükseltilmiş Zemin Kat Rekonstrüksiyon Planı (Breckner, 1988'den akt. Thun-Hohenstein, 2012, 152'den renklendirilmiş çizim: Merve Köse)	107
Şekil 5.80 Salon (Web Gallery of Art, 2017)	107
Şekil 5.81 Salon (Pfeiffer-Taş, 2022)	107
Şekil 5.82 Yükseltilmiş Zemin Kat Planı, 1982 (Tavandaki Kirişler Kırmızı Renk ile Gösterilmiştir, Eklemeler Manuel Kainz, 2020) (Kapfinger, 2021, 113)	108
Şekil 5.83 Tavan Lambaları, 2019 (Christmann, 2022).....	109
Şekil 5.84 Prag-Rudniker Koltuk, 1903 (Obelisk Art History, 2022)	110
Şekil 5.85 Sitzmaschine (Ayarlanabilir Şezlong), 1905-06 (MAK-Sammlung Online, 2017)	110
Şekil 5.86 Desenli Vitray Pencere a), b) Merdiven Penceresi c) Kapı Üzerinde Kullanılan Dekoratif-Geometrik Desenli Vitray Cam, 2019 (Christmann, 2022)...	111
Şekil 5.87 Cam Kapıdan Salona Bakan Koridor (Topp, 1997, 424).....	112
Şekil 5.88 Koridorun Kuzey Kısmı, 2022 (Pfeiffer-Taş, 2022).....	112
Şekil 5.89 Merdiven Tavan Detayı, Batı, Roberto Schezen (Haiko, 1992, 206).....	112
Şekil 5.90 Merkezi Eksen Boyunca Aksonometrik Kesit, 1985 (Breckner, 1985'ten akt. Kapfinger, 2021, 11)	113
Şekil 5.91 Panel Tırabzan, 2022 (Pfeiffer-Taş, 2022)	114
Şekil 5.92 Panel Tırabzan, Yükseltilmiş Zemin Kat ve Birinci Kat, 2022 (Pfeiffer-Taş, 2022).....	115
Şekil 5.93 Panel Tırabzan, Birinci Kat ve İkinci Kat, Roberto Schezen (Haiko, 1992, 207)	115
Şekil 5.94 Tutunma Barı Detayı (Sekler, 1985, 70).....	115
Şekil 5.95 Tutunma Barı Detayı, 2003 (Restorasyon Bittikten Sonra Çekilmiştir) (Karolinsky, 2020)	115
Şekil 5.96 Tırabzan, 2019 (Christmann, 2022)	116
Şekil 5.97 Erkekler Banyosu (Breckner, 1988, 117)	117
Şekil 5.98 Elektroterapi Sandalyesi, Banyo (Schramm & Jungl, 1906, 319)	117
Şekil 5.99 Mekanoterapi Ekipmanları, Egzersiz Terapisi Odası (Topp, 1997, 433).....	118
Şekil 5.100 Muayene Odası (Bredt, 1906, 430).....	118
Şekil 5.101 Muayene Odası (Archiv der Wiener Werkstätte, tarih bilinmiyor)	118

Şekil 5.102 Çalışma Masası, Muayene Odası (Archiv der Wiener Werkstätte, tarih bilinmiyor)	119
Şekil 5.103 Bekleme Odası (Archiv der Wiener Werkstätte, tarih bilinmiyor).....	119
Şekil 5.104 Koridor (Solda Yemek Odası, Sağda Merdiven), Roberto Schezen (Haiko, 1992, 208)	120
Şekil 5.105 Birinci Kat Planı, 1982 (Birinci Kat Tavan Kirişleri Kırmızı Renk ile Gösterilmiştir, Eklemeler Manuel Kainz, 2020) (Kapfinger, 2021, 113)	121
Şekil 5.106 Yemek Odası (Archiv der Wiener Werkstätte, tarih bilinmiyor)	122
Şekil 5.107 Yaprak Desenli Dekoratif Friz, Yemek Odası, 2012 (Thun-Hohenstein, 2012, 205)	123
Şekil 5.108 Yaprak Desenli Dekoratif Friz, Yemek Odası (Archiv der Wiener Werkstätte, tarih bilinmiyor)	123
Şekil 5.109 Okuma Odası (Bredt, 1906, 440).....	125
Şekil 5.110 Kadınlar Salonu (Bredt, 1906, 437)	125
Şekil 5.111 Oyun Odası, 1905 (Archiv der Wiener Werkstätte, tarih bilinmiyor) ..	125
Şekil 5.112 Müzik Odası, 1905 (Archiv der Wiener Werkstätte, tarih bilinmiyor). 125	
Şekil 5.113 Bösendorfer Kuyruklu Piyano (Archiv der Wiener Werkstätte, tarih bilinmiyor)	126
Şekil 5.114 Müzik Odası (Archiv der Wiener Werkstätte, tarih bilinmiyor).....	126
Şekil 5.115 Çalışma Odası (Bredt, 1906, 439)	127
Şekil 5.116 Bilardo Odası (Bredt, 1906, 435).....	127
Şekil 5.117 Masa Tenisi Odası (Bredt, 1906, 436).....	127
Şekil 5.118 Çalışma Odası (Bredt, 1906, 438)	128
Şekil 5.119 Servis Odası (Archiv der Wiener Werkstätte, tarih bilinmiyor).....	129
Şekil 5.120 Hasta Odası, Moser, 1905 (Archiv der Wiener Werkstätte, tarih bilinmiyor)	130
Şekil 5.121 a) Ayaklı Lamba Eskizi b) Ayaklı Lamba, 1905 (Archiv der Wiener Werkstätte, tarih bilinmiyor).....	130
Şekil 5.122 Purkersdorf Sanatoryumu, (Österreichische Nationalbibliothek-AKON, 2015c).....	132
Şekil 5.123 Purkersdorf Sanatoryumu, 1937 (Österreichische Nationalbibliothek-AKON, 2015d).....	133

Şekil 5.124 Purkersdorf Sanatoryumu Kompleksi (Rainer, 2016, 124–125)	138
Şekil 5.125 Klaus A.Ş.'nin Purkersdorf Sanatoryumu Alanı İçin Planladığı Kullanım Konsepti, Wolfgang Rainer 1995 (Thun-Hohenstein, 2012, 233).....	139
Şekil 5.126 Salon (Rainer, 2016, 127)	140
Şekil 5.127 Yemek Odası (Rainer, 2016, 126)	140
Şekil 5.128 Purkersdorf Sanatoryumu Bahçesi İçin Planlanan Konut İnşaat Alanı, Koruma Önlemlerinin Şematik Gösterimi, Pfeil Architekten (Purkersdorf-Online, 2023b'den işlenmiş görsel: Merve Köse)	142
Şekil 5.129 Viyana Caddesi'nden Purkersdorf Sanatoryumu Doğu Cephesi Görünümü (Purkersdorf-Online, 2023b).....	143
Şekil 5.130 Wienerwald Sanatoryumu Konumu (Feichtenbach Sanatoryumu) (Google Earth, 2022c).....	149
Şekil 5.131 Wienerwald Sanatoryumu Güney Cephesi, 1904 (Trimmel, 2022, 58)	151
Şekil 5.132 Wienerwald Sanatoryumu Orijinal Zemin Kat Planı (Trimmel, 2022, 67'den işlenmiş çizim: Merve Köse)	151
Şekil 5.133 Wienerwald Sanatoryumu, Kuzeyde Yer Alan Kış Bahçesi/Fuaye (Trimmel, 2022, 67)	152
Şekil 5.134 Wienerwald Sanatoryumu, Yemek Odası (Trimmel, 2022, 67)	152
Şekil 5.135 Wienerwald Sanatoryumu, Salon (Trimmel, 2022, 67).....	153
Şekil 5.136 Wienerwald Sanatoryumu, Müzik Odası (Trimmel, 2022, 67)	153
Şekil 5.137 Luithlen Sanatoryumu (Şu an The Levante Parliament A Design Hotel) Konumu (Google Earth, 2022d).....	153
Şekil 5.138 Luithlen Sanatoryumu (Wien Museum-Online Sammlung, tarih bilinmiyor)	154
Şekil 5.139 Luithlen Sanatoryumu, 1908 (Long, 2022, 202).....	154
Şekil 5.140 Luithlen Sanatoryumu Avlusu, 1913 (Architekturmuseum der Technischen Universität Berlin, 2022)	155
Şekil 5.141 Lupus Sanatoryumu (Pavillon 24) (Google Maps, 2023a).....	156
Şekil 5.142 Lupus Sanatoryumu Ön Görünüş (Geretsegger & Peintner, 1979, 141)	156
Şekil 5.143 Lupus Sanatoryumu Ön Cephe (Öser, 2018).....	157
Şekil 5.144 Lupus Sanatoryumu Ayrıntılı Cephe Görünümü (Öser, 2018).....	157

Şekil 5.145 Lupus Sanatoryumu Ayrıntılı Tavan ve Sütun Görünümü (Öser, 2018)	157
Şekil 5.146 Lupus Sanatoryumu İç Mekân (Öser, 2018)	158
Şekil 5.147 Işık Tedavisi Odası, Yükseltilmiş Zemin Kat (Geretsegger & Peintner, 1979, 138)	159
Şekil 5.148 Yükseltilmiş Zemin Kat Planı (Der Architekt, 1909, 13)	159



SEMBOL/KISALTMA LİSTESİ

AKON	Ansichtskarten Online
akt.	aktaran
bkz.	bakınız



BÖLÜM 1

GİRİŞ

18. yüzyılda ilk olarak İngiltere’de ortaya çıkan Endüstri Devrimi sonucunda yeni sanayi alanları ve hammadde kaynakları oluşmuştur. Bu dönemde özellikle mimaride yapı çeliği ve betonarme ortaya çıkmış; cam malzeme kullanımı artmıştır. Endüstri Devrimi’yle birlikte küçük işletmeler fabrikalara dönüşmüş ve artan işçi ihtiyacı sonucu köyden kente yoğun göçler başlamıştır. Fabrika sayılarının artmasıyla seri üretim hız kazanmıştır. Seri üretim, el emeği ve sanat ürünlerinin sıradanlaşarak birbirinin benzeri hâline dönüşmesine, kalitede ve estetik algıda düşüşe neden olmuştur. Bu süreçte Endüstri Devrimi’ne karşı olarak Arts and Crafts ve Art Nouveau akımı ortaya çıkmıştır. Her iki akım da makineleşme sonucu ortaya çıkan standardizasyonu reddetmiş, zanaatı ve sanatı savunmuştur (Smith, 2005, 112).

Art Nouveau akımı 1880’lerin sonunda ortaya çıkmıştır. Akım, iki belirgin döneme ayrılmaktadır. İlki kıvrımlı çizgilerin, bitki desenlerinin ve deniz yaşamı gibi doğadan ilham alan motiflerin; ikincisi ise daha düz çizgilerin, geometrik formların ve dik açılarının ağırlıklı olduğu dönemdir. İkinci döneme ait üslubun ortaya çıktığı şehirlere Glasgow ve Viyana örnek olarak verilebilir (Aslanoğlu, 1982, 20).

Uluslararası birçok ülkeye yayılan akım, ülkelerin kendi yerel özelliklerine göre yorumlanmış ve farklı şekillerde adlandırılmıştır (Warren, 2018, 3). Viyana’da ise Viyana Secession ismini almıştır. Viyana Secession, Gustav Klimt, Josef Hoffmann, Koloman Moser ve Joseph Maria Olbrich başta olmak üzere Künstlerhaus’tan (Avusturya Sanatçılar Birliği) ayrılan sanatçılar topluluğu tarafından kurulmuştur. Akademik üsluba meydan okuyan Secessionistler (Bahr, 2013, 1) Viyana sanat dünyasıyla en son sanat akımlarını tanıştırmayı hedeflemiş (Farthing, 2012, 351) ve Viyana’da modernizm hamlesine öncü olmuştur (Fırıncı & Zencirci, 2006, 139).

1.1 Tezin Konusu ve Amacı

Viyana Secession'un önemli mimarlarından Josef Hoffmann tarafından 1904-05 yılları arasında Purkersdorf Sanatoryumu tasarlanarak uygulanmıştır. Purkersdorf Sanatoryumu, sinir rahatsızlığına sahip bir grup varlıklı hastanın şehirden uzak bir şekilde inzivaya çekileceği konforlu ve işlevsel bir yapı olarak tasarlanmıştır.

19. yüzyılın sonlarında zaten var olan nevrasteni ve histeri gibi durumlara ek olarak endüstrileşme ve şehirleşmenin artmasıyla günlük yaşam, hızlı bir tempo kazanmış ve sağlıklı bir hâle gelmiştir (Imrie, 2008, 58–59). Çözüm olarak düşünülen sanatoryum yapıları, 19. yüzyılın sonunda hızla yayılmaya başlamıştır (Yılmaz, 2014, 38).

Mimarları modernize ettiği düşünülen sanatoryum yapılarında (Colomina, 2019, 63–65) yeni malzeme ve yapım teknikleri kullanılmıştır (Aşkın, 2020). Hastaların tedavi olması, dinlenmesi ve sosyal aktivitelerini gerçekleştirmesi amaçlanan Purkersdorf Sanatoryumu'nda modern malzemelerden olan betonarme ve çelik kullanılmıştır. Purkersdorf Sanatoryumu aynı dönemde inşa edilen diğer sanatoryum yapılarından mimarisiyle ayrılmaktadır. Gesamtkunstwerk anlayışı hâkim olan sanatoryumda cephe, iç mekân, donatılar ve hatta bahçe tasarımı da dahil her şey en ince detayına kadar bütüncül olarak tasarlanmıştır.

Tez çalışmasında, Purkersdorf Sanatoryumu'nun hem Gesamtkunstwerk hem de Art Nouveau akımının ikinci dönem özelliği olan geometrik biçimlenme üslubuna sahip Viyana Secession akımı bağlamında incelenmesi amaçlanmaktadır. Aynı zamanda Purkersdorf Sanatoryumu'nu o dönemdeki diğer yapılarından ayıran cephe özellikleri, malzeme kullanımı, plan şeması, iç mekân tasarımı ve sanatoryumda en özelden en genele kadar ele alınan bütüncül tasarım anlayışı analiz edilmeye çalışılarak yapının modernizme geçiş sürecindeki katkıları üzerinde durulacaktır.

1.2 Tezin Kapsamı ve Yöntemi

Tez, altı bölümden oluşmaktadır. Birinci bölüm olan giriş kısmında tezin konusu, amacı, kapsamı ve yöntemi aktarılmıştır.

İkinci bölümde araştırmanın kuramsal alt yapısını sunmak için Endüstri Devrimi'nden kısaca bahsedilmiş, Endüstri Devrimi'nde ortaya çıkan standardizasyonu, sanat ve zanaat kalitesindeki düşüşü eleştiren Arts and Crafts ve Art Nouveau akımları hakkında bilgi aktarılmıştır. Ardından Viyana Secession'un ortaya çıkmasına zemin hazırlayan 19. yüzyılın ikinci yarısında Viyana'daki mimarlık ortamından bahsedilmiştir.

Üçüncü bölümde Gesamtkunstwerk (Bütüncül Sanat Eseri) kelimesinin ve Gesamtkunstwerk anlayışının ortaya çıkma süreci araştırılmıştır. Viyana Secession akımının ortaya çıkış sürecinden ve bu sürecin şekillenmesini sağlayan Münih Secession, Berlin Secession ve Otto Wagner Okulu gibi etkenlerden bahsedilmiştir. Ardından Viyana Secession'un kurucuları ve öne çıkan mimari özellikleri hakkında bilgi verilmiştir.

Dördüncü bölümde Viyana Secession'un kurucularından ve en önemli mimarlarından Josef Hoffmann'ın hayatına, üslubuna ve bazı yapılarına yer verilmiştir. Hoffmann'ın kurucularından olduğu, Viyana Secession için oldukça önemli olan ve Purkersdorf Sanatoryumu'nun tasarımında önemli rol oynayan Viyana Atölyeleri (Wiener Werkstätte) hakkında bilgi aktarılmıştır. Purkersdorf Sanatoryumu'nun tasarım düşüncesinin temelini anlayabilmek için Hoffmann-Viyana Atölyeleri-Gesamtkunstwerk anlayışı arasındaki ilişkiden bahsedilmiştir.

Beşinci bölüm tezin ana araştırma konusunu oluşturan Purkersdorf Sanatoryumu'nun incelemesine ayrılmıştır. Purkersdorf Sanatoryumu'nun tasarlanma ve inşa sürecinden bahsedildikten sonra mimari üslubu, malzeme kullanımı, cephe ve plan özellikleri incelenmiştir. Yapıya hâkim olan Gesamtkunstwerk anlayışını inceleyebilmek için iç mekân özelliklerine ve donatılara yer verilmiştir. Aynı zamanda sanatoryumun günümüze kadar geçirdiği değişimler ve restorasyonlar aktararak özgün tasarım üzerine çıkarımlar yapılmıştır. Purkersdorf Sanatoryumu'nu döneminde farklı kılan özellikleri tespit edebilmek ve

daha doğru bir karşılaştırma yapabilmek için Viyana ve çevresinde yakın tarihlerde inşa edilen Wienerwald Sanatoryumu (1904), Luithlen Sanatoryumu (1908) ve Lupus Sanatoryumu (1910-13) kronolojik olarak kısaca incelenmiştir.

Tezin altıncı bölümünde ise, önceki bölümlerde aktarılan kuramsal bilgiler kapsamında yapılan Purkersdorf Sanatoryumu'nun incelenmesi, analizi ve seçilen diğer sanatoryum örnekleriyle karşılaştırılması ile ulaşılan sonuçlara yer verilmiştir.

Tezin içeriğini oluşturan konular geniş ve detaylı bir literatür ve arşiv taramasıyla araştırılmıştır. Tezin ana konuları ile ilgili birincil kaynaklar büyük ölçüde kullanılmıştır. Sadece arşiv bilgileri değil en güncel tartışmalar da takip edilmiş ve tez çalışmasında aktarılmıştır. Aynı zamanda Josef Hoffmann'ın kendi yazmış olduğu makalelerden alıntılara da yer verilmiştir. Arşiv ve literatür taraması sonucunda Josef Hoffmann hakkında Türkçe kaynağın yok denecek kadar az olduğu; Purkersdorf Sanatoryumu hakkında detaylı inceleme içeren Türkçe kaynağın ise bulunmadığı sonucuna ulaşılmıştır.

Purkersdorf Sanatoryumu hakkında en detaylı araştırmaları yapan kişi mimar Gunter Breckner'dir. "Josef Hoffmann: Sanatorium Purkersdorf" (1982) isimli kitabında yapıya dair çizimlere, görsellere ve restorasyon planlarına yer vermiştir. Karin Thun-Hohenstein, 2012 tarihli "Josef Hoffmann-Sanatorium Purkersdorf (1904-1905)" isimli tez çalışmasında yapı ile ilgili birçok detaya değinmiştir. Bu tez çalışmasında Thun-Hohenstein'in tezinden farklı olarak Viyana ve çevresinde Purkersdorf Sanatoryumu ile yakın tarihlerde inşa edilen sanatoryum örnekleri seçilerek incelenmiştir. Bu sayede Purkersdorf Sanatoryumu'nun ayırtan özelliklerinin tespit edilmesi amaçlanmıştır. Breckner ve Thun-Hohenstein dışında Josef Hoffmann ile ilgili detaylı çalışma yapan isimlerden bazıları ise Eduard Franz Sekler, August Sarnitz, Joseph August Lux, Leslie Topp, Ludwig Hevesi, Guiliano Gresleri, Christoph Thun-Hohenstein ve Christian Witt-Dörning'dir.

BÖLÜM 2

ENDÜSTRİ DEVRİMİ'NİN VİYANA'DA MİMARLIK VE SANATA ETKİLERİ

Bu bölümde Endüstri Devrimi'nin etkilerinden ve mimariye yansımından kısaca bahsedilecektir. Endüstri Devrimi ile kullanılmaya başlanan yeni malzemelere değinilecek ve böylece tezin ilerleyen bölümünde incelenen Purkersdorf Sanatoryumu'nda kullanılan bu yeni malzemeler hakkında ön bilgi aktarılacaktır. Ardından Viyana Secession akımına zemin hazırlayan 19. yüzyılın ikinci yarısındaki Viyana kentinin mimarlık ortamı hakkında bilgilere yer verilecektir.

2.1 Endüstri Devrimi ve Mimariye Yansıması

Endüstri Devrimi, 18. yüzyılın ikinci yarısında ivme kazanmaya başlamıştır. 1830'dan sonra yoğunlaşan demiryolları geçtikleri yerleri yeni endüstri bölgeleri hâline getirmiştir. Endüstriyel eylemlerin belirli yerlerde toplanması sonucu hızla gelişen yeni kentler kurulmuştur. Küçük aile işletmelerinin ve zanaat atölyelerinin yerini alan fabrika ve imalathaneler gibi yeni endüstri yapıları mevcut kentlerin merkezlerine yerleşmeye başlamıştır. İşçiler ve aileleri, yeni fabrikaların inşa edildiği büyük şehirlere ve kasabalara göç etmişlerdir. Böylece hızlı nüfus artışı ve konut sorunu gündeme gelirken, aynı zamanda kentlerin hızlı gelişimi gittikçe artan yeni kentsel donanımların ortaya çıkmasını zorunlu hâle getirmiştir. Yeni ihtiyaçlara yönelik yapı türleri sanayi, ulaşım, kültür, sağlık, eğitim, alışveriş ve çeşitli kamu binaları olarak belirginleşmeye başlamıştır (Biol, 1996, 7, 10, 15).

Makineleşmenin etkisiyle el sanatları geleneklerinin yıkılmaya başlamasının en doğrudan sonuçları mimarlıkta görülmüştür. 19. yüzyılda inşa edilen yapıların sayısı, tüm geçmiş dönemlerdeki yapı sayısından daha fazla olmuştur. Hızla yayılmakta olan kentlerdeki kamu binaları, büyük konut toplulukları ve endüstri yapıları çeşitli

üsluplarda inşa edilmiştir. Mimarlar, sanat adına, tarihsel üsluplardan alınmış bezeme motiflerinden esinlenen ve seri olarak üretilen yapı elemanlarını bina cephelerinde kullanmışlardır (Karaören, 1997, 143).

Endüstri Devrimi ile birlikte mimarlık dünyasına birçok yeni malzeme girmiştir. Bu yeni malzemelerin en önemlileri yapı çeliği ve betonarmedir. Yeni malzemelerden bir diğeri olan cam yüzeylerin büyük boyutlarda kullanılması ile mekânların gerekli ışık ve hava gereksinimleri daha iyi karşılanmıştır (Biol, 1996, 34).

Endüstrileşme sürecinde yapılan pek çok girişim olumlu sonuçlansa da sanat ve el sanatları alanında bunu söylemek pek mümkün değildir (Aslan, 2014, 9). Endüstri Devrimi sonucu artan talepleri karşılamak için mobilyadan tekstile kadar ürünlerin tasarımında farklı pek çok anlayışın bir arada yer aldığı görülmektedir. Endüstrileşmenin kırsal alana ve kente yaptığı zararlı etkiler, seri üretim, süslemenin makine ile yapımı sonucu estetik algıda ve kalitede düşüş sanatçılar ve zanaatkârlar tarafından eleştirilmiştir. Bu kalite düşüşüne ilk meydan okuyan kişi William Morris'tir (1834-96). Endüstriyel üretime karşı sanat ve zanaatı savunan Morris, çalışmalarıyla Arts and Crafts hareketinin doğmasına öncülük etmiştir (Ertung, 2019, 1629; İmer, 2016, 371). Morris'in mimar Philip Webb (1831-1915) ile birlikte ünlü Kırmızı Ev'i (Red House) (Şekil 2.1) Londra'nın eteklerinde inşa ettiği, evin dekorasyonunu ve mobilyalarını tasarlayıp uyguladığı 1860 yılı Arts and Crafts'ın başlangıcı olarak sayılmıştır. Kırmızı Ev, aynı zamanda Art Nouveau'nun erken bir prototipi olarak görülmektedir (Triggs, 2009, 7; Kuleli & Pfeiffer-Taş, 2022, 61). Arts and Crafts akımı, 20. yüzyılın ilk 20-30 yılı boyunca devam etmiş, 1880'lerden 1910'lara kadar Büyük Britanya'da doruk noktasına ulaşmıştır (Eco, 2006, 330; Palmer, 2008, 34).



Şekil 2.1 Kırmızı Ev, Bexleyheath, Londra (Triggs, 2009, 70–71)

İnsan yapımı nesnelere ziyade doğallığı hatırlatan ve yüzyılın başında giderek endüstrileşen kent toplumunun seri üretim özelliğine karşı olan Art Nouveau akımı, Arts and Crafts hareketinden etkilenmiştir (Palmer, 2008, 32; Aslanoğlu, 1982, 20). Art Nouveau, 1880 ve 1890'ların başında mimarlıkta ortaya çıkan ve 1900'lerin ilk birkaç yılında da varlığını sürdüren dekoratif sanatların uluslararası biyolojik modasını tanımlamak için kullanılan bir terimdir (Trachtenberg & Hyman, 2003, 485; Aslanoğlu, 1982, 20). Terim ilk kez 1880'lerde Belçika'da yayımlanan L'Art Moderne Dergisi'nde kullanılmıştır (Gontar, 2006).

Art Nouveau, 19. yüzyıl mimarisi için tarihselciliğe karşı uluslararası bir reaksiyondur (Peel, Powell & Garrett, 1996, 12). Geçmişteki biçimleri reddetmiş, “yeni”yi arayan çabalar sonucu sanatın birçok dalında ve mimarlıkta etkili olmuştur (Aslanoğlu, 1982, 20). İleriye dönük olduğu kadar geçmiş üslupları tercih etmese de etkilenmiştir (Warren, 2018, 1).

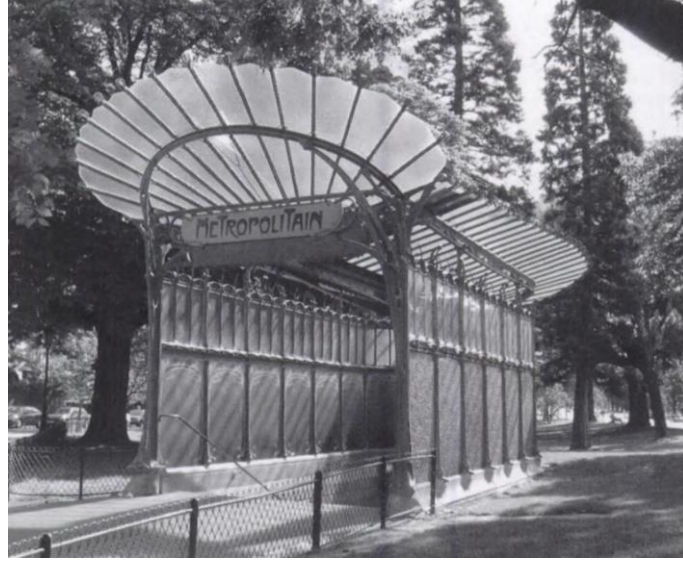
Art Nouveau akımı, Natüralizm'e, Akademizm'e, Tarihselcilik'e, Burjuva'ya ve Viktorya dönemine karşı çıkmıştır. Klasizm, Barok, Rokoko (ve onların 19. yüzyıl canlanma biçimleri), Rönesans, Neo-Klasik, İslam, Sembolizm, Kelt sanatı, Gotik stilin geç Flamboyant dönemi, Pre-Raphaelite, William Blake'in kitaplarındaki kıvrımlı çizimleri, Doğu sanat anlayışı, özellikle de Japonizm gibi birçok geçmiş ve egzotik stilden ilham almıştır. Art Nouveau tasarımcıları, bu akımların üslup

özelliklerinin birçoğunu benimsemiş ve yeniden yorumlamıştır. Akımda soyutlama ve stilize etme başlıca amaçlar arasındadır (Aslanoğlu, 1982, 20–21; Karaahmetoğlu, 2014, 13; Lahor, 2007, 28; Miller, Bace, Rago & Perrault, 2004, 13; Warren, 2018, 12).

Tarih boyunca güzel sanatlar, dekoratif sanatlardan ayrı ve daha ön planda olarak değerlendirilmiştir. Art Nouveau ise tüm sanat dallarına eşit ölçüde değer vererek bu formları birleştirme çabasıdır. Grafik sanatlardan, duvar kağıdına, kumaş desenlerinden, metal, ahşap, cam eşya ve mücevher tasarımına, binaların iç dekorasyonundan ve dış yüzeylerinin bezemesinden, böyle bir çevrede yaşayanların giysilerine kadar yayılmıştır. Art Nouveau'da, ayrıntılardan tüme varılarak, her tür objenin uyum içinde bir bütün oluşturma yani Gesamtkunstwerk arayışı vardır. Mimarlar, sanatçılar ve diğer yetenekli zanaatkârlar, bütün sanat formlarının birlikteliğiyle bir şaheser yaratmayı öngören büyük Gesamtkunstwerk anlayışı gerçekleştirmeye çalışmışlardır (Aslanoğlu, 1982, 21; Grzymkowski, 2017, 25).

Art Nouveau eserlerinde kavisli ve çizgisel desenlerin, akıcı ve doğal formların, ince-zarif çizimlerin ve kıvrılan dalga motiflerinin yanı sıra denetimli, daha düz ve geometrik çizgiler de kullanılmıştır. Art Nouveau'nun en önemli özelliklerinden biri doğa soyutlamalarıdır (Aslanoğlu, 1982, 21; İmer, 2016, 372, 374). Akımda doğadan ilham alınsa da (Grzymkowski, 2017, 24) tamamen taklit edilmesi reddedilmiştir (Smith, 2005, 112).

Art Nouveau sanatçıları, sanatın günlük hayatın işe yarar bir parçası olabileceği fikrini benimseyerek fonksiyona önem vermişlerdir. Sanatçılar, fikirlerini gerçekleştirmek için yeni yapı malzemelerini kullanmışlardır. Böylece 19. yüzyılın başlarından itibaren mimaride en önemli rolü cam ve demir oynamıştır. Cam ve demir kullanımının temsili bir örneği, metro girişlerinin üzerindeki saçaklarda görülmektedir (Şekil 2.2). Yeni tarzdan etkilenen sanatçılar ve mimarlar, daha işlevsel çözümler ve daha iyi olanaklar sunan bu malzemeleri uyumlu bir birlik içinde kullanmaya çalışmışlardır (Grzymkowski, 2017, 26; Sterner, 1982, 15, 19, 77).



Şekil 2.2 Paris Metrosu Girişi, Hector Guimard, Paris, 1901-02 (Hanser, 2006, 134)

Art Nouveau'yu yeni ve modern bir vizyona aç olan halka ulaştırmanın önemli mekânları, tasarımcıların ve perakendecilerin yenilikçi ürünlerini sergiledikleri uluslararası sergilerdir. Britanya, Avrupa ve ABD'den sanatçıların ve zanaatkârların yenilikçi tasarımlarını bir araya getiren Paris'teki 1900 Uluslararası Sergisi bir dönüm noktasıdır. Bu sergide yeni bir bütüncül sanat tarzının temellerini atacak çok sayıda sanatsal eğilim kendini göstermiştir. Sergide sunulan yeni fikirler sonucu kısa sürede tüm Avrupa'daki sanatçılar yeni sanatsal ifade biçimleri yaratmak istemişler ve sanatta bir devrime doğru ilerlemişlerdir. Böylece Art Nouveau bu sergiye damgasını vurmuş ve serginin bir sonucu olarak yarı uluslararası zaferini ilan ederek bir trend olarak doğrulanmıştır (Charles ve Carl, 2011, 14, 21; Lahor, 2007, 77; Miller vd., 2004, 15).

20. yüzyılın başında, dünya seyahati imkânı sağlayan teknolojiler, bilgi transferini kolaylaştırmış ve mimari fikirlerin ülkeler arasında taşınmasını sağlamıştır (Smith, 2005, 111). Bu durumun sonucu olarak akım birçok ülkede görülmüştür. Art Nouveau, tek bir sanatçıya veya sadece Avrupa'ya ait değildir (Turani, 2020, 639). Dekoratif sanatları tamamen dönüştüren Art Nouveau'nun, uluslararası birçok farklı ülkede şaşırtıcı çeşitlilikteki sanat formları üzerinde derin bir etkisi olmuştur (Miller vd., 2004, 8).

Birçok mimarlık tarihçisi, Art Nouveau'nun ilk kez Arts and Crafts'ın doğduğu yer olan İngiltere'de başladığı, fakat bu ülkenin dışında olgunluğa eriştiği konusunda

hem fikirdir. Akım, İngiltere’den komşu ülke Belçika’ya ve yaklaşık aynı zamanlarda Fransa, Almanya, İtalya, İspanya, Danimarka, İskoçya, Avusturya, Hollanda, ABD ve Rusya gibi diğer ülkelere de yayılmıştır (Aslanoğlu, 1982, 20; Lahor, 2007, 6, 18, 25, 28).

Mimaride ilk örneklerini Belçika’da veren akım, özellikle vitrinlerde ve konut dahil birçok yapıda uygulanmıştır (Aslanoğlu, 1982, 21). İlk “gerçek” Art Nouveau binası, Belçikalı mimar Victor Horta (1861-1947) tarafından 1892’de Emile Tassel için inşa edilen Brüksel’deki Tassel Evi’dir (Palmer, 2008, 32) (Şekil 2.3 ve Şekil 2.4). En iyi Art Nouveau tasarımlarının birçoğu -en azından Batı Avrupa’da- 1900’den önce doruk noktasına ulaşmıştır (Warren, 2018, 3).



Şekil 2.3 Tassel Evi, Cephe Görünüşü
(Widera, 2021, 3)



Şekil 2.4 Tassel Evi, İç Mekân
(Widera, 2021, 5)

Art Nouveau ülkeye ve hâkim zevke göre değişkenlik göstermiştir. Yerel kaynaklar, gelenekler ve zevkten gelen bireysel karakter sonucu ortaya çıktığı yere özgü olarak şekillenmiş, trend bir ülkeden diğerine yayıldıkça bulunduğu yere göre kendini farklı bir tarza dönüştürmüştür (Lahor, 2007, 6, 25, 28). Akım, her ülkede milliyetçi fikirlerle bağlantılı hâle gelerek özgünlük oluşturmuştur. Adlandırmaların değişiklik göstermesi de farklı ülkelerde farklı şekillerde yorumlandığını kanıtlamaktadır (Warren, 2018, 3, 169) (Tablo 2.1).

Tablo 2.1: Art Nouveau Akımı'nın Ülkelere Göre Adlandırılması (Aslanoğlu, 1982, 20; Fırınacı & Zencirci, 2006, 138; Miller vd., 2004, 8; Warren, 2018, 3; Yıldırım, 2011, 110).

İngiltere	New Art, Liberty
Belçika	Stile des Vingt
Fransa	Fin de Siècle Stili, Modern Stil, Art Nouveau, Le Style Métro
Almanya	Jugendstil
İtalya	Stile Inglese, Stile Floreale, La Stile Liberty
Avusturya	Secession, Secessionstil, Wiener Secession
İspanya	Modernista, Modernismo
Türkiye	Yeni Sanat, 1900'lerin Sanatı, Tarz-ı Cedid

Art Nouveau'nun en etkin olduğu dönem 1892-93 ve 1902-03 yılları arasındadır. Yeni üslup kendisini sayısız biçimde gösterse de birbiriyle çelişen iki temel fikir açıkça fark edilebilir. Bu yüzden akım iki belirgin dönem göstermektedir. İlki, Art Nouveau denince hemen akla gelen çiçekli, kıvrımlı hatların oluşturduğu dönemdir. Belçika, İngiltere ve Fransa'da ilk dönemin özellikleri kullanılmıştır. Bu çiçekli ve eğrisel tasarımlar 1900'den itibaren yerini yalınlığa bırakmıştır. Artık eğrinin yerini ikinci dönemi oluşturan düz çizgiler ve dik açılar almıştır. İki boyutluluk ve çizgisellik yine vardır, ancak bu, geometrik bir düzen içindedir. Çizgilerin düzleştiği, geometrik biçimlenme gösteren ikinci evre İskoçya ve Avusturya'da gelişmiştir (Aslanoğlu, 1982, 20–22; Sterner, 1982, 15). Glasgow ve Viyana'da Art Nouveau'nun yapısallaşamayan amorf biçimlerine karşı tepkisel çalışmalar yapılmıştır (Trachtenberg & Hyman, 2003, 491).

Art Nouveau, ikinci dönemde Glasgow'da Charles Rennie Mackintosh ve Viyana'da Josef Hoffmann gibi mimarlar tarafından alışılan üsluba göre farklı yorumlanmıştır. Mimari, dekorasyon ve mobilyanın uyumlu bir bütün hâlinde birleştirilmesi gerektiğine dair Art Nouveau inancından yola çıkarak, doğanın duyusal yorumunu basit ve geometrik desenler lehine reddeden doğrusal bir stil geliştirmişlerdir (Miller vd., 2004, 18–19).

Kısaca özetlenirse, akım, ilk olarak, mimari de bir plastik sanat biçimi olarak tasarlanmıştır. İkinci olarak, matematiksel algıdan türetilen, yapıların temel biçimlerine indirildiği ve ardından kübik, çok yönlü dekoratif yüzeylerle canlandırıldığı bir tasarım ilkesi ortaya çıkmıştır (Stern, 1982, 15). İlk dönemin geçmiş stillerden farklı bambaşka bir anlayışla ortaya çıkması akımın en olumlu yanlarından biridir. İkinci dönemin daha yalın ve akılcı yaklaşımı ise giderek 20. yüzyılın tasarım anlayışının temellerini etkileyecek gelişmelere dönüşmüştür (Aslanoğlu, 1982, 23).

2.2 On Dokuzuncu Yüzyılın İkinci Yarısında Viyana’da Mimarlık Ortamı

1848’de İmparator Franz Joseph tahta oturduktan sonra Avusturya-Macaristan, Endüstri Devrimi ile birlikte büyük değişimler geçirmiştir. Ancak değişimler hiçbir yerde imparatorluk başkenti ve ikamet şehri olan Viyana’dan daha güçlü değildir (Strong, 1986, 378). Viyana, eski surlarına ve izolasyonist düzenine bağlı kalmış, 19. yüzyılın ortalarına kadar hiçbir değişiklik olmamıştır (Langseth-Christensen, 1987, 46). İmparator Franz Joseph, Aralık 1857’de Orta çağdan kalma ve şehrin gelişimini engelleyen surların yıkılmasını emretmiştir (Steinert, 2009, 279). Surların yerine müze, kütüphane, opera, parlamento ve bulvar gibi yeni düzenlemeler yapılmasını istemiştir (Yıldırım, 2011, 106).

Viyana’nın eski şehir surlarının bulunduğu yer, mimar Ludwig Förster (1797-1863) tarafından temsili bir cadde olan Ringstraße olarak yeniden tasarlanmış; geniş bulvarların açıldığı, yeni park ve meydanların planlandığı bir düzenleme yapılmıştır (Baczowska, 2010, 24; Değirmenci & Pilehvarian, 2018, 113). Böylece 19. yüzyılın ikinci yarısında Viyana’da çok sayıda inşaat faaliyeti gerçekleştirilmiştir (Charles ve Carl, 2011, 14). Revival (Tarihsel Canlandırıcılık) ve Eklektisizm gibi 19. yüzyılın önde gelen ve çeşitli dönemlere ait olan mimari üslupların kopyalanması, Viyana’da oldukça popülerdir (Değirmenci, & Pilehvarian, 2018, 118; Paden, 2010, 230). Ringstraße mimarisi özellikle Neo-Klasik, Gotik, Rönesans ve Barok gibi farklı tarihsel üslupların eklektik bir bileşiminden oluşmaktadır (Shapira, 2016, 11). Viyana’da 1857-1900 yılları arası ve hızlı endüstriyel genişleme süreci “Ringstraße Dönemi” olarak adlandırılmıştır (Fliedl, 1998, 30; Karaahmetoğlu, 2014, 43).

Yaklaşık olarak 1890-1910 yılları arasını kapsayan süreç “Fin de Siècle (Yüzyıl Sonu)” olarak adlandırılmaktadır. Viyana, entelektüel, bilimsel ve sanatsal bir devrim yaşadığı Fin de Siècle sırasında fizik, tıp ve felsefenin yanı sıra sanat ve mimaride de dünya lideri olarak kültürel bir odak noktasına dönüşmüştür (Paden, 2010, 230). Yükselen orta sınıfın geçmişten ayrılma isteğiyle siyasi görüşlerin, aktivizmin, müziğin, edebiyatın, kültürel, sanatsal ve mimari yeniliklerin denendiği önemli bir yer olmuştur (Laszlo, 2016, 19; Yıldırım, 2011, 107).

Viyana’da, bu dönemde, endüstrileşmeye uygun üretim yöntemlerinin şekillendirdiği yeni bir şehir inşasına girişilmiştir. Art Nouveau, endüstrileşme sürecinde Viyana’nın yeni yüzünün üslubu olmuştur. 1897’de Gustav Klimt, Künstlerhaus’tan (Avusturya Sanatçılar Birliği) ayrılarak birkaç yakın arkadaşıyla birlikte Viyana Secession’u kurmuştur (Charles & Carl, 2011, 113). Secessionist hareketin doğmasında Viyana’yı bir orta çağ kentinden modern bir metropole dönüştüren Ringstraße’nin inşası büyük rol oynamıştır (Bailey, 2013, 12). Viyana Secession üyesi Otto Wagner, Viyana mimarisindeki geçmişten alınmış birbiriyle uyumsuz üslupları eleştirerek form ve içerik birliği olması gerektiğini savunmuştur (Yıldırım, 2011, 106). Çağın ihtiyacını karşılayacak değişimi destekleyen Viyana Secession’un sanatçı ve mimarları, Viyana’nın yeniden yapılanmasında önemli rol oynamıştır (Değirmenci & Pilehvarian, 2018, 134).

Viyana’daki modernizm ilk olarak Hermann Bahr’ın denemelerinde belirtilmiş, daha sonra Viyana Secession hareketinde, görsel sanatlar üzerinde şekillendirici bir etki yaratmaya devam etmiştir. Modernizmin büyük başarılarına ulaştığı tek yer Viyana olmasa da kenti “Avrupa modernizminin odak noktası” olarak görmek hâlâ yaygın bir düşüncedir. Bilim insanları, Avrupa modernizminin yüzyılın başında Viyana’daki en saf ve en yoğun ifadesine ulaştığını düşünmektedir (Ackerl, 1999, 5, 7).

BÖLÜM 3

GESAMTKUNSTWERK VE VİYANA SECESSION AKIMI

19. yüzyıl, sanat algısının ve tanımının yeniden değerlendirilip, evrildiği bir dönemdir. Dönemin koşulları o zamana dek kabul görmüş sanat tanımı, estetik değerler, sanat toplulukları ve faaliyetleri üzerinde olumlu-olumsuz birçok etkiye neden olmuştur. 1870'lerden başlayarak, geniş kapsamlı bir reform çağrısı Viyana orta sınıfına yayılmış, siyasetten edebiyata her ilgi alanına sızmış ve sonunda 1890'larda görsel sanatların kapsamlı bir yeniden tanımlanmasıyla doruğa ulaşmıştır. Geleneksel olana yönelik ülke çapındaki memnuniyetsizlik duygusundan sanat ve mimarlık alanında neyin toplumsal olarak kabul edilebilir olduğuna dair yeni bir anlayış doğmuştur. Viyana'daki Künstlerhaus'tan kopmalar da söz konusu etkinin bir sonucudur. Viyana Secession ve benimsediği Gesamtkunstwerk anlayışı yol gösterici güç olmuştur (Kazanç, 2021, 621; Johnson, 2012, 3).

3.1 Gesamtkunstwerk (Bütüncül Sanat Eseri)

Gesamtkunstwerk (Total Work of Art); bütünsel sanat eseri, birleşik sanat eseri, toplam sanat eseri, bütünsel yapıt, topyekûn sanat deneyimi, komünal sanat eseri ve kolektif sanat eseri gibi farklı şekillerde Türkçe'ye çevrilen Almanca menşeli bir terimdir (Grey, 2001, 232; Haydaroğlu, 2011, 3).

Sözen & Tanyeli (2021, 116), Gesamtkunstwerk'i Türkçe'ye "Tümel sanat yapıtı" olarak çevirmiş ve şöyle tanımlamışlardır: "*Aynı üslup ve sanatsal anlayışla gerçekleştirilmiş resim, heykel, bezeme, mobilya ve diğer uygulamalı sanat ürünlerinin, bir mimarlık ürünü bünyesinde bütünleşip, bir araya gelişi. Böyle bir tutumla oluşturulmuş sanat yapıtı.*" Gesamtkunstwerk, Gunesh (2020, 217) tarafından da benzer şekilde 1800'lerin ortalarından beri, drama, müzik, şiir, dans ve mimari gibi başlıca sanat formlarının tümünün veya en azından birkaçının tek bir

sanat eserindeki sanatsal entegrasyonu olarak ifade edilmiştir. Aynı zamanda terim, mimarlık-heykel, resim-tasarım, moda-performans, tiyatro-dans ve edebiyat-müzik alanlarındaki karşılıklı etkileşimin, büyüteç altına alınmasıyla da oluşmuştur (Sönmez, 2011, 20).

Gesamtkunstwerk, ansiklopedilerde ve alanla ilgili sözlüklerde 20. yüzyılın ortalarından önce nadiren geçmesine rağmen oldukça eski bir terimdir (Borchmeyer, 1994, 181). Romantik dönemden bu yana müzik dahil tüm türleri içeren bir toplam sanat eseri sistemi gelişmiştir (Nicolai, 2019, 93). Gesamtkunstwerk teriminden, ilk kez Berlin’de Alman filozof ve yazar Karl Friedrich Eusebius Trahdorff’un (1782-1863) 1827 tarihli “Ästhetik oder Lehre von Weltanschauung und Kunst (Dünya Görüşü ve Sanatının Çalışma Estetiği)” adlı incelemesinde bahsedilmiştir (Borchmeyer, 1994, 181).

Gesamtkunstwerk’in hem özelde müzikle genelde ise tüm sanat yapıtlarıyla ilgili hem de sanatın doğasının ve sanatçıyla toplum arasındaki iletişimin birbirleriyle ilintili olduğunu düşünen çağdaş bestecilerden en önemlisi kuşkusuz Richard Wagner’dir (MozartCultures, 2018). Alman opera bestecisi Wagner, yapıtlarında bütüncül sanat eserine ulaşmak için çok çeşitli sanat formlarını birleştirmeyi ifade eden Gesamtkunstwerk terimini (Grzymkowski, 2017, 25) ilk olarak 1849’da yayımlanan “Die Kunst und die Revolution (Sanat ve Devrim)” ve “Das Kunstwerk der Zukunft (Geleceğin Sanat Eseri)” başlıklı iki kitabında kullanmıştır. “Oper und Drama (Opera ve Dram)” (1851) kitabın da terim ile ilgili daha fazla detaya yer vermiştir (Gunesch, 2020, 218). Ayrıca terime “Eine Mitteilung an meine Freunde (Dostlarıma Bir Bilgi)” (1851) kitabında da değinmiştir (Bridgham, 2000, 337).

Gesamtkunstwerk’i, tüm sanat türlerini içeren toplam bir sanat eserine dönüştüren asıl eser, “Das Kunstwerk der Zukunft”dur (Nicolai, 2019, 93). Bu eserde Wagner, Gesamtkunstwerk’i bireysel bir iradenin eylemi olarak değil, daha çok sanatın tüm dallarını içeren, geleceğin insanların gerekli kolektif çalışması olarak kabul etmektedir (Wagner, 1850, 32). Wagner, tüm sanatların kümülatif bir niteliksel kazanımı ima ederek eşit ağırlık taşıması gerektiğini söylemiş, yeniden bir araya gelmedikçe, birbirinden ayrı sanatların iktidarsızlığa mahkûm olduğunu iddia etmiştir (Bridgham, 2000, 337).

Gesamtkunstwerk'te en büyük rolü mimari oynamıştır (Karaahmetoğlu, 2014, 34). Mimarın başarılı bir eser gerçekleştirmesi için zanaatkârlığın yanı sıra stereotomi, dokuma, seramik, çeşitli işlemleriyle birlikte metal endüstrisi gibi farklı alanlarda bilgi ve tecrübe sahibi olması gerekmektedir (Wagner, 2020, 75). Neo-klasik dönemi mimarlarının aksine, o dönemde mimarlar inşaat süreci hakkında bilgi ve kontrol sahibi olmakla ilgilenmişlerdir. Birçok mimar sanat okullarının yanı sıra teknik okullarda da eğitim almış ve yapılarını daha bütüncül bir anlayışla tasarlamıştır (Smith, 2005, 114). Böylece bütüncül tasarım anlayışı sadece mimari ve iç mimari tasarımlarını değil eğitimlerini de kapsamıştır. Sonuç olarak mimar sadece bir bina yaratmamış, diğer her şeyi de en ince ayrıntısına kadar tasarlamıştır (Sternier, 1982, 25).

Mimari Gesamtkunstwerk fikri, Karl Friedrich Schinkel'in Prusya Özgürlük Katedrali, Gotik Canlanma, Ruskin, Morris ve Gottfried Semper'in öğretileri ve Arts and Crafts hareketinden Art Nouveau'ya kadar uzanmaktadır (Roberts, 2011, 159). Gesamtkunstwerk'in çağdaş konsepti, Art Nouveau anlayışı için temeldir ve akımda benimsenerek sanatsal sentez arayışının canlandırılmasını sağlamıştır. Art Nouveau sanatçıları, uyumu çok daha kapsamlı olarak ele almıştır. Birleşik, tutarlı bir iç mekân yaratma hedefi, bir odadaki her nesneye ve aynı zamanda mobilyalarının çerçevesi olarak odanın kendisine kadar uzanmıştır. Her element, tek bir kırılmaz zincirin halkası olarak tasarlanmıştır. Art Nouveau'da sanatçıların kendini kavrama biçimi köklü bir değişim geçirmiştir. "Saf mimar", "saf ressam" ya da "saf heykeltıraş" fikri sanatsal bilince egemen değildir (Grzymkowski, 2017, 25; Sternier, 1982, 25–26, 71; Warren, 2018, 26).

Richard Wagner'in başlattığı müzikal ve tiyatro devrimi, yaklaşık elli yıl sonra, Otto Wagner'in o zamanlar çok katı olan Beaux Arts yaklaşımından memnun kalmadığı zaman, mimaride tekrarlanmıştır (Barnes, 2009, 2). Viyana, o dönemde mimaride çok gelişmiş ve lider konumdadır (Karaahmetoğlu, 2014, 34). Gesamtkunstwerk anlayışı, Viyana Secession üslubunun ayrılmaz bir parçası olmuştur. 20. yüzyılın ilk yıllarında, Viyana'da sanatın toplumdaki rolü hakkındaki fikirler değişmeye başlamıştır. Birçok Viyana Secession ve Viyana Atölyeleri

sanatçısı, sanatın bütünlüğüne ulaşmanın yollarını aramıştır (Ackerl, 1999, 7; Shapira, 2016, 58–59).

Mimarlık, resim, heykel gibi güzel sanatları bir araya getirerek koordineli bir bütün oluşturma arzusu, yüzyılın başından hemen sonraki yıllarda Viyana iç tasarımının da baskın özellikleri arasına girmiştir (Long, 1997-1998, 29). Mimari, resim ve heykelin birlikte olduğu Gesamtkunstwerk konsepti Viyana Secession sergilerinde önemli rol oynamıştır (Warren, 2018, 26). Sergilerin yanı sıra Secessionistlerin dergisi *Ver Sacrum*'da da Gesamtkunstwerk'in gerçekleştirilmesinin amaçlandığı ileri sürülmüştür (Laszlo, 2017, 40). Derginin içeriğinde, edebiyat, görsel sanatlar ve müzik birleştirilerek Gesamtkunstwerk konsepti kullanılmıştır (Universitätsbibliothek Heidelberg, 2019).

Büyük sanatçıların ve tasarımcıların elindeki bariz başarısına rağmen, Gesamtkunstwerk yaklaşımının eleştirileri de eksik olmamıştır (Barnes, 2009, 11). Eleştirilerden biri 1900'lerde Viyana Secession'un mimari sözcüsü Otto Wagner'in saflarından Adolf Loos'tan; diğeri ise bundan çok daha önce İngiliz Arts and Crafts reform hareketinden gelmiştir (Nicolai, 2019, 95). Loos, Art Nouveau'nun ve Viyana Secession'un Gesamtkunstwerk için tek taraflı bir estetik talep dayatarak bir nesneyi tek başına şekillendirmesine karşı çıkmıştır (Stern, 1982, 118). 1900'de Loos'un yazdığı ünlü "Von einem armen, reichen Manne (Zavallı Bir Zenginin Hikâyesi)" adlı öyküde Gesamtkunstwerk anlayışına karşı olan duruşu görülmektedir (Galard, 2011, 27). Loos'un bu öyküde eleştirdiği şey mimar tarafından bir evdeki her şey tasarlandığında evin bütünlükten çok kapalı bir tasarıma dönüşmesidir. Ev sahibi ev konusunda söz sahibi olamamakta ve eve yaptığı müdahaleler kısıtlı bir hâle gelmektedir (Long, 1997-1998, 29).

I. Dünya Savaşı'ndan önceki uzamsal sanat hareketi ve reform üslubu sırasında yeni bir düzeye ulaşan ve normatif olarak tasavvur edilen Gesamtkunstwerk'in sonuçları hâlâ klasik modernizmde bulunabilir (Nicolai, 2019, 94). I. Dünya Savaşı'nın hemen ardından değişen ve özgürleşen politik atmosferin de etkisiyle 1919'da Walter Gropius, sanat, tasarım ve mimari ürünün Gesamtkunstwerk olarak değerlendirilmesi prensibinden yola çıkan yeni bir eğitim programı yayımlamıştır. Programda sanatın tüm disiplinlerini -heykel, resim, el sanatları ve zanaatları- yeni

bir mimarlığın ayrılmaz öğeleri olarak yeniden birleştirmek hedeflenmiştir (Sezer, 2019, 49). Bauhaus'un kendisi çoklu bir Gesamtkunstwerk olarak tasarlanmıştır (Roberts, 2011, 160). Böylece Gesamtkunstwerk, Viyana Secession'un ardından Bauhaus hareketinin yol gösterici ilkesi hâline gelmiş (Bailey, 2013, 12) ve Bauhaus Okulu ile terime olan modern yaklaşım ortaya çıkmıştır (Durmuş, 2014, 271). Gesamtkunstwerk'in tanımı ve uygulaması 21. yüzyılda, çeşitli akademik alanlardan uluslararası bilimsel literatürde yeniden tartışılmaktadır (Gunesch, 2020, 217).

3.2 Münih Secession ve Berlin Secession'un Ortaya Çıkışı

Ayrılıkçı hareketlerin çoğu aşağı yukarı aynı zamanda, ortak akademik ve yerleşik üsluba başkaldırarak ortaya çıkmıştır. Ancak sosyal ve sanatsal gelişimleri, ülkelerinde veya şehirlerinde hâkim olan zevk ve zihniyete bağlı olarak farklı yollar izlemiştir. Almanya'nın Münih (1892), Berlin (1898), Darmstadt ve Dresden gibi birçok büyük şehirde ayrılıkçı gruplar kurulmuş ve 1897'de Viyana'ya¹ da ulaşmıştır. Almanya ve Avusturya'da ortaya çıkan bu gruplar "Sezessionen" olarak adlandırılmıştır. Almanya'daki ilk Secession sergisi Berlin'de yapılsa da Alman sanat dünyasının merkezi Münih olmuştur (Charles & Carl, 2011, 27, 35–36; Farthing, 2012, 350).

1892 baharında, toplam 106 ressam ve heykeltıraş, Allgemeine Deutsche Kunstgenossenschaft'ın Münih bölümünden yeni bir dernek olan Münih Secession'u (Verein bildender Künstler Münchens) kurmak için istifa ederek ayrılmıştır (Paret, 1980, 29). Bu ayrılmaya sebep olan şartlar, sergilerde aranan geleneksel yaklaşımlar, sanatın ve sanatçı özgürlüğünün sansürlenmesi ve sunulacak çalışmaların bir komite tarafından denetlenmesidir (Kazanç, 2021, 622). Münih Akademisi'nde profesör olan Franz von Stuck (1863-1928), Münih Secession'un öncü ismidir (Farthing, 2012, 350).

"Doğa romantizmi" biçimindeki Art Nouveau, ilk olarak bu varyantın en uzun sürdüğü Münih'te ortaya çıkmıştır. Stil, alttaki yüzeyi vurgulayan bir düzlük veya iki boyutluluk ile karakterize edilmiştir. Aynı zamanda tasarımlar dinamik bir canlılık ve

¹ 1897'de Viyana'ya ulaşsa da 1894'te Künstlerhaus, Münih Secession'a ev sahipliği yapmıştır (Fliedl, 1998, 61).

harekete sahiptir. Endüstrileşme, Avusturya’da olduğu gibi, sanat ve zanaatı kendi kendini yok eden bir rotaya yönlendirmiştir. Akademiler tarafından yayılan tarihselcilik, akılsızca günlük kullanım için seri üretilen eşyalara dönüştürülmüştür. Münih Secession da böyle bir durum sonucu ortaya çıkmıştır (Stern, 1982, 119).

Berlin Secession, Mayıs 1898’de bir dizi toplantıyla ortaya çıkmıştır. Yeni grup toplam 65 erkek ve kadın üyeden oluşmuştur. Max Liebermann (1847-1935) grubun ilk başkanı olmuş (Paret, 1980, 59) ve 1911’e kadar yönetimdeki görevini sürdürmüştür (Farthing, 2012, 350).

Münih ve Berlin Secession gibi, Viyana Secession da sanat kurumuna karşı bir isyandan doğmuştur (Long, 2007, 7). Viyana Secession genellikle yeni, daha modern tarzları keşfetmek isteyen genç sanatçıların, daha muhafazakâr sanatçılara ve onların köklü toplulukları tarafından sanatın baskıcı kontrolü olarak gördükleri şeye karşı bir isyanı olarak anlaşılır (Paden, 2010, 239). Viyana Secession, özellikle Münih Secession birliği üzerine modellenmiştir (Baczowska, 2010, 24) ve onun geleneklerle bağlarını koparmasından esinlenmiştir (Altıntaş & Erkmen, 1991, 1). Gazeteci ve sanat eleştirmeni Ludwig Hevesi (1843-1910), Viyana Secessionistlerinin modern toplumun ihtiyaçlarına hizmet etmek, uluslararası sanat sahnesiyle yeniden bağlantı kurmak ve saf sanatı teşvik etmek için ticari çıkarları reddetmek gibi Münih Secessionistlerinin amaçlarını benimsediklerini söylemiştir (Shapira, 2016, 64). Fakat Secessionların en etkilisi Viyana Secession’dur. İlk günden itibaren Viyana Secession’u benimseyenlerin Alman çağdaşlarından -Münih ve Berlin Secession- daha geniş ilgi alanları vardır. Münih ve Berlin Secession, Viyana Secession kadar net, organize ve kapsamlı değildir. Özellikle Münih grubu hiçbir zaman diğer Secessionist gruplar kadar radikal olmamıştır (Farthing, 2012, 350; Kim, 2016, 118). Carl Schorske, Viyana Secession’un, Münih ve Berlin gibi diğer Secessionist hareketlere kıyasla benzersiz olduğunu, burada önce yeniliğin, sonra bunların yerleşik otoriteler tarafından reddedilmesinin ve ancak o zaman hareketin akademik kurumların dışında bir atılımının geldiğini söylemiştir (Laszlo, 2017, 1–2).

3.3 Viyana Secession'un Ortaya Çıkışı

Bir tür profesyonel sendika olarak hareket eden Künstlerhaus (Avusturya Sanatçılar Birliği), 1861'de kurulmuştur (Fliedl, 1998, 60–61). Aynı yıl yerel sanatçılar Genossenschaft der bildenden Künste Wien'e (Viyana Güzel Sanatlar Birliği) katılmış ve Viyana'nın ana bulvarındaki August Weber (1836-1903) tarafından tasarlanan Rönesans üsluba sahip bir bina olan Künstlerhaus'ta yer bulmuşlardır. 19. yüzyılda, Künstlerhaus'un inşası, şehirde ekonomik bir canlanmaya yol açan birçok inşaat projesinden sadece biridir (Charles & Carl, 2011, 55).

Akademik ve tarihsel sanatın koruyucusu olan Künstlerhaus, 1890'lara kadar reform yapmakta yavaş davranmıştır. Yenilikten uzak bu kurumda yer almak istemeyen sanatçılar bir araya gelerek 1897'de Viyana Secession'u kurmuşlardır. Viyana Secession hareketinin biçimi ve ideolojisi, 1890'ların başında Hermann Bahr'ın sanat teorileriyle başlamıştır. Aynı zamanda tarihselciliği tamamen reddeden Otto Wagner'in (1841-1918) modern mimariye yönelik anti-tarihçi manifestosunu içeren "Moderne Architektur (Modern Mimarlık)" isimli kitabı gibi çeşitli yayınlarda da kodlanmıştır (Shapira, 2016, 10; Warren, 2018, 7–8).

Viyana Secession grubunu kurma niyetini ilk olarak 27 Mart 1897'de Ludwig Hevesi açıklamıştır. 3 Nisan 1897'de Gustav Klimt, Viyana Secession'un kuruluşu hakkında bilgi vermiştir. 25 Mayıs 1897'de 19 modernist sanatçı, Künstlerhaus'un sergi siyasetine karşı resmi protesto amacıyla istifa etmiştir. Sanat sahnesinin yurtdışından gelen modern sanat akımlarına açılmak zorunda olduğunu, çağdaş Avusturya sanatının kamusal alanda yer alması ve ticarilikten kurtulması gerektiğini belirterek (her ne kadar Secession sergileri sanatçıların eserlerini satmayı amaçlasa da) eylemlerini haklı çıkarmışlardır (Fliedl, 1998, 68; Krzysztofowicz-Kozakowska & Mizia, 2006, 220; Shapira, 2016, 63). Secessionistler, kabul görmüş akademik üsluba meydan okumuş, mevcut sanat kurumu olan Künstlerhaus'un Avusturya sanatı üzerindeki hâkimiyetini kırmayı hedeflemişlerdir (Bahr, 2013, 1; Conrad, 2013, 1–2).

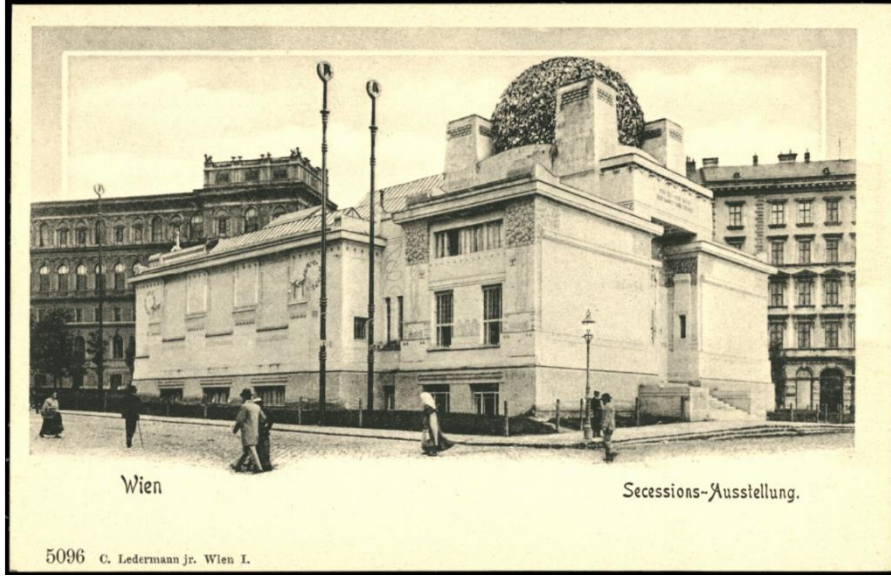
Ver Sacrum dergisinin ilk sayısının ilk sayfasındaki makaleye göre, Secession terimi eski devrimci olaylara atıfta bulunmaktadır. Roma'da, ekonomik karşıtlıkların kışkırttığı gerginlik belli bir doruğa ulaştığı zaman halkın bir kısmının kendi istekleri

yerine getirilmediğinde kentlerini terk edip ikinci bir Roma kuracakları yönündeki isyan ve tehditlerine denilen Latince “Secessio plebis” deyiminden alınmıştır (Burckhard, 1898, 1). Secessionistler, kendilerini açıkça mevcut toplumun tamamına karşı isyan hâlinde gören hem estetik hem de toplumsal devrimcilerdir (Paden, 2010, 239). Viyana Secession, sanatta devrim yaratacağını umdukları yeni estetik idealleri teşvik etmek için birleşen sanatçılar ve mimarlardan oluşan yeni bir ittifaktır (Lahor, 2007, 118). Hareketin sloganı “Çağın Sanatı, Sanatın Özgürlüğü” olmuştur (Johnson, 2012, 3).

Viyana Secession hareketi, Viyana’da modernizm hamlesine ön ayak olmuştur (Fırıncı & Zencirci, 2006, 139). Viyana, tarihinde ilk kez gelenekle açık bir kopuş olan uygulama ve politika değişikliği yaparak Avrupa modernizminin önemli sanatsal akımlarını sergilemeye başlamıştır. Modernizm terimi, sınırları net olarak belirlenmiş bir tarihsel dönemi değil, zamana uygun estetik bir yaklaşım ortaya koyan bir neslin bilincini karakterize etmektedir (Fliedl, 1998, 68).

Secessionistler buluşacakları, çalışacakları ve sanat politikalarını gerçekleştirmek için eserlerini sergileyebilecekleri kendi binalarına ihtiyaç duymuşlardır (Conrad, 2013, 20–21; Krzysztofowicz-Kozakowska & Mizia, 2006, 227). Bu bina için Viyana Belediye Meclisi tarafından verilen arsa, Friedrichstraße’de Viyana Güzel Sanatlar Akademisi’nin güneydoğusunda ve Ringstraße’den birkaç blok ötede Karlsplatz’ın yakınında yer almaktadır. Binanın yeri, Secessionistlerin Ringstraße’nin tarihselci tarzına karşı radikal bir üslup beyanı yapmalarına izin vermiştir (Shapira, 2016, 64; Warren, 2018, 23).

Joseph Maria Olbrich, binanın baş mimarı olarak seçilmiştir. Kübik form üzerinde dört sütundan yükselen yapraklı bir kubbe ile soyut geometrik varyasyon gösteren bir tasarıma sahip olan Secession Binası, 12 Kasım 1898’de açılmıştır (Krzysztofowicz-Kozakowska & Mizia, 2006, 227; Shapira, 2016, 69–70). Bina, mimaride işlevselciliğin öncüsü olarak düşünülebilir (Rosenman, 2011) ve akımın modern fikirlerinin tamamını yansıtmaktadır (Karaahmetoğlu, 2014, 22). Beyaz sıva ile kaplanmış, basit ve katı geometriye sahip formuyla mimarlık tarihçileri tarafından modernizmin habercisi olarak yorumlanmıştır (Neginsky, 2010, 119) (Şekil 3.1).



Şekil 3.1 Secession Binası, 1905 (Österreichische Nationalbibliothek-AKON, 2015g)

1898-1903 yılları arasında Secessionistler tarafından yayımlanan Ver Sacrum dergisi mimariden, iç mimariye, kitap illüstrasyonlarından, cam ve süsleme alanlarına, takı tasarımından heykele, müzik notalarından sahne dekorasyonlarına kadar çok geniş bir yelpazede etkili olmuş; adeta dönemi için bir sanat güncesi olarak kabul görmüştür (Kazanç, 2021, 626). Secession Binası, “Gesamtkunstwerk” vizyonunu karşılayabilecek çok yönlü (Rosenman, 2011) sergi salonlarının yanı sıra Ver Sacrum sanat dergisinin yazı işleri ofisine tahsis edilen odaları da barındırmıştır (Krzysztofowicz-Kozakowska & Mizia, 2006, 227). 1899’dan itibaren Ver Sacrum’un yazı işleri Hoffmann’ın tasarladığı Ver Sacrum odalarında devam etmiştir (Breuer, 2002, 47; Karaahmetoğlu, 2014, 26).

3.3.1 Otto Wagner Okulu’nun Viyana Secession’a Etkisi

Otto Wagner, 13 Temmuz 1841’de Penzing’de doğmuştur (Charles & Carl, 2011, 172). 1857-59 yılları arasında Viyana’da Politeknik Enstitüsü’nde (şu an Viyana Teknik Üniversitesi), 1860-61 yılları arasında ise Berlin’de Königlische Bauakademie’de (Kraliyet Yapı Akademisi) okumuştur. Aynı zamanda 1860-63 yılları arasında Viyana Güzel Sanatlar Akademisi’nde eğitim almıştır (Akış, 1997, 1894; Sarnitz, 2005, 91).

Wagner'in mesleğe başladığı 1860'ların sonlarında, yeni yükselmekte olan Viyana liberal kentsoylusunun büyük kamu ve özel yapı komplekslerinin yer aldığı Ringstraße'nin geliştirilmesi hız kazanmıştır (Akış, 1997, 1894). Bu yüzden Wagner, kariyerine Ringstraße dönemi mimarı olarak başlamış, bu dönemde Viyana'nın en köklü mimarlarından ve şehir plancılarından biri olmuştur (Paden, 2010, 231).

Wagner, çoğunluğu 1894-1900 yılları arasında oluşturulan demiryolu istasyonları komisyonlarını içeren şehrin genel planlaması için düzenlenen bir yarışmayı kazanmıştır (Bailey, 2013, 12). Viyana Metrosu'nda yaptığı çalışmalarda, Endüstri Devrimi'nin imalat ve yapım teknikleri üzerindeki etkisinin farkına varmış ve yeni bir tarza ihtiyaç olduğuna ikna olmuştur (Barnes, 2009, 2). Böylece 1890'larda modern kent mimarisinin etkin kuramcısı ve öncüsü olarak tanınmıştır. Wagner, toplumsal yaşamın odak noktasını oluşturacak 30'dan fazla istasyon binası tasarlamıştır. En ünlü uygulaması, Karlsplatz Metro İstasyonu'dur (1897) (Akış, 1997, 1894) (Şekil 3.2).



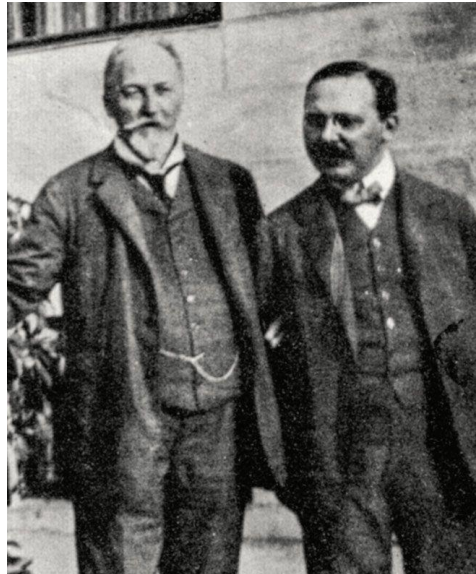
Şekil 3.2 Karlsplatz Metro İstasyonu (Wien Museum, 2023)

1894'te Viyana Güzel Sanatlar Akademisi'nde mimarlık kürsüsüne atanarak burada profesörlük görevini almıştır (Sarnitz, 2005, 92). Wagner Okulu, geleneksel olanla mücadele etmiştir (Ludwig, 1896, 45). Wagner, teorik talepleri doğrultusunda akademideki öğretim yöntemlerini kökten değiştirmiştir (Kurdiovsky, 2006, 264).

Carl von Hasenauer'in yerini aldığı akademide öğrencilerin yararına (Gresleri, 1985, 20) dünya çapındaki fikirlerini "Moderne Architektur: Seinen Schülern ein auf diesem Kunstgebiete" (1896) ve "Die Baukunst unserer Zeit (Çağımızın Mimarisi)"

(1914) yayınlarıyla yaymıştır (Charles & Carl, 2011, 177). Moderne Architektur adlı kitabında yayımladığı ders notlarında, yaygın mimarlık anlayışını eleştirerek, 19. yüzyılda toplumsal değişime ham üslubun geliştirilmesiyle ulaşamayacağını söylemiş ve biçimin belirlenmesinde işlevin önceliğini savunmuştur (Akış, 1997, 1894).

Hem Wagner'in öğrencisi hem de Wagner okulunun önemli çehrelerinden biri olan mimar Josef Hoffmann (Şekil 3.3), çok önemli bir öğretmen olduğunu düşündüğü Wagner'in öğrencilerini gözlemleyerek gizli yeteneklerini ortaya çıkardığını, yönlendirdiğini, cesaretlerini ve umutlarını sürdürmeleri konusunda teşvik ettiğini söylemiştir. Hoffmann, Carl von Hasenauer'in yanında çalışarak geçirdiği zamana dair tamamen farklı bir görüşe² sahiptir. Öğretmenlerin, öğrencilerine ve onların çalışmalarına karşı gösterdiği ilgisizliği eleştirmiştir. Wagner ise tam tersidir. Öğrencilerinin çalışmalarını her gün izlemiş ve zaman zaman onları örneğin Viyana'nın Stadtbahn toplu taşıma sisteminin yerleşim planının tasarım aşamasında olduğu stüdyosunda çalışmaya davet etmiştir. Stüdyosu doğrudan akademi sınıflarına bitişik olduğundan, teori (akademisyenler) ve pratik (bir mimar olarak fiili çalışma) her zaman birlikte ilerlemiştir (Kurdiyovskiy, 2006, 261, 264; Turani, 2020, 642).



Şekil 3.3 Otto Wagner ve Josef Hoffmann, 1911 (MAK, tarih bilinmiyor)

² Hoffmann'ın Hasenauer'in eğitimi hakkındaki görüşleri için bkz. Kurdiyovskiy, 2006, 26.

Wagner Okulu'nda öğrenci olarak başlayan herkes avantajlı bir duruma geçmiş, kolayca bir iş ve komisyon bulmuştur. Hatta okuldan mezun olan mimarların çoğu, daha sonra kendi etkili okullarını kurmaya devam etmiştir (Kurdiyovsky, 2006, 266; Lux, 1914, 141). Viyana Secession'u kuran sanatçılar genellikle yüzyılın son zamanlarında Wagner'in çevresinde toplanmış öğrencilerinden ibarettir (Turani, 2020, 641). Wagner, öğretim ve akıl hocalığı yoluyla Loos, Hoffmann ve Olbrich gibi Viyana'nın önde gelen yeni nesil mimarlarını etkilemiştir (Smith, 2005, 119; Sterner, 1982, 116). Genç mimarlara verdiği ilhamla, Viyana'nın tarihselcilikten moderniteye geçişini temsil etmiştir. Öğrencilerinin tasarımlarının başlangıçta sadece Wagner'in fikirlerinin varyantları olması ve onun gibi önemli bir sanatsal kişiliğin tüm öğrencilerde iz bırakması kimseyi şaşırtmamalıdır. Ancak Wagner, öğrencilere, kişiselliklerini harekete geçirmeleri için alan yaratmaya çalışmıştır. Böylece öğrencileri onun fikirlerini sadece kullanmakla kalmamış, daha da geliştirmiştir (Charles & Carl, 2011, 177; M. F., 1895, 54).

Wagner, Viyana'nın yeni modern sanat hareketi olan Viyana Secession'un etkisi altına girmiş ve 1899'da harekete katılmıştır. 1896-1901 yılları arasında bir dizi Viyana Secession tarzında yapı tasarlamıştır. 1902'de, daha modern ve işlevselci bir yaklaşım lehine bu tarzı terk ederek 1905'te hareketten ayrılmıştır (Paden, 2010, 232, 240; Sarnitz, 2005, 92). Wagner'in katkısı, Gesamtkunstwerk fikrine az; ancak tarihi örnekleri sorgulamaya, mimarlığın yeni, özgün yöntemlerini ve ifadelerini aramaya çoktur (Barnes, 2009, 2).

Ticari ve evsel işlev için binaların kullanımı, Viyana'da Wagner tarafından Ankerhaus (1894-1895) ile geliştirilmiştir (Kuleli & Pfeiffer-Taş, 2022, 63). Linke Wienzeile'de (Viyana) yer alan ve bitişik iki apartman olan Majolika Evi (1898-99) ve Madalyon Evi'ni gerçekleştirirken, modern insanı, yeni yapı gereçlerinin olanaklarını ve Viyana Secession'un tarihsel olmayan estetiğini göz önüne almıştır (Akış, 1997, 1894). Wagner'in önemli projelerine Neumann Alışveriş Merkezi (1895), Die Zeit Telgraf Ofisi (1902), Postsparkasse (Posta Tasarruf Bankası) (1904-12) (Şekil 3.4), St. Leopold Kilisesi (1905-07) ve bu tez çalışmasında daha sonra değinilecek olan Lupus Sanatoryumu (1910-13) örnek olarak verilebilir (Smith, 2005, 119). Postsparkasse, Villa Wagner II (1912) ve St. Leopold Kilisesi dahil

olmak üzere bir dizi “modern” binayı 1902’den 1918’deki ölümüne kadar olan “modern dönemi” sırasında inşa etmiştir (Paden, 2010, 232). Postsparkasse binasının cephe ve iç mekân tasarımlarında Endüstri Devrimi’nin etkisiyle ortaya çıkan dönemin yeni malzemelerine, yeni inşaat teknolojilerine ve işleve yönelik tutuma yer vererek modernizme geçişin önemli temsilcilerinden biri olmuştur³ (Temel, 2021, 157).



Şekil 3.4 Postsparkasse Doğu Cephe, Wagner (Pfeiffer-Taş, 2019)

Modern mimarinin temelini oluşturan, yüzyılın dönüşünün yansıtıcı sanatçılarından biri olan, sayısız yazıları ve ders kitabı olarak kullanılan kitapları üzerinden kendinden sonraki nesillere mimarlık, sanat ve tasarım alanında önemli katkılar sağlayan Wagner (Stern, 1982, 116; Temel, 2021, 155), 11 Nisan 1918’de Viyana’da vefat etmiştir (Sarnitz, 2005, 93).

3.3.2 Viyana Secession Akımı’nın Kurucuları

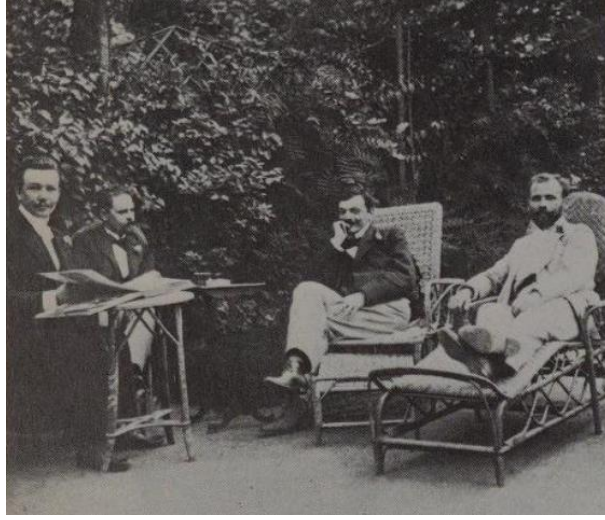
Viyana Secession, resim, müzik, mobilya tasarımı, moda, mimari, iç mimari, heykel, grafik, kitap illüstrasyonları, cam, süsleme, tekstil ve sahne tasarımı gibi alanlarda yeni bir biçim olarak kendini göstermiştir (Johnson, 2012, 3; Karaahmetoğlu, 2014, 25, 48). Viyana Secession sanatçıları, sanat (güzel sanatlar) ve zanaat (uygulamalı sanatlar) arasındaki çizgiyi kaldırarak zanaat ürünlerini sanat

³ Ayrıntılı bilgi için bkz. Temel, 2021.

eseri yapmak istemiştir (Conrad, 2013, 20). Geçmişin sanatından ayrılmayı, modernizmin Avusturya’da kurulmasını, Gesamtkunstwerk terimine dayanarak tasarımcılar, zanaatkârlar, grafik sanatçıları, mimarlar, metal işçileri ve gravürcüler de dahil olmak üzere sanatçı ve zanaatçı herkesin içinde yer aldığı ve her alanda yeniden doğuş oluşturacak bir yapılanmayı hedeflemişlerdir (Rogoyska & Bade, 2011, 208; Yıldırım, 2011, 109).

Faaliyetinin ilk döneminde hem tüm imparatorluktan hem de diğer Avrupa devletlerinden sanatçılara açık olan Viyana Secession’da kırk sanatçı üye yer almıştır. Bunlardan 23’ü Künstlerhaus’tan, 12’si Viyana dışından gelmiştir ve 5’i ise herhangi bir gruba ait değildir (Krzysztofowicz-Kozakowska & Mizia, 2006, 221). Başından beri, mimarlar (özellikle Wagner çevresinden) grubun bir parçası olmuştur (Breuer, 2002, 47). Gustav Klimt (1862-1918), Ernst Stöhr (1860-1917), Franz Matsch (1861-1942), Carl Moll (1861-1945), Wilhelm List (1864-1918), Alfred Roller (1864-1935), Josef Engelhart (1864-1941), Joseph Maria Olbrich (1867-1908), Max Kurzweil (1867-1916), Koloman Moser (1868-1918) ve Josef Hoffmann (1870-1956) gibi birçok sanatçı katılmıştır (Charles & Carl, 2011, 55; Breuer, 2002, 47).

Klimt, Hoffmann, Olbrich ve Moser grubun en önemli temsilcilerindendir (Şekil 3.5). 1893’ten beri Künstlerhaus üyesi olan Klimt, 1897’de eski nesil sanatçılara karşı çıkanlardan ve dernekten ilk ayrılanlardan biridir. Birkaç yakın arkadaşıyla birlikte aynı yıl Viyana Secession’u kurarak hareketin ilk başkanı olmuştur. Secessionistler arasında belki de en çok tanınan kişi olan Klimt “İsyanın Lideri” olarak adlandırılmıştır. Hoffmann ile Moser, Klimt’i takip ederek bu yeni gruba katılmış ve üçü, sanatsal ifade özgürlüğünü, açık sanat ve sergi politikasını savunmuştur (Bailey, 2013, 7; Fliedl, 1998, 60; Conrad, 2013, 8; Lahor, 2007, 117). Bu sanatçılar sanat ve zanaatta reform yapma fikrine sahiptir (Breuer, 2002, 47).



Şekil 3.5 Olbrich (solda), Moser (ortada), Klimt (sağda), Villa Moll'ün bahçesinde
(Schweiger, 1984, 8)

3.3.3 Viyana Secession Akımı'nın Öne Çıkan Mimari Özellikleri

Viyana Secession'u kuran çekirdek grup, Art Nouveau'yu benimseyen birçok genç sanatçı ve mimardan oluşsa da hareket belirli bir üslubu yaymaya çalışmamıştır (Neginsky, 2010, 116–117). Secessionistler, tek bir üslubu takip etmek yerine ortak bir felsefe paylaşmış ve her şeyi kapsayan bir sanatsal ortam sağlamışlardır (Smith, 2005, 113). Yeni sanatsal ifadeler aramış, kendi güzellik ideallerini geliştirmiş ve hareketlerini politik, ekonomik veya finansal kısıtlamalara boyun eğmeyi gerektirmeyen bir yöne yönlendirmek istemişlerdir (Charles & Carl, 2011, 89–90). Sanat eserlerinin sergilenmesi için onay ve kabul kriterlerini reddedip, disiplinler arası iş birliğine sahip bağımsız bir sanat ortamını savunmuşlardır. Viyana Secession, sanatın toplum tarafından ulaşılabilirliğini sağlamak ve sanatı belli bir kesimin otoritesinden çıkararak Gesamtkunstwerk anlayışını kabul ettirmek çabasında olmuştur (Kazanç, 2021, 621, 623).

Art Nouveau ve Viyana Secession mimarlarının eskizleri hem benzerliklere hem de farklılıklara sahiptir (Smith, 2005, 114). Viyana Secession'un ilk çalışmalarında ondüleli hatlar ve çiçekli süslemeler yer alsa da hiçbir zaman, örneğin, Fransız Art Nouveau'sundaki gibi bir yorum düzeyinde olmamıştır (Aslanoğlu, 1982, 22–23). Yüzyılın başında birçok Viyanalı tasarımcı, Art

Nouveau'nun akıcı çizgilerinden uzaklaşarak daha geometrik tasarımlara geçmek istemiştir (Fitzgerald & Hibbert, 2007, 2).

1901'den önce, Secessionistlerin sergi alanlarının ve sergilenen nesnelere ilişkin çoğu, erken dönem, Art Nouveau'nun eğrisel biçim özelliklerini taşıırken; yüzyılın başlangıcından hemen sonra Viyana Secession'un önde gelen tasarımcılarının çalışmalarında doğrusallığa kararlı bir eğilim ortaya çıkmıştır. Bu dönüşüm en çok Hoffmann ve Moser'in tasarımlarında belirgindir. Birlikte Viyana Secession'un sembolik biçim dili hâline gelen modüler, geometrikleştirilmiş unsurlar içeren bir üslup oluşturmuşlardır. Bu yeni Viyana Secession'un basit çizgileri, birincil biçimleri ve tekrarlanan motifleri, işlevselciliğin daha sonraki ortaya çıkışını öngörmüş ve Viyana Modernizmi ile eş anlamlı hâle gelmiştir (Long, 2007, 7-8). Hoffmann'ın yanı sıra Wagner ve Olbrich gibi hareketin önde gelen mimarları da bina tasarımına daha saf geometrik formlar getirmeye odaklanmıştır (Bailey, 2013, 8).

Secessionist üslup zamanla daha sade ve işlevsel hâle gelmiştir. Yüzeyleri süslemek için geometrik desenler giderek daha fazla kullanılırken, iç dekorasyonda sıkı bir uyum hâkim olmuştur. Saksılardan tırabzanlara, mobilyalardan halılara, duvar kağıtlarından küçük ev eşyalarına kadar her şey uyumlu olarak tasarlanmıştır (Sterner, 1982, 107). Viyana Secession tasarımlarında simetri sıklıkla görülmektedir.

20. yüzyılın başında ortaya çıkan modern çağ büyük ölçekli konstrüksiyonlardan hoşlanmaktadır. Modern tasarımlarda daha az çeşitlilik sunan görüntüler, daha uzun düz çizgiler, daha geniş yüzeyler, daha büyük hacimler sıklıkla yer almıştır. Bu yüzden, binaların cepheleri tasarlanırken gösteriş yerine minimalist anlayış ön plana çıkmıştır. Modern mimarlıkta en çok imkân sunan çözüm olan düz çizginin ne kadar önemli olduğu defalarca vurgulanmıştır (Wagner, 2020, 43, 63). Süslenmiş olanı soyma yörüngesi kolay değildir. Bu yüzden bazı Viyana Secession üyelerinin Art Nouveau'nun daha gösterişli tarzına geri dönme eğilimi, hareketin etkisini azaltmış ve Hoffmann'ın kurulmasına yardım ettiği hareketten daha sonra ayrılmasına neden olmuştur (Bailey, 2013, 12).

BÖLÜM 4

JOSEF HOFFMANN (1870-1956)

Bu bölümde Viyana Secession'un en önemli tasarımcı ve mimarlarından olan Josef Hoffmann'ın hayatı, üslubu, bazı yapıları, Viyana Atölyeleri'ni kurma süreci ve Gesamtkunstwerk anlayışıyla olan ilişkisi hakkında bilgi verilecektir.

4.1 Josef Hoffmann'ın Hayatı

Josef Hoffmann, 1870'te Moravya'nın (şimdi Çek Cumhuriyeti) (Smith, 2005, 135) Pírnitz kentinde doğmuştur (Muir, 2014, 3) (Şekil 4.1). Hoffmann, varlıklı bir ailede büyümüştür. Ailesi, yüzyılın başında bir iplik fabrikası kurmuş ve el baskılı kumaş üretimi ile uğraşmıştır. Hoffmann'ın babası hem belediye başkanı hem de bu tekstil fabrikasının ortak sahibiydi. Annesi Leopoldina ise hevesli ve yetenekli bir müzisyendi (Gresleri, 1985, 190; Wien Geschichte Wiki, 2022).



Şekil 4.1 Josef Hoffmann, yaklaşık 1925 (Sekler, 1985, 230)

Hoffmann, 1879'da klasik eğitim almak ve hukuk alanında kariyer yapmak amacıyla Jihlava'daki (Çek Cumhuriyeti) devlet okuluna (1879-86) kaydolmuştur. Fakat, kasabasında bir yıl tekrar okula gitmek zorunda kalan tek çocuk olmuştur. Kötü performansını gören, sanata ve tasarıma olan ilgisini fark eden ailesi, daha

sonra onu Brno'daki Devlet Meslek Okulu'na (Staatsgewerbeschule) (1887-91) kaydettirmiştir (Gresleri, 1985, 190; Muir, 2014, 3; Sekler, 1985, 11) (Şekil 4.2). Profesyonel eğitimine 1892'de Viyana Güzel Sanatlar Akademisi'nde hem Viyana'nın Revival tarzının hem de Ringstraße'nin önde gelen mimarlarından (Barnes, 2009, 3) Carl von Hasenauer'in (1833-94) yanında başlamıştır. Hoffmann, Hasenauer'in Revival mimarlık öğretimi yöntemini beğenmemiş, mimarlık ve sanatın sürekli tarihselciliğinden uzaklaşmak istemiştir (Muir, 2014, 4).



Şekil 4.2 Brno'daki Devlet Meslek Okulu Öğrencileri (en sağda Hoffmann), 1889
(MAK, tarih bilinmiyor)

1894'te, Hoffmann'ın üzerinde büyük bir etki bırakacak ve akıl hocası olacak olan mimar Otto Wagner, Hasenauer'in Viyana Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki mimarlık profesörlüğü görevini devralmıştır. Hoffmann, 1894'ten itibaren öğretme tarzı Hasenauer'inkinden çok daha yaratıcı olan Wagner'in verdiği eğitimle mimarlık okumuş (Wien Geschichte Wiki, 2022; Muir, 2014, 5) ve 1895'te diplomasını almıştır (Gresleri, 1985, 190).

Hoffmann, 1895'te (Bailey, 2013, 13) Café Sperl'de Moser, Olbrich, Leo Kainradl, Max Kurzweil, Carl Otto Czeschka (Yüksel, 2022, 61) ve Leopold Bauer ile birlikte Siebener Club'ı (Seven Society-Sevener's Club-Yedi Kulübü) kurmuştur. Siebener Club, Wagner'in onayıyla kurulan ve okulun programını Avrupa'daki

sanatsal gelişmelerin daha kapsamlı bağlamına genişletmeye çalışan bir “sanat dostları” topluluğuydu. Viyana Secession’un öncüsü olan bu kulübün birincil amacı, 19. yüzyılın geleneklerinin dışında kalan sanatın sınırlarını keşfetmek ve yeni trendleri tartışmaktır (Barnes, 2009, 3; Gresleri, 1985, 190).

Hoffmann, 1895 tarihli “Forum Orbis-Insula Pacis (Dünya Forumu-Barış Adası)” sloganı altında ortaya koyduğu tez projesiyle (Hoffmann, 1895b, 55), mimarlık eğitimini bitirdikten sonra aynı yıl Roma Ödülü’ne layık görülmüş (Barnes, 2009, 3; Smith, 2005, 135) ve birkaç ay sonra İtalya’ya gitmiştir. Bu seyahat ödülü sayesinde klasik mimariyi inceleme fırsatı olmuştur. Seyahat sırasında çizdiği (Şekil 4.3) 200’den fazla eskizin bazıları aynı yıl Der Architekt’te, “Avusturya Rivierası Mimarisi” başlıklı bir makale için illüstrasyon olarak yayımlanmış; bazıları ise Ver Sacrum’da Loos’un yorumuyla ortaya çıkmıştır (Barnes, 2009, 3; Gresleri, 1985, 21, 190).



Şekil 4.3 Hoffmann, Roma’da Eskiz Çizerken (Sekler, 1985, 234)

Wagner, Hoffmann’da büyük yetenek görmüş ve 1896’da onu kendi firmasında mimar olarak çalışması için seçmiştir. Hoffmann, Wagner’e ve stüdyosuna hayranlık duymuş, ürettiği mimarinin özgünlüğünde onu “çağ açan” olarak adlandırmıştır. Viyana’nın mimari geleneklerine meydan okumak için eğitim veren ve cesaret sağlayan Wagner’in öğretilerine çok şey borçludur. Hoffmann bu stüdyoda, Moser ve Olbrich ile çalışmıştır (Muir, 2014, 5).

1897'de Klimt ve Moser ile birlikte Viyana Secession hareketini kurmuştur (Bailey, 2013, 13). Hoffmann'ın mimaride ve dekoratif sanatlarda yapmak istediği şey geleneklerden kopmak olduğu için, bu gruba neden ilgi duyduğu açıktır (Muir, 2014, 6). Sanat ve mimaride kabul edilen değerleri sorgulamaya yönelik bir ilgisi vardır (Barnes, 2009, 3).

1898'den itibaren kendi ofisini açarak bağımsız bir mimar ve tasarımcı olarak çalışmaya başlamıştır (Wien Geschichte Wiki, 2022; Alsaç, 1997, 797). 1899'da Viyana Uygulamalı Sanatlar Okulu'nda (Kunstgewerbeschule) (şu an Viyana Uygulamalı Sanatlar Üniversitesi) ders vermeye başlamıştır (Barnes, 2009, 3). Aynı yıl yirmi dokuz yaşındaki Hoffmann'a profesörlük verilmiştir (Sekler, 1985, 34).

Hoffmann, Viyana Atölyeleri'nin (1903-32) kurucularından ve işlevsel tasarımın öncülerindedir (Miller vd., 2004, 36). Hoffmann'ın 1899'dan 1936'da emekli olana kadar öğretmenlik yaptığı Viyana Uygulamalı Sanatlar Okulu'ndaki (Sekler, 1985, 240) etkisi ve öğrencilerinin eserlerinde fikirlerinin hayatta kalması göz ardı edilmelidir. Tutkulu ve popüler bir eğitimci olarak, bir öğretmenin öğrencilerine mümkün olan özgürlüğü vermesi gerektiğini savunmuştur (Thun-Hohenstein, 2012, 106).

Emekli olduktan sonra da Viyana Uygulamalı Sanatlar Okulu'nda (1937) öğretmenliğe devam etmiştir. Ayrıca Viyana Güzel Sanatlar Akademisi'nde (1946-47) de ders vermiştir (Wien Geschichte Wiki, 2022). Hoffmann'ın hem Viyana Secession'a katılması hem de okulda ders vermesi, döneminin önde gelen sanatçılarının çoğuyla temasa girmesini sağlamış, vizyonunun ve sanatsal ifadesinin genişliğine katkıda bulunmuştur (Barnes, 2009, 3).

1905'te Viyana Secession'dan ayrılan Hoffmann, 1938-39 ve 1945-56 yılları arasında yeniden hareketin bir üyesi, 1948-50 yılları arasında ise başkanı olmuştur. Hoffmann'ın ilk biyografik çalışması 1954'te, sekseninci doğum gününde, yayımlanmış ve bunu çevreleyen şenlikler Viyana'da organize edilmiştir. Çalışmaları çok sayıda yerli ve yabancı ödüle layık görülen en önemli Avusturyalı mimarlardan biri olan Hoffmann, 15 Mayıs 1956'da Viyana'da Salesianergasse 33'teki evinde vefat etmiştir (Gresleri, 1985, 195; Wien Geschichte Wiki, 2022).

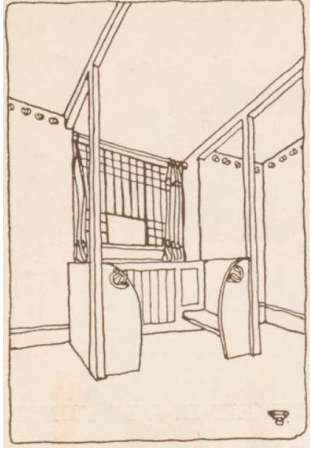
4.2 Josef Hoffmann'ın Üslubu ve Yapıları

Hoffmann, erken çalışmalarında Art Nouveau'nun ilk döneminin etkisi altındadır (Aslanoğlu, 1982, 23). İtalya'dan Viyana'ya dönen Hoffmann, Batı Avrupa'da, özellikle Belçika ve Fransa'da moda hâline gelen ve çiçek motifleriyle karakterize edilen eğrisel Art Nouveau'nun etkisinden bir süre kurtulamamıştır (Thun-Hohenstein, 2012, 86). Fakat ilerleyen yıllarda tasarımları sadeleşmiştir. Hoffmann'ın daha sonra ortaya çıkan köşeli stili Art Nouveau'nun organik nitelikleriyle daha az ve Arts and Crafts hareketiyle daha çok ilgilidir (Miller vd., 2004, 36; Palmer, 2008, 33; Smith, 2005, 135).

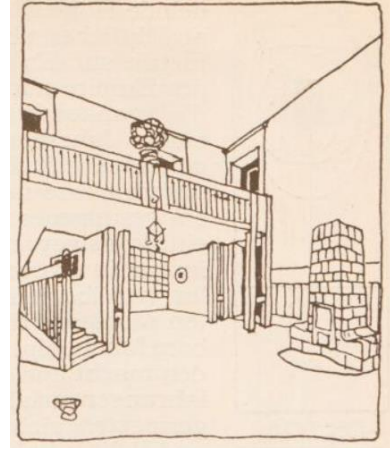
Hoffmann'ın birçok eskizinde benzerlikler bulunmaktadır. Orantı, ölçü veya düz çizgilerin korunmasına yardımcı olması için sık sık kareli çizim kağıtlarına taslaklar çizmiştir (Smith, 2005, 135). 1898 civarında eskizlerini çizmeye başladığı kareli çizim kağıtları Hoffmann'a "Kare-Hoffmann (Quadrat-Hoffmann)" lakabını kazandırmıştır. Bu kağıtlar sayesinde çoğunlukla 1:1, 1:10, 1:50, 1:100 veya 1:200 ölçeğindeki serbest el çizimlerini kolayca yapmış, böylece mimari tasarımlar için bile cetvel kullanmak zorunda kalmamıştır. Ölçek verilmemişse, orantıları bir insan figürü göstermektedir. Hoffmann, tasarımlarının büyük bir kısmını zihninde planladıktan sonra çizim kağıdına aktardığı için nadiren düzeltme yapmıştır. Tasarımlarını birkaç varyasyonda çizen Hoffmann, nihai tasarım olarak en basit olanı seçmiştir. Eşkenar dörtgen, kare, dikdörtgen ve küp gibi en basit geometrik temel formların kullanımı bu dönemde Hoffmann'ın karakteristiğidir ve onun form repertuarını Belçika veya Fransız Art Nouveau'nun zoomorfik ve floral motiflerinden kesin olarak ayırmaktadır (Thun-Hohenstein, 2012, 25–27, 47). İlk kez Hoffmann ve Moser'in başlattığı küçük, geometrik ve soyut desenler, 1899'da Ver Sacrum'da yayımlanmıştır (İmer, 2016, 375).

1900'de Hoffmann'ın Alman sanat tarihçisi Alfred Lichtwark'ın yazdığı "Palastfenster und Flügeltür" kitabı için yaptığı iki illüstrasyon Ver Sacrum'da yayımlanmıştır (Şekil 4.4 ve Şekil 4.5). Bu illüstrasyonlar Hoffmann'ın Batı Avrupa'nın çizgisinden ayrılışının habercisidir. İllüstrasyonlarda düz çizgiler ve dik açılar baskındır, dekor büyük ölçüde azaltılmıştır. Hoffmann'ın kavisli Secessionist

aşamasını, saf ve geometrik bir çalışma dönemi izlemiştir (Thun-Hohenstein, 2012, 89–90).



Şekil 4.4 Yüksek Pencere Denizliği
Eskizi, Hoffmann (Dreger, 1900, 72)



Şekil 4.5 Salon Eskizi, Hoffmann
(Dreger, 1900, 73)

Hoffmann, tasarımlarında en çok geniş beyaz yüzeyleri ve yer yer görülen siyah-beyaz kontrast renk kompozisyonlarını tercih etmiştir (Turani, 2020, 642). Düz beyaza derinlik kazandırmak için formların oluşturduğu gölgeleri kullanan ilk modern o olmuştur (Langseth-Christensen, 1987, 101). Sadeliğe ve beyaza düşkünlüğü daha sonra modernizmin gelişmesine yol açan Hoffmann'ın mimarisinde, plastik değerlerden çok grafik değerler yer almıştır (Altıntaş & Erkmen, 1991, 3).

Hoffmann'ın tasarım stili büyük ölçüde üç gelişme aşamasından geçmektedir. İlki, 1900'den önce, ağırlıklı olarak sergi mekânları ve ticari mekânlar için iç mekân tasarımı üzerine çalıştığı; ikincisi, Viyana Secession sergileri ile yeni tasarım yönünü keşfettiği; üçüncüsü ise Viyana Atölyeleri'nin kurulduğu dönemdir. Viyana Secession sergilerini planlarken Gesamtkunstwerk'in önemine inanan Hoffmann'ın tasarımı 1900'lerde basit ve özlü bir üsluba dönüşmüştür (Kim, 2016, 119).

Hoffmann, ilk olarak, 1894'te Viyana Metro Ağı Sistemi'nin (Wiener Stadtbahn) inşa etme komisyonunu alan Wagner'in atölyesinde iş bulmuştur. Bu projeyi hem teknik hem de sanatsal açıdan o kadar iyi bir şekilde yerine getirmiştir ki, Metro Ağı Sistemi ve istasyon yapıları bugün hâlâ işlevsel durumdadır (Thun-Hohenstein, 2012, 86). Hoffmann, ilk tasarımlarında genellikle stilize bitki

motiflerini kullanmıştır (Sekler, 1985, 25). Bilgi Salonu'nda (Saal der Erkenntnis, 1898) yer alan başlıklarda kare çerçeve içine yerleştirilen stilize bitkiler Hoffmann'ın ileriki yıllarda tasarımlarında sıklıkla yer vereceği kare kullanımının ilk örneklerindendir (Şekil 4.6).



Şekil 4.6 Bilgi Salonu, 1898 (Sekler, 1985, 254)

Hoffmann'ın ilk tasarladığı evlerin çoğu, varlıklı müşteriler için yüzey ve süslemeden yararlanan iç mekânlara sahip olarak planlanmıştır. Hoffmann, ilerleyen yıllarda geleneksel Avusturya iç mekânlarını terk ederek yeni bir tarz oluşturmuştur (Smith, 2005, 135). Döbling'de Hohe Warte'deki sanatçı kolonisi villaları (1900), Viyana'da modern sanatsal ideallerini gerçekleştirme fırsatını ilk kez yakaladığı tasarımlarıdır. Hoffmann, bu villaları Viyana Secession'dan arkadaşları için inşa etmiştir. Evler ayrı ayrı tasarlanmış olsa da genel bir kompozisyon oluşturmaktadır. Dış kısımları birbirleriyle koordine edilmiş ve dik çatılar, üst katın duvarlarının yarı ahşap tasarımı, çeşitli mimari elemanların güçlü rengi ve yapısal kontrastları ile karakterize edilmiştir. Kısmen küçük kare alanlara, pencerelere ve kapı kanatlarına bölünmüştür. Bu villalarda, eğrisel-bitkisel motiflerden sade ve basit tasarım öğelerine doğru tam bir dönüş vardır (Thun-Hohenstein, 2012, 90–91).

Karl Wittgenstein'in Hochreit Av Kulübesi'nin (1905) tasarımında Hoffmann'ın tarzındaki değişiklik dikkat çekmektedir. Stil değişikliği, Stoclet Palas'ta (1905-11) daha belirgindir (Wójcik, 2019, 135). Hoffmann'ın tüm kariyerinin doruk noktası olarak kabul edilebilecek olan, Brüksel'de Avenue de

Tervueren'deki (Sarnitz, 2016, 55) Stoclet Palas, mimarisi, iç dekorasyonu ve bahçe tasarımının birleşimiyle tam bir Gesamtkunstwerk örneğidir. Stoclet Palas'ta, binanın yüzeyi boyunca dikey ve yatay olarak uzanan güçlü doğrusal siyah beyaz ana hatlarla pürüzsüz bir dış cephe ortaya koyulmaktadır. Hem dış cephe hem de iç mekânlardaki duvarlar tıpkı Purkersdorf Sanatoryumu'nun cephesinde olduğu gibi bordürlerle çerçevelenmiştir (Palmer, 2008, 33, 136; Thun-Hohenstein, 2012, 98) (Şekil 4.7).



Şekil 4.7 Stoclet Palas (UNESCO-World Heritage Convention, 2009a)

Hoffmann, 1908'de Viyana Atölyeleri sergisine ev sahipliği yapacak olan Kunstschau binasını (Schweiger, 1984, 80) (Şekil 4.8) Gesamtkunstwerk anlayışıyla tasarlamıştır. Aynı yıl İmparatorluk-Kraliyet ve Devlet Basımevi'nin iş portalının tasarımını yapmıştır (Barnes, 2009, 12).



Şekil 4.8 Kunstschau Binası, 1908 (Wien Geschichte Wiki, 2021a)

1910'da İtalya Krallığı'nın ellinci yıldönümü kutlamaları için Roma'daki Avusturya Pavyonu'nun tasarımını ve inşaatını gerçekleştirmiştir. Avusturya basınında Hoffmann'ın "yeni yolu" tartışması başlamıştır. 1915-18 yılları arasında iç tasarım alanında Stockholm ve Kopenhag'da tek kişilik sergiler düzenlemeye davet edilmiştir (Gresleri, 1985, 192-193). I. Dünya Savaşı'ndan sonra, 1924'te başlayarak, Viyana şehri için Winarskyhof ve Klosehof gibi konut kompleksleri inşa etmiştir (Wien Geschichte Wiki, 2022).

Hoffmann, Wagner gibi iç mekânı, çevreleyen yüzeylerden ayırmaya cesaret edememiştir (Thun-Hohenstein, 2012, 117). Hoffmann'ın Villa Knips (1924-25) yapısında cephenin ayrı ayrı yüzeylerinin bulunduğu ortak bir köşeleri yoktur; bunun yerine, üç dikey paralel kenara bölünerek negatif form verilmiştir. Wagner'in Postsparkasse yapısının cephelerine⁴ benzer şekilde Villa Knips'in cephelerinin yalnızca ortak bir eşkenar dörtgen süslemeyle yapının kendisine tutturulan ince plakalardan oluştuğu izlenimi yaratılmaktadır (Witt-Dörning, 2006, 45).

1925'te Uluslararası Modern Dekoratif ve Endüstriyel Sanatlar Sergisi Paris'te gerçekleşmiştir. Hoffmann, Peter Behrens, Josef Frank ve Oskar Strnad'ın da aralarında bulunduğu bir grupta birlikte, Avusturya Pavyonu'nun serginin tam ortasına inşa etmiştir. Hoffmann'ın çalışmalarının modern mimarlar üzerindeki etkisi çok büyüktü. Hoffmann'ın Salzburg'daki bir sanatoryum projesinde ortaya çıkan işlevselci unsurların Bauhaus dili, 1928-29 yılları arasındaki çalışmalarında alışılmadık bir ara dönemi temsil etmektedir. 1918'de vefat eden ustası Wagner için 1930'da Viyana'da bir anıt tasarımı yapmıştır. Çok geleneksel ve doğrudan Viyana Atölyeleri'nden alınan mektup formlarında "Dem grossen Baukünstler Otto Wagner" (Büyük mimar Otto Wagner'e) yazan basit bir granit sütun tasarlamıştır (Gresleri, 1985, 168, 176, 194).

Hoffmann, mimari yapıların yanı sıra 1000'den fazla küçük ve büyük nesne tasarımı yapmıştır (Barnes, 2009, 13). Mobilya, mutfak eşyaları, duvar kâğıdı, tekstil, giysi ve poster gibi geniş yelpazede tasarım yapan yetenekli bir tasarımcıdır (İmer, 2016, 379-380). Mimari bir projeden, iç mekân tekstillerine ve hatta günlük objelere

⁴ Ayrıntılı bilgi için bkz. Temel, 2021.

kadar birçok ürün tasarlaması, hem tasarımlarında dil birliği olmasını sağlamış hem de sanatçının çok yönlülüğünü göstermiştir (Yıldırım, 2011, 117).

Çalışmalarına yön veren saf çizgiler ve soyut geometrik formların kullanımıyla ayırt edici olan çok çeşitli gümüş ve metal eşyalar üretmiştir. 20. yüzyılın ilk on yılında Viyana Atölyeleri için yaptığı özgün “kafes” tasarımları örnek olarak verilebilir. Gümüş veya boyalı metalden yapılan net, doğrusal kaplar genellikle kafes işi tasarımları oluşturmak için delinmektedir. Bu yöntemle gümüş, beyaz lake metal ve boyalı metalden vazolar, lambalar, masa saatleri ve şamdanlar gibi çeşitli ürünler, delikli oymalı dama tahtası desenlerinden oluşan dekorasyonla süslenmiş sepet şeklinde yapılmıştır (Miller vd., 2004, 174). Hoffmann, kafes işi tasarımlarına Purkersdorf Sanatoryumu’nda da yer vermiştir.

4.3 Josef Hoffmann, Viyana Atölyeleri (Wiener Werkstätte) (1903-1932) ve Gesamtkunstwerk İlişkisi

Hoffmann ve Moser tarafından 1903’te kurulan Viyana Atölyeleri hem lisansüstü öğrencilere iş ve araştırma fırsatları sunmayı (Charles & Carl, 2011, 134) hem de dekoratif sanatları güzel sanatlar seviyesine yükseltmeyi amaçlamıştır (Bahr, 2013, 1). Viyana Atölyeleri’nin kurulmasındaki amaçlardan bir diğeri ise Viyana Secession sanatçı ve zanaatkarlarının, tasarlamış oldukları ürünleri hem üretebilmek hem de aracısız olarak tüketicilere ulaştırabilmektir (Yüksel, 2022, 65). Viyana Secession ve Viyana Atölyeleri’nin yaratılması, kültürel olarak modern çağa sıçramanın bir işareti olmuştur (Charles & Carl, 2011, 55). Aynı zamanda Viyana Atölyeleri, Viyana’da “modernizmin atılımının” kurumsal temeli hâline gelmiştir (Fliedl, 1998, 67).

Viyana Atölyeleri, Secessionist hareket içinde, tasarımla üretimi birleştiren bir ticari girişimdir ve birçok sanatçı-zanaatçının üye olduğu bir dernektir. Bir araya gelen zanaatçı ve sanatçıların amacı, gündelik yaşamda kullanılan ve seri üretilmiş zevksiz her türlü eşyanın daha estetik yapılmasıdır (Yıldırım, 2011, 111). Viyana Atölyeleri, sofistike bir izleyici kitlesi için mimari ortamdan en küçük dekoratif aksesuara kadar iyi tasarlanmış, genellikle el yapımı bir dizi ürün sunmaya çalışmıştır (Fitzgerald & Hibbert, 2007, 2). Yemek takımı, mobilya, mücevher,

seramik, poster, kumaş ve moda tasarımından oluşan zengin bir yelpazeye sahiptir (Bjorklund, 1990, 103). Hoffmann hem yaratıcı fikirlerinin tamamını bu atölye de gerçekleştirebilmiş hem de sosyal görüşlerini ifade edebilmiştir (Sterner, 1982, 115). Aynı zamanda Viyana Atölyeleri'nin sanatsal yönetimini üstlenmiştir. Hoffmann, Moser ve Olbrich esas olarak mimarlık ve mobilya alanından sorumlu olsalar da cam işçiliği, mücevher, moda, seramik ve tekstil gibi diğer tüm çalışma alanlarına da katkıda bulunmuşlardır (Charles & Carl, 2011, 149, 155).

Viyana Atölyeleri'nde, etkinliğinin ilk dönemi olan 1903-07 yılları arasında "Kare Stil (Quadratstil)" hâkimdir. Simetrinin, sade formun, azaltılmış süslemenin, malzemelerin dekoratif özelliklerinin, kare-dikdörtgen gibi geometrik şekillerin ve siyah-beyaz renk kontrastlarının kullanılmasıyla karakterize edilmiştir. Hoffmann ve Moser tarafından tasarlanan, siyah-beyazın hâkim olduğu, geometrik yapı elemanlarına sahip kübik mobilyalar ve kareli zeminler Kare Stil'in en güzel örneklerindedir (Wójcik, 2019, 130).

Viyana Atölyeleri'nin büyümesi ve başarısı, Avusturya'nın 1914'te I. Dünya Savaşı'na girmesiyle engellenmiştir (Bahr, 2013, 34). 1920'lerin sonunda yönetimdeki anlaşmazlıklar 1932'de Viyana Atölyeleri'nin dağılmasına neden olmuştur (Fahr-Becker, 2008, 12). 1948'de Viyana Atölyeleri'nin yeniden doğuşu olarak Avusturya Atölyeleri (Österreichische Werkstätten) kurulmuştur ve günümüzde de birçok ürün sunmaya devam etmektedir (Österreichische Werkstätten, 2023).

Viyanalılar, Gesamtkunstwerk'te sanat, mimarlık ve tasarımı bir araya getiren ilk kişiler arasındaydı ve o zamanlar nadir görülen sanatların bu karşılıklı bağımlılığı onların uzmanlık alanıydı (Bjorklund, 1990, 103). Mimari ve tasarımdaki Gesamtkunstwerk fikrinin, sanatsal değerlerden artan memnuniyetsizlik, yeni sanayileşmiş imalat tekniklerinin geliştirilmesi, Fin-de-Siècle Viyana'nın sanatsal mayası ve Hoffmann'ın özel vizyonu gibi birkaç şeyin sonucunda geliştiği görülebilir (Barnes, 2009, 5).

Hoffmann, herhangi bir tasarım projesi için yalnızca amaç ile ilişkili basitlik ve özgünlüğü değil, aynı zamanda iç mekânın her odasının ve hatta bu odaların içindeki mobilyaların dış görünüşünden çizilen entegre bir varlık olarak anlaşılabilceği

Gesamtkunstwerk anlayışını savunmuştur. Hoffmann, Gesamtkunstwerk anlayışıyla yaratılmış bina ve iç mekânı ortaya çıkaran dış cephe konseptini Purkersdorf Sanatoryumu yapısında uygulamıştır (Imrie, 2008, 61,62).

Hoffmann, 1901’de Das Interieur dergisindeki “Einfache Möbel (Basit Mobilya)” isimli makalesinde hem dış cephenin iç mekânla hem de iç mekânların kendi aralarında bağlantılı olarak bir bütün gibi görünmesi gerektiğine inandığını söylemiş ve böylece Gesamtkunstwerk anlayışının gerekliliğini savunmuştur (Hoffmann, 1901, 203).

1900’ün ilk yıllarında, özellikle sanatın zengin patronlarının evleri başta olmak üzere özel evler için yapılan tasarımlar, mimarlara ve sanatçılara hem yaratıcılıklarını kullanmaları hem de Gesamtkunstwerk anlayışını gerçekleştirmeleri için fırsat vermiştir (Sterner, 1982, 28). Mimari yenilikler açısından Viyana Atölyeleri, Hoffmann’ın eksiksiz ve mükemmel sanat eserleri olan iç ve dış mekânlar yaratma hedefini gerçekleştirmesine yardımcı olmuştur (Muir, 2014, 19).

Secessionist Gesamtkunstwerk’in en bilinen örneği, Hoffmann’ın Stoclet Palas yapısıdır (Şekil 4.9 ve Şekil 4.10). Gesamtkunstwerk’in ders kitabı örneği niteliğindeki Stoclet Palas, sadece hareketin en önemli eserlerinden biri değil, aynı zamanda Art Nouveau döneminde Avrupa’nın herhangi bir yerinde üretilmiş en mükemmel yapılardan biridir (Bahr, 2013, 7; Sterner, 1982, 108, 110).

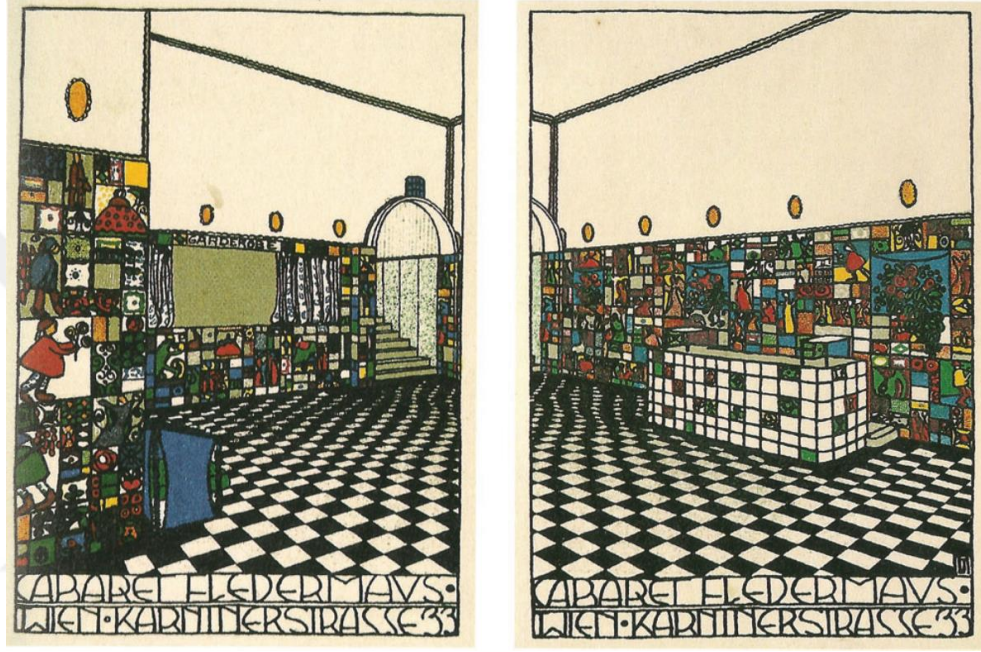


Şekil 4.9 Stoclet Palas, Yemek Odası
(Pevsner, 1968, 167)



Şekil 4.10 Stoclet Palas, Salon (Pevsner,
1968, 167)

Hoffmann'ın hazırladığı planlara göre inşa edilen Fledermaus Kabaresi (Cabaret Fledermaus) adında bir tiyatro ve kabare 1907'de Kärntnerstraße'de açılmıştır (Şekil 4.11). Fledermaus Kabaresi'nin tasarımı en ince ayrıntısına kadar özenle planlanmış ve Gesamtkunstwerk anlayışını yansıtmıştır (Sternner, 1982, 108). Fledermaus Kabaresi, Viyana Atölyeleri için önemli ve sembolik hâle gelen bir girişimdir. Binanın tasarımında oditoryuma giriş holünün mimari detaylandırması Hoffmann tarafından gerçekleştirilmiştir (Arpak, 2013, 198).



Şekil 4.11 Fledermaus Kabaresi, Giriş Holü (Arpak, 2013, 197)

BÖLÜM 5

PURKERSDORF SANATORYUMU'NUN İNCELENMESİ

Bu bölümde Josef Hoffmann'ın Viyana Secession kapsamında ve Gesamtkunstwerk anlayışıyla tasarladığı Purkersdorf Sanatoryumu hakkında inceleme yapılacaktır. Önce sanatoryumun genel tanımı yapılacak, ardından Purkersdorf Sanatoryumu'nun tasarım ve inşa sürecine, mimari üslubuna, malzeme kullanımına, cephe ve plan özelliklerine yer verilecektir. Purkersdorf Sanatoryumu'nun, Gesamtkunstwerk terimi bağlamında incelenmesi amaçlandığı için iç mekân analizine de değinilecektir. Aynı zamanda sanatoryumun günümüze kadar geçirdiği değişimlere ve restorasyon aşamasına ilişkin bilgiler aktarılacaktır.

5.1 Sanatoryum Yapılarının Ortaya Çıkışı

Sanatoryum kelimesinin etimolojik kökeni Latince “sanare”den (şifa vermek-iyileştirmek) gelmektedir (Daniel, 2011, 162). Sanatoryumlar, hastaların uzun süre kalabilmeleri için tasarlanmış ve verem savaşı tarihinde birinci derecede önem atfedilen bir merkez olarak kabul edilmiştir (Tuğluoğlu, 2008, 11). Genellikle kırsal alanlarda bulunan sanatoryumların esas fonksiyonları, kabul edilen hastalar için çeşitli tedavi türleri, çoğunlukla yatak istirahati, masaj, banyo, egzersiz ve diyet rejimleri, temiz hava ve güneş kürleri, uygun bir vantilasyon (havalandırma) temini ve şahsi-umumi hijyen kaidelerinin öğretilmesini içeren yerlerdir (Heaf ve Rusby, 1951, 158; Topp, 1997, 416).

Sanatoryum yapıları, tasarımı ve görünüşü açısından hastanelerden farklıdır (Hall, 1905, 357). Sanatoryum benzeri ilk kuruluş, 1645'te Fransa'nın Marguerite Rousselet Reims kentinde “Maison de Saint-Marcoul” ismiyle kurulmuştur. Bu tesisin amacı o yıllarda oldukça tehlikeli ve bulaşıcı olan sıracı hastalığına yakalanan insanları gözetim altında tutmaktır (Yılmaz, 2014, 36).

Orta Avrupa'nın ilk modern su tedavisi kliniği 1833'te Gräfenberg'de (Lázně Jeseník /Çek Cumhuriyeti) Vincenz Priessnitz tarafından inşa edilmiştir. 1850'lerden bu yana, Avrupa'nın üst sınıflarına hem yeni sosyal alanlar hem de çok çeşitli tıbbi durumlar için pahalı tedaviler sunan özel sanatoryumlar Orta Avrupa'da gelişmiştir (Wieber, 2011, 60, 80). Aynı şekilde tıp tarihçisi Edward Shorter da araştırması sonucunda bu türdeki birçok kurumun 19. yüzyılın son çeyreğinde Orta Avrupa'da ortaya çıktığını söylemiştir (Topp, 1997, 416).

19. yüzyılın sonunda her geçen gün yeni sanatoryumlar açılmaya devam etmiştir (Yılmaz, 2014, 38). Nevrasteni (sinir yorgunluğu) ve histeri gibi durumlar 19. yüzyılın sonlarında yeni değildir. Ancak yeni olan, bu durumların şehirleşmenin, endüstrileşmenin, teknolojik-bilimsel ilerlemenin ve genel olarak daha hızlı bir yaşam temposunun getirdiği sağlıksız, talepkâr ve düzensiz yaşam tarzlarından kaynaklandığı fikrinin açıklanmasıdır. 1900 civarında, Habsburg İmparatorluğu'nun Avusturya kesiminin nüfusunun zihinsel ve fiziksel sağlığı, hükümet, tıp ve halk için bir endişe nedeni olmuştur. Richard von Krafft-Ebing ve onun gibi düşünen doktorlar, sinir rahatsızlıklarının nedenlerinin özel olarak kurulmuş sanatoryumda uyguladıkları bir dizi terapi kullanılarak ele alınabileceğini savunmuştur (Imrie, 2008, 58–59).

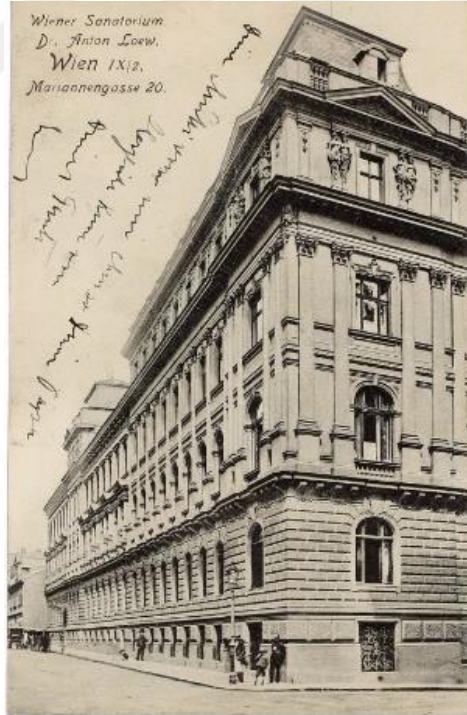
Sinir hastalıklarının tedavisinde iki durum uygulanmaktadır. İlki masaj, banyo, hidroterapi, elektroterapi, pasif ve aktif egzersiz (mekanoterapi), güneş ve temiz hava kürleri gibi fizik tedavi uygulaması yoluyla gerçekleştirilebilir. İkincisi, hastanın normal (zararlı) çevresinden uzaklaştırılması ve günlük yaşamının tüm yönlerinin doktor tarafından reçete edilen rejime tabi kılınmasıdır. Böyle kapsamlı bir tedavi için ideal ortam, sinir rahatsızlıkları için sanatoryumdu. Tedavi, hastaların olağan ortamından çok uzak bir yerde, katı bir günlük rejim içinde uygulanmış; bu süreçte dağ ve kıyı iklimlerinin özellikle faydalı olduğu düşünülmüştür (Imrie, 2008, 59; Topp, 1997, 417).

Aşağıda incelemesine yer verilen Loew Sanatoryumu ve Fürth Sanatoryumu, 19. yüzyılın sonlarında Viyana'da inşa edilmiştir. Bu iki sanatoryum incelenerek erken dönemlerde Viyana'da inşa edilen sanatoryumların mimari üslupları ve cephe özellikleri hakkında kısaca genel bilgi aktarılması amaçlanmıştır. Loew

Sanatoryumu'nun planlarına ve iç mekân görsellerine ulaşamadığı için sadece Fürth Sanatoryumu'nun plan ve iç mekân özelliklerine yer verilmiştir.

5.1.1 Loew Sanatoryumu (Viyana Sanatoryumu)

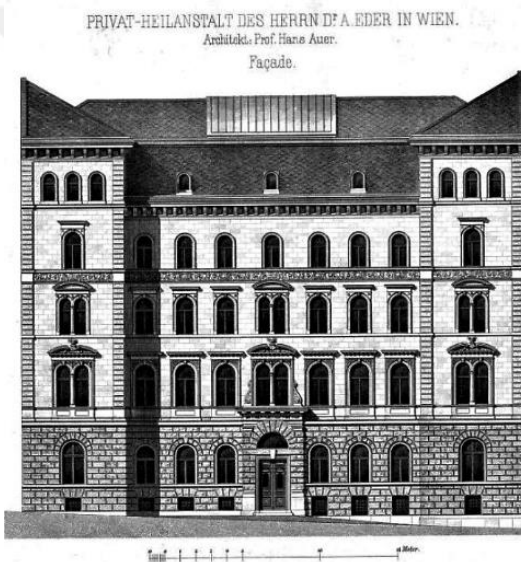
Loew Sanatoryumu (Viyana Sanatoryumu), 1871'de Anton Loew (1847-1907) tarafından kurulmuş, 1882'de Viyana'da 9. bölgedeki Mariannengasse 20'ye taşınmıştır. Buraya taşınmasıyla birlikte, sahibinin programına ve mimar Ludwig Schöne'nin planlarına göre yeni bina cerrahi hastalıklar için ilk özel sanatoryum (36 yataklı) olarak oluşturulmuştur. 1894 (90 yataklı) ve 1906 yıllarında genişletilmiş, bodrum katta bir spor salonu ve bakteriyolojik-histolojik testler için laboratuvar kurulmuştur. Ameliyathaneler en üst katta 4 ayrı grup hâlinde düzenlenmiştir. Pilaster düzenine sahip dört katlı geç tarihselci olan sanatoryum (Şekil 5.1), fuayede kasetli beşik tonozludur. 1938'de kapatılmıştır (Mahler Foundation, 2020; Wien Geschichte Wiki, 2021e).



Şekil 5.1 Loew Sanatoryumu (Ankele, 2021)

5.1.2 Fürth Sanatoryumu (Özel Dr. Albin Eder Sanatoryumu)

Devlet hastanelerinde ameliyat olmak istemeyen hastaların kabulü ve bakımı için yapılan Fürth Sanatoryumu (Özel Dr. Albin Eder Sanatoryumu), 1886-87 yıllarında Dr. Albin Eder tarafından mimar Hans Wilhelm Auer'in planlarına göre inşa edilmiştir (Auer, 1888, 8). Sanatoryum, Viyana'nın Josefstadt semtinde Schmidgasse 12-14'te yer almaktadır (Templ, 2009, 63). Neo-Rönesans üslup ile inşa edilen binanın, güçlü konsol kornişleriyle kule benzeri çıkıntılı yan risalitleri çarpıcıdır. Yükseltilmiş zemin kat rustiktir, üst katlarda alçı kesme taşlar ve neo-Rönesans çerçeveli kemerli pencereler vardır (Wikipedia, 2022) (Şekil 5.2 ve Şekil 5.3).



Şekil 5.2 Fürth Sanatoryumu Güney Cehesi Görünüşü (Auer, 1888, Bl.7)



Şekil 5.3 Fürth Sanatoryumu Güney Cehesi Görünüşü (Wien Geschichte Wiki, 2021b)

Hasta odaları her iki cephede, sokağa (güney) ve bahçeye (kuzey) bakacak şekilde bölünürken, merdivenler, banyolar, tuvaletler ve kapıcı odaları iç kısımda yer almıştır. İki avlu ve büyük bir merkezi tavan penceresi iç kısma yeterli ışık sağlamaktadır. Isıtma, makine, ütü ve kurutma odaları, mutfak, çamaşırhane ve kiler bodrum katta yer almaktadır. Yükseltilmiş zemin kat, bazı yönetim odalarını, bahçeye bakan bir sohbet odasını ve sigara odasını içermektedir (Şekil 5.4). Sanatoryumda toplam 40 hasta odası bulunmaktadır (Auer, 1888, 8).

Bu iki sanatoryum örneğinde görüldüğü gibi erken dönem sanatoryumlarda tarihsel bir üslup hâkimdir. Fakat bu sanatoryum örneklerine kıyasla Purkersdorf Sanatoryumu'ndaki üslup değişikliği göze çarpmaktadır. Aşağıda Purkersdorf Sanatoryumu ile ilgili detaylı inceleme ve analizlere yer verilecektir.

5.2 Purkersdorf Sanatoryumu'nun Tasarım ve İnşa Süreci

19. yüzyılda, Purkersdorf'ta “Laura Kaynağı (Lauraquelle/Laura-Brünnl)” isimli şifalı bir pınar, 1877-90 yılları arasında “demir kaynağı” olarak belgelenmiştir (Purkersdorf-Online, 2020). Bugün artık bulunamayan bu kaynaktan mükemmel kalitede yüksek mineral içerikli su çıktığı söylenmektedir (Thun-Hohenstein, 2012, 7).

1877'de Purkersdorf'taki Laura Kaynağı'nın bulunduğu bölgeye sanatoryum inşa edilmiş ve 1882'de kapsamlı bir drenaj çalışması yapılmıştır. 1890'larda ise bu mevcut sanatoryum, Avusturya'nın önde gelen psikiyatristlerinden Richard von Krafft-Ebing ve Viyanalı iş ortağı Dr. Anton Loew tarafından Laura Kaynağı'nın tedavi amaçlı kullanılması için genişletilerek Purkersdorf Sanatoryumu kompleksine dönüştürülmüştür.⁵ Aralık 1902'de Krafft-Ebing vefat ettikten sonra kompleks el değiştirmiştir. Yahudi iş insanı, sanat koleksiyoncusu ve Demir Fabrikası'nın Genel Müdürü Victor Zuckerkandl, bu köhne su tedavisi kliniği alanını 31 Mart 1903'te satın almıştır. Aynı yıl sanatoryum ve su tedavisiyle ilişkili olan tesisin işletme imtiyazı kendisine devredilmiş ve Kasım 1903'te mülkiyet hakkı tapu siciline girilmiştir (Purkersdorf-Online, 2020; Thun-Hohenstein, 2012, 7, 10; Topp, 1997, 417; Wieber, 2011, 59–60).

Sanatoryumlar sinir rahatsızlıklarının fiziksel semptomlarını tedavi etmek için tasarlanmıştır. Zuckerkandl bu diktayı çok ciddiye almış ve en son tedavi rejimlerini denetlemek için önde gelen doktorları tutmuştur. Zuckerkandl'ın kliniğinde sunulan “modern fiziksel tedavi”, masaj, elektro-mekanoterapi, egzersiz, yatak istirahati, güneş kürleri ve çeşitli diyetleri içermiştir (Wieber, 2011, 78–79).

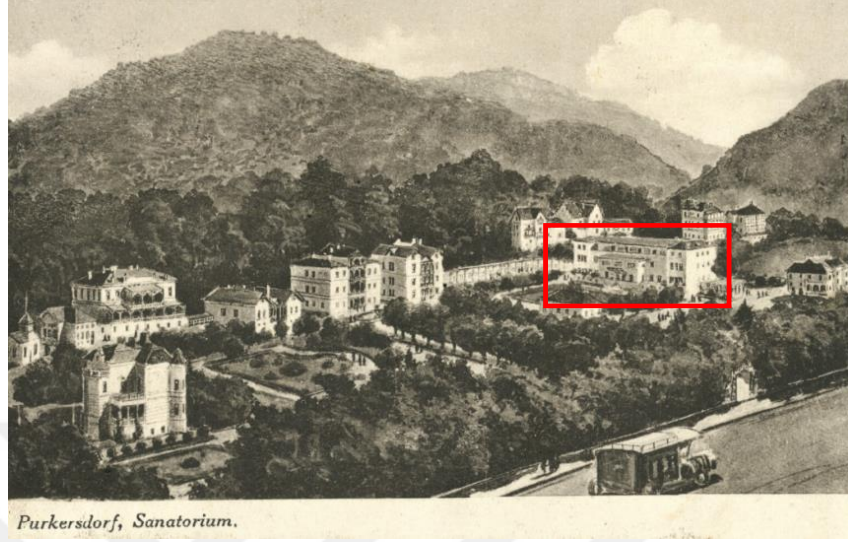
⁵ Kayıp arşivler nedeniyle kesin kuruluş tarihi artık belirlenmemektedir, ancak Krafft-Ebing ve Loew'ün siteyi 1890 civarında satın aldığı söylenmektedir (Wieber, 2011, 80).

Zuckerkanđl, çeşitli sinir rahatsızlıklarını zarif bir ortamda kürlerle ve fizik tedavilerle iyileştirmek ya da nekahat dönemini orada geçirmek isteyen bir grup varlıklı hasta için cömert bir tesis planlamıştır. Ancak, bu yüksek standart kademeli olarak gelişmiştir. Ticari olarak işletilen sanatoryumu potansiyel konuklara mümkün olduğunca çekici kılmak için, mimariye ek olarak kapsamlı ve bütünsel eğlence olanaklarına sahip olması tavsiye edilmiştir. Zuckerkanđl, kısa süre sonra, Orta Avrupa'nın gelişen sağlık turizmini yönlendiren üst sınıf müşterileri çekmek için eski sanatoryumun ve geniş arazisinin yenilenmesi gerektiğini fark etmiştir. Kliniğin on dört hektarlık kısmen ormanlık arazisinin peyzajını yeniden düzenlemiş, yürüyüş yolları ağı inşa etmiş ve ormanda soğuk su kürleri için uzun ve yeni bir Kneipp kanalı açmış, açık tenis kortları ve çeşitli spor sahaları kurmuştur. Ancak en önemlisi, sanatoryumdaki mevcut binaları yeni inşaatlarla desteklemeye karar vermiş ve zarif ortamlarda grup yemeklerini hijyenik mekânlarda bireysel terapilerle birleştiren yeni bir sanatoryum binası istemiştir (Sekler, 1985, 67; Thun-Hohenstein, 2012, 7–8; Wieber, 2011, 60).

Muhtemelen 1903'te, bir sanatoryum inşası için sözleşme yapılmıştır (Breckner, 1988, 162). Viyana'nın ilerici sanat çevrelerini iyi tanıyan ve Viyana Secession destekçisi olan Zuckerkanđl, Viyana'nın en yetenekli genç mimarlarından biri olan Hoffmann'ı yeni sanatoryum binasını planlaması için görevlendirmiştir (Wieber, 2011, 61). Zuckerkanđl'ın kardeşi Emil Zuckerkanđl'ın karısı Berta Zuckerkanđl-Szeps (1864-1945) (Sekler, 1985, 67), uluslararası modernizmin (Wieber, 2011, 62) ve Viyana Secession'un destekçisi (Breckner, 1988, 162), ilerici Viyana çevrelerinde aktif olan yayıncı (Purkersdorf-Online, 2020), yüzyılın dönüm noktası Viyana'nın saygın sanat eleştirmeni ve Hoffmann'ın ilk ayrıntılı değerlendirmelerinden birinin yazarıydı (Thun-Hohenstein, 2012, 7). Zuckerkanđl-Szeps, 1903'te Hoffmann'ın çalışmalarını öven uzun bir makale yazmış ve Hoffmann, yeni binayı tasarlama işini muhtemelen onun aracılığıyla almıştır (Topp, 1997, 417).

Purkersdorf Sanatoryumu 1904-05 yıllarında inşa edilmiştir (Breckner, 1988, 162) (şekil 5.6). Hoffmann'ın mülkündeki bir proje defterindeki kayıtlar da 1904-05 arası bir inşaat dönemini göstermektedir. Faaliyet 1905'in sonunda başlamıştır. 8

Kasım 1905'te Ludwig Hevesi, terapi tesislerine yaptığı bir ziyarette açılış tarihini şöyle rapor etmiştir (Thun-Hohenstein, 2012, 10): “Neredeyse açılmaya hazır” (Hevesi, 1909, 214).



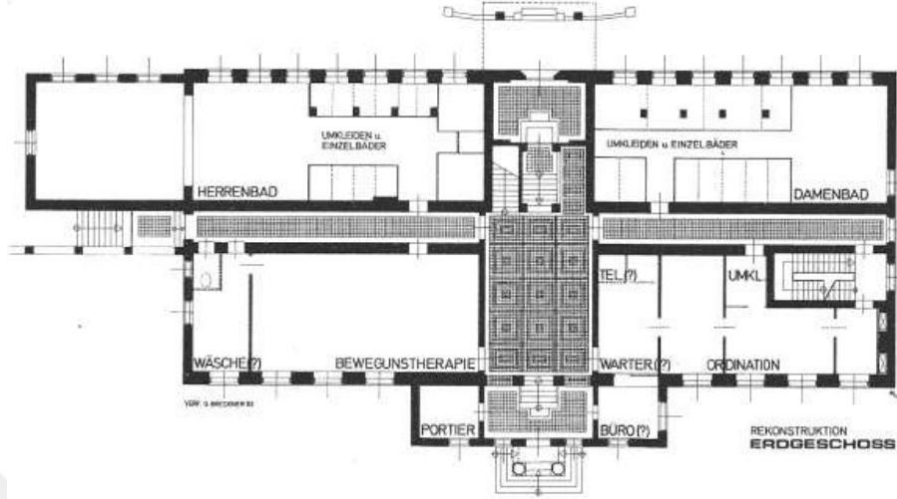
Şekil 5.6 Purkersdorf Sanatoryumu (Österreichische Nationalbibliothek-AKON, 2015b)

1906'da The Studio (İngiltere) dergisinde yayımlanan bir makalede de Purkersdorf Sanatoryumu hakkında “Bir kürün tüm karmaşık ihtiyaçları en basit, ustaca ve kabul edilebilir bir şekilde sağlayacağı Viyana yakınlarındaki Purkersdorf'taki sanatoryum, geçen yıl sona erdi.” sözleri yer almıştır (Haberfeld, 1906, C/viii) (Şekil 5.7).



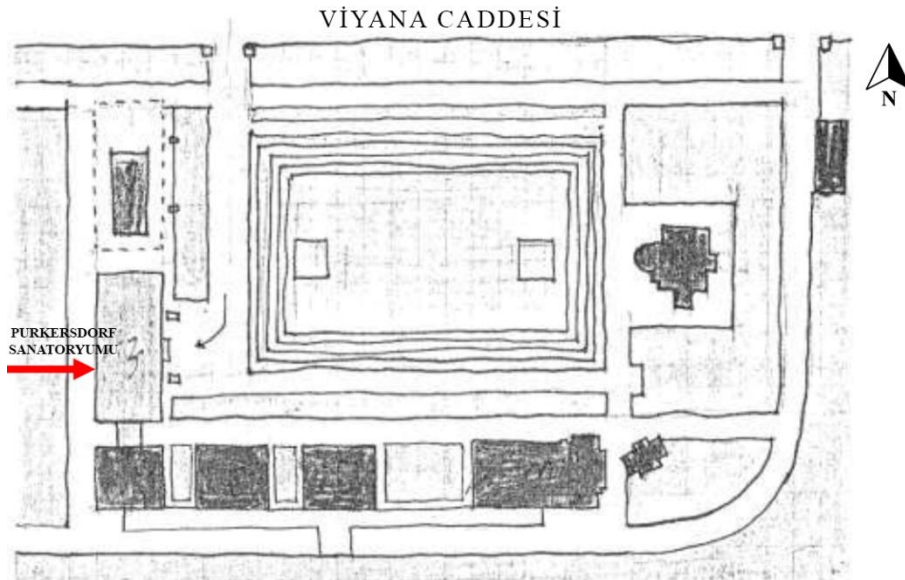
Şekil 5.7 Purkersdorf Sanatoryumu Doğu Cephesi, 1910 (Österreichische Nationalbibliothek-AKON, 2015f)

Bodrum kat, yükseltilmiş zemin kat (Şekil 5.8) ve iki üst kattan oluşan Hoffmann'ın sanatoryumu, hâlihazırda birkaç eski villanın bulunduğu büyük bir ağaçlık arazi üzerine inşa edilmiştir (Sekler, 1985, 285).



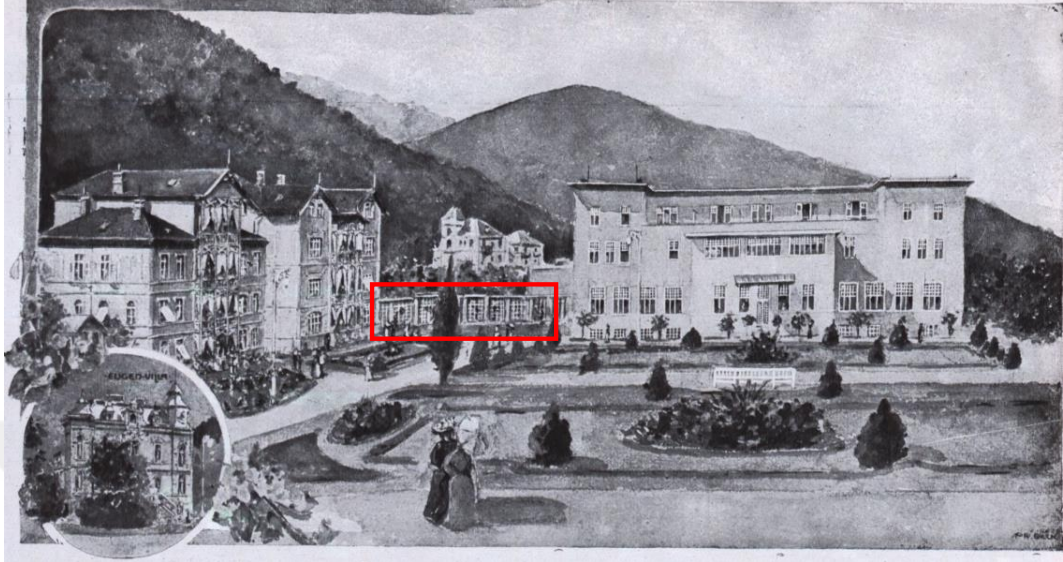
Şekil 5.8 Yükseltilmiş Zemin Kat Rekonstrüksiyon Planı (Breckner, 1988'den akt. Thun-Hohenstein, 2012, 152)

Purkersdorf Sanatoryumu, Hoffmann tarafından taslağı çizilen vaziyet planından da görülebileceği gibi, arazide bulunan mevcut sanatoryum kompleksinin eski binalarını tamamlamaktadır (Thun-Hohenstein, 2012, 7) (Şekil 5.9).



Şekil 5.9 Purkersdorf Sanatoryumu Vaziyet Planı Eskizi, 1903-04 civarı (Breckner, 1982'den akt. Thun-Hohenstein, 2012, 148'den işlenmiş çizim: Merve Köse)

Purkersdorf Sanatoryumu ile kompleksteki mevcut yapıları birbirine bağlayan bir bağlantı koridoru inşa edilmiştir (Şekil 5.10). Bu koridor sayesinde bir yapıdan diğer yapıya geçiş daha kolay hâle gelmiştir.



Şekil 5.10 Purkersdorf Sanatoryumu ile Mevcut Bina Arasındaki Bağlantı Koridoru
(Wien und Wiener Wald, 1914, 42)

Büyük bir otelin mimarisine atıfta bulunan Purkersdorf Sanatoryumu, sinir bozukluklarından muzdarip varlıklı müşteriler için konforu ve lüksü sunan bir yer olarak tasarlanmıştır. Sanatoryumun şehirdeki sağlıksız koşullardan uzak konumu, bahçeye ve temiz havaya kolay ulaşım sağlaması hastaların iyileşme sürecinde etkili olmuştur (Thun-Hohenstein, 2012, 9; Sarnitz, 2016, 48). Akıl hastalığı ve bulaşıcı hastalıklar hariç tüm iç ve sinir hastalıkları için yapılmış bir kurumdur. Toplam fizik tedavi, son teknoloji hidroterapi, elektroterapi, mekanoterapi, egzersiz, tıbbi tedaviler, hava ve güneş banyoları içermektedir. Hastalar, diyetlerini, boş zamanlarını ve uykularını kontrol eden katı bir rejime tabi tutulmuştur (Wieber, 2011, 77; Wien und Wiener Wald, 1914, 43).

Sanatoryum hem bir kavram olarak hem de en gelişmiş terapi teknolojileri benimseyerek, Hoffmann için prototipik bir “modern” komisyon olmuştur. Sinir rahatsızlıkları için sanatoryumun kökleri eski kür geleneğine sahip olsa da Krafft-Ebing onu tipik olarak modern bir hastalığı tedavi etmek için kurmuş, özünde modern bir kurum olarak düşünmüştür (Topp, 1997, 432). 20. yüzyılın başında kökenlerinden itibaren, Zuckerkandl ve baldızı Zuckerkandl-Szepe, Hoffmann’ın

“rasyonel” mimarisi ve Viyana Atölyeleri’nin tasarım ilkeleri aracılığıyla modern yaşamın kaosundan bir soluklanma yaratmaya çalışmıştır (Katz, 2015, 3). 1911’de Hoffmann ile yaptığı bir röportajda Zuckerkandl-Szepe, kayınbiraderinin kuruluşunu “modern bir otel ile modern bir tedavi merkezi arasındaki geçiş” olarak nitelendirmiştir (Wieber, 2011, 77).

Hoffmann’ın sanatoryumu yalnızca mimarlık ve sanat tarihi açısından bir dünya kültür mirasının tüm gerekliliklerini yerine getirmekle kalmamış, aynı zamanda en yüksek sosyo-politik öneme sahip, 19. yüzyılın ilk yıllarının ruhu binanın içinde ve çevresinde görülmüştür (Purkersdorf-Online, 2020). Zuckerkandl’in Purkersdorf’taki hasta su tedavisi kliniğini finansal bir yatırım olarak satın aldığı akılda tutulursa, en güncel ve moda uygun tesis olarak itibarını aktif olarak geliştirmesi şaşırtıcı değildir. Yeni sanatoryumun tasarımı için ilerici Viyana Atölyeleri’ni işe alması da bu iddiasını güçlendirmektedir. Hastalarına Avrupa’nın en modern mimari ve tasarım ortamlarından birinde bulunan en son tedavi ekipmanlarını sağlayarak önemli bir tanıtım ve rakiplerine karşı üstünlük sağlamayı ummuştur (Wieber, 2011, 77).

Sanatoryum kompleksinin sosyal ve tedavi merkezi olan Purkersdorf Sanatoryumu’nun ilerici mimarisi ve tamamen modern iç mekânları, sanatoryumun avangart sanatı destekleyen ve sinirsel rahatsızlıklardan kurtulmak isteyen varlıklı hastalara bilinçli olarak pazarlanmasında önemli bir rol oynamıştır. 1880-1914 yılları arasında, Avrupa aristokrasisi ve üst orta sınıf üyeleri, yazlarının büyük bir kısmını sanatoryumlarda ve şifalı kürlerde geçirmiştir. Çok geçmeden Purkersdorf Sanatoryumu, liberal ve ilerici seçkinler için Avrupa’nın en moda sanatoryum alanları arasında sayılmıştır. Tüm Avrupa’nın en lüks ve güncel iç mekânlarından bazılarını sunarak hastalarının rafine zevklerine hitap etmiştir. Sanatoryumun estetik ve fiziksel konforu, düzenli müzik performanslarının yanı sıra film gösterimlerini içeren ayrıntılı bir eğlence programı ile desteklenmiştir. Hastalar, sıklıkla ilerici sanatçıları ve entelektüelleri Purkersdorf’ta kendilerine katılmaya davet etmişlerdir (Wieber, 2011, 60, 77–78).

1906 ile 1929 ekonomik krizi arasındaki dönemde, Viyana sosyetesinden, aydınlardan ve sanatçılardan birçok kişi, Purkersdorf Sanatoryumu’nda bir araya

gelmiştir (Thun-Hohenstein, 2012, 18). Sanatsal ve entelektüel Viyana için bir buluşma noktası olma yolunda ilerleyen sanatoryumda (Purkersdorf-Online, 2020), Gustav Mahler, Arthur Schnitzler, Egon Friedell, Arnold Schönberg, Hugo von Hofmannsthal, Franz Theodor Csokor, Josef Roth, Koloman Moser (Schlintner, 2003, 242) ve hatta Hoffmann gibi Viyana'nın sanatsal ve entelektüel seçkinlerinin ünlü üyeleri yer almıştır (Wieber, 2011, 78).

Bütünsel tedavi yaklaşımı benimsenen sanatoryumda hastanın günlük yaşamının her yönü yakından izlenmiştir (Wieber, 2011, 77). 1909 ve 1914'te yayımlanan Avusturya-Macaristan kürleri hakkındaki rehber kitaplardaki sanatoryum reklamları, tedavideki bu bütünsel tedavi yaklaşımın kanıtlarını sunmaktadır. Hoffmann'ın tasarımının inşası sırasında veya sonrasında, sinirsel rahatsızlıkların tedavisine yönelik bütünsel yaklaşımın pratiğinin uzun süre devam ettiğinin diğer kanıtı ise, 1911'deki Purkersdorf Sanatoryumu'nun yıllık raporunda bulunmaktadır. Bu raporda, Purkersdorf Sanatoryumu başhekimisi Dr. Ludwig Stein, Viyana Ormanları'ndaki yerin yıl boyunca iklim koşullarının önemli etkisinin altını çizmiştir (Imrie, 2008, 60). Ayrıca, bitişik orman da dahil olmak üzere, büyüklük ve güzellik açısından kolayca aşılamayan 100.000 m²'lik bahçede sekiz ayrı binanın bulunduğu kompleksi övmüştür. Sanatoryumun büyük şehirden uzak olması, utançla ilişkili bir akıl hastalığı şüphesi uyandırmak istemeyen hastaların ve ailelerinin mahremiyetine çok uygundur (Thun-Hohenstein, 2012, 65).

5.3 Konumu ve Çevresi

1000 yılı civarında küçük bir orman yerleşimi olarak kurulan Purkersdorf, 1966'da ilçe olmuş (Purkersdorf-Online, 2004), 1 Ocak 2017'den itibaren de St. Pölten bölgesinin bir parçası hâline gelmiştir (Purkersdorf-Online, 2021) (Şekil 5.11).



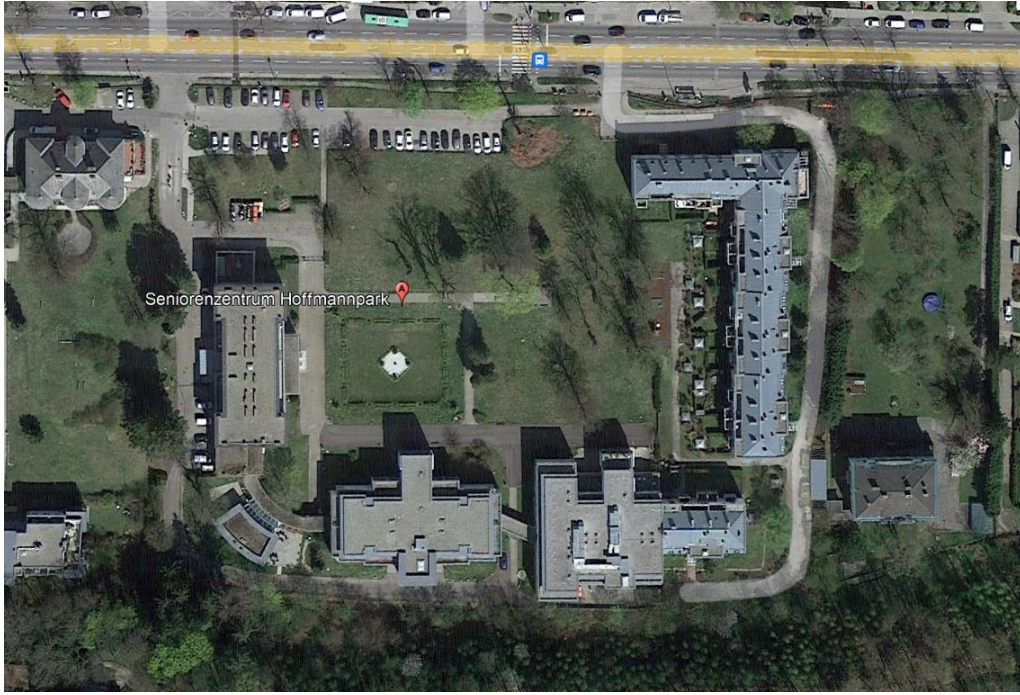
Şekil 5.11 St. Pölten Bölgesine Bağlı 45 Yerleşim (Purkersdorf-Online, 2021)

Purkersdorf Sanatoryumu, Viyana Caddesi'ndeki (Wiener Straße) batı Viyana şehir sınırlarına yakın bir alanda Viyana Ormanları'nın kenarındaki Purkersdorf'ta yer alan bir tesis olarak inşa edilmiştir (Budiansky, 2021, 165–166; Purkersdorf-Online, 2020; Thun-Hohenstein, 2012, 7) (Şekil 5.12).



Şekil 5.12 Purkersdorf Sanatoryumu, 1911 (Österreichische Nationalbibliothek-AKON, 2015a)

Bahçeyi, mimari tasarım özelliklerine uygun hâle getirmek Hoffmann'ın özelliğidir. Hastaların iyileşmesinde dış mekân ve peyzaj büyük rol oynamıştır. Purkersdorf Sanatoryumu'nda resmi alanların arasına serpiştirilmiş peyzajlı bir bahçe yer almaktadır. Doğu cephenin önünde yer alan bu bahçeyle ilgili olarak çağdaş fotoğraflar, Hoffmann'ın geometrik şekillerle karakterize edilen sanatoryum için genel konseptine uyumlu bir şekilde uyan barok Fransız bahçeleri tarzında simetrik olan yollar ve çiçek tarhlarıyla resmi olarak tasarlanmış bir düzenlemeye işaret etmektedir (Şekil 5.13). Bahçenin batıdaki yerleşim düzeni ise daha az katıdır. Ağaç grupları, yolların etrafında seyrek bir şekilde düzenlenmiştir⁶ (Thun-Hohenstein, 2012, 58-59, 67; Berger, 2002, 473). Bahçe alanının şekli, patikaları, çiçek tarhları ve bitkileri hem kompleksin karakterini desteklemektedir hem de Gesamtkunstwerk açısından anıtın ayrılmaz bir parçasını temsil etmektedir (BDA-Unterschutzstellungsbescheid, 1992, 5'ten akt. Purkersdorf-Online, 2023a).



Şekil 5.13 Purkersdorf Sanatoryumu ve Bahçesi (Google Maps, 2023b)

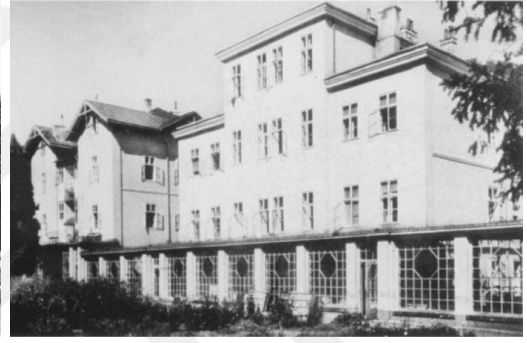
⁶ Bu konsept muhtemelen Hoffmann'dan gelmemiştir. Çünkü müşteriyle önemli maliyet aşırıları konusundaki anlaşmazlıklardan sonra, Zuckerkandl, Leopold Bauer'i, 1908'de bahçenin "yeni yaratılmış" olarak tanımlandığı diğer tüm işlerle görevlendirmiştir (Thun-Hohenstein, 2012, 59).

5.4 Mimari Özellikleri

Psikiyatrik tesislerin çoğu 20. yüzyılın başında geç tarihselcilik tarzında inşa edilmiştir. Hoffmann'a kadar sanatoryum yapıları geleneksel bir görünümü korumuştur. 1904'ten önce inşa edilen ve Purkersdorf Sanatoryumu kompleksinde yer alan binalar ise eklektik-rustik tarzda villalardır (Şekil 5.14 ve Şekil 5.15). Purkersdorf Sanatoryumu'nu tasarlamadan önce Hoffmann'ın binaları geleneksel bina tiplerinin kısıtlamaları içinde ütopyik bir estetik girişimi olarak yer almıştır. Hoffmann, Purkersdorf Sanatoryumu'nda modern bir mimari dil kullanmış (Thun-Hohenstein, 2012, 9; Topp, 1997, 418) ve sanatoryumun inşasıyla Avusturya'daki ilk modern işlevsel binayı gerçekleştirmiştir (Motycka, 2006).



Şekil 5.14 Purkersdorf Sanatoryumu Kompleksindeki 1904 Öncesi Binalardan Üçünü Gösteren (Tamamı Yıkılmış) Kartpostal (Hoffmann'ın Sanatoryumu Sağda) (Topp, 1997, 418)



Şekil 5.15 Purkersdorf Sanatoryumu Kompleksindeki 1904 Öncesi Binalardan İkisini Gösteren (Tamamı Yıkılmış) Kartpostal (Topp, 1997, 421)

Hoffmann'ın sanatoryum tasarımı, modern sinir hastalıklarının tedavisi için en uygun biçim olarak tanımlansa da buradaki asıl amaç, bu çağda aynı işleve hizmet eden binaların biçiminin benzer olması gerekmediğini göstermektir. Tasarıma yönelik diğer yaklaşımlar da aynı derecede geçerlidir (Imrie, 2008, 58). Hoffmann, sanatoryumun tasarımı için mimari gelenekleri bilinçli olarak kırmıştır. Bir sanatoryum binasının hiç bu kadar radikal biçimde modern ya da işlevine uygun görünmediği de bir gerçektir. İnşa edildiği zaman, hastalarının deneyimlemiş olabileceği diğer fiziksel ortamlardan farklı olmuştur (Topp, 1997, 418, 422; Wieber, 2011, 62).

Purkersdorf Sanatoryumu, Hoffmann'ın kendine özgü Viyana tasarım stiline mükemmel bir birikimdir. Gesamtkunstwerk anlayışıyla ve Viyana Secession stiliyle tasarlanan sanatoryum hem Hoffmann'ın ilk ve en iyi mimari başarılarından biri (Blackshaw, 2007, 390–391; Charles & Carl, 2011, 162; Muir, 2014, 20) hem de erken dönem çalışmalarının en dikkat çekici ve en modern olanıdır (Pevsner, 1975, 196–197). Hoffmann'ın standart sanatoryum mimarisinden radikal bir şekilde ayrılması çağdaş basında büyük ilgi görmüştür. Zuckerkandl, yeni sanatoryumu “dünyanın en başarılı evi” olarak tanımlamıştır. Mimarlık tarihçileri tarafından geometrisi ve sadeliği nedeniyle övülen sanatoryum, o zamandan beri Orta Avrupa Modernizmi'nin bir simgesi (Wieber, 2011, 62) ve modern mimarinin pek çok erken anıtı gibi, resmi bir ikon hâline gelerek modern mimarlık tarihinin yıllıklarına girmiştir (Topp, 1997, 434).

Sanatoryum, modernist bir tasarım estetiğinin mutlu ve sağlıklı bir topluma katkıda bulunabileceğine inanan mimarının mirasını temsil etmiştir (Smith, 2010, 108). Hoffmann, Zuckerkandl'a basit bir küp hâline getirilmiş ve gereksiz süslemelerden arındırılmış sade cephelerden oluşan düz çatılı bir yapı sunarak (Wieber, 2011, 62) işlevselliğe yönelik modern mimari prototipi yaratmıştır (Motycka, 2006).

Alofsin (2006, 87), Hoffmann'ın kübik kütlelerden ve düz çatıdan oluşan sanatoryum tasarımıyla, bir mimari dil olarak saf geometrinin eksiksiz ifadesini doğruladığını savunmaktadır. Hoffmann'a göre sadelik taklit edilecek bir şey değil; tasarımda çaba gösterilmesi ve tasarımın bir ilkesi veya ruhu içinde akılda tutulması gereken bir özelliktir. Hoffmann, temel yapısal biçimlerin gizlenmesine de tahammül edemediğini söylemiştir. Süsleme, eğer varsa, basit ve özgün bir şekilde sanatsal kalmalıdır. Ancak bu tür bir mimarinin tasarımındaki sadelik sadece bir yüzey etkisi değil; daha çok zorunluluk ve tasarım arasındaki doğrudan ilişkinin gerçekleştirilmesidir (Imrie, 2008, 61). Hevesi, sanatoryumu sahte süs, sütun ve alınlıktan uzak “mantıksal bir organizma” olarak tanımlamıştır (Hevesi, 1909, 214–215). Asıl işlevinin tam olarak ne olduğu belli belirsiz hatırlansa da Purkersdorf Sanatoryumu, dış süslemelerin sıyırılmasının ve işleve odaklanmanın bir modeli olmuştur (Topp, 1997, 434).

Hoffmann, öğretme yöntemini anlattığı ender bir makalesinde, yanlış boyutlara düşmemek için, eserin kullanıcısı olacak olan insan figürünü akılda tutarak tasarlamının ne kadar önemli olduğunu altını çizmiş; Purkersdorf Sanatoryumu'nu da muhtemelen bu açık fikirle tasarlamıştır (Vidor, 2015-2016, 4).

Sanatoryum, tamamlayıcı tıbbi ve mimari söylemlerin birleşik etkisi altında formunu almıştır ve binayı besleyen hem tıbbi hem de mimari ideallere göre yorumlanabilir. Hoffmann'ın gerçeklere dayalı, fonksiyonel ve rasyonel olan sanatoryum mimarisi makine teknolojisinden etkilenmiştir. 1901'de (akıl hocası Otto Wagner'i izleyerek) "kişisel ifade tarzlarını" vurgulayan mimarlara karşı çıkmış, işlev ve malzemelerin işlenmesinde mutlak dürüstlük çağrısında bulunmuştur (Topp, 1997, 418).

Sanatoryum, modern mimari geleneği içinde, bazıları için rasyonalizmin öngörüsüdür, bazıları için ise, Wagner'in çalışmalarının taklididir. Sekler, sanatoryumun tasarımında, Hoffmann'ın yakın çevresinin, Wagner'in, Wagner'in öğrencilerinin ve onlara yakın çağdaşların etkisinin olduğunu düşünmektedir. Sekler, Wagner'in düz çatılı Nußdorf'taki Nehir İdaresi Binası'nın (River Administration in Nußdorf) (1894-98), Max Fabiani'nin sade, zarif cephelerinin ve Olbrich'in Darmstadt'ta tamamladığı Ernst Ludwig Evi'nin (1901) Purkersdorf Sanatoryumu ile bağlantılı olduğunu söylemektedir. Ancak bu binaların sanatoryum ile karşılaştırılması, Hoffmann'ın yaratıcılığının, sanatsal gelişimine tamamen uyan bağımsız bir başarı olduğu konusunda en ufak bir şüphe bırakmaz. Aksine sanatoryum, Hoffmann'ın o zamana kadar başardıklarının özetidir (Gresleri, 1985, 50; Sekler, 1985, 70). Kısacası, sanatoryumun kültürel açıdan ilgilenen Viyana halkına mimari, işlevsellik ve iç tasarım açısından tamamen başarılı olarak sunulduğu söylenebilir (Thun-Hohenstein, 2012, 68).

İç mekânı, temiz düz çizgileri, düz çatıyı, yatay pencereleri ve kübik tarzın hâkimiyetini ifade etmede netlikle birlikte yeni bir sıkıştırma yöntemi uygulanmıştır. Vasilski, sanatoryumun Andrea Palladio'nun Rönesans üsluba sahip geometrik Villa Godi (1542) yapısıyla cephesel olarak benzerliklere sahip olduğunu söylemektedir (Vasilski, 2011, 21) (Şekil 5.16).



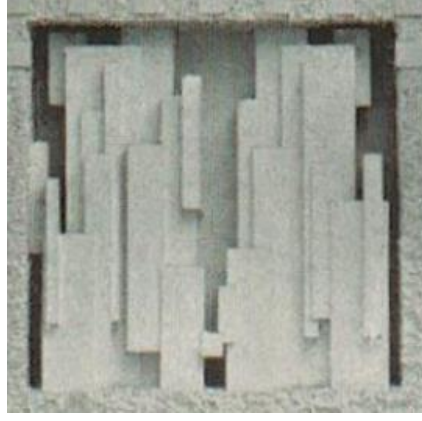
Şekil 5.16 Villa Godi, Andrea Palladio (Villa Godi Malinverni, 2013)

Vasilski (2011, 21), aynı zamanda yine Palladio'nun önemli bir erken dönem çalışması olan Villa Pisani (1544) yapısının da dış dekorasyonun olmaması açısından sanatoryum ile benzerlik taşıdığını düşünmektedir (Şekil 5.17). Hoffmann, İtalya'ya gittiği dönemde bu yapıları görmüş ve esinlenmiş olabilir.



Şekil 5.17 Villa Pisani, Andrea Palladio (Vasilski, 2011, 23)

Sekler (1985, 70), Purkersdorf Sanatoryumu'nun Hoffmann'ın XIV. Secession Sergisi'ndeki supraporta kabartmalarının (Şekil 5.18) mimari versiyonu olduğunu düşünmektedir. Her iki tasarımın da kökleri, Hoffmann'ın İtalya gezisinde olabilir. Hoffmann'ın, bina gruplarında gözlemlediği formları ve hacimleri supraporta kabartmalarında küçük ölçekte gerçekleştirdiği ve daha sonra bunları sanatoryum mimarisinde geniş formatta tekrar ele aldığı söylenebilir (Thun-Hohenstein, 2012, 97).



Şekil 5.18 XIV. Secession Sergisi, Supraporta Kabartması, Secession Binası, 1902
(Lux, 1902, 486)

Sanatoryumda her şey hem dikey hem de yatay unsurlara indirgenmiş, bir sadeleştirme işlemi tamamlanmış ve mimari mekânın algısını etkilemesi gereken geometrinin özüne bir indirgeme yapılmıştır. Yapının temel ögesinin trilit/dolmen formundan türetildiği düşünülmektedir; sanatoryumdan uzaklaştıkça çerçeve gücünü kaybettiğinden, tek ve sürekli bir ögenin değerini almıştır (Vidor, 2015-2016, 15).

Yapının tasarımı, siyah-beyaz desen yer karolarında, duvar ve tavanların brüt beton kirişlerinde, pencere ve kapıların tasarımında belirgin bir ana motif karakterini üstlenen kareye dayanmaktadır. Hatta yükseltilmiş zemin kat planı da iki kareden oluşmaktadır. Yapının katı ve simetrik formu, kare biçimli pencereler ve fayanslarla yoğunlaştırılmıştır (Sarnitz, 2016, 48). Aynı zamanda eşkenar dörtgen ve kare, yükseltilmiş zemin kattaki çift kanatlı kapıların bazılarının panellerinde de bulunmaktadır. Bahsedilen örneklerin tümünde, benzer motifler, hem duvara monte edilen ekipman parçalarını hem de mobilya parçalarını, estetik bir birim oluşturmak için yapının bölümleriyle birleştirmektedir (Thun-Hohenstein, 2012, 46–47).

Purkersdorf Sanatoryumu ve Stoclet Palas gibi 20. yüzyılın ilk on yılında Avrupa’da inşa edilen binalarla tarihçiler, yüzyılın geri kalanında mimariyi tanımlamaya devam eden daha geometrik modernizm ile daha organik modernizmin arasındaki ayrımın başlangıcını izlemişlerdir (Palmer, 2008, 136). Hoffmann’ın süslemeye karşıtlığı genellikle Loos gibi çağdaşların veya Le Corbusier ve Bauhaus gibi sonraki modernistlerinki kadar belirgin olmasa da Purkersdorf Sanatoryumu, işlevsellik noktasının ötesinde yinelenen, süs olarak indirgenmiş geometrik formu

kullanması açısından önemlidir (Händler, 2017, 209). Hoffmann'ın bireysel duvar yüzeylerini izole ettiği, dekordan kurtardığı, kendi değerlerine indirgediği ve daha sonra sanatsal bir tasarım aracı olarak kullandığı sanatoryum, açık alan konsepti ile karakterize edilen 1920'lerin mimarisinin gelişimine önemli bir katkı sağlamış ve bu nedenle haklı olarak 20. yüzyılın en önemli yapılarından ve mimari tarihin öncü başarılarından biri olarak kabul edilmiştir (Thun-Hohenstein, 2012, 121).

5.5 Malzeme Kullanımı

Modern mimari için öncü olan sanatoryumlar hem modern mimarların yeni malzemeler ve yapım tekniklerini denemesi hem de mühendis ve doktorlarla bir arada çalışabilmesi için uygun yapılardır. Genelde şehir dışında, doğanın içinde konumlanmış ve güneşe erişim için geniş teraslara sahip olacak şekilde tasarlanmıştır. Yatayda ilerleyen uzun cepheler, kir-toz tutmaması için özellikle seçilen iç mekân malzemeleri gibi özelliklerin modern mimarlıkta yansımaları çok barizdir (Aşkın, 2020).

Colomina (2019, 63–65), sanatoryum yapılarının mimarları modernize ettiğini düşünmektedir. Modernizm, uygulamaya dönük tasarım taleplerini esas almış; donatılı beton ve sırlı seramik karo gibi yeni malzeme ve teknolojilerin araştırılmasına ve kullanılmasına katkıda bulunmuştur (Campbell, 2020, 66).

Purkersdorf Sanatoryumu'nda, Hoffmann'ı tamamen farklı bir yönden uyarıcı bir şey ortaya çıkmıştır. 1899'dan itibaren, Viyanalı betonarme öncüleri diğer unsurların yanı sıra derslerde ve yazılarda yeni bir tekniğin özelliğini yaymışlardır. Betonarme büyük çabalarla birleştirilebilen dağılıbilir yapı malzemelerinin (taş, tuğla, ahşap ve demir) sağlam bir şekilde bağlanmasıyla ilgili sorunları geçersiz kılmaktadır. Tüm bunlar artık betonarmenin homojen yapısallığı tarafından geçersiz hâle gelmiştir (Kapfinger, 2021, 114).

Hoffmann, o zamanlar bina teknolojisinin sunduğu en modern yapı malzemesi olarak kabul edilen betonarme konstrüksiyonu yapıda kullanarak yapı, işlev ve biçim arasında bir ilişki kurma fırsatı bulmuştur (Sarnitz, 2016, 48; Sekler, 1985, 70). İnşaat mühendisliği eğitimi almış olan Eduard Ast (1868-1945), babasından

“Hennebique Sistemi” beton yapı patentlerinin kullanım lisansını devralmış ve böylece o zamanlar Avusturya’daki tek temsilciliğe sahip olmuştur. Yeni teknolojinin statik hesaplamasından, resmi olarak onaylanmış boyutlandırmasından ve fiili uygulamasından sorumlu olan Eduard Ast & Co. şirketinin katılımı sanatoryum için belirleyici olmuştur. Teslim planlarına ilişkin tüm belgelerin hem Purkersdorf Belediyesi’nin bina arşivlerinden on yıllar boyunca kaybolmuş olması hem de şirketin arşivlerinin araştırma için mevcut olmaması nedeniyle, mimarlık akademisyenleri tarafından kabul edilme sürecinde rolleri ihmal edilmiştir. Ayrıca Ast & Co. su kürleri ve elektromekanik işlemlerle kür tedavisi içeren mekânların yapımında da özel uzmanlığa sahipti (Kapfinger, 2021, 110).

Yeni teknolojinin sanatoryumdaki varlığı görsel etki için kullanılmıştır. Yapı, yapısal olarak da büyük ilgi görmektedir. Sanatoryumda tonoz yoktur. Betonarme, ince sütunlara, büyük, görünür strüktürlere, gizlenmemiş, sahte olmayan tavanlara izin vermektedir (Hevesi, 1909, 216). Hoffmann, betonarme malzeme kullanarak modern yapıların modern malzemelerle inşa edilmesi gerektiğini (Wagner, 1988, 78) düşünen hocası Wagner’i izlemiş olabilir. Hoffmann’ın daha 1904 gibi erken tarihte bu tür bir inşaat yapma fikri, onu teknoloji açısından gelişimin ön saflarına yerleştirmektedir (Thun-Hohenstein, 2012, 22). Sanatoryumun, Avrupa’da betonarme olarak inşa edilen ilk düz çatılı yapı olduğu düşünülmektedir (Kim, 2016, 120). Aynı zamanda betonarme malzemeyle inşa edilen ilk kamu binası olarak kabul edilmektedir (Web Gallery of Art, 2017).

5.6 Plan Özellikleri

Purkersdorf Sanatoryumu’nun tasarımı hem plan hem de hacim olarak tek bir blok şeklindedir (di Loreto & Gorgo, 2017, 385). Sanatoryum, tüm taslaklarda ve son hâlinde dar, dikdörtgen bir kat planına sahiptir (Thun-Hohenstein, 2012, 12). Son hâli bodrum kata ek olarak yükseltilmiş zemin kat, birinci kat ve ikinci kat olmak üzere toplam dört kattan oluşmaktadır. Tüm kat planlarının yerleşimi kuzey-güney yönünde ortadan geçen tek bir koridorla ikiye ayrılmıştır. Üç ana katın yerleşimi simetrik olarak düzenlenmiştir ve bu simetri eksenini iki girişten geçmektedir.

Hoffmann'ın sıkı bir şekilde yapılandırılmış fiziksel dünyası, sinir rahatsızlıkları için tedavi gören hastaların son derece düzenli yaşam tarzına uymaktadır (Imrie, 2008, 65). Hoffmann'ın binasında, günün sıkı bir şekilde yapılandırılmış zamansal bölünmesi somut ve mekânsal hâle getirilmiştir (Topp, 1997, 422). Çevresinden ayrılan Purkersdorf Sanatoryumu katlarda da işlevsel olarak birbirinden ayrılmaktadır. Diğer sanatoryumların aksine farklı işlevler farklı binalar yerine aynı binada farklı katlarda konumlandırılmıştır.⁷ Bu durum hastaların birimler arasında kısa mesafeli hareket etmesine yardımcı olmuştur. Üç ana katın, fizik tedavi, ortak sosyal aktiviteler ve yatak odaları olmak üzere üç ana işlevi vardır ve sıkı bir şekilde kontrol edilen geometri ile karakterize edilmiştir (Tablo 5.1).

Tablo 5.1 Katlara Göre Mekân Organizasyonu (Merve Köse, 2022)

İkinci Kat	Yatak odaları	Hasta ve hizmetli yatak odaları
Birinci Kat	Ortak sosyal aktivite mekânları	Masa tenisi odası, kadınlar salonu, okuma odası, çalışma odası, oyun odası, bilardo salonu, müzik odası, küçük yemek odası, büyük yemek odası ve camlı veranda
Yükseltilmiş Zemin Kat	Tedavi mekânları ve görevli odaları	Salon, erkekler banyosu, kadınlar banyosu, çamaşır odası, egzersiz terapisi odası, kapı görevlisi odası, ofis, görevli odası ve muayene odası

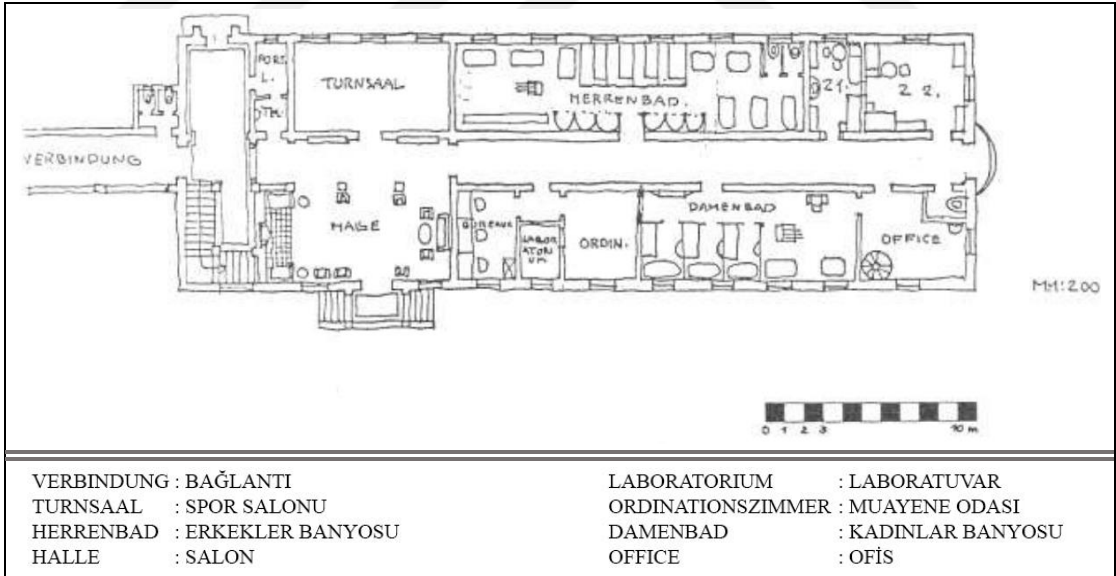
Hastalar gün boyunca sanatoryumun farklı alanlarında belirli zamanlarda uyuyarak, yemek yiyerek, tedavi edilerek ve dinlenerek eşit derecede düzenli bir şekilde ilerlemişlerdir. Bu mekân hiyerarşisinin hastaların sanatoryumdaki yaşamlarını düzenlenmeye yardımcı olduğu düşünülmektedir (Topp, 1997, 422–423). Lux (1904-1905, 407), mekânların, hastaların günlük programlarına en uygun şekilde düzenlendiğini söylemiştir.

Purkersdorf Sanatoryumu'nun geleneksel tasarımlarının, nihai projesinin aşamalı planlamasına dair bir fikir sağladığı söylenebilir (Thun-Hohenstein, 2012, 22). 1903'e ait çeşitli tasarım çizimleri bulunan sanatoryum projesi gelişerek 1904'teki son hâlini almıştır. Bu ön projeler hem aralarında hem de fiilen yürütülen projeye göre önemli farklılıklar göstermektedir. Bu durum müşterinin, çeşitli uzmanlık terapilerine yönelik alanın dağılımı ve büyüklüğü konusunda farklı

⁷ Bkz. Beelitz Sanatoryumu (1898-1944) (Eser, 2020) ve Lahmann Sanatoryumu (1888).

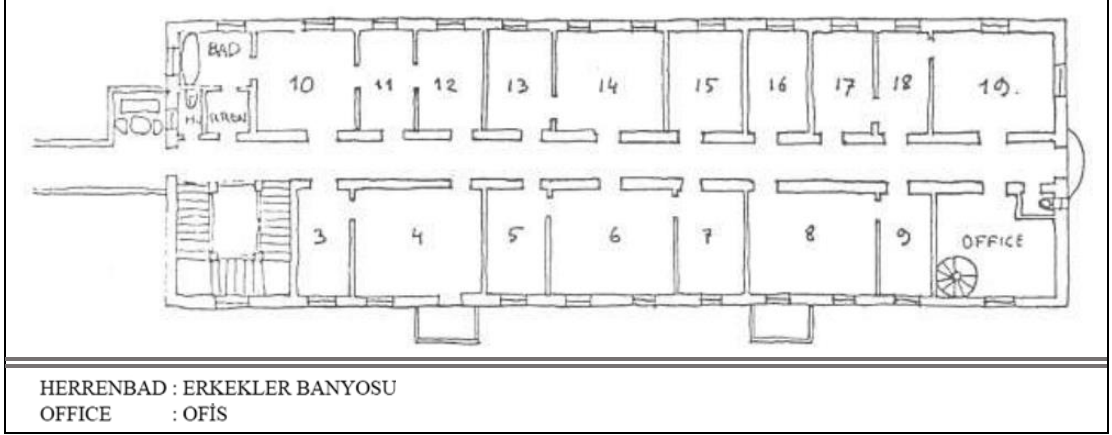
fikirlerinin olduğunu göstermektedir. İlk eskizlerde, hacim 41 m uzunluğunda, 12 m genişliğindedir ve araziden yükseltilmiş bodrum katının üzerinde iki ana kata sahiptir. Oda genişlikleri 4,5 m'dir. Dış duvarlar ve orta koridoru çevreleyen iç duvarların her biri 45 cm kalınlığındadır, tüm duvarlar katlarda üst üste yığılmıştır. Ahşap makaslı büyük bir kırma çatı planlanmıştır. Yapı, mekân bölünmesi açısından gelenekseldir (Kapfinger, 2021, 109; Vidor, 2015-2016, 7).

İlk proje hasta odalarına ek olarak, sadece salon, banyo tesisleri, spor salonu ve idari alanı barındırmaktadır. İki katlı ve on iki eksenli olarak tasarlanan ilk proje planı, ince bir dikdörtgen formdadır ve ana merdiven merkezden ziyade güneydoğuda yer almaktadır. Mevcut sanatoryumun eski binalarından kapalı camlı bir koridorla yapıya bağlantı sağlanmaktadır. Böylece merdiven ve koridor yakından bağlantılı olmuştur. Sanatoryumun tek girişi olan doğu girişi, son hâlindeki gibi cephenin ortasında değildir. Yükseltilmiş zemin katın kuzeyindeki ofiste yer alan döner merdiven birinci kattaki ofise; güneydeki üç kollu düz merdiven ise birinci kattaki on yedi hasta odasına erişim sağlamaktadır (Sekler, 1985, 285; Thun-Hohenstein, 2012, 12, 22) (Şekil 5.19).



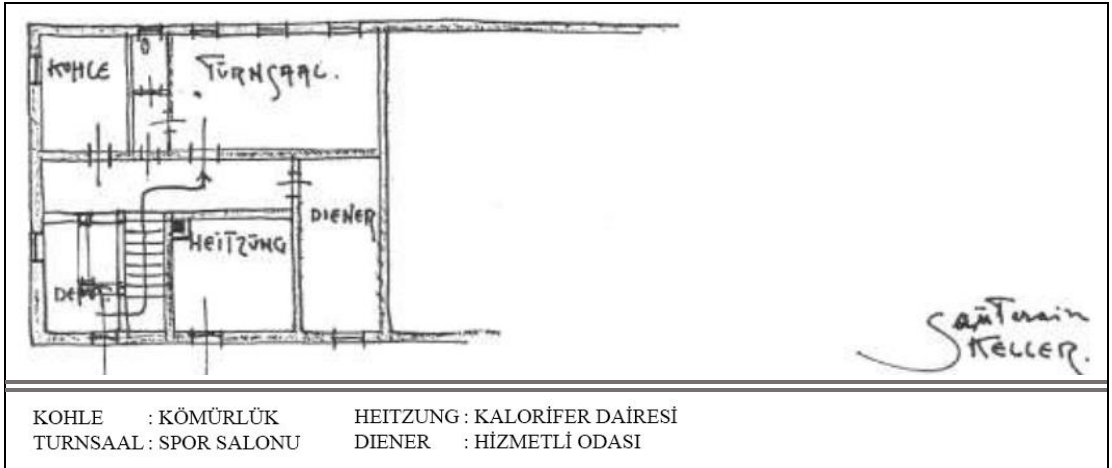
Şekil 5.19 Yükseltilmiş Zemin Kat Planı Eskizi, İlk Proje, yaklaşık 1904 (Breckner, 1982'den akt. Thun-Hohenstein, 2012, 154'den işlenmiş çizim: Merve Köse)

İlk projeye ait olan birinci kat planı eskizinde yatak odalarına, erkekler banyosuna ve ofise yer verilmiştir (Şekil 5.20).



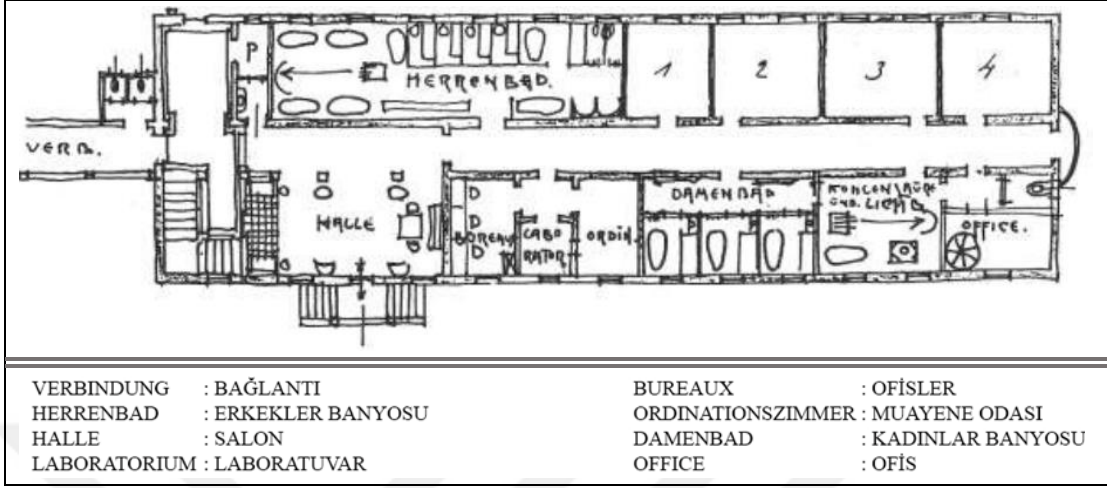
Şekil 5.20 Birinci Kat Planı Eskizi, İlk Proje, yaklaşık 1904 (Breckner, 1982'den akt. Thun-Hohenstein, 2012, 154'den işlenmiş çizim: Merve Köse)

Başta iki katlı olması planlanan, fakat daha sonra bir bodrum katı daha eklenen ikinci, müteakip proje, üç kat planı ile belgelenmiştir. Oda düzeni de ilk projeye göre değiştirilmiştir. İlk tasarımdaki mevcut alan müşteri için çok küçük olmuş olabilir. Çünkü ikinci projede, hasta odaları için yükseltilmiş zemin ve üst katta daha fazla alana sahip olmak nedeniyle spor salonu bodrum kata taşınmıştır (Thun-Hohenstein, 2012, 12) (Şekil 5.21).



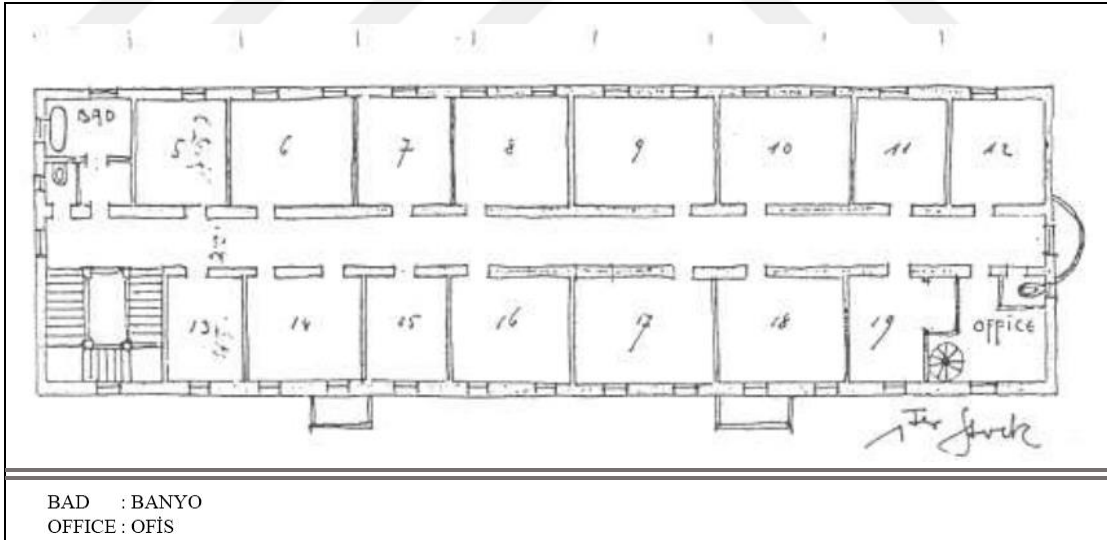
Şekil 5.21 Bodrum Kat Planı Eskizi, İkinci Proje, yaklaşık 1904 (Breckner, 1988, 23'den işlenmiş çizim: Merve Köse)

Hasta odalarının sayısı ilk projedeki gibi hâlâ on dokuz tanedir ancak çok daha geniş planlanmıştır. Bunlardan dördü yükseltilmiş zemin katta (Şekil 5.22), kalan on beşi ise birinci katta yer almaktadır (Thun-Hohenstein, 2012, 12).



Şekil 5.22 Yükseltilmiş Zemin Kat Planı Eskizi, İkinci Proje, yaklaşık 1904
(Breckner, 1988, 22'den işlenmiş çizim: Merve Köse)

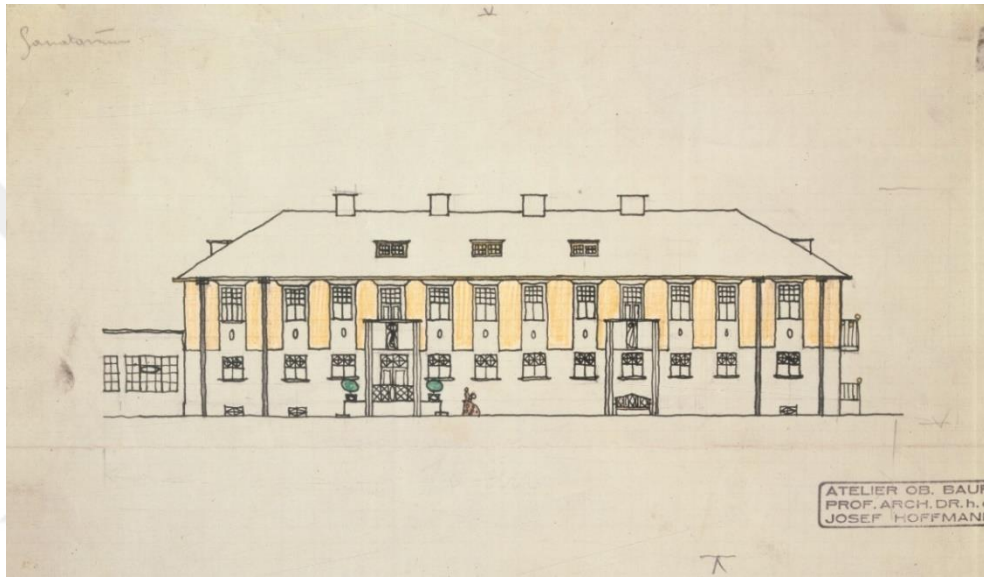
Birinci kat planı eskizi ilk projeye oda büyüklükleri hariç büyük oranda benzerlik göstermektedir (Şekil 5.23).



Şekil 5.23 Birinci Kat Planı Eskizi, İkinci Proje, yaklaşık 1904
(Breckner, 1988, 22'den işlenmiş çizim: Merve Köse)

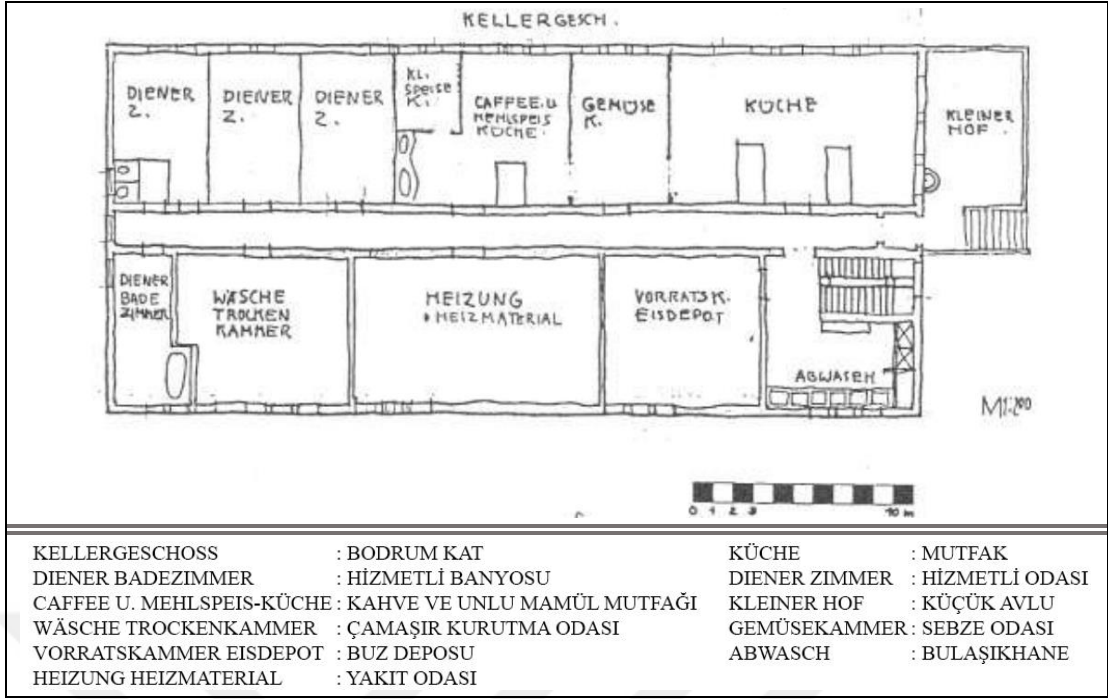
Kat planlarının hiçbirine tam olarak uymayan, ancak sol üst köşede "Sanatorium" olarak etiketlendiği için bu iki katlı ön aşamaya ait olduğu düşünülen bir cephe taslağı bulunmaktadır (Şekil 5.24). İki katlı bir bina sağlayan ikinci projeye

ait cephe taslağında pencereler arasında ve yanlarda dar, dikdörtgen, sarı alanlar vardır. Girişin üst hizasında ince destekler üzerinde küçük bir balkon, diğer tarafta simetrik olarak yerleştirilmiş ikinci bir balkon ile tamamlanmaktadır. Fakat çizilen kat planları ve cephe çizimi arasında farklılıklar bulunmaktadır. Örneğin giriş ve balkon çizimi planda farklı hizadayken cephe çiziminde aynı hizada yer almaktadır. Çatı pencereleri ve bacalar simetrik olarak düzenlenmemiştir, bu da sola doğru bir çekme ve güçlü bir gerilim yaratmaktadır (Thun-Hohenstein, 2012, 11–13). İkinci projede de kırma çatıya yer verilmiştir.

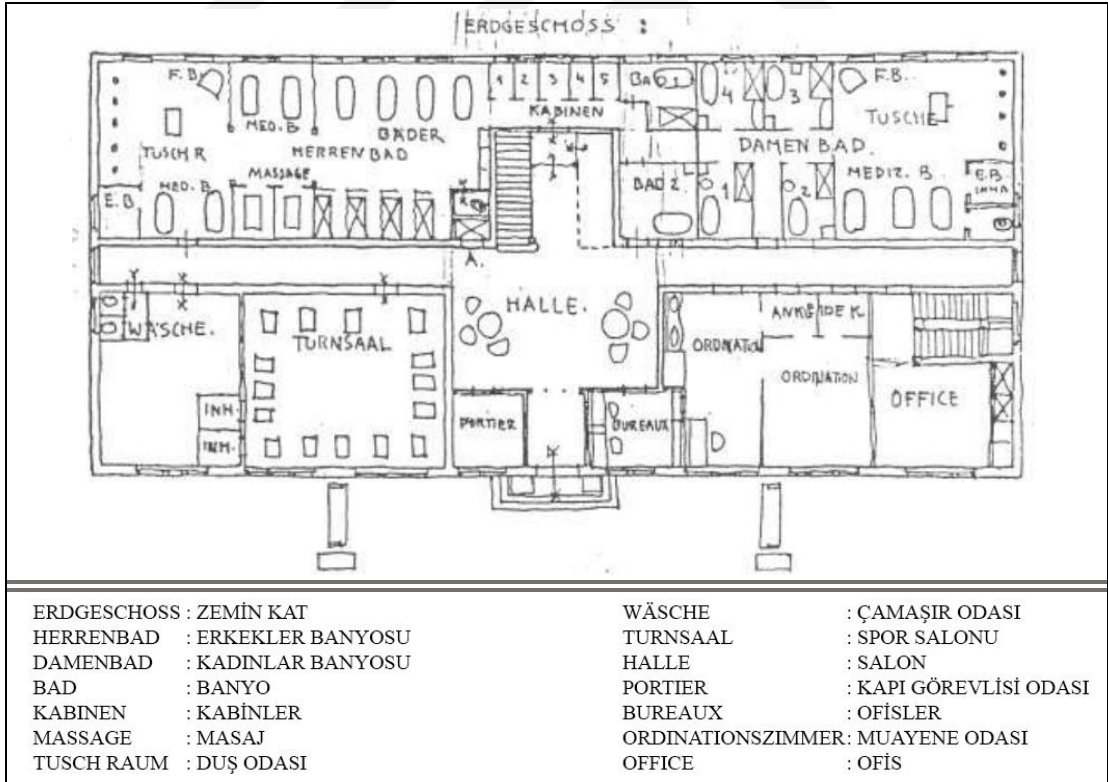


Şekil 5.24 Hoffmann'ın Doğu Cephesi Eskizi, İkinci Proje, 1903-04 (Stiftung Sammlung Kamm, 2019)

1904'te boyutlar ve ölçüler değişmiştir. Dört kat planı ve bir cephe çalışması, tamamlanmış binaya çok yakın olan üçüncü projeye aittir ve kat planı muhtemelen nihai projenin ön aşamasını temsil etmektedir (Şekil 5.25 ve Şekil 5.26). Üçüncü projenin planlama aşaması önemli değişiklikler getirmiştir. Aynı uzunluktaki hacim 18 m genişliğe çıkarılmıştır. Plan, çok doğrusal ve görünüşte çok basit ritmik bir model izlemiş, ortasındaki merkezi alan, sırayla dörtgen olan merdiven boşluğu ile eklenmiş iki yan yana kareden oluşmuştur. Üçüncü projede, ikinci taslakta olduğu gibi, veranda hâlâ dikdörtgen olmayan, ancak segment kemerli kesitler olan desteklere dayanmaktadır. Sadece tamamlanmış sanatoryumda doğuya bakan giriş alanı verandanın altına çekilmiştir (Kapfinger, 2021, 109; Thun-Hohenstein, 2012, 11, 18, 21; Vidor, 2015-2016, 8).



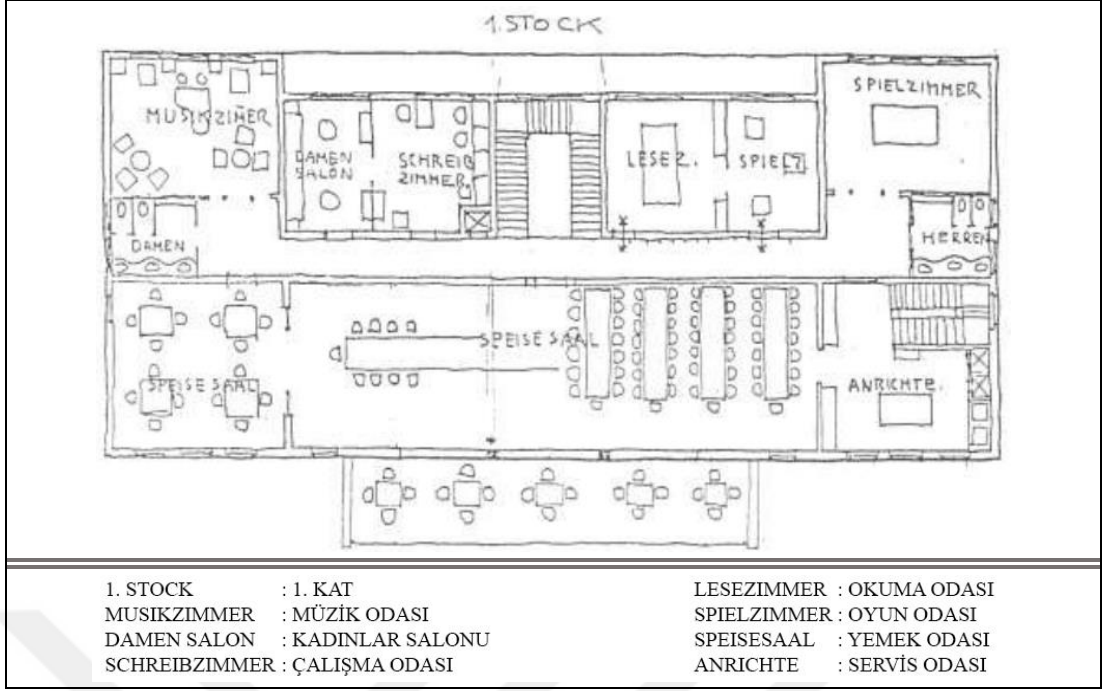
Şekil 5.25 Bodrum Kat Planı Eskizi, Üçüncü Proje, yaklaşık 1904 (Breckner, 1982'den akt. Thun-Hohenstein, 2012, 163'den işlenmiş çizim: Merve Köse)



Şekil 5.26 Yükseltilmiş Zemin Kat Planı Eskizi, Üçüncü Proje, yaklaşık 1904 (Breckner, 1982'den akt. Thun-Hohenstein, 2012, 161'den işlenmiş çizim: Merve Köse)

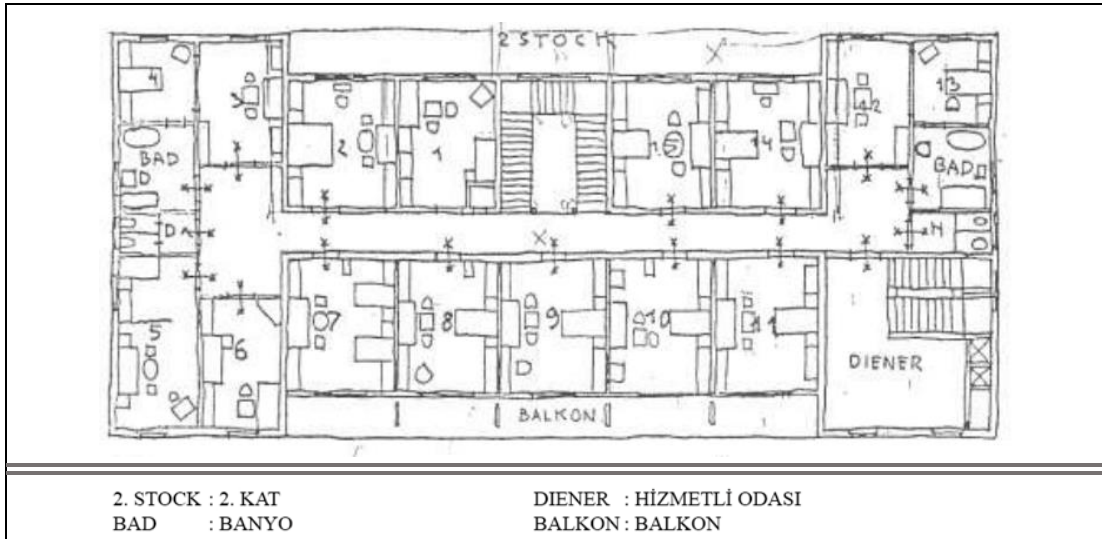
Muhtemelen ilk iki proje, yetersiz alan nedeniyle müşteri tarafından reddedilmiştir. Çünkü üçüncü proje, birinci katta çok daha geniş bir ortak salon yelpazesi sunmuş ve hâlihazırda hasta odalarını barındıran ikinci katı sağlamıştır. Kat planı da biraz daha genişlemiştir. Zuckerkandl, ekonomik nedenlerden dolayı, daha konforlu bir kür evine yönelik gereklilikleri değiştirmiş olabilir. Yükseltilmiş zemin kattaki idari veya tedavi amaçlı kullanılan odalara ek olarak üst katta, büyük bir otel tipi modellenmiş, daha yüksek sosyal tabakalar için sofistike bir sosyal yaşam için çerçeve sağlanmıştır. Büyük bir otel tarzında donatılmış mimari, teknik ve estetik açıdan son teknoloji olan sanatoryumla, çeşitli terapiler ve lüks sosyal aktiviteler için geniş bir oda yelpazesi ile zengin bir kitleye hitap etmek hedeflenmiştir. Böylece yapı içerisindeki mekânlar kâr amaçlı sanatoryumun daha yüksek sosyal sınıf müşterilerinin beklentilerini yansıtmıştır (Thun-Hohenstein, 2012, 9, 18, 22).

Birinci ve ikinci katta merkezi koridor, binanın tüm çevresinin hastalar tarafından kullanılabilmesi için kuzey ve güneydeki dış duvarlara uzanmamaktadır. Birinci katın batısında müzik odası, kadınlar salonu, çalışma odası, okuma odası, iki adet oyun odası; doğusunda ise küçük yemek odası, 22 m uzunluğunda ve 7 m genişliğinde (Kapfinger, 2021, 109) büyük yemek odası, yemek asansörlü servis odası ve camlı veranda yer almaktadır. Müzik odasının bitişiğinde kadınlar tuvaleti, oyun odasının bitişiğinde ise erkekler tuvaleti bulunmaktadır (Şekil 5.27).



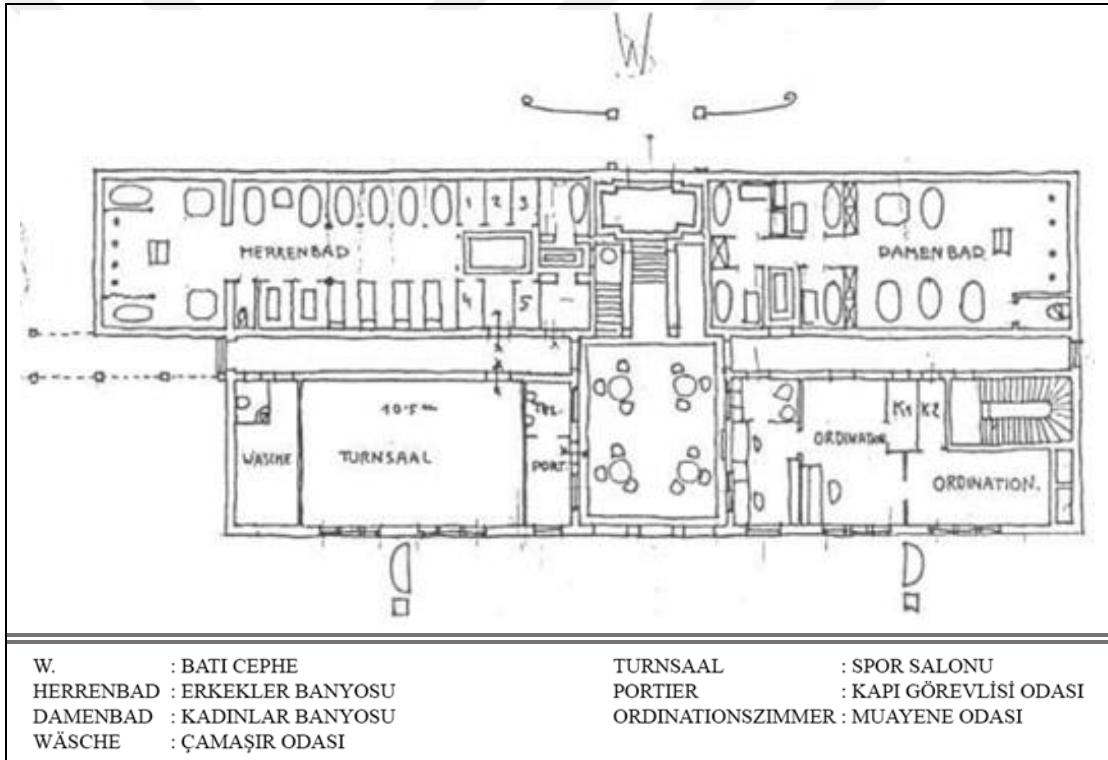
Şekil 5.27 Birinci Kat Planı Eskizi, Üçüncü Proje, yaklaşık 1904 (Breckner, 1982'den akt. Thun-Hohenstein, 2012, 162'den işlenmiş çizim: Merve Köse)

İkinci katta geniş bir hizmetli odası, tek ve çift kişilik yatak odaları ve iki odalı banyolar için oturma odaları olmak üzere toplam on üç hasta odası vardır (Sekler, 1985, 286) (Şekil 5.28). Dış duvar binanın uzunluğunun üçte ikisi boyunca 2 m geri çekilmiştir, çünkü doğu tarafındaki beş hasta odasının önünde bir balkon bulunmaktadır (Kapfinger, 2021, 109).



Şekil 5.28 İkinci Kat Planı Eskizi, Üçüncü Proje, yaklaşık 1904 (Breckner, 1982'den akt. Thun-Hohenstein, 2012, 162'den işlenmiş çizim: Merve Köse)

Dördüncü projede diğer planlara göre salon daha büyüktür ve daha fazla koltukla donatılmıştır. Hastaların esenliği ve sakinliği önceki taslaklardan daha fazla dikkate alınmıştır. Önceki projelerde doğudaki tek bir giriş hem bahçeye erişim sağlayıp hem de ana giriş olarak hizmet verirken; dördüncü projede bu iki işlevin ayrılmasıyla, doğu tarafının daha sessiz ve sakin olması amaçlanmıştır (Şekil 5.29). Böylece doğu girişten sadece bahçeye erişime izin verilmiş ve rahatsız edici bir geçiş hakkı ile bozulmamış; batı girişinden ise geliş-gidiş trafiği ve çeşitli teslimat hizmetleri gerçekleştirilmiştir. Yükseltilmiş zemin kattaki erkekler banyosu güneye doğru kaydırılmıştır. Çünkü batı girişinin eklenmesiyle burada bulunan soyunma kabinlerinin kaldırılması gerekmiştir. Bu muhtemelen son inşaatın ön aşamasıdır (Thun-Hohenstein, 2012, 20–21)



Şekil 5.29 Yükseltilmiş Zemin Kat Planı Eskizi, Dördüncü Proje, yaklaşık 1904 (Breckner, 1982'den akt. Thun-Hohenstein, 2012, 163'den işlenmiş çizim: Merve Köse)

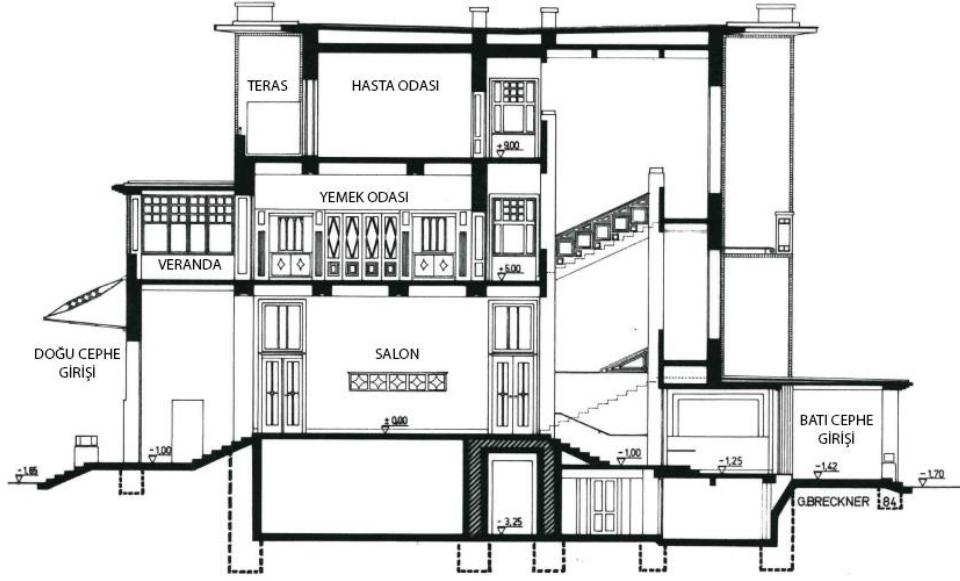
5.6.1 Bodrum Kat

Günümüzde erişime kapalı olan bodrum kata ait nihai proje planlarına ulaşılamamıştır. Bu yüzden bu bölümde bodrum kat, üçüncü projeye ait plan üzerinden yorumlanacaktır.

Bodrum kat, sürekli devam eden bir taban alanı olarak tasarlanmıştır (Thun-Hohenstein, 2012, 30). Bodrum katta üç adet hizmetli odası, kahve ve unlu mamül mutfuğı, sebze odası, mutfak, hizmetli banyosu, çamaşır kurutma odası, yakıt odası, buz deposu, bulaşikhane gibi çeşitli hizmet mekânları ve küçük avlu yer almaktadır. Bodrum kat, kuzey cephedeki avlu hariç tam bir dikdörtgen forma sahiptir.

5.6.2 Yükseltilmiş Zemin Kat

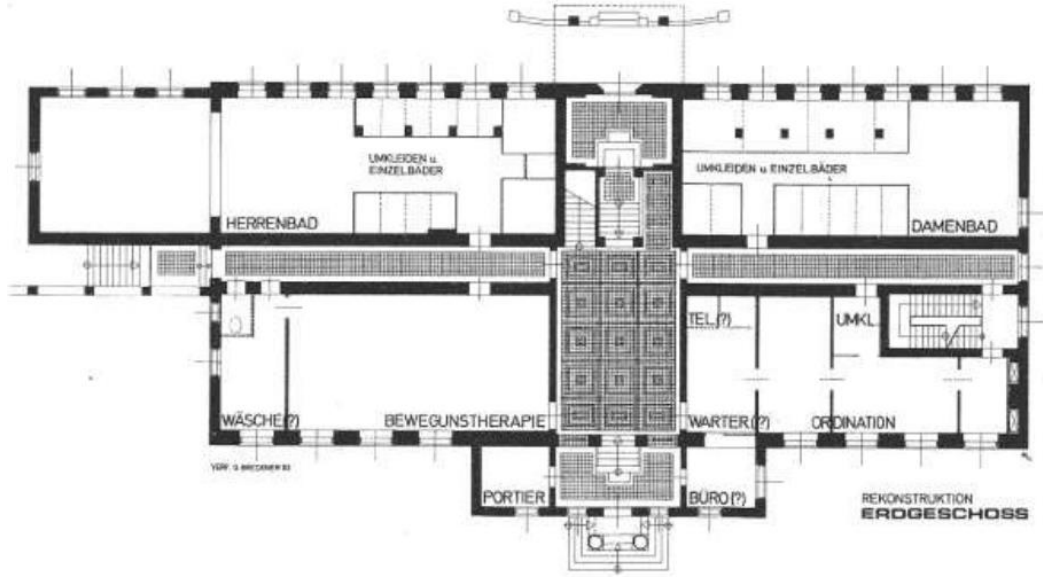
Purkersdorf Sanatoryumu'nda bahçe ile yükseltilmiş zemin kat arasında kot farkı bulunmaktadır. Bu kot farkı, yapıya doğu cepheden girildiğinde cephe önündeki kanopi altında yer alan beş basamaklı ve holün alt kotunda başlayan yedi basamaklı bir iç merdiven olmak üzere iki açık merdivenle aşılmaktadır. Karşı tarafta üç katlı ve iki köşe sahanlıklı bir merdiven, salonun daha yüksek kota sahip arka kısmına doğrudan bağlanmaktadır (Sekler, 1985, 286). Bu merdivenin altında ve holün alt kotunda yer alan yedi basamaklı merdiven ile batı çıkışına ulaşılmaktadır (Şekil 5.30).



Şekil 5.30 Doğu ve Batı Girişinden Geçen Kesit, Rekonstrüksiyon Çizimi (Breckner, 1985'ten akt. Kapfinger, 2021, 111'den işlenmiş çizim: Merve Köse)

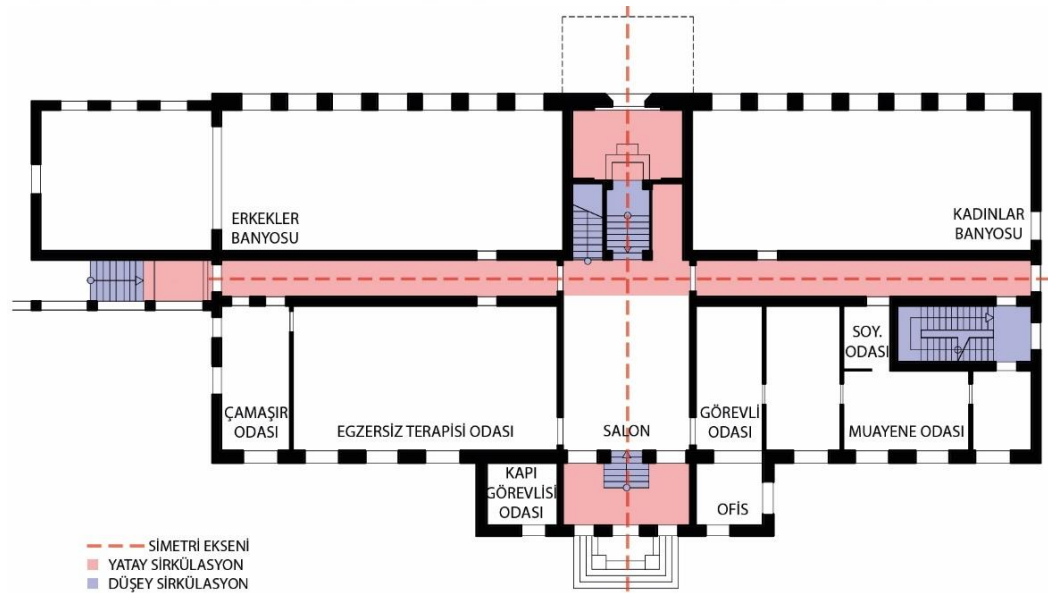
Hoffmann'ın yapısı, Purkersdorf'ta önceden var olan tesisleri desteklemek için inşa edilmiş olmasına rağmen, müstakil bir sanatoryum için gerekli tüm unsurları ve tıbbi konsültasyon odalarını içermektedir (Topp, 1997, 419). Çeşitli tedavi ve hizmet odaları yükseltilmiş zemin katta yer almaktadır (Sarnitz, 2016, 49). Hemen hemen her oda belirli bir terapiyi gerçekleştirmek için kullanılmaktadır. Kuzey-güney yönünde yükseltilmiş zemin katın ortasından geçen koridor, bu kattaki çeşitli odalar için bir dağıtım elemanı görevi görmektedir (Vidor, 2015-2016, 8). Tedavi odalarının düzeninde ve boyutunda farklılık gösteren bir dizi versiyonun mevcut olması, planlama aşamasında müşterinin büyük etkisi olduğunu göstermektedir (Sekler, 1985, 67).

Yükseltilmiş zemin katta 2:3 oranında salon (Sekler, 1985, 72), erkekler banyosu, kadınlar banyosu, çamaşır odası, egzersiz terapisi odası, kapı görevlisi odası, ofis, görevli odası ve muayene odası yer almaktadır (Şekil 5.31). Muayene odasında, kadınlar banyosunda ve erkekler banyosunda soyunma kabinleri bulunmaktadır. Kapı görevlisi odası dördüncü projedekinden farklı olarak doğu cephe tarafına doğru öne çekilmiş ve egzersiz terapisi odası genişletilmiştir. Batı cephenin ortasında konumlanan ve her katta koridora bağlanan birincil merdiven üç ana kat arasındaki sirkülasyonu sağlarken; kuzeydoğuda yer alan ikincil merdiven ise tüm katlara erişim sağlamaktadır.



Şekil 5.31 Yükseltilmiş Zemin Kat Rekonstrüksiyon Planı⁸ (Breckner, 1988'den akt. Thun-Hohenstein, 2012, 152)

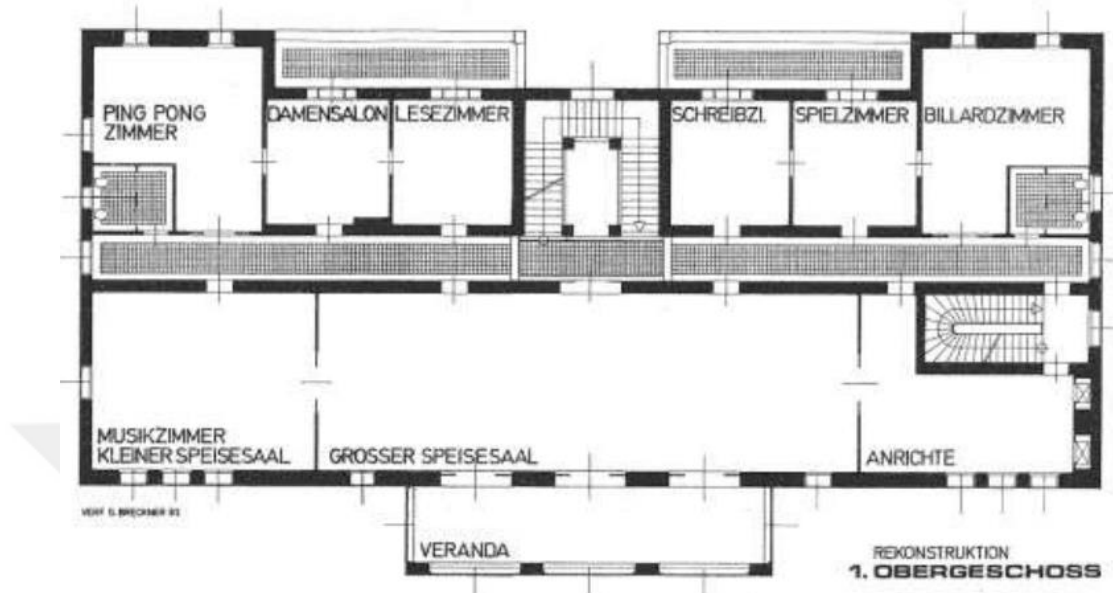
Yükseltilmiş zemin kat planı, iki simetrik ana eksene göre işlenmektedir. Daha kısa aks, ana girişlerden, salondan ve merdivenlerden; uzun aks ise salondan, dış kuzey ve güney duvarlarına uzanan uzun erişim koridorundan geçmektedir (Sekler, 1985, 286) (Şekil 5.32).



Şekil 5.32 Yükseltilmiş Zemin Kat Rekonstrüksiyon Planı (Breckner, 1988'den akt. Thun-Hohenstein, 2012, 152'den şematize edilmiş plan: Merve Köse)

⁸ Yükseltilmiş zemin kat rekonstrüksiyon planında yer alan mekân isimlerinin Türkçe çevirisi için bkz. Şekil 5.32

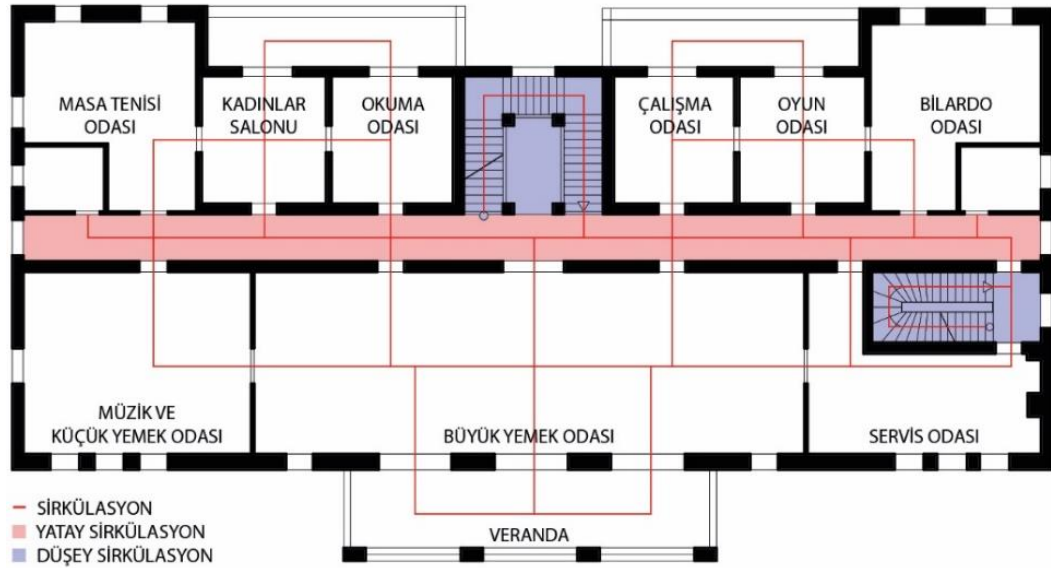
veranda ve yemek asansörlü (Sekler, 1985, 286) servis odası yer almaktadır. Batı cephede çıkıntı yapan masa tenisi ve bilardo odasının bitişiğinde tuvaletler bulunmaktadır (Şekil 5.34).



Şekil 5.34 Birinci Kat Rekonstrüksiyon Planı⁹ (Breckner, 1988'den akt. Thun-Hohenstein, 2012, 152)

Birinci katta odalar üçerli grup hâlinindedir: masa tenisi odası-kadınlar salonu-okuma odası, çalışma odası-oyun odası-bilardo odası ve müzik/küçük yemek odası-büyük yemek odası-servis odası arasında geçişler bulunmaktadır. Büyük yemek odasının kapıları okuma odası ve çalışma odasının kapısıyla; müzik/küçük yemek odasının kapısı ise masa tenisi odasının kapısıyla aynı eksende tasarlanmıştır. Böylece camlı olan bu kapılarla mekânlar arası görsel etkileşim sağlanmıştır. Kadınlar salonunun, okuma, çalışma ve oyun odasının terasa erişimi bulunmaktadır (Şekil 5.35).

⁹ Birinci kat rekonstrüksiyon planında yer alan mekân isimlerinin Türkçe çevirisi için bkz. Şekil 5.35.

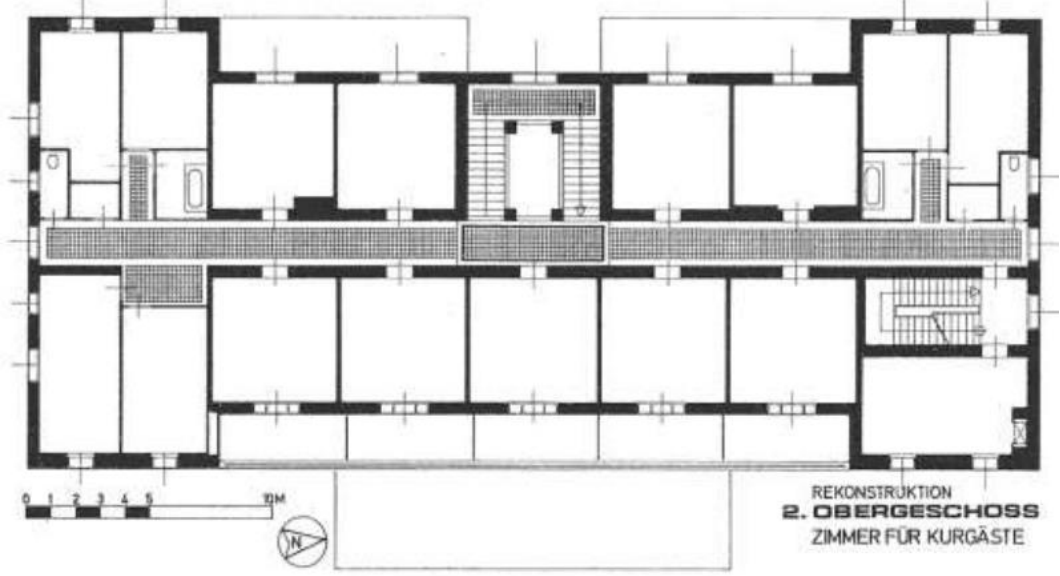


Şekil 5.35 Birinci Kat Rekonstrüksiyon Planı (Breckner, 1988'den akt. Thun-Hohenstein, 2012, 152'den şematize edilmiş plan: Merve Köse)

Yükseltilmiş zemin kattaki salon, bitişik merdiven ve birinci kattaki çıkıntılı camlı verandası olan büyük yemek odası gibi odalar, aritmetik olarak basit ancak doktriner kesinlikten yoksun oranlarla fazlasıyla boyutlandırılmıştır. Planda yemek odası yaklaşık 1:3, batı cephedeki ana merdiven 1:1 ve bu merdivene bitişik olan küçük sosyal aktivite mekânları da yaklaşık 1:1 oranında tasarlanmıştır (Sekler, 1985, 72).

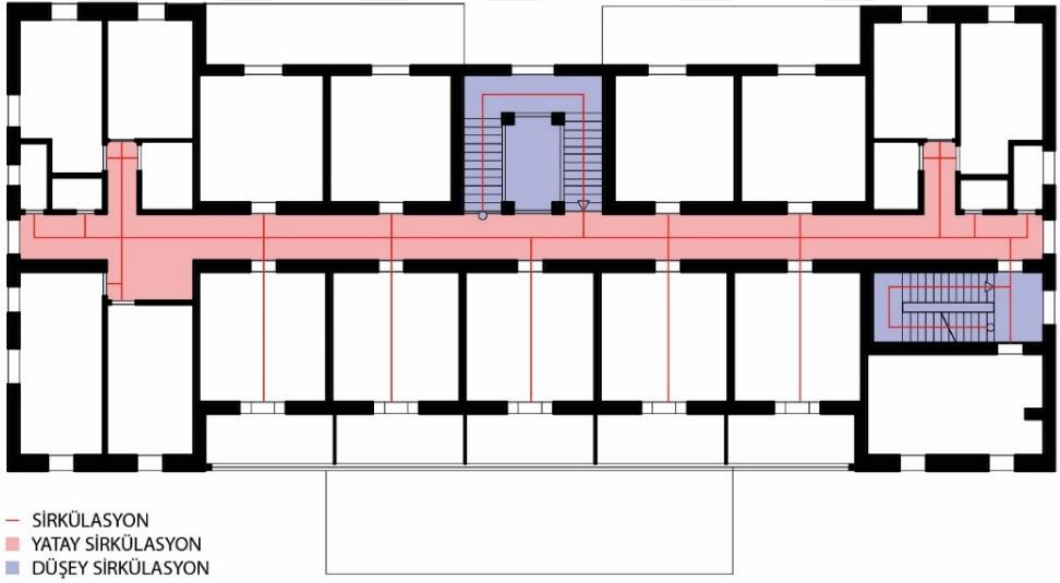
5.6.4 İkinci Kat

İkinci katta, merkezdeki batı ve doğu cepheleri daha derindir, böylece her iki tarafta orta alanın uzunluğuna göre 1:3 genişliğinde yanal çıkıntı oluşmaktadır (Sekler, 1985, 286). Bu katta sadece on beş hasta odası ve bir hizmetli odası bulunmaktadır. Odalar, tek kişilik odalardan uyku ve yaşam alanlı odalara kadar farklı tiplerde geliştirilmiştir (Vidor, 2015-2016, 9) (Şekil 5.36).



Şekil 5.36 İkinci Kat Rekonstrüksiyon Planı (Breckner, 1988'den akt. Thun-Hohenstein, 2012, 153)

Doğu cephesinin orta kısmında bulunan beş odanın terasa erişimi bulunurken; batı cephesindeki hasta odalarının terasa erişimi yoktur. Teras ve oda kapıları aynı doğrultuda tasarlanmıştır (Şekil 5.37).



Şekil 5.37 İkinci Kat Rekonstrüksiyon Planı (Breckner, 1988'den akt. Thun-Hohenstein, 2012, 153'ten şematize edilmiş plan: Merve Köse)

5.7 Cephe Özellikleri

Bu bölümde öncelikle Purkersdorf Sanatoryumu'nun genel cephe özelliklerine değinilecektir. Ardından doğu, batı, kuzey ve güney cephe özelliklerinden ayrı başlıklar altında bahsedilecektir. Ayrıca sanatoryumun yapıldığı dönemde diğer yapılara göre ön plana çıkmasını sağlayan çatı tasarımına da yer verilecektir.

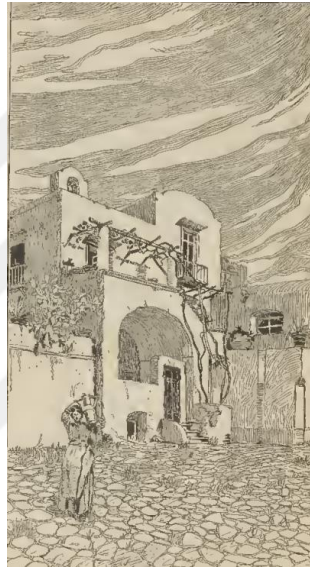
Purkersdorf Sanatoryumu, düz çatısı, simetrik çıkıntıları-girintileri ve dış cephenin üç parçalı dikey bölümü ile birlikte üç boyutlu bir cephe sağlayan kübik hacimler oluşturmak için içe ve dışa doğru hareket ettirilmiş basit, beyaz bir dikdörtgendir (Palmer, 2008, 136; Wien Geschichte Wiki, 2021d). Purkersdorf Sanatoryumu'nun görünümü, mükemmel orantıları ve dengeli uyumu ortaya koymaktadır; parlaklık, sadelik, titizlik ve simetri izlenimi vermektedir (Thun-Hohenstein, 2012, 29). Hem cephede hem de iç mekânda yapıya beyaz renk hâkimdir.

Uzun kenarlar doğuya ve batıya; kısa kenarlar ise kuzeye ve güneye bakmaktadır. Yapıda doğuda ve batıda olmak üzere iki giriş bulunmaktadır. Geniş bir sundurmaya sahip doğu cephesi tarafında bahçe bulurken; araba yolu batı cephesi tarafında yer almaktadır. Hoffmann, karşılık gelen uzun ve kısa kenarlardaki cepheler arasında bir kontrast yaratmıştır. Doğuya, batıya ve kuzeye bakan cepheler simetrikdir. Doğü ve güney cephe, odaların bölünmesinden kaynaklanmayan ve bilinçli olarak seçilen pencere açıklıklarının çeşitli ve dinamik-ritmik düzenlemesiyle canlandırılmaktadır (Thun-Hohenstein, 2012, 50–51). Çıkıntılar-girintiler tarafından cephede hareket kazandırılan yapı, kata bağlı bir ritmin hesaplanmış bindirmeleri üzerinde gelişen farklı pencere şekillerinin dağılımına karşılık gelmektedir (Sarnitz, 2008, 542).

Hoffmann, sanatoryumda gerçek temel fiziksel bileşenlerinin yapısını ortaya çıkaran unsurların yokluğuyla şaşırtıcı bir etki elde etmiştir. 1895'te Avusturya Rivierası'nın mimarisi hakkında kendisini olumlu yönde etkileyen kısa bir makalede, kornişler, pilasterler ve benzerleri gibi tek bir belirgin mimari formun neredeyse hiç olmadığını söylemiştir. Yükü ve desteği görünür kılmaya yönelik düşük bir ilgi ya da yük ve destekleyici unsurlar arasındaki ilişkinin açıkça görülmediği kompozisyonların tercihi, Hoffmann'ın erken çalışmalarında da

gözlemlenebilir. Bu nedenle, iki duvar şablonu, güçlü çatıya göre görsel olarak çok incedir, bu da çatı kirişi olmadan alışılmadık bir şekilde dayanır. Katlar arasındaki sınır, kat silme olmadığı için bulanıklaşmaktadır (Thun-Hohenstein, 2012, 13).

Purkersdorf Sanatoryumu'nun tasarımı ile Hoffmann'ın daha önce çizmiş olduğu eskizler arasındaki benzerlikler dikkat çekmektedir. Örneğin "Architektonisches von der Insel Capri" (1897) makalesindeki çizimlerinde tasarlanan evlerin girişi, kot farkına göre birkaç basamakla çıkılan zemin katta yer almaktadır. Evler, üst katındaki terasın geliştirilmesinde okunaklı olan hacimsel bir eklemeye sahiptir (di Loreto & Gorgo, 2017, 386) (Şekil 5.38).



Şekil 5.38 Capri'deki Bir Evin Eskizi, Hoffmann, 1897 (Hoffmann, 1897, 13)

Viyana sanat dergisi Hohe Warte'nin 1904-05 tarihli ilk sayısında, derginin editörü, eleştirmen ve mimari teorisyen Joseph August Lux tarafından yazılan "Sanatorium" başlıklı bir makale yayımlanmıştır (Topp, 1997, 419). Bu makalede Lux (1904-1905, 407), sanatoryumda diğer değerlerin yanı sıra düz pürüzsüz duvarlara sahip olan dış cephenin çok önemli olduğunu söylemektedir. Viyana'daki günlük gazete Fremdenblatt'ın kültür muhabiri Hevesi ise 1905 sonbaharında Viyana ve çevresindeki modern binaları bulmak için bir yolculuğa çıktığında, şehrin tarihselci pastiş mimarisi konusunda neredeyse umutsuzluğa kapılmıştır (Wieber, 2011, 63). Viyana Ormanları'na bir tren yolculuğu yapmış ve Hoffmann'ın yeni Purkersdorf Sanatoryumu binasını görmüştür. Hevesi, Purkersdorf Sanatoryumu'nun

hem modern mimarisini ve inşaatını hem de terapi seçeneklerini övmüştür (Hevesi, 1909, 214, 216–217).

Purkersdorf Sanatoryumu'nda tavanlar ve merdivenler betonarmeyle; cepheler ise sıva kaplı tuğla konstrüksiyonla yapılmıştır (Sekler, 1985, 285). Viyana sosyetesinin üyeleri için dinlenme yeri olarak inşa edilen sanatoryum, Hoffmann'ın olabildiğince gösterişsiz olduğunu göstermektedir (Sarnitz, 2008, 542). Sanatoryumun cephe çözümünün, alanın öz değerine indirgeyerek devrim niteliğinde ve geleceğe yönelik olduğu çıkarılabilir. Süslemeye ve dekora yer verilmemesine rağmen cephe, yapının dekorasyonu olarak işlev görmektedir. Hoffmann, tarihçilikle hiçbir ilgisi olmayan ve hocası Wagner'in yapılarından daha ileri giden sanatoryumunda, cephe yüzeylerine verdiği bağımsız rolle -kendisi daha sonra farklı bir yol izlemiş olsa da- 20. yüzyılın ilk çeyreğinin Avrupa mimarlık tarihinde önemli bir adım atmıştır. Sanatoryum ile Hoffmann, 1917'de ortaya çıkan De Stijl Grubu'nun mimarlarının ve diğerlerinin modern mimarinin gelişimini ilerletmesini sağlayan birkaç başlangıç noktasından birini yaratmıştır (Thun-Hohenstein, 2012, 118–119).

Yapının minimalist sıva kaplaması, o zamanlar gelişmiş bir teknik olan kireç harçlı sıkma sıva tekniği kullanılarak sorunsuz bir şekilde uygulanmıştır. Işık altında, bina kabuğu rüzgarla dalgalanan bir su yüzeyi gibi görünmektedir. Bu, mala ve sıkıştırma tahtası kullanan duvar ustalarının ellerinin ritmik bir uygulamayla yarattığı izdir, aksi takdirde pürüzsüz olan yüzeyin yapısal dekorasyonudur. Araya giren herhangi bir biçim geleneği olmaksızın, tarihselci sıva cephelerini karakterize eden tüm taklitlerden kurtulmuştur. Alçı sıvanın deseni ve sırlı seramik karoların mavi-beyazı su unsurunu çağrıştırmaktadır. Su tedavisiyle ilişkili olan Purkersdorf Sanatoryumu'nda su merkezi bir rol oynamaktadır (Kapfinger, 2021, 112–114).

Dış duvar, çatı ve kat tavanları için bir destek olarak değil, yalnızca yapısal işlevinden yoksun bırakılmış ve binanın gövdesine yaslanmış narin bir kabuk olarak görünen ve camlı verandanın üstündeki terasın “oturan” parapeti ile aşağıdaki “destekleyici” duvar arasında artık herhangi bir fark bulunmayan bir birim hâlinde birleştirilmiştir. Yani terasın önündeki korkuluk (bir perdeleme elemanı) ile altındaki taşıyıcı duvar arasında bir ayırım yapılmamaktadır. Böylece dış duvarlar, taşıyacak

hiçbir şeyi olmayan ve aynı zamanda mekânsal-mimari çekirdekten bağımsız kalan bireysel öğeler olarak kalmaktadır. Duvar, ağırlıksız görünmektedir. İnce düz çatı, kendisinin herhangi bir ağırlığının olmadığı ve bir rüzgâr esintisiyle binadan uçabileceği izlenimini vermektedir (Sekler, 1985, 83; Thun-Hohenstein, 2012, 38–39).

Hoffmann, dış cepheye eşlik eden bordürleri doğrudan tüm yapı kenarlarına ve üzerine doğru itmiş ve bu bordürleri çok uzun yıllardır kullanılan ve en dayanıklı doğal malzemelerden biri olan sırlı seramiklerde somutlaştırmıştır (Kapfinger, 2021, 114). Cepheler, mavi-beyaz kare seramik karolar dışında neredeyse tüm dekoratif unsurlardan arındırılmıştır (Muir, 2014, 20). Bu mavi-beyaz seramik karolardan oluşan ince bordürler, duvar kenarları, giriş kapıları ve pencere çerçeveleri de dahil olmak üzere tüm kenarları çerçevelemektedir (Witt-Dörning, 2006, 45). Bordürler, binanın dış cephesinde estetik açıdan son derece hoş biçimsel kontrastlarla sonuçlanmaktadır. Karolardaki mavi renk, cephenin kırık beyazı ile; karo bordürlerin parlak, pürüzsüz yüzeyi ise sıvanın mat ve pürüzlü yüzeyi ile kontrast oluşturmaktadır. Karoların formuyla, giriş kapısı üzerindeki pencerenin ve diğer pencerelerin üstünde yer alan yarı açılır pencerelerin küçük kare alanlara bölünmesinde bir paralellik bulmaktadır (Thun-Hohenstein, 2012, 37) (Şekil 5.39).



Şekil 5.39 Seramik Karo Detayı (Klementsitz, 2007)

Hoffmann, iç yapıların devamında tuğla cephe duvarlarının açıkta kalan bölümlerinde de beton teknolojisini kullanmıştır. İçeride tuğla kemer olmadığı gibi, dış duvarlardaki tüm açıklıkların üst örtüleri de düz betonarme lentolardır. Buna

göre, Hoffmann'ın geleneksel cephe detaylarını ortadan kaldırması, dış duvarın fiziksel olarak açıkta olan, yani yağmur suyuna ve kullanıma maruz kalan tüm kısımlarının Wagner çevresinde geliştirilen yüksek mukavemetli duvar karoları tekniğiyle “güçlendirilmesi” mantığına dayanmaktadır. Hoffmann, preslenmiş derzlerle döşenmiş sırlı seramik karo bordürlerle, alçıyı aynı hizada olacak şekilde tasarlamıştır (Kapfinger, 2021, 114).

Mavi ve beyaz bordürlerle yapılan dekoratif zenginleştirme son derece ekonomiktir. Hoffmann, sanatoryumun herhangi bir stilistik veya dekoratif ayrıntılar olmadan, sadece gereklilikten, ihtiyaçtan ve hijyenik önemden dolayı yaratılan ilk yapı olduğu açıklamasında bulunmuştur. Sanatoryumda, tarihselcilikte çok popüler olan dekoratif sıva ve çimento döküm elemanlar yoktur (Thun-Hohenstein, 2012, 29–30).

Mavi-beyaz bordürler, gözlemcinin konumuna bağlı olarak farklı etkilere sahiptir. Yakından bakıldığında, bu bordürler, açıkça görünmeyen kenarlar ve köşeler üzerinde dama tahtası desenleriyle alttaki yapıyı gizlerken; uzaktan, kapalı bir ana hat gibi görünmektedir. Hoffmann, duvar yüzeylerini çerçeveleyen bu ince bordürlerle binanın yapısal algısına bilinçli olarak müdahale eden, duvarların ince, düz ve kutu gibi iki boyutlu görüldüğü ve binanın yüzen hafiflik izlenimi verdiği üst düzey bir yapı yaratmıştır. Böylece yapının gerçek statik işlevi ile görsel algısı arasında bir çelişki oluşmaktadır. Cephelerin dik açılarla birleştiği köşelerde, Stoclet Palas'ta olduğu gibi ortak bir kenar şeridi yerine iki bordür birleşmektedir. Böylece hem cephelerin yüzeyselliği iki kat bordürle vurgulanmış hem de sınırlar oluşturulmuştur (Şekil 5.40 ve Şekil 5.41). Bu modern yaklaşımla Hoffmann, mimarlık tarihine öncü bir katkıda bulunmuştur. İki girişteki biçimsel-estetik vurgu iç mekâna açılmaktadır. Dış mekândan motiflerin benimsenmesi ve bu motiflere benzer iç mekândaki uygulamalar, bir yandan iç ve dış mekân, diğer yandan mimari, duvara sabitlenmiş donatı ve mobilyalar arasında yakın bir bağlantı kurmaktadır (Thun-Hohenstein, Franz, Boeckl ve Witt-Döring, 2021, 142; Thun-Hohenstein, 2012, 37–38, 51).



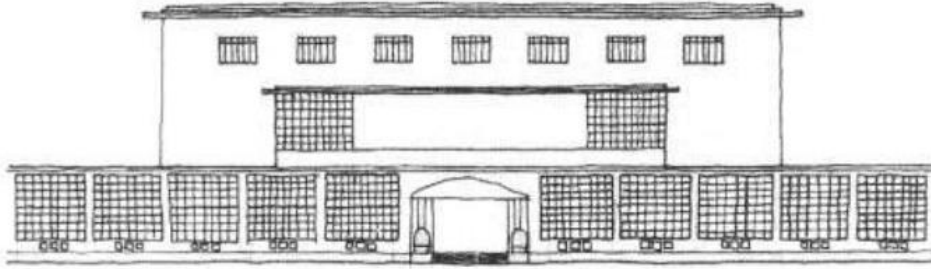
Şekil 5.40 Bordürlerin Birleşimi, Stoclet Palas (UNESCO-World Heritage Convention, 2009b)



Şekil 5.41 Seramik Karoların Birleşimi, Purkersdorf Sanatoryumu, 2021 (Christmann, 2022)

5.7.1 Doğu Cephe

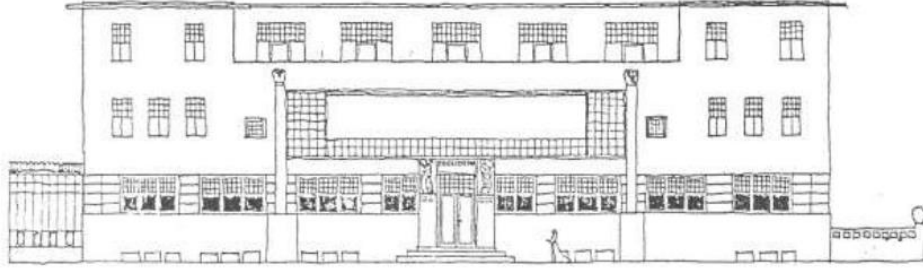
Sekler'e (1985, 70) göre sanatoryumun tasarım çizimleri, Hoffmann'ın betonarme yapım yöntemini fiili uygulamada kanıtlanandan daha radikal bir şekilde kullanmayı amaçladığını göstermektedir; başlangıçta yükseltilmiş zemin kat neredeyse kesintisiz bir pencere şeridine sahip olacak şekilde planlanmıştır (Şekil 5.42).



Şekil 5.42 Doğu Cephesi Eskizi, 1904 civarı (Breckner, 1982'den akt. Thun-Hohenstein, 2012, 153)

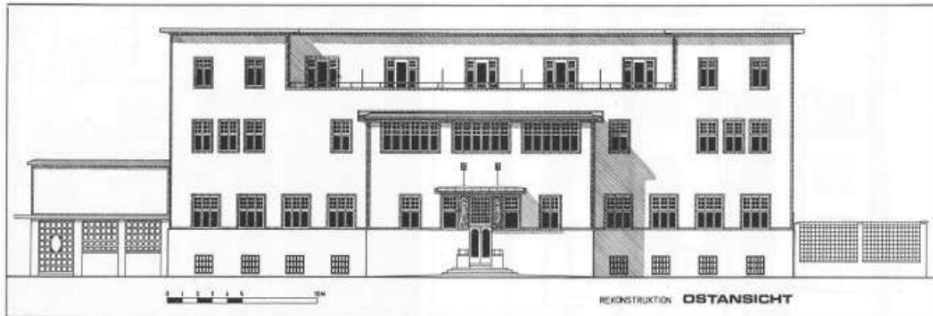
Sekler, sanatoryumun ön eskizlerindeki kafa karıştırıcı bir sayfa yüzünden Hoffmann'ın kaygısını “betonarme teknolojisinin radikal kullanımı” ve “yükseltilmiş zemin kattaki kesintisiz şerit pencereleri” daha sonraki modernizmin bir “öngörüsü” olarak yorumlamaya yönelmiştir. Ancak bu taslakta 20 m uzunluğunda bir şerit pencere değil, sadece uzun bir veranda önerilmiştir. İnce, sığ çatısı yanlardan masif

duvarlarla desteklenmekte, sağ ve solda kare kafeslerle çerçevelenmekte, böylece arkasındaki cephede öngörülen pencere ve kapı açıklıkları basitçe çizilmemektedir. Bu durum daha sonra çizilen cephe eskizinde daha net görülmektedir (Kapfinger, 2021, 116) (Şekil 5.43).



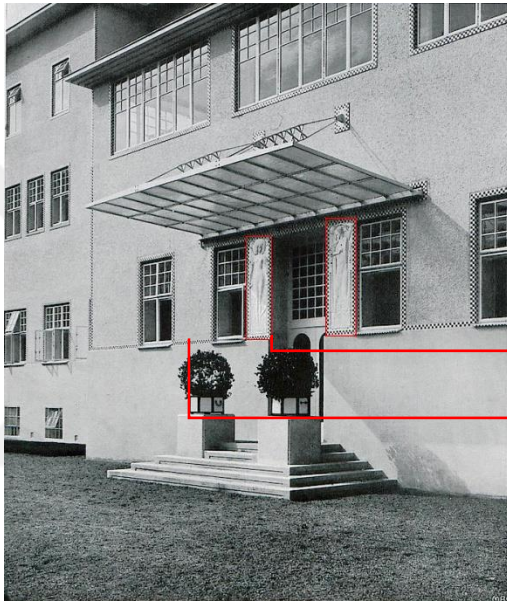
Şekil 5.43 Doğu Cephesi Eskizi, Üçüncü Proje 1904 civarı (Breckner, 1982'den akt. Thun-Hohenstein, 2012, 161)

Doğu cepheye simetri hâkimdir. Diğer cephelere kıyasla en çok pencereye doğu cephe sahiptir (Sekler, 1985, 288). Pencere dizilişinden -özellikle birinci katta- dolaylı cephe ritmik ve dinamik olarak algılanmaktadır. Pencere her katta ve cephenin çeşitli derinliklerinde farklı şekillerde tasarlanmıştır. Buna ek olarak, birinci kattaki pencere dağılımı düzensizdir ve bu durum içerideki oda düzeninden kaynaklanmamaktadır. Çünkü küçük yemek odası ve servis odası, düzenli aralıklarla yerleştirilmiş iki pencereden kolayca aydınlatılabilir. Üç adet altı kanatlı veranda penceresi ve ikinci kattaki beş merkezi Fransız kapısının son derece ritmik düzeni, bu cepheyi canlandıran pencere tasarımlarının çeşitlerini genişletmektedir (Şekil 5.44). Aşağıdan yukarıya doğru azalan pencere eksenlerinin sayısı ve düzensiz düzenlenmiş pencereler, batıdaki dörtlü sıkı gruplardan oldukça farklıdır (Thun-Hohenstein, 2012, 34).

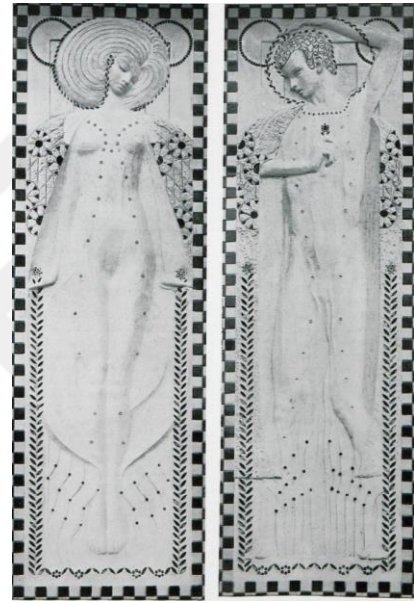


Şekil 5.44 Doğu Cephesi Rekonstrüksiyon Çizimi (Breckner, 1988'den akt. Thun-Hohenstein, 2012, 179)

Sık sık Hoffmann ile iş birliği yapan Avusturyalı heykeltıraş Richard Luksch (1872-1936)¹⁰, 1904'te Purkersdorf Sanatoryumu için bir dizi seramik figür tasarlamıştır. Girişin iki yanında bahçeye doğru yönlendirilmiş, nispeten geleneksel olan Luksch'un iki adet alçı kabartma paneli bulunmaktadır (Wieber, 2011, 59, 62, 73) (Şekil 5.45 ve Şekil 5.46). Bu kabartma panelleri kısmen harçla, kesilmiş ve renkli cam parçalarıyla işlenmiştir (Hevesi, 1909, 215). Aynı zamanda karolar gibi mavi ve beyaz renkten oluşmaktadır. Girişteki bitki kaideleri de Luksch'un heykellerinde olduğu gibi, toplam etkinin katı geometrisini hafifletmektedir (Sekler, 1985, 288).



Şekil 5.45 Doğu Cephesindeki Kabartmalar
(Bredt, 1906, 424)



Şekil 5.46 Kabartma Detayı,
Luksch (Bredt, 1906, 441)

Sanatoryum hem sunulan fizik tedavide bir araç hem de hastaları böyle bir tedavinin uygun olduğuna ve bilimsel gerçeğe dayandığına psikolojik olarak ikna etme çabasının bir unsurudur. Sanatoryumun, kurumun modernliği ve sinir hastalıklarının tedavisine sözde bilimsel, pragmatik, neredeyse mühendis benzeri yaklaşım için görsel metaforların dahil edilmesi yoluyla bu psikolojik manipülasyona katıldığı görülmektedir. Böyle bir metafor doğu girişi üzerindeki cam ve çelik

¹⁰ Richard Luksch ve eşi ressam Elena Makowsky, 1900'de Münih'ten Viyana'ya taşındıklarında aynı yıl Viyana Secession'a katılmış ve düzenli olarak hareketin sergilerinde yer almışlardır. Makowsky, Viyana Secession'un ilk tam zamanlı kadın üyesi olarak hizmet etmiştir (Wieber, 2011, 72, 82).

kanopidir. Hoffmann'ın çoğunlukla konut projelerinden oluşan diğer çalışmalarında, bu tür yüksek teknoloji özellikleri neredeyse hiç kullanılmamıştır. Öte yandan, bu özellikler sanatoryumda genel bir teknolojik ve bilim temelli modernite atmosferi yaratmaya hizmet etmiştir. Hastaya, makine benzeri cam ve çelik kanopide, açıkta kalan brüt betonarme kirişlerde, görünen elektrik kabloları ve ampullerinde, somatik olarak tanımlanmış rahatsızlıkların modern bilim ve teknolojinin sunabileceği en iyi araçlarla tedavi edileceği güncel bir sanatoryuma kabul edildiği izlenimi verilmiştir. Geniş bir şekilde konsollandırılan bu kanopi, Hoffmann'ın binasında yüzeylerden oluşan üçüncü boyutu somutlaştırmaktadır. Opak camla doldurulmuş, süslenmemiş bir çelik ızgara, kapı ve yan pencereleri üzerinde dinamik bir unsur olarak açıyla eğilmektedir. Bunu destekleyen, yine açılı olarak cepheye cıvatalı iki küçük kafes kiriş vardır. Bunlar kendi içlerinde neredeyse tamamen yararsız ve süslemelidir. Hoffmann, iki kafes kirişin tasarımında eşkenar dörtgenler, üçgenler, yıldız şeklindeki çizgi demetleri ve çevreleyen altıgen gibi şekillerden ilk kez çok çeşitli olarak yararlanmıştır (Sekler, 1985, 288; Thun-Hohenstein, 2012, 36; Topp, 1997, 430, 432–433) (Şekil 5.47).



Şekil 5.47 Kanopi, Doğu Cephe (1995 Restorasyonu Sonrası) (Topp, 1997, 431–432)

Doğu giriş kapısının cam panellerinde bulunan ve girişi vurgulayan yarım daire şeklindeki uçlar, dikdörtgen geometrik tasarım dilinden belirgin bir şekilde ayrılmaktadır (Şekil 5.48). Burada batı cephedeki portalın paralel basamaklı korniş motifini alan birkaç paralel hat kullanılmışsa da bu kapı cephede yabancı bir cisim andırmaktadır. Kanopiye ve yeni şekillere ek olarak, giriş çözümü üçüncü bir özellik

ile karakterize edilmektedir: bu durum Hoffmann'ın farklı bağlamlarda okunabilen ve birden fazla şekilde yorumlanabilen, yani ikircikli tasarım öğelerini tercih etmesinden anlaşılmaktadır. Örneğin küçük kare alanlara bölünmüş olan giriş kapısı üzerindeki pencereler, yükseltilmiş zemin kattaki yatay hareket eden pencerelerin bir parçası olarak okunabilmektedir. Böylece pencerelerin üst kısımlarındaki bu karenin yeniden tanımlanması, gerekçesini yalnızca çerçevesinin işlevsel bağlamından çıkararak, parça ve bütünün üslup birliğini göstermektedir (Şekil 5.49). Önemli bir özellik, cepheye daha fazla kavisli bir şekil getiren oluklu sacdan yapılmış yükseltilmiş zemin kat pencerelerinde karşımıza çıkmaktadır (Händler, 2017, 209; Thun-Hohenstein, 2012, 36–37).



Şekil 5.48
Doğu Cephe
Giriş Kapısı
(Breckner,
1988, 43)



Şekil 5.49 Doğü Cephe Küçük Karelere Bölünmüş Pencereler
(Pfeiffer-Taş, 2022'den renklendiren: Merve Köse)

Hoffmann'ın doğü cephesi, 1926'da restorasyon sırasında Leopold Bauer'in eklemesinden sonraki binanın görünümü ile karşılaştırıldığında, binanın rafine estetik ve sanatsal değerini oluşturan hemen hemen her şeyin yok olduğu fark edilmektedir. Bununla birlikte, aynı zamanda, iki görüş arasındaki karşıtlık, Hoffmann'ın tutarlılığı ve etkisindeki dahiyane konseptini daha net bir şekilde görünür kılmaktadır. Böylece daha iyi değerlendirilip anlaşılabilmiş ve daha çok takdir edilmiştir (Thun-Hohenstein, 2012, 74) (Şekil 5.50).



Şekil 5.50 Bauer'ın Eklemesinden Sonra Doğu Cephesi (Purkersdorf-Online, 2020)

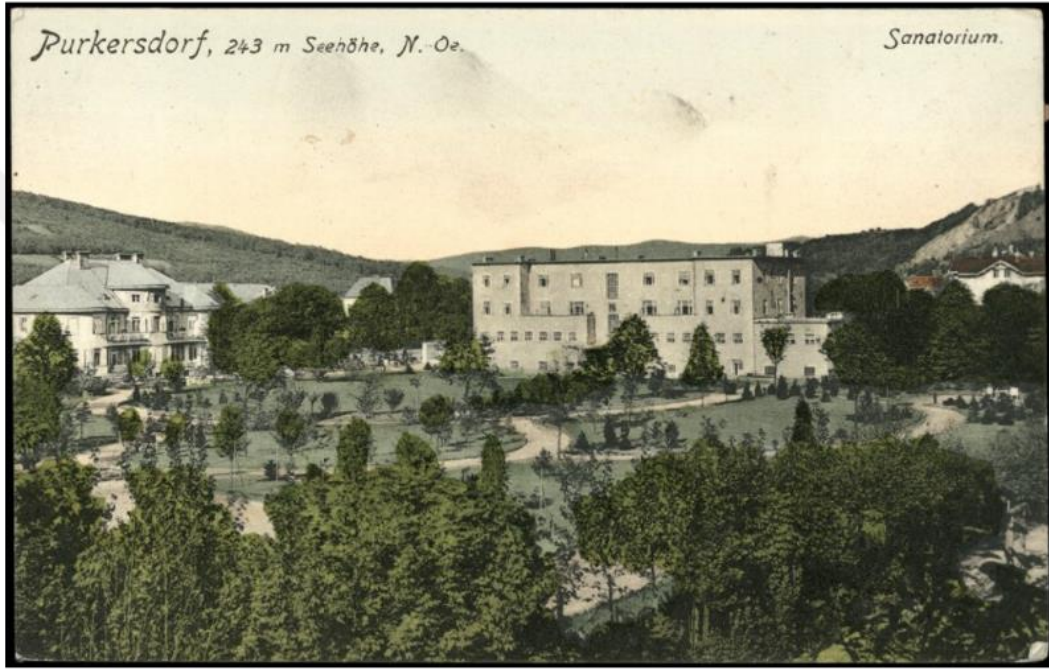
Günümüzde Luksch'un kabartma panelleri doğu cephede artık yer almamaktadır (Şekil 5.51). Kayıp olan Luksch'un kabartma panelleri 1950'lere kadar yerlerinde kalmış, o zaman çok hasar görerek (Wieber, 2011, 81) 1950'lerde Protestan İç Misyon Derneği tarafından kaldırılmıştır. Doğu cephede giriş kısmına ahşap bir antrenin eklenmesiyle birlikte, Hoffmann'ın sanatsal konsepti yok olmuştur. Fakat bu antre de daha sonra kaldırılmıştır (Thun-Hohenstein, 2012, 75).



Şekil 5.51 Doğu Cephesi, 2022 (Pfeiffer-Taş, 2022)

5.7.2 Batı Cephe

Viyana'dan gelen misafirler önce araba yolunun bulunduğu batı cephesini görmektedir (Thun-Hohenstein, 2012, 30) (Şekil 5.52). Bu yüzden arabayla gelen hastalar ve ziyaretçiler, sundurmalı batı cephesinden sanatoryuma girmiştir. Böylece batı cephesi binanın daha belirgin giriş noktası olmuştur. Doğu cephedeki giriş ise hastalar, personeller ve ziyaretçiler bahçedeyken sanatoryumun ana girişi olarak işlev görmüştür (Wieber, 2011, 63).

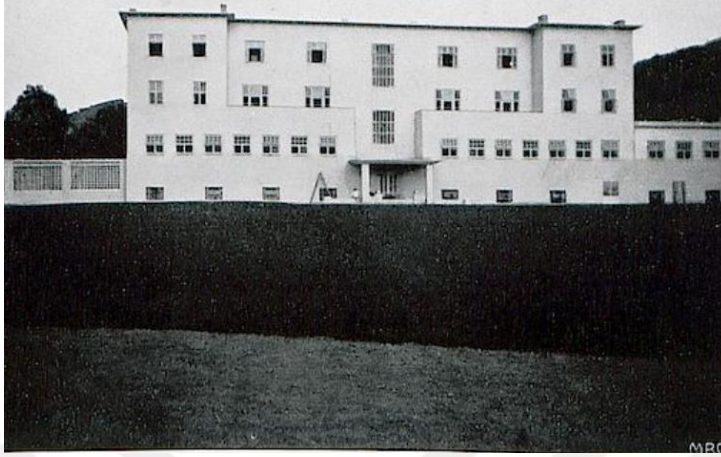


Şekil 5.52 Batı Cephesi (Solda Paula Villa), 1910 (Österreichische Nationalbibliothek-AKON, 2015e)

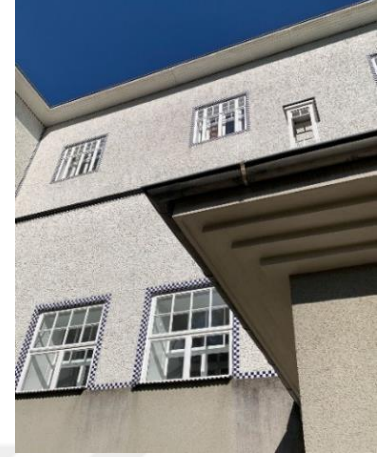
Batı cephedeki sundurma biçimsel olarak betonarme döşemenin teknik yeniliğine karşılık gelmektedir (Kapfinger, 2021, 114). Bu düz sundurmayı destekleyen iki masif, süslemesiz sütun ve her iki yanındaki hafif kavisli alçak duvarlar batı giriş alanını karakterize etmektedir. Hem cam panellere sahip çift kanatlı kapı pervazı hem de sundurma etrafında dönen korniş, birden çok, hafif kademeli çerçevelemeyle sonuçlanan paralel düz çizgilerden oluşan bir motife¹¹ (Hoffmann'ın sıklıkla kullandığı bir motif) sahiptir (Şekil 5.53 ve Şekil 5.54). Batı

¹¹ Bu motif sanatoryumun ve müzik odasının mobilyalarında, merdivenlerde ve biçimsel-estetik bir bağlantı oluşturan duvar panellerinde de bulunabilir. Böylece mimarisi ile sanatoryumun iç ve dış mekânları arasında bir bağlantı oluşturmaktadır (Thun-Hohenstein, 2012, 31–32).

giriş alanının kapı pervazındaki, dikey çentikler klasik sütunların yivlerini andırmaktadır. Hem sütunlar hem de sundurma dinamik bir etkiye sahiptir (Thun-Hohenstein, 2012, 32).

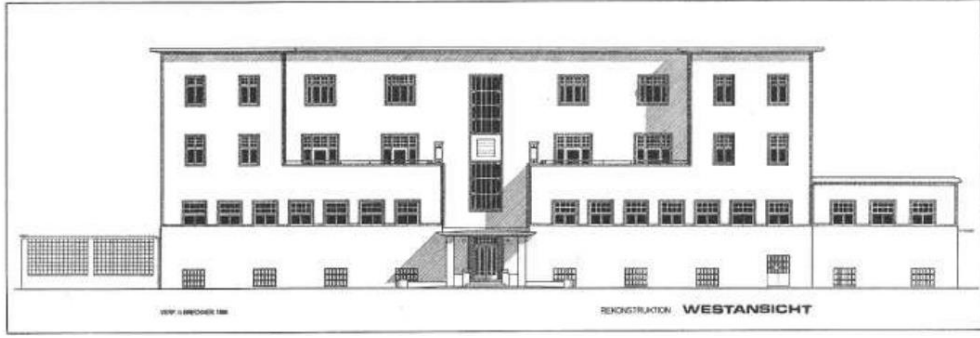


Şekil 5.53 Batı Cephesi Görünümü (Bredt, 1906, 442)



Şekil 5.54 Batı Cephesindeki Sundurma Etrafında Kullanılan Korniş, 2021 (Christmann, 2022)

Yükseltilmiş zemin kattan itibaren cephenin orta kısmı giriş hizasına doğru geri çekilmektedir (Şekil 5.55 ve Şekil 5.56). Fakat bu geri çekilme hareketi doğu cephedeki öne çıkmalara karşılık gelmemektedir. Batı cephenin önde kalan hacmi ek olarak okunmaktadır. Yükseltilmiş zemin katta tüm kat boyunca ilerleyerek ve yanal olarak yükselerek bu hareketin izini doğu cephedeki girişi vurgulayan orta kısımda bırakmaktadır. İki üst katta bu geri çekilme beş pencere eksenine kadar uzanır ve cephenin geri kalanının L şeklindeki çıkıntıları tarafından sıkıca kavranır, bu da merkeze doğru oluşturulan bir yataylık izlenimi yaratmaktadır. İki uzun merdiven penceresinin yer aldığı merkezi bir dikey simetri eksenine ile simetrik olarak yapılandırılmış, geometrik bir cephe tasarlanmıştır. Üst katlardaki pencereler aynı simetri eksenine etrafında gruplandırılmış, nispeten düzenli, neredeyse kare dörtlü gruplar hâlinde düzenlenmiştir. Buna karşılık, pencere açıklıkları çok çeşitlidir (di Loreto & Gorgo, 2017, 385; Thun-Hohenstein, 2012, 30).



Şekil 5.55 Batı Cephesi Rekonstrüksiyon Çizimi (Breckner, 1988'den akt. Thun-Hohenstein, 2012, 179)



Şekil 5.56 Batı Cephesi, 2022 (Pfeiffer-Taş, 2022)

Hoffmann, geriye çekilen gömme kısımda dört kanatlı pencereler ve üç kanatlı Fransız kapılar; cephenin geri kalanında ise çift kanatlı pencereler ve tanınabilir kanatları olmayan bodrum pencereleri arasında geçiş yapmaktadır. Yükseltilmiş zemin kat pencereleri, üst katlardaki pencerelerden daha az yüksek olduğundan cephe, taban alanına sıkıştırılmış ve tabandan yükselmek için buna karşı desteklenmiş gibi görünmektedir, bu da cephe tasarımında güçlü bir dikeylik yaratmaktadır. Hoffmann'ın yükseltilmiş zemin kattaki pencereleri yapısal veya işlevsel gereklilikler için değil, estetik ve sanatsal nedenlerle kasıtlı olarak alçak tuttuğuna dair bir gösterge bulunmaktadır. Banyolara ait olan batıya bakan pencereler, 1950'lerde, Protestan İç Misyon Derneği tarafından, iç hastalıkları için bir hastaneye dönüştürülmesi sırasında muhtemelen odaların aydınlatılmasına ihtiyaç duyulduğu için genişletilmiştir. Fakat 1995'te güney cephede halen mevcut olan orijinal bir pencereden yeniden tasarlanarak eski hâline dönüştürülmüştür (Thun-Hohenstein, 2012, 30–31, 78) (Şekil 5.57 ve Şekil 5.58).

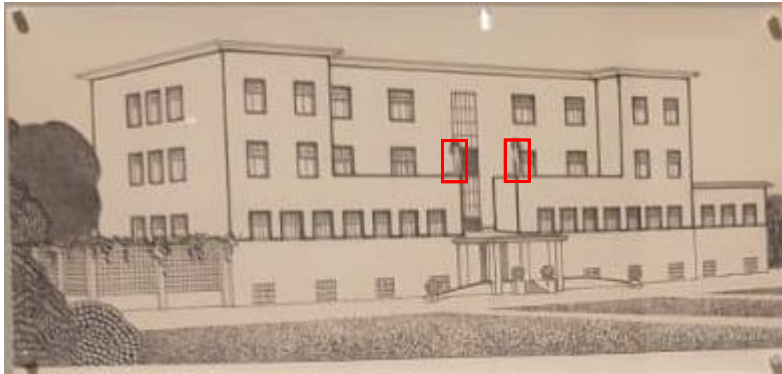


Şekil 5.57 Genişletilen Yükseltmiş Zemin Kat Pencereleeri, Batı Cephe, 1952 (Gresleri, 1985, 55)

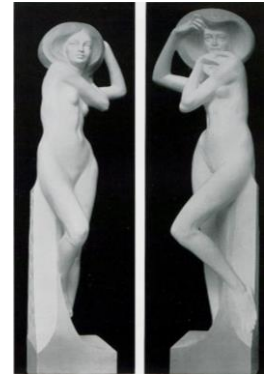


Şekil 5.58 Eski Boyutuna Getirilen Yükseltmiş Zemin Kat Pencereleeri, Batı Cephe, 2012 (Thun-Hohenstein, 2012, 180)

Luksch'un batı cephesindeki kapalı araba yoluna doğru yönlendirilen kadın bedeninin iki adet gerçek boyutlu seramik heykelleri (Şekil 5.59), geçiş noktasını işaretlemek için tasarlanmıştır. Alman uygulamalı sanatlar dergisi *Deutsche Kunst und Dekoration*'da Purkersdorf Sanatoryumu üzerine anonim bir fotoğraf yayımlanmıştır (Wieber, 2011, 58, 62–63). Luksch'un heykellerinin aydınlatılmış iki fotoğrafını içermektedir¹² (Bredt, 1906, 422–423) (Şekil 5.60).



Şekil 5.59 Batı Cephe Eskizi (Fotoğraf: Pfeiffer-Taş, 2022)

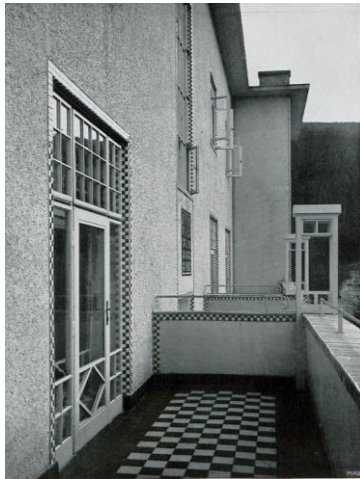


Şekil 5.60 Seramik Heykel, Luksch (Bredt, 1906, 423)

¹² Hevesi, Purkersdorf Sanatoryumu'nda Luksch'un heykelleriyle fiziksel olarak karşılaştığını hatırlasa da *Deutsche Kunst und Dekoration*'daki fotoğraflar açıkça stüdyo fotoğraflarıdır. Viyana Uygulamalı Sanatlar Müzesi arşivinde Hoffmann'ın batı cephesinin son derece bitmiş bir cephe çizimi, Luksch'un figürlerini batı cephesinde açıkça konumlandırmaktadır. Ancak Luksch'un heykellerinin konumunu doğrulayan görsel kayıt bulunmamaktadır. Bu yüzden batı cephesinde yer alıp almadığı bilinmemektedir. Kapsamlı arşiv çalışmasına rağmen, Luksch'un heykellerinin monte edilip sonra indirilip kaldırıldığı veya ilk etapta hiç kurulmadıkları anlaşılmamaktadır (Wieber, 2011, 65–66).

Hoffmann tarafından 1972’de yayımlanan otobiyografik bir makale, heykellerin tarihlerine dair fikir vermektedir. Burada Hoffmann, Zuckerkanl ile atölyelerin finans direktörü Waerndorfer arasında bir dizi mahkeme savaşıyla sonuçlanan sanatoryumun tamamlanmasını çevreleyen mali zorlukları anlatmaktadır. Bütçeyi aşan Luksch’un heykelleri, büyük olasılıkla bu davaların sonucunda kaldırılmıştır. Heykeller, çok geçmeden Viyana Atölyeleri’nin Aralık 1905’te Viyana Galerie Miethke’deki ilk halka açık sergisinde yeniden ortaya çıkmıştır (Wieber, 2011, 65–66). Heykeller, Adolphe Stoclet tarafından Stoclet Palas için alınmıştır. İkinci bir versiyon Hamburg’daki Sanat ve Endüstri Müzesi’ndedir (Museum für Kunst und Gewerbe) (Thun-Hohenstein, 2012, 32–33).

Heykellerin yerine müşterinin isteği üzerine, restorasyon çalışmaları sırasında basit, muhtemelen çok daha ucuz ahşap fenerler tasarlanmıştır (Şekil 5.61 ve Şekil 5.62). Bunlar estetik olarak Hoffmann’ın düz çizgi ve dik açı konseptine mükemmel uyum sağlamış, cephe parçalarını çerçeveleyen mavi-beyaz seramik karo bordürlerin ızgara benzeri etkisini almıştır. Bu nedenle hem maddi hem de estetik nedenlerle seramik figürlerin ahşap fenerlerle değiştirilmesi oldukça olasıdır. Hoffmann bir kontrastı uyuma dönüştürmüştür. Batı cephesindeki seramik bordürlerden oluşan kafes yapının yarı geçirgen, yarı saydam izlenimi, daha yoğun pencereleme nedeniyle zayıfladığı doğu cephesine göre daha belirgindir (Thun-Hohenstein, 2012, 33, 37–38).



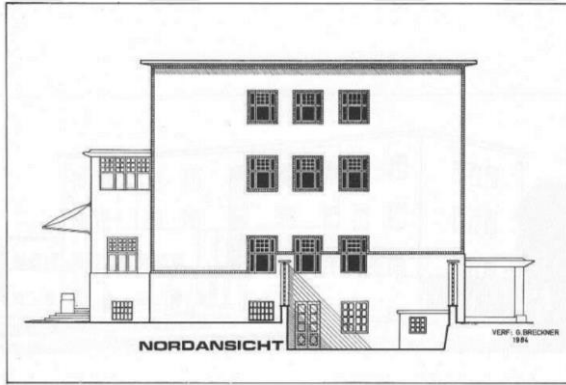
Şekil 5.61 Batı Cephesindeki Ahşap Fenerler (Bredt, 1906, 426)



Şekil 5.62 Batı Cephesindeki Ahşap Fener Detayı (Thun-Hohenstein, 2012, 184)

5.7.3 Kuzey Cephe

Purkersdorf Sanatoryumu'nun kuzey (Şekil 5.63 ve Şekil 5.64) ve güney cepheleri, çıkıntılı-girintili bileşenler olmadan tasarlanmıştır. Pencere düzenlemesi kuzey cephede bodrum kat hariç simetriktir. Doğu ve batı cephenin aksine pencere açıklıkları kenarlardan boşluk bırakılarak cephenin ortasına doğru yerleştirilmiştir. Katlar arasındaki mesafeler eşit değildir. Aynı zamanda yapının kuzeyinde zemin kattan erişilebilen ahşap pergola ile çerçevelenmiş küçük bir avlu yer almaktadır. Birleştirici bir eleman olarak, tüm pencere bölmeleri tamamen veya kısmen dar şeritlerle küçük kare veya dikdörtgen alanlara bölünmektedir. Kare açıklıklı bir ızgara ile sınırlanan ahşap pergola da bu formun bir yansımasını oluşturmaktadır (Thun-Hohenstein, 2012, 12, 31, 35).



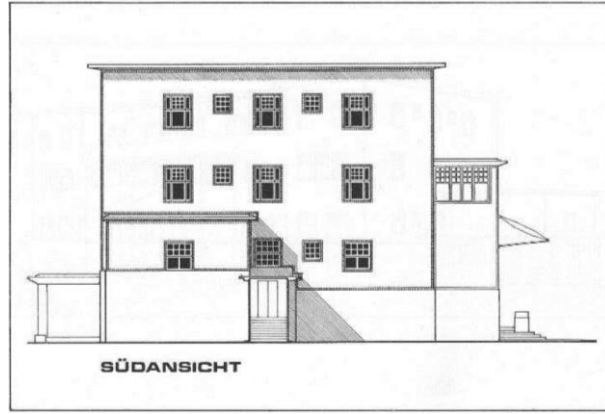
Şekil 5.63 Kuzey Cephesi Rekonstrüksiyon Çizimi (Breckner, 1988'den akt. Thun-Hohenstein, 2012, 196)



Şekil 5.64 Kuzey Cephesi, 2012 (Thun-Hohenstein, 2012, 177)

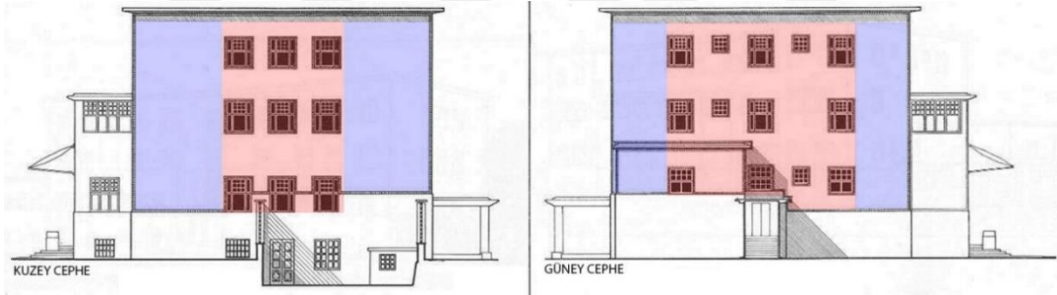
5.7.4 Güney Cephe

Güney cephede ritmik ve dinamik bir düzen hâkimdir. Küçük kare pencerelerden iki tanesi eksik olduğundan köşegenlere dikkat çekilmektedir (Şekil 5.65). İkinci kattaki küçük kare pencere hariç diğer küçük kare pencereler, ıslak mekânlara aittir (Thun-Hohenstein, 2012, 35). Birinci ve ikinci kattaki pencereler (ıslak mekân pencereleri hariç) yükseltilmiş zemin kat pencerelerinden daha büyüktür.



Şekil 5.65 Güney Cephesi Rekonstrüksiyon Çizimi (Breckner, 1988'den akt. Thun-Hohenstein, 2012, 196)

Kuzey cephenin aksine pencereler cephenin ortasına doğru sıkıştırılmamış; ıslak mekân pencerelerinin eklenmesiyle kenarlara yaklaşarak cephede daha geniş alana yayılmıştır (Şekil 5.66). Yapının konumu nedeniyle birçok sanatoryumun aksine¹³ hasta odaları tamamen güney cepheye yerleştirilememiş; sadece iki tanesi güneyde konumlandırılmıştır.



Şekil 5.66 Kuzey ve Güney Cephede Pencerelerin Dağılımı (Breckner, 1988'den akt. Thun-Hohenstein, 2012, 196'dan renklendirilmiş çizim: Merve Köse)

Güneyde, eski sanatoryumun mevcut pavyonlarına erişim sağlamak için ahşap tirizlerle çeşitli geometrik şekillere sahip alanlara bölünmüş camlı bir bağlantı koridoru inşa edilmiştir. Fakat günümüzde eski yapılar yıkıldığı için bağlantı koridoru yeni inşa edilen binalara sanatoryumun bağlantısını sağlamaktadır (Thun-Hohenstein, 2012, 12) (Şekil 5.67 ve Şekil 5.68). Bu bağlantı koridoru sayesinde hastalar ve görevliler yapının dışına çıkmadan yapılar arasında geçiş

¹³ Bkz. Nikiforou, 2017.

yapabilmektedir. Böylece özellikle hastalar yağmur, kar, rüzgâr gibi olumsuz hava koşullarından etkilenmemişlerdir.

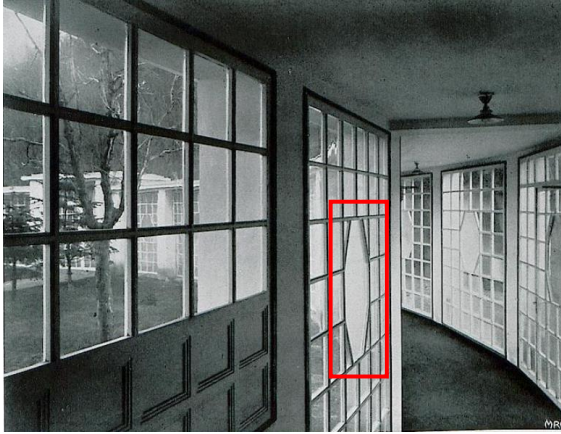


Şekil 5.67 Purkersdorf Sanatoryumu'nu Diğer Yapıları Birbirine Bağlayan Bağlantı Koridoru (Pfeiffer-Taş, 2022)

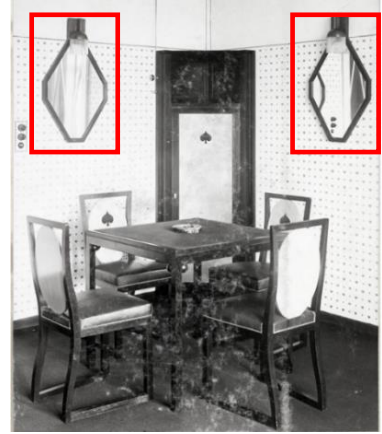


Şekil 5.68 Bağlantı Koridoru, İçeriden Görünüm (Pfeiffer-Taş, 2022)

Geometrik formların yapı genelindeki sürekliliğinin örnekleri bu koridorda da görülmektedir. Bağlantı koridorunu oluşturan cam cephede kare dışında kullanılan sekizgen form oyun odasındaki aynalı lambalarda da kullanılmıştır (Şekil 5.69 ve Şekil 5.70).



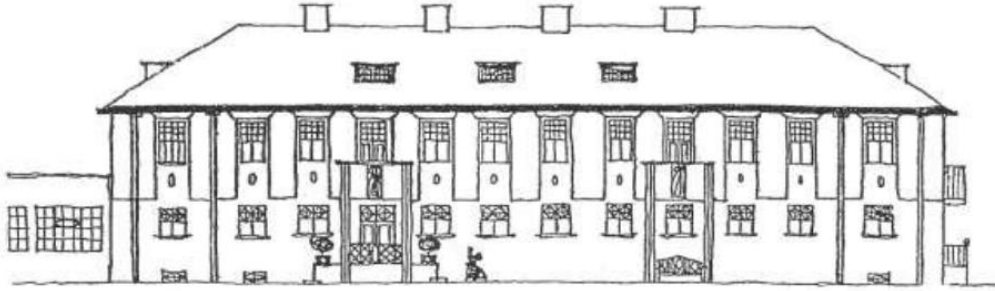
Şekil 5.69 Güney Cephesindeki Bağlantı Koridoru İçeriden Görünüm (Bredt, 1906, 429)



Şekil 5.70 Oyun Odası, 1905 (Archiv der Wiener Werkstätte, tarih bilinmiyor)

5.7.5 Çatı Tasarımı

Sanatoryumda düz bir ahşap-çimento çatı sonlandırma görevi görmektedir. Projenin gerçekleştirilmesinde en çok ilgi gören noktalardan biri olan çatı tasarımı ilk başta kırma çatı olarak düşünülmüştür (Şekil 5.71). Fakat Hoffmann, bu kırma çatılı daha küçük iki katlı yapı yerine düz çatılı, üç katlı bir bina tasarlamıştır. Sanatoryum, üçüncü kat eklendikten sonra kırma çatı ile tamamlanmış olsaydı hem çevresindeki binalar bağlamında hem de geçerli imar yönetmeliğinde öngörülen kat yüksekliği açısından onaylanmayacaktı. Bu durum Hoffmann'ın düz çatı tasarlamasına neden olmuş olabilir. Fakat kaynak yetersizliğinden dolayı gerçek neden tespit edilememektedir. Bu nedenlerden bazıları: Hoffmann'ın yeni bir mekânsal konseptin verili çerçeve içinde uygun maliyetle gerçekleştirilmesini sağlayacak bir teknoloji arayışı; o dönemde Viyana'da betonarme inşaat alanında hızla yükselen ve Viyana Secession çevresinde iyi tanınan bir şirket patronu olan Eduard Ast ile teması ya da daha büyük olasılıkla mekânsal konsept ve inşaat yönteminin orijinal bir entegrasyonunu gerektiren müşterinin istekleri. Aynı zamanda karar kısmen ekonomik kaygılarla da alınmış olabilir. Çünkü iki katlı çözüm çok az yatak odası sağlarken, nihai projede üçüncü katın tamamı bu amaç için ayrılmıştır (Kapfinger, 2021, 109; Sekler, 1985, 67, 70, 285; Vidor, 2015-2016, 7).



Şekil 5.71 Hoffmann'ın Doğu Cephesi Tasarımı, 1904 civarı (Breckner, 1988, 23)

Akdeniz'e yaptığı inceleme gezilerinde Rönesans ya da Barok'a pek değer vermeyen Hoffmann, gelecekteki çalışmaları için ideali olan tüm tarihsel biçimsel ağırlıklardan arınmışlığı anonim kırsal yapılarda keşfetmiştir. İtalya'ya yaptığı gezi esnasında çizdiği eskizlerde, düz çizgilere, plastik yapı süsleri veya klasik mimari elemanlar içermeyen pürüzsüz cephelere, dikdörtgen, üçgen veya daire gibi basit

geometrik şekillere ve birbirine yakın kübik yapı hacimlerinin birleşimine yoğun bir ilgi göstermiştir. Genel olarak, Hoffmann'ın eskiz kitaplarında, daha sonra Purkersdorf Sanatoryumu'nun karakteristik özelliklerini gösteren çok sayıda unsur yakaladığı söylenebilir. Kırsal bir bina grubunun çiziminde, tüm mimari detaylardan tamamen soyutlama yapmış, bunları yatay veya dikey hatlarla değiştirmiş ve yalnızca mekânsal yapıya odaklanmıştır. İtalya gezisinde çizdiği villalarla kısa bir süre sonra inşa edilen sanatoryumun düz çatısı benzerlik göstermektedir (Şekil 5.72). Yapının en az bir kısmı üzerinde düz bir çatı oluşturmak için yapılan ilk denemedir. Sanatoryumda da bu, ilk tasarım aşamasında değil, yalnızca üçüncü projeden itibaren mümkün olmuştur. Betonarme teknolojisi, teknik olarak yeni bir şekilde tam da bu tür özgürlüklere izin vermiştir (Kapfinger, 2021, 114; Thun-Hohenstein, 2012, 83–84, 91).



Şekil 5.72 Villa Eskizi, Avusturya Riviera, 1895 (Hoffmann, 1895a, 37)

Düz çatı, yalnızca kademeli olarak düzenlenmiş küplerden oluşan bir bina hacmine ve yatay, dikey ve doğru açılardan oluşan bir cephe yapısına odaklanmayı sağlamaktadır. Aynı zamanda yapının yataylığını da vurgulamaktadır (Thun-Hohenstein, 2012, 29). Sanatoryum, modern hareketin önde gelen temsilcileri (Mies Van der Rohe, Le Corbusier, Frank Lloyd Wright) tarafından çok sevilen düz çatının ilk örneklerinden biri olmuştur (Vidor, 2015-2016, 8).

5.8 İç Mekân Özellikleri ve Donatılar

Bu bölümde öncelikle Purkersdorf Sanatoryumu'nun genel iç mekân özelliklerine değinilecektir. Ardından bodrum, yükseltilmiş zemin, birinci ve ikinci kat iç mekân özelliklerinden ayrı başlıklar altında bahsedilecektir. Yapıya hâkim olan Gesamtkunstwerk anlayışıyla bağlantılı olarak iç mekândaki donatılara da yer verilecektir.

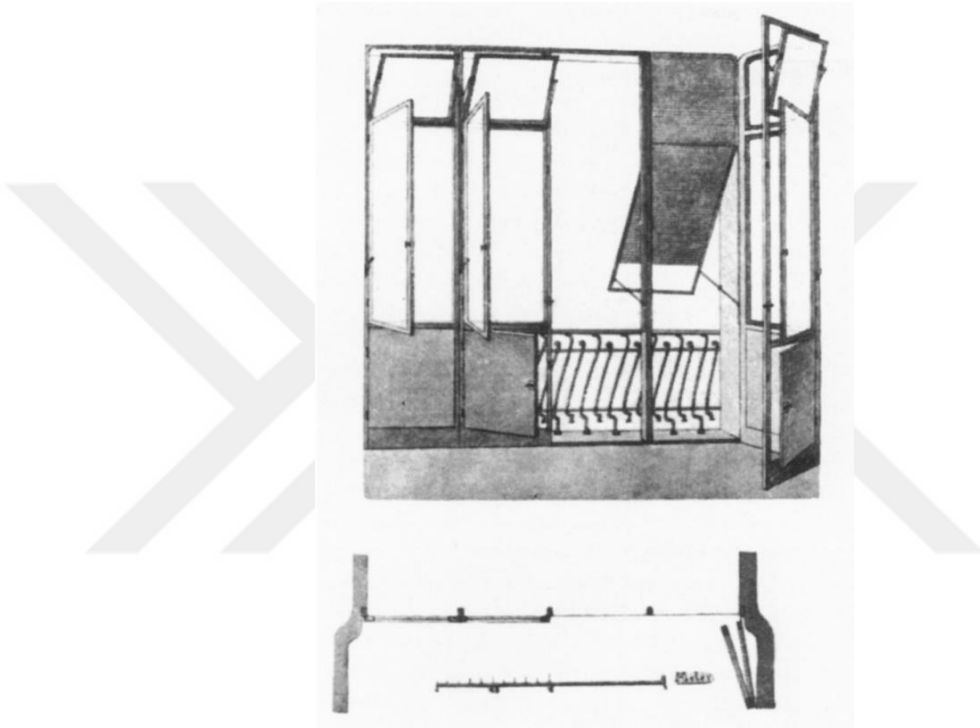
Purkersdorf Sanatoryumu, Viyana Atölyeleri'nin ilk büyük çığır açan projesi (Shapira, 2016, 12) ve ilk mimari komisyonudur (Muir, 2014, 20). Hoffmann, bu projede de Viyana Atölyeleri'nin birçok iç tasarım projesinde olduğu gibi, Moser ile iş birliği yapmıştır. Hoffmann, sanatoryumdan sorumluyken, iş ortağı Moser, sanatoryumun modern iç mekânlarının uygulanmasını denetlemiştir (Sekler, 1985, 72; Wieber, 2011, 61).

Hoffmann tarafından tasarlanan tekstiller ve mutfak gereçleri dışında, iç dekorasyon ve binanın kendisi de dahil olmak üzere her şey Viyana Atölyeleri tarafından yapılmıştır (Levetus, 1900, D/iv). Her detayı, Hoffmann ve Moser'in tasarımlarına göre atölyede ayrıntılara dikkat edilerek uygulanmıştır. Böylece dekoratif iç tasarımın, sanatoryumun tedavi amaçlarını temsil etmesinin yanı sıra hasta topluluğu için büyük bir tedavi edici tesisten daha fazlasını ortaya çıkarması da sağlanmıştır (Gresleri, 1985, 50; Shapira, 2016, 12). Atölyede, sanatoryum içindeki masa lambalarından duvar saksılarına kadar her şeyin tasarlanmış olması hastalar ve konuklar için eksiksiz ve iyileştirici bir sanat eseri oluşturmuştur (Muir, 2014, 21).

Purkersdorf Sanatoryumu'nun iç tasarımına da dış görünümü gibi, netlik, basitlik, sadelik, geometri ve uygulama kolaylığı hâkimdir (Sekler, 1985, 72). Purkersdorf Sanatoryumu'nda anahtar kelimeler hava, güneş, doğa, hijyen ve modern teknoloji olmuştur (Shapira, 2016, 12). Hava, ışık ve özellikle güneş ışığı, düz çatıların, balkonların ve terasların tasarımına yönelik modernist hijyenik fikirlerin yorumlanmasında etkilidir (Campbell, 2005, 470). Hoffmann, proto-modern mimarisi örneği olan sanatoryumda ışık, güneş, havalandırma ve erişilebilirlik ihtiyacına yanıt vermiş ve daha sonraki modern dile özgü hâle gelecek öğeleri tasarlamıştır: teras, balkon ve kapatılabilir veranda (Putzolu, 2016, 5). Aynı zamanda

sanatoryum, açık bir kat planına, yüksek tavanlara, bol miktarda doğal ışık sağlayan pencerelere sahiptir (Muir, 2014, 20).

Purkersdorf Sanatoryumu'nda çok sayıda bulunan dikdörtgen pencerelerin ritmik düzenlemesi, ölçülü ve iyi orantılı bir yapı ortaya koymaktadır (Palmer, 2008, 136). Doktor Karl Turban, 1902'de ideal bir tüberküloz sanatoryumu tasarlamış; burada tamamen ince metal çerçevelerle bölünmüş hareketli cam panellere yer vermiştir (Topp, 1997, 421) (Şekil 5.73).



Şekil 5.73 Hareketli Cam Paneller, Dr. Karl Turban, 1902 (Topp, 1997, 421)

Turban gibi Hoffmann da pencereleri hareketli olarak tasarlamıştır. Batı cephesindeki ana merdiveni aydınlatan pencereler, bodrum kat pencereleri ve ıslak mekân pencereleri hariç tüm pencerelerin üst kısımları küçük karelere ve bu pencerelerin her biri ayrı ayrı ve çeşitli açılarda açılabilen iki ila altı ayrı panele bölünmüştür. Ustaca tasarlanmış metal çubuklar, kaldıraçlar ve menteşeler, daha karmaşık pencerelerin çoklu panellerinin hassas ve eşzamanlı hareketine izin vermektedir (Şekil 5.74 ve Şekil 5.75). Böylece yapı, sakinlerine kolayca ayarlanabilen miktarda güneş ışığı ve temiz hava sağlayarak, banyolar ve özel diyetlerin yanı sıra, sanatoryumda sunulan terapide bir başka araç olarak hizmet etmiştir (Sekler, 1985, 286, 288; Topp, 1997, 421–422).



Şekil 5.74 Kadınlar Salonu Penceresi, 1997
(Topp, 1997, 422)



Şekil 5.75 Pencere Tasarımı,
2021 (Christmann, 2022)

Özel havalandırma sistemlerine sahip büyük çift pencereler ve çift Fransız kapılar binayı ışık ve hava ile doldurmaktadır (Şekil 5.76). Başkent ve ikamet şehri Viyana'dan gelen bir misafirin veya hastanın tanıdık ortamının aksine, yeni bir başlangıcın, iyileşme şansının sinyalini vermiş ve sürekli olumlu olarak değerlendirilmiştir (Thun-Hohenstein, 2012, 64–65). Aynı zamanda büyük pencere ve kapılar görsel geçirgenliği artırarak iç ve dış mekân arasındaki bağlantıyı güçlendirmektedir.



Şekil 5.76 Çift Fransız Kapı, Restorasyon Sonrası, 1996 (Kapfinger, 2021, 116)

Lux, “Sanatorium” (1904-05) makalesinde, kendi görüşüne göre binadaki tek önemli “süs” olarak pencerelere odaklanmış (Topp, 1997, 419) ve şöyle söylemiştir: *“Güzel bir ev, sade, pürüzsüz, hafif duvarlı olmalıdır, sadece bir dekorasyona sahip olmasına izin verilir ve bu dekorasyon pencerelerdir. İyi yerleştirilmiş, geniş ve rahat pencereler evin mümkün olduğu kadar fazla hava, ışık ve güneş almasına izin verir. [...] ev bir sanatoryum, bir sağlık evi, kaybolan ve bulunan sağlığın evidir ve orada sadece banyo tesisleri ve hassas kas güçlendirme aparatları değil, aynı zamanda pencerelerden eve ve ruhlara akacak olan hava, ışık, güneş ve güzel orman yeşili dağ manzarası da önemli bir rol oynamaktadır. Çünkü bu gereklidir - güzel ve iyi olan her şey sağlığa hizmet eder.”* (Lux, 1904-1905, 407).

Dr. Stein, Purkersdorf Sanatoryumu’nun 1911 yılındaki tıbbi raporunda, sanatoryum tasarımının izin verdiği büyük miktarda ışık ve havanın tedavi edici özelliğini vurgulamıştır. Dr. Stein muhtemelen sadece Hoffmann’ın binasına değil, tüm sanatoryum kompleksine atıfta bulunmuştur. Bu önemlidir, çünkü yıkılan eski binaların fotoğrafları, geleneksel görünümüne rağmen, çoğunun, Hoffmann’ın binasında kullanılanlara çok benzeyen, çevreleyen pervazları olmayan büyük pencerelerle donatıldığını göstermektedir. Bu, Hoffmann’ın büyük, engelsiz pencere seçiminin sadece modernist bir estetiğe ulaşma arzusuyla belirlenmediği; aynı zamanda sanatoryumun eski yapılarından da esinlendiği anlamına gelmektedir (Topp, 1997, 421).

Purkersdorf Sanatoryumu’nda her odanın kendine has bir özelliği vardır (Levetus, 1900, D/iv). İç mekân ve mobilyalar tamamen Viyana Atölyeleri tarafından yapılmış, ancak her oda ayrı ayrı tasarlanmış ve mekânsal artikülasyon ile mobilyaların işlevselliği arasında ortaya çıkabilecek herhangi bir karışıklık önlenmiştir. Bu durum girişten itibaren belli olmaktadır (Vidor, 2015-2016, 9).

Salondan, oturma odasına, yatak odalarından bodrum kattaki mutfağa kadar, iç mekân oldukça ferahdır. Salon dışında her şey Hoffmann tarafından tasarlanmıştır (Levetus, 1900, D/iv). Sanatoryumda siyah-beyaz kontrastına sıklıkla yer verilmiştir (Wien Geschichte Wiki, 2021d). Aynı zamanda çok rasyonel bir tarzda yapılan parlak ve beyaz iç mekânlar, “sıhhi” bir alan görünümü de sunmaktadır (Palmer, 2008, 136).

Sanatoryumlarda hijyen büyük önem taşımaktadır. Avusturya-Macaristan'daki ilerici mimarlar, hijyenin iyileştirilmesi de dahil olmak üzere modern yaşamın ihtiyaçlarına uygun tasarımlar üretmeye teşvik edilmiştir (Imrie, 2008, 58). Merkezi olarak erişilebilir odaları, kısa mesafeleri, temizlenmesi kolay yüzeyleri, basit formları ve uyumlu oranları ile Hoffmann'ın mimarisinde, bir sanatoryumdaki düzenlenmiş süreçler dikkate alınmıştır (Thun-Hohenstein, 2012, 65).

Yazıları Hoffmann'ı derinden etkileyen Alfred Lichtwark, iç mekânın ve dolayısıyla mimarının en büyük düşmanının kumaş perde olduğunu düşünmektedir. Hoffmann'da sanatoryumda pencerelerde, terasa ve camlı verandaya açılan kapılarda perde kullanmamıştır. Çünkü net dikey yüzeylere izin vermeyen dökümlü perdelerin böyle bir konseptte yeri yoktur. Hasta odaları için de bu varsayılabilir, ancak ne yazık ki yetersiz kaynak sistemi temelinde kanıtlanamamaktadır. İki savaş arası döneme ait fotoğraflarda kısmen pencereler arasında stor perdeler görülmüştür. Parlak, pürüzsüz yüzeylere ve az sayıda perdeye sahip bir odanın hijyenik olarak temizliği kolaylaştırdığı düşünülürse (Thun-Hohenstein, 2012, 49–50; Witt-Döring, 2006, 157–158), bu sanatoryumun en yüksek hijyen standartlarını karşıladığı söylenebilir (Imrie, 2008, 63).

5.8.1 Bodrum Kat

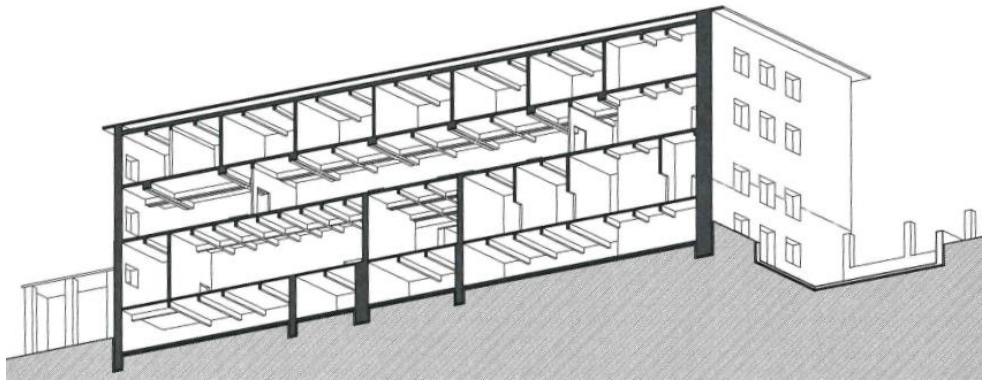
Bodrum kata ait literatürde neredeyse hiçbir bilgi bulunmamaktadır. Sadece 1906'da "Innen-Dekoration: Illustrierte kunstgewerbliche Zeitschrift für den gesamten inneren Ausbau" dergisinde mutfağa ait bir fotoğrafa yer verilmiştir (Schramm & Jungl, 1906, 318) (Şekil 5.77). Tüm yapıda olduğu gibi mutfağa da geometrik formlar hâkimdir. Zemin siyah-beyaz karolardan oluşmaktadır. Masa, sandalye ve dolaplara beyaz renk hâkimdir. Mutfak tezgâhı, açıkta görünen tavan kirişlerine paralel; masalar ise dik olacak şekilde yerleştirilmiştir. Bodrum katta diğer katların aksine daha az lamba kullanımı görülmektedir. Duvarlar ve sütunlar kapı üstü lentosu seviyesine kadar fayanslarla kaplanmıştır.



Şekil 5.77 Mutfak, Bodrum Kat (Schramm & Jungl, 1906, 318)

5.8.2 Yükseltmiş Zemin Kat

Yük taşıyan dış duvarlar optik olarak ince ve düzken, tavanlar sağlam ve üç boyutlu olarak yapılandırılmıştır (Thun-Hohenstein, 2012, 45). Yapı genelinde geniş aralıklı betonarme kirişlerden oluşan bezemesiz tavanlar göze çarpmaktadır (Topp, 1997, 430) (Şekil 5.78).



Şekil 5.78 Aksonometrik Kesit, Odaların Sırası ve Betonarme Tavan Yapılarının Farklılaşması, Dijital Rekonstrüksiyon, Manuel Kainz, 2020 (Kapfinger, 2021, 113)

Yükseltmiş zemin katta salondaki dört sütun, yapının modern iskelet yapısına dikkat çekmektedir (Topp, 1997, 430). Bu ince ve kare sütunlarla alan üçe bölünmüştür: doğu cephe girişi, merkezi alan olan salon ve açık merdiveni de içeren

batı cephe girişi (Şekil 5.79). Bu alanlar biçim ve renk aracılığıyla koordine edilmiştir (Sekler, 1985, 288).

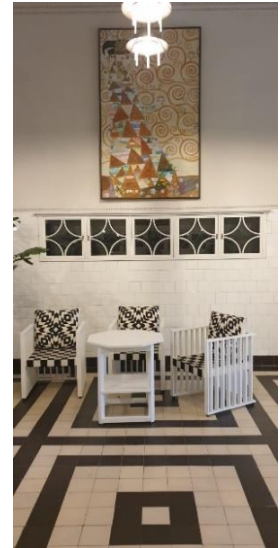


Şekil 5.79 Yükseltilmiş Zemin Kat Rekonstrüksiyon Planı (Breckner, 1988'den akt. Thun-Hohenstein, 2012, 152'den renklendirilmiş çizim: Merve Köse)

Salon, çok sıkı bir şekilde entegre edilmiş genel tasarımın bir unsurudur. Salonun işlevi, dolaşım için bir mekân ve ileriye doğru hareket alanı sağlamaktadır (Imrie, 2008, 63). İnce sütunların bulunduğu salon, oldukça çekici bir karaktere sahip geniş bir mekândır. Dekorasyonu büyük vitray pencerelerden, sadece beyaz, cilalı veya mat parçacıklardan oluşmaktadır (Hevesi, 1909, 216) (Şekil 5.80 ve Şekil 5.81).

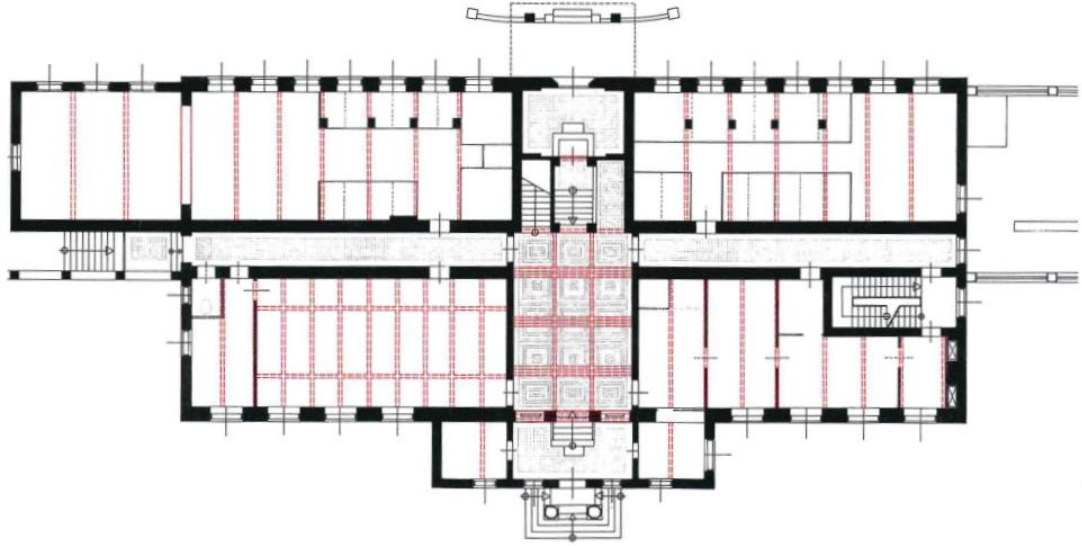


Şekil 5.80 Salon (Web Gallery of Art, 2017)



Şekil 5.81 Salon (Pfeiffer-Taş, 2022)

Zemindeki siyah-beyaz kare karolar salonunun ana dekoratif motifidir (Wójcik, 2019, 134). Sekler (1985, 288), bu kare karoların deseninin, görünür hâlde bırakılan kare betonarme kirişlerden oluşan kaset tipi tavanın çizgilerini tekrarladığını söylemektedir. Fakat karo döşeme zeminin geometrisi, tavan kirişleri ve sütun eksenleri ile uyuşmamaktadır. Uzunlamasına kirişler koridor tarafındaki merdiven sütunlarıyla ve karo zeminle uyumlu olarak birleşmektedir. Ancak diğer yandan, biraz daha geniş salon sütunlarının iç kısmıyla aynı hizadadır. Salonun zemini beş alana bölünmüştür. Tavanın yapısı uzunlamasına yönde sadece dört alana sahiptir ve geometrisi de enine yönde zemin deseninden sapmaktadır (Kapfinger, 2021, 112) (Şekil 5.82).



Şekil 5.82 Yükseltilmiş Zemin Kat Planı, 1982 (Tavandaki Kirişler Kırmızı Renk ile Gösterilmiştir, Eklemeler Manuel Kainz, 2020) (Kapfinger, 2021, 113)

Çift kiriş arasındaki boşlukların işlevsel nedenleri vardır. Bu boşluklara sabitlenen asılı lambaların elektrik kablolarını gizlemek için beton kalıbın içine şeritler yerleştirilmiştir. Beton yüzeyler ince sıva ile bitirildiğinde, bu kabloların üzeri kapatılmıştır (Kapfinger, 2021, 112). Tavana birkaç ince kabloyla asılan ve birbirinin aynısı olan bu lambalar yapı genelinde tavandan düzenli aralıklarla sarkmaktadır (Şekil 5.83). Salonda ve yemek odasında olduğu gibi, genellikle çıplak ampuller açığa çıkmaktadır ya da ışıkları basit cam küreler veya ampülü çevreleyen küçük cam şaftlar tarafından yayılmaktadır. Lambalara giden elektrik kabloları, duvar lambaları söz konusu olduğunda bile tasarımın temel unsurları olarak

kullanılmıştır. Hem tavanlardan sarkan hem de duvarlara sabitlenen lambalar sanatoryumda elektrik olduğunu göstermek için tasarlanmıştır¹⁴ (Thun-Hohenstein, 2012, 46; Topp, 1997, 423, 430).



Şekil 5.83 Tavan Lambaları, 2019 (Christmann, 2022)

Sanatoryumun iç mekânı, bakteri ve kirin kolayca yıkanabilmesi için pürüzsüz malzemelerden ve nemi emmeyen cam, beyaz lake ve fayans gibi süssüz parlak yüzeylerden oluşmaktadır (Nikiforou, 2017, 19). Yükseltilmiş zemin kat duvarları dahil olmak üzere birçok yerde beyaz fayans karolar kullanılmıştır. Böylece, fayanslı oluşu yapıya yıkanabilir ve hijyenik bir ortam izlenimi vermektedir (Hevesi, 1909, 216). Sanatoryumun iç mekânında bulunan mobilyaların büyük bir bölümü bazasız olarak tasarlanmıştır. Böylece mobilyaların altında rahatça temizlenerek hijyenin artırılması sağlanmıştır.

Viyana Atölyeleri'nden gelen iç donanımlar ve mobilya tasarımları zamanının en önemli eserleri arasında yer almıştır (Sarnitz, 2008, 542). Bu duruma Prag-Rudniker koltuklar ve Sitzmaschine (ayarlanabilir şezlong) örnek olarak verilebilir. Salonda, Moser'in siyah-beyaz Prag-Rudniker koltuklarından oluşan oturma grubu yer almaktadır (Brandow-Faller, 2012, 138). Salonun yanı sıra XVIII. Secession Sergisi'nde (1903) de yer alan bu koltuk, vernikli kayın ağacından yapılmıştır

¹⁴ Elektrikli aydınlatma, duman çıkarmadığı için yerini aldığı gazlı aydınlatmaya göre daha hijyenik ve dolayısıyla tıbbi kurumlar için daha uygun görülmüştür (Topp, 1997, 423).

(Bailey, 2013, 21) (Şekil 5.84). Küp şeklindeki bu beyaz ahşap sandalyelerin oturma kısmında siyah-beyaz kare desenli kumaştan minder bulunmaktadır (Topp, 1997, 423). Sandalyelerin kolçak ve sırt kısımları ince çıtalarla üretilerek geçirgen ve havadar hâle gelmiştir. Hoffmann'ın sanatoryum için tasarladığı Sitzmaschine, arkalığın konumunu sabitleme ek işleviyle ele alınmıştır (Şekil 5.85). Sandalyenin sırtlığı kare delikler yer almaktadır (Bailey, 2013, 21; Thun-Hohenstein, 2012, 46–47). J+J Kahn (Viyana) tarafından üretilen sandalye sanatoryumda şezlong olarak kullanılmıştır (Campbell, 2020, 73).

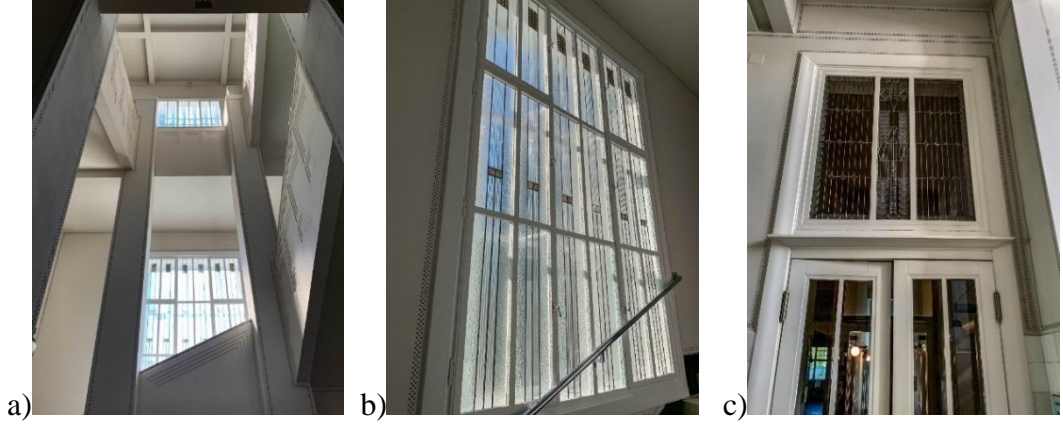


Şekil 5.84 Prag-Rudniker Koltuk, 1903
(Obelisk Art History, 2022)



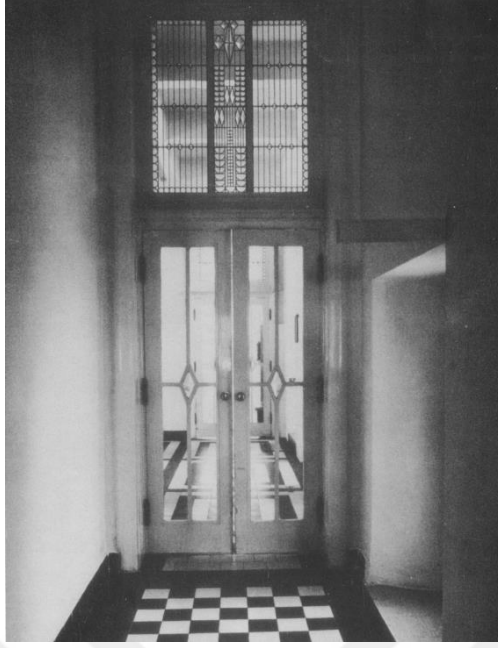
Şekil 5.85 Sitzmaschine
(Ayarlanabilir Şezlong), 1905-06
(MAK-Sammlung Online, 2017)

Yükseltilmiş zemin kattaki geçirgenlik izlenimi batıdaki merdivenler tarafından zayıflatılmaktadır. Merdiven penceresinin ince, yüksek dikdörtgen bölmeleri, batı giriş kapısını eşkenar dörtgen ve kare ile birlikte işaretleyerek ziyaretçiyi üst katlara yönlendirmektedir. Merdiven pencerelerinin yanı sıra iç mekânın birçok yerinde benzer camlar görülmektedir. Örneğin yapının ortasından geçen uzun koridora açılan salondaki iki kanatlı kapının üzerinde dekoratif-geometrik desenli vitray camlar bulunmaktadır (Şekil 5.86). Bu camlar kapıların yapısal olarak dikeyliğinin devamıdır ve böylece kapıları duvar yüzeyi boyunca tavana kadar uzatmaktadır. Ayrıca salonun zeminindeki siyah-beyaz kareler, bu kapılardan geçerek uzun koridordaki yer karolarının desenini oluşturmaktadır (Sekler, 1985, 288; Thun-Hohenstein, 2012, 46; Witt-Dörning, 2011, 158).



Şekil 5.86 Desenli Vitray Pencere a), b) Merdiven Penceresi c) Kapı Üzerinde Kullanılan Dekoratif-Geometrik Desenli Vitray Cam, 2019 (Christmann, 2022)

Tek tek oda ve duvar elemanları, yatay ve dikey düzlemlerde net bir şekilde tanımlanmıştır. Bu durum mekânın ortaya çıkmasına izin veren yapı taşlarıdır. Yatay ve dikey unsurların mükemmel uyumu sayesinde sanatoryumun uzun, boş koridorları bile estetik olarak deneyimlenebilir (Witt-Dörning, 2011, 157–158). Mekânların düzenlenmesi, doktorların hastaları sürekli gözetim altında tutmasına yardımcı olmuştur. Örneğin, genel yerleşimin basitliği, koridorların planlanması ve koridor kapılarında şeffaf camlara yer verilmesi, her katın tüm uzunluğunu bir bakışta incelemeyi mümkün kılmıştır (Topp, 1997, 423) (Şekil 5.87). Yapının ortasından geçen ve tüm katlarda bulunan koridorlar, duvar lambaları gibi yapay ışıkların yanı sıra kuzey ve güneyde bulunan pencereler aracılığıyla doğal ışıkla da aydınlatılmaktadır (Şekil 5.88). Kapılardaki camlar bu doğal ışığın paralel mekânlara aktarılmasını sağlamaktadır.

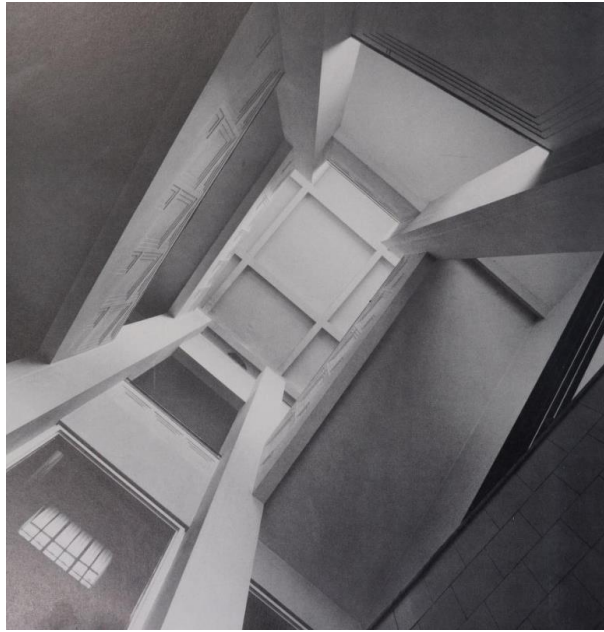


Şekil 5.87 Cam Kapıdan Salona Bakan Koridor (Topp, 1997, 424)



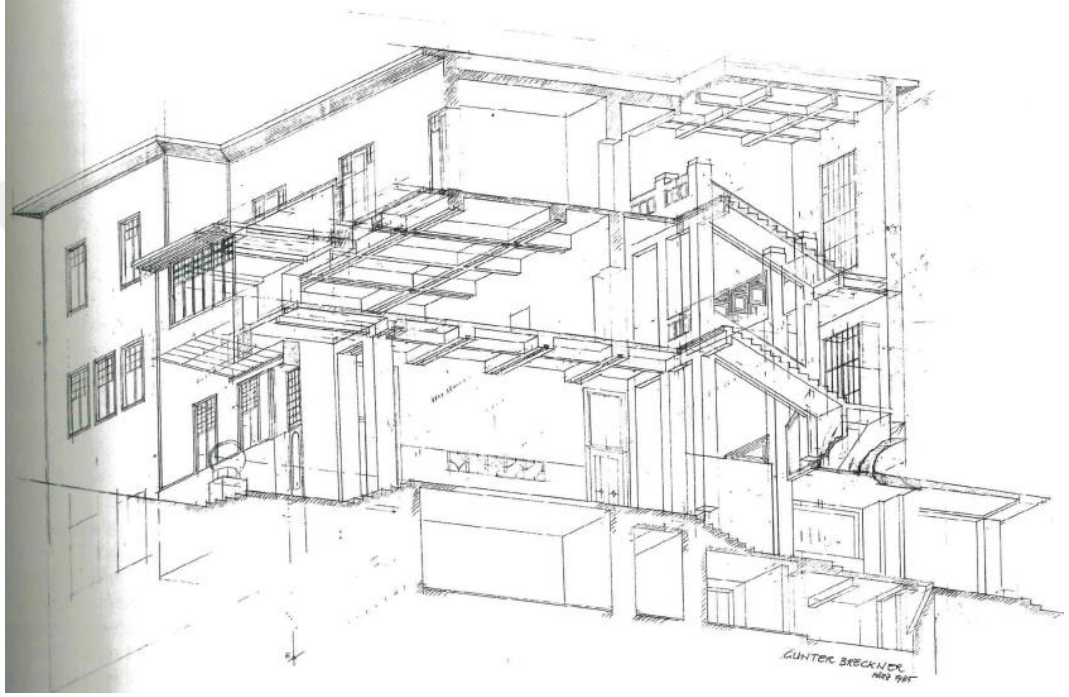
Şekil 5.88 Koridorun Kuzey Kısmı, 2022 (Pfeiffer-Taş, 2022)

Batı cephede yer alan girişte, geometri ve tektoniğin etkileşimi görülmektedir. Batı tarafındaki yüksek salondan itibaren hol, üç kat boyunca çatıya kadar yükselmektedir (Şekil 5.89). Kapfinger'e göre ilk kez bu kadar dikey bir betonarme yapı bilinçli olarak estetik bir olaya, saf formların heykelsi etkisine yönlendirilmiştir (Kapfinger, 2021, 112).



Şekil 5.89 Merdiven Tavan Detayı, Batı, Roberto Schezen (Haiko, 1992, 206)

Salondaki katı geometri bazı uyumsuzluklarla rahatlatılmıştır. Örneğin salondaki sütunlar batıda yer alan merdivendekilere göre daha geniştir. Çünkü bu sütunlara daha fazla ağırlık binmektedir. Merdivende ise öndeki sütunlar yalnızca bir taraftaki zemin tavanlarını; bir sonraki sütun çifti ise yalnızca merdiven basamaklarını desteklemektedir. Salondan itibaren, alan 80 cm daralır ve sütun boyutları da bununla uyumludur (Kapfinger, 2021, 112) (Şekil 5.90).



Şekil 5.90 Merkezi Eksen Boyunca Aksonometrik Kesit, 1985 (Breckner, 1985'ten akt. Kapfinger, 2021, 11)

Hoffmann'ın siyah-beyaz zıt renkleri ve kare formu tercih etmesi, bu net unsurların daha önceki stillerde bu formda oluşmamış olmasıyla açıklanmaktadır.¹⁵ Kare form yalnızca dış mekânın mavi-beyaz karolarında ve pencerelerin üst kısmının küçük karelere bölünmesinde yer almamaktadır. Hoffmann'ın bu formu ustaca uygulaması ve birçok varyasyonu, içeri girer girmez de kendini belli etmektedir

¹⁵ Bu bağlamda, Hoffmann'ın Moravya'daki memleketi Brtnice-Pirnitz'deki şehir manzarasını karakterize eden güçlü kalesi Prens Collalto'nun armasının iki siyah iki beyaz dama tahtasına benzeri karelerin bulunduğu bir kalkana sahiptir (Thun-Hohenstein, 2012, 46). Sekler (1985, 507), böyle bir bağlantının olanaksız olduğunu düşünse de bu görüntünün Hoffmann'ın görsel deneyimine yansımış olduğu ve onun defalarca -bilinçli ya da bilinçsiz olarak- ona başvurduğu kesinlikle varsayılabilir demıştır.

(Thun-Hohenstein, 2012, 45-46). Kare motif, salondaki siyah-beyaz kare zeminde, kübik forma sahip oturma grubundaki siyah-beyaz kare dokuma deseninde, oturma grubu üzerindeki beyaz duvar karolarına yerleştirilmiş beş kare açıklıkta, salon duvarlarının parlak beyaz karolarında ve merdivenin panel tırabzanında (Şekil 5.91) yer almaktadır. Ayrıca merdiven basamaklarında da kareli çini düzenine yer verilmiştir. Böylece yüzeylerin sistematik olarak tutarlı olduğu görülmektedir (Sekler, 1985, 288; Topp, 1997, 423; Wójcik, 2019, 134).



Şekil 5.91 Panel Tırabzan, 2022 (Pfeiffer-Taş, 2022)

Hevesi, yeni sanatoryumun iç mekânlarını okuyucularına anlatırken, binanın işlevsel modernliği ile kullanıcılarının kıyafetlerinin günün modasına uygun olması arasında doğrudan ilişki kurmuştur (Wieber, 2011, 78). Hoffmann'ın Purkersdorf çevresini yalnızca görsel uyumsuzluktan değil, aynı zamanda modern erkek ve kadının görünüşte daha az “modern” ortamlarda mücadele ettiği gerçek fiziksel engellerden de özgür olacak şekilde nasıl tasarladığına dikkat çekmiştir (Topp, 1997, 425). Hoffmann, dönemin modasına uygun olarak büyük tuvalet veya çemberli kabarık etek giyen kadınların düşmemesini dikkate almış ve merdivenlerde demir tırabzan yerine masif ahşap malzemeli panel tırabzana yer vermiştir (Hevesi, 1909, 216) (Şekil 5.92 ve Şekil 5.93).



Şekil 5.92 Panel Tırabzan, Yükseltilmiş Zemin Kat ve Birinci Kat, 2022 (Pfeiffer-Taş, 2022)



Şekil 5.93 Panel Tırabzan, Birinci Kat ve İkinci Kat, Roberto Schezen (Haiko, 1992, 207)

Merdivenlerde aynı zamanda hem duvarda hem de tırabzanda tutunma barı bulunmaktadır (Şekil 5.94 ve Şekil 5.95).



Şekil 5.94 Tutunma Barı Detayı (Sekler, 1985, 70)



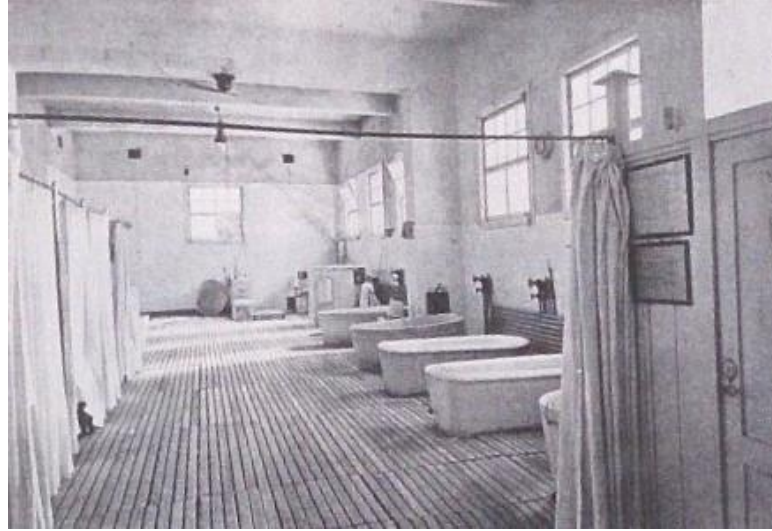
Şekil 5.95 Tutunma Barı Detayı, 2003 (Restorasyon Bittikten Sonra Çekilmiştir) (Karolinsky, 2020)

Karenin yanı sıra kullanılan küre motifi de tirabzanlardaki paralel çizgilerle, eş merkezli olarak tekrarlanan şekillerle ve üçgenlerle bağlantılıdır (Şekil 5.96). Küreler ve üçgenler burada sadece dekoratif bir işleve sahiptir ve güçlü bir dinamik etki yaratmaktadır. Çünkü sivri üçgenler bir yandan yön okları gibi davranırken, diğer yandan küreler her an üzerinden kayabilecek gibi görünmektedir (Thun-Hohenstein, 2012, 45–47).



Şekil 5.96 Tirabzan, 2019 (Christmann, 2022)

Yapıda, geniş banyolu modern bir sanatoryumun ve mekanoterapi/egzersiz terapisi odasının tedaviye yönelik gereksinimleri karşılanırken, en ince ayrıntısına kadar tasarlanmış zarif mobilyaları, binaya burjuva sınıfının sosyal faaliyetleri için uygun büyük bir otel havası vermiştir (Thun-Hohenstein, 2012, 65). Yükseltilmiş zemin katın batı cephesi boyunca uzanan kadınlar ve erkekler banyosunda her biri basit bir beyaz perdeyle gizlenmiş, duşları içeren ayrı bölmeler yer almaktadır (Şekil 5.97). Tavan, birinden büyük bir elektrik lambasının asılı olduğu kare kirişlerle desteklenmiş; zemin, hastaların ıslak ayaklarından suyu toplamak için aralarında boşluk kalacak şekilde dar tahtalarla kaplanmıştır (Topp, 1997, 414).



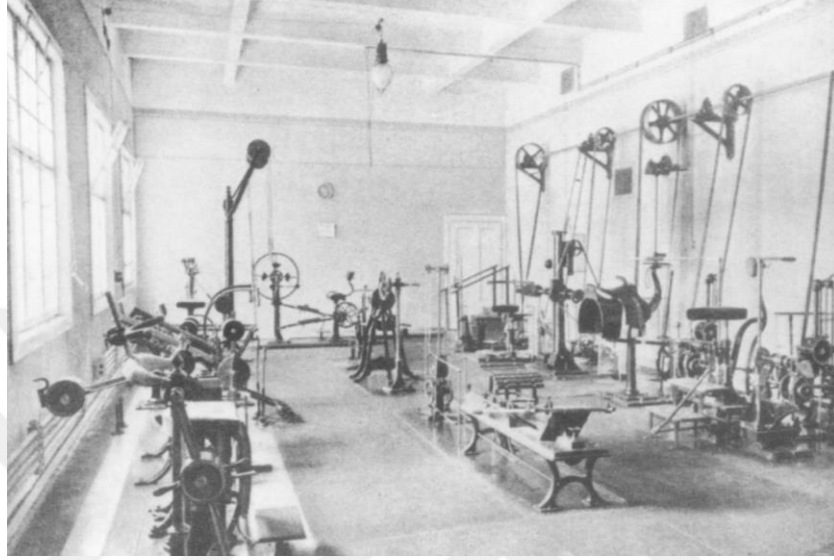
Şekil 5.97 Erkekler Banyosu (Breckner, 1988, 117)

Sanatoryumda, sinirlerin gücünü arttırmak amacıyla hastaların vücutlarının çeşitli bölgelerine voltaj uygulanan elektroterapi tedavisi sunulmaktadır. Elektroterapi, sanatoryumda taht benzeri, kolçak ve tabure yerine minyatür küveti bulunan bir tür sandalye ile uygulanmıştır (Şekil 5.98). Kablolu küvetler, kadranslar ve monitörlerle dolu bir dolaba bağlıdır. Bu mekanizma bir tür elektrikli sandalye gibi görünmektedir ve gerçekten de öyledir. Bu sandalye nevrasteni, depresyon ve histeri dahil olmak üzere sinir sistemi bozukluklarının iyileşmesi için kullanılan bir cihazdır. Sandalyenin fotoğrafı, ilk olarak “Innen-Dekoration: Illustrierte kunstgewerbliche Zeitschrift für den gesamten inneren Ausbau” (1906) dergisinde yayımlanmıştır (Topp, 1997, 414, 432).



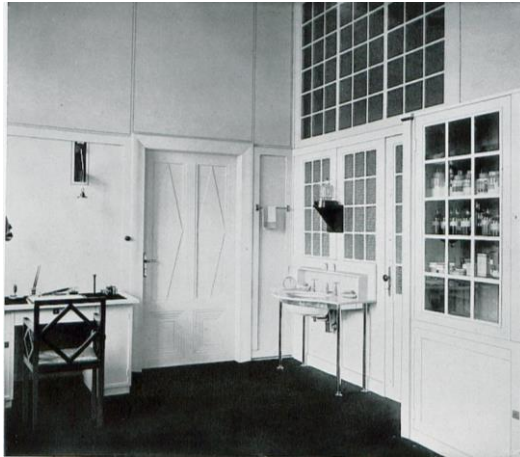
Şekil 5.98 Elektroterapi Sandalyesi, Banyo (Schramm & Jungl, 1906, 319)

Elektroterapinin yanı sıra sanatoryumdaki terapinin içerdiği basit, tekrarlanan aktiviteler, sunduğu en son teknolojiyle ve masaj yoluyla enerjilerinin geri kazanıldığı mekanoterapiye ayrılmıştır (Topp, 1997, 432). Hevesi, mekanoterapi ekipmanları bulunan egzersiz terapisi odasını “insan yapımı aletlerle dolu güzel beyaz oda” şeklinde tanımlamıştır (Hevesi, 1909, 217) (Şekil 5.99).



Şekil 5.99 Mekanoterapi Ekipmanları, Egzersiz Terapisi Odası (Topp, 1997, 433)

Yükseltilmiş zemin katın kuzeydoğusunda yer alan muayene odasında (Şekil 5.100 ve Şekil 5.101) masa, sandalye, lamba, mektupluk ve atık kâğıt sepeti geometrik Gesamtkunstwerk’e tabi tutulmuştur (Topp, 1997, 423).



Şekil 5.100 Muayene Odası (Bredt, 1906, 430)



Şekil 5.101 Muayene Odası (Archiv der Wiener Werkstätte, tarih bilinmiyor)

Yükseltilmiş zemin kattaki bekleme odasında da muayene odasındakine benzer eşkenar dörtgen formun yer aldığı bir sandalyeye yer verilmiş ve aynı duvar lambaları kullanılmıştır (Şekil 5.102 ve Şekil 5.103).



Şekil 5.102 Çalışma Masası, Muayene Odası
(Archiv der Wiener Werkstätte, tarih bilinmiyor)



Şekil 5.103 Bekleme Odası (Archiv der Wiener Werkstätte, tarih bilinmiyor)

5.8.3 Birinci Kat

Purkersdorf Sanatoryumu tedavisinin merkezinde, terapinin dikkatlice yapılandırılmış bir günlük rutin içinde sunulması amaçlanmıştır (Imrie, 2008, 58). Krafft-Ebing de sanatoryum tedavisi için yazdığı reçetelerde, “kesin bir günlük program”ın önemi üzerinde durmuştur. Sağlıksız, rejimsiz bir yaşam tarzının neden olduğu sinirsel zayıflığı düzeltmek için, her günün uyuma, yemek yeme, fizik tedavi ve basit boş zaman aktiviteleri - okuma, mektup yazma, bilardo, masa tenisi ve kart oynama - için bölümlere ayrıldığı katı ve tekrarlayan bir rejim uygulayarak hastayı sağlıklı yaşama geri götürmesi gerektiğini söylemiştir (Topp, 1997, 423). Böylece hasta, sakin ve amaca yönelik tasarlanmış alanlar aracılığıyla gününü düzenli bir ilerleme içinde geçirmiştir (Budiansky, 2021, 166). Sanatoryumda basit boş zaman aktiviteleri için tasarlanan ortak sosyal mekânlara birinci katta yer verilmiştir.

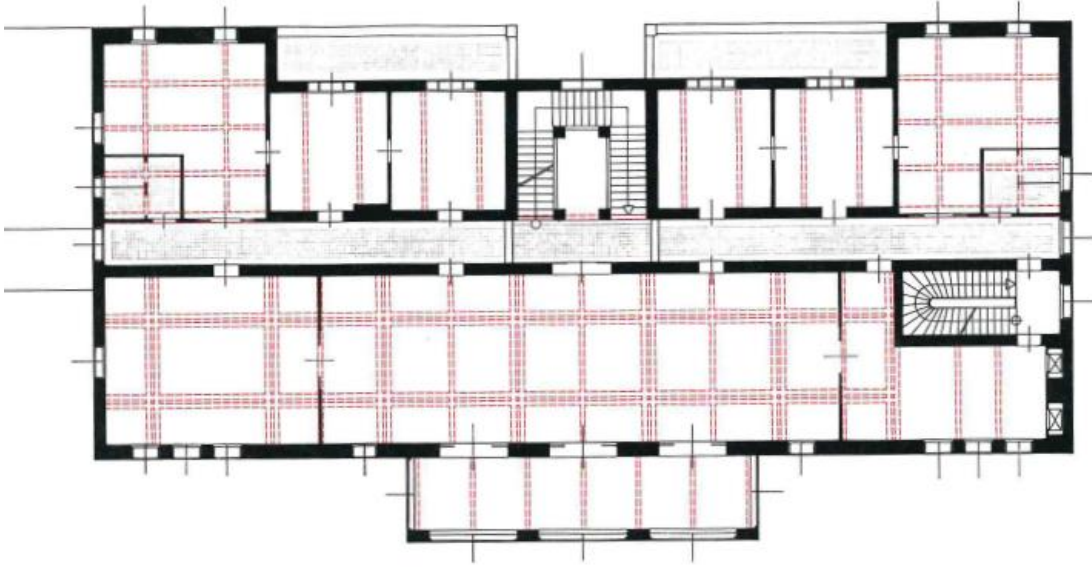
Birinci katın doğusunda ve ana merdivenin ise karşısında (Şekil 5.104) dikdörtgen forma sahip olan bir yemek odası bulunmaktadır. Hoffmann, yemek

odasında tüm odayı uyumlu bir yatay ve dikey koordinat sisteminde yaymak için betonarme tavanın görünür ızgara yapısını kullanmıştır (Thun-Hohenstein, 2012, 49; Witt-Dörning, 2006, 158).



Şekil 5.104 Koridor (Solda Yemek Odası, Sağda Merdiven), Roberto Schezen
(Haiko, 1992, 208)

Hoffmann, yemek odasının tavanındaki ritmin yanı sıra, Purkersdorf'taki taşıyıcı yapılarının sıkı ekonomisini kullanarak evin her yerinde ince ayarlanmış varyasyonlar yaratmıştır. Yükselen tuğla duvarlardaki farklılaşma göze çarpmaktadır. Dış duvarlar, bodrum ve yükseltilmiş zemin katta 80 cm iken, birinci kattaki doğu cephesinin duvarı 65 cm'dir. Bu durum büyük yüklerin entegre edilmesini ve yemek odası tavanı üzerinden aktarılmasını gerektirmiştir. Batı cephesinin ve koridor duvarlarının kalınlığı ise 45 cm'dir (Kapfinger, 2021, 109, 112) (Şekil 5.105).



Şekil 5.105 Birinci Kat Planı, 1982 (Birinci Kat Tavan Kirişleri Kırmızı Renk ile Gösterilmiştir, Eklemeler Manuel Kainz, 2020) (Kapfinger, 2021, 113)

Yeni teknolojinin endüstriyel ve ticari binaların dışındaki temsili bir ortamda ilk kez gösterildiği, yemek odasındaki tavan, parametrelerin mantıksal sonucudur: 22 m uzunluğunda, 55 cm genişliğinde ve 40 cm yüksekliğinde bir kiriş, tam olarak ikinci katta uzanan dış duvarı, doğu cephe tarafında desteklemektedir. Ancak Hoffmann, yukarıdan benzer bir yük olmamasına rağmen, odanın karakterinin optik dengesi ve simetrisi lehine bu güçlü beton kirişi salonun iç duvarı yönünde aynı şekilde tekrarlamaktadır. Değişen boyutlarıyla kaset tipi tavanın boyutsal koordinasyonu, koridordaki kapı akslarının yanı sıra verandanın kapıları, pencereleri ve duvar bölümleri ile de uyumludur. Tüm tavanda tam bir kare ölçü yoktur, kirişler arasındaki mesafeler kapı ve pencere eksenleriyle uyuma bağlı olarak cm aralığında değişmektedir. Çift kirişler yalnızca sağlam, oda yüksekliğindeki duvar bölümlerine sıkı bir şekilde bağlanırken, ince kirişler her zaman kapı ve pencerelerde statik olarak daha kırılabilir duvar bölümleriyle buluşmaktadır (Kapfinger, 2021, 109–110).

Salon tavanının çift kirişleri, yemek odasındaki kirişlerin konumlarıyla yalnızca kısmen örtüşmektedir: iki dış kiriş yukarıdan gelen duvar yüklerini desteklerken, iki iç kiriş ise mesafelerinin düzenli boyutları ile oda yüksekliğindeki kapı açıklıklarının simetrik çerçevesi arasındaki çatışmaları görsel olarak uyumlu ancak boyutlar açısından yüzde 100 doğru olmayan bir şekilde dengelemektedir.

Aynı genişliğe sahip bu kirişler salondakilerden çok daha yüksektir, bu da statik olarak daha büyük yükleri yansıtmaktadır (Kapfinger, 2021, 112).

Yemek odasının uzunlamasına eksenini üç seviyede vurgulanmıştır: merkezi eksen boyunca serilen zemindeki halı, üzerinde bulunan uzun dikdörtgen masa ve uzun betonarme tavan kirişleri paraleldir. Yemek odasının kısa kenarına paralel olan diğer kirişler ise halıya ve masaya dik açıda uzanmaktadır (Thun-Hohenstein, 2012, 49) (Şekil 5.106). Yemek odasında her türlü gösterişten kaçınılsa da camlı kapılardan servis odası ve müzik odasına karşılıklı bakış açısıyla önemli bir izlenim bırakmaktadır (Hevesi, 1909, 216–217).



Şekil 5.106 Yemek Odası (Archiv der Wiener Werkstätte, tarih bilinmiyor)

Yemek odasında, duvarların üst kısımlarında ve beton tavan kirişlerde yaprak deseni şablonlu bir friz bulunmaktadır (Şekil 5.107). Aynı zamanda yemek odası da dahil olmak üzere tüm odalardaki duvarlar, panellerle veya gömme mobilyalarla kaplanmadıkları serbest yerlerde nokta benzeri öğelerden oluşan ve kapı lentolarından daha yüksek olmayan ince şablonlu frizlerle çerçevelenmiş ve bölünmüştür. Hoffmann, tavanın görünür ızgara yapısını yatay olarak tanımlayan

yeşil-kırmızı-siyah yaprak desenli frizlerle, dikey olarak tanımlayan duvar panellerinde, büfelerde, kapılarda ve pencerelerde kullanılan frizler tezat oluşturmaktadır. Yemek odasının ana giriş kapısının üzerinde, aşağı doğru uzatılan friz katı simetriyi bozmaktadır (Sekler, 1985, 288; Thun-Hohenstein, 2012, 49; Witt-Döring, 2011, 158) (Şekil 5.108).



Şekil 5.107 Yaprak Desenli Dekoratif Friz, Yemek Odası, 2012 (Thun-Hohenstein, 2012, 205)



Şekil 5.108 Yaprak Desenli Dekoratif Friz, Yemek Odası (Archiv der Wiener Werkstätte, tarih bilinmiyor)

Yemek odasında birkaç basit unsur tekrarlanmaktadır: dış duvar boyunca uzanan büyük camlı kapılar, açıkta kalan tavan kirişleri, açık radyatörler, hem yemek odasındaki tek bir uzun masa etrafında hem de duvarlar boyunca dizilmiş aynı ahşap sandalyenin birden fazla kopyası, tavadan sarkan avizeler, duvardaki kare resim çerçeveleri, beyaz duvarla bütünleşmiş görünen beyaz dolaplar ve tüm kapıların sağında ve solunda bulunan aynalı duvar saksıları (Topp, 1997, 423). Yemek odası, duvarlardaki aynalarla optik olarak daha da geniş algılanmaktadır. Yemek odasında çeşitli tavan lambaları, aplikler ve ayaklı lambalar kullanılmıştır (Sekler, 1985, 288). Aynı zamanda aynalı duvar saksılarında da lamba bulunmaktadır.

Purkersdorf Sanatoryumu, bazıları daha zengin bir şekilde dizayn edilen çeşitli iç mekânları, mimarinin çok basit alanları ve biçimleri ile yemek odasının hafif bükülmüş ahşap sandalyeleri gibi zarif mobilya biçimleri arasındaki hoş karşıtlıkların örneklerini sunmaktadır. Ancak genel mimari kompozisyonla ortak geometrik formları paylaşan çok sayıda mobilya bulunmaktadır. Sanatoryumun mobilyaları neredeyse tamamen beyaza boyanmış geometrik ahşap mobilyalardan oluşmaktadır.

Yemek odasında da beyaz lake dolaplar yer almaktadır. Ancak bu arketipin istisnası, yemek odasındaki koyu renkli sandalyeler ve yemek masasıdır. Sandalyeler bükme tekniğiyle kavisli, eğik ahşap sırtlı, arkası oyulmuş daireler içeren koyu kahverengi ahşaptan yapılmıştır ve şarap kırmızısı renginde döşemesi vardır. Beyaz boyalı mobilyaların geometrik formuyla koyu kahverengi ahşap sandalyelerin ince kıvrımları ve daireleri arasında kontrast bulunmaktadır. Hafiflik, geçirgenlik ve incelik sağlayan sandalyeler aynı zamanda yemek odasının devasa kaset tipi tavanıyla da tezatlık oluşturmaktadır (Muir, 2014, 20; Sekler, 1985, 72, 288; Thun-Hohenstein, 2012, 49).

Sanatoryumda karenin yanı sıra sayısız varyasyonda kullanılan bir diğer motif ise daire ve küredir. Koltuk ayakları ve çerçeve arasına takılan küreler, son derece dekoratif görünmektedir. Ancak esas olarak sadece bağlantı açlarına eklenen bu küreler konstrüksiyonu güçlendirerek stabilite için destekleyici bir görev görmektedir. Bunu yaparken, Hoffmann'ın biçim ve işlev arasındaki uyum talebini karşılamaktadır. Üç boyutlu, masif küreler, yemek masası sandalyelerinin açık sırtlığında iki boyutlu negatif şekillere dönüştürülmüştür (Thun-Hohenstein, 2012, 47; Hevesi, 1909, 216).

Güneydeki yemek odasına bitişik olan müzik odasının tavan bölümündeki tek kirişler atlanmış; uzunlamasına kirişleri kesen iki çift kiriş, odanın köşelerinde dört kare tavan bölmesi ve bunların arasında çift boyutlu bir bölme oluşturacak şekilde yerleştirilmiştir (Şekil 5.105). Nispeten küçük odada bunun sadece görsel olarak rahatlatıcı nedenleri değil, aynı zamanda statik mantığı da vardır (Kapfinger, 2021, 112).

En gösterişli iç mekânları içeren birinci katta baskın olan siyah ve beyaza diğer renkler de katılmıştır (Sekler, 1985, 288). Böylece daha zengin ve daha renkli dekoratif ifadeye (yeşil ve kırmızının çeşitli tonları kullanılmış ve daha yuvarlak, rahat mobilyalar desenli kumaşlarla kaplanmış) yer verilmiştir (Topp, 1997, 423). Üç farklı yeşil içindeki okuma ve kadınlar salonu (Şekil 5.109 ve Şekil 5.110) gibi

bitişik odalarda kesintisiz devam eden kırmızı halı kullanılmıştır¹⁶ (Hevesi, 1909, 216).



Şekil 5.109 Okuma Odası (Bredt, 1906, 440)



Şekil 5.110 Kadınlar Salonu (Bredt, 1906, 437)

Birinci katta yer alan masa tenisi, yazı, bilardo, oyun (Şekil 5.111) ve müzik odalarında koyu renkli mobilyalara yer verilmiştir. Müzik odasındaki oturma grubu, masa ve dolaplar yumuşatılmış çizgilere hâkimken (Şekil 5.112); koltuklar ve piyano sanatoryumun genelinde olduğu gibi ana hatlarıyla bir küpü andırmaktadır (Sekler, 1985, 288).



Şekil 5.111 Oyun Odası, 1905
(Archiv der Wiener Werkstätte,
tarih bilinmiyor)



Şekil 5.112 Müzik Odası, 1905 (Archiv der
Wiener Werkstätte, tarih bilinmiyor)

¹⁶ Okuma odasındaki ve kadınlar salonundaki tüm döşemelik kumaşlar Backhausen firması tarafından Moser'in ve Hoffmann'ın tasarımlarına göre dokunmuştur (Witt-Döring, 2011, 159).

Hoffmann müzik odasında da Gesamtkunstwerk'e sadık kalmış ve piyanoyu genel üsluba uygun bir şekilde kendisi tasarlamıştır. Siyah meşeden köşeli, oldukça hacimli bir gövde tasarladığı Bösendorfer kuyruklu piyano, geometrik formlardan muaf tutulmamıştır (Sekler, 1985, 72) (Şekil 5.113). Müzik odasında bulunan koltuk ayaklarında küre formuna yer verilmiştir. Servis odasındaki dolaplarda ve panel trabzanda bulunan kademeli çerçeveler koltuk tasarımında da kullanılmıştır (Şekil 5.114).



Şekil 5.113 Bösendorfer Kuyruklu Piyano

(Archiv der Wiener Werkstätte, tarih bilinmiyor)



Şekil 5.114 Müzik Odası

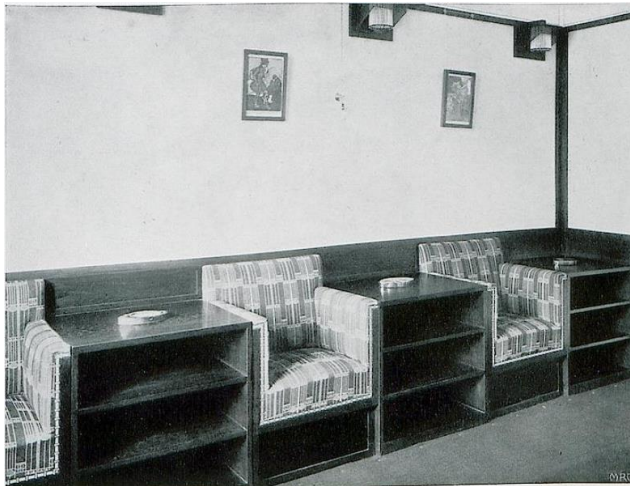
(Archiv der Wiener Werkstätte, tarih bilinmiyor)

Mobilyaların odanın dekoruyla bütünleşmesi, yüzyılın başında değişen sosyal yapının bir sonucudur. Bir mobilyayı odanın kabuğuna bağlayan optik bir hile olarak frizler, çerçeve görevi görerek, mobilya parçasının yapısından bağımsız bir eleman, yani sadece bir kontur şeklini alabilmektedir. Böylece mobilya ve mimari arasındaki ilişki bu çerçeveye de sağlanmaktadır. Hoffmann, çalışma odasındaki çalışma masasını duvara yerleştirmiş ve bir çerçeve ile ana hatlarını çizmiştir. Masa tabanı ve duvarın süpürgeliği için aynı genişliğin kullanılması, duvar ve mobilya arasındaki bağlantıyı güçlendirmektedir (Şekil 5.115). Tıpkı koltukların odanın içinde hareketsiz olması ve odanın kenarları boyunca uzanan koyu renkli bir bordür tarafından konumlarının tutulması gibi, çalışma masası da dekoratif friz içinde duvarda sabit bir yere sahiptir. Böylece mobilya adeta yapının bir özelliğini alır ve “taşınmaz-hareketsiz” hâle gelir; mimari kabuk, kapalı alanı içindeki mobilyaları kendisine bağlar (Thun-Hohenstein, 2012, 48, 50; Witt-Dörning, 2006, 61).



Şekil 5.115 Çalışma Odası (Bredt, 1906, 439)

Hoffmann, duvarla temas hâlinde olan mobilyaların bağımsız olanlardan farklı renklere dönüşmesinin genellikle kendiliğinden ortaya çıktığını söylemiştir (Hoffmann, 1901, 203–204) (Şekil 5.116 ve Şekil 5.117). Fakat aynı renklerin kullanıldığı durumlarda mevcuttur. Mobilya ve mimarinin bir başka kombinasyonu, yemek odasındaki beyaz duvar boyunca yerleştirilen ve beyaz renkteki alt dolaplardır. Böylece görsel olarak bütünleşmektedir. Duvardaki dekoratif frizde olduğu gibi, mobilya bireyselliğini kaybeder, zemine sıkıca bastırılır ve odanın kabuğuna bağlanır (Thun-Hohenstein, 2012, 49).



Şekil 5.116 Bilardo Odası (Bredt, 1906, 435)



Şekil 5.117 Masa Tenisi Odası
(Bredt, 1906, 436)

Bilardo odası ve çalışma odasının vurgulanan sade genel görünümüyle, kadınlar salonu, okuma odası ve oyun odasının daha dekoratif olan tefrişi arasındaki fark dikkat çekicidir. Witt-Dörning, bu durumun kasıtlı bir şekilde cinsiyete özgü atama olduğunu düşünmektedir. Kadınlar salonu ve okuma odasındaki mobilyalar yuvarlak şekillere sahipken ve duvarla herhangi bir dekoratif bağlantı içinde değilken, bilardo odası ve çalışma odasındakiler kesinlikle geometrik, keskin kenarlı, optik ve fiziksel olarak duvara bağlıdır. Bu odaların orijinal renk düzeni hakkında sadece temel bilgiler bulunmaktadır (Witt-Dörning, 2011, 159).

Her biri aynı sandalyeye ve aynı lambaya sahip olan dekore edilmemiş çalışma masalarını içeren çalışma odasında, formların sürekli bir standardizasyonu ve tekrarı görülmektedir (Topp, 1997, 423) (Şekil 5.118). Çalışma odasındaki masa lambaları tasarlanırken, kadınların dönemin modasına uygun olan büyük şapkalarının lambalara çarpmaması dikkate alınmıştır. Sanatoryumdaki tüm lambaların ışığı göz kamaştırmayacak şekilde tasarlanmıştır. Aynı zamanda sanatoryumda karanlıkta kalan kapı yazılarını aydınlatmak için her kapının yanında bir elektrik düğmesi bulunmaktadır (Hevesi, 1909, 215–216). Böylece, sanatoryumdaki hastaların, kötü aydınlatmanın verdiği rahatsızlıktan, hareketi engelleyen ve verimsiz çalışan mobilya ve donatılardan kurtulması amaçlanmıştır (Topp, 1997, 425).



Şekil 5.118 Çalışma Odası (Bredt, 1906, 438)

Yemek odasının kuzeyinde yer alan servis odasına sanatoryum genelinde olduğu gibi beyaz renk ve kare form hâkimdir. Duvar panellerindeki beyaz kare motiflerden oluşan kademeli çerçeveler, sanatoryumda birçok yerde kullanılan kademeli çerçevelerle benzerlik göstermektedir (Şekil 5.119). Bekleme odasında kullanılan kahverengi ahşap sandalyenin aynısı servis odası için beyaz renkte yapılmıştır.



Şekil 5.119 Servis Odası (Archiv der Wiener Werkstätte, tarih bilinmiyor)

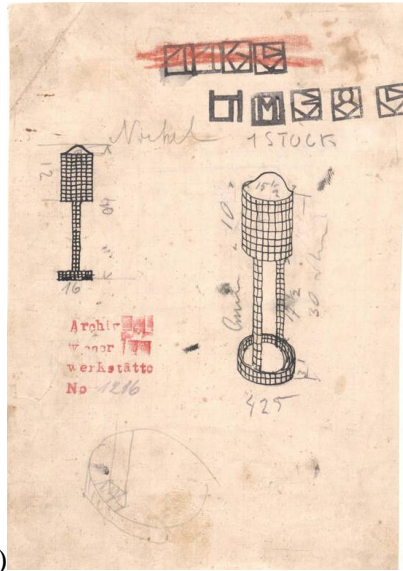
5.8.4 İkinci Kat

Hasta odalarının bulunduğu ikinci katta yer alan Moser tarafından tasarlanan yatak odası mobilyaları, tamamen entegre ve katı bir geometriye sahiptir. Her hasta odasının birebir aynı şekilde tasarlandığı düşünülebilir (Imrie, 2008, 64). Moser'in tasarladığı hasta odalarında, odanın yüksekliği, kapı lentosu hizasında duvar alanına çizilen friz tarafından belirlenmektedir. Tek tip beyaz mobilyalar ilk bakışta son derece hantal bir izlenim vermektedir. Ancak Moser, zeminden alışılmışın dışında yüksek mesafesi sayesinde mobilyalara belirli bir hafiflik ve hareketlilik kazandırmıştır. Aynı zamanda mobilyaların (yatak, lavabo ve komodin) odaya zıt duran geniş yüzeylerinin saf bir yüzey gibi görünmesini engellemektedir (Witt-Dörning, 2011, 159) (Şekil 5.120). Hasta odaları, hesaplanmış geometrik sadeliği ile doktor muayene odasıyla rekabet etmektedir (Topp, 1997, 423).

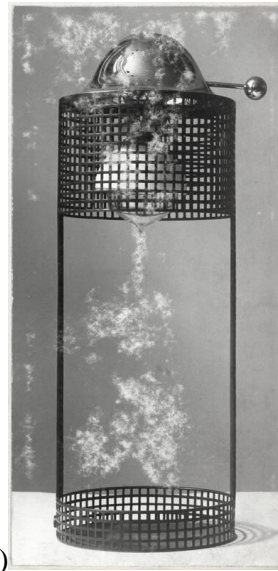


Şekil 5.120 Hasta Odası, Moser, 1905 (Archiv der Wiener Werkstätte, tarih bilinmiyor)

Hasta odasında Hoffmann'ın sıklıkla kullandığı kafes formu içeren ayaklı lambaya yer verilmiştir (Şekil 5.121).



a)



b)

Şekil 5.121 a) Ayaklı Lamba Eskizi b) Ayaklı Lamba, 1905 (Archiv der Wiener Werkstätte, tarih bilinmiyor)

Yatağın odanın odak noktası olma şekli, alanın işlevini tanımlamaktadır ve planlama, hastaların orada geçirmesi gereken zamanın sınırlı olduğunu göstermektedir. Çünkü hastaların oda da daha az zaman geçirmesi için yatak ortaya koyularak alan kısıtlanıyor olabilir. Belirli işlevler dikte edildiği için hastaların odadan ziyade ortak alanlarda zaman geçirmeye teşvik edilmiş olduğu varsayılabilir. Böylece sanatoryumdaki iç mekânların ve mobilyaların tasarımı, hastaların günlük yaşamlarının nasıl organize edildiğini ve hastaların her bir aktiviteyi katı bir program dahilinde nasıl veya ne kadar süreyle gerçekleştirmelerinin beklendiğini ortaya koymaktadır (Imrie, 2008, 64).

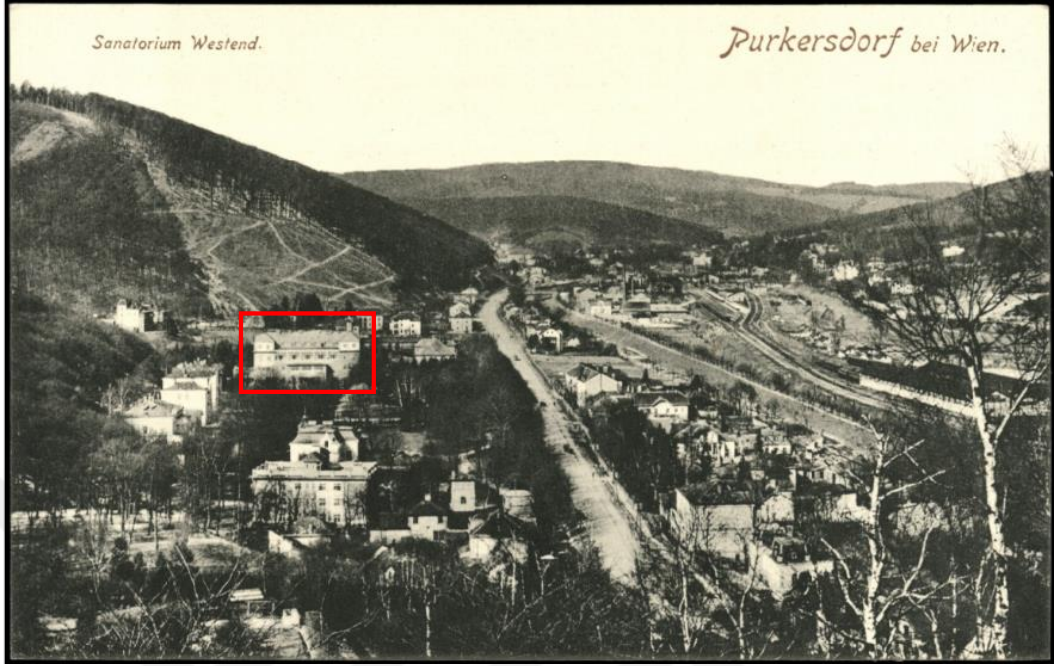
5.9 1920'den Günümüze Purkersdorf Sanatoryumu'ndaki Değişimler ve Restorasyon

Purkersdorf Sanatoryumu, 1920'lere kadar başarılı bir şekilde işlevini sürdürmüştür, ancak ekonomik krizle ilişkili mali sorunlar hem işletmeciyi hem de varlıklı hasta grubunu etkilemiştir. Bu yüzden sanatoryumun makul bir şekilde ekonomik olarak işletilmeye devam edebilmesi için kapasitenin artırılması gerekmiştir. Ancak sanatoryumu genişletme isteği Hoffmann'a gitmemiştir. Çünkü inşaat sırasında müteahhit ve mimar arasında bazı farklılıklar ortaya çıkmıştır.¹⁷ Bu yüzden Zuckerkandl, 1926'da sanatoryum için Hoffmann'ı değil, mimar Leopold Bauer'i (1872-1938) görevlendirmiştir (Breckner, 1988, 162; Thun-Hohenstein, 2012, 72–73).

1926'da Bauer tarafından Hoffmann'ın isteklerine karşı olarak üç katlı ve düz çatılı olan yapıya dördüncü kat ve kırma çatı eklenmiştir (Şekil 5.122). Hoffmann'ın binası ciddi bir değişim, bozulma ve yenilenme yaşamıştır. Yapının orijinalliği, sanatsal karizması, estetik anlayışı, binanın içindeki ve dışındaki zıtlık-uyum

¹⁷ Viyana Atölyeleri'yle inşaat maliyetleri hesaplanırken, atölye adına Fritz Wärndorfer ile müşteri Zuckerkandl arasında büyük maliyet aşmaları nedeniyle anlaşmazlıklar ve mahkeme işlemleri ortaya çıkmıştır. Sanatsal ideallerini gerçekleştirirken, uygulamada her zaman en yüksek kaliteye önem veren ve hiçbir masraftan kaçınmayan Hoffmann, diğer projelerde de bütçe aşmaları nedeniyle sorunlarla boğuşmak zorunda kalmıştır (Thun-Hohenstein, 2012, 73).

ilişkileri ve karakteri büyük ölçüde bozulmuştur¹⁸ (Sekler, 1985, 288; Thun-Hohenstein, 2012, 1; Topp, 1997, 433).



Şekil 5.122 Purkersdorf Sanatoryumu, (Österreichische Nationalbibliothek-AKON, 2015c)

Bauer, doğu cephesinin köşe risalitlerini dördüncü katta da sürdürmüştür. Hoffmann'ın açık terasının üzeri kapatılmış, dört adet destek ve üst kısma camlar eklenmiştir. Terasın üstünde ve kırma çatının altında altı adet pencere yer almıştır (Şekil 5.123). Hoffmann'ın estetik kavramı için bu artışın sonuçları yıkıcı olmuştur. Ancak oda sayısının artması sanatoryumun ekonomik olarak varlığını sürdürmesini sağlarken, diğer yandan kırma çatı, yapı dokusunun çürümesini engellemiştir.¹⁹ Fakat kırma çatı nedeniyle bina, Akdeniz karakterini kaybetmiştir (Thun-Hohenstein, 2012, 74).

¹⁸ 1908'de Bauer, Purkersdorf Sanatoryumu'nun kuzeybatısında yer alan Villa Paula'yı inşa etmiştir. Bauer, yapıyı Hoffmann'ın mimarisine kasıtlı bir üslup zıtlığı içerisinde tasarlamıştır (Breckner, 1988, 162; Thun-Hohenstein, 2012, 73).

¹⁹ Hoffmann'ın içe doğru eğimli düz çatısı başından itibaren hava geçirmez olmadığından 1909 gibi erken bir tarihteki bir fotoğraf batıdaki terasların parapet duvarlarında nem hasarı olduğunu göstermektedir (Thun-Hohenstein, 2012, 74).



Şekil 5.123 Purkersdorf Sanatoryumu, 1937 (Österreichische Nationalbibliothek-AKON, 2015d)

Yatay hizalama, dikey ve yatay çizgilere yönelik kapsamlı kısıtlama ve kübik yapı hacimlerinin uyumlu kombinasyonu ortadan kalkmış, orantılar bozulmuştur. Aynı şekilde, pencerelerin incelenen ritmik düzenlemesi, teras çatının sütunları tarafından bozulmuştur; burada, camın x-şeklindeki düzenlemesi ile tanıdık olmayan öge rahatsız edicidir ve kırma çatıdaki pencere eksenleri devam ettirilmemiştir. Hoffmann, Fransız kapıların ritmik bölünmesini, alt katlarda hafifçe duran gömme teras alanındaki tek dinamik unsur olarak planlamıştır. Bauer bu alanı, bahsedilen özelliklere ek olarak son derece hareketli olacak şekilde destekleri, camın x-şekilli kafes bölümünü ve tekrar eden pencere eksenlerini tasarlamıştır. Ayrıca düzensiz yerleştirilmiş bacalar da vardır. Mavi vurgulu zarif beyaz renk düzeninin yerini sarı, monoton bir renk almış ve Hoffmann tarafından tasarlanan cephe yüzeyindeki kontrastlar, düzgün, pürüzsüz, sarı sıva ile dengelenmiştir (Şekil 5.50). Ancak Hoffmann'ın alçısının dayanıklı olduğu kanıtlanmamıştır ve yenilenmesi gerekmiştir. Aynı zamanda seramik bordürler ortadan kalkmış ve doğu cephe girişi hizasında yer alan birinci kattaki verandanın üzerine ahşap kapalı bir sundurma eklenmiştir. Duvar yüzeylerinin ana hatları olarak mavi ve beyaz bordürlerin binanın yapısının estetik algısı üzerindeki açıklanan etkileri, artık ortaya çıkamamış ve duvarlar artık bağımsız birimler olarak algılanamamıştır (Sekler, 1985, 288; Thun-Hohenstein, 2012, 74–75).

Nihai teslim planlarına ve inşaat dosyasına artık ulaşamamaktadır. 1926 tarihli “Sanitätsakt Sanatorium Purkersdorf”a göre, Aşağı Avusturya Arşivleri’nde (Niederösterreichisches Landesarchiv) bulunan yapı planları, 1934’te açıklamasız olarak kaldırılmış ve bulunamamıştır. Sanatoryumun özgün taslakları, sanat ticareti yoluyla özel mülkiyete geçmiş, orijinal hâliyle görüntülenememiş ancak yayımlanmıştır. 1926’dan itibaren Hoffmann’ın konsepti sadece tasarım çizimlerinde ve bazı orijinal siyah beyaz fotoğraflarda görülebilir hâle gelmiştir. Ancak Gunter Breckner hem kat planlarını hem de görünüşleri orijinaline mümkün olduğunca yakın bir şekilde yeniden çizmiştir (Thun-Hohenstein, 2012, 1, 2, 11).

1930’da Paul Stiassny (Zuckerkanl’ın yeğeni Nora Stiassny’nin kocası) sanatoryumun yeni sahibi olduktan sonra sanatoryumun adını “Westend Sanatoryumu (Westend Sanatorium)” olarak değiştirmiştir (Purkersdorf-Online, 2020). Çağdaş gözlemciler kliniğe hem Westend Sanatoryumu hem de Purkersdorf Sanatoryumu olarak atıfta bulunmuşlardır. Modern literatürde kompleks Purkersdorf Sanatoryumu olarak tartışılmaktadır (Wieber, 2011, 80). 1930’a kadar Purkersdorf Sanatoryumu finansal olarak gelişmiştir. Fakat, 1930’larda, ekonomik bunalım ve o zamanki yöneticinin kötü ticari uygulamaları, iş ve itibarda bir düşüşe yol açmıştır (Topp, 1997, 433). Zuckerkanl’ın varisleri mali zorluklarla boğuşmuş ve orta düzeyde bir başarı ile şirketi yenilemeye çalışmışlardır (Thun-Hohenstein, 2012, 76).

Almanya’nın Avusturya’yı Mart 1938’de ilhak etmesinden ve Nazilerin iktidara gelmesinden birkaç gün sonra, 20 Mart 1938’de kurum, eski memur Rudolf Bauer’in geçici yönetimine verilmiştir. Rudolf Bauer, ilk adım olarak tüm Yahudi doktorları görevden almıştır. Yahudi olan Zuckerkanl ailesi, 1939’da mülklerini ve binalarını neredeyse hiçbir şey pahasına satmaya zorlanmıştır. Mart 1939’da Yahudi mülkünün satışını yasallık kapsamına alacak bir ofis olan Vermögensverkehrsstelle (Emlak İşlem Ofisi) kurulmuştur. Rudolf Bauer’in yönetici olarak görevden alınmasından sonra, sanatoryuma başhekim ve parti yoldaşı Franz Neuhauser, kayyum olarak atanmıştır. 25 Ağustos 1939’da Neuhauser, Avusturya Kontrollbank (Oesterreichische Kontrollbank Aktiengesellschaft) ile dört sahip adına bir satın alma anlaşması imzalamıştır. Aynı gün, Hans Gnad, sanatoryumu Kontrollbank’tan sadece 3.770 Reichsmark’a satın almıştır. 1932’den itibaren yasaklama döneminde zaten

nasyonal sosyalizmde aktif olan Gnad, sanatoryumu, aktif bir parti yoldaşı ve tıp öğrencisi olan oğluna devretmek için almıştır. Gnad tarafından yayımlanan bir broşür, Gnad'ın savaş zamanındaki koşullar tarafından engellese de sanatoryumu eski durumuna döndürmeyi hedeflediğini göstermektedir (Peters, 2004; Topp, 1997, 433).

Sanatoryum, 1941'den itibaren askeri hastane olarak kullanılmıştır (Peters, 2004). Binanın hastane olarak kullanılmasıyla birlikte salonda iki camlı bölmenin kurulması da dahil olmak üzere, iç mekânda, özellikle de yükseltilmiş zemin katta çok sayıda değişiklik yapılmıştır. Orijinal ahşap işçiliği ve dekoratif cam parçaları korunmuş, ancak bazıları sanat piyasasına giren orijinal mobilyalardan çok azı kalmıştır (Sekler, 1985, 288). II. Dünya Savaşı'nın bitiminden sonra sanatoryuma Rus işgal güçleri tarafından el konulmuş, tesis büyük ölçüde tahrip edilmiş ve yağmalanmıştır. Sonrasında, sanatoryumdan bireysel mobilya parçaları sanat ticaretinde tekrar görülmeye devam etmiştir (Thun-Hohenstein, 2012, 76).

12 Eylül 1947'de sanatoryum için bir kamu yöneticisinin atanması, Purkersdorf Sanatoryumu tapu sicilinde kaydedilmiş, 18 Şubat 1948'de iade prosedürü başlatılmıştır. İşlemler, Temmuz 1952'de bir anlaşma ile sona ermiş, aynı yılın 18 Ekim'inde mülkün neredeyse yarısı Gnad'ın karısı Irma'ya devredilmiştir. Zuckerkandl, Müller-Hofmann ve Georg Jorisch dört gün sonra sanatoryumun üçte birini geri almıştır (Peters, 2004). Sanatoryumun, Zuckerkandl'in mirasçılara iade edilmesinden sonra yine 1952'de dini bir topluluk olan "Protestan İç Misyon Derneği (Evangelische Verein für Innere Mission-Protestan Kilisesi)" bölgeyi satın almış, sanatoryumu yaşlı bakım evine ve bir dahiliye (iç hastalıkları) hastanesine dönüştürmüştür (Thun-Hohenstein, 2012, 76; Topp, 1997, 433, 437).

Sanatoryumun bir hastaneye dönüştürülmesinde bir dizi önemli değişiklik yapılmıştır. Yükseltilmiş zemin kattaki banyo ve egzersiz terapisi odaları, tedavi ve hasta odalarına dönüştürülmüştür. Bu, banyolardaki pencerelerin büyütülmesine, boyutlarının neredeyse iki katına çıkarılmasına ve böylece orijinal batı cephesinin tahrip olmasına neden olmuştur. Birinci katta, hastane odaları oluşturulmuş ve iç mekân tamamen yıkılmıştır (Breckner, 1988, 162). Böylece orijinal iç donanımların ve mimarinin çoğu yok olmuştur (Thun-Hohenstein, 2012, 76). Mülkün güneydoğu

kısımındaki pavyonlar, bakımsız olduğu için yıkılmak zorunda kalmıştır (Purkersdorf-Online, 2020).

Dini topluluğun hastanesinin 1975'te faaliyetleri durdurulmuştur. Sadece mutfak ve röntgen ünitesi kullanımda kalmış, bitişik pavyonlar yaşlı bakım evi olarak kullanılmaya devam edilmiştir. 200'den az yataklı kurumlara verilen devlet yardımlarının kesilmesinden sonra o zamanki sahibi Protestan İç Misyon Derneği tarafından 1984'te faaliyete tamamen son verilmiş ve bina çürümeye terk edilmiştir. 1975'ten 1991'e kadar terk edilen sanatoryum aradaki on altı yıl boyunca boş kalmış ve onarıma muhtaç hâle gelmiştir. İşlevsiz hâle gelen binanın durumu bozulmuş ve bazı mobilyalar müzayedelerde teklif edilmiştir (Putzolu, 2016, 22; Thun-Hohenstein, 2012, 76–77; Topp, 1997, 433–434; Wien Geschichte Wiki, 2021d).

Sekler (1985, 288), Hoffmann ile ilgili yazdığı kitabında binanın durumuyla ilgili şöyle söylemiştir: *“Binanın akıbeti artık kullanılmadığı için şüphelidir. Bu nedenle zar zor korunur ve artık ısıtılmaz. Zemin rutubeti ve yoğunlaşma birçok yerde çarpıcı biçimde belirgindir ve cephelerde pek çok su hasarı ve genel çürüme izleri görülmektedir. Tarihi bir anıt olarak koruma altında olmasına rağmen, bu yapının varlığını sürdürmesinin ancak hızlı ve kapsamlı bir restorasyonla sağlanabileceği açıktır.”*

Binanın teslim planları bulunmadığı için Breckner'in diploma tezinde yayımlanan kat planları, fotoğraflar ve duvarlardaki izler temelinde yeniden inşa edilmesi gerekmiştir. 1982'de Breckner, dış pencerelerin ve kapıların büyük ölçüde orijinal hâllerinde korunduğunu, orijinal kapıların iç kısımlarının, yer karolarının ve duvar kaplamalarının hâlâ büyük ölçüde iyi durumda olduğunu ve böylece anıtın korunmasıyla ilgili iç tadilat yapılan alanların büyük ölçüde orijinal durumunu geri kazanabileceğini söylemiştir. Yapıyı korumakla yükümlü olan Federal Anıtlar Ofisi (Bundesdenkmalamt), personel ve mali kaynak sıkıntısı nedeniyle, yalnızca en acil koruma çalışmalarını gerçekleştirebilmiştir. Sanatoryumun yenilenmesiyle ilgili başarı hikâyesinin başlangıcı, Hoffmann binasının orijinal durumunu yeniden inşa eden, sanatoryumun kurtarılmasını şiddetle savunan ve 1986'da Federal Anıtlar Ofisi adına yükseltilmiş zemin katın kuzeydoğu köşesinde bir deneme restorasyonu gerçekleştiren Breckner tarafından yapılmıştır (Thun-Hohenstein, 2012, 44, 77, 79).

Sanatoryumda hâlen var olan birkaç orijinal mobilya parçası restore edilmiş ve iç mekâna entegre edilmiştir. Tekstil ürünlerinin (Backhausen Interior Textiles GmbH), apliklerin (Woka Lamps Vienna) ve oturma mobilyalarının (Wittmann Möbelwerkstätten GmbH) Viyana Atölyeleri'nin özgün tasarımlarına dayanarak yeniden üretilmesinde çeşitli geleneksel şirketler rol oynamıştır. Viyana Atölyeleri'nin mobilyalarının yerini sıradan mobilyaların almasıyla özellikle yemek odasının ihtişamını büyük ölçüde kaybettiğine ve salona eklenen İran halıları ile Klimt'in posterlerinin Hoffmann'ın estetiğini bozduğuna dair görüş bulunmaktadır (Thun-Hohenstein, 2012, 79).

Ekim 1991'de, Alman inşaatçı, mimar (Schlintner, 2003, 242) ve emlakçı Walter Klaus, bahçe de dahil olmak üzere (Purkersdorf-Online, 2020) sanatoryumu içeren tüm alanı satın almaya karar verdiğinde²⁰, uzlaşmacı bir çözüm bulunmuştur. Klaus Anonim Şirketi, otel ve özel olarak finanse edilen kat mülkiyeti de dahil olmak üzere bir yaşlı bakım evi için inşaat ruhsatı almıştır. Ancak Federal Anıtlar Ofisi gözetiminde Hoffmann'ın sanatoryumunu yenilemeyi taahhüt etmek zorunda kalmıştır (Wien Geschichte Wiki, 2021d). Böylece Protestan İç Misyon Derneği yönetiminde olduğu için 1952'den beri anıt koruması altında olan sanatoryumun, 1991'de satış sırasında, koruma uygunluğu incelenmiş ve 1992'de kararla onaylanmıştır (Thun-Hohenstein, 2012, 77).

Purkersdorf Sanatoryumu'nun yeni sahibi Klaus A.Ş. restorasyon çalışmalarına 1994'te başlamıştır (Putzolu, 2016, 22). Federal Anıtlar Ofisi ile yakın iş birliği içinde, 1994-96 yılları arasında anıtın örnek teşkil eden yapısal yenilemesi ve dış restorasyonu gerçekleştirilmiştir (Thun-Hohenstein, 2012, 77). Klaus A.Ş. tarafından finanse edilen bu restorasyondan Sepp Müller Mimarlık Ofisi (Renate Fischl, proje mimarı) sorumlu olmuştur (Topp, 1997, 437).

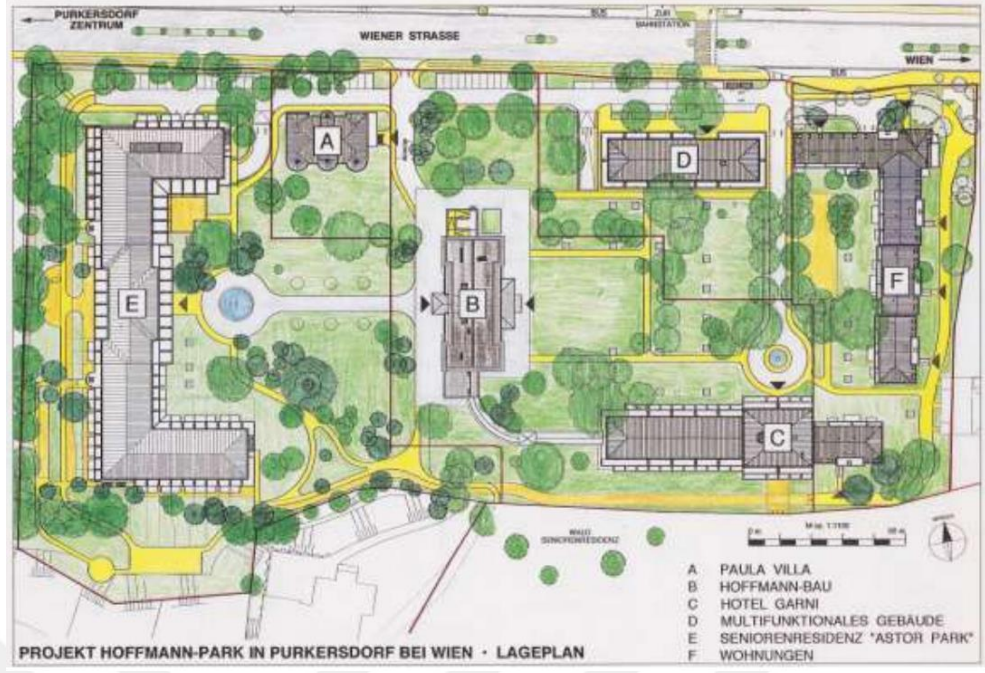
Mülkün bir kısmının tahsisine ek olarak, sanatoryumun en azından dış tadilatı federal ve eyalet hükümetlerinin mali açıdan güçlü desteğiyle gerçekleştirilmiştir (Purkersdorf-Online, 2020). 1995'te yenilemenin bir parçası olarak dördüncü kat ve

²⁰ Mimar Wolfgang Rainer (2016, 123) bu süreçle ilgili şu sözleri söylemiştir: "1990/91'de riski kendime ait olmak üzere bir saha araştırması yaptım ve ardından Augsburg'lu Alman-Avusturyalı girişimci Walter Klaus'u yaklaşık 90.000 m²'lik mülkü (yaklaşık 40.000 m²'si inşaat alanıydı) satın alması için ikna ettim."

kırma çatı tekrar sökülmüştür (Sarnitz, 2008, 542). Dış cephe ve binanın görsel vurguları -mavi-beyaz bordürleri ve parlak, yoğun dokulu sıva da dahil- aslına uygun olarak restore edilmiştir. Fayanslar, izin verilen hammaddelerle ve Breckner'in kazılar sonucu bulunduğu parçalar temel alınarak özel tasarlanan damgalarla yapılmıştır. Batıya bakan yükseltilmiş zemin kat pencereleri, güney cephede hâlen mevcut olan orijinal bir pencereden yeniden tasarlanmıştır. Batı girişinin üzerindeki ahşap fenerler de fotoğraflara dayanılarak yeniden inşa edilmiş, böylece sanatoryum, onlarca yıllık şekil bozukluğundan sonra oldukça tatmin edici bir dış görünüm kazanmıştır. Bağlantı koridoru ile sanatoryuma bağlanan üç harap yapı yıkılarak (Şekil 5.124) kapsamlı bir kullanım konsepti hazırlanmış, ancak doğuda bir periferik bina dışında uygulanmamıştır (Şekil 5.125). O dönemde yapı için henüz yeni bir kullanım bulunamamış olup, boş olması onu yeniden bozulmaya açık hâle getirmiştir (Thun-Hohenstein, 2012, 77–78; Topp, 1997, 433–434; Wien Geschichte Wiki, 2021d).



Şekil 5.124 Purkersdorf Sanatoryumu Kompleksi (Rainer, 2016, 124–125)

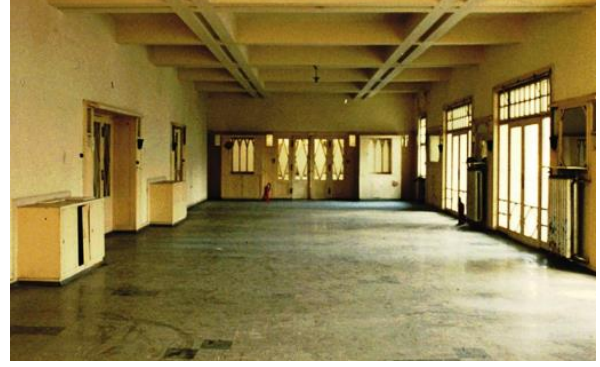


Şekil 5.125 Klaus A.Ş.'nin Purkersdorf Sanatoryumu Alanı İçin Planladığı Kullanım Konsepti, Wolfgang Rainer 1995 (Thun-Hohenstein, 2012, 233)

Federal Anıtlar Ofisi, sanatoryumun ticari kullanıma uygun olarak, ıslak mekânlar, tedavi mekânları ve hasta odaları için son teknoloji bir yenileme planlamıştır. Restore edilmesi veya korunması gereken giriş alanları, yükseltilmiş zemin katta salon (Şekil 5.126) ve merdiven; birinci kattaki koridor alanı, yemek odası (Şekil 5.127) ve terasın yanı sıra tüm dış görünüm anıt koruma açısından hassas alanlar olarak sınıflandırmıştır. Federal Anıtlar Ofisi, o zamanki Aşağı Avusturya eyalet küratörü Werner Kitlitschka ile birlikte diğer kaynaklardan da gelen önerileri almış ve 1996'da başarıyla tamamlanan dış tadilatı başlatmıştır. Federal Anıtlar Ofisi adına, 1996'daki dış yenileme sırasında önemli mobilyalar ve orijinal merdiven boşluğu camları sabitlenmiş ve orijinal duvar süslemelerinin restorasyonu yapılmıştır (Thun-Hohenstein, 2012, 2, 78–79). Orijinal mobilyaların yaklaşık yüzde 25'i güvence altına alınmıştır (Wien Geschichte Wiki, 2021d).



Şekil 5.126 Salon (Rainer, 2016, 127)



Şekil 5.127 Yemek Odası (Rainer, 2016, 126)

Neredeyse çürümeye terk edilen ve henüz içi yenilenmeyen Purkersdorf Sanatoryumu'nda 1996-2001 yılları arasında, “Alma - A Show bis ans Ende”²¹ oyununun çeşitli performansları yer almıştır (Tragschitz, 2012, 4, 46, 53).

2001'de özel bir şirket olan BUWOG (Bauen und Wohnen Gesellschaft mbH, Building and Dwelling), Hoffmann-Bau'yu ve kalan araziyi “yarı bitmiş durumda” satın almış ve Federal Anıtlar Ofisi ile istişare ederek iç tadilatını üstlenmiştir. Wolfgang Rainer mimari planlama hizmetleri (dönüştürme/ekleme) için görevlendirilmiştir. Restorasyon programında geçmişteki özelliklerin devam ettirilmesi amaçlanmıştır, bu nedenle eski değişiklikler iptal edilmiş, mobilyalar kayıp olduğu için yeniden üretilmiş ve tüm binanın resmi konfigürasyonu nihayet keşfedilerek halka açılmıştır. BUWOG, sanatoryumun kullanımının yaşlı bakım evi olarak değiştirilmesine karar vermiştir. Bu süreçte sanatoryumda bulunan kültürel amaçlara yönelik bir kullanım -örneğin Kiesler Vakfı veya Leopold Müzesi için- finansal fizibilite eksikliği ve muhtemelen uzak konum nedeniyle terk edilmek zorunda kalmıştır. Ancak sanatoryumun sanat ve kültür meraklıları için bir buluşma yeri olarak eski rolüne devam etmesine karar verilmiştir (Putzolu, 2016, 22; Rainer, 2016, 123; Thun-Hohenstein, 2012, 78).

Ana binanın içi aslına uygun olarak restore edilmiştir. İkinci yeni kanada revak yoluyla ulaşılabilmektedir. Bu, mimari olarak bütüne uyumlu bir şekilde entegre

²¹ İsraili yazar Joshua Sobol ve Avusturyalı yönetmen Paulus Manker'in iş birliğiyle oluşturulan oyun -Alma Mahler-Werfel'in yaşamının çeşitli yönlerini anlatmaktadır (Tragschitz, 2012, 4).

edilmiş cam konstrüksiyondan inşa edilmiştir. 20.000 m² bahçe alanı mevcuttur (Schlintner, 2003, 243).

2003'te tesis, işletmeci "Rosmarin Bitki Bahçesi Grubu (Rosmarin KräuterGarten-Gruppe)" tarafından HoffmannPark yaşlı bakım evi (Seniorenpflegeresidenz HoffmannPark) olarak devralınmıştır (Purkersdorf-Online, 2020). Böylece HoffmannPark, 28 Mayıs 2003'te (Purkersdorf-Online, 2014) yaklaşık 2 yıllık bir restorasyondan sonra resmen açılmıştır. Mimar Wolfgang Rainer'in görevi, sanatoryumun orijinal durumunu gün ışığına çıkarmak ve zamana hâlâ direnen tüm bu bileşenlere saygı göstermektir (Vidor, 2015-2016, 10).

Binaları birbirine bağlayan camlı bağlantı koridoru bir kafeyi içerecek şekilde genişletilmiştir. Yapının doğusundaki bahçe restore edilmiştir. Alanın geri kalanına konut binaları inşa edilmiş, sanatoryumun kuzeydoğusundaki sadece bir parça arazi - BUWOG'un tam tersi planlarına rağmen- gelişmemiştir, bu da gelen ziyaretçiye Viyana Caddesi'nden sanatoryumun yapılarla engellenmemiş net bir görünümünü sunmuştur (Thun-Hohenstein, 2012, 80).

2003 ve 2009 yıllarında BUWOG tarafından orijinal binaya yaşlı bakım evini genişleten ve tamamlayan iki uzantı daha inşa edilmiştir (Thun-Hohenstein, 2012, 80). Bu uzantılar sayesinde hem daha fazla odaya sahip olunmuş hem de çalışanların barınması sağlanmıştır (Vidor, 2015-2016, 10). Yapı, tek ve çift kişilik odalarda 178 bakım yatağını ve kendi terapi alanını içeren geniş, engelsiz yaşam birimlerine sahip olmuştur (Schmid, 2018, 18). 2009'da IMMAC Holding AG, BUWOG'dan mülkü satın almıştır. IMMAC, sanatoryumun tarihi mirasına bağlı hissetmiş ve işletme şirketi ile birlikte binanın mimari ve kavramsal geleneğini korumakta kararlı olmuştur. Dolayısıyla, Hoffmann'ın onlarca yıllık ihmalden sonra, mevcut koşullar altında son derece olumlu kabul edilen bir yeniden canlandırmaya tabi tutulan yapısının da gelecek nesiller için mümkün olduğu kadar korunacağı umulmuştur (Thun-Hohenstein, 2012, 80).

Wieber (2011, 81), 2011'de sanatoryumun hem özel bir yaşlı bakım evinin parçası olduğunu hem de terapi ve sosyal amaçlarla kullanıldığını söylemiştir. 2013'ün son aylarında Hoffmannpark yaşlı bakım evi yönetimini "Florina Dumitrache" devralmış ve burada bazı değişiklikler yapmıştır. Hoffmannpark'ın

kültürel alanının tanıtımı ve korunması, bahçenin yeniden tasarımı (bahçeyi Hoffmannpark'ın tarihi dokusu anlamında tasarlamaya devam etmek) ve dışarıya açılma gibi hedefler belirlenmiştir. Aynı zamanda Aralık 2013'te yeniden açılan kafe ile dışarıdan gelen ziyaretçileri yapıya teşvik etmek de amaçlanmıştır (Susicky, 2014). 1 Ağustos 2017'de özel olarak kurulan "Seniorenzentrum Hoffmannpark gemeinnützige Gesellschaft mbH'e" satılarak devredilmiştir (Schmid, 2018, 18).

2022'nin son aylarında Purkersdorf Sanatoryumu bahçesi, büyük hacimli konut inşaatı lehine tasarlanmıştır. Sanatoryumun yaklaşık iki katı büyüklüğünde, toplam 41 konuttan oluşan 4 katlı devasa bir bloğun, yaklaşık 5.000 m²'lik inşaat alanı üzerine caddeye yakın olacak şekilde inşa edilmesi planlanmaktadır (Purkersdorf-Online, 2023b) (Şekil 5.128).



Şekil 5.128 Purkersdorf Sanatoryumu Bahçesi İçin Planlanan Konut İnşaat Alanı, Koruma Önlemlerinin Şematik Gösterimi, Pfeil Architekten (Purkersdorf-Online, 2023b'den işlenmiş görsel: Merve Köse)

Yeni proje için bahçede bulunan ağaçların bir kısmı kesilmek zorunda kalacaktır. Yapılması planlanan konut bloğu, sanatoryumun hem alanını daraltacak hem de bu önemli yapının Viyana Caddesi'nden görülmesini büyük oranda etkileyecektir (Şekil 5.129). Uluslararası itibara sahip bir yapının bu kadar az takdir görmesi oldukça üzücüdür (Purkersdorf-Online, 2023b).



Şekil 5.129 Viyana Caddesi'nden Purkersdorf Sanatoryumu Doğu Cephesi Görünümü (Purkersdorf-Online, 2023b)

Hoffmann'ın tasarımı günümüzde bile hâlâ modern görünmektedir. Yukarıda anlatılan Purkersdorf Sanatoryumu'nun geçirdiği uzun değişim/restorasyon süreci aşağıdaki tabloda kısaca özetlenmiştir (Tablo 5.2).

Tablo 5.2 Purkersdorf Sanatoryumu'nun Yapı Evreleri (Merve Köse, 2022)

1890'lar	Bölgede bulunan mevcut sanatoryum, Purkersdorf Sanatoryumu kompleksine dönüştürülmüştür (Thun-Hohenstein, 2012, 7).
1904-05	Hoffmann tarafından Purkersdorf Sanatoryumu inşa edilmiştir (Breckner, 1988, 162).
1926	Bauer, Purkersdorf Sanatoryumu'na dördüncü katı ve kırma çatıyı eklemiştir (Topp, 1997, 433).
1941	Purkersdorf Sanatoryumu askeri hastane olarak kullanılmaya başlanmıştır (Peters, 2004).
1952	Protestan İç Misyon Derneği bölgeyi satın almış, Purkersdorf Sanatoryumu'nu yaşlı bakım evine ve dahiliye hastanesine dönüştürmüştür (Thun-Hohenstein, 2012, 76; Topp, 1997, 433).
1975	Dahiliye hastanesinin tüm faaliyetleri durdurulmuştur (Thun-Hohenstein, 2012, 76).
1991	Klaus A. Ş., bir otel ve özel olarak finanse edilen kat mülkiyeti de dahil olmak üzere bir yaşlı bakım evi için inşaat ruhsatı almıştır (Wien

	Geschichte Wiki, 2021d).
1996	Federal Anıtlar Ofisi adına, dış restorasyon yapılmıştır (Thun-Hohenstein, 2012, 78–79).
2001	BUWOG, Hoffmann-Bau’yu ve kalan araziyi satın alarak iç tadilatını üstlenmiştir (Thun-Hohenstein, 2012, 78).
2003	Rosmarin Bitki Bahçesi Grubu tarafından HoffmannPark yaşlı bakım evi olarak devralınmıştır (Purkersdorf-Online, 2020).
2009	IMMAC Holding AG, HoffmannPark yaşlı bakım evini satın almıştır (Thun-Hohenstein, 2012, 80).
2013	Hoffmannpark yaşlı bakım evi yönetimini “Florina Dumitrache” devralmış ve burada bazı değişiklikler yapmıştır (Susicky, 2014).
2017	Seniorenzentrum Hoffmannpark gemeinnützige Gesellschaft mbH’e satılarak devredilmiştir (Schmid, 2018, 18).
2022	Purkersdorf Sanatoryumu bahçesi, büyük hacimli konut inşaatı lehine tasarlanmıştır (Purkersdorf-Online, 2023b).

5.10 Purkersdorf Sanatoryumu Genel Değerlendirme

Bu bölümde, Hoffmann tarafından 1904-05 yılları arasında tasarlanıp uygulanan Purkersdorf Sanatoryumu, elde edilen bulgular doğrultusunda genel olarak değerlendirilecektir.

Purkersdorf Sanatoryumu kompleksinde yer alan ve 1904’ten önce inşa edilen binalar eklektik-rustik tarzdadır (Topp, 1997, 418). Fakat Purkersdorf Sanatoryumu ile ilgili en çarpıcı ve en önemli özellik, tarihe veya geleneksel yapı tiplerine yapılan tüm göndermelerden özenle kaçınılan modern bir mimari dile sahip olmasıdır.

Hoffmann, modern mimari için öncü olan Purkersdorf Sanatoryumu’nda Endüstri Devrimi’nde ortaya çıkan ve dönemin en modern yapı malzemesi olarak kabul edilen betonarmeyi kullanmıştır. Cepheler kireç harçlı sıkma sıva kaplı tuğla konstrüksiyonla; tuğla cephe duvarlarının açıkta kalan bölümleri, tavanlar ve merdivenler ise betonarmeyle yapılmıştır.

Hoffmann'ın İtalya'ya yaptığı gezi esnasında çizdiği eskizlerde kübik hacimler, yalın cepheler, düz çatı ve geometrik formlar gibi öğeler bulunmaktadır. Betonarme teknolojisiyle bu öğeler Purkersdorf Sanatoryumu'nda gerçeğe dönüştürülmüştür. Purkersdorf Sanatoryumu'nda en çok dikkat çeken özelliklerden bir diğeri yapının düz çatılı olmasıdır. İlk başta kırma olarak planlanan çatı daha sonra hem geçerli imar yönetmeliğinde öngörülen kat sayısı hem estetik kaygı hem de yatak odası sayısının arttırılması gibi ekonomik nedenlerden dolayı değiştirilmiş olabilir.

Purkersdorf Sanatoryumu'nun sade, gösterişsiz ve kübik bir cepheye sahip olduğu görülmektedir. Kabartmalar ve mavi-beyaz sırlı seramik karolar cephedeki tek dekorasyon öğesidir. Bu karolar cephede dik açılarının birleşimlerinde, pencere ve kapı kenarlarında yer alarak çerçeve görevi görmektedir. Böylece yağmur suyuna ve erozyona maruz kalan yapı bölümleri güçlendirilmiştir. Aynı zamanda karolar, duvarların düz ve ince görünmesini sağlayarak yapının ağırlıksız olduğuna dair iki boyutlu bir algı yaratmıştır. Hem cephede hem de iç mekânda yapıya beyaz renk hâkimdir. Diğer yandan sanatoryumda siyah-beyaz renk zıtlığına da sıklıkla yer verilmiştir.

Purkersdorf Sanatoryumu'nda en çok pencereye doğu cephe sahiptir. Leopold Bauer, 1926'da yapıya dördüncü katı ve kırma çatıyı eklemiştir. Bu restorasyon sonrası Hoffmann'ın yarattığı modern cephe dili ve yapının estetiği tamamen bozulmuştur. Aynı zamanda Hoffmann'ın konseptinin öncülüğü daha iyi anlaşılmıştır. Dördüncü kat ve kırma çatı 1995'te kaldırılmıştır. Batı cephede yer alan sundurmalar betonarme döşeme tekniğiyle inşa edilmiştir. Kuzey cephede yükseltilmiş zemin kat kotunda ahşap pergolaya sahip küçük bir avlu bulunmaktadır. Ahşap pergolada yer alan kare motifler pencerelerdeki küçük kare alanları tekrar etmektedir. Güney cephede, sanatoryum kompleksinin mevcut pavyonlarına erişim sağlayan ahşap ve camdan oluşan bir bağlantı koridoru bulunmaktadır. Günümüzde bu bağlantı koridoru yıkılan eski yapılar yerine yeni inşa edilen binalarla bağlantı sağlamaktadır.

Temiz hava ve güneş ışığı hastalar için çok önemli olduğundan kapı ve pencere tasarımları bu faktörlere göre şekillenmiştir. Bu yüzden yapının bulunduğu doğa ile

iç mekânı görsel olarak birbirine bağlayan büyük çift pencerelere ve çift Fransız kapılara yer verilmiştir. Çeşitli açılarda açılabilen pencerelerle hastalara kolayca ayarlanabilen miktarda güneş ışığı ve temiz hava sağlanmıştır.

Doğu girişinde yer alan makine benzeri cam ve çelik kanopi, pencerelerde yer alan kaldıraçlar, açıkta kalan brüt betonarme kaset kirişler, görünen elektrik kabloları ve ampuller gibi mühendislik benzeri bir yaklaşım için görsel metaforlar yapıya dahil edilmiştir. Aynı zamanda sanatoryumda elektroterapi, kablolu küvetler, kadranlar ve monitörlerle dolu bir dolaba bağlı olan elektrikli sandalye benzeri bir sandalye ile uygulanmaktadır. Bu özelliklerle sanatoryumda modern bir atmosfer yaratılmış ve hastaya son teknolojiyle tedavi edilip iyileşme imkânı sunulmuştur.

Purkersdorf Sanatoryumu'nda iç ve dış mekân tutarlı olarak tasarlanmıştır. Erken Viyana Modernizmi'nin ayırt edici yapılarından biri olan (Händler, 2017, 209) sanatoryumun ana motifi kare formdur. Yapının planı, cephesi, pencere bölmeleri, tavan kirişleri, duvar kaplamaları, zemin karoları, kapı panelleri, panel tırabzanları ve mobilyaları kare forma dayanmaktadır. Kare formun yapının birçok noktasında kullanılması yüzeylerin sistematik olarak tutarlı olmasını sağlamış ve iç-dış mekân arasında bir bağlantı kurmuştur. Kare formun yanı sıra kapı paneli ve sandalye gibi birçok yerde eşkenar dörtgen; tırabzan ve koltuk ayağı vb. yerlerde ise üçgen, daire ve küre formlara yer verilmiştir.

Purkersdorf Sanatoryumu'nun ilk proje planlarından nihai proje planlarına kadar birçok değişiklik yapılmıştır. Tüm aşamalarda tasarlanan kat planlarında kuzey-güney yönünde yapının ortasından geçen koridorlar, bu katlardaki odalar için bir dağıtım elemanı görevi görmektedir. Nihai projede yükseltilmiş zemin kat planı, birinci ve ikinci proje eskizlerine göre daha homojen hâle getirilmiştir. Üç ana katın üç ayrı ana işlevi vardır ve sıkı bir şekilde kontrol edilen geometri ile karakterize edilmiştir. Yükseltilmiş zemin katta çeşitli tedavi ve hizmet, birinci katta ortak sosyal aktivite ve ikinci katta yatak odaları yer almaktadır (Tablo 5.3). Böylece hastanın bir günde belirli zaman aralığında yapması gereken ve sıkı bir şekilde yapılandırılan eylemlerinin zamansal bölünmesi bu sanatoryumda mekânsal hâle gelmiştir.

Tablo 5.3 Kat Planlarının Gelişim Süreci (Hoffmann'ın eskizlerinden ve rekonstrüksiyon planlarından şematize edilmiştir) (Merve Köse, 2023)

	Yükseltilmiş Zemin Kat	Birinci Kat	İkinci Kat		
1. Proje			1. ve 2. projede ikinci kat planlanmamıştır.		
2. Proje					
3. Proje					
4. Proje		-	-		
Nihai Proje					

Sırlı seramik karolarla çerçvelendiği için ince görünen cepheyle iç mekândaki betonarme kirişlerden oluşan kaset tipi tavanlar zıtlık oluşturmaktadır. Sanatoryumda her detay dikkatlice düşünülerek tasarıma dahil edilmiştir. Kaset tipi tavanlarda yer alan çift kiriş arasındaki boşluklar tavan lambalarının elektrik kablolarının gizlenmesi amacıyla hizmet etmektedir. Lambalar sanatoryumda elektriğin varlığını göstermek için kullanılmıştır.

Purkersdorf Sanatoryumu'nda iç mekân planlaması, mobilyaların tasarımı ve yerleşimi hastaların günlük yaşamlarına ve tedavi süreçlerine yön vermektedir. Mekân hiyerarşisi, merkezi olarak erişilebilir odaları, kısa mesafeleri, doğrusal koridorlar ve koridor kapılarında kullanılan şeffaf camlar doktorların hastaları sürekli gözetim altında tutmasını kolaylaştırmıştır.

Tüm sanatoryumlarda olduğu gibi Purkersdorf Sanatoryumu'nda da hijyen oldukça önemlidir. Kolay temizlenebilir olması ve hijyenik bir ortam izlenimi verebilmesi için iç mekânda pürüzsüz malzemeler, nemi emmeyen cam, lake ve fayans gibi süssüz parlak yüzeyler tercih edilmiştir. Yükseltilmiş zemin kat ve mutfak duvarlarında beyaz fayans karolar kullanılmıştır. Fransız kapılarda ve pencerelerde perde kullanımına yer verilmemiştir. Mobilyaların büyük bir kısmının bazasız olarak tasarlanması da zeminin kolay temizlenmesini sağlamaktadır. Yapıda sıklıkla tercih edilen beyaz renk yapıya modern, temiz ve hijyenik bir algı katmaktadır.

Purkersdorf Sanatoryumu'nda duvardaki frizler duvara temas eden mobilyaları çerçeveleyerek hareketsiz hâle getirmektedir. Duvara temas eden bu mobilyaların bazen zıt bazen ise aynı renklerle yapıya görsel olarak bağlanması ve bireyselliğini kaybederek yapıyla bütün olarak görünmesi amaçlanmıştır. Mobilyalar tasarlanırken kullanıcıların günün modasına uygun olan kıyafetleri de dikkate alınmıştır. Hareket engelleyici, rahatsız edici ve işlevsiz donatılara yer verilmemiştir.

Hoffmann ve Viyana Atölyeleri'nin "Gesamtkunstwerk" yaklaşımı altında, Purkersdorf Sanatoryumu'nda tüm yüzeyler bilinçli olarak basit bir doğrusallıkta metodik olarak birleştirilmiştir. Her şey yatay-dikey unsurlara indirgenerek sadeleştirilmiş ve geometrinin özüne bir vurgu yapılmıştır. Oda, duvar, tavan ve zemin elemanları yatay-dikey düzlemlerde net bir şekilde tanımlanmıştır. Yatay-dikey unsurların mükemmel uyumu en çok salonda, yemek odasında ve koridorlarda görülmektedir (Topp, 1997, 423).

Batı cepheindeki girişin paralel çizgileri, müzik odasının mobilyalarında da kullanılmıştır (Şekil 5.58 ve Şekil 5.114). Pencerelerdeki kare bölmeler doğal olarak dışarıdan ve içeriden görülebilir, bu da motifin cepheden iç mekâna geçişini sağlamaktadır. Kare motif ve siyah-beyaz renklerle, iç-dış mekânlara atıfta bulunan ve kendine referans veren bir yapı yaratılmıştır. Hoffmann, sanatoryumda farklı ölçeklerde kare delikli yüzey motifini kullanmıştır. Delikli sacdan yapılmış nesnelere küçük ölçekte, lambalar gibi daha büyük ölçekte ve ahşap pergola gibi mimari ölçekte kullanılmıştır (Imrie, 2008, 63; Thun-Hohenstein, 2012, 44, 62).

Sadece sanatoryum ve iç mekânı değil sanatoryumun bulunduğu alan da Gesamtkunstwerk'e dahil edilmiştir. Sanatoryumun doğu cephesinin önünde yer alan simetrik bahçe Hoffmann'ın planlarıyla birlikte bir bütün olarak düşünülmüş ve Gesamtkunstwerk anlayışıyla tasarlanmıştır.

5.11 Purkersdorf Sanatoryumu ile Aynı Dönemlerde Viyana ve Çevresinde İnşa Edilen Sanatoryumlardan Örneklerin Karşılaştırmalı Analizi

Bu bölümde Purkersdorf Sanatoryumu ile yaklaşık aynı dönemde inşa edilen üç sanatoryumun kısa incelemesine yer verilecek ve bu sanatoryumlar Purkersdorf Sanatoryumu ile karşılaştırılacaktır. Böylece Purkersdorf Sanatoryumu'nu diğer sanatoryumlardan ayıran belirgin özellikler hakkında analiz yapılacaktır.

5.11.1 Wienerwald Sanatoryumu (Feichtenbach Sanatoryumu)

İki akciğer uzmanı Dr. Arthur Baer ve Dr. Hugo Kraus, akciğer hastaları için özel bir sanatoryum inşa etme planını ortaya atmış ve Aşağı Avusturya'da Pernitz yakınlarındaki Feichtenbach'ta mülk satın almışlardır (Şekil 5.130). Uzun süredir ideal yeri arayan Baer ve Kraus, kendilerinin yazdığı gibi "herhangi bir endüstriden veya herhangi bir trafikten uzakta ve her şeyden önce son derece elverişli bir iklimde" Feichtenbach'ta bulmuşlardır. 4 Temmuz 1903'te inşaat ruhsatı alınan akciğer sanatoryumu bir yıl sonra açılmıştır (Blaha, 2015, 14; Hütterer, 2021).



Şekil 5.130 Wienerwald Sanatoryumu Konumu (Feichtenbach Sanatoryumu)

(Google Earth, 2022c)

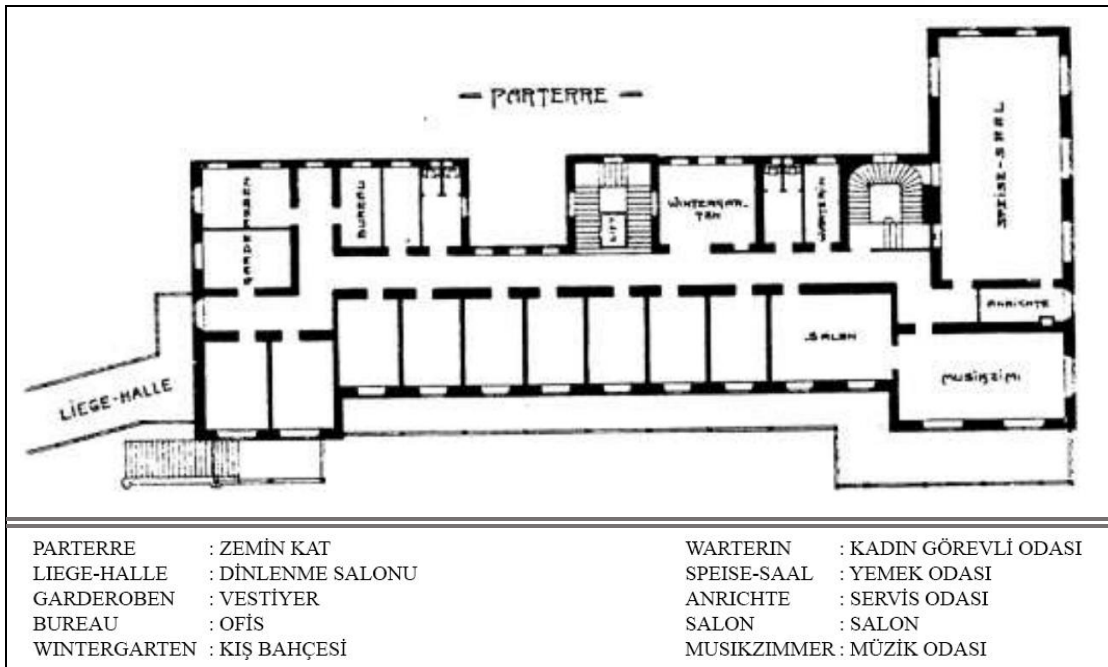
Sanatoryumun sağlık ve iyileşme bağlamında peyzajla ilişkisi kurulmuştur (Trimmel, 2022, 59). Geniş bir parkla çevrili olacak şekilde tasarlanmıştır. Günümüzde hâlâ kabul gören, iklim faktörlerine ek olarak hareket etmenin hasta üzerinde olumlu bir etkiye sahip olduğu bir iklime maruz bırakma prosedürü izlenmiştir. Yürüyüş süresinin uzunluğuna göre hassas bir şekilde düzenlenmiş kıvrımlı yollar, yerli ve kısmen egzotik ağaçlar ve bitkilerle döşenmiş bir tür bahçeden otuz hektardan fazla ormanlık ve çayırılık alana dönüşen peyzaj parkı boyunca uzanmıştır. Ayrıca hastalar için iklimsel maruz kalma veya Helioterapi için hava kulübesi adı verilen bir kabin de yer almıştır (Wikipedia, 2023).

Ağırlıklı olarak şehirli ve soylu toplum için bir dinlenme yeri yaratma amacına hizmet eden sanatoryuma, yerel (Heimatstil) ve geç tarihselcilik tarzında bir karakter verilmiştir. Bir yamaca inşa edilen sanatoryumun tasarımı, yarı ahşap ve oymalı süslemeleriyle dönemin ruhuna uygundur. Üç parçalı eğimli çatıyla sona eren bodrum ve zemin kata ek dört katlı, on üç akslı bir plana sahiptir (Şekil 5.131). Güney cephesinden bakıldığında net bir üçlü bölünme görülmektedir; geri çekilen orta kanatta sözde bir orta risalit sadece çatı ve eksik balkonlarla belirtilmiştir. Arazi eğimli olduğundan, referans kotu bir üst kattır ve giriş orijinal olarak kuzey cephededir. Batı cephede binaya bitişik ahşap bir güneşlenme terası vardır. 1909-10'da fuaye görevi gören kış bahçesi zamanının en modernlerinden olan bir ameliyathaneye yer açmak için genişletilmiştir. 1920'lerin başında kuzeydoğuya bir eklenti yapılmıştır. Franz Mörth tarafından ana binanın cephesinin yeniden tasarlanması, II. Dünya Savaşı'ndan sonra Yeni Nesnellığın mimari olarak yeniden başlamasının tipik bir örneği olarak kabul edilmektedir (Trimmel, 2022, 59; Wikipedia, 2023).



Şekil 5.131 Wienerwald Sanatoryumu Güney Cephesi, 1904 (Trimmel, 2022, 58)

Ana binada 80 adet balkonlu tek veya çift kişilik oda bulunmaktadır ve yaklaşık 90 hasta kapasitelidir (Blaha, 2015, 14). Sanatoryumun zemin katında dinlenme salonu, vestiyer, ofis, kış bahçesi, kadın görevli odası, yemek odası, servis odası, salon ve müzik odası yer almaktadır (Şekil 5.132).



Şekil 5.132 Wienerwald Sanatoryumu Orijinal Zemin Kat Planı (Trimmel, 2022,

67'den işlenmiş çizim: Merve Köse)

Röntgen cihazı gibi güncel tıbbi ekipmanların yer aldığı son teknoloji ürünü olan sanatoryumda elektrikli lambalar kullanılmıştır. Buharla ısıtma, kış ayının en soğuk günlerinde bile sanatoryumun ısınmasını sağlamıştır. Sanatoryumda tedavi, esas olarak ışık ve havadan uzun süreli yararlanmaktan oluşmaktadır. Hastalar, vücuda göre tasarlanmış, şiltelerle doldurulmuş özel şezlonglarda, tamamen dinlenerek ve akciğerlerini rahatlatarak hastalık sürecini durdurmak için günün büyük bir bölümünü açık havada geçirmiştir (Hütterer, 2021).

Wienerwald Sanatoryumu dış görünüşü itibariyle muhafazakâr olsa da iç mekânında kendisini ilerici ve modern olarak sunmuştur. Sanatoryumda hijyene ve dezenfekte edilebilirliğe çok önem verilmiştir. Tüm odalar muşamba zemine ve yıkanabilir duvar kağıdına sahiptir. Tüm mobilyalar pürüzsüz ve yıkanabilir. Hasta odalarının mobilyaları, bazıları cam ve mermer plakalarla kaplı, derzsiz beyaz lake mobilyalardan oluşmuştur. Zemin kattaki büyük bir kış bahçesi, merkezi merdivene açılan bir fuaye görevi görmüştür (Şekil 5.133). Başlangıçtan itibaren bir hasta asansörü ve üst katlarda yürüyemeyen hastalara hizmet veren bir servis asansörü bulunmaktadır. Bükülmüş ahşap koltuklarla döşenmiş bir yemek ve ziyafet salonunun yanı sıra, hastaların şık bir salona ve müzik odasına erişimi vardır (Trimmel, 2022, 67; Wikipedia, 2023) (Şekil 5.134, Şekil 5.135 ve Şekil 5.136).



Şekil 5.133 Wienerwald Sanatoryumu,
Kuzeyde Yer Alan Kış Bahçesi/Fuaye
(Trimmel, 2022, 67)



Şekil 5.134 Wienerwald
Sanatoryumu, Yemek Odası
(Trimmel, 2022, 67)



Şekil 5.135 Wienerwald Sanatoryumu,
Salon (Trimmel, 2022, 67)

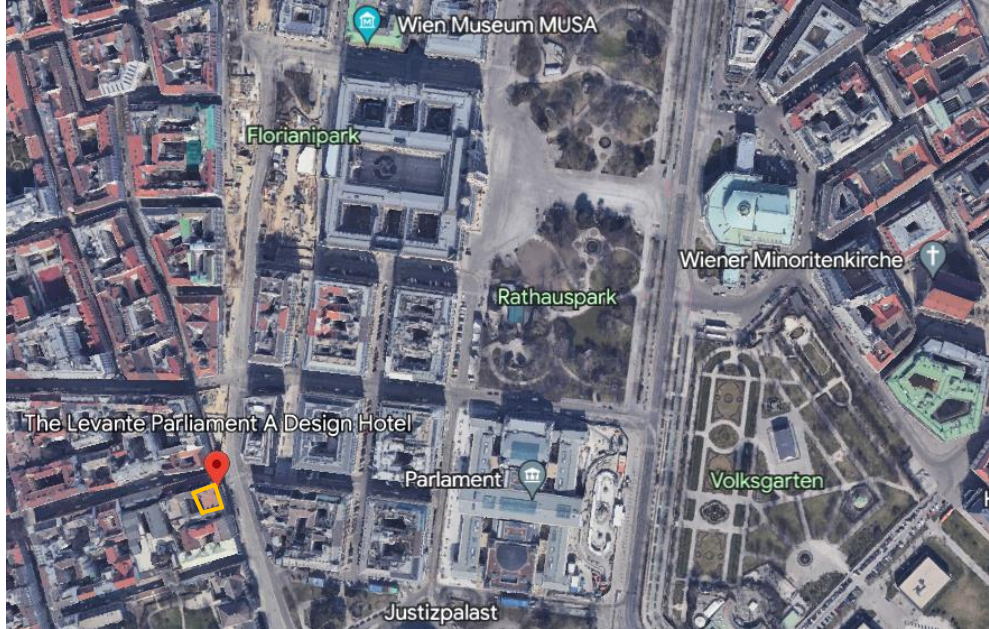


Şekil 5.136 Wienerwald Sanatoryumu,
Müzik Odası (Trimmel, 2022, 67)

Uzun yıllar tüberküloz hastaları için kullanılan sanatoryuma Nisan 1938’de Naziler tarafından el konulmuştur. 1951’de minyatür golf sahası, bowling ve sauna inşa edilerek modernize edilmiştir. Kür ve yaşlı bakım evi olarak kullanıldıktan sonra otele dönüştürülmüştür (Urbex Session, 2021).

5.11.2 Luithlen Sanatoryumu (Auersperg Sanatoryumu)

Luithlen Sanatoryumu, Viyana’da Auerspergstraße 9’da yer almaktadır (DOCOMOMO Austria, tarih bilinmiyor) (Şekil 5.137).



Şekil 5.137 Luithlen Sanatoryumu (Şu an The Levante Parliament A Design Hotel)
Konumu (Google Earth, 2022d)

Dr. Friedrich Luithlen (1869-1927), Mimar Robert Örley'den (1876-1945) 1908'de büyük bir merkezi avluyu çevreleyen altı katlı sanatoryum tasarlamasını istemiştir. Luithlen Sanatoryumu, süs öğelerine sahip olmayan Viyana'daki en eski binalardan biridir. Auerspergstraße'ye bakan ön cephe, geleneksel olarak klasik mimarinin kaidesi, gövdesi ve başlığı olmak üzere üç ana bölgede düzenlenmiştir. Zemin ve birinci katı içeren alt kısım, büyük taş bloklarla kaplanmıştır. Sonraki üç katta bulunan pencereler, şerit pencerelerden farklı olmayan bir etki yaratarak, belirgin yatay çizgilerle birbirinden ayrılmıştır. Çatıda, sanatoryumun ameliyathaneleri olan iki büyük cam kubbe bulunmaktadır. Doğal ışıkla optimum aydınlatmayı garanti ettiği için ameliyathaneler en üst katta yer almaktadır. Bombeli üfleme camlı, iki ve üç bölmeden oluşan pencereler cepheye ritim katmaktadır. 1910'da Auersperg Sanatoryumu olarak yeniden adlandırılmıştır (DOCOMOMO Austria, tarih bilinmiyor; Long, 2022, 202; Wien Geschichte Wiki, 2021c) (Şekil 5.138 ve Şekil 5.139).



Şekil 5.138 Luithlen Sanatoryumu (Wien Museum-
Online Sammlung, tarih bilinmiyor)



Şekil 5.139 Luithlen
Sanatoryumu, 1908 (Long,
2022, 202)

Sanatoryum, şehirde merkezi bir konumda olmasına rağmen, ışık ve dinlenme alanı açısından oldukça geniş bir iç avluya sahiptir ve zamanına göre çok modern bir özel sanatoryum olarak planlanmıştır (bu durum günümüz otel kullanımına da fayda sağlamaktadır). Orijinal iç avlu, geleneksel yeşil Viyana iç avluları modeline uygun olarak, çakıllı yollarla ve bitki alanlarıyla geometrik olarak tasarlanmıştır (Şekil 5.140). 1964'te sanatoryum kapanmış, öğrenci yurdu ve otel olarak karma kullanım için dönüştürülmüştür. Bu süre zarfında, çatı kattaki ameliyathanelerin, giriş

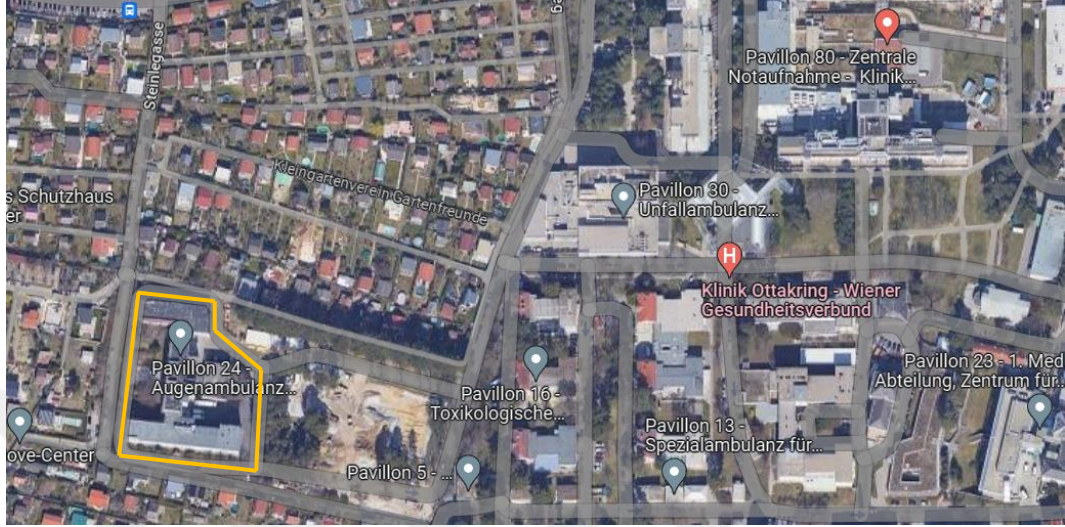
kapısının, giriş üzerindeki konsollu cam sundurmanın ve avlu cephesinin orijinal pencerelerinin bir kısmının yıkılmasıyla en kalıcı değişikliklere uğramıştır. Otel 2005-06 yıllarında yenilenip modernize edilmiş ve “The Levante Parliament A Design Hotel” adı altında açılmıştır. Günümüzde otel olarak kullanılması nedeniyle yapının aslına uygun olarak sokak cephesi gibi bazı önemli bölümleri korunabilmiştir. Ana merdiven, taş parapetli çelik pencereler, merdivenler ve korkuluklar gibi orijinal tasarım detaylarını hâlâ en net şekilde göstermektedir. Orijinal oda düzeni büyük ölçüde değiştirilmiş ve günümüzün yüksek otel standartlarına uyarlanmıştır (DOCOMOMO Austria, tarih bilinmiyor).



Şekil 5.140 Luithlen Sanatoryumu Avlusu, 1913 (Architekturmuseum der Technischen Universität Berlin, 2022)

5.11.3 Lupus Sanatoryumu

Lupus Sanatoryumu, Viyana’da Montleartstraße 37’de yer almaktadır (Öser, 2018) (Şekil 5.141).



Şekil 5.141 Lupus Sanatoryumu (Pavillon 24) (Google Maps, 2023a)

Lupus (cilt tüberkülozu) ile mücadele için Wilhelminenspital’in (şu an Ottakring Kliniği) (1890) arazisine ayrı bir sanatoryum inşa edilmesi istenmiş ve planlama Otto Wagner’e verilmiştir. Haziran 1908’de Wagner’in sunduğu tasarım, H şeklinde iki çıkıntılı çapraz kanadı olan uzun bir kat planına sahiptir (Öser, 2018; Sarnitz, 2005, 75) (Şekil 5.142).



Şekil 5.142 Lupus Sanatoryumu Ön Görünüş (Geretsegger & Peintner, 1979, 141)

1910-13 yılları arasında inşa edilen ve Wagner’in en son eserlerinden biri olan Lupus Sanatoryumu’nun cephesi, duvarla aynı hizada yerleştirilmiş sırlı seramiklerden oluşan mavi bir bordürle işlenerek dekore edilmiştir (Geretsegger & Peintner, 1979, 138) (Şekil 5.143).



Şekil 5.143 Lupus Sanatoryumu Ön Cephe (Öser, 2018)

Cephenin onarım gerektirmeden mümkün olduğunca uzun süre dayanmasını sağlamak ve temiz bir görünüm vermek amacıyla dış cepheye, dekorasyon olarak birkaç adet 2 cm kalınlığında koyu mavi cam panel eklenmiştir (Şekil 5.144). Aynı zamanda gelen hastalarda veya onları getiren kişilerde, hastaların emin ellerde olduğu ve orada iyileşecekleri yönünde moral verici bir duygu uyandırması amaçlanmıştır (Der Architekt, 1909, 13). Cephedeki üslup, kirişlerde ve sütunlarda da kullanılmıştır (Şekil 5.145). Doğrusal dekorasyon, iç mekânı aydınlatan duvar lambalarıyla birkaç çizgiye ve dik açya indirgenmiştir (Sarnitz, 2005, 75).



Şekil 5.144 Lupus Sanatoryumu Ayrıntılı Cephe Görünümü (Öser, 2018)



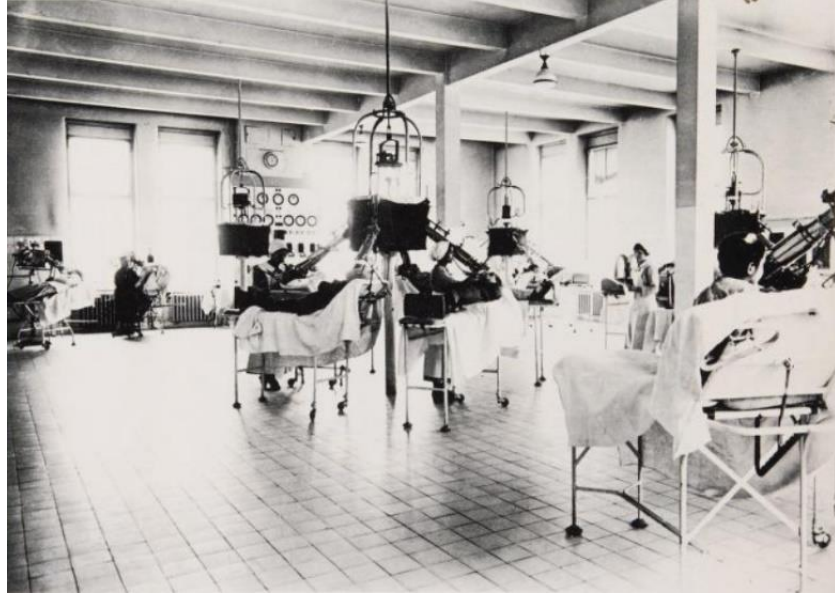
Şekil 5.145 Lupus Sanatoryumu Ayrıntılı Tavan ve Sütun Görünümü (Öser, 2018)

Lupus Sanatoryumu işlevsel odaklı bir tasarım anlayışına sahiptir (Sarnitz, 2005, 75). Ayakta tedavi, yükseltilmiş zemin katta tamamen ayrı olarak gerçekleştirilmektedir. Ayakta tedavi gören hastalar için yaklaşık 100 kişilik vestiyerli geniş bir bekleme salonu bulunmaktadır (Der Architekt, 1909, 13) (Şekil 5.146).



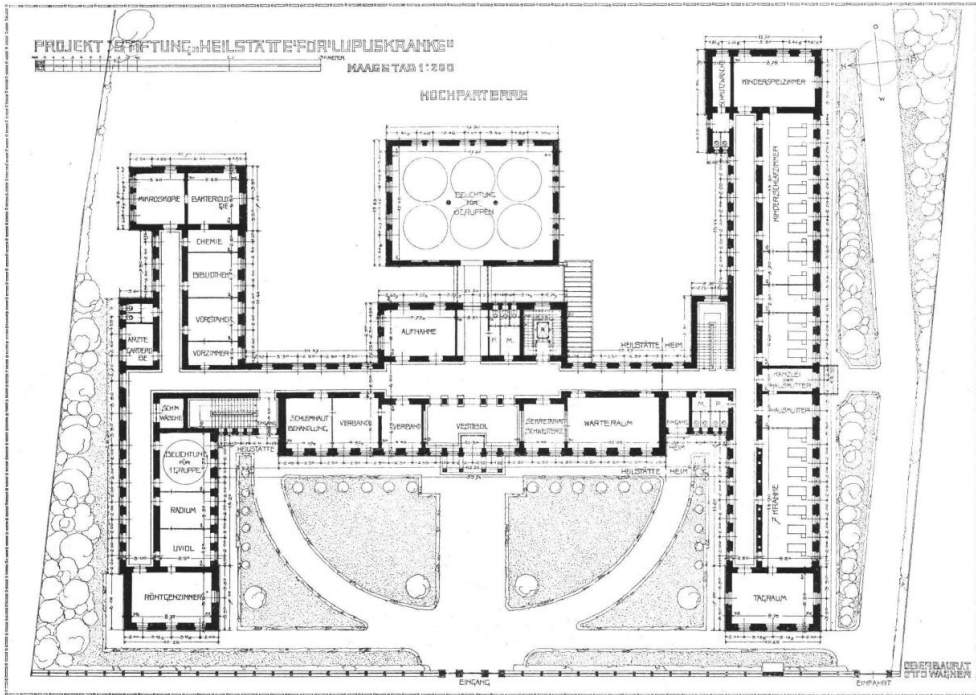
Şekil 5.146 Lupus Sanatoryumu İç Mekân (Öser, 2018)

Güneye bakan hasta odaları, cinsiyete ve yaşa göre sıralamanın yanı sıra, hastaların bireyselliğini dikkate almak için bir odada barındırılan hasta sayısının mümkün olduğunca az olması gibi bir yeniliğe de sahiptir. Yatakların birbirine baktığı derin kanatlardan hem ekonomik nedenlerle hem de hastanın güneş ışığına yoğun olarak maruz kalmaması için kaçınılmıştır. Pencere eksenleri yatakların mesafesi ile ilişkilidir. Altı büyük ve birkaç tekli lamba içeren Finsen tedavisi (ışık tedavisi) odası (Şekil 5.147), ana girişin karşısında, yapının doğusunda tek katlı ayrı bir eklenti olarak yer almaktadır (Der Architekt, 1909, 13).



Şekil 5.147 Işık Tedavisi Odası, Yükseltilmiş Zemin Kat (Geretsegger & Peintner, 1979, 138)

Yükseltilmiş zemin katta erkekler ve kadınlar için bandaj odası, ofis, başhemşire dairesi, mukozal tedavi, radyum ve ultraviyole tedavisi için karanlık bir oda, toplantı odası, tıbbi kütüphane, mikroskopik, bakteriyolojik ve kimyasal laboratuvarlar bulunmaktadır (Der Architekt, 1909, 13) (Şekil 5.148).



Şekil 5.148 Yükseltilmiş Zemin Kat Planı (Der Architekt, 1909, 13)

Birinci katta yemek odası, ameliyathane ve bir kısmı tek bir kısmı çok yataklı olmak üzere toplam 20 kişilik odalar yer almaktadır. İkinci katta orta kanatta dört doktor için daireler; kuzey kanatta hemşireler için tamamen ayrı yaşam alanları; güney kanatta bir gündüz odası da dahil olmak üzere üç katta toplam 60 yatak kapasiteli odalar bulunmaktadır. Her katta bir müdür odası vardır ve her katın doğu ucu çocuklar için döşenmiştir. Banyolar bodrum katta yer almaktadır (Der Architekt, 1909, 13).

5.11.4 Seçilen Sanatoryum Yapılarının Purkersdorf Sanatoryumu İle Karşılaştırılması

Yaklaşık aynı dönemde inşa edilen yukarıda verilen sanatoryum örneklerinin konumlarına bakıldığında Luithlen ve Lupus sanatoryumları Viyana'nın merkezinde, yol kenarında kolay ulaşım imkânına sahipken; Purkersdorf Sanatoryumu ve Wienerwald Sanatoryumu Viyana Ormanları yakınlarında inşa edilmiştir. Luithlen ve Lupus sanatoryumları kısa süreli tedavileri de barındırdığı için konumları kent içinde seçilmiş olabilir. Öte yandan sanatoryumlar için en önemli gereksinimlerden şehir merkezine olan uzaklık ve temiz hava koşulu Purkersdorf ve Wienerwald sanatoryumlarında sağlanmıştır. Her iki sanatoryumun konumu da inşa edilmeden önce özellikle seçilmiştir. Şehir merkezine uzak olan bu iki sanatoryum aynı zamanda hastaların saklanmasına ve hasta olarak damgalanmaktan korunmasına da yardımcı olmuştur.

Sanatoryum örneklerinin incelenmesi sonucunda Purkersdorf Sanatoryumu'nun mimarisinin diğer sanatoryumlardan birçok farklı özelliğe sahip olduğu görülmüştür. Luithlen Sanatoryumu'nun cephelerinde zemin kat, o dönem yaygın olan rustikasyon ile vurgulanırken; Purkersdorf Sanatoryumu'nda bu özellik kullanılmamış, pürüzsüz bir cepheye yer verilmiştir. Luithlen ve Wienerwald sanatoryumları 6, Lupus Sanatoryumu 5 ve Purkersdorf Sanatoryumu ise 4 katlıdır. Luithlen ve Lupus sanatoryumlarının tasarımında teras ve balkona yer verilmemiştir. Wienerwald ve Purkersdorf sanatoryumlarında ise balkon bulunmaktadır. Luithlen ve Purkersdorf sanatoryumlarında bulunan küçük kare alanlara bölünmüş yarı açılır pencereler benzerlik göstermektedir. Purkersdorf Sanatoryumu'nda incelenen diğer

sanatoryumlarının aksine ameliyathane yer almamaktadır. Bu durum hem Purkersdorf Sanatoryumu'nun kürlerle ve fizik tedavilerle tedavi edilmek isteyen ya da nekahat dönemini orada geçirmek isteyen hastalar için planlanmış olmasından hem de var olan bir komplekse ek olarak inşa edilmesinden kaynaklanmaktadır.

Wienerwald Sanatoryumu geç tarihselcilik üslubuyla yerel tarz da tasarlanırken; Purkersdorf Sanatoryumu Viyana Secession üslubuyla otel mimarisi tarzında tasarlanmıştır. Eğimli çatılı Wienerwald Sanatoryumu ile ilk başta kırma çatılı olarak tasarlansa da daha sonra düz çatılı hâlini alan Purkersdorf Sanatoryumu cephe, çatı örtüsü ve Hoffmann'ın modern çizgileri bakımından farklıdır. Fakat aynı zamanda birçok benzerlik ve paralellik de göstermektedirler. Diğer sanatoryumlar kent iklimine; Purkersdorf ve Wienerwald sanatoryumları ise dağ iklimine sahiptir. Sadece sanatoryum binaları değil aynı zamanda hastalar için oldukça önemli olan sanatoryum çevresindeki bahçe alanları da tasarlanmıştır. Bu iki sanatoryumun zemin kat planları incelendiğinde oldukça benzer bir plan şeması görülmektedir. Her iki planın da ortasından geçen koridor, burada yer alan mekânlar için dağıtım görevi görmektedir. Kat planında mekân diziliş sırası ve ölçükleri de benzerdir. Wienerwald Sanatoryumu'nda zemin katta, Purkersdorf Sanatoryumu'nda ise birinci katta yemek odası, servis odası ve müzik odası yan yana konumlandırılmıştır. Her iki sanatoryumda da hijyen ön planda tutulmuştur. İç mekânda kullanılan zemin ve duvar malzemeleri, temizlenebilir ve hijyenik olması göz bulundurularak seçilmiştir.

Purkersdorf Sanatoryumu, incelenen sanatoryumlar arasında mimari üslubu bakımından en çok Lupus Sanatoryumu ile benzerlik göstermektedir. Lupus ve Purkersdorf sanatoryumlarına hem iç hem de dış mekânda dik açılar, geometrik formlar ve doğrusal çizgiler hâkimdir. Her iki sanatoryumda da cephe tasarımlarıyla hasta ve hasta yakınlarına tedavi hakkında olumlu psikolojik mesajlar verilmesi amaçlanmıştır. Modern çizgiler, düz çatı, mavi-beyaz sırlı seramik bordürler ve kare doğramalı pencereler benzerlik göstermektedir. Her iki sanatoryumda da sırlı seramik bordürler hem dekoratif olarak hem de yapının yağmur, rüzgâr vb. etkenlere karşı güçlendirilmesi için kullanılmıştır. Fakat Lupus Sanatoryumu'ndaki bordürler Purkersdorf Sanatoryumu'ndaki gibi cephenin iki boyutlu görünmesini sağlamamaktadır. İşleve önem verilen bu iki sanatoryumda hijyenin sağlanmasını

kolaylaştırmak için kolay temizlenebilir malzemeler kullanılmıştır. Purkersdorf Sanatoryumu'nda duvarlar ve sütünlar kapı üstü lentosu seviyesine kadar; Lupus Sanatoryumu'nda ise yaklaşık ½ oranında fayanslarla kaplanmıştır. Wagner ve Hoffmann yükseltilmiş zemin katı ağırlıklı olarak tedavi mekânlarına ayırmış ve yemek odasına birinci katta yer vermişlerdir. Lupus Sanatoryumu'nda da Purkersdorf Sanatoryumu'nda olduğu gibi bahçe tasarlanmıştır.



BÖLÜM 6

SONUÇ

Bu tez kapsamında Josef Hoffmann tarafından 1904-05 yılları arasında tasarlanıp uygulanan Purkersdorf Sanatoryumu yapısı Gesamtkunstwerk ve Viyana Secession bağlamında incelenmiştir. İnceleme ve analiz sonucu elde edilen bulgular bu bölümde değerlendirilmeye çalışılmıştır.

Endüstri Devrimi'nde artan makineleşmeyle birlikte küçük işletmeler fabrikalara dönüşmüş ve işçi ihtiyacı gündeme gelmiştir. Böylece köyden kente göç hızlanmış ve bu durumla paralel olarak nüfus artışıyla birlikte konut, hastane, okul, gar, köprü vb. yapı türlerine ihtiyaç doğmuştur. Endüstri Devrimi'nde betonarme ve yapı çeliği gibi yeni yapı malzemeleri kullanılmaya başlanmıştır. Fabrikaların çoğalmasıyla seri üretim ve standardizasyon artmıştır. Arts and Crafts ve ardından Art Nouveau akımları seri üretime ve standardizasyona karşı olarak ortaya çıkmıştır.

1880'lerde ortaya çıkan Art Nouveau akımı, Arts and Crafts akımından etkilenmiştir. Art Nouveau, iki döneme ayrılmaktadır. İlki eğrisel, kıvrımlı, çiçekli; ikincisi ise geometrik formların yaygın olduğu dönemdir. İkinci dönem Glasgow ve Viyana'da ortaya çıkmıştır. Uluslararası birçok ülkede ve şehirde farklı adlandırılan Art Nouveau, Viyana'da Viyana Secession adını almıştır.

Viyana'da Gustav Klimt liderliğindeki bir grup sanatçı, Nisan 1897'de Viyana Secession'u kurmuştur. Secessionistler, geçmiş sanat üsluplarından ayrılmayı, en güncel sanat akımlarını Avusturya'ya taşımayı ve Avusturya sanatının düzeyini yükseltmeyi, sanat-zanaat arasındaki ayrımı kaldırmayı, genç sanatçıları desteklemeyi ve Gesamtkunstwerk anlayışını eserlerine yansıtmayı amaçlamışlardır.

Viyana Secession'da Art Nouveau'nun ilk dönem özellikleri olan eğrili ve kıvrımlı çizgilerden ziyade kare, dikdörtgen, eşkenar dörtgen gibi formlara, dik

açılara, doğrusallığa, sade, işlevsel ve bütüncül tasarımlara yer verilmiştir. 1802'den beri kullanılan Gesamtkunstwerk terimi, birden fazla sanat formunun tek bir sanat eserinde bir araya gelerek bir bütün oluşturması anlamına gelmektedir. Art Nouveau akımı için temel olan Gesamtkunstwerk terimi daha çok Viyana'da 1900'lerdeki sanat ortamında yaygın kullanılmaya başlanmış ve Viyana Secession akımının ayrılmaz bir parçası olmuştur. Özellikle Viyana Secession sergilerinde ve akımın etkisiyle inşa edilen yapılarda Gesamtkunstwerk anlayışına yer verilmiştir. Mimari, iç mimari, heykel ve resim gibi sanatlar birbiriyle bir bütün olarak düşünülmüş ve yapıya yansıtılmıştır. Bahsedilen bu özellikler Viyana Secession mimarları içerisinde en çok Josef Hoffmann'ın yapılarında görülmektedir.

1897'de Klimt ve Koloman Moser ile birlikte Viyana Secession hareketini kuran ve Viyana Secession'un öncü mimar ve tasarımcılarından biri olan Hoffmann, aynı zamanda Viyana Atölyeleri'nin (1903-32) de kurucularındandır. Hoffmann, yapılarında ve tasarımlarında ağırlıklı olarak başta kare olmak üzere geometrik formlara, düz çizgilere ve siyah-beyaz zıt renklere yer vermiştir. Gesamtkunstwerk anlayışını benimseyen Hoffmann, mimari projelerinde yapının yanı sıra mutfak eşyaları, mobilya, tekstil, giyim vb. detaylarına kadar tasarlayarak bir bütün oluşturmuştur. Hoffmann'ın Purkersdorf Sanatoryumu (1904-05) yapısı da Gesamtkunstwerk anlayışına göre Viyana Atölyeleri tarafından tasarlanarak uygulanmıştır.

Endüstri Devrimi'nin ardından ortaya çıkan şehirleşme, makineleşme, günlük hayatta hızlı tempo ve sağlıksız yaşam tarzı gibi birçok neden 19. yüzyılın sonunda sanatoryumların artmasına neden olmuştur. Sanatoryumlar, hastanelerden farklı olarak hastaların uzun süre kalarak istirahat edebilmeleri ve çeşitli tedaviler görmeleri için tasarlanmış yapılardır. Genellikle şehrin karmaşasından uzak, sakin ve kırsal alanlarda yer almaktadır. Hastalar, sanatoryumda tedavi olmanın yanı sıra sosyalleşme imkânı da bulmaktadır.

Hoffmann, Purkersdorf Sanatoryumu'nda geleneksel mimariye dair öğelerden kaçınmıştır. Sanatoryumda dönemin cephelerinde yaygın olan süsleme, bezeme, pilaster, rustikasyon ve kemer gibi unsurlara yer verilmemiştir. Sanatoryumun cepheleri sade ve gösterişsizdir. Cephedeki tek dekorasyon öğesi kabartmalar ve

mavi-beyaz sırlı seramik karolardır. Dik açılı duvar birleşim noktalarında kullanılan seramik karolar yapının olduğundan daha hafif görünmesini sağlamaktadır. Fakat tek amacı dekorasyon ögesi olması değildir. Aynı zamanda Hoffmann, bu seramik karolarla cephenin yağmur suyuna ve rüzgâra maruz kalan kısımlarını da güçlendirmeyi hedeflemiştir. Purkersdorf Sanatoryumu'nda dönemin en modern malzemesi olan betonarme teknolojisine yer verilmiştir. Tuğla cephe duvarlarının açıkta kalan bölümlerinde, cephedeki tüm açıklıkların üst örtülerinde, tavanlarda ve merdivenlerde betonarme kullanılmıştır. Sanatoryumun en çok dikkat çeken özelliklerden biri yapının düz çatılı olmasıdır. İlk başta kırma olarak planlanan çatı daha sonra geçerli imar yönetmeliğinde öngörülen kat sayısı, estetik kaygı veya ekonomik nedenlerden dolayı değiştirilerek düz çatı olarak inşa edilmiştir.

Purkersdorf Sanatoryumu, Viyana Atölyeleri'nin ilk ve en önemli mimari projelerindendir. Gesamtkunstwerk anlayışı kapsamında tasarlanan sanatoryum, dış mekân, iç mekân ve donatılar birbirini tamamlayacak şekilde planlanmıştır. Tedavi yönteminin bütüncül olması, renk uyumları, formların tekrarı, mobilya ve donatıların aynı üsluba sahip olması örnek olarak verilebilir. Aynı zamanda sanatoryumun doğu cephesinin önünde yer alan bahçe de Gesamtkunstwerk anlayışına dahil edilmiştir.

Geometrik çizgilere sahip olan Purkersdorf Sanatoryumu'nda hem iç hem de dış mekânda kare formun sıklıkla tekrarlandığı görülmektedir. Sanatoryumun planında, cephedeki mavi-beyaz sırlı seramik karolarda, pencere bölmelerinde, batı cephede yer alan ahşap fenerlerde, kuzey cephede yer alan ahşap pergolada, iç mekândaki kaset tipi tavanda, zemindeki siyah-beyaz karolarda ve donatılarda kare forma sürekli yer verilmiştir. Böylece tekrar eden kare motifi iç-dış mekân arasında görsel bütünlük oluşturarak üslup birliği sağlamaktadır. Sanatoryumda sadece geometrik formlar değil mobilya ve donatılarda tekrar etmektedir.

Purkersdorf Sanatoryumu'nun tasarımı işlevsel odaklıdır. Pencereler ve Fransız kapılar tasarlanırken hastalar için temiz hava ve güneşin ne kadar önemli olduğu göz önünde bulundurulmuştur. Önemli olan faktörlerden bir diğeri ise hijyendir. İç mekânda ağırlıklı olarak beyaz renk kullanılması yapının hijyenik ve temiz algılanmasını sağlamıştır. İç mekânda kullanılan fayans, cam ve lake gibi pürüzsüz yüzeyli malzemeler yapının temizlenmesini kolaylaştırmıştır. Sanatoryumda yer alan

mobilyaların tasarımında o dönemdeki kullanıcıların tercih ettiği kıyafetler göz önünde bulundurulmuştur. Hareketleri sınırlayan ve işlevsiz olan donatılara yer verilmemiştir.

Purkersdorf Sanatoryumu'nun basit yerleşime sahip bir kat planının olması hastaların yapı içerisindeki sirkülasyonunu kolaylaştırmıştır. Tüm katlarda doğrusal tasarlanan koridorlar, doktor ve hemşirelerin hastaları gözetim altında tutmasına yardımcı olmuştur. Mekân hiyerarşisi hastanın günlük yaşamına ve tedavi sürecine göre düzenlenmiştir. Yükseltilmiş zemin kat tedavi, birinci kat ortak sosyal aktivite, ikinci kat ise yatak odalarına ayrılmıştır. Purkersdorf Sanatoryumu'nda her şeyin en ince ayrıntısına kadar düşünülerek uyum içerisinde tasarlanması, hastalara şehrin kaosundan uzak düzenli bir ortamda iyileşme ve dinlenme süreci geçirme imkânı sunmuştur.

Tez kapsamında Purkersdorf Sanatoryumu'na ek olarak Wienerwald Sanatoryumu, Luithlen Sanatoryumu ve Lupus Sanatoryumu da incelenmiştir. Sanatoryum örnekleri seçilirken Purkersdorf Sanatoryumu'yla doğru bir karşılaştırma yapabilmek için Viyana ve çevresinde, yakın tarihlerde inşa edilme şartı göz önünde bulundurulmuştur. Çünkü farklı bölgeler ve yakın olmayan tarihler sanatoryumların karşılaştırılması sürecinde farklı parametrelerin eklenmesine sebep olacaktır. Bu karşılaştırmanın yapılmasındaki amaç Purkersdorf Sanatoryumu'nun yakın tarihlerde tasarlanıp inşa edilen diğer sanatoryumlara kıyasla öne çıkan özelliklerini tespit etmektir. Fakat seçilen sanatoryumların Purkersdorf Sanatoryumu'yla karşılaştırılmasında plan ve iç mekân özelliklerine detaylı olarak yer verilememiştir. Çünkü Luithlen Sanatoryumu'na ait kat planlarına ve iç mekân görsellerine ulaşamamıştır.

Seçilen sanatoryum örneklerinin karşılaştırılması sonucunda Purkersdorf Sanatoryumu'nun incelenen sanatoryumlar arasında en çok Lupus Sanatoryumu ve Wienerwald Sanatoryumu ile benzerlik gösterdiği tespit edilmiştir. Lupus Sanatoryumu'yla düz çatı, geometrik form, cephedeki mavi-beyaz sırlı seramik bordürler, yapıda ağırlıklı olarak beyaz renk kullanımı, bahçe alanına sahip olması; Wienerwald Sanatoryumu'yla ise konum tercihi, plan şeması, balkon ve bahçe alanına sahip olması gibi faktörler paraleldir. Hem Lupus Sanatoryumu'nda hem de

Purkersdorf Sanatoryumu'nda geometrik form ve düz çatı kullanılmış olsa da Purkersdorf Sanatoryumu'nun daha önce tasarlandığı ve inşa edildiği göz önünde bulundurulmalıdır. Purkersdorf ve Lupus sanatoryumlarına bakıldığında hem Viyana Secession'un etkisinin bulunduğu hem de modernizmin mimariye yansımaları bağlamında Wagner ve Hoffmann arasında karşılıklı etkileşim olduğu görülmektedir.

Purkersdorf Sanatoryumu'na tarihselciliğe karşı olan, yapılarda dönemin malzemelerinin kullanılmasını amaçlayan, yenilikçiliğe ve işlevselliğe önem veren Viyana Secession üslubu hâkimdir. Purkersdorf Sanatoryumu'nun daha az katlı olması, çağdaş malzeme olan betonarme kullanımı, sade cephesi, düz çatısı, katı geometrik formu ve Gesamtkunstwerk anlayışıyla tasarlanması gibi öne çıkan özellikleriyle incelenen sanatoryumlardan ayrıştığı tespit edilmiştir. Aynı zamanda Purkersdorf Sanatoryumu'nun öne çıkmasını sağlayan bu özellikleriyle Viyana Secession'un mimari anlamda modernizme geçişi sürecinde etkili olan öncü yapılardan biri olduğu sonucuna varılmıştır. Purkersdorf Sanatoryumu'nun ilk modern sanatoryum yapılarından biri olması oldukça önem taşımaktadır.

KAYNAKÇA

Ackerl, I. (1999). *Vienna Modernism, 1890-1910*. Vienna: Federal Press Service.

Akış, F. (1997). Wagner, Otto. İçinde *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (3. Cilt, ss. 1894–1895). İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.

Alofsin, A. (2006). *When Buildings Speak: Architecture as Language in the Habsburg Empire and Its Aftermath, 1867-1933*. Chicago: University of Chicago Press.

Alsaç, Ü. (1997). Hoffmann, Joseph Franz Maria. İçinde *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (2. Cilt, s. 797). İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.

Altıntaş, Y., & Erkmen, B. (1991). Grafik Tarzlar (3) Art Nouveau (1890-1914). *Grafik Sanatlar Üzerine Yazılar*, 49. <http://gmk.org.tr/uploads/news/file-1447099751659491254.pdf>

Ankele, M. (2021). Das Sanatorium Dr. Anton Loew-Ein letztes Löffelchen Kaviar. <https://magazin.wienmuseum.at/das-sanatorium-dr-anton-loew>

Architekturmuseum der Technischen Universität Berlin. (2022). Sanatorium Auersperg, Wien, Ansicht des Hofes. <https://architekturmuseum.ub.tu-berlin.de/P/180682.php>

Archiv der Wiener Werkstätte. (tarih bilinmiyor). Josef Hoffmann Sanatorium Purkersdorf. https://sammlung.mak.at/sammlung_online?&q=Josef Hoffmann purkersdorf

Arpak, A. (2013). Abstract Styles in the Vienna Workshop: A Formalist Analysis of Josef Hoffman's Two Designs. *Proceedings of the XVII Conference of the Iberoamerican Society of Digital Graphics: Knowledge-based Design (Blucher Design Proceedings)*, 1(7), 197–201. <https://doi.org/10.5151/despro-sigradi2013-0036>

Aşkın, S. (2020). Mimarlıkla Tedavi. <https://manifold.press/mimarlikla-tedavi#%23ref03>

Aslan, E. E. (2014). Arts & Crafts (Sanat & El Sanatları) Hareketi ve Çağdaş Türk Seramik Sanatı Başyazarları. *Erciyes Sanat*, 2, 8–18.

Aslanoğlu, İ. (1982). Sanat ve Mimarlıkta Art Nouveau Akımı. *Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi*, 1(3), 20–23.

Auer, H. (1888). Die Privat-Heilanstalt Des Herrn Dr. A. Eder in Wien. *Allgemeine Bauzeitung*, 53, 8.

Baczowska, M. M. (2010). Debate On Secession And Historicism In Vienna. Relation To Poznań. *Architecture Civil Engineering Environment*, 3(2), 23–30. https://www.researchgate.net/publication/273256473_Debate_on_Secession_and_Historicism_in_Vienna_Relation_to_Poznan

Bahr, C. J. P. (2013). *Women and the Wiener Werkstätte The Centrality of Women and the Applied Arts in Early Twentieth-Century Vienna* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Brigham Young University.

Bailey, B. B. (2013). When Did Art Deco Begin? The Role of the Secessionist Movement. *Trans-Lux, The Journal of the Art Deco Society of Washington*, 1–27. https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=2307355

Barnes, T. J. (2009). Josef Hoffmann and the Emergence of Gesamtkunstwerk in 20th Century Architecture. <https://docplayer.net/40848236-Josef-hoffmann-and-the-emergence-of-gesamtkunstwerk-in-20th-century-architecture.html>

Berger, E. (2002). *Historische Gärten Österreichs Garten- und Parkanlagen von der Renaissance bis um 1930*. Wien: Böhlau Verlag.

Birol, G. (1996). *19. Yüzyıl Endüstri Devrimi Sonrası Mimari Akımlar* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Balıkesir Üniversitesi.

Bjorklund, B. (1990). Museum of Modern Art's "Vienna 1900": Conception and Reception. *Modern Austrian Literature*, 23(1), 99–109.

Blackshaw, G. (2007). The Pathological Body: Modernist Strategising in Egon Schiele's Self-Portraiture. *Oxford Art Journal*, 30(3), 377–401. <https://doi.org/10.1093/oxartj/kcm020>

Blaha, A. (2015). Das Heim "Wienerwald" in Feichtenbach. <http://stolpersteine-wienerneustadt.at/wp-content/uploads/2016/04/2015-10-Feichtenbach.pdf>

Borchmeyer, D. (1994). Gesamtkunstwerk. İçinde D. Borchmeyer & V. Žmegač (Ed.), *Moderne Literatur in Grundbegriffen* (ss. 181–184). Tübingen: Niemeyer.

Brandow-Faller, M. (2012). Vienna 1900: Style and Identity. *West 86th: A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture*, 19(1), 137–141. <https://doi.org/10.1086/665689>

Breckner, G. (1988). *Josef Hoffmann: Sanatorium Purkersdorf*. New York: Galerie Metropol.

Bredt, E. W. (1906). Klagen der Künstler. *Deutsche Kunst und Dekoration*, 18, 421–443.

Breuer, G. (2002). *Haus eines Kunstfreundes: Mackay Hugh Baillie Scott, Charles Rennie Mackintosh, Leopold Bauer*. Stuttgart: Edition Axel Menges.

Bridgham, F. (2000). Gesamtkunstwerk. İçinde M. Konzett (Ed.), *Encyclopedia of German Literature* (ss. 337–338). Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers.

Budiansky, S. (2021). *Journey to the Edge of Reason: The Life of Kurt Gödel*. Oxford: Oxford University Press.

Burckhard, M. (1898). Ver Sacrum. *Ver Sacrum*, 1(1), 1–3.

Campbell, M. (2005). What Tuberculosis did for Modernism: The Influence of a Curative Environment on Modernist Design and Architecture. *Medical History*, 49, 463–488.

Campbell, M. (2020). Tuhaf Bir Yatak Arkadaşlığı: Modernizm ve Tüberküloz (Çev., S. Senyücel). *Arredamento Mimarlık*, 342, 65–73. (2012)

Charles, V., & Carl, K. H. (2011). *The Viennese Secession*. New York: Parkstone Press International.

Christmann, D. (2022). Purkersdorf: Sanatorium Westend. <https://vielfaltdermoderne.de/purkersdorf-sanatorium-2/>

Colomina, B. (2019). *X-Ray Architecture*. Berlin: Lars Müller Publishers.

Conrad, M. (2013). Art Nouveau and Vienna Secession: To The Time Its Art. <https://www.yumpu.com/en/document/read/6016500/art-nouveau-and-the-vienna-secession-to-the-time-its-art>

Daniel, T. M. (2011). Hermann Brehmer and The Origins Of Tuberculosis Sanatoria. *The International Journal of Tuberculosis and Lung Disease*, 15, 161–162.

Değirmenci, E., & Pilehvarian, N. K. (2018). 19.Yüzyılda Viyana ve Otto Wagner. *GRID-Architecture Planning and Design Journal*, 1(2), 109–138.

Der Architekt. (1909). Projekt für die Stiftung “Heilstätte und Heim für Lupusranke”. 15, 13.

di Loreto, L., & Gorgo, L. (2017). Josef Hoffmann e il sanatorio di Purkersdorf. İçinde G. Belli, M. I. Pascariello, & F. Capano (Ed.), *La città, il viaggio, il turismo: Percezione, produzione e trasformazione* (ss. 383–387). Napoli: Università degli Studi di Napoli Federico II.

DOCOMOMO Austria. (tarih bilinmiyor). Sanatorium Dr. Luithlen Wien. <https://www.docomomo.at/gebaeude/sanatorium-dr-luithlen-wien/>

Dreger, M. (1900). Ehrlichkeit in der Kunst. *Ver Sacrum*, 3(1), 71–78. <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-plus?aid=vsa&datum=1900&pos=7&size=45&qid=PCECL145M3WXKV9DA1DKD7ZU4XJSWG>

Durmuş, S. (2014). Metin ve Mimarlık İlişkisinde Gesamtkunstwerk Kavramı. İçinde Ş. Öymen Gür (Ed.), *Mimari Güncellemeler* (ss. 263–278). Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.

Eco, U. (2006). *Güzelliğin Tarihi* (Çev., A. C. Akkoyunlu). İstanbul: Doğan Kitapçılık A. Ş. (2004)

Ertung, B. B. (2019). Sanat ve Ütopya. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 8(64), 1625–1632. <https://doi.org/10.7816/idil-08-64-02>

Eser, C. (2020). *Berlin’de Mekân Savaş Hafıza İlişkisi: Beelitz Sanatoryumu* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.

Fahr-Becker, G. (2008). *Wiener Werkstätte*. Köln: Taschen.

Farthing, S. (2012). *Sanatın Tüm Öyküsü* (Çev., G. Aldoğan & F. C. Çulcu). İstanbul: Hayalperest Yayınevi. (1950)

Fitzgerald, E., & Hibbert, A. (2007). *Untitled-Esther Fitzgerald Rare Textiles*. Lymington: The Lymington Printing Company.

Fırcı, M., & Zencirci, D. E. (2006). Gustav Klimt ve “Beethoven Friz”. *Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Dergisi*, 20, 137–144. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/235067>

Fliedl, G. (1998). *Gustav Klimt, 1862-1918: The World in Female Form*. Köln: Taschen.

Galard, J. (2011). Yapısız Sanat. *Sanat Dünyamız (Bütünsel Yapıt: Gesamtkunstwerk)*, 121, 26–32.

Geretsegger, H., & Peintner, M. (1979). *Otto Wagner 1841-1918: The Expanding City the Beginning of Modern Architecture* (Çev., G. Onn). New York: Rizzoli International Publications. (1964)

Gontar, C. (2006). Art Nouveau. https://www.metmuseum.org/toah/hd/artn/hd_artn.htm#:~:text=The%20term%20art%20nouveau%20first,sculptors%20seeking%20reform%20through%20art

Google Earth. (2022a). Ehemaliges Sanatorium Fürth. <https://earth.google.com/web/search/sanatorium+fürth/@48.20872765,16.3523356,196.05996247a,260.5776838d,35y,-176.96513102h,44.99735909t,0r/data=CnwaUhJMCiUweDQ3NmQwNzg3NmMwZTFkZWQ6MHhjZjI3NWE3YTk1OGJhNmNhGWT-dn72GkhAicZGxaRkWjBAKhFzYW5hdG9yaXVtIGbDvHJ0aBg>

Google Earth. (2022b). Mariannengasse. <https://earth.google.com/web/search/Mariannengasse,+Viyana,+Avusturya/@48.21577631,16.34873342,179.06835129a,338.15528755d,35y,359.82957912h,15.30532603t,0r/data=CigiJgokCbdUzRYmHEhAEZmgKD5YG0hAGecDRfoSXDBAieVNfzN8VzBA>

Google Earth. (2022c). Sanatorium Feichtenbach. <https://earth.google.com/web/search/Sanatorium+Feichtenbach,+Feichtenbach,+Avusturya/@47.92180869,16.00521545,530.66787581a,1173.60979593d,35y,0h,0t,0r/data=CigiJgokCfGLGKW3GkhAEemDmu8OGkhAGWxcfGvWWzBAIfUKtr9bWDBA>

Google Earth. (2022d). The Levante Parliament A Design Hotel. https://earth.google.com/web/search/The+Levante+Parliament+A+Design+Hotel,+AuerspergstraÙe,+Viyana,+Avusturya/@48.2083472,16.3548912,194.28336336a,675.94770706d,35y,0h,45t,0r/data=CrcBGowBEoUBCiUweDQ3NmQwNzk0NmQ4YzhmZDc6MHgzYzE1NDcyMjZjNDU0M2EwGUkb_R6rGkh

Google Maps. (2023a). Pavillon 24 - Augenambulanz, Zahnambulanz - Klinik Ottakring. <https://www.google.com/maps/place/Pavillon+24+-+Augenambulanz,+Zahnambulanz+-+Klinik+Ottakring/@48.2098945,16.2944543,599m/data=!3m2!1e3!5s0x476d0810899f613f:0x3556324a21b4bb83!4m6!3m5!1s0x476d099f11ebc777:0x88acad511825e42!8m2!3d48.2098945!4d16.2967319!16s%2Fg%2F11mtjqp4h6>

Google Maps. (2023b). Seniorenzentrum Hoffmannpark. <https://www.google.com/maps/place/Seniorenzentrum+Hoffmannpark/@48.2045721,16.197533,300m/data=!3m1!1e3!4m5!3m4!1s0x476da0b20dcfaf57:0xc5b670c195542936!8m2!3d48.204616!4d16.1978845>

Gresleri, G. (1985). *Josef Hoffmann*. New York: Rizzoli International Publications.

Grey, T. S. (2001). Section 10: A Wagnerian Glossary. İçinde B. Millington (Ed.), *The Wagner Compendium: A Guide to Wagner's Life and Music* (ss. 230–241). London: Thames & Hudson.

Grzymkowski, E. (2017). *Sanat 101 Leonardo Da Vinci'den Andy Warhol'a Sanat Hakkında Bilmeniz Gereken Her Şey* (Çev., O. Düz). İstanbul: Say Yayınları. (2013)

Gunesch, K. (2020). The Total Artwork in Comparative Literature Analysis: Belletristic and Scientific Positions from Wagner's Operas and Tolstoy's Art Philosophy to Business Branding and the Olympic Games. *Sjani: Journal of Literary Theory and Comparative Literature*, 21, 217–245.

Haberfeld, H. (1906). The Architectural Revival in Austria. İçinde C. Holme (Ed.), *The Art Revival in Austria* (ss. C/i-C/viii). London: The Studio.

Haiko, P. (1992). *Vienna 1850-1930: Architecture* (Çev., E. V. Humphrey). New York: Rizzoli International Publications.

Hall, E. T. (1905). Sanatoria for Consumption- Location and Design. *The Journal of the Royal Society for the Promotion of Health*, 26(7), 357–377. <https://doi.org/10.1177/146642400502600701>

Händler, E. W. (2017). Klärungswerk and Textual Pollution. İçinde M. Klebes (Ed.), *Wittgenstein's Novels* (ss. 169–235). New York: Routledge.

Hanser, D. A. (2006). *Architecture of France*. Connecticut: Greenwood Publishing Group.

Haydaroğlu, M. (2011). Bütünsel Yapıt: Gesamtkunstwerk, Editörden. *Sanat Dünyamız (Bütünsel Yapıt: Gesamtkunstwerk)*, 121, 3.

Heaf, F., & Rusby, L. (1951). *Son Telakkilere Göre Akciğer Tüberkülozu* (Çev., N. Menemenli, R. Üner & İ. Vidinel). Ankara: Jandarma Basımevi. (1948)

Hevesi, L. (1909). *Altkunst-Neukunst: Wien 1894-1908*. Wien: Verlagsbuchhandlung Carl Konegen.

Hoffmann, J. (1895a). Architektonisches aus der österreichischen Riviera. *Der Architekt*, 1, 37.

Hoffmann, J. (1895b). Forum orbis, insula pacis. *Der Architekt*, 1, 55–56.

Hoffmann, J. (1897). Architektonisches von der Insel Capri. *Der Architekt, Wiener Monatshefte für Bauwesen und Decorative Kunst*, 3, 13–14.

Hoffmann, J. (1901). Einfache Möbel. *Das Interieur: Wiener Monatshefte für Angewandte Kunst*, 2, 193–208.

Hütterer, C. (2021). Ein Zauberberg in Ruinen. <https://www.wienerzeitung.at/nachrichten/wissen/geschichte/2090510-Ein-Zauberberg-in-Ruinen.html>

İmer, Z. (2016). Wiener Secession ve Tekstil Tasarımı. İçinde V. Öyyub & E. Səmədli (Ed.), *21-ci əsrin pəncərəsindən Mədəniyyət və Kimlik Beynəlxalq Simpoziumun materialları 26-28 May 2014* (ss. 371–388). Bakü: Khazar University Press.

Imrie, N. (2008). Holistic Therapy and Overall Design in Two Sanatoria for Nervous Ailments in the Austro-Hungarian Empire, 1900-1910. *Edinburgh Architecture Research*, 31, 58–67. https://sites.eca.ed.ac.uk/ear/files/2014/07/EAR31_NImrie_Sanatoria.pdf

Johnson, H. E. (2012). Stylists of the Beautiful Life Secession Artists and Fashion in Fin-de-Siècle Vienna. *Constructing The Past*, 13(1). <https://digitalcommons.iwu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1166&context=constructing>

Kapfinger, O. (2021). Anatomie der Läuterung: Konstruktion als gestaltbildender Faktor beim Sanatorium Purkersdorf. İçinde C. Thun-Hohenstein, C. Witt-Döring, R. Franz, & M. Boeckl (Ed.), *Josef Hoffmann 1870-1956: Fortschritt durch Schönheit* (ss. 109–117). Basel: Birkhäuser Verlag.

Karahaahmetoğlu, A. (2014). *Gustav Klimt'in Sanatı ve Günümiize Yansıması* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Işık Üniversitesi.

Karaören, F. N. (1997). Arts and Crafts. İçinde *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (1. Cilt, ss. 143–144). İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.

Karolinsky, W. (2020). Josef Hoffmann & Wiener Werkstätte. <https://www.woka.com/en/product/jh2-72.html>

Katz, M. B. (2015). Portraits from Vienna. *Journal of Modern Jewish Studies*, 1–18. <https://doi.org/10.1080/14725886.2015.1120435>

Kazanç, N. A. (2021). Secession Akımında “Ver Sacrum” Dergisinin Etkileri. *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 11(2), 621–628. <https://doi.org/10.48146odusobiad.926520>

Kim, H. K. (2016). A Study on the generative background and Characteristics of Gesamtkunstwerk Design Theory advocated by Wiener Werkstätte and Josef Hoffmann. *Korean Institute of Interior Design Journal*, 25(1). <https://doi.org/http://dx.doi.org/10.14774/JKIID.2016.25.1.115>

Klementsçitz, R. (2007). *Sanatorium Purkersdorf*. <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sanatoriumpurkersdorf3.JPG>

Krzysztofowicz-Kozakowska, S., & Mizia, P. (2006). “Sztuka”, “Wiener Secession”, “Mánes”. The Central European Art Triangle. *Artibus et Historiae*, 27(53), 217–259. <https://www.jstor.org/stable/pdf/20067117.pdf?refreqid=excelsior%3A17579220bc8f1fd7afb88ffba077aee5>

Kuleli, A. E., & Pfeiffer-Taş, Ş. (2022). Emergence of the Istanbul Art Nouveau Style of Raimondo D’Aronco: The Transformation from the School of Industry to the Ministry of Forestry, Mining and Agriculture and The Janissary Museum. *Osmanlı Mirası Araştırmaları Dergisi*, 9(23), 55-94.

Kurdiovsky, R. (2006). The Wagner School. İçinde C. Brandstätter (Ed.), *Vienna 1900: Art, Life & Culture* (ss. 261–266). New York: The Vendome Press.

Lahor, J. (2007). *Art Nouveau* (Çev., R. Brimacombe). New York: Parkstone Press International.

Langseth-Christensen, L. (1987). *A Design for Living*. New York: Viking.

Laszlo, R. K. (2016). Translations of Selfhood in Ver Sacrum: Language and Modernity at the Viennese Fin De Siècle. *Focus on German Studies*, 23, 16–33. <https://journals.uc.edu/index.php/fogs/article/view/636/665>

Laszlo, R. K. (2017). *Understanding the Aesthetics and Materiality of Ver Sacrum, the Seminal Magazine of the Vienna Secession* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. The University of British Columbia.

Levetus, A. S. (1900). Modern Decorative Art in Austria. İçinde C. Holme (Ed.), *The Art Revival in Austria* (ss. D/iv-D/xii). London: The Studio.

Long, C. (1997-1998). Wiener Wohnkultur: Interior Design in Vienna, 1910-1938. *Studies in the Decorative Arts*, 5(1), 29–51. <https://doi.org/10.1086/studdecoarts.5.1.40662599>

Long, C. (2007). The Viennese Secessionstil and Modern American Design. *Studies in the Decorative Arts*, 14(2), 6–44. <https://doi.org/10.1086652878>

Long, C. (2022). Robert Örley and the Other Wiener Moderne. İçinde M. Brandow-Faller & L. Morowitz (Ed.), *Erasures and Eradications in Modern Viennese Art, Architecture and Design* (ss. 200–211). New York: Routledge.

Ludwig, A. (1896). Aus der Wagner Schule. *Der Architekt*, 2, 45.

Lux, J. A. (1902). Klinger's Beethoven und die moderne Raum-Kunst. *Deutsche Kunst und Dekoration*, 10, 475–518.

Lux, J. A. (1904-1905). Sanatorium. *Hohe Warte*, 1, 406–407.

Lux, J. A. (1914). *Otto Wagner: Eine Monographie*. München: Delphin-Verlag.

M. F. (1895). Aus der Wagner Schule. *Der Architekt*, 1, 53–54.

Mahler Foundation. (2020). Low Sanatorium. <https://mahlerfoundation.org/mahler/locations/austria/vienna/loew-sanatorium/>

MAK-Sammlung Online. (2017). Liegefauteuil (“Sitzmaschine”) Mod. 670. https://sammlung.mak.at/sammlung_online?id=collect-322604

MAK. (tarih bilinmiyor). Josef Hoffmann 1870-1956. https://www.mak.at/digistory/josefhoffmann_en/index.html

Miller, J., Bace, J., Rago, D., & Perrault, S. (2004). *Art Nouveau (DK Collector's Guides)*. London: Dorling Kindersley Ltd.

Motycka, M. (2006). Wiener Werkstätte 1903-1932. <https://www.more-art.at/info/downloads/download/Wiener-Werkstaette.pdf>

MozartCultures. (2018). Wagner'in Müziği ve “Gesamtkunstwerk”. <https://mozartcultures.com/wagnerin-muzigi-ve-gesamtkunstwerk/>

Muir, E. (2014). The Two Gentleman of Design: Josef Hoffmann, Charles Rennie Mackintosh, and their Contribution to the Decorative Arts in Fin-de-Siècle Glasgow and Vienna [Honors project, Illinois Wesleyan University]. https://digitalcommons.iwu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1050&context=history_honproj

Neginsky, R. (2010). *Symbolism, Its Origins and Its Consequences*. Cambridge Scholars Publishing.

Nicolai, B. (2019). Gesamtkunstwerk Parvenü-Kultur und Reformkonzepte des Interieurs. İçinde C. Göttler, P. J. Schneemann, B. Borkopp-Restle, N. Gramaccini, P. W. Marx, & B. Nicolai (Ed.), *Reading Room. Re-Lektüren des Innenraums* (ss. 93–106). Berlin: De Gruyter. <https://doi.org/10.15159783110592467-010>

Nikiforou, I. (2017). *Innovative Changes in Architectural Design: Sanatoriums* [Yayımlanmamış Diploma Tezi]. University of Nicosia.

Obelisk Art History. (2022). Purkersdorf Sanatorium Armchair. <https://arthistoryproject.com/artists/koloman-moser/purkersdorf-sanatorium-armchair/>

Öser, C. (2018). Otto Wagner in Wien: Die Unbekannten Schätze. <https://coeser.de/blog/index.php/2018/04/17/otto-wagners-wien-die-unbekannten-schaetze/>

Österreichische Nationalbibliothek-AKON. (2015a). Purkersdorf. http://data.onb.ac.at/AKON/AK026_007

Österreichische Nationalbibliothek-AKON. (2015b). Purkersdorf. http://data.onb.ac.at/AKON/AK018_362

Österreichische Nationalbibliothek-AKON. (2015c). Purkersdorf. http://data.onb.ac.at/AKON/AK033_294

Österreichische Nationalbibliothek-AKON. (2015d). Purkersdorf. http://data.onb.ac.at/AKON/AK040_141

Österreichische Nationalbibliothek-AKON. (2015e). Purkersdorf. http://data.onb.ac.at/AKON/AK032_250

Österreichische Nationalbibliothek-AKON. (2015f). Sanatorium Purkersdorf, Kurhaus. http://data.onb.ac.at/AKON/AK032_252

Österreichische Nationalbibliothek-AKON. (2015g). Secessions-Ausstellung. https://akon.onb.ac.at/#id=AKON_AK043_367

Österreichische Werkstätten. (2023). Historical development. <https://oew.at/pages/geschichtlicher-rueckblick>

Paden, R. (2010). Otto Wagner's Modern Architecture. *Ethics, Place and Environment*, 13(2), 229–246.

Palmer, A. L. (2008). *Historical Dictionary of Architecture*. Maryland: The Scarecrow Press, Inc.

Paret, P. (1980). *The Berlin Secession: Modernism and Its Enemies in Imperial Germany*. Massachusetts: Harvard University Press.

Peel, L., Powell, P., & Garrett, A. (1996). *An Introduction to 20th-Century Architecture*. New York: Shooting Star Press.

Peters, S. (2004). Löchrige Geschichte. <http://www.purkersdorf-online.at/kultur/sanatorium/arisierung.php3>

Pevsner, N. (1968). *The Sources of Modern Architecture and Design*. London: Thames & Hudson.

Pevsner, N. (1975). *Pioneers of the Modern Movement From William Morris to Walter Gropius*. London: Penguin Books.

Pfeiffer-Taş, Ş. (2022). Özel Fotoğraf Arşivi.

Pfeiffer-Taş, Ş. (2019). Özel Fotoğraf Arşivi.

Purkersdorf-Online. (2004). Geschichte. <https://www.purkersdorf-online.at/gemeinde/geschichte.php3>

Purkersdorf-Online. (2014). Seniorenpflegeresidenz. <https://www.purkersdorf-online.at/kultur/sanatorium/senioren.php>

Purkersdorf-Online. (2020). Sanatorium Purkersdorf. <https://www.purkersdorf-online.at/kultur/sanatorium.php3>

Purkersdorf-Online. (2021). Bezirk St. Pölten. <https://www.purkersdorf-online.at/gemeinde/bezirk.php>

Purkersdorf-Online. (2023a). Initiative Denkmalschutz zu Sanatorium. <https://www.purkersdorf-online.at/politik/stadtentw/denkmalschutz2023.php>

Purkersdorf-Online. (2023b). Keine Sicht mehr auf Sanatorium. <https://www.purkersdorf-online.at/politik/stadtentw/sanatorium2022.php>

Putzolu, R. (2016). The Joseph Lemaire Sanatorium in Belgium A Forgotten Modern Masterpiece. *Athens Institute for Education and Research, ATINER's Conference Paper Series (No: ARC201)*.

Rainer, W. (2016). *Architekt Wolfgang Rainer: Planungen und Realisierungen*. Vienna: Books on Demand.

Roberts, D. (2011). *The Total Work of Art in European Modernism*. New York: Cornell University Press.

Rogoyska, J., & Bade, P. (2011). *Klimt*. New York: Parkstone Press.

Rosenman, R. (2011). The Vienna Secession: A History. <http://www.theviennasecession.com/vienna-secession/>

Sarnitz, A. (2005). *Otto Wagner, 1841-1918: Forerunner of Modern Architecture*. Köln: Taschen.

Sarnitz, A. (2008). *Architektur Wien: 700 Bauten*. Wien: Springer.

Sarnitz, A. (2016). *Josef Hoffmann 1870-1956: In the Realm of Beauty*. Köln: Taschen.

Schlintner, K. (2003). *Stichwort Purkersdorf, Die Wienerwaldstadt von A-Z*. Purkersdorf: Stadtgemeinde Purkersdorf.

Schmid, C. (2018). Gepflegt leben mit Stil im Jugendstil. *Die Hanseatische Kompakt Das Anlegermagazin der Hanseatischen*, 18.

Schramm, W. H., & Jungl, A. (1906). Die Änderung der Naturfarbtöne der Hölzer im Lichte und ihr Einfluß auf die Lichtbeständigkeit künstlicher Holzfärbung. *Innen-Dekoration: Illustrierte kunstgewerbliche Zeitschrift für den gesamten inneren Ausbau*, 17(11), 318–324. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/innendekoration1906/0326/image,info,thumbs>

Schweiger, W. J. (1984). *Wiener Werkstätte Design in Vienna 1903-1932*. New York: Abbeville Press.

Sekler, E. F. (1985). *Josef Hoffmann: The Architectural Work: Monograph and Catalogue of Works*. New Jersey: Princeton University Press.

Sezer, Ö. (2019). Bauhaus'un Uzak Yankıları: Bauhaus'un Modern Mimari Kültürünün Yayılmasındaki Rolü. *Mimar-İst*, 65, 48–55.

Shapira, E. (2016). *Style and Seduction: Jewish Patrons, Architecture, and Design in Fin de Siècle Vienna*. Waltham: Brandeis University Press.

Smith, D. O. (2010). Hotel Design in British Mandate Palestine: Modernism and the Zionist Vision. *Journal of Israeli History*, 29(1), 99–123. <https://doi.org/10.1080/13531041003595035>

Smith, K. S. (2005). The Turn Of The Century Europe And Its Influences, Prelude To Modernism (1870–1910). İçinde *Representation Architect's Drawings a Selection of Sketches by World Famous Architects Through History* (ss. 111–139). Oxford: Architectural Press.

Sönmez, N. (2011). Gesamtkunstwerk ve Çağdaş Türk Sanatı Üzerine Notlar. *Sanat Dünyamız (Bütünsel Yapıt: Gesamtkunstwerk)*, 121, 20–25.

Sözen, M., & Tanyeli, U. (2021). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Steinert, H. (2009). Culture Industry Cities: From Discipline to Exclusion, from Citizen to Tourist. *City*, 13(2–3), 278–291. <https://doi.org/10.1080/13604810902982243>

Sterner, G. (1982). *Art Nouveau: An Art of Transition-From Individualism to Mass Society*. New York: Barron's.

Stiftung Sammlung Kamm. (2019). Vorprojekt Sanatorium Purkersdorf 1903-1904. <https://stiftungsammlungkamm.ch/werk/hoffmann-josef-vorprojekt-sanatorium-purkersdorf/>

Strong, G. V. (1986). The Vienna Ringstrasse as Iconography: Socio-political History and Baukunst during the era of Franz Joseph I of Austria. *History of European Ideas*, 7(4), 377–388. [https://doi.org/10.1016/0191-6599\(86\)90049-5](https://doi.org/10.1016/0191-6599(86)90049-5)

Susicky, E. (2014). Erfüllen Bewohnern jeden Wunsch. <https://www.noen.at/purkersdorf/erfuellen-bewohnern-jeden-wunsch-purkersdorf-top-heimleitung-dumitrache-4461041>

Temel, R. (2021). *Otto Wagner'in Postsparkasse İç Mekân Tasarımının Viyana'da Modernizm, Sanat ve Endüstri Bağlamında İncelenmesi* (Danışman: Prof. Dr. Şule Pfeiffer-Taş) [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Atılım Üniversitesi.

Templ, S. (2009). Das Sanatorium Fürth in Wien. *David Jüdische Kulturzeitschrift*, 82, 63–65.

Thun-Hohenstein, C., Franz, R., Boeckl, M., & Witt-Döring, C. (2021). *Josef Hoffmann 1870–1956: Progress Through Beauty: The Guide to His Oeuvre*. Basel: Birkhäuser.

Thun-Hohenstein, K. (2012). *Josef Hoffmann - Sanatorium Purkersdorf (1904-1905)* [Yayımlanmamış Diploma Tezi]. Universität Wien.

Topp, L. (1997). An Architecture For Modern Nerves: Josef Hoffmann's Purkersdorf Sanatorium. *The Journal of the Society of Architectural Historians*, 56(4), 414–437. <https://doi.org/10.2307/991312>

Trachtenberg, M., & Hyman, I. (2003). *Architecture from Prehistory to Post-Modernism: The Western Tradition*. New Jersey: Prentice Hall.

Tragschitz, E. (2012). "Alma-A Show biz ans Ende. Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte. Stückanalyse auf topografische, historische und biografische Bezüge zwischen Alma Mahler-Werfel und den Spielorten." [Yayımlanmamış Diploma Tezi]. Universität Wien.

Triggs, O. L. (2009). *Arts & Crafts Movement*. New York: Parkstone Press International.

Trimmel, D. (2022). *Ein Dialog Über Zeit: Der Entwurf einer Umbaustrategie* [Yayımlanmamış Diploma Tezi]. Vienna University of Technology.

Tuğluoğlu, F. (2008). Cumhuriyetin İlk Döneminde Verem Mücadelesi ve Propaganda Faaliyetleri. *Yakın Dönem Türkiye Araştırmaları*, 13–14, 1–26.

Turani, A. (2020). *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

UNESCO-World Heritage Convention. (2009a). Stoclet House. <https://whc.unesco.org/en/list/1298/>

UNESCO-World Heritage Convention. (2009b). Stoclet House (Belgium). <http://whc.unesco.org/en/documents/114687>

Universitätsbibliothek Heidelberg. (2019). Ver sacrum: Mitteilungen der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs (1898-1903)-digitized. https://www.ub.uni-heidelberg.de/Englisch/helios/fachinfo/www/kunst/digilit/artjournals/ver_sacrum.html

Urbex Session. (2021). Wienerwald Sanatorium. <https://urbexsession.com/en/wienerwald-sanatorium/>

Vasilski, D. (2011). In Searching for the Roots of Minimalism in Architecture: Formal Silence of Adolf Loos. *Arhitektura i urbanizam*, 31, 16–34. <https://scindeks-clanci.ceon.rs/data/pdf/0354-6055/2011/0354-60551131016V.pdf>

Vidor, M. (2015-2016). *Il Sanatorio di Purkersdorf Come Metafora*. Dipartimento di Architettura, Costruzione, Conservazione, Corso di Storia dell'architettura 2, Università IUAV Venezia.

Villa Godi Malinverni. (2013). Villa Godi Malinverni. <https://www.villagodi.com/index.htm>

Wagner, O. (1988). *Modern Architecture: A Guidebook For His Students To This Field Of Art*. California: Getty Publications.

Wagner, O. (2020). *Modern Mimarlık, Büyük Kent ve Başka Yazılar* (Çev., A. Tümertekin & N. Ülner). İstanbul: Janus Yayıncılık. (1896)

Wagner, R. (1850). *Das Kunstwerk der Zukunft*. Leipzig: Verlag von Otto Wigand.

Warren, R. (2018). *Art Nouveau and the Classical Tradition*. New York: Bloomsbury Academic.

Web Gallery of Art. (2017). HOFFMANN, Josef. <https://www.wga.hu/frames-e.html?html/h/hoffmann1>

Widera, B. (2021). Colors Inspired by Nature Analyzed in Two Residential Buildings Designed by Victor Horta. *Arts*, 10(3), 1–44. <https://doi.org/https://doi.org/10.3390/arts10030060>

Wieber, S. (2011). Sculpting the Sanatorium: Nervous Bodies and Femmes Fragiles in Vienna 1900. *Women in German Yearbook*, 27, 58–86.

Wien Geschichte Wiki. (2021a). *Kunstschau*. <https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Kunstschau>

Wien Geschichte Wiki. (2021b). *Sanatorium Fürth*. https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Sanatorium_Fürth

Wien Geschichte Wiki. (2021c). *Sanatorium Luithlen*. https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Sanatorium_Luithlen

Wien Geschichte Wiki. (2021d). *Sanatorium Purkersdorf*. https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Sanatorium_Purkersdorf

Wien Geschichte Wiki. (2021e). *Wiener Sanatorium Dr. Anton Loew*. https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Wiener_Sanatorium_Dr._Anton_Loew

Wien Geschichte Wiki. (2022). Josef Hoffmann (Architekt). [https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Josef_Hoffmann_\(Architekt\)](https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Josef_Hoffmann_(Architekt))

Wien Museum-Online Sammlung. (tarih bilinmiyor). 8., Auerspergstraße 9 - Sanatorium Luithlen, Ansichtskarte. <https://sammlung.wienmuseum.at/en/object/1015393-8-auerspergstrasse-9-sanatorium-luithlen-ansichtskarte/>

Wien Museum. (2023). Otto Wagner Pavillon Karlsplatz. <https://www.wienmuseum.at/de/standorte/otto-wagner-pavillon-karlsplatz>

Wien und Wiener Wald. (1914). *Illustrierter Wegweiser durch die österreichischen Kurorte, Sommerfrischen und Winterstationen*, 7, 41–43. <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-plus?aid=wcs&datum=1914&pos=1&size=45&qid=4S2C0E2UFVH7J02INNFNDL7MCOMNMZ>

Wikipedia. (2022). Sanatorium Fürth. https://de.wikipedia.org/wiki/Sanatorium_Fürth

Wikipedia. (2023). Sanatorium Wienerwald. https://de.wikipedia.org/wiki/Sanatorium_Wienerwald

Witt-Döring, C. (2006). *Josef Hoffmann-Interiors 1902-1913: The Making of an Exhibition*. Munich: Prestel.

Witt-Döring, C. (2011). Der therapeutische Innenraum. İçinde S. Hackenschmidt & K. Engelhorn (Ed.), *Möbel als Medien: Beiträge zu einer Kulturgeschichte der Dinge* (ss. 155–160). Bielefeld: Transcript Verlag.

Wójcik, A. (2019). The Society For Polish Applied Art Versus The Vienna Workshops—An Attempt at Comparison. Stylistic Analogies in Furniture and Interior Design. *Rocznik Historii Sztuki*, 125–138. <https://doi.org/10.24425/rhs.2019.131203>

Yıldırım, L. (2011). Sanat - Zanaat Buluşması ve Wiener Werkstatte Tekstilleri. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(8), 105–122. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/192559>

Yılmaz, K. (2014). *Tarihsel Süreçte Sanatoryum -Heybeliada Devlet Sanatoryumu-* [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. Marmara Üniversitesi.

Yüksel, Z. İ. (2022). *Viyana Kafe Kültürünün Oluşumunda Thonet No:14 Sandalyenin Etkisi* (Danışman: Prof. Dr. Şule Pfeiffer-Taş) [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Atılım Üniversitesi.

