

**T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI
DRAMATİK SANATLAR (DİSİPLİNLERARASI) SANAT DALI**

**19. YÜZYILDAN 2000'LERE MODERN TİYATRO İNSANLARININ
SAHNELEME, MEKÂN VE SAHNE TASARIMI BAĞLAMINDA
İNCELENMESİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TÜRKÜLER TOPAL

KOCAELİ 2021

**T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI
DRAMATİK SANATLAR (DİSİPLİNLERARASI) SANAT DALI**

**19. YÜZYILDAN 2000'LERE MODERN TİYATRO İNSANLARININ
SAHNELEME, MEKÂN VE SAHNE TASARIMI BAĞLAMINDA
İNCELENMESİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TÜRKÜLER TOPAL

DANIŞMAN: DR. ÖĞR. ÜYESİ ERBİL GÖKTAŞ

Tezin Kabul Edildiği Enstitü Yönetim Kurulu Karar ve No: 10.02.2021/5

KOCAELİ 2021

ÖNSÖZ

Yüzyıllar boyu değişim geçirerek günümüze kadar uzanan tiyatro sanatının, Antik Yunan tiyatrosu ile başlayan yolculuğunda, Rönesans ile birlikte İtalyan veya çerçeve sahneyle bütünleşmesinin yanı sıra 20. yüzyılda modernleşme süreciyle beraber alternatif mekân ve sahnelemelerin ortaya çıkması, beni tezimin konusunu belirleme sürecinde heyecanlandıran bir etmen oldu.

Lisans eğitimimi iç mekân tasarımı üzerinde tamamlamamla beraber yüksek lisansında sahne tasarımı üzerine yoğunlaştım ve tiyatroya disiplinlerarası bir tasarımcı gözüyle bakma şansı yakaladım. Çıkarımlarıma göre yüzyıllar boyunca yanılısama bağlamında seyirci ile oyuncu etkileşimi ve sahnenin mekânla ilişkisi, tiyatro insanlarının merkezindeki kaygılardan olmuş, dönemin sosyolojik yapısıyla da beraber oyunların içerikleri, sahneleme biçimleri, tiyatro insanlarının felsefeleri, oyunların atmosferini oluşturan sahne tasarımında ve seyirci oyuncu ilişkisini kapsayan mekân tasarımında etkili olmuştur. Dolayısıyla bağlı bulunan akım içerisinde, sahneleme, sahne tasarımı ve oyun mekânı birbirinden ayrılamaz bir bütündür.

Yüksek lisans sürecimin en başından bugüne kadar bana, tiyatronun temelinden başlayarak tüm yönlerini aktarmaya çalışan ve sahne tasarımı yolculuğumun başlamasında büyük emeği olan danışman hocam Dr. Öğr. Üyesi Erbil Göktaş ve bölüm hocalarım Dr. Öğr. Üyesi Üftade Muşkara ve Prof. Dr. Sema Göktaş'a, ikinci okulum dediğim Devlet Tiyatroları'nda sahne tasarımına dair engin tecrübesini paylaşan, yönlendiren Hakan Dünder'a, asistanlığını yaptığım ve desteğini her zaman hissettiğim çok sevgili hocam Sertel Çetiner'e, çevirilerde yardım aldığım, desteğini hep hissettiğim arkadaşım Selma Köksal'a, İzmit'te başlayan tiyatro yolculuğumda hep yanımda olan arkadaşlarım Betül, Melis, Yaren ve Beste'ye ve hayallerimi gerçekleştirmem konusunda her zaman en büyük destekçim olan, bugüne gelmemi sağlayan, annem Kadime Topal ve babam Ali Topal'a sonsuz teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	i
ÖZET.....	vii
ABSTRACT.....	viii
ŞEKİL LİSTESİ.....	ix
GİRİŞ.....	1
BİRİNCİ BÖLÜM.....	4
1.MODERN TİYATRONUN ÖNCÜLERİ VE MODERN TİYATRODA GERÇEKÇİLİK AKIMI TEMSİLCİLERİ.....	4
1.1.Saxe Meiningen Dükü (1826-1914).....	5
1.1.1. Meiningen Topluluğu ve Meiningen Saray Tiyatrosu.....	6
1.1.2. Meiningen Topluluğu Sahneleme Tekniği ve Tasarım Anlayışı.....	7
1.1.3. Meiningen Topluluğu Oyunları Sahne Tasarımı.....	8
1.2. Andre Antoine (1858-1943).....	13
1.2.1. Theatre Libre ve Passage de l'Elysee des Beaux Arts.....	15
1.2.2. Andre Antoine Sahneleme Tekniği ve Tasarım Anlayışı.....	16
1.2.3. Theatre Libre Oyunları Sahne Tasarımı.....	20
1.3. Otto Brahm (1856-1912).....	25
1.3.1. Freie Bühne.....	25
1.3.2. Deutsches Theatre.....	27
1.3.3. Otto Brahm Sahneleme Tekniği ve Tasarım Anlayışı.....	29
1.3.4. Otto Brahm Oyunları Sahne Tasarımı.....	30
1.4. Konstantin Stanislavski (1863 - 1938).....	33
1.4.1. Moskova Sanat Tiyatrosu.....	34
1.4.2. Konstantin Stanislavski Sahneleme Tekniği.....	37
1.4.3. Coşku Belleği.....	38
1.4.4. Moskova Sanat Tiyatrosu Sahne Tasarım Anlayışı.....	40
1.4.5. Moskova Sanat Tiyatrosu Oyunları ve Sahne Tasarımları.....	41
1.5. Richard Wagner (1813-1883).....	46
1.5.1. Yanılsama.....	46
1.5.2. Birleşik Sanat Yapıtı (Gesamtkunstwerk).....	47
1.5.3. Festspielhaus/Festival Tiyatrosu.....	48
1.5.4. Richard Wagner Sahneleme Tekniği ve Tasarım Anlayışı.....	53

1.5.5. Richard Wagner Operaları Sahne Tasarımı.....	54
İKİNCİ BÖLÜM.....	58
2.GERÇEKÇİLİK KARŞITI VE AVANGART TİYATRO TEMSİLCİLERİ...58	
2.1. Adolphe Appia (1862 - 1928)	59
2.1.1. Adolphe Appia Sahneleme Tekniği ve Tasarım Anlayışı.....	60
2.1.2. Hellerau Şenlik Tiyatrosu	61
2.1.3. Adolphe Appia Sahne Tasarımları.....	66
2.2. Lugne Poe (1869 - 1940)	70
2.2.1. Sembolizm	70
2.2.2.Theatre de l'Ouvre/ Salle Berlioz.....	71
2.2.3. Lugne Poe Sahneleme Tekniği ve Oyun Tasarımları.....	72
2.3. Edward Gordon Craig (1872 - 1966)	75
2.3.1. Purcell Opera Topluluğu	77
2.3.2. Hampstead Konservatuvarı.....	77
2.3.3. Gordon Craig Sahneleme Tekniği ve Tasarım Anlayışı	79
2.3.4. Gordon Craig'in Üstün Kuklası (Über Marionetti)	81
2.3.5. Gordon Craig Oyunları ve Sahne Tasarımı.....	82
2.4. Alfred Jarry (1873 - 1907).....	89
2.4.1. Patafizik	90
2.4.2. Kral Übü	91
2.4.3. Kral Übü'nün Sahneleme Tekniği ve Tasarım Anlayışı	92
2.5. Max Reinhardt (1873-1943).....	99
2.5.1. Kleines Theatre	100
2.5.2. Neues Theatre.....	101
2.5.3. Die Kammerspiele.....	103
2.5.4. Max Reinhardt Sahneleme Tekniği ve Tasarım Anlayışı	104
2.5.5. Grosses Schauspielhaus.....	106
2.5.6. Max Reinhardt Oyunları ve Sahne Tasarımları.....	108
2.6. Vsevolod Meyerhold (1874-1940)	115
2.6.1. Stilizasyon (Üsluplaştırma)	116
2.6.2. Grotesk.....	117
2.6.3. Meyerhold Sahneleme Tekniği ve Tasarım Anlayışı.....	118
2.6.4. Biyomekanik.....	119
2.6.5. Meyerhold'un Sahne Mimarisi.....	120

2.6.6. Meyerhold'un Yönettiği Oyunlar ve Sahne Tasarımları	122
2.7. Jacques Copeau (1878-1949).....	130
2.7.1. Theatre du Viex Colombier	131
2.7.2. Jacques Copeau Sahneleme Tekniği ve Tasarım Anlayışı.....	133
2.7.3. Jacques Copeau Oyunları ve Sahne Tasarımları	136
2.8. Walter Gropius (1883-1969) , Oscar Schlemmer (1888-1943).....	142
2.8.1. Bauhaus	143
2.8.2. Walter Gropius'un Total Theatre Tasarımı	145
2.8.3. Oskar Schlemmer'in Sahne Atölyesindeki Çalışmaları.....	148
2.8.4. Oskar Schlemmer Sahne Tasarımları	152
2.9. Erwin Piscator (1893-1966).....	156
2.9.1. Politik Tiyatro	157
2.9.2. Volksbühne /Theater am Bülowplatz.....	158
2.9.3. Piscator Sahnesi/Neues Schauspielhaus.....	160
2.9.4. Piscator Sahneleme Tekniği ve Tasarım Anlayışı.....	162
2.9.5. Piscator Oyunları ve Sahne Tasarımları	163
2.10. Antonin Artaud (1896-1948).....	170
2.10.1. Theatre Alfred Jarry	171
2.10.2. Vahşet Tiyatrosu	173
2.10.3. Théâtre de l'Étoile (Théâtre des Folies-Wagram)	175
2.10.4. Antonin Artaud'un Sahneleme Tekniği ve Tasarım Anlayışı	177
2.10.5. Antonin Artaud Oyunları ve Sahne Tasarımları.....	178
2.11. Bertolt Brecht (1898-1956).....	181
2.11.1. Epik Tiyatro	183
2.11.2. Yabancılaştırma	185
2.11.3. Gestus.....	186
2.11.4. Diyalektik Tiyatro.....	187
2.11.5. Brecht Oyunlarının Sahneleme Tekniği ve Tasarım Anlayışı.....	187
2.11.6. Berliner Ensemble/ Theater am Schiffbauerdamm.....	190
2.11.7. Bertolt Brecht Oyunları ve Sahne Tasarımları.....	192
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	198
3.1950 SONRASI TİYATRO İNSANLARI	198
3.1. Peter Brook (1925-).....	199
3.1.1. Boş Mekân	201

3.1.2.	Centre International de Recherches Theatrales-CIRT/Uluslararası Tiyatro Araştırmaları Merkezi	204
3.1.3.	Theatre des Bouffes du Nord	204
3.1.4.	Peter Brook Sahneleme Tekniği ve Tasarım Anlayışı	207
3.1.5.	Peter Brook Oyunları ve Sahne Tasarımları.....	209
3.2.	Julian Beck (1925- 1985), Judith Malina (1926-2015).....	217
3.2.1.	Living Theater Sahneleme Tekniği ve Tasarım Anlayışları	218
3.2.2.	Living Theater Oyunları ve Sahne Tasarımları.....	219
3.3.	Jerzy Grotowski (1933-1999)	222
3.3.1.	Theatre of 13 Rows/ Polonya Laboratuvar Tiyatrosu	223
3.3.2.	Yoksul Tiyatro.....	225
3.3.3.	Grotowski Sahneleme Tekniği ve Tasarım Anlayışı.....	228
3.3.4.	Grotowski Oyunları ve Sahne Tasarımları	229
3.4.	Richard Schechner (1934 -).....	236
3.4.1.	Allan Kaprow ve 18 Happenings in 6 Parts.....	238
3.4.2.	Çevresel Tiyatro	240
3.4.3.	Performing Garage/ The Performance Group	242
3.4.4.	Richard Schechner Sahneleme Tekniği ve Tasarım Anlayışı	243
3.4.5.	Richard Schechner Oyunları ve Sahne Tasarımları.....	245
3.5.	Eugenio Barba (1936-).....	251
3.5.1.	Odin Tiyatrosu/Kuzeyin Tiyatro Laboratuvarı/ISTA.....	252
3.5.2.	Eugenio Barba Sahneleme Tekniği ve Uluslararası Tiyatro Antropolojisi Okulu (ISTA).....	254
3.5.3.	Üçüncü Tiyatro.....	255
3.5.4.	Eugenio Barba Oyunları ve Sahne Tasarımları.....	256
3.6.	Peter Stein (1937 -).....	260
3.6.1.	Schaubühne am Lehniner Platz/ Schaubühne Ensemble	262
3.6.2.	Peter Stein Sahneleme Tekniği ve Tasarım Anlayışı	266
3.6.3.	Peter Stein Yönettiği Oyunları ve Sahne Tasarımları.....	269
3.7.	Ariane Mnouchkine (1939-)	277
3.7.1.	Theatre du Soleil / La Cartoucherie	278
3.7.2.	Ariane Mnouchkine Sahneleme Tekniği ve Tasarım Anlayışı.....	280
3.7.3.	Ariane Mnouchkine Oyunları ve Sahne Tasarımları	281
3.8.	Robert Bob Wilson (1941-)	289

3.8.1.	İmge Tiyatrosu ve Otistik Tiyatro	290
3.8.2.	Robert Wilson Sahneleme Tekniği ve Tasarım Özelliği.....	292
3.8.3.	Robert Wilson Oyunları Sahne Tasarımları	294
3.9.	Thomas Ostermeier (1968 -)	301
3.9.1.	Baraka Tiyatrosu	302
3.9.2.	Thomas Ostermeier Sahneleme Tekniği ve Tasarım Anlayışı.....	304
3.9.3.	Thomas Ostermeier Oyunları ve Sahne Tasarımları	306
3.10.	20. Yüzyıl Kavşasında Alternatif Çalışmalar	313
3.10.1.	Rimini Protokoll.....	314
3.10.2.	Wrights And Sites	315
3.10.3.	Gob Squad	317
3.10.4.	Punchdrunk.....	318
3.10.5.	Bernhard Mikeska	319
	SONUÇ.....	321
	KAYNAKÇA	324
	ÖZ GEÇMİŞ.....	330

ÖZET

Shakespeare'in tanımıyla tiyatro; insanı, insana insanca anlatma sanatıdır. Bu ifadeden anlıyoruz ki tiyatronun sahnelenebilmesi için en az bir oyuncu ve hikâyeyi seyretmek üzere en az bir seyirci olması gerekir. Bunun yanında ifadede geçmeyen ama seyirci ve oyuncu etkileşiminin belli bir sınır içinde olmasını sağlayan, onları çevreleyen bir uzamın olması gerekir. Öyleyse tiyatro; temelde mekân, oyuncu ve seyirci ekseninde gerçekleşir.

Milattan önce Atina'da Dionysos Şenlikleri'nde ortaya çıkan tiyatronun özünde kutlama ve hikâye anlatma ihtiyacı vardır. Yüzyıllar sonra hala insanoğlunun bu anlatma, kendi iç dünyasını dışa vurma ihtiyacı devam etmekte yalnız bunu ifade etme biçimi sürekli olarak değişmektedir. Tiyatronun bu devingen hali onu canlı kılar. Yüzyıllar öncesinden başlayan bu hikâye anlatma ihtiyacı ve seyirci oyuncu ilişkisi tiyatro sanatı kapsamında günümüze ulaşana kadar birçok şekil değiştirmekte 20. yüzyıla ulaştığıdaysa seyirci ve oyuncu birlikteliğinin yanına atmosfer yaratmakta en etkili sahne elemanı olan dekor, kostüm, ışık tasarımı eklenmektedir. Bu tezin amacı, 20. yüzyıl ile birlikte birbirinden bağımsız olarak düşünülemeyen sahne tasarımı, mekân tasarımı ve sahnelemenin modern tiyatro insanların çalışmaları üzerinden birbirine olan etkisini incelemektir.

Çalışmada yönetmenin tiyatro sahnesinde yer almaya başladığı 19. yüzyıl sonundan 2000'lere modern tiyatro insanlarından, Saxe-Meiningen Dükü, A. Antoine, O. Brahm, K. Stanislavski, R. Wagner, A. Appia, L. Poe, E.G. Craig, A. Jarry, M. Reindhardt, V. Meyerhold, J. Copeau, W. Gropius, O. Schlemmer, E. Piscator, A. Artaud, J. Beck ve J. Malina, P. Brook, J. Grotowski, E. Barba, A. Mnouchkine, R. Schechner, A. Kaprow, R. Wilson, P. Stein, T. Ostermeier ve 21. yüzyıl alternatif grupları; tiyatro felsefeleri, sahneleme teknikleri, tiyatro mekânları ve oyunlarının sahne tasarımları bağlamında kronolojik sırayla, literatür taraması yapılarak incelenmiştir. Kaynak olarak tiyatro insanların basılı eserlerinden, tiyatroların web sitelerinden, sahne tasarımı araştırmalarında videolardan, çizim ve fotoğraflardan yararlanılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Modern Tiyatro, Sahneleme, Mekân Tasarımı, Sahne Tasarımı, Tiyatro Akımları

ABSTRACT

Theater as described by Shakespeare; is the art of narrating people to people humanly. We understand from this statement that in order for the theater to be staged, there must be at least one actor and at least one audience to watch the story. In addition, there must be a space that does not appear in this statement, but that ensures that the audience and player interaction is within a certain limit and that surrounds them. Therefore, theater takes place basically on the axis of space, actor and audience.

The theater, which was born in the Dionysos Festivals in Athens BC, essentially needs celebration and telling stories at its heart. Centuries later, the need of expression and the acting out of people's inner world still continues; however, the way of its expression is constantly changing. This dynamic state of the theater makes it alive. 20th century has been reached the variety of staging occurs; set, costume and lighting design -the most effective stage elements to create an atmosphere- are added to the combination of the audience and the actor. The aim of this thesis is -through the work of contemporary theater people- to examine the effect of stage design, space design and staging, which cannot be considered independently of each other as of the 20th century.

In this current study, from the end of the 19th century to the 2000s, such contemporary theatre people as, Duke of Saxe-Meiningen, A. Antoine, O. Brahm, K. Stanislavski, R. Wagner, A. Appia, L. Poe, E.G. Craig, A. Jarry, M. Reinhardt, V. Meyerhold, J. Copeau, W. Gropius, O. Schlemmer, E. Piscator, A. Artaud, J. Beck and J. Malina, P. Brook, J. Grotowski, E. Barba, A. Mnouchkine, R. Schechner, A. Kaprow, R. Wilson, P. Stein, T. Ostermeier and, 21th century alternative groups were examined in the context of their stage philosophies, staging techniques, theater venues and stage designs of their plays. It has been analyzed in chronological order by searching the literature. As the resources, printed works of theater people, websites of theaters, videos in drawing design research, drawings and photographs were used.

Keywords: Modern Theater, Staging, Interior Design, Stage Design, Theater Movements

ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 1: Meiningen Tiyatro Binası.....	6
Şekil 2: Frederich Schiller'in Wallestein Oyununa Ait Dük Georg'un Kostüm Çizimleri	9
Şekil 3: The Maid Of Orleans Oyununa Ait Bir Sahne	10
Şekil 4: Kleist'in Arminius'un Savaşı Oyunu- Dük Georg Çizimi	11
Şekil 5: Jul Sezar Oyununa Ait Bir Sahne.....	11
Şekil 6: Köşesi Görünen Passage de l'Elysee des Beaux Arts Binası.....	15
Şekil 7: Passage de l'Elysee des Beaux Arts Binası İç Mekân.....	16
Şekil 8: Theatre Montparnasse Binası.....	18
Şekil 9: Emile Zola'nın Theatre Antoine 'da Sahnelenen Yeryüzü/La Terre Oyunu.....	21
Şekil 10: Ibsen'in Yaban Ördeği Oyunu Yönetmen: Andre Antoine	21
Şekil 11: Jean Jullien'in Serenade Oyununun Çizimi- Antoine'in Montparnasse'taki Sahnelemesi (1889).....	22
Şekil 12: Tolstoy'un Karanlığın Gücü Oyunu Yönetmen: Andre Antoine (1988).....	23
Şekil 13: Hauptmann'ın Dokumacılar Oyunu Yönetmen: Andre Antoine	24
Şekil 14: Goncourt'un La Fille Elisa Oyunu Yönetmen: Andre Antoine (1890).....	24
Şekil 15: Deutsches Theatre Binası, Berlin	27
Şekil 16: Deutsches Theatre İç Mekân Çizimi	28
Şekil 17: Deutsches Theatre İç Mekân	29
Şekil 18: Gerart Hauptmann'ın Dokumacılar Oyunu (1894)	31
Şekil 19: Rosmersholm, Yönetmen: Otto Brahm (1906)	31
Şekil 20: And Pipa Dances Yönetmen: Otto Brahm (1908).....	32
Şekil 21: Moskova Sanat Tiyatrosu Binası.....	34
Şekil 22: Moskova Sanat Tiyatrosu İç Mekân.....	35
Şekil 23: Moskova Sanat Tiyatrosu Sahnesi.....	36
Şekil 24: Martı- Moskova Sanat Tiyatrosu Yönetmen: Konstantin Stanislavski (1898) 41	
Şekil 25: Martı-Moskova Sanat Tiyatrosu Yönetmen: Konstantin Stanislavski (1898) .41	
Şekil 26: Çar Fiyodor İvanovich Oyunu- Moskova Sanat Tiyatrosu (1898).....	42
Şekil 27: Vanya Dayı, Moskova Sanat Tiyatrosu, Yönetmen: Konstantin Stanislavski (1899)	43
Şekil 28: Ayaktakımı Arasında, Moskova Sanat Tiyatrosu, Yönetmen: Konstantin Stanislavski (1902).....	43
Şekil 29: Üç Kız Kardeş, Moskova Sanat Tiyatrosu, Yönetmen: Konstantin Stanislavski (1901)	44
Şekil 30: Çehov'un Vişne Bahçesi, Moskova Sanat Tiyatrosu Yönetmen: Konstantin Stanislavski (1904).....	45
Şekil 31: Bayreuth'taki Festspielhaus Binası	49
Şekil 32: Festspielhaus Binası Planı	50
Şekil 33: Festspielhaus Binasının Seyir Yeri.....	51
Şekil 34 :Festspielhaus Orkestra Çukuru.....	52
Şekil 35: Nibelungen'in Yüzüğü - Siegfried Bölümü Tasarım: Joseff Hoffman	55
Şekil 36: Nibelungen'in Yüzüğü - Die Walküre Bölümü Tasarım: Joseff Hofmann.....	56
Şekil 37: Parsifal Operası.....	56
Şekil 38: Triston ve Isolde Operası Maketi	57

Şekil 39: Nibelungen'in Yüzüğü Operasından Bir Bölüm Tasarım: Joseff Hoffmann...	57
Şekil 40 : Hellerau Şenlik Tiyatrosu Binası.....	61
Şekil 41: Hellerau'nun Sahne Bölümü	62
Şekil 42: Hellerau Şenlik Tiyatrosunun İç Mekânı, Dalcroze'nin Provalarından Bir Fotoğraf.....	63
Şekil 43: Appia'nın Tasarımındaki Beyaz Küp	65
Şekil 44: Hellerau Şenlik Tiyatrosu'nda Appia'nın Tasarımı ve Dalcroze Yönetiminde Orpheus ile Eurydike Operası	67
Şekil 45: Adolphe Appia'nın Wagner'in Parsifal Operası için Hazırladığı Tasarım	68
Şekil 46: Adolphe Appia'nın Wagner'in Tristan'ı için Hazırladığı Tasarım	69
Şekil 47: Adolphe Appia'nın Wagner'in Ren Altını Operası Tasarımı	69
Şekil 48: Theatre de l'Ouvre, Salle Berlioz Binası İç Mekân.....	71
Şekil 49: Pelleas ve Melisande, Yazar: Maurice Maeterlinck	73
Şekil 50: Mavi Kuş Oyunu Kostümleri, Yazar: Maurice Maeterlinck.....	74
Şekil 51: Hampstead Konservatuvar Binası- Dido İle Aenas'ın İlk Sahnelendiği Yer ...	77
Şekil 52: Günümüzde Royal School of Speech and Drama Binası	78
Şekil 53: Gordon Craig'ın İtalya Ziyaretinde Kuklayla Bir Fotoğraf (1910).....	81
Şekil 54 : Dido ile Aenas, Tasarım: Gordon Craig	82
Şekil 55: The Masque of London Tasarım: Gordon Craig	83
Şekil 56: The Vikings at Helgeland, Gordon Craig Çizimi.....	84
Şekil 57: Pergola Tiyatrosundaki Rosmersholm Tasarım: Gordon Craig.....	86
Şekil 58: Hamlet, Yönetmen: Konstantin Stanislavski, Sahne Tasarımı: Gordon Craig	87
Şekil 59: Hamlet, Yönetmen: Konstantin Stanislavski, Kostüm Tasarım: Gordon Craig	88
Şekil 60: Alfred Jarry'nin Kral Übü için Hazırladığı Taş Baskı Poster	91
Şekil 61: Kral Übü'nün 1966'daki Gösteriminden Bir Sahne	93
Şekil 62: Alfred Jarry'nin Yaratıcısı Olduğu Baba Übü Figürü.....	94
Şekil 63: Kral Übü'nün 1966 Yılı Gösteriminden Bir Sahne	95
Şekil 64: Kral Übü'nün 1966 Yılına Ait Gösteriminin Perde Arkası.....	97
Şekil 65: Kral Übü Filminden Bir Sahne- Yönetmen Jean Christophe Averty (1965) ...	98
Şekil 66: Kleines Theatre İç Mekân Çizimi	100
Şekil 67: Neues Theatre Binası, Berlin.....	101
Şekil 68: Die Kammerspiele Theatre İç Mekânı	103
Şekil 69: Grosses Schauspielhaus İç Mekânı	106
Şekil 70: Grosses Schauspielhaus Seyir Yeri	107
Şekil 71: Bir Yaz Gecesi Rüyası Oyununun Modeli, Neues Theatre (1913).....	108
Şekil 72: Bir Yaz Gecesi Rüyası, Yönetmen: Max Reinhardt, (1905).....	109
Şekil 73: Bir Yaz Gecesi Rüyası Film Çekimi (1935)	110
Şekil 74: Kral Oedipus, Yönetmen: Max Reinhardt.....	111
Şekil 75: Mucize, Yönetmen: Max Reinhardt	111
Şekil 76: Jedermann/Ademoğlu Yönetmen: Max Reinhardt, Salzburg Festivali	112
Şekil 77: Kral Lear Provası.....	112
Şekil 78: Faust'un Oynandığı Meydan, (1930)	113
Şekil 79: İki Efendinin Uşağı, Yönetmen: Max Reinhardt, Kilise	113
Şekil 80: İki Efendinin Uşağı, Açık Hava Gösterimi Yönetmen: Max Reinhardt.....	114
Şekil 81: Venedik Taciri, Yönetmen: Max Reinhardt	114

Şekil 82: Meyerhold'un 1920 yılına ait Biyomekanik Workshop'u	120
Şekil 83: Georg Fuchs'un Kurucusu Olduğu Münih Sanat Tiyatrosu.....	121
Şekil 84: Şahane Boynuzlu Oyunu Çizimi	124
Şekil 85: Lyubov Popova'nın Tasarladığı Şahane Boynuzlu, Yönetmen: Vsevolod Meyerhold (1922)	125
Şekil 86: Alexandrinski Tiyatrosu'nda Don Juan, Yönetmen: Vsevolod Meyerhold ...	125
Şekil 87: Şafak, Yönetmen: Vsevolod Meyerhold (1920).....	126
Şekil 88: Tarelkin'in Ölümü, Yönetmen: Vsevolod Meyerhold (1905).....	127
Şekil 89: The Forest, Yönetmen: Vsevolod Meyerhold (1924)	127
Şekil 90: Gogol'un Müfettiş Oyunu, Yönetmen: Vsevolod Meyerhold (1926).....	128
Şekil 91: Schluck and Jau Yönetmen: Vsevolod Meyerhold (1905).....	129
Şekil 92: Yarasa Evi, Yönetmen: Vsevolod Meyerhold (1930).....	129
Şekil 93: Theatre du Viex Colombier İç Mekân.....	131
Şekil 94: Theatre du Viex Colombier Tiyatro Mekânının Dış Görünümü.....	132
Şekil 95: Copeau'nun Aktör Eğitiminde Kullandığı Masklar	135
Şekil 96: Karamazov Kardeşler, Uyarlayan: Jacques Copeau (1911).....	137
Şekil 97: 12. Gece, Yönetmen: Jacques Copeau (1914).....	138
Şekil 98: 12. Gece, Yönetmen: Jacques Copeau (1920).....	139
Şekil 99: 12. Gece, Yönetmen: Jacques Copeau (1940).....	139
Şekil 100: Scapin'in Dolapları Sahne Düzeni, Yönetmen: Jacques Copeau (1924)	140
Şekil 101: Scapin'in Dolapları, Yönetmen; Jacques Copeau (1924).....	141
Şekil 102: Dessau'daki Bauhaus Binası	144
Şekil 103: Bauhaus Binası	145
Şekil 104: Total Theatre Yapısı Planı, (1927).....	146
Şekil 105: Total Theatre Maketi	147
Şekil 106: Oskar Schlemmer'in Uzam Çalışması	149
Şekil 107: Bauhaus Okulunun Sahnesi Fotoğraf: Erich Consemüller, (1927).....	150
Şekil 108: Bauhaus Öğrencilerinin Gerçekleştirdiği Bir Gösteri	151
Şekil 109: Triadic Ballet Kostüm Tasarımı, Tasarım: Oskar Schlemmer	152
Şekil 110: Triadic Ballet Kostüm Tasarımları, Tasarım: Oskar Schlemmer.....	153
Şekil 111: Triadic Ballet, Tasarım: Oskar Schlemmer	153
Şekil 112: Triadic Ballet, Tasarım: Oskar Schlemmer	154
Şekil 113: Oskar Schlemmer'in Metal Dansı	154
Şekil 114: Oskar Schlemmer'in Çubuk Dansı	155
Şekil 115: Volksbühne Topluluğunun Yer Aldığı Theatre am Büllowplatz Binası.....	159
Şekil 116: Neues Schauspielhaus Binası	160
Şekil 117: Nollendorfplatz/ Neues Schauspielhaus İç Mekân.....	161
Şekil 118: Her Şeye Rağmen! Yönetmen: Erwin Piscator	163
Şekil 119: Bayraklar/Fahnen Oyunu Yönetmen: Erwin Piscator, (1923)	164
Şekil 120: Aslan Asker Şvayk- Yönetmen: Piscator, Tasarım: Georg Grosz, (1927)...	165
Şekil 121: Aslan Asker Şvayk- Georg Grosz'un Çizdiği Karikatürler.....	166
Şekil 122: Yaşıyoruz! Yönetmen: Erwin Piscator Tasarımcı: Traugott Müller, (1927)	167
Şekil 123: Yaşıyoruz! Sahne Tasarımı: Traugott Müller, (1927).....	168
Şekil 124: Rasputin, Romanov Hanedanı, Savaş ve Onlara Karşı Ayaklanan Halk, Yönetmen: Erwin Piscator Tasarım: Traugott Müller	168

Şekil 125: Berlin Taciri Yönetmen: Erwin Piscator, (1927).....	169
Şekil 126: Theatre Alfred Jarry Pulu	172
Şekil 127: Paris Sergisi Hollanda Pavyonu, Bali Adası	174
Şekil 128: Théâtre de l'Étoile (Théâtre des Folies-Wagram) Binası	176
Şekil 129: Victor or Power to the Children Yönetmen: Antonin Artaud	178
Şekil 130: Les Cenci Yönetmen: Antonin Artaud (1935)	179
Şekil 131: Les Cenci Yönetmen: Antonin Artaud (1935)	180
Şekil 132: Theater am Schiffbauerdamm Binası- Berlin.....	191
Şekil 133: Theater am Schiffbauerdamm İç Mekân	192
Şekil 134: Adam Adamdır, Yönetmen: Bertolt Brecht (1926).....	193
Şekil 135: Üç Kuruşluk Opera, Yönetmen: Bertolt Brecht (1928)	194
Şekil 136: Cesaret Ana ve Çocukları, Yönetmen: Bertolt Brecht	195
Şekil 137: Cesaret Ana ve Çocukları, Cesaret Ana Rolünde Helena Weigel, Yönetmen: Bertolt Brecht.....	195
Şekil 138: Bay Puntila ve Onun Uşağı, Yönetmen: Bertolt Brecht.....	196
Şekil 139: Kafkas Tebeşir Dairesi, Yönetmen: Bertolt Brecht	196
Şekil 140: Sezuan'ın İyi İnsanı Yönetmen: Bertolt Brecht	197
Şekil 141: Mahagonny Kentinin Yükselişi ve Çöküşü, Yönetmen: Bertolt Brecht	197
Şekil 142: Theatre des Bouffes du Nord Binası	205
Şekil 143: Theatre des Bouffes du Nord İç Mekân	206
Şekil 144: Bir Yaz Gecesi Rüyası Yönetmen: Peter Brook, 1971	210
Şekil 145: Bir Yaz Gecesi Rüyası Yönetmen: Peter Brook, 1971	211
Şekil 146: İk'ler Yönetmen: Peter Brook 1975	211
Şekil 147: Kuşlar Meclisi Yönetmen: Peter Brook, 1979- Avignon Tiyatro Festivali	213
Şekil 148: Mahabharata Yönetmen: Peter Brook (1987)	213
Şekil 149: Mahabharata Yönetmen: Peter Brook (1987)	214
Şekil 150: Mahabharata Yönetmen: Peter Brook (1987)	215
Şekil 151: Atinalı Timon Yönetmen: Peter Brook	215
Şekil 152: Vişne Bahçesi, Yönetmen: Peter Brook (1988)	216
Şekil 153: Living Theater Topluluğunun Julian Beck Önderliğindeki Provası	218
Şekil 154: Şimdi Cennet Olsun! Yönetmen: Julian Beck (1968) Avignon Tiyatro Festivali	219
Şekil 155: The Brig, Yönetmen: Judith Malina (1963)	220
Şekil 156: Misteriumlar ve Daha Küçük Oyunlar	221
Şekil 157: Theatre 13 Rows Binası	223
Şekil 158: Theatre 13 Rows'ta Oyunculuk Çalışması	224
Şekil 159: Akropolis, Yönetmen: Jerzy Grotowski (1962)	230
Şekil 160: Akropolis Oyun Provası	231
Şekil 161: Sadık Prens, Yönetmen: Jerzy Grotowski (1965)	232
Şekil 162: Sadık Prens Sahne Düzenlemesi Sergisi	232
Şekil 163: Dr Faustus, Yönetmen: Jerzy Grotowski (1963).....	233
Şekil 164: Kordian Oyununun Grotowski'ye Ait Çizimi	234
Şekil 165: Kordion, Yönetmen: Jerzy Grotowski (1962)	234
Şekil 166: Apocalypsis cum Figuris Yönetmen: Jerzy Grotowski (1968)	235
Şekil 167: 18 Happenings in 6 Part, Tasarımcı: Allan Kaprow, (1959-1969)	239
Şekil 168: Performing Garage Binası, Soho-New York.....	243

Şekil 169: Dionysos 69, Yönetmen: Richard Schechner, Tasarımcı: Jerry Rojo (1969)	245
Şekil 170: Makbeth, Yönetmen: Richard Schechner, Tasarımcı: Jerry Rojo (1971)	246
Şekil 171: Komün, Yönetmen: Richard Schechner, Tasarımcı: Jerry Rojo (1971)	247
Şekil 172: The Tooth of Crime Yönetmen: Richard Schechner, Tasarım: Jerry Rojo (1973)	248
Şekil 173: Cesaret Ana ve Çocukları, Yönetmen: Richard Schechner, Tasarımcı: Jerry Rojo (1974)	249
Şekil 174: Cesaret Ana ve Çocukları, Yönetmen: Richard Schechner, Tasarımcı: Jerry Rojo (1974)	250
Şekil 175: Odin Tiyatrosu Ana Giriş Önü ve Bir Oyun Provası	252
Şekil 176: Odin Tiyatrosu Binası	253
Şekil 177: Odin Tiyatrosu'nda Bir Oyun Provası	255
Şekil 178: Ferai, Yönetmen Eugenio Barba (1969)	256
Şekil 179: Ferai Sahne Düzeni	257
Şekil 180: Gel ki, gün bizim olsun! Yönetmen: Eugenio Barba (1976)	257
Şekil 181: Kaspariana Sahne Düzeni (1967)	258
Şekil 182: Anabasis Yönetmen: Eugenio Barba (1977)	259
Şekil 183: Schaubühne am Halleschen Ufer Binası	262
Şekil 184: Schaubühne Binası, Lehniner Meydanı, Berlin	263
Şekil 185: Schaubühne İç Mekân	264
Şekil 186: Schaubühne İç Mekân	265
Şekil 187: Torquato Tasso- Oyuncu: Bruno Ganz, Yönetmen: Peter Stein (1967)	268
Şekil 188: Peer Gynt Yönetmen: Peter Stein (1971)	269
Şekil 189: Yaz Misafirleri, Yönetmen: Peter Stein (1974)	270
Şekil 190: Yaz Misafirleri, Yönetmen: Peter Stein (1974)	271
Şekil 191: Shakespeare Belleği, Yönetmen: Peter Stein (1976)	273
Şekil 192: Shakespeare Belleği, Yönetmen: Peter Stein (1976)	273
Şekil 193: Beğendiğiniz Gibi, Yönetmen: Peter Stein (1977)	274
Şekil 194: Beğendiğiniz Gibi – Arden Ormanı Sahnesi, Yönetmen: Peter Stein (1977)	275
Şekil 195: Faust, Yönetmen: Peter Stein (2000) Expo Gösterimi	276
Şekil 196: Theatre du Soleil Yapısı	278
Şekil 197: Theatre Du Soleil İç Mekân	279
Şekil 198: Wesker'in Mutfağı, Yönetmen: Ariane Mnouchkine Tasarımcı: Roberto Mosco (1967)	282
Şekil 199: Soytarılar (Palyaçolar), Yönetmen: Ariane Mnouchkine, Tasarımcı: Roberto Mosco (1969)	282
Şekil 200: 1789, Yönetmen: Ariane Mnouchkine, Tasarımcı: Roberto Mosco (1970)	283
Şekil 201: 1793, Yönetmen: Ariane Mnouchkine, Tasarımcı: Roberto Mosco (1972)	284
Şekil 202: 1793, Yönetmen: Ariane Mnouchkine, Tasarımcı: Roberto Mosco (1972)	285
Şekil 203: Altın Çağ, Yönetmen: Ariane Mnouchkine Tasarımcı: Guy Claude François (1975)	285

Şekil 204: Altın Çağ, Yönetmen: Ariane Mnouchkine Tasarımcı: Guy Claude François (1975).....	286
Şekil 205: Memphisto, (1979) Yönetmen: Ariane Mnouchkine, Tasarımcı: Guy Claude François.....	287
Şekil 206: 2. Richard, (1981) Yönetmen: Ariane Mnouchkine, Tasarımcı: Guy Claude François.....	288
Şekil 207: H.G Enstalasyonu (1995).....	293
Şekil 208: Sağır Adamın Bakışı Yönetmen: Robert Wilson (1970).....	294
Şekil 209: Sağır Adamın Bakışı Yönetmen: Robert Wilson (1970).....	295
Şekil 210: Kraliçe Viktorya'ya Bir Mektup Yönetmen: Robert Wilson (1974).....	295
Şekil 211: Kraliçe Viktorya'ya Mektup Oyununa Ait Robert Wilson Çizimleri.....	296
Şekil 212: Einstein Kumsal Yönetmen: Robert Wilson (1984).....	297
Şekil 213: Einstein Kumsalda Yönetmen: Robert Wilson (2012).....	298
Şekil 214: Kaf Dağı Uvertürü Yönetmen: Robert Wilson (1972) Şiraz Festivali.....	298
Şekil 215: İÇ savaşLAR Yönetmen: Robert Wilson (1984).....	299
Şekil 216: Woyzeck Yönetmen: Robert Wilson (2002).....	300
Şekil 217: Alkestis, Yönetmen: Robert Wilson.....	300
Şekil 218: Baraka Tiyatrosu.....	303
Şekil 219: Baraka Tiyatrosu'nda Alışveriş ve S..ş Oyunu Yönetmen: Thomas Ostermeier, Tasarımcı: Rufus Didwizsus.....	304
Şekil 220: Nora, Bir Bebek Evi Yönetmen: Thomas Ostermeier (2002) Tasarımcı: Jan Pappelbaum.....	307
Şekil 221: Hamlet, Yönetmen: Thomas Ostermeier (2008) Tasarımcı: Jan Pappelbaum.....	308
Şekil 222: Bir Halk Düşmanı, Yönetmen: Thomas Ostermeier (2012) Tasarımcı: Jan Pappelbaum.....	309
Şekil 223: 3. Richard, Yönetmen: Thomas Ostermeier (2015) Tasarımcı: Jan Pappelbaum.....	310
Şekil 224: 3. Richard, Yönetmen: Thomas Ostermeier (2015) Tasarımcı: Jan Pappelbaum.....	311
Şekil 225: Hedda Gabler, Yönetmen: Thomas Ostermeier, (2005) Tasarımcı: Jan Pappelbaum.....	311
Şekil 226: Cargo Sofia X (2006).....	315
Şekil 227: The Quay Thing Alanı, Exeter Rıhtımı.....	316
Şekil 228: The Quay Thing'ten Bir Sahne (1998).....	316
Şekil 229: What are you Looking at? (1999).....	317
Şekil 230: Sleep No More, Yönetmen: Felix Barret (2011).....	318
Şekil 231: Making Of Marilyn Yönetmen: Bernhard Mikeska (2013).....	320

GİRİŞ

Tiyatro tarihinde 19. yüzyılın sonlarından itibaren yönetmenin tiyatro sahnesinde yerini almasıyla modern tiyatro süreci başlamıştır. Zaman aralığına baktığımızda modern tiyatronun birkaç şekilde tanımlandığını görmekteyiz. David Wiles ve Christine Dymkowski'nin derlediği Tiyatro Tarihi kitabında modernizm şöyle belirtiliyor: “...Modernizm ise aksine, 19. yüzyıldan 20. yüzyıla geçiş sırasında kültür dünyasındaki siyasi ve toplumsal çalkantılar, teknolojik yenilikler ve estetik denemelere bağlı gelişmelerle tanımlanır.” (Wiles&Dymkowski, 2019: s.32)

Yine aynı kaynaktaki bilgilere göre modernist tiyatro, natüralizm ve onun karşısında yer alan sembolizm, ekspresyonizm, fütürizm gibi öncü akımların yer aldığı, değişimin yüzyıllar yerine 10 yıllla sınırlandırıldığı, 1970 sonrasında postmodern kavramının girmesiyle birkaç yıla ve dünyaya yayılan bir süreci kapsar. Çalışmada, aynı dayanak noktasıyla tiyatrodaki natüralizm etkisinden başlayarak 2000'lere uzanan zaman aralığında tiyatro felsefesiyle, sahnelemeleriyle öncü bir rol üstlenen, tiyatro tarihine yön veren tiyatro insanları ele alınmıştır.

19. yüzyıl sonunda tiyatro tarihi yönetmenin ortaya çıkışıyla köklü değişimler geçirir. Richard Wagner'in öne sürdüğü Birleşik Sanat Yapıtı (Gesamtkunstwerk), Saxe-Meiningen Dükü'nün kalabalık oyuncu kadrosunu bir oyun içerisinde yönetme kaygısı, devamında gelen 'Yanılsama'nın oyunun sahnelenme biçimine etkisi, teknolojik gelişmelerin sahne içerisinde seyirciye yansıtılması, seyircinin oyuncuyla, sahnenin tiyatro mekânıyla etkileşimi gibi etmenler, tiyatrodaki tüm bu kavramların tek bir kişinin kontrolünde olmasını zorunlu kılmış, tüm tiyatro unsurlarını adeta orkestra şefi gibi yönetecek bir rejisör-yönetmen kavramını ortaya çıkarmış ve zamanla yönetmenin konumunu güçlenmiştir.

Tiyatrodaki yönetmenin ortaya çıkışı, sadece tiyatro insanlarının bir oyunu yönetmek üzere sahnede yer alması olarak anlaşılmamalıdır. Çünkü yönetmenin liderliğiyle eş zamanlı olarak oyuncunun rolü icra etme biçimi; dekor, kostüm ve ışık tasarımının sahne tasarımı çerçevesinde birleşerek oyunun atmosferini yaratmasıyla oyuna katkısı ve tüm

tiyatro etkinliğini içine alan dış kabuğun yani tiyatro mekânının oyuncuların yer aldığı sahnenin ve seyircilerin yer aldığı tribünün birbiriyle ilişkisi sorgulanmaya başlanmış, her biri uzmanlık alanı gerektiren farklı disiplinlerin tiyatro çatısı altında birleşerek kolektif bir çalışmayla seyirciye sunulmasına zemin hazırlanmıştır.

Tiyatroda modernizm sürecine gelene kadar oyunlar, dramatik metnin öncülüğünde yazarın veya yıldız bir oyuncunun direktifleriyle, yazılanın birebir sahnelenmesi şeklinde oynanıyordu. Fakat aslında modernizme gelene kadar tiyatrodaki varlığı hissedilmeyen sahneleme çeşitliliği, müzik, sahne tasarımı, oyunculuk gibi etmenler modernizmle beraber sorgulanmaya başlandı. “Eser nedir? Oyuncu nedir? Seyirci nedir? Bütün bunların arasında nasıl bir ilişki vardır? Doğmakta olan yüzyılın tiyatrocuları için kafa kurcalayan sorular bunlardır. Yaratma süreci, üzerinde çalışılan materyal ve dışarı ile kurulan ilişki üzerine bu sorgulama, bazı ideolojik ve estetik bariyerleri aşarak, artık tiyatronun daimi parçalarından biri olmuştur. Sonuç olarak, 20. yüzyıl tiyatrosunun temelinde tiyatro mekânının özerkliğinin savunulması yatmaktadır. Diğer yandan, 20. yüzyıl tiyatrosu sahne mekânı (yani başka bir şeyi temsil eden, temsili bir gerçekliğin işareti olan anlam yüklü bir mekân) olarak tanımlanan alanla ve mihenk oluşturan metinlerin yeniden anlamlandırılmasıyla ilgili yeni meydan okumalarıyla karşı karşıyadır. Yeni yüzyıl tiyatrosunun dönüştürücü gücü işte tam da bu arayıştan gelmektedir. (Tello, 2017: s.91) Tüm bu soruların yanıtı çeşitliliğe yol açar ve farklı sahneleme biçimlerine zemin hazırlar. Örneğin modern tiyatronun önünü açan gelişmelerden biri olarak oyunları en çok uyarlanan yazar olan Shakespeare’e ait bir oyun; kendi döneminde, metne birebir bağlı kalınarak, gerçekçi bir tavırla sahnelenemediği gibi farklı akımlar çevresinde, yüzyıllar sonraki bir günde veya simbolist bir şekilde sahnelenebilir. İşte bu sahneleme biçimindeki farklılık ve yaratıcılık beklentisi tek bir kişide, yönetimde toplanır. Modernizmle birlikte artık ne oyuncu hayal gücünden yoksun, yazılanı birebir uygulayan bir kukladır ne de dramatik metin tiyatronun tek hâkimidir.

Modernizm süreciyle beraber dönemin sosyolojik gelişmeleri (özellikle 2 dünya savaşının yaşanması) tiyatro insanlarının ifade biçimlerini de etkilemiş ve sahneleme tekniğine yansımıştır. Sahneleme tekniğindeki değişimler beraberinde o sahnelemeye göre mekân ve her oyun için farklı sahne tasarımı anlayışını getirmiştir. Teknolojinin

gelişmelerin de birebir yansıdığı oyunlarda örneğin sinemanın ortaya çıkışı tiyatronun izleyicisinin azalmasına yol açmış, sinemayla rekabet konusunda farklı öneriler sunulmuştur. Tüm bu değişimlerden tiyatro üç yönlü etkilenir.

3 ana bölümden oluşan bu tezde ortak düşünce, çağdaş tiyatronun başlangıcı olarak yönetmenin sahnede yer almasından günümüze uzanan zaman diliminde yer alan tiyatro insanları bir veya birden fazla tiyatro felsefesini benimsemiş, bu felsefeye dekor, kostüm ve ışık tasarımını da içine alacak şekilde yenilikler getirmiş, sahneleme tekniğinde öncü bir rol üstlenmiş ve bu felsefeye mekânı da dahil eden eserler üretmiş öncü tiyatro insanlarının sahneleme tekniği, oyunların sahne tasarımı ve kimi zaman dönüştürdükleri kimi zaman da yeniden inşa ettirdikleri tiyatro mekânları konu edinilmiştir. Sahne tasarımı, mekân tasarımı ve sahneleme üçlüsü etrafında gelişen tezimde, işlenen zaman aralığında başka önemli yazarlar, sahne tasarımcıları veya yönetmenler olsa dahi üçünün birbirine etkisini incelemek adına salt sahne tasarımcıları veya salt yazarlar konu dışı bırakılmış, Robert Wilson ve Living Theater istisnaları dışında kendi mekânında oyun sahneleyen tiyatro insanları ele alınmıştır.

Tezimin birinci bölümünde gerçekçilik akımı etrafından eserler veren öncü tiyatro insanları, kronolojik sırayla Saxe Meiningen Dükü Georg, Andre Antoine, Otto Brahm Konstantin Stanislavski ve modern tiyatroya yanılısama üzerine ve birleşik sanat yapıtına göre tiyatro mimarisi kazandıran Richard Wagner incelenmiştir.

Tezimin ikinci bölümünde ise realist akımın tam karşısında duran sembolizm ve tarihsel öncü akımlar da dediğimiz avangart tiyatro akımlarının (sürrealizm, ekspresyonizm, dadaizm, fütürizm-konstrüktivizm) temsilcilerinin sahneleme tekniği, tasarım anlayışları, oyunların sahne tasarımları, tiyatro felsefeleri ve her birinin kendi adıyla anılan tiyatro mekânlarının yapısal özellikleri ve sahnelemeye katkısı bağlamında incelenmiştir.

Tezimin son bölümünde ise 1950 sonrası postmodern tiyatronun ana hatlarının oluşmaya başladığı, tiyatronun açık veya kapalı mekân fark etmeksizin her yerde oynanabileceği düşüncesinin hâkim olduğu, performans odaklı alternatif gruplar ve öncü tiyatro insanları incelenmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

1.MODERN TİYATRONUN ÖNCÜLERİ VE MODERN TİYATRODA GERÇEKÇİLİK AKIMI TEMSİLCİLERİ

19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren etkinliği artan gerçekçilik akımının özünde sahneyi birebir gerçek hayatla özdeşirme, sahne tasarımının her detayında ve oyunculukta birebir aynılık yaratma çabası vardır. Görüleceği üzere akımın en yetkin eserlerini üreten tiyatro insanlarından Andre Antoine, Emile Zola etkisinde natüralizm anlayışıyla oyuncuların hangi rolü canlandırıyorsa o mesleğe mensup birinin sahnede yer almasını sağlamıştır. Saxe Meiningen Dükü Georg, kusursuz tarihsel gerçekliği savunur ve sahnede yansıtır. Öyle ki kostümlerin, bir kostümden ziyade giysi olmalarını önemser, dekorları birebir üretir, gerçek zırlar diktirir, aksesuarlarda gerçek savaş aletleri kullanır. Meiningen Oyuncuları'nın Rusya turnesini izleyen Stanislavski topluluğun kalabalık sahneleri bu denli başarılı ve gerçekçiliğin detayından etkilenir ve Moskova Sanat Tiyatrosu'nu kurup Çehov'la iş birliğiyle realist eserler sahneler. Yaratıcısı olduğu metot oyuncululuğunda da aynı gerçekçi ifadeyi arar. Richard Wagner yanılsamayı hat safhada önemseyerek dekorun ayrıntılı ve özenli olmasının yanı sıra sahne mimarisini de seyircinin gerçeklik algısını bozmayacak şekilde tasarlar.

Tiyatronun özündeki yanılsama kaygısı gerçekçi tiyatrodaki bir hayli önemlidir. Seyirci çerçeve sahenin hâkimiyetindeki oyunu tamamen içindeymiş gibi algılamalıdır. Aysin Candan dönemin sahnelerini şöyle ifade ediyor: "Rönesans'tan bu yana tüm Avrupa'da, yaygın olarak tiyatrolarda 'İtalyan Sahne' ya da 'kutu sahne' diye anılan bir sahne yapısı varlık gösterir. Günümüzde, öncelikle eski tiyatrolarda sıkça karşılaşılan bu yapının en belirgin özelliği, bir sahne portalı ya da proskenyon girişi tarafından çerçevelenmiş, resimsel algılanmaya yönelik bir oyun alanı içermesidir. Portal ya da proskenyon, aynı zamanda oyun alanını, seyircinin yerleştiği alandan kesinkes ayıran bir mimari öğedir. Seyircinin, oyunu belli bir uzaklıktan izlemesini öngörür, ama bu uzaklık, bir yandan da psikolojik çekilmenin ya da özdeşleşmenin ön koşuludur." (Candan, 2013: s.3) Tüm bu gelişmelerin, bugünkü sahnemelerin temelini tiyatro tarihinde ilk yönetmen olarak kabul ettiğimiz Saxe Meiningen Dükü Georg'un çalışmaları oluşturur.

1.1.Saxe Meiningen Dükü (1826-1914)

Modern tiyatronun öncülerinden Saxe Meiningen Dükü II. Georg, tiyatroya kazandırdığı yeniliklerden ve ilklerden kaynaklanan ününün yanı sıra, tarihte bir dükün ve devlet adamının tiyatrodaki sanat yönetmenliği üstlenmesi ve çok sayıda oyunun yapım aşamasında denetleyici olması bakımından da ilktir. Onun devlet adamı konumu ve küçüklüğünden itibaren sanata olan ilgisi, bugün tiyatro tarihine konu olan Meiningen Tiyatrosu'nun gelişiminde büyük rol oynamıştır. Grafik tasarımı üzerine eğitim alan Dük Georg, kurduğu Meiningen Topluluğu ve Meiningen Saray Tiyatrosu'ndaki gerçekçi sahnelemeleriyle kendinden sonra gelen natüralist tiyatro insanlarına ilham olmuştur.

Günümüzde Meiningen, Almanya'nın Thüringen eyaletine bağlı bir kasabadır. Bu kasaba, 1680 ve 1920 yılları arasında Saxe-Meiningen adıyla bilinen küçük bir prensliğin merkeziydi. (<https://en.wikipedia.org/wiki/Meiningen>) 19. yüzyılın sonlarında yaşanan Prusya ve Avusturya savaşında, bağımsızlığını korumak isteyen Saxe Meiningen Dükü Bernard, Avusturya'nın yanında yer aldı fakat savaşı Prusya kazandı. Böylece Dük Bernard, tahttan indirildi ve yerine oğlu II.Georg getirildi. Ülkenin bu durumunda Georg, Prusya'nın hâkimiyetine karşı çıkmadı ve tecrübesiz olduğu devlet yönetimiyle ilgili işler yerine sanatı daha çok önemsendi. Kendini ülke içindeki reformlara ve sanatın hamiliğine adadı.

Babasının hâkimiyetindeki süreçte Georg, tarih ve arkeoloji gibi alanlarla ilgilenmesinin yanı sıra grafik tasarımı, resim ve tiyatroyla ilgili araştırmalar da yaptı. Onun sanat ve tarihle yakından ilgili olması ilerleyen süreçte sanat yönetmenliği üstlendiği tiyatrosunun vurgulayıcı yönü olacaktı.

19. yüzyılın sonlarında Meiningen'deki tiyatronun gelişmesinin en büyük nedenlerinden biri de bölgede tiyatronun rağbet gören bir sanat dalı olmasıydı. Ülkedeki tiyatronun durumunu Edward Braun, Yönetmen ve Sahne kitabında şu şekilde ifade etmiştir: "1775'te Goethe ile başlayan sayısız küçük dükalık ve prenslik arasındaki rekabetten beslenen mahalli gurur konusu yerel saray tiyatroları bütün Almanya'yı sardı. 1866'da Bismarck ulusal birliği dayattığında, tam teşekküllü orkestralar bir yana drama, opera ve bale icra eden kalıcı topluluklarla tiyatrosu olmayan neredeyse hiçbir kalburüstü

kasaba kalmamıştı. Meiningen’de de 1831’de opera ve drama için bir tiyatro kuruldu ve Weimar, Dresden, Viyana ve M n h’teki toplulukların gölgesinde, 8000 kişilik kent halkı dışında kimsenin haberi olmadan faaliyet gösterdi.’’ (Braun, 2013: s.14)

Babasının ardından tahta çıkan D k Georg, saray operasını kapatarak tüm kaynaklarını saray tiyatrosuna ve saray orkestrasına yönlendirdi.

1.1.1. Meiningen Topluluğu ve Meiningen Saray Tiyatrosu



Şekil 1: Meiningen Tiyatro Binası

Thüringen kentinde 1874'ten 1890'a kadar Meiningen Topluluğu'na ev sahipliği yapan Meiningen Saray Tiyatrosu, 746 koltuğa sahip, D k' n imk nlarıyla finanse edilen gösterişli ve klasik mimari yapıya sahip bir tiyatro mek nidir. Oyunların yanılısama ilkesine uyumu dâhilinde mekânda  er eve sahne yer alır.

Saxe-Meiningen tiyatrosunda ön plana çıkan isim D k Georg olmasına rağmen bu baŐarının ardındaki tek kişi değildir. Önceleri tiyatro oyuncusu olan Ellen Franz, d k ile evliliğinden sonra oyunculuğu bırakmış, Meiningen tiyatrosunda dramaturg olarak yer almış ve d ke yardımcı olmuştur. D ke yardımcı olan bir diğer önemli isimse topluluğa

komedi oyuncusu olarak sonradan dâhil olan, Dük'ün Ellen Franz ile evliliğinden hemen sonra sahne yönetmeni olarak atanan Chronegk'ti.

Chronegk ve Ellen Franz'la birlikte Meiningen Topluluğu'nun tiyatro çalışmalarını yürüten Dük George, o zamana kadar modern tiyatro ile birlikte yapılmış olan bir ilke de imza atmış oldu. Günümüzdeki tiyatronun kolektif bir çalışma alanı olarak ifade edilmesindeki büyük etkenlerden disiplinlerarası uyumla çalışma örneği sundu ve Meiningen'den sonra da bu dallara ayrılma günümüze kadar devam etti. O zamana kadar yıldız bir oyuncunun kimi zaman da yazarın hâkimiyetiyle tek kişiye bağlı olarak tiyatro çalışmaları sürdürülüyordu. Meiningen topluluğundaysa “ Oyunun genel yorumu ve görselleştirilmesi dükün işiydi, Chronegk ise topluluğu yönetiyor, provaları yaptırıyor ve Georg'un izlenimci talimatlarını ve açıklamalarını sahne diline aktarıyordu. Dükle tasarımcıları arasında da benzer bir ilişki vardı: Dük araştırmayı yapıyor ve ayrıntılı çizimler ortaya çıkarıyor, tasarımcıları da bunları plastik terimlerle hayata geçiriyordu.” (Braun, 2013: s.15)

Meiningen Topluluğu tiyatro oyunlarını Chronegk yönetiminde 1874'ten 1890'a kadar sahneledi. Sadece Meiningen içinde kalmayıp Chronegk ile birlikte yurtdışında da turnelere çıktılar. Turnelerden kazandıkları parayı Dük'ün ayrıntılı ve özenli tasarımları için harcadılar.

1.1.2. Meiningen Topluluğu Sahneleme Tekniği ve Tasarım Anlayışı

Meiningen Topluluğu'nun karakteristik özelliklerinden biri, içinde Shakespeare, Kleist ve Schiller gibi yazarların oyunlarının yer aldığı tarihsel oyun ağırlıklı repertuarının en ince ayrıntısına kadar özenle çalışılmış ve tarihsel gerçekliğe birebir uygun olmasının ön planda tutulmasıydı. Bu da titiz bir çalışma ve uzun prova saatleri gerektiriyordu. Dük'ün aynı zamanda saray tiyatrosunun sahibi olması prova yapılacak mekân ve imkânlar bakımından oldukça avantaj sağlıyordu. Bu nedenle de Dük Georg, oyun tam olarak istediği biçimde görüldüğü ana kadar prova yapabiliyor, önceden prömiyer tarihi belirlemiyordu. Aynı zamanda oyuncuların provalara başladığı ana kadar dekorların ve kostümlerin tüm hazırlığının bitmiş olmasını önemsiyor, hazırlıklar bittiği anda provalara başlıyordu. Bu uzun prova saatleri ve titizlik dönemdeki diğer tiyatrocuların da dikkatini

çekiyordu ki oldukça ses getiren oyunu Shakespeare'in Jul Sezar'ının provaları tam 7 yıl sürmüştü. (Tello, 2012: s. 90) Dük Georg için repliği olmayan bir oyuncunun oturuşu ve duruşu da en az başrol kadar önemliydi.

Toplulukta 70 kadar oyuncu yer alıyordu fakat kimi oyunlarda oyuncu sayısı 200'e kadar çıkıyordu. Bir diğer Meiningen Topluluğu'na has özellik ise toplulukta "yıldız oyuncu" denebilecek çok ünlü ve deneyimli oyuncuların yer almamasıydı. Bunun nedenleri tiyatronun maliyetini anca karşılayabilen Dük'ün ek bir mali yükün altına girmek istememesi ve ünlü oyuncunun ön plana çıkıp ekip anlayışını bozabileceği endişesiydi. Bu nedenle oyunlarında gençlere ya da çok ünlü olmayan deneyimli oyunculara yer veriyordu. Ünlü oyunculara ancak konuk oyuncu olarak oyunlarda yer alabiliyordu.

Kalabalık oyuncu kadrosunu yönetme zorluğu da yine Meiningen Topluluğu tarafından ilk defa uygulanan bir sistemle çözülmüştü. Her ne kadar Chronegk, otoriter bir yönetmen olsa da zaman zaman 200'e çıkan oyuncu sayısı ile baş etmek kolay değildi. Bu nedenle Chronegk topluluktaki oyuncuları gruplara bölüyor, her bir grubun başına da kişilere direktif verebilecek deneyimli bir oyuncu konumlandırıyor. Bu sistemle o güne kadar görülmemiş kalabalık oyunlar sahnelenebiliyordu.

1.1.3. Meiningen Topluluğu Oyunları Sahne Tasarımı

Oyun sahnelerindeki tarihsel gerçeklik kaygısı kostüm ve dekorlar için geçerliydi. Oyunun tüm kostümlerini ve dekorlarını Dük Georg kendisi tasarlardı. Dekorlar, genellikle Wagner ve Haase'nin de dekorlarını tasarlayan, Coburg'tan Brückner kardeşlerce boyanırdı. (Brockett, 1993: s.492)

Dük Georg kostümlerin kostüm gibi olmasına karşıydı. Ona göre kostümler oyuncuların elbisesi olarak görülmeliydi. Dolayısıyla yine o zamana kadar yapılmamış bir şey olan kostümleri eskitme, kirletme gibi karakterin daha gerçekçi olmasını sağlayan işlemler uygulandı. Askerlerin olduğu oyunlarda ise zırhların birebir gerçeğe uygun olması konusunda özellikle ilgilendi. "Yaptığı araştırmalarla Dük, (aynı zamanda kendi zırh yapımcısını da kullanarak) zırhların içine ve dışına giyilenlerin doğru kesilmesini

sağlamakla kalmadı, nasıl davranmaları gerektiğini göstermek için de oyunculara açıklayıcı notlar eklediği çizimler verdi.” (Braun, 2013: s.22)



Şekil 2: Frederich Schiller'in Wallestein Oyununa Ait Dük Georg'un Kostüm Çizimleri

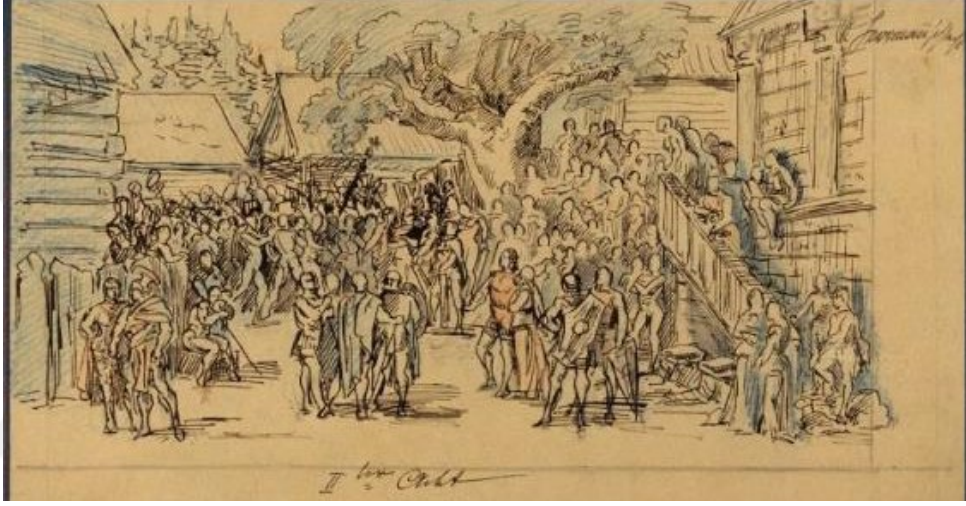
Dük Georg'un getirdiği natüralist anlayış, dekorda da egemendi. Öyle ki sahnenin doğal görünmesini sağlamak için oyuncuların simetrik bir biçimde birbirine karşı paralel durma anlayışını kaldırmış, kiminin ayakta kiminin oturmuş veya kambur durmasını sağlayarak doğal yükselteler elde etmiştir ve sahnenin yüzeyinde birbirinden yükseklikleri farklı olan platformlar eklemiş bunları da oyunun gerektirdiği doğallık içinde tasarlamış ve gizlemiştir. Aynı zamanda sahne zemini düşmüş ağaçlar, kayalar, tümsekler, basamaklarla kalabalıklaştırıyor, sahneyi daraltıyor, kendi tasarım anlayışına uygun, doğal bir çerçeve elde etmek istiyordu. Bu tasarım anlayışı beraberinde perspektifin de ortaya çıkmasını sağladı. “Aynı natüralist ilke, Dükü, arka planın nasıl resmedileceği sorunuyla karşı karşıya getirmişti: Schiller'in William Tell'inde derinlik ve perspektif yaratmak amacıyla geri planda bir kalede işçilerin çalışmakta olduğunu göstermek için takma sakallı çocuklar bile oynatmıştı.” (Braun, 2013: s.21-22)



Şekil 3: The Maid Of Orleans Oyununa Ait Bir Sahne

Dük Georg'un sahne düzenine getirdiği en büyük yeniliklerden biri de bu natüralist sahneleme anlayışına uygun olarak sahne plastiğinin dinamik olarak birbiriyle uyum içerisinde hareket etmesini sağlamaktı. O zamana kadar durağan ve katı bir simetri anlayışı benimsenmişti ama Dük Georg, kullandığı yükseltelerin durağan hareketinin yanı sıra oyuncuların dekora uyum sağlayıp bu hareketsiz dekor elemanlarını kullanarak ayrı bir devinim elde etmesini sağladı. Aynı anlayıştaki The Maid of Orleans'a dair "Burada yine Meiningenlilerin sahneyi darlaştırma ilkesi iş başındadır. Etrafı kayalarla çevrili bir yer der Schiller'in sahne direktiflerinde. Meiningenliler dik bir geçidin etrafına kayalar yerleştirmişler. Perde kalktığında dizi dizi kayaların arasındaki dar bir geçitten inmekte olan mağlup İngilizlerin en arkadaki askerlerini görürüz. Bitkindir. Birkaç atlı, düşmana kaptırılmamış ordu malzemelerini taşıyan devasa bir vagonu buradan geçirmeye çalışmaktadır. Sahnenin sağ ön tarafında bunu kısmen başarmış gibidirler. Fakat takatları kalmaz; yere çöker ve derin bir uykuya dalarlar. Sahne yavaş yavaş boşalır." (Braun, 2013: s. 21)

Sahne üzerindeki dinamizme en güzel örneklerden biri Kleist'in Arminius'un Savaşı adlı oyununda sahnelenen hareket düzeniydi. Buradaki Romalı askerlerin hepsi zırh giyinmişti. Dük oyuncuları sahnenin önünden arkasına doğru ilerleyecekleri bir hareket düzenini uygulattı. Sahnedeki platformların da katkısıyla arkaya doğru ilerleyen askerler bir yükselip bir alçaldı ve bu da alçalıp yükselen demirden ırmağın akması görünümü veriyordu.



Şekil 4: Kleist'in Arminius'un Savaşı Oyunu- Dük Georg Çizimi



Şekil 5: Jul Sezar Oyununa Ait Bir Sahne

Dük'ün bugünkü kütle sahnelerine sağladığı bir başka şey de, çok büyük kalabalık duygusu verilmek isteniyorsa, toplulukların bir bölümünün yan ve geri taraflardaki karanlığa çekilmesi durumudur. Seyirci kalabalığın bitimini görmeyince, bitmez tükenmez bir kalabalıkla karşı karşıyaymış hissini duyacaktır. Kalabalık sahnelerde, Saxe-Meiningen Dükü'nün estetik kaygısı ölüm sahnelerini de bugünün yetkinliğine erişirmiştir. Sahnede bir yaralının, ya da bir ölünün taşınmasını mümkün olduğu kadar seyirciye az gösterilmesini ister bu büyük sanatçı. Ancak bunu bir insan duvarı ile değil, düzenli bir kütleleşme ile yapmak doğrudur; başka bir deyişle, ölünün, ya da yaralının önünü kapatacak topluluklar esnek hareketlerle ne olup bittiğini de seyirciye arada göstereceklerdir. (Nutku, 1963: s.67)

Meiningen Topluluğu Chronegk'in vefat etmesinden bir yıl sonra 1890 yılında turneye çıkmayı bıraktı ve gücünü kaybetti. Modern tiyatrunun hem sahneleme hem de tasarım açısından büyük yenilikler ortaya koydu, bütüncül ve natüralist sahneleme anlayışını ortaya çıkardı ve tiyatrunun ondan sonraki evrimine büyük katkı sağladı.

1.2. Andre Antoine (1858-1943)

Modern tiyatronun önemli tiyatro insanlarından Fransız, natüralizm sanat akımının sahnedeki öncüsü Andre Antoine'ın, sahneleme biçimine bulunduğu dönem, kendi ekonomik koşulları ve en önemlisi de Emile Zola'nın natüralist edebiyatı yön vermiştir. Onun biçimde ve içerikte doğalcılığı benimsemesi, gösteriştan uzak, gerçek dekorlar kullanması, küçük sahnelerde oyunlarını sahnelemesi, diyaloglarında günlük konuşmaları yansıması dolayısıyla o güne kadar etkili olan romantizmin kalıplarının dışına çıkmasında Zola'nın, gösteriştan ve pahadan uzak sahneleme tekniğinde kendinden önceki modernizm öncülerden Richard Wagner ve Dük Georg'a göre daha mütevazı bir hayat sürmesinin etkisi çoktur. Abonelik sistemine dayanan bağımsız, Theatre Libre'nin kurucusu olan Andre Antoine, kendinden sonraki gerçekçi yönetmenlere sahneleme kuramını miras bırakmıştır.

19. yüzyılın ikinci yarısına yaklaşırken sanatta romantizm akımı hüküm sürmekteydi. Büyük ve gösterişli oyunlar, operalar ve gösteriler dönemin sanat anlayışında büyük öneme sahipti. Tiyatrolar ticari kaygıyı ön planda tuttuğundan yeniliklere kapalı, bilinen ve tutacağı ön görülen oyunları repertuarında yer veriyor, yeni ve farklı tarzları olan yazılara kapılarını kapatıyorlardı. Bir yandan ülkede romantizmin yapaycılığından dert yanan yeni bir akım ortaya çıkıyor, edebiyatta kendini hissettiriyordu. Emile Zola, işte tam bu dönemde ortaya çıkmış yalnız sahne eseri üretmek yerine edebiyatta daha akılda kalıcı eserler vermiştir. Sahne içinse onun izinden giden Andre Antoine, Emile Zola'nın tiyatrodaki yansıması olacaktır.

Dönemin geçerli sanat anlayışını ve Andre Antoine'ın kurduğu Theatre Libre'nin ortaya çıkışındaki sosyolojik durumu Edward Braun, Yönetmen ve Sahne kitabında şöyle anlatıyor:

Bulvar tiyatrolarında sahne yönetmeni hamilerine hesap vermeye, risklerin bedelini kendi ödemeye devam ederken, devlet tiyatrolarındaki tutumu en iyi Comedie-Française'in yönetmeni Jean Perrin'in şu ünlü sözleri anlatır: Yeni yazarlara ihtiyacım yok. Bir yıl Dumas, bir yıl Augier, bir yıl da Sardou yeter de artar bana. Meyhane'nin sahneye konup başarılı olmasında Zola'nın adının payı hiç de az değildir. Ne denli

yetenekli olursa olsunlar, tanınmamış drama yazarlarına böyle bir kredi tanınmadı. O yüzden, eğer bir şansları olacaksa, kitleleri memnun edecek biçimde yazmak zorundaydılar. Bir oyun yazarı tiyatrosuna ihtiyaç vardı: Ciddi standartları koruyacak kadar yetenekli, kaprisli velinimetlerin ya da tüccar hamilerin yardımı olmaksızın çalışabilecek kadar küçük, başarısız olma hakkını tanyacak bir tiyatro. 1887'de Paris'te ortaya çıkan şey kesinlikle buydu: O zamandan beri yirminci yüzyıl dramasında görülecek ilerlemelerin çoğunu başlatan, bütün özgür, bağımsız tiyatroların, sanat tiyatrolarının, stüdyo, bodrum, kenar ve matine tiyatrolarının örneği. (Braun, 2013: s.31)

Paris Gaz Şirketi'nde sıradan bir memur olarak çalışan Andre Antoine, geçmişinde oyuncu olma isteğini gerçekleştirmek için konservatuvar sınavlarına girmiş fakat başarılı olamamıştı. İşinden arta kalan zamanda bu hayalini gerçekleştirmek için o sıralarda Fransa'nın çeşitli yerlerinde kurulmuş olan birçok sayıdaki küçük alternatif tiyatro gruplarından Cercle Gaulois'da amatör şekilde oyunculuk yapmaktaydı. Bir yandan da Emile Zola'nın eserlerini benimsiyor, içinde bulunduğu tiyatronun ve ülkedeki konservatuvarlarda verilen eğitimi eleştiriyor, yapay ve abartılı olduğunu düşünüyordu. Yeni drama yazarlarından biri ona natüralist bir oyununu gösterdiğinde Antoine, tek perdeli oyunlar sahnelemeye başladı. "İlk kez 1880'de yayınlanan Zola'nın Jacques Damour isimli hikâyesinden Leon Hennique'in gerçekleştirdiği bir uyarlama da bunlar arasındaydı." (Braun, 2013: s.31)

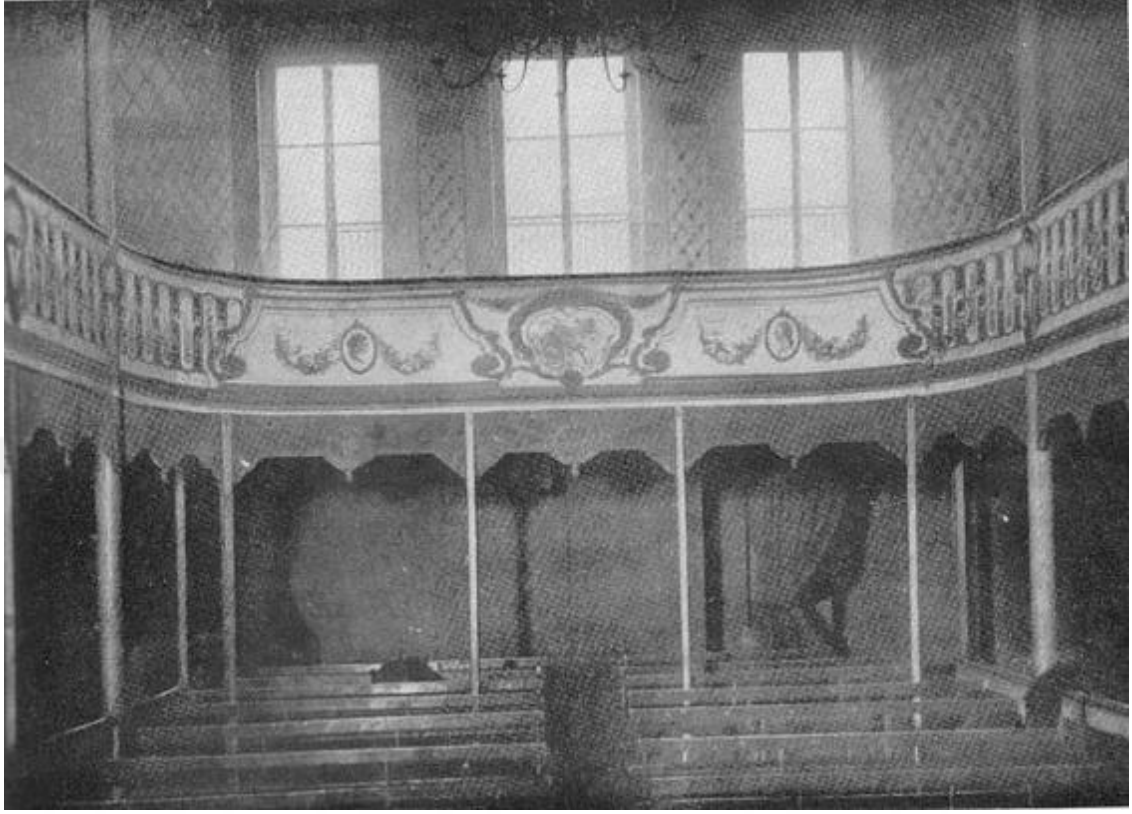
Yeni programda Zola'nın ismi yer almasından dolayı eleştirmenler, Antoine'ın tiyatrosuna ilgi gösterdi. Muhafazakâr grup Cercle Gaulois'ın natüralist tiyatronun eleştirisel, gerçekçi ve sıradışı yönünün tepki çekeceğinden korkması üzerine Antoine'dan desteğini çekti ve Antoine'a oyunlarında kullanması için yalnızca Montrmartre'daki Passage de l'Elysee des Beaux Arts'ın tahsis edilmesi konusunda yardımcı oldu. Ayrıca Antoine'dan tiyatrosu için yeni bir isim bulup o isimle sahnelemesini istedi.

1.2.1. Theatre Libre ve Passage de l'Elysee des Beaux Arts



Şekil 6: Köşesi Görünen Passage de l'Elysee des Beaux Arts Binası

O güne kadar sahnelenen popüler oyunların tiyatro yapılarından oldukça farklı olan Theatre Libre'nin tiyatrosu bir açıdan yeni tiyatronun sahneleme biçimini de etkiledi. “Bu basit ahşap binada fuaye yoktu ve sadece 343 kişilik bir seyirci kapasitesine sahipti. Ancak, yolları buraya düşen yeni yetmeler bu ilkel mekânı mesken edindi. Ünlü eleştirmen Jules Lemaitre, ‘Yerdeki aydınlatmaların üzerinden oyuncularla el sıkışabilir, ayaklarınızı suflörün bulunduğu yerin üstüne uzatabilirsiniz. Sahnede sadece tek bir dekor yaratabilecek kadar yer var ve izleyicilere o kadar yakın ki sahne havası yaratmak neredeyse olanaksız.’ diye yazdı. Jacques Damour’un sahne düzenini kurmak için Antoine annesinin yemek odasından mobilyalar getirdi ve tiyatroya kadar el arabasında taşıdı. Oyun gününe kadar sahneyi kullanmasına izin verilmeyince provalarını yakınlardaki bir kafenin bilardo salonunda yaptı. Karşılığında her prova sonrasında orada bulunanlara içki ısmarlaması gerekiyordu. Cercle Gaulois, bu itibarsız işi gizleyecek başka bir isim bulmasını istediğinde, yeni topluluk Theatre Libre (Özgür Tiyatro) adında karar kıldı.” (Braun, 2013: s.32)



Şekil 7: Passage de l'Elysee des Beaux Arts Binası İç Mekân

Yönetmen ve Sahne kitabında belirtildiği üzere Theatre Libre için yeni kullanılacak mekân dönemin tiyatro binaları anlayışı içinde bir hayli farklıydı. En önemli özelliği ise oldukça küçük olmasıydı. Gösteriştan uzak ve tiyatro binası olduğuna dair ona özgü bir mimari ögesi olmayan, sade bir yapıydı. Richard Wagner'in yanılısama için şart koştuğu sahnenin seyirciden belli bir oranda uzak olması ilkesi bu binada fiziksel olarak uygulanamıyordu. Geçerli olan büyük aydınlatma anlayışı yerine mumlarla doğal aydınlatma benimsenmişti. Aslında yeni biçimlenen bu doğal ve mütevazı sahneleme anlayışının bir gerekçesi de ekonomik ve fiziksel koşullar oldu ve bu biçim günümüzde de alternatif toplulukların sahneleme yerlerine bakıldığında birebir benzerlik gösteriyordu.

1.2.2. Andre Antoine Sahneleme Tekniği ve Tasarım Anlayışı

Sahne için hazırladığı ilk programdan sonra ardı ardına yeni oyunlar hazırlayan Andre Antoine'ın benimsediği natüralist sahneleme, ülke çapında adını duyurmaya başlamış ve eleştirilenlerin ilgisini çekmeyi başarmıştı. 1887'de kurulan Theatre Libre'nin seyirci

sayısının artması ve ünü ülke dışına yayılmasıyla beraber Antoine Paris Gaz Şirketi'ndeki işinden ayrıldı ve kendini tamamen oyun yönetmenliğine adadı. Antoine'ın öncülüğündeki 7 yıl boyunca sahnelediği oyunlarla sadece Fransa'da değil, Almanya ve İngiltere'deki tiyatrocuların da ilgisini çekti.

Antoine, Theatre Libre'deki natüralist akım çerçevesindeki sahnelemelerinde boyalı ve sahte dekora karşı çıkmış, aktörün rolünü gereği gibi canlandırmasını ancak gerçeğiyle birebir çevreyle mümkün olacağını savunmuştur. "... her şeyden önce, sahnede geçecek olaylar üzerinde hiç titizlenmeden, dekoru, çevreyi dikkatle yaratmayı faydalı, daha doğrusu zorunlu buldum. Çünkü karakterlerin hareketlerini belirleyen çevredir, çevreyi belirleyen karakterlerin hareketi değil." (Aktaran Taşer, 2015: s.16)

Uzun süren provalara, titiz hazırlık sürecine karşın Theatre Libre, bir oyunu en çok 3 defa sahneliyordu. Bunlardan ilki kostümlü prova, ikincisi oyunun davetlilere özel düzenlenen prömiyeri ve sonuncusu da aboneleri için sahnelenen gösterimiydi. (https://tr.wikipedia.org/wiki/Theatre_Libre#cite_note-:4-7)

Abonelere özel gösteri yapma fikri o güne kadar görülmemiş bir uygulamaydı. Büyük tiyatroların yeni yazarların oyunlarını sahnelemeyi reddetmesi veya sahnelenecekse bile çıkarlarına uygun bir şekilde sahneleme şartını sunmaları gibi durumlardan Theatre Libre etkilenmiyordu. Oradaki her yeni yazar, yönetmen oyununu istediği gibi sansüre maruz kalmadan sahneleyebilirdi çünkü herhangi bir kurumdan veya devletten yardım almıyordu. Kimi oyunlarını sadece abonelerine özel sahneliyorlar kiminiyse halka açık bir şekilde gösterimini gerçekleştiriyorlardı. "Jacques Damour oyunuyla aniden gelen başarı ve ardından eleştirmenlerin davetli olarak katıldığı La Nuit Bergamasque ve Oscar Meteiner'nin En Famille'i abone sayısında büyük artışa neden oldu ve Theatre Libre Paris'teki Theatre Montparnasse'a taşındı." (Braun, 2013: s.33) Abone sistemi ona adında olduğu gibi Özgür Tiyatro statüsü kazanmasını sağladı yalnız Theatre Libre'nin sahneleme yolculuğu boyunca Andre Antoine borçtan kurtulamadı.



Şekil 8: Theatre Montparnasse Binası

Theatre Libre'deki natüralist sahneleme anlayışını her zaman geliştirmek adına Antoine, yurtdışındaki oyunlara da ilgi gösteriyordu. Dük Georg'un Meiningen oyuncularıyla sahnelediği bir oyunu ve Irving'in Macbeth'ini izleyen Antoine, oyunların beğendiği yönlerini kendi tiyatrosunda da uyguluyordu. Bunlardan biri oyuncuların aynı Meiningen topluluğundaki gibi doğal jest ve mimiklerle karakterlerini canlandırması, gerektiğinde de seyirciye arkalarını dönerek oyunlarını sahnelemesiydi. Antoine, her türlü abartı ve gösteriştan kaçınıyor, oyuncuların da tıpkı günlük hayattaki gibi repliklerini söylemelerini istiyordu. "Kadromuzun en iyi oyuncularını (...), ötekiler arasında üstün gelişim gösterenlerden seçilip derlenmişlerdir. Bu oyuncular, bir yandan seyirciyle ilişki kurarak, bir yandan da yorucu provaların ciddi çalışmaları içinden geçerek kendilerini geliştirmişlerdir. Dupuis'in, Rejane'nin ya da Huguenet'nin yaptığı gibi, bu oyuncular kekeleyebilirler ama ezberden okumazlar. Yaşarlar rollerini; ayrıca, çağdaş tiyatromuzun olağanüstü yorumcuları da bunlardır." (Antoine, 2015: s.23-24) Kendinin de yer aldığı oyunlarda yıldız oyuncuya yer vermiyor, hatta karakterlerin ait olduğu mesleklerden kişilere de oyuncu olarak sahnede rol veriyordu. Antoine'a göre oyundaki kasap karakteri, gerçekten kasaplık mesleğinden biri tarafından canlandırılırsa başarılı olunacaktı.

Onun doğal oyunculuga önem vermesi konusunda Oscar Brockett Şu ifadelere yer verir: “Meiningen topluluğuna tanıklık ettikten sonra Antoine, takım oyunculuguna (ensemble acting) özel dikkat etmiştir. Oyuncularının çoğunun amatör olmasına karşın onları titizlikle ve özeleŐtiri yöntemiyle çalıştırmıştır. Konvansiyon haline gelmiş hareketleri ve tumturaklı konuşma biçimine özendirmemiş, aksine doğal tavırların peşinde koŐmuŐtur.” (Brockett,1993: s.497) Aynı nedenlerden ötürü kostüm ve sahne tasarımında da gerçeğiyle birebir aynı mekân ve birebir aynı kostüm –daha ziyade giysi- olmasına özen gösteriyordu.

Theatre Libre’ye ün kazandıran özelliklerden natüralist sahnelemenin yanı sıra seçtiği oyunların quart d’heure adı verilen bir tarza sahip olmasıydı. “Comedie rosse denen bir türe özgü, En Famille ile başlayan, ‘yaŐamdan kısa bir kesit’in işlendiği tek perdelik kısa oyun.” (Braun, 2013: s.33) Quart d’heure tarzı oyunlar dönemin hâkim tiyatro anlayışına göre 1 saatten az sahneleme süresiyle seyirciler tarafından ilgi görüyordu.

Antoine’ın modern tiyatroya kazandırdığı önemli yeniliklerden biri de *Dördüncü Duvar* anlayıŐıdır. Bu anlayışa göre çerçeve sahnenin arkasında ve iki yanında bulunan duvarları toplam üç duvar kabul ettiğimizde, seyir yerinin bulunduğu yerden seyircinin oyuncuyu görebileceği yalnız oyuncunun seyirciyi göremeyeceğini var saydığı saydam bir dördüncü duvar vardır. Antoine’dan önce oyuncular, seyircilerin tepkilerine daha açık oluyorlar, seyircinin beğenerek alkıŐladıđı yerlerde oyunu daha çok abartıyorlar veya tekrar oynuyorlar, seyircinin beğenmediği yerler olunca da akıŐa göre oyunu deđiŐtirebiliyorlardı. Antoine oyunun kesintiye uğramaması, doğal akıŐında ilerlemesi ve oyuncunun belli bir disiplin içinde olmasını istediği için oyuncuların seyirci yokmuŐ gibi oynamasını istedi. 1800’lerin sonlarında uygulanmaya başlanan bu sahnelenme anlayışı bugün hala kabul görmekte birçok oyun dördüncü duvar var sayımıyla sahnelenmektedir. Brecht’in ortaya çıkardığı Epik Tiyatro akımına kadar tek geçerli olan bu sahneleme anlayışı 20. yüzyıl gelişmelerinden sonra diğer sahneleme biçimlerinin yanında alternatifini olarak yer almaktadır.

Antoine’nın sahneleme anlayışını özetleyen, tiyatronun gerçek hayatın bir yansıması olduğunu ifade bir yazıyı Theater Libre’nin yazarlarından Jean Jullien Le Theatre vivant

adlı eserinde şöyle kaleme almıştır. “Seyir yeri karartılmalı, zemin ışıkları iptal edilmeli, sahne donanımı boyalı dekorlar olmaksızın gerçek olmalı, kostümler karaktere uymalı; seyirci ‘bir an için tiyatrodaki olduğunu unutmamalı’ ve aydınlanmış bir kutunun önünde karanlıkta otururken, ‘pür dikkat kesilmeli ve konuşmaya cesaret edememeliydi.” (Karabulut, 2014: s.64)

1.2.3. Theatre Libre Oyunları Sahne Tasarımı

Antoine, dekor ve kostümde de natüralist anlayışını devam ettirerek sahne üzerindeki her plastik öğenin gerçeğiyle birebir aynı olmasına özen göstermiştir. Dekorun kurgularken 4 duvarı beraber tasarlayan Antoine, seyircinin konumuna göre dekorun bir duvarını sonradan kaldırmıştır. Natüralist sahneleme ve sahne tasarımı arasındaki kurduğı ilişkiyi ve oyun sürecini Antoine şöyle anlatır:

“Bir sahne dekorunun yeni, ilgi çekici ve doğru olması için, her şeyden önce, ister bir manzara, ister bir iç görünüş olsun, göze bir şeyler sunacak şekilde hazırlanmış olması gerekir. Eğer dekor bir iç görünüş ise, biraz sonra, seyircilerin, sahne üzerinde olup bitenleri seyretmelerini sağlamak üzere ortadan kalkacak olan dördüncü duvarı hesaba katmaksızın, dört yanını, dört duvarı ile birlikte kurulmalıdır.

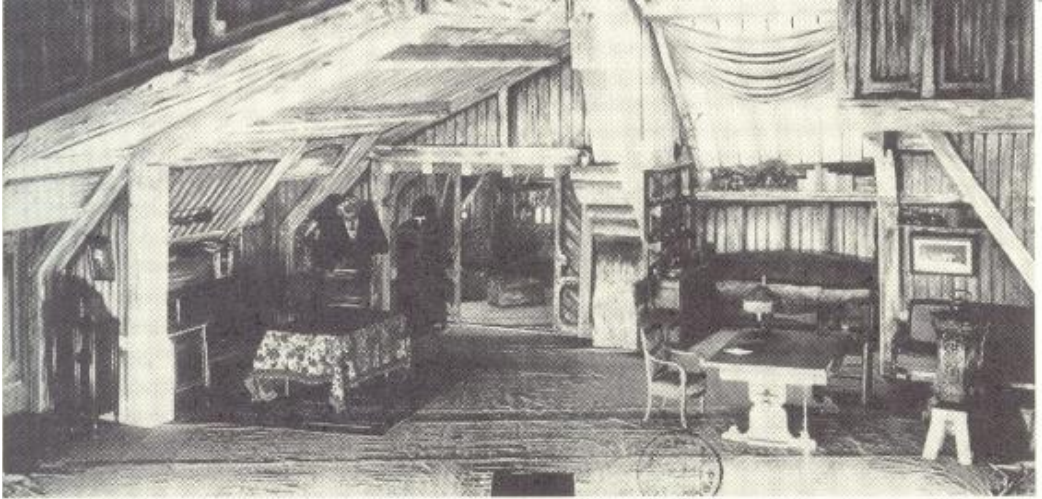
Sonra, mimari doğruluk yönünden, sahneden çıkışların mantıklı olmasına dikkat edilmelidir; ayrıca, bu çıkışlara bağlı, dışta kalan bölümler yani salonlar, odalar da açık seçik tasarlanmalı ve belirtilmelidir. Bir kapının azıcık açılması ile şöyle böyle görünen odalar bile döşenmelidir. Kısaca, yalnız eylemin geçtiği yer değil, bütün ev düşünülmeli planlanmalıdır.” (Aktaran Taşer, 2015: s.17)

Sahnelediği oyunlarla büyük başarı yakalayan Antoine, Emile Zola'nın La Terre (Yeryüzü) adlı eserini sahnelerken sadece dekorun birebir gerçeğe uygun olması ilkesini benimsememiş aynı zamanda oyunda bugün butafor adını verdiğimiz canlı hayvan, ağaç veya nesnelerin birebir aynı görüntüdeki ama sahtesi uygulamasını reddetmiş sahnede gerçek tavuklar kullanmıştır.



Şekil 9: Emile Zola'nın Theatre Antoine 'da Sahnelenen Yeryüzü/La Terre Oyunu

Aynı şekilde “The Butchers (Kasaplar) oyununda, örneğin, sahneye gerçek sığır eti asar.” (Brockett, 1993: s.497)



Şekil 10: Ibsen'in Yaban Ördeği Oyunu Yönetmen: Andre Antoine

Antoine, Ibsen'in Hayaletler'inden sonra Yaban Ördeği'ni sahneler. Sahnedeki gerçeklik o kadar yoğundur ki oyunun prömiyerine dair Ola Hansson şöyle söyler: “ ...öyle

ki bir İskandinav olarak o malum dekor içinde evde olmadığımdan emin olmak için etrafıma ve seyircilere bakma gereği duydum.” (Braun, 2013: s.39)



Şekil 11: Jean Jullien'in Serenade Oyununun Çizimi- Antoine'ın Montparnasse'taki Sahnelemesi (1889)

Antoine'ın onun karakteristik quart d'heure tarzıyla sahnelenen oyunu Serenade tek perdelik kısa bir oyundur. Bu tarzı tanımlarken sadece süresi ve biçiminin dışında konusu bakımından da karakterlerin iç dünyasını açığa çıkarıyor, doğalcılık çizgisinde oyunların sahnelenmesine olanak veriyordu. Antoine'ın bu oyun içinde yine tipik tasarım özelliği olarak gerçek ayrıntılara özen göstermesi, sahne kullanımında o karakterlerin gerçekte nasıl hareket ediyorlarsa o şekilde konumlanması amaçlanmıştır. Dolayısıyla dönemin tek tip, simetrik duruşları ve dizilişleri bir yana bırakılmıştır.



Şekil 12: Tolstoy'un Karanlığın Gücü Oyunu Yönetmen: Andre Antoine (1988)

Antoine'ın bir başka ses getiren oyunu Tolstoy'un Karanlığın Gücü'dür. Antoine'ın tipik natüralist ilkesi bu oyun içinde geçerlidir fakat daha önce yapılmayan bir uygulama gerçekleştirilmiştir. "Antoine, özgünlük kaygısından dolayı oyunun mevcut çevirisini reddederek yeni bir çeviri sipariş etti ve lehçedeki ayrıntıları kontrol etmesi için Rus bir danışman tuttu. Yabancı bir metnin, uyarılama olarak değil, kelimesi kelimesine çevirisinden sahnelenmesi Fransa'da bir ilktir. Aynı biçimde, eldeki malzemelerden bir dekor uydurmak zorunda kalsa da, Fransa'daki Rus göçmen topluluğundan giysiler ve gerçek Rus eşyalar buldu (...) Revue des Deux Mondes'da çıkan bir yoruma şunlar yazıldı: İlk kez Rus yaşamının günlük adetlerinden ödünç alınma giysiler ve dekor, tiyatro iklimimizde kaçınılmaz olarak görünen sahte gösteriş eğilimine düşmeden ve operavari komik süslemelere girmeden Fransız sahnelerinde boy gösterdi." (Braun, 2013: s.34-35)



Şekil 13: Hauptmann'ın Dokumacılar Oyunu Yönetmen: Andre Antoine



Şekil 14: Goncourt'un La Fille Elisa Oyunu Yönetmen: Andre Antoine (1890)

1.3. Otto Brahm (1856-1912)

20. yüzyılda modern tiyatronun gerçekçilik akımı temsilcilerinden Almanya doğumlu yönetmen, tiyatro eleştirmeni ve tiyatro yöneticisi Otto Brahm, Fransa'da natüralizm etkisinde eserler üreten ve kusursuz gerçekçiliği savunan Andre Antoine'ın Almanya'daki ardılı olmuş, kurduğu Freie Bühne ile abonelik sistemine dayanan gerçekçi oyunlar sahnelemiştir. Ardından halen günümüz Almanya'sının 4 büyük tiyatrosu olan Deutsches Theatre'ın yöneticiliğini üstlenerek, birçok ünlü tiyatro insanına yol göstermiş ve Max Reinhardt, Gerhart Hauptmann gibi önemli tiyatro insanlarını literatüre kazandırmıştır.

Asıl adı Otto Abrahamson olan Otto Brahm, Hamburg'ta dünyaya gelir. Tiyatro kariyerine bir dramaturg ve tiyatro eleştirmeni olarak başlayan Otto Brahm, dönemin romantizmin sahteliğine vurgu yapan, sanatta yeni yeni ortaya çıkan fakat büyük etki yaratan gerçekçilik akımının içinde yer alır. Dünyanın çeşitli yerlerinde hayatı olduğu gibi iyi ve kötü yönleriyle sanatta görmek isteyen sanatçılar, ilk önce Emile Zola sayesinde edebiyatta; Fransa'da ortaya çıkan natüralizm akımına dâhil olurken, dönemin kalıplamış oyunculuklarıyla, ticari tiyatrolarda hüküm süren gösterişli Alman Tiyatrosu ancak Otto Brahm'ın Freie Bühne'si sayesinde gerçekçilik akımının etkisinde modern yapıya ulaşır.

Fransa'daki gelişmelere kayıtsız kalamayan Otto Brahm, gerçekçi sahnelemenin öncüsü Freie Bühne'yi 1889'da kurar.

1.3.1. Freie Bühne

Dönemde etkin sanat akımı olan natüralizmin etkisindeki tiyatro oluşumlarının ve Fransa'da Antoine'ın başlattığı özgür sahne düşüncesinin Almanya'daki uzantısı ve temsilcisi Freie Bühne (Özgür Sahne), hareketin ortak özelliği olarak hem parasal hem repertuar bakımından devletten bağımsız bir yapıdaydı. Theatre Libre gibi abonelik sistemiyle oyunların gelirini karşılayan Freie Bühne, bu sayede oyun seçimi konusunda özgür olabiliyordu. 1889'da Theatre Libre'den esinlenilerek oluşturulan Freie Bühne, Theatre Libre ile hem sahneleme hem hitap ettiği kesim açısından birçok benzer yönü bulunmasına rağmen Otto Brahm'ın yöneticiliğine getirilmesiyle işleyişte birkaç temel farklılık göstermiştir. Bunlardan biri "Antoine'ın topluluğunun aksine Freie Bühne, yöneticilerinin ve yönetici kurulunun olduğu demokratik bir örgüttü. Bir tiyatro

eleştirmeni olan Otto Brahm başkan seçildi ve tiyatronun rehber gücü oldu.” (Brockett, 1993: s.498)

Topluluğun Theatre Libre’den diğer bir farkı ise Otto Brahm’ın yeni oyuncularla çalışmak yerine profesyonel ve yıldız oyuncularla çalışma sistemiydi. Bu profesyonel oyuncular, dönemin Lessing Theater veya Deutsches Theatre gibi büyük tiyatrolarında yer alıyor yalnızca pazar günleri öğleden sonraları Freie Bühne’de oynuyorlardı. “Tıpkı Antoine gibi, Brahm da tiyatrosunu yalnız abonelerine açık tuttu. Böylece de polisin sansüründen bir dereceye kadar kurtulmuş oldu. Onun oyuncuları da kumpanyadan para almıyorlardı; ama aralarında profesyonel olanlar, başka tiyatrolarda parayla oynayanlar vardı. (Fuat, 2010: s.190-191) Kendine özgü bir sahnesi bulunmayan Freie Bühne, büyük tiyatroların salonlarını kiralayarak oyunlarını sergileyebiliyordu.

Topluluğun yerleşik Alman tiyatrosuna yeni bir soluk kazandıran yapısı ve kurumsallaşmış tiyatrolara bir alternatif olma özelliği yeni yazarların kendine yer bulabilmesine olanak sağlıyordu. Alman tiyatrosunun en önemli oyun yazarlarından Gerhart Hauptmann’ın yanında birçok yönetmen ve yazarı tiyatroya kazandıran Freie Bühne, açılışını Ibsen’in Hortlaklar oyunu ile yapmış devamında repertuarında Strindberg, Schnitzler gibi gerçekçi yazarların oyunlarına yer vermiştir. Sahnelemelerinde de kusursuz gerçekçiliği ön planda tutmuştur. “Oyunculukta yapmacıklık, yüzeysellik kalkarken sahne düzenine, Meiningen’in izinde olan asimetrik anlayış egemen olmuştur. Kalabalık sahneler yine Meiningen’de olduğu gibi çalışılmakta, koro düzeni modern bir biçime sokulmaktadır.” (Çamurdan, 2011: s.23)

Freie Bühne Alman tiyatrosuna yeni bir yön vermekle birlikte, birçok natüralist yazarın eserini seyirciyle buluşturmuş, 1894’te Otto Brahm’ın Deutsches Theatre’da yönetmen olarak görevlendirilmesiyle, kapanmıştır.

1.3.2. Deutsches Theatre

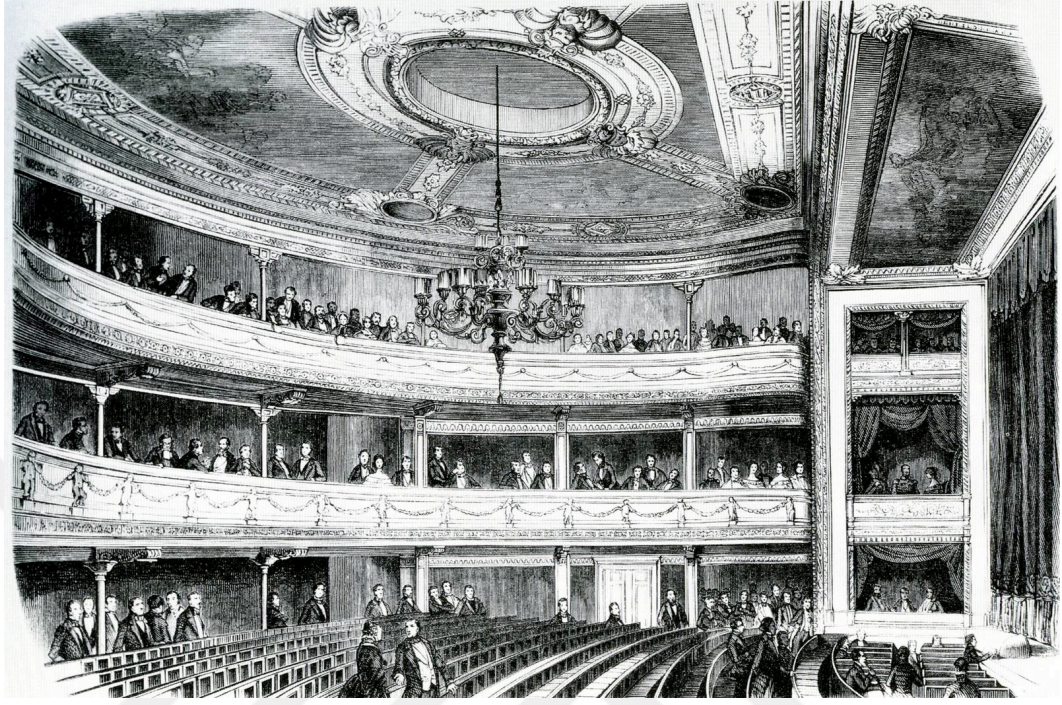


Şekil 15: Deutsches Theatre Binası, Berlin

1850 yılında Berlin’de inşa edilmiş olan Friedrich-Wilhelm-Städtisches Theater yapısı, 1883 yılından itibaren iki ayrı tiyatro mekânının birbirine bitişik olduğu Deutsches Theatre yapısına dönüşür. Sol tarafta Kammerspiele adında küçük tiyatro sağda ise Deutsches Theatre ortak cepheyi kullanırlar.

1883 yılında Deutsches Theatre ismini alan tiyatro, Adolf L'Arronge tarafından Meiningen Topluluğu’nun kalabalık topluluk yapısından ve gösterişli sahnemelerinden ilham alınarak nitelikli ve gösterişli Alman Saray Tiyatrosu modelinde restore edilir. ([https://en.wikipedia.org/wiki/Deutsches_Theater_\(Berlin\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Deutsches_Theater_(Berlin)))

1894’te Otto Brahm’ın yöneticiliğini üstlendiği Deutsches Theatre, Otto Brahm’ın etkisiyle dönemin önde gelen gerçekçi oyunlarının sahnelendiği tiyatro mekânı olur. Aynı zamanda ileriki yıllarda Otto Brahm’ın öğrencisi Max Reindhardt’ın oyunlarına da ev sahipliği yapar.



Şekil 16: Deutsches Theatre İç Mekân Çizimi

Dönemin büyük tiyatro yapılarının iç mekânlarıyla ortak özellikler gösteren Deutsches Theater'da dördüncü duvarın hâkim olduğu gerçekçi oyunların karakteristik yapısına uygun olarak çerçeve sahne, mekânda yer alır. 900 koltuklu mekânda çift katlı loca ile birlikte kusursuz bir yanılsama yaratmak adına seyirci ve sahneyi birbirinden ayıran proskenyon kemeri bulunur.



Şekil 17: Deutsches Theatre İç Mekân

1.3.3. Otto Brahm Sahneleme Tekniği ve Tasarım Anlayışı

Natüralist sahnenin öncülerinden ve Alman Tiyatrosu'ndaki en önemli temsilcilerinden Otto Brahm, oyunlarının tamamında gerçekçi sahnelemenin temellerini uygular. “Oyunlarda gerçekliğe sıkı sıkıya bağlı kalmaktan yanadır. Bu gerçekçilik arayışı kendini bir tek toplumsal sorunları işleyen konularda göstermez; dekorda kostümde, diyaloglarda, karakter ve olay betimlemelerinde de doğallıktan uzaklaşmaktan kaçınır.” (Çamurdan, 2011: s.23) Tıpkı çağdaşı Fransız Antoine gibi bir sahnelemeye yönelse de onun ilham aldığı kişi Saxe Meiningen Dük'ünün titiz ve özenli oyun sahneleme anlayışını benimser. Dük'ün yapımlarındaki gerçekliği yakalamak adına oyunun geçtiği yerleri ziyaret etmesi gibi birebir gerçekliği önemseyen çalışmalar da bulunur. Örneğin “Ibsen'i daha yakından tanıyıp anlayabilmek için Norveç dilini öğrenir, yazarın yaşadığı yörelere gider.” (Çamurdan, 2011: s.23) Bu haliyle Rus Tiyatrosu'nda gerçekçilik alanında ilk büyük eserler üreten Stanislavski ile Antoine arasında köprü olur.

Yönetmenlik kariyerinden önce bir tiyatro eleştirmeni olan Otto Brahm, iyi bir oyunun çıkması için yönetmenin sadece sahne hâkimiyetini iyi kurması değil aynı zamanda kuramsal bilgiyi de tamamen kavramış olması gerektiğini savunur. “Tiyatro yönetenlerin sahneyi tanıdıkları kadar, bilimsel (kuramsal) alanda da yetkili olmalarını zorunlu gören

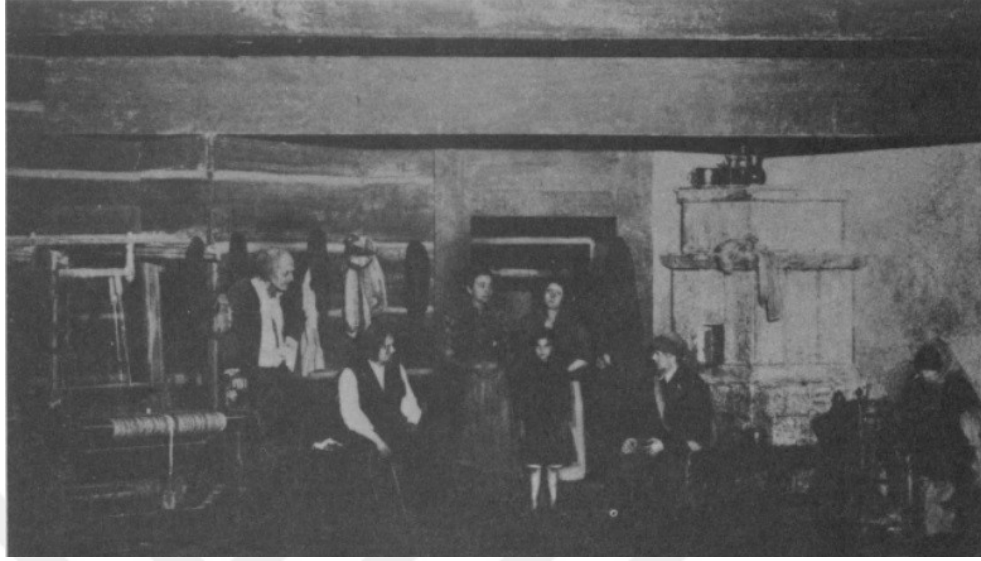
Brahm, ‘hayatın olmadığı gibi değil, olduğu gibi yansıtılması’ görüşündeydi.” (Nutku, 1993: s.319) Hayatın tümünün yansıtılması görüşüyle karakterin içsel dünyasına ve psikolojik durumuna da eğilir, önemser.

Özdemir Nutku, Dünya Tiyatrosu Tarihi kitabında Otto Brahm’ın sahneleme biçimini şu şekilde özetler: “Tiyatronun eylem alanın daha önceden saptadığı bazı ilkelerle girdi: Tiyatro tek başına sözlerin değerlendirilmesi değildi (Brahm, burada Heinrich Laube gibi, tiyatrodaki yalnızca söze önem veren yönetmenleri yeriyordu); tiyatro, tek başına bir hareketler dizisi de değildi (burada da "Dük"e karşı); tiyatro sanatı bu iki özelliğin birleşimi ile ortaya çıkan bir bütündü. Tiyatro yönetmeni ise oyunun iç yapısı karşısında da duyarlı olmalıydı. Brahm, bu yönden, Antoine'dan daha çok psikolojiye önem verdi; çalışmada ilk düşünülecek şey oyundaki "özel tonu" ve kişiler arasından ruhsal durumu ortaya çıkartmaktı. O da, kolektif çalışmanın önemini belirtiyordu, ama bir farkla: oyuncunun kişiliğini, takım ruhu diyerek, Meiningen Dükü gibi kısıtlamak yanlıştı. Oyuncunun kişiliği bir rolün ortaya çıkmasında büyük önem taşıyordu. Takım ruhunu, oyuncunun kişiliğinden yararlanarak ortaya çıkartmak daha doğruduydu (bu düşünce Stanislavski'yi etkiledi)” (Nutku, 1993: s.319)

Dönemin natüralist tiyatrosunu ustaca sahneleyen Otto Brahm, sahnelemenin yanında takım ruhuna ve ekip çalışmasına çok önem vererek, sonraki gerçekçi akıma ait işler üreten önemli tiyatro insanlarına ilham kaynağı olmuştur.

1.3.4. Otto Brahm Oyunları Sahne Tasarımı

Yönetmenlik kariyerine ilk adımını Ibsen’in Hortlaklar oyunu ile atan Otto Brahm, sahne tasarımında da gerçekçilikten ödün vermeyen, gerçek aksesuar ve dekorlar kullanmış, Meiningen etkisindeki sahne düzenineyse birtakım yenilikler getirmiştir. “1889 yılında, Ibsen'in Hortlaklar adlı oyunu ile açılan "Özgür Sahne"de Brahm, sahne bölümlenmesinde, koro düzeninde ve oyunculuk sanatında bazı yenilikler yaptı. Oyunculuk türündeki yüzeyde anlayışı, sertliği ve yapaylığı kaldırdı. Meiningen'in plastik sahne düzenini, asimetrik anlayışı içinde kabul etti; onun kalabalık sahnelerdeki çalışmalarından esinlenerek klasik oyunların koro düzenini, modern bir biçime soktu.” (Nutku, 1993: s.319)



Şekil 18: Gerart Hauptmann'ın Dokumacılar Oyunu (1894)

Otto Brahm repertuarında önemli bir yer tutan yazar Gerart Hauptmann, ilk eserlerini Freie Bühne ve Deutsches Theatre'da Otto Brahm rejisiyle sahnelenmiştir. Onlar en ses getiren oyunu Dokumacılar (Die Weber) 1893'te Deutsches Theatre'da prömiyer yapar. Sahne tasarımında da natüralist akıma uyumlu olarak gerçekçi dekorlar ve aksesuarlar kullanmıştır.



Şekil 19: Rosmersholm, Yönetmen: Otto Brahm (1906)

Yeni yazarların oyunlarının yanı sıra klasik eserleri de yorumlayan Otto Brahm, koro yeri başta olmak üzere sahnelemelerinde yenilikler yapmıştır. “...bu tiyatrodaki oynanan Sophokles’in Antigone’si, aynı oyunun Brahm’dan önceki temsiline kıyasla çok değişiktir. Bu değişiklik, daha doğrusu yenilik, özellikle sahne bölümlenmesinde, koro düzeninde ve oyunculuk sanatındaydı. Eski oyunculuk türündeki sertliği, duygusuzluğu yok etmek ereğiyle eski anlayıştaki bakışık (simetrik) düzeni de bıraktırmıştı Brahm. Köşeler yuvarlanmış; sahnedeki topluluklar gerçek duygusu veren, düzenli bir dağılımla yerleştirilmiştir. Yapıdan başka bir yenilik koroyu kullanmakta görülür. Koro, eskiden olduğu gibi, bütün sahne üzerine bakışık düzende dağıtılmamış, sahnenin yalnızca bir yanına toplatılmıştır. (Nutku, 1963: s. 78) Bu özelliğiyle simetrik düzeni terk eden Brahm, sahne yerleşiminde de doğallığı yansıtmıştır.



Şekil 20: And Pipa Dances Yönetmen: Otto Brahm (1908)

1.4. Konstantin Stanislavski (1863 - 1938)

Bugün modern tiyatro literatürüne kazandırdığı oyunculuk metotları hala tartışma konusu olan ve hala uygulanmaya devam eden, kendinden sonra gelen ünlü tiyatro insanlarının da yol göstericisi olan Stanislavski; şüphesiz ki modern tiyatronun en yenilikçi, üretken ve tartışılan isimlerinden biri, oyunculuk üzerine çalışmalar yapan ve 'coşku belleği'ne dayalı oyunculuk metodu geliştiren ilk tiyatro insanıdır. Meiningen Topluluğu'nu Rusya turnesinde seyreden Stanislavski, esin kaynağından aldığı yeniliklerle açtığı Moskova Sanat Tiyatrosu'nun da etkisiyle Rus tiyatrosu için en önemli isim hatta tiyatronun bugüne gelmesini sağlayan öncü kişidir.

1863 yılında Moskova'da zengin bir ailenin çocuğu olarak doğan Konstantin Sergeyeviç Alekseyev'in (sonraları Stanislavski adını alır), Richard Wagner ve Dük Georg'un aksine ailesi sanatçı kökenli değildir. "Ailesi içinde sanatçı olmamasına karşın sanatsal uyarımların bol olduğu, sık sık tiyatro seyredilen, hatta evde oyunlar oynanan bir dönemde büyüdü." (Şener, 2013: s.28) Üstelik Stanislavski'nin doğduğu dönemde Rus tiyatrosu devlet tekelindeydi ve tiyatro sanatında muhafazakâr bir tutum sergiliyorlardı. Devrime kadar olan süreçte Rus İmparatorluğu her türlü sanat ve tiyatroyla ilgili birimleri kendine bağlamıştı ve ülkede kendine bağlı yalnızca 2 tiyatro bulunuyordu. "Sanat tiyatrosu ilk açıldığında Rus sahnesi Avrupa'daki diğer her tiyatro gibi can çekişiyordu. Bunun ana nedeni, imparatorluk sarayının doğrudan denetiminde olanlar dışında, 1882'ye kadar Moskova ve Petersburg'ta halk tiyatrolarının dramaya ayrıldığı anlamına geliyordu. Prodüksiyon, eğer böyle bir şeyden söz edilebilirse, önde gelen oyuncular arasında bir tartışma konusuydu; yönetmen, provalara nezaret eden basit bir görevliydi sadece." (Braun, 2013: s.68) Edward Braun'un ifadesinde görüldüğü üzere modern tiyatronun oluşumundaki yönetmenin sahneye çıkışı olgusundan Rusya henüz etkilenmemiş, Almanya ve Fransa ardından Stanislavski ile modern tiyatroya kavuşmuştur.

Tüm bu muhafazakâr anlayışın içinde Stanislavski, kendi ülkesindeki oyunların ötesinde Meiningen Topluluğu'nun Rusya'da 1885 ve 1890 yıllarında sahnelediği iki oyunun turnesini izledi ve sahneleme biçimi, gerçekçilik anlayışından çok etkilendi. Bu dönemde devlet tekelinin ortadan kalkmasıyla birçok tiyatro ortaya çıktı. Kurucusu

olduğu, 1888’de açılan Moskova Sanat ve Edebiyat Topluluğu henüz bir oyun sahnelemeye hazır değildi, üyelerin çoğu da amatör oyuncularđı. Aradan geçen yıllarda amatör topluluklarda tiyatro çalışmaları yürüten Stanislavski, tiyatroya dair görüşlerinin gelişmesi ve dönemin tiyatrosunun eksiklerini hissetmesinin ardından günümüzde hala önemli bir tiyatro kurumu olan Moskova Sanat Tiyatrosu’nun kuruluş hazırlıklarına başladı. Meiningen Topluluğu’ndan ve Chronegk’in yönetim disiplininden esinlenerek, Moskova Filarmoni Topluluğu’nun drama okulunda oyunculuk dersi veren Vladimir Nemirovich- Danchenko ile birlikte 1898 yılında Moskova Sanat Tiyatrosu’nu kurdu.

1.4.1. Moskova Sanat Tiyatrosu



şekil 21: Moskova Sanat Tiyatrosu Binası

Önce Meiningen’le başlayan ardından Antoine ’la devam eden sahnede gerçekçilik anlayışı Moskova Sanat Tiyatrosu’yla doruğa ulaşmıştır. Bugün hala faaliyetlerini devam ettiren Moskova Sanat Tiyatrosu, Çehov, Gorki, Ibsen gibi büyük yazarların oyunlarına ev sahipliği yapmış, Çehov ve Stanislavski iş birliği sonucu kendine ait gerçekçilik tarzıyla bir simge haline gelmiştir. “1898’de kurulan tiyatro, Moskova’nın merkezindeki

iki heybetli salonda birden bugün bile faaliyetlerini sürdürür ve herkes tarafından modern tiyatronun psikolojik gerçekçiliğın atası olarak kabul edilir.” (Braun, 2013: s.68)

Moskova Sanat Tiyatrosu, Rusya’da Art Nouveau akımının temsilcisi mimar Fyodor Schechtel tarafından Art Nouveau etkisinde “O zamanlar Rusya'nın baskın tiyatrosu olan melodramların aksine, doğalcı tiyatro mekânı olarak tasarlandı.” (https://tr.wikipedia.org/wiki/Moskova_Sanat_Tiyatrosu)



Şekil 22: Moskova Sanat Tiyatrosu İç Mekân

Moskova Sanat Tiyatrosu’nun iç mekânına baktığımızda Theatre Libre’nin ilk tiyatro mekânında olduğu gibi gösterişten uzak, sade ve doğal bir tasarımın benimsendiği görülyordu. Tasarımın gösterişsiz olmasındaki amaçlardan biri Stanislavski’nin oyunlarını sadece zengin bir kesime hitap etmeyip ve ticari bir tiyatro olmaktan kaçınıp halktan her kesimin izleyebileceği, açık sanat icra etme isteğidir. “Koltukların büyük bölümünü ucuza satma ve böylelikle geniş bir izleyici kitlesinin katılımını sağlama

politikasını yansıtmak biçimde, başlangıçta topluluğa Moskova Halk (tam kelime anlamıyla herkese açık) Sanat Tiyatrosu dendi.” (Braun, 2013: s.70)

Stanislavski, Meiningen Topluluğu’nun sadece oyun sahneleme biçiminden değil aynı zamanda kalabalık ekibin bir arada uyum içindeki çalışma disiplininin, ekip işi çıkarma becerilerinden de etkilenmişti. “Moskova Sanat Tiyatrosu başından itibaren bütünüyle bir profesyonel örgütlenme içinde olması ve ihmal edilmiş oyunlardan çok, teatral yapıma önem vermesiyle diğer bağımsız tiyatrolardan ayrılmaktaydı.” (Brockett, 1993: s. 504)



Şekil 23: Moskova Sanat Tiyatrosu Sahnesi

Çehov, Moskova Sanat Tiyatrosu için çok önemliydi. Stanislavski’nin sahneleme biçimini ve tiyatrunun karakterini belirleyen en önemli etki o sıralarda uzun oyunlarını yazmakta olan Çehov’un durum hikâyeleridir. Bunlardan ilki, büyük başarı sağlayan oyun Çehov’un -fotoğrafta perdenin üzerinde net bir şekilde görülen- ‘Martı’sı Moskova Sanat Tiyatrosu’nun amblemi olmuştur. “Martı, başarısına rağmen Moskova Sanat Tiyatrosu,

ilk sezonu borçla kapatır. Tiyatroyu patronların cömertliği kurtarır. Bu yeni destekle 1902’de kendi tiyatro binasını yapmayı başarır. Tiyatroda atölyeler ve gelişmiş bir döner sahne vardır. Oyuncu kadrosunun sayısı 39’dan 100’e çıkar. Bundan sonra her yıl üç ile beş arasında değişen sayıda yeni oyun sahnelenecektir.” (Brockett, 1993: s.504)

1.4.2. Konstantin Stanislavski Sahneleme Tekniği

Stanislavski’nin bugün hala dünyaca kabul gören ve kimi yönlerden tartışma yaratan oyunculuk metodu, onun sahneleme tekniğinin ana unsurunu oluşturur. Moskova Sanat Tiyatrosu’nda yönetmenlik yaptığı yıllarda, oyuncularının bir kısmıyla gerçekleştirdiği stüdyo çalışmaları sonucunda ulaştığı bu oyunculuk metodunun özünde ise realizm vardır. Tekniği, her bakımdan oyuncunun oyunu seyirciye inandırıcı bir şekilde aktarması, hem sahne tasarımı hem hikâye açısından dönemin tüm yaşantısını birebir yansıtması üzerine kuruludur. “Bugün artık bir söylenceye dönüşmüş olan ünlü Stanislavski yönteminin iki temel çıkış noktası vardır: Oyuncunun işini sanatsal yaratıcılık olarak görmesi ve oyun yazarı Anton Çehov’la yaptığı tarihsel iş birliği.” (Candan, 2013: s.28) Anton Çehov’un oyunlarının ve yazım tarzının da hayal ettiği sahneleme tekniğine elverişli olması, Moskova Sanat Tiyatrosu yapımlarında ikilinin beraber üretmelerini, tiyatronun ikisinin ismiyle beraber anılmasına neden olur.

Modern tiyatronun temelindeki yanılısama kuramı Stanislavski için de oldukça önemlidir. Stanislavski kusursuz bir yanılısamayı savunur. O zamana kadarki oyunlarda yapılan bir uygulama olarak yanılısamayı ve gerçekliği bozduğu düşüncesiyle açılış müziğini kaldırır, orkestrayı seyirci tarafından görünmeyeceği bir alan olan sahne gerisinde kullanır. Kendinden önceki Rusya tiyatrosunun melodramatik özelliğini bir kenara bırakır. Bu tavrın bir yansıması olarak bazı duygu yüklü sahneleri (Martı oyununda Trigorin’in intiharı vb.) sahnede göstermez. Oyuncuların abartılı bir şekilde oyun sahnelemelerine karşı çıkar. Oyunlarındaki gerçekçi yaklaşımı Stanislavski şu sözlerle savunur:

“İnsan ruhunun sahne üzerindeki yaşamı inandırıcı olmalıdır. Yalan-dolanla, hilecilikle bağdaşmaz yaşamın böylesi. İnandırıcı olabilmek için de yalanın sahnede gerçek olması ya da gerçekmiş gibi görünmesi gerekir. Sahne üzerindeki gerçek, aktörün

de, sahne ressamıyla seyircinin de içtenlikle ve kesinlikle inandığı bir şeydir. Bu nedenle, alışkanlık, böylesine inançla benimsenebilmek için, sahnede gerçeğin gölgesine sahip olmalı, yani gerçeğe benzemeli ki, aktör de, seyirci de inanabilsin.” (Stanislavski, 1992: s.404)

Oyunlar, Çehov’un etkisiyle ağırlıklı olarak durum oyunları niteliğindedir. Bu nedenle aksiyonu ilerletecek duygusal yönü ağır basan olaylar sahnede yer almaz. Stanislavski durağanlığın oluşmaması için birbirinden farklı duygusal tepkilere yol açabilecek sahneleri art arda yerleştirir. Bu sayede oyunun ritmini korur ve sıkıcı bir hale gelmemesini sağlar.

Dördüncü duvarın etkin olduğu Stanislavski sahnelemelerinde oyuncunun seyirciyle olan ilişkisi kesilip seyircinin varlığını unutması amaçlanır ve oyuncudan da sahnedeki hikâyeyi gerçekmiş gibi algılaması istenir. Oyuncuya bu gerçeklik hissi yaratmasında dekordaki ayrıntılı gerçekçiliğin yanında Stanislavski’nin ‘Coşku Belleği’ne dayanan tekniği etkili olmuştur. “Stanislavski, yeni sahne biçeminde oyuncuya, izleyicinin varlığını unutmayı, canlandırdığı role yoğunlaşmayı ve rolünü eylem birimlerine bölerek her birini bir yüklemle ifade etmeyi öğütüyordu. Oyuncudan, oyunda yazılı olmayanlardan bir alt metin yaratarak rolünün varlık temeli olan bir duygu- düşünce dünyası oluşturmasını istiyordu. Çehov’un oyunları üzerinde geliştirdiği üretken özdeşleşme kavramını açıklarken oyuncunun rolünü sadece rastlantısal esinlerle değil, provalar sırasında uyarılan, saptanan ve yaratma anında duygu belleği sayesinde yinelenen bir dizi esinle biçimlendirmesi gerektiğini söylüyordu.” (Candan, 2013: s.28)

1.4.3. Coşku Belleği

Stanislavski’nin oyunculuk metodunun merkezindeki coşku belleği kavramı en basit bir ifadeyle oyuncunun rolüne hazırlanırken ve onu aktarma süresince karakterin hikâyedeki durumunu kendi geçmişteki anılarıyla bağdaştırarak canlandırmasıdır. Örnek olarak hikâyede bir yakını kaybetmiş bir rolü canlandıracaksa oyuncu, kendi deneyimlerinden, çevresindeki gözlemlerden yola çıkarak, o duyguyu anımsayıp onu sahnede tekrar yaşıyormuşçasına karaktere hazırlanmalıdır. Stanislavski bu noktada oyuncudan geçmiş deneyimlerini hatırlamasının yanında o durumla ilgili oldukça

kapsamlı bir araştırma yapmasını ve kendi sanatsal yaratıcılığını da eklemesini ister. Stanislavski'nin bu tekniği onun eserlerinde genişçe yer alır ve kısa sürede ortaya çıkmayan bu teknik, yıllar boyunca özü korunarak çeşitlenir ve artar. “Stanislavski, duygu belleği üzerine en iyi açıklamayı, 1920'lerin sonunda Encyclopedia Britannica için yazmış olduğu “Oyuncunun sanatı ile yönetmenin sanatı” maddesinde getirdi: “Duygularımız üzerinde dolaysız olarak eylemde bulunamayız, ama yaratıcı imgelemimizi gerekli bir yola doğru yönlendirebiliriz. Bilimsel psikologların keşfettiği gibi imgelem, duygu belleğimizi harekete geçirir, bilincin ulaşamadığı en gizli derinliklerden daha önceden yaşanmış duygu öğelerini dürterek onları, içimizde uyanan imgeleri karşılar biçimde yeniden bir araya getirir.” (Candan, 2013: s.29)

Edward Braun, Stanislavski'nin geçmiş deneyimlere dayanan coşku belleği kavramının yine Stanislavski'nin kendi yaşadığı deneyimlerden yola çıktığını söyler. “Bir Halk Düşmanında Doktor Stockman'ı ilk oynadığında, ilkelerinden ödün vermeyerek kendi yıkımını hazırlayan bir arkadaşının anısından esinlendiğini söyler. Sahnede bu duygusal hafıza Stanislavski'de Stockman karakterini yaratmak için gereken bir akıl durumunu yaratmıştır. Ne var ki, zamanla anıların canlılığını yitirdiğini geriye karakterin dış tavır ve hareketlerinden başka bir şey kalmadığını fark eder. Sorun, duygusal hafızanın harekete geçirebileceği bir yöntem, ilham perisinin kaprislerine bel bağlamayan, güvenilir bir yaratıcı akla köprü olan bir yöntem yaratmaktaydı.” (Braun, 2013: s.85-86)

Stanislavski'nin metodu işte bu coşku belleğini ortaya çıkarma hedefiyle oluşmuştur. Onun coşku belleğini ortaya çıkarmak üzere bulduğu yöntem ileride Meyerhold'un aksini iddia edeceği oyunculuk kaynağının içten dışa mı yoksa dıştan içe mi yönelir sorunsalının kaynağını oluşturur. “...Ribot, Coşkuların Psikolojisi adlı kitabında ve Yaratıcı İmgelem üzerine yazdığı makalelerinde, Stanislavski'nin ilk dönem stüdyo denemelerinin çıkış noktasını oluşturacak düşünceler ileri sürmüştü. Bunlardan ilki, herhangi bir coşkunun fiziksel sonuçlar doğurmaksızın var olmayacağı, biçimlendirilmemiş ya da gövdeselleşmemiş bir duygunun yok sayılacağı görüşüydü. Stanislavski, ruh ve beden arasındaki bu ortak bağımlılık kuramından hareketle, her fiziksel aksiyonun içinde psikolojik ve psikolojik olanın içinde de fiziksel bir unsur yatar önermesine ulaştı.” (Karabulut, 2014: s.71) Stanislavski'ye göre oyuncunun kaynağı olarak içte oluşturduğu

duygular, kaslara oyuncunun bedenine yansır ve bu nedenle içten dışa bir yönelim olur. Örneğin oyuncu ağlama duygusunu anımsayarak unu içselleştirmeli, hatta o rolün çevresi nasılsa aynı ortamda bulunmalı bunun sonucunda da o duygu oyuncunun ifadesini etkileyerek karakterin kimliğini oluşturmalıdır. “Rolünüzü hissederseniz, hissedince, iç çalgı aracınız birden akort edilir, bütünü ile gövdesel anlatım aracınız da görevini yapmaya başlar. Böylece, ilk ve en önemli ustayı bulmuş oluruz; duygu.” (Stanislavski, 1996: 325)

Stanislavski'nin bu oyunculuk metotlarına ilişkin çalışmaları Bir Aktör Hazırlanıyor, Bir Karakter Yaratmak ve Bir Rol Yaratmak isimli kitaplarında ve rejî defterlerinde yer alır.

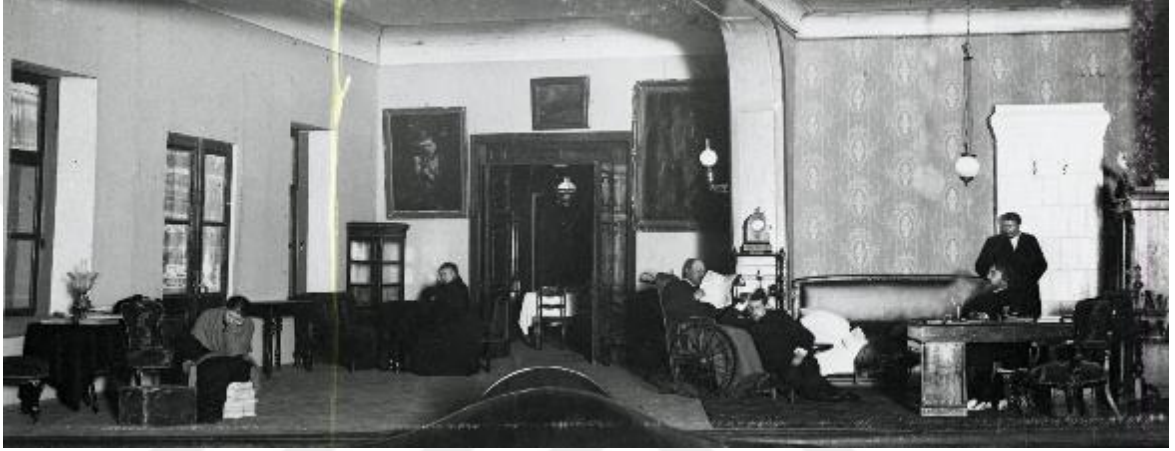
1.4.4. Moskova Sanat Tiyatrosu Sahne Tasarım Anlayışı

Oyunlarda, Stanislavski ve Nemirovich-Danchenko iş birliği kadar sahne tasarımı açısından Viktor Simov'un katkısı çok önemliydi. 1898'den 1906'ya kadar topluluğun her yapımından o sorumluydu; sonraki yıllarda, 1935teki ölümüne kadar pek çok tasarımı gerçekleştirdi. Yapımların ilk evresinden itibaren hep yönetmenle birlikte aynı seviyede çalıştı. Meiningen örneğini izleyerek diyagonaller ve çeşitli katlar kullandı ve sahne dekoru olarak bir yaşayan mekân düşüncesinin gelişmesinde payı büyüktü. (Braun, 2013: s. 71)

“O güne kadar geçerli olan tek tip dekor yerine her oyunun kendine özgü atmosferini yaratan ev içi mekânlar kullanılmaya başlandı. Aksesuarda, sahne gereçlerinde doğal ayrıntılar önem kazandı. Sahnede dördüncü duvarı çağrıştıran, ilginç, değişik açılardan oda kesitleri bulunuyor, oyuncular bazen seyirciye sırtı dönük biçimde yerleştiriliyordu. Önceleri tam aydınlık bir sahnede oynanan tablolar, durum gerektirdiğinde yarı karanlık loş ışıklarla oynanmaya başlandı.”(Candan, 2013: s.28-29) Dekordaki bu ayrıntılar, seyirciye kusursuz bir yanılısama yaratma çabasının yanında Stanislavski'nin rejî defterlerinde yer alan ayrıntılı çizimlere göre oyuncuların, gerçekçi oynama biçimine de yön veriyordu.

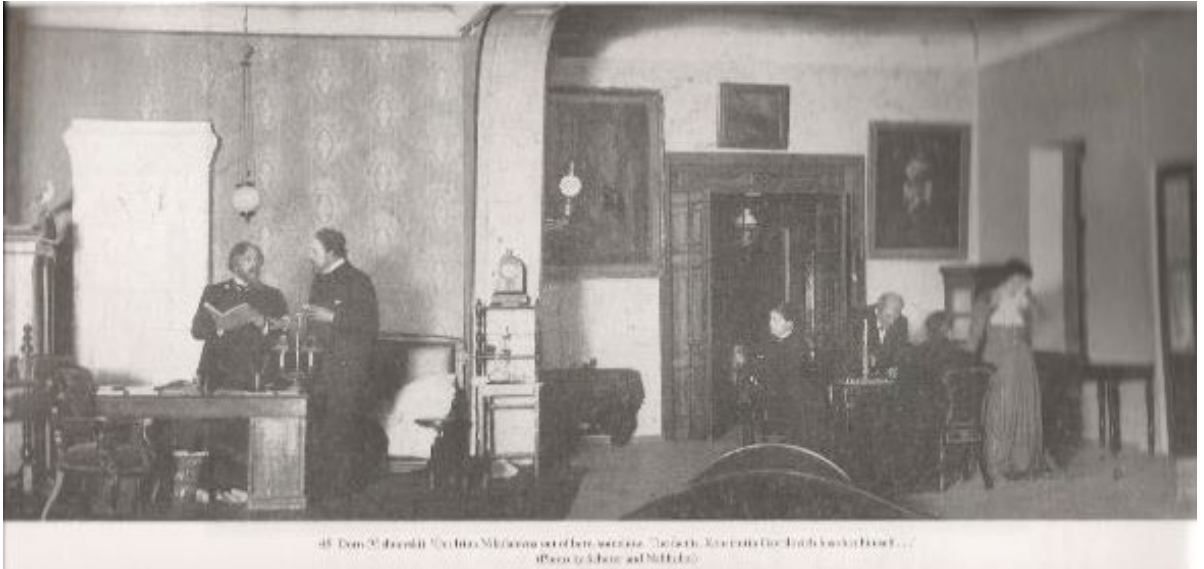
1.4.5. Moskova Sanat Tiyatrosu Oyunları ve Sahne Tasarımları

Moskova Sanat Tiyatrosu oyunlarının sahne tasarımında realizm etkisiyle adeta bir fotoğraf karesi gerçekliği amaçlanır ve ayrıntılı, özenli dekor tüm sahneyi kaplar. Sahne tasarımı 1906 yılına kadar tasarımcı Viktor Simov'un imzasını taşır.



Şekil 24: Martı- Moskova Sanat Tiyatrosu Yönetmen: Konstantin Stanislavski (1898)

Moskova Sanat Tiyatrosu'nun sahneleme anlayışını açıkça ortaya koyan Martı'nın sahne tasarımında kusursuz yanılısama hedeflenir. Bu nedenle dekor, fotoğraftan görüldüğü üzere dönemin evi nasıl olabileceksen birebir aynı şekilde Viktor Simov, tarafından tasarlanmıştır.



Şekil 25: Martı-Moskova Sanat Tiyatrosu Yönetmen: Konstantin Stanislavski (1898)



Şekil 26: Çar Fiyodor İvanovich Oyunu- Moskova Sanat Tiyatrosu (1898)

Moskova Sanat Tiyatrosu, dünya çapındaki ününü ilk olarak Martı ile kazandıysa da Stanislavski'nin sahnelediği, halktan olumlu tepkiler aldığı ilk oyunu Tolstoy'un Çar Fyodor İvanovich'idir. Bu görkemli oyunun sahne tasarımı Stanislavski'nin oyunlarında beraber çalıştığı Viktor Simov'a aittir. Dekor, kostüm tasarımında ve aksesuarlar da Meiningen'deki gibi birebir gerçeklik aranmıştır. Viktor Simov "Stanislavski ile birlikte Çar Fyodor üzerinde çalışırken, mevcut bütün belgelere ve resmi kaynaklara gömülerek işe başladılar. Sonra, on altıncı yüzyıl Rusya'sının havasını solumak, taslaklar çizmek ve özgün kürkler, cübbeler, çeşitli ıvır zıvır toplamak üzere Rostov, Nizhny Novgorod ve Kazan gibi eski kentlere seferler düzenlediler." (Braun, 2013: s.71)



Şekil 27: Vanya Dayı, Moskova Sanat Tiyatrosu, Yönetmen: Konstantin Stanislavski (1899)



Şekil 28: Ayaktakımı Arasında, Moskova Sanat Tiyatrosu, Yönetmen: Konstantin Stanislavski (1902)



Şekil 29: Üç Kız Kardeş, Moskova Sanat Tiyatrosu, Yönetmen: Konstantin Stanislavski (1901)

Victor Simov'un sahne tasarımını üstlendiği Üç Kız Kardeş'te yine taşra kasabası atmosferini yansıtan, tüm sahneyi kaplayan ayrıntılı bir ev dekoru karşımıza çıkar. "İlk üç perde için Simov, tek tek odaları değil, bütün sahneyi Prozovs'a ait bir daireden oluşturdu: birinci perdede oturma odası sahnenin yukarısındaki küçük yemek odasına bir kemerle bağlandı; camlı kapılar sahanlığa açılıyor, oradan bir merdivenle Chebutykin'in yerine iniliyordu; bu arada başka bir kapı da terasa açılıyordu. Gelen giden konuklarla birlikte havadar ve canlı bir atmosfer yaratılmıştı. İkinci perde de teras kepenklerle kapatılmıştı; sahanlığa bir soba konmuştu ve bütün dekor kapanmış gibi görünüyordu; taşranın sıcaklığını ve dar zevkliliğini yansıtıyordu. Çehov'un Moskova'nın bin kilometre doğusunda hayal ettiği bir kasaba için oldukça uygun bir mekândı bu." (Braun, 2013: s.81)



Şekil 30: Çehov'un Vişne Bahçesi, Moskova Sanat Tiyatrosu Yönetmen: Konstantin Stanislavski (1904)

Çehov'un Vişne Bahçesi taşra kasabasına yerleşen varlıklı bir ailenin durumunu anlatır. Moskova Sanat Tiyatrosu tasarım anlayışı çevresinde Viktor Simov'un sahne tasarımını üstlendiği oyunda; Stanislavski-Çehov iş birliğindeki oyunlarda olduğu gibi ayrıntılı, sahneyi boydan boya kaplayan bir ev dekoru karşımıza çıkmaktadır.

1.5. Richard Wagner (1813-1883)

Tiyatroya ve opera sahneleme yöntemine kazandırdığı birçok yenilikleriyle, 19. yüzyıl sonundan günümüze kadar geçerliliğini koruyan fikirleriyle, ortaya attığı ‘Birleşik Sanat Yapıtı’ ve yanılsamaya dair kuramlarıyla ve tiyatro mimarisine kazandırdığı özelliklerle Richard Wagner; şüphesiz modern tiyatronun bugünkü halini almasında başrol üstlenen tiyatro insanlarından. Yalnızca tiyatro yönetmeni sıfatını barındırmayan Wagner; aynı zamanda besteci, yazar, şair, tasarımcı kimlikleriyle de tiyatro içindeki yenilikçi ve öncü konumunu sürdürmektedir.

Richard Wagner, 1813’te dönemin Almanya’sının kültürel açıdan en gelişmiş, Saksonya eyaletine bağlı Leipzig şehrinde dünyaya geldi. “Henüz 6 aylıkken babasını kaybeden Richard Wagner’in annesi, 9 ay sonra aile dostu olan ressam, oyun yönetmeni ve yazar Ludwig Geyer’le evlendi ve aile Dresden’e göçtü.” (https://tr.wikipedia.org/wiki/Richard_Wagner) Aslında müzik eğitimi alan ve önceleri besteci kimliğiyle öne çıkan Wagner, yazdığı operaların sahneleme biçiminde de söyleyecek sözü olmasından dolayı eserlerinden başlayarak teatral üretime de katkı sağlamıştır. Şüphesiz ki Richard Wagner’in doğduğu yer, çevresi ve babasının tiyatro kökenli olması kendisinin de tiyatro ve sanat alanlarına aşina olmasına ve bu alanda ilerlemesinde büyük rol oynamıştır. Aynı zamanda küçüklük yıllarından beri gördüğü eğitim sayesinde Yunan tragedya ve mitolojiye ilgisi artar. Bu da sanat alanında ürettiği ve sahnelediği eserlerin temasını şekillendirir.

1.5.1. Yanılsama

Modern tiyatroyla beraber yanılsama kavramı da sorgulanmaya başlanmış, günümüze kadar gelen süreçte farklı yönetmenlerin etkisiyle seyirci ve oyun arasında kurulan ilişki biçimi, çeşitli değişimler geçirmiştir. 19. yüzyıl tiyatrosuna baktığımızda tiyatronun başından beri süregelen yanılsama kaygısının modern tiyatronun öncülerinden Richard Wagner’in yorumuyla irdelenmeye ve yön değiştirmeye başladığını görürüz.

TDK’ya göre tiyatro terimi olan yanılsama diğer bir deyişle illüzyon: “Bize gerçek dünyayı bir süre için de olsa unutturan, sanat yoluyla yaratılmış görüntü. (K. Lange sanatın kökenini insanın yanılsamaya duyduğu gereksinimle açıklamaya çalışır. ‘Das Wesen der

Kunst', 1911.)" şeklinde ifade edilmiştir. Yanılsama kavramı hakkında Ayşın Candan; Öncü Tiyatro ve Dijital Çağda Gösterim adlı kitabında şunları belirtiyor: "Tiyatro sanatının özünde yanılsama vardır. Oyun, yaşamın kendisi olmayıp bir taklit olduğu sürece gerçekliğin 'öyleymiş gibi' düzeyinde betimlenmesi, yanılsamayı getirir. 19. yüzyıl sahnesinin en önde gelen özelliklerinden biri, görsel yanılsama düşkünlüğüdür." (Candan, 2013: s.3)

Tanımlamalardan görüldüğü üzere yanılsama kavramı, seyircinin sahnedeki oyunun başladığı andan itibaren kendini hikâyenin bir parçası olarak görmesi, hikâyenin gerçek olmadığını unutup sanki gerçekmiş hissiyatını yaşamasıdır. Bu gerçeklik hissini ne kadar kuvvetli olması gerektiği konusunda çeşitli görüşler ortaya atılsa da kesin olan şu ki yüzyıllar boyunca tiyatrocular, önceleri adlandıramadıkları bu hissiyatın önemini kavramış ve hep bir arayış içinde olmuşlardır.

20. yüzyıl tiyatrosunun etrafında şekillendiği yanılsama kavramı, Richard Wagner için de bir hayli önemlidir. Yanılsamayı sadece eserin sahnelenmesinde aramayan Wagner, kurucusu olduğu Festspielhaus'ta da sahneleme dışında da mimari birtakım düzenlemelere gider.

1.5.2. Birleşik Sanat Yapıtı (Gesamtkunstwerk)

Wagner'in ortaya attığı bir görüş olan Gesamtkunstwerk kavramıyla ilgili Özdemir Nutku Modern Tiyatro Akımları kitabında şöyle diyor: "Wagner, dram sanatının her şeyden önce bir içe doğuş olduğunu söyler. 'Bütün sanat kollarının başlangıcına bakacak olursak sanatı sanat yapan önemli bir öge buluruz: yaratıcılık', der ünlü tiyatro düşünürü. İşte bu yaratıcılığı, ya da içe doğuşu parçalanmış bir yolda değil de, bütünlenmiş bir durumda düzenlemek gerekmektedir. Birçok sanat kolu sahnede estetik bir bütün içinde dengelenmelidir. Wagner bunun için Gesamtkunstwerk deyimini kullanır." (Nutku, 1963: s.58)

Yani bir eser sahneye konulduğunda tam anlamıyla bir eser olabilmesi için oyun bileşenlerinin (müzik, metin, dekor-kostüm-ışık tasarımı, mimari tasarım, rejî, oyunculuk) ayrı ayrı olarak profesyonelce hazırlanması ve bunların beraber çalışması gereklidir. Buradan anlaşıldığı üzere birleşik sanat yapıtı terimi, günümüz tiyatrosunun da temel

ilkelerinden kolektif üretim ve disiplinlerarası uyum ilkelerinin atası olarak görülmüş, Wagner tarafından tiyatroya kazandırılarak günümüze uzanmıştır.

Wagner öncesi dönemde oyunların tasarım, metin, koro gibi farklı alanlarında yer alan yetkin kişilerin -hatta çoğunda böyle bir iş bölümü oluşturulmayan ekiplerin- birbiriyle uyumsuzluk yaratması sorunu baş göstermiş ve buna bağlı olarak eserin sahnelenmesinde kopukluklar ortaya çıkmıştır. Kimi oyunlarda da ön plana çıkan unsur, sahneleyen kişinin iradesine bırakılmış, bu da esas oyunun gölgede kalmasına tek bir unsurun patlamasına yol açmıştır. Bu gibi eksikleri fark eden Wagner'in ortaya attığı disiplinlerarası uyum bir başka yeniliğe de yol açmıştır. Bir oyunun tam anlamıyla başarıyla sahnelenmesi için yalnızca o alanlarda yetkin kişilerin olması yetmemiş bunların uyum içerisinde çalışabilmesi için bir kişinin kontrolünde olması görüşü benimsenmiştir. Bu da tiyatrodaki yönetmen kavramının ortaya çıkmasına, rejî anlayışının yerleşmesine yol açmıştır. O güne kadar sadece oyuncu trafiğini düzenleyerek ön plana çıkan sahne amirinin yerini Wagner'den sonra tüm orkestraya hâkim bir orkestra şefi, tasarıma hâkim sahne tasarımcısı, oyunun kaynağı olan yazar, oyuncularını yönetmek ve yönlendirmekle görevli olan yönetmenin denetimi altına girmiştir.

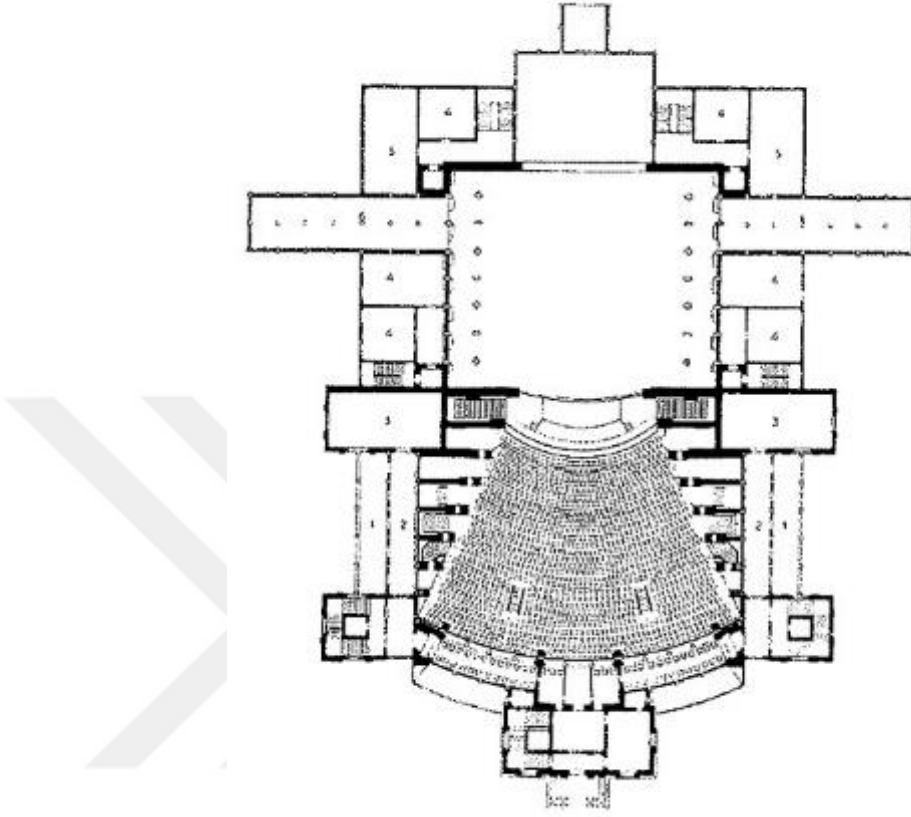
1.5.3. Festspielhaus/Festival Tiyatrosu

Richard Wagner, hem benimsediği ulusal tiyatronun sahnelenmesini sağlamak hem de birleşik sanatlar ilkesi çerçevesinde sahneleme hayallerini gerçekleştirmek için dönemin Bavyera kralı 2. Ludvig'in desteğiyle, Almanya'nın Bayreuth kentinde, 1876 yılında Festspielhaus'un yani Festival Tiyatrosu'nu açmıştır. Wagner, "Müzik dramına ev sahipliği yapacak olan yeni bir tiyatro binası biçimi yarattı. Sonunda geliştirdiği yapının daha önce, 1841'de Schinkel tarafından önerildiği söylenir. İlk somut planlar 1864'te Gottfried Semper tarafından yapılır (...) Aslında Münih için planlanan opera binası Bayreuth'da inşa edilecektir." (Brockett, 1993: s.490)



Şekil 31: Bayreuth'taki Festspielhaus Binası

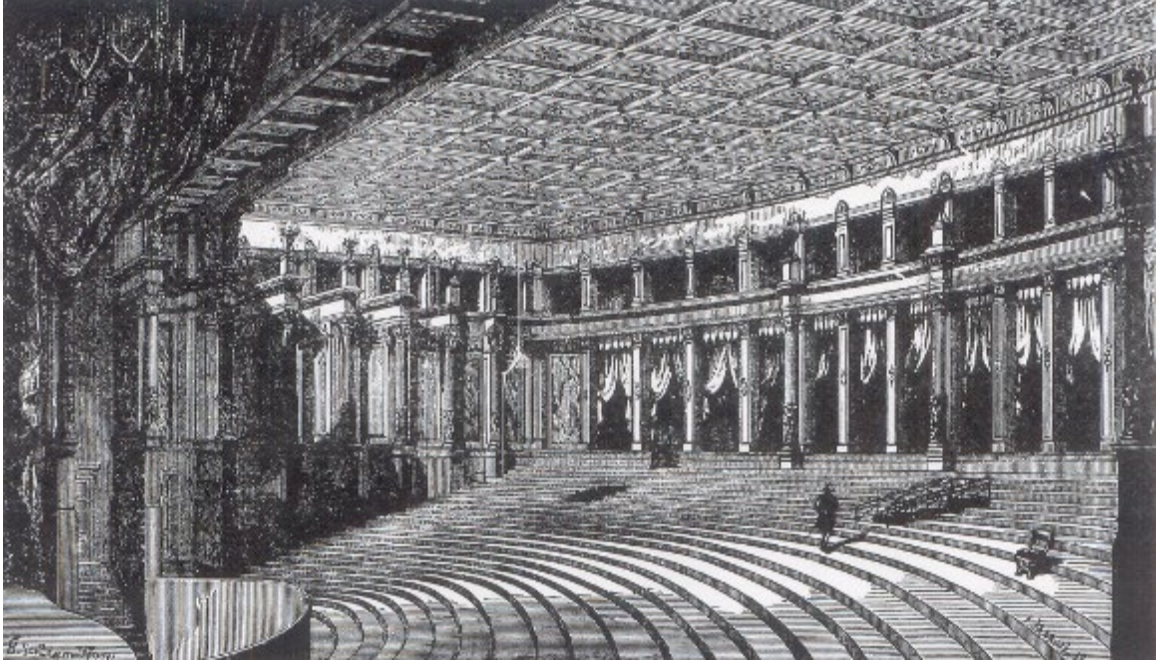
O güne kadar besteci ve yazar kimliğiyle öne çıkan Wagner, Festspielhaus ile birlikte yapının mimari tasarımına da katkıda bulunmuş, planlarını kendisi çizmiştir. Öne sürdüğü müzik dramı ve birleşik sanat kavramlarına göre şekillenen tiyatro binası, radikal birçok değişikliği beraberinde getirmiş, bu uygulamalar günümüz tiyatro binalarının oluşumlarına da katkı sağlamıştır.



Şekil 32: Festspielhaus Binası Planı

Festspielhaus'u diğerlerinden ayıran özelliklerden, en önemli yeniliklerden birisi seyir yeri için yapılan düzenleme olmuştur. O güne kadar tiyatro binalarının şekillenişinde hâkim olan anlayış, seyir yerinin sahneyle beraber oluşturduğu keskin, köşeli bir dikdörtgen olmasıydı. En ön koltuktan arkaya doğru yükselti artsa bile her koltuktan aynı görüş açısı elde edilemiyor, dolayısıyla sahneyi en iyi gören yerler daha pahalı, kör noktada kalan yerler daha ucuz oluyordu. Daha iyi bir görüş açısı için genelde daha varlıklı kişiler locaları tercih ediyordu. Festspielhaus'ta ise bu anlayış tamamen değiştirildi. Yan duvarlardaki localar kaldırıldı. Seyir yeriyse bir yelpaze biçiminde tasarlandı. Böylece seyirci hangi koltukta oturursa otursun sahneyi aynı görüş açısıyla görmesi sağlandı. Aynı zamanda her koltuk için eşit fiyat sistemi uygulandı. "Seyir yerinin ana bölümünde otuz basamaklı oturma yerleri vardır; yanlarda localar ve ana koridor yoktur ve her sıra doğrudan yanlardaki çıkışlara açılmaktadır. Seyir yerinin arkasında, üstünde küçük bir galerinin yer aldığı tek bir büyük loca vardır. Toplam oturma kapasitesi 1745'tir. İyi bir

görüş alanı sağlamak için seyir yeri yelpaze biçimindedir ve perde önünden (proscenium) çapraz uzaklığı 15 metre ve seyir yeri ilk sıradan son sıraya 35 metre uzunluğundadır.” (Brockett, 1993: s.490)



Şekil 33: Festspielhaus Binasının Seyir Yeri

Festspielhaus’un iç mekân düzenlemelerindeki değişikliklerden yan duvarlardaki locaların kaldırılması, sadece eşit görüş mesafesi ilkesinden kaynaklanmaz. Localar ve sahne tasarımına yönelik değişikliklerin temelinde Richard Wagner’in tema itibarıyla mitolojik eserlere yer verdiği operalarında illüzyon kaygısı yatar. Ona göre hedeflediği sahneleme anlayışında seyirciyi oyundan koparan, görüşünde kesintiye uğratan herhangi bir yapısal öge olmamalıdır.

Richard Wagner’in benimsediği sahne tasarımıyla ilgili Özdemir Nutku; Modern Tiyatro Tarihi kitabında şöyle diyor: “Mistik Girinti” adını verdiği orkestra çukurunu, kendi anlayışının potasında şöylece eritir: “Gerçek biçimleri ideal biçimlerden ayırdığı için bu boşluğa mistik girinti diyoruz... Seyirci sahnede olanları olduğu gibi gördükten başka, bu uzaklıkta imgelemine kullanmaya zorlanır. Böylece, yeni bir görüntü ortaya çıkar ve dramatik kişiler insanüstü nitelikte büyütülmüş olur.” 1876 yılında Bayreuth’taki

tiyatronun açılışında bunları söyleyen Wagner'in Romantik tutumu kendinden öncekilerden bu yolda ayrılır.” (Nutku, 1963: s.59)

Festspielhaus'un önemli ve sıradışı özelliklerinden Richard Wagner'in Mistik Girinti adını verdiği orkestra çukuru, o güne kadar görülmemiş bir değişikliği barındırır. Sahne altında gömme ve bir başlık ile kaplıdır, böylece orkestra izleyici için tamamen görünmez olur. Bu özellik Wagner için önemli bir kaygıdır, çünkü izleyiciyi orkestra şefi ve müzisyenlerin dikkat dağıtıcı hareketinden ziyade sahneye yoğunlaştırmak ister. Seyirci, seyir deneyiminde herhangi bir kesintiye uğramamalı, oyunun etkisini bozacak herhangi bir görsel öge kadraja girmemelidir.



Şekil 34 :Festspielhaus Orkestra Çukuru

Tasarım ayrıca şarkıcılar ve orkestra arasındaki ses dengesini de düzeltir ve Festspielhaus'ta yapılan tek operalar olan Wagner operaları için ideal akustik yaratır. Bayreuth'a yerleştirilen orkestra düzeni üç şekilde olağan dışıdır: İlk olarak kemanlar, soldaki olağan yerleri yerine şefin sağ tarafına yerleştirilir. Bu, muhtemelen sesin doğrudan seyircilerden ziyade sahneye yönlendirilmesi amaçlandığı

için mümkündür. Bu şekilde sesin ilk kemanlardan sahnenin arkasına doğru daha doğrudan bir çizgisi olur ve daha sonra izleyiciye yansıtılabilir.

Çift bas, çello ve arp (birden fazla kullanıldığında, örneğin Ring) gruplara ayrılır ve çukurun her iki tarafına yerleştirilir.

Orkestranın geri kalanı doğrudan sahnenin altında bulunur. Bu, oyuncuların çoğunun şarkıcıları göremediği veya duyamadığı için kondüktörle iletişimi hayati kılar, ancak Wagner'in bestelemek istediği devasa, zengin sesleri yaratır. (https://en.wikipedia.org/wiki/Bayreuth_Festspielhaus)

1.5.4. Richard Wagner Sahneleme Tekniği ve Tasarım Anlayışı

Richard Wagner'in sahneleme kaygısının temelinde seyircinin illüzyon algısı ve tiyatroya dair tüm öğelerin (dekor, kostüm, ışık, metin, orkestra, mimari vb.) bir arada dengeli bir şekilde yer alması yatar. Bu nedenle gerçekleştirdiği tüm yenilikler bu çerçevede gelişir. “Gerçek olan seyirci dünyası ile düşsel ve ülküsel olan oyun dünyası arasında olabildiğince keskin bir ayırım olsun istiyordu. Bundan ötürü, sahneyi yapay yanılısamayla salondan uzaklaştıran bir mimariden yanaydı. Seyirci sahneyi olduğundan daha uzak, sahne üzerindeki kişileri de devleşmiş görsün istiyordu.” (Candan, 2013: s.8)

Richard Wagner'in modern tiyatroya kazandırdığı yeniliklerden biri de yine hedeflediği illüzyon yaratma anlayışı etrafında, perde aralarında buhar verilerek ve ışıkların karartılmasıyla sahne geçişlerinin gizlenmesiydi. “Asıl yenilik, gerçekçi sis ve duman efektleri yaratmak ve sahne değişimlerini gizlemek için buhar perdesi oluşturmak üzere deliklerinden buhar salacak bir sistemin gerçekleştirilmesiydi.” (Brockett, 1993: s. 490)

Richard Wagner'in tiyatro sahnesine getirdiği yeniliklerin tümünde yanılısama kaygısı yatar. Onun tiyatrosu ‘düş tiyatrosu’ olarak adlandırılır. Bu nedenle seyirci sahneye ne kadar uzak konumlandırılırsa illüzyona yaratmada o kadar başarılı olur, oyunun duygusu bir o kadar seyircinin üzerinde etki bırakır. Yine yanılısamayı merkeze alarak Bayreuth Festspielhaus'ta birtakım yeni sistemler geliştirir: Bayreuth'da öncelikli olan sahne büyüydü. Salonun karartılması seyirciyi ipnotize haline sokuyor, çevreyle, başka

izleyicilerle olan bağlantısını koparıyordu. Seyircinin açılan perdenin ardındaki dünyaya doğru çekilmesini sağlamak için önceleri yukarı doğru kalkan perde, burada iki yana ve köşelere doğru açılan bir biçimde kaldırılmaya başlanmıştır. Böylece ilk görülen, sahne görüntüsünün odak noktası oluyor, seyirci kendini oyunun içine doğru çekilir halde buluyordu. Ayrıca perdenin kapanış ve açılış hızı, müziğin ve oyunun akış temposuna göre belirleniyordu.” (Candan, 2013: s.8) Yalnız perdenin hızı müziğe uyum sağlamakla yetinmiyor dekor değişiminde de aynı yöntem izleniyor, sahnenin müzikle uyumlu olarak değişmesine çaba harcanıyordu. Yine aynı şekilde aydınlatma sistemi de bu yöntem çerçevesinde şekilleniyordu fakat dönemde elektriğin yaygın olarak kullanılmaması, teknik yetersizliklerden ötürü aydınlatma sistemi gaz lambalarıyla sağlanıyor, hızlı bir değişim yapılamıyordu.

Wagner’in uygulamaları dâhilinde tarihte ilk kez seyircilerin ışıkları karartılmış, tiyatro mimarisinin de yanılısamaya hizmet etmesi sağlanmıştır.

1.5.5. Richard Wagner Operaları Sahne Tasarımı

Richard Wagner için operalarındaki tasarımlarda yanılısama hayati önem taşır. Bu nedenle tasarım çalışmalarının odağında ilk olarak kesintisiz bir sahne görüntüsü ve tüm sahne elemanlarının birlikteliği yatar. Bu nedenle operaları Nibelungen’in Yüzüğü, Triston ve Isolde, Siegfried gösterimlerinin tasarımlarında ortak nokta olarak gerçekçi, ayrıntılı bir dekor yer alır ve orkestranın sahne görüntüsünü kesintiye uğratacağı gerekçesiyle görünmesi istenmez.

“Müzisyenlerin çalgılarını orkestra loşluğunda akort etmelerini yasaklamış, gösterimler sırasında alkışa ya da oyundan sonra oyuncuların alkışlarla sahneye çağrılmalarına izin vermemiştir. Dekor ve kostümde kesinlikle tarihi doğruluk aramış ve hareketli manzaralar gibi düzenekler kullanmıştır. En küçük ayrıntıya verdiği önem, örneğin, gerçek boyutta, hareketli gözleri ve ağzı olan bir ejderha kullandığı Siegfried’de görülebilir. Wagner’e göre ideale, her anlamda yaratılacak bir yanılısama ile ulaşılabilirdi.” (Brockett, 1993: s.490)



Şekil 35: Nibelungen'in Yüzüğü - Siegfried Bölümü Tasarım: Joseff Hoffman

Dönemin sahne tasarımı anlayışına dair örnekler olan bu operalarda konuları itibarıyla her ne kadar gerçek dışı olsalar da dekorda ayrıntılı, özenli bir gerçeklik yaratılmıştır. Arka planda iki boyutlu boyalı panolar kullanılmış, dekor elemanları gerçeklik algısına hizmet edecek şekilde sahne üzerine konumlandırılmıştır. Yine dönemin tiyatrosunun bir özelliği olarak burjuva seyircisine oyunların sahnelenmesi bakımından da tasarımda gösteriş, paha ve zenginlik ön plandadır.



Şekil 36: Nibelungen'in Yüzüğü - Die Walküre Bölümü Tasarım: Joseff Hofmann



Şekil 37: Parsifal Operası



Şekil 38: Triston ve Isolde Operası Maketi

Triston ve Isolde operası da dâhil olmak üzere Wagner'in oyunlarının sahne tasarımında yer alan her öge örneğin bu bir ağaçsa bire bir ağaç formunda şekillenerek oluşturulmuş, dekorlar perspektif etkisi göz önünde bulunarak sahnede konumlandırılmıştır.



Şekil 39: Nibelungen'in Yüzüğü Operasından Bir Bölüm Tasarım: Joseff Hoffmann

İKİNCİ BÖLÜM

2.GERÇEKÇİLİK KARŞITI VE AVANGART TİYATRO TEMSİLCİLERİ

19. yüzyılın son yıllarında, dönemin hâkim olan tiyatronun gerçeği birebir yansıtan bir sanat olma fikrine karşı çıkan yeni akımlar oluşmakta ve genel olarak karşı gerçekçi akımlar başlığında toplanmaktadır. Öncelikle Jean Moreas'ın öncülüğündeki Sembolist Manifesto ile birleşen sembolistler, sanatın görünenden ibaret olmadığını, görünenin altında, daha derindeki alt anlamla veya zıttıyla oluştuğunu öne sürdürürler. Ardından gelen Avangart ya da Öncü Tiyatro temsilcileri yanılısamaya karşı, seyircinin imgelemine bırakan, soyutlamayla ifade yolunu seçen gerçeküstücülük, izlenimcilik, dışavurumculuk gibi akımları benimserler. Avangartların hemen ardından politik ve epik tiyatro başlığı altında tiyatronun seyirciyi harekete geçirme, uyandırma misyonunu üstlendiği görüşünü benimseyen Brecht ve Piscator gerçekçilik karşısında oyunlarını sergilerler. Tüm bu gelişmeler sahneleme biçimlerindeki çeşitliliğe yol açtığı kadar tasarımda ve tiyatro mekânlarında da yeni arayışlara ve çözümlerin bulunmasını sağlamıştır. “Gerçekçi olmayan tiyatro uygulamacıları, realist ve natüralist olarak adlandırılan evren betimlemeleri yerine kendi öznel imgelemlerini koydular. Görünen gerçeğin altında yattığını hissettikleri şeyi betimlemek için soyutlama ve çarpıtmayı kullandılar. Çeşitli akımlara mensup tasarımcıların yaptığı denemeler, sahnenin görsel evrenini yaratmak için soyut bir palette tasarımın ilke ve unsurlarından yararlanarak bir dizi tekniğin geliştirilmesini sağladı. Avangart tasarımcılar, sembolist sahne, dada sahnesi, sürrealist performans etkinlikleri ve fütürist sahne üzerinde çalıştılar. Tasarımcılar, kendi sahne evrenlerini yaratabilmek için renk, hareket, şekil, form, ışık ve ses arayışına giriştiler. Her biri, kendi idealleştirilmiş biçemlerine sadık kalarak, uygulama prensibini ustalıklı yönlendirdi. Onların uygulamaları konvansiyonel tiyatroyu, dünyanın gereksizce gerçekçi kopyalarını yaratma gereksiniminden kurtardı.” (Benedetto, 2012: s.44)

Gerçeklik karşıtı sahnelemelerin sahne tasarımı bakımından ortak özelliği; seyircinin çağrışımına bırakılan, yanılısamayı bozan tasarımlardır.

2.1. Adolphe Appia (1862 - 1928)

İsviçreli dekor ve ışık tasarımcısı, mimar, tiyatro kuramcısı Adolphe Appia, sahne tasarımı ve sahneleme konularında ortaya attığı fikirleriyle dönemindeki hâkim olan sahne plastiğine dair görüşlere karşı çıkmış, teorileriyle modern tiyatronun şekillenmesinde önemli rol oynamıştır. Appia'nın sahne tasarımı görüşleri, kendinden sonra gelen birçok tiyatro insanına öncü olmakla beraber günümüz tiyatro sahnesinin 2 boyutlu bir çerçeveden ziyade 3 boyutlu bir hacim olarak ele alınmasının önünü açmıştır.

Doktor bir babanın oğlu olan Appia, tiyatrodan önce müziğe yönelmiş ve müzikle ilgili eğitim almıştır. Müzik alanında çok fazla ilerlemeyen Appia, müzik temelli eğitiminden aldığı görüşleriyle tiyatrodan ilerlemiştir. Müziğin ritimleri, hızlanıp yavaşlaması sahnedeki oyuncunun hareketlerine ve dekor değişimlerine yansımıştır. Onun tiyatroya dair görüşlerinin şekillenmesinde şüphesiz ki izlediği Richard Wagner'in Parsifal operası etkili olmuş, tiyatro kuramlarını uygularken de çoğunlukla Wagner'in operaları üzerine çalışmıştır. "1882'de ilk kez Wagner'in sahnelediği Parsifal'i izleme olanağı bulmuştu. Büyük ustayla hiç tanışmamıştı ama onun sanatıyla Bayreuth'daki ilk karşılaşma Appia'yı çok etkiledi. Bu tarihten sonra sahne tekniği ve mimarisiyle ilgilenmeye başladı." (Candan, 2013: s.10)

Çağdaşları natüralist akımın etkisindeyken onlardan ayrılan Richard Wagner, yine aynı şekilde çağdaşlarından farklı bir şekilde simgecilik ve izlenimcilik etkisiyle çalışmalarını sürdüren Adolphe Appia, Gordon Craig ve Vsevolod Meyerhold'u etkilemişti. Tasarıma dair görüşleri birbirine çok benzer olan Appia ve Craig, onları ortak noktada buluşturan Wagner'den etkilenip birleşik sanat yapıtını benimsediler. Fakat ikisinin temel farkı Appia'nın tiyatroyu oluşturan etmenlerin bir hiyerarşisi olduğunu vurgulayıp sahnelemenin temelinde oyuncunun 3 boyutlu hareketini görmesi, Craig'in ise bu hiyerarşiyi reddedip tümüyle sahne plastiği ve simgelerin ön planda olmasını istemesiydi. Appia, bu hiyerarşiyi şöyle ifade eder:

"Birinci sırada, dramanın taşıyıcısı olarak oyuncu; ikinci sırada, kendi üç boyutuyla oyuncunun plastik yapısının hizmetinde olan mekân; üçüncü sırada da, yukarıdaki her iki öğeye de can veren ışık alır." (Appia, 1995: s. 43)

Bu açıdan bakıldığında Appia, Craig'le benzer bir anlayışa sahip olsa da birleşik sanat yapıtı ilkesini Wagner'den öteye daha net bir biçimde ileriye taşımış yalnız çalışmaları gerek teknolojik yeniliklerin yetersizliğinden kimi kaynaklara göre de –Aydın Candan'ın Öncü Tiyatro ve Dijital Çağda Gösterim- mizacının daha içe dönek olmasından görüşleri daha çok teorik alanla sınırlı kalmıştır.

2.1.1. Adolphe Appia Sahneleme Tekniği ve Tasarım Anlayışı

Adolphe Appia'nın sahnelemeye dair görüşündeki en önemli iki noktadan birincisi çeşitli düzlemler –platformlar, basamaklar veya alçaltılar- kullanarak sahneyi 2 boyutlu boyalı çerçevelerden kurtarıp sahneyi hacim kabul ederek 3 boyutlu tasarımlar oluşturmak, ikincisiyse yine 3 boyutluluğa hizmet edecek şekilde ışığın oyuncunun hareketine uyumlu olarak hareket etmesi ve kütleleri vurgulayacak şekilde gölgeler oluşturmasıydı. Oscar Brockett'in Tiyatro Tarihi'ne göre:

“Appia, sanatsal bütünlüğün teatral yapımın temel amacı olduğu varsayımından yola çıkarak, bunu sağlamada ortaya çıkan başarısızlıkları çözümlene arayışına girdi. Sonuçta, sahne sunumunun çatışan üç öğeyi içerdiği sonucuna vardı: Devinen üç boyutlu oyuncu düşey tasarım ve ufuksal zemin. Bütünlüksüzlüğün en büyük nedeni olarak iki boyutlu dekoru gördü ve bunu oyuncunun hareketini artıracak ve ufuksal zeminden düşey tasarıma bir değişim sağlayacak, merdivenler, rampalar ve platformlar gibi üç boyutlu öğelerle değiştirme önerisini getirdi.” (Brockett, 1993: s.508) Önceleri iki boyutlu, üzerinde manzara resmi bulunan boyalı panolar arasında hareket eden oyuncu, Appia ile birlikte dekorla ve üzerine vuran ışıkla bütünleşerek organik bir hal almıştır.

Appia Wagner'in izinden gidip birleşik sanatlar kavramını benimsediyse de onun tasarım anlayışının temelinde oyuncunun hareketleri ve sahnede 3 boyutlu bir varlık olarak yer alması vardır. “Oyuncu, dekorun önünde değil, içinde yer almalıydı.” (Candan, 2013: s.9) Onun bu görüşünde en etkili isim uzun yıllar beraber çalıştığı Emile Jacques Dalcroze olmuştur. İnsan bedeninin hareketinin, müziğin ritmine, ışık ve dekorla uyumlu olarak şekillenmesi Appia için tiyatro anlayışının merkezidi. Yalnız gerek Appia'nın tasarım anlayışı gerekse de Dalcroze ile yaptığı iş birliği bulunduğu dönem ve toplumun hareketinden bağımsız düşünülemez. Dönemde insan bedeninin ön plana çıkarılması

konusunda Ayşin Candan Öncü Tiyatro ve Dijital Çağda Gösterim kitabında şöyle ifade ediyor:

“1896’da Olimpik oyunlar geleneğinin yeniden canlandırılması sonucunda tüm dünya üç boyutlu, canlı hareket halindeki insan bedenine karşı bir ilgi uyanmıştı. Bu ilginin sanata yansımalarıyla, heykelde Rodin, dansa Loie Fuller, Isodora Duncan gibi sanatçılar, bedene özgürce yaklaşım içindeydiler. Appia’nın da sahne kuramında oyuncuyu öncelikli bir noktaya yerleştirmesi, yine bu bağlam içinde düşünülmelidir.”

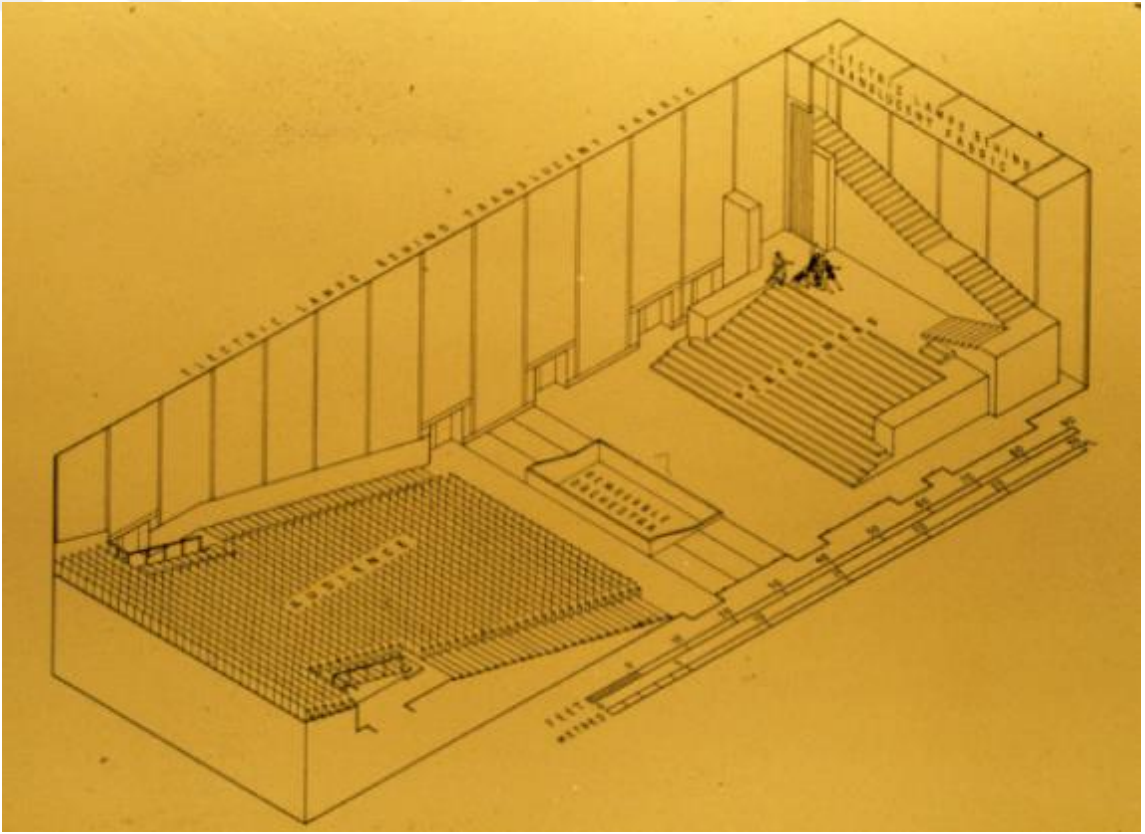
İnsan bedeninin ön plana çıktığı bu dönemde Dalcroze ‘Euritmi’ adını verdiği dans jimnastiği üzerine çalışmakta ve gösteriler düzenlemekteydi. Euritmi türündeki dansa dansçılar, müziğin ritmine göre hareket ediyor, bedenlerini kalıplardan sıyrarak kullanıyor, müziğin atmosferine göre kendi ruh dünyalarını ifade ediyorlardı. Dalcroze’nin öğrencileriyle gerçekleştirdiği bir gösteriyi izleyip, bundan etkilenen Appia, bundan sonraki çalışmalarını Dalcroze ile ortak geliştirdi. İkiisi beraber Dresden yakınlarında kurulan Hellerau’da çalışmalarını sürdürdüler ve ilk gösterilerini sundular.

2.1.2. Hellerau Şenlik Tiyatrosu



Şekil 40 : Hellerau Şenlik Tiyatrosu Binası

1911 yılında Dresden yakınlarındaki Hellerau’da kurulan Hellerau, Dalcroze’nin öncülüğünde bir ritim okulu ve şehir tiyatrosu olarak kuruldu. Mimari tasarımını modern mimarlığın öncülerinden Heinrich Tessenow üstlenmiş, yapı Adolphe Appia’nın tasarım vizyonuyla şekillenmiştir. “Bugün, Hellerau - Avrupa Sanat Merkezi'ne ev sahipliği yapıyor. Bir Dresden şehri tiyatrosu olan Hellerau, çağdaş sanatın en önemli disiplinlerarası merkezlerinden biridir ve bugün hala mimarlık, dışavurumcu dans ve modern tasarım için bir ilham kaynağı ve ritmik öğretimin doğum yeri olarak kabul edilmektedir.”(<https://www.hellerau.org/en/history/>)



Şekil 41: Hellerau’nun Sahne Bölümü

Hellerau’daki sahnenin bulunduğu mekân da Appia’nın direktifleri doğrultusunda, aynı şekilde yapıyı tasarlayan Heinrich Tessenow tarafından tasarlandı. Sahne ve mekân tasarımına yönelik ilk ve önemli bir yenilik olarak tüm duvarlar ve tavan kumaşla kaplandı. Kumaşın arkasına birçok küçük ışık yerleştirildi. Bu sayede ışık hem tek noktadan dağılmamış oldu hem de bütün salonun parlamasını sağladı. Birçok noktadan dağılan ışık

sayesinde oyuncunun sahnedeki hareketiyle gölgeler ve parlamalarla 3 boyut daha net bir şekilde görülüyordu.

Aynı zamanda çizimde görüldüğü üzere sahne platformunun çerçeve sahneden farklı bir anlayışla tasarlanmış, sahne perdesi kaldırılmış, giriş çıkışların seyircinin gözü önünde yapılması sağlanmış ve yanılısamaya sahne mimarisiyle farklı bir bakış açısı kazandırılmıştır. Sahnedeki proskenyon kemeri ve locaların kalkması da o dönem için yeniliktir. Buradaki amaç proskenyonla daralan çerçeve sahne görüntüsünden uzaklaşmak, oyuncunun tüm hareketinin görüş açısındaki herhangi bir engelle karşılaşmadan seyirci tarafından görülmesi ve oyuncuya daha yakın olmaktır.



Şekil 42: Hellerau Şenlik Tiyatrosunun İç Mekânı, Dalcroze'nin Provalarından Bir Fotoğraf

“Appia, Dalcroze'nin etkisi altında, bir metinde var olan tartımın, sahnede kullanılan hareketin anahtarı olduğuna ve tartıma egemen olmanın, bir yapımın uzamsal ve zamansal öğelerini yetkin ve uyumlu bir bütünlüğe kavuşturacağına inandı. Appia, Dalcroze ile birlikte, Dalcroze'nin Hellerau'daki okulunun birkaç yapımında birlikte çalıştı ve bu okul için, modern zamanların, portalsız, ön sahnesiz ve sahnesi tamamen açık olan ilk

tiyatrosunu tasarladı.” (Brockett, 1993: s.508) Tamamen açık bir sahne tasarlama fikri dönemin hâkim çerçeve anlayışının kırılması bakımından çok önemliydi. Çünkü o güne sahnelenen oyunlarda seyirci oyunu çerçeve sahne nedeniyle 2 boyutlu bir resimdeki hareketler gibi algılıyordu. Yalnız Appia’nın bu tasarımıyla oyunu bir çerçeveye değil hacimsel bir mekâna yerleştiriliyor, ışığın devinimi sayesinde de 3.boyut algılanabiliyordu. Böylece Appia, çerçeve sahne karşısındaki duruşunu güçlendirdi. “Sahne portalı, bizler için yazgılı olmayan gizemleri, içinden gizlice bakarak yakaladığımız koca bir anahtar deliğinden başka bir şey değil’ diyordu.” (Candan, 2013: s.15)

Fotoğrafta görüldüğü üzere yapının tiyatro sahnesi Adolphe Appia’nın tasarım düşüncesi doğrultusunda, basamakların ve ön planda olduğu, oyuncular için dikeyde ve yatayda hareketin önem kazandığı şekilde tasarlanmıştır. “Yapı, seyirci ile oyun alanı arasındaki ayrımı en aza indirgeyecek biçimde düşünülmüştü. Seyir alanı amfi tiyatro tipinde, hareketli ve sahnelenen gösteriye uygun olarak değiştirilebilir özellikteydi. Tavan ve duvarlarda kumaştan yapılmış ışık olukları ardında binlerce ampul, oyun ve seyir alanlarını aydınlatıyordu. Yapının mimarisinde ve ışık tasarımında Appia’nın bir çeşit fikir babalığı kendini duyuruyordu.” (Candan, 2013: s.11)

Appia’nın sahne tasarımına dair görüşleri yalnızca basamaklar, platformlar veya 3 boyutlu dekorlara dayanmaz. Bunu ortaya çıkarmak için ışığın da çok önemli olduğu vurgular. Dönemindeki oyunların ışık tasarımına karşı çıkmış, aydınlatmanın sadece seyir yerinin ışıklandırılması veya sahnenin görülmesini sağlayan bir unsurdan ibaret olmadığını savunmuştur. Bunun üzerine ‘beyaz küp’ adını verdiği oyun mekânına dair ışığın da dâhil olduğu bir tasarım çalışması yürütür.



Şekil 43: Appia'nın Tasarımındaki Beyaz Küp

Appia o güne kadarki hâkim olan yanılısamayı yaratmak için seyircinin karanlıkta kalıp oyun yerinin aydınlatılması ve yer ışıkları gibi aydınlatma sistemini tümüyle değiştirmişti. Onun ışığa dair yenilikleri Ayşın Candan ve Oscar Brockett tarafından şöyle ifade edilir: “Appia’nın o günün dekor anlayışı açısından devrim niteliği taşıyan düşünceleri, ışık kullanımı konusunda iyice somutlaşıyordu. Sahnedeki üç boyutluluğu ortaya çıkartmak için, ışığın çok çeşitli yöne ve açılardan gelmesi gerektiğini vurguladı. Hareket değiştikçe ışık da değişmeliydi. Işığın sürekli değişimi, çeşitli öğelerin bir bütün içinde erimelerine olanak veriyordu. Işık, Appia için müziğin görselleşmesiydi.” (Candan, 2013: s. 9)

“Appia, bütün bunların yanında, tüm görsel öğelerin kaynaşmasında ve bütünsel bir toplama ulaşmasında ışığın rolünü vurguladı. Ona göre ışık durumları, duyguları ve eylemi değiştirdiği ve müziğin karşıtını oluşturduğundan, ışığı tıpkı müzik notası gibi dikkatli bir biçimde yönlendirmek ve bir ışık orkestrasyonu yaratmak istedi. Modern sahne ışıklaması pratiğinin büyük bir bölümünü, bu kuramı gerçekleştirmek adına, ışığın

rengi, dağılımı ve parlaklığı üzerine yapılan denemeler ortaya çıkardı. Appia, ayrıca sanatsal bütünlük için yapımın tüm öğeleri üzerinde bir kişinin denetiminin gerekli olduğunu savundu. Böylelikle onun düşünceleri yönetmenin rolünü daha da güçlendirdi.” (Brockett,1993: s.508) Bu denemelerin sonucunda Appia, ışığın üç şekilde dağıldığı sonucuna ulaştı. “Sahne mekânının genelini kaplayan dağınık ışık, sahnede gölge ve vurguyu kompoze eden yaratıcı ışık ve iki boyutlu dekor üzerindeki boyalı gölge ve vurguları oluşturan boyalı ışık. Işığın değişken ruh hali, duygular ve eylemlere karşılık verecek biçimde an be an değişen müziğin eşdeğeri olarak nitelendirdi. Genel ışık ve yaratıcı ışık müzik gibi kompoze edilmeli ve bu, müzikle birlikte akan ve değişen bir iç oyun yaratmak için değişken ışığa izin vermeli; ışığın yönü, rengi ve yoğunluğu, yapımın değişen ruh hali ya da atmosferini yansıtmalı.” (Benedetto, 2012: s.43) Appia’nın ışık ve sahne tasarımına getirdiği yenilikler şüphesiz modern tiyatrunun gelişmesinde büyük katkı sağladı ve kendinden sonraki tiyatro insanlarına yol gösterdi. Ancak gerek ışık fikirleri olsun gerekse hareketli sahne tasarımı fikri olsun teknolojik yetersizlik nedeniyle döneminde tam hayal ettiği gibi uygulanamamıştır.

2.1.3. Adolphe Appia Sahne Tasarımları

Appia’dan önceki sahne mekânlarında çerçeve sahnenin hâkimiyeti ve dolayısıyla tek bir platformun durağanlığı ön plandadır. Meiningen Dükü ile başlayan süreçte sahnedeki hareketi sağlamak için çeşitli doğal malzemeler kullanılmış, sahneye derinlik ve gerçeklik kazandırmak hedeflenmişti. Fakat yine de yapılan tüm bu tasarımlar Appia’nınki kadar etkili olmadı. Çünkü özünde sahne platformu yine tek düzeydi. Fakat Appia ile beraber basamakların ön plana çıkmasıyla boyalı dekorun oluşturduğu resimden, dinamik ve daha derin bir düzene geçildi. Bu sayede oyuncu yer çekimine zıt, aşağı yukarı hareket edebiliyor böylece o oyunda verilen ifadeyi fiziksel olarak hissedebiliyordu.



Şekil 44: Hellerau Şenlik Tiyatrosu'nda Appia'nın Tasarımı ve Dalcroze Yönetiminde Orpheus ile Eurydike Operası

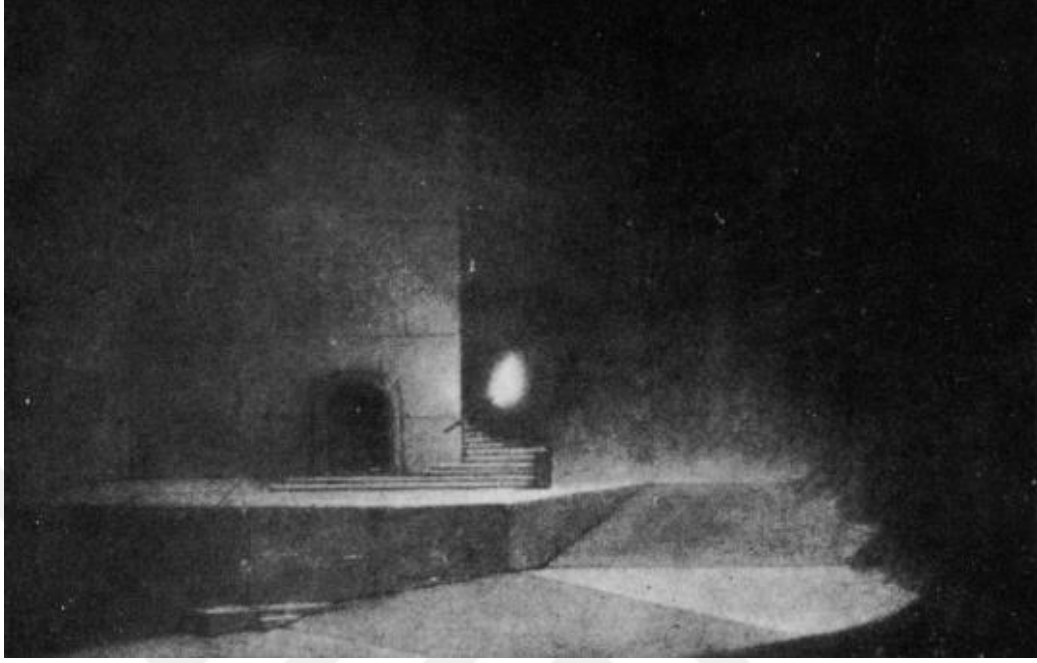
Appia'nın tasarımlarında öne çıkan anlayışı 'Ritmik Uzamlar' adını verdiği taslaklarda anlatılmaktadır. "Belli bazı uzamsal biçimlerin çeşitli düzenlemelerde yinelenmesinden oluşan 'Ritmik uzamlar'da sütunlar, küpler, basamaklar, eğimli yüzeyler ve perdeler yer alır. Öncelik, basamaklardadır. Appia soyut sahne düşüncesinde basamaklara bolca yer veriyordu. Çünkü tasarımcı, insan bedenine karşıt bir öge olan basamağın, sahne hareketine çoğul olanaklar tanıdığını düşünüyordu." (Candan, 2013: s.13)



Şekil 45: Adolphe Appia'nın Wagner'in Parsifal Operası için Hazırladığı Tasarım

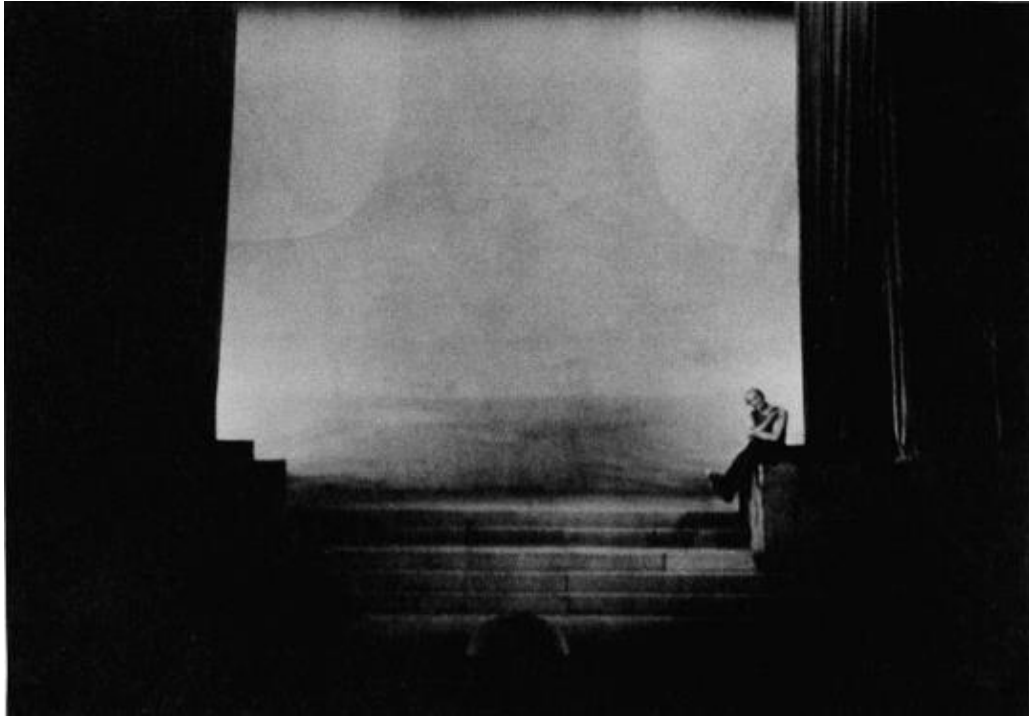
Wagner'in Parsifal operasına ait Appia'nın çizimi onun sahne üzerindeki dikey ve yatay elemanların ve zemin yükseltmelerinin bir örneğini yansıtır. Aynı zamanda ışık ve gölgenin çizimde belirtilmesi organik formların belirginleşmesini sağlamıştır. “Adolphe Appia'nın Wagner'in Parsifal operası 1. perde, 1. sahne için yaptığı bu rendering, sahne mekânının tümünün üç boyutlu olarak kullanımını nasıl savunduğunu ve gerçekçi veya pitoresk unsurların olmayışını gösterir. (...) Appia dekorun, olayın geçtiği yeri olduğu gibi betimlememesi, aksiyonun duygu durumu ve atmosferi çağrıştırması gerektiğini düşünüyordu. Dikey ve yatay olanı kırarak sahne ortasıyla arka plan arasında geçiş sağlamak için arka plan manzarasını kullandı. Ön plandaki ağaçlar görüntüye ölçek ve ritim sağlar. Işık ve gölge duygu durumunu iletir.” (Benedetto, 2012: s. 42)

Daha çok Wagner'in operaları üzerinde tasarım çalışmaları yapan Appia, çağının ötesinde, devrim niteliğindeki tasarımlarının bir kısmını uygulama olanağı bulabilmiş, geri kalanlar ise kâğıt üstünde kalmıştır.



Şekil 46: Adolphe Appia'nın Wagner'in Tristan'ı için Hazırladığı Tasarım

Appia'nın çizimlerinde ışığa sahne tasarımında ne kadar önem verdiği açıkça görülmektedir.



Şekil 47: Adolphe Appia'nın Wagner'in Ren Altını Operası Tasarımı

2.2. Lugne Poe (1869 - 1940)

Modern tiyatrodaki gerçekçilik karşıtı bir akım olarak yer alan Stephane Mallarme'in öncüsü olduğu akım 'Sembolizm'in, tiyatrodaki öncüsü Fransız yönetmen, oyuncu ve sahne tasarımcısı Lugne Poe, kurucusu olduğu Theatre de l'Ouvre ile Fransa'da Paul Fort'tan sonra Sembolizm oyunlarına ev sahipliği yapan bir tiyatro oluşturmuştur. Henrik Ibsen, August Strindberg gibi İskandinav yazarları Fransız seyircilerine tanıtmış, Alfred Jarry'nin Kral Übü'sünü hem sahnelemiş hem tasarımını üstlenmiş, ünlü Sembolizm yazar Maurice Maeterlinck'in eserlerine de tiyatrosunda çokça yer vermiştir.

Asıl adı Aurélien-Marie Lugné olan Lugne Poe, hem tiyatro kariyerinin Sembolizm ekseninde ilerlemesine neden olacak kadar etkilendiği Sembolizmin önemli ismi Edgar Allan Poe'dan esinlenerek, hem de Edgar Allan Poe'nun uzaktan bir akrabası olduğunu iddia ettiğinden bu sahne ismini almıştır. (<https://en.wikipedia.org/wiki/Lugn%C3%A9-Poe>) Konservatuvarda oyunculuk eğitimi alan tiyatro kariyerine Theatre Libre'de oyuncu olarak başlayan Lugne Poe, bir süre sonra Paul Fort'un Sembolizm ekseninde kurduğu Theatre d'Art'ta oyuncu olarak devam ettikten sonra idealist görüş çerçevesinde 1893'te ressam Edouard Vuillard ile şair ve eleştirmen Camille Mauclair beraber Theatre de l'Ouvre' u kurar.

2.2.1. Sembolizm

Dönemin gerçekçi sanat anlayışına karşı, sanatın bir bilim dalı olmadığını ileri süren bir grup sanatçı, şair Jean Moreas'ın öncülüğünde bir araya gelerek 18 Eylül 1886'da Le Figaro gazetesinin edebiyat ekinde Sembolizm manifestoyu yayımladılar. (Hodge, 2013: s.82) “Esin kaynaklarını Edgar Allan Poe'nun yapıtlarından, Baudelaire'in şiirleri ve eleştirilerinden, Dostoyevski'nin romanları ile Wagner'in müziği ve kuramlarından alan Simgecilik, kendine tüm sanat dallarından taraftar çekti. Simgecilere göre, ruhsallık ve gizemli içsel ve dışsal güçler, gerçeğin yüksek biçimini öznel, dışsal görünüşün yalınkat gözleminden daha çok temsil etmektedir. Savundukları bu derin anlam doğrudan temsil edilemez ama simgeler, masallar, söylenceler ve ruhsal durumlarla uyandırılabilirdi.” (Brockett, 1993:s. 105) Edebiyat başta olmak üzere tiyatrodaki etkin

olan sembolizm akımı, görünenin ardındaki psikolojik veya içsel durumu da görünenle beraber yansıtmayı hedefleyerek iki anlamlılık ortaya koyar. “Amaç, toplumsal olarak tarif edilen bireyin doğalcı anlatımına karşıt olarak, gerçekliğin, aldatıcı yüzeysel görünümünü değil, arketip insanın içsel doğasını somut simgelerle cisimleştirilerek, daha derin bir düzeyini araştırmaktı.” (Innes, 2010: s.37) Sembolizm, Lugne Poe öncülüğüyle ortaya çıkmasıyla beraber ‘Karşı Gerçekçi’ sahnelemelerin de başlangıcı olur. Tiyatroda sembolizm, kendini ilk olarak ‘Kukla’ tiyatrosu ile gösterir. İnsanın tahta, karton gibi formlardaki kuklalarla temsil edilmesi, insani ifadelerin kuklalarla sembolize edildiği görülmektedir.

2.2.2.Theatre de l’Ouvre/ Salle Berlioz



Şekil 48: Theatre de l’Ouvre, Salle Berlioz Binası İç Mekân

19. yüzyılda Hotel du Duc de Gramout yapısının ek binası olan mekân, opera sanatçısı Mademoiselle Coupé’un evi olarak kullanılıyordu. Daha sonra mekân 1892’de Salle Berlioz adını aldı ve küçük bir tiyatroya dönüştürüldü. (<https://www.theatredelouvre.com/histoire-du-theatre-de-loeuvre/>) İki katlı, localı ve proskenyon kemerli sahneye sahip olan tiyatro mekânı dönemin tiyatro mekân tasarımı

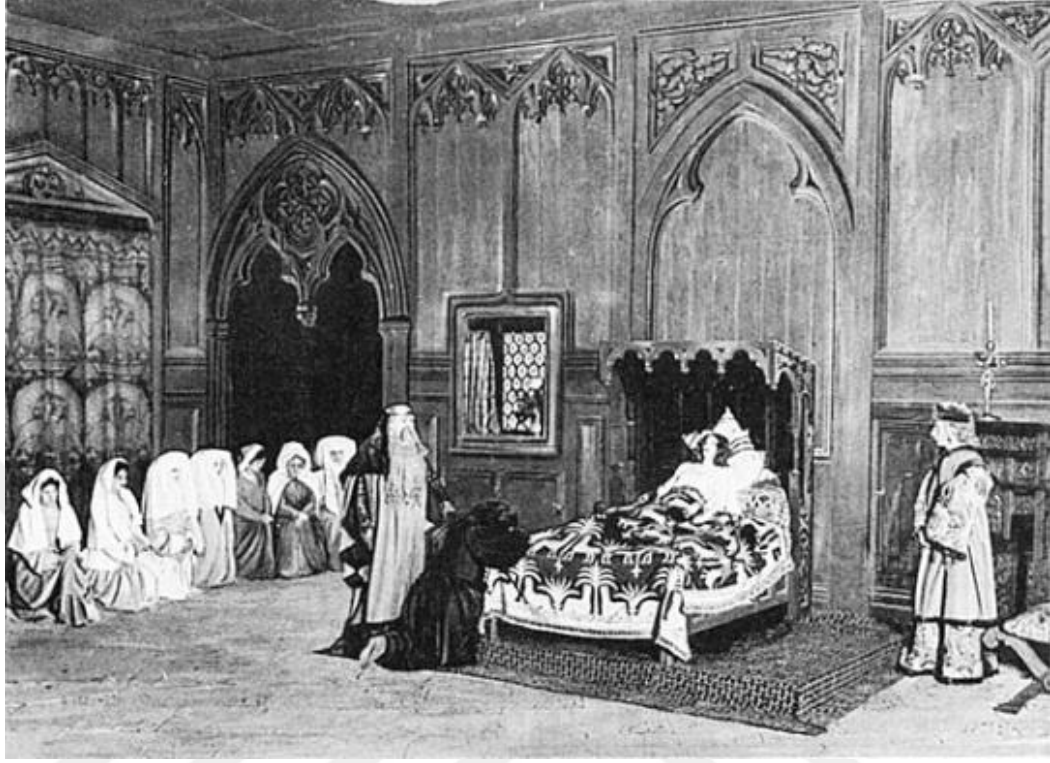
anlayışına göre tasarlanmış olsa da sembolist akımın öncü oyunlarını sahnelemesi, Lugne Poe'nun kukla tiyatrosu fikrine ev sahipliği yapması açısından önemlidir.

2.2.3. Lugne Poe Sahneleme Tekniği ve Oyun Tasarımları

Lugne Poe'nun öncülüğündeki Theatre de l'Ouvre'da Maeterlinck, Alfred Jarry ve Henrik Ibsen'in simgeci olmak oyunları olmak üzere Shakespeare, Hauptmann gibi çeşitli yazarlara da yer verilmektedir. Lugne Poe sahneleme tekniğinde "Söz dekoru yaratır" sloganını benimsediği tasarımı, basit çizgilere ve boyalı panolara indirgedi. Toulouse Lautrec, Denis, Vuillard, Bonnard, Odillon Redon ve diğerlerinin tasarımlarını kullanarak, bir çevre anlayışından çok bir biçim ve ruh birliği yaratma çabasına girdi." (Brockett, 1993: s.506) Sembolizm eksenindeki tüm sahnelemelerde sahnede yer alan her dekor parçası, aksesuar ve kostüm, görünenin ötesinde bir alt anlamı anlatmaya hizmet ediyordu. Özellikle bir tül perdenin arkasındaki sahnelemelerle başlayan bu akım, seyirciye daha çok atmosferi hissettirme, hikâyeye gizem katma, estetik güzellik gibi unsurlarla öne çıkmıştır.

"Sembolist tiyatro, sahnede başlı başına –ve kapalı ya da açık bir evren oluşturma çabasıdır. Bu evren, görünürdeki gerçeklikten birtakım parçalar alır. Ancak, oyuncu aracılığıyla, seyircinin önüne kendi keşfetmesi gereken bir başka gerçeklik koyar. Aksiyonun dramatik olmayan bir ilerleme göstermesini savunur." (Tello, 2017: s. 107)

Lugne Poe sahnelemelerindeki bir diğer ortak özellik gösterimlerin loş ışıkta gerçekleşmesidir. Kimi eleştirmenler bu durumu gizem atmosferi yaratmanın yanında maddi imkânsızlıklardan ötürü sahnelemelerde aslına uygun dekor ve kostüm yapılamamasının çok belli edilmemesi amacıyla olduğunu savunur. Bunun da bir çeşit yaratıcılığa yol açtığı belirtilir. "Kostümlerin değiştirildiği gibi bir hava yaratmak istedik. Tek imkânımız, ceketlerin yakalarını kaldırmak, şapkaların kenarını biraz indirmek, giysileri değişik tokuş etmek, hatta ters yüz etmektir. Yaşlanma efekti vermek için kaşlarımızı çatar, sırtımızı çıkartır ve somurtuk bir ifade takınırdır. Bu metaforlar yapay olmakla beraber seyirci onları tatminkâr bulurdu." (Braun, 2013: s. 55)



Şekil 49: Pelleas ve Melisande, Yazar: Maurice Maeterlinck

Theatre de l'Ouvre un açılışı yapımı, 1893 tarihli Maurice Maeterlinck'in oyunu Pelleas ve Melisande'in sahne tasarımında arkada sabit bir panoyla beraber ormanda gizemli şato havası yaratılmış, gri koyu yeşil ve mavi renkler ağırlıklı olarak kullanılmıştır. "Bu oyunda birkaç aksesuar ve az sayıda mobilya kullanılmıştı. Sahne yukarıdan aydınlatılmıştı. Eylemin çoğu yarı karanlıkta geçmekteydi. Seyirci ile oyuncular arasında, sahnede duman olduğu izlenimi veren bir tül perde asılmıştı. Panolar bir gizem havasını vurgulamak için gri renkte boyanmıştı. Giysiler, belirsiz bırakılmış ve belli bir dönemi çağrıştırmaması amaçlanmamış olsa da, ortaçağı çağrıştırmaktaydı." (Brockett, 1993: s. 506)



Şekil 50: Mavi Kuş Oyunu Kostümleri, Yazar: Maurice Maeterlinck

Maeterlinck'in simbolist oyunlarından Mavi Kuş, kostüm ve dekor tasarımında da fantastik, hayalci bir tavırla tasarlanmıştır. Hasta bir kızı iyileştirmek için 'Mavi Kuş'un peşine düşen iki kardeş yaşadığı maceralar sonunda tüm bunların bir rüya olduğunu fark eder yalnız oyunun sonunda hasta kızın iyileşmesi için yaşlı bir kadın çocuklardan dolapta sakladıkları mavi kuşu ister. "Tehlike altındaki mutluluk, simbolizmi ve akıcılığı temsil eden bir renkle, mavi bir kuşla sembolize edilir. Kuş ve onun rengi, havayı ve atmosferi temsil eder. Ayrıca, durmak bilmeden aranan, oysa çoğu zaman tam da önümüzde olanın vücut bulmuş halidir kuş." (Tello, 2017: s.107)

2.3. Edward Gordon Craig (1872 - 1966)

19. yüzyıl sonu 20. yüzyıl başlarında yönetmenin ortaya çıkışıyla beraber temelleri atılan modern tiyatronun şekillenmesinde öncü bir rol üstlenen Edward Gordon Craig, çağının ve geleceğin en önemli tasarımcı-yönetmenleri arasında yer almaktadır. Kendinden önceki tiyatro insanlarının aksine tasarımı tiyatro için sadece bir araç olarak görmeyip modern tiyatronun merkezine yerleştirmiş, sahnenin sabit boyalı panolardan, arka fonlardan kurtulması gerektiğini öne sürüp hareketli dekorlarla çalışmalar yapmış yalnız dönemdeki teknolojinin yetersizliği nedeniyle hayallerini tam anlamıyla gerçekleştirememiştir. Gerek ilkeleriyle, gerek tiyatro literatürüne kazandırdığı – hala tartışılan- üstün kukla kavramıyla, İngiliz tiyatrosuna yenilikçi bir anlayış kazandırmış, günümüz tiyatrosunun oluşumunda önemli isimlerden biri olmuştur.

Asıl adı Edward Henry Gordon Craig olan tasarımcı-yönetmen, oyuncu Ellen Terry ve mimar-tasarımcı Edward Godwin'in oğludur. Annesinin oyuncu olarak yer aldığı yönetmen Henry Irving'in Lyceum Theatre'daki topluluğu, onun kariyerini direkt etkilemiş (hatta ismini de ondan almış), tiyatroya dair oluşturduğu görüşlerin temel noktası olmuştur. Annesinin aracılığıyla henüz 6 yaşındayken oyuncu olarak Lyceum Theatre'da sahneye çıkmış ve tiyatroya adım atmıştır.

Edward Gordon Craig'in içinde bulunduğu dönemde tiyatrodaki Almanya'da Meiningen Topluluğu'nun, Rusya'da Stanislavski'nin Fransa'da Antoine'nın öncüsü olduğu natüralizm akımı hüküm sürmekteydi. İngiltere'deyse yönetmen kavramı yeni yeni ortaya çıkıyor, aralarında Harley Granville Barker ve William Poel, Henry Irving'in de olduğu bir grup tiyatro yönetmeninin sahnelemelerine kadar oyunlara yıldız oyuncular yön veriyor veya oyunu yazar şekillendiriyordu.

Edward Gordon Craig'in ortaya çıktığı dönemde İngiliz Tiyatrosu'nu Ayşın Candan, Öncü Tiyatro ve Dijital Çağda Gösterim adlı kitabında şöyle ifade ediyor: “Bu sıralarda Londra'da tiyatro, İngiliz toplumunun izlediği ekonomik ve politik yükselme eğrisine koşut bir doruk çağı yaşıyordu. Sömürgecilik sonucunda varsıllaşan orta sınıf için tiyatro, özenilen bir kültür yaşantısıydı. Çok sayıda yeni tiyatro açılıyor, eski yapılar onarıma giriyordu. Seyir alanından tahta sıralar sökülerek yerlerini kadife kaplı koltuklar, altın

varaklı bezemeler yer alıyordu. Tiyatronun toplumsal açıdan farklılaşması, sahne estetiğinde birtakım değişmelere zemin hazırlıyordu. İngiliz sahne reformcusu bu koşullarda, annesinin sahneye çıktığı Lyceum Tiyatrosunda, ünlü usta oyuncu Henry Irving'in yanında yetişti.”

Oyuncu olarak sahneye adım atan Gordon Craig, 8 yıl boyunca Irving'in topluluğunda oyunculuk yaptıktan sonra kendini bu alanda yeterli görmeyip, daha çok resim ve grafik üzerine çalışmalar yapmaya başladı. “Birkaç yıl James Pryde ve William Nicholson gibi ‘Bergstaff Kardeşler’ adıyla tahta baskı kalıpları kullanarak İngiliz poster tasarımında çığır açmış sanatçıların yakın arkadaşı oldu. Onların eserlerinin, William Blake’in düşsel resimlerinin ve Rex Whistler’ın empresyonist biçiminin teşvikiyle, çoğu 1898-1901 arasında kendisinin yönettiği bir dergi olan The Page’te çıkan yüzlerce basma ve karakalem çizim üretti.” (Braun, 2013: s.91)

Şüphesiz ki Gordon Craig’in kendinden önceki yönetmenlerden farklı olarak oyunlarında tasarımı ön plana çıkarmasının, simgelere başvurmasının, çağının natüralist akımının aksine izlenimci bir yol izlemesinin ve seyircinin imgelemine başvurmak istemesinin nedenlerinden en önemlisi biyografisindeki resme duyduğu ilgi ve çevresindeki izlenimci ressamların etkisidir.

Gordon Craig’in sahne yönetmeni olarak tarihte yer almaya başladığı dönemde ülkedeki hâkim natüralizm anlayışı yerini yavaş yavaş gerçekçilik karşıtı eğilimlere (simgecilik, izlenimcilik vb.) bırakıyordu. Sahnedeki katı gerçekçiliği ve sanatın günlük hayatın birebir aynısı olması konusuna şiddetle karşı çıkan izlenimciler, Gordon Craig’i de etkilemiş, çağının ötesindeki tiyatro anlayışını şekillendirmiştir. "Gövdeyi bırakın, Ruhu verin!" diyorlardı İzlenimciler Naturalist'lere... İzlenimciler çevre ruhunun gövdeden ayrılabilmesini tanıtlama yoluna gittiler. Bunu, çevrenin bütünlüğü içinde önemli bir ayrıntıyı ön düzeye çıkararak başardılar, örneğin, bir tek kilise sütunu büyük bir katedral mimarisini vermeye yetiyordu. Günümüzün stilize sahne düzeni onlara çok şey borçludur, diyebilirim. Onlar için sahne bir plâstik bütünlüktü çünkü. Plâstik bütünlüğü ise ancak “iç gözler”le sağlamak mümkündür. (Nutku, 196: s.100-101) Gordon

Craig, izlenimcilik eksenindeki tiyatro anlayışını gerçekleştirmek üzere Purcell topluluğunu kurdu.

2.3.1. Purcell Opera Topluluğu

Edward Gordon Craig oyunculuk kariyerini sonlandırmasının ardından resimle beraber tiyatroya ilgisini de sürdürür. Besteci arkadaşı Martin Shaw ile beraber 1899 yılında Purcell Opera Topluluğunu kurar ve bundan sonra kariyerine tasarımcılığın yanında yönetmen olarak devam eder. “O dönemde Londra’nın eteklerinde henüz bir köy olan Hampstead’te üslenmiş olan Purcell Opera Topluluğu, kendini Purcell, Arne, Handel, Gluck ve diğer göz ardı edilmiş bestecilerin müziğinin canlandırılmasına adanmış, asıl amacı sahnelenmeye uygun en iyi eserleri seçmek olan abone esaslı küçük bir topluluktu.” (Braun, 2013: s.91) Purcell topluluğun ilk evi bugün bir müzik ve sahne sanatları okulu olan Royal School of Speech and Drama’nın o zamanki ismiyle Hampstead oldu.

2.3.2. Hampstead Konservatuvarı



Şekil 51: Hampstead Konservatuvar Binası- Dido İle Aenas’ın İlk Sahnelendiği Yer



Şekil 52: Günümüzde Royal School of Speech and Drama Binası

Gordon Craig yönetmenliğini üstlendiği ilk oyunu Dido ve Aenas'ı Hampstead Konservatuarı'nda sahneledi. Tiyatro mimarisine göre oldukça mütevazı olan bu yapıda sahne platformu diğer tiyatro binalarına göre oldukça alçaktı. Diğer görkemli sahnelerin orkestra çukurunu da barındıran derin platformlarının aksine tek bir adımla çıkılabilen platform, farklı sahneleme biçimlerin önünü açıyordu. Wagner'in benimsediği “yanılsamayı yaratmak için sahnenin seyirciden uzak olması” ilkesinin uygulanması mümkün değildi. Diğer tiyatro binalarında sahnenin üst kısmında bulunan kemerler yani proskenyon da bu mekânda yer almıyordu. Dolayısıyla oyun gösterimi için kullanılan alternatif mekân, bir yandan dönemdeki tiyatro binalarından yapısal özellikleri bakımından ayrılıyor, bir yandan da Gordon Craig'in ışık ve sahne tasarımlarını uygulayabilmesi için ona alan yaratıyordu. Böylece mekânın çeşitliliği de Gordon Craig tiyatrosunun şekillenişinde önemli bir etken olmuştur.

Gordon Craig, Hamstead Konservatuarı'nın ardından oyunlarını Great Queen Sokak Tiyatrosu, Imperial Theater, Pergola Tiyatrosu ve Arena Goldoni'de sahneledi.

2.3.3. Gordon Craig Sahneleme Tekniği ve Tasarım Anlayışı

Gordon Craig sahneleme anlayışını kendi ifadesiyle şöyle özetler:

“Tiyatro sanatı ne oyunculuk ne de oyundur; sahne de değildir, dans da. Ama bütün bu şeyleri oluşturan bütün öğelerden meydana gelir: Oyunculunun tam da ruhu olan eylem; oyunun bedeni olan sözler; sahnenin tam kalbi olan çizgiler ve renkler; dansın özü olan ritim.” (Tiyatro Sanatı Üzerine, 1911)

Gordon Craig, döneminde geçerli olan natüralist anlayışa karşı çıkmış oyunlarında sık sık seyircinin imgelemine başvurmuş, sahne üzerinde görünen her şeyin simgeyle anlatılmasını benimsemiştir. Dolayısıyla çağdaşlarından farklı bir yönde ilerleyip Richard Wagner’in ‘coşku tiyatrosu’ ve ‘birleşik sanat kavramını’ benimsemiş aynı onun gibi müziğin de oyunun önemli bir parçası olmasını istemiştir. Görsel sanatlara olan ilgisinden bu yönünü sahnede oldukça hissettirmiş hatta görselliği, gösterişi her şeyin üstünde tutmuştur ki sahnede hayal ettiği görselliği yaratmak adına günümüzde bile tartışılan oyuncunun yerine ‘üstün kukla’ kullanılması görüşünü ortaya atmıştır. Gordon Craig’in bu tasarım anlayışını Özdemir Nutku Modern Tiyatro Akımları kitabında şöyle ifade etmiştir:

“Craig için, geleceğin tiyatrosu söylev çekip gevezelik eden bir tiyatro değil, seyirciyi yeni dünyalara götüren, onlara gerçek hayatı gösteren bir tiyatrodur. Tiyatro sanatının kaynağı harekettir; hareketse hayat simgesinin kendidir. “Yalnızca simgeler yoluyla hayat bizim için mümkün olabiliyor.” diyordu kitabında. İnsanlar simgeyi her zaman kullanmaktadırlar çünkü. Alfabenin harfleri simgelerdir; sayılar simgelerdir; simgeler kimya ve matematikte kullanılırlar. Dünyanın bütün paraları simgelerdir, iş hayatı buna dayanır. Kıratların, papaların armaları da öyle... Mizah simgeler yoluyla anlam kazanır. Onun için de, simge dirimliliğin sağlanmasına yarar. İşte buradan başlıyordu Craig ilkelerine. Göze görünen şeyi önemli bulmuyordu böylece. Onca önemli olan, ‘iç gözle’ görünen değerlerdi. Sahneye koyucunun da, bir oyunun değerini ortaya çıkarabilmesi için, yapıta ‘iç gözler’le, yani Robert Edmund Jones’un terimiyle “beynin gözleri” ile bakması gerekiyordu.”

Gordon Craig'in sahne tasarımı anlayışında ışık ve hareket geniş yer tutar. O güne kadar sabit ve 2 boyutlu panoların yerini yavaş yavaş sahenin tamamını kapsayan 3 boyutlu ve hareketli dekorlar alır. Gordon Craig'in hareketli dekorlarla gerçekleştirmek istediği bir diğer yenilik de perde aralarındaki geçişin perdenin kapanmasına gerek kalmadan hareketli dekorlar aracılığıyla sahneyi gizlemek ve oyun bütünlüğünü bozmamaktır. Yalnız bu yeniliklerin bir kısmını gerçekleştirebildiyse de dönemin teknolojik yetersizliği ve Craig'in ileri görüşlü tasarımları arasında uyumsuzluk yaşanmış, tasarımlar Hamlet örneğinde görüleceği gibi Craig'in hayal ettiği şekilde uygulanamamıştır.

Sahne tasarımı konusunda yapılması gereken işin, bir yer değil, bir atmosfer yaratmak olduğunu anlatan sanatçı, tiyatroyu öncelikle görsel bir sanat olarak tanımlar. Oyuncuyu da görsel bir anlatım aracı, bir simge olarak görmesi bunun bir uzantısıdır. Ne kadar çalışılırsa çalışılsın doğanın birebir gerçeklikle anlatılamayacağını, anca soyutlama yoluyla anımsatılabileceği görüşünü benimser. “Benim zevkim gayretli fotoğrafçıya rekabet etmek olmayacaktır ve ben daima hayatın bize görünen şekline tamamen aykırı bir şey elde etmeyi hedef tutacağım.” (Craig, 1946: s.78)

Craig'in harekete önem vermesinin şüphesiz ki bir nedeni de yenilikçi dansçı Isodora Duncan'ın daha önce görülmemiş bir şekilde akıcı dansıdır. “Oyuncunun sanatında hareket, birincil anlatım ögesidir. Şu ifade onundur: Her şeyin, hatta musikin bile hareketten fıskırdığını düşünmekten hoşlanırım. Craig'e göre hareket konusunda kusursuzluk kazanan oyuncu, ruhsal durumlarla özdeşleşerek karakter yaratmaktansa, bunu, hareketleriyle, simgeler aracılığıyla yapmalıdır.” (Candan, 2013: s.18)

“Craig, tiyatroyu bağımsız bir sanat olarak görmüş ve gerçek bir tiyatro sanatçısının, eylemi, sözcükler, çizgileri, renkleri ve tartımı bir yapım içerisinde, tıpkı bir ressamın, heykeltıraşın ya da bestecinin yaptığı gibi saf bir biçimde kaynaştırması gerektiğini savunmuştur.” (Brockett, 1993: s.509)

Gordon Craig'in tasarım anlayışının özünde 3 ilkesi vardır: Görsellik, mutlak güzellik ve renk simgeselliği. “...belki, kendisinin görsel sanatlarla özel bir bağlantısı olmasından ve görselliğin tiyatronun anlatım öğeleri arasında o güne kadar az

değerlendirilmiş oluşundan kaynaklanabilir. Ne var ki görsel anlatıma görkem ve yanılısına adına değil de temel sanatsal anlatım aracı olarak başvurması, yeniliktir.” (Candan, 2013: s. 16)

2.3.4. Gordon Craig'in Üstün Kuklası (Über Marionetti)



Şekil 53: Gordon Craig'in İtalya Ziyaretinde Kuklayla Bir Fotoğraf (1910)

“Üst kukla yaşamla rekabete girmeyecek onun ötesine geçecektir. Onun amacı acı ve ter olmayacak, coşku içinde beden olacaktır. Yaşayan bir ruhun zaferini dışa yansıtırken kendisi bir ölüm güzelliğine bürünecektir.” (Craig, 1946: s.85) Gordon Craig'in bugün bile hala tartışmalara konu olan üstün-kuklasının temelinde oyuncunun tamamen yönetmenin direktifleri doğrultusunda rolünü sahnelemesi adeta bir kukla gibi yönlendirilmesi anlayışı yatar. Yönetmeni her şeyin üstünde tutan yaklaşımının ve görselliğe önem vermenin sonucunda ideale ulaşma çabası olarak ortaya çıkan bu felsefe, kimi eleştirmenlere göre Moskova Sanat Tiyatrosu'ndaki oyuncularla yaptığı çalışmaların olumsuz deneyimlerine dayanır. “...yönetmen, haddini bilmezcesine ve sonuç olarak imkânsız bir doğayı taklit etme prensibine başvurmak yerine, prodüksiyonun somut öğelerini biçimsel bir açıdan görmeli ve böylece doğa olsa olsa ancak belli edilmelidir.

Böylesine geniş kapsamlı bir yaratıcı denetim oyuncuların statüsünü, tek bir yaratıcı güç tarafından disiplin altına alınacak canlı malzemelerin üzerine pek çıkmayan bir düzeye düşürür ve bu durum Craig'in sembolist bir teatral sanat biçiminin gerektirdiği, esnek oyuncu için kullanılan bir metafor haline gelen Über-Marionette teorisinde gösterilir.” (Wiles&Dymkowski, 2019: s.44-45)

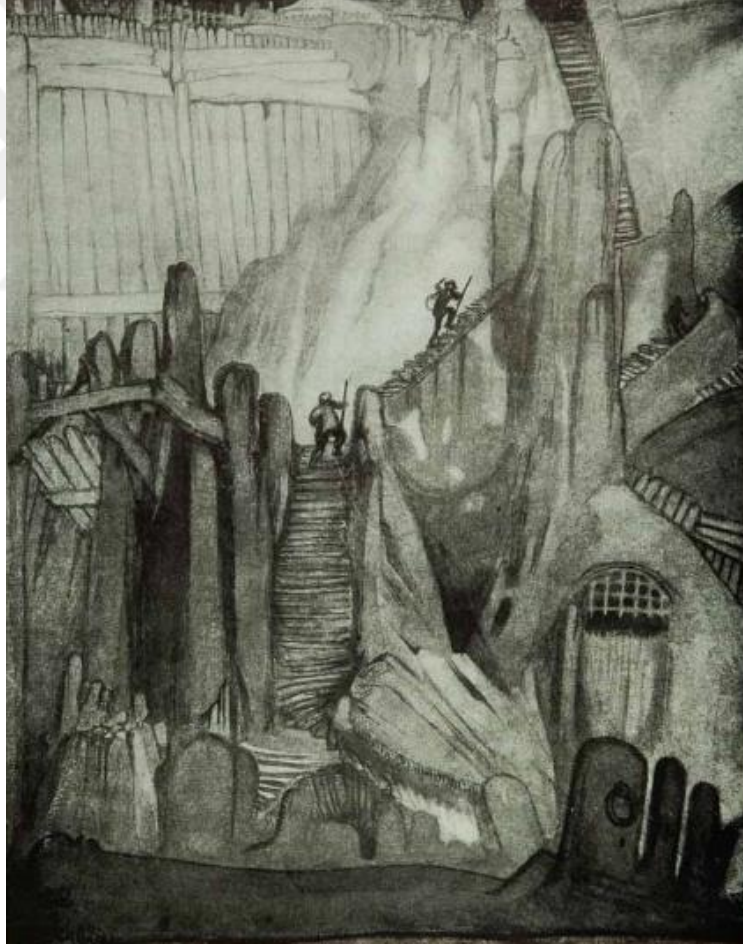
2.3.5. Gordon Craig Oyunları ve Sahne Tasarımı

Gordon Craig'in ilkelerinden renk simgeselliği Dido ve Aenas'ta dikkat çekmiştir. Oyunda kullanılan renkler, bunların farklı perdelerde farklı değişim göstermesi oyunun atmosferine katkı sağlar ve seyircide var olan duyguya ilgili izlenim oluşturur. “Son tablodaki kara minderler, oyunun açılış sahnesinde kızıl renklidir. Tahtın iki yanında yeşil sarmaşıklı bir kuşak vardır. Craig, simge kullanımını jest ve hareketlere de yansıtmıştır. Dido'nun beden hareketleri, duruşları, yasın, umutsuzluğun, onurun ve yazgıya boyun eğmenin simgeleridir.” (Candan, 2013: s.17)



Şekil 54 : Dido ile Aenas, Tasarım: Gordon Craig

“Dido ile Aenas’ta seyircinin imgelemini harekete geçiren, gerçekçi anlamda tamamlayıcı olmaktan çok uyarıcı nitelikte tablolar, art arda dizilmişti. Burada en baştaki öge, ışıktı. Craig bu sahneleme için oyun yerini bir konser salonundan tiyatroya dönüştürmüştü. Bu yüzden prosenium girişi yoktu. Bu yokluğu gidermek ve ışık kaynağını gizlemek için yapay bir prosenium kurdu. Arkasında üzerlerinde renkli filtreler bulunan beş adet elektrik ampulü yerleştirdi. Işık burada, arkada yer alan gri ve mavi renkte iki bez perdenin üzerine gri bir tülünden yansıyarak düşüyordu. Sahnenin iki yanından ve dış localardan gelen başka ışıkların da katılmasıyla aydınlatmanın bütünü, sahnede sonsuz uzam duygusu yaratıyordu.” (Candan, 2013: s.16)



Şekil 55: The Masque of London Tasarım: Gordon Craig

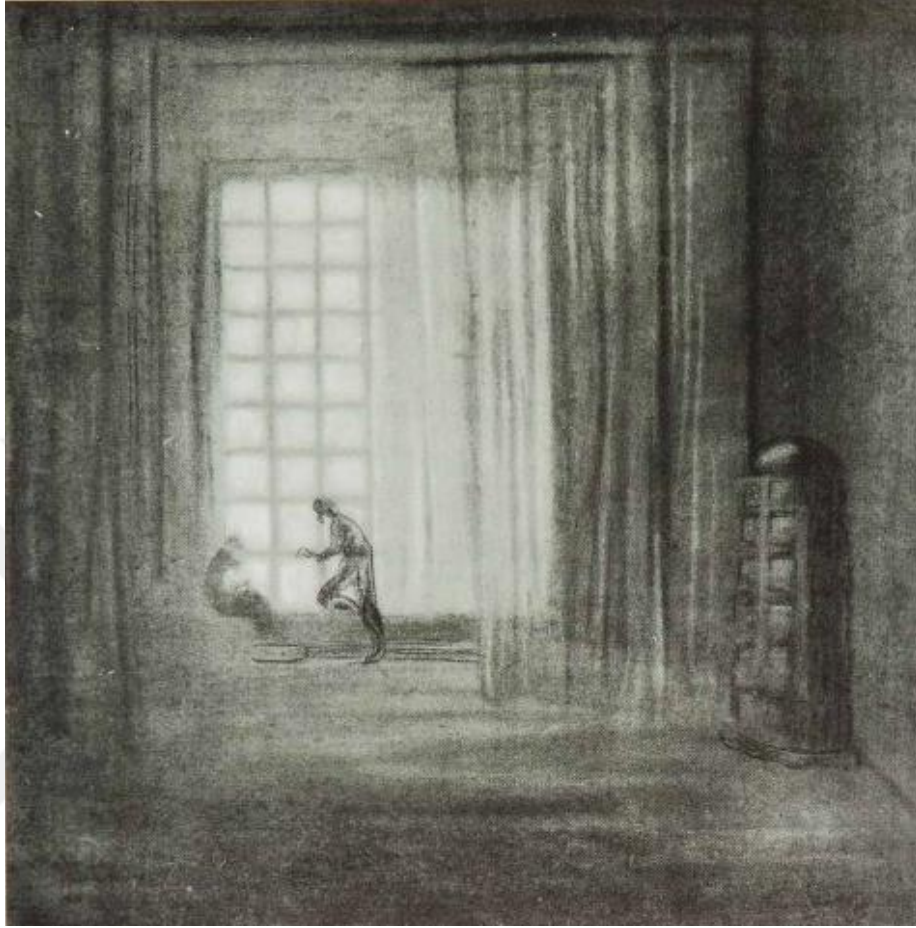


Şekil 56: The Vikings at Helgeland, Gordon Craig Çizimi

Gordon Craig'ın Imperial Theatre'da kendi kurduğu toplulukla sahnelediği Ibsen'in The Vikings at Helgeland oyunu birçok özelliği bakımından sıradışıydı. Yalnız bu sıradışılık oyuncular arasında tepki gördü ve Gordon Craig'in oyuncular hakkındaki olumsuz düşünceleri pekişti. Gordon Craig'in oyunda oyuncuları dik bir kayalığa yerleşirmesi ve yüzlerini ışık kullanarak gizlemesi hem ışığın rolü hem de sahnenin üç boyutlu bir hacim olarak algılanması ve tasarlanması açısından ilktir. Bu yenilik tasarım açısından önemli bir nokta olsa da oyuncuların atmosferi yansıtan estetiğin bir parçası olarak kullanılması tepki çekmiştir. Amerikalı eleştirmen James Huneker oyunla ilgili şöyle diyor:

“Ayak ve kenar ışıklarını kaldırıp aydınlatmayı yukarıdan gerçekleştirmekle beklenmedik ve garip bir etki yaratmış. Bu aynı etkilerin, sadece aşk ve fantezi öğelerinin büyük oranda işin içine girdiği oyunlar bağlamında uygun olduğunu eklemeye gerek bile yok. Hiçbir fon, muallakta kalan bir yan sahne, aptalca ıvır zıvır işler, gözü rahatsız eden bir art perde göremezsiniz. Yaratılan izlenim, gerçek bir gerçek dışılık. Örneğin, perde aralandığında yalçın, sert, tamamen Kuzeyli bir kayalık tepeyle karşılaşıyorsunuz; sisli, kapkara bir deniz kıyıyı dövüyor. Yukarıdan gelen tuhaf, uğursuz bir ışık kayalarda morumsu tonlar yaratıyor ve oyuncuların yüzlerini gizemli bir gölgenin ardında bırakıyor. Tamamıyla ürkünç, huşu veren bir atmosfer... Tamamen kapalı bir sahne olmakla birlikte, insana öylesine bir genişlik duygusu veriyor ki Imperialin 'ki gibi çok sınırlı bir sahnede bunu yapabilmek şaşırtıcı. Geri planda kabarmış bir denizin yer aldığı döner bir platform; kaba sıralarla çevrili uzun bir masa hiç de hayra alamet olmayan bir iç mekân sunuyor. Ortadaki ocakta ateş yanıyor; yüksek bir yerde kadınlar var. Dışarısi karanlık. Sahne yönetmeni, bu barbar ortamda olağandışı bir loşluk yaratmayı düşünmüş. Yukarıdan bir yerden titrek bir ışık geliyor ve Bayan Terry'nin Valkyr giysisi muhteşem bir mavi; odanın en can alıcı yerinde duruyor. Bütün aydınlatma ressamın algısından çıkmış gibi.”

(Braun, 2013: s.98)



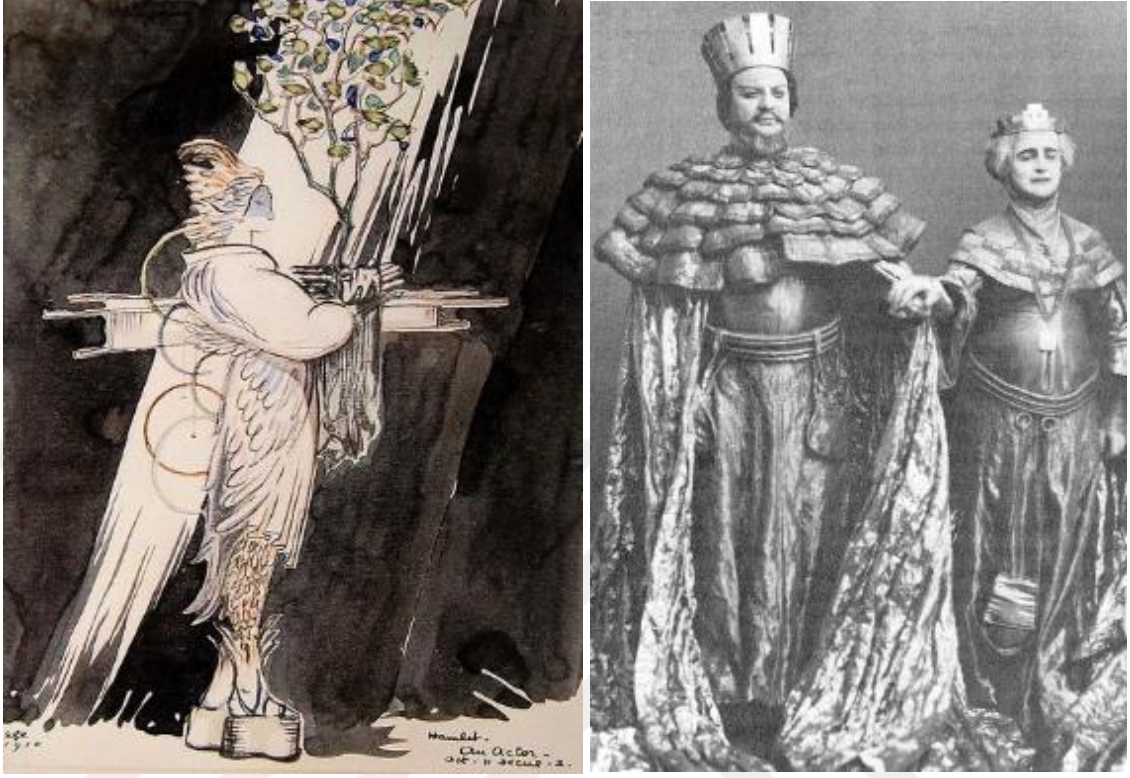
Şekil 57: Pergola Tiyatrosundaki Rosmersholm Tasarım: Gordon Craig

Dönemin öncü tiyatro insanlarından Floransa’da Gordon Craig, Almanya’da Max Reinhardt ve Rusya’da Meyerhold birbirine çok yakın dönemlerde kendi tarzlarında Ibsen oyunlarını sahnelediler. Bunlar içerisinde Braun’a göre en başarılıları Gordon Craig’in Rosmersholm’uydu. “Craig, Dusen’in Floransa’da sahnelemeyi düşündüğü Rosmersholm yapımının tasarımcısı olacaktı. İki genç boyacıyla birlikte bir hafta boyunca geceli gündüzlü çalışarak Pergola Tiyatrosunun sahnesini mavi ve yeşil boyalı adi çullarla kapadı. Arka plana parmaklıklı devasa bir pencereyle birkaç parça mobilya ekledi. Craig’in ışıklandırmasının eklenmesiyle de oyunun metninde geniş, eski, tarz, rahat bir oturma odası olarak geçen şey, her şeyi kaplayan ve görünmeyen güçlerin baskısı altındaki, sürekli ölüm borazanının ötüşünü duyduğumuz bir gölgeler evine, Rosmersholm’a dönüşmeye hazırdı. (Braun, 2013: s.100)



Şekil 58: Hamlet, Yönetmen: Konstantin Stanislavski, Sahne Tasarımı: Gordon Craig

Stanislavski ve Gordon Craig gibi iki önemli ismin beraber çalıştıkları oyun olan Hamlet, sahneleme tekniği ve sahne tasarımında birçok yenilik barındırsa da hem teknolojik yetersizlikler hem de Stanislavski ve Craig anlaşmazlığı nedeniyle planlandığı gibi sahnelenememiştir. Sahne tasarımındaki en büyük yenilik, Gordon Craig'in dekorda hareket eden panolar kullanmak istemesi ve bu hareketli tasarımın bir sonucu olarak gölgelerin ve ışığın bir dalga oluşturması, tamamen devingen bir sahneleme yaratmasıydı. "Sanatçı, bu oyunun sahnelenişinde bir süredir kurumsal olarak geliştirdiği bir düşüncesini ilk kez gerçekleştirmeye kara verdi. Uzun zamandır her oyun için kullanılabilir deyişken ve devingen panolar tasarlıyordu. O günlerde tiyatro tekniği ve malzemesi henüz çok gelişmiş olmadığından paravanların nasıl bir sistemle hareket edecekleri ve ne tür malzemeden yapılacakları ciddi bir sorun oldu. (...) Paravanların önce demirden ya da ahşaptan yapılması düşünöldü. Ama bunlar fazla ağır olacaktı. Bambu ya da kamışın ise eğilip bükölme olasılığı vardı. Sonunda gri renkte, bildik bez panolar üzerinde karar kılındı." (Candan, 2013: s.20-21)



Şekil 59: Hamlet, Yönetmen: Konstantin Stanislavski, Kostüm Tasarım: Gordon Craig

Gordon Craig ve Stanislavski arasında yaşanan anlaşmazlık ve Stanislavski'nin rahatsızlığı sonucu prömiyer tarihi ertelendi. Craig oyunun tasarımını yapıp Stanislavski'nin yönetimine bırakma kararı aldı. Prömiyer gecesinde panoların birbirine devrilmesiyle panoları sabitleme kararı altında ve Craig'in hareketli sahne tasarımı uygulanamadı. Yine de görkemli bir açılış yapan Hamlet'i izleyen bir seyircinin sahne tasarımına dair sözleri şöyledir:

“Danimarka sarayı için Craig, paravanları, yılbaşı süsleri için kullanılan türden yaldızlı kâğıtlarla kaplatmıştı. Kral ve kraliçe altın giysiler içinde yüksek bir taht üzerinde oturuyordu. Omuzlarından inen dev bir altın pelerin, tüm sahneyi kaplıyordu. Pelerinin üzerindeki deliklerden saray kişilerinin kafaları gözüküyordu. Sahne loş ışıkla aydınlatılmıştı. Altın parıltısı çevrenin karanlığı önünde yansiyordu.” (Candan, 2013: s.21)

2.4. Alfred Jarry (1873 - 1907)

Modern tiyatrodaki, gerçeküstüçülük akımının fitilini ateşleyen ilk tiyatro insanı, Fransız yazar Alfred Jarry'nin, kısa süren yaşamı, genç yaşı ve kült eseri Kral Übü ve serisinin sahnelenmesinin ardındaki birçok karşıt görüşlere, protestolara rağmen etkisi günümüze kadar ulaşmış, ölümünden 30 yıl sonrasına kadar gerçeküstüçülük sessizliğe bürünmüş ve Antonin Artaud'un Alfred Jarry Tiyatrosu'nu açmasının ardından ortaya attığı patafizik kuramıyla, grotesk kavramıyla, yaratıcı fikirleriyle kendini kabul ettirmiş ve tiyatro literatüründe avangart tiyatronun öncülerinden biri olarak yer almıştır.

20. Yüzyıl tiyatrosunun önemli ismi olan Alfred Jarry, tiyatroya dair tüm görüşlerini, savunduğu ilkelerini yalnızca kült eseri Kral Übü ve Übü'nün serisiyle ifade eder. Übü yoluyla dönemindeki hâkim olan rasyonalist anlayışa şiddetle karşı çıkar. Bu tepkisini de yalnız oyun yazımında değil, Kral Übü'nün sahnelemesindeki görsel detaylarda ve mizansenlerinde de gösterir. Grotesk ve patafizik kavramlarını ortaya çıkarır ve bu kavramların kendinden sonra gelen avangart tiyatro insanlarını etkileyerek günümüze dek uzanmasını sağlar.

Avangart tiyatro adına bir kırılma yaşanan 20. yüzyıldaki değişimler dönemin özelliklerinden bağımsız düşünülemez. “20. yüzyılın yeni teatral ifade biçimlerinin yaşadığı çelişki, kendini duyguların akışına bırakmak ya da onları kontrol etmektir. Bilinçdışı hakkında keşfedilenler uymakta olan güdülerini uyandırmış ve duyguların gücünü açığa çıkarmıştır. Avangart tiyatro burjuva toplumuna açık bir biçimde düşmanlık besler. Bilinçte yaşanacak var olan sanatsal kabulleri ve hâlihazırda geçerli estetik değerleri reddedecek bir devrim yoluyla yeni bir toplumsal biçim arayışını geliştirme amacındadır. Böylece, temel yönelimi gerçekçi temsilin sorgulanması olan akımlar ortaya çıkar. Sembolizm, ekspresyonizm, dada ve gerçeküstüçülük temelde, gerçekçilik ve doğalcılık karşıtı tepkilerdir.” (Tello, 2017: s.103)

Alfred Jarry; Edward Braun'un Yönetmen ve Sahne isimli kitabında haylaz, yetenekli ve öğrencilik yıllarından itibaren kurallara karşı gelen bir karakter yapısı olduğundan bahseder. Kral Übü'nün çıkışında ise yine bu özelliklerinin ve okul yıllarının etkisi vardır. “Doğduğu Breagne'da Rennes Lisesi'ne girdiği on beş yaşında bunlar sanki kendisine

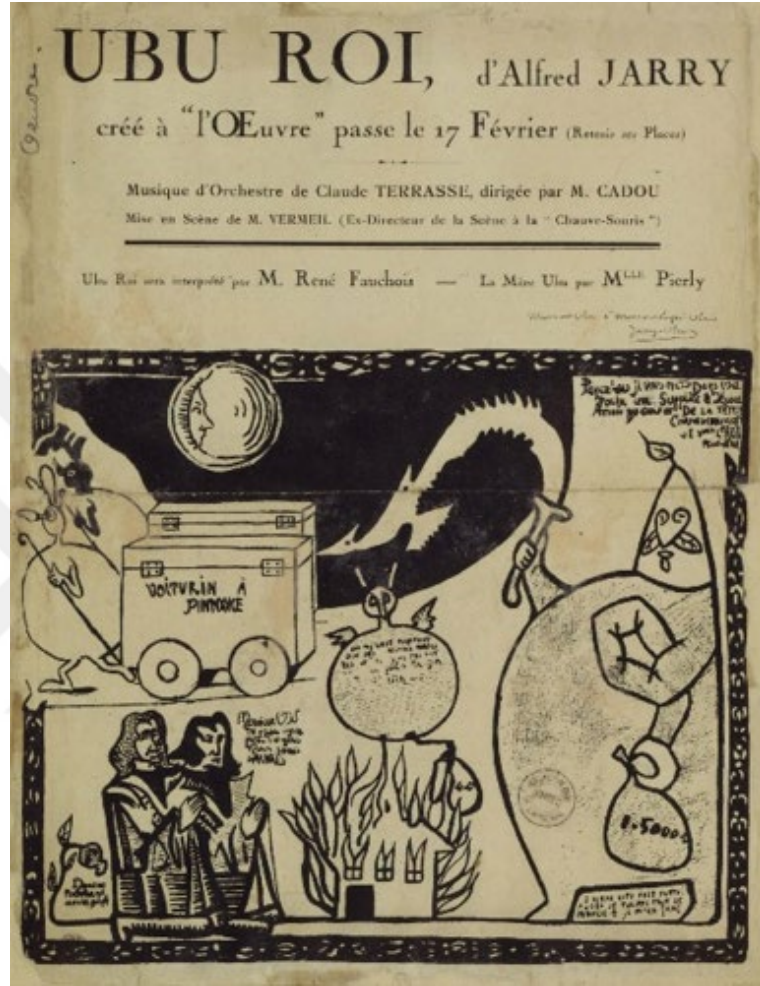
bahşedilmiş gibiydi. Anarşik yeteneklerini ona fizik öğretmeye çalışan talihsiz öğretmeni Monsieyr Hebert üzerinde sınamadı. Ağabeyi Charles ve sınıf arkadaşı Henri Morin’le birlikte yazdığı Les Polonais’de, Hebert’i hayali bir Polonya kralı ‘le Pere Ebe’ (Baba Ebe) yaptı ve en alçaltıcı onursuzluklara maruz bıraktı. Skeç, kukla oyununa dönüştü ve Theatre des Phynancesta’ki yatakhanelerde oynandı. Bu ve ikinci bir senaryo, ‘le Pere Ebe’nin tamamen Pere Übü’ye (Baba Übü) dönüştüğü Kral Übü ile Ubu the Cuckold’un ilk haliydi.” (Braun, 2013: s.58-59)

2.4.1. Patafizik

Alfred Jarry’nin yazım felsefesinin temelinde yatan patafizik en basit deyiimiyle fizik ötesi anlamına gelir. “Übü oyunları aslında Jarry’nin imgesel çözümlerin bilimi olan patafizik kuramı içindeki alıştırmalardır. Bu kuramda, dünyayı akılcı yoldan çözümlen ve tanımlayan bilimin ilişkisiyle Jarry’nin anti tiyatrosunun konvansiyonel tiyatroyla ilişkisi aynıdır. Önermesi dünyamız olarak gördüğümüz şeyin zihinsel bir kurgudan başka bir şey olmadığı ve bundan ötürü algı ile halüsinasyon arasında herhangi bir gerçek ayırımın söz konusu olamayacağıdır.” (Innes, 2010: s.45)

Alfred Jarry’nin kendi deyiimiyle patafizik, hayali sorunları çözümlenme bilimidir. “Yaratıcısı olduğu düşünce metodunu patafizik kendi drama diline aktarır. Kendine has estetiği ve eserleriyle, var olmanın mantıksızlığına benzer bir mantıksız düşünme sistemi ortaya koyar. Jarry, Kendi dünyamız olarak algıladıklarımızın tümü zihnimizde canlandırdıklarımızdan ibarettir. Bu nedenle, algı ile sanrı (halüsinasyon) arasında gerçek bir ayırım yoktur. Gerçeklik dediğimiz kategori, hayal gücü üzerinde güçlü bir iktidara sahiptir düşüncesinden yola çıkar.” (Tello, 2017: s. 106)

2.4.2. Kral Übü



Şekil 60: Alfred Jarry'nin Kral Übü için Hazırladığı Taş Baskı Poster

Alfred Jarry'nin çabaları sonucunda Kral Übü, Lugne Poe yönetimindeki Theatre de l'Ouvre'de sahnelenmek üzere repertuvara alındı. Buradaki önemli bir diğer ayrıntı, oyunun sahnelenmesi için simgecilik akımının etkisinde, Lugne Poe öncülüğünde kurulan Theatre de l'Ouvre'un seçilmesiydi. Simgeciliğin realizm karşısındaki konumu yeni yeni güçlenirken, Lugne Poe; kukla tiyatrosu olarak kurmayı hedeflediği ve simgecilik eksenindeki Theatre de l'Ouvre' u Kral Übü'nün simgesel özellikler taşıdığı düşüncesiyle sahnelenmesini uygun gördü. Buradaki dikkat çeken bir diğer noktaysa yaklaşık aynı çağın tiyatro insanları olan Gordon Craig, Lugne Poe ve Alfred Jarry'nin realizme karşı tepki duymasının yanında benimsedikleri simgecilik bağlamındaki sahnelemelerinde

kuklaları kullanmayı tercih etmeleridir. Gordon Craig için oyuncular yerine ruh durumlarını sahneye yansıtmayacağına inandığı, kuklalar kullanmak istemesi, Alfred Jarry içinse bir tür burjuvazi eleştirisinin zamansız ve hiçbir yerde geçen özelliğiyle anlatımda toplumdan soyutlayıp aslında toplumu hedeflemesinde kuklalar, aracı olarak görülmüştür.

Shakespeare, yüzyıllar öncesinde yaşamış, eserlerini yüzyıllar önce üretmesine rağmen oyunlarındaki ileri görüşlülüğü ve hikâyelerindeki evrensel, genel geçer öğeler nedeniyle Alfred Jarry ile başlayan avangart tiyatronun ve sonrasındaki postmodern eğilimin en çok uyarlaması yapılan, esinlenilen yazarı olmuştur. Kral Übü de yine Shakespeare'den etkilenir ve içinde Shakespeareyen özellikler barındırır. ‘‘Kral Übü’nün diğer dikkat çeken özelliği Shakespeareyen özellikler içermesidir. Böylece içerik olarak ilk başta parodi olarak algılansa da çok daha sonraları satirik özelliği ön plana çıkacaktır. Jarry oyuna yazdığı epigrafta Shakespeare’e gönderme yapar ve aksiyon da açıkça Shakespeareyen durumların bir karışımıdır: Macbeth’ten iyi kralın kanlı katli ve oğlunun yüksekliği; Hamlet’ten babanın hayaleti ve Fortinbra’sın saraya karşı bir isyan yürütmesi; 3. Richard’tan bir gaspçıya yardım etmeyi reddettiği için ödüllendirilen Buckingham; ve de Kış Masalı’ndan ayı. (Innes, 2010: s.43)

2.4.3. Kral Übü’nün Sahneleme Tekniği ve Tasarım Anlayışı

Alfred Jarry, Kral Übü’nün sahnelenmesi konusunda yalnızca yazarlık rolüyle yetinmemiş benimsediği felsefenin sahnedeki karşılığını tam anlamıyla görebilmek için Lugne Poe ile yakın ilişkide olmuş ve sahnelenmeye dair görüşlerini şu maddelerle belirtmiştir:

1. Ana karakter Übü için maske; eğer gerekirse bunu ben temin edebilirim...

2. Ortaçağ İngiliz tiyatrosunda yapıldığı gibi, sadece iki at sahnesi için boynuna asacağı kartondan at başı; gayem bir kukla oyunu yazmak olduğundan bu ayrıntılar oyunun havasına uygundur.

3. Tek bölümlük oyun sırasında perdenin inip kalkmasından kaçınmak için tek sahnelik bir dekor ya da daha iyisi arka perde. Tıpkı bir kukla gösterisinde olduğu gibi, resmi giyimli

biri, bir sonraki sahnenin geçtiği yeri gösteren bir tabelayla sahneden geçecek. (Bu arada betimleyici bir tabelanın herhangi bir sahneden daha fikir verici olduğuna kaniyim. Hiçbir sahne ya da sahnede yürüyen insanlar Ukrayna'yı geçen Polonya ordusunu gerçekten canlandıramaz.)

4.Toplu halde korkunç bir performans gösteren zekâya bir hakaret olan kalabalık sahnelerin kaldırılması gerekir. Dolayısıyla Übü'ye muhteşem bir katliam, ne muazzam bir kitle dediğinde ordunun resmigeçit sahnesinde tek bir askerin ve bir itiş kakaş anını göstermek için tek bir kişinin varlığı yeterlidir.

5.Ana karakter için belli bir aksanın hatta daha iyisi belli bir sesin belirlenmesi.

6.Kostümler yerel renklerden ve kronolojiden mümkün olduğunca uzak tutulmalıdır; böylelikle ezililik-ebedilik izlenimi verilebilir; hiciv modern bir şey olduğundan modern kostümler tercih edilmeli ve oyunu daha perişan ve korkunç kılmak için pespaye olmalarına dikkat edilmelidir. (Braun, 2013: s.61)



Şekil 61: Kral Übü'nün 1966'daki Gösteriminden Bir Sahne

Sahne, iç ve dış mekânı, hatta sıcak, ılıman ve buzul iklimin kuşaklarını temsil edecek şekilde, bir çocuğun zevkine uygun resmedilmişti. Tam karşınızda, sahnenin gerisinde, mavi bir göğün altında çiçeklenmiş elma ağaçlarını görüyordunuz; göğe bakan küçük, kapalı bir pencere ve bir şömine vardı (...) tam bunların ortasından da dramının kana susamış yaygaracı tipleri geçiyordu. Solda bir yatak, yatağın dibinde de çıplak bir ağaç resmedilmişti ve kar yağıyordu. Sağda palmiyelerle (...) göğe bakan açık bir kapı ve kapının yanında sallanan bir iskelet vardı. Her sahne arasında derli toplu giyinmiş saygın bir bey, ayakuçlarında sahneyi bir uçtan bir uca aceleyle geçiyor ve çiviye yeni bir tabela asıyordu. (Braun, 2013: s.62)

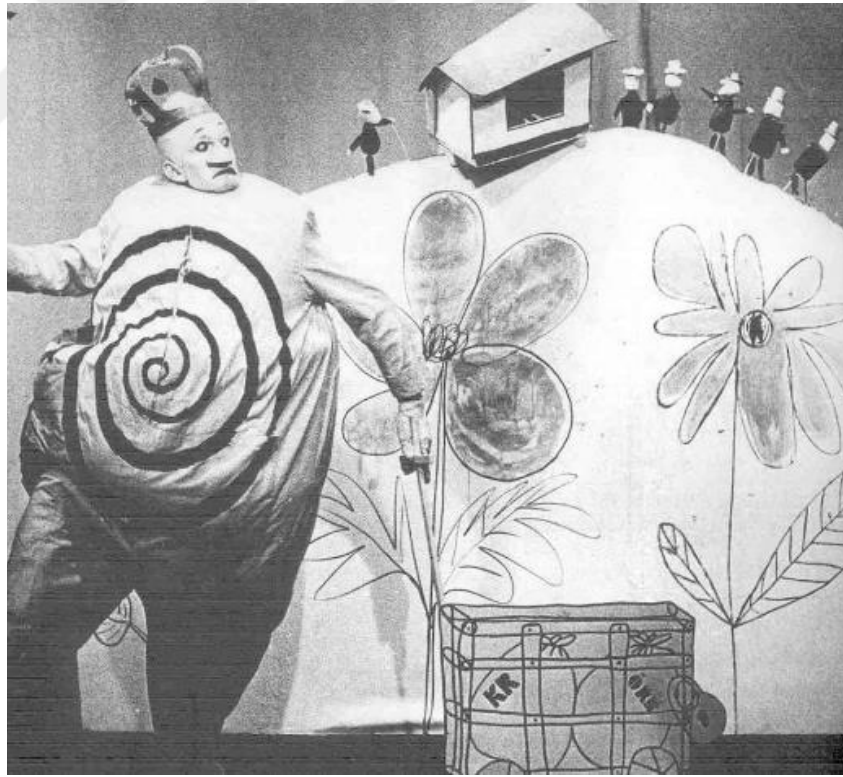
Oyun için tasarlanan dekorun ‘hiçbir yer’ dekoru olması eleştirinin genel geçerliliği açısından önemlidir. Çünkü anlatılmak istenende, oyunun özünde Kral Übü’nün ülkesinin her yer olabileceği, Kral Übü’nün de herkes olabileceği vurgusu vardır. Yalnız oyun yeri olarak Polonya’nın belirtilmesi de 1. ve ardından 2. Dünya Savaşı’na uzanan dönem göz önünde bulundurulduğunda, parçalanmış yapısı bakımından önemlidir.



Şekil 62: Alfred Jarry'nin Yaratıcısı Olduğu Baba Übü Figürü

Alfred Jarry, Baba Übü figürü için oldukça şişman hatta zalimliği artıkça daha da şişmanlayan bir karakter çizmiştir. Onun karakteri yaratım sürecinde kabalığı, hem görünümde hem de içerikte betimlemesi önemlidir. Özdemir Nutku Alfred Jarry'nin Kral Übü'sünü şöyle ifade etmiştir:

“İnsanın hayvansal yanını simgeleyen bu acımasız tip, oyunda Polonya Kralı oluyor, öldürüyor ve işkence ediyordu ve sonunda da ülkeden kovuluyordu. Bu bayağı, zorba, acımasız canavar tipi 1896 için bir abartma olarak görülüyordu, oysa II. Dünya Savaşı'nda var olduğu kanıtlandı. Bu tiplerle, Jarry, insanoğlunun evrensel budalalığını, evrensel aç gözlülüğünü, evrensel zorbalığını ve canavarlığını çocuksu bir görünüşle veriyordu; oyun, açık biçimi, hızla değişen sahneleri ve grotesk tipleri ile insanlığın başına geçmiş olan burjuvanın taşlamasını getiriyordu.” (Nutku, 1993: s.102)



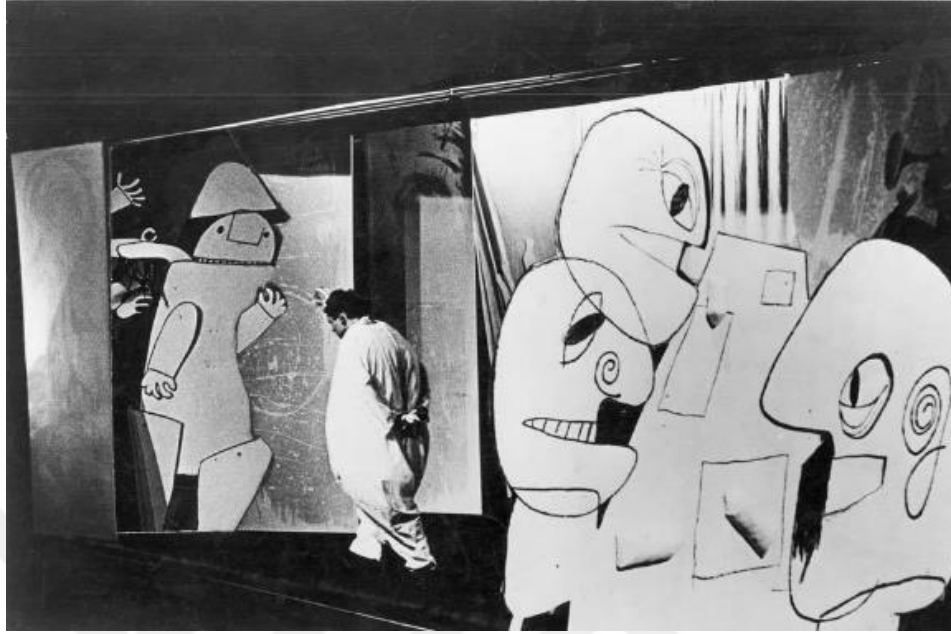
Şekil 63: Kral Übü'nün 1966 Yılı Gösteriminden Bir Sahne

Kral Übü'nün simgeci özelliği Ibsen'in oyunlarındaki simgeciliğe benzemiyordu. Theatre de l'Ouvre'daki prömiyerinde olduğu gibi ilk bakışta çocuksu, tiyatroyla dalga geçen bir grup insanın gösterisi gibi algılanmıştı. Bunun nedenlerinden biri de

sahnelemede kullanılan tasarımın ‘Grotesk’ nitelikte olmasıydı. Grotesk kavramı Alfred Jarry’nin bakış açısıyla tiyatroyla ilk kez buluşmuş, ardından Meyerhold ve sonrasında Brecht onu ileriye taşımış ve günümüze kadar uzanmıştır. Sahnedeki bu grotesk ifadeleri fotoğraftan da görülebileceği üzere gerçek hayatta karşılaştığımızda yadırgadığımız, bize garip, tuhaf gelen ama oyunda kullanıldığında daha derininde bir alt anlam barındıran öğeler olarak görebiliriz. Prömiyerdeki bu sahneleme Edward Braun’un Yönetmen ve Sahne kitabında şöyle ifade edilmiş: “Üçüncü sahnede sonu gelmiş soyluları, yüksek memurları ve maliyecileri temsil etmek üzere, Jarry, hepsi kostümlü kırk kadar insan boyunda terzi mankeni buldu... Bir de Übü için gerçek ebatlarda bir model atla bütün ana karakterler için maskeler vardı. Öte yandan, dördüncü perdedeki ayıdan vazgeçildi, oyuncular kuklalar gibi tellerden sarkıtma planından da vazgeçildi...”(Braun, 2013:s 63)

Alfred Jarry’nin grotesk sahneleme biçimi yalnızca nesnelere absürt bir şekilde kullanılmasından ibaret değildir. Oyunun her bakımdan tartışmalı ve protestolar içinde geçen gösteriminde, oyuncuların natüralist ve hatta Ibsen’in simgecilikteki anlayıştan oldukça uzak davranıldığı görülür. Prömiyere dair şaşkınlığını belirten W.B. Yeats; *Autobiographies*’te şöyle ifade eder: “Oyuncuların, bebek, oyuncak, kukla olmaları gerekiyor; şimdi de tahtadan kurbağalar gibi hop hop zıplıyorlar. Bir tür kral olan baş şahsiyetin asa niyetine tuvaletleri temizlemekte kullandığımız türden bir fırça taşıdığını görebiliyorum.”(Braun, 2013: s. 63)

Jarry ve oyuncular, sözler, karakterleri, dekoru ve müziği, tiyatrodaki kendileriyle seyirciyi doğrudan karşı karşıya getirecek bir durum yaratmak için kullandılar; yoksa yanlısına tiyatrosunun şaşmaz bir biçimde yaptığı gibi, başka bir zamanda başka bir yerde ortaya çıktığı varsayılan bir durumu yeniden canlandırmak için değil.



Şekil 64: Kral Übü'nün 1966 Yılına Ait Gösteriminin Perde Arkası

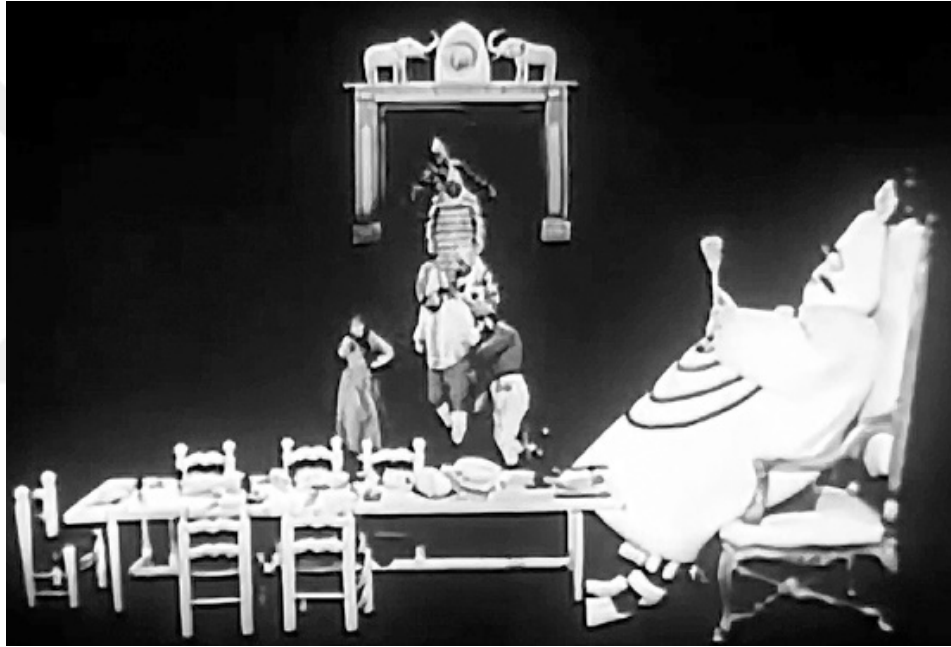
“Maskelerle ve grotesk kostümlerle kişiliksizleştirilen ya da gerçek boyuttaki terzi kuklalarıyla sunulan karakterler (ki burada 40 tane vardı ve oyuncuların fazlaydılar) ciddi tiyatro ile özdeşleşen herhangi bir ruhsal derinlikten yoksundular. ... Aynı şekilde, Jarry'nin sahnesi de doğal olarak belli bir toplumsal çevreyi belgeleyen ya da duygusal durumların simgeci tasarımı işlevi üstlenen bir dekor değil, bir toprak parçası üzerine uygunsuz biçimde yerleştirilmiş bir mermer kütleyle tropikal ağaç yapraklarının buzullarla keyfi biçimde karıştırıldığı, açık bir biçimde hiçbir yeri temsil etmediği varsayılan bir dekordur... Tıpkı kasten kartondan yapılmış Übü maskesi ya da bilinçli olarak gelişigüzel yapılmış kostümlerde olduğu gibi ham haldedir.” (Innes, 2010: s.41-42)

Kral Übü'nün sahnelenmesi işte bu anlam içinde anlaşılmalıdır: uyumsuzlukların çelişkili bir biresimi, gündelik nesnelerin sıra dışı biçimde yan yana getirilmesiyle imgelemin özgürleştirilmesi ve eşzamanlı olarak sunulan her şeyin olası olduğu alternatif bir evren:

“Sadece Sonsuzlukta kurulabilecek bir oyun gibi diyelim ki binli yıllarda ya da o civarda insanlar tüfeklerini ateşliyorlar ve böylelikle karla kaplı tarlaların üzerinde ve mavi göklerin altında açılan kapıları görüyorsunuz, şömine ayakuğlarına dikilmiş palmyelere uzanarak otlanan, kitap raflarına tünemiş küçük filler... Hiçbir Yeri temsil

eden dekor... ve olay, masalsi bir ülke olan Polonya'da geçer, öylesine parçalanmış ki Hiçbir yer olarak ondan iyi bir yer bulunamaz. Varsayımsal Franko Grek etimolojisine dayanarak mesafeli ve sorgulayan hiçbir yer.” (Innes, 2010: s.45)

Tüm bu sahne görünümünün etkisi ve üzerine gelen ‘Mordre’ kelimesinin sık kullanımı, oyunun Antoine’ın da içinde bulunduğu usta tiyatrocular, eleştirilenler ve seyirciler tarafından adeta yerden yere vurulmasına ve Alfred Jarry hayattayken yalnızca 3 defa sahnelenmesine neden olmuştur.



Şekil 65: Kral Übü Filminden Bir Sahne- Yönetmen Jean Christophe Averty (1965)

Protestoların hedefindeki Jarry çocuksu dekoruyla, oyun esnasındaki oyuncuların kaba ve argo kelimeleri harflerini değiştirerek kullanıp seyirciyi irrite etmesiyle eleştirilse de Jarry’nin amaçladığı en önemli noktalardan biri hikâyeyi seyirciye olduğu gibi, ideal dünyayı sunmak değil onların kendi imgelemine canlandırmaktır.

Kral Übü’nün prömiyerindeki yoğun protestolar sonucunda Alfred Jarry hayattayken yalnızca birkaç defa sahnelenebilmiş, felsefesi, eleştirisi ve tiyatroya kattığı tasarım özellikleri Alfred Jarry hayatını kaybettikten ve Antonin Artaud’un Alfred Jarry Tiyatrosu’nu açtıktan sonra anlaşılmaya başlanmıştır. Günümüze kadar da Kral Übü dünyanın her yerinde defalarca sahnelenmiş, filmi dahi çekilmiştir.

2.5. Max Reinhardt (1873-1943)

Modern tiyatroya yön veren en önemli tiyatro insanlarından oyuncu, yönetmen, film yönetmeni, tiyatro yapımcısı ve yenilikçi sahne tasarımlarıyla oyunlarını sahneleyen 20. yüzyıl tiyatrosunun üretken isimlerinden Max Reinhardt; Shakespeare oyunlarının Almanya’da yaygınlaşmasına katkı sağlamış, total tiyatro kavramını yönetmenin liderliğinde benimsemiş, aynı zamanda oyun mekânına dair fikirleriyle sahne tasarımını ve tiyatro mimarisini tiyatronun ayrılmaz bir parçası olarak görmüş ve sahne tekniğini ileriye taşımıştır. Günümüzde hala varlığını sürdüren Salzburg Festivali’nin kurucusu olmuş, festival sayesinde de Avusturya’da tiyatro kültürünün yaygınlaşmasını sağlamıştır.

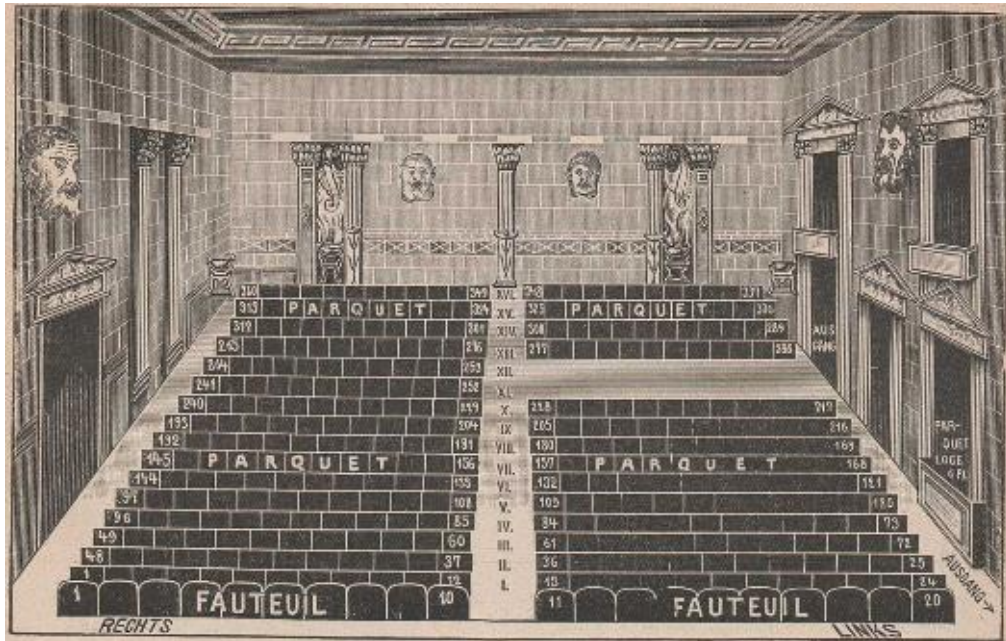
1873’te Viyana’da doğan Yahudi kökenli Max Goldmann oyunculuğa başladıktan sonra Max Reinhardt adını almıştır. Onun Yahudi kökenli olması 2. Dünya Savaşı’nın patlak vermesiyle beraber ülkesinden Amerika’ya göç etmesine neden olmuş ve son yıllardaki tiyatro yönetmenliğinin ve Hollywood kariyerinin New York’ta devam etmesini sağlamıştır.

Max Reinhardt, Salzburg Belediye Tiyatrosunda oyunculuk yaparken Freie Bühne sahnesinin kurucusu Otto Brahm tarafından keşfedildi ve onun topluluğuna katıldı. Freie Bühne çağının öncüleri gibi natüralist bir sahneleme anlayışına sahipti. Oysa ki Reinhardt, içinde yer aldığı toplulukta çok fazla gerçekçi oyunda yer almış ve natüralist anlayışın ötesini görmek isteyen bir tiyatrocuydu. Bu nedenle Otto Brahm’a bağlı kalarak yeni bir topluluk kurdu. “...Sonunda, topluluğun diğer genç üyeleriyle birlikte, oynamak zorunda kaldıkları modern eserlerin bir türlü dinmeyen zulmünden gına getirerek, tanıdıkları diğer sanatçılarla, yazarlarla ve bestecilerle birlikte ‘Die Brille’ adında geçici bir kabare grubu kurdu. Ocak 1901’de grup Schall und Rauch (Ses ve Duman) adı altında derlenip toplandı ve aynı yılın sonlarında Berlin’in merkezinde daimi bir mekân edindi. Müzik yapıtlarından, skeçlerden ve parodilerden oluşan programlarının arasına, Strindberg, Wedekind ve von Hoffmannsthal gibi az bilinen modern yazarların tek perdelik oyunlarını serpiştirdiler.” (Braun, 2013: s. 109) Bu topluluk bir süre sonra yerini sağlamlaştırarak 1902 yılında Kleines Theatre adını aldı. Reinhardt, 1 yıl sonra Freie Bühne’den ayrıldı ve Kleines Theatre’da ve profesyonel yönetmenlik kariyerini başlattı.

Reinhardt'ın bu dönemde Kleines Theatre'da kabare topluluğu kurması önemlidir. Çünkü kabare tiyatrosu 1. Dünya Savaşına uzanan yıllarda Almanya da popülerliğini koruyan bir tiyatroydu. “Birinci Dünya Savaşı öncesi yıllarda Münih, Berlin gibi Alman kentleri, çok canlı gece yaşamlarıyla ün salmıştı. Kabare tiyatrosu, gece yaşamının odak noktasıydı. Buralarda danslı, müzikli, şiirli akşam eğlencelerinin yanı sıra önemli sanat tartışmaları yapılırdı. Kabarelerde bir araya gelen çeşitli daldan sanatçılar, düşünür ve yazarlar, kendiliğinden okuma, tartışma, gösteri vb. etkinlikler oluşturur, zaman zaman taşkın özgürlük açıklamalarında bulunurlardı.” (Candan, 2013: s.65)

Reinhardt'ın sahneleme tekniğiyle paralel olarak oyunlarını sahnelediği mekânlar da değişiklik göstermektedir. Reinhardt'ın anlayışına göre her oyun için farklı mekân ve her farklı mekân da farklı sayıdaki seyirci kitlesine hitap etmelidir. Bu nedenle bir tiyatro topluluğunun en az 3 çeşit tiyatro mekânına sahip olması gerektiğini savunur. Bunlardan birincisi kalabalık seyirci grupları ve deneysel oyunlar için sirk gibi büyük yerler, klasik oyunlar ve seçkin izleyici grubu için büyük salonlara sahip tiyatrolar ve az sayıda seyirciye yönelik deneysel oyunların sahnelendiği küçük mekânlar.

2.5.1. Kleines Theatre



Şekil 66: Kleines Theatre İç Mekân Çizimi

Kleines Theatre Reinhardt'ın sayıca farklı seyirci kitlesine yönelik farklı mekân görüşünün az sayılı seyirci ve küçük tiyatro kısmının örneği oldu. Bu sahnede “Reinhardt, Kleines Theatre da Gorki'nin Ayak Takımı Arasında'sını, Maeterlinck'in Pelleas ile Melissande'ını, Hoffmannsthal'ın Elektra'sını sahneye koydu.” (Candan, 2013: s. 44) Büyük sahnelere göre seyirci oyuncuyla daha yakın temas halindeydi. Geçmişte örneklerini gördüğümüz klasik tiyatro eserlerinin sahnelendiği localı, prosenium kemerli, orkestra çukurlu yapılar Kleines Theatre'da yer almıyordu. Dolayısıyla mekân seçimi paralelinde daha yeni, deneysel ve psikolojik oyunları sahnelemek daha küçük seyirci kitlesine hitap ederek seyirciyi oyunun içine daha kolay çekmek ve daha samimi bir hava yaratmak Reinhardt'ın amaçları arasındaydı. Bir süre sonra buradaki çalışmalarıyla dikkat çeken Reinhardt, Deutches Theatre'ın başına getirildi ve başka bir tiyatroyla ilişkisinin olmaması istenmesi üzerine Kleines Theatre'la yollarını ayırdı.

2.5.2. Neues Theatre



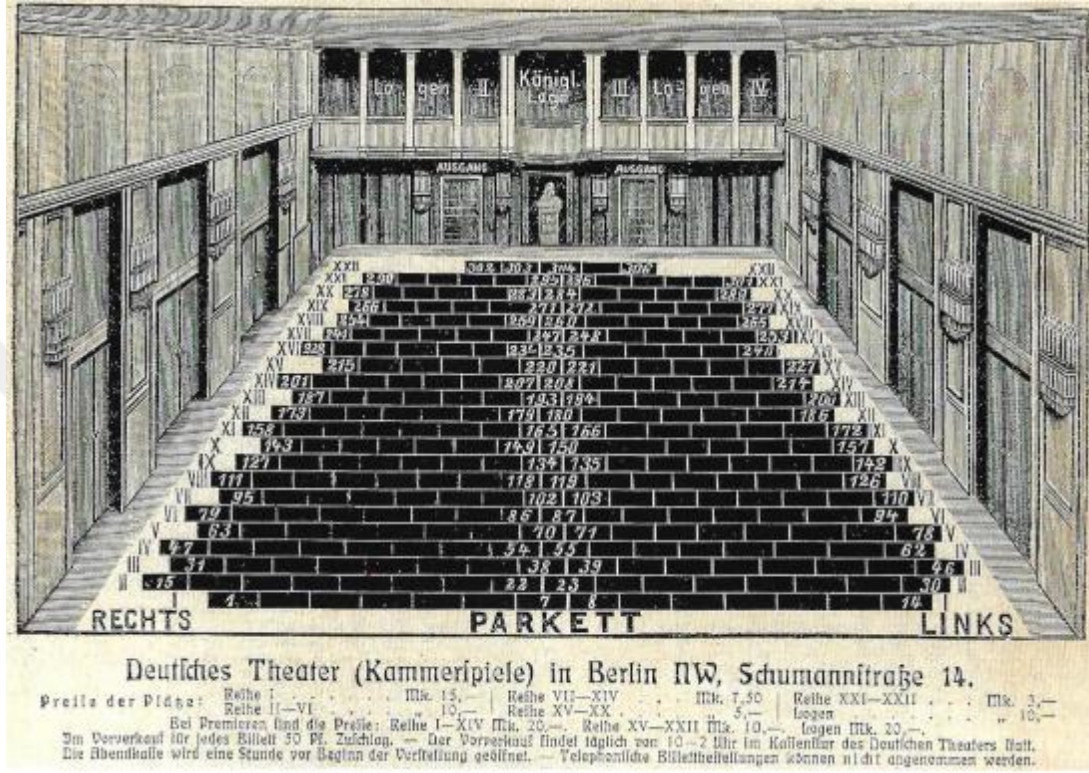
Şekil 67: Neues Theatre Binası, Berlin

Max Reinhardt, Kleines Theater'daki başarılarından ve Otto Brahm'ın emekliliğinden sonra Deutches Theater'ın başına getirildi. Deutches Theater'da Gorki'nin Dip, oyununu yönetmen Vallentine ile birlikte yönetti ve oyunda rol aldı. Oyunda yarattığı atmosfer çok başarılı oldu ve oyun yüzlerce kez sahnelendi. Bu süreçten sonra Vallentine ile sahneleme açısından görüş ayrılığına girdi ve aynı süreçte Neues Theater am Schiffbauerdamm'ı satın aldı. Neues Theatre daha sonraları Brecht'in topluluğu Berliner Ensemble'a ev sahipliği yapacaktı. “Bir yandan Kleines Theatre'ı ellerinde tutarken, Şubat 1903'te Neues Theater'ı açtılar. Böylelikle, çalışmalarını ana mekânla o tarihten itibaren her zamanki uğrak yeri haline gelecek olan deneysel bir sahne arasında bölen bir topluluk uygulaması yerleşti.” (Braun, 2013: s.111)

Max Reinhardt'ın Neues Theatre'daki en büyük başarısı 1905 yılında döner sahne tekniğiyle sahnelediği Shakespeare'in Bir Yaz Gecesi Rüyası oldu. Bu tarihten sonra da birçok kez Bir Yaz Gecesi Rüyası'nı yorumladı, hatta Warner Bros yapımcılığında filmini de çekti. Oyunun tasarım açısından barındırdığı birçok yeni özelliğin yanı sıra mekân iç tasarımında da yenilikler yapılmıştır. “...Neues Theatre'daki ilk sezonundan sonra, geleneksel ışıklandırmanın yerini alacak yeni yöntemler denemeye başladı. Maro Fortuny'nin yeni buluşu (sahnenin üzerini örten ve dağılan ışığı, mekânı sınırsızmış gibi algılatılacak şekilde yöneltebilen) kubbe bunlardan biriydi. Bunun yanında, üzerine üç boyutlu karma dekorların monte edilebileceği geniş bir döner sahne yerleştirdi.” (Braun, 2012: s.112,113)

Reinhardt'ın sahibi olduğu 2 yıl sonuncunda Neues Theatre el değiştirdi ve Reinhardt'ın yeni satın aldığı yer Die Kammerspiele adını verdiği tiyatro oldu.

2.5.3. Die Kammerspiele



Şekil 68: Die Kammerspiele Theatre İç Mekânı

Reinhardt'ın yine az sayıdaki seyirciye yönelik oyunlarını sahnelemek istediği Kammertheater'da sadece 292 koltuk bulunuyordu. Bu sayı o zamanın kalabalık sayıdaki oyunları için az bir sayıydı. “Sadece üç adım genişliğinde olan ve sahneyle seyirciyi ayıran bir orkestra çukurundan yoksun Kammertheater'nin özelliği, yarattığı yakınlık duygusu ve atmosferdi. 8 Kasım 1906'daki açılış oyunu Hayaletleri izlediği için kendini bahtiyar sayan Siegfried Johnson, ‘Nefes alışlarını bile duymak mümkün(...) burada oyuncuların kişilikleri değil, sadece şairin karakterleri konuşuyor,’ diye yazıyordu.” (Braun, 2013: s.115)

2.5.4. Max Reinhardt Sahneleme Tekniği ve Tasarım Anlayışı

Reinhardt'ın sahneleme tekniği, Richard Wagner'in ortaya attığı ve benimsediği 'birleşik sanat yapıtı' ilkesine sıkı sıkıya bağlıdır ve birleşik sanat yapıtını benimseyen 'Total Tiyatro' kavramını öne sürer. Böylece oyuna yazarın etkisi olduğu kadar dekor, ışık, kostüm, müzik ve oyuncunun etkisi vardır ve hepsi yönetmenin liderliğinde birbirine bağlıdır. Reinhardt, bu görüşüyle ve sahnelemeleriyle 20. yüzyıl tiyatrosunda yönetmenin rolünü ön plana çıkarmış, yerini sağlamlaştırmıştır. Aynı zamanda dönemin baskın olan akımından ve hocası Otto Brahm'ın benimsediği natüralizmin yoğun gerçekliğinden uzaklaşmak istemiş ve eleştirmenlerin tanımıyla 'Yeni Romantizm' akımına ait sahnelemeler gerçekleştirmiştir. Burada yine Wagner'in benimsediği coşku tiyatrosuna daha yakın olduğunu söyleyebiliriz.

“Kafamda, insanlara yeniden neşe verecek, onları günlük hayatın sefilliğinden çekip çıkaracak, güzelliğın sevinçli, saf iklimine sokacak bir tiyatro var. İnsanların kendi sefaletlerini bir de tiyatroda izlemekten gına getirdiklerini, daha parlak renklere ve daha kuvvetli bir yaşam duygusuna özlem duyduklarını hissedebiliyorum.” (Esslin, 1981: s.9)

Düş ve gerçekliği kendine has yenilikçi sahne tasarımıyla harmanlayan Reinhardt, seyirciyi ve bulunduğu mekânı da oyunun içine katmak istemiş sahne mimarisinde yenilikler oluşturarak çerçeve sahnenin oyunu hapseden özelliğini kırmış, yanılısamaya yeni bir bakış açısı getirmiştir. Aşın Candan, Reinhardt'ın sahnelemelerindeki mekâna dair çalışmalarını Öncü Tiyatro ve Dijital Çağda Gösterim adlı kitabında şöyle ifade eder:

“Reinhardt farklı tür oyunlar için farklı tiyatro yapıları gerektiğini düşünüyordu; Klasikler için görkemli yapımların bulunduran bir büyük sahne, yüzyıl başlarının psikolojik dramları için küçük bir tiyatro ve kitle seyircisini hedefleyen açık hava oyunları. Bu yaşamı boyunca gerçekleştirmeyi bildiği ülkülerinden biriydi; her oyun için en elverişli oyun ortamını buldu. Venedik Tacirini, Venedik'te bir kanal köprüsünde, Karl Volmoeller'in Ortaçağ mucize oyunu biçimde yazdığı Mucize'yi, Londra ve New York'ta kilise içlerinde, Kral Oedipus'u Münih'te Schumann sirkinde, arena tipi bir oyun alanında sahneledi. Hatta yaşamının ilerleyen yıllarında Salzburg'ta satın aldığı Leopoldskron

şatosunda 60 seçkin seyirci için Moliere'in Hastalık Hastası'nı bir oda tiyatrosu yapımı olarak sahneledi" (Candan, 2013: s.45)

Sahne mekânı olduğu kadar oyuncu da Reinhardt için önemlidir. Birçok eleştirmen onun bu kadar oyun sahnelemesini, üretken olmasını oyuncularla kurduğu etkin iletişime bağlar. Oyuncuyu ön plana çıkararak anlayışı da Aysin Candan, onun Viyana'da yetişmesine ve Viyana'daki halkın oyunlara sevdiği oyuncuyu görmek için gitmesine dolayısıyla oyuncuların oyunu ilerlettiği ve önem kazandığı bir tiyatro kültürünün olmasına bağlar. Aynı zamanda "Reinhardt'ın 19. yüzyıl sonunda doğup büyüdüğü Viyana tiyatrolarında İtalyan barok operasının zengin düş dünyası ile "commedia dell'arte" türevi renkli halk komedisi kişiliklerini bağdaştıran bir sahne geleneği egemendi." (Candan, 2013: s.43)

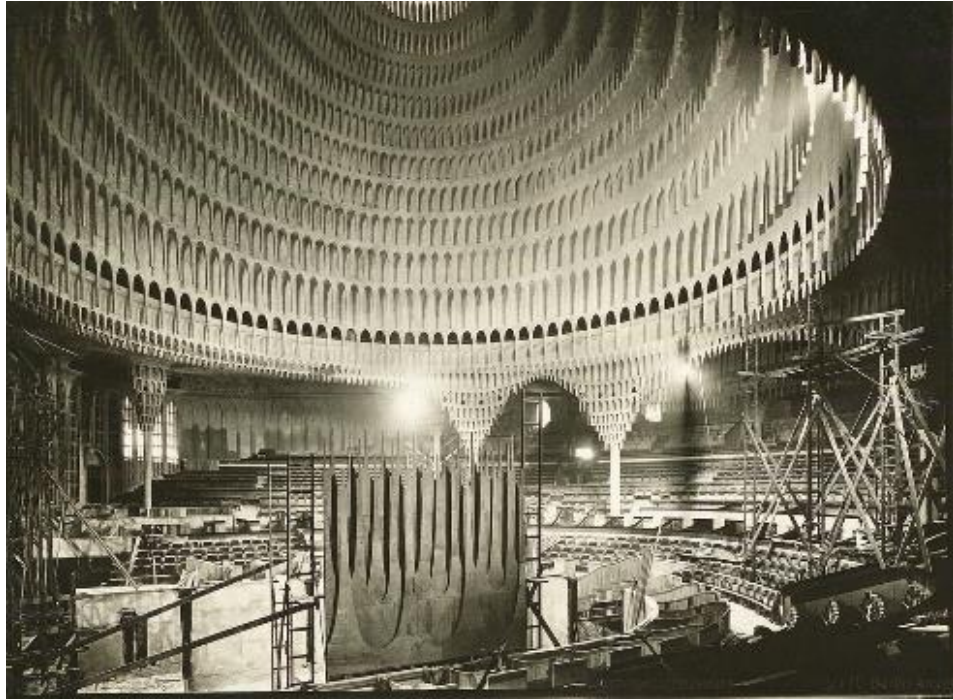
Reinhardt'ı kendinden önceki yönetmenlerden ayıran en önemli özelliklerinden biri seyirciyi oyunun içine alan tasarımlara öncülük etmesidir. Reinhardt, seyircinin önemiyle ilgili Oyuncu Üzerine adlı kitabında şöyle ifade etmiştir: "Tiyatro başka kimseye değil, sadece oyuncuya aittir. Bahsettiğim, ilk ve öncelikli olarak, oyuncu tiyatronun ozanıdır. Büyük dramaturglar, resmen bu mesleği seçmiş olsunlar ya da olmasınlar, bugün dâhil her zaman, doğuştan oyuncudurlar. Diğer yandan yönetmen, müzisyen, tasarımcı, ressam ve elbette izleyici olarak oyuncudan bahsediyorum. Gerçek tiyatro sanatını, sanatların en eski, en güçlü, en doğrudan olanını görmek istiyorsak eğer, seyirci de oyunda yer almalıdır." (Tello, 2017: s.118) Bu ifadesi sayesinde Reinhardt'ın total tiyatro düşüncesinde tiyatronun perde arkasındaki öğeleri kadar seyircinin de yer aldığını anlayabiliyoruz.

Reinhardt'ın, her oyun için ayrı tuttuğu 'Regiebuch' yani yönettiği oyunlara dair dekor, kostüm, ışık ve ses gibi öğelerin notlarını içeren defterler sayesinde günümüzde eleştirmenler tarafından sahnelemeye dair görüşlerini incelenmektedir. Regiebuch sayesinde 20. yüzyılın başlarında oyunların kaydının tutulmaya başlandığını ve yönetmenin oyunun tüm denetleyicisi olduğunu anlıyoruz.

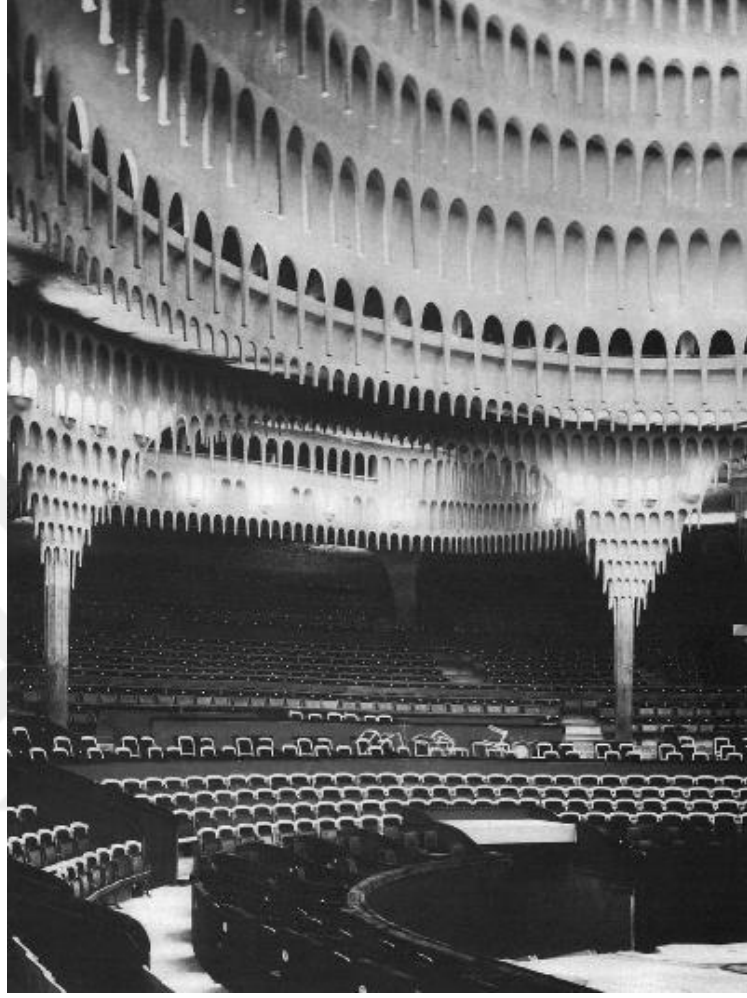
2.5.5. Grosses Schauspielhaus

Max Reinhardt, farklı sayıdaki seyirci kitleleri için farklı tiyatro mekânları olması gerektiği düşüncesiyle önceden bir sirk olan Grosses Schauspielhaus'a yöneldi. Daha büyük seyirci kitlesi için daha büyük mekân anlayışıyla 1914 yılında Schumann Circus'u, Grosses Schauspielhaus isminde mimar Hans Poelzig öncülüğünde bir tiyatro yapısına dönüştürdü. Elindeki küçük sayılabilecek tiyatroları açmadan önce büyük sahne fikrini şöyle ifade etmiştir:

Aslına bakılırsa, bir üçüncü tiyatro daha olması gerekir. Bu konuda çok ciddiyim. Gözümün önüne getirebiliyorum; muazzam efektleri olan, büyük sanat için çok geniş bir tiyatro; bir festival tiyatrosu; günlük hayattan kopuk, bir ışık ve törensellik yuvası; Yunan ruhunu taşıyan, ama sadece Yunanlar için değil, bütün çağların büyük sanatları için; perdesi ve dekoru olmayan, bir amfiteyatro şeklinde; merkezinde, seyircinin ortasında oyuncunun olduğu, tamamen kişiliğin saf efektine bağlı olarak, tamamen söze odaklanmış; kendisi de halka dönüşmüş olan seyircinin oyunun akışının içine çekildiği, onun bir parçası olduğu tiyatro. (Braun, 2013: s.117)



Şekil 69: Grosses Schauspielhaus İç Mekânı



Şekil 70: Grosses Schauspielhaus Seyir Yeri

3.300 kişilik kapasitesiyle oldukça gösterişli olan yapı, Reinhardt'ın Orestia oyunu ile 1919'da açıldı. Tiyatro mekânının dik seyir yeriyle çevrelendiği orta kısmında büyük bir döner sahne inşa edilmiş, dönemin ilk kez döner sahne tekniğiyle sahnelenen oyunlarına ev sahipliği yapmıştır. Tavanda bir ritim oluşturan sarkıtlar sıra dışı görünümüyle süsleme amacının yanı sıra akustiğe de hizmet etmekte, fuayeden koridorlara kadar uzanmaktadır. Edward Braun, yapının bu halini Grimm kardeşlerin masallarından bir sahneye benzetmektedir. (Braun, 2013: s. 121)

2.5.6. Max Reinhardt Oyunları ve Sahne Tasarımları

Reinhardt'ın oyunlarının tümündeki en büyük başarısı atmosfer yaratmak oldu. Her oyunda metne özgü olan tavrı buluyor kendine has tekniklerle, bulunduğu dönemin teknolojisinden yararlanarak onları ustaca harmanlıyordu. Bu başarısı ona 'sahne büyücüsü' lakabının takılmasına neden oldu. En dikkat çeken tasarımları Shakespeare oyunları üzerine oldu. Bunlardan Bir Yaz Gecesi Rüyası'nı 12 kez yorumladı, bu yorumlar binlerce kez sahnelendi, hepsinde aynı tavır içinde farklı bir tasarımı benimsedi ve hatta oyunun 1935 yılında Warner Bros'un yapımını üstlendiği bir versiyonunu yönetti.

Bir Yaz Gecesi Rüyası ilk olarak 1905 yılında Neues Theatre'da sahnelendi. Edward Braun'un Yönetmen ve Sahne kitabında oyunun sahne tasarımına dair şu ifadeler yer almaktadır: "Reinhardt ile tasarımcısı Gustav Knina, döner sahneyi iki zıt alana böldüler. Mermerden bir arenayla, sarayın önünde bir avluyla ve finaldeki düğünler için geniş bir salonla temsil edilen Atinalıların gerçek dünyası, öte yanda aynı anda hem âşıkların kaçamak yaptığı tinsel dünyanın doğal alanı hem de tamircilerin toplanma alanını oluşturan ahşap arena..." (Braun, 2013: s.113)



Şekil 71: Bir Yaz Gecesi Rüyası Oyununun Modeli, Neues Theatre (1913)

Shakespeare'in fantastik bir atmosfere sahip olan oyunlarından Bir Yaz Gecesi Rüyası sahne tasarımı natüralist akımın izleri görülür. Orman ve saray sahnelerinde ağaçlar ve sütunlar ayrıntılı bir şekilde tasvir edilmiştir.



Şekil 72: Bir Yaz Gecesi Rüyası, Yönetmen: Max Reinhardt, (1905)

Bir Yaz Gecesi oyunun prömiyerine dair yapılan bir eleştiri yazısını Özdemir Nutku şöyle aktarıyor: “Ancak ilk gösterisi 31 Ocak 1905'te düzenlenen Shakespeare'in Bir Yaz Dönümü Gecesi dünya çapında bir olay duruma girdi. Bu oyun üzerinde yine yüzlerce eleştiri çıktı. Biz yine ikisini buraya aktaralım. Ünlü yazar Hermann Bahr şöyle diyor: ‘Bir Yaz Dönümü Gecesi Rüyası, Reinhardt'ın, Berlin'de bugüne değin eriştiği en büyük başarısıdır. Öyle bir başarı ki, hayret veren, hayranlık' uyandıran, inanılmayacak bir başarıdır bu. Bir yönetmenin kolay kolay elde edemeyeceği bir başarı. (...) Reinhardt, bu başarıya nasıl erişti? (...) Önce dekorun sahne ile plastik bir bütünlüğe kavuşmuş olduğunu söyleyebilirim. Karşımızda öyle bir orman vardı ki, böyle bir dekorun şimdiye dek hiçbirimiz görmedik.(...)Bütün sahne bir ormandı (...) ve rampın önüne kadar geliyordu;

oyuncular ise bu ormanın derinliklerinde ve önünde oynuyorlardı. (...) Reinhardt'ın başka bir yeniliği bütün oyunu musikiyle geliştirmesidir. (...) Bütün konuşmalar, hareketler bu musikinin birer parçası idi ve bütünden ayrı değildir. (...) Her şey bir düş dünyası içindeydi. Ama bu düş, gerçeğin en güzel aynasıydı. (...) Viyana dün gece de büyülmüş bir gece yaşadı. (...) Sonra Berlin'lilerin, şimdi de Viyana'lıların durmadan üzerinde konuştuğu orman sahnesi geldi. Seyirci bir çocuk gibi mutluydu. (...) Ve sonra bu orman seyircinin gözü önünde yavaş yavaş dönmeye başladı. (...) Perde kapandığında başka bir tempo salonu doldurdu: herkes delicesine alkışlıyor ve Reinhardt, Reinhardt! diye tempo tutuyordu. (...) Ve bunun sonu gelmiyordu." (Nutku, 1973: s.67)



Şekil 73: Bir Yaz Gecesi Rüyası Film Çekimi (1935)



Şekil 74: Kral Oedipus, Yönetmen: Max Reinhardt

Reinhardt'ın titizlikle oluşturulan, her detayı ayrıntıyla tasarlanan Kral Oedipus ve Mucize kalabalık kitlelere hitap etmektedir. 1911'de 30.000 kişinin önünde sahnelenen Mucize için Olympia Exhibition Hall mekânı katedrale dönüştürülmüştür.



Şekil 75: Mucize, Yönetmen: Max Reinhardt



Şekil 76: Jedermann/Ademoğlu Yönetmen: Max Reinhardt, Salzburg Festivali

Reinhardt'ın kitlelere yönelik halk tiyatrosu yapma fikrinin önemli ayağı kurucusu olduğu ve günümüzde de önemini koruyan Salzburg Tiyatro Festivali'dir. Festivalde her sene sahnelenen Âdemoğlu, kilisenin önünde açık havada sahnelenmektedir. Seyirciler için özel bir tribün yoktur ve kendileri için ayrılmış sıradan sandalyelere otururlar.



Şekil 77: Kral Lear Provası



Şekil 78: Faust'un Oynandığı Meydan, (1930)



Şekil 79: İki Efendinin Uşağı, Yönetmen: Max Reinhardt, Kilise

Reinhardt, İki Efendinin Uşağı ve Venedik Taciri gibi oyunları bir mekâna bağlı kalmaksızın açık havada sahnelemiş, oyunun atmosferinde dış mekândaki doğal öğelere

de yer vermiştir. Bu sahnelemelerde seyirciler de açık havanın olanak verdiği şekillerde yerleşmiş, kalıplaşmış seyirci tribünü kullanılmamıştır. Bu oturma düzeni de bir açıdan sahnelemeye esneklik kazandırmıştır.



Şekil 80: İki Efendinin Uşağı, Açık Hava Gösterimi Yönetmen: Max Reinhardt



Şekil 81: Venedik Taciri, Yönetmen: Max Reinhardt

2.6. Vsevolod Meyerhold (1874-1940)

Avangart tiyatronun öncü isimlerinden scenograf, oyuncu, tiyatro kuramcısı, zamanın Sovyetler Birliği sınırları içinde doğan ve çalışmalarını orada sahneleyen Vsevolod Emilyeviç Meyerhold, tiyatrodaki natüralizm akımının karşısında durmuş, grotesk kavramını daha da güçlendirmiş, biyomekanik, stilizasyon kuramlarını ortaya atmış, sentetik tiyatro kuramına bağlı kalmış ve benimsediği konstrüktivizm akımının tiyatro alanında yaratıcısı ve en önemli uygulayıcısı olmuştur. Öğrencisi olduğu Stanislavski ile oyunculuk metodu konusunda görüş ayrılığı yaşamış olsa dahi kendi de aynı etki gücüne sahip görüşünü literatüre kazandırmıştır. Aynı zamanda oyunlarındaki sahne tasarımına getirdiği yeniliklerle ilk scenograf unvanını taşıyan tiyatro insanlarından olmuştur.

Vsevolod Meyerhold, oyunculuğa Stanislavski ve Nemiroviç Dançenko'nun kurduğu Moskova Sanat Tiyatrosu'nda Nemiroviç Dançenko'nun öğrencisi olarak başladı. "İlk sezon, Martı'daki genç yazar Treplev'den Sophokles'in Antigone'sindeki Tiresias'a kadar çok çeşitli roller oynadı." (Braun, 2013: s.126) Zamanla toplulukla arasındaki görüş farklılığından ötürü Moskova Sanat Tiyatrosu'ndaki oyunculuk kariyerini noktaladı. Ardından Ukrayna'da Kherson Belediye Tiyatrosunda Çehov, Gorki, Hauptmann ve Tolstoy gibi yazarların oyunlarını sahneledi. Bu süreçte yaşadığı mali sıkıntılar sonucunda Tiflis'e taşındı. Bu sıralarda 'Yeni Dramanın Dostları' adında bir topluluk kurmuş, topluluğun tek yönetmeni olmuştu. "1905 Mart'ında yeni dramanın temsilcisi olarak Meyerhold'un ünü, Stanislavski'yi, Moskova Sanat Tiyatrosu'na bağlı olarak yeni kurulan Tiyatro Stüdyo'nun sanat yönetmenliğine onu getirmeye ikna edecek kadar artmıştı." (Braun, 2013: s.127)

Meyerhold, yönetmenlik kariyerine Moskova Sanat Tiyatrosu'na bağlı Tiyatro Stüdyosu'nda başladıysa da sahnelemeye ve tasarıma dair fikirlerini burada tam anlamıyla gerçekleştirememiştir. Tiyatro Stüdyosu'ndaki ilk oyunu, Maeterlinck'e ait olan The Death of Tintagiles'te benimsediği 'Stilizasyon' (Üslüplaştırma) ilkesine gerçekleştirmek ister fakat çalıştığı bu sahneleme başarısızlıkla sonuçlanır. Moskova Sanat Tiyatrosu'nun sıkı sıkıya benimsediği doğalcılık ilkesi üzerine kurulmuş oyun gösterimleri, Meyerhold'un gerçekçilik karşıtı sahnelemelerinde temel aldığı stilizasyon ilkesiyle

karşıtlık gösterir. Meyerhold, Stanislavski – Dançenko ikilisiyle fikirleri arasındaki yaşadığı aykırılık sebebiyle Meyerhold’un yolu Moskova Sanat Tiyatrosu’yla ayrılır. Sonrasında da doğalcılık karşıtı bir tutum edinerek, doğalcılığı eleştirir.

Meyerhold’un kariyerinin ilk yıllarında bulunduğu Tiyatro Stüdyosu’ndaki sahnemelerinde, simgecilik ve gizemcilik ön plandayken Ekim Devrimi’nden sonra bu sahneleme biçimleri konstrüktivist sahnelemeye evrilir. Aynı zamanda ilk dönemlerinde Maeterlinck’in öncüsü olduğu ‘statik dram’ kuramından etkilenir fakat yine Ekim Devrimi’nden sonra yönünü harekete dayalı bir tiyatroya çevirir. Tiyatro kuramcıları Meyerhold’u sahneleme tekniği açısından, iki bölümde inceler. Özdemir Nutku, Dünya Tiyatrosu Tarihi kitabında Meyerhold’un yönetmenlik kariyerini şu şekilde ifade eder: “20. yüzyıl tiyatrosu içinde önemli bir yeri olan, tiyatro devrimcisi Vsevolod Meyerhold’u iki ayrı bölümde ele almak gerekiyor. Bunlardan biri, 1902 yılından Sovyet ihtilaline kadar olan dönem, öbürü de ihtilalden sonraki dönem. Meyerhold, ilk dönemini "Stilizasyon" ve "Grotesk" olmak üzere iki evrede geliştirdi.” (Nutku, 1963: s.72)

2.6.1. Stilizasyon (Üsluplaştırma)

Stilizasyon kavramı, en basit anlamıyla oyuncunun rolünü gerçeğin birebir aynılığından uzaklaşarak canlandırması, seyircinin çağrışımına başvurması ve ifadelerini aynı ruh halini yansıtabilecek minimal hareketlerle sergilemesidir. Sahnedeki fotoğraf gerçekçiliğinin, her eylemin ayrıntılı çizilmesi Meyerhold’a göre oyuncunun yaratıcılığını kısıtlamakta seyircininse hayal gücünü sınırlamaktadır. Var olan durumu Voltaire’den aktarma yaparak “Can sıkıcı olmanın sırrı her şeyi söylemektir.” görüşüyle eleştirir. (Meyerhold, 2014: s. 9) Hâlbuki sanatın özünde çağrışım ve hayal gücü olmalıdır.

İnsanoğlu gördüğü herhangi bir obje parçasını beyninde tamamlayabilme özelliğine sahiptir. Bu nedenle gerçekliğin başkası tarafından kesin çizgilerle anlatılması gereksizdir. Meyerhold, stilizasyon kuramına dair düşüncelerini şöyle anlatır: *Öyle görünüyor ki, natüralist tiyatro, bir insanın müzik dinlerken düş kurabilmesi gibi, seyircinin de imgelem gücüyle ayrıntıları doldurabilme yeteneğine inanmamaktadır. Aslında seyirci bunu pekâlâ yapabilir. Yartsev’in Manastır Yakınında adlı oyununda, ilk sahne akşam çanlarının duyulduğu bir manastırda geçer. Pencere olmamasına rağmen çan sesleri sayesinde,*

seyircinin hayalinde, buz rengi kar kümeleriyle çevrilmiş bir avlu resmi canlanır; çam ağaçları, ayak izleriyle dolup taşmış yollar ve kilisenin altın kubbelerini görür gibi olur; bir seyirci bunu hayal ederken, ikincisi başka bir şeyi, üçüncüsü başka bir şeyi düşleyebilir.” (Meyerhold, 2014: s.7) Stilizasyonla paralel olarak yanılısama karşıtı bir tutum izleyen Meyerhold için seyirci bir an bile oyun izlediğini unutmamalıdır. Tiyatrodan kendine has deneyimler elde etmelidir. “Bu anlayıştaki tiyatro eyleminde, yönetmen yazarın yorumunu getirirken özgür olduğu kadar, oyuncu da yönetmenin istediğini var ederken kendi de yaratıcılığa gitmekteydi. Asıl önemli olan bu tür tiyatrodaki seyirci de kendi yorumunu özgür bir yolda yapabilmekteydi. Meyerhold'a göre bu tür tiyatrodaki seyirci, "oyunayan oyuncuyu bir saniye bile unutmaz"dı, oyuncu da "onu seyreden kişilerle dolu olan salonu, üzerine bastığı sahneyi ve onu çevreleyen dekoru aklından çıkarmaz"dı. Sanatçı tiyatroyu böylece bir "yabancılaştırma"ya doğru götürüyordu. (Nutku, 1963: s.73)

2.6.2. Grotesk

Grotesk için kabaca günlük hayatta kendi bağlamı içinde kullandığımız nesnelere sahnede, oyun esnasında kendi kullanım amaçları dışında, çoğu zaman seyirciye garip, tuhaf gelen şekillerde kullanılmasıyla daha derininde bir anlam üretmesi amaçlanan figürler diyebiliriz. Meyerhold'un aktardığına göre grotesk şöyle tanımlanmıştır: “Grotesk (İtalyancada grottesca); genel itibariyle edebiyat, müzik ve plastik sanatların kaba komedisi anlamına gelir. Grotesk, güdubet ve tuhaf olanı çağırıştırır; ayrıntıları görmezden gelip, yalnızca özgürlüğünden güç alarak, kendi hayat sevincine (joie de vivre) ve hayat karşısındaki kaprisli, alaycı tutumuna ağırlık vererek çeşitli öğeleri, mantık içermeyen, nüktedan bir yorumla birleştirir.” (Aktaran Meyerhold, 2014: s. 131) Meyerhold'un bu yorumuyla grotesk; sıradan olanı abartarak elde ettiği ifadeyle günlük hayatımızdaki sıradanın harmanlanmasıyla oluşan ve bu çelişki üzerinden anlam üreten özgün ifadelerdir.

Özdemir Nutku ise Meyerhold'un groteske bakış açısını Dünya Tiyatrosu Tarihi kitabında şöyle ifade ediyor: “...Groteskte temel olan, seyircinin bildiği bir alandan hiç düşünmediği bir alan arasında gidip gelmesidir. 1912 yılında ise Meyerhold, ‘grotesk’i tiyatronun temel ilkesi ve özelliği olarak kabul etti: ‘Grotesk doğanın bilinçli olarak

abartılması ve (bozularak) yeniden var edilmesi olduğu kadar, doğayla ya da günlük yaşamımızın töreleriyle birleşmeyen nesnelere birleşmesidir. Tiyatro, doğal, geçici, evrensel ve sayısal fenomenin birleşimidir, onun için de doğa dışındadır. Bu fenomen bizim günlük yaşamımızın karşıtıdır ve onun için de tiyatro temelde bir grotesktir.” (Nutku, 1963: s.75)

Groteski tiyatrosunun merkezine koyan Meyerhold; zıtların birleşiminden doğan özgün ifadenin, sahne üzerindeki sanatçının yaratıcılığının gelişmesinde yeni ufuklar açtığını öne sürer. Oyuncu bu sayede alışılmadık bir biçimde yaşamı alaya alır, eleştirir ve gerçeğe ulaşır. Onun düşüncesine göre grotesk her zaman abartılmış veya her zaman şişirilmiş olanı ön plana çıkarmaz. “Grotesk, zıtlıkları harmanlar, bilinçli olarak şiddetli aykırılıklar yaratır ve yalnızca kendi özgünlüğüne inanır.” (Meyerhold, 2014: s.132) Bu sayede görünen gerçeğin altındaki ifadeye, daha derine ulaşabileceğini savunur ve seyirciyi tahmin edilemeyene, bilinmeyene doğru savurma isteği oluşturur. Farklı bakış açıları sunar. Meyerhold groteske dair oyunlardan şöyle bir örnek verir:

“Hoffmann’da hortlaklar mide ağrıları için hap kullanır, ateşten zambak Lindhorst’un şatafatlı geceliğine dönüşür, öğrenci Anselmus şişenin içine sığar.” (Meyerhold, 2014: s.132)

2.6.3. Meyerhold Sahneleme Tekniği ve Tasarım Anlayışı

Meyerhold’un oyunlarını sahnelemeye başladığı 20.yüzyılın ilk yarısında Avrupa’da fütürizm akımına doğru bir ilerleyiş vardı. Rusya da bu gelişmelerden etkilendi. Akımın özüne baktığımızda makineleşmeye karşı büyük bir hayranlık duyulduğunu görürüz. Bunun tiyatro sahnesinde yansımaları olarak makine parçalarının bir bütün oluşturmasıyla, devingen bir sahne düzeni oluşturduğunu, dekorların strüktürünün gizlenmediği ve aslında bilinçli bir şekilde sergilenmeye çalışıldığını görebiliriz. “...Bu akımla tiyatroya, çoktandır unutulmuş olan bazı özellikleri hatırlatılmış oldu; tiyatro eylemi içindeki arena, özellikle sirk gösterileri (Meyerhold), genel aydınlatma, parlak ışıklama (Brecht) gibi unutulmuş birimler üzerinde durularak yeni bir plastik anlayışa gidildi. Ayrıca, gerçek-görüntü, bilinç-sürükleniş gibi ikilemlerin iç içe var olan kaynağı bu akımla ortaya çıkarıldı.” (Nutku, 1993: s.71)

Akımın tiyatrodaki temsilcisi yazar Flippo Marinetti oldu. ‘Marinetti, geçmişî hatırlatan her şeyi, müzeler ve kütüphaneler dâhil yok etmeyi savunan, devrimci bir program olan Fütürist Manifesto'yu hazırladı. Manifesto 20 Şubat 1909'da Fransız gazetesi Le Figaro'da yayımlandı.’’
(https://tr.wikipedia.org/wiki/Filippo_Tommaso_Marinetti)

Kariyerinin ileriki yıllarında Meyerhold'u da etkisi altına alan bu akım modern tiyatronun yönünü etkin bir şekilde değiştirdi. Bu değişimi Özdemir Nutku Dünya Tiyatrosu Tarihi kitabında şöyle ifade eder: ‘‘Gelecekçilik, tiyatro alanında üç yolun açılmasını gerçekleştirdi: 1. Alışılagelinmiş dekor anlayışı yerine, 20. yüzyılın mekanik özelliğini verecek ve kullanışlı olabilecek iskele, köprü, basamaklar, hareket eden yüzeyler, rampalar, renksiz bir fon ile ortaya çıkan "konstrüktivist" dekor kavramı, 2. Yönetmenin ikinci bir sahne yazarı sayılması ve metin yazarının sıkı sıkıya yönetmene bağlanması, 3. Fiziksel hareketleri temel yapan oyunculuk anlayışı...’’ (Nutku, 1993: s.72)

2.6.4. Biyomekanik

Meyerhold'un Stanislavski'den tamamen zıt yönde ilerlemesine neden olan oyunculuğa dair düşünceyi, harekete dayalı bir oyunculuk sistemine dayanan ‘Biyomekanik’ görüşüdür. Stanislavski'nin oyunculuk metodunda görüldüğü üzere, duygu belleği ifadesi etkindir. Kabaca Stanislavski, oyuncunun sahne üzerindeki karakteri yaratma yolunda yaşadığı geçmiş zamandaki duyguları hatırlayıp, o andaki rolünün duygusuyla özdeşleşerek rolü canlandırmasını önerir. İfadeleri içsel duyguların dışı vurumu oluşturur ve sahne üzerindeki hareket, bireyin iç dünyasından çıkar ve dıştan görünen fiziksel hareketlerini oluşturur. Biyomekanik görüşünde ise bunun tam tersi vardır.



Şekil 82: Meyerhold'un 1920 yılına ait Biyomekanik Workshop'u

Burada belli kas etkinlikleri sayesinde istenen duygular refleks olarak üretilebiliyordu. Bir anlamda Stanislavski'nin sistemine ters yönde işleyen bu yöntemle, iç eylemin yerini fiziksel eylemler ve onların sonucunda kazanılan duygusal içtepeler alıyordu. (Candan, 2013: s.38)

2.6.5. Meyerhold'un Sahne Mimarisi

Meyerhold, Moskova Sanat Tiyatrosuna bağlı Tiyatro Stüdyosu ile yollarını ayırdıktan sonra Vera Komissarzhevskaya'nın Petersburg'taki topluluğuna sanat yönetmeni ve oyuncu olarak katılır. Bu dönemde okuduğu Münih Sanat Tiyatrosu kurucusu, Georg Fuchs'un The Stage of Future oyunu onun sahneleme tekniğini ve sahne mimarisine bakışını etkiler. Aynı zamanda bu dönemde Georg Fuchs ile bir ortak noktası daha oluşur. İki de oyunlarında Japon kültüründen ilham alır. Doğu kültürüne, ayinlere ve dinsel ritüellere yönelirler. "Ayrıca her ikisinin de Kawakami'nin baş oyuncu Sada Yakko'nun tarzını paradigma olarak almaları anlamlıdır (Meyerhold'un, Kawakami'nin topluluğunu 1902'de Rusya'yı ziyaretleri sırasında seyrettiği kesindir)." (Braun, 2013: s.132)

Georg Fuchs ile birlikte Uzakdoğu tiyatrosunun etkileriyle yeni bir tiyatro mimarisi oluştururlar. “Kaynakları, Çin, Japon, Hint kültürlerinin üsluplaşmış tiyatrolarından geniş halk kitlelerine seslenen Ortaçağ panayır tiyatrolarına uzanıyordu.” (Candan, 2013: s.36)

Sahnelemelerinde Münih Sanat Tiyatrosu kurucusu Georg Fuchs ile beraber çalışmalar yapan ve aynı anlayışa sahip olan Meyerhold, tiyatrosunun tasarım yönünü Fuch’ın kuramları çerçevesinde geliştirir. Natüralist tiyatronun teknik eksikliğine vurgu yapan Fuchs sahnenin gerçek ayrıntılarla boğulmasının oyuncuyla etkileşimi noktasında hatalar doğurduğunu söyler. Gerçekçiliğe sıkı sıkı bağlı kalması görüşünde perspektif yaratmanın incelikleriyle uğraşan natüralist tiyatronun oyuncuyla sahne tasarımında uyumsuzluk yarattığını şöyle örnekler:

Genellikle sahne tasarımında manzaralar büyük derinliklerle betimlenebilir, fakat oyuncular manzaranın ölçülerine bir türlü uygun düşmez. Yine de, nasıl oluyorsa böyle bir sahne tasarımının, doğanın gerçek bit temsili olduğu söylenir. Oyuncu, ramp ışıklarından ne kadar uzaklaşırsa uzaklaşsın, sahne tasarımına oranla büyük ve uzun gözükür, ayrıntılarda herhangi bir azalma olmaz. Dekoratif sanatların uyguladığı perspektif kurallarına göreyse, oyuncunun sahne önünden uzaklaşıp, etrafındaki ağaçlarla, evlerle ve dağlarla orantısını koruması için, olabildiğince uzağa gitmesi, bazen bir siluet, hatta nokta halinde görünmesi gerekir.” (Meyerhold, 2014: s.14)



Şekil 83: Georg Fuchs’un Kurucusu Olduğu Münih Sanat Tiyatrosu

Bu görüşler çerçevesinde Fuchs, aynı zamanda Uzakdoğu tiyatrosundan esinlenerek perspektifi bir kenara koyduğu tiyatrosunu mimari açıdan şekillendirir ve yeni bir yapı tasarlar. “Dramanın, diye yazar Fuchs, paylaşılan bir deneyim olmanın dışında bir hayatı yoktur: ‘kökenleri itibarıyla oyuncuyla izleyici, sahneyle salon birbirinin karşıtı değildir, bunlar birdir. Bu birliği kolaylaştırmak için, Wagner’in Bayreuth’taki Festspielhaus’una benzer bir salon önerir: geniş bir seyirci kitlesini sahneye mümkün olan en yakın yere konuşlandırılan sarp eğilimli bir amfi tiyatro. Sahne derin değil, geniş olacaktır; aynı genişlikteki dar basamaklarla birleştirilen üç asma kata bölünecektir. Alttaki sahne, sahne önünün önüne konacak ve dar bir kemerle salona doğru uzayacaktır. Orta sahne, iki duvarı birleştiren, açıklığın bir perdeyle kapandığı dar bir köprüdür aslında. Orta sahnenin kalabalık sahnelerde ya da süratle sahne değiştirmenin gerektiği durumlarda- kullanılması halinde, arka sahnenin gerisine boyanmış bir perde asılabilir; fakat bir uzaklık ya da perspektif yanılması yaratmaktan çok, süsleme amaçlı düz bir arka plan yaratmak için. Asıl eylem, alt sahnenin dar düzleminde geçecek ve oyuncuların bir kabartmadaki figürler gibi bu arka planın önünde görüneceklerdir.” (Braun, 2013: s.131-132)

Max Littmann tarafından tasarlanan ve 1908 yılında açılan Münih Sanat Tiyatrosu, art nouveau estetiğine göre inşa edilen ilk tiyatro eviydi. 1907’de Münih’te Verein Münchner Künstler Tiyatrosunda bir topluluk kuran gazeteci ve oyun yazarı Georg Fuchs bu girişimin öncüsüydü. Amacı “sanatsal ilkelere” göre bir tiyatro inşa etmektir. Tiyatro dar bir sahne olarak apron ve orkestra çukuru olmadan inşa edilmiştir. Koltuklar amfitiyatro biçiminde düzenlenmiştir. En yenilikçi özellik ise, oyuncunun stilize edilmiş bir fondan önce hareket ettiği “kabartma sahne” kavramıydı. Fuchs tarafından koordine edilen ilk yapımlar özellikle başarılı olmasa da, bina ve rölyef sahnesi büyük ilgi gördü. 1909’da Max Reinhardt’a kiralandı ve son olarak 1914’te kapatıldı. İkinci Dünya Savaşı’nın bombalanması sırasında bina yıkıldı. (<https://www.theatre-architecture.eu/en/db/?theatreId=1008>)

2.6.6. Meyerhold’un Yönettiği Oyunlar ve Sahne Tasarımları

Meyerhold, oyunlarında yanılısma karşıtı bir tavır izler ve bunu oyunlarının sahne tasarımında da seyirciye yansıtır. Seyirci oyunlarda illüzyona kapılmamalı, izlediği

hikâyenin bir tiyatro olduğunun bilincinde olmalıdır. Dekor da bu anlayışa hizmet eder ve tasarımda grotesk ve konstrüktivist anlayış hâkimdir. Meyerhold Grotesk detaylar üzerine şöyle ifade eder: “Grotesk, dekoratif unsura psikolojik görev yükler... Yalnızca dekor, sahne mimarisi ve tiyatronun bizzat kendisi değil, mim, hareketler, jest ve duruşlar da dekoratiftir.” (Meyerhold, 2014: s. 136) Bu nedenle oyuncunun ifadesi grotesk detaylarla desteklenir. Örneğin akan kan tasvir edildiği yerde oyuncunun kızılılık şerbeti aktığını seyirciye söylemesi gibi.

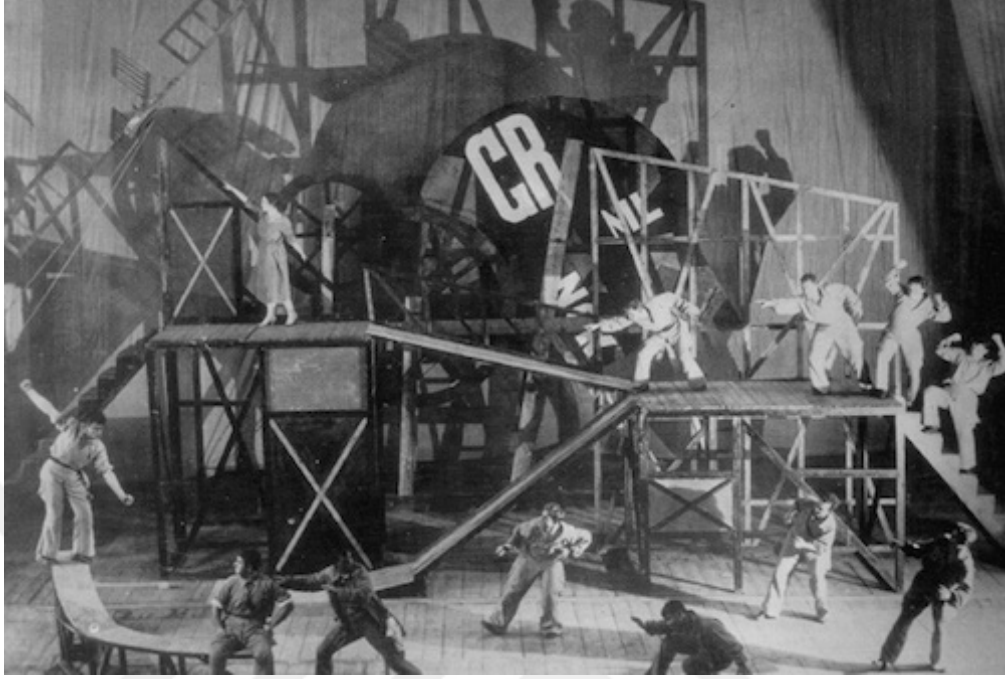
Tasarımda bir diğer karakteristik öge olan konstrüktivist yaklaşımın etkisiyle iskelet açıkta bırakılır. İçeriğe uygun olarak, hız, hareket, devinimin ön planda olduğu mekanizmalar sahnede yer alır. Oyunlarda gerçek yeri stilize eden bir tasarım anlayışı hâkimdir. Bu anlayışın en güzel örneklerinden biri ve Meyerhold’la anılan oyunu Lyubov Popova’nın tasarımıyla Şahane Yüce Boynuzlu’dur.

“Tasarım ekibi konstrüktivist ilkeleri kullanarak performans mekanizmalarını çıplak mekanik özüne kadar soydu. Örneğin tasarımcısı Lyubov Popova şöhreti kötü Yüce Boynuzlu performansı için yaptığı dekorda sahneyi tümüyle boş bırakacak biçimde detaylardan arındırdı. Basamaklar, platformlar, kaydıraklar ve kaplanmamış panolar ekledi. Tiyatronun arkası tümüyle çıplak bırakıldı. Üstünde boydan boya boyanmış harflerle bir hamster çarkını temsil eden davasa bir disk vardı, sahnenin duygusal ve ritmik gereksinimlerine göre çeşitli devirler dönüyordu. Kostümler, fabrika işçilerinin kullandığı mavi tulumlardı. Çizgiler, şekiller, hareketler, ritimler ve doku oyunun içeriğini vurgularken makine, oyuncuların sahne önüne gelmeleri için eylemlerine olanak veriyordu. (Benedetto, 2012: s.45)



Şekil 84: Şahane Boynuzlu Oyunu Çizimi

Çizimini tasarımcı Lybov Popova'nın hazırladığı posterde konstrüktivist yaklaşım, geometrik şekillerin yarattığı dinamizm etkisiyle net bir şekilde görülür. “Lyubov Popova'nın Meyerhold'un Flaman oyunu Yüce Boynuzlu için yaptığı bu maket, oyunculara, kullanım için çeşitli seviyelerin nasıl sağlandığını gösterir. Dekor belirli bir mekânı betimleme, daha çok oyunculuk için bir makinedir. Platformlar sahne mekânının hacmini kaplar ve onu çeşitli açı ve derinliklere ayırır. Döndürülen çarklar ve tekerlekler seyirci için sürekli değişen bir görsel imge sağlar. Konstrüktivist dekor tasarımı, yapımdaki düşünceleri çağrıştırmak için soyut dekorlar kullanan, gerçekçi olmayan sahne uygulamasının bir örneğidir. Yapımın sağ üstünde dönen yel değirmeni oyunun flaman kökenlerini hatırlatmak içindir.” (Benedetto, 2012: s.46)



Şekil 85: Lyubov Popova'nın Tasarladığı Şahane Boynuzlu, Yönetmen: Vsevolod Meyerhold (1922)



Şekil 86: Alexandrinski Tiyatrosu'nda Don Juan, Yönetmen: Vsevolod Meyerhold

Sahne platformunun seyirciye doğru yaklaştığı örneklerden biri olan Don Juan'da yanılısamanın bozulmasını artırmak için Meyerhold, sahne düzeninde birtakım değişiklikler yapmıştır. "1910 yılında Alexandrinski Tiyatrosu'nda Moliere'in Don

Juan'ını sahnelediğinde, ön perdeyi ve ramp ışıklarını kaldırdı; ön sahneyi seyircinin arasına kadar genişletti; salon ışıklarını gösteri boyunca açık tuttu; aksesuarları ve dekoru sahne işçilerine taşıttı ve oyunculara Lully'nin müziğine göre dans hareketleri yaptırdı.” (Brockett, 2013: s.519)



Şekil 87: Şafak, Yönetmen: Vsevolod Meyerhold (1920)

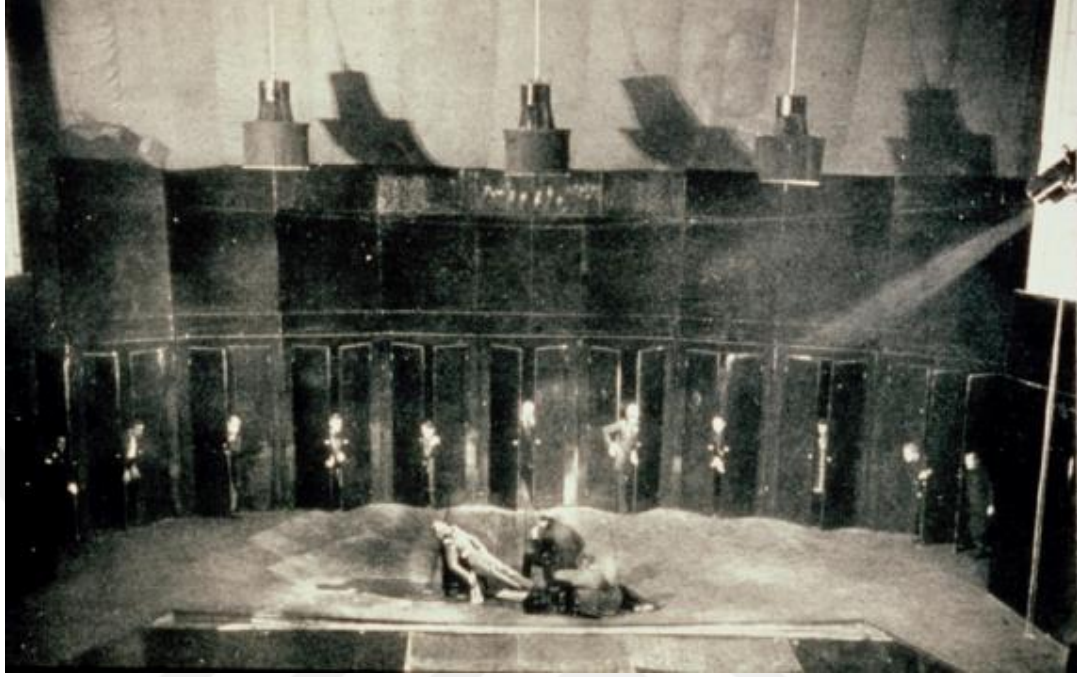
Yine oyuncu ve seyirci etkileşimini artırmak adına sahne platformunun seyirciye yakınlaştığı örneklerden Şafak, radikal bir değişiklikle bu yakınlaşmanın derecesi artırılarak platformun seyircinin arasına kadar uzanması tasarlanmıştır. Fotoğrafta sahne tasarımının oyunun sahneleme biçimiyle etkileşimi sonucunda, oyuncuların seyirci tribününe doğru konumlandığını, sahneden seyir yerine uzanan basamakları açık bir şekilde görebiliriz.



Şekil 88: Tarelkin'in Ölümü, Yönetmen: Vsevolod Meyerhold (1905)



Şekil 89: The Forest, Yönetmen: Vsevolod Meyerhold (1924)



Şekil 90: Gogol'un Müfettiş Oyunu, Yönetmen: Vsevolod Meyerhold (1926)

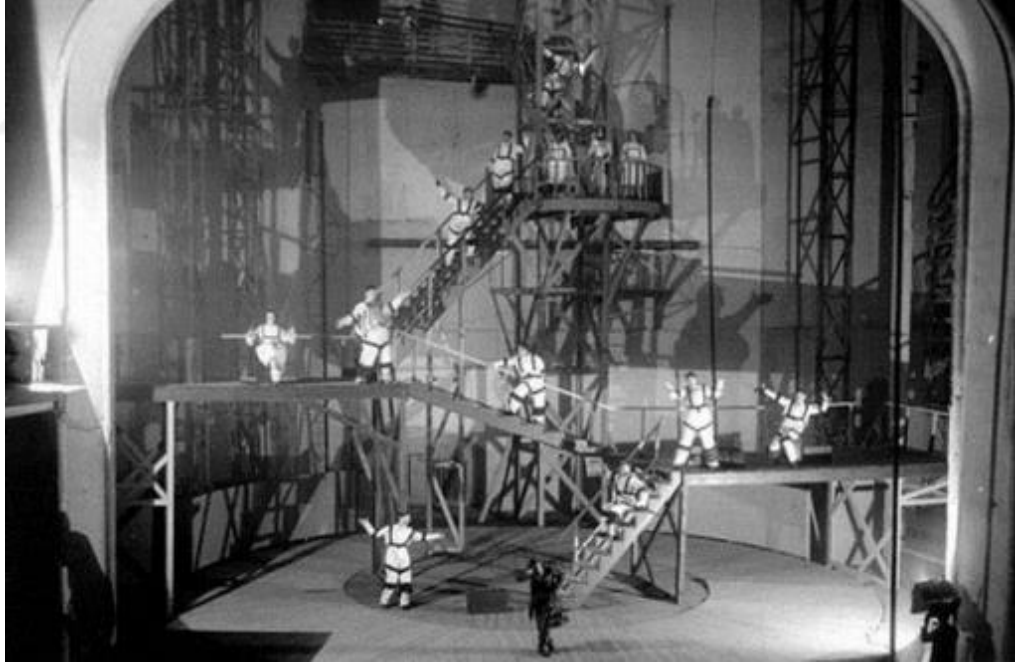
Yer taşra kasabasından St Petersburg gibi büyük bir kente dönüşmüş, oyunun odak noktasındaki taşra bürokrasi amiri, genç bir general olmuştu... Meyerhold, oyunun çevre tasarımında bu ortamı yansıtan parıltıya yer verdi. Eşyalar son derece lüks, kostümler pahalı ve sahnedeki odalar, yüksek tavanlı, kristal avizeli uzamlardı. Biz dizi sessiz oyun kişisi, kalabalık, görkemli ve parıltılı ortama varlıklarıyla çeşitlilik katıyordu. Böylelikle 19. yüzyıl başlangıcında Rus toplumunun tüm çirkinlikleri üsluplaşmış bir sahnede bir araya gelmişti. (Candan, 2013: s.41)

Japon Kabuki tiyatrosundan ve eski Roma tiyatrosundan bilinen bir uzlaşımı, yönetmen oyun boyunca kullanıyordu. Her oyuncu, döner sahne üzerinde ilk girişini yaptıktan sonra bir-iki saniye donarak durup tanıtmanın ardından rolü gereği konuşmaya başlıyordu. Son tablodaya tüm oyun kişileri kendilerine özgü duruşu almışken ışıkların birkaç saniyeliğine kararıp yeniden aydınlanmasıyla birlikte oyuncuların yerinde aynı saçma duruşlarıyla çıplak mankenler beliriyordu. Müfettişte Meyerhold, yeryüzünü kaderin çarklarına terk edilmiş bir kuklalar gösterisi olarak algılayışını sergiliyordu. (Candan, 2013: s.42)



Şekil 91: Schluck and Jau Yönetmen: Vsevolod Meyerhold (1905)

Schluck ve Jau oyununda belirgin bir şekilde 15 metreye 4 metre sahne tasarımının oyunda Georg Fuchs'ın sahne tekniğindeki gibi kabartma etkisi yarattığı görülür. Dar sahne üzerinde oyuncular 2 buçuk boyutluymuş gibi görünmektedirler.



Şekil 92: Yarasa Evi, Yönetmen: Vsevolod Meyerhold (1930)

Yarasa Evi oyununda fotoğrafta görüldüğü üzere Meyerhold'un konstrüktivist yaklaşımının etkisi ifade edilmiştir. Dekor bir araya getiren basamaklar, yapının iskeleti boyanmamış, herhangi bir bezle veya malzemeyle kaplanmamış, açıkta bırakılmıştır. Sahne tasarımında hikâyenin geçtiği yer, gerçekçi ayrıntılardan uzak şekilde tasarlanmış, seyircinin incelemeine bırakacak bir atmosfer yaratılmıştır.

2.7. Jacques Copeau (1878-1949)

20. Yüzyılın kavşağında tiyatro tarihine yön veren tiyatro insanlarından Fransız tiyatro eleştirmeni, oyuncu ve yönetmen Jacques Copeau, tiyatronun sentez bir oluşum olgusunu benimseyerek çağında oyun yazarlarının etkisini yitirmesinden ve kalıp oyunculuklardan büyük rahatsızlık duymuş, oyuncuyu yazarın sahnedeki temsilcisi olarak görmüştür. Aynı zamanda tiyatronun yalın olmasına çaba harcamış, oyuncuyu merkeze aldığı sahneleme teknikleri geliştirerek, arı tiyatroya ulaşmanın denemelerini yapmıştır. Tiyatro araştırmaları için deneysel topluluk Theatre de Vieux Colombier'i kurmuş ve oyunlarını benimsediği sahneleme anlayışı çerçevesinde restore ettirdiği, topluluğu özgü tiyatro mekânında sahnelemiştir.

Paris'te orta sınıf bir ailede doğan Jacques Copeau, ünlü Théâtre du Vieux-Colombier'i kurmadan önce, Sorbonn Üniversitesi'nde felsefe ve edebiyat üzerine öğrenim gördü. Okuldan sonra tiyatroya olan ilgisiyle beraber aralarında Andre Gide'nin de bulunduğu edebiyat topluluğuna katıldı ve tiyatro eleştirileri yazmaya başladı. Ardından Paris'te Georges Petit Gallery'de kuratör olarak çalıştı ve sergi kataloglarına metinler yazdı. Sanat galerisinde çalıştığı yıllarda tiyatro eleştirisi yazmayı sürdüren; açık sözlü ve ilkeli bir eleştirmen olarak ün kazanmaya başlayan Copeau, babasının sahip olduğu Raucourt'taki fabrikanın satılmasıyla finansal olarak özgürlüğüne kavuştu ve ileride Fransa'nın önemli edebiyat dergilerinde biri olacak Nouvelle Revue Française'yi aralarında Andre Gide ve Jean Schlumberger ile birlikte 1909'da kurdu. (en.wikipedia.org/wiki/Jacques_Copeau)

Tiyatroya ilk profesyonel adımını Jacques Rouche'un yönettiği 'Karamazov Kardeşler'in uyarlamasını yazarak atan Copeu'nun yer aldığı oyun, 1911 yılında Theatre de Arts'ta sahnelendi.

Copeau, eleştirmen yönünün ağır basmasıyla beraber dönemindeki tiyatrolarda, yazarın etkisini kaybetmesinden, basmakalıp oyunculuktan ve 'yıldız' oyuncu sisteminden yakındı. Bunun üzerine 1913'te 'Dramatik Yenilikler Üzerine Araştırma' isimli manifestosunu yayımlayarak çağdaş yönetmenlerin sahne üzerinde egemenliği ele geçirdiğini ve yazarla bağıni kopardığını belirterek, oyuncu temelli çalışmalar yapmak üzere, 10 oyuncudan oluşan yeni deneysel bir grup olan Vieux Colombier'i kurdu. "Bu

manifestoda, yönetmenin temel görevinin oyun yazarının metnini tiyatrunun şiirine iyi bir şekilde çevirmek olduğunu savunduğundan, Meyerhold ve Tairov'a tam anlamıyla karşıt bir konumu benimsiyordu. Bunun da ötesinde oyuncuyu, teatral yapımın en vazgeçilmez ögesi olan yazarın bir temsilcisi olarak gördü ve dram sanatının yeniden gençleşmesinin çıplak platform sahneye dönüşle mümkün olduğunu öne sürdü.” (Brockett, 1993: s. 521)

2.7.1. Theatre du Viex Colombier

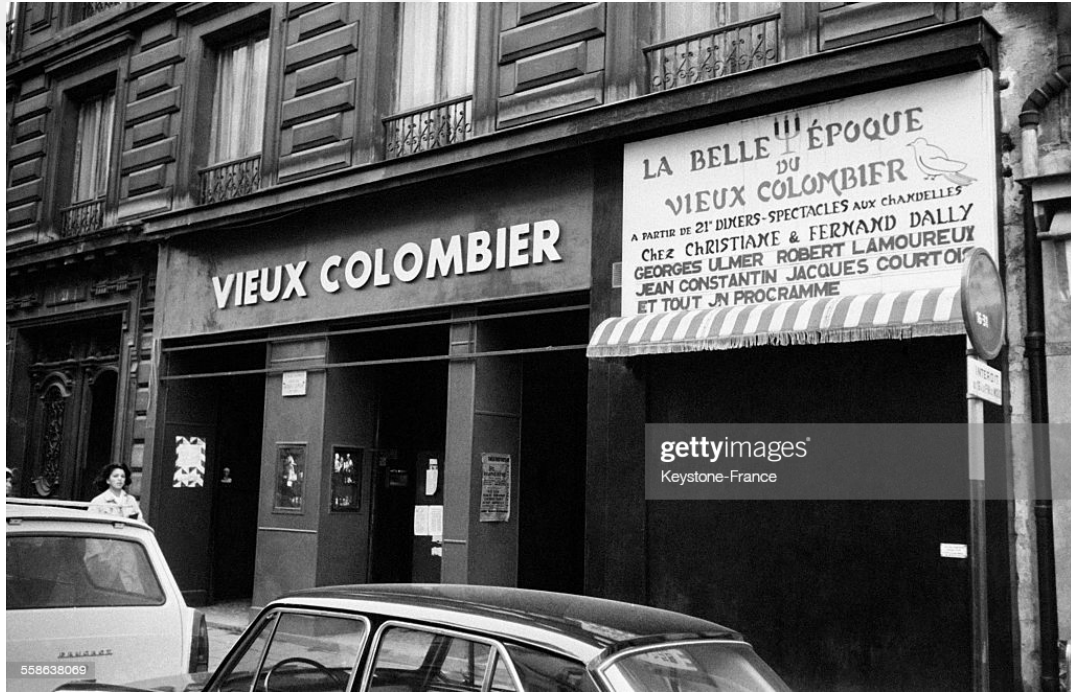
Jacques Copeau, manifestosunu yayımladığı 1913'te aynı zamanda sahneleme biçimine uyum sağlayacak bir tiyatro mekânı restore ettirdi. Önceki adı Athenee Saint-Germain olan mekân, bulunduğu Vieux Colombier sokağının adını alarak –Copeau'ya göre söylemesi daha kolaydı- bugünkü ismine kavuştu. Yeni mekânı Theatre du Viex Colombier, her türlü gösterişten uzak, sade ve seyircinin oyunculara ve sahneye yakın olmasını amaçlayan bir şekilde yeniden düzenlendi.



Şekil 93: Theatre du Viex Colombier İç Mekân

Dönemin 'Küçük Tiyatrolar' oluşumunun öncüsü olan mekân, bu görünümüyle temelde her türlü dekor ve kostüm abartısından uzaklaşarak oyuncunun oyunu sahneleme

biçimine ve seyirciyle kurduğu iletişime odaklanıyordu. “Kendi deyimiyle bu yeni yapı ("Theatre Vieux Colombier") modern dünyanın ilk göstermecî tiyatro binasıydı. Bu yapı Shakespeare sahnesi düşüncesinden hareket edilerek yapılmış seyirci salonundan yalnızca birkaç basamakla sahneye çıkılma olanağı veren bir görünüşteydi. Sahne üç bölümdü: Ön, Orta ve üst sahneler. Sahnenin arka düzeyi binayla birlikte inşa edilmiş merdivenleri ve yükseltileri kapsıyordu. Bu değiştirilemeyen arka düzey önünde temel olan oyunculuktu. Ramp ışıklarının, ön sahnenin kaldırıldığı bu tiyatro yapısında seyirci ile sahne arasında bir yaklaşma vardı.” (Nutku, 1993: s.62)



Şekil 94: Theatre du Viex Colombier Tiyatro Mekânının Dış Görünümü

Paris’te bir apartmanın giriş katında yer alan yeni tiyatro, Antoine’ın tiyatrosuna benzer bir şekilde tiyatro mekânı olmayan ama esnek yapısı sayesinde tiyatroya dönüşen küçük bir salondur. “Copeau aynı zamanda küçük bir salonu, sadece 400 oturma yeri olan Theatre du Viex Colombier’e dönüştürdü. İç sahnenin hemen önünde bir ön sahnesi vardı. Buna karşın perdenin ve fonların hareketi için bir makine yoktu. Perdeler ve fonlar hızlı değişim etkisi vermek için çubukların yardımıyla hareket ettiriliyordu. Bu perdeler de en temel sahne gereçlerinin ve eşyalarının içinde yer alıyordu.” (Brockett, 1993: s. 521)

1917'ye kadar Paris'te bu sahnede oyunlarını sahneleyen Copeau, Fransız Güzel Sanatlar Bakanlığı tarafından görevlendirildi ve 1917'de New York'a Vieux Colombier topluluğuyla giderek 1917-1919 yılları arasında Garrick Theatre'ın ev sahipliğinde oyunlarını sahneledi. Bu sayede Amerika'da 'Küçük Tiyatro' akımının öncüsü oldu. Ahırlar, rıhtımlar, salonlar ve okul toplantı salonları samimi küçük tiyatro salonlarına dönüştürüldü. Bu fikir için Avrupa'da örnekler vardı. 1887'de Paris'te Andr Antoine tarafından, o zamanlar lehine olan oyun türüne karşı bir protesto olarak açılan Thtre Libre, genellikle bu türün ilki olarak adlandırılır. 1887'den 1911'e kadar Rusya'da, Belçika'da, Almanya'da, İsvç'te, Macaristan'da, İngiltere'de, İrlanda'da ve Fransa'da Küçük Tiyatrolar açıldı. Avrupa'da bu tiyatrolar, genel anlamda, tiyatronun yeni sanatlarına daha zgr bir oyun kazandırmak veya daha büyük salonlarda yapılanlardan daha entelektüel bir drama türünü teşvik etmek amacıyla ortaya ıktı. Amerika Birleşik Devletleri'nde Küçük Tiyatro akımının özelliklerinden biri; sade bir binada yer alan, yapımlarını en ekonomik Şekilde üreten, oyuncularına ödeme yapmayan, giriş creti almayan, evlerinde ucuza üretilen dekor ve aksesuarları kullanan bir tiyatro organizasyonudur. Bununla birlikte, Küçük Tiyatro, daha çok abonelik sistemi tarafından desteklenen, oyunlarını küçük bir salonda ve küçük bir sahnede üreten, ticari tiyatro tarafından kullanılması muhtemel olmayan oyun türünü prodüksiyon için seçen bir repertuar tiyatrosu olarak düŐünülmektedir. Sıklıkla tek perdelik oyunlar sahneler ve deneysel gösterimler gerçekleştirirler. (<https://www.gutenberg.org>)

2.7.2. Jacques Copeau Sahneleme Tekniği ve Tasarım Anlayışı

Copeau'nun sahneleme tekniğinin özünde her türlü kalıplaşmış ve süslü ifadelerden uzak, oyuncunun merkezde yer aldđđı arı bir tiyatro yaratma düşüncesi vardır. "...tiyatronun temel öğelerine ve en yalın anlatım araçlarına dnererek, bir arı tiyatroyu gerçekleştirmeye çalışmış; bunun için de, yoğun oyunculuk eğitimi ile yalın oyunculuk ve sahne düzenine dayanan bir yönetmen tiyatrosunu uygulamıştır. Ancak, yönetmenin bağımsız yaratıcı iŐlevin asal önemi vermekle birlikte, yönetmenin sahne özerkliğinin mutlaklaŐtırılmasına karşı çıkan Copeau, tarihsel sürecini yitirmiŐ bulunan oyun yazarı oyuncu-yönetmen birlikteliğini yeniden kurmayı denemiŐtir. (alıŐlar, 1995: s. 52) Hayal

ettiği saf tiyatroya ulaşmak için çeşitli atölyeler kuran, Viex Columbier öğrencileriyle bir okul açan Copeau, oyuncunun rol kişisini canlandırmanın nötr oyunculukla başlayacağını ifade eder ve bu amaca ulaşmak üzere çeşitli atölyeler düzenler, deneysel gösterimler gerçekleştirir.

Copeau için bir oyuncu, ancak tüm kimliğinden arındığında rol kişisine dönüşebilir. Önce nötr konuma gelmeli ardından karakterini canlandırmalıdır. Copeau, oyuncunun nötr hale gelmesi için de günümüzde de oldukça yaygın bir gösterim şekli olan doğaçlamayı kullanır. Ana sınıflarıyla yapılan bir çalışma sonucu oyuncunun özüne dönmesinin yolunu çocukluk çağıyla ilişkilendirir. “Teatral ifadeyi müzikle ilişkilendirir. Çocukluğunun henüz konuşmadığı dönemine dönmüş bir oyuncu arayışındadır. Söze ulaşmak için çılgınlardan ve haykırışlardan yola çıkar. Temel dayanağı, daha sonraki yıllarda teatral araştırmaların gelişiminde hayati öneme sahip olacak bir teknik olan doğaçlamadır. Copeau’ya göre, günümüz oyuncularını kullanıma hazır metinlerle tıka basa doymuş durumdadır. Bu nedenle, oyuncuyu yeniden minimal bir çerçeveye dâhil etmek ve böylece onun hayal gücünü ve oyunculuk becerisini uyandırmak arayışındadır. Doğaçlama basit bir alıştırımdan öte, komedyaya türünün *commedia dell’arte* tekniğine uygun olarak modern karakterler ve konularla yeniden doğmasını sağlamak için bir araçtır.” (Tello, 2017:s. 108) Bu nedenle oyuncunun rolünü sahnelemesine kadar sahnede görülen her şey minimal, yalın ve nötr olmalıdır. Tüm tasarım ve teatral etkinlik bu nötrleşme çerçevesinde şekillenir.

Doğaçlama konusundaki düşüncelerini Copeau şöyle ifade eder:

“Bilmediğim bir sanat ve bunun tarihini araştıracağım. Ama bu sanatın onarılması, yeniden doğması, yeniden gözden geçirilmesi gerektiğini, doğaçlamanın tek başına yaşayan bir tiyatroyu –oyuncuların oyununu- getireceğini görüyorum, hissediyorum, düşünüyorum. Edebiyatı terk edin... Oyuncuların kardeşliğini yaratın... Birlikte yaşayan, çalışan, oynayan... Birlikte yarattıkları, oyunlarını beraber icat ettikleri, kendilerinden ve başkalarından yola çıkarak oyunlarını oluşturdukları... Yaptığım küçük şeyler beni oraya sürüklüyor... Bizim hedefimiz zamanımızın tipleri ve konularıyla yeni bir doğaçlama tiyatrosu yaratmaktır.” (Copeau, 2000: s.116)

Oyuncunun sahneleme tekniklerini geliştirmeyi amaçlayan Copeau, gerçekleştirdiği atölyelerde öğrencilerin nötr konuma gelmelerinde bazı çekinceler yaşadığını fark eder. Bunun üzerine çalışmalarında kendine özgü bir teknik olarak, oyuncunun rolünü canlandırırken yüzünü bir mendil ile kapatıp sahneye çıkmasını ister. Bunun sonucunda mendilin arkasındaki oyuncunun mimikleri ve yüzü saklandığında kendini daha cesur ifade edebildiğini keşfeder. Bu çalışmanın ardından nötr maskeyi geliştirir ve sahnelemelerinde kullanır.



Şekil 95: Copeau'nun Aktör Eğitiminde Kullandığı Masklar

Oyuncunun mimikleri kaybedip beden ifadesini güçlendiren nötr maske şöyle anlatılmıştır: “Copeau'nun 18.yy'da aristokratların sokakta tanınmamak için yüzlerine taktıkları maskelerden esinlenerek “Noble Mask” (nötr mask) olarak adlandırdığı bu maskeler, gülümseme, kaş çatma, yüz buruşturma gibi hiçbir mimik içermeyecek şekilde tasarlanmıştır. Belirlenmiş bir ritüelle takılan maskeler, aktör için nötr duruma geçmeyi simgeliyordu. Bu nedenle konuşmanın asla kullanılmadığı maske çalışmalarında hedef, beş duyunun keşfiydi. Örneğin hayali bir objeyi tutmak, ama bu tutuşu en detaylı şekilde, ağırlığını, şeklini, hacmini, dokusunu, fonksiyonunu keşfederek yapmak başlangıç egzersizlerindendi. Daha sonra bir duyunun yitirilmiş olduğu varsayımı ile benzer çalışmanın tekrarı, basit eylem çalışmaları ve en son olarak da duyguların ve kavramların bedenle ifadesine yönelik çalışmalar yapılmaktaydı. Son aşamada ise ses çalışmalarına geçti. Spontanlığın kolektif yaratıcılıkta bir anahtar niteliğinde olduğuna inanan Copeau,

maske çalışmalarında, söylediği kelimelere oyuncuların hiçbir hazırlık yapmadan bir beden hareketiyle tepki vermelerine yönelik de çalışmalar yaptırmaktaydı.” (Aydın, s.9-10)

Tiyatro yönetmenliğinden önce bir tiyatro eleştirmeni olan Copeau, sahnelemelerinde metni bütünüyle reddetmez aksine iyi ve zengin bir metnin iyi bir sahnelemenin önünü açacağını ve malzeme bolluğunun avantajını ifade eder. “Metin ne denli yoğun ve izleyicilerin duygularını harekete geçirmeye yönelikse (sözcüğün somut anlamıyla) sahnelemenin önüne de o denli özgür bir alan açılır; başka bir deyişle, sahnelemede çok geniş bir donanım, ışık ve renk oyunu, zengin giysiler, çok sayıda oyuncu ve yan oyuncu kullanma olanağı doğar.” (Aktaran Çalışlar, 1993: s.54)

2.7.3. Jacques Copeau Oyunları ve Sahne Tasarımları

Copeau ile özdeşleşen sahne tasarımı anlayışı, kendisinin tanımladığı ‘çıplak sahne’ ifadesiyle anlatılır. Önerdiği nötr oyunculuk ve gerçekçilik karşıtı sahneleme anlayışıyla paralel, dekorun ve kostümün oyuncunun önüne geçmesini ve seyircinin odak noktasını değiştirmesini, göz boyamasını istemez. Bu nedenle Copeau’nun sahne tasarımlarında renkli, kalabalık dekor ve kostümden ziyade mekânın özenli ve ince detaylı mimari yapıları öne çıkar. Yani çıplak sahne terimi bir nevi dekorsuz sahneyi tanımlasa da yapay ve iki boyutlu dekorun yerini üç boyutlu yapıya ait mimari öğeler alır.

Dönemin Fransa’sında Antoine’nın başını çektiği gerçekçilik akımının kan kaybetmeye başladığı yıllarda, tiyatroların hayal gücünden uzaklaşan sahnelemelerinin yerini kalıplaşmış imajların yer almasından rahatsız olan Copeau, dönemin tiyatrosundan olan rahatsızlığını şöyle ifade eder: “Eski ya da yeni tüm numaraların karşısındayız! İyi ya da kötü, ilkel ya da gelişkin, tekniğin bu anlamda (tiyatro için) kullanılmasını onaylamıyoruz. Bu gibi ilkeleri öne sürmemize kuşkuyla bakılabilir: Theatre du Viex Colombier tiyatrosunun küçük sahnesinde zengin dekor olanaklarımız olmadığı için bunları söylediğimiz savı ile karşılaştırılabiliriz. Ancak, böyle bir yığın yardımcı araçtan yoksun kalmak zorunda oluşumuzun bizi son derece mutlu ettiğini içtenlikle yineleyelim. Bu tür araçlar bize sunulmuş olsaydı bile, onları kullanmamakta yine diretirdik, çünkü (teknik) araçlara aşırı ölçüde yer verilmesinin, dramatik sanat için korkunç sonuçlar

doğuracağına kesinlikle inanmaktayız. Böyle bir yaklaşım, insanın sınırlarını ayağa kaldırır, gücünü alıp götürür, rahatlığı ve görselliği yeğlediği için tiyatronun bir dekor gösterisine dönüşmesine neden olur. Yaşamları içinde insanları göstermek için dekorların yerden bittiği, sahnelerin yıldırım hızıyla değiştiği, bir tiyatroya gerek olduğunu inanmıyoruz... ancak, Yeni Tiyatro için çıplak bir sahne yeterlidir!” (Copeau, 1993: s. 53)

Çıplak sahnenin öne sürüldüğü Copeau tiyatrosunun bu yaklaşımı, gerek sahne tasarımındaki yalınlık gerekse oyunculuk metodundaki önermeleri, günümüz tiyatrodaki yapay dekoru reddeden Jerzy Grotowski, Eugenio Barba gibi tiyatrocuların sahneleme karakterleriyle benzerlik gösterir. Copeau'nun sahneleme tekniği ve yaklaşımı, küçük tiyatrolarda az sayıda ve işlevsel dekorla, fiziksel performansın öne çıktığı alternatif tiyatroların ilham kaynağı olmuştur.



Şekil 96: Karamazov Kardeşler, Uyarlayan: Jacques Copeau (1911)

İlk ün kazandığı oyun olan Karamazov Kardeşler uyarlamasında Copeau'nun sahne mimarisiyle uyumlu olan sahne tasarımı açıkça görülebilir. Dönemin tiyatrolarına karşın kendi tiyatrosundaki sahne tasarım karakterini Copeau şöyle ifade eder: “Sahne dekorunda modern eğilim, bir dekoru meydana getiren öğelerin seçilişi bakımından da artistik sadelik

yönünde kendini gösteriyor. Ressamlarımız ustaca çizilmiş bir portreyi fotografik bir imaja tercih ederler; amaçları, tasviriden çok izlenimler yaratmaktır; resim yapmak değil, telkinde bulunmaya çalışmaktır. Bütünü göstermek için ağaçla, bir tapınak yerine bir tek sütunla yetinirler. Stilize unsurlar, eski yöntemde doğaya aykırı düşen, dramatik aksiyonla yarışarak seyircinin dikkatini yoran ayrıntı zenginliğinin yerini almıştır.” (Aktaran Taşer, 2015: 85)



Şekil 97: 12. Gece, Yönetmen: Jacques Copeau (1914)

Shakespeare'in eserlerinden 12. Gece Copeau'nun hem Fransa'da hem Amerika'da sahnelediği oyunlar arasında yer alır. İlk sahnelemesini 1914'te Fransa'da gerçekleştiren Copeau, ilerleyen yıllarda oyunun birçok versiyonunu sahnelemiş, sahne tasarımında da çeşitli düzenlemeler yapmıştır. İlk gösterimde tamamen dekordan arınmış bir sahnede Commedia Dell Art'taki gibi kostümler giyine oyuncular yer almaktayken git gide dekor ve kostümler zenginleşmiştir.



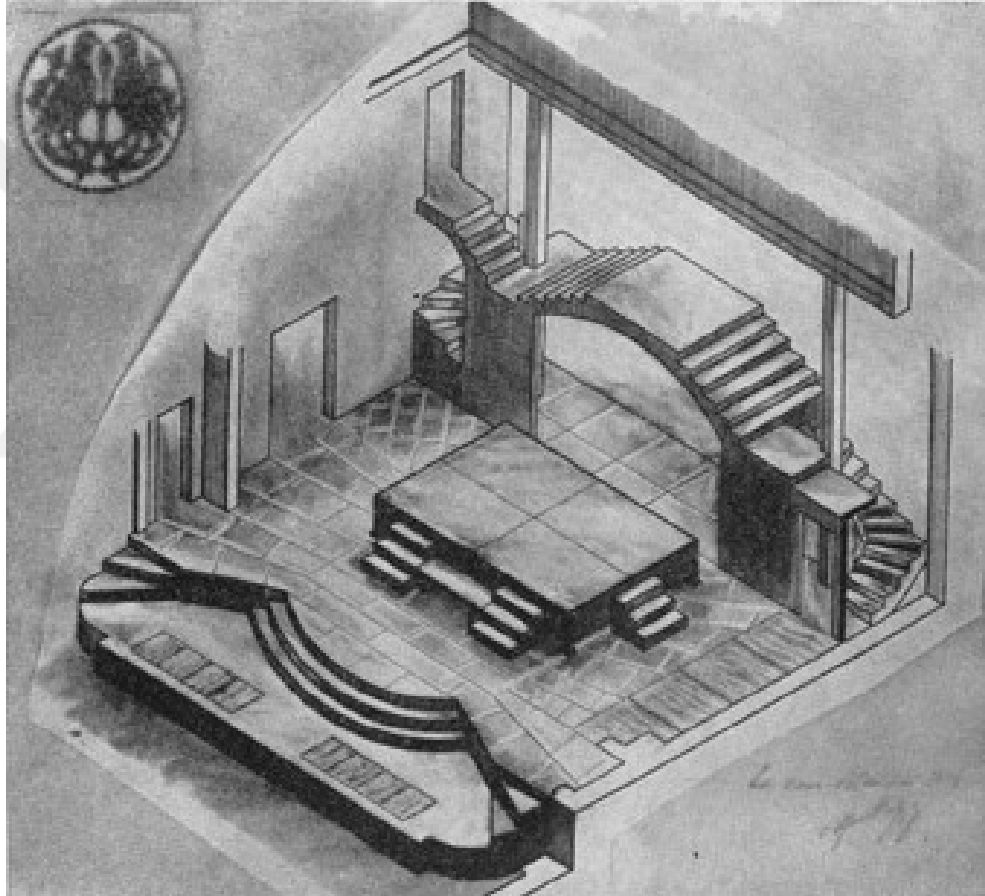
Şekil 98: 12. Gece, Yönetmen: Jacques Copeau (1920)



Şekil 99: 12. Gece, Yönetmen: Jacques Copeau (1940)

İlerleyen yıllarda Copeau'nun çıplak sahnesi, sahnenin yalınlığının yarattığı bazı eleştirilere maruz kalır. "1940'taki yeni uyarlama, Vieux-Colombier'in çıplak sahnesinden çok daha ihtişamlı ve büyüleyiciydi. Suzanne Reymond'un dekoru bir Elizabeth dönemi tiyatrosunun galerisini yeniden canlandırıyor ve bir öncekinden çok daha etkileyici, soyut

ve zarif görünüyor. Art Deco'dan esinlenen tarihi kostümler yerini Marie-Hélène Dasté'ninkilere bıraktı ve 1914'te olduğu gibi, eleştirmenler hâkim olan "soytarılığın" altını çizerek Comédie-Française'i "çılgın bir Guignol" ve "gözlerin ve kulakların bayramı" olarak ifade ediyor." (<https://www.comedie-francaise.fr/fr/actualites/la-nuit-des-rois-a-la-comedie-francaise#>) Böylece Copeau, yönetmenliğinin son yıllarında sahne tasarımında daha gösterişli bir tasarım anlayışına kayar.



Şekil 100: Scapin'in Dolapları Sahne Düzeni, Yönetmen: Jacques Copeau (1924)

Yine çıplak sahne anlayışının hâkim olduğu Moliere'in Scapin'in Dolapları'nda mimarinin bir parçası olan dekorda işlevsellik de göz önünde bulunduruldu. Sahnenin üst merdivenlerinin iki alt yanındaki perdeler oyuncuların giriş çıkışını kolaylaştırmak ve saklamak için tasarlandı. Yukarıdaki merdivenler ise hem oyunun bir parçasıydı hem de sahne arkasına ulaşım için kolay bir yoldu. (Paterson, 1984: s.42)

Kostümlerde ise Comedie dell Arte etkisinin hissedildiği kimi karakterlerin yüzünü saklayan maskeler kullanılıyordu.



Şekil 101: Scapin'in Dolapları, Yönetmen; Jacques Copeau (1924)

2.8. Walter Gropius (1883-1969) , Oscar Schlemmer (1888-1943)

Modernizme pek çok açıdan yeni bir bakış açısı kazandıran tasarım hareketi Bauhaus'un mimarlıkta öncüsü Walter Gropius ve Gropius'un Weimar'da açtığı okulda heykeltıraş olarak işe başlayan, sonraları okulun sahne atölyesinin başına geçen Oscar Schlemmer; teorileriyle, uygulamalarıyla tasarımda yeni bir çağ açmış, tiyatro mimarisine yeni bir yapı özelliği kazandırmış, tiyatronun uzamla ilişkisi bakımından çeşitli deneyler yapmış kısacası endüstriyi ve sanatı birleştirerek tasarıma dair günümüzde hala yararlandığımız görüşler sunmuşlardır.

19. yüzyılda ilk buharlı motorların ve ardından ilk buharlı makinelerin icadının sanayi devrimini başlatmasıyla Dünya'da küresel çapta hızlı bir makineleşme dönemi başladı. Bu makineleşme tüm iş gruplarını etkilediği gibi sanatı da derinden etkiledi. O güne kadar zanaatkarların sanattaki hâkimiyetiyle el işçiliğine dayalı ve oymalı, kakmalı, süslemeleriyle ön planda olan sanat yapıtları ortaya çıkıyordu. Bu eserler uzun sürede üretilebildiği gibi maliyeti de yüksek oluyor, çok fazla insan iş gücüne ihtiyaç duyuluyordu. Sanayi devrimiyle beraber mimarlık başta olmak üzere tüm sanat dallarında 'standardizasyon' kavramı ön çıktı. Buna göre bir yapıyı oluşturan cam, beton, çelik gibi yapı birimleri onlara özgü makinelerle hızlı, aynı anda ve çok sayıda üretilmeye başlandı. Aynı şekilde mobilya, endüstri ürünleri, seramik gibi alanlarda da iş gücünün büyük kısmını makinelerin üstlenmesiyle aynı anda çok sayıda ürünün elde edilmesi olanağı doğdu. Bu durum, ürün sayısındaki artışa, maliyetin ve sürenin azalmasına yol açıyorsa da biçim olarak makinenin el verdiği tek tip ürün çıkışıyla süslemenin, el işçiliğinin belirgin oranda azalışına neden oldu. Tam teknolojideki yeniliklerin tetiklediği 20. yüzyılın sanat hareketine dair görüşlerin oluşmaya başladığı dönemde mimar Walter Gropius Weimar'da Bauhaus adında bir okul kurdu.

Bauhaus açılışının öncesinde Walter Gropius, Werkbund sanat hareketinin içinde yer alıyordu. Bu sanat hareketini ve Bauhaus'un açılış sürecine dair görüşlerini Philip Wilkonson şöyle ifade ediyor: "Geç 19. yüzyılın Arts and Crafts hareketi, her tip sanatçı, tasarımcı ve zanaatkarı, bir yandan geleneksel zanaat yöntemlerini yeniden canlandırırken bir yandan da form ve işlevi sarıh bir analize tabi tutarak mücevherden binalara kadar her

şeyi tasarlamak üzere bir araya gelmeye teşvik etmişti. Arts and Crafts mimarisi her ne kadar öncesindeki Victoria dönemi işlerine göre daha az karışık olsa da hala geleneksel ve tarihe gömülü duruyordu. Sanatçı, mimar ve zanaatkâr arasında yakın işbirliği ve iyi uygulama idealleri, daha modern, daha endüstriyel bir tasarıma odaklanırsa ne olurdu? Buna bir yanıt Almanya’da Deutshe Werkbund denilen bir örgütten geldi. 1907’de Münih’te kurulan Werkbund, esin ya da öykünme için geçmiş üsluplara bakmadan tasarım yapmayı hedefleyen, çağının ilerisinde bir grup tasarımcı ve sanatçıyı bir araya getirmişti. Topluluk, tasarım ve mimarlıkta öncü işlere imza attı ama endüstriye ve endüstriyel tasarıma daha çok yaklaşmayı arzulayan genç mimar Walter Gropious için bu yeterince radikal değildi. Bu yüzden Gropious 1919’da kariyerinde önemli bir hamle yaparak Weimar’da bir arts and crafts okulunun başına geçti, okulu yeniden organize ederek adını Bauhaus olarak değiştirdi.” (Wilkinson, 2015: s.120)

2.8.1. Bauhaus

Gropious, 1919 yılında kurduğu okulun ismine inşa etmek (bau) ve ev (haus) kelimelerini birleştirerek, ev inşaatı anlamına gelen Bauhaus’u vermiştir. Bauhaus’un temel amacı uygulamalı sanatlarla, endüstriyi birleştirerek, modern, fonksiyonel, herkes için tasarım ilkesini benimseyerek disiplinlerarası bir öğrenim şekli oluşturmaktır. “Bauhaus, Weimar Güzel Sanatlar Akademisi’yle Sanatlar ve El Sanatları Okulu’nun birleştirilmesiyle oluşturuldu. Öğrenciler, teorik ve pratik sanat eğitimi alırlarken hem sanatsal hem de ticari değeri olan ürünler yaratmayı öğreniyordu. Gropious, kafasında öğretmenlerin ve öğrencilerin beraber ve eşit şartlarda yaşayıp çalıştığı bir topluluk tasarlamıştı. Böylece sanat ve endüstri arasındaki uçurumu ortadan kaldıracak çalışmalar yapabileceklerini düşünüyordu.” (Hodge, 2013: s.133)

Bauhaus’un ilk modern sanat okulu özelliğinin ön planda olmasının yanı sıra modernizmi merkeze alan çeşitli atölyeler bulunuyordu. “Uzmanlık alanları arasında metal işleme, marangozluk, dokum acılık, çömlekçilik, resim, tipografi, fotoğraf, baskı ve heykel vardı. Bir süre sonra, bunlara mimari de eklendi” (Hodge, 2013: s.134) Bu disiplinler arası eğitimde günümüzde hala isimleri anılan, çok önemli sanatçılar yer almıştır. Bunlardan Paul Klee, Marcel Brauer, Wassily Kandinsky sadece birkaçıydı.

Okulun bünyesinde bu alanların dışında bir de sahne sanatları atölyesi bulunuyordu. Sahne sanatları atölyesinin başınıysa okulda önceleri heykeltıraş olarak işe başlayan ressam Oskar Schlemmer getirildi.

Bauhaus, Weimer Cumhuriyeti'nin yıkılmasından sonra buradan ayrılmaya zorlandı. Gropius ise 1926'da Bauhaus'u Dessau'ya, ikonikleşmiş, modern özellikleriyle ön plana çıkan, dönemin yeniliği olarak çelik ve camın cepheyi sardığı binasına taşıdı.



Şekil 102: Dessau'daki Bauhaus Binası

“Bauhaus, Dessau'ya taşındığında Gropius, onun prensiplerini üzerinde taşıyan devrimci niteliklere sahip yeni bir bina tasarladı. Sadece on üç ayda inşa edilen bina, Bauhaus eğitmenleri ve öğrencileri için ideal bir çalışma ortamı sunuyordu. Modern malzemelere ve yöntemlerin kullanıldığı bina, güçlendirilmiş betondan bir iskelet, geniş pencereler ve düz bir çatıya sahipti. Kompleks üç kanattan oluşuyordu; okul, atölyeler, çalışanlar ve öğrenciler için yatakhaneler ve idari bölümler. Modern mimari için bir mihenk taşı olan Bauhaus binası, Modernist hareketin en önemli ve en ünlü örnekleri haline geldi.” (Hodge, 2013: s.135) Üç dikdörtgen bloğun ortada birleşmesiyle oluşan

yapıda her blok farklı bir atölyeyi barındırmaktadır. Böylece modernizmin temel öğretisi olan fonksiyon ve biçim ilişkisi, ön plana çıkmaktadır.

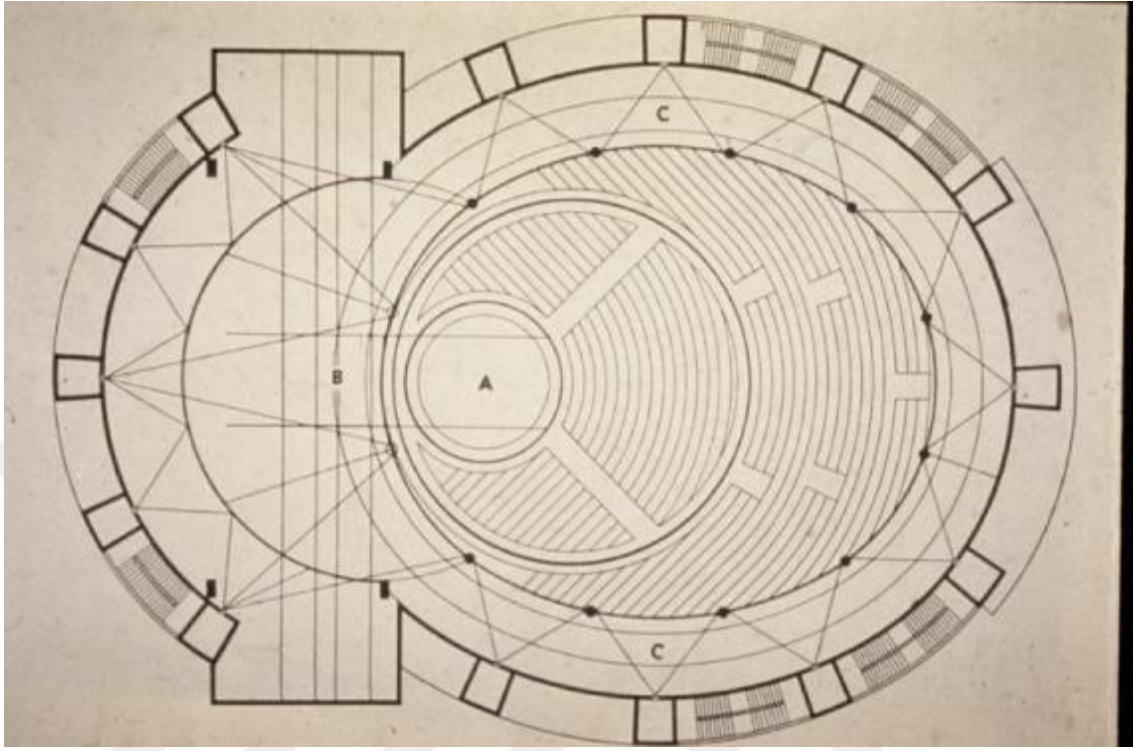


Şekil 103: Bauhaus Binası

Gropius'un ardından okul yöneticiliğine Hannes Meyer ardından da modernizmin önemli mimarı Mies van der Rohe getirildi. Artan politik baskılar, iktidardaki görüşün Bauhaus'un yapısını reddetmesi, Bauhaus'un benimsediği modernizme karşı klasik Alman mimarisini savunması ve mali sıkıntılar sonucu okul, Mies van der Rohe öncülüğünde Berlin'e taşındıysa da Nazilerin iktidarı ele geçirmesi sonucu okul 1933'te kapandı.

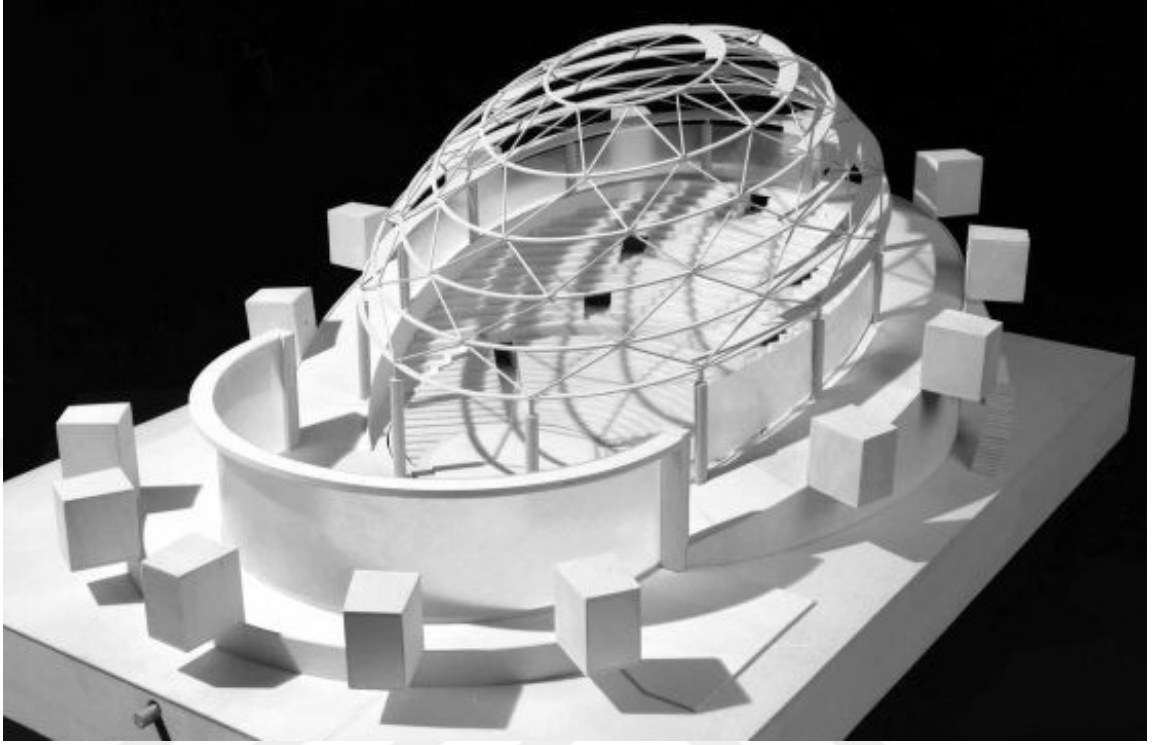
2.8.2. Walter Gropius'un Total Theatre Tasarımı

Walter Gropius mimar olduğu kadar tiyatronun sahne yapısına da hâkimdi ve hem Bauhaus'taki Oskar Schemmler'in sahne uzamı çalışmalarına verdiği destekle hem de Piscator'un oyunu için 1927'de hazırladığı 'Total Theatre' (Bütüncül Tiyatro) kompleks tasarımıyla tiyatro literatüründe de yer edindi. Hazırladığı bu tasarım, o günün teknolojik gelişmelerinin tasarıma göre yetersizliği, Naziler'in baskısı ve 2. Dünya Savaşı'na uzanan süreçteki şartlar yüzünden gerçekleştirilemedi. Ama birçok yenilikçi özelliğiyle günümüz tiyatro mimarisini ve tasarımcılarını etkilemektedir.



Şekil 104: Total Theatre Yapısı Planı, (1927)

Total Theatre, mantık olarak o güne kadar sahneleme biçimlerinde yer alan 3 tip sahneyi dönüşümlü bir şekilde kullanarak bir araya getiren kompleks bir yapıyı ifade ediyordu. Bu sahne tipleri, çerçeve, arena ve 3 yanı açık sahneydi. Buna göre her sahneleme biçiminde seyirci tribünü de ona göre adapte oluyordu. Buradaki amaçlardan bir tanesi de seyircinin oyuna katılması, tiyatronun seyirciyi de içine almasıydı. O güne kadar çerçeve sahne dâhil tüm sahne tipleri seyirciyi, dördüncü duvar olarak gören, oyunun dışında bir faktör olarak görüyordu. Oysa total theatredaki hareketli yapı hem yönetmenin sınırlarını genişletecek hem de seyircinin uyanık olmasını ve oyuna katılmasını sağlayacaktı.



Şekil 105: Total Theatre Maketi

Gropius'un Total Theatre yapısı şöyle anlatılır: “O bütüncül tiyatrosunda bunların tümünü bir araya getirme çabasına girdi. Oturma bölümünün bir kısmını ve bir oyun alanını ön sahnenin önünde, dönen geniş bir dairenin üzerinde yükseltti. Bu oyun alanı ön sahne ile yaklaştığında üç yanı açık sahne haline dönüşüyordu, 180 derece döndürüldüğünde ise arena sahne haline geliyordu. Çerçeve sahnenin yanlarından tüm salonu çevreleyen bir platform uzanıyordu. Burası bir oyun alanı olarak kullanılabilirdi. Geniş bir sahne mekânı, platformları ufuksal olarak da hareket ettirebilme olanağını veriyordu. Salonun çevresinde, projeksiyon perdelerinin asılabileceği 12 tane kolon yerleştirilmişti. Çerçeve sahnenin gerisine asılan yarı saydam bir fon da, üzerine projeksiyon verilmesine olanak tanıyordu. Diğer perdeler ise seyircinin kafasının üzerinde, salonun farklı yerlerine asılmıştı.” (Brockett, 2013: s.540)

2.8.3. Oskar Schlemmer'in Sahne Atölyesindeki Çalışmaları

Bauhaus'un 1923'ten 1929'a kadar sahne atölyesinden sorumlu Oskar Schlemmer'in tiyatro tasarımlarına dair en büyük yeniliği ve etkisi yaptığı deneylerde, sahne uzamını bir oyuk olarak ele alıp oyuncunun hareketinin bu uzam içinde tek yönlü değil her yönde olmasına çalışması ve bu hareketi sırasında da çeşitli endüstriyel cam, çinko gibi malzemelerle kostümünü farklı geometrik biçimlerde oluşturulmasıdır. "Sahne uzamını, insanın doğal biçimine göre düzenlemektense, insan bedeni ile soyut sahne uzamını birleştirme çabasına girdi ve sonuçta da oyuncuların matematiksel değerlerle hareketlerini denetleyebilecekleri üç boyutlu kostümler yoluyla insan biçimini değiştirme girişiminde bulundu ve oyuncuları gezici mimari yapılar haline dönüştürdü. Schlemmer, sözlü öğeleri önemsemedi ama görsel olan tüm öğeleri (boş uzam, insan figürü, hareket, ışık ve renk) ayrı ayrı ve birlikte oluşturdukları birleşimler içinde sistematik olarak çözümlendi." (Brockett, 1993: s. 539) Oskar Schlemmer'in tiyatro yaklaşımında kendi deyimiyle çağın göstergesi mekanikleşmeye ve soyutlamaya dayanır. Bu nedenle soyutlama ve mekanikleşmeyle biçim değiştirerek yeni bir sonuca ulaşmayı hedefler ve sahne bu yeni teknikleri görmezden gelemez.

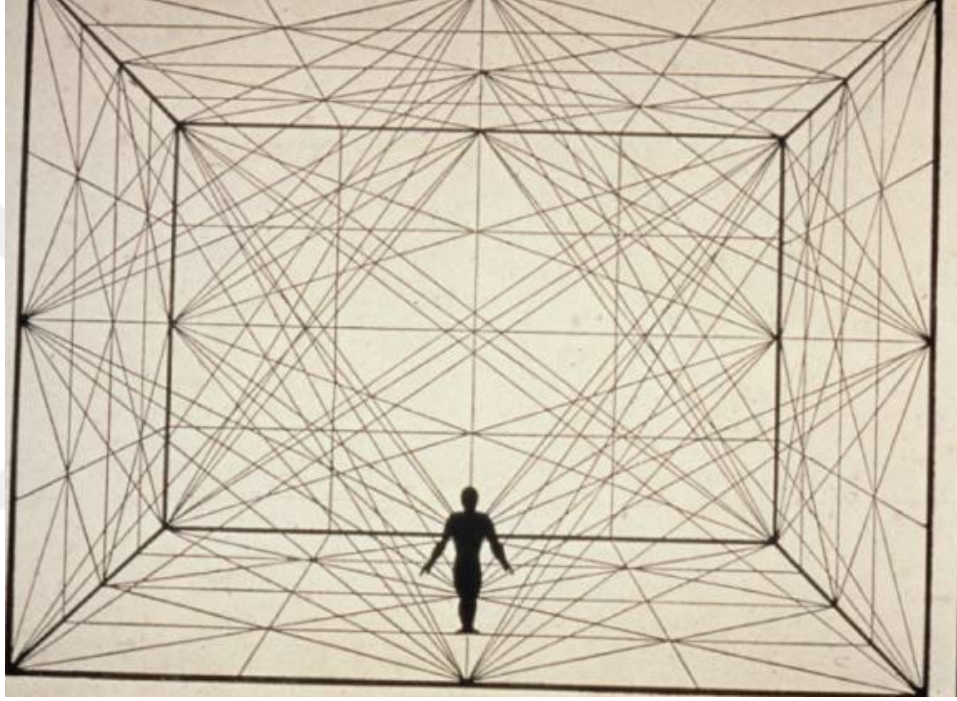
Oskar Schlemmer'in sahne deneylerinde 4 aşama ve sonucu yer alır. Bunlar Özdemir Nutku'nun Dünya Tiyatrosu Tarihi kitabında şöyle ifade edilir:

Küp oylumlu çevre ilkesi: Bu deneyde kübik biçimler insan gövdesine uygulanır; baş, gövde, kollar ve bacaklar küp oylumlar içinde düşünülür. Böylece, hareket edebilen bir yapı sağlanır. Sonuç: hareketli mimarlık.

İnsan gövdesinin oylumla olan işlevsel ilişkisi ilkesi: Bu deneyle insan gövdesinin tipik biçimleri ortaya çıkarılır; başın yumurta biçimi, gövdenin vazo, kol ve bacakların çomak ve eklemlerin top biçimleri vurgulanır. Sonuç: kukla.

İnsan gövdesinin oylumda hareketi ilkesi: Bu deneyde dönme, yönelme ve çapraşma hareketleriyle oylumu değerlendirmeye gidilir. Bir topaç görünümünü getiren bu giyside, oylumu ortaya çıkaran çizgiler vardır: Sonuç: teknik organizma.

Anlatımın metafizik biçimleri: İnsan gövdesinin çeşitli bölümleri simgeleştirilmiştir: parmakları açılmış bir elin yıldız biçiminde, kavuşturulmuş kolların sonsuzluk göstergesi, omurga ve köprücük kemiklerinin haç biçimlerinde olduğu gibi... Bu giyside iki baş, dört kol, dört bacak vardır; bunlar da metafizik anlatım biçimine yardımcı olur. Sonuç: soyutlama. (Nutku, 1963: s.127)



Şekil 106: Oskar Schlemmer'in Uzam Çalışması

Oskar Schlemmer sahne çalışmalarında oyuncu ve mekân ilişkisini tekniğe duyduğu önem nedeniyle matematikleştirerek, hesaplanabilir bir bakış açısıyla yaklaşır. Canlı organizma insanın, kübik oylum içindeki ilişkisini şöyle anlatır: “Kübik mekânın kuralları, planimetrik ve stereometrik ilişkilerin mekanik olan ya da akıl tarafından yönetilen hareketler yardımıyla dengeyi sağlar. Vücut hareketlerinin ritmin ve jimnastiğin geometrisidir bu. Bunlar bedensel etmenlerdir (yüzün stereotipini de buna ekleyebiliriz) ve bunlar, mekân ilişkileri hesaba katılmadan ortaya konur.” (Aktaran Çalışlar, 1993: s. 122) Schlemmer'e göre mekanda görünmeyen planimetrik ve stereometrik çizgiler oylumu birbirine bağlar. Oylumdaki oyuncununda yine kendi bedeninde böyle bir çizgisel yapı mevcuttur. Dolayısıyla ikisi arasındaki fiziksel ilişki mekânın ve bedenin soyutlanmasıyla sahnede var olabilir. (Aktaran Çalışlar, 1993: s. 122-123)

Oskar Schlemmer, uzam çalışmalarındaki deneysel sonuçları öğrencileriyle beraber Bauhaus sahnesinde sahneler. “1927’de Schlemmer ile öğrencileri, bir konferans ve gösteriyle kuramlarını gözler önüne serdiler. Yere, birbirini kesen aks ve çapraz çizgiler ile bir daire çizmişlerdi. Boş sahnenin bir yandan öbürüne gerilmiş teller, oylumu ya da kübik boyutu tanımlıyordu. Dansçılar, bu uzamsal çizgisel ağ içinde, çizgileri izleyerek hareket ediyordu. Gösterinin ikinci aşamasına bedenini belli bölümlerini vurgulayan ve renk uyumu gözetken kostümler katıldı. Seyircinin algısı, böylelikle matematiksel danstan uzam dansına, jest dansına doğru yöneliyordu.” (Candan, 2013: s. 74)

Schlemmer’in Bauhaus’ta kullandıkları sahne aydınlatma elemanlarını seyirciden gizlenmediği, sahne ile seyir yerinin tek basamaklı bir platformla ayrıldığı, gösteriştense uzak bir mekândır.



Şekil 107: Bauhaus Okulunun Sahnesi Fotoğraf: Erich Consemüller, (1927)

Dessau'daki yeni okul binasına taşınmasıyla, 1926'da Bauhaus kendine ait bir sahne kazandı. 1921'den itibaren Weimar'da bir sahne atölyesi olmasına rağmen, Erich Consemüller, “prodüksiyonlarımızı orada bir tür belirsiz banliyö podyumunda vermek zorunda kaldık” diyordu. Ama şimdi ilk kez, sahne atölyesinde provaları ve performansları için odalar vardı - bunların çoğu Bauhaus gösterileri bağlamında gerçekleşecekti.

Dessau'daki Bauhaus binasındaki sahne, başlangıçta dersler için bir platform ve sınırlı ölçekte performanslar için bir sahneydi. Teknik olarak, Bauhaus anlamında başka bir şey beklenebilecek olmasına rağmen, özellikle iyi donanımlı değildi. Mekânsal olarak, oditoryumu sahnenin arkasındaki kantine bağladı, böylece alan adapte edilebilir ve seyirci her iki tarafa da oturabilirdi. “Bauhaus” dergisinin ilk sayısında Oskar Schlemmer şöyle yazar: “İki aşamalı cepheye ve arka duvara sahip olmamak, sahnenin merkezini daha önemli hale getirir ve hem fiziksel hareketler hem de kelime ve ses akustiği üzerinde yenilikçi etkileri olan üç boyutlu bir oyunu zorlar.” Mekânın ve insan vücudunun içindeki hareketi Schlemmer'in “Bauhaus Dansları” ile keşfettiği şeydi. Bauhausler Erich Consemüller'in bir fotoğrafı, sahne atölyesinde açık plan sahne alanına ve günlük hayata bir göz atıyor: “Oditoryumdan fotoğraf çeken Consemüller, sahne atölyesinde çalışma atmosferinin otantik bir görüntüsünü aktarmayı başardı. Aktörlerin düzeni ve pozunun Schlemmer tarafından sıklıkla önceden belirlendiği sahne fotoğraflarının aksine, tüm katılımcılar etkinliklerini sürdürürken burada görülebilir: Schlemmer aktörlerinden biri olan Werner Siedhoff ile görüşüyor. Weininger kuyruklu piyanoda prova yapıyor ve Heinz Loew bir spot ışığı kontrol ediyor. Meraklı bir yabancı bu olayı izliyor.” (<https://www.bauhaus100.com/the-bauhaus/works/stage/bauhaus-stage-dessau/>)



Şekil 108: Bauhaus Öğrencilerinin Gerçekleştirdiği Bir Gösteri

2.8.4. Oskar Schlemmer Sahne Tasarımları

Oskar Schlemmer'in adıyla beraber anılan en bilinen gösterisi dans türündeki Triadic Ballet, adeta Bauhaus ekolünün sahnedeki yansımasıdır. Oyun, her yönüyle üçlü bir yapıyı ifade ettiğinden Triadic ismi verilmiştir. "... Üç dansçı tarafından ve üç bölümlük bir senfonik müzik eşliğinde gerçekleşiyordu. Yine üçe bölünebilir 12 sayısı, tekil dans bölümlerinin sayısıydı. Dansçılar toplam 18 kostüm değiştiriyordu... Triadic Ballet yine üç ana öge üzerine kuruluydu: Dans, müzik ve kostümler. Schlemmer, önce figür ve kostüm belirlediğini, sonra bunlara uygun müzik araştırdığını, dansın böylelikle ortaya çıktığını anlatıyordu." (Candan, 2013: s. 75)

Triadic Ballet sayesinde Oskar Schlemmer, dansın formunu bulmak istiyordu. Her bakımdan üç sayısının ön planda olduğu balede temelde üç geometrik form vardı. Bunlar; kare, daire ve üçgen. Sarı, pembe ve siyah isimleri ve renklerinde olmak üzere 3 bölümden oluşuyordu.



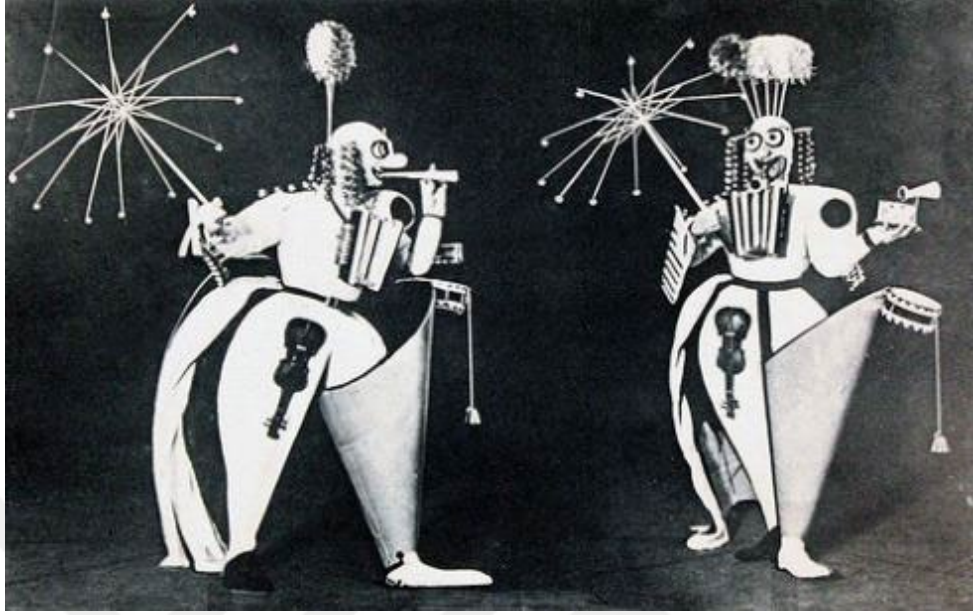
Şekil 109: Triadic Ballet Kostüm Tasarımı, Tasarım: Oskar Schlemmer



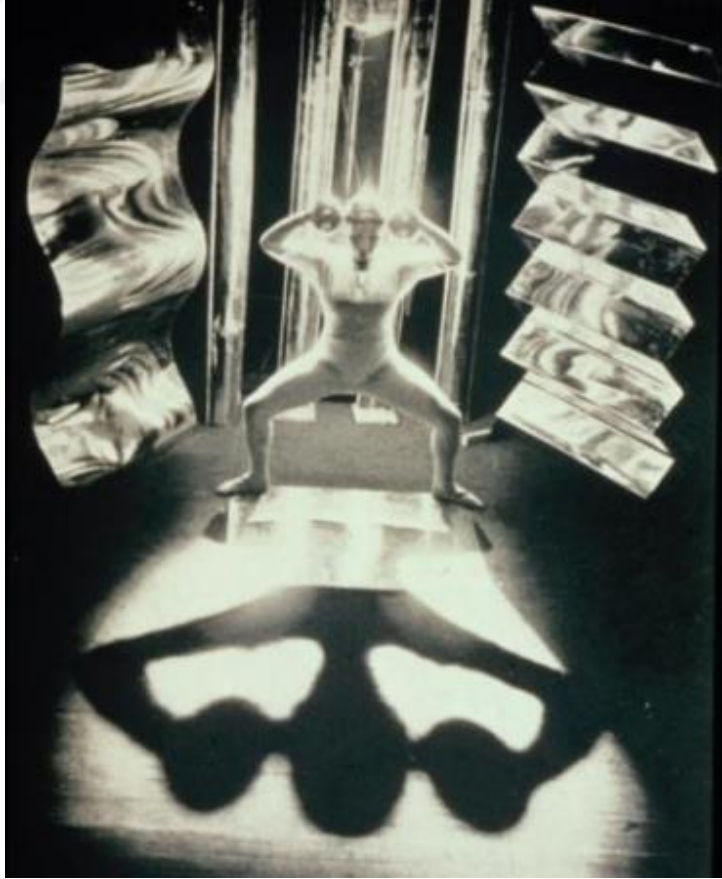
Şekil 110: Triadic Ballet Kostüm Tasarımları, Tasarım: Oskar Schlemmer



Şekil 111: Triadic Ballet, Tasarım: Oskar Schlemmer

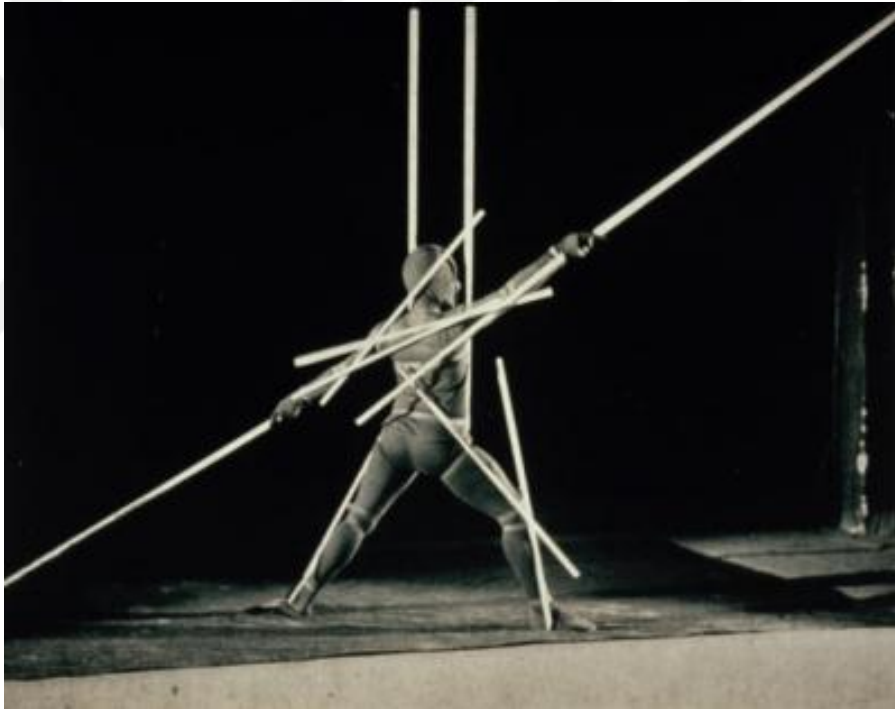


Şekil 112: Triadic Ballet, Tasarım: Oskar Schlemmer



Şekil 113: Oskar Schlemmer'in Metal Dansı

Oskar Schlemmer'in Triadic Ballet dışında geometrik formları çeşitli materyallerden oluşan, dansçının bedeninin bir uzantısı haline gelecek şekilde hazırlanan kostümlerle oluşturduğu; Cam Dansı, Metal Dansı, Çubuk Dansı gibi isimler verdiği gösterileri de vardır. “ Metal Dansı'nın sahne tasarımında ışık yansıtıcı ince metal parçalardan oluşan bir mağara bulunuyordu. Buradan çıkan dansçı, üzerinde beyaz body, ellerinde ve başında gümüşümsü küreler taşıyordu. Metalik bir müzik eşliğinde keskin hareketlerle gerçekleşen dans, çok kısa sürüyor, izleyicide kısa bir hayal görmüş izlenimi bırakıyordu.” (Candan, 2013: s. 74)



Şekil 114: Oskar Schlemmer'in Çubuk Dansı

2.9. Erwin Piscator (1893-1966)

20. yüzyılın en önemli tiyatro insanlarından, yönetmen, yazar, tiyatro yapımcısı, Erwin Piscator, dışavurumculuğun hız kaybettiği ve 1. ve 2. Dünya Savaşları arasındaki çalkantılı dönemde ‘Politik Tiyatro’ akımının kurucusu ve öncüsü olmuş, sahneleme tekniklerinde yenilikçi çözümler sunmuş, sahnelemede belgelerden yararlanarak belgesel tiyatro yöntemini benimsemiş, sinemanın da gelişimiyle projeksiyon kullanmış, oyun gösterimlerinde sinema ve tiyatroyu harmanlamış ve kitle tiyatrosunu ön plana çıkarmıştır. Aynı zamanda merkezine koyduğu proleter kesime yönelik oyunları, klasik eserlerin tekrar uyarlanmasıyla yeniden yazmış, Bertolt Brecht’in öncüsü olduğu ‘Epik Tiyatro’ nun ilk sinyallerini vermiştir.

1893’te Almanya’da doğan Piscator’un doğduğu yıllarda Almanya henüz ulusal birliğini yeni sağlamıştı fakat iktidarı netleşmemiş, 1933 yılında Naziler ülkenin idaresini ele geçirene kadar da Weimer Cumhuriyeti gibi kısa süreli yönetimler kurulmuş, kaldırılmış ve kanlı çatışmalar ortaya çıkmıştı. Üstelik hazırlıksız olan Almanya’nın 1. Dünya Savaşı’na girmesi ve ardından gelen yenilgi, toplumda büyük yankı bulmuş, gergin bir ortam yaratmış toplumun militanlaşmasına yol açmıştır. Aynı dönemde 1917’deki Ekim Devrimi de Rusya’da geniş yankı bulmuş dünyada 2. Dünya Savaşı’na giden süreçte kitlelerin uyanması amaçlanan etkinlikler yükselişe geçmiştir. İşte tam bu dönemde Piscator ve Brecht’in başını çektiği Politik Tiyatro, dışavurumculuğun düşüşe geçmesinin ardından hem tiyatro insanları hem de hitap ettiği kesim açısından dönemdeki hâkim olan ifade biçimi özelliğini kazanmıştır. Epik tiyatronun da ilham vericisi olan politik tiyatronun öncüsü Piscator için Marksist düşünce ön plana çıkmış, oyunun merkezine işçileri yerleştirmiştir.

Tiyatronun politik niteliğini gerek biçimde gerek içerikte ön planda tutan Piscator’un bu tutumunun temelini, genç yaşta katıldığı 1. Dünya Savaşı’nda cephenin ön sıralarında yer alması, dolayısıyla savaşın tüm olumsuzluklarından etkilenmesi ve sonrasında savaş karşıtı bir tavrı benimsemesi oluşturur. “Münih Üniversitesinde felsefe, sanat ve tiyatro tarihi okurken bir yandan da oyunculuk eğitimi gördü. Bavyera Kraliyet Tiyatrosu’nda küçük rollerde sahneye çıktı. Katılmak zorunda olduğu savaş, Piscator’u hem savaş karşıtı

hem Marksist yaptı. Tüm Avrupa'yı derinden sarsan bu yaşantının ardından 25 yaşındayken Berlin'e yerleşti ve dada hareketinin Marksist üyeleri arasında yer aldı. Kısa bir süre K ninsberg'te tiyatro yaptıktan sonra Berlin'de ilk proletarya tiyatrosunu başlattı. Kurduğu toplulukla Berlin'in işçi semtlerinde fabrika, birahane, toplantı salonu gibi yerlerde kısa eylemci oyunlar sahneliyordu." (Candan, 2013: s.83)

2.9.1. Politik Tiyatro

Dönemin siyasi çalkantıları içinde tiyatroya eleştirel bakış getirmek, seyircileri uyandırma misyonu üstlenen tiyatro insanları, tiyatroyu kitleleri örgütlemenin bir yolu olarak görüyordu. "1917'de Rusya'da gerçekleşen Ekim Devrimi'nin itici gücüyle başlayan politik tiyatro, birkaç farklı yönde gelişti. Öncelikle devrim sırasında ve sonrasında Rusya'da uygulanan agit prop tiyatro, sokak tiyatrosu ya da kitle gösterilerine d nüşti. Bunlar, amaçta seyirciyi harekete geçirmeyi, eyleme yönlendirmeyi gözeten oyunlardı." (Candan, 2013: s. 82-83)

Rusya'da Vsevolod Meyerhold öncülüğünde ilerleyen bu sahneleme biçimini Piscator geliştirerek 'Politik Tiyatro' adıyla ortaya çıkmasını sağladı. Politik tiyatronun Almanya'daki temsilcisi ve yaratıcısı Piscator, savunduğu ilkeleri tiyatro sahnesinde de seyircilere yansıtılmak, onlara dönemin ve işleyişin eleştirel yanlarını göstermek niyetindeydi. Savaş sonrası döndüğü Berlin'de Alman Komünist Partisi (KPD)'ne katıldı ve Hermann Schüller ile Proletarya Tiyatrosu'nu kurdu. Savunduğu yaklaşımı, tiyatronun içinde nasıl yer bulunduğunu anlattığı eseri 1927 yılında yayımlanan Politik Tiyatro olmuştur. Piscator, ilk kurduğu tiyatro olan Proletarya Tiyatrosunu Politik Tiyatro adlı kitabında şu şekilde ifade etmiştir:

Proletarya tiyatrosunun yönetmenlerinin amacı, ifadede basitlik, yapıda netlik ve işçi sınıfından oluşan izleyicilerin duygularında kesin etki yaratmak; bütün sanatsal hedeflerin devrimci amaca hizmet etmesi; sınıf mücadelesi fikrinin bilinçle vurgulanması ve bu konuda seyircinin eğitilmesi olmalıdır. (Piscator, 1980: s. 45)

O döneme kadar hâkim olan anlayış olarak tiyatronun daha varlıklı kesim olan burjuva sınıfına hitap edilmesi yerine Piscator'un benimsediği sosyalist ilkeler doğrultusunda,

hitap edilen kesimin işçiler olması dolayısıyla işçilerin maddi gücünün burjuva sınıfı kadar olmaması nedeniyle Piscator maddi anlamda zorluk çekti. Bunun üzerine de sahneleme biçimi yüzünden oyun izni verilmeyince Proletarya Tiyatrosu'nu kapatmak zorunda kaldı. Yalnız bu maddi sıkıntı Proletarya Tiyatrosu'yla sınırlı değildi. Daha sonraları yaptığı çalışmalarda da hitap ettiği kesim ve bilet ücretlerinin karşılanması konusunda sıkıntı yaşayacak, tiyatrosunu icra etmek için varlıklı bir işadammın ve tiyatro mekânının yeri konusunda göz yumacak ve Brecht başta olmak üzere tiyatro insanlarının eleştirisine maruz kalacaktı. “Politik tiyatronun karşısında duran güçlerin başında sansür ve ekonomik güçler geliyordu. İşçi sınıfı için yapılan tiyatro, işçi sınıfının ödemelerine bağımlıydı. Oysa işçiler orta sınıfı kadar yüksek bilet ücretlerini karşılayacak durumda değildi. 1890’da sosyal demokratların kültür girişimi olarak kurulmuş olan ‘Halk Sahneleri’ (Volksbühne), abonman sistemiyle, çalışan dolayısıyla mali güvence sağlayan sahneler olmalarıyla bu soruna bir çözüm olasılığı sunuyordu. Ama bunları sosyal demokrat yöntemleri, daha önce belirtildiği gibi politik tiyatro yerine sanatsal içerikli oyunları yeğliyordu.” (Candan, 2013: s. 82)

Piscator 1921 ile 1924 yılları arasında faaliyet gösteren Proletarya Tiyatro'sunun kapanmasının ardından, üyesi olduğu parti KPD'nin oy oranlarını artırmak üzere Central Theatre'da Kızıl Revü adını verdiği oyunu sahneledi. Oyunun çok başarılı oluşuyla birçok küçük tiyatro grupları Kızıl adını kullanarak örgütlendi. Oyunun başarısıyla KPD, Piscator'a destek sağladı ve Piscator art arda Her Şeye Rağmen, Bayraklar gibi oyunlarını sahneleyerek kendi sahneleme biçimini ortaya koydu ve dönemin büyük tiyatrosu Volksbühne'nin davetiyle Piscator oyunlarını Theatre am Bülowplatz'da sahnelemeye başladı.

2.9.2.Volksbühne /Theater am Bülowplatz

Piscator'un ikinci durağı olan Volksbühne kelime olarak ‘Halk Sahnesi’ anlamına geliyordu. Ayrıca sahne yapısı bakımından oldukça gelişmiş teknik donanıma sahipti. Piscator'un tiyatrosuna özgü, projeksiyonlar, döner sahne gibi hareketli teknik yapılar bu sahnede Piscator'un oyun sahnelemelerine olanak sağladı. “Yönetmene bir yapım için çağrıda bulunan Volksbühne’de, 1800 kişilik bir salon, 20 metre çapında döner sahne,

uygun bir sema perdesi ve hidrolik sistemle yükselip alçalan eğimli bir zemin ile birlikte hareket ettirilebilen ışık yükselticileri (reosta) vardı.” (Candan, 2013: s. 85)

1913- 1914 yılları arasında inşa edilen yapı, Oskar Kaufmann tarafından tasarlandı. 30 Aralık 1914’te açıldı. Volksbühne’nin kökeni 1890 yılında Bruno Wille ve Wilhelm Bölsche tarafından kurulan “Freie Volksbühne” (Özgür Halk Tiyatrosu)’ye dayanıyor. Dönemde Andre Antoine’nın başlatmış olduğu özgür tiyatro düşüncesinin etkilediği gruplardan Frei Volksbühne’nin devamı niteliğindeki sahne halk için tiyatro anlayışını benimsiyordu. Örgütün amacı günün doğalcı oyunlarını çalışanların erişebileceği fiyatlarla tanıtmaktı. Benimsediği bu anlayışın bir göstergesi olarak yapının üzerinde “Die Kunst dem Volke” (Halka Sanat) yazan bir slogan bulunur. (<https://en.wikipedia.org/wiki/Volksb%C3%BChne>)



Şekil 115: Volksbühne Topluluğunun Yer Aldığı Theatre am Bülowplatz Binası

Piscator, bu sahnede Alfons Paquet’in Bayraklar (Fahnen), (Taşkın) Sturmflut, Elm Welk’in Gottland Üzerinde Fırtına (Gewitter Über Gottland), oyunlarını sahneledi. Yalnız Volksbühne yönetimi oyunların başarısından oldukça memnundu fakat oyunların içeriğini

fazla politik buluyor, oyunların ardından çıkan tartışmalarda zor durumda kalıyordu. Volksbühne’de sahnelenen son oyun Gottland Üzerinde Fırtına, repertuara ilk alındığında oyunun tarihsel içerik barındırdığından yönetim oyunun sahnelenmesinde sorun olmayacağına kanaat getirdi ve destekledi. Yalnız Piscator’un tarihsel oyunları, sınıf mücadelesini merkeze alarak yeniden yorumlaması özelliği bir kez daha ortaya çıkınca oyunun ardından yeniden tartışmalar yükseldi. Piscator’dan oyunun sakıncalı bulunan bölümleri çıkarılması istenince Piscator, Volksbühne’deki görevinden istifa etti.

Piscator’un Volksbühne dönemi önceden hiç yapılmamış bir uygulama olan oyunların uyarlanarak yeniden yazılması sistemini ilk kez uyguladığı ve sahneleme biçiminde tarihsel oyunları değiştirerek sınıf mücadelesiyle harmanlaması kendine has bir yazım özelliğinin ortaya çıkmasını sağlamıştır.

2.9.3. Piscator Sahnesi/Neues Schauspielhaus



Şekil 116: Neues Schauspielhaus Binası

Piscator, Volksbühne'den ayrılmanın ardından kurduğu Piscator Sahnesi topluluğuyla merkezi ve varlıklı insanların oturduğu yerleşim yeri olan Nollendorfplatz'da Neues Schauspielhaus binasına yerleşti. Nollendorfplatz yerleşim yerindeki Neues Schauspielhaus (Türkçesi: Yeni Tiyatro) , binası 1905 yılında Art Nouveau sanat akımı çerçevesinde mimar Albert Froelich tasarımıyla konser salonu ve tiyatro olarak inşa edildi. 1911 yılında bir sinema salonuna çevrilen yapı, 1. Dünya Savaşı başlangıcından Piscator'un 1927 yılında Theatre am Nollendorfplatz için bu yapıyı merkez seçene kadar da yapı, operet sahnesi olarak kullanıldı. (https://en.wikipedia.org/wiki/Neues_Schauspielhaus)



Şekil 117: Nollendorfplatz/ Neues Schauspielhaus İç Mekânı

Dönemin tiyatro insanlarından tiyatronun bulunduğu çevre, hitap ettiği seyirci kitlesi ve ideolojisinin karşılığına dair eleştiriler alan Piscator, zengin bir iş adamının desteğiyle açtığı Nollendorfplatz tiyatrosunda işçi kesimi yücelten oyunlar sahnelese de bilet parasını ödeyebilen seyirciler, maddi durumu daha iyi olan kesimdir. Piscator'un da dikkatini çeken bu durum, dönemin agit prop tiyatrosunun kavramsal karşılığını yansıtır. Tiyatro

mekânı da bulunduğu çevreyle uyumlu olarak geniş salonuyla, gösterişli yapısıyla Piscator'un hedef kitlesine aykırı düşmektedir.

2.9.4. Piscator Sahneleme Tekniği ve Tasarım Anlayışı

Piscator'un öncüsü olduğu politik tiyatro sahneleme biçiminde biçim de içeriğe uygun olarak tasarlandı ve işçi kesiminin yaşadığı eşitsizlikleri, savaş karşıtlığı gibi eleştirel tavrı gösterme aracı olarak görüldü. "Bu teatral tavır, politik farkındalığı arttırmak niyetiyle bir araya getirilmiş belgelere dayanan olayları anlatmak için realizm ve ekspresyonizm özelliklerini birleştirdi. Bir şehir manzarası fonu biçiminde doğal bir çevre oluşturmak yerine epik tavır, kasabanın, aksiyonun tüm jeopolitik içeriği ile ilişkisini göstermek üzere arka fon olarak harita kullandı. Projeksiyon, film görüntüleri ve soyut hareketli makineler kullanıldı. Onun sahnesinde çeşitli olaylar eş zamanlı olarak yer alabilirdi." (Beneditto, 2012: s.47)

Piscator oyunlarında tasarım amacı sahnedeki hikâyeye odaklanan bir anlayış içermiyordu. Onun yerine belgesel tiyatro özelliğini de barındırarak, tarihte bir kesinti sunduğu gösterilerinde seyirciyi dinç tutmak, onları haksızlığa karşı harekete geçirmek amacı güdülüyordu. Bu nedenle teknolojinin tiyatro sahnesine adapte edebilecek her özelliği kullanmaya çalışılıyordu. En önemlisi sinemanın da gelişimiyle oyunlarının büyük bir kısmında asılan beyaz bir perde ve projeksiyonla arka planda oynatılan bir film ve oyunun anlatım gücünü en üst seviyeye çıkaracak bir biçimde sahnenin önünde oyun sahneleniyordu.

Oyunların sahne tasarımını çoğunlukla Georg Grosz üstlenmiş, karikatürleriyle oyunları daha ilgi çekici bir hale getirmiştir. "Tasarım hiçbir zaman bütünlüklü bir mekân illüzyonunu amaçlamamalıdır, onun yerine mekân çağrışımı yaratacak, aksiyona yorum katacak veya oyuncular için işlevsel bir yarar sağlayacak olayın geçtiği yere ilişkin parçalar verilmelidir... Grosz, anın teatrallğine dikkat çekmenin aracı olarak sahne ortamı inşa etmenin mekânini ortaya koydu. Dekor yabancılaştırma tekniklerinin bir uzantısı olarak kullandı; seyirciyi aksiyondan uzaklaştıracak ve böylece ona seyretmekte olduğu şeyi düşünme ve yargılama olanağı verecekti." (Beneditto, 2012: s.47)

Piscator'un oyunlarında projeksiyon kullanması, oyun mekânını zaman zaman tabelalarla anlatması ardından gelecek Brecht'in Epik Tiyatrosu'ndaki yabancılaştırma kavramının önünü açmış, hazırlayıcısı olmuştur.

2.9.5. Piscator Oyunları ve Sahne Tasarımları

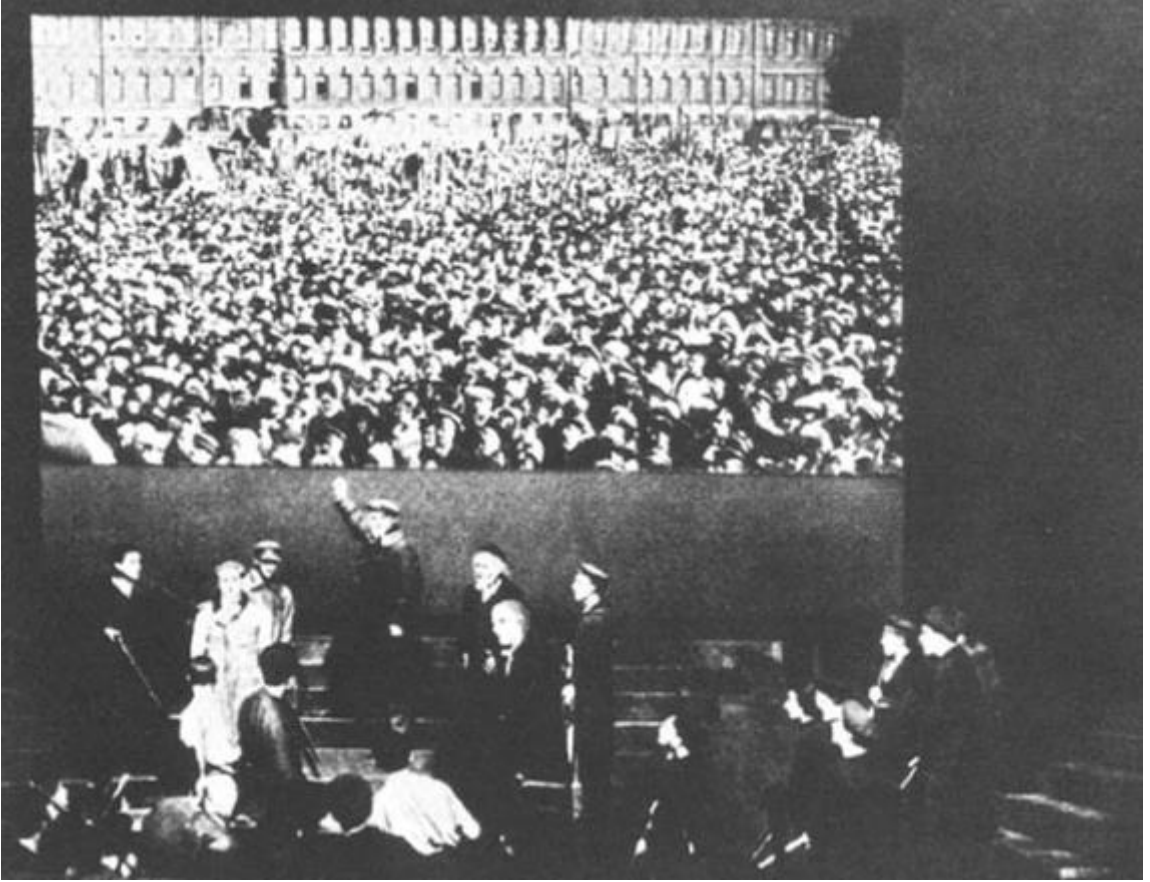
Piscator'un profesyonel yönetmenlik kariyerine dair ilk oyunu Central Theatre'da sahnelediği, KPD propagandası içeren Kızıl Revü (Rollen) oyunudur. Kızıl Revü'nün ardından gelen birkaç revüyle de tiyatrodaki revü türünün yaygınlaştığını söyleyebiliriz.



Şekil 118: Her Şeye Rağmen! Yönetmen: Erwin Piscator

Her Şeye Rağmen Piscator'un belgesel tiyatro türündeki ses getiren oyunlarından biriydi. Sahne tasarımında teknolojiden oldukça yararlanmıştı. “Anasahne için, Praktabl adı verilen, bir yanında eğilimli bir düzlemin ve merdivenlerin, diğer yanında çeşitli yükseltilerin bulunduğu üstü düz ve şekilsiz bir yapı kurdurdum. Bu yapı döner bir sahne üzerinde yer alıyordu. Çeşitli oyun alanlarını düz platformlara, girintilere ve koridorlara yerleştirdim. Böylelikle tüm sahnelerin yapısı bütünleşmiş oldu ve oyun güçlü bir akıntının her şeyi beraberinde sürüklemesi gibi, baştan sona kesintisiz akabildi. Sahne dekorunun yalınlaştırılmasında Bayraklar'dan bir adım daha ileriye gidilmişti. Temel ilke

aksiyona açıklık getiren, vurgulayan ve destekleyen, bütünüyle pratik bir oyun yapısı oluşturmaktı. Kendi başlarına dekorlar, döner sahne üzerinde kendine yeten bir dünya oluşturdular, bu da dünyaya anahtar deliğinden bakan burjuva tiyatrosunun sonu oldu” (Piscator, 2010: s. 69)



Şekil 119: Bayraklar/Fahnen Oyunu Yönetmen: Erwin Piscator, (1923)

“Bayraklar revüsünde olaylar bir ön oyun ve 18 tabloya bölünmüştü. Kuklacı kimliğinde bir sunucu, oyunun baş kişilerinin kuklalarını ön oyunda tanıtırken arkadaki perdeye kişilerin gerçek yaşamdaki görüntüleri saydamlarla yansıtılıyordu. Ön oyuna bir balad şarkıcısı da eşlik ediyordu” (Candan, 2013: s. 85) Bu sayede seyirciler bir yandan perdedeki filmi izlerken bir yandan sahnedeki oyuncuların performansını seyreliyorlardı.



Şekil 120: Aslan Asker Şvayk- Yönetmen: Piscator, Tasarım: Georg Grosz, (1927)

Piscator'un güncel teknolojinin tüm olanaklarını tiyatrodaki kullanma isteği ve bunun ürünlerinden biri olan Aslan Asker Şvayk, dekorda kullandıkları yürüyen bant sayesinde hızlıca sahne değiştirme sorununa teknik bir çözüm buldular. Sahnedeki oyuncuların uzun süre yürümesi ama sahnenin fiziksel olanakları bakımından buna elverişli olmaması nedeniyle bu bant sayesinde oyuncunun istediği kadar yürüyüp aslında yerinde sayması sağlandı. Aynı zamanda bu bantın dekor elemanlarını taşımada kullanılmasıyla da teknik olarak kolaylık sağlanmış oldu. Dolayısıyla tasarım ve teknoloji birleşerek tiyatrodaki nasıl yer alabileceğinin bir örneği oldu. "Ressam Georg Grosz, Piscator'un ünlü yapıtı Aslan Asker Şvayk'ın tasarımını yaptı. Sahne dekorlarıyla birleşen karikatür benzeri tasarımlar yaptı. Karşıt yönlerde hareket eden iki çark vardı ve oyunun gelişen aksiyonunu yorumlama aracı olarak haritalar, film görüntüleri projeksiyonlar kullanıldı." (Benedetto, 2012: s. 47)



Şekil 121: Aslan Asker Şvayk- Georg Grosz'un Çizdiği Karikatürler

“Piscator’un bu yapımda uyguladığı sahneleme tekniğinin anahtar kavramı yürüyen banttı. Şvayk’ın Çekoslovakya’da Budweis’den Doğu Cephesine dek uzun yürüyüşünü sahne üzerinde anlatmak kolay olmayacaktı. Oyunun baş kişisi yürüme halindeki bir oyuncu tarafından canlandırılıyordu. Yürüyen bant, yürümeyi kolaylaştıracak, sahnesel bir anlatımla aktaracak zekice bir buluş buldu. Sahne önünde ve gerisinde olmak üzere iki adet yürüyen bant, başka oyuncularla gereçlerini de oyun alanına getirmeye yarıyordu.” (Candan, 2013: s. 89)



Şekil 122: Yaşıyoruz! Yönetmen: Erwin Piscator Tasarımcı: Traugott Müller, (1927)

“Yapım teknik açıdan zengindi. Traugott Müller’in tasarımı, çeşitli yükseltilerde oyun alanları bulunan karmaşık bir yapıdan oluşuyordu. Hapishane hücresi, bakanlık odaları, otel odaları, gibi farklı mekânlar, sınıfsal hiyerarşiyi yansıtırçasına altlı üstlü düzlemlere yerleştirilmişti. Seçim alanı vb. kalabalık sahneler, sahne ortasında oynanıyordu. Kahraman Karl Thomas’ın tutuklu olarak geçirdiği sekiz yıllık sürenin geçişi, Weimer Cumhuriyeti’nin kuruluşuna kadarki olaylar, belgesel filmle anlatılıyordu. (Candan, 2013: s. 88) Dekor tasarımında farklı odalara bölünen yapı oluşturulmuş ve aynı anda her odada hikâyenin farklı bölümleri gösterilerek eş zamanlı sahnelemenin de yapılmasına olanak sağlanmıştır.



Şekil 123: Yaşıyoruz! Sahne Tasarımı: Traugott Müller, (1927)



Şekil 124: Rasputin, Romanov Hanedanı, Savaş ve Onlara Karşı Ayaklanan Halk, Yönetmen: Erwin Piscator Tasarım: Traugott Müller

“Rasputin’e oyun alanı olarak yarım küresel bir sahne düşünölmüştü. Bunun ardında yatan düşünce, Rus devrimini, dünya sahnesinde bir büyük olay olarak ve tüm Avrupa için taşıdığı önemi göstererek sergilemekti. Traugott Müller’in sahne tasarımı, hem arkadan yansıtma için büyük bir arka ekran, hem de açılıp kapanan kapaklardan oluşan küçük ekranlar barındırıyordu. Bu sahnelemede kullanılan film malzemesi, Piscator’un bütün öteki yapımlarındaki aşan ölçekteydi.” (Candan, 2013: s. 88)



Şekil 125: Berlin Taciri Yönetmen: Erwin Piscator, (1927)

2.10. Antonin Artaud (1896-1948)

Avangart tiyatronun gerçeküstücülük akımını benimseyen ve tiyatronun duygulara hitap eden yönünü ön plana çıkaran şair, yazar, oyuncu ve yönetmen Antonin Artaud, 'Vahşet Tiyatrosu' kuramıyla dönemin tiyatrosunun yönelişinde bir çığır açar ve 20. yüzyılın sonlarında daha çok gördüğümüz yeni tiyatronun metne dayalı sahnelenmesinden çok 'performans'a dayalı olması gerektiğini söyler. Aynı zamanda tiyatroya dair teorilerini gerçekleştirmek üzere Roger Vitrac ile beraber Alfred Jarry Tiyatrosu'nu kurar ve 'Tiyatro ve İkizi' isimli kitabında Vahşet Tiyatrosu kuramını ele alır, coşku ve törensel tiyatroyu öne sürer. Ana odaklanan tiyatro teorisini bugün alternatif tiyatroların performans odaklı sahnelemelerine bakıldığında onlara bu tekniği miras bıraktığı söylenebilir.

1896'da Marsilya'da doğan Artaud, 5 yaşındayken geçirdiği menenjit hastalığı nedeniyle ömür boyu baş ağrıları çeker ve bu ağrıyı dindirmenin yollarını arar. Kimi tiyatro eleştirmenlerine göre onun bu sağlık problemi ve kullandığı ilaçlar onun aynı zamanda tiyatroya yönelik sürrealist tavrı benimsemesinde etkili olmuştur. Kısa süren yaşamına ve bu kısa yaşamının çoğunun sağlık problemleriyle geçmesine rağmen Artaud, günümüz tiyatrosuna performans adına önemli izler bırakmıştır.

Artaud, tiyatroya ilk defa 1921'de Lugne Poe'nun simbolist akımı benimsediği tiyatrosu, Theatre de l'Ouvre sahnesinde oyuncu olarak adımını attı birçok küçük roller canlandırır ve ardından sinemada da oyuncu olarak yer alır. "...en önemlisi, 1924'te sürrealist hareket çevresine kabul edilir. 1925'te Centre Surrealiste'in yöneticisi olur." (Candan, 2013: s.117)

Artaud'un benimsediği sahneleme biçimi açısından incelendiğinden Ayşın Candan onu törensel tiyatronun içine alır ve bulunduğu dönem ve tiyatro anlayışı hakkında şöyle ifade eder: "...Batı tiyatrosu geleneğini yüzyıl başından bu yana sorgulayan kuram ve uygulamaları, tiyatro sanatının köklerine, insanın yaşamsal gereksinimlerine doğru yönlendirdi. Gerçekliği betimleyen tiyatro yerine, ilkel, törensel oyun anlayışını gündeme getirdiler... İlkel ve törensel oyun anlayışına yönelişin en üstünde durulması gereken yanı, tiyatral yaşamın şimdi ve burada koşullarını öne çıkarmasıdır. Oyun anının temsili bir

gerçeklik yaşantısı değil de kendi adına yaşanan anlık bir gerçeklik olarak vurgulanması, tiyatro olayının niteliğini farklılaştırdı. Yeni tiyatroya yeni bir ad gerektiğinde 1970lerde bu bağlamda ortaya çıkan performans deyimi, yardıma yetiştirdi. Türkçede ‘performans’ için önerilen gösterim deyiminden yararlanarak dünya sahnesinde 1970 sonrası belirginleşen oyun anlayışına ‘gösterim tiyatrosu’ diyoruz.” (Candan, 2013: s.115)

Artaud tüm bu etkileşimlerin ışığında sürrealizm çerçevesinde oyunlarını sahneleyebileceği, seyircinin katılımının üst düzeyde olduğu ve ‘an’a odaklanan bir oyun gerçekleştirmek isteğiyle 1926’da Roger Vitrac ve Robert Desnos ile beraber Theatre Alfred Jarry’yi kurarlar.

2.10.1. Theatre Alfred Jarry

1926’da Artaud, Alfred Jarry Tiyatrosu’nu tanıtan broşüre şunları yazdı:

Yaratmaya çalıştığımız illüzyonun, oyundaki eylemin gerçekliğe yakınlık derecesiyle değil, iletişimin gücü ve bu eylemin gerçekliğiyle ilgisi vardır. Tam da bu yolla her gösteri bir tür olay haline gelir. Seyirciler, hayatlarından bir sahnenin, gerçekten hayati bir sahnenin önlerinde oynandığını hissetmelidir. Tek kelimeyle, seyircimizin içten, derinden bize katılmasını istiyoruz. İşimiz tartışmak değil. Ortaya koyduğumuz her yapımda baştan ayağa samimiyiz... Seyirci, onları feryat ettirebileceğimize kani olmalıdır.” (Braun, 2013: s. 205)

Artaud bu bakış açısıyla geleneksel batı tiyatrosunun seyirciyle olan mesafesine karşı çıkar ve sahnedeki hikâyenin seyirciyi kavramasını, seyircinin tamamıyla olayın içinde olması gerektiğini savunur. Dolayısıyla oynanan oyun seyircinin tüm duyularına hitap etmeli, seyirciye yoğun bir şekilde geçmelidir.



Şekil 126: Theatre Alfred Jarry Pulu

Artaud, Alfred Jarry Theatre ile birlikte 3 sezon boyunca toplam 8 oyun oynadı. İlk programda Artaud, Aron ve Vitrac tarafından yazılan 3 oyun yer alıyordu. “Artaud”nun oyunu, Acid Stomach ya da The Mad Mother adını taşıyordu. Oyun metni kaybolmuştur; ama Artaud’nun tarifine göre lirik bir parça; tiyatroyla sinema arasındaki çarpışmanın komik bir teşhiridir. Bir eleştirmenin anlattıklarına göre, oyunda genç bir adam vardır. Tamamen karanlıkta bir iskemleyi ileri geri oynatır ve bunu yaparken gizemli sözler eder. Adam ölür, sonra bir kraliçe geçer, o da sırası geldiğinde ölür; diğer karakterler, onlar da ölür. (Braun, 2013: s. 206)

Artaud bu ilk oyunundan sonra Vitrac’ın ‘The Secrets of Love’ oyununu sahneler ve her ikisi de ilgiyle karşılanır. Onların ardından 1928’de sahnelediği ve yine ses getiren A Dream Play’in sonucunda yayımladığı bir manifestoda tiyatro görüşüne dair şunları yazar:

Sahne de zaferle parladığını görmek istediğimiz şey, rüyaların gizemli ve manyetik büyüleyiciliğinin bir parçası olmalıdır: Bilincin karanlık tabakaları; ruhumuzu tedirgin eden şeyler. (Braun, 2013: s. 207)

Topluluk geçirdiği 2 sezonun ardından Vitrac'ın Victor or Power to the Children oyunuyla son kez sahnede yerini alır ve Artaud ve ekibinin tutumundaki karşıtlıklar ve mali sıkıntılar nedeniyle 1929' da sahnelenen oyunun ardından Alfred Jarry Theatre kapanır. Bunun ardından Artaud 6 yıl kadar sahnelerden uzak kalır ve sinemaya yönelir.

2.10.2. Vahşet Tiyatrosu

“Eğer seyirciye rüyalarından damıtılmış hakiki ürünler sunamazsa... Tiyatro bir daha asla kendisi olmayacaktır, o rüyalar ki, suçtan aldıkları hazzın, erotik takıntılarının, vahşiliklerinin, fantezilerinin, ütopyik yaşam ve nesne duygularının, hatta yamyamlıklarının, hayali bir gözbağcılık şeklinde değil, içsel düzeyde oluk oluk aktığı yerdir.” (Braun, 2013: s. 209)

Artaud'un hem hayatının hem de tiyatro kariyerinin dönüm noktası denebilecek olay 1931 yılında Paris'teki uluslararası bir sergide izlediği Bali dans gösterisi olmuştur.

Hollanda Pavyonu'nda yer alan Bali dans gösterisinde dansçılar rengârenk kostümler giyiyor, çeşitli maskeler takıyorlardı. Bali dans dramı, ritüel ve dinsel nitelikteydi. Abartılı ve özenli makyaj, sembolik maskeler, büyüleyici el hareketleri ve vücut hareketleri kullanarak Hindu efsanelerinin çok özel bir stilize tarzda oyunculuk ve hikâye anlatımını içeriyordu. Bali Tiyatrosu'nun bu ritüel, büyülü ve ruhsal olarak ilham verici doğası Artaud'yu çok etkiler. Özellikle dansçıların jest ve stilize hareketleri yüz ifadeleri, görsellere ve müziğe olan bağımlılıkları ve sözsüz iletişim kurmaları Artaud'un sonraki tiyatro kariyerinde de tinsel sahneleme biçiminin özünü oluşturmuştur.

Artaud'un Bali tiyatrosu hakkındaki izlenimi ve tiyatro anlayışının özü Tiyatro ve İkizi kitabında şöyle ifade edilir:

Bali tiyatro yapımlarında mutlaka akılda kalan izlenim, kavramların önce jestlerle çarpışarak görsel ve işitsel imgeleme mayalanmaları ve burada en halis biçimiyle düşünceler olarak kendilerini kurmalarıdır. Daha ayrık biçimde özetlemek gerekirse, müzikal durumu andıran bir şey, zihin tarafından imgelenen her şeyin sadece bir bahane olduğu bu sahnelemeyi üretmek için var olmuş olmalıdır; ikizi bu sahnelenmiş şiirselliği, bu çok renkli mekânsal dili üreten bir olumsuzluk. (Artaud, 1993: s.47)



Şekil 127: Paris Sergisi Hollanda Pavyonu, Bali Adası

Artaud, “...burada uygulanan jest dilinden etkilenir. Zulüm tiyatrosu kavramı altında geliştirdiği düşüncelerini bu yıllarda Tiyatro ve Simya, Tiyatro ve Veba, Sahneye Koyma ve Metafizik gibi eğretilmelerden yola çıkan denemeler biçiminde kaleme almaktadır.” (Candan, 2013: s. 118)

Artaud, yazdığı bu denemelerde kendi vahşet tiyatrosunu sahnelemeden, dekor, kostüm ve ışık tasarımına, seyircinin rolünden oyun içeriğine uzanan geniş bir skalada anlatır. Birinci Manifesto ve İkinci Manifesto olarak ikiye ayırdığı yazılarında, Tiyatro ve İkizi adlı kitabında tiyatronun nasıl olması gerektiğine dair görüşlerini belirtir. “Zulüm Tiyatrosu’ndan anlamamız gerekenler, bu sözcüğün anlamıyla bağlantılıdır. Oyuncu kadar seyirci de kendini yaşamsal bir durum içinde bulmalıdır. Zulüm tiyatrosu (Birinci

Manifesto) yazısı, böyle bir tiyatronun yaratılması için program önerisi gibidir. Sahnelemeden, sahne dilinden, uzamın kullanımından, müzik, tasarım, ışık, maske, gereçler ve benzerlerine dek tüm öğelerin tek tek nasıl olmaları gerektiği tanımlanır. Örneğin sahne ile seyir yerinden söz ederken ‘Sahne ile salondan vazgeçiyoruz ve onları eylem tiyatrosu olacak, hiçbir çeşit bölünme ya da engeli bulunmayan bir alanla değiştiriyoruz’ denir.” (Candan, 2013: s.123) Artaud, kendi tabiriyle Vahşet Tiyatrosu’nu kan, şiddet ile sınırlandırarak yüzeysel yaklaşmaz ona göre tiyatro seyircinin sinir uçlarına dokunmalıdır. Artaud, vahşeti şöyle açıklar: “Her oyunun temelinde yatan vahşet ögesi olmadan, tiyatro mümkün değildir. İçinde bulunduğumuz soysuzlaşma durumunda, metafiziği derinin içinden yeniden ruha nüfuz ettirmek gerekecektir.” (Aktaran Çalışlar, 1993: s. 331)

Artaud, vahşet tiyatrosu kuramını geliştirirken bir yandan da Avrupa’nın kendi tiyatro görüşünü benimsemediği ve tinsel olanın peşine düşme isteğiyle Meksika’ya bir gezi yapar ve oradaki yerlilerin gösterilerinin etkisiyle kuramını daha çok geliştirir. 1935’te Fransa’ya döndüğünde en önemli oyunlarından Les Cenci’yi Théâtre de l’Étoile (Théâtre des Folies-Wagram)’da sahneler.

2.10.3. Théâtre de l’Étoile (Théâtre des Folies-Wagram)

Théâtre des Folies-Wagram, Paris’te 1928’den 1964’e kadar faaliyet gösteren bir tiyatroydu. 1935’in sonlarından beri Théâtre de l’Étoile olarak biliniyordu. 17. bölgede 35 Avenue de Wagram’da bulunan tiyatro, çok sayıda Fransız operetinin prömiyerini ve Antonin Artaud’un oyunu Les Cenci’yi gördü.

Tiyatro, Paul Fournier ve Paris’te zaten bir dizi sinemaya sahip olan Lutetia-Empire şirketinin ve iki büyük müzik salonunun, Avenue Wagram’daki Théâtre de l’Empire ve Rue on Bobino’nun girişimi üzerine inşa edildi. Yeni tiyatronun mimarı, Empire’ın yenilenmesini de tasarlayan Paul Farge’tı. Tiyatronun içi pembe ve gümüş renk şemasına sahipti ve 1500 kişilik oturma kapasitesine sahipti. Birinci katta bir sigara fuayesi ve bir Amerikan barı bulunuyordu.

Yapı, tiyatroya özgü bir mekân olmasından ziyade sinema, konser salonu gibi tüm sanat dallarının çok amaçlı gösteri merkeziydi. Yapının bu özelliği Artaud'un sahneleme biçiminin esnekliğine zemin hazırlasa da seyirciler için sıradışı olma bu yenilik Theatre des Folies-Wagram'ın çok fazla benimsenmemesine neden oldu ve tiyatro haliyle bir süre kullanıldıktan sonra günümüzde bir alışveriş merkezine çevrildi.



Şekil 128: Théâtre de l'Étoile (Théâtre des Folies-Wagram) Binası

14 Mart 1928'de Folies-Wagram, Marie Dubas, Henri Garat ve komedyen Cariell'in yer aldığı bir galayla açıldı. O yılın ilerleyen saatlerinde tiyatro, Oscar Straus'un opereti Teresina'nın Fransız galasını sahneledi. Birçok prömiyerin ilk galası orada olacaktı. II. Dünya Savaşı öncesinde, Folies-Wagram öncelikle operetleri ve revizyonları sahneledi. Nadir istisna, 6 Mayıs 1935'te Antonin Artaud'un ensest, cinayet ve ihanetin şiddetli hikâyesi olan Les Cenci'nin dünya prömiyeriydi. 1935'teki yaz kapanışından sonra, tiyatro

sonbaharda Théâtre de l'Étoile olarak yeniden açıldı ve operet ve revizyon repertuarına devam etti. II. Dünya Savaşı sonrası yıllarda Étoile, bireysel şarkıcılar tarafından birçok gösteri gördü. Edith Piaf 1945'te ortaya çıktı ve ilk defa protégé Robert Chauvigny tarafından piyanoya eşlik etti. Yves Montand daha önce Piaf ile bir gösteride yer almıştı. Artan mali zorluklar 1964'ün başında tiyatronun kalıcı olarak kapanmasına yol açtı. Daha sonra yıkıldı ve yerini bir ofis ve ticari bina aldı. (https://en.wikipedia.org/wiki/Theatre_des_Folies-Wagram)

2.10.4. Antonin Artaud'un Sahneleme Tekniği ve Tasarım Anlayışı

Artaud, sahneleme ve tasarım anlayışı bakımından 20. yüzyılın çerçeve sahneyi kırma düşüncesinin etrafında şekillenen öncü tiyatro insanlarından olmuştur. Artaud için seyircinin oyundaki yeri çok önemlidir ve bu nedenle onları da performansın bir parçası olarak görür ve oyuna dâhil etmek ister. Tasarım anlayışının da kabaca tüm mekânın oyun yeri olarak kullanılabilmesi fikri yatar. Onun bu anlayışı vahşet tiyatrosuyla doğrudan ilişkilidir. "Artaud'nun doğrudan sinir sistemini etkileme girişimi, onu teatral pratiğe ilişkin birçok yenilik önermeye yöneltti. Bunların arasında, geleneksel tiyatro binasını, yeniden biçimlendirilmiş ambarlar, fabrikalar ve uçak hangarları ile değiştirmek vardı. Oyun alanını köşelere, tavandaki kedi yollarına ve duvarlara almak istedi. Işıklamada, "titreyici, parçalayıcı" bir efekti ve seste de tırmalayıcı, sert değişimli seslerle, aynı anda bir uyum ve uyumsuzluk yaratmak için insan sesini kullanmayı yeğledi. Böylelikle Artaud seyirciye saldırmayı, onun direncini kırmayı ve onu ahlaksal ve ruhsal olarak arındırmayı istedi ve bunu, 'seyirci ilk önce duygularıyla düşündüğü' için 'her şeyden önce aklını değil de duygularına yönelen' yöntemleri kullanarak yapma çabasına girdi." (Brockett, 1993: s. 542)

Artaud'nun sahneleme tekniğiyle ilgili olarak sürecin hâkim olduğu tiyatrosunun yapı biçimine Artaud'cu tiyatro denmiştir. "Denemeleri doğrudan sahnelemenin ve doğaçlamamanın gerçek tiyatronun temeli olduğu iddiasındadır. Sahneleme için yazdığı notlarda ve kendi sahnelemelerinde Artaud yine de, bir gösterimin doğaçlanmış gibi görünmesine gerektiğine ve tam olarak bize sadece beklenmedik olduğu değil, aynı zamanda tekrar edilemez olduğu izlenimi de vermesi gerektiğine inanmaktadır- bu

gerçekte konvansiyonel bir duruştur.” (Innes, 2010: s.93) Onun bu bakış açısı bugün Türkiye’de ve yurtdışında birçok alternatif tiyatronun manifestosunu oluşturur. Artaud’cu tiyatro için önemli olan metindeki hikâyenin seyirciye aktarımı değil o an yaşanan hikâyenin sadece o ana özgü olması başka bir gösterimde değişen seyirciyle beraber deneyimin de farklılaşmasıdır.

Artaud’un sahnelemeye dair bir başka önemseddiği nokta ise Bali tiyatrosunun bir etkisi olarak efektlere, ışığa ve atmosfer yaratmaya çok önem vermesidir. Sahnede yer alan oyun seyircinin tüm duyularına hitap etmelidir. Bu nedenle bu atmosferi yoğun bir şekilde oluşturmak için gürültüler, patlayan ışıklar ve efektler büyük önem taşır.

2.10.5. Antonin Artaud Oyunları ve Sahne Tasarımları

Artaud oyunlarının sahne tasarımlarında dekorların birebir gerçeklikten ziyade görünümü bakımından stilize detaylar öne çıkar.



Şekil 129: Victor or Power to the Children Yönetmen: Antonin Artaud

Artaud'nun yönettiği ilk oyun *Victor or Power to Children*'da içeriği yansıtan stilize dekorlar göze çarpar. "Oyun, 24 ve 29 Aralık 1928'de ve Ocak 1929'da sahnelendi. *Victor* da yine, daha geniş ve ciddi anlamda, ruhun gizli hallerini somutlaştırması bakımından bir rüya oyunudur. Tarzı açısından Jarry'yi andırsa da, sahne düzeni görünüş itibarıyla gerçekçidir... Yapımda altı çizilebilecek belki de tek önemli ayrıntı, sahnenin ön kısmına içi boş resim çerçeveleri asılmasıydı. Bu, seyirciyi, Paumeller'in malikânesinde cereyan eden skandalları gözetleyen bir röntgenci konumuna soktu." (Braun, 2013: s. 208)



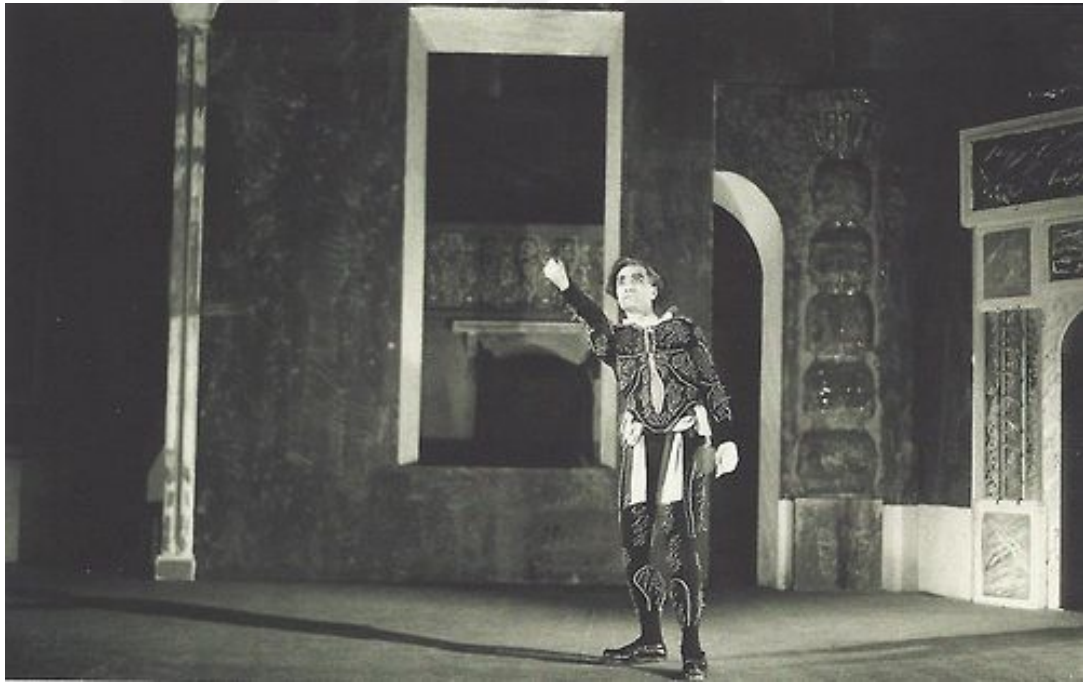
Şekil 130: *Les Cenci* Yönetmen: Antonin Artaud (1935)

Seyircinin sahneyle ilişkisine dair çarpıcı örneklerin ilki *Les Cenci*'de sahne seyirciye yaklaştırılarak, seyircideki etki gücünün artması sağlanmıştır. Bu sahne düzenlemesinin yanında duygu durumuna göre değişen ışık efektleri, aydınlatmadan ziyade oyun atmosferine katkı sağlar. "Sahneleyişte efektler adeta başrol oynuyordu. Salonun dört köşesine kolonlar yerleştirilmişti. Çan sesleri, makine gıcırtiları, uzaktan yankılanan ayak sesleri, rüzgâr, fırtına şimşekler, o günlerde ses sistemlerinin fazla gelişmemiş olmasına karşın izleyiciyi dört yandan etki altına alıyordu. *Les Cenci*'nin sahne tasarımını ressam

Balthaus yapmıştı. Birtakım gizli simgeler üstüne kurulu dekor, 18. yüzyıl sahne tasarımcısı Piranesi'nin sarmaşıklar bürümüş yıkıntılar ve hortlakları çağrıştıran dev düş tablolarıyla benzerlik taşıyordu.” (Candan, 2013: s. 120)

Les Cenci'nin sahne tasarımıyla ilgili oyunun prömiyerinde bulunan bir eleştirmen şöyle yazmıştır:

“Bir defa dekor, her şeyin yere düştüğü uç bir yalınlık içinde içsel, simgesel ve İtalyanlaştırılmıştır. İnsanların üzerinde yürüdüğü inşa edilen dekor tam anlamıyla mimaridir ve Piranlar'ın devasa hapishane sarayını hatırlatır... Dev bir merdiven gibi yapı iskelesi ve göğe karşı Cenci sarayına doğru, korkutucu bir yüksekliğe yükselen yuvarlak bir kolon... (Innes, 2010: s. 109)



Şekil 131: Les Cenci Yönetmen: Antonin Artaud (1935)

“Artaud'un prodüksiyonunda oyunculuk fazlasıyla stilize edilmiştir. Ziyafet sahnesinde, insanlar, güzel giysilerinin ardındaki toplumun hayvansı doğasını simgelemek için hayvan figürleri olarak sunulmuştur.” (Innes, 2010: s.109)

2.11. Bertolt Brecht (1898-1956)

Sadece bulunduğu 20. yüzyılı değil tüm tiyatro tarihini derinden etkileyen yazar, şair, yönetmen ve tiyatro kuramcısı Bertolt Brecht, kurucusu olduğu 'Epik Tiyatro' akımıyla hem biçimde hem de içerikte tiyatrodaki devrim yaratmış; tiyatronun başladığı Antik Yunan'dan günümüze uzanan Aristoteles'in kurucusu olduğu dramatik tiyatro anlayışının yanına yeni bir tiyatro türü ve dramatik yapı ortaya koymuştur. Epik tiyatro dâhilinde, yanlısına üzerine farklı uygulamalar yapmış, Piscator'un öncüsü olduğu yabancılaştırma etmenini diyalektik tiyatro bağlamında geliştirerek kavramsallaştırmıştır. Katarsis kavramını irdelemiş, gestus oyunculuğu kavramını içeren Brehtyen tiyatro yapı biçimini oluşturmuş ve uygulayıcısı olmuştur. Berliner Ensemble tiyatro topluluğunu kurmuş ve günümüze miras bırakmıştır.

Tam adı Eugen Berthold Friedrich Brecht, -daha sonraları Bertolt adını kullanır- 1898'de Almanya'nın Augsburg şehrinde doğmuştur. Onun tiyatroya yönelik görüşlerinde tıpkı Piscator gibi savaş öncesi dönemde, iki dünya savaşının merkezi olan Avrupa'da doğup, yetişmiş olması ve bu dönemdeki toplumun yaşadığı sıkıntıları birebir görüp içselleştirmiş olmasının etkileri görülür. "1898'de doğan sanatçı-düşünür, gerçekten de olağanüstü karanlık bir dönemde, Birinci Dünya Savaşı'nın hemen öncesi yıllarda çocukluğunu yaşamış, savaşı izleyen ilk yıllarda sanat çevresine girmiş, ona, şu lafı ettirecek bir düzenin varlığını bu yıllarda izlemeye başlamıştır: 'İnsanın insan üzerinde kurduğu müthiş baskı ve insanın insanı korkunç derecede sömürmesi, savaş zamanındaki cinayetler, barış zamanındaki her çeşit iğrenç aşağılama sanki tüm yeryüzünde doğal bir görünüm kazanmıştır.'" (Candan, 2013: s.93)

Brecht, Münih'te tıp okuduğu yıllarda Almanya'nın sanatsal ve kültürel faaliyetlerinin zengin olmasının avantajıyla çeşitli yazarların sanat yaşamlarına tanıklık etti, onlardan etkilendi. "Franz Wedekind'in kabare gösterileri, tiyatro bilimcisi Arthur Kutscher'in tiyatro dersleri, ünlü komedyen Karl Valentin'in taklitleri, o yıllarda yeniden keşfedilerek basılan 19. yüzyıl ozanı Büchner'in oyunları, Baudlaire'in Almancaya çevrilmiş şiirleri, genç Brecht, bu yıllarda çevreleyen etki kuşağını oluşturdu." (Candan, 2013: s.93)

Şüphesiz ki bu zenginlik, onun uzun yıllar sürgünde kalmasına rağmen eserlerinin çoğunu Almanya'da sahneleme konusunda ısrar etmesine neden oldu.

Brecht tıp eğitimi gördüğü sırada, 1. Dünya Savaşı'nda yer almak üzere 1918 yılında orduya alınır fakat tıp eğitimi gördüğünden bir sağlık merkezinde görevlendirilir. O dönemdeki birçok kişi gibi Piscator ve Brecht'in bir ortak özelliği de bu savaşa tanıklık etmeleri ve sonucunda savaş karşıtı görüşü benimsemeleridir. Dönemde yaşanan tüm bu olaylar, savaşın karanlık etkisi ve Brecht'in sanat etkileşimleri sonucu Brecht toplumu gerçekçi bir tiyatro anlayışını benimser.

Brecht'in Piscator'la hem bulunduğu dönem hem de yaşamlarının benzer yollardan geçmesi ikisini de benzer bir tiyatro anlayışına yönlendirir. Bu nedenle Brecht'le anılan epik tiyatronun kaynağının Piscator'dan geldiği yönünde görüşlere de yer verilir. Piscator'un savaş karşıtı, Marksist düşünceye dayalı politik tiyatro kuramı, Brecht'in epik tiyatrosunu doğrudan etkilemiş bazı eleştirmenlere göre politik tiyatronun kuramsallaşmış hali olarak görülür. Piscator 1955'te günlüğüne yazdığı notta bu durumu şöyle ifade eder:

B.nin başlama noktası, epizodik ardışıklıktır. P.ninki siyasal yargısallık. B. onu minyatür olarak gösterir. P. büyük ölçekte. Yazgıyı bir bütün olarak yorumlamak istedim; insanların onu nasıl yaptığını, sonra da aralarında nasıl yaydığını (makinelere, film vs. de bu işe yarar). (Braun, 2013: s.192)

Yine Brecht ve Piscator'un epik tiyatro anlayışına dair Piscator, Brecht ile karşılaştırmasını oyun üzerinden şu şekilde yapar:

Brecht, benim kardeşimdir. Ama bütünsellik temelindeki görüşlerimiz farklı. Brecht, insan yaşamındaki önemli ayrıntıları açığa çıkarır; bense siyasi meselelerin bir bütün olarak taslağını vermeye çalıştım. Bir anlamda onun Cesaret Ana'sının zamansız bir figür olduğunu söyleyebilirsiniz. Ben, Otuz Yıl Savaşları'nı göstererek onu daha tarihsel biçimde çizmeye çalışırdım. (Braun, 2013: s.192)

Savaştan sonra Berlin'e dönen Brecht, drama yazarı olarak tiyatroya ilk adımını atar. Yazdığı ilk oyun Baal'dan sonra yazdığı oyun Gecede Trampet Sesleri 1922'de Die Kammerspiele'de Otto Falkenberg tarafından sahnelenir. Bu oyunuyla Kleist Ödülü'nü

alan Brecht, profesyonel yönetmenlik kariyerine Edward the Second oyunuyla başlar. 1923'te Kammerspiele'de dramaturg olarak işe alınan Brecht rejisini üstlendiği Edward the Second oyununda çocukluk arkadaşı Caspar Neher oyunun sahne tasarımını üstlenir ve bundan sonraki sahnelenecek oyunlarda Brecht'in ilk sıradaki tasarımcısı olur. Aynı zamanda yönettiği ilk oyun olma özelliği taşıyan Edward the Second ile oyuncu yönetimindeki göstermecî biçimi, gestus kavramı ve epik tiyatroyla ilgili ilk fikirleri şekillenir ve bu oyunla beraber epik tiyatro yavaş yavaş ayrı bir akım ve dramatik yapı olarak karşımıza çıkmaya başlar.

2.11.1. Epik Tiyatro

Epik tiyatro, kabaca Brecht'in seyircinin oyuna uzaktan bakmasını tercih etmesi fikrine dayanır. Brecht'e göre seyirci oyunun coşkısına, büyüüne kapılmamalı, karakterlerle kendini özdeşleştirmemeli, aksine anlatılan hikâyeye uzaktan bakabilmeli ve oyunla ilgili kendi kararlarını vermeli, kendi bakış açısıyla yargılamadır. Tiyatro bu anlamda Brecht için bir çeşit uyarıcı niteliği taşımaktadır. Seyircinin sahnedeki oyunun gerçek olmadığını oyun boyunca fark etmesini ister ve epik tiyatroya dair oyunculuk, tasarımı metin vb. her türlü tiyatro elemanı bu bakış açısına göre şekillenir. Edward the Second oyunuyla epik tiyatronun temelini atan Brecht oyunla ilgili şunları ifade etmiştir:

Baal'de ve Vahşi Ormanda da kaçınmış olmayı umduğum genel bir sanatsal yanlış var: insanlar ayartılsın, sürüklenip gitsinler isteniyor. İçgüdüsel olarak buna karşı mesafemi korudum; sahnede gerçekleşen kendi (şiirsel ve felsefi) efektlerimin yine sahne sınırlarında kalmasını sağladım. Seyircinin o muhteşem yaratılmışlığına dokunulmadı; sua res agitur değildir o; yakınlık kurmaya, kahramanla kaynaşarak anlamlı ve yıkılmaz bir figür oluşturmaya davet edilerek cezbedilmez; kendini aynı anda iki versiyonda da izler. Karşılaştırmalar yapmadan, bir bütün olarak alımlanması olanaksız, farklı, hayranlık uyandırıcı olandan elde edilecek yarar daha fazladır. (Braun, 2013: s.189)

Epik tiyatro yalnızca politik tiyatro gibi bir akım olarak kalmamış yazım biçimi olarak da literatürde yer almaktadır. Epik tiyatronun kelime kökeni ve dramatik yapısına dair görüşlerini Ayşın Candan şöyle ifade etmiştir: "...epik oyun derken kullandığımız epik kavramı, Aristoteles'in Poetika'sından bu yana yazın ve estetik ulamı olarak genel geçerli

bir tanımlamadır. Anlatı biçiminin ağırlık kazandığı bir yazınsal türe işaret eden epik niteliği, ‘epos’ yani ‘destan’ sözcüğünden türemiştir. Kişilerarası gerçekçi diyalog içinde gelişen çatışmanın belirlediği tragedya, dramatik bir anlatıma sahipken epik oyunda anlatım, epizot duraklarıyla gelişir. Aristoteles’in saptamasıyla tragedya, baş, orta ve sona sahiptir, kapalı bir bütün oluşturur. Buna karşılık epik biçim, çizgisel gelişim gösterir ve açık biçim olarak nitelendirilir, çünkü gelişim duraklarından herhangi biri dışarıda bırakılabilir, yer değiştirebilir.” (Candan, 2013: s. 107)

Brecht’in uluslararası ün kazandığı ilk oyunu 1928’de sahnelen Üç Kuruşluk Opera ile de de oyunun gevşek epizotlarla ilerleyen yapısı bakımından dramatik yapı olarak epik tiyatronun ilk örneklerinden sayılır.

Aşağıdaki tabloda Özdemir Nutku’nun Brecht’in epik tiyatrosu ve Aristoteles’in dramatik tiyatrosuna dair karşılaştırması ve oyun yapısının genel özellikleri yer almaktadır.

TİYATRONUN BİÇİMİNDE	DRAMATİK	TİYATRONUN EPİK BİÇİMİNDE
Eylemlerle gelişir.		Anlatıya başvurulur.
Seyir sahne üzerindeki aksiyon ile özdeşleştirilir.		Seyirci bir gözlemci durumunda bırakılır.
Etkinliği harcanıp tüketilir.		Etkinliği uyanık duruma getirilir.
Seyircide birtakım duyguların uyanması sağlanır.		Seyircinin birtakım kararlar vermesi sağlanır.
Seyirciye bir yaşam kesiti sunulur.		Seyirciye bir dünya görüşü sunulur.
Seyirci olay içine sokulur.		Seyirci olayın karşısında tutulur.
Telkin yoluyla çalışılır.		Deliller ve ispatlarla çalışılır.
Seyircinin duyguları olduğu gibi kullanılır.		Seyircinin duyguları geliştirilir, bilince götürülür.
Seyirci olup bitenlerin tam ortasında, olup bitenlerle yaşantı birliği içine sokulur.		Seyirci olup bitenlerin karşısında, olup bitenleri inceler durumda tutulur.
İnsan bilinen bir değer olarak kabul edilir.		İnsan, inceleme konusu yapılır.
İnsan hiç değişmez.		İnsan değişir ve değiştirir.

Seyircinin merakı oyunun sonu üzerine odaklanır.	Seyircinin merakı oyunun gelişimi üzerine odaklanır.
Her sahne bir ötekisi için vardır.	Her sahne kendisi için vardır.
Organik büyüme.	Kurgu tekniği.
Olaylar düz bir çizgide gelişir.	Olayların gelişimi atlamalıdır.
İnsan belirtilmiş bir niteliktir.	İnsan oluşum halindedir.
Dünya, olduğu gibi yorumlanır-durağan-	Dünya olasılıkları içinde yorumlanır-devingen-
Düşünce varoluşu yönetir.	Toplumsal varoluş düşüncüyü yönetir.
Ön planda duygudur.	Ön planda akıldır.

Tablo 1: Epik ve Dramatik Tiyatro Karşılaştırması

Epik tiyatroya kendisine özgü kavramlarla birleşip bütün bir yapıyı temsil eder. Bu kavramlar, gestus, yabancılaştırma ve diyalektik tiyatrodur. Bu kavramlar oyunun sahneleme biçiminde yer aldığı gibi sahne tasarımı üzerinde de etkili olmuştur.

2.11.2. Yabancılaştırma

Brecht'in 1935 yılında sürgündeyken Moskova'da dönemin öncü tiyatro insanlarıyla bir araya gelmesi onda yabancılaştırma etmeni fikrini oluşturur. "... Bu yılın ilkbaharında yeni tiyatronun önderleri, Edward Gordon Craig, Erwin Piscator, Mei Lan Fang, Brecht, Moskova'ya gelerek Stanislavski, Meyerhold, Tairov, Obraszov, Einstein ile buluşurlar. Devrimci tiyatronun geleceği üzerine fikir alış-verişinde bulunurlar. Brecht burada Çinli kadın rolleri yorumcusu Mei Lan-Fangın gösterdiği oyunculuk tekniğinde kendi yanılısına karşıtı düşüncelerin onayını bulur. Estetik ilkelerinin başına yabancılaştırma etkisi kavramını yerleştirmesi, bu dönem yaşantılarının izini taşır." (Candan, 2013: s.100)

Brecht'in epik tiyatrosunun özünde olduğu gibi bu kavramın bir bileşeni olan yabancılaştırma etmeninde de seyircinin sahnede oynana uzaktan bir göz olarak görmesi, kendini kaptırmaması esası yatar. Bu nedenle oyunda kullanılan her bağlam dışı öge, grotesk unsurlar, oyunun kesilmesini sağlayan müzik, anlatıcı, projeksiyon gibi kısacası oyunun oyun olduğunu gösterip seyirciyi oyundan koparan her etmen yabancılaştırma etmenidir.

Yabancılaştırma Etmeni, epik tiyatro kuramında seyirciye olan yönelişinde anlamlı ögedir; bu dört düzlemde gerçekleştirilir.

Seyirci ile sahne arasında: seyirci gözlemci durumunda;

Seyirci ile oyuncu arasında: oyuncu, sahnede olduğunun bilincinde, yanılısamaya gitmiyor;

Oyuncu ile rolü arasında: duyguları canlandırmaz, eğilimleri gösterir(Çin Tiyatrosu)

Rol ile mekân arasında: Brecht'in anlayışında, dekorda yalnızca göstermeci bir çatışma vardır, önemli olan dekorun işlevidir. (Nutku, 2015: s.117)

Brecht'in estetik ilke olarak benimsediği yabancılaştırma etkisinin iki odak noktası vardır: Tarihselleştirme ve diyalektik. Tarihselleştirme, gerçekliği toplumsal, tarihsel ve yöresel koşullarıyla ve bir süreç olarak gösterme yöntemidir. Diyalektik ise bunları karşıtlıkların bireşimi niteliğiyle ele alıp, her olgunun içinde barındırdığı tez antitez karşıtlığını gözler önüne sermeyi öngörür. Amaç, toplumsal gerçekliğin doğal ya da tanrı vergisi değişmez bir sonuç değil bir süreç olduğunu göstermektir. (Candan, 2013: s.109)

2.11.3. Gestus

Gestus kavramı için Brecht'in epik tiyatrosu içindeki bir oyunculuk tekniği denebilir. Gestus kelime kökeni olarak: "Almanca gestus sözcüğünün anlamı: sözle veya hareketle ifade edilen bir tavır ya da tavrın yönü. 'Jest, toplumsal jest, toplumsal davranış şeklinde de çevirebiliriz. Epik diyalektik tiyatrodaki karakterlerin birbirini etkilemesi temel bir olgudur. Toplumsal ilişkiler arasında da oluşan bu temel ilişki onların birbirlerine karşı tavırlarını belirginleştirir. İşte bu temel tutumlar gestusu oluşturur. Gestus; toplumsal ilişkilerin dışlaşan, göze görülen tüm belirtilerini, bir insanın bir başkası karşısındaki tutumunun düşünülebilecek tüm ayrıntılarını kapsar. Ses tonu, yüzündeki ifade, bedeninin konumu, bir başkası önünde konuşma ve duruş biçimi, ona gösterdiği tepkiler bunların tümü gestusu oluşturan öğelerdir. (Renklidere, 2011:) Kısacası bir ya da birden çok kişinin diğerlerinin de kendini görebileceği durularda sergiledikleri jest, mimik ve sözlerin bütünüdür.

Brecht'in oyunlarındaki gestus kavramı için seyircilerin oyuncunun eylemini algılamadaki toplumdaki ortak kabul önemlidir. Brecht'in örneklerinde gestus şöyle anlatılır: “Balık satan biri, bir yandan da satma gestusunu sergiler. Vasiyetini kaleme alan bir insanın, bir erkeği baştan çıkarmak isteyen bir kadının, bir kimseyi dayaktan geçiren polisin, yanında çalışan on kişiye ücretlerini ödeyen patronun bu eylemleri toplumsal bir gestusu içerir. (Brecht, 2011: s.26) Gestusa bir örnek olarak da Brecht'in ilk oyunlarından 2. Edward'ta asılma sahnesinde cellat kurbanın boynuna ipi dolarken Brecht oyuncunun bundan zevk almasını istemiştir. Ancak o zaman seyirciye o karakterin vazifesinin önemi ve iç dünyası gösterilebilecek ancak o zaman oyuncu inandırıcı olabilecektir.

2.11.4. Diyalektik Tiyatro

Brecht'in diyalektik tiyatro kavramında çelişkilerin birlikte gösterilmesi amaçlanır. Oyunlardaki birbirine zıt iki yönü vurgulamak isteyen Brecht, bu çatışmayı kimi zaman Sezuana'nın İyi İnsanında olduğu gibi Shan te ve Shui ta'nın bir iyi bir de kötü karakteri temsil eden iki kişiyi bir arada göstermesi gibidir. Kimi zaman da Cesaret Ana'daki gibi anaç, vicdanı özelliği bir yanında barındıran bir yanında da para kazanma arzuna engel olamayan Cesaret Ana'nın bu iki özelliği bir arada gösterilir. “Kadının her karşılaştığı darbenin altından kalkması ve ancak en sonunda yıkılması, ilk darbelerin ardından yıkılmış bir kadını değil, başını dik tutan bir kadını göstermekle inandırıcılık kazanır.” (Candan, 2013: s. 110-111)

2.11.5. Brecht Oyunlarının Sahneleme Tekniği ve Tasarım Anlayışı

Brecht'in epik tiyatro sahneleme biçimini benimsemesinde birden çok etmenin bir araya gelişinin etkisi vardır. Oyunlarında Uzak Doğu hikâyelerinin uyarlanması ve yeniden yorumlanması, dekor kostüm tasarımıdaysa Japon No tiyatrosunun etkileri görülmektedir. Oyunların ana tasarım özelliği yine illüzyonun kırılması esasına dayanır. Richard Wagner'in Birleşik Sanat Yapıtı ilkesine karşı çıkan Brecht için sahnelerin tüm elemanları uyumlu bir potada eritilmesinden ziyade ayrılması oyunun verdiği mesaj doğrultusunda kimi yapıların daha çok öne çıkabilmesi durumu vardır. Tüm sahneleme ve tasarım anlayışının temelindeyse seyircinin oyuna uzaktan bakabilmesi, kendini

karakterin duygu durumuyla özdeşleştirmemesi, kendi aklını devreye sokabilmesi amaçlanır. “Brecht’in epik tiyatro kavramını geliştirmesinde üç önemli tiyatro türünün etkisi vardır: bunlar, gerçekçilik, öz ve biçim açısından; dışavurumculuk, biçim ve anlatım yönünden ve Çin Tiyatrosu; estetik açıdan... Karakterler, konuşurma örgüsü, yöneliş, dekor, aksesuar gerçekçidir. Ancak ayrıntılar daha ekonomiktir. Epizodik yapı, projeksiyon ve sinema, tabelalar dışavurumcu akımın etkisidir. Ayrıca, bireyin değil, toplumun vurgulanması, savaşa karşı oluşu ve ‘sanat insana yardımcı olmalıdır’ tavrı dışavurumculuktan gelir. Yabancılaştırma etmeni, oyunculuk estetiği, duygulandırmak değil, düşündürmek, yanılsama değil bir davayı savunmak Çin Tiyatrosu’nun etkisini taşır.” (Nutku, 2015: s.110-111) Oyunlarındaki karakterlerde daha çok tipler ön plandadır. Her karakter mutlak bir yoğunluğu temsil eder. Kötü olan tamamen kötü iyi olansa tamamen iyidir. İkisinin arasındaki mücadele sonucunda ahlaki durum yükseltilir.

“Epik Tiyatroda, elbette, sahne tasarımı da yanılsamadan uzaklaştırılmıştır. Bu anlayıştaki dekor çalışmasında, ne yaşam gerçeği olduğu gibi alınır, ne de simgelerden yararlanılır. Tiyatronun tiyatro, sahnenin sahne olduğu belirtilmek istendiğinden olabildiğince boş bir sahne üzerine yalnızca işlevi olan dekor kurulur ve eşyalar kullanılır. Bir duvarı göstermek için eski bir bez yeterlidir. Ya da duvarsız bir kapı oyun açısından iş görebiliyorsa yeterlidir (işlevsel açıdan üsluplaştırma). Brecht için, dekorun oyuncuya yardımcı olması önemlidir. Tüm eşyalar:

1. Oyuncuların ölçülerine
2. Alacağı gövdesel durumlara göre
3. Yapacağı hareketlere göre hazırlanmalıdır.” (Nutku, 2015: s.159)

Brecht, epik tiyatrosunun sahnede olması gereken kadar dekor kullanma anlayışına yönelik Oyun Sanatı ve Dekor kitabında şöyle yazmıştır:

“Pek çok iş yerinde sıklıkla okunan bir yazı vardır: İş olmayan giremez. Aslında dekoratörlerin böyle bir tabelayı kendi kurdukları oyun yerinin kapısına asmaları gerekirdi. Sahnede yer alan her şeyin oyunda rolü olmalı, oyunda rolü olmayan hiçbir şeye sahnede yer verilmemelidir. Dekoratörlerin büyük çoğunluğu küçük burjuva evlerini

kanarya kuşlarıyla ve kimi içkilerle karakterize eder, söz konusu nesnelere tamamen mekanik yoldan sahneye oturturlar. Ancak, yine öyle mekanik yoldan dekordan çıkarılıp atılacak nesnelere hepsi ve sahnede var oluşları pek anlam taşımaz. İlgili nesnelere kalkılarak sınıfsal farkları saptamak güçtür. Ne zaman büyük burjuvaların yarış atlarından geçilmeyen ahırlarıyla küçük burjuvaların kanaryaları, büyük burjuvaların biblolarıyla küçük burjuvaların içkileri birbiriyle karıştırılır ve küçük burjuva mülkiyetindeki nesnelere alabildiğine azlığı tipik bir özellik gibi vurgulanırsa, o zaman kişisel mülkiyetin belirleyici özelliği ele geçirilir ve bu mülkiyetin nasıl bir nicelik ilişkisi içinde anakronik karakter taşıyacağı sorusu ortaya atılabilir.” (Brecht, 2011: s.86)

Toplumcu gerçekçi bir yazar olan Brecht'in epik tiyatrosunda dekor; gösterişle, pahasıyla veya sadece simgesel güzelliğiyle sahnede yer almaz. Onun dekoru oyunun verdiği mesaja hizmet eder ve seyirci üzerinde yabancılaştırma etkisini yaratan bir niteliktedir. Yalın dekoru ön plana çıkaran Brecht'in minimal dekor parçaları da oyundaki sahne değişimlerinde kolaylık sağlar ve bu değişimi seyircinin algısı dâhilinde gerçekleştirerek seyirciyi oyundan koparma niteliği taşır. Örneğin kullanılacak bir masa; gösterişli, oymalı ve ağır bir masa olmaktansa üç birlik kuralını reddeden Brecht için aniden değişen sahnede oyuncuların taşıdığı basit, çelikten bir masadır. Önemli olan mizansenin ortaya çıkarmaktır ve her dekor değişimi seyircinin önünde gerçekleşir. “Epik tiyatro, bilimin bazı ilkelerinin sahnede dürüst biçimde sahne üzerinde uygulanmasını öngören bir çabayı kapsar. Bunun için de, epik dekor hiçbir zaman düzensiz, dağınık ve yoksul bir tasarım değildir. Tersine, tüm alışlagelmiş dekor anlayışından daha büyük disiplin ve bütünlük gerektirir. Piscator gibi Brecht'in sahnesi de bir laboratuvardır. Brecht yanlısamayı tamamen yok etmez ama yanlısamanın ölçüsünü olabildiğince azaltır.” (Nutku, 2015: s. 160)

Brecht'in yanlısamadan uzaklaşma ilkesi dekor anlayışında olduğu kadar ışık tasarımında da geçerlidir. Örneğin gün döngüsündeki gibi bir zamanı belirten aydınlatma yerine duygu durumunu belirten (tehlike belirten sahnede kırmızı, sakin bir sahnede mavi vb.) bir ışık tasarımı yapılır. “Epik Tiyatroda ışıklama aydınlatmak ve bir durumu vurgulamak ya da parodiye yardımcı olmak üzere kullanılır. Öyle psikolojik etki yaratacak güneş, ay ışığı ya da oda atmosfer ışığı kullanılamaz. Örneğin yıldız etkisi yapacak

ışıklama anlayışı yoktur; bir tek ampul ay ışığını gösterebilir. Genel ışıklama aydınlıktır. Çünkü oyuncunun gözleri ve yüz ifadesi görülmelidir... Brecht biz seyircilerin uyanık olmasını istiyoruz demiştir. Işıklama gereçleri yani ışıldaklar, spotlar ve reflektörler seyirciye görünür bir biçimde düzenlenecektir. Seyirci ışıkların nereden geldiğini görecektir ve kendisinin bir tiyatrodaki olduğunu unutmayacaktır.” (Nutku, 2015: s.162)

“Brecht sahne tasarımında tümevarım yöntemini kullanır. Önce oyunculara kullanacakları aksesuar ve sahne eşyasını verir; bu çalışmalardan sonra sahenin atmosferi için gerekli olan dekor parçalarını hazırlar. Bu dekor parçaları yanlısı yaratılmayacak biçimde hazırlanır; öyle ki bazen sahne üzerindeki bir ev bile bir aksesuarmış gibi kabul edilir.” (Nutku, 2015: s.163)

Brecht’in epik tiyatrosunda her ne kadar stilize bir dekor kullanılırsa da yiyecek, içecek malzemeleri, aksesuar gerçek haliyle sahnedir. “Aksesuar yiyecek maddelerini kapsıyorsa, butafor işi yiyecek maddesi kullanılmaz; gerçek yiyecek maddeleri kullanılır; ekmek, peynir, tavuk vb. gibi. Çünkü Brecht’e göre, yeme içme de para kadar önemli bir gestustur. Ayrıca oyuncuların kullanacakları aksesuarlar, silahlar, aletler, para çantaları vb. çok dikkatle seçilir ve daima otantiktir. Dekor belli ölçüde üsluplaştırılmışken, aksesuarlar-dönemine göre- gerçek yaşamda kullanılanlardır.” (Nutku, 2015: s.163)

2.11.6. Berliner Ensemble/ Theater am Schiffbauerdamm

Brecht, Theater am Schiffbauerdamm için yazdığı Üç Kuruşluk Opera oyunuyla 1928 yılında, tiyatrodaki ilk gösterimini yapar. 1959 yılından itibaren 2 yıl boyunca Theater am Schiffbauerdamm’ın sanat yönetmenliğini üstlenen Brecht, ölümünün ardından yönetimi eşi Helena Weigel üstlenir. Günümüzde de Theater am Schiffbauerdamm tiyatro binası Brecht’in kurduğu Berliner Ensemble topluluğuna ev sahipliği yapmakta, epik tiyatro çalışmalarına devam etmektedir.



Şekil 132: Theater am Schiffbauerdamm Binası- Berlin

“Berlin’in çok sayıdaki kanallarından birinin kıyısındaki Schiffbauerdamm Tiyatrosu’nun ön cephesi Friedrichstrasse’ye bakar. Sekiz yüz koltuklu bir salonu vardır. Dış cephesindeki çeşitli duvar kabartmalarıyla klasik bir binadır. İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra yenilenmiştir. 1928’de, bakımsız bir durumda olan bu güzel binanın restore edilip yeniden topluma kazandırılmasını gerçekleştiren aktör E.Robert Aufrecht, iyi bir açılış yapmak istiyordu. Bunun için Brecht’e öneri götürdü. Ve işte böylece Brecht’in en büyük tiyatro başarısı sayılan Üç Kuruşluk Opera ortaya çıktı.” (Nutku, 2015: s.194)



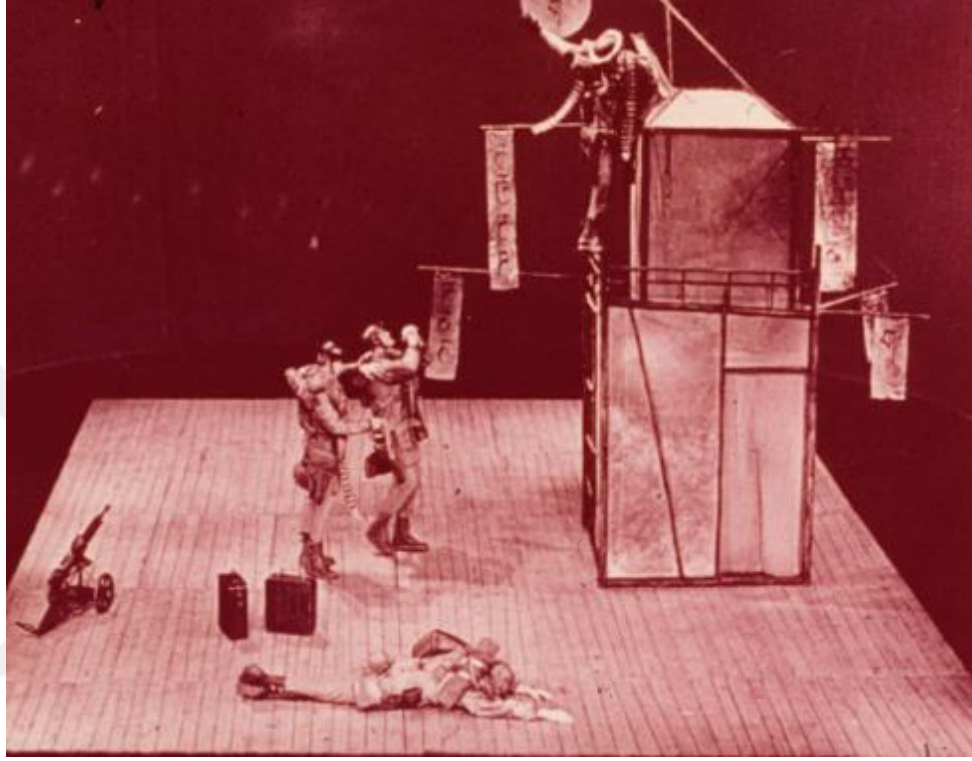
Şekil 133: Theater am Schiffbauerdamm İç Mekân

Barok bir mimariye sahip olan yapı mimar Heinrich Seeling tarafından tasarlanmış, 1892 yılında Goethe'nin oyunuyla açılmıştır. 1903 ve 1906 yıllarında Max Reinhardt'ın oyunlarına ev sahipliği yapan mekân, oyun içinde tarihte ilk kez döner sahnenin kullanımına şahit olmuştur. Theater am Schiffbauerdamm, 1949 yılında kurulan Berliner Ensemble'a, 1954 yılından itibaren ev sahipliği yapar. Tiyatronun simgesi, sahne perdesinde resmi bulunan Picasso'nun barış güvercinidir. (<https://www.berliner-ensemble.de/en/das-theater-am-schiffbauerdamm>)

2.11.7. Bertolt Brecht Oyunları ve Sahne Tasarımları

Brecht'in sahne tasarımında çocukluk arkadaşı Caspar Neher'le olan iş birliği önemlidir. Yine Caspar Neher'in tasarımını üstlendiği Edward the Second'a dair Brecht'in bir anısında epik tiyatro fikrini şöyle anlatır: "...Uzun savaş sahnesinde asker portrelerinin oluşturulmasında çözümler Valentin'den geldi. 'Bu askerler hakkındaki gerçekler nedir? Nedir halleri?' diye sordu Brecht, çaresizlikle. 'Bet beniz atmıştır, korkarlar, daha ne olacak?' diye yanıtladı Valentin. 'Bitkindirler' diye ekledi Brecht ve hemen askerlerin yüzlerine kalın bir tabaka tebeşir atılır. Brecht, bunu oyunun tarzını belirleyen bir anı

olarak kabul eder, sonraki yıllarda bunu, ilk kez kafasında epik tiyatro fikrinin belirlediği an olarak aktarır.” (Braun, 2013: s.187)



Şekil 134: Adam Adamdır, Yönetmen: Bertolt Brecht (1926)

Brecht'in yönettiği ilk oyunlardan olan Adam Adamdır'ın sahne tasarımını Caspar Neher'in üstlendiği epik türün örneklerindedir. “Bu oyunun anlattığı inanılmaz kimlik değiştirme serüveninin seyircide yarattığı şok, yabancılaştırma etkisinin çekirdeğini taşır. Aralarda sahne başlıkları kullanılması, lirik bölümlerin oyun eyleminden kesin ayrılışı, epik oyun biçimine doğru gelişimin belirtileridir.” (Candan, 2013: s.96) Fotoğrafta görülen dekor parçaları ve onların bir hikaye mekanını temsil ediş biçimi Brecht'in sahne tasarımının karakteristik özelliğidir. Sahne tamamen dekorlarla kaplanmaz, yalın bir tavidir. Anlatmak istenen hikaye stilize tasarımla ifade edilir.



Şekil 135: Üç Kuruşluk Opera, Yönetmen: Bertolt Brecht (1928)

Theater am Schiffbauerdamm'daki prömiyerinde büyük ses getirmiş oyunun sahne tasarımını Caspar Neher üstlenmiştir. Oyunun sahne tasarımına dair, Siegfried Melchinger şunları söyler: “Neher, sahnenin gerisine dev bir buharlı org koydu. (Kameradan yansıtılan) sahne başlıklarını kurutma kağıtlar üzerine bir çocuğun elyazısıyla yazdı ve Paul Klee'nin resimlerinden çıkmadığına ancak bir cahilin inanabileceği bir yamyam kafası ekledi. Aslında orgun yanındaki sahne gerisinde iki perdeyle sahne önünde üç metre yüksekliğinde gözle görülür bir çelik tel üzerinde beyaz renkli yarım bir perde vardı; bu sayede izleyici bir sonraki sahnenin hazırlıklarını görebiliyordu. Çocuk karalamaları şeklinde yazılmış sahne başlıkları, daha sonra eylemi göstermek üzere kalkacak olan ön perdeye yansıtıldı; sahne gerisindeki perdelerse gelecek sahnedeki olayların bir özetini ve söylenen şarkıların metniyle başlıklarını vermek için kullanıldı.” (Braun, 2013: s.194)



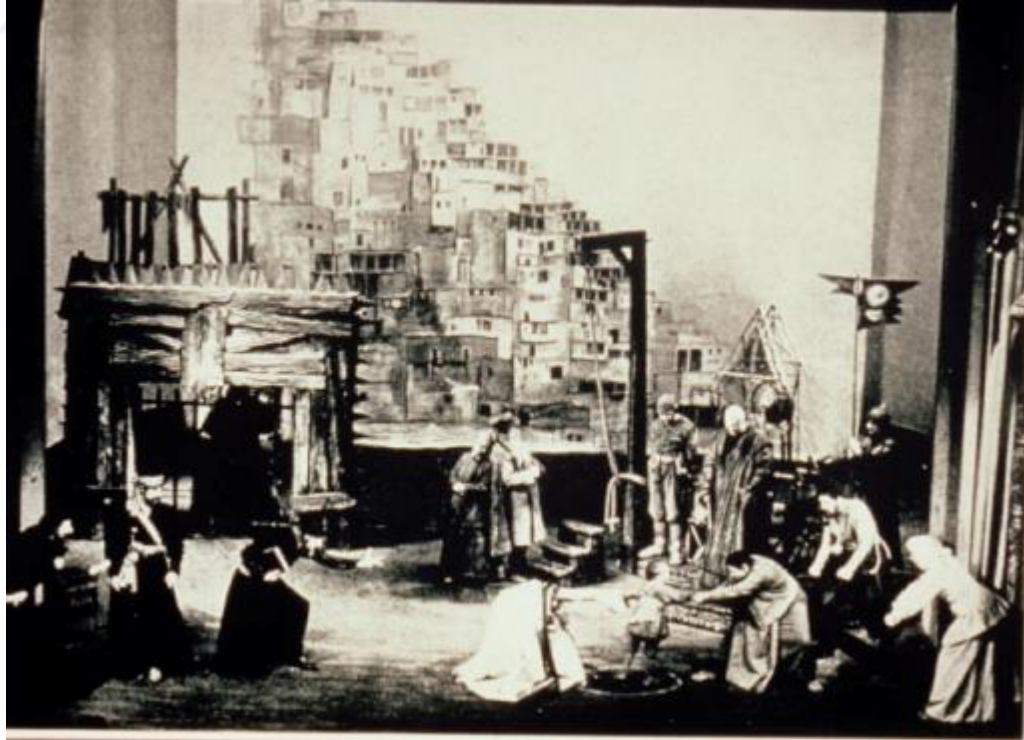
Şekil 136: Cesaret Ana ve Çocukları, Yönetmen: Bertolt Brecht



Şekil 137: Cesaret Ana ve Çocukları, Cesaret Ana Rolünde Helena Weigel, Yönetmen: Bertolt Brecht



Şekil 138: Bay Puntila ve Onun Uşağı, Yönetmen: Bertolt Brecht



Şekil 139: Kafkas Tebeşir Dairesi, Yönetmen: Bertolt Brecht



Şekil 140: Sezuan'ın İyi İnsanı Yönetmen: Bertolt Brecht



Şekil 141: Mahagonny Kentinin Yükselişi ve Çöküşü, Yönetmen: Bertolt Brecht

Caspar Neher'in dekor tasarımını üstlendiği oyun, gerçekçilik karşıtı tasarımın bir örneği olarak bir boks ringinin üzerinde geçer.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3.1950 SONRASI TİYATRO İNSANLARI

Çağdaş tiyatrodaki 1950 sonrası dönem modernizm yerini bir alternatif olarak postmodern yani modern ötesi tiyatroya bırakır. Dönemde alternatif topluluklar ön plana çıkar. Bu topluluklar, devletten ödenek almayan, kendilerine özgü tek bir mekânı olmayan, kurumsallaşmış tiyatrolar karşısında birleşen özelliktedirler. “Bu toplulukların bazı ortak özellikleri var. Sanatsal üretimin ötesinde kolektif bir yaşam biçimi içinde var olup, oyunculuk eğitimlerini kendileri örgütlerler. Yazınsal bir anlayışla kaleme alınmış oyunlar üzerine çalışmaktansa uyarılma, kolaj, doğaçlama vb. yöntemlerle oyunlarını kendileri yaratırlar. Seyir ve oyun alanlarını, seyircinin bakışını değişken noktalarda odaklandıran düzende kurarlar. Bu anlayışta tiyatro yapan topluluklara farklı seçeneklere yönelişlerinden ötürü 1970’li, 80’li yıllarda alternatif yani öteki seçenek toplulukları dendi.” (Candan, 2012: s.144) Dönemin tiyatrolarının genel özelliği, metinden ziyade performansa ve ana odaklanan sahnelerin tüm hikâyenin bir kereye mahsus anlatılmasıdır. Mekân tercihi olarak özellikle büyük salonlu bir tiyatro binası arayışında değillerdir çünkü onlar için tiyatro hayatın kendisidir ve her an her yerde sahnenelebilmelidir. Alternatiflerin yanında Schaubühne gibi büyük ve kurumsallaşmış mekânı olan Peter Stein ve Thomas Ostermeier ise esnek mekânı sahnelemelerine göre her oyunda yeniden biçimlendirerek günümüz teknolojisinin avantajlarını kullanırlar. Ariana Mnouchkine’in yaklaşımını benimseyen tiyatrolar ise tiyatro amacı dışında inşa edilmiş fabrika gibi mekânları dönüştürürler.

Toplulukların ortak özelliği olarak dünyada yaşanan başta 2 Dünya Savaşı olmak üzere, Vietnam Savaşı, 1968 Mayıs Krizi gibi sosyolojik olaylar toplulukları politik, savaş karşıtı bir görüş etrafında birleştirir. Topluluklar haricindeki Peter Brook, Robert Wilson gibi tiyatro insanları da tiyatronun var olan işlevini sorgulayarak sahneleme biçimlerinde yeni arayışlara yönelirler.

3.1. Peter Brook (1925-)

Çağdaş tiyatronun Artaud ve Grotowski'nin öncülüğündeki performatif yaklaşımını benimseyerek bu çerçevede oyunlarını sahneleyen İngiliz tiyatro ve sinema yönetmeni Peter Brook, 'Boş Mekân' kavramıyla oyunculuk tekniği, tiyatro sahnesi ve mimari mekân bağlamında çalışmalar yapmış ve oyuncunun sahne boşluğundaki yerini ve seyirciyle etkileşimini sorgulamıştır. Kurduğu Centre for International Theatre Research (CIRT/ Uluslararası Tiyatro Araştırma Merkezi) ile oyunculuk teknikleri üzerine deneysel çalışmalarıyla tiyatronun kültürlerarası özelliğine vurgu yapmış ve evrensel bir anlatım şekli üzerinde durmuştur.

1925'te Londra'nın batısındaki Chiswick'te doğan Peter Stephen Paul Brook, Oxford'da eğitim gördükten sonra 1943 yılında Londra'daki Torch Theatre'da yönettiği Doktor Faustus oyunuyla kariyerinin ilk adımını attı. Ardından sahnelediği bir dizi oyundan sonra kariyerinin ilk profesyonel deneyimini 1962'de çalışmaya başladığı Royal Shakespeare Company (RSC- Shakespeare Kraliyet Tiyatrosu) ile yaşadı. 1971 yılında kurduğu Centre for International Theatre Research'e kadar performans tiyatrosundan ziyade büyük salonlarda sahnelenen, çerçeve sahne etrafında, konvansiyonel tiyatro oyunları yönetti. "Kraliyet tiyatrosu öncesinde sahnelediği oyunlarda İtalyan çerçeve sahnenin olanaklarını kullanmıştır. Fakat şiirselliğe yönelmiştir. The Globe Theater'da sahnelediği Ring Round the Moon (1950) ve The Haymarket'te sahnelediği Penny for a song (1951) oyunlarında, sahnede dekor elemanları belli bir yapıyı çağrıştırmaz, atmosfer yaratacak kadar dolu, gerçekçi bir yanılsama yaratmayacak kadar boştur." (Aliyazıcıoğlu, 2011: s.131)

Mesleğinin ancak ileriki yıllarında Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, Gordon Craig ve Konstantin Stanislavski etkisiyle oluşan tiyatrosunu icra eden yönetmen, bir dönemden sonra performatif tiyatroya dönmüş, o güne kadar ki çalışmaları şüphesiz ki sahneleme biçimindeki çeşitliliği zenginleştirmiştir. "Akımın hemen hemen bütün diğer temsilcilerinden farklı olarak avangart tiyatroya, mesleki yaşamının çok geç bir döneminde, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki yirmi yıl boyunca başarılı ancak konvansiyonel Shakespeare prodüksiyonları ve Covent Garden opera ve hafif komedilerin

yönetmeni olarak ün kazandıktan sonra dönmüştür.” (Innes, 2010: s.171) Bu çeşitlilik Boş Mekân kitabında açıkladığı 4 çeşit tiyatronun da alt yapısını oluşturur.

Peter Brook’un bugünkü ulaştığı noktaya varmasında ve sahneleme biçimindeki Artaud’un düşüncelerinin etkisi yadsınamaz. Onun benimsediği sahneleme anlayışı olarak tiyatronun bir mit tiyatrosu, törensel bir tiyatro olarak insan kökenine dönüş ve evrenselliğe ulaşma çabasında ilk olarak Artaud’un 1958’de İngilizce’ye çevrilen “Tiyatro ve İkizi” adlı eserinin etkisi olmuştur. O dönemdeki sahnelenen oyunları -sonraları Boş Mekân’da bunu kavramlaştırır- ölü tiyatro olarak niteler ve zamanın modern tiyatrosunun açmazı onda şu soruları uyandırır:

Resimde elli yıl önce gerçekleşen devrimde bugün bizim kendi (teatral) krizimize uygulanabilecek bir şey yok mu? Gerçek ve gerçekdışı, hayatın görünen yüzü ve gizlenen yanları, soyut ve somut, öykü ve ritüel arasındaki ilişkide nerede durduğumuzu biliyor muyuz? (Innes, 2010: s.172)

“Bu sorulara bulduğu yanıtların kaynağı İngilizce’ye o günlerde çevrilen Artaud’un Tiyatro ve İkizi olmuştur. Artaud’dan alıntılarla eğer gerekliliğini yeniden elde etmek istiyorsa, tiyatro bize suçta, savaşta, ya da delilikte ne varsa vermek zorundadır’ diyor Brook ve ekliyordu: ‘Mevcut durumumuzun bir hiç olduğunu ve bir arayış gereksinimi içinde bulunduğumuzu fark etmeliyiz. Neyin arayışıdır bu? Ancak bulduğumuzda anlayabileceğimiz bir şeyin arayışıdır.’” (Innes, 2010: s.172)

Peter Brook Artaud ile bu karşılaşmasından sonra avangart tiyatroya yönelir ve kendi tarzını Artaud’unkiyle aynı ismi taşıyan Vahşet Tiyatrosu olarak ifade eder ve Jean Genet’in Paravanlar’ını, 1964’te RSC’de sahnelediği ve sonucunda Tony Ödülü olmak üzere birçok ödül kazandığı Peter Weiss’in Mart Sade’ını bu bakış açısıyla sahneler.

Peter Brook’un Vahşet Tiyatrosu’nu Christopher Innes, Avan- Garde Tiyatro kitabında şöyle açıklar: “Brook için 1964 Vahşet Tiyatrosu dönemi, Boş Alan’da sık sık atıfta bulunmasından da anlaşılacağı gibi, uygulanma düzeyinde elde edilen başarıdan bağımsız bir önem taşır. Başlangıçta Brook ve işbirliği yaptığı Charles Marowitz, amaçlarını, tipik denebilecek bir abartmayla açıklıyorlardı: ‘Şiirsel durumu, yaşamın aşkın bir deneyimini’ şok efektleri, haykırımlar, sihirli sözler, masklar, tasvirler ve ritüel kostümleri kullanarak

yaratmak; ışık değişiklikleriyle ‘sıcaklık ve soğukluk duygusunu canlandırmak’; ‘insan bilincinde eşzamanlı akanları’ gösterebilmek için bölünmüş mekânlarda farklı aksiyonlar sergilemek ve herkese tanıdık gelecek kalp atışlarının ritmindeki hareketle tam olarak uyacak’ bir fiziksel süreksizlik ritmi yakalamak ce çağdaş gerçekliğin pek çok insan tarafından kırık ve parçalı biçimde yaşanmasıyla’ ilişki kurabilmek. Bu simgeci ilişkilerin eklektik karışımı, Dada ve Artaud’u özgün yarı-dinsel tiyatronun korkunçluğunu ve ürkünçlüğünü yeniden keşfetmek olarak etiketliyordu.” (Innes, 2010: s.174)

3.1.1. Boş Mekân

Peter Brook, çağının tiyatrosunun seyirci için bir alışkanlıktan öte olmadığını, zaman ve paranın boşa harcandığını ileri sürerek var olan tiyatronun değişmesi için birtakım araştırmalar yapar. Bu araştırmaların temelinde Boş Mekân kavramı öne çıkar. İçerik ve biçimdeki bu değişiklik önerisi o güne kadar hâkim olan konvansiyonel tiyatronun bir alternatifini oluşturur. “Peter Brook’un Boş Alan ve başka yerlerde anlattığı tiyatro görüşünün temelinde görünmezi görünür kılmak ve hırs ve kavga yumağına dönüşmüş çağdaş toplum insanı için yaşamsal bir gereklilik olan ve insanın bütünlüğüne seslenen bir tiyatro yatar.” (Candan, 2013: s. 157)

Peter Brook’un Boş Mekân kitabında ifadesine göre 4 çeşit tiyatro vardır: Ölümçül Tiyatro, Kutsal Tiyatro, Kaba Tiyatro ve Ansal Tiyatro. “Brook’a göre bu dört tiyatronun dördü bir arada olabileceğı gibi bazen kilometrelerce uzakta da olabilirler. Bazen de bir oyun perdesinde aynı gece ikisi birden yan yana bulunabilir. Ölümçül tiyatroyu ise en tehlikeli olanı olarak değerlendirir çünkü tiyatroyu asal işlevinden uzaklaştırdığı gibi seyircinin de tiyatrodan soğumasına sebep olacak güçtedir.” (Aliyazıcıoğlu, 2011: s.131)

Peter Brook, 4 tiyatro sınıfının içinde en tehlikelisi olarak nitelendirdiğı ölüm tiyatrosunu bu güne kadar var olan, değişmeyen, popüler tiyatro anlayışını ifade ederken kullanır. Peter Brook’un tiyatro sınıflandırmasını Sevda Şener Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi kitabında Dolaysız Tiyatro başlığında şöyle ifade ediyor: “Günümüzün ünlü yönetmenlerinden Peter Brook, The Empty Space (Boş Alan) adlı kitabında çağımızın tiyatrosunun cansız, kurumuş, heyecan vermez oluşunu eleştirerek bu tiyatroyu “Ölümçül Tiyatro” olarak adlandırıyor. Ölümçül tiyatro seyirciden aldığı para karşılığında doyum

sağlamayan, geleneksel kalıpları yinelemekle yetinen işe yaramaz bir tiyatrodur. Geleneğin bir zamanlar içinde taşıdığı gizil güce sahip olmadığı için duygu inceliklerini ifade edemez. Seyirci bu tiyatroya alışkanlıkla gider ve kafasını hiç yormadan oyalanır. Ölümcül tiyatro renk ve cümbüş tuzağı ile seyirciyi çekse bile gerçek bir gereksinimi karşılamaz ve aldatmaca bir ilgiyi sömürür.” (Şener, 2006: s.325) Brook’un ölümcül tiyatro olarak nitelendirdiği sınıfı eleştiri yöntemine bakıldığında onun iyi bir tiyatro beklentisi hakkında seyircinin hikâyeyi izlerken sorguladığı ve aynı zamanda eğlenerek öğrenmesini amaçladığı söylenebilir. Bu açıdan onun tiyatro yaklaşımı Brecht’in epik tiyatrosundan ilham aldığı söylenebilir.

Peter Brook’un tiyatro sınıflandırmasında ‘Kaba Tiyatro’ seyircinin sirk gibi kalabalık yerde, tasarımdan ziyade kitlesel bir toplanmayı ön plana çıkaran mekânlarda oynanan oyunlar olarak niteler. ‘Kutsal Tiyatro’ ise küçük mekânlarda seyircinin oyunla iç içe olduğu bir anlatım şekli etrafında şekillenen oyun türüdür. “Peter Brook, modern tiyatro eğilimlerini ve çalışmalarını ise iki kümede toplamıştır. Bu kümelerden birinde canlı, renkli, eğlenceli oyunlar bulunur. Sirk gösterileri, müzikhol gösterileri bu kümeye girer. Seyirci çoğunluğu bu oyunları tutmaktadır. Peter Brook bu tiyatroya "Kaba Tiyatro" demiştir. İkinci kümeye giren çalışmalarda genellikle mistik anlam taşıyan ve törensel özellikleri olan oyunlar üretilmektedir. Antonin Artaud’nun, Jerzy Grotowski’nin tiyatrosu bu kümeye girer. Bu kümedeki çalışmalarda seyircinin oyuna katılması da söz konusudur. Peter Brook bu tiyatroyu “Kutsal Tiyatro” olarak adlandırmıştır.” (Şener, 2006: s. 326)

Kutsal ve Kaba Tiyatro’ya dair Özlem Aliyazıcıoğlu doktora tezinde şu ifadelere yer verir: “Kutsal Tiyatro olarak adlandırdığı yönelim ise, tiyatronun içinde bulunduğu yüzyıllardır süren gelenekleri yaşatan değerler ve uygulamalardır. Bu oyuncuyu uzak bir köşeye, çerçevelenmiş, döşenmiş, aydınlatılmış, boyanmış, yükseltilmiş bir alanının üzerine koyan bir kullanımdır. Brook, bunu, oyuncunun kutsallığına ve sanatın kutsallığına inanmayanları inandırmak istercesine bulunmuş bir çare olarak değerlendirir. Ve şunu sorar; Ya da bunun gerisinde, acaba ışıklar çok parlak, rastlaşma çok yakın olursa bir şeylerin foyası meydana çıkar, korkusu mu vardır?” (Aliyazıcıoğlu, 2011: s.139)

“Kaba Tiyatro günü kurtaran, halkın beğenisine uygun tiyatrodur. Halka yakın ve biçemden yoksundur. Çağlar boyu kılık değiştiren bu tiyatronun hepsinde tek bir ortak nokta vardır; kalabalık. Kalabalığı, estetikten yoksun bir ortamda, ter, tuz, gürültü ve koku olarak tanımlamış, tiyatronun ise tiyatroda değil arabalarda ya da yük vagonlarında gerçekleştirildiğini söylemiştir. Kaba tiyatroyu tanımlarken sadece bunlardan ibaret olmadığını tek bir deyim olan tiyatronun, ışıltılı avizeleri de kapsadığını söyler. Brook, kaba tiyatroyu ‘Her tür kullanılabilir araç’ın kullanılması ve estetiğe ilişkin her şeyin de yıkılışı’ olarak yorumlamıştır.” (Aliyazıcıoğlu, 2011: s.139)

Peter Brook’a göre tiyatro, Kutsal Tiyatro ve Kaba Tiyatro’nun birleşimi olmalıdır. Bir anlamda kitleleri tiyatroya çekebilecek kadar güçlü, tasarım özelliklerini içinde barındıran, sirk gösterilerindeki gibi eğlenceyi içinde barındıran tiyatroyla seyircinin oyuncuyla içi içe olduğundaki güçlü etkileşimi sağlayabilecek ve seyircinin ruh dünyasına hitap edebilecek kadar etkili aynı zamanda ince konular üzerinde düşünmeye yöneltebilecek bir tiyatronun karışımı olmalı. İşte bu tiyatroya Peter Brook, “Ansal Tiyatro” tanımlamasını kullanır. “İvedi Tiyatro olarak da bilinen Ansal Tiyatro, bu sebepleriyle de Ne Gerekliyse O tiyatrosu olarak tanımlanabilir.” (Aliyazıcıoğlu, 2011:s. 140)

Ansal tiyatro kavramını Sevda Şener’in tanımındaki gibi “Dolaysız Tiyatro” olarak adlandırır. Sevda Şener bu Dolaysız Tiyatroya Peter Brook’un kendi deyişiyle 3 şekilde olduğundan bahseder. “Prova (Repetition), Temsil (Representation), Yardım (Assistance). Prova, en özgün anlatımı bulmak için tekrarlanır. Temsil özelliği, oyunun yaşama ne kadar kaynaşsa gene de yaşamın kendi değil, temsili olduğunu belirten özelliğidir. Yardım ise yönetmenden gelir. Peter Brook bu üç sözcüğün baş harflerinden yola çıkarak bu yöntemin formülünü RRA formülü olarak adlandırır. Dolaysız tiyatro hem yapıntı hem gerçek, hem doğaçlama hem biçimlendirilmiş, hem yakın hem uzak, hem içe yönelik hem soğukkanlı, hem rahatlatıcı hem iz bırakıcı bir tiyatro olma savındadır.” (Şener, 2011: s. 316)

Peter Brook’un tüm bu çalışmasının hedefinde çağdaş tiyatronun eski gücüne kavuşması, ana odaklanması ve ona göre şekillenmesi, seyircinin oyundan bir şeyler

alımlayabilmesi çabası vardır. Ona göre tüm bu kavramların etrafında şekillenen bütüncül bir tiyatro anlayışı tiyatroya hâkim olmalıdır.

3.1.2. Centre International de Recherches Theatrales-CIRT/Uluslararası Tiyatro Araştırmaları Merkezi

Peter Brook, 1970'de Royal Shakespeare Company'de Bir Yaz Gecesi'ni sahneledikten sonra 1971 yılında Paris'te Uluslararası Tiyatro Araştırmaları Merkezi'nin kurar ve başına geçer. Bu merkezin uluslararası yapısından dolayı birçok ülkeden katılımcısı olur. Bu çeşitlilik hem kültür hem de dil bakımından farklılıklara ve zenginliğe yol açsa da dil bakımından engeller doğurur. Bunun çözümü, Brook'a kültürlerarası, evrensel bir tiyatronun kapısını aralar. “Merkez, ilk gösterimini 1971'deki İran Persepolis Festivali'nde Orghast ile yaptı. Oyun, belli bir dilin kullanıldığı karmaşık bir kabul töreniydi. Daha sonra topluluk, Afrika'ya seyahat etti. Amerika'da Ulusal Sağırklar Tiyatrosu ve Teatro el Campesino ile Avustralya'da yerli kabile üyeleriyle ve dünyanın birçok başka ülkesinde farklı gruplar ile farklı iletişimsel süreçleri anlama adına çalıştı.” (Brockett, 1993: s.632)

“1971'de Paris'te kurduğu Centre Internationale de Reserches Theatrales- CIRT (Uluslararası Tiyatro Araştırmaları Merkezi) ile Peter Brook'un bir yönetmen olarak çalışmaları giderek deney yönünde gelişti. Çeşitli uluslardan sanatçılarla birlikte Paris'in kuzeyinde eski bir operet sahnesine yerleşerek, törenselliği araştıran, dilin işlevini sorgulayan denemeler yaptı. Sağır ve dilsizler okulunda, ruh hastalarının önünde, Afrika ve Avustralya'da Batı uygarlığıyla hiç karşılaşmamış yerliler arasında oyunlar oynamaları, topluluğun araştırmalarının bir parçasıydı.” (Candan, 2013: s.154)

3.1.3. Theatre des Bouffes du Nord

Peter Brook, 1974 yılında bugün ismiyle anılan Paris'te 1876 yılında inşa edilmiş, Theatre des Bouffes du Nord yapısını restore ettirir ve mesleğinin ileriki yıllarına ait oyunlarını burada sahneler.



Şekil 142: Theatre des Bouffes du Nord Binası

Peter Brook için mimari mekân ve sahne birbiriyle ilişkili olmalıdır. Mimari mekân oyunun atmosferine hizmet eder. Bu nedenle tiyatro yapının malzemelerinin görüldüğü, brütalist bir anlayışla oyuna atmosfer kazandırması amacıyla restore edilmiştir. “Peter Brook, on dokuzuncu yüzyıla ait harap bir Paris melodram sahnesini bulunmuş bir mekâna çevirmiştir. Topluluk, çerçeve sahnesi kalmamış olan mekânın koltuklarını söküp attı ve orayı değişebilir bir tiyatro mekânına çevirdi. Yıkık duvarlar ve çatlaklar korundu. Mekânı çoğunlukla toprak çıkmalar veya dekorlarının bir parçası olarak mekâna ekledikleri su elemanları gibi unsurlarla adapte ediyorlar. Bulunmuş mekânlarda çevre de sahne tasarımının bir parçası olur.” (Benedetto, 2012: s.52)



Şekil 143: Theatre des Bouffes du Nord İç Mekân

Eski çerçeve sahneli bir tiyatronun yeniden restore edilmesiyle günümüzdeki şeklini alan Theatre des Bouffes Nord, restore sonucunda seyircinin dinç kalmasını hedefleyen Peter Brook için seyir yeri düzeni olarak daire şeklinde, seyircinin sahneyi içine alarak yerleşmesi hedeflenmiştir. Aynı sebepten oyun boyunca seyir yeri karartılmaz ve bu mimari düzenle oyun seyirci ilişkisi üst noktaya taşınmaya çalışılır. Tiyatro salonu klasik çerçeveli sahneden dönemin daha çok deneysel tiyatrolarına ev sahipliği yapan buluntu mekânlarından birine dönüştürülmüştür. “Deneysel tiyatro toplulukları sıklıkla seyirciyi performans ortamının farkında kılarlar. Biçim ve konum (iç mekân veya dış mekân) ve tiyatro binasının biçimi ve karakteri çevreyi etkiler. Peter Brook’un Bouffes du Nord tiyatrosunu ele alalım. Eski, dağılan bir çerçeve tiyatro, bulunmuş mekâna dönüştürülmüştür. Mekânın iç kısımları performansla belirli bir atmosfer sağlar. Bu Londra’daki Oliver Tiyatrosu’nun açık, beton düzenlemesiyle tam bir karşıtlık içindedir. Tiyatroda yer alan malzemenin doğası bu materyal koşullarından etkilenir. Bu, seyircilerin sunulan oyunu seyretme deneyimini değiştirir. Seyirciler çevrenin niteliğinin kendilerini etkilemesinden kaçınamazlar. Ne kadar sıcak ya da soğuk, ne kadar sınırlı veya

genişletilmiş olduğu seyircinin kendisine sahnede sunulan imgeleri nasıl algıladığını etkiler.” (Benedetto, 2012: s.21,22)

3.1.4. Peter Brook Sahneleme Tekniği ve Tasarım Anlayışı

Peter Brook’un sahneleme tekniğinde onun Boş Mekân kitabında belirttiği şu soruların cevapları ve onları bulma çabası yatar:

“Neden tiyatro? Ne için? Eski bir anıt ya da tuhaf bir görenek gibi yaşayan tarihe aykırı bir şey, yaş haddinden emekliye ayrılmış bir garabet mi o? Niçin alkışlıyoruz, neyi alkışlıyoruz? Sahne gerçek bir mekân mı hayatımızda? Ne gibi bir işlevci olabilir? Neye hizmet edebilir? Neye bulgulayabilir?” (Brook, 1990: s. 49)

Dönemin tiyatrosunun cansız yapısı Peter Brook’u rahatsız eder. O olması gereken tiyatrodan bahsederken anı vurgular. 20. yüzyıl başındaki tiyatrodaki yaşanan değişimleri bir hayli ilgi çekici ve önemli bulur fakat araya giren büyük savaşlar ve bunun sonucunda buhran artık yeni tiyatronun öncekiyle bir olmaması gerektiği, farklı dönemlerin farklı olaylara vurgu yaptığından tiyatronun sahneleme biçimindeki büyük bir değişime özlem duyar.

“ Hayat yerinde durmuyor, oyuncu ve izleyici üzerinde rol oynayan etkiler var, başka oyunlar, sanatlar, sinema, televizyon, gündelik olaylar, tarihi yeniden yazmak ve gündelik doğruyu değiştirmek için el birliği yapıyorlar. Moda gibi öylesine ıvır zıvır bir şeye uzak kalabileceğini sanan canlı bir tiyatro, canlılığından bir şeyler yitirir. Tiyatroda daha önce doğmuş her biçim ölüme yazgılıdır; her biçim yeniden düşünülmelidir, yeni kavrayış tarzı da kendi çevresinde bütün etkilerin damgasını taşıyacaktır. Bu anlamda tiyatro görecelidir.” (Brook, 1990: s.17)

Tiyatroyu canlı bir varlıkla eş değer tutan Peter Brook, bu ifadesinde onun devingen yönünü ortaya çıkarır. Sabit kalan, değişimden etkilenmeyen bir sahneleme türü yine onun için bir ölü tiyatro olarak nitelendirilir. Bu nedenle tiyatronun işlevine dair sorular bir kez değil her dönem tekrarlanarak sorulmalı ve dönemin cevabına göre şekillenmelidir.

“İnsan tiyatroya yaşamı bulmak için gider fakat tiyatronun dışındaki yaşamla içindeki yaşam arasında hiçbir fark yoksa tiyatronun bir anlamı yoktur. Tiyatro yapmaya gerek yoktur. Fakat eğer tiyatronun içindeki yaşamın dışarıdakinden daha görünür, daha canlı bir yaşam olduğunu kabul edersek, o zaman onun dışarıyla hem aynı, hem de bir şekilde farklı olduğunu görebiliriz.” (Brook, 2007: s.14)

Bu ifadesiyle Brook, kendi tiyatrosu içinde seyircinin önemini de vurgular. Çünkü Brook, tiyatroyu bir düşüncenin kenara bırakıldığı eğlence aracı olarak görmez, seyirci oyunlarda hayatın kendisini alımlamalıdır. “Guy Dumbur, Peter Brook Ne İstiyor başlıklı makalesinde ‘Tiyatro nedir? Doldurulması gereken bu ‘boş mekân’ nedir? Sorusunu Brook’un tiyatrosu üzerinden cevaplar ve onun isteğini aktarır. Ona göre; tiyatro, bu insanların ne sokakta, ne evde, ne meyhanede, ne dostlukta, ne psikanalistin masasında ne de kilise veya sinemada bulamadıkları ‘bir şey’dir. Tiyatro ‘şimdinin sanatıdır’. ‘yaşayan bir konsantrasyonun içinde üreyebileceği bir arenadır.’ Çünkü o, bir kalabalığın konsantre dikkatinin, bir yoğunluk yaratacak ve bu sayede herkesin gündelik hayatını yöneten güçler tek tek ve daha netçe gözükebilecektir.” (Aliyazıcıoğlu, 2011: s.138)

Brook’un sahneleme tekniği başta olmak üzere tiyatrosunun her alanında eklektik öğeler karşımıza çıkar. Uzak doğu tiyatrosundan, Hint destanından etkileşimler bir yana onun için Shakespeare de çok özel bir tiyatro insanıdır. Onun Elizabeth tiyatrosundaki etkileşimleri ve Shakespeare oyunlarına duyduğu ilgili hem metin olarak Shakespeare’in oyunlarını yorumlamaya hem de dekor açısından Elizabeth tiyatrosundan esinlenmelere yol açar.

“...Örneğin Elizabeth tiyatrosunda sahne dekoru olmamasının en büyük özgürlüklerden biri olduğunu anladık. Elizabeth dönemi sahnesi: Özelliksiz, açık bir yükselti –birtakım kapıları olan bir yer, topu topu- bu, oyun yazarının hiç çaba göstermeden izleyicileri, canı isterse, fiziksel dünyanın hepsini kapsayan sonu gelmez yanılısalarla kamçılanmasına olanak veriyordu. Açık arenası, geniş balkonu, biraz daha küçükçe ikinci balkonuyla Elizabeth dönemi tiyatro evinin değişmez yapısı on altıncı yüzyıl izleyicisinin ve oyun yazarının kafasındaki evren modeline benziyordu –tanrılar,

saray ve halk- üç kat birbirinden ayrı ama çoğu kez birbirine karışmış durumda- tam bir filozof düzeneği gibi bir sahne.” (Brook, 1990: s.109-110)

Brook, Elizabeth tiyatrosu sahne tasarımıyla da örtüşen bir şekilde Boş Alan kavramını öne çıkarır ve oyunun sahnelenebilmesi için sahnenin baştan sona dekorla kaplı olması gerekmediğini hatta seyircinin salona adım attığı andan itibaren sahnenin dekorla kaplı olmasının onun imgelemine sınırlandıracağından endişe eder. Onun için sahne dekoru seyirciyi içine almalı mekânla köprü işlevi görmelidir. Ayrıca dekorun yarattığı donuk bir yanılsamaya karşı çıkar. Nasıl ki sahnede bir hikâye ilerliyorsa dekor da hareketli olmalı, baştan sona sabit bir şekilde kalmamalıdır.

“Diyelim bir oyun hazırlıyoruz ve dekor hakkında düşünmeye başlıyoruz. Bu basit ve temel soru uygulamayla ilgili bir sorudur: “İyi mi, değil mi? Bir işlevi var mı? İşe yarıyor mu?” Eğer başlangıç noktası olarak boş uzamı alırsanız, tek soru verimlilik sorunudur. Boş uzam yetersiz mi? Eğer yanıt evet ise, o zaman olmazsa olmaz öğelerin neler olduğu düşünülmeye başlanır. Ayakkabıcının zanaatının temeli ayağı vurmeyen bir ayakkabı yapmaktır; tiyatro zanaatının temeli de çok somut öğelerle, seyirciyle birlikte işleyen bir ilişki üretmektir.” (Brook, 2004: s.55)

3.1.5. Peter Brook Oyunları ve Sahne Tasarımları

Peter Brook oyunlarında çarpıcı sahnelemelere başvurmuş, seyircinin sosyo-kültürel yapısına göre farklı mekânlarda farklı tarz oyunlar sahnelemiştir. Sahne tasarımlarının ortak noktasında Brook’un Boş Mekân kavramı çerçevesinde boşluğu eklektik, doğu-batı sentezindeki öğelerle biçimlendirmek vardır.



Şekil 144: Bir Yaz Gecesi Rüyası Yönetmen: Peter Brook, 1971

Peter Brook, Boş Mekân kavramının bir örneği sayılabilecek Royal Shakespeare Company’de sahnelediği Bir Yaz Gece Rüyası’nda, oyuncuların ve dekorun tek düzlem etrafında değil sahnenin bir kutu şeklinde düşünülmesiyle hacmin tasarlandığı ve oyuncunun hacim içerisinde salıncaklar sayesinde serbestçe hareket ettiği görülür. Aynı zamanda oyuncuların etrafını saran bembeyaz panolardan birkaç fonksiyonel salıncak hariç hiçbir dekor ögesinin olmaması da herhangi bir boş mekânın hikâye anlatımına olanak sağlayacağı görüşünü destekler. “Bir Yaz Gecesi Rüyası’nda çerçeve sahnenin içine yerleştirilmiş beyaz bir rüya kutusu gibidir. Kutunun seyirciye açık bırakılan ucu seyirciyi bu şiirsel mekâna davet eder. Oyuncuların sahnedeki devinimini ikinci katın ve salıncakların yardımıyla sağlayan yönetmen, bu sahnelemede boşluğun paylaşımının da sinyallerini vermeye başlamıştır.” (Aliyazıcıoğlu, 2011: s. 132-133)



Şekil 145: Bir Yaz Gecesi Rüyası Yönetmen: Peter Brook, 1971



Şekil 146: İık'ler Yönetmen: Peter Brook 1975

Peter Brook 1975'te Theatre des Bouffes du Nord'un ilk yapımlarından İk'ler'i sahneledi. Tiyatro'nun mekânsal özelliğinin de sahne tasarımıyla bütünleştiği, atmosfer yaratımına katkı sağladığı oyunda mekânın mistik görüntüsü ve seyircilerin oturma düzeni İk'ler'in var olan mistik havasını yansıtmakta başarılı oldu. “Brook, tiyatrunun restorasyonu sırasında İtalyan sahnenin merkezîyetçiliğini kırmak için, sahne ile salonu birbirinden ayıran sınırı ve sahne yükseltisini kaldırmıştır. The Iks oyununda bu olanağı seyircinin geleneksel bakışını kırma yolunda her iki uzamı aynı düzlemde birleştirerek kullanmış, oyuncularla seyircileri, bir açık biçim tiyatrosu düzenince yerleştirmiştir. Sahnenin bir bölümü oyun alanına dönüşürken, seyirciler de bu alanın hemen kenarında, oyuncuların karşısında yarım daire yaparak yere oturmuşlardır.” (Çamurdan, 1996: s.53)

1979 yılına gelindiğinde Peter Brook'un tiyatrosunun kültürlerarası özelliğini çıkaran ilk oyun, Mahabharata'nın habercisi Farid Uddin Attar'ın Kuşlar Meclisi, Guy Pierre Cauleau'nun sahne tasarımıyla Avignon Tiyatro Festivali kapsamında sahnelendi. Bir tür ritüel özelliği barındıran mistik oyun, Jean-Claude Carrière tarafından tasavvuf şiirden oyuna uyarlandı ve Fransızca'ya çevrildi. “Toplantı, bir ibibik tarafından kralları efsanevi Simurgh'u bulmaya yönlendiren yaklaşık otuz kuşla anlatılıyor. Destansı semavi gizemli yollarla yedi vadiyi geçmelidir. Sevginin, bilginin, hiçliğin, birlikten, sersemlikten ve ölümden araştırılması. Herhangi bir masalda olduğu gibi, bu yolculukta çok sayıda insan ırkı ve seçimleri var.” (<https://www.tiendagourmet.co/the-conference-of-the-birds-the-magnificent-epic-of-the-heavenly-guy-pierre-couleau>)



Şekil 147: Kuşlar Meclisi Yönetmen: Peter Brook, 1979- Avignon Tiyatro Festivali

Oyuncular, 30 kuşu temsilen Kuno Schlegelmilch'in tasarladığı maskeleri takarlar ve metafor olarak insan ırkını temsil ederler.



Şekil 148: Mahabharata Yönetmen: Peter Brook (1987)

1985 yılında Avignon Tiyatro Festivalinde bir taş ocağında sahnelenen Mahabharata, Peter Brook'un kültürlerarası tiyatrosunda ve dünya çapında ün kazanmasında büyük bir

önem taşır. Bir Hint destanından uyarlanmış olan Mahabharata'nın orijinal dili Sanskritçedir ve Dünyanın Yüce Şiiri anlamına gelir. “18 cilt ve 100.000 dizeden oluşan bu epik anlatı, iki büyük ailenin, kötü yürekli Kaurava ailesi ile sürgün ettikleri yeğenleri Pandavalar'ın öyküsünü anlatır.” (Candan, 2013: s.155) Bu Hint destanını Peter Brook, Fransız yazar Jean- Claude Carriere ile destandan oyuna çevirir.

“Üç bölümde ele alınan oyun içeriği, şu başlıklar altında toplanır Zar Oyunu, Ormanda Sürgün ve Savaş. Olaylara bir anlatıcının tanıtımıyla seyirlik düzeni içinde girilir. Sürekli olarak sahnede bulunan adsız bir oğlan çocuğuna atalarının öyküsü oynanmaktadır. Çocuk, aynı zamanda oyun izleyicisinin oyun içindeki varlığıdır. Dolayısıyla oyun, bizlere, seyirciye atalarımızın yaptıkları bağlamında sunulmaktadır. Avignon'daki ilk dokuz saatlik oynanışında yer olarak Rhone nehri kıyısında çanak biçiminde bir düzlük seçilmiş, düzlüğün arkasındaki kayalık, seyircinin dönük olduğu yanda, bir sahnenin geri fasadı gibi kullanılmıştı. Kostüm ve gereçlerde olağanüstü indirgemeci bir yaklaşım söz konusuydu. En gerekli olanın dışında hiçbir donanım ayrıntısı bulunmuyordu. Bu yalınlık, Brook'un amaçladığı anlatım saflığının parçasıydı.” (Candan, 2013: s.156)



Şekil 149: Mahabharata Yönetmen: Peter Brook (1987)



Şekil 150: Mahabharata Yönetmen: Peter Brook (1987)



Şekil 151: Atinalı Timon Yönetmen: Peter Brook



Şekil 152: Vişne Bahçesi, Yönetmen: Peter Brook (1988)

Peter Brook, Çehov'un Vişne Bahçesi'ni sahnelediğinde dekor tasarımı anlayışındaki farklılıkla ilgili şunları söylemiştir: “Çehov bir iç mekânı ya da dış mekânı ayrıntılı olarak tarif ettiğinde aslında söylemek istediği şudur: ‘Gerçek gibi görünmesini istiyorum.’ Ölümünden sonra, Çehov’un hiçbir zaman tanıyamadığı yeni bir tiyatro biçimi – açık sahne – ortaya çıktı. O zamandan bu yana pek çok prodüksiyon gösterdi ki, boş bir sahnede oyuncuların en aza indirgenmiş aksesuarlar ve mobilyalarla kurduğu üç boyutlu, sinemasal ilişki, Çehovyen anlamda çerçeve sahnenin tıklım tıklık fotoğraf gibi dekorlarından çok daha gerçek görünmektedir.” (Brook, 2004: s. 3)

3.2. Julian Beck (1925- 1985), Judith Malina (1926-2015)

1951 yılında Julian Beck ve Judith Malina çiftinin kurduğu New York merkezli Amerikan deneysel tiyatro grubu, Artaud'un çalışmalarından esinlenerek oluşturulmuş, mekân, yer sınırlaması olmadan cesur ve çarpıcı oyunlarını seyirci odaklı olarak sahnelemişlerdir. Dönemin ana akım oyunlarına karşı çıkan gruplarından olan Living Theater Broadway karşıtı Off-off Broadway grupları içinden sıyrılmış, çalışmalarının sınırları Amerika'dan dünyaya ulaşmıştır. Dönemin sisteme baş kaldıran topluluklarından Living Theatre, oyunlarında da prokovatif gösterilerini sürdürmüş, metin bazlı tiyatrodan ziyade performans tiyatrosunu icra etmişlerdir.

“The Living Theatre adını taşıyan topluluk, 1951 yılında Julian Beck ile Judith Malina çifti tarafından kurulmuştu. Bunlar, 1950'lerin başlarında Broadway'in kıyısında kalmış, izbe mekânlarda kendilerince doğruyu arayan aykırı bir tiyatro yapmış, 1958'de Artaud'un Tiyatro ve İkizi'ni okuduktan sonra aradıkları yönü bulmuşlardı. O güne kadar ilkeleri yazınsal metni ikinci planda tutarak sahne gerçekliğini öne çıkarmaktı. Bu tarihten sonra baş hedefleri, oyun anını gerçek yaşamla özdeş kılmak oldu.” (Candan, 2013: s. 124)

Dönemin alternatif tiyatro topluluklarından olan Living Theater, diğer alternatif topluluklardaki gibi büyük ölçüde oyunlarını insanları harekete geçirmek, kurumsallaşmış tiyatrolara karşı çıkmak, (kurumsallaşmış Broadway'e alternatif olarak çıkan off-off Broadway gruplarına dâhil olmuşlardır) basit bir ifadeyle sokaktan geçen insanın da tiyatroya katılması amacıyla gerçekleştiriyorlardı. Dönemin 1968 yılında Fransa'da ortaya çıkan öğrenci hareketi gibi Amerika Vietnam savaşındaki, savaş karşıtı eylemlerin ifadesinden etkilenen Living Theater, Artaud'nun tiyatrosuyla tanışana kadar sahnelemesini daha çok politik duruşla sahnelemiş, Artaud'un ardından tiyatronun kişide oluşturduğu değişimlere bilinçaltına yönelik bir felsefeye evirmişlerdir.

3.2.1. Living Theater Sahneleme Tekniği ve Tasarım Anlayışları



Şekil 153: Living Theater Topluluğunun Julian Beck Önderliğindeki Provası

Amerika'nın off off Broadway tiyatrolarından en ünlüsü olan Living Theater, benimsediği alternatif tiyatro anlayışı içerisinde metin bazlı tiyatro yerine performansa yönelmişlerdir. Seyirci katılımının en üst seviyede olmasını amaçlayan grup, oyun mekânları olarak klasik tiyatro salonlarının yerine kara kutu sahneye sahip olan buluntu mekânları tercih etmiştir. Dekor-kostüm ise gösteriştten uzak, gerektiğinde günlük kıyafetler ve minimalist dekorlarla, oyunun amaç doğrultusunda, mesaja odaklanan bir tasarım anlayışına sahiptir. “Living Theatreçılarının kurumlaşmış tiyatrolara karşı getirmeye ve yerleştirmeye çalıştıkları yenilikler içinde en önemlisi sanat ile yaşam arasındaki ayrımı kaldırmaktır. Bunun için ilk yaptıkları şey geleneksel tiyatro yapılarının, sahnelerin dışına çıkmak olmuştur. Gündelik çevre ya da gündelik çevrenin olağan uzantılarında ortaklaşa ürettikleri metinlerle ortaklaşa çalışmalar sonucu seyirciye sundukları temsillerde seyirciyi de oyunun içine çekerek iş birliği boyutunu genişletmişlerdir. Seyirciyle yapılan iş birliğinin yanı sıra ona meydan okuyarak seyircinin alışkanlıklarındaki klişeleri kırmaya çalışmışlar, bu yolda seyircide karşı oymayı uyandırarak onu etkinleştirmeyi amaçlamışlardır.” (Sokullu, 1988: s.55-56)

Benimsedikleri ideoloji nedeniyle sık sık yerlerinden ayrılmak zorunda kalan topluluk, 1968'de New York'ta mekânları mühürlenip, ceza aldıktan sonra yurt dışında turneye çıkarlar ve hep buluntu mekânlarda, gösterişli kostüm ve dekordan uzak oyunlarını sahnelemeye devam ederler.

3.2.2. Living Theater Oyunları ve Sahne Tasarımları



Şekil 154: Şimdi Cennet Olsun! Yönetmen: Julian Beck (1968) Avignon Tiyatro Festivali

Living Theatre'nin en cesur ve ses getiren oyunlarından Paradise Now (Şimdi Cennet Olsun)'da 1968 yılında ilk kez sahnelendiği Avignon festivalinde oyuncular, seyircilerin de sahnede yer almasını isteyerek, seyircilerle bir etkileşim yaratmayı hedeflemişlerdir. Metinden bağımsız ilerleyen oyun, ana odaklanır, anın geçiciliğini vurgular. Sahnede hiçbir dekor öğesine yer verilmez, günlük hayattan farklı bir kostüm kullanılmaz hatta oyuncular yarı çıplak bir şekilde performanslarını sergilerler. “Mysteries ve daha sonraki Şimdi Cennet olsun, Living Theater'in o dönem tiyatro anlayışını yansıtan tüm özelliklere sahipti. Yazılı metin, dekor, kostüm olmaksızın oyuncular kendi günlük giysiler içinde, kimi zaman da çıplak olarak ortaya çıkıyor, kendi kimlikleri içinde anlık törensel bir oyun oluşturuyorlardı. Bunu yaparken seyirciyle bütünleşmek, seyircinin tam katılımını sağlamak en büyük amaçlarıydı.” (Candan, 2013: s.126)



Şekil 155: The Brig, Yönetmen: Judith Malina (1963)

Living Theater'ın önemli bir diğer oyunu 1963'te sahnelenen The Brig'ti. Oyuncuların etrafındaki tel örgü onları sarıyor, bir hapisane izlenimi uyandırıyor. "Living Theatre'ın anarşist yaşam görüşü doğrultusunda yorumlanan oyun, askeri tutuklular koğuşunda geçiyordu. Yerde tebeşirle çizilmiş çizgiler ortasında oturan tutukluların birbirleriyle konuşmaları yasaktı. Hareket etmeleri gerektiğinde beyaz çizgiyi aşmak için izin istiyorlardı. Her şeyin emir ve boyun eğme düzeni içinde yapıldığı, boş anlarda Deniz Kuvvetleri El Kitabı'nın okunduğu korkunç bir baskı dünyası yansıtan oyuna anlamsız yinelemelerden öte bir kurgu yoktu. Bu yapım, Living Theatre kurucularına kendi düşüncelerinin Artaud'unkilerden bir noktada ayrıldığını gösterdi. Artaud'un zulüm tiyatrosunda dehşet, hayal gücüyle yaratılabilirken Beck ile Malina için dehşet, gerçekliğin kendisiydi. (Candan, 2013: s.124)



Şekil 156: Misteriumlar ve Daha Küçük Oyunlar

“265 gösteriyle en çok yinelenen Mysteries, doğaçlamayla gelişmiş bir oyundu. Dokuz bölümünün ilki, bir kişinin beş-altı dakika seyirciyle yüz yüze duruşuyla başlıyordu. Sıkılan seyirci tepki göstermeye başlayınca oyuncular, seyircinin arasında bir aşağı bir yukarı koşturarak Amerikan dolarının üzerindeki sözlerden bir türkü söylüyorlardı. Bu sırada bir kadın, sahnede Sanskrit dilinde bir ‘Hindu Raga’ doğaçlaması yapıyordu. Seyircinin huzursuzluğu yüksek gerilim noktasına vardığında Julian Beck sahneye çıkıp barış ve özgürlük sloganları seslendirmeye başlıyordu. Seyirci arasında tütsü taşıyarak dolaşan oyuncuların sahneye dönmeleriyle sesli bir alıştırma için çember oluşturup 15 dakika birtakım sesler mırıldanıp sallanıyorlardı. Oyunun birinci bölümü, oyuncuların sahne önünde oturarak yoga nefes alıştırma yapımlarıyla sona eriyordu.” (Candan, 2013: s.125) Günümüzde hala devam eden Misterium etkinlikleri, dramatik tiyatro anlayışından uzak, seyirci katılımının üst düzeyde olduğu, geniş çaplı yoga ve meditasyon yapılan toplu bir etkinlik olarak ifade ediliyor.

3.3. Jerzy Grotowski (1933-1999)

Tiyatronun performatif yönünü ortaya çıkaran, modern tiyatronun yenilikçi insanlarından yönetmen, oyuncu, eğitimci ve tiyatro kuramcısı Jerzy Grotowski; kurduğu Tiyatro Laboratuvarı'yla öncü performans çalışmaları gerçekleştirmiş, sinemanın dönemdeki etkisiyle zorlaşan tiyatronun rekabetini, 'Yoksul Tiyatro' kuramının özündeki seyirci ve oyuncu ilişkisini öne çıkarmış ve hem oyunculuk hem de sahneleme bakımından tiyatronun özüne dönmeyi hedeflemiştir. Laboratuvar tiyatrosundaki çalışmalarıyla doğduğu ülke olan Polonya'nın sınırları dışına çıkmış, Artaud'nun araladığı performansa yönelik sahneleme biçimini geliştirerek, günümüze kadar ulaşmasını sağlamıştır.

1933 yılında Polonya'da doğan Jerzy Grotowski, üniversite eğitimini oyunculuk üzerine alır. "Hıristiyan Batı kültürüyle yetişmiş, öğrencilik yıllarının sonuna doğru Çin Hindistan gibi yerlere yaptığı gezilerde Doğu uygarlığıyla tanışmış, bu arada Rus tiyatrosunu yakından izlemiş biri olması, Grotowski'nin alışılmışın ötesinde arayışlara yönelmesini açıklar. Doğu-Batı bireşimi olarak nitelendirdiğimiz kültürlerarası iletişim köprüsü üzerinde varlık gösteren Grotowski, 1951-1955 arası Krakov'daki oyunculuk okulunda eğitimini tamamladıktan sonra 1955-1956'da Moskova'daki Devlet Tiyatro Enstitüsünde yönetmenlik dalında uzmanlaştı." (Candan, 2013: s.128)

Polonya'ya tekrar döndüğünde 1959'da yazar Ludwik Flaszen ile beraber devlet desteğiyle Opole adındaki yerleşim yerinde 'Theatre of 13 Rows' adlı, küçük bir kasabada tiyatro açtı. Tiyatroda yönetmenlik görevini Grotowski, dramaturg görevini de Flaszen üstlenmişti. "Edebiyat, drama eleştirmeni ve yazar olan Flaszen'in resmi konumu, tiyatronun edebiyat danışmanlığıydı... Flaszen kendisi çalışmaları hakkında şunları söyler: 'Örneğin, Grotowski'nin çalışmasını analiz ederken salt bir kabuk halini almış, aklileştirilmiş ya da yapaylaşmış olan şeyleri bulmaya çalışırdım. Reddedilebilir olanı çözümlerdim. Artık çözümlenmenin faydasız kaldığını hissettiğim anda, kalanın gerçekten canlı bir şey olduğunu bildirdim.'" (Braun, 2013: s.218)

kadar, oyuncularını aç bırakacak kadar da yoksul olduğuna işaret etmiştir.” (Braun, 2013: s.218)

Opole kent yönetiminin desteğiyle, Grotowski ve Flaszen öncülüğünde kurulan, Theatre 13 Rows (13 Sıralı Tiyatro) oyun sahnelemenin yanı sıra oyunculuk tekniği üzerine çalışmalar yapmak üzere kurulmuştu. Sahnede, topluluk oyuncuları tarafından geliştirilen Grotowski liderliğinde, ‘Grotowski Metodu’ çerçevesindeki çalışmaların sonucu sahneleniyordu. Topluluk 9 değişmeyen üyesiyle 1965 yılına kadar kendi sınırları içerisinde birçok yenilikçi çalışmaya imza attı. Topluluğun oyunculuk temelli çalışması üzerine “1959’da Polonya’daki tiyatro ortamının, İngiltere, Fransa ve başka Avrupa ülkelerinde olduğu gibi yönetmen egemenliğinde bulunması akla gelir. Yönetmenin önceliği karşısında oyuncunun sanatının bir anlamda savsaklanması, dengesizlik etmenidir.” (Candan, 2013: s.129) Bu nedenle oyunculuk sanatının gelişimindeki eksikliği gören Flaszen, bu boşluğu da doldurmak adına oyun sahnelemenin yanında oyunculuk tekniğini daha çok öne çıkarır.



Şekil 158: Theatre 13 Rows’ta Oyunculuk Çalışması

Topluluğun en önemli amacı, metin bazlı bir sahneleme anlayışındansa oyuncunun hareket alanını genişleten, oyunculuğuna daha fazla imkân veren performans bazlı bir sahnelemeyi ortaya koymaktı. Topluluk bir süre sonra bu oyunculuk üzerindeki ve deneysel çalışmaları nedeniyle ‘Laboratuvar Tiyatrosu’ ismini aldı ve daha büyük bir ödenek bularak 1965 yılında merkezini Wrokaw’a taşıdı.

Topluluk, Opole’den Wrokaw’a taşındığında aynı çalışma yöntemlerini devam ettirdiler. “13 Sıralı Tiyatro’da yaptıkları gibi burada da yazınsal erdemlerinden çok, oyuncuya geniş olanaklar tanıyan metinler üzerinde yoğunlaşmayı sürdürdüler.1959-1961 döneminin yapıtları, Cocteau’nun Orfe’si, Byron’un Kabili, Goethe’nin Faust’u, Mayakovski’nin Misterio Buffo’su Kalidasa’nın Şakuntala’sı ve Mickiewicz adlı bir yazarın ölüm töreniydi. 1962’den 1968’e kadar gerçekleşen oyunlar ise, Slovacki’den Kordian, Vişpanski’den Akropolis, Marlowe’dan Dr Faustus, Shakespeare Vişpanski’den Hamlet, Calderon’dan Sadık Prens ve son olarak topluluğun kendi oluşturduğu Apocalypsis cum Figuris’ti.” (Candan, 2013: s.129-130)

Grotowski’nin Tiyatro Laboratuvarı’ında gerçekleştirdiği çalışmalar sonucunda onun laboratuvar kayıtlarını içeren ‘Yoksul Bir Tiyatroya Doğru’ kitabında, yaratıcısı olduğu ve sahneleme biçimi onun etrafında şekillenen tiyatro terimi ‘Yoksul Tiyatro’ ortaya çıkar. Yoksul Bir Tiyatroya Doğru’da laboratuvar tiyatrosunu şöyle anlatır:

Bizim Tiyatro Laboratuvarı’ndaki yapımlarımız ise farklı bir doğrultuda ilerliyor. Birinci olarak, biz eklektizmden sakınmaya çalışıyoruz; tiyatronun çeşitli disiplinlerin bileşimi olarak düşünülmesine karşı koymaya çalışıyoruz. Biz neyin tiyatroya özgü olduğunu, bu faaliyeti diğer temsil ve gösteri kategorilerinden ayıran şeyi tanımlamanın peşindeyiz. İkinci olarak, bizim yapımlarımız, oyuncu seyirci ilişkisinin ayrıntılı soruşturmalıdır. Yani biz, oyuncunun kişisel tekniği ile sahne tekniğini tiyatro sanatının özü olarak sayıyoruz. (Grotowski, 2016: s.2)

3.3.2. Yoksul Tiyatro

Yoksul Tiyatro’nun ortaya çıkmasına zemin hazırlayan en önemli toplumsal gelişmelerden biri; sinema ve televizyonun teknolojinin gelişmesiyle hız kazanması

dolayısıyla bunun karşısındaki tiyatronun teknoloji bakımından sinema ve televizyonla yarışmaması sonucu seyirci kitlesinin azalması ve dönemin savaştan etkilenen Polonya'sının yoksul olmasından ötürü gösterişli yapımlara kaynak bulamamasıdır. Tam bu ortamda oyunculuk eğitimi bakımından donanımlı ve üniversite yıllarında Rusya, Çin ve Hindistan gibi ülkelerdeki tiyatroları araştıran, özellikle Moskova Sanat Tiyatrosu incelemelerinde Stanislavski'nin oyunculuk metodundan etkilenen Grotowski, tüm bu gelişmeler sonucunda Yoksul Tiyatro terimine ulaşır. Grotowski'nin Yoksul Tiyatro'su özünde şöyle tanımlanabilir: gösterişten uzak, tüm tasarım özelliklerden arındırılmış, çekirdeğinde seyirci ve oyuncunun arasındaki sınırların kalktığı bir tiyatro.

Grotowski Yoksul Tiyatro çalışmalarını anlattığı kitabı Yoksul Bir Tiyatroya Doğru'da sahneleme biçimini şöyle ifade eder:

Gereksiz olan her şeyi yavaş yavaş elediğimizde, makyaj, özel kostüm ve senografi, ayrı bir gösterim alanı (sahne), ışık ve ses efektleri olmadan da tiyatronun var olabileceğini keşfettik. Algısal, dolaysız, canlı bir katılıma dayalı oyuncu seyirci ilişkisi olmadan tiyatro var olamaz. Bu çok eski bir kurumsal gerçektir elbette, ama bu gerçek uygulamada sıkı bir biçimde sınandığında, tiyatroya ilişkin alışılmış görüşlerimizin birçoğunun temelini çürütür. Edebiyat, heykel, resim, mimarlık, ışık, bir sahneye koyanın yönetimi altında oyunculuk gibi farklı yaratıcı sanat dallarının bir sentezi olarak tiyatro anlayışına meydan okur bu gerçek. Söz konusu sentez tiyatrosu bizim Zengin tiyatro (kusurları açısından zengin) olarak adlandırdığımız çağdaş tiyatrodur. (Grotowski, 2016: s.19)

Grotowski, kitabında ifade ettiği gibi Wagner'den beri süregelen birleşik tiyatro kavramına karşı çıkar. Bu kavramın etrafında şekillenen tiyatroyu 'zengin tiyatro' olarak betimler. Onun için ön planda olması gereken oyuncu ve seyirci birlikteliğidir. Bunun bir sebebi de dönemde sinema ve televizyonun gelişmesiyle tiyatronun bu sanat dallarıyla rekabette geri kalmasıdır. Zengin tiyatro dediği tiyatro biçiminde seyircinin sahneden dördüncü duvarla ayrılması ve sahnedeki gösteriş, seyir deneyimi açısından sinemadan farksızdır ancak sinemanın bu tip tiyatro yanında daha çok avantajı vardır. Grotowski'ye göre çağın tiyatrosunu zora sokan bu durum Piscator'un rekabet yöntemlerinde olduğu

gibi sahneye perde asılarak, projeksiyon yansıtılarak tiyatroya has teknolojik aletlerle çözülemez. Ne kadar teknik donanım gelişmiş olursa olsun sinemanın kendine has doğası, olay değişimiyle beraber hızlı mekân değiştirme gibi avantajlarıyla tiyatro bu şekilde yarışamaz. Ona göre rekabetin tek yolu, tiyatronun özüne dönmektir. (Grotowski, 2016: s.6) Grotowski'ye göre oyunun sahnelenebilmesi için dekor, kostüm veya herhangi bir yardımcı öğe olmayabilir ama mutlaka en az bir oyuncu ve en az bir seyirci bulunması gerekir.

Yoksul Tiyatro bir başka yönüyle de incelendiğinde Grotowski'nin seyircinin bilinçaltına bilinçli bir şekilde müdahale etme isteği görülür. Ona göre tiyatro seyircinin düşünce dünyasının derinlerinde iz bırakmalı, orada saklı olanı ortaya çıkarmalıdır. "Grotowski, uygar toplum yaşamının insan ruhunu ve bedenini birbirinden ayırdığı görüşündedir. İnsan, bir yandan usuyla toplum düzeninin koyduğu kurallara uymaya çalışırken, diğer yandan içgüdülerinin gereğini yerine getirmek zorunda kalır. Sonunda bir ikilemin içinde sürüklenerek, parçalanmış benliğinde, kimi isteklerini niyetlerini maskeleymeye başlar. Tiyatronun görevi de, bu maskeleri çıkartıp insanı gerçek özüne döndürmektir." (Karabulut, 2014: s.144)

Grotowski yoksul tiyatrosunu Artaud'nunkine benzer bir şekilde sadece hikâye anlatma aracı olarak görmez. Onun için yoksul tiyatro aynı zamanda bir terapi aracıdır. Oyuncu sahne üzerindeyken bunun bilincinde olmalı ve seyirciyle ilişkisini öyle kurmalıdır. Yine Artaud ile aynı şekilde ilkel kabilelerin ve doğu kültürünün mitlerinden etkilenmiş ve aynı şekilde deneyime odaklanmıştı. "Oyunculuk sanatının özü seyirciye bir şok geçirtilerek, onun kendi derinliklerine inmesini sağlamaktır. Bunun sonucunda kendini yeniden keşfedecek olan seyirci parçalanmış benliğindeki diyalektik karşıtlığı fark ederek, ruhu ve bedeni arasında bir bütünlüğü yakalamış olacaktır. Oyuncu bu bütünlüşmeyi sağlamakla yükümlüdür. Bütünlüşmenin sağlanabilmesi ise, dinsel ve geleneksel değerleri şekillendirdiği kolektif bilinçaltına inmekle mümkündür. İnsan kültürünün özünü var eden kolektif bilinçaltının en alt katmanında mitler yatar. İşte, tiyatronun kutsal görevi, insanı bu mitle yüzleştirerek maskelerin birer birer düşürülmesini sağlamaktır." (Karabulut, 2014: s.144) Dolayısıyla Grotowski, oyunculuk sistemiyle

mitler aracılığıyla insan doğasının özüne inmeyi ve o özdeki olan biteni ortaya çıkarmayı hedefler.

3.3.3. Grotowski Sahneleme Tekniği ve Tasarım Anlayışı

Oyuncu seyirci ilişkisinin ön planda olduğu Grotowski oyunlarında sahne tasarımı, bu etkileşim merkezinde gerçekleşir, sahne düzeni seyircinin konumlanışına göre ayarlanır. Bunun dışındaki tüm plastik değer oyunun atmosferine sağladığı katkı kadar oluşturulur. Tüm sahnelemelerini yoksul tiyatro ilkelerine göre seyirciye sunan Grotowski için oyuncunun anlatımı tiyatronun merkezindedir. “Oyuncu, jestlerini kontrollü bir şekilde kullanarak döşemeyi bir denize, bir masayı günah çıkarma hücreğine, bir demir parçasını canlı bir partnere, vb. dönüştürebilir.” (Grotowski, 2013: s. 7)

Özdemir Nutku Dünya Tiyatrosu Tarihi kitabında Grotowski'nin Yoksul Tiyatro çevresindeki tasarım ve sahneleme tekniğini maddeler halinde şöyle özetler: “Doğal olarak, böyle bir çalışma için yeni bir oyunculuk yöntemi de gerekir. Grotowski'ye göre üç çeşit oyuncu vardır: 1. Akademik tiyatrodaki görülen "ilkel oyunculuk", 2. Sahne üzerinde söz ve hareketle kompozisyona giden "yapay oyunculuk" ve 3. Bir kavramı anlatabilmek için yansılana şeyin büyütülmesiyle "tipleşmeye götürülen oyunculuk" Grotowski, bu üçüncü türdeki oyunculuğu önerir. Onun oyuncu eğitiminde saptadığı bazı ilkeler vardır. Bu ilkeleri şöyle özetleyebiliriz:

- a) Oyuncunun Kusurları Saklanmaz Kullanılır.
- b) Giysi ve Aksesuar, Oyuncunun Yoldaşdır.
- c) Her Karakter, Ses ve Gövde Kullanılarak En Salt Yolda Ortaya Çıkarılır.
- ç) Oyuncu ve Seyirci Arasında Doğrudan Doğruya Bir Bağ Olmalıdır.
- e) Makyaj Gereksizdir.
- f) Seyircinin Bilinçaltına Özellikle Saldırılmalıdır.” (Nutku, 1963: s. 254-255)

Sahne tasarımından ve mimariye kadar etki eden tüm bu etmenler, oyuncunun seyirciyle kurduğu ilişkisini, oyuncunun ifade gücünü doğrudan etkiler. Grotowski'nin

oyunculuk metodunun temelinde, oyuncunun iç itkileri ile dış tepkileri arasındaki bağın sonucunda gerçekleşen eylemlerin seyirciye yansması vardır. Grotowski oyunculukla ilgili bu yaklaşımı şöyle ifade eder: "...İtki ile eylem birlikte var olurlar: Beden kaybolur, yanar ve seyircinin gördüğü bir dizi görülebilir itkiden ibarettir. Öyleyse, bizim yaklaşımımız negatif yoldur- becerilerin toplanmasından değil, engellerin kaldırılmasından meydana gelir." (Grotowski, 2016: s.6) Dolayısıyla tiyatrosunda tüm engellerin kaldırılmasını hedefleyen Grotowski için sahnede boyalı dekorların yer almaması, oyuncuların makyaj yerine mimiklerini ön plana çıkarması, kusurların gizlenmemesi, seyir yeri sahne arasındaki mesafenin kaybolması gibi ilkeler bu amaca hizmet etmektedir. Bu sayede seyircinin bilinçaltına daha kolay ulaşılabilir.

Aynı amaç doğrultusunda sahnede bulunan aksesuar ya da üzerindeki kostümün kullanımı oyuncunun rolünü sahnelerkenki sınırlarını belirler. Adeta oyuncunun uzantısıymış gibi oyuna hizmet eder. "Oyuncu aksesuarı canlıymış gibi kullanırsa, ona hayat verir. Giysi ve aksesuar "oyuncunun bir uzantısı" olarak kullanılırsa, jestleri sınırlandırarak onları vurgular. Örneğin, kolsuz, yan taraflarından dikili bir giysi, oyuncuya kollarını kullandırmaz. Aksesuar hiçbir zaman süs değildir; tek görevi oyuncunun anlatım gücünü arttırmaktır. Örneğin, yukarda söz ettiğimiz Kordian'da, Grotowski, hastane somyalarını akrobasi hareketleri yapan jimnastik aletleri olarak kullanmıştır." (Nutku, 1963: s. 255) Oyuncunun bu kadar ön planda olduğu Grotowski sahnelemelerinin bir diğer olmazsa olmazı da oyuncunun akrobatik yönünün güçlü olması, üstün fiziksel performans sergilemesidir.

3.3.4. Grotowski Oyunları ve Sahne Tasarımları

Grotowski'nin oyunlarında mekân ön plana çıktığından dekor, kostüm tasarımcısının yerini mimar alır. Çünkü tasarımcının görevi ön sahneyi tasarlamak değil seyirci ve oyuncuları içine alan tüm mekânı tasarlamaktır. "Senografik düzenleme açısından giriştiği denemelerin ilk aşamasında Grotowski'nin her yapım için farklı bir seyir-oyun ilişkisi denendiği gözlenir. İlk oyunlarda yerleştirme düzeni, oyunu seyirciye yaklaştırma yönündedir. Kabil oyunu seyirci koltukları arasındaki koridorda oynanmıştı. Şakuntala'da da oyun alanı, benzer biçimde ön ve arka koltuk kümeleri arasına yerleştirilmişti."

(Candan, 2013: s.132) Grotowski'ye göre her yapım için o oyunun özüne göre mekânın her köşesinin oyuna dâhil olduğu farklı bir tasarım gereklidir.

Grotowski'nin tiyatrosunun tasarım açısından Artaud'la benzer olmasının yanı sıra arasındaki farklardan biri aydınlatma ve ses sistemidir. Artaud'un tiyatrosunda efektler, ışıklar ve gürültü ön plandayken Grotowski'de aydınlatma sadece için mum, gaz lambası gibi doğal aydınlatma, ses için de teknik bir ekipman değil sadece oyuncuların doğal sesleri kullanılır.



Şekil 159: Akropolis, Yönetmen: Jerzy Grotowski (1962)

Akropolis'te Grotowski'nin deyimiyle kurumsallaşmış tiyatroların kullandığı, renkli boyalı dekorlar sahnede yer almaz. Onun yerine karakterlerin kendilerine bir dünya inşa etmek için kullandığı soba boruları vardır. “Odanın ortasında kocaman bir sandık duruyor. Sandığın üstüne madeni hurdalar yığılmış: değişik uzunluk ve genişlikte soba boruları, bir el arabası, bir küvet, çiviler, çekiçler. Her şey eski, paslı ve hurdacıdan gelişiğüzel alınmışa benziyor. Sahne donanımının gerçekliği pas ve metalden oluşuyor. Aksiyon ilerledikçe oyuncular onlarla saçma bir uygarlık inşa edecekler...” (Flaszen, 2016: s.45)



Şekil 160: Akropolis Oyun Provası

“Kostümler, çıplak bedenler, örten delikli çuvallardır. Delikler, tenin yırtılmasını düşündürecek bir malzemeye yapılmıştır; o deliklerden bakarak yaralı bir gövdeyi görebilirsiniz. Ayaklar için ağır ahşap ayakkabılar, başlar için tek biçimli bereler. Bu, kamp üniformasının şiirsel bir versiyonudur. Kostümler birbirlerine benzerlikleriyle insanları kişiliklerinden soyar, cinsiyet, yaş ve toplumsal sınıfı belli eden işaretleri silerler.” (Flaszen, 2016: s.45) Fotoğrafta görüldüğü üzere mekânın ortasında sahnelenen oyunda, oyuncuların çevresi seyircilerle sarılmıştır. Bu sayede Grotowski; seyirci ve oyuncuların arasında bir yapı kurulduğunu, seyircinin aksiyonun mimarisine katılabildiğini ve baskı oluşturulduğunu belirtir.

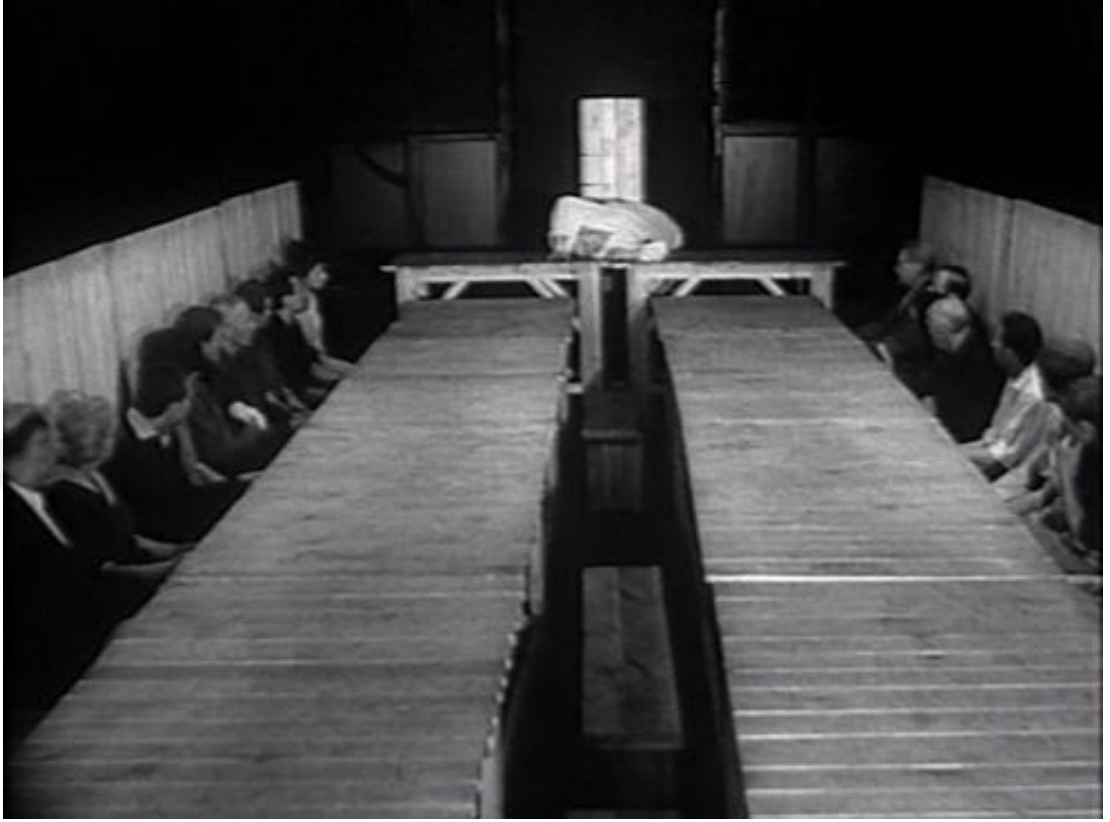
Bir diğer oyun Sadık Prens'te sahne düzenlemesi oyunun mekânın ortasında seyircilerinse adeta bir arenada mücadele izlemesini anımsatan bir şekilde tasarlanmıştır. “... Böylece seyirciler, köklü bir değişime uğratılmış bu perspektiften hareketle, sanki bir ringde hayvanları seyrediyorlarmış ya da bir ameliyata bakan tıp öğrencileriymiş gibi oyunculara tepeden bakabilirler (hem bu mesafeli, aşağıya doğru bakış aksiyona bir ahlaki kuralı çiğneme duygusu katar.” (Grotowski, 2016: s. 6)



Şekil 161: Sadık Prens, Yönetmen: Jerzy Grotowski (1965)

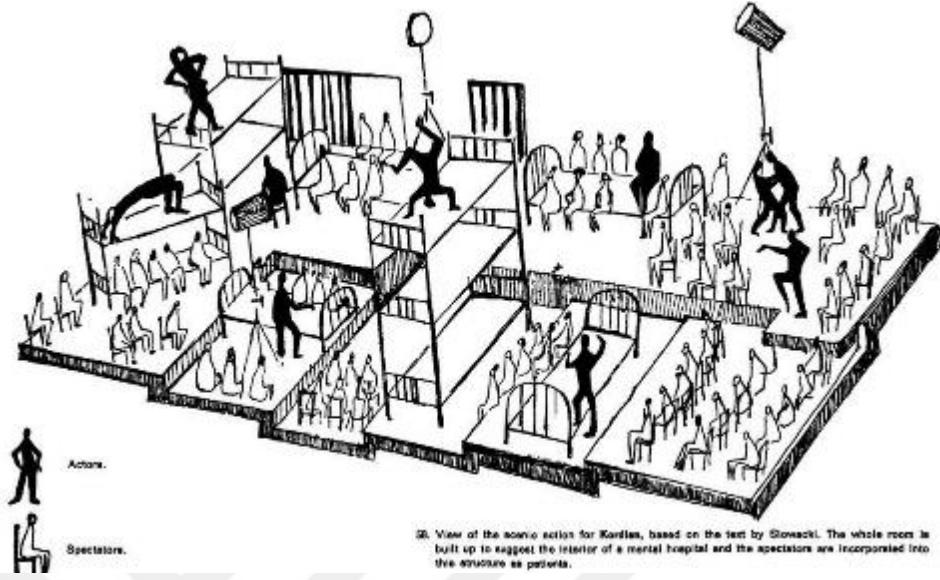


Şekil 162: Sadık Prens Sahne Düzenlemesi Sergisi



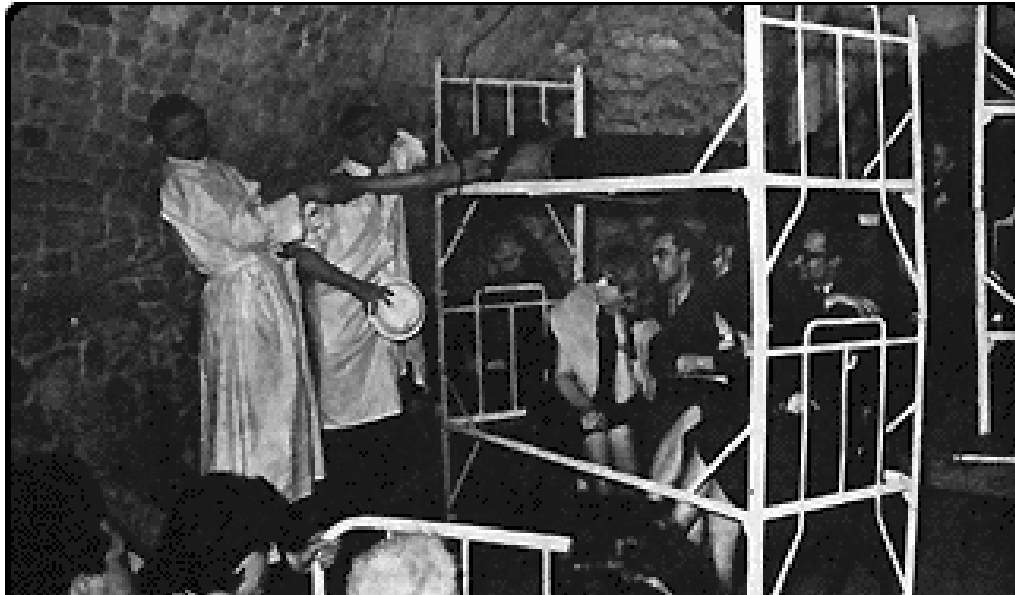
Şekil 163: Dr Faustus, Yönetmen: Jerzy Grotowski (1963)

Bir manastır yemekhanesinde geçen son akşam yemeğinde Faustus'un başından geçenleri anlattığı dini oyunda, mekânın her yeri sahneye dönüşmüş, büyükçe iki masada seyirciler ağırlandı, aynı zamanda seyircilerin arasına iki oyuncu da yerleştirilmiştir. Burada seyircileri ve oyuncularını birbirinden ayırt eden unsur kostümleridir. Faustus ilahi gücün temsiliyle bembeyaz, masadaki iki oyuncu da siyah giyinmiştir. "Marlowe'un Dr Faustus'unda izleyici, hem sahne, hem de dekor ve sahne aracı işlevi gören üç yemekhane masasının etrafına yerleştirilmiş banklara oturtulmuştu. İzleyiciler girdiklerinde, ilk masanın başköşesine oturmuş, kendilerini sanki konuklarmış gibi Son Yemek'e davet eden Faustus'la karşılaşıyorlardı. Onlara Faustus tarafından sunulan yemek, önlerindeki masanın üzerinde, Faustus'un hayatında oynanan sahnelerin montajıydı. Hatta bir noktada, yakınlığı nedeniyle, fiziksel açıdan gerçekten korkutucu bir vahşetle, bir saraylı Faustus'u öldürmeye çalışıyordu. Aslında Faustus'un lanetlenen kurbanına dönüştüğü dini ayine, metaforik bir komünyonun katılımcılarıymış gibi dâhil olan seyirciler de, gündelik varoluşlarının bayalığını temsil ediyordu." (Innes,2010: s.205-206)



Şekil 164: Kordian Oyununun Grotowski'ye Ait Çizimi

“1962 tarihli Kordian'daki en önemli deneme, seyircinin, oyunun bir parçası olmasıydı. Kordian, Polonya'daki bir halk kahramanı, akıl hastası gibi görülerek tımarhaneye kapatılan bir devrimciydi. Bu oyunda oyun yeri bütün olarak bir akıl hastanesi, seyirciler de hastanenin öteki tutsaklarıydı. Değişik düzeylerde oyun alanları ve hasta ranzaları yerleştirilmişti. Buralarda oturan seyirci, kendisiyle aynı günlük giysiler içindeki öteki oyuncu hastalarla karıştırılma tedirginliği yaşayabiliyordu.” (Candan, 2013: s.135)



Şekil 165: Kordian, Yönetmen: Jerzy Grotowski (1962)



Şekil 166: Apocalypsis cum Figuris Yönetmen: Jerzy Grotowski (1968)

Seyircilerin oyuncuların çevresini sardığı Apocalypsis cum Figuris'in bir gösterimine katılan Ayşın Candan, oyun hakkındaki izlenimini şöyle aktarıyor: “Boş bir alanda yer alan az sayıda seyirci, kendisini, gerçek bir duruma seyirci olmaktan çok tanık konumunda buluyordu. Işık, en aza indirgenmişti. Oyun yarı karanlıkta, günlük giysiler içindeki oyuncuların taşıdıkları mumlarla aydınlatılarak oynanıyordu.” (Candan, 2013: s.135)

3.4. Richard Schechner (1934 -)

Modern çağın gösterim sanatlarında öncü çalışmalarıyla öne çıkan Amerikalı performans kuramcısı, tiyatro eleştirmeni ve yönetmen Richard Schechner, 20. yüzyılın son çeyreğinde performans ve çevresel tiyatro kuramlarını ortaya çıkarmış ve akımın en önemli temsilcilerinden olmuştur. Kurduğu The Performance Group ile birlikte Performing Garage'da seyirci katılımının ve fiziksel performansın üst düzeyde olduğu, tüm çevrenin tiyatro mekânına dâhil edildiği çevresel tiyatroya dair sahnelemeler yapmış, editörü olduğu The Drama Review dergisinde çevresel tiyatronun ilkelerini belirlediği makaleler yazmıştır. Halen New York Tisch School of Arts'ta Performans Çalışmaları Bölümü'nde profesör olarak çalışmalarına devam eden Richard Schechner, 1980'den sonra çevresel tiyatronun artık tam anlamıyla uygulanabilir olmadığını düşünerek performans çalışmalarına ağırlık vermiş, yerini asistanı Elizabeth le Compte'nin liderlik ettiği off-off Broadway ekiplerinden Wooster Group'a bırakmıştır.

1934'te New Jersey'in Newark şehrinde dünyaya gelen Richard Schechner, üniversite lisans eğitimini Cornell University'de İngilizce üzerine, yüksek lisansını ise Iowa University'de tamamlar. "Eğitimini master derecesinde başarıyla bitiren Schechner, Cornell Üniversitesinin günlük gazetesi olan Cornell Daily Sun'daki çalışmaları ile yazı işlerinde deneyim kazanır... Cornell ve Iowa üniversitelerindeyken sık sık tiyatro prodüksiyonları üzerine yazdığı eleştiriler onun yolunu tiyatroya çevirir." (Aliyazıcıoğlu, 2011: s.158)

1960 yılındaysa tiyatro ve sanat üzerine yazıların yer aldığı dünya çapında en saygı değer dergilerden The Drama Review'ın editörlüğünü üstlenen Richard Schechner, tiyatro yazılarının yanında New York başta olmak üzere, Hindistan, Şangay gibi ülkelerde tiyatro çalışmaları yapar. Özellikle Uzakdoğu ve Asya ülkelerindeki izlenimleri onu kalıplaşmış batılı tiyatronun dışına çıkmaya ve törensel tiyatro üzerine düşünmeye iter.

1969 yılında yayımladığı Ritualtheater başlıklı makalesinde batılı tiyatronun bireysel yönü ile geleneksel tiyatronun toplumsal yönünü karşılaştırır. "Bizim batıda tanıdığımız durumuyla sanat ile kendini geleneksel olarak bütün dünyada gösteren tiyatro arasındaki fark, geleneksel tiyatro topluma yönelirken, Batı sanatının bireyselleştirilmiş olmasında

yatar. Topluma yönelik biçimleri içinde tiyatro, hem toplumsal yapıcı, hem de aşkın ya da coşku doludur. Ama bizim sanatımız bu ikili ve çelişkili işlevini çoktan yitirdi ve bunun yerine bir bireycilik işlevine dönüştü: Protestan-kapitalist etnik.” (Aktaran Çalışlar, 1993: s.366) Yine aynı makalede iki tip gösterimi geleneksel tiyatronun performatif yönüne vurgu yaparak karşılaştırır ve törensel tiyatronun toplumu harekete geçirme etkisine sahip olduğunu, seyircinin yalnız seyreden kişi sıfatından sıyrılıp aynı zamanda gösterinin bir parçası olduğundan etkinin arttığını ifade eder. “Geleneğimiz yazılı bir gelenek olduğundan, bizim için bir yük halini almıştır. Sözle gelenek, tüm doğallığıyla, kendi biçimi içinde, onu oluşturan, değişen kültürü izler. Buna karşılık yazılı gelenekse kendini pekiştirme ve gericileştirme eğilimi güder. Bizim gelişimimiz şimdi daha eski bir geleneğe dayanmalıdır- gösterime (performance).” (Aktaran Çalışlar, 1993: s.367) Böylece performans terimi, Schechner’in ritüel veya törensel tiyatro olarak adlandırdığı geleneksel tiyatronun sahneleme biçiminden doğar.

Geleneksel ve batılı tiyatroyu çeşitli etkenler üzerinden karşılaştıran Richard Schechner, aynı karşılaştırmayı ritüel ve tiyatro gösterimi için de yapar.

YARARLILIK	EĞLENME
Ritüel	Tiyatro Gösterimi
Sonuç almaya yöneliktir	Eğlenmeye yöneliktir
Orada bulunmayan bir başkaya yöneliktir	Yalnız orada bulunanlara yöneliktir
Gerçek zamanı kaldırır, yerine simgesel zamanı koyar	Şimdiki zamandadır
Öteyi oraya getirir	Seyirci ötedir
Seyirci katılır	Seyirci izler
Seyirci inanır	Seyirci değerlendirir
Eleştiri yasaktır	Eleştiri isteklendirilir
Topluca yaratma	Bireysel yaratma

Tablo 2: Richard Schechner’in Ritüel ve Tiyatro Gösterimi Tablosu (And, 2002: s.111)

Bu karşılaştırmalar sonucu batılı tiyatronun geleneksel tiyatroyla sentezini benimseyen Schechner, insanoğlunun ilk zamanlarında olduğu gibi bir hikâye anlatma veya doğa

olayları karşısında gerçekleştirdiği ritüellerine dönülmesini amaçlayan bir törensel tiyatroyu gerçekleştirmeyi hedefler. Dramatik anlatımın yoğun ve seyircinin pasif konumda olduğu batılı tiyatroyu cansız bulur ve seyircinin aktif olarak katılım gösterdiği fiziksel anlatımın ağır bastığı bir gösterime dönüşmesini ister. Schechner'in araştırmalarındaki performans ve ritüel tiyatrosunun verileri yanında dönemin alternatif tiyatrolarının popülaritesinin, ticari tiyatrolara karşı muhalif bir politik duruş sergileyen küçük alternatif toplulukların sayısının hızla artması, dönemin özgürlük lehine değişen politik yapısı ve özellikle yeni yeni ortaya çıkan 'Happening' gösterimleri Richard Schechner'in çevresel tiyatro uygulamalarında öncü bir etken olur.

60'lı yıllarda güzel sanatlar ve sahne sanatları birlikteliğinin son noktası olarak görülen happening uygulamalarıyla tüm çevrenin gösterime dâhil edilmesi, 'o anda ve orada' olana vurgu yapılması yeni sanat biçimlerini ortaya çıkarır. "Eğilimi açısından ve en köktenci tanımlamaları içinde Happening, sanat ile yaşam arasındaki sınırdaki, iki alan arasında da işleyerek deviniyordu. İzleyicileri olaya katılanlara dönüştürüyor, böylelikle gösterilebilir olmaktan çok, uygulanabilir ve yaşanabilir olma özelliğini taşıyordu. Bir bilinç yoğunlaştırma sanatı olarak çoğu kez sabitleştirilmiş gösterim mekanizmasından, dolayısıyla da yinelenebilir olmaktan uzak düşüyordu." (Çalışlar, 1993: s.321) Bu gösterimlerin ortak hedeflerinden sanatı günlük hayatın içine taşımak vurgusu tüm çevrenin sanat oluşumuna dâhilini gerektiriyordu.

3.4.1. Allan Kaprow ve 18 Happenings in 6 Parts

Schechner'in çağdaşı; ressam, performans sanatçısı ve happening öncülerinden Allan Kaprow'un 'Çevreselcilik' görüşü ve '18 Happenings in 6 Parts' (6 Bölümde 18 Olay) gösterisi Richard Schechner'in 'Çevresel Tiyatrosuna' ön ayak olur. "Bu hareketin içindeki en önemli isim, bir ressam ve sanat tarihçisi olan ve 1950'lerde (sanat kavramına içinde ortaya çıktığı ve görüldüğü bütün çevreyi dâhil eden) çevreselcilik (environments) ile ilgilenen ve bir sergiyi izleyenlerin de o serginin bütün bağlamı içinde bulunduğu inanan ve bu yüzden de seyircilere de yapacağı bir şeyler vermeye başlayan Allan Kaprow'du. 1959'da Kaprow kimliksizliği ifade etmek adına happening olarak adlandırdığı, bir sanatsal olayın özetini yayımladı. Aynı yıl, böylesi bir olayın ilk seyirci

gösterimi gerçekleştirildi: 18 Happening 6 Parts. Galeri üç odacığa bölünmüştü ve projeksiyonla farklı imgeler ve görüntüler yansıtılırken arkada müzik ile ses efektleri veriliyor ve eş zamanlı olarak farklı etkinlikler sürüyordu. Bu eyleme katılanların hepsi bu etkinliğin bir parçasıydı ve eyleme girdikleri anda yaptıkları yönlendirmeler dikkate alınıyordu.” (Brockett, 1993: s. 648) 1959 yılında gerçekleşen gösterimde tüm seyirciler aslında birer performans sanatçısına dönüşür.



Şekil 167: 18 Happenings in 6 Part, Tasarımcı: Allan Kaprow, (1959-1969)

Kaprow, 1959 sonbaharında New York'taki Reuben Galerisinde sunulan çığır açıcı olayında, seyircilere programlar ve katılımları için talimatlar veren üç zımbalı kart verildi: “Performans altı bölüme ayrılıyor... Her bölüm aynı anda gerçekleşen üç olayı içeriyor. Her birinin başlangıcı ve sonu bir zil ile belirtilecektir. Gösterinin sonunda iki vuruş sesi duyulacak... Her setten sonra alkış olmayacak, ancak altıncı setten sonra dilerseniz alkışlayabilirsiniz.” Bu talimatlar aynı zamanda seyircilerin koltuklarını değiştirmeleri ve galerinin bölündüğü üç odadan bir sonraki odaya geçmeleri gerektiği zaman da şart koşuyordu. Bu odalar, Kaprow’un önceki çalışmalarına atıfta bulunularak boyanmış ve kelimelerin kabaca boyandığı paneller ve plastik meyve sıraları ile kolajlanmış yarı saydam plastik tabakalardan oluşturulmuştu. Seyircilerin katılımını teşvik etmesi, yazarlık denetiminden vazgeçme arzusuyla güdülenen Cage'in aksine, Kaprow'un birçok

happening gösterimindeki seyircileri, sanatçının vizyonunun hayata geçirildiği sahne oldu. (<http://www.medienkunstnetz.de/works/18-happenings-in-6-parts/>)

Dönemin hızla artan happening gösterimleri ve Richard Schechner'in batılı tiyatroyu performatif yöne dönüştürme isteği sayesinde, Schechner, editörü olduğu The Drama Review'da 'Çevresel Tiyatro için Altı İlke' (6 AXIOMS FOR ENVIRONMENTAL THEATRE) adlı makalesini 1968'de kaleme aldı.

3.4.2. Çevresel Tiyatro

Richard Schechner, 1968'de TDR'ın bahar sayısında tiyatro üzerine görüşlerini belirttiği ve özünde tiyatro sanatçısı ve seyircinin içinde bulunduğu tüm mekânı gösterinin alanı olarak ifade eden 6 maddeden oluşan çevresel tiyatronun ilkelerini yayımladı. Aynı zamanda bu 6 madde, ticari tiyatroların karşısında yer alan bağımsız, alternatif ve küçük grupların; happening, fluxus gibi performans sanatlarının; Schechner'in ifadesiyle 'öteki tiyatroların' ortak sahneleme biçimlerini yansıtıyordu. Aysın Candan, 20. Yüzyılda Öncü Tiyatro kitabında bu 6 maddeyi şöyle aktarıyor:

1-Yaşam ile sanatın geleneksel ayrımı üzerine kurulu olmayan bir tiyatro tanımı kabul edilmelidir.

Tiyatro etkinliği, seyirciyi, performansçıları (oyuncuları), dramatik metni, duyuşal uyarıları, mimari çevreyi (veya yokluğunu), yapım ekipmanını, teknisyenleri ve gişe görevlilerini (eğer varsa) içerir. Bu tiyatro etkinliği, performanstan yüksek oranda biçimlendirilmiş geleneksel tiyatroya kadar uzanır. (Schechner, 1968: s. 41)

2-Uzamanın bütünü gösterim içindir ve seyirci içindir.

Schechner, bu madde ile happeninglerden etkinlenmiş, insanın günlük yaşantısının 'prova edilmiş' halini de gösterimden sayarak özellikle sokakların gösterim mekânına dahil olduğunu savunmuştur. Dolayısıyla bir performans gösteriminin geleneksel tiyatrodaki olduğu gibi kapalı salonlarda sahnelenmesi şart değildir. Bir gösterim, seyirci ve oyuncunun beraberliğiyle, herhangi ortak bir mekanda gerçekleştirilebilir.

3- Tiyatro olayı, bütünüyle dönüştürülmüş bir alanda da gerçekleşebilir, bulunmuş bir alanda da.

Çevre iki farklı şekilde anlaşılabilir. Birincisi, bir mekân içinde ve içinde neler yapılabileceği; ikincisi, belirli bir alanın kabulüdür. İlk durumda, kişi bir alanı dönüştürerek bir çevre yaratır; ikinci durumda, bir alanla doğal bir diyalog içine girerek bir çevre ile müzakere edilir. Yaratılan ortamda performans, bir anlamda izleyicilerin düzenini ve davranışını şekillendirir; müzakere ortamında ise performansın izleyiciler tarafından kontrol edilmesine yol açar. (Schechner, 1968: s.50)

4- İlgı odağı esnek ve değişkendir.

Tek odak, geleneksel tiyatronun sembolüdür. Eylemler eşzamanlı olduğunda ve büyük bir sahneye yayıldığında bile seyirci tek bir yöne bakmaktadır. Tek bir yönden bakış, en panoramik de dâhil olmak üzere sahnede gerçekleşen tüm eylemi algılayabilir. Bu panoramik sahnelerin içinde, genellikle diğer her şeyin etrafında organize edildiği tek bir odak noktası olan ilgi merkezleri vardır. Dolayısıyla bir izleyicinin algısı diğer tüm izleyicinin algısıyla aynıdır. Çevresel tiyatro bunu reddetmez yalnız eklemeler yapar. Birden fazla mekan kullanarak odağı dağıtır. Seyirci hikayenin tümünü aynı anda göremez ve böylece her izleyici hikayenin farklı yönlerine odaklanır. Farklı deneyim elde eder. (Schechner, 1968: s. 56)

5- Bir öge başka ögeler adına geri itilemez. Oyuncu, öteki görsel ya da işitsel ögelerden daha önemli değildir. Oyuncular bazen kitle, oylum, renk, doku ve hareket olarak ele alınabilir.

Performansçı neden diğer üretim unsurlarından daha önemli olsun? İnsan olduğu için mi? İlk aksiyomu tartışırken, teknisyenlerin performansın yaratıcı bir parçası olması gerektiğine işaret ettim. Çevre tiyatrosunda bir unsur, başkalarının iyiliği için kenara itilemez. Hatta ögelerin ayrı ayrı yapılması ve prova edilmesi ve performansın kendisinin, rakip unsurların ilk kez bulunduğu alan olması bile mümkündür. (Schechner, 1968: s.59)

6- Metin bir yapının ne başlangıç noktası ne de amacıdır. Hiç metinsiz de oynanabilir.
(Aktaran Candan, 2013: s.145)

Tiyatronun en kalıcı klişelerinden biri, oyunun önce gelmesi ve prodüksiyonun ondan sonra akmasıdır: Oyun yazarı ilk yaratıcıdır ve amacı prodüksiyona rehberlik etmektir. Kişi, bu niyetleri yorumlamanın sınırlarına kadar uzatabilir ama daha fazla uzatamaz. Dolayısıyla performans metnin ötesine geçebilir. (Schechner, 1968: s.60)

3.4.3. Performing Garage/ The Performance Group

1968’de Richard Schechner liderliğinde off off Broadway tiyatrosu olarak kurulan, ekip üyelerini Schechner’in öğrencilerinin oluşturduğu The Performance Group, New York- Soho’da bulunan Performing Garage yapısını mesken edinir. 1980’de Elizabeth le Compte’nin başını çektiği, The Performance Group uzantısı Wooster Group’a ev sahipliği yapana kadar da Schechner yönetiminde kalır.
(https://en.wikipedia.org/wiki/Performing_Garage)

Yerleşik bir sahnesi bulunmayan önceleri çatal-bıçak gibi sofraya malzemelerini işleyen bir fabrikadan dönüştürülen yapı, geleneksel tiyatrolardan ayrık özelliğiyle Schechner’in çevresel tiyatro uygulamaları için tam olarak istediği bir mekân olur. Çünkü Schechner, bir tiyatro oyununun seyirci tarafından doğru bir şekilde alımlanabilmesi için tiyatro mekânındaki gösteriyi oyuncuyla birlikte icra etmeleri gerektiğini, çerçeve sahnedeysen sahnedeki özün seyirciye hazır olarak sunulduğunu söyler. “Geleneksel tiyatro mimarisinde karanlık salon tıpkı bir mide gibi, aydınlık sahne ağzından sunulacak hazır çiğnenmiş yaşantı ile doyurulmayı bekler.” (Aktaran Sokullu, 1988: s.57)



Şekil 168: Performing Garage Binası, Soho-New York

Richard Schechner'in esnek yapı amacıyla bütünleşen Performing Garage, 85-100 kişilik kapasitesiyle oldukça küçük bir mekân olmasına rağmen seyirciyle iç içe geçen performanslara ve çeşitli dekorlara, platformlara olanak sağlıyor. Schechner'in hayalini yansıtan mekânla ilgili Schechner bir söyleşide şöyle anlatıyor: "Tiyatro binasının değiştirilemeyen yönlerinin mümkün olduğu kadar az olmasını isterdim. En basitinden bir yuva ya da bina iskeleti gibi olmasını; sadece seyircinin toplanabileceği, akustik olarak kontrol edilebilir ve yiyecek erişimi olan bir mekânı içermesini isterdim." (Schechner, 2017:s. 56)

3.4.4. Richard Schechner Sahneleme Tekniği ve Tasarım Anlayışı

Çevresel tiyatro bağlamında The Performance Group ile beraber çoğunlukla Performing Garage'da oyunlarını sahneleyen Richard Schechner, sahnelemelerini de bu 6 madde etrafında şekillendirir. Özündeyse çevresel tiyatronun hayat ile sanat arasında bir noktada bulunduğu görüşü vardır.

Richard Schechner sahnelemelerinde her oyun için o oyuna özgü tasarım anlayışı olmakla beraber oyun gösterimlerinin tüm mekâna yayılması; oyuncuların mekânın her noktasını kullanabileceği, seyircilerinse tüm hacim içinde istediği konumda yer alabilmesi düşüncesiyle sabit dekor veya klasik tiyatroya ait hiçbir sabit sahne elemanı –platform, proskenyon, oditoryum vb.- bulunmamaktadır. Richard Schechner oyun mekânının mimarisine dair tasarım anlayışını şu sözlerle ifade etmektedir:

“Ben mekânı eylemin bir metaforu olarak, eylemi de mekânın yaratılması olarak görüyorum. Oedipus’u sahneye koyduğumda mekânı Roma dönemindeki yuvarlak bir arena olarak gördüm. Eğimli koltuklarla bir arena inşa ettik. Gerçekten öne doğru fırlatılıyordunuz – seyircilerin beklemediği bir şeydi bu. Cesaret Ana için tiyatro mekânı duvarlara kadar açıldı, oyun alanını ipler belirliyordu. İpler kolayca hareket ettirilebiliyordu. Böylece değişen düzenlemelere ve oyun alanlarına sahip oluyordu. Oedipus’ta mekân sabitti, çünkü oyun bir dereceye kadar sabitlenmiş bir kader üzerineydi. Cesaret Ana’da ise ana karakterin farklı seçimler yapabileceği düşüncesine sahiptik. Neyi seçtiyse kendisi seçmişti. Oyunun doğası budur. Bu oyunlar tamamen farklı türden mekânsal önerilere sahiptiler.” (Schechner, 2017: s.57)

Dönemin alternatif tiyatrolarında da görülen ortak bir özellik olarak o oyuna özgü büyük-şasaalı dekor ve gösterişli kostümler yerine sanat ve hayatı ortak noktada buluşturma çabasıyla oyuncular da gündelik kostümler ve aksesuarlarla rolünü sergiler. *“Bir oyunu yönetirken insanların getirdiği sıradan nesnelere kullanmayı severim. Oyuncuların, gündelik hayatta onlar için kişisel önem arz eden giysilerini kostüm olarak getirmelerinde ısrar ederim hep. Böylelikle onların sıradan yaşantısının bir kısmı performansa sızmış olur.” (Schechner, 2017: s.58)*

Tiyatronun canlı ve devingen olduğunu savunan Richard Schechner, bu özelliği dolayısıyla da onu hayat ve sanat arası bir yere koyar. Sinema veya edebiyattaki gibi bitmiş bir eser tekrarlanmaz. Her gösterimde farklı olaylar seyrederek seyirci. Bu nedenle de an’a ve geçiciliğe vurgu yapar. “Tiyatro gerçekten de bir film ya da kitapta olduğu gibi tamamlanmış olmayan, ancak gerçek hayattaki gibi ham da olmayan bir davranışa katılmamıza izin verir. Bu davranışı gerçek hayatta olduğundan daha iyi kavrayabiliriz,

bu davranışa gerçek hayattakinden daha deneysel bir mesafede yaklaşabiliriz; biraz daha fazla serbestliğe ve hareket özgürlüğüne sahibizdir... Tiyatro her an hayatın içine sızabilir ve tabii ki her an fosilleşme tehlikesi içindedir.” (Schechner, 2010: s.52)

3.4.5. Richard Schechner Oyunları ve Sahne Tasarımları

Richard Schechner’in 1980’e kadar gerçekleştirdiği çevresel tiyatroya ait gösterimlerinin sahne tasarımını Jerry Rojo üstlenmiştir. Performing Garage’da gerçekleşen bu oyunlarda tüm hacim dikeyde ve yatayda; seyirci ve oyuncunun bir arada olacağı şekilde, o oyuna özgü sade, işlevsel dekor elemanlarıyla tasarlanmıştır.



Şekil 169: Dionysos 69, Yönetmen: Richard Schechner, Tasarımcı: Jerry Rojo (1969)

Richard Schechner’in ilk ses getiren, rejisini üstlendiği oyun Dionysos 69; Euripides’in Bakkhalar oyunundan esinlenilerek, oyun metni ekip tarafından oluşturulmuş, çevresel tiyatroya uyarlanmıştır. Sahnede Dionysos’un doğum ritüelinin gösterilmesi amaçlanan oyunda, oyuncular kostümsüz, çıplak bir şekilde mekânın ortasında yer alarak Teb’in kulelerini anımsatan mekânda iki köşede yer alan dikey yapılarda konumlanan seyirciden

ritüele katılmalarını isterler. Böylece oyun, bir gösterimden ziyade seyircilerin de dâhil olduğu bir ritüele, deneyime dönüşür. Schechner'in tüm mekânın oyun atmosferine katkı sağlaması görüşüyle, seyirciler mekâna adım attığı girişten itibaren tasarlanmıştır. "Açılış törenleri, girişten temsil yerine kadar Van Gennepp'in betimlediği törensel uygulamaların belirgin taklitleriyle getirilen izleyicilerle, oyuncular arasında bir iletişim kurulmasını sağlamak amacıyla tasarlanmıştır." (Innes, 2010: s. 235)



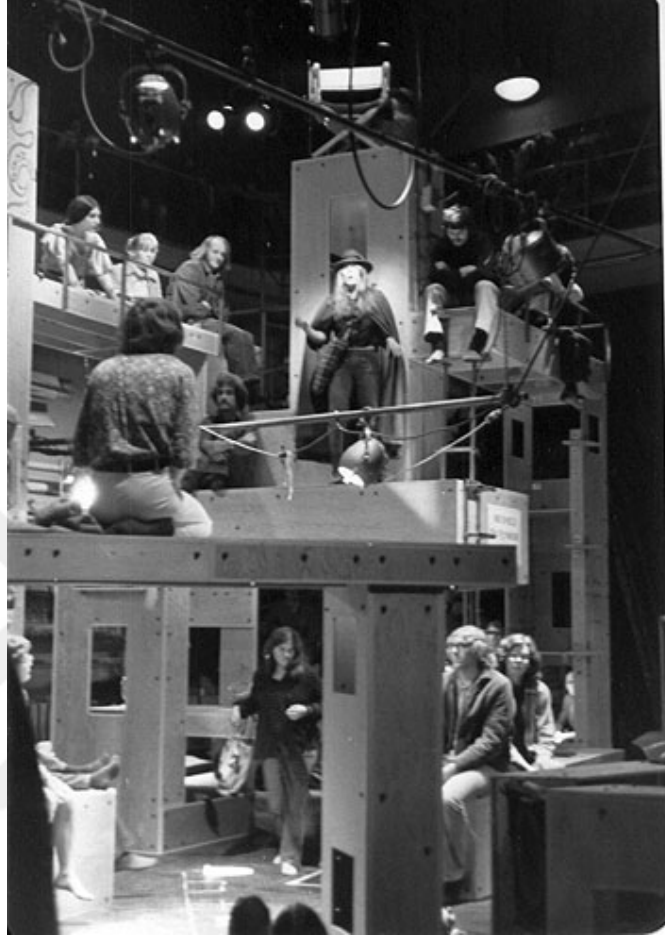
Şekil 170: Makbeth, Yönetmen: Richard Schechner, Tasarımcı: Jerry Rojo (1971)

"Shakespeare'in Makbeth oyununun serbest bir uyarlaması olarak hazırlanan projede seyirciler mekâna ikinci kattan spiral bir merdiven ile girerler. Oyuncular ve seyirciler mekânda bir taraftan bir tarafa geçmek için portatif merdivenler kullanırlar. Diğer projelerinde olduğu gibi burada da seyirci ve oyuncu iç içedir. Fakat yine de mekânın içerisinde seyircilere oturacakları yerleri göstermek için siyah minderler tasarlanır. Oyuncuların kostümleri ise prodüksiyonun yüksek performansına pratik bir biçimde hizmet etmesi açısından paraşütçü tulumundan hareketle tasarlanmış, kadife kumaşlar ve renkler yardımıyla oyundaki karakterler, aile gruplarına göre birbirinden ayrılmıştır." (Aliyazıcıoğlu, 2011: s.167)



Şekil 171: Komün, Yönetmen: Richard Schechner, Tasarımcı: Jerry Rojo (1971)

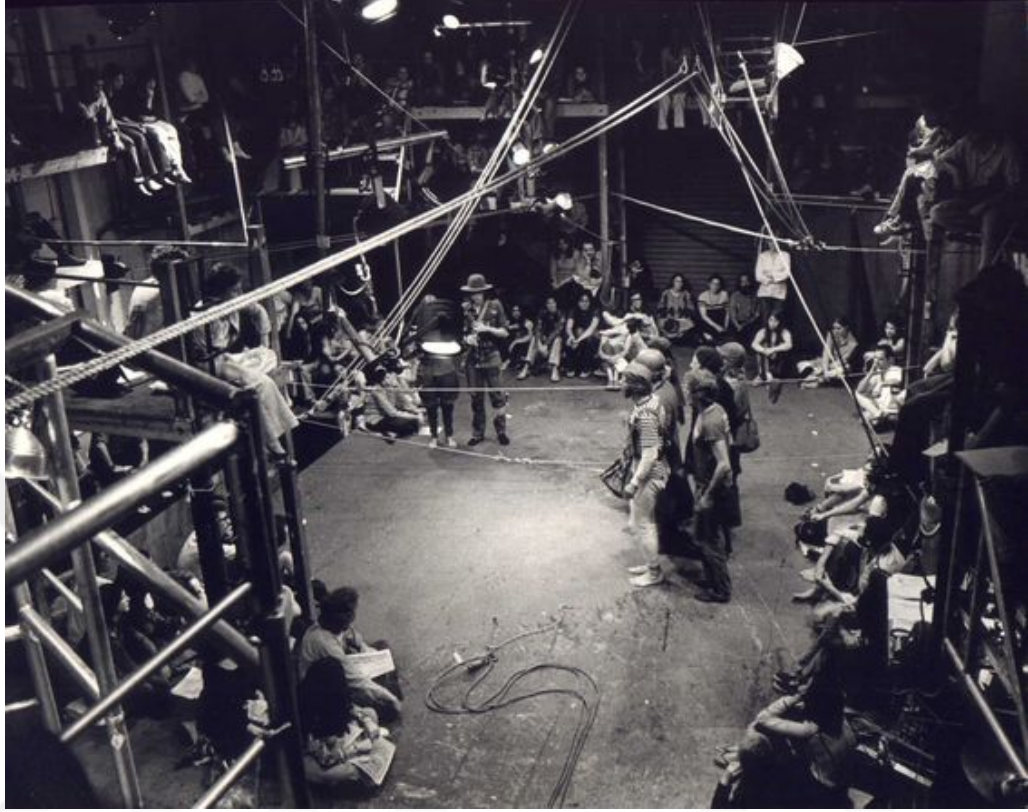
Performing Garage’da gerçekleşen gösterimlerden biri olan Komün’de, “...1970’lerdeki seri katil Charles Manson cinayetleri sırasında Amerikan toplum yaşamına dayanan bir proje olarak tasarlanmıştır. Oyuncular ve seyirci birbirlerinin arasına karışmasına rağmen, mekân merkez oyun alanını çevreleyen çok katlı mimari bir konstrüksiyonla oluşturulmuştur. Çevresel düzenlemede metafor olarak 19. Yüzyıl yelkenli gemisini hatırlatan, merdivenler, ipler ve tırabzanlar kullanılmıştır.” (Aliyazıcıoğlu, 2011: s.165) Oyunda yer yer seyircinin görüşüne yer verilerek gösteri kesintiye uğrar. Aynı zamanda bölümler arasında seyircilerin yer değiştirmesi istenmiş, böylece oyunu farklı noktalardan izleyerek hikâyeye farklı açılardan bakma imkânı verilmiştir.



Şekil 172: The Tooth of Crime Yönetmen: Richard Schechner, Tasarım: Jerry Rojo (1973)

“Sam Shepard’ın Tooth of Crime oyunu için kullanılan mekân metindeki gibi çeşitli kontrplak ve donanım ile değiştirilebilir parçalardan oluşan bir oyuncak gibi tasarlanmıştır. Shepard’ın bu konsepti, televizyon stüdyolarında hareket eden eylemi takip eden ışık ve ses ekibi yerine, eylemi takip eden seyircilerden oluşur.” (Aliyazıcıoğlu, 2011: s.168)

Seyircinin de istediği gibi ayakta dolaşıp veya istediği yere oturarak izleyebileceği oyunda, odak noktası dağıtılmıştır. “Jerry Rojo, Shepard’ın konseptini bu mekânda Schechner’in tiyatro diline uygun bir atmosfere dönüştürmüştür. Dikey olarak kurguladığı mekânda televizyon setlerini andıran fasatlar kullanmış, ışıkları tasarımda görsel sunumun içine sokmuş, oyuncularını stüdyo seyircileri gibi tek bir alanda toplamayıp mekânın her katına yaymıştır. Schechner, seyirciyi, oyunu ve oyuncuyu bulunduğu düzleme ve bakış açısına göre alımlama konusunda serbest bırakmıştır.” (Aliyazıcıoğlu, 2011: s.168)



Şekil 173: Cesaret Ana ve Çocukları, Yönetmen: Richard Schechner, Tasarımcı: Jerry Rojo (1974)

Yine seyirci ve oyuncunun tüm mekânı kullanma ilkesiyle tasarlanan ve seyirci-oyuncu etkileşiminin üst düzeyde olmasının hedeflendiği bir oyun olan Cesaret Ana'da Performing Garage'de Cesaret Ana'nın vagonu veya el arabası sahnede yer almaz. Çünkü tüm mekân birbirine tavandan bağlanan ipler ve makaralarla vagona dönüşür. Seyirci, o vagonun içindedir. Cesaret Ana'nın "Oyunun gösteriminin yapıldığı Performance Garage mekânı, duvarlardan ve tavandan sarkan ipler ve makaralarla, bir askeri kampın çadırlarını ya da donanımını temsil edecek biçimde tasarlanarak vagona dönüştürülmüş, Performance Group'un kendisi de Cesaret Ana'nın küçük işini icra ederken gösterilmiştir." (Innes, 2010: s.219)



Şekil 174: Cesaret Ana ve Çocukları, Yönetmen: Richard Schechner, Tasarımcı: Jerry Rojo (1974)

3.5. Eugenio Barba (1936-)

Grotowski'nin Tiyatro Laboratuvarı'nda yetişen öğrencilerinden, yönetmen, tiyatro kuramcısı İtalyan kökenli Eugenio Barba, kurucusu olduğu Odin Tiyatrosuyla, tiyatronun kültürlerarası özelliği üzerinden dünyanın birçok yerinde seyirci oyuncu ilişkisi ve oyunculuk tekniği hakkında çalışmalar yapmış, tiyatroyu metinden bağımsızlaştırarak bir yaşam biçimini anlatmayı hedeflemiş, oyunculuk çalışmalarıyla, çağının ve kendinden sonraki tiyatro insanlarını etkilemiş ve postmodern tiyatronun gelişiminde önemli katkı sağlamıştır.

20. yüzyılın sonlarına yaklaştığımızda dönemin tiyatrosu, Grotowski'nin çalışmalarıyla yeni bir bakış açısı kazandı ve metin odaklı klasik tiyatrodan kopmaya, 20. yüzyıla kadar gelen tiyatronun hâkim ve katı kuralları çözülmeye, çeşitlenmeye ve serbestleşmeye başladı. 1950'lerden sonra Grotowski'nin tiyatro laboratuvarı ile birlikte sahneleme ve oyunculuk teknikleri üzerine çalışılmaya ve bunların sonuçlarını sahneleme üzerine bir dönem başladı. Laboratuvar çalışmalarını benimseyen yönetmenlerin etkinlikleri, çağdaş tiyatrodaki ağırlık kazandı ve tiyatroyu alternatif bir biçime doğru yönlendirdiler. Bu çalışmalarla beraber tiyatro gösterim açısından ikiye bölündü ve bir yanda büyük salonlarda çok sayıda kişiye sunulan ana akım olarak nitelendirilebileceğimiz dramatik tiyatro, bir yanda da Grotowski'nin açtığı yolda ilerleyen Eugenio Barba gibi sanatçıların başı çektiği, deneyim odaklı alternatif tiyatro.

Eugenio Barba 18 yaşında farklı kültürleri tanımak amacıyla ülkesinden ayrıldı ve Norveç'e yerleşti. "Burada bir konserve fabrikasında kaynakçılık yaptı, sonra denizci olarak çalıştı. Daha sonra Oslo Üniversitesi'nde, Fransız ve Norveç Edebiyatı ile Dinler Tarihi bölümlerinde okumaya başladı. 1960 yılında tiyatroya başlamaya karar verdi. Dönemin Polonya Tiyatrosu'nu oldukça zengin ve ilginç buluyordu. UNESCO'dan aldığı bir bursla bu ülkeye gitti." (<http://www.mimesis-dergi.org/mimesis-dergi-kitap/mimesis-6/eugenio-barba-ve-odin-teatret/>) Polonya'ya gittiğinde Grotowski ve topluluğuyla tanıştı. Burada 3 yıl boyunca Grotowski'nin tiyatro laboratuvarı deneyimine tanık oldu. Grotowski'nin Tiyatro Laboratuvarı'nda yetişen Eugenio Barba aynı zamanda topluluğun Polonya sınırlarını aşp, dünyanın çeşitli yerlerinde gösterimler yapmasında da etkili oldu.

Eugenio Barba, Polonya’da bulunduğu esnada vize alamayınca Norveç’e döndü ve ülkesindeki yenilikçi ve deneysel tiyatroların eksikliğini hissederek bu alanda çalışmak isteyen amatör tiyatrocularla bir topluluk kurmaya karar verdi. Kendisi gibi herhangi bir tiyatro kurumuna kabul edilmeyen, konservatuvar sınavını kazanamayan öğrencilerle, Grotowski etkisiyle onun laboratuvarına benzer bir çalışma alanı olan Odin Tiyatrosu’nu 1964 yılında Norveç’in Oslo şehrinde kurdu. Topluluk 1 yıl sonra merkezini Danimarka’nın Holstebro kentine taşıdı ve ‘Kuzeyin Tiyatro Laboratuvarı’ anılmaya başlandı.

3.5.1. Odin Tiyatrosu/Kuzeyin Tiyatro Laboratuvarı/ISTA



Şekil 175: Odin Tiyatrosu Ana Giriş Önü ve Bir Oyun Provası

“Holstebroda’ki tiyatro merkezi, Danimarka’nın en kuzey ucunda, ulaşılması güç bir yer. Birkaç alçak ve dağınık yapıdan oluşan merkez, oyun, çalışma barınma yerleri içeriyor. 1987 yılında konuk olduğum Kuzeyin Tiyatro Laboratuvarı bu görünümüyle kentlerin her türlü gürültü ve pisliğinden uzak, yeşillikler içine yerleşmiş bir sanat adası. Ada benzetmesi, Eugenio Barba’nın Yüzen Adaların Ötesinde başlıklı kitabında da yer

alıyor. Barba'nın 1970'ten bu yana deneme, açıklama ve söyleşilerini içeren kitapta sanat ve tiyatro, insan eliyle yoktan var edilmeye çalışılan yapay adalara benzetiliyor: 'Yüzen ada, insanın ayaklarının altında yok olabilen, ama kişisel sınırların aşılabildiği ve bir karşılaşmanın mümkün olduğu o belirsiz toprak parçasıdır.' (Candan, 2013: s.149-150)



Şekil 176: Odin Tiyatrosu Binası

Odin Tiyatrosu'nun Holstebro'nun merkezindeki yapısı, hem atölye çalışmaları için hem de oyun gösterimleri için içerisinde black box türünde 3 oda bulunmaktadır. Bu odalar kırmızı oda, beyaz oda ve siyah oda olarak adlandırılır. (<http://old.odinteatret.dk/about-us/spaces-at-odin-teatret.aspx>) Eugenio Barba ve Odin'in sahneleme anlayışı çerçevesinde şekillenen büyüklükleri yaklaşık olarak 150-200 metrekare civarındaki bu odalar, mimari açıdan 4 duvar olması itibariyle her hangi bir odadan farklı görünmemektedir. Buradaki yaklaşımda eski gösterişli tiyatro binalarından ve o sahnelerdeki oyunlardan hem içerik hem de biçim olarak ayrıldığına bir göstergesidir. Sahne platformunun, perdesinin olmaması ve küçük bir alanda sahnelenen oyunlar 20.

yüzyıl tiyatrosunun ulaştığı noktadadır. Sahneleme niteliği günümüz kara kutu sahnelerde oyunlarını sahneleyen çağdaş alternatif tiyatroların felsefe olarak birebir aynısıdır. Bu esnek mekânda performanslarını gerçekleştiren Odin Tiyatrosu oyuncularını, mekânın avantajını kullanarak uzun süren akrobasiye ve fiziksel performansa dayanan, doğaçlamaya dayalı provalar gerçekleştirirler.

“Belli aralarla oyunlar da sahneleyen Odin Tiyatrosu, genelde uzun bir hazırlık süresinde oluşturduğu yapımların metinlerini kendisi yaratıyordu. Turnelerle İskandinavya ve dış ülkelerde tanıtılan bu yapımların bazıları, Kaspariana, Min Fars Hus (Babamın Evi), Brecht’in Külleri, Judith başlıklı oyunlardı.” (Candan, 2013: s.150)

3.5.2. Eugenio Barba Sahneleme Tekniği ve Uluslararası Tiyatro Antropolojisi Okulu (ISTA)

Eugenio Barba'nın sahneleme tekniği çerçevesinde değişen Kuzeyin Tiyatro Laboratuvarı, 1979'da Uluslararası Tiyatro Antropolojisi (ISTA) adı altında oyunculuk ve sahneleme tekniklerini geliştirmek amacıyla bir okul vasfına sahip oldu. Eugenio Barba oyunculuğun temel ilkelerini insan antropolojisiyle ilişkilendirdi. Onun oyunculuk tekniğinde 3 aşama vardır: “Birinci ilke, ağırlık merkezinin değiştirilerek beden dengesinin bozulmasıdır. Batılı bale dansçısı için bu, yukarı kalkışla olur. Bedende yaratılan yeni gerilim, uçarcasına harekete yol açar. Öte yandan Japon Kabuki tiyatrosunda ve modern dansta ağırlık merkezi aşağı doğru çekilerek bedene güçlülük izlenimi kazandırılır. Doğal dengenin bozulması, oyuncuda daha çok enerji, uyanıklık ve ilgi odaklanmasına olanak verir. İkinci olarak hareketteki karşıtlıklara özen gösterme ilkesi gözetilir. Her hareket, kasların karşıt yöndeki gerilimi yoluyla oluşur; bir yöne bir şey fırlatmadan önce kolun ilk olarak geriye doğru kasılması gibi. Her hareketin kökünde yatan enerji, zaman boyutunda önce geri tutma olarak başlar. Dıştan algılanan her harekete karşıt bir iç hareket vardır. Üçüncü ilke, enerji kullanımıyla ilgilidir. Dinamik hareketsizlik ilkesine göre sert ve yumuşak enerjiler arasında ayırım gözetilir. (Candan, 2003: s.151)

modern toplumların resmi değerlerinden kaçanlar için bir sığınak işlevini görecektür kültürel adalar olarak tanımlıyordu.” (Innes, 2010: s.231) Üçüncü Tiyatro anlayışıyla paralel gösterimlerden en ilgi çekici olanı Odin Tiyatrosu’nun 1974’te başlayan takas üzerine kurulu sahnelemeleridir. Bu anlayışa göre topluluk gittiği yerlerden kendi gösterileri karşılığında bölge halkından kültürel bir sunum izleyeceklerdir. Eugenio Barba’nın Grotowski ile beraber düzenlediği Journey, köy halkıyla tiyatro ekibinin buluşması olarak ortak bir törenle gösterinin gerçekleşmesi şeklinde düzenlenir.

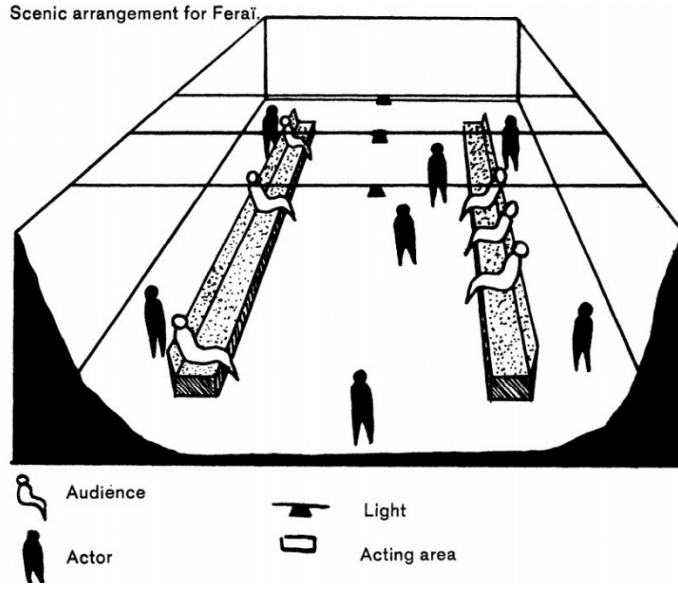
3.5.4. Eugenio Barba Oyunları ve Sahne Tasarımları

Eugenio Barba oyunlarının sahne tasarımları, stüdyo oyunları ve sokak oyunları ayrımıyla paralel kendine has tasarım anlayışına sahiptir. Sokak oyunlarında açık alanın dokusu, -kimi zaman bir tepe ya da küçük evlerle çevrili köy- oyunun atmosferine aynı şekilde katkı sağlar. Oyuncularsa mitlerden esinlenilerek grotesk kostümler giyer, masklar takar. Stüdyo oyunlarındaysa oyuncunun tüm alanı aktif olarak kullanabilmesi merkezinde esnek bir tasarım anlayışı hâkimdir.



Şekil 178: Ferai, Yönetmen Eugenio Barba (1969)

Eugenio Barba'nın sahne tasarımıyla yalınlaşarak, kompakt bir düzeni sunduğu Ferai'de dekor elemanları üç nesneye indirgenmiştir: bir bıçak, bir fildişi yumurta ve bir battaniye. Mekân, iki paralel sıraya bölünmüş seyirci tarafından çevrelenir ve daha kısa kenarları açık olan dikdörtgen bir oyun alanı oluşturur; bu açıklıklar sayesinde oyuncular, seyirci sıraları ve duvarlar arasında serbest bırakılan iki koridora yayılabilir. Seyirciler arasında rahatlıkla dolaşabilmektedir. (Fumaroli & Bowman, 1969: s. 52)

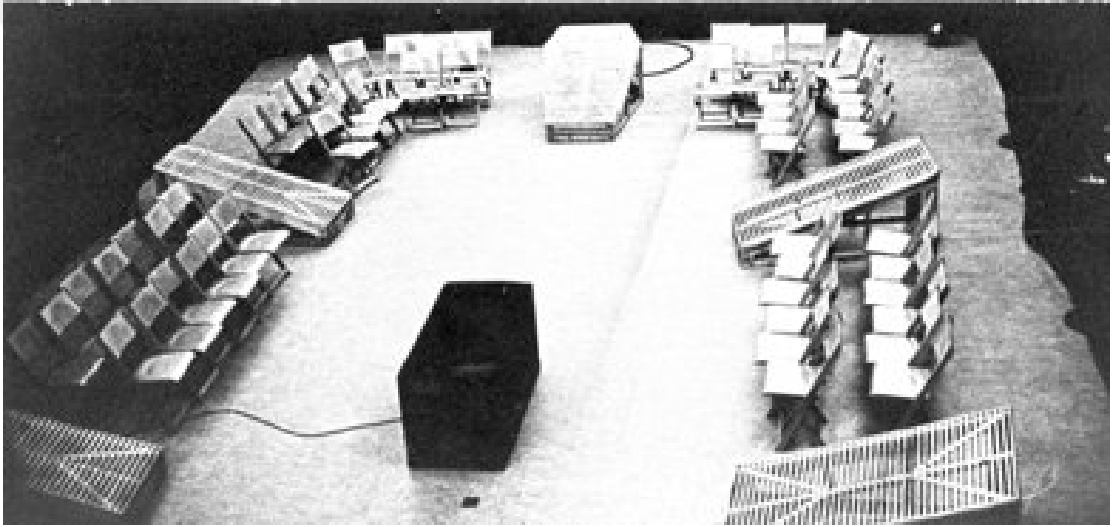


Şekil 179: Ferai Sahne Düzeni



Şekil 180: Gel ki, gün bizim olsun! Yönetmen: Eugenio Barba (1976)

“Gösteri mekânı, güneşin hareket çemberi biçiminde, ortadaki direğe asılı ışıkların çevresinde daire şeklinde koyulmuş izleyici sıralarıyla hemen o anda belirlenmişti. İzleyiciler bu anlamda, kamp ateşinin çevresine oturmuş kabile üyelerini ya da meydanda toplanmış kasaba kalabalığını temsil ederek, hareketin önemli bir parçasını oluşturuyorlardı. Dekorun bunun dışında kalan tek parçası, kemerli kapı çerçeveleri olan ve aynı zamanda aydınlatma ampulleri takılmış, dairenin çevresinde karşıt noktalara yerleştirilerek, ortaçağ misterlerindeki mansiyonları anımsatan, biri uygarlar, biri de uygar olmayanlar için kullanılan iki küçük platformdu.” (Innes, 2010: s.232)



Şekil 181: Kaspariana Sahne Düzeni (1967)

Eugenio Barba'nın stüdyo oyunlarından kapalı mekânda gerçekleşen Kaspariana'da seyircilerin ve oyuncuların iç içe olduğu, seyircilerin de oyun esnasında birbirlerini görebilecekleri şekilde karşı karşıya konumlandığı, oyunun seyircinin ortasında sunulduğu u şeklinde bir sahne düzeni tasarlanmıştır. Bu tasarımla yaratılan etki bir izleyicinin gözünden şöyle aktarılır: “Ve tüm bunların arkasında karşımda duran diğer seyircilerin yüzleri var, onların yüzüne bakarken yüzüme bakıyorlar. Önümde gördüğüm gözler öyle hareket ediyor ki gördüklerini anladığıma inanıyorum.” (<http://old.odinteatret.dk/productions/past-productions/kaspariana.aspx>)



Şekil 182: Anabasis Yönetmen: Eugenio Barba (1977)

Eugenio Barba'nın açık havada gerçekleştirdiği gezici gösterilerinden biri olan Anabasis'te oyuncular; kentin farklı bölümlerine dağılarak, seyircileri belirli bir alana davet ederler. Renkli ve grotesk kostümler giyen maske takan oyuncular; müzik aletleriyle beraber şarkılar söyleyerek, dans ederek şölen havası oluştururlar.

Eugenio Barba'nın Sokak gösterileri olarak tanımladığı, rastlantısal ve seyirci etkileşimine dayalı gösteride oyuncular zaman zaman seyircilerden biriyle dostane bir şekilde sohbet ederler, ancak daha sonra bu yeni kurulan ilişki, topluluktan gelen bir çağrı ile aniden kesilir. Zaman zaman durduklarında, seyirciler etraflarında çember şeklinde toplanırlar ve oyuncular grotesk bir numara ya da akrobatik bir dans sergilerler. Bitirir bitirmez alkışları görmezden gelerek sıkı bir grup halinde yürüyüşlerine devam ederler. Davullar ve trompetler çalarak, pankartlar eşliğinde kendilerini seyreden kalabalığın içinden geçerek ilerlerler. Bazen ayaklıklar üzerindeki dev figürler yere çöker, diğer figürler ise aniden balkonlarda, çatılarda veya kilise kulelerinin yukarısında belirir, kendilerini bir ip üzerinde meydana veya sokağa bırakırlar ve ters yönde yürümeye başlarlar. Dağılır, yönünü şaşırtırlar. İnsanlar da sanatçıları takip ederler ve en sona kompakt bir grup kalır. Sonunda, tüm oyuncular bir araya toplanır ve onları uzun ve sıska ölüm figürleriyle korunan karanlık ve şekilsiz bir anıta dönüştüren siyah bir çarşafla örtülür. (<http://old.odinteatret.dk/productions/past-productions/anabasis.aspx>)

3.6. Peter Stein (1937 -)

Çağdaş tiyatronun önemli isimlerinden Alman tiyatro, opera ve film yönetmeni Peter Stein, 1968 Mayıs Krizi'nin ardından tiyatrodaki öne çıkmaya başlamış, sahneleme tekniği bakımından Brecht'in ardılı olarak gösterilmiş fakat epik tiyatroyu kendine has tarzda yorumlamıştır. Bu özelliğiyle kendi ismiyle anılan regietheater (yönetmen tiyatrosu) kavramını öne çıkarmıştır. Sahneleme tekniğini istediği gibi uygulayabilmek adına kurucusu olduğu Schaubühne Ensemble ile birlikte çok fonksiyonlu Schaubühne am Lehniner Platz tiyatro binasını inşa ettirmiştir.

1937'de Berlin'de bir motosiklet fabrikasında yüksek mühendis olarak çalışan Herbert Stein'in oğlu olarak dünyaya gelen Peter Stein'in tiyatroya ilgisi, Münih'te edebiyat ve sanat tarihi eğitimi gördüğü sıralarda Münih Oda Tiyatrosu'nda izlediği tiyatro oyunları ile başlar. Yönetmen Fritz Kortner'in çalışmalarından etkilenen Peter Stein, mezun olduktan sonra Kortner'in asistanlığını yaparak tiyatrodaki yerini alır. (https://tr.wikipedia.org/wiki/Peter_Stein)

Tiyatroya ilk profesyonel adımını Edward Bond'un 'Kurtarılmış' adlı eseriyle 1967 yılında atan Peter Stein'in, sahneleme biçimi ve tiyatrodaki konumunu dönemin sosyolojik ve politik yapısı doğrudan etkilemiştir. Özellikle İkinci Dünya Savaşı'nın ardından Avrupa'yı etkileyen 1968 Mayıs krizi, sol görüşlü tiyatronun öne çıkmasını sağlamıştır. Bu dönemdeki Batı ve Doğu Almanya'nın tiyatro politikası da birbirine karşı durmuş ve muhafazakâr karşıtı yenilikçi görüşler ortaya çıkmıştır. Dönemin tiyatro oluşumuna doğrudan etki eden etmense tiyatroların Doğu'da devlete Batı'da ise 'intendant' adı verilen sanat yönetmenine bağlanmasıdır. "...soğuk savaş yıllarının Berlin'i Doğu ile Batı arasında kültür savaşlarının yaşandığı bir yerdi. İki Almanya'da kültür ve sanatı kendi rejimlerinin en önemli temsil aracı olarak görüyor ve özellikle tiyatroya ciddi yardımlarda bulunuyorlardı. Doğu'da tiyatroların kontrolü devlet mekanizmasına bağlı bürokratik kurumlarca, Batı'da ise eski bir tiyatro yapılanmasının uzantısı olarak *intendant* (genel sanat yönetimi ve kumpanya patronluğu arası geniş yetkilere sahip bir pozisyon) adı verilen kişilerce denetleniyordu. 1960'larda tüm Batı Berlin tiyatroları tek bir *intendant*'a bağlanmıştı." (Aktaran Güllü, 2017: s.22) Dönemin Berlin belediye tiyatrolarının

intendant'ı Belowslaw Barlog, muhafazakâr ve politik tiyatroya karşı duran bir yönetmendi. Yeni yaklaşımlara kapalı olan bu yönetmen, klasiklerin olduğu gibi sahnelenmesinde diretiyor ve kimi eleştirmenlerce oyunları 'müzelik' bir biçimde yorumluyordu. Bu da oyunların kalitesini düşürüyor ve tiyatrodaki durağanlığa yol açıyordu. "Var olan durumun değişmesinde iki önemli gelişmenin etkisi oldu: Batı'da Sosyal Demokratların 1969'da Willy Brandt yönetiminde iktidara gelişi ve 1970 yılında saygın bir organizasyon olan Berlin Festivaline Berlin'den çağrılacak tek bir prodüksiyonun bile bulunamayışı –aynı festivale Peter Stein iki oyunla birden davet edilerek adından oldukça söz ettirmişti. Bu gelişmeler sonrasında kültürel işlerden sorumlu Sosyal Demokrat senatör Werner Stein, Peter Stein ve ekibini Schaubühne'de çalışmak üzere Berlin'e davet etti." (Aktaran Güllü, 2017: s.22-23)

Tüm bu politik gelişmeler sonucunda Peter Stein, kendiyile özdeşleşen demokratik ve kolektif sistemin, sahnemelerinin her alanına yayıldığı dönemin en çok ödeneğine sahip olan tiyatrosu Schaubühne'nin başına geçer. Schaubühne Ensemble ile beraber ilk mekânları Schaubühne am Halleschen Ufer, 27 Ağustos 1970'te Tasso'nun sahnelenmesiyle açılır. "Schaubühne am Halleschen Ufer, 1962'de Berlinli öğrenciler tarafından, gerek ödenekli belediye tiyatrolarının alışıla geldik çizgisinin, gerekse ticari hafif eğlence yerlerinin dışında bir tiyatro yapma isteklerinden doğmuştu. Girişimin iki Gesellschafter'i ortak ya da yetkilisi, yönetmen Jürgen Schitthelm ile sahne tasarımcısı Klaus Weiffenbach, Batı Berlin'deki bir işçi sendikasıyla görüşme yapmışlar ve Berlin'in tiyatro ve eğlence merkezinden az çok uzakta, kentin yıkıkça bir alanında sendikadan bir salon kiralamışlardı. Burada, daha çok deneysel ve solcu oyunlar sahnelediler." (Çalışlar, 1996: s. 22) Stein'in ilk dönem çalışmaları (Ana, İyimser Tragedya) da aynı politik anlayış beklentisiyle sahnelenir.



Şekil 183: Schaubühne am Halleschen Ufer Binası

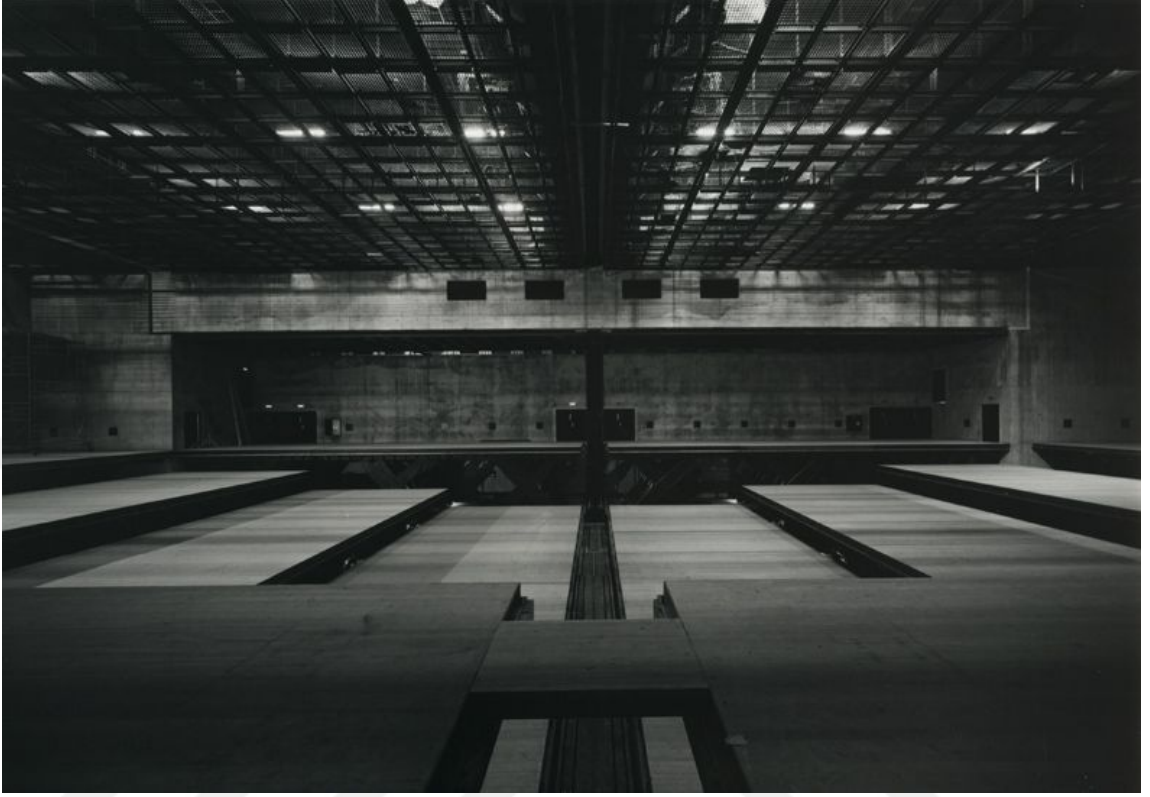
3.6.1. Schaubühne am Lehniner Platz/ Schaubühne Ensemble

Peter Stein, Schaubühne topluluğuyla beraber her oyun için o oyuna özgü prodüksiyon ilkesiyle oyunlarını sahnelemek üzere 1974'te esnek mekân arayışına girer. O güne kadar kullandıkları İtalyan sahneler, Peter Stein'in sahneleme isteklerini karşılamada yetersiz kalır. Böylece grubuyla beraber bugün deneysel tiyatrunun öncüsü olan Berlin Lehniner Meydanı'ndaki sinemadan dönüştürülen mekân, Schaubühne am Lehniner Platz, Berlin Senatosu tarafından ekibe tahsis edilir. "Grup, 1975 yılında, Berlin'deki Kurfurstendamm, Lehniner Platz'da 1927 yılında Erich Mendelsohn tarafından tasarlanan Universum Cinema binasını mekân edinir. Bu sinema binası Jurgen Sawade'nin projesiyle, topluluk için son derece uygun bir tiyatro mekânına dönüştürülür. Proje 1981 yılında tamamlanır." (Arın, 2003: s.102) Böylece Schaubühne ekibi oyunlarını sahnelemek üzere yeni mekânına geçer ve bugün hala aynı mekân Schaubühne oyunlarına ev sahipliği yapmaktadır.



Şekil 184: Schaubühne Binası, Lehniner Meydanı, Berlin

Seyir yerinin ve sahnenin, gelişen teknolojiyle birlikte platformların açılıp kapanarak birbirine dönüşmesi Peter Stein'in sahnelemelerinde çeşitlilik yaratır. İtalyan sahnelerdeki gibi sahne ve seyir yeri arasında herhangi bir bölme bulunmayan yapıda, tiyatro iç mekânının her yeri sahne veya seyir alanına dönüşebilir ve esneklik kazanır. Ek olarak iki kayan büyük panel, büyük salonu A, B ve C sahnelerine bölmek için kullanılabilir. Bu sayede üç performans aynı anda yapılabilir veya yan yana ikisi (veya üçü) birbiriyle bağlantılı olarak sahnelenebilir. Bu şekilde bütün klasik tiyatro formları teknik açıdan tamamen gerçekleştirilebilir. (proskenyon sahne, travers veya thrust sahne, arena sahne, orkestra çukuru bulunan opera sahnesi, hatta amfi tiyatro veya kabuki sahnesi) (schaubuehne.de/en/pages/architecture) Böylece dramatik oyunlarla ve çerçeve sahneyle sınırlı kalmayan Stein, Schaubühne'de klasik oyunları ve seyirci ve oyuncu arasındaki sınırı kaldıran deneysel oyunları tek bir mekânda sahneleyebilme özgürlüğüne kavuşur.



Şekil 185: Schaubühne İç Mekân

Schaubühne'deki esnek iç mekân yapısı sayesinde, oyundan oyuna seyir yeri ve sahne değişimi şöyle özetlenebilir: “Merkezi nef, oditoryuma dönüştürülür. Burası oyun alanının konumunun daha önceden belirtilmediği açık bir alandır. Duvarlara, zemine ve tavana eklenen mobil elemanlar sayesinde mekân, her prodüksiyona uygun biçimde adapte edilebilir. Tüm hacim üç farklı mekâna bölünebilmekte, bir arada ya da ayrı ayrı kullanılabilir. Bu ayırım oyun sırasında da simultane olarak gerçekleştirilebilir. Bu bölünmeler sayesinde, oyun alanı dışında kalan kısımlar istenilirse provalar için veya depo alanı olarak da kullanılabilir.” (Arın, 2003: s.102) Aynı zamanda bu değişim, eş zamanlı sahnelemelerde de tasarım pratikliği sağlar. Aynı anda birden fazla oyunun sahnelenebileceği gibi bölmeler sayesinde tek bir oyundaki mekân değişimi, seyircilerin de fiziksel olarak mekân değiştirmesi gibi bir tasarım gerçekleştirilebilir.



Şekil 186: Schaubühne İç Mekân

Peter Stein'in Schaubühne'yle özdeşleşen sahnelemelerinde tiyatrodaki kolektif bir sanat anlayışı kurma çabası hâkimdir. Bu kolektif sistem tiyatronun yönetim kadrolarında olduğu kadar bir oyunun karar sürecinden, seyirciyle buluştuğu ana kadar ki zamanda da hâkim anlayış olmuştur. Peter Stein'in sahneleme karakterinde başlıca prensibi olarak yer almıştır. Bunun sebeplerinden biri dönemin politik anlayışın tiyatroya olan etkisidir. “...1967-1968 öğrenci hareketiyle yaşanan anti-otoriter dalga, ortak katılma ya da birlikte belirleme isteklerini, özellikle sanayi ve eğitim alanlarında öne çıkarmıştı. Hatta sanayiden çok, tiyatrodaki ortak katılımın doğrudan üretimin niteliğini etkileyeceği bekleniyordu. Belki bir torna ustasının yönetim kararlarına katılması daha iyi bir vida yapmasına yol açmayacaktı, ama bir oyuncuya bir oyunun ön çalışmaları sırasında danışılması ve üretimi etkileyecek kararlara katılması, kuşkusuz, kendisine sadece ne yapması gerektiği söylenen bir oyuncudan daha iyi bir oyun çıkarması olanağını verecekti. Stein'in da 4 Eylül 1970'te (Christ und Wettle söyleşisinde) söylediği gibi: Sahnedeki insanlar neyi iletmek istediklerini bilirlerse eğer, oyunları çok daha büyük bir inandırıcılık kazanacaktır.” (Çalışlar, 1996: s.22) Bu kolektif anlayış, tiyatro oluşumundaki idari işlerden oyun sahnelemelerine kadar Stein dönemindeki esas anlayış olsa da oyuncuların

ve teknik ekibin oyunun her alanına müdahale edebilme yetkisi nedeniyle zorluklar yaşanmış ve bir süre sonra kapsamı daraltılmıştır.

Kolektif çalışmanın sıklıkla vurgulandığı Peter Stein çalışmalarına bir örnek Peer Gynt oyununa dair verilebilir. “Üç yıl öncesinden, Peer Gynt’e ilişkin olarak, Stein, demokratik rol dağılımı sürecine sınırlandırmalar getirilmesinden yanaydı: Rol dağılımı bütünlükle demokratik olamaz. Yalnızca Stein’in görüşleri demokratik bir sürece bağımlı kılınabilir, açıklanabilir, açıklanıp eleştirilebilir. Ama kendisi, bir kişinin hangi rol için yeterli olup olmadığı üstüne görüşlerini demokratik sürece açamaz” (Aktaran Çalışlar, 1996: s. 66)

3.6.2. Peter Stein Sahneleme Tekniği ve Tasarım Anlayışı

Peter Stein’in sahneleme tekniği; 1969 yılında, profesyonel anlamda tiyatro sahnesinde yer aldığı ilk oyunu Edward Bond’un Kurtarılmış ‘Saved’ ile şekillenmeye başlar ve bazı kavramlar üzerinde ilerler. Günümüze kadar uzanan sahnelemelerinde Peter Stein, kendisiyle özdeşleşen belli karakteristik özellikleri her oyununda yineler. Peter Stein hakkında yazılmış eserlerden Türkçe’ye çevirilerin ve oyunlarına dair görüşlerin de yer aldığı tek eserin yazarı Aziz Çalışlar; ‘Yönetmen Peter Stein’ kitabında, yönetmenin karakteristik sahneleme tekniklerini şöyle özetler: “Gerek kendisinin, gerekse oyuncuların metin araştırmasını içeren uzun bir yoğun ön çalışma dönemi, her türlü yapay ve beylik oyunculuk parçasının sorgulanması, sözün birincil oluşunda direktme ve gerçekçilik yerine gerçekliğin, gizemselleştirme yerine açıklığın araştırılması.” (Çalışlar, 1996: s.11)

Peter Stein’in aralarında Kurtarılmış ve Erken Sabah’ın da bulunduğu ilk dönem oyunlarının genel yapısını Marvin Carlson, Alman yönetmenlere dair yazdığı ‘Theatre is More Beautiful Than War: German Stage Directing in the Late 20th Century’ eserinde şöyle özetler:

“i) Kapitalizm karşıtı bir politik dramaturji

ii) Kolektiviteye dayalı grup çalışması

iii) Tiyatronun bir eğlence olduğunu unutmayan bir estetik arayış.” (Aktaran Güllü, 2017: s.22)

Peter Stein'in sahneleme tekniğinde kendinden önceki dönemde etkin eserler vermiş olan Brecht'in etkisi hissedilir. Yalnız Peter Stein'in sahneleme tekniğinin epik tiyatroya yatkınlığının ayırım noktasını Aziz Çalışlar şöyle ifade eder: "İki yönetmen arasındaki başlıca ayırım noktası, daha çok kendi tarihsel konumlarından geliyor. Brecht, erginlik yaşamının büyük bir bölümünü faşizme karşı ideolojik savaşımla dolu olarak geçirdi; Stein'in erginlik yaşamı ise savaş sonrası Almanya'sının büyük refah ve istikrarı içinde geçti. Brecht, kapitalizmle çocukluktan tanıştı ve güçlü bir biçimde yan tutmak zorunda duyuyordu kendisini; Stein içinse toplumsal şiddet belirgin biçimde su yüzüne çıkmamıştı, olaylar daha karmaşıktı. Bu yüzden Stein, *Lehrstücke*'nin (öğretici oyunların) didaktik tonundan çok, Brecht'in erken dönem oyunlarına ilgi duyuyordu." (Çalışlar, 1996: s.12) Brecht ile Stein'in sahneleme bağlamında ortak paydada buluştukları yabancılaştırma kavramı, Peter Stein'in oyunlarında daha çok eğlenceli dile uyumlu bir şekilde, grotesk öğelerin ön plana çıkmasıyla sahnede yer almaktadır.

Peter Stein'in sahnelemelerinin ortak noktalarından biri olarak oyunların başında veya sonunda uzatılan bir sessizlik ve eylemsizlik bulunur. Oyunlarda gizem yerine açıklık öne çıkar ve bunun da eleştirel bakış açısını geliştirmenin bir sonucu olarak görülmektedir. Aynı zamanda çağında yeni bir anlayış olan 'parodi' kavramının yaygınlaşmasını sağlar. Böylece oyunlarında didaktik bir dil yerine daha eğlenceli ve popüler bir dille eleştirmenin önü açılır.

Peter Stein sahnelemelerinin farklılıklarından ve ona has özelliklerden biri de özellikle Shakespeare, Çehov, Goethe gibi klasik yazarların oyunlarını yeniden yorumlamadaki bakış açısı ve yenilikçi yaklaşımıdır. "Almanya'da savaş sonrası dönemde, klasiklerin gösterimi için temel üç yaklaşım vardı: Birincisi, arkeolojik ele alış, yani geçmişin büyük bir yapıtını, sanki müzede sergiler gibi, yaratıcı olmayan, ılımlı bir biçimde sunmak; ikincisi, sanat yapıtının ölümsüz olduğu romantik inancından esinlenerek, genellikle modern giysi ve tavırlar içinde, eldeki malzemeyi gününe taşımaya çalışmak; üçüncüsü, Brecht'in 'özümleme' anlayışından türetilen yöntem; burada, geçmişteki bir yapıt ele alınırken, yapıt, kendi siyasal ve toplumsal bağlamından koparılmaz, günümüze ilişkin hangi noktalar bulunduğunu keşfetmek için, bu kendi bağlam içinde incelenir. İşte Stein'in klasikleri ele alışını ayırt eden bu özümleme yöntemi olmuştur." (Çalışlar, 1996:

s.12-14) Büyük ses getiren, ilk olarak Bremen Tiyatrosu'nda sahnelenen oyunu Goethe'nin Torquato Tasso'da açıkça görülen bu özümleme yöntemi, oyuncuların kendilerini de Tasso'nun yerine koyarak oyunu bir sistem eleştirisine dönüştürmenin önünü açmış ve dönemin tiyatro yapısının sorgulanmasına ön ayak olmuştur. Tasso ile birlikte artık oyuncular, yönetmenlerin bir kukla gibi istediğini yaptıkları unsurlardan çok kendi karakteristik özelliklerini de sahneye aktardıkları bir yapıya dönüşmesinin önünü açmışlardır.

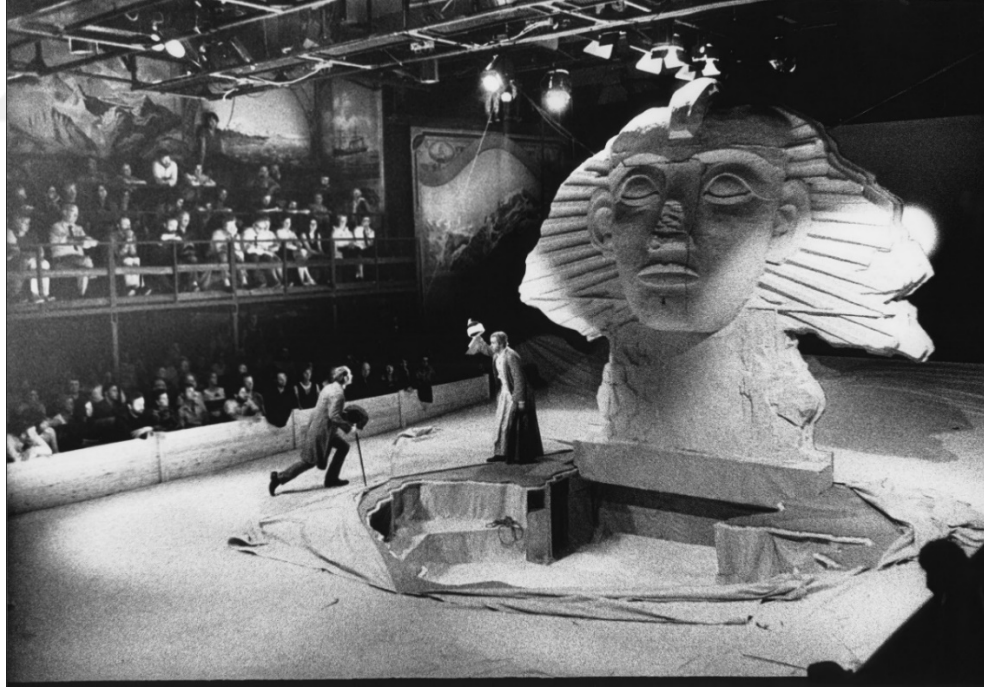


Şekil 187: Torquato Tasso- Oyuncu: Bruno Ganz, Yönetmen: Peter Stein (1967)

Oyunun başrolü Bruno Ganz başarılı bir performans sergileyerek adından söz ettirir. Stein tarafından yeniden yorumlanan oyunda Bruno Ganz'ın yer yer kendi sözlerini seyirciye bakarak söylemesi, Brecht'in yabancılaştırma ilkesine Stein yorumu olarak görülür.

3.6.3. Peter Stein Yönettiği Oyunları ve Sahne Tasarımları

Peter Stein oyunlarını ağırlıklı olarak Schaubühne am Lehniner Platz mekânında sahnelese de tiyatro yanında film yönetmenliği de yapması dolayısıyla, kimi oyunlarını deneysel bir çalışmayla film stüdyolarında sahnelemiştir. Bunlardan ses getiren Shakespeare oyunlarını CCC film stüdyolarında sahnelemiş, olgunluk dönem çalışmalarını Expo başta olmak üzere tiyatro amacıyla inşa edilmemiş mekânlarda da seyir yeri ve sahne konumunu yeniden sorgulayarak deneysel çalışmalar yapmıştır. Tüm bu oyunların tasarım açısından ortak yönleri; oyunun temasını yansıtan güçlü bir atmosfer yaratma çabası, bu atmosferi yaratmak adına mekânın sağladığı her türlü teknolojik yeniliği etkin bir biçimde kullanma ve seyirciyle oyuncu arasındaki mesafeyi oyuna göre ayarlamak. Oyunların sahne tasarımında ise etkin olarak Karl - Ernst Hermann yer almıştır.



Şekil 188: Peer Gynt Yönetmen: Peter Stein (1971)

Stein'in Schaubühne'de ilk kez tek başına yönettiği, Shakespeare oyunlarına kadar olan süreçte hem tasarım hem reji bakımından ilgi uyandıran oyunu Peer Gynt, Karl-Ernst Hermann'ın sahne tasarımıyla seyirciyle buluşur. Yenilikçi sahnelemeye örnek olan oyunda seyirci, ince uzun Schaubühne sahnesinin iki yanına, neredeyse oyunun içinde

olacak kadar yakın konumlandırılmıştır. Stein, seyirciyle oyuncu arasındaki mesafenin en aza indirilmesine dair “Bizce önemli olan bütün bir mekânın boydan boya iki koridoruna oturan izleyicinin bizim göstermek istediklerimizin Peer’in başına gelenlerin yakınında olmasıydı.” demiştir. (Aktaran Çalışlar, 1996: s.48) Oyunun sahne tasarımı şöyledir: “İzleyicinin tam aşağısında, bu nedenle geniş bir açık dalgalı alan vardı, 25m.ye 10m. Eylemin çoğu burada geçiyordu. Kum rengi zemine sfenks oturtulmuştu, 4. Perde’de dikine kaldırılınca kadar da sahnede görünmüyordu. Geçişin bir ucunda bir dağ vardı; Peer, Solveig ile kendisi için kulübeyi bu dağın üstüne kurmuştu, dağ açılınca devlerin ülkesi ortaya çıkıyordu. Öbür uçta yatın infilak edilişi ile Peer’in gemisinin 4. Perde ile 5. Perde’de batışında kullanılan bir sarsıntı yer alıyordu. Bu sahne düzeninin başlıca üstünlüklü yanı şuydu: İzleyici, olayların çok daha fantastik anlarının geniş görünümünü, gözden kaçırmadan, ayaklarının dibinde geçen içli dışlı sahnelere yakından katılabilecekti. Ayrıca, geniş mekân, eş zamanlı oynamaya da olanak veriyordu, örneğin, (harem ve deliler evi sahneleri dışında) Dördüncü ve Beşinci Perdeler boyunca, Solveig kulübesinin önünde oturmuş, Peer’in dönüşünü bekleyip yün örerken görülebiliyordu. (Çalışlar, 1996: s. 48)



Şekil 189: Yaz Misafirleri, Yönetmen: Peter Stein (1974)

Peter Stein’in Schaubühne’de sahnelediği bir diğer oyun Gorki’nin Yaz Misafirleri eserinin uyarlaması oldu. Oyunun Gorki uyarlamasında aşına olunan teatral düzen içinde

sırası gelen oyuncu sahnede yer alıyordu fakat eş zamanlı olarak oyunun film hazırlığını da yürüten Stein uyarlamasında ise karakterlerin sıkışmışlığını anlatmak üzere tüm oyuncuların oyun boyunca, sahnede yer alması kararlaştırıldı.

Oyunda psikolojik gerçekçiliğin öne çıkmasını amaçlayan Peter Stein, orta sınıfa mensup oyun kişilerinin çaresizliği, buldukları konumdan mutlu olmamaları fakat ayrılmaya da cesaret edemediklerinin vurgusu olarak tasarımcı Karl - Ernst Hermann ile oyunun atmosferine uygun bir şekilde sık ağaçlarla çevrili bir yazlık tasarladı. “Sahnenin geri alanını oluşturan sahici toprağa dikilmiş sık ve canlı kayın ağaçları, bu nedenle, ilerici kişilerin yarıp çıkmak zorunda oldukları engelleyici bir sınır olarak yer alıyordu.” (Çalışlar, 1996: s. 67)

Peter Stein’in Yaz Misafirleri sahnelemesinde yönetmenin karakteristik özelliği olarak titiz ve uzun vakit ayrılan oyunun hazırlık sürecinde oyuncular Stanislavski sistemiyle rollerini hazırladılar. Sahnede psikolojik gerçekçiliğin sağlamak adına tamamen Stanislavski metodu kullanılmamış, yanılısamanın kaybolması adına oyuncunun yer yer seyirciyle konuşarak yabancılaştırma etkisi sağlanmak istendi.



Şekil 190: Yaz Misafirleri, Yönetmen: Peter Stein (1974)

Peter Stein'in yönetmenlik kariyerinde Shakespeare oyunları, hem yoğun ilgi görmesi hem de sonraki deneysel çalışmalarının göstergesi olması bakımından önemli bir basamak oluşturur. Yaz Misafirleri'nin ardından Shakespeare'e yönelen Stein, oyun sahnelemesinden önce her zaman yaptığı gibi ekibiyle beraber titiz bir çalışmayla Shakespeare ve yaşadığı dönem üzerine ayrıntılı ön hazırlık yapar. Oyuncuların her hafta hazırladıkları Shakespeare konulu ödevlerle katıldıkları toplantılarda, kimi oyuncular müzikal becerilerini geliştirir kimi dönemin Elizabeth sahnelemesine dair geniş bilgiler edinir. İşte Shakespeare Memory (Shakespeare Belleği) bu bilgi birikiminin Stein tarafından, seyircilerin etrafında gezecekleri adeta canı bir müze sahnelemesine dönüştürülür. Teatral olmayan gösteri, CCC Film Stüdyoları'nda art arda iki gece seyirciyle buluşturulur. "Birçok olaylar aynı anda gösterildiğinden, izleyici izleyeceği şeyi kendi seçebilecek, gösterimcilerin yanlarına yaklaşabilecek ya da yanlarından uzaklaşabilecek, hatta bara doğru gidip içecek bir şeyler aldıktan sonra geri dönebilecekti... Bir tiyatro izleyicisinden beklendiği biçimde, gözleri bir noktaya dikmek yerine, olaya sanki bir derginin sayfalarını çeviriyormuş gibi karşılık verebilme, Shakespeare Memory'yi görmeye gelenler için özel bir deneyimdi. Alman tiyatrosunda, genellikle, oyuncu ile izleyici arasında bir uzaklık yaratılır. Burada herkes aynı ışık altındaydı, herkes durup yürümekte serbestti, hatta izleyici, Müze bölümünde, oyuncudan metni yinelemesini ya da daha açık söylemesini isteyebiliyordu. Gösterimciyi izleyiciden ayıran uçurumun üstüne köprüler kurulmuştu." (Çalışlar, 1996: s. 76)



Şekil 191: Shakespeare Belleği, Yönetmen: Peter Stein (1976)

Bir adamın üzerinde sahnelenen gösterim 11 farklı bölümden oluşur. “Bütün olay, masalardan, araba ve platformlardan bir ada üstünde oynanan Shakespeare’in oyunlarından bir dizi saptanmış sahnelerle sona eriyordu.” (Çalışlar, 1996: s. 75)



Şekil 192: Shakespeare Belleği, Yönetmen: Peter Stein (1976)



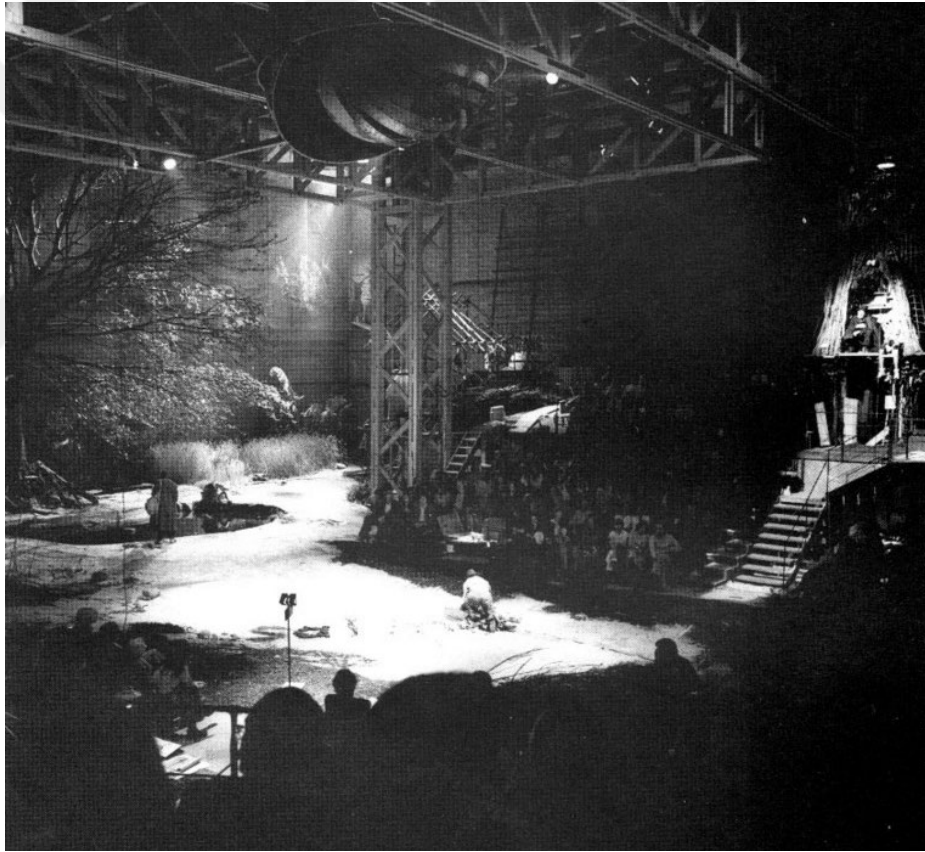
Şekil 193: Beğendiğiniz Gibi, Yönetmen: Peter Stein (1977)

Shakespeare Belleği'nin ardından Peter Stein ve Schaubühne topluluğu sahnelemek üzere Shakespeare'in As You Like It (Beğendiğiniz Gibi) oyununda karar kılar. Oyun yine CCC Film Stüdyoları'na ait 2 tema üzerinden şekillenen 2 farklı mekânda sahnelenir.

Seyircilerin ilk bölümü ayakta izlediği oyunun mekân tasarımı şöyle anlatılır: “İzleyiciler tiyatroya geldiklerinde bir ahşap bilet gişesinden geçerek, oyunun ilk bölümünü ayakta izleyecekleri uzun, yüksek bir salona giriyorlardı. Duvarlar ve tavan, mat toz maviydi ve salonun üç yanındaki yüksek geçişler ile platformların ızgaralarının altına yerleştirilmiş spotlarla ışıklandırılıyordu. Mat mavi ton ile gizlenmiş ışıklama, insan sanki bir buz kalıbının içinde duruyormuş gibi, gerçekdışı, soğuk bir etki bırakıyordu. Çevredeki platformlar üstünde oyuncular öylesine kıpırtısız duruyorlardı ki (sürekli ağlayan Rosalind dışında), sanki balmumundan yapılmış gibiydiler. Moidele Bickel'in tasarımını yaptığı sahne giysileri sahici Elizabeth dönemi giysileriydi, elde yapılmış, inci işlemeli, altın ve gümüş sırmalı, siyahlı, kahverengili, grili donuk giysiler- Touchstone'un soyтары giysisi bunların dışında kalıyordu.” (Çalışlar, 1996: s.80)

İlk perdenin sonunda orman sahnesine geçmek üzere seyirciler, hoparlörlerden gelen seslerle birlikte boş koridora yönlendirilir ve çevresinde heykeller ve tablolar bulunan bir

koridordan geçerler. Koridor sonunda Arden ormanına ulaşırlar ve kendileri için ayrılmış yerlerde, oturarak oyunu seyrederek. “Geniş film stüdyolarında tam bir ormanlık çevre yaratılmıştı. Havada kuş sesleri ve müzik vardı, altın sarısı bir ışık düşüyordu yukardan, ışınları Berlin eteklerindeki ormanlıklardan sökülüp getirilmiş bir kayın ağacının yaprakları arasından süzülüyordu. Kayın ağacının dibinde, bir yanı mısır tarlasına bakan sığ bir su havuzu vardı. Bu orman sahnesi, kırk feet’e yüz feet’lik, nal düzeninde, yaklaşık üç yüz oturma yeriyle çevrili ana oynama alanı için bir çeşit arka plan oluşturuyordu.” (Çalışlar, 1996: s. 82)



Şekil 194: Beğendiğiniz Gibi – Arden Ormanı Sahnesi, Yönetmen: Peter Stein (1977)



Şekil 195: Faust, Yönetmen: Peter Stein (2000) Expo Gösterimi

1980'lerde Çehov'a yönelen Peter Stein Schaubühne'de Üç Kız Kardeş ve Vişne Bahçesi gibi oyunları sahneledikten sonra, 1986 yılında Schaubühne'nin sanat yönetmenliğini bırakır. 1990 yılında ise yurtdışında çeşitli projeler yapmak üzere Berlin'den ayrılır. Günümüzdeyse bir çiftlikte emekliliğini yaşayan Peter Stein, şüphesiz ki Alman tiyatrosunu ileriye taşıyarak uzun, titiz ön hazırlık süreci ve sahnelemeleriyle anılmaktadır. Yenilikçi ve deneysel oyunlara ev sahipliği yapan Schaubühne yapısını ve Schaubühne topluluğunu tiyatroya kazandırmış, yerini günümüz sanat yönetmeni Thomas Ostermeier'a bırakmıştır.

3.7. Ariane Mnouchkine (1939-)

1950 sonrası kurulan alternatif tiyatro topluluklarından Fransa’da büyük ses getiren Theatre du Soleil kurucusu, Fransız tiyatro ve film yönetmeni, senarist ve çevirmen Ariane Mnouchkine, Artaud’nun izinden giderek dönemin performansı öne çıkararak sahneleme biçimini benimsemiş, oyunlarını tiyatro mekânı olarak tasarlanmamış yapılarda (fabrika, sirk vs.) mekânı dönüştürerek sahnelemiş ve bu sahnelemelerde de seyirci oyuncu ilişkisini ön planda tutmuştur. Oyunları için esnek mekânları kullanan Mnouchkine, her oyun için farklı mekân görüşünü benimsemiştir. Fransa’da yaşanan 1968 ayaklanmasında seyircilerin büyük desteğiyle oyunlarını sahnelemiş, politik içeriğe önem vermiş ve en büyük farklılıklarından biri olarak Shakespeare uyarlamalarını etkilediği Uzak Doğu tiyatro formlarıyla (No ve Kabuki Tiyatroları vs.) harmanlamıştır.

Film yapımcısı Alexandre Mnouchkine’nin kızı olan Ariane Mnouchkine, önce İngiltere’de Oxford Üniversitesi’nde psikoloji eğitimi alır. Ardından Parisli Öğrenciler Tiyatro Birliği (ATEP)’ne katılır. “...tiyatro yöneticiliğini 60’ların başında yaptığı Parisli Öğrenciler Tiyatro Birliği’nde (ATEP) öğrenmiştir. Bu tiyatro birliği içinde farklı alanlarda faaliyet gösteren öğrenciler topluluğundan oluşturulmuştur. Bu dönemde yönetmenlik yapmak gibi bir amacı olmadığı için topluluğun yöneticilerinden biri olarak çalışmaya başlamıştır. Mnouchkine’nin ilk yönetmenlik deneyimi 1960 yılında, Henri Bauchau’nun tarihsel epik oyunu Cengiz Han ile gerçekleşmiştir. Bir yıl sonra ATEP’in yöneticiliğini bırakmış ve üç yıl sürecek Kamboçya ve Japonya seyahatine çıkmış, bu kültürlerle yakından tanışma fırsatı bulmuştur.” (Aliyazıcıoğlu, 2011: s.172) Paris’te L’Ecole Internationale de Théâtre Jacques Lecoq’ta gördüğü tiyatro eğitiminin ardından doğuya gider ve oradaki Asya tiyatrosundan, No ve Kabuki tiyatral formlarından etkilenir. Ülkesine döndüğünde 1964’te 10 öğrencisiyle beraber günümüzde de hala etkinliklerini sürdüren Theatre Du Soleil’i (Güneş Tiyatrosu) kurar.

Ariane Mnouchkine’in, ATEP’ten arkadaşlarıyla oluşturduğu Theatre du Soleil, bir işçi koopeartifi statüsünde kurulur. 48 üyeden oluşan bu kooperatifin üyelerinden 22’si

oyuncudur. Daimi olan 18 üye ise her toplantıya katılmakla mükelleftir. Topluluğa başkan olarak Ariane Mnouchkine seçilir fakat kararlar ortak olarak alınmaktadır.

3.7.1. Theatre du Soleil / La Cartoucherie



Şekil 196: Theatre du Soleil Yapısı

Ariane Mnouchkine Paris yakınlarındaki önceden bir havai fişek fabrikası olan, kolonsuz, geniş açıklığa sahip, birbirine ardışık olarak sıralanan 3 yapıdan oluşan Cartoucherie'yi Theatre du Soleil'in evi yapar. Bu yapıda ilk kez 1793 isimli oyun sahnelenir ve sabit bir platform ve seyir yerinin olmaması mekâna esneklik kazandırır. Dolayısıyla Mnouchkine, oyunlarını seyirci ve oyuncuların iç içe olduğu bir sahneleme türü olan çevresel tiyatro çerçevesinde sahneler. Theatre du Soleil 3 ayrı yapıdan oluşan Cartoucherie'yi 24 Ağustos 1970'te önce ortasındaki büyük alan olmak üzere tamamını satın alır. Eylül ayından itibaren, Paris Konseyi üç yıla kadar üç binayı topluluğa kullanması için izin verir. Üç salondan ilki (1600 m²) kamu performansları için kullanılır; ikincisi prova odasına, üçüncüsü setler, kostümler ve teknik atölyesine dönüştürülür. (www.theatre-du-soleil.fr/fr/notre-theatre/histoire-et-source)

1964'te kurulan topluluk ilk olarak Wesker'in Mutfağı adlı oyununu çeşitli tiyatro dışı mekânlarda, fabrikalarda sahneledikten sonra seyirciden büyük destek görürler. "Ariane, Wesker ile tanışıp oyunun uyarlanması için kendisinden izin alır. Çalışmalara başladığında bu oyun, topluluğun kolektif üretim için attığı ilk adım olur. Phillipe Léotard yeni metin üzerine çalışırken, oyuncuların yaptığı doğaçlama çalışmaları ile karakterlerin derinleştirilmesi de tek potada erimeye başlar. Topluluğun kalıcı bir yeri yoktur fakat mekân sorunu Monmartre'daki Medrano Sirki'nin kiralanmasıyla giderilir. Bernard Dort'un dediği gibi klasik bir tiyatro yapısı yerine bir sirkin seçilmiş olması, "topluluğun geleneksel salon ve sahneyi reddetmiş durumda" olduklarının bir göstergesidir." (Aliyazıcıoğlu, 2011: s.173) Topluluk bir sonraki oyunu, 1789 ile büyük çapta bir başarı yakalar ve yaklaşık 300 bin kişi tarafından izlenir. Theatre du Soleil'in imzasını taşıyan oyun toplulukla beraber anılır. Oyunun ilk gösterimin Milano'da bir fabrikada yapılmasının ardından topluluğun daha sonraları kalıcı evi haline gelecek mekân Vincennes'teki Cartoucherie adındaki bir fişek fabrikası topluluğun daimi evi olur.



Şekil 197: Theatre Du Soleil İç Mekân

Theatre du Soleil'in 3 geniş çelik strüktürlü çadır şeklindeki yapısında 3 bölüm farklı amaçla kullanılabilmesini sağlar. İlki fuaye alanı olarak ikincisi dekor, kostüm ve aksesuar ambarı olarak son yapı ise oyunların sahnelendiği mekân olarak kullanılır. Kimi zaman da oyunun içeriğine göre, çevresel tiyatro bağlamında oyun ilk çadırdaki başlar ve ilerlerken seyirci de oyuncularla beraber dolaşır, ikinci ve üçüncü çadır sırayla oyuna hizmet eder. Brütalist bir yaklaşımın hâkim olduğu Cartoucherie'de donatı elemanları gizlenmez, tuğla duvarlar, çelik direkler açıktadır. Tepesinde açılabilen pencereler bulunur. Dolayısıyla oyunlarda doğal aydınlatmadan da faydalanılır.

Ariane Mnouchkine, Cartoucherie yapısıyla ilgili 1898 yılında yayımlanan Gaëlle Breton'un 'Theatres' adlı kitabında bir söyleşi yapar ve düşüncelerini şöyle ifade eder: La Cartoucherie'nin bizim (topluluk) için neden ideal bir mekân olduğunu açıklarken, bunu mekânın 'buluntu mekân' olmasından kaynaklandığını ifade etti. 'Tabi ki tavanlar oldukça alçaktır ve destek direkleri bazen yolumuza çıkar ancak bu bir ev, bir tiyatro, yontulabilen, boyanabilen, düzenlenebilen ve kaplanabilen sağlam malzemedен yapılmış, büyük zarif şekilli bir şemsiye. Bir fabrika neden diğer yerlerden daha iyi bir tiyatro olur? Çünkü tasarımları, prodüksiyonları, çalışmaları, icatları ve patlamaları barındırmak için inşa edildi.' La Cartoucherie, black box tiyatrosunun da tam tersi ünlü ve çok amaçlı teknik donanımına sahip bir kutu fakat birçok açıdan kısıtlamalarla dolu. (Macintosh, 1993: s. 84) Böylece Cartoucherie, Ariane'nin esnek sahnelemelerini gerçekleştirmede eşsiz bir mekân olur.

3.7.2. Ariane Mnouchkine Sahneleme Tekniği ve Tasarım Anlayışı

Ariane Mnouchkine sahnelemelerinde Schechner'in çevresel tiyatro ilkeleri doğrultusunda gösteri mekânının her yeri oyun için kullanılabilir. Tiyatro salonu olarak kullanılmayan, gösteri mekânı amacıyla inşa edilmemiş buluntu mekânlarda, seyirci ve oyuncunun iç içe geçtiği hatta yer yer seyircinin oyuncun hazırlık sürecini de görebildiği illüzyonun kırılması prensibi vardır. "Théâtre du Soleil'in yapımları genellikle ahırlar veya spor salonları gibi bulunan mekânlarda gerçekleştirilir, çünkü Mnouchkine tipik bir sahneyle sınırlı olmayı sevmez. İzleyiciler, bir Mnouchkine yapımına girdiklerinde, aktörlerin gözlerinin hemen önünde hazırlandıklarını (makyaj yaparken, kostüme

girerken) bulurlar.” (https://en.wikipedia.org/wiki/Ariane_Mnouchkine) Tüm bu sahneleme sürecinde de topluluktaki tüm üyelerin söz hakkı sahibi olduğu kolektif bir üretim ve hazırlık aşaması hâkimdir. Bu dönem Altın Çağ ile son bulsa da Copeau'nun 'oyuncu ailesi' kavramı Theatre du Soleil topluluğunun çekirdeğini oluşturur. “... Jacques Copeau'nun 1920'lerde yazdığı Appels (Çağrılar) kitabının Fransa'da yeniden yayımlanması, topluluk üyeleri arasında büyük heyecan yarattı. Bu kitabında bir oyuncular ailesi yaratma idealinden bahseden Copeau, bunun birlikte yaşayan, birlikte çalışan, gösterilerini birlikte üreten insanlardan oluşacağını anlatıyordu.” (Eksen, 2000: s. 6)

Ariane Mnouchkine'in başını çektiği Theatre du Soleil, oyunlarında farklı kültürler (Asya, Uzakdoğu vb.) farklı sahneleme teknikleri kullanılarak anlatılır. Yerel ve dünya kültürlerini anlatmada eleştirel bir bakış açısına da yer yer başvuru yapılan oyunların karakteristik özelliği, oyunculuk biçimlerinin tek tip olmaması, mekân kurgusu ve sahnelemenin konuya göre çeşitlenmesidir. Kimi zaman doğaçlama üzerine kurgulanan metinsiz oyunlarda kimi zaman Shakespeare'i çevresel tiyatroya uyarlamalar görülür. Kimi zaman doğalcılık ekseninde ilerleyen bir oyun seyirciyle buluşurken, başka bir oyunda commedia dell'arte, tekniğinde faydalanılır. Hangi oyunun nasıl sahneleneceğine ise uzun ve titiz bir ön hazırlık sonucu tüm oyuncuların görüşlerine yer vererek kararlaştırılır.

3.7.3. Ariane Mnouchkine Oyunları ve Sahne Tasarımları

Ariane Mnouchkine'in yönettiği oyunların sahne tasarımlarını ilk dönem Roberto Mosco, son dönemdeyse Guy Claude François üstlenir.

Topluluğun ilk oyunu Wesker'in Mutfağı, çeşitli fabrikalarda sahnelenir ve oyunun bu başarısını Theatre du Soleil'in kalıcı olmasının yolunu açar. “1968 ayaklanmaları sırasında topluluk bu oyunu, seyirciden inanılmaz tepkiler aldıkları fabrikalarda oynadılar. Daha sonra bu topluluğun, herkesin aynı maaşı alacağı bir tiyatro ortaklığına dönüştürmesi kararlaştırıldı.” (Brockett,1993:s. 628) Roberto Mosco'nun sahne tasarımını üstlendiği bir mutfakta geçen oyunda seyirciler önünde oyuncular yemek yaparlar.



Şekil 198: Wesker'in Mutfacı, Yönetmen: Ariane Mnouchkine Tasarımcı: Roberto Mosco (1967)



Şekil 199: Soytarılar (Palyaçolar), Yönetmen: Ariane Mnouchkine, Tasarımcı: Roberto Mosco (1969)

Kolektif üretimin ilk ürünü olan Palyaçolar, ilk olarak Theatre de la Commune'de sahnelenir. Fantastik bir atmosfere sahip olan oyunda sahnede sirk ortamı oluşturulur.



Şekil 200: 1789, Yönetmen: Ariane Mnouchkine, Tasarımcı: Roberto Moscoco (1970)

Topluluğa asıl ününü kazandıran, La Cartoucherie'yi Theatre du Soleil'in evi yapan 300 bin seyirciye ulaşarak büyük başarıya ulaşan ilk yapım Fransız İhtilali'nin anlatıldığı 1789 olur. Çevresel tiyatro ekseninde sahnelenen oyunun sahne tasarımını Roberto Moscoco üstlenir ve Cartoucherie yapısını panayır alanına dönüştürür. Sahne ve seyir yeri ayrımı olmayan oyun mekânında ahşaptan 5 yükselti bulunur ve seyirci bu platformların etrafında oyunu seyreder. Bu yükseltiler zemine sabitlenir. "Bu sabitleme işlemi de çiviyle değil döneme uygun kamalama yöntemiyle yapılır. Malzeme olarak ahşabın seçilmesinin sebebi ise yine o dönem için önemli bir duygusal etki yaratacak olmasıdır. Çünkü ahşap, sadece görsel anlamda orada olmayacak, oyuncuların ve seyircilerin oturduğu, yaslandığı, temasa geçtiği bir kullanım alanına da sahip olacaktır. Tribün, hazırlanan platformlara bakacak şekilde tasarlanır. Ortada bırakılan boş alanın etrafında kümelenen bu platformlara en az üç yerden ulaşım sağlanır. Podyumlar ya da merdivenlerle birbirine bağlanan platformların dışında, her bir köşede takip ışıkları için dört kule yapılır. Diğer spor ışıkları, normal aydınlatma lambaları ve büyük hoparlörler bütün bu oyun alanının

üzerine dizilir. Salonda büyük bir ferahlık ve yalınlık etkisi hakimdir.” (Aliyazıcıoğlu, 2011: s.180) Seyircinin istediği yere ortadaki tribüne, platformlara veya kenardaki merdivenlere oturma özgürlüğü vardır. Oyunu istediği yerden izleyebilen seyirci oyun esnasında da hareket edebilir, aynı anda hikâyenin farklı bölümleri yer alan oyunda odak noktasını değiştirebilir. Sahneye giriş çıkışlar veya hazırlıklar seyirciden gizlenmez.



Şekil 201: 1793, Yönetmen: Ariane Mnouchkine, Tasarımcı: Roberto Mosco (1972)

Fransız İhtilali'nin anlatıldığı 1789'dan sonra bu sefer burjuvazinin devrimden sonraki dönemde kendi haklarını aldıktan sonra kenara çekilip, devrimi sona erdirmeye çalıştığı halkla eşitlik noktasında karşı gelmesi ve bu durumun seksiyonda (devrim döneminde Paris'te bulunan 48 yerel halk meclisinin her birine verilen ad. Bkz: Eksen, 2000: s.3) görüşülmesi sahnelenir. “Bu oyun için Cartoucherie'nin üç büyük bölmesinin birincisi, oyun öncesinde seyircilere müzik eşliğinde gösterilen dialarla devrimden görüntülerin sergilendiği bir fuaye haline getirilmişti. Daha sonra ikinci bölüme alınan seyirciler, o dönemdeki önemli politik figürlerin yaptığı bir geçidi seyrediyor, bunu takiben de halkın bu politik güçlerle giriştiği mücadeleyi izlemek üzere üçüncü bölüme alınıyordu.” (Eksen, 2000: s. 4) 1789'dan farklı olarak yine çevresel tiyatro anlayışıyla sahnelenen oyunda mekânın bütünü bir meclise dönüşür ve bunun için dekor olarak belli aralıklarla 3 büyük

masa sahnede yerini alır. Oyuncuların etrafında oturduğu bu masaların oluşturduğu orta bölümdeyse seyirci konumlanmıştır.



Şekil 202: 1793, Yönetmen: Ariane Mnouchkine, Tasarımcı: Roberto Moscoco (1972)



Şekil 203: Altın Çağ, Yönetmen: Ariane Mnouchkine Tasarımcı: Guy Claude François (1975)

Ariane Mnouchkine Fransız İhtilali'ni anlattığı iki oyunun ardından yönünü günümüz Fransa'sına ve dönemin sorunlarına çevirir. Uzun bir hazırlık süreci geçiren ekip oyunun isminin Altın Çağ olmasında karar kılar. “Cartoucherie'nin salonu 3000 metreküp toprakla dolduruldu ve bu topraklara dört büyük krater açıldı. İnce bir beton tabakası ve halıyla kaplanan yüzey, oyun alanının dört farklı amfi-tiyatroya bölünmesini sağlıyordu. Oyundaki öyküler, bu şekilde, sırayla farklı kraterlerde oynanıyor, seyirciler de bölüm aralarında yer değiştiriyordu. Bu şekilde geleneksel doğu tiyatrosunun bir özelliği daha özgün bir biçimde yerine getirilmiş oluyor, mekân her türlü doğrudan çağrışım ve göndermeden kurtarılarak oyuncu için bir malzeme halini alıyordu.” (Eksen, 2000: s.7)



Şekil 204: Altın Çağ, Yönetmen: Ariane Mnouchkine Tasarımcı: Guy Claude François (1975)



Şekil 205: Memphisto, (1979) Yönetmen: Ariane Mnouchkine, Tasarımcı: Guy Claude François

Ariane Mnouchkine'in Uzak Doğu tiyatro formlarından etkilendiği, karakterlerin Japon samuraylara benzeyen kostümler giyindiği Shakespeare uyarlaması 2. Richard, kültürlerarası tiyatronun örneklerindedir. "Standart Shakespeare yapımlarında olduğu gibi, oyunu, gerçekçiliğe ilişkin modern düşüncelere yaklaştırma girişiminde bulunmak yerine, topluluk, metnin yükseltilmiş törensel niteliğine uygun bir tiyatro biçemi geliştirdi. Uzun etekli Japon Samuray giysilerinden yola çıkılarak, bu giyim tarzının, Rönesans dönemi pelerinleri ve Elizabeth dönemi kırmalı yakalıklarla birleştirmesi, bu yaklaşımlarını özetliyordu. Herhangi bir Japon tekniği kopya edilmediği halde oldukça ayrıksıydı." (Innes, 2010: s.283)



Şekil 206: 2. Richard, (1981) Yönetmen: Ariane Mnouchkine, Tasarımcı: Guy Claude François

“Sahne, Brook’un Boş Alanına uygun bir biçimde, açık bir oyun yeriydi; alanı sınırlayan altın sarısına boyanmış duvarların üzerinden üst üste yığılmış, kırmızı, altın ve gümüş renkli ipekler sarkıyordu. Bu kumaşlar, pek çok şeyin yanı sıra güneşi ve ayı da temsil ediyordu ve oyun boyunca, her kumaş katmanı bir sonraki rengi açığa çıkarmak için aşağı çekiliyordu. Gişiler için, iki hanamachi tarzı rampa kullanılıyor ve sahne üzerindeki müzisyenler, oyuna, vurmalarıyla eşlik ediyor ve oyun boyunca, sözel dorukları gong vuruşlarıyla belirliyorlardı. Gösterimin genel temposu törensel bir ağırlık taşıyordu ama genellikle doğrudan izleyiciye yöneltilen ritmik konuşmalar ve oyuncuların dizlerini hafifçe kırarak ve başlarını yukarı kaldırarak Samuray savaşçılarının dövüş duruşlarını yansılayan akrobatik hareketlerin yanı sıra, sürekli çalınan davullarla bir tür aciliyet duygusu uyanıyordu.” (Innes, 2010: s.283-284)

3.8. Robert Bob Wilson (1941-)

Çağdaş tiyatronun yenilikçi ve tiyatro çalışmalarıyla uluslararası bir üne kavuşan scenograf vasfıyla tiyatronun birden çok alanına hâkim olan, bunlar arasında yönetmen kimliğiyle öne çıkan Robert Wilson; yaratıcısı olduğu imge ve otistik tiyatrosuyla, yeni biçimselcilik akımının etrafında oyunlar sahnelemiştir. Oyunlarında sözden anlatım aracından ziyade kelimelerin dizilişinin simgeselliğinden yararlanan Robert Wilson, imgelerle ve sembollerle seyircinin bilinçaltını ortaya çıkarmayı hedeflemiş, gelişen medya sanatının olanaklarından yararlanmış, olağandan yavaş hızda veya tekrarlara dayalı oyunları ile algılama mekanizması farklı çalışan insanları ortak noktada buluşturmayı hedefleyerek kendi karakteristik tiyatrosunu oluşturmuştur.

Tam adıyla Robert Bob Wilson 1941’de Teksas’ta dünyaya gelir. Küçük yaşlarından itibaren tiyatroyla iç içe olan yönetmenin kimi eleştirmenlere göre onun otistik tiyatrosunun kaynağında küçüklükten 17 yaşına kadarki sürecinde etkili olan ciddi kekemelik sorunu yatar. “... 12 yaşından sonra evlerinin garajında kendi yazdığı oyunları sahnelemeye başladığını görüyoruz. Hatta bu sırada sözsüz bir oyunla amatör bir tiyatro yarışmasına katılır. Ciddi kekemelik sorunundan, 17 yaşındayken gördüğü psikiyatrik tedavi sayesinde kurtulur. Bundan böyle zihin özürülere bedensel anlatım dersleri vermek ilgi alanlarından biri olur. Sanatını önemli ölçüde etkileyen bu etkinliği, New York’taki mimarlık eğitimi sırasında sürdürür.” (Candan, 2013:s. 178)

New York’taki mimarlık eğitiminin ardından Robert Wilson, öncü koreograflar George Balanchine, Merce Cunningham ve Martha Graham’ın çalışmalarına katıldı. 1968 yılında, deneysel bir performans topluluğu olan ‘Byrd Hoffman School of Byrds’ okulunu kurdu. (topluluğa gençken şiddetli kekemeliğin üstesinden gelmesine yardımcı olan bir öğretmenin adını verir). Bu toplulukla beraber 1969’ların *İspanya Kralı* ve *Sigmund Freud’un Yaşamı ve Çağı* oyununu sahneledi ve tiyatro sahnesinde yerini aldı. ([https://en.wikipedia.org/wiki/Robert_Wilson_\(director\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Robert_Wilson_(director))) Robert Wilson’un bu okuldaki engeli olan öğrencilerle yaptığı çalışmalarla beraber, tiyatrosunun odağında dezavantajlı bireylerin farklı algılama biçimleri vardır fakat bu sahneleme biçimi normal insanların da bilinçaltına etki ederek anlamın sadece sözlerle sınırlandırılmamasının yolunu açar.

3.8.1. İmge Tiyatrosu ve Otistik Tiyatro

Robert Wilson'ın İmge Tiyatrosu ya da kendinin tanımladığı şekliyle Otistik Tiyatro, görsel terimlerin ön planda olduğu, sahne plastiğinin hikâye anlatımına ortak olduğu, sözlerin birbiriyle anlam bütünlüğünün sonucundaki ifadelerdense, hikâyeyi anlamlandırmada duyuların etkin olduğu bir tiyatro türüdür. Bu nedenle onun sahnelemesinin temelinde iki öge vardır. İlki biçim çok ön plandadır. İkincisiyse olayların akışı günlük hayattaki ritminde değildir. Kiminde çok çok yavaşlatılmış bölümler bulunur ya da sıklıkla birbirini tekrar eden kelimelere yer verilir ve alışlagelmemiş izlenimler yaratılır. “Wilson'un düşüncesine göre herkes iki farklı düzeyde görür ve işitir. Dış ekran dediği düzeyde dış dünyanın olayları izlenir. Buna karşılık bir de iç ekran vardır. Burada düşler etkili olur. Kör ve sağır kimselerin algıları, iç ekran düzeyinde açıktır. Yönetmenin ağır hareketlerle ve esnetilmiş zaman içinde gerçekleştirdiği görüntü ve eylemler, izleyicinin her iki düzeydeki algılarının örtüşmesine olanak verir. Normal algının ötesinde bir izlemenin, kişileri trans benzeri ruhsal bir duruma sokması söz konusudur. Oyun süresince salona giriş çıkışların engellenmemesi, sıkıntı etmenini ortadan kaldırır.” (Candan, 2013:s. 179)

Robert Wilson'ın bir anlamda dezavantajlı bireylerden yola çıkarak oluşturduğu tiyatrosunda şüphesiz onun geçmişteki kekemelik sorunu ve tedavi sürecinin etkisi vardır fakat onun tiyatrosu sadece dezavantajlı bireylere hitap etmez. Günümüzdeki bir bireyin modern çağın gerektirdiği bir hayat tarzına yönelik olarak kendi bilincinin farkında olmadığı, düşünmeye çaba harcamadığı yönlerini de tiyatrosunda hissettirir. Çağdaş bireyin sorunlarına farklı bakış açısı geliştirmesinde otizmlili bireylerin algılama farklılığını fark edip, onun üzerinden insana ulaşması sahneleme biçiminin özünü oluşturur. “Robert Wilson'ın Getrude Stein'la benzerlikler taşıyan ve Aragon'un, onu gerçeküstücülerin mirasçısı ilan etmesine neden olacak ilk dönem çalışmaları, yaklaşımlarını birlikte çalışılan iki kişiye; bir sağır dilsiz ve ciddi beyin hasarına uğramış bir adama borçludur. Onlarla bir tür drama terapisi formu içinde çalışan Wilson, fiziksel engellerinin, onlara radikal biçimde farklı algılayış kazandırdığını fark etmişti. Engelleri, onların, normal insanların birincil düzeyde sözcüklerle ilgilenmeleri yüzünden

kaçırdıkları şeyleri yakalama fırsatı tanıyordu... Wilson, sağır dilsiz adamın, sesleri, titreşim formları ya da içsel izlenimler biçiminde algıladığını ve resimsel imgeler şeklinde düşündüğünü fark etti. Aynı biçimde diğeri de, sözcüklerin, işitsel biçimlerinden hareketle, geleneksel anlamlarından bağımsız grafik bir mantık geliştiriyordu”(Innes,2010:s.271)

Robert Wilson’ın karakteristik tiyatrosu bağlamında profesyonel anlamda sahnelediği ilk oyunu Sağır Adamın Bakışı’ndan (Deafman Glance) dünya çapında etkili olan bir oyun olarak bahsedilir. Daha önce görülmemiş bir şekilde oyunda otizmlili bir birey olan Christopher Knowles ve işitme engelli Raymond Andrews ile beraber çalışmış, iki gençle beraber çalışmış sonraki oyunlarında da engeli olan bireylere yer vermiş, algılamaya yönelik çalışmalarına devam etmiştir. “Otistik Knowles’ın, konuşulan dili, iletişim amacı dışında kullanması, yönetmene dildeki seslerin müziksel anlatım değerini öne çıkartma düşüncesini verdi. Dilin anlam iletme amacı dışında kullanımı üzerine bir oyun yarattı.” (Candan, 2013: s.179)

Robert Wilson’ın ‘yeni biçimselcilik’ akımı etrafında sahnelediği oyunlar, modern sonrası dönemin etkileriyle şekillenerek ve dönemin tiyatrosunun anlamı, klasik tiyatrodan farklı bir şekilde üretmesi çevresinde postmodern tiyatro özelliklerini barındırıyordu. Innes, Avan-Garde Tiyatro kitabından Robert Wilson’ın tiyatrosunu Sağır Adamın Bakışı oyunuyla ilişkilendirdiği bir yazıda şöyle ifade ediyordu: “Wilson için çelişki tiyatrosunun temeliydi ve bu yapı çözümlerle bağlantılandırılıyor, anlam parçalanmış moleküller gibi... Bu her şey ve hiçbir şey. Ama bunu sabitlemek de galiba bir yalan sözleriyle açıklanıyordu. Bu anlamda 1969’daki Deafman Glance’den (Sağır Adamın Bakışı) itibaren Wilson’ın hedefi, izleyiciye ‘kendi sonuçlarını çıkarmaları’ için ‘yer’ bırakabilmek amacıyla her tür kapanmadan ya da belli bir yorumu kabul ettirmekten kaçınmaktı.” (Innes, 2010: s.267-268)

Robert Wilson’ın karakteristik sahneleme tarzının bir örneği olarak *İÇ SavaşLAR: bir ağaç en iyi devrildiğinde ölçülür* oyunu verilebilir. Postmodern özelliğinin bir yansıması olarak oyun isminde bilinçli bir şekilde, büyük ve küçük harf kullanımında sıradışı bir ifade kullanılmıştır. Aynı şekilde oyundaki birbiri ardına gelen imgelerin, seslerin kelime düzeyinde kafa karışıklığı yaratması Wilson’ın tiyatrosunun belirleyici özelliklerindedir.

“Wilson, yaklaşımını, sesi kısık bir televizyonu izlerken, aynı anda radyoda tamamıyla farklı bir şeyler dinlemeye benzetiyordu: İkisini birbirine uydurmaya başlarsanız ve bazen görmekte olduğunuz şey duyduğumuz şeyle gerçekten ilgili olmaya başlar.” (Innes, 2010:s.277) Oyunun karakteristik özelliklerinden biri Wilson tiyatrosunda sıklıkla görülen eş zamanlı sahnelemedir. Sahne üçe bölünür. İki bölümde birbiriyle mantık çerçevesinde bağdaşmayan durumlar görünürken diğer bölümde yine bunlardan bağımsız bir medya sanatı yer alır.

3.8.2. Robert Wilson Sahneleme Tekniği ve Tasarım Özelliği

Mimar kökenli bir tiyatro insanı olan Robert Wilson; aynı zamanda, performans sanatçısı, tasarımcı ve dansçıdır. Onun tasarıma verdiği önemin bir sonucu olarak imge tiyatrosunun görsel açıdan da çok zengin olduğu açıktır. Biçim, onun tiyatrosunun merkezindedir ve bütününü oluşturan en önemli parçasıdır. Mekân ve sahneleme bu biçimin etrafında şekillenmektedir. “Mekânı ve zamanı manipüle edişi, görsel, işitsel sanatlarını harmanlaması, rastlantı ve kolaj tekniklerine başvurması, dili anlam yaratmak için değil de sadece ses ve hatırlatıcı olarak kullanışı, hepsi de tiyatroda, müzikte, görsel sanatlarda ve dansa daha önce gerçekleştirilen deneysel işlerle yakın ilişkisini göstermektedir.” (Carlson, 2013: s.169)

Dönemin performans sanatından ve Happening oluşumlarından etkilenen Robert Wilson, tiyatrosunu ağırlıklı olarak tek bir salonda sahnelememiş dünyanın birçok yerinde oyunları için farklı mekânlar kullanmış, dünyaca ünlü topluluklarla çalışmıştır. Robert Wilson’un buluntu mekân kullanımına örnek olarak H.G. enstalasyonu örnek verilebilir. Mekânın mimari özelliğinin enstalasyona katkısını gösteren bu örnekte Wilson mekân olarak Londra’da bir yer altı mahzenini kullanmıştır. “Wilson, sütun dizisinin ritmik niteliğinden bir hastane koğuşu yaratabilmek için yararlandı. Yapının yıkık dökük niteliği on dokuzuncu yüzyılın sonundaki grip salgınının toplum üzerindeki yıkıcı etkisini artırdı. Mekânın özelliklerinden atmosfer yaratmak için yararlandı. Mekâna özel yapımların birden çok odağı vardır; sokak tiyatrosu veya geniş, açık bir alanda inşa edilmiş yapılarda birçok orkestranın çaldığı müzik festivalleri gibi ya da ülkenin bir ucundan diğerine seyahat ederken her bir şehirde kurulan sirk çadırları gibi” (Benedetto, 2014: s. 21)



Şekil 207: H.G Enstalasyonu (1995)

Robert Wilson, sahnelemelerinde dönemin gelişen medya sanatını aktif bir biçimde kullanmış, bu çalışmalarıyla Japonya gibi Uzak doğu ülkelerinde yeni biçimlere ilham vermiştir.

Robert Wilson’ın merkeze aldığı biçimselciliğin sahne tasarımında yansıması olarak, sahnede yer alan her bir nesnenin dış kenarlarının oluşturduğu çizgilerin birbiriyle uyumu ve bunların seyirciye bir şeyler anlatması olarak ifade edilebilir. “Biçim, en yalın haliyle, çevresiyle tanımlanan kapalı bir dış çizgi olarak tanımlanır. Yüksekliği ve genişliği olan ancak derinliği olmayan iki boyutlu bir nesnedir. Wilson’ın minyatür çizimleri gösterir ki çevreleyen bir çizgi, renk, değer veya doku ile yaratılan bir alan veya çevresini saran biçimlerle yaratılan bir alan bir biçim yaratabilir. Kare, daire ve eşkenar üçgen üç temel biçimdir. Çizgiye benzer olarak biçim de duyguları harekete geçirebilir. Kare durgunluk, dürüstlük ve değişmezlikle; çember sonsuzluk, samimiyet ve koruma ile üçgen eylem, çatışma ve gerilimle bağdaştırılır.” (Benedetto, 2014: s.57) İşte bu biçimlerin ışıkla oluşturulan kompozisyonunun yarattığı duygular, Wilson’ın oyunlarındaki temel amacı oluşturur. “Wilson genellikle konuya göndermede bulunmayan bir nesnesi olmayan ya da temsili olmayan biçimler kullanır. Bu biçimleri, seyircinin gördüğü saf biçim dışında hiçbir şeyi temsil etmemek üzere kullanır ve bu yolla bir duygu uyandırır ya da ruh hali yaratır.” (Benedetto, 2014: s.58) Buna bir örnek verecek olursak Wilson’ın sahnelediği Gluck’un Alkestis operasında, orman sahnesi zihnimizde ağaçların oluşturduğu yeşil bir

orman imgesine ters şekilde, gerçeklikten uzak bir tasarım yapılmıştır. Ağaçlar, kalınlıkları değişen sahne boyunca dikine uzanan çizgilerle ifade edilmiş, atmosfer korkuyu yansıtan mavi, mor ışıklarla oluşturulmuştur.

3.8.3. Robert Wilson Oyunları Sahne Tasarımları



Şekil 208: Sağır Adamın Bakışı Yönetmen: Robert Wilson (1970)

“Burada zenci bir sağır çocuk, annesi ve iki küçük kardeşinden oluşan oyun kişileri, esnek bir zaman anlayışı içinde günlük yaşamlarını yineliyordu. Oyunun açılış tablosunda yarım saat süreyle yerde yatan kişiler, son derece ağır tempoda yerlerinden doğruluyor. Anne, en küçük çocuğa bir bardak süt içiriyor, uykuya yatırıyor ve ağır hareketlerle çocuğu bıçaklıyordu. Bıçağı sildikten sonra aynı eylemi ikinci küçük çocukla yinelerken sağır oğlan, olanlara sessizce seyirci oluyordu. Bu ilk sahne bir saat sürüyordu. Oyunun toplam süresi 12 saati buluyordu.” (Candan, 2013: s.179)

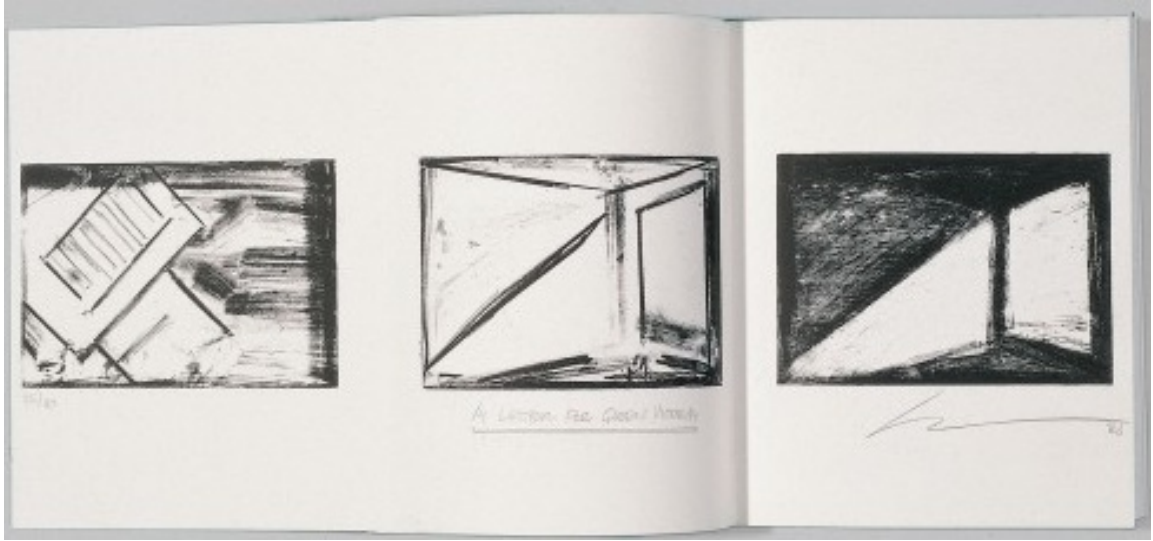


Şekil 209: Sağır Adamın Bakışı Yönetmen: Robert Wilson (1970)



Şekil 210: Kraliçe Viktorya'ya Bir Mektup Yönetmen: Robert Wilson (1974)

“Dört bölümlük bir opera olarak tasarlanan yapımda sahnede sürekli çalan bir yaylı çalgılar dörtlüsü bulunuyordu. Sahne, biçimsel olarak bir mektup zarfını anımsatan çaprazlama bölümlere bölünmüştü. Yönetmen, program dergisinde sahne tasarımını şöyle anlatıyordu: Düz çizgileri seviyorum, bilirsiniz, sahnenin çerçevesi olan dikdörtgen gibi, klasik oranlar (...) ya da bir zarf(...) hep düz çizgilerden oluşur. Mektup düşüncesi daha sonra geldi.” Çapraz çizgilere bölünmüş sahnenin üst sol ve alt sağ bölümlerinde yer alan iki kadın sanatçı, birinci perdede iki kez sahne ortasında buluşuyor, birbirlerini geçiyor ve aynı çapraz çizgiyi oluşturmayı sürdürüyordu. Çizgi, kadınlardan birinin beyaz giysisi üzerinde de süreklilik gösteriyordu. İkinci perdede pencerelerden gelen ışık, aynı çapraz üzerine düşüyordu. Dördüncü perdede panjurlar yine aynı çaprazın koşutunda yer alıyordu. Çizgi bütün perdeler boyunca izlendi. Bazen kostümlerde, bazen sahne tasarımında, bazen ışıkta. (Candan, 2013: s.180)



Şekil 211: Kraliçe Viktorya'ya Mektup Oyununa Ait Robert Wilson Çizimleri



Şekil 212: Einstein Kumsal Yönetmen: Robert Wilson (1984)

“Andrew de Groot’un koreografisi de Glass’ın müziği gibi matematiksel bir yapı üzerine kuruluydu. Dansçı ve oyuncuların hareketleri, sayısal dizgelere göre gerçekleşiyordu. Çoğu Einstein gibi giyinmiş, gömlek, bol pantolon ve pantolon askılı oyuncularından, küçük Einstein rolünde biri, bir köprüden aşağıda son derece ağır hareket eden bir 19. yüzyıl buharlı trenini izlerken, 30 dakika süren sekans boyunca hızlı bir tempo içindeki dansçılar, hep aynı hareketleri yineliyordu. Dansçı Lucinda Childs, üç çapraz çizgi üzerinde ileri geri hareket ederken, başka bir dansçı, matematik denklemine benzer jestler yapıyordu.” (Candan, 2013: s.181)

Robert Wilson’ın tiyatro tekniği hakkında fikir edinmek Einstein Kumsalda oyununa dair izlenim elde edebilmek için şu ifadeleri oldukça anlamlıdır:

Hikâyenin ne olduğunu düşünmek zorunda değilsiniz, çünkü zaten bir hikaye yok. Sözcükleri duymaya çalışmak zorunda değilsiniz, çünkü zaten sözcükler bir anlama gelmiyor. Sadece sahne tasarımının tadını çıkarmaya çalışın, zamanda ve mekânda yapılmış mimari düzenlemelerin, müziğin, uyandırdığı duyguların. (Carlson, 2013: s.169)



Şekil 213: Einstein Kumsalda Yönetmen: Robert Wilson (2012)

Happening etkisindeki oyunlardan biri olan Kaf Dağı Uvertürü, tiyatro salonu yerine açık havada gerçekleşen, 7 gün boyunca süren, adeta bir tören niteliği taşımaktadır.



Şekil 214: Kaf Dağı Uvertürü Yönetmen: Robert Wilson (1972) Şiraz Festivali

Oyun yeri olarak bilinçli bir şekilde yedi tepeden oluşan Kaf Dağı adı verilen bölgeyi seçmiş, dekor-kostüm oraya ait olan ne varsa odur. “Wilson, bu dağın eteklerinde küçük kafeslerde çeşitli hayvanları bir araya toplamıştı. Dağın tepesine doğru çeşitli duraklara yerleştirilmiş gerçeküstü imgeler. Eski dinazorların görüntüleri, gezinenlere belki de dünyayı dolaştıktan sonra New York gökdelenlerine tırmanıyor izlenimi vermekteydi. (...) Üstünde aksiyonun geçtiği çeşitli yükseltilerin ilkinden 300 kişiyi alabilecek düz bir alan ve yerden biraz daha yükseğe kurulmuş bir platform vardı. Platformun üstüne yerleştirilmiş olan çerçeveli bir sahnenin arkası boş bırakılarak, arkada yükselen dağın dik yamaçlarının görülebilmesi sağlanmıştı.” (Sokullu, 1988: s.65)



Şekil 215: İç savaşLAR Yönetmen: Robert Wilson (1984)



Şekil 216: Woyzeck Yönetmen: Robert Wilson (2002)

Robert Wilson tasarım karakterinin açık bir şekilde görüldüğü oyunlardan Woyzeck'te pencere imajı çizgilerle soyutlanarak ifade edilmiş, Alkestis'te ise orman atmosferi ağaçları ayrıntılı göstermektense kalınlıkları değişen ince dikdörtgenler olarak yansıtılmıştır. İki oyunda da mavi ve tonları rengin ağırlığı görülmektedir.



Şekil 217: Alkestis, Yönetmen: Robert Wilson

3.9. Thomas Ostermeier (1968 -)

Çağdaş tiyatronun önemli temsilcilerinden Schaubühne'nin günümüzdeki yöneticisi, Alman tiyatro yönetmeni Thomas Ostermeier, benimsediği yeni gerçekçilik adını verdiği sahneleme biçimiyle, klasik oyunları realist bakış açısıyla günümüz insanının hayat tarzına odaklanan bir tavırla yorumlamıştır. Yönetmenliğe başladığı ilk yıllarda repertuvarında özellikle, Sarah Kane ve Mark Ravenhill'e ait In Yer Face 'Suratına Tiyatro' oyunlarının bulunduğu Ostermeier, sonraları ağırlıklı olarak Shakespeare ve Henrik Ibsen'e yönelir ve klasik oyunları kendi tarzında sahneler. Stein'dan bayrağı alarak, 90'ların sonunda başına geçtiği Schaubühne ile beraber Alman tiyatrosunun yenilikçi yönetmenleri arasında yerini alır.

1968'de Almanya'nın Aşağı Saksonya eyaletine bağlı Soltau kasabasında doğan Ostermeier, gençlik yıllarından itibaren muhafazakâr Katolik ailesinin aksine, özgürlükçü ve muhalif bir tutumu benimser. Dönemde yaşanan politik gelişmelere paralel bir şekilde, özellikle gençler tarafından ilgiyle benimsenen sol eğilimli dünya görüşüne sahip olur ve bu düşünce onun kariyerini doğrudan etkiler. "On dört yaşından itibaren babasıyla iletişimi kesen ve uzunca yıllar onunla konuşmayan Ostermeier, kendi jenerasyonunun tipik özelliklerinden biri olarak muhalif, karşıtını arayan, özgürlükçü bir tutumla bu katı aile çemberini kırmış ve okul yıllarını uluslararası çalışan Troçkist bir örgüt olan "sosyalist işçiler" in bir üyesi olarak geçirmiştir." (Yalçın, 2019: s.162) İleride kendisini Marksist olarak tanımlayan Ostermeier'ın bu yaklaşımını oyun sahnelemelerine realist bir bakış açısıyla yansıtması nedeniyle onun tiyatrosu eleştirmenler tarafından politik tiyatroyla özdeşleştirilir.

Tiyatroyla ilgilenmeye başlayan Ostermeier, kariyerine 1990 yılında, Berlin'deki Hochschule für Künste'de Faust projesinde en büyük ilham kaynaklarından biri olan yönetmen Einar Schleeff'in yanında oyunculuk yaparak başlar. Faust projesi 1991'de tamamlandıktan sonra, Ostermeier, 1992'de akıl hocası Manfred Karge ile tanıştığı Berlin'deki Ernst Busch Dramatik Sanatlar Akademisi'nde yönetmenlik okumaya başlar. 1993'ten 1994'e kadar Ostermeier, Karge'nin yönetmen yardımcısı olarak görev yapar ve ayrıca Weimar ve Berliner Ensemble'da rol alır. 1996 yılında okulunu bitirir ve

mezuniyet tez projesi Faust/ Artaud ile büyük ilgi görür. (Carlson, 2009: s. 161) Eş zamanlı olarak dönemin lider tiyatrolarından Deutsches Theater'ın yöneticisi Thomas Langhoff, ana tiyatroya bağlı daha küçük, alternatif ve gençlere yönelik bir tiyatro açma çabasıdadır. Aynı zamanda prova yapabilecekleri küçük bir mekân açar. “O günlerde yine aynı kuşak köklü tiyatrolardan Volksbühne’de Frank Cassorf ufuk açan yepyeni işler yapıyordu. Langhoff’un amacı, Deutsches Theatre’ın Alman orta sınıfının beğenisine yönelik oyunlar üretmeye devam etmesini sağlarken bir yandan da Castorf’un tiyatrosuna benzer şekilde genç seyirciye yönelik oyunların sergileneceği bir alan yaratmaktı. Böylece kendi tiyatro anlayışını ve seyirciyle ilişkisini tehlikeye atmadan yeni denemelerin yapılmasına imkân tanıyacaktı. Bu küçük mekânın açılışı için seçilen Fa Man in Siirt provaları yarım kalınca, henüz tez oyunu olan Faust Atası’yu sergilemiş ve parlak çocuk olarak değerlendirilmiş Thomas Ostermeier’in adı aklına gelir. Yarım kalan oyunu tamamlamak üzere göreve getirilen Thomas Ostermeier bu oyunla büyük başarı yakalar.” (Gündoğan, 2017: s.16) Böylece Thomas Ostermeier’in yeni açılan bu küçük mekâna adını veren ‘Baracke’ (Baraka) tiyatrosunun başına arkadaşları tasarımcı Jan Pappelbaum ve dramaturg Jens Hillje ile birlikte geçer.

3.9.1. Baraka Tiyatrosu

Deutsches Theatre’a bağlı sadece 99 koltuğa sahip küçük bir mekân olan Baraka Tiyatrosu’nda Ostermeier, sonraki durağı Schaubühne’ye kadar 3 yıl boyunca yöneticilik görevini üstlenir. İlk ve çok ses getiren oyunu İngiliz yazar Mark Ravenhill’e ait Alışveriş ve S...ş oyunu ile Almanya seyircisiyle buluşur. Ostermeier’in sahneleme tekniklerinin ilk örneği olan bu oyunda prömiyer sırasında “işte tiyatro böyle bir şey olmalı” dediği aktarılır. (Aktaran Gündoğan, 2017: s.16)

Ostermeier, bu küçük alternatif tiyatrodaki, alternatif bir seyirci kitlesi yaratmayı başarmıştır. Yeni gerçekçi akıma ait yazarların eserlerini sahnelediği Baraka’da yalnız oyun gösterimleri yer almaz, oyunların sahnelenmediği günlerde popüler etkinlikler düzenler. “Ostermeier’in hem Baraka’da hem de Schaubühne’de, postdramatik rejimin en önemli yapıtaşlarında biri olarak tiyatro-seyirci ilişkisinin dönüştürülmesine dair önemli atılımlar gerçekleştirildiği görülmektedir. Bu doğrultuda ilk olarak, Baraka’yı çok

fonksiyonlu ve alt kültürel etkinliklere açmış performansların yanında okumalar, sergiler, konserler, clubber partiler ve politik tartışmalar düzenlemiştir. Ostermeier'in kendisinin de bas gitar çaldığı punk-rock gurubu sık sık Baraka'nın sahnesinde yer alırken, Baraka birçok tiyatronun hala sürdürdüğü elit ve tutucu havayı dağıtmış, açık, davetkâr ve herkesin erişebileceği bir tiyatro yaratmıştır. Baraka'nın popüler kültüre uygun (hip) ve havalı (cool) bu karakteri yirmili yaşlarda Berlinli gençler için bir çekim merkezi oluşturmuş, Ostermeier tıpkı Frank Castorf'un başardığı gibi kısıtlı olanaklarla kısa zamanda kendi alternatif seyircisini yaratan bir tiyatroyu hayata geçirmiştir.” (Yalçın, 2019: s.172)



Şekil 218: Baraka Tiyatrosu

90'lı yıllardaki Baraka'nın başarısı sayesinde sonraki yıllarda gençlere yönelik, küçük ve alternatif tiyatro mekânlarının açılmasına ön ayak olmuş, 2006'da Deustches Theater bünyesinde de 75 koltuklu Box Theater, amatör tiyatro ekiplerinin oyunlarını sahnelemesinde etkin sahnelerden olmuştur.



Şekil 219: Baraka Tiyatrosu'nda Alışveriş ve S...ş Oyunu Yönetmen: Thomas Ostermeier, Tasarımcı: Rufus Didwizsus

Ostermeier, Baraka yıllarında ağırlıklı olarak İngiliz In Yer Face (Suratına Tiyatro) oyunlarını sahneler ve sonrasında da Shakespeare uyarlamaları ve çağdaş İngiliz yazarlar kendi repertuarında geniş yer tutar. Ostermeier'ın Alman eserler yerine İngiliz oyunlarına ilgi duyması ve Alman seyircisini In Yer Face ile tanıştırmayı şöyle aktarılır: “İlk programları hikâye anlatımını merkeze alan oyunlardan oluşur. Thomas Ostermeier'ın İngiltere'deki Royal Court Theatre'in yönetmeni Stephen Daldry ile olan arkadaşlığı sık sık bu tiyatroya gidip gelmesini ve İngiliz oyun yazarlarını Alman izleyicisine tanıtmayı sağlar. Sarah Kane ve Mark Ravenhill bu dönemde Baraka'ya sık sık konuk olurlar.” (Gündoğan, 2017: s.16) Ostermeier, Baraka'dan sonraki dönemlerde de repertuarında sıkça İngiliz oyunlara yer verir. Özellikle ilk oyunu Alışveriş ve S...ş sonrasında Berliner Theatertreffen'e davet edilerek büyük başarı kazanır.

3.9.2. Thomas Ostermeier Sahneleme Tekniği ve Tasarım Anlayışı

Thomas Ostermeier'ın sahneleme tekniğinin özünde gerçeği göstermek değil gerçeği olduğu gibi anlatmak mottosu vardır. “Tiyatronun çıkış noktası kendi hayatlarımızdır...” diyen Ostermeier, yeni gerçekçilik akımını benimser. “...benim tiyatrom tiyatro hakkında

konuşan bir tiyatro değil. Benim tiyatrom gerçeğe ve benim deneyimime yakın olmaya çalışan bir tiyatro. Bu yüzden, benim prova alanında yaptığım şey kendi hayatımdaki deneyimimle ilgili. Bu benim referans noktam.” (Ostermeier, 2017: s. 41) Bu nedenle yine Stein’da olduğu gibi oyunlarında titiz bir ön hazırlık süreci yürüten Ostermeier, oyuncuların o rolü kendi hayatlarıyla, deneyimleriyle özdeşleştirerek seyirciye sunmalarını ister. Ostermeier, yeni gerçekçilik eksenindeki sahnelemelerinde oyunculardan istediği rolü canlandırma yöntemini şöyle anlatır:

“Oyuncularla çalışmaya başladığımda, bir nevi bir sahnenin verili durumunu basitleştiriyorum, diyelim ki “bu sahne birinden para istemekle alakalı”. Bu bir durum. Daha sonra bu soruyu oyunculara yöneltiyorum ve onlardan kendi hayatlarında birinden para istedikleri bir hikayeyi bana anlatmalarını istiyorum. Bunu düşünmek ve hatırlamak için bir dakikaları var. Sonra, diğerleri izlerken, hemen partnerleriyle beraber sahneye çıkmalarını ve kendi hayatlarında geçen bu durumu oynamalarını istiyorum. Ve bu, nasıl diyeyim, oyunculara oynamak için gereken ilhamın benim ya da bir başkasının tecrübesinden ileri gelmediğini göstermenin bir metodu. Bizim oyunculuğumuz için kullandığımız model gerçekliğin ta kendisi.” (Ostermeier, 2014: s.42)

Dönemin elitist, durağan Alman tiyatrosu içinde oldukça genç, yenilikçi ve dinamik bir yönetmen olan Ostermeier, tiyatroyla ilgili deneyimini şöyle anlatır: “Yirmili yaşlarımda ilk kez tiyatroya gittiğim zamanları hala hatırlıyorum. Her zaman sıkıcıydı; karanlıktı, oyuncuları göremezdiniz. Bir çeşit tuhaf, mistik yanı olurdu, sahnedeki esrara korkunç bir hava veren efekt...” (Ostermeier, 2017: s.40) Bu nedenle dinamik sahnelemeler gerçekleştirir.

Thomas Ostermeier, oyunlarında gelişen teknolojiyle beraber medya ve projeksiyon kullanımı geniş yer tutar. Hız çağında olduğumuzu savunan Ostermeier’in sahnelemeleri de dinamiktir. “Ostermeier’a göre yeni çağın araçları insanların algı biçimlerini tekilemektedir: Televizyon, sinema video klipler... Eğer tiyatrodaki sahnelemenin çıkış noktası metin ise, medya tüketiminin şekillendirdiği algı alışkanlıkları da adapte edilmelidir. Dolayısıyla hikâyeyi merkeze alırken biçimsel anlamda muhafazakâr olunması şart değildir. Hız çağında yaşadığımızı ve algıların buna göre şekillendiğini

unutmamak gerekir.” (Gündoğan, 2017: s. 19) Bu sahneleme biçimiyle ‘Mashup’ gösterimler oluşturur. Yani farklı kültürlerden, farklı müziklerden, farklı anlatım biçimlerinden bölümler alarak onları kolaj şeklinde harmanlar ve ortaya özgün bir eser çıkarır. Örnek olarak 3. Richard’ı yeniden yorumlayan Ostermeier, Shakespeare’in üstün ve nitelikli biçimiyle halka ait olan, sıradan insanın dilini harmanlar.

Thomas Ostermeier’in tiyatrosunun özünde tiyatronun insanı değiştirici, dönüştürücü etkisinin amaçlanması vardır ve bu amaç doğrultusunda der ki:

“Tiyatroda geçirilen iyi bir geceden sonra, kişinin dünyaya bakışı değişebilir.”
(Ostermeier, 1999)

Ostermeier’in oyunlarında müzik kullanımı geniş yer tutar. Sahnede işitsel bir ögenin yanında oyuna tempo kazandıran müzik, dekor değişimi ve oyuncuların performansına uyumlanır. “Müzik, yazılı ve sahneleme sürecinde oluşturulan metni seyirciye yakın kılacak şekilde performansa destek verici, yer yer yabancılaştırıcı bir öge ve episodlar arasında bağlantı görevi gören işlevsel bir araç olarak kullanılmaktadır. Bunun ötesinde müzik, performansın ritmini tutan bir metronom gibi çalışmakta, performansın daima canlı, mekanikleşmeyen ve tiyarallliğini koruyan bir şekilde devam edebilmesi için görev görmektedir. Bu bakımdan sahne müziği yüksek donanımlı, iddialı orkestralardan değil kimi zaman oyuncuların kendilerinin çaldığı enstrümanlardan (Bir Halk Düşmanı) kimi zamansa sadece elektronik alt yapı ve canlı çalınan bir bateriden oluşan (III.Richard) sadeliktedir.” (Yalçın, 2019: s.166) Performansı, dramatik metinden baskın sahnelemeleri tercih eden Ostermeier, oyunlarında hiyerarşik veya lineer bir sahneleme yerine çoklu anlatımı benimser ve daha çok klasik metinleri günümüz insanına uyarlar.

3.9.3. Thomas Ostermeier Oyunları ve Sahne Tasarımları

Ostermeier, oyunlarının sahne tasarımını gerçekleştirmek üzere çoğunlukla mimar kökenli tasarımcı Jan Pappelbaum ile çalışır. Pappelbaum’un tasarımlarının ortak özelliği, Ostermeier’in kurgusuyla uyumlu değişen dinamik dekor, döner platformlar ve dikeyde ve yatayda uzanan cam, çelik gibi malzemelerin, dekor elemanlarının oluşturduğu, stilize, işlevsel ve modern konstrüksiyonlardır. “Ostermeier, Jan Pappelbaum ile olduğu gibi, tüm

tasarımcı meslektaşlarıyla sahne estetiğini böylesi bir algı üzerine kurmuş, dikey – yatay konstrüksiyonlar, neredeyse her oyuncunun değdiği ya da dokunduğu, kolaylıkla değişen, farklı sahnelerde farklı anlamlara işaret edebilen, hızlıca sökülüp takılabilen dekorlar ve döner sahneler oyunlarında sıklıkla karşılaşılan tasarımlar olmuşlardır.” (Yalçın, 2019: 167-168)



Şekil 220: Nora, Bir Bebek Evi Yönetmen: Thomas Ostermeier (2002) Tasarımcı: Jan Pappelbaum

Ostermeier’ın tiyatro kariyerinde önemli bir basamak olan ve ona dünya çapında ün getiren ilk oyunu Ibsen’in 19. Yüzyıl sonunda yazdığı Nora (Bir Bebek Evi) oyunun uyarlaması oldu. Ostermeier’ın klasikleri sahneleme anlayışıyla paralel bir şekilde 123 yıl önce yazılan oyunda, Nora ve Torvald, Ostermeier versiyonunda 2000’lerin modern hayatına taşındı. Bu güçlü ve alışılmadık yorumla Ostermeier, ulusal ve uluslararası en büyük başarılarından birini elde etti. Yapım, kapitalist gerçekçiliğin yalnızca Mayenburg gibi çağdaş gerçekçilerin değil, aynı zamanda modern gerçekçi dramın bir klasiğine de nasıl güçlü bir şekilde uygulanabileceğini usta bir şekilde gösterdi.

Ostermeier, Ibsen’in Viktoryen burjuva çiftini, Nora’yı kendinden yaşça büyük ve varlıklı Torvald ile evlenen genç kadın, Torvald’ı ise teknoloji bağımlısı bir birey

tasviriyle 90'ların sonlarındaki Berlinli zengin ve kariyer peşinde koşan kişilere dönüştürdü. Pappelbaum, Nora için modern sanat eseri, tasarım mobilyalar, bir akvaryum ve devasa bir ses sistemi ile loft, çağdaş ve şık bir apartman dairesi tasarladı. Ostermeier fark etti ki bu ortamda Nora'nın ayrılışı hiç de şaşırtıcı olmazdı. O yüzden Nora'nın kocasını vurmasıyla ve onu terk etmesiyle radikal bir karar vererek oyunun sonunu değiştirdi. Pappelbaum bu son için sahnenin tamamını döner sahne olarak kullandı. Böylece Nora'yı tamamen yıkılmış biri olarak evin dışında, kapının önünde gösterebildi. (Carlson, 2019: s.170)



Şekil 221: Hamlet, Yönetmen: Thomas Ostermeier (2008) Tasarımcı: Jan Pappelbaum

Nora'nın ardından anekdotlarda 40 yaşına geldiğinde bir Shakespeare oyunu sahneleyeceğini söyleyen Ostermeier, Hamlet ile birlikte bu hayalini gerçekleştirmiş olur. Jan Pappelbaum'un sahne tasarımını üstlendiği Hamlet'te, Pappelbaum'un sahne tasarımında işlevselliğe önem verdiğinin bir sonucudur. Sahnede yer alan her dekor elemanı hikayeye hizmet etmektedir ve bağlamdan ayrı düşünülemez. "Hamlet'te, sahneyi kaplayan yapay çamur, oyunun başında Hamlet'in babasının toprağa verilisinde bir mezarlık görevi görürken, ilerleyen bölümlerde, mesela Hamlet'in babasının ölümünün

yeniden canlandırdığı sahnede, (Lars Eidinger’in hafızalardan silinmeyecek performansı ile) oyun içinde oyun dekoruna dönüşmüştür. Eidinger’in ve diğer oyuncuların oyun boyunca içinde yuvarlandığı çamur herkesin üzerine bulaşarak, ‘Danimarka’da çürümüş bir şeyler var’ repliğini metaforik bir bağlamla oyunun bütününe tiyatral bir şekilde yaymıştır. Çamur, bu işlevselliğinin ötesinde farklı çağrışımları ve anlam dizgelerini eş zamanlı bir şekilde ortaya koyan, seyirciyi çoklu alımlama süreçlerine çeken bir gösterge görevi görmüştür.” (Yalçın, 2019: s.168)



Şekil 222: Bir Halk Düşmanı, Yönetmen: Thomas Ostermeier (2012) Tasarımcı: Jan Pappelbaum

Repertuarında Shakespeare uyarlamalarının geniş yer tuttuğu Ostermeier sahnelemelerinde, Shakespeare’in seyircinin tiyatro mekânında var olduğu ilkesiyle oyunlarını yazması bakımından dördüncü duvarla kurduğu ilişki Ostermeier’in sahne ve seyirci arasındaki kurduğu ilişkiyle benzerlik gösterir. “Yönetmen, Shakespeare’in en büyük temsilcisi olduğu Elisabethyen tiyatro ile postdramatik tiyatro arasında güçlü bir analogi kurmaktadır. Ona göre, Shakespeare yazının en önemli özelliği, (metni bir edebiyat yapıtına dönüştürmeyecek şekilde) seyircinin oradaki varlığının her zaman farkında ve onunla paslaşacak şekilde kaleme alınmasıyla gerçekleşen performatifliğidir. (Ostermeier, 2016: s.476) Postdramatik tiyatroya belirli yönlerden yatkınlık gösteren Ostermeier,

sahnelemelerinde de hem tasarım hem performans açısından seyirci ve sahnenin arasındaki mesafeyi kaldırmaktadır. “Lars Eidinger’in güçlü fiziksel deviniminin liderliğinde, tüm performansçıların dinamik dekor, güçlü müzik ve ritmik sahne geçişleriyle ortaya koyduğu oyun yapısı, Richard’ın anlatıcı karakteri başta olmak üzere seyirciyle mesafeyi direkt kaldıran bir anlatısıyla birleşince oyunun performatif durumu, dramatik durumun önüne geçmektedir.” (Yalçın, 2019: s.164-165)



Şekil 223: 3. Richard, Yönetmen: Thomas Ostermeier (2015) Tasarımcı: Jan Pappelbaum

Oyunun sahne tasarımında performansı öne çıkaran hikâyenin dinamikliğine uyumlu olan bir döner sahne tasarlanmıştır. Jan Pappelbaum’un tasarladığı oyunun bir özelliği de Elisabethyen tiyatronun ve Globe Tiyatrosu’nun tasarım özelliklerine olan benzerliğidir. Oyun, seyircinin neredeyse omuz hizasına kadar yükseltilmiş bir platforma ve üç yanı açık arena sahne düzenine sahiptir. Aynı zamanda seyir yerinin platformun etrafını saran bir düzende oluşturulmasıyla Globe’un sahne düzenini anımsatmaktadır. Bu şekilde oyuncuların sahneye giriş çıkışı gizlenmemekte ve oyuncular, seyirciyle daha yakın konumlanmaktadır.



Şekil 224: 3. Richard, Yönetmen: Thomas Ostermeier (2015) Tasarımcı: Jan Pappelbaum



Şekil 225: Hedda Gabler, Yönetmen: Thomas Ostermeier, (2005) Tasarımcı: Jan Pappelbaum

2005 Ekim’inde Schaubühne’de Ostermeier rejisiyle prömiyeri yapılan Hedda Gabler, Theatertreffen’e ve yurtdışında birçok ülkeye (New York dâhil) sahnelenmek üzere davet edilen bir diğer başarılı Ibsen oyunu oldu. Oyunun sahne tasarımını üstlenen Jan Pappelbaum, Hedda Gabler için Nora’nın dünyasıyla benzer şekilde oldukça şık, modern cam duvarlara sahip bir minimalist oturma odası tasarlayarak, Ibsen’in oyununu günümüze taşıdı. Bu güncellemenin en akılda kalıcı örneklerinden biri olarak Hedda’nın Lövbürg’un el yazması kâğıtlarını yakmak yerine dizüstü bilgisayarını neşe içinde çekiçle kırmasıyla, tıpkı Nora’da olduğu gibi dijital bir dünya ortaya çıkardı. Hepsi 20’li veya 30’lu yaşlarda olan oyuncular, başarılı bir şekilde çağdaş Almanya’da sıkılmış ve kaybolmuş; zengin, genç ve kariyer peşinde koşan bireyleri öne çıkardılar. (Carlson, 2009: s. 174)

Pappelbaum, tasarladığı döner sahne sayesinde, finalde Hedda’nın yalnız kalan ölü bedeni ve arkasındaki duvara sıçraya kanı görülebiliyordu. Yerde cansız yatan Hedda’nın bedeni ile bu ölüme kayıtsız kalan, umursamaz arkadaşlarının hayatına hiçbir şey olmadan devam edişlerinin ortaya çıkardığı tezat durum, sahnenin tekrar tekrar dönmeye devam etmesiyle güçlendiriliyordu. (Carlson, 2009: s. 174-175)

3.10. 20. Yüzyıl Kavşağında Alternatif Çalışmalar

20. Yüzyıl sonu ve 21. yüzyıl başından itibaren teknolojik gelişmelerin üst düzeyde yaşandığı Uzay Çağı olarak adlandırılan içinde bulunduğumuz dönemde; multimedyanın yoğun olarak kullanıldığı eş zamanlı sahnelemeler ve insanın gerçeklik algısı üzerine denemeler, postmodernizmin etkin olduğu ana odaklanan performans çalışmaları gibi uygulamalar, tiyatro alanında da yenilikçi birçok grubun ortaya çıkmasına ön ayak oldu. Başta Avrupa ülkeleri ve Amerika sahne üzerinde bu yenilikçi deneyler üreten gruplara ev sahipliği yaptı.

80’li yılların sonundan günümüze uzanan süreçte mekân, sahneleme ve sahne tasarımı üçgeninde birbirini doğrudan etkileyen, alan ve seyirci odaklı alternatif sahnelemeleriyle ilgi uyandıran İngiltere kökenli iki akım ortaya çıktı. Bunlardan ilki Site- Specific Theatre olarak adlandırılan ‘Alana Özgü Tiyatro’ diye çevirebileceğimiz, adından anlaşılacağı üzere alan odaklı tiyatro çalışmaları yapan; diğeri ise Immersive Theater denilen, ‘Sürükleyici ya da Kapsayıcı Tiyatro’ olarak çevirebileceğimiz akımlardır.

Alana özgü tiyatro; klasik bir tiyatro anlatımından ziyade tiyatro mekanı olarak tasarlanmamış mekanlarda seyircilerin ve oyuncuların (ya da performansçıların) hikayeyi buldukları alanla özdeşleştirerek deneyimlemesi, alanın kimliğinin anlatıya hakim olmasıyla gerçekleşen gösteri türü olarak tanımlanabilir. Kapalı bir mekanın şart olmadığı alana özgü tiyatrodaki, açık havada da gösterimler yapılabilir fakat gösterim yerinin önceden belirlenmesi ve anlatıya göre şekillendirilmesi gerekir. “Alanın, tümüyle oyunun ana etmenlerinden birine dönüşmesiyle, oyuncu, metin, müzik, dekor veya kostüm gibi oyunun kurgusu için, önemli bir etmene dönüştüğünü savunmaktadır.” (Altunkaya, 2017: s.25)

Gerçeklik algısı, klasik tiyatrodaki anlatımla seyircinin imgelemi arasındaki kurulan köprüyle sağlanırken, alana özgü tiyatrodaki üst düzeye çıkar ve seyirci artık deneyimleyen konumuna erişir. Olayın içindedir. Seyircinin içinde bulunduğu, oyuncularla beraber hareket ettiği konumdaki atmosfer, olayın temasına göre birebir gerçekliği yansıtır. Artık dekor tasarımı sahne platformuyla sınırlı kalmaz, tüm alanın tasarımıyla hacmi kapsar. “Pearson’ın Site Specific Performance kitabında alana özgü tiyatro, kurgusal olmayan ve

gündelik hayatta var olan, dolayısıyla da tiyatro binası dışında alanları kullanan bir tiyatro biçimi olarak tanımlamıştır. Bu türden işler, alan odaklı oldukları için temelini gösterinin gerçekleştirileceği alanların araştırmasından almaktadır. Genellikle de uçak hangarları, terk edilmiş fabrikalar, depolar, apartman daireleri vb. gibi alışılmadık, olağandışı, görülmeye değer, tarihi veya ilginç alanlar tercih edilmektedir.” (Aktaran Altunkaya, 2017: s.27) Böylece yaratıcılık üst düzeye ulaşırken, tiyatronun her yerde yapılabilmesi; tiyatro gösteriminin özel yerlerden kamusal alana taşınabilmesi, tiyatroyu gerçek hayat deneyimleriyle önceden planlanan gösteri arasında bir yere taşır.

Immersive theater sahneleme biçimi alana özgü tiyatroyla gerçeklik algısı bağlamında aynıdır. Aradaki en öne çıkan fark alana özgü tiyatrodaki mekânın veya açık havadaki gösterinin bulunduğu konumun kimliği üzerinden hikâyenin anlatılması, immersive theatre’da ise herhangi bir klasik metnin mekâna göre uyarlanabilme özelliğidir. Örneğin immersive theatre biçiminde sahnelenen Shakespeare oyunları, metni oyunun geçtiği mekâna göre uyarlayarak çoklu sahneleme özelliğiyle seyirciyle buluşturur.

Mekânın ön plana çıktığı, dekor tasarımcısının yerini daha çok mimarın aldığı, alan üzerinden etkileşime odaklanan, dördüncü duvarı tamamen yıkan alternatif gruplardan bazıları Rimini Protokoll, Wrights and Sites, Gob Squad, Punchdrunk ve yönetmen Bernhard Mikeska’dır.

3.10.1. Rimini Protokoll

Alman tiyatro grubu Rimini Protokoll 2000 yılında üç arkadaş Helgard Haug, Daniel Wetzl ve Stefan Kaegi tarafından kuruldu. Grup, gerçeklik üzerine yeni bakış açıları yaratmak amacıyla tiyatronun anlamını yavaş yavaş genişletmektedir. (www.rimini-protokoll.de/website/de/about) Bu nedenle gerçek karakterlerin günlük yaşantılarını seyirciye aktarırlar. Kentin çeşitli noktalarını gösteri mekânı olarak kullanırlar. Rimini Protokoll üyeleri kendi tiyatrolarını şöyle tanımlar:

Biz gündelik yaşamın teatralliği ile ilgileniyoruz. Yaşamı taklit ya da oyunlaştırmak istemiyoruz. Onu olduğu gibi sahneye taşımak ve ne olacağını görmek istiyoruz.

Tiyatrosuz tiyatro yapmak istiyoruz. Oyunculuk yeteneği ile hiç işi olmayan bir tiyatro istiyoruz.” (Aktaran Altunkaya, 2017: s. 47)



Şekil 226: Cargo Sofia X (2006)

En çok sahnelenen gösterilerinden Cargo Sofia X, mekân olarak bir tır kullanır. 47 seyircinin aynı zamanda yolcu olduğu oyun yaklaşık 2 saat sürer ve bir şoförün günlük yaşamını anlatır. “Kamyonun bir cephesi camlı pencere. Seyirciler buraya yüzleri dönük oturuyor. Kamyon yol alırken güzergâh üstünde bir ayaküstü atıştırma yeri, yükleme ve mal indirme alanı, sınır geçiş kapısı, vb. yerlerde mola verildiğinde içeride oturanlar dışarıda olup bitenleri izliyor. Hatta bir noktada sahici otoyol polisi tarafından yük denetimi yapılıyor. Pencereleer önüne inen ekran sayesinde zaman zaman da uzun yol görüntüleri ya da TIR sürücüsünün gerçek yaşamından kesitler izleniyor. Sürücü, telsiz mikrofön üzerinden yolculara sürekli birtakım bilgiler aktarıyor.” (Candan, 2013: s. 198)

3.10.2. Wrights And Sites

Stephen Hodge, Simon Persighetti, Phil Smith ve Cathy Turner tarafından 1997 yılından kurulan İngiliz alternatif topluluk, Exeter’de gösterilerini gerçekleştirerek alana özgü tiyatro akımının önde gelen uygulayıcılarından olmuştur.



Şekil 227: The Quay Thing Alanı, Exeter Rıhtımı

Alana özgü performanslardan Quay Thing, 1998’de Exeter limanında gerçekleşmiştir. “Oyun öncesinde Pilot: Navigation projesi gerçekleştirilmiş ve projede izleyiciler gemilere bindirilmiş, bu gemi, rıhtımda çeşitli sahneler canlandıran oyuncularını görecek bölgelerde seyre çıkmış, bir anlatıcı oyuncu ise kurgusal bir hikaye ile gerçek hikayelerin bütünleştiği bir anlatım gerçekleştirmiştir.” (Altunkaya, 2017: s.26-27) Oyunun en önemli özelliği Exeter rıhtımının tarihsel özelliğini, yapının kimliğini öne çıkararak bölgeye özgü bir performans sunulmasıdır. Hareket halindeki seyirci izleyici konumundan öteye geçerek tarihi deneyimleyen kişi konumuna ulaşır.



Şekil 228: The Quay Thing’ten Bir Sahne (1998)

3.10.3. Gob Squad

1994'te İngiltere'de Nottingham'da kurulan Gob Squad, ekibine zamanla Alman sanatçıları da ekleyerek günümüzde 7 kişilik kadroyla gösterilerini seyirciyle buluşturuyorlar. Kelime anlamı 'Çeneni Kapa' olan alternatif topluluk multimedya araçlarını etkin bir şekilde kullanarak seyirci- oyuncu- seyir yeri etkileşimini artırıyorlar.



Şekil 229: What are you Looking at? (1999)

Camdan bir mekânın içinde, üzerinde What are you Looking at (Neye Bakıyorsun?) yazan tabelayı seyircilere gösteren sanatçılar bir yandan performanslarını sergilerler. “Gob Squad’ın What are you looking at? (1999) başlıklı gösteriminde camdan bir odanın içinde beş gösterimci 4-6 saat süreyle kendilerince hoşça vakit geçirmeye çalışıyorlar. Odanın cam duvarları içten ayna, oyuncular sadece kendini görebiliyorlar, dıştan seyirci onları izleyebiliyor. Oda birçok plak, bol miktarda içki, pek çok oyun, iskambil vb. videolar, oturma odası mobilyası, parti süsleri, ıvır zıvır dolu. Oyuncular, yemek yiyor, içiyor, dans ediyor, arada bir donup kalıyor ve belirgin bir biçimde oldukça sıkılıyorlar.” (Candan, 2013: s.201)

3.10.4. Punchdrunk

Sanat yönetmeni Felix Barret tarafından 2000 yılında kurulan İngiliz immersive theatre topluluğu Punchdrunk, klasik oyunları yeniden yoğun gerçeklik algısıyla yorumlamış, seyirci etkileşimini üst düzeye çıkarmayı hedeflemiştir. Disiplinlerarası bir çalışma yürüten ekip tiyatroyu gerçekliğe yakınlaştırmaya çalışmıştır. Ekibin ifade ettiği üzere: *Çalışmalarımızın çoğu teatral performansı kendine ait bir hayatı olan mekânlarla birleştiriyor. Tiyatroyu sanat enstalasyonu, filmleri oyunla ve TV'yi gerçek hayatla harmanlıyoruz. Neyin gerçek neyin olmadığının sınırları boyunca zikzaklar çizeriz. Yarattığımız dünyaları kendi şartlarınıza göre keşfetmeniz için sizi özgür bırakıyoruz. Neyi deneyimleyeceğinize siz karar verirsiniz ve bu, işimizi çok etkileyici ve unutulmaz kılar.* (www.punchdrunk.com/about-us/)



Şekil 230: Sleep No More, Yönetmen: Felix Barret (2011)

Prömiyerini 2003 yılında Londra'da yapan Shakespeare'in Macbeth eserinin uyarlaması olan Sleep No More, zaman içinde revize edilerek 2011'de New York'ta The McKittrick Hotel'de sahnelenir. Immersive theatre'ın kült ve grubun ön plandaki örneklerinden biri olan Sleep No More, oyunun her bir sahnesi otelin farklı katlarında ve

farklı odalarında geçen sahneleme anlayışıyla seyircinin istediği sahneyi seçip izleme özelliğiyle, türünün öncü gösterilerindedir. Oyuncuların peşine takılan maske takmış seyirciler, oyunun içine girmiş konumdadırlar. “Yöntemleri birbirinden farklı birçok topluluğun altında toplandığı Çevreleyen Tiyatro şemsiyesi içinde Punchdrunk, işlerinde seyircilere birbirinin aynı maskeleri taktırarak, seyircinin ‘izleyen olma’ konumunun altını çizer. Topluluğun en tanınmış yapımı, Macbeth uyarlaması ‘Sleep no more’ için terk edilmiş bir yapının tümü teatral yere dönüştürülür. Yapının her katında mekân düzenlemeleri yaratılır; oyuncular rollerini bazen tek bir oyun alanında sabit kalarak bazen de alanlar arasında hareket ederek icra eder; seyirciler ise istedikleri gibi serbestçe bu alanları, belli bir sıra veya düzen olmadan dolaşır.” (www.mimesis-dergi.org/2016/05/ozen-yuladan-an/) Oyunda kullanılan maskeler bu sefer seyirciler için tasarlanır. Bu sayede dördüncü duvarın tamamen yıkıldığı, seyirci ve oyuncuların bir arada bulunduğu gösterimde seyirciler maske sayesinde oyunculardan ayrışırlar. Oyundaki dekor tasarımı, Sleep No More için yeniden restore edilen otelin tüm odalarının tasarlanması şeklindedir ve tüm mekân en ufak ayrıntısına kadar hikâyeye uygun hale getirilir. Amacı gerçekliği en üst düzeye çıkarmak ve oyun atmosferini tüm mekâna yaymaktır.

3.10.5. Bernhard Mikeska

1971 yılında Münih’te doğan tiyatro yönetmeni Bernhard Mikeska, oyunlarında tiyatroyla sinemayı birleştirerek, sinema gerçekliği yaratmayı amaçlamaktadır.



Şekil 231: Making Of Marilyn Yönetmen: Bernhard Mikeska (2013)

Marilyn Monroe'nun hayatından bir kesidin anlatıldığı 2013 yapımı Making of Marilyn'de seyircilere kulaklık verilir. Oyun için kurulan platoda, evin odaları tasarlanarak oyunun akışına göre seyircinin bu odaları takip etmesi istenir. "Seyirci tek başına gözleri bağlı bir şekilde bir koridordan iletilir, bu esnada kulaklıklardan oyuna dair bir hikâye dinletilir. Yaklaşık 10 dakikalık bir yolculuğun ardından seyirci terk edilmiş bir yatak odasına gelir. Oda Marylin Monroe'nun intihar ettiği oda şeklinde tasarlanmıştır. Oyuncu yoktur. Seyirci yönlendirme sonrasında kulaklıkları bırakır ve odayı incelemeye başlar. Sonrasında telefon çalar ve odada tek başına olan seyirci telefonu açar ve telefondaki sesin yönlendirmesiyle diğer odalara doğru yol alır. Seyirci yolculuğu boyunca bir sinema salonunu, bir psikolog odasını, bir villa bahçesini ve bir otel odasını ziyaret eder ve bu odalarda farklı oyuncularla karşılaşır ve sahneleri izler." (Altunkaya, 2017: s.45)

SONUÇ

Birçok tiyatro insanının yenilikçi ve üretken çalışmalarını barındıran çağdaş tiyatro, sadece oyunculuk, sadece yazarlık veya sadece sahneleme tekniğindeki çığır açan ilerlemeler bazında düşünülemez. Öncelikle tüm sanat dallarında olduğu gibi tiyatronun da bundan payına düşeni aldığı dönemin sosyolojik yapısı, eserler üzerinde doğrudan ilişkilidir. Tiyatro insanların bulunduğu konum, ekonomik durumu, eğitimi, doğduğu yaşadığı yer veya ailesinin geçmişi gibi birçok dış unsur tiyatro insanların bilincine yerleşerek kendilerini ifade etme biçimlerini etkilediği gibi tiyatronun dar veya geniş alanda yapılabilirliği noktasında da belirleyici olmuştur. Örneğin Dük Georg'un sanata ilgi duyan bir devlet adamı olması, oyunların maliyeti konusunda daha esnek olmasını sağlamış ve bu nedenle kalabalık oyuncu kadrosuna da yer verebilmiş, dekor kostüm tasarımında gösterişten kaçınılmamış, oyunlarını saray tiyatrosunda sahneleyebilmiştir.

Antoine ise memur olarak başladığı kariyerinde Emile Zola'nın natüralist yazılarıyla karşılaşmış ve ekonomik durumunun da yetersizliğinin etkisiyle küçük bir sahnede, annesinin evinden taşıdığı mobilyalarla ilk oyunlarını sahneleyebilmiştir. Max Reinhardt ise natüralizm savunucusu Otto Brahm'ın yanında yetişmesiyle her ne kadar oyunlarını yeni romantizm bağlamında sahnelememişse de hayal gücünü kusursuz bir gerçeklikle ifade eder. Brecht'in 2. Dünya Savaşı'na şahit olması onu toplumcu gerçekçi oyunlara ve epik tiyatroya yöneltir, bu dönemde sinemanın yükselişe geçişi ise iki önemli tiyatro insanını Piscator ve Grotowski'yi farklı yönlerle iter. Piscator sinemayla rekabet için sinema tekniğini belgesel tiyatroyla yansıtırken, savaş sonrası yoksul bir ülkede yetişen Grotowski, tiyatronun sinemayla rekabetini aynı teknolojiyi kullanması konusunda anlamsız bulur ve farkın seyirci-oyuncu ilişkisinde yattığını düşünerek her türlü gösterişten arındırdığı Yoksul Tiyatrosunu kurar. Living Theatre ise gezici bir topluluktur ve oyun o anda yaşanır biter görüşü hâkimdir. Bu nedenle özel mekân veya tasarım aramaz.

Tezimde sahneleme, sahne tasarımı ve mekân tasarımı bağlamında yürüttüğüm çalışmamda, tüm bu değişimlerin tiyatro sanatının bugünkü halini almasının özünde yatan unsurun yanılısama kaygısı yattığını söylemek doğru bir yaklaşım olacaktır. Temeldeki sorunun odağında seyirci ve onun hissiyatı vardır. Seyirci kendini oyuna kaptırıp,

hikâyenin içinde mi görmelidir yoksa oyuna uzaktan bakıp, oyun izlediğini unutmamalı ve aklını devreye sokarak çıkarımlarda mı bulunmalıdır? Tiyatro temelde bu soruya verilen farklı cevaplar doğrultusunda şekillenmiş ve bu ana sorudan yan dallar ortaya çıkmıştır. Tiyatro yaşamın kendisini mi yansıtmalıdır yoksa seyircinin imgelemine mi bırakılmalıdır? Seyirci oyuna dâhil olmalı mıdır yoksa dördüncü duvara bağlı kalarak sinema perdesindeki gibi bir seyir eylemi mi gerçekleştirilmelidir? Tiyatro hayatın tüm alanına yayılıp ona özel bir mekân gerekmeksizin mi sahnelenmelidir yoksa kutsal kabul edilerek seyirci için yaratılan özel bir atmosferde, salonlarda mı izlenmelidir? İşte tüm bu tiyatroya dair hayati soruların cevabı sadece bir oyuncunun performansında ya da yazarın metninde yer alamaz. Bu soruların cevabı sahnelemenin tümüne yayılır ve atmosfer yaratmadaki en önemli unsur sahne tasarımı ve bu tiyatro etkileşimini saran mekân sahneleme bağlamında birbirinden etkilenir, birbirine göre şekillenir.

Tiyatroda sahne tasarımı ve mekâna yönelik sorular sonucunda yaptığım çıkarımlarda şunu gördüm ki kusursuz bir yanılısamanın olup olmaması sorunsalına birbirini doğrudan etkileyen çözümler sunulmuş. En önemli sonuçlardan biri sahnenin mekân içerisindeki konumu seyirciye uzaklaştıkça yanılısama artar. Seyirci sahneye yaklaşır hatta içine girdiği noktada yanılısama azalmakta hatta kaybolmaktadır. Buna Richard Wagner'in operaları ve Living Theater'in çalışmaları örnek verilebilir. Birinin 19. yüzyıl sonu birinin de 20. yüzyıl sonu bir tiyatro oluşumu olarak bakıldığında nasıl birbirine tezatlaştığı görülebilir. Living Theater'in yaklaşımında artık metin önemsizdir, tiyatro ana odaklanır ve artık insanın yaşamı olmuştur. Ama Richard Wagner'de ise karakterle özdeşleşme, dolayısıyla gerçek hayattan uzaklaşma vardır. Sahne tasarımı ve mekân aykırılığına bakıldığında da bu açıkça görülür. Richard Wagner'de gösterişli bir sahne tasarımı, seyirciye uzaklaşan sahne, seyirci yeri ışıklarının ilk defa kapatılmasıyla yaratılmaya çalışılan kusursuz bir yanılısama, Living Theater'da ise özel bir mekân yok herhangi açık kapalı fark etmeksizin oyunun sahnelendiği bir mekân, seyircinin kimi zaman oyunun içinde yer aldığı kimi zamanda sınırların kalmadığı bir tiyatro anlayışı ve günlük dekor ve kostümler... Bu örnekten de anlaşıldığı üzere sahne tasarımı ve mekân oyunu doğrudan etkilemektedir.

Mekân, sahne tasarımı ve sahneleme üçgenindeki etkileşime yönelik bir diğer örnek de Max Reinhardt'ın görüşüdür. Max Reinhardt'a göre alternatif toplulukların oyunlarını izlemek üzere az sayıda seyircinin yer aldığı küçük, oda tiyatrosu, klasik dramatik oyunları izlemek üzere daha kalabalık sayıda seyirciyi içinde barındırabilecek geniş tiyatro salonları, commedia dell'arte tarzında ya da kitlesel oyunları sahnelemek üzere sirkten dönüştürülen çok daha büyük mekânlar tercih edilmelidir. Ona göre bir yönetmenin elinde oyun türlerine göre seyirciye hitap edebilecek çeşitlilikte, farklı sayıdaki seyirciyi barındıracak en az 3 çeşit tiyatro mekânı olmalıdır. Oyunların karakterine göre mekân belirleyen Reinhardt, sahne tasarımında da ilk kez döner sahneyi Almanya'da kullanmış, Stanislavski'nin düşüncesindeki gibi her oyuna farklı sahne tasarımı anlayışını uygulamıştır.

Sahne tasarımı, mekân ve sahnelemeye yönelik bir diğer kayda değer yaklaşım da Jerzy Grotowski'nin yoksul tiyatrosudur. Grotowski, döneminde hâkim olan dekor anlayışındaki gibi boyalı dekor kullanmadığını ifade eder. Dr. Faustus'ta sahne tasarımını oluşturan dekor elemanlarının büyük masalardan, Akropolis'te soba borularından, Kasparian'da yataklardan olduğu görülebilir. Grotowski'nin sahne tasarımcısının mimar olarak görmesi Sadık Prens'teki sahne düzenlemesinde kendini belli eder. Yine aynı şekilde farklı bir tasarımcı-yönetmen Ariane Mnouchkine bir fişek fabrikasından dönüştürdüğü Theatre du Soleil'de esnek sahne düzeni kullanır ve oyunun içeriğine sahneleme tekniğine göre farklı platformlar, atmosferi oluşturur. Buna en iyi örnek 1789 ve 1793 oyunları verilebilir. Robert Wilson, oyunlarını büyük tiyatro mekânlarında sahnelese de onun imge tiyatrosunun karakterini en iyi tekrarlanan kelimelerin simgesel özelliği sahne tasarımı ve müzik ifade eder. Alternatif çağdaş gruplardaysa mekânın oyundaki hâkimiyetini net olarak görebiliriz. Tüm bu örneklerde görüldüğü üzere sahneleme, sahne tasarımı ve tiyatro mekânının mimari özelliğinden faydalanır, onu tiyatro felsefesinde harmanlar ve şekillendirir. Seyirci ister kendini oyunun içinde görsün isterse oyuna uzaktan baksın oyundan çıktığındaki duygu durumu, düşüncelerinin şekillenmesinde seyir deneyimi yaşadığı mekân, sahnedeki veya etrafındaki dekor, oyuncuların kostümü, ışık ve müzik onun hafızasında bütünüyle yer eder ve oyunun mesajını oluşturur.

KAYNAKÇA

1.Kitaplar

- Artaud, Antonin (1993) Tiyatro ve İkizi (Çev. Bahadır Gülmez). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Braun, Edward (2013) Yönetmen ve Sahne Natüralizmden Grotowski'ye (Çev. Bahadır Sina Şener). Ankara: Dost Kitabevi
- Brecht, Bertolt (2011) Oyun Sanatı ve Dekor (Çev. Kamuran Şipal). İstanbul: Agora Kitaplığı
- Brockett, Oscar (1993) Tiyatro Tarihi (Çev. İnönü Bayramoğlu). Ankara: Dost Kitabevi
- Brook, Peter (1990) Boş Alan (Çev. Ülker İnce). İstanbul: Afa Yayınları
- Brook, Peter (2004) Açık Kapı (Çev. A. Metin Balay). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Candan, Ayşın (2013) 20. Yüzyılda Öncü Tiyatro ve Dijital Çağda Gösterim. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları
- Carlson, Marvin (2009) Theatre Is More Beautiful Than War: German Stage Directing in the Late Twentieth Century. Iowa City: University of Iowa Press
- Carlson, Marvin (2013) Performans Eleştirel Bir Giriş (Çev. Beliz Güçbilmez). Ankara: Dost Kitabevi
- Craig, Gordon (1946) Tiyatro Sanatı Hakkında (Çev. Nureddin Sevin). Ankara: Milli Eğitim Basımevi
- Çamurdan, Esen (2011) Çağdaş Tiyatro ve Dramaturgi. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları
- Çalışlar, Aziz (1996) Yönetmen Peter Stein. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları
- Çalışlar, Aziz (1993) 20. Yüzyılda Tiyatro. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları
- Di Benedetto, Stephen (2012) Tiyatro Tasarımı (Çev. Tülin Sağlam). Ankara: De Ki Basım Yayım

- Fuat, Mehmet (2010) Tiyatro Tarihi. İstanbul: MSM Yayınları
- Grotowski, Jerzy (2016) Yoksul Bir Tiyatroya Doğru (Çev. Osman Akınhay) İstanbul: Agora Kitaplığı
- Hodge, Susan (2013) Gerçekten Bilmeniz Gereken 50 Sanat Fikri (Çev. Emre Gözgülü). İstanbul: Domingo Yayınevi
- Innes, Cristopher (2010) Avant-Garde Tiyatro (Çev. Beliz Güçbilmez & Aziz V. Kahraman). Ankara: Dost Kitabevi
- Karabulut, Tufan (2014) Modern Tiyatro. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları
- Macintosh, Ian (1993) Architecture, Actor and Audience. London: Routledge
- Meyerhold, Vsevolod (2014) Tiyatro Üzerine (Çev. Tuğçe Kanbur). İstanbul: Agora Kitaplığı
- Nutku, Özdemir (1963) Modern Tiyatro Akımları. Ankara: Dost Yayınları
- Nutku, Özdemir (1993). Dünya Tiyatrosu Tarihi Cilt 2. İstanbul: Remzi Kitabevi
- Nutku, Özdemir (2015) Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro. İstanbul: Özgür Yayınları
- Piscator, Erwin (2012) Politik Tiyatro (Çev. Mustafa Ünlü & Suavi Güney). İstanbul: Agora Kitaplığı
- Stanislavski, Konstantin (1992) Sanat Yaşamım (Çev. Suat Taşer). İstanbul: Can Yayınları
- Stanislavski, Konstantin (1996) Bir Aktör Hazırlanıyor (Çev. Suat Taşer). İstanbul: Papirüs Yayınları
- Şener, Sevda (2006) Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi. Ankara: Dost Yayınları
- Şener, Sevda (2003) Dram Sanatı. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları
- Taşer, Suat (2015) Sahneye Koyma Sanatı. İstanbul: Pegasus Yayınları
- Tello, Nero, Ravassi Alejandro (2017) Yeni Başlayanlar İçin Tiyatro Tarihi (Çev. Deniz Eyüce). İstanbul: Habitus Yayınevi

- Wiles, David, Christine Dymkowski (2019) Tiyatro Tarihi (Çev. Süha Sertabiboğlu). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Wilkinson, Philippe (2015) Gerçekten Bilmeniz Gereken 50 Mimarlık Fikri (Çev. Volkan Atmaca). İstanbul: Domingo Yayınevi

2. Makaleler, Bildiriler, Diğer Basılı Yayınlar

- Aliyazıcıoğlu, Özlem (2011) “20.yy Sonrası Tiyatrosunu Biçimlendiren Tasarım Dinamikleri Işığında Modern Sahneleme Gereksinimlerine Yanıt Verebilecek Bir Sahne Modeli Önerisi” Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir
- Altunkaya, Ufuk Tan (2017) “2000 Sonrası Türkiye’de Alana Özgü Tiyatro” Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul
- Arın, Sebla (2003) “Çağdaş Tiyatro Mekânı” Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul
- Aydın, Handan (2008) “Copeau: Aktörün Nötr Konumundan Filizlenen Samimi Tiyatro” İstanbul Üniversitesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi, sayı 13, s. 1-14
- Eksen, Kerem (2000) “Ariane Mnouchkine ve Theatre du Soleil (2)” Mimesis Tiyatro Çeviri ve Araştırma Dergisi, sayı 8, s.1-7
- Fumaroli, Marc. & P.Bowman, Frank (1969) “Funeral Rites: Eugenio Barba’s Ferai” The Drama Review, Sayı 14/1, s.46-54
- Gündoğan, Sezin (2017) “Alışıldık Hayatlara Dil Kazandırmak” Mimesis Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi, sayı 21, s.15-20
- Güllü, Fırat (2017) “Stein ve Ostermeier Yönetiminde Schaubühne: Devamlılıklar ve Kopuşlar” Mimesis Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi, sayı 21, s. 21-35
- Kirkland, Christopher D (2000) “Theatre Du Soleil Altın Çağ, İlk Taslak” Çeviren: Uluç Esen, Mimesis Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi, sayı 8, s.109-117
- Nutku, Özdemir (1973) “Yirminci Yüzyıl Tiyatrosuna İmzasını Atan Yönetmen Max Reinhardt” Tiyatro Araştırmaları Dergisi, cilt 4, s.63-100
- Ostermeier, Thomas (2017) “Neden Picassoyu Taklit Eden Bir Ressam Görmek İsteyeyim” Çeviren: Gökhan Gökçen, Elif Karaman, Mimesis Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi, sayı 21, s.37-44

- Paterson, Doug (1984) “Two Productions by Copeau The Tricks of Scapin and Twelfth Night” The Drama Review, Sayı 28/1, s.40-51
- Sokullu, Sevinç (1988) “Alternatif Tiyatro Serüveni” Tiyatro Araştırmaları Dergisi, cilt 8, sayı 8, s.51-76
- Schechner, Richard (1968) “6 Axioms for Environmental Theatre” The Drama Review, Sayı 12/3, s.41-64
- Schechner, Richard (2010) “Davranış, Performans ve Performans Mekânı Richard Schechner ile Söyleşi” Mimesis Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi, sayı 17, s.51-58
- Yalçın, Emre (2019) “Postdramatik Tiyatro: Estetik Bir Rejim Olarak Postdramatik ve Çağdaş Alman Tiyatrosu” Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir

3.Elektronik Kaynaklar

- Allan Kaprow -18 Happenings in 6 Parts. (t.y.). Erişim: 18.12.2020 <http://www.medienkunstnetz.de/works/18-happenings-in-6-parts/>
- Anabasis. (t.y.). Erişim: 21.02.2021 <http://old.odinteatret.dk/productions/past-productions/anabasis.aspx>
- Ariane Mnouchkine. (t.y.). Erişim: 06.06.2020 https://en.wikipedia.org/wiki/Ariane_Mnouchkine
- Bayreuth Festspielhaus. (t.y.). Erişim: 06.03.2020 https://en.wikipedia.org/wiki/Bayreuth_Festspielhaus
- Eugenio Barba ve Odin Teatret. Hakan Gürel. Erişim. 21.02.2021 <http://www.mimesis-dergi.org/mimesis-dergi-kitap/mimesis-6/eugenio-barba-ve-odin-teatret/>
- Filippo Tomasso Marinetti. (t.y.) Erişim: 03.05.2020 https://tr.wikipedia.org/wiki/Filippo_Tommaso_Marinetti
- Hellerau History. (t.y.). Erişim:11.04.2020 <https://www.hellerau.org/en/history/>
- History Of The Théâtre De L'œuvre: First Period 1893-1923. (t.y.). Erişim: 16.06.2020 <https://www.theatredeloeuvre.com/histoire-du-theatre-de-loeuvre/>
- Jacques Copeau. (t.y.). Erişim: 25.11.2020 en.wikipedia.org/wiki/Jacques_Copeau

- Kaspariana. (t.y.). Erişim: 21.02.2021 <http://old.odinteatret.dk/productions/past-productions/kaspariana.aspx>
- Lugne Poe. (t.y.). Erişim: 16.06.2020 <https://en.wikipedia.org/wiki/Lugne-Poe>)
- Meiningen. (t.y.). Erişim: 26.02.2020 <https://en.wikipedia.org/wiki/Meiningen>
- Moskova Sanat Tiyatrosu. (t.y.). Erişim: 21.03.2020 https://tr.wikipedia.org/wiki/Moskova_Sanat_Tiyatrosu
- Munich Art Theatre. (t.y.). Erişim: 04.05.2020 <https://www.theatre-architecture.eu/en/db/?theatreId=1008>
- Neues Schauspielhaus. (t.y.). Erişim: 31.05.2020 https://en.wikipedia.org/wiki/Neues_Schauspielhaus
- Özen Yula'dan "An". Mehmet K. Özel. Erişim: 13.02.2021 www.mimesis-dergi.org/2016/05/ozen-yuladan-an/
- Peter Stein. (t.y.). Erişim: 18.10.2020 https://tr.wikipedia.org/wiki/Peter_Stein
- Rimini Protokoll. (t.y.). Erişim: 10.02.2021 www.rimini-protokoll.de/website/de/about
- Robert Wilson. (t.y.). Erişim: 15.06.2020 [https://en.wikipedia.org/wiki/Robert_Wilson_\(director\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Robert_Wilson_(director))
- Rooms At Odin Teatret. (t.y.). Erişim: 10.06.2020 <http://old.odinteatret.dk/about-us/spaces-at-odin-teatret.aspx>
- Schaubühne Architecture. (t.y.). Erişim: 20.10.2020 <https://www.schaubuehne.de/en/pages/architecture.html>
- The Conference of the Birds, the Magnificent Epic of the Heavenly <https://www.tiendagourmet.co/the-conference-of-the-birds-the-magnificent-epic-of-the-heavenly-guy-pierre-couleau> Erişim: 18.11.2020
- Théâtre des Folies-Wagram. (t.y.). Erişim: 29.05.2020 https://en.wikipedia.org/wiki/Theatre_des_Folies-Wagram
- Theatre Libre. (t.y.). Erişim: 17.03.2020 https://tr.wikipedia.org/wiki/Theatre_Libre

- The Theater On Schiffbauerdamm History Of A Berlin Stage. (t.y.). Erişim: 24.05.2020 <https://www.berliner-ensemble.de/en/das-theater-am-schiffbauerdamm>
- Theatre 13 Rows. (t.y.). Erişim: 03.06.2020 <https://grotowski.net/en/encyclopedia/theatre-13-rows>
- The Night Of The King At The Comedie Française. (t.y.). Erişim: 01.12.2020 <https://www.comedie-francaise.fr/fr/actualites/la-nuit-des-rois-a-la-comedie-francaise#>
- The World of Punchdrunk. (t.y.). Erişim: 11.02.2021 www.punchdrunk.com/about-us/
- Volksbühne. (t.y.). Erişim: 20.05.2020 <https://en.wikipedia.org/wiki/Volksbühne>
- <https://www.gutenberg.org> (t.y.) Erişim: 28.11.2020
- <https://www.bauhaus100.com/the-bauhaus/works/stage/bauhaus-stage-dessau/> Erişim: 12.05.2020

ÖZ GEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Ad Soyad: Türküler TOPAL

Doğum Tarihi: [REDACTED]

Telefon Numarası: [REDACTED]

E mail: [REDACTED]

Özet

Üniversitedeyken tasarladığım mekânlardaki kullanıcıların hikâyesini de tasarlamak istediğimi fark ettikten sonra sahne tasarımı ve tiyatroyla ilgilenmeye başladım. Mezun olduktan sonra Tatbikat Sahnesi'nde kostüm asistanı, Bilkent Tiyatrosu'nda kostüm asistanı ve kostüm tasarımcısı olarak çalıştım. Ankara'da tiyatroya dair içerikler üreten bir topluluk olan tiyatroya.co'da yazar ve içerik editörü olarak yer almaktayım. 2019-2020 sezonunda Devlet Tiyatroları'nda Hakan Dünder ve Sertel Çetiner'in dekor asistanı olarak çalıştım.

Eğitim

2007-2011 Alparslan Anadolu Lisesi- Okul 5.si

2011-2015 Hacettepe Üniversitesi - Güzel Sanatlar Fakültesi, İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü GPA 3,28

2018- Kocaeli Üniversitesi – Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sahne Sanatları Anasanat Dalı Dramatik Sanatlar Yüksek Lisans Programı

Profesyonel Deneyimler

-Dekor-Kostüm Tasarımı

- Fool for Love - Yön: Jason Hale, Tatbikat Sahnesi (Kostüm Asistanı) - 2016
- Waiting for Lefty - Yön: Jason Hale, Bilkent Tiyatrosu - (Kostüm Asistanı) - 2016 (Üniversitelerarası Tiyatro Festivali - En İyi Kostüm Tasarımı Ödülü)
- 39 Basamak - Yön: İlham Yazar, Bilkent Tiyatrosu - (Kostüm Tasarımcısı) - 2017
- Küçük Prens- Yön: B. Erdi Mamikoğlu, Bilkent Çocuk Tiyatrosu– (Kostüm Tasarımcısı) - 2017

- Saat 8’de Nuh’un Gemisinde - Yön: Özgür Avcu, Bilkent Çocuk Tiyatrosu– (Kostüm Tasarımcısı) – 2017
- Lüküs Hayat- Yön: Murat Atak, Ankara Devlet Tiyatrosu (Dekor Tasarım Asistanı) - 2019
- Kaçış 3: Kıyamete Çağrı- Yön: Metin Belgin, İstanbul Devlet Tiyatrosu- (Dekor Tasarım Asistanı) - 2019
- Rüstemoğlu Cemal’in Tuhaf Hikayesi - Yön: Halil Akarsu, Adana Devlet Tiyatrosu (Dekor Tasarım Asistanı) - 2019
- Çocuğum – Yön: Ali Hürol, Erzurum Devlet Tiyatrosu (Dekor Tasarım Asistanı) - 2019
- Temiz Ev- Yön: Aclan Büyüktürkoğlu, Ankara Devlet Tiyatrosu (Dekor Tasarım Asistanı) - 2019
- Gidion’un Düğümü- Yön: Buğra Koçtepe, Ankara Devlet Tiyatrosu- (Dekor Tasarım Asistanı) - 2020

- Tiyatro.co: Yazar 2019- Günümüz

İçerik Editörü: 2019 Ağustos- 2020 Mayıs