

MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ

FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

WALTER GROPIUS İLE ERWIN PISCATOR'UN
TOTALTHEATER PROJESİ'NDE
ELEŞTİREL BİR ARAÇ OLARAK
MİMARİ MEKANIN OLANAKLARI

DOKTORA TEZİ

Y. Mimar EFE DUYAN

MİMARLIK ANABİLİM DALI

MİMARLIK TARİHİ PROGRAMI

TEZ DANIŞMANI: YRD. DOÇ. DR. ELVAN GÖKÇE ERKMEN

2012

MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ

FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

WALTER GROPIUS İLE ERWIN PISCATOR'UN
TOTALTHEATER PROJESİ'NDE
ELEŞTİREL BİR ARAÇ OLARAK
MİMARİ MEKANIN OLANAKLARI

DOKTORA TEZİ

Y. Mimar EFE DUYAN

MİMARLIK ANABİLİM DALI

MİMARLIK TARİHİ PROGRAMI

TEZ DANIŞMANI: YRD. DOÇ. DR. ELVAN GÖKÇE ERKMEN

2012

Y. Mimar Efe DUYAN tarafından hazırlanan WALTER GROPIUS İLE ERWIN PISCATOR'UN TOTALTHEATER PROJESİ'NDE ELEŞTİREL BİR ARAÇ OLARAK MİMARİ MEKANIN OLANAKLARI adlı bu tezin DOKTORA tezi olarak uygun olduğunu onaylarım.


.....

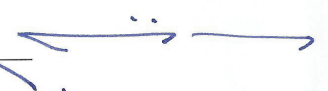
Tez Yöneticisi, Yrd. Doç. Dr. Elvan Gökçe Erkmen


Bu çalışma, jürimiz tarafından Mimarlık Anabilim Dalında
..... Doktora tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan: : 

Üye : Prof. Dr. Ayşe Antel 

Üye : Yrd. Doç. Dr. Aysegül Kuruç 

Üye : Doç. Dr. N. OĞUZ ÖZER 

Üye : Doç. Dr. Feride Önal 

İÇİNDEKİLER

ÖZET	xi
ÖNSÖZ	xiii
1.GİRİŞ	xiv
1.1. Amaç	xiv
1.2. Kapsam	xv
1.3. Yöntem	xviii
1.4. Kavramsal Çerçeve	xix
1.4.1. Üç Boyutluluk ve Somut İnsan Yaşantısı Bağlamında Mekan	xx
1.4.2. Mekanın İdeolojik İçeriği ve Yaşantı Pratikleri	xxiv
1.4.3. Mimari Mekan ve Mekanın Eleştireliliği	xxvi
2. WALTER GROPIUS VE ERWIN PISCATOR’UN YAŞADIKLARI DÖNEMDE EMPERYALİZMİN DOĞUŞU VE DEVRİMCİ HAREKETLER BAĞLAMINDA ALMANYA’NIN SİYASİ TARİHİ	1
2.1. II. Reich’in Kuruluşu ve İlk Yılları: 1870-1914	2
2.1.1. Almanya’nın Birleşmesi ve Bismarck Dönemi	2
2.1.2. I. Wilhelm’in Tahta Çıkışı	2
2.1.3. Sömürge İmparatorluğuna Doğru	3
2.1.4. Sosyal Demokrat Hareketin Yükselişi	4
2.1.5. Emperyalist Almanya’ya Geçiş Süreci	6
2.2. Almanya’da Emperyalizm Dönemi	6
2.2.1 “Güneşin Altında Yerimizi İstiyoruz”	6
2.2.2. Dış Politikada Yeni İttifaklar	6
2.2.3. İşçi Sınıfı Hareketi	7
2.2.4. Çin ve Güney Afrika’da Ayaklanmalar	9
2.2.5. İkinci Fas Krizi ve Balkan Savaşları	10
2.3. 1. Dünya Savaşı	10
2.4. Kasım Devrimi	12
2.4.1. Kasım 1918	13
2.4.2. Aralık 1918	14
2.4.3. Ocak 1919	15
2.5. Weimar Cumhuriyeti	16
2.5.1 Kriz Yılları (1919–1923)	16
2.5.2. Altın Yıllar (1924-1929)	19

2.5.3. Çöküş Dönemi ve Karşı Devrim (1930–1933)	21
2.5.3.1. Ekonomik Dengesizlik Dönemi	21
2.5.3.2. Nasyonal Sosyalist Hareketin Yükselişi	22
2.5.3.3. Hitler’in Başbakanlığı (1933)	22
2.6. Sonuç	23
3. DÖNEMİN ALMANYASI’NIN KÜLTÜR SANAT ORTAMI VE ELEŞTİREL EĞİLİMLER	24
3.1. Dönemin Kültür Sanat Ortamında Genel Çizgileriyle Eleştirel Eğilimler	24
3.1.1. Weimar Cumhuriyeti Sanat Ortamında Yansımaları Bağlamında Modern Sanatın Genel Nitelikleri	24
3.1.2. Weimar Cumhuriyeti’nde Plastik Sanatlar Alanındaki Eğilimler	25
3.1.2.1. Plastik Sanatlar Alanında Almanya’da Ekspresyonizmin Etkisi	25
3.1.2.2. Plastik Sanatlar Alanında Almanya’da Dadaizmin Etkisi	26
3.1.2.3. Yeni Nesnelcilik ve Alman Sanatının Siyasi Boyutu	27
3.1.3. Weimar Cumhuriyeti’nde Sanat Dallarının Çok Yönlü Genel Ortamı	27
3.1.4. Sonuç: Almanya’da Modern Sanat ve Düşüncenin Eleştirel Bir Mekanizma Olarak Genel Çerçevesi	30
3.2. Dönemin Mimarlık Ortamı ve Eleştirel Bir Bakış Açısından Mimari Üretim	32
3.2.1. Yeni Bir Çağın Koşulları ve Modern Mimarlığa Geçiş Süreci	32
3.2.1.1. Modern Teknolojiler	33
3.2.1.2. Modern Mimarlığın İlk Aşamaları Olarak Arts and Crafts ve Art Nouveau	33
3.2.1.3. Endsütri Devrimi Sonrası Yeni Kentsel Mimari	34
3.2.1.4. Raumplan, Wright ve Loos	36
3.2.2. I. Dünya Savaşı’ndan 1928’e Kadar Modern Mimarlık	37
3.2.2.1. Sadelik, İşlevsellik ve Zamana Özgülük	38
3.2.2.2. Modern Mimarlığın Siyasi Boyutu	39
3.2.3. Modern Mimarlığın Diyalektiği: Tasarımda Öznellik ve Nesnellik	40
3.2.4. Modern Mimarlığın Kurumsallaşması	43
3.2.4.1. İşlevsellik İlkesinin Çeşitli Yorumları	44
3.2.4.2. 1920’ler Mimarlığının Evreleri	46
3.2.4.3. Kurumsallaşma: Weissenhof ve CIAM	47
3.2.5. Sonuç: Modern Mimarlığın Eleştirelilik Zemini	47

3.3. 1920'ler Almanyası'nda Mimarlık ve Ürün Vermiş Mimarların Eleştirel Yaklaşımları	48
3.3.1. Almanya'da Mimarlık Ortamı	48
3.3.1.1 19'uncu Yüzyıl Sonu ve 20'nci Yüzyıl Başında Almanya'da Mimarlık	49
3.3.1.2. Deutscher Werkbund'un Kurulması	49
3.3.1.3. 1920'lerde Alman Mimarlığında Politik Dönüşümler	50
3.3.2. 1920'lerde Modern Alman Mimarlarının Üretimlerinde Eleştirel Yaklaşımlar	50
3.3.2.1. Peter Behrens	51
3.3.2.2. Mies van der Rohe	52
3.3.2.3. Bruno Taut	53
3.3.2.4. Erich Mendelsohn	54
3.3.3. Sonuç	55
3.4. Dönemin Tiyatro Ortamı ve Üretimi	57
3.4.1. Çağdaş Sahnenin Temelleri ve Tiyatroda Yenilikçi Yönetmen ve Sahne Tasarımcıları	57
3.4.1.1. Richard Wagner	57
3.4.1.2. Adolphe Appia	58
3.4.1.3. Gordon Craig	59
3.4.1.4. Yönetmenin Ortaya Çıkışı ve Saxe-Meiningen Dükü	59
3.4.1.5. Konstantin Stanislavski	60
3.4.1.6. Max Reinhardt	60
3.4.2. Tiyatroda Avangart Akımlar	60
3.4.2.1. Rus Konstrüktivizmi ve Meyerhold	61
3.4.2.2. İtalyan Fütürizmi	61
3.4.2.3. Dada ve Gerçeküstücülük	62
3.4.2.4. Alman Ekspresyonizmi	62
3.4.2.5. Bauhaus	62
3.4.3. 1920'lerde Almanya'da Tiyatro ve Tiyatronun Politik Boyutları	63
3.4.4. Sonuç	65
4. WALTER GROPIUS VE ERWIN PISCATOR'UN YAŞAMLARI, ÇALIŞMALARI VE KURAMSAL BAKIŞ AÇILARI	67
4.1. Walter Gropius'un Yaşamı, Çalışmaları ve Kuramsal Bakış Açısı	67

4.1.1. Gropius'un Yaşamı	67
4.1.1.1. 1883-1910: Gropius'un Gençliği, Eğitimi ve İlk Tasarımları	67
4.1.1.2. 1910-1919: Werkbund Sergisi ve I. Dünya Savaşı	69
4.1.1.3. Bauhaus Yılları ve Berlin'de Serbest Mimarlık	72
4.1.1.4. Bauhaus'dan Ayrılışı ve Göçmenlik Yılları	77
4.1.2. Gropius'un Mimari Üretimi	78
4.1.2.1 İlk Çalışmalarından Weimar Cumhuriyeti'ne Kadar Ürettiği Çalışmalar	78
4.1.2.2. Weimar Cumhuriyeti'nin Kuruluşundan Totaltheater'e Kadar Ürettiği Çalışmalar	79
4.1.2.3. Totaltheater'in Tasarımından Sonraki Çalışmaları	82
4.1.3 Gropius'un Totaltheater Projesi Öncesinde Tasarım Anlayışı	83
4.1.4. Sonuç	84
4.2. Erwin Piscator'un Yaşamı, Ürünleri ve Kuramsal Bakış Açısı	86
4.2.1. 1893-1919: Erwin Piscator'un Gençlik Dönemi	86
4.2.1.1. İlk Tiyatro Deneyimleri ve Eğitimi	86
4.2.1.2. I. Dünya Savaşı ve Sosyalizmle Tanışması	86
4.2.1.3. Dadaist Çevrelerle Tanışması ve Sanata Yeni Bakış Açısı	87
4.2.2. 1919-1924: Tiyatro Alanında İlk Çalışmalar	87
4.2.2.1. Piscator'un Tiyatro Anlayışının İlk İzleri	87
4.2.2.2. Politik Tiyatro	88
4.2.3. 1924-1927: Piscator'un Rejisör Olarak İlk Özgün Ürünleri ve Volksbühne Deneyimi	89
4.2.3.1. Politik Tiyatroda Yeni Teknikler	89
4.2.3.2. Volksbühne'den Ayrılışı	92
4.2.4. Piscator'un Kendi Kumpanyasını Kurma Aşamasında Totaltheater Projesi	93
4.2.4.1. Totaltheater Önerisinin Ortaya Çıkışı	93
4.2.4.2. Totaltheater'in Piscator'un Tiyatro Anlayışıyla İlişkisi	94
4.2.5. 1927-1931: Piscatorbühne Deneyimi	94
4.2.5.1. I. Piscator Sahnesi	95
4.2.5.2. II. Piscator Sahnesi	96
4.2.5.3. III. Piscator Sahnesi	96
4.2.6. Weimar Cumhuriyeti'nden Ayrılışı Sonrası	97

4.2.7. Sonuç	98
5. TOTALTHEATER	100
5.1. Yeni Sahne Arayışları	100
5.1.1. Avangart Akımların Yeni Sahneleme Yöntemleri	101
5.1.2. Çerçeve Sahneye Alternatif Arayışları	103
5.1.3. Yeni Bir Sahne Önerisi Olarak Totaltheater Projesi	104
5.2. Totaltheater'in Tasarlanma Süreci	105
5.3. Totaltheater Seyircisinin Sınıfsal Profili ve Yer Seçimi	108
5.4. Bütünsel Mekan	108
5.5. Sahnenin Hareketi	109
5.5.1. Çerçeve Sahne Konumu	109
5.5.2. Ön Sahne	111
5.5.3. Sahne ve Oturma Düzeni	111
5.5.4. Mekanın Bir Teatral Araç Olarak Kullanımı	112
5.6. Dış Cephe ve Kentle Kurulan İlişki	113
5.7. İç Mekan	114
5.8. Ek Mekanlar	115
5.9. Projeksiyon	115
5.10. İzleyici	116
5.11. Sonuç: Totaltheater'in Mekansal Niteliklerinin Ürettiği Farklılıklar	118
6. SONUÇ	120
KAYNAKLAR	128
EK A: WALTER GROPIUS'UN TOTALTHEATER PROJESİ İÇİN ALMAN PATENT ENSTİTÜSÜ'NE BAŞVURU BELGELERİ	137
EK B: WALTER GROPIUS'UN MİMARLIK OFİSİNDE TOTALTHEATER'E İLİŞKİN YAPILMIŞ ESKİZ VE ÇİZİMLER	145
ÖZGEÇMİŞ	194

Şekil Listesi

Şekil 2.1. 1848 yılında Alman Prenslikleri	1
Şekil 2.2. W. Hauschild, Sigurd'un Zaferi (1882)	3
Şekil 2.3. 19'uncu Yüzyıl'da Afrika'yı "keşfetmiş" Alman kaşifler	3
Şekil 2.4. Versailles Sarayı'nda Birleşik Almanya'nın kuruluşu.	4
Şekil 2.5. Carl Zeiss Fabrikalarında 19'uncu Yüzyıl'ın sonlarında astronomi gereçleri üretimi.	5
Şekil 2.6. AEG'nin Berlin'deki fabrikasının neogotik girişi	7
Şekil 2.7. Gotha Konferansı'nın broşürü, 1875	7
Şekil 2.8. 1. Dünya Savaşı öncesinde Almanya	8
Şekil 2.9. Otto Lilienthal, 1896 yılında uçuş denemeleri sırasında.	9
Şekil 2.10. Modern endüstrinin gündelik yaşamın dönüşümüne etkileri.	9
Şekil 2.11. Almanya'da savaşın coşkuyla karşılanması.	11
Şekil 2.12. 1. Dünya Savaşı'nın getirdiği yıkım	11
Şekil 2.13. Berlin'deki çatışmalar sırasında.	14
Şekil 2.14. Kasım Devrimi sırasında Berlin'deki çatışmalar.	15
Şekil 2.15. Kasım devrimini tetikleyen gösteriler sırasında Kiel, 1918.	16
Şekil 2.16. Mart 1919, Berlin'de infaz edilmiş devrimciler.	17
Şekil 2.17. Arbeitsrat für Kunst'un (Sanatçı Sovyetleri) bir afişi.	18
Şekil 2.18. 9 Kasım 1918'de Philipp Scheideman'nın bir konuşması	19
Şekil 2.19. Enflasyon döneminde not defteri olarak kullanılan banknotlar	20
Şekil 2.20. I. Dünya Savaşı sonrasında Almanya	21
Şekil 3.1. Ernst Ludwig Kirchner'in Berlin Sokağı adlı tablosu, 1913.	26
Şekil 3.2. Georg Grosz'un, 1928 tarihli Ajitator adlı tablosu	26
Şekil 3.3. Erich Maria Remarque, Batı Cephesi'nde Yeni Bir Şey Yok, 1929, ilk baskı.	28
Şekil 3.4. Bertolt Brecht'in Üç Kuruşluk Operası'nın ilk baskısı	28
Şekil 3.5. Viktor Horta, Hotel Aubecq	34
Şekil 3.6. Henry van de Velde, Folkswang Müzesi	34
Şekil 3.7. Tony Garnier, Endüstri Kenti	35
Şekil 3.8. Frank Lloyd Wright, Larkin	35
Şekil 3.9. August Perret, Apartman	35
Şekil 3.10. Louis Sullivan, Carson Binası	36
Şekil 3.11. Otto Wagner, Postsparkasse	36

Şekil 3.12. Josej Maria Olbrich, Evlendirme Dairesi Kulesi	37
Şekil 3.13. Antoni Gaudi, Casa Batlio	37
Şekil 3.14. C.R. Mackintosh, Glasgow Sanat Okulu	38
Şekil 3.15. Adolf Loos, Steiner Evi	38
Şekil 3.16. Rudolf Steiner, Goethenaum	39
Şekil 3.17. Walter Gropius, Fagus Ayakkabı Kalıbı Fabrikası	39
Şekil 3.18. Bruno Taut, Cam Ev	40
Şekil 3.19. Antonio Sant'Elia, La Citta Futurista	40
Şekil 3.20. J.J.P. Oud, İşçi Konutları	41
Şekil 3.21. Hans Poelzig, Büyük Tiyatro Salonu	41
Şekil 3.22. Mies van der Rohe, Friedrichstrasse'de Gökdelen	41
Şekil 3.23. Vladimir Tatlin, III. Enternasyonel anıtı	42
Şekil 3.24. Hans Finsterlin'in ütöpik tasarımlarından	42
Şekil 3.25. Erich Mendelsohn, Einstein Kulesi	43
Şekil 3.26. Le Corbusier, Ozenfant Evi	43
Şekil 3.27. Hugo Haering, Gut Garkau Çiftliği	43
Şekil 3.28. Gerrit Rietveld, Truus Schröder-Schraeder, Schröder Evi	43
Şekil 3.29. Victor Bourgeois, La Cite moderne	44
Şekil 3.30. Walter Gropius, Bauhaus Okulu	44
Şekil 3.31. Mies van der Rohe, Almanya Pavyonu	45
Şekil 3.32. Le Corbusier, Villa Savoi	46
Şekil 3.33. Wagner'in yönlendirmeleriyle inşa edilmiş Beyrut Festival Tiyatrosu, 1876	58
Şekil 3.34. Appia'dan bir Wagner draması tasarımı	59
Şekil 3.35. Craig'in Hamlet oyununa yaptığı sahne tasarımları için bir çizim	59
Şekil 3.36. Meyerhold'un Muhteşem Boynuzlu oyunu için tasarladığı konstrüktivist sahne	63
Şekil 3.37. Bauhaus'da tiyatro sahnelemelerinden bir örnek: Oskar Schlemmer'in Triadic Ballet'i	63
Şekil 3.38. Berlin'de Volksbühne'nin sahnesi	64
Şekil 4.1. Walter Gropius, 1922	67
Şekil 4.2. Fagus Ayakkabı Kalıbı Fabrikası	78
Şekil 4.3. 1914 Werkbund Sergisi için örnek fabrika tasarımı	79
Şekil 4.4. Sommerfeld Evi	80

Şekil 4.6. Chicago Tribune Binası Yarışma Projesi	80
Şekil 4.7. Jena Tiyatrosu Restorasyonu	80
Şekil 4.5. Uluslararası Felsefe Akademisi	80
Şekil 4.8. Bauhaus Dessau	82
Şekil 4.9. Bauhaus, Öğretim Üyesi Konutları	82
Şekil 4.10. Piscator'un Bayraklar başlıklı oyunu	90
Şekil 4.11. Piscator'un "Hay Allah! Yaşıyoruz" oyununun sahne taslağı	96
Şekil 4.12. Piscator'un büyük ilgi görmüş Politik Tiyatro kitabının tanıtımı	96
Şekil 5.1. Yevgeny Vakhtangov yönetiminde 1921'de Rusya'da sergilenen Turandot için, Igor Nivinsky tarafından tasarlanmış pre-konstrüktivist, kübo-fütürist sahne.	100
Şekil 5.2. Meyerhold'un Hamam adlı oyunu için 1930'da tasarlanmış olan sahne.	100
Şekil 5.3. Oscar Schlemmer'in Figürlerin Dansı	101
Şekil 5.4. Lux Feininger'in çekimiyle Bauhuas tiyatrosunda bir sahneleme	101
Şekil 5.5. Oscar Schlemmer'in Üçlü Bale'si	101
Şekil 5.6. Friedrich Kiesler'in Railwaytheater	102
Şekil 5.7. Farkas Molnar'ın U-Tiyatrosu	102
Şekil 5.8. Friedrich Kiesler'in Trenyolu Tiyatrosu	102
Şekil 5.9. Totaltheater'in aksonometrik dış görünüşü	105
Şekil 5.10. Totaltheater'in plan ve kesiti	105
Şekil 5.11. Totaltheater'in aksonometrik dış görünüşü	106
Arena konumu	107
Amfi tiyatro konumu	107
Çerçeve sahne konumu	107
Şekil 5.12. Üç temel konumda Totaltheater'in sahneleri	107
Şekil 5.13. Totaltheater'in üç boyutlu eskizi	109
Şekil 5.14. Totaltheater'in Stuttgart Teknik Üniversitesi'nde yapılmış maketi	110
Şekil 5.15. Totaltheater'in Münih Teknik Üniversitesi'nde yapılmış maketi	111
Şekil B.1. ve Şekil B.2. Walter Gropius'un mimarlık ofisinde yapılmış Totaltheater'in genel yerleşim planı eskizleri	146
Şekil B.3. ve Şekil B.4. Genel yerleşim planı eskizleri	147
Şekil B.5. ve Şekil B.6. Genel yerleşim planı ve kesiti eskizleri	148
Şekil B.7. ve Şekil B.8. Sahne eskizleri	149

Şekil B.9. ve Şekil B.10. Sahne eskizleri	150
Şekil B.11. Genel Yerleşim Planı Eskizi	151
Şekil B.12. ve Şekil B.13. Genel kesit eskizleri	152
Şekil B.14 ve Şekil B.15 Genel yerleşim planı eskizleri ve üç boyutlu taslak çizimler	153
Şekil B.16. ve Şekil B.17. Perspektif eskizleri	154
Şekil B.18. ve Şekil B.19. Perspektif eskizleri	155
Şekil B.20. ve Şekil B.21. Perspektif eskizleri	156
Şekil B.22. ve Şekil B.23. Perspektif eskizi ve plan	157
Şekil B.24., Şekil B.25., Şekil B.26. ve Şekil B.27. Plan eskizleri	158
Şekil B.28. ve Şekil B.29. Üst örtü kesit eskizleri	159
Şekil B.30., Şekil B.31 ve Şekil B.32. Üst örtü plan ve kesit eskizleri	160
Şekil B.33. ve Şekil B.34. Üst örtü plan ve kesit eskizleri	161
Şekil B.35., Şekil B.36. Şekil B.37. ve Şekil B.38. Üç boyutlu üst örtü eskizleri	162
Şekil B.39. ve Şekil B.40. Plan Eskizleri	163
Şekil B.41. ve Şekil B.42. Sahne odaklı plan eskizleri	164
Şekil B.43. ve Şekil B.44. Sahne arkası kesit eskizleri	165
Şekil B.45. ve Şekil B.46. Sahne arkası kesit ve plan eskizleri	166
Şekil B.47. ve Şekil B.48. Kesit ve görünüş eskizleri	167
Şekil B.49. ve Şekil B.50. Kesit eskizleri	168
Şekil B.51. ve Şekil B.52. Üst örtü plan ve kesit eskizleri	169
Şekil B.53. ve Şekil B.54. Üst örtü plan eskizleri	170
Şekil B.55. ve Şekil B.56. Üst örtü plan ve kesit eskizleri	171
Şekil B.57, Şekil B.58 ve Şekil B.59 Üst örtü plan eskizleri	172
Şekil B.60, Şekil B.61 ve Şekil B.62. Üst örtü plan ve kesit eskizleri	173
Şekil B.63 ve Şekil B.64. Üst örtü plan ve kesit eskizleri	174
Şekil B.65., Şekil B.66. ve Şekil B.67. Sahne plan eskizleri ve perspektif çizimi	175
Şekil B.68. ve Şekil B.69. Sahne plan ve kesit eskizleri	176
Şekil B.70., Şekil B.71. ve Şekil B.72. Sahne plan ve kesit eskizleri	177
Şekil B.73., Şekil B.74. ve Şekil B.75. Aksonometrik çizimler	178
Şekil B.76. Aksonometrik çizim	179
Şekil B.77. ve Şekil B.78. Plan ve kesit eskizleri	180

Şekil B.79. ve Şekil B.80. Plan eskizleri	181
Şekil B.81. Plan eskizi	182
Şekil B.82. ve Şekil B.83. Plan eskizleri	183
Şekil B.84. ve Şekil B.85. Plan eskizi ve aksonometrik çizim	184
Şekil B.86. ve Şekil B.87. Plan eskizleri	185
Şekil B.88. ve Şekil B.89. Plan eskizleri	186
Şekil B.90. ve Şekil B.91. Kesit eskizleri	187
Şekil B.92. ve Şekil B.93. Plan eskizleri	188
Şekil B.94. ve Şekil B.95. Perspektif çizimi ve maket fotoğrafı	189
Şekil B.96. Siyah üzerine beyaz aksonometrik çizim	190
Şekil B.97. ve Şekil B.98. Maket fotoğrafı	191
Şekil B.99, Şekil B.100. ve Şekil B.101. Maket fotoğrafları	192
Şekil B.102. ve Şekil B.103. Kesit ve plan çizimi	193

ÖZET

Mimari nesnenin, bir eleştiri aracı olabilme ve bireyin imgeleminde eleştirel bir etkinliği tetikleme olasılığı tezin temel tartışma konusudur. Totaltheater Projesi'nin tasarımımda tiyatrunun verili icra biçimlerine ilişkin ciddi bir muhalefetin gözlemlenmesi ve bunun belirgin bir şekilde dışavurulması, projeyi eleştirel edim kavramının billurlaştığı bir çalışma haline getirmektedir. Bu eleştirel yaklaşım sonucunda, önceden verilmiş bir mimari izlencenin üç boyutlu ifadesinin ötesinde, muhalif bir manifesto olarak da adlandırılması mümkün olan bir tasarım ortaya çıkmıştır. Bu durum Totaltheater'i tekil mimari nesnenin eleştirel anlamlar içirme gizilgücü açısından modern mimarlık bağlamında farklı bir konuma çekmektedir. Projenin tasarlandığı dönemin siyasi tarihi, kültür ve sanat ortamı, Walter Gropius ile Erwin Piscator'un yaşamı ve çalışmalarının yanı sıra eleştirelilik kavramının kuramsal bir açıdan doğuracağı sonuçlar da tezin gündeme getireceği tartışmalar arasında yer almaktadır.

SUMMARY

The possibility of architectural object's being a tool for criticism and triggering a critical action in one's mind is the main discussion point of this thesis. The fact that Totaltheater Project shows a serious opposition about the given ways of performing plays and that the main purpose of this project is to express this opposition, makes the project an example where the concept of the critical space crystallizes as a part of this theoretical discussion. As a result of this approach, it emerges as a critical manifestation, beyond being a previously-given architectural programme's three dimensional expression. This feature of Totaltheater Project, in the sense of modern architecture, brings it to a different position in terms of the possibility of the project's conveying the critical meanings. Besides the political, artistic and cultural atmosphere of the period and the lives and the works of Walter Gropius and Erwin Piscator; the critical meaning load that Totaltheater has taken over and the results it will cause in the theoretical frame will also be discussed in the thesis.

ÖNSÖZ

Uzun ve yorucu bir çalışma oldu; bir o kadar da güzel. Sanatın eleştirel işlevi yıllardır dikkatimi çeken ve üzerine epey miktarda yazdığım bir konuydu. Mimarlık, eğer sanatsa, eleştirel bir işlevi de olabilmeli, diye düşünüyordum. Ama nasıl? Bu çalışmaya, bir soruya yanıt bulmak için başlandı, pek çok yeni soru ortaya çıkmış oldu.

Tez yazımı sırasında Berlin’de geçirdiğim sürede bana destek olan tüm arkadaşlarıma ve Mimar Sinan Üniversitesi’nden mesai arkadaşlarıma teşekkür ediyorum. Oda arkadaşlarım Ceren ve Özge’nin bana gösterdikleri sabır olmasa herhalde tezi yazmaya fırsat bile bulamazdım. Başta Bülent Özer olmak üzere, Ebru Özeke Tökmeci, Ela Güngören, Alp Sunalp, Kurtul Erkmen ve Haydar Dişbudak mimarlık tarihi konusunda ufkumun açılmasını sağladılar. Gevher Gökçe Acar, Ayşegül Kuruç ve Aylâ Fatma Antel, tez süresince bana her türlü desteği vermekten çekinmediler. Tez danışmanım Elvan Gökçe Erkmen, her anımda yanımdaydı ve bana gerçekten çok şey öğretti.

Sevgili arkadaşlarım Cansu, Fatih, Kaya, Levent, Barkan, Aysun, Baran ve Özgür’ün akademik olarak değilse de ne kadar büyük bir katkı yaptıklarını rahatlıkla görebiliyorum; müteşekkirim.

Ayşegül yalnızca düzeltilerimi yapmakla kalmadı, bütün nazımı hiç şikayet etmeden çekti. Onsuz olamazdı.

Bu metnin tamamlanması Nil’i ve Damla’yı biraz olsun mutlu ederse, tüm çabaya değmiş olacak. Turgay ve Sevinç, tezi yazdığım dönemin önemli bir kısmında bizimleydiler, çok şanslıyım.

1.GİRİŞ

1920'lerin Altın Yıllar olarak adlandırılan Weimar Cumhuriyeti kültürü, modern sanatın gelişim sürecinin önemli halkalarından birini oluşturur. Modern sanatların yeni biçim evreni ve sanat anlayışı, bu dönemde devrimci süreçlerden etkilenecek siyasete olan ilgisi artmış bir sanatçı figürünün müdahaleleriyle karşılaşır. Totaltheater Projesi (1927), modern sanatın siyasi bilinçle bir araya gelerek oluşturduğu çok boyutlu yeni zemini simgeleyen çalışmaların başında gelir. Bauhaus'un kurucusu Walter Gropius ve Epik tiyatronun öncülerinden tiyatro yönetmeni Erwin Piscator tarafından tasarlanmış ancak koşulların uygun olmaması nedeniyle inşa edilememiş Totaltheater, yeni tiyatronun mabedi olarak modern mimarlığın erdemlerini dile getirmeyi ve yeni bir sanatsal bireşimin (hem sanatla siyasetin, hem de farklı sanat dallarının kendi aralarında) sözcülüğü görevini üstelenmeyi amaçlamaktaydı. Dönemin genel geçer tiyatro anlayışına karşı yeni bir tiyatronun icra biçimlerine yönelik kurgulanmış hareketli sahnesi, üç önemli tarihsel kök örneğe birden (arena, amfi ve çerçeve sahne biçimlerine) dönüşebilmesiyle hem mimari açıdan hem de tiyatro açısından yeni anlamlar taşımaktadır. Simgelediği yenilikçi sanatın mekansal olarak da sözcülüğünü yapabilme olasılığı, Totaltheater'in eleştirel bir edim olarak gizil işlevini imlemektedir.

Bu çalışma, mimarlığın ve tiyatro sahnesinin tarihçeleri açısından Totaltheater'in açtığı yeni zemine dikkat çekerek, işlevsel olarak içerdiği bu farklılığın mekansal ifadesi sayesinde mimari mekanın taşıdığı eleştirel anlamları gündemine alacaktır.

1.1. AMAÇ

Çalışmanın temel amacı, mimari nesnenin bir eleştiri işlevi taşımasının olanaklarını Walter Gropius ile Erwin Piscator'un Totaltheater Projesi ekseninde tartışmaktır. Mimari mekanın eleştirel anlamlar yüklenebileceği bir tanımının olasılığı Totaltheater Projesi'nin tarihçesi ve özellikleri bağlamında somutlanacak bir kavramsal çerçevede ele alınacaktır.

Mimarlığın modern dünyada geçirdiği kapsamlı dönüşümün sonuçlarından biri olarak ortaya çıkan Totaltheater Projesi, dönemindeki tiyatro sahnesi örneklerine göre önemli farklılıklar içerir. Bu farklılaşma tasarımın bilinçli bir çıktısı ve mekanın öncelikli bir niteliği olarak, Totaltheater Projesi'nde mekanın eleştirel anlamlar yüklenebilme gizilgücüne ilişkin tartışmanın zeminini oluşturur.

Bu çalışmada eleştirelilik kavramı ve eleştirel bir edim olarak mimarlık, tarihsel çalışmaların ve tasarımın bir olası çıkış noktası olarak gündemde tutulacaktır. Bir sanat ürününün dünyayı kavrayışındaki sorgulama payı olarak eleştirelilik kavramı, mimari mekanın bir gizilgücü ve mimari mekan yoluyla var olabilen bir etkileşim biçimi olarak ele alınacak. Bu bağlamda klasik anlamıyla bir mekanın mimari eleştirisi değil, mekanın sunduğu yaşantı olanakları yoluyla imgelemde tetiklediği eleştirel anlar önem taşıyacak. Bu nedenle nirengi noktası mimarlığın aktörlerinin politik duruşları yerine, mimari nesnenin eleştirel boyutları olacaktır. Mimar öznenin siyasi tavır ve eylemliliğinin tasarımlarına etkisi genel bir çerçevede ele alınacak ve mekansal bir nitelik olarak tekil eleştirel edime odaklanılarak tasarlanmış nesnenin kendisi gündeme getirilecektir.

Bu sorunsalın çevresinde modern mimarlığın içinde taşıdığı farklı özelliklerin vurgulanması, mimarlık tarihyazımı için yeni olanakların ortaya konulması ve mimarlık düşüncesinin konuyla bağlantılı kavram dağarcığı eleştirelilik bağlamında değerlendirilmesi çalışmanın diğer amaçları arasında sayılabilir.

1.2. KAPSAM

Tezin giriş bölümünde öncelikle bir eleştiri aracı olarak mekan ve eleştirel bir edim olarak mimarlık kavramları tartışılacak. Totaltheater'in içine doğduğu koşulları resmetmek amacıyla, Erwin Piscator ve Walter Gropius'un yaşadığı dönemlerin siyasi tarihi ve dönemin Almanyası'nın kültür sanat ortamı gündeme getirilecek. Kültür sanat ortamının genel özelliklerine ek olarak, eleştirel boyutları ön plana çıkacak şekilde modern mimarlık ve tiyatronun gelişim süreçleri konu edilecek. Bunun ardından projenin tasarımcıları Walter Gropius ve Erwin Piscator'un yaşamları, çalışmaları ve kuramsal bakış açıları ele alınarak, mimari ve teatral üretimlerinin 1920'lerde geldiği noktaya dikkat çekilecek. Eleştirel bir araç olarak mekansal potansiyelin billurlaştığı bir çalışma olarak Totaltheater Projesi'nin mekansal özellikleriyse en son bölümde incelenecek.

Alman emperyalizminin ortaya çıkış süreci olarak tanımlanabilecek II. Reich (II. İmparatorluk) döneminde, uluslararası ticaret ve siyasette atılan adımlara paralel olarak Alman ürünlerinde özgün bir biçim dili arayışı temel bir kültürel eksen olarak belirir. I. Dünya Savaşı sonrasında görece demokratik Weimar Cumhuriyeti ise, sosyalist ideallerin modernist sanatçılar üzerinde etkili olduğu bir zaman dilimidir. Modern

mimarlık ve sanatın muhalif bir dünya görüşüyle iç içe geçerek, genel bir yaygınlık kazandığı özel bir dönem olarak Weimar Cumhuriyeti'nin kültür ortamı, aynı zamanda Totaltheater'in ortaya çıkmasını sağlayan ipuçlarını da barındırmaktadır. Çağın siyasi koşullarını resmetmek amacıyla, 1871'de Alman Prenslüklerinin birleşerek oluşturduğu II. Reich dönemiyle Nazi iktidarının Weimar Cumhuriyeti'nin yerini aldığı 1933 yılı arasındaki zaman dilimi özetlenecek.

Bir sonraki bölümde Alman emperyalizmi ile devrimci hareketin dengesi üzerine kurulmuş Weimar Cumhuriyeti'nin kültür sanat ortamı ayrıntılı olarak ele alınacak. Bununla birlikte modern mimarlık ve tiyatronun çeşitli odak noktaları, Totaltheater'in tasarımında oynadıkları rollerin ağırlıkları oranında özetlenecek. Totaltheater'in ele alınacağı kuramsal çerçevenin merkez noktası olarak eleştirelilik kavramı, bu tarihsel okumanın da iskeletini oluşturacak. Modern mimarlığın ve sanatın heterojen gövdesi, Totaltheater Projesi'nde de karşılaşılan nitelikleriyle ele alınacak. Benzer şekilde sanat akımlarının ve aktörlerin politik duruşları da yalnızca tekil sanat ürünüyle doğrudan bağlantılı oldukları yerlerde gündeme getirilecek.

Walter Gropius ve Erwin Piscator, Totaltheater Projesi öncesinde hem modern mimarlık ve tiyatronun gelişim süreçlerine önemli katkılarda bulunmuş, hem de Weimar Cumhuriyeti'nin önemli kültürel figürleri arasında yer almışlardır. Totaltheater, tasarımcıları Gropius ve Piscator'un kendi kuramları açısından en bütünlüklü çalışmalarından biri olarak yorumlanabilir. Mimari bir yapı olarak, hem Piscator'un tiyatro anlayışının, hem de Gropius'un mimarlık anlayışının pek çok açıdan somut karşılığını oluşturur. Totaltheater aynı zamanda, dönemin verili tiyatro ve mimarlık eğilimlerine yönelik eleştirel bir manifesto özelliğine de sahiptir. Bu nedenlerle Gropius ve Piscator'un Totaltheater'i tasarladıkları 1927 yılına kadarki yaşamları, üretimleri ve kuramsal çerçeveleri ayrı birer bölüm olarak ele alınacaktır.

Siyasi ve kültürel arka planın ve tasarımcılarının sanatsal birikiminin ışığında, mimari mekanın eleştirel bir araç olarak değerlendirilmesi tartışmasının merkezi olarak Totaltheater Projesi, mekansal özellikleri ve ortaya çıkış süreciyle ayrıntılı olarak ele alınacak. Sonuç olarak mimari nesnenin yüklenmesi olası eleştirel anlamların kuramsal çerçevesini oluşturmak amacıyla, Totaltheater'in mekansal özellikleri değerlendirilecek ve eleştirel bir araç olarak mimari mekan kavramı yeni tartışmalar ve çalışmalar açısından bir ipucu olarak adlandırılacak.

Araştırma sürecinde Walter Gropius ve Erwin Piscator'un tüm kitapları, dergi yazıları

ve mektupları taranmış olup, Totaltheater'den bahsettikleri pasajlara dair özel bir derleme Kaynakça bölümünde yer alacaktır. Mimarlık tarihinde Totaltheater'e değinen parçaların taranması sonucunda elde edilmiş kaynak listesi ise genel kaynakçanın içinde verilecektir.

Totaltheater Projesi, gerçekleştirilmemiş olmakla birlikte gerçekleşeceği varsayımıyla tasarlanmış ve ayrıntılandırılmış bir tasarımdır. Çıkış noktası itibariyle gerçekleştirilmesi amaçlanmamış ütopyik çalışmalarda gözlemlenebilecek, projenin fiziksel varlığını önceleyen genel bir sanatsal ve toplumsal ufka sahip değildir. Bu nedenle Gropius'un çalışmaları arasında özgünlüğü teslim edilmiş ancak gerçekleştirilmiş diğer tasarımları gibi üzerinde ayrıntıyla durulmamıştır. Aşağıda bir listesi verilmiş olan metinler, Stefan Woll'un metni dışında, Totaltheater üzerine bir kaç sayfadan fazla bir incelemeye yer vermezler. Woll'un çalışması, doğrudan Totaltheater üzerine yapılmış yegane çalışma durumundadır ve projeyi temel olarak sanatla tekniğin ilişkisi bağlamında değerlendirir. Bu tezin amacıysa Totaltheater'in eleştirelilik bağlamında içerdiği gizil ufku değerlendirmek olacaktır.

Kaynakçada ayrıca yer verilen aşağıdaki metinler doğrudan Totaltheater üzerine pasajlar içeren çalışmalardır: Argan, G.C., (1983), **Gropius und das Bauhaus**; Berdini, P. (1984), **Walter Gropius**, Verlag für Architektur; Busignani, A., (1972), **Gropius-Gestalter Unserer Zeit**; Fitch, J.M. (1960), Walter Gropius; Gideon, S., (1954), **Walter Gropius: Mensch und Werk**; Gropius, I. (ed.), (1971), **Walter Gropius-Bauten und Projekte**; Isaacs, R.R., (1983), **Walter Gropius. Der Mensch und sein Werk**; Nerdinger, W., (1985), **Walter Gropius**; Nerdinger, W.(ed.), (1990), **The Walter Gropius Archive**; Preisich, G., (1982), **Walter Gropius**; Probst, H.-Schaedlich, C., (1986), **Walter Gropius: Der Arkitekt un der Paedagoge**; Woll, S., (1984), **Das Totaltheater: ein Projekt von Walter Gropius und Erwin Piscator**.

2011 Ocak-Temmuz aylarında başta Berlin olmak üzere yurtdışında yapılmış kütüphane araştırmaları, görüşmeler ve **Alman Patent Enstisüsü, Berlin BHA Bauhaus Arşivi, BRM-GA Busch-Reisinger Müzesi, Harvard Üniversitesi Gropius Arşivi** arşivlerinde yapılmış taramalar sonucu oluşturulmuş kaynakçanın yanı sıra Ekler bölümünde çeşitli belgelere de yer verilmiştir. Walter Gropius'un Totaltheater'e ilişkin yapmış olduğu patent başvurusunun belgelerine ve Gropius'un ofisinde çizilmiş ilgili tüm çizimlere ulaşılmış ve bu belgeler metnin sonunda sunulmuştur. EK A'da "WALTER GROPIUS'UN TOTALTHEATER PROJESİ İÇİN ALMAN PATENT

ENSTİTÜSÜ'NE BAŞVURU BELGELERİ", EK B'de ise "WALTER GROPIUS'UN MİMARLIK OFİSİNDE TOTALTHEATER'E İLİŞKİN YAPILMIŞ ESKİZ VE ÇİZİMLER" bulunmaktadır. Bu belgelere metin içinde doğrudan referans verilmemiş olmakla birlikte; araştırmalar sonucunda ulaşılmış ve çalışma sürecinde faydalanılmış birincil kaynaklar oldukları için ekte yer almışlardır..

1.3. YÖNTEM

Yöntem bölümü içinde, bu metnin içerdiği Totaltheater Projesi odaklı tarihyazımına ilişkin bazı belirlenimlerin yanı sıra, sanat yapıtının dönemin koşullarıyla ilişkisi, sanat tarihinin seyrinin nitelikleri, örneklerin seçim kriterleri, metnin strüktürü, görsel seçimi ve modernizm kavramının tanımına dair tez yazım sürecinde alınmış yöntemsel kararlara yer verilecek. Mimari mekanın insan yaşantısı ile ilişkisi, mekanın ideolojik katmanları ve eleştiri aracı olarak gizilgücünün temellendirilmesi bir sonraki bölümde konu edilecek.

Totaltheater'in tarihsel önemi ve onu döneminin koşulları içinde anlamlandırma gereksinimi nedeniyle metin önemli ölçüde tarihyazımı içerecektir. Her olayın ve sanatsal çalışmanın kendi döneminin koşulları içinde gündeme getirilmesine dikkat edilecek. Bununla beraber, sanat yapıtları dönemin toplumsal ve kültürel koşullarının zorunlu bir sonucu olarak değil, koşullar ve üretim arasındaki diyalektik ilişkinin bir parçası olarak tanımlanacak. Modern mimarlığın bir üslup tartışmasının parçası olmaktan ziyade, Walter Gropius'un üzerinde durduğu gibi bir yöntem olarak ele alınmasına özen gösterilecek.

Bunun yanı sıra, tarihselliğin pozitivist bir ilerleme olarak değil, üretici güçlerin ve toplumsal, siyasi ve sanatsal üst yapı zeminiyle ilişkisi bağlamında bir seyir olarak ele alınmasına dikkat edilecek. Mimari ve sanatsal yeniliklerin mantıksal ve geri döndürülemez biçimde ilerlemesi olmadığı vurgulanarak, bir dizi pendol hareketiyle her yeniliğin bir diğerini de koşulladığına dikkat çekilecek.

Tarihsel öğelerin seçim kriteri açısından, bu öğelerin sanat ve mimarlık tarihine kattığı yenilikler ve bıraktığı izler kadar Totaltheater Projesi bağlamında eleştirel bir anlam taşınması da dikkate alınacak. Başka bir deyişle, mimari ve sanatsal kilometre taşları, metnin ana eksenini oluşturan mimari mekanın eleştirelilik sorunsalına endeksenerek incelenecek. 20'nci Yüzyıl başının sanatsal ve mimari yenilikleri, sanat yapıtının belli

ölçülerde eleştirel olma gizilgücünü barındırmakla birlikte başka pek çok özellik de içermektedir. Modern sanat yapıtının farklılıklar içeren heterojen zemininde eleştirel bir tutum geliştiren ürünlerin izi sürülerek, Totaltheater Projesi'nin ortaya çıkış koşullarının ağı ele alınacak.

Yazım yöntemi olarak, metnin strüktürünü belirginleştirmek amacıyla, tek ve uzun metin parçaları yerine alt başlıklar halinde dallandırılmış bir yazma yöntemi tercih edilecek. Mimarlık ve sanat yapıtlarıyla ilgili görsellerinse, metinde doğrudan gönderme yapılmadığı durumlarda da metin akışına paralel olarak yerleştirilmesine ve modern sanatın başlangıç dönemlerinden Totaltheater'in tasarlandığı 1927 yılının sonuna kadar üretilmiş mimarlık ve sanat yapıtları arasından seçilmesine karar verildi.

Modern mimarlık kavramının, her metinde farklılaşan anlamlarla birlikte kullanılması nedeniyle tanımlı bir akımı değil, modernleşen dünyada üretilen mimarlığı nitelendirildiği en genel tanımı kullanılacak. Modernist mimarlık tanımıyla 20'nci Yüzyıl'ın başıyla '30'ların sonuna kadar üretilmiş, bir akım sıfatı taşıyan veya belli bir biçimsel ortak paydada buluşarak bu paydanın bilinciyle hareket eden yapıtlar adlandırılacaktır. (Armağan, 2011) Avangart (avant-garde / ilerici) mimarlık ise hem siyasi, hem de biçimsel olarak uçlarda bulunan modernist mimarlık alanları olarak tanımlanacaktır.

1.4. KAVRAMSAL ÇERÇEVE

Kavramsal çerçeve bölümünde, yöntemsel olarak incelemenin ana eksenini oluşturacak temel kavramların tanımlaması yapılacak. Mimarlık tarihinin dağarcığında çeşitli biçimlerde gündemde bulunan bu kavramlar, eleştiri aracı olarak mimari nesne önermesinin arka planını oluşturan özgün anlamlarıyla kullanılacak. Bu bölümde öncelikle insan yaşantısının tüm boyutlarıyla iç içe bir mimari mekan tanımı üzerinde durulacak. (Bu çerçeve daha ayrıntılı olarak Efe Duyan'ın "Tasarlanmamış Mekanlar" başlıklı yüksek lisans tezinde ele alınmıştı.) Bunun ardından mekanın ideolojik katmanları gündeme getirilecek. Mekansal inceleme yöntemi olarak seçilmiş Marksizm eksenli çalışmalar bu konuda şimdiye kadar önemli bir birikim bırakmış durumdadır. Metinde mekanın ideolojiyle ilişkisine dair bu düşünce kanalının bir özeti yapılacak. Son olarak eleştirelilik kavramı mimari mekan açısından tanımlanarak, sanat ürünü olarak mimari mekanın eleştirel bir araç olma potansiyeli ortaya konulacak ve söz konusu iki bölümün kavram dağarcığı zemininde özgün bir mimari mekan tanımına

varılmaya çalışılacak.

1.4.1. Üç Boyutluluk ve Somut İnsan Yaşantısı Bağlamında Mekan

Yöntem tartışması bağlamında, kavramsal çerçevenin önemli ayaklarından biri olarak mimari mekanın insan yaşantısı ile ilişkisi gündeme getirilecek. Mimari mekanın tezin sonraki bölümünde ayrıntılı olarak ele alınacak eleştirel anlamlarının alt yapısı olan mekan - insan yaşantısı ilişkisi yöntem bölümüne dahil edilecek. İnsan yaşantısının mimari mekanla olan ilişkisi, mekanın eleştirel anlamlar yüklenebilmesi açısından özel bir değer taşır. Mimari mekanın eleştirel nitelikleri ve mekanın içinde yaşantısını sürdüren insanlara yönelik bir sorgulama anı sağlayabilmesinin koşulu, mekanın somut insan yaşantılarının bileşeni olarak tanımlanması olacaktır.

Vitruvius'tan bu yana genel olarak işlevsellik, yapı ve estetik olarak tanımlanan mimarlığın üç temel boyutu, modern mimarlık bağlamında da mekanın insan yaşantısıyla ilişkisine dair belirli bir geçerliliğe sahipti. Klasik modern mimari mekan, insan yaşantısının sürdürüldüğü mekanların elit bir azınlığını kapsar. Mimari mekanın, insan yaşantısı ile doğrudan bağlantılı olduğu varsayılacaksa, mimarlığın da bu “her yer” ile bir biçimde ilişkilendirilmesi önemlidir. Başka bir deyişle, mimari mekanın insan yaşantısıyla ilişkisi kendi başına mekanın temel bileşenlerinden biri olarak görülmelidir.

Öncelikle insan yaşantısının tüm boyutlarıyla mekanda ve mekanla varıldığı bir başlangıç noktası dikkate alınmalıdır: İnsan kızar, yorulur anımsar, şaşırır, aşık olur, doğar ve ölür -her şey bir mekanın içinde gerçekleşmekte; her tür edim ancak mekanla birlikte tanımlanabilmektedir. İnsan yaşantısının deneyimsel, duygusal, düşünsel, ideolojik, tarihsel ve siyasi tüm boyutları mekanla doğrudan ilişkilidir. Mekan, hem yaşantının her boyutuna kendinden bir şeyler katar, hem de varlığını bu devinimle birlikte sürdürür. (Duyan, 2008)

Her alanı ve anı kavrayabilmek ve insan yaşamını saran mekanla daha yaratıcı bir ilişki kurabilmek için mekanın yaşantı merkezli tanımları ortaya konulmalıdır. Mimari mekan, yapı tasarlama ve inşa etme etkinliğinin bir ürünü olmakla birlikte, bir diğer açıdan da insanın yaşama pratiklerinin bir bileşenidir. Yine de -eğer Heidegger'in varolmayı orada- olma ile eş anlamlı kullandığı “Dasein” kavramı anımsanacak olursa- “insanın barınması” mimari üretimin temel güdüsüdür. Ancak insan, yalnızca mağara sonrası dönemde değil, öncesinde, “vahşi doğada” da barınmıştır. Dolayısıyla,

mimarlığın üretim süreçlerini, yalnızca modern bağlamda beyaz kağıt üzerinde yapılmış tasarımın gerçekleştirilmesi olarak görmek yeterli olmayacaktır. Başka deyişle, sosyal ve bireysel boyutlarıyla insan yaşantısının tekillikleri, bir mekânın üretici güçlerindedir. Psikolojik, sosyolojik ve tarihsel boyutları *da* olan barınak ile yaşantının çeşitli boyutlarıyla *birlikte* varolan barınak arasında önemli bir ayrım olacaktır.

İnsan yaşantısının klasik modern mimari modelleri, bir dizi temel gereksinim üzerine kuruludur. İnsan, matematiksel bir tanımın parçasıdır. Bu temel ihtiyaçlarsa, mekânın fiziksel özelliklerinin tasarlanması ile karşılanabilecek türdendir. Buna göre insan yaşantısının bu gereksinimlerin ötesinde kalan dünyası mimarlığın sınırları dışındadır.

Mimari mekân, somut simgesel göndermeler dışında, insan yaşantısını ideolojik olarak da etkilemektedir ve bu belirleme bağıntısı da sınıfsal ve siyasal gündelik yaşantı paketleri olarak ortaya çıkmaktadır. Fiziksel çevre, insan yaşantısı ile gireceği her tür ilişkiyle mekansallaşır, yani bir mekân ve bu noktada aynı anlama gelmek üzere mimari mekân durumu edinir. Çerçevesi bu bağlamda belirlenecek olan bir mimari mekân tanımının merkezi kavramının ise insan yaşantısının çok boyutluluğu ve çok ölçekliliği, yani yaşantısallık olabileceğinin altı çizilmelidir.

İnsanın mekân ile *birlikte* varoluşu ve diyalektik anlamda karşılıklı müdahillik, onları sonsuz bir sarmal halinde birbirine bağlar. Metnin ilerleyen bölümlerinde detaylı olarak ele alınacağı üzere, insanın mekân içindeki bedeni ve bilincini birlikte ele alarak onu merkezi bir konuma getiren Fenomenoloji düşüncesi ve mekânı ideolojik-politik bir bağlamda tanımlayan Marksist çalışmalar, insanın mekânla ilişki açısından dikkate değer bir kuramsal çerçeve sunmaktadır.

Düşünceleri hem felsefi hem de bilimsel olarak 20'nci Yüzyıl'a kadar büyük rol oynamış fizikçi Isaac Newton'a göre, insan ile mekânı birbirine bağlayan, ikisinin de matematiksel ve doğa yasalarına uygun olan fiziksel varoluşlarıydı. Modern felsefenin başlangıç noktalarından olan Fransız düşünür René Descartes'a göreyse insanın bedeni, bir hacme sahip olduğu için zaten mekân ile türdeşti; insan ruhununsa mekânda yeri yoktu. 20'nci Yüzyıl'a kadar büyük oranda süregitmiş bu yaklaşım, Fenomenoloji düşüncesinin kurucularından Edmund Husserl'in Alman felsefeci Immanuel Kant'tan esinlenerek "yaşayan bedeni" yürüme eylemiyle sayesinde mekânla ilişkilendirmesiyle başka bir boyut kazanmıştır. Fenomenoloji düşüncesine önemli katkılarda bulunmuş Fransız düşünür Maurice Merleau-Ponty, insan bedeninin kendisini mekansal olarak

görürken, Gaston Bachelard için bu bağlantı noktasını imgelem oluşturuyordu. 20'nci Yüzyıl'ın ikinci yarısında kültür tarihi ve Marksizm ile bağlantılı Michel Foucault, Henri Lefebvre gibi düşünürler ise, insanın tarihsel ve politik varoluşu yoluyla mekan ile ilişkisini kurdular. Lefebvre'ye göre, gündelik hayat, somut insan yaşantısının mekansal görüntüler olmadan tasavvur edilemeyecek evreninin dokusunu oluşturur. (Casey)

Mekanın insan bedeni ve bilincinden bağımsız, sonsuz bir boşluk olarak tanımlandığı Kant öncesi modern düşüncede, Newtoncu bir tanımla uzam bir konteynır olarak tasavvur edilir. Kant'ın insan algısı merkezli felsefesine göre, yer'lerin kümelenmesi insan bedenine göre konumlanır. Mekan, böylelikle bedene göre bir nitelik edinmeye başlar. Yine de mekanın hala yalnızca üç boyutluluk özellikleri temel öneme sahiptir. Kant'ın bedenin içsel yönelmişliği ile mekan arasında kurduğu ilişki, yirminci yüzyılda kimi düşünürlerin yeniden ele aldığı bir konu olacaktır. (Casey, 218)

İnsanın algısını felsefelerinin temeline yerleştiren Post-Kantçılık ve Fenomenoloji düşünceleri bunlar arasında sayılabilir. Kant'ın düşünceleriyle yakından ilgili olan Edmund Husserl ve Maurice Merleau-Ponty'nin felsefeleri, mekanın insan bilinci ve bedeniyle bağlantılı olarak tanımlanması açısından önemli düşünsel veriler sunarlar.

Husserl, Kant ile bağlantılı transandental felsefe geleneğini, tüm aşkın soruların kaynağına benliğin yerleştirilmesi olarak tanımlar. Kant'ın "ifade etmediği varsayımı" olarak, yaşam-dünya kavramına merkezi bir rol atfeden Husserl, böylelikle yaşayan-beden kavramını ortaya koymanın mümkün olduğunu belirtir. (Husserl: 1970, 103-110)

Husserl'in insan var oluşu ve beden (ve onu saran dünya) ile kurduğu bağlantı dikkat çekicidir: "Bizim yaşadığımız yer bu dünyanın üzeridir, bedenimiz ve kişiselliğimize göre bir varoluş ile yaşarız. Ancak burada, herhangi bir biçimiyle geometrik ideallikler, geometrik mekan ya da matematiksel zamana rastlanamaz". (Husserl:1970, 50)

Buna göre İnsan'ın dünyayı algılayışında, rasyonel mutlaklıklar bulunmaz ve mekansal algı Kant'ın evrensel a priori kategorilerinin dışında bir kişisellik taşır. Dünya kavrayışı ve mekan algısının kişiselliği, beden üzerinden bir ben-merkezli bakış açısına evrilir. Böylelikle, hem insanın yaşayan-bedeni objektif mekan içinde süreklileşmiş bir algı merkezi oluşturur, hem de tüm mekansal ilişkilerin birbirine bağlandığı bir noktayı temsil eder.

Husserl, bedeni diğer nesnelere ayırarak, mekanı bedensel deneyime endeksler. Beden benlik-merkezi ile birlikte hareket eder. Homojen mutlak mekan ile Husserl'in göreceli mekanları arasındaki ayrım noktası bu bedensel hareketlilikten ortaya çıkar. Edward Casey hareket ve mekan ilişkisi üzerine şu saptamayı yapar: "Bedensel mekan (Leibesraum) terimini, yaşayan-yer'in kavramsal dengi olarak kabul ediyorum; yani yaşayan bedenin her an deneyimlediği o özel yer. Bu hakiki deneyim capcanlıdır: Mutlak veya dışsal mekan -ölü veya homojen olarak düzleştirilmiş mekan- alt üst olur, yaşayan bedenin kendi yer'i olduğu oranda canlı veya yaşayan (leibhaftig) hale gelir". (Casey, 220) Bedenin ben-merkezinin her adımında yeniden aldığı ve hepsi birbirinden farklı "istisnaî konum"lar, mekanın homojenliğini ve insansızlığını ortadan kaldırır.

Fenomenoloji'nin temel amacı dünyayla dolaylı ve ilkel bir bağlantı kurmak olduğu için, bu bağlantıya felsefi statüsünü ele aldığı konunun kendi olgusallığı dışında bir başlangıç noktası aramaması doğaldır. (Merleau-Ponty, vii) Bir düşüncenin oluşturulmasından önce zaten "orada-olan" dünya hakkında bir bilgi edinmek, tam da bu nedenle hazır bir dünyanın o andaki nezareti ile bağlantılı olacaktır: "Dünya hakkındaki tüm bilgimi, hatta bilimsel bilgiyi, benim bana özel bakış açımdan edinirim." (Merleau-Ponty, [1962], s.viii)

Merleau-Ponty dış dünyanın kendi başına bir varlığı olmamasına karşılık dış dünyadan bağımsız içsel bir izlenimler evreninin varlığını de kabul etmez. Duyumsayan öznenin verili konumlarından yola çıkarak mekanı anlamaya çalışır. Beden, Merleau-Ponty tarafından insan için "dünyadaki çapa (anchorage)" olarak adlandırılır. (Merleau-Ponty, 144)

"Bilinç, bedenin aracılığı ile şeye-doğru-varolmaktır" (Merleau-Ponty, 139). Böylelikle, mekan kavrayışına, yalnızca algılamak değil, tepki vermek de dahil edilmiş olur. Merleau-Ponty'nin önemli katkılarından birisi, beden yoluyla mekana katıldığımızda, bunun yalnızca dış dünya algısına değil, aynı zamanda mekan içindeki tüm etkinliğimize dayandırılmasıdır. Mekan, yalnızca insan algısının değil, insan etkinliğinin de ayrılmaz bir parçası olur. Çünkü hareket aynı zamanda algılanır da. İnsan bedenin hareketliliği, algının nesnesi olan bir mekansallık da teşkil eder. Kant'ın mekanın insanın içinde olduğu şekildeki yaklaşımı da böylelikle başkalaştırılmış olur. Bilinç, beden ve mekan iç içe geçerler.

Sonuç olarak mekan, insanın hareketine ve duyumsamasına göre sürekli yeniden şekillenen ve insanın deneyimlerinin içsel parçası olan bir statü kazanır. Hatta bir yerin

aynı olarak kalması, kendisi ile aynı şey olması bile mümkün değildir. Mekansallık duyumsanan mekanda devinen bilincin bir uzantısıdır.

Bilincin mekanla olan içsel ilişkisine ek olarak, mekansal devinimin insan bilincinde yarattığı duygu ve düşünceler üzerinden mekanın ideolojik boyutunun gündeme taşınması gerekir. Böylelikle mekanın yüklenmiş olabileceği eleştirel anlamlar, mekanın parçası olan insan bilincinde etik ve ideolojik kırılmaların tetikleyicisi olma statüsü kazanabilirler.

1.4.2. Mekanın İdeolojik İçeriği ve Yaşantı Pratikleri

İnsan bedeni ve hareketiyle var olan mekanın bir diğer önemli özelliği, alımlayıcısına yansıttığı ideolojik ve politik içerikleri olacaktır. Kendisi dışında başka görüngüleri de içeren bir mekanın biçimlendirilmesi, aynı zamanda her biçimlendirme pratiğinin de mekansal bir boyutu olduğunu gösterir. Mimari pratik, böylelikle gündelik hayattan siyasi müdahillğe bir dizi ölçekte, çok öznel ve heterojen bir alan olarak kavranacaktır. Bölüm boyunca mekanın ideolojik boyutu; mekanın göreceliliği, üretimle ilişkisi, sosyallikle ilişkisi, diyalektik olma hali ve gündelik hayata müdahaleleri olarak çeşitli açılardan ele alınacaktır.

“David Harvey, ‘Sosyal Adalet ve Şehir’ adlı kitabında mutlak mekan görüşünü tanımlarken, mutlak mekanın, diğer nesnelere bağımsız ‘kendinden şey’ (Harvey, 1973) olduğu ifadesini kullanmaktadır. Mutlak mekan görüşünün karşısında ise görelî mekan görüşü vardır. Buna göre mekan, kendisi bir varlık değil, ancak varlıkların birbirlerine göre konumlarının ortaya çıkardığı bir ilişkidir. Tekeli, bu görüşü şu şekilde ifade etmektedir: ‘Varlıkların, birbirlerine göre olan konumlarının teşkil ettiği ilişkiler bütünü mekânı meydana getirir, bu varlıklar ortadan kalkarsa, mekân da ortadan kalkar’. (Tekeli, 21). [...] Özetlenecek olursa; mutlak mekan görüşüne göre mekânın kendisi bir varlık olarak düşünülürken; görelî mekan görüşüne göre mekân, varlıkların birbirlerine göre konumlanmaları arasındaki ilişki olarak düşünülür.” (Hovardaoğlu ve Hovardaoğlu, 2004).

Mutlak mekân ve göreceli mekân kavramları, Fenomenoloji düşüncesine benzer bir şekilde mekânın bağımsız varoluşuna ilişkin bir seçenek önermektedir. Bu kavram kümesi, mekânın siyasi ve sosyolojik içeriklerle birlikte tanımlanmasını öneren Marksist çalışmalar açısından önem taşımaktadır.

“[Lefebvre’ye göre] köktenci bir eylemin özgürleştirici olabilmesi için, sınıfsal niteliğe haiz mekansal bir bileşene gereksinim vardır.” (Sargın) Lefebvre mekanın sosyalliğini gündeme getirirken, Marx ve Engels’in üretim süreçlerini referans alarak mekan ile üretim arasındaki ilişkiye değinir. Yaklaşımının özgün tarafı mekanın, toplumsal yaşantı ve üretici güçlerin biçimlendirdiği ve onların yansımalarını barındıran düzlem olmadığına değinerek, mekanın kendisinin üretici güçler ve toplumsal devinimler için bir kaynak olduğunu belirtmesidir.

Mekanın bir dizi devinimin sahnesi olmaktan çıkartılıp, bu tarihsel ve toplumsal üretici erkenin doğrudan parçası durumuna geldiği söylenebilir. Mekan, yalnızca sosyalliği yansıtması veya barındırması açısından değil, sosyallikle denk bir zemin olarak değerlendirilir. Mekan, ya da bu tanım itibariyle sosyal mekan, bir politik ilişkiler alışımıdır:

“Sosyal mekan diğer şeyler arasında bir şey olmadığı gibi, ürünler arasında bir ürün de değildir. Daha çok, üretilen şeyleri kapsar, onların bir-arada varoluşları, eşzamanlıklarını ve iç ilişkilerini kuşatır (aynı zamanda düzen ve/veya düzensizliklerini de)”. (Lefebvre, 73)

Mekan hem biçimlendiren hem biçimlendirilendir. Lefebvre bu diyalektik ilişkiyi, mekan tartışmalarını siyasi ve ekonomik bir zemine taşımak için birer köprü görevi görecektir. Mekanın içeriklerinin oluşturduğu ilişki ağları, aynı zamanda üretim araçları olarak da değerlendirilmelidir.

Bu anlamda sosyal mekan, Lefebvre, Frederic Jameson, David Harvey, Manuel Castells gibi pek çok Marksist eğilimli mekan kuramcısının önünü açacak bir kavramsallaştırma olmuştur. Mekanın politik içerikleriyle birlikte sosyal yaşamın ilişkiler ağının düğüm noktaları olarak görülmesi, tasarımcı özneye ideolojik ve politik müdahaleler yapma olanağı sunmaktadır.

Mekanın insan yaşantısıyla birlikte ele alındığı bir tanımla, bu iki ögeyi birbirine farklı biçimlerde ilişkilendirmenin mümkün olduğu söylenebilir. Bazen somut insan yaşantısı gündem dışıyken, bazen mekanın psikolojik etkisi ve yarattığı duygulanımlar öne çıkar veya insan politik boyutuyla kapsanır. Gündelik hayat, Kirsten Ross’un (8) deyiimiyle, fenomenolojik olanla yapısal olan arasındaki üçüncü terimdir. Bu anlamda insan yaşantısının mekanla temas yüzeyi ve onların oluşturduğu çok boyutlu sarmalın malzemesidir. Mekan, gündelik hayat üzerinden, hayatın diğer alanlarıyla

ilişki içine girer. Bu anlamda mekan, aslında gündelik hayatın bir örtüsüdür. Buradan yola çıkarsak, önemli olan mekanın biçimlendirilmesi değil, gündelik hayatın yeniden tanımlanmasıyla yapılan müdahaledir. Dolayısıyla, mimari anlatı, gündelik hayat üzerinden insan yaşantısı ile nasıl bir etkileşim içine girildiğinin anlatısı olmalıdır.

Mimarinin ideolojik ve siyasi tavrı ve eleştirel bakış açısı, insan yaşantısı ile doğrudan ilişkisinde ortaya çıkar. Muhafız bir ideolojik kimliğin, mimari olarak inşa edilmesinin koşulu, mimari üretkenliğin, öncelikle doğrudan insan yaşantısını konu almasıdır. Mekanın içereceği her ideolojik söylem, mekana eklenmiş siyasal simgelerin ötesinde, insanın gündelik yaşantısında belirir. Gündelik yaşantının somutluğu, ideolojinin soyut kabullerini yeniden üretir. Mekanın sahip olduğu her mimari şekil, insan bedeni ve algısı için yönlendirmeler ve bu anlamda yaşantı pratiği önermeleriyle doludur. İnsan yaşantısının her anını sarmalayan mekan bu anlamda her tür toplumsal görüngünün sürekli hareket halindeki somut karşılığını oluşturur. Her algılama anı ve hareket, tekabül ettikleri bireysel imgelem durumunun dış dünyayla ilişkisini oluşturur. Algılama ve hareketin oluşturduğu somutluk, siyasi ve toplumsal koşulların izdüşümüdür ve toplumsallık düzlemiyle diyalektik bir ilişki içindedir.

İnsan duygu ve düşünce dünyasının ürettiği ve uyduğu ideolojik kalıplar, beden hareketi ve algılama edimleri mekana içselleşir. Mekan bu anlamda ideolojik açıdan sürekli belirlenir ve sürekli belirlenir. Uzamın her parçası farklı ideolojik katmanlarının şu veya bu ölçüde etkili olduğu ağın uçlarıdır.

1.4.3. Mimari Mekan ve Mekanın Eleştireliliği

Eleştirel kuram, 20'nci Yüzyıl düşüncesinde, büyük oranda Frankfurt Okulu'yla ilişkilendirilir ve tüm kapalı sistemleri eleştiri yoluyla çözmeyi ya da yıkmayı amaçlar. (Cevizci, 235) Hegelci anlamıyla eleştirinin aynı zamanda öz eleştiri olması gerektiğini varsayan Frankfurt Okulu düşünürleri, baskıcı sistemlere, kapitalizmin 20'nci Yüzyıl'da aldığı yeni biçimlere karşı bir mücadele aracı olarak felsefeyi öne çıkarır ve bir yöntem olarak Lukacs referansı ile Marx'ın (öğretisinin kendisinden daha önemli olduklarını varsaydıkları) eleştirel yöntemini benimserler. Theodor Adorno, Max Horkheimer, Herbert Marcuse ve Jürgen Habermas gibi düşünürlerin çalışmaları insanın toplumsal eleştiri yoluyla her tür baskıdan kurtulup özgürleşmesine katkıda bulunacak sistem incelemelerini öne çıkarır.

Eleştirel kuram, bu bağlamıyla sanat alanında kaynağını 19'uncu Yüzyıl'ın eleştirel

gerçekçi sanat akımlarından alan sanatsal eleştiri kavramıyla akrabadır. Eleştirel realizm, insan zihninden, insanın algı ve kavrayışından bağımsız nesnel bir dünyanın varlığını sanatsal bir referans noktası olarak almakla birlikte, dış dünyanın kurmaca evrenine doğrudan yansıtılmasına karşı, eleştirel bir süzgeçten geçirilerek bilimsel bir doğruluk payıyla ele alınmasını öne sürer. (Cevizci, 238) Sanatsal nesnenin dünya bakış açısının bilimsellik ve toplumsal eleştiri taşıması, eleştirel gerçekçiliğin temel nitelikleri arasında sayılmalıdır.

Eleştirinin bu iki tanımı da Kant'ın eleştirelilik kavramıyla ilişkilidir. Mekanın insan merkezli tanımı açısından Fenomenoloji'ye kaynaklık eden Kantçı dünya görüşü, hem idealist dogmatizmden hem de kuşkuculuktan uzak durmak isterken bir çözüm olarak öncelikle insan aklının güçlerine ve belli başlı yetilerine yönelik bir araştırmaya dayanır. Felsefenin temelini, onun aracı da olan insan aklının eleştirisiyle temellendiren Kant, bu anlamda eleştirelilik kavramının da modern temellerini atmış olur.

Bir taraftan verili sistemleri eleştirmek, bir taraftan da bir sanat ürününün dünyaya ilişkin kavrayışındaki sorgulama boyutu olarak ele alınması gereken eleştirelilik kavramı, mimari mekanın bir potansiyeli olarak da ele alınabilir. Bu metin kapsamında gündemde tutulacak eleştirelilik, mimari mekan yoluyla var olabilen bir etkileşim biçimi olacak. Klasik anlamıyla bir mekanın mimari eleştirisi değil, mekanın sunduğu yaşantı pratikleri (ve somut insan yaşamlarının karşılıklı etkileşimi olarak yaşantı tepkimeleri) yoluyla imgelemde tetiklediği eleştirel anlar önem taşıyacak. Mekan içindeki bireyin hem düşünsel hem de duyumsanan fiziksel çevrenin estetik sonucu olarak ortaya çıkan imgelemin etkinliğinin eleştirelleştirilmesi, mekanın insana verebileceği sanatsal iletinin zemini olabilir. Mekanın yüklenebileceği siyasi simgeler, doğrudan ve mekana dışsal olarak var oldukları sürece yalnızca düşünce düzleminde gönderme yapabilir. Ancak mekanın işlevini de kapsayan içeriklerin doğrudan uzantısı olabilecek eleştirel yük, imgelemde hem duygusal hem düşünsel bir etkinliği tetikleyebilir. Bireyi sarmalayan mekan, dışsal simgeler ve özerk üç boyutlu etkinin dışında, kendi içeriği üzerine özdüşünüm aralığı üretebilir.

“Maddi ya da entelektüel bir pratiğin ‘kendini düşünmeye’ başladığı, kendini entelektüel sorgulama nesnesi olarak algıladığı an, bu pratiğin gelişiminde tümüyle başat özelliktedir; bir daha asla benzeri olmayacaktır. Böyle bir pratiği kendine-dönüştürme (self-reflexiveness) [özdüşünüm] iten yalnızca içsel bir baskı değil, komşu söylemlerle oluşturduğu karmaşık birliktir.” (Eagleton, 20)

Özdüşünüm aralığı, mekanın yapı tipolojisinin sunduğu verili yaşantı pratiklerine eleştirel yaklaşan pratikler önerebildiği ölçüde ortaya çıkan farklılık üretimi sayesinde, imgelemde bir farkındalık da oluşturabilir. Kendi tipolojisine eleştirel yaklaşabilen mimari mekan, bireyde bu farkındalığı oluşturarak imgelemde bir eleştirelilik anı da yaratacaktır. Verili mekansal kalıplarla şimdiki zamanda deneyimlenen mekanın çelişmesi sayesinde mekan üzerinden yapılacak bir özdüşünüm, mekanı deneyimleyen bireyin yaşantı tepkimelerine bağlanarak, gündelik yaşantısının ideolojik katmanlarında bir sorgulamayı oraya çıkarır. Verili durumun olduğu şekliyle olmak zorunda olmadığı bilincinin belirmesi, mekanın eleştirel anlamlarının varacağı uç nokta olacaktır. Bunun içinse mekansal farklılık üretiminin, dışsal simgeler veya üç boyutlu bir görselliğin ötesinde, insanın yaşantısıyla bire bir ilişkili olması gerekir.

Mimari mekanın, yaşantısallık merkezli ve çok boyutlu tanımı, mekanla insan ilişkisinde gündelik hayatı öne çıkarır. Bu açıdan bakılacak olursa, insan bilincinin duygusal ve düşünsel boyutlarının harekete geçirilmesi, yalnızca yapının simgesel göndermelerine veya toplumsal olayların anılarına endeksli değildir. Belli bir mimari mekanın önerdiği gündelik yaşantı, onun ideolojik ve politik içeriklerini de insan bilincine taşır. Mekanın önerdiği gündelik yaşantı paketleri, onun işlevinin nasıl tanımlandığıyla ilgilidir. Mekanın üç boyutlu niteliklerinde belirginleşen işlev tanımıysa insan bilinciyle karşılıklı ve dolaysız bir ilişki içerisindedir.

İnsan yaşantısının tüm somutluklarıyla bir arada var olan bir mekan, bu somutluklar açısından belirleyici bir rol de oynar. Bir olanak olarak bu karşılıklılık durumu, insan yaşantısının mimari mekanın işlevsel boyutunun bir ve kendi gündelik hayatını sorgulamaya tabi tutmasının koşulu olarak görülebilir.

Tasarlayan öznenin¹ verili bir işlev setini üç boyutlandırması, insan yaşantısına ilişkin prototip kabullerin yinelenmesi anlamına gelebileceği gibi mekanın işlevinin estetik ve ideolojik boyutlarını yeniden yapılandırmasıyla da sonuçlanabilir. Bu prototiplerin yerine, insanın bireyselliğinin ve yaşantısının çok yönlülüğü ve bireye özgülüğü gündeme alınacak olursa, tasarlayan öznenin prototipleri ve egemen ideolojik ön

1 Tasarlayan öznenin bir mimari mekanın oluşum sürecindeki tüm düşünsel verilerin bir bileşeni olarak düşünülmesi gerekir. Mekanda yaşayacak olan insan ile yapının sonlanmasına kadarki süreçte düşünsel ve fiziksel emeği geçen herkes az ya da çok etkisi olan bir vektörel değer olarak düşünülebilir. Bu vektörel değer en önemli bileşeni, kimi zaman piyasa şartları, kimi zaman müşteri beklentileri, kimi zamansa mimarın kendisi olabilir. Yine de tarihte Schröder ve Rietveld ya da Piscator ile Gropius gibi bu metnin kapsamında da değinilen pek çok başka işbirliğinden bahsedilebilir. Kısacası, tasarlayan özne, yalnızca mimarın kendisi değil, tasarım sürecinin bütünü sürükleyen düşünsel bir ortak karar mekanizmasıdır.

kabulleri sorgulamaya başlaması mümkündür. Böyle bir karar mekanizması, insan yaşantısının somutluklarıyla mekanın üç boyutluluğunun kesiştiği yüzeyde, bir ontolojik kemer olarak üç boyutlu her biçimlendirmenin insan yaşantısına müdahale etmesidir. Bu bilincin tasarlayan özneye yüklediği sorumluluk, aynı anda ona insan yaşantısına ve yaşantısallığı belirleyen üç boyutluluğa yönelik bir sorgulama fırsatı verir. Mimari tasarımın bu sorgulama sürecinin bir parçası olması, mekanın sarmaladığı yaşantının verili kültürel, sosyal, ahlaki ve politik kabuller dışına taşmasını mümkün kılar. Böyle bir karşı duruş aynı zamanda mimarlığın verili ideolojik yaşantı setini eleştirmesi anlamına gelecektir.

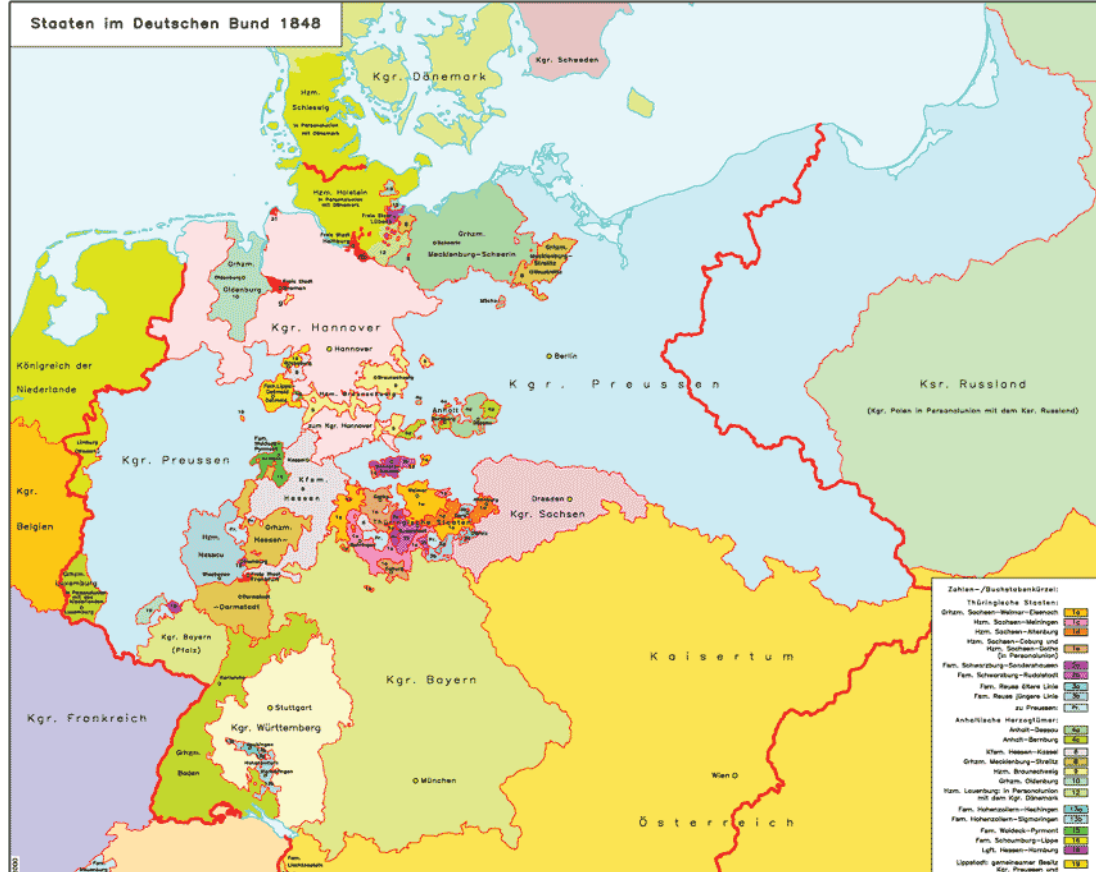
Mimari mekan yoluyla ideolojik yaşantı setlerinin eleştirilmesi aynı anda mekana eleştirel bir anlam yüklenmesi anlamına gelir. Dini yapıların mistik atmosferi veya anıtsallığın oluşturduğu yücelik etkisi mimarlığın yüklendiği simgesel anlamlar olsalar da, tekil bir eleştirel edimi koşul olarak içermez. Verili değerlerin dışında bir yaşantı tanımlayan mimari mekanlar birer eleştiri aracı olarak simgesel değil ama eleştirel anlamlar yüklenir.

Bir mimari yapının görünüşünün ötesinde barındırdığı gündelik yaşantının aynı kategorideki diğer yapılardan (ya da yapı tipinin ortalamasından) farklılığı, yapı tipinin koşulladığı yaşantı setlerine belli bir mesafe edinmesini sağlar. Bu farklılığın, yapının mekansal nitelikleri yoluyla içinde yaşayan insanın bilinç düzeyine çıkartılabildiği oranda, gündelik yaşantının verili tanımlarına karşı bir sorgulama sürecinin tetikleneceğini söylemek mümkündür.

Tarihte insanın gündelik veya sosyal yaşamına yönelik farklılık oluşturmuş pek çok mimarlıktan söz edilebilir. Muhalif kimliği rahatlıkla okunabilecek modern mimarlık zemininde eleştirel anlam yükü taşıyan bir tasarım etkinliği özellikle belirginleşir. 1927 yılında Walter Gropius ile Erwin Piscator'un tasarladıkları Totaltheater Projesi, taşıdığı eleştirel anlam yükünün merkezi rolü nedeniyle dönemindeki çalışmalardan ayrılır. Aynı zamanda bir işlev olarak verili tiyatro anlayışlarına yönelik karşı duruşunu bir manifesto haline getirerek mimarlığın eleştirel edimine ilişkin bir tartışma için uygun örneklerden biri olarak beliriyor.

2. WALTER GROPIUS VE ERWIN PISCATOR'UN YAŞADIKLARI DÖNEMDE EMPERYALİZMİN DOĞUŞU VE DEVRİMCİ HAREKETLER BAĞLAMINDA ALMANYA'NIN SİYASİ TARİHİ

1927 yılında tasarlanacak olan Totaltheater Projesi, 1920'ler Almanya'sının kültürel ortamıyla ileriki bölümlerde değinileceği üzere doğrudan bağlantılıdır. Bu kültürel ortamın kaynakları, 1918'deki Kasım Devrimi'nin dönemin entelektüellerini derinden etkilemiş olması ve görece demokratik Weimar Cumhuriyeti'nin siyasi atmosferinde aranabilir. Kasım Devrimi ve Weimar Cumhuriyeti, saldırgan dış politikasıyla 1. Dünya Savaşı'nı tetiklemiş Alman Emperyalizmi'nin çöküşüyle ve işçi sınıfı hareketlerinin 19'uncu Yüzyıl'dan gelen birikimiyle bağlantılandırılabilir. Dolayısıyla, bu bölümde Walter Gropius ve Erwin Piscator'un yaşadıkları dönemde, Alman Prenslikleri'nin birleşmesi, Alman ekonomisinin sermaye birikimi sonucunda kolonyal bir dış siyaseti doğurması, sanayi ve ticaretin gereksinimlerinin modern mimarlık ve tasarımın kaynakları olarak belirmesi ve I. Dünya Savaşı gündeme getirilerek, 1918 Kasım Devrimi ve Weimar Cumhuriyeti'nin siyasi koşulları ele alınacak ve böylelikle Totaltheater Projesi'nin ortaya çıkışına imkan tanıyan siyasi arka plan ortaya konulacak.



Şekil 2.1. 1848 yılında Alman Prenslikleri

2.1. II. REİCH'İN KURULUŞU VE İLK YILLARI: 1870-1914

19'uncu Yüzyıl'ın son birkaç on yılı, Almanya için pek çok açıdan bir geçiş dönemi oldu. Ekonomik anlamda, serbest rekabet dönemi kapitalizm koşullarından, emperyalist çağın tekelci kapitalizmine doğru ilerleyen bir süreçten söz edilebilir. (Engelberg, 1965)

Modern Almanya, 18 Ocak 1871'de Prusya'nın öncülüğünde, Versailles'da kurulur. II. Reich (II. İmparatorluk Dönemi), ilk yıllarında dış politikasını Almanya'nın güvenli bir konumda durması ve güçlü ülkelerle dostluk kurması üzerine inşa etmişti. 1880'lerin ortasından itibaren hızla gelişen sanayiye koşut olarak sömürge arayışlarına başlanacak, güvenli dış politika yerini başka bir saldırganlık çizgisine bırakacaktı. Saldırgan dış politika ve hızlı sanayileşme, modern Alman kültürünün belki de en önemli iki belirleyeni olacaktı.

2.1.1. Almanya'nın Birleşmesi ve Bismarck Dönemi

1860'lara gelindiğinde, tahta çıkan Prusya Kralı I. Wilhelm döneminde başbakanlık görevini sürdürecektir Bismarck, Alman emperyalizminin doğuş sürecinde önemli roller üstlenecektir. Meclisteki ilk konuşmasında, büyük sorunların ancak "kan ve kılıçla" çözülebileceğini belirtir. Hemen ardından meclisi dağıtır ve kralın otoritesinin üstünde bir güç tanımadığını açıklar.

Diğer yandan Almanya'nın ulusal birliğini kurmak için yola koyulan Bismarck'ın, dengeli bir dış politika çizgisinin ilk adımlarını atarak Germen Konfederasyonu'nu oluşturması birleşik bir Almanya'nın kilometre taşı olarak görülebilir.

2.1.2. I. Wilhelm'in Tahta Çıkışı

1870'e gelindiğinde, güney prenslikleri Kuzey Alman Federasyonu'na katılacaklar ve Prusya Krallığı II. Fransız İmparatorluğu'na savaş açacaktır. III. Napolyon'un Eylül 1870'te Sedan'da yenilgiye uğramasıyla Paris Komünü'nün önünü açan süreç, Fransa'nın, Alsace ve Lorraine endüstri bölgesini yitirmesi, savaş tazminatı ödemesi ve Paris Komünü'nü bastırmak için Alman askerlerinin Fransız yönetimine yardımcı olmasıyla sonuçlanır.

10 Aralık 1870'te konfederasyon Alman İmparatorluğu (II. Reich) olarak yeni adını



Şekil 2.2. W. Hauschild, Sigurd'un Zaferi (1882)



Şekil 2.3. 19'uncu Yüzyıl'da Afrika'yı "keşfetmiş" Alman kaşifler

alır ve Wilhelm'in tahta çıkma töreni Paris işgali sırasında Versailles Sarayı'nda düzenlenir.

Öncelikle halk tarafından seçilen temsilcilerden oluşan bir parlamento (Reichstag) ve Alman Federasyonu'nu oluşturan devletlerin atadıkları temsilcilerden oluşan Federal Konsey (Bundesrat) kurulur. Modern Almanya geleneksel monarşik düzenle modern bir parlamenter sistem arasındaki denge ve çelişkiler üzerine kurulmuştu. II. Dünya Savaşı'nın sonuna kadar sürecek bu ikilem Alman siyasetinin de en temel ayrışma noktalarından biri olarak kalacaktı.

Amacına ulaşmış olan Bismarck, yeni Almanya'yı güçlendirmek ve zenginleştirmek için barış yanlısı bir siyaset izlemeye başlar. Öte yandan, kendisi de bir Junker (büyük toprak sahibi aristokrat) olan Bismarck, iç politikada giderek tutucu bir çizgiye yönelir.

2.1.3. Sömürge İmparatorluğuna Doğru

1870-1900 yılları arasındaki genel ekonomik durgunluk, gümrük duvarlarının yüksek tutulmasını ve yerli sermayeye yönelik korumacı bir eğilimi beraberinde getirir. Bu süreç, saldırgan bir imparatorluk olmaya doğru ilerleyen yeni Almanya'nın sermaye birikimini artırıyor, sömürgeleştirme ihtiyacını ve olanağını yaratacak üretim fazlasını belirginleştiriyordu.



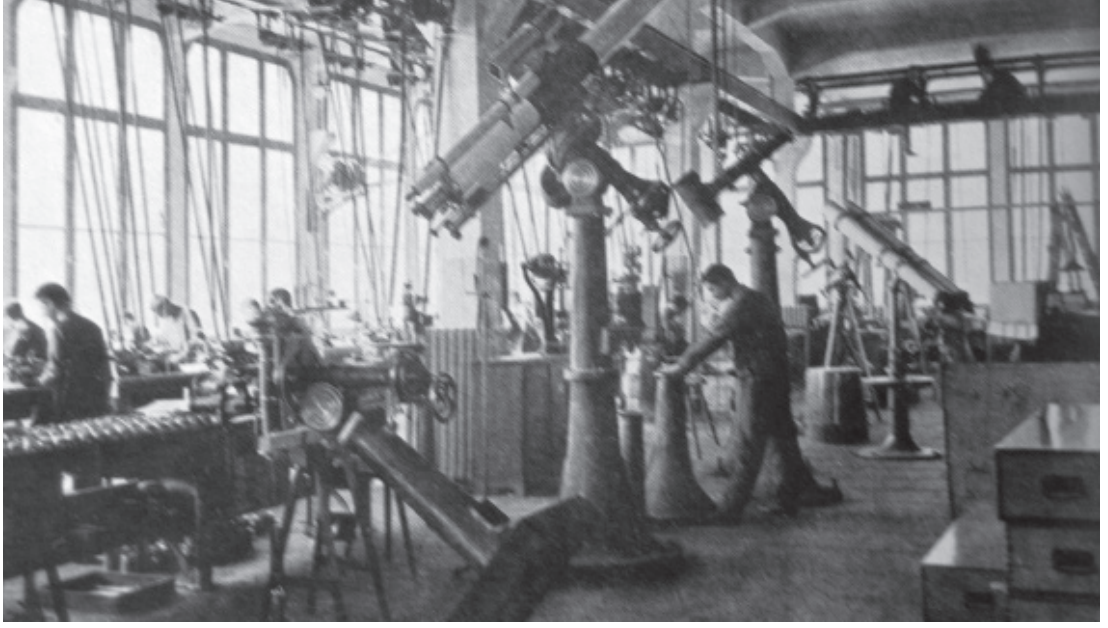
Şekil 2.4. Versailles Sarayı'nda Birleşik Almanya'nın kuruluşu.

1884 yılına kadar Almanya'nın sömürge politikasını arka planda tutan Bismarck, yalnızca Güneybatı Afrika, Doğu Afrika, Kamerun ve kısmen Yeni Gine üzerinde sömürge egemenliği kurmuştur. Bu yılların Alman dış politikası, görece çekingen bir çizgiye sahipti. (Streisand, 1976, 214)

Hızla endüstrileşen Almanya ile İngiltere arasındaki çelişkiler keskinleştikçe, Bismarck'ın dış politikası da sönümlenecekti. Emperyalist çağın açılması ile birlikte iki güçlü kapitalist ülke Almanya ve İngiltere'nin yaşadığı çelişki, emperyalist dünyanın temel çelişkilerinden biri haline gelecekti. (Streisand,1976, 215)

2.1.4. Sosyal Demokrat Hareketin Yükselişi

19'uncu Yüzyıl'ın önemli siyasi kilometre taşlarından biri, 1871 yılında gerçekleşmiş Paris Komünü'ydü. Komün'e paralel olarak yükselen işçi hareketlerinin bir sonucu olan 1875 Gotha Konferansı, Alman işçi hareketinin birleşmesini simgeler ve bu konferansta Almanya Sosyalist İşçi Partisi'nin (Sozialistischen Arbeiterpartei Deutschlands) kuruluşu ilan edilir. Uzun bir süre sendikal işçi hareketleri, demokratikleşme talepleri ve sosyalist siyaset birbirinden keskin çizgilerle ayrılmayacak ve Sosyal Demokrasi şemsiyesi altında duracaktı. Yeni kurulmuş işçi partisi, ulusal bir organizasyon



Şekil 2.5. Carl Zeiss Fabrikalarında 19’uncu Yüzyıl’ın sonlarında astronomi gereçleri üretimi.

olarak çalışacak ve işçi sınıfının kurtuluşunu üretim araçlarının mülkiyetinin ortadan kaldırılmasında gören temel Marksist bir yaklaşıma sahip olacaktı. (Streisand,1976, 219)

1870’lerin sonlarına doğru liberalizmden uzaklaşan Bismarck yönetiminin ideolojik tercihleri de değişecekti. “Sosyalistler yasası” olarak anılan yasa tasarısı, sosyalist harekete yönelik çok sayıda yasağı öngörmekteydi. İlk Reichstag seçimlerinde, bu yasaya rağmen Almanya Sosyalist İşçi Partisi 300 bin oy alacak ve 1884 seçimlerinde bu miktarı 549 bine çıkaracaktı. (Streisand,1976, 223)

1883’te Karl Marx’ın ölümüne rağmen Engels’in varlığının da yardımıyla Alman işçi sınıfı içinde sosyal demokrat hareketin geliştiği söylenebilirdi. Özellikle 1889 grevleri, 8-saatlik işgünü, ücretlerin yükseltilmesi ve çalışma koşullarının iyileştirilmesi gibi temel ekonomik talepleri içermenin yanı sıra önemli bir siyasi etkiye sahip olmuştu. (Streisand,1976, 225)

Yeni adıyla Almanya Sosyaldemokrat Partisi’nin 1891 Erfurt Programı, 1875 Gotha Programı’na nazaran önemli ilerlemeleri barındırıyordu. 1893’te “Avrupa Silahsızlanabilir mi?” başlıklı makalesiyle Alman işçi hareketine emperyalist savaş ihtimallerine karşı uyarılarda bulunmaya devam eden Friedrich Engels’in de belirttiği üzere, Erfurt Programı proloteryanın uluslararası görevlerine ve sosyalizm hedeflerine dikkat çeken bir metindi. Böylelikle Alman işçi hareketi, verili askeri durumun demokratikleştirilmesini değil, militarizmin yok edilmesini öneren bir izleneye sahip

olmuştur.

2.1.5. Emperyalist Almanya'ya Geçiş Süreci

1890'da II. Enternasyonal, 1 Mayıs'ı uluslararası mücadele günü olarak ilk defa kutlarken, sokaklarında ekonomik hedefler için gösteriler düzenlenmeyen hiçbir Alman kenti bulunmuyordu. Tam da bu sıralarda Alman siyaseti açısından ekonomi ve dış politikada ciddi bir eğişim sürecine girilmiş ve (Zentner, 262) emperyalizme geçiş süreci hızlanmıştı. (Zentner,263)

1890'lara geldiğinde kartellerin sayısının iki yüze ulaşmış olması, büyük sermayenin üretim süreçlerinde daha belirleyici bir rol oynamaya başlamasına yol açmıştı. 19'uncu Yüzyıl'ın son on yılında teknik gelişmelerin de etkisiyle önem kazanacak elektrik ve kimya gibi yeni üretim dalları ortaya çıkmış; elektrik endüstrisi şimdiden Siemens, AEG gibi büyük şirketlerin belirlenimine girmişti. (Streisand,1976, 226)

2.2. ALMANYA'DA EMPERYALİZM DÖNEMİ

Yüzyılın sonuna doğru dengeli dış politikayla gelişmekte olan sanayi kollarını destekleyen ekonomik politikalar, yerini adım adım daha saldırgan ve kolonyal ekonomik politikalara bırakacaktı. I. Dünya Savaşı'nın önünü açacak bu süreç, aynı zamanda Alman sanayisinin gelişimine paralel ilerleyecektir. Dış ticaret alanında yaşanan rekabetin Alman firmalarını özgün tasarımlara ve daha ekonomik çözümlere yöneltmesi, II.Reich'in doğurduğu kültürel sonuçlar arasındadır ve ileriki bölümlerde özellikle modern mimarlık ve Werkbund ile ilgili bölümlerde ele alınacaktır.

2.2.1 “Güneşin Altında Yerimizi İstiyoruz”

1890'lara geldiği zaman İngiltere ve Almanya arasındaki rekabetin iyiden iyiye arttığı görülebilir. (Streisand, 226) Orta Asya ve Balkanlar'da bir dizi kolonyal ilişki kurmuş, başta Afrika olmak üzere bir dizi koloni elde edebilmiş ve Çin'de Kiautshou'ya asker çıkarmış Alman kapitalizmi, 1897'nin sonunda “Güneşin altında yerimizi istiyoruz” sloganıyla emperyalizm aşamasına geçişin tamamlanmış olduğunu ilan eder.

2.2.2. Dış Politikada Yeni İttifaklar

İtalya, Habsburg Monarşisi ve Almanya'nın paktına yakınlaşıyor ve Avusturya



Şekil 2.6. AEG'nin Berlin'deki fabrikasının neogotik girişi



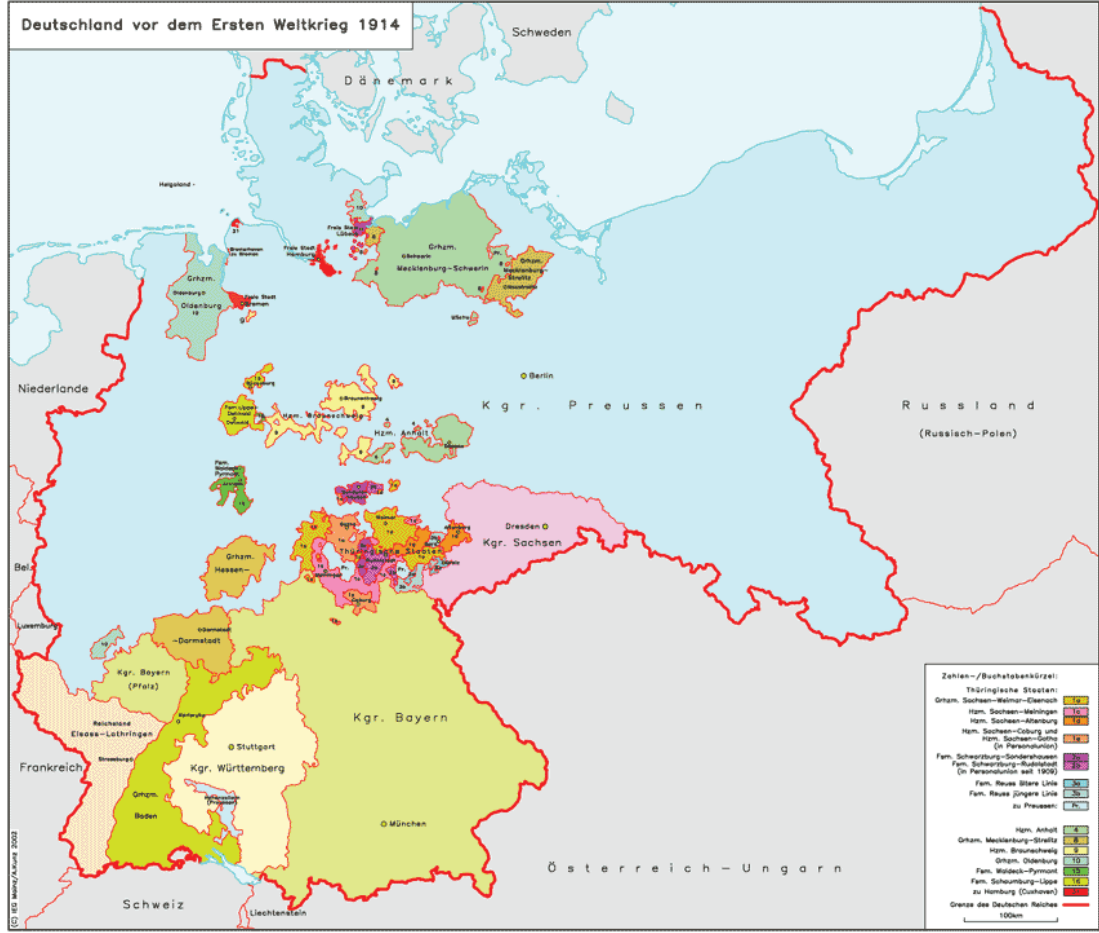
Şekil 2.7. Gotha Konferansı'nın broşürü, 1875

Almanya'nın emperyalist genişleme siyasetinde saldırgan bir şekilde yol almayı tercih ediyordu. Bunun sonucu olarak Alman emperyalizmi yaşamın her alanını askerileştirme yoluna gidecekti. Junker-burjuva karakteri, dış politikanın agresifliği ile doğrudan bağlantılıydı. (Streisand, 234) Soylular ve askeri rütbeliler, bürokrasinin önemli bir kısmını oluşturuyor ve Alman siyasetinde belirleyici rol oynuyorlardı.

1900'lerin hemen başında beliren ekonomik kriz, başta ağır endüstri ve silah sanayisi olmak üzere sermaye birikiminde dikey bir yoğunlaşma getirmişti. Tekelleşme süreci, sermayenin güncel çıkarlarının, daha dolaysız, daha az inceltilmiş taktiklerle, daha çabuk ve dolayısıyla daha baskılı bir şekilde ülke siyasetine etki etmesine yol açıyor ve emekçi sınıfların durumunu ağırlaştıran bir etki yapıyordu.

2.2.3. İşçi Sınıfı Hareketi

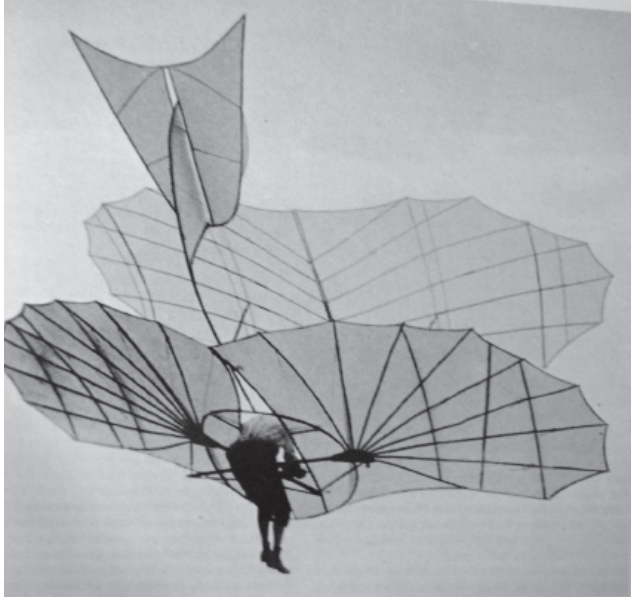
1900'lerin başına gelindiğinde sosyal demokrat hareket içindeki ayrışmalar, reformcu kanada yeni bir sosyal çehre de kazandırmıştı. Kapitalizmin tekeli bir aşamaya geçmesi, ekonomik krizlerin küçük burjuvazinin proleterleşmeye başlayacağı ve aynı zamanda küçük burjuvazinin demokrat ve reformcu siyasi karakterinin artık emekçi sınıfların içinde de vücut bulacağı anlamına geliyordu. Emperyalizm karşıtlığı ihtiyacı, yeni bir sorun olarak ortaya çıkıyor ve sosyal demokrat hareket içinde devrimcilerin ağırlığını koymasını güçleştiriyordu. Böylelikle işçi sınıfı hareketinde de yeni



Şekil 2.8. 1. Dünya Savaşı öncesinde Almanya

ayrışmalar ortaya çıkmaya başlamıştı. Eduard Bernstein'in bilimsel sosyalizmin revize edilmesi gerektiğini savunan bir yazı dizisi, sosyal demokrat hareket içerisinde suyun altında beklemekte olan görüş ayrılıklarının yeniden görünür olmaya başladığını haber veriyordu. Buna karşılık 1898'de Rosa Lüksemburg "Sosyal reform mu, devrim mi?" başlıklı yazı dizisiyle Bernstein'e cevap verecektir. Yine de Karl Liebknecht, Rosa Lüksemburg ve Franz Mehring'in başını çektiği sosyalist Alman devrimcileri, hareketin içinde bir akım olarak güçlenseler de 1. Dünya Savaşı'nın sonuna kadar sosyal demokrasi kurumsal olarak kopmayı göze alamayacaklardır.

Emperyalist dönemin koşullarında emekçi sınıflar için siyasi bir çözüm Almanya'dan değil, hızla kapitalistleşen, çelişkilerin belirginleştiği ve demokrasi ile ekonomik mücadelenin yakın zamana kadar Almanya'da olduğu gibi iç içe geçmiş olduğu Rusya'dan geldi. 1905 demokratik devrimleri öncesinde, Rusya Sosyal Demokrat Partisi, 1903'te yapılan kongrede Bolşevikler ve Menşevikler olarak ayrışıyor, Lenin'in önderliğini yaptığı Bolşevik Partisi, işçi sınıfı hareketinin yüzyıl başının dünyasındaki güncel görevlerinin çerçevesini çiziyor, temel mücadele vurgusunun soyluluğa karşı bir demokratikleşme mücadelesinden finans kapitale karşı yapılan sosyalizm hedefli,



Şekil 2.9. Otto Lilienthal, 1896 yılında uçuş denemeleri sırasında.



Şekil 2.10. Modern endüstrinin gündelik yaşamın dönüşümüne etkileri.

fiziksel baskılara karşı illegal örgütlenmesi sağlam, siyasi olarak homojen, öncü parti tanımını pratikte ortaya koyuyordu.

2.2.4. Çin ve Güney Afrika'da Ayaklanmalar

Kolonyal politikalara hız veren Almanya'nın uzak bölgelerde dirençle karşılaşması için fazla beklemesine gerek kalmamıştı. Avrupalılar ve Japonların denetimi altına girmiş Çin'de ulusal bir direniş hareketi başlar başlamaz, Çin'in sömürgeleştirilmesinden fayda sağlayan tüm ülkeler, aralarındaki kamplaşmaları bir yana koyup ayaklanmaya karşı ortak bir ordu oluştururlar. Ayaklanması bastırılır ve Çin 1911'de yüklü bir savaş tazminatına mahkum edilir. 1904 yılında Güney Batı Afrika'da Herero halkı ise, Alman sömürgecilerin açgözlülüğüne karşı ayaklansa da, ayaklanma on binlerce Herero'nun öldürülmesiyle başarısızlığa uğrar.

2.2.5. İkinci Fas Krizi ve Balkan Savaşları

1910’larda artan siyasi gerilimler, ikinci Fas krizi ve Balkan savaşları, 1. Dünya Savaşı’na doğru evrilecek bir politik sürecin son halkalarıydı. 1912 ve 1913 yıllarının Balkan savaşları da, uluslararası gerilimlerin keskinleştiğini ama büyük güçlerin müdahil olmalarına rağmen henüz lokal ölçekte kalabildiğini gösteriyordu.

Milliyetçi bir derneğin “Eğer imparator ben olsaydım” başlığıyla yayımladığı metin genel seçim hakkının lağvedilmesini, sosyalistler yasının yenilenmesini ve “sağlıklı ulusal yaşama geri dönülebilmesi için” Yahudilerin etkisinin kırılması taleplerini içeriyor ve 1910’larda Almanya’da iyiden iyiye belirginleşmiş ve kültürel boyutları da olgunlaşmış saldırgan milliyetçiliği gözler önüne seriyordu.

1. Dünya Savaşı’nın eşiğinde, Avusturya veliahdı Ferdinand’a düzenlenen suikast, Almanların bölgeyi daha yakından kontrol altına almaları için uygulayacakları baskının bir bahanesi olarak bir krize dönüşürken, çok kısa sürede dünyadaki güç dengelerinin değişeceği bir savaşa evrilmesi Alman Reichı’nın hazırlıksız ve isteksiz olduğu bir durum değildi.

1914 yılının Temmuz ayı sonunda sosyal demokratların barış için düzenledikleri çok sayıda gösteri savaşın çıkmasını engelleyemedi. Sosyal Demokrat Parti içindeki reformist çizgide olanlar, bu süreçte savaş karşıtı politikalarından vazgeçme eğilimine girmişti bile.

2.3. 1. DÜNYA SAVAŞI

Merkez Avrupa devletleri arasında iyiden iyiye artmış uluslararası gerilimler ve dünyanın diğer bölümleri üzerindeki paylaşım mücadelesi, Almanya’nın I. Dünya Savaşı’na adeta istekle girmesine yol açtı. İmparator II. Wilhelm savaşı “güneşin altında yerlerini” garantiye almak için bir fırsat olarak görüyordu. Dahası, Alman toplumunun pek çok kesiminde de bu militarist eğilim paylaşılmaktaydı. Askeri bir zaferin toplumun tümünü monarşinin arkasında birleştirebileceği varsayılmaktaydı. II. Enternasyonal üyesi Sosyal Demokrat Parti’nin ise, bu emperyalist saldırganlığa karşı durmak yerine, git gide destek olmaya başlaması, hareketin içindeki sosyalist unsurları bir daha bir araya gelmemek üzere ayrıştıracaktı.



Şekil 2.11. Almanya’da savaşın coşkuyla karşılanması.



Şekil 2.12. 1. Dünya Savaşı’nın getirdiği yıkım

Savaşın ilk aylarından sonra, Almanya’nın uzun süreli bir savaşa hazırlıklı olmadığı ortaya çıktı. Özellikle gıda temini ve ekonomi konusunda savaş boyunca ciddi sorunlar yaşanacak, hammadde ambargosu pek çok sanayi kolunun ve tarımın yeterli üretimi ortaya çıkarmasını engelleyecekti. Savaş süresince, yüz binlerce Alman yetersiz beslenme ve kıtlık sonucu hayatını kaybetti.

Almanya Batı cephesinde, önce Belçika’yı işgal etse de Belçikalı direnişçilerin sabotajları ve Fransız ordusunun savunması 1914’ün sonuna gelindiğinde, Almanya’nın Paris’in doğusundan öteye geçmesine olanak vermez. Doğu cephesinde ise Rusya’ya karşı üstünlük sağlanmış olsa bile, Almanya’nın bölünmüş güçleri erken bir zafer kazanamaz. Yine de askeri olarak çeşitli cephelerde kazanılan başarılar, özellikle de Rusya’nın 1917 Ekim Devrimi’nin ardından savaştan çekilmesi, savaşın kazanılması umudunu taze tutmaya yetmiştir.

Savaşa yönelik coşkuysa 1916 ve 1917’de git gide düşecektir. Ekonomi kötüye gitmektedir ve asker kayıpları savaşa yönelik toplumsal desteği azaltır. Almanya’nın total savaş anlayışı, yani tüm üretimin öncelikle ordunun ihtiyaçlarının karşılanmasına ayrılması, İngilizlerin donanma blokajıyla birleşince, Alman toplumunun refahı ciddi biçimde azalır. Kötü beslenme ve ölümler, hem savaşa hem de rejime yönelik

hoşnutsuzluğu artıran faktörlerin başında gelmektedir. 1914'e gelindiğinde milliyetçiliğin ve militarizmin üst düzeyde olduğu Alman toplumu savaştan sosyalist hareketin önderlik ettiği Kasım Devrimi'ne ciddi bir destek vererek çıkacaktır.

Hem ekonomik hem de moral olarak çökmüş olan İttifak Devletleri'nin savaşı kaybetmesi ABD'nin İtilaf Devletleri'nin yanında savaşa katılmasıyla kesinleşmiş gibidir. 1918 Eylülü'nde Ren bölgesinin işgal edilmesinin ardından 1918'in sonunda ateşkes imzalanır. Bu süreçte başlayan Kasım Devrimi, Almanya'da Rusya'daki gibi sosyalist bir devrimle sonuçlanmasa da imparator tahttan inecek ve Weimar Cumhuriyeti kurulacaktır.

2.4. KASIM DEVRİMİ

1. Dünya Savaşı sonrasında, sosyalist bir rejimin kurulmasıyla sonuçlanan Sovyet Devrimi, taşların yeniden yerine oturduğu bir dünyada pek çok ülkede emekçi sınıfların ve entelektüellerin ilham kaynağı olacaktı. Mimarlar ve sanatçılar arasında 1920'lerin başından itibaren devam edecek sol siyasi eğilimlerin, mimari ve sanatsal üretim üzerinde de önemli bir etkisi olacağından söz edilebilir.

Güçlü bir işçi sınıfı hareketine sahip olan ve savaşın son yılında siyasi bir krizin içinde bulunan Almanya'da Sovyet örneği sol hareketin yükselişini hızlandıracak, bir sosyalist devrimle sonuçlanmasa bile daha az saldırgan ve daha demokratik Weimar Cumhuriyeti'nin kuruluşuna kaynaklık edecektir.

Sovyet Devrimi'nin başarısı, uzun vadeli bir proje olarak değil, her tür sorunun acil çözüm kaynağı olarak sosyalist rejimi hedefleyen, disiplinli bir örgüt yapısına sahip, devrimci bir parti olan Bolşeviklerin süreci yönlendirebilmiş olmasından kaynaklanıyordu. Sovyetler'in yaptığı barış çağrısının, yenilgisi yavaş yavaş kesinleşmekte olan Almanya tarafından kabul edilmesinin ardından, Rosa Lüksemburg ve Karl Liebknecht'in öncülüğündeki Spartakistler Almanya'da bir devrim olasılığının varlığından bahsediyorlardı.

1918'in başlarından itibaren Almanya'nın pek çok yerinde yoğun bir grev dalgası başlar. Berlin'de 1918 Ocak ayının sonunda kurulan işçi konseylerinin yaydığı erkeyle, grevler büyük toplumsal eylemler haline gelir. (Streisand: 272)

II. Reich'ın ısrarla savaşa devam etme eğiliminin tetiklediği bu süreç, Alman solu

içinde belirginleşmiş ayrımları kalıcılaştırmaktaydı. Sosyal demokrat hareketin kurumsallığı ve Alman yönetici sınıflarıyla olan ideolojik yakınlığı, sol hareketin içerisindeki sosyalistleri izole ederek savaş sürecinin desteklenmesine yol açmaktaydı. Bu sırada Spartakistler SPD'ye (Almanya Sosyal-Demokrat Partisi) alternatif olarak kurulmuş USPD'den (Almanya Bağımsız Sosyal-Demokrat Partisi) bile uzaklaşarak, Sovyet Devrimi'ni örnek alan barış ve eşitlik çizgisinde bir siyaset izlemektedir.

SPD ise, büyük oranda hareketi kontrol altına alabilmek için, sürece mesafeli de olsa destek vermekte ama grev dalgasının sonlandırılması için çaba göstermektedir. 1918 sonbaharında savaşın kaybedileceği kesinleşince, ordu ateşkes görüşmelerinin başlaması ve SPD'nin de hükümete katılması yolunda hükümete bir ultimatom verir. SPD'nin Weimar Cumhuriyeti boyunca oynayacağı merkezi rol ve sosyalist çizginin neredeyse tümüyle terk edilmesi bu süreçle başlayacaktır.

2.4.1. Kasım 1918

Ordunun büyük bölümünün savaşın artık sona ermesini istiyor olmasına rağmen, Deniz Kuvvetleri Komutanlığı, İngiliz donanmasına karşı Ekim 1918'de son bir saldırı daha yapma kararı alır. Rütbesiz askerlerse, bu karara tepki göstererek komutan ve subaylara isyan ederler. İsyancı erler tutuklanarak Kiel'e getirilir. Başta tersane işçileri olmak üzere binlerce Kielli işçinin düzenleyeceği gösteriler böylece tetiklenmiş olacaktır. Subayların göstericilere ateş etmesinin hemen ardından, asker konseyleri kurulmaya başlar. 4 Kasım'da Kiel şehrinin denetimi tümüyle işçi ve asker konseylerinin elindedir artık. Ayaklanma 5 ve 6 Kasım'da çevredeki bir çok şehre yayılır. Kuzey Almanya'da başlayan hareketlilik 7 Kasım'da Güney ve Orta Almanya'da da karşılık bulur. Yine de siyasi deneyimi az olan konseyler, durumlarını lehlerine çevirecek daha radikal adımlar atmakta tereddüt ederler.

9 Kasım sabahı başkent Berlin'deyse Spartakistler ve Devrimci İşçi Temsilcileri Konseyi'nin genel grev çağrısı üzerine, işçiler greve çıkar. Bir grup Liebknecht'in önderliğinde İmparatorluk Sarayı'nı, bir grup da Emniyet Sarayı'nı ele geçirir ve içlerinde Rosa Lüksemburg'un da bulunduğu siyasi tutuklular serbest bırakılır.

SPD, hareketin boyutlarının büyümesi karşısında hükümetten çekilir ve sosyalist hareketin önemli örgütlerinden USPD'yi anayasa hazırlanana kadar geçici bir hükümet kurmaya razı eder. Kasım 1918'den sonra kısa bir süre için yeni Alman hükümeti, devrimci hareketlerin etkisiyle emekçi sınıfların yaşam koşullarını iyileştirecek sosyal

reformlar yapacaktır.

SPD, ikili bir iktidarın söz konusu olduğu bu dönemde işçi sınıfı üzerinde en etkili siyasi gücü ve bir an önce parlamenter sisteme geçilip işçi ve asker konseylerinin ortadan kaldırılmasını beklemekteydi. Rosa Lüksemburg ve Karl Liebknecht'se, Kasım ayaklanmasını devrimci bir durum olarak değerlendirip, SPD'nin karşı devrimci konumunu teşhir etmeye çalıştılar. Ama Spartakistler Birliği bu ikili iktidar durumuna müdahale edecek kadar güçlü değildir.

2.4.2. Aralık 1918

Yen hükümete rağmen devlet yapısının tüm aygıtları yerli yerinde durmaktadır. Ordu ve hükümette eski subaylardan bir Freikorps (Gönüllüler Birliği) oluşturulması düşüncesiyle yeni bir karşı devrimci bir güç oluşturulmaya başlanır. Bu güç devrimin bastırılmasında büyük bir rol oynayacaktır.

Berlin'de başlayan yeni bir ayaklanma karşısında SDP hükümeti saldırı emri vererek, geniş toplumsal kesimlerle arasının açılmasına yol açar ve tabandan gelen basıklara dayanamayan USPD konseyden çekilmek zorunda kalır. İşçi sınıfının ve kitlelerin yükselen hareketinin politizasyonunu sağlayacak devrimci bir örgütün ihtiyacını hisseden Spartakistler Birliği, 30 Aralık'ta diğer sol gruplarla birlikte KPD'yi (Alman Komünist Partisi) kurarlar.



Şekil 2.13. Berlin'deki çatışmalar sırasında.



Şekil 2.14. Kasım Devrimi sırasında Berlin'deki çatışmalar.

2.4.3. Ocak 1919

Almanya'da işçi ve asker kitlelerinin düzene karşı gerçekleştirdikleri Ocak ayaklanmaları hareketin doruk noktasıydı. Hareketin net bir politik görüşünün olmamasıysa, karşı devrim sürecinde manevra kabiliyetini sınırladı. SPD hükümeti karşı devrim hazırlıklarına başlamıştı ve Berlin'e Gönüllü Birlikleri'ni göndermeye başladı. İşçi ve askerler devrimci komitenin kararlarını beklerken 11 Ocak'ta karşı devrimci şiddet başlamıştı. KPD'nin büroları ordu tarafından işgal ediliyordu. 15 Ocak'taysa Rosa Lüksemburg ve Karl Liebknecht öldürüldüler.

19 Ocak'ta yapılan seçimlerin ardından yeni hükümet ilk olarak işçi ve asker konseylerini dağıttı. Yine de Berlin'de yarım milyon işçi, konseylerin tanınması, siyasi tutukluların serbest bırakılması, olağanüstü döneme ait yargı organlarının kaldırılması, karşı devrimci örgütlenme olan Gönüllü Birlikleri'nin dağıtılması ve kısa sürede devrimci silahlı birliğin kurulması talepleriyle genel greve çıktı. SPD'lilerin yönettiği Gönüllü Birlikleri karşı devrimci şiddete devam edecekti.

2.4.3. Versailles Anlaşması Ardından Almanya

Sosyalist hareketin devrimci girişimleri, sonradan milliyetçiler ve muhafazakarlar tarafından bir tür arkadan bıçaklanma olarak savaşın kaybedilmesinin nedenleri arasında gösterilecektir. Almanya'nın savaşı kaybetmesinin kesinleşmesiyle başlayan görüşmeler 1919'da bahar aylarında da sürmüş ve Versailles Anlaşması ile sonlanmıştı.

Versailles Anlaşması'yla Almanya'nın ticaret olanakları ciddi bir biçimde sınırlanmıştı. Askeri gücün sınırlandırılması ve savaş tazminatları da Almanya'nın dışa bağımlılığını



Şekil 2.15. Kasım devrimini tetikleyen gösteriler sırasında Kiel, 1918.

uzun süre üzerinden atamamasına yol açacaktı. Uzun savaşın psikolojik ve maddi yıkımı, düzene olan güveni azaltmış, Alman emekçi sınıflarında yeni bir dönemin beklentisini yaratmıştı. Buna ek olarak Kasım Devrimi, özellikle entelektüeller arasında yarattığı solculuşma eğilimi ve Weimar döneminin görece demokratik ortamını sağlaması açısından büyük önem taşır.

2.5. WEİMAR CUMHURİYETİ

11 Ağustos 1919'da ilk cumhurbaşkanı Friedrich Ebert'in yeni anayasayı imzalamasıyla Weimar Cumhuriyeti kurulur. Savaş sonrasında Almanya tüm sömürgeleriyle bağını koparmış ve Avrupa haritasında %13 oranında küçülmüştü. Polonya'ya katılmış topraklar ve Alsace-Lorraine bölgesi bu toprakların büyük bölümünü oluşturuyordu.

Weimar Cumhuriyeti, Kasım Devrimi'nin çalkantıları ve darbe girişimlerine ek olarak, ilk yıllarını ekonomik sıkıntılarla geçirecekti. Ekonominin ABD'nin yardımlarıyla düzeldiği 1924-1929 arasıysa bir refah ve kültürel üretkenlik dönemi olacak, 1929 bunalımı sonrasıysa Nazi iktidarıyla sonuçlanacak muhafazakarlaşma ve siyasi kriz yılları olarak yaşanacaktır.

2.5.1 Kriz Yılları (1919–1923)



Şekil 2.16. Mart 1919, Berlin’de infaz edilmiş devrimciler.

Yeni kurulmuş Weimar Cumhuriyeti, ilk yıllarını sol ve sağ siyasi hareketlerin rejime yoğun muhalefetiyle geçirecektir. Sosyal demokrat hareket, sosyalistler tarafından devrime ihanet etmekle suçlanıyordu. Sağ muhafazakar çizgi ise ülkenin II. Reich dönemine dönmesi gerektiğini öne sürmekte ve paramiliter etkinliklere devam etmektedir.

Ordunun desteğini de arkasına almış olan merkezi hükümet, Alman kentlerinde grevler, büyük gösteriler ve küçük çaplı da olsa ayaklanmalar karşısında askerin şiddet içeren müdahalelerine göz yummaya devam edecekti.

Weimar Cumhuriyeti’nin koalisyonu ve Versailles Anlaşması sürecinde, ülkede yer yer grevler devam ederken, adını eski Doğu Prusya Valisi Kapp’dan alan darbe, Mart 1920’de gerçekleşir. Freikorps Birlikleri, Berlin’de sağ görüşlü bir gazeteci olan Wolfgang Kapp’ı başbakan ilan etmişlerse de halkın tepkisi ve hemen ilan edilen genel grev sayesinde 4 gün içinde Kapp hükümeti düşmüştür.

Ruhr bölgesindeyse aralıklarla devam etmekte olan genel grevlerin etkisiyle bir ayaklanma daha yaşanır ve 50 bin kişilik bir Kızıl Ordu kurulur ve bölgenin iktidarı bir süreliğine el değiştirir.

1922’de Almanya, uluslararası yalıtılmışlığını, Sovyetler’le yaptığı Rapollo Anlaşması’yla kırar. Sosyalist bir ülkeyle yakınlaşma doğrultusundaki bu adım, çeşitli



Şekil 2.17. Arbeitsrat für Kunst'un (Sanatçı Sovyetleri) bir afişi.

tepkiler doğurur ve anlaşmayı imzalamış Yahudi dışişleri bakanı Walther Rathenau, iki ay sonra aşırı milliyetçilerin suikastine uğrar.

1923 yılında Weimar Cumhuriyeti ikinci sağ darbeye karşılaşacaktır. Münih darbesi olarak anılan darbe, yakın zamanda kurulmuş olan Nazi Partisi ve Adolf Hitler Münih'in kontrolünü almaya çalışmışlarsa da darbe başarılı olmayacak ve Hitler sekiz ayını hapisanede geçirecektir.

Sosyalist hareketse baskılar ve karşı devrim süreciyle kan kaybedecek, oy oranını ve etkisini Kasım Devrimi sürecindeki düzeye çıkartamayacaktır.

1923 yılına gelindiğinde savaş sonrası Almanya'da ekonomi hala düzelmemiştir. Enflasyon artışı karşısında emekçi sınıfların ekonomik durumu kötüleşmeye devam etmektedir. 1923 yılından sonra, Amerikan yardımlarıyla ayakta duran ve sosyal demokratların yönetiminde 1929'a kadar sürecek görece bir ekonomik ve siyasi istikrar sağlanacaktır.

Savaşın bitiminden 1923'e kadar geçen zamandaysa, hiperenflasyonla ortaya çıkacaktır. Savaş öncesinin ihracatının ortadan kalkması, ham madde açığı, ağır savaş tazminatları ve Versailles Anlaşması maddeleri Weimar ekonomisinin toparlanmasına engel olmaktadır. 1923'te savaş borçlarını ödeyemeyen Almanya'nın sanayi bölgesi olan Ruhr, sekiz aylık bir süreyle Fransa ve Belçika tarafından işgal edilir ve bu süreç ekonomiyi daha da kötü etkiler. 1919'da 1 Mark olan bir somun ekmek, 1923'te 100 bin Mark olacaktır.



Şekil 2.18. 9 Kasım 1918'de Philipp Scheideman'nın bir konuşması

2.5.2. Altın Yıllar (1924-1929)

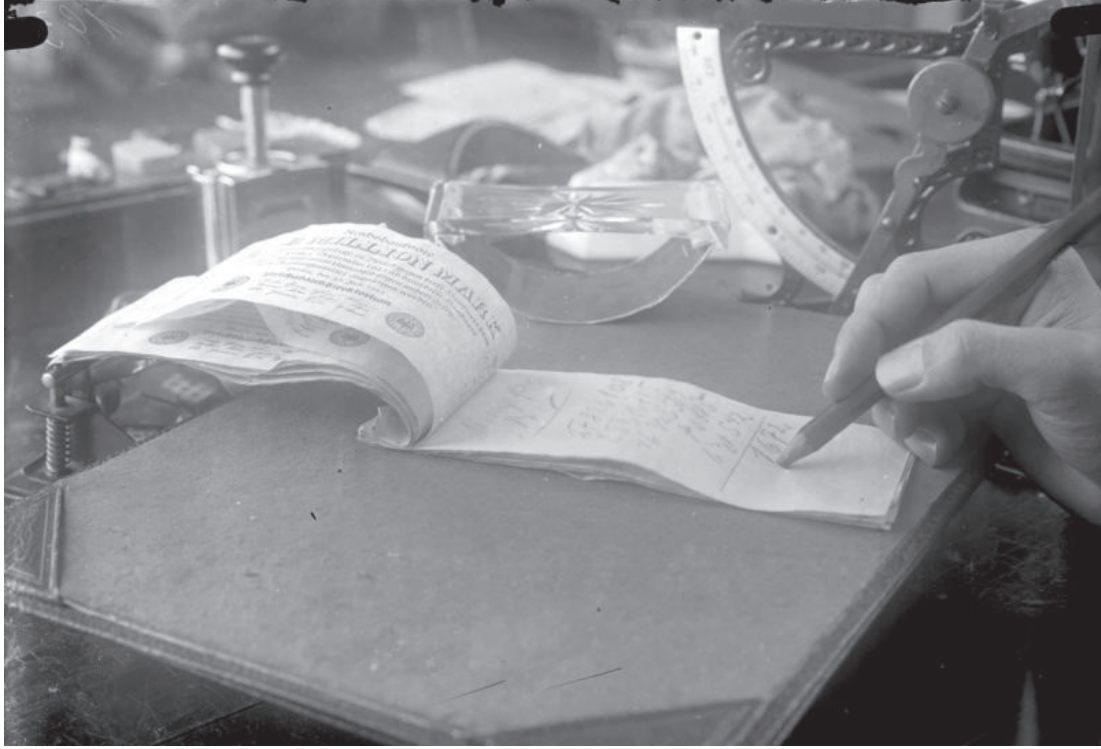
Altın Yirmiler olarak da nitelenen dönemin başlaması, ekonomik ve siyasi olarak görece bir istikrarın sağlandığı 1924 sonrasına denk düşer. Ekonominin adım adım toparlanması, savaşın atmosferinin dağılması ve toplumsal çalkantıların azalması bu yılların genel özellikleri olarak sıralanabilir. Kültürel yaşantının ve sanatsal üretkenliğin zenginliği, bu yıllara damgasını vurur. Devrimci hareket çeşitli çıkışları dışında '30'ların başındaki yükselişine kadar ülkenin kaderini değiştiren adımlar atamamışsa da, Kasım Devrimi'nin politize ettiği entelektüeller bu yıllardaki üretimlerine muhalif bir yön vermişlerdir. Bir yanda Sovyet Devrimi'ne

duyulan sempati, diğer yanda Amerikan yardımıyla ayakta duran ekonominin de sonucu olarak Amerikanlaşan hayat tarzı, Weimar Cumhuriyeti'nin kentsel kültürel yaşantısını renklendirmektedir.

Amerikan bankaları ile Alman hükümeti arasındaki anlaşmalar sonucu hazırlanan Dawes Planı, Almanya'ya savaş borçları ve onarımları için kredi sağlamaktaydı. (Kitchen, 241) 1922'de Sovyetlerle imzalanan Rapollo Anlaşması'yla yalıtılmışlığını kırmaya başlayan Almanya, 1926'da Birleşmiş Milletler'e üye olarak uluslararası ilişkilerini normalleştirmeye etmeye devam eder.

İşsizliğin azalması ve ticaretin artmasına yol açan uluslararası gelişmeler, Almanya'nın borçlarını artırırken, ülkeyi özellikle de ABD'ye ekonomik olarak bağımlı hale getirecektir. 1923 sonrası reformları, sorunları gerçek anlamda çözmek yerine, erteleyerek geçici bir refah dönemi yaratır. Wall Street'in çöküşünün en çok etkilediği ülkelerden birinin Almanya olmasının temel nedeni olarak bu tablo gösterilebilir. (Delmer, 82-93)

1920'ler aynı zamanda Almanya'da kültürel bir rönesansa sahne olacaktır. 1923 yılında, hiperenflasyonun en yüksek olduğu günlerde bile kafeler ve barlar dolup



Şekil 2.19. Enflasyon döneminde not defteri olarak kullanılan banknotlar

taşıyordu. Berlin entelektüelleri Kasım Devrimi'nden aldıkları ilhamla, kapitalizm karşıtı tavırlarını sürdürüyorlar ve devrimci dönüşüm taleplerini Kasım devrimi sürecinde olduğu kadar keskin olmasa da sürdürüyorlardı. Sovyetler Birliği'ndeki kültürel hareketliliğin de etkisiyle, Alman edebiyatı, tiyatrosu ve müzik dünyası büyük bir yaratıcılık dönemine girmişti. Ekspresyonizm başta resimde olmak üzere, Alman görsel sanatlarında öne çıkmıştı. Walter Gropius, Mies van der Rohe gibi mimarlar modern mimarlığın önemli atılımlarını yine bu dönemde gerçekleştireceklerdi. Bauhaus Berlin dışında bir odak noktası olarak, yeni bir kültürel ve sanatsal çağın öncülüğünü yapıyor, endüstri ürünleri tasarımı ve mimarlık konusunda uzun bir süre dünyanın her yanında kabul görecektir modern yaklaşımlar ortaya koyuyordu. Sokak tiyatroları ve caz öne çıkacak, pek çok geleneksel değer öncelikle gençlik içinde önceliğini yitirmeye başlayacaktı. Amerikan yaşam tarzı sosyalist ideallerin yanı başında bir başka çekim alanı olarak kendini belli ediyordu.

Öte yandan, devrim sırasında Gönüllü Birlikleri terörünün de gösterdiği üzere Alman toplumu bu yeni kültürel ortamdan bütünüyle hoşnut değildi. Muhafazakar kesim, geleneksel Alman kültürüne bağlı kalmaya ve sağ siyasi hareketleri desteklemeye devam edecekti.

1929'da, Altın Yirmiler'in ekonomik ve siyasi dengesinin mimarı ve Nobel Barış Ödülü sahibi Alman siyasetçi Stresemann hayatını kaybeder. Hemen ardından New



Şekil 2.20. I. Dünya Savaşı sonrasında Almanya

York borsasının çöküşü, Amerikan ekonomisine bağımlı Alman ekonomisini alt üst edecek ve Nazi iktidarına giden yeni bir siyasal karmaşa süreci başlayacaktır.

2.5.3. Çöküş Dönemi ve Karşı Devrim (1930–1933)

1929 ekonomik bunalımı Almanya’da ağır sonuçlar doğuracaktır. Ekonomik bunalımın doğuracağı siyasi istikrarsızlık ortamı, 1933’te Nazi iktidarıyla sonuçlanacak ve Weimar Cumhuriyeti’nin varlığı sonlanacaktır.

2.5.3.1. Ekonomik Dengesizlik Dönemi

1929’a kadar Alman ekonomisi Amerika’dan Dawes ve Young planları çerçevesinde alınmış borçlarla ayakta kalabilmişti. Amerikan bankalarının Alman firmalarından desteklerini çekmeleriyle birlikte işsizlik sorununu kısa vadede çözmek imkansız hale geldi. Artan ekonomik sorunların da etkisiyle 1930 Eylülü’nde Naziler Reichstag’a %19’luk bir oy oranıyla girer ve hükümet koalisyonunun bir parçası olur. Weimar Cumhuriyeti’nin bu son yılları, siyasi olarak çok farklı uçların koalisyonlarıyla ve üç yıl içinde sırasıyla Brüning, Papen, Schleicher ve Hitler başbakanlığında siyasi

çalkantılarla geçti. Bu dönem, hükümette muhafazakar eğilimlerin öne çıktığı bir dönemin başlangıcı olacaktı. Nazilerin aldığı yüksek oy oranı, onları eylemler ve şiddet yoluyla daha da aktif olmaya yöneltcekti. Komünist Partisi de merkez sosyal demokrasiye inancın düştüğü bu dönemde oy oranlarını yükseltecek ve Alman solu uzun bir süre sonra yeniden kitlesel bir destek bulacaktı. Ekonomik bunalım ve siyasi istikrarsızlık sağ ve sol iki uç siyasi hareketin benzer süreçlerle güç kazanmalarına yol açacak ve Weimar Cumhuriyeti'ni ancak bir süre boyunca devam edebilecek kırılgan bir döneme sokacaktı.

2.5.3.2. Nasyonal Sosyalist Hareketin Yükselişi

Kısa süre içinde yeni hükümetin uçlardaki siyasi hareketleri dengeleyeceği bir ağırlığa sahip olmadığı ortaya çıkar ve 31 Temmuz 1932'de yapılan yeni seçimler hem komünistlerin, hem de Nasyonal Sosyalist hareketin temsilcisi NSDAP'nin güçlenmesiyle sonuçlanır. Nazi hareketi%37 oy alarak sosyal demokratların yerine ülkenin en büyük partisi konumuna gelir. Naziler'in yükselişinin temelinde orta sınıfların oyları kadar, bir dönem daha eşitlikçi bir politika yürüteceğini varsaydıkları için emekçi sınıfların verdiği desteğin de etkisi vardır. (Evans, 446) Alman toplumunda uçlardaki siyasi eğilimlere yönelik artan ilgi, siyaset sahnesinde yoğun çelişkilerin ortaya çıkmasını beraberinde getirir.

1929 bunalımının ardından başlayan muhafazakar karşı devrim süreci, komünistlerin direncine rağmen Reichtag yangını ve III. Reich'in doğuşu ile sonuçlanacaktır.

2.5.3.3. Hitler'in Başbakanlığı (1933)

30 Ocak 1933'te başbakanlığa atanan Hitler, ilk olarak muhalif partiler üzerindeki baskıyı artırır. Yasaklar ve hatta yasa dışı tutuklamalarla yalnızca solun üzerindeki baskıyı artırmakla kalmaz, tüm muhalefeti farklı dozlarda da olsa susturmaya başlar. Daha önce muhalif hareketlere dönem dönem yoğun bir şiddet uygulamış ve anti demokratik bir tavır göstermiş Alman hükümeti, artık bunu bizzat devlet eliyle yapmaya ve yasallaştırmaya başlamıştır. 27 Şubat'ta Reichtag'ta çıkan yangınsa, Weimar Cumhuriyeti'nin yerini III. Reich'in aldığı sürecin kilometre taşı olarak değerlendirilebilir. Çok kısa sürede yapılan yasal değişiklikler ve uygulanan baskının dozunun birden yükselmesiyle bir diktatörlük rejimine geçilmiştir.

Nazi diktatörlüğü ile sonuçlanmış karşı devrim süreci, Alman entelijansiyasının da her

tür üretkenliğinin önünü kesmiştir. Naziler'in iktidara gelişi sürecinde onlarla işbirliği yapabileceğini düşünen yazar ve sanatçılar bile, kısa sürede ülkeyi terk etmenin yollarını aramaya başlarlar. Weimar Cumhuriyeti döneminin yaratıcı, hayalperest ve eleştirel üretkenliğinin Alman topraklarında artık uzun bir süre için yaşama şansı olmayacaktır.

2.6. SONUÇ

Walter Gropius ve Erwin Piscator'un yaşadıkları dönemde, Alman ekonomisinin sermaye birikimi sonucunda kolonyal bir dış siyasete yönelmesi ticari gereksinimlerin modern mimarlık ve tasarımı belirmesine yol açmıştır. I. Dünya Savaşı sonrasında savaşın getirdiği fiziksel ve psikolojik yıkım 1918 Kasım Devrimi ve Weimar Cumhuriyeti'nin siyasi koşullarının oluşmasında etkili olmuştur. Özellikle Kasım Devrimi'nin devrimci birikimi ve Weimar Cumhuriyeti'nin görece demokratik ortamı Totaltheater'in ortaya çıkışının alt yapısını hazırlayan dolaylı ama olmazsa olmaz tarihsel arka planı olarak tanımlanabilir. 19'uncu Yüzyıl'dan miras kalan işçi sınıfı hareketliliği ve bunun sonucu olarak ortaya çıkan Kasım Devrimi'yle, saldırgan emperyalist politikaların sonucu olarak ortaya çıkmış I. Dünya Savaşı sonunda beliren savaş karşıtlığı, 1920'lerin kültürel ortamını derinden etkiler. Weimar Cumhuriyeti'nin demokratik ama dengesiz siyasi atmosferi, ileriki bölümlerde ayrıntılı olarak ele alınacak olan 1920'ler Almanyası'nın hareketli kültürel ortamını ve sanatsal radikalizmini tetikleyen faktörler arasındadır.

3. DÖNEMİN ALMANYASI'NİN KÜLTÜR SANAT ORTAMI VE ELEŞTİREL EĞİLİMLER

Kaynağını 1. Dünya Savaşı öncesinin modern sanat akımlarından alan '20'ler modernizmi, Kasım Devrimi'nin etkisi ve Weimar Cumhuriyeti'nin koşullarının etkisiyle daha politik bir boyut alacaktır. Toplumsal kaygıları konu edinmeye başlamış sanatçılar ve mimarlar, modern sanatın geldiği noktada yeni içeriklerle özgün bir senteze ulaşacaklardır. Bu bağlamda modern sanatın genel özelliklerine ek olarak Weimar Cumhuriyeti'nde plastik sanatlar, yazınsal ve sahne alanlarındaki genel eğilimler özetlenecek. Gropius ve Piscator'un Totaltheater Projesi'nin temel niteliği olarak ileriki bölümlerde ele alınacak eleştirelilik kavramı odağında, Weimar Cumhuriyeti'nde sanat alanlarındaki muhalif eğilimler ayrıca gündeme getirilecek. Bunlara ek olarak, modern mimarlığın gelişim süreci, belli başlı özellikleri ve Almanya'da mimarlık sahnesinin genel durumu, Totaltheater Projesi'nin kaynağını oluşturdukları boyutlarıyla ele alınacak.

3.1. DÖNEMİN KÜLTÜR SANAT ORTAMINDA GENEL ÇİZGİLERİYLE ELEŞTİREL EĞİLİMLER

Weimar Cumhuriyeti döneminde, 1. Dünya Savaşı öncesinden miras alınmış önemli bir sanatsal birikim, toplumsal koşulların farklılaşmasıyla özgün bir sanat ortamına dönüşmüştür. Toplumsal koşulların görece demokratik ortamı ve sol hareketlerin etkinliği, modern sanatın eleştirel ve politik nitelikler edinmesine zemin hazırlar. Bu bölümde genel özellikleriyle modern sanat gündeme getirildikten sonra, öncelikle plastik sanatlar alanındaki eğilimler ele alınacak ardından tüm sanat dallarını kapsayan bir çerçeve çizilerek eleştirel eğilimler incelenecektir.

3.1.1. Weimar Cumhuriyeti Sanat Ortamında Yansımaları Bağlamında Modern Sanatın Genel Nitelikleri

Modern sanat akımlarının, 19'uncu Yüzyıl'ın ortasından itibaren yerleşik sanatsal biçimlere karşın, toplumsal düzeni, yerleşik ahlakı ve insanın iç dünyası gibi konuları sorgulayan, modern yaşantıyla hesaplaşan, emperyalist bir çağın ve metropollerin sosyo-kültürel ortamına tepki üreten, her seferinde kendi değerler sistemini arama çabasında olan bir eğilimler yumağı olduğundan söz edilebilir. Özellikle geçmişin

değerlerini yeniden üretmeye karşı çıkmasının ve sanat ürünlerinde her bir ögenin dış dünyayı temsil etmek ve aşkın bir değeri simgelemek yerine, kompozisyonun parçası olarak kendi değerine sahip olmaya başladığı bir biçim dili krizi önem taşır. Modern sanat eğilimleri Charles Baudelaire, Cluade Monet gibi sanatçıların içerik ve biçim açısından bir zemin değişimini işaret eden çalışmalarıyla 1850'lerde başlamış, 1930'larda II. Dünya Savaşı'na kadar etkisini artırarak bir gelişim çizgisi izlemiştir. Ancak bu eğilimlerin uzunca bir süre toplumun geniş kesimlerine seslenmekten uzak kaldığı ve radikalliği ölçüsünde bir marjinalliği de barındırmak durumunda kaldığı eklenebilir. Özellikle 1920'lerin ilerici sanatçıları, politik kimlikleri ile yeni sanatsal anlayışlarını toplumun geniş kesimlerine ulaştırmayı denerler. Bu sentezin gündeme geldiği yerlerin başında ise Weimar Cumhuriyeti bulunmaktadır.

3.1.2. Weimar Cumhuriyeti'nde Plastik Sanatlar Alanındaki Eğilimler

I. Dünya Savaşı'na kadar modern sanatsal yeniliklerin ağırlık noktasını Fransa oluşturmuştur. I. Dünya Savaşı ve 1917 Sovyet Devrimi'nin ardından, sanat dünyası merkez Avrupa'dan ve devrimci Rusya'dan gelen pek çok yeni fikirle buluşacaktı. Paris, bireysel buluşların merkezi olarak kalmaya devam ettiyse de modernist sanatın yeni evresinde sosyal, kolektif, teknolojik ve siyasi olarak yeni merkezler oluşmaya başlamıştı. Rusya ile Almanya'nın tarihsel kültürel köprülerini ve 1919 Kasım Devrimi'ni göz önüne aldığımızda Moskova-Berlin ekseninin bu anlamda öne çıkması anlamlı görünür. Weimar Cumhuriyeti'nin demokratik ortamı, sol eğilimli bir sanatçı kuşağı, Fransız sanatının gelip dayandığı eşiği iyi bilen bir ortam ve savaş karşıtlığının tetiklediği keskin sosyal kaygılar bir araya gelince Weimar Cumhuriyeti'nin verimli sanat evreni ortaya çıkacaktır. (Willett: 41)

1920'ler Almanya özelinde (ama yalnızca Almanya değil), savaş sonrasının karamsarlığının ardından modern sanatlarda yaratıcı ve özellikle orta sınıf entelektüelleri için kültürel bir yoğunluk ve özgürlük dönemi olarak adlandırılabilir. (Werner: 16)

3.1.2.1. Plastik Sanatlar Alanında Almanya'da Ekspresyonizmin Etkisi

I. Dünya Savaşı öncesinde, yüzyıl başının Alman modernist sanatının en önemli ve yaygın akımı olarak ortaya çıkmış olan Ekspresyonizm, 1920'lerin ilk yıllarına kadar etkili olmaya devam edecektir.

II. Reich döneminde modern sanata yönelik ilk özgün ve bütünlüklü sanatsal katkı

Ekspresyonizm akımı olmuştur. Aralarında Vasiliy Kandinsky, Ernst Ludwig Kirchner gibi önemli ressamın da bulunduğu Ekspresyonist sanatçı grupları, 1905'te Dresden'de Die Brücke (Köprü), 1909'da Münich'te Neue Künstlervereinigung (Yeni Sanatçılar Birliği) ve 1911'de Der Blaue Reiter (Mavi Süvari) olarak sıralanabilir. Ekspresyonizm öncesi diğer modernist sanat akımlarının, "en şiddetli yapıtlarında bile belli bir tasarım uyumuna bağlı kalarak rengi lirik ve bezemesel nitelikte kullanmalarına karşın, Alman Dışavurumcuları şiddeti, şiddet uğruna irdelemiş, renk ve biçime psikolojik ve simgesel anlamlar yükleyerek var olan düzene karşı çıkmayı amaçlamışlardır." (Rona: 452) Ekspresyonizm, 1920'lerin ortalarına kadar etkili olmuş, toplumsal konulara kaygısız kalmamış, bireyin iç dünyasına odaklanmıştı. Buna ek olarak her tür duygusal tepkinin coşkulu ve serbest bir ifadesi olarak da tanımlanabilir. (Diğer sanat dalları açısından Ekspresyonizm'e ileriki bölümlerde yeniden değinilecek.)

3.1.2.2. Plastik Sanatlar Alanında Almanya'da Dadaizmin Etkisi

Ekspresyonizm 1920'lerin ilk yıllarına kadar ciddi biçimde etkili olmaya devam eder. I. Dünya Savaşı'nın ardından Dadaizm, Jean Arp, Max Ernst, Kurt Schwitters gibi sanatçıların öncülüğünde kendine güçlü bir kanal yaratacaktır. (Dempsey, 118)

Alman Dadaistleri, Dadaizm'in başlangıç noktası olan Züriçli sanatçı grubuna oranla daha politik bir biçime sahiptirler. Dadaizm'in kalıplardan uzaklaşma eğilimi, yaşamın



Şekil 3.1. Ernst Ludwig Kirchner'in Berlin Sokağı adlı tablosu, 1913.



Şekil 3.2. Georg Grosz'un, 1928 tarihli Ajitator adlı tablosu

absürtlüğünü anlatma çabası ve performansvari sanatsal etkinlikler düzenlemek gibi genel özelliklerini Alman Dadaistleri de benimserler.

3.1.2.3. Yeni Nesnelcilik ve Alman Sanatının Siyasi Boyutu

1920'lerin başından itibaren, resimde George Grosz, Käthe Kollwitz ve Otto Dix gibi sanatçıların etkisi, mimarlıkta Mies van der Rohe ve Walter Gropius gibi mimarların ürünleri Weimar Cumhuriyeti'nde Die Neu Sachlichkeit (Yeni Nesnelcilik) akımının doğmasına yol açar. Öznellik ve iç dünyanın serbestçe ifadesine karşın, De Stijl sadeliğine veya Realizm'in anlatımcılığına yakın olmamakla birlikte toplumsal konulara, ironiye, eleştirel bir bakışa daha fazla yer verilir: "Farklı üsluplarda olsalar pek çok ortak konuda çalıştılar: Savaşın dehşeti, sosyal ikiyüzlülük, ahlaki çöküş, yoksulluk ve Nazizmin yükselişi" (Dempsey:149) gibi konuların ön plana çıktığı söylenebilir.

"Sanatları Weimar Almanyası'ndaki hayatın alaycı ve bir eleştirisini içerirken, Ekspresyonist ürünlerde eksik olduklarını düşündükleri bir gerçekçilik duygumunu resmetmeye çalışmaktaydılar." (Barton, 83)

Ekspresyonizm'in serbest ifadeci yaklaşımından, daha nesnel ve sosyal içerikli Neue Sachlichkeit'a doğru evrilen genel sanatsal yönelim, 1919'da kurulmuş disiplinlerarası bir sanat ve tasarım okulu olan Bauhaus'ta da izlenebilir. Gropius, Kandinsky, Klee, Feininger gibi dönemin çok sayıda önemli sanatçısını bünyesinde toplamış Bauhaus, endüstri ürünleri tasarımı mimarlık, resim, dans gibi çeşitli zanaat ve sanat dalında avantgarde hareketin üslerinden biri olagelmıştır.

1920'ler Weimar sanat ortamının eleştirel ve politik odaklarının belli bir ağırlık oluşturması, 'November Gruppe' (Kasım Grubu), 'Glaeserne Kette' (Parlayan Zincir) ve 'Arbeitsrat für Kunst' (Sanatçılar Sovyeti) gibi politik örgütlenmelerin varlığıyla anlamlandırılabilir. Pek çok sanatçı sosyalist idealleri ve sosyal bir eşitlik anlayışını sanatsal dünyasıyla ilişkilendirme çabasıydı.

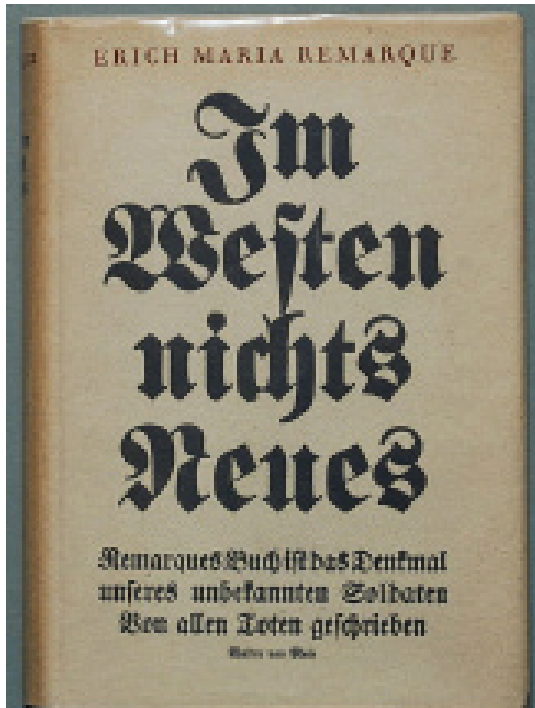
"Dönemin sanatı ateşli denecek derecede deneysel, put kırıcı ve sol eğilimli, burjuva toplumuna ve iş yaşantısına muhalif ve Prusya militarizmiyle kanlı bıçaklıydı. (Walter:1975)

3.1.3. Weimar Cumhuriyeti'nde Sanat Dallarının Çok Yönlü Genel Ortamı

Yenilikçi ve eleştirel bir sanat anlayışının yoğunlaşması, Weimar Cumhuriyeti döneminin belirleyici özellikleri arasındadır. Yenilikçi ve eleştirel eğilimler, tümel bir akım niteliği ortaya koymaz; tersine kendi içinde pek çok farklı boyut barındırır. Mimarlık ve tiyatro açısından Totaltheater'in içine doğduğu koşullarda paralel bir radikalizme sahip örneklere değinmek, Weimar döneminin Totaltheater Projesi'ne zemin olabilmesinin nedenlerinin anlaşılması açısından yararlı olacaktır. Öte yandan başka açılardan üretilmiş sanat yapıtlarının varlığına değinmek, sanatsal ürünün ilgili koşulların bir sonucu olmasının dışında, sanatçının öznel katkısının oynadığı rolün belirtilmesini sağlayacaktır.

Sanat yapıtının geçmişle bağlarının kopması modern sanatın temel niteliklerinden biriyken; içerik, konu seçimi, biçem ve sanat ürünün tanımına ilişkin de çeşitli açılardan yenilikler ortaya konulması Weimar döneminde sık sık karşılaşılan bir reflekstir. Sanatsal yeniliğin, eleştirel bakışla bir arada var olma zorunluluğunun olmadığı, bu iki özelliğin ayrı ayrı da birer eğilim olarak ortaya çıkabileceği Weimar Cumhuriyeti kültür ortamında gözlenebilmektedir. Dolayısıyla, bu bölümde ayrıntılı bir inceleme yapılmaksızın, edebiyat, yazın ve sahne sanatlarındaki eleştirel veya yenilikçi boyutu bulunan sanat ürünlerine değinilecek.

Edebiyat açısından '20'lerin yoğun bir çeşitlilik barındırdığı söylenebilir. Bir yandan



Şekil 3.3. Erich Maria Remarque, Batı Cephesi'nde Yeni Bir Şey Yok, 1929, ilk baskı.



Şekil 3.4. Bertolt Brecht'in Üç Kuruşluk Operası'nın ilk baskısı

Dadaizm'in etkisi kolaj romanlarını ortaya çıkarırken, gerçekliğe duyulan ilgiye bağlı olarak röportaj romanları da yayımlanmaya başlayacaktır. Yine de Neue Sachlichkeit eğilimleri ve I. Dünya Savaşı'nın izleri toplumsal konuların ağırlıklı olarak ele alınmasına yol açacaktır.

Thomas Mann'ın, Franz Kafka'nın, Hermann Hesse'nin, Gerhardt Hauptmann'ın metinleri dönemin eleştirel, yeniliklere açık ve üslupsal olarak farklılıklar içeren önemli ürünleri arasındadır. Bu anlamda edebiyat ürünleri eleştirel gerçekçi edebiyatın baş yapıtlarını barındırırken, modern edebiyatın biçimsel buluşlar ve edebiyatın tanımına ilişkin özgün önermeler içeren metinlerinin de ortaya çıktığı çok boyutlu ve yenilikçi odakları kapsayan genel bir görünüm sergiler.

Ekspresyonizm'in genel etkisi, bireyin iç dünyasını gündemde tutarken, bireyin toplumsal yaşantı içindeki çelişkileri ve gündelik yaşantısı yoğun biçimde incelenir. Edebi metinlerin büyük çoğunluğu için, içinde bulunulan döneme eleştirel bir bakış açısıyla yaklaştıkları söylenebilir.

1920'ler Alman tiyatrosu açısından Erwin Piscator, Ernst Toller, Max Reinhardt, Bertolt Brecht gibi muhalif eğilimli ve tiyatronun geleneksel kalıplarına karşı çıkan sanatçıların ön plana çıktığı bir dönem olur. Özellikle Piscator'un disiplinlerarası bir yaklaşımla kurduğu propaganda merkezli tiyatro anlayışı, Brecht tarafından eleştirel bir sanatsal mekanizma olarak tiyatro tarihinin kilometre taşlarından biri haline gelir.

Bireysel sanat dalları söz konusu olduğunda Parisli sanatçılar kadar etkileyici olmasalar da, Alman Tiyatrosu'nun teknik olanakları tarihsel olarak dikkate değer bir zenginlik içermekteydi. Bu durum uzun bir dönem boyunca küçük prenslikler halinde kalmış Almanya'da, çok sayıda saray tiyatrosunun kurumsal birer sanat organizasyonu olarak varolagelmesiyle bağlantılıdır. Avrupa'da hiçbir tiyatro, yönetsel mekanizmaları, hareketli ışık sistemi, döner sahne gibi teknik olanakların gelişkinliği veya aktörlerin sahip olduğu ekonomik güvence gibi konularda Alman tiyatrosuyla rekabet edebilecek durumda değildi. 1920'lerde tiyatrodaki yaşanan devinim, bu altyapının üzerinde yükselecekti.

Atonal ve modern müziğin tartışılmaya başlandığı bu dönemde Alban Berg, Arnold Schönberg, Hans Eisler ve Paul Dessau önemli bestecilerin adları sayılabilir. Schönberg'in öncülüğünü yaptığı on iki ton tekniği, klasik müziğin gelişiminde önemli bir biçimsel özgürlüşme eşiği olarak tanımlanabilir. Verili besteleme kalıplarının

aşıldığı ve modern müziğin yeni bir dönemini işaret eden bu kırılma noktası, yalnızca klasik müzik dağarcığı açısından değil, Brecht'in oyunlarına şarkı besteleyen ve popüler müziğin sınırlarında üreten Schönberg'in öğrencisi Hans Eisler gibi müzisyenler açısından ön açıcı olmuştur. Klasik müzik alanında gerçekleşen biçimsel yeniliklere ek olarak, bu yeniliklerden beslenen ve şarkı sözleri ve kullanım alanları itibariyle politik bir boyutu olan bir popüler müzik kanadı da dikkat çekicidir.

Alman Ekspresyonist filmleri, sinema tekniğinde ve konularını ele alış biçimleriyle dünya çapında etkili olacaktır. "Ekspresyonist filmler insan doğasının karanlık yüzünü araştırmaktaydı. Özenle hazırlanmış film setlerindeki atmosfer kabusvari idi." (Hayward, 171)

Fritz Lang'ın 'Metropolis'i, Robert Wiene'nin 'Dr. Caligari'nin Muayenehanesi', F.W. Murnau'nun 'Nosferatu'su dönemin önemli filmleri arasındadır. Ancak toplumun geniş kesimleri arasında halk hikaye ve efsanelerini anlatan filmlerin veya kostüm dramalarının daha popüler olduğu belirtilebilir. Yine de Ekspresyonizm akımıyla ilişkili Alman sineması, mekansal algı, sinema teknikleri ve kapitalizm eleştirisi başlıklarında modern sinemanın temel yapı taşları arasında gösterilebilir.

3.1.4. Sonuç: Almanya'da Modern Sanat ve Düşüncenin Eleştirel Bir Mekanizma Olarak Genel Çerçevesi

Altın Yıllar olarak da adlandırılan Weimar dönemi, sosyal yaşantının çok boyutluluğu, bireysel özgürlüklerin gelişmesi, sol siyasi eğilimlerin görece yaygınlaşması, sanatsal ve kültürel yaratıcılığın artması bakımından özel bir kesit olarak adlandırılabilir. Dönemin bu özellikleri, politik boyutları kadar, hatta belki daha fazla kültürel yapısında ortaya çıkmaktaydı. (Wiener, 14)

Modern sanat ve mimarlığın çok katmanlı gelişim süreci, sanat yapıtına pek çok açıdan bir özgürlük alanı açmaktaydı. Konu dağarcığının genişlemesi, konulara muhalif veya genel geçer bakış açısına ters düşebilecek bir noktadan yaklaşma imkanını doğurmaktaydı. Bir üslup olarak realizm varlığını sürdürmekle birlikte sanat yapıtının biçimsel olarak önbelirlenimli bir kompozisyona ya da natüralist gerçekliğe bağımlı olmaktan çıkması da önemli bir dönüşüm olarak belirtilebilir. Farklı biçimsel yaklaşımların ve konuların, eleştirel bir bakışı da farklı ölçeklerde ve doğrultularda barındırdığı söylenebilir. Bir başka deyişle, modern sanat akımlarına bütünsel olarak eleştirelliği bir nitelik olarak atfetmek mümkün olmasa da, sanatçının eleştirel bakış

açısını sanat ürününde yeniden üretebilmesinin meşruiyet zemini modern sanatla beraber oluşmuştur.

1789'dan itibaren adım adım politik iktidara yerleşmiş olan sermaye sınıfının 19'uncu Yüzyıl sonundan itibaren ilerici kimliğini kaybetmeye başlamasıyla, emperyalist çağın iktidarları, sosyo-kültürel anatomisi ve kentsel görüntülerinin sanat çevrelerinde sistematik eleştiriye konu olduğu söylenebilir. Ekonomik olarak görece daha bağımsız bir sanatçı tipinin belirmiş olması ve 1870 Paris Komünü veya 1917 Sovyet Devrimi gibi tarihsel dönemeçlerin sanatçıları devrimci bir siyasi çizgiye yaklaştırması, modern sanatın açtığı özgürlük alanının sanatçılar tarafından daha yoğun olarak değerlendirilmesini sağlar.

3.2. DÖNEMİN MİMARLIK ORTAMI VE ELEŞTİREL BİR BAKIŞ AÇISINDAN MİMARİ ÜRETİM

Modern mimarlık, 19'uncu Yüzyıl'ın belirginleştirdiği yeni bir çağın içine doğacak ve bu çağın özgün biçim ve yöntemlerini üretmeye çalışacaktır. Yeni malzemeler ve yeni gereksinimlere ek olarak modern sanatların etkisi, mimarların da yeni yöntem ve biçimlere yönelmesini getirecektir. Modern mimarlığın serüveni, mimarların kendinden öncekilere ve verili olana yönelik eleştirel bakış açılarıyla iç içe ele alınacak; bu boyutunun ötesinde yer alan diğer genel özelliklerine mimarlık ortamının arka planını oluşturmak amacıyla değinilecektir.

3.2.1. Yeni Bir Çağın Koşulları ve Modern Mimarlığa Geçiş Süreci

Eski uygarlıkların mimari miraslarının geride bırakılmasına ilişkin ilk fikirler 19'uncu Yüzyıl'da dillendirilmeye başlanmıştı bile. (Joedicke, 1969) Schinkel 1830 yılında *“Tüm büyük çağlar kendi izlerini bıraktılar? Neden biz de kendi biçimimizi bulmayı denemiyoruz ki?”* (Behrent, 39) diye yazar. 19'uncu Yüzyıl'da, bir yandan endüstri devrimi sonrasında yeni malzemelerin kullanımının yaygınlaşması, betonarme, çelik ve camın önemini artıracaktır. Yeni malzemelerin doğurduğu tasarım olanakları yavaş yavaş araştırılmaya başlanacak, sanayi alanındaki fabrikasyon teknikleri mimarlıkta da karşılık bulmaya başlayacaktı. Diğer yandan, kent hayatının karmaşası ve kalabalıklaşması, siyasi iktidarın aristokrasi yerine burjuva sınıfına geçmesi, kapitalist dünyanın yeni mekansal ihtiyaçları ve modern bir gündelik yaşantının belirmeye başlamış olması, diğer yandan da Romantizm'in sanatçının bireysel özgürlüğüne yaptığı vurgudan alınan ilhamla geçmişin mimari üsluplarına bağlılık sorgulamaya başlanır.

1890'lardan itibaren mimarlıkta birisi sadeliğe ve modern teknolojilere yönelen diğeryise doğayla daha organik bir bütünlüğe ve mimarın kendini bireysel ifadesine odaklanan temel bir çelişkinin ortaya çıkmaya başladığından bahsedilebilir. Her durumda, mimari biçimin en önemli dönüşümü, geçmişin değerlerinin verili bir tasarım kriteri olarak görülmemeye başlanması olacaktır. Sanayi devrimi ve Fransız Devrimi'nin etkileri, modern dünyanın tüm alanlarını dönüştürürken, yeni çağın hem biçim dili hem tasarım yöntemleri bağlamında, inşa teknikleri ve mimarlığın toplumsal yaşantıyla ilişkisi açısından yeni bir zemin oluşturmaya başlamıştı.

3.2.1.1. Modern Teknolojiler

19. Yüzyıl'da Chicago Okulu, Crystal Palace veya Eifel Kulesi gibi modernistlere ilham verecek örnekler modern mimari zeminin başlangıç noktaları olarak düşünülebilse de, henüz ayrıksı denemeler olarak kalacaklardır. Yine de modern teknolojilerin mimari bir estetik iddiayla ilk kez kullanılmaya başlandığını bu çalışmalarda gözlemleyebiliriz. Modern malzeme ve teknolojilerin vardığı noktaya duyulan hayranlığın, yani nesnenin temsil ettiği bir gelişmişlik düzeyine yönelik duygunun, nesnenin kendisine yönelmesi ve onun estetik potansiyellerini araştırmaya kapı açılması doğal olacaktı. Sanatçının zanaatkar yönünün, Romantizm'den bu yana yaratıcı deha yöne devrettiği ağırlık, fasadların maharetle süslenmesini adım adım önemsizleştirmeye başlayacak ve teknoloji ile yaratıcılığın yeni bir sentezinin aranmaya başlanmasına yol açacaktı.

3.2.1.2. Modern Mimarlığın İlk Aşamaları olarak Arts and Crafts ve Art Nouveau

Endüstri devriminin büyük bir hızla ilerlemiş olduğu İngiltere'de yeni bir mimarlığın ortaya çıkışının ilk izlerinin, makineleşmenin bireyselliği körelttiğini iddia eden William Morris ve onun başını çektiği Arts and Crafts akımı olması ilginç bir tesadüf olarak düşünülebilir:

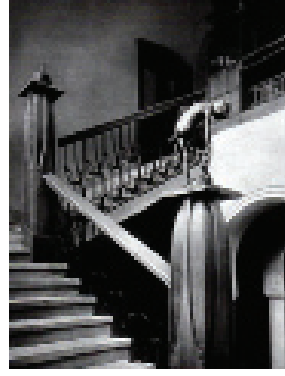
“Ortaçağ'ın sosyal yaşantısı, zanaatkara bireyselliğini ifade özgürlüğünü veriyordu, bizinkisiyse bunu yasaklıyor.” (Morris, 1988)

Bireysel ifade arayışı, endüstri ve teknolojik gelişimlerle birlikte modern mimarlığın itici güçlerinden biri olacaktır. William Morris'in Philipp Webb ile tasarladığı 'Red House' (1860)'un temel önemi, tasarımcı öznenin kendisinden önce belirlenmiş kuralları kabul etmeme eğilimi (simetriyi simetri adına kurmak yerine bir gereklilik aramaya başlanması ve diğer kompozisyon kurallarının kutsallığını kırması) ve zanaatkarlığın tek defaya özgün üretim biçimini öne çıkarmasıdır. 19'uncu Yüzyıl'ın sonundan 20'nci Yüzyıl'ın başına kadar Arts and Crafts hareketinin konut mimarisi Avrupa'nın hemen her yerini etkileyecektir. Yaratıcılığın zanaatin değerlerinde aranması yüzyıl dönümünde yerini yeni bir mimari estetiğe bırakacaktır kuşkusuz.

1890'lara gelindiğinde Brüksel'de Viktor Horta ve Henry van de Velde, yapılarının dekorasyon ve süslemesini kendileri tasarlayarak tarihsel referanslardan uzaklaşmaya başlamışlardır. ABD'de Frank Lloyd Wright'ın, Britanya'da ise C.Rennie Mackintosh'un yapılarının kendi özgül ihtiyaçlarına göre şekillendirildiğini ve tarihsel



Şekil 3.5. Viktor Horta, Hotel Aubecq



Şekil 3.6. Henry van de Velde, Folkwang Müzesi

aşkın bir estetiğin gündem dışı olmaya başladığını görürüz. (Whittick, 38) Fransa’da Hector Guimard ve Brüksel’de Victor Horta ile van de Velde’nin öncülük ettiği Art Nouveau, Almanya’da Jugendstil, Avusturya’da Sezession grubu adlarıyla bu temeller üzerinde şekilleniyordu. Özellikle Almanca konuşulan ülkelerde hatların sadeleşmesi ve konstrüksiyon vurgusu öne çıkmaya başlıyordu.

Viyana’da yüzyıl dönümünde Otto Wagner, yazıları ve yapılarıyla, her dönemin kendi sanat anlayışını geliştirmesi düşüncesini pekiştiriyor, modern malzemelerin dürüstçe, hatta çıplak olarak kullanımı ve işlevine olan uyumuyla güzel olabileceğini düşünüyordu. (Wagner, 1988) İspanya’da Gaudi’nin 1902-1909 arasındaki çalışmalarıysa, Art Nouveau akımında bireysel yaratıcılığın üst noktasını simgeleyecekti.

Modern mimarlığın genel özellikleri bağlamında önemli olan nokta mekan kompozisyon ve genel görsel etki bakımından Arts and Crafts hareketinin, bir yandan bireysel tasarım özgürlüğüne, diğer yandan işlevselliğin belirleyiciliğine kapı açmasıdır. Bu iki eğilim, modern mimarlığın tarihsel ve aşkın referanslardan arındırılmış zemininde ayrı ayrı varılmaya devam edeceklerdir.

3.2.1.3. Endsütri Devrimi Sonrası Yeni Kentsel Mimari

Sanayi devriminin oluşturduğu yeni kentsellik büyük Avrupa kentlerinde sanayi ve gecekondu mahallerinin iç içe geçtiği, yoğun nüfuslu bir kent görüntüsü oluşturmuştu. Sanayi merkezli bu yeni kentsel düzen üzerine ilk çalışmaları yapanlardan biri olan Tony Garnier, aynı zamanda modern mimarlığın olgunlaşma döneminin de habercisi



Şekil 3.7. Tony Garnier, Endüstri Kenti



Şekil 3.8. Frank Lloyd Wright, Larkin



Şekil 3.9. August Perret, Apartman

gibidir. İtalya’da ve Rusya’da ise endüstri, hız ve teknolojinin gelişmesini modern sanatın estetik odak noktası olarak kabul eden Fütürizm, Antonio Sant’Elia’nın çalışmalarıyla kentsel ütopyalar kurarak merceğini tarihe değil geleceğe çevirmiş ve önemli bir kırılma noktası oluşturmuştur.

Bu yeni kentsel görünümde en başta beton olmak üzere yeni malzemeler mimari estetiğin bir parçası haline gelmeye başlar. August Perret’in 1903’ten başlayarak Paris’te inşa ettiği ilk betonarme binalar ya da Chicago ve New York’da inşa edilmeye başlanmış yüksek yapılar bunun örnekleri arasında gösterilebilir. Yalnızca yüksek yapıların mümkün olması değil, sonradan Le Corbusier ve Mies’in de faydalanacağı bir strüktürel devrim de bu bağlamda gerçekleşmek üzeredir. Betonarme ile mekan ayırıcı elemanların, yapısal görevlerinden arındırılması olanağı doğmuştur. Bunlara ek olarak, yeni bir ihtiyaç olarak ortaya çıkan toplu konutlar, 1920’lerin en temel konut tiplerinden olacak, Sanayi Devrimi sonrası dünyanın ölçünleştirme ve modern kapitalist toplumun tipleştirme eğilimi, toplu konut üretiminde kendini açığa çıkartacaktır.

Başka bir deyişle endüstriyelmiş ve yoğunlaşmış kentle, yeni yapı malzemelerinin olanakları ve bunların estetik birer araç olarak ele alınmaya başlanması, 1920’lere



Şekil 3.10. Louis Sullivan, Carson Binası



Şekil 3.11. Otto Wagner, Postsparkasse

doğru modern mimarlığın hareketli ve yalın genel görsel etkisinin de kaynağı olacaktır.

Endüstriyel mimarlık, modern örneklerin ilk kez ortaya çıktığı yapıları barındırması açısından özel bir önem taşır. Bir sanayi kuruluşunun görkem veya sembolizmden çok işlevselliği gerektirmesi, bu tarz yapıların işlevsellik ve sadelik üzerine kurulu modern estetiğin ilk kez deneyimlendiği yapılar arasına girmesini sağlamıştır. Behrens'in 1909 tarihli AEG Turbinhalle'si veya Gropius'un 1911'de tasarladığı Fagus Ayakkabı Kalıbı Fabrikası endüstri yapılarının modern mimarlığın motor güçlerinden biri olacağını imliyordu.

3.2.1.4. Raumplan, Wright ve Loos

Modern mekan anlayışı, yüzyıl dönümünün ardından yeni malzeme ve strüktürden duyduğu gururla, onu olabildiğince saf bir şekilde öne çıkarmaya başlayacaktır. Eğer süsleme fabrikasyon üretimine uygun değilse ve sanatçının bireyselliği işlevsel bir estetiğin ajandasında herhangi bir gereklilik kriterini karşılayamayacaksa, yeni bir biçimin aranmaya başlaması doğaldı. Bu harekete temel olarak modern sanatsal evrenin her tür estetik biçimin kaynağına yine biçimi yerleştirme eğilimi de bir zemin oluşturacaktır. Modern sanat yalnızca sözcükler, renkler ve biçimler yoluyla karşılık düştüğü kurmaca evren nedeniyle değil, kendi iç kompozisyonunun yaratıcı niteliği nedeniyle de biçime özel bir önem verecekti. Bir açıdan yapı malzemesi ve strüktürün de çıplaklaşması olarak sonuç veren bu genel eğilim, mimari örtünün ve bu örtünün



Şekil 3.12. Josej Maria Olbrich, Evlendirme Dairesi Kulesi



Şekil 3.13. Antoni Gaudi, Casa Batllo

kapsadığı mekansallığın, birer kompozisyon ögesi olarak kendi başlarına yaratıcılığın nesnelere olması sonucunu doğurur. Mekanın kendisinin bağımsız bir kompozisyon ögesi olarak, her tür zanaatkarca süslemenin yerini alması eğilimi öncelikle Frank Lloyd Wright'ta, hemen ardından Avusturyalı Adolf Loos'ta kendini gösterecektir. Süslemenin yerini yapısal olanın, simgeselleştirmenin yerini ise parçalarının yalnızca kendini temsil ettiği bir mekansal biçim dilinin almaya başladığı bir zeminde, Lloyd tasarımları ve Loos'un süslemeyi yasaklayan 1908 tarihli "Ornament und Verbrechen" (Süsleme ve Suç) adlı manifestosuyla yaptığı teorik katkısı kesin bir dönüşüm sürecinin başlangıcı olur.

Wright'ın 1893 ve 1909 yılları arasında gerçekleştirdiği erken dönem çalışmaları, 1910'lara gelindiğinde Loos'un süslemeyi suç sayan anlayışı, mimari tasarımın odak noktasını *Raumplan*'a (mekan planına) çekmeye başlamıştır bile.

3.2.2. I. Dünya Savaşı'ndan 1928'e kadar Modern Mimarlık

1. Dünya Savaşı'nın eşliğindeki dünyada emperyalist politikaların dönemin Neoklasik mimarlığının zeminini aşırı ölçüde beslemeye devam etmesinden ve aynı zamanda mimari zemin dönüşümlerinin toplumsal gelişimlerin ağırlığına endeksli olması nedeniyle modernist mimarlık hala mimari kültürün egemen biçimi durumunda değildi. Bir başka açıdan bakacak olursak, ne Behrens'in AEG fabrikası, ne de Sant'Elia'nın fütüristik projeleri tektonik özellikleriyle henüz modernist mimarların



Şekil 3.14. C.R. Mackintosh, Glasgow Sanat Okulu



Şekil 3.15. Adolf Loos, Steiner Evi

devimsel erkesine sahiptir.

1917-1928 arası, modern mimarlığın çeşitliliğini yansıtmakla birlikte, ilkelerinin olduğu bir dönemdir. 1928'den sonra modern mimarlık kurumsallaşmaya ve tüm dünyada yaygınlaşmaya başlar.

Temel olarak eskinin biçimsel ve estetik ölçütleri verili bir biçimde kabul etmek yerine, Louis Sullivan'ın "*Form follows function*" (biçim işlevi izler) şeklinde ifade ettiği yaklaşımın üzerine yeni bir estetik zeminin katmanları inşa edilmeye başlanmıştır.

Biçim dilindeki bu değişim, modern dünyaya ve onun gereklerine verilmiş önemli bir tepki olarak görülmelidir. Mekanın iç yaşantısı konusunda, tasarımcı öznenin kişisel bakış açısının ve ideolojik evreninin izleri seyrek olarak hissedilse de verili zemini insan yaşantısı açısından da modernize etme eğilimleri önemsenebilir. Tasarımcı öznenin muhalif tutumu, mimarlığın yeni çağın getireceği yeni bir sosyal ve gündelik yaşantıya endekslenmesiyle bağlantılıdır. Yüzyıl dönümünde bu iddianın kendisi bile başlı başına devrimci bir adım olarak yorumlanabilir.

3.2.2.1. Sadelik, İşlevsellik ve Zamana Özgünlük

Le Corbusier 1926 yılında modern mimarlığın ilkelerini özetleyecektir: "serbest taşıyıcıların varlığıyla giriş katının özgürleştirilmesi, strüktürel iskeletin duvarlardan bağımsızlaştırılması, yatay pencerelerin kullanımı, serbest plan, cephenin serbest



Şekil 3.16. Rudolf Steiner, Goethenaum



Şekil 3.17. Walter Gropius, Fagus Ayakkabı Kalıplı Fabrikası

tasarımı, çatının yeni bir kat olarak kullanımı, çatı bahçesi ve çatının bir yeni ‘giriş katı’ olarak kullanımı” (Sharp, 60)

Corbusier’in tanımlarının öncesinde de modern mimarlık pek çok deneyim biriktirmiş ve sayısız deney ortaya çıkarmıştı. Git gide büyük bir ağırlık kazanacak ve Postmodernizm’e kadar modern paradigmanın en temel özelliklerinden biri olacak zamanelik duygusu, başka bir deyişle mimarının kendi çağını yansıtması gerektiği yönündeki görüştür. Modern sanatta Tabula Rasa (boş levha) kavramıyla adlandırılan bu refleks, dönemin kültür ve sanat ortamının temelini oluşturuyordu.

Modern mimarlık, tarihselliğin ve aşkınlığın yerine işlevselliği yerleştirmişti. Bireysel yaratıcılık bile, işlevsel izlencenin açtığı alanda mümkün olacaktı. Başka bir deyişle, bireysel yaratıcılık ve mimari anlayış farklılaşması işlevselliğin farklı yorumları şeklinde ortaya çıkacaktı.

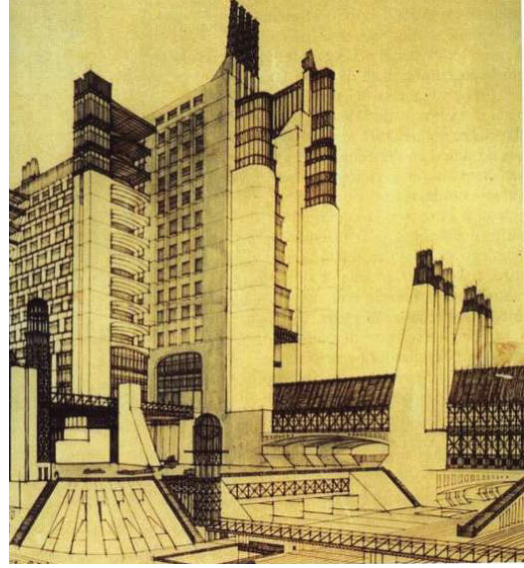
Zamanelik ve işlevselliğe ek olarak üçüncü bir ortak zemin, malzemenin ve strüktürün sadeliğini ve genel görsel etkinin hareketliliğini içermekteydi. Kuşkusuz bu hareketlilik ve sadelik, Zeitgeist’in (zamanın ruhunun) yansıtılması ve işlevsellik politikasının bir sonucu olarak ortaya çıkıyordu. Sadeliğin ve hareketliliğin peşinde bir biçim dağarcığı, yerelliğe ve tarihselliğe değil; akılcılığa, nesnellığe, evrenselliğe ve standardize edilebilirliğe dayanacaktı.

3.2.2.2. Modern Mimarlığın Siyasi Boyutu

I. Dünya Savaşı sonrasında, yıkılmış ve ekonomik olarak kötü durumda bir Avrupa resmiyle karşılaşılır. Ancak devrimler ve savaş karşıtlığı, savaş öncesinin modernist



Şekil 3.18. Bruno Taut, Cam Ev



Şekil 3.19. Antonio Sant'Elia, La Citta Futurista

eğilimlerini radikalleştirmiş ve politize etmiştir. (Joedicke, 1969) Bu noktada kentsel hayaller, sosyal kaygılar ve kuralları yıkmak konusunda artmış bir cesareten bahsedilebilir. Sovyet Konstrüktivistleri, sosyal bir çerçeveyi yepyeni mimari görüntülerle iç içe geçirerek (ve Tatlin'in III. Enternasyonel anıtında görüldüğü üzere) yeni bir politik anıtsallık yaratmaya çalışıyorlardı. Alman Ekspresyonistleri ise, politik ve hayalperest bir çerçevede savaşın endişeli ve kaotik atmosferinden çıkmanın yollarını arıyorlardı. Bruno Taut'un Alpler mimarisi fantezilerini oluşturduğu romantik evren, yerini sosyal konut üretiminin pratiğine ve kent planlamasının bilimsel ilkelerinin belirlenmesine bırakacaksa da politik tavrın sürekliliği korunacaktı.

1920'ler modernizminin kaynaklarının başında, siyasi bir aktivizm, dünyayı ve sanatı değiştirmenin coşkusu gelmektedir. Bu dönemde sanatsal kalıpların kırılmasının politik ve ideolojik tabanı da oluşmuştur.

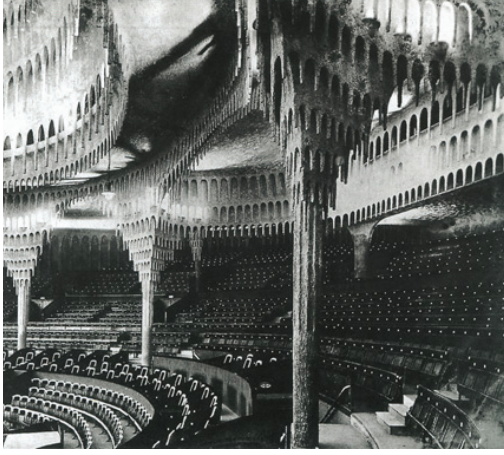
3.2.3. Modern Mimarlığın Diyalektiği: Tasarımda Öznellik ve Nesnellik

“19'uncu Yüzyıl'ın taklitçi, bu arada dekoratif bakımdan abartmalı derecede yüklü, cepheci mimarisi[ne] (...) [ve] geçmiş taklitçiliğine tepki olarak belirip onu tarihte eşit olmayan yepyeni, adeta ısmarlama bir biçim dünyasıyla yenmek isteyen Art Nouveau (Jugendstil) akımı da aslında dekorativizmin başka bir örneğini sanat tarihine hediye etmekten, basitliğe karşı duyulan özlemi büsbütün kamçulamaktan geri kalmayacaktır” (Özer, 2004: 393)

Modern mimarlığın doğuş sürecinde, kişisellik ile rasyonalizm arasındaki çelişki



Şekil 3.20. J.J.P. Oud, İşçi Konutları



Şekil 3.21. Hans Poelzig, Büyük Tiyatro Salonu

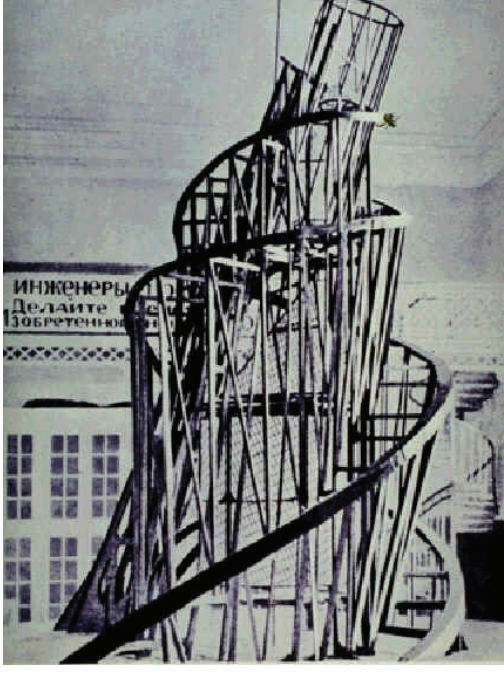


Şekil 3.22. Mies van der Rohe, Friedrichstrasse'de Gökdelen

önemli bir rol oynayacaktır. Bu farklılık, kendini bir açıdan yeni bir estetiğin temellendirilmesi sürecinde gösterirken, diğer açıdan yaratım ve üretim süreçlerinde yenilikleri beraberinde getiriyordu. Her durumda sırtını geçmişe dönmüş, işlevselliğin sularından uzaklaşmayan bu iki yaklaşım, yeni çağın mimari ifadesini aramaktaydı. Kuşkusuz, burada yeni çağın nasıl tanımlandığı sorunsalı önemli bir rol oynayacak, eskimiş olduğu varsayılan yaşantı ve biçimlerin nasıl dönüştürüleceği konusunda da ciddi farklılaşmalar gündemde olacaktı.

Art Nouveau'nun Antonio Gaudi'de anlatımını bulan üst düzey kişiselliği Ekspresyonist sanatçılarca çoğu gerçekleşmeyecek projelerle zenginleştirilecekti. Bu eğilime göre mimarın romantik dönemden miras aldıkları ve sanatçı dehasının temellendirilmeyi gerektirmeyen başına buyruk istemleri, mimari estetik bağlamında güzellik kavramının temelini oluşturuyordu.

1920'ler boyunca git gide ağırlık kazanacak diğer eğilime göreyse, insan ihtiyaçlarının



Şekil 3.23. Vladimir Tatlin, III. Enternasyonel anıtı



Şekil 3.24. Hans Finsterlin'in ütopyk tasarımlarından

sınıflandırılarak tipleştirilmesi, mimari sorunlara bilimsel bir yaklaşımla evrensel çözümler üretilmesi, mimarlığın mühendisliğe yakınlaştırılması ve biçimsel dilin evrensel biçimlere dayandırılması anlamına geliyordu. Mies van der Rohe'nin simgeleyeceği bu nesnel tasarım yöntemi, modern mimarinin dikdörtgen prizmaların hüküm sürdüğü bir biçimin kaynağını oluşturacaktı.

Zanaat ve makineleşmenin, yani tek defaya özgü üretimle ölçünleştirme arasındaki bu tartışmayı, William Morris makineleşmeye karşı çıkararak ortaya atmıştı. Walter Benjamin'in daha ileride, 1936 yılında, 'Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Yapıtı' başlıklı makalesinde tüm sanat dallarına ilişkin gündeme getirdiği sanatsal yaratıcılığın tekrarlanabilir sanatsal ürünlerin varlığında sorgulanması; aynı zamanda, sanatçının bedenselliğini (bir başka deyişle el becerisini) olduğu kadar kişiselliğini de içeriyordu. Sanat ürününün el becerisine ve tek defaya özgülüğe endeksli olduğu kabulü modern sanat ve mimarlık açısından tartışılır hale gelmişti.

3.2.3.2. Bauhaus'un Sentezi

1919'da Dessau'da Walter Gropius'un öncülüğünde kurulmuş Bauhaus, 1923'e kadar yoğun bir Ekspresyonist birikim içeriyorken, git gide rasyonalist eğilimler ağırlığını artıracak ve endüstri ürünleri tasarımının başlangıç noktalarından biri ve nesnellik ve öznellik arasında bir sentez denemesi olarak önem kazanacaktı. Sanatsal yaratıcılığın, deha veya el becerisinde değil, tasarım konseptinde aranmaya başlanması, Bauhaus'un



Şekil 3.25. Erich Mendelsohn, Einstein Kulesi



Şekil 3.27. Hugo Haering, Gut Garkau Çiftliği



Şekil 3.26. Le Corbusier, Ozenfant Evi



Şekil 3.28. Gerrit Rietveld, Truus Schröder-Schraeder, Schröder Evi

mirasının bir parçası olarak görülebilir. Öte yandan, sanatçının bedensel becerilerinin önemsizleşmeye başlaması ve tasarımda evrenselliğin ön plana çıkması mimaride üç boyutlu etkinin yanı sıra, mekanın içerdiği diğer yaratıcı ve eleştirel fikirlerle tanımlanabilmesini de mümkün kılacaktır.

3.2.4. Modern Mimarlığın Kurumsallaşması

Bu bölümde modern mimarlığın 1920'lerin sonundan itibaren biçimsel çerçevesinin netleştiği, toplumsal algıda kabul görmeye başladığı, dünya üzerinde farklı coğrafyalara yayıldığı ve çeşitli kurumsal oluşumlarla desteklendiği dönemi gündeme getirilecek.



Şekil 3.29. Victor Bourgeois, La Cite moderne



Şekil 3.30. Walter Gropius, Bauhaus Okulu

3.2.4.1. İşlevsellik İlkesinin Çeşitli Yorumları

1917’de Hollanda’da De Stijl akımının veya Wendingen dergisinin ortak ilkelerinden ve Almanya’da Werkbund’un yanı sıra 1919 devrimlerinden feyz alan “Arbeitsrat für Kunst”, “Die Glaeserne Kette”, “der Ring” gibi muhalif sanatçı topluluklarının ortak eğilimlerinden ya da Sovyet Rusya’nın ilham verici siyasi ortamında Rus Konstrüktivistlerinin izlencelerinden söz edilebilirse de, Dünya ölçeğinde modernist mimarlık adına henüz bir üslupsal paydadan bahsetmek mümkün değildir.

Öte yandan 1917’den itibaren modernist biçimin büyük oranda yeni bir mekan algısı ve biçimi olarak öncelikle De Stijl’in manifestosunda farklı mimar ve sanatçıların ortak paydası olarak ortaya çıktığını görürüz. De Stijl’in ortak paydası, Wright’ın mekansal kompozisyonları ile Loos’un sadeliğini içermekteydi. Hemen ardından kendini Jugendstil’den uzaklaştıran Johannes Pieter Oud ve 1920’lerin başından itibaren etkili olmaya başlayacak Mies van der Rohe ve Le Corbusier dönemin git gide etkili olacak çerçevesini çizmeye başlayacaklardır. Gerrit Rietveld, Theo van Doesburg ve Gropius’un yanı sıra Hugo Haering, Bruon Taut, Hans Scharoun gibi özgün bir modernizm yorumuna sahip mimarlar da işlevsel yaklaşımın öncülüğünü yapacaklardır.

Bruno Taut ve Ekspresyonizm’in Bauhaus kadrosundaki temsilcileri bile I. Dünya Savaşı atmosferinden çıkılmaya başlandıkça, sanatsallık ve siyasi radikalizmden uzaklaşarak işlevselliği vurgulamaya başlamışlarsa da, işlevsel mimarının kendi içinde farklı boyutları olduğundan bahsedilebilir.

“İşlevsellik kendi başına yeni bir doktrin değildi, ama Yirmiler’de bir estetik ideal olarak yayılması, dış biçimlerin berraklığıyla mekanik hassasiyetine (makinelere)



Şekil 3.31. Mies van der Rohe, Almanya Pavyonu

işlevsel ve verimlilik yönleri tasarımcılar için çekiciydi) ve planlama gereksinimlerinin analitik problemlerine yeni bir vurgu ekliyordu. (...) ‘İşlevsel’ sözcüğü ve ‘biçim işlevi izler’ sloganı 19’uncu Yüzyıl’da dünya çapında bir yaygınlık kazanmıştı. Amerikalı heykeltıraş Horatio Greenough, Violet Le Duc’un, Morris’in ve Chicago okulu çevresinin yazdıklarında karşımıza çıkmaktaydı.” (Sharp, 61)

İşlevsellik üzerine ‘20’lerde geliştirilmiş düşünceler en azından üç farklı tutumla eşleştirilebilir. Onyılın başlarında, Ekspresyonist işlevsellik olarak adlandırılacak bir tutum, sanatsal bir ifade özgürlüğünü mantıksal planlama ile bir araya getirmeyi de deneyecekti. Erich Mendelsohn’un dağarcığı, Behrens’in tasarımları ve sonraları Haring ve Scharoun’da görülecek bu eğilim, özneliği ön planda tutmakla birlikte işlevsellik idealini de bir ölçüde bünyesinde barındırır.

Pragmatik işlevsellik olarak adlandırılacak ve ileride özellikle Brütalizm ve Organimsi mimarlık akımlarında karşılığını bulacak bir başka tür işlevselcilik olarak tanımlanabilir ve tümevarımcı bir yaklaşımla ilişkilendirilebilir: “Binanın belli parçalarının -planlanan alanlar ve strüktürel sistem- manipüle edilmesiyle tam da problemin anonim sonucu ve binanın işlevinin mantıksal bir işlevi olarak mistik bir şekilde tasarımın ortaya çıkması.” (Whitteck)

Üçüncü yaklaşım da 1927’de Alman Werkbund sergisi Weissenhof Siedlung’da örneklenebilecek, Corbusier, Hitchcock ve Johnson tarafından çerçevesi çizilebilecek Uluslararası İşlevselcilik, daha genel adıyla Uluslararası Stil olarak adlandırılabilir.

Uluslararası Stil, evrensellik iddiasındaki modernist tavrın 1920’lerin sonundan itibaren yaygınlaşması ve kurumsallaşmaya başlamasıyla birlikte, modern mimarlığın içindeki egemen eğilim haline gelecektir.



Şekil 3.32. Le Corbusier,
Villa Savoi

3.2.4.2. 1920'ler Mimarlığının Evreleri

Kendi iç çelişkilerini içinde barındıran, özellikle biçim konusunda ciddi farklılıklar gösteren 1920'ler modernliği, kısa süre içinde sadeleşecek, popülerleşecek ve kurumsallaşmaya başlayacaktı.

1920'ler, modernist mimari dilin git gide yerleştiği bir dönem olarak kendi farklılıklarını da içinde barındırır. Art Nouveau'yu temel alan ve Gaudi'nin eserlerinde maddeleşmiş, ardından büyük oranda Mendelsohn, Finsterlin, gibi Ekspresyonistlerin elinde doruk noktasına ulaşmış olan öznel mimari dilin karşısında, kökenlerini Loos'tan alan, Le Corbusier ve Mies van der Rohe gibi rasyonalistlerin de gündeme getirdikleri ve 1930'larda Uluslararası Stil olarak modern mimarlığı temsil eder hale gelecek bir kanal bulunuyordu. Her iki kanal da, gündelik insan yaşantısı açısından 1920'lerin avantgarde sanatçıların çağdaş kültüre ilgisi ve süslemede tarihsel referanslardan uzak olmak gibi iki önemli odak noktasını paylaşmaktaydı. Rasyonalist kanadın seri üretim teknikleriyle mimarlık arasında kurduğu ilişki, mekansal yaşantıların ölçünleştirilmesi ve yapım ekonomisine verdiği önem 1929 Bunalımı'nın ardından egemen eğilim olmasının nedenleri arasında gösterilebilir.

1920'lerin ilk yarısında ütopyik, deneysel, gündelik yaşantının sorunlarından uzaklaşma eğiliminde bir mimari üretimle karşılaşılmaktaydı. 1920'lerin ikinci yarısı, dünya savaşının ardından oluşmuş yeni ortamın açtığı devrimci kriz ortamındaki sanatçı huzursuzluğunun yerini reel sorunlara reel çözümler arayan pratisyenin almaya başladığı, inşa imkanlarının ekonomik olarak da arttığı, tasarımda işlevsel odak noktalarının hayallerin yerini aldığı bir dönemdi.

“Biçimlerin abartılması yerine, sakinleşme; coşkunun yerine nesnellik geldi. (...) Biçimlerin ve malzemelerin ilginç şekilde benzerlikleri göze çarpıyordu -kolonlar üzerinde yükselen, pencere bantlarıyla bölünmüş, beyaz boyanmış küp, bir çağın

simgesi haline geldi.” (Joedicke, 1969:12)

3.2.4.3. Kurumsallaşma: Weissenhof ve CIAM

1927 yılında Stuttgart’ta Werkbund’un sergisi olarak inşa edilmiş Weissenhof Siedlung, (Weissenhof Konuk Yerleşkesi) dönemin önde gelen modernist mimarlarınca tasarlanmış konutlardan oluşuyordu. Mies van der Rohe’nin başında olduğu Weissenhof Konuk Yerleşkesi, modernist mimarlığın kendi içindeki üslupsal ayrışmalarını sergilemekle birlikte, modern mimarlığın genel eğilimlerinin belirlediği bir kilometre taşı olarak da görülebilir. Le Corbuiser, Gropius, Taut, Behrens, Mart Stam, Hans Poelzig, J.J.P. Oud sergiye katılan mimarlar arasında yer alıyordu.

Teras çatılar, beyaz rengin egemenliği, cam bantlar, açık planlı tasarımlar, fabrikasyon tekniklerinin yoğun biçimde kullanılması gibi özellikler Weissenhof Yerleşkesi’ndeki yapılar arasında öne çıkan bir dizi ortak nokta olarak sıralanabilir. Ortak bir biçimsel dilin var olup olmadığı tartışması bir yana, bu girişimin kendisi modern mimarlığın akımlaşması ve kurumsallaşması açısından önem taşımaktadır. Öte yandan Walter Gropius, modern mimarlığın bir üslup ortaklığından çok yönetsel bir yaklaşım olduğu yolundaki düşünceleri, Weissenhof’ta ortaya çıkmış biçimsel farklılıkların da nedenini ve anlamını ortaya koymaktadır.

Kuramsal bir ortak çerçeve için 1928 CIAM Konferansı’nın beklenmesi gerekecekti. İsviçre’de Hélène de Mandrot’un ev sahipliğinde, Siegfried Gideon ve Le Corbusier’in öncülüğünde toplanarak 1958’e kadar etkinliğini sürdürecektir olan CIAM Konferansı, modern mimarlığın toplumsal, ekonomik ve kentsel boyutlarını öne çıkaracak önemli bir manifesto rolü üstlenecektir.

1930’lar bir yandan modernist mimarlığın 20’lerin sonundaki çerçevesinin git gide dünyaya yayılarak, İskandinavya, Orta Amerika, Japonya başta olmak üzere yerel sentezler üreteceği, diğer yandansa milliyetçiliğin ve faşizmin yükselişi sürecinde mimari üretimin ana sahnesini yavaş yavaş anıtsal, evrensellik iddiası yerine uluslaşmayı deneyen, yeniliği değil görkemi öne çıkaran ve neoklasik eğilimli bir biçime bırakır.

3.2.5. Sonuç: Modern Mimarlığın Eleştirelilik Zemini

19. yüzyıldan başlayarak 1920’lerin sonuna kadar ortaya çıkan yenilikler evrensellik arayışı, sadelik, tarihsel referanslardan arındırılmışlık, konstrüksiyona sadakat,

ölçünleştirme, dinamizm, modern gündelik yaşamın yansıtılması ve görsel kompozisyonun öne çıkması gibi pek çok özellik, modern mimarlığın biçim dağarcığına eklenerek mimarlık evrenini köklü bir dönüşüm içine sokmuştu.

Mimari mekanın her tür deneysel çabaya açık olduğu 1920'ler, Konstürktivistlerden De Stijl'e kadar çeşitli açılardan yeni mekan kavrayışları bakımından olanaklar sunmaktaydı. İç mekan ile dış mekan arasındaki bariyerlerin saydamlık yoluyla zayıflatılması, sosyal yaşantı ile bireyselliğin iç içe geçmeye başlaması, mimarların toplumsal sorunları gündeme taşımaya başlamaları gibi bireye yönelik özgürleştirici adımlar modern mimarlığın gündemine girmiştir. Ancak bunlar mekanın kendisinin bir eleştirme aracı olarak kurgulandığı katmanlar olmaktan çok, modern mimarlığın insan tanımının doğal yankılarıdır.

1920'lerin odak noktası, çağdaş yapım tekniklerinin pratik ve estetik uygulaması ve modern dünyanın kendine ait biçim dilinin bulunması üzerinedir. Yine de burada her yeni tür formun eskiye yönelik içsel bir eleştiriyi içerdiği iddia edilemez. Yapıdan yapıya ve mimardan mimara değişmekle birlikte, bir ortak payda olarak temel eleştiri noktasının, kendinden önce belirlenmiş biçimsel kalıplardan kaçış olduğundan ve mimarın olduğu kadar mekansal yaşantının da kendini tam anlamıyla ifadesine olanak verecek bir eğilimden bahsedilebilir. 1920'lerin genel mekan paradigmasına, mekan içindeki insan yaşantıları açısından özel bir eleştirelilik atfedilemeyecek de olsa, mimarın geçmişle kopardığı bağları ona tasarımcı özne olarak özel bir alan açmaktaydı. İşlevsel mimarlık için mimarın yaratıcılığı ve bireyin öznel algısı yerine rasyonalize edilmiş bir izlenim çerçevesinde mekansal yaşantının kendi ihtiyaçlarının önemli olması, biçimciliği kıran bir unsurdur. Kendi içinde kurallar ve ölçünler geliştirse de bu ölçünlerin esnekliği ve işleve özgülüğü, 1920'ler rasyonalizminin kendini geleneksel kalıplardan uzak tutma anlamındaki temel eleştirel zeminini kurar.

3.3. 1920'LER ALMANYASI'NDA MİMARLIK VE ÜRÜN VERMİŞ MİMARLARIN ELEŞTİREL YAKLAŞIMLARI

Bu bölümde Almanya'da modern mimarlığın ortaya çıkışı ekseninde özgün gelişim devinimleri gündeme getirilecek. Almanya'nın modern mimarlık zemininde kendi içinde barındırdığı farklılık ve eleştirel yaklaşımlar mercek altına alınacak.

3.3.1. Almanya'da Mimarlık Ortamı

3.3.1.1 19'uncu Yüzyıl Sonu ve 20'nci Yüzyıl Başında Almanya'da Mimarlık

19. Yüzyıl Almanya'sında, Geç Barok ve Rokoko üsluplarını izleyen dönemde, farklı tarihsel dönemlere (Gotik, Rönesans ve Barok başta olmak üzere) bir arada referans veren bir üslup seçmeciliği olarak Eklektisizm genel eğilim olarak belirgindi. Gilly'in gerçekleştirdiği Brandenburg Kapısı (1788), Schinkel'in Berlin'deki Eski Müze'si (1822-1830) ve Kraliyet Tiyatrosu (1818), Klenze'nin Münich'teki Propyläen'i (1846-1860) Alman Eklektisizmi'nin önemli yapılarıydı. (Gülşen:71)

20'nci Yüzyıl'ın başına gelindiğinde Almanya'da Jugendstil, Neoklasik ve Eklektisist mimarlık ve sanat karşısında yenilikçi ve tarihsel göndermelerden arındırılmış bir eğilim olarak etkindi. Viyana Sezession yapısının mimarı Olbrich öncülüğünde, Darmstadt'da 1901'den itibaren inşa edilen sanatçı kolonisi bu stilin önemli kimi yapılarını da içerir.

Belçikalı Henry van de Velde'nin Weimar'da 1906 ve 1911 yıllarında inşa ettiği okullar Jugendstil'in önemli örnekleri arasındaydı. Alman Jugendstil'i, kısa zaman sonra bezemeden uzaklaşarak, işlev ve yapısallığı vurgulayan bir sadeleşmeye yönelir.

Bir süre sonra AEG ile çalışmaya başlayacak olan Peter Behrens'in Darmstadt'taki sanatçı kolonisinde bir ev yapmış olması ve van de Velde'nin Weimar'daki okullarından birinin modern mimarlığın merkezlerinden Bauhaus'un ilk binası olarak kullanılacak olması Jugendstil ile modernist mimarlık arasındaki geçişkenliği imleyen tesadüfler olarak not düşebiliriz.

3.3.1.2. Deutscher Werkbund'un Kurulması

1907 yılında kurulmuş, mimarlık ve tasarım alanında bir Alman stiline oluşumuna katkı koymayı amaçlayan bir dernek olan Werkbund, Alman emperyalizminin ticaret hacminin ve kültürel etkinin artmasıyla üretim araçlarının gelişiminin hızlanmasına katkı sağlamayı amaçlamakta ve devlet, endüstri, eğitim ve en genel anlamıyla tasarımcılar arasındaki koordinasyonu sağlamakla görevliydi. Jugendstil ile başlayıp Ekspresyonizmle devam eden modernizmin öznel kanadıyla, ölçünleştirme eğilimli rasyonel kanadı arasındaki çelişkilerin ilk tohumlarının da atıldığı Werkbund, ya da Werkbund'un da ortaya çıkmasını sağlamış toplumsal koşullar, modern mimarlığın Almanya'da hem sanat yapıtını kapsayan genel bir bütünselliğe (Gesamtkunstwerk kavramsallaştırmasının ekonomi-politik kökenlerinin Alman emperyalizminin tepeden

ve hızlı gelişimine bağlı olduğu da düşündürtecek şekilde) hem de eğitim, tasarım, uygulama gibi farklı alanlarda oluşmuş bir bütünlüğe yol açmış olması anlaşılabilir. Yapı malzemelerinin, yapım tekniklerinin, insan ihtiyaçlarının ve mekansal düzenlerin ölçünleştirilmesi 1920'lerin sonlarına doğru Alman mimarlığı ve tasarımında ön plana çıkacaktır.

3.3.1.3. 1920'lerde Alman Mimarlığında Politik Dönüşümler

1917 Sovyet Devrimi ve 1919 Kasım Devrimi, Alman modernistlerini sol politik bir ekseninde bir araya getirmiş, modernist sanatın toplumsal muhalefetle sentezini arayan özel bir dönemin başlangıcı açılmıştı. Bu dönem, toplumsal ütopyalarla iç içe ve savaş sonrası ekonomisinin zorunlulukları nedeniyle tasarım olarak kalmış çok sayıda projenin üretildiği bir dönem olur. Aynı zamanda endüstri ürünleri tasarımı, modern mimari yapılar ve deneysel sanatsal çalışmaların üretildiği çok verimli bir laboratuvar ortamı olabilmıştır.

1924'ten itibaren toparlanmaya başlayan ekonomik durum, Alman mimarlarını başta Siedlung'lar olmak üzere, reel sorunlara reel çözümler üretmek için ütopyik ve deneysellikten uzaklaşan ve sonradan Uluslararası Stil olarak adlandırılacak tarza doğru yöneltir. Modern mimarlığın içsel farklılaşmaları bir yana, 1929'a gelindiğinde toplumsal olarak da algılanabilir ve meşru bir kimliğinin oluşmuş olduğundan söz edilebilir. 1927 Weissenhof sergisinde almanca konuşan mimarların büyük çoğunluğu, modern mimarlığın Alman topraklarında ne kadar etkili olduğunu da göstermektedir.

Bu dönemde ürün vermiş çok sayıda mimarın içinden Peter Behrens'i modernliğin başlangıç noktalarından biri, Mies van der Rohe'yi dönemin vardığı noktayı temsil eden mimarlar olarak ele almak ve Mendelsohn ile Taut'u modernliğin içinde öznel ve politik iki özgün katkıyı simgeledikleri için gündeme getirmek önemli görünüyor. Bu mimarların yapıtları özelinden, modern Alman mimarlığının genel özellikleri (ve iç farklılıkları) dışında, eleştirel potansiyellerini de tartışmak mümkün.

3.3.2. 1920'lerde Modern Alman Mimarlarının Üretimlerinde Eleştirel Yaklaşımlar

Bu bölümde, modern Alman mimarlık ortamında modern mimarlığa yaptığı özgün katkıların yanı sıra üretiminin eleştirel boyutları da ön planda olan figürler gündeme getirilecek. Totaltheater Projesi'nin hem tarihsel olarak eleştirel katmanlara sahip

biricik proje olmadığını göstermek, hem de eleştirelilik dozunun dönemi içinde en yoğun çalışmaların başında geldiğini belirtmek amacıyla Behrens, van der Rohe, Taut ve Mendelsohn'un çalışmalarının genel çerçevesi değerlendirilecek.

3.3.2.1. Peter Behrens

Dünyanın ilk endüstriyel tasarımcılarından ve modern mimarlığın öncülerinden Peter Behrens (1868-1940), gündelik hayata modern tasarım dilinin girmesinde oynadığı nedeniyle bu metin açısından önem taşımaktadır. 1890 yılından itibaren Münih'te ressam olarak çalışmaya başlayan Behrens, Jugendstil tarzındaki çalışmaları açısından, 1899'da Darmstadt'ta yaptığı ve her ayrıntısına kadar tasarladığı eviyle bir dönüm noktası oluşturur. Yüzyıl başındaysa özellikle sanayi yapılarının tasarımındaki modernleşme sürecinin öncülerinden biri olacaktır. Tuğla, çelik ve camın kullanıldığı, modernist mimarlığın sadeliğinin nüvelerinin atıldığı yapıları, Jugendstil'in süslemeciliğinden uzak bile olsa, bu dönemde hala Neo-Klasisizm'in ağırlığına sahiptir. Mimarlık eğitiminde etkinliğinin yanı sıra, 1907 yılında Deutsche Werkbund'un kuruluş sürecinde de önemli bir rol oynar. Arts and Crafts akımının genel ilkelerini, Alman sanayisi, zanaati ve tasarım dallarında hayata geçirmek gibi genel bir eğilimi olan birliğin en önemli farkı ise üslup olarak modernist bir tutuma sahip olmasıdır. Bir Alman tasarım dilinin oluşması için gündelik yaşamın her tür nesnesinden yapıların kendisine kadar bütüncül bir tasarım mantığı öneren Werkbund düşüncesi, kısa süre içerisinde sanayiciler, devlet, akademisyenler, mimarlar ve toplumun farklı kesimlerine hitap edecek bir çalışma ve etki ağını oluşturur. Behrens'in AEG için yaptığı "kurumsal kimlik tasarımı", mimari ve endüstriyel ürün tasarımları modern Alman mimarlığı için de bir dönüm noktasını teşkil eder.

Tasarım dilinin fabrikasyon üretiminin genel çerçevesini oluşturarak gündelik hayata girmesinin yanı sıra, sanayi ve mimari tasarımın iş birliği ve tasarımın bir kendini ifade biçimi olarak varolmaya başlaması önemli bir adımdır. Behrens'in tasarım konusundaki kurumsal kimlik çalışmaları amblem, broşür, kataloglar, basın ilanları, afişler, ambalajlar, kırtasiye malzemeleri ve 'Behrens kursiv yazısı' gibi tipografik konuları da kapsar.

Behrens, yanında çalışmış olan Mies van der Rohe ve Walter Gropius gibi diğer modernist Alman mimarlarının aksine, Hitler rejimine siyasi bir muhalefet geliştirmez, hatta 1934'te Avusturya'da Nazi partisine üye olur. 1940 yılında ülkeden kaçmanın yollarını ararken hayatını kaybetmiş olan Behrens, gündelik hayata modern tasarım

dilinin girmesinde oynadığı rol ile bu metin açısından üzerinde durulmaya değerdir.

Mekanın insan ile ilişkisinde iç mekan ve kullanılan nesnelerin tasarımının oynayabileceği rolü, Arts and Crafts - Jugendstil çizgisini geliştirmiş Behrens'in öncü adımlarının gösterdiği söylenebilir. Tasarımın bu bütünselliği, mekanın verdiği genel izlenimin de kaynağıdır. İnsan algısının ve hareketinin estetik olduğu kadar ideolojik harmanı, doğrudan bu bütünselliğe açılır. Modern insanın mekanla ilişkisi açısından, insanın mekan içindeki yaşantısının her tür sorgulaması ve dönüşümü ancak bu çok boyutlulukta mümkündür. Daha sonraları Gropius ve başkalarına mimarlık yoluyla eleştirel bir düşünce üretme olanağı da bu zemin üzerine inşa edilebilecektir.

3.3.2.2. Mies van der Rohe

Ludwig Mies van der Rohe, ölçünleştirme odaklı ve rasyonalist mimarlık anlayışı içinde gündelik yaşamın tekilliğine duyduğu saygıyla kendi eleştirel bakış açısını ortaya koymuştur. Van der Rohe, 1886 yılında Aachen'da doğar ve taş ustası olan babasıyla çalışır. 1908'de Berlin'de Peter Behrens'in ofisinde çalışmaya başlamasının ardından, kendi mimarlık düşüncesinin ilk taşlarını yerleştirir.

1920'lerde Berlin Avantgarde çemberinin içinde aktif rol alır. (Novembergruppe, Zehner Ring ve G dergisi) Bu dönemde ilk önemli modernist yapılarını tasarlamaya başlamıştır.

1929'da Barselona Fuarı'ndaki Alman Pavyonu, pek çok açıdan Mies'in erken dönem mimari katkısının özeti gibidir. İnce çelik profillerle desteklenen düz bir çatıya sahip olan pavyonun iç duvarları cam ve mermerden yapılmıştı. Duvarlar yapısal bir işleve sahip olmak yerine tamamen mekanı bölümlendirmeye yarıyorlardı.

1930 yılında Van der Rohe, Bauhaus'un başına geçtiyse de, okulun kapanmasının ardından Nazi iktidarında inşa edilebilmiş az sayıda yapı üretebilmiş ve 1938'de ABD'ye taşınmıştır.

ABD'de ve savaş sonrasında Almanya'da rasyonalist biçimini büyük bir tutarlılıkla sürdüren ve aralarında Lake Shore Drive Gökdeleni, Farnsworth Evi, ITT Yerleşkesi ve Neue National Galerie gibi önemli yapıların bulunduğu çok sayıda proje tasarladı.

Modernist mimarlığın biçim dilinin oluşmasında radikal minimalizmi ile belki de en büyük payın sahibi mimarlardan biri olan Mies'in, sadelik, bütünsel mekan kurgusu,

esneklik gibi başlıklarda kendine özgü ve etkili bir tarz geliştirdiği söylenebilir. Modern mimarlığın öncü mimarlarından Mies'in bu çok boyutlu katkısı, genel olarak mimarlık görselliği ve mekanın üç boyutlu kurgusu üzerine kuruludur. Kendi dışındaki hemen her şeyden arınmış mekanın bu soyut kavranışı, nadiren eleştirel bir yaklaşımın konusu olur. Bu bakımdan öne çıkan nokta, Mies'in Alman Pavyonu ve Weissenhof Siedlung'daki konutu gibi örneklerde görülen işlevselci ama esnek yapılarının, modern mimarlığın ölçünleşme tehlikesine karşı erken bir önlem olduğu söylenebilir. İlginç olan, yapılarının üç boyutlu genel imgelerinin, yapının içsel ihtiyaçlarından neredeyse bağımsız olabilecek derecede birbirlerine benzemelerine rağmen, duvarların taşıyıcılıktan arındırılması sayesinde elde ettiği esneklik olanaklarının gündelik yaşamın tekilliğine saygı duyan önemli bir düşünsel odak noktası olarak değerlendirilebilmesidir

3.3.2.3. Bruno Taut

Bruno Julius Florian Taut (1880, Königsberg - 1938, İstanbul), Almanya'da yaptığı mimari, akademik ve politik çalışmaların yanı sıra, Sovyetler Birliği, Japonya ve Türkiye'de ürettiği önemli çalışmalarla ve eğitmen, kuramcı ve mimar kimlikleriyle modern mimarlık coğrafyası içinde özgün bir yere sahiptir.

Doğu Prusya'da büyüyen Bruno Taut, Königsberg İnşaat Meslek Okulundaki öğreniminin ardından, 1902 yılından başlayarak değişik mimarların yanında çalıştıktan sonra, Berlin'de Bruno Möhring'in yanında hem Jugendstil'le hem de modern yapı malzemeleriyle tanışmasına olanak sağlayacak ortamı bulur. 1933 yılında Japonya'ya gitmeden önce, Glaeserne Kette, der Ring gibi Avantgarde sanatçı topluluklarında ön planda bulunacak, çeşitli eğitsel ve idari faaliyetler yürütecek ve çok sayıda yapı üretecektir.

Modern mimarlığın belirmeye başladığı dönemlerden itibaren, hem tasarımcı hem de kuramcı olarak etkili olabilmiş Taut'un 1914 gibi erken bir tarihte tasarladığı Cam Ev'i, modern mimarlığın ortaya çıkışını imleyen çalışmalardandır. Alpine Architektür çalışmalarıysa, Ekspresyonist mimarlığın önemli örnekleri olmanın yanı sıra, ideolojik bir muhalefetin doğa, insan ve teknoloji arasındaki uyuma yöneldiği umutlu bir zaman diliminin temsilcisidir. 1. Dünya Savaşı sonunda, Bauhaus'un ortaya çıkışında olduğu kadar 1920'ler Almanyası'nda Ekspresyonist sanatçılar içinde uzunca bir süre ideolojik olarak bir tutkal görevi görecektir Glaeserde Kette'nin kurucusudur.

Taut, mimarlığın sosyal boyutunu pek çok açıdan hep gündeminde tutmuş, sol eğilimli politik tercihlerini mimarlığa yaklaşımına yedirmiş olarak görünür. Dünyayı sanat yoluyla değiştirmek, insanların bütünleştirilmesi, doğa ve teknoloji arasında kurulacak denge, modern üretim tekniklerinin bireysel yaratıcılıkla uzlaşması, modern mimarının ölçünleştirilmesi ile yerelliğe gösterilen ilgi gibi başlıklarda mimari bir söylem geliştirebilmiştir. Buna ek olarak, kilometre taşı niteliğinde bir dizi mimari nesne üretmişse de tasarım ürünleri ile ideolojik hayal katmanlarının özgün bir senteze ulaşabilmiş olduğunu söylemek zordur. Bir örgütçü ve teorisyen olarak eleştirel bir bakış açısının gereklerini yerine getirmiş olmakla birlikte modern mimarının kendi gelişim sürecini tümünden etkileyecek bir portfolyoya sahip olmamasının, mimarlıkta eleştirel bir üretkenlik için açtığı olanakların zenginliğini zayıflattığı söylenemez.

3.3.2.4. Erich Mendelsohn

Erich Mendelsohn, mekan kurgusunun dinamizmi sayesinde insan algısının her noktada farklılaşmasını öngören bir mimarlık anlayışını gündeme getirmiş ve bu yolla bireyselliğe yaptığı vurgu onu modern Alman mimarlığında özel bir konuma taşımıştır. Bir Alman Yahudisi olarak 1887’de Doğu Prusya’da doğan Mendelsohn, Ekspresyonist mimari yaklaşımıyla modern mimarının doğuş sürecinin etkili mimarlarından.

Annesi şapka, babası ayakkabı imalatçısı olan Mendelsohn, Münih’te ekonomi öğreniminin ardından mimarlık okumaya başlar ve 1912’de Münih Teknik Üniversitesi’nden dereceyle mezun olur. Münih’te Alman Ekspresyonizminin temel sanatçı gruplarından Der Blaue Reiter ve Die Brücke çevresindeki sanatçılarla tanışır ve kendi mimari yaklaşımı için düşünsel temelleri bu yıllarda atar.

Kaiser Wilhelm Bilim Enstitüsü için, kendisine erken bir ün getirecek Einstein Kulesi’ni inşa eder. 1918’de I. Dünya Savaşı’ndan dönüşüne kadar, Ekspresyonist fabrika skeçlerinden önemli bir kısmını çizecektir. Bu yıllarda van der Rohe ve Gropius ile birlikte ilerici bir mimarlık çevresi olan Der Ring’i kurar.

Weimar Cumhuriyeti’nin kalkınma yılları olan 1920’lerde çok sayıda ürün vermekle birlikte, Sovyetler Birliği’nde Red Banner Fabrikası Ekspresyonist yaklaşımının önemli örneklerinden biri olarak adlandırılabilir. Nazi rejimiyle birlikte, Almanya’yı terk etmek durumunda kalır. Önce İngiltere’ye yerleşir; 1941’den itibaren ABD’de mimarlık ve danışmanlık yaparak yaşamını sürdürür.

“Almanya’da modern hareketin kökenleri geometrik cisimlerde değil, Ekspresyonizm’in kabarmalarındadır: Finsterlin’in organik konstrüksiyonları, Luckhardt kardeşlerin kristal goeidlarında, Dominikus Böhm’ün gözenekli kubbelerinde ve hepsinden önemlisi, Erich Mendelsohn’un devinimsel binalarında.” (Klotz, 42)

Einstein Kulesi ve ünlü fabrika tasarımlarının yanı sıra Mendelsohn’un çalışmaları özellikle 1920’ler Weimar’ının tüketim eğilimine cevap verecek dükkan ve renkli konut tasarımlarıyla içinde bulunduğu ortamın dünyasına özgün cevaplar verir. Bu özgünlük kendisini daha çok biçimsel olarak ortaya koyar ve Mendelsohn modern çağın ölçünler dünyasında öznelliğin sembolik bir savunucusu haline gelir. Özellikle fabrikalar ve Einstein Kulesi gibi teknik gereksinimleri belirleyici olan yapılarda, yapılardaki öznel üç boyutlu görüntü, ortaya dikkat çekici bir karşıtlık koyar. Mendelsohn’un bu çalışma bağlamında belirtilmesi gereken temel katkısı, mekan içindeki insanın algı ve psikolojisinin sürekli değişim gösterebileceği bir biçim dili kurmuş olmasıdır.

3.3.3. Sonuç

Modern mimarlık, siyasi, ekonomik ve kültürel olarak yeni bir çağın içine doğar ve bu çağın özgün biçim ve yöntemlerini üretmeye çalışır. Almanya’da I. Dünya Savaşı’na giden emperyalist politikalar, tasarımın bir ticaret ögesi olarak ulusal kimlikle ilişkilenebilmesine ve nüfusu artmış kentlerin konut politikalarının doğmasına yol açarken; Weimar Cumhuriyeti’nin hareketli ve radikalizmi bünyesinde barındırabilen kültürel atmosferi sanatsal özgürlüğün çeşitli biçimlerinin ortaya çıkmasını sağladı. Modern mimarlığın ortaya çıktığı geniş zaman dilimi boyunca, genel siyasi etmenlerin ve toplumsal yaşantının somut gereksinimlerine ek olarak, modern sanatların açtığı özgürlük alanı da mimarlığın yeni yöntem ve biçimlere yönelmesi sonucunu doğurdu.

Modern mimarlığın serüveni, kendinden öncesine yönelik muhalif bir bakış açısını içerir ve kendini kendi çağına özgül olarak öncelsiz bir biçimde yaratma refleksini bir genel ilke olarak ortaya çıkarır. Bu bakış açısı büyük oranda modern gündelik ve toplumsal yaşantının yeni gereksinimlerinin mimarlıkla ilişkilendirilmesine ve yeni bir biçimsel dilin oluşumuna odaklanmıştır. Bununla birlikte mimar öznenin ideolojik bir eleştirelliği de tasarıma yansıtması özgürlüğü de modern mimarlık zemininde belirginleşir. Yine de modern mimarlık sahnesinde eleştirel tasarım ediminin bir genel ilke olarak gündeme getirildiği söylenemez. Ancak tasarım sürecine ilişkin çeşitli eleştirel durumlar mevcuttur. Gropius ve Piscator’un Totaltheater’i modern

mimarlığın geçmişle her an yeniden hesaplaşma eğilimiyle uyumlu olmakla birlikte, içerdiği yaklaşımın belirgin eleştireliliğiyle farklı bir yerde konumlanır.

3.4. DÖNEMİN TİYATRO ORTAMI VE ÜRETİMİ

Modern tiyatronun sahneleme yöntemleri, tiyatro mimarisi ve sahne tasarımı konularında yüzyıl dönümünde yeni arayışları tetikleyecektir. Totaltheater'in özgün mekanı, modern tiyatronun biçimsel ve politik boyutlarının bir sonucu olarak ortaya çıkacaktır. İleriki bölümlerde ayrıntılı olarak ele alınacak bu bağlantının temeli, modern tiyatronun ve çağdaş sahnenin geçirdiği dönüşümlerde aranmalıdır.

3.4.1. Çağdaş Sahnenin Temelleri ve Tiyatroda Yenilikçi Yönetmen ve Sahne Tasarımcıları

19'uncu Yüzyıl tiyatrosu, Romantizmin yanı sıra Natürizm ve Sembolizm akımlarının etkili olduğu bir dönemdir. Bu dönemin ortak özelliği sahnelemenin bir yanılsama etkisine dayanmasıdır. Sahnelenen metnin gerçekliği temsil ettiği varsayılmakta ve metinden dekora tüm teatral kurgu bu temel üzerine kurulmaktadır. Rönesans'tan bu yana tüm Avrupa'da yaygın olarak İtalyan sahne veya kutu sahne kullanılmaya başlanmıştır. Oyunlar, bir sahne portalı tarafından çerçevelenmiş, resimsel algılamaya yönelik bir oyun alanı içerir. Çerçeve sahne, genellikle resimsel dekor tasarımlarıyla kullanılır. Resimsellik, oyun alanına belli bir bakış açısı içinde yerleştirilen iki boyutlu, boyanmış bez panoların oluşturduğu görüntüyü en arka noktada bütünleştiren bir dip perdesinin varlığıyla gerçekleşir. Resimsellik, gerçekte üç boyutlu olan oyun alanını iki boyutlu bir alana dönüştürür. Bu yüzden arada yitirilen üç boyutluluğu sahne tasarımına yeniden kazandırmak için yalancı perspektif kullanarak yanılsama yaratma yoluna gidilir. (Candan, 20)

20'nci Yüzyıl tiyatrosunun, yanılsama merkezli bir sahnelemeden modernist biçime doğru evrilme sürecinde, Richard Wagner, Adolphe Appia ve Edward Gordon Craig gibi sanatçıların düşünce ve tasarımları önemli bir rol oynar.

3.4.1.1. Richard Wagner

Wagner, Kant sonrası Alman felsefesinin de üzerinde durduğu insan aklının algılanan dünya ile nasıl bir araya getirileceği sorusuna dram sanatının cevap vereceğini düşünür. (Baumgarten aynı soruna felsefi cevabını Estetik kavramını ilk defa bir bilimsel alan olarak vurgulayarak yanıt vermişti) Operada müziksel arka plan, dram ile müziğin dengesini kuracak şekilde ve Leitmotiv'ler halinde yinelenerek ön plana çıkacaktır (Goldman, Sprinchorn). Gesamtkunstwerk kavramı, yani bir sanat yapıtının

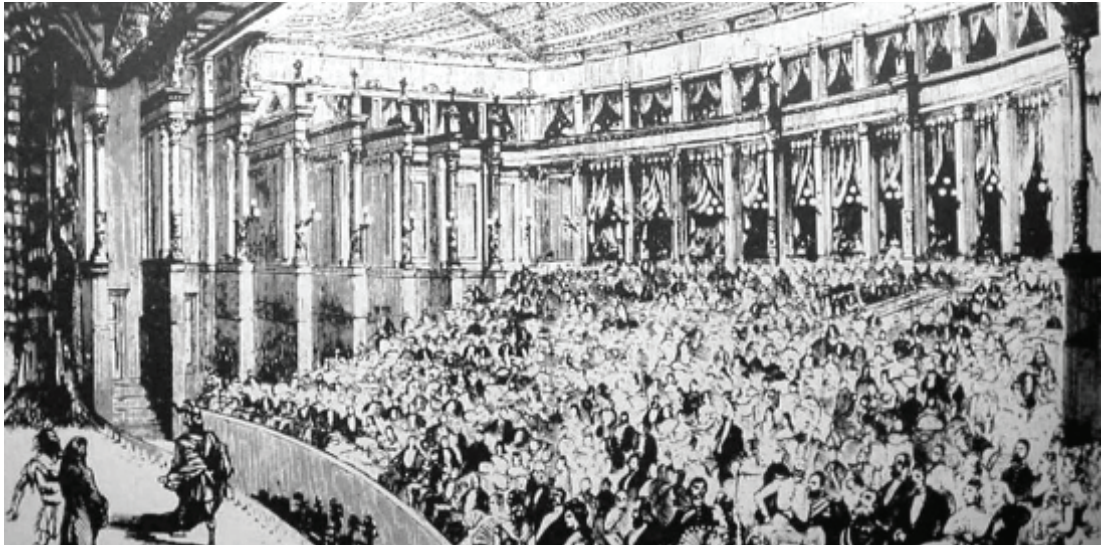
bütünselliğini kurma çabası, reji olarak adlandırılan oyunun bütününe kapsayan bir çerçevenin varlığını gerekli ve olası kılıyordu. Wagner, coşkulu opera ve oyun anlayışıyla, yanılısamayı ve düşselliği üst düzeye çıkartacak ve sahneyi seyirciden tamamen koparacak bir tiyatro sahnesi tasarımını öngörür. Yanılısamayı artırmak için mekanı ve teknik özellikleri kullanmaya başlaması da ön açıcı olacaktır. (Candan,24)

Wagner'in festival tiyatrosu olarak ortaya attığı ve (bugünkü İsrail topraklarında) inşa edilmiş tiyatrosu, seyircilerin bakış açılarının birbirine yaklaştırılması ve biletlerin aynı fiyatta olması gibi bir sosyal eşitlik kavramını da gündemine almıştır.

Seyirciyle oyunun ilişkisinin gündeme getirilmesi anlamında, Wagner kendinden sonrasına önemli ipuçlarını bırakmış oluyordu. Gesamtkunstwerk kavramı tüm teatral öğelerin, kendi başlarına birer değer kazanmaya başlamasına olanak tanıyacak ve böylelikle tiyatronun modern döneminin kapısını açacaktır.

3.4.1.2. Adolphe Appia

İsveçli tasarımcı Adolphe Appia, yüzyıl dönümünde Wagner'in müzik, metin ve oyunculuk konularında bütünsellik anlayışıyla attığı adımları, sahne ve dekor alanında da atar. Sahne tasarımını panolar ve yatay zeminden ibaret görmeyip, üç boyutlu öğelerin kullanımını öne çıkarır. Dekor ve oyuncu bedeninin uyumuna dikkat etmeye başlamasının yanı sıra, ışık tasarımları da beden hareketine bağlı olarak değişir. (Cole ve Chinoy, 146) Bunun sonucu olarak, kendi başına sanatsal bir değere sahip sahneleri, soyut bir sahne tasarımı konusunda atılmış ilk adımlar olarak nitelendirilebilir. (Candan, 31)



Şekil 3.33. Wagner'in yönlendirmeleriyle inşa edilmiş Beyrut Festival Tiyatrosu, 1876

Appia, sahnenin bir gerçeklik atmosferi veren “sahici” dekor öğeleriyle doldurulmasına karşı çıkıyor, bunun yerine yapıtın “ruhunu” ortaya koyacak yalın bir sahne düzeni öneriyordu. Appia’ya göre doğalcı ayrıntıların yerine, dikkati oyuncunun jestleri üzerinde toplayacak ve dramatik gerilimi çıplak bir biçimde dışavuracak basit bir dekor gerekliydi. Bu görüşler Gordon Craig tarafından daha da geliştirilecekti.

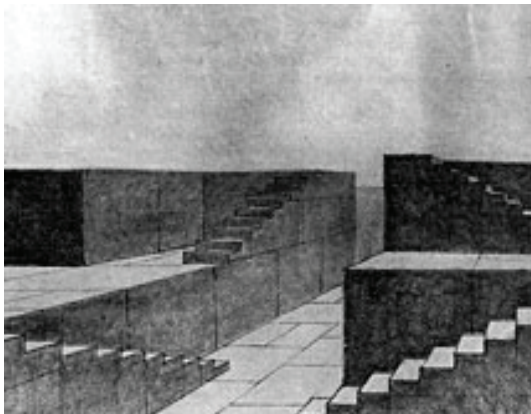
3.4.1.3. Gordon Craig

Sonradan Almanya’ya yerleşecek İngiliz yönetmen Gordon Craig, yüzyıl dönümünün hareketli sanat ortamında, görsel anlatımı bir yanılsama aracı olarak değil, temel sanatsal bir öğe olarak kullandığı sahnelemelerle etkili olacaktır. Yanılsamaya sırt çevirerek, simgesel ve kendi estetiğinin ardında, hareketli bir dekor anlayışı geliştirir. Oyuncu bedeninin ise insansılığından arındırılarak kuklaya yaklaştırılması, başka bir deyişle rolüyle özdeşleşmek yerine soyutlaşması gerektiğini öne sürer (Craig).

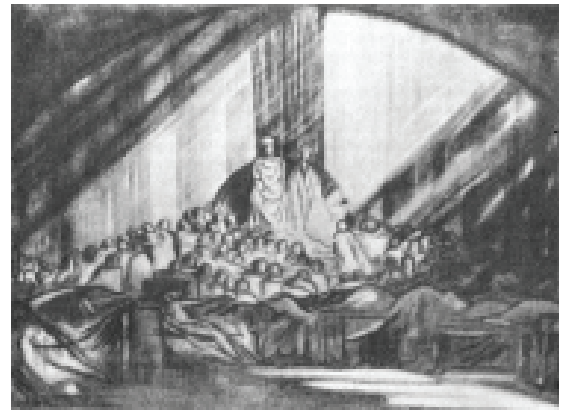
Craig, görselliğin yanı sıra tinsel bir etki de yaratmak için son derece öznel bir ışıklandırma yöntemi yaratır. Tek bir gotik sütunun, sahneye bir kilise havası vermekte ayrıntılı bir mukavva kilise dekorundan çok daha etkili olacağını düşünür. Yine de Craig ve Appia’nın görüşlerinin, dönemlerinde dikkat çekmekle birlikte çok geniş bir uygulama alanı bulduğu söylenemez.

3.4.1.4. Yönetmenin Ortaya Çıkışı ve Saxe-Meiningen Dükü

1870’lerden itibaren tüm Avrupa’da ve Rusya’da turneler düzenlemiş olan Meiningen Topluluğu’nun en önemli özelliği, o döneme kadar sahneye giriş çıkışları yönetecek birinin varlığı yeterliyken, tüm oyundan yaratıcı biçimde sorumlu olacak bir rejisörün varlığının ilk somut örneği olmasıydı. Saxe-Meiningen Dükü II. Georg, biraz da



Şekil 3.34. Appia’dan bir Wagner draması tasarımı



Şekil 3.35. Craig’in Hamlet oyununa yaptığı sahne tasarımları için bir çizim

finansörlüğü ve statüsü sayesinde, topluluğun içinde oyunun tüm aşamalarını Wagner'in hayal ettiği biçimde düzenleyen bir üst rol edinmişti. Bu dönüşüm, Romantizm sonrası yaygınlaşmış gerçekçi oyunların, izleyiciyi etkilemek için gereksindiği karmaşık sahneleme tekniklerinin sonucu olduğu kadar, tüm sanat dallarında görülen biçimsel öğelerin bağımsızlaşmaya başladıkları yeni çağın tiyatroya yansması olarak da düşünülebilir. Başka bir deyişle, yalnızca metnin canlandırılmasının ötesinde, ışık, dekor, müzik, oyunculuk biçimleri gibi teatral öğelerin hepsi Gesamtkunstwerk'in eşit ve kendi başlarına değerli birer öğesi haline gelmeye başladılar.

3.4.1.5. Konstantin Stanislavski

Rus yönetmen Konstantin Stanislavski, oyunculuk sanatını yöntemleştirmesiyle tiyatro tarihinde özgün bir yere sahiptir. Oyunculuğu başlı başına bir sanat dalı olarak görmesi, tiyatronun modernleşme sürecinde, her teatral öğenin önem kazanması bağlamında önemli bir adım olarak görülebilir. Bununla birlikte Çehov ile yaptığı tarihsel işbirliği de yönetmen-yazar ortak çalışması bakımından önem taşır.

Sahnelemelerinde, oyunun ya da sahnenin gereklerine göre dekor ve ışıklandırmayı sürekli değiştirmesi, yeni yerleştirmeler denemesi, tempolu ve izleyiciyi içine alan bir rejî kurması, bir yönetmen olarak öne çıkan özellikleri arasında sayılabilir. Stanislavski, modernist tiyatronun gelişimine önemli katkılar sunmakla birlikte, yanılsamacı tiyatro anlayışını doruğuna ulaştırmış ve onun bir kırılma anı öncesinde son büyük yönetmeni olmuştur.

3.4.1.6. Max Reinhardt

Almanya'da Max Reinhardt, kusursuzca planladığı sahneleriyle, Alman rejisinin geleneğinin doyum noktasını işaret eder. Teknik olanakları, kurumsallığı ve yüksek seyirci kapasitesiyle Alman tiyatrosu, onunla en görkemli dönemlerinden birini yaşayacaktır. Reinhardt, uzun bir süre Deutsches Theater'in de başında bulunacak ve Alman tiyatrosunun modern ama radikalizmden uzak ana akımını teknik bir mükemmeliyetçilikle temsil edecekti.

3.4.2. Tiyatroda Avangart Akımlar

20'nci Yüzyıl başlarının Fütürizm, Ekspresyonizm, Konstrüktivizm, Dadizm, Gerçeküstücülük gibi akımları ve Bauhaus okulu, klasik sahneleme yöntemlerinden 1930 sonrası modern tiyatroya geçiş sürecinde ortaya koydukları deneysel çalışmalarla

bir kırılma noktasını oluştururlar.

3.4.2.1. Rus Konstrüktivizmi ve Meyerhold

Rusya’da 1917 Ekim Devrimi’nden sonra, kısa bir süre için, Stanislavski’nin doğalcı anlatımına karşı çıkan deneysel anlayışlar tiyatroya egemen olur. Bu dönemin en etkili yönetmen, daha önce Stanislavski’nin yanında oyunculuk yapan Vsevolod Meyerhold’tur. Craig’in izinden giden Meyerhold, dekorda soyutluğu daha işlevselci bir yöne çeker. Biyomekanik oyunculuk adını verdiği yöntemle oyuncuların özel kişiliklerini silmeye ve oyunculuğu bir dizi kimliksiz fiziksel harekete indirgemeye çalışır. Sahnenin doğal bir ortam değil, tiyatro amacıyla kurulmuş yapay bir düzen olduğunu açıkça belirtmek için, konstrüktif bir sahne anlayışını geliştirir.

Meyerhold, Sovyet Devrimi sonrası, tiyatronun politize olmasıyla birlikte salonlarının dışında, toplumun geniş kesimleriyle buluşmak için sahneler oluşturdu. Meyerhold, tiyatro anlayışının farklılığını şöyle vurgular: “Tiyatro binalarından çıkmak istiyoruz. Yaşamın içinde oynamak istiyoruz –en iyisi fabrikalarda ya da makinelerin barındığı salonlarda- o yüzden dekorlarımızda metal konstrüksiyonlu sanayi alanlarını betimliyoruz. Oyuncularımız tek yanlı eğitilmiş profesyonel aktörler değil, iş çıkışı tiyatro oynayan işçiler olmalı.” (Meyerhold, 248) Rus Konstrüktivizmi’nin kalıplara yönelik radikal karşıtlığını ve politik boyutunu içeren Meyerhold anlayışı, aynı zamanda geleneksel Rus tiyatrosundan öğeleri kullanarak seyircinin aktif katılımını amaçlayan açık uçlu bir biçim peşindeydi. Hareketli, konstrüktif ve uzamın vugulandığı sahne tasarımları, salonların dışına taşan mekan anlayışı, biomekanik oyunculuğun soyutluğu, toplumun geniş kesimlerine hitap edebilmek için kullandığı grotesk ve yerel öğeler, seyircinin aktif katılımını amaçlaması gibi özellikleriyle Meyerhold tiyatrosu 1920’lerin modern politik tiyatrosunun temellerini atıyordu. (Candan, 65)

3.4.2.2. İtalyan Fütürizmi

İtalyan Fütürizmi, 1909’dan itibaren, makine çağının hızını, şiddetini, mekanikliğini kutsayan ve seyirciyle oyun arasındaki görünmez duvarı yıkmaya yönelik kışkırtıcı gösterilerin peşinde bir tiyatro kanalı oluşturmaya çalışır. Fütüristlerin gösterileri, izleyicileri kışkırtmak, *gürültü müziği* diye adlandırdıkları Fütürist müziğe uygun bir ses karmaşası yaratmak gibi öğeler içeriyordu.

Fütürist yönetmen Enrico Prampolini, sahne tasarımlarında hareketi ve teknolojik

öğeleri abartılı bir biçimde kullanmayı öngörüyordu. Rus Fütürizmi ise İtalyanların milleyetçi bir duyarlılıkla yarattığı kuralları yıkan gösteri tiyatrosunu, muhalif bir politik eksende 1910'ların sonuna kadar sürdürmüştü.

3.4.2.3. Dada ve Gerçeküstücülük

1. Dünya Savaşı sonrası nihilizminin doğurduğu bir akım olarak Dadaizm, absürdlük ve her tür yerleşik ahlaki değer reddedilmesi üzerine kurulmuştu. Fütüristlerin sanat yapıtının alışlagelmiş biçimlerine açtıkları savaşı, Dadaizm uç noktalarına götürdü. Böylelikle Dadaizm sahnede her şeyin serbest olduğu bir geçiş dönemi olarak 1920'ler Avantgarde'nin zeminini de hazırlamış oluyordu.

Alfred Jarry'nin ardından Jean Cocteau ve Antonin Artaud'un insanın bilinçaltına odaklanarak yazdıkları metinler, metinselliğin kuralsız bir sahneleme biçimiyle buluşması şeklinde gündeme geliyordu. Tiyatro alanında uzun soluklu bir üretim gerçekleştirmemiş olsalar da, Fütüristlerin performatif kısa gösterimleriyle Dadacıların ve Gerçeküstücülerin vodvil, sirk, pandomim gibi türlere açık anlayışları, 1920'lerde ve sonrasında ilham verici olarak nitelendirilebilir.

3.4.2.4. Alman Ekspresyonizmi

Ekspresyonizmin ilk teatral örnekleri İsveçli August Strindberg'in son oyunları ve Frank Wedekind'in sahne ve kabare için yazdığı ve bestelediği şarkılı oyunlar olarak gösterilebilir. Bu sahnemelerde perdeler ayrılmış oyun yerine anlatım duraklarıyla bölünmüş bir akış içerisinde, bireyin kişisel bakış açısına yaslanan sıçramalı bir anlatım tekniği geliştirilir. (Candan, 96)

Ekspresyonizm, diğer Avantgarde akımlarla karşılaştırıldığında tiyatro metnine daha fazla önem veriyordu. Sanatın alımlayıcısına gösterdiği kurmaca gerçeklik, dış dünyanın görünen yüzü değil, bir düşselik içinde insanın karmaşık iç dünyasıydı. Ekspresyonizm hem bireyin kendi ruhsal potansiyelini topluma karşı gerçekleştirmesini önerdiği, hem de bunun olanaksız olduğunu ima ettiği için sahnede gerilimi ve çatışmayı ifade eden öğelere önem veriyordu. 1920'lerde Berlin Devlet Tiyatrosu'nun yöntemenliğini yapacak Leopold Jessner de dönemin politik tiyatrosundan farklı olarak soyut bir anlatımla aklın yerine duyguların öne çıkartılmasını savunuyordu. (Rühler)

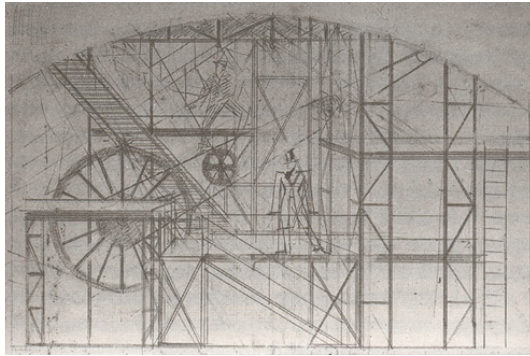
3.4.2.5. Bauhaus

1919’da kurulan Bauhaus, mekan ve zanaatla bağlantılı dallar başta olmak üzere, çok çeşitli üretim alanlarını kapsayan disiplinlerarası bir okul olarak bünyesinde bir tiyatro topluluğu da barındırıyordu. Bauhaus sahnesinin başına 1923’te gelen Oskar Schlemmer, bir çeşit tiyatro laboratuvarı başlatarak, insan uzam ilişkilerini araştırmaya başlar. Uzam içinde beden hareketiyle bağlantılı olarak geometrik ifadeler ve yeni teknikler geliştirmeye çalışır. Schlemmer sahne etkinliğini mimari doluluk-boşluk ve kompozisyon kuralları içinde ele alarak, sahne hareketliliğinin üç boyutlu bir tasarımını yapmayı önemsemi. Mekanik Bale ve Triadik Bale yapıtları, geometrik kostümleri ve mekanik hareketleri ile sahneyi tamamen soyutlaştırmıştı. Burada soyutlaşma, simgesellikten uzak, rasyonalist bir anlayışta ve en saf haliyle ortaya çıkan bir kompozisyondu.

Bauhaus; Gropius’un Totaltheater’i başta olmak üzere, Joost Schmidt’in Mekanik Sahnesi’ne, Farkas Molnar’ın U-Tiyatrosu’na ve Andreas Weinger’in Küresel Tiyatrosu’na kadar pek çok deneysel sahne tasarımına da ev sahipliği yapmıştı. (Candan, 114)

3.4.3. 1920’lerde Almanya’da Tiyatro ve Tiyatronun Politik Boyutları

Modern sanatların gelişim sürecinde, 1914’e kadar, sanatın biçimsel sınırları zorlanırken, Paris’in en önemli merkez olduğu söylenebilirdi. I. Dünya Savaşı ve 1917 Sovyet Devrimi’nin ardından sanat dünyası Kuzey Avrupa’dan ve devrimci Rusya’dan gelen pek çok yeni fikirle buluşacaktı. Paris, bireysel buluşların merkezi olarak kalmaya devam ettiyse de modernist sanatın yeni evresinde sosyal, kolektif, teknolojik ve siyasi olarak yeni odaklar oluşmaya başlamıştı. Rusya ile Almanya’nın tarihsel kültürel köprülerini ve 1919 Kasım Devrimi’ni göz önüne aldığımızda Moskova-Berlin ekseninin bu anlamda öne çıkması anlamlı görünür. Weimar Cumhuriyeti’nin



Şekil 3.36. Meyerhold’un *Muhteşem Boynuzlu* oyunu için tasarladığı konstrüktivist sahne



Şekil 3.37. Bauhaus’da tiyatro sahnelemelerinden bir örnek: Oskar Schlemmer’in *Triadic Ballet*’i

demokratik ortamı, sol eğilimli bir entelektüel ortam, Fransız sanatının gelip dayandığı eşiği iyi bilen bir birikim ve savaş karşıtlığının tetiklediği keskin sosyal kaygılar bir araya gelince Weimar Cumhuriyeti'nin verimli sanat evreni ortaya çıkacaktır. (Willett, 41)

1920'ler tiyatro alanında, genişlemiş bir izleyici kitlesi Erwin Piscator, Ernst Toller, Max Reinhardt, Bertolt Brecht gibi sol eğilimli ama tiyatronun geleneksel kalıplarına karşı gelmiş sanatçıların ön plana çıktığı bir dönem olur. Özellikle Piscator'un disiplinlerarası bir yaklaşımla kurduğu propaganda merkezli tiyatro anlayışı, Brecht tarafından *epik tiyatro* kavramının merkezini oluşturduğu eleştirel bir sanatsal mekanizma haline getirilir. Buna ek olarak, Alman tiyatrosunun teknik olanakları tarihsel olarak dikkate değer bir zenginlik içermektedir. Bu durum, uzun bir dönem boyunca küçük prenslikler halinde kalmış Almanya'da, çok sayıda saray tiyatrosunun kurumsal birer sanat organizasyonu olarak varolagelmesiyle ilişkilidir. Avrupa'da hiçbir tiyatro, yönetsel mekanizmaları, elektrikli sahne, hareketli ışık köprüleri veya döner sahne gibi teknik olanakların gelişimi veya aktörlerin sahip olduğu ekonomik güvence gibi konularda Alman tiyatrosu ile rekabet edebilecek durumda değildi. 1920'lerde tiyatrodaki yaşanan devrim, bu altyapının üzerinde yükselecekti.

1919'dan itibaren Berlin tiyatro sahnesinde bir dizi dönüşüm yaşanacaktır. Özellikle 100 bini aşkın abonesi bulunan Freie Volkstheater (Özgür Halk Tiyatrosu), izleyicilerin finanse ettiği bağımsız bir tiyatro kurumu olarak öne çıkar. Volksbühne'nin başında bulunan Max Reinhardt, eski bir sirk binasını Hans Poelzig'in tasarımıyla modern tekniklere uygun 5 bin kişilik bir tiyatro binasına dönüştürür. Reinhardt'ın yanı sıra Leopold Jessner eski Emperyal Devlet Tiyatrosu'nda cumhuriyetçi duyguların belirgin olduğu başarılı oyunlar sahnelemeye başlar. Çok sayıda küçük kumpanyanın da varlığı,



Şekil 3.38. Berlin'de Volksbühne'nin sahnesi

izleyicilerin ilgisi ve yenilikler, Berlin’i dönemin tiyatro dünyasının merkezlerinden biri durumuna getirecektir.

1920’ler Almanya’sında diğer sanat dallarında olduğu gibi tiyatrodada da politik eğilimler ağırlık kazanıyordu. Öncelikle, Reinhardt’ın Deutsches Theater’i başta olmak üzere pek çok kumpanya, radikal olmamakla birlikte modern bir politik tiyatronun araçlarını geliştirmeye çalışılıyorlardı. Güncel politika dozu çok yüksek olmayan, biçimsel olarak da deneyselliğe mesafeli yeni bir ana akım tiyatro gelişmeye başlıyordu. Ekonomik zorluklara ve Weimar Cumhuriyeti’nin görece demokratik ortamında bile karşılaşılan baskılara rağmen önemli bir birikim yaratılacaktı.

Bir diğer eğilim, kaynağını 19’uncu Yüzyıl Realizmi’nden alan, somut olay örgüsünün arka plandaki toplumsal-tarihsel gerçekleri de ifade etmesi gerektiğini iddia eden ve 1920’lerin sonlarından itibaren pek çok ülkede yaygınlaşacak toplumcu gerçekçilik olmuştur.

Bunların yanı sıra, sokaklara ve fabrikalara açılan, geniş toplumsal sınıflara hitap eden, yer yer politik eylem içeriği sanatsal faaliyetinin önüne geçen *ajit-prop* bir tiyatro anlayışı da gelişmekteydi. Yeni dönemin yeni sanatsal araçlarını arayan avantgarde tiyatro, Piscator’un total illüzyonu hedeflerken teknolojinin tüm olanaklarını kullanan biçemi ve Brecht’in seyirciye doğruları dikte etmek yerine çelişkileri göstermeyi tercih ettiği epik tiyatrosu bu politik devrimin temel kaynakları olarak gösterilebilir.

3.4.4. Sonuç

Weimar Dönemi’nde Almanya tiyatro ortamında bir önceki yüzyıldan devralınmış teknik gelişkinlik ve kurumsallık varlığını sürdürmüş ve avangart tiyatro akımları ana akım eğilimin yanı sıra etkili olmuşlardır. Özellikle sol eğilimli politik tiyatro düşüncesi farklı biçimlerde de olsa (mimarlıktan farklı bir biçimde) doğrudan tiyatro tarihinde etkin bir rol oynayacaktır. Bu dönemde büyük tiyatrolara da belli bir dozda yansıyan siyasallaşma eğilimi, radikal ifadesini küçük ölçekli kumpanyalarda bulacaktır. Politik tiyatro kimi örneklerde klasik teatral biçimlere bürünürken, kimi örneklerde modern sanatın birikiminin gündeme geldiği yenilikçi biçimler de edindir.

1920’ler boyunca politik tiyatroyu yeni sanatsal biçimlerle buluşturmak konusunda en yoğun ve verimli çabayı Erwin Piscator gösterir. Piscator, 1920’lerde tarihsel metinleri kimsenin cesaret edemeyeceği ölçüde güncel siyasete uyarlamış, belgeseli ve filmi

tiyatroya sokmuş, deneysel sahneleme biçimlerine açık ve her tür teknik olanaktan sonuna kadar faydalanılan devinim ve canlı bir tiyatro yönetmenliği biçemi geliştirmiştir. Seyirciyi teknik sürprizlerle uyarıp duygusal olarak sarmalayarak, onun hem aklına hem de duygusal dünyasına seslenmek istemiştir. Piscator, yanılısama tiyatrosunun sınırlarını zorlamış, pek çok açıdan bu geleneği kırmış, hatta yanılısama tiyatrosunun dayandığı Aristotelesçi tiyatronun tarihsel yanıtı olacak Epik tiyatro kavramını ortaya atmıştır. Seyircinin etkin katılımını amaçlayan tiyatro anlayışı doğrultusunda, seyirci ile sahne arasındaki ayrımı kaldırmak için de çeşitli girişimlerde bulunmuş, Walter Gropius ile birlikte arena, amfi ve çerçeve sahne olarak kullanılabilir hareketli bir sahne olan Totaltheater tasarımını geliştirmiştir. Ancak seyirciye görünenin altındaki çelişkileri gösterip onun aktif düşünsel katılımını sağlamak yerine, politik doğruların propagandasını yapma anlayışına sahip olması, Piscator'a Aristotelesçi tiyatro geleneğinin uzantısı olan yanılısama tiyatrosunu tam olarak aşma imkanını vermez. Brecht'e göre Piscator'un seyirciyi yönlendirerek ona politik doğruları göstermesi, sarsıcı bir sanatsal etki ortaya çıkarmıyordu. Bununla birlikte Piscator politikayı, teknolojik olanakları ve deneysel sahneleme tekniklerini sentezlemeyi başarmış, oyunla ilgili her ayrıntıya egemen bir yönetmen örneği olarak yönetmenin tarihsel olarak ortaya çıkış sürecinde önemli bir rol üstlenmiş ve politik tiyatro düşüncesinin öncülerinden biri olmuştur.

4. WALTER GROPIUS VE ERWIN PISCATOR'UN YAŞAMLARI, ÇALIŞMALARI VE KURAMSAL BAKIŞ AÇILARI

4.1. WALTER GROPIUS'UN YAŞAMI, ÇALIŞMALARI VE KURAMSAL BAKIŞ AÇISI

Walter Gropius'un bir eğitmen, kuramcı ve mimar olarak kimliğinin anahatlarının çizileceği bu bölümde, Totaltheater'i tasarlayacağı döneme kadarki yaşamı, çalışmaları ve kuramsal bakış açısı ele alınacak. Yaşamının, mimari çalışmalarının ve kuramsal bakış açısının tüm yönleri değil Totaltheater Projesi'nde belirginleşecek boyutları



Şekil 4.1. Walter Gropius, 1922

özetlenecek. 1920'lerde tasarlayacağı yapılar bir sonraki bölümde ele alınacağı için, bu bölümde ilk dönem çalışmalarına ve Bauhaus'a ağırlık verilecek.

4.1.1. Gropius'un Yaşamı

Gropius'un yaşam öyküsü, mimarlık eğitiminin sonuna kadarki gençlik yılları, ilk dönem mimari çalışmalarını da ürettiği I. Dünya Savaşı'na kadar geçen dönem, Bauhaus'daki yönetici konumunun ağırlıkta olduğu 1920'ler ve Almanya'dan ayrılışının ardından yurtdışında geçireceği dönem olmak üzere dört temel bölümde ele alınacak. Gropius'un yaşam öyküsünün mimari ve kuramsal çalışmalarına temel oluşturacak yönleri ağırlıklı olarak gündeme getirilecek.

4.1.1.1. 1883-1910: Gropius'un Gençliği, Eğitimi ve İlk Tasarımları

Walter Gropius'un ailesinin geçmişine bakıldığında, tamamıyla kentsoylu bir soydan geldiği söylenebilir. Pek çok bürokrat, iş adamı ve ressamın yanında, mimar ve öğretmenlerin yer aldığı bir aile yapısı vardır. Gropius'un ailesi sosyalist harekete karşı tutucu olmakla birlikte, sağ hareketlere de uzak bir mesafede ve genel olarak liberal çizgiye yakın duruyordu. (Isaacs, 1983)

Tam adıyla Adolf Georg Walter Gropius 18 Mayıs 1883 günü, Berlin'de Genthiner Straße 23 numaralı evde doğar. Ailesinin oldukça düzenli sosyal hayatı, Walter'in de geniş bir çevrede büyümesini sağlar. Kent hayatı içinde, yepyeni arabalarla at arabalarının bir

arada olduğu, ekonomik farklılıkların keskinleştii ve farklı sosyal sınıfların koşullar arasındaki büyük farklılıklara rağmen kent merkezlerinde dip dibe yaşadıkları bir dönemde büyür. Gropius'un Almanya'nın demiryolu hatlarını iyiden iyiye geliştirmesi ve denizciliğe yönelmesiyle seyahat etmenin popülerleştiği bu yıllarda, Avrupa'nın pek çok yanına kültürel geziler yapma imkanı bulduğu söylenebilir.

Gropius, 1903 yılının başlarında Technische Hochschule'de okumak üzere Münih'e taşınır. (Isaacs, 1983)_Ancak kardeşinin kısa süre sonra hayatını kaybetmesi üzerine eğitimine ara vererek stajyer olarak bir mimarlık bürosunda çalışmaya başlar. 1904 yılına gelindiğinde yedek subay olarak askerliğe başvurur ve Hamburg yakınlarında bir alaya kabul edilir. Askerliği biter bitmez, Berlin'de Technische Hochschule'de mimarlık eğitime devam etmeye karar verir. (Isaacs, 1983)

1905 sonbaharında, Amcası Erich, Walter Gropius'un kendisi için bir demirhane, çamaşırhane ve bahçe duvarı yapmasını ister. Gropius Janikow'daki çiftlik için yapılan bu eklemelerin ardından çeşitli siparişler de alır. İnşaat uygulamaları sırasında karşılaştığı kimi zorluklara rağmen, bu ilk mimari çalışmalarını başarıyla yerine getirecektir. (Isaacs, 1983)

1908'in baharında Berlin'e döndüğünde, Peter Behrens, henüz kendisine ün getirecek yapıların arifesindedir. Bir süredir AEG'nin mimari ve sanatsal danışmanlığını yapmakta ve firmanın dışa dönük yüzünü –ürünlerinden mimariye kadar- tasarlamakla görevlidir. Gropius, bu dönemde Behrens'in ofisinde Mies van der Rohe ile birlikte çalışır. (Gropius'un ayrılmasından sonra ofise Le Corbusier de girecektir.)Genç meslektaşlarıyla yakından ilgilenen Behrens ile Gropius bir süre sonra arkadaşça bir ilişki de kuracaklardır. Behrens, endüstriyel mimarlığı incelemek için İngiltere'ye yaptığı bir geziye Gropius'u da yanında götürür. 1909 yılında, Behrens AEG'nin Turbinenhalle'sini yapmaya başladığı sıralar, Gropius kendi ofisini kurmak için Behrens'in yanından ayrılmıştır. AEG'nin danışmanlığı ve onun için büroda yapılan tasarımlar, Gropius'un sınaî imalat süreçlerini dolaysız olarak gözlemlemesine olanak verir ve bu deneyim onun mimari anlayışının olgunlaşmasında belirleyici rol oynar. Bu deneyim Ruhr bölgesine yaptığı bir gezi sırasında Krupp fabrikalarının işçi evlerini gördüğünde derinleşir. Krupp'un modern endüstri teknikleri ve geleneksel el emeği yöntemleri ile inşa edilmiş Siedlung'lar arasındaki çelişkiyi görmesi, Gropius'un endüstriyel tekniklerin mimaride uygulanmasına ilişkin düşüncelerinin gelişmesine katkıda bulunur. Şehircilik ve toplu konut konularının üzerinde görece az durulduğu

bir zaman diliminde, Gropius konut yapımında endüstriyel fabrikasyon yöntemlerinin kullanılması üzerine ilk düşüncelerini geliştirir. Bunun yanı sıra, Gropius'un üzerinde etki bırakacak bir başka olay ise Pariser Platz'ta mimarın bizzat katılımıyla açılan Frank Lloyd Wright sergisidir. Aynı günlerde Wright'ın eserleri üzerinde ilk Almanca kitap da yayımlanır.

4.1.1.2. 1910-1919: Werkbund Sergisi ve I. Dünya Savaşı

Gropius 1910 baharında kendi bürosunu kurmak için artık yanında daha fazla ilerleyemeyeceğini hissettiği Behrens'in yanından ayrılır. Önce Neu-Babelsberg'te ofisini açar ve hemen sonrasında da Berlin'e taşır. Bu sıralarda Behrens'in bürosundan Adolf Meyer de Gropius'a katılmıştır. (Isaacs, 1983)

1911 Gropius ve Meyer'in mimarlık tarihinde çığır açan Fagus Fabrikası tasarımlarını yaptıkları yıl olacaktır. Gropius, firma sahibine yazdığı mektupta fabrika yapısı tasarımı konusundaki fikirlerini, özellikle de üretim sürecinin sosyal boyutunu anlatır. Bu düşünceler, henüz kesin ve berrak olarak değilse bile Gropius'un mimarlığın sorunları ile ilk eleştirel karşılaşmasını da işaret ediyordu. Gropius, Meyer ile birlikte mimarlık dünyasına pek çok açıdan yenilik getirmiş "Faguswerk"i tasarlar ve mimarlık ofisleri açısından başarılı bir başlangıç gerçekleşir. (Isaacs, 1983)

Savaşın arifesindeki yıllarda Gropius'un kırsal bölgelerde inşa ettiği çok sayıda konut, yönetim ofisi ve depo türü yapılar bulunmakla birlikte, bu yapıların çoğu, daha çok yörenin özellikleri ve olanakları çerçevesinde, Fagus fabrikasında gözlemlenebilecek yenilikçi yaklaşımlardan çok, mal sahibinin beğenisini yansıtan yapılardır.

Gropius, 1913 yılında Prusya Devlet Demiryolları'nın Waggon Fabrikası için salonlu bir tren vagonu tasarımı üstlenir. Lokomotif ve yolcu salonunun kompakt bileşimi olan bir tasarım, uyuma bölümü ve salonuyla, Alman demiryolları açısından oldukça yenidir. Ayrıca, Alfeld'de tasarımını üstlendiği hastane binası, özgün bir yapı olmamakla birlikte, Gropius-Meyer ikilisinin kariyerlerinde ilerlediklerini göstermektedir. Özellikle toplu konut konusundaki çalışmalarının, yapı malzemelerinin ölçünleştirilmesiyolunda bir zemin teşkil ettiği söylenebilirdi. 1913-1914 yılları Almanya'da özellikle kırsal bölgelerdeki yoğun yapılaşmaya paralel olarak pek çok iş olanağı sunar.

1914'ün baharında düzenlenen Deutscher Werkbund'un fuarı Walter Gropius'un kariyerinde Fagus Fabrikası'nın ardından ikinci önemli adımı temsil edecektir. Gropius

1910 yılında, kuruluşundan üç yıl sonra Werkbund'a katılmıştı. Werkbund, uygulamalı sanatlar, zanaat ve mimarlık gibi alanlarda, gelişmeleri desteklemek ve koordinasyon sağlamak amacıyla kurulmuş bir kurumdu. 1914 Sergisi Werkbund'un bu anlamdaki ilk büyük sergisiydi. Sanatçılar, mimarlar, zanaatkarlar, bilim adamları, mühendisler ve yatırımcıların tasarım ve uygulama alanındaki ortak yönelimlerinin sergilenmesi ve tartışılması amacını taşıyordu. Gropius ise tüm kamuoyunun dikkatini çekecek ve tartışmalara sahne olacak bu fuarda, önemli bir rol üstlenecekti. Gropius'un "Örnek Fabrika" tasarımı, cam merdiven kuleleri, iki katlı yarı daire biçiminde biten cam cephesi, bürolar ve çatısındaki bahçeli restoranıyla dikkat çekiyordu. (Isaacs, 122)

Sergi aynı zamanda büyük bir fikir ayrışmasını su yüzüne çıkartıyor, modern mimarlık ve tasarımın geldiği noktayı da gözler önüne seriyordu. Bir yanda, mimarlık ve diğer üretim sahalarının *tipleştirmeye* doğru gitmesi gerektiğini ve ancak *tipleştirme* sayesinde yeniden geçerli, güvenilir bir beğenin ortaya çıkacağını öne süren Hermann Muthesius vardı. Muthesius'a ilk karşı çıkanlardan Jugendstil akımının temsilcisi Henry van der Velde, kurallar ve tipleştirme ile sanatsal bir bütünlüğe varılmasının imkansız olduğunu öne sürüyordu. Muthesius'a göre sanatsal üretkenlik, Alman ürünlerinin ihracının önünü açacak tüccarlar ve sanayiciler tarafından algılanabilecek bir düzeye ulaşmalı, yurtdışında Alman propagandasının araçlarından biri olmalıydı.

Gropius, Muthesius'un temsil ettiği bakış açısının, sanatçının özgürlüğünü teslim etmesi anlamına geleceğini düşünüyordu. Bir stilin, dikte edilerek ve kurumsal önlemlerle oluşturulabileceği düşüncesi, Gropius'un yıllar boyu karşı olacağı bir tutum olacaktı. Bununla birlikte, ölçünleşme olmadan belli alanlarda bir yere varılamayacağına ikna olmuştu. Werkbund'da ortaya çıkmış bu kuramsal tartışmanın, önemli pratik yanıtlarından biri, her iki tarafın argümanını da aşan bir düzlemde Gropius tarafından Bauhaus yıllarında verilecekti. (Isaacs, 1983) Yıllar sonra Pevsner'e yazacağı bir mektupta, "Werkbund'da her zaman isyankardım, ya da tabir-i caizse, *enfant terrible* (yaramaz çocuk). Werkbund, benim bakış açımına göre yeterince radikal değildi", diyecekti.

Werkbund içindeki tartışmalar sürerken, 1914 yazı Avrupa'da sanatsal ve mimari üretimi bir süreliğine gündem dışı bırakacak ve I. Dünya Savaşı'nı tetikleyecek olaylar gerçekleşmek üzereydi. Almanya'nın her yerinde savaş nedeniyle iyimserlik ve zafer havası hakimdir. Gropius, savaşın başlamasıyla askere çağırılır. Uzun bir süre boyunca mesleğini icra edemeyecek olsa da, savaşın ilk yıllarında orduya hizmet edecek

olmaktan dolayı memnundur.

Süvari olarak, savaşın ilk yıllarında pek çok zor göreve çıkan Gropius, iki kere madalya alacaktır. Savaşın son yılına kadar pek çok kez yaralanma tehlikesi atlatır ve cephede savaşın tüm acımasızlığı ile karşılaşır.

Savaş yıllarının yıpratıcılığı, önce Henry van de Velde, sonrasında Fritz Mackasen ile yazışmaları Weimar'da Bauhaus'un başına geçmesiyle sonuçlanacaktır. Belçika asıllı van de Velde, savaş koşullarının milliyetçi ortamında başında olduğu Uygulamalı Sanatlar Okulu'ndan (Großherzoglich Sächsischen Kunstgewerbeschule) ayrılmak durumunda kalmıştır ve yerine Walter Gropius'u önermiştir. Bu konuda yaptığı yazışmalar, 1916 başlarında Gropius'un mimarlık eğitimine ilişkin düşüncelerini ifade edecek bir metin kaleme almasına ve Weimar Grandükü'ne başarılı geçen bir sunum yapmasına olanak verir. Metinde vurgulanan, makineleşmiş üretim çağında üretici ve satıcıların, tasarlayan ve uygulayan sanatçılarla bir aradalığı olacaktır. (Isaacs, 153)

Gropius savaş boyunca mimarlıktan neredeyse tamamen uzak kalır. 1918 yılına gelindiğinde sınırları alabildiğine yıpranmıştır. Savaşa karşı politik bir tavır almamış olsa da, yorgunluğu savaşın ilk zamanlarının coşkusu silmiştir. 1918'in hemen başında, bir bombalamada enkaz altında kalır ve bir kaç gün kurtarılmayı bekler. (Isaacs, 153)

1918 baharında, Almanların son saldırıları da sonuçsuz kalınca, savaşın kaderi belirginleşmiş gibidir. Savaş coşkusu, savaş yorgunluğuna dönüşmüştür. Evliliğinin bitmesi, savaşın kaybedilmesi ve cephede geçen dört yılın ardından eski düzeni yerle bir olmuştur. Tam da bu dönemde gündemine devrimci hareketler girer.

I. Dünya Savaşı ve hemen ardından gelen Kasım Devrimi, pek çok sanatçı ve mimar gibi Walter Gropius'un da siyasi bakış açısını ve sanatsal motivasyon kaynağını değiştirmiştir. Gropius her en kadar devrimci şiddete onay vermiyor ve politik eylemliliğe doğrudan katılmıyorsa da, Rosa Lüksemburg ve Karl Liebknecht'e büyük bir sempati besler. Verimsiz savaş yıllarının ardından kendi yetilerini devrimci ideallerle beslemenin yollarını aramaktadır. Bu süreçte Bruno Taut'un başını çektiği Arbeitsrat für Kunst (Sanatçı Sovyetleri), mimarların ve sanatçıların bir araya geldiği hareketli bir oluşum olarak karşısına çıkar. Bir süre başkanlığını üstleneceği Arbeitsrat für Kunst'un yanı sıra, Berlin dışında sanatçıların da bir araya geldiği Novembergruppe (Kasım Topluluğu) ve adını Taut'un Camevi'nden alan Glaeserne

Kette (Parlayan Zincir) gibi iç içe geçmiş topluluklar, devrimci düşünceleri ortak bir zeminde ifade etme çabasıdadır. Bir kaç sene sürecek bu dönem boyunca, devrimci sanatçı toplulukları birer çekim merkezi haline gelmiş, Weimar döneminin kültür sanat ortamını belirleyecek tartışmaları ortaya çıkarmış ve ütopyik projeler üretmişlerdir. Glaeserne Kette'nin diğer üyeleri gibi kendine bir takma ad seçmiş Gropius, "Mass" (ölçek) mahlasıyla bir şiir bile yazar. Bu dönemde ürettiği Wohnberge Projesi (Konut Dağları), çok büyük ölçekli ve konutun merkezinden aile hayatını alıp, yerine özgür bir toplumun temeli olarak bireyi yerleştiren bir toplu konut anlayışına sahiptir.

Sanatçı topluluklarının hareketliliğine rağmen somut bir üretkenliğin eksikliğini duymakta olan Gropius, (savaş yıllarında da gündeminde olan) Weimar'da bir mimarlık ve sanat okulunun ortaya çıkarılması çabalarını sürdürmektedir. Bu yıllarda mimarının, diğer sanat dallarını bir araya getiren bir şemsiye işlevi görebileceği düşüncesini olgunlaştırır ve devrimci eğitim yaklaşımlarıyla desteklenen bir kurumun düşünsel altyapısını hazırlar.

4.1.1.3. Bauhaus Yılları ve Berlin'de Serbest Mimarlık

1890'ların hemen başında Almanya'ya Belçika üzerinden gelen bir reform dalgası aynı zamanda Art Nouveau'nun Alman karşılığı olan Jugendstil'in ortaya çıkışını müjdeliyordu.

1896'da Prusya hükümeti Hermann Muthesius'u İngiltere'ye gönderir ve onun önerileri doğrultusunda tüm zanaat okullarına ve öğretmenlik yapan sanatçılara yönelik atölye çalışmaları örgütlenir. Düsseldorf, Breslau ve Berlin'deki sanat akademileri de Peter Behrens, Hans Poelzig ve Bruno Paul tarafından yeniden düzenlenir. Otto Pankok Stuttgart Sanat ve Zanaat Okulu'nda yeni tarz atölyeler açarken, Belçikalı Henry van de Velde ise Weimar'da benzer bir reformu gerçekleştirir. (Droste 11)

"İngiliz örneğini takiben küçük özel atölyeler Almanya'nın her yerinde görünmeye başlamıştı ve buralarda ev eşyaları üretiliyordu. (...) Ancak İngiltere'deki Arts and Crafts atölyeleri makine üretimini reddederken, Almanya bunu kollarını açarak kucaklıyordu. Richard Riemerschmid bir dizi "makine mobilyası" tasarlamış ve bir süre sonra Bruno Paul kendi "ölçüsel mobilya izlencesini" geliştirmişti. Biçemsel olarak da Alman ürünlerinin, Arts and Crafts'ın İngiliz ürünleri ile hiçbir ilgisi kalmamıştı." (Droste, 11)

Almanya 1890'ların sonuna doğru endüstriyelleşme anlamında İngiltere'yi geride bırakmıştı ve bu konumunu I. Dünya Savaşı'nın başlangıcına kadar sürdürecekti. Almanya'nın uluslararası prestijini sağlamlaştıracak bir biçem dili arayışları başlamıştı bile. 1907'de Münich'te açılan Deutscher Werkbund, sanat ve endüstrinin bileşkesini en başarılı şekilde temsil eden kurumdu. (Droste, 11) Werkbund'un kurucu kadrosu, önde gelen sanayi şirketlerinin temsilcileri, zanaatkarlar ve sanatçılar tarafından oluşturulmuştu.

Werkbund, temelde koordinasyonu sağlayacak ve Alman endüstrisinin –en azından biçemsel boyutta- yönelimlerini belirleyecekti. Örneğin Bahlsen Bisküvi Fabrikası tüm ürün yelpazelerini tasarlaması için sanatçılarla anlaşmıştı. Peter Behrens ise AEG tarafından yalnızca fabrika binasını değil, pek çok ürününün de A'dan Z'ye tasarlanmasından sorumluydu. (Droste,14)

1910'lar Almanyası, gençliğin kendine güvenen bir toplumsal kesim olarak görmeye başladığı ve bununla bağlantılı olarak *Reformpaedagogik* adı altında etkinlik bazlı okulların açıldığı bir dönemdi. Örneğin Wilhelm von Bode, Berlin Devlet Müzeleri genel direktörü olarak 1916'da sanat okulları reformunun ardındaki modern düşünceden bahsediyor ve sanat okulları ile zanaat okullarının (Arts and Crafts okulları) birleşmesini öneriyordu. Bu düşünce birkaç yıl sonra Gropius tarafından şartların uygunluğu sayesinde tekil bir örnek olarak gerçekleştirilecekti. Bu tartışmalar özellikle Theodor Fischer'in 1917'de "Alman Mimarisine Destek" ve Fritz Schumacher'in 1918'de "Teknik Sanat Eğitimi Reformu" makaleleriyle devam edecekti. Richard Riemerschmid'in "Sanat Eğitiminin Öğeleri" ve Otto Bartnin ile Bruno Taut'un *Arbeitsrat für Kunst*'un broşüründe yayımladıkları "Bir Mimarlık İzlenesi" adlı makaleler de Bauhaus'un kuruluş düşüncesine zemin hazırlamaktaydı. Bartning'in Ocak 1919'da, yani Bauhaus'un açılışından birkaç ay önce yazdığı "Zanaat Temelinde Mimarlık ve Güzel Sanatlar için Öğrenim Planı" adlı makalesinde zanaatkarlık sanat eğitiminin temeli olarak ele alınmaktaydı.

Bu gelişmelere rağmen ekonomik zorluklar ve pek çok konservatif hareketin varlığı sanat ve mimarlık eğitimindeki reformların önünü tıkamaktaydı. Milliyetçilik ve Hristiyanlık da toplum içinde ağırlıklarını artırıyordu. I. Dünya Savaşı, başlarda pek çok sanatçı tarafından bile memnuniyetle karşılanmıştı. Aralarında Oskar Kokoschka ve Otto Dix gibi önemli ressamların bulduğu bir grup sanatçı orduya gönüllü olarak yazılmaya başlamıştı. Werkbund ise "Alman formunun zaferinden" bahsediyordu.

(Droste,16)

1916/17 civarında 1. Dünya Savaşı'na karşı tepkiler görünür olmaya başlamıştı. "Arbeitsrat für Kunst" ise 1918 Kasımı'nda Bruno Taut tarafından kurulmuştu. Walter Gropius da 1917 civarında Karl Ernst Osthaus'a yazdığı mektuplarda bir değişimin gerekliliğinden bahsediyor ve Werkbund'dan artık bir şey beklemediğini belirtiyordu. (Osthaus,469-471).

Gropius, Henry van de Velde tarafından kurulmuş Weimar Arts and Crafts Okulu'nun başına geçmesi için önerilmişti. 1914'te savaşın başlamasının hemen öncesinde, van de Velde yabancı uyruklu olmasından dolayı istifa etmek zorunda kalmış ve kendisinin yerine önerdiği isimler arasında Gropius'u da saymıştı. Velde'nin okulu 1915'te kapandıysa da Weimer'daki Güzel Sanatlar Akademisi Gropius'un yönetebileceği bir mimarlık bölümü açmak düşüncesindeydi. Gropius henüz askerliğini yaparken, bir metin kaleme alıp Saksonya Büyük Düklüğü Devlet Bakanlığı'na gönderir. Bu metinde mühendisin ve sanatçının işbirliğine yaptığı vurgunun yanında, Ortaçağ mason loncalarının ortak bir fikir etrafında kümelenmiş olmalarını ve ortak ruhlarını övüyordu. Yetkililer, orta ve küçük ölçekli üretim alanında ekonomik başarıyı yakalamak amacıyla mimarlıktan çok zanaat konusunda uzman bir temsilciyi tercih etme eğilimindeydiler. Bununla birlikte Güzel Sanatlar Akademisi ile ilişkilerini sürdüren Gropius, hem yetkililer nezdinde hem de öğretim kadrosu ile yaptığı görüşmeler sayesinde, yani büyük oranda kendi girişimleriyle okulun başına geçmek konusunda önemli adımlar atar. Gropius göreve gelmeden önce yazdığı raporda, Saksonya-Weimar Eyaleti hükümetinin de ona destek vermesiyle, Güzel Sanatlar Akademisi ile Weimar Arts and Crafts Okulu'nu birleştirme önerisini gündeme getirir. Staatliches Bauhaus in Weimar (Weimar Devlet Bauhaus Okulu) Mart ayının sonunda kurulur; 12 Nisan'da Walter Gropius müdür olarak atanır. (Droste, 17)

Taut ve Bartning'in 1918'de yazdıkları, Gropius açısından büyük önem taşımaktaydı. Burada tüm sanatların ve sanatla zanaat arasındaki sınırların kalkması ve tümünün mimarlıkta bir araya gelmesi savunuluyordu. "Geleceğin yeni binasını birlikte tasarlayalım, o gün her şey tek bir biçimde bir araya gelecek, Mimarlık ve Heykel ve Resim." Feininger'in üç kuleli gravürü de bu bileşimi simgeliyordu. (Droste,2006, 19)

Bauhaus savaşın ardından yenilenmiş ilk sanat okuluydu ve okula kaydolan yarısı kadın 150 civarında öğrenci modern eğitim izlencesi kadar Feininger'in gravüründen de etkilenmişlerdi. "Gropius'un çağrısı bir giriş müziği gibiydi, her tarafta hayran

buluyordu.” (Neumann,124)

Eğitim izlencesinin dikkat çeken ilk özelliği “tüm dalların zanaatkarlık yoluyla katkı koymasıyla yükselecek bina”yı hedef olarak önüne koymasıydı. Bauhaus, sanat dallarının ve zanaatın bütünleştirilmesi kadar, üretim ve teknolojinin gereklerini gündeminde tutan ve hayatın her alanına yayılmış bir sanatsal yaratıcılığın yöntemini geliştirmeyi hedeflemekteydi.

Her atölyenin bir biçim ustası ve bir zanaat ustası bulunmaktaydı. Bu ikilik, Bauhaus’un zgnlklerinden biri olarak kalacaktı ve bu şekilde, aynı zamanda, sanati ile zanaatkar arasındaki gereksiz çekişmenin de ortadan kaldırılması amaçlanıyordu. Bunun yanı sıra Ustalar Konseyi, okulun en st düzey sorumlu kurulunu oluşturuyordu.

Okulun ilk ustaları arasında ressam ve kuramcı Johannes Itten, ressam Lloyd Feininger ve heykeltıraş Gerhard Marcks bulunmaktaydı. Birbirlerinden farklı bakış açılarına sahip bu isimlerin dışında, Ekspresyonist sanatçılardan Georg Muche, Rusya’dan Wassili Kandinski ve Paul Klee, Oskar Schlemmer gibi başka önemli ressamlar da katılmıştı Bauhaus’un ğretim kadrosuna. İlk bakışta kendi uzmanlık alanları resimle ilgili olmayan çeşitli dersler verecek olan bu avantgarde sanatçılar, Bauhaus’u kendi iç dünyalarını pratiğe dkebilecekleri bir alan olarak düşünüyorlardı. Örneğin Johannes Itten’in kazınmış saçları ve kendi tasarladığı Bauhaus kıyafetiyle dersler vermesi, bu sanatçıların Bauhaus’a nasıl yaklaştıkları hakkında bir fikir veriyordu. (Isaacs, 208)

Bauhaus Okulu, 1925 yılında Weimar’dan ayrılana kadar hem kendi içinde çeşitli görüş ayrılıkları yaşamış hem de sol eğilimli modern eğitim planıyla muhafazakar kesimlerin tepkisini çekmişti. Gropius, bu tartışmalar karşısında okulun asıl amaçlarına ulaşabilmesi için genelde dengeleyici bir rol üstlenmeyi tercih etmiştir.

İlk yıllarında Ekspresyonist eğilimlerin ve disiplinlerarasılık vurgusunun egemen olduğu Bauhaus’ta, özellikle De Stijl’in temsilcisi van Doesburg ve rasyonalist Moholy Nagy’nin etkisiyle, temel geometrik biçimlerin ve endüstriyel üretim tekniklerinin ön plana çıkmaya başladığı görülür.

Walter Gropius’a göre Bauhaus içe kapalı bir okul olmamalı, atölyelerde yapılan tasarımların patentleri alınarak endüstriyle iş birliği içerisinde üretime geçmeleri sağlanmalıydı. Seri retim yapılabilecek ve temel geometrik biçimler kullanılarak üretilen mobilya ve eşyalar, endüstri ürünleri tasarımının ilk dneimine ait önemli

çalışmalar olarak dikkat çekecekti. Özellikle 1923'te açılmış Bauhaus sergisi ve Sommerfeld Evi gibi çalışmalar okulun dışadönük yüzünü oluşturuyordu. Gropius'un makineleşmiş dünya ile sanatsal yaratıcılığın birliğine yönelik kuramsal iddiaları, bu çalışmalarla birlikte somut karşılıklarını bulmuştu.

Gropius'un başta Adolf Meyer'in işbirliğiyle Bauhaus bünyesinde oluşturduğu mimarlık kolektifi, savaş sonrasının talebi düşük mimarlık ortamında tasarım yapmaya devam eder. İlk dönemlerde üstlenilen çeşitli konut projeleri arasında Bauhaus bünyesinde deneysel bir ortak üretim olarak Sommerfeld Evi ve Baukasten sistemi önemli görünür. Baukasten sistemi, birbirleriyle farklı şekillerde bir araya gelebilen bir dizi mekansal modülün seri üretimiyle çeşitlenecek konut üretimini mümkün kılan bir çalışmadır. Bu sistem bir yandan seri üretim ve modern tekniklerin kullanımı diğer yandan özelleştirilebilmesiyle, Gropius'un teknik ve yaratıcılık arasında yakalamayı amaçladığı dengenin önemli örneklerinden biridir.

Chicago Tribune Gökdeleni ise, 1920'lerin ilk döneminin -gerçekleşmemiş de olsa- dikkate değer Gropius tasarımları arasındadır. Yüksak yapıların ilk döneminde, modern bir sadelik ve özenli bir görsel kompozisyonun dengesinin kurulmaya çalışıldığı bu yapının özel bir yere sahip olduğu not edilebilir.

Jena Tiyatrosu'nun restorasyonu, Weimar'daki toplu konut projesi ve Felsefe Akademisi tasarımları da Gropius'un modern mimarlığın biçimsel özelliklerine ilişkin özgün önerilerde bulunduğu projeler arasında sayılabilir.

1927 yılının sonlarında Erwin Piscator'la birlikte tasarladıkları Totaltheater Projesi, gerçekleştirilememiş de olsa, Gropius'un modern mimarlığa yönelik eleştirel tutumunun önemli bir örneği olarak ortaya çıkar.

Dessau'ya taşınan Bauhaus, burada yeni binanın olanakları ve uyandırdığı ilginin de etkisiyle git gide önemli bir çekim merkezi olmaya başlamıştır. Gropius ise 1928 yılına gelindiğinde, Bauhaus'un artık kuruluşunu tamamlamış olması ve mimarlığa daha fazla vakit ayırmak istediği gerekçesiyle istifasını verir. Yerini işlevselliği ön plana çıkartacak olan Hannes Meyer'e bırakacak Gropius'un istifası öğrenciler ve diğer öğretim üyeleri arasında büyük bir şaşkınlık yaratır.

Gropius, bu zaman diliminde mimari çalışmalara ağırlık vermekle birlikte CIAM konferanslarında önemli roller üstlenecektir.

Bauhaus'dan istifasıyla Almanya'dan ayrılışına kadarki süreçte Berlin merkezli yürüteceği mimarlık bürosu bünyesinde, Dessau-Törten Siedlung (1926–1931), Dammerstock (1928/1929), Berlin Siemensstadt (1929/1930) ve Wannsee kıyı yapıları (1930/1931) gibi çalışmaları gerçekleştirir.

4.1.1.4. Bauhaus'dan Ayrılışı ve Göçmenlik Yılları

Almanya'da Nazi iktidarının baskısını artırmasının ardından, 1934 yılında Totaltheater Projesi üzerine vereceği bir konferans vesilesiyle İtalya'ya giden Gropius, buradan İngiltere'ye iltica eder. Bir süre Maxwell Fry'ın da içinde olduğu Isakon mimarlık ofisiyle çalışacaktır. 1937 yılında ABD'ye göç eden Gropius, Harvard Üniversitesi'nde ders vermeye başlar. 1944'te ABD vatandaşlığına geçer ve bir dizi genç mimarla birlikte The Architects' Collaborative (TAC)'ı kurar. 1969 yılında Boston'da ölümüne kadar mimari üretkenliğini sürdürecektir.

4.1.2. Gropius'un Mimari Üretimi

Walter Gropius, kendi modern mimarlık anlayışını bir stilden çok bir yöntem olarak gören bir mimar olarak, farklı biçimsel özelliklere sahip pek çok yapı tasarlar. Bu bölümde ele alınacak yapıların Totaltheater Projesi açısından oluşturdukları birikimin anahatları öncelikli olarak gündeme getirilecek.

4.1.2.1 İlk Çalışmalarından Weimar Cumhuriyeti'ne Kadar Ürettiği Çalışmalar

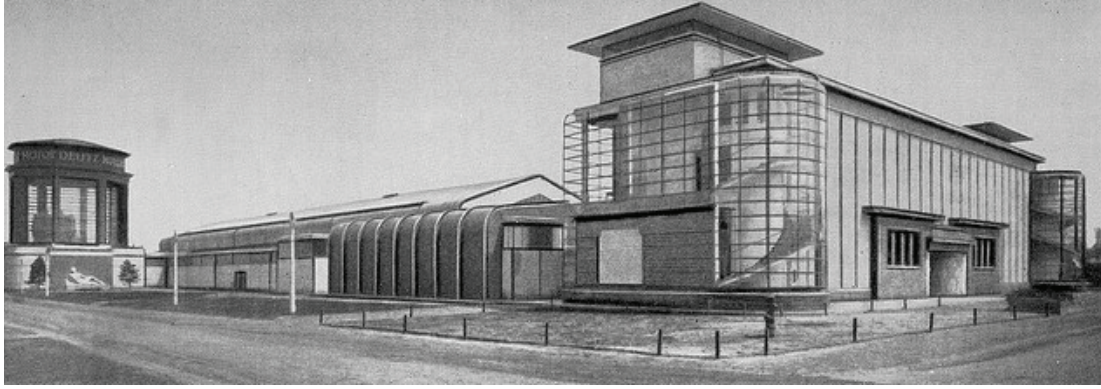
I. Dünya Savaşı öncesinde teknik ve endüstriyel gelişmelerden, işlevselliğin gereklerinin karşılanması için en fazla yararlanmış mimarlardan biri Walter Gropius'tur. Adolf Meyer'le yaptığı Fagus Ayakkabı Kalıbı Fabrikası tasarımı, ilk önemli yapısı olmasının yanı sıra, modernist endüstri mimarisinin de kilometre taşlarından biri olacaktır.

“Fabrika, modern ticari ve işlevsel bağlamını açıkça ifade etmekte. Ana kanadın atölyelerle birlikte oluşturduğu dışı görüntü, bir mekanizasyon imajı çizmekte. Modüler sadeliği planda ve iç mekanda tekrarlanmaktaydı.” (Khan, 14)

“Çelik ve camın potansiyelleri ilk defa tümüyle kullanılmıştır. Strüktür, döşemeleri destekleyen çelik bir çerçeveden ve duvarlar çelik stüktüre sabilenmiş cam yüzeylerden oluşuyordu. Cam duvarların taşıyıcı olmadıklarını vurgulamak istercesine, köşelerde stüktürel dikmeler olmaksızın cam yüzeyler kesintisiz devam edebiliyordu. Bu saydam duvarlar, içerisiyle dışarıyı ayırmasını belirsizleştiriyor ve işçilere gün ışığından faydalanma olanağı vermenin yanı sıra, onlarda soğuk ve rüzgardan korunarak dışarıda çalışıyor hissi uyandırıyor.” (Whittek, 82)



Şekil 4.2. Fagus Ayakkabı Kalıbı Fabrikası



Şekil 4.3. 1914 Werkbund Sergisi için örnek fabrika tasarımı

Biçimsel özelliklerinin yanı sıra, modern biçiminin işçilerin çalışmal koşullarına yapacağı katkının da önemsendiği yapı, Gropius'un toplumsal kaygılarını da somutladığı bir çalışmadır.

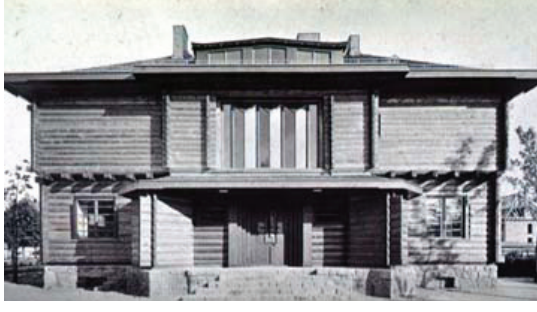
Gropius'un Werkbund Sergisi'nde tasarladığı fabrika yapısı, endüstriyel yapıların modern mimarlığın gelişimindeki önemini ortaya çıktığı yapılardan biri olarak görülebilir. Spiral merdivenleri çevreleyen cam kuleler, sonradan modern mimarlıkta sık sık karşımıza çıkacak özelliklerden biri olarak belirir. Yapının düz çatısıysa, sosyal etkinlikler için kullanılabilir şekilde kaplanmıştır.

“Gropius'un fabrikası, işlevsel bölümlere göre bölmelendirilmiş bir yapı tasarımının ilk bilinçli örneğiydi.” (Sharp, 52)

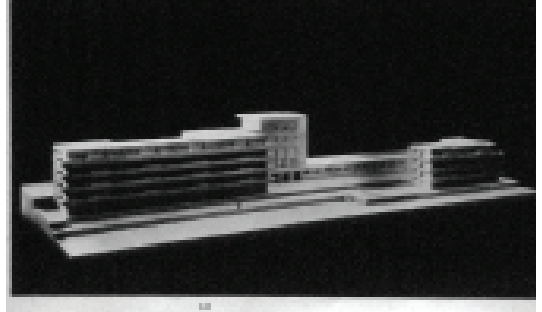
4.1.2.2. Weimar Cumhuriyeti'nin Kuruluşundan Totaltheater'e Kadar Ürettiği Çalışmalar

Gropius, 1919-1924 yılları arasında erkesini büyük oranda makine çağının estetiğini araştırmaya adanmış Bauhaus'un yeni bir tür eğitim kurumu olarak oturmasına harcadığı için, mimari tasarıma görece az vakit ayırır.

Gropius ile Adolf Meyer'in birlikte tasarladıkları Sommerfeld Evi, Bauhaus bünyesinde üretilmiş ilk ortak çalışmadır. Yapının ve mekanın her noktasının bir başkası tarafından ortak bir anlayışla tasarlandığı yapı bir mimari *Gesamtkunstwerk* örneği olarak değerlendirilebilir. Joos Schmidt'in kapı ve merdivenleri, Marcel Breuer'in mobilyaları, Josef Albers'in vitrayları, Martin Jahn'ın ahşap oymalarını tasarladığı yapının, Ekspresyonist bir tarzda olduğu ve Bauhaus'un ilk döneminin ilkelerine göre şekillendirildiği belirtilebilir. Yapının genel çerçevesi Bauhaus'un manifestosunun somut bir karşılığı niteliğindedir. Mimarlığın bütünselliğine ve sanat ve zanaat arasındaki işbirliğine yaptığı vurguyla Sommerfeld Evi Gropius'un çalışmaları içinde



Şekil 4.4. Sommerfeld Evi

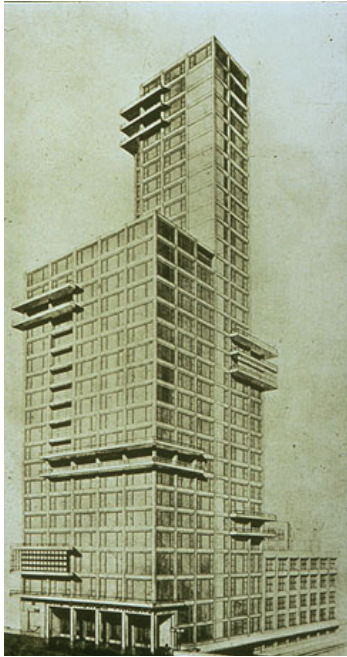


Şekil 4.5. Uluslararası Felsefe Akademisi

önemli bir yere sahiptir.

Chicago Tribune'nün 1922'de açtığı ve Neogotik bir tasarımın kazandığı yarışmaya dönemin pek çok önemli mimarı katılır. Gropius'un projesi, üç boyutlu kompozisyonunun her tür süslemenin yerini aldığı sadeliği ve kütlelerin dengesinin gözetildiği modern anlayışı ile öne çıkar. (Sharp, 62)

Gropius ile Adolf Meyer'in birlikte yaptıkları Jena Tiyatrosu'nun restorasyonu projesi, 1923 yılında tamamlanır. Geniş düz alanlar, dikdörtgen prizmaların ilişkisi ve doluluk boşluk oranlarıyla kütleli belirginleştirirler. (Whitteck, 140) Bu yapıda süslemeden uzak, mimarının doğal parçalarıyla tasarlanmış bir kompozisyondan söz edilebilir. Bir restorasyon projesi olması itibariyle teatral anlamda herhangi bir yenilik önerilmesi mümkün olmamıştır.



Şekil 4.6. Chicago Tribune Binası Yarışma Projesi



Şekil 4.7. Jena Tiyatrosu Restorasyonu

Uluslararası Felsefe Akademisi, betonarme olarak tasarlanmış ve tekrar eden parçaların uyumu üzerine kurulu bir tasarıma sahiptir. Uzun bloklar ve balkonların varlığı yatay bir vurguyu gündeme getirir. “Onu farklı kılan mimari özellik, projenin altında bir birliğin yattığı izlenimini veren blokların ilişkisidir.” (Whittek, 140)

Bütünsellik içinde işlevsel ayrışmanın berliğinliği, Bauhuas yapısının da temel prensiplerinden biri olacaktır. Gropius’un 1926’da Dessau’ya taşınan Bauhaus için tasarladığı yapı, bir yandan işlevini yerine getirmeyen hiçbir fazlalığın olmadığı bir işlevselcilikle hareket ederken, bir yandan da yeni çağın malzemelerinin potansiyeli ve üç boyutluluk anlayışından doğan bir kompozisyon yaratmanın peşindeydi.

Bir kanadında tasarım okulu, bir kanadında atölyeler, bir kanadında da öğrenci yurdu bulunan bu üçlü yapının parçaları, biri bir toplantı salonu diğeri de yolun üzerinden geçen ve içinde ofislerin bulunduğu iki köprü ile birbirlerine bağlanır. Atölyelerin bulunduğu kanadın taşıyıcıları kesintisiz cam bir yüzeyin oluşturulabilmesi için geri çekilmiştir. Böylece iç ve dış ayrımını belirsizleştirecek saydam bir cephe yaratılmıştır. İç-dış birliği ve cephenin hareketliliğinin sağlanmasına özen gösterilmiştir. Mimarlığın durağanlığının aşılması, başka bir deyişle göre göreceli mekanın oluşması, iç ve dış mekanın aynı anda görülebilmesiyle mümkün olur. (Gideon, 403)

“Kompleksin her bir biriminin biçimi ayrı bir işleve yönelik ortaya çıkmış olsa da hepsi, yapının genel tutarlılığına katkıda bulunur. Estetik açıdan, Bauhaus Gelişmiş bir binaydı ancak teknolojik olarak -muhtemelen limitli para kaynağı yüzünden- Berlinli Erich Mendelsohn’un çağdaş eserinin gerisindeydi.” (Sharp,81)

Gropius’un Bauhaus yerleşkesi içinde öğretim üyeleri için tasarladığı yapılar, gündelik hayatı kolaylaştırmaya yönelik iç mekan çözümler, tamamen seri üretim teknikleriyle olmasa da rasyonel konstrüksiyon tekniklerini önemseyen bir yaklaşım sergiler. “Genel kütle, teras duvarları, balkonlar ve hafifçe dışarı taşmış saçaklar sayesinde yatay bir vurguya sahiptir.” (Whittek, 322) Toplu konut olarak adlandırılmayacak yapıların, Gropius’un daha sonra yapacağı toplu konutların endsütriyel konstrüksiyonları açısından bir temel teşkil ettiği söylenebilir. (Sharp, 83)

1927 yılında Stuttgart’ta Deutscher Werkbund Sergisi’nin parçası olarak inşa edilmiş Weissenhof Siedlung, dönemin önde gelen modernist mimarlarınca tasarlanmış konutlarda oluşuyordu. Mies van der Rohe’nin başında olduğu Weissenhof yerleşkesi, modernist mimarlığın kendi içindeki üslupsal ayrışmalarını sergilemekle birlikte,

modern mimarlığın genel eğilimlerinin belirlediği bir kilometre taşı olarak da görülebilir. Le Corbuiser, Walter Gropius, Bruna Taut, Peter Behrens, Mart Stam, Hans Poelzig, J.J.P. Oud sergiye katılan mimarlar arasındadır.

Prefabrik konut üretiminin erken örneklerinden sayılabilecek evler, bir ızgara sistemine oturuyordu. Her iki ev de iki katlı müstakil aile konutları olarak tasarlanmış ve kırık beyaza boyanmıştı.

“Bu evlerin temel amaçlarından biri seri olarak üretilebilecek ve sonradan ölçünselleştirilmiş parçaların birbirine eklenmesiyle kolayca inşa edilebilecek konut birimleri için bir model geliştirmektir.” (Whitteck, 330)

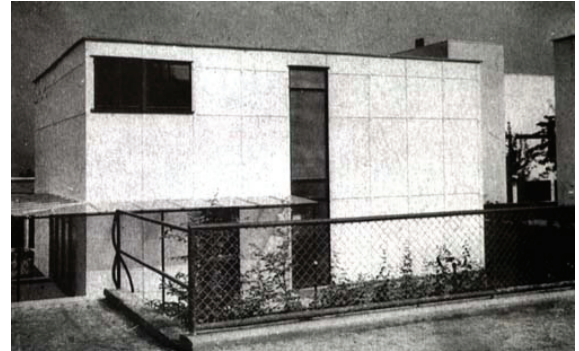
4.1.2.3. Totaltheater'in Tasarımından Sonraki Çalışmaları

Gropius, Totaltheater projesinden kısa bir süre sonra, Bauhaus'un yönetiminden ayrılır. Bu aşamadan Nazi iktidarına gelene kadarki zaman diliminde, Belediye İş Bulma Kurumu'nun dışında, çok sayıda toplu konut projesi üzerinde çalışır. Kent planlamasına ilişkin sorunsallar ve mimarlığın toplumsal yaşamdaki yeri bu çalışmalarda üzerinde durduğu noktalar. Dessau-Törtten (1926-1931), Karlsruhe Dammerstock, Berlin Seimensstadt, Berlin Wannsee'de tasarladıkları, bu toplu konut çalışmaları arasında önemli olanlardır.

1934 yılında, önce İngiltere'ye yerleşen Gropius, 1937'de ABD'ye giderek Harvard Üniversitesi'nde öğretim üyesi olarak çalışmaya başlar. 1941'den 1948'e kadar Konrad Wachsmann'la birlikte başta konut projeleri olmak üzere, çeşitli projeler yapar. 1946 yılında Architects Collaborative'i (TAC) kurar. İlk ürünlerden biri olarak Harvard Üniversitesi Graduate Center ortaya çıkar (1949/1950). Berlin'deki Hansaviertel Konutları, Bauhaus Arşivleri, Bağdat Üniversitesi gibi projeler hayatının son dönemindeki önemli çalışmalar arasında yer alır.



Şekil 4.8. Bauhaus Dessau



Şekil 4.9. Bauhaus, Öğretim Üyesi Konutları

4.1.3 Gropius'un Totaltheater Projesi Öncesinde Tasarım Anlayışı

“Gropius, ‘Yeni Mimari’nin uygulanabilir (pratik) değeri’ terimini ‘insan ruhunun estetik açıdan tatmin olması’ kavramından ayırır. (...) Gropius estetik hazzı birliğe bağlar ve yeni mimarinin bir ruhsal görü olduğu, alanın üstünlüğünü vurguladığı sonucuna varır.” (Whitteck, 220)

Gropius'un mimarlık anlayışının en belirgin biçimde okunabildiği yapılarından biri olan Bauhaus, yapısıyla okulun üzerine kurulu olduğu düşünce sistemini de temsil eder. Makineleşmenin, insanın gündelik yaşantısını fakirleştirme ve eşyaların estetik boyutunu köreltme tehlikesine ilk itiraz, William Morris'ten gelmişti. Arts&Crafts hareketi, el işçiliğinin ve tekil nesnenin önemini vurgulamak istemişti. Gropius ise, makineleşmenin insanı köleleştirmesine karşı alınacak önlemin makineden uzak durmak değil yeni bir tasarım kültürü yaratmaktan geçtiğini söyleyecektir. Bauhaus'un temel ilkelerinden biri estetiğin, nesnenin tekillikinden ölçünleştirilmiş ürünün soyut tasarım zeminine kaydırılması olacaktır.

Gropius'un özellikle 1920'lerde üzerinde çalıştığı projelerinin önemli bir kısmı, modern üretim tekniklerinin konstrüksiyonun her bir parçasının seri üretimiyle ilişkilendirilmesi düşüncesini barındırır. Bauhaus'un endüstriyel ürün tasarımlarından, Baukasten çalışmalarına kadar konstrüksiyonun ekonomik bir şekilde üretilen ve inşa edilebilen parçalardan oluşmasını önemser. Özellikle Baukasten Projesi, yalnızca konstrüksiyonun parçalarının değil, belirli mekan birimlerinin ölçüsel biçimde üretildikten sonra farklı kombinasyonlarda bir araya getirilerek bir çeşitlilik sağlanmasını öngörür.

Gropius mimarlığının biçim diline bakıldığında da aynı çeşitliliğin ortaya çıktığı belirtilebilir. İşlevselliğin ve coğrafi ve toplumsal koşulların hiçbir stil kanonunun gölgesinde kalmasına izin verilmez. Gropius, Uluslararası Stil tanımlamasına, modern mimarlığın bir yöntem yerine bir stile indirgenmesi nedeniyle karşı çıkmaktadır. Böylece, Gropius'un ölçünleştirme eğiliminin, görsellik düzleminde değil, mekansal kullanımın çeşitliliğini sağlamak için konstrüksiyonun standardize edilmesi olarak ele alınması daha doğru olacaktır.

Bu anlayış, Totaltheater Projesi için de geçerlidir. Totaltheater'in farklı teatral sahne çözümlerine aynı anda olanak tanıyan kurgusu, yapının ölçünselleştirilmiş parçalarla üretilmesiyle çelişmez. Hatta Totaltheater projesi, biraz da hiçbir zaman nerede inşa

edileceği tam olarak kesinleşmemiş olduğu için, tiyatro için evrensel bir çözüm olarak belirir. Buradaki evrensellik iddiasıysa, tektipleştirme eğilimi olmak yerine, yine bir yöntem önerisidir.

Walter Gropius, Fagus Fabrikası'ndaki geçirgen cephelerinde işçilerin dış dünya ile kuracağı ilişkinin iyileştirilmesiyle başlamak üzere, yine özellikle 1920'lerin politik sanatsal ortamında mimarlığın sosyal boyutunu ön plana çıkaracaktır. 1920'lerin başının ütopyik Wohnberge Projesi yalnızca toplum yararı gözetmenin ötesinde, modern dünyanın kendi ayakları üzerinde duracak özgür bireyini merkeze alarak tasarlanmış bir projedir. Toplumsal yaşamın verili tüm anahatlarını kabullenerek bir tasarım anlayışı geliştirmek yerine, uçlarda olmamakla birlikte, olması gerektiğini varsaydığı bir toplumsal yaşantıyı mimarlığının merkezine koymuştur. Öte yandan, yine pek çok toplu konutunda konfor koşullarının yükseltilmesi ve hızlı ve ucuz bir üretimin biçim dilinin bulunması için harcadığı çaba da, Gropius'un mimar kimliğinin gündelik sorunlara da çözüm üretmeye çalışan önemli yanlarından bir olarak ele alınabilir.

4.1.4. Sonuç

Walter Gropius, özellikle I. Dünya Savaşı ve 1919 Kasım Devrimi'nin verdiği ilhamla sol siyasi düşüncelere yakınlaşmış ve Weimar'ın kültürel hareketliliğinin önemli odak noktalarından biri olarak 1920'lerin radikal sanatsal üretimine önemli katkılar sağlamıştır. Bu süreçte, kuramcı kimliğinin de etkisiyle, modern mimarlığı bir biçimsel yaklaşım olarak görmekten çok bir yöntem olarak tanımlamıştır. Dünyaya eleştirel bir bakış, tasarım anlayışına sık sık yansımış ve Totaltheater Projesi'nin alt yapısını oluşturacak mimari radikalizminin temelini oluşturmuştur.

Mimarlığın toplumsal boyutunun ön planda olduğu bir proje olarak Totaltheater Projesi, varolan yerine olması gerekeni gündemine alarak tekil mimari nesnenin varoluş nedenini yeniden ve yaratıcı bir şekilde tanımlayan bir mimari öznenin varlığını pekiştirmektedir.

4.2. ERWIN PISCATOR'UN YAŞAMI, ÜRÜNLERİ VE KURAMSAL BAKIŞ AÇISI

Erwin Piscator'un bir tiyatrocusu ve devrimci olarak kimliğinin anahatlarının çizileceği bu bölümde, Totaltheater'i Walter Gropius ile birlikte tasarlayacağı 1928 yılına kadarki yaşamı, çalışmaları ve kuramsal bakış açısı ele alınacak. Yaşamının, tiyatro çalışmalarının ve kuramsal bakış açısının çeşitli boyutları Totaltheater Projesi'yle ilişkilendirilerek özetlenecek.

4.2.1. 1893-1919: Erwin Piscator'un Gençlik Dönemi

1893 yılında Batı Almanya'nın ortalarında Ulm Köyü'nde dünyaya gelen Erwin Piscator, 1600 yılında ilk Almanca İncil çevirilerinden birinin sahibi Johannes Piscator'un soyundan gelir. Erwin'in babası mağaza işletmekle birlikte, Piscatorlar'ın soyağacı teolojistlerle doludur ve dini değerlerin kutsal sayıldığı bir aile ortamında büyür.

4.2.1.1. İlk Tiyatro Deneyimleri ve Eğitimi

Öğrencilik yıllarında Giessen Şehir Tiyatrosunda bir oyun seyrederek ve kendisinden ticaretle ilgilenmesini bekleyen yakın çevresini hayal kırıklığına uğratan tiyatroculuk mesleğine ilişkin seçimini o gece yapar.

Henüz gençlik yıllarında, dönemin gençlik hareketlerinin de etkisiyle geleneksel değerlere ilişkin bir sorgulama becerisi geliştirebilmiştir. Hess-Nassau'daki oturmuş aile yaşantısından, tiyatro tarihi okumak için 1913'te Münih'e giderek uzaklaşacaktır. Arthur Kutscher'den aldığı tiyatro tarihi dersleri dışında (Bertolt Brecht başta olmak üzere dönemin genç sanatçılarının takip ettiği bir derstir bu), Bavyera Saray Tiyatrosu'nda önemsiz de olsa çeşitli rollerde sahneye çıkmaya başlar.

4.2.1.2. I. Dünya Savaşı ve Sosyalizmle Tanışması

Erwin Piscator, savaşın başlamasıyla birlikte askere alınır ve 1915 baharından itibaren cephede çeşitli görevler üstlenir. 1915 ve 1916 yıllarında die Aktion dergisinde yayımladığı bir şiirin ötesinde, bu dönem Piscator'un ömür boyu belirgin savaş karşıtı tutumunun kaynağı da olacaktır. Bu süreçte ölümün anlamsızlığı ve kendi yaşamlarının başkalarının elinde olması, onu hızlı biçimde, pek çok genç Alman askeri gibi cephede kısa sürede yayılacak sosyalist fikirlere açık hale getirecektir.

(Kusenber, 19) Yaralanmalar ve cephelerde geçen bir kaç yılın ardından 1917 yazında ordu tiyatrosunda çalışmaya başlar. 1918 Ateşkesi'nde Liege yakınlarındaki Asker Konseyleri'nden birinin açılış toplantısında yaptığı konuşmanın da gösterdiği gibi Kasım Devrimi dalgasının içinde bulmuştur kendini.

4.2.1.3. Dadaist Çevrelerle Tanışması ve Sanata Yeni Bakış Açısı

Piscator Berlin'e 1918 yılında ilk gelişinde, yirmi dört yaşında, iyi görünümlü bir orta sınıf gencidir. George Grosz, Becher, Trakl gibi yazarların da içinde bulunduğu Neuen Jugend dergisinin yayımcısı ve bir askerlik arkadaşının kardeşi John Heartfield'in merkezinde olduğu Dada gurubuna katılır. (Kusenber, 24) Bu dönemde geçirdiği dönüşümü şöyle aktarır: "O zamana kadar hayatı yalnızca edebiyat ve sanatın prizmasından görüyordum. Savaşla birlikte bu durum tersine döndü. Artık edebiyat ve sanatı, hayatın prizmasından görecektim" (Piscator: 1929, 17)

Die Aktion dergisine göre daha agresif ve provokatif olan bu Dadaist çevre, Zürichli Dadaistler gibi her tür değer yerine daha çok burjuva ideallerine saldırarak politik bir üslupla performansvari çalışmalar yapmaktaydı. (Willett:43) Piscator'un, Berlin'de bir kaç Dadaist etkinliği yönetmişse de grubun en aktif üyelerinden olduğu söylenemez. 1918'in sonlarında, başarıya ulaşamayacak Spartakist ayaklanmasının hemen öncesinde, Grosz ve Heartfield ile birlikte kısa süre sonra Almanya Komünist Partisi adını alacak Spartakist Birliğe'ne katılmaya gider.

4.2.2. 1919-1924: Tiyatro Alanında İlk Çalışmalar

4.2.2.1. Piscator'un Tiyatro Anlayışının İlk İzleri

1919-20 sezonunda Berlin'deki hareketli tiyatro ortamına rağmen, Königsberg'e gitmek durumunda kalır ve orada çok da özgün olmayan çeşitli oyunlar sahneye koyar. 1923 yılında Berlin'de Volksbühne modelinin proleter versiyonunu oluşturarak Zentral -Theater adında bir tiyatro kurar ancak tiyatro başta enflasyonun getirdiği ekonomik nedenlerle kısa süre ayakta kalabilir. Yine de bu süreç Piscator'un kendini geliştirdiği bir zaman dilimi olur. (Kusenber, 33)

Erwin Piscator kendi tiyatro anlayışını geliştirmek konusunda ilk adımları attığı bu yıllarda, Königsberg'te Ernst Toller'in bir oyununa ilişkin şunları yazar: "Benim sahneleme yöntemim Berlin biçeminden ayrışmalıydı: Benim savaşı gerçekten yaşamış olmam kadar gerçekçi bir tiyatro yöntemi olarak." (Piscator: 1929, 24)

4.2.2.2. Politik Tiyatro

Piscator'un başarılı olduğu alan, aslen kurumsal tiyatro dünyasının dışında düzenlediği politik sahnemeler olacaktır: "Bu tiyatro oynama yönteminin temel amaçlarından biri, seyirciyi pasif konumundan çıkarıp, sahnede olana aktif bir şekilde katılmasını sağlamaktır." (Kusenber, 31)

"Tiyatro, artık yalnızca duygusal olarak etki etmemeli, yalnızca duygusal bir katılım beklememeli; bilince yönelmeliydi. Yalnızca alkış, memnuniyet ve mest değil; aydınlanma, bilgi ve farkındalık da iletmeliydi." (Piscator:1929, 48)

1921'de Dadaizm ve Rus Proletkült hareketinden esinlenen ve yürütme komitesinde Komünist Partisi'nden temsilcilerin de bulunduğu Proleterisches Theater'in kuruluş sürecine katılır. Oyunlar teatral olarak ciddi bir beğeni toplamamış bile olsa kısa süre içerisinde yaklaşık 5 bin kişilik bir izleyici çevreleri oluşur. Amatör denebilecek bu sahnemelerin belgesel öğeler içermesi ve doğrudan sol siyasi mücadeleyle bağlı olması, Piscator'un gelişim sürecindeki önemli adımlardır. Kusenber, Piscator'un oyunlarına gelen seyircinin bu aşamayla birlikte artık "kendi sorunlarıyla dolaysızca yüzleştiğini" (38) söyler.

12 Nisan 1921 tarihli Rote Fahne'de Politisches Theater'in biçemiyle ilgili çıkan bir yazıda epik tiyatrounun biçimine ilişkin önemli bir gözlem yer alır: "Çoğu zaman bir eylemde mi yoksa oyunda mı olduğunu anlamıyor insan. Öne çıkıp yardım etmeli diye hissediyor, söze karışma ihtiyacı duyuyor. Gerçeklikle oyun arasındaki sınır kayboluyor."

Piscator'un aktardığına göre epik tiyatro fikrinin ortaya çıkışı Heartfield'ın bir gün dekorun bir parçasını ilk gösterime yetiştirememesi üzerine oyun başladıktan 20 dakika sonra salona girip, teslim etmek için izin istemesiyle olur. Piscator, Heartfield ve izleyiciler arasında, parçanın sahne arkasına asılmasının önemli olup olmadığı üzerine kısa bir tartışma yaşanır ve asılmasına karar verildikten sonra oyun yeniden başlar. Oyunla seyirci arasındaki sınırların kaldırılması düşüncesi Epik Tiyatro'nun hem merkezi niteliği hem de ilham kaynağı olacaktır.

Proleterisches Theater deneyimi Piscator'un, tiyatroya çok da rağbet etmeyen işçi sınıfından ibaret bir izleyici kitesinin toplulukları ayakta tutamayacağına ilişkin düşüncesini de belirginleştirir ve 1920'ler boyunca her sınıftan alabileceği desteği

almak için bir dengeyi göz etmeye başlar.

Kısa süre sonra kapanmış bu kumpanya deneyiminin sonucu, 1924/25 sezonunda Komünist Partisi'nin ona bir politik revü organize etmesini önermesi olur. Revue Roter Rummel (Kızıl Revü) sahnelemeleri hem ajit-prop tiyatrosu açısından hem de tiyatrodaki deneysel çalışmalar açısından önemlidir. Metin günümüze kalmamışsa da, az sayıdaki fotoğraftan beden dili açısından yeni bir atletizmi gündeme getirmekle birlikte, yine de teatral olarak çok gelişkin olmadığı izlenimi verir. (Willett, 50) Performanstan performansa değişme ihtimali yüksek olan, komünist şarkılardan bir pot-pourri içeren ve çeşitli skeçlere dayanan metin, Berlin'in çeşitli yerlerinde defalarca oynanır. Oyunculardan birinin seyircilerin arasından kalkarak sahneye girmesinin dışında, arka perdeye kimi belgesel görüntülerin ve Grosz'un çizimlerinin yansıtılması önemli yenilikler olarak belirtilebilir.

Piscator, revünün esnek bir kurgu biçimi olmasının avantajlarını iyi kullanmıştır. Müzik, chanson, akrobasi, çizim, spor, projeksiyon, film, istatistik vb. çok farklı araçları bir arada kullanabilmiştir. Parti konferansı için Rote Rummel Revue'nün yaratıcı ekibi olan Piscator, Felix Gasbarra ve besteci Edmund Meisel üçlüsü, 1925 Temmuzunda bu kez Karl Liebknecht'in ünlü makalesinden esinlenmiş Her Şeye Rağmen (Trotz Alledem) 1914-1919 yıllarının siyasi tarihçesini sahneler. Her Şeye Rağmen'in temel özelliği, ciddi bir belgesel boyutunu barındırmasıdır.

“Tüm gösterim, reel konuşmaların, makalelerin, gazete haberlerinin, bildirilerin, el ilanlarının, fotoğrafların, savaş, devrim ve tarihsel kişi görüntülerinin bir kurgusu şeklindeydi.” (Piscator: 1929, 67)

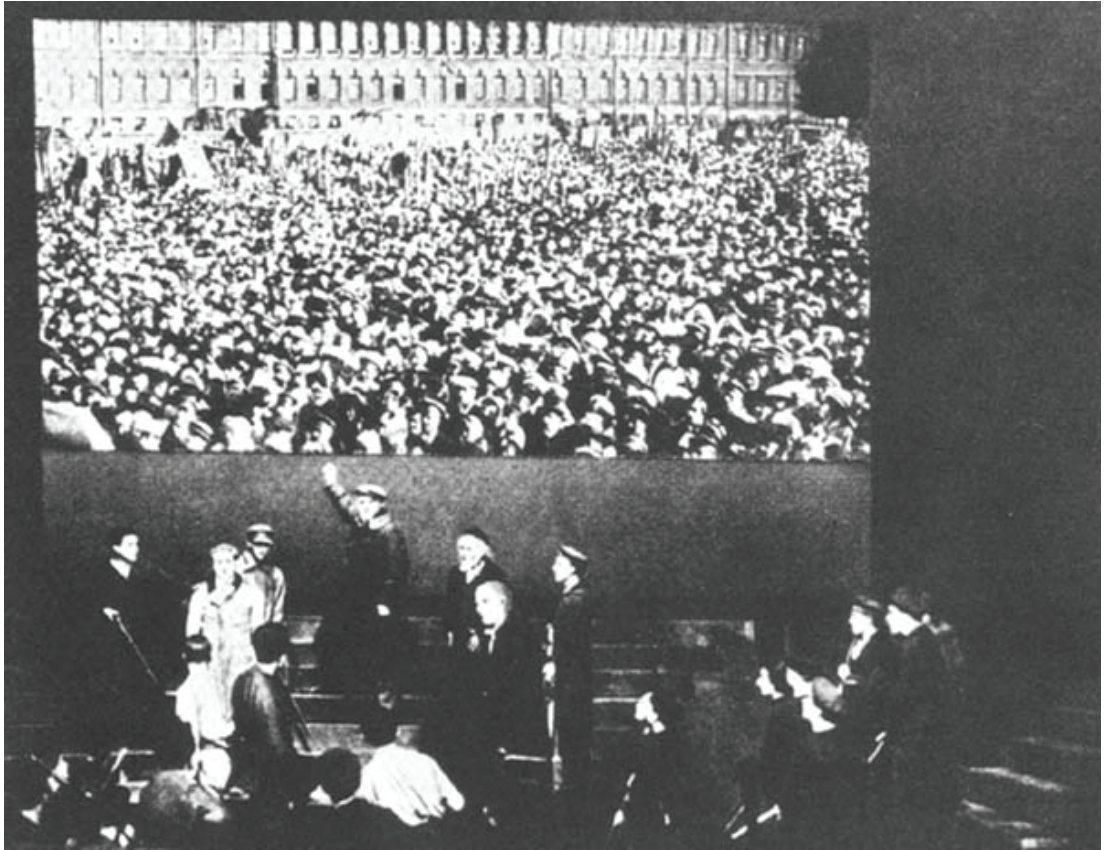
4.2.3. 1924-1927: Piscator'un Rejisör Olarak İlk Özgün Ürünleri ve Volksbühne Deneyimi

KPD için hazırladığı Kızıl Revü ve Her Şeye Rağmen oyunlarının sahnelendiği sıralar, Piscator, Volksbühne'de rejisör konumlarından birinde çalışmaya başlamış durumdadır. Piscator, o dönem için geniş bir izleyici kitlesine sahip Jessner ve Reinhardt'ın tiyatrolarının yanında siyasi olarak belirgin bir çizgisi olmasa da Freie Volksbühne Sahnesi'ni on bilerce aboneye sahip bir kurum olarak önemsemektedir. Ayrıca Volksbühne, Piscator'un çalıştığı teknik donanımı üst düzey ilk sahne olacaktır.

4.2.3.1. Politik Tiyatroda Yeni Teknikler

Volksbühne’de sahnelediği ilk oyun olan Alfons Paquet’nin Fahnen (Bayraklar) adlı metni, politik içeriği yoluyla güncel tartışmalara odaklanması ve ilginç sahneleme kurgusu ile beğeni toplarken, sahne dekorunun inşai görünümü, yansıtmanın sürekli kullanımı ve bir anlatıcının varlığı gibi epik müdahaleler içerir. Böylece şimdiye kadar tiyatroya yabancı sahneleme araçlarının gündeme gelmiştir. (Piscator:1929, 62) Piscator, konuk rejisör olarak geniş ve ünlü oyuncularından kurulu bir kadroyu iyi yöneterek ve teknik ekipmanı yaratıcı bir şekilde kullanarak kazandığı bu başarının ardından 1924 Baharı’ndan itibaren kadrolu rejisör olarak çalışmalarına devam eder.

1924/25 sezonu öncelikle sahne tasarımında Traugott Müller’le başlayan işbirliği açısından önemli olmakla birlikte, 1926/27 sezonu Piscator’un Volksbühne’deki çalışmalarının doruk noktası sayılabilir. Alfons Piquet’nin, Bayraklar kadar başarılı olmasa da, ikinci devrimci oyunu Sturmflut’u (Fırtına Kabarması) sahneye koyulacaktır. Eisenstein’in Potemkini’nden ilham alan oyun, Bolşevik Devrimi’ne ilişkin belgesel dağarcığını, bir denizcinin Petersburg şehrini bir milyona satması konulu bir kurmaca içerisinde ele alır. Piscator’un yenilikçi yöntemleri gündemde tutularak yazılmış oyun, oyuncuların doğaçlamasına olanak tanınması, çok sayıda projeksiyonun kullanılması, hareketli bir dekorun varlığı gibi öğeler, seyirciyi etkilemek için kurgulanmış bütünün



Şekil 4.10. Piscator’un Bayraklar başlıklı oyunu

önemli teknik parçaları olarak sıralanabilir. Oyunda kullanılmış yürüyen sahne duvarı Piscator tarafından tiyatronun dördüncü boyutu olarak tanımlanır. (Willett, 60)

Artık her metni kendi biçimine göre değiştirmeye başlamış olan Piscator, gösterdiği filmi bu kez kendisi çekme imkanı da bulmuştur. Film oyuna bir ek olarak değil, dramaturjinin bir parçası olarak kurgulanır. (Kusenber, 43)

Öte yandan özgün teknikleri ve konstrüktif sahne tasarımı yeni bir oyunculuk tarzını da gerektirmekteydi. Sahne tasarımına ilişkin bu yorumlar, Piscator'un mekansal kavrayışı bakımından da önem taşır. Natüralist bir sahne yerine, sahne olduğunu belli eden, hareketli, yer yer sembolizme açık ve mekansal sürprizleriyle dramaturjinin önemli bir parçası olan mekan anlayışı, onun siyasi etiğiyle de uyumlu görünür.

Piscator 1926 yılında, teknik mekanzimaların başarıyla sentezlendiği Fırtına Kabarması'nın ardından Rimbaud'nun şiirinden esinlenerek Paul Zech tarafından yazılmış Sarhoş Gemi'yi sahneye koyar. Bertolt Brecht'in erken dönem eserleri arasındaki Baal ile paralellikleri de bulunan Sarhoş Gemi, politik ve Ekspresyonist bir metindir. Piscator'un temel fikri sahneye döner bir kanvas yerleştirip, onu bir kaç açıdan çoklu bir ekran olarak kullanmaktır. (Willett, 62)

Erwin Piscator, 1926'nın sonbaharında geleneksel tiyatro anlayışıyla ciddi biçimde çelişkiye düşer. Jessner'in yönetimindeki Devlet Tiyatrosu salonunu kiralamış olan Piscator, Schiller'in Die Räuber'inin (Haydutlar) prodüksiyonunu yapacaktır. Schiller gibi bir ulusal anıtın metni söz konusu olduğunda zamandışı kostümler, karakterlerden birinin gerçek bir devrimciye çevrildiği metin müdahaleler, aralarda Enternasyonal'in duyulduğu müzikler, Traugott Müller'in şaşırtıcı dekoru ve eş zamanlı sahne rejisiyle Devlet Tiyatrosu'nda tepki çekecek bir oyun hazırlamıştı. Özgün metinde yan karakterlerden biri olan, Piscator'un ise bir devrimci kahramana dönüştürdüğü Spiegelberg, Troçki maskesiyle oynamaktadır. Buna aynı günlerde Alman Prensleri'nin mallarının kamulaştırılmasına ilişkin kampanya metnine verdiği imza da eklenince, oyun bir süre sonra kaldırılır. Schiller'in tarihsel metnini bu kadar değiştirmiş ve güncellemiş olması, tarihsel metinlerin ele alınma ilkeleriyle ilgili de pek çok tartışmayı beraberinde getirecektir. Piscator'a göre, her tür malzeme, güncel ve siyasi olarak gerçekliği yansıtan bir çerçeve içinde yeniden yoğrulabilmelidir. (Piscator: 1927, 90) Tiyatronun geleneksel sahneleme teknikleri ve mekan anlayışı da sanatın siyasi gerekler doğrultusunda alması gereken yeni iskelete göre, aynı radikal yaklaşımla değişmelidir.

Aynı yıl Volksbühne’de Gorki’nin Ayaktakımı Arasındası’nı sahneye koyar ve Gorki’yle tanışır. Oyun için başlı başına bir kent parçası inşa edilmiş, evsizlerin üzerine doğru inebilen bir tavanın bulunduğu sahne tasarımıyla, dekor ve oyuncu arasındaki ilişki yeniden tanımlanmaya çalışılmıştır. Bu şekilde evsizliğin insan bedeni ve kentle olan ilişkisi ön plana çıkarılmaya çalışılır.

Erwin Piscator’un 1927 yılında sahneleyeceği Ehm Welk’in Gewitter über Gottland” (Tanrılar Ülkesinde Tufan) adlı oyunu, Volksbühne’yle ilişkisini bir karar aşamasına getirir. Eski çağlarda geçen bir politik mücadele öyküsünün anlatıldığı oyun, Müller’in ilginç sahne düzenine rağmen, diyaloglardaki eski dili, dört saatlik süresi ve oyunun girişindeki sosyalist propaganda filmi gibi konularda eleştirilir. Oyunun çeşitli bölümleri sansüre uğrar ve Volksbühne yönetimi, Piscator’un tavrının kurumun politik tarafsızlığıyla uyuşmadığı açıklamasını yapar. (Willett, 63)

4.2.3.2. Volksbühne’den Ayrılışı

Piscator’un Volksbühne’deki rejisörlük döneminin bir temel sıkıntısı, metin dağarcığıyla ilgiliydi. Oyun dağarcığına aldırabildiği metinlerin önemli bir kısmı, Piscator’un kafasındaki tiyatro anlayışına uyumlulaştırılma sorunu yaşıyordu. Piscator, Bertolt Brecht’in dek Messingkauf Diyalogları’nda belirttiği üzere kendine has bir biçeme sahip, özgün bir dramaturg olmakla birlikte, metin yazmıyordu. Toller, Paquet, Welk gibi yer yer anlaşabildiği ve yer yer ona hoşgörü gösteren yazarlarla çalışabilmişse de, ortaklaşa bir çalışma yöntemine ihtiyaç duyuyordu. (Ortaklaşa çalışmaya olan bir eğilimi, onu “çizim yapmayı sevmeyen” mimar ve Bauhaus’un disiplinlerarası yaklaşımının kurucusu Walter Gropius ile birbirine bağlayan ilginç bir özellik olarak düşünülebilir).

Piscator Volksbühne’den politik nedenlerle istifa etmek zorunda kalsa da, tiyatro dünyası, film ile tiyatroyu bir araya getiren, klasikleri yeniden yorumlayan, Ekspresyonist sanatın ilkelerinden uzaklaşmış bu yenilikçi yönetime destek çıkar. Feuchtwanger, Thomas Mann, Kurt Tucholsky gibi (bir kısmı sol düşünceye bile yakın olmayan) yazarların da imzaladığı bir destek metninin ardından, yapılan Volksbühne abone toplantısında on binden fazla kişinin Piscator’u (ve Ernst Toller’i) desteklediği görülecektir.

Piscator Die Rote Fahne’de yayımladığı bir yazısında “Gerçek bir halk sahnesinin, ancak halkın sınıf bilinci en yüksek kesimi olan proletaryanın tiyatrosu şeklinde

meşru bir biçimde varolabileceğini” yazar. Volksbühne, tarihsel ve teatral olarak çok önemli olmakla birlikte, ne belirgin bir muhalif siyasi doğrultusu ne de izleyicileri arasında proleter bir ağırlık vardır. Piscator’un kısa süre sonra Gropius’la tasarlayacağı Totaltheater sahnesi de esas hedefinin kendi sahnesini kurmak olduğunu gösterir. Öte yandan, sınıf bilinci oturmuş emekçi sınıf kökenli izleyicilerle, onun oyunlarını takip eden entelektüel ve orta sınıf topluluk arasında kapanması o kadar da kolay olmayan bir mesafe bulunmaktadır. Bu yalnızca Piscator’un değil, başta 1920’ler olmak üzere, deneysel (o dönem özelinde modernist) ve genel anlamıyla yenilikçi sanatsal ürünlerin, politik hedef kitleleriyle buluşmasının zor bulunur bir tesadüf olmasıyla ilgilidir. Popüler kültür, milliyetçilik ve katı bir ahlaktan oluşan egemen ideolojik bir şemsiye altında yaşayan emekçi sınıfların, eleştirel ve yenilikçi sanatı benimsemeleri kolay rastlanan bir durum değildir. Piscator bunun farkındadır ve 1928 yılında derlediği “Politik Tiyatro” kitabında bu sorunu aşmak için geliştirilmesi gereken teatral araçlar üzerinde durur. Başka bir deyişle, yenilikçilik, benimsenmesi zor gibi görünmekle birlikte, bu mesafeyi aşmak için gereken özgün sanatsal araçların ortaya çıkartılabilmesini de olası kılan tavidir aynı zamanda. Piscator’un bir rejisör olarak bu dönemki önemli bir başarısının, kendi radikalizmini kararlı bir biçimde sürdürmesi olduğu söylenebilir.

Piscator, kariyerinin başından beri önem verdiği ve ileriki yıllarında da temel ilkelerinden uzaklaşmayacağı Volksbühne deneyimini sonlandırmak durumunda kaldığında, tamamen hazırlıksız değildir. Kendi sahnesini kurma planlarını öteden beri yapmaktadır ve bir sermayedardan almayı beklediği yardım ve Walter Gropius’un tasarımıyla inşa edeceği yeni tiyatro binası bu projenin ilk olgun halidir. Bir yandan Volksbühne’nin kurumsallığının çekiciliğinden vazgeçmeyen, öte yandan toplumun yalnızca devrimci mücadelenin ön saflarında yer alma potansiyeli en yüksek kesimine hitap etmek isteyen Piscator’un, aslında aynı bağlama oturan bir diğer çelişkisi de proleter bir tiyatro için büyük bir sanayiciden beklediği destektir.

4.2.4. Piscator’un Kendi Kumpanyasını Kurma Aşamasında Totaltheater Projesi

4.2.4.1. Totaltheater Önerisinin Ortaya Çıkışı

1926 Eylülünde, oyuncu Tilla Durieux, Haydutlar’ı seyrettikten sonra oyunun yönetmeniyle tanışmak ister. Tanınmış bir oyuncu olan Durieux, sanat simsarı kocasıyla birlikte sanatın ve maddi olanakların bulunduğu bir çevreye sahiptir. Erwin

Piscator'u, arkadaşı ve çeşitli sanayi kuruluşlarının sahibi Ludwig Katzenellenbogen ile tanışır. Katzenellenbogen, Piscator'a kendi tiyatro sahnesini kurması için 400 bin (bazı kaynaklara göre 450 bin) Mark vermeyi kabul eder. Tek koşulu, topluluğun adında açıkça "proleter/devrimci" sıfatlarının geçmemesidir. Piscator da kendi isminin bir kaç yıl içerisinde edindiği politik çağrışımlarına güvenerek, yeni tiyatrosuna Piscatorbühne (Piscator Sahnesi) adını verir.

Piscator, Hallesches Tor civarında yeni tiyatro binası inşa ettirmek için çalışmalara başlar. Gropius'la birlikte tasarladığı bu yapının maliyeti, Otto Katz tarafından hesaplanır ve 22 Mart 1927'de 1.8 milyon marklık bütçe Katzenellenbogen'a iletilir. Piscator'un planı, 2 bin kişilik bu yeni binanın, ekonomik olarak kendini döndürmesidir. Katzenellenbogen'dan gelen yardım, bütçenin yalnızca bir kısmını oluşturabilecektir. Yeni bir bina inşa etmek mümkün görünmese de, bütçe tiyatro topluluğunun kurulması için yeterlidir. Öte yandan Volksbühne yönetimi, abonelerine eski rejisörlerinin yeni oyunları için bilet satarak yardım etmeyi kabul eder. (Willett, 67)

4.2.4.2. Totaltheater'in Piscator'un Tiyatro Anlayışıyla İlişkisi

Totaltheater, inşa edilmemiş olmakla birlikte, Piscator'un hayatının ilerleyen yıllarında kendi tiyatro anlayışını örneklemek için bir çok defa gündeme getireceği bir tasarım olur. Tiyatronun mekansal özellikleri, Piscator'un verili teatral yöntemlere olan mesafesini ifade eder. Seyirciyi "bütünsel bir illüzyon" içine almak isteyen Piscator'a göre bu illüzyon mekanı, kesin sınırlarla kapalı değil, tersine hareketli ve devimsel olarak inşa edilmiş, esnek sınırlara sahip bir ortam olmalıydı. Totaltheater Projesi de gerek hareketli yapısı, gerek üst düzey teknik donanımıyla Piscator'un deneysel, rejisörün özgürlük alanının sonsuza doğru genişlediği, propaganda eksenli tiyatro anlayışına tamamen uygundu.

"Bu tiyatronun amacı, rafine teknik mekanizmalar ve numaralar değildi, tam tersine seyircinin oyunun içine çekilmesi ve mekanın tümünün parçası olabilmesi (...) için birer araçtır." (Gropius: 1927)

Ancak maddi kaynakları bulunamamış Totaltheater yerine, Gropius Erwin Piscator ve eşi Hilde için bir başka Bauhauslu Marcel Breuer tarafından dekorasyonunu yapılan bir ev tasarlamakla yetinecektir.

4.2.5. 1927-1931: Piscatorbühne Deneyimi

Volksbühne'den ayrılışı ile Nazi döneminde Sovyetler Birliği'ne gidişi arasındaki yıllarda Erwin Piscator, üç ayrı kumpanya kurma girişiminde bulunacaktır.

4.2.5.1. I. Piscator Sahnesi

I. Piscator Sahnesi, varolan bir yapıyı, Nollendorferplatz tiyatro binası kiralanarak açılır. 1100 kişilik oturma kapasitesine, geniş fuayeye, büyük bir döner-sahneye ve sahne arkasında yeterli mekana sahip tiyatrodaki ilk sezon, ekonomik zorlukların açığa çıkmasını da getirir. Oyuncu maaşları, salon kirası, vergi, Piscator'un büyük bütçeli yapımları gibi giderlerin karşılanması ancak pahalı biletlerin satılmasıyla mümkündür. Volksbühne üyelerine önerilen 1,5 marklık biletler, salon dolsa bile masrafların ancak yarısını karşılayabiliyordu. Bilet fiyatlarının artırılmasıysa, proleter tiyatronun kendi seyircisiyle buluşma fırsatını erteleyecektir.

I. Piscator Sahnesi'nin dikkate değer bir çalışması, yazarların, müzisyenlerin ve teknik ekibin birlikte çalıştığı bir stüdyo kurarak oyunları birlikte ortaya çıkarmalarıydı. Gruplara ayrılmış bir şekilde, oyunların dramaturjisi, metni, ışığı ve müziği üzerinde birlikte düşünülecek, gerektiğinde seminerler düzenlenecekti. Ayrıca oyun metnini yönlendirecek tek bir dramaturg atanacağına, bir dramaturji kolektifi olarak metinleri düzenleme yolu seçilmişti. Başdramaturg olarak İtalyan asıllı Alman komünisti Felix Gasbarra çalışmaktaydı ve kolektife katkıda bulunan isimler arasında Brecht ve Tucholsky gibi önemli sanatçılar da vardı.

Ernst Toller'in "Hoppla, Wir Leben" (Hay Allah! Yaşıyoruz) oyunuyla sezon açılır. Traugott Müller, Grosz ve Heartfield tasarımdan, Meisel ve Osborn müzikten ve Kurt Oertel de filminden sorumludur. Oyunculara bakıldığında neredeyse tamamı daha önceden birlikte çalışmış bir ekiple karşılaşılır.

I. Piscator Kumpanyası'nın manifestosunda, "Bu tiyatro politika yapmak için değil, sanatı politikadan özgürleştirmek için kurulmuştur" yazar. Bu zekice cümle, tiyatroya politika girmesinin sorumlusu olarak ülkenin durumunu işaret eder ve ne hali hazırdaki destekçilerin ne de sosyalistlerin kendisinden uzaklaşmasını önlemeye çalışır. Aynı metinde verili kapitalist sistemde, saf sanatın mümkün olmadığı, ancak özgür bir dünyadan sanatın yolunun açılacağı belirtilir.

İlk sezon "Hay Allah! Yaşıyoruz"un ardından, Rasputin ve Remarque'ın Schweik'ını oynar. İyi başlamış sezon, büyük bütçeli yapımları kaldıramaz ve ekonomik sorunların

en sonunda Naziler'in iktidara gelişiyle sonlanacak bir istikrarsızlığa sürükleyecektir. Sovyetler Birliği'nin 5 yıllık planı uygulamaya başlaması, Sovyetler'in uluslararası siyasette *tek ülkede sosyalizm* ilkesiyle öncelikle kendi varlığını korumayı ne çıkarması ve ilerici sanata olan desteğin azalması, Piscator'un da ekonomik ve siyasi desteğinin zayıflamasına yol açacaktır. Ekonomik durum bilet satışlarının düşmesine, masraflarınsa artmasına neden olacaktır. Daha düşük btçeli oyunlar ve zayıf bir teknik donanıyla Piscator Kolektifi Alexanderplatz yakınlarındaki Wallner Tiyatrosu'nda 1930 Temmuzunda perde açar. (Bu kez Piscator'un her Şeyin başında olduğu bir kumpanyadan ziyade bir kolektiften bahsedilmelidir.) Siyasi olarak sol harekete daha yakın, yıldız oyuncuların bulunmadığı, siyasi mücadelenin de mümkün olduğu kadar içinde yer alacak Piscator Kolektifi'nde, aynı zamanda oyuncu Theodor Pliveir'in oyunu İmparatorun Kulisi (Des Kaisers Kulis) ve Wolf'un Tai Yang Uyanıyor (Tai Yang Erwacht) oyunlarının ardından, genç komünist yazarların ve Sovyetler Birliği'nden Bill-Belatserkovsky ve Anatol Glebov'un oyunları sahnelenir. (Willett, 80)

Bununla birlikte Nazi Partisi'nin güçlenmesiyle 1930 yılında Piscator'un üzerindeki baskı artmaya başlamıştır. Bu baskı koşullarının etkisiyle, Piscator eski vergi borçları bahane edilerek bir kaç günlüğüne hapse girer. Jeopold Jessner Devlet Tiyatroları'ndan istifa eder ve Volksbühne'nin Piscator'u destekleyen abonelerinden oluşan özel bölümü tasfiye edilir.

Piscator, Almanya'nın içinde bulunduğu siyasi koşullar nedeniyle Moskova'daki IAH stüdyolarında çalışmak üzere Almanya'yı terk eder.

4.2.6. Weimar Cumhuriyeti'nden Ayrılışı Sonrası

Piscator, 1931 yılında III. Piscator Sahnesi'nin kapanmasının ardından büyük oranda sinema çalışmalarıyla ilgilenmek için Moskova'ya gider. Nazi iktidarının baskısını artırmasıyla birlikte Sovyet Rusya'ya iltica eden Erwin Piscator, II. Dünya Savaşı'nın yaklaşmaya başlamasıyla 1939 yılında ABD'ye göç eder ve 1950'lerin Amerikan sinema ve tiyatrosunda önemli bir rol oynayacak New School Tiyatro Okulu'nda aralarında Marlon Brando, Tony Curtis gibi sonradan nlenecek sanatçıların da bulunduğu pek çok ğrenci yetiştirir.

1951 yılında, Soğuk Savaş ve McCarty döneminin baskıları nedeniyle Batı Almanya'ya döner. 1962 yılında Freie Volksbühne'nin başına getirilir. 1966 yılındaki ölümüne kadar çalışmalarını Berlin'de sürdüren Piscator'un Politik tiyatro anlayışı 60'ların

muhafif kültürel ortamında yeniden önem kazanacaktır.

4.2.7. Sonuç

Erwin Piscator'un tiyatro anlayışı ve çalışmaları, 1920'lerin Weimar kültürel sahnesinin hem sonucu hem de önemli belirleyenleri arasındadır. Piscator'un Alman tiyatro ortamında oynadığı rol 3.4.5. başlıklı bölümde ayrıntılı olarak ele alınmıştır. Biçimsel deneyselliği siyasi radikalizmle buluşturmuş, böylelikle yeni bir tiyatro ortamının temellerini atmıştır. Kendi sosyalist siyasi görüşü doğrultusunda, işçi sınıfına yönelik bir tiyatroya yönelmiş, ancak yenilikçi teatral anlayışı emekçi sınıflardan çok entelektüel orta kesim tarafından ilgiyle karşılanmıştır. Bununla birlikte Komünist Parti ile birlikte yürüttüğü propaganda çalışmaları da sanat ve siyaset ilişkisi açısından ilginç örnekler olmuştur. Piscator, hedef kitleyle ortaya koyduğu yapıtlar arasındaki bu mesafenin kapanması için gerekli zaman veya siyasi koşullar oluşmadan Almanya'dan ayrılmak zorunda kalsa da, ileriki dönemlerde tiyatro dünyasında etkili olmaya devam edecektir. Totaltheater Projesi'yle kendi tiyatrosunu yaratmak istemesi, özgün sanatsal bireşiminin yeterince karşılık bulamadığı bir kültür ortamının da sonucu olarak yorumlanmalıdır. Bütünsel yanılısamayla izleyiciyi etkilemek, yönetmenin sahne üzerindeki etkisini artırmak, siyasi bir iletiyi barındırmak ve tekniğin tüm olanaklarını sanata içselleştirmek olarak özetlenebilecek bir tiyatro anlayışının gerçekleştirilmesi için verili tiyatro mekanı kavrayışı yeterli değildi. Bunun yanı sıra bu anlayışın meşruiyetini artıracak mekansal bir simgeye gereksinim duyulmaktaydı. Başka bir deyişle Totaltheater Projesi'nin, Piscator'un özgül teatral gereksinimlerine uygun bir tiyatro mekanının yaratılması gereğinin sonucu olarak tasarlandığı belirtilebilir.

4.3. SONUÇ

Erwin Piscator ve Walter Gropius'un Totaltheater tasarımına kadar gerçekleştirdikleri üretim, yaşamları ve kuramsal bakış açıları ele alındığında, Totaltheater'i dönemin tiyatro yapılarından farklılaştıracak temel birikimin ortaya çıkmış olduğu gözlemlenebilir. Sanat anlayışlarındaki yenilikçi karakter yalnızca mimarlığa veya tiyatro yapısı geleneğine değil tiyatro yapma biçimlerine yönelik de eleştirel bir iddiaya sahiptir. Bu anlamda hem Gropius'un hem de Piscator'un sanata ve mimarlığa, avangart sanat akımlarına atfedilecek bir öznel yeniden tanımlama cesareti ve pratiğiyle yaklaştıkları öncelikli olarak belirtilebilir.

Bu yaklaşımın yanında, modern dünyanın teknik ve teknolojik yeni yüzünün (belki de

Fütüristlerin ve Konstrüktivistlerin en belirgin bir biçimde ortaya koydukları şekliyle) sanata yansması ve sanat yoluyla yeniden üretilerek övülmesine yönelik bir eğilim saptanabilir. Totaltheater tasarımının temel niteliklerinden biri olarak sanatın teknikle iç içe geçirilmesi biçiminde özetlenebilecek bu denklemin hem Gropius'un hem de Piscator'un önceki çalışmalarında izi sürülebilir.

Muhalif dünya görüşlerinin çeşitli biçimlerde çalışmalarına yansması hem Piscator hem de Gropius için de ayırt edici bir özellik olmuştur. Kimi çalışmalarında doğrudan siyasi ve sosyalizan öğelerin varlığı, kimi çalışmalarında ise muhalif karakterlerinin izleri belirgindir. Bu muhalif karakter, Totaltheater'in de eksen alacağı eşitlikçi bir dünya görüşünün kaynağını oluşturur.

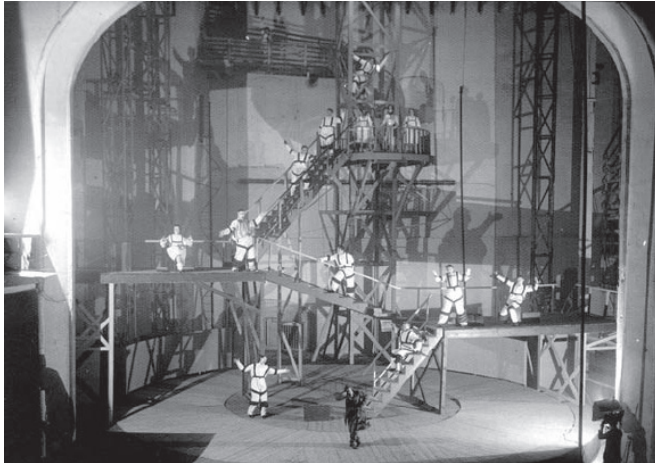
5. TOTALTHEATER

5.1. YENİ SAHNE ARAYIŞLARI

Tüm sanat dallarındaki yeniliklere paralel olarak, 1920'lerin tiyatro sanatçıları için yeni teatral olanaklar ve sahneleme teknikleri büyük önem taşımaktaydı. Özellikle tiyatronun organik bir bütünlük açısından sunduğu olanaklar dönemin sanatçıları tarafından yakından ilgilendiriyordu. "Gesamtkunstwerk" kavramı, pek çok sanat tartışmasının odağında yer almaktaydı. Rönesans'tan bu yana oyun yeri ile seyirciyi, düz bir bağlantı çizgisi üzerinde bir çerçeve ve perde ile ayıran (ölçeğine göre orkestra çukurunun da sahnenin önüne yerleştirildiği) çerçeve sahneye (Whittick) karşı olarak 1920'lerin başından itibaren, ideal ve yeni bir sahne arayışı, pek çok sanatçının gündemindeydi. Max Littman'ın 1908'de tasarladığı Münih Sanat Tiyatrosu ve Van de Velde'nin Köln Sergisi'nde 1914'te sergilediği tiyatrolarda sahne genişliği oditoryuma aynı



Şekil 5.1. Yevgeny Vakhtangov yönetiminde 1921'de Rusya'da sergilenen Turandot için, Igor Nivinsky tarafından tasarlanmış pre-konstrüktivist, kübo-fütürist sahne.



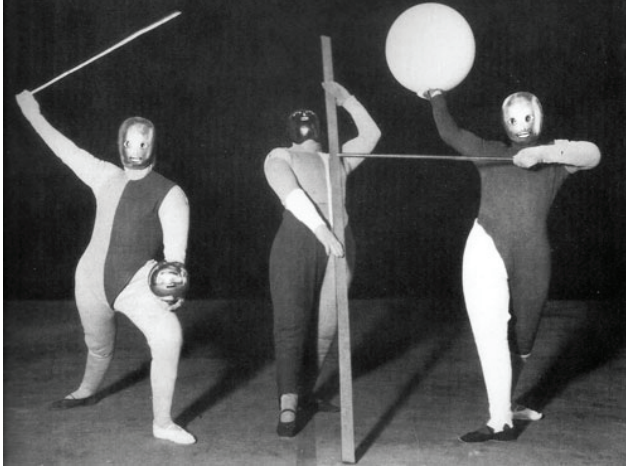
Şekil 5.2. Meyerhold'un Hamam adlı oyunu için 1930'da tasarlanmış olan sahne.

genişlikte tutulması sayesinde, sahne ile izleyici bölümü arasındaki keskin ayırımın kaldırılması amaçlanıyordu. August Perret'in Paris Dekoratif Sanatlar Sergisi'nde 1925'te sergilediği tiyatrodaki betonarmenin olanaklarını kullanması sayesinde, sahne platformu çerçevesiz bir biçimde izleyici bölümüne sokulmaktaydı. (Whittick) Avangart tiyatronun etkili yönetmenlerinden Meyerhold ise "organik dinamizm adına tiyatro yapılarının durağanlığına karşı" verilen mücadeleden bahsetmekteydi. (Candan) Yenilikçi çalışmalarda üzerinde durulan nokta yeni teknik

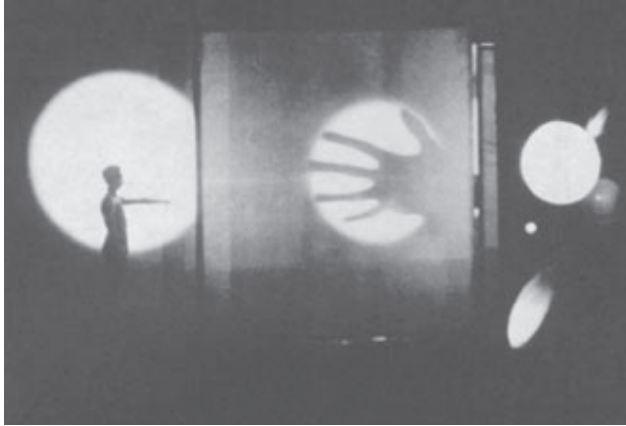
olanakların sanatla buluşturulması ve sahnenin seyirciyle mesafesinin azaltılmasıydı.

5.1.1. Avangart Akımların Yeni Sahneleme Yöntemleri

Tiyatro yapısının teknik-mekanik bir araç olarak ele alınması Fütürizm dönemine kadar götürülebilir. Kuşkusuz tiyatro binasının makine olarak kavranması, tiyatro



Şekil 5.3. Oscar Schlemmer'in Figürlerin Dansı



Şekil 5.4. Lux Feininger'in çekimiyle Bauhaus tiyatrosunda bir sahneleme

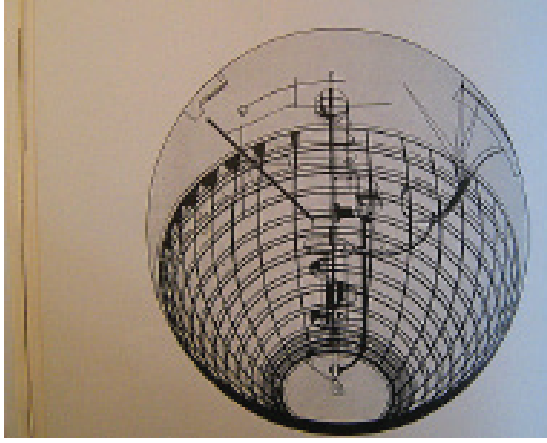


Şekil 5.5. Oscar Schlemmer'in Üçlü Bale'si

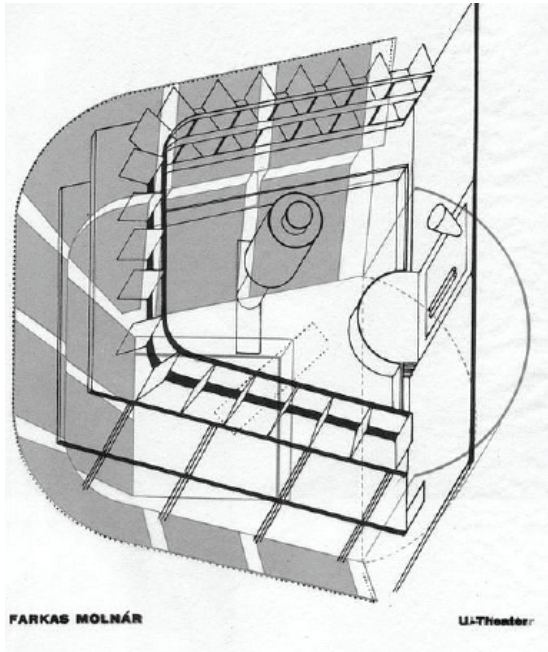
anlayışlarında ortaya çıkan yeniliklerle doğrudan bağlantılıydı. Alfons Appia ve Gordon Craig'in dekorları ve soyut tasarımları, tiyatrodaki klasik sahnelemenin dışına çıkılması için cesaret verici olmuştu. Fütüristlerin tiyatroya hız kavramının yanına akrobasi, sihir gibi unsurları da bir varyete olarak sokmak istemesi, eskinin katı kurallarına karşıt olarak, daha az ciddi ama hareketli bir sahneleme eğiliminin başlamasıyla da ilgiliydi. Bu öğelerin bir kısmı varyete türüne yakınsa, diğeri makineleşmenin ve ilerlemenin kutsanması adına tekniğin kendi başına bir öğe olarak estetik bir bağlama yerleşmeye başlamasıydı.

Fütüristlerin manifestolarının yanı sıra Rus Konstrüktivisti El Lissitzky, tiyatroyu soyut beden hareketlerinin ve makinenin bir sentezi olarak tanımlıyordu.

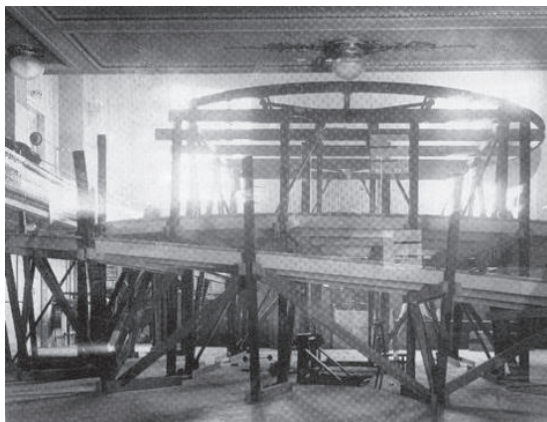
Tekniği sahneye yansıtılması açısından dönemin Alman tiyatrosunun olanaklarına sahip olmasalar da İtalyan Fütüristleri,



Şekil 5.6. Friedrich Kiesler'in Railwaytheater



Şekil 5.7. Farkas Molnar'ın U-Tiyatrosu



Şekil 5.8. Friedrich Kiesler'in Trenyolu Tiyatrosu

bir gerçeklik olarak duyumsanan klasik sahnenin yerine gündelik algıyı kırarak beklenmedik bir oyun etkinliği yaratmayı amaçlıyorlardı. Fütüristlerin Sentetik Tiyatro başlıklı manifestolarında ifade edilen bu yaklaşım, sahne tasarımının dönüştürülmesi çabasının da kaynaklarından biri olacaktır. Özellikle Fütürizm'in ardından Sovyetler'de başta Meyerhold'un çalışmaları olmak üzere tasarlanan sahne mekanları hem farklı bir tiyatro düşüncesini yansıtıyor hem de teknik olanakları en üst seviyede kullanmayı öngörüyordu.

Bauhaus'da karşımıza çıkan teatral denemeler de benzer bir yöne işaret ediyordu. Oskar Schlemmer'in Üçlü Bale'si (Triadisches Ballet), daha önceden tasarlanmış olmakla birlikte 1923'te 1. Bauhaus Sergisi'nde sahnelendi ve Bauhaus'un tiyatro atölyesi için bir köşe taşı oldu. "Yürüyen mimariler"den bahseden Schlemmer için önemli olan, mekan kavrayışının sahnede yeniden cisim bulmasıydı. Bu çalışmalarla, kübik mekanın özellikleri kostümler yoluyla keşfedilmeye çalışılıyor ve temel geometrik biçimlerin mekanla ilişkisini araştırılıyordu. Kurt Schmidt'in Mekanik Bale'si de yine Bauhaus bağlantılı bir çalışmaydı. Modern mimari kavrayışı yansıtmasına ek olarak mekanik, akustik ve optik alanlarında kaydedilmiş ilerlemelerin

yeni tür tiyatrolarda karşılığını bulmasını bekleniyordu. Oskar Schlemmer'in deyişiyle, "Demirden, betondan ve camdan oluşacak bir tiyatro tekniğinin, mühendisin ve mimarın ürünü olarak doğacaktı." (Woll:115)

1923'te Weimar'daki Bauhaus Sergisi'ne dayanarak, Gropius "oyuncunun aynı hareketli bir mimari gibi yeni mimarinin yansımalarına çok yaklaşan sanatsal bir ideali ifade ettiği, Oskar Schlemmer'in tiyatro atölyesinin çalışmalarından en olgun ve en iyi sonuçların ortaya çıktığını" belirtmişti. (Woll:111)

Bauhaus'un öğretim elemanlarından Lazslo Moholy-Nagy'ye (Gropius ve Wensinger, 1971) göre, yeni tiyatrodaki sahneyle seyirci arasındaki görünmez duvar kaldırılarak seyirciler oyun etkinliğinin içine çekilmeli; teknoloji sanatın soyut ifade biçimlerine paralel bir çıkış noktası olarak alınmalı ve mekan, kompozisyon, hareket, ses, devinim ve ışık bileşenleri etrafında aynaların, çarkların, spotların, filmlerin ve görsel abartının kullanılması gerekmektedir.

5.1.2. Çerçeve Sahneye Alternatif Arayışları

1920'lerde yoğunlaşan pek çok denemenin ortak özelliği, klasik çerçeve tiyatrodaki sahne ve izleyici olarak iki kesin parça olarak varolan tiyatro iç mekanını tek bir mekan olarak yorumlamalarıydı. Adolf Loos'un Raumplan konseptinin, modern tiyatro tasarımında, kendi başına varolan bir varlık olarak mekanla ilgilenilmesinin önünü açtığı söylenebilir. Sahnenin etkinlik alanı, seyirci bölümünün ise pasif bir alan olarak birbirinden keskin bir şekilde ayrılmasına karşı çıkılıyordu. Antik Yunan'ın amfi tiyatro idealine dönmek önerilen çözümlerden biriyken, teknik araçların yoğun kullanımı da yapılan çeşitli denemelerin ortak bir özelliği olarak ortaya çıkmakta, hemen her deneysel tiyatro tasarımında durağanlığı aşma düşüncesi belirginleşmekteydi. "Önemli olan zamanın olanaklarına göre görsel araçlar kullanmak ya da mekanın kendisini harekete geçirmek yoluyla mekanı dinamize etmektir." (Woll: 113)

Piscator'la da çalışmış olan Traugott Müller, hala çerçeve sahne için tasarımlar yapıyor olmakla birlikte, yeni sahnenin güncelliğinin getirdiği ihtiyaçlara uygun olması gerektiğini belirtiyor; Johanne Molzahn ise, 1926'da hareket eden bir sahneden bahsediyordu. Bu tip sahne yapısı arayışlarına paralel olarak çerçeve sahnenin yerini alacak yeni tiyatro tasarımı konusunda arayışlar da sürdürülüyordu. Friedrich Kiesler'in Railwaytheater'i, Farkas Molnar'ın U-Theater'i, Andreas Weininger'in Kugeltheater'i bunlar arasında sayılabilir.

Meyerhold ile Tairov, Almanya ve Sovyetler Birliği'nde çerçeve sahnenin bir tür dördüncü duvar illüzyonu yaratan etkisinden sıyrılmak için değişik biçimler denerler. Sahne konstrüksiyonları, tiyatroyu demokratikleştirmeye çalışan bütünsel bir mekan anlayışını yansıtıyordu.

“Tiyatroyu demokratikleştirmek, bunun ötesinde tiyatro içiyle kentin sokakları ve meydanlarındaki yaşam arasındaki karşılıklı ilişkiyi düzenlemek için bir araç” olarak görünüyordu. (Woll:111)

Bu dönemde Erwin Piscator da çağdaş tiyatro için yeni bir model arayışındaydı. Özellikle politik dozu çok yüksek Kızıl Revü'de (1924) klasik tiyatro tekniklerini sorgulamış ve yeni yöntemleri mekansal olarak da teknik olarak da yeni bir mekanı gerektirmişti. Piscator, sahne ve seyirci sınırlarının silikleştiği, durağanlığı temsil eden çerçeve sahnenin yerine politik olarak da ilerici olanı barındırmaya elverişli devinimsel bir model ile çağdaş tiyatro biçimlerine ulaşmayı amaçlıyordu.

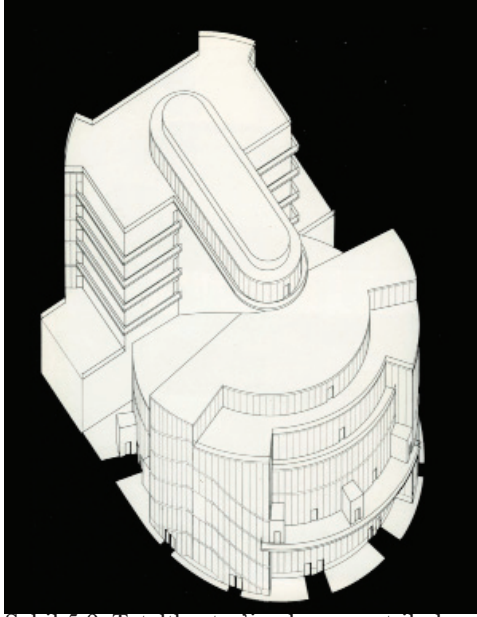
5.1.3. Yeni Bir Sahne Önerisi Olarak Totaltheater Projesi

Walter Gropius ile Erwin Piscator'un ortak tasarımı olan Totaltheater, izleyicinin aktif bir eleştirel tutum almasını amaçlayan modern epik tiyatroyla Bauhaus'un mekansal laboratuvar çalışmalarının yan yana gelmesi anlamına gelecekti. Piscator'un “seyirciyi eskiden olduğundan daha fazla sahnedeki eyleme çekecek” bir tiyatro yapısı ihtiyacına, Walter Gropius'un mimariyi biçimsellikten uzak ve muhalif bir dünya görüşüne sahip anlayışı cevap verecektir. (Zanichelli: 1984, 80)

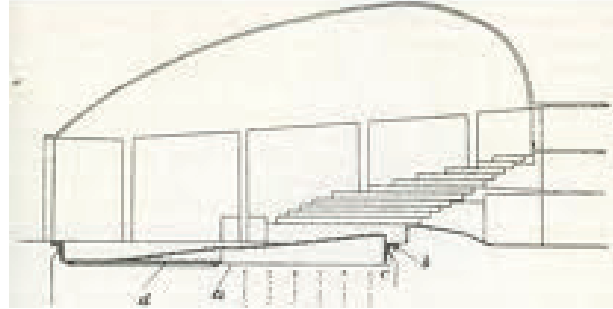
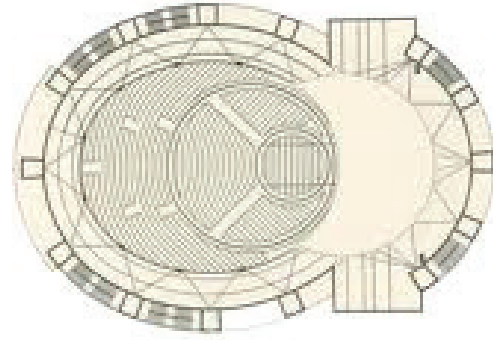
“İzleyicinin yaşantı ufku önünde duran yataylığa, gözler ve kulakların odaklanmak zorunda olduğu sabitliğe indirgenmişti. Buna karşın mekansal oyun alanı kategorisine sokulabilecek olan Totaltheater, gayet bilinçli bir şekilde Rönesans ve Barok tiyatrodan beri yok olmakta olan tek-mekan tiyatrosu geleneğini anımsatan teatral sunumlar ve lokalliklere daha anlayışlı yaklaşır.” (Woll:127)

“Totaltheater, planlı hipermodern teknik donanımları sayesinde ara vermeksizin bir sahne tipini değiştirerek, bir diğerine dönüştürmeyi, değişen sahne görüntülerini mekanik olarak yaratmayı becerebilecektir.”

Devinim ve esneklik Totaltheater'in mekan kavrayışının temel belirleyenleri olacaktır. Dönemin iki önemli sanatçısının ortaklaşa bir ürünü olarak Totaltheater, inşa edilmeyecek de olsa, tiyatro yapıları tarihinde özel bir yer edinecektir.



Şekil 5.9. Totaltheater'in aksonometrik dış görünüşü

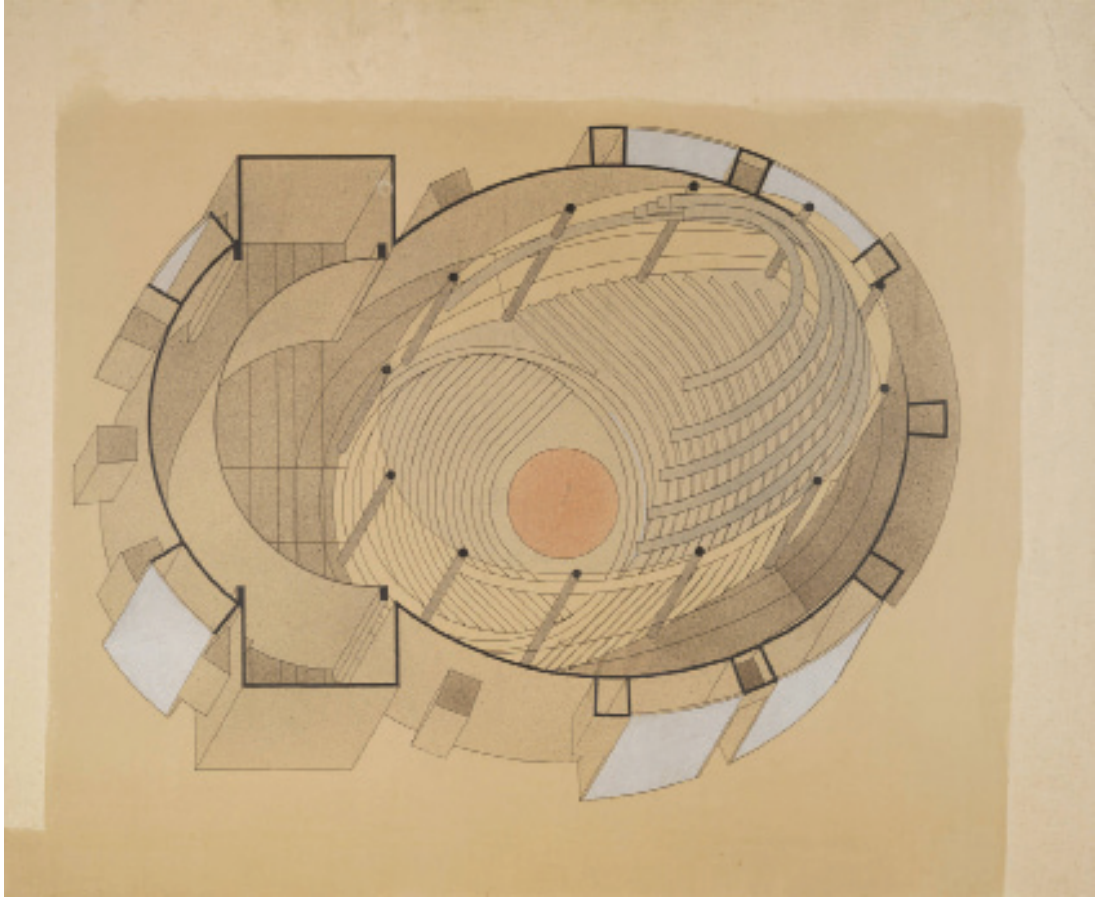


Şekil 5.10. Totaltheater'in plan ve kesiti

5.2. TOTALTHEATER'İN TASARLANMA SÜRECİ

Piscator Berlin Volksbühne'de yöneticilik yaptığı 1927 yılında oyuncu Tilla Durieux aracılığıyla, Berlinli sanayici Ludwig Katzenellenbogen ile tanışır. Katzenellenbogen, bu dönemde Volksbühne'den ayrılmak durumunda kalacak Piscator'a yeni bir sahne için 400 bin mark vermeyi taahhüt eder. Piscator da bu meblayı, hali hazırdaki tiyatro salonlarından herhangi birini yenilemek yerine, mekansal ve teknik donanım açısından en baştan tasarlanacak bir tiyatro projesi hazır olunca değerlendirmeye karar verir.

Piscator, o dönemde tanıştığı Walter Gropius ile yeni bir tiyatro sahnesi üzerinde çalışmaya başladıktan sonra, 1. Piscator sahnesi olarak adlandırılan Theater am Nollendorfplatz 1927 Eylülünde perdelerini açar. Bir yandan tasarım devam ederken, bir yandan da Hallesches Tor taraflarında bir arazinin satın alınması için görüşmeler başlar. Gropius'un çalışmaları devam ederken, Piscator kendi tercihlerini karşılamaktan çok uzak bir tiyatroya taşınmış olmasının sıkıntılarını yaşamaktaydı. "Yeni şarabı eski fiçılara doldurmaya" çalıştığından bahseden Piscator, ancak yepyeni bir tiyatro yapısının, yani başta akustik ve optik olarak zamanın olanaklarını barındıran ve bunları mimarinin parçası haline getirmiş bir tiyatro mimarlığının kendi tiyatrosunun gizilgücünü açığa çıkarabileceğine değinir. Walter Gropius, mimarlığı mühendislikle bir arada düşünen bir mimar olarak Piscator'un hayalini kurduğu elastik ve farklılaşabilir bir sahneyi tasarlayabilecek az sayıdaki kişiden biriydi. Gropius'un (1927a) öncelikli amacı, çeşitli boyutlarda başkalaşabilen, çok amaçlı bir aygıtın

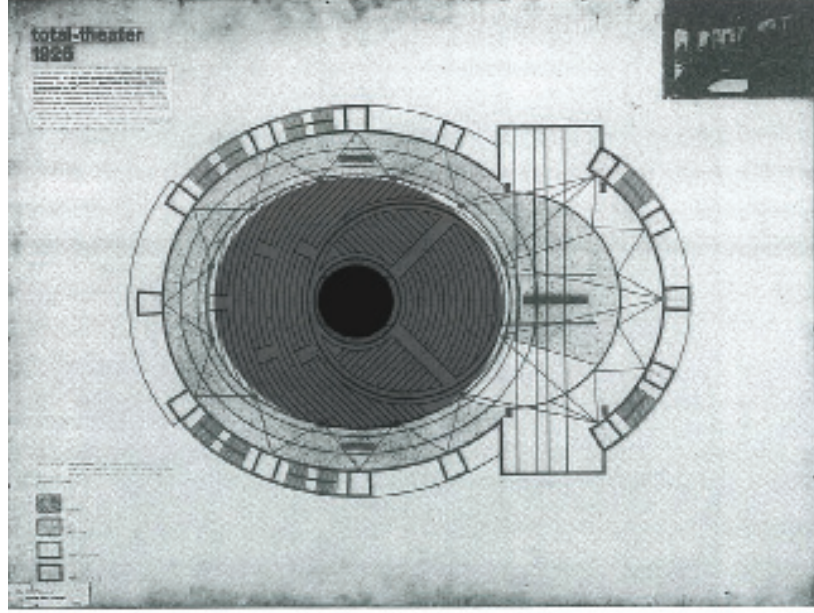


Şekil 5.11. Totaltheater'in aksonometrik dış görünüşü

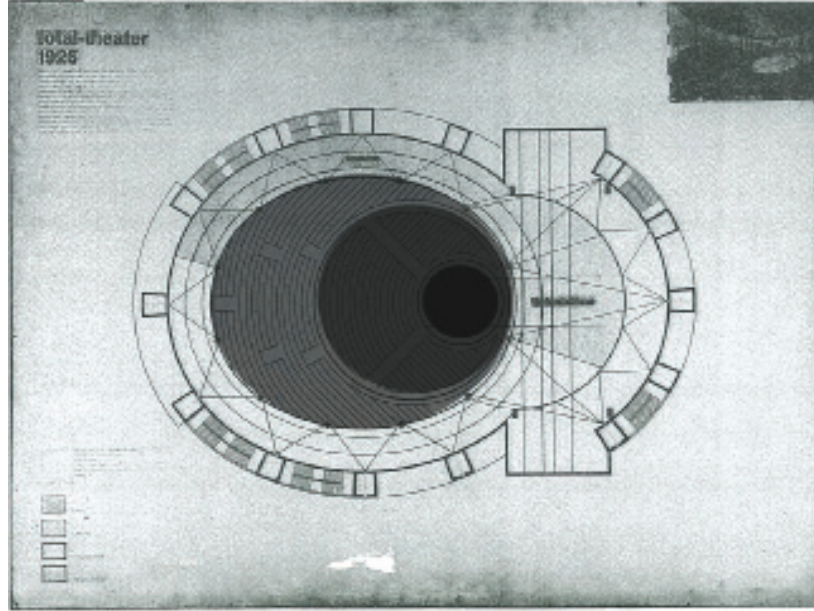
teknik bir zenginlik içinde oluşturulması ve böylelikle rejisörün özgürlük alanının genişlemesini sağlamaktır. “Gözümün önüne tiyatro makinesi gibi bir şey geliyordu. Teknik açıdan bir daktilo gibi yapılmış, en modern aydınlatma araçlarına sahip, yatay ve dikey biçimde oynayan ve dönen, sayısız film kabinleri ve ses tesisatıyla donanmış bir alet” (Piscator: 1927, 124) Modern optik ve akustik araçlar, oyunun gidişatını sürekli öngörülen ritimde tutmalı, izleyicinin kopmasını engellemeli, onun sürekli oyunun içinde kalmasını sağlamalıydı.

1927 yılında tasarımın temel çerçevesinin bitmesinin ardından, Totaltheater Projesi Piscator tarafından tam bir destek ile kabul gördü. Ancak tiyatrunun yapılabileceğine yönelik umutları hiçbir zaman gerçekleşemedi. Berlin kent yönetimi ile arazi tahsisi üzerine görüşmeler bir sonuca bağlanamadığı gibi, Theater am Nollendorfplatz'ın teknik yöneticisi Otto Katz'ın Katzenellenbogen'a yazdığı mektuba göre Gropius toplam 1,8 milyon Marklık bir bütçe tahmininde bulunmuştu ve bu da vadedilmiş bağışın çok üzerindeydi. (Isaacs, 1983)

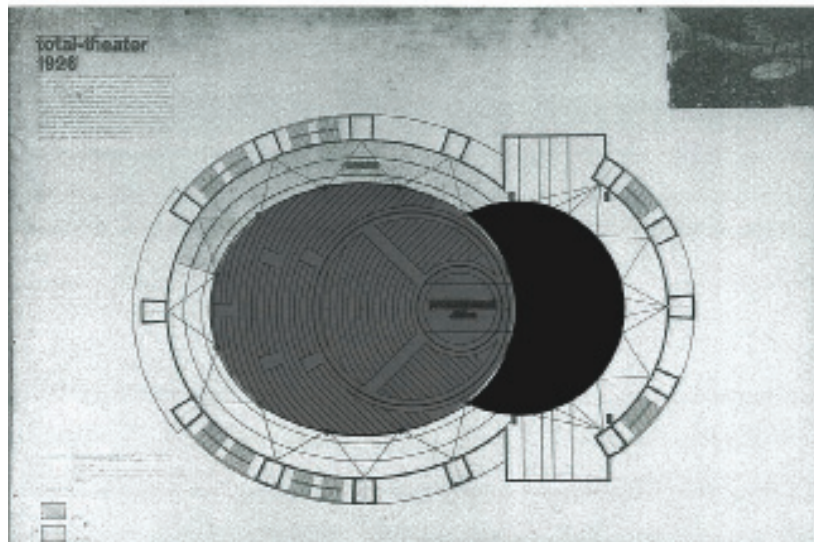
Arena konumu



Amfi tiyatro konumu



Çerçeve sahne konumu



Şekil 5.12. Üç temel konumda Totaltheater'in sahneleri

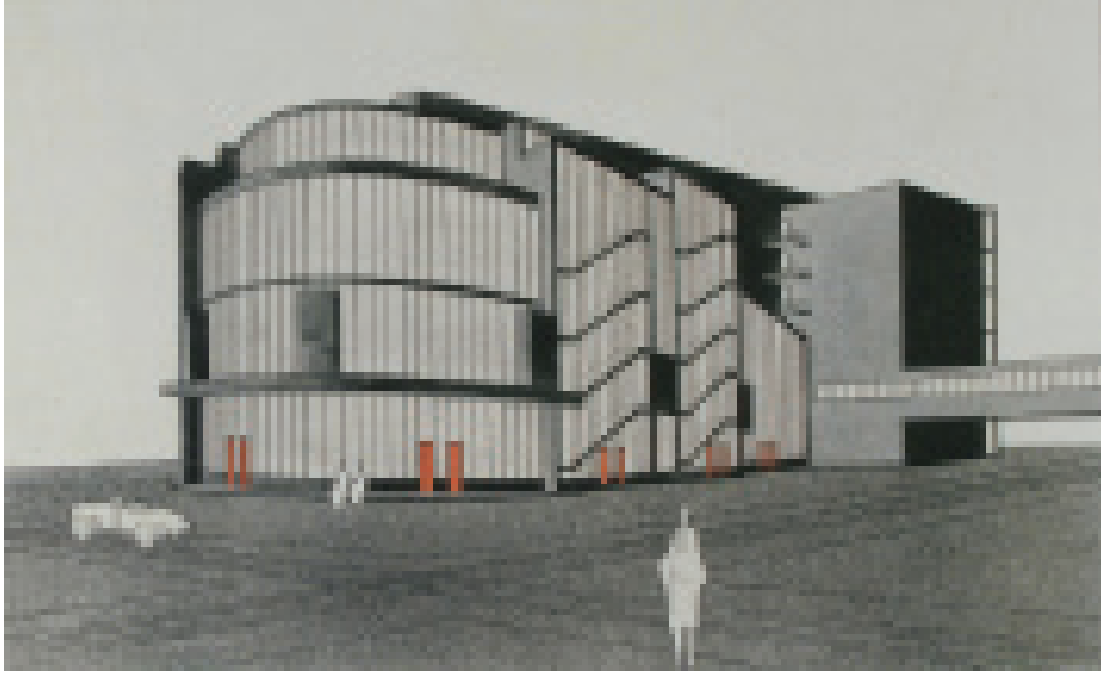
5.3. TOTALTHEATER SEYİRCİSİNİN SINIFSAK PROFİLİ VE YER SEÇİMİ

Gropius ve Piscator, Berlin'in işçi semti Kreuzberg'in merkeze doğru kuzey tarafında bulunan Hallesches Tor bölgesinin Totaltheater için oldukça uygun olduğunu düşünüyorlardı. Tiyatronun tam kent merkezine değil de merkezin biraz dışına doğru yapılmasının öngörülmesinin nedeni, merkezde gerekli araziye bulmanın zorluklarının yanı sıra, Piscator'un tiyatrosunun hedef kitlesinin işçiler olmasıdır. Öte yandan 1920'lerin sonunda III. Piscator Sahnesi'nin de kapanmasının nedenlerinden birisi, yenilikçi tiyatronun işçi sınıfı yerine çoğunluğunu orta sınıfların oluşturduğu bir kesim tarafından takip edilmesiydi. Emekçi sınıflar, onlar için hazırlanmış olana yeterince rağbet göstermemektedir. Bu durum Piscator'un ve sol siyasetin emekçi sınıflara ulaşma konusunda 1920'lerin sonunda daha büyük bir ölçekte yaşadığı sıkıntıyı da ifade etmektedir. 1929 krizinin ardından, büyüme eğiliminde olan Komünist Parti, kısa süre sonra Nazilerin iktidarı almasını engelleyemeyecektir. Öte yandan, Sovyetler Birliği'nde emekçi sınıflara yönelik sanatın sosyalist gerçekçilik şemsiyesi altında kurumsallaştırılması ile Piscator'un Piscatorbühne'yi yaşatmak için tutunacağı diğer zeminin de altındaki toprak kaymaya başlamıştır.

Totaltheater Projesinin tasarımında emekçi sınıfların tiyatro ile buluşabilmesi önemli bir ölçüttür. Sahnenin 2000 kişi için tasarlanmış olması, bu iddianın bir göstergesidir. Öte yandan sahne, kent merkezinin biraz dışında kalıyordu. Toplu taşıma araçlarıyla olduğu kadar kişisel ulaşım araçlarıyla da tiyatroya kolayca ulaşım sağlanabilmeliydi. Yapıya belli bir mesafede olacak şekilde, park yerlerinin tahsis edilmesi ve tasarlanması öngörülmektedir. Ayrıca salon insanların hızla dağılmasına imkan vermeliydi.

5.4. BÜTÜNSEL MEKAN

Tiyatro tarihinde Yunan arenasından ve Roma amfi tiyatrosundan farklı olarak, modern dünyada çerçeve sahne olarak adlandırılan tiyatro mekanı, etkinlik alanı ve ondan rampa veya orkestra çukuru ile ayrılmış izleyici alanı olarak iki bölmeye bölünmüştür. Gropius ve Piscator ise, arena sahne veya amfi tiyatrodaki olduğu gibi bu ayrımı kaldırmak düşüncesindedir. (Gropius, 1928) Elbette geçmişe yönelerek unutulmuş olanı yeniden gündeme getirmek kendi başına bir amaç değildir. Geçmişin tiyatro biçimlerine yönelik bir düşünsel gönderme söz konusu olmakla birlikte, hedeflenen teknik donanım sayesinde yeni bir senteze ulaşılmaktadır. Her halükarda, sabitleştirilmiş biçimlerden kaçınmak, her tür hareketsizlikten uzak durmak niyetindedirler.



Şekil 5.13. Totaltheater'in üç boyutlu eskizi

Totaltheater'in ayırt edici temel özelliklerinin başında, izleyici ile oyun arasındaki keskin ayrımları kaldıran bütünsel iç mekan anlayışı söylenebilir. Sahne ile izleyici bölümünün iç içe geçmesi, izleyiciyi oyunun içine çekmek için bir zaruret olarak görünüyordu. Ayrıca, teatral açıdan, bu sınırın silikleşmesinin açacağı yeni olanaklar da heyecan verici görünüyordu.

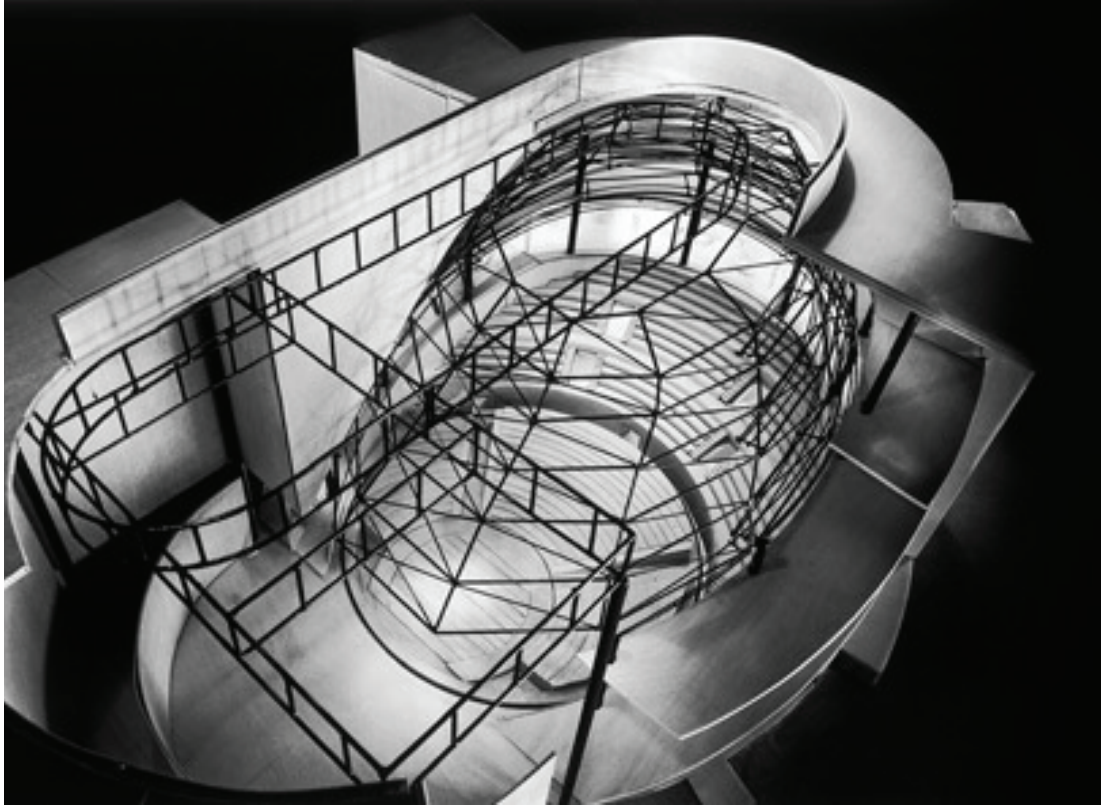
5.5. SAHNENİN HAREKETİ

Totaltheater arena, amfi ve çerçeve sahne olarak üç şekilde de kullanılabilirdi. Hatta sahne biçiminin dönüşümünün gerektiğinde oyun esnasında yapılabilmesi bile öngörülüyordu.

5.5.1. Çerçeve Sahne Konumu

Totaltheater çerçeve sahne konumundayken, çerçeve sahneye sahip diğer tiyatro salonlardan farklı özelliklere sahiptir. Çerçeve sahne biçimi, aynı zamanda bir derin sahne olarak da adlandırılabilir. Yarı oval bir biçimdedir ve derinliğiyle genişliği alışılmıştan biraz daha ufaktır. Ayrıca, klasik bir sahne arkasına da açılmaz; arkadaki duvarlar ve yine yarıoval şeklindeki arka perde tarafından belirlenir.

Arka perde, derin sahnenin ön tarafını yatay olarak kesmesi planlanmış aksın uçlarını derin sahneden ayırır. Bu aks gerektiği durumlarda hareket edecek ve yatay bir koridor

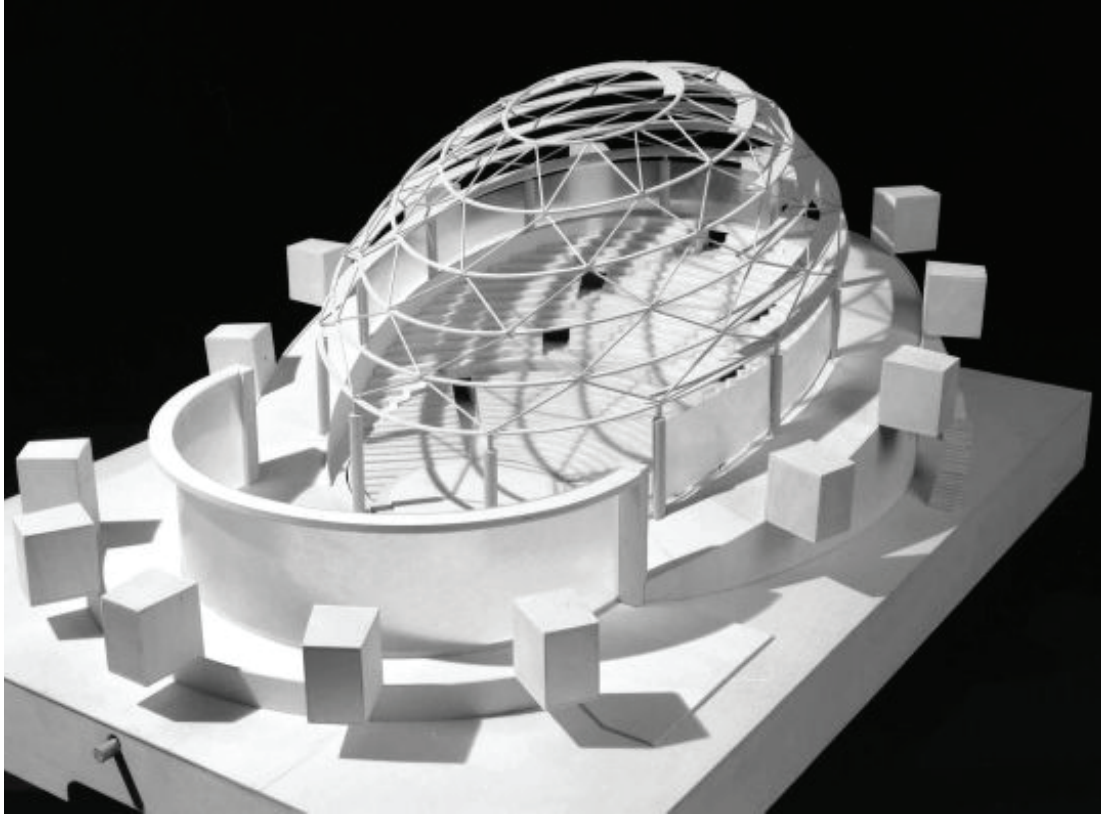


Şekil 5.14. Totaltheater'in Stuttgart Teknik Üniversitesi'nde yapılmış maketi işlevini görecektir.

Derin sahnenin çok da büyük sayılmayacak boyutları ona görece daha az değer verildiğini de gösterir. Asıl vurgu derin sahnenin hemen önünde yer alan mekandır. Burası hem sahne hem de aynı zamanda izleyici yeridir. Bu mekan, derin sahnenin bir perdeyle kapatılmasıyla oyunun içine alınabilir ve aynı anda hem oyunun hem de izleyicinin mekanı haline getirilebilir. Totaltheater, bir derin sahneye sahip olmasına rağmen, bir birleşik mekan salonu olarak tanımlanmalıdır. Sahne ve izleyici mekanının ayrıştırılmışlığı organik bir senteze dönüştürülmüştür. Derin sahnenin oyunun parçası olarak kullanıldığı durumlarda bile, oyuncunun sahne ile mekanın diğer bölümü arasında aşması gereken herhangi bir seviye farkı bulunmamaktadır. Bu iki boşluk birbirinden ne bir rampa ne de bir tür sabit orkestra çukuru ile ayrılmıştır. Ayrıca geleneksel çerçeve sahneye ait masif çerçeve portalları da ortadan kaldırılmıştır. (Woll:129)

5.5.2. Ön Sahne

Ön sahne, derin sahneye dolaysız biçimde bağlantılıdır ve iç içe geçmiş iki döner levhadan oluşur. Küçük döner levhanın kullanımı sırasında, kalan bölge koltuklarla



Şekil 5.15. Totaltheater'in Münih Teknik Üniversitesi'nde yapılmış maketi

doluyken, bu alan gerekli durumlarda tümüyle sahne olarak kullanılabilir. Dönebilen ve çökebilen bu iç platform, dar bir geçiş ile ayrıldığı daha büyük bir dönerlevhanın içine yerleştirilmiştir. Derin sahneye doğrudan sınırı bulunan bölmede yer alan büyük dönerlevha da dar bir başka geçiş yoluyla çevrili olup, asıl mekansal boyutunu hafifçe yükselen koltuk dizisinden alır. Bu koltuk dizileri, küçük dönerlevhayı hilal şeklinde sarmakta ve koridorlarla biri merkezi, ikisi yanlarda bölmelere ayrılmış durumdadırlar. Bu birbirinden bağımsız olarak hareket edebilen dönerlevhalar, Totaltheater'in devinimsel merkezini oluşturmaktadırlar.

5.5.3. Sahne ve Oturma Düzeni

Bahsi geçen çift odaklı devinimsel merkez, dışarı doğru yükselen sabit koltuk dizileriyle çevrenmektedir. Oturma düzeni, ortadaki hareketli platformun üzerindeki gibi dairesel olarak yerleştirilerek, seyircilerin her birinin aksiyon merkezine doğrudan bakabilmesi sağlanmıştır. Eşmerkezli olarak yükselen oturma halkaları orak şeklindeki uçlarına doğru hafif rampayla alçalmakta ve bu orağın bitiminde döner levhalarla aynı yüksekliğe gelmektedir. Yavaş yavaş yükselen oturma halkalarının, bir balkon olarak adlandırılması mümkün değildir.

Hareketsiz durumunda, girişler ve ara geçişlerle bölmelendirilmiş salon mekanının sahneye konumu bağlamında homojen bir niteliğe sahip olduğu söylenebilir. Onu saran rampa şeklindeki koridorunsa sahneleme etkinliğinden yalıtılması mümkündür. Tavan iskeletini taşıyan 12 kolonun arasından sarkıtılabilecek ketenbezleri sayesinde, salon mekanının çevresi projeksiyon için kullanılan geniş bir banda dönüştürülmektedir. Böylelikle salonu sarmalayan sınırlar, sarkıtılmış bezlere projeksiyon yapıldığı zaman baştan sona süren bir etki yapacaktır. Gropius'un durağan mekan sınırlarından uzaklaşma ve salona canlılık kazandırarak onu her tür teknik olanakla dinamize etmeye çalışma eğilimi burada gözlenebilmektedir.

5.5.4. Mekanın Bir Teatral Araç Olarak Kullanımı

Totaltheater, tiyatro için uygun bir ortam sunmanın ötesinde mekanın bir tiyatro aracına dönüştürülmesi hedefliyordu. Projenin getirdiği yeni çağrışım zinciri buradan yola çıkmaktaydı. Oturma düzenini ve seyircinin bakış açısını tamamen değiştirme olanağı vererek, çerçeve sahne ilkelerinin dışına çıkılabiliyordu. (Woll:130)

Totaltheater, başlangıç konumu itibariyle tiyatro sahneleme biçimlerine özel bir katkı sunmuyordu. Derin sahnenin konumunun bile kendi başına seyirciye bir yaklaşma ve onu oyun akışının içine biraz daha sokmanın ötesinde kendi başına seyirci-sahne ilişkisinin başkalaştırılması açısından büyük bir getirisi olduğu söylenemezdi. Totaltheater, üç ana konumu itibariyle, tarihsel olarak varolan üç temel sahne biçiminin bir sentezi olacaktı: Çerçeve sahne, amfi tiyatro ve arena. Böylelikle değişik kullanım olanaklarıyla, Totaltheater, çoklu bir sahneleme zemini yaratıyordu. Yalnızca ayrı ayrı farklı biçimlerin kullanılması değil, esnekliği sayesinde farklı biçimlerin bir arada kullanılmasını da kapsıyordu.

Döner sahne teknolojisinin zaten bulunduğu bir teknolojik ortamda, rejisör önündeki elektronik panelde bir tuşa basarak sahnenin altına yerleştirilmiş makineler yardımıyla, Totaltheater'in başlangıç konumunu bir arena sahneye çevirebilecekti. Büyük döner levhanın 180 derecelik bir dönüşüyle, biraz evvel sahne önünde olan küçük döner levha salonun ortasına doğru hareket edebilecekti. Bütün bu hareketin, seyircilerin varlığında da gerçekleşmesi öngörülüyordu. (Woll:131) "Gropius, bu sahne dönüşümünün ayrımsız her seyirciye sahneyi yakınlaştıran, seyircinin olayı duygularıyla özümseyebilmesine olanak tanıyan, hatta onu buna yönlendirmeyi amaçlamış bir şaşırtma momenti içermesini önemser"(Woll:131)

Rejisörün hakimiyetinin bu teknik olanaklarla artması, Totaltheater’da teknik ile sanatın biresiminin dayandığı neden olarak yorumlanabilir. Piscator’un (Gropius’un da paylaştığı) yeni tiyatro anlayışının mekansal karşılığı, rejisörün hakimiyetini artırarak hareketli ve seyirciyle bütünleşmiş bir tiyatro sahnesi oluşturma fikrini ortaya çıkarır.

5.6. DIŞ CEPHE VE KENTLE KURULAN İLİŞKİ

Çağdaş yapı malzemeleri seçimi ve iskeletin görünmesi gibi modern mimarlığın iki genel özelliğinin temsil edildiği Totaltheater’in bir diğer öne çıkan yönü de saydamlığıdır. Bazı destek elemanları ve sahne arkasında teknik donanımın bulunduğu cephenin beton yüzeyi dışında, Totaltheater içerdiklerini büyük cam yüzeylerle dışarıya açan bir tavra sahiptir. Cam kaplı hafif dış yüzey, giriş cephesini en üst noktasına kadar saydamlaştırır. Hatta iç mekanı neredeyse yarım oval derin sahneye kadar dışarıdan görünür biçimde sarmaktadır. Yapının giriş, fuaye ve izleyici salonu bölümlerini içeren oval ana bölmesi, camla kaplı yüzeyinin hemen iç tarafına, dışarıdan da görülecek şekilde yerleştirilmiş büyük kolonlarla taşınmaktadır.

Sahne ile izleyici alanlarını iç içe sokup, aradaki keskin ayırım çizgisini silikleştirirken, yapının bütünü de kentsel çevreden yalıtılmak yerine, mümkün olduğunca açmayı tercih etmiş bir yaklaşım söz konusudur. Yine de perdelerin inip projeksiyonların da yoğun bir şekilde kullanılacağı düşünüldüğünde, içeride sahnelenen oyunun dışarıdan izlenmesi herhangi bir şekilde söz konusu değildir.

Totaltheater’in kentle ilişkisi, öncelikle giriş ve fuayeyi birleştirerek oluşturulmuş tek ve geniş giriş mekanı üzerinden gerçekleşmektedir. Burada sınıfsal ayrımı gözeten farklı fuayeler yerine tüm seyircilerin bir arada olacağı tek ve geniş bir fuaye bölümü yerleştirmek, Totaltheater’in her izleyicinin konumunu birbirine eşitleme eğiliminin devamı niteliğinde düşünülebilir. Öte yandan, planlarda çok belirgin olmasa da, Gropius’un eğiliminin bir diğer özelliği kent içinden ulaşması kolay, park sorunu çözülmüş, sirkülasyonu hızlı olan ve pürüzsüz çalışması önemsenen bir iç trafiğe sahip olmasıdır. Yine de saydamlık ve akışkan trafiği, oyun esnasında izleyiciyi tamamen içine alarak kent ile ilişkisini kesmek durumunda kalacak teatral düzenleme nedeniyle sınırlı bir kentsel bağ içerecektir. Buradan hareketle, genel saydamlığının, tiyatronun farklılığını dışavuran ve simgesel boyutu ağır basan bir tercih olduğu söylenebilir.

5.7. İÇ MEKAN

Projenin girişinin her iki tarafında, ana kolonlar tarafından taşınan ve doğrudan doğruya girişi üst katlara bağlayan asma merdiven sistemi bulunmaktadır. Bu merdivenler ön cephede iç mekanı dış dünyadan tamamen yalıtmadan çerçevelemektedirler. Merdivenler, İki kat halindeki oturma sıralarına çıkmakta, bu sıralarsa tüm salonu bir at nalı şeklinde çevreleyerek, izleyicilerin derin sahneye doğru yönelmiş bir şekilde oturmasını sağlamaktadır. Fuayenin ardından, birkaç basamakla biraz yüksekten salona doğrudan girilebilir.

Totaltheater'in iki tarafta oturma sıralarının akışını takip edecek şekilde, kısmi olarak camla kaplanması öngörülmüştür. Salonun üzerinden geçen çelik kablo örtüsü, derin sahne tarafına doğru alçalır ve bu alçalma da yan cephelerin belli bir yükseklikten sonra kubbevari bir biçimde ön cepheden daha alçakta biten cam yüzeyin hemen üzerine oturtulmuş beton kabukla göz önüne serilir. Her iki yan cephenin üzerinden yükselmeye başlamış beton kabuk, ortada, derin sahnenin de üzerinde devam edecek uzunlamasına bir bölmede birleşir. Bu uzunlamasına tepe bölmesi, hem ışık köprüsü olarak, derin sahne ile seyircilerin bölümünü görsel olarak bağlamasıyla hem de teknik donanım açısından projeksiyonların sarkıtıldığı eleman olarak önemlidir.

Yarı oval şeklinde derin sahnenin içinde bulunduğu yapının diğer ana kısmı, izleyici bölümünün tam tersine dışa kapalıdır. Burası köşelere yerleştirilmiş merdivenlerle kendi içinde katların birbirine bağlandığı sahne arkası bölümüdür ve derin sahneyi içermenin dışında raylı arabaların yatay hareketler de yapabileceği geniş bir alan sağlar. Hareketli ve sabit makinelerin de bulunacağı bu bölüm, Totaltheater'in ön cephesi ile belirgin bir karşıtlık halindedir. Böylece derin sahnenin arka tarafına, sahne kulelerinin dibinde yatay olarak hareket edecek bir mekanizmanın yanı sıra, makine kontrol bölmesi ve çeşitli çalışma galerileri yerleştirilecektir. Üst galerilere, arkada köşelere yerleştirilmiş merdivenlerle ulaşmak mümkün olacaktır.

Üst sahne boşluğu, ışık köprüsüyle birlikte yapının iki ana bölmesini yukarıdan birleştirir ve her iki bölmeye de yukarıdan projeksiyon makinelerinin sarkıtılmasından, çeşitli parçaların indirilmesine, bir koridor olmaktan, teknik donanımın merkezi olmaya kadar pek çok kritik işlev yüklenebilecekmiş gibi görünmektedir.

Dış izometrik çizimlerde belirgin olduğu üzere (bkz. Ek B), tepeden birbirine tutturulmuş iki yapıdan oluşan mekanik bir imaj çizmekte ve yapının iç işleyişi genel

biçiminde de ortaya çıkararak, bir makine duygusu yaratmaktadır.

Yapının genel biçimi, tek bakışta kavranabilmekten uzaktır ve biçim dili pek çok noktada işlevsel bir zemine oturmakta ve ortaya bütünsel ve karmaşık bir biçimler toplamı çıkmaktadır. Burada modern mimarlığın rasyonel ve sadelik eğilimi yerine, işlev şemasının makinevari bir şekilde biçime egemen olduğu bir tavır ile karşı karşıyayız. (Woll, 126)

5.8. EK MEKANLAR

Totaltheater'in iç mekanlarında yaratılmış sınırlı sayıdaki ek mekanlar, projenin farklı aşamalarında değişim göstermektedir. İlk aşamalarda, geniş ve çeşitli işlevleri içeren bir platformun içine yerleştirilmiş gibi duran salon, daha sonra, sadeleşmiş bir plan şeması içinde fuaye tarafından çevrelenmiş olarak yer alır. Yine son aşamalarda, üst katlara çıkışların iki taraftaki ikişer merdivene toplandığı görülür. Böylelikle, seyirci akışı ana girişten sonra doğrudan salona veya yanlardan yukarıya şeklinde toparlanır ve tek bir fuayenin iki katlı bir galeriyle birlikte aynı zamanda giriş holünü oluşturduğu gözlemlenir. Öte yandan tasarımın son versiyonunda, seyircilere sunduğu seyir etkinliğinin dışında yapının herhangi bir önermesi bulunmamaktadır. Oyun araları, öncesi ve sonrasına yönelik fuaye ile ikinci kattaki balkon dışında herhangi bir ek sosyalleşme veya etkinlik alanı öngörülmemiştir. Yapı, insanların yapıya ulaşımını, girişini, yerlerine dağılmasını, oyunu izlemesini ve sorunsuz bir biçimde dağılmasını öngörmüş sade bir zamanlama çizelgesine oturur. Totaltheater'in makinevari kimliği, bu sadelik ve tek bir amacın organik biçimde yapıya içselleşmesiyle de bağlantılıdır. Öte yandan Totaltheater, bu makinevari işlev sadeliği içerisinde, zaten yeterince çarpıcı olan özel tiyatro deneyimini yaşatabilmenin dışında başka bir şeye ihtiyaç duymamaktadır da denebilir. Diğer taraftan bu durum tüm yapıya hakim olan işlevselci düşüncenin bir sonucu olarak da değerlendirilebilir.

5.9. PROJEKSİYON

Film ve projeksiyona yapılan vurgu, tekniğin ve teknolojinin Totaltheater'de kullanımını göstergesi açısından da önemliydi. Projeksiyonun tiyatro için kullanılması bir yana, film sektörünün yeni yeni geliştiği ve sesli filmlerin ortaya çıkma aşamasında olduğu bir dönemde, tiyatronun bu yeni sanat dalıyla rekabeti açısından

bu yeniliğin Totaltheater'e içkin olması önemliydi. Projenin hayata geçirilebilmesi ve tiyatro topluluğu açısından ekonomik bir sürdürülebilirlik taşıması açısından alınmış çeşitli önlemlerden biri olarak, sinemalarla rekabeti gündemlerine almış oldukları söylenebilir. Öte yandan, geleneksel tiyatronun sınırlarını zorlayan yeni olanaklar peşindeki Piscator'un tiyatroya projeksiyonu katma çabası, başlı başına bir reji katkısı olarak görülebilir. Filmler ve projeksiyonun, Piscator rejisinde sahnelemenin üç boyutlu yapısını tamamlayacak önemli bir öge olarak belirlediği söylenebilir. Dolayısıyla projeksiyon bezlerinden oluşan bu yatay mekansal sınırları, yalnızca teatral bir element değil, aynı zamanda mekan sınırlarını çizen devinimsel ve oyuna dahil mekansal bir veri olarak da görmek gerekiyor. Dahası, iki boyutlu bir projeksiyon yüzeyinden değil, salonu sarmalayan üç boyutlu bir projeksiyon mekanından bahsedilmelidir.

“Bunun için, sahne bölümünün arka kısmına hareketsiz seyirci kanadının üstüne -seyirci bölümünün üzerini kaplayan kafes konstrüksiyonun iç duvarına kombine ışıklar ve film– daha doğrusu dia projektörleri konulmalıdır. Bu kafes konstrüksiyonunda, merkezi sahne alanının dikey ekseninde bulunan bir açıklık bulunur. Bu açıklıktan, sahneye ışık köprüsünden sarkan bir kule indirilebilecekti. Bu kule 12 taşıma sütunu arasına indirilmiş perde yüzeylerini aydınlatmak için en az 12 film ve projeksiyon aparatıyla donatılmış olmalıydı. İstenen şey, izleyiciye olayların içinde olduğu ve ona katıldığı izlenimini uyandırmaktı.” (Woll, 132)

“Totaltheater'e kadar henüz yeterince denenmemiş de olsa mekansal etki için etkili bir araç olarak, her türlü durumda sentetik ışık uygundu. Sentetik ışık, genel aydınlatma için de dekor ve aktörleri vurgulayan spot ışın demetleri olarak da, her renkte kullanılabilir ve yansıtılacak görüntüler için ışık kaynağı olabilirdi. Işık, mekan tasarım sürecinin ve onun yarattığı etkilerin enstrümanı olmalıydı. Rejisörün elinde teknik yolla elde edilmiş olan illüzyon alanını ortaya çıkarmak için bir araç olmalıydı.” (Woll:133)

5.10. İZLEYİCİ

Totaltheater'in devinimsel mekansal tekniğinin temel amaçlarından biri, seyirciyi sahnede olan bitenin aktif bir katılımcısı haline getirebilmektir. Çerçeve sahne, seyirciler arasında sıralar ve loca ayrımıyla olduğu kadar, oyunu perde sınırlarının arkasında tutmasıyla da seyircilerle oyun arasındaki bağlantının çıkış noktası olamazdı. Localar, sıra ve parke şeklinde maddi bir hiyerarşiyi yeniden üreterek sınıflı toplumsal bir yapının da dışavurumu olarak okunabilirdi. Seyircilerin görme açıları olduğu

kadar, oturdukları bölmenin akustik niteliklerinin de her noktada farklılaştığı bu salon tipi, seyircileri kendi içinde birbirinden yalıtıyor ve bir hiyerarşik düzen içine dahil ediyordu.

“Gropius ve Piscator bu sebepleri en çok, gelecekteki tiyatronun ancak arena tiyatrosuna dönüş yoluyla sahne ve seyirci alanının karşılıklı etkileşimini yeniden gündeme getireceği için ortaya koydular.” (Woll, 133)

En iyi mekan akustiği ve seyretme açısının sürekli farklılaşması sorununun çözümü, Gropius ve Piscator’a göre, oyunun salonun ortasında gerçekleşmesiyle çözülebilirdi. Buna göre, seyirciyi aktif bir konuma yerleştirebilen bir sahne mimarisinin anahtarı, mekan olarak sahnedir. İki boyutlu bir yüzeyden izlemek yerine, üç boyutlu bir algılama sürecinin hayata geçirilmesi önemli görünür- ki bu da öncelikle çerçeve sahnenin sınırlarının dışına çıkılmasıyla başlayabilirdi. (Woll, 134)

Piscator’un 1925’te sahnelediği belgesel-revü “Her Şeye Rağmen!”’in ardından yazdıklarına bakılırsa, seyirciyi başka bir mekansal denklem içine dahil etmek Totaltheater öncesinde de gündemindeydi: “ Yakında sahnenin, seyir mekanının karşısı olma durumu ortadan kalkacak, tam tersine büyük ve tek bir toplanma salonu, büyük ve tek bir savaş meydanı, büyük ve tek gösteri olacak”(Reinbeck, 120)

Klasik çerçeve sahne tiyatrosunda seyircinin görmezden gelinmesi, onu tanık konumuna getirmekteydi. Totaltheater’in devinimsel, mekansal çeşitlemeleri, seyirciyi bu mesafeli gözleme konumundan uzaklaştırmaya, ona oyun akışının kapısını aralamaya yarayacaktı.

“Mekanın ikiye ayrılmasının zorunlu olarak ortaya çıkardığı duygusal mesafe, sahnedeki oyuna karşı, doğal olmayan bir duygu boşluğu doğurur. Duygu boşluğu da seyircinin doğal duygusal tepki verme yetisini onun aklına yönlendirir. (...) İki boyutlu illüzyon görüntüleri yerine Totaltheater ile üç boyutlu illüzyon alanı, mekansal hatta “gerçek” illüzyon kurulmalıydı. (...) Daha önce Piscator sahnelemelerinde gözlemlenmiş olan, gerçeklik düzlemlerinin sahnesele illüzyonizme sızması olgusu, burada sağlam biçimde kurulmuş ve onu mükemmelliğe iten bileşenler halini alır. Çünkü -kendini o zaman bazı taslaklarda yenilenmiş bir tiyatro mimarisi olarak yansıtan- klasik yuvarlak arena tipini zamana uygun tiyatro ideali olarak seçme cüreti, yönlendirici bir faktör içeriyordu. Totaltheater’in yapabildiği mekansal olarak önceden strükture edilmiş atmosfer aslında ‘toplumla’ doğrudan ilişkili bir yaklaşımı temsil ediyordu.” (Woll,

135)

Seyirciyi “bütünsel bir illüzyon” içine almak isteyen Piscator’a göre, bu illüzyon mekanı, kesin sınırlarla kapalı değil, hareketli ve devinimsel olarak inşa edilmiş, elastik ve esnek sınırlara sahip bir ortam olmalıydı. Piscator’un izleyiciyle kurmak istediği karşılıklı ilişki, Totaltheater’in tasarımının temel öğelerinden biriydi.

5.11. SONUÇ: TOTALTHEATER’İN MEKANSAL NİTELİKLERİNİN ÜRETTİĞİ FARKLILIKLAR

Totaltheater’in sunduğu tiyatro anlayışı, bir kaç temel başlıkta verili tiyatro yapma yöntemlerinden ayrışır. Tasarım ilkeleri ve bu ilkeler çevresinde kümelenmiş detaylar, Totaltheater’in farklılık üretmesinin koşullarıdır.

Sahnenin hareketi ve bütünsel mekan sayesinde seyirci ile sahne ikilemini ortadan kaldırarak seyircinin tüm dünyasına nüfuz edilmesini sağlayacak bir yaklaşma hedeflenmiştir. Çerçeve sahne deneyimlerinden farklı olarak, Epik tiyatronun 1920’lerdeki evrilme dönemi anlayışına uygun bir şekilde, kurmaca gerçeklik ile seyircinin güncel gerçekliği iç içe geçirilmesi hedeflenmiştir.

Tekniğin sanatla olan ilişkisi açısından bakıldığında, sanatın her tür teknolojik gelişimle etkileşimini öngören bir duruş geliştirilmiştir. Sanatın kendini sürekli yenilemesi refleksinin savunusu ve modern dünyanın teknolojik gelişiminin bir kutlaması olarak tekniğin sanatla yoğun bir biçimde iç içe kullanıldığı ve varlığını sürekli belirginleştirdiği görülür.

Toplumsal yaşantıyla ilişki açısından bakıldığında, Piscator ve Gropius’un muhalif siyasi görüşleri çerçevesinde Totaltheater’in kendi içinde eşitlikçi bir kamusalılık yaratması veya en azından böyle bir toplumsal düzeni simgelemesi öngörülür. Oynanacak oyunların yenilikçi ve özgür sanatsal tavrı içermesini öngörmeleri, yer seçimi, balkon ve locaların ortadan kaldırılması ve işletme sistemi açılarından, Totaltheater muhalif ideolojik içerikler edinir ve verili tiyatro yapılarından bu açıdan farklılaşır.

Sonuç olarak, Totaltheater’in merkezi tasarım düşüncesinin, kendini aynı işlev kategorisindeki yapılardan ayırtırmak olduğu söylenebilir. Bir tiyatro yapısı olmanın ötesinde, tiyatro nasıl başka türlü icra edilir sorusunun da yanıtı olma iddiasındadır.

Yapının bu özel anlamı, başka bir deyişle farklılık üretme iddiası, dışsal bir söylem değil mekansal olarak dışavurulan bir gizil içeriktir.

6. SONUÇ

Gropius ve Piscator tarafından ortaya konmuş kuramsal çerçevesi bağlamında Totaltheater'in tiyatro salonu işlevine getirdiği yeni düzlem, verili işleve biçim vermekten öte işlevin var olan tanımlarını eleştirerek aşma çabası olarak tanımlanabilir. Gropius ve Piscator'un mekan üretim sürecine, mekanın iç işleyişine yönelik sıra dışı bir tavır ekledikleri ve bir şekil verme değil, bir işlev farklılaştırma boyutu kattıkları belirtilmelidir. Totaltheater'in eleştiri aracı olarak temel eksenini, kendi işlevine yönelik takındığı bu tutumdur. Çeşitli özellikleri kendi işlevine yönelik bu özdeşleşimi somutlamaktadır. Totaltheater'in bu özellikleri, bir önceki bölümde ayrıntılandırılmış mekan incelemesinin çıktısı olarak aşağıda açıklanacak şu kavramsal altbaşlıklarda sıralanabilir: “Tiyatro yapma biçimine yönelik karşıtlığı”, “içeriğini dışsallaştırması”, “bütünsel iç mekan anlayışı”, “teknik sanatla birlikteliğine yaptığı vurgu”, “sahne tasarımının getirdiği hareketlilik”, “demokratizm”, “rejisörün tanrısal konumu” ve “durağan zamanlama anlayışına karşıtlığı”.

Totaltheater'in temel amacı seyirciyi “gerçek bir illüzyon içine alarak” Piscator'un tiyatro yönelimleri bağlamında bir tür aydınlatma yaşatmaktır. Önceden tümüyle planlanmış ve tanrısal konumdaki rejisörün sonsuz özgürlüğünden yayılan bir aydınlanma sürecinin izleyicinin aklını özgürleştirmek için doğru yöntem olup olmadığı bir tartışma konusudur. (Bu eleştiri aynı yıllarda bizzat Bertolt Brecht yapacak ve yabancılaşma kuramını bunun üzerine inşa edecekti.) Ancak Piscator'un politik duruşu bağlamında kendi içinde tutarlı olduğu görülür. Bu tutarlılık, Totaltheater'i hem biçimsel açıdan, hem de politik içeriği açısından yenilikçi bir tiyatro dağarcığına uygun bir hale getirmektedir. Totaltheater, rejisörün elini güçlendirerek, ona tiyatroyu politik bir araç olarak kullanma olanağını veriyordu. Tiyatronun politik bir araç olarak tanımlanması ve Piscator'un muhalif tiyatro söylemini mimarlık yoluyla yeniden üretmesine olanak verdiği söylenebilir. Totaltheater bu anlamıyla aynı zamanda mevcut tiyatro dünyasına yönelik bir karşıtlığı barındırıyordu.

Totaltheater, duruma özgün biçimiyle içeriğini dışavuran bir tasarıdır. Bununla birlikte Gropius ve Piscator'un tiyatro salonu tanımları evrensel bir karakter de taşımaktadır. Modern mimarlığın evrensellik iddiası, inşa ekonomisinin teknik gerekliliklerinin yanı sıra modern kapitalist dünyanın sınıflandırma ve düzenceleştirme eğilimlerinin bir yansıması olarak her yer ve her koşulda geçerli olan akılcılığın kaynaklarıdır. Bir çözüm önerisi olarak Totaltheater de, kendi işlevine yönelik doğruluk iddiasını

içermektedir. Projenin tiyatroya yönelik bakış açısı, kendi doğruluğunu dayatarak, diğer olası tiyatro biçimlerine dışarıda bırakmaktadır. Öte yandan bu evrensellik talebi, avangart sanatın genelinde gözlemlenebilir bir özgüveni de imler. Buna ek olarak, Totaltheater’i kendi önerdiği tiyatro biçiminin dışına yönelik bir yok sayma tavrından kurtaran, aslında tam da yalnızca kendi biçimine uygun bir yapı olmasıdır. Totaltheater, başka tiyatro biçimlerinin varlığını yadsımak yerine, kendini kendi doğrusuna adamıştır. Bu da mimari mekana aynı zamanda bir duruma özgünlük atfetmektedir. Tasarımın yüklendiği eleştirel anlam açısından, mekanın yalnız ve yalnız kendi içeriğine uygun olması önem taşımaktadır. Biçimin içerikle bu uyumu, mekanın alımlayıcıda canlandığı duygusal ve düşünsel evrenin belirginleşmesinin koşuludur da. İçeriğini dışsallaştıran üç boyutlu bir nesne olarak Totaltheater, Piscator’un anlayışında simgelenen tekil tiyatro biçimini de görünür kılar.

Totaltheater’in tiyatro salonu işlevine ilişkin farklı tavrını dışavuran ve bunu mümkün kılan en önemli özelliği, izleyici ile oyun arasındaki keskin ayrımları kaldıran bütünsel iç mekan anlayışıdır. Totaltheater’in adının da bu özelliğini vurgulaması, bütünsel mekan anlayışının proje açısından taşıdığı önemi gösterir. Sahne ile izleyici bölümünün iç içe geçmesi, izleyiciyi oyunun içine çekmek için bir zorunluluk olarak görünüyordu. Bir yanılısama etkisi sağlamak üzere tasarlanmış yapay bir gerçeklik olarak sahne ve edilgen konuma itilmiş izleyici arasındaki ayrımın kaldırılması, izleyici bölümüyle sahne sınırlarını silikleştirerek mümkündür. Bütünsel mekan, seyirciyi bir aydınlanma sürecine davet ediyor, onun duygusal ve düşünsel katılımını öngörüyordu.

Totaltheater’in kendisini farklılaştıran bir başka özelliği, teknikle sanatın birlikteliğine yaptığı vurgudur. Yüzyıl başının önemli sorunsallarından biri olan teknikle sanatın ilişkisi, bir yandan Gropius’un başında olduğu Bauhaus’un gündeminde, diğer yandan da film ve belgesel kullanımı, sentetik ışık, hareketli dekor gibi modern teknikleri ve teknolojileri anlatım olanaklarını artırmak için tiyatroya sokmuş Piscator’un gündemindeydi. Modern teknik ve teknolojilerin makine estetiği bağlamında mimarlığa olduğu kadar tiyatroya da dahil edilmesi, klasik tiyatroya karşı, politik ve epik bir anlayış geliştirmeye çalışan Piscator’un, yeni bir içeriğe yeni bir biçim arama çabası olarak da yorumlanabilir. Bu anlamda, Totaltheater bir makine gibi işler ve bir makine gibi işlediğini belli eder. Hatta makine estetiğinin erken dönem arayışlarından biri olarak tanımlanabilecek Totaltheater, yeni tekniklere kapısını açmış bir sanat biçimini de temsil etmektedir. Önemli olan, Totaltheater’in diğer tiyatro salonlarından daha üstün teknik olanaklara sahip olması değil, her tür yeni tekniğin

tiyatronun parçası olabileceğine ilişkin bir sanatsal iddianın yapının estetiğinin bir parçası olmasıdır. Bu da süreklileşmiş teknik ve biçimsel yenilik arayışındaki sanatsal bir eğilimin, mimaride temsil edilmesi anlamına gelmektedir. Teknik ve teknolojik olanaklar, yalnızca yardımcı birer eleman değil, hiç bitmeyecek bir biçim arayışının geldiği noktanın ifadesidir.

Totaltheater'in en önemli teknik boyutu, kuşkusuz üç ayrı biçimde oyun oynanmasına imkan veren hareketli sahne tasarımıdır. İç içe geçmiş iki döner levhanın, çıkarılabilir koltuk dizilerinin ve seyirci bölümünü tamamlar biçimdeki derin sahnenin oluşturduğu bileşik hareketli sahne, Totaltheater'in ayırt edici özelliklerinin başında gelmektedir. Çerçeve sahne, arena ve amfi konumlarında oyun oynanmasına imkan tanıyan proje, aslında bu özelliklerin hiçbiri açısından bu biçimlerdeki başka sahnelerden daha üstün değildir. Derin sahnesi, bir Prosenium'un yokluğunda yanılısama etkisini zayıflatacak, gerektiğinde Apron olarak kullanılabilir dar döner levha, derin sahnenin organik bir uzantısı olamayacak, arena biçiminde ise seyirciler sahneyi eşit oranda sarmalamayacaklardır. Ancak Totaltheater, klasik tiyatro yaklaşımı için uygun olan birden fazla konumda kullanılmak iddiasında değildir zaten. Onun iddiası, bütün sahne biçimlerinin bir arada kullanımını gerektiren yeni bir tiyatro anlayışına uygun olmaktır. Bir yandan sahip olduğu makine estetiğini pekiştiren, öte yandan konumlarının oyun sırasında dönüştürülmesiyle mimari olarak kendini ayırttıran bu bileşik hareketli sahne tasarımı, Totaltheater'in altyapısını oluşturan işlevsel farklılığı da açıkça ifade etmektedir. Bileşik hareketli bir sahne, üzerinde oynanacak oyunun da yenilikçi boyutunu daha en baştan vadeder.

Totaltheater'in işlevinin farklılığını vurgulayan bir diğer boyutu, bir tasarım ölçütü olarak ortaya konulmuş demokratizmdir. Proje, kent içindeki yer tercihiyle, balkon ve locaların oluşturacağı hiyerarşiyi ortadan kaldırmasıyla ve tüm seyircilerin görsel ve işitsel algı kalitesini eşitleme çabasıyla aktif katılım beklediği seyircisini kendi içinde ayırttırmayacak ve onlara eşit bir şekilde yaklaşmaya çalışacaktır. Erwin Piscator'un sınıfsız bir toplum idealine adanmış kendi tiyatro anlayışı, Totaltheater'in kendi içinde aynı derecede öneme sahip bir seyirci topluluğuna seslenme eğilimine denk düşer. Mimari mekanın öngördüğü eşitlik, tiyatro oyunlarının hitap ettiği toplumun olası bir eşitlikçi düzeni için simgesel bir anlam da taşımaktadır.

Bileşik hareketli sahneye ek olarak, aydınlatma renginin ve aydınlık düzeyinin ayarlanabildiği modern bir ışık tasarımını mümkün kılacak teknolojik donanıma sahip

olması, sahne arkası makine konstrüksiyonlarının gelişkinliği, sahnede ve salonun çevresinde açılıp kapanabilen projeksiyon yüzeylerinin varlığı gibi diğer teknik özellikleriyle Totaltheater, seyirciyi “total bir illüzyon” içine alabilmeyi mümkün kılıyordu. Piscator’a göre, bu sayede tiyatronun içeriği seyircinin aktif katılımıyla buluşabilecekti. Duygusal yoğunluk, düşünsel bilinçlenmenin ön koşulu olarak seyirciyle oyunun iç içe geçmesine bağlıydı. Bu iç içelik durumu, “total bir illüzyon” olarak, klasik yanılısamacı tiyatronun sahneye hapsettiği gerçeklik duygusunun salonun içine yayılmasıyla sağlanacaktı. Kurmacanın sahneden taşarak, seyircinin dünyasına girmesiyle epik tiyatro kavramını doğuracaktı. Totaltheater’in mümkün kıldığı total illüzyon durumu, aynı zamanda modern tiyatronun ortaya çıkardığı bir figür olan yönetmenin egemenliğinin üst düzeye çıkması demekti. Spotların konumunu, rengini, aydınlatma düzeyini, film ve belgesel akışını, önceden kaydedilmiş ses yayını, sahne arkasındaki konstrüksiyonun hareketini ve en önemlisi sahnenin konumunu bir kontrol masasından yönetebilecek tanrısal konumdaki yönetmen (sahnede yer almasa da) oyunun akışını bizzat yönlendirebilecektir. Bu tanrısal konum, bir yandan seyircinin etkin katılımına eşlik etmesi beklenen aydınlanma anının gerektiğinde yapılacak anlık müdahalelerle garanti altına alınmasını sağlarken, bir sahne sanatı olarak tiyatrodaki metnin ağırlığıyla sahnelemenin üç boyutlu etkisini dengelemektedir.

Totaltheater, bir sahne sanatı olarak tiyatroyu durağan bir zamanlama anlayışından kurtararak tam anlamıyla iki boyuttan üç boyuta taşımaktadır. Modern dünyanın hareketli ve sıçramalı gündelik zaman algısına uygun bir modern sanatsal tavır olarak, tiyatroyu sabit bir zamanlama çizelgesinden sıçramalı, esnek ve parçalar halinde canlandırılabilir bir zaman algısına yaklaşıyordu. Oyunun mekanın bütününe yayılması ve görselliğinin projeksiyon ve ışık sistemiyle belirlenebilirliği tiyatroyu üç boyutlu bir deneyim olarak tanımlamaktaydı. Yanılısamacı tiyatrodan uzaklaşmak isteyen Piscator, parçası olduğu yenilikçi tiyatro eğilimlerini, mimarinin tiyatroyu üç boyutlulaştıran özellikleri ve yönetmenin zaman çizelgesine müdahale özgürlüğüyle yeni bir aşamaya taşıma şansına sahip olacaktı. Totaltheater’in ilk bakışta dikkat çekecek bu mekansal boyutu, yenilikçi modern bir tiyatronun yalnızca koşulu değil aynı zamanda simgesi durumundaydı.

Totaltheater mimari bir nesne olarak, biçimi temel olarak işlevi tarafından belirlenmiş, modern malzeme ve inşa anlayışına sahip ve tarihsel estetik göndermelerin yokluğuyla kendi zamanına özgünlüğünü vurgulayan modern yapılardan pek çoğu gibi, içinde öngörülen yaşantı bakımından da bir farklılık içermektedir. Yalnızca modern dönemde

değil, tarihinin her döneminde mimarlık yeni biçemlerin arka planını oluşturan ve onlarla diyalektik bir ilişki içinde tanımlanabilecek yeni ihtiyaçlar ve işlevlerle birlikte düşünölmek durumundadır. Modern dünyanın yeni ihtiyaçları yalnızca yeni bir biçemi beslemekle kalmıyor; yeni bir biçeme sahip yapıların aynı kategoride tanımlanabilecek diğler yapılardan farklılaşan bir işleve sahip olmasına da ön ayak oluyordu. Kentselliğe ve sosyal yaşantıya yönelik tasarım ilgisinin artması, modern gündelik yaşantının savunusunun mimarlığın temel özelliklerinden biri haline gelmesi, mimarların politik bir zeminde kendilerini birer özne olarak tanımladığı çok sayıda örneğın ortaya çıkması, toplumsal yararın daha fazla gözetilmeye başlaması ve yapının ana fikrinin ideolojik ve ütöpik argümanlarla oluşturulması yeni çağ mimarlığının genelinde gözlemlenebilir. Totaltheater de tiyatro salonu işlevini, tiyatro salonu kategorisindeki yapıların işlev tanımlarından farklı bir şekilde tanımlamakla genel olarak bu bağlama oturmaktadır. Ancak bu bağlam, yapıyı eleştirel bir düşüncenin yansıdığı bir düzlem olarak tanımlamanın ötesinde net bir ortak payda içermez. Totaltheater’ın dayandığı eleştirelilik, kuşkusuz öncelikle işlev tanımına yansımaktadır. Ancak bunun ötesinde Totaltheater işlev tanımının içerdiği eleştireliliği mekansal özellikleriyle dışavurmaktadır. Yalnızca yenilikçi tiyatro için bir yapı değildir; yeni bir tiyatro anlayışının heyecanını içeriye ve dışarıya yayan bir estetik etkiye ve yaşantı olanaklarına sahiptir. Alımlayıcısına yeni işlevine uygun bir biçim sunmanın yanı sıra, mekansal etkisiyle yeniden tanımlanmış işlevini dışavurur. Totaltheater Projesi’nin, yeni bir tiyatro anlayışına uygun yeni bir tiyatro salonu olarak işlevi, varolan tiyatro biçemlerine yönelik belirgin bir muhalif duruş içermektedir. Eleştirel bir tiyatro anlayışının hayata geçirileceği mekan olarak Totaltheater’i özel kılan bu eleştireliliğın bildirgesi de olabilmesidir. Böylece üç boyutlu bir nesnenin mekansal izlencesi bir karşı duruşun taşıyıcısı haline gelir. Totaltheater’ın alımlayıcısına açtığı duygusal ve düşünsel evrenin, içinde öngördüğü yaşantının ötesinde tiyatroya ve dünyaya ilişkin bir sorgulama zemini olduğu varsayılabilir.

İçerdiği yaşantıyla birlikte anlamlandırılan bir mekan anlayışı, farklı yaşantı pratikleri önerdiğini de alımlayıcısına hissettirebilir. (Üç boyutlu bir nesne olarak mekan tanımı ile yaşantı tepkimeleriyle birlikte tanımlanan mekan tanımı arasında farklılık için bkz. 1.3.1.) Belirli bir karşıtlık içeren işlevini, içindeki yaşantıya bir farkındalık anı olarak eklemleyebilmesiyle Totaltheater’ın eleştirel anlamlar yüklenebildiği belirtilebilir. Bu önermenin Totaltheater’ın üreticileri tarafından bu şekliyle dillendirildiği söylenemese de, tarihsel bir okumanın sonucu olarak Totaltheater’e atfedilebileceği iddia edilebilir.

Başta Totaltheater’de olmak üzere, modernist mimarlığın (aynı tartışma her dönem için yapılabilir) bazı odak noktalarında estetiğin, işlevle veya işlev tanımındaki karşıtlıkla ilişkilendiğidir. Kuşkusuz tersi de geçerlidir. Modern mimarlık kendi biçimini yer yer yapının tekiliğinden bağımsız olarak da var eder -hatta kurumsallaştıktan sonra rasyonalizm için bu durum büyük oranda böyle olmuştur. Oysa mekanın içindeki insanla birlikte tanımlanması, üç boyutluluğun alımlayıcısına kendi içeriğine dair bir izlenim verebilmesinin koşuludur. Bu mekan tanımı, değinildiği üzere, modernist mimarlık bağlamında bir iddia olarak kendi başına dillendirilmemiş ancak yeni bir estetik arayışının parçası olarak bazı anlarda ortaya çıkmıştır. Totaltheater, kendi içeriğini mümkün olan en açık biçimde dışavurarak, estetiğinin de içeriğinin bir parçası olmasını sağlamıştır; başka bir deyişle içeriğiyle biçimi arasında gerçek bir uyuma sahiptir. Modern mimarlığın hem bir görsel öge hem de bir ilke olarak vurguladığı saydamlık, işlevin dıştan algılanabilmesi anlamına geliyorsa da, bunun nedeni doğrudan gündelik insan yaşantısında aranmamalıdır. Aynı şekilde Sullivan’ın 19’uncu Yüzyıl’da adını koyduğu “Biçim işlevi takip eder” ilkesi bir biçimcilik karşıtı tavrı içermekle birlikte, bu ilkenin mimarlık tarihindeki somut yansımasının öncelikleri arasında işlevin yeniden tanımlanarak mekanın üç boyutluluk niteliğinin egemenliğini kırmak bulunmaz. Öte yandan, yeni çağın gereksinimleri doğrultusunda ortaya çıkan modern mimarlık, özerk estetik anlayışına rağmen, (Totaltheater örneğinde olduğu gibi) işlevsel bir sorgulamayı da içermektedir. Bu sorgulama ve işlevlerin yeniden tanımlanması, modern mimarlık bağlamında tasarım etkinliğinin organik bir parçası olarak tanımlanmasa da, uzunca bir döneme yayılmış ve en azından anonim olarak tarif edilebilecek bir süreçtir. Mekanın insanla tanımlanması, 19’uncu Yüzyıl sonu, 20’nci Yüzyıl başları modernizminin genel öznelik vurgusunun bir sonucu olarak, Fenomenoloji düşüncesi içinde karşımıza çıkmaktadır. Yüzyıl başlarında Descartesçi ikilikten değilse bile Newtoncu sayısal uzamdan kopmuş bilinç merkezli mekan anlayışı, henüz mimari bir pratiğin değil felsefenin gündemindedir. Ancak aynı öznelik eğilimi, ya da dünya tasavvurlarının kaynağını insan bilincinden alması yönündeki genel geçer modern yaklaşım, mimarlığa özne tarafından ön koşul olmaksızın biçimlendirilebilen uzam olarak mekan tanımı şeklinde yansır. Tam da bu sayede mimari öznenin modern statüsü, ona mekanı insanın yaşantı tepkimeleri çerçevesinde serbestçe yeniden işlevlendirilebilecek bir hamur olarak yoğurma hakkını verir.

Totaltheater, işlevsel farklılaşmanın (mekanın insan yaşantısıyla tanımlanmasına yönelik özel ve adı konulmuş bir kuramsal çabayı içermese de) en bilinçli

anlarından birine işaret eder ve mekanın özdüşünümünün billurlaştığı bir çaba olarak nitelendirilebilir. Tam da vadettiği tiyatro deneyiminin, verili olandan farklı olduğunu hissettirebildiği için, eleştirel tutumunu mekan içindeki insana aktarabilmektedir. Mekanın önerdiği yaşantı deneyiminin farklılık üretmesi, yalnızca somut ve gündelik bir değişiklik olmakla kalmayacak, imgelemin şimdiki zamanda sarmalanmış olduğu yaşantı pratiği ile verili olanı çakıştırmasına yol açacaktır. Mekansal olarak önerilen farklılık imgelemin farkındalığına dönüşebildiği ölçüde mekanın yüklendiği eleştirel anlamın dozu da artmaktadır.

Totaltheater, gerçekleştirilememiş olsa da, önerdiği yeni tiyatro deneyiminin bir farklılık üretmesini önemseyerek taşıdığı eleştirel gizilgücü bir farkındalığa çevirebilmektedir. Tiyatro yapma işlevine ilişkin barındırdığı alternatifi, mekansal boyutlarıyla dışavurmakta ve içindeki insanın bilincinde verili tiyatro biçemlerinin doğruluğuna ilişkin bir soru işareti de oluşturabilmektedir. İnsan bilinciyle mekanın kurduğu ilişkinin sonucu olarak, görsel alımlamanın yanı sıra ve ötesinde bireye yaşantı önerileri sunabilmektedir. (Totaltheater örneğinde bu yaşantı önerisi, tiyatroyla kurulan ilişkiden başlayarak genişlemektedir.) Bedenin hareketi eksenli her tür yaşantı pratiği, imgelemin parçası olduğu bir alımlama süreciyle eleştirel bir diyaloga dönüşme şansına sahiptir. Düşünceye hitap eden söylemin kendisi, şimdiki zamanda mekan tarafından sarmalanmış insan bilinciyle canlı ve hissedilen bir sanatsal etkinliğe evrilebilir.

Eleştirel bakış ile muhalif bir ideolojik kimliğin mimari olarak inşa edilmesinin koşulu, mimari üretkenliğin, öncelikle doğrudan insan yaşantısını konu almasıdır. Tekrarlanacak olursa, mekan içindeki insanın algısı, mekanın gizil ideolojik boyutunun süzgeci işlevini görür. Gündelik yaşantıyı tanımladığı için her mekan, mimari işleviyle sürekli olarak insan bilincine politik ve ideolojik iletiler göndermektedir. Verili ideolojik bir çerçevenin dışında, kendi işlevinin başkalığını algılanabilir bir şekilde ifade eden mekan, diyalektik bir biçimde bilinç düzeyinde bir sorgulama olanağı yaratabilir.

Mimari mekanın yüklenmesi olası eleştirel anlamlar açısından, farklı tanımlanmış yaşantıların mekanın üç boyutluluğuyla dışavurumu, mimarlığa bir sanat dalı olarak muhalif bir boyut edinme imkanı sunmaktadır. Biçimsel veya işlevsel olarak yeni olmanın yanı sıra, içinde barındığı yeniliğin sözcüsü de olabilen bir mimari mekan, uyandırdığı duygu ve düşüncelerle alımlayıcısına eleştirel sorgulama anları yaşatma gizilgücüne sahiptir.

Bu anlamda Totaltheater, manifestosu olduğu sanatsal yaklaşım açısından, bir eleştiri

aracı olarak da nitelendirilebilir. Sonuç olarak, mimari mekanın insan yaşantısıyla tanımlandığı bir kuramsal temelde, mimari nesnenin bütünsel olarak bir eleştiri aracı olabilmesi mümkündür. Mimarlığın üç boyutlu etkisi, estetik alımlama sürecinin parçası olarak duygusal ve düşünsel bir eleştirel anlamın taşıyıcısı durumuna getirilebilir. Kendi verili işlevini eleştiren ve bu eleştiriye mekansal niteliklerinin parçası haline getirebilen her mimari mekan, sanat nesnesi olarak bir eleştiri yükünün de taşıyıcısıdır. Mimarlık tarihinin eleştiri aracı olarak mimari nesne açısından yapılacak yeni okumaları için Totaltheater Projesi'nin bir anahtar olduğu iddia edilebilir.

KAYNAKLAR

Allkemper, A., (2000), Deutsche Dramatiker des 20. Jahrhunderts, Schmidt, Berlin

Armağan, Y., (2011), İmkansız Özerklik, İletişim Yayınları, İstanbul.

Bawey, P., (1981), Rhetorik der Utopie, eine Untersuchung zum ästhetischen Aufbau und argumentativen Zusammenhang der Lehrstücke Brechts, Petermichael von Baway, München

Barton, B. S. (1981). Otto Dix and Die Neue Sachlichkeit, 1918-1925. UMI Research Press.

Bardini, P., (1984), Walter Gropius, Verlag für Architektur, Zürich

Behrent, W. C., (1937), Modern Building, London.

Benjamin, W., (1967), Versuche über Brecht, Suhrkamp, Frankfurt a.M.

Berg, G.; Jeske, W., (1998), Bertolt Brecht, Metzler, Stuttgart

Betts, P., (1972), The authority of everyday objects [electronic resource] : a cultural history of West German industrial design, University of California Press, c2004

Busignani, A.

Brockett, O. G., (2000), TiyatroTarihi, Dost kitabevi Yayınları, Ankara

Busignani, A., (1972), Gropius-Gestalter Unserer Zeit, , Kunzkreis Luzern, Floransa

Candan, A., (1994), Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Caldwell, P., (2000), From Liberal Democracy to Fascism, Humanities Press, Boston.

Casey, E., (1998), The Fate of Place / A Philosophical History, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California.

Cole, T., Chinoy H. K., (1963), Directors on Directing: A Source Book of the Modern Theatre, Bobbs-Merrill, Indianapolis.

Craig, E G., (2008) [1911], On the Art of the Theatre. Ed. Franc Chamberlain. London: Routledge.

- Evans, R. J., (2004). *The Coming of the Third Reich*. New York: The Penguin Press.
- Droste, M., (2006), *Bauhaus 1919-1933*, Taschen Verlag, Berlin.
- Delmer, S. (1972). *Weimar Germany: Democracy on Trial*. London: Macdonald.
- Dempsey, A., (2010), *Styles, Schools and Movements: The Essential Encyclopaedic Guide to Modern Art*. Thames & Hudson
- Deutsches Reich, Reichspatentamt, Patentschrift Nr. 470451, Kl. 37f., Dez. 1928, 15. Jan.1929.
- Duyan, E., (2008), *Tasarlanmamış Mekanlar*, Yüksek lisans tezi, YTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü
- Eagleton, T., (1985), *Eleştiri ve İdeoloji*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Fitch, J.M., (1960), *Walter Gropius*, Otto Maier Verlag, Ravensburg.
- Gülşen (Antel), A. F., (2008), *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopesi*, içinde, YEM Yayınları, İstanbul.
- Gay, P., (2001)- *Weimar culture : the outsider as insider*, New York. : W.W. Norton & Company.
- Gideon, S., (1954), *Walter Gropius: Mensch und Werk*, Verlag Gerd Hatje, Stuttgart.
- Goldman, A, Sprinchorn, E., (1988), *Wagner On Music and Drama*, Da Capo Press.
- Gropius, W., (1927a), *Wie ich zum "Total Theater" kam*, Oldenburgische Landeszeitung 24.12.1927.
- Gropius, W., (1927b), *Totaltheater Sensation*, Berliner Illustrierte Zeitung Nr.52, 1927
- Gropius, W., (1928), *Vom modernen Theaterbau, unter Berücksichtigung des Piscatortheaterneubaus in Berlin*, Scene, Berlin, 18 (1928), s.4
- Gropius, W., (1935) *Theaterbau Reale Accademia d'Italia*, Fondazione Alessandra Volta, *Convengo di lettere*. Ottobre 1934, Roma, s.154-177.

- Gropius, W., (1963), Brief an Manon Burchard (16 Febr. 1963), Harvard College Library, (Isaacs,1983) içinde.
- Gropius, W. (1967), Brief an Klaus Karbe (5 Mai 1967), Harvard College Library, (Isaacs,1983) içinde.
- Gropius, W. ve Wensinger, A.S., (1996 [1961]), ed., The Theater of the Bauhaus, Wesleyan University Press, Baltimore.
- Hainaux, R., (1966), Total Theatre, International Theatre Institute, Brüksel.
- Hartnoll, P., (2001), The Theater: A Concise History, Thames&Hudson, Londra.
- Harvey, D., (2008), Umut Mekanları, Metis Yayınları, İstanbul.
- Hayward, S., (2006), Cinema studies: The Key Concepts. Taylor & Francis.
- Kästner, E., (1924), Das Theater der Zukunft, Neue Leibziger Zeitung, 20.11.1927, içinde: Katalog Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik, Wien.
- Hovardaoğlu, O. ve Hovardaoğlu, S. Ç., (2004), “Dışa Açılan Üretim İlişkilerinin Merkez Dönüşümündeki Yönlendirici Etkileri / Kayseri Kent Merkezi Örneği”, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 17: s.257-269.
- Husserl, E., (1970) [1937], The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology, Northwestern University Press, Evanston.
- Husserl, E., (1991) [1907], Ding und Raum / Vorlesungen 1907 / Text nach Husserliana Band XVI, (der.) Hahnengress K-H. ve Rapic, S., Felix Meiner Verlag, Hamburg.
- Joedicke, J., (1969), Moderne Architektur, Karl Kraemer Verlag, Stuttgart.
- Kahn, H.U., (2009), International Style, Taschen Verlag, Köln
- Kitchen, M., (2000), The Cambridge Illustrated History of Germany, Cambridge University Press, Cambridge.
- Klotz, H., (1989), 20th Century Architecture, Academy Editions, Londra.
- Köksal, A., (1994), Zorunlu Çoğulluk, ATT Yayınları, İstanbul.

- Kunz, A., (Ed.), (1996), *Ieg-Maps*, Institut Für Europäische Geschichte, Mainz.
- Kusenbergl, K., (1974), *Erwin Piscator in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Rowohlt Verlag, Hamburg.
- Isaacs, R. R., (1983), *Walter Gropius. Der Mensch und sein Werk*, Berlin.
- Mendelsohn, E., (1988 [1930]), *Das Gesamtschaffen, des Architekten*, Braunschweig, Wiesbaden.
- Merleau-Ponty, M., (1996), *Phenomenology of Perception*, Routledge & Kegan Paul Ltd., Ebby Vale.
- Meyerhold, V., (1986), *Der Schauspieler der Zukunft und die Biomechanik, Theater im 20. Jahrhundert içinde*, Brauneck, M., Rowohlts,
- Mittenzwei, W., (1987), *Das Leben des Bertolt Brechts oder Der Umgang mit den Welträtseln*, Suhrkamp, Berlin.
- Müller, U., (2006), *Walter Gropius. Das Jenaer Theater*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Jena-Köln.
- Moholy-Nagy, L., (1925), *Theater, Zirkus, Varieté, Die Bühne am Bauhaus içinde*, Münih
- Molnár, F., (1925), *Die Bühne am Bauhaus içinde*, Münih.
- Morris, W., (1988), *The Revival of Architecture*, Fortnightly Review, 1888
- Nerdinger, W., (1985), *Walter Gropius*, Gebr. Mann Verlag, München.
- Nerdinger, W. (ed.), (1990), *The Walter Gropius Archive*, Garland Publishing, New York.
- Nettl, P., (2002) *Rosa Luxemburg*, Everest Yayınları,
- Neumann, E. (ed.), (1971), *Bauhaus und Bauhäusler*, Bern and Stuttgart.
- Nutku Ö, (1985), *Dünya Tiyatrosu Tarihi II*, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul
- Piscator, E. [1929], *Zeittheater. "Das Politische Theater" und andere Schriften von*

1915 bis 1966 içinde.

Piscator, E. (1929), das Politische Theater, Zeittheater içinde, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Hamburg, 1986. s.116-121

Piscator, E. (1957), Meine Räuberinszenierung zur Eröffnung des neuen Mannheimer Nationaltheaters, içinde Zeittheater, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Hamburg, 1986, s.317-321.

Piscator, E. (1959) Technik – eine künstlerische Notwendigkeit des modernen Theaters, Vortrag für die 32. Bühnentechnische Tagung am 28. Juli 1959 in Mannheim, içinde: Hochhuth, R. Der Stellvertreter, Reinbek, Hamburg, 1969, s.7-11.

Piscator, E. (1963), Verherrlichen wir den Menschen, Ansprache bei der Schlüsselübergabe der “Freien Volksbühne” am 30. April 1963, içinde:blätter der freien volksbühne Berlin, 1 (1963) 3, s.66-68

Piscator, E. (1936), Fritz Kortner’ e Mektup, içinde: ed. Diezel, P, Briefe (1936-1938/39), Band 1, Siebenhaar Verlag, s.29

Piscator, E. (1940), Walter Gropius’a 6 Haziran tarihli Mektup, içinde: ed. Diezel, P, Briefe (1936-1938/39), Band 2, Siebenhaar Verlag, s. 177

Piscator, E. (1940/2), Walter Gropius’a 16 Eylül tarihli Mektup, içinde: ed. Diezel, P, Briefe (1936-1938/39), Band 2, Siebenhaar Verlag, s. 185-186

Piscator, E. (1948), Wolfram von Zastrow’a 16 Şubat tarihli Mektup, içinde: ed. Diezel, P, Briefe (1936-1938/39), Band 3, Siebenhaar Verlag, s.125.

Piscator, E. (1949), Objektive Spielweise, içinde: Erwin Piscator: Eine Arbeitsbiographie, ed. Boeser K., Vatková, R., Band 2, Edition Hentrich, Berlin, 1986, s. 77-83

Piscator, E., (1929), das Theater von Morgen, -31 Mart tarihli soruşturma yanıtı-Berliner Börsen-Courier, içinde: Aufsätze Reden Gespräche, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin, 1968

Piscator, E. (1942), The Theater of the Future, Tomorrow, 1 (1942) 14, New York , içinde: Aufsätze Reden Gespräche, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin,

1968

Piscator, E., (1956), Erwin Piscator nous parle de de théâtre, Théâtre Populaire, (1956) 19, Paris içinde: Aufsätze Reden Gespräche, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin, 1968

Piscator, E., (1965), Du brauchst nicht zu fürchten, daß dein Alter einsam ist, içinde: Aufsätze Reden Gespräche, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin.

Piscator, E., (1929), Das Politische Theater, Berlin, s 122 ff.

Piscator, E., (1968), Theater der Auseinandersetzung : ausgewählte Schriften und Reden, deutsche Akademie der Künste zu Berlin, Berlin.

Piscator, E., (2009), Briefe Paris, Newyork, B&S Siebenhaar Verlag, Berlin.

Posener, J., (1961), Anfänge des Funktionalismus-Von Arts und Crafts zum Deutschem Werkbund (Bauwelt Fundamente 11), Berlin, 199-227.

Ruth B. (Ruth Beatrice) The Weimar Republic, 1919-1933 [electronic resource] / Ruth Henig Imprint London ; New York : Routledge. Argan, G.C., (1983), Gropius und das Bauhaus, Rowohlt, Hamburg

Preisich, G., (1982), Walter Gropius, Henschelverlag, Berlin.

Probst, H.-Schaedlich, C., (1986), Walter Gropius: Der Arkitekt un der Paedagoge, VEB, Berlin.

Rona, R., (2008), Eczacıbaşı Sanat Ansiklopesi içinde, YEM Yayınları, İstanbul.

Rühler, G., (1976), Theater in unserer Zeit, Suhrkamp, Frankfurt

Sargın, G. A., (2003) “Köktenci Dönüşümden parçacı Direnişe / Sosyal Mimarlığın 100 Yıllık Kısa Öyküsü.” Arredamento Mimarlık”, 156: s.55-7.

Sharp, D. (1972); A Visual History of Twentieth-Century Architecture, Trewin Coplestone Publishing, Londra.

Streisand, J., (1976), Deutsche Geschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart, Pahl-Rugenstein Verlag, Berlin

Osthaus, K. E., (1971), *Leben und Werk*, Recklinghausen

Özer, B., (2009), *Kültür Sanat mimarlık*, YEM Yayınları, İstanbul.

Tekeli, İ., (2007), “Türkiye’de Mimarlığın Gelişiminin Toplumsal Bağlamı”, s.13-36, *Modern Türk Mimarlığı, 1900-1980*, der. R.Holod, A.Evin, S. Özkan, TMMOB Mimarlar Odası, Ankara.

Wagner, O., (1988), *Modern Architecture*, Getty Center for the History of Art and the Humanities, Santa Monica.

Walter, L., (1974), *A Cultural History, 1918-1933*, Kirkus UK Review, Aralık/1

Weitz, E. D., *Weimar Germany: Promise and Tragedy*, <http://press.princeton.edu/titles/8460.html>

Whittick, A., (1974); *European Architecture in the Twentieth Century*, Leonard Hill Books, s.38)

Wickham, G., (1994), *A History of Theater*, Phaidon, Londra,

Willett, J., (1978), *The Theater of Erwin Piscator*, Eyre Methuen, London.

Woll, S., (1984), *Das Totaltheater : ein Projekt von Walter Gropius und Erwin Piscator*, Gesellschaft für Theatergeschichte, Berlin.

Zanichelli, N., (ed.), (1984), *Walter Gropius*, Studiopaperback, Switzerland.

Zentner, C., (1986), *Illustrierte Geschichte des Deutschen Kaiserreichs*, Südwest Verlag, München.

GROPIUS VE PISCATOR'UN TOTALTHEATER ÜZERİNE YAZDIKLARI

Gropius, W. (1928), Vom modernen Theaterbau, unter Berücksichtigung des Piscatortheaterneubaus in Berlin, Scene, Berlin, 18 (1928), s.4

Gropius, W., Theaterbau Reale Accademia d'Italia, Fondazione Alessandra Volta, Convengo di lettere. Ottobre 1934, Rom 1935, s.154-177

Gropius, W. (1934), Apollo in der Demokratie

Deutsches Reich, Reichspatentamt, Patentschrift Nr. 470451, Kl. 37f., Dez. 1928, ausgegeben am 15. Jan.1929.

Piscator, E. (1929), das Politische Theater, Zeittheater içinde, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Hamburg, 1986, s116-121

Piscator, E. (1957), Meine Räuberinszenierung zur Eröffnung des neuen Mannheimer Nationaltheaters, içinde Zeittheater, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Hamburg, 1986, s.317-321.

Piscator, E. (1959) Technik – eine künstlerische Notwendigkeit des modernen Theaters, Vortrag für die 32. Bühnentechnische Tagung am 28. Juli 1959 in Mannheim, içinde: Hochhuth, R. Der Stellvertreter, Reinbek, Hamburg, 1969, s7-11.

Piscator, E. (1963), Verherrlichen wir den Menschen, Ansprache bei der Schlüsselübergabe der "Freien Volksbühne" am 30.April 1963, içinde:blätter der freien volksbühne Berlin, 1 (1963) 3, s.66-68

Piscator, E. (1936), Fritz Kortner'e Mektup, içinde: ed. Diezel, P, Briefe (1936-1938/39), Band 1, Siebenhaar Verlag, s.29

Piscator, E. (1940), Walter Gropius'a 6 Haziran tarihli Mektup, içinde: ed. Diezel, P, Briefe (1936-1938/39), Band 2, Siebenhaar Verlag, s. 177

Piscator, E. (1940/2), Walter Gropius'a 16 Eylül tarihli Mektup, içinde: ed. Diezel, P, Briefe (1936-1938/39), Band 2, Siebenhaar Verlag, s. 185-186

Piscator, E. (1948), Wolfram von Zastrow'a 16 Şubat tarihli Mektup, içinde: ed. Diezel, P, Briefe (1936-1938/39), Band 3, Siebenhaar Verlag, s125.

Piscator, E. (1949), Objektive Spielweise, içinde: Erwin Piscator: Eine Arbeitsbiographie, ed. Boeser K., Vatková, R., Band 2, Edition Hentrich, Berlin, 1986, s. 77-83

Piscator, E., (1929), das Theater von Morgen, -31 Mart tarihli soruşturma yanıtı-Berliner Börsen-Courier, içinde: Aufsätze Reden Gespräche, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin, 1968

Piscator, E. (1942), The Theater of the Future, Tomorrow, 1 (1942) 14, New York , içinde: Aufsätze Reden Gespräche, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin, 1968

Piscator, E. (1956), Erwin Piscator nous parle de de théâtre, Théâtre Populaire, (1956) 19, Paris , içinde: Aufsätze Reden Gespräche, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin, 1968

Piscator, E. (1965), Du brauchst nicht zu fürchten, daß dein Alter einsam ist, içinde: Aufsätze Reden Gespräche, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin, 1968

Piscator, E. (1966), Totaltheater und totales Theater, içinde: Le Théâtre dans le Monde, Brüksel, 1966, s.5-9

**EK A: WALTER GROPIUS'UN TOTALTHEATER PROJESİ İÇİN
ALMAN PATENT ENSTİTÜSÜ'NE BAŞVURU BELGELERİ**

Şekil A.1. Totaltheater'in Alman Patent Enstitüsü'ne başvuru belgesi

DEUTSCHES REICH



AUSGEGEBEN AM
15. JANUAR 1929

REICHSPATENTAMT
PATENTSCHRIFT

№ 470451

KLASSE 37f GRUPPE 1

G 70907 V.37f

Tag der Bekanntmachung über die Erteilung des Patents: 27. Dezember 1928

Walter Gropius in Dessau

Theaterbau

470 451

Walter Gropius in Dessau

Theaterbau

Patentiert im Deutschen Reiche vom 2. August 1927 ab

Die Erfindung betrifft einen Theaterbau mit Tiefenbühne und drehbarer Vorbühne. Das Neue besteht darin, daß auf einer im Zuschauerraum drehbaren Scheibe außerdem eine zweite von Sitzreihen umgebene und als Vorstellungsraum dienende Drehscheibe vorgesehen ist. Hierdurch ist ein Theater mit Tiefenbühne gleichzeitig auch mit einer allseitig freien Mittelbühne ausgestattet.

Ein Ausführungsbeispiel des neuen Theaterbaues ist auf den Zeichnungen dargestellt.

Die Abb. 1 und 3 zeigen Längsschnitte durch das Theater, die Abb. 2 und 4 Aufsichten auf die Grundfläche, und zwar bei zwei verschiedenen Stellungen der Drehbühne.

Auf der teils mit Sitzplätzen bestellten Drehscheibe *a*, welche mit einem Führungsring *b* in einer Rinne *c* läuft, ist eine zweite für sich drehbare, als Bühne benutzbare Scheibe *d* angeordnet. Diese allseitig freie Drehbühne *d* ist in lotrechter Richtung hebb- und senkbar. In den Abb. 3 und 4 befindet sie sich in der Mitte des Zuschauertraumes in gesenkter Stellung. Auf dem übrigen Teil der drehbaren Scheibe *a* sind um die Bühne *d* bogenkürzige Sitzreihen angeordnet.

Bei der in Abb. 1 und 2 dargestellten Stellung, welche gegenüber der nach Abb. 3 und 4 um 180° gedreht ist, kann die Bühne *d* entweder als Vorbühne verwendet werden oder aber sie kann auch zeitweilig durch Aufbringen von Sitzreihen zur Ergänzung des Parkettsitzraumes verwendet werden, falls mit Tiefenbühne dargestellt wird.

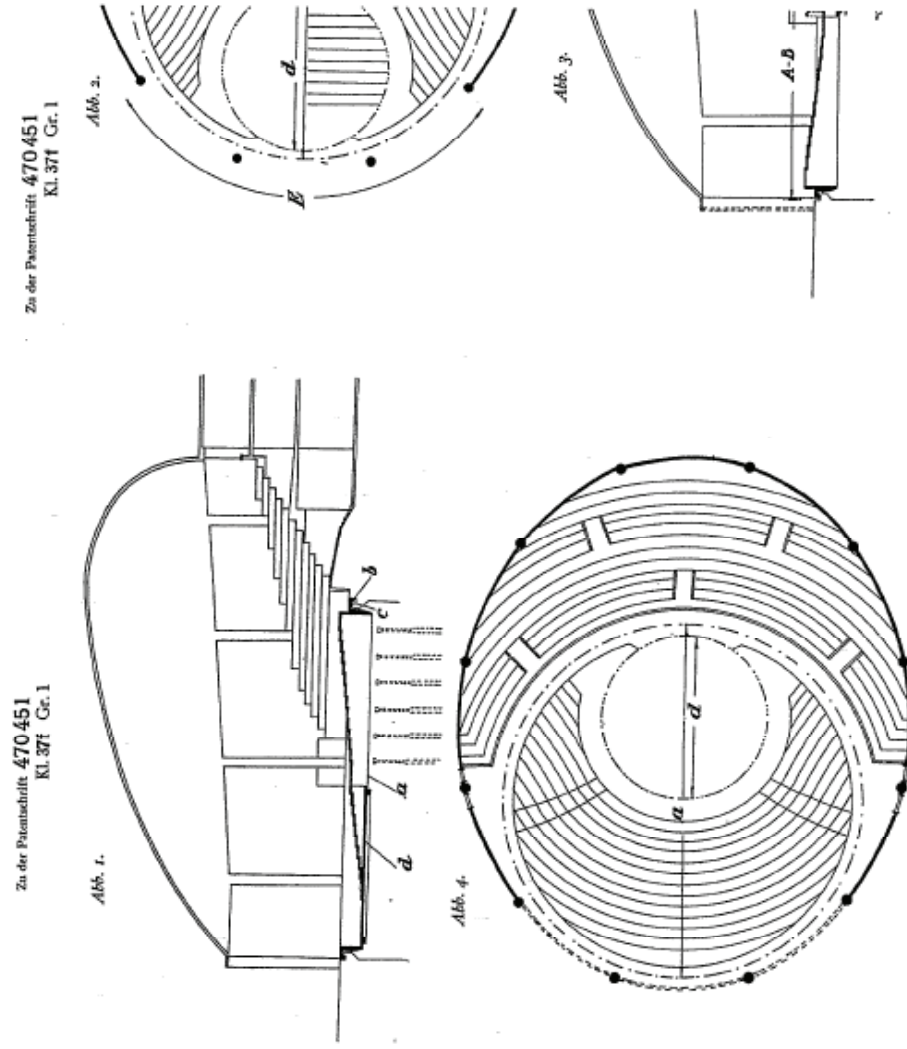
Jedenfalls ist durch einfache Drehung der Scheibe *a* die Möglichkeit geschaffen, ein mit einer Tiefenbühne arbeitendes Theater ohne weiteres in ein solches mit allseitig freier Bühne umzuwandeln, während bei Darbietungen mit Tiefenbühne der Flächenraum auf der Drehbühne *d* zur Ergänzung der Parkettsitzreihen herangezogen oder auch als Vorbühne benutzt werden kann.

PATENTANSPRUCH:

Theaterbau mit Tiefenbühne und drehbarer Vorbühne, dadurch gekennzeichnet, daß auf einer im Zuschauerraum drehbaren Scheibe (*a*) außerdem eine zweite von Sitzreihen umgebene und als Spielraum dienende Drehscheibe (*d*) vorgesehen ist.

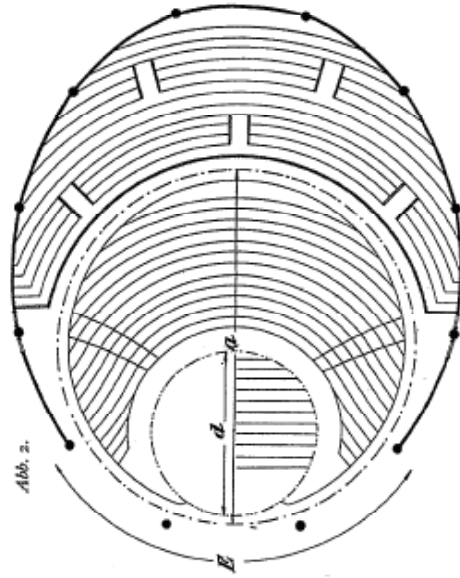
Hierzu 1 Blatt Zeichnungen

Şekil A.3. Totaltheater'in Alman Patent Enstitüsü'ne başvuru belgesi

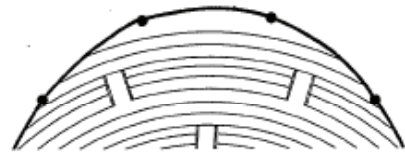
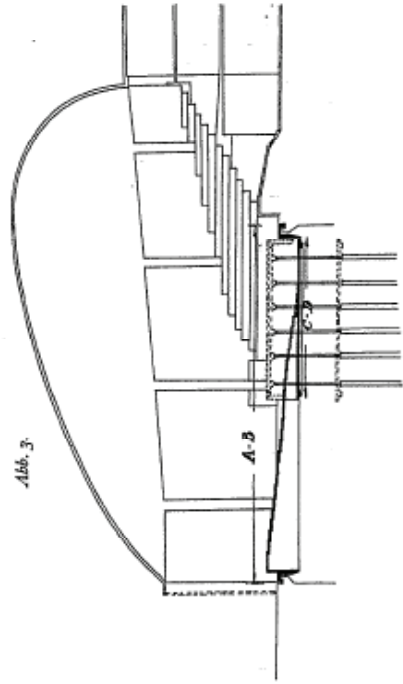
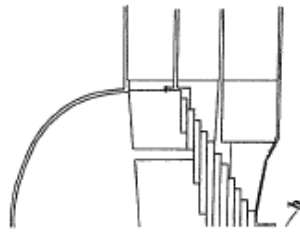


Şekil A.4. Totaltheater'in Alman Patent Enstitüsü'ne başvuru belgesi

Zu der Patentschrift 470 451
Kl. 371 Gr. 1



Zu der Patentschrift 470 451
Kl. 371 Gr. 1



Şekil A.5. Totaltheater'in Alman Patent Enstitüsü'ne başvuru belgesi

Zu der Patentschrift **470451**
Kl. 37f Gr. 1

Abb. 1.

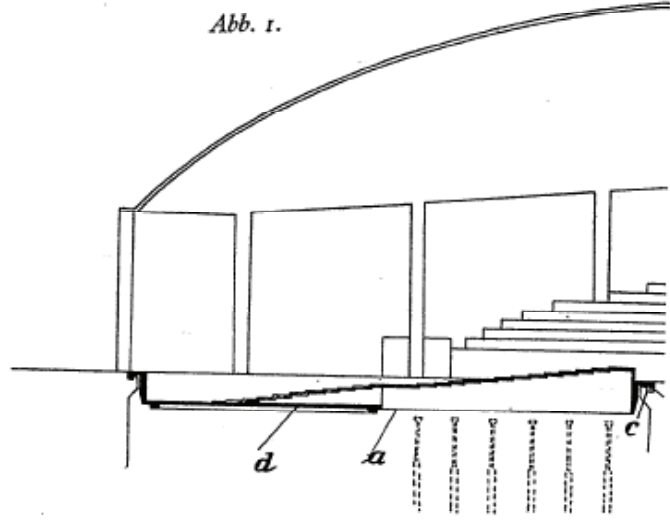
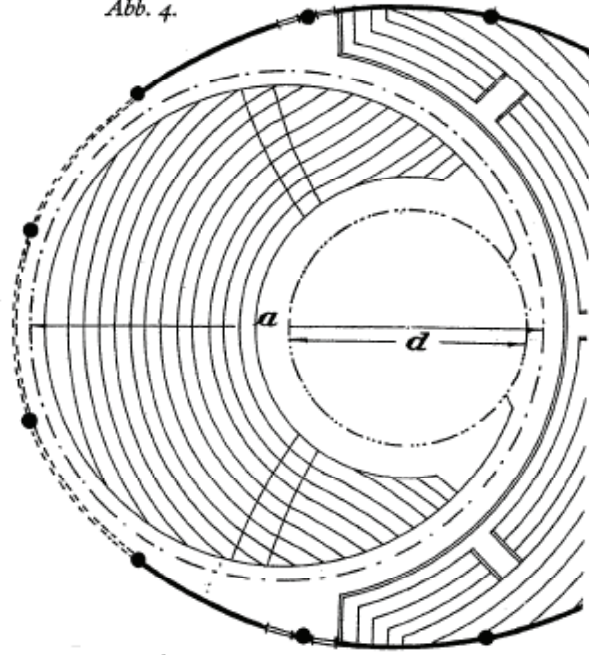
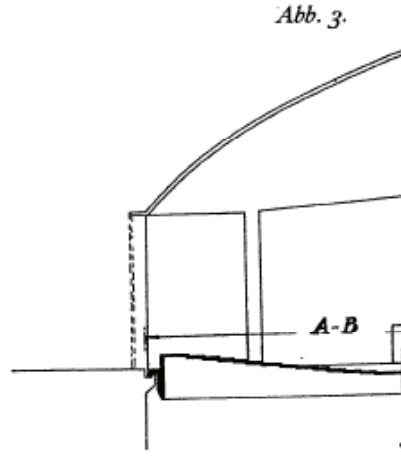
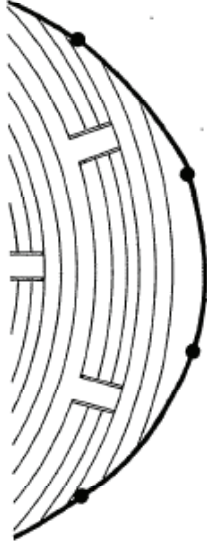
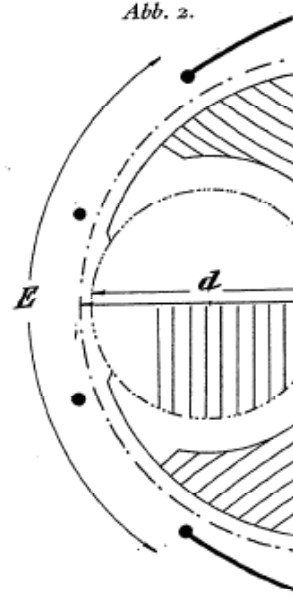
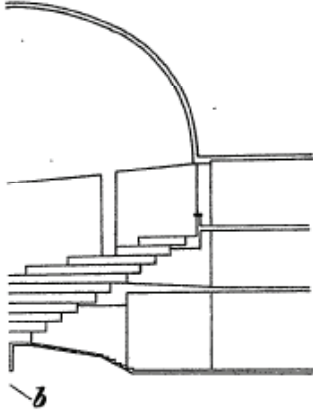


Abb. 4.



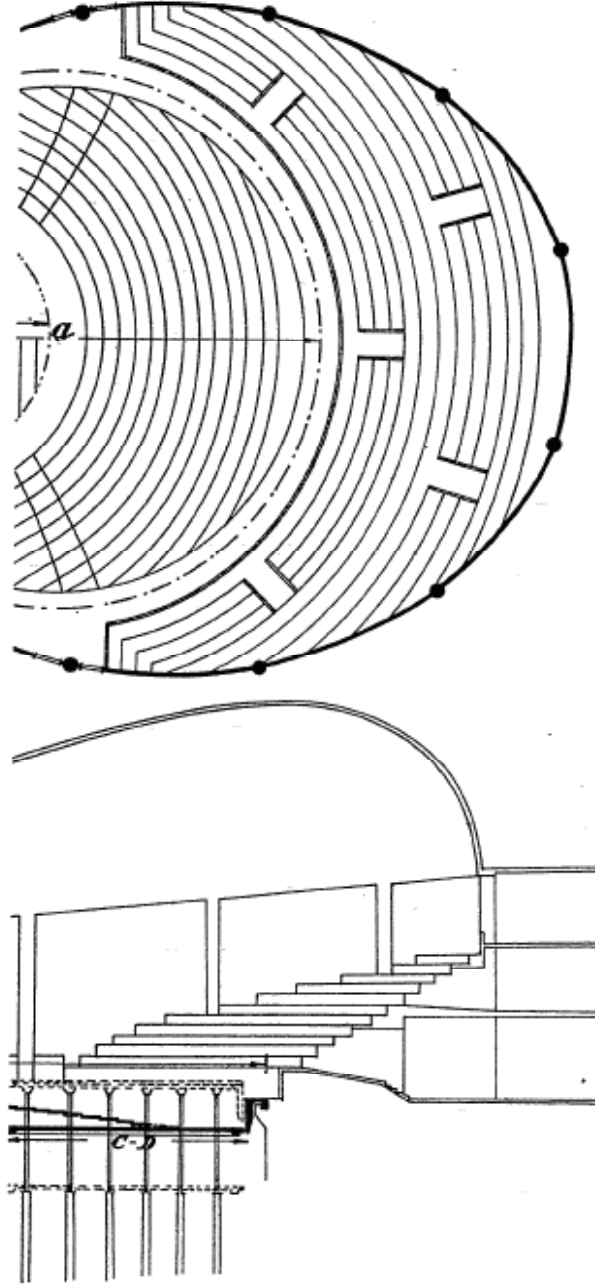
Şekil A.6. Totaltheater'in Alman Patent Enstitüsü'ne başvuru belgesi

Zu der Patentschrift 470451
Kl. 37f Gr. 1



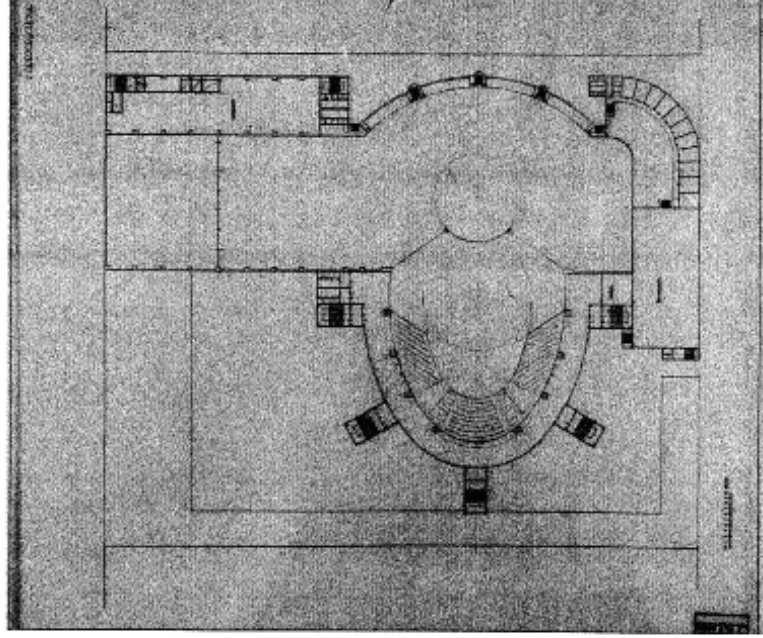
Şekil A.7. Totaltheater'ın Alman Patent Enstitüsü'ne başvuru belgesi

Zu der Patentschrift **470451**
Kl. 37f Gr. 1

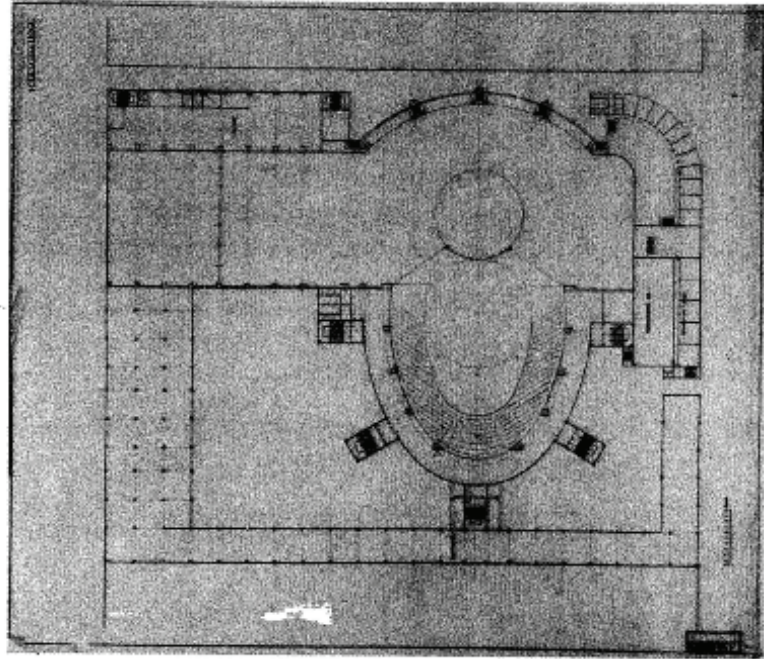


**EK B: WALTER GROPIUS'UN MİMARLIK OFİSİNDE
TOTALTHEATER'E İLİŞKİN YAPILMIŞ ESKİZ VE ÇİZİMLER**

Şekil B.1. ve Şekil B.2. Walter Gropius'un mimarlık ofisinde yapılmış Totaltheater'in genel yerleşim planı eskizleri

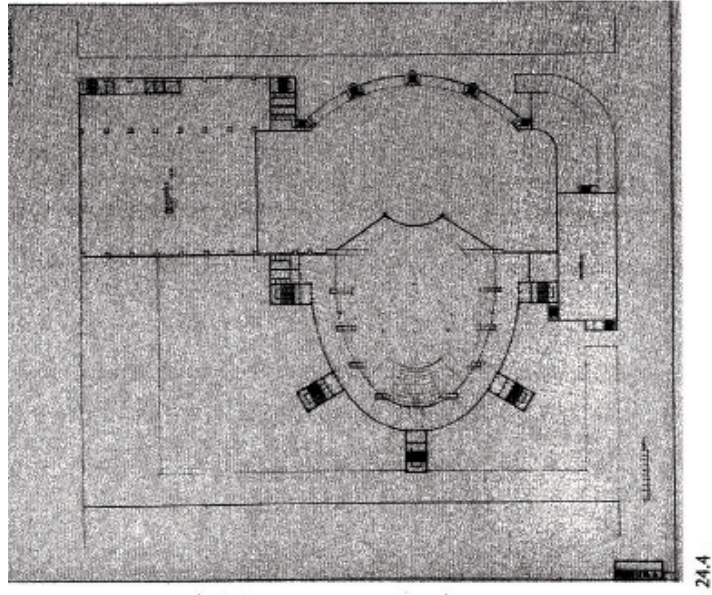
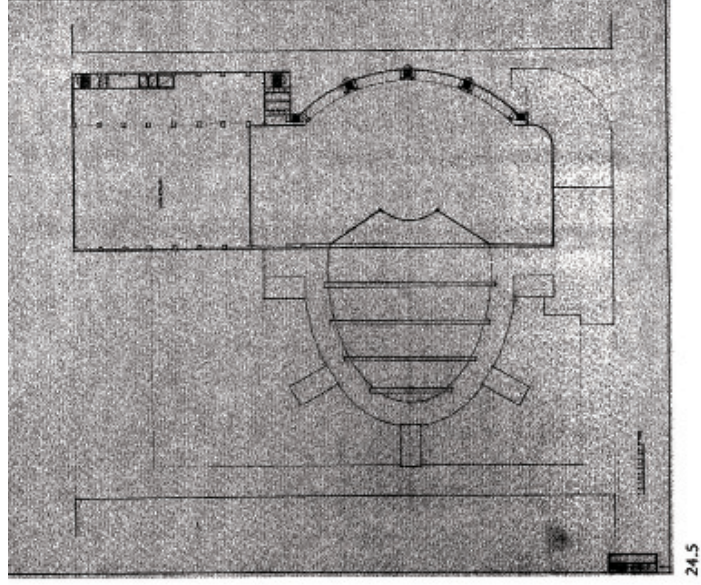


24.3

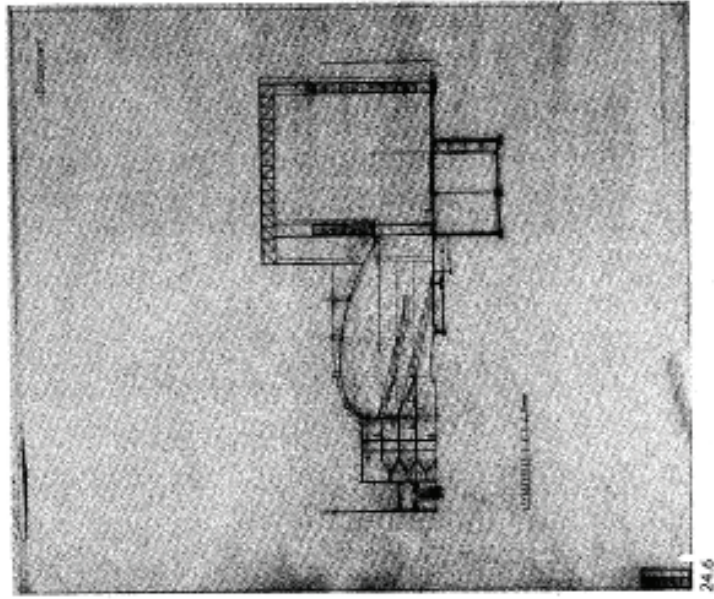
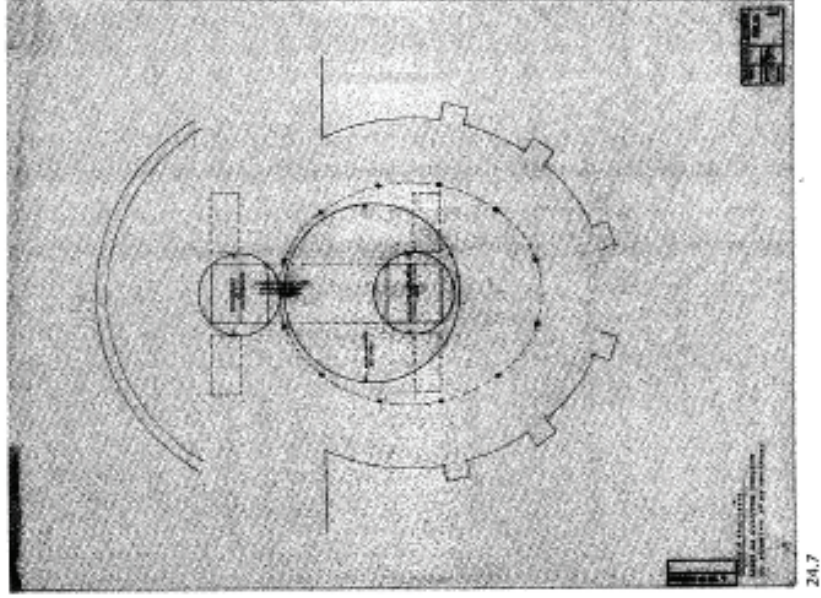


24.2

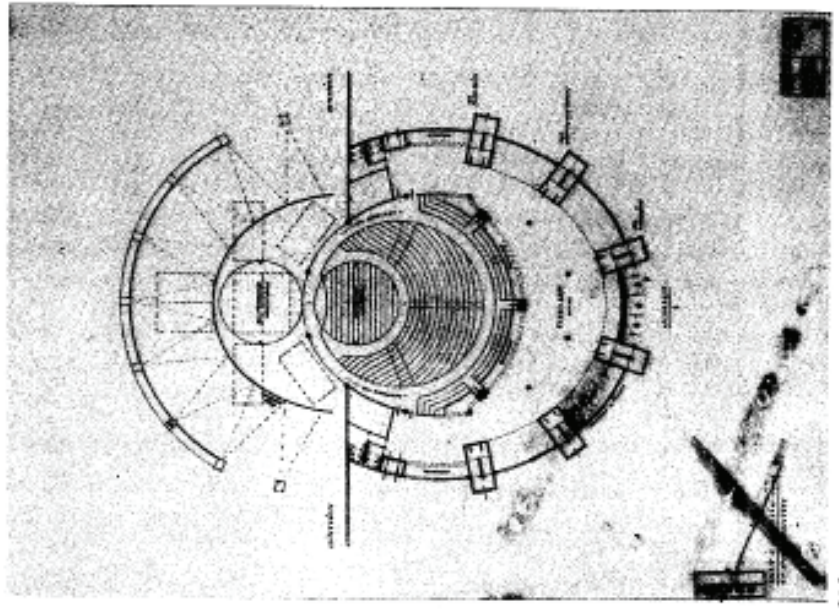
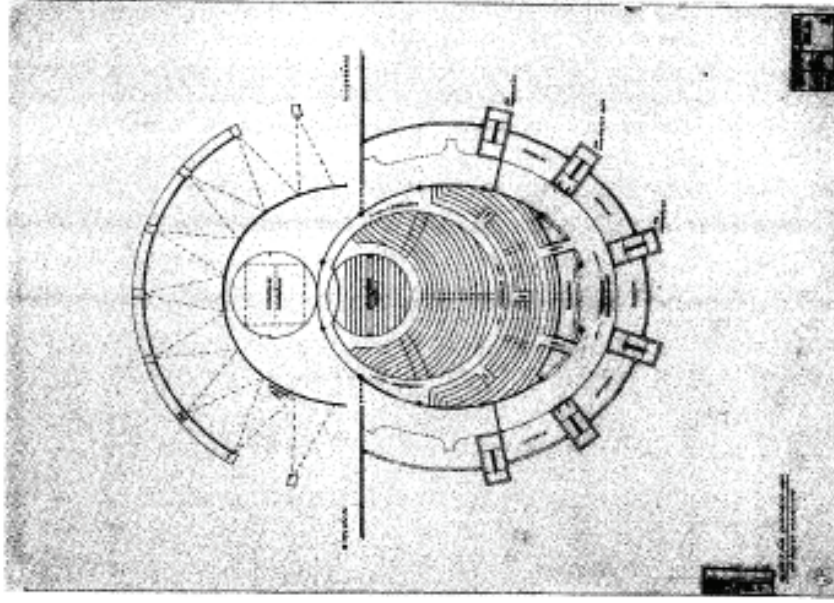
Şekil B.3. ve Şekil B.4. Genel yerleşim planı eskizleri



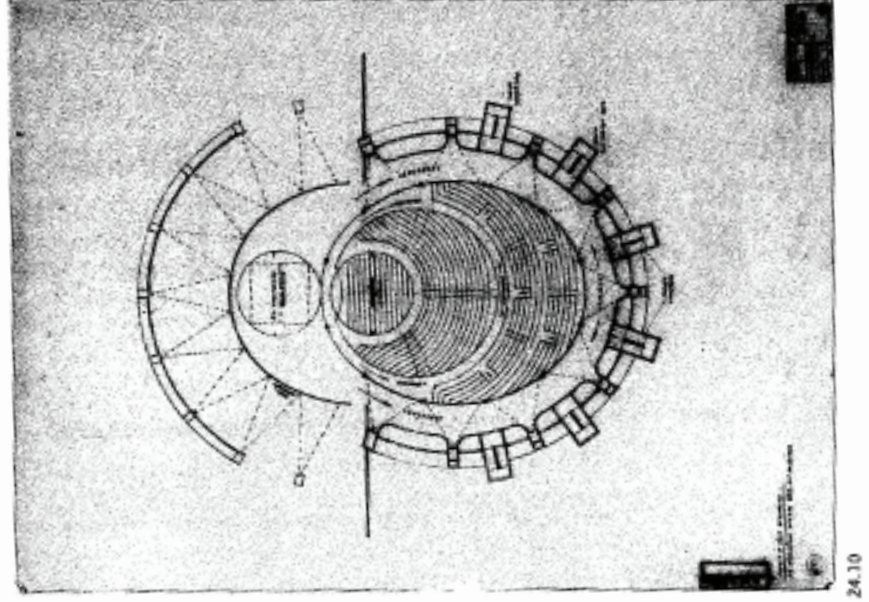
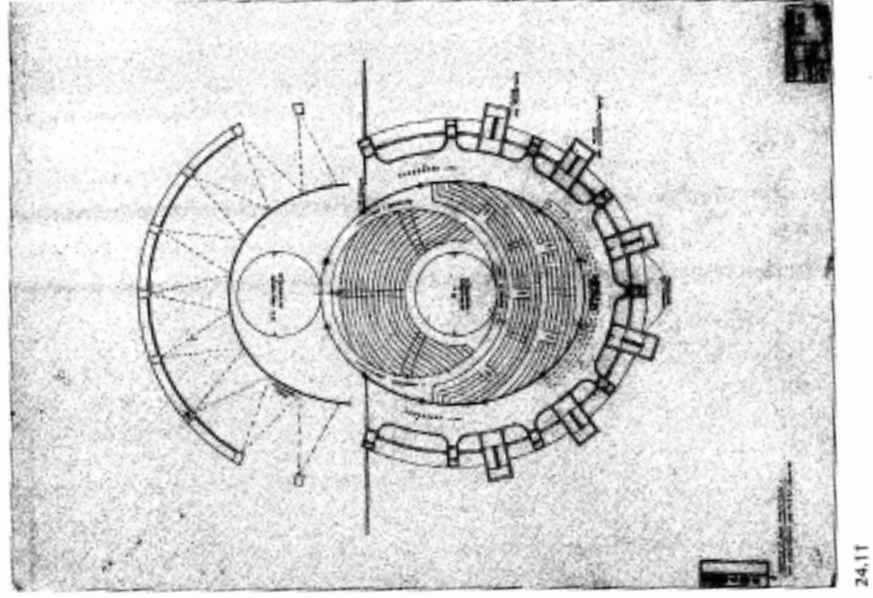
Şekil B.5. ve Şekil B.6. Genel yerleşim planı ve kesiti eskizleri



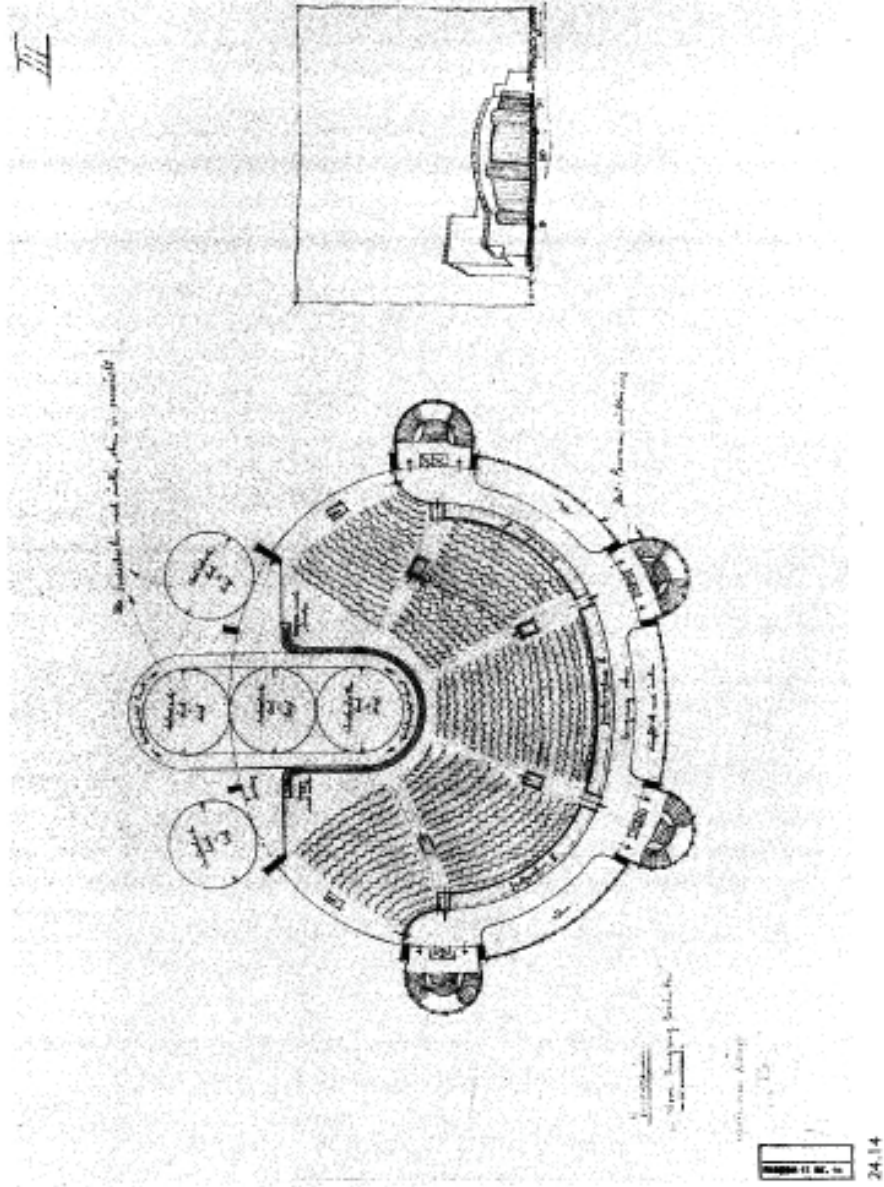
Şekil B.7. ve Şekil B.8. Sahne eskizleri



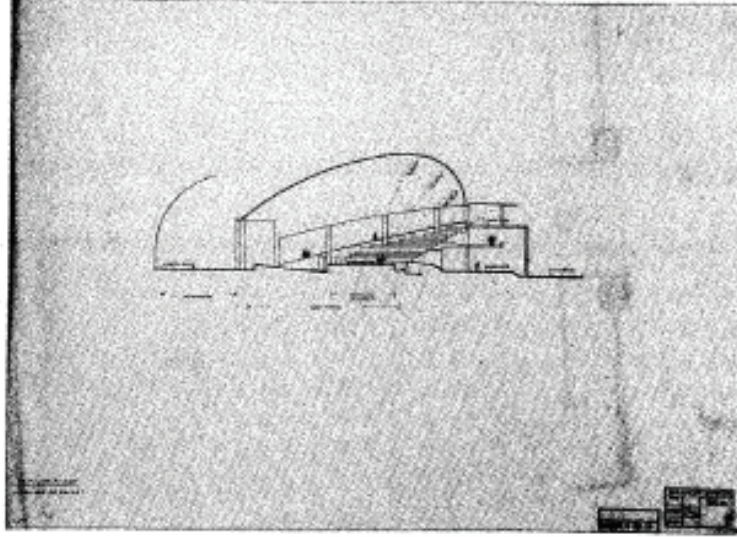
Şekil B.9. ve Şekil B.10. Sahne eskizleri



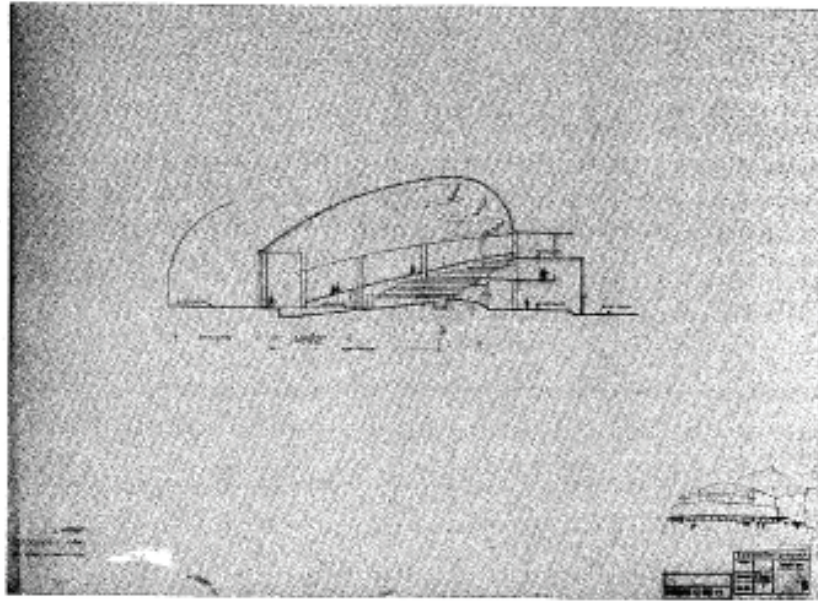
Şekil B.11. Genel Yerleşim Planı Eskizi



Şekil B.12. ve Şekil B.13. Genel kesit eskizleri

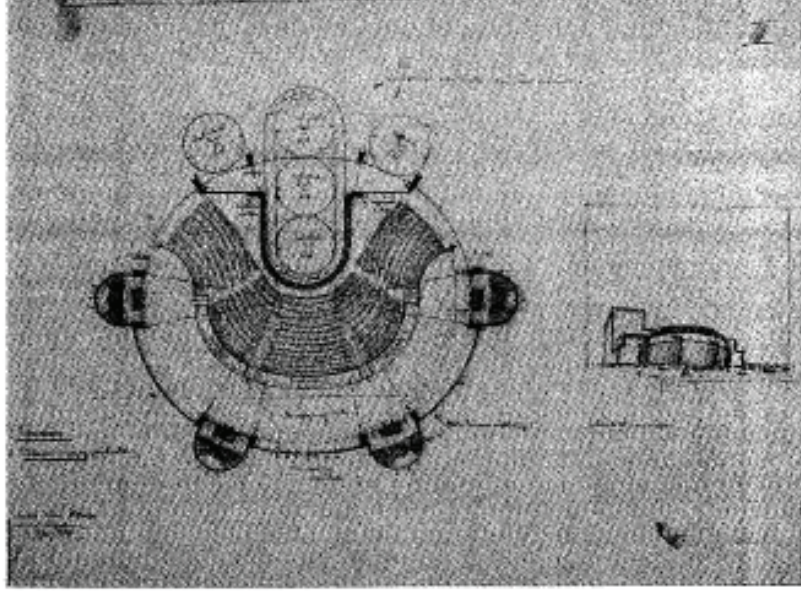


24.13

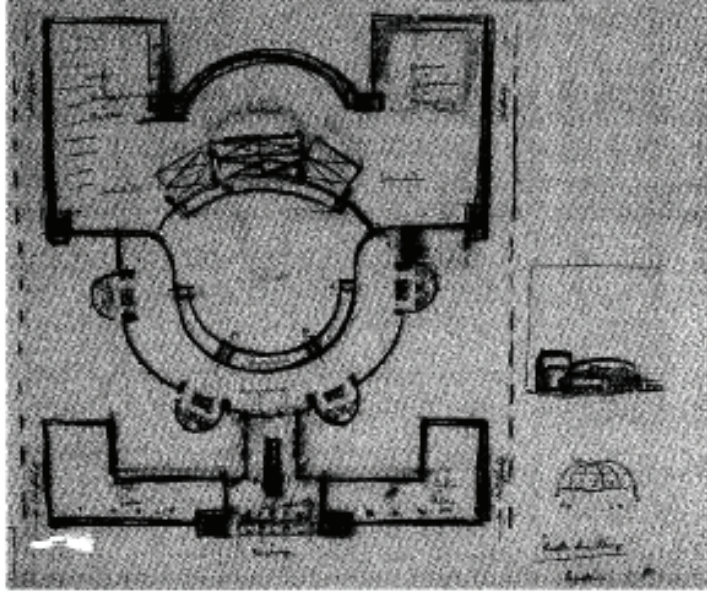


24.12

Şekil B.14 ve Şekil B.15 Genel yerleşim planı eskizleri ve üç boyutlu taslak çizimler

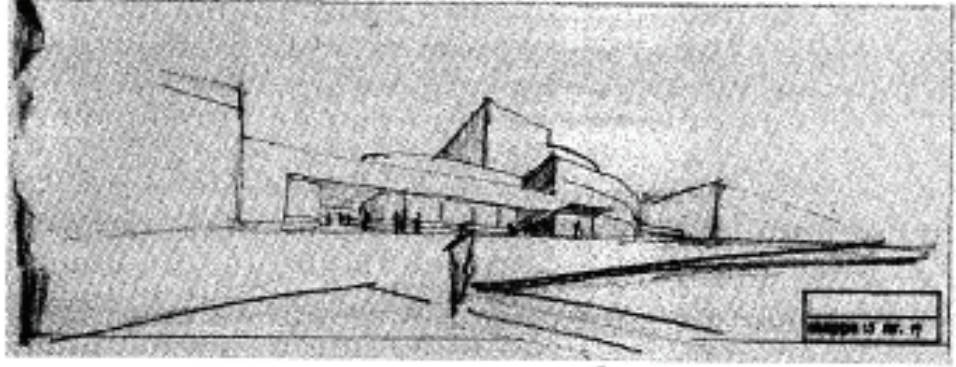


15

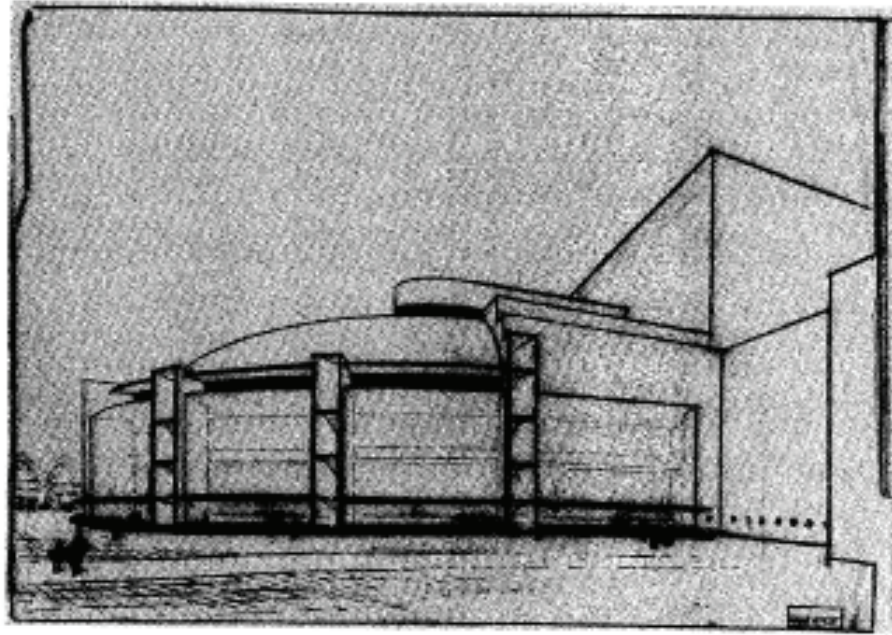


16

Şekil B.16. ve Şekil B.17. Perspektif eskizleri

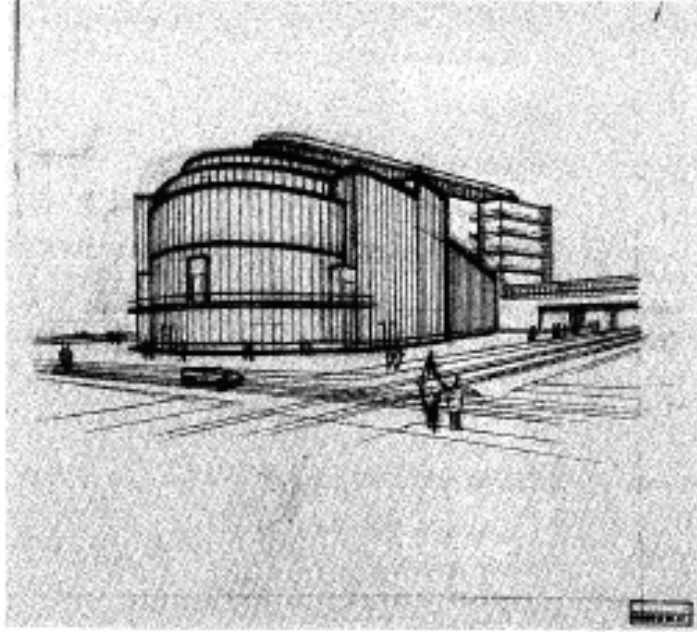


24.17

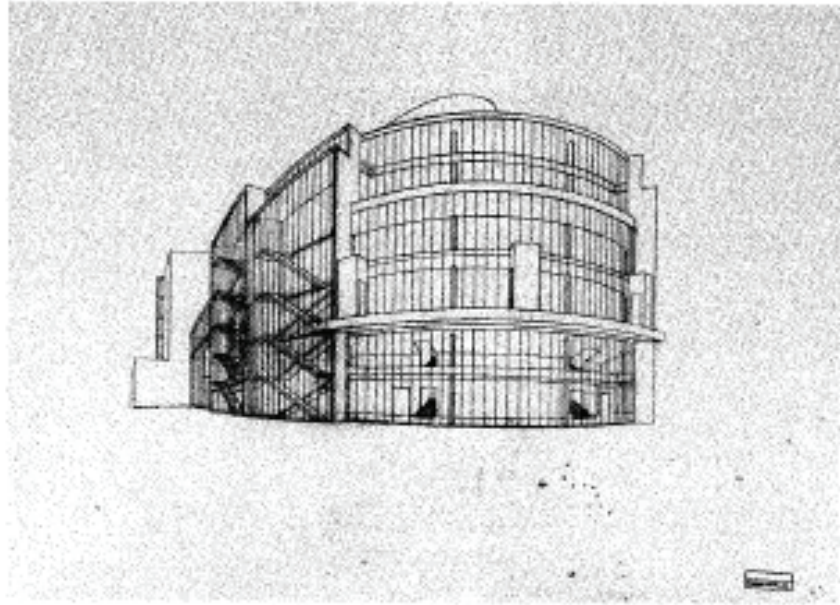


24.18

Şekil B.18. ve Şekil B.19. Perspektif eskizleri

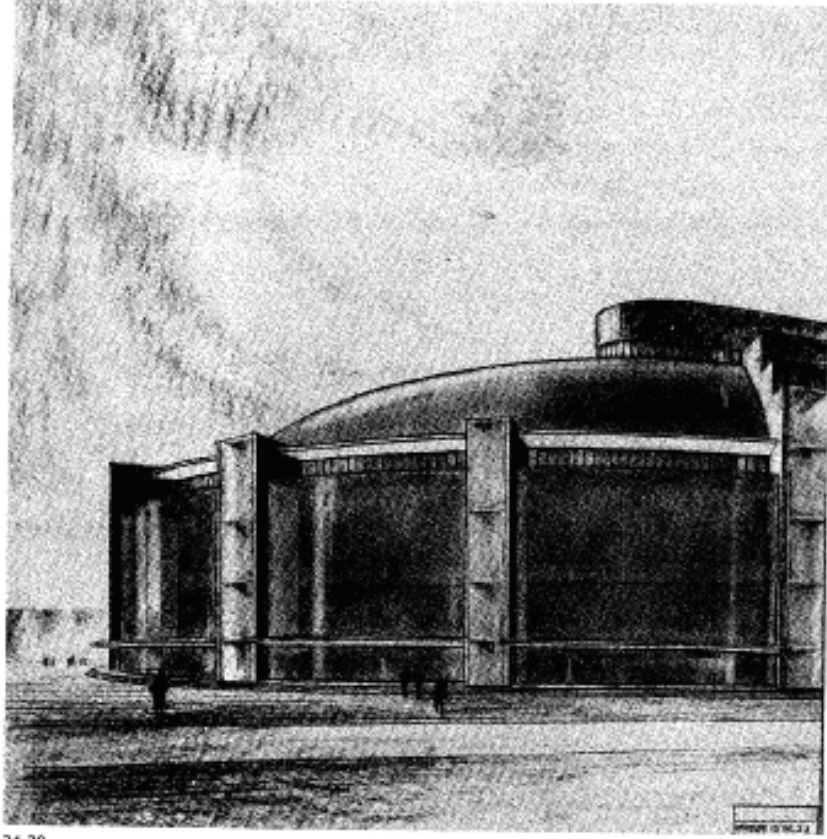


24.19



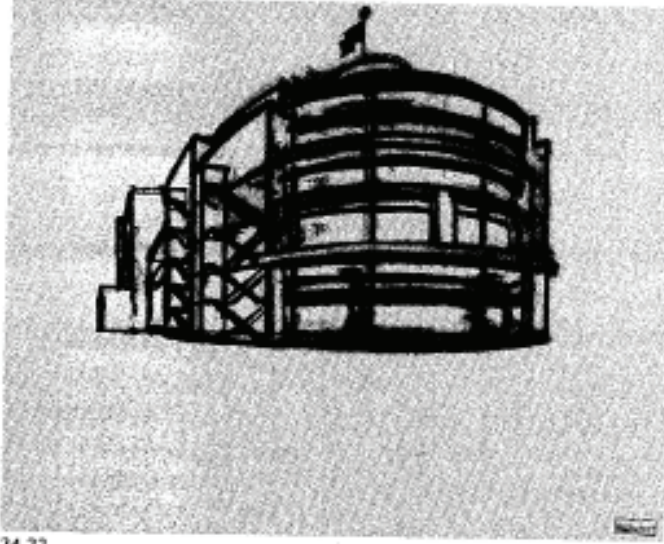
24.21

Şekil B.20. ve Şekil B.21. Perspektif eskizleri

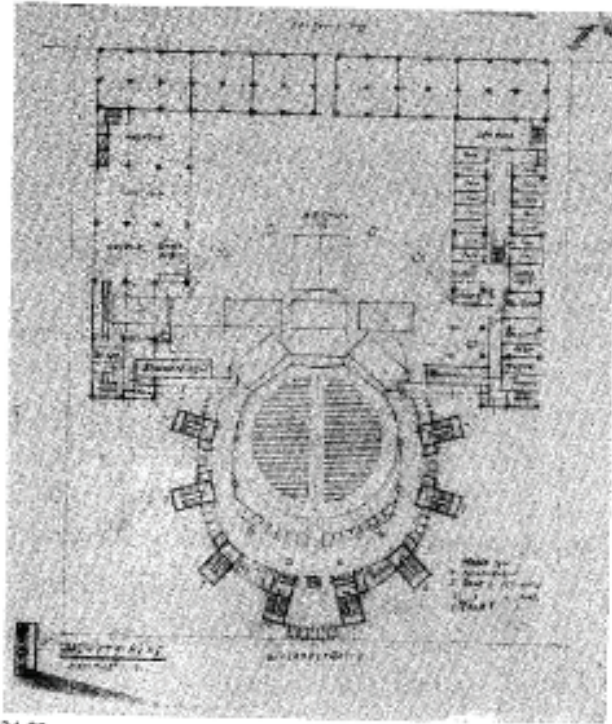


24.20

Şekil B.22. ve Şekil B.23. Perspektif eskizi ve plan

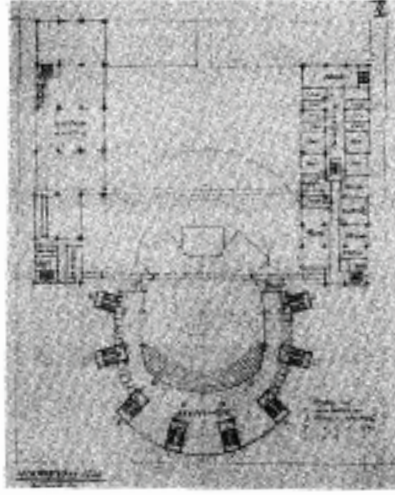


24.22

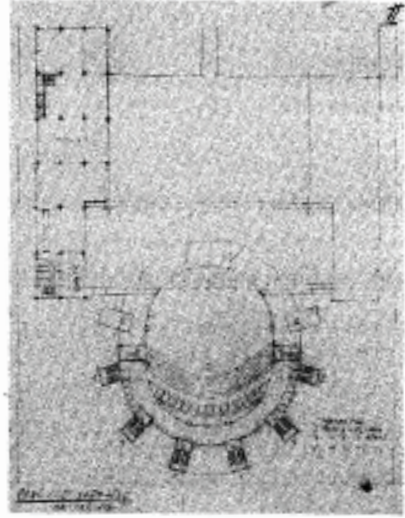


24.23

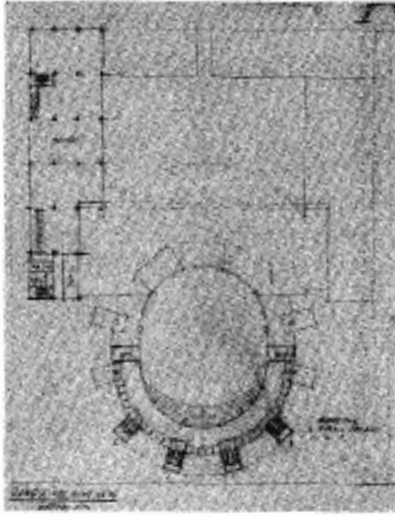
Şekil B.24., Şekil B.25., Şekil B.26. ve Şekil B.27. Plan eskizleri



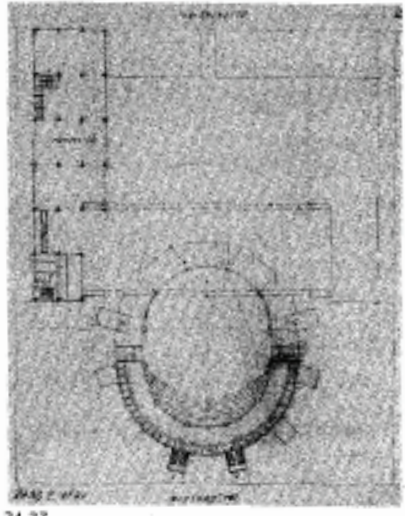
24.24



24.25

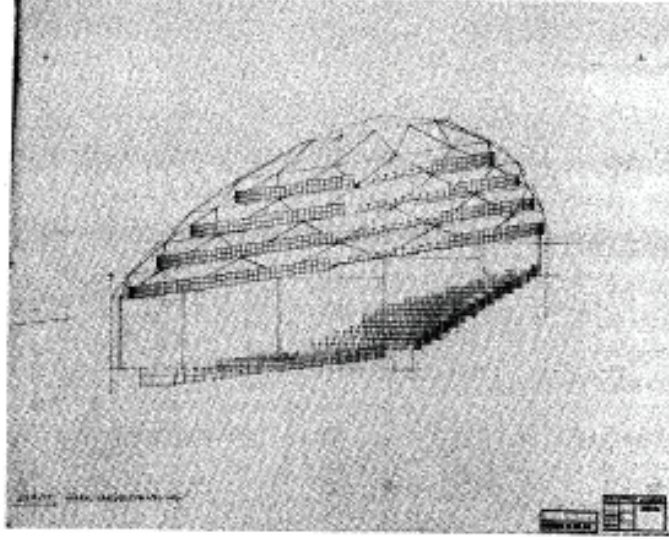


24.26

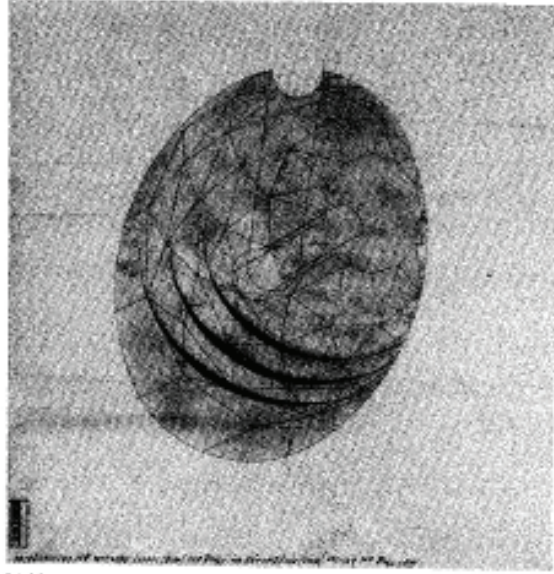


24.27

Şekil B.28. ve Şekil B.29. Üst örtü kesit eskizleri

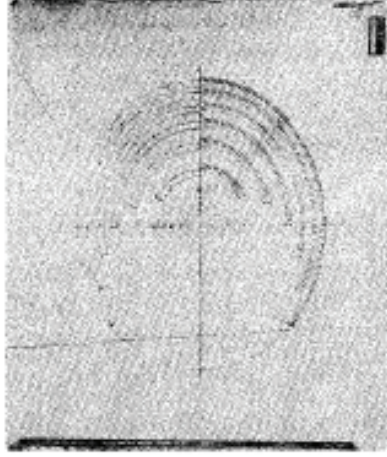


24.31



24.32

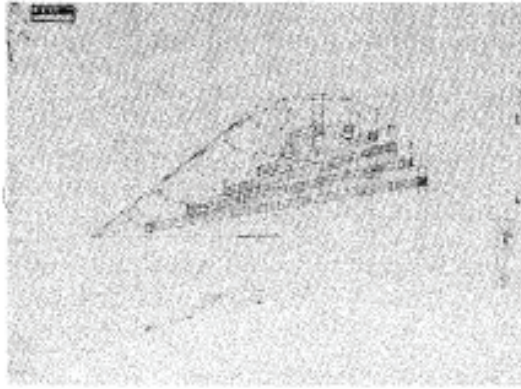
Şekil B.30., Şekil B.31 ve Şekil B.32. Üst örtü plan ve kesit eskizleri



24.28

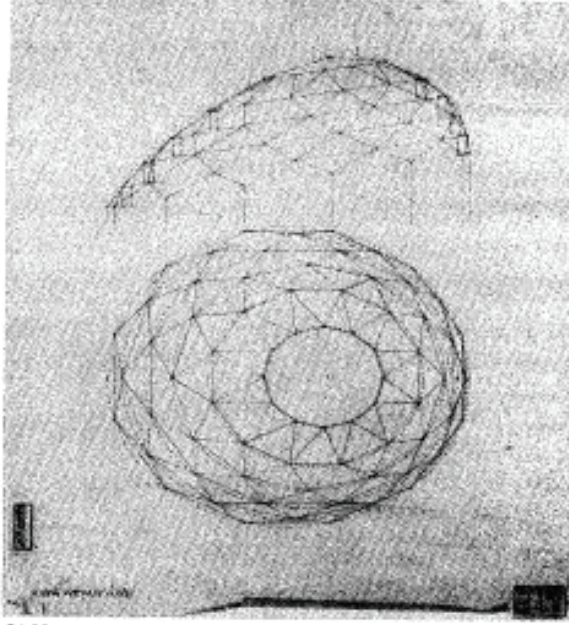


24.29

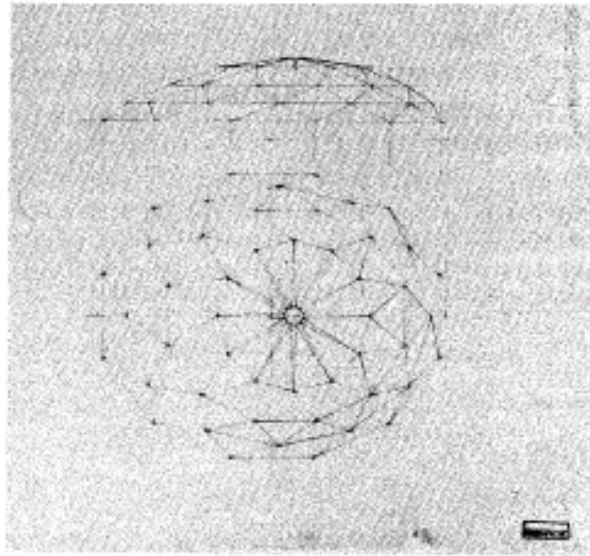


24.30

Şekil B.33. ve Şekil B.34. Üst örtü plan ve kesit eskizleri

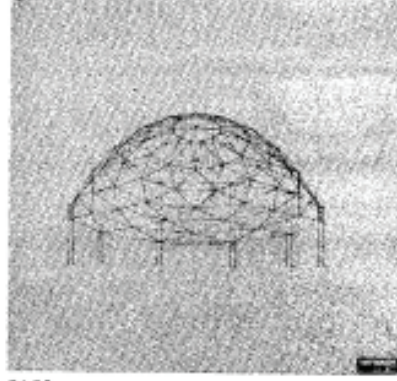


24.33

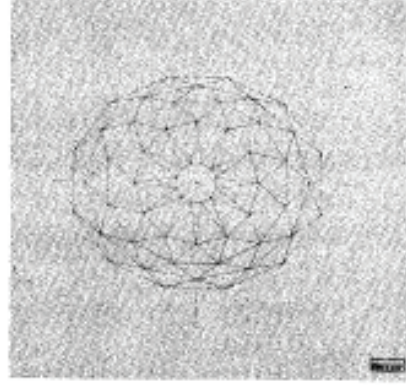


24.34

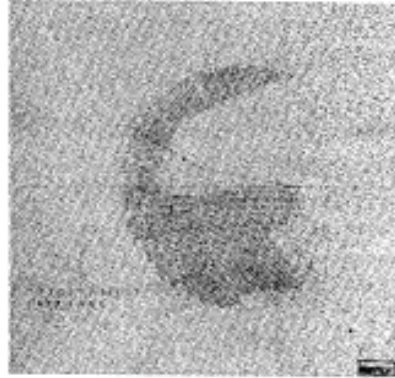
Şekil B.35., Şekil B.36. Şekil B.37. ve Şekil B.38. Üç boyutlu üst örtü eskizleri



24.35



24.36

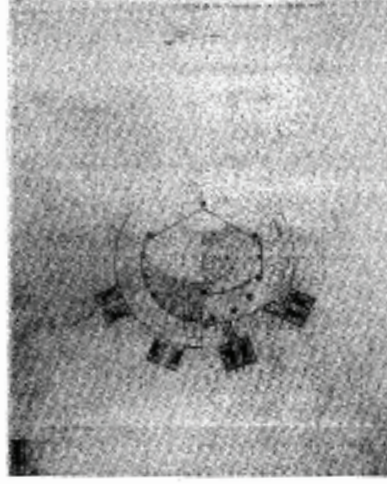


24.37

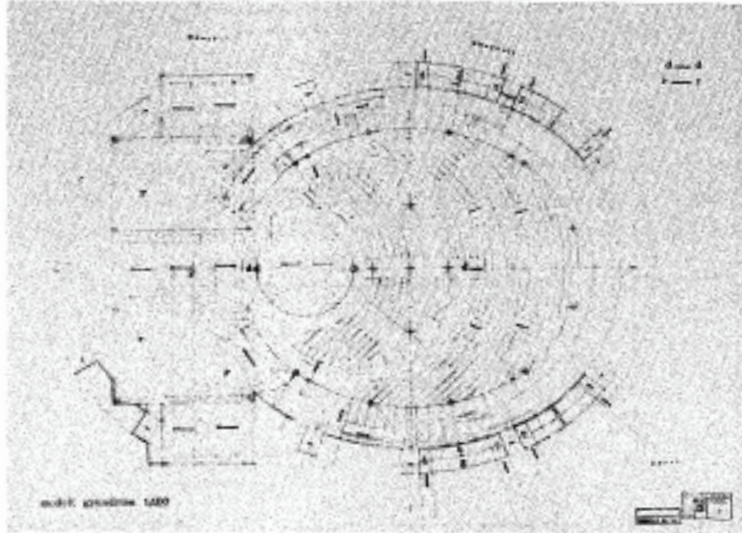


24.38

Şekil B.39. ve Şekil B.40. Plan Eskizleri

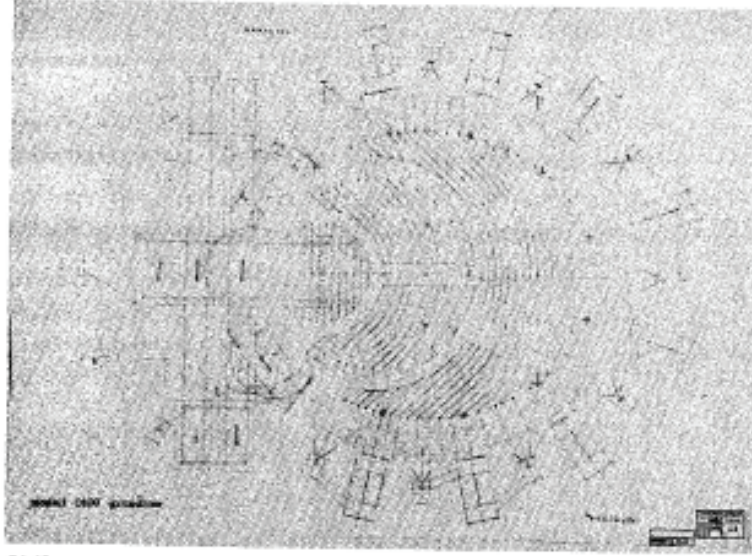


24.39

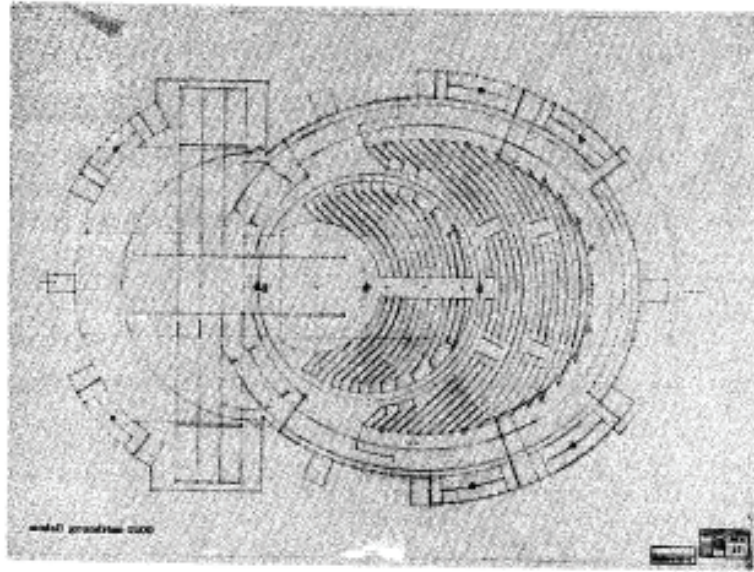


24.40

Şekil B.41. ve Şekil B.42. Sahne odaklı plan eskizleri

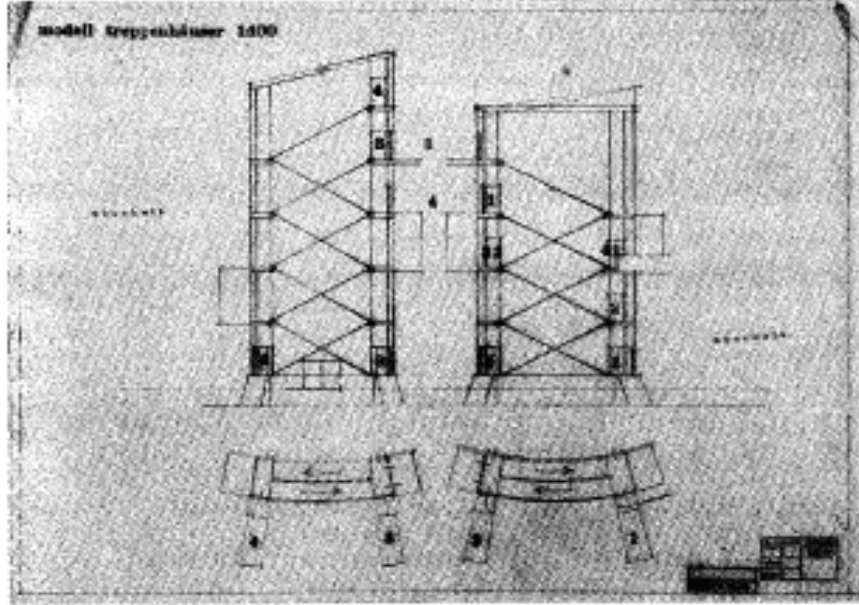


24.41

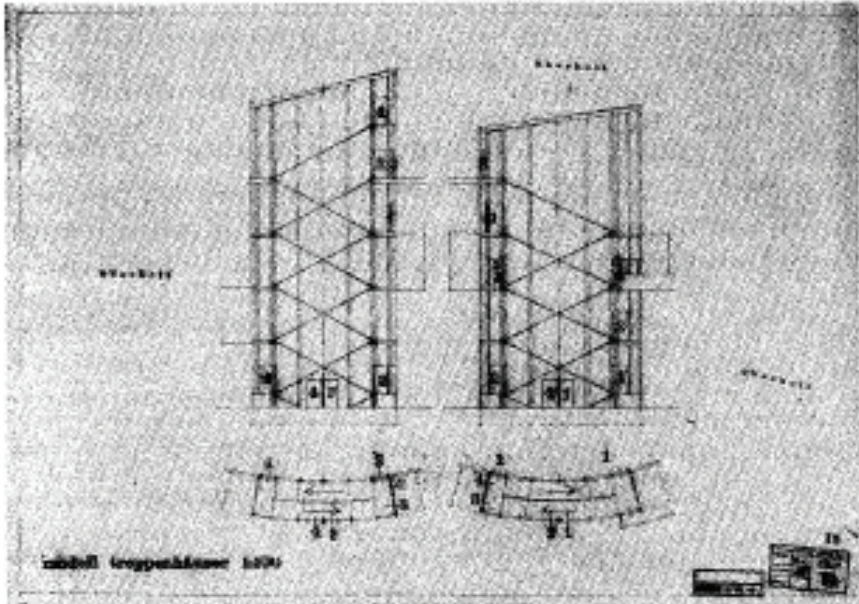


24.42

Şekil B.43. ve Şekil B.44. Sahne arkası kesit eskizleri

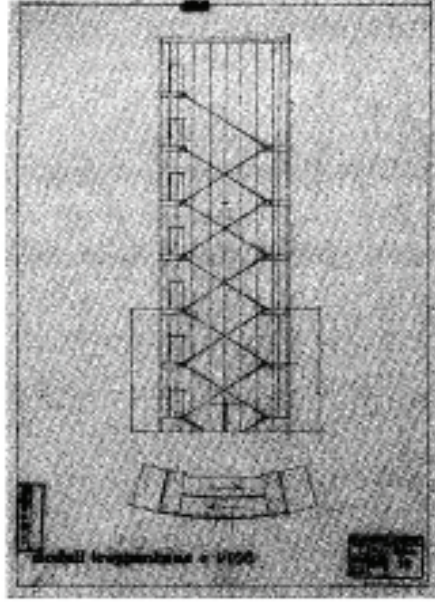


24.43

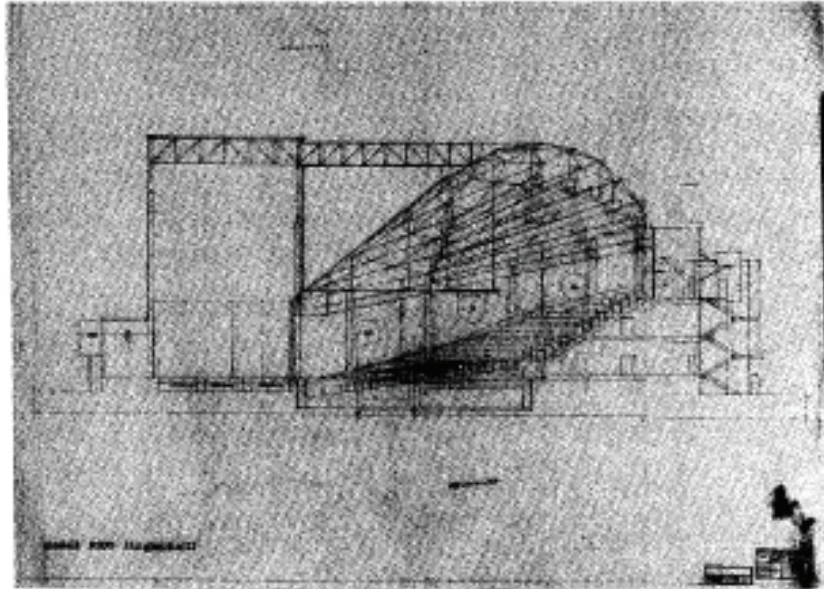


24.44

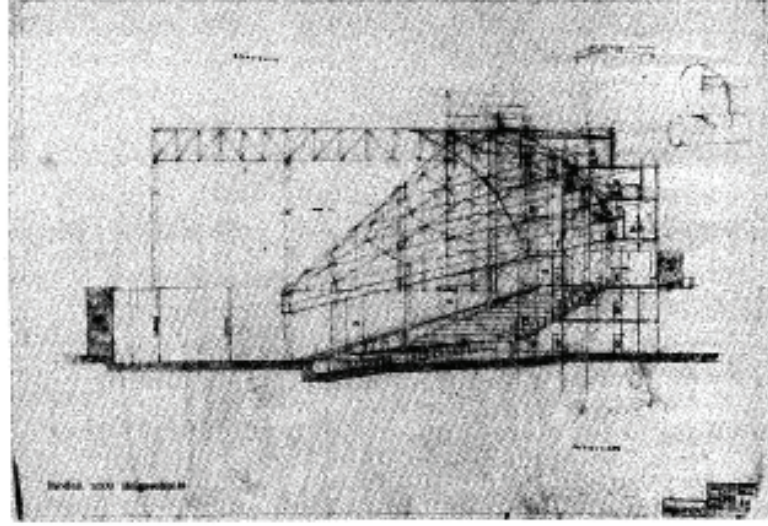
Şekil B.45. ve Şekil B.46. Sahne arkası kesit ve plan eskizleri



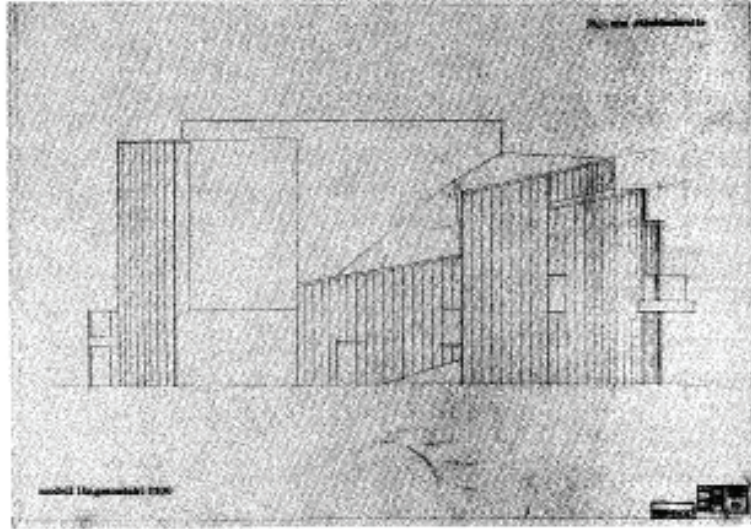
24.45



Şekil B.47. ve Şekil B.48. Kesit ve görünüş eskizleri

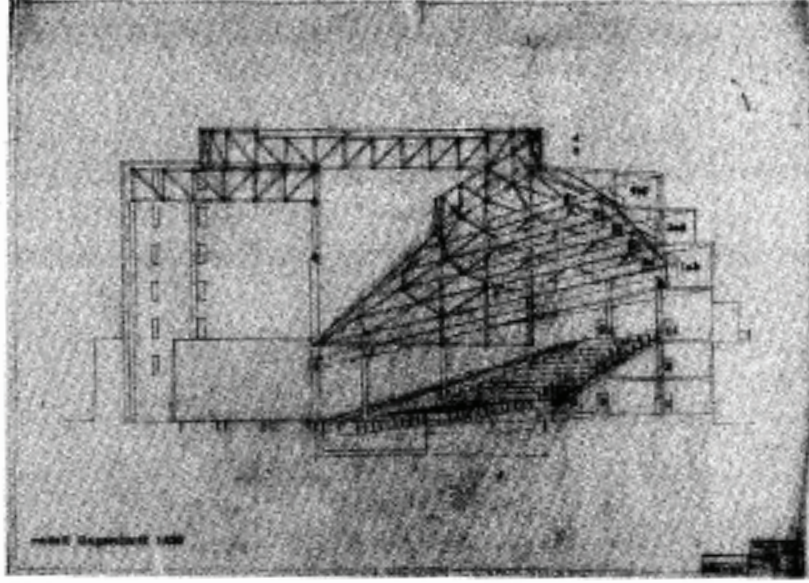


24.47

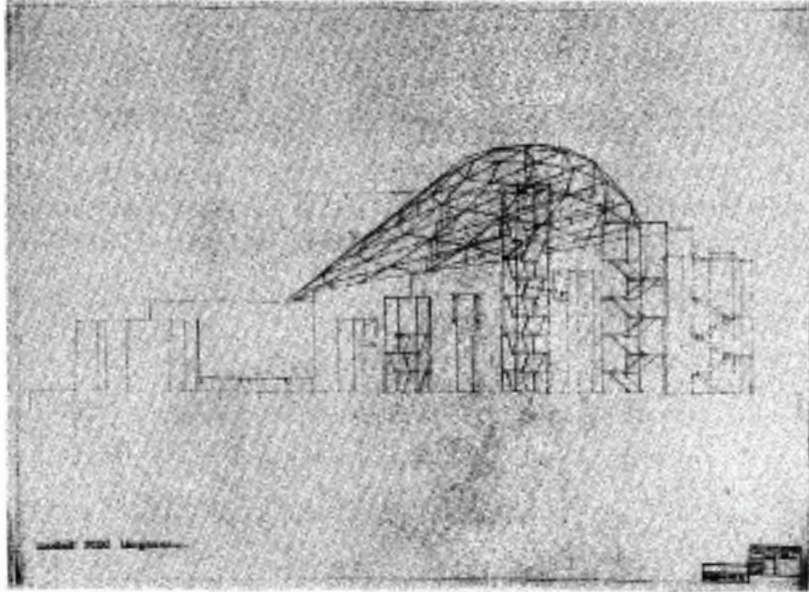


24.48

Şekil B.49. ve Şekil B.50. Kesit eskizleri

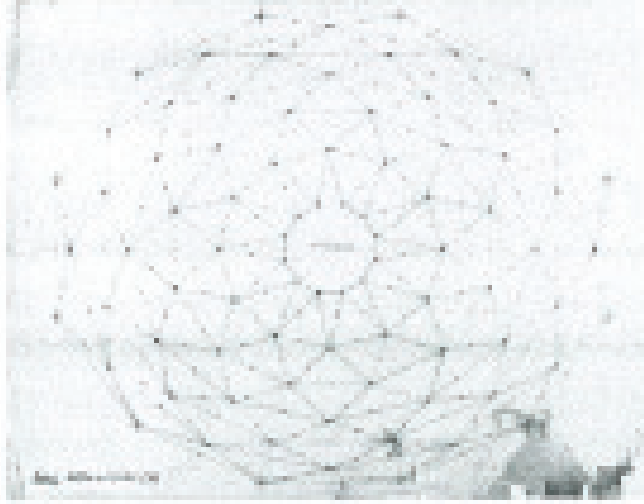


24.49

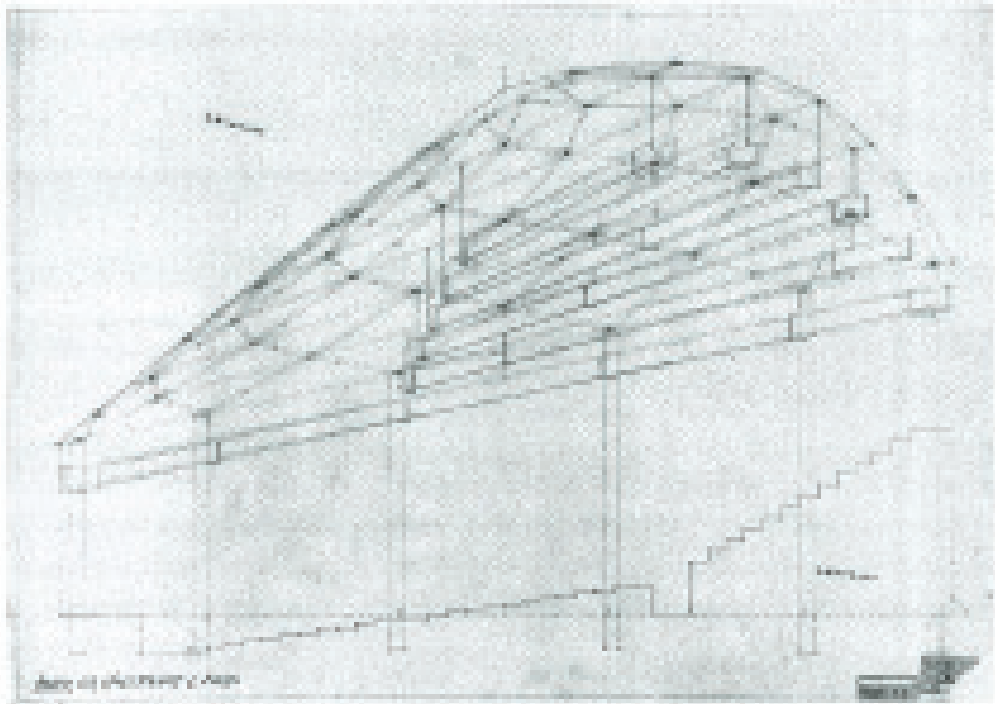


24.50

Şekil B.51. ve Şekil B.52. Üst örtü plan ve kesit eskizleri

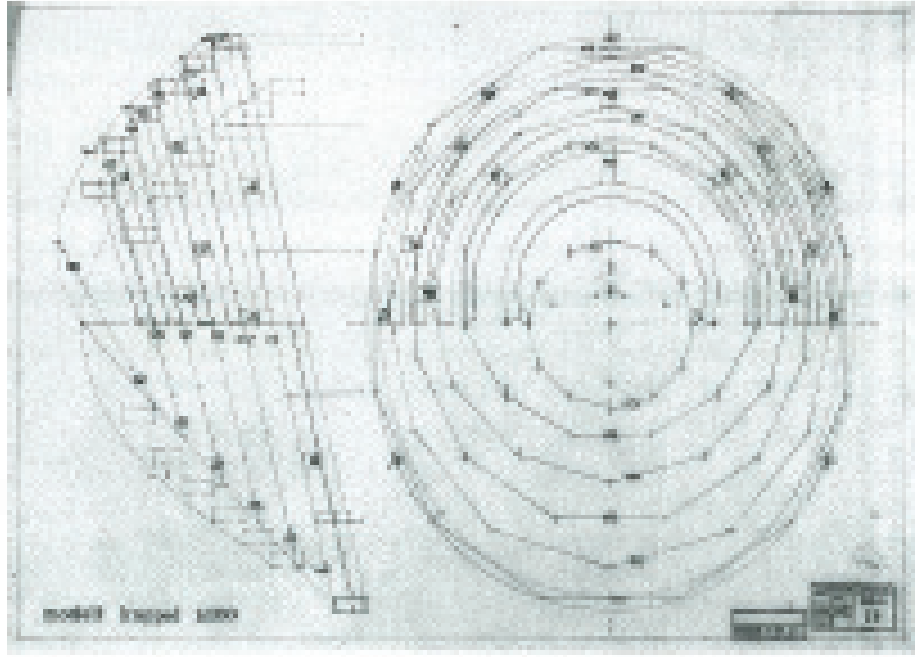


34.56

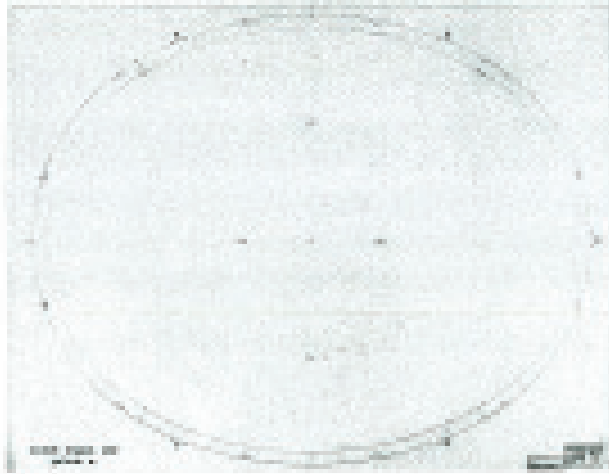


34.57

Şekil B.55. ve Şekil B.56. Üst örtü plan ve kesit eskizleri

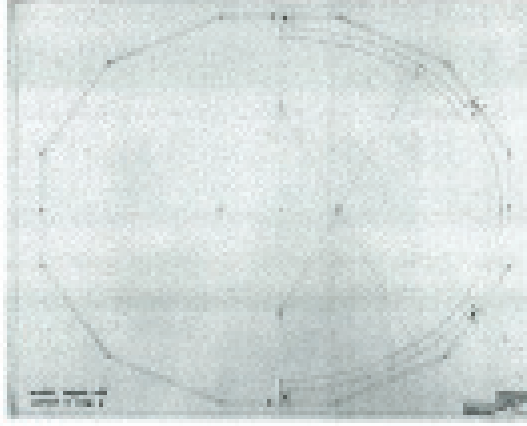


24.51

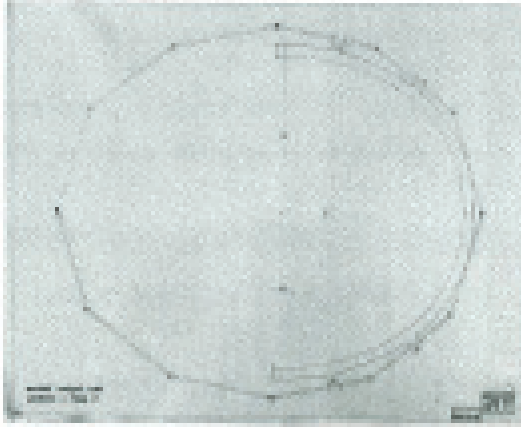


24.52

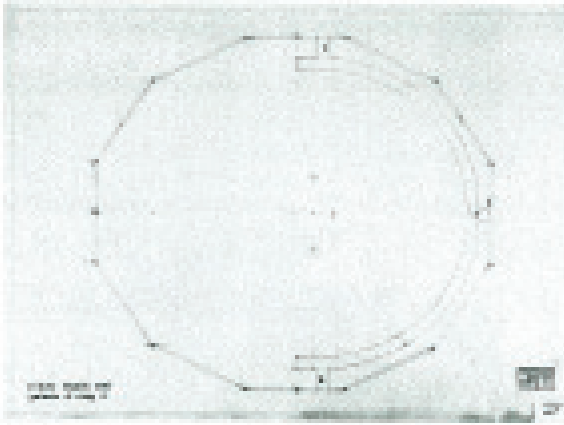
Şekil B.57, Şekil B.58 ve Şekil B.59 Üst örtü plan eskizleri



24.03

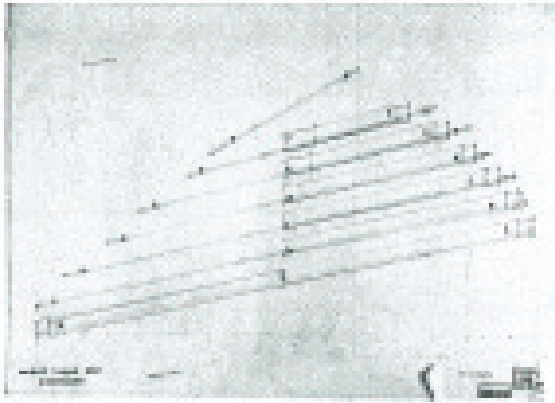
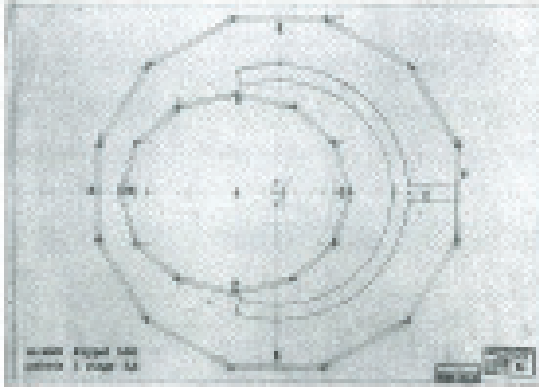
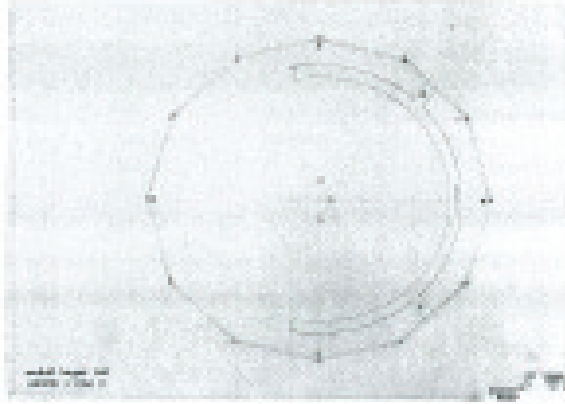


24.04

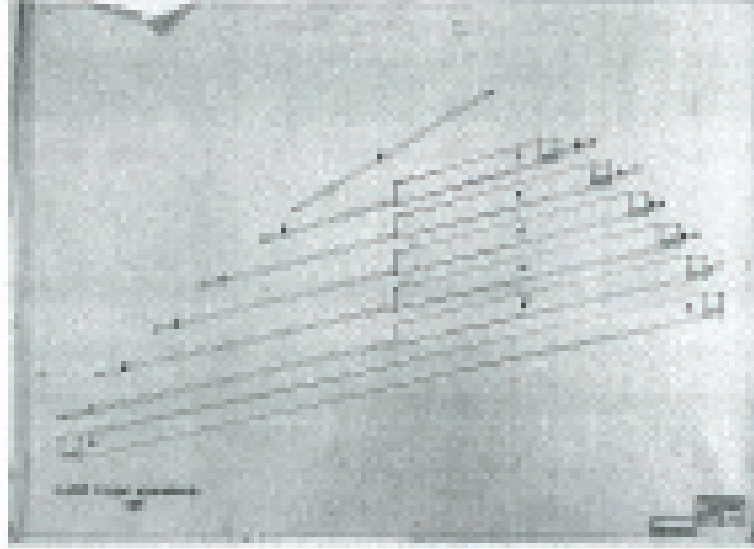


24.05

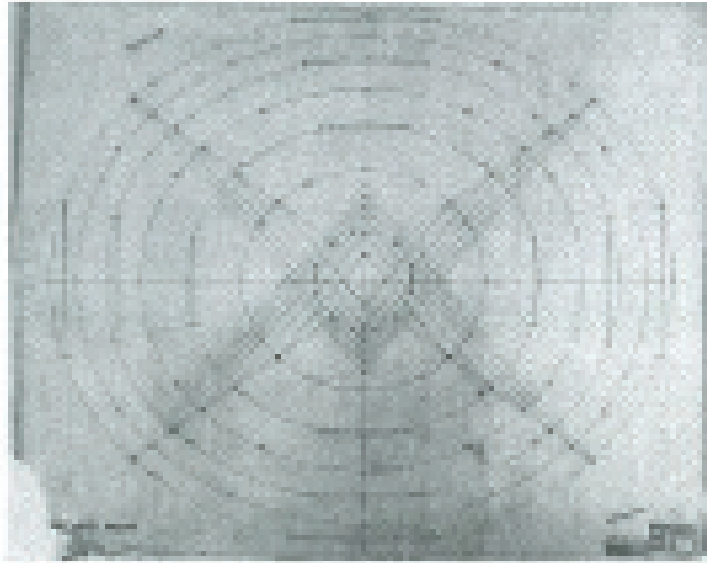
Şekil B.60, Şekil B.61 ve Şekil B.62. Üst örtü plan ve kesit eskizleri



Şekil B.63 ve Şekil B.64. Üst örtü plan ve kesit eskizleri

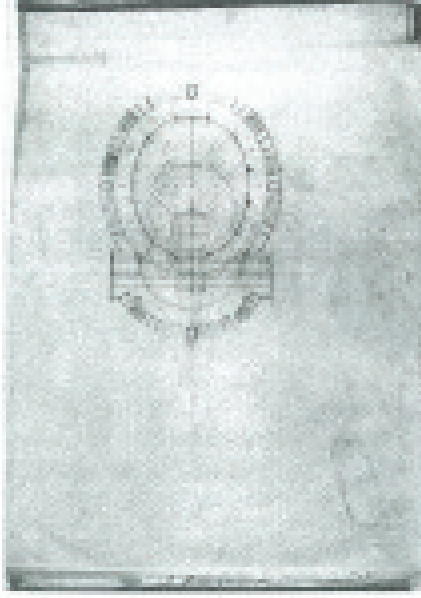


Şekil B.63

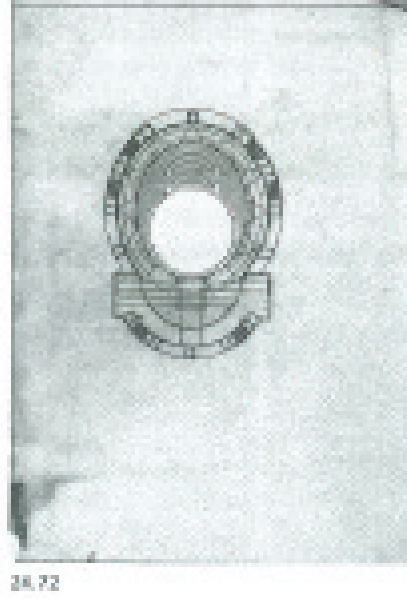


Şekil B.64

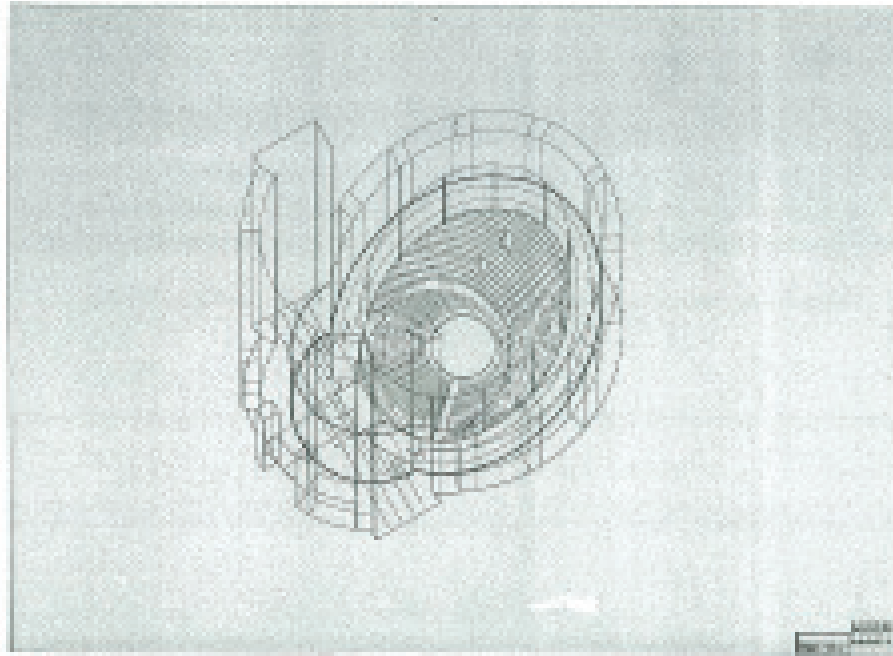
Şekil B.65., Şekil B.66. ve Şekil B.67. Sahne plan eskizleri ve perspektif çizimi



24.71

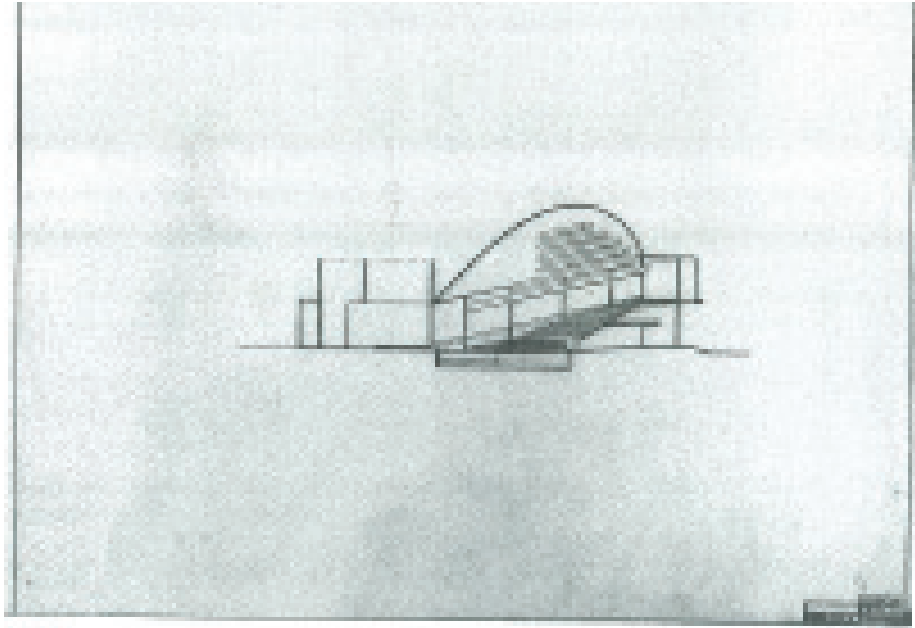


24.72

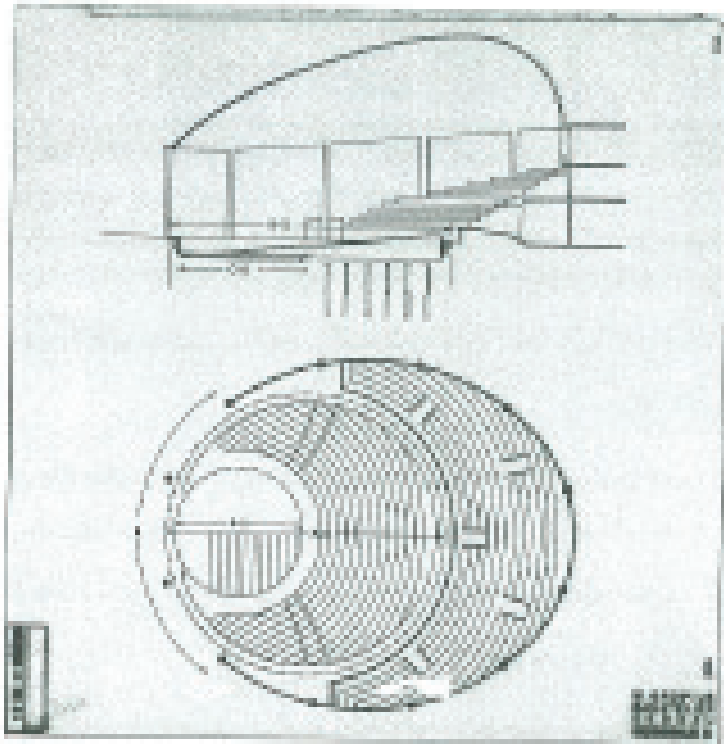


24.73

Şekil B.68. ve Şekil B.69. Sahne plan ve kesit eskizleri

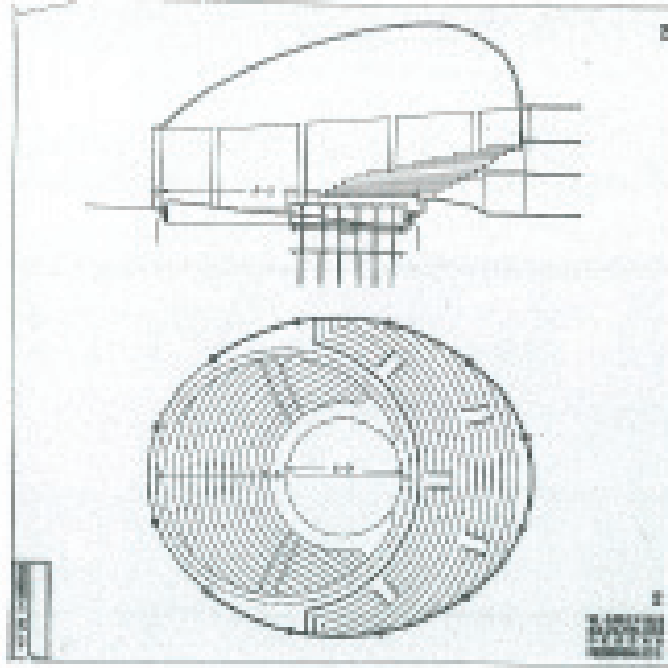


24.74

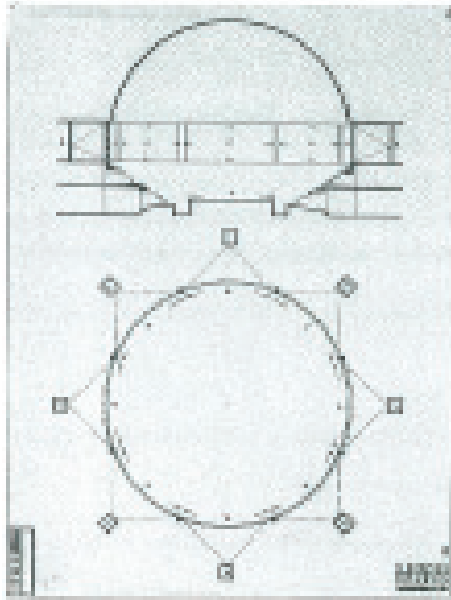


24.75

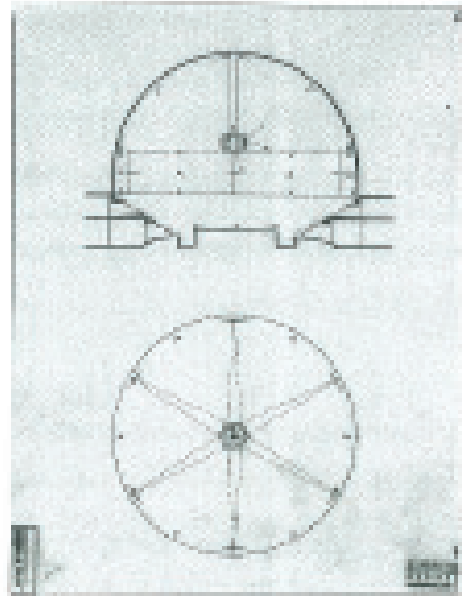
Şekil B.70., Şekil B.71. ve Şekil B.72. Sahne plan ve kesit eskizleri



24.76

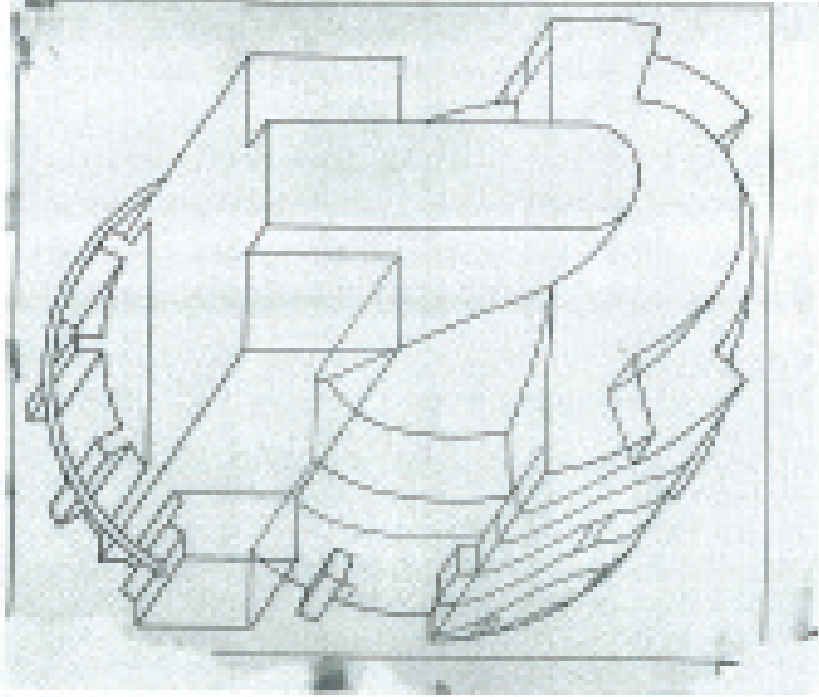


24.77

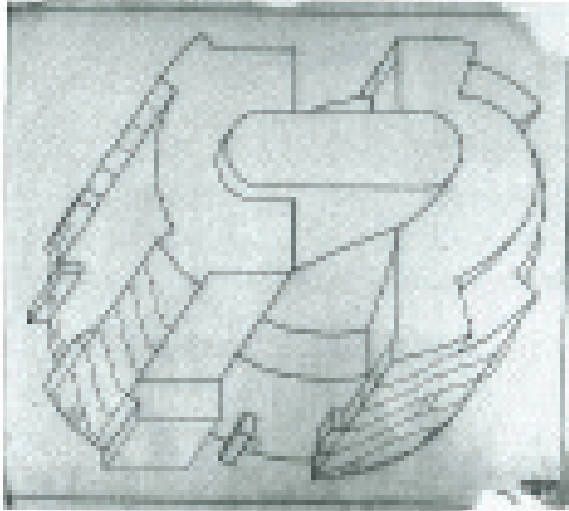


24.78

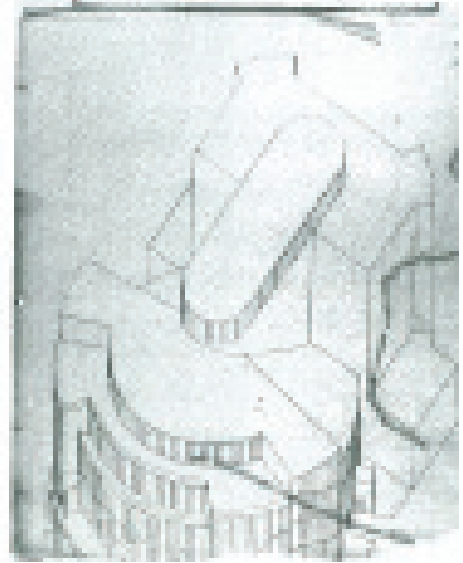
Şekil B.73., Şekil B.74. ve Şekil B.75. Aksonometrik çizimler



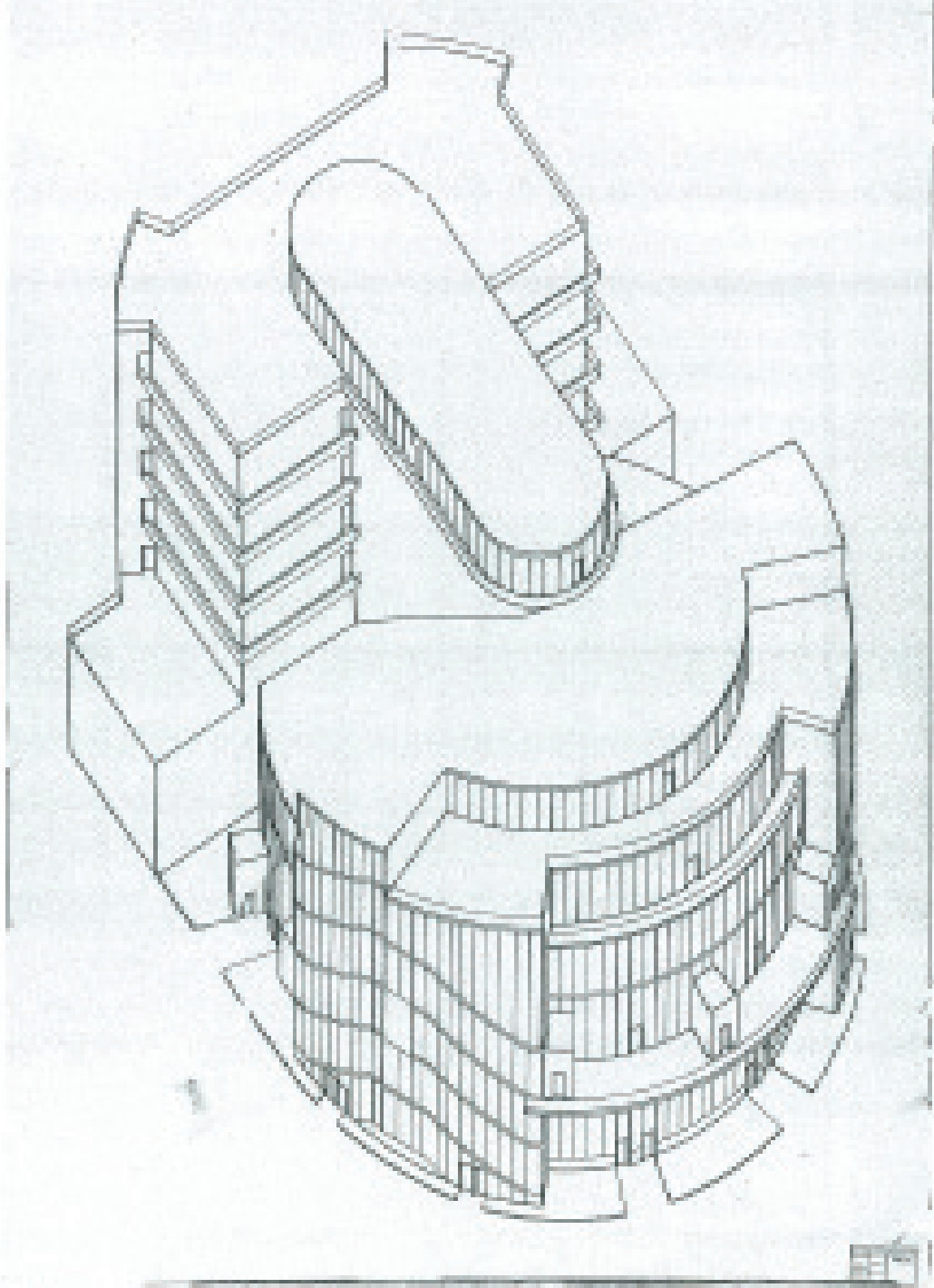
24.73



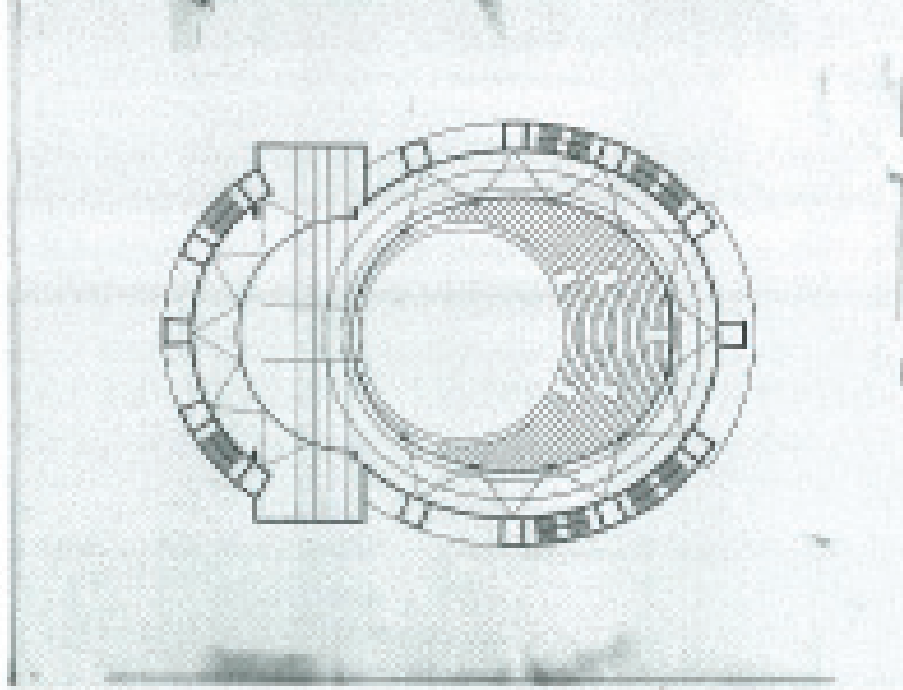
24.81



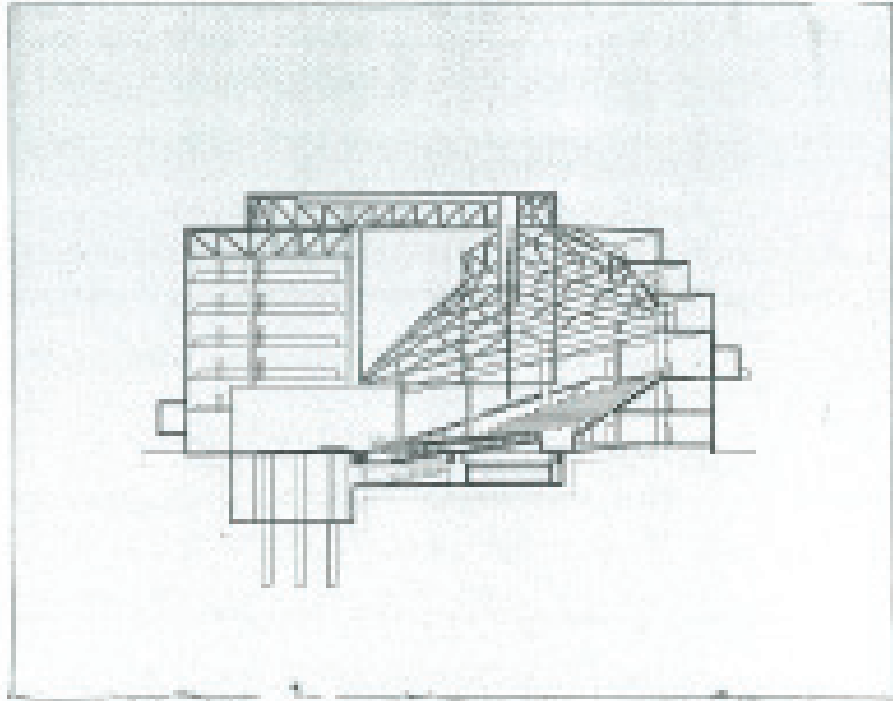
Şekil B.76. Aksonometrik çizim



Şekil B.77. ve Şekil B.78. Plan ve kesit eskizleri

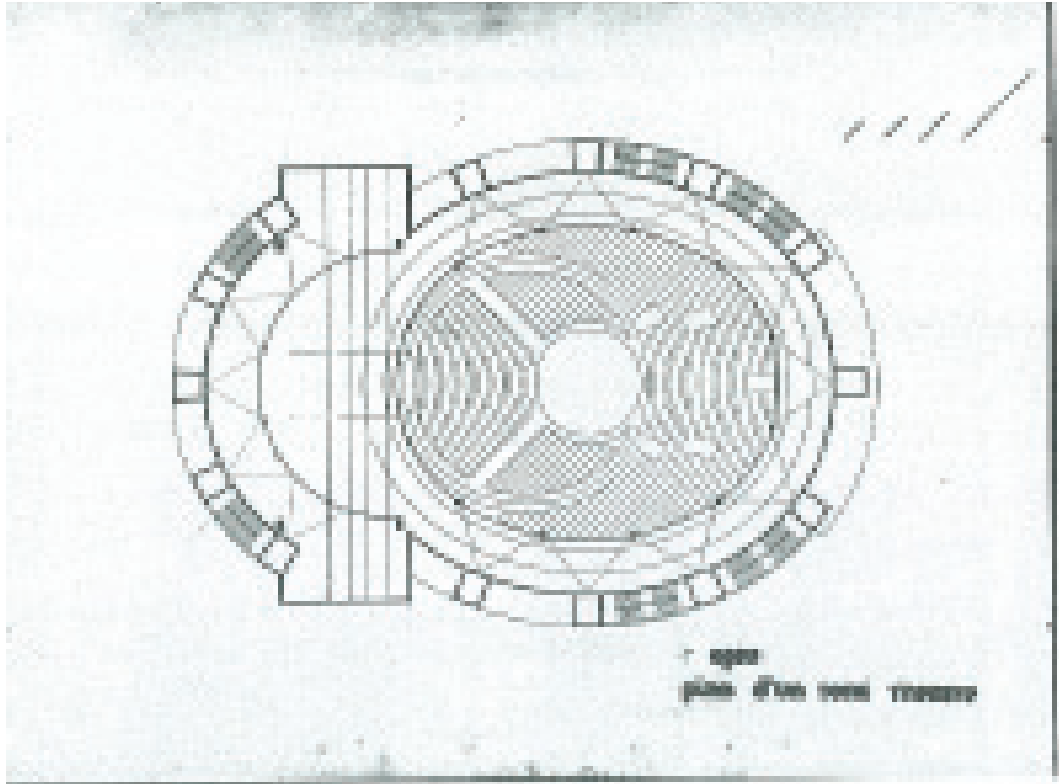


24.83

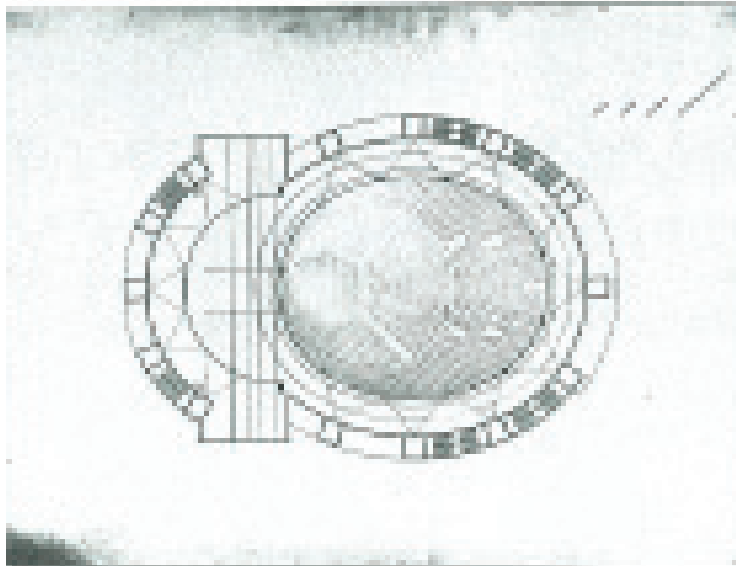


24.84

Şekil B.79. ve Şekil B.80. Plan eskizleri

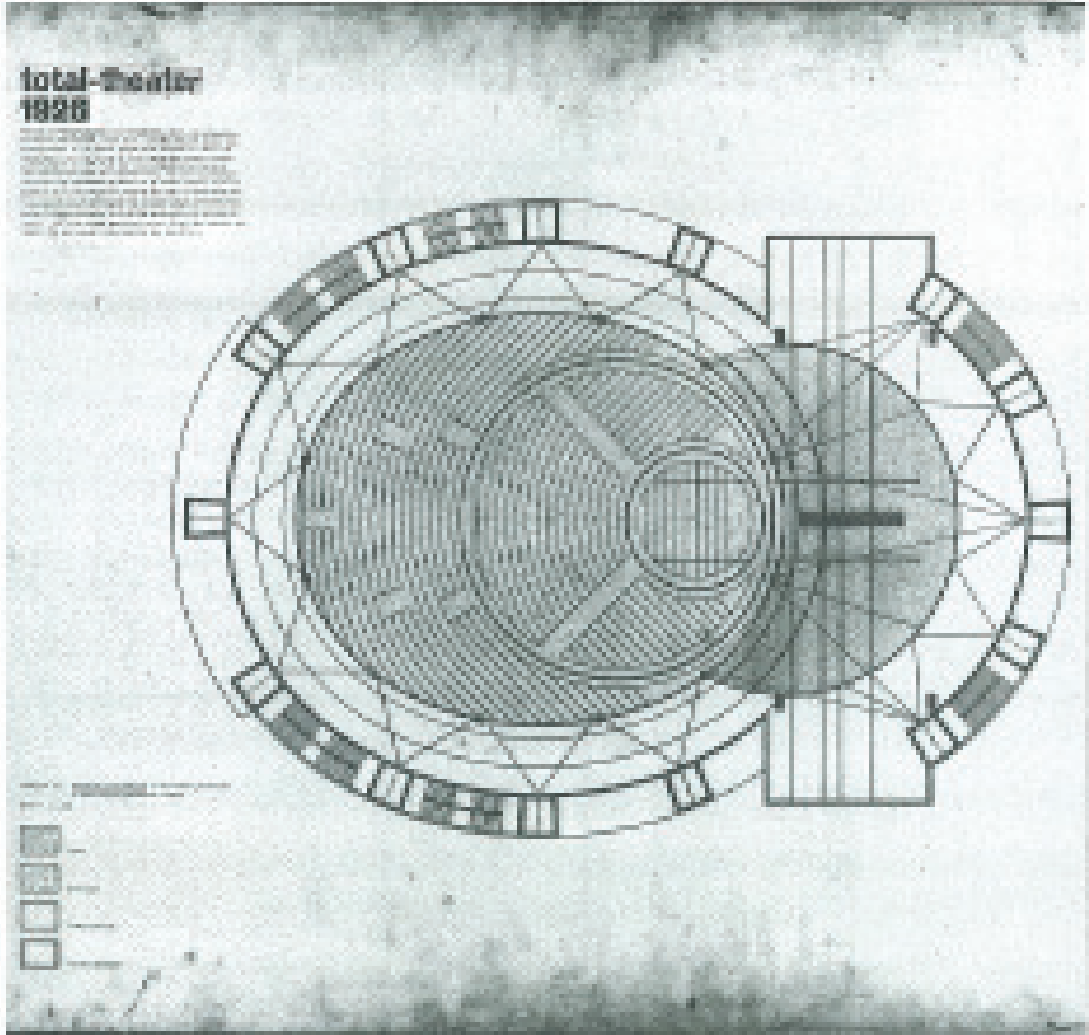


14.85



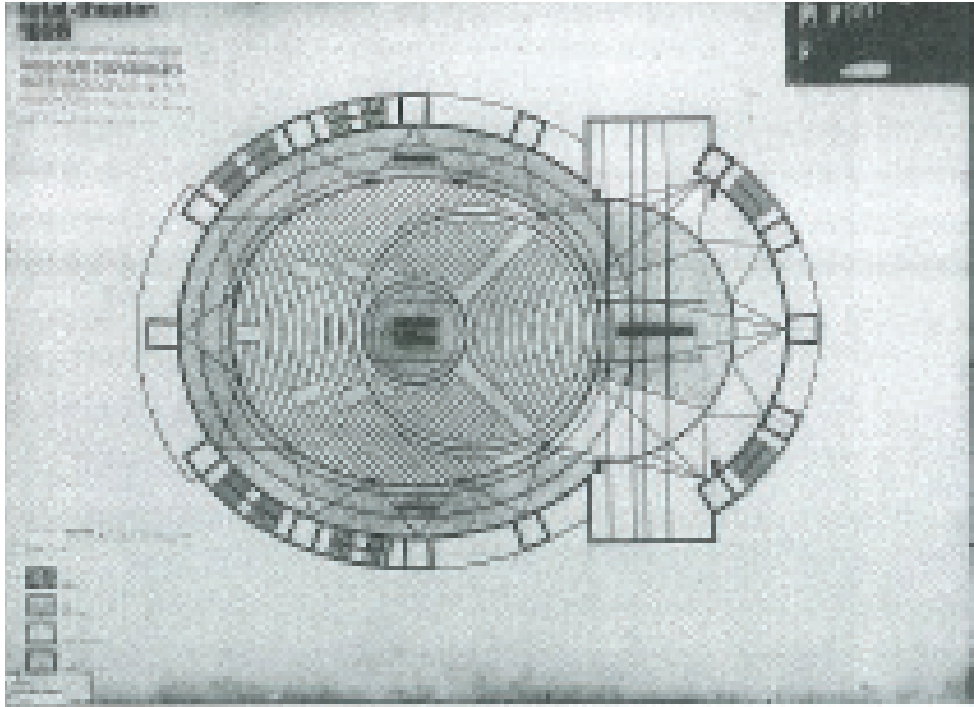
24.89

Şekil B.81. Plan eskizi

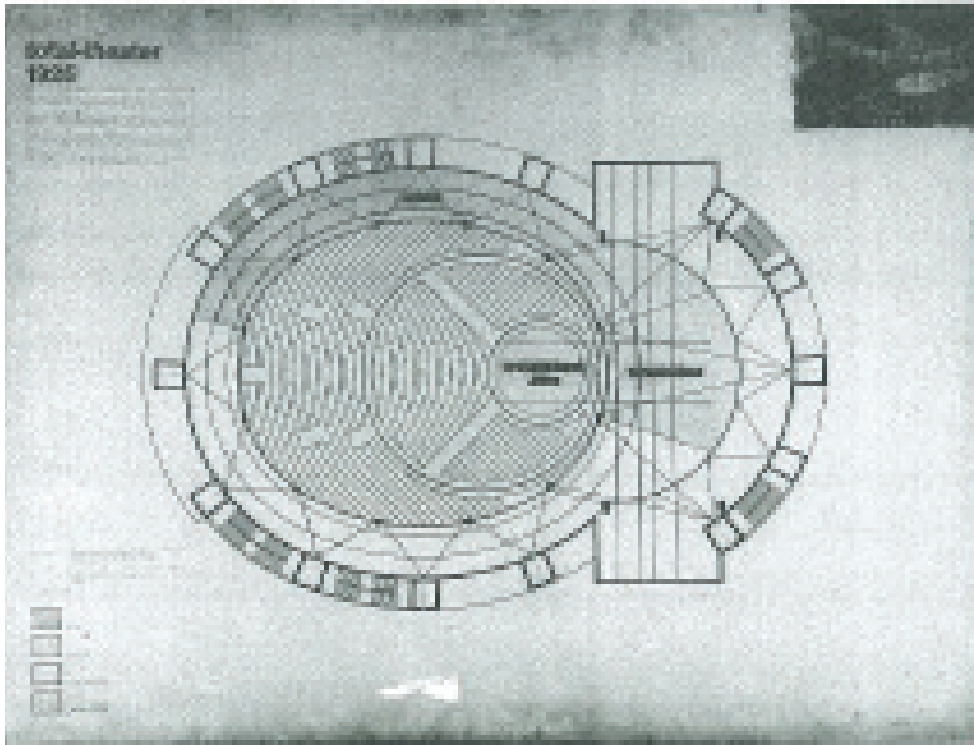


24.08

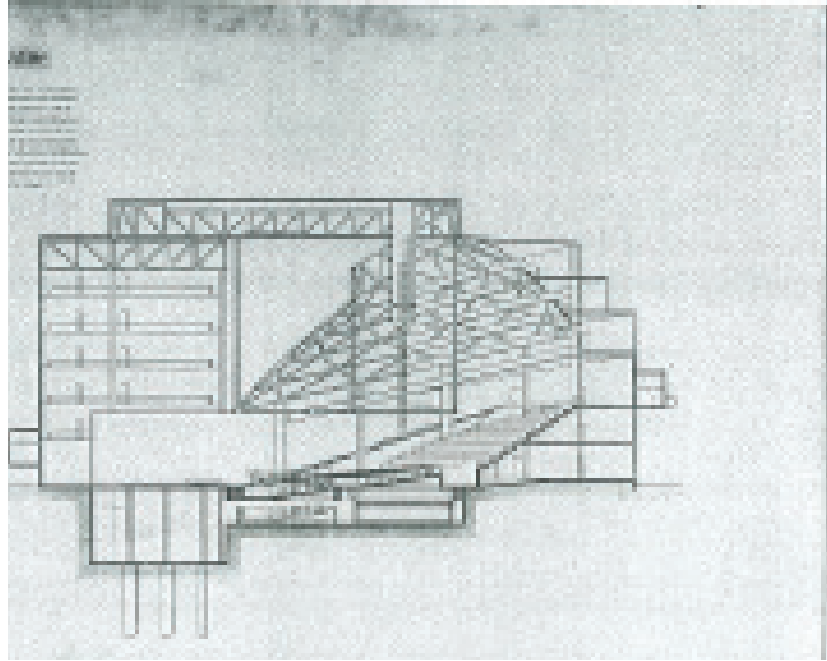
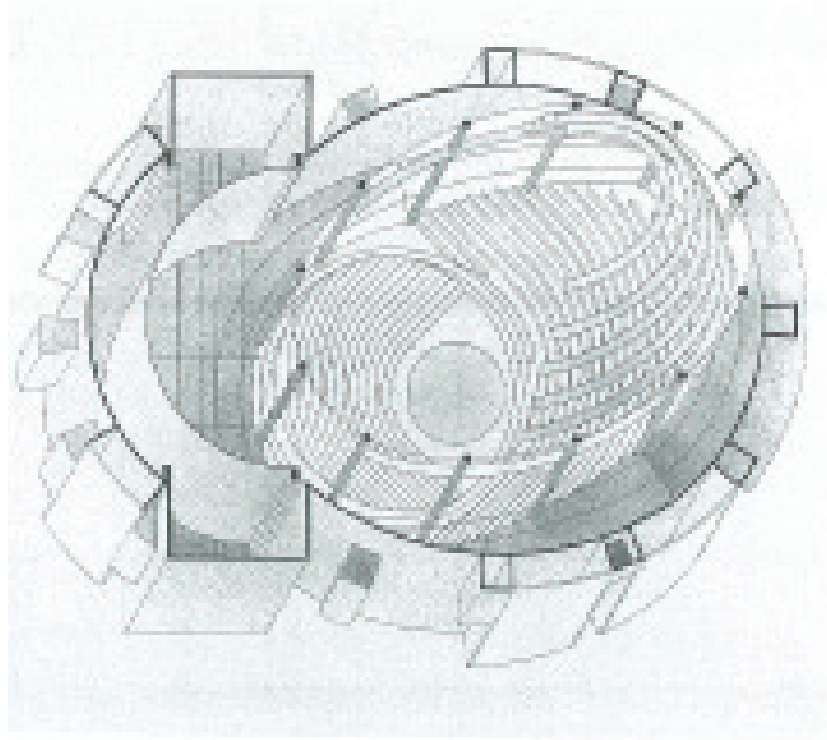
Şekil B.82. ve Şekil B.83. Plan eskizleri



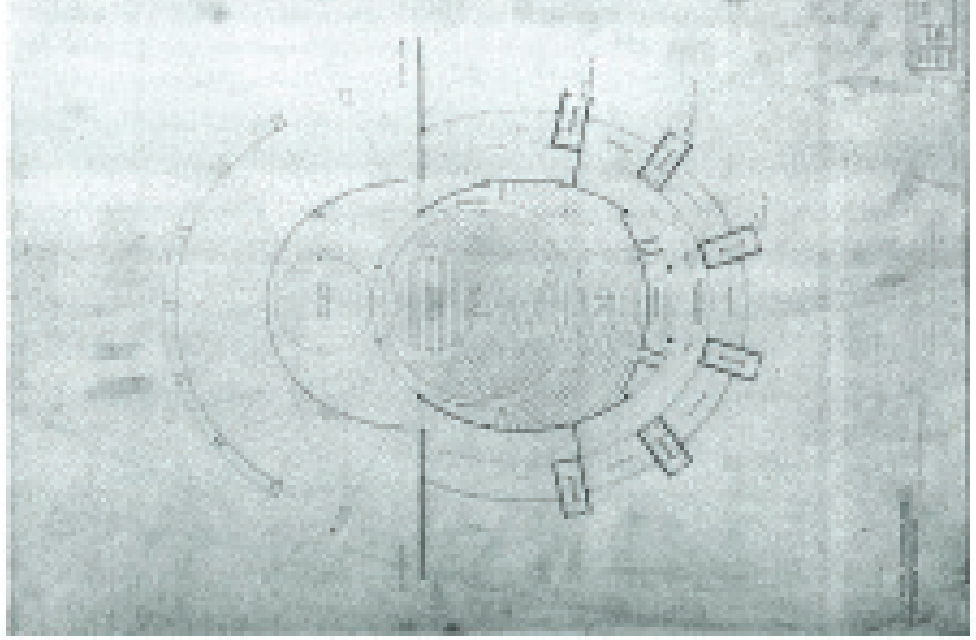
14.87



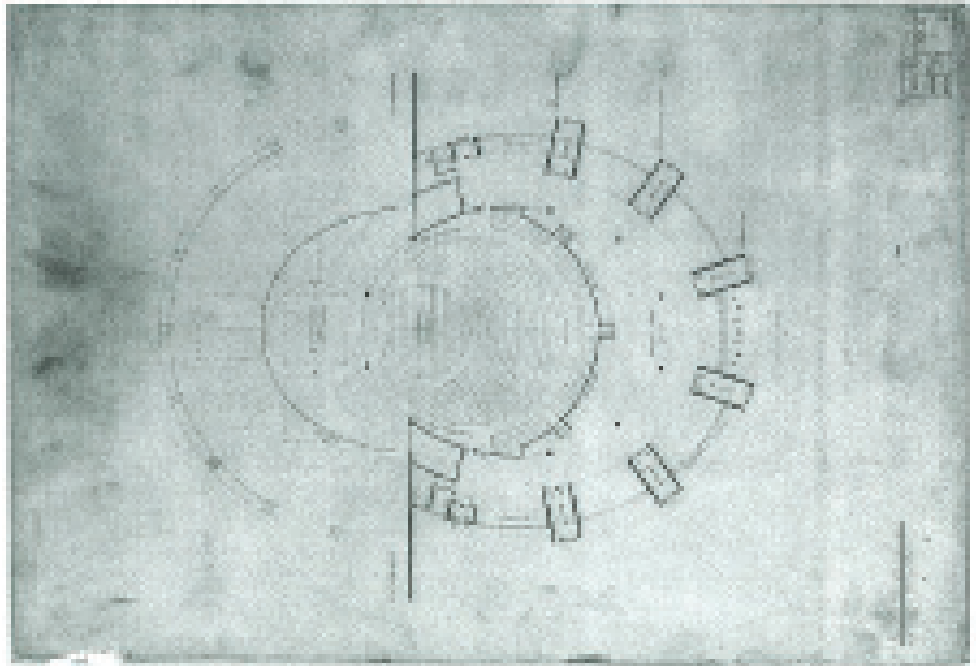
Şekil B.84. ve Şekil B.85. Plan eskizi ve aksonometrik çizim



Şekil B.86. ve Şekil B.87. Plan eskizleri

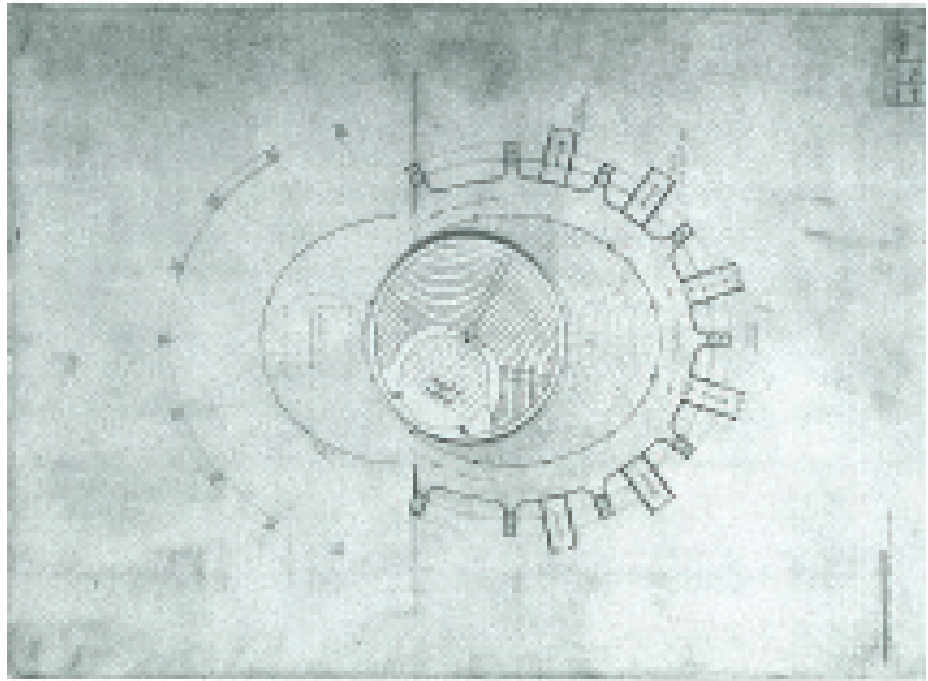
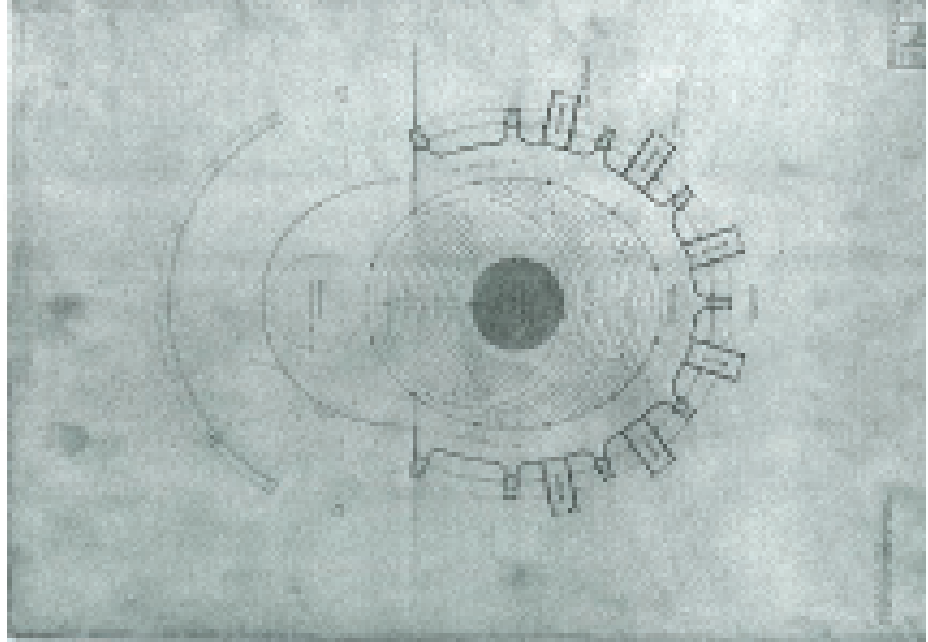


24.81

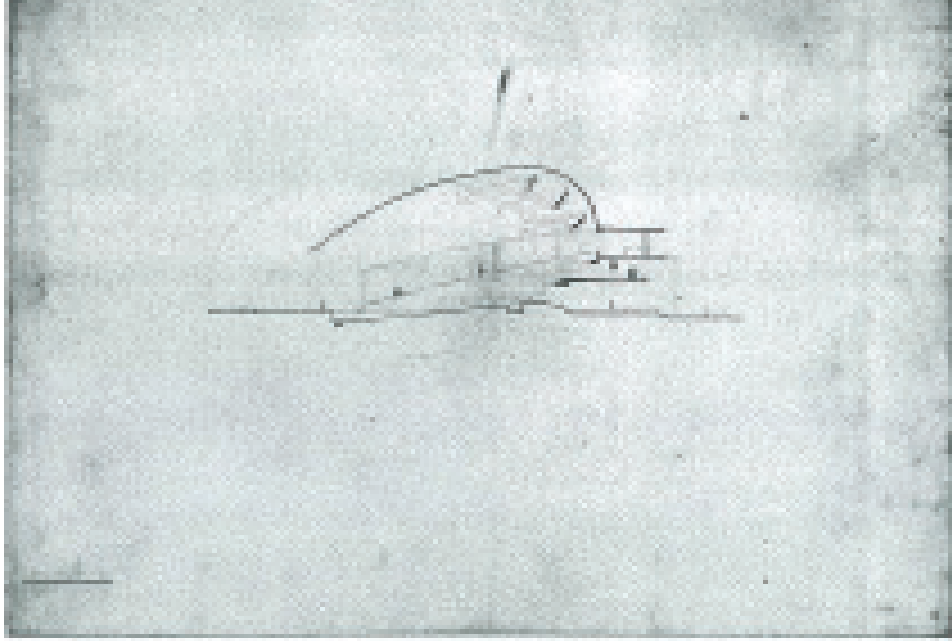


24.82

Şekil B.88. ve Şekil B.89. Plan eskizleri



Şekil B.90. ve Şekil B.91. Kesit eskizleri

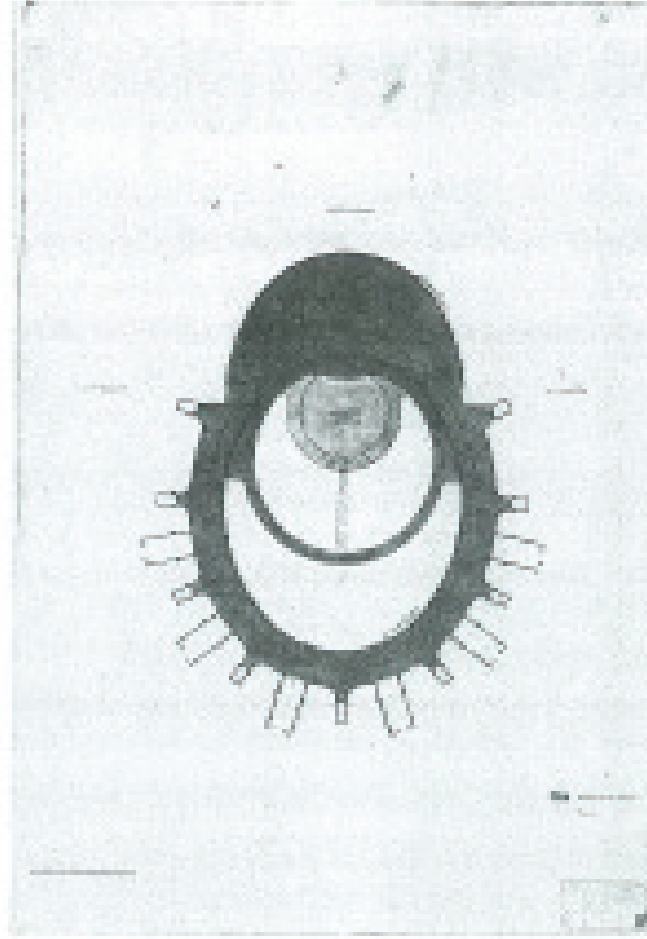


24/90

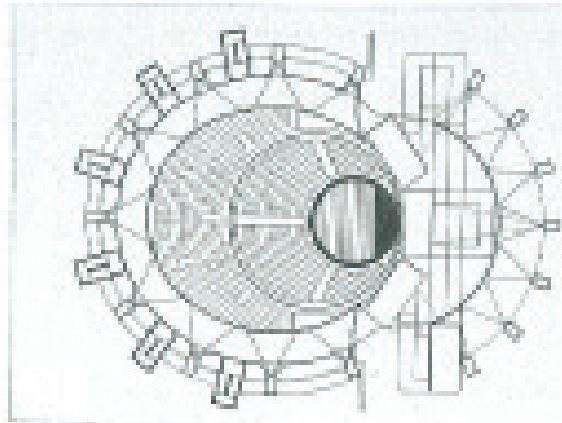


24/91

Şekil B.92. ve Şekil B.93. Plan eskizleri

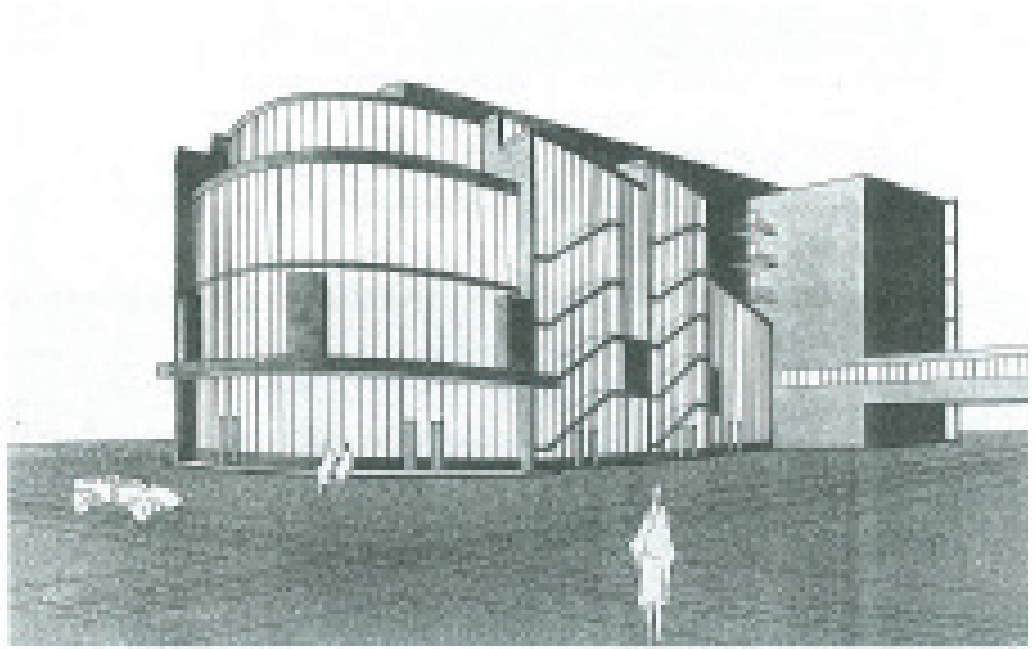


24.89

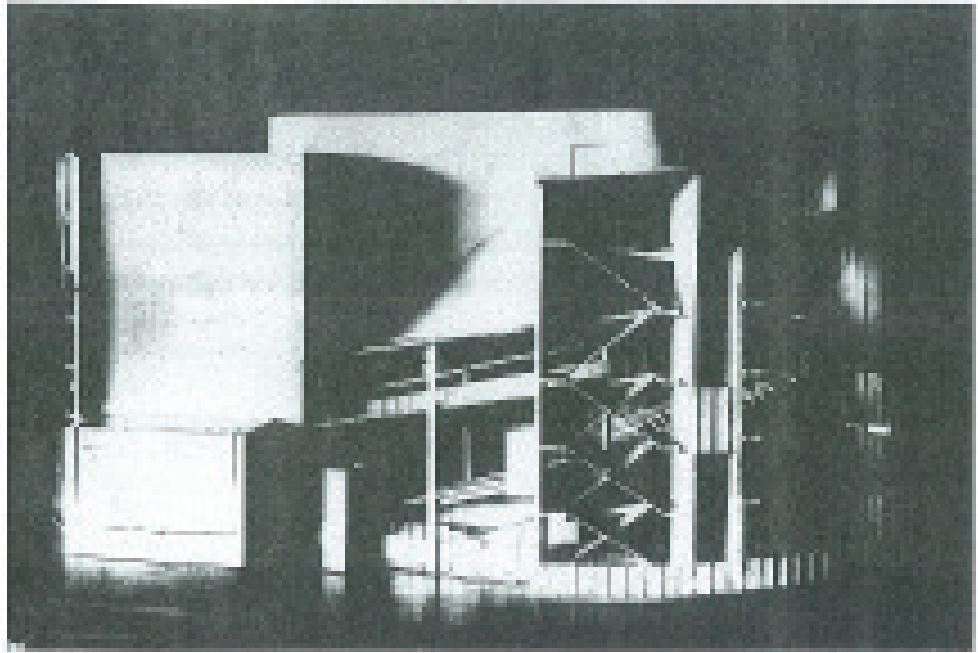


24.90

Şekil B.94. ve Şekil B.95. Perspektif çizimi ve maket fotoğrafı

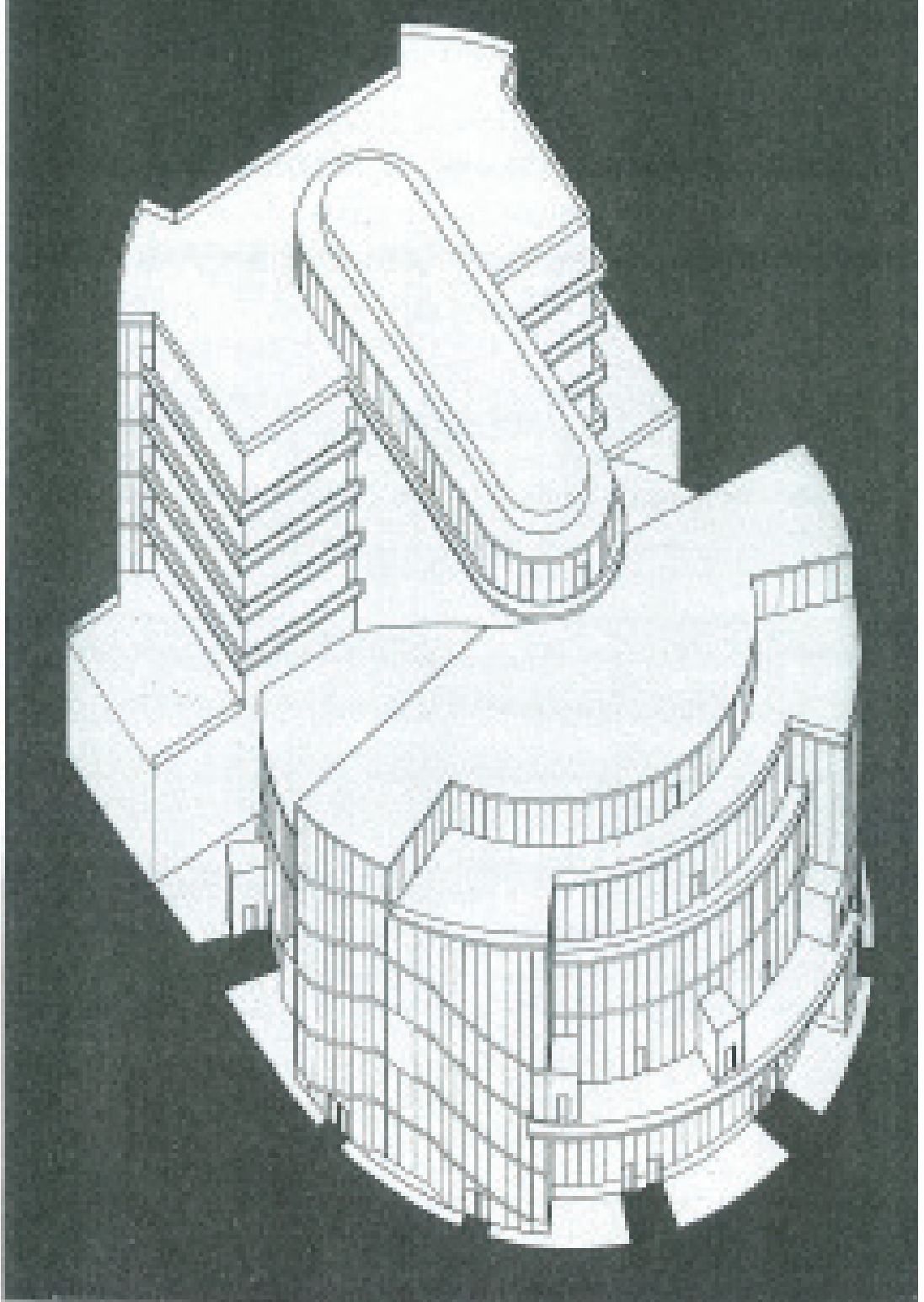


34.102

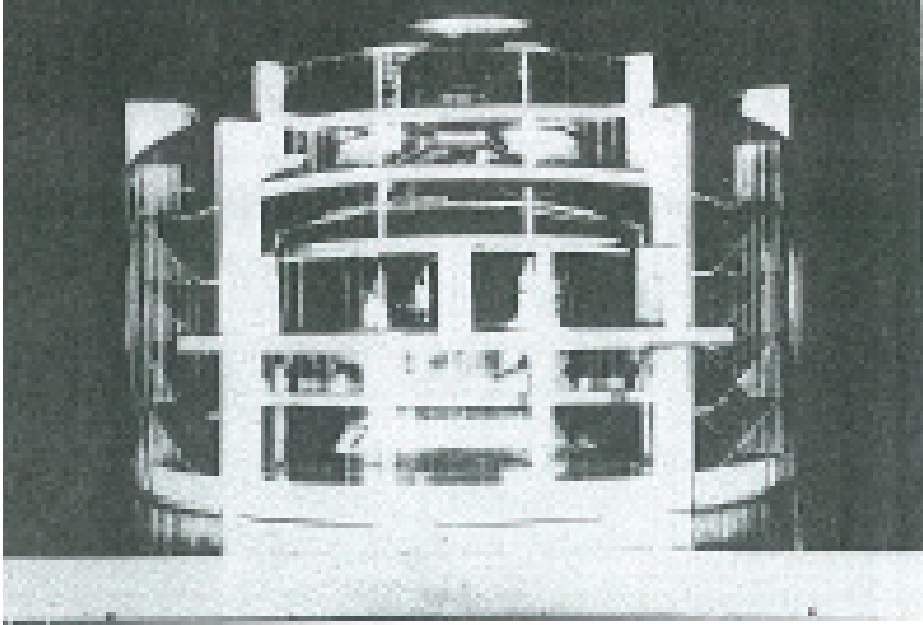


34.103

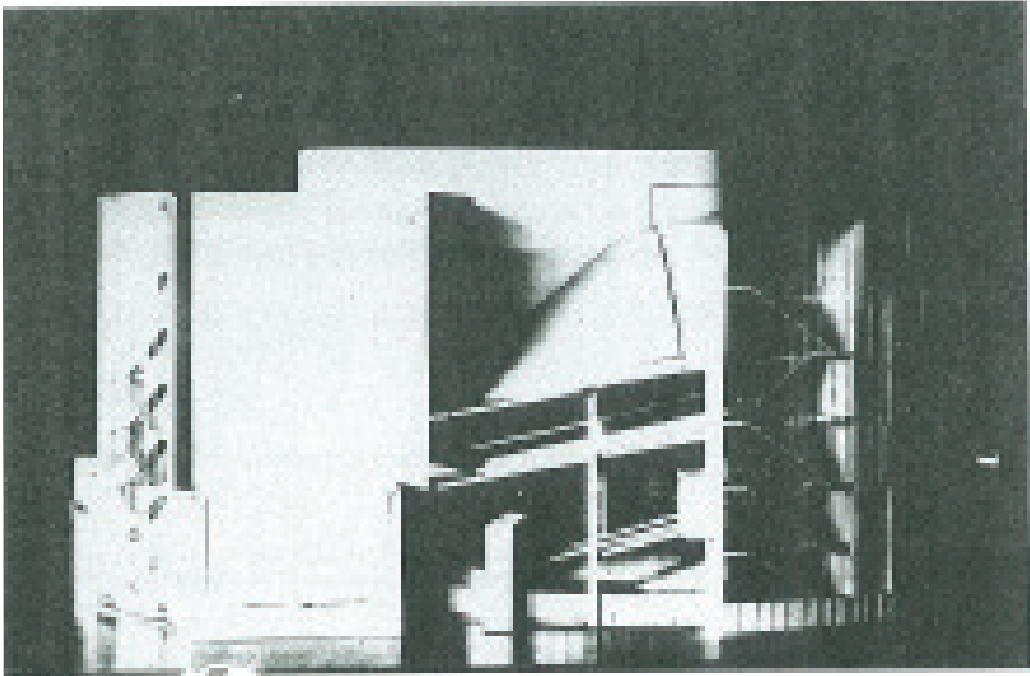
Şekil B.96. Siyah üzerine beyaz aksonometrik çizim



Şekil B.97. ve Şekil B.98. Maket fotoğrafı

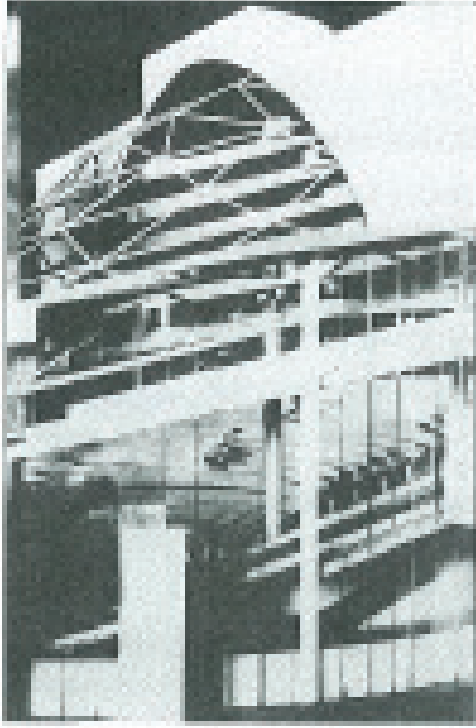


14.103

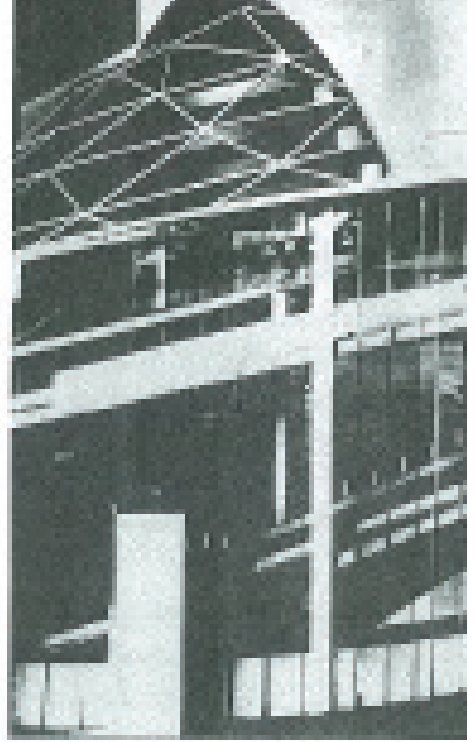


14.104

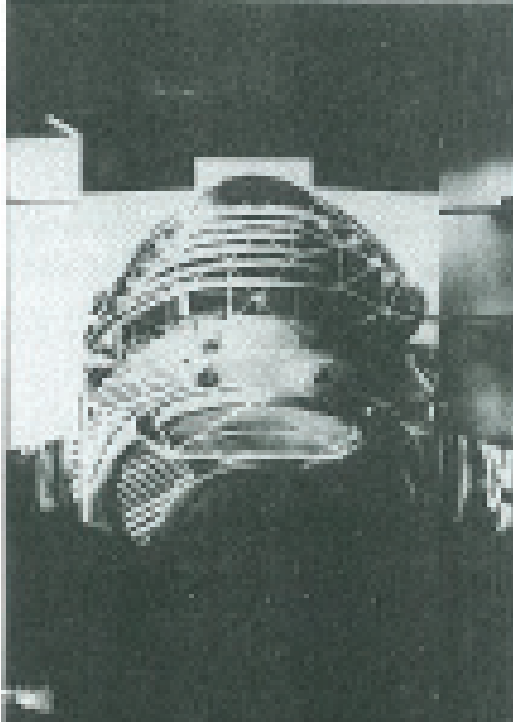
Şekil B.99, Şekil B.100. ve Şekil B.101. Maket fotoğrafları



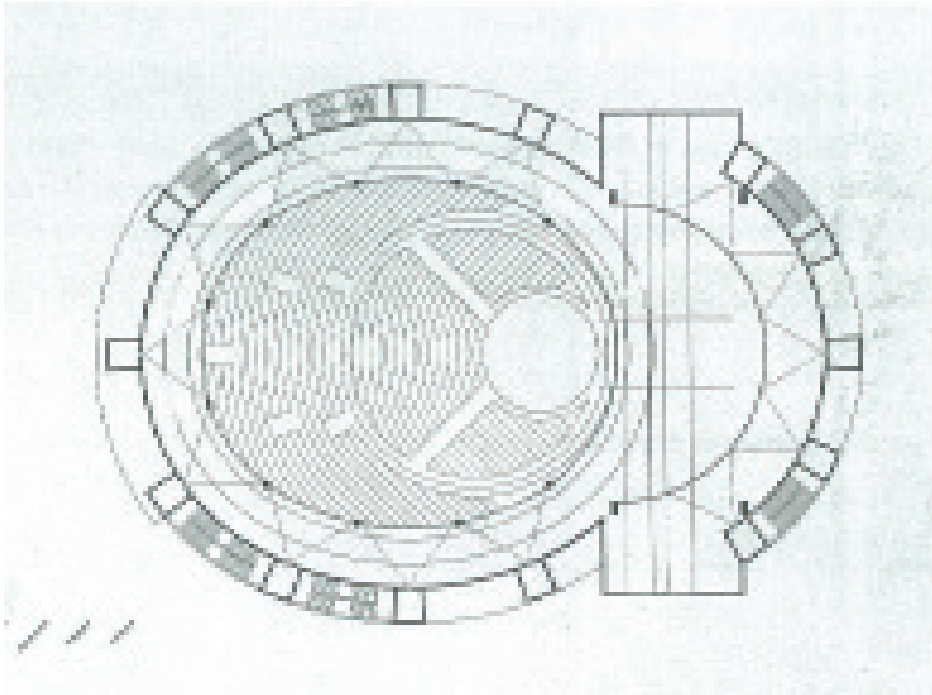
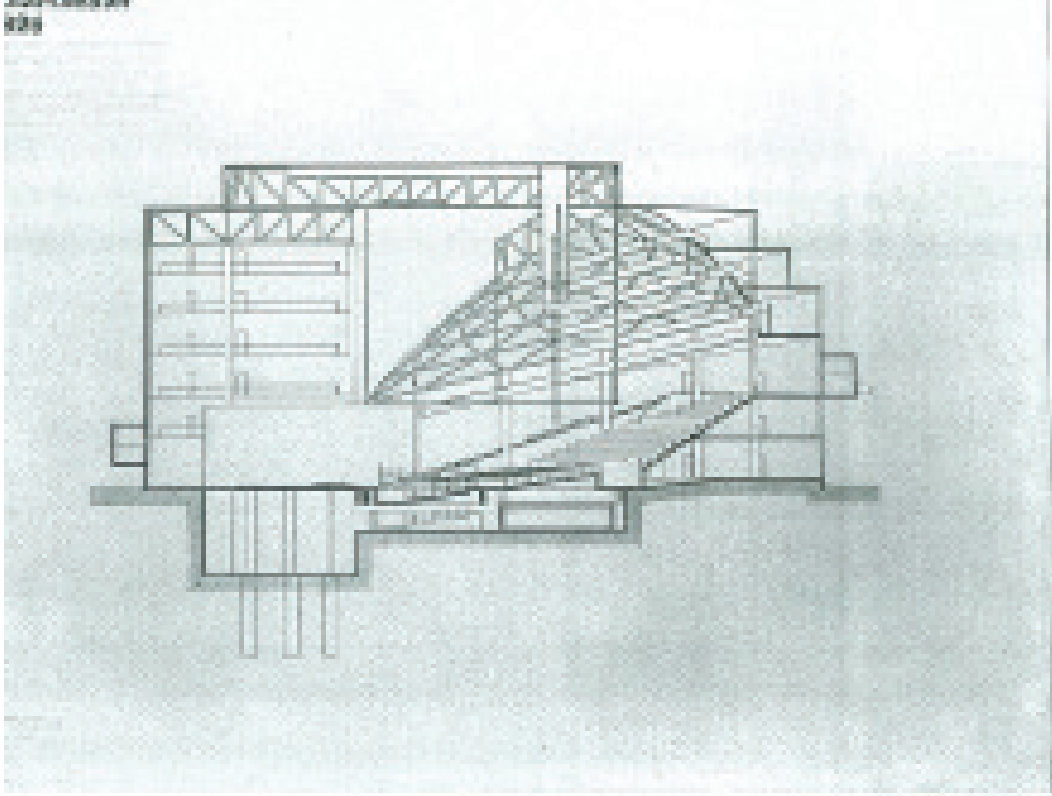
24.105



24.187



Şekil B.102. ve Şekil B.103. Kesit ve plan çizimi



ÖZGEÇMİŞ

Efe Duyan

(1981, İstanbul)

İstanbul Alman Lisesi'nin ardından, ODTÜ'de mimarlık ve felsefe bölümlerinde ve YTÜ'de mimarlık tarihi yüksek lisans programında okudu. MSGSÜ mimarlık tarihi doktora programında akademik çalışmalarını sürdürüyor. MSGSÜ ve Nâzım Hikmet Akademisi'nde edebiyat ve mimarlık üzerine ders veriyor.

Edebiyat Eleştiri, Öteki-Siz, Damar, Kavram Karmaşa, Akköy, Sincan İstasyonu, Sözcükler vb. dergilerde 2002'den bu yana şiir ve yazılarını yayımladı.

Pia, Nikbinlik, Damar, soL ve Sanat Cephesi dergilerinin yayın kurullarında yer aldı. Edebiyatçılar Derneği ve PEN üyesi.

Word-Express ve Edinburgh Kitap fuarı başta olmak üzere çok sayıda uluslararası etkinliğe ve çeviri atölyesine katıldı; şiirleri Çekçe, Danca, Hırvatça, İngilizce, Makedonca, Romence, Slovence, Sırpça ve Yunanca'ya çevrildi ve bu dillerde yayımlandı.

İlk dönem şiirlerini Kemal Özer'le birlikte yayımladığı Takas'ta (2006, Sanat Cephesi Yayınları; 2008, Daktylos Yayınları) bir araya getirdi. 2008 yılında Nâzım Hikmet Şiirinde Karakter İnşası başlıklı çalışması kitaplaştırıldı. (Sanat Cephesi Yayınları). Tek Şiirlik Aşklar, 2012 yılında Yitikülke Yayınları tarafından yayımlandı.

