

43051

T.C.
MİMAR SİNAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SAHNE VE GÖR. SAN. ANASANAT DALI
TİYATRO DEKORU VE KOSTÜMÜ PROGRAMI

**BAUHAUS AKIMINDA
TİYATRO-MEKAN İLİŞKİSİNİN
GÜNÜMÜZ TİYATRO MEKAN-DEKOR
ANLAYIŞINA ETKİSİ**

43051

(Yüksek Lisans Tezi)

9256 Mitra REYHANİ GHADİM

Danışman: Doç. Sevil ILGAZ

İSTANBUL - EYLÜL -1995

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ	3
-------------	---

BİRİNCİ BÖLÜM WEİMAR : BİRİNCİ DÖNEM

1. "KUTSAL DIŞAVURUMCULUK (EKSPRESYONİZM)"	11
2. GEÇİŞ AYINLARI	32

İKİNCİ BÖLÜM WEİMAR : İKİNCİ DÖNEM

1. TRİYADİK BALE SIKIŞTIRILMIŞ GÖVDELER	55
2. YÜZEY ETKİLERİ VİTRİN SANATI	69
3. ATÖLYE ÇALIŞMALARI 1924 YILI	79

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM D E S S A U STANDART İNSAN

1. MİMARİLER BİR ŞOK ESTETİĞİ	96
2. ALANLAR, YOLLAR, ÖLÇÜLER ÖRNEK VE TEMEL OLAN ŞEYLER	109

V. Bauhaus tiyatrosu dönemi ve sonrasında günümüze dek farklı tiyatro akımlarının bazı temel düşünceleri ve Bauhaus'un günümüze kadar izleri.	127
--	-----

SONUÇ	140
-------------	-----

ÖZET	144
------------	-----

DİPNOTLAR	149
-----------------	-----

KAYNAKÇA	152
----------------	-----

BAUHAUS'DA SAHNE

Tiyatroya ait sanat eseri mimari esere çok yakın bir orkestra birliği gibidir; ikisi de karşılıklı olarak birbirlerini doğurgan kılıyorlar. Mimaride bütün sanatsal bölümler kendi kişiliklerini eserin bütününden daha yüksek bir ortak neden adına terk ettikleri gibi, tiyatro eserinde aynı şekilde çeşitli sanatsal problemler daha yüksek yasalar itibarıyla daha büyük ve yeni bir birlik yaratmak için bir araya geliyorlar.

Tiyatro, kökünde fizik ötesi nostaljisinden doğmuştur, demek ki tiyatro soyut bir düşüncenin gerçekleşmesine yarıyor. Seyircinin ve dinleyicinin ruhları üzerindeki etkisinin gücü, düşüncenin görülebilir bir mekanda ve akustik ve optik olarak anlaşılır bir mekanda yerleştirilmesinin başarılı olup olmadığına bağlıdır.

Bauhaus bu tiyatronun gelişmesi için uğraşıyor. Zamanımız tiyatrosunun yenilenmesi, öyle görünüyor ki, insani duygu olanaklarıyla derin ilişkilerini yitirmiştir, yalnızca bütün kişisel çıkarlardan ve ticari tiyatro bağlarından kurtulmuş olan kimseler tarafından ele alınabilir. Yalnızca onlar tiyatronun karışık problemlerini bu amacın bütün pratik ve teorik incelemelerinde özveriyle çalışarak açığa kavuşmalarını sağlayabilirler.

Bu inanç Bauhaus tiyatrosuna yolunu açıkladı; bu karmaşık sahne problemi için açık ve sonuca varan yeni bir anlayış ve ilkel şeklinden başlayan bir gelişme çalışmanın başlangıç noktasını oluşturacaktır. Mekan, gövde, hareket, biçim, ışık, renk ve ses gibi birbirinden ayrı problemler üzerinde çalışılacaktır. Organik vücut ve mekanik vücut hareketleri, konuşma sesi ve müziğin sesi şekilleneceklerdir, tiyatro mekanı ve tiyatroya ait figürler oluşturulacaktır. Optik ve akustiğin bilinçli kullanı-

GİRİŞ

DOĞRU SEMTE YÖNELİK

Bauhaus'da tiyatro: Bir uygulama, bir okul, bu öğretim kurumuna adanmış çok sayıdaki kitabın nadiren birleştirdikleri iki terim. Bununla birlikte, adının üzerinde kurulmuş söylencenin ötesinde, Bauhaus'un kendisi için saptadığı, ürünlerinin yayılmasından olduğu kadar, "biçimlendirme"lerinden dolayı, her şeyden önce eğitimsel bir görevdir: aynı zamanda hem öğretmek hem de hoşça gitmek, yani -eski anlamına göre- tiyatronun işlevinin kendisi.

Yani acaba bu kurumun içinde bir kurum mudur? Bauhaus tiyatrosu böylece kurumun "gerçekliğini" belirtmeye yönelik uçurumdaki bir figür müdür? Ama o halde Bauhaus'dan veya tiyatrosundan hangisi diğerine örnek olacaktır? Ve belki de sonuç olarak, her biri diğerini eğlendirerek, öğretmeyi birbirlerine öğretiyorlar. Eğitici tiyatro ve tiyatrolaştırılmış öğretim burada birbirine öyle yakından karışıyorlar ki soru askıya alınmış kalacaktır.

Demek ki çift bir soruya açılan bir çalışma bu kurumda tiyatroya düşen yer nedir; bu tiyatro ne ile kurulmuştur? Bu da hemen bu uygulamanın bütün kendisini çevreleyenlerle sürdürdüğü ilişkiler, ve de malzemelerinin özelliği konusunda soru sordurtuyor. Ve eğer, Gropius'un Bauhaus'un temelini oluşturan bildirgede söylediği gibi, "Mimari her yaratıcı eylemin amacı ise", o zaman mimari aracılığıyla öğretmek ve hoşça gitmeyi tasarlayan bir okulda tiyatro ile mimari arasındaki varsayımsal -veya gerçek- ilişkiler üzerinde özellikle soru sormak gerekiyor.

Demek ki, aynı zamanda sınırlı da olan bir bütünce: bir kurumun tarihinden on yıl, ve de sürekli ve genel bir gelişmede olan bir kurum: söz konusu olan, bireylerin sanatsal ve politik "eğilimlerin" yapıtların ve nihayet çatışmaları kaynaştıran öğretilerin karışıkları bir kurumdur. Çünkü bu okulun çelişkisi, şu savın temeli üzerine kuruluyor: "sanat öğretilmez".

Bauhaus'un "hocaları" ve öğrencileri "zanaatkar ve sanatçı arasında yükselen hor görürlük duvarını yükselten sınıf ayrımı"nı durdurmak için kesin olarak kararlaştırılmış bir proje ile bir araya gelmişlerdir. Böyle bir proje kendi içinde yeni değildir. Çeşitli nedenlerle, Ruskin, Morris, Semper, Arts and Crafts Movement, Wiener Werkstatte'ler makineleşme ile gittikçe artan önem kazanan bir iş anlayışı ve uygulaması arasındaki bu bölünmeyi sona erdirmeye kalkışmışlardı. Bununla birlikte, Gropius Bauhaus'u kurmaya giriştiğinde, savaş, Alman devrimi ve başka bir yanda, Taylor'un yeni "çalışmanın bilimsel organizasyonu" ile uygulama çalışmasının tek örnek üzerinde yapılması ve önemli ölçüde büyümesi, "Güzel Sanatlar"ın "mekanik sanatlar" ile olan ayrımını yeni anlatımlarla ortaya koyan yeni zorlayıcı gerçeklerdir.

Bauhaus kurumunun sorunsallığı ilk önce ütopya niteliğindeki sosyalizmlerinkidir. Böyle olunca insansever burjuva düşüncesinin zemini üzerinde kuruluyor. Çünkü söz konusu olan gerçekten de insanseverlikti; kitlelerin yaşam kalitesini dayanıklı, işlevsel, ucuz ve güzel eşyalar yığınının üretimi ile iyileştirmek. Ve madem ki bu yığın halindeki üretimin yığınlara hitap etmesi gerekiyor, "ilkel, otantik ve herkes için anlaşılır olan biçim ve renklerle sınırlanmak gerekecektir.

Sanat, ilk önce uzlaştırma olan görevini, yalnızca,

"değişmez duyumları uyandıran basit biçimler"e dönüş yaparak yerine getirecektir. Değişimler, türeyip, araya giriyorlar ve ilk duyumu bütün aradaki uyuşum dizisiyle yönetiyorlar (büyükten küçüğe sırasıyla) (1).

Proje köktencidir; bazı duyumları, bazı sürekli zevkleri harekete geçirmek için, nihayet bilimsel bir estetik kurmak, basit, birleştirilebilir, sonsuzca çoğaltılabilir öğeler temeli üzerinde "yaratmanın genel kural-ları"nı hazırlamak.

Ama bu bir anlamda ölçülü birimli olan yeni zevk kaynaklarının yayılımı artık sanatçıyı sıradan zevklere karşı tutumlu davranmaya zorlayacaktır, yani Platon'un taklitlerin en kötüsü, gerçeğin en uzağında, en çok bilisiz ve en aldatıcı olarak adlandırdığına karşı tutumlu davranmaya zorlayacaktır.

Gerçekten de köktenci bir proje, çünkü doğru yönün yaratılmasının yolu bundan böyle kötü taklitçiliğin elenmesinden geçiyor, çünkü yalnızca iyi taklitçilik korunacaktır. Veya yine, doğru yön hiç bir aldatıcı taklitçiliği kabul edemez, çünkü kurulması, ayakta durması ve sürmesi için, "gerçeğin" en yakın taklidi, filozofun bilgisine en yakın olan, yanılısma üzerine değil, her şeyden önce ölçü ve hesaptan doğan gereklidir. Geometrinin güzel figürleri bundan böyle taklitleri salt güzel figürleri yansıtabilecek olan, ve böylece salt zevkleri doğuracak olan salt örnekleri oluşturuyorlar.

Platon için olduğu gibi, Gropius için söz konusu olan bütün kentin mutluluğunu gerçekleştirmektir. Ama birincisi yalnızca kentin bekçilerini eğitmeyi amaçlıyor ise, ikincisi bütün halkın eğitimini amaçlıyor. Veya daha doğrusu, Bauhaus'un görevi çifttir. Üretimiyle dünyaya başka bir biçim verecek "yeni bir kuşak" şekillendirmek, ama aynı zamanda bu başka biçim verişini üretimle başlatmak. Yani kitleleri eğitmeye başlamışken öğretmenler eğitmek. Bu şekilde, başlamış eğitimin çoğalmasını güvenceye almak. Gerçekten de, XX.yy'da, mutluluklarını güvenceye almak için, geri kalan yurttaşları "ikna veya baskı" yoluyla birleştirmek artık gerekli değil, çünkü artık bütün kentin eğitimi için ideal bir araç olan yeni teknik buradadır. Tam olarak da ideal, çünkü ikna veya baskı yoluna başvurmayı gerektirmiyor. Yeni makine endüstrisi, zevki yayacak bu güzel gerçek ve salt şekilleri sonsuzca çoğaltabilecek güçtedir. İşte bunun içindir ki, "mekanik sanatlar" artık eğitimden çıkartılmayıp, "Güzel Sanatlar"inkine eşit bir payları olmalıdır. Böylece zanaatkarları gerçek yaratıcılardan ayıran bütün sınıfsal engeller kalkmış olacak, böylece sanat halk ile uzlaştırılmış olacaktır.

Bu görevi yerine getirmek için; evrensel, objektif, "salt doğal" ve bundan dolayı da ortak olan bir dili aydınlığa çıkarmak gerekiyor; bütün farklılıkları silecek güçte olması gereken, yani tarihin, tek ve bölünmez olan "salt doğa" ve "kültüröncesi"nin örtüşükleri sınırlara kadar uzanması

gereken bir biçim repertuarı gereklidir. Yeni kültürün, evrensel olanın, işte bu kolay bulunmayan nokta üzerine oturması gerekiyor.

Bununla birlikte "salt doğa"ya geri dönmek söz konusu olmayacaktır: Bu doğa kaostan başka bir şey değildir -onu bir ve bölünmez yapan da budur:

"Doğa başlangıçta yalnızca bir ilkedir: Devinim ilkesi ve devinimin bir yasası değil, özel bir istek, özel bir şey değil, düzenlenmiş bir şey değil. Kaos ve anarşi, bulanık bir kaynaşma. Kavranılamaz, ağırlıklı bir şey olmayan, siyah bir şey olmayan (neredeyse bir gri yalnızca, kırmızı bir şey olmayan, mavi bir şey olmayan, sarı bir şey olmayan, yalnızca neredeyse griler.

Gerçekten gri olan bir şey bile yok, kesin olarak belirgin olan bir şey yok, yalnızca belirsiz olan, tanımlanamaz olan, buradan değil, oradan değil, yalnızca her yerden. Uzun-kısa değil, yalnızca yarı-dün. Eylemler yok, yalnızca varlık.

Ne gerçek dinlenme, ne gerçek devinim, yalnızca "gölgelerin etki alanı".

Bir tek şey: bu başlangıçta gelen durumdan çıkmak için gerekli olan devingenlik⁽²⁾.

Ama varolan kültür ile nasıl yetinmeli? Sonsuzca bölünmüş olduğundan, parçalara ayrılmış olduğundan o "salt doğa"dan daha da kaotik olanla, "büyük karışıklıklar" ve "çarpınmalar" ile dolu "teknik uygarlığımız" (Gropius) ilkel kaosun içerdiği bütün tohumları soysuzlaştırmıştır. Kapitalizmin yabancı gelişimi ve ondan ileri gelen "mekanik anarşi" bu kopmaya, insan türünün bu felaketine yol açmışlardır: İnsan eksik bir varlığa dönüşmüştür.

Kaybolmuş bir uyumu yeniden elde etmek, yeniden bir "eksiksiz insan" oluşturmak, insanı tamamlamak: Bauhaus'un gerçek görevi bu olacaktır. Ve insanın kendi kendisini yanıltmasına neden olan teknik, bu kez kurtuluş aracı olacaktır.

Bauhaus'un programı, yeni bir insan, yeni bir kuşak şekillendirmek görevini kendine ayırmaktan oluşuyor.

BİRİNCİ BÖLÜM

WEİMAR : BİRİNCİ DÖNEM



HAZIRLIK ÇALIŞMALARI

Bauhaus'u yaratırken "yeni bir mimar kuşağı" şekillendirmek isteyen bir adamın birinci çelişkisi olarak, Gropius ressamlar ve heykeltıraşlara başvurdu: Lyonel Feininger, Johannes Itten ve Gerhard Marcks 1919'da, Geog Muche, Paul Klee ve Oskar Schlemmer 1920'de. Kuşkusuz bu seçim, tek mimar olan Walter Gropius'un okulun "hocaları" arasında iyice önemli bir yer almasını sağlıyordu. Ludwig Grote bu seçimin nedenini, resimin 1919-1920'ye doğru en ileri sanat uygulaması olması gerçeğinde görür. Ama Feininger veya Itten gibi ressamlar daha çok resimin avangardında değil, ariyergardındalarmış gibi görünüyorlar.

Ressamlar, bir program.

Aslında bütün bu ressamların ortak bir noktaları var: Sturm'a⁽³⁾ olan bağlılıkları. Itten'in ilk soyut tabloları 1916'da Berlin'de Sturm'un galerisindeki sergisinde yer alıyor; Schlemmer 1920 yazında Sturm'un galerisinde sergi açıyor. Muche, 1914'den itibaren yine Herwarth Walden tarafından Berlin'de kurulmuş olan bu aynı galeride çalışıyor; burada Paul Klee ile (Max Ernst ve Archipenko gibi) 1915'de sergi açıyor, sonra 1916 ve 1917'de "Der Sturm" Okulunda resim dersi veriyor. Feininger'in ilişkileri daha gevşektir: Herwarth Walden ondan 1913'de Blaue Reiter ressamlarıyla birlikte Berlin'de düzenlediği "Birinci Alman Sonbahar Salonu"nda sergilemesini istiyor. Gerhard Marcks'a gelince Sturm ile doğrudan hiç bir ilişkisi yoktur; buna karşın, Gropius 1914'de Cologne'daki Werkbund sergisi için ona bir rölyef ısmarlıyor. Ve Gropius'u Itten ile 1922-1923'de karşı karşıya getiren anlaşmazlık sırasında Gropius'un kişisel görüşlerine daha yakınında kalan tam da bu ressam ve bu heykeltıraştır.

Buna göre bu seçimin ortaya koyduğu soruya çift bir cevap verebiliriz. İlk, Sturm avangard hareketlerin (veya öyle tanınmış olanların) en eskisidir: Dergisi 1910'da kurulmuştur ve ondan sonra artık "tanınan" onlarca avrupalı ressam galerisinde sergi açmışlardır. Bu şekilde en büyük uluslararası sanat merkezlerinden birini oluşturuyor, ve işte Gropius, Yönetimin Bauhaus projesine karşı olan çekingenliğini yenmek için, bütün bunları sömürüyor.

Bu projeyi Gropius 1918 yılının son aylarında, Novembergruppe⁽⁴⁾ ve Arbeitsrat für Kunst (Sanat Çalışmaları Komisyonu)un kuruluşuna katıldığı sırada sert devrim ortamında hazırlıyor. Mimar Bruno Taut ile birlikte, Gropius, çoğu Bauhaus için ders verecek olan 141 kişi tarafından imzalanan, Arbeitsrat für Kunst'un bildirge-programını kaleme alıyor: içinde sanatçının toplumdaki yeri, sanatçının halkla ilişkileri, sanatın usçul öğretimi, ev ve dekoru arasındaki ilişkiler ve, daha geniş kapsamlı olan, güzel sanatlar ile endüstri sanatları arasındaki ilişkiler gibi sorular ortaya konmuştur. Bildirgenin bu sorulara getirdiği cevaplar arasında, en başlıcası sanatçının adsızlığının gerekliliğidir, yani Novembergruppe'in de dileği olan "sanat ve halkın en yakın kaynaşması için en mutlak koşul. Oysa, bu iki grubun bildirge ve programlarının içerdikleri açıkça sosyalist, hatta devrimci olan bütün herşeyi, Gropius programından silmek istiyormuş, ya en azından etkisini zayıflatmak istiyormuş gibidir.

STURM ve BAUHAUS

Bauhaus'un güven vermek istiyor olduğu kesindir. Aynı şekilde, yeni cumhuriyetin yüksek görevlileri için, "politik olarak aşırı" olmaktan uzak olan ve aynı zamanda Sturm'e bağlı olma avantajını da temsil eden resamlara yapılan çağrı da güven vericidir: Avangardizmde bile, savaş öncesi "Alman" geleneklerini yeniden canlandırmak mümkündür. Demek ki bir güvencelik, ciddi bir garantinin arayışı kısmen Gropius'un seçimini açıklıyor.

Bu belirleyici seçim sorusunun cevabının diğer yüzü eski bir sorun olan sanatların bütünleşmesi ile ilgilidir. Ressamlara yapılan çağrı, Gropius'e göre, "özerk yaratma" ile "işlevsel yaratma"yı birleştirmeyi sağlamalıdır. Sağlam bir zanaat eğitimi ve öğretimi veren atölyelerin başına geçerek, ressamlar öğrencilerin yaratıcılıklarına "ilham" vermeyi, "teknik

ve yaratıcı içgüdü"yü yeniden birleştirmeyi görev ediniyorlar. Aynı zamanda, Gropius burada "amatörlükten kurtulmanın en etkin yolu"nu görüyordu.

Bundan dolayıdır ki Bauhaus'un ilk yedi öğretmeninden beşi, hepsi de uzaktan veya yakından Sturm'a bağlı olan ressamlardır. Yani, Bauhaus'da bir tiyatro atölyesi kurmak isteyen Gropius'un, Der Sturm dergisinin yönetimine Herwarth Walden'den sonra gelen Lothar Schreyer'e doğru yönelmesinde şaşırtıcı bir şey yoktur. Schreyer'in bu öneriye sabırsızlıkla karşılık vermesinde ve "dışavurumculuğun uzmanlık alanı" olarak adlandırdığı Bauhaus'da yer almaktan sevinç duymasında da şaşırtıcı bir şey yoktur. Bu, 1921 yazı boyunca oldu.

Bauhaus, "dışavurumculuğun uzmanlık alanı": Bu adlandırma bugün çelişkili gibi geliyorsa, yine de kurumun ilk yılları için tamamiyle geçerli sayılmıştır. Çünkü ne bir Bauhaus, ne de üç Bauhaus varolmuştur (coğrafi-tarihsel bölüm: Weimar, Dessau, Berlin veya Almanların söyledikleri gibi "dönemsel" bir bölme: Gropius dönemi, H.Meyer, Mies van der Rohe dönemi): eğer tarihi bölmek gerekiyorsa, diyelim ki altı Bauhaus varoldu:

- 1) Weimar, yönetim: Walter Gropius, Johannes Itten'in mistik ideolojisinin etkisi; mart 1919-mart 1923.
- 2) Weimar, yönetim: Walter Gropius, "üretilmiş bir sanat"a doğru yönelme ve üretimin başlangıcı; mart 1923-aralık 1924.
- 3) Dessau, yönetim: Walter Gropius, Weimar (2)'nin yönelim ilkelere gelişmesi ve uygulanması; mart 1925-nisan 1928.
- 4) Dessau, yönetim: Hannes Meyer, sola dönüm noktası: program "daha büyük bir materyalizm" yönünde yeniden elden geçiriliyor; nisan 1928-temmuz 1930.
- 5) Dessau, yönetim: Ludwig Mies van der Rohe, sağa dönüm noktası: "salt sanat dünyası"na dönüş; ağustos 1930-eylül 1932.
- 6) Berlin, yönetim: Ludwig Mies van der Rohe, nazi olmuş belediye görevlileri kurulu tarafından kovulduktan sonra, Bauhaus Berlin'de özel bir kuruma dönüşür. Ekim 1932'de dersler yeniden başlıyor. 11 nisan 1933: 32 öğrencinin Alman askerler tarafından aranması ve sorguya alınmaları. Kurumun kapanışı, 20 temmuz 1933'de feshedilişi.

Tiyatro çalışmaları "birinci" Bauhaus ile başlıyor ve "dördüncü" ile bitiyor.

I. "KUTSAL DIŞAVURUMCULUK (EKSPRESYONİZM)"

Hambourg'un Deutsches Schauspielhaus'unda 1911'den 1918'e kadar dramaturg olan Schreyer 1918'den itibaren her hafta Berlin'e gidiyor: 1914'de karşılaştığı Herwarth Walden, ona Der Sturm dergisinde yazı işleri müdürü görevini vermiştir. 1886'da doğan Schreyer, o zaman 30 yaşındadır; altı sene önce bitirilmiş hukuk eğitimi onu sıkıştır: bu eğitimden sonra resim de yapmakla birlikte, sanat tarihi eğitimini de görmüştür. Savaşın başında, küçük piyesler ve yeni şiir ile tiyatro üzerine bazı teorik yazılar yazmaya başlıyor.

Tiyatronun Birinci Teorisi

Schreyer, Hambourg'un Deutsches Schauspielhaus'unun yöneticisi Ernst Koehne ile olan yedi senelik işbirliğini, bir cümlede özetliyor: "Tiyatro asla sanat değil, oyuna dönüşmüştü." 1915 aralığında, Sturm'a yakın olan bütün tiyatro adamları gibi Schiller'in dramaturjisini bırakmak isteyerek, şöyle yazıyor: "Tiyatro artık bir ahlak kurumu değil, bir sanat yeridir (...) bir sanatsal yaratının yeri". Şubat 1916'da çıkan başka bir yazıda Schreyer yeni tiyatro sanatı teorisini açıklıyor: Yaşanmış bir tecrübe, bir macera olması gerekiyor. Bu macera "duyarlı olan"ın macerasıdır: biçimi, renk, hareket ve ses malzemelerini oluşturuyorlar. Sanat eserinde, içeriğe ve ahlaka bağlı olan her şey dışlanmalıdır: "Duyarlı olanın macerası olarak sanat'ın, salt yapı malzemesinin bu bağnaz yön değiştirmeleriyle hiç bir işi yoktur; onun için, eğretilmeler ve natüralizmden uzak, "buyurgan güçleriyle" tiyatroyu "varlığın tanınması" için bir araca dönüştürecek "simgeler" yaratmak gerekiyor. Üç ay sonra, Schreyer sahneye koyan kişi için, kilisenin ileri geleniyle yalnızca "yaratılanın görevlisi" oluşunda benzer, bir "temsil yöneticisi" olması gerektiğini yazıyor; çünkü teatral bir sanat eseri sahneye konuş'a bağımlı olmamalıdır. İzleyiciyi "hayatın gizine" açmak için, tiyatro adamı "uzayın sanatsal ifade olanaklarına: ses ve devinim"e sahiptir. Sözcük Schreyer için bir "ifade yolu" değil çünkü "simgesel olarak ses, sözcüğü içinde taşıyor. Seslerin bağdaşımı aynı zamanda sözcükler bağdaşımıdır.

Böyle bir paralellik tehlikeli gibi görünüyor: ressamın işi ile şairindeki malzeme farklılıklarını gözardı ediyor. Ve eğer bu iki resim ve tiyatro sahasında araştırmada benzerlik varsa, onu, ister "antropomorfik (insanbiçimsel)" olsun veya olmasınlar, temalarda değil, malzemenin

kullanılışında bulmak mümkündür. Ressamların sorunsalı da zaten görüntüyü renkli planlar şeklinde yapmaktır, tıpkı şairlerinkinin de metinleri "sözselses" şeklinde yapmak olduğu gibi. Demek ki ressamın işini şairinkini olduğu gibi bir süre için düzene koyan yapı ilkesidir. Ve sahnesel plastiği belirleyen şey metin olduğunda bile, temanın önemi azdır, ilk önce yapıyı değiştirmek söz konusudur.

Lothar Schreyer'in çalışmalarını "dışavurumculuğun" bütünüyle karıştırmak söz konusu değil: Eğer edebi çalışması örneğin dışavurumcu August Stramm'inkine benzer ise, plastik çalışması, göreceğiz ki, çoğunlukla Rus konstrüktivizmine yakındır.

Edebi olan ile resimsel olanın iki kütüğü arasındaki mesafe, bu kez bütün "plastisyenler"de ortak olan, başka bir mesafeyle de iki katına çıkıyor: Sözselsel teorik savlarıyla plastik üretimleri arasındaki mesafe.

A. İKİ ÖNERİ: STURM-BUEHNE VE KAMPF-BUEHNE

1918 sonbaharında, Shreyer Berlin'de kendi tiyatro-stüdyo'sunu kuruyor: Sturm-Bühne ve aynı addaki dergisini. Savaşın son günleri boyunca sahneye konan ilk piyes, August Stramm'ın bir dramı, "Sancta Susanna"dır: Bir *Worlkunstwerk*, yani "sözcüğün sanat eseri".

"Suikast"

Polisin koruması altında gerçekleşen oyun (Shreyer "devrimin tehditlerinden" endişe duyuyor) halkın büyük öfkesini uyandırıyor ve gösteri ertesi gün basın tarafından "tiyatroya karşı kıyacı bir suikast" olmakla suçlanıyor, halbuki aslında Shreyer şöyle yazıyor: "Biz tiyatronun gerçek kaynağını göstermeye çalışmıştık: ilahi gösterinin habercisi olan insanı".

Tiyatro teorisini Tanrısal mesajın biçime konusu olarak nasıl haklı gösterecektir? Ama özellikle, sözcüğün, tanımladığı sahne malzemelerindeki yeni hiyerarşide aldığı başlıca konum, ondan "salt bir malzeme" gibi yararlanmasını önlüyor: Sözcüğün sesle ilgili değerinin olduğu kadar, anlambilimsel değeri onu diğer malzemeler için bir "hareket ettirici" yapıyor. Sözcükler, herhangi bir yapıcılıktan önce, metindeki herhangi bir uyuşumdan önce, anlamların taşıyıcısıdır. Biçim ve renk yalnızca düzenlemeleriyle öyledirler. Shreyer'in örtük konuşması böyle gibidir.

Hambourg ve Tiyatro-Stüdyo

1919'da, "Savaş sonrası Berlin aşırı çalkantılı" olduğu için Shreyer Hambourg'da, Berlin'in Sturm-Bühne'sinin bir eklentisi olan, seyircilerini bir Dışavurumculuk Dostları derneğinin üyeleri oluşturan bir tiyatro-stüdyo, Kampf-Bühne'yi kuruyor. Dekoratif Sanatlar Okulu'nun bir salonunda, Shreyer 1919 sonbaharı ve 1921 yazı arasında yedi piyes sahneliyor. Bir sekizincisi, 1589'dan kalma anonim bir elyazmasından yola çıkarak yaratılmıştır: "Ein Krippenspiel" ("Bir Beşik Oyunu"), 1919'un Noel gecesinde Sainte-Catherine kilisesinde sahneleniyor.

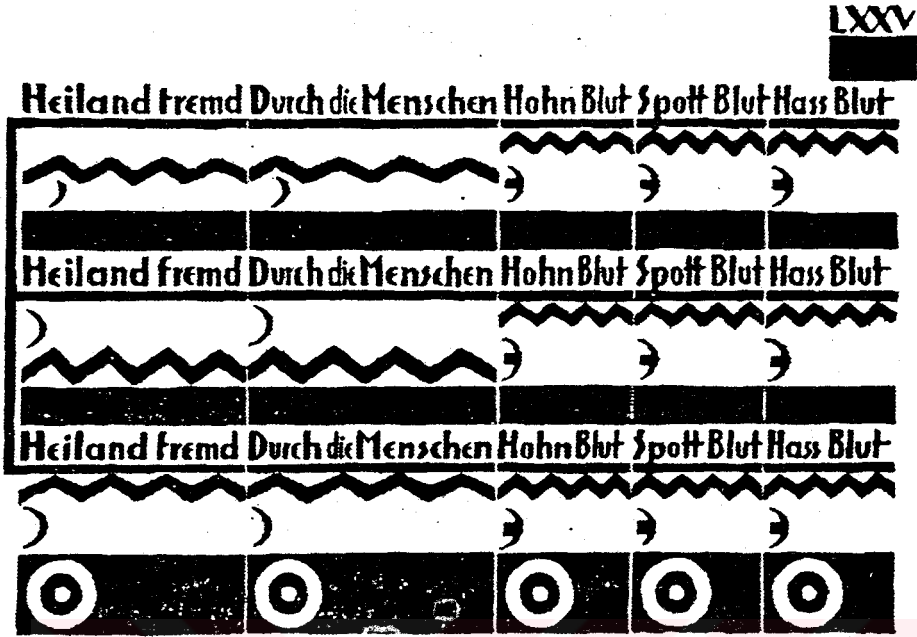
Her temsil yüzden fazla tekrara yol açıyor ve çoğunlukla çok büyük, bazen dev maskelerin yapımını gerektiriyor: H.Walden'in "Sünde" (Günah") adlı piyesinde bu maskeler üç metre yüksekliğe varıyorlar, ve, ince kağıttan yapılmış olarak, tamamiyle örttükleri aktörler tarafından kullanılıyorlar.

Aynı ilkeler, 1920'de Berlin'de Max Reinhardt'ın tiyatrosunda davetli seyircilerin önünde oynanan "Mann" adlı piyesinin temsili için de uygulanıyor. İzleyicinin çoğunluğu bu gösteriyi "fazla ibadetle (dinle) ilgili" bulduysa da, Alexandre Tairov Shreyer'in "tiyatrosu karşısında memnuniyetle, zevkle ve saygıyla eğildiği tek Alman" olduğunu savlamıştır.

Spielgang (Partisyon)

Bu piyeslerin her birinin uygulaması titiz bir belirginlik gerektiriyor: Bu bir eşzamanlaştırma işidir (metin, sesler, biçimler-renkler bir Spielgang'ın, yani bir partisyonun konusunu teşkil ediyor, ve Schreyer bunun kendisi için çok çabuk resimsel mahiyette bir soruna dönüştüğünü yazıyor; partisyon, "bir sanat eseri" olmalıdır, tıpkı 1920'de "Kreuzigung" ("Çarmıha gerilme") için gerçekleştirilen en ünlü partisyonun da bunu gösterdiği gibi).

Partisyon, Hambourg'un Kampf-Bühne'sinin atölyelerinde ahşap üzerine oyulmuş 77 levhadan oluşup, yazılı metin ve geometrik imlerle betimlenmiş sahne ile ilgili bilgilerin birleştikleri bir tür "çekim senaryosu" gibi bir izlenim bırakıyor. "Çarmıha gerilme"nin Spielgang'ının (partisyonunun) birinci levhası üzerinde şunlar okunabilir:



Lothar Schreyer: Kreuzigung (Çarmıha gerilme)'un partiyonundan (Spielgang'ından) bir sayfa (Hambourg, 1920).

“Partiyonun okuyucusu bilmelidir ki: Partiyonun ve imlerinin yaratılması tiyatro sanatı için, müzikte porteler (nota kağıdındaki beşerlik satır çizgileri) ve notaların yaratılması ile aynı önemi taşıyor / partiyonda sözcüğün sesini (titreşimliliğini, ötümlülüğünü) duyan ve devingen biçim-renk’i görebilen / bir kimse onu okuyabilir /

Partiyonu çalan bilmelidir ki: yalnızca öyle biri partiyona göre oynamayı becerebilir ki / profesyonel bir aktör olmasın / hiç bir ticari tiyatroyu desteklemesin / eleştirmen olmasın / iddiasız olsun / öyle birisi partiyona göre oynayabilir ki / kendi içinde görebilsin ve duyabilsin / kendi içinden çıksın / partiyonu kısıtlamasız olarak takibedebilsin / diğer yorumcularla uyum içinde yaşasın /

Partiyonu dinleyen / görenin bilmesi gerekir ki: Gösteri yalnızca Arkadaşlar Çevresi tarafından görülebilir ve duyulabilir, kolektif bir seyretme gibi / tutkulu bir kolektif sungu gibi / kolektif bir eser gibi / Çarmıha gerilme’nin birinci temsili / Arkadaşlar Çevresi’nin ortasında / on iki nisan bin dokuz yüz yirmi / Hambourg /.”

Böyle bir gösterinin amacı, nihayet "sanat ve yaşam birliğini" gerçekleştiren "kendi üstünde" kapanmış bir sanat biçimine erişmektir. Söz konusu olan, tiyatronun ta özüne kadar uzanmak, buradan adeta ibadetle ilgili toplu bir eyleme varmaktır.

"Diriltilmiş bir hıristiyanlık".

Kampf-Bühne'de şaka yapılmıyor: Zaten oraya gösteriye gitmekten ziyade bir ibadet yapmak için katılım yapılıyor. Her tür profesyonellik, görüldüğü gibi, dışlanmış: Hiç bir dramatik sanat okulu aktöre sesinin, hareketlerinin bütünüyle kutsal yazıya bağlılık içinde bulunmasını öğretmiyor. Ve oyuncunun teknikleri, numaraları, insanların tanrılarıyla barışmalarını kutlamak söz konusu iken ne işe yarayabilir? Çok sayıdaki piyesin adı anlamı da belirtiyor: "Güçler", "Çocuk İsa'nın ölümü", "Beşik oyunu", "Günah", "Haça gerilme": Schreyer ile, sanat ve yaşam birliğinin yolu dinsel törenlerdeki usul ve sıradan geçiyor gibidir. Tören kuralları, kısıtlı bir gruba, Dışavurumculuk Arkadaşları Çevresi'ne ayrılmış olunca, gösteri, dışavurumculuğun "diriltilmiş bir hıristiyanlık"da tanınmasında son buluyor ve Kampf-Bühne de bu durumda gösterinin örnek hücrelidir. Temsillerin neredeyse özel olma nitelikleri, ve politik ile sosyal sahnenin çıkarılması anlamına gelmeleri (Berlin'den Hambourg'a büyüyerek giden bir çıkarılma), bütün bunlar çifte olarak, somut, tarihsel zaman ve mekanın reddedilişini iyice belirtiyor. Bu tarihsel zaman ve mekanın reddedilişi daha sonraki tiyatro akımlarında da belirecektir.

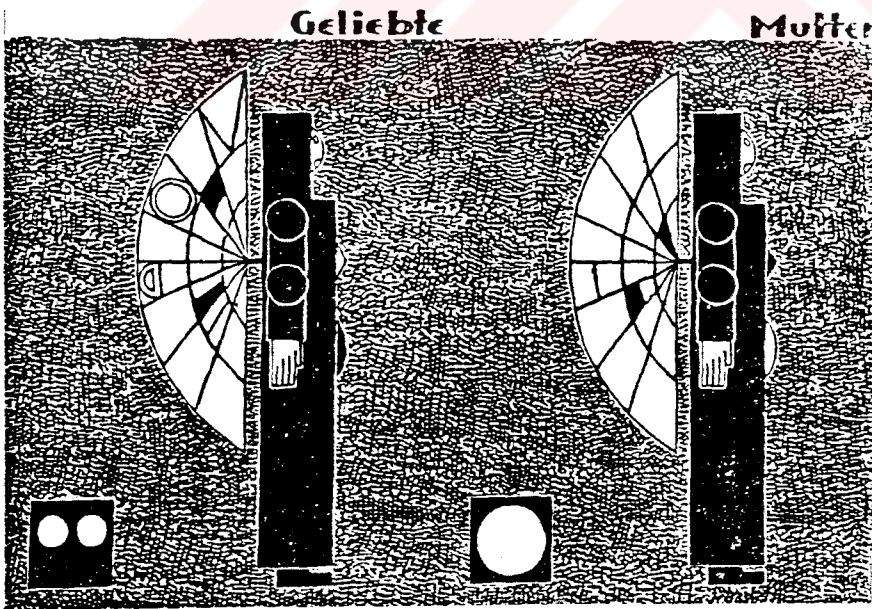
Sanki bu tarihle kopukluğu daha iyi belirtmek için, Kampf-Bühne'nin atölyesi XIX.yy sonundan itibaren tiyatronun sahne makineleşmesine getirdiği bütün teknik mükemmellikleri dışlıyor. Maske-insanlar çıplak, dekorsuz bir sahnenin üzerinde hareket ediyorlar: Tıpkı katolik usulün şatafatlarını silip süpüren Reform'unkine benzer bir hareket ile, "içsel saltlık ve gerçekliği" yeniden bulmak için "özlere" dönüş yapılıyor.

Plastik Simgeler

Ama bütün sahnenin plastik yönünün gelip dayandığı şu maskeler nelerdir? Şunu not ettik: Schreyer'in edebi üretimi ile plastik üretimi arasında bir mesafe vardır. Bu sırada 1920 ile 1923 arası çatışmaları (yani Bauhaus'daki çalışma dönemini de içeren süre) iki nitelikler: masif ve kübik figürler bir yandan, ki bunlar figür-simgeler için gereken

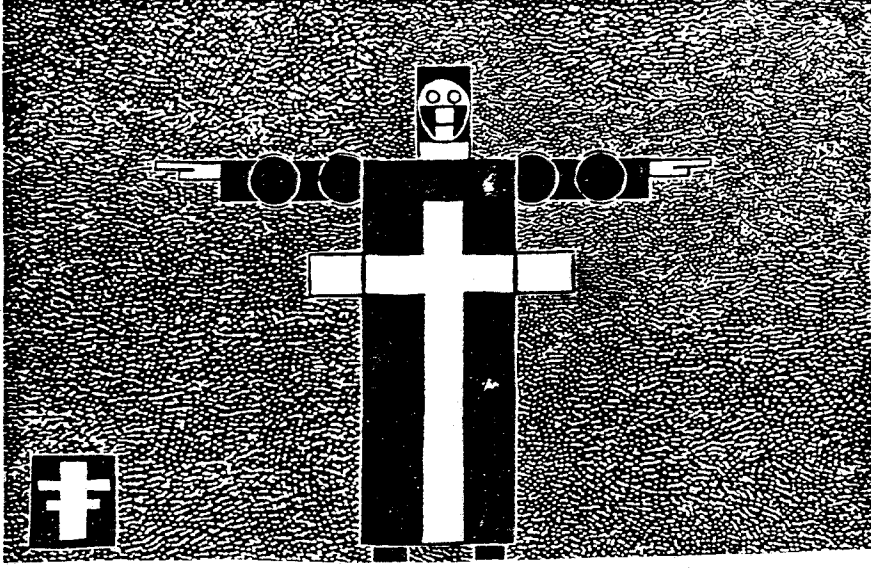
araçlardırlar, ve kostümler ile kuklalar diğer yandan, ki burada biçimlerin boğumlanmaları simgesel değerlerinden daha önemlidir.

Birincilerin dörtgen paralel yüzler birleşimi gibi bir görünüşleri vardır: Omuzlardan ayaklara kadar, bütün vücudu bir sandığın içinde tutulmuş olan "Haça gerilme"nin "İnsanı" bu şekildedir. Bu sandığın ön tarafında, yatay çizgisi bu "vücut"un sınırlarını geçen büyük bir haç çizilmiştir; kübik biçimde olan eller de bu çizgiye paralel olarak yatay şekilde uzamışlardır; omuzlar ve dirseklerin eklemleri kürelerle birleşmişlerdir. Haçın dikey çizgisi hizasında devam eden kafa da yine kübik biçimlidir. "Haça gerilme" partiyonu (Spielgang'ı) üzerine, Erkek iki yatay çizgisi olan bir haç simgesi ile resmedilecektir. Piyesin diğer iki karakteri olan "Sevgili" ve "Anne" için de aynı dış görünüş geçerlidir; her birinin sırtında büyük bir disk tutturulmuştur: Boyanmış ışınlarının "dişiliğin özünü yaymaları" gerekiyor. Erkekliğin haç ile simgelenmiş olduğu gibi, dişilik daire ile simgelenmiştir: Sevgili'nin göğüsleri için iki beyaz daire, karnı için daha büyük bir siyah daire; ilişki Anne'nin figüründe yer değiştiriyor: İki siyah daire göğüs için, daha büyük beyaz bir daire karnı için. Partiyonun üzerinde, iki beyaz daire Sevgili'yi, daha büyük ama tek bir daire Anne'yi simgeleyeceklerdir.



Lothar Schreyer : Sevgili (Geliebte) ve Anne (Mutter) için kostümler; Kreuzigung (1920).

Mann



Lothar Schreyer : Erkek (Mann) için kostüm; Kreuzigung (1920).

Görüldüğü gibi, bunlar ağır anlamlar taşıyan, tam oluşmamış simgecilikleri sanki Kandinsky'nin 1912'de sanat için saptadığı programı olduğu gibi gerçekleştirmek isteyen figürlerdir:

“Biçim, geometrik bile olsa, kendi iç sesine sahiptir; o, tinsel bir varlıktır, ve bu varlık bu biçime özdeş niteliklere sahiptir. Bir üçgen (sivri, küt veya ikizkenar olduğunu belirten özelliklerden başkasına sahip olmadığından), bir varlıktır. Ondan, kendisine özgü tinsel, güzel bir koku yayılıyor”⁽⁵⁾.

Ve daha uzakta :

“Demek ki her biçimin içsel bir kapsamı da vardır. Biçim, bu kapsamın dış belirtisidir”⁽⁵⁾.

Ama Kandinsky'nin dediğine göre, söz konusu olan sadece ve basitçe “organik biçim”in “soyut biçim” uğruna yok edilmesi değildir: Eğer gerçek sanata varmak istiyorsa (sanatçı), objenin “edebi” görünümünden yola çıkacaktır. Böylece organik şeklin “iç sesi” soyut şeklin “iç sesi” ile özdeş olabilecektir.

Schreyer bu temel üzerine, simgeler aracılığıyla, Hegel tarafından verilen tanımlamaya göre “anlam ile ifade” arasındaki keyfe bağlı ilişkiyi yoğunlaştıracak bir betimleme davası ortaya koyuyor. Beyaz daire şekli Anne'nin karnını simgeliyor; büyük ışınli disk dişiliği simgeliyor; daire figürü “sonsuz dölleme devinimini” simgeliyor; sonra dişi bir figürün bu şekilde belirtilen karnı analık simgesi oluyor, vs.

Anlamın berisinde.

Bu şekilde oluşturulan sahne düzeninde, her simge bir başkasının aracısıdır ve orada sonuç olarak yalnızca bütünlükte işgal ettiği aracı işleviyle bir anlam buluyor. Bununla birlikte, anlamdan değil, "yankı"dan söz ediyor Schreyer: Söz konusu olan -nihayet- tanrıya tapınışın ve biçime tapınışın ilk birleşimini yeniden bulabilmek için, anlamın berisinde kalmak, sınırını aşmamaktır. Herşey "içteki insan"a göre düzenlenmelidir: Her biçim, renk, ses, sözcük, "simge" olarak, kendi "iç seselimine" sahiptir, ki bunu da yorumcu seyirci kadar, duyulan gerçekliğinde değil, "kendi içinde" duyup görmesi gerekiyor.

Schreyer'in Kandinsky ile paylaştığı bu basit iç ve dış karşıtlığı, onu, figürler yakınlıklarının değişken ilişkisine göre ayarlanmış simgesel bir mekan uğruna, ölçülebilir ve ölçülen sahne mekanından vazgeçmeye götürüyor. Aynı şekilde zaman artık somut, tarihsel zaman değil, ama "heyecana bağlı" bir zamandır, ve bu zaman simgelerin "içsel yankılanmaları" üzerine kurulmuştur.

Kandinsky'nin "içsel gereksinim"i ve, Schreyer'in insan tarafından "kendi içinde" görülebilir ve duyulabilir olan "içsel yankılanma"sının kapsadıkları bütün şeyler, sanatsal objenin dıştan seyredilmesi gereken bir obje olarak görülmesinin dışlanmasına doğru yöneliyorlar. Müzikal metafor (ses, seselim) her zaman objenin "maddileşmesini bozmak" ve gerekli "içselleşme"sini bir örnek biçiminde öne koymak için buradadır.

Bununla aynı zamanda kopukluk gerçekleşiyor: Schreyer'in tiyatrosu her tür ereklığı, her tür "dış"ı, her tür yeniden-oluşum olarak yeniden-sunuşu dışlıyor: 1922'de şöyle yazıyor: "Tiyatro eseri, yaşamın yaşamı oluşturduğu gibi yaşamı oluşturuyor". Artık yaşamı sahne "coğrafyası" üzerinde betimlemek söz konusu değil; tiyatro kendi kendini oluşturana (otoprodüksiyona) dönüşüyor: Ona kendi özerkliğini kazandıran kendi gücüne sahiptir; "içten olan" güce, dayanılmaz bir itiş andıran, ve gerçekleştirmekten başka ereklığı olmayan bir "içsel gereklilik"e sahiptir. Tiyatro "salt" bir çalışmaya dönüşüyor; "duyulanın macerası"dır (1916) çünkü bu çalışma çeşitli malzemelerin içine giriyor; bir kere için kullanışlıdır; çünkü bir piyes hiç bir zaman bir daha oynanmıyor. Schreyer de söylüyor: yaşamın yaşamı ürettiği gibi, yaşamı üretiyor, ve onun gibi usdışıldır, ya daha doğrusu anlamın berisindedir.

Şu bir gerçektir ki burada mistiklik bir dönüşten fazlasıdır, çünkü Schreyer, tiyatrosunu salt uygulamalı bir tiyatroya dönüştürmeyi reddedererek ona, hemen hemen önleyici bir tavır ile, tanrısal olanı amaç olarak belirtmiştir. Ama bu şekilde temsil alanıyla kopukluk desteklenmiş oluyor.

"Teknolojik" insan.

Ama, söylediğimiz gibi, Schreyer'in sahne plastiğinin diğer görünümü bu figürlerden oldukça farklılaşıyor. Söz konusu olan, bir yandan, "Mann" adlı piyesindeki İnsan'ınki gibi yapılmış, ve çeşitli nesnelere eklendiği bir tür siyah tayttan oluşan kostümlerdir: Küreler, diskler, helisler, çubuklar, ki bunlar bir makinenin parçalarını andırırlar: "Yeni insanın", "teknolojik insanın" eklenmiş işaretleri. Bu plastik Alexandra Exter tarafından 1925'e doğru gerçekleştirilen sahne kostümlerine yakındır. Ama Schreyer öte yandan bir seri kukla tasarlıyor, 1920 ile 1923 arasında, ki bunların taşbaskı ile basılmış projeleri haklarında yeterince açık bir fikir veriyor. 1923'de Hanovre'da basılmış El Lissitsky'nin "Güneşin Üzerinde Zafer" in taşbaskısında olduğu gibi, bu şekilde betimlenmiş "yeni insan" modernliğin özniteliklerini sergilemekle yetinmiyor, çünkü onun kendisi, hem de bütününde, teknik bir obje gibi yapılmıştır. "Modernliğin işaretleri" artık insan biçimine eklenmiş değiller, bunlar takılıp eklemeleri ile insanı oluşturuyorlar. Diskler, delinmiş düzlemler, küreler, düz ya da eğimli çizgiler, vs, boğumlanmalarıyla insan figürünü anımsatacak şekilde yerleştirilmişlerdir. Ama her şey (biçim ve renk) bu elemanların yapıldıkları malzemelerin çok sayıda ve de yeni olduklarını gösteriyor: Cam veya pleksiglas, metal, vs. Ve bu şekilde bir araya gelmiş olan, biçimlerden ziyade malzemelerdir, şu bakımdan ki, bütünü çok değişik öğelerden oluşmuş özyapısı (karakteri) biçimlerin düzenlenişlerinin sonucunda çıkan insanbiçimciliği (antropomorfizmi) bastırıyor.

Belki de bu çalışmaların düşüncesiyle Gropius 1921'de Schreyer'e çağrı yapıyor, ama Kampf-Bühne'deki mistik uygulamaları da inkar edemiyor. Bauhaus'un ilk yıllarının belirsizliğinin nedenlerini kuşkusuz Gropius'un kendisinde aramak gerekiyor. Çünkü, eğer Sturm'un ressamlarına çağrı yaparak toplu çalışmayı destekleyebileceğini sandıysa, bunun sebebi, Sturm'un, bu ressamları ortak bir erek çevresinde, ortak bir amaç

için bir arada toplamak bir yana, yalnızca çeşitli, bazen karşıt çıkarları bir araya getirmekten başka bir şey yapmamış olduğunu görmeyi başaramamış olduğundandır.

B. BAUHAUS'DA AYIN

1921 sonbaharından 1923 baharına kadar, Schreyer Bauhaus'da yalnızca son derece sınırlı bir ilginçlik taşıyan dört küçük gösteri çıkarıyor. Aslında, Kampf-Bühne'nin atölyesinde başlatılmış çalışmayı sürdürmeyi deneyecektir, ama Hambourg'da elinde olan maddi olanaklardan yararlanmaksızın; özellikle tiyatroya hiç bir zaman inşa edilen alan ile olan ilişkileri ile, mimari ile, varmıyor. Tiyatro alanı onun için, öncesinde de olduğu gibi, temelde simgesel, bütünüyle "sözün büyüü" ile belirlenmiş bir alan olarak kalıyor.

Schreyer çalışmasını gerçek bir atölye oluşturmadan götürüyor. Birkaç öğrenci, Hans Haffenrichter veya Eva Weidmann gibi, onun verdiği bilgilerden yola çıkarak, "maskeler" yapıyorlar veya yazdığı küçük sahneleri oynuyorlar; ama asıl çalışmaları başka bir yerdedir: heykel veya resim atölyesinde.

1921 sonbaharında bu şekilde bir "Marienlied" Schreyer'in boyadığı basit bir duvar kaplaması önünde oynanıyor. 1922'de, Eva Weidmann tarafından bir Afrika silofonu ritmiyle uygulanan "Rüzgarın Ruhlarının Dansı", sonra dev gibi bir "maske" ile bir "Lansquenet Dansı", Lothar Schreyer'in tek iki gösterisidirler. Daha uzun bir hazırlıktan sonra, 1922 sonu - 1923 başına kadar süren bir dönemden sonra, 17 Şubat 1923'de Bauhaus üyeleri önünde "Mondspiel" in ilk gösterimi gerçekleşiyor. Kampf-Bühne'nin gösterileriyle aynı ilkeler üzerine kurulan bu "Mondspiel" başarısızlıkla sonuçlanıyor; Schreyer'in "camiasına" katılmaya pek azı gönüllü olan Bauhaus üyeleri arasında hiç bir yankı uyandırmıyor.

Kaynak ve yasa.

Bauhaus Tiyatrosu'nun ilk broşürü aralık 1922'de yayınlanmıştı, iki metinden oluşuyordu, biri Gropius'dan, diğeri Schreyer'den; Gropius "Bauhaus Tiyatrosu'nun çalışması" başlığı altında, teatral araştırmanın deneysel karakterini, 1919 Bildirgesininkine çok yakın terimler ile belirliyordu: Yeni bir sahne alanı, çeşitli sahne olanaklarını, yani, alanı, devinimi,

organik ve mekanik gövdeleri, biçimi, ışığı, rengi ve sesi birleştiren "YAPICILIK RUHU" nun itmesiyle doğmalıdır. Ses, "sözlü ses" ve "müzikal ses" e bölünmüştür ki, bu Schreyer'inki ile aynı olan bir ayrımdır. Ama bu "yapıcılık ruhu" ndan başka, Gropius, yeni tiyatro adamından Schreyer'in hiç bir zaman katlanmayacağı bazı başka kriterlere de cevap vermesini istiyor:

"Bu hareketli, yaşayan artistik alanı, yalnızca bilgisi ve yaratıcı gücü, statığın, mekaniğin, optiğin ve akustiğin yasalarına boyun eğen bir kimse yaratabilir, bu yasaların geneline egemen olup, kendi içinde taşıdığı maddeci olmayan düşünceyi yorumlayacak ve canlandırarak emin ve yüzdeyüz etkili yolu bulabilen bir kimse."

Burada aynı anda sanatçı için "mesleğe dönüş yapma" gerekliliğini (1919 Bildirgesi), ve "sanatçı ile zanaatkâr arasında nitelik olarak bir farklılık olmadığından" malzemelerine egemen olma gerekliliğini buluyoruz. Ama aynı zamanda, sanatçı "esinlenmiş bir zanattkar"dır: Kendi içinde maddeci olmayan bir düşünce taşıyor. Gropius Schreyer'in düşüncesini saptayan bu basit iç ve dış karşıtlığından çok uzak değildir. Şu yazıyı yazarak ona daha da yaklaşıyor:

"Tiyatro, başlangıçta, metafizik bir özlemden doğmuştur; demek ki duyularüstü bir düşüncenin duyulur biçimde gözler önüne serilmesinin hizmetindedir. İzleyici ve dinleyicinin ruhu üzerindeki etkisi, düşüncenin, görülebilir olan, optik ve akustik olarak duyulabilir olan bir alanda başka bir nitelikte oturtulmasının başarılı oluşuna bağlıdır."

Gropius'un Bauhaus Tiyatrosu için saptadığı görev, yani, "bu metafizik özleme karşılık verecek yeni olanaklar bulmak" ve Schreyer'in tasarladığı ve içinde "içsel insanın verdiği mesajın içsel insan üzerine etki yaptığı" bu yeni tiyatro arasında büyük bir fark yoktur. Schreyer'in aynı broşürde çıkan, "Tiyatro eseri" başlıklı yazısı bu ilişkiyi aydınlatabilir:

"Tiyatro eseri sanat eseridir.

Tiyatro eseri yaşayanın çoğulluğu ile yaşamın birliğinin kanıtıdır. Birlik çoğulluktaki düzen ile bildirilecektir.

Düzen sanat eserinin yasıdır.

Tiyatro eseri çoğul görünüşlerin çelişkilerini geçersiz kılıyor.

Çoğul görünüşler birliğin gösterilmesinin yollarıdır. Düzen aracılığıyla, sanat eserinin yasasında; mekanik yöntemlerin mekanik olanın engellerinden, organik yöntemler organizmalarının engellerinden kurtuluyorlar. Işık ve obje eserin yaşayan bölümleridirler. Eser yaşıyor. Işık ışık değildir, obje obje değildir, insan insan değildir. Hepsi birliğin bölümleridirler. Her küçük kişisel ben'den kurtulan bölümler kendi haklarını büyük Ben'in içerisinde kaybediyorlar.

Her yaşam çoğuldur. Ama her yaşam yaşayandır. Tiyatro eseri içsel insanın kanıtıdır. İnsan kendi içinde görünüşlerin çoğulluğuna sahiptir. Yalnızca onun içinde görünüşlerin çoğulluğunu çelişkisiz düzenleyen, sanatın yasalarına uygun biçimde davranmayı başarabilir, eseri üretebilir. Tiyatro eseri insanların dünyasını kapsıyor. Tiyatro eseri yaşamı üretiyor, tıpkı yaşamın yaşamı ürettiği gibi. İçsel insanın mesajı içsel insan üzerine etki yapıyor. Farklı anlamların ardından, eser yalnızca bir anlam üretiyor: Çelişkinin yasa ile çözümlenmesi. Yasa her yaşayanın yaşamasına yardım eden yaşamın düzenidir. Tiyatro eseri insan eseridir, insani olanla geliştirilmiştir. Yarattığı, insan üzerine etki yapıyor, insan tarafından dünyaya etki ediyor. Sahnenin görünüşü insanın varlığıdır. Sahnenin görünüşünde dünyanın ışığı yayılıyor.”

Gropius'e göre metafizik bir özlemden doğan tiyatro, Schreyer ile, büyük Bütün ile kaynaşmaya doğru gidiyor.

Ustalık (Egemenlik)

Schreyer'in, ve Gropius'un, 1920 ve 1922 yıllarındaki yazılarının ardından, bir formülün geri dönüşü kuşkusuz fark edilmiştir: “Yalnızca öyle biri... başarabilir ki... “ Egemenlik bütün yazıların, Bauhaus'un ilk yıllarındaki bütün programların temel kavramlarından biridir. Ama neye egemenlik?

Yine de şu temel belirsizlik geriye kalıyor: Söz konusu olan, 1919 Bildirgesi'nin gerektirdiği gibi (mesleğe dönüş) malzemelere egemenlik midir, yoksa Gropius'un Bauhaus'un tiyatro çalışması için 1922'deki yazıda söylediği gibi genel olarak egemen oluş mudur?

Schreyer'e gelince, hiç bir tür belirsizlik kalmıyor: "Yalnızca kendi içinde görünüşlerin çoğulluğunu çelişkisiz düzenleyebilen, sanat yasalarına uygun olarak davranmayı becerebilir, eseri üretmeyi becerebilir." Bunu bir sonraki sene başka terimlerle de söylüyor: "Yaratıcılar büyük ve küçük Dünya'nın egemenleridirler. Yalnızca büyük Dünya'nın egemenleri oldukları içindir ki küçük Dünya'da yaratabiliyorlar." O ana dek ancak üstü kapalı olanın şaşırtıcı şekilde basit ve şiddetli bir açıklaması: Özetleyelim:

- Sanatı yöneten yasalar yaşamı yönetenler ile aynıdırlar;
- Daimidirler, ebedidirler;
- Oysa sanat (bunu onun sözcük kaynağı da kanıtıyor), bilme, becerme ve bildirmektir;
- Maddeye egemen olan, ve onunla "bildiren" gerçek sanatçı, yalnızca ebedi ve tanrısal yasaları bildiği için öyledir;
- Yani "bildirmek sanatçıya özgündür; bu onun yalnızca maddeci bir "yapabilme yeteneği"ne sahibolan zanaatkara göre artı olarak sahibolduğu şeydir. Sanatçının egemenliği bütün, mutlak; zanaatkarınki tanrısal olana gelmeden önce duruyor. Demek ki zanaatkar için, ve bütün yaratıcı olmayanlar için yasa koyması gereken sanatçıdır... Sınırsız yapabilme bilgisi "içteki" her tür çelişkiyi dıştaki çelişkilerden önce bozmasını sağlayacaktır.

Bütün bunlar şunu gösteriyor: Hedefe alınmış olan "salt düşünce"nin hakimiyetidir. Ve bu ütopyayı gerçekleştirecek olan, bütün sanatlardan bütün malzemelerin biriktirildiği tiyatrodur. Ütopya alanı olmak, bir alanı olması mümkün olmayanın alanı olmak gibi çelişkili bir görev, tiyatroya ayrılmıştır.

Ütopya, I.

Her atölye biçimini değiştirmeyi kendine görev edindiği malzeme (ahşap, metal, cam, kumaş, taş, toprak, vs.) oranında kendine özgünlüğünü koruyor iken ve sanatların bölünmesine karşı mücadele edilmesinin gerekliliğine bağımlı kalıyor iken, tiyatro atölyesi, Schreyer ile, her şeyden önce yaşamı kendine malzeme olarak koymuştur. Demek ki, her atölyenin yapacağından fazla, sanat ile yaşamı uzlaştıracak olan da odur. Zaten yalnızca o ürününün çoğaltılmasından ileri gelen her tür teknik çelişkiden

uzaktır. Yığın şeklindeki üretimiyle, dağılımıyla, "güzeli yaymak" veya yeni bir sanatsal ruh telkin etmeye elverişli herhangi bir model hazırlamıyor: önerdiği model, uzlaştırmamanın kendisidir, sanatın yaşamla gerçekleşmiş bütünleşmesidir. Kuşkusuz her piyesin yalnızca bir kez oynaması da yine bu nedendendir.

Bütün sanatların bütün malzemelerini bir araya yığmakla, tiyatro atölyesi daha ancak varolduğunda bile, "bütün bir uyum"un mekanıdır. Burada şaşırtıcı bir kişilik yer alıyor, Gertrud Grunow'un ki: 1922'de 52 yaşında olan ve Bauhaus'un kıdemlisi olan Gertrud Grunow, bütün öğrencilerin ve bütün hocaların "anne"sidir. Bir atölyeden diğerine, bütün sanatların derin birliğini, "güzel duyubilimselliği" öğretiyor. Her yerde, "başlangıçtan gelen birliği" hissettirmeye, onu rengin, şeklin ve sesin sentezi ile görülür kılmaya çalışıyor.

Bir mimarlık atölyesinin yokluğunda, tiyatro çalışmasını sanatlar arasında bir "birleştirme çizgisi"ne dönüştüren odur: Burası onun "uyum kurma egzersizleri" için seçilmiş bir sahadır. O zaman "sentez" ve "uyum kurma", savaş-sonrasına damga vuran şu başlıca yenilik gerekliliğinin yerine getirilmesine izin verecek olan araçlardırlar. Tiyatro, sanat, insan, dünya: Yeni arzusu tamdır. Ama, hatırlıyoruz ki, modelini, "başlangıçta gelen birlikte", şu kaybolmuş cennette arıyor. Yeni, o andan itibaren, kaybolmuş birlik, kaynak, salt düşünce ile özdeşleşiyor: Kendini bu şekilde sunan ütopyadır.

Ütopya ve kaynaklara dönüş, yeni insan, Nietzsche'nin üst insanı, hepsi Bauhaus'da karışıyorlar. Tiyatro atölyesinde, Schreyer öğrencilerine "Tragedyanın Doğuşu"nu okutuyor: Onda, resmi tiyatrolarda kınadığı şu "sözde dışavurumculuk"a karşı kendisinin "tiyatronun kaynağına" dönüşünün yerindeliğini görüyor.

Weimar'ın kendisinde, daha 1920'den itibaren, sanat ve edebiyat tarihçisi Bruno Adler Ütopya Yayınlarını kuruyor ve "Ütopya-Gerçeğin Dokümanları" adlı bir kitap yayınlıyor. Yapıt ortakları arasında Bauhaus'un öğretim üyelerinin birçoğunun adı ve özellikle Itten'inki gözüküyor. Kitapta, Bauhaus'da öğrencilerine bir Grünewald'ın veya Maitre Franke'ın tablosunu "içten yeniden yaşatılmasını sağlayan", "eski ustaların analizlerini" geliştiriyor. "İçten", çünkü yalnızca izlemek yetmiyor: "Eserin

içsel devinimi" duyguyla, veya esrime ile vücudun bütünü tarafından "duyulmalıdır". "Alman dışavurumcuların yineleyip durdukları" modern dünyanın "tinselleşmesinin bozulmasına" karşı mücadelesinde, Itten aynı anda XV. yy.resmini, hıristiyanlığı, yogadan esinlenmiş rahatlatma tekniklerini ve "hint" öğretilerini karıştırıyor. Bu şekilde bir Alman görsel geleneği (Grünwald, Maitre Frank) ile ilerletmeye çalıştığı yeni İnsan'ın "tinsel geleceği" arasında bir bağ oluşturmayı düşünüyor.

Bu ütopya, Weimar'ın birinci dönemidir: Politik ve ekonomik krizin en yüksek olduğu zamanda, sosyal ve teknik gerçeklik, halk kargaşaları ve sanayileşme, aslında, Bauhaus'u yönetenler, ve de dışavurumcuların ilk hızlarıyla pek de karanlık yollardan yönetenler tarafından fark edilmiyor.

Aksine Weimar'ın ikinci dönemini belirten Bauhaus'un ikinci ütopyası, kurtarıcı tekniğe karşı sarsılmaz bir inancın içine yerleşiyor. Tiyatro atölyesi bunun denemesi olmakla birlikte en ilginç görüntülerini üretecektir.

Katedraller

1919 Bildirgesi "milyonlarca işçinin eliyle, bir gün göğe yükselecek olan yeni bir inancın kristal simgesi, geleceğin mimarisi"nin haberini veriyordu. Bildirgede Lyonel Feninger'in Katedral adlı ahşap gravürü de vardı. Çünkü o zaman yapılması söz konusu olan, "sosyalizmin katedrali" idi (bu slogandan yalnızca 1923'de vazgeçildi). Ama Feninger'in hazırladığı resim Gropius'un daha önce inşa etmiş olduğu gibi "betondan, camdan ve çelikten" bir binanınki değildir; bir katedraldır sadece. Ve Schreyer ayin törenini bu görüntünün "içinde" yapmaya çağırılıyor. Bunda bir kaza, bir rastlantı, tesadüfün sonucunu görmemek gerekiyor: Yüzyılın başından itibaren tiyatro ve katedral birlikte inşaa edilmesi gereken yeni bir sosyal alanın simgesi olarak görülüyorlar.

1911'de, Max Reinhardt Londra'nın Olimpia-Hall'ında "Mucize"yi sahneye koyuyordu: Bu 145 metre uzunluğunda, 82 metre genişliğinde ve 33 metre yükseklikteki dikdörtgen sergi salonu, demir ve camdan iç duvarları ile, bazı büyük gar salonlarına benziyordu. Sütunlar, sivri kemerler oluşturan silmeler, gotik süsler ve vitraylar duvarları ve yapı kafeslerini örtüyorlardı: Olimpia^Hall bir katedrale benziyordu. 1913/de, Dr.Steiner ilk Goetheanum/u Dornach/da inşaa ediyor: İçinde iki dairesel alanın içiçe girmeleriyle sahne^salon uyumunu gerçekleştiriyor; 1918/de, "Müzik ve mizansen" için yazdığı ikinci önsözde, Appia şöyle yazıyor:

"Er ya da geç, salon adının verileceği, serbest, geniş, biçimi değişebilen bir alanda, sosyal ve sanatsal yaşamımızın en çeşitli gösterilerini içine alan ve dramatik sanatın -izleyiciler ile veya izleyicisiz serpileceği en üstün bir mekan olacak geleceğin katedraline varacağız (...).

Bauhaus'a daha da yakından bağlı olan, yine Gropius ve Bruno Taut tarafından hazırlanmış ve Arbeitsrat für Kunst'un programıyla yayılmış olan mimarlık programıdır: iki mimar "şehirlerin bozulmuşluğundan uzakta yükselecek yeni kentlere örgensel olarak eklenecek geniş "halk evleri" yapımını öneriyorlar. Bu tiyatro ve müzik için düşünülen yapı kümeleri "ibadetle ilgili yapılar olmakla en yüksek noktaya ulaşmalıdırlar" :

"Bu yapıların halk güçlerinin ve sanatçıların birleştirilmelerinin ilk denemeleri, yeni bir kültürün başlangıcının ilk denemesi olmaları gerekecektir. Bu yapılar Büyük Kent'de yer alamazlar çünkü o, çürümüşlüğüyle tıpkı eski iktidar gibi yok olacaktır. Gelecek yeni bir biçimde değerlendirilen, kendi gereksinimlerini karşılayan köydedir"⁽⁶⁾.

İşte böyledir ki mimarların en ilericileri "halk evlerinin" inşa edilmesini, halksız, halktan uzak olarak düşünüyorlar, çünkü tam olarak sanayi yoğunlaşmasının halkı bir araya getirdiği yer Büyük Kent'tir. Bu, Hambourg'un sakinliği için Berlin'in devrimci çalkantısından kaçan, "ayinsel" gösterilerini önceden benimsemeyen herkesi dışlayan Schreyer'in hareketinin aynısıdır.

Yeni kentler, yeni dünya, eski kentlerin, eski dünya ve eski gösterilerin uzağında hazırlanması gereken yeni gösteriler: Bir kez daha, ütopyanın ilkesi. Ama şu zorla eski kentten çıkma girişimi çok pahalı bir bedel ödetiyor: Bu hıristiyan orta çağına bir dönüştür.

Ve bu dönüş kendi gerekçesine sahiptir: Schreyer'in yazılarında olduğu gibi 1919 Bildirgesi'nde de okunabilen, simgeler yaratıcısı olarak sanat anlayışı. Demek ki, nihayet homojen olan yeni bir uygarlığın, yeni bir kültürün oluşturulmasına elverişli olan "yeni bir yasa"nın simgelerini yaratmak görevi sanatçıya düşüyor.

Simge sanatın ve dinin temel ögesi, aranan birliğin eksenidir: Sahası, modelini katedral ve onun ayin törenlerinde bulan sahne ve salonun uzlaşma sahasıdır.

Wortkunst (Sözcük Sanatı)

“Şiir” veya “manzume”den konuşmayı hiç değil, ama, daha ziyade “sözcük sanatı”ndan (Wortkunst) bahsetmeyi seviyorduk”. August Stramm ve Oskar Kokoschka'nın devamında, Schreyer 1916'da Sturm'un “yeni şiir”i olan sözcük sanatını kuramlaştırmayı deniyor:

“Ressamlar hayallerini (iç görüntülerini) renkler ve biçimlerle şekillendiriyorlar (...). Sözcük sanatçısı hayalini (iç görüntüsünü) sözselseslimler (Worttöne) ile tanıtıyor. Sözcük sanatının aracı sözcüktür. Sözcüğün içeriği kavramdır. Her kavram karmaşık bir değerdir. Bu demektir ki her sözcük bir betimlemede birçok betimlemeyi içine alıyor. Her sözcük sesli (fonetik) bir eserdir. Ünsüzler ve ünlülerden oluşmuştur. Sözselses eser ritmik bir söz dizisidir. Şairin hayali (iç görüntüsü) betimlemelere dayanıyor. Bu betimlemeleri ritmik sözselses diziler ile şekillendiriyor. Optik betimlemeler sözcüklerin içeriği ile, akustik betimlemeler sözcüklerin sesi ile, devinimin betimlemeleri sözcüklerin ritmi ile verilmişlerdir. Her sesin kendine özgü bir değeri vardır. Her ünlüden farklı bir etki doğuyor. Her ünsüzden özel bir etki doğuyor. Ve ünsüzler ile ünlülerin özel uyumları deyimde farklı biçimde etki ediyorlar.

Her sözcük bir bileşimdir.

Sözcüğün biçiminin sesli bileşimi sözcüğün içeriği ile bir denklik ilişkisi içerisindedir. Sözcüğün içeriği ve sözcüğün biçimi birbirlerinden ayrı olmamalıdır”⁽⁷⁾.

Bu anlatımın temeli üzerine, iki açıklama dizisi yapılabilir: Birincisi içinde yer alan im kuramı ile ilgilidir; ikincisi ressamın ve şairin araçları arasında kurulmuş olan paralellikle ilgilidir.

Bir kez daha, Schreyer, im ve özellikle sözcük kuramında, Kandinsky'e katılıyor:

“Sözcük içsel bir sestir. Bu ses, en azından bir kısmıyla (ve belki de esas olarak), sözcüğün göstermeye yaradığı obje ile ilgilidir. Eğer objenin kendisini göremiyorsak, eğer yalnızca adı duyuluyor ise, dinleyicinin beyninde ondan soyut bir betimleme şekilleniyor, maddeselliği (maddeciliği) bozulmuş, ve hemen “yürekte” bir

titreşime yolaçan bir obje oluyor. Böylece yeşil, sarı, kırmızı renkte olan bahçenin ağacı, yalnızca ağaç sözcüğünün maddesel (maddeci) bir "durumu", rastlantıya bağlı, maddeselleşmiş (maddecileşmiş) bir şeklidir"⁽⁸⁾.

Ağaç metaforu (istiyesi) Kandinsky ve Ferdinand de Saussure'un tek ortak noktaları değildir. Kandinsky "sanatta tinsellik" (1910-1911)'i yazarken genel dilbilim dersini bitiren Ferdinand de Saussure, bildiğimiz gibi, dilbilim imini, bir kavramı, "salt fiziksel bir şey olan maddesel (maddeci) ses değil, ama bu sesin ruhsal izi, duyularımızın ondan bize verdikleri betimleme olan" "akustik görüntü" ile birleştiren, iki yüzü olan ruhsal bir zatiyet (kendilik) olarak tanımlıyor⁽⁹⁾.

"Soyut betimleme", "ruhsal iz"; iki metinde de "maddesel (maddeci) olmayan" vurgulanmıştır. Aynı şekilde, F. de Saussure kadar, Kandinsky de sözcüğü nesne ile birleştiren bağın geçerliliğini onaylamıyor. Geçerli olan, kavramı akustik görüntü ile, gösterilene gösteren ile birleştiren bağdır; Kandinsky bunu kendi yoluyla söylüyor: Bir sözcük tekrarlandığında, (gençliğin kendisini kaptırmayı pek sevdiği ve daha sonra unuttuğu bir oyun), adlandırılmış olan objenin soyuta dönüşmüş değeri kayboluyor, sözcüğün "dış anlamına" her tür göndermesi yok oluyor⁽¹⁰⁾; o zaman geriye içten algılanan "salt ses" kalıyor. Çünkü iç ve dış'ın karşıtlığı ressamda onu F. de Saussure'den ayıran özellik olarak kalmıştır: Eğer her ikisi de "sözcüğün nesne ile yalnızca rastlantısal bir ilişkisi olduğu burjuva anlayışını" reddediyorlar ise de, Kandinsky "sözcükte yalnızca nesnenin kaynağını gören" mistik bir kavram üretiyor. Bu da yanlıştır, çünkü nesne kendiliğinden hiç bir sözcüğe sahip değildir"⁽¹¹⁾.

Çelişki, sözcüğün içeriği ile biçiminin ayrılabilceğini öne sürerken, içeriği (kendi deyimiyle kavramı), "optik betimlemeleri" belirleyen davaya dönüştüren Lothar Schreyer ile belirginleşiyor. Bu da onun sözcüğe tiyatrosunun diğer olanaklarını devindiren işlevini vermesini sağlıyor.

Aslında, "sanatçıların" yazılarında kavram ile adlandırılan obje ("soyut betimleme" ile nesne) arasındaki sınır, "fizikselliği" ile "ruhsallığı" arasında da olmadığı gibi, belirgin değildir. Hatta eğer biz şu soyutlama sürecini "salt" ussal bir olay gibi kurmak projesini okuyabilirsek de, fiziksel olanın ruhsal gücünü onaylamaya izin veren kuramsal bir belirsizlik geriye kalıyor.

Ama Schreyer tiyatrosunu, "içsel insanın içsel insan üzerine etki ettiği bir mesajın" olduğu "içsel insanın tanıklığı" olarak tasarlıyor: İçeriğin "biçimin" kendisine boyun eğmesi gereken zorunlu üstünlüğü. Sözcük görsel görünümüleri belirlediğinden, biçimi belirleyen içeriktir.

Yeni insanın dili, yüzünün olduğu gibi, çoğuldur. "Şiirsel devrimler" arasında yalnızca farklılıklar var: Köklü karşıtlıklar kuruluyor. Ve sınırları ulusları değil, aksine, ulusları katediyorlar. Eğer bütün bu devrimler başta aynı hareketten ortaya çıkıyor gibi iseler, analiz onları derin bir ayırım çizgisinin ayırdığını gösteriyor: Bir yandan, kendilerini ulusal olarak bilmek isteyen şiirsel devrimler, öte yandan, yeni ve uluslararası ya da en azından "doğal sınırları" olmayan bir dil yaratmayı görev edinmiş olanlar.

Schreyer'in aksine, İtalya'da Marinetti, Paris'de Joyce, Rusya'da Kroutchonykh ve Khlebnikov, yalnızca bunlardan söz edecek olursak, artık sözcüğün saydamlığı üzerinde değil, saydamsızlığı (donukluğu) üzerinde çalışacaklardır. Her yerden daha fazla Rusya'da, ressamın çalışmalarını şairlerinki ile birleştiren bağlar birbirine daha yakındırlar. Şairler "dil yıkma" çalışmaları için, çoğu zaman ressamın araştırmalarından destek alıyorlar:

"Gelecekçi ressamlar vücudun bölümlerini, kesitleri kullanmayı seviyorlar, ve gelecekçi dilin yaratıcıları budanmış sözcükleri, yarı-sözcükler ve onların kaprisli ve kurnaz uyuşumlarını (yarı mantıksal dil) kullanmayı seviyorlar"⁽¹²⁾.

Aynı şekilde, renklerde "ruha doğrudan ulaşan" (Kandinsky), ve, bundan dolayı sınırları olmayan "salt seselimler" gören ressam da çok sayıdadırlar. Bunun aksine rengi çember içine almayı ve ona bir anlam vermeye gelen biçim, daha çok bir halkın figüratif geleneklerine bağlıdır.

Ama kendilerini dışavurumcu olarak bilen Alman şairler ile Rus fütüristler arasındaki fark büyüktür. Birinciler, Schreyer gibi ünlüler ile ünsüzlerin işlevlerini birbirinden ayırdıklarında bile, eski sözdizimin yıkılmasında diretiyorlar ve bunu yaparak sözcük anlamının "saltlaşmasını" (Reinigung) arıyorlar, Rus fütüristler ise anlam sorusunu ikinci plana atıyorlar:

“Anlamdan değil, sestem dolayı başka bir sözcüğe yakın olan bir sözcüğü onun yerine koymak yeğdir.”

“Yeni bir sözsel biçim yeni bir içerik yaratıyor ve bunun tersi değil.”

“YENİ SÖZCÜKLER VEREREK, HERŞEY’in kaymaya başladığı (zaman, mekan, vs.nin uzlaşımsal niteliğinin) yeni bir içerik getiriyorum”⁽¹³⁾.

Yön değişimini görüyoruz: İçeriği belirleyen biçimdir, bunun aksi değildir -veya en azından, köklü bir değişimin aracına dönüşmeye elverişli olan ilk önce biçimdir.

Rusların “simgecilikten” “konstrüktivizme” geçmelerini, sırayla ressamların, şairlerin ve dilbilimcilerin gerçeği olan “konstrüksiyon” kavramının hazırlanmasını sağlayacak olan bu yön değişimidir.

Böylece ilgi, üretimin mekanizmaları ve malzemenin işlevi üzerine toplanıyor. Sözcüğün berisinde, malzemenin önemi anlamıyla (sözcüğün kendisiyle birlikte kopmuş olan) değil, ama işleviyle ve üretimin mekanizmasındaki yeri ile ölçülüyor.

“Konstrüksiyon kavramı” üzerine 1923’teki yazısında, “biçimci” Tynianov⁽¹⁴⁾ bunu açıkça söylüyor:

“Sözcüğün değişik bileşenleri arasında eşdeğerlilik yoktur; dinamik biçim ne bunların bir araya gelmeleriyle, ne de kaynaşmalarıyla kendini gösteriyor, fakat etkileşimleri, ve dolayısıyla da bir grup etkenin diğer bir gruba göre yükselmesinden ötürü ortaya çıkıyor. Yükselmiş olan etken kendisine bağımlı olan etkenlerin biçimlerini değiştiriyor. Yani şunu diyebiliriz ki her zaman biçimi, bağımlı kılan ve kuran etken ile bağımlı kılınan etkenler arasındaki ilişki sırasında farkedebiliriz (...). Sanat bu etkileşim ile, bu çatışma ile yaşıyor (...). Ama, eğer bu etkenlerin etkileşim izlenimleri yok olursa sanatsal gerçek de silinir; sanat otomatizme dönüşür”.

Rus fütüristler ve biçimciler üzerine yaptığımız kısa yolculuğun kendine göre nedenleri vardır: Rus entellektüellerin Van Diemen sergisi

dolayısıyla 1922'de Berlin'e yoğun olarak gelişleri, sonra aynı yılın eylül ayında "Uluslararası konstrüktivist grubu" kongresinin Weimar'da toplantı halinin, Bauhaus'un 1923'deki dönüm noktasında önemli bir payları vardır. Buna tekrar döneceğiz.

İki çelişkili konumu, yani "anlamın berisinde", iletişim kurma amacı olmayan "salt eylem" tiyatrosu hazırlamak isteyen, ama tiyatroyu "tanrısal olanın tanınması" olarak doğrulamak isteyerek onun biçimini dinsel ayine dönüştüren Schreyer'in kendisinde buluyoruz. Bauhaus ile ilgili anılarında Schreyer, Gertrud Grunow'un Maria Marc'a (Franz Marc'ın karısı) sorduğu sanat sanat olarak kalmalı mıdır? sorusuna verdiği cevabı aktarıyor:

"Hayır! Eğer sanatın sanat olarak kalması gerekiyorsa, o zaman sanatın sonu olur (...) Ya sanat tinsel bir gerçeğin, yani metafizik bir yolun ve bunu yaymanın hizmetindedir, ya da, durumları iyileştiren eczacılıkla ilgili bir ürünün tanıtıcı aracına dönüşür. Ya da başka türlü söylemek gerekirse, çok da kesin olarak, sanat ya dinsel dua ya da kabare'nin hizmetindedir. Bauhaus bu iki olası yola sahiptir".

Lothar Schreyer birinci yolu seçiyor. 1922-1923 kışı boyunca, katolik inancını benimsiyor ("resmi" din değiştirmesi 1933'de gerçekleşecektir...)

Bu Bauhaus'daki tiyatro çalışmasının mantıklı bir sonucudur. Aynı şekilde, gösterilerinin aktörlerini bütünüyle içlerinde kapatan "maskeleri" sanki Bauhaus'da 1922-1923'de yaptığı ve boyadığı iki tabutta son buluyor gibidir: Konstrüktivist gibi ve simgeleştirici figürler ile süslenmiş kapakları olan, ve içlerinde, yıllar sonra, önce babası sonra annesini gömeceği "Erkek ölü evi" ve "kadın ölü evi".

2. GEÇİŞ AYINLARI

Şurası açıktır ki, eğer Lothar Schreyer iki yıl boyunca kendini bu tür tiyatro çalışmasını verebilmişse, bu, Bauhaus'un bütününün bunu kaldırıyor olduğundandır. Daha da ileri gidelim: Schreyer'in tiyatrosu, Weimar'ın bu birinci döneminde, yalnızca kurumun çalışmalarının bütününe göre, yani, pedagojisine, üyeler usuluna, içteki tartışmalarına, hoca-öğrenci ilişkilerine, üretimin kendisine, nihayet kendisinden vermeye çalıştığı imaja göre genelleştirilmiş bir tiyatrolaşmayı oluşturan elemanların biri - ve aralarından sadece biri- olarak beliriyor.

Giyinmek: Ayarlama

"Ve büyük kentlerini lanetlediler, ona halâ bağlı olan kutsallık parçacıkları, alaylar ve dine sövgüler ile kaplayarak. Yoksulluğu, muhtaç olmayı ve yoksunluğu seçtiler, boğazlar ve ormanlara varmak için acele ettiler ve orada yalnızlıkta toplandılar. Güzel ve zor bir dönem oldu. Ama yavaş yavaş, olgunlaşmışlığı kazanarak, köy yerleşimlerinin onları cezbettiğini hissettiler, bunları takdir ettiler; eski sokakcıklı küçük kentleri geçtiler; ağır, ciddi ve gösterişli Roman üslubundaki katedralleri, Gotik katedralleri gördüler, gökyüzüne uzanmış bu Tanrı hizmetkarlarını, ve dehalarının esininin geçişini hissettiler. Böylece, sürekli olgunluk kazanarak, onları günümüze kadar getiren doğal bir eğitimin aşamalarını geçiyorlardı; işte dökümcülerin önünde duruyorlardı, alev demetlerini gecenin içine atmalarını izleyerek; işte yine bakışlarını büyük gar yapılarının çelik kafesleri üzerine konduruyorlardı. O zaman yeniden kendi çağlarında yaşadıklarına, bilimin ve sanayinin en yüksek ve muhteşem gelişiminin çağdaşları olduklarına sevindiler. Kendi zamanları ile barışmış

olarak sokaklara ve daha önce nefret edilen büyük şehirlerin gürültüsüne yeniden girdiler. Zaferi kazanmışlardı. Herşeyi yumuşak ve aydınlatılmış bir ışıkta görüyorlardı, bağışlamışlardı, çünkü şimdi anlıyorlardı"⁽¹⁵⁾.

Ama kimdir "onlar?" Onlar Wandervögel'ler, "göçmen kuşlar"dırlar: Prusyalı eğitimin zincirlerini reddeden en büyük Alman gençliği hareketini oluşturuyorlardı. 1896'da doğan, pedagog Ludwig Gurlitt'in öğrencileri tarafından kurulmuş olan Wandervögel hareketi Aufklärung (Aydınlatma) soyundan geliyor. Alman gençliğinin, Alman halkının bütünü'nün ahlaksal yenilenmesinin aracıdır. Sırtta çantalar ile, kırlarda uzun yürüyüşler yapıyor, büyük şehirlerden, sağır edici gürültüsünden, gerçek yaşamı parçalayacak kadar içinde yerleşen teknikten kaçılıyor. Doğanın güzelliği, çabanın tadı, dostluğun erdemleri yeniden keşfediliyor. Politika yapılmıyor: Herkes "genç"dir ve herşey tartışılıyor, bu da yetiyor.

Herşeye rağmen, bir şey vardır ki ona daha fazla katlanmak mümkün değil: Neredeyse bütün hocalarını yedek subayların oluşturduğu, okuldaki prusyalılaşıma başlangıcı. Öğrencileri diplomada başarısız olunca çoğunlukla intihara götüren zorlayıcı eğitim sistemi üniversiteye kadar uzanıyor ve öğrenci sendikalarına kadar da uzayıp gidiyor. Alman hükümeti, "birlik şeklinde (sendika şeklinde) yaşamı destekliyor. Çünkü düzene bağlanmış ve aşamalandırılmış, ilke olarak hiç bir politik uğraşın girmemesi gereken, yalnızca en tutucu bağlılığın, ülkenin saygınlığının kabul edildiği, ilk kadehin her zaman hükümdar için kaldırıldığı sisteminden, disiplin sayısının kanlarının içine girdiği devlet memurları çıkmalıdır, en salt askeri ruh ile hareketlenmiş yönetici bir sınıf, devleti 200 000 kişilik askeri birlikler istediğinde destekleyecek bir sınıf çıkmalıdır. Üniversite böylece Alman savaş makinesinin çarklarından birisidir.

Böylece, "politika yapılmıyor ise" de, Wandervögel'ler Kaiser ve hükümetine karşı sosyal-demokrasi tarafından destekleniyorlar; onlar, sosyalist partiye yakın olan "özgür öğrenciler" ile, "Alman ruhunun özgürleşmesinin" sağlanması gereken stratejik aletlerden birini oluşturuyorlar. Çünkü Almanya Prusya değildir.

Böylece, savaşın ertesinde, vücuda göre, sosyal işleve göre, role göre, düzenlenmiş olan elbiseler bozuldu. Disiplin gevşemiştir, vücut ile elbisesi arasında birtakım oyunlar kalmıştır. Biraz nefes vermek, kendine

gelmek ve yeni bir elbise seçmeden Almanya'nın derin boğazlarından temiz havalardan nefes almak gerekir. Belirsizlik, kararsızlık, kostümlerin değiştiği, biçim değiştirdiği bir dönem. Artık hiç kimse yerinde değil; kartlar karışmıştır ve herkes oyununu oluşturmak için istediği gibi onları kullanıyor.

Wandervögel, gördük ki, ilk önce bütün insanlığın geçtiği yolu değil ise de, en azından Almanya'ninkini katetmesi gerekiyor: Boğazlar ve ormanlar, küçük köyler, Roman devri, sonra Gotik devri. Dökümhane, gar, açıkça geçmişi şimdi ile uzlaştırmaya elverişli modern Gotik katedrallerdirler: Onları aynı dahice esin harekete geçiriyor: Prusya bürokrasisinin soysuzlaştırdığı, görevinden saptırdığı o esin, o deha. Bauhaus'a ilk aylardan itibaren akın eden geniş, bol, çoğunlukla unutulmuş bir folklorlardan çıkmış olan, buğday tarlalarıyla birlikte yeniden keşfedilen elbiseler giymiş olan bu Wandervögel'ler, demek ki örnek görüntülerdirler.

Asrın ilk yirmi yılı bu 'dönüşüm' ile belirtiliyor ve bu dönüşüm, çok somut olarak vücutlara yazılı gibidir: Deri değiştirme, takip uydurma ve yeni varlık koşullarıyla uyuşma dönemi. Ve bu yalnızca Bauhaus üyelerinin üniforma değil, pratik nedenlerden ötürü çoğu Rusları gibi bluzlar ve kömürcü pantolonları giyerek orta vatandaşlardan ta uzaktan ayırdedilebildikleri Weimar'da değil. Yalnızca Almanya'da değil, aynı şekilde İtalya'da, Fransa'da, Sovyetler Birliği'nde de bu değişim görünüyor: Bunlar Paris'li dadaistlerin giyimsel ayrıksılıkları, Sonia Delaunay'ın "süredaş (simultane) giysileri, Giacomo Balla'nın Milano'da 1914'den itibaren yayınladığı "Il Vestio Antineutrale" adlı fütürist bildirgesi ve ondan sonraki uygulamalar, ve de aynı zamanda Moskova'nın kübo-fütüristlerinin alaca bulaca kostümleridirler; daha başka örnekler de vardır:

"Yeryüzünden seyyar bir aktör gibi geçen" Khlebnikov, "yazı parçacıklarını bir yastık kılıfının içinde" taşıırken, "Moskova'da yanakları pudralanmış, gözünde bir monoki, başında bir silindir şapka, büyük bir karın üzerindeki bas bas bağırarak yelekler ile gezen David Bourliouk. Benedikt Livchits, "geniş ve çakma işlemeli Pierrot yakalığı" ile; Larionov ve Gontcharova, arabesk motifler ile kaplanmış yüzleri ile; nihayet, "uzun süre turuncumsu sarı ve geniş siyah çizgileri olan, ve aynı anda öğrenci iş gömleği ve natüralist dönemdeki Parisli işçilerin gömleklerini andıran pazen gömlek giyen" Maiakovski.

Bauhaus'da, "Umbo'nun aklına özellikle orijinal bir fikir gelmişti: Üzerinde iki siyah boncuk olan (göz gibi) ve kırmızı bir de kuyruğu olan tahta ayakkabılar giyiyordu. Weimar'da ilk kez tahta ayakkabılarını şaklattırarak dolaştığında peşinde mutlu bir çocuk alayı oluştu" (Alfred Arndt).

Paris'de, Moskova'da, Weimar'da fütürist veya dadaistin kırmızı pelerini patavatsız olmaktan da fazlasıdır: Boğayı kızdırmaya ve kışkırtmaya, redingotlu, fraklı veya ceketli burjuva kesimini usandırmaya çalışıyor, nötr giyimden kendisi gücünün simgesi olduğu sınıfa çileden çıkarıyor.

Elbette ki Bauhaus'da, bütün yüksek kurumlarda olduğu gibi, öğrenciler bu sınıftan çıkmışlardır. Ama, savaştan önce öğrenciler model olarak "subay"ı alıyor iken ("Öğrenci teğmen taklidini yapıyor. Dış görünümünü alıyor, kaskatı tavrını, mekanik yürüyüşünü. Bıyıklarını onun gibi traş ediyor. Onun gibi selam veriyor, tabanları birleştirerek. Buradan teğmenin enöndeliğini tanımış oluyor", Andre François-Poncet "Prusya" bürokrasisinin askeri zincirinin sozulması ve sonra kopuşu, düşkün modele her tür boyun eğmeyi artık gülünç kılıyor. Buna rağmen üniversite ve bütün yüksek okul kurumları- her şeyden önce ve özellikle "Alman ulusunun kadrolarının yedekliği" olarak kalıyor. Ama "yeni insanın" halâ tanımlanması gerektiğine göre, Bauhaustler (Bauhaus üyesi) bir biçimi beklerken çökmüş iktidarın giyimle ilgili imlerine serbestçe saldırabilir. Artık kopya edilecek model yoktur, ve, bundan dolayı, ondan endişe edilecek "ceza"da yoktur. Çünkü gelecek modeli tasarlamak ona düşüyor.

Mazdaznan

Eski Bauhaustler Alfred Arndt şuna dikkat çekiyor ki, "böyle olmakla birlikte (bu sırada) bir üniforma türü vardı", "Mazdaznan yandaşlarının giydikleri: Yukarısı bol, aşağısı dar bir pantolon, 3 cm yüksekliğinde sıkı yakası olan kemerli bir ceket. Önderleri Itten olan "ciddi ve saygın" Mazdaznan yandaşları, çok sarımsak yiyorlardı, ve çoğu zaman aptes alma (yikanma) işlemini gerçekleştiriyorlardı."

Demek ki tek "üniforma", Bauhaus'daki rolünü ihmal etmekten sakınmak gerektiği mistik bir tarikatın yandaşları olan Itten ve onu tutanlarıdır: Etkileri 1922'ye kadar bir dönem kurumun neredeyse bütün çalışmalarını kontrol edecek noktaya varacak kadar büyüyerek sürecektir.

Mazdaznan akımı Almanya'da 1900'e doğru kendisine "Otoman Zar-Adusht Ha'Nish" veya "Doktor Zaraduscht Hanish" adı veren ("gerçekte" Otto Hanish olan), ve "Zerdüş'tün bilgisine" geri dönmeyi salık veren bir tür rahip tarafından kurulmuştur. Öğretisinin temelleri: Çeşitli teneffüs egzersizleri, vücuda özen gösterme ve vejetaryan beslenme. Savaş sonrası, akım hızlı bir yayılmaya tanık oluyor ve eylemi 1921'de binlerce yandaş biraraya getiren Leipzig'in Mazdaznan Kongress'i ile birlikte doruk noktasına varıyor gibidir. Bu yandaşların arasında Itten bulunuyor:

"Mazdaznan'da, "yeni insan"ı yaratmak için mümkün olan tek şekli görüyor ve düşünce ve duyarlılığın biçim değiştirmesinin her şeyden önce gelen koşul olduğuna inanıyor"⁽¹⁶⁾.

Kendi çizdiği ve öğrencilerinin benimsedikleri kıyafet herşeyi iyice anlatıyor: Boyunda bir bağ ile sıkıştırılmış bir keşiş elbisesi. Kendini din uğrunda çileyen birisinin yüzü, traş edilmiş bir kafa. Kısa sürede başka bir öğretim üyesi ona yardım ediyor: Hizia karısının inanişini de değiştiren Georg Muche. Halka genişliyor. Öğrenciler de seçimlerini yapıyorlar; 1922'de, Bauhaus ikiye bölünmüştür. Aralık 1921'de, Oskar Schlemmer şuna dikkat çekiyor ki, "Itten kendi dersinin zorunlu olmasını, diğerlerinin olmamalarını gerçekleştirmeyi, temel atölyeleri kontrol etmeyi başarmış ve şu şaşkırtıcı şeyden daha azını da istemiyor: Bauhaus'a kendi damgasını vurmak". Özellikle, Mazdaznan öğrencileri kurumun içinde iki stratejik mekanı işgal ediyorlar: Hazırlık sınıfını ve mutfakı.

Eğitbilim (Pedagoji) - Mutfak.

Itten şimdi tam olarak ve bütünüyle bu öğretinin ve ilgi çekici öğrencilerinin varolan tek ve bir gerçeği oluşturdukları kanısına varmıştır. Ama işte bunun sonuçları: İlk başta, mutfak (öğrencilerin kantini) Mazdaznan'a göre düzenlenmiştir; dönemin gidişatıyla bir kantini ayakta tutacak tek yemek yapma biçiminin bu olduğu temel gerekçesidir. Et yiyenler tabii ki bundan vazgeçmelidirler ve bazıları ete gereksinim duyduklarını söylüyorlar. Ama hepsi bu değil: Itten, söylendiğine göre, derslerinde Mazdaznan öğretiyor ve öğrencilerini ve rakiplerini elde ettikleri sonuçlardan dolayı değil, görüşlerinden dolayı yargılıyor. Böylece, öyle görülüyor ki, Bauhaus'u iki cepheye bölen ayrı bir grup şekilleniyor; ve bu grup öğretim üyelerini de kendi içine çekiyor.

Hazırlık sınıfı "(Vorkurs" Bauhaus'da bütün sonraki çalışmalar için önceden gerekli olan koşul idi. Bu nedenledir ki her yeni öğrenci onu zorunlu olarak izlemeliydi. Itten onu sanat pedagojisinin (eğitbiliminin) ana parçasına dönüştürüyor ve Bauhaus'un bütün pedagojisi tek başına verdiği bu öğretim üzerine kurulmuştur. (Moholy-Nagy'nin Itten'in yerine, sonra da Albers'in onun yerine Vorkurs'un başına geçmesi her seferinde kurumun bütününde yeni yönelimi belli edeceklerdir). Itten artık tartışma götürmez bir şekilde akademik gelenek ile bağlarını koparan yeni sanatsal pedagoji ilkelerini getiriyor ise, öğretimine yön veren müthiş mizansen masum değildir:

"Bu biçim üzerindeki denemeler bugün genellikle uygulandığı gibi biçimci üslup denemeleri değildi. Üç temel biçim, kare, üçgen ve daire nitelikleri uzayın dört yönüdürler. Karenin niteliği yatay ve dikey olmaktır, üçgeninki diyagonal (köşegen biçiminde) olmaktır, daireninki yuvarlak olmaktır.

Başlangıçta, biçimlerin bu belirtici niteliklerini öğrencilere yaşanmış bir deneyim olarak sezdirmeye çalıştım. Ayakta, onlara kollarıyla daireler yapmayı yaptırdım, ta ki sonunda, bütün vücutları titreşim içinde bulunana kadar"⁽¹⁷⁾.

Arndt bir atölyede bir Mazdaznan yandaşının yerine geçtiği zaman, orada bir ot minder ve duvara boyanmış bir metre elli santimetre çapında bir daire gördü. Daire Mazdaznan törenlerinin bir parçası olan konsantrasyon egzersizleri için kullanılıyordu.

Konsantrasyon, titreşim, nefes alıp verme, rahatlama ("gergin iken nasıl yaratıcı olunabilir"), ruhsal ve fiziksel uyuma götürecek olan her tür bedensel teknik; bunlar stanislavskiyen aktör yetiştirme tekniklerini de anımsatmıyor değil: Konsantrasyon, içsel heyecan, "gösterme"nin karşıtı olan "yeniden yaşama"nın gerekliliği. Schlemmer'in aktardığı bir olay yeterince aydınlatıcıdır:

Itten öğrencilere bir fotoğraf gösteriyor, "Marie-Madelaine, göz yaşları içinde, Grünevald'ın resmi; öğrenciler çok karmaşık olan bütününün içinden en temel olanı çıkarmaya çalışıyorlar. Itten araştırmacı eskizlere bakıyor; patlıyor: Eğer sizde gerçek bir sanatçı duyarlılığı olsaydı, bu olağanüstü göz yaşlarının, dünyanın

gözyaşlarının önünde resim yapmanız değil, burada öylece oturup gözyaşı dökmeniz gerekirdi. Ve kapıyı çarpıp çıkıyor"⁽¹⁸⁾.

Ressamın modeliyle veya seyircinin "konu" ile özdeşleşmesi, Itten bu gelişmeyi her zaman pedagojisinin temel öğelerinden biri haline getiriyor. Ama Gropius'un kendisi, 1919'dan itibaren, Bildirge'de "sanat öğretilmez", "sanatçı yalnızca esinlenmiş bir zanaatkardır", ve nihayet "ender anlar vardır, ışıklı anlar, ki, isteğin ötesinde ve gökyüzünün merhametiyle, ellerinin verdiği eser sanata dönüşüyor" yazarak bu tür uygulamaları çağırıyor muydu? Meslek ve tekniklerinin öğretilmesini salık veren Gropius ile "gerçek sanatsal yaratıcılığı" desteklemek için gereken bedensel tekniklerini öğreten Itten arasındaki fark çok büyük müdür? Ve, eğer birincisi ilk önce mimari ve mobilya üretimini amaçlıyor ise, ve ikincisi daha özel olarak görsel çalışmayı amaçlıyor ise, şu var ki ikisi de dahi yaratıcının, sanatçı demiurgos'un, Tanrı ile özdeşleşmeyi değilse de tanrısal olanla uyum içinde olmayı becerebilen romantik efsanesini sürdürmek için uğraşıyorlar.

Demek ki Itten'in mistikliğinin bir kapalı çarşı oryantalizmiyle toplanmış olarak, Bauhaus'un ilk yıllarındaki öğretiminde bu kadar büyük bir yer kaplaması raslantı sonucu değil: Bu mistiklik sanatsal çalışmanın dinsel mahiyetinin eski anlayışlarını uğurlamayı sağlıyor, ve onları bir ayin usulü kitabında, yani sanatsal üretimin bir tür genelleştirilmiş tiyatrolaşmasında açıklığa kavuşturmayı sağlıyor. Öyle bir noktaya kadar ki çoğu zaman hazırlıktan üretime, mizansene kadarki görünüm, ürünü, öğrencilerin gözünde önemsenmeyebilir olarak gösterebilir.

Bunun sonucu bir verimsizlik oluyor -ki bu Bauhaus'da herkes tarafından kabul ediliyor-, Bauhauslar'ler tarafından dayanılmaz olduğu hızla farkedilen (kış 1921-22) bir kısırlık.

Tıpkı yaratıcılığın gerektirdiği bu merhamet durumuna ulaşmak için onun kendisini "arındırması" gerekli olduğu gibi, sanatçı, oruç tutmak değilse de, en azından sıkı bir beslenme rejimini izlemesi gerekir: Mazdaznan buyruklarına göre hazırlanmış olan aynı yiyecek herkese zorla kabul ettiriliyor. Weimar belediyesi tarafından Bauhaus'a orada yeni binalar inşa etmesi için verilen bir parçacık arsa, yapım malzemelerinin alımı için gereken olanakların olmamasından dolayı, öğrencilerin bakı-

myla ilgilendikleri bir sebze bahçesine dönüştürülmüştür. "Sağlıklı ve doğal" yiyecekler, "arınma" mantığına kaydedilen vejetaryen bir rejim, tıpkı Wandervögel'ler tarafından gerçekleştirilen doğaya dönüş mantığındaki gibidir.

Tabii ki, mistiklikler her zaman ciddi ekonomik ve politik krizler döneminde gelişiyorlar. 1921 senesi o zaman tam bir kaos içinde bulunan Almanya'nın zor yıllarından birisidir. Yiyeceklerin fiyatları hızla yükseliyor (öyle deniyor ki, ev kadını alışverişini yaptığında, sepeti, giderken taşıdığı para ile dönüşte getirdiği yiyeceklere göre daha doludur). Kısıtlama, yoksunluk dönemi: Itten bunu kendisinden gizlemiyor, kurumun bütün üyelerine zorla kabul ettirdiği beslenme rejimi, dönemin gidişatında kendini ayakta tutabilmeyi sağlayacak tek yemek yapma biçimidir. Bu şekilde bu mistikliği ve mutfağını kuşatan, kuran ve destekleyen mizansen ve tiyatrolaşma, öyle bir şey yapacak ki ekonomik baskılar es geçilsin, birkaç sebze ve meyve sularının yutulmasına indirgenen yemekler kabul edilsin.

Bauhaus:

Edimsel düzen veya kendi iç dünyasına dalmayı seven düzen.

Bu anlatılanlar, açıklayıcı olsalar da Itten'in mistik propagandasının kazanmayı umduğu şeyi görünmez hale getirmemelidirler. Oskar Schlemmer -daha önce de bahsedildi- "temel atölyeleri kontrol etmeyi başarmış olan (...) "Itten'in tekelci konumlarını" herkese duyuruyor; 1921 senesi kuşkusuz "rahabin" hakimiyet politikasının doruk noktasını işaretliyor: Yaklaşık on atölyeden, Itten zorunlu hazırlık sınıfından başka altısını yönetmeyi başarıyor. Taş heykeltraşlığı, vitray, metal, döşeme (mobilya), duvar resmi, dokuma: Bunlar tam olarak da sonuçları ticarileştirilebilecek ürünlere varmaya elverişli olan atölyelerdir, ve pedagojisiyle, her tür üreticiliği, veya hemen hemen her tür üreticiliği engelleyen birisi atölyeleri ele geçirmiştir.

Bauhaus'un varlığını tehdit edecek olan çatışmayı aydınlatmak için, kurumun temellerine geri dönmek gerekir. Çok sayıda öge birleştirilmelidirler: İlk önce Bauhaus'un bir Dekoratif Sanatlar Okulu ile bir Güzel Sanatlar Okulu'nun birleştirilmesinde doğduğu gerçeği. Bu öğretim bölü-

şümü zanaatkarın sanatçıya, uygulamalı sanatın salt sanata karşıtlığını, yani Kant'ın eski karşıtlığı 'ücretli sanat' ile 'özgür' veya 'özgürlükçü sanat' karşıtlığını yansıtmayı sağlıyordu:

“Sanat aynı zamanda meslekten de farklıdır. Birinci yalnızca bir oyun olarak, yani kendi içinde hoş giden bir etkinlik gibi sonuç elde edebilecekmiş gibi düşünülüyor; ikincisi bir iş gibi, yani kendi içinde hoş olmayan ve yalnızca yarattığı etki (örneğin maaş) ile çekici olan, ve dolayısıyla da sıkıştırıcı bir biçimde kabul ettirilebilecek bir etkinlik olarak düşünülüyor”⁽¹³¹⁾.

“Zanaatkar ve sanatçı arasında horgörürlük duvarını yükselten bu ayrılık olmaksızın bir birlik” oluşturmak için (1919 Bildirgesi) “hepimizin mesleğe yeniden dönmemiz gerekir”, diyor “sanatçılara” Gropius. Ama daha sonra: “Bauhaus’da, gelecek zanaatkar ile gelecek sanatçı her ikisi de aynı hazırlık eğitim ve öğretimini alıyorlardı.” Bu sözün kendisi, başta inkar ettiği (1919’da) “zanaatkar ile sanatçı arasında yaratılış bakımından farklılığın” doğru olduğuna inanmak demektir. Gropius boşuna ikisi arasında yalnızca “bir derece bir oran” farkı olduğunu ileri sürüyor-muş, belirsizlik halâ var; bu teorik belirsizlik Bauhaus’un temellerine egemen olan anlaşmazlıktır; kararsızlık Itten’in uygulamalarına izin veriyor ve anlaşmazlığı besliyor.

Kurumun temellerine yine yakından bağlı olan bu çatışmanın diğer ilgi çekici görünümü: İki temel hocanın da kendine özgü kuralları olan bir birlik oluşturmaya olan istekleri. Ama Gropius bu birliği, kendisini çevreleyen sosyal gövde üzerine iyileştirici bir etkisi olacak yaşayan bir çekirdeğe dönüştürmek istiyordu, Itten kendi içinde kapanmış homojen bir topluluğun oluşumunu amaçlıyordu.

Schlemmer, bir kez daha, şunu belirtiyor:

“Gropius (...) Itten’in istediği gibi yapmasına izin vermişti çünkü kendisi çok fazla yönetme ve organizasyon sorunlarıyla meşguldu. Bugün, Itten’in tekelci konumlarına karşı açıkça savaşıyor, Gropius şu kanıdadır ki Itten kendi yerine oturtulmalıdır, yani Gropius’un onun için pedagojide tahsis ettiği yere. Demek ki söz konusu olan bir Itten-Gropius düellosudur ve bizlerden kesin karar vermemiz bekleniyor. Demek ki olay

şöyle ortaya çıkıyor: Gropius mükemmel bir diplomattır, bir işadamı ve sanat bilgisini iş halinde kullanan bir kimsedir; Bauhaus'un merkezinde geniş bir özel mimarlık bürosu var ve bazı Berlinliler ona villa siparişlerini veriyorlar. Berlin, ticari girişim, öğrencilerin ancak yarısından anladıkları birbirini izleyen siparişler -ve de (Gropius bu şekilde onların uygulamaya varmalarını kolaylaştırmak istiyor), bütün bunlar Bauhaus için en iyi çalışma temellerini oluşturmuyor. Itten bu noktada saldırıya geçtiği ve öğrenciler için çalışmadaki sakinliği sağlamayı ileri sürdüğü zaman haklıdır. Gropius'a gelince diyor ki, bizim kendimizi yaşamın ve gerçeğin dışına koymaya hakkımız yoktur; diyor ki bu tehlike (eğer bir tehlike ise) Itten'in metoduyla var ve, örneğin, atölyelerin öğrencileri için, Mazdaznan törenleri ve meditasyon çalışmadan daha önemliydi. Itten düş ve hayallere dalmaya ve çalışma üzerindeki düşünceye çalışmanın kendisinden daha fazla önem vermeleri gereken, "komşularının güzel dükkanlarına imrenmemeleri" gereken zanaatkarlar eğitmek istiyor. Gropius etkin, işlerinde becerikli, gerçekle ve uygulamayla ilişkide olmakla güçlendirilen insanlar istiyor. Itten sessizlikte kafada kurulan yeteneği istiyor; Gropius dünyanın inişli çıkışlı dalgasında dengeliliği (ve artı olarak yeteneği) istiyor. Bu "ya biri, ya diğeri" bana bugünkü Almanya'ya özgü gibi geliyor. Bir yandan doğu kültürünün ve Hint ibadetinin akın etmesi Wandervogel'lerin doğaya dönüşleriyle birlikte, ve diğer gençlik akımları, birlikler, vejetaryenizm, tolstoizm, savaşa tepki ile birlikte; diğer yandan, Amerikanizm, ilerleme, icat ve teknik mucizeleri, büyük kent. Gropius ve Itten neredeyse bunların tipik temsilcileridirler (...)"⁽²⁰⁾.

Kriz, aslında, ilk kez olarak çok sayıdaki mistiklikler ile "arı", "özgür" ve "soylu" bir sanat kavramı arasında varolan derin ilişkilere kesinlik kazandırıyordu.

Bir Ütopyanın Sonu

Bununla birlikte, Mart 1923'de, Itten gidiyor; güçler ilişkisi değişmiştir ve Bauhaus'un olduğu manastırdan, laboratuara dönüşmesi gerekecektir.

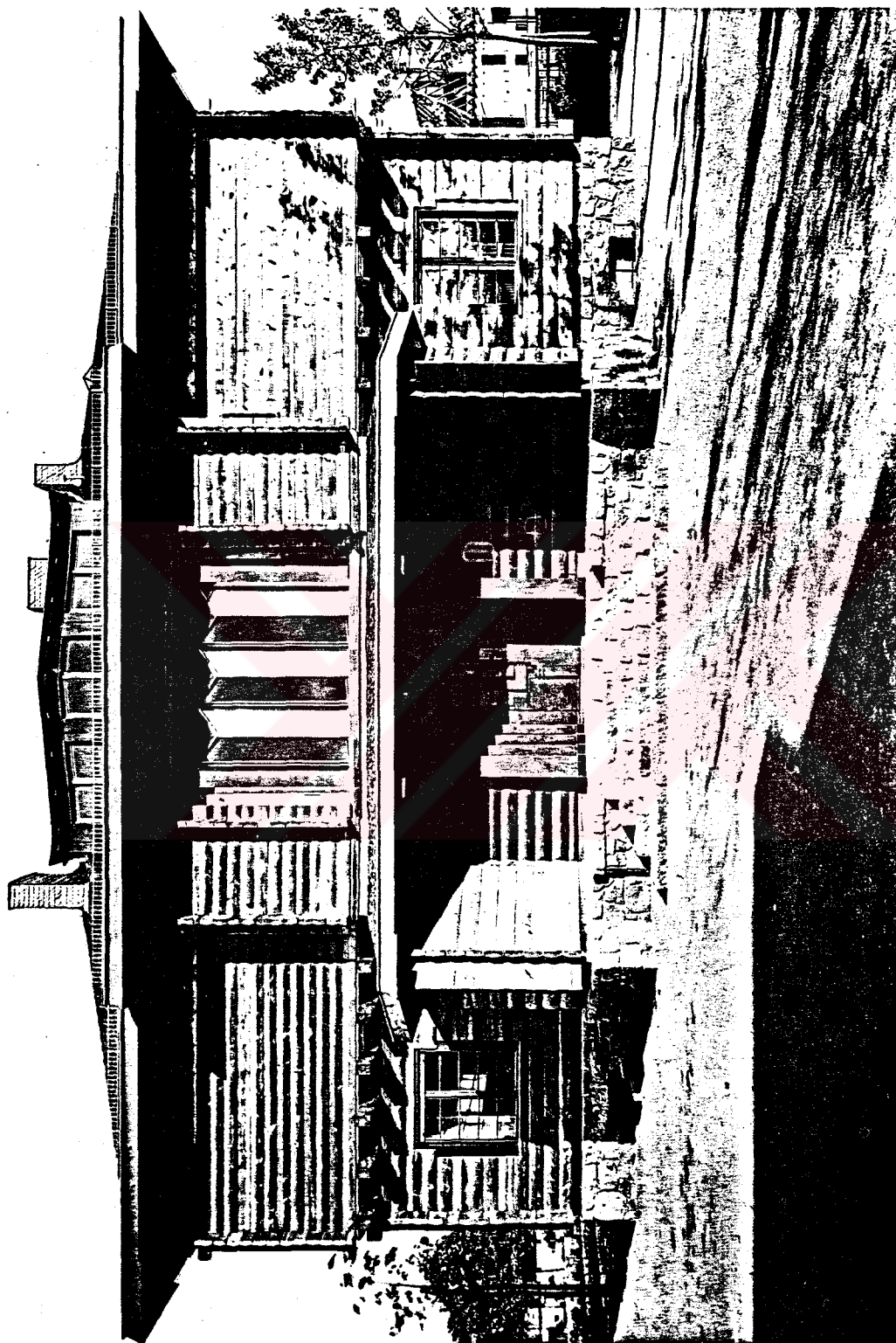
Yirmili yılların en şaşırtıcı avangard yüzlerinden biri burada temel bir rol oynuyor. Mondrian ile birlikte 1917'de Hollanda dergisi "De Stijl" ("Stil")'in kurucusu olan Van Doesburg, 1921 baharında Weimar'a geliyor. Kuşkusuz hiç kimse hiç bir zaman Gropius'un ona gerçekten Bauhaus'da bir görev verip vermediğini, Gropius'un gerçekten geri çekildiğini yoksa aksine Van Doesburg'un mu görevi reddettiğini bilmeyecektir. Nasıl olursa olsun, Bauhaus tarafından hayal kırıklığına uğrayan Van Doesburg (ki başta ona uzaktan hayran olmuş gibidir) Weimar'da yerleşmeye ve 1922 yılından itibaren kendi öğretimini vermeye karar veriyor.

Dersleri hemen Bauhaus'un Itten'in dışavurumculuğu ve apteslerinden yorulmuş çok sayıda öğrencisini cezbediyor. 1922 senesinde, "De Stijl" dergisinde son derece sert bir makale yazıyor: Bauhaus, kilisenin hıristiyanlığın kaba taklidi olduğu gibi yeni düşüncelerin bir kaba taklididir; dışavurumcu üretimlerine gelince, onlar gülünç "aşırı barok"durlar.

Eylül 1922'de "konstrüktivist yaratıcıların uluslararası grubu" kongresi Weimar'da toplantıya çağrılıyor. O zaman "Bauhaus'un ve Goethe'nin kenti"ne yalnız konstrüktivistler değil (Theo ve Nelly van Doesburg, El Lissitzky, Max Burchartz, Cornelius van Eesteren, Alfred Kemeny, Hans Richter, Laszlo ve Lucia Moholy-Nagy), aynı şekilde iki seçkin Dada figürü de geliyorlar: Hans Arp ve Tristan Tzara. Moholy-Nagy şöyle yazıyor: "O dönemde biz Doesburg'un kendisinin I.K.Bonset kalem adı altında dadaist şiirler yazıp aynı anda konstrüktivist ve dadaist olduğunu anlamıyorduk. Bununla birlikte, kongrenin aldığı dada gösterisi niteliğine rağmen, tartışılan temalar kongreyi izleyen aydan itibaren Bauhaus'un temaları olacaklardır. "Geçici merkez komitesi" tarafından (ki burada ne Arp ne Tzara varlar) alınan kararlar gerçekten de konstrüktivizmi, bilim ve tekniği canlandıran ilkelerin kimliğini vurguluyor.

Şimdi Bauhaus'un erekleri "Sosyalizm Katedrali"nin inşaa etmekten "yaşanacak bir makine"ye doğru yöneliyorlar. Böylece Gropius'un kendisinin de gizlemeye çalıştığı uzun bir dönem kapanıyor.

1923'e kadar, şehir sıkıntısından korunmak gerekiyordu, şeytani etkilerini mistik ayinler ile önlemek gerekiyordu: Darmstadt küçük yabancı topluluğunun geleneğinde kutsal bir tören gibi düzenlenmiş, Som-



Walter Gropius, Adolf Meyer: Sommerfeld evi, Berlin 1920-1921

merfeld evi'nin 18 aralık 1920'de (Gropius ve birlikte çalıştığı Antropozof Adolf Meyer tarafından -tahtadan- yapıldı) açılışı böylece yapıldı.

1923'den itibaren, Bauhaus üyesi teknolojik bir insandır. Bir yandan Van Doesburg ve Stijl ideolojisinin baskısı altında, diğer yandan Rus konstrüktivistlerin baskısı altında, Bauhaus Lissitsky'nin yeniden yapımı için görevli olduğu bu "Sanatçılar Enternasyonalı"nın bulanık elemanlarından birini oluşturacaktır.

Bu şekilde manastır bir Bauhaus'un, aynı anda Weimar'ın konstrüktivist Kongresinin kararı ve Vecht / Gegenstand / Objet dergisinin baş yazısı ile ütopyasını bütün Avrupa ile paylaşıyor; sanata amaç olarak "yaşamın (tragedyanın) kaosunun saliverilmesi" ve "yaşamın organize edilişi"ni veren teknolojik bir ütopya.



İKİNCİ BÖLÜM

WEİMAR : İKİNCİ DÖNEM



“MAKİNENİN ROMANTİZMİ” VEYA PARÇALANMIŞ GÖVDELER

Bununla birlikte Bauhaus'da ansızın yapılan bir değişime, çok sayıda tarihçinin “kurumun dönüm noktası” olarak adlandırdığına inanmak yanlış olacaktır. Eğer teknolojik ütopya şimdi gündemde ise, eğer Bauhaus resmi olarak konstrüktivist bir proje olan yaşamın sanat ve teknik birleşmesiyle planlanmasına katılıyor ise, yine de çoğu kişi tarafından “doğaya aykırı” olarak değerlendirilen bu birleşmeye karşı direnmeler yok olmamışlardır. Çünkü Gropius'un 1923 yazındaki Bauhaus Sergisi'nin açılışında attığı slogan: “Sanat ve teknik, yeni bir birlik”, yaratıcı sanatçının konumuna saldırıyor gibidir. Doğaya aykırı bir birlik, Doğa'ya karşı olan bir birlik. Yani sanatın teknik ile birleşmesi gerekiyorsa, bu ancak doğaya karşı olabilir çünkü “doğa deha ile bilime değil, sanata kural koyuyor.

1922'den beri programlanmış olan Bauhaus Sergisi'nin “en can alıcı noktası” olan deneysel ev “Am Horn”un, Itten'den sonra Mazdaznan'ın en iyi yandaşı olan “ressam” Muche'nin planları üstüne, ve antropozof Adolf Meyer'in yönetimi altında gerçekleşmiş olması anlamlıdır. Ve aynı Muche 1926'da şöyle yazıyor: “Sanat ve teknik yeni bir birlik oluşturmuyorlar. Yaratıcı değerlerinden ötürü, temelden farklı olarak kalmaya devam ediyorlar”.

Eğer yine Schlemmer'in kararsızlıklarını, Lyonel Feniniger'in yeni slogana karşı dile getirdiği karşıtlık ve Klee ile Kandinsky'nin takındıkları yüzeysel tarafsızlığı hatırlatırsak, o zaman Weimar'ın ikinci bauhaus'unu hırpalayan çelişkilerin bolluğu hakkında bir fikir edinebiliriz. Ama bu çatışma artık iki kişiliği karşı karşıya getirmiyor, artık Itten ve Gropius'da

somutlaşmış değildir; bundan böyle herkesin sorunudur, iki ideoloji arasındaki karşıtlığın sürekli yinelenmesiyle imlenmiş iki teorik konum arasında bir çatışmadır: doğaya dönüşüncü, ve yaşamın organizasyonu, Grosstadt'ın (büyük kent'in) özellikle sosyal alanın planlanmasının çatışmasıdır.

Bu dönemi, Oskar Schlemmer "makine romantizmi çağı" olarak adlandırıyor; o zaman Bauhaus'un ürünleri, en azından bazı atölyelerdeki, sanatçıların yeni değerlerin sindirilmesi için, onları büyüleyen ve aynı zamanda korkutan bir teknolojiye karşı, ve onlar için ayrılmış yeni görevlere karşı da duydukları ç ekingenliklere egemen olmak için gösterdikleri bu çabanın hesabını veren 'uzlaşma gelişmeleri' olarak beliriyorlar.

Bauhaus'da Tiyatronun Konumu

Lothar Schreyer ile, tiyatro atölyesi (resmi varlığı olmaksızın) Sanat ile yaşamın "evrensel" kaynaşmasının ayrıcalıklı mekanı gibi beliriyordu. Kurumun aldığı yeni yönelim bu kez, Oskar Schlemmer'in atılımıyla, onu sanat ve tekniğin yüzleştirilmesinin mekanına, sorunlu birleşmelerinin mekanına dönüştüreceklerdir. Adeta, Dessau'ya gidene kadar, bu "uzlaşma gelişmeleri"nin en örnek sayılabilecekleri burada, tiyatro atölyesinde ortaya çıkacaklardır.

Hiç kuşku yok ki tiyatro Bauhaus'da iyice özel bir yer işgal ediyor: Zaten de şu dikkat çekicidir ki Weimar ve Dessau'da ders vermiş olan "hocaların" yaklaşık yarısı, bu dönem boyunca tiyatroyla ilgili sorunlarla ilgilenmişlerdir, tabii ki çeşitli başlıklar altında ve farklı kütükler ile.

Tiyatro çalışmasını, 1923'den itibaren bir anlamda mimarın çalışmasının kopyası yaparak, tiyatro için erkezi bir konum saptayacak olan Gropius'un kendisidir:

"Tiyatro eseri, bir orkestra birliği olarak, Mimarlık eseriyle yakından akrabadır. Mimarlık eserinde olduğu gibi, bütün bölümler kendi Ben'lerini Bütün olan Eser'in kolektif olarak canlandırılması yararına terk ediyorlar, bu şekilde tiyatro eserinde bir yığın sanatsal sorun, bu üstün ve çok özel yasaya göre, yeni ve daha büyük bir birlik yararına toplanıyor."

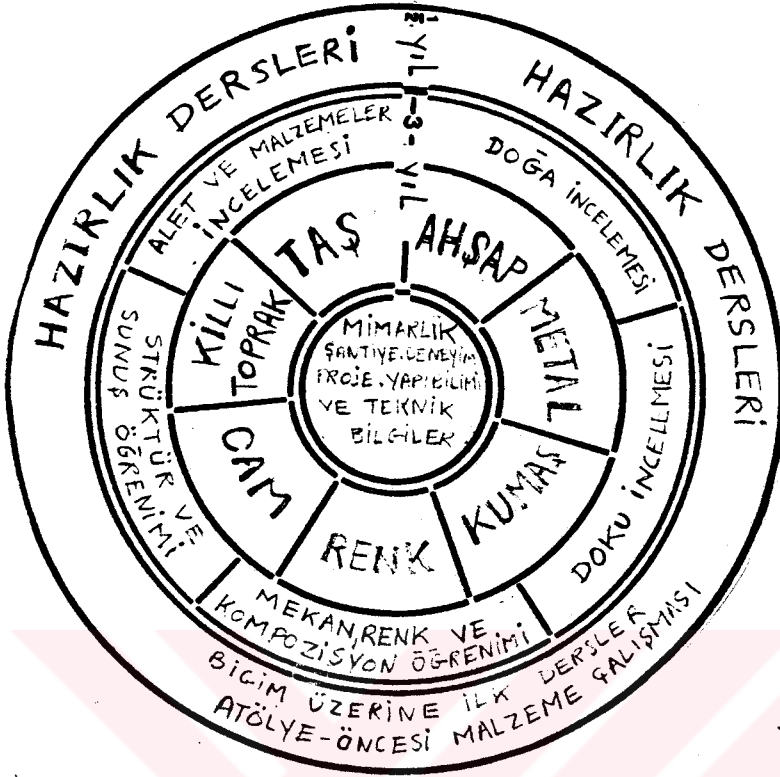
Oysa, 1927'ye kadar, Bauhaus'un parasal durumu mimarlık atölyesinin varolmasına izin vermiyor. Öğrenciler ancak ender siparişler dolayısıyla mimarlığın 'uygulaması' ile yüzleşebiliyorlar. Demek ki başta mimarlığın koruyuculuğunda yapılması gerekli olan şu sanatların özümlemesini üstüne alma görevi geçici olarak tiyatroya düşüyor.

Ama burada yanılmamak gerekiyor: Eğer tiyatro mimarlığın yerini alıyor gibi ise, bunu daha çok sunduğu eğitbilimsel (pedagojik) potansiyel ile, uygulama ve teorinin güç sentezinin çok özel 'acemilik alanı' olarak yapılıyor. İki şema bunu gösteriyorlar: Biri Klee'den, diğeri Gropius'dandır; bunlar "Bauhaus'un düşüncesi ve yapısını", ve de öğretimini, her ikisi de, özekleri bir olan bir figüre göre sergiliyorlar. Çizimlerde, çevrede, hazırlık dersleri- "yaratıcılığın apaçık gizemi" (Itten)'e ilk yaklaşma; sonra teoriler dairesi geliyor: Alan, renk, kompozisyon, konstrüksyon, maddeler; doğa incelemesi, gereçler ve aletler. Sonra, tahta, metal, tekstil malzemeleri, renk, cam, toprak ve taşın yedi alanı varlar: Klee için yıldız biçiminde, ama Gropius için her zaman dairesel olan bir düzen. Nihayet merkezde, Konstrüksyon "her yaratıcı çalışmanın amacı" (1919 Bildirgesi) olarak mimarlık. Ama aynı zamanda Klee'nin şemasında, 'sahne': Mimarlık ve tiyatro, öğretimin hemen hemen öncü strüktürünün bulunduğu yer olan, tam kaynaşmanın yeri olan bu aynı merkezi noktayı işgal ediyorlar:

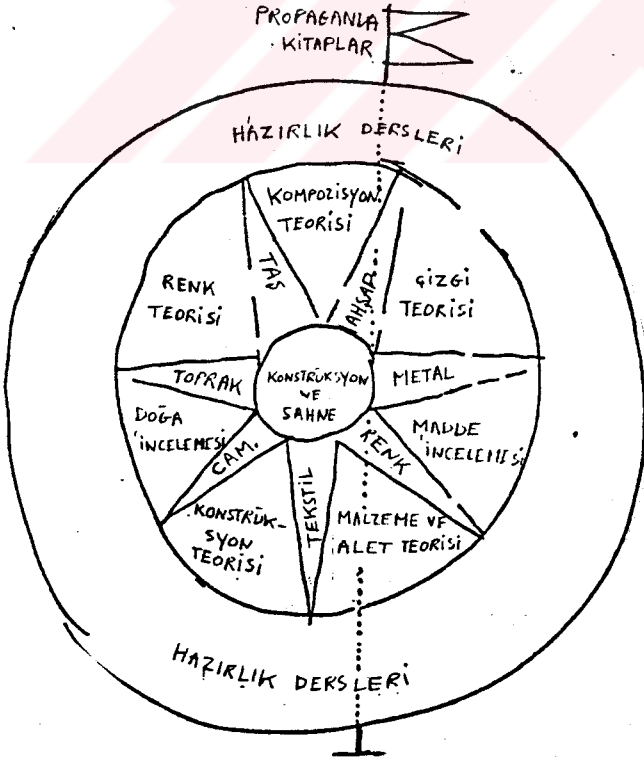
"Konstrüksyon bütün yaratıcı çalışanları -basit zanaatkar ve işçiden özel sanatçıya kadar- kolektif Eser'de birleştiriyor"
(Gropius).

Çünkü sanatların ve mesleklerin hepsinin kaynaştırıldıkları bu bütün eser kolektif bir eserdir: Ama bir senfoninin yorumlanmasının olabileceği gibi kolektif: Bir orkestra şefi gerektiriyor. Burada, bütün çabaların kendisine doğru yöneldiği, bütün "bölümler" in onun içinde eridikleri "Ben" olan mimarı (sahne yönetmenini?) gerektiriyor. Ve o zaman tiyatro ileride gelecek olan ama teorik olarak hazırlanmış olan şu yeni dünyanın kurgu yeri olacaktır.

Itten'in gitmesiyle, Lothar Schreyer'in aynı ayda (Mart 1923) geri çekilmesi dışavurumculuğun Bauhaus'da resmi yenilgisini tamamlıyor. Bauhaus-Bühne'nin çalışmaları bundan böyle Oskar Schlemmer'in yönetimi altında devam edeceklerdir, tıpkı hazırlık sınıfının da şimdi Moholy-



Walter Gropius: Bauhaus'daki derslerin şematik çizimi, Sayfa 53-54



Paul Klee: Bauhaus'daki derslerin şematik çizimi, Sayfa 53-54.

Nagy'nin sorumluluğunda olduğu gibi. Ama tiyatronun bu yeni yönetiminin anlamı nedir? Gerçekten konstrüktivizmin dışavurumculuğun "yerini aldığı" mı belirtecek, tıpkı Moholy-Nagy'nin gelişinin "kolajdan montaja" geçişi belirttiği gibi?

Burada biraz Oskar Schlemmer figürü üzerinde durmak uygun olacaktır.

Oskar Schlemmer, "orkestra-adam"

Orkestra-adam, ya da "Büyücü-hoca": Bu söz bütün çelişkilere istediği yönü vermeyi bilen Gropius'dandır: "bütün çalışanları" "kollektif eserin içinde, sahne konstrüksiyonunda birleştirmek söz konusu iken, burada büyü'nün işi nedir? Olay şudur ki Schlemmer "özel bir sanatçı"dır: Tanrısal büyü zor bir emek ile karıştırılmaz; onun için hiç bir şey kolay değil: Ne yazı çalışması, ne resim, ne heykeltraşlık veya tiyatro çalışması. Zaten "öğrenim" dönemi uzundur: 31 yaşında (1888'de doğmuştur) Gropius'un Bildirgesini (1919) okuyup öğrendiğinde henüz Stuttgart'ın Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğrencidir. Willy Baumeister ile birlikte ve Johannes Itten gibi, 1912'den itibaren Adolf Hölzel'in öğrencisi olup, ondan renklerin teorisine duyduğu ilgiyi ve renkler ve sesler için bir armoni (uyum) düşüncesini alıyor.

1912, onun "tiyatro keşfi" yılıdır: Aralıksız renk-biçim-müzik uyumlarının değişimi üzerinde dansla gerçekleşen sessiz dram (Kandinsky'nin "sarı seselim"i daha yeni Blaue Reiter yıllığında yayınlanmıştır). Bu yıl aynı zamanda onun Schönberg'in Pierrot Lunaire'inin ilk yorumlarından birine gittiği yıldır; nihayet bu yıl "Triyadik Bale" için bazı çalışmalara başladığı ve her gün dans çalışması yaptığı yıldır: Daha sonraki kendi çalışmalarını kendisi gerçekleştirmeyi beceriyor olmak istiyor.

Sonra savaş geliyor: Çok sayıda ressam arkadaşla, gönüllü asker yazılıyor. 1916'da kesinti: Triyadik Bale'nin bir bölümünü Stuttgart'da oynuyor. Savaşın sonunu Berlin'de görüyor.

İlk tiyatro kostüm ve dekorlarını 1921'de Franz Blei'in "Das Nusch Nushi"si ve Kokoschka'nın "Katil, kadınların umudu" için gerçekleştiriyor. O zaman Lothar Schreyer Bauhaus'a geliyor, ama Schlemmer'in dediği gibi "Kutsal olanı gerçekleştirmek" için: "Benim için dans ve komedi

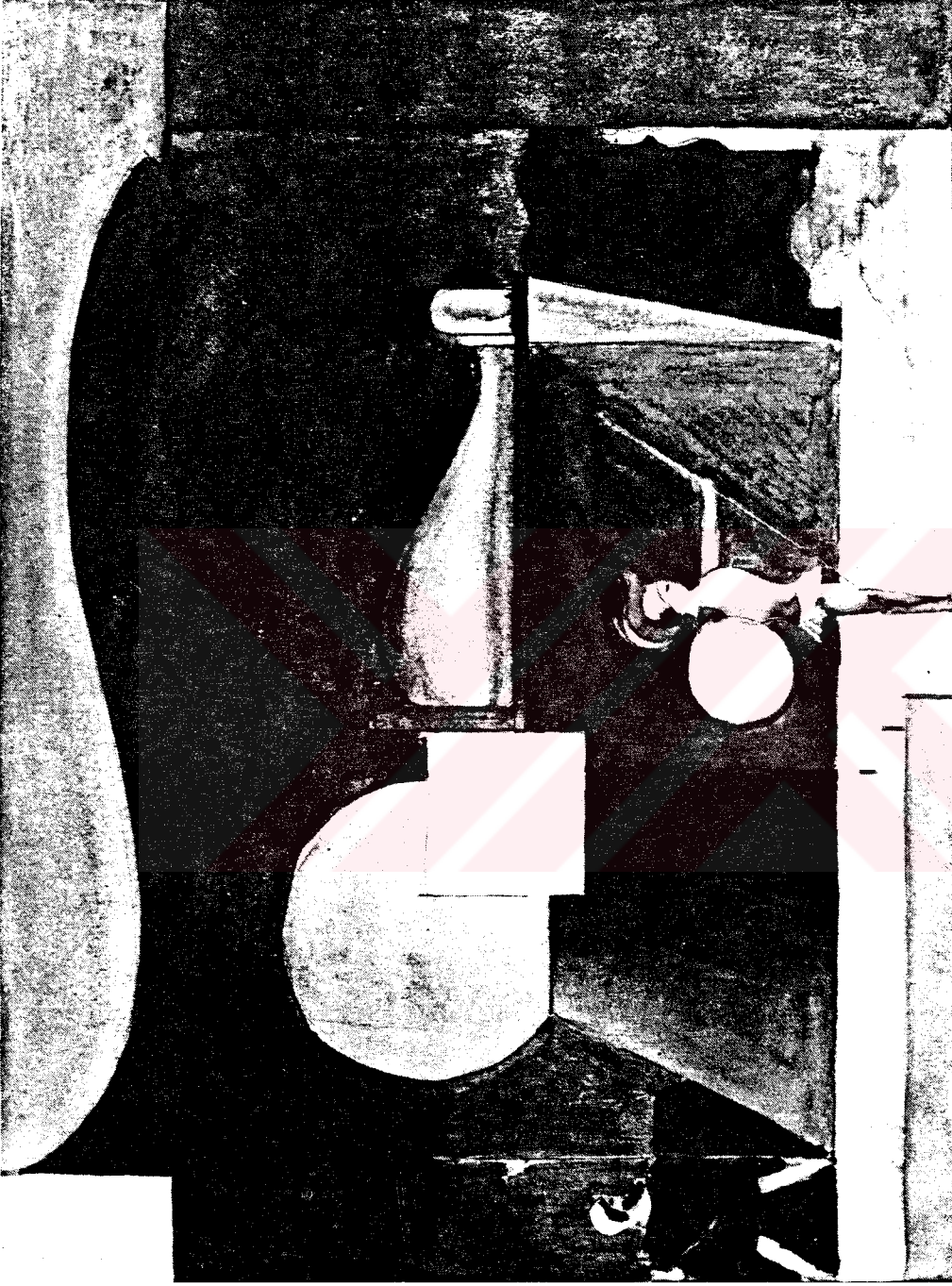
geriye kalıyor." Dans, ilk temsili 20 eylül 1922'de Stuttgart'da gerçekleşen "triyadik Bale"dir. Komedi, aynı yılın şubat ayında Bauhaus Karnavali için sahnelediği, "iş yönetmek için oyun boyunca deli bir profesörün taklidini yapmak zorunda olduğu bir mekanik figürler oyunu" olan Figürler Koleksiyonu (Dermesi) dir. Ve, Mondspiel'in temsilinin başarısızlığından sonra, Schreyer Bauhaus'da her tür çalışmayı kestiğinde (buna rağmen orayı yalnızca ekim 1922'de terk ediyor), tiyatro atölyesinin yönetimini artık Schlemmer ele alıyor. Eğer Gropius'un ressamlarının en az ressam olanıysa, Gropius'un birleşmeyi çok istediği şu Uluslararası konstrüktivizme de ait değildir. Konstrüksiyon sorunsalı ona yabancı değildir, ama o bu sorunsalı insan vücuduna göre, ve insan vücudunun temsil şeklinde gösterilmesine göre düzenliyor.

Bauhaus Haftası

Bauhaus-Bühne "Bauhaus Haftası" sırasında bir "Mekanik Kabare sunacak durumdadır. Ve kazanılması umulan şey büyüktür: Gerçekten de söz konusu olan Bauhaus'un yürütülebilirliğinin, ürünlerinin ve de öğretiminin niteliğinin kanıtlarını göstermektir. Oysa tehlike çifttir: Sağda, kurumu paraca destekleyen Land de Thuringe yetkilileri, solda, davet edilmiş olan Avrupalı "avangardler".

Haftanın açılışı çok sayıda konferans ile yapılıyor. İlk önce Gropius'un konferansı: "Sanat ve teknik, yeni bir birlik"; Kandinsky: "Sentetik sanat üzerine"; Oud: "Hollanda'da modern mimarlığın gelişimi". Sonraki günlerde çağdaş müzik konserleri yer alıyor: Bunlarda Busoni, Krenek, Hindemith'in eserleri çalınıyor. Hermann Scherchen Stravinsky'nin "Askerin öyküsü"nü, bestecinin önünde yönetiyor. Ve nihayet tiyatro: 16 ağustos'da 'Triyadik Bale' (Deutsches National theater'de), 17'sinde 'Mekanik Kabare' (Iena Belediye Tiyatrosunda) ve, kapanış gecesi süresince, Hirschfeld-Mack'ın 'Renkli ışığın yansımaları oyunları'.

Sergi genelinde konuş koşulları -"yeni insan"ın evi (yaşanacak makine) ve bunun güncel aksesuarları- ile ilgili konular üzerine odaklanmışsa da, aynı zamanda izleyiciye bu yeni insanın oluşmasının koşullarını, o denli beklenen bu "yeni kuşağın" (Gropius) oluşturulması için elverişli olan öğretim yöntemlerini bildiriyor. Bilindiği gibi, ancak endüstri teknikleriyle, makineyle, kapasiteleriyle, aynı şekilde güçlükleriyle alışmak yaşamın bu yeni estetiğini sağlayabilir:

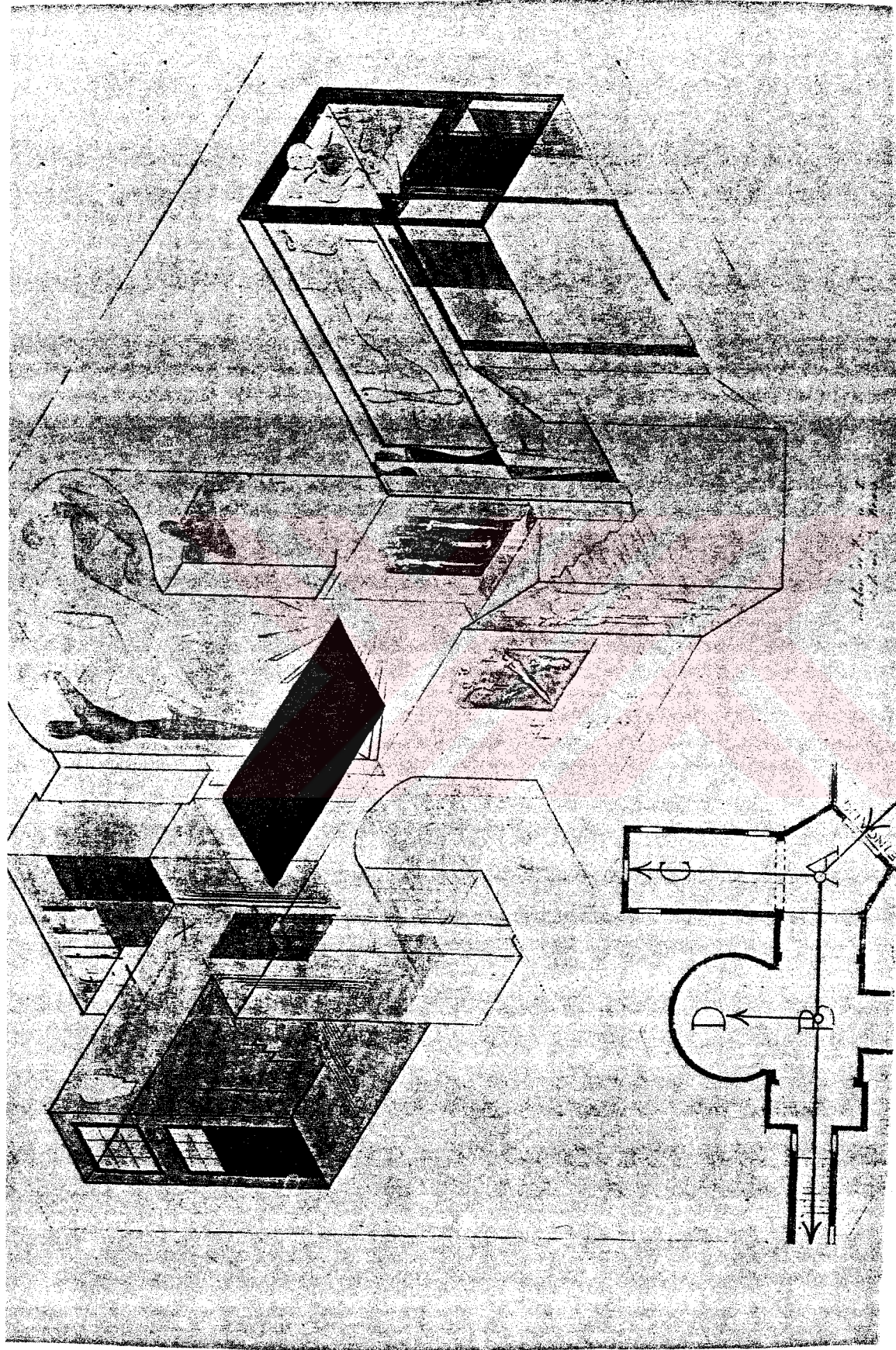


Oskar Schlemmer : Kokoschka'nın "Katil, kadınların umudu" adlı oyununu için sahne tasarımı, 1921.

“Yaşamın pratik mekanizmasının standartlaştırılması bireyin “robotlaşması” anlamına gelmiyor, aksine, onun yaşantısını gereksiz yüklerin önemli bir bölümünden kurtarıyor, ve bu biçimde daha yüksek bir düzeyde kendisini geliştirebilmesini sağlıyor. Güncel yaşamın başarılı ve eksiksiz olarak mekanikleşmesi, tabii ki, kendi içinde bir amaç oluşturamaz, ama maksimum ölçüde kişisel bağımsızlık ve özgürlük elde etmek için bir başlangıç noktası oluşturabilir”⁽²¹⁾.

Ama insanların özgürlüklerine kavuşmaları için temel olan bu koşulları oluşturmak, “makinacı anarşi”ye karşı savaşmayı gerektiriyor, makine ile bir anlaşmanın yapılmasını gerektiriyor. Ve Gropius bunu program -konferansında açıklıyor: “Bauhaus makinenin, biçim verme (Gestaltung) yollarının en modern olduğunu onaylıyor ve onunla uzlaşma yolunu bulmaya çalışıyor”.

Bauhaus Haftası gerçekten de şu görüntüyü sonsuza dek silmekten başka bir şey istemiyor: “Endüstrinin sanatların rakibi oluşu”. Siegfried Giedion da bunun altını çiziyor: “Biz içimizde geçen asrın başlangıcına kadar geriye giden, kabul edilemez bir ikilik taşıyoruz. Eğer gerçekten bize ait olan ifade yolları arıyorsak, makineyi reddedip nostaljik bir idealizme sığınamayız”⁽²²⁾.



Weimar'daki Bauhaus'un ek çalışma binası için plan ve duvar resim. -Oskar Schlemmer-1923

I. TRİYADİK BALE

SIKIŞTIRILMIŞ GÖVDELER

Weimar tiyatrosunda sahnelenen Oskar Schlemmer'in yepyeni olanaklara yol açan Triyadik (Üçlü) Bale'sinde, insan vücudu katı bir biçimin kalıbı içine sokulmuştur; vücut hatlarındaki sertlik dansın kendisinde de aranıyor. Bauhaus'un çalışmasının yapıldığı bütün alanlardan yalnızca bu çalışma mükemmel bir özgürlüğe ulaşıyor. Dansçı, sahnenin üzerinde, dalgalanan giysi kıvrımları içinde sarılmış olarak, soluksuzluk kendisini durdurana dek bataklık ya da gömütlüklerde geceleri görülen hafif parıltı gibi fırıldak gibi dönmüyor. Perde kalktığında, hareketsiz bir silüet krom sarısı bir fon üzerinden ayrılıyor. Müzik başladığında, dansçı ciddi bir ritmin eşliğinde hareketleniyor. Katı kostümü onu disipline zorluyor, ama en ufak hareketlerini bile, bir sarkıcın yaptığı gibi genişletiyor. Görüntü geliyor, dansçılar beliriyorlar; elleri büyük tahta toplarla gizlenmiştir, veya başları parlak bir bakır maske ile örtülmüştür. Kostüm onları kuşatıyor, yalnızca ayaklar serbest kalıyorlar.

Triyadik Bale'de Schlemmer için söz konusu olan, makinecilikten biçimlerini ödünç alıp tuvallerini yıllardan beri makine biçimli elemanlarla ve makinecilikten doğmuş biçimler ile dolduran Picabia, Leger, Duchamp ve fütüristler tarzında, vücutları onunla giydirmek değil. Aynı zamanda Schreyer'in veya Alexandra Exter'in aktörlerinin vücutlarına sarılan modernliğin o eklenmiş imleri de değil. Çünkü Triyadik Bale'de "dansçı kostümleri kostümlerin kendisini taşıdıklarından daha az taşıyor": Aktör-dansçı kostümünün içine dalgıcın kendisine bazı hareketleri yasaklayan ve yeni jestlere zorlayan dalgıç kispetin içine girdiği gibi giriyor.

Schlemmer'in yeni teknolojiden ödünç aldığı şey, biçimlerinden ziyade 'kostümlerin malzemeleridir': Demir, bakır, pleksiglas, cam-veya, bu kriz döneminde para az olduğundan, kağıt, ama metalik renklerle boyanmış olarak; eski malzemeler yenilerden taklit etmelidirler, modernmiş gibi yapmalıdırlar.

Biçimlere gelince, onlar devinimin biçimleridirler: "Küre, yarım-küre, silindir, çanak, diskler, spiral, elipsler, vs..., aslında, dansın uzaysal biçimleri ve devinim ve dönmenin başlıca elemanları değil midirler? İlikesi basittir: "uzayda devinen insan vücudundan başlansın (...), uzay, devinim bir kez gerçekleştikten sonra katılaşacak olan yumuşak bir kütle ile dolu gibi düşünölsün. O zaman vücudun devinimleri (bükölme, atılış...) katılaşmış kütlede vücudun plastik biçimleri olarak kalıyorlar. Örneğin eğer kol veya bacağı vücudun eksenine paralel olarak devindirirsek, sonucunda bir disk biçimi ortaya çıkıyor; eğer kolumu veya bacağımlı, uzatıp döndürürsem sonucunda bir koni veya huni biçimi çıkıyor. Yine bu şekilde uzayın bölümlere ayrılmasından, topaç, kıvrım, spiral biçimleri, teknik organizmalara benzér figürler ortaya çıkabilir"⁽²³⁾.

Eğer bu biçimler gerçekten de makinacı tekniğe birşey borçlu değiller ise, o "teknik organizmalar" ile akraba olduklarına artık şaşırılmamak gerekiyor, çünkü "insan vücudu organik mekanizmanın başlıca imajını ve modelini temsil ediyor. Düzenlenmiş yapısı, eklemlerinin ve devindirici organlarının mekanik karmaşıklığı, etten ve kemikten yapılmış olağanüstü bir belirginlik eserini oluşturuyor"⁽²⁴⁾.

Buna karşın, dansçı-aktör hareketi (devinimi) sahiden de makineden ödünç alıyor: Veya daha doğrusu devinimin kesinliğini (doğruluğunu), çünkü öteki mekanik, yani insan vücudu mekaniğine göre ayarlanmış ritim her zaman yavaştır.

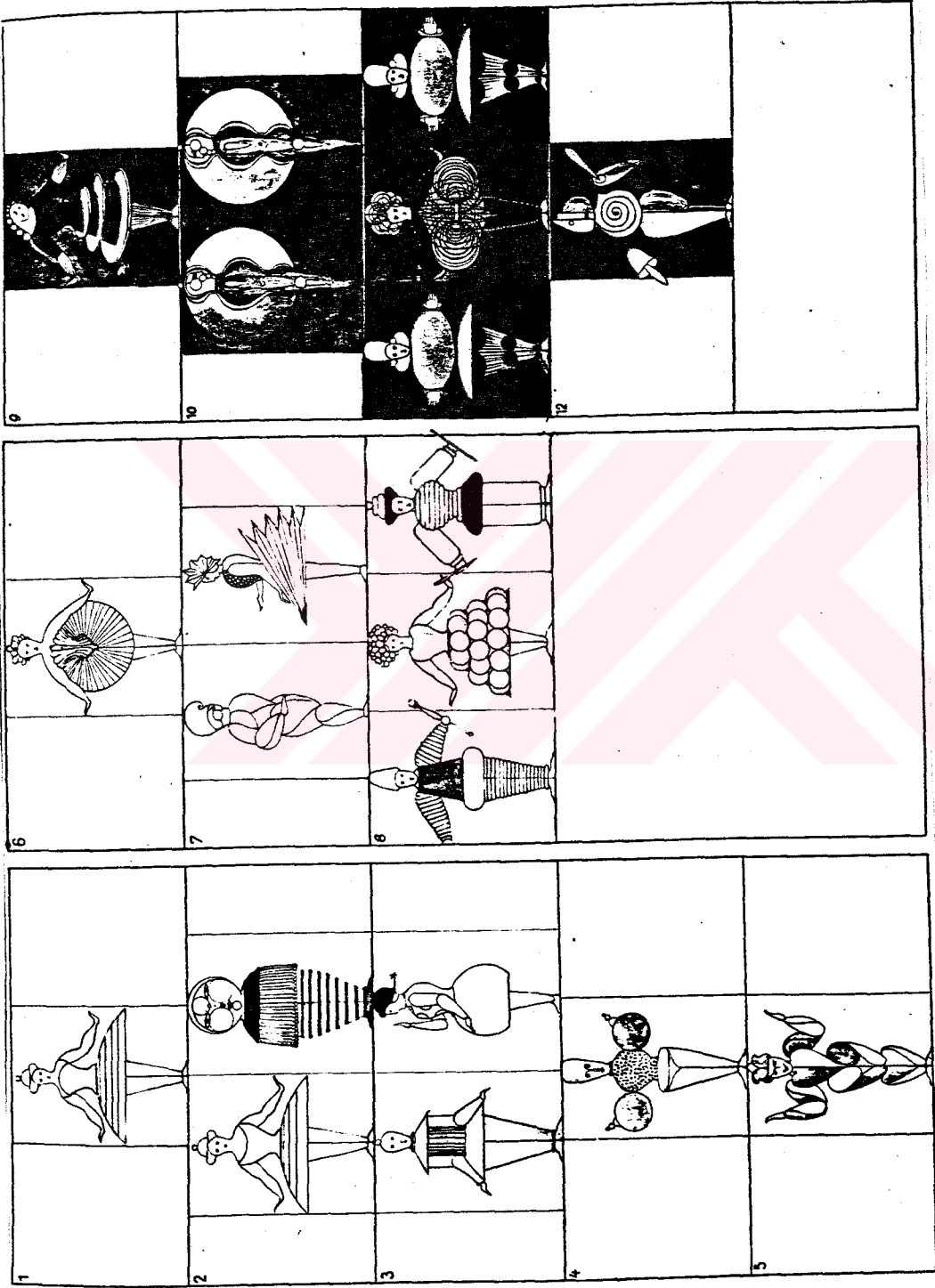
Ama Schlemmer "robotlar" istemiyor, aktörlerini, İtalya'da Depero veya Ivo Pannagi, rusya'da Exter veya Klyun'un aktörleri gibi, mekanik parçalardan yapılmış otomatlar durumuna indirgemek istemiyor. Sadece, vücudu kostüm ile zorlamak istiyor. Makinenin kesinliği artık başarılı biçimde taklit edilmeli değildir, "kesinliğe" zorlayan kostümün kendi yapısıdır. Ve burada kesinlik hareketin doğruluğu anlamına geliyor: Çünkü kostüm, yuvarlak biçimleriyle, zaten kendi üzerinde yuvarlak

devinimin oylumlarını kaydetmiştir; bu şekilde, Bale'nin iki kü çük figürü "Boule d'or (Altın top)" ve "Scaphandrier (Kispetli Dalgıç)" bir kürenin içinde kıvrılmış veya vücut boyunca yapıştırılmış olan kollarını kullanamıyorlar. "Boule d'or (Altın Top)'un bacakları kaybolmuştur: Siyah olarak siyah fon üzerindeler, varlıkları ancak içine kapatıldıkları o metalik çubuklar yapısının parlamasından dolayı tahmin ediliyor. "Abstrait (Soyut)"nin sağ kolu yoktur artık; ama, bilekten itibaren sağ elinin yapacağı hareketin yerini bir "çan" biçimi almıştır; sağ bacağı bir blok halindedir: Bir koni biçimi dizlerin eklemine devinemez duruma getiriyor. "Fil-de-fer (İp Canbazı)" kollarını hiç bir zaman indirmiyor: Vücudunun etrafında yerleştirilmiş metalik halkalar bunu yapmasını engelliyor gibidirler. Yalnızca, "Menuet (Fransız saray dansı)" hemen hemen özgürce hareket edebiliyor gibi gözüküyor. Bu "Walter Schoppe" takma adı altında oynayacak olan Schlemmer'in kostümü olacaktır.

Ama her şeyden önce kostümler üzerine kurulu bir gösteri bütününde nasıl bir izlenim bırakıyor? Kaynağını oyunla ilgili bir düşüncüne, biçim, renk ve malmelerden alınan zevke borçludur.

Dansçuların sayılarının üç olması nedeniyle, üç bölümden oluşan bütünü senfonik-arkitektonik yapısından dolayı, ve dans, kostüm ve müzik birliğinden dolayı ona "Triyadik (üçlü topluluk) (trias'dan) denmiştir. Maskaralıktan ciddiye kadar giden tipler tarafından stitize edilmiş olan dans sahneleri üç bölümün yapısını oluşturmuşlardır. Birinci bölüm limon sarısı panolarlı bir sahnesi olan, gülünç ve neşe saçan bir tarzdadır; ikincisi pembe bir sahne üzerine, törensel ve tumturaklıdır, ve üçüncüsü siyah bir sahne üzerinde mistik bir fantezidir. On iki farklı dans, sırayla, onsekiz farklı kostüm ile, üç kişi tarafından gerçekleştiriliyorlar: İki erkek ve bir kadın dansçı.

Bu on iki dansın her biri farklı bir müzik üzerinde gerçekleştiriliyor: İlk beş dans için (1'inci bölüm) Tharenghi, Bossi ve Debussy; daha sonraki üçü için (2.nci bölüm) Haydn; sonuncu dört dans için (3.ncü bölüm) Haydn, Paradies, Galuppi ve Handel. 1926'da Donaueschingen Festivali'nde oynanmış yeni bir versiyon, Paul Hindemith'in mekanik org için bir müziği üzerinde oynanacaktır: İyice belirgin sekansları olan, "figürlerin açık kesinliğiyle olağanüstü bir uyum ilişkisi içerisinde olan" bir müzik.



Oskar Schlemmer: Triyadik bale figürleri (1920'ye doğru)



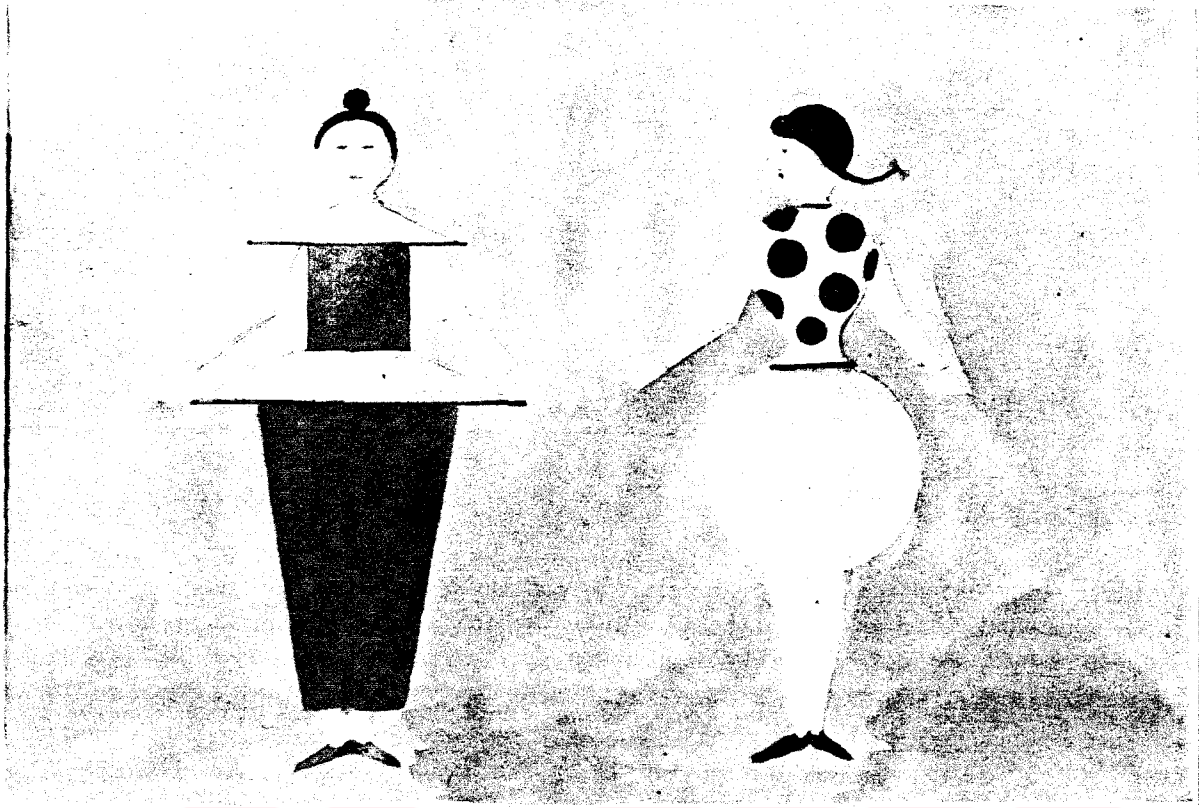
Oskar Schlemmer: Triyadik bale kostümleri, Berlin metropol tiyatrosu 1926.



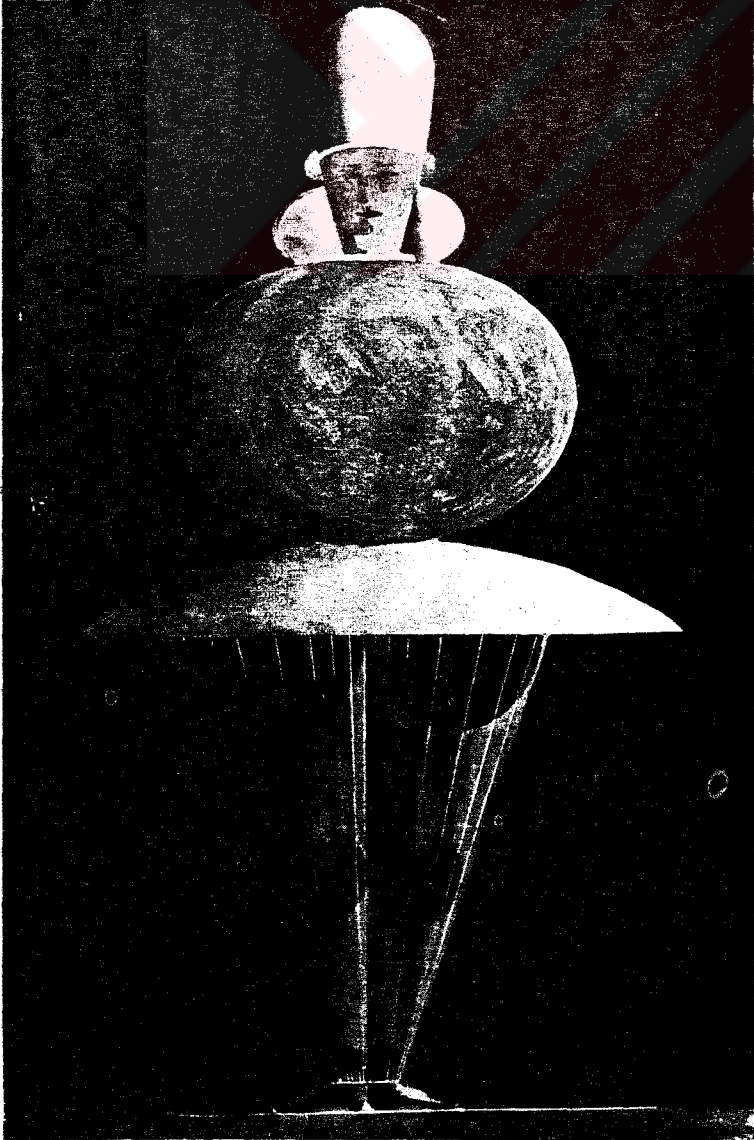
Oskar Schemmer: Triyadik bale için kostüm tasarımı, "Spirale" figürü, 1919.



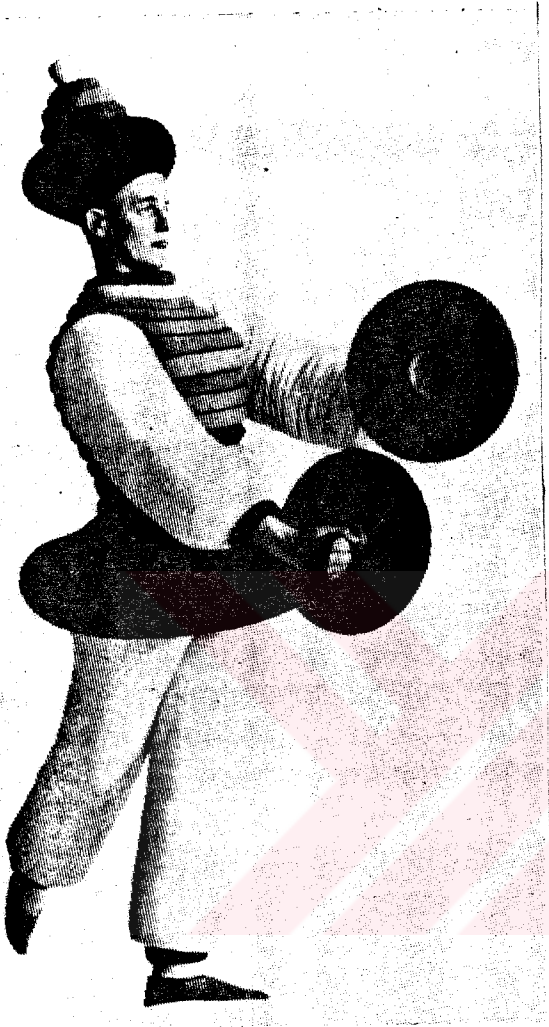
Oskar Schlemmer: Triyadik bale için kostüm tasarımı, "Soyut" figürü.



Oskar Schlemmer: Triyadik balede sarı dekor üzerinde 2 figür tasarımı.



Oskar Schlemmer: Triyadik balede altın top figürü tasarımı.



Triyadik balede "Türk" figürü.



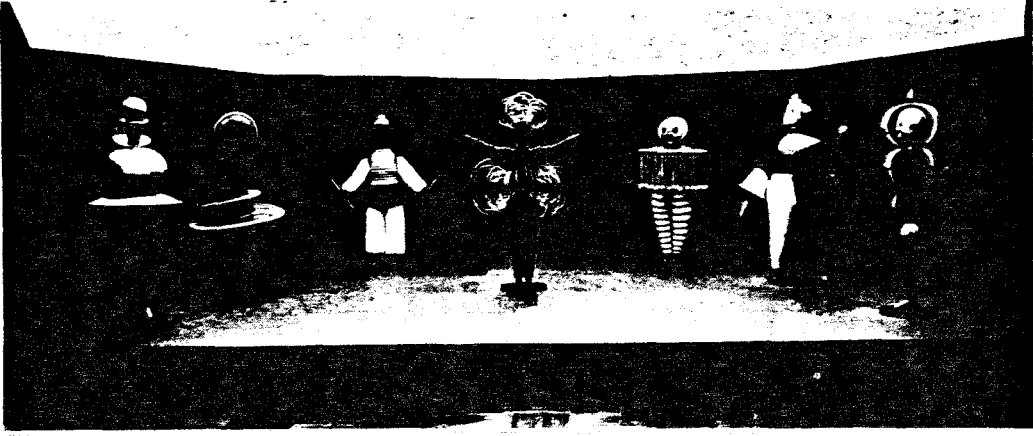
Triyadik bale için kostüm tasarımı.



Triyadik balede dalgıç figürü.



Triyadik bale, toplu çekim 1926.



Triyadik bale, toplu çekim 1926.

Kostümlerin yapımı ve malzemelerin seçimi müzik eşliğinin seçiminden önce gelmişse de, müzikal eğretileme (metafor) yine de örneği (modeli) andırıyor: Bu asır başında görsel soyutlama yöntemlerinin hepsinin (veya hemen hemen hepsinin) ilerisindedir. Demek ki tiyatro (Bale) soyutlaşma sürecinde şunda avantajlı olacaktır ki görme alanına giren bölümü ondan "daha kavramsal" olan işitme duyusundan ileri gelen bölüme göre düzenlenecektir: Müzik katıksız biçimde "içte olma'nın ifade tarzı" değil midir?

Kendine özgülüklerini sorgulayan bütün sanatlar gibi, sahne sanatları kaynakları üzerine kendilerini sorguluyorlar.

Dans bütün sanatların öngerek olarak ortaya konan kaynağıdır. Şu halde sahnenin -dans alanının- aynı anda kaynaklarının ve en son sentezlerinin mekanı oluşundan daha doğal ne olabilir? Schlemmer de bunu doğruluyor: "Teatral dans, kökeni ve her tür yeniden doğuşunun sıfır noktasına yeniden dönüşmeye yazgılıdır". Daha da iyisi: "Sessiz (dilsiz) tiyatro dansı", çünkü: "Hiç bir şey söylemiyor ama herşeyi anlatıyor". Pantomim gibi, tiyatronun aksine, "Tarih'e göre bağımsız" olmanın sonsuz avantajını sergiliyor"⁽²⁵⁾.

Birkez dil sahneden uzaklaştırıldıktan sonra, bütün tarzların ve bütün dönemlerin aksesuarları (donatımları) olan şeylerin büyük çapta tasfiye edilişi olarak ele alınan sadelik, geleceğin yolunu güvenceye

almalıdır. Bütün koşullar nihayet evrensel ve ebedi bir sanat geliştirmek için bir araya getirilmişlerdir; sahnede yalnızca doğrudan duyulara hitabettikleri için herkes için anlaşılır olan birkaç sade biçim kalıyor.

"Birlikçi duygunun parçalanması" karşısında, sosyal ve politik savaşlarla bölünmüş, parçalanmış Almanya karşısında, tiyatro (sahne) sosyal rolünü oynamalıdır: ortak betimleme içerikleri önererek, bütün dağınık parçaları bir araya getirmelidir. Schlemmer'in tiyatro projesi sınıfların uzlaşması, sosyal uyumun projesi'dir. Bu projenin yolu tiyatro alanının ve sosyal birliğin örtük olarak ayırdedilmesinden, sosyal alanın ve sahne alanının tanınmasından geçiyor. Her iki durumda, yeniden bulunması gereken kaybolmuş bir uyum var: Sanatların patlaması, sosyal gövdenin patlaması yalnızca Tarih'in üzülecek gidişatının sonucudurlar. Sahne Birliğinin yeniden oluşturulması, sosyal barışın yeniden oluşturulmasıyla özdeşleşiyor.

Bauhaus'da diğer yerler gibi bir sanatı mesleğe, sanatçıyı işçiye benzer kılma akımı başlıyor. Yeni malzemeler, düzenlemeleri ve yapıcılık kavramı bu karışıma destek oluyorlar. Schlemmer uzlaşma tiyatrosunu bundan böyle sanat ve endüstrininki olan bu yeni malzemeler temeli üzerinde yerleştiriyor. Bu malzemelerin biçime konması, yani Gestaltung'unun, zanaatkarın değil, sanatçının işi olmasında şaşırtıcı hiç bir şey yoktur: Zaten onun mesleği değil midir? Buna karşın, yenilikçi olarak beliriveren şey, biçime konmuş bu malzemelerin öğretme gücü, veya fiziksel olanın ruhsal gücüdür.

Bir öğretim kurumu olan Bauhaus'un içinde de, dışında olduğu gibi, tiyatro çift işlevi olan öğretme ve eğlendirmeyi yakalıyor; ama bu kez, bu çift işlevi sindirmek "yalnızca duyulan"a düşüyor: "yeni insan" bütünüyle duyuları tarafından saptanan bir insandır. Ve Schlemmer'in tiyatrosu, sözcük hesaptan çıkarılarak, eski Aristotelesçi geleneği aynı zamanda herkese duyuruyor, gösteriyor ve belirtiyor: Gösteri, doğası gereğince halkı büyülemek içinse de, sanata en yabancı olan ve şiirsel olana en az özgü olandır. Metin üzerine kurulmuş olan destan, heyecan uyandırıcı olana başvuran tragedyadan daha soyludur; "destan (...) belli bir biçim içinde anlatmaya gereksinim duymayan izleyicilere hitabediyor, ve tragedyaya düşük izleyicilere hitabediyor" (Aristoteles-Poetika). Tragedya, Aristo'nun söylediği gibi, bütün avantajları üzerinde toplamasaydı bayağı

ve desatandan aşağı olurdu: çünkü tragedyada çürüklüğünün gösterilmesinin gerekli olduğu şey, dans ve heyecan uyandırıcı olan değil, kötü aktörlerin el, kol ve baş hareketleridir. Öyle ki sonuçta, ve her şey iyice tartışıldığında, tragedya destana üstün geliyor çünkü "destanın bütün avantajlarına sahiptir (...) ve üstelik, düşük bir kaynak olmayan, 'zevk üretme'nin çok güvenilir yolları olan müzik ve gösteriye de sahiptir" (Aristoteles-Poetika).

Demek ki tragedya, ikisine de kendi zevkini bulmayı sunmakla, her iki sınıfın (seçkinler ve düşüklere) birleştirilmesinin özel yoludur; birinci sınıf için metni, diğerleri için de gösteriyi sunuyor.

Ama tiyatro XVI.ncı asırda sokakları ve şehir meydanlarını terk ettiği zaman, Kilise ve Prenslere onun yıkıcı etkilerinden korkup, onu ilk önce saray avlularında, sonra özel olarak düzenlenmiş salonlarda kapatılmaya maruz bıraktıklarında, aynı bölünme saraylardaki bu ayrışık yeni seyirci kitlesinde ve kitlesine karşı tekrarlanıyor. Metin ve gösteri arasındaki bu çatışmaların örnekleri modern tiyatroyun tarihi boyunca sıralanıyor. Isabelle d'Este'nin, kardeşinin Lucrece Borgia ile evlenmesinin kutlamaları sırasında kocasına gönderdiği mektubu biliniyor⁽²⁶⁾: Plaute'nün komedileri canını sıkıyordu, yalnızca perde arası eğlenceler ona zevk veriyordu. Hümanistlerin (Yunan ve Latin dil ve edebiyatları uzmanlarının) ve derin bilgisi olanların zevkleri amatörlerin ve bilim ve sanat koruyucularınıninki ile aynı değildi. Ve nice prensler, ondan sonra baleleri ve diğer eğlenceleri, korudukları kimselere ısmarladıkları o aydınlatıcı tragedyalara tercih edeceklerdir. Saray erkanı Racine'in bir piyesi karşısında sıkılıyor: Özel olarak Saint-Germain ve Versailles'a getirdiği panayır gösterilerini ona tercih ediyor. Boileau, Bos baş papazı, Tallemant des Reaux, halk gösterileri ve özellikle kukla oyunları için övgüler düzüyorlar. Ve Voltaire, Cirey'de, uzayıp giden durgun tragedyaları için sıkıntı çektikten sonra, Polichinelle'i hayranlıkla seyretmek için ayak takımına karışıyor. Yani acaba gerçek eğlence buraya mı sığınmıştır? Yani aristokratların ve büyük burjuvaların neredeyse kendilerini gördükleri sahnelerden uzakta? Veya, belki, duyulan ile anlaşılır olanın her tür karşıtlığının anlamını yitirdiği yer burası mıdır?

Schlemmer kendisine soruyor: "Soru şu mudur: Sanatçı mı panayır cambazı mı? Etik mi estetik mi? Kendimizi bu değerlerin alt üst olduğu

gösterinin tam ortasında bulunduğumuzda hangi araçla değer ölçmeliyiz? Ölçüyü belirleyen entelektüel azınlık mıdır, yoksa çok uzun zamandan beri bulunduğu yerde eğlenceyi seçen halk yığınları mı?”. İtalyan fütüristler gibi, Meyerhold, Eisenstein gibi, Schlemmer de, popüler olarak ün salmış gösterilere yoğun biçimde başvurmak gerekliliğiyle cevap verecektir: Sirk, müzikhol, kabare, kuklalar.

Ama ilk zamanda, yani Triyadik Bale zamanında, Schlemmer “vücudu (bedeni) yeniden kurarak” eğlendirmek ve öğretmek ile yetiniyor: Manken-kostümlerinin, içinde bulunan kişilerin “vücutsal (bedensel) duygularını değiştirmeleri” gerekir. Vücudu “doğal” olarak bölgelere ayırmanın yerini basit biçimlerin, herkes için konuşan, göz için konuşan biçimlerin düzenlenmesi sonucunda elde edilen daha güçlü bir eklem yapısı alıyor.

Triyadik Bale’de, yalnız gövdenin bütününde bükülmesine izin veren çift renkli bir daire içerisinde hapsedilmiş iki “Figür-disk”in, yalnızca yüz yüze kalarak alın doğrultusunda hareket etmeleri gerekiyor. Bu sırada diğer figürler değişik açılara göre hareket ediyorlar ve bu şekilde bir yüzey etkisi ortaya çıkarılıyor.

Daha Triyadik Bale’de farkedilen bu ilkeyi, Mekanik kabare’nin çeşitli gösterileri kesinliğe kavuşturuyor, genelleştiriyor ve sahnenin bütününe yayıyor.

2. YÜZEY ETKİLERİ

VİTRİN SANATI

Bauhaus haftası sırasında sahnelenen 'Mekanik kabare'nin programı ilân ediyor:

- “ 1. A.B.C.-Hipodrom : Marcel Breuer.
- 2: Kırılıp yansıyan ışık oyunu : Kurt Schwerdtfeger.
3. Bükülgen figürler : Kurt Schmidt - G.Teltscher. antrakt
4. Mekanik bale : Kurt Schmidt - G.Teltscher.
5. Hiçlik sahnesi üzerinde fars'ler ve emprovizasyonlar : Joost Schmidtchen.
6. Figürler derlemesi : Oskar Schlemmer.
(Mekanikleştirilmiş animatör (sunucu) : Andreas Weininger.
Müzik : H.H.Stuckenschmidt, Hambourg) Andreas Weininger.

Şu dikkat çekicidir ki bu altı bölümden beşi neredeyse bütünüyle yüzey etkileri üzerinde oynuyor, her tür sahne derinliğini maksimum derece indirgemeye varıyor (yine de J.Schmidtchen'in "No 5"i için bir kuşku kalıyor: Hiç bir doküman, herhangi bir tanıktan hiç bir anı bunu cevaplamaya izin vermiyor).

Figürler derlemesi

Schlemmer'in Bauhaus'da ilk tiyatro çalışmasıdır; 1922'de, tiyatro atölyesinin yönetimi henüz Schreyer'in elinde bulunduğu anda gerçekleştirilmiştir, hemen o yılın baharında 'Mekanik kabare'ye dahil olmadan

önce, ilk kez olarak oynanmıştır. İkinci bir yorum projesinin tarihi 1923'e aittir. Bir üçüncüsü 1926-1927'de doğacaktır.

'Triyadik Bale' "vücutlar duygusunu yönlendirmeği", devinimleri yalnızca "kostümlerin matematiksel doğasına uygun düşecek doğruluk ve kesinliğe göre" düzenlemeyi amaçlıyor iken, Figürler Derlemesi bu kez düz figürler, tahtada oyulmuş, mekanik olarak hareketlendirilen vücutların gösterrisini sunuyor. Triyadik bale'de dansçılar her zaman insan olup az çok katı bir kostümün aşırmadığı bir ruha sahip iken, bu kez Figürler Derlemesi'nde insanlar sahneyi boşaltmışlardır: Yalnızca sahnede ard arda geçen, ve hareketleri, çarpışmaları, gürültüleri yarı-insan ve yarı-makine, her yönde donup kalan iki melez varlığı etkileyen grotesk, yassılaştırılmış figürler kalıyor.

Burada gösterişte kalan mekanizmaların yapmacık konstrüksiyonlarında hemen fark edilen bir usdışılığın, yeni insanın doğuşunun yüceltildiği Schreyer veya Lissitsky'nin kukla projeleriyle ortak hiç bir şeyi yok. Burada oluşturuldukları ölçü aletlerinin şaşkınlıkları dolayısıyla vücutların çarpışmalarına karşı savaşıyor, sahnenin tam anlamıyla 'cereyan ettiği' alanı kontrol eden insan makineler vardır.

Düzen basittir: Üzerlerinde makine-adamların ("pirinç kafalar ve nikelden vücutlar ile") ve çeşitli yerinden oynayan biçimlerin tutturulduğu yer üzerinde kayan iki pano, sahneyi çerçevesiyorlar; on sekiz figür (2'ncü versiyonda), yirmi metrelik bir rulo üzerine tutturulmuş olarak ard arda geçiyorlar: Bunlar rengarenkdirler, ve çoğu zaman gerçekten daha büyüktürler; kafaları yerinden çıkarılabilir, birbirinin yerine geçebilir. Siyah bir fon üzerine göz önüne seriliyorlar, ve yer değiştiriyorlar:

"Yarı kıyım oyunu-yarı soyut metafizik; karışım, yani renk ile, biçim ile, doğa ve sanat ile, insan ve makine ile, akustik ve mekanik ile düzenlenmiş anlam ve anlamsızlığın uygun düşmesi. Organizasyon herşeydir; en benzeşmez olan organize edilmesi en zor olandır. Tamamen bir burun gibi olan, büyük yeşil yüz, suratı pabuç kafası balon burnu trompet gibi olan gizliden göz ucuyla bakan Gret adlı bir kadın için can atıyor.

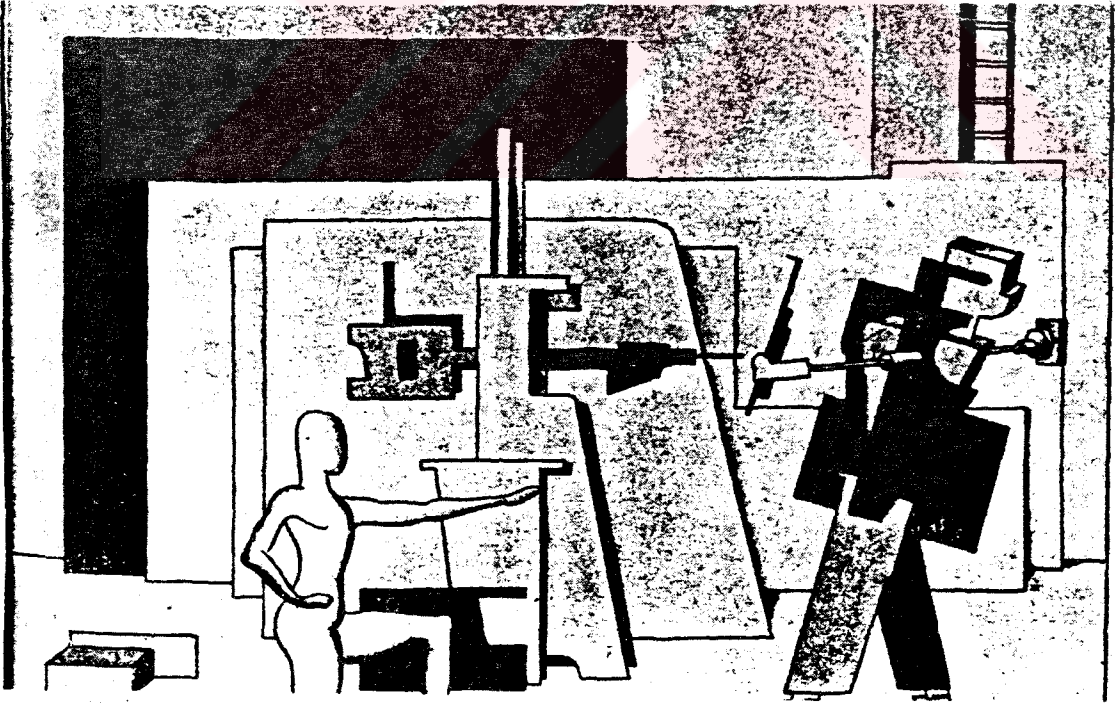
Meta fiziksel olarak mükemmeldir: Kafası ve vücudu sırayla yokoluyorlar.

Gökkuşığı gözü yanıyor.

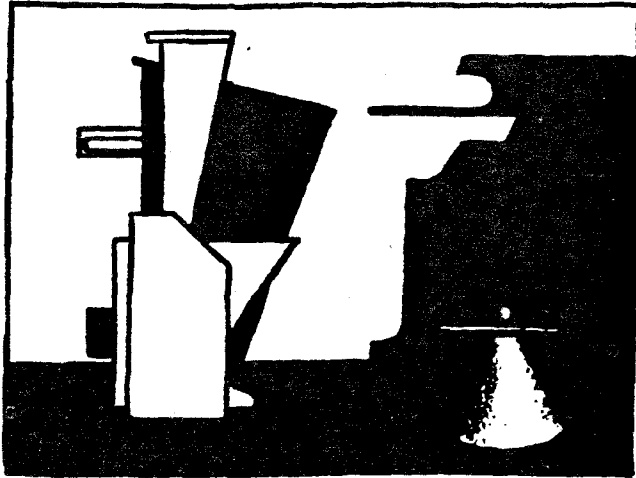
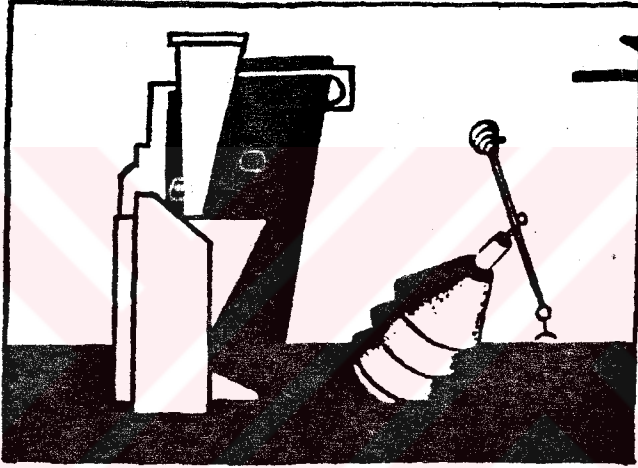
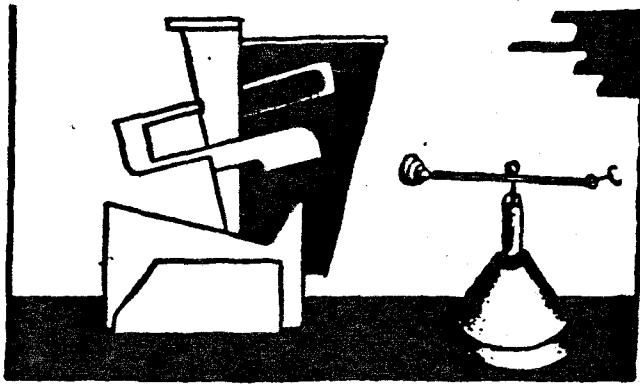
Yavaşça, figürler ard arda geçip gidiyorlar: Beyaz top sarı top, kırmızı top, mavi top dolaşiyor, sarkaç salınıyor, duvar saati çalışıyor. Violon-biçimli-vücut, Alacalı, İlksel ve "Çok iyi bey", sorunlu, çekip sahnenin diğer ucuna giden kafaları arıyorlar. Birbirlerini bulduklarında, büyük bir sarsıntı, bir zafer yürüyüşü: Hidrosefal (Sukafa), Marie'nin vücudu ve Türk'ün vücudu, Verev (Diyagonal) ve "Çok iyi bey".

Dev gibi el şöyle yapıyor: Durun. -Laka ile cilalanmış melek yükseliyor ve cıvıldıyor: "trululu..."

Ortada, bir hayalet gibi dolaşarak, emirler vererek, el kol ve bacak hareketleri yaparak, telefon ederek, Patron, kendisine ateş edip isabet ettiremeyince binlerce ölü geriye bırakıyor. Telaşsızca, rulo açılıyor, renkli kareler, oklar, işaretler, virgöl, vücut parçaları, sayılar, reklamlar gözüküyor: "Bir posta çeki hesabı kullan", Kurikol...



Kurt Schmidt: Bir bale için proje: "İnsan+makina", 1924.



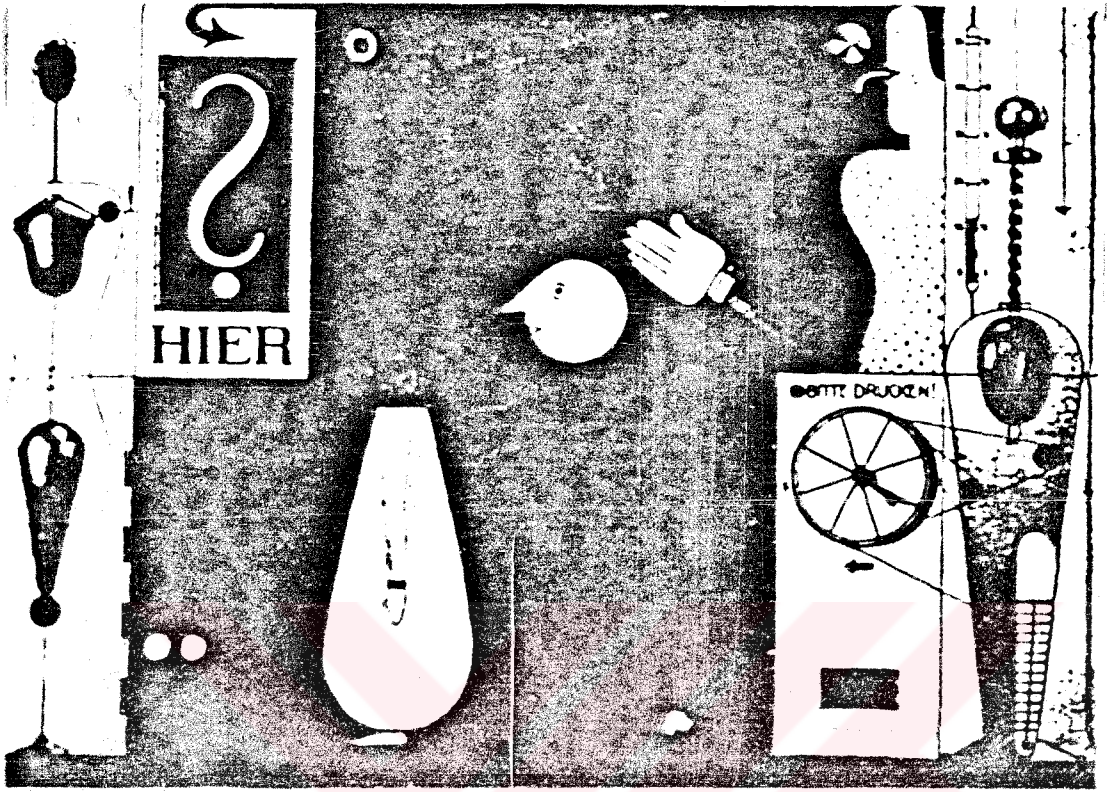
Kurt Schmidt: mekanik oyun için sahne tasarımı, 1924.



Kurt Schmidt, Friedrich Wilhelm Bogler, Georg Teitscher: "Mekanik Bale", 1923.



Oskar Schlemmer: Figürler derlemesi 1922-1923.



Oskar Schlemmer: Figürler derlemesi, 1922-1923.

İki yandan, pirinçten başlar ve nikelden vücutlarıyla, öfke hareketlerini barometreler gibi gösteren çizgisel-soyut figürler. Bengale Ateşi. Av köpeği Fips şişiniyor... Zil çalıyor. Dev gibi el-Yeşil-Meta-vücutlar-... barometreler çıldırıyorlar, vida vidalanıyor; elektrikli bir göz parlıyor; kulakları sağır edici sesler, kırmızı. Patron, sonunda -perde inerken- bir kez daha kendi üzerine ateş açıyor: Ve bu kez, doğru isabet ediyor⁽²⁰⁾.

Bir ikinci versyon projesinde (123), "önceki senaryodaki patron (...) dansçı bir şeytandır", ve yalnızca maskeli yüzü, sağ bacağı ve elleri görülebiliyorlar: Siyah bir tayt giymiş olarak, sahenin siyah fonu üzerinde gösteri yaparak, dansçı yalnızca beyaz ve oynak kol ve bacaklarının görülmesine izin veriyor. "Metalik figürler kablolar üzerinde, önden-arkaya ve bütün hızlarıyla gidip geliyorlar. Başkaları da, dalga dalga kımıldıyorlar, dönüyor ve mırıldanıyorlar, gıcırıyorlar, konuşuyor veya şarkı söylüyorlar".

Robotların, kesik biçimsizleştirilmiş sökülüş, "mırıldayan, gıcırdayan veya şarkı söyleyen" vücutların yapımcısı Schlemmer, gösteriyi kendi intiharıyla kapatıyor. Ve makinecilik korkusu bir an delilik korkusuyla özdeşleşiyor: Figürler Derlemesi'nin bir el yazması taslağı şöyle imzalanmıştır: "Yönetim: Caligari-Amerika ve Oskar Schlemmer-Weimar". Amerika'nın, deli robotların zincirden boşandıkları bu yeni dünyanın görüntüsü, Robert Wiene'nin filminin izleyicilerini 1920'den beri titreten bu timarhane yöneticisinininki, "Doktor Caligari"ninkiyle birleşmiştir.

Mekanik bale

Figürler Derlemesi'nde kanlı canlı aktör sahneyi boşaltmışken, burada yeniden ortaya çıkıyor, ama görünmez olarak kalıyor. Bu tiyatro atölyesinin sahnelediği gerçekten kollektif olan ilk gösteridir: K.Schmidt, F.W.bogler ve G.Teltscher onun yaratıcılarıdır. Önceki gösterinin aksine, Mekanik Bale daha ziyade Gropius'un arzularına olumlu biçimde karşılık veriyor:

"Bauhaus'un çalışması bizim teknolojik çağımızın özel niteliği altında yer almıştı, ve bu yöne doğru da yönlenmiştir. Bizim çağımızın bu teknolojik etkisine uygun olarak, Mekanik Bale de dansa yeni ifade olanakları üretmeye çalışmıştır"⁽²¹⁾.

A,B,C,D ve E olarak adlandırılmış beş figür, siyah taytlı, vücutlarına renkli panolar tutturulmuş olan beş aktör tarafından taşınıyor ve hareketlendiriliyorlar; siyah bir fon üzerinde, insan vücudunu mümkün olduğunca görünmez duruma getirecek biçimde yer değiştiriyorlar. "Mekanik bale" tamamiyle plan kavramı üzerine kurulduğundan, dansçılar yalnızca yanlamasına hareket edebiliyorlardı; onların dönmeye hakları yoktu, çünkü o zaman yüzeysellik etkisi mükemmelliğe varmaz. Gösteri boyunca emprovize çalışan H.H.Stuckenschmidt'in eşliği ile ("boğuk perküsyon") birlikte, figürler makineciliğin monotonluğunu vurgulamak için "tek biçimli ve düzenli, temposu değişmeyen bir ritme tabi tutuluyorlardı.

Demek ki her "dansçı" canlı renklerle boyanmış kartonlardan yapılmış farklı düz panolar taşıyor: Bir "temel yüzey" gövdeye, diğerleri kollara ve bacaklara tutturulmuştur; iki dansçının kafaları da destek işlevini görüyor. Kesik kesik ve mekanik bir hareket, öne doğru marş, arkaya doğru marş, duruş: "işçiler", "makinelerinin" önüne varıyorlar, bunlar

kırmızı veya mavi, bu kez gerçek motörler ile harekete geçirilen makinelerdir. Özel bir kontrast yaratmak için (...), kafa ve bacaklar yerinde üçgen bir satih tutturulmuş biçimler taşıyan küçük bir erkek çocuğu tarafından dans edilen minyatür bir figür ekleniyordu.

Eleştiriye bakılırsa, bu gösteri renklendirilmiş yüzeylerin muhteşem bir biçimsel oyunudur: Ardarda karşılaşmalar, dizilmeler ve kaymalar oyunuyla sürekli yeni olan görünüşlerin yapılıp bozulduğu gerçekten de "değişmekte olan soyut bir tablo". Arkada, görünmez "hizmet edenlerin" solukları tükeniyor: "Makinelerin etkileyici devinimleri" kolaylıkla mimikler ile anlatılacak şey değil.

"Gösteri-mağazalar"

Breuer'in "A.B.C.-Hippodrom"u ve Schmidt ve Teltscher'in "Katlanabilir Figürler"i de plan, yüzey etkileri sorunsalına göre düzenleniyorlar. Figürler Derlemesi ve Mekanik bale gibi, Friedrich Kiesler'den Fernand Leger'ye kadar çok sayıda tiyatro prodüksiyonuna o zaman damgasını vuran şu sahne -tablo'ya dönüş yapıyorlar.

Ama aynı zamanda bu gösteriler şu alışılmamış sanat biçiminin, şairler, ressamalar, tiyatro adamları üzerine yaptığı büyük etkiye de bağlıdır: Guillaume Apollinaire'in "vitrin sanatı" olarak adlandırdığı alışılmamış sanat biçimine. Bu başlangıçta sokak gösterisidir, ama özellikle, Walter Benjamin'in de dikkat çektiği gibi, paris pasajlarının, lüks butiklerinin, XIX.ncu asrın başından beri "sanatın ticaretin hizmetine girdiği" vitrinlerin gösterisidir.

Sokak, yıllar boyunca, boşalıyor ve doluyor; yeniden o halk tiyatrosuna dönüşüyor, ama bu kez satıcıların ellerine bırakılmış olarak. Önce duvarlarda serilen afişlerde lekelenmiş olan ticaretin hizmetindeki sanat, şimdi vitrinlerde kendisini satıyor. Artık endüstri ile sürdürdüğü bu yakın ilişkilerin gösterisini sunmaktan bile çekinmiyor.

Vitrin sanatı, ilk önce bir tekstil, kumaş veya giysi sanatıdır. Aynı zamanda bir yarış sanatıdır:

"(...) Vitrinler sanatı birkaç yıldan beri büyük bir önem kazanmıştır. Sokak sürekli artan bir yoğunluğu olan bir gösteriye

dönüşmüştür. Vitrin-gösteri ondan alıp ona satanın çalışmasında önemli bir kaygıya dönüşmüştür. Dizginsiz bir yarış bu çalışmaya yön veriyor: Komşudan daha fazla gözükme, sokaklarımızı hareketlendiren şiddetli arzudur (...). ‘Yelekler vardı’, gömlekler ile küçük bir vitrin idi (...). Bir vitrin dekoratörü tam ayarına getirme ustalığıyla, gösterisini düzenliyordu, alını gergin, bakışı sert: Sanki yarınki bütün hayatı buna bağlıydı. Tabloları çok pahalıya satılan bazı sanatçıların, ünlü ressamların baştansavmalıkları, dizginsizliklerini düşündüğüm zaman, bu dürüst zanaatkarı derin bir şekilde takdir ediyorduk (...)⁽²⁷⁾.

Çünkü bu sokak gösterisi, çabucak yeni popüler sanata dönüşürüyor: Onda gözükme çalışmanın kesinliği (dekoratör ustalığı) sanatçılara “sanatçı ile zanaatkar arasında bir nitelik farkı” olmadığını, Gropius’un da yazdığı gibi, kanıtlıyor, ve aynı zamanda mesleğe dönüşün gerekliliğini de kanıtlıyor.

Giyim, vücudu örtmek, sergileme sanatı, vitrin sanatı aynı zamanda sokak gösterisinin süredeşliğinin, onun ritminin, deviniminin sanatıdır. İzleyici yer değiştirebilir, gösterisini seçebilir:

“Sokağı devam edin. Merkezden dışa kadar gidin, filmler şeridinin birbiri ardına yeniden canlandığını göreceksiniz...”⁽²⁸⁾.

Afiş ile birlikte, “mağaza-gösteri” bütün “avangard”ların ortak referansına dönüşüyor. Ticaret aracılığıyla, sanat ve tekniğin birleşmesinin ayrıcalıklı yerlerinden birine dönüşüyor. Sanatçıların düşüncesinde, burası aynı zamanda sanat ve halkın uzlaşma yeridir de. Ama renkli biçimlerin sergilendikleri bu vitrinler, tabii ki, ressamın uğraşlarına da karşılık veriyorlar: Böyle renklendirilmiş planın onaylanması ve tualin yüzey olarak gözler önüne serilmesi.

Şu halde Schlemmer’in (ressam ve sahne yönetmeni) tiyatro atölyesi için yazdığı ilk çalışma programında vitrinler dekorasyonunun (Schau-fenster-dekoration) incelenmesini kaydetmesinde şaşırarak ne var? Geriye şu kalıyor ki burada, bu vitrinlerin arkasında, işlenen, düzenlenen, yalnızca kumaşlar, kostümler değil. Manastır durumundan yeni insanın laboratuvarı durumuna geçen Bauhaus, vücudu, vitrinde işliyor.

3. ATÖLYE ÇALIŞMALARI

1924 YILI

Sahneyi "fiziksel-kimyasal bir laboratuvar" olarak oluşturmak için gerçekleşmiş olan ilk adım, Schlemmer'in büyük bir olasılıkla eylül 1923'e doğru kaleme aldığı atölye çalışması programıdır:

"Bauhaus'un Weimar'daki Devlet tiyatro atölyesi.

Yönetim: Oskar Schlemmer.

Teknik yönetim: Bauhaus zanaatkarları.

'İç bölüm'

Çalışma alanı: Üretimin temel öğelerinin ve sahnelerde biçimlendirmenin incelenmesi: Mekan, biçim, renk, ses, devinim, ışık.

Uygulamalı araştırmalar.

Kişisel biçimlendirme.

'Dış bölüm'

Çalışma alanı: Bütün 'teatral tarzlarda' 'sahneleme' (dekor ve kostüm realizasyonu) sorumluluğunun yüklenilmesi: Opera, tiyatro, bale, sirk, varyete gösterisi, sinema. Projeler ve maketlerin yapımı. Tartışma. Kostüm, maske, araçlar, aletlerin yapımı. Bayramların hazırlanması ve gerçekleştirilmesi. Vitrinlerin dekorasyonu.

Onaylanmıştır, Gropius."

Eğer böyle bir programın tıpkısı kurumun diğer atölyelerinin programında da yapılıyor ise, bu Schlemmer'in, öğrencilerinin temel bir araştırmaya girişmelerini sağlamak, aynı zamanda onları sahne pratiğiyle yüzyüze getirmek isteğindedir. Ama diğer eğitim ve öğretilere karşı bu benzerleşme önemli bir zorlukla karşılaşılıyor. Sanatçının teorik düşüncesini zanaatkarın ona verdiği teknik öğrenimle birleştiren, diğer atölyelerin öğrencisi, elle yapılan iş/düşünsel iş ayrımını, kendisi 'modeller' tasarlayarak ve üreterek, makine ile üretimin güçlüklerinin oluşturdukları yeni gerçeği göz önünde bulundurarak, bozmayı başarabilmelidir. Bu modeller seri şeklinde çoğaltılmalarını güvenceye alacak firmalar ile görüşülmelidirler. Bu şekilde öğrenciler için, veya kurumun kendisi için önemsiz sayılmayacak gelirler sunmuş oluyorlar. Bu ayrıca, Gropius'e göre, güncel objelerin, her günkü yaşamın en ufak hareketlerini belirleyen bu objelerin üretimine yeni bir anlayış esinlemenin tek yoludur; yaşam tarzının bütünüyle baştan başa elden geçirilmesinin başlaması gereken yer, vazgeçilmez ilk, somut koşuludur. Bu nedendir ki "güncel yaşam objeleri için ilkörnekle yaratmak sosyal düzeyde bir gerekliliktir": Dayanıklı, işlevsel, ucuz ve güzel olan, hergünkü objeler, insanların tutumları ve davranışları üzerine yararlı bir etki yapmalıdırlar, yaşamı değiştirmeli, sosyal alanı bütünüyle yeniden düzenlemelidirler.

Ama, seri şeklinde çoğaltılabilmek için, yararlı etkilerini nüfusun en geniş sınıflarından en küçüklerine kadar göstermek için, Bauhaus'un "içindeki" iş bölünmesinin nisbi olarak ortadan kalkmasının meyvesi olan bu ilkörnekle, kendilerini "dışarıda" varolan üretim koşullarına bağlı buluyorlar: Yayılmaları toplu üretimi yöneten iş bölümüne dayanıyor. 1924 yılı tam olarak Taylor'un "işin bilimsel organizasyonu" nun yavaş yavaş Alman işletmelerini sardığı yıldır: Ve biliniyor ki bu "parçacıklar" şeklindeki iş, "makine kölesi insan"ın belirsiz görüntüsünü veren temel faktörlerden birisidir".

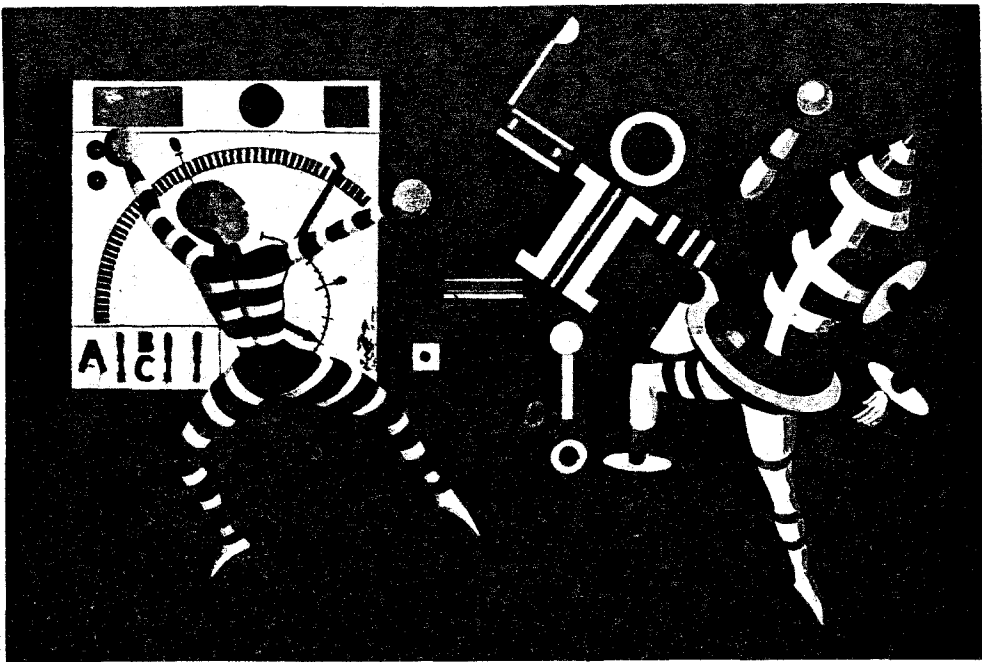
Bauhaus'un sorunsalı ütöpic sosyalizmlerinkiyle aynıdır: Tamamiyle insansever burjuva düşüncesine göre düzenlenmiş olan Gropius'un amacı kitlelerin yaşam kalitesinin işlevsel objelerin, "etkileyici objelerin" üretimiyile iyileştirilmesidir ve öyle de kalacaktır.

Şu açıktır ki tiyatro atölyesi, diğer atölyeler gibi, endüstri için ilkörnekle sağlayamaz. Üretebildiği, objeler, gösteriler, seri şeklinde

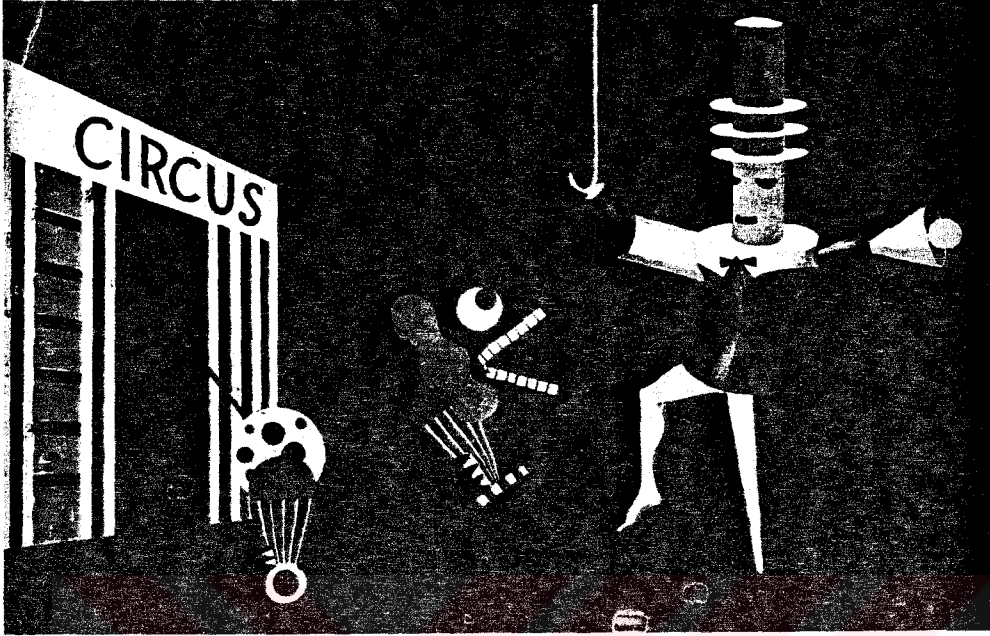
çoğaltılmak için elverişli değiller, en fazla tekrarlanabilirler. Oysa, serginin sonundan itibaren, "az kazanç getiriyor" olarak değerlendirilen atölyeler, tabii ki tiyatro atölyesi gibi, yavaş yavaş yarar sağlayan diğerleri tarafından geride bırakılıyorlar. Hemen hemen kaynaktan yoksun kalan atölye, bundan böyle en mütevazî araçlar ile yetinmelidir: Tahta, karton, kağıt, halbuki, diğer atölyeler endüstri sektörü ile kontratlar düzenleyerek gereksinimlerini karşılıyorlar.

İnsansever girişimini iyiye götürmek için karşısında dayanmak zorunda olduğu makine köleliğini yoketmekte etkisiz olan Bauhaus, bu yıl, insanı makine ile savaşırken gösteriyor: "İnsan+Makine", "İnsan-Makine", "İnsan kumanda aleti çizelgesinde", vs. Ama insan-makine çarpışmasının mizansenini çeşitli yollardan yararlanıyor: "Circus", "Hippopotamos", makineyi vahşî ve canavarı bir hayvana benzetiyorlar.

1923-1924 kışı büyük Alman krizinin sonunu belirtiyor. 15 Kasım 1923'de yavaş yavaş güvenceyi yeniden getiren yeni para birimi, 'Rentenmark' piyasaya çıkartılıyor. Yeni bir Reichsmark nisan 1924'de ortaya çıkıyor, ve parasal sebatı nisbi olarak sağlıyor. Şimdi koşullar Alman ekonomisine yeni bir hız yeni bir atılım verecek "Davvs Planı"nı yerleştirmek için yerine getirilmişlerdir: Yarısını Amerika'nın ödünç verdiği 800 milyon altın-mark, hızla sermayelerin akmalarını sağlayacaktır, ve bu şekilde güçsüz bir almanya'nın bilinen zor politik ve sosyal çatışmalara karşı korunmasını sağlayacaktır. Her tür maaş artışı şimdi yeni bir üretim artışına bağlıdır. Ve üretim artıyor. 1925'de, 1923'e göre iki katına çıkmış olacaktır.



Kurt Schmidt: "İnsan kontrol aygıtı başında", Sahne tasarımı 1924.



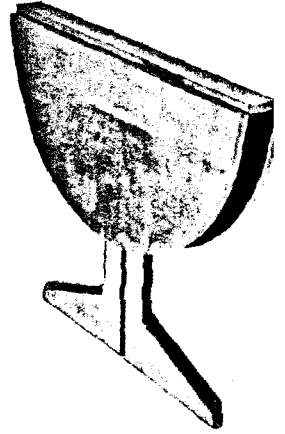
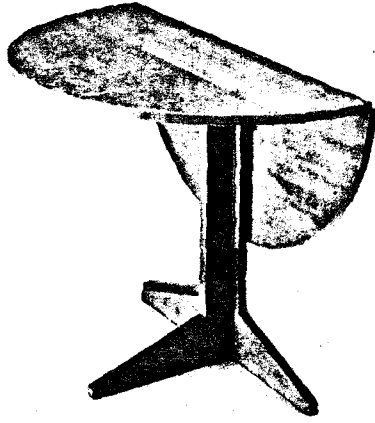
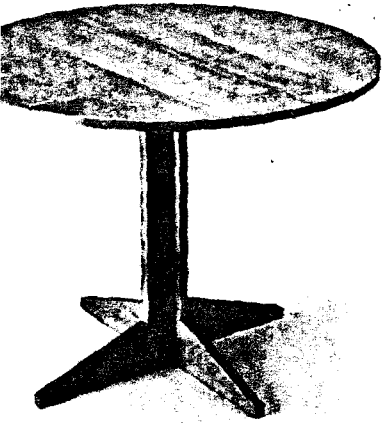
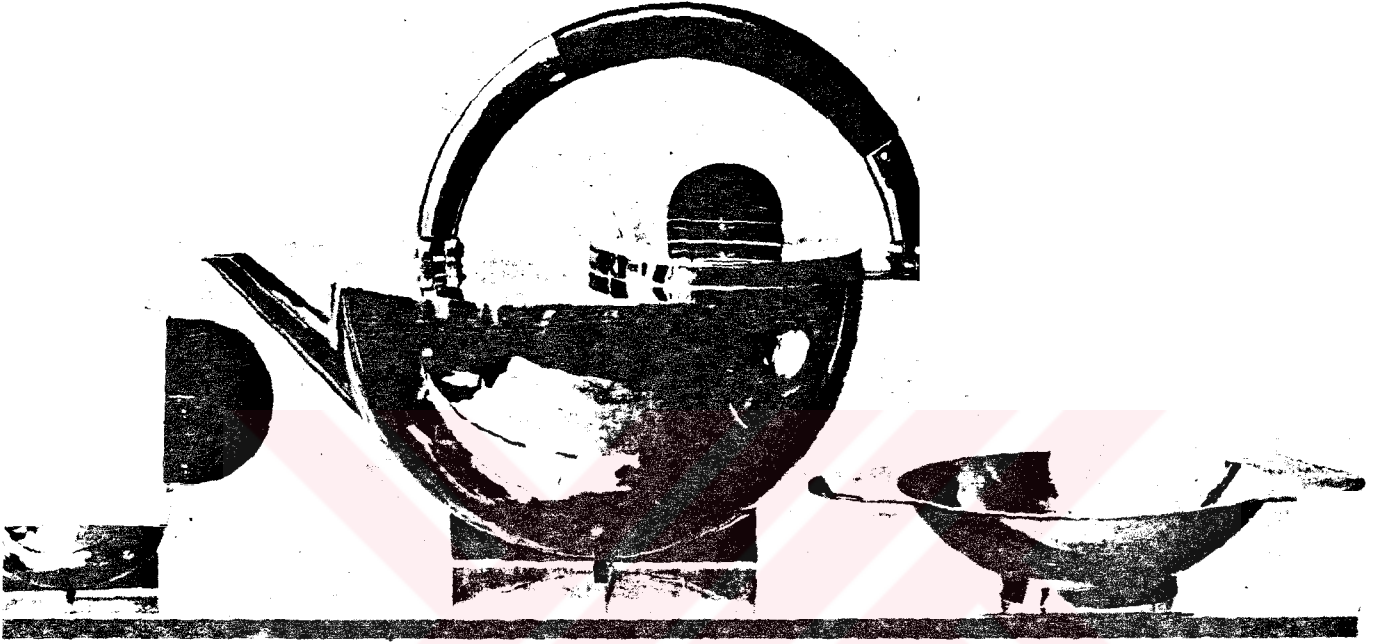
XANTI Schawinsky: "Circus", Sahne tasarımı 1924 civarı.

Bu, Sovyetler Birliği'nde Maiakovski'nin şunu yazdığı dönemdir:

"Makinecilik diye söylenmek değil, onu insanlığın yararı için yenmek".

Bauhaus'da, oyun'daki makine yenilmesi gereken bir yırtıcıdır. Tıpkı Fritz Lang'da şu her gün yiyecek insan payını isteyen Moloch gibi (Metropolis, 1926). Schawinsky'nin "Circus"unda, Eğitici ve Büyük canavar arasında geçen bir sahne vardı. Her an, Behr, palyaço kılığında, ve Schmidt, piston çırağı kılığında, bir faraş ve küçük bir süpürge yardımıyla hayvanın dışkılarını (açuk toplar) toplamakla uğraşıyorlar. Von Fritsch canavar şeklinde kuşanmıştır ve gözlerin dönme hareketini, çenelerin şaklatılmalarını ve bir yol işareti panosundan oluşan kuyruğun kullanılmasını kumanda ediyordu. Bütün hareketler Eğitici tarafından kumanda ediliyordu. Silindir şapkası sirk müziği ritmine göre çıkıp iniyordu.

Yön değiştirme: Artık, işçiye ritmini zorla benimseten makine iken, burada canavarı istediği gibi hareket ettirme, onu kendi ahengine bağlı kılma gücü "Eğitici"nin elindedir. Burada, yırtıcı gibi yapmacık parçaların bar araya gelmelerine indirgenmiş olan "Eğitici" gösterisini sunuyor:



1924-1928 yılları arasında üretilen bazı objeler.

Altında elbette ki bir adam vardır. Makineye devinimlerini ve ritmini emreden, ama onun görüntüsünü de taklit eden bir adam. Makinesini iplerle, bir kukla gibi kullanan, ama daha da güçlü bir ritmen egemenliği altında olan; şapkasının hareketi kendisinin gözünden kaçan bir adam: "Anonim", fakat sahneyi dolduran bir müziğin ritmi. Ne patronun, ne de kölenin belirgin bir yere sahibolmadıkları tuhaf bir şaka: Aldatmacaya dayanan bir uygarlıkta, sanat sınırlı alanında, kesin sonuca bağlanmamış çözümlenmeyen çelişkileri dile getirecektir.

Kurt Schmidt'in "İnsan kumanda aygıtı başında"sı, daha az belirsizdir: Söz konusu olan, elektrik'in insanın sahibi olduğunu gösteren renkli ve parlayan soyut figürler, insan figürünü makine parçalarının bir araya gelmelerine indiriyor. Elektrik'in 'sahibolduğu' insan: Şunu not etmek yararsız olmayacaktır ki 1924'de elektrik enerjisinin üretimi Almanya'da yirmi milyar kwh'e varıyor, yani tam olarak Fransa'nın 13 yıl sonrasında, Dufy 1937 Sergisi için 'Elektrik Perisi'ni çizeceği zaman üreteceği miktar.

Kuklalar

Burada, kukla figürü ayrıcalıklıdır: Tiyatro Bauhaus için ne ise, kukla Bauhaus tiyatrosu için odur. Kukla, tiyatro atölyesinin olduğu "Ütopya mekanı"nın tam ortasında ütopyanın ara figürüdür.

Sahne mimarinin "öteki yüzü" olduğundan, kuklalar tiyatrosu da "diğer" tiyatronun "çifti, öteki yüzü"dür: Aynı zamanda küçültülmüş örneğidir de.

Kısacası, küçültülmüş model, sanat eseri gibi yanılmalı bir bilginin, veya daha doğrusu bir bilgi yanılmasının aracıdır. Güç yanılması, egemenlik yanılması: Levi-Strauss'e göre, tam bilimin sunduğunun aksi.

Bauhaustler (Bauhaus üyesi), sanatçı-zanaatkar, bütün insan, nihayet yeni insan, geleceğin ve sosyalizmin insanı yalnızca demiurgos (Platon felsefesinde evreni düzenleyen tanrı) veya kukla olmayı mı biliyor? Yeni insan tanrı lütfu ve bununla birlikte kuklacının elinde ipler gibi olan onun "ebedi yasaları"ndan yoksun bırakılmış olup şimdi benliğini elektrik akımı, veya onu kukla durumuna indirgeyecek olan herhangi

başka üstün ve enerjiler mi sarıyor? Kısacası: Tanrı lütfuyla birlikte, gücünü de mi yitirmiştir?

Schlemmer'e gelince, böyle bir sorunun çözülmezliğinden kaçacak veya kaçınmaya çalışacaktır: Onun için, başvurduğu en büyük kaynakça olan Heinrich von Kleist için olduğu gibi, insanın bir tanrı olmadığı kadar kukla da değildir: Bu trajik olanın temelidir. Aksine, Ilse Fehling, Kurt Schmidt ve Andreas Weiningler bu yönlerden biri veya diğerine karar veriyorlar.

1922'de Ilse Fehlin figürleri yuvarlak sahnesi olan küçük bir şatoda gösteri yapan bir kukla tiyatrosu tasarlıyor: İzleyiciler, Olimpos tanrıları gibi "Beş dünya gezgini"nin serüvenlerini özgürce ve her yönden izleyebiliyorlar. Bu gezginlerin izledikleri spiral biçimindeki yol önceden ve tertibatın yapısına bağlı olarak belirlenmiştir.

Ilse Fehling'in şemasında, her izleyicinin kafası bütünüyle bir göze dönüşüyor; dekorların boyanmış ve yapıştırılmış olduğu kulislerin saydam malzemesi, her göz-kafa'nın gösterinin bütününe dünyanın kıyısından yakalamasını sağlıyor. Kübik mekandan çıkış girişimi şaşırtıcıdır: Gözün görüşünü çoğaltıyor, çünkü dairesel tiyatroya varmak yerine, spiral dolanma ve yayılma "odaksal noktayı" çoğaltıyor. Ve hiç bir zaman "Beş dünya gezgini" bu kapalı alandan çıkmıyorlar; boyalı kulislerin arasından tutulmuş olarak, her zaman yeniden başlatılan görünüm içinde hapsedirler.

Ekim 1923'de, kağıt-paranın artık hiç bir değeri kalmadığında, Schlemmer bir Thuringe halk hikayesinden, "Apolda demircisi"nden yola çıkarak bir kukla gösterisi sahnelemeyi öneriyor: "Bu gösteri köylüler için çiftlik ürünlerine karşın oynanabilirdi. Öğrenciler bunu istemiyorlar: Fazla sıkıcı, fazla ahlaksal olduğunu söylüyorlar; ama özellikle bunun hoca tarafından geldiğinden dolayı istemiyorlar. Onlar herşeyi kendiliklerinden yapmak istiyorlar. Bu şekilde gönül rızası oluyor ve herşey yürüyor. Birinci ilke: Öğrenciler bunun kendilerinden geldiğini sanmalıdırlar"⁽²⁹⁾. Hocanın becerikliliği, kuklacınının olduğu gibi, bu ipleri görünmez hale getirmek değil midir?

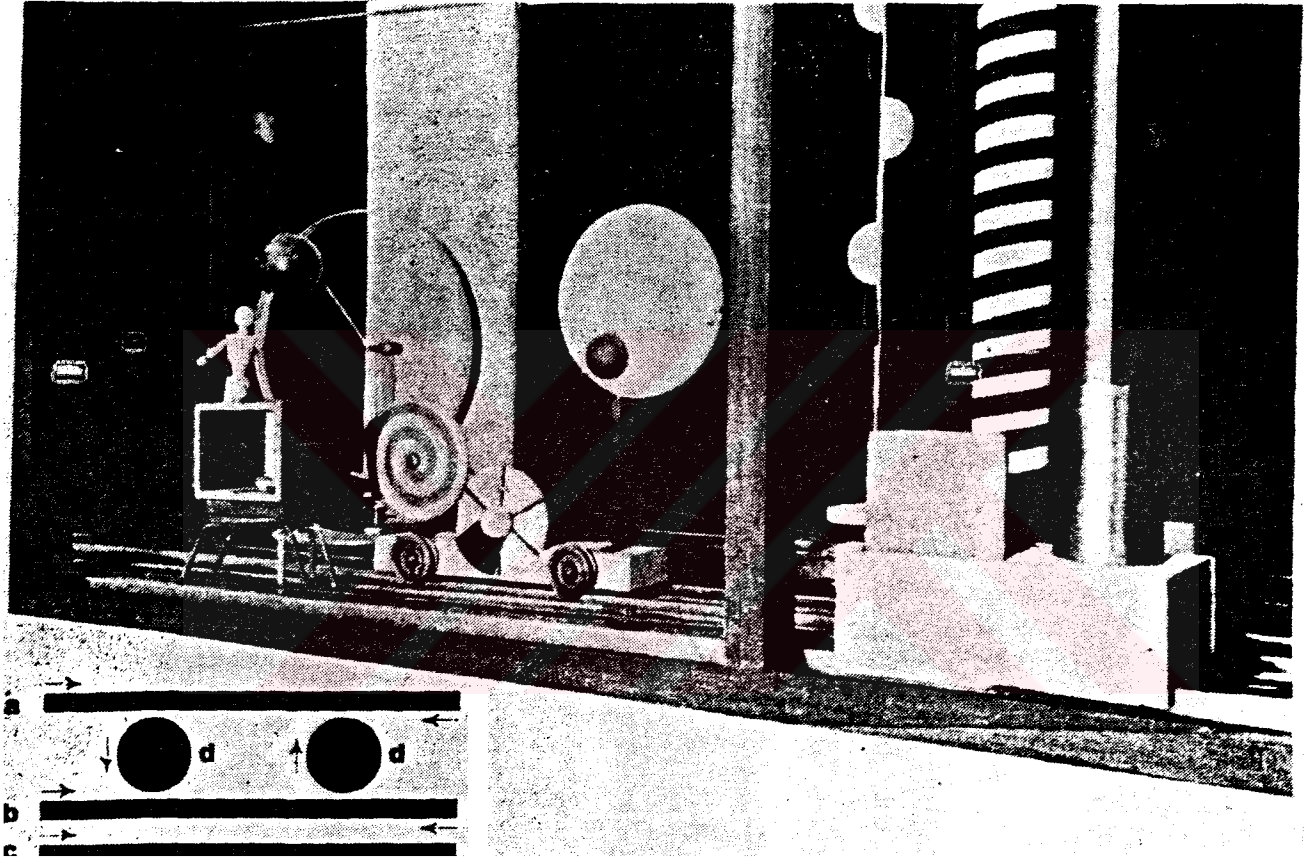
Oskar Schlemmer'in kendisi hiç bir zaman kukla gösterileri yapmayacaktır; yalnızca teorisini yapacaktır. Ve eğer Craig veya Meyerhold'u örnek olarak gösteriyor ise, doğalcı (natüralist) aktör ve kendinden geçmelerine karşı kuklaların oyununu değerli olarak gösterdiği zaman başvurduğu kişiler Henrich von Kleist ve Novalis'dir. Ama kuklayı veya robotu da natüralist aktörü reddettiği kadar reddediyor: İkisi arasında, "sanatın figürü"nü'nün ortaya çıkışını amaçlıyor.

Weimar'daki Bauhaus'un sonunda Dessau'daki Bauhaus'un başarılarında olduğu gibi çok sayıda proje ve realizasyon, sahnelenen vücutların farklılaşmasının gelişimi olarak adlandırılabilir olana göre düzenleneceklerdir. Kuklalar, oyuncak bebekler, robot figürler, daha çok tam anlamıyla dekorlara ait olan nesnelere ile aynı işleve bağlı kılınıyorlar. Aynı devinim onları canlandırıyor: Aktör-dekor ile dekor-aktör arasında farklılıklar azalıyor. Gösterinin homojen niteliği bazen bütün farklılıkların indirgenmesine bağlı oluyor.

1926'da Dessau'da yeniden ele alınan Andreas Weiningen'in Müzikal Revü için mekanik sahne projesi (1923-1924), kübik bir sahnede gösteri yapan, üç boyutuyla renkli üçgenlerin içleri boyunca ve dikey ve yatay olarak hareket eden bir kukla-müzisyeni gösteriyor. 1926 projesi salt devinmekte olan bir biçimler- renkler oyununa indirgeniyor: Yalnızca gösterinin "Üçüncü evresi", yarısaydam bir fon üzerinde, soyut nesnelere ile aynı ritim ile devinen, projeksiyonla gösterilen insan vücutlarını ortaya çıkaracaktır.

Heinz Loew'nin 1926-1927'de gerçekleştirdiği mekanik sahne modeli vücudun hareketlerini tamamen mekanik elemanları ile bir tutuyor: Eklemli kukla diğer plastik vücutların arasında yine bir plastik vücuttur; çeşitli mekanizmalar tarafından hareketlendirilen diğer biçimler gibi, sahnede yalnızca yer değiştirmelerinin plastik etkileri için hazır bulunuyor.

Kurt Schmidt, insanı bir yarı robot yaptıktan sonra, "Bin bir gece masallarından birinden özgürce uyarlanmış (Schlemmer), "Küçük kamburun maceraları" için bir seri kukla üretiyor. Schmidt ve Toni Hergt'in gerçekleştirdiği küçük figürler iki sınıftan oluşuyorlar: Bir kısmı (küçük kambur, terzi, karısı ve yağ satıcısı), çoğunlukla yuvarlaklaştırılmış ha-



Heinz Loew: Mekanik sahne maketi; 1926-1927.

3 yollu bir sistemi olan (a,b,c) bir mekanik sahenin temel elemanları ve dönüşleri ile şu elemanları hareketlendiren iki disk:

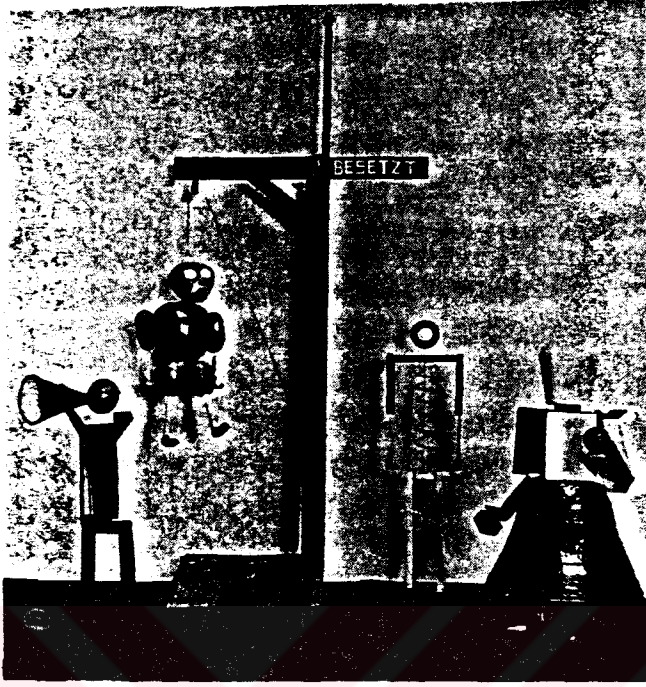
a: düz çizgi halinde statik

b: ekzantrik dönamik

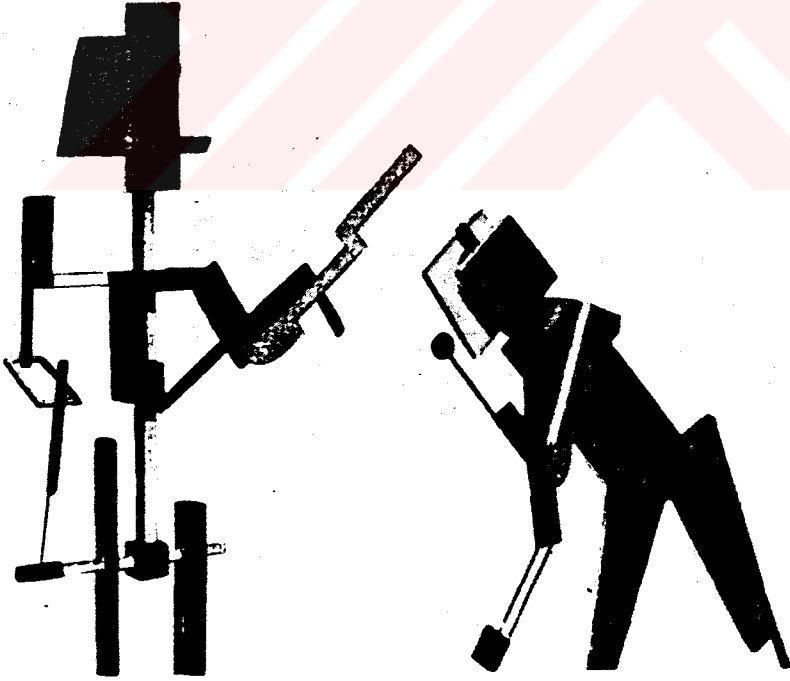
c: yarı saydam ve dış elemanları

d: sabit 3 boyutlu

Bu çeşitli mobil objelerin oyunu mekanik olarak kontrol ediliyor ve istenilen kompozisyona göre değişik şekillerde düzenlenebiliyor.



Kurt Schimdt: "Küçük kamburun maceraları" için kuklalar 1923-1924.



Kurt Schimdt: "Küçük kamburun maceraları" için kuklalar 1923-1924.

cimler ile oluşturulmuşlar; diğerleri ise (cellat, doktor ve uşağı) aksine konstrüksiyonlar gibi, çubuklar, levhalar, çeşitli küçük bölümleri olan paralel yüzlerden yapılmış neredeyse yapı kafesleri gibi beliriyorlar. Birincilerden daha az insan biçiminde olan bu kuklalar tam olarak işlevleri doğrudan vücut ile ilgili olanlardır; ister yaşamda (doktor ve uşağı) veya ölümünde olsun (cellat). Konstrüksiyonlarının ve bundan dolayı da eklememelerin bu kesinliğe kavuşturulması, onları şaşırtıcı biçimde o zaman Marcel Breuer tarafından yapılmış mobilyalara yaklaştırıyor: Aynı çubuk veya ince uzun tahtalar, aynı basit elemanların kullanılması. Aynı zamanda aynı kaynakçalar: G.Rietveld'in koltuklarının Breuer'in çalışmasının temelini oluşturdukları gibi, V.Huszar'ın "De Stijl"⁽³⁰⁾ dergisinin bir sayısında 1921'de yayınlanmış ve eleştirilmiş olan "Biçimsel Gösterisi", kuşkusuz Kurt Schmidt'in çalışmasına yabancı değil.

Bauhaus'un konstrüktivist estetiği (ve özellikle de Stijl'inki)'nin sıralanmasının ardından, burada belirleyici olarak gözüken şey, konstrüksiyon gelişmesinin, basit ve temel elemanların aracılığıyla, yalnızca mimarlık ve mobilyaya kadar uzanması değil, aynı zamanda insan vücudunun sahnelenmesine de varmasıdır. Demek ki belki burada kuklanın simgeselliği, bu çalışmanın Bauhaus'daki "pedagojik" işlevinden daha az önemlidir. Bizim için söz konusu olan bir kukla yorumuna götüren bir ortak eğretilmeler (metaforlar) temelini yüceltmekten ziyade, kuklanın, nasıl makineyle birlikte, tarihsel açıdan, yeni insanın görünümünü belirginleştiren bu iki kutbu oluşturduğudur.

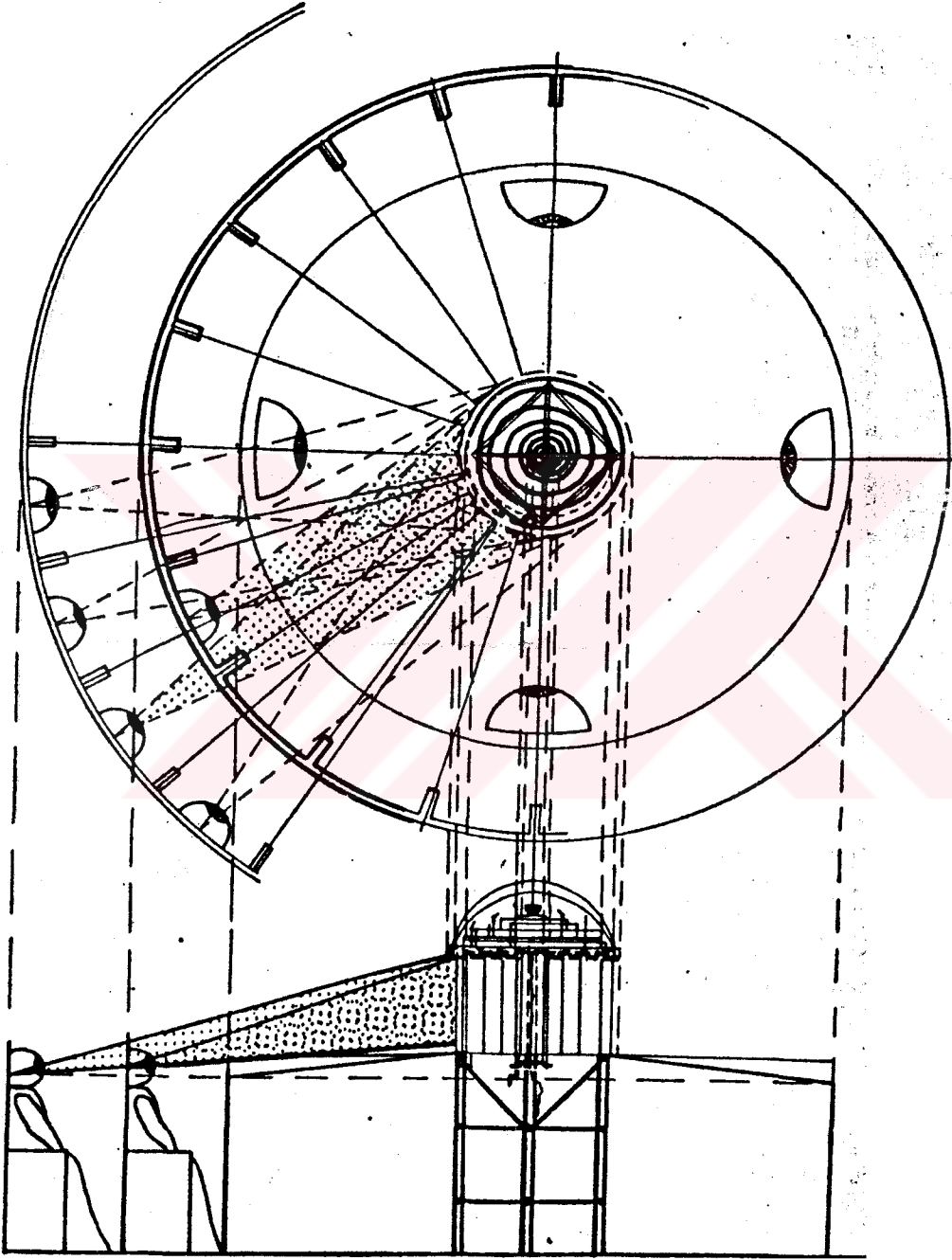
Kuklalar ve makineler bir zaman için, ve bütün Avrupa'da, "kişisel olmayan" varlıkların örnek figürleridirler; yalnızca onlar bireyin değerleri üzerine kurulu bir kültürün "psikolojiklik" ve "duygusallığını" yenmeyi başarabilirler. Ama bu iki figür son derece farklı, çoğu zaman çelişkili amaçların ortak noktalarıdır.

1907'de, Edward Gordon Craig'in "üstün kukla"nın sahneye çıkışını övmesinin nedeni, onda nihayet mümkün olan ruhun madde üzerine egemenliğini gördüğündendir: "Bana öyle geliyor ki insan için daha uygun olan, kendi kişiliğini kullanmaktansa, yardımıyla söylemek istediği şeyi verebileceği bir alet yaratmak, üretmektir". İnsan için güvenilir, yanılmaz bir alet gereklidir: düşünceyi açığa vurmeyen bir vücut. "Çünkü rastlantısal olan herşey Sanat'a karşıttır (...). Sanat yalnızca düzenlenmiş

bir plana göre geliyor"⁽³²⁾. Sanatçının düşüncesinin bu düzenli planını, bugünkü aktörün bütünüyle "kişisel heyecanların" egemenliği altındaki vücudu boşa çıkarıyor: "Heyecan ateşli olunca, organlar düşünceye tabi olmayı reddediyorlar, bu sırada da düşünce heyecanların kaynağını durmaksızın besliyor"⁽³²⁾ Ve Craig Flaubert'den şu alıntıyı yapıyor: "Sanatçı eserinde tanrı'nın evrende olduğu gibi, görünmez ve tamamen güçlü olmalıdır; her yerde sezilmeli, ama hiç bir yerde gözükmemelidir. Sanatı kişisel duyguların ve sinirsel duyarlılığın üzerine çıkarmak gerekiyor. Sanatın katı bir yöntemle fizik bilimlerindeki mükemmelliğe varmasının zamanı gelmiştir"⁽³²⁾. "Oyunlarında yaşamdan bir şeyler koymaya çablayan doğalcı aktörlerin artık geçerliliği kalmamış taklitçilikleri etten ve kandan vücutlardaki kontrol edilemez olan şey ile her zaman çarpışacaktır. Ama Craig, oyuncunun yerine kukla koymayı düşünmüyor. Üstün kukla, kuklanın niteliklerini alarak, kendi tutsaklıklarından kurtulan aktördür. Bilinci olan bir kukladır. Ve kuşkusuz bu, vücudun neden olduğu lekelerden arınmış, salt bir bilinç olacaktır: Üstün kukla "yaşama rakip olmayacaktır, onun ötesine gidecektir; et ve kemikten olan vücudu göstermeyecek, ama kendinden geçmiş durumundaki vücudu gösterecek, ondan yaşayan bir ruhun izleri yayılıyor iken bir ölüm güzelliğine bürünecektir" (E. GORDON CRAIG).

Craig'in yazısının ortaya çıkışından üç yıldan az bir süre sonra Marinetti "Fütürist dramaturglar bildirgesi"ni yayınladığında, başka bir akım başlıyor: Sahne üzerine makine egemenliği girmelidir, çünkü, dramatik sanat psikolojik fotoğrafçılık yapmamalıdır, fakat yaşamın anlamlı ve özgün çizgilerinde sentezini yapmalıdır. İnsanın, pek yakında gerçekleşecek ve kaçınılmaz olan; bir motör ile özdeşleşmesini hazırlamak gerekiyor, yani onun, ahlaksal acının, iyiliğin, duygu ve aşkın yok edildiği makine ile özdeşleşmesini hazırlamak gerekiyor. Geleceğin bu mekanik insanları, sadık ve özverili bir dost olan makineyi, ateşli ve canlı yüreğe yeğleyeceklerdir. Bu mükemmel ve "mekanik" birlikten yeni kuşak, "çoğalmış insan" kuşağı doğacaktır.

Sanatsal "avangardların" bundan sonra bu iki kutuba karşı aldıkları mesafe ne olursa olsun, kukla ve makine, Craig ve Marinetti'nin üzerlerinde bıraktıkları bu izlerden bütünüyle kurtulamadan Avrupa sahnelerinde sık sık görüleceklerdir. Sanki yeni insanın önünde bulunuyor gibi



Ilse FEHLING : Bir kukla tiyatrosu projesinin planı ve kesiti (1922).

olan bu iki yoldan biri, saltlaşmış bilince, "ölüm güzelliğine" bürünmüş "yaşayan ruh"a, diğeri ise, "düzen, disiplin, güç, belirginlik, iyimserlik ve süreklilik dersleri veren" o "güzel çelik makine" ile bütünüyle özdeşleşmeye varıyormuş gibidir.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

DESSAU



STANDART İNSAN

Weimar'daki Bauhaus bir kararsızlıkla, Avrupa avangardlarının kararsızlıklarıyla sona eriyor: dünyayı değiştirmek için, insanı değiştirmek için, sanat yaşam ile karışmalı mıdır? Yoksa aksine sanatın iyileştirici etkisini sosyal gövdenin bütünü üzerine göstermesi için olduğu gibi kalmaya devam etmesini mi sağlamalı?

Bunun cevabı Weimar'da, çekirdek halinde hazırlanmıştır bile. Ama yoğunluğunu Dessau'da buluyor: Halkın 'estetik eğitimi' sanat ve Halk'ın uzlaşmasının tek şansını sunuyor. Daha 1956'da, Gropius bunu yazıyor: "Güzellik (...) herkes için başlıca bir gereksinimdir. Güzellik ve kalite duygusu toplumun bütün sınıflarında yaygınlaştığında, sanatçının yaratıcı gücünü besliyor ve gerekli yankılanmayı ona veriyor". Burada durum "gerçekçi"dir: Sanatçının yaşaması için, sanatın güçlü olması için, yeniden eğitilmesi gereken sosyal gövdenin bütünüdür.

Ama 1924'deki Bauhaus için, "varolma güçlüğü" tam olarak da bu dayanılmaz halk kültürsüzlüğünden ileri geliyor: "Bazen, bütün alanları, nesnelersini, biçimlendirmesini, içerik ve stilini kapsayacak kadar yoğun bir eser hayal ediyorum. Bu kuşkusuz bir rüya olarak kalacaktır, ama zaman zaman bugün halâ belirsiz olan bu olasılığı hayal etmek iyidir. Hiç bir şeyi aceleye getirmemek gerekir. bu eserin büyümesine, olgunlaşmasına izin verelim -günü gelince, gerçekleşmesi güzel olur. Şimdi onu halâ aramaktayız. Onun bazı bölümlerini bulmuşuz; ama bütünü de değil. O en sonuncu güç bize halâ gereklidir, çünkü arkamızda kimse yoktur, hiç bir toplum bizi taşıyor. Ama biz bir toplum arıyoruz, ve biz orada, Bauhaus'da bu düşünceyle başladık. Bu düşünceye sahip

olduğumuz herşeyi verdiğimiz bir birlik ile başladık. Bundan daha fazlasını yapamayız” (paul Klee)⁽³³⁾.

Gropius ve Klee arasındaki karşıtlık yalnızca görünüştedir: Bir toplum tarafından tutulmak için, daha iyisi onu eğitilmiş eğiticiler tarafından eğitmek yolu değil midir? Böylece iyi bir biçim güzelliği yaygınlaşacaktır: Yararlı olan kendiliğinden çoğalıyor ve çoğunluk onu üretiyor, çünkü kimse ondan vazgeçemiyor; güzel olan çoğaltılmalıdır çünkü onu ufak bir kesim yaratıyor ve çok sayıda insan ona gereksinim duyuyor. Dessau'daki Bauhaus bu amaç için çaba gösterecektir.

Ama Bauhaus'un ufkunda her zaman görünen bu yeni uyumlu yaşamı halka göstermek gerekiyor; yavaş yavaş, giderek, onu gelecekteki çevresine alıştırmak gerekiyor, “kalite ve güzellik arzusunu” ona aşılacak gerekiyor, onu yeni kavrama biçimleri için hazırlamak gerekiyor, görüşünü eğitmek, ona yeni görme refleksleri, yeni uyumları benimsetmek gerekiyor. Bu her şeyden önce tiyatroyun görevidir. Ve gelecekteki uyumun betimlenişi eski tiyatro alanının engellerine katlanamayacağına göre, geleceğin tiyatrolarının konstrüksyonu gündemdedir.

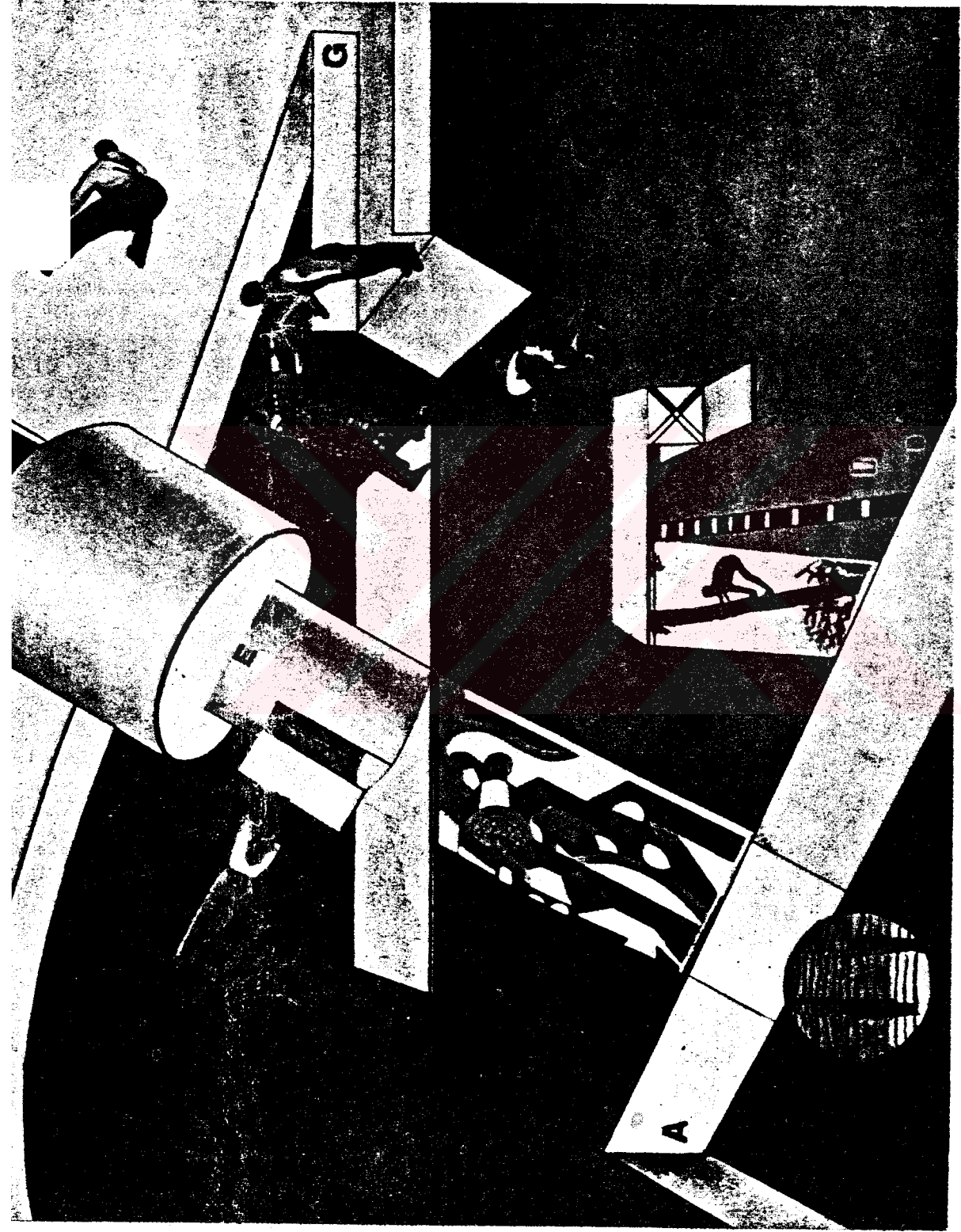
I. MİMARİLER

BİR ŞOK ESTETİĞİ

Bauhaus'un ilk tiyatro mimarisi çalışması Gropius'e aittir: Onun o zaman tasarladığı şey, geleceğin tiyatrosu değil, yalnızca İena tiyatrosunun, 1922'de, Adolf Meyer'in işbirliğiyle yeniden yapılmasıdır (1923 yazındaki Bauhaus haftası boyunca "Mekanik Kabare"nin temsili bu tiyatrodaki gerçekleştirildi).

Gropius, bu çalışmaya özel bir önem veriyor gibidir. 1925'de, Weimar'da Land de Thuringue'in yeni yönetimi tarafından kovulunca, Bauhaus, cumhuriyetin başkenti ve daha sonra yerleşeceği Dessau arasında askıya alınmıştır. Kendi binalarını yapmakla birlikte, Bauhaus aktif biçimde "yeni başlangıcı" hazırlıyor: Bauhaus Kitapları (Bauhaus-bücher) onun temel propaganda araçlarından biri olacaklardır. Birinci sayısı "Uluslararası Mimarlık" başlığı altında, Hollanda ve Alman mimarisi üzerine odaklanmış bir belgeleme yayınlıyor: Başlık belgenin kendisinden ziyade onun program gibi olma niteliğine gönderme yapıyor. Ve illüstrasyonların neredeyse bütün, savaş sonrası için fabrika, büro veya okul projeleri veya yapılarına adanmış iken, bu tür yapılardan çıkan tek bina İena tiyatrosudur, halbuki metinde ona tek bir satır bile ayrılmamıştır.

Bina Gropius için önemli bir aşamayı temsil ediyorsa da, buna karşın kitlelerin bilincini şekillendirmeye elverişli geleceğin tiyatrolarından birine dönüştürülmüş değildir: Ölçüler mütevazidir, sahne-salon ayırımına saygı gösterilir, teknik donanım kısıtlıdır. Mekan, özellikle iç mekan düzenlemesinin çeşitli sorunlarına getirilen çözümler, Stijl'in ilkelere uygun geliyor gibidirler, ama özel konuttan alınıp tiyatro binası niteliğine oturtulmuşlardır.



Forkas Molnar: U biçimli tiyatroda gösteri.

Bauhausbücher'lerin Bauhaus Tiyatrosu başlıklı dördüncü sayısının çıkmasıyla, yeni bir tiyatro mimarisi sorusu iki kez ortaya konmuş oluyor: İlk önce geleneksel "optik kutu" ile kıyaslanamayan "MEKANİK EKSANTRİK"i öneren moholy-Nagy'nin yazısında; sonra da Moholy-Nagy'nin dile getirdiği dileklerine karşılık veriyor gibi olan Farkas Molnar'ın U biçimli tiyatrosu projesinde.

U- Theater (U-Tiyatro)

Moholy-Nagy gibi macar olan Molnar, Weimar'da Bauhaus'un "Uluslararası konstrüktivist"e göre ayarlanması için çalışmış olanlardandır. 1923'de "kırmızı küp" evi projesinin yaratıcısı olan Molnar, Bauhausbücher'lerin ilkinin kapağını da çizmiştir. U biçiminde Tiyatro projesi, Moholy'nin yazısı gibi 1924 tarihine aittir; ve kuşkusuz bu iki çalışmanın ardarda 1925'deki ciltte "MEKANİK EKSANTRİK"in yazarı tarafından sayfaya aktarılmış olmaları bir rastlantı değil.

"I. SAHNENİN EKLEMLENMESİ

A. Birinci plato

Yaklaşık 12x12 metrelik, bütün olarak veya parçalar halinde inip çıkabilen kare bir alan. Uzaysal temsiller için, örneğin, insansal veya mekanik aksyonlar, dans akrobatlık, dışmerkezlilik, vs. Bu sahne üzerinde, olaylar üç yandan görülebiliyorlar; veya, eğer aksyon (eylem) bunu gerektiriyorsa, daha fazla yönden de görülebiliyorlar.

B. İkinci plato

Yaklaşık 6x12 metrelik, öne veya arkaya, aşağıdaki koltuklara doğru yiv üzerinde kayabilen ve aynı zamanda inip çıkabilen bir yüzey. Üç boyutlu temsiller için, yalnızca bir yandan görülmesi istenilen plastik konstrüksiyonlar için yararlıdır. Gösteriler bir perdenin arkasında, halkın göremeyeceği şekilde hazırlanıp B sahnesi üzerine getirilebilir. Perde yiv üzerinde kayan iki yanıl metal levhadan oluşuyor.

C. Üçüncü plato

Seyircilere doğru üç yandan açılmış bir yüzey (maksimum açıklık: 12x8 metre). Yandan veya arkaya doğru yapılan hazırlıkları görünmez kılacak şekilde hareketli olan (1,2,3,4,5) bir yüzey. Yüzeysel etkiler için, arkadan, üstten ve yandan işgörümlü. Bu sahne Kammerspiele'ler (oda oyunları) için de kullanılabilir:

Üç plato orkestrayı, sesin çıkması gereken yer -ve hiç bir olayın geçmediği yer işlevini görebilir. Üç platodan, izleyiciyle en yakın ilişkide olan birincidir (A); dolayısıyla seyirciyle ilişkiyi gerektiren aksyonlar bu öne çekilmiş plato üzerinde gerçekleşeceklerdir. A ve B platoları mekandaki uyumlu yerleşimleriyle izleyicinin eyleme katılmasını sağlayacak biçimde ulaşılabilir konumdadır.

2. SAHNE EKLENTİLERİ

D. Dördüncü plato

B platosu üzerinde asılır, bir müzik masasıyla donanmış bir plato. Birinci balkon ile ilişkidir. Müzikal ve sahne olayları için.

E. Lift (asansör) ve aydınlatma araçları.

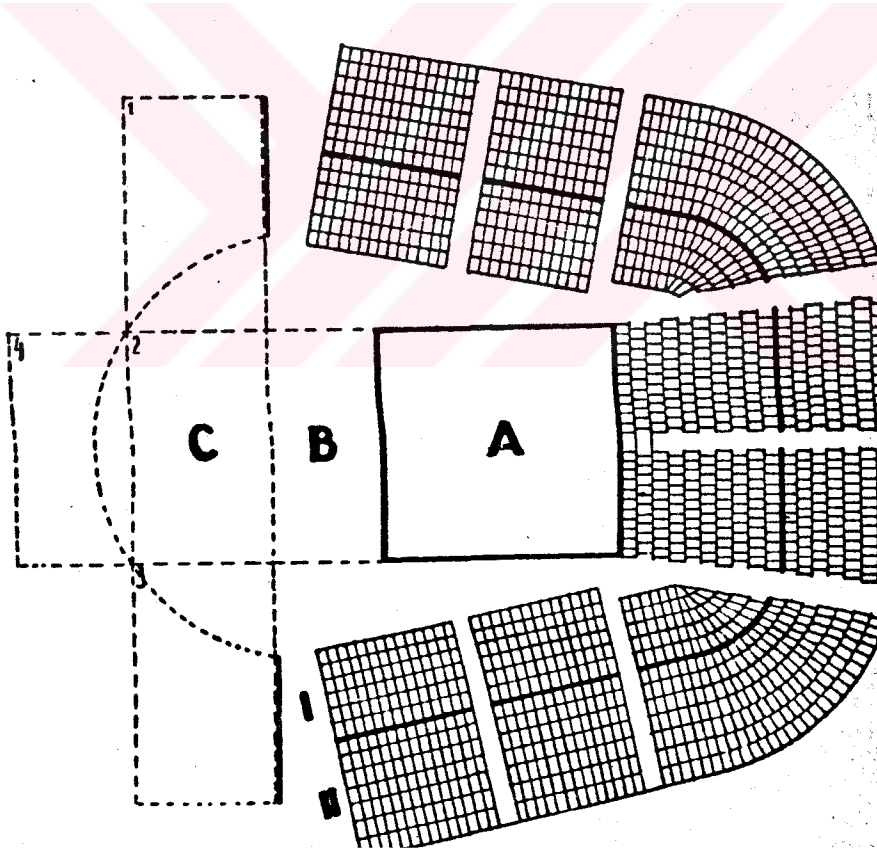
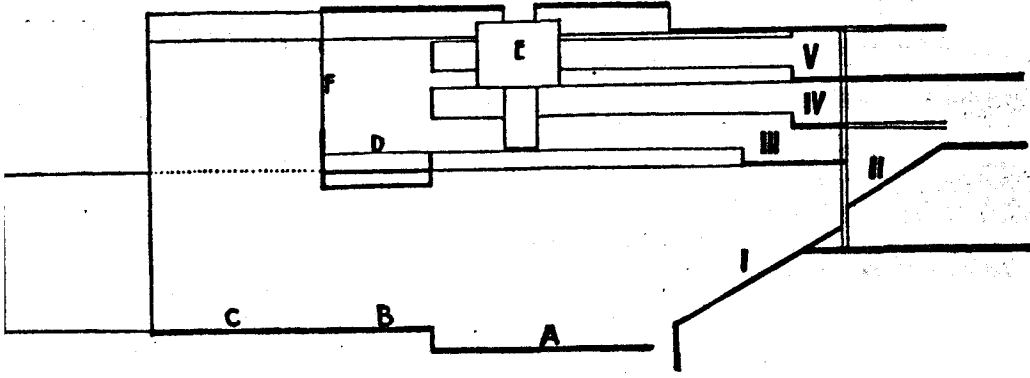
A ve B platoları ve salonun üzerinde, her yönde hareket edebilen içi boş bir silindir; insanlar ve aksesuarların inişi için. Silindirin alt kısmında balkonlara varılabilen bir köprü. Işıklar ve reflektörlerin uyumuyla, havada akrobatik gösterilerin yapılmasını sağlıyor.

F.

Mekanik müzik aygıtı, yeni ses enstrümanlarının karışımı, radyo, ışık etkileri.

G.

Asılı köprüler, platolar ve balkonlar arasında hareket edebilen köprüler. Etkiyi yoğunlaştırmak için diğer mekanik yöntemler, su aygıtları (çeşmeler...) ve koku üreten aygıtlar.



Farkas MOLNAR: U Tiyatrosu (U-Theater), 1924. Kesit ve plan.

3. İZLEYİCİLERİN ALANI

I VE II

U biçiminde, amfiteatr olarak yerleştirilmiş iki takım sıra. Olaylar için en iyi görünümü sağlayan hareketli ve döner koltuklar. Çok sayıda platoya giriş ve plato ile iletişim. Birinci ve ikinci sıra takımı arasında, bir aralık; ikinci takım birinciden daha yüksekte yer almıştır, ve her ikisi birlikte 1200 kişi alabiliyorlar.

III

İki sıra koltuğu olan, asılı platoya bağlı bir balkon. Yaklaşık 150 kişi için.

IV ve V

Üst üste iki seviyede localar. Her biri 6 kişi için; toplam 240 yer. Aradaki bölümler hareketli olup başka türlü de yerleştirilebilirler.

Ek bölümler - giriş, vestiyer, merdivenler, sanatçı odaları, restoran ve bar- burada gösterilen planın dışında olup projeye eklenmeleri gerekiyor”.

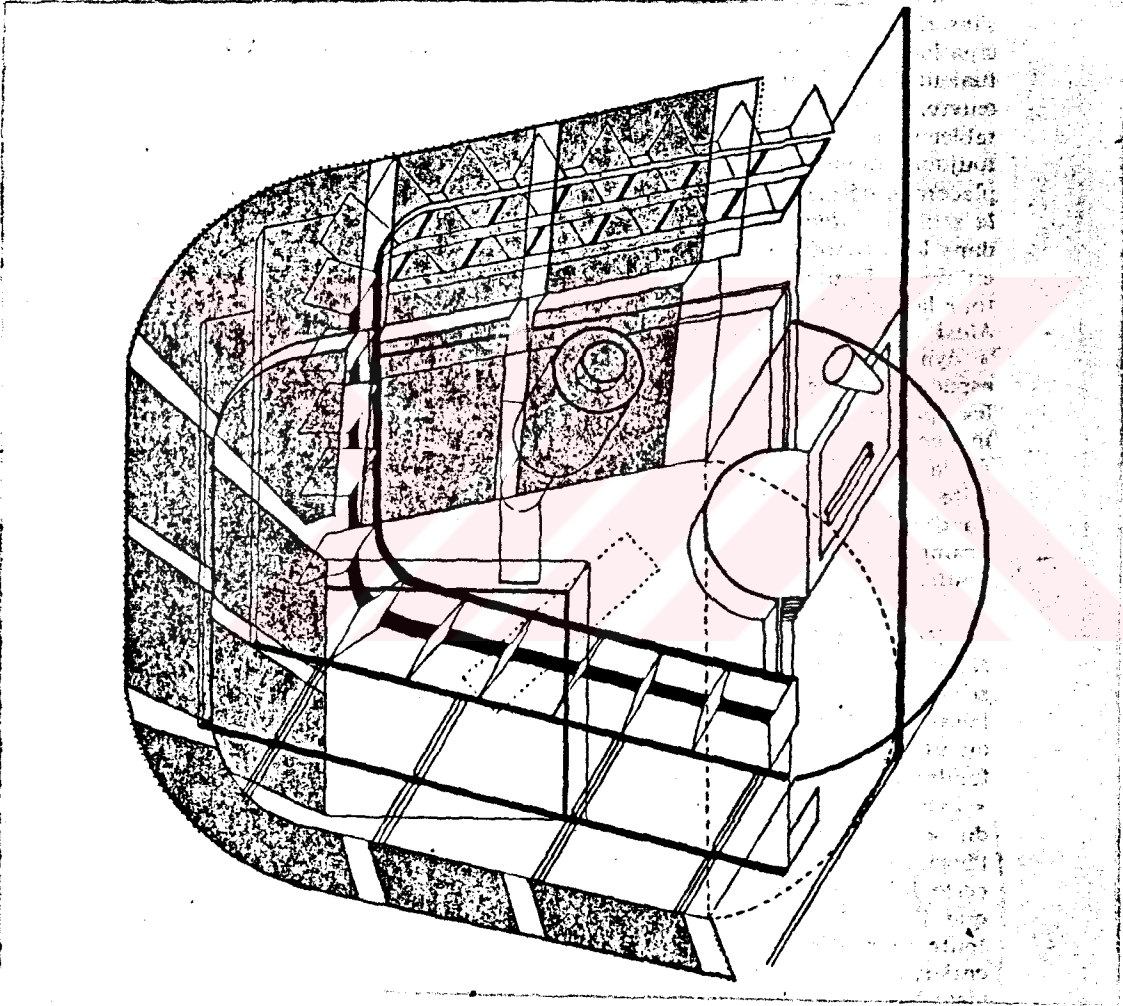
Son cümle açıkça şunu belirtiyor: Bu proje bir mimarın değil, daha ziyade temelinde kesin bir gösterinin hizmetine bütün uzaysal etkileri uyumlu biçimde karıştırarak vermeye çalışan, ama hiç bir zaman pratik bir çözüm önermeyen bir “hayalperest”in projesidir. Ütopya gibi U tiyatrosu, çünkü bu şekilde tasarlanan bir tiyatro alanı, tamamiyle kapalı ve kendi içine kapanmış, herhangi bir teknik veya dış engelin gösterilerinin uzanabilecekleri mesafeyi sınırlamayacağı bir dünya gibi ortaya çıkıyor.

Özellikle, burada düşünülen eski tiyatro alanından kopma, izleyicinin “katılımından” çok fütürist saldırganlık mantığına aittir: Sahnenin rampası ve çerçevesinin bir tablo şeklinde oluşturdukları gösteriye karşın, burada ortaya konulmak istenen bir şok estetiğidir. Programı daha 1910’da belirlenmiştir: “Tabloların oluşturulması şimdiye dek aptalca geleneksel olmuştur. Ressamlar bize sürekli önümüze konmuş objeler ve kişileri göstermişlerdir. Biz bundan böyle seyirciyi tablonun merkezine yerleştireceğiz, ve bunu dinamizm duygusunu yeniden oluşturmak için yapacağız,

çünkü vücutlarımız da pekâlâ üzerlerinde oturduğumuz kanapelerin içine giriyorlar, ve kanapeler de bizim içimize giriyorlar. Otobüs geçtiği evlere doğru fırlıyor ve evler de otobüse doğru hızla yaklaşıyorlar ve onunla kaynaşıyorlar" (Fütürist Bildirgesi). Böylece tiyatrodaki, genelleştirilmiş iç içe girme yalnızca bir tek sahne alanını değil, bütünüyle tiyatro alanını "dinamikleştirmeyle" mümkün olabilecektir: Parter, localar ve balkon seyircilerinde eyleme geçme sürprizi ve gerekliliğini sokmak dinamikleştirmeyle gerçekleştirilecektir. Ama U Tiyatrosunun psikoloji tiyatrosundan ayrılmak için kullandığı yöntemler, Marinetti'nin oyuna neşe katan beklenmedik gülünçlükler ve öğrenci şakalarından (yapıştırıcıyla kaplanmış sandalyeler veya hapşuruk tozu) oluşan "psikolojik deliliği" ile ilgili değildir; bunlar şimdiye kadar yalnızca sahne alanıyla sınırlı olan bir "elektromekanik mimarlık" üzerine kurulu "subjektif sahne bilimi" ile ilgilidir.

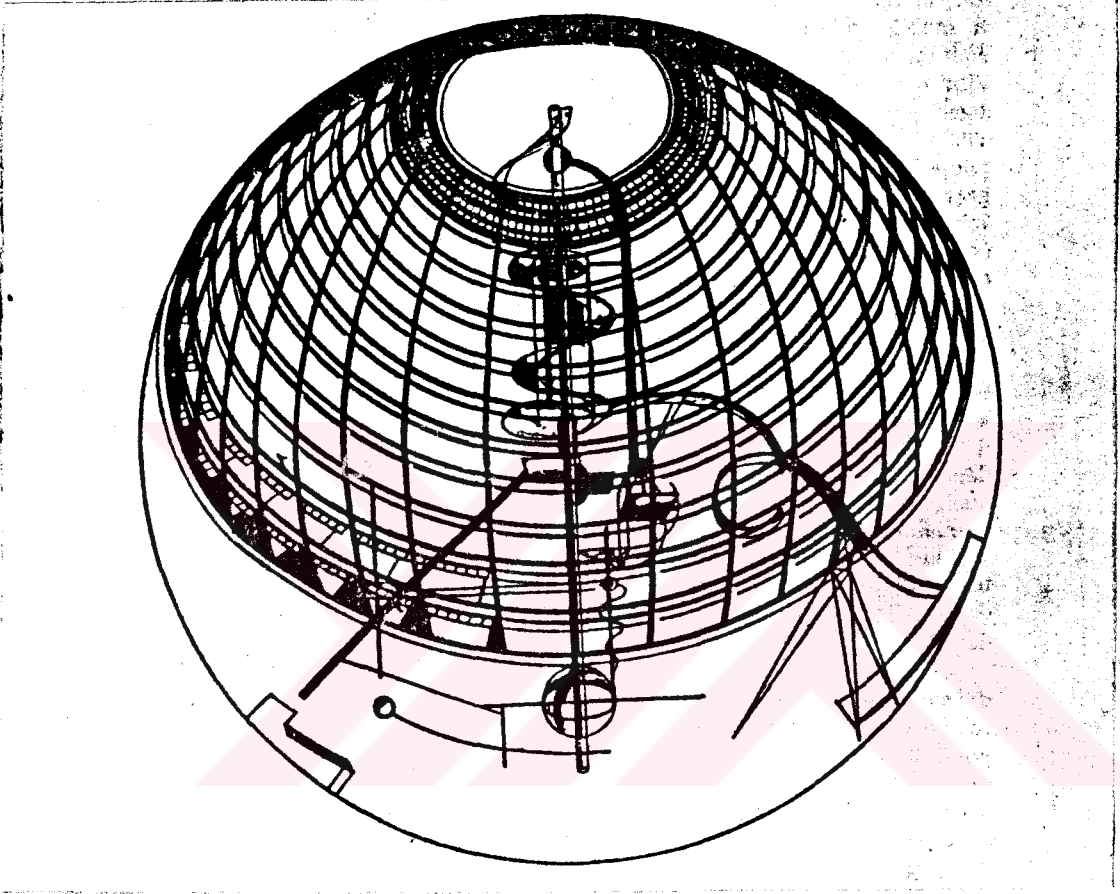
Farkas Molnar Moholy-nagy'nin "bütünlük tiyatrosu" için gerekli gördüğü bir sürü teknik aygıtı sergiliyor: "Topluluğa artık sessiz izlemeyi bırakmayan, onu sadece içten heyecanlandırmayan, bunun yerine sahne eylemlerinden pay almasını ve bu eylemlerde 'kurtarıcı esrime'nin doruğuna varana dek birleşmesine yol açan bir tiyatro çalışmasının nihayet doğması için kullanılan asansörler, destekler, sahne-salon ilişkileri, vs...". Demek ki görüldüğü gibi Moholy-Nagy ve Molnar'ın "konstrüktivizm"lerinin geleceğinde görünen de aynı arındırıcı fonksiyon, aynı "kurtarıcı esrime"dir, tıpkı Lothar Schreyer'in "ekspresyonizminin" geleceğinde görünenin olduğu gibi. Ama bu kez kurtarmanın hizmetine verilen sözcüklerin gücü değil, makinelerin gücüdür. Gropius uygulamasının bütünü, ve, aynı anda, Bauhaus'un bütününe aldığı yönünü, insanın makinecilik tekniğiyle gerekli olan özgürleşmesi üzerine kurmamış mıdır?

U Tiyatrosu, bu anlamda, kurumun 1923'de kabul edilen konumlarının mantıklı sonucudur. Ama burada belli olan şey şudur: Artık 1926-27'de Heinz Loew'in gerçekleştirdiği "mekanik sahne" maketinde bile ayak direyen o makine yüceltmesi söz konusu değil; artık gizlenen üretim işlevinden bağımsız olarak "makinenin kendine özel güzelliği" söz konusu değildir. Kısacası, makinenin yerini alan, yeniden keşfedilmiş bir üretici işleviyle yeni bir makinecilik söz konusudur: Bu makinecilik, "kurtarıcı esrime'nin hizmetinde olup, tiyatronun kapalı alanında, yani yoğunlaştırılmış



U-Theater : Ekzonometrik görünüm.

olarak Grosstad'ın (büyük kent'in) insanının egemenlikleri altında olduğu bütün şok etkilerini üretmesi ve çoğaltması gerekecektir. U tiyatrosu bu yeni insana güncel olanın sevimsiz saldırganlıklarını zevk olarak duymak olanağını sunuyor.



Andreas WEININGER: Küresel tiyatro projesi (1926-27).

Küresel tiyatro

Schlemmer'in yönetimi altında 1927'de yayınlanan Bauhaus dergisinin tiyatroya ayrılmış üçüncü sayısında, Andreas Weininger kendi Kugeltheater (küresel tiyatro)'sunun resmini şöyle anlatıyor:

“Andreas Weininger'in 'Küresel tiyatrosu'. Geleceğin tiyatrosunun sorunu olan uzaysal tiyatro konusuna bir yanıt. Uzaysal sahne, mekanik gösterinin yeri olarak uzaysal tiyatro. Bütün başlıca yöntemlerin başlangıç noktası olarak, devinim: Mekan,

vücut, yüzey, çizgi, nokta; renk, ışık; ses, gürültü; bütün bunlar mekanik bir sentez için tasarlanacaklardır (mimarlıktaki statik sentezin aksine). Alışılmış tiyatro yerine mimari biçim olarak bir küre. İzleyiciler kürenin iç duvarında mekan ile yeni bir ilişkide bulunuyorlar; bütünün genel görünüşünden dolayı, merkezci güçten dolayı, izleyiciler yeni bir ruhsal, optik ve akustik ilişkide bulunacaklardır; özekleri bir olan, iç içe ama merkezleri ayrı olan, mekanik ve bütün yönlerde olan uzay-sahne'nin yeni olaylar için olanaklarıyla karşı karşıya bulunacaklardır. Mekanik tiyatro, görevini bütününüyle yerine getirmek için, çok gelişmiş bir tekniği amaçlarının hizmetinde bulundurmamak istiyor. Amaçları: Yeni devrim ritimleri yaratarak insanları yeni düşünme biçimlerine vardırarak için eğitmek; temel gereksinimler için temel yanıtlar getirmek”.

Proje, bu kez, açıkça sakin bir güven ile açıklanmıştır: Ülküsel olarak kapalı biçimiyle, küresel tiyatro kitlelerin “ruhsal” açıdan yeniden eğitilmelerinin mükemmel aracına dönüşüyor. U tiyatrosunda olduğu gibi, bu tiyatro da bir mimarın projesi değildir: Ütopya karakterini az da olsa geçersiz kılan herhangi bir giriş yolu, herhangi bir geçiş, herhangi bir teknik bilgi yok. Konu basittir: Tiyatro Fernand Leger'nin 1924'de “dev yaşam mizansenini” olarak adlandırdığını aşmalıdır: Eğer yeterince yükselmezse, eğer yüksek düzleme varmazsa, anında onu eşitleyen ve aşip geçen yaşamın kendisi olacaktır. Sürekli yaratmak gerekiyor. Tiyatro bir anlamda -sokaklar ile fabrikaları zevkli kılacak kadar- bıktırana dek şiddetli duyularla seyirciyi doldurmalıdır. Leger'nin Mekanik Bale'si için doğru olan şey, Weininger'in küresel tiyatrosunda müzikhol veya sirk'den en şiddetli sürprizlerini “iç içe ama merkezleri ayrı” (EKSANTRİK) ideolojisinin istediği gibi ödünç alan bir tiyatro gösterisi için de doğru olmalıdır. Çünkü küresel yapı ile mümkün kılınmış olan gösterinin “bütünlüğünün genel görünüşü”, izleyiciden sahne olayları için daha iyi bir zeka istemekten çok onun gösterinin saldırgan karakterinden kurtulamamasını gerektiriyor. Bu anlamda bu proje ilk önce fütüristlerin amacı olan “halkı güncel gerçekten koparma ve onu göz kamaştırıcı bir entellektüel sarhoşluk atmosferinde yükseltmeye” karşılık veriyor.

Bütüncül tiyatrosu üzerine

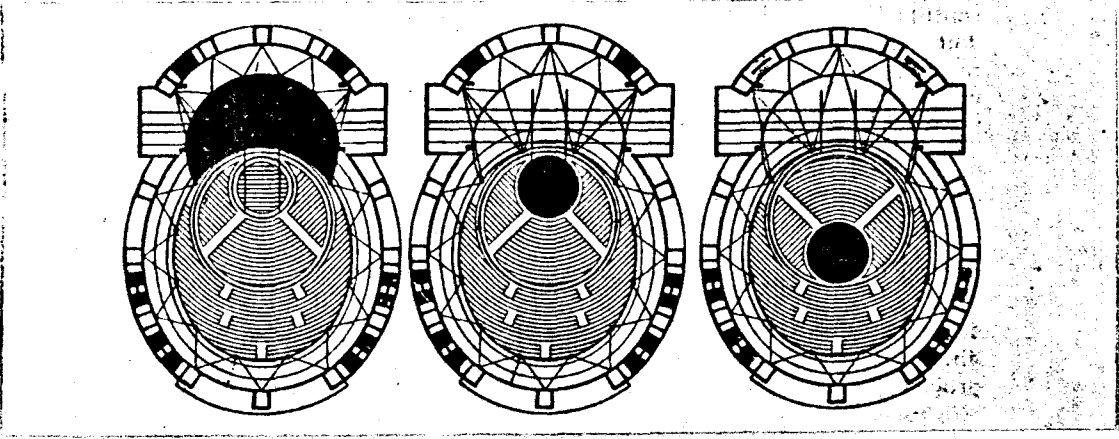
Önceki iki projeden çok farklı olsa da, Gropius'un Bütüncül Tiyatrosu projesi de kısmen aynı amaçları içeriyor: Teknik olanaklar hiç bir zaman amacı oluşturmamalıdır: Onlar yalnızca seyirciyi allak bullak etmek için yönetmenin emrine verilen araçlardır. Ama bu kez, proje salt kurgu damgasını taşıyor: Proje somut olarak Berlin'deki Volksbühne'nin yönetmeni Piscator'un isteklerine karşılık vermelidir ve belirli problemlere teknik çözümler önermelidir. Piscator ile Gropius arasında 1927'de sonuçlanmış anlaşma Gropius'un ortaya koyduğu ve uygulaması Bauhaus'a bırakılacak planların temeli üzerine yapılmıştır. Söz konusu olan "biçimi yeni koşullara adapte edilmiş" ve yeni "sosyal ve dramatik ilişkilerin gerçeğini" ifade edecek bir tiyatro tasarlamaktır. Mimarlık ve dramaturji, Piscator'un gözlemlediği gibi, köklerini çağın toplumunda buluyorlar ve her zaman karşılıklı olarak birbirlerini etkiliyorlar. Dolayısıyla halâ geçerli olan saray tiyatrosu biçimi yeni dramaturjiyi sınırlamak ve onu saptırmaktan başka bir şey yapmaz.

1934'de Gropius Roma'da tiyatrosunun ilkelerini açıkladığında, tiyatronun "doğası" için söylediği tanımlamayı sözcüğü sözcüğüne tekrarlayacaktır:

Tiyatro, kaynağında, metafizik bir eğilimden çıkmıştır; yani duyularüstü bir düşüncenin duyulur biçimde sergilenmesinin hizmetindedir".

Demek ki onun bütüncül tiyatrosu bu "metafizik eğilim"e daha iyi bir şekilde karşılık verecek biçimde tasarlanmıştır. Ama Weimar'ın Almanya'sında bu metafizik eğilimin özelliği nedir? Bunun cevabını Gropius tarafından projesi için yaptığı açıklamaların arasında 1928'de yayınlanmış bir yazıda okumak gerekiyor. "Duyularüstü düşünce" "duyulur olan" tarafından gözler önüne serilmeli değil midir?

Gropius tiyatro mimarisinin tarihinde üç büyük biçim-tür ayırıyor: Dairesel arena, anfiteatr ve İtalyan sahnesi veya "optik kutu". Bunların her biri kendi özelliğine sahiptir; herbirinin avantajları ve sakıncaları var. Yani en iyi çözüm Gropius için bu üç biçim-tarzı üst üste konmasından, ve de onların yönetmenin uygun zamanda bir "biçim"den bir diğerine geçmesini sağlayan uyuşumlarından oluşuyor: Her mekana



Walter GROPIUS: Bütüncül Tiyatro (1927). Tiyatronun değişik konumlarda planı.

has olan avantajları koruyarak sakıncaları yok etmek. Bütüncül tiyatronun ardından, Gropius'a göre XX.yy sanatının bütün işlevi kendisini gösteriyor: Sanat kendisini halk ile uzlaştıracak uygun bir içeriği beklerken, yeni biçimler önermekten ziyade kavranabilir arzuları memnun etmeye yönelik objeleri üretmelidir; ve madem ki "biçim işlevin ardından geliyor" ve sanatın işlevi de tam olarak, XX. asırda, kesin biçimlerin olmayışıdır, "biçim" en sıkı şekilde nötrlüklere yaklaşmalıdır ki en çeşitli "içerikleri" içine alabilsin.

Zaten, bir tiyatronun mimarisinin görevi tiyatro aracını, yönetmenin kararında hiç bir şekilde belirleyici olmayacak kılması ve en çeşitli sanatsal anlayışların ifade edilmesini sağlamak için mümkün olduğu kadar kişisel olmayan, esnek ve değişebilir kılmaktır. Yönetmenin kişisel eserine, yaratıcı yeteneğine uygun biçimi vermesini sağlayan, büyük uzaysal makinedir"⁽³⁴⁾.

Demek ki sorgulanması gereken biçimlerin tarihidir; bu biçimler bir kez üç türe sınıflandırıldıktan sonra, toplamları, yapılacak olan aracın nötrlüğünü garanti edecek üç "fonksiyon-tür" anahtarını veriyor. Ama yönetmenin görevi de Gropius tarafından tanımlanmıştır: Bu "kişisel olmayan aracın" içinde, yönetmen "kişisel eserine" biçim vermelidir; davası için uygun hale getirdiği biçimi seçmekte özgürdür: Mimar, kendi payına, en büyük yansızlığı izlemelidir. Çekişmelerin üzerinden, bütün

çatışmaların ötesinden, mimar herkesi memnun kılacak "nötr" bir yapıyı biçimlendirmekle yetiniyor. Ve hiç kimsenin dışlanmaması gerektiğine göre, bütün sahne ile salon arası ilişkiler serbest olacaktır, bütün ansızın yapılan allak bullak edici eylemler, bütün görünen değişimler, bütün beklenmedik olaylar mümkün olacaktır.

Bundan sonra Gropius'un Roma'da 1934'de, Mussolini'nin İtalya'sında yedi yıl önce Piscator için geliştirilmiş bu aynı projeyi sunmasına nasıl şaşmalı?

Çünkü Gropius'un Roma'da faşist kitle tiyatrosu modeli olarak önerdiği "proleteryanın ideolojik özgürleşmesine ve tiyatroyu proleterya ile aynı anda özgürleştirecek o sosyal kargaşaların yayılmasını amaçlayan bir devrimci tiyatronun" gerektirdiklerine karşılık vermekle yükümlü olan da bu aynı Bütüncül Tiyatro'dur.

Tabii ki, bir biçimin nötrlüğünün onaylanması ile Gropius'un belirlediği Bauhaus'un pedagojik ilkeleri arasındaki karşıtlık ortadadır: "Biz uzaysal ilişkilerin, oranların ve renklerin psikolojik fonksiyonları kontrol ettiklerini biliyor ve öğretiyorduk" (Gropius).

Demek ki tarihteki bütün biçimlerin ana kalıp biçimi olmak isteyen Bütüncül Tiyatro, bütün yanılısama biçimlerini, bütün "psikolojik fonksiyonların kontrol" biçimlerini doğurabilir. İnsanın teknik aracılığıyla özgürleştirilmesi sorusu bu "sosyalizm katedralinde" en köklü cevabını bulabilir, ve bu cevabı da Gropius'un "nötrlüğe" eğiliminden ayrılamaz:

"Mimarlık toplumların varlıklarının ifadesidir, tıpkı insan fizyonomisinin kişilerin varlıklarının ifadesi olduğu gibi. Bununla birlikte, bu karşılaştırma özellikle resmi kişiliklerin fizyonomisi için geçerlidir (yüksek rütbeli papazlar, yargıçlar, amiraller). Zaten, yalnızca toplumun ideal varlığı, otorite ile emreden ve yasaklayan kişi, tam anlamıyla mimari kompozisyonlarda kendisini ifade ediyor. Bu şekilde büyük yapılar mendirek gibi yükselip, görkem ve otorite mantığını bütün bulanık nesnelere karşısına koyuyorlar: Kilise ve hükümet katedraller ve saraylar biçimi aracılığıyla kalabalıklara hitabediyor ve onları sessizliğe zorluyorlar. Zaten, şurası kesindir ki, yapılar sosyal bir sağduyuluk ve hatta çoğunlukla gerçek bir korku uyandırıyorlar. Bastille'in alınması olayların bu durumu için simgeseldir: Bu kalabalık eylemini halkın gerçek patronları olan binalara karşı öfkesinden başka şekilde açıklamak güçtür"⁽³⁵⁾.

2. ALANLAR, YOLLAR, ÖLÇÜLER:

ÖRNEK VE TEMEL OLAN ŞEYLER

"Dessau, Weimar gibi, orta bir kent idi, zengin gelenekleri olan, Goethe'nin döneminde kültürel yaşamının en yüksek noktasına varmış, fakat yerel bir endüstrinin gelişimine karşı da kapanmayan bir kent. Uçak üreticisi fabrikalar kendi başlarına kentin ortamında biraz teknik uygarlığın ruhundan yayıyorlardı. Demek ki Bauhaus yeni binalarını bu aynı zamanda hem sakin hem "canlı" kentte inşa ediyor. Sosyalist bir vali olan Fritz Hesse'in müdürü olduğu belediye, kurumun yapım ve işlemlerini üzerine alıyor. Ama 1925'de para hala az bulunuyor, ve geniş projeler daha mütevazı boyutlarda yapılmalıydılar.

Deneysel sahne

Gropius Schlemmer'e yeni Bauhaus'da bir görev vermeyi düşünmeden önce bile, Schlemmer Berlin'in Volksbühne'sinin kendisine önerdiği kontrat ile Stuttgart Güzel Sanatlar Akademisinin kendisine önerdiği hocalık görevi arasında kararsızdır. Bauhaus'un yeni binalarında bir tiyatro alanı ayırmak ve Schlemmer'e orada deneysel bir çalışma yürütmesi için çağrıda bulunmak kararı yalnızca 1925 yazının başında veriliyor. Schlemmer temmuz 1925'de şunları yazıyor: "Schmidtchen (alias Joost Schmidt) tiyatro ile ilgili her konuda çok coşkuludur. dün, Gropius ile bir tiyatro sahnesinin düzenlenmesi ile ilgili büyük tartışma. Schmidtchen bütünüyle mekanik bir tiyatro istiyor. Bu söz konusu bile değil; hem zaten ben bunu istemiyorum. Bu binler ve binlere mal olur, ve Gropius çok ölçülü harcamak zorundadır. Genel durum çok kötüdür. Bizimki gibi bir çalışmanın bu zamanlarda mümkün olması bile bir mucizedir". Bunlardan

dolayı Schmidt, kırmızı, sarı ve mavi panoların oyunuyla çok sayıdaki sahne yapılarını belirleyecek mekanik tiyatro planını gerçekleştiremeyecektir. Bununla birlikte Gropius yeni sahnenin teknik yapımının gerçekleştirilmesini ona bırakıyor. Bu iki açıklığı olan bir mekandır: Bir yandan Breuer'in çelik boru biçiminde sandalyelerinin yerleştirildikleri izleyiciler için bir salon, diğer yandan da "kantin", bu çift açıklığın İtalyan sahnesinin alanıyla kopmayı sağlaması gerekiyor. 72 m'lik bir yüzey bütün olarak veya parçalar halinde 50 cm kadar yükselip bu şekilde değişik oyunlar yaratabilir. Tavanda dört sıra rayı olan bir sistem düzenlenmiştir ve bu raylar hareketli ve yiv üzerine kayabilen bölme duvarları veya çeşitli aksesuarların kullanılmasını sağlıyorlar. Başlangıçta konferanslar ve küçük gösteriler için düşünülen sahne, yine de "sahne sorunları"na ciddi olarak yaklaşmak için gerekli olan minimum tesisata sahipti. Bu sorunlar, sahnenin birinci anlamının açığa çıkarılmasında temel, başlıca sorunlardır. Bauhaus tipik olana, biçime, sayı ve ölçüye, yasaya bağlı kalıyor.

Mekanik vücuttan doğal vücuda

Schlemmer'in kendi araştırmalarını otorite ile benimseteceği yer bu mütevazı sahne olacaktır: "Tiyatro için, Schmidtchen şunu yapmak istiyor, Schawinsky bunu yapmak istiyor, ama ben kendi isteğimin yapılmasını sağlayacağım: Bir Tipler tiyatrosu. diğerleri, beklemekle başlayacaklardır". Bu andan itibaren bütün "mekanik" gösteri projeleri bırakılacaklardır. Ve ilk önce de tiyatroya adanmış Bauhaus kitaplarının bir sayısında açıklanmış olan Moholy-Nagy'nin "Eksantrik Mekanik" gösterisinden vazgeçilecektir.

1924'de Moholy-Nagy tarafından yazılan "tiyatro, sirk, variyete" teknolojik çağ tiyatrosunun bütün avangardist kavramlarının bir özütüdür. İçinde tiyatronun en yakın zamandaki tarihinin açıklaması (fütürist, dadaist, Merz) ve eleştirisi bulunuyor: İnsanın gösterinin birinci elemanı olarak kalmaya devam etmesi. Moholy, Leger gibi, insanın sınırları ve fantezisiyle irade yönünden bir şeyler kaybettiğini halbuki plastik olarak "düzenlenmiş" objenin hiç bir fire olmaksızın maksimum randımanı verdiğini, sabit değer olduğunu düşünüyordu. Gelecek olan tiyatrodaki - "Bütünlük Tiyatrosu"- insan artık gösterinin diğer elemanları gibi bir eleman olacaktır. Diğerleri gibi, yani, tekniğin sunduğu bütün optik ve akustik makinelerle esit olarak, onlarla birlikte büyük sahne sentezinde

kaynaşmak için “dev bir dinamik-ritmik yaratıcılığa” girişmiş olacaktır; ama şimdilik, Noholy bir “Eksantrik Mekanik” öneriyor, insanı tiyatrodan dışlayan bir biçim, devinim, ses, ışık (renk ve koku) sentezi”. Bu bir anlamda 1923’de Kandinsky’nin tasarladığı “Soyut sahne sentezi”nin mekanik ve fütürist versyonudur.

Staatliches Bauhaus Weimar 1919-1923 kitabında yayınlanmış Kandinsky’nin metni, on iki yıl öncesinde Blaue Reiter yıllığında “Sahne kompozisyonu üzerine” başlığı altında geliştirilmiş başlıca elemanları yeniden ele alıyor. Soyut sahne sentezi, soyut seselimlerin toplamıdır: “Mimari bütünlüğün (veya mimari bütünlüğünün) ortak seseliminde / 1.resim: Renk, / 2.müzik: Ses, / 3.Dans: Devinim”. Sözü edilen sanatların herbirinin sahne kompozisyonu yasasına uymak için kendi amaçlarından vazgeçmeleri gerekiyor. Bunların herbirinin uzun bir analiz döneminden geçmesi gerekiyor, tıpkı tiyatronun da “sahne elemanları incelemesine”, “salt bilimsel özellikli deneysel çalışmaları da tasarlarken genelin yapımının yasasının, sahne elemanlarının yapımının incelemesine” girişmesi gerektiği gibi. Bunun için “tiyatro anlayışında, tiyatronun hizmetindeki ayrı ayrı elemanların incelenebilmesi için tiyatro laboratuvarları organize etmek gerekiyor.

Bu Schlemmer’in Dessau’da, Andreas Weininger’in ikinci projesi gibi, Schawinsky’nin “uzaysal tiyatro”su, veya Heinz Loew (1927)’in mekanik sahnesi gibi her tür “mekanik gösteriyi dışlayarak seçtiği yoldur. Çünkü Schlemmer “İnsan ve sanatın figürü”nün Bauhausbücher’in dördüncü cildinde 1924’de yayınlanmasından sonra, “makine romantizmi çağı” olarak adlandırdığından kopmuştur.

Bu 1924 metni temel olarak ilk önce karşı karşıya getirdiği şeyi birleştirmeye çalışıyor: İnsan ve mekan, doğa ve sanat, kaos ve düzen, doğal olan ve soyut olan. Bir “bütün alan” olan sahne üzerinde, iki yasa, iki yargılama alanı çatışmaya giriyorlar: İnsan adındaki organizma sahnenin kübik, soyut alanında duruyor. İnsan ve alan farklı yasalara tabi tutuluyorlar. Hangi yasaların değeri öncelikli olacaktır? Ya soyut alan, doğal insanın gözünde, ona uyarlanır, ve o yeniden doğa ve doğa yanılısaması oluyor (...). Veya doğal insan, soyut alan açısından, ona adapte olmak üzere yeniden oluşur. Bu soyut sahne üzerinde gerçekleşen şeydir. Tiyatronun tarihi vücutlara biçim değiştirten bu temel çatış-

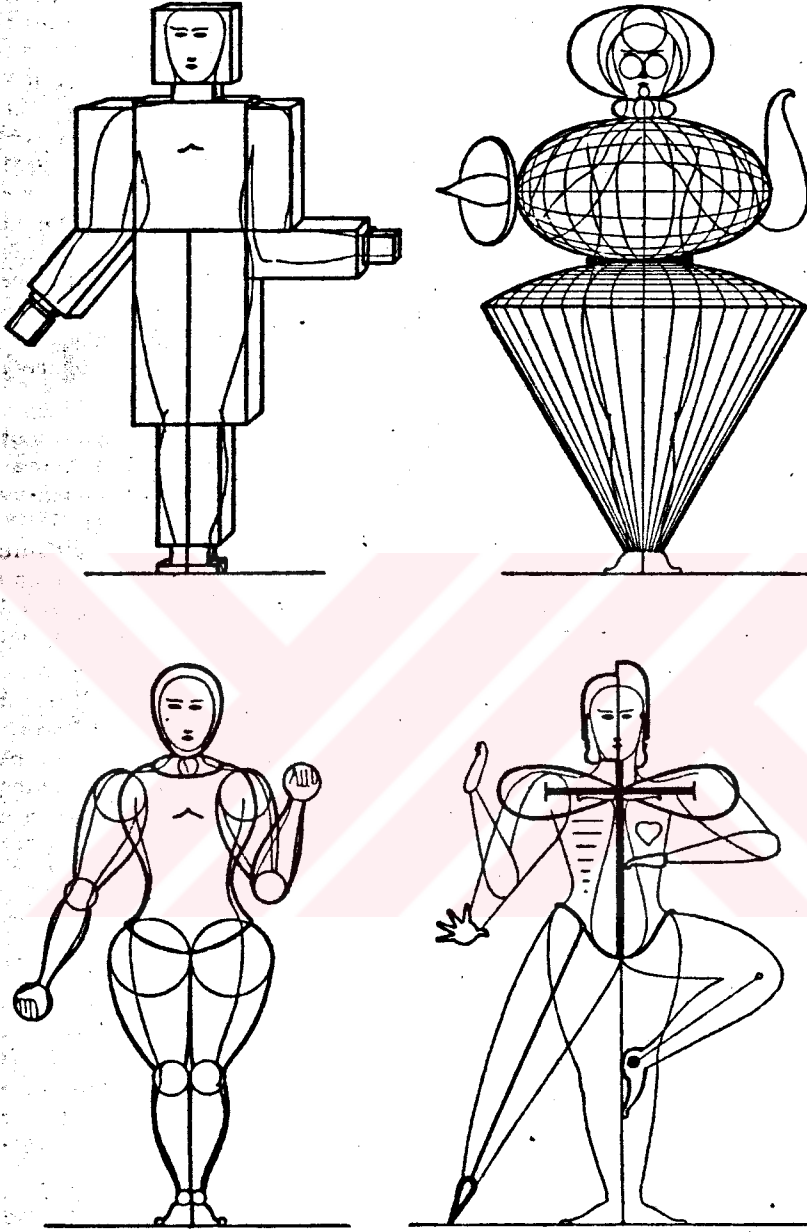
manın tarihidir. Çünkü tiyatro, onu özünde araştıran için, her zaman çift, çatallaşan bir kaynak sunuyor: "Dinsel töre ve popüler eğlence arasında, "çıplaklık ve kılık değiştirme" arasında, "bilinç ve bilinçaltı" arasında. Buna ek olarak "opera ve tiyatronun ilk biçimi olan tiyatro dansı" vardır.

Duyulur olanın (Hissedilir olanın) gücü

Hatırlanacağı gibi, Schlemmer Triyadik Bale'den itibaren eğlenme ve öğretme çift fonksiyonunu yalnızca duyulur olana (hissedilir olana) ayırıyor. İnsan bir us varlığıdır: "Kendisine vücut oluşturan ruhtur"; Bauhaus'da herkes, Schiller'in bu cümlesini dile getiriyor, ama hemen sonra vücudun da ruhu belirlediğini, "uzaysal ilişkilerin, orantıların ve renklerin psikolojik fonksiyonları kontrol ettiklerini" (Gropius) ekliyor. Mimarlık bu yönden bir örnek olabilir.

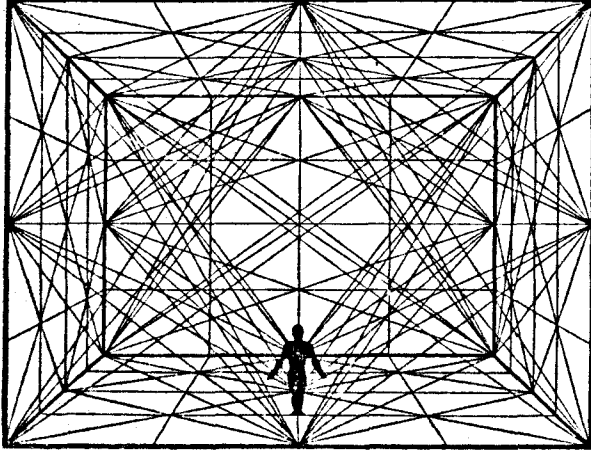
"Mimarlığın modern malzemelerini bir düşünelim: Beton, metal iskeletler, cam, oran ölçüsü olan elemanların sistemleri. Bu yöntemler, sahne üzerinde, doğrudan, aracısız, kendilerine özgü doğalarının temel gücüyle etkili olabiliyorlar. Görünür olanda büyük bir güç bulunuyor: Anında olma gücü, bütün ve anlık olarak algılanabilirlik gücü. Modern mimarlığın ve mühendisliğin müthiş gelişimi eserlerin gerçekliğinden dolayı, düşünce düzeninde yeniden yapılanma sonucunu getiriyorlar. Artık piyeslerin niteliğini, içeriğini belirleyecek olan yeni tiyatronun biçimidir. Yazar (şair), düşsel olandan çıkmış olan bu alan ve bu konstrüksiyon ile karşılaştığı anda, kaçınılmaz olarak yeni fikirler, yeni malzemelerde karar kılacaktır.

İşte bu nedendir ki, her mimari gibi ilk önce bir sayı ölçü strüktürü, doğaya ters, veya karşıt anlamında bir soyutlama olan alan, sınırları içerisinde gerçekleşen ve dansçının davranışının da içinde görülen şeylerin yasa koyucusu gibi düşünülebilir. Bauhaus'un yeni danslarında, aktör-dansçı artık kostümün mimarisinden dolayı engellenmiyor. Uzaysal kübün açılarını birleştiren gerilmiş ipler ile, içinde hareket eden insanın üzerinde belirleyici bir etkisi olan uzay, çizgisel bir örü oluşturuyor. İnsan biçiminin ortaya çıkışını bir olay gibi fark edeceğiz, ve sahnenin parçası olduğu anda adeta "alanın büyülediği" bir varlık olduğunu kavrayacağız.

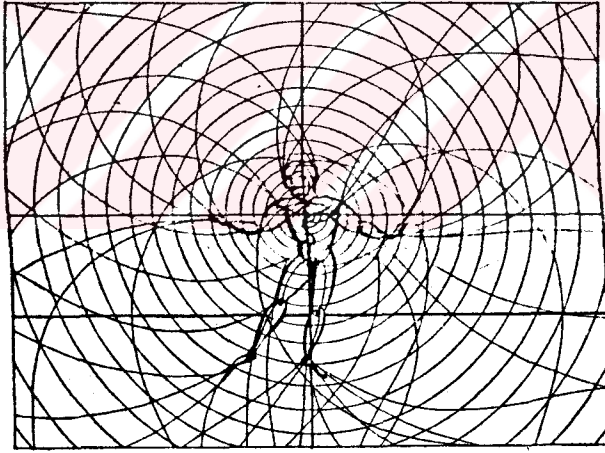


Oskar SCHLEMMER: Dört "uzaysal-plastik" kostüm.
(vücutların değişimi ilkesi)

1. "Devingen mimarlık".
2. "Kuklalar".
3. "Teknik organizma".
4. "Biçimlerin simgeselleşmesi yoluyla onların özdekleştirmeden uzaklaştırılmaları".

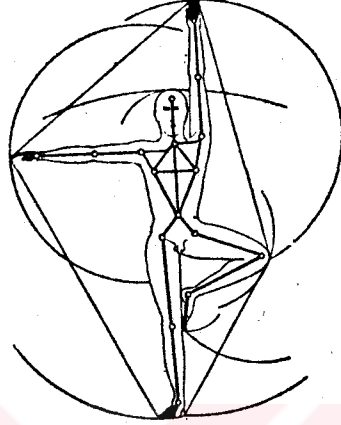


Oskar SCHLEMMER: İnsan ve sahne alanı (1924).



Oskar SCHLEMMER: İnsan alan (uzay)'da devinirken (1924).

Mimarın tıpkısı olan sahne yönetmeni, kendisine "vücutları" oluşturan, onları duyulur olanla büyüleyen ruha dönüşüyor. Yine de onun duyulur olanı, veya daha doğrusu "adeta kendiliğinden anlaşılan duyulur-bilinçaltıyı" düzenleyen yasaları olduğunu kabul etmek gerekir.



***Duyulur olanı organize etmek:
Gestaltung (biçime konuş) ve planlama.***

Schlemmer Bauhaus üyelerine şöyle diyor: "Biz, Weimar'da oyun itkisini doğuran o naiflik durumundayken, bugün bilinçaltı ve kaotik olandan çıkmış yasaların çok daha fazla bilincinde olmuşuz ve norm (örnek), tür ve sentez gibi kavramlar Gestaltung (biçime konuş) düşüncesine götüren yolu bize gösteriyorlar".

Lux Fenininger'in yazdığına göre, Gestaltung, yani "biçime koyma" ilk önce "doğruca eski yüksek Almanca'dan gelen bir sözcüktür (Bauhaus sözcüğünün orta çağa özgü bir terim olan ve katedral mimarlarının genel bölgeleri anlarna gelen Bauhütte'den çıkmış olduğu gibi). Biçimlendirmek, şekillendirmek, global ve bütün olarak düşünmek anlamları dışında, ister bir sanat olgusu veya bir düşünce olsun, böyle bir biçime konuşun bütünlüğünün altı çiziliyor gibidir. Bulanık ve kopuk kopuk olan yasaklanıyordu.

Bauhaus'un dünyanın yeniden düzenlenmesini, yaşamın baştan başa elden geçirilmesini iyi bir şekilde gerçekleştirmek amacını taşıyan çok büyük girişimi, bu biçime konuş anahtar-kavramı üstüne kuruluyor.

Ama ona gerekli olan, Lu Marten'in 1929'da Bauhaus'un yayınladığı bir metinde yazdığı gibi, metodik ve bilimsel bir biçime konuştur: İyi bir biçime konuş için ilk görevlerden biri malzemelerin insan ruhu üzerindeki etkilerinin bilimsel analizlerinden oluşuyor; sosyal olanın üzerine sanatsal "malzemelerin etkilerini" belirleyen yasalar "doğal güçler"inkine benzer değil midirler? Şimdi bir yenilik var: Gestalter, yani biçime koyan kişi, "Liberal sanatlar" ve "ücretli sanatlar" veya "mekanik sanatlar" arasında bir sınır tanımıyor; bundan böyle herşey ona aittir ve bilim de onun hismidir. doğanın öğrettiğini anlamış olan biçime koyan kişi onu böylece iletebilecektir: Bu "öğretilebilen, Gestaltung (biçime konuş), biçimin dilidir: Biçimin, rengin, dokunun, kontrastın, yönün, gerilim ve rahatlamamanın psikolojik etkilerinin tanınması; nihayet insan ölçeği olarak adlandırdığımızın anlaşılması. Bunlar bireysel çeşitlemelerin çokluğundan dolayı, aynı anda kalabalık ve birey ile ilgili olan insancillaştırılmış kriteri arayan yaratıcının malzemeleridirler".

Çünkü söz konusu olan insanın mutluluğudur. Sanki Bauhaus mekanikçi materyalistlerin rüyasını, Aydınlanmalar çağı rüyasını gerçekleştirmeyi amaçlıyormuş gibi. Ama yaratıcı (mimar, sahne yönetmeni, Gestalter (biçime koyan kişi) insanların mutluluklarını biçimlendirmek için ideal bir aracı elinde bulunduruyor. Le Corbusier, 'Yeni düşünce' (1920)'nin birinci sayısından itibaren, bunu "Mimar beylere" hatırlatıyor: "Plan (...) Plansız, düzensizlik, keyfilik var olur. Plan, içinde duyumun özünü taşıyor (...). Düzen zorunluluğu. Düzenleyici çizgi keyfi olana karşı bir güvencedir. Düşüncenin memnun kalmasını sağlıyor". Plan Yeni düşüncenin üzerine eğildiği kaygan ve düzenli bir aynadır. Gestaltung (biçime konuş) gibi, plan yaratıcının eyleminin "bütünlüğün altını çizmeye gelen bir etkiye" sahiptir. mimarın "iç gereksinimi", onda yansıtılıyor: "plan içten dışa etki gösteriyor.

Van Doesburg ve Rus konstrüktivizmi Gropius'un 1922 baharından itibaren gösterdiği tek örnekler değiller. Le Corbusier'nin adı sıkça yazılarında görünüyor, Schlemmer 13 Mart 1922'de şu yazıyı yazana dek: "Mazdaznan uzun zamandan beri toz duman olup gitmiştir (...). Şimdi konstrüksyon ve "içinde yaşanacak makine" kavramları birinci plana geçmişlerdir. Bauhaus "site"nin arsalarında evler inşaa edecek, veya daha doğrusu onları kalıba akıtacak; bu evler stereotip, standart olacaklardır, ama mümkün olduğu ölçüde bireylerin arzularına karşılık vere-

ceklerdir." 1923 yazındaki sergiye davetli olan Le Corbusier ile beraber, Bauhaus'a plan ideolojisi giriyor, ve aynı zamanda seri, standart, modül (örnek) ideolojisi de girmiş oluyor. Bu Gropius'un "ekspresyonist aşaması" nı silmeye çalıştığı ve 1920 programıyla yeniden birleştiği andır. Ve aynı zamanda Schlemmer'in şunları yazabildiği andır: "sanattan, bilimden ve teknikten geçen, onları saran, araştırmayı, öğretimi, çalışmayı içine alan bir Eylem idealizmi, artık Büyük Dünya Yapısı'nın simgesinden başka bir şey olmayan sanat konstrüksiyonunu ortaya çıkaracaktır. Bugün bütünlüğün planı hakkında düşünmekten, onun temellerini atmaktan ve elemanlarını hazırlamaktan başka bir şey yapamayız".

Ama aynı zamanda Bauhaus'a 1922'de esen Rusların Berlin'deki sergilerinin getirdiği "doğu rüzgarı"dır. Manfredo Tafuri onların "konstruktivizmlerini Plan ideolojisinin imajı gibi görüyor: 1922'deki sergi Sovyet avangardlarının özgünlüklerini ortaya çıkarıyor. Yani, sürekli ve ideal olan projeye yönelik coşkularını". Eğer bizim düşündüğümüz gibi "özgün" bir şey değilse bile, plan, savaş sonrası Sovyetler Birliği ve Almanya için başlıca bir rol oynuyor.

Gropius, Le Corbusier, Taylor

Plan ve Gestaltung'un (Biçime konuş'un) bütün ilkeleri daha 1923'den beri varolsalar bile, yalnızca Dessau'da bütünüyle etkili oluyorlar. Bauhaus burada yeni binalarını planlıyor ve öğretiminin yapısını gözden geçiriyor; bundan başka, 1926 aralığında Dessau'da bitmiş olan yerleşme, Alman ekonomisinin yeniden yapılanması ile aynı zamana denk geliyor. Krizden sonra kurula dönüşen söz şudur: "Endüstrilerin hesaplı hale konması". Herkes bunu onaylıyor: "Biz ölçülüleştirmeyi mutluluğun büyümesinin en önemli koşullarından biri olarak sayıyoruz." Bu yazı 1926'da bir sendika gazetesinde yayınlanıyor. Girişimin ölçülüleştirilmesi ilk önce "işin bilimsel organizasyonudur" ve bu "Taylor'un sistemi" olarak da adlandırılıyor.

Weimar'da, Bauhaus Tiyatrosu Taylorculuğun 'etkilerini' göstermiştir: "Parçalara ayrılmış vücut", kesik hareketler, makinelerinkine veya makinelerin "hizmetinde olanlarınkine" benzer ritimler. Dessau'da, tiyatro, Bauhaus'un genelinde olduğu gibi, Taylorculuk teorilerini uygulayacaktır. Taylor işçilerin birikmiş bilgilerinin yığını sorguluyor. Gropius da biçimlerin tarihini. Her ikisi de bunlardan üretimi ekonomik olacak sade, arınmış elemanları çıkaracaklardır.

Seurat, Charles Henry, Schlemmer

Sonuç olarak mimarın mühendise göre üstünlüğünü güvenceye alan şey, onun "sanatçı ruhuna" sahibolmasının gerekliliğidir: "Mimarlık yarar güden şeylerin ötesindedir. Mimarlık biçim güzelliği ile ilgilidir" ("Bir Mimarlığa doğru" 1923). Buna rağmen analiz ve deneme üzerine kurulu çalışmasından dolayı mimar yarar gütmeye yaklaşıyor.

"Yeni düşünce"nin birinci sayısı seurat'nın renkli bir tablosuyla başlıyor, ve aynı zamanda Güzel Sanatlar Okulu'nun görme psikolojisi laboratuvarının yöneticisi olan Charles Henry'nin birçok yazısı da içinde yayınlanmıştır. Ressamın "enerji verici" veya "engelleyci" yön ve renkler üzerine kurulu "bilimsel bir estetik" teorisinden nasıl yararlandığı biliniyor. Schlemmer de sevdiği ressamlar arasında (Otto Runge, Cezanne, Hans von Marees ve Seurat) Seurat için özel bir yer ayırıyor. Uzun süre, Seurat'nin 'Gürültü' adlı tablosunun röprodüksyonu atölyesinin duvarına asılı duracaktır.

Burada, bu belirgin noktada, bütün ipler düğümleniyor: Antik Yunan'a dönüş - Ortaçağa dönüşe karşın - yeni bilimsel düşünce ile birleşmiş olacak: Laboratuvar deneyi ile seçilmiş olan, ve tekrarıyla dünyanın yeniden yapılmasını sağlayacak eleman, örnek düşüncesi - homojen, uyumlu, bilimsel temeller üstüne yapılmış bir dünya. Mayer Shapiro, Seurat'nin aynı anda hem duyum elemanı hem tablonun konstrüksyon elemanı olan iki yönlü fırça darbesinin, mühendisin örnek ile (modül ile) ilgili düşüncesiyle nasıl birleştiğini gösteriyor: Seurat, 1889'da, tıpatıp birbirine benzer ve tekrarlanan küçük darbeler ile, o sıra yapımı prefabrik ve örnek (modül) gibi elemanların bir araya gelmesiyle gerçekleşen Eysel Kulesi'nin resmini yapıyor.

Sahne coğrafyası

Dessau'da ressam, heykeltıraş, sahne yönetmeni ve mimarlığı örnek alan bir okulda hoca olan Schlemmer, geleceğin insanını sahneye koymaya çabılıyor:

"İnsan yine de sahne'nin devinme çarkıdır. Biçim ve rengin onda, onun için ve onun etrafında neler yapabileceklerine bakalım. Bu amaç için başlangıçtaki durumu yeniden oluşturalım, yani çıplak

ve boş sahne durumu. Düşgücüne sahip bir insan için, beyaz bir kağıttan, el değmemiş bir kağıttan daha çekici bir şey yoktur; ressam için de boş bir duvar yüzeyi veya beyaz bir tuvalden daha çekici bir şey yoktur ve tiyatro adamı için de, boş bir sahneden daha canlılık veren bir şey yoktur. Sahnede henüz bir şey yoktur ve herşey başlayabilir⁽³⁶⁾.

Herşey, ama herhangi bir şey değil; sade, ilksel olmak gerekiyor. Schlemmer sadeliği bütün stil ve dönemlerin aksesuarı olan şeylerin dışlanması olarak görüyor. Herşey başlayabilir, ama sessiz tiyatro ile başlayacaktır: Yalnızca hiçbir şey söylemeyen ama her şeyi anlatan dans tarihin engellerinden kurtulabilir.

Schlemmer tiyatronun bir alan sanatı olduğunda ısrar ediyor. "Alan, her mimarlık eseri gibi, ilk önce bir sayı ve ölçü strüktürüdür (...) kendi sınırları içinde gerçekleşen herşeyin yasa koyucusudur". Ama, bu şekilde tanımlanan alanın her bölümünün ifade etme fonksiyonunu en iyi biçimde elde etmesi için, onu biçimler ve renkler ile canlandırma, ona bir ritm vermek gerekiyor: "Kostümün hem kendisi için hem de devinimi desteklemekte rolü olacaktır".

Standart'dan Tip'e : kostüm

Alanın, mimarının bir parçası olan dansçı, plastik sanatçısı ve mimar gibi, evrensel değerinin, model olarak değerinin gerçekliğini ortaya koymalıdır. Modelin hazırlanmasının teorik aracı, soyutluluğun gelişimidir. Yani, şeylerin çokluğuna karşın bir birlik getirmek için sadeleştirmek, öze, temel olana, ilkel olana indirgemek, soyut hale getirmektir.

Demek ki kostüm "ilksel" olacaktır; halbuki ilksel olan beti anlamında, Tip (tür)'dir. Tip, "birleştirmek, tekbiçimli, norm (örnek)"dir. Dolayısıyla vücutlar kostüm ile homojen duruma getirilmelidirler, vücutların farklılıklarını silmek, ve sade biçimler yaratmak gerekiyor. Dansçılara içine pamuk doldurulmuş taytlar giydirerek, vücutlar benzer tipe dönüştürülmüş olacaktır ve yüzlerini de birbirinin aynısı olan maskeler kapatacaktır. Schlemmer'in Tip'i, Gropius'un standardı'dır:

"Standartlaştırılmış elemanların tekrarı ve tipatıp benzer malzemelerin farklı binalarda kullanılmasının kentlerimizin

görünüü üzerine modern giyimdeki eşbiçimliliğin sosyal yaşamdaki etkisi gibi düzenleme ve yalınlık etkisi olacaktır⁽³⁷⁾.

“Büyük Stil”e varmak için “Çeşitlilikte birlik” Bauhaus’un sürekli tekrarladığı sözlerden biridir. Gropius “tasarımcılarının kişisel içeriklerini yok ederek”, bir standart belirlediği gibi, Schlemmer Tip’lerini farklılıklarını silerek hazırlıyor.

Bununla birlikte sanat her şeyden önce bir ilgiler, ilişkiler, farklılıklar oyunudur. Farklılıkları sildikten sonra, nötr elemanları belirledikten sonra, Schlemmer ayrılıkları, farklılıkları yeniden getiriyor, ama bu kez “objektif” ve “doğal” bir temel üzerine: İlk temel renkler olan sarı, kırmızı ve mavi. Ve madem ki tiyatro sosyal’dır, onu simgeleyecek olan üç sayısıdır: Schlemmer diyor ki bu şekilde “Tek bir konu delisi olan benlik ve ikilemin çelişkisi” aşılmış olacaktır; üç sayısı ile birlikte “kollektif olan başlıyor”. Bu, Bauhaus’un yeni danslarının neredeyse bütünü için uygulanan ilkedir.

Sahnede üç aktör, her biri temel üç renkten biriyle giyinmiş: Devinimleri, ilişkileri, renklerinin buyruğu altında olacaktır. Çünkü Bauhaus’da, hatırlandığı gibi, “rengin psikolojik etkileri” öğretiliyor.

Jestler dansı, II.Dünyanın yaratılışı

Bundan sonra renk, onu örtse bile, aktörün “iç”iyle özdeşleşiyor, aktörün içeriği, “iç gereksinimine” dönüşüyor. Dış’ı, vücudu, jestleridir. Her biçimin bir iç kapsamı vardır. Biçim bu kapsamın (içeriğin) dış belirtisidir. Nitelik olan renk, biçime nitelik kazandıracaktır; jestler ve devinimlere bazı nitelikler verecektir. Bu Kandinsky’nin öğrettiği ünlü uyum teorisidir; Schlemmer bu teoriyi kesin bir şekilde uygulayacaktır.

“Sarı ve mavi özellikle ayrı güçlerin taşıyıcısı olacaklardır, öne götüren güç ve geriye götüren güç” (Kandinsky).

Gestentanz II (Jestler Dansı II) (1926)’da, üç aktör sahnenin farklı derinliklerdeki üç aşamasında bulunuyorlar: Sarı önde, mavi geride, kırmızı arada.

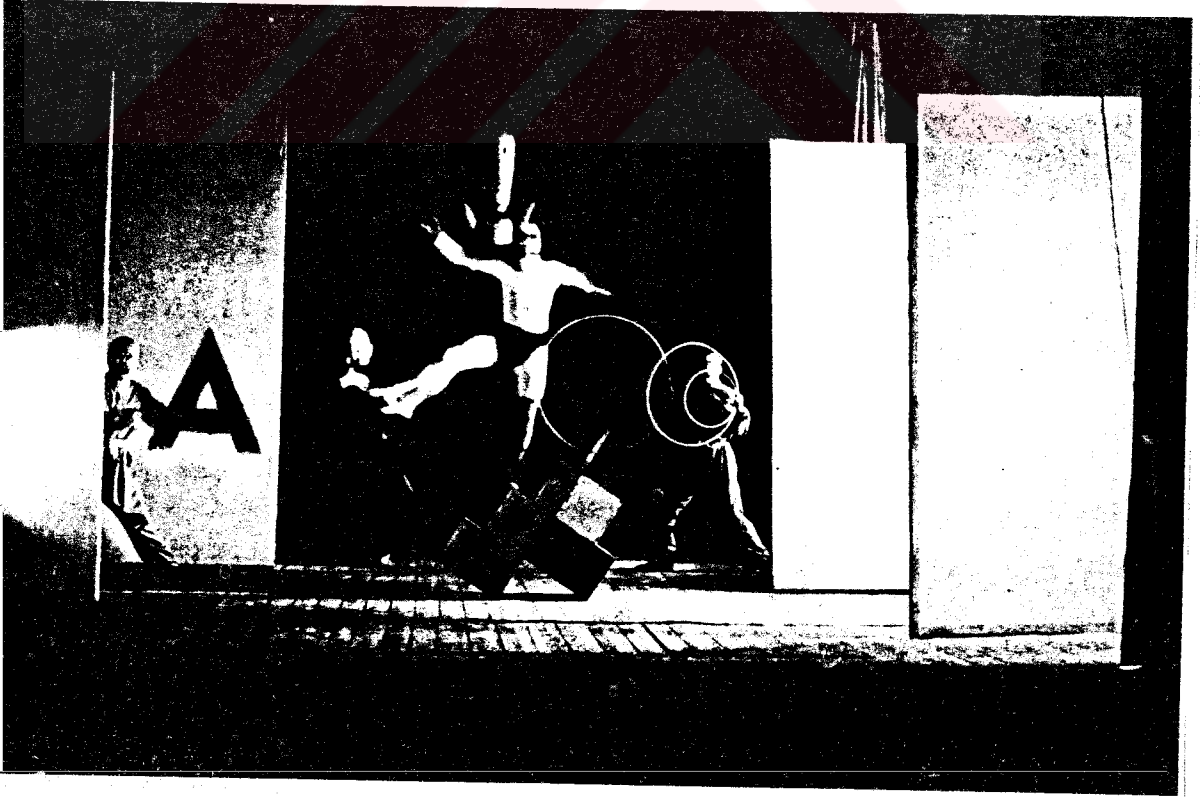
1923’den itibaren, Weimar’da Kandinsky kendini biçimler ve renkler -tabii ana renkler- arasındaki uyum yasaları üzerine bilimsel bir ankete vermiş. Duvar resmi atölyesindeki öğrencilerine üzerinde bir üçgen, bir



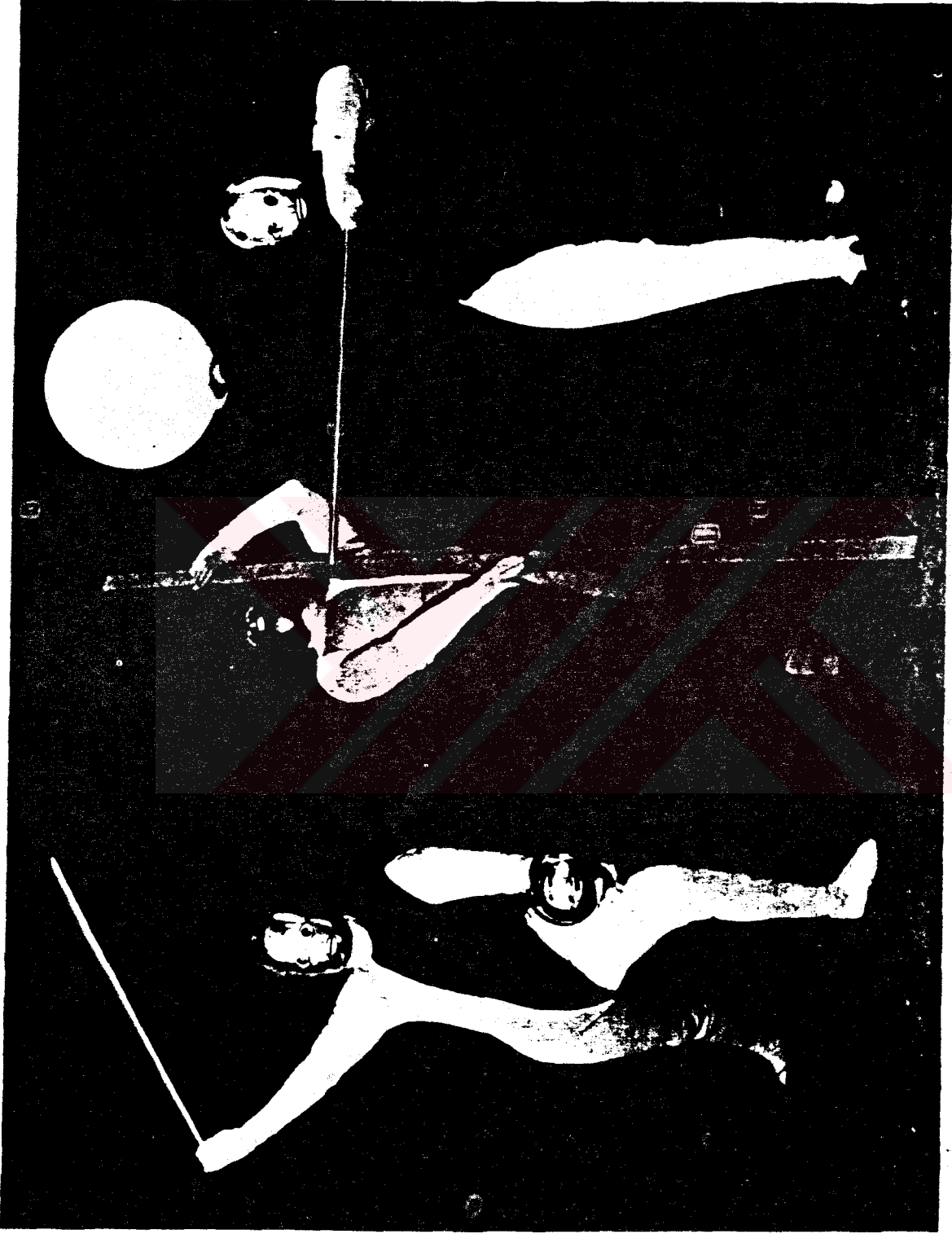
Bauhaus danslarının maske ve sade aksesuarları ile bir öğrenci.



"Jestler dansı"ndan bir sahne, 1927.



Ekilibristik: Bahaus tiyatro atölyesinin maskeli üyeleri basit araçlarla çalışırken, 1926-1927.



"Biçim dansı" performansından bir sahne 1927, dansçılar Oskar Schlemmer, Werner Siedhoff, Walter Kaminsky.

kare ve bir daire çizili olan bir kağıt veriyor; her öğrenci bu üç biçimi uygun bulduğu renk (sarı, kırmızı, mavi) ile boyamalıdır. Sonuçlar kendisidir: Üçgen sarı, kare kırmızı, daire mavi. Bu, Kandinsky'nin "Sanatta tinsellik" adlı kitabından beri anlattığı şeydir.

Kandinsky, 1919'dan 1923'e kadar hazırlık derslerinde öğretisinin bir bölümünü şöyle açıklayan "Mistik" İtten ile birleşiyor:

"(...) bu üç biçim üç dünyayı ifade ediyorlar:

- 1) Kare, yerçekiminin, dengeliliğin maddi dünyasıdır.
- 2) daire, duyguların, devinen havanın, akan suyun ruhsal dünyasıdır;
- 3) Üçgen, mantığın, konsantrasyonun, ışığın ve ateşin entellektüel (düşünsel) dünyasıdır.

Gönül gözüyle görenler için, bu üç simge boş biçimler değil, onlar yaratıcılığın en etkin güçlerini oluşturuyorlar.

Bunlar boş biçimler değil: Kandinsky onları doğrulayan renkler ile dolduruyor, onların her birine iç gereksinimlerini veriyor. Ve böylece, "çizim ile birleşen renk onun kompozisyona varmasını sağlayacak büyük resimsel kontrpuan ile tamamlanacak, ve gerçekten arı bir sanat olarak, tanrısal olana hizmet edecektir. Renge bu yükselişte aynı yanılmaz rehber eşlik edecek, yani İç Gereksinim İlkesi.

Bu iç gereksinim, üç mistik gereksinimden oluşuyor:

1) Her sanatçı, yaratıcı olarak, kendisine özgü olanı ifade etmelidir (Kişilik elemanı).

2) Her sanatçı, çağının çocuğu olarak, bu çağa özgü olanı ifade etmelidir (ulus olarak varolduğu sürece çağın dili ve halkın dilinden oluşan iç değeri ile stil elemanı).

3) Her sanatçı, Sanata (Tanrısal olanın sanatı) hizmet veren kişi olarak, genel olarak sanata özgü olanı ifade etmelidir (bütün insanlarda, bütün halklarda ve bütün zamanlarda görülen arı ve ebedi sanat elemanı (...))" 839).

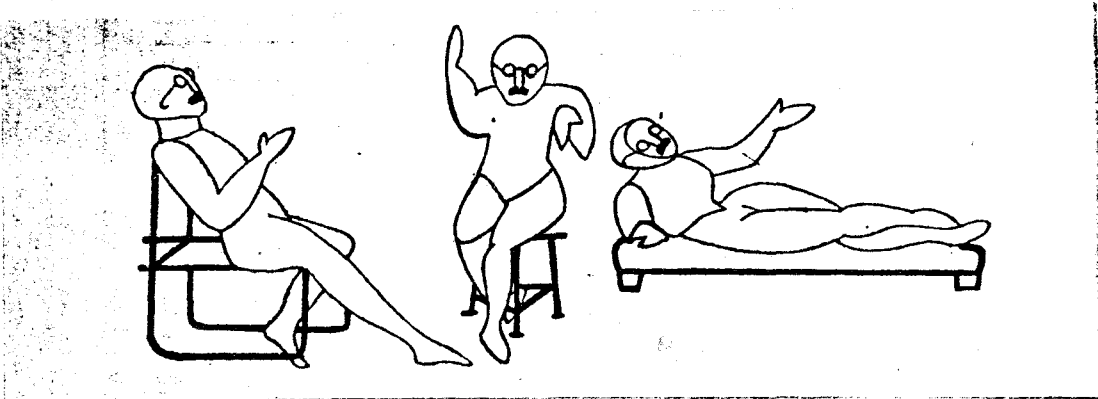
Bu uzun alıntı iki düşünceyi birleştiren derin ilişkinin daha iyi görünmesini sağlıyor. Çünkü, çoğunlukla söylendiği gibi, 'Sanatta tinsellik' ve "Nokta-çizgi-plan" arasında devamlılık çözümü yoktur: Kandinsky çevresinde ve kendisiyle birlikte oluşan dünyayı, "bölümlerin Bütün'de erimesiyle" mutlak bir homojenliğe doğru yürüyen mistik, romantik ve evrenselci geleneğin "bilimsel" devamlılığı ve yaygınlaşması olarak görüyor ve tasarlıyor".

Söz konusu olan insanın alan ile bütün ilişki türlerini dengeli, sabit, evrensel ve ebedi bir kod üzerine kurmak, bütün aşağı-yukarı'ları bütün tarihin çalkantılarını indirgemek ve kontrol etmektir.

Bu kod, bu formül, uyuşumlarıyla bütün aracı varyasyonları belirleyecek olan "büyük ilkeleri" kesin yapılarına indirgemek ile yetinecektir: Le Corbusier'nin de onayladığı "Roma Dersi"dir: "Temel fizik kuralları basit ve az sayıdalar. Ahlaksal (manevi) yasalar basit ve az sayıdalar". Bu yasaları, bu formülü, bu kodu, Kandinsky ve Itten veriyorlar:

renk	açı (çizgi)	ısı miktarı	yön	eleman	"tip
sarı	dar 30°/60°	sıcak	öne	ateş	aktif-zihinsel
kırmızı	düz 90°	sıcak ve soğuk	ön ve arkaya	toprak	aktif/pasif denge
mavi	geniş 150°	soğuk	arkaya	su ve hava	pasif duyarlı

Ve Schlemmer onları uyguluyor, titizlikle, bilinçle, "deha" ile: Yasaya uygunluk mutlak. Gestentanz II (Jestler dansı II) için Schlemmer tarafından gerçekleştirilen bir partiyon, bir diyagram, ve de bu kısa gösteriyi yeniden oluşturan bir filmi bunu görmemizi sağlıyor.



Oskar SCHLEMMER: Jestler Dansı II (1920). Renklerin, açıların ve konumların sahne alanına uyumları.

Üç aktör-dansçı birbiri ardından, herbiri kendine özgü ritmiyle, kendine özgü jestleri yaparak sahneye girmişler; her biri kendi sandalyesi üzerine oturmuş, her biri kendi ses tonunu korumuş -bir diyalog taklidi yaparak-birlikte gülmüşler, dinlemişler, atlamışlar, dolanmış, fısıldaşmışlar; birlikte korkmuşlar, sonra yeniden sahnenin ortasında törensel bir yemin için bir araya gelene dek ayrılmışlar. Artık sahneyi terk edebilirler, her biri yeniden bulduğu kendi ritmiyle. Bütün güzergahlarını "zeminin coğrafyası" düzenlemiştir, bütün ritmlerin altı belirgin sesler ile çizilmiştir: açık tınılar A sarı için, orta B kırmızı için, kalın C mavi için.

İç'in Dış'a mükemmel saydamlığı:

A sarı: İlk olarak sahneye giriyor; zıplayarak öne veya arkaya gidiyor, parmaklarının ucunda; "çok hızlı" hareketleri gerçekleştiriyor; 'kısa ve ince' çığlıklar atıyor.

B kırmızı : ikinci olarak sahneye giriyor; güzergahı 'düz açılar'dan oluşuyor, 'ağır' adımlarla yürüyor (yerçekimi ve dengelilik); 'bazen' A'ya doğru, 'bazen' C'ye doğru eğiliyor; A'nın güldüğü gibi gülüyor; A'yı dinlerken pasif'dir, C'yi dinlerken aktif'tir; hareketleri yavaş veya hızlıdır. Sarı ve mavinin tam orta yerindedir: onların 'arasında' oturmuştur, A'ya göre izleyicilere daha az yakındır ama C'ye göre onlara daha fazla yakındır.

C mavi: en son sahneye giriyor, çok 'yavaşca', neredeyse yerededir, vücudu yer yüzeyi ile bir geniş açı (150o) oluşturarak ("neredeyse gerilme yok") elleri üzerinde sürünüyor; A ve B arasında 'sıcak' bir ilişki varken ve "kalçalarına vurarak gülüyorlar iken", C 'pasif' ve 'kendi içinde kaybolmuş' olarak kalıyor.

Aktörün yazısı.

"Alan Dansları", "Jest Dansları" bir anlamda kapalı devrede gelişiyorlar: Renk, açı, alanda yerleşim, jest, güzergah, dairesel bir figüre göre, duyunun tamamen doyma noktasına gelmesi için birbirlerinin yerine geçen işaretler'dirler, ve Schlemmer bunu "yasaya bütünüyle uygunluk" olarak adlandırıyor.

“Doğal” vücudu oluşturan bütün elemanları yöntem ile incelemek gerekiyor. Dayanak artık beyaz sayfa değil, aktörün siyah taytıdır: Vücuda tutturulmuş on iki çubuk bir ölçüde hareket organlarının uzantılarını oluşturuyorlar: “Eklemlenmelerin büyük şiiri” geliyor, sahnenin siyah fonu üzerinde hareket eden beyaz çubuklar. Şimdi iskelet gözler önüne serilmiştir.

Bu “Çubuklar Dansı” “aktörün taşıdığı şey ile elle dokunacağı şey arasında -ki orta bir aşama gibi düşünülebilir”. Eğer aktörün kendisini çevreleyen dünya ile, etrafında bulunan madde ile ilişkisi şimdiye dek, bu madde ile ‘anında’ bedensel bir ilişkisi olmadığı ölçüde bir ayırma ilişkisi idiyse, şimdi elle dokunulacak biçimler, objeler ve aksesuarların ayrımı gibi başka bir tema da var”. “Biçimler Dansı” aktörün vücudunun yazısı ve madde ile kesinleşmesini birbirine uyduruyor: Örneğin, burada, bir baget, büyük bir daire, küçük bir daire, bir gürz, bu fiziksel şeylerin her biri kendi yasasına sahiptir ve aktöre gelecekteki kullanımını anlatıyor.

Çünkü Bauhaus’da, İnsan ilk önce maddi bir varlıktır. O yalnızca duyarlılığı üzerine, vücudu, “dışı” üzerine maddi olarak etki eden izlenimlere göre düşünür ve davranır. İnsan’a yapılacak yeni bir Gestaltung (biçime konuş) için, insanı “global ve bütün olarak” yeniden düşünmek için (L. Feininger), aynı anda onu çevreleyen dünyaya egemen olmak ve böylece ortaya çıkan “psikolojik fonksiyonları kontrol etmek” (Gropius) gerekiyor. Kendisine eşlik edilen, kontrol edilen, ölçülen insan yeni yaşamı için olgunlaşmıştır.

Bauhaus tiyatrosu dönemi ve sonrasında günümüze dek farklı tiyatro akımlarının bazı temel düşünceleri ve Bauhaus’un günümüze kadar izleri.

İki dünya savaşı arasında güçlenen ve etkisini bir ölçüde günümüz dünya tiyatrosunda sürdüren siyasal amaçlı tiyatro olmuştur. Bu düşüncenin ilk kuramcısı Alman tiyatro yönetmeni Erwin Piscator’dur. Uygulamalarında sürekli olarak kendini yenileyen Piscator giderek “politik tiyatro” ve “belgesel tiyatro” görüşünü gerçekleştirmiş, seyircinin sahne ile bütünleşmesini sağlayacak olan “bütüncül tiyatro (Total)” kuramını ortaya atmıştır. Piscator, siyasal amaçlı tiyatronun biçiminin dramatik değil, epik, yani anlatımsal olması gerektiği düşüncesi ile Bertold Brecht’in

“epik tiyatro” kuramının ön hazırlığını yapmıştır. Siyasal amaçlı tiyatro kuramının amacını ve sanat anlayışını belirleyen ilkeler şu başlıklar altında özetlenebilir:

1. Tiyatro bir araçtır.

Siyasal amaçlı tiyatro düşüncesi tiyatronun, yaşamın sorunlarına ilgisiz kalmaması gerektiğini kabul eder. Amaç, seyircinin gerçekleri doğru bir biçimde algılamasıdır. Bunun için tiyatro seyircinin önceden koşullandığı kalıplaşmış değer yargılarının aşılmasını sağlamalıdır. Tiyatronun görevi seyircisini bu koşullanmışlıktan kurtarmak olmalıdır.

2. Tiyatronun konusu güncel olaylardır.

Siyasal amaçlı tiyatrodaki yaşam, tarihsel maddecilik açısından yeniden yorumlandı. Piscator’un politik tiyatrosu konusunu güncel olaylardan seçerken, çağdaş yaşamın gerçeklerini sınıf çatışması açısından göstermeye çalışıyordu. Böylece tiyatrodaki bir kez daha çevre ögesi sahneye getiriliyor, fakat gerçekçi akımda olduğu gibi bir arka plan, bir ortam olarak değil, işlevsel bir öge olarak kullanılıyordu.

3. Belgesel tiyatro.

Geleneksel tiyatro akımlarında çeşitli yollarla inandırıcılık sağlandığını anımsıyoruz. Klasik tiyatro akla ve sağduyuya yönelerek ve yerleşik değer yargılarını paylaşarak inandırıcı oluyordu. Duygusal dramda inandırıcılık duygusal yakınlaşma ile sağlanıyordu. Romantik tiyatronun coşkusu, seyirciyi sahneye heyecanları ile bağlamıştı. Gerçekçi tiyatronun bilimsellik çabası seyirciyi doğru bilgi ile ikna ediyor, ayrıca sahnede yaratılan illüzyon, seyircinin sahne ile özdeşleşmesini ve ona içten inanmasını sağlıyordu. Piscator’un siyasal tiyatrosunda ise doğrudan gerçekler sunuldu. Seyirci kendisinden saklanmış olan, ya da görmeye alışık olmadığı gerçekleri belgelere bakarak tanıyor, belgelere inanıyordu. Belgeler, filmle, hoparlörden verilen konuşmalarla, fotoğraflarla, istatistik bilgilerle sunuluyordu. Belgelerin sunuluşunda görüntü ağırlık kazanmıştı.

4. Yalın konu, hızlı ve etkili düzenleme.

Siyasal amaçlı tiyatrodaki oyunun konusu yalındır. Olaylar eşgörünümlü (simultan) bir düzen içinde sunulur. Oyun kişileri çok kalın çizgili tiplerden oluşur. Bunlar ak ve kara güçleri temsil eden soyut tiplerdir. Gerçekçi tiyatronun somut ve karmaşık karakterlerine gerek duyulmaz. Bu kişilerin içinde buldukları durum çok yalın bir biçimde sunulmuştur. Konuşmalar yalınlaştırılmıştır. İnce duygulara, psikolojik anlamlara yer verilmez. Oyunun iletmek istediği düşünceyi en kolay biçimde seyirciye aktarmak için, gülünçleştirmeden, abartmadan yararlanır. Sahnenin mekanik olanakları seyirciyi doğrudan etkilemek üzere kullanılır.

5. Görüntüsel iletişim kurma.

Siyasal amaçlı tiyatrodaki dilin işlevi en aza indirilmiş, buna karşın seyirci ile kurulmak istenen iletişimde görüntü öğelerinden alabildiğince yararlanılmıştır. Bu açıdan siyasal amaçlı tiyatro Bauhaus tiyatrosuna benziyor. Bauhaus tiyatrosunda olduğu gibi, Piscator, tiyatrosunda, renk, ışık, ses işbirliği ile, hızlı bir devinim sağlamıştır... Sahne mekanizması bu devinime ayak uydurmuştur. Döner, yükselip açılan, değişen, gözden yiten dekorlar, döner sahne, kaleidoskop ışık düzeni, geleneksel oyunculuk sanatının yerini almıştır. Siyasal amaçlı tiyatrodaki görüntüsel iletişim amacı ilgiyi uyanık tutmak, değişik konulara dağıtmamaktır. Amaç etki birliği ve ilgi bütünlüğü sağlamaktır. Görüntü, konuşmayla beraber bu ortak etkiyi yaratacak biçimde kullanılır.

6. Sahne mekanizmasının önemi.

Siyasal amaçlı tiyatrodaki sinema, projeksiyon, hoparlör gibi anlatım araçlarının kullanılması, eşgörünümlü sahneler yapılması, döner sahneden, döner banttıan yararlanılması, sahne mekanizmasının önemini arttırmıştır. Sahneler, eşgüdüm sağlayacak biçimde kullanılmaktadır. Hareketli basamaklar, rampalar sahne devinimini hızlandırır. Teknik yenilik ve hareket, Bauhaus tiyatrosunda olduğu gibi, bu tiyatronun ayırıcı özelliği olmuştur.

7. Bütüncül (Total) tiyatro.

İlgisini oyundan çok seyirciye yöneltten siyasal amaçlı tiyatro, sahenin tüm teknik olanaklarını, seyircide istenen etkiyi uyandıracak biçimde kullanır. Bu görüş bütüncül tiyatro kavramının gelişmesini sağlamıştır. Piscator bu dönemde Gropius ile birlikte çalışır. Gropius da sahne tasarımında saheni her türlü oyuna göre değiştirebilecek hareketli bir mekanizma ile donatmış ve tiyatrosuna "total tiyatro (bütüncül tiyatro)" adını vermiştir. Mimarlık terimi olan "total" sözcüğü Piscator'un "total tiyatro" kavramına yeni bir boyut kazandırmıştır. Tiyatro bu aşamada bir araç olarak kullanılmakta, tiyatronun tüm ögeleri bu anlayışla yeniden ele alınmaktadır. Tiyatronun bir propaganda aracı olması, seyircinin önemini arttırmıştır; tiyatronun tüm anlatım olanaklarının seyirciyi etkileyecek biçimde kullanılması öngörülmüştür. Bu gelişim sahne tekniğinin, sahne arkası mekanizmasının, ışık sistemlerinin yeni ve farklı biçimde kullanılmasını gerektirmiş, bu alanda cesur deneyler yapılması çoğalmıştır. Siyasal amaçlı tiyatrodaki yazar ve yazılı metin önemini yitirmekte, görüntü ile etkileme eğilimi yaygınlık kazanmaktadır.

Yirminci yüzyılda deneysel çalışmalar, görüntüden sonra sahne mimarlığını da içine alacak biçimde geliştirmekte, sahne ile seyirciyi bütünleştirecek yapı biçimleri aranmaktadır. İki dünya savaşı arasında "gerçekçi-doğalcı" akıma karşı çıkan, görünen somut gerçeğin değil, onun derininde olanın anlatımına önem veren ve bu anlatımı gerçekleştirmek için yeni biçimler arayan akımların tiyatro sanatı açısından en önemlisi "epik tiyatro" akımıdır. Epik tiyatro, siyasal bir sorumluluk yüklenmekle beraber, Piscator'un politik tiyatrosunda olduğu gibi seyircisini heyecanlandırarak ona siyasal bir görüşü benimsetmek yerine, sorunlar yaratan durumu tarihsel koşulları içinde sergileyerek bu durumun değişebilirliğini göstermek ister. Bu yeni akımlara Bauhaus'da özellikle dışlanmak istenilen tarih ve politika egemen oluyor.

Fakat epik tiyatrodaki Bauhaus'daki bazı düşünceler de bulunuyor. Örneğin epik tiyatro kuramı da geleneksel Avrupa tiyatrosunun özüne ve biçimine karşı çıkmıştır. Brecht 1920'lerin Alman tiyatrosunu ve genel olarak "gerçekçi-doğalcı" tiyatronun çağdaş tiyatrodan beklenenler için yetersiz olduğu kanısındadır. Bununla beraber Brecht geleneksel kültürün tümüyle yadsınmasından yana değildir. Özü gizleyen kabukların temiz-

lenmesini, özdeki cevherin korunmasını ve bu birikimden yola çıkarak çağdaş gereksinmeye cevap verecek yeni bir tiyatro anlayışının yerleştirilmesine çalışır. Bauhaus'da anlayışı siyasal amaçlı tiyatro anlayışına uygun değildir. İdealist tiyatronun tüm öğeleri bir bütün içinde eritmeyi amaçlamasına karşın siyasal tiyatro, çelişkileri yok etmeyen, diyalektik bir sanat anlayışını benimsemiştir. Bu sanat anlayışı siyasal amaçlı tiyatro anlayışına uygun değildir. İdealist tiyatronun tüm öğeleri bir bütün içinde eritmeyi amaçlamasına karşın siyasal tiyatro, çelişkileri yok etmeyen, diyalektik bir sanat anlayışını benimsemiştir. Bu sanat anlayışı ile üretilen tiyatrodaki, olasılık ve bütünlük zorlama olarak değil, toplumsal yasaların doğru olarak tanımlanmasıyla elde edilmektedir. Epik tiyatro bu yasaları ele alarak çok yönlü ve karmaşık gerçeği kökünde kavramak istemiştir. Brecht epik tiyatroyu "bilim çağının tiyatrosu" olarak nitelemiştir. Brecht bilim çağının tiyatrosu ile toplumbilimini ve insanlar arası ilişkileri maddeci diyalektik açıdan inceleyen tiyatroyu anlatmak istemiş, çağdaş tiyatronun böyle bir bilimsel anlayış içinde bulunmasını zorunlu saymıştır. Brecht'e göre, sergilenecek yapının toplumsal işlevi bakımından, yönetmenin, müzisyen ve oyuncularla işbirliği yapıp, bu kişileri desteklemesi ve onlardan gelecek her türlü destekten yararlanması dekoratörü, sergileyeceği tüm sanat öğelerinin birbiriyle eksiksiz kaynaşarak oluşturduğu bir 'toplu sanat yapısına' dönüştürmeye sürüklememelidir. Ona göre, diğer sanatlarla ortak çalışma sürecinde 'öğeleri birbirinden ayıran' dekoratör, bu tutumuyla tıpkı öbür sanatların yaptığı gibi, kendi sanatının özgünlüğünü bir bakıma korumalıdır. Dekoratör de, belli bir özgürlük içinde davranarak kendi olanaklarıyla tema karşısında tavır takınır. Dekoratör için oyuncular bir bakıma dekorun en önemli parçalarıdır ve mekanı belirleyen, oyun kişilerinin birbirine karşı alacağı konumlar ve gerçekleştirecekleri devinimlerdir.

Bauhaus tiyatrosu, tiyatrosunun görevini hem eğlendirici hem öğretici olarak belirlerken, epik tiyatro düşüncesi tiyatronun eğlendirici olmasını temel ilke olarak kabul etmiştir. Bunun nasıl bir eğlence olması gerektiği bilim çağının tiyatrosu tanımına uygun biçimde açıklanmıştır. Tiyatronun eğlendirici olması kuralı Brecht'in Küçük Organon kitabının başlangıç maddelerinde açıkça belirtilmiş, tüm epik tiyatro kuramı eğlendiricilik ilkesinden hareketle açıklanmıştır.

"Tiyatro, insanlar arasında geçen tarihsel ya da imgelem ürünü olan olayların eğlendirmek amacıyla ve canlı görüntülerle yansıtılmalıdır".

Epik tiyatro düşüncesine göre, tiyatronun toplum ilişkilerini yöneten yasaları ve yaşamı yöneten kuralları açıklamaktan başka bir görevi daha vardır. Bu görevi insanın dünyayı etkileyebileceğini ve değiştirebileceğini göstermiştir. Epik tiyatro bu görevi başarabilmek için gerçeği yansıtmakla kalmayacak, bu gerçeği değiştirecek itici gücü de oluşturacaktır. Bu, tiyatronun 'gerçeğin aynası ve dinamosu' olması demektir. Brecht'in tiyatro düşüncesini temellendirdiği dünya görüşü, insanlığın durumunun korkunç olduğunu ve bunu değiştirmek gerektiğini ileri sürer. Bu bağlam içinde tiyatronun işlevi de dünyayı açıklamakla kalmayıp onu değiştirmek olmalıdır.

İkinci dünya savaşı sonrasında ortaya çıkan ve yaşamın usa aykırılığını, bilinen tüm sanatsal uyumları bozarak sahneye getiren tiyatro akımına "absurd tiyatro" (uyumsuzluk tiyatrosu) adı verildi. Uyumsuzluk tiyatrosu, epik tiyatronun aksine, gerçeği mantıklı, değişmez bir düzen, ya da tarihsel evrimi içindeki diyalektik ilişkiler örgüsü olarak değil, anlaşılmayan ve açıklanamayan bir karmaşa olarak görür. Bu uyumsuzluğun ancak geleneksel uyumların düzenini bozarak sahneye getirebileceğini kabul eder. Oyunun yapısında, konuşma örgüsünde, görüntüde, yeni ve usdışı düzenlemeler yapar.

Absurd tiyatrodada da, Bauhaus ve Epik tiyatronun devamında, seyirciyi şaşırtmak, allak bullak etmek, rahatsız etmek, hatta acıtmak, kısacası ona şok etkisi yapmak amaçlanmıştır. Bu yöntemi dikkate alındığında, Antonin Artaud'nun etkisinden uzak kalmadığı görülür. Önce Fransa'da sonra öteki Avrupa ülkelerinde ve Amerika'da yaygınlık kazanan uyumsuzluk tiyatrosu (absurd tiyatro) Jean Louis Barrault, Roger Planchon gibi yönetmenler, Samuel Beckett, Eugene Ionesco, Jean Genet, Harold Pinter, Edward Albee gibi yazarlar tarafından benimsenmiştir.

Epik tiyatronun aksine, absurd tiyatro kötümserdir ve eylemsizdir, bu akımın yazarlarını "Nihilist" olmakla suçlayanlar vardır. Fakat genellikle uyumsuzluk tiyatrosu oyunlarında bir hiçe sayma yerine bir umarsızlık görülür. Dünyanın trajik olduğu kadar komik olan saçmalığı oynanmıştır. Toplumsal bir erek uğruna bu gerçeği görmezden gelmeye olanak yoktur.

Bu yüzden absurd tiyatronun önde gelen yazarı Ionesco politik tiyatroya karşı olduğunu belirtmiştir. İkinci dünya savaşını yaşamış olanların ruhsal durumunu absurd tiyatro düşüncesi dile getirir. Savaştan sonra bir umutsuzluk dönemi yaşanmaktadır. İnsan düşüncesi anlayamadığı korkunç güçler karşısında felce uğramıştır. Milyonlarca insanın ölmesi, kitle kıyımları, atomun parçalanması, kentlerin yakılıp yıkılması dehşet uyandırmaktadır. Korku ve güvensizlik gibi nedeni az çok bilinen duygular yerini nedensiz bir endişeye, bunalıma, boşunalık duygusuna bırakmıştır. Daha iyi bir dünya ülküsünün yerini onarılmaz bir biçimde parçalanmışlığın kabul edilmesi almıştır. İnsan bu dünyada kendini ezeli bir sürgün gibi hissetmektedir. İlk absurd yazarların Fransa'ya göç etmiş yazarlar olması ilginçtir. Varoluşçuluk insanlığın bu durumunu felsefe dili ile şöyle ifade etmiştir: İnsanda, sanıldığı gibi, uyumlu, düzenli bir evren bilinci yoktur. Herşey rastlantısal ve amaçsızdır. İnsan kendini bir kaos içinde görür. Dünyayı açıklamak olanaksızdır. İnsanın bilebileceği yalnızca yeryüzündeki varlığıdır. Bu varlığın özellikleri önceden saptanmamıştır. İnsanın doğuştan bazı nitelikler taşıdığı, eylemini bu niteliklerin yönlendirdiği yalnızdır. İnsan niteliklerini eylemi ile kazanır ve kendini gerçekleştirir.

Absurd tiyatro yazarları Avrupa tiyatro geleneğinin vazgeçilmez saydığı özelliklerden çoğunu yadsımışlardır. Bu yüzden tiyatro konusunda görüşlerini açıklayan Ionesco, kendi tiyatrosunu "karşı-tiyatro" kendi oyunlarını "karşı-oyun" olarak adlandırmıştır. Karşı-tiyatroda zaman ve yer, Bauhaus tiyatrosu'nda olduğu gibi, yaşam mantığı içinde kullanılmaz hatta bazen hiç bahsedilmez. Absurd tiyatro evrendeki uyumsuzluğu sahnede uyumsuzluk yaratarak dile getirir. Ancak, sanatsal uyumsuzluğun bir yöntemi vardır. Evrenin kaosunu doğru olarak ilerletebilmek için bu kaosu ifade edecek en uygun biçimi bulmak gerekir. Bu da dramatik anlamda geçerli olan saçmayı gerçekleştirerek sağlanır. Bunu başarmak için yazar özgür olup, doğada karşılığı bulunmayan imgeler yaratacak yetenekte olmalıdır. Yazar, bilinen gerçeğe benzemeyen, fakat kendi içinde tutarlı olan ve bir anlam ifade eden bir düzen kurabilmelidir. Absurd tiyatrodaki bu düzen şiirsel imge dokusu ile kurulur. Sahnenin çok boyutlu ortamı, ışığın, sesin, hareketin, görüntünün, dilin, eşzamanlı olarak kullanılması ile yaratılan imge dokusu bir bütünlük taşır. Bu bütünlük absurd tiyatronun şiirsel yaratıcılık ilkesidir. İdeolojik görüşlerin taşıyıcısı olmaktan çok, insanın umarsızlığını gözler önüne sermekle

doğru bir görev yaptığı inancında olan absurd tiyatro yazar ve uygulamacıları tiyatroyu yön verici bir sanat olarak değil, "yön saptamada yararlı olacak verileri gözler önüne seren" bir sanat olarak değerlendirmiştir.

Günümüz tiyatro düşüncesi, tiyatronun işlevini, biçimini, seyircisiyle ilişkisini bir kez daha irdelemek, bu sanatı yeni baştan tanımak ve tanımlamak eğilimindedir. tiyatrodan yeni sorumluluklar yüklenmesini isteyenler şöyle bir durum saptaması yapıyorlar: Toplumdaki yabancılaşmaya, parçalanmışlığa çare bulunamamaktadır. Toplumun kurulu düzeni haksızlığı, adaletsizliği yasallaştırmıştır. Ahlak değerleri, akıl ve mantık ölçüleri, din kuralları, hatta estetik ölçüler, baskıya, sömürüye, iki yüzlülüğe paravan edilmektedir. Sahtekarlık derinlere işlemiş, insanı kendi öz gerçeğinden ve doğadan koparmıştır. İnsan yeryüzüne fırlatıp atılmışlık durumundadır, yalnızlığa mahkumdur ve güvensizlik içindedir. İnsanlık bu güvensizlik duygusunu, bu parçalanmışlığı onarmak için zorlama uyumlar aramaktadır. Kitle iletişim araçları insanın iç boyutunu yok ederek onu sığ bir düzeyde tutmaktadır. Bu ortam içinde tiyatro da bir gerileme dönemine girmiştir. Endüstri toplumunun bu sanata karşı ilgisizliği, sinema ve televizyonun rekabeti, tiyatronun büyük kitlelere ulaşmamış oluşu gerilemeyi hızlandırmıştır. Tiyatroyu bu önemsiz durumdan, bu sınırlı seyirci çemberinden kurtarmak, onu geniş bir seyirci kitlesiyle bütünleştirmek gerekir. Tiyatro mutsuz ve güçsüz insanın sağlığına, iç uyumuna ve toplumsal dengesine kavuşmasına yardım etmelidir. Daha güçlü bir insan, iç parçalanmışlığını onarmış, bilinçaltı dürtüleri ile usunu bağdaştırmış, özgürlük ve sorumluluk bilinci taşıyan insandır. Daha mutlu bir yaşam ise, insanın doğal çevresi ile yeniden uyum kurduğu ve çocuksu yaşam sevincine yeniden kavuştuğu yaşamdır. Bauhaus tiyatrosunun amacı olan, kaosun yok edilmesi ve insanın iç uyumuna yeniden kavuşması hâlâ istenmektedir ve daha sonuçlanmamıştır. Bu bakımdan günümüz tiyatrosu bir başkaldırı ve bir arayış tiyatrosu olarak nitelendirilebilir. Olay tiyatrosu, ritüel tiyatro, yaşayan tiyatro, bütüncül tiyatro, yoksul tiyatro, dolaysız tiyatro gibi adlar altında ortaya çıkan çalışmalarda hep yaşamla tiyatroyu birbirine yakınlaştırma çabasını görürüz. Bu çabanın altında insanın iç parçalanmışlığını gidermek kaygısı bulunmaktadır.

Olay tiyatrosu (theatre of happening), tiyatronun bir taklit, bir oyun olduğu temel görüşüne karşı çıkararak yaşam ile oyun arasındaki ayrımı

ortadan kaldırır. Olay tiyatrosunda tiyatro eylemine katılanlar, ortak bir yaşantıyı paylaşırlar. Oyun birlikte var olma, büyüme, gelişme ve açılmadır. Bauhaus tiyatrosunda gördüğümüz, oyun yeri ile seyir yeri sınırını kaldıran, oyuncu ile seyirciyi bütünleştiren bütüncül tiyatro, yirminci yüzyılın ilk yarısından beri gündemdeki yerini korumakta, tiyatro yapısı konusundaki yeni görüşleri etkilemektedir.

Jerzy Grotowsky, yoksul tiyatro kuramı ve uygulaması ile tiyatro sanatını oyuncudan başka tüm süslerinden ayıklanmış, oyunculuk anlayışına yeni bir soluk getirmiş, oynamayı bir yaşam süreci olarak değerlendirmiştir.

Peter Brook, dolaysız tiyatro görüşü ile sahne seyirci ilişkisini yeni baştan ele almakla ve bilinen tiyatro formülleri ile yeni ve bütüncül tiyatro anlayışı arasında bir uzlaşma sağlamaya çalışmıştır.

Bu girişimlerin ortak amacı, oyun ile yaşamı birbirinden ayıran keskin çizgiyi ortadan kaldırmak ve tiyatroyu yaşamla kaynaştırmaktır. Böyle bir kaynaşma, insanın içgüdüleri ile uyum kurmasına, doğa ile bütünleşmesine, toplumsal yabancılaşmışlığı aşmasına koşut olarak değerlendirir.

Çağdaş tiyatrodaki öncü çalışmaların ortak biçimsel özellikleri şöyle özetlenebilir:

1. Geleneksel oyun yapısının bozulması; yer ve zaman belirtilmeyip esnek tutulması ve mantık bağına zedeleyecek biçimde yer ve zaman değişikliği yapılması. Oyun kişilerinin belirlenmesinde geleneksel inandırıcılık ve tutarlılık kuralına uyulmaması.

2. Oyunun otomatik olarak gelişmesi; modern oyunlarda gelişim doğaçlama izlenimi bırakır. Olaylar tıpkı yaşamdaki gibi önceden tasarlanmadan oluyormuş gibidir. Olayların, durumların, imgelerin sıralanmasında çağrışımdan yararlanır.

3. Karmaşık türler: Çağdaş tiyatrodaki bütün türlerin özellikleri bir arada yer alır. Trajik olanla komik olanın içiçe bulunması çağdaş tiyatronun en belirgin özelliğidir.

4. Seyircinin şaşırtılması: Çağdaş tiyatro seyirciye saldırma eğilimi çindedir. Amacı seyirciyi sarsmak, onu şaşırtmak, onda kalıcı bir etki bırakmaktır. Bunu sağlamak için çarpıcı görüntülerden, seslerden, tonlamalardan, stilize hareketlerden yararlanır.

Tiyatroda bu yeni ve çarpıcı girişimleri kuramsal olarak dile getiren oyuncu ve yönetmen Jerzy Grotowsky olmuştur. Grotowsky'nin araştırmaları iki ana soru üzerine odaklanır: tiyatroyu tiyatro yapan, bu sanatı diğer sanatlardan ayıran nedir sorusu ve oyuncu seyirci ilişkisinin nasıl bir ilişki olduğu. Grotowsky bu soruları yanıtlamak için yaptığı laboratuvar çalışmalarında oyuncuyu ön planda tutmuş, tiyatro sanatını bir oyunculuk sanatı olarak değerlendirmiştir. Bu durumda sahne seyirci ilişkisi de bir oyuncu seyirci ilişkisi olarak sınırlanmıştır. Grotowsky deneyleri ile birlikte geliştirdiği kuramsal görüşlerinde tiyatronun işlevi, konusu, biçimi gibi konulara fazla yer vermemiş, en çok oyunculukla ilgili teknik açıklamalar yapmıştır. Grotowsky tiyatrosunda seyirciye bir şok geçirtilerek kendi derinliklerine dalması sağlanır. İnsanın kendi karanlığı saydamlaştırılır. Bu süreç içinde insan, kökenindeki diyalektik karşıtlığı tanır. Kişinin kendi ile yüzleşmesi sürecinde, kökendeki karşıtlık, aşkla nefret, inançla inkar uzaklaştırılmış olacaktır. Grotowsky'nin tiyatro laboratuvarının kuramsal temelini oluşturan yazıları Yoksul Tiyatroya Doğru (Towards a Poor Theatre) adlı bir kitapta toplanmıştır.

Yoksul tiyatro, tiyatronun özünde bulunmayan bütün yan sanatlardan ayıklanmış tiyatrodur. Oyuncu ile seyirci karşı karşıya bırakılmıştır. Oyuncular seyircilerin aralarında oynayabilirler, çünkü sahne salon ayrımı da kaldırılmıştır. Fakat bu seyircinin mutlaka oyuna katılacağı anlamına gelmez. Yoksul tiyatrodaki özel tiyatro ışıklandırılmasına başvurulmaz. Yalnızca oyun yeri parlak bir biçimde aydınlatılır. Böylece bir yaşam süreci olan tiyatro bol ışığa boğulmuş olur. Bu tiyatrodaki dekor, kostüm, makyaj da kullanılmaz. Oyuncu kendi gövdesini, kendi yüz kaslarını kullanır. Oyun yerinde dekor ve eşya yoktur. Oyuncu sanatıyla çıplak zemini denize, bir demir parçasını canlı oyuncuya dönüştürür. Kostüm kendi başına bir değer taşımaz, karaktere ilişkin olarak vardır. Canlı müzik ya da plaktan müzik kullanılmaz. Müzik olarak insan sesleri ve birbirine vurulan nesnelere çıkarıldığı seslerden yararlanır. Tiyatronun belkemiği oyuncudur.

Burada Bauhaus tiyatrosundan tamamen farklı bir anlayış buluyoruz. İnsan yeniden oyuncu olarak ön plana geçmiştir ve Bauhaus sahnesinin neredeyse bütününü etkisi altına alan, makine, kostüm, müzik, ışık ve renk oyunlarından eser yoktur. İnsan sesi Bauhaus'da düşündürücü bir konu iken, ve kullanılıp kullanılmaması başlıbaşına bir konu olup söz hemen hemen hiç kullanılmaz iken, burada temel alınmıştır.

Çağımızın önemli tiyatro adamlarından biri Peter Brook'dur. Ünlü yönetmen The Empty Space (Boş alan) adlı kitabında çağımızın tiyatrosunun cansız, kurumuş, heyecan vermez oluşunu eleştirerek bu tiyatroyu "Ölümcül Tiyatro" olarak adlandırıyor. Ölümcül tiyatro seyirciye doyum sağlamayan, geleneksel kalıpları yinelemekle yetinen işe yaramaz bir tiyatrodur. Seyirci bu tiyatroya alışkanlıkla gider ve kafasını yormadan oyalanır. Ölümcül tiyatro renk ve cümbüş tuzağı ile seyirciyi çekse bile gerçek bir gereksinimi karşılamaz ve aldatmaca bir ilgiyi sömürür.

Modern tiyatro eğilimlerini ve çalışmalarını iki kümede toplayan Peter Brook, bu kümelerden birinde canlı, renkli, eğlenceli oyunların olduğunu, ve sirk gösterilerinin, müzikhol gösterilerinin bu kümeye girdiğini düşünür. Peter Brook bu tiyatroya "Kaba Tiyatro" demiştir. İkinci kümeye giren çalışmalarda genellikle mistik anlam taşıyan ve törensel özellikleri olan oyunlar üretilmektedir. Antonin Artaud'nun, Jerzy Grotowsky'nin tiyatrosu bu kümeye girer. Bu kümedeki çalışmalarda seyircinin oyuna katılması da söz konusudur. Peter Brook bu tiyatroyu "Kutsal Tiyatro" olarak adlandırmıştır. Peter Brook'a göre günümüzün tiyatrosu bu iki kümeye giren oyunların özelliklerini biraraya getirmelidir. Böyle bir tiyatro hem insanın iç dünyasına ışık tutan bir büyüteç, hem de tümün yapısını görmemizi sağlayan bir küçülteç olacaktır. Bu tiyatro büyülü olduğu kadar, canlı ve neşeli olmalı ve seyirci ile doğrudan ilişki kurmalıdır. Peter Brook bu tiyatroya "Dolaysız Tiyatro" adını vermiştir. Peter Brook'a göre seyircinin kendisine söylenenden ne anladığı ve ne beklediği önemlidir ve sahne, seyirciyi ilgilendirecek yeni biçimler bulmak zorundadır. Tiyatro seyirciyi de içeren bir bütüncül (total) yaşantı olmalıdır. Bütüncül yaşantıyı gerçekleştiren tiyatrodaki Kaba, Kutsal, Ölümcül tiyatro ayrımları ortadan kalkar. Bu tiyatro seyircisini hem rahatlatır, hem de onda kalıcı izler bırakır. Dolaysız tiyatro hem yapıntı (sahte) hem gerçek, hem doğaçlama hem biçimlendirilmiş, hem yakın hem uzak, hem içe yönelik hem soğukkanlı, hem rahatlatıcı hem iz bırakıcı bir tiyatro olma savındadır.

New York Üniversitesi'nde öğretim görevlisi olarak Performance Group'u çalıştırmış olan Richard Schechner (1967-79), günümüz Performance Art anlayışının başlıca temsilcisi olarak yer alır. Arthaud ile Grotowsky'nin görüşleri uzantısında, alışılmış tiyatro estetiği ve uygulamasına karşı törensi tiyatro ile grup terapisi tekniklerini gündeme getiren Schechner, performance kuramını estetik alanından çıkararak, toplum bilimleri alanına sokuşuyla, tiyatronun yaşam-sanat-ideoloji temel özelliğini yıkmaya çalışmış. Görüldüğü gibi burada da Bauhaus'daki bazı düşüncelerin izleri bulunuyor. Tiyatronun toplum bilimleri alanına girmesi Bauhaus'da üzerinde durulan bilim, bilgi ve insanın biyolojik gelişinin göz önünde bulundurulması düşüncesine yakındır. Aynı şekilde buradaki gelişinin terapisi yöntemini de Itten'in Bauhaus'un ilk yıllarındaki mistiklik ve özellikle meditasyona yönelik derslerine benzetebiliriz. Schechner bunlardan özellikle meditasyona yönelik derslerine benzetebiliriz. Schechner bunlardan başka "hümanizmin sonu" görüşleriyle postmodern tiyatronun başlıca sözcülerinden biri olmuştur. Performance anlayışı doğrultusunda, Avrupa kültürleri dışındaki kültürlerin törensi ve tapısal gösterilerine yönelen Schechner, Avrupa-Amerikan tiyatrolarının eğlenti estetiğine karşı, "estetik dışı (extraaesthetic) uygulayım (etkileyim) anlayışını getirmiştir.

"İdeolojiye karşı tiyatro" görüşleriyle öne çıkan Şuji Terayama, göreneksel tiyatro ölçülerine karşı kendine özgü erotik bir deneysel tiyatro gerçekleştirmeye çalıştığı kadar, tiyatroyu da yaşamın içinde üretmeye çalışan bir deneyime yönelmiştir. Tiyatronun etkisini akılcılıkta değil, imgelemde gören Terayama, başlıcalıkla Brecht ile Benjamin'in tiyatro üstüne görüşlerine, ideolojik tiyatroya köktenci bir eleştiri yöneltmiştir. Bu bakımdan Bauhaus'a biraz benzerlik taşıdığı söylenebilir, Bauhaus'da da ideoloji ve politikaya dayalı tiyatro eleştiriliyor ve dışlanıyordu. Buna karşın, Avrupa ve ABD'de deneysel tiyatro çalışmalarını sürdüren Terayama, toplumsal düzenin işlevselliğine karşı anarşik tiyatronun bir temsilcisi olarak önem kazanmıştır.

Grotowsky'nin Tiyatro Laboratuvarında üç yıl çalışmış olan Eugenio Barba, eğitsel ve bilimsel oyunculuk sanatı laboratuvar çalışmaları doğrultusunda, serbest tiyatro deneylerini gerçekleştirmiştir. 1980 yılında Uluslararası Tiyatro Antropolojisi Okulu'nu kurmuş olan Barba, teatral bir

durumda insanın biyolojik ve kültürel davranışının incelenmesini amaçlamış, kültürlerarası sahneleme anlayışını getirmiş, başlıcalıkla da Japon no, Pekin Operası ve Hint Kathakali oyunculuk yöntemleri ile Batı oyunculuk yöntemlerinin aynı potada eritilmesini sahneleme çalışmalarında temel alınmıştır. Kurumsal tiyatro ile avangard tiyatroya karşı "Üçüncü Tiyatro" bildirgesini (1976) yayınlayan Barba, bu anlayış doğrultusunda tiyatroyu sanat ile yaşam arasındaki davranış olarak, bir "durum" olarak ele almış ve Avrupa kültürünün erken biçimleri ile "ilkel kültürler"e yönelmiştir.

Özet olarak, çağdaş tiyatro düşüncesi tiyatronun eski işlevselliğine kavuşturulması için bir arayış dönemine girmiştir. Çağdaş tiyatro bir deney tiyatrosu olma özelliğini korumaktadır, bu bakımdan, çağdaş tiyatro düşüncesi bu deneylerin amacını ve yöntemini belirleyen görüşler olarak bilinmelidir. Bu arayış döneminde üzerinde en çok durulan öge seyircidir. Seyirciyi oyuna katan, seyirci ile bütünleşen, bir olay, bir yaşantı, bir tören olan bir tiyatro yeğlenmekte ve savunulmaktadır.

SONUÇ

Bauhaus sahnesini tanımlamak için her şeyden önce tarihini, varlık sebebini, yolunu ve amacını gözden geçirmek, verdiği çabadan söz etmek, herşeyi prensibinden itibaren başlayarak ele almak gerekiyor.

Bauhaus sanatsal düşünce ve zanaatkar pratiği görsel elemanların analizi yoluyla bir araya getirmeyi amaçlamıştır, bu çaba bütün şeyleri strüktür içerisinde yoğunlaştırmaya yönelik olup sahne alanına uygulanmıştır.

Bauhaus'da sahne, mimarlık gibi, birçok değişik güçlerin işbirliği ile yaşayabilen bütün bir orkestra'dır, çok çeşitli görsel unsurları bir araya getirir, makul temeller üzerine düşsel ve soyut bir dünya yaratarak insanın fizikötesi gereksinimine karşılık verir. Bauhaus sahnesi Bauhaus'un kendisi kadar eski olup Bauhaus ile birlikte oyun gereksinimi doğmuştur. Bunun kaynağı ise yaratmak ve biçimlendirmek sevinci, herhangi bir değer, anlam ve anlamsız, iyi ve kötü endişesine kapılmadan biçimlendirmek isteğidir. Bu yaratıcı sevinç özellikle Bauhaus'un Weimar'daki başlangıcında güçlü idi ve sağlam ve canlı doğaçlamalar, fantastik kostümler ve maskeler ile şekillendi. Oynama gereksiniminin yerini, gelişimi süresince, düşünme, kuşku ve eleştiri aldı ve ikinci bir saflık durumu bu dönemi hafifletmeye gelmeseydi belki yokolacaktı. Daha sonra bazı kurallar daha bilinçli bir hale geldiler, bu da norm, tip ve sentez nosyonlarının biçim düşüncesine doğru götürmesine vardı. Lothar Schreyer'i 1922'de Bauhaus sahnesini kurmaya kalkıştığı zaman başarısızlığa götüren şey büyük bir kuşkuculuk idi. Sahne anlayışı kesin bir karara dayalı değildi, veya büyümlü bir ekspresyonizm'in yapaylığını taşıyordu.

Sonra Grotesk doğdu. Grotesk travestiliği, tiyatronun yerli yersiz şekillerinin gülünçlüğüne yaşadı, bu da bazı tiyatro yasalarını tanıtmış oldu. Dans ve müzik her zaman Bauhaus'da varoldular. Sonra renk-biçim birliği olan mekanik bale doğdu. Renkli ışıklar ve gölgelere yapılan müdahale, "ışık yansımaları oyunları"nın yaratılmalarına yol açtı. Kukla sahnesi kuruldu. Bauhaus'un çabaları ideal olan ile, sayı ve ölçü ile, yasayla ilgilidir. Bauhaus düşüncesine göre ruhumuzun hayal gücünden fıskıran ve üstelik ne başlığı ne tarihi olan yeni bir sanat eserinde düzenlilik özellikle gereklidir. Bauhaus'da mimarlık ve iç mimarlıktan mobilya ve eşya tasarımına kadar, her zaman daha düzenli bir düşünce sistemi için, daha pratik, daha rahat ve teknolojik dünyadaki yaşam için daha elverişli olanaklar sağlamak için çaba gösterildi.

Bauhaus'da bir görsel oyun nosyonu bulunuyor, biçimler hareketlendirilebilirler, ve onların görünmeyen mekanik devinimlerinde sihirli ve şaşırtıcı etkiler farkedilebilir; mekanın, biçim, renk ve ışık aracılığıyla değişebildiğine göre, bu elemanlar bütün olarak algılandıkları zaman görsel oyun tamamen değerlendirilmiş olacaktır. Bauhaus'da temelde biçimlerin, renklerin ve ışıkların devinimlerine dayalı eylemleri olan gösteriler hayal edilmiştir. Ve eğer devinimler insanı dışlayarak (kumanda ekranları dışında) gerçekleşiyorsa, bu çok açık ve kesin bir düzenlemeyi gerektiriyor (örneğin otomatlar gibi).

Burada söz konusu olan insanın birinci planda bulunduğu sahne eylemleri için öngörülmüş olan döner sahneler ile ve film projeksiyon aletleriyle donanmış sahnesi olan yeni yapılmış herhangi bir tiyatronun mekanikleşmesi, teknik yenilenme ve donanması değil, söz konusu olan mekanik sahnenin otonom (kendi kendini yöneten) gösterisidir.

Sol sempaticanı Hannes Meyer'in yeni yönetimi altında, Bauhaus Gropius'un işlevsel konumlarını sürdürdü, fakat bu kez bunlar "halkın hizmetine" sunuluyordu. Onun düşüncesine göre bu dünyadaki herşey bu formülün ürünüdür: İşlev ekonomisi. Üretmek ve inşa etmek estetik değil, biyolojik bir gelişme'dir. Yeni konut temelde yaşanacak bir makine ve de maddi ve manevi gereksinimlere karşılık veren biyolojik bir düzene dönüşüyor. Yeni mimari biçimlerinin yurtları yoktur, onlar uluslararası bir mimari düşüncesi akımının ifadesidirler. Ona göre, renk yalnızca ruhun üzerine bilinçli olarak etki göstermenin ve yönlenişin yoludur.

Görüldüğü gibi, burada inşa etmek ve üretmek yaşamsal süreçlerin bilinçli olarak organize edilmesidir. Bauhaus'da giderek önem kazanan bu düşünceler, günümüze dek yaşamın en ufak ayrıntılarına dek izlerini göstermiş ve gösteriyorlar.

Burada "sanatsallık" açıkca reddediliyor, ve "salt sanat" ve "sanat için sanat" düşüncesinin yerini, "küçük bir kesim" tarafından "halk'ın hizmetine" verilen bir bilgi alıyor, ve bu bilginin "halk'ın hizmetine" verilebilmesi için büyük endüstri gereklidir. Ve işte bu dönemde Schlemmer "doğal" insan ile "yapay" insanın-sosyal olanın ve tiyatrodaki olanın- birbiriyle karışıkları "insan" üzerine dersler veriyor. Burada amaç insana varlığının bütününde yaklaşmaktır. Bu derslerde öğrenciler model işlevini de görüyorlar, bu da iyi ve çeşitli modellere sahibolma olanağını veriyor, ve Bauhaus'un sahnesi de sınıf olarak kullanılıyor, bu da doğal insanın sahne ışıklarının bulunduğu bir mekanda olmasını, ve bunun sonucunda yeni düşüncelerin ortaya çıkmasını sağlıyor. İnsan vücuduyla ilgili mekanik anlayışa paralel olarak, bir de biyolojik bir anlayış vardır ki ceninin ve gelişmesinin tarihinden, ve de bütün bir psikiyatrik ve organik kimyadan başlıyor. İnsan ölçülerinin dış dünya ölçüleriyle olan ilişkisi, yerleşim ve düzenlemesini öğrenmeye neden oluyor.

Daha 1910'dan itibaren Gropius anonim bir sanatın gerçekten popüler bir sanatın koşulu oluşu sorusunu ortaya koyuyordu. Bauhaus'un bu soruya verdiği tek karşılık, ebedi ve evrensel değerde olmaları istenen biçimlerin standartlaştırılmasının, "önceden-standartlaştırılmış" biçimlerin üzerine kurulu bir endüstrileşmedir. Bauhaus hareketi, bütün akımlara bu yönden etkisini göstermiş ve de bugünkü endüstriyel tasarımcılığa öncülük etmiştir. İşlevsellik düşüncesini getirerek sahnelerin kullanımına yeni açılardan bakılmasını sağlamış, ve kullandığımız eşya ve malzemelerin biçimlerini değiştirmiştir.

Dünyada yerleşim ve konut sorunu, nüfusun giderek artması ve bunun gerektirdiği tasarruf ve bilinçli kullanımdan dolayı Bauhaus'da o zaman getirilen ve uygulanan çözümlere gidilmesine neden olmuştur. Makineler evlerimizde gereksinimlerimize karşılık vermek için giderek daha önemli bir yer işgal ediyorlar. Japonya gibi bazı ülkelerde çok ufak ve otomatik araçlar ile donanmış ve mümkün olduğu kadar insanın gereksinimlerini karşılayan evler bulunuyor. Ve öyle görünüyor ki gelecekte

evler gerçekten de somut olarak Bauhaus'un "yaşanacak makine"sine dönüşeceklerdir.

Öte yandan Bauhaus'daki renk-biçim-devinim diline dayalı gösteriler, bugün bilgisayar sektöründe çok gelişmiş bir aşamada görülüyor, ve yoğunlaşmış bilgi, Hannes Meyer'in dilediği gibi, kitlelerin hizmeti ve elinin altında bulunuyor.

Bauhaus kaybolmuş uyumun yeniden elde edilmesini, bütün bir insanın yeniden varolmasını amaçlamıştı.

Bauhaus aslında trajik olanın geri dönüşüne karşı çalışmıştır: "Yaşam kaosunun yok edilmesi", trajik olanın yok edilmesi" öncülerin hayali olmuştur.



SOMMAIRE

Fonde a Weimar, en 1919, par Walter Gropius, le Bauhaus- alors sous la direction du celebre architecte Mies van der Rohe- fut ferme en 1933 par le gouvernement nazi. Le Bauhaus vecut donc quatorze annees a peine, mais son influence est encore aujourd'hui grande et inegalee dans de nombreux domaines. De grands artistes tels que Itten, Kandinsky, Klee, Feininger, Marcks, Schlemmer, Muche, Moholy-Nagy et une avant-garde d'architectes et d'artisans etaient les professeurs d'une elite d'eleves de grand talent. L'on a voulu, dans cette ecole, donner aux etudiants une culture, une formation aussi totale et etendue que possible, et atteindre de nouvelles formes par la reunion des tendances artistiques et artisanales. Cette voie etait consciente, l'on voulait opposer au desordre dans le style et le gout, un ordre base sur une conception nouvelle.

Ces aspirations s'etendaient naturellement aussi au domaine de la scene. Le Bauhaus aspire a reunir l'idee artistique et la pratique artisanale par l'analyse des elements formels, effort qui tend a tout concentrer dans la structure et qui s'applique aisement au domaine de la scene. Au Bauhaus la scene est, comme l'architecture, un tout orchestrale qui ne vit que par la cooperation de plusieurs forces differentes, elle rassemble des elements formels tres varies, et sert, en outre le besoin metaphysique de l'homme, en creant sur des bases rationnelles, un monde imaginaire et transcendental.

La scene du Bauhaus est aussi ancienne que le Bauhaus lui-meme, car, des le premier jour le besoin de jouer se fit sentir. Ce besoin

de jouer est la joie irreflechie et naive de creer et de former, sans preoccupation aucune, de la valeur, du sens ou du non-sens, du bien ou du mal. Cette joie creatrice fut particulierement forte dans les debuts du Bauhaus a Weimar et prit forme par des improvisations solides et vivantes, des costumes et des masques fantastiques. Cet etat de naivete, source du besoin de jouer, a ete remplacee, au cours de l'evolution, par la reflexion, le doute et la critique, qui peuvent croire jusqu'a detruire l'etat anterieur, si une sorte de seconde naivete, disons sceptique, ne venait pas apaiser cette crise dangereux. Certaines regles sont plus tard beaucoup plus conscientes; les notions de norme, de type et de synthese menent vers l'idee de la forme. C'est par exemple un tres grand scepticisme qui fit echouer Lothar Schreyer, en 1922, dans sa tentative de fonder une scene du Bauhaus. Car sa conception de la scene ne reposait pour ainsi dire sur aucun parti pris, du moins pas un parti pris guide par un expressionnisme sacre. Par contre, un sens aigu de la satire et de la parodie. C'etait l'heritage du Dadaisme, ridiculisant tout ce qui sentait un tant soit peu le pathos ou la morale. Ainsi fleurit le grotesque. Il vecut du travesti, de la moquerie des formes deplacees du theatre, ce qui fit connaitre certaines lois theatrales: Au theatre du Bauhaus la danse vecut toujours, passant au cours de son developpement de la danse desordonnee des oiseaux migrants au pas des messieurs en habit, la musique d'accompagnement evolua de la boite qu'on ecrase a l'orchestre de jazz. A la danse collective s'oppose sur la scene, la danse du soliste. Ainsi naquit l'ensemble forme-couleur, le ballet mecanique (K.Schmidt). La manipulation des lumieres de couleur, et des ombres, aboutit aux "jeux de lumiere reflechie". On fonda une Scene de marionettes. Et cependant qu'a Weimar le Bauhaus devait presenter ses spectacles sur de miserables scenes de faubourg, il avait a Dessau, dans la nouvelle construction, sa propre scene. Cette scene possedait les installations essentielles pour pouvoir approcher avec serieux les problemes de la scene, ces problemes dont le Bauhaus cherchait dans les principes, les elements de base et dans leur developpement. Les efforts du Bauhaus portaient sur le typique, le type, le nombre et la mesure, sur la loi.

Au Bauhaus l'interet a ete concentre sur les elements suivants: l'espace (qui fait parti d'un tout plus complexe) et la structure. L'art de la scene est un art spatial, et le sera encore davantage a l'avenir. Car la

scène est surtout un ensemble architecture-espace dont tout les événements sont en rapport direct avec celui-ci. La forme plane ou plastique est une division de l'espace, la couleur et la lumière sont les parties de la forme.

Au théâtre du Bauhaus l'action des spectacles consiste essentiellement en mouvements de formes, de couleurs, et de lumières. Si les mouvements sont réalisés mécaniquement, excluant l'homme (sauf en tableau de commandes), cela nécessite une installation extrêmement précise (comme les automates).

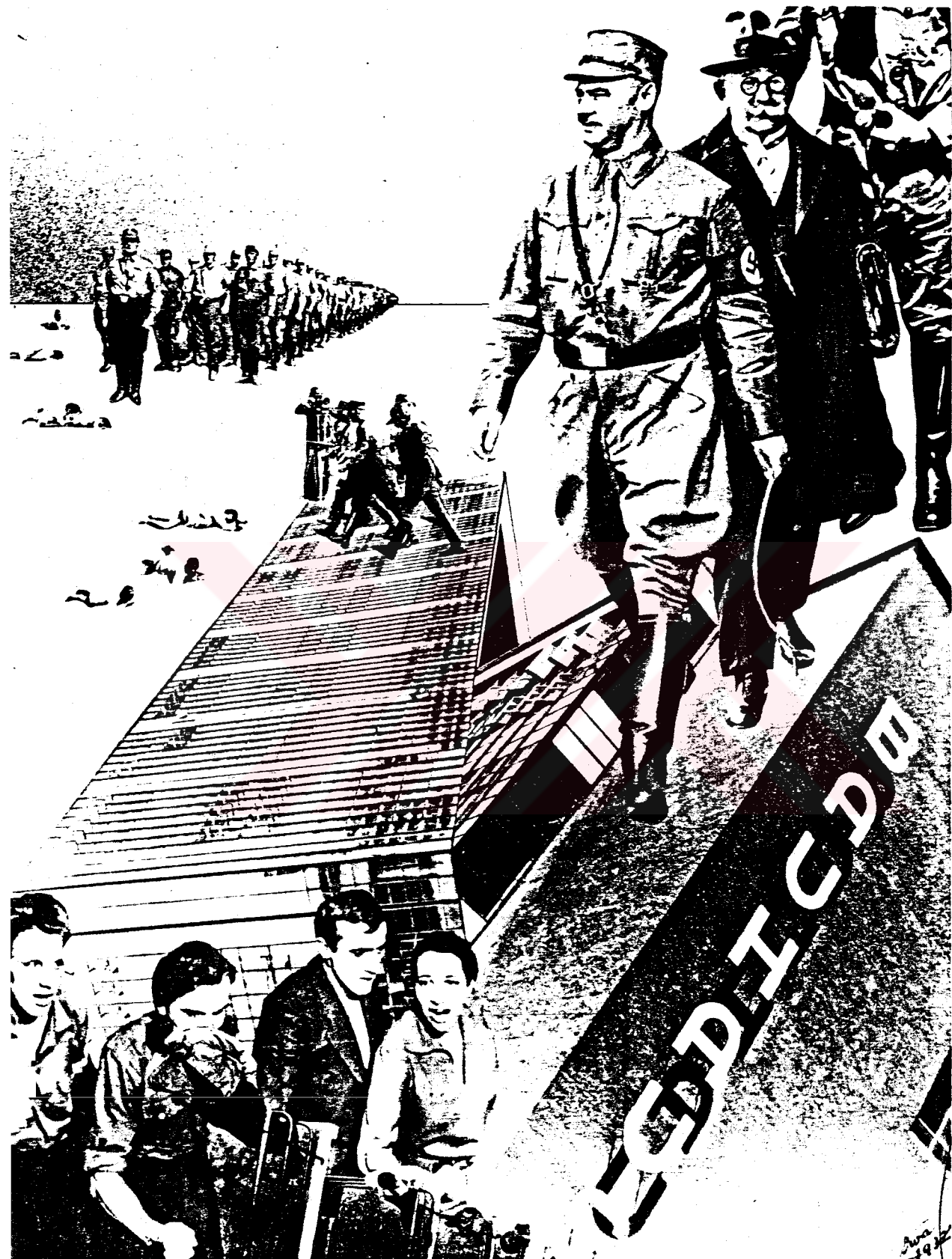
Il s'agit ici du spectacle autonome de la scène mécanique et non de la, mécanisation, des innovations techniques de l'appareillage de la scène, qui débute avec la construction de tout théâtre nouveau qu'il soit en fer, en béton ou en verre, ou avec des scènes tournantes, des projections de films etc... qui doivent servir de prétexte aux actions scéniques ou l'homme a le premier rôle. Le théâtre de Piscator conçu par Gropius avait pour but la réalisation de ces dernières possibilités. Le théâtre sphérique, par contre est un projet utopique mais qui peut être réalisé dans l'avenir. Au théâtre du Bauhaus l'homme reste un élément de première importance, et il le restera aussi longtemps que la scène vivra. L'homme est par rapport au monde rationnel de l'espace, des formes, des couleurs, le contenant de l'inconscient, du transcendantal immédiat; un organisme de chair et de sang, de même qu'un phénomène limité dans l'espace et le temps, et il est l'interprète, le créateur d'un élément important, peut-être le plus important de la scène: Le son, le mot, le langage. Le théâtre du Bauhaus s'est d'abord arrêté avec précaution devant cet obstacle, non pour le nier, mais pour le conquérir. Car il était pleinement conscient de son importance et s'est limité tout d'abord au jeu muet des gestes et des mouvements, à la pantomime, avec la conviction ferme que le mot sortira obligatoirement un jour de ce développement. Au théâtre du Bauhaus le mot a été conçu de manière "a-littéraire", élémentaire, comme s'il était perçu pour la première fois. Ce qui a été pensé pour la parole et le langage vaut aussi pour le timbre et le son. Cette pensée a été développée aujourd'hui dans le domaine littéraire.

Le sens et le but du théâtre de Bauhaus a été: En se limitant à une seule partie du grand domaine de la scène, au domaine de la pantomime, et par un travail sérieux fait dans le domaine de l'artisanat, trouver une

forme nouvelle qui s'efforce le moins possible de faire concurrence a la grande scene, non par resignation, mais en reconnaissant qu'un travail intensif dans un domaine meme partiel, a le privilege, par rapport au theatre officiel et a l'opera, d'etre degage de leurs contingences- qui ne sont souvent artistiques qu'au second degre. Au theatre du Bauhaus une plus grande liberte est laissee a la fantaisie, a l'invention et a la technique theatrale pour creer de nouveaux pieces et, des lois de theatre on ete recherchees qui, s'il etait besoin de modeles devraient plutot etre pris dans le theatre javanais et chinois plutot que dans le theatre europeen.

Le sens et fin du theatre de Bauhaus a ete de devenir une troupe mobile, qui presente des spectacles, partout la ou on desir les voir.





"Bauhaus'a saldırı", Kolaj. Iwao Yamawaki, 1932.

DİPNOTLAR

- ¹ Le CORBUSIER'nin önce "Roma Dersi" adlı yazısıdır. Yazının ideolojisi 1922'de Bauhaus'a girmiştir.
- ² PAUL KLEE - BAUHAUS 1919-1969.
- ³ "DER STURM" - (Almanca'da "Fırtına"), Herwarth Walden'in 20.yüzyıl başlarında Berlin'de kurduğu, yenilikçi sanatçıların yapıtlarına yer veren dergi ve galeri. Haftalık bir edebiyat ve eleştiri dergisi olarak 1910'da yayımlanmaya başlayan Der Sturm'un ilk sayısında, Oskar Kokoschka'nın desenleri de yer alıyordu. Ertesi yıl dergide Die Brücke sanatçılarının yapıtlarına yer verildi. 1912'de ise Der Blaue Reiter grubu üyelerinin yazıları, desen ve baskıları yayımlandı. Der Sturm dergisi Kandinsky ve Kokoschka gibi sanatçıların resimlerini içeren bölümlere yer vermenin yanı sıra, galeride sergi açmış sanatçıların özgün ağaç baskılarını, kartpostallarını, albümlerini ve yapıtlarının büyük boy renkli reproduksiyonlarını da yayımladı. 1918'e gelindiğinde, dergi ve galeri etkinlikleri başka alanlara da yayılmış, görsel sanatlar ve şiir üzerine konferans ve tartışmalar için salonlar, bir gösteri sanatları, resim, şiir ve müzik okulu, bir de deneysel dışavurumcu tiyatro açılmıştı. Der Sturm galerisi 1924'de kapandı.
- ⁴ Novembergruppe ("KASIM GRUBU"). Max Pechstein ve Cesar Klein'in Kasım 1918'de Berlin'de kurdukları sanatçılar grubu. Adı Weimar devriminin gerçekleştiği aydan gelen grubun dışavurumcu sanatçıları resme, heykelle, mimarlığa, el sanatlarına ve kent planlamacılığına yeni bir bütün kazandırmayı, sanatçı ile işçi sınıfı arasında yakın bir ilişki oluşturmayı amaçlıyorlardı.
- ⁵ KANDINSKY - Sanatta tinsellik.
- ⁶ GERHARD STORK - "Problems des Modernen Bauensund die Theaterarchitektur des 20.Jahrhunderts in Deutschland.
- ⁷ Die Neue Kunst, Verlagder Sturm, Berlin 1916. BAHAUS arşivi, no. 2916'dan alıntı.
- ⁸ W.KANDINSKY - SANATTA TİNSELLİK.
- ⁹ F. de Saussure, Cours de Linguistique generale ed, payot. Paris 1960.
- ¹⁰ W.KANDINSKY. SANATTA TİNSELLİK.
- ¹¹ Walter BENJAMİN, Mythe et Violence (1971, Paris, Deudel) adlı kitabın "genel olarak dil ve insan dili üstüne" adlı bölümdeki yazısından.

- 12 Manifestes futuristes russes (Rus Fütürist bildirgeleri) Paris 1971'deki Kroutchonykh ve Khebnikov'dan "olduğu gibi sözcük" yazısından.
- 13 KROUTCHONYKH, "olduğu gibi sözcük" yazısı.
- 14 J.TYNILANOV (1894-1943). "Edebiyat Teorisi" adlı kitabın "Konstrüksyon nosyonu" başlıklı yazısı.
- 15 Akımın temel yöneticilerinden biri olan Hans Breuer'in, "Wandervogel" adlı dergide "Plus Ultra" adlı bir yazısından.
- 16 Oskar Schlemmer'in Otto Meyer'e Mektubu - 14 Temmuz 1921.
- 17 ITTEN'in yazısı, Otto Meyer'in Mein Vorkurs am Bauhaus, Gestaltung un Formlehve adlı kitabından.
- 18 Oskar SCHLEMMER'in otto Meyer'e mektubundan. 16 Mayıs 1921.
- 19 KANT. Critique de La faculte de juger, Paris 1968.
- 20 Oskar SCHLEMMER'in Otto Meyer'e mektubundan, 7 aralık 1921.
- 21 W.GROPIUS. La nouvelle architecture et le Bauhaus (Yeni mimari ve Bauhaus). Bruxelles 1969.
- 22 S.GICDON, "Le Bauhaus et La Semaine du Bauhaus a Weimar (Bauhaus ve Weimar'daki Bauhaus Haftası).
- 23 Oskar SCHLEMMER, "Sahne Elemanları" yazısı (1929).
- 24 Oskar SCHLEMMER, "Mekanik Bale" yazısı (1927).
- 25 Oskar SCHLEMMER, Otto Meyer'e Mektup, Şubat 1918.
- 26 Este (Maison d'). İtalya'da prenslik ailesi, uzun süre Ferrare, Modeme ve Reggio'da hükmetmiş ve Arioste ve Tasse'ı himaye etmiştir.

Borgia. İspanyol Kökenli Borgia ailesi. Roma'da doğan Lucrece (1480-1519), edebiyat, bilim ve sanat koruyucusuydu; Alphonce II d'Este, Ferrare dükü ile evlendi.
- 27 Fernand LEGER, "Makine estetiği, üretilmiş obje, zanaatkar ve sanatçı".
- 28 F. LEGER, "Sokak, objeler, gösteriler".
- 29 Oskar Schlemmer'in Otto Meyer'e mektubu, Ekim 1923.
- 30 De Stijl (üslup) Ressam ve tasarımcılar birliği 1917'de Mondrian ve Doesburg tarafından kuruldu. Mondrian 1925'e kadar önde gelen üyelerinden biri oldu.
- 31 E.G.CRAIG, "Geleceğin Tiyatrosu: Bir Umut".
- 32 E.G.CRAIG, "Oyuncu ve Üstün-Kukla".
- 33 PAUL KLEE, - İena Konferansı, 26 Ocak 1924.

-
- ³⁴ "Modernen Theaterbau unter Berucksichtigung des Piscator - Theaterneubaus in Berlin", Scene, Berlin, 1928.
- ³⁵ Georges BATAILLE, "Architecture" (1929).
- ³⁶ Oskar SCHLEMMER, "Elements Sceniques" (Sahne elemanlari).
- ³⁷ W.GROPIUS. La nouvelle architecture et Le Bauhaus (Yeni Mimari ve Bauhaus).
- ³⁸ KANDINSKY, Bauhaus 1919-1969.
- ³⁹ KANDINSKY, Sanatta tinsellik.
- ⁴⁰ O.SCHLEMMER, "Elements Sceniques" (Sahne elemanlari).



KAYNAKÇA

1. 20. Yüzyılda Tiyatro
Aziz Çalışlar
Mitos Boyut Yayınları - Tiyatro/Kültür Dizisi 5, 1.Baskı Aralık 1993.
- 2- Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi
T.C.Anadolu Üniversitesi Yayınları No 468, Devlet Konservatuarı Yayınları
No: 3 Eskişehir, 1991.
- 3- Bauhaus 1919-1933 Magdalena Droste
Published by the Bauhaus-Archiv Muscum für Gestaltung 1990.
- 4- Idealist Der Form
Oskar Schlemmer Briefe, Tagebücher, Schriften 1912-1943.
- 5- Oskar Schlemmer
Kavin V.Maur, Prestel-Verlag-münchen 1982 (1919-1929).
- 6- Theatre Au Bauhaus - Eric Michaud
Ed. La Cite - L'age d'homme.
- 7- Bertolt Brecht
Oyun sanatı ve dekor, Çev: Kâmuran Şipal, Cem Yayınevi, Aralık 1994.
- 8- Modern sanatın öyküsü
Norbert Lynton, Remzi Kitabevi.