

T.C.  
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
SAHNE SANATLARI ANA SANAT DALI  
YÜKSEK LİSANS TEZİ

## **BAUHAUS'UN SAHNE TASARIMINA ETKİLERİ**

Sibel ALPAR

Danışman  
Yrd. Doç. Dr. Deniz MUTLU

2006  
İZMİR

T.C.  
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
SAHNE SANATLARI ANA SANAT DALI  
YÜKSEK LİSANS TEZİ

## **BAUHAUS'UN SAHNE TASARIMINA ETKİLERİ**

Sibel ALPAR

Danışman  
Yrd. Doç. Dr. Deniz MUTLU

2006  
İZMİR

## Yemin Metni

Yüksek Lisans Tezi Projesi olarak sunduğum “**BAUHAUS’UN SAHNE TASARIMINA ETKİLERİ**” adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih: 17.07.2006

SİBEL ALPAR

## TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün / / tarih ve Sayılı toplantısında oluşturulan Jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin ..... Maddesine göre Sahne Sanatları Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi **SİBEL ALPAR**'ın **BAUHAUS'UN SAHNE TASARIMINA ETKİLERİ** Konulu tezi incelenmiş ve aday / / tarihinde, saat ..... 'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra .....dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan Anabilim dallarından jüri üyelerince sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin ..... olduğuna oy ..... ile karar verildi.

**BAŞKAN**

**ÜYE**

**ÜYE**

**YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ**

**TEZ/PROJE VERİ FORMU**

Tez No:

Konu Kodu:

Üniv. Kodu:

Tez Yazarının

Soyadı: **ALPAR**

Adı: **SİBEL**

Tezin Türkçe Adı: **BAUHAUS'UN SAHNE TASARIMINA ETKİLERİ**

Tezin Yabancı Dildeki Adı: **THE IMPACTS OF BAUHAUS ON STAGE DESIGN**

Tezin Yapıldığı

Üniversitesi: **DOKUZ EYLÜL** Enstitü: **GÜZEL SANATLAR** Yılı: **2006**

Diğer Kuruluşlar:

Tezin Türü:

Yüksek Lisans:

Dili: Türkçe

Doktora:

Sayfa Sayısı: 119

Tıpta Uzmanlık:

Referans Sayısı: 30

Sanatta Yeterlilik:

Tez Danışmanlarının

Ünvanı: **Yard. Doç.**

Adı: **DENİZ**

Soyadı: **MUTLU**

Türkçe Anahtar Kelimeler:

İngilizce Anahtar Kelimeler:

1. Bauhaus

1. Bauhaus

2. Tiyatro

2. Theatre

3. Sahne

3. Stage

4. Gropius

4. Gropius

5. Schlemmer

5. Schlemmer

Tarih: 17.07.2006

İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum. Evet

Hayır

## ÖNSÖZ

“Bauhaus’un Sahne Tasarımına Etkileri” başlıklı bu tez kapsamında Bauhaus Okulu’nun kuruluş öyküsü anlatılmış, evreleri incelenmiş, dönemin siyasal, sosyal ve kültürel olayları irdelenmiştir. Nispeten kısa süreli faaliyetine karşın Bauhaus ürünü modern tasarımların günümüzde de kullanılıyor olması, bu konuyu seçmemdeki en önemli nedendir. Diğer taraftan, günün koşulları çerçevesinde sahne tasarımına önemli-özgün katkı yapan bu okulu ve gerçekleştirilen tasarımları incelemek istedim.

Araştırma sürecinde Türkçe kaynak bulmakta oldukça zorlandım. Buna karşılık bulduğum Almanca kaynakları anlaması ise oldukça zordu. Bu düşüncelerle, çalışmamın konuyu incelemek isteyen sonraki araştırmacılara yararlı olmasını umuyorum.

Tezin giriş bölümünde, Bauhaus’un oluşum sürecinin daha iyi anlaşılması için Endüstri Devrimi sonrası dünyada ve özellikle Almanya’da oluşan siyasal, sosyal ve ekonomik durum anlatılmış ve dönemin sanatsal faaliyetleri incelenmiştir.

Birinci bölümde, Walter Gropius’un yanı sıra Bauhaus’un kuruluşu ve evrelerinden söz edildikten sonra amaç ve ilkelerine değinilerek kurumun isim yapmış sanatçılardan bahsedilmiştir. İkinci bölümde ise yine Gropius’un “Total Tiyatro” yapısı incelenmiş, ardından tiyatro atölyesi ve sanatçıların yapıtlarına değinilmiştir. Sonuç bölümünde ise bu bilgilerin ışığında Bauhaus sahnesinin tiyatroya olan katkısının yanında, günümüze uzanan etkileri araştırılmıştır.

Tez çalışması boyunca bana gösterdiği anlayış ve tüm desteği için eşim Oytun Eylem Doğmuş’a sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum. Ayrıca kaynak bulmamda yardımcı olan değerli Araştırma Görevlisi dostum Özlem Aliyazıcıoğlu’na ve yabancı kaynakların tercümesine katkılarından dolayı Özlem Doğmuş’a teşekkür ederim. Son olarak, danışmanım Sayın Yrd. Doç Dr. Deniz Mutlu’ya yol göstericiliği ve sabrı için şükranlarımı sunarım. O olmadan asla başaramazdım.

## ÖZET

Bauhaus yaşamını 1919-1933 yılları arasında sürdürmüş ünlü Alman sanat okuludur. Modern sanat ve mimarlığın oluşumunda katkıda bulunmuş en önemli eğitim kurumu olan Bauhaus'un kuruluş aşaması, 1919'da Walter Gropius'un Weimar kentinde bulunan iki sanat okulunun yöneticiliğine davet edilmesiyle başlar. Tasarım ve uygulamalı sanatlar alanında öğretim veren bu iki okulu birleştirip "Bauhaus" adıyla yeniden örgütleyen Gropius, böylelikle modern çağın sanat ve mimarlık açısından en devrimci girişimlerinden birini başlatmıştır. Bauhaus sayesinde o güne kadar alışlagelmiş tüm sanat kavramları değişime uğramış, sanat ve mimarlık eğitimi ilkeleri yeniden gözden geçirilmiş, etkileri günümüze kadar uzanan bir düşünce ortaya çıkmıştır.

Sanat ve zanaatı birbirinden ayırmayan Gropius, Nisan 1919'da Bauhaus'un kurulması için yazdığı manifestoda şöyle söylemiştir; "Meslek olarak sanat' yoktur. Sanatkar ile işçi arasında hiçbir fark yoktur. Sanatçı, işçinin takviye edilmiştir." Bauhaus sanat, mimarlık ve endüstri arasında kopuk olan bağlantıyı yeniden kurmaya çabalamıştır. Endüstri çağıyla birlikte üretim biçimi, üretilen ürünler ve toplum yapısı devasa değişimler geçirmiş, sanat ise tüm bu değişimlere koşut bir yönelim gösterememiştir. Sanatsal üretim Rönesans'tan bu yana aynı çizgiyi izlemiş, endüstrinin getirdiği yeni olanak ve isteklerle ilgilenmemiştir. Endüstriyel ürünlerin çoğu tasarlanmak , yani sanatsal bir çalışmayla biçimlendirilmek zorunda oldukları halde, bu iş çoğunlukla ikinci planda kalmıştır. Endüstri ürününün de sanatsal bir görsellikte olmasını savunan Bauhaus bu düşünceyle kurduğu atölyelerde, bugün bile işlevselliğinden ve estetiğinden bir şey kaybetmemiş ve günlük yaşantımızın bir parçası haline gelmiş sanat eseri niteliğinde ürünler ortaya koymuştur. Bauhaus modern sanat ve mimarlığın gelişim çizgisindeki en önemli dönemeçlerden biridir.

Her şeyden önce bir eğitim kurumu olan Bauhaus'da öğretim sistemi iki temel grup disiplini kapsamıştır. "Werklehre" denilen ve beceri öğreniminin yanı sıra "Formlehre" adı verilen daha çok kuramsal çalışmalar yapan ve biçim yaratma sorununa eğilen iki sistem geliştirilmiştir. Birinci grupta öğrenciler her türden el işçiliği ve beceriyi ustaların yönetiminde doğrudan pratik içinde öğrenirlerdi. Bu grupta yer alan atölyelerin yöneticileri modern sanatın en önemli adları arasında yer

alır. Bu sanatçılar okul kapanıp dünyanın çeşitli ülkelerine dağıldıktan sonra da etkinliklerini sürdürmüşler; hatta, bazıları ancak bundan sonra ün kazanmıştır.

İş eğitiminin verimli olabilmesi için öğrencilerin yaratıcı güçlerin sürekliliği gerekiyordu. Atölye çalışmalarında öğrencilerden hazır biçimleri taklit etmeleri değil, modern yaşamın yeni biçimlerini oluşturmaları bekleniyordu. Bu yüzden Kandinsky, Klee, Moholy-Nagy gibi yaratıcı sanatçılar atölyelerin başına getirilmişti. Gropius, kuruluş yıllarında marangozluk atölyesini yönetmiş, Klee vitray ve dokumacılık, Moholy-Nagy metal atölyesini, Schlemmer ve Schreyer gibi isimler de tiyatro atölyesini yönetmişlerdir. Dış ülkelerden de Le Corbusier, Malevich, Lissitzky gibi tanınmış sanatçılar konuk oluyor, profesör ya da konferansçı olarak çağırılıyorlardı.

Kuruma ilk katılan öğretmen Itten olmuş, bunu sırasıyla o dönem Almanya'sının en başarılı sanatçıları ve yabancı sanatçılar izlemiştir. 1921'de ressam ve yazar Paul Klee, sahne tasarımcısı Oscar Schlemmer, 1922'de ressam Wassily Kandinsky, 1923'te grafik ve fotoğraf sanatçısı Laszlo Moholy-Nagy katılmıştır.

1925'te Weimar kenti Bauhaus'a karşı bir tutum içine girince, okulu taşımak zorunda kalmışlar, bu sebeple bugün eski Doğu Almanya sınırları içinde kalan küçük Dessau kentinden gelen öneri kabul edilerek, 1926 yılında bu kente taşınmışlardır. Gropius tarafından planlanan yeni yapılarında öğretime başlayan Bauhaus, bu yapıların da okulun eğitim programı kadar ilerici nitelikte olması amaçlamıştır. Derslik, işlik ve öğrenci yurdu bloklarını içeren yeni yerleşme alanı, çağdaş mimari tutumun örneği niteliğindedir. Gropius'un 1928'de istifa etmesi üzerine müdürlüğe Hannes Meyer getirilir. 1930'da Meyer yerel yönetimin tutumu nedeniyle istifa edince, bu kez müdürlüğü Mies van der Rohe üstlenir. 1932'de siyasal baskılardan ötürü Berlin'e taşınmak zorunda kalan Bauhaus'a son darbeyi de Naziler vurmuştur. 1933'te iktidara geldiklerinde ilk yaptıkları işlerden biri okulu kapanmaya zorlamak olur.

Bauhaus'un sahne tasarımına getirdiği yenilik kendi dönemi içinde oldukça radikal karşılanmıştır. Geleneksel olan her şeyi reddederek, tekniğin getirdiği tüm yeniliklerden yararlanmakla beraber estetik bütünlüğü de korumayı amaçlamışlardır. Mekanik sahne ve bedenin mekan içindeki hareketi gibi teknik ve estetik sorunlara eğilmiş ve sonuçta kendinden sonra gelen bir çok tasarımcı ve yönetmene öncülük etmiştir.



## ABSTRACT

The Bauhaus occupies a place of its own in the history of 20th century culture, architecture, design, art and new media. One of the first colleges of design, it brought together a number of the most outstanding contemporary architects and artists and was not only an innovative training center but also a place of production and a focus of international debate.

At a time when industrial society was in the grip of a crisis, the Bauhaus stood almost alone in asking how the modernization process could be mastered by means of design. Founded in Weimar in 1919, the Bauhaus rallied masters and students who sought to reverse the split between art and production by returning to the crafts as the foundation of all artistic activity and developing exemplary designs for objects and spaces that were to form part of a more humane future society.

The Bauhaus moved to Dessau at a time of rising economic fortunes, becoming the municipally funded College of Design. Almost all masters moved with it, while former students became junior masters in charge of the workshops. Dessau produced famous works of art and architecture and influential designs in the years between 1926 and 1932. Walter Gropius resigned as director on April 1, 1928 under the pressure of constant struggles for the Bauhaus survival. He was succeeded by the Swiss architect Hannes Meyer (1889-1954) whose work sought to shape a harmonious society.

Despite his successes, Hannes Meyer's Marxist convictions became a problem for the city council amidst the political turbulence of Germany in 1929, and the following year he was removed from his post.

Under Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969) the Bauhaus developed from 1930 into a technical college of architecture with subsidiary art and workshop departments. After the Nazis became the biggest party in Dessau at the elections, the Bauhaus was forced to move in September 1932. Its fresh start in Berlin was short-lived. The Bauhaus dissolved itself under pressure from the Nazis in 1933.

The building is the ultimate goal of all fine art, the Bauhaus manifesto proclaimed back in 1919. Architecture training at the Bauhaus in Weimar was initially the prerogative of Walter Gropius private architectural practice and for a short time courses were run by his partner Adolf Meyer and in association with the building trades school in Weimar.

The Bauhaus workshops were involved in these efforts through Gropius office. This collaboration produced the Haus am Horn and other buildings in 1923. Plans for a Bauhaus estate remained unimplemented. Some new methods based on specific types and standardization were employed not only to produce new architecture but to anticipate a new lifestyle through this architecture.

The first masters appointed to the Bauhaus were artists. Countless ideas produced by modern painting once it shed its old constraints now lie fallow, awaiting their implementation in the trades, Walter Gropius wrote in 1923. Wassily Kandinsky, Paul Klee and other Bauhaus artists had departed from the traditional concept of images, turning to abstraction in the years leading up to World War I, and started to analyze the laws of artistic design with new theories and doctrines of art. Many of their works made a highly organized impression, contrasting sharply with a contemporary reality that was perceived as chaotic.

The Bauhaus stage, run by Oskar Schlemmer, played a special role. The study of the relations between humans and space formed the point of departure for experiments drawing on the elementary theatrical components of space, form, color, light, movement, sound and language.

## İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ	ii
TUTANAK	iii
Y.Ö.K. DÖKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU	iv
ÖNSÖZ	v
ÖZET	vi
ABSTRACT	viii
İÇİNDEKİLER	x
EKLER LİSTESİ	xii
GİRİŞ	xv

## BÖLÜM I BAUHAUS

1.1. Bauhaus'un Kurucusu: Walter Gropius	1
1.2. Bauhaus'un Kuruluşu	4
1.3. Bauhaus'un Evreleri	7
a. Weimar Dönemi 1919-1925	7
b. Dessau Dönemi 1925-1932	10
c. Berlin Dönemi 1932-1933	16
1.4. Bauhaus Manifestosu	17
1.5. Bauhaus'un Amacı ve İlkeleri	19
1.6. Bauhaus ve Akımlar	22
a. Art Deco	23
b. Kübizm	25
c. Ekspresyonizm	27
d. Fütürizm	30
e. Dada	32
f. De Stijl	34
1.7. Bauhaus Eğitim Sistemi	36
1.8. Bauhaus Sanatçıları	47
1.9. Uygulama Atölyeleri	53

## **BÖLÜM II      BAUHAUS VE SAHNE TASARIMI**

<b>2.1. Gropius ve Tiyatro</b>	<b>65</b>
<b>2.2. Bauhaus Tiyatrosu</b>	<b>72</b>
<b>2.3. Sahne Tasarımı Denemeleri</b>	<b>78</b>
<b>a. Lothar Schreyer</b>	<b>78</b>
<b>b. Laszlo Moholy-Nagy</b>	<b>82</b>
<b>c. Oscar Schlemmer</b>	<b>91</b>
<b>SONUÇ</b>	<b>108</b>
<b>KAYNAKLAR</b>	<b>117</b>

## GİRİŞ

1919 ve 1933 yılları arasında Almanya'da faaliyet gösteren Bauhaus okulunun ne olduğunu, bu okulun amacını ve ilkelerini daha iyi anlamak için tarihsel bir perspektiften dönemin siyasal, sosyal ve kültürel olaylarına bakmak gerekir. Bauhaus öğretisini anlamak ancak Endüstri Devrimi'nin sonuçlarını doğru analiz etmekle mümkün olacaktır. Dolayısıyla bu çalışma kapsamında, öncelikle Bauhaus ekolünün filizlendiği, dönemin sosyo-ekonomik ve sanat yaşamı aktarılacaktır. Sonrasında söz konusu okulun teorik zemini ve sanatsal içeriği ele alınacak, son olarak sahne tasarımına olan etkileri ve günümüze kadar uzanan yansımaları irdelenecektir.



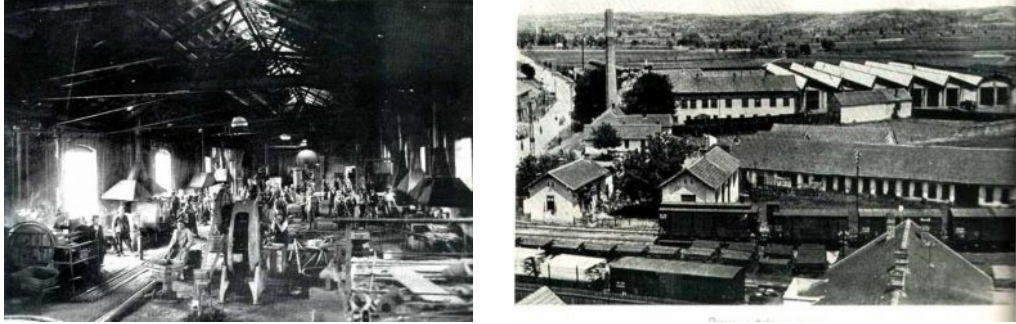
Şekil.1

Endüstri çağı olarak da adlandırılan 20. yüzyıl, batı kültüründe tekniğin gelişmesiyle varılan bir aşama olmuştur. Ancak günümüzde daha geniş bir anlam taşıyan bu kavram, yalnız batı kültür tarihinin değil, insanlık tarihinin de yeni bir aşaması olarak kabul edilmektedir. Endüstri çağı, insanlığın gelişmesinde kesin ve kaçınılmaz sonuçlar getiren iki büyük aşamadan biri olmuştur. Birinci aşamada insan avcılıktan kurtulup toprağa yerleşmiş, tarım ve hayvancılık kültürü başlamıştır. İkinci aşamada ise topraktan kopmuş, teknik dünyayı keşfetmiş, bunun sonucunda endüstrileşme süreci başlamıştır. İnsanoğlunun tüketicilikten üreticilik konumuna geçmesi binlerce yıl sürmüş, ancak buhar ve elektrik gücünün kullanılmaya başlanması bu süreci inanılmaz boyutta hızlandırmıştır. (Şekil.1) Atom fiziği, uzay denemeleri gibi teknolojinin her türlü olanaklarının kullanımı, tarımcılığın sarsılmasına ve insanın topraktan kopmasına neden olmuştur. <sup>1</sup>

<sup>1</sup> Nazan- Mahzar İPŞİROĞLU, **Sanatta Devrim**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1991, s.13

Bu süreçte sosyal yaşamda da bir takım değişiklikler olmuş, köylerden kentlere göç etmenin sonucunda insanlar büyük yığınlar halinde endüstri merkezlerinde toplanmaya başlamıştır. Makineleşmiş yapay bir dünyada yaşamaya zorlanan insanın yaşamında sosyal konut, süper market, otomobil yolları gibi yeni kavramlar oluşmuştur.

Batıda doğan ve hızla yayılan endüstri dünyasının kuruluşunda işveren, işçi, iktisatçı, işletmeci, mimar, mühendis, teknisyen, sanatçı, bilim adamı, düşünür ve çeşitli uzmanlık alanından gelen çok sayıda insan bir arada çalışmıştır. Yeni oluşan bu düşüncenin ardında, büyük kitlelere yaşama hakkı tanıyan evrensel bir insanlık anlayışı, hümanist bir düşünce yatmaktadır.<sup>2</sup> (Şekil.2)



Şekil.2

Endüstri Devrimi ile arka arkaya gelen buluşlar ve gelişmeler, teknolojik olduğu kadar toplumsal sonuçlar da ortaya çıkarmıştır. Ancak bu gelişmelerin ekonomik ve toplumsal sonuçları umulduğu gibi olmamıştır. Endüstriyel üretimin denetimsiz koşulları insanın doğa karşısında özgürleşmesinin bedelini, makine karşısındaki köleleşmeyle ödemesine neden olmuştur. Diğer yandan işsizliğin oluşturduğu tehdit karşısında son derece sağlıksız koşullarda ve düşük ücretlerle çalışmak zorunda kalan işçiler, işbölümünün artması yüzünden aynı tekdüze işi saatlerce yaptıkları ve bu arada üretime yaratıcı hiçbir katkıda bulunmadıkları için adeta mekanik üretim sürecinin bir parçası haline gelmişlerdi. Ürettiği ürüne yabancılaşan işçinin çalışma ve yaşam koşulları pek çok düşünürün en önemli teması olmuştur. Üretilen sosyalist teoriler ve ütopyalar bu kitlenin sınıf bilincine kavuşmasına ve toplumsal alanda önemli rol oynamasına imkan sağlamıştır. Sonuç olarak, demokrasinin toplumun her kesimine yayılması, üretimde katkısı olan

---

<sup>2</sup> a.g.e., s.14

herkesin toplumsal yaşamın her türlü nimetinden faydalanması anlamında siyasal ve toplumsal düzenlemeler kaçınılmaz hale gelmiştir.

19. yüzyılın ortalarına doğru, büyük bir hızla el sanatlarından ve onun üretiminden endüstri üretimine geçiş ve köy hayatından kent hayatına varma, toplumların huzursuzluğunu doğuran sosyal krizleri oluşturmuştur. Endüstrinin meydana getirdiği ürünü, ticari olarak değerlendirme gereğiyle pazar arama karşısında doğan yarışma sonucu ekonomik savaşların başlaması, militarizmin kuvvetlenmesini sağlamış ve milli devletlerin kurulmasını tetiklemiştir.

Bugün çağımız toplumunun kurtarıcısı olarak görülen endüstri, aynı zamanda onu ümitsiz yarınlara da sürüklemektedir. Endüstri, kentleri kendi gereksinmelerine göre biçimlendirmiş, insanı ise otomat olarak kabul etmiştir. Endüstri insanı, endüstriden yalgın ve yorgundur. Bu otomatik düzenin ürünü de kişilikten yoksun bir biçimdedir. Büyük bir üretim süreci bütün değerleri değiştirmekte ve değerli şeyleri ucuzlatmaktadır. Bu yüzden kişiliği olan orijinal esere ve el işine özlem, endüstrisi bol ülkelerde ortak bir eğilimdir. Endüstri eşyası ne kadar parlak, düzgün, kaygan ise, sanatçının eseri de o oranda ilkel, kaba ve insan elinin izlerine sahiptir. Bu karşıtlık sanatçının makine imalatına ilk tepkisidir.<sup>3</sup> Bu tepki insan emeğinin yerini makinelerin almasının doğal bir sonucudur.

Makinenin yaşamın bir çok alanında ön plana çıkması ve ekonomide etkin rol oynaması, güç dengelerinde değişimlere neden olmuş ve bunun sonucunda 1915 ile 1940 arasında modern zamanların en yıkıcı ve bedeli ağır olan iki savaşı ortaya çıkmıştır. I. Dünya Savaşı, 19. yüzyıldan miras alınan, içlerinde her etnik ve dil topluluğunun kendi ülkelerine sahip olma; büyük güçler arasındaki bölgesel ve pazara yönelik rekabet ve etki alanı oluşturma tutkusu; ortaya bir güç dengesi çıkarmak adına kurulan askeri ittifaklar ve uluslar arasında kuşku yaratan gizli diplomasi gibi sorunlardan doğmuştur. Savaş, o tarihe kadar görülmemiş ölçüde büyük orduların kullanılmasının yanı sıra endüstrileşmenin etkisiyle yeni ve gelişmiş yıkım silahlarının kullanılması bakımından da önemlidir. Sona erdiğinde ise neredeyse 8.300.000 insan ölmüş ve 337 milyar dolardan fazla para harcanmış, savaşı yaşayan birçok düşünen insan, yaşanan onca dehşet karşısında aklını yitirmiştir.<sup>4</sup> **(Şekil.3)**

<sup>3</sup> Adnan TURANİ, **Dünya Sanat Tarihi**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1995, s.550

<sup>4</sup> Oscar G. BROCKETT, **Tiyatro Tarihi**, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2000, s.533



Şekil.3

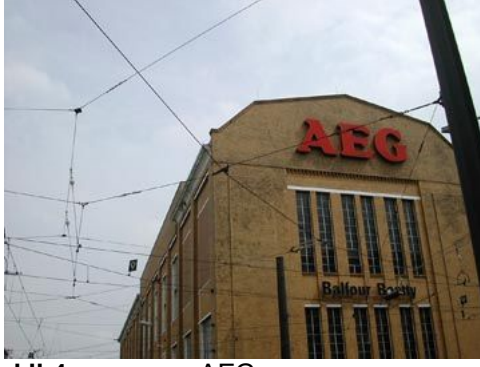
Diğer yanda ise savaşın, monarşilerin sona ermesi, küçük etnik grupların kendi ülkelerini kurmasına izin verilmesi ve ulusal anlaşmazlıklarda hakem olarak Uluslar Birliği ve Dünya Mahkemesi'nin kurulması gibi iyimser sonuçları olmuştur. Ancak maddi ve insani yıkımın yarattığı büyük ekonomik sorunlar ve kaybeden ülkelerin kinci davranışları yüzünden bu iyimserlik uzun sürmemiştir. 1920'lerdeki enflasyonu 1930'larda şiddetli ekonomik bunalım izlemiştir. Kimi ülkelerde yönetim biçimi değişmiş, İtalya'da 1922'de Mussolini, Rusya'da 1928'de Stalin, Almanya'da 1933'te Hitler ve İspanya'da 1939'da Franco gibi diktatörler yönetimi ele geçirmiştir. Yeniden silahlanmaya başlayan büyük güçler, gerilimlerin etkisiyle 1939'da ilkinden daha yıkıcı olan ikinci bir dünya savaşının çıkmasında etkili olmuştur.<sup>5</sup>

Savaşın nedenlerini anlamak için 1914'ten önceki döneme göz atmakta yarar vardır. Kapitalist sanayinin yoğun atılım yaptığı bu dönemde, tüm sanayi ülkelerinin ekonomilerinde ve sanayi üretimine bağlı gelirlerinde önemli büyümeler görülmüş, sanayileri görece güçsüz olan ülkeler ise kapitalizmin çekim alanı içine girmişlerdir. Alman İmparatorluğunun kuruluş yılı olan 1872'den 1890'a kadar geçen dönemde sanayi üretimindeki artış % 100'ün üzerindedir. I. Dünya Savaşı arifesine kadar geçen dönemde de yine aynı oranda bir artış sağlanmıştır. Elektro ve kimya gibi önemli sanayi dalları gelişmiş, yeni sanayi dallarının etkisiyle tüm Avrupa ülkelerinin sanayi üretimlerinde yeni teknolojiler uygulanmaya başlanmıştır. Diğer yandan Almanya'da kapitalizm güçlenirken tekelleşme süreci de hızlanmış, sanayi AEG ve Siemens- Schuckert gibi devlerin idaresine kalmıştır.<sup>6</sup> (Şekil.4)

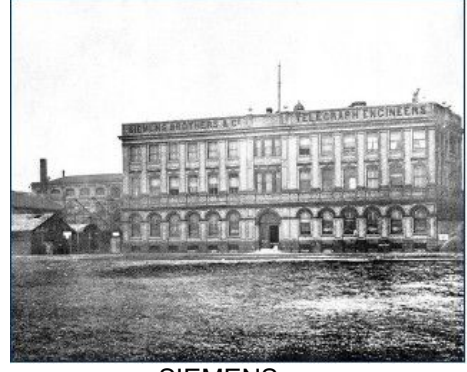
<sup>5</sup> a.g.e., s.534

<sup>6</sup> Deniz KAVUKÇUOĞLU, **Karl Marx'tan Günümüze Almanya'da Sosyal Demokrasi**, Ümit Yayıncılık, Ankara, 1997, s. 41





Şekil.4 AEG



SIEMENS

Alman toplumbilimci Karl Marx'a göre kapitalizm, diğer toplum türlerinden önemli ölçüde farklı olduğu gibi kendisinden sonra gelecek olan komünist toplumdan da farklıdır. Gücünü teknolojik değişim ve ekonomik büyümeden alan kapitalizm, giderek kötüleşen ekonomik krizlerin yeni teknolojinin kullanımını engellemesiyle de sona erecektir. Kapitalizmden çıkacak olan sosyalizm, kapitalizmin teknolojik başarıları üzerine kurulacaktır. Kapitalist toplumun yıkılmaya mahkum olduğunu düşünen Marx, yeni yatırımların finanse edilmesinin giderek zorlaşacağını belirtir. Çünkü azalan emek gücünün üreteceği ürün endüstri ürünü ile karşılaştırıldığında daha pahalı olacaktır. Bu da beraberinde işsizliği getirecektir.<sup>7</sup>

Endüstriyi kontrolü altına alan kapitalist sömürünün kökenini kaleme aldığı 1867 tarihli "Das Kapital" adlı yapıtında Marx, bunalımların giderek keskinleşeceğini ve kar oranlarının düşeceğini, bu sebeple de kapitalizmin yaşama şansı olmayacağını belirtmiştir. Ayrıca, Kapitalizmin çöküşünü getirecek olan proleter devrimin şiddetli olacağını ve bu devrimin merkezinin Rusya gibi sanayi açısından gelişmiş ülkelerde başlayarak, hızla bir yayılım göstereceğini ifade etmiştir.<sup>8</sup>

Marx'ın öngörülerini bu dönemde doğrulanmış, "sermayenin yoğunlaşması ve merkezileşmesi" tezi gerçekleşmiş ve bu gelişme üretim tekniklerindeki değişikliklerle güçlenmiştir. "Liberal rekabetçi kapitalizm" yerini hızla büyüyen ve serbest piyasa mekanizmalarını ikinci plana atan "modern kapitalizm"e bırakmak zorunda kalmıştır.

<sup>7</sup> Brian REDHEAD, **Siyasal Düşüncenin Temelleri**, Alfa Yayınları, İstanbul, 2001, s.225

<sup>8</sup> David MILLER, **Blackwell'in Siyasal Düşünce Ansiklopedisi**, Ümit Yayıncılık, Ankara, 1995, s.110

Endüstrileşmenin kaçınılmaz bir sonucu olarak, 1870'lerde Alman halkının % 65'i tarımla geçinirken, yirmi yıl içinde doğudan batıya, kırsal kesimden kentlere göçler gerçekleşmiştir. Kentlere ve sanayi bölgelerine çekilen göçmenler, madenlerde, ağır sanayide, demiryolu ve kanal inşaatlarında çalıştırılmıştır. Kentleşme ve nüfus artışı konut yetersizliğini getirmiş, bu da kiralarda ve gıda maddelerinde fiyat artmalarına neden olmuştur. Sanayileşme ekonomik olduğu kadar sosyal yapıyı da değiştirmiştir. Sanayi işçisi sınıfı genişlemiş ve 1887- 1914 yılları arasında birkaç kat artmıştır.<sup>9</sup>



Şekil.5

Ekim Devrimi

1917'de gerçekleştirilen Ekim Devrimi ve ardından Sovyet hükümetinin ortaya çıkışı (**Şekil.5**), Avrupa'nın birçok ülkesinde olduğu gibi Alman proletaryası tarafından hemen benimsenmiştir. 1918 Ağustos'unda Alman ordularının batı cephesinde uğradıkları yenilgi, beklenen hareketleri hızlandırmıştır. Kiel'de başlayan ayaklanmalar Almanya'nın diğer kentlerine sıçramış ve Berlin'deki ayaklanmadan sonra imparator II. Wilhelm, ailesini bile yanına alamadan Hollanda'ya kaçmıştır. Monarşiden burjuva demokrasisine geçen Almanya'da yeni kurulan Ebert hükümeti kapitalistlerin ve toprak ağalarının çıkarlarını korumayı sürdürürken, imparatorluğun geri gelmesini ümit eden subaylarla da işbirliğine girişmiştir. İşçi birliklerini yasadışı hareketlere kışkırtarak geniş çapta tutuklamalar yapan bu hükümet, devrimci Spartakistleri de ortadan kaldırmayı amaçlamıştır. 5 Ocak 1919'da Berlin proletaryası silahlı bir ayaklanmaya girişince Ebert hükümeti kanlı bir biçimde

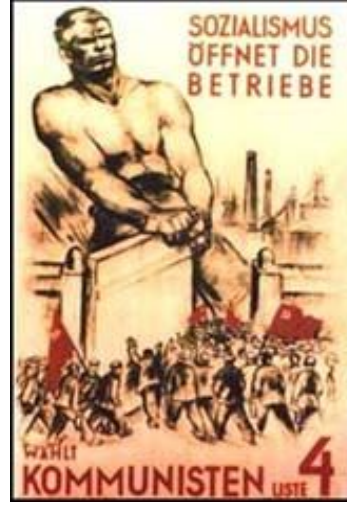
<sup>9</sup> KAVUKÇUOĞLU, a.g.e., s.42

bastırmıştır. Ancak Mart ayında kanlı çatışmalar yeniden başlar ve bu kez sonuçları ağır olur.<sup>10</sup>

Alman Sosyal Demokrasininin savaş sırasında ve sonrası dönemdeki yazgısı, Marksist öğretinin evrimi üzerinde önemli bir etki yapar. Ulusalçılık farklı bir anlam kazanmıştır. Savaşı destekleme sorunu yüzünden bölünen yönetim ve Rosa Luxemburg ile Spartakistlerin (**Şekil.6**) 1919 ayaklanmasında ezilmesi, onları hegemonya konumundan yoksun bırakmıştır.<sup>11</sup>



**Şekil.6** Rosa Luxemburg



Spartakistlerin ayaklanması

Dönem yalnızca kapitalizmin büyüme ve tekelleşme çağı değil, aynı zamanda yeniden paylaşımın planlandığı, savaş hazırlıklarının yoğunlaştığı, Saraybosna'da çıkan bir kıvılcımla tüm Avrupa'nın alev aldığı ve I. Dünya Savaşı sürerken Rusya'da iktidarın "emekçi sınıflar lehine" el değiştirdiği yılları kapsamaktadır.

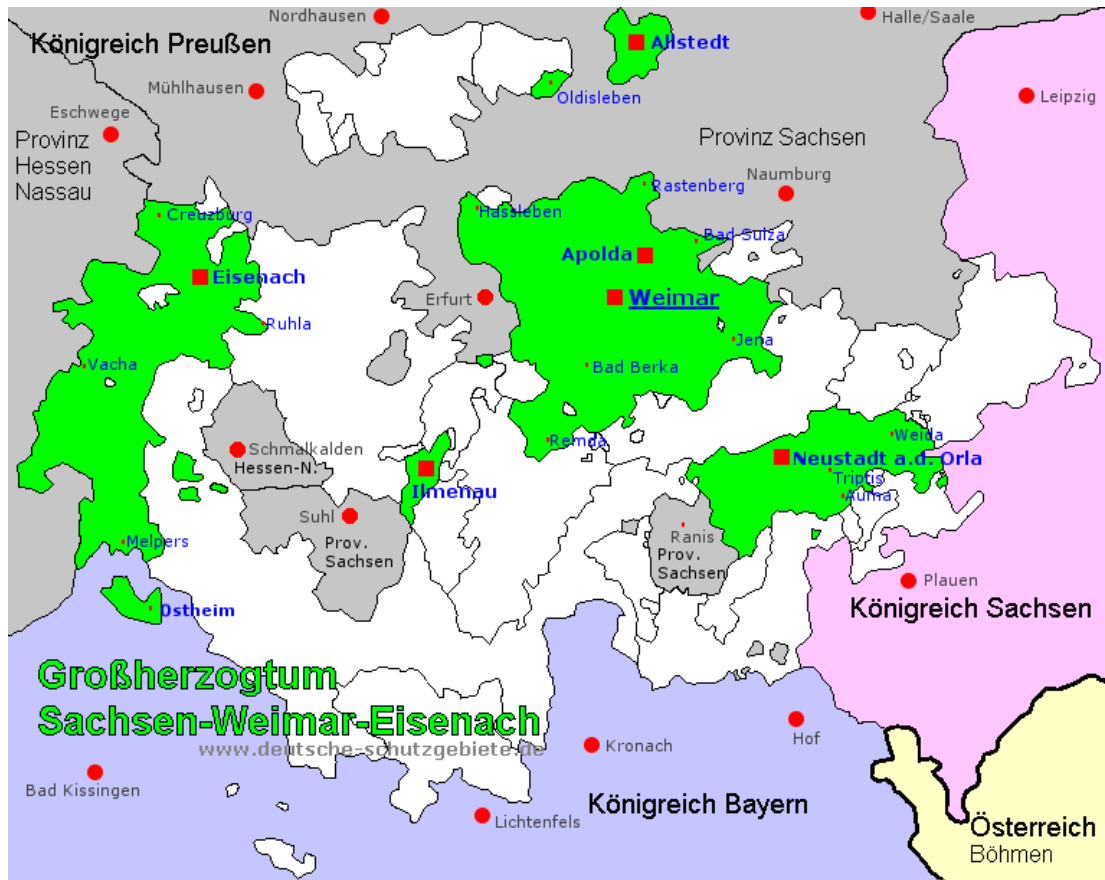
Almanya'da işçi sınıfının savaş süresince yaşadığı düş kırıklıkları ve yönetimin emperyalist imparatorluk siyasetine destek vermesi, sosyal demokrasi içerisinde yeni oluşumlara ve işçi sınıfının bilinçlenmesine neden olmuştur. Savaştan hemen sonra sanayi üretimine tekrar geçilmesi ile birlikte sağlanan istikrar ile çalışma yaşam koşullarındaki olumlu düzenlemelerde sendikaların ve sosyal demokratların elde ettikleri görece başarılar, işçi sınıfındaki bilinç farklılıklarını

<sup>10</sup> Özdemir NUTKU, **Dünya Tiyatrosu Tarihi**, Cilt II, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1985, s.123

<sup>11</sup> MILLER, a.g.e., s.115

güçlendirmiştir. Bu farklılıklar 1918- 1919 yıllarında işçi sınıfı hareketi içinde istenen siyasi birliğin gerçekleşmemesinin nedenidir.

I. Dünya Savaşı sonunda Alman İmparatorluğu yerine kurulan Weimar Cumhuriyeti'nde de (**Şekil.7,8**) işçi sınıfı hareketi içinde herhangi bir siyasi ittifakın ya da güç birliğinin gerçekleşebilmesi, bu hareket içinde yer alan siyasi örgütlerin birbirlerini tanımalarına bağlıydı. Bu sağlanamadığı için devrimci koşulların olabildiğince elverişli olduğu bir dönemde ve işçi sınıfının iktidarda söz sahibi olabileceği bir ortamda ne bir siyasi ittifak ne de bir eylem birliği gerçekleşmemiştir.



**Şekil.7** Weimar Cumhuriyeti

Çalışma ve yaşam koşullarındaki görece düzelmelere karşın, ücretler henüz savaş öncesi yıllarının düzeyine bile erişememişti. Tüketim mallarında görülen yaklaşık 10 katlık fiyat artışı karşısında maaş ve ücretler yetersiz kalıyordu. Bu durum işçi sınıfının ekonomik mücadele eğilimini güçlendiriyor ve ülke grev

dalgalarıyla sarsılıyordu. 1919 yılında beş bin, 1920 yılında ise sekiz bin grev girişimi saptanmıştır.<sup>12</sup>

Bauhaus okulunun kuruluşu sırasında Almanya'da önemli grevler arkaya gelmiş, devrim hareketi ilk önce Bavyera'da başlamıştır. Ardından Nisan 1919'da Münih'te işçiler yönetimi ele geçirerek Sovyet Cumhuriyeti'ni duyurmuşlar, ancak yüzbin kişilik ordu kenti harabeye çevirince cumhuriyet de tarihe karışmıştır. Faşistler yönetime gelinceye dek Almanya'da kanlı savaşlar devam eder.<sup>13</sup>

1920 dünya ekonomik krizi etkilerini Avrupa'nın gelişmiş ülkelerinde farklı boyutlarda göstermiştir. Üretim hacmi, bu krizin etkisiyle bir daralma gösterirken, yeniden yapılanma süreci yaşayan Alman ekonomisi bu olumsuzlukları yaşamamış, tersine 1920-1922 yılları arasında sanayi üretimindeki artış ve dengeli yaygınlaşma Almanya'daki işsiz sayısında önemli bir düşüş sağlamıştır.



**Şekil.8** Weimar Cumhuriyeti

1929'daki dünya ekonomik krizine ise Almanya hazırlıksız yakalanmıştır. Komünistlerin gözünde sosyal demokratlar, siyasi bir ittifakın imkansız olduğu "sosyal faşist" unsurlardır ve ülkenin faşistleştirilmesine destek olmakla suçlanmışlardır. Burjuva devletinin aldığı ve işçi sınıfının nesnel çıkarlarına ters düştüğüne inanılan her karar ve önlem birer "faşist uygulama"dır. Sosyal demokratların gözünde ise komünistler her türlü siyasi bağımsızlığını yitirmiş, beyinleri "Rusya'daki Bolşevikler tarafından yönlendirilen, kendi ülkelerine

<sup>12</sup> KAVUKÇUOĞLU, a.g.e., s.48

<sup>13</sup> MILLER, a.g.e., s. 116

yabancılaşmış” unsurlardır. Alman işçi sınıfı hareketinin bu iki temel siyasi gücü arasındaki düşmanlık, 1933’te nasyonal sosyalistlerin Weimar Cumhuriyeti’ni ele geçirmelerini kolaylaştırmıştır. Alman faşizmi, 1933 seçimlerinde toplam oyun % 43,9’unu alarak, iktidara gelir ve Hitler iktidara gelir gelmez, komünist ya da sosyal demokrat kimliğine bakmadan tüm sosyalistleri baskı altına alır.<sup>14</sup>

Faşizmin bu başarısının ardında burjuvazinin ekonomik ve siyasi istikrar sağlamak amacıyla militan sağ güçleri desteklemesi yatar. Ancak faşizmin esas başarısı ülkenin orta sınıfını, ara tabakaları ve işçi sınıfının azımsanmayacak bir bölümünü faşist siyaset zeminine çekebilmiş olmasıdır. Faşizm, Weimar Cumhuriyeti döneminde geniş toplum kesimleri içinde kendine özgü bir bilinç yaratmıştır. Bunda I. Dünya Savaşı’nın ardından imzalanan Versailles Antlaşması’nın (**Şekil.9**) Almanya’ya dayattığı olumsuz koşulların ve yine buna bağlı olarak toplumda ortaklaşa yaşanan aşağılanma duygusunun toplumun her kesiminde “ulusçu” eğilimleri güçlendirmesinin önemli bir payı vardır.



Şekil.9

Versailles Antlaşması

Savaş ve sonrası yıllarda sanayi üretiminde gerçekleştirilen yeniden yapılanma tarım dışı ekonomideki geleneksel iş bölümünü altüst etmiştir. Sanayi üretiminde yeni teknolojiler alışlagelmiş “usta- kalfa- nitelikli- niteliksiz işçi- çırak” hiyerarşisini bozmuş, üretim modernleştikçe niteliksiz işçilere devredilmiş, boşta kalan çok sayıda nitelikli işçi ise “teknik memur” statüsü kazanmıştır. Memur

<sup>14</sup> KAVUKÇUOĞLU, s.50

statüsünde olan teknik, ticari ve idari personel kitlesel olarak işçi sınıfından ayrılmış, aralarındaki sosyal bağ kopmuştur. Geleneksel orta sınıfların yanı sıra memurlar ve hizmetliler nasyonal sosyalist hareketi desteklemiş, dolayısıyla faşizme zemin hazırlanmıştır.

Bu arada eski ve yeni kuşak arasında bir uçurum derinleşmeye başlar. Gençler, sıkı ve baskılı otoriteye, okullardaki disiplin yöntemine ve giderek otorite sayılan her şeye başkaldırmaya başlamıştır.

Milyonlarca sosyalist seçmenin ve yüz binlerce bilinçli parti üyesinin varlığına rağmen ülke çapında faşizme karşı hiçbir eylem gerçekleşmemiştir. Nasyonal sosyalizm, Alman kapitalizmine dünya ekonomik krizinden kurtuluş yollarını gösteriyor ve yeni bir emperyalist dünya savaşının kapılarını aralıyordu. Hitler başa geçer geçmez işçi örgütlerine karşı amansız bir saldırı başlatmıştır. Sayısız örgüt kapatılmış, komünist milletvekilleri tutuklanmıştır. Sosyal demokratlar sürgüne zorlanmış, kaçamayanlar ise tutuklanmıştır. Weimar Cumhuriyeti bu şekilde nasyonal sosyalistler tarafından noktalanmıştır.<sup>15</sup> (Şekil.10)



Şekil.10

Mussolini ve Hitler



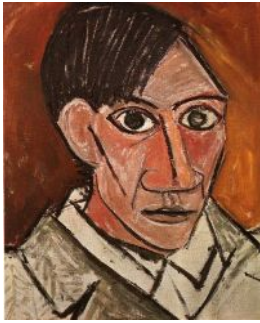
Hitler ve III. Reich

Modern sanatın en sert tavır ile karşılaştığı ülkeler, Hitler rejiminin Almanya'sı ile Sovyet Rusya ve onun boyunduruğu altında tuttuğu Doğu Bloku ülkeleri olmuştur. Bu devletler, sanatçıları ülkelerinden çıkarıp atmakta veya çalışma yasağı ile faaliyetlerine son vermekteydi. Bauhaus içinde aynı durum söz konusu olmuştur. Akımın oluşum sürecini daha iyi kavramak için modern sanatı ve onun nasıl algılandığını gözden geçirmekte yarar vardır.

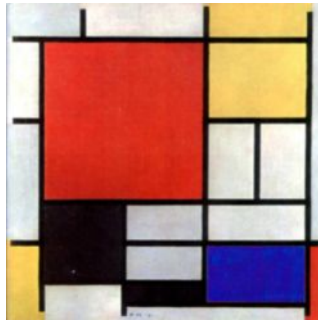
<sup>15</sup> a.g.e., s.53

Günümüzün sosyal, kültürel ve artistik gelişimini temsil eden modern sanatçıları anlamak için, sadece onların eserlerine bakmak yetersiz kalır. Bu eserleri meydana getiren nedenlerin ortaya çıktığı 20. yüzyıldan daha da gerilere giderek geniş bir çerçeveden bakmak gerekecektir. Soyut sanat, yalnız bir tek ressamın keyfi bir anlatım tarzı olmadığından dönemin sosyal, kültürel ve felsefi anlayışının yanı sıra ve endüstriyel gelişimi de incelenmelidir.

İnsanla doğa arasına giren endüstri dünyasının oluşmasında beyin-işçilerinin olduğu kadar sanatçıların da önemli payı vardır. Endüstri insanının dünyasını ve yaşam üslubunu tasarlamış ve biçimlendirmişlerdir. Yeniçağın başında Leonardo gibi Rönesans ustaları yaşamı nasıl belirlediyse, 20. yüzyılda da Picasso, Mondrian, Le Corbusier, Gropius (**Şekil.11**) gibi sanatçılar tekniğin getirdikleriyle insanlığın hizmetine yeni bir dünya sunmuşlardır.<sup>16</sup>



Şekil.11 Picasso



Mondrian



Le Corbusier

Antik çağdan Rönesans'a kadar, sanat, zanaat, bilim ve teknik arasında bir ayrım gözetilmemiş, güzellik ile yararlılık birbirini tamamlayan özellikler olarak kabul edilmiştir. Rönesans ile birlikte ressam, heykeltıraş ve mimarlar yeni bir politik ve kentsel düzen yaratan hümanist uygarlık anlayışını sanat eserlerine yansıtmış, daha çok düşünsel bir ölküye hizmet eden, amacı seyredilmek değil, kullanılmak olan eserler meydana getirmeye başlamışlardır.

Diğer yandan, ortaçağa ait kuram-uygulama düzeni de zamanla terk edilmeye başlanmış, usta sanatçıların atölyelerinde birikimlerini öğrencilerine aktarma anlayışı, giderek yerini sanat eğitiminin kurumsallaşması anlamına gelen akademik eğitim anlayışına bırakmıştır. Ancak yine de sanat eğitimi 18. yüzyıla

<sup>16</sup> İPŞİROĞLU, a.g.e., 15



kadar genel olarak usta-çırak ilişkisi içinde kalmış ve sanatçılar bir loncaya bağlı olmuşlardır.

18. yüzyıldan itibaren göze hoş görünen sanat eserlerinin karşısında kullanım amacıyla üretilen ürünlerin ticari önemi kabul edilmiştir. Endüstrileşmeye ve mekanik üretime yetişemeyen el emeği üzerine kurulu bu disiplinler ciddi sorunlarla karşılaşmaya başladılar. Bir yanda el sanatlarının ve zanaatların bu yeni üretim teknikleriyle baş edebilmesi gerekirken, diğer yanda endüstri ürünlerinin de estetik değerlerini artırması beklenmiştir. Bu soruna çözüm bulmak ancak 19. yüzyılda mümkün olmuş, “ürün tasarımı”nın başlı başına bir disiplin olarak kabul edilmesinde ise Bauhaus’un etkin bir rolü olmuştur.

Endüstrinin hızla gelişmesiyle kısa zamanda oluşan sosyal değişiklik, Avrupa uluslar topluluğunu kökünden sarsmıştır. Toplumun bir parçası olan sanatçı da bu sarsıntıyı birlikte yaşamış ve endüstriyel, iktisadi ve sosyal fırtınalar içinden kendini kurtarmaya çabalamıştır. Makinenin icadından bu yana bu husustaki endişelerini açıklayan filozoflar, makineyi insan formasyonuna engel olan esas etken olarak göstermişlerdir. Endüstrinin insan biyolojisinde meydana getirdiği etkilerden ve insan bünyesinin buna verdiği tepkiden söz ederler.

Böyle bir toplum içindeki sanatçı eserinin çehresine bakmak gerekirse, onun, kendisi için keşfettiği kendine ait olan dünyasında yaşamak istediği görülür. Bu dünya önceleri sanatçıların objeyi tüm olarak terk etmeleriyle, kendi iç dünyalarına uygun bir biçim ve renk dünyası aramalarıyla mümkün olmuştur. Plastik sanatlardaki yenilikler, eserlerin maddesini oluşturan yeni malzemeler kullanıldığı sırada ortaya çıkmaktadır. Bilindiği gibi plastik sanat eseri işe başlamadan önce tasarlanmamaktadır, şu durumda eserin bitmiş hali göz önüne getirilemez. Bu da plastik sanat eserinin bir tasarı değil bir iş olduğunu gösterir ve sentezi sağlayan sezgi de çalışma sırasında oluşmaktadır. Bu sebeple sanat akımları da önceden düşünülemezdir. Bunu bazı sanatçılar da itiraf etmişlerdir. Örnek olarak ressam Picasso ile Braque (**Şekil.12**), Kübizm’i önceden tasarlamadıklarını, ilk kübist çalışmalarının tamamen çalışırken oluştuğunu belirtmişlerdir. Bu da işlemin sanatçının düşüncesini oluşturduğunu göstermektedir.<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> E. H. GOMBRICH, **Sanatın Öyküsü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1986



Pablo Picasso



Şekil.12



Georges Braque



Endüstrileşmenin toplumsal çevreyi, dolayısıyla insan hayatını, dünya politikasını, dünya görüşlerini etkilediği bilinmektedir. Bu kadar güçlü bir faktörün etkilediği ortam içinde bulunan sanatçının da artistik çalışmasına bu faktörün biçim verdiği açıkça görülmektedir. Endüstrinin seri icatlar halinde endişe verici bir hızla geliştiği bu dönemin başlarında plastik sanatlarda görülen parçalama eğilimini Alman düşünür Erich Fromm şöyle açıklamaktadır: “Parçalayarak yok etme güdüsü, yaşanmamış bir hayatın tepkisidir.”<sup>18</sup> Bu eğilimi, yüzyılımızın ekonomik savaşları, krizleri, sosyal sarsılmaları ve dolayısıyla materyalizme olan güvensizlikle ilgili görmek ortak bir kanıdır. Endüstri, insanı iç huzursuzluklarına götürmüş ve hatta kişiliği tehdit eden en önemli etken olmuştur.

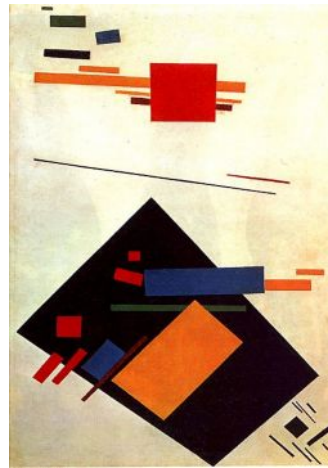
<sup>18</sup> TURANİ, a.g.e., s.550

Materyalizmin sebep olduğu bu devamlı endişe ve huzursuzluklara, içsel bir tepki olarak Kübist ve dışavurumcu akımlar, eşyanın gerçek görünüş biçimini parçalamakla ilk tepkiyi göstermişler; bunu, eşyanın dış görünüşünü anlatım aracı olarak reddedip tuvalinden tüm olarak atmakla materyalist düşünüşe, materyalizme karşı olan bıkkınlığı belirten ilk soyut resim sanatçıları izlemiştir. Aslında sanatçı, ya bu ortamı terk edip organizmasının gerektirdiği bozulmamış doğa içinde yaşayacak ve yapıtını verecek; ya da bu ortamın rahatsız edici etkenlerine karşı yeni bir ortam yaratacaktır. İlk ihtimali seçen ressam Gauguin, bozulmamış doğayı ve endüstriyel ortamın bozmadığı saf insanı aramak için Tahiti adalarına gitmiştir. Bir diğer örnek de Kandinsky'nin “doğa kendi biçimini kendi amaçları için, sanat da kendi biçimini kendi amaçları için yaratır” inancı ile mutlak bir sanata gitmesi, sanatın durup dururken soyutlamaya gitmediğini oldukça net bir biçimde açıklamaktadır.<sup>19</sup>

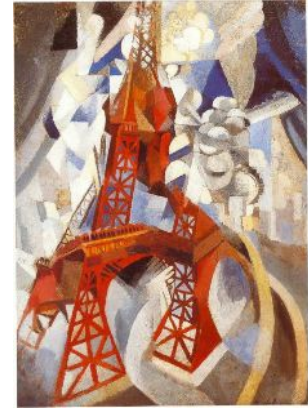
Dünyanın sosyal dengesizliklerine yabancı kalamayan sanatçının, büyük kuvvetler karşısındaki hiçliğini anlayarak kendi içine kapanması sonucu, bakışlarını doğadan uzaklaştırarak kendi içine çevirmesi ile ortaya çıkmış bir iç muhasebesi, kişisel bir dünya görüşü olduğu görülür. Ressam Franz Marc; “Ben kendimi korkumdan kurtarmak için resim yapıyorum” demiştir. Ancak sanatçılar bu anlayışa bilinçli olarak gitmemişlerdir. Münih, Paris, Moskova, Zürih gibi şehirlerde sanatçıların birbirlerinden habersiz soyut çalışmalar ortaya koydukları görülür. Örnek olarak Kandinsky'nin Münih'te 1910'da ilk soyut çalışmasını yaptığı sıralarda Moskova'da Maleviç “süprematist”, Delaunay ise 1912'de “Orphist” çalışmalar ortaya koymuşlar, Fütüristler manifestolarını 1909'da yayımlamış ve ilk sergilerini 1912'de açmışlardır.<sup>20</sup> (Şekil.13)



Şekil.13 Marc



Malevich



Delaunay

<sup>19</sup> GOMBRICH, S.456

<sup>20</sup> TURANİ, s.554

Endüstri çağında sanat, büyük toplumların yaşam üslubunu oluşturma işlevi üstlenmiştir. Yaşama biçim veren sanata De Stijl grubunun, Konstrüktivistlerin, Dada hareketlerinin ve Bauhaus sanatçılarının büyük katkıları olmuştur.

Tarihsel avantgarde olarak nitelendirilen bu akımların ortaya çıkışı, 20. yüzyıl sanatını belirleyen en önemli dönemektir. Fütürizm, dışavurumculuk, kübizm, dada, gerçeküstücülük ve Bauhaus, kaynaklarını 19. yüzyıldan alan modernizmin doruk aşamasıdır. Özellikle Kübizm, sanat tarihinde bir dönüm noktası olmuştur. Sanatta Natüralizm dönemi kapanmış, soyut sanat dönemi başlamıştır. Tarihsel avantgarde, topluma, burjuva sınıfına, sanatsal uzlaşılara, sanatın yaşamdan kopukluğuna, mantığa, kısaca her şeye karşıdır. Bu özellikleriyle sanat tarihçisi Herbert Read'in "tüm gelenekle bağlarını kopartma" olarak nitelendirdiği, tarihte benzeri olmayan bir dönüşüme yol açar.<sup>21</sup>

Doğayla bağlarını koparan sanat, yaratma özgürlüğüne kavuşmuş ve evrene açılmıştır. Belli biçimlere göre hareket etmek yerine kendi biçimlerini oluşturmaya başlamıştır. Paul Klee'ye göre, bu sanat görüneni vermiyor, bir düşüncüyü görselleştiriyordu.<sup>22</sup>

Bu akımların ortak yanı, doğalcılık ve gerçekçiliğe karşı çıkmalarıdır. Ortaçağ'dan bu yana hiç tartışılmadan süregelen, sanatın doğayı ve yaşamı bağlılıkla yansıtma görevi, ilk kez bu dönemde sorgulanır. Gerçekçi yansıtmanın yerini alan seçenekler çeşitlidir. Dışavurumculukta öznellik adına gerçekliğin çarpıtılmasına, gerçeküstücülükte bilinçaltı içeriğinin "kendiliğinden" sanat yapıtına dökülüşüne, fütürizmde doğa yerine makinenin yüceltilmesine tanık olunur. Dadacılık ise gerçeklikle sanat yapıtı arasındaki tüm bağları temelden olumsuzlayarak ortadan kaldırır. Modern sanatın öncü akımları, 19. yüzyılın izlenimcilik- doğalcılık anlayışının güzellik ülküsüne karşı temelde çirkinliği yeğlemiştir. Duyulara seslenen, hoş, tatlı, melodik, süslü, bezemeci, yüceltici her şeye sırt çeviren avantgarde sanat, eski sanat araçlarını bile kullanmayı reddederek dilde yeni bir dil yaratmayı, müzikte 12 ton dizgesini bulmayı, resimde ise resim sanatını yeniden keşfetmeyi seçer.<sup>23</sup>

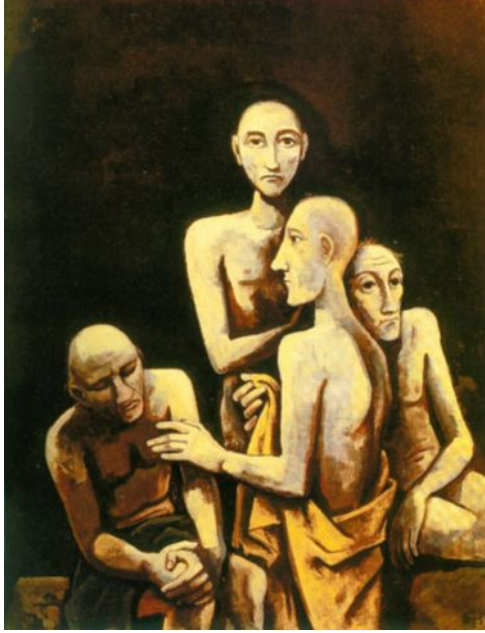
---

<sup>21</sup> Aydın CANDAN, Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2003, s.62

<sup>22</sup> İPŞİROĞLU, a.g.e., s.18

<sup>23</sup> CANDAN, a.g.e., s.63

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Avrupa'da yayımlanan birkaç kitap, modern sanatın, dini devletten laikleşmeye ve dinsizliğe dönüşünden doğan bir üretim olduğunu yazıyorlardı. Bu arada itibarda olan Karl Hofer ve Oskar Kokoschka (**Şekil.14**) gibi modern sanatçılar soyut sanatın aleyhinde bulunmuşlar ve modern resme karşı çıkanlar tarafından hararetle alkışlanmışlardır. Modern sanatın aleyhinde konuşmayı adet edinenlerin sözlüklerinde anlaşılmaz, manasız, tahrip edici, barbarca, karmakarışık, formsuz, fakat aynı zamanda biçimci, çocukça, hasta, insanı sıkan, hümanist karşıtı gibi sözler daima göze çarpmaktadır. Hatta bir Amerikan yazarı modern sanatçıları dünya suikastçıları olarak itham etmiştir. Buna rağmen, bütün dünyada modern evler eski evlerin yerini almakta, modern müzik eskiye tercih edilmekte, modern mobilyalar oda ve salonlarda yerini almaktadır.<sup>24</sup>



**Şekil.14** Karl Hofer



Oscar Kokoschka

Teknoloji çağının modern sanatı yüzyıllar boyunca edinilmiş olan görüş alışkanlıklarının tersine bir anlayıştır. Eski eserlerin estetiğinde direnenleri ve eşyaların somut görünüşlerinde sanat eserine giden yolu benimseyenleri, sanat öfkelenmiş ve tatmin etmemiştir. Bu yüzden modern sanat için iyi ve kötü şeyler söylenmiş ve hatta kimi ülkelerde devlet gücü bu anlayışı anlamadan onu yasaklamak bile istemiştir.<sup>25</sup>

<sup>24</sup> TURANİ, a.g.e., s.550

<sup>25</sup> a.g.e., s.549

Almanya’da da aynı süreç yaşanmış, aynı sebeplerle Bauhaus okulu kapatılmak istenmiştir. Alışılmış sanatı, içinde bulunan çağın sanatına tercih etmek ve bir sanat soysuzlaşmasından söz etmek yeni bir şey değildi. Geleneğe ve eskiye bağlı olanlar her yeniliğe itiraz etmişlerdir. Bütün bu olayların içinde o dönemin dünyasını yansıtmaya çalışan dışavurumcu sanat olgularının temelinde başkaldırı ve yeni bir düzen özlemi yatar.

İnkâr edilemeyecek bir diğer husus da modern sanatın hiçbir topluluğa, hiçbir topluma yönelik olmadığıdır. Bu sanat, insan aklının yaratıcılığını gösteren bir çalışma alanıdır. Bu durum Paul Klee’ye şu ünlü sözü söyletmiştir: “Halk bize tahammül edemiyor”.<sup>26</sup>

Sanatın üretilme ve algılanma süreçlerindeki bireyselliği yadsırcasına avantgarde sanatçılar, topluluklar oluşturarak ortaya çıkarlar. Ortak ilkeleri, ortak yapıtları, ortak yerleri ve yayın organları olur. Bireysel yaratıcılığın en belirgin işareti olan sanatçının imzası, Marcel Duchamp’ın endüstri ürünü “hazır yapıt”larının üzerinde bireysellik yadsıma bildirgesine dönüşür. Bu, sanat ile yaşamın kopukluğuna karşı çıkışın bir göstergesidir. Ama Duchamp’ın kurutma aygıtı, pissoir vb. (**Şekil.15**) hazır yapıtlarının modern sanat müzelerinde yer almasıyla bu karşı çıkış, kurumsallaşır. Bundan tarihsel öncü akımların amaçlarının olumsuzlanması anlamına gelir.<sup>27</sup>



**Şekil.15** Marcel Duchamp



pisuar tasarımı

<sup>26</sup> a.g.e., s.550

<sup>27</sup> Norbert LYNTON, **Modern Sanatın Öyküsü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1991, s.328

Tüm bu ekonomik, sosyal ve kültürel gelişmelerin yanında sanatın bir de siyasal amaçlarla kullanımı söz konusudur. Almanya gibi katı rejimlerle idare edilen ülkelerde sanat, özellikle de tiyatro, devletin bir propaganda aracı olmuştur ve sanatın gerçek amacı insanın iç ifadesi değildir. I. Dünya Savaşı sırasında, Alman Tiyatrosu, İngiliz, Fransız ya da Amerikan tiyatrolarının aksine kesintisiz olarak yaşamını sürdürmüş, savaşın sonunda Almanya bir cumhuriyet haline geldiğinde, eski “kraliyet” tiyatroları “devlet” tiyatroları olarak değiştirilmiştir. 1920’den sonra ekonomik koşulların iyice kötüleşmesi ve enflasyonun aniden yükselmesiyle, ödeneksiz toplulukların, repertuarlarını popüler beğeniye adapte etmemeleri halinde ayakta durmaları iyice olanaksızlaşmış, bu sebeple de birçokları belediyeler tarafından alınmış ve böylece devletin tiyatroya müdahalesi artmıştır.<sup>28</sup> Buna rağmen modern sanatın tiyatro ile etkileşimi giderek çoğalmıştır.

Siyasal çıkarlar uğruna yapılan tüm kısıtlamalara rağmen tiyatro sanatının 20. yüzyıldaki serüveni, bu akımların etkisiyle köktenci estetik değişiklikler, çeşitlilik ve deneysellik yönünde ilerler. Ancak avantgarde’in başkaldırı enerjisi kurumsallaşmaya yüz tuttuğunda, kendi amaçlarına karşı işlemeye başlar. Yinelemeler, seçmecilik, kopukluk, yüzyılın ikinci yarısında modern sonrası olarak nitelendirilen sanata yansıyan özelliklerdir.

Yine bu akımların bir başka özelliği, sanat yapıtında var olan biçim- içerik diyalektiğinde biçime ağırlık verilmesidir. Sahne açısından bakıldığında bu akımlardan dışavurumculuk ve bir ölçüde gerçeküstücülük dışında kalanların, dramatik yazın üzerinde pek az etki uyguladıkları, buna karşılık sahne ve tiyatral betimleme açısından köktenci değişiklikler getirdikleri görülür. Alman oyun yazarı Brecht ve Piscator’un biçim denemeleri, törensel tiyatro, 1960 sonrası sahne yönelimleri arasında beliren gösterim sanatı, dans tiyatrosu türleri, varlıklarını yüzyıl başının tarihsel avantgarde akımlarına borçludur.<sup>29</sup>

Günün karmaşasına karşı başkaldırı bütün sanat dallarında görülmüştür. Her şeyin satın alınabilir olduğu bir dünyada “meta” üretmeme kararı alan sanatçı, sanattan anlamayan kapitalist uygarlığın çirkinliklerini ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır. Savaş sonrasında yaşanan toplumsal yenilenme isteminin siyasal

---

<sup>28</sup> BROCKETT, a.g.e., s.534

<sup>29</sup> CANDAN, a.g.e., s.63

alanda göstergesi olarak Almanya'nın bazı eyaletlerinde toplumcu yönelimler, kısa süreli varlıklarıyla kültür ve sanat yaşamında köklü değişiklikler yaratmıştır.

19. yüzyılın sonunda özellikle Almanya'da sanayileşme hızının artmasıyla kent yaşamının gündeme gelmesi beraberinde bir takım sorunlar ve düşünceler de getirmiştir. Başboş bir düzende gelişen kentler nüfus patlamasını hazırlamış, dolayısıyla sağlıksız yaşam koşulları söz konusu olmuştur. 1890'larda mimar Henry van de Velde'nin mühendislerin çağın mimarları olduğunu söylemesi ve yeni teknolojinin ürettiği linolyum, alüminyum, betonarme ve çelik gibi malzemelerin gereksinimleri olarak, mimarın yeni bir mantık oluşturması gerektiğini savunması, radikal adımların atılması için öncü bir düşünce niteliğindedir.<sup>30</sup>

Bu sırada Almanya'da mimar Hermann Muthesius, "Werkbund" (**Şekil.16**) (uygulamalı sanatlar) eylemi ile ilgili çalışmalar yapmaya başlar. Bunun sonucu olarak 1907'de "Deutsche Werkbund" (Alman Uygulamalı Sanatlar Topluluğu) kurulur. Toplu üretim ve bir iş kolunda uzmanlaşmanın, kaliteyi doğurmak üzerine koşullandırılması gereği düşüncesi ile çalışmalarını sürdüren topluluk, içinde romantik anlayışta birçok kişi olduğu için gereken senteze ulaşamaz. Oysaki "Gesamtkunstwerk" (Total Sanat Eseri) anlayışı birçok sanatçının ulaşmak istediği noktadır.<sup>31</sup>



**Şekil.16** Hermann Muthesius



Deutsche Werkbund'un Amblemi

Dönemin çelişkili durumu, geçmişe yönelik manevi değerlerin şiddetle korunması, bunun karşısında teknolojik gelişmenin, kitleleşmenin ve sınıflaşmanın hızla artmasından kaynaklanmaktadır. "Deutsche Werkbund"da yer alan ve Henry van de Velde'nin 1906'da kurduğu "Grossherzoglich- Sächsische Kunstbewerbe"

<sup>30</sup> Özer KABAŞ, Tüm Çevresel Gerçeklik, Doçentlik Tezi, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, Yayın no:69, İstanbul, 1976, s.99

<sup>31</sup> a.g.e., s.100



uygulamalı sanatlar okulundan gelen mimar Walter Gropius'un (**Şekil.17**), kurum içindeki önemli konumu dolayısıyla 1914'deki sergide "ofis binası" ve "makine salonu"nun tasarımı ile görevlendirilmesi ve onun bu yapıları cam ve metal gibi malzemeler kullanarak uygulaması stratejik bir önem taşır ve teknolojik olanakların artistik amaçlara dönüştürülmesi için iyi bir başlangıç teşkil eder.<sup>32</sup>



**Şekil.17** Walter Gropius

I. Dünya Savaşı öncesinde kültürel bütünleşme sorunu, birçok yeni sanat akımının ortaya çıkmasına sebep olmuşken, savaş sonrası Avrupa'da açlık, işsizlik ve yıkıntılar, paranın düşüşü, unutulmuş bir takım değerlerin gündeme gelmesine sebep olmuştur. Üniformalarını çıkaran gençler okumak için üniversiteleri doldurmaya başlar. Tam bu sırada bir takım mimarlar, geleceğin mimarisini hümanist temellere oturtmayı amaçlarlar. Alman şair Goethe'nin şehri olan Weimar'da yeni bir insan ve yaşam modelini oluşturmak üzere 1918 Kasım'ında "Bauhaus" adıyla anılan sanat- eğitim kurumunun temelleri atılır.

"Yapı evi" anlamına gelen Bauhaus sözcüğü, Ortaçağ'da, kapitalizm öncesi üretim koşullarında kilise, katedral yapımlarında kurulan "bauhütte" (yapı kulübesi) sözcüğünden esinlenmiştir. Bir devlet öğrenim kurumu olarak Weimar'daki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu ile Uygulamalı Sanatlar Okulu'nun bir araya gelmesiyle Mart 1919'da kurulan Bauhaus okulunun yöneticisi, mimar Walter Gropius'dur. Gropius, Bauhaus'un kuruluşunda yayımladığı bildirgede tüm sanatları toplumculuk

---

<sup>32</sup> a.g.e., s.100

katedralinde bir araya gelmeye çağırır. Çağrıya gelenler, Paul Klee, Ida Kerkovius, Johannes Itten, Gunta Stözl, Wassily Kandinsky, Oskar Schlemmer, Lyonel Feininger, Alma Buscher, Laszlo Moholy-Nagy gibi sanatçılar olmuştur.<sup>33</sup> (Şekil.18)



Şekil.18

Bauhaus okulunun yönelimi ise, çevresindeki kokuşmuş yaşam düzenine karşı, ileri bir sanat anlayışını, başkaldırarak geliştiren bir tutum gösterir. Alman burjuva sanatının kalıplarını kırarak yeni bir dünyanın sanat deneylerine önem veren bu okul birçok yönden önemli sonuçlar getirmiştir. Bu okulda yapılan çeşitli deneylerle yeni bir sahne plastiği anlayışı ve tümçül tiyatro (total tiyatro) kavramı desteklenmiştir. Ancak mimarlıkta işlevselliği çıkış noktası olarak gören Gropius'un karşısında, sahne deneylerine girişen ressam ve heykeltıraşlar ilginç çalışmalar yapmalarına karşın soyut kalmışlardır. Sahne deneyleriyle ün yapan Oskar Schlemmer'in sahne boşluğunu değerlendirmede önem verdiği ilk şey çağı yansıtabilecek soyutlamalar olmuştur. Soyut resimler yapan Laszlo Moholy-Nagy ise sahne üzerinde tipografi, grafik sanatı, fotoğraf ve filmi birleştirerek yeni soyutlamalara yönelmiştir.<sup>34</sup>

<sup>33</sup> CANDAN, a.g.e., s.84

<sup>34</sup> NUTKU, a.g.e., s.124

## BÖLÜM I

### BAUHAUS

#### 1.1. Bauhaus'un Kurucusu: Walter Gropius (1883-1969)

Aile büyükleri arasında 19. yüzyılın seçkin mimarları bulunan Walter Gropius, 18 Mayıs 1883 tarihinde Berlin'de doğmuş, soylu Schinkel\* geleneği içinde bir mimar olmak üzere Berlin'de eğitim görmüştür. Dedesi Carl Wilhelm Gropius Berlin Akademisi üyesi bir mimar ve ressamdı ve Schinkel'in yakın arkadaşıydı. Büyük amcası Martin Gropius ise Berlin Zanaat Müzesi'nin tasarımcısıydı ve Berlin Zanaat Okulu'nun bir dönem yöneticiliğini yapmıştı. Babası da mimar olan Gropius'un ailesine ait Gropius Kardeşler adlı bir de atölyeleri bulunmaktaydı.<sup>1</sup>

1907-1908 yıllarında dönemin önemli mimarlarından Behrens'in başasistanı olmuş ve 1909'dan itibaren Adolf Meyer'le birlikte kendi işini kurmuştur. İlk önemli projesi, siparişini Gropius'un ilerici toplumsal ideallerini paylaşan fabrikatör Carl Benscheidt'in verdiği, ayakkabı kalıbı yapılan Fagus Fabrikası'na aittir. (**Şekil 1.1**)



**Şekil 1.1** Walter Gropius, Adolf Meyer - Fagus Ayakkabı Fabrikası 1911

<sup>1</sup> Siegfried GIDEION, **Walter Gropius- Work and Teamwork**, Reinhold Publishing Co., New York, 1954, s.8

♣ Mimar Karl Friedrich Schinkel (1781-1841) Prusya'da klazizmin öncüleri arasında gösterilmiş, iç mimari ve sanat konusunda zamanında en etkili olan kişilerin arasında gelmiştir. Berlin'deki sayısız eserlerinin arasında Neue Wache, Gendarmenmarkt'da Schauspielhaus (günümüzde "Konzerthaus"), Lustgarten'da Alte Museum, Friedrichswerdersche Kirche (günümüzde Schinkel-Müzesi), Kreuzberg'daki anıt ve Charlottenburg'daki Schloßpark gelmektedir.

Fabrikanın idari kanadında Gropius (**Şekil 1.2**), Behrens'in türbin fabrikasından esinlenmiş sade bir blok yaratmıştır. Burada da strüktürel taşıyıcılar çatıya asılı gözükken cam perde duvarlarıyla düz bir çatıya doğru yükselirken gittikçe içe doğru incelirler. Bina, pencere düzlemlerine indirgenmiş görünmektedir, ancak burada önemli olarak köşeler katı kütleler değil, kaynaşmış saydam düzlemlerdir. Sarı tuğla duvarlarda, pencere ızgaraları, türbin fabrikasındaki Behrens'in köşelerinin şeritlenmesini andıran içerlek koyu tuğlalar dizisi içinde yinelenir. Behrens'in türbin fabrikası gibi bu yapı da makineleştirilmiş bir mimarinin imgesidir.<sup>2</sup>



**Şekil 1.2**

Walter Gropius

Gropius'un meslek yaşamı Birinci Dünya Savaşı nedeniyle bir süre kesintiye uğrar. Savaştan sonra birçok başka sanatçı gibi Gropius da eski toplumsal düzeni endüstriyel tasarım ve konut yapımı konusunda modern ihtiyaçlara duyarlı ve toplumsal olarak daha ilerici bir düzenle değiştirmeye çalışan devrimci gruplara katılmıştır. 1919'da, Sachsen-Weimar Grandükü tarafından kurulmuş, Weimar'daki Sanat ve Zanaat Okulu'nun yönetimine davet edilen Gropius, bunu Weimar Güzel Sanatlar Akademisi'yle birleştirerek Bauhaus adını verdiği bir tasarım enstitüsü kurar.

Öğretim programını temel tasarım ilkelerini vurgulayacak şekilde yeniden düzenler. Hedeflerini çok sayıda manifesto ve yayınlara açıklayan Gropius, 1919 tarihli Bauhaus manifestosunda şöyle yazmıştır: "Tüm görsel sanatların nihai amacı bütün bir yapıdır...Birlikte mimari, heykel ve resim sanatını tek bir birlik içinde kucaklayacak ve bir gün bir milyon işçinin ellerinde yeni bir inancın kristal simgesi gibi göğe doğru

<sup>2</sup> Frank WHITFORD, **Bauhaus**, Thames and Hudson Co., London, 1995, s.25

yükselecek geleceğin yeni strüktürünü arzulayalım, tasarlayalım ve yaratalım.” 1919’da kurulan Bauhaus o dönemde bu görüşlerle yola çıkan tek hareket olmamakla birlikte, geçirdiği evrimlerle modern harekete damgasını vurmuştur.<sup>3</sup>



1968, Gropius 85 yaşında

Gropius programa ilişkin bir başka betimlemesindeyse, ‘Bauhaus, makinenin modern tasarım aracımız olduğuna inanıyor ve buna uygun çalışmalar yapmaya çalışıyor’ demiştir. Gropius bu ilkeyle üretilen mimarinin açık ve organik olacağından emin olmuş, ‘onun iç mantığı parlak ve çıplak olacak, sahte görünüm ve düzenbazlıklarla kösteklenmeyecektir’ demiştir. Modern tasarımcının tasarımda ve üretimde makinenin rolünü anlayabilmesi için eğitim programlarının, ‘tasarım yasalarına ilişkin sağlam bir teorik öğretimle birlikte üretime etkili olarak katıldıkları atölyelerde alacakları kapsamlı bir pratik eğitim içermesi’ gerektiğine inanmıştır.<sup>4</sup>

Gropius, mimari üründe uygunluk ve işlevselliğin kaynağının, nesnelere doğasının incelenmesinde yattığını açıklar. Tasarıma ilişkin bu fikirler Gropius ve Meyer tarafından Dessau’daki yeni Bauhaus’un mimarisinde kusursuzca gerçekleştirmiştir.

Cadde üzerinde yer alan okul binası çark şeklinde bir plana sahiptir. Fakülte ofisleri caddenin üzerinde, dershaneleri, yemek salonunu ve öğrenci konutlarını birçok yönden tüm binanın en simgesel bölümü olan atölye kanadına bağlayan bir köprü oluşturmuştur. Okulun yüzeyleri düzgün alçı, sıva ya da camdan olup, atölye kanadında ise duvar bütünüyle camdandı, tamamıyla saydam ve betonarme döşeme plağına asılıydı. Yapıda küplerin düzenlenişinde zaman ve hareket tarafından farklı algılara olanak veren, onu algılamak için tek bir noktadan bakmanın

<sup>3</sup> a.g.e., s. 26

<sup>4</sup> KABAŞ, a.g.e., s.99

yeterli olamayacağı ve etrafında dolaşarak tüm çevrelerden bakmakla oluşabilecek bir mekan olarak tasarlanır. Bu yapı tüm mimarının olması gerektiği biçimi gösteren bir model olarak tasarlanmıştır. Bina yüzeylerinin çoğunluğu kullanımı yeni olan camdan oluşmaktadır. Bu tutum, mekanın kristalleşmesi olarak adlandırılmaktadır. Gropius, manifestoda bundan bahsetmiştir.<sup>5</sup>

1923'teki Bauhaus sergisi için hazırlanan "Bauhaus Weimar 1919-1923" adlı tanıtıcı yayında Gropius'un "Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses" (Staatliches Bauhaus Fikri ve Yapısı) başlıklı makalesi hakkında felsefe profesörü Carl August Emge 1924 yılında Jena'da bir konferans vermiştir. Böylece ilk kez bir felsefe profesörü Bauhaus'un felsefi kökenleri üzerine görüş bildirmiş, Gropius tarafından temellendirilen Bauhaus felsefesini Leibniz ve Hegel'e kadar dayandırmıştır. Leibniz tarafından ortaya atılan düzenli bir evren birliği fikri daha sonra Hegel tarafından ele alınmış ve Hegel bu birlik fikrinden yola çıkarak bütünün parçalarla olan ilişkisini ortaya koymuştur. Gropius'un benimsediği de bu "organik birlik", yani önceden belirlenmiş bir iç düzene göre hareket eden parçaların oluşturduğu bütün, fikridir. 1919 manifestosunda katedral motifinin yer alması da bu birlik fikriyle ilgilidir.<sup>6</sup>

## 1.2. Bauhaus'un Kuruluşu

1919-1933 yılları arasında Almanya'da varlığını sürdüren Bauhaus okulu, hem tasarım ve mimarlık alanında bütünüyle yeni bir eğitim modelinin denendiği bir ortam oluşturmuş, hem de ürettiği biçimlerle bu yüzyıla ilişkin modernitenin görsel çerçevesinin kurulmasına en önemli katkılardan birini gerçekleştirmiştir. Tarihsel sürekliliğe dayanan Beaux Arts eğitim modelinden radikal bir kopuş öneren Bauhaus, böylece ortaya çıkan boşluğun içinde, modern tasarımın dayanacağı yeni düşünsel ve biçimsel altyapının ilkelerini oluşturmuştur.

Bauhaus, Almanya'da uygulamalı sanat eğitiminde, 1898'de Karl Schmidt'in kurduğu "Dresdner Werkstätten"le başlayan, 1903'te Hans Poelzig ve Peter Behrens'in Breslau ve Düsseldorf'daki uygulamalı sanat okullarının yöneticiliğine getirilmeleriyle

---

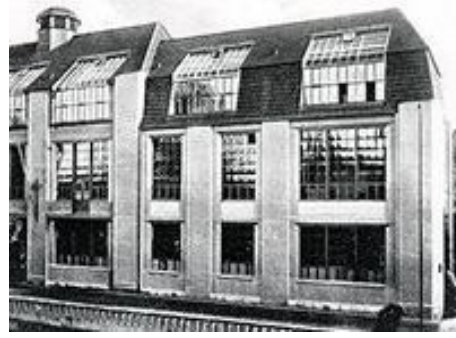
<sup>5</sup> **Walter Gropius ve Bauhaus**, Boyut Yayınları, İstanbul, 2002, s.18

<sup>6</sup> KABAŞ, a.g.e., s. 101

devam eden, 1906'da Belçikalı mimar Henry van de Velde'nin yönetiminde Weimar'da kurulan "Büyük Dükalık Uygulamalı Sanat Okulu" (**Şekil 1.3**) ile son bulan, uzun bir süreye yayılmış reform hareketinin sonucu olarak ortaya çıkmıştır.<sup>7</sup>



**Şekil 1.3.** Henry van de Velde



"Weimar Sanat Okulu"

Bauhaus'un kurulduğu dönem, tüm dünyada bilimsel çalışmaların yapıldığı, fizik alanında büyük devrimlerin gerçekleştirildiği, kinetik yasalarının gündeme geldiği, insan davranışlarının büyüteç altında incelemeye alındığı, renklerin duyar üzerindeki etkilerinin ortaya konduğu bir dönemdir. Bu dönemde ortaya çıkan düşüncelerin, ürünlerin ancak bilimsel araştırmalara dayanarak kabul edilmesi anlayışı, modern insanın en önemli erdemlerinden biri sayılır. Bauhaus insanı da yaşam tarzından, giyimine, sosyal ilişkilerinden, fiziksel zindeliğine kadar modern bir insandır. Geçmişle ilişkisini kesin ve bilinçli bir biçimde kesen Bauhaus, hafızası olmayan ve kendi özünü bulmayı amaçlayan bir bedeni ele alır. Geçmişin tüm bezemelerinden arınmayı ilke edinen Bauhaus'un saf geometrik formlara dönüşü de bu şekilde açıklanabilir. Teknolojik saflık ve sade görünümü sağlamak amacıyla kendi binaları inşa edilirken konfor ikinci planda kalmıştır.

1919'da "Büyük Dükalık Uygulamalı Sanat Okulu"nun başına Walter Gropius'un getirilmesi ve onun okulun adını "Staatliches Bauhaus" olarak değiştirmesi ile kurulan okulda devlet desteği de söz konusudur. Dönemin avant-garde (öncü) sanatçıları eğitmen olarak görevlendirilirler. Akademik kadrosunda birçok ressam bulunan Bauhaus okulunda, kendi mezunları olan "genç ustalar" olarak adlandırılan eğitmenler de görev almıştır.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Frank WHITFORD, **Bauhaus**, Thames and Hudson Co., London, 1995, s.35

<sup>8</sup> a.g.e., s.36

Walter Gropius Bauhaus'u kurarken "yeni bir mimar kuşağı" oluşturmak istemiş, ancak ressam ve heykeltıraşlarla çalışmıştır. Lyonel Feininger, Johannes Itten ve Gerhard Marcks 1919'da, Georg Muche, Paul Klee ve Oskar Schlemmer 1920'de okula katılmışlardır. Bu ressamların ortak noktaları ise Sturm hareketine olan bağlılıklarıdır. Itten'in ilk soyut tabloları 1916'da Berlin'de Sturm'un galerisindeki sergide yer almış, Schlemmer de 1920 yazında aynı galeride sergi açmıştır. Muche 1914'ten itibaren bu galeride çalışmış, Paul Klee ise 1915'te sergisini açmış, 1916-17'de ise "Der Sturm" okulunda ders vermiştir.<sup>9</sup>

Gropius, mimar Bruno Taut ile birlikte "Arbeitsrat für Kunst"un (Sanat Çalışmaları Komisyonu) bildirme programını kaleme almış, bu bildirmede sanatçının toplumdaki yeri, halkla olan ilişkileri ve güzel sanatlar ile endüstri sanatları arasındaki ilişkiler gibi sorular ortaya konmuştur. Bildirgenin bu sorulara getirdiği cevaplar arasında en başlıcası olan sanatçının adsızlığının gerekliliği, sanat ve halkın en yakın kaynaşması için mutlak koşul olarak görülmüştür.<sup>10</sup>

1914'lerde başlayan yabancı karşıtı hareketler sonucu görevinden alınan Weimar Zanaat Okulu kurucusu ve yöneticisi Henry van de Velde, yerine atanmak üzere Hermann Obrist ve August Endell'in yanı sıra o yıllarda mimarlık ve tasarım alanındaki görüş ve uygulamalarıyla dikkatleri çeken Walter Gropius'u önermiştir. Bunun üzerine Gropius, 1916'da daha askerken, Saksonya Grandüklüğü Devlet Bakanlığı'na endüstri, ticaret ve zanaat alanında sanatsal danışmanlık hizmeti verecek bir eğitim kurumu kurulması önerisini sunmuştur. Önce dikkate alınmayan bu öneri, Weimar Güzel Sanatlar Akademisi müdürü Fritz Mackensen'in kurmayı düşündüğü mimarlık bölümünün yöneticiliğine Gropius'u getirmek istemesiyle amacına ulaşmış sayılır. Ancak Gropius, akademizm izleri taşıyan bu kurumun amaçlarını uygulama için doğru yer olmadığını düşünmeye başlar. 1910'larda hazırladığı toplu üretime bağlı yapı, konut elemanları endüstrisi fikri, onun bir uygulama ortamı aradığını belli etmiştir. Savaş sona erdikten sonra, 1919'da diplomatik bağlantıları ve Berlin Müzesi Müdürü Wilhelm von Bode'nin referansıyla yetkilileri sanat eğitiminde modern fikirler doğrultusunda yeni bir kurum kurulması için ikna eder. Savaş sırasında kapatılan Zanaat Okulu ile Akademinin birleşmesi

---

<sup>9</sup> KABAŞ, a.g.e., s.89

<sup>10</sup> M. Reyhani GHADİM, Bauhaus Akımında Tiyatro- Mekan İlişkisi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, İstanbul, 1995, s.9



sonucu 20 Mart 1919'da "Staatliches Bauhaus" resmen kurulur ve Walter Gropius Bauhaus'un yöneticiliğine atanır.<sup>11</sup> (**Şekil.1.4**)

Gropius'un başa gelir gelmez uyguladığı program eski öğretim üyelerini epey şaşkırtmış, kısa süre içinde görüş ayrılıkları ve kuşak çatışmaları doğmuş ve bu farklılaşma sonucu eski akademili profesörler ayrılarak 1921'de kendi akademilerini kurmuşlardır.

Bu tavır Weimar halkının belli bir kesimi için de geçerli olmuş, tutucu çevreler Bauhaus'a şüphe ile bakmışlar ve onu "anarşistlikle" suçlamışlardır. Weimar halkı Bauhaus öğrencilerinin davranışlarını "bohem" bularak, rahatsız olmuşlardır.<sup>12</sup>

### 1.3. Bauhaus'un Evreleri

Bauhaus'un tarihçesine bakıldığında faaliyet gösterdiği şehirlere, yöneticilerine ve çalışmalarının içeriğine göre çeşitli dönemlere ayrıldığı görülür. Bir çok kaynağa göre 1919-1933 yılları arasında faaliyet gösteren Bauhaus üç ayrı dönemden oluşmaktadır.

#### a. Weimar Dönemi 1919-1925



**Şekil 1.4**

Bauhaus Weimar

<sup>11</sup> Magdalena DROSTE, **Bauhaus**, Benedikt Taschen Verlag,1998, S.17

<sup>12</sup> **Walter Gropius ve Bauhaus**,s.14

Almanya tarihinde birçok önemli düşünür, şair ve müzisyenin yaşamış olduğu Weimar şehri tam anlamıyla bir kültür kenti olmuştur. Kasım 1918'de başlayan ayaklanmalar sonrasında kurulan Weimar Cumhuriyeti'nin yarattığı elverişli ortamda Gropius'un kurduğu Bauhaus okulu'nun ilk hocaları arasında Lyonel Feininger, Gerhard Marcks, Johannes Itten, Georg Muche, Oscar Schlemmer, Paul Klee ve 1922'de Wassily Kandinsky yer almıştır. İşlerliğini zamanla artıran atölyelerin başında bu "form ustaları"nın dışında, atölyelerdeki teknik eğitimden sorumlu atölye ustaları bulunuyordu. (Şekil 1.5)

1922'de Weimar'a gelerek De Stijl kursu açan Theo van Doesburg sayesinde Bauhaus öğrencileri De Stijl ile tanışmışlardır. Ancak bu bazı fikir ayrılıklarına sebep olmuş, Johannes Itten ve Lothar Schreyer Bauhaus'u terk etmişlerdir. Bir anlamda Bauhaus içinde ekspresyonist dönem sona ermiştir.<sup>13</sup>



Şekil 1.5 Bauhaus öğrencileri eğitimde

Bauhaus kuruluşundan beri birçok sanat akımı ile iç içe olmuş, Almanya dışından Le Corbusier, Malevich, Lissitzky, Tatlin gibi önemli sanatçıları konferans ve eğitim amaçlı davet etmiştir. 1920'de Weimar'da ilk kez "Konstrüktivistler" kongresi yapılmıştır. Bu kongrede De Stijl grubu ile diyalog kurmuşlardır.

<sup>13</sup> Selen AKHUY, **Sanat, Tasarım ve Bauhaus**, İstanbul Teknik Üniversitesi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 1995, s.49

1923'de ise Moholy-Nagy Bauhaus'a katılmış ve Josef Albers öğrencilikten genç ustalığa terfi etmiştir. 1923 yılının önemli aktivitelerinden biri de Bauhaus'un dört yıllık çalışmalarının sergilendiği "Bauhaus haftası"dır. (**Şekil 1.6**) Oscar Schlemmer'in "Triadik Bale"si de ilk defa bu tarihte sahnelenmiştir. Bu gösteri ile ilgili ayrıntılı bilgiler tezin II. Bölüm'ünde verilmiştir. Schlemmer ayrıca bu etkinlik için bir binanın giriş kısmını ve merdivenleri tasarlamış, buralara resim ve heykeller yaptırmıştır. Böylelikle mimari, uygulamalı sanatlar ve anlatım sanatları arasında bir bağ kurulmuştur.<sup>14</sup>



**Şekil 1.6** Bauhaus Haftası için hazırlanan afişler

Bu arada "bağımsız", "otonom" anlatım sanatları sorunu ortaya çıkmış, Schlemmer ve Kandinsky, yalnızca pragmatik bir tutuma bağlı kalanlara karşı sert tepki vermeye başlamışlardı. Bauhaus eğitiminde müziğin yeri olup olmadığı gündeme gelmiş ve bu tartışmalar 1933 yılına kadar devam etmiştir.

Bunların dışında sağ radikallerden oluşan "Volkisch" grubu ve onlara bağlı aşırı sağcı basın, giderek artan bir baskıyla kurumu yıpratmaya başlamıştır. Bu karalama kampanyasına sempati gösteren "El Sanatçısı Ustalar" grubu da destek vermeye başlayınca Bauhaus'un durumu iyice zorlaşmıştır. Endüstriye yönelik gelişmelerden, teknoloji ve tasarımlardan rahatsız olan zanaatçılar grubu, Bauhaus'u kendileri için bir tehlike olarak görmeye başlamıştır. Bunun yanı sıra Weimar halkı Bauhaus'un öğrencilerinin hareketli yaşamından rahatsız oluyor ve onları bohem buluyordu. Genel olarak zanaatla uğraşan Weimar halkının Bauhaus'a

<sup>14</sup> KABAŞ, a.g.e., s.80

tepki göstermesi üzerine, yerel yönetimden de yeterli yardım alamayan okul 31 Mart 1925'te Dessau'ya taşınmak zorunda kalmıştır.<sup>15</sup>

### b. Dessau Dönemi 1925-1932

Dessau (**Şekil 1.7**), Weimar'dan farklı olarak bir endüstri şehridir. Weimar'da tatsız olayların yaşandığı bir dönemde Dessau şehri Bauhaus ustalarını davet etmiş olması olumlu bir rastlantı olmuştur. Aynı zamanda Frankfurt Sanat Okulu da Bauhaus'daki bütün ressamı kadrosuna almak istemiş, ancak okuldan bu amaçla ayrılan olmamıştır. Bu olumlu gelişmeler okula yeni bir heyecan katmıştır.



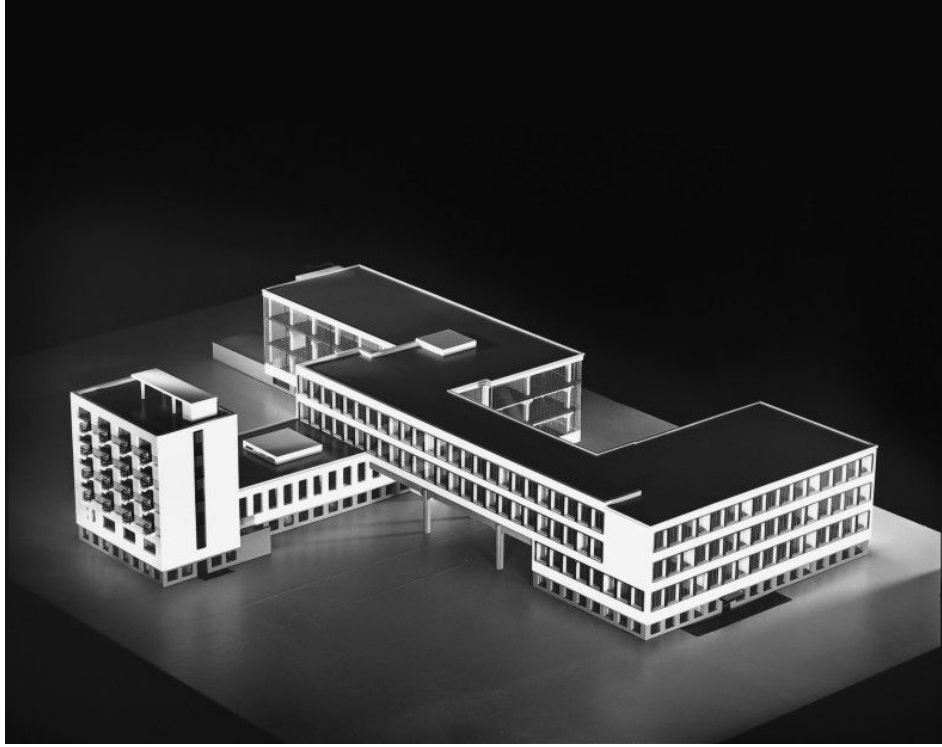
**Şekil 1.7** Bauhaus Dessau

Dessau şehri Weimar gibi kapılarını endüstriye kapamamıştı. Başkent Berlin'e iki saat mesafede olması da ona ayrı bir avantaj sağlıyordu. Sanat tarihçisi Ludwig Grote Bauhaus'un Dessau'ya davet edilmesini öneren kişi olmuş, kentin valisi Fritz Hesse de bu önerinin gerçekleşmesini sağlamıştır. Dessau'da ideal çalışma ortamını bulan Gropius ve arkadaşları Hesse'nin himayesi altındaydı. Ancak Bauhaus'un kadrosu tam olarak Dessau'ya gelmemişti. Kimi ustalar ya okuldan henüz bir teklif almamıştı, ya da başka okullardan gelen teklifleri değerlendirmişlerdi.

<sup>15</sup> Modern Mimarlığın Öncüleri Dizisi 3, **Walter Gropius ve Bauhaus**, s.17

Schlemmer de Gropius'dan kesin bir teklif almadığı için ortada kalmıştı. Marcks ise Giebichenstein akademisinden aldığı teklifi değerlendirip ayrıldığı için seramik atölyesi kurulmamıştı.<sup>16</sup>

Bauhaus Dessau'da her yönden kent yönetimine bağlıydı, bu sebeple de kentle sıkı bir ilişki içindeydi. Dessau'da bulunan "Sanat ve El Sanatları Okulu" ile birleştirilmek istenen Bauhaus, kendi okulunun inşası bitene kadar bu okulun çatısı altında barınmıştır. Ancak birleşme fikrinden önceki tecrübelerle dayanarak vazgeçilmiştir. Bunun üzerine yönetim Bauhaus'u Ekim 1926'da "Tasarım Enstitüsü" olarak ilan etmiştir. 1933'de kapanıncaya kadar bu statüsünü korumuştur. Bauhaus'un en önemli başarılarından biri, tasarım dilini endüstriyel tasarıma diline dönüştürmesidir.<sup>17</sup>



Bauhaus Dessau binasının maketi

Dessau'da Weimar'dan farklı olarak uygulama atölyesi ustaları yoktu, çünkü form ve teknik sorunları bir arada çözebilen mezunlar yetişmişti. Eskiden kullanılan "genç usta" ünvanı korundu, bu onları "eski usta"lardan ayırıyordu; ancak çıraklık ve çıraklık sınavı ile kalfa, usta sıralaması kaldırıldı. 1928'den sonra ise öğrenciler artık

---

<sup>16</sup> a.g.e., s.19

<sup>17</sup> KABAŞ, s.89

sadece bir Bauhaus diploması alıyordu. Usta- çırak ilişkisi bitmiş, yerine öğretici- öğrenci ilişkisi başlamıştır.

Bu dönemde Bauhaus'un idari ve eğitim yönünde değişiklikler olmuş, halkla ilişkiler ve reklama ağırlık verilmeye başlanmıştı. Mimarlıkla ilgili işlerde de bir yoğunluk yaşanıyor ve bu gelişmeler Gropius'u epey meşgul ediyordu. Temel sanat eğitimine devam eden Kandinsky ve Klee'nin yanı sıra Schlemmer de davet edilerek tekrar tiyatro atölyesinin başına getirilmişti. Buna ek olarak daha önce verdiği "Figurenzeichnen" (Figürsel Çizim) dersinin kapsamı genişlemiş, insan fizyonomisinin çizimleri, kas ve iskelet yapısı, ölçü ve hareketleri gibi konular da dersin kapsamına alınmıştı. "İnsan" konusu genişlemiş, fizyolojik, biyolojik ve felsefi açıdan ele alınmaya başlamıştı. Moholy-Nagy o dönem önem kazanan metal atölyesini idare ediyor, Muche ise dokuma atölyesi ile ilgileniyordu. Eski öğrencisi Güntra Stölzl ise usta ünvanı alarak Muche'nin asistanı olmuştu. Herbert Bayer yazı ve reklam atölyesinin, Marcel Breuer ise önceden Gropius'un başında olduğu mobilya atölyesinin başına getirilmişti. Josef Albers sistemli bir biçimde deneylerine devam ediyor, "temel sanat eğitimi"nden başka, bir de "temel tasarım" dersi veriyordu. Bu derslerde malzemelerin niteliği, içyapısı, doğası, dokusu, biçimle birlikte değişen niteliksel özellikleri araştırılıyordu. Albers'in dersleri, Moholy-Nagy'nin mekansal plastik değerleri irdelediği derslerine katkı sağlıyordu.<sup>18</sup>

1927'de "Mimari Bölümü"nü kurulmasına kadar Gropius'un devri sürmüştür. Bölümün başına Basel'li mimar Hannes Meyer getirilmiş, Meyer de beraberinde yetenekli mimar Hans Wittwer'i getirmiştir. Bu gelişmeden sonra görüş ayrılıkları belirmiş, Hannes Meyer ile Moholy-Nagy arasında beliren kutuplaşma giderek bir kopma noktasına varmıştır.

Moholy-Nagy "estetik deney"i savunmuş, sanat ve teknolojinin birleştiği yeni bir optik ya da görsel kültüre inanmıştır. Mekan-zaman içindeki devamlılık ve akıcılık sorunu ile ilgilenen Moholy-Nagy'nin ortaya sürdüğü görsel kavramlar Bauhaus'un birçok ürününe yansiyordu. Marianne Brandt'ın lambaları, Marcel Breuer'in özel olarak yaptığı çelik-boru mobilyalar, Güntra Stölzl'in dokuma işleri bu izleri taşımaktadır.

---

<sup>18</sup> Anons Plastik Sanatlar Dergisi, Nisan 1992, s.9

Atölyelerde üretilen prototiplerin endüstriye ulaştırılması ve bu yolla okula gelir sağlanması için “Bauhaus GmbH” (Bauhaus Limited Şirketi) kurulmuştur.<sup>19</sup>

Bu dönemde Bauhaus’un dünya görüşü ve fikirlerini sunduğu “Bauhaus” adlı dergi (**Şekil 1.8**) ve “Reihe der Bauhausbücher” (Bauhaus Kitapları Serisi) yayınlanmaya başlamıştır. Bu yayınlarda Gropius ve Moholy-Nagy başı çekiyordu. 1926 ile Gropius devresinin bittiği 1928 yılları arasında derginin, Bauhaus’un görüşlerini en iyi biçimde aktaran ilk beş sayı basılmıştır.<sup>20</sup>



**Şekil 1.8**

Bauhaus Dergisi

Moholy-Nagy'nin biçimci tasarım görüşlerinin karşısında Hannes Meyer'in toplumcu görüşü duruyordu. Ancak Meyer'in politik konulara olan eğilimi, Bauhaus'u politikaya karıştırmak istemeyen Gropius ve çevresi tarafından pek hoş karşılanılmıyordu. Diğer yanda Meyer de biçimci tasarımı küçümsediğini saklamıyor, alışlagelmiş estetik değerlere karşı çıkıyordu. Bu durum Bauhaus'un genel atmosferini değiştirmeye ve bütünlüğünü bozmaya başlayınca gerilim tırmanmıştır. Diğer yanda Gropius'a yönelen mesleki saldırı ve baskılar da kurumu yıpratmaya başlamış, Gropius'u da tükenme noktasına getirmiştir, bunun üzerine 31 Mart 1928'de istifasını verir. Gropius'un kişiliğinin

<sup>19</sup> a.g.e., s.10

<sup>20</sup> AKHUY, s.43

Bauhaus'a olan etkisi hemen anlaşılır, önce Marcel Breuer, ardından da Moholy-Nagy ve Herbert Bayer kurumdan ayrılırlar. Bauhaus programı gereği ve Gropius'un tavsiyesiyle Hannes Meyer Bauhaus okulunun yeni başkanı olarak ilan edilir.

Gropius gibi güçlü kişiliği olan ve aynı zamanda okulun kurucusu olan bir sanatçının yerini doldurmak Hannes Meyer için kolay olmamıştır. Kendi kişiliğini ortaya koymak zorunda kalan Meyer, sürekli olarak Gropius ile karşılaştırılmıştır. Ancak genç yaşına rağmen savunduğu toplumcu görüşleri programa koymayı başarmıştır. Meyer'e göre, emek ve ürün bütün toplumun bir parçası olmuştur. Atölyelerdeki üretim ve öğretim hızını artırmış, geçmiş dokuz yılın deneyimlerinden de faydalanmıştır.

Meyer zamanının bir diğer başarısı da endüstriyel sergiler olmuştur. Zamanla ünlenen okula 1928'den itibaren gelen ziyaretçi sayısında bir patlama olmuştur. Bu dönemin en önemli yönü kolektif çalışmalarda sağlanan başarılarıdır. Hannes Meyer, asistanlarıyla birlikte, kitle-konut mimarisi için, teknik yönden çözümlenmiş proje araştırmaları yapıyor, iç ve dış mekan sorunlarını normal gelirli bir insanın karşılayabileceği bir biçimde gerçekleştirmişlerdir. Bauhaus'a ilk defa mimari eğitime bir sistem getirilmiş, yaratıcı eğitime takviye olarak, çevre- mekan ilişkilerinin incelendiği planlama da eğitime katılmıştır. Şehircilik ve kitle-konut mimarisi için mimar Ludwig Hilberseimer'in gelişiyle, mimarlık bölümü önem kazanmıştır.<sup>21</sup>

Programda oluşan değişiklikler ve tayinle gelen öğretmenler, yeni bir örgütlenmeye sebep olmuşlar, bu olumlu çaba Meyer sonrası dönemde de devam etmiştir. Ancak diğer yanda Gropius geleneğinden gelen Albers, Kandinsky, Klee ve Schlemmer giderek kendilerini daha yalnız hissetmeye başlamışlar, sorunlar arttıkça "temel sanat eğitimi" dersi de bir problem haline gelmişti. Bu tatsızlıkların sonucunda ise Schlemmer 1929'da Breslau Akademisi'nden gelen teklifi kabul ederek ayrılmıştı. Bauhaus içinde sol eğilimli politik tavırlar güç kazanınca Meyer sakıncalı görünmüş ve Dessau belediye başkanının da zorlamasıyla 1930 yılında görevden alınarak, yerine yine Gropius'un önerisiyle mimar Ludwig Mies van der Rohe getirilmiştir. Meyer ise bazı öğrencilerle birlikte Moskova'ya gitmiştir.

---

<sup>21</sup> WINGLER, Hans Maria, **Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin, Chicago**, Verlag Gebr. Rasch & Co. DuMont Schauberg, Köln, 1962, s.78



Yeni başkan Mies van der Rohe kısa zamanda yeteneklerini kanıtlamıştır. Ortaya koyduğu çağdaş ve özgün projelerin çoğu henüz aydınlar üzerinde olmasına rağmen malzeme konusundaki bilgisi ve titizliği ile kendini belli etmekteydi. Yaptığı ilk işlerden biri okulda bir düzen ve disiplin sağlamak olmuştur. Sınırsız özgürlüklere alışmış öğrenciler için yeni başkanın bu katı ve uzak tavrına alışmak kolay olmamıştır. Her zaman için en iyi kalite üzerinde ısrar eden bir tavır sergileyen yeni başkan, bu tavrının toplumsal gerçeklikle çeliştiğine de inanmıyordu. Zamanla Mies'in bu tavrının amacı anlaşılınca karşı koymak yerine saygı göstermeye başlamışlardır.

Bu dönemde Bauhaus bir mimarlık fakültesi olarak gelişme göstermiş, eşya üretimi hemen hemen durmuştur. Eşya atölyesi ise yeniden düzenlemeyle "iç mimari"ye hizmet edecek şekilde kullanılmıştır. Diğer yanda ekonomik olanaklar da gözden geçirilmiş, yeni atamalar durdurulmuş, Dessau döneminin sonuna kadar dışarıdan eğitimci alınmamıştır. Bu dönemde ön plandaki eğitimci Peterhans, Hilberseimer, statik uzmanları Engemann ve Rudelt olmuş, Mies'in aşırı biçimci estetiğinin yanında Hilberseimer'in mantıksal öğretici yanı ve problemlere gerçekçi yaklaşımı tamamlayıcı unsur oluşturmuştur.<sup>22</sup>

Görüş farklılıkları sebebiyle ressam sanatçılar yeterli ilgiyi görememiş, bu sebeple önce Paul Klee, ardından da Wassily Kandinsky kopma noktasına gelmiştir. Klee Düsseldorf Akademisi'nden gelen profesörlük teklifini kabul edip ayrılmış, ancak Kandinsky ısrarlı protestoları sonucunda sanat derslerinin tümünün kaldırılmasına engel olmuş ve Bauhaus'un bünyesinde kalmaya devam etmiştir.

1931'de Nasyonal Sosyalistlerin Bauhaus'a karşı yürüttüğü yıpratma kampanyası hızlanmıştı. Dessau kenti parlamentosunda çoğunluğu ele geçirip, 1932 yazında Bauhaus'u kapatmak üzere harekete geçtiler. Ancak Bauhaus'un dostu olan Dessau valisi Hesse'nin hukuki girişimleriyle bir süre daha kısıtlı ödenekler ödendi. Kısa bir süre sonra Mies van der Rohe tüm sorumluluğu alarak Bauhaus'u Berlin'e **(Şekil 1.9)** taşımak zorunda kalmıştır.<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> Anons Plastik Sanatlar Dergisi, Nisan 1992, s.11

<sup>23</sup> WINGLER, s.78

### c. Berlin Dönemi 1932-1933



Şekil 1.9 Bauhaus Berlin

Berlin dönemi oldukça kısa sürmüştür. Bauhaus Berlin'e taşınırken Mies van der Rohe ile beraber Josef Albers, Engemann, Hilberseimer, Peterhans, Lilly Reich ve Rudelt gelmiş, Kandinsky ise istemediği halde onları izlemiştir. Berlin'de özel bir enstitü olarak boşaltılmış bir telefon fabrikasına yerleşen Bauhaus'un programı Dessau'dakine yakındı. Ancak aşırı sağcılar burada da onları rahat bırakmamış ve çok geçmeden saldırılara başlamışlardı. Önceki saldırılardan farklı olarak bu saldırılar kişisel olarak yapılıyordu. Diğer yanda ise Nazi basını Bauhaus'u "Bolşevizmin ürettiği yuva" olarak nitelendirmiştir. 11 Nisan 1933'de Berlin Bauhaus Dessau savcılığının emriyle aranmaya başlamış, komünist broşürler bulunduğu iddiasıyla da Berlin Polisi olaya müdahale etmiştir. Bu arada Dessau'da bulunan eski vali Fritz Hesse hakkında da soruşturma açılmıştı. Yapılan aramalarda yasadışı herhangi bir şey bulamayan Nazi birlikleri elleri boş dönmek için yanında kimlik kartı bulunmayan öğrencileri kamyonlara doldurmuşlar, okul binasının kapısını da mühürlemişlerdir.<sup>24</sup>

Bu esnada Gropius ve Mies van der Rohe Berlin'de Kültür Bakanı ve polis otoriteleriyle görüşüyor, eğitimin devam etmesi için çabalıyorlardı. 21 Temmuz 1933'te bazı kısıtlamalar ve Kandinsky ile Hilberseimer'in görevlerine son verilmesi

---

<sup>24</sup> KABAŞ, s.67

şartıyla izin verilmişti. Oysa iki gün önce 19 Temmuz 1933'te öğretim üyeleri kurulu toplanmış ve okulun kapanmasına karar verilmişti. Ekonomik güçlükler ve yeni Reich döneminde okulun varlığının sürdürülmesinin imkansızlığı, Bauhaus okulunun kapanma nedeni olmuştur.<sup>25</sup>

#### 1.4. Bauhaus Manifestosu – 1919

Weimar'daki Staatliches Bauhaus'un Manifestosu Walter Gropius tarafından şu şekilde kaleme alınmıştır:

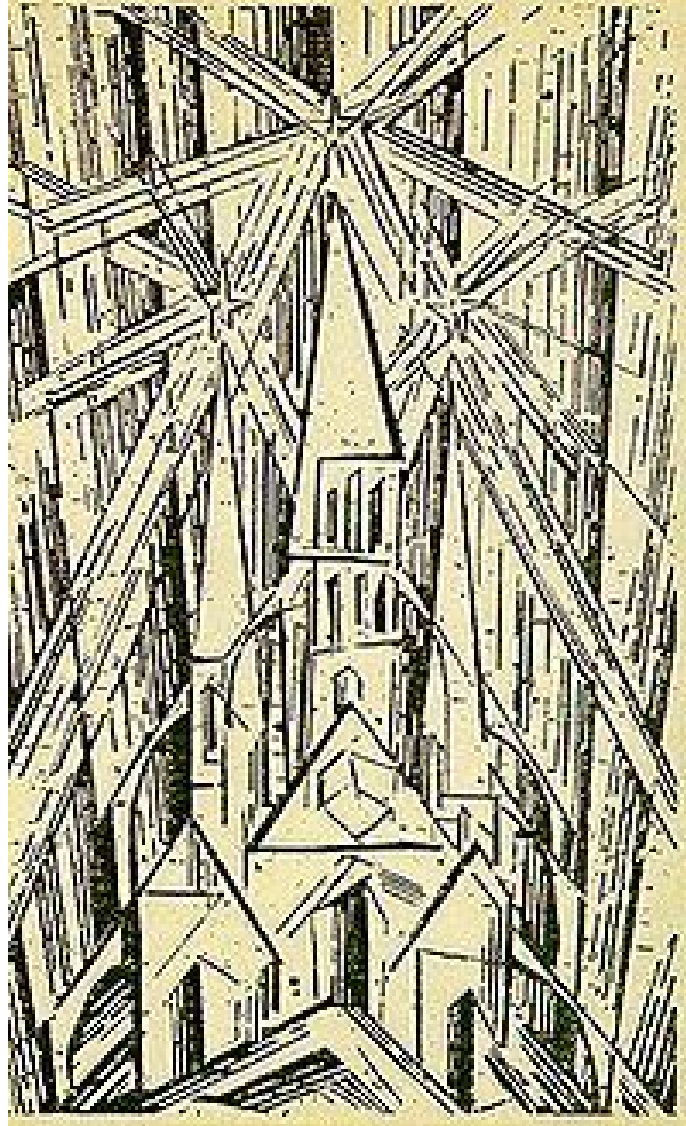
Tüm görsel sanatların en büyük amacı yapı bütünüdür! Yapıları süslemek bir zamanlar güzel sanatların en soylu işleviydi; bunlar anıtsal mimarlığın zorunlu öğeleri sayılıyordu. Bugün sanatlar birbirinden ayrılmış durumda; ancak tüm sanatçıların bilinçli ortak çabasıyla bu durumdan kurtarılabilir. Mimarlar, ressam ve heykeltıraşlar bir yapının bileşik niteliğini hem bir bütün olarak, hem de ayrı ayrı parçalarıyla yeniden tanımalı ve kavramaya çalışmalıdır. Yapıtları ancak o zaman "salon sanatı" iken yitirdikleri arkitektonik ruhu yeniden kazanacaktır.

Eski sanat okulları bu birliği yaratamadı; sanat öğretilmeyeceğine göre, nasıl yapabilirlerdi ki. Bunlar yeniden işliklerle birleşmeli. Desen yaratıcısı ile uygulamalı sanatçının sadece çizim ve resimden oluşan dünyası, yeniden inşa eden bir dünya haline gelmeli. Sanatsal yaratıcılıktan zevk alan genç insanlar çalışma yaşamlarına yine bir meslek öğrenerek başlarsa, üretken olmayan "sanatçı" da artık yetersiz sanat etkinliği yerine becerisini zamanlara aktararak bu alanda kusursuzluğa ulaşabilir.

Mimarlar, heykeltıraşlar, ressam, hep birlikte zanaatlara geri dönmeliyiz! Çünkü sanat bir "meslek" değildir. Sanatçı ve zanaatçı arasında önemli bir ayrım yoktur. Sanatçı yüceltilmiş bir zanaatçıdır. İstencinin bilincini aşan o ender esinlenme anlarında, ilahi bir güç yaptıklarının sanata dönüşmesine neden olabilir.

---

<sup>25</sup> a.g.e., s.69



**Şekil 1.10** Lyonell Feininger'in Manifesto için çizdiği "Katedral"

Öte yandan, her sanatçının bir zanaatta becerisi olması zorunludur. Yaratıcı hayal gücünün temel kaynağı burada yatar. O halde, zanaatçı ve sanatçı arasında kibir engelleri yükselten sınıf ayrımının olmadığı yeni bir zanaatçı loncası kuralım! Mimarlık, heykel ve resmi tek bir bütün olarak kucaklayarak ve bir gün, bir milyon işçinin ellerinde yeni bir inancın kristal simgesi gibi göğe doğru uzanacak olan, geleceğin yeni yapısını hep birlikte arzulayalım, kavrayalım ve yaratalım. **(Şekil 1.10)**  
Walter Gropius <sup>26</sup>

<sup>26</sup> Walter Gropius ve Bauhaus, s.11-12

## 1.5. Bauhaus'un Amacı ve İlkeleri

Bauhaus'un felsefesi doğrultusunda ortaya çıkan üretimin temel ilkesi; üretilen şey ne olursa olsun onun doğasına bakılması gerektiğidir. Bir nesneyi doğası tanımlar. Bir kap, bir iskemle ya da bir konutu doğru işlevi görmesi için tasarlarken öncelikle doğasını incelemek gerekir. Nesnelerin doğası üzerine yapılan bu araştırma, modern üretim yollarının, yapım ve malzemelerinin kararlılıkla düşünülmesiyle ortaya çıkarılan ürünün biçimini de etkilemiştir. Yaratıcı kişi ancak yeni gelişen teknikleri, yeni malzemelerin bulunmasını ve nesnelere bir araya getirmede yeni yolların ortaya çıkışını sürekli izleyerek, nesnelerin tasarımı ve gelenek arasında canlı bir ilişki kurabilecek ve bu noktadan tasarıma karşı yeni bir tutum geliştirebilecektir.

Bauhaus, yaratıcı çabaları tek bütün halinde bir araya getirmeye, heykel, resim, el sanatları ve zanaatları gibi pratik sanatın tüm disiplinlerini yeni bir mimarlığın ayrılmaz öğeleri olarak yeniden birleştirmeye çaba gösterir. Bauhaus'un uzak da olsa, nihai amacı, anıtsal ile bezemeci sanat arasında ayırım olmayan, bütünleşmiş sanat yapıtı olan o büyük yapıyı ortaya koymaktır.

Bauhaus, her düzeyden mimarları, ressamı ve heykeltıraşları yeteneklerine göre eğiterek bunların usta zanaatçı ya da bağımsız yaratıcı sanatçı olmalarını ve geleceğin önde gelen sanatçı- zanaatçılarından oluşan bir çalışma topluluğu kurmalarını istemiştir. Bauhaus'e göre, ruhen birbirine yakın olan bu kişiler, yapısı, ince işleri, bezemesi ve donatımı ile bütünü içinde uyumlu binalar tasarlamayı bileceklerdir.<sup>27</sup>

Evlerden mobilyalara, dekorasyona hatta mutfak aletlerine kadar gündelik yaşamda kullanılan, hayatı kolaylaştıran bütün öğeleri birer "sanat eseri"ne dönüştürmeyi amaç edinen Bauhaus, işlevsel olanı sanatsal, sanatsal olanı ise işlevsel yapma arayışı içindedir. Sanatın, müzelerde ve zengin evlerde hapsedilmiş durumuna son vermek ve onu günlük yaşamın bir parçası haline getirmeyi amaçlamıştır.

---

<sup>27</sup> DROSTE,a.g.e., s. 22

Varlık gösterdiği yıllar boyunca mimarlık, planlama, resim, heykel, endüstri tasarımı ve sahne çalışmaları gibi bir çok görsel sanatlar dalını bünyesinde barındıran Bauhaus'un amacı, görsel çevrenin kültürel dengesiyle neticelenen, artistik yaratım süreçleri arasında yeni bir çalışma ilişkisi kurmak olmuştur. Öğretmenler ve öğrenciler toplumun vazgeçilmez birer katılımcıları olarak, sanat ve modern teknolojinin yeni bir sentezini araştırıp, ortaya koymak durumundadırlar. Form ve mekan oluşumları, insan algısının biyolojik gerçeklerine dayalı çalışma ile tarafsız bir araştırma, öznel bir yaratma çabası ile beraber, hem uygulama hem de kuramsal olarak yeniden tanımlanmıştır.

Bauhaus'a göre sanat tüm yöntemlerin üstündedir; özünde öğretilemez, oysa zanaatlar kuşkusuz öğretilebilir. Mimarlar, ressam ve heykeltıraşlar zanaatçıdır: Bu nedenler öğrencilerin tümünden her türlü sanatsal üretimin temel koşulu olarak işliklerde, deney ve uygulama alanlarında elde edilecek kapsamlı bir zanaat eğitimi almaları istenmektedir. İlişkiler zamanla geliştirilecek ve dışarıdaki işliklerle çıraklık anlaşmaları yapılacaktır.

Okul, işliğin hizmetindedir ve bir gün onun içinde eriyecektir. Bu nedenler Bauhaus'ta öğretmenler ve öğrenciler yerine ustalar, kalfalar ve çıraklar olacaktır. El becerilerinden ortaya çıkan organik biçimler, katı olmaktan kaçınma, yaratıcılığa öncelik verilmesi, bireyselliğin özgür olması ve sıkı bir çalışma disiplini, bütün bunlar Bauhaus'un ilkeleri olarak sıralanabilir.

Öte yandan lonca kurallarına uygun olarak, Bauhaus'un "Ustalar Kurulu" ya da dışarıdan gelen ustalar önünde ustalık ve kalfalık sınavları yapılacak, öğrenciler, ustaların çalışmalarına katılacaktı. Dışarıdan iş alındığında bu, öğrencileri de kapsayacak şekilde olmalıydı. Geleceği hedef alan, geniş çaplı, ütopyik yapısal tasarımların, kamu yapıları ve tapınaklar gibi, ortaklaşa planlanması, mimar, ressam, heykeltıraş, tüm usta ve öğrencilerin, bu tasarımlarda birlikte çalışmaları öngörülmüştür.<sup>28</sup>

Ülkenin zanaat ve endüstrisinde ileri gelenlerle sürekli yakın bir ilişki içinde olmak, sergi ve diğer etkinlikler yoluyla kamu ve halkla temas halinde olmak hedeflenmiş, bu sergilerin de nitelikleriyle ilgili araştırmalar yapılması istenmiştir. İş

---

<sup>28</sup> WHITFORD, a.g.e., s.35

dışında ustalar ve öğrenciler arasında dostluk ilişkileri özendirilmiş, bu amaçla tiyatro oyunları, konuşmalar, şiir, müzik, kıyafet baloları gibi etkinlikler düzenlenmiştir.

Daha kapsamlı bakmak gerekirse Bauhaus; günümüz konutunun geliştirilmesine, en basit ev aletinden bitmiş yapıya kadar, modernleştirilmesine yardımcı olmak istemiştir. Makinelerin ve taşıtların oluşturduğu çevrenin giderek yaygınlaşması, nesnelerin bugünkü yasalara dayalı organik tasarımı, herkesin kolaylıkla erişebileceği karakteristik ana biçim ve renklerle sınırlı kalınması, çeşitlilikte sadelik, diğer yandan da mekan, malzeme, zaman ve paranın ekonomik kullanımı amaçlanmıştır.

Temelde Bauhaus işlikleri toplu üretime elverişli, günümüze özgü ürünlerin prototiplerinin dikkatle geliştirilip sürekli daha iyiye götürüldüğü laboratuvarlardır. Bu laboratuvarlarda endüstri ve zanaatlar için, teknoloji ve biçimi eşit oranda kavramış yeni tür çalışan insanı eğitmek istemiştir.

Ekonomi, teknoloji biçimin tüm ihtiyaçlarını karşılayan bir dizi standart prototip yaratmak amacına ulaşmak için iyi eğitim görmüş ve atölye deneyimi olan, biçim ve mekaniğin tasarım öğelerini ve bunların dayandığı yasaları kesin olarak öğrenmiş, çok yönlü ve yetenekli kişilerin seçilmesi gerekiyordu. Bauhaus, endüstri ve zanaatlar arasındaki bu karşıtlığın, kullandıkları aletlerdeki farklardan çok, endüstrideki işbölümü ile zanaatlardaki işbirliğinden kaynaklandığını öne sürer.<sup>29</sup>

Bauhaus üretimi endüstri ya da zanaat ile herhangi bir yarışma içinde olmadığı gibi, onlara gelişmeleri için güç sağlamıştır. Bauhaus'un geliştirdiği prototiplerden çoğaltılan ürünlerin uygun fiyata satılabilmesi ancak tüm modern ve ekonomik standartlaşma yöntemlerinin kullanılması ve toptan satışlar yoluyla mümkündür. Mekanik çoğaltma sonucu ürünün niteliğinde prototipe oranla bir düşüş olma tehlikesine karşı tüm olanakların kullanılması gerekmektedir. Bunun yanı sıra Bauhaus ucuz taklitler, kötü işçilik ve el zanaatlarının yüzeyselliğine karşı, yeni bir nitelikli ürün standardı için savaşmıştır.<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> a.g.e., s.48

<sup>30</sup> WINGLER, a.g.e.,s.83

## 1.6. Bauhaus ve Akımlar

Modern sanat denilince, geçmişin gelenekleriyle tüm bağlarını koparmış, o ana dek hiçbir sanatçının yapmayı düşlemediği şeyler yapmaya çalışan bir sanat düşünülür.

I. Dünya Savaşı'nın bitmesiyle beraber, akımların birçoğu da bitmiş ya da mesajlarını yitirmişlerdi. Ekspresyonistler ve Fovlar düşüncelerini resmetmişler, duygusal yoğunluk ve psikolojik derinlikleri araştırmışlardı. Fütüristler, eylem ve dinamizm ilkelerini resmetmişlerdi ve "Blaue Reiter" grubu üyesi Kandinsky ve Marc, gelecekteki duygusal ve ruhsal uyanışın habercisi sayılmaktaydılar. Simgeler ve soyutlamalar yoluyla, rengi de kullanarak resimde o güne dek görülmedik şiirsel araçlarla izleyicinin ruh yapısını ve bilincini etkileyebilmekteydiler.

Delaunay ve Hölzel (**Şekil 1.11**) ise rengin kendilerince esrarlı ilkelerini araştırıp renge dayanan kompozisyonlar yapmaktaydılar. Kübistler de klasik kompozisyon kurallarını ve perspektifi yıkıp, resmi otonom olarak strüktüre edilen bir olay durumuna getirdiler. Öncü ressamların çoğu birbirini çok iyi tanıyordu, çoğu sergiler beraber açılıyor ve grup eylemleri ağır basıyordu. Bu dönemde Paris ve Münih önemli sanat merkezleri olmuştu.<sup>31</sup>



Şekil 1.11 Hölzel



Kübizm

Diğer yanda 1909 yılında Marinetti, Fütürist Manifesto'da mekanik ve dinamik olana duyduğu hayranlıkla 19. yüzyılın klasik, romantik, naturalist- emperyalist tarzını reddeden, gelenekçilik karşıtı bir sanat anlayışı sergilerken, modern sanatın da temellerini atıyordu. Fütürizm, Sembolizm, Ekspresyonizm, Kübizm, Dada gibi

<sup>31</sup> Ö. KABAŞ, **Mimarlık Dergisi**, S.55, İstanbul,1968, s.22



akımlar, soyutlamaya ve analize eğilimli ve genelde Romantizm karşıtı tutumlar göstermelerine karşın, kökünü Romantizmden alan avant-garde anlayışta birleşiyorlardı. Avangardizmin temelinde gelenek karşıtı ve yenilikçi olmanın yanı sıra sanatı yeniden yaşamın içine sokma isteği yatar.

### a. Art Deco

1920 ve 30'larda kendini gösteren bir akım olan Art Deco, 20.yy'ın başlarında Almanya ve Avusturya'nın geleneksel el sanatları atölyelerinde üretilen mobilyalara dayanmaktadır. 1930'lara kadar özellikle Jacques Emile Ruhlmann, Andre Gnoult ve Eilen Gray gibi tasarımcıların öncülük ettiği bu üslupta üretilen mobilyalarda sedef, fildişi, abanoz, altın, gümüş, kaplan ve leopar postları ile parlak renkli ipekli kumaşlar gözde malzemeler olarak kullanılmıştır".<sup>32</sup> (Şekil 1.12)



Şekil 1.12 Art Deco üslubunda abajur ve çay takımı

Art Deco'da geometrik süslemeler altıgen, sekizgen, oval ve daire, üçgen formlar üzerinde yer alır. J. Emile Ruhlmann'ın Circa 1925 adlı masası ahşaptan yapılmıştır. Geometrik formlu sade ve yalın bir tasarıma sahiptir. Üst kısmı dikdörtgendir. Kaide bölümüyle üst bölüm arasında yarım daire formu görülür. Avusturyalı mimar ve teorisyen Adolf Loos 1908'de yazdığı 'Bezeme ve Suç' adlı kitabında iyi tasarlanmış hiçbir bina ya da nesnenin süslenmesinin gerekli olmadığını ve çağımızın gerçek sanatçıların faydacılığa önem vermesi gerektiğini savunur. Kendi tasarımlarında oranların mükemmeliyetine ve kaliteli malzeme kullanımına yönelik Loos'a göre amaç süsleme yerine formlardaki güzelliği yakalamaktır.<sup>33</sup> (Şekil 1.13)

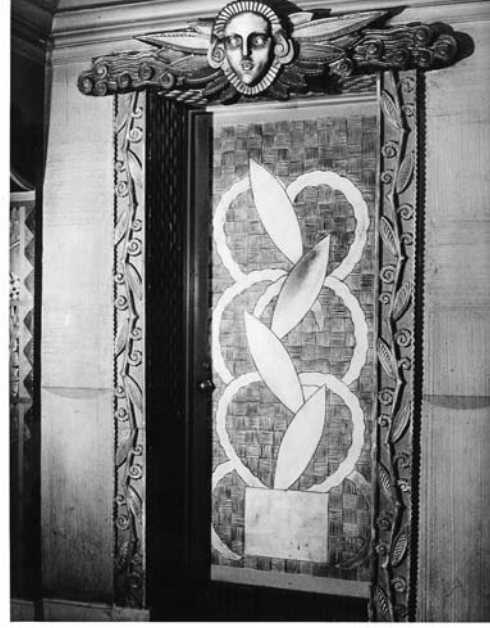
<sup>32</sup> Feryal İREZ, Art Nouveau ve Art Deco Mobilyalar, Antik Dekor Dergisi, Mayıs, 2001, s.85

<sup>33</sup> Hale YAYLALI, **Tasarımda Modernizm**, AD Antik Dekor Dergisi, S. 83, İstanbul, 2000, s:79



Şekil 1.13

Art Deco tasarımlar



Hollandalı Pieter Zwart'ın 1935 yılında Alman Motessori okulu için tasarladığı masif sandalye formuyla dikkat çeker.(Şekil 1.14) Arka kısmında iki dikey, paralel tahta yer alır. Oturma bölümü düz kontrplaktır. Alt kısmında paralel parçalara bağlı kaide oturma kısmının taşıyıcılarını destekler niteliktedir. Yan kısımlar serbesttir. Makas biçimli ayaklara sahip meşe masa Jean Prouve'nin (1901-1984) 1944-45 yılları arasında gerçekleştirdiği bir tasarımdır. Üç ayak üzerinde yamuk biçimli bir plaka oturmaktadır. Art Deco tasarım özelliklerini gösteren son derece sade ve yalın bir çalışmadır.<sup>34</sup>



Şekil 1.14

Pieter Zwart'ın tasarımı

<sup>34</sup> TURANİ, a.g.e., s.441

## b. Kübizm

Soyut sanatın ortaya çıkışını ayrıntılarıyla açıklamak pek kolay olmamıştır. Ancak Kübizm akımı Picasso ile Braque'ın 1909 ile 1911 yılları arasında yaptıkları resimlerde betimlere karşı soyutlama sorununu ortaya ıkarmalarıyla başlar. Daha çok "öz msel Kübizm" diye adlandırılan bu yöntem, sanat eserlerinde açıkça görülmeyen bir açımlama ve akılcı bir araştırma yöntemini ağrıştırmıştır. Kübizm, figürü betimlemeyi tümden kaldırmayı değil, onu yeniden gözden geçirmeyi amaçlamıştır. Kübizmin Cezanne'ın sanatından kaynaklandığı ve nesnelere değişik açılardan yanılısamayı gerektirdiği düşünülür.<sup>35</sup> (**şekil 1.15**)



şekil 1.15

Picasso ile Braque'ın kısa zamanda oluşturdukları bu yeni anlatım biçimi, uluslar arası sanat ve tasarımdaki gelişmeler adına bir sıçrama tahtası niteliğindedir. Bu iki ressamın önemli sanat merkezi olan Paris'te bulunmaları da bu akımın gelişmesine olanak sağlamıştır. Kübizm çok çabuk benimsenmiş, yeni bir akım olmasının yanı sıra yakın geçmişteki çeşitli eğilimleri de bir araya getirmiştir. Aynı zamanda bir takım özgürlükleri de beraberinde getiren Kübizm, gerçekliği belli bir oranda yansıtma zorunluluğunu ortadan kaldırdığı gibi, dünyayı yeni açılardan ve yeni anlatım yollarıyla anlatma özgürlüğü de sunmuştur.<sup>36</sup>

<sup>35</sup> Norbert LYNTON, **Modern Sanatın  yk s **, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1991,s.57

<sup>36</sup> a.g.e., s.58

Diğer yanda ise, birbirine hiç benzemeyen parçaların bir arada kullanılarak bir bütünlük oluşturma düşüncesi ve doku farklılıklarının yadırganmamasından ortaya çıkan kolay tekniği de Kübizmin içinde gelişme fırsatı bulmuştur.

Kübizm kelimesi yoruma açık olduğundan çoğu zaman bir basitleştirme sanatı olarak algılanmış ve yapıtlarında geometrik biçim ve nesnelere yer veren sanatçılar bu akımın gerçek temsilcileri ile karıştırılmışlardır. Picasso ile Braque'ın Kübizmi, teknoloji ve şehir hayatının özendirdiği ve uygun ortam hazırladığı, o zamana kadar gizli kalmış geometri ve kesin çizgi beğenisinin yaygınlaşmasını sağlamıştır.

Kübitler tıpkı bir bilim çalışmasında görüldüğü gibi, objenin iç kompozisyonlarını ve bir araya gelişlerini parçalara ayırıp analiz ederek incelerler. Zamanın sanattaki karşılığı olarak hareket mekanın oluşturucusu haline gelir. Bauhaus, sanat alanındaki Kübizm hareketinden etkilenir. Bauhaus sanatçıları arasında adı öne çıkan Paul Klee de Kübizm'den etkilenmiş, renk lekelerini yama gibi kullanarak, çoğu zaman rasgele bazen de kesin geometrik biçimlerde çalışmalar ortaya çıkarmıştır.<sup>37</sup>

Bu denemeleri ona gerçekliğin betimlenmesinde yeni yöntemler sunmaktan çok, biçimlerle oynayabilmesi için yeni olanaklar vermiştir. Bauhaus'da yaptığı bir konuşmada, her sanatçının amacı olan "her şeyin yerli yerinde oluşu"nu bir başka tanımla denge uyumunu elde etmek için çizgileri, gölgeleri ve renkleri nasıl birbiriyle ilişkiye sokmaya çalıştığını ve bu amaçla bunların nasıl gerçek veya gerçekdışı bir nesneyi çağrıştırdığını anlatmıştır.<sup>38</sup>

Klee gibi Lyonell Feininger de (**Şekil 1.16**), 1912'de Kübizm dalgası sürerken Paris'te bulunmuştur. Basık bir yüzeyde mekan derinliğini verme sorununa çözüm getiren Kübizmden etkilenen Feininger, üst üste konmuş üçgenlerden oluşan tablolarıyla kendine özgü bir teknik geliştirmiştir.

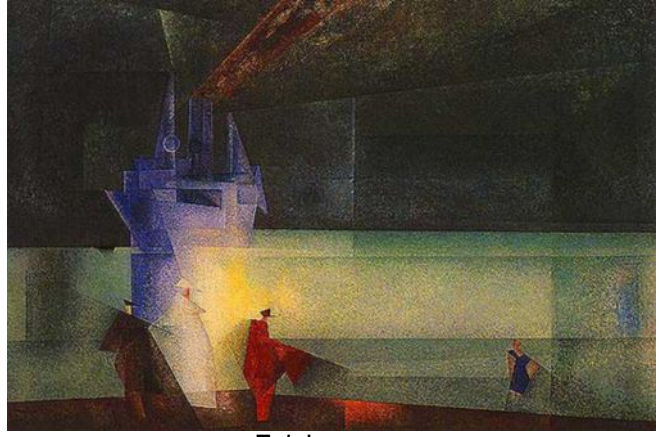
---

<sup>37</sup> a.g.e., s.73

<sup>38</sup> E. H. GOMBRICH, **Sanatın Öyküsü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1986, s.459



Şekil 1.16 Klee



Feininger

### c. Ekspresyonizm

Dışavurumcu akım, Alman toplumunda I. Dünya Savaşına doğru tırmanan bunalımın yola açtığı yabancılaşmanın sonucu olarak ortaya çıkar. Yabancılaşma, bireyin iç acı ve sıkıntılarının dışı vurulması olarak görülür. “Ütopya”, “yeni insan” ve “başkaldırı” ekspresyonistlerin en sık kullandığı terimler olmuştur. Sanatçı gerçeklik karşısında iki temel tutumu benimser; bunlar özdeşleşme ve soyutlamadır. Estetik soyutlamaya yönelik dışavurumcular, aynı zamanda bunu dış dünyanın kaosunu yenmenin yolu olarak kullanırlar. Gerçek dünyayı olumsuzlarken, yaşamı dışlamak, nesnelere gerçek ve tarihsel bağlarını dışına taşımak hedefleri olmuştur.<sup>39</sup>

Ekspresyonizm; Empresyonizm, Fovizm, Kübizm, Fütürizm ya da Sürrealizm gibi sadece bir sanat akımına ve sanatçılar grubuna verilmiş bir ad değildir. Bir sanat olmakla birlikte, özellikle Almanya ülkelerinin sosyal krizler ve düşünsel gelişme çağlarında ortaya çıkmış bir yaşam anlayışıdır. “Ekspresyonizm” sözü, ilk kez Herwarth Walden tarafından 1911’de “Der Sturm” dergisinde kullanılmıştır. Ekspresyonizm, insanın içine yönelik bir dünya görüşü ve yaşam anlayışıdır. “Brücke” grubunca ortaya atılan ve “Der Blaue Reiter” tarafından geliştirilen Ekspresyonizm, Kuzey melankolisi, Slav coşkuluğu, Felemenk sağlamlığı ve Yahudi endişesi ile kaynaşarak bütün dünyaya yayılmış ve etkileri bugün bile devam eden bir sanat akımı olmuştur.<sup>40</sup> (Şekil 1.17)

<sup>39</sup> CANDAN, a.g.e., s.71

<sup>40</sup> Lionel RICHARD, **Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1991, s.32



Şekil 1.17 "Der Sturm" Dergisi



Der Blaue Reiter

Ekspresyonistler doğa karşısında gözlerini kapamışlar ve onu akıldan resmetmişlerdir. Psikolojik hayal, optik hayale tercih edilmiştir. Sanatçı kendin içgüdülerine ve içdürtülerine teslim etmiş ve kendini ruhunun uyumuna bırakmıştır. Ekspresyonist çizgi, karpisli, disiplin altına alınmamış, aynı zamanda sakin, neşeli, fakat çoğunlukla gazaplı, sinirli ve dramatiktir.

Ekspresyonistlerde önemli olan, Empresyonistlerde olduğu gibi aldatıcı görünüş değil, aksine "çevrelerinde olan olay ve eşyaların ardındaki sır"dır. Duygu kendini ölçsüz bir biçimde gösterir, ekspresyonistler bakmamış, yorumlamışlardır. Kendilerine özgü yüzleri vardır.<sup>41</sup>

İfadecilik olarak da adlandırılan Ekspresyonizm akımının kuramı irdelendiğinde, deneyciliği savunduğu görülür. Eğer sanatta önemli olan, doğanın taklidi değil de çizgi ve renklerin seçimi aracılığıyla duyguların ifade edilmesiyse, konu dünyasından uzaklaşıp, yalnızca tonların ve biçimlerin etkisine dayanarak sanatın daha katıksızlaşacağını ileri sürmek doğru bir tavır olmuştur.<sup>42</sup>

Ekspresyonist tiyatroya bakmak gerekirse; 1910-1925 yılları arası Almanya ve Avusturya'da bir eyleme dönüşen dışavurumcu akım, bir yanda Munch, Kokoschka, Kandinsky ve Marc gibi sanatçılarla resim sanatına, bir yandan da Skandinav yazar

<sup>41</sup> TURANİ, a.g.e, s.571

<sup>42</sup> GOMBRICH, a.g.e., s.450

August Strindberg'in ilk kez uyguladığı durak tekniği ve düş dramaturjisine uzanır. Strindberg dram sanatında ilk kez tek perdelik bir yapı kullanılmıştır.<sup>43</sup>

Franz Wedekind, "Pandora'nın Kutusu" ve "İlkbaharın Uyanışı" gibi oyunları ile Ekspresyonizmin öncülerinden sayılır. Diğer modern akımların aksine sahnede yazılı oyunu reddetmeyen bu akım, tiyatrallık ve sahne dilinin önemi kadar dramatik metne de ağırlık vermiştir. (Şekil 1.18)<sup>44</sup>

Ekspresyonist sahnenin bildirge niteliği taşıyan ilk sahne olayı 22 yaşındaki Oscar Kokoschka tarafından 1909'da Viyana'da Açık hava tiyatrosunda "Kadınların Umudu Katil" adlı oyunla gerçekleştirilmiştir. Bir skandala yol açan oyun tek provayla sahnelenebilmiş, oyuncular ellerinde repliklerle sahneye çıkmışlardır. Kadın ve erkek arasındaki şiddetli kavgayı ele alan oyunda can çekişerek ölen kadın seyircide öfke uyandırmış, Kokoschka seyircinin elinden güçlkle kurtarılmıştır.<sup>45</sup>



Şekil 1.18 Wedekind "Pandora'nın Kutusu", "İlkbaharın Uyanışı", Kokoschka "Kadınların Umudu Katil"

Ekspresyonizm, Almanca konuşulan ülkelerin sınırını pek aşmamıştır. Dramatik anlatımda Eugene O'Neill gibi bazı Amerikalı yazarların dikkatini çekmiş, ancak insanı yücelten, gelecek için umut vaat eden bu tiyatro anlayışı, 1925 sonrası etkisini yitirmiştir.<sup>46</sup> 1933 yılında ise Naziler iktidara geldiğinde, modern sanat yasadışı ilan edilmiş, akımın başlıca temsilcileri ya sürgüne gönderilmiş ya da çalışmaları yasaklanmıştır.

<sup>43</sup> CANDAN, a.g.e., s.70

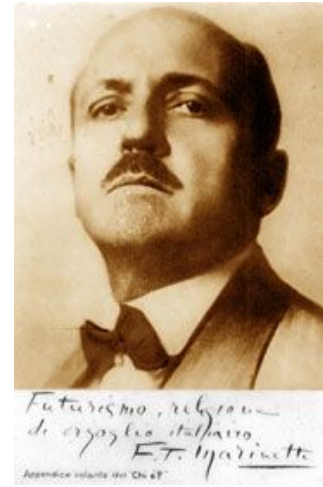
<sup>44</sup> a.g.e., s.71

<sup>45</sup> RICHARD, a.g.e., s.189

<sup>46</sup> CANDAN, a.g.e., s.72

#### d. Fütürizm

1909'a kadar teoloji (Tanrıbilim) ile ilgili bir kavram olan Fütürizm, Kutsal Kitabın olacağını haber verdiği olayların henüz gerçekleşmediği inancını içermekteydi. 1909'da ise bir kültür akımının adı olmuştur. Kısa bir süre sonra da sokaktaki insanın sanat ve tasarımda ileri saydığı her şey için kullanılan bir gazetecilik deyimi olarak kullanılmıştır. "Fütürizm" akımı Paris'te yayınlanan Figaro gazetesinin 20 Şubat 1909 tarihli sayısında İtalyan şairi ve oyun yazarı Filippo Tommaso Marinetti'nin kaleme aldığı bir bildiriyle dünyaya tanıtılmıştır. (Şekil 1.19)



Şekil 1.19 Fütürist Manifesto, 20 Şubat 1909 Le Figaro

Tommaso Marinetti

Bildiride etkili ve coşkulu bir biçimde mekanik güçlerle donatılmış dünya yüceltiliyor, geçmişle olan bütün bağlar koparılıyordu. Kısaca, "Güzelliğin yeni biçimi, hızın güzelliği" denilmekteydi.<sup>47</sup>

Kübizmin bir kolu gibi görünen Fütürizm, Kübizmin daha iyi tanınmasını sağladığı gibi, ne olduğu konusunda da bazı karışıklıklara yol açmıştır. Fütürizm, görsel sanatlarla edebiyat ve diğer sanatlar arasında ilişki kurmakla kalmamış, siyaset ve toplum konusunda da bazı aşırı görüşleri dile getirmiştir. İtalya'da kabare gösterilerine ve aşırı söylevlere yer veren geceler düzenlenmişler, önemli şehirlerdeki tiyatrolarda ve kapalı salonlarda yapıtlarını sergiledikleri gibi bildiriler de okumuşlardır. Sanatlarını sosyalist ve anarşist akımları desteklemek için kullanan sanatçıların kişisel görüşleri atölyelerde yaptıklarından daha çarpıcı olmuştur.<sup>48</sup>

<sup>47</sup> Aziz ÇALIŞLAR, **Yüzyılda Tiyatro**, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1993, s.132

<sup>48</sup> Norbert LYNTON, **Modern Sanatın Öyküsü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1991,s.89



Endüstri çağının akımların biri olan Fütürizm, şiir, roman, oyun, resim, heykel, müzik, fotoğrafçılık, film ve mimarlık sanatlarını kapsamıştır.

Tiyatro açısından Fütürizmi ele almak gerekirse, Marinetti Fütürist manifestoyu yayınlamadan önce, 1896'da birkaç akıma birden öncülük eden "Kral Übü" adlı oyunu izlemiş, küfür sözleriyle başlayan ve seyirciyi şok eden oyunun bir benzerini kaleme almıştır. "Roi Bombance" adlı bu oyun manifesto yayımlandıktan hemen sonra aynı sahnede oynanmıştır. Devrim ve demokrasiyi hicveden, alegorilerle, uzun tiradlarla bezenmiş ve mizah anlayışı dar olan oyun, "Kral Übü" gibi skandallara neden olmuştur.<sup>49</sup>

Fütürist akşam gösterilerinde bir yanda sanatın meta haline dönüşmesi yerilirken, bir yandan da vatansever türküler eşliğinde savaş çılgınlıkları atılıyordu. Sanatçılar, el ilanları, afişler ve bildirilerle izleyiciyi kışkırtmak ve domates, patates benzeri nesnelere fırlatmaları için her şeyi yapıyorlardı. Sanatçılardan Carra, "Aptallar, patates yerine fikir atsanıza!" diye haykırmıştır. Bir koltuğa iki bilet satmak, oturma yerlerine tutkal sürmek fikri bile Fütürist sanatçıların kışkırtma eylemleri arasında olmuştur.

Sahne tasarımında ise, Enrico Prampolini "Fütürist Sahne Tasarımı" bildirgesinde, sahneyi yenilemekten bahsetmiştir. Yenilemenin getireceği özellik, boyanmış sahnenin ortadan kalkması, böylece boyanmış bir fon perdesinden ibaret olmamasıdır. Işıklı bir kaynaktan çıkan kromatik ışınlar tarafından canlandırılan boyasız elektromekanik bir mimariye dönüşmesi hedeflenmiştir. Boyalı panolara karşı çıkışta Adolph Appia'nın düşünceleri gündeme gelir. Renkli floresan borulardan, sahnede aktörün yerini alan "gaz aktörler"den söz ediş, endüstri karşısında insanın kendisini makineden küçük görmesinin bir yansımasıdır.<sup>50</sup>

Diğer yanda oyuncularla birlikte hareket eden, insan büyüklüğünde kuklalar imal edilmiştir. 1918 tarihli "Plastik Danslar" adlı kukla gösterisi ve "Mekanik Danslar" fütürist tiyatronun başarılı yapıtlarındandır. **(Şekil 1.20)**

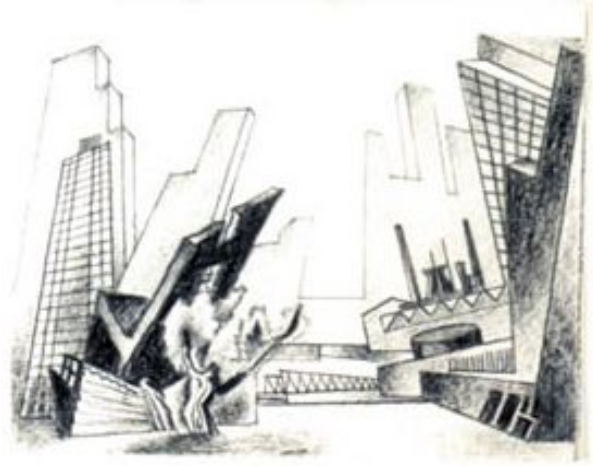
---

<sup>49</sup> CANDAN, a.g.e., s.61

<sup>50</sup> a.g.e., s.63



Şekil 1.20 Prampolini "Plastik Danslar"



Fütürist sahne tasarımına örnek

Fütürizm, Nietzsche'nin "der immoralische Übermensch" (ahlaksız üstün insan)'ına, "der Wille zur Macht" (iktidar hakkındaki irade)'ye, "Lebe gefährlich" (tehlikeli yaşa) sözüne, Bergson'un zaman anlayışı ile "yaşamlı atılım" teorilerine ve Geoges Sorel'in "zorlu gücün teorisi"ne dayandırılmıştır. Bu düşünceler, emperyalist Mussolini faşizmini prensip edindiğinden Fütürizm, Faşist Partisinin sanatı olarak kabul edilmiş ve bu sebeple I. Dünya Savaşı öncesinde Avrupa için önemini yitirmiştir.<sup>51</sup>

#### e. Dada

I. Dünya Savaşı sırasında Fütüristlerin girişimi ile oluşan Dada hareketi tam anlamıyla bir sanat akımı olmamıştır. 1916'da Zürih'te başlayarak kısa zamanda Avrupa'nın sanat merkezlerine, oradan da Kuzey ve Güney Amerika'ya yayılmış ve 1923'de dağılmıştır. Dada hareketine çeşitli ressam, yazar, tiyatro ve film sanatçıları gibi değişik sanat çevrelerinden katılım olmuştur. Savaş ve savaş sonrası ortamının yarattığı bunalım içinde bir çılgınlık olarak görülmüş, bir kargaşa ve anarşi olayı olarak nitelendirilip kısa zamanda unutulmuştur.<sup>52</sup>

Savaş yılları öncesinde Berlin, Münih gibi kentlerde yaygın olan gece yaşamının ayrılmaz parçası olan Cabaret Voltaire ile başlayan ve hızla başka ülkelere yayılan Dada hareketinde "yabancılaştırarak" anlatım söz konusudur.

<sup>51</sup> TURANI, a.g.e., s.600

<sup>52</sup> LYNTON, a.g.e., s.186

Toplumun çevresinde olup bitenlere yeni bir gözle bakmasını ve alışkanlıklarından sıyrılmasını hedefleyen Dada, bunu sokak afişleri, bildiri, ilan, karikatür, fotomontaj, kabare, manifestolar, danslar ve müziklerle sağlamaya çalışıyordu. (Şekil 1.21)<sup>53</sup>



Şekil 1.21

Doğaçlamada usta olan Dadacılar, beklenmedik durumlarda beklenmedik buluşlarla karşısındakini şaşırtıyor, alıştıkları dünyayı tersine çeviriyordu. Sarsılmaz sanılan değerler altüst ediliyor, sahte otoriteler ve kokuşmuş kurumlar gülünç düşürülerek halkın gözünü açmak hedefleniyordu. Her alanda olduğu gibi, bir anlaşma aracı olan dilde de kalıpları kırarak, “deha” ve “üstün insan” edebiyatçılığının insanı yücelten kavramlarını eleştiriyordu.

Burjuva toplumunda kök salmış olan “değişmez” kültür değerlerinin dokunulmazlığı inancını yıkmak isteyen Dada, müzeleri bir “sanat tapınağı” olarak gören ve buradaki yapıtları bir ikon gibi seyredenleri sarsmak için elinden geleni yapıyordu. Bazen de günlük eşyaları bir sanat eseriymiş gibi yeni isimlerle ortaya süren Dadacılar, hazır eşya üzerinde yapılan bu uygulamalarla “ready made” diye adlandırdıkları bir sanat türü geliştirmişlerdir.<sup>54</sup>

Ocak 1917’de kendi galerilerine taşınan Dadacılar, Galerî Dada’yı, Sturm çevresinin dışavurumcu ressamlarının sergisiyle açmışlardır. Yeni yerlerinde daha özenli programlar hazırlamış, kendiliğinden gelişen taşkın olayların yerini sistematik, deneyimlere dayalı, tasarlanmış işler almıştır. Onbir hafta açık kalan galeride üç büyük sergi, eski ve yeni sanat, kübizm gibi konularda sayısız konferans ve gösterimler yapılmıştır. Dadacıların amacı, sanatçı ve izleyicisi arasında bir

<sup>53</sup> CANDAN, S.76

<sup>54</sup> Nazan-Mazhar İPŞİROĞLU, **Sanatta Devrim**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993, s.94

anlaşmazlık yaratmaktı. Sanatçının öznelliğini, özgünlüğünü gündeme getirmiş, diğer akımlara özellikle de gerçeküstüçülere zemin hazırlamıştır.<sup>55</sup> (Şekil 1.22)



Şekil 1.22

## f. De Stijl

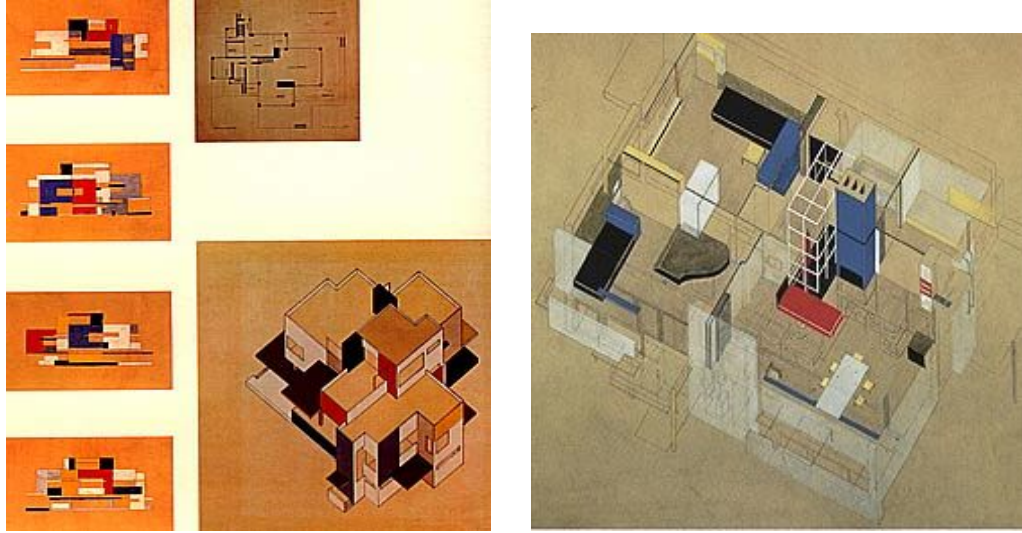
Sanatın bireysel bilinçten kurtulup toplumsal bilince kavuşturulmasını amaçlayan Theo van Doesburg ve Piet Mondrian yeni bir stil oluşturdu. De Stijl akımında temel yuvarlak, kare, dikdörtgen gibi geometrik biçimler ve sarı, mavi, kırmızı ana renkler tercih edildi. Doesburg 'doğayı dış görünüşlerden sıyrın geriye esas yapı kalacaktır' diyordu. "De Stijl'ciler halka dayanmayan bir sanatın yaşama giremeyeceğine inanıyorlardı. Doesburg, De Stijl dergisinde yazdığı bir yazıda 'sanatla yaşamın ayrı alanlar olmadığını anlamalıyız artık' demiştir.<sup>56</sup> De Stijl için, Sturm ekspresyonizminden Blaue Reiter'in öğretilerine kadar bir çok çağdaş sanat eğitimi düzensiz, doktriner ve bayattı. Bauhaus'a yakın bir çevrede bulunmasından dolayı kuruma doğrudan ve büyük etkiler sağlamamakla birlikte, bulanık fikirlerin netleşmesine katkı sağlamıştır.

Mimarlık ve sanatın birleşimini, mimarlığın içine evrensel sanatın yerleştirilmesini amaçlayan De Stijl mimari tutumu, altkatmansal mimari gerçeklik üreten tutumlardan biri olarak sayılır. Elemanter, ekonomik, işlevsel, anıtsal olmayan, dinamik,

<sup>55</sup> CANDAN, a.g.e., s.77

<sup>56</sup> İPŞİROĞLU, a.g.e., s.73

dekoratif olmayan renkler ve kübik donmuşlukta olmayan biçimler, bu tutumun mimaride aradıkları yeniliklerdir. **(Şekil 1.23)** Mekanı biçimlendirirken düzlemler için doymuş asal renkler olan sarı, mavi ve kırmızıyı, strüktürel elmanlar için siyahın kullanılmasını önerirler. Sarı düşey hareketi, mavi yataylığı, kırmızı ise sarı ve maviye zemin oluşturmayı anlatır. Rengi mimarideki hakettiği yere yerleştirdiklerini savunurlar.<sup>57</sup>



**Şekil 1.23**

Gerrit Rietvelt projeleri

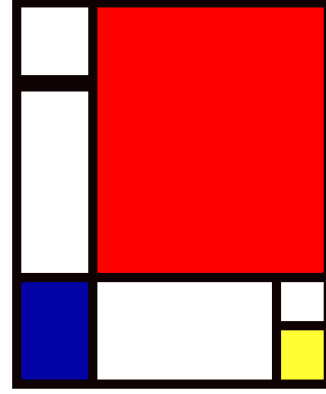
Akımın en önemli tasarımcısı Gerrit Rietvelt'dir. En ünlü sandalye tasarımı 'kırmızı ve mavi' adını taşır. **(Şekil 1.24)** 1918 yılında üretilen sandalye kırmızı, mavi ve sarı lake olarak çalışılmıştır. Oturma kısmı mavi, arka kısmı kırmızı, parçalı bölümler siyah renklidir. Parçaların uçları ise sarıdır. De Stijl sanatçıları içinyalınlık, saf renkler ve evrensellik önemlidir. Teknik, pratiklik ve güzellik iç içedir. Mondrian renk, denge ve oranın sadece resim sanatına özgü olmadığını, dekorasyon ve mimari için de geçerli olduğunu ifade etmiştir. Bugün mimaride ve iç dekorasyonda Mondrian üslubundan söz edilebilmektedir. Rietvelt'in mobilyaları siyah, beyaz, kırmızı, sarı ve mavi renklerde oluşuyor ve Mondrian'ın resimlerinin mobilya yansıması gibidir. **(Şekil 1.25)** 1923 yılında üretilen asimetrik formlu lake ve ahşap masası bunun bir örneğidir. Masa Rietveld'in daha erken çalışması olan Kırmızı-mavi sandalyeyle paralel bir çalışmadır. Kırmızı, mavi, siyah, beyaz ve sarı boyalı yatay ve düşey yüzeyler görülür. Rietvelt De Stijl formlarını bu masada da kullanmıştır. Schröder Evi için tasarlanan masa evin asimetrik stiline sahiptir. Bu stil 1920'lerin pek çok modernist mimarisinden ayrıdır.<sup>58</sup>

<sup>57</sup> a.g.e., s. 74

<sup>58</sup> Alashair DUNCAN, **Modernist Design 1880-1940**, Norvest Corporation, Minneapolis, 1998, s.145



Şekil 1.24 Rietvelt "Kırmızı ve Mavi" sandalyesi



Şekil 1.25 Mondrian

De Stijl ve Bauhaus arasında bir etkileşim söz konusudur. Stijl sanatçıları, Ekspresyonizm ve Blaue Reiter'in çağdaş sanata eğilimini düzensiz ve yetersiz bulmuştur. Rus Konstrüktivistleri de bu görüşü paylaşmış ve daha sonraları bu iki grup Doesburg ile Lissitzky tarafından birleştirilmiştir.

De Stijl grubunun yeni toplumsal amaçlı estetik görüşü Bauhaus tarafından çağın sosyo-ekonomik, teknik ve endüstri sorunları açısından ele alınarak pratiğe uygulanmıştır. 1919 yılında Walter Gropius tarafından Weimar'da kurulan Bauhaus plastik sanatları bir bütün ve sanatı topluma bir hizmet olarak görüyordu. Sanatçı ve zanaatçı arasında bir ayrım gözetmiyor, topluma faydalı yaratıcı uygulayıcılar yetiştirmeyi amaçlıyordu. Sosyal konuttan en basit günlük araç ve gereçlere, insanın tüm yaşantısını içine alan bir sanatı söz konusu ediyordu. Böylece 20.yy'da ilk kez sanat-toplum, endüstri ve el sanatları ile birlik kurmuş oluyordu".<sup>59</sup> Bauhaus faaliyeti iki temel kabule dayanır. İlki makinenin, tekniğin, endüstrinin ve seri üretim ilkesinin çağdaş uygarlık için zorunluluk olduğudur. İkincisi mimarın sanat ve zanaatın bütünlüğünü benimseyecek tasarımcının toplum karşısındaki görev ve sorumluluğuyla ilgilidir. Tasarımcı topluma sanat eseri sağlamak zorundadır.<sup>60</sup>

## 1.7. Bauhaus Eğitim Sistemi

1920'de Gropius Bauhaus'u Thüringen Meclisi'nde savunmak zorunda kaldığında, Bauhaus'un eğitimde getirdiği değişikliklerin Almanya için yeni olmadığını, sanat okulları reformunun bir parçası olduğunu vurgulama gereği hissetmiştir. O

<sup>59</sup> Sevim ETİ, **Çağdaş Sanat**, Karaca Ofset, İstanbul, 1968, s.22

<sup>60</sup> KABAŞ, a.g.e., s.76

dönemlerde Almanya'da Prusya eğitim sistemi geçerliliğini korumaktaydı. Bu sistem içinde, devlet tarafından kurulan sanat akademilerinin yanı sıra loncaların çıraklık sisteminin yerini tutacak eğitimi vermek için kurulan "Handelsschulen" (ticaret okulları) bulunmaktaydı. Bu ikili sistem, sanat ve zanaat arasındaki çağdışı, hiyerarşik ayrımın sürdürülmesine sebep olduğu için eleştirilmiştir.<sup>61</sup>

20. yüzyıl başlarında geleneksel tutumu reddederek, sanat eğitiminde teori ve pratik bütünlüğünü yeniden oluşturmayı ve serbest sanat- uygulamalı sanat ikiliğini ortadan kaldırmayı amaçlayan tüm anti- akademik hareketler, "Kunstschulreform" (sanat okulu reformu) olarak adlandırılmıştır. "Bauhaus Paedagogik" adlı kitabın yazarı Rainer Wick kitabında bu hareketlerin ortak yönlerinden bahsetmiştir. Wick'e göre bunlar;

- ✚ Akademizme karşı olmaları,
- ✚ Sanat eğitimini yeniden el işi üzerine temellendirmeleri,
- ✚ Atölye çalışmasına önem verilmesi,
- ✚ Bütün sanat ve zanaatları mimarlık içinde ele almaları (Einheitskunstschule),
- ✚ Biçimlendirme sorunlarının incelendiği ön kurs (Vorkurs) eğitimini getirmeleridir.<sup>62</sup> (**Şekil 1.26**)



**Şekil 1.26**

Bauhaus öğrencileri

Walter Gropius, Bauhaus'un eğitim programını mimar Bruno Taut (**Şekil 1.27**) ile birlikte yılında "Novembergruppe" (Kasım Grubu) çalışmalarına katıldıkları sırada oluşturmuştur. Bu program, sanatçının toplumdaki yeri, halkla ilişkileri, sanatın usçul öğretimi, endüstri sanatları ve güzel sanatlar arasındaki etkileşimler ve sanatçının isminin geri planda tutulması gibi düşünceler içermektedir.

<sup>61</sup> AKHUY, a.g.e., s.37

<sup>62</sup> a.g.e., s.38



Şekil 1.27 Bruno Taut



Taut'un eseri

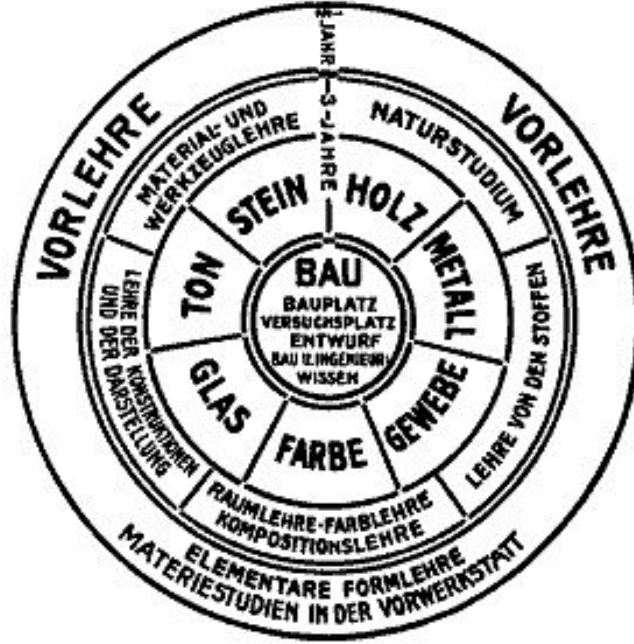
Ancak okulun programı ve manifestosu açıklanırken, başta tasarlanan sosyalist yaklaşımdan bilinçli olarak uzaklaşmıştır. Siyasal çalkantıların olduğu bir dönemde taraf tutmuş olmak okulun geleceği açısından olumsuz olabilecektir. Manifestoda da belirttiği gibi amacı, atölyelerde sağlam bir zanaat eğitimi verilirken, aynı zamanda öğrencilerin yaratıcı içgüdüleri uyandırılmalı ve böylece teknikle yaratıcılık birleştirilerek ortaya kusursuz ürünler çıkartılmalıdır. Bir şeyi “yaparak” öğrenmeye ve kuramı stüdyoda araştırarak geliştirme esasına dayanmaktadır.

Başlangıçta teknik ve eğitim kadrosunda oluşan eksiklikler, enflasyon ve buna bağlı olarak parasızlık önemli bir sorun teşkil etmekteydi. Gropius'un dayanağı ise ortaya koyduğu “Temel Eğitim” yöntemi idi. (Şekil 1.28) Sanat ve el sanatları arasındaki bağlantı ve uygulamaya önem vermiş, ayrıca akademik ünvanlarda “profesörlüğü” kaldırmış, yerine “usta” ünvanını koymuştur. Aynı unvan okulu bitiren öğrencilere de verilmiştir. Başta temel sanat eğitimi gören öğrenciler, sonra atölyelere kabul ediliyorlar, atölyelerde “çıraklık” dönemini tamamladıktan sonra “kalfa” düzeyine yükseliyorlardı.<sup>63</sup>

Bauhaus'da eğitim üç ana grupta toplanmıştır. Mimarlık, resim ve heykelden oluşan bu grup diğer bütün sanatların temelini oluşturmaktaydı. Dersler sanatsal, tasarım ve teorik açıdan ele alınırdı.

<sup>63</sup> WHITFORD, a.g.e., s.46





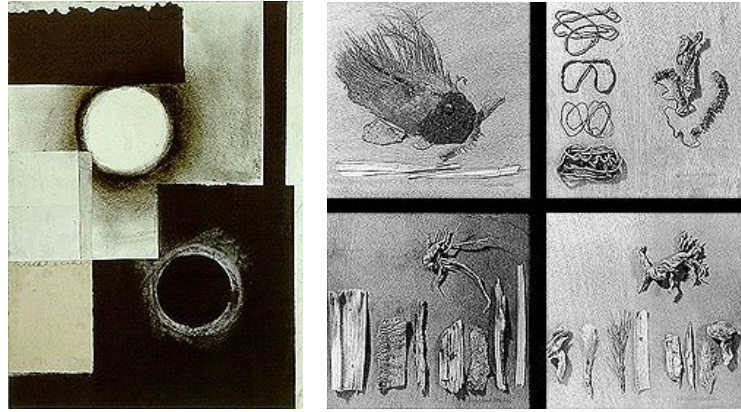
Şekil 1.28 “Temel Eğitim” Programı

- a. El sanatları eğitiminin kapsadığı meslekler:
- ✚ Seramikçilik, heykeltıraşlık, mermercilik, ağaç işleri ve kartonpiyer
  - ✚ Demircilik, tornacılık, dökümcülük
  - ✚ Marangozluk
  - ✚ Oymacılık, gravürcülük, işlemecilik
  - ✚ Dekoratörlük, cam ressamlığı, mozaikçilik, emayecilik
  - ✚ Dokumacılık
- b. Çizim ve resim eğitimini kapsayan çalışmalar:
- ✚ Serbest çizim çalışmaları
  - ✚ Modelden çalışmalar
  - ✚ Mürekkep ve boya tekniği ile yapılan çalışmalar
  - ✚ Resim çerçevesizliği, duvar ve tahta ressamlığı
  - ✚ Yazı ressamlığı
  - ✚ Konstrüksiyon ve proje çizimi
  - ✚ Peyzaj, mimari ve iç mimari
  - ✚ Mobilya ve kullanım eşyası çalışmaları
- c. Teorik çalışmalar:
- ✚ Sanat tarihi
  - ✚ Malzeme bilgisi
  - ✚ Anatomi ve fizyoloji

- 🎨 Resim bilgisi
- 🎨 Eski teknik ve metotların araştırılması <sup>64</sup>

Bauhaus'da el sanatları temel unsurlardan biriydi ve her öğrencinin mutlaka bir el sanatını öğrenmesi gerekiyordu.

İlk yıllarda Bauhaus'un kişiliği büyük oranda temel tasarıma (Vorkurs) giriş dersleri öğretmeni Johannes Itten'in etkisi altında şekillenmiştir. (**Şekil 1.29**) 1923'de Laszlo Moholy-Nagy'nin onun yerini almasından sonra ve Hollanda'lı mimar Theo van Doesburg'un gelişiyle birlikte el sanatı üzerine odaklanan anlayış, endüstriyel üretime ve normatif endüstriyel standartların geliştirilmesine vurgu yapan anlayış karşısında etkisiz kalmıştır.



**Şekil 1.29** Itten'in "Temel Eğitim" dersi çalışmaları

1923'de düzenlenen bir sıra etkinlik Bauhaus'daki değişimi gösteriyordu. Konferanslar, sergiler, gösteriler ve yabancı sanatçı ve bilim adamlarının gelişi büyük yankılar uyandırmış, Bauhaus'un başarı grafiğini yükseltmiştir.

Bu sayede öğretim programını temellendiren Bauhaus'da Itten'in ayrılışından sonra Temel Sanat derslerini, "usta" ünvanı alarak mezun olan ilk öğrenci olan Josef Albers vermiştir. Albers, Itten'in dersini sürdürmüş, ancak malzeme ve strüktür sorununu daha ileri götürmüştür. (**Şekil 1.30**) Derslerin ilk yılı makine ve aletlerin kullanımı hakkında bilgi vermiştir. Kağıtla yapılan bükme, katlama, strüktür ödevlerinde başarı sağlamış, bu açıdan diğer okullarda uygulanan "temel dersleri" büyük ölçüde etkilemiştir. <sup>65</sup>

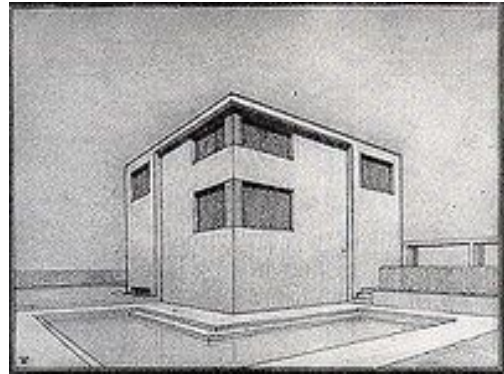
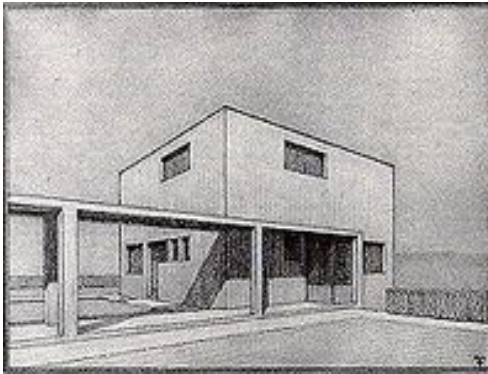
<sup>64</sup> WINGLER, a.g.e., s.14

<sup>65</sup> Anons Plastik Sanatlar Dergisi, Nisan 1992, S.13,s.9



**Şekil 1.30** Albers'in atölye malzemeleri

Gropius'un Bauhaus kavramı okulda görev yapan yeni öğretmenlerle birlikte değişiyordu. Bauhaus 1926'da (Gropius ve Meyer tarafından tasarlanan), Dessau'daki yeni binalarına yerleşirken, Gropius değiştirilmiş öğretim programının esaslarını şu sözlerle özetlemiştir: Artık geçmişin giysilerini değil modern giysileri giyen modern insan, modern gündelik kullanım araçlarıyla donatılmış, kendisine ve zamanına uygun modern bir eve de ihtiyaç duyuyor. Bir nesnenin doğası ne yaptığıyla belirlenir. Bir kabin, bir sandalyenin ya da bir evin uygun olarak iş görebilmesi için önce onun doğası incelenmelidir, çünkü nesne amacına kusursuzca hizmet etmelidir; başka bir deyişle, işlevini pratik olarak yerine getirmeli, ucuz olmalı, dayanıklı olmalı ve 'güzel' olmalıdır.

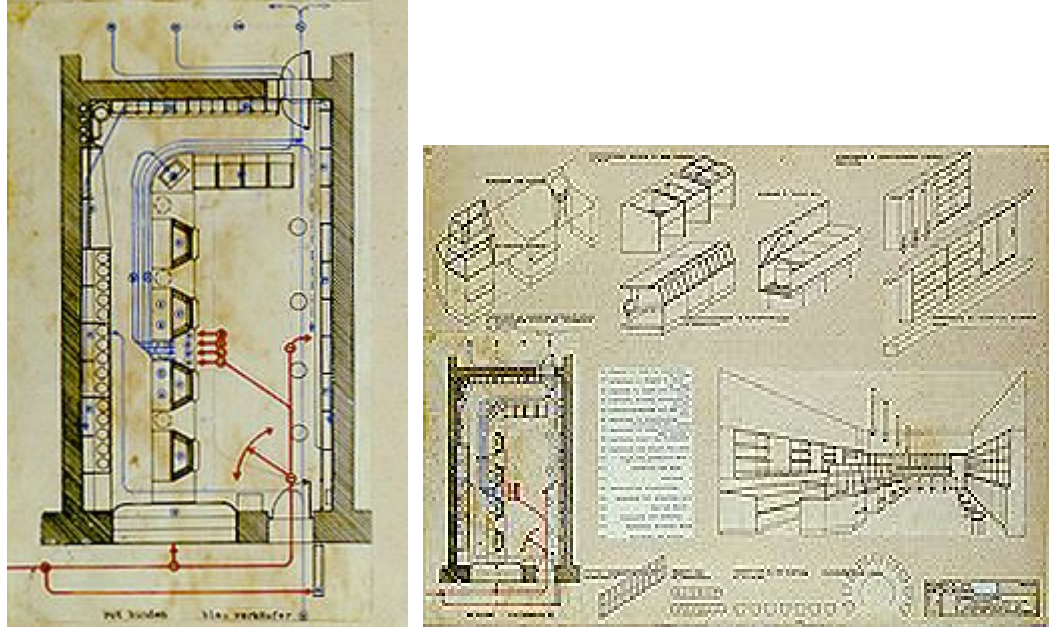


**Şekil 1.31**

Gropius'un mimarlık dersleri

Benzer görüşleri savunan Gropius'un çağdaşlarından mimar Bruno Taut işlev ve güzelliğin iç içe dokunduğu inancını Modern Mimari adlı çalışmasında şöyle ifade

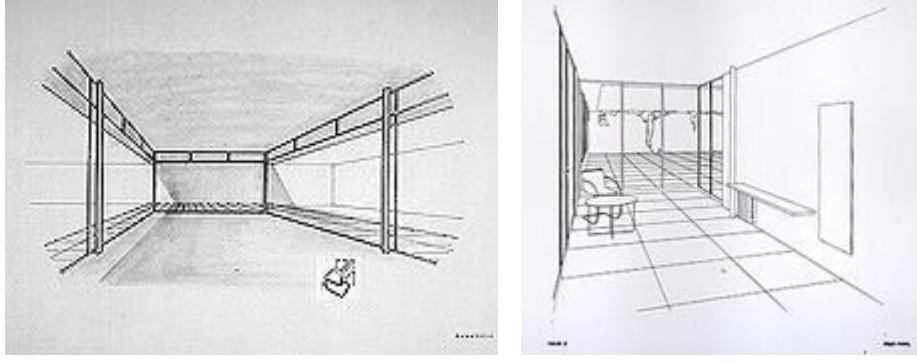
etmiştir: 'Mimarının amacı, kusursuz ve dolayısıyla da güzel, verimliliğin yaratımıdır'. 1926 tarihli makalesinde Gropius, Bauhaus'un yaklaşımını şöyle özetler: Tüm günlük kullanım malları için standart tip yaratımı toplumsal bir gerekliliktir. Genel olarak yaşamın gereklilikleri insanların çoğu için aynıdır. Ev ve evin döşenmesi toplu tüketim mallarıdır ve tasarımları bir tutku sorunundan çok bir akıl sorunudur.<sup>66</sup> Mimarlık dersleri bu düşünce doğrultusunda şekillenir. (Şekil 1.31,32,33)



Şekil 1.32 Meyer'in mimarlık dersi çalışmaları

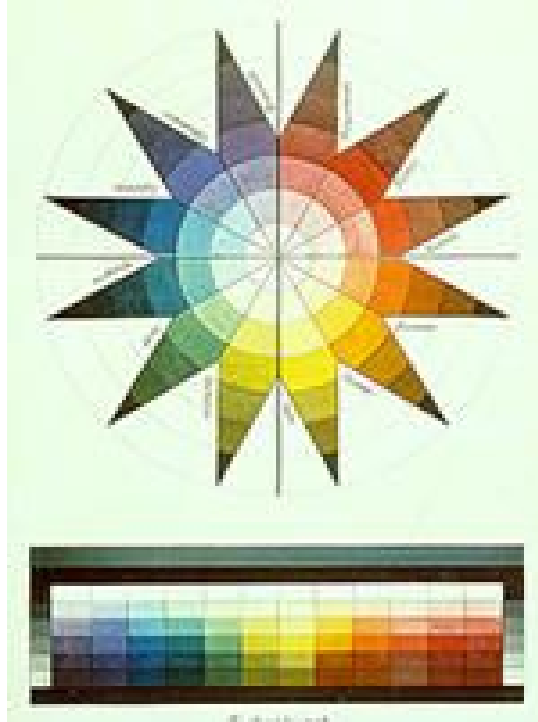
Bauhaus'un eğitiminde bir "form" ustası, bir de "el" ustası vardı. Öğrencilerin kağıt, alçı, tahta, cam, çimento, tuğla, briket, çita gibi nesnelere oynamalarına ve araştırmalarına izin veriliyordu. Bu şekilde öğrenciler bu malzemelerin temel niteliklerini anlamaya yöneliyorlardı. Verilen iki ve üç boyutlu çalışmalarda tek kısıtlama öğrencinin hayal gücüydü. Öğrencilerin gizli kalmış yaratıcı güçlerini ortaya çıkarmak için bir takım yöntemler kullanılmıştır. Doğadan yapılan hassas çalışmalar, eski ustaların eserlerinin kompozisyon, doku, strüktür açısından incelenmeleri gibi yöntemler uygulanmıştır.

<sup>66</sup> Didem TEKSÖZ, **Beden ve Mekan Bauhaus Tiyatro Çalışmalarının Mimarlık Eğitimi Açısından Değerlendirilmesi**, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2001, s.23



**Şekil 1.33** Ludwig Mies van der Rohe'nin mimarlık dersi

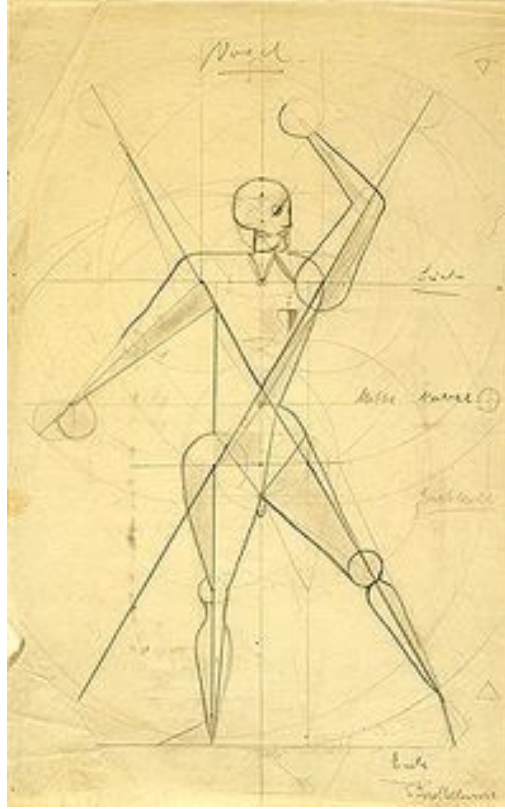
Hölzel'in renk stüdyosunda Goethe'den başlayarak romantik devirlerden beri renk ilkeleri ele alınmıştır. Gertrude Grunow ise daha çok sezgilere dayanan bir öğretim yapıyordu. Romantizmin "synesthetic" düşünce yönetimini modern psikoloji ile birleştirmeye çalışmış, onun yöntemi bu şekilde "psikolojik danışma" niteliği taşımıştır. Günümüzde de önemini koruyan, psikolojik ve fizik kurallarına dayanan, renklerin bütünleyici ve zıtlık etkileri üzerine kurulmuş olan Itten'in renk kuramı, bu dersler sırasında ortaya çıkmıştır.<sup>67</sup> (Şekil 1.34)



**Şekil 1.34** Johannes Itten'in renk kuramı

<sup>67</sup> a.g.e., s.24

Ancak Johannes Itten'in Gropius'un programlarıyla çelişir biçimde aşırı kuramcılığa kaçması okulda bir kutuplaşmaya yol açmış, 1921'de artan kutuplaşma, Itten'in 1923'de duygusal bir biçimde istifasıyla sonuçlanmıştır. Bauhaus'taki "pratik insan" tipinin karşıtı olan Itten'in etrafında bir ressamlar dayanışması oluşmuştu. Bu dayanışma içinde Muche, Klee, Schlemmer (**Şekil 1.35**), Schreyer ve Kandinsky gibi isimler yer almış, diğer yanda ise Feininger ve Marcks, Gropius'a olan yakınlıklarıyla öne çıkmışlardır.<sup>68</sup>

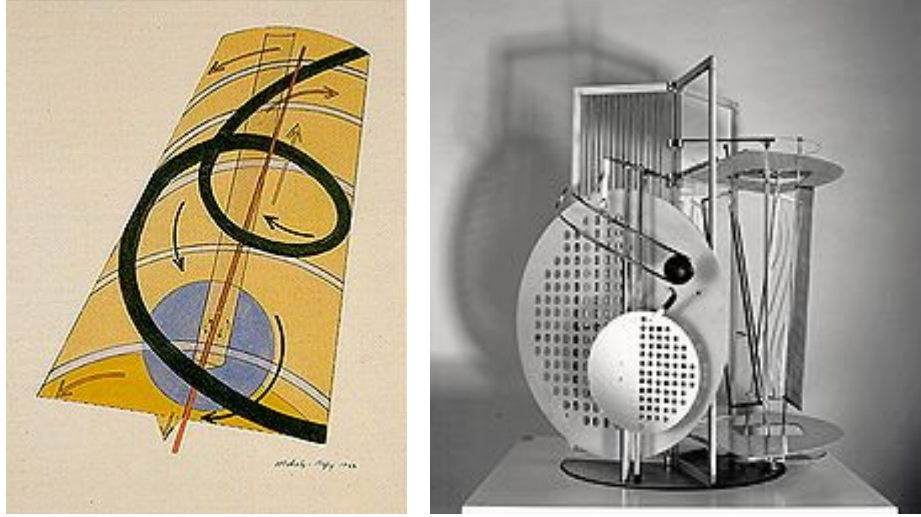


**Şekil 1.35** Schlemmer'in dersinden bir çalışma

Bauhaus okulunun kuruluş yıllarında görev alan Itten, dokunma duyusuna yönelik mekan, renk, kompozisyon gibi asal mimarlık bileşenlerini ele alır ve renk teorisi üzerinde çalışır. Moholy-Nagy'nin verdiği derslerin ana temaları yapım, statik, dinamik etkenler, denge ve mekana yöneliktir. (**Şekil 1.36,37**) Asimetrik strüktürün statik ve estetik oranları değişik malzemeler eşliğinde çalışılır. Böylelikle öncelik malzemeye değil, strüktürden kurulabilecek biçimin olanakları üzerine yoğunlaştırılır.<sup>69</sup>

<sup>68</sup> KABAŞ, a.g.e., s.64

<sup>69</sup> a.g.e., s.70



Şekil 1.36

Moholy-Nagy dersinden çalışmalar

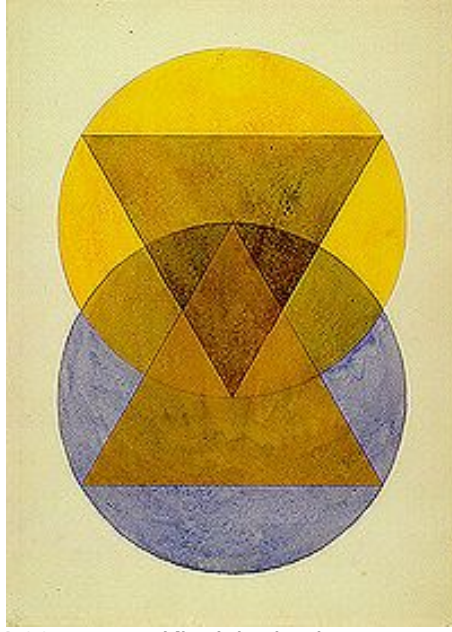


Şekil 1.37

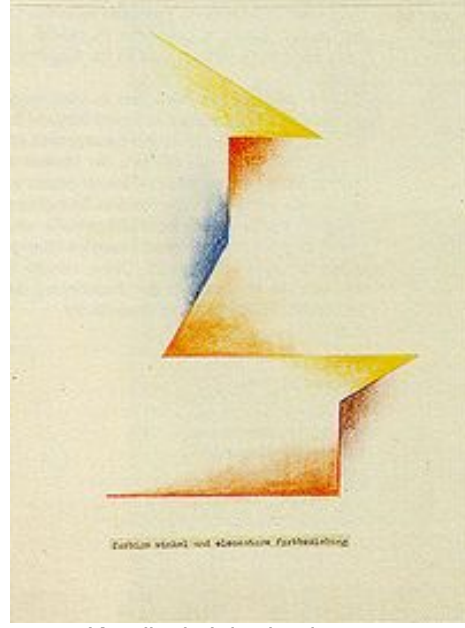
Moholy-Nagy ve öğrencileri metal atölyesinde

“Gerçek yaşamdan ve doğadan desen çizme” dersi ise Paul Klee tarafından yönetilmekte ve temel sanat dersini destekler nitelikteydi. “Çizgi ve renkle kurgu” sorunlarına Klee'nin ortaya koyduğu kuramlar oldukça yararlı olmuştur. Bu düşüncelerinin bir kısmı “Eğitimsel Eskiz Defteri” adlı kitabında yer almaktadır. Aynı şekilde Kandinsky'nin “Nokta, Çizgi ve Alan” kuramı da verdiği derslerin bir toplamıdır.(Şekil 1.38,39)<sup>70</sup>

<sup>70</sup> Walter Gropius ve Bauhaus, s.35



Şekil 1.38 Klee'nin dersi



Kandinsky'nin dersi



Şekil 1.39 Paul Klee ve Wassily Kandinsky atölyede

Temel eğitimi başarı ile bitiren öğrenciler, atölyeye katılmaya hak kazanırlar ve bu atölyelerden birini tamamlayan öğrenciler ise mezun olurlar. Zamanla çıraklıktan kalfalığa ve ardından ustalığa terfi ederek mezun olduklarında hem uygulamaya hem de sanata hakim bireyler olarak tüm insanlığı eğitmeleri hedeflenmiştir.



## 1.8. Bauhaus Sanatçıları

Bauhaus'un genel tablosunu görebilmek için sanatçılarını, dolayısıyla eğitim kadrosunu incelemek gerekir. İsim yapmış belli başlı Bauhaus sanatçıları şu şekilde sıralanabilir.<sup>71</sup>



**Josef Albers** 1888-1976

Ressam ve sanat kuramcısı olan Albers, ilk olarak ilkokul öğretmeni olarak eğitim almıştır. Daha sonra "İngiliz Kraliyet Sanat Akademisi"nde eğitimine devam etmiş ve 1916'da "Essen Uygulamalı Sanat Okulu"nda asistan olmuştur. İki yıl Münih Akademisi'nde çalıştıktan sonra 1920'de Bauhaus'da Johannes Itten'in derslerine kayıt olur ve 1923'te ilk mezun öğrenci olarak "kalfa" ünvanıyla vitray atölyesinin başına geçer. 1928'de marangozluk atölyesinin başına geçen Albers, Itten ve Moholy-Nagy'nin ardından temel eğitim dersini verir. Bauhaus'da bulunduğu süre boyunca vitray çalışmaları, cam ve metalden mobilya ve ev eşyaları yapmıştır. Bauhaus kapanmasından sonra ABD'ye göç etmiş, Chicago'daki Black Mountain Koleji'nde temel eğitim dersleri vermiş ve ardından Yale Üniversitesi'ndeki Tasarım bölümünü kurmuştur. 1940'tan sonraki kişisel çalışmalarında rengin optik etkileri üzerine eğilmiş ve Amerikan resim çalışmalarındaki Op-Art denilen sanat türüne öncülük etmiştir.



**Herbert Bayer** 1900-1985

Grafik tasarımcısı ve ressam olan Bayer Avusturya doğumludur. 1921'den 1925'e kadar Bauhaus'da öğrenci olarak bulunmuş, 1925'den itibaren genç usta ünvanıyla baskı ve reklam atölyesinin başına geçmiştir. 1928'de okuldan ayrılan Bayer bir süre serbest çalışmış, 1938'de ise ABD'ye göç ederek New York'ta grafik tasarımcısı olarak çalışmalarına devam etmiştir. Bauhaus'un en yetenekli reklam tasarımcısı olarak ismi ön plana çıkmaktadır.

<sup>71</sup> <http://www.bauhaus.de/bauhaus1919/biographien/index.htm>



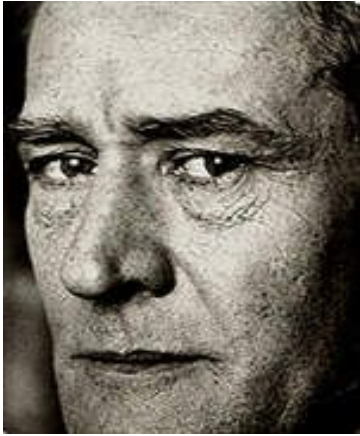
**Marianne Brandt 1893-1983**

1911-1917 yılları arasında Weimar'da "Büyük Dükalık Güzel Sanatlar Akademisi"nde başlayan öğrencilik hayatı, 1924-1926 yılları arasında Bauhaus'ta devam etmiştir. Metal atölyesinde uzmanlık eğitimini tamamlayan sanatçı, aynı atölyede 1929'a kadar eğitmen olarak çalışır. 1929'da Gropius'un Berlin'deki ofisinde iç mimari ve mobilya tasarımları yapar ve ardından Berlin ve Dresden'deki akademilerde ders verir. Brandt'ın tasarımları olan metal çaydanlık, lambalar, servis araç gereçleri bugün bile kullanılmaktadır.



**Marcel Breuer 1902-1981**

Macaristan doğumlu olan Breuer, 1920-1924 yılları arasında Bauhaus'ta öğrenci olmuş, Paris'te kaldığı bir yılın ardından "uzman" eğitmen olarak mobilya atölyesinin başına geçmiştir. 1928'e kadar kurumda kalan Breuer, 1937'de Harvard Üniversitesi'nde mimarlık bölümünde profesör olarak görev almıştır. 1938-1941 yılları arasında Gropius'la birlikte çalışan sanatçının çelik borulu sandalyesi en önemli yapıtlarından biridir.



**Lyonel Feininger 1871-1956**

New York doğumlu olan Feininger Alman kökenli bir ailenin çocuğudur. 1887'de Hamburg'daki "Werkbund"da eğitim almak amacıyla Almanya'ya gelmiş, 1894'te eğitimini tamamladıktan sonra litograf (taşbaskı) çalışmalarına başlar. 1913'e kadar çok sayıda sergiye katılmış, Berlin'deki "Sturm" galerisinde ise ilk tek kişilik sergisini açmıştır. Açılışından 1925 yılına kadar grafik atölyesinde "usta" olarak görev alan Feininger, 1925'te kendi isteğiyle ayrılıp, kuramsal eserleri ile Bauhaus'a katkıda bulunmaya devam eder. 1937'de Almanya'yı terk ederek ABD'ye giden sanatçı, Amerikan Ressamlar ve Heykeltıraşlar Federasyonunun başına geçer.



**Ludwig Hilberseimer 1885-1967**

Mimar ve şehir plancısı olan Hilberseimer Berlin'de mimar olarak çalışmış, 1929-1933 yılları arasında ise Bauhaus'da mimarlık kuramı bölümünün başına getirilmiştir. "Çatkısal Tasarım" dersleri vermiş, ardından da "Apartman ve Kentsel Tasarım" isimli seminer derslerini yürütmüştür. Politik kısıtlamalar yüzünden yazı yazamamış, 1938'de ise ABD'ye göç ederek Mies van der Rohe'nin yanında şehir planlama bölümünde profesör olarak eğitimliğe devam etmiştir.



**Johannes Itten 1888-1967**

Sanat kuramcısı ve ressam olan Itten, 1904-1908 yılları arasında öğretmenlik eğitimi almış, ardından bir süre ilkokul öğretmenliği yapmıştır. Berlin'de matematik ve fizik eğitimi alan sanatçı, 1913'den itibaren Stuttgart Akademisi'nde Adolf Hoelzel'in stüdyosunda resim çalışmaları yapmıştır. Viyana'da kendi sanat okulunu kuran Itten, doğu felsefesine ilgi duymaya başlamış, bu eğilim onun mistik olarak nitelendirilmesini sağlamıştır. 1919-1923 arasında Bauhaus'da "Vorkurs" temel sanat eğitimi ilkelerini ortaya koymuş ve bu kurumda popülerliği uzun süre devam etmiştir. Gropius'la olan fikir ayrılığından dolayı Bauhaus'u terk ederek İsviçre'nin Mazdaznan merkezine yerleşmiştir. 1926-1934 yılları arasında tekrar eğitimliğe dönmüş ve Berlin'de modern sanat okulunu kurmuştur. Ayrıca Zürih'teki Werkbund müzesi ve okulunun da başına getirilen Itten, Bauhaus'un eğitim felsefesinin kurucusu olarak görülmüştür.



**Wassily Kandinsky 1866-1944**

Moskova doğumlu ressam Kandinsky, çalışma hayatına hukuk ve ekonomi eğitimi alarak üniversitede asistan olarak başlamıştır. 1896'da Münih'e gelmiş ve sanat eğitimi almaya başlamıştır. Bir süre Paris'te yaşamını sürdürür ve ilk soyut resimlerini vermeye başlar. Bauhaus'a 1922'de gelmiş ve okul kapanana kadar burada kalmıştır. "Analitik Çizim" ve "Soyut Biçim Elemanları" gibi kuramsal dersler vermiştir.



**Paul Klee** 1879-1940

Ressam Paul Klee, Münih'te kendisi gibi Franz von Stuck'un öğrencisi olan Kandinsky ile tanışmış ve dost olmuştur. 1921-1931 yılları arasında Bauhaus'ta eğitmen olarak görev almış, serbest boyama,yüzey tasarımı gibi kuramsal dersler vermiştir. Baskın bir karaktere ve sevilen bir kişiliğe sahip olan Klee, nakış atölyesinin kimliğinin oluşturulmasında katkı sağlamıştır.



**Laszlo Moholy-Nagy** 1895-1946

Macaristan doğumlu olan Moholy-Nagy, Budapeşte'de hukuk eğitimi aldıktan sonra resim dersleri almış ve "MA" isimli öncü ressamlar grubu ile tanışmıştır.1922'de Sturm Galerisi'nde ilk kişisel sergisini açan sanatçı, 1923-1928 yılları arasında Bauhaus'da eğitmenlik yapmıştır. Önce metal atölyesinde form ustası olarak eğitim vermiş ardından temel eğitim derslerini yönetmiştir. Bauhaus'da yazılan ve basılan "Bauhausbücher" (Bauhaus Kitapları) serisini yayınlayan Moholy-Nagy'nin baskı, resim ve fotoğraf çalışmaları bulunmaktadır. "Fotoğrafı Resmetmek" adlı kitabında kendi tasarım kuramını anlatmıştır. Kroll Operası'nda ve Piscator'un oyunlarında sahne tasarımı çalışmaları bulunan sanatçı, "Light Space Modulator" adlı ilk kinetik heykel olan ışık-mekan modülatörünü tasarlamıştır. Bauhaus'un felsefesinin oluşumunda büyük katkısı olan Moholy-Nagy, Bauhaus'tan ayrıldıktan sonra okulun sanat anlayışını ve felsefesini çeşitli üniversitelerde ve Chicago'da kurduğu "The New Bauhaus"ta devam ettirmiştir.



**Gerhard Marcks** 1889-1981

Heykel sanatçısı Marcks, 1907'de ilk eserlerini yapmaya başlamış, 1914'de Köln'de "Werkbund" sergisi için Gropius'un tasarımını yaptığı binanın rölyeflerini hazırlamıştır. Bauhaus'da bulunduğu 1919-1925 yılları arasında seramik atölyesini yönetmiş, ardından çeşitli okullarda çalışmalarına devam etmiştir.



### **Hannes Meyer 1889-1954**

Mimar ve şehir plancısı Hannes Meyer,1905'de duvarcılık eğitimini tamamladıktan sonra Basil'de "Werkbund"da eğitimine devam eder. Mimar Albert Froelich ve mimar Emil Schaudt'un yanında çalıştıktan sonra Georg Metzendorf'un stüdyosunda mimarlık eğitimini tamamlayan Meyer, 1927'ye kadar profesyonel hayatını sürdürür. 1927'de ise Bauhaus'a gelir ve yeni kurulan mimarlık atölyesinin başına geçer. 1928'de Bauhaus'un yönetimine getirilen Meyer, 1930'da görevini Ludwig Mies van der Rohe'ye devreder.



### **Georg Muche 1895-1987**

Münih'te sanat eğitim alan ressam ve grafik sanatçısı Muche, 1915'de Berlin'e taşındıktan sonra, Sturm Galerisi ile bağlantı kurmuş ve soyut resimler yapmaya başlamıştır. 1920-1927 arasında Bauhaus'da Itten'la beraber çeşitli atölyelerde "usta" olarak eğitim vermiş, ardından doküman atölyesinin başına geçmiştir. ABD'ye yaptığı bir gezi ardından Bauhaus'ta çelik bir ev inşa eden Muche, kurumdan ayrıldıktan sonra Itten'in okulunda ders vermiştir.



### **Walter Peterhans 1897-1960**

Felsefe, sanat tarihi ve matematik eğitimi alan Peterhans, ardından Leipzig'de devlet grafik sanatları akademisinde fotoğraf eğitimi almıştır. Bauhaus'da fotoğraf atölyesini yönetmiş, kurumdan ayrıldıktan sonra ise bir süre serbest çalışmış, 1938'den itibaren ITT'de görsel eğitim dersi vermiştir.



**Lilly Reich 1885-1947**

Dekoratif işleme eğitimi alan içmimar Reich, 1908'de "Wiener Werkstätte"de çalışmaya başlamış, 1912'de ise "Deutsche Werkbund"a katılmıştır. 1932-1933 yıllarında Bauhaus'da içmimarlık atölyesini yürüten sanatçı, savaştan sonra çalışmalarına devam etmiş ve Berlin Sanat Akademisinde ders vermiştir. "Deutsche Werkbund" yönetimindeki ilk kadın sanatçı olma ünvanını alan Reich'in çalışmaları arasında 1929'da Barcelona dünya sergisinde Almanya pavyonu, 1931'de Berlin Alman Binaları sergisinde tek katlı yapısı gösterilebilir.



**Ludwig Mies van der Rohe 1886-1969**

Aachen Almanya doğumlu olan mimar Ludwig Mies van der Rohe, 1904-1907 yılları arasında "Werkbund" okulunda okuduğu sırada bir yandan da mimar Bruno Paul'un yanında çalışmıştır. 1908-1911 yılları arasında ise mimar Peter Behrens'in ofisinde mimar olarak çalıştıktan sonra 1930'da Bauhaus yönetimine gelmiş ve son sınıflara mimarlık dersi vermiştir. 1937'de ABD'ye göç eden Mies, Armour Enstitüsü'nde mimarlık bölümünün başına getirilmiştir. "Seagram" binası, Berlin'deki ulusal galeri ve "Fansworth House" önemli eserleri arasında gösterilir.



**Oscar Schlemmer 1888-1943**

Stuttgart akademisinde resim eğitimi alan Schlemmer, aynı zamanda Adolf Hoelzel'in öğrencisi olmuştur. 1921-1929 yılları arasında Bauhaus'ta bulunan sanatçı, duvar resmi, taş heykel, tahta- oyma atölyelerinde eğitim vermiş, ardından tiyatro atölyesinin başına geçmiştir. Burada yaptığı gösterilerle İsviçre ve Almanya'ya turneye çıkmış, "Triadic Bale" ve Bauhaus Dansları" gibi eserlere imza atmıştır. Bauhaus öğretmenlik yaşamının ardından bir süre Breslau ve Berlin sanat okullarında profesör olarak eğitim vermeye devam eden Schlemmer, bir süre duvar boyamaları ile geçimini

sağlamaya çalışmış, son olarak da Wuppertal'daki boya fabrikasında çalışmıştır. Schlemmer ve tiyatro çalışmaları II. Bölümde ayrıntılı olarak ele alınmıştır.



**Lothar Schreyer 1886-1966**

1886'da Dresden'de doğan Schreyer, Heidelberg, Berlin ve Leibzig'de hukuk okuduktan sonra 1910'da doktorasını vermiş ve ardından kendini tiyatroya adanmıştır. 1917- 1920 yılları arasında Berlin'de Sturbühne'yi yönetmiş ve 1921'de Bauhaus'da ders vermesi istenmiştir. 1923'e dek bu kurumda kalan Schreyer, 1928'den sonra ise Hamburg'da yazar ve ressam olarak yaşamını sürdürmüştür.



**Günta Stölzl 1897-1983**

Münih "Werkbund"da aldığı eğitimin ardından 1919-1925 yılları arasında Bauhaus'da öğrenci olan Stölzl, eğitimini tamamladıktan sonra dokuma atölyesinin başına geçmiştir. Bauhaus dönem arkadaşları olan Gertrud Peiswerk ve Heinrich Otto Hürlimann'la beraber "SPH Stoffe" isimli kumaş atölyesini kurarak mimarlarla çalışmalar yapmıştır.

## 1.9. Uygulama Atölyeleri

Bauhaus'daki eğitimin ikinci aşaması olarak görülen "uygulama atölyeleri", bir yandan öğrenciyi uzmanlaşma yolunda ilerlemesini sağlarken, bir yandan da ürünlerin halka satışı sonucu okula finansman sağlamıştır.



**Şekil 1.40** Metal Atölyesi

Bauhaus, 1922'de uygulama atölyeleriyle çalışmalarına başlamıştır. Atölyenin başarısı yalnızca orada çalışan form ustası, usta ve kalfaların yeteneklerine değil, biraz da "pazarlama" durumuna bağlıydı. Piyasayla ilişki kuran ve kara geçen atölyelerin başında Gropius'un yönettiği mobilya atölyesi gelmekteydi. Bunu metal atölyesi izliyordu ve uygulama ustası Christian Dell'di. (Şekil 1.40,41) Form ustası olarak da Moholy-Nagy gelince iyice gelişen okul, ardından Muche ve Helena Bömer tarafından yürütülen dokuma ve seramik atölyelerini de bünyesine katmıştır. (Şekil 1.42) Seramik atölyesinin form ustası Gerhard Marcks, uygulama ustası ise Max Krehan'dı.<sup>72</sup>



**Şekil 1.41** Dell'in metal atölyesi çalışması ve diğer çalışmalar

<sup>72</sup> DROSTE, a.g.e., s.132





Şekil 1.42 Dokuma Atölyesi çalışması



Seramik Atölyesi çalışması

Baskı atölyesinin başında Feininger vardı.(Şekil 1.43) Uygulama ustası Zaubitzer ve kalfa Ludwig Hirschfeld sürekli yeni fikirler, teknikler ve yöntemler araştırmaktaydı. Hirschfeld, bir renk kuramı oluşturarak kompozisyonda “yansıma renkleri”ni ilk kullananlardan olmuştur.<sup>73</sup>



Şekil 1.43 Baskı Atölyesi çalışması

<sup>73</sup> a.g.e., s.78

Bauhaus atölyeleri esas olarak içlerinde seri üretime uygun ve zamanımıza özgü ürünlerin ilk örneklerinin özenle geliştirildiği ve sürekli olarak iyileştirildiği laboratuvarlardır.

Temel sanat dersleri ve atölyelerin bütçesi eyalet tarafından ödeniyordu. Özel siparişler ve parayla yapılan araştırmaların gelirlerinin daha sonraki deneylerin masraflarını karşılayacağı umuluyordu. Ancak mali güçlükler belirince eyalet yöneticileri yapılan işlere şüpheyle bakmaya başlamışlardı. Her atölye aynı gelir olanaklarını sağlayamıyordu. Bu atölyelerin başında gelen tiyatro atölyesi ise masraflarının çokluğu ve karşılığını vermemesi yüzünden oldukça geri plandaydı.<sup>74</sup> Tiyatro atölyesi çalışmalarına II. Bölüm'de ayrıntılı olarak değinilecektir.

Rönesans atölyelerinin örnek alındığı okuldan mezun olanlar mobilya, tekstil, sahne dekoru, sofrta takımı gibi her türlü eşyanın tasarımını yapabilecek düzeyde oluyorlardı. Atölyelerin başında Kandinsky, Mohol-Nagny, Paul Klee gibi yaratıcı sanatçılar bulunuyordu. Le Corbusier, Malevich, Lissitzky, Breuer gibi sanatçılar ders veriyor, Mies Van Der Rohe ve Gropius okulu yönetiyorlardı. Bauhaus mobilya tasarımlarından biri olan Ludwig Mies Van Der Rohe'un (1886-1969) sandalyesinin iskeleti krom profildendir. 1927 tarihli sandalyenin oturulan ve yaslanılan kısmı elde ahşap sazlarla örülmüştür. Bauhaus okuluna ait tasarımlardan bir başkası Le Courbusier'in (1887-1965) Şezlong'udur. 1928'de tasarlanan şezlong krom-çelik plakalarla desteklenen siyah inek derisiyle örtülü yaslanmış bir yüzeye sahiptir. Çelik kaide ayarlamayı kolaylaştırır. Bu şezlong bugün Cassina firması tarafından üretilmektedir. (Şekil 1.44)



**Şekil 1.44** Ludwig Mies van der Rohe tasarımları

<sup>74</sup> KABAŞ, a.g.e., 79

Marcel Breuer'in (1902-1981) S biçimli sandalyesinde bükülen metal çubuklarla iskelet oluşturulmuştur.(Şekil 1.45) Ahşap mobilya tasarımının dışına çıkmıştır. Oturma ve yaslanma kısmı sentetik deri bir malzemeyle kaplanmıştır. Marcel Breuer ve Ludwig Mies Van Der Rohe'un sandalye tasarımları günümüzde yaygın bir şekilde kullanılmaktadır.



Şekil 1. 45 Marcel Breuer "Kandinsky" adlı koltuk tasarımı ; Breuer mobilya atölyesi çalışması



Breuer



Reich



Mies van der Rohe

Finli mimar ve tasarımcı Alvar Aalto ise 1930'larda ahşap ve kontrplak gibi malzemelerle oluşturduğu tasarımlarında eğrisel formları tercih etmiştir. 1935-39 tarihleri arasında tasarladığı 406 nolu sandalyesi ince ahşaptan sallanan bir modeldir. Oturma yeri ve arkası kumaş kayışlıdır. (Şekil 1.46)

1933 yılında Bauhaus kapanınca sanatçıların çoğu çalışmalarına ABD'de devam etmiştir. Bu çalışmalara örnekler sonraki sayfalarda gösterilmiştir.



Alvar Aalto E60 No'lu tasarım



406 No'lu sandalye



Şekil 1.46 Alvar Aalto 231 No'lu tasarım



505 No'lu tasarım

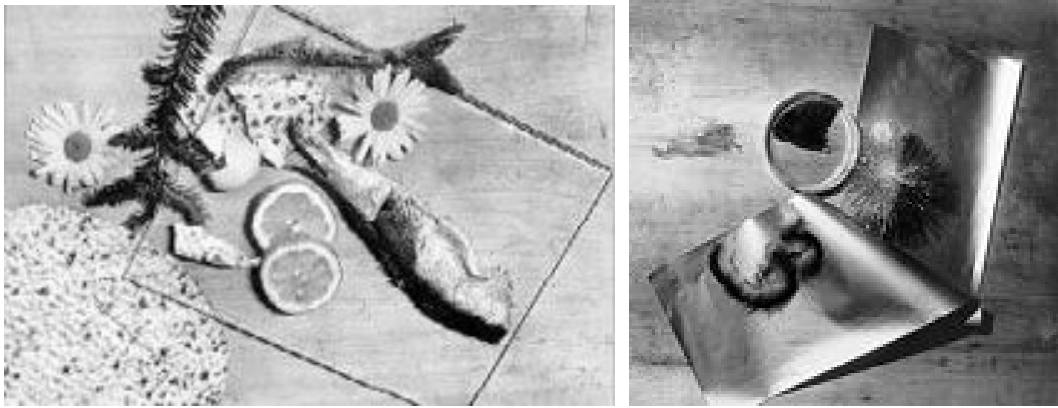


Gerhard Marcks heykel tasarımları





Gunta Stölzl dokuma çalışmaları



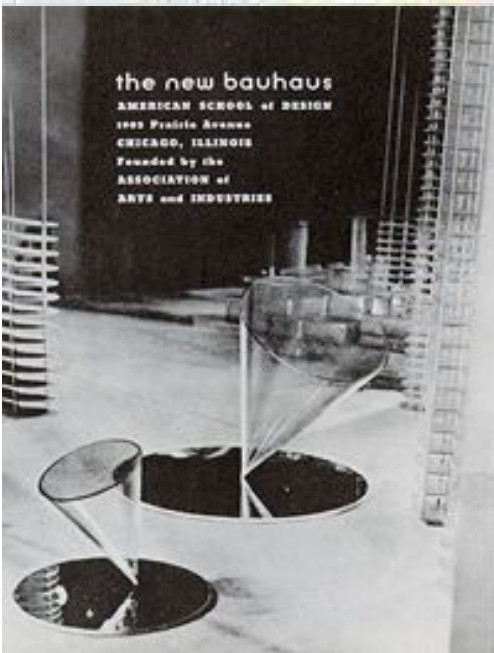
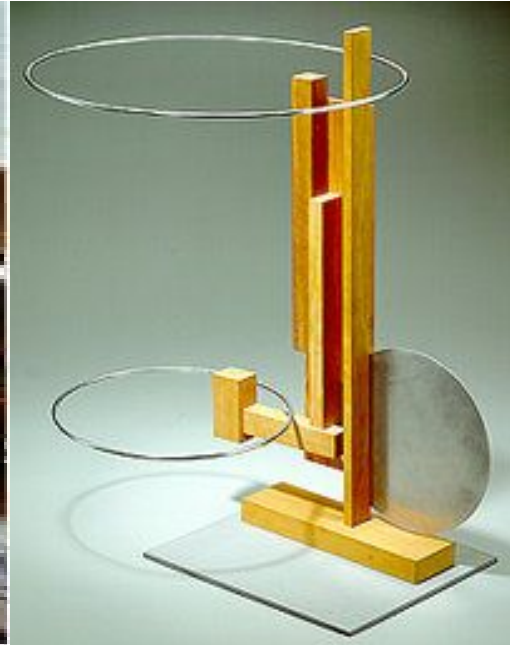
Walter Peterhans fotoğraf çalışmaları



Marianne Brandt metal atölyesi tasarımları



Bayer'in tasarımları: gazete bayi tasarımı; yazı karakteri tasarımı; Afiş tasarımı 1932; fotomontaj çalışması; Bank America binası önü 1973; Kandinsky sergisi için hazırladığı afiş



Moholy-Nagy tasarımları



Kandinsky resim çalışmaları

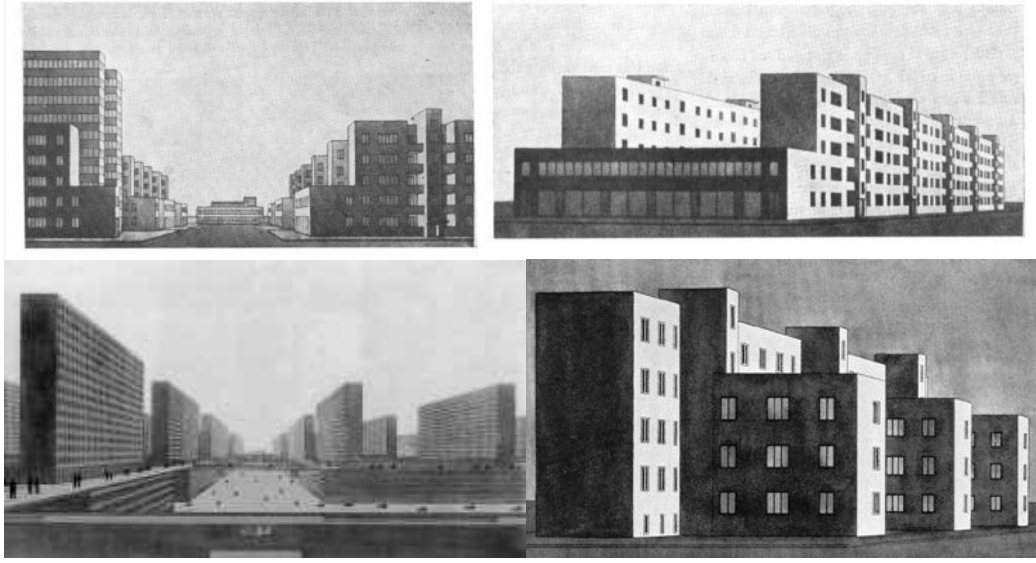




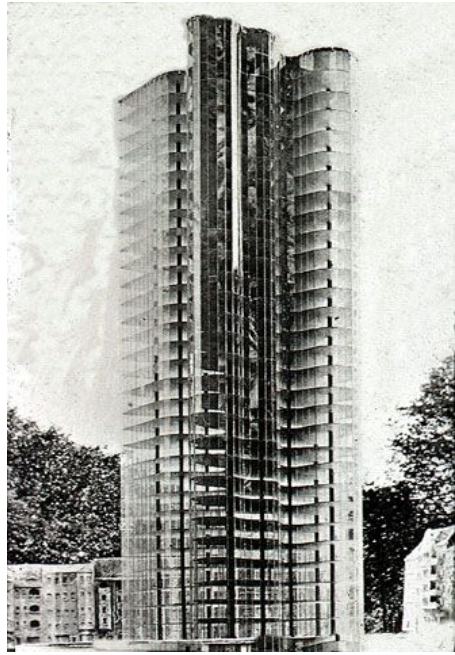
Walter Gropius evi ve blok apartman tasarımı



Hannes Meyer'in tasarımı ve pul üzerine basılmış sıra evleri



Ludwig Hilberseimer şehir planlama tasarımları



Ludwig Mies van der Rohe tasarımları; Chicago IBM binası, Berlin Sanat Galerisi, Rohe evi

## BÖLÜM II

### BAUHAUS VE SAHNE TASARIMI

#### 2.1. Gropius ve Tiyatro

Endüstrinin yaşamı ne boyutta etkilediği bilinen bir gerçektir. Tüm sanat dalları gibi tiyatro sanatı da bu gelişmelere paralel olarak ilerlemiştir. “Sahne dekoru” kavramı Adolphe Appia ve Gordon Craig gibi simbolistler sayesinde tiyatroya girmiş, dekorun salt doğa görüntüsünden oluşan fon resimleri olmasına son verilerek hayal gücünü ve duyuları uyarmayı amaçlayan üç boyutlu görünüme kavuşması sağlanmıştır. <sup>1</sup>

Tiyatro mimarisi ve sahne tasarımı alanında yenilikçi öncü denemelerde bulunmuş, daha çok dışavurumcu akıma bağlı sanatçılar topluluğu ve etkinlikleri olarak görülen “Bauhaus Tiyatrosu” 1921’de kurulmuştur. Sahnenin kendisini bir anlatım aracı haline getiren ve yeni anlatım biçimlerine olanak tanıyan bir mimarlık tekniğini tiyatrodaki kullanan Bauhaus, sahneyi “ses, ışık, uzay, biçim ve devinimin etkin yoğunlaşması” olarak tanımlamıştır.

Aralık 1922’de yayınlanan ilk tiyatro broşüründe Walter Gropius, “Bauhaus Tiyatrosunun Çalışması” başlıklı yazısında tiyatro ile ilgili düşüncelerini açıklamıştır. Gropius’a göre tiyatro, duyular üstü bir düşüncenin, duyuların algılayacağı bir biçime dönüştürülmesini sağlar. Dinleyicinin ve izleyicinin ruhu üzerindeki etkisinin gücü, duyularla algılanabilir bir biçim olarak söze, sese ve mekâna dönüştürülmesindeki başarıya bağlıdır. Tiyatro yapısında aranacak koşulları belirleyen düşünceleri yönlendiren ancak oyunculuk edimi ve onun mekânla olan ilişkileridir; yazınsal metnin ve müziksel çalışmanın bu yönlendirmede bir rolü yoktur. <sup>2</sup>

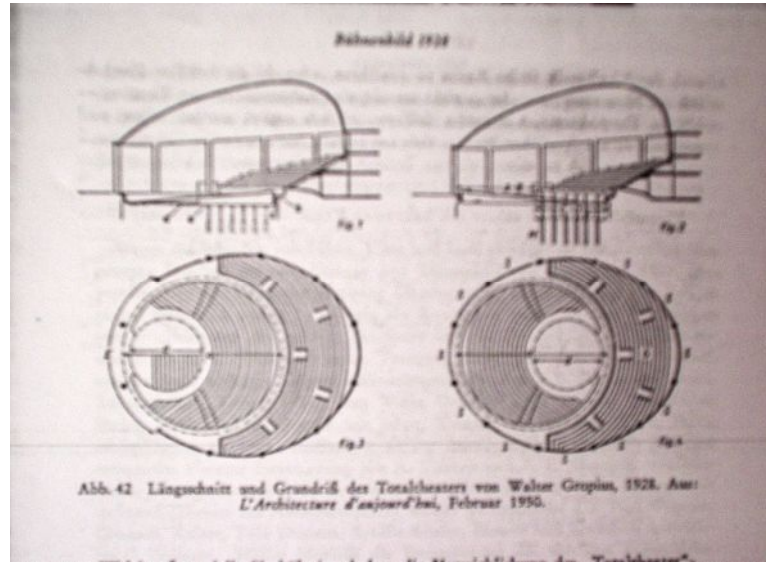
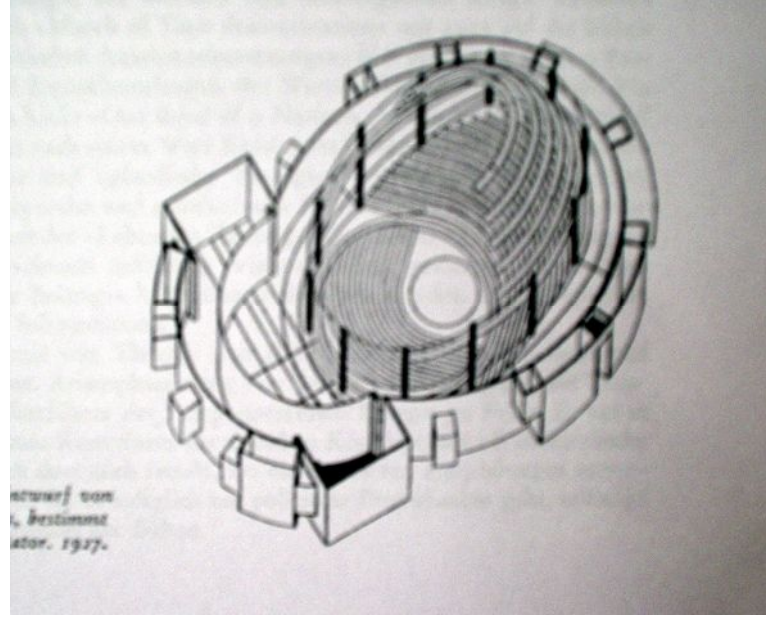
Bauhaus’un tiyatro sanatına getirdiği yeniliklerin başında, çeşitli anlatım biçimlerini üstün bir teknikle birleştiren, yeni bir tiyatro mimarisi kavramı gelir. 1919’da Weimar’da Bauhaus’u kuran Walter Gropius, Erwin Piscator için hazırladığı “Total Tiyatro” (**Şekil 2.1**) yapısı anlayışıyla tarihteki bütün tiyatro yapılarının bir bileşimini oluşturmuştur. Ancak Nasyonal Sosyalistlerin iktidara gelmesi sonucu

---

<sup>1</sup> CANDAN, a.g.e., s.84

<sup>2</sup> ÇALIŞLAR, a.g.e., s.131

gerçekleşme imkanı bulamayan bu tasarımı, Volta Kongresi'nde sunulan bir bildiriden öteye geçememiştir.<sup>3</sup>



Şekil 2.1. Walter Gropius'un "Total Tiyatro" tasarımı

Gropius, tiyatro yapısının amaç, ilke, işlev ve teknik yapısını tasarlarken, tiyatro yapılarının, sahne tasarımlarının dramaturjik asal önemini vurgulayarak ve "bir mimar, tiyatronun, içine düşmüş olduğu donmuşluktan kurtulmasını nasıl sağlayabilir?" diye sorarak, bu yapıların sanatsal yaratıcı görev ve işlevini ortaya koymaktadır.<sup>4</sup> Bir tiyatronun yapısı ve mimarisi, dramatik eylemin bütünü için bir kılıf

<sup>3</sup> NUTKU, a.g.e., s.124

<sup>4</sup> ÇALIŞLAR, a.g.e., s. 132

oluşturur ve ancak sahne sanatının kendisinden kaynaklanan çok büyük koşullardan yola çıkılarak gerçekleştirilebilir.

Mevcut tiyatro yapılarının çağdaş tiyatro için yetersiz olduğunu düşünen Gropius, tiyatro mimarlarının “ışıklama ve sahne oylumu açısından daha işlevsel” bir tiyatro anlayışını benimsemelerini gerekli görüyordu. Gropius’a göre, tiyatronun bütün sahne biçimleri bir arada olmalıydı. Üç asal tiyatro sahnesi olduğunu düşünen Gropius, bunları tek bir yapıda bir araya getirmeyi amaçlamıştır. Bu sahnelerden ilki, dört yanı seyirci ile çevrili, ortada oyun yeri olan ve üç boyutlu bir sahne düzeni gerektiren “çevreli tiyatro”dur. İkincisi, at nalı biçiminde, basamaklı seyir yeri ve dairesel oyun yeri olan “Antik Yunan tiyatrosu” ve üçüncüsü ise tiyatro sahnesinin Rönesans sonrası gelişimi olan “çerçeve sahneli tiyatro”dur.

Gropius’un “total tiyatro” olarak adlandırdığı tiyatro yapısı, yönetmene üç ayrı biçimi istediği şekilde aynı anda kullanabilme olanağı sunarken, seyirciye de aynı gösteri içinde üç ayrı sahne tekniğini seyretme imkanı verir. Seyirci yerlerinin bir kısmının mekanik olarak dönmesiyle sağlanan bu sahnede oyun seyircilerin ortasında, çerçeve içinde ve önde oynanabilmektedir. Gerçekleşme imkanı bulamamış olsa da Gropius’un sahnesi modern tiyatro binalarının tasarımlarına fikir öncülüğü etmiştir.

“Total tiyatro”nun planı bir elips biçimindedir, kesiti ise iyi bir akustik sağlamak üzere parabolik bir eğri çizmektedir. Yani yapı, ortasından uzunlamasına ikiye bölünmüş bir yumurtaya benzemektedir, bunun basık ucunda da üç bölümlü bir çerçeve sahne yer almaktadır. İki sıra halinde arka arkaya sıralanmış, yanlara da sürülebilir ve çerçeve sahnenin ortadaki parçası büyüklüğündeki dekor arabaları ile bir döner sahne birlikte çalıştırılarak çok sayıda düzenleme yapılabilmektedir. Dekor arabaları, gerekirse üzerlerinde koroyu da taşıyarak, izleyici yerinin çevresindeki koridorda hareket edebilmektedir. İzleyici yeri locasız bir amfi biçiminde yükselmekte, çerçeve sahnenin önünde bulunan yuvarlak ön sahneyi yanlardan bir kısıkaç gibi sarmaktadır. Yukarı aşağı kalkıp inebilen bu ön sahne de, yine çember biçimli ve eksenini çevresinde dönebilen daha büyük bir düzlemin üstünde, ona içten teğet olarak yer almaktadır. Bu düzlemin, ön sahneden boş kalan yerlerinde izleyici sıraları bulunmaktadır. Ön sahnedeki bir oyuncu aşağı inerek, çeşitli geçitlerden izleyicilerin arasına girebilmekte ya da o yollardan gelerek ön sahnenin üstüne

çıkabilmektedir. Oyunlarda kullanılabilir üç tane de çember koridor vardır; bunlardan biri yuvarlak ön sahneyi, ikincisi üzerinde ön sahnenin ve bir bölüm izleyici sıralarının bulunduğu yuvarlak düzlemin çevresinin sarmakta, üçüncüsü de tüm izleme yerini çepeçevre dolanmaktadır. Büyük yuvarlak düzlemin 180° döndürülmesiyle tiyatronun düzeni tümünden değişmektedir. Bu durumda, yuvarlak düzleme içten teğet olan ön sahne, tam ortaya gelerek, her yanından amfi biçimindeki izleyici sıralarıyla çevrili bir arena sahnesi haline dönüşmektedir. Döndürme işlemi, oyun oynandığı sırada da yapılabilir. Oyuncular, ortadaki bu sahneye ya alttaki merdivenlerden, ya çerçeve sahneye doğru uzanan iki koridordan geçerek ya da tavandan aşağı sarkıtılan merdiven ve başka düzeneklerden inerek ulaşabilmektedir. Tepeden sarkıtılan merdivenler oyunun sahne düzleminden düşeye, dolayısıyla üçüncü boyuta yayılmasına da olanak sağlamaktadır.<sup>5</sup>

İzleyiciyi göz önünde tutarak, onu oyun sırasında yerinden oynatarak, beklemediği bir biçimde oyunun merkezini değiştirmek, alışılmış bazı kavramları ortadan kaldırmakta; izleyicide psikolojik olarak yeni bir mekân bilincinin oluşmasını ve onun da olayın bir parçası haline gelmesini sağlamaktadır. İç mekân karartılarak sinemanın olanaklarından da yararlanılmakta, kubbe biçimindeki tavanla izleyici sıralarını saran duvarlar dev bir sinema perdesi gibi kullanılarak bunların üstüne merkezdeki ve çevredeki projeksiyon makineleri yardımıyla görüntü yansıtılabilmektedir. İzleyici bir anda kendini bulutlar ve yıldızlarla kaplı bir gökyüzünün altında, dalgaların ortasında ya da dört bir yönden üzerine doğru koşan insan kitlelerinin arasında bulurken; bir yandan da ortadaki yuvarlak sahnede geçen olayların etkisi altındadır. Oyun ile izleyici arasındaki ayırım ortadan kalkmıştır. Sözlerin, ışığın ve müziğin artık sabit yerleri yoktur. Yönetmen gerçekten yönetici olmuştur artık, oyunun değişimlerine göre ilginin akışını istediği gibi yönlendirebilir. Oyunun yerini, mekânın biçimini istediği gibi değiştirebilir; izleyiciyi istediği gibi, kendi düş gücünün egemenliği altına alabilir.<sup>6</sup>

“Total tiyatro”nun hedefi izleyiciyi etki altına almaktır. Bütün teknik olanaklar bu tiyatronun hizmetindedir, ama bunlar hiçbir zaman da asıl amaç olmamalıdır. Çünkü, teknik olanaklar ne kadar yalın ve sınırlı kullanılırsa, yaratıcı bir sahneye

---

<sup>5</sup> a.g.e., s.133

<sup>6</sup> WHITFORD, s.89

koyucu onlara o derece egemen olur. Sahne tekniğine karşı çıkmak, onu aşırı ölçüde kullanmak kadar yanlış bir tutumdur.

Gropius'a göre, tiyatro sanatının içerdiği sorunların çokluğu, sanatın bütün yaratım alanlarına evrensel nitelikteki yeteneğiyle egemen olması beklenen yetkin sahneye koyucuların az bulunmasıyla ilgilidir. Sahneye koyucunun ufku çok geniş olmalıdır. Oyununda en seçme sanatçılarla uzmanları bir araya getirmiş de olsa, ortaya koyduklarının değeri yine de kendi yeteneğiyle becerisinin ne oranda tümel bir nitelik taşıdığına bağlıdır. Tek tek öğeleri kaynaştırarak tiyatro yapısını bir bütün haline getiren sadece onun düş gücüdür.

Gropius, tiyatro mimarının görevinin, böyle evrensel nitelikteki bir yönetmene, istediği gibi biçimlendirebileceği ışık ve mekân olanakları sağlamak olduğunu belirtir; yapacağı yapı esnek ve değişken olmalı, yönetmeni sınırlamadığı gibi, onun düş gücünün bütün uzantılarını da karşılayabilmelidir. Kısacası, bu, içerdiği mekânla düşünceleri değiştirebilen, onları yenileyebilen bir yapı olmalıdır.<sup>7</sup>

"Total tiyatro", kitle tiyatrosunun yeni bir biçimini oluşturmaktadır. Küçük tiyatro türü, tümel tiyatrodan temelde değil, sadece derece bakımından ayrılır; bunun sebebi aynı kuralların, aynı görüşlerin ve aynı mekân anlayışının, küçük tiyatro için de geçerli olmasıdır. İyi tasarlanmış ve dönüşme olanakları bulunan bir tiyatronun yapımına harcanan masraf, bu mekânın sahne oyunları, toplantılar, konserler, sinema ve spor gösterileri gibi çok çeşitli amaçlara yönelik olarak kullanılabilmesinin sağlayacağı avantajlarla karşılanabilecektir.

Geleceğin tiyatrosunun biçimi ve ondan beklenenler şöyle sıralanabilir: Mekân oluşturucu bütün öğeler mimari bakımdan ele alınmalıdır; bu öğelerin amaca ve hedefe yönelik bir biçimde bir araya getirilmesiyle insani bir bileşim, yani halkı birleştiren bir toplum tiyatrosu, kitlelerin yaşayan düşüncesinin bir merkezi ortaya çıkacaktır. Oyun yeri ile izleyici yeri kaynaşmalıdır.<sup>8</sup>

İzleyiciyi sarsıp tartaklayarak içine düştüğü kafaca ilgisizlikten sıyırmak ve oyunun bir parçası haline getirmek için bütün mekânsal çareler harekete

---

<sup>7</sup> a.g.e., s.90

<sup>8</sup> CANDAN, a.g.e., s.85

geçirilmelidir: Bunun için sahne ile izleyici yeri birbiriyle, aynı bir zincirin halkaları gibi iç içe geçmelidir; oyunda geçenler izleyici yerine taşırılarak, izleyicilerin önüne, çevresine ve arasına götürülmeli, böylelikle izleyicinin de oyun mekânının bir parçası haline gelmesi sağlanmalı, oyun perdenin arkasına saklanmamalıdır; bunun için de izleyiciler etken bir biçimde oyuna katılmalıdır; mekânsal görüntüler eklenmeli ve bütün tiyatroya, sadece derinliksiz bir "dekor" yerine, üçboyutlu bir mekânla canlılık kazandırılmalıdır; mekân içinde her üç yöne de hareket edebilen mekanik düzenekler ve ışık birimleri yapılmalıdır; sahneye koyucu bunları kullanarak, karartılmış oyun yeri içinde hayalindeki her türlü değişken mekânı yaratabilmelidir; bir projeksiyon ve film makineleri sistemi kurularak, sahneye koyucunun bunların yardımıyla izleyici yerindeki bütün duvar ve tavan yüzeyler üzerine sinemadaki gibi hareketli sahneler yansıtarak, mekânsal sınırları yok edebilmesine, ışıkla çeşitli yeni mekânlar yaratabilmesine ve her türlü aksesuarla boyama dekoru en aza indirebilmesine olanak sağlanmalıdır. Tek tek projeksiyon yüzeylerinin yan yana gelip birleşmesiyle bir projeksiyon mekânı doğacak; tiyatro yapısı, değişken bir yanılsama mekânına dönüşecek ve asıl oyun yeri haline gelecektir.<sup>9</sup>

Sahnenin teknik bakımdan, bir büyük fabrikanın montaj salonuna benzer biçimde, bir takım mekanik işlevlerin titizlikle yerine getirilebildiği bir makine olduğu ileri sürülür. Bu, her türlü hareket ve ışık olanağının bir tabla üzerindeki çeşitli düğmelerle denetlendiği, olabildiğince basit, ama yine olabildiğince çok olanağa sahip bir kumanda merkezine bağlıdır.

Depoların yeri saptanırken, ışık yanılsamasıyla yaratılamayan dekor parçalarının doğrudan doğruya raylar ya da tekerlekli platformlar üstünde oyunda kullanılacakları yerlere kolayca taşınabilmesi göz önünde bulundurulmalıdır.

Oyuncuların tek tek ya da gruplar halinde oyun yerine her yönden rahatça gelip gidebilmeli, yanlardaki kapılar sahneye giriş çıkışa olanak vermelidir. Tek tek her koltuktan oyun yerinde geçenlerin iyi görülmesi ve iyi duyulması kitle tiyatrosu için de kaçınılmaz bir koşuldur. Bu koşul, izleyici bölümünün derinliğinin, Avrupa'da var olan büyük opera yapılarının derinliğinden daha fazla olmaması gereğini de birlikte getirir. Tabii, bu sınırlama, oyun yerinin eninin gelişimini de sınırlamamalıdır.

---

<sup>9</sup> ÇALIŞLAR, a.g.e., s.134



Bütün bunlarla varılan mantıksal sonuç, izleyici yerinin bir çember parçası biçiminde olması gerekliliğidir.

Dik bir görüş açısının olumsuz yanlarından kaçınmak ve izleyici kitlesini bölmek için en fazla bir balkon katı yapılmalıdır. İzleyici kitlesinin çabuk girip çıkması sağlanmalı, çıkış kapılarına kısa yollardan ulaşılabilmeli, trafik kesişmesi olmamalı ve merdivenlerden kaçınılarak, bunların yerine balkon katına rampalar ve yürüyen merdivenlerle ulaşılabilmelidir. Vestiyer bankosunun eni olabildiğince geniş tutulmalıdır. Ana giriş holü ile fuaye, perde aralarında kullanılacak tek bir büyük toplanma salonu biçiminde birleştirilmelidir.

Bu yeni tiyatronun mimarisinin, yeni konstrüksiyon olanaklarının ve yapı malzemelerinin görkemli bir gösterisi olması gerektiğini düşünen Gropius, demir, cam, beton ve metalden oluşan malzemelerin, orantı, ritim, renk ve yapı yasalarına dikkat edilerek biçimlendirilmesini ileri sürer. Süslü dış cephelerden uzak, avizelerin, kadife perdelerin ve locaların yarattığı görkeme sığınmayan, soyut ile somut arasındaki ilişkinin kurulduğu bir mekân olmalı, içinde oynanan dramın güçleri için uygun bir kılıf oluşturmalıdır. Gropius'a göre, tiyatroyu biçimlendiren her şeyden önce mimardır, oyunu da sahnenin biçimi yaratır.

Mekân olgusunun sonsuz boşluktaki sonlu sınırlamalara, mekanik ya da organik cisimlerin bu sınırlanmış mekândaki hareketlerine ve ışıkla sesin yine bu mekândaki dalgalanmalarına bağlı olduğunu düşünen Gropius, sanatsal bir mekânın yaratılabilmesi için, statik, mekanik, optik ve akustik bilimlerinin bütün doğal gereklerinin hakkıyla yerine getirilmesinin kaçınılmaz bir önkoşul olduğunu belirtir.<sup>10</sup>



Walter Gropius'un büstü, 2004

---

<sup>10</sup> a.g.e., s.135

## 2.2. Bauhaus Tiyatrosu

Bauhaus'un toplum ütopyasında, üretim koşulları tarafından bilinci parçalanmamış, yaşamına sahip çıkan insan için yapılan bütünlüklü sanat düşüncesi vardır. En kapsamlı sanat olarak da mimarlık görülüyor, sanatçılar taş, ahşap, seramik, renk gibi atölyelerde yoğun bir eğitimden geçiyorlardı. Bu düşünce doğrultusunda Bauhaus'un sanat ve teknoloji duyarlılığına uyumlu olarak tiyatro atölyesi de (**Şekil 2.2.**) eklenmiştir.

Walter Gropius, Bauhaus sahnesinin amacını şu şekilde dile getirir: *Sahne yapıtı, yapı sanatı yapıtıyla orkestral bir bütünlük içinde bağlantılıdır; her ikisi de birbirleriyle alışveriş içindedir. Bir yapıda tüm unsurlar nasıl yapıtın bütünlüğü uğruna kendi benliklerinden vazgeçerek ortak yaşamsallığa boyun eğerse, sahne yapıtında da birçok sanatsal sorun, kendilerinden daha üstün bir bütünlüğe doğru bir araya gelir. Sahne, özünde metafizik bir özlemden kaynaklanır, duyular üstü bir "idea"nın duyulara yönelik biçime dönüşmesine hizmet eder. Seyircinin ve dinleyicinin ruhu üzerindeki etkisinin gücü, "idea"nın görsel ve işitsel duysal algılanabilir uzama dönüştürülebilmesine bağlıdır.<sup>11</sup>*



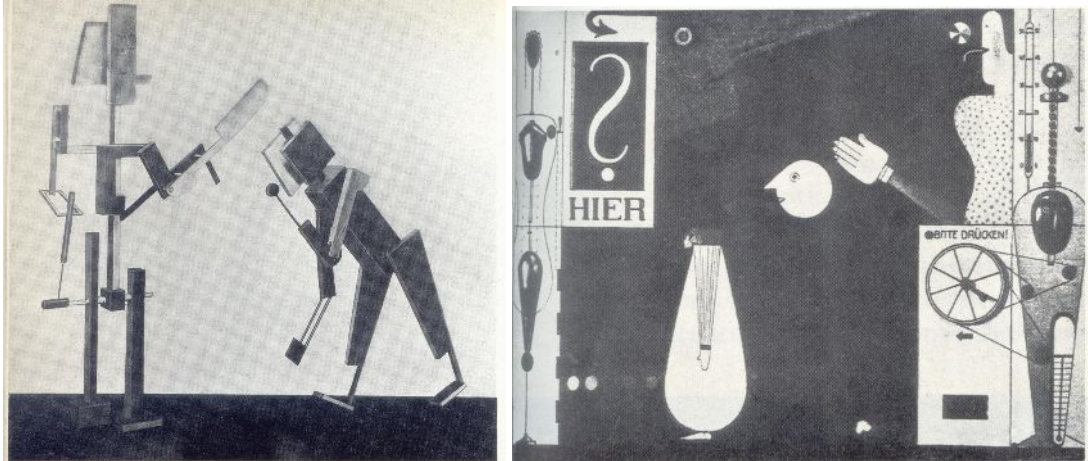
**Şekil 2.2** Bauhaus tiyatro atölyesinden görünüm

<sup>11</sup> CANDAN, a.g.e., s.85

Gropius, açıklamasında yer alan “metafizik özlem” kavramı ile Alman düşünür Nietzsche ve besteci Wagner’in yaydığı etkiden kaynaklanan tiyatroya dinsel kutlama işlevini yeniden kazandırma isteğini çağrıştırmaktadır. Bauhaus’un etkinliklerinde bu tür kutlama ve şenliklerin önemli bir yer tutması da bu düşünceyi açıklar.<sup>12</sup>

Gropius’un düşünceleri doğrultusunda beliren Bauhaus tiyatrosu, insan bedenini daha önce ele alınmayan bir bakış açısı ile incelemiştir. Tüm fiziksel varlığı ile meydana getirdiği tüm hareketler büyüteç altına alınır. Kan dolaşımından, hareketlerin uzay içerisindeki hacimsel etkilerine kadar incelenen beden kozmik bir varlık olarak görülür. İnsan bedeninin yaşama alanındaki hacimleri, ölçülerin belirlenmesindeki en önemli faktördür. Mekansal özellikler salt beden geometrik boyutları ile oluşturulmaz, hareket eden beden yarattığı hacim söz konusudur. Bu ilişki mekan yaratıcıları olan mimarlar tarafından dikkatle incelenmiştir. Bauhaus da bunu dikkate almış, mekan içerisindeki gövdenin uzamlarını çok yönlü olarak incelemiştir. Oscar Schlemmer de çizimlerinde beden mekan tarafından sarmalanışını gösterir.<sup>13</sup>

Bauhaus tiyatro atölyesi 1921’den 1923’e kadar Lothar Schreyer yönetiminde çalışmalar yapmış (**Şekil 2.3**), Schreyer’in istifasından sonra ise Oscar Schlemmer ile devam etmiştir. İki farklı sahne anlayışı sonucu kuramsal tiyatro ve plastik uygulamalara dayanan tiyatro ortaya çıkmıştır.



Şekil 2.3 Lothar Schreyer tiyatro atölyesi çalışmaları

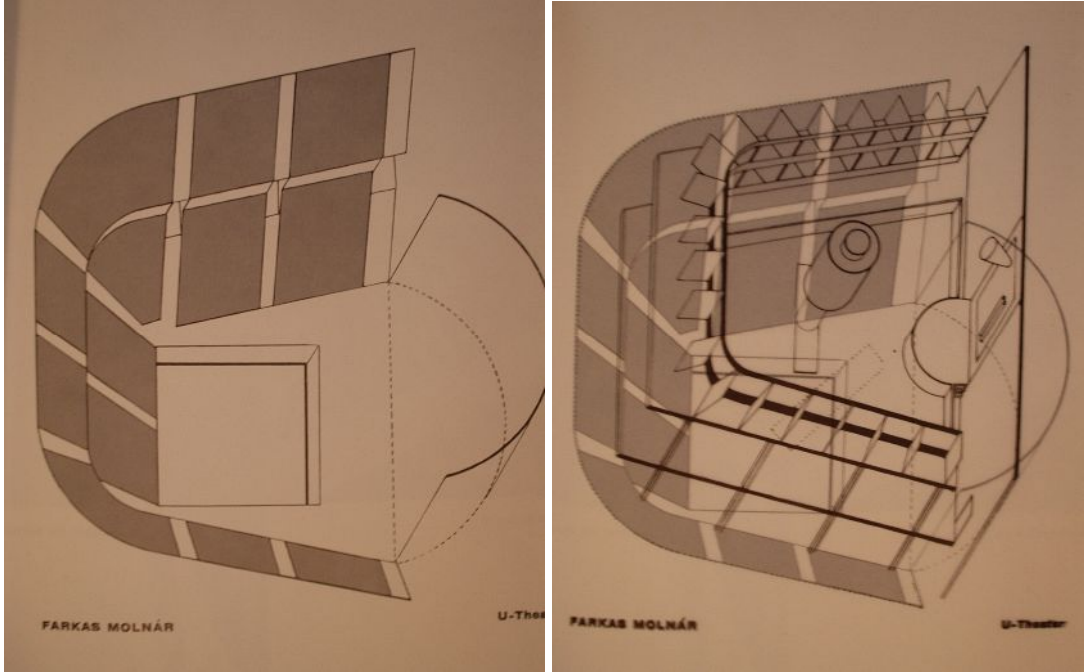
<sup>12</sup> a.g.e., 85

<sup>13</sup> DROSTE, a.g.e., s.146

Bauhaus sanatçıları arasında mekanik Bauhaus sahnesi tasarımıyla Lothar Schreyer, “U Tiyatro” yapısı tasarımıyla Farkas Molnar (**Şekil 2.4, Şekil 2.5**), tümsel tiyatro anlayışıyla Moholy-Nagy, Xanti Schawinsky(**Şekil 2.6**), mekanik bale görüşüyle Kurt Schmidt (**Şekil 2.7**) ve Oscar Schlemmer ön plana çıkmıştır.



**Şekil 2.4** Farkas Molnar resim çalışmalarına örnekler



**Şekil 2.5** Farkas Molnar'ın “U Tiyatro” tasarımı

Farkas Molnar tarafından tasarlanan “U Tiyatro”, Moholy-Nagy'nin bütünlük tiyatrosu için gerekli gördüğü; topluluğa sessiz izleyici rolünü vermeyen, bunun yerine sahne eylemlerinde pay alan ve oyunla bütünleşen bir kitle yaratmak için imkan sağlayan, bir dizi asansör, sahne-salon ilişkileri kuran teknik aygıtların

bulunduğu bir mekandır. Tasarladığı yeni tiyatro, “içerisi-dışarı” döngüsüne kurulmuş gibidir. Oyuncunun nerede seyirciye dönüştüğünün veya seyircinin ne zaman oyuna dahil olduğunun bir sınırı ve zamanı yoktur.<sup>14</sup>

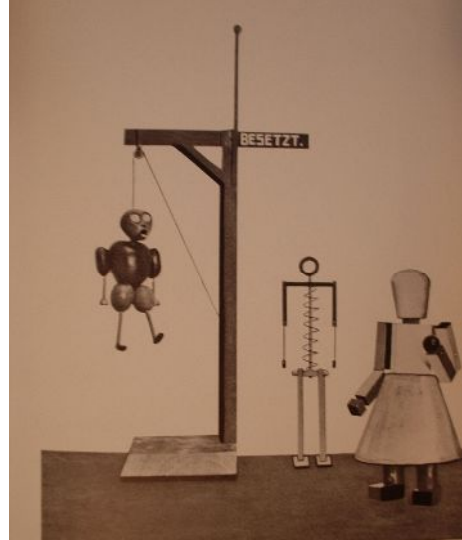
Bauhaus okulunun yetiştirdiği bir tasarımcı da Xanti Schawinsky'dir. 1938 yılına dek ABD'de Bauhaus anlayışında sürdürdüğü deneysel tiyatro çalışmalarını geliştirmiştir. Bu deneyler genel olarak Bauhaus'un ilk yıllarında hakim olan dışavurumcu akımın izlerini taşır. Dışavurumcu tiyatronun ateşleyici gücü olarak görülen Bauhaus sahne denemeleri, tiyatro tarihinde önemli bir yere sahiptir. Ancak Bauhaus sanatçıları bu deneyleri yaparken “insan” faktörü üzerinde fazla durmamışlardır. Görsel, işitsel ve plastik estetik üzerinde durulurken, oyuncunun katkısı bir parça geri planda tutulmuştur. Bu da Bauhaus'un tiyatro anlayışının eleştirilen bir yönüdür.<sup>15</sup>



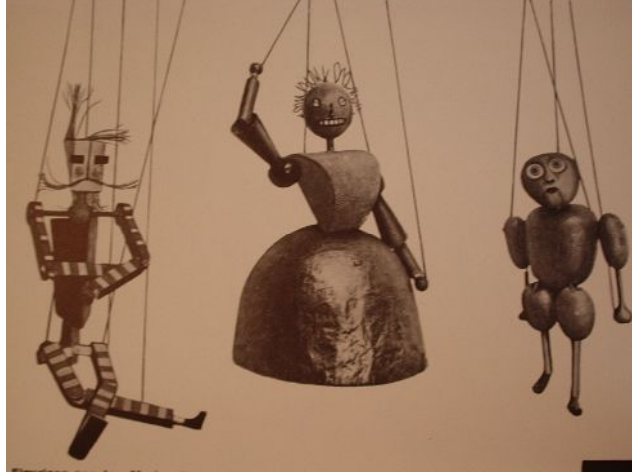
Şekil 2.6 Schawinsky tasarımlarına örnek

<sup>14</sup> TEKSÖZ, a.g.e., s.42

<sup>15</sup> NUTKU, s. 119



Şekil 2.7 Kurt Schmidt'in tasarımları



Paul Klee kukla alışmaları

Sanatçıların yapıtlarını “insansızlaştırma” eğilimi, endüstri toplumunun insanı etkisizleştirmesinin bir yansıması olarak görülür. Bauhaus'ta karton , çinko, almiinyum gibi malzemelerle yapılan olağandışı maskelerin, soyutlanmış kostümlerin ardına saklanan insan, renklerin ve biçimlerin arasında bir ayrıntı olarak algılanır. Gösterilerin bir bölümünde kişiler yok edilmiş, bunların yerine biçimsel hareketler, uyumlu ve dengeli tartımlar ve mekanik makine gürültülerini çağrıştıran konuşmalar konmuştur. İnsan, acımasız, kendinden büyük bir gücün kuklası durumundadır. Bunun dışında Bauhaus sahne plastiğine önemli bir katkı sağlamıştır; bu katkı da sahne oylumunun her noktasının işlevsel duruma getirilmesidir; günümüz tiyatrosunda oyun düzeneği çizgisel bir görünümde değil, oylumsal bir görünüm içindedir.<sup>16</sup>



Tiyatro atölyesi öğrencileri

<sup>16</sup> CANDAN, a.g.e., s.83

## 2.3. Bauhaus Sahne Tasarımı Denemeleri

### a. Lothar Schreyer



Lothar Schreyer

Sanat tarihi eğitiminin ardından tiyatro ile ilgilenmeye başlayan Lothar Schreyer, Deutsches Schauspielhaus'ta dramaturg olarak çalışmış, daha sonra "Der Sturm" dergisinde yazı işleri müdürü olarak görev almıştır. Bu arada şiir ve tiyatro üzerine çeşitli kuramsal yazılar yazmıştır. Schreyer'e göre, tiyatrodaki biçimi oluşturan malzemeler, renk, hareket ve sestir. Sanat eserinde içeriğe ve ahlaka bağlı olan her şey dışlanmalıdır. Sanatın yapı malzemesinin geleneksel anlayışla kullanılması ile bir ilişkisi yoktur. Eğretilenler ve naturalizmden uzak bir şekilde simgeler yaratarak, tiyatroyu bir araca dönüştürmek gerekir. İzleyiciyi "hayatın gizine" açmak için "uzayın sanatsal ifade olanakları olan ses ve devinim"i kullanmak Schreyer için bir mutlaklıdır.<sup>17</sup> (Şekil 2.8)



<sup>17</sup> GHADIM, a.g.e., s.11





Şekil 2.8 Lothar Schreyer çalışmalarına örnek

1918 sonbaharında 'Sturm-Bühne" (Fırtına Sahnesi) adlı kendi tiyatro-stüdyosunu kuran Schreyer'in ilk gösterisi, dışavurumcu yazar August Stramm'ın "Sancta Susanna" adlı oyunudur ve polis koruması altında oynanmıştır. Schreyer, "ilahi gösterinin habercisi olan insanı, tiyatronun gerçek kaynağı" nı göstermeye çalıştığını ifade etmiş ve halkın büyük tepkisiyle karşılaşmıştır. (Şekil 2.9)





Şekil 2.9 Lothar Schreyer'in kostüm tasarımları

1919'da savaşın ardından çalkantılı bir dönem geçiren Berlin'den Hamburg'a giden Schreyer, burada "Kampf-Bühne"yi (Savaş Sahnesi) kurar. (Şekil 2.10) Hamburg Dekoratif Sanatlar Okulu'nun salonunda 1921'e kadar çok sayıda oyun sahnelemiştir. Bu oyunlarına örnek vermek gerekirse; "Ein Krippenspiel" (Bir Beşik Oyun) 1919'un Noel gecesinde kilisede sahnelenmiştir. Ayrıca, Herwalth Walden'in "Sünde" (Günah) adlı eseridir. Bu oyunda üç metrelik dev maskeler kullanılmıştır. 1920'de Berlin'de Max Reinhardt'ın tiyatrosunda "Mann" adlı piyes sahnelenmiş, ancak seyirci tarafından fazla "dinle ilgili" bulunmuştur.<sup>18</sup>

**Spielzeichen**

Der Spielganq enthält :

**Wortreihe :** Worte und Laute in Takte eingeteilt—  
**Tonreihe :** Rhythmus/Tonhöhe/Tonstärke in Takte eingeteilt  
**Bewegungsreihe :** Bewegung der Farbformen in Takte eingeteilt  
**Taktrhythmus** Vierteltakt = Schwarze Zackenlinie

Gleichzeitig gespielte Takte stehen untereinander/Gleichzeitig gespielte Wort-Reihen sind durch senkrechte Balken zusammengefasst/ Das Zeichen der Farbform bezeichnet jeden Beginn ihres Spiels/Tongebung Klangsprechen

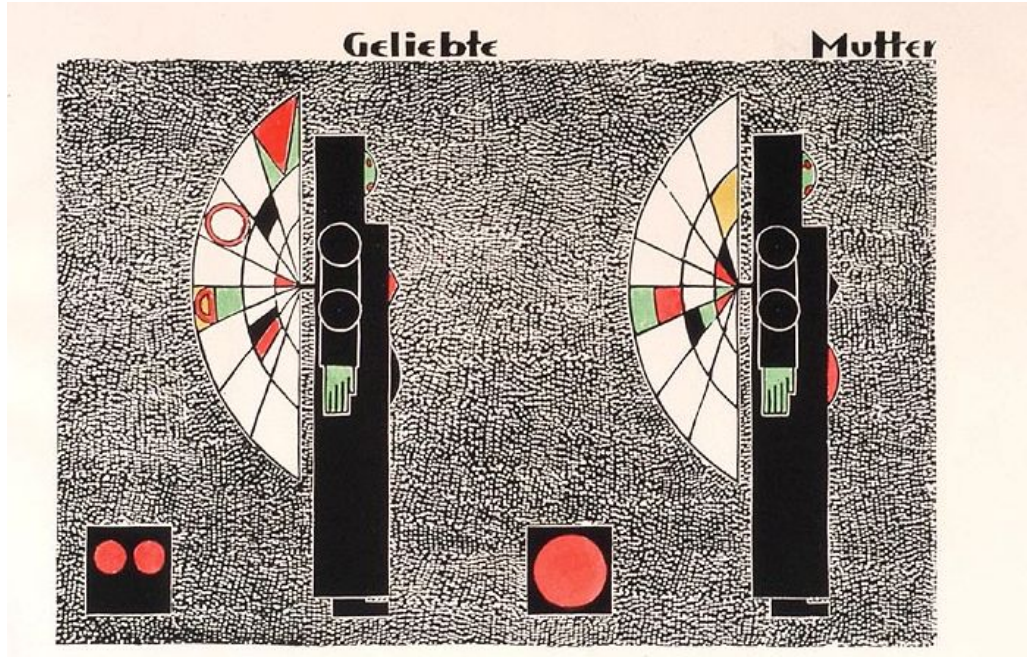
Wort	Wort	WEINEN	Wort	Wort	Wort
( )	( )	( )	( )	( )	( )
○	+	+	○	○	○
	HALBDREHUNG LINKS		KNIET		VON □ BIS □
<b>Bedeutung der Zeichen</b>					
SEHR HOCH	HOCH	MITTE	GERÄUSCHTON STARK	TIEF	SEHR TIEF
LEISE BIS SEHR-LEISE	GANZ LEISE	MITTELSTARK	MUTTER BEWEGUNG	HALBPAUSE	STARK
VOLLE PAUSE	VIERTEL PAUSE	RHYTHMUS GEBROCHEN		VOLLE PAUSE	GELIEBTE BEWEGUNG
	MANN BEWEGUNG	MANN BEWEGUNG WIE TAKT VORHER			

Şekil 2.10 Schreyer'in sahne partitürleri

<sup>18</sup> a.g.e., s.13

“Kreuzigung” (Çarmıha Gerilme) adlı eser için 77 ahşap oyma levhadan oluşan ve tüm sahne tekniklerini içeren bir tür çekim senaryosu hazırlayan Schreyer, bu gösterinin amacını, “sanat ve yaşam birliği”ni gerçekleştiren kendi üstüne kapanmış bir sanat biçimine erişmek olarak nitelendirir. Tiyatronun özüne inerek, ibadetle ilgili toplu bir eyleme varmak istemiştir. (Şekil 2.11)

Bu gösteride maske-insanlar, dekorsuz sade bir sahne üzerinde hareket ederler. Tarihsel zaman ve mekan reddedilmiştir. Geliştirilmiş bütün sahne mekaniğini dışlayan bir tutum sergilenir. Maske-insanlar, masif ve kübik figürler içeren simgesel birer anlatım olarak omuzlardan ayaklara kadar bir sandığın içinde dururlar. Çarmıha gerilmeyi simgeleyen bu durumda “Erkek” karakterinin elleri ve kolları haçın yatay çizgisine paralel biçimde uzanır. Baş ise kübik biçimdedir. Gösterinin diğer iki karakteri ise “Sevgili” ve “Anne”dir. Erkek haç ile simgelenirken, dişilik daire ile simgelenmiştir. Sevgili'nin göğüslerini iki beyaz daire, karnı için daha büyük bir siyah daire; Anne'nin figüründe ise göğüsler için iki siyah daire, karnı içinse bir büyük beyaz daire tasarlanmıştır.<sup>19</sup>



Şekil 2.11 Schreyer, “Kreuzigung”

Schreyer “Kreuzigung” ile sanatın tinsel bir gerçeğin, metafizik bir yolun üzerinde ve onu yaymak amacıyla kullanılması gerektiğini ifade eder. Sanatı dinsel tapınmanın hizmetinde gören Schreyer’in Bauhaus’taki süreci 1923’teki istifasıyla sona erer.

<sup>19</sup> WINGLER, a.g.e., s.129

## b. Laszlo Moholy-Nagy

Resim sanatı ile ilgilendiği yıllarda Malevich ve El Lissitzky'den etkilenen Moholy-Nagy (**Şekil 2.12**), eserlerindeki sadelik, nesnellik ve soyutlamalarıyla Gropius'un dikkatini çekmiştir. Endüstri ve makine ile ilgilenen genç sanatçılardan biri olarak gördüğü Moholy-Nagy'yi 1923'te Bauhaus'a çağıran Gropius, genç sanatçıyı temel eğitim ve metal atölyesinin başına getirmiştir.



**Şekil 2.12** Laszlo Moholy-Nagy

1923-1928 yıllarında Bauhaus'ta çalışmış olan Laszlo Moholy-Nagy, Bauhaus'un temel yaratıcı ilkeleri doğrultusunda bir "tümel tiyatro" kurmaya çalışmış; bunun için de konstrüktivizmi sanatsal yaratıcı güç olarak benimsemiştir. "Konstrüktivizm, görmenin sosyalizmidir" diyen Moholy-Nagy, dadacılık ile konstrüktivizmin bir biresimini ortaya koyarak, kökten bir konstrüktivizm uygulamaya yönelmiştir. Çağın teknolojik devrimlerine karşılık veren, yaratım ilkelerini bulgulama çabası doğrultusunda, renk ve biçimin devingenliğini, ışık-oyun-makinenin biresimini kurmaya çalışmış, sahnenin biresimsel üçboyutlu görsel devingenliğini tiyatro deneyiminin temel ilkesi olarak görmüştür.<sup>20</sup> (**Şekil 2..13**)

<sup>20</sup> ÇALIŞLAR, a.g.e., s.132



**Şekil 2. 13** Moholy-Nagy'nin atölyesi

Moholy-Nagy metafizik problemlerle ilgilenmek yerine form araştırmalarına yönelmiştir. Film, fotoğraf (**Şekil 2.14**) gibi yeni görsel teknolojileri kullanmayı tercih eden sanatçının resim çalışmalarında ise kinetik-optik etkiler gözlenmektedir.<sup>21</sup>

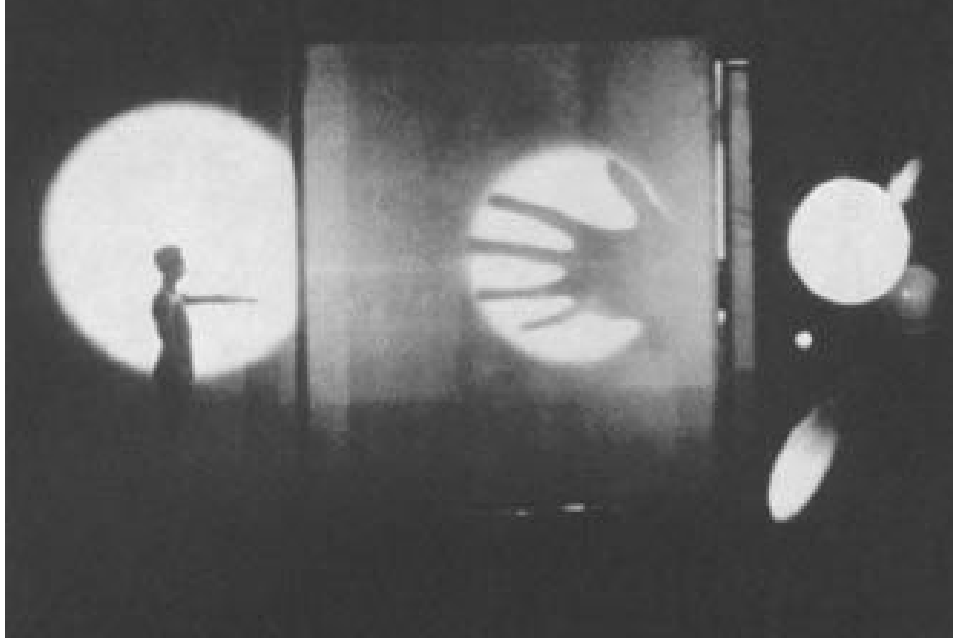
Temel eğitimde mekan içindeki cisim, hareket ve denge gibi problemlerin üzerinde durarak denemeler yapan Moholy-Nagy'nin tellerden, metal parçalarından, cam ve tahtadan meydana getirdiği soyut konstrüksiyonlar resimlerinin üçüncü boyuta aktarılması olarak yorumlanır. Bu konstrüktivist çalışmalar Bauhaus'ta yeni bir anlayışın oluşmasını sağlamıştır. Çelik, alüminyum ve nikel gibi metaller kullanılarak üretilen aydınlatma elemanları, ışık kaynağının mekanla ilişkilendirilmesi açısından önemlidir. (**Şekil 2.15**)



**Şekil 2.14** Moholy-Nagy fotoğraf çalışması esansında

<sup>21</sup> AKHUY, a.g.e., s.68

Moholy-Nagy'nin teknik konulardaki düşüncesi Gropius'unkine yakındır. Teknik iyi anlaşıldığı ve kullanıldığı sürece insanı özgürleştirecek bir şeydir. Bunun için de üretimin rasyonelleştirilmesi gerekir. Gropius'un Bauhaus'tan ayrılmasıyla Moholy-Nagy de kurumdan ayrılmıştır. Kurumun giderek ticarete dayandığını ve eğitimden uzaklaştığını düşünen Moholy-Nagy, kendi alanının eğitim ve insanın konstrüksiyonu olduğunu belirtir.<sup>22</sup>



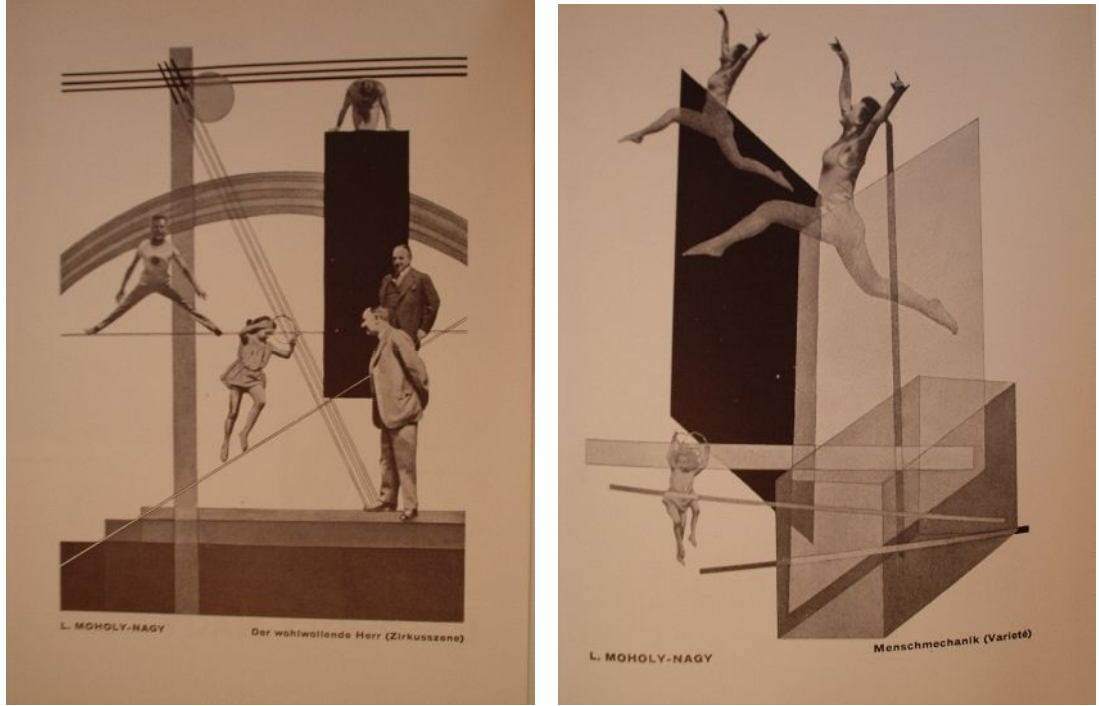
**Şekil 2.15** Moholy-Nagy'nin ışık-mekan deneysel çalışmalarına örnek

Tiyatro alanında da deneysel çalışmaları bulunan Moholy-Nagy'nin çalışmaları Schlemmer'inkilerden farklıdır. Tipografik, grafik, fotoğraf, sinema filmi ve tiyatro sanatından esinlenerek, günümüz tiyatro dekoruna büyük katkısı olan yeni bir dekor anlayışı getirmiştir. "Hareket durumunda olan görüntü" konusunda deneysel çalışmalar yapan sanatçı, daha önce üzerinde durulmamış görsel noktalara dikkat çekmiştir. Sahne ile ilgili görüşlerini "Tiyatro, Sirk ve Varyete" adlı yazısında ortaya koymuştur.(**Şekil 2.16** ) Döneminin diğer sanat akımları olan Dadaistler ve Fütüristlerden etkilenen Moholy-Nagy, "beklenmeyeni ortaya süren tiyatro" anlayışını ve seyircinin tepkilerini incelemiş ve bunun sonucunda "mekanize eksantrik" adını verdiği tiyatro-sirk-varyete karışımı tiyatro deneyleri yapmıştır.<sup>23</sup>

<sup>22</sup> a.g.e., s.77

<sup>23</sup> WHITFORD, a.g.e., s.84

Kendini artık mantıksal-düşünsel yetenekler içinde, düşünsel bir görüngü olarak ortaya koyacak insana bu eylem yoğunluğunda yer verilmemiş; bunun sebebi ise insanın, ne denli eğitilmiş de olsa, ancak sahip olduğu organizmanın doğal gövde mekaniği içinde hareket edebilmesidir.<sup>24</sup>



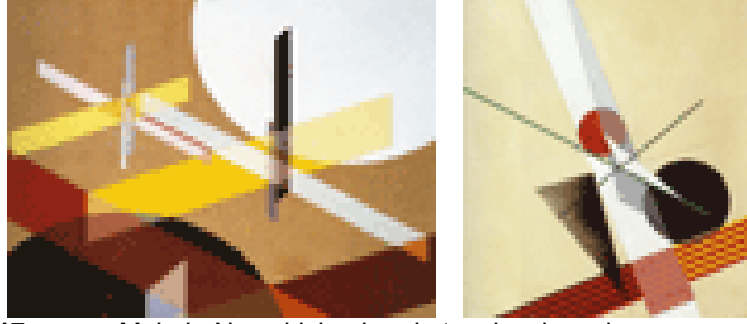
Şekil 2.16 Moholy-Nagy “sirk” ve “varyete” tasarımları

Vücut mekanizmasının yarattığı etki, izleyicinin kendi organizmasının yapabileceklerini karşısında görmesi, bunun sonucunda şaşırması ve ürkmesi biçiminde gerçekleşir. Yani, öznel bir etki ortaya çıkar. Burada biricik biçimlendirme aracı, insan gövdesinin kendisidir. Hareketin nesnel olarak biçimlendirilmesinde, bu araç, sınırlıdır, bir de duygusal öğeler için içine karışınca daha da sınırlı hale gelmiştir.

Seyircide hayretten şoka kadar varan çeşitli tepkilere yol açan oyuncunun gövdeyi kullanma yetisi “Körpermechanik”, çağdaş tiyatro deneylerinde önemli bir dönüm noktası oluşturur. Bu sayede seyirci, kendi organizmasıyla neler yapabileceğinin farkına varmaya başlar. Gövdesel hareketlerin yanına yazınsal öğelerin de eklenmesiyle, “mekanize eksantrik” denetlenebilecek biçim ve hareket düzenini gerektirmiştir. Bu sebeple biçim, hareket, ses ve ışık devingen bir biçimde ele alınmıştır.<sup>25</sup> (Şekil 2.17)

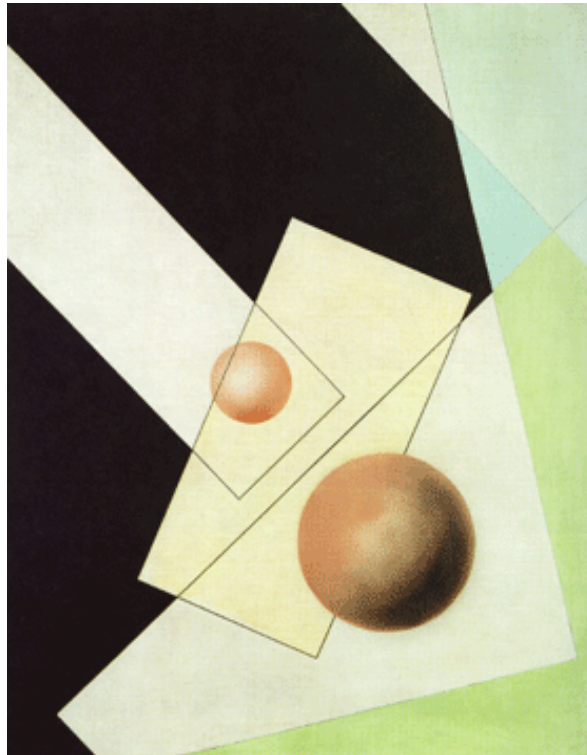
<sup>24</sup> ÇALIŞLAR, a.g.e., s.133

<sup>25</sup> NUTKU, a.g.e., s.129



**Şekil 2.17** Moholy-Nagy biçim, hareket, ışık çalışmaları

Tiyatro sahnesi sözcüklerin ve hareketlerin yanı sıra, sınırsız sanatsal yaratışlara açık olduğundan geleceğin tiyatrosunu “tümel tiyatro” olarak göstermiştir. Resim sanatını da bilinçli ve mantıklı bir açıklaması ve incelenmesi zor öznel bir yaratım olmasından dolayı tiyatro sanatı ile bir tutan Moholy-Nagy, “tümel tiyatro”yu çağdaş resim anlayışı içinde görmekteydi. (**Şekil 2.18**) Tiyatro gösterisini “tümel sahne hareketi” olarak adlandırmış, tüm sanat öğelerinin uyumlu bir bütünlük içinde bir araya getirilmeleri gerektiğini savunmuştur.<sup>26</sup>



**Şekil 2.18** Moholy-Nagy resim çalışmalarından örnekler

<sup>26</sup> a.g.e., 130



Moholy-Nagy'nin bilinçli bir biçimlendirme olarak tanımladığı müzik, kahramanlık destanlarının ezgili okunmasından türetilerek ortaya konabilir. Bunun ancak belirli müzik aralarında duyulan “uyumlu ses”lerin kullanılmasına izin veren ve “gürültü” olarak adlandırılan sesleri yok eden bir sisteme dönüştürüldüğünde mümkün olabileceğini savunan Nagy, dışavurumcu, fütürist ve dadacı şairlerin ve sahne tasarımcılarının sesler üzerine kurdukları şiirleri oluştururken çıkış noktalarının bu görüş olduğunu söyler.<sup>27</sup>

Tiyatronun, ses, ışık (renk), mekân, biçim ve hareketten oluşan bir eylem bütünlüğü olduğunu belirten Nagy, insanın buna katılmasına gerek olmadığını, çünkü günümüzde artık insanın salt mekanik rolünü insandan çok daha yetkin bir biçimde gerçekleştirebilen aygıtlar yapılabildiğini düşünür. Daha yaygın bir başka görüş ise, müthiş bir araç olarak insandan vazgeçmekten yana değildir; ama son zamanlarda, hiç kimse, insanı biçimlendirme ögesi olarak sahnede nasıl kullanabileceği sorununu çözmemiştir.

Moholy-Nagy'nin ışıkla ilgili düşünceleri şu şekilde gelişir: *Metal ve doğru yapay malzemelerden yapılmış maskelerin ve sahne giysilerinin kullanılması, böylelikle, doğallık kazanacak; renkli bir sahne üzerinde, yüzlerin şimdiye kadarki solgunluğu, oyuncunun mimik davranışlarının kişiselliği, böylece, insan bedeni ile herhangi bir mekanik kurgu arasındaki karşıt etkiler zarar görmeden yok edilebilecektir. Filmlerde ve mekân içinde ışık oyunlarında projeksiyonların kullanımı, ışığın çok yüksekten karşıtlık görevini yerine getirmesi, günümüz tekniği sayesinde ışığın diğer araçlarla eşdeğerli olabilmesini getirmiştir. Işık ayrıca beklenmedik bir köreltme, parlama ve fosforlaşma için, sahnenin tüm ışıklarının aynı anda çoğaltılması ya da tümüyle söndürülmesi ya da salonun tümüyle aydınlanması biçiminde de kullanılabilir. Tabii, tüm bunlar şu andaki sahne geleneklerinden çok farklı şeyler.*<sup>28</sup>

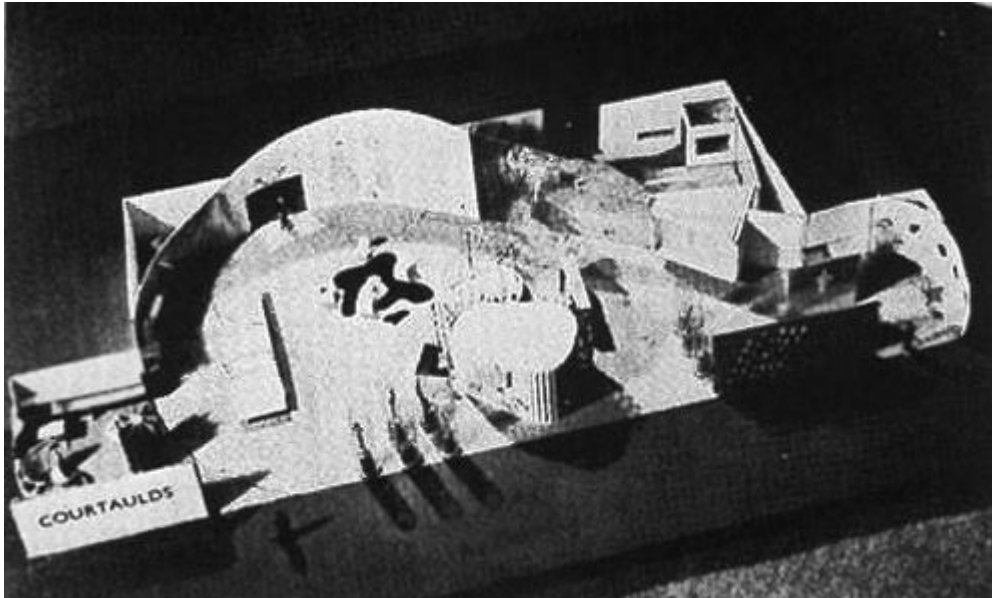
Sahne ile seyirci arasındaki kopukluğa da değinen Nagy, sahnenin kendi içine kapalılığının ortadan kaldırılmasıyla bunun mümkün olduğunu ileri sürer. Sahne ile seyirci, birbirinden fazlasıyla, etkin ve edilgen güçler olarak ayrılmış bulunmaktadır; bu yüzden, her ikisi arasında yaratıcı ilişki ve gerilim oluşturmak çok

<sup>27</sup> ÇALIŞLAR, a.g.e.,s.134

<sup>28</sup> Özdemir NUTKU, “Resim Sanatının Tiyatro Sahnesindeki Yeri” adlı yazısı

zordur. Artık, izleyici kitlenin sessizce izlemesini beklemeyen, izleyicinin yalnızca kendi içinden etkilenmesini istemeyen, onun katılmasına ve ulaşabileceği en yüksek doyum noktasında sahnedeki eylemle bütünleşerek arınmasına katkıda bulunan bir etkinlik var edilmelidir. Böyle bir olayın, kaotik bir biçimde değil, ama denge ve düzen içinde geliştirilmesi, bütün modern iletişim ve bireşim araçlarına sahip ve yaratıcı düş gücü olan yönetmenin görevidir.

Yeni tiyatrunun bundan sonraki biçimi, bu beklentilere, yeni yetişecek olan yazarların yanı sıra, havada dört yana uçan asma ve çekme köprülerle, salona kurulacak bir tribünlerle yanıt verecektir. Sahnede, bir dönme düzeneği dışında, arkadan öne, yukardan aşağıya kaydırılabilen uzaysal yapılar ve yüzeyler yer alacak; bunlar, sahnedeki olayların parçalarını, ayrıntılı olarak yansıtmaya yardımcı olacaklar. Nagy, sahne ile izleyici arasındaki bağlantıyı kurabilmek için mevcut parter-localar dizisi yerine, sahne ile bağlantılı bir geçit konabileceğini düşünür.<sup>29</sup>(Şekil 2.19)



Şekil 2.19

Moholy-Nagy'nin sahne maketi

Sahne üzerinde nesnenin mekanik olarak hareket ettirilebilmesiyle, şimdiye kadar genel olarak mekân içinde yatay düzenlenen hareketlere dikey hareket olanakları da eklenmiştir. Nagy'e göre film, otomobil, asansör, uçak ve daha başka makineler, hatta optik aletler, ayna düzenekleri v.s. gibi karmaşık aygıtların kullanılmaması için hiçbir engel yoktur. Ancak bu sayede çağın dinamik biçimlendirme gereklerine bir başlangıç yapılabilir.

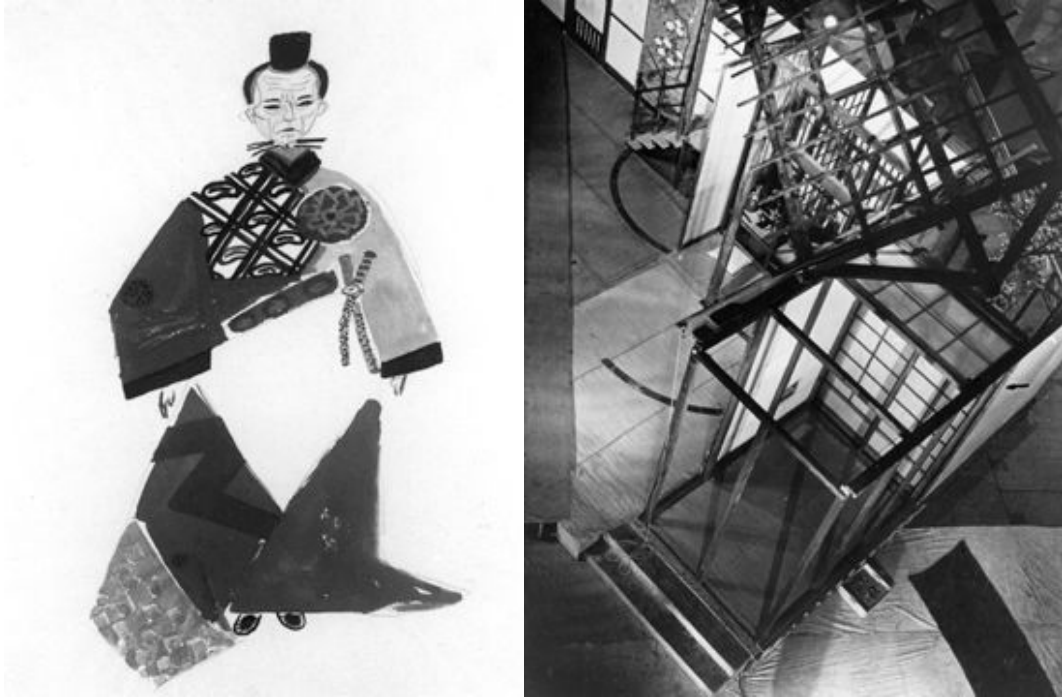
<sup>29</sup> ÇALIŞLAR, a.g.e., 137

Bauhaus tiyatro laboratuvarında deneyler yaptıktan sonra, Berlin’de Kroll Operası’nda “Hoffmann’ın Masalları” (**Şekil 2.20**) için görülmemiş özgünlükte bir dekor yapmıştır. Bu başarılı çalışmanın ardından profesyonel olarak tiyatro çalışmalarına devam etmiştir.<sup>30</sup>



**Şekil 2.20** Moholy-Nagy, “Hoffmann’ın Masalları” için kostüm ve sahne tasarımı çalışması

<sup>30</sup> Laszlo Moholy-Nagy/ Farkas Molnar/ Oscar Schlemmer, **Die Bühne im Bauhaus**, Theater im 20. Jahrhundert, 1925 s.154



Moholy-Nagy, "Madam Butterfly" için kostüm çalışması



Moholy-Nagy ve öğrencileri

### c. Oscar Schlemmer

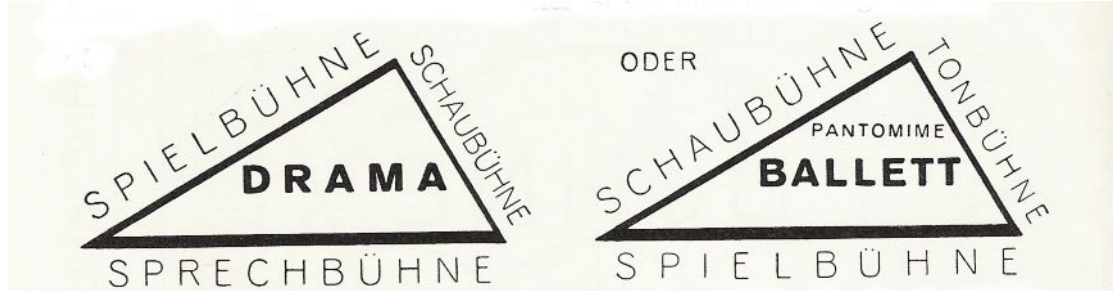


Oscar Schlemmer'in Bauhaus tiyatro atölyesindeki deneylerinin başlangıç noktaları yalın düşüncelerden oluşur. Tiyatro dünyasını üç aşamada yorumlayan Schlemmer, bu aşamaları şu şekilde belirtir:

“Söz ya da Ses Sahnesi” (Sprech oder Tonbühne): yazın ve müzik

“Oyun Sahnesi” (Spielbühne): hareket ve mimik

“Görsel Sahne” (Schaubühne): göze yönelen öğeler. **(Şekil 2.21)**



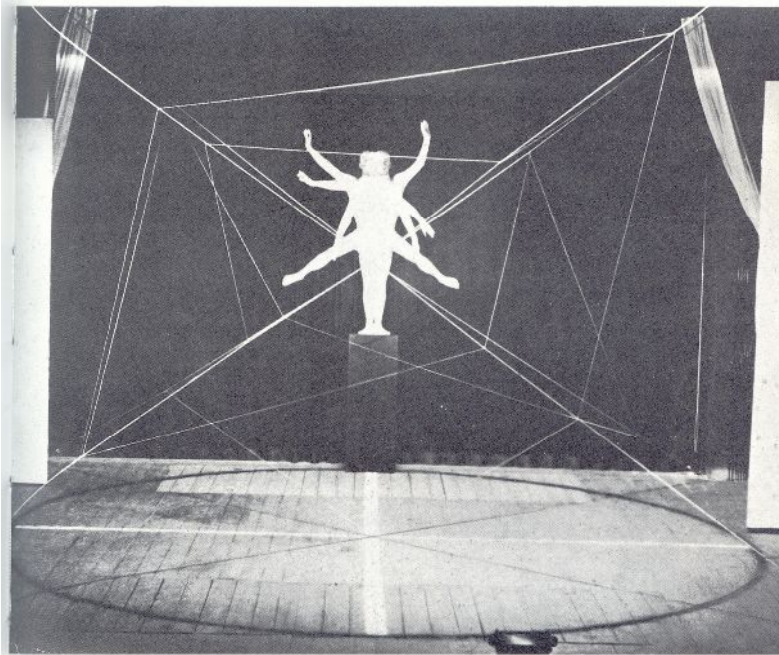
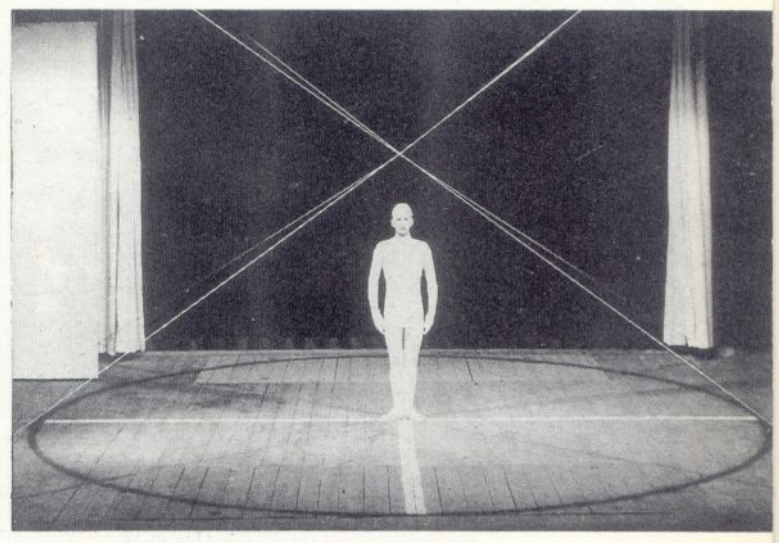
Şekil 2.21

Oyun, söz ve görsel sahne dramayı oluşturur, bale ya da pandomimde ise “söz”ün yerini “ses” alır.<sup>31</sup>

Schlemmer, tiyatro yapısı ile sahne oylumu arasındaki ilişkiyi, geometri ile matematik ve mekaniğin kuralları doğrultusunda sahne ile oyuncuya adapte etmiştir. Kübik sahne uzayı içinde uzay-beden diyalektiğini yakalamayı, biçim-renk-uzay üçlüsünü oluşturmayı, geometrideki küre, küp ve koniyi sahnenin yükseklik, derinlik

<sup>31</sup> SCHLEMMER, MOHOLY-NAGY, MOLNAR,a.g.e., s.72

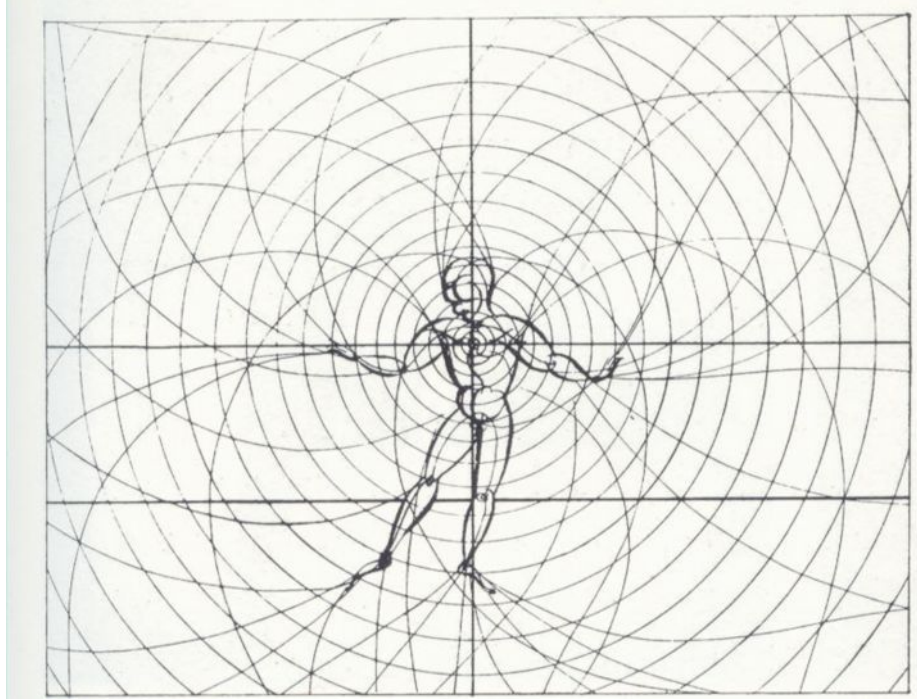
ve genişlik boyutlarıyla karşılamayı amaçlamıştır. Bu sayede oyuncu, sahnede “devingen uzaysal plastik” anlatımın bir ögesi olabilmektedir. (Şekil 2. 22)



Şekil 2.22 Schlemmer'in uzay-beden diyalektiği

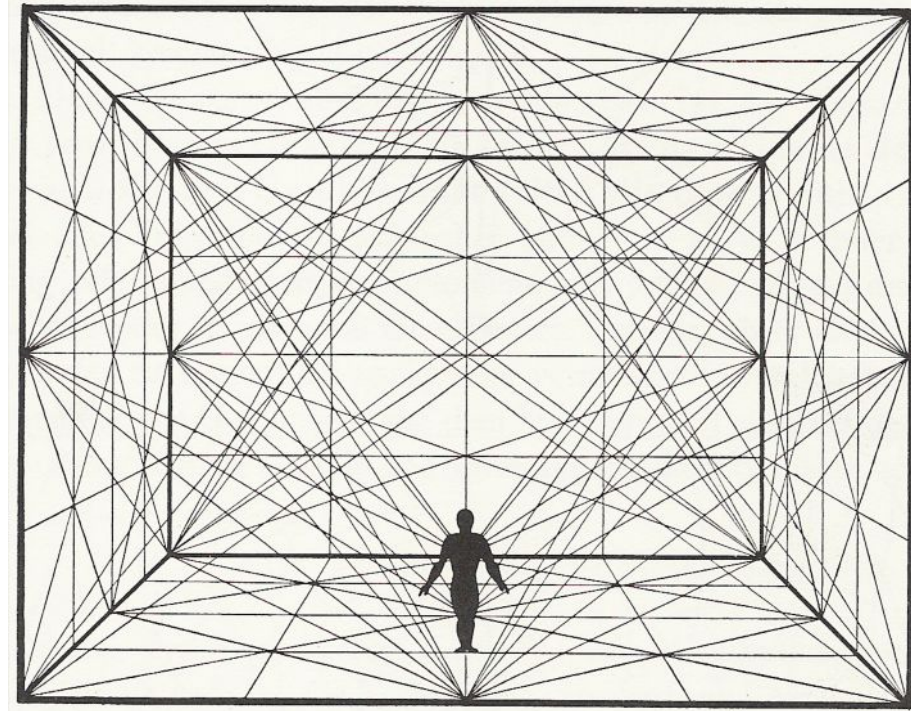
Schlemmer'in plastik düzeninde “adım ile jest”, “biçim ile eşya”, “renk ile ses” sahne oylumunun içinde tanımlanmış, sahne oylumundaki oyuncu konusunda yeni düşünceler ve sorunlar ortaya koymuştur. Sahne öğeleri yardımcı nitelikte değil, oyuncu gibi sahnedeki devinimi ve canlılığı sağlayan asal öğeler olarak kullanılmıştır. “Mensch und Kunstfigur” (İnsan ve Sanat Figürü)(Şekil2.23) adlı yazısında Schlemmer, bu konudaki düşüncelerini aktarmıştır. Schlemmer'e göre, Tiyatro tarihi, insan biçiminin durmadan değişen görünüşlerini ele alan tarihtir. Bu, doğallıktan yapaylığa gidip gelen, tinsel ve öznel olayları yaşayan insanın oyunculuk

tarihidir. Bu “transfigürasyon”da önemli öğeler biçim ve renktir; başka deyişle bir ressamın ya da yontucunun kullandığı gereçlerdir. Bunun için kullanılan alan, sahne oylumu ile tiyatro yapısının belli bir bileşimidir. <sup>32</sup> (Şekil 2.24)



Şekil 2.23

Schlemmer, “Mensch und Kunstfigur”, 1925

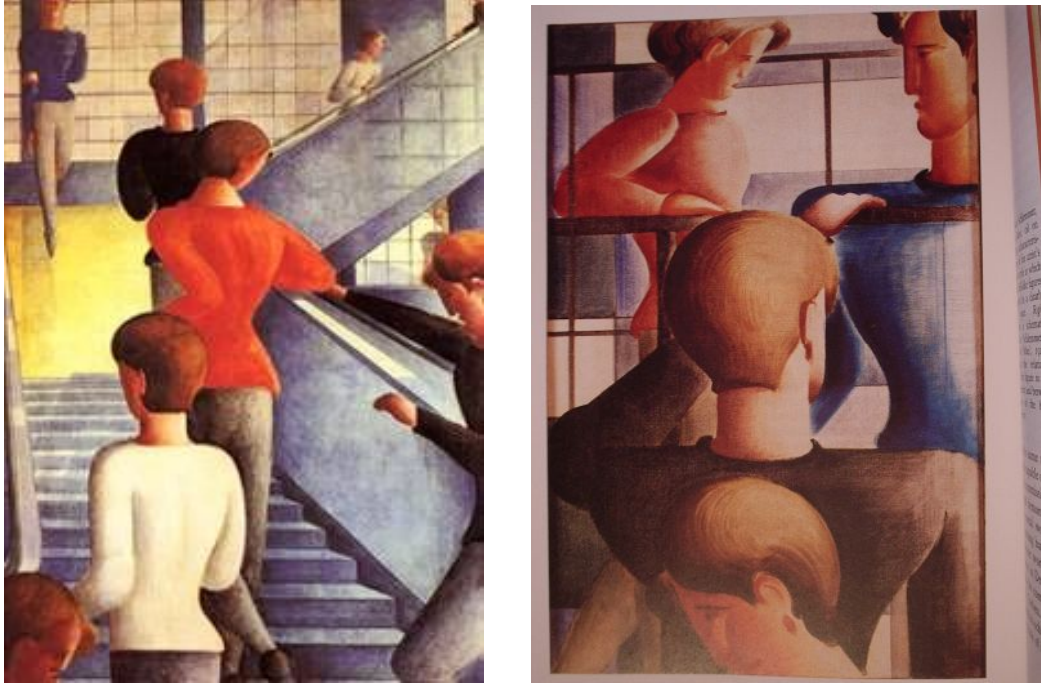


Şekil 2.24

Schlemmer, küp biçiminde oylum ve oyuncu

<sup>32</sup> a.g.e., s. 74

Küp biçimindeki oylum, göze görünmeyen “planimetrik” ve “stereometrik” yüzlerce çizgiyle birbirine bağlanır. Bu matematiksel ilkenin, insan gövdesinin matematiğiyle yakından ilişkisi vardır ve dengeleme insan gövdesinin hareketleri ile ortaya konulur. Oyuncuyu “yaşayan bir organizma” olarak ele alan Schlemmer, insan gövdesini, kan dolaşımını, beyin ve sinir sisteminin etkinlikleri ile değerlendirmiştir. Göze görünmeyen bu fiziksel etkinlikler, insan gövdesinin görünen dış hareketleri ile doğrudan bağlantılıdır. Oyuncunun dış hareketleri ise belli bir oylumda bulunan “planimetrik” ve “stereometrik” çizgileri birbirine bağlar. Schlemmer, oylumu yalnızca bir görünüş olarak ele almaz, her noktasındaki canlılığı ile değerlendirir. Bu onun sahne deneylerinden önce gerçekleştirdiği resim çalışmalarında da gözlenen bir olgudur. (Şekil 2.25)



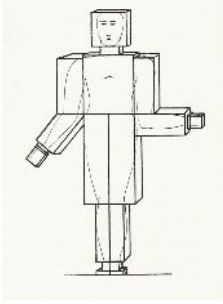

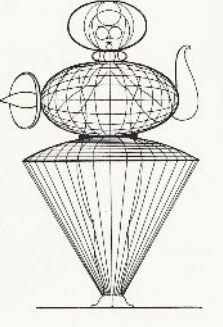

Şekil 2.25 Schlemmer'in mekansal resim çalışmalarından örnekler

İnsan gövdesine uyguladığı bu giysileri sanatsal bir dönüşüm için yeterli bulan Schlemmer, bazı durumlarda insan gövdesini yetersiz bulur. İnsan gövdesi yerine karton, çinko figürler de kullanmıştır. Bu yapay figürleri, oyuncunun giysileri ile uyumlu bir duruma getiren sanatçı, bu uygulamalarda kullandığı karton ve çinko biçimlerin canlılıklarından da bir şey yitirmediklerini savunur.

Sahne oylumu içinde insan gövdesinin biçim değiştirmesini kostüm ve maske yoluyla yapan Schlemmer, bu tekniği oyuncuyu vurgulamak amacıyla da kullanmıştır.



Schlemmer giysilerle biçim değiştirmeyi dört bölümde açıklamaktadır.<sup>33</sup>

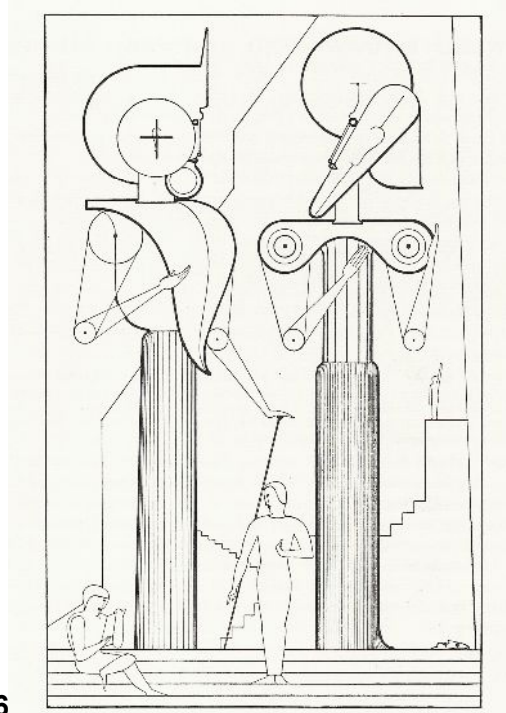
	<p>✚ <b>Küp oylumlu çevre ilkesi</b></p> <p>Kübik biçimler insan gövdesine uygulanır, baş torso, kollar ve bacaklar küp oylumlar içinde düşünülür. Böylece hareket edebilen bir yapı sağlanır.</p> <p>Sonuç: <b>hareketli mimarlık</b></p>
	<p>✚ <b>İnsan gövdesinin oylumla olan işlevsel ilişkisi ilkesi</b></p> <p>İnsan gövdesinin tipik biçimleri ortaya çıkarılır. Başın yumurta biçimi, torsonun vazo, kol ve bacakların çomak ve eklemlerin top biçimleri vurgulanır.</p> <p>Sonuç: <b>kukla</b></p>
	<p>✚ <b>İnsan gövdesinin oylumda hareketi ilkesi</b></p> <p>Dönme, yönelme ve çapraşma hareketleriyle oylum değerlendirilir. Bir topaç görünümünü alan bu giyside oylumu ortaya çıkaran çizgiler vardır.</p> <p>Sonuç: <b>teknik organizma</b></p>
	<p>✚ <b>Anlatımın metafizik biçimleri</b></p> <p>İnsan gövdesinin çeşitli bölümleri simgeleştirilir. Parmakları açılmış bir elin yıldız biçimini ve kavuşturulmuş kolların sonsuzluğu göstermesi gibi. Bu giyside iki baş, dört kol, dört bacak vardır ve bunlar metafizik anlatıma yardımcı olurlar.</p> <p>Sonuç: <b>soyutlama</b></p>

<sup>33</sup> NUTKU, a.g.e., s.127

Schlemmer plastik düzeninde adım-jest, biçim-eşya, renk-ses ilişkilerini sahne oylumu içinde irdelemiş, sahne oylumu içindeki oyuncuyu yeni düşünceler ve fikirlerle ele almıştır. Schlemmer, “İnsan ve Sanat Figürü” adlı yazısında düşüncelerini şu şekilde açıklar:

*“Tiyatro tarihi, insan biçiminin durmadan değişen görünüşlerini ele alan tarihtir. Bu, çocuksuluktan düşünceye, doğallıktan yapaylığa gidip gelerek tinsel ve öznel olayları yaşayan insanın oyunculuk tarihidir. Önemli olan biçim ve renktir, başka deyişle ressamın kullandığı gereçlerdir. Bu “transfigürasyon” için kullanılan alan, sahne oylumu ile tiyatro yapısının belli bir yoldaki bireşimidir”.*<sup>34</sup>

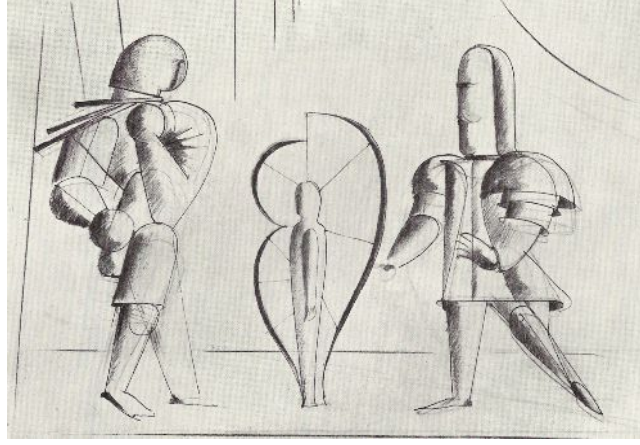
Schlemmer’in deneylerinde hareket esnekliğine, çeşitliliğe ve özgünlüğe gereksinim duyulur. Sınırlı hareketlerle oynayan oyuncularla çalışmayan Schlemmer’e göre, akrobatik hareketlerden mekanik insan figürü ortaya çıkar, bu da “Kunstfigur” terimini açıklar.(Şekil2.26) Her çeşit hareketin ve her türlü gövde duruşunun verilebildiği bu yöntemde hareketler istenildiği ölçüde uzatılabilmektedir. Bu figürlerden önemli olanları önemsizlere oranla daha büyük tasarlanmıştır.



Şekil 2.26

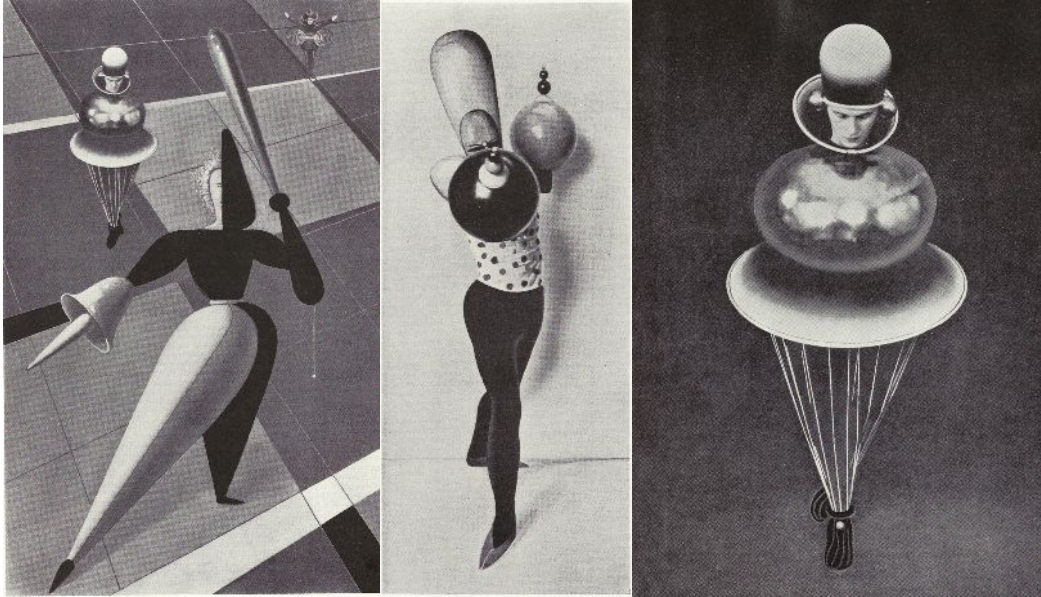
<sup>34</sup> Özdemir NUTKU, **Resim ve Heykel Sanatının Tiyatro Sahnesindeki Deneyimi**,adlı yazısı

Schlemmer'in post-modern tiyatrosu, üstün ve hayalci eğilimlerine rağmen sadece belli bir gerçeği anlatan tiyatronun olanaksızlığını değil, aynı zamanda kültüre, zamana ve yere göre değişen somut bir gerçekliği de göstermektedir.



“Kunstfigur”

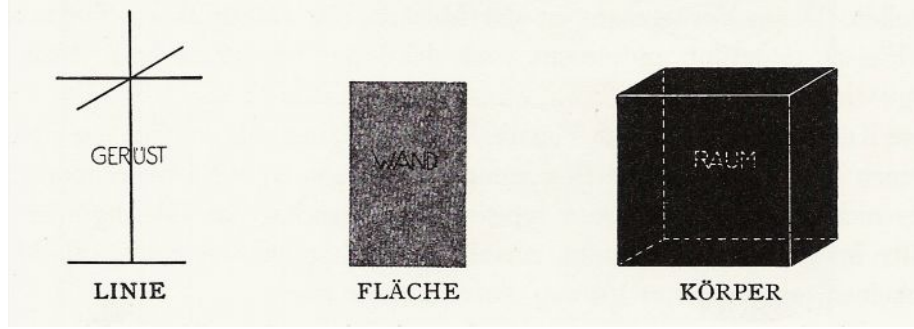
Sahne denemeleri ile ilgili görüşlerini şu şekilde ifade eder: *Doğa, yani "çıplak" insan ile soyut figür arasındaki ilişki kurulması da benzer ve çok önemli bir olaydır ve karşı karşıya getirilişte, her ikisinin de özündeki özellikler artar. Burada, duyular üstü ve anlamsız olana, dokunaklı ve komik olana bilinmeyen ufuklar açılır. Dokunaklı olana ilk örnekler, tragedyada maske, kothornos ve tahta takunyalar yardımıyla büyütülen konuşmacılar; komedyalarda ise karnaval ve panayırların dev figürleridir.*<sup>35</sup> (Şekil2.27)



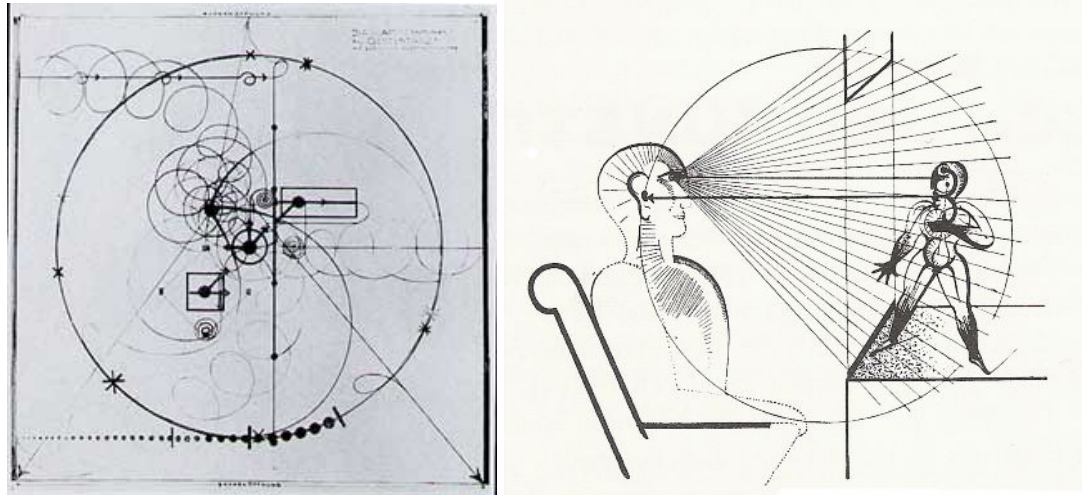
Şekil 2.27 Schlemmer'in kostümlerine örnek

<sup>35</sup> Oscar Schlemmer/ Laszlo Moholy-Nagy/ Farkas Molnar, **Die Bühne im Bauhaus**, Theater im 20. Jahrhundert, 1925, çev. Nilüfer Kuruyazıcı, s.145

Bu türün mucizevi figürleri, düşünülebilen her şeyin ve kavramların birer kişileştirilmesidir; bunlar en üstün malzemeden yapılmışlardır ve yeni bir inanç için, değerli bir simge olma niteliğini taşırlar. Hatta, bu açıdan, orantı tersine de dönebilir. O zaman, dekorcu, optik olayı öne çıkarır; ona sözcükler, sessel buluşlar uygun bir dil verecek olan bir şair aranır. Böylece, biçem ve tekniğin uygun bir biçimde yaratılması için ortam hazırlanır.<sup>36</sup> (Şekil 2.28)



Bauhaus'un dağılması üzerine gerçekleştiremediği deneyleri bulunan Schlemmer, tiyatrodaki bir çok deneyin yapılması gerektiğine inandığını belirtir. Soyut-biçimsel ve rengi içeren tiyatro; dural, devingen ve tektonik tiyatro; mekanik, otomatik ve elektrikli tiyatro; jimnastik, akrobasi ve denge uzmanlığını gerektiren tiyatro; komik, grotesk-burleski sağlayan tiyatro; ciddi, yüce ve anıtsal tiyatro ile politik-felsefi-metafizik tiyatro Schlemmer'in denemek istediği biçimlerdir.



Şekil 2.28 Schlemmer'in sahne oranları çizimi

Tiyatronun yeni estetik denemeler ortaya çıkarması gerektiğini ifade eden Schlemmer, savaş sonrası dar bir çerçeve içine girdiğini düşündüğü Alman faşizminin etkisinde kalmış tiyatronun kendini yenileyebilmesi için üç seçeneği

<sup>36</sup> ÇALIŞLAR, s.127

olduğunu savunur. Birinci seçenek, sanatçının kendini yazarın ve oyuncuların hizmetine verip konulu tiyatroya yönelecektir. İkinci seçenek olarak kendini sınırsız, özgür bir durumda kabul eden sanatçı, yazarı ve oyuncuyu bir yana iterek, bale, sözsüz oyun ve müzikli tiyatro yoluyla sahneyi yeni bir biçimde kullanmayı deneyecektir. Üçüncü seçenek ise, kendini mevcut tiyatrodan tamamen koparacak, sınırsız bir hayal gücü ile yapılamayacakmış gibi görüneni araştırarak ve deneyecektir. Schlemmer üçüncü yöntemi denemiş ve geleceğin tiyatrosunun ancak bu üçüncü seçenek sayesinde mümkün olabileceğini savunmuştur.<sup>37</sup>

Schlemmer'in Bauhaus'da gerçekleştirme imkanı bulunduğu en önemli sahne denemesi "The Triadic Ballet"tir. (Şekil 2.29) Resim sanatına karşıt olarak Schlemmer'i ilk tiyatro çalışmasına sevk eden fiziksel açıdan denenebilmesidir. Geometrik formda kostümleri olan bu bale, üç boyutlu alanın görsel biçimde ifade edildiği ya da görünür kılındığı heykelcik bilgilerinden ortaya çıkar. Geometrik esnekliği hem şekil vermek hem de devinimi değiştirmek amacıyla organik beden üzerine uygulayan Schlemmer, 1925-1929 arası Bauhaus Dessau çalışmalarına zıt bir biçimde çalışmalar yapar. "The Triadic Ballet" in görsel çekiciliği ve Bauhaus'un minimalizmi karşılaşmış, ancak tiyatral denemeler daha ilginç gelmiştir. "Man and Art Figure" adlı tiyatro teorisi üzerine ilk önemli denemesi bu gösteri ile ilintili bir biçimde ortaya çıkmıştır.

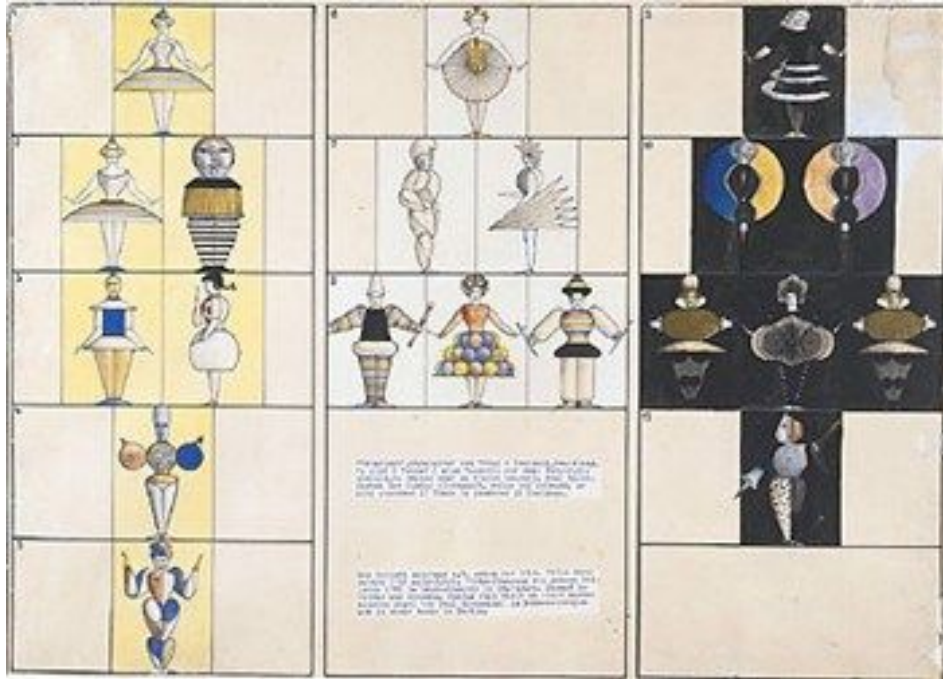


Şekil 2.29 "The Triadic Ballet" figürleri

<sup>37</sup> a.g.e., s.129

Mekan üzerine yaptığı araştırmalar, “Triadic Ballet”ten sonra değişime uğrar, mekan ve biçimi keşfetmek için tiyatro sanatını kullanan Schlemmer, nesnenin kendi yapısında var olan anlamdan ziyade, izleyici ile sanat eseri arasındaki iletişimden anlamın nasıl ortaya çıktığını açıkça gösteren bir sanat biçimi için hazırlık yapar. Zaman ve devinimle uğraşır. Modernist düşünce yerine post-modern bir düşünce tarzını benimseyen Schlemmer, bu seçiminin etkilerini açıkça belirtmemiş olsa da çoğu meslektaşından daha karmaşık soru ve cevaplar ortaya atmıştır. Sonuç olarak tiyatrunun “somut” bir sanat olduğunu vurgular.<sup>38</sup>

Schlemmer, matematiksel anlamda devinimle ilgili denemeler gerçekteşirmiş, dengesiz ve hareketli bir alanda pratik matematik uygulaması ilk olarak geometrik kostümler aracılığıyla “The Triadic Ballet”te görölmüştür. Mantiğın devinimi açıklayamadığı gibi, tiyatrunun da gücünü açıklamak zordur. (Şekil 2.30)

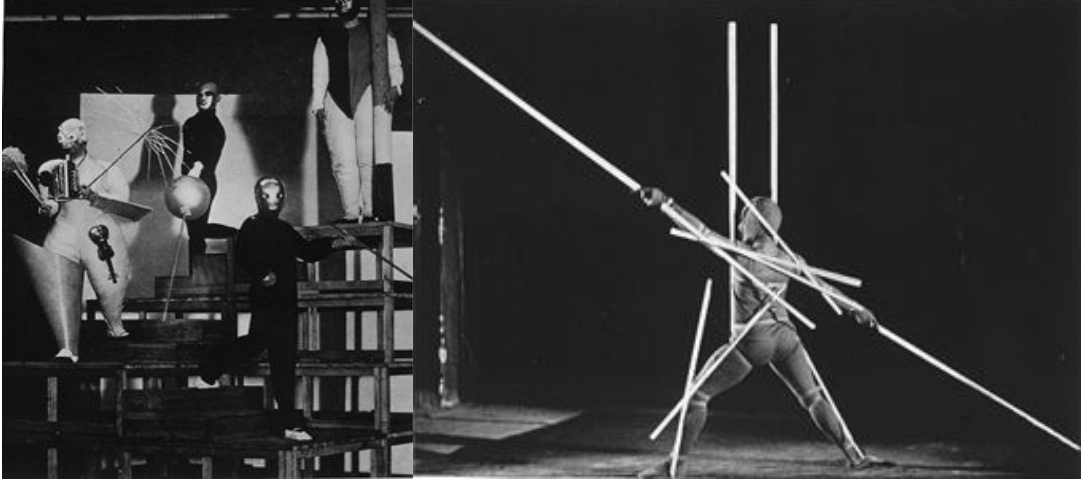


Şekil 2.30 “Triadic Ballet” çizimleri

“Mensch und Kunstfigur” ve “Tänzerische Mathematik”te hareket halindeki bir vücudun gücünü, alan geometrisine ve onu canlandırmaya yönelmesini vurgularken tanımlamak istediği şey somut bir hareket aracıyla alanın dönüşümüdür. Mantiğın kendi içerisinde durağan ve kurallı soyutlamaları olduğunu, gerekli dinamizm ve

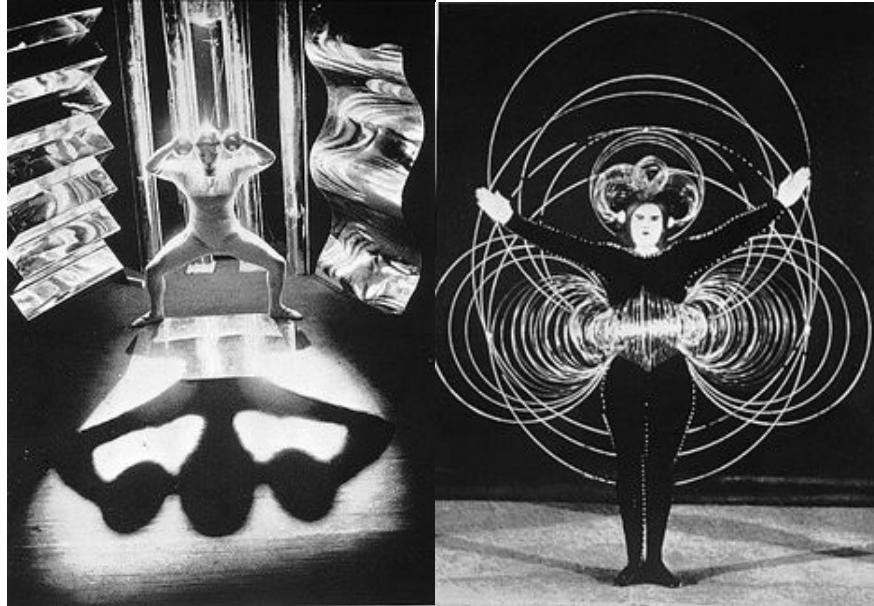
<sup>38</sup> FIEDLER, a.g.e., s.149

devinim gücünden yoksun olduğunu bilen Schlemmer, sınırlı uzaysallığın iki özelliğini birleştirenin bu edinin olduğunu belirtir.



**Şekil 2.31** "Pole Dance"

Tiyatro denemelerinde beden, sadece matematiksel şekillerle değil "Glass Dance"deki bardak ve "Pole Dance"deki tahta gibi fiziksel şekillerle de temas halindedir. Her iki durumda da bedenin özgür hareketi katı malzemelerle sınırlandırılır; fakat beden hareketinin dinamiği, bu malzemelerin hareketi en azından bardak örneğinde "ses" aracılığıyla dışa vurulur. (Şekil 2.31,32)



**Şekil 2.32** "Glass Dance"

Schlemmer'de kostüm, karakterin biçimlendirilmesine yardımcı olma işlevinden sıyrılarak alan açıklayıcı olarak kullanılır. Şişirilmiş kıyafetler ve yalın

maskeler şekillere karşı bir çadır bezi durumuna gelir. Oyunculara siyah-beyaz ya da renkli eldivenler ve çorapların yanı sıra düz siyah-beyaz elbiseler, taytlar giydirilir. Bununla vücudun belli bölümlerini arka perdeye karşı ortaya çıkarmak ve vurgulamak amaçlanır. Schlemmer'in bu tasarımla ilgili görüşleri şu şekildedir: *Beyaz bir cambaz elbisesi giymiş tek bir insan sahnedeysen temel bir figür, bir boşluk gibi durur. Sol ayağına giydirilen kırmızı çorap, sağ eline verilen bir baston gibi eklenen her bir aksesuar yalnız başınayken sahip olduğu tarafsızlığı değiştirmektedir.*<sup>39</sup>



Schlemmer'in resim çalışmalarına örnek

---

<sup>39</sup> a.g.e., s.150



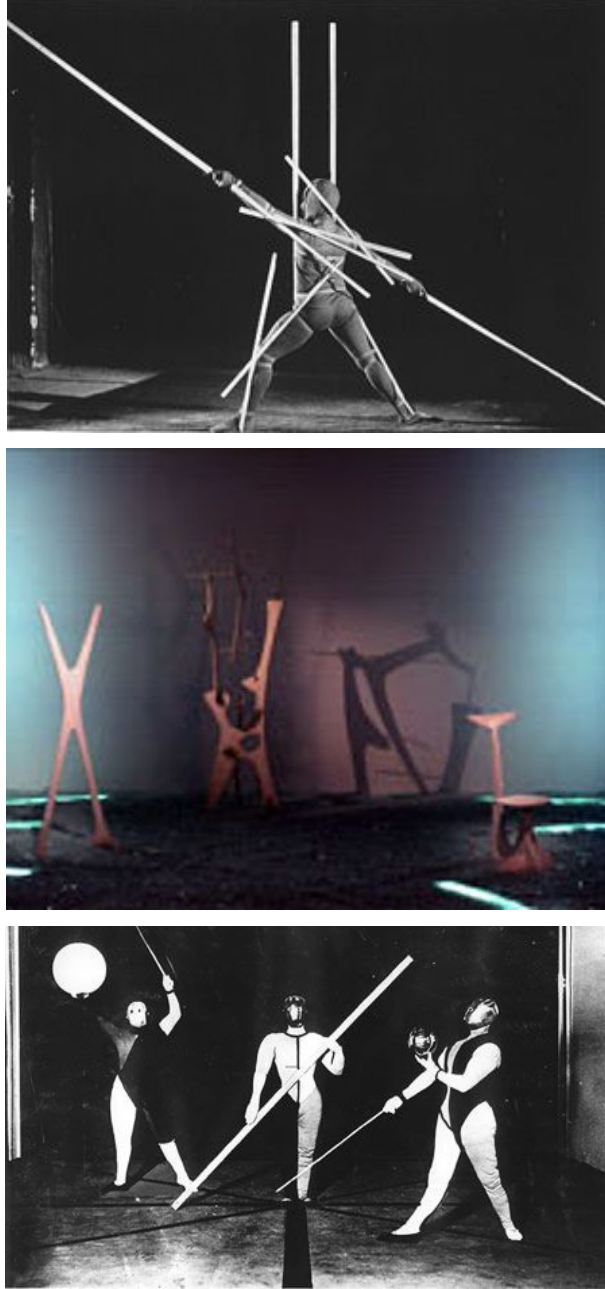
Schlemmer'in Bauhaus'taki çalışmaları anlatıma, taklitçiliğe ve tanımlamaya bel bağlamayan yeni bir sahne biçimi yaratmaya çalışmıştır. Burada yaptığı denemelerde oluşturduğu sahne tipi günümüzde varolan sanat terimlerinden herhangi biri ile kapsanamaz. Sanatçının uzaysal algılanan sahnesi, amaçladığı deneyüstü sezgiyi anlamaya yönelik olarak ışığı, devinimi ve nesnelere kullanır. Anlatımsız sahneleme biçimi üzerine bir çok gelişmeye öncülük eden Schlemmer, soyut bağlamlara karşı somut deneyimleri getirmiştir.

Schlemmer'in Bauhaus'ta oluşturduğu sahne tipi günümüzde bilinen sanat terimlerinden herhangi biriyle açıklanamaz. Bir ressamın uzaysal yorumlanan sahnesi olan bu deneyler, ışığı, devinimi ve nesnelere kullanır. Schlemmer'in yöntemleri, anlatımsız sahne üzerinde bir çok gelişmenin yanı sıra 20. ve 21. yüzyılın yenilikçi ilerlemelerine de öncülük etmiştir. Kendi deyimi ile "zeki insanlarla sağlam işler yapmış", soyut bağlamlara karşı somut deneyimin önemini Bauhaus'a kabul ettirmiştir.

Bauhaus Okulu'nda sahne denemeleri 1921'de Lothar Schreyer ile başlamıştır. Ancak ekspresyonizm izlerini taşıyan bu çalışmalar kararsızlıklar ve kuşku sonucunda başarı sağlayamamış ve denemeler çok uzun ömürlü olamamıştır. Schreyer, tiyatrodaki biçimi oluşturan malzemelerin; renk, hareket ve sesteki oluşumunu belirtmiş, sanat eserinde içeriğe ve ahlaka bağlı olan her şeyin dışlanması gerektiğini ifade etmiştir. Eğretilenler ve naturalizmden uzak semboller yaratarak, tiyatroyu bir araca dönüştürmeye çalışan Schreyer; izleyiciye "hayatın gizini" açmak için "uzayın sanatsal ifade olanakları olan ses ve devinim"i kullanmış, fakat beklenen başarıyı maalesef gösterememiştir.

Schreyer'in istifasının ardından Oscar Schlemmer ile sahne denemelerine devam eden Bauhaus tiyatrosunda kuramsal uygulamaların yerini plastik uygulamalar almıştır. Schlemmer'in tiyatro atölyesinde beden ve mekan kavramlarının yanı sıra devinim yolu ile kurulan ilişkiler üzerine detaylı incelemeler yapılmıştır. Geometrik çözümlenmeler, ışığı da kapsayan renk bilgisi, ses-müzik ilişkisi, teknik imkanlar ve değişik malzemelerin kullanımıyla bir araya getirilen bu çalışmalara mistik düşünceler de katkı sağlamıştır. Schlemmer kostümleri ile hareketin mekan içindeki sınırlamalarını zorlamaya çalışmıştır. Kollarını iki yana açan bir kimsenin hızla kendi etrafında dönmesi esnasında bedeninin sınırlarının değişmesi gibi, bu kostümleri giyen kişi de farklı hareket olanaklarıyla mekan sınırlarını keşfetme imkanı bulmuştur.

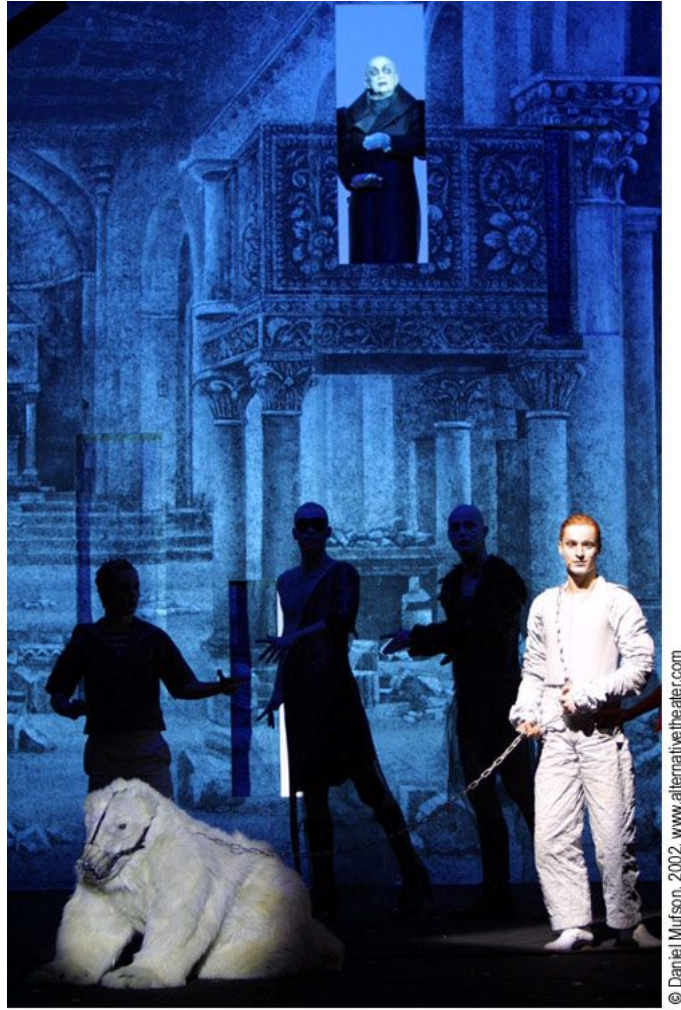
1982 yılında Amerikalı gösteri sanatçısı Lore Fuller, ışık, renk ve dansın etkileyici kullanımında önemli bir temsilci olmakla beraber, Oscar Schlemmer'in masklarına duyduğu hayranlık göze çarpmaktadır. Fuller, devasa boylardaki sopaların ve değişen ışıkların yardımıyla etkileyici gösteriler yapmıştır. Schlemmer'in "Metal Dance"ından sonra dansın ve vücudun kendi materyallerini daha çok makine gibi kullandığı dans mimarisini ortaya koymuştur. (Şekil 2.33)<sup>40</sup>



Şekil 2.33 "Metal Dance"

<sup>40</sup> a.g.e., s. 195

Bauhaus yeni bir çağ açmış, açık seçik söylenip tanımlanabilen objeyi artistik bir tarzla da şekillendirmiştir. Yeni ve soyut tiyatronun anlamını belirleyen Bauhaus sanatçıları, kostümün yanı sıra senaryoyu, nesnelere, ışığı, devinimi ve sesi içeren görsel biçim çeşitliliğini ortaya koyarlar. Bu teoriler 20. yüzyıl görsel tiyatrosuyla daha da belirginleşir. Robert Wilson (**Şekil 2.34**), Achim Freyer (**Şekil 2.35**) ve Samuel Beckett gibi tiyatro adamlarına öncülük eden Bauhaus sahnesi, sahne unsurlarını sınırsızca kullanarak tiyatronun anlatım potansiyeli, illüzyonist doğalcılığı, taklitçiliği ve semiotik gösterimlerin yerine, olağandışı gerçeklik ve yaşanmış fiziksellik üzerinde durmuştur.



**Şekil 2.34** Robert Wilson "Doktor Caligari" adlı gösterisi



Şekil 2.35 Achim Freyer, "Methamorphosen" adlı gösteri

Gerhard Bomer ise 1990 yılında Bauhaus'u yeniden düzenlemeye giden ilk kişi olmuştur. Vücudun tekrar tamamen mekanik bir devinime dönüşmesini savunarak, Bauhaus'un geleneksel modern dansına ve bale yapısına geri dönülmesini sağlamıştır. Bomer'in ilgisinin geçici olmasına rağmen masklar ve uzun çubuklar gibi materyaller ona göre insanla soyut olan arasında arabulucu olmuştur. Bomer, Schlemmer'i yeniden

düzenlemeye değil, dansın vücuttaki etkisini ve soyutluğunu tamamen araştırmıştır. Bu konuda çalışan ilk dans ve koreografi sanatçısıdır. (Şekil 2.36) <sup>41</sup>



Şekil 2.36 Modern Dans koreografilerine örnek

---

<sup>41</sup> a.g.e., s.197

## SONUÇ

1919-1933 yılları arasında varlığını sürdüren Bauhaus okulu, hem tasarım ve mimarlık alanında bütünüyle yeni bir eğitim modelinin denendiği bir ortam oluşturmuş, hem de ürettiği biçimlerle bu yüzyıla ilişkin modernitenin görsel çerçevesinin kurulmasına en önemli katkılardan birini gerçekleştirmiştir. Geleneksel eğitim modelinden radikal bir kopuş öneren Bauhaus, modern tasarımın dayanacağı yeni düşünsel ve biçimsel altyapının ilkelerini oluşturmuştur.

Sanatsal olanı işlevsel, işlevsel olanı ise sanatsala dönüştürme arayışında olan Bauhaus; sanatın, müzelerde ve zenginlerin evlerinde hapsedilen konumuna son vererek, onu gündelik yaşamın içine katmayı amaçlamıştır. Bauhaus sanatçılarının ortak hedefi; sanat, bilim ve tekniğin dengeli birlikteliğini gerçekleştirerek, çağın gereklerine uygun, yaşanılabilir bir çevre yaratmaya katkıda bulunmak olmuştur.

Modernizm, Bauhaus'ta idealist özellikler taşımasının yanı sıra "gerçeği" ele geçirmek için çabalamıştır. Bu dönemde ortaya çıkan düşünceler doğrultusunda, ancak bilimsel araştırmalara dayanan sonuçların kabul edilmesi anlayışı, modern insanın en önemli erdemlerinden biri sayılır. Bauhaus insanı da yaşam tarzından, giyimine, sosyal ilişkilerinden, fiziksel zindeliğine kadar modern bir insandır.

Nitekim kapanışından yirmi yıl sonra, Walter Gropius'un yetmişinci doğum günü şerefine, 18 Mayıs 1953'te Chicago'da düzenlenen bir toplantıda Mies van der Rohe şunları söylemiştir:

*"Bauhaus belirgin bir programı olan bir kurum değildi-bir fikirdi ve Gropius bu fikri büyük bir kesinlikle formüle etmişti. 'Sanat ve teknoloji-yeni birlik' demişti. Bir yandan resim, heykel, tiyatro ve hatta baleyi diğer yandan dokuma, fotoğraf, mobilya yani kahve fincanından şehir planlamaya kadar her şeyi bir araya getirdi.*

*Sanat için Rus Kandinsky'i, Alman Klee'yi ve Amerikalı Feininger'i -zamanın radikal sanatçılarını- birlikte çalışmaya çağırdı. Bugün herkes onların, zamanın en büyük ustalarından olduğunu biliyor. (...) Söylediğim gibi, bu bir fikirdi. Sanırım*

*Bauhaus'un dünyadaki her ilerici okul üzerinde yaptığı büyük etkinin sebebi de budur. Bunu bir organizasyonla yapamazsınız, propagandayla yapamazsınız. Sadece bir fikir bu kadar yayılabilir.*<sup>1</sup>

Bauhaus'un en önemli yeniliklerinden biri de sanat eğitimi alanında olmuştur. "Temel Tasarım" sistemini eğitime katmış, sanat ve teknik fikrinin temelleri bu derslerde atılmıştır. Öğrenciler eğitimde teorik bilginin yanı sıra pratik bilgiye de ulaşabilmişler, tasarımlarını özgürce uygulama fırsatına sahip olmuşlardır. Okulun öğrenci profili de çok farklıdır. Değişik ülkelerden gelen, maddi durumu, eğitim seviyesi ve yaşları birbirinden farklı öğrenciler, Bauhaus'un özgür ve farklı ortamında kaynaşarak bir arada çalışmış ve üretmişlerdir. Buna paralel olarak, Bauhaus'un sosyal yaşamı da son derece renklidir. Çeşitli sahne düzenlemeleri, gösteriler, partiler organize ediliyor; bu sayede öğrencilerin motivasyonları artıyor ve kendilerini ifade etme fırsatı buluyorlardı. Bilim adamları, sanatçılar ve mimarların verdiği konferanslar, çeşitli yazarların söyleşileri okulda her alanda eğitimi destekler nitelikteydi.

Bauhaus'un tiyatro mimarisine en önemli katkısı Walter Gropius'un Erwin Piscator için tasarladığı "Total Tiyatro" yapısı olmuştur. Bu tasarımının ortaya çıkış nedenine bakmak gerekirse, Alman tiyatro yönetmeni Erwin Piscator'un, seyircinin sahne ile bütünleşmesini sağlayacak olan "Total Tiyatro" oluşturma isteği ortaya çıkar. Ancak Nasyonal Sosyalistlerin yönetimi ele almaları sonucu, uygulanması maalesef mümkün olamamıştır.

Gropius'a göre üç temel tiyatro sahnesi vardır ve bunların tümünü bir araya getirmek için çabalamıştır. Gropius, seyirciyi eylemin ortasına yerleştirmek ve oyunu yaşayarak katılmalarını zorlamak istemiştir. Gropius'un gerçekleşmeyen "Total Tiyatro"sunda ve Bauhaus tiyatrosunda olduğu gibi Piscator tiyatrosunda da renk, ışık, ses birliği ile hızlı bir devinim sağlanır. Politik ve belgesel tiyatro kuramı ile tiyatronun biçiminin dramatik değil, epik olması gerektiğini savunan Piscator, bu düşüncesi ile Alman tiyatro adamı Bertold Brecht'in "epik tiyatro" kuramının ön hazırlığını yapmıştır.

Gerçekçi tiyatronun bilimsellik çabası ile seyirciyi doğru bilgi ile ikna etmesi ve seyircinin sahne ile özdeşleşmesinin karşısında Piscator'un sahnesinde seyirci

---

<sup>1</sup>GIDEION, a.g.e., s.17,18

kendisinden saklanmış olan ya da görmeye alışık olmadığı gerçekleri belgeleriyle görür. Belgeler, filmler, hoparlörlerden duyulan konuşmalar, fotoğraflarla görüntü ağırlık kazanmaya başlamıştır. Piscator ile birlikte çalışan Walter Gropius, sahne tasarımında sahneyi her türlü oyuna göre değişebilecek hareketli bir mekanizma ile donatmıştır. Ancak Piscator'un siyasal amaçlı tiyatrosu Bauhaus'un tiyatro anlayışına uygun değildir, ortak noktaları ise yeni bir sahne biçimi yaratmak olmuştur.

Bauhaus, tiyatro mimarisinin yanı sıra sahne tasarımı alanında da yenilikçi öncü denemelerde bulunmuştur. Başlangıçta dışavurumcu akımın etkisinde olan sanatçılar, kısa süre sonra Bauhaus tiyatrosuna kendi kimliğini kazandırmış, sahneyi bir anlatım aracı haline getirmiş ve yeni anlatım biçimlerine olanak tanıyan bir mimarlık tekniğini kullanmışlardır. Sahneyi "ses, ışık, uzay, biçim ve devinimin etkin yoğunlaşması" olarak tanımlayan Bauhaus sanatçıları, özgürce denemeler yapmış ve tasarım tarihinde çığır açacak çalışmalara imza atmışlardır.

Sınır tanımayan yaratıcı güçleri sayesinde, herhangi bir anlam ve anlamsızlık endişesine kapılmadan, biçimlendirdikleri bu tasarımlar daha sonraki sahne tasarımcıları ve yönetmenler için incelenmeye değer niteliktedir.

Bauhaus sanatçıları sahnede zamanın teknoloji düzeyi ile engellenmiş ve dolayısıyla Dessau'daki çalışmalarda sesin kullanımı sınırlanmıştır. Buna rağmen sesi, sahne hareketine bir destek olarak görmeyip ayrılmaz bir parça ya da bir sahne biçimi olarak görerek, bu alanda bir öncü olarak takdir edilir. Ses, semiotik gösterimlerinden sıyrılır ve başta Robert Wilson olmak üzere daha sonraki sahne uygulayıcıları ve son 20-30 yılın ses sanatçıları tarafından fiziksel bir deneyim olarak kabul görür. **(Şekil 3.1)**

Bauhaus'un amacı geliştirdiği düşünce ve yenilikleri topluma kabul ettirmek olmuştur, ancak bunu sağlamaya çalışırken kendilerine ekonomik yönden bir katkı sağlayamamışlardır. Bauhaus çalışmaları içinde ne Gropius'un Piscator için hazırladığı "Total Tiyatro" projesi, ne Moholy-Nagy'nin ışıklandırma yöntemleri, ne Farkas Molnar'ın 1200 seyirciyi bir araya getirdiği "U Tiyatro" projesi, ne de Oscar Schlemmer'in büyük yankı uyandıran "The Triadic Ballet" adlı gösterisi kurumun kapatılmasındaki esas sebep olmamıştır. Bauhaus'un kapanmasına neden olan Nasyonal Sosyalistlere karşı yürüttüğü politikadır.





Caligari in the asylum. Robert Wilson's Doktor Caligari. Deutsches Theater, Berlin, 2002.



Robert Wilson's Doktor Caligari at the Deutsches Theater, Berlin, March 2002.

© Daniel Mulison, 2002. www.alternativtheater.com



Robert Wilson's Doktor Caligari at the Deutsches Theater, Berlin, March 2002.

© Daniel Mulison, 2002. www.alternativtheater.com

**Şekil 3.1** Rober Wilson “Doktor Caligari” adlı gösterisi

Bauhaus'ta sahne, mimarlık gibi, değişik güçlerin işbirliği ile yaşayabilen bütüncül bir orkestra olarak görülür. Çeşitli unsurları bir araya getiren, makul temeller üzerine düşsel ve soyut bir dünya yaratarak insanın fizikötesi gereksinimine karşılık vermiştir. Bauhaus'daki yaratma sevinci başlangıçta oldukça güçlü olmuş, sağlam ve canlı doğaçlamalar, fantastik kostüm ve maskeler olarak kendini göstermiştir. Ancak yaratma ve sahneleme olgusunun yerini zamanla düşünme, kuşku ve eleştiri almış, giderek tiyatronun canlılığını yitirmesine sebep olmuştur. Ayrıca Bauhaus'un yönetiminin değişimiyle giderek mimarlık ve mobilya üretimi ile şekillenen ticari kaygısının tiyatro çalışmalarını olumsuz etkilediği bir gerçektir.

Schlemmer'in "Triadic Ballet" için tasarladığı kostümler ve reproduksiyonları bugün Bauhaus içinde yer alan müzede sergilenmektedir.(Şekil 3.2) Bu kostümlerden esinlenilerek tasarlanan modern dans kostümleri de çeşitli gösterilerde kullanılmaktadır.(Şekil 3.3) Bauhaus'taki bu çalışmalar hala izleyicide merak uyandırmaya devam eden bir bilmece niteliğindedir. Fotoğraflardan ve video görüntülerinden anlaşıldığı üzere Schlemmer'in öykülü yapısı, geometrik çizgileri ve minimalist sahne biçimleri günümüzde performansların, Happenings'lerin, post-modern oyunların beklentilerinin bile önüne geçmiştir.



Şekil 3.2 Schlemmer'in kostümlerine örnek



**Şekil 3.3** Modern dans kostümlerine örnek

Bauhaus'un 1933'te kapanmasıyla birlikte ilk olarak Josef Albers ABD'ye gitmiş ve Colorado'da Black Mountain College'de ders vermiştir, bu gelişmeyi izleyen yıllarda bir çok Bauhaus ustası çeşitli sanat ve tasarım okullarında Bauhaus öğretilerini sürdürmüşlerdir. Laszlo Moholy-Nagy bazı öğrencilerini yanına alarak 1937'de Chicago'da "New Bauhaus"u kurmuştur. Nagy'nin "Vision in Motion" adlı eseri ölümünden sonra 1947'de yayınlanmış ve Bauhaus fikrinin ve etkisinin uluslar arası sanat ve tasarım alanında yaygın ve sürekli olmasını sağlamıştır. Moholy-Nagy, Walter Gropius, Mies van der Rohe, Marcel Breuer gibi isimlerin çalışmalarının etkileri Bauhaus'un kapanışından sonra da devam etmiştir.

Günümüzde bir sanat müzesi olarak kullanılan ve tasarım merkezine dönüşen Bauhaus kompleksleri, tasarım meraklıları için görülmeye değer bir yapıdır.(**Şekil 3.4**) Her yıl düzenlenen etkinlikler arasında "Bauhaus Tasarım Yarışması"(**Şekil 3.5**), birçok ülkeden katılımlarla yaratıcı sanat ideolojisini sürdürmektedir. Minimalist mimari üslubun yanında seri üretim halinde sunulan endüstriyel tasarımı objeler, günlük hayatın birer parçası olarak kullanılırken, tiyatrodaki yapılan denemeler birçok yaratıcı sahne yönetmenine ve tasarımcıya öncülük etmiştir.



Bauhaus kafeteryası

Bauhaus müzesi

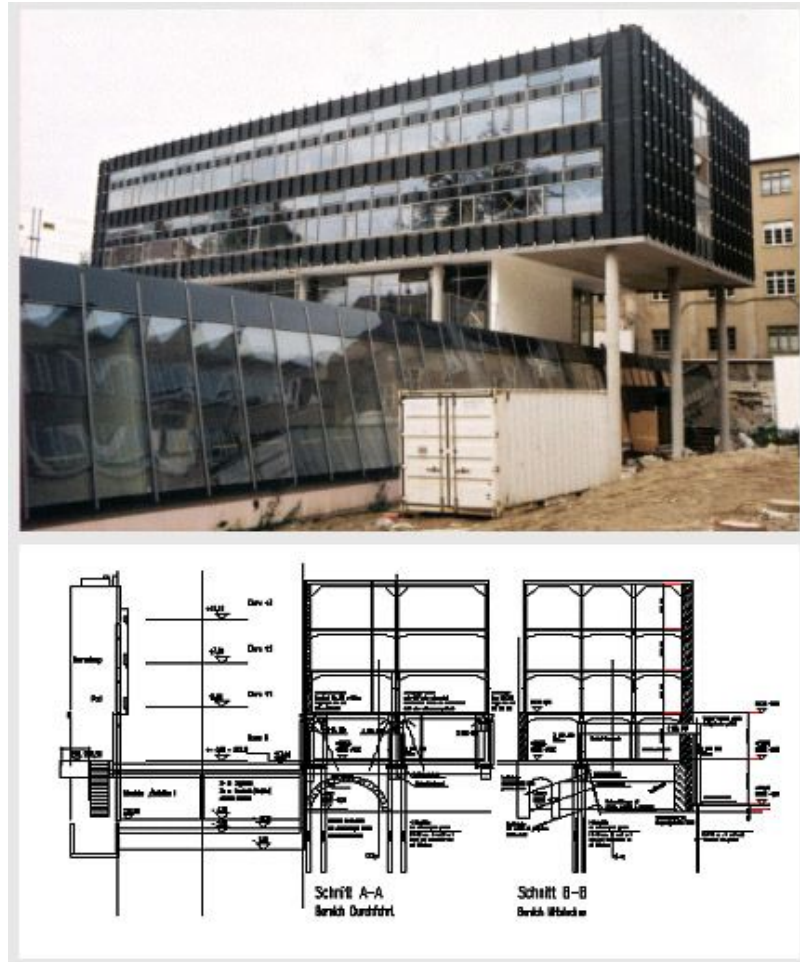


Şekil 3.4 Bauhaus Dessau Shop

Bauhaus Müzesi dış görünüm



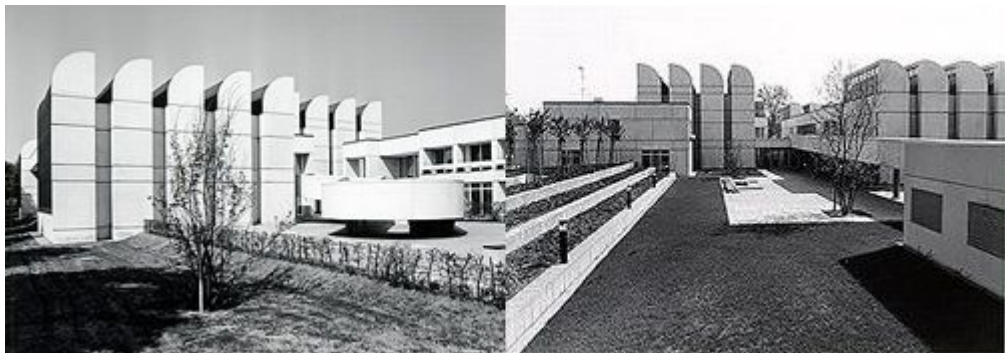
Şekil 3.5 Bauhaus Tasarım Yarışması 2005 yılı birincilik projesi



Bauhaus Weimar 2006



Bauhaus Dessau 2006



Bauhaus Berlin 2006

## KAYNAKLAR

- ✚ KAVUKÇUOĞLU, Deniz., **Karl Marx'tan Günümüze Almanya'da Sosyal Demokrasi**, Ümit Yayıncılık, Ankara, 1997
- ✚ MILLER, David, **Blackwell'in Siyasal Düşünce Ansiklopedisi**, Ümit Yayıncılık, Ankara, 1995
- ✚ REDHEAD, Brian, **Siyasal Düşüncenin Temelleri**, Alfa Yayınları, İstanbul, 2001
- ✚ GOMBRICH, E. H., **Sanatın Öyküsü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1986
- ✚ İPŞİROĞLU, Nazan- Mahzar, **Sanatta Devrim**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1991
- ✚ LYNTON, Norbert, **Modern Sanatın Öyküsü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1991
- ✚ TURANİ, Adnan., **Dünya Sanat Tarihi**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1995
- 
- ✚ BROCKETT, Oscar G., **Tiyatro Tarihi**, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2000
- ✚ CANDAN, Ayşin., **Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2003
- ✚ ÇALIŞLAR, Aziz, **20. Yüzyılda Tiyatro**, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1993
- ✚ NUTKU, Özdemir., **Dünya Tiyatrosu Tarihi**, Cilt II, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1985
- 
- ✚ DROSTE, Magdalena, **Bauhaus**, Benedikt Taschen Verlag, 1998
- ✚ GIDEION, Siegfried, **Walter Gropius- Work and Teamwork**, Reinhold Publishing Co., New York, 1954
- ✚ **Walter Gropius ve Bauhaus**, Boyut Yayınları, İstanbul, 2002
- ✚ FIEDLER, Jeannine, FEIERABEND, Peter, **Bauhaus**, Könenmann VerlagsgmbH, Cologne, 1999
- ✚ GOLDBERG, RoseLee, **Performance Art**, Harry N. Abrams Inc. Publishers, New York, 1977

✚ HAUFFE, Thomas, **Design a Goncise History**, Laurence King Publishing, London, 1998

✚ İREZ, Feryal, **Art Nouveau ve Art Deco Mobilyalar**, Antik Dekor Dergisi, Mayıs, 2001

✚ KABAŞ, Özer, **Mimarlık Dergisi**, S.55, İstanbul,1968

✚ SCHLEMMER, Oscar, MOHOLY-NAGY, Laszlo, MOLNAR, Farkas, **Bühne im Bauhaus**, Durch Parzeller & Co., Fulda, 1974

✚ WHITFORD, Frank, **Bauhaus**, Thames and Hudson Co., London, 1995

✚ WINGLER, Hans Maria, **Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin, Chicago**, Verlag Gebr. Rasch & Co. DuMont Schauberg, Köln, 1962

✚ Anons Plastik Sanatlar Dergisi, Nisan 1992

---

✚ AKHUY, Selen, **Sanat, Tasarım ve Bauhaus**, İstanbul Teknik Üniversitesi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 1995

✚ GHADİM, M. Reyhani, **Bauhaus Akımında Tiyatro- Mekan İlişkisi**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, İstanbul, 1995

✚ KABAŞ, Özer., **Tüm Çevresel Gerçeklik**, Doçentlik Tezi, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, İstanbul, 1976

✚ TEKSÖZ, Didem, **Beden ve Mekan Bauhaus Tiyatro Çalışmalarının Mimarlık Eğitimi Açısından Değerlendirilmesi**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2001

✚ ÜLKER, Güray, **Bauhaus ve Heykel**, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Lisans Tezi, İzmir, 1991

---

✚ [www.bauhaus.de](http://www.bauhaus.de)

✚ [www.bauhaus-dessau.de](http://www.bauhaus-dessau.de)



## EKLER LİSTESİ

### Şekiller Listesi

#### GİRİŞ

- Şekil 1.** Endüstri Devrimi ve fabrikalar
- Şekil 2.** Fabrika ve makineleşme
- Şekil 3.** II. Dünya Savaşı bombardıman uçakları
- Şekil 4.** AEG ve Siemens-Schukert fabrikaları
- Şekil 5.** Ekim Devrimi ve Lenin önderliğinde Sovyet hükümeti
- Şekil 6.** Rosa Luxemburg ve Spartakist yanlıları
- Şekil 7.** Weimar Cumhuriyeti haritası
- Şekil 8.** Weimar Parlamentosu
- Şekil 9.** Versailles Antlaşması
- Şekil 10.** Nasyonal Sosyalizm ve Hitler
- Şekil 11.** Ressam Picasso, Mondrian ve Le Corbusier çalışmalarına örnek
- Şekil 12.** Picasso ve Braque Kübist eserleri
- Şekil 13.** Ressam Marc, Malevich ve Delaunay'ın eserlerine örnek
- Şekil 14.** Ressam Karl Hofer ve Oscar Kokoschka eserlerine örnek
- Şekil 15.** Endüstriyel tasarımcı Marcel Duchamp ve pissoir tasarımı
- Şekil 16.** Mimar Hermann Muthesius
- Şekil 17.** Mimar Walter Gropius
- Şekil 18.** Walter Gropius ve Bauhaus sanatçıları bir arada

#### BÖLÜM I

- Şekil 1.1** Walter Gropius'un tasarımı Fagus Ayakkabı Fabrikası
- Şekil 1.2** Walter Gropius
- Şekil 1.3** Henry van de Velde ve Weimar Sanat Okulu
- Şekil 1.4** Bauhaus Weimar binası
- Şekil 1.5** Bauhaus öğrencileri eğitim esnasında
- Şekil 1.6** Bauhaus Haftası için hazırlanan afiş örnekleri
- Şekil 1.7** Bauhaus Dessau binası
- Şekil 1.8** Bauhaus Dergisi kapak sayfası
- Şekil 1.9** Bauhaus Berlin binası
- Şekil 1.10** Bauhaus Manifestosu için çizilen "Katedral"
- Şekil 1.11** Ressam Hölzel'in Kübist çalışmaları

- Şekil 1.12** Art Deco tasarımlar
- Şekil 1.13** Art Deco tasarımlar
- Şekil 1.14** Pieter Zwart'ın masif sandalye tasarımı
- Şekil 1.15** Kübist çalışmalara örnek
- Şekil 1.16** Ressam Klee ve Feininger eserlerine örnek
- Şekil 1.17** "Der Sturm" "Der Blaue Reiter" afişleri
- Şekil 1.18** Wedekind'in oyun afişleri, Kokoschka'nın oyun afişi
- Şekil 1.19** Fütürist Manifesto, Tommaso Marinetti
- Şekil 1.20** Fütürist "Plastik Danslar", sahne tasarımı örneği
- Şekil 1.21** Dada afiş örnekleri
- Şekil 1.22** Dada Manifestosu ve Cabaret Voltaire
- Şekil 1.23** De Stijl, Gerrit Rietvelt proje örnekleri
- Şekil 1.24** Rietvelt "Kırmızı ve Mavi" sandalye tasarımı
- Şekil 1.25** Ressam Mondrian'ın eserine örnek
- Şekil 1.26** Bauhaus öğrencileri
- Şekil 1.27** Bruno Taut ve örnek bir eseri
- Şekil 1.28** Gropius'un "Temel Eğitim" Programı
- Şekil 1.29** Johannes Itten'in Temel Eğitim dersi çalışmaları
- Şekil 1.30** Josef Albers'in atölye malzemelerine örnek
- Şekil 1.31** Gropius'un mimarlık dersi çalışmaları
- Şekil 1.32** Hannes Meyer'in mimarlık dersi çalışmaları
- Şekil 1.33** Ludwig Mies van der Rohe'nin mimarlık dersi çalışmaları
- Şekil 1.34** Johannes Itten'in renk kuramı şeması
- Şekil 1.35** Oscar Schlemmer'in çizim dersi
- Şekil 1.36** Moholy-Nagy dersinden çalışmalara örnek
- Şekil 1.37** Moholy-Nagy ve öğrencileri metal atölyesinde
- Şekil 1.38** Ressam Klee ve Kandinsky dersinden örnekler
- Şekil 1.39** Klee ve Kandinsky atölyede
- Şekil 1.40** Metal atölyesi
- Şekil 1.41** Christian Dell metal atölyesi tasarımlarına örnek
- Şekil 1.42** Dokuma ve seramik atölyesi çalışmalarına örnek
- Şekil 1.43** Baskı atölyesi çalışmalarına örnek
- Şekil 1.44** Ludwig Mies van der Rohe mobilya tasarımları
- Şekil 1.45** Marcel Breuer mobilya tasarımları
- Şekil 1.46** Alvar Aalto mobilya tasarımları

## BÖLÜM II

- Şekil 2.1** Walter Gropius'un "Total Tiyatro" tasarımı
- Şekil 2.2** Bauhaus tiyatro atölyesinden görünüm
- Şekil 2.3** Lothar Schreyer'in tiyatro atölyesi çalışmalarına örnek
- Şekil 2.4** Farkas Molnar resim çalışmalarına örnek
- Şekil 2.5** Farkas Molnar'ın "U Tiyatro" tasarımı
- Şekil 2.6** Xanti Schawinsky tasarımlarına örnek
- Şekil 2.7** Kurt Schmidt'in tasarımlarına örnek
- Şekil 2.8** Lothar Schreyer'in çalışmaları
- Şekil 2.9** Lothar Schreyer'in kostüm tasarımları
- Şekil 2.10** Schreyer'in sahne partitürleri
- Şekil 2.11** Schreyer'in "Kreuzigung" tasarımı
- Şekil 2.12** Laszlo Moholy-Nagy
- Şekil 2.13** Moholy-Nagy'nin atölyesi
- Şekil 2.14** Moholy-Nagy fotoğraf çalışması sırasında
- Şekil 2.15** Nagy'nin ışık-mekan deneysel çalışmalarına örnek
- Şekil 2.16** Moholy-Nagy'nin "Sirk" ve "Varyete" tasarımları
- Şekil 2.17** Moholy-Nagy biçim, hareket, ışık çalışmaları
- Şekil 2.18** Moholy-Nagy resim çalışmalarına örnek
- Şekil 2.19** Moholy-Nagy'nin sahne maketi
- Şekil 2.20** Moholy-Nagy "Hoffmann'ın Masalları" kostüm ve sahne tasarımı
- Şekil 2.21** Oscar Schlemmer'in tiyatro aşamaları
- Şekil 2.22** Schlemmer'in uzay-beden diyalektiği
- Şekil 2.23** Schlemmer "Mensch und Kunstfigur"
- Şekil 2.24** Schlemmer küp biçiminde oylum ve oyuncu
- Şekil 2.25** Schlemmer'in mekansaş resim çalışmalarına örnek
- Şekil 2.26** Schlemmer "Kunstfigur" çizimlerine örnek
- Şekil 2.27** Schlemmer'in kostüm tasarımlarına örnek
- Şekil 2.28** Schlemmer'in sahne oranları çizimi
- Şekil 2.29** "The Triadic Ballet" figürleri
- Şekil 2.30** "The Triadic Ballet" çizimleri
- Şekil 2.31** "Pole Dance"
- Şekil 2.32** "Glass Dance"
- Şekil 2.33** "Metal Dance"
- Şekil 2.34** Robert Wilson "Doktor Caligari" adlı gösteri

**Şekil 2.35** Achim Freyer “Methamorphosen” adlı gösteri

**Şekil 2.36** Modern Dans koreografilerine örnek

## **SONUÇ**

**Şekil 3.1** Robert Wilson “Doktor Caligari” adlı gösteri

**Şekil 3.2** Schlemmer’in kostümlerine örnek

**Şekil 3.3** Modern dans kostümlerine örnek

**Şekil 3.4** Bauhaus kafeteryası, müzesi, Bauhaus Shop

**Şekil 3.5** Bauhaus Tasarım Yarışması 2005 yılı birincilik ödüllü projesi