



**T.C.
SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANASANATDALI
SAHNE TASARIMI**

**1910 – 1930 YILLARI ARASINDA ÖNCÜ AKIMLARIN AVRUPA
TİYATROSUNDA MEKÂN TASARIMINA YANSIMASI**

Hülya ERYILMAZ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Tez Danışmanı: Yard. Doç. Dr. Nil ÜNLÜ AYCIL

ISPARTA, [2010]

T.C.
SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI

1910 – 1930 YILLARI ARASINDA ÖNCÜ AKIMLARIN AVRUPA
TİYATROSUNDA MEKÂN TASARIMINA YANSIMASI

Yüksek Lisans Tezi

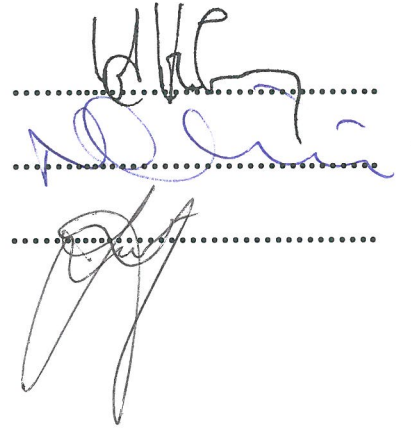
Danışman: Yard. Doç. Dr. Nil ÜNLÜ AYCIL

Jüri Üyeleri

Prof. Dr. Kubilay AKTULUM

Yard. Doç. Dr. Nil ÜNLÜ AYCIL

Doç. Dr. Filiz ÖLMEZ


.....
.....
.....

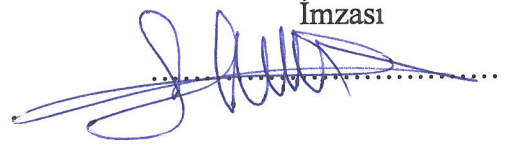
Savunma Sınav Tarihi: 18/08/2010

T.C.
SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Bu belge ile bu tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları aldığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim (18/08/2010).

Tezi Hazırlayan Öğrencinin

Hülya ERYILMAZ

İmzası


ÖNSÖZ

20. yüzyılın başından itibaren her türlü toplumsal değişimler, teknolojik gelişmeler ve sanat alanındaki yeni tavırlar sahne tasarımını da değiştirmiştir. Bu etkileşimle birlikte sahne teknikleri de değişime uğramıştır. Teknolojik gelişmeler sonucunda tasarım sanatçısının sahneye istediği biçimde müdahale etmesine olanak tanımıştır. Sahnede gerçekte var olmayan görüntüleri yaratabildikleri gibi, gerçek objelerle de çeşitli duygu, düşünceleri de açığa çıkarabilmişlerdir.

Bu tez çalışmasıyla, yirminci yüzyılın öncü akımlarını ve bu akımların Avrupa tiyatrosuna mekân tasarımı bakımından nasıl etkilemiş olduğunu, öte yandan bu yüzyılda önemli tiyatro yönetmenlerinin ve tasarımcılarının izini sürerek, tiyatro sanatını ve sahnelemede kullanılan yeni tekniklerin, getirmiş olduğu yenilikler gözlenmiştir.

Yirminci yüzyılın sosyal, kültürel, ekonomik yapısını tarihsel bir gelişim süzgecinden geçirerek içinde bulunduğumuz yeni yüzyıla nasıl aktarıldığını, kültürel birikim ve mirasın incelenmesi amaçlanmıştır.

Bu çalışma sırasında her konuda bana verdiği değerli desteklerinden dolayı danışmanım Sayın Yrd. Doç.Dr. Nil Ünlü Aycıl'a teşekkür ederim.

Hülya ERYILMAZ
Isparta, 2010

ÖZET

Yirminci yüzyılda öncü (avangard) sanat akımlarını ateşleyen ortam, birinci dünya savaşı öncesi ve bu savaşın sonrası ortamıdır. Öte yandan sanattaki yeni arayışlar, savaşı hazırlayan koşullardan ve savaşın yarattığı sorunlardan kaynaklanmıştır. Bu akımlar aynı zamanda endüstrileşmenin ve kapitalizmin ulaştığı yeni aşama karşısında sanatçının şaşkın ve kararsız tutumunu dile getirmektedir.

Zamanda ve mekânda, dilde, maddede bilinen bütün sınırlar parçalanmıştır. Sanatçı ele aldığı malzemeyi sanatsal yapıya dönüştürme sancısı çekerken dengelerin alt üst olduğu bir dünyada, yaşamın kendisi sanatsal malzeme olmaktadır ve böylece yeni estetik değerler oluşur. Tüketim kültürünün etkileriyle sanatçının duyarlılığı da değişir. Kalıcı olma sorunu, sanattaki yeni arayışlara hız kazandırmıştır.

Bu tez çalışmasıyla ilk olarak tiyatro sanatının tarihsel öncü akımların ortaya çıkışı, gelişim süreci, getirdikleri yenilikler ve bu öncü akımların Avrupa tiyatrosundaki etkileri incelenmiştir.

İkinci olarak da 1910–1930 tarihleri arasında Avrupa toplumları sosyo-ekonomik, politik, kültürel ve tarihsel süzgeçten geçilerek kendisinden sonra gelecek olanlara ışık tutabilmiş önemli tiyatro yönetmenleri ve tasarımcılarını ele almıştır. Bu yönetmen ve tasarımcılar sahne mekân tasarımı anlamında birçok yenilikler ortaya atmışlar ve günümüz tiyatrosunda derinden etkilemeyi başarmışlardır. Bu çalışmada bunun önemi vurgulanmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Yirminci Yüzyıl, Öncü akımlar, Avrupa tiyatrosu, Mekân tasarımı

ABSTRACT

Fired atmosphere art movements of avant-garde, before the first world war, and this is the aftermath of the war in twentieth-century. On the other hand, new searches in the arts, the conditions of war and the problems created by the war has caused. At the same time this movement has reached a new stage of industrialization and capitalism in the face of the artist is expressing surprise and unstable behavior.

At time and space, language, material was broken up all known limits. Artists to take the material into works of art while taking pains to be balanced in a world of upside, life itself is an artistic material. So Aesthetic has created new aesthetic values. The artist's awareness of the impact of consumer culture has also changed. To become permanent problem has speeded to new searches in art.

With this thesis, the first theatre of the historical trends, avant-garde to the emergence, development process, innovations and this effect of avant-garde movements in the European theater were investigated.

Secondly, between 1910 and 1930 the European society of socio-economic, political, cultural and historical have been filtered. Important theatre directors and designers who could enlighten to next generations put forward ideas design and many improvements. They influenced to achieve deeply. In this study has tried to emphasize the importance of this.

Keywords: Twentieth century, Avant-garde movements, The European theatre, Stage design

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	iii
ÖZET	iv
İÇİNDEKİLER	vi
KISALTMALAR	viii
ŞEKİLLER DİZİNİ	ix
GİRİŞ	1
1. 1910–1930 YILLARI ARASI ÖNCÜ AKIMLAR VE AVRUPA TİYATROSU	10
1.1. Tarihsel Öncü (Avangard) Akımların Ortaya Çıkışı ve Tiyatro Anlayışı.....	10
1.2. Fütürizm	12
1.3. Dışavurumculuk	22
1.4. Dadaizm.....	30
1.5. Gerçeküstücülük	35
1.6. Yirminci Yüzyıl’da Avrupa Tiyatrosu	40
2. 1910–1930 YILLARI AVRUPA TİYATROSUNDA SAHNE TASARIMI	
ANLAYIŞI	45
2.1. Saxe-Meiningen Dükü II. George	45
2.2. Andre Antoine	47
2.3. Adolphe Appia.....	49
2.4. Edward Gordon Craig.....	52
2.5. Konstantin Stanislavski	55
2.6. Max Reinhardt	57
2.7. Vsevolod Meyerhold	60
2.7.1. Liubov Popova (1889–1924).....	65
2.8. Erwin Piscator	66
2.9. Georg Kaiser (1875-1945).....	71
2.10. Antonin Artaud	73
2.11. Oskar Kokoschka.....	75
2.12. Caspar Neher	76
2.13. Bauhaus’un Ortaya Çıkışı ve Tarihsel Etkinliği.....	78
2.13.1. Oscar Schlemmer.....	82
2.13.2. Enrico Prampolini.....	85
2.13.3. Giacomo Balla	86

SONUÇ	88
KAYNAKÇA.....	90

KISALTMALAR

Bkz.....	Bakınız
Çev.	Çeviren
s.....	Sayfa
S.D.Ü.....	Süleyman Demirel Üniversitesi
WWW.....	World Wide Web

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1. Meiningen Dükü'nün kalabalık sahne rejisine örnek olarak Julius Caesar, 1874.....	45
Şekil 2. Gluck'un Orpheusu ve Eurydice operasındaki yeraltı dünyasına giri şsahnesi için Adolphe Appia'nın tasarımı.....	50
Şekil 3. Adolphe Appia'nın 1842'de Die Walküre için yaptığı eskiz.....	51
Şekil 4. Gordon Craig'in Birstol Üniversitesi Ibsen sahnesi için tasarımı.....	52
Şekil 5. Edıvard Gordon Craigin Elektra için- çizdiği eskiz.....	53
Şekil 6. Craig'in 1908'de "Hamlet" Oyunu için Moskova'da Yaptığı Tasarım.....	54
Şekil 7. Gordon Craig "Macbeth oyunu"	54
Şekil 8. Craig Kral Lear 1920.....	55
Şekil 9. Reinhardt'sın çeşitli talimatlarıyla 1910'daki Bir yaz Gecesi Rüyası oyununun üç boyutlu tasarımı için hazırlattığı dönen sahne modeli.....	58
Şekil 10. Reinhardt'n Schurnann sirkinde Kral Oedipus oyunu (Berlin, 1910).....	59
Şekil 11. 1920'de Sovyet Rusya'da Meyerhold'un tasarlayıp yönettiği ilk oyunu.....	61
Şekil 12. Meyerhol'dun biomekanik alıştırmalarından bir görüntü.....	62
Şekil 13. Gece yarısına sabaha"dan bir sahne, Berlin, 1912	73
Şekil 14. Katil, kadınların umududur"dan sahnesinden 1917.	75
Şekil 15. "Ana" adlı oyundan bir sahne, Sahne Tasarımcısı: Caspar Neher, Berlin, 1932 [Brecht, 1964].....	77
Şekil 16. Caspar Neher tarafından Dekore edilen "Setzuan'ın iyi insanı"oyunundan son sahne.....	78
Şekil 17. "Üçlü bale" için kostümleri	82
Şekil 18. Carlo Gozzi tarafından Geyik Kral oyunu için yapılmış bir sahne. Schlemmer tarafından makineleştirme ve dalgınlığı vurgulamak için tasarladı.....	82
Şekil 19. Schlemmer tarafından tasarlanan "Basamak şakası" oyunu için pantomim sahnesinden alınmış bir fotoğraf	83
Şekil 20. Schlemmer tarafından tasarlanan Bauhaus sahne atölyesinden maskeler.....	83
Şekil 21. Triadic Balet Oskar Schemmer 1926	84

GİRİŞ

Yirminci yüzyıla bakıldığında Öncü (avangard) sanat akımlarını çıkış noktaları birinci dünya savaşının öncesi ve birinci dünya savaşının sonrası dönemine rastladığı görülmektedir. Sanattaki yeni arayışlar, savaş öncesi ortam, savaşın yarattığı koşullar öncü akımların çıkışını ateşleyen ortamı sunmuştur.

Birinci Dünya Savaşı öncesinde ulusal güçlenme, bireyin kendine güvenmesi ve iyimserlik duygularını taşıması savaş sonrasında değişerek düş kırıklığına ve korkuya dönüşmüştür. Savaş toplumu derinden etkilemiştir. İnsanları büyük karşıt duygu ve düşüncelere yöneltmeye sevk etmiştir. Bir yandan uyarılmış ilkel dürtüler öte yandan kan dökme, sömürgeci düşünceler ve vahşete duyulan tepki, kendine ait ifade yollarını bulmaya çalışmıştır. Diğer bir taraftan da endüstriyellemenin ve kapitalizmin yarattığı maddi değer tutkusu acımasız bir çıkar savaşına yol açmaktadır. Bu savaşım ise tinsel değerlerin yitirilmesine ve ahlak bunalımına sebep olmaktadır. Makinenin insanla boy ölçüşen yeni bir güç olarak insanın karşısına çıkması, hem bu karşı konulmaz güce karşı hayranlık uyandırmış, hem de insanları korkutmuştur. Teknolojinin insanı robotlaştırmasından endişe edilmektedir. İnsanın gelişiminin engellenmesi ve onun dev bir mekanizmanın anlamsız, küçük bir parçası durumuna sokulması sanatın kaygısı olan endüstri ekonomisinin ortaya çıkardığı işçi sorunları çözüm beklemekte, sık sık patlamalara yol açmaktadır.

1914–1918 yılları arasındaki bu savaşın tüm dünya ve Avrupa için bir dönüm noktası olduğuna inanmaktadırlar. Savaş Rusya'da Bolşevik Devrimine (1917-1921) yol açmış, batı emperyalizminin gücü son derece azalmış, bunun sonucunda dolaylı olarak da olsa faşizm güçlenmiş ve 1930'lu yılların ekonomik Buhranı meydana gelmiştir. Bu şekilde, Büyük Savaş batı burjuva kültürüne zarar vermiş ve 1914 yılından önce akla hayale gelmeyecek yeni olanaklar ve gerçeklikler getirmiştir. 1910'lu ve 1920'li yıllar ayrıca Büyük Savaşın ekonomik ve politik sonuçlarıyla ilgili olmayan başka dönüm noktalarını da belirlemiştir. Bu yıllarda sessiz film ile yapılan rekabet tüm popüler tiyatral eğlence biçimlerinin azalmasına neden olmuştur. 1927 yılında "konuşan" ilk sesli filmlerin ortaya çıkması bu eğilimi arttırmıştır. 1920'li yılların diğer değişimleri radyo, ses kayıt sistemleri ve telefonun öneminin artması, evlerde ve apartmanlarda geniş anlamda elektrik kullanılmaya başlanması, psikolojiye duyulan ilginin ve tüketiciliğin artması; savaş öncesi gerçeklikle savaş sonrası gerçekliği büyük oranda birbirinden farklılaştırmıştır.

Savaş sonrası ortaya çıkan ekonomik çöküntü, insanların kendi toplum düzenlerine ve düşünce sistemlerine karşı olan kuşkuyu daha da artırmıştır. Savaşa karşı olan gösterilerin yanısıra, çeşitli toplumların kendilerini yeni baştan düzenleme zorunluluğu ile hayata olan bakış, sorunları ele alış ve çıkarılan sonuçlar savaş öncesinden oldukça farklı durumdadır. Rusya, 1917'de Sovyet ihtilali ile yeni bir düzeni getirmişti. İngiltere, Almanya ve Fransa gibi Avrupa'nın büyük ülkelerinde sosyalist düşünceler çeşitli biçimlerde eski düzenin temsilcileriyle çatışmadaydı. XIX. Yüzyılın ortasından bu yana gelişmekte olan düşünceler I. Dünya Savaşı sonunda doğal olarak gerçekleştirme evresine girmiş bulunuyordu.

Natüralizmle başlayıp sembolizmle devam eden uluslararası öncü hareketler, tiyatrodaki 1880 ile 1935 yılları arasında ortaya çıktığı bilinmektedir. Bu hareketlerden çoğu birkaç yıl içinde sönüp gitsene, birkaç tanesi 20–30 yıl ve belki de biraz daha fazla süre alevini hissettirmeyi başarmıştır.

Bunlardan bazıları çabucak unutulurken, birkaçı yirminci yüzyıl tiyatrosu üstünde son derece etkili olmuştur. Öncü Akımların daha önemli mirası geleneksel tiyatro yöntemlerine ve alımlama biçimlerine karşı duruşlarıdır. Dönemin teknolojik imkânları çıkan yeni teknolojiler Öncü Tiyatro sanatçıları güçlendirmiştir.

Örneğin Elektrik ampulleri, yeni yönetmenler Appia ve Craig'in görsel efekt yaratımına ve ortaya çıkan tüm öncü hareketlere önemli katkıda bulundu. Elektrik tiyatro sanatçıları ve seyirci arasında yeni dinamiklerin ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Elektrikli aydınlatma ile gösterim sırasında seyircinin bulunduğu salonun bütünüyle karartılması olası hale geldi. Böylece tiyatro tarihi boyunca seyirci ilk defa karanlıkta kaldı. Seyirciler gösterim sırasında birbirleriyle iletişim kuramayınca, tiyatroya gitmek genel anlamda sosyal bir etkinlik olmanın ötesinde daha özel bir etkinlik haline dönüştü.

Giderek artan bir biçimde modern seyirci, aksiyonu düzeltmek için gösterimi kesmekten, olur olmaz yerde alkışlamaktan ve eğer gösterimden memnun kalmadıysa kargaşa çıkarmaktan kendini alıkoymaya başladı. Seyircinin katılımının kısıtlanması çeşitli popüler biçimlerde de sürmüştür.

Öncü sanatçıları seyircilerinin çoğunun tiyatroya toplumsal olarak değil bireysel olarak yaşanması gereken duygulanım ve sezgi anı için geldiğini anlamışlardı. Bazı öncü hareketler burjuva seyircisini gösterimlerindeki toplumsallığın varlığıyla sarsarken, çoğu yeni ele geçirdikleri gücü yeni tiyatral biçimler deneyerek seyircinin imgelemine ulaşmakta kullandı. Böylece seyircinin beklentileri ve değerleri sarsılmış olmuştur.

1914'ten önce tüm Avrupa'daki devlet sansürü çoğu natüralist yazarın oyunlarını sahnelemelerini güçleştirdi.

Yöneticiler natüralist diyaloglardaki saldırgan dile karşı çıktı ve Avrupa'da dramının yaratacağı sonuçlardan korktu. Sansürden kurtulmak için natüralist oyunlara (ve diğer sansüre uğramış oyunlara) ilgi duyan birkaç ülkedeki yapımcılar sadece üyelerin girebildiği özel tiyatrolar kurdu. Örneğin, Paris'te Andre Antonie, kendisine Zola'nın romanı da aralarında olan bir dizi oyunu sahnelemesine izin verilmeyince, 1887 yılında Theatre Libre'yi kurdu. Antonie'nin ilk oyunlarından biri natüralizmin sahnedeki örneği olduğuna inanılan Henrik Ibsen'in Hayaletler oyunu oldu. Theatre Libre ayrıca birkaç Becque oyunu, Leo Tolstoy'un (1828-1910) Karanlığın Gücü (The Power of Darkness, 1888) ve isveçli oyun yazarı August Strindberg'in Matmazel Julie (MissJulie, 1893) oyununu sahneledi. (http://adnancevik.com-medya_kültürleride-tiyatro.pdf)

Antonie'nin tiyatrosu diğer bağımsız tiyatrolar için model oluşturdu. 1900 yılından sonra birçok tiyatro sanatçısı natüralist ideolojinin ötesine geçti. Hatta Hauptmann gibi bazıları sembolizm için natüralizmi reddetmiştir.

Sembolistler izleyeni fotoğraf benzeri bir yüzeyin arasından bakarak derindeki gerçekliği görmesini arzuladılar. Bu gerçeklik natüralistlerin göz ardı ettiği ruhsal gerçeklikti. Özünde ruhsallık olan bir tiyatroya ulaşma arayışındaki Gustave Kahn sembolist tiyatronun ilk manifestosunu 1889 yılında yazdı. Aralarında Fransız şair Stephane Mallarme (1842-1898) ve Belçikalı oyun yazarı Maurice Maeterlinck'in de (1842-1949) bulunduğu ilk sembolistler Richard VVagner'in mit yüklü müzikal dramasından, Fyodor Dostoevsky'nin ruhsal sezgisinden, Edgar Allan Poe'nun gotik gizeminden ve Charles-Pierre Baudelaire'in imgesel şiirinden etkilenir. (http://adnancevik.com-medya_kültürleride-tiyatro.pdf)

1890'lı yılların Paris'inde sembolist tiyatro dolaylı veya dolaysız olarak fotoğrafın materyalistliğine karşı sesin maddi olmayan gerçekliğini yüceltmek arzusundaki birkaç sanatçının etkisinde kalmıştır. Sembolistler 1890–1910 yılları arasında Avrupa oyun yazarlığını etkilemiştir. 1914 yılından önce iki sembolist merkez daha ortaya çıktı. Bunlarda biri Moskova ve diğeri ise St. Petersburg olduğu bilinmektedir.

Stanislavsky Moskova Sanat Tiyatrosu'nda birkaç sembolist oyun sahneledi, fakat Vsevolod Meyerhold (1874–1940) sembolizmin alanında Vera Kommisarzhenskaya'nın (1864-1910) St. Petersburg'daki tiyatrosunda çok daha başarılı olduğu görülür. “Örneğin

Hedda Gabler'de Ibsen'in gerçekçi sahne direktiflerini dikkate almayarak, vurgulu renkler ve yontular kullandı, tekrarlanan hareketler Hedda'nın dünyasındaki klostrofobiyi çağrıştırdı.” (http://www.adnancevik.com/pdf/VI/modern_medya_kulturlerinde_tiyatro.pdf)

Filmlerin etkisine değinilecek olunursa, tiyatro ve sinema sanatçıları birbirinden etkilenmiş, karşılıklı alış-veriş her iki medyanın gerçekliğinin şekillenmesine neden olmuştur. 1915 yılına kadar etki daha çok tiyatrodan filme doğru olmuş ve film yapımcıları çeşitli aksiyonları, dekor geleneklerini, öykü anlatım biçimlerini, oyunculuk biçimlerini ve müzikal alt yapıyı (gösterim sırasında müzisyenler tarafından çalınırdı) popüler tiyatrodan almıştır. Film sanatının ilk yıllarında, birçok tiyatro sanatçısı sinemayı küçümsemiş ve sinemayı alt sınıf için ucuz bir eğlence olarak görmüştür. Çok azı sinemanın onlara öğreteceği bir şeyler olduğuna inanmıştır. Bununla birlikte, Büyük Savaşın sonunda teknolojik gelişmeler daha geniş çaplı yapımlara olanak tanınması ve filmlerin dağıtımının yaygınlaşmasıyla orta sınıfın uzun metrajlı filmleri izlemeye başlamasıyla, bu denge değişmiştir. Film ve radyonun en başta gelen kitle eğlence aracı olduğu zamanlar 1920'li yıllardan 1960'lı yıllara değin, sinemanın gerçeklik etkisi sürekli tiyatroyu etkilemiştir.

Rusya'da da 1917 Devrimi'nden sonra, kısa bir süre için, Stanislavski'nin doğalcı anlatımına karşı olan deneysel anlayışlar tiyatroya egemen olduğu bilinmektedir. Bu dönemde en etkili yönetmen, daha önce Stanislavski'nin yanında oyunculuk yapan Vsevolod Meyerhold'du. Craig'in izinden giden Meyerhold, dekorda soyutluğu daha işlevselci bir yöne çektiği görülmektedir. “Sahnenin doğal bir ortam değil, tiyatro amacıyla kurulmuş yapma bir düzen olduğunu açıkça belirtmek için, vida ve çivileri gizlenmemiş dekor öğeleri kullandı.” Neyzi, 2004.69

1918'de, ilk Sovyet oyunu olan, Fütürist şair Mayakovski'nin Misteriya-buffuru (Kutsal Güldürü) sahneleyen de Meyerhold olduğu bilinmektedir. “Fütürizm, Rusya'dakinin tam karşıtı bir siyasal görüşü savunmakla birlikte, İtalya'da da etkiliydi. İtalyan Fütürist'leri, makine çağının hızını, şiddetini, mekanikliğini kutsayan ve seyirciyle oyun arasındaki görünmez duvarı yıkmaya yönelik kışkırtıcı gösteriler düzenlediler.” (Brockett,2000:519)

Modernizmin Almanya'daki biçimi, dışavurumculuktu. Bu akım ilk örneklerini Strindberg'in son oyunlarında, Frank Wedekind'in sahne ve kabare için yazdığı ve bestelediği şarkılı oyunlarda vermişti. “Dışavurumculuk, hem bireyin kendi ruhsal potansiyelini topluma karşı gerçekleştirmesini önerdiği, hem de bunun olanaksız olduğunu söylediği için, sahnede gerilimi, çatışmayı ifade eden öğelere önem veriyordu. Sanatın gösterdiği gerçeklik, dış

dünyanın değişmez yüzü değil, insanın gerilen ve kaynaşan iç dünyasıydı.”(T.A.D, Nutku: 4:1975:2)

Dışavurumcu tiyatro, yazarlardan çok, yönetmenlerle etkili olduğu bilinmektedir. Daha sonra Brecht'le birlikte epik tiyatro deneyine katılan Erwin Piscator, 1920'lerde, makineleri hem birer dekor ögesi hem de sahne teknolojisi olarak kullandığı oyunlarda, insanın artık yaşamadığını, ama mekanik dünyanın bir tür insanı canlılık kazandığını gösterebilmektedir.

Fransa'da ise deneysel tiyatro fazla gelişmediği görülmektedir. Bunun bir nedeni, ise; Modernizmin Fransa'ya özgü biçimi olan gerçeküstücülüğün tiyatroya fazla önem vermemesi ve sanatını da zaten seyirlik bir gösteri biçiminde gerçekleştirmesiydi. (Brockett,2000:541)

Öte yandan, yeni akımlardan etkilenen oyun yazarları ve yönetmenler de, Almanya ve Rusya'da olduğu gibi oyunculuk sanatını sarsmaya çalışmıyorlar, tam tersine oyuncuyu öne çıkaran eski commedia dell'arte geleneğini sürdürüyorlardı.

Fransa'da, 20. yüzyılın ilk yarısında Georges Feydeau'nun bulvar komedileri popülerdi. Buna karşılık, Jacques Copeau, Louis Jouvet, Charles Dullin ve Georges Pitoeff gibi yönetmenler, seyircisiz kalma noktasına düşmeden, tiyatronun da bir sanat olduğu iddiasını elden bırakmadılar. Özellikle Pitoeff, Almanya'dakine koşut bir biçimde, dikkati oyunun düşünsel içeriği üzerinde toplamak amacıyla dekor ve oyunculuğu süsleme öğelerinden arındırdı. İngiliz tiyatrosu, kara Avrupa'sındaki deneylerden uzak durdu. Yüzyıl başında, Bernard Shaw'un sahneyi bir felsefi ve siyasal tartışma arenasına dönüştüren oyunları ilgi çekiyordu. Granville-Barker da Shakespeare oyunlarını sadeleştirdi, geleneksel yorumlardaki tumturaklı ve ağır havayıeledi. İrlanda'da da J. M. Synge ve Seah O'Casey'in oyunları, yüzyıl başlarındaki toplumsal ve ruhsal çalkantıyı yansıtıyordu.

Ekol yerine laboratuvar kullanılmaya başlamışlardır. Teknoloji hayranlığı "Bilimselcilik" diğer önemli özelliğidir. Makine tapınmasından alay ve ironi ile "Mizah" ögesi ortaya çıkmış ve bilimi kolayca bayağılaştırmıştır. Öncü akımlar, allegori, mecaz kullanarak "Örtük" bir yapı sergilemişlerdir. Sanatsal ifade biçimlerindeki ortak noktalarla hep şaşırtmaya, hep şoka uğratmaya, hep yadırgatmaya çalıştılar. Çünkü insanlığın içinde yaşadığı kaosu görmesini engelleyen aldatmaca perdesini ancak sanat aralayabilirdi. Yaşamı tüm ayrıntılarıyla sahneye taşımayı hedefleyen ve tüm ifade araçlarını bu yolda kullanan gerçekçi tiyatro, bu kaotik ortamda yanılısamayı ana hedef olarak benimsemesi nedeniyle öncüler tarafından topa

tutulmuştur. Çünkü gerçekçi tiyatro, zaten bir yanılsamalar geçidi olan yaşantıyı aslına sadık kalarak yansıtmakla tiyatro sanatının özüne zarar veriyordu.(Brockett,1993:398)

Savaş sonrasında yaygınlaşan filmin bir başka sunucu öncü tiyatronun 1890'lı yıllardan beri oluşturmaya çalıştığı bazı yenilikleri popülerleştirmesiydi. Birkaç sanatçı öncü uzamın daha akıcı kullanılması için sahne ve ışık efektleriyle tiyatronun gerçekliği yaratmadan uzaklaşması gerektiğini savunmuştur.

Film seyirciyi kolaylıkla çok çeşitli mekânlara götürebiliyordu ve seyirci aynı tür bir esnekliği tiyatro sahnesinde de görmeyi umar hale gelmişti. Bunun sonucunda, tiyatro tasarımcıları ve yönetmenler 1920'den sonra ışıklandırma cihazlarını neredeyse bir kamera gibi oyuncunun varlığını vurgulamak, tasarım esnekliği kazanmak ve temsil süresini hızlandırmak için kullandılar. Bazı oyun yazarları film yapımcıları tarafından istenen biçimde yazmaya baladı. Bu metinlerde kısa sahneler, az diyalog, daha fazla aksiyon, birden fazla sahne bölgesinde gelişen dramatik aksiyon, "montaj" yoluyla dramatik anlamın üretilmesi, teatral sahnelerin ve imgelerin hızlı hareketi ortak özellikti. Sanatçıların her iki medya ile rahatlıkla çalışabildikleri Berlin, Moskova ve Paris gibi şehirlerde filmin atlamalı yapısı tiyatrodaki kullanılmaya başladığı görülür. Her şehirdeki öncü sanatçılar (Alman dışavurumcular, Fransız gerçeküstücüler ve Rus konstrüktivistler) 1920'li yıllardan sonra tiyatrodaki daha film eksenli olmaya başladılar.

Soyut dekor ve ışık kullanmaları tiyatro yönetimini ve tasarımını etkiledi. Örneğin Berlin'de hem film hem de tiyatro için çalışan Alman dışavurumcular korkudan neşeye şaşırtıcı bir biçimde geçmek için üç boyutlu soyut biçimlerin arasında insan bedeninde ve yüzünde ışık kullanımıyla gerçekleştirilen güdüleme üstüne çalışmışlardır. Bu olanaklar 1890'lı yıllarda birçok tiyatrodaki gösterilmişti, ancak iki boyutluluğun mirası olan resim dekor ve genel aydınlatma veya özel efektler için aydınlatma bu etkinin keşfedilmesini engelledi. (<http://www.sosyalbil.selcuk.ed.tr/makaleler>)

Adolphe Appia (1862–1928) ve Edvvin Gordon Craig (1872–1966) ayarlanabilir elektrik cihazlarının resim atmosferini yıkacağını ve oyuncuyu yapay dekor ile kaynaştıracağını iddia etmişlerdi. Çoğu tiyatro uygulayıcısı 1914 yılından önce Appia'nın önerilerine önem vermedi, ancak ilkeleri savaş sonrasında Alman dışavurumcularının ses, dekor ve ışıkla çalışmaya başladıkları zaman önem kazanmıştır.

Appia'nın aksine, Craig oyunun ruhunu ortaya çıkartmak için ışığın dinamik kullanılması ve dikey ekranlarla küçük değişimler gerçekleştirerek tüm bir temsil için tek bir

mekân tasarımı taraftarı olmuştur. Craig ayrıca kolektif değil bireysel bir sanat olduğuna inandığı tiyatronun usta sanatçının kontrolüne boyun eğmesi gerektiğini de savunmuştur. Wagner'in sahne eserlerinin total, birleştirilmiş sanat eseri (*Gesamtkunstwer*) ve Friedrich Nietzsche'in yaşamın her zıtlığına göğüs gerebilen süper insan görüşlerinden etkilenen Craig tiyatro için oyun yazan, tasarım yapan ve yöneten total sanatçı arayışına girdiği bilinmektedir. Bu noktada Craig, yıldızların uyuşmazlıklarını ve oyuncuların maddiliğini yok ederek, canlı gösterimin yerine büyük kuklalar kullanılması gerektiğini savundu. Appia gibi Craig de film dönemini tiyatro sanatında örnek aldı ve ışığın esnek kullanımı, soyut sahne tasarımı ve yönetmeni bir tür yaratıcı haline getirmeyi savunmuştur.

Appia, Wagner'in 'sanatların birleştirilmesi' düşüncesine karşı, bireşimce tiyatro görüşüyle çıkarak, 'zamansal sanat olarak yazan(şiir, drama) ve müzik ile 'mekânsal sanat' olarak resim heykel ve mimarinin bireşimini öngörmekte ve canlı oyuncuyu bu bireşimin 'kaynaştırıcı öge'si olarak almaktadır. Appia, sahnenin bir gerçeklik atmosferi veren "sahici" dekor öğeleriyle doldurulmasına karşı çıkıyor, bunun yerine yapıtın "ruhunu" ortaya koyacak yalın bir sahne düzeni öneriyordu. Doğalcı ayrıntıların yerine, dikkati oyuncunun jestleri üzerinde toplayacak ve dramatik gerilimi çıplak bir biçimde dışa vuracak basit bir dekor gerekliydi.

<http://www.sosyalbil.selcuk.ed.tr/makaleler>

Appia'nın dışavurumcu görüşleri, İngiliz yönetmen Gordon Craig tarafından daha da geliştirildiği gözlemlenebilmektedir.

Craig, sahnede soyutlamayı uç noktasına götürdü; duygusal ve görsel değil, tinsel ya da zihinsel bir etki yaratmak için son derece öznel bir ışıklandırma yöntemi yarattı. Tek bir gotik sütunun, sahneye bir kilise havası vermekte ayrıntılı bir mukavva kilise dekorundan çok daha etkili olacağını düşünüyordu. Craig'e göre, tiyatro ve oyunculuk simgesel düzeni bozmamalıydı.

(<http://www.sosyalbil.selcuk.ed.tr/mak>.)

Diğer bir taraftan Craig ve Appia'nın görüşleri, çok geniş bir uygulama alanı bulmadığı bilinmektedir. Yalnızca Avusturyalı yönetmen Max Reinhardt, Craig'in soyutlamaya dayalı dışavurum anlatımıyla canlı ve renkli bir oyun anlayışı arasında bir uzlaşma noktası yakalayabildiği hissedilir derecede açıktır.

Öte yandan Tiyatro genel olarak değerlendirilecek olursa Birinci Dünya Savaşı'nın bitişine kadar da, tiyatro eylemi sürdürülmekle birlikte, yaratıcı ve kendini yenileyici

özelliğini bir süre için kaybetmiştir. Savaştan önce ortaya çıkarılan bazı akımlar da, ancak savaştan sonra gelişme olanağına erişmiştir. Bunlardan biri olan ve Marietti'nin bildiriyle ilgi çeken Fütürizm ancak 1920 yılına doğru gelişmeye başladı. Öbür yanda, XX. yüzyılın başında ortaya çıkarılan Fransız Gerçeküstücülüğü 1916'da tiyatroya atlamakla birlikte, bu alanda bir "okul" olabilmek için 1914 yılına kadar ağır bir tempoyla gelişmektedir. Böylece, daha birçok yönlerden duraklamayı getiren I. Dünya Savaşı yüzünden, tiyatro, ancak 1920 yılından itibaren eski gelişim temposunu elde edebildiği görülmektedir.

Birinci Dünya Savaşı sonrası, gerek Avrupa'da gerekse dünyada yeni bir huzur dönemi tesis etme gayretinin yoğunlaştığı yıllar olarak dikkati çeker. Bir tarafta yapılan çeşitli antlaşmalar ve Milletler Cemiyeti çalışmalarıyla barış ve huzur sağlanmaya çalışılırken, bir taraftan da teknik ve teknolojinin imkânları yeniden insanın emrine verilerek onun ihtiyaçları karşılanmaya çalışılır, insan aklının ürünü olan bilim ve teknoloji dev adımlarla ilerlemektedir. Nitekim belli bir süre sonra maddi olanağın hızla yükseldiği görülmektedir. Ancak akıyla madde dünyasında önemli mesafeler kaydeden insan, aynı başarıyı iç/manevî dünyasını tanıma ve tatmin etmede gösterememiştir. Temeli geçmiş yüzyıllara dayanan ve her geçen gün biraz daha törpülenen manevî değerlerdeki yozlaşma, insanı, teknolojinin duyuramadığı yeni bir açlığa sürükler.

I. Dünya Savaşı'ndan sonra tiyatro, büyük bir değişim geçirdi. Yazarlık, oyunculuk, sahne tekniği alanlarında büyük devrimler yapılmaya başlandı. Rusya'da Meyerhold, Tay-rov, Almanya'da Piscator, Jessner ve Brecht her alanda devrimler yapmakla uğraşıyorlardı. Ancak I. Dünya Savaşı'ndan sonra en büyük tiyatro devrimleri Almanya ve Rusya'da ortaya çıktı. Avusturyalı Reinhardt, sahne uygulamaları açısından bugünün Avrupa seyircisini, yönetmenlerini ve oyuncularını yetiştirdiği görülmektedir.

Tiyatro yapıları da büyük bir değişiklik geçiriyordu. Artık birkaç yüz kişilik salonlar değil, sinema sanatı ile yarışmasında, binlerce kişiye yönelecek büyük tiyatrolar yapılıyor, açık havada, spor alanlarında, çayırlarda, göller üzerine kurulan sahnelerde oyunlar oynanmıştır. Sahne ile seyirciyi birbirine bağlamak için, çerçeve sahnenin dışına çıkılıyor, seyircinin ortasına giren, geniş ön sahneler yapılıyor ve üç, dört yanı seyirciyle kaplı çevreli tiyatrolar yeğ tutuluyordu. Seyirci arasına girme ve beş bin, altı bin seyirciye yönelme tutumunun ilk tohumlarını atan Max Reirihardt'tı. Daha sonra çeşitli yönetmenler, onun bu düşüncesini geliştirmiş, yine bu düşünceyi gerçekleştirecek tiyatro yapıları ortaya çıkmasını sağlamıştır.

1920'den sonra önemli bir gelişim daha oldu; çeşitli ülkelerde gençlik tiyatroları ve amatör topluluklar kuruldu. Özellikle, İngiltere, Almanya çok sayıda amatör topluluk ve üniversite tiyatroları eyleme geçti. İngiliz Tiyatro Birliği 1918'de kurulmuştu; kuruluşun amatör tiyatroların gelişmesine de büyük katkısı olmuştur.

Sahne tasarımında uygulanan yeniliklere değinilecek olunursa, öncü akımların yaygınlık kazanmasında etken olduğu göstermektedir.

Sahne-seyirci ilişkisinin ele alınması, sözün öneminin azalması ve görsel iletişimin ön plana geçmesi, sahnenin plastik olanaklarının bir anlatım aracı olarak değerlendirilmesi, sahne mekânının ustalıklarla kullanılması, görüntüde hareket ve çarpıcılık sağlanması, oyun yapısının parçalanması, oyuncunun fiziksel yapısı ile değerlendirilmesi, Birinci Dünya Savaşı sonrasında gerçekleştirilen yenilikler olduğu bilinmektedir. Bu yenilikler tiyatro düşüncesinde geleneksel anlayışın aşılmasını, tiyatronun edebiyat yönü ile değil görsel yönü ile değer kazanmasını sağlamaktadır.

Öncü akımların hepsine bakıldığında, farklı amaçlar ve yöntemlerle de olsa, sanatın gerçeği yansıttığı düşüncesine karşı çıktılar; doğallık yanılmamasını kırarak sanatın doğal değil yapılmış bir şey olduğunu savundulari açıkça görülebilmektedir. Geliştirdikleri deneysel teknikler, tiyatroyu bir vakit geçirme ve eğlenme aracı olmaktan çıkardığı için de çoğu zaman seyirci çekemedi, hatta skandallara yol açtığı bilinmektedir. Bu yeni akımların bir başka özelliği de, oyun yazarları kadar sahne tasarımcıları ve yönetmenlerin de öne çıkması, kuramcı kimliğini kazandırmış olduğu gerçeğidir.

Araştırmada öncelikle ele alınan konu, yirminci yüzyılda Öncü akımların nasıl ortaya çıktığı, gelişimi ve Avrupa tiyatrosuna etkileri daha sonra bu akımlar çerçevesinde tiyatrodaki mekân tasarımının nasıl etkilenmiş olduğu, yönetmenlerin ve tasarımcıların yöntemleri ve getirmiş olduğu yenilikler vurgulanmıştır. Yöntem olarak Literatür tarama yöntemi uygulanmıştır ve İngilizce, Türkçe kaynaklar taranmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. 1910–1930 YILLARI ARASI ÖNCÜ AKIMLAR VE AVRUPA TİYATROSU

1.1. Tarihsel Öncü (Avangard) Akımların Ortaya Çıkışı ve Tiyatro Anlayışı

20. yüzyılın başında, I. Dünya Savaşını ortaya çıkaran koşullar ve sonrasında oluşan düş kırıklığı, akla olan inancı sarstığı bilinmektedir. Geçmiş akıl çağının başlangıcı sayılan 1789 Fransız Devrimine kadar uzanan sürecin geldiği nokta tam anlamıyla bir yıkım olmuştur. Özgürlük, kardeşlik ve eşitlik sloganlarıyla iktidara gelen orta sınıf dönemi, geniş yığınlara hiç de mutluluk ve refah getirmemiş, üstelik korkunç bir yıkım ve yoksulluğa neden olmuştur. Yüzyıl başındaki Öncü akımlar işte böyle bir ortamda birbiri ardına doğdu ve gelişti. Önce orta sınıfın sanatı olarak gördükleri Realizm ve Natüralizme, geleneksel sanata saldırılarda bulundular. Sonra da yayınladıkları manifestolarla düşüncelerini aktardılar, ürünler verdiler. Sanatı yeniden tanımladılar.

Öncü akımların tümüyle, ortaya çıktıkları dönemin sos-yo-politik olaylarıyla ve bu olayların yarattığı tinsel ortamla bağlantılı olduğu bilmektedir Birinci Dünya Savaşı, 19. yüzyılın endüstri devrimiyle önderliğini pekiştiren ve ekonomik güç sahibi olarak görülen burjuva sınıfının bu beklentilere yanıt veremeyişiyse çıktı. 1910–25 arası Avrupa'da savaş ve savaş sonrası yeni yaşam özlemiyle dolu yıllardı. Bu dönemin sanatında, yeni tarihsel Öncü akımların bütününe, sanatın, burjuva sınıfıyla özdeşliğinin zedelenmesi yansımaktadır.

Öncü Akımlar olarak nitelendirilen akımların ortaya çıkışı, 20. yüzyıl sanatını belirleyen en önemli dönemeç olduğu bilinir. “Öncü Akımlar her şeye karşıdır. Topluma, burjuva sınıfına, sanatsal uzlaşmalara, sanatın yaşamdan kopukluğuna, mantığa...” (Candan, 2003:94)

Öncü (avangard) olarak nitelendirilen sanat akımları yirminci yüzyıl sanatının en önemli kaynağını oluşturmuştur. Fütürizm, dışavurumculuk, dada, gerçek üstücülük ve Bauhaus gibi Öncü (Avangard) akımlar on dokuzuncu yüzyıl modernizmin bir uzantısı olarak oluşmaktadır. Birinci Dünya savaşının patlak vermesiyle büyük sorunlar yaşayan Avrupa toplumu kendini büyük bir çıkmazın içerisinde bulur. Yaşamış oldukları sosyal ve aynı zamanda politik sorunlar toplumun tüm değerlerini alt-üst etmeyi başarır. Bu yüzden insanlar yaşamak için çok ağır şartlar altında çalışmak zorunda kalır. Antonin Artaud'un da bahsettiği gibi. “Toplumsal düzenin bozulması bireyin toplum karşısında tek başına, yalnız kalmasına yol açmıştır”. (C:\Documents and Settings\Admin\Desktop\AVANGARD.mht)

I. Dünya Savaşı öncesi ve sonrası ortamı öncü akımlarının kendilerini, ifade ettikleri, tanımladıkları bir dönem olmuştur. Düşünceleri ve uygulamaları ile de 20. yüzyıl sanatını belirlemişlerdir. Öncü akımların karşı çıkışları ve saldırıları burjuva toplum düzenine ve Burjuva düzenin sanat anlayışına olmaktadır.

Yaşanan çöküşü ve kaosu ifade edemez olan sanat, toplumcu ve ilerlemeci gibi ülküleri de içeremez onlara göre. Sanat kitle ile olan iletişimini, yaşamla olan ilişkisini yeniden belirlemelidir. Bütün geleneksel içerik ve formları reddedip, sanatçının özgür anlatımlarına önem verirler. Bir anlamda sanatın toplumsal görevlerinden kurtulması demektir bu. (Burger,2003:104.)

Bu sorunların çözümü için ortaya çıkan gerçeklik ve doğalcılık akımları zamanla da etkisini yitirerek eleştirilmeye ve sorgulanmaya başlandı. Bunun nedeni ise bu akımların halkın beklentilerine cevap vermemesidir. 20 yy. geçiş aşamasında ortaya çıkan avangard akımlarının ortak yönü de doğalcılığa ve gerçekçiliğe karşı çıkışları olmuştur.

Aynı zamanda bu akımların her şeye karşı çıktıkları görülür. Topluma, burjuva sınıfına, sanatsal uzlaşılara, sanatın yaşamdan kopukluğuna, mantığa ve bunlar gibi bireyi engelleyen her şeye başkaldırır.

Öncü sanat akımlarından tiyatro anlayışını ve tiyatro uygulamasını etkileyenler, Fütürizm, Dışavurumculuk, Bauhaus, Gerçeküstücülük olduğu bilinmektedir. Fütürizm, Dışavurumculuk, Gerçeküstücülük vb. akımların tiyatro temsilcileri genel geçer doğruların, olağanlaştırılmış statülerin, gündelik yaşamın içinde bocalayan yeniçağ insanına, onun bilincine yönelmenin araçlarını arıyordu. (<http://www.mimesis-dergi.org/yazi.php?verb=107>)

Görünen gerçekliğin kuşattığı, böylesi bir bilinçlilikle oyun izlemeye gelen izleyiciler karşılarında, «günlük yaşama, siyasi toplumsal, ekonomik olaylara olan uzaklıklarını» ortadan kaldırmaya yönelik bir tiyatro anlayışı, sahne aygıtı aradıkları görülür.

Dışavurumcular savaşın sonuçlarının sahnede ilk kez tartışıldığı oyunları yazmaları bu bakımdan önemli olmakla birlikte bunu çerçeve sahneye bağlı kalarak gerçekleştirmişlerdir. Dadacılar savaşın vahşetini yaşayan bir kuşağın öfkeli saldırıları, burjuva dünyasına alaycı karşı çıkışları Zürih'te başlayıp Fransa'da ve Almanya'da etkili bir biçimde kendini gösterdiği bilinir. Diğer bir taraftan Dışavurumcuları umutsuz, kendi içlerine kapalı ve milliyetçi

olmakla suçlandıkları görülmektedir. Dadacılar kendi sanatlarının tanımını yapmaz, daha çok sanatın ne olmaması gerektiği yönündeki düşüncelerini belirttikleri bilinmektedir.

Öte yandan Dadacıların düzenledikleri etkinlikler, çok çeşitli olduğu gözlemlenebilmektedir. Öfkeli ve saldırgan yaklaşımları, gösterilerinin çoğunun olaylı geçmesine neden olur. Gerçeküstücülüğe etkileri önemli olduğu bilinir. “Gerçeküstücüler, Dadacılardan farklı olarak sanatın nasıl olması gerektiği yönünde arayışlarını sürdürürler. Psikoloji önem kazanır. Düşle gerçeğin masalla fantezinin bir arada kullanılması; birlikli bütünlüklü oyun yapısı yerine, kendine özgü, şaşırtıcı ve akıl dışı oyunlar ortaya çıkması sonucunu doğurur.”(M.T. Ç.A.D:1:23)

Öncü akımların yaşam ile sanatı birleştirme yönündeki eylemleri, hem sanat ürünleri ile seyirci arasındaki ilişkinin değişmesine neden olmakta, hem de denenen yeni türler aracılığıyla tek tip bir gelenekçi sanatın saltanatına son vermiştir.

Öncü akımlar tiyatronun belli bir mekânda gerçekleştirilen kurallı yapısını değiştirmişler, onu yaşamın her alanına taşıyarak daha geniş kitlelerce paylaşılmasına katkıda bulunmuşlardır.

1.2. Fütürizm

Fütürizm,(Gelecekçilik) Birinci Dünya Savaşı öncesinde başlayan ve savaş sırasında gücünü yitiren kısa ömürlü öncü sanat akımlarından biri olarak bilinmektedir. Yüzyılın başlarında, İtalya hızlı bir dönüşüm geçirmekte ve endüstriyel kapitalizmin gelişiyiyle özellikle kuzeyde ülkenin tarımsal karakteri değişiyordu. İtalya Kuzey yarımkürede en önemli Avrupa ülkeleri yakalamak için sabırsızlanıyordu. Milan, tam olarak Londra, Paris veya Berlin kadar değilse de Avrupa'daki diğer bölgesel merkezlerdeki diğer büyük şehirlerle karşılaştırılabiyordu. Milan'ın her yerlisi Fütürizmin gelişinden etkilenmiştir.

İlk bildirgesi 1909 yılında, ikinci bildirgesi 1913 yılında İtalyan şairi Filippo Marinetti (1876–1944) tarafından yazılmıştır. Fütürizm diğer akımlarda görüleceği gibi söyleyişler, sanat gösterileri, sergiler, konserlerle tanıtılmıştır. Almanya'da, Avursturya'da, Rusya'da, İngiltere ve Fransa'da yenilikçi dergiler tarafından desteklenmiş, önce şiir, sonra müzik ve plastik sanatlar dallarında etkin olmuştur. Tiyatro sanatında alışılmış öz ve biçim anlayışına karşı çıkan görüşlerin bir bölümü Fütürizm akımına bağlı olarak ileri sürüldüğü görülmüştür. Gerçekçi tiyatronun bilgi, akıl, mantık ölçülerine karşı çıkılmakta, daha canlı, daha devingen bir tiyatro anlayışının ortaya konduğu bilinmektedir.

1906'da Uluslararası Milano Fuarı yapıldı. 1909'da Birinci Havacılık Sergisi gerçekleştirildi ve iki yıl sonra normal bir havaalanı inşa edilmiştir. İtalya'daki sanatsal gelişim seyrini değiştirmek için en radikal dürtü Filippo Tommaso Marinetti'den geldi. Marinetti Paris'e düzenli ziyaretleri sırasında ve modernist büyük organizasyon yeteneği ile bir menejer olmuştu. Marinetti'nin enerjisi sınırsızdı. Marinetti'nin vakfi ve Futurist bildirileri 20 Şubat 1909'da başladı. Marinetti sanatçı ve aydınları grubu etrafında toplamayı başardı. Kültürel kurumlarda savaş yayınladı. Onlar ülkenin geleneksel ve çürümüş karşı yeni bir sanat felsefesi geliştirdiler. Fütürizm İtalya'nın kültürel sahnesinde şiddetli sarsıntı rolünü üstlendi İtalya uyuklayan kültürel sahnesine ışık tuttu. (Berghaus, 1998:5)

1915'te Marinetti ve arkadaşları "Fütürist sentetik tiyatro" deneyini yaptılar. "Bu tiyatro, birkaç dakikaya sıkıştırılmış gösterilerden oluşuyordu. Bu kısacık gösterilerde çeşitli durumlar, olaylar, duygu ve düşünceler, çoğu kez sembollerle dile getiriliyordu. Amaç, makineleşme dönemi toplumunun dinamizmini yansıtmaktı. 76 kısa oyun, 1915–16 yıllarında Sintesi adı altında basıldı." (Şener, 1998:240)

Bu oyunlar birçok İtalyan kentinde sergilenmiştir. Bu oyunlarda ise geleneksel olay gelişimi yerine kopuklu sahneler göze çarmaktadır. Bu sahneler mantık dışı bir düzen içerisinde ve aynı zamanda eş zamanlı olarak yer aldığı görülür. Aynı zamanda oyun kişilerinin nitelikleri de en aza indirgenmiş, söz yerine ise simgesel ışıklama kullanılması tercih edilmiştir

Fütürizm, bir tiyatro akımı oluşturmamakla beraber, sahnede plastik anlatıma ve harekete verdiği önemle, oyuncu ile seyirciyi kaynaştırma girişimi ile eşzamanlılık ve çok odaklılık deneyimleri ile çağdaş tiyatronun gelişimini etkilemiştir. (Şener, 1998:240)

1917 Devrimi Rus Fütüristlerinin gündemini geliştirdi. Fütüristler 1909 yılında İtalya'da F. T. Marinetti'nin (1876–1944) yazdığı "Gelecekçilin Kuruluşu ve Manifestosu"nun yayınlanmasıyla başlamıştı.

Geçmişin sanatını, müzeler, konser salonları ve geleneksel tiyatrolar da dâhil olmak üzere lanetleyen gelecekçilik, sembolizmin aksine, makine çağının hızını ve dinamizmini yücelten sanat biçimlerini kabul etti. Çoğu Öncü (avangard) sanatçıdan daha önce Marinetti, tiyatroyu değiştirmek için filmin devrimci potansiyeline sarıldı ve daha çok manifesto yayımlandı ve çok geçmeden Marinetti şiir okuma, sanat gösterileri ve

teatral parodilerin yer aldığı "Fütürist akşamları" düzenlemeye başladı. (Berghaus, 1998:5)

Marinetti oyuncu-seyirci dinamiklerini üstüne deneysel çalışmalar yaptığı gözlemlenmektedir. Bunlar genellikle burjuva seyircisini kızdırmaya yönelik olduğu açıktır. "Marinetti savaşı modern enerjinin gerekli olan kaynağı olarak gördüğü için, italya'da gelecekçiliğe duyulan ilgi Birinci Dünya Savaşı'nın yıkıcılığıyla birlikte azaldı". (Berghaus, 1998:5)Yirminci yüzyılın geri kalanının çoğunda Fütürizm Doğu Avrupa tiyatrosunda etkin bir rol oynamayı sürdürecekti.

Fütürizm'in kuramına bakıldığında yirminci yüzyıl başında teknolojideki hızlı gelişimin etkisinde, sanatın makine çağına uygun özellikler taşıması ilkesine dayandığı görülmektedir. Makine çağının devingenliğini, estetik biçimler içinde ifade etmesi amaçlanan Fütürist sanatın başlıca özelliği, hızlilik olarak saptanmıştır."Marinetti, bir yarış arabasının güzelliğini, bir yontu başyapıtının güzelliğine yeğ tuttuğunu ifade etmiştir. Otomobil, uçak, dinamo gibi devingen araçlar, en erkin sanat örnekleri olarak kabul edilir." (Wickham,1993:57)

Aynı zamanda Fütürizm, akıl ve sağduyu yolundan, ölçülülükten ayrılmayan klasik sanat anlayışını da, duyumsal gerçeği taklitle yetinen gerçekçi sanata da karşı olduğunu belirtmektedir. Diğer bir taraftan Fütüristler endüstri çağının karakteristik özellikleri olarak hızı, çevikliği ve gücü belirliyorlar ve bunların yeniçağın insanı için olmazsa olmaz nitelikler olduğunu savunuyorlardı."Bir eskrimci gibi esnek ve atak, bir boksör kadar darbelere dayanıklı" bir toplumu özlüyorlardı." (<http://www.mimesis-dergi.org/yazi.php?verb=107>)

Fütüristler, kendi zamanlarına kadar olan modern sanat hareketlerinin sosyal ideolojiden yoksun oldukları için geçmişin estetiğine bağımlı olduklarını savunmuşlardır. Amaçları noktasında önemli bir rol oynayan etken, hayat ve onun dinamik yapısıdır. Bu dinamik yapıyı gerçekleştirirken rasyonalizmin reddi ile amaçları doğrultusunda "statik olmayan bir yapıya" yönelmişlerdir. (Berghaus, 1998:203)

Fütüristler alışılmış yaşam değerleri yerine, tutkuyla çağcıl olanın yanında yer olmaya çağırır insanları. Fütürist estetiğin odak noktasını eşzamanlılık ilkesi oluşturmaktadır. Bu ilke aynı zamanda, bütün öncü sanat akımlarında temel ilkesi olarak görülmektedir.

Zamansal yapı olarak eşzamanlılık ilkesi, tarihi, zaman akışını yadsımakta, sanat yapıtında, öznenin son derece köktenci bir biçimde kendi başına yapayalnız bulunduğu "zamandışı" bir mekân oluşturmaktadır. Öznenin parçalanmış bir gerçeklikte yaşadığı deneyimler, yerini, çağrışımlarla dolu düşgücü ve alışılmış bütün kuralları bir yana bırakan estetik bir üretkenliğe bırakır. (Çalışlar, 1993:66)

Fütürist akımın seçkin bir ideolojiye dayandığı, Fütürist estetiğin ilkelerinde de açıkça ortaya konulmuştur.

Fütürist estetik, sanatlar arası engelleri yıkmıştır. Sahnede modern teknolojinin olanaklarından faydalanmıştır. Fütürist tiyatro estetiğini oluşturan temel öğeler, teknik araçlar, varyete, sirk, akrobasi, dans, kısa doğaçlama skeçler, film, projeksiyon, sahnede hareket eden dekor, figür, nesne ve ışıklardır. Tüm bunlar Marinetti, varyete tiyatrosunu yüceltmektedir.

Fütürist estetiğin odak noktasında eşzamanlılık ilkesi yatmaktadır. Fütürist tiyatro estetiği sayısız durumu aynı zamanda düşüncüyü ve duyguyu, olayı birkaç dakikaya sığdırmayı amaçlamıştır. Bütün bunların sayesinde çağın gereklerine uygun, oldukça hızlı, fazla sözcük gerektirmeyen yeni bir tiyatronun yaratılması hedeflenmektedir. Fütürist tiyatro estetiğine göre tiyatro, trajik aynı zamanda dramatik, komik gizemin açığa çıkarıldığı yer haline gelmektedir. Tiyatro şudur. “Tinsel dinamizme gizemli tapını ve gelecek dinine giden tinsel soyutlamanın merkezi olarak panoramik bir eylem biresimi. Fütürizm akımından en çok etkilenen tiyatro adamları, Meyerhold ve Piscator olmuştur. Bu iki sanatçının estetik düşüncelerinde, Fütürist duyarlılığın izleri görülür.” (Özüaydın, 2006:27)

Fütürist tiyatro, tiyatro metinlerinin geleneksel dramatik yapısına karşı çıkar. Olasılık kurallarını ve olaylar arasındaki neden-sonuç bağlarını, gerçeklik yanılması yaratma amaçlı ayrımı düşkünlüğünü yadsımaktadır.

Fütürist Tiyatro “izleyici ile saygıdan kaynaklanmayan bir güven akımı ve sürekli bir iletişim yaratma” yoluna giderek izleyiciye “yeni Fütürist tiyatrosallığı aşlamak” istiyordu. “izleyicilerin duygularını, (toplumda saptadıkları genel bir sayrılık; tembellik, duyarsızlık) tembel eğilimlerini olası her araca başvurup, araştırarak ve bu eğilimleri ayaklandırarak düzenleme” Fütürist tiyatronun bir okul işlevini üstlendiğini gösteriyor. İzleyiciye doğrudan yönelme istemi, sahne ile seyirci arasındaki uçurumu ortadan kaldırmak üzere yepyeni teknikler, araçlar ve formların geliştirilmesine ön ayak oldu. Fütüristler, her şeyden önce “Antik Yunan Tiyatrosu'ndan bugüne değin gelen her teatral formu (fars, vodvil, komedi, trajedi, dram vb.) reddedip” yerine yoğun iletişimi esas tutan “serbest diyalogları,

eşzamanlılığı, canlandırılan kısa şiirleri, yankılanan diyalogları, mantık dışı tartışmaları vb.” koyuyorlardı. Şok etkisi yaratan, bunun üzerine kurulan bu çok yeni teknikler / araçlarla, izleyicinin “günlük yaşamın tekdüzeliğini unutmasını” amaçlıyorlardı. (<http://www.mimesis-dergi.org/yazi.php?verb=107>)

Tüm bu teknikler göz önüne alındığında Fütürist tiyatro“ günlük yaşamda karşılaşılamayacak biçimde bir araya getirilmiş, durumda olduğu görülmektedir. Delice, özgünlükce tanımlanabilecek bir duyarlılık labirenti” olarak açıklanabilmektedir.

Diğer bir yandan Fütürist tiyatro'nun temel ilkeleri manifestoda şöyle belirleniyor.

Sentetik (“yani, çok kısa. Birkaç dakikada, pek az söz, jest, sayısız durumlar, duygular, düşünceler, duyarlılıklar, olaylar ve simgeler”) Teknik-dışı (eskinin tüm kural ve formlarını, “giriş-gelişme-sonuç”lu yazımı reddetme), Özerk, Mantık-dışı, Gerçek-dışı, Dinamik ve Eşzamanlı, birbirinden kopuk sahnelerin, mantık-dışı bir düzenle eşzamanlı olarak sahnelenmesi, sentezlenmesi, günlük yaşamın 'mantıklı' ve 'düz bir çizgide ilerler' gibi görünen olağan yapısını sarsıyordu. Yine de Fütürist tiyatro'nun günlük yaşamın söz konusu işleyişine karşı aldığı tavır hiç de bu işleyişin değiştirilebileceğine dair kuşkuları izleyicide oluşturmaya yönelir gibi görünmüyor. Aksine soka dayalı bir üslupta izleyici ile kurulan iletişimin tek yönlülüğü (sahnedeki, seyirci koltuklarına), belirli bir savı tartışmaya açmaktan çok, sorgulamayı esas tutmaktan çok, uyarı ve propaganda ile o anın tüketilmesini getiriyor. (<http://www.mimesis-dergi.org/yazi.php?verb=107>)

Fütürizm, tiyatro sanatında yeni bir sahne-seyirci ilişkisi kurma eğilimi içerisindedir. Yaşama karşı olan geleneksel tavrın değiştirilebilmesi için, seyirci ile doğrudan karşı karşıya gelecek bir sahne anlayışı savunmaktadır. 1910 yılından başlayarak düzenlenen gösterilerde, seyircinin arasına sokulma, seyirci ile kaynaşma girişimlerinde bulunulmuştur. Bu girişimler genellikle tepki ile karşılanmış, gösteriler, çürük yumurta yağmuruna tutulmuş, kavgayla, dövüşle son bulan gösterilerden ibaretti. 1913'te Marinetti ve on dokuz arkadaşı tarafından kaleme alınan "Fütürist Oyun Yazarları Bildirgesi"nde şu görüşlere yer vermektedir.

Tiyatroda alışlagelmiş çalışmalara karşı çıkılmalı, yenilik getirilmelidir. Geleceğin tiyatrosu, kendine örnek olarak gece kulüplerini, müzikholleri, sirk gösterilerini almalıdır. Tiyatro, gerçeğin taklidini değil, ruhunu yansıtmalı ve bu öze popüler eğlence türlerinin biçimini uygulamalıdır. Böyle bir tiyatronun özelliği, çeşitli gösteri araçlarının öğelerini bir araya getirmesi, genel olarak devingen bir görüntü sağlaması, oyuncular arasında

canlı bir alışveriş kurması ve kaygısız bir atmosfer yaratmasıdır.(Şener,1998:239)

Futurist aynı zamanda tiyatro seyirci, sanat ve yaşam alanları etkinleştirmeyi aradı. Futürist hareket son derece yenilikçi bir girişim oldu. Tiyatro kurumlarının son derece yenilikçi girişim olduğunu, onun performans işlevinin, iletişim yapılarının, oyun yazılarının sosyal hayattaki geleneksel rolünü sorguladı. Dramatik metinlerin oluşumu, hareket tarzları, Performans boyunca sahne ile konferans salonu arasındaki ilişki, tasarım ve sahnenin teknik parçalar vb. futuristlerin sunumunda kullanıldı. Futuristler sunum için tiyatroyu hem geleneksel sosyal bir kurum olarak hem de bir pazaryeri olarak sıradan bir yer gibi küçümsedi. Futuristler ticari girişim ve sıradan entelektüel sunumlarla savaştılar. Futuristler hayatın sentezini ve onun en tipik ve en önemli yönlerini sunmak isterler. Bu nedenle futuristler hayatın içindeki farklılıkları(sesleri, ışıkları, kelimeleri, senfonileri, jest ve mimikleri) yoğunlaştırdılar. “Tiyatro modern dünyanın baskısı içinde beş perdeli devam edemezdi. Tiyatronun geleneksel dili dünyanın modern ifadelerini vermek için yeterli görünmüyordu.”(Berghaus, 1998:7)

Bu yüzden Futuristler bir atmosfer ve çevre yarattılar. İzleyiciler ve aktörler aynı atmosferde birleştiler. Canlı ve modern tiyatro için sahne ile seyirci arasındaki bu acayip ilişkiyi akşam oyunlarına nasıl dönüştüğünü gösterdiler Futuristler dördüncü duvar düzenini yıkıp gerçek ve yeni hareketin duygusunu hemen sundular. Tiyatronun temsili olmayan performansı üzerindeki fiziksel ve duygusal niteliklerin vurgusunu arttırdı. Performanslarında Futüristler, gerçekçilikten ziyade anti-psikolojik, anti doğal olanı yansıttığını göstermeyi amaçladılar. Edebi metinlerden ziyade sahne ile ilgili vurgu olduğunu göstermeye çalıştılar. Bu şekilde futuristler doğal tiyatroyu yeniden keşfettiler. Bu performanslar İtalyan seyircisini şok etmesi ve utandırması şaşırtıcı değildir. Futuristler sahnede sunulan geleneksel türler üzerinde dalga geçtiler.

1911'den sonra, Futürist dramatik yazarlar onların geleneksel tiyatroya ve tiyatroya kurumlarına ait reformları amaçlayan ilk bildirimlerini kaleme aldılar. 1913'te Variety Tiyatro yayını yeni bir gelişme göstermiştir. serate biçimi ile experimentation birkaç yıl sonra Marinetti, tiyatroyu daha etkili formatın ötesinde provokasyon ve propaganda amaçlı bir araç olarak kullanmayı amaçladılar.

Fütürizm, tiyatronun gelişimiyle, özellikle deneysel ve öncü tiyatro ile ilgili önemli yenilikler getirmiştir. Futürist gösteriler, salon ve sokak etkinlikleri, kitle etkinlik biçimleri

olarak büyük tiyatral etki yaratmaktan geri kalmazlar. Yani Protesto eylemi burada bir sanatsal eylem olarak görülmektedir. Skandallar, son derece hızlı gelişen dinsel törenler gibi estetize edilmektedir.

Fütürist tiyatrodan içine kapalı düşünen izleyici bir şokla uyarılmaktadır. Düşünmesi önlenir ve sinirsel bir heyecan yaratmak amaçlanır. Geleneksel olan içedönük kültür yerine, sıradan ve saldırgan dış çekicilikler ön planda tutulur. Fütürist Tiyatronun iki yapısal öğesinin olduğu bilinmektedir. Bunlar eşzamanlılık ve montaj ilkelerinden ibarettir. Bunların amacı ise “yeni bir Fütürist duyarlılık”kazandırmaktan geçmektedir.

Fütüristlerin makineye ve tekniğe duydukları hayranlık, tutarlı bir biçimde Fedele Azari'nin uçuş tiyatrosu ile üretime geçirilmiştir.

Fütürist tiyatro için son derece tipik olmasına karşın, uygulamada önemli bir yer tutmayan, Fedele Azari'nin 1918 yılının ilkyazında gerçekleştirdiği uçuş tiyatrosu. İtalyan ordusunda pilot olarak çalışmakta idi. Azari ve bu konudaki düşüncelerini Nisan 1919 tarihinde "Fütürist Uçuş Tiyatrosu" bildirgesinde dile getirmiştir. Azari, kendi taslağını şöyle tanımlar:

"Biz Fütürist pilotlar, yeryüzüne dik olarak yükseklerle uçmayı ve dikey olarak hiçliğe yapılan düşüşleri, merkezkaç kuvveti vücudumuzu oturduğumuz küçük koltuğa bastırırken, isteğin verdiği sarhoşluk ile dönüşler yapmayı ve bizi, hiçlik içerisinde bulunan, dönen merdivenlere sürükleyen sarmal biçimli hava akımlarına bırakmayı severiz: Sürekli daha çok zevk veren keskin dönüşleri iki, üç ya da on kez yinelemeyi, burju dönüşü yaparken kanatlara dayanmayı, burgaç biçimli uçuşları, kayarak uçmayı, uzun uçuşlarda ölü yaprak gibi kendimizi salıvermeyi, soluk kesici sayısız ters dönüşlerde kendimizden geçmeyi, kısaca yuvarlanmayı, sallanmayı ve uçaklarımızla havada dev bir yel değirmeni çizerek, gökyüzünde görünmez trapezler üzerinde dönmeyi severiz. Biz fütürist pilotlar uçak yardımıyla, karmaşık ruh durumlarını dile getirebilecek yeni bir sanat biçimi yaratabiliriz. (Berghaus,1998,95)

Bu tür anlatımlarla ya da gösteriler iki veya daha çok uçakla yapıldığında, bütün bir diyalog ve dramatik eylem gerçekleştirilebileceğine işaret ettiği gözlenebilmektedir.

Örneğin, izleyici uçaklarla yapılan bir karşılaşmayı izlerken, rakiplerin değişik tutumlarını gözleyerek pilotların duygularını anlayabilir; insan saldırıda bulunan tarafın sıçrayışlarını, sarmal biçimli yükselişini saldırgan ile karşılaşan pilotun kediye andırır ya da açık saldırgan, duygusal ya da

dikkatli taktiklerinden ayırabilir. Ancak, bu, uçuş anında olası anlatım olanaklarının yalnızca bir yönüdür. Bir başka deyişle, şimdiye dek sanat dışı amaçlarla kullanılmış olan anlatım olanaklarını sanatsal olarak birleştirerek, yeni bir akrobasi ile hava sanatı yaratmak istiyoruz. (Çalışlar,1993:69)

Ayrıca Fütürist Uçuş Tiyatrosu'nda her uçak, Fütürist bir ressam tarafından boyanarak imzalanacaktır: “Balla, Russolo, Frei, Depero, Dudrcville, Baldessari, Kosai, Furazzi, Ginna, Conti, Sironi gibi Fütürist ressamlar, uçak dekorasyonu tasarlamışlardır. Özel bir arıklıkta bırakılacak, renkli ve kokulu toz, konfeksi, raket, paraşüt, oyuncak bebek ve balon gibi cisimlerle etkileyici bir iz oluşturulduğu gözlemlenmektedir.” (Çalışlar, 1993:71)

“Havada özgürce uçmaya izin verilir verilmez, Fütürist pilotlar Milano üzerinde gece gündüz diyaloglar, sessiz gösteriler, dans, ve Marinetti, Buzzi, Corra, Settimelli, Folgore gibi büyük Fütürist şairlerin yazdığı göklerin paroliberi ile ilgili şiirlerden oluşan tiyatro gösterileri sunacaklardır.” Gün boyu sayısız bir izleyici topluluğu üzerinde dumanların renklendirdiği göklerde uçaklar dans edecekler; gece ise, bunlar havada değişken biçimler oluşturarak, ışıkların eşliğinde büyüleyici danslar yapacaklarını belirtmişlerdir. (Çalışlar, 1993:71)

Fütürist hava tiyatrosu yalnızca özel sanatsal özelliklere sahip değildir, aynı zamanda bu tiyatro türünün özünde kahramanlık yatar ve yüreklilik için güzel ve sevilen okul olacaktır. Fütürist tiyatro gerçek anlamda bir halk tiyatrosu olacaktır; çünkü, pilotları ve Fütürist ressamların boyadıkları uçakları yakından görmek istedikleri için parasını ödeyerek asıl tribünde yer ayırtanlar dışında, milyonlarca seyirci gösteriyi ücretsiz izleyebilecektir. Böylece, yoksulların ta bir tiyatrosu oluşacaktır sonunda. Genişletilmiş gösteri alanı, büyük bir izleyici topluluğu ve uçan oyuncularına karşı gösterilen sevgi ile (bunlar arasında özellikle Zucconi, Duse Caruso ve Tomaqno ön plana çıkacaklardır.) hava tiyatrosu, ticari ve endüstriyel hava taşımacılığına da özendirilecektir. (Çalışlar, 1993:71)

Böylece bu tiyatro, ulaşmayı amaçladığı büyük Fütürist ulus için gerçek, yararlı, tümüyle özgür, enerji dolu bir tiyatro haline gelmektedir.

Fütürizm akımında, doğa yerine makine yüceltilmiştir. Fütürist tiyatro, Adophe Appia'nın düşüncelerinden etkilenerek, boyalı panolardan oluşan dekor anlayışına karşı çıkmıştır ve değişik yoğunluğu, devinimi ve renkliliği olan psikolojik ışık yöntemini kullanmıştır. Bu dinamik ışık mimarisi, oyuncunun oyunu yerine üç boyutlu ışıksal anlatımı geçirmeyi amaçlar. Fütürist sahne mekân tasarımı anlayışı şunları işaret etmektedir.

Sahne tasarımını biz yaratalım, tiyatro oyununa sanatımızın tüm gücünü kullanarak yaşam verelim. Bunun için duyarlılığımıza uyan, daha yoğun ve bireşimsel düzenlemeler isteyen yapılara gereksinim duyacağımız açıktır. Sahne tasarımını yenileştirmeliyiz; Sahneye kazandıracığımız yeni görünüm, boyalı kulislerden tümüyle vazgeçilmesine bağlıdır. Sahne tasarımı artık boyalı bir fon olmaktan çıkacak, alacalı aydınlatmalarla canlanan renksiz, elektromekanik bir yapıya kavuşacaktır. Aydınlatmayı sahnedeki eylemek ve ruh haline göre düzenlenecek olan projektörler ve renkli camlar sağlayacaktır. Işık kaynaklarının çeşitliliği ve dinamik düzeneği sahneye ışık, renk ve gölgelerden oluşan harika sonuçlar yansıtacaklardır. Böylece aydınlatılmayan alanlar gibi sevinç yumakları oluşturan parlak alanlarda oluşacaktır. (Çalışlar,1993: 77)

Bu eklemeler, bu gerçekdışı çarpışmalar, bu duygu zenginliği ve o hareketli sahne mimarisi üç boyutlu alanları da kullanarak sahnedeki eylemlere yaşamsal güç katmayı hedeflemektedir.

Sahnede hareket halindeki figürlerin bir bütünlük içinde erimelerini öngören Fütürist sahne tasarımına iyi bir örnek, ise

1919 tarihli İvo Panaggi'nin Mekanik Danslarıdır. Giacomo Baha'nın 1917'de Stra-vinski'nin Havai Fişekler'i için gerçekleştirdiği sahne düzenlemesinde ise sahnede tek hareket eden, dekor ve ışıklardı. Dekor, Baha'nın bir tablosunun büyütülmesinden oluşmuştu. Ressam, ışık kontrol masasında oturup bir ışık balesi yaratıyordu. Beş dakika süren bu gösterimde salon ve sahne ışıkları dönüşümlü olarak yanıp sönerken seyirci, 49 değişik görüntü izlemiş oluyordu. (Candan, 2003:66)

Diğer bir taraftan bakılacak olursa Fütürist sahne, yeni heykel sanatı nasıl modern sanayinin yarattığı biçimlerden esinleniyor, şiir nasıl telegrafçılıktan öğreniyorsa, tiyatro da modern yaşamın üçboyutlu dinamizmini ve özgün eylemlerini örnek teşkil eder haldedir.

Fütürist sahne atmosferi'nin temel ilkeleri Fütürist tinselliğin özü, yani dinamizm, eşzamanlılık, insan ile çevre arasındaki eylemin bütünlüğü'dür. Buna karşın geleneksel tiyatronun tekniği insan (dinamik öge) ile çevre (statik öge) arasındaki ikilemi derinleştirmiş, onu bireşim ile çözümlemenin ikilemi haline getirmiş ve doğan yaşamsal sorunları genelde çözmeden bırakmıştır. Fütürist sahne tekniği eylem alanı olarak önemli olanı bireşimde birleştirmek, üçboyutlu araçları kullanmak ve güçlerin eylemini dinamik olarak anlatmak istiyor. Bireşim, Üçboyut, Dinamik; Bu sihirli üçgen Fütürist sahne tekniğinin üç yüzünü birbiriyle birleştirir ve birbirinden ayırır.

Gerçekçi öğelerin ampirik resimsel tasviri biçiminde sahne dekoru renkli düzlemlerin yapısal düzenlenişi olarak sahne bireşimine dönüşür. Sahne alanına ilişkin üç boyutlu öğelerin mekânsal kuruluşu olarak sahne üç boyutu, ışıklı sahne atmosferinin dinamik öğeleriyle birlikte, mekânsal-renkli yapı olarak sahne dinamiğine dönüşür. (Çalışlar, 1993:79)

Sahne Üçboyutu denildiğinde akla gelen Üçboyutlu sahne dünyası üçboyutun önceliği mimarinin resimsel izdüzüm, yansılama olarak değil, üçboyutlu canlı gerçeklik olarak, düzenlenmiş bir organizma olarak kullanılması sahnenin kaldırılması üç düzlemde geçen sahne eylemi üçboyutlu soyutlama oylumlardan meydana geldiği görülmektedir. .

Sahne Dinamiği: Dört boyutlu sahne dünyası mekânsal, mimari öğenin önceliği sahne dünyası ile sahnesel eylemin eşzamansal birliği ve içice geçişinin temel öğesi olarak eşzamansal devingenliğin kullanılması boyalı sahnenin kaldırılması renkli mekânların ışık mimarisi dinamik soyutlama mekân. Çok boyutlu Sahne Mekânı; Günümüz tiyatrosunun önünde açılan sahne olanaklarını vermektedir. (Çalışlar, 1993:80)

Diğer bir taraftan Fütürist sahne tasarımı kendisini şöyle ifade etmektedir.

Biz geleneksel çerçeve sahne'nin yerine, çok boyutlu Fütürist mekân tiyatrosunu getirdik. Çerçeve sahne ve günümüz tiyatrosunun drama anlayışı, yeni tiyatro duyarlılığına uymuyor artık. Çerçeve sahne'nin yatay yüzeyi ile kübik boyutu, dramatik eylem'in son etkilerini engellemekte, onu sahne, çerçevesinin ve geniş bakışçısının kölesi haline getirmektedir. Çerçeve sahnenin kaldırılmasıyla dramatik eylemin teknik olanakları daha geniş, daha kapsamlı bir yelpazeye kavuşacaktır. Böylece, geleneğin üçboyutlu sınırları da aşılmış olacaktır. Yatay alanın sınırları delinerek, yeni dikey, yatık ve çok boyutlu öğeler gelecektir; çerçeve sahnenin kübik direnci mekân içinde, üçboyutlu dinamik öğeler arttırılarak kırılacak, Fütürist çok boyutlu çevreli tiyatro'yu yaratılacaktır. (Çalışlar, 1993:80)

Diğer bir taraftan üç boyutlu sınırlar bir tarafa bırakılırken ve çok boyutluluğa doğru bir eğilim söz konusu olmaktadır. “Çok boyutlu sahne mekânı, geleneksel üçboyutlu sahnenin yerini alıyor artık; oyuncu, oyuncu-mekân'a, sahnesel bireye, o da Fütürist çok anlatıma tiyatro'ya dönüşmekte. Tiyatro, yapısı gereği, sarmal biçimli düzlemlerin merkezini oluşturan mimari olarak öne çıkıyor.”(Çalışlar, 1993:81)

Fütürist sahne tasarımı anlayışında elektrodinamik, üçboyutlu ışık öğelerinden oluşan çok boyutlu mimari, tiyatro alanının merkezini oluşturur. Bu sahne tasarımı, yatay

çizgelere takılıp kalan geniş bakış açısını aşmayı ve yepyeni zenginlikler kazanmayı olanaklı hale getirmeyi başarmıştır.

1.3. Dışavurumculuk

20. yüzyılın ilk çeyreğinde, Orta Avrupa'da gelişen bir sanat akımıdır. İlk kez kimin tarafından kullanıldığı bilinmeyen "ekspresyonizm" terimi 1910–1911 yıllarında görsel sanatlarda ve yazında ortaya çıktığı bilinmektedir ve yeni eğilime verilen ad olur. Resim sergileri, tiyatro gösterileri, okuma geceleri ile yaygınlık kazanır.

Birinci Dünya Savaşı'ndan önce başlamış, 1925 yıllarında gücünü yitirmiştir. Dışavurumculuk, 1901 yılında, Fransa'da, resim sanatında empresyonizm izlenimcilik akımına tepki olarak ortaya çıkar. İzlenimci sanat anlayışında, doğadan alman izlenimler doğadakine benzer biçimler içinde yansıtılmaktadır. Bu özelliği ile izlenimcilik, edebiyattaki gerçekçilik anlayışına akraba olan bir sanat anlayışını temsil eder. Dışavurumculuk ise bir soyutlama anlayışı getirmektedir. Şener,1998:247

Dışavurumculuk terimi ilk kez 1901 yılında Fransa'da, bir nesnenin belli bir ışık altında ve belli bir andaki görünümünü yakalamaya çalışan izlenimcilerle, Van Gogh ile Gaugin tarafından yapılan resimleri ayırmak adına kullanılan ve geçerlik kazanan bir terimdi. Buna karşıt olarak, dışavurumculuk nesnelere üzerinde oluşan güçlü içsel duygulara vurgu yapmayı ve yaşamı, ressamın gerçekliği, kendi gördüğü açının biçimlendirdiği ve belirlediği biçimde resmetmesini savunuyordu. (Şener,1998:248)

Dışavurumculuk yirminci yüzyılın ilk çeyrek diliminde o günün gerçekçi-doğalcı tiyatro anlayışına ve anlamsız piyasa oyunlarına güçlü bir karşı çıkış olarak tiyatro düşüncesinde yeni bir aşamayı göstermektedir. Bu akım özellikle Almanya'da etkin olduğu bilinmektedir.

1910' larda dışavurumculuk, Almanya' da kısa bir süre içinde eleştirmenlerce kabullenilen ve edebiyatta ve sanatta var olan eğilimlerin adı olarak yaygınlaştırılan bir terim olarak kullanılmaya başlanılmakta ve böylelikle, gerçekçilikten hareket eden her türlü çıkış kısa sürede, tanımlanması zor olan bir hareket olan "dışavurumculuk" olarak adlandırılmaktadır.

Diğer taraftan Dışavurumculuk Öncü (Avangad) bir hareket olarak 1910'lu yıllarda Alman tiyatrosunda ortaya çıktı. Sanat eleştirmenleri bu terimi yüzyılın başından beri

sanatçının soyut duygularıyla kaplanmış gerçekçi olmayan resmi göstermek için kullanıyordu. Böylece bu genel ima yeni teatral hareket içinde kullanılmaya başlandı.1912–1925 yıllarında tiyatroyu etkiler. Özellikle Alman tiyatrosunda etkin olan dışavurumculuk, en başarılı örneklerini Alman tiyatrosunda vermektedir.

Buchner'in, Wedekind'in, Strindberg'in oyunları bu akıma öncülük etmiştir. Dışavurumculuğu tiyatrodaki bilinçle temsil eden ilk oyunlar ise ressam Kokoschka tarafından yazılmıştır. Bu akımın tiyatrodaki ilk önemli yapıtı, Reinhard Johannes Sorge'un (1842–1916) Dilenci adlı oyunu sayılır. Georg Kaiser, Ernst Toller, Karel Çapek bu akımın önemli yazarlarıdır. Dışavurumculuk tiyatrodaki 1925 yıllarında sona ermiştir. (Şener,1998:248,249)

1910–1925 arası Almanya ve Avusturya'da bir eyleme dönüşen dışavurumcu akımın kökleri, bir yandan resim sanatına (Munch, Kokoschka, Kandinsky, Marc), bir yandan da August Strindberg'in (1849–1912) ilk kez uyguladığı durak tekniği ve düş dramaturgisine uzanmakta olduğu görülmektedir. Dram tarihinde ilk kez tek perdelik yapıyı kullanan yazar, Strindberg olduğu bilinmektedir.

Dışavurumculuk, özellikle başlangıç döneminde ve gelişme döneminde farklı eğilimler göstermiştir. Başlangıçta iç gerçeğin özgürce ifade edilmesi görüşünü benimseyen dışavurumcular, giderek daha iyi bir dünya yaratma ülküsüne yönelmiş, siyasal ve toplumsal yönü ağırlık taşıyan oyunlar yazmışlardır.

Dışavurumcular, toplumun dışladığı insanlardan yana çıkmışlar; daha da ileri giderek yeni bir toplumsal düzenin ve yeni bir insan tipinin oluşturulmasına öncülük etme görevini üstlenmişlerdir. Dışavurumculuk'u benimseyen sanatçıların bu akımı değişik biçimlerde yorumladıkları, değişik ürünler verdikleri bilinmektedir.

Romantizm'den olduğu kadar Simgecilik' ten de etkilenmiş olan Dışavurumcular, İzlenimcilik ve Doğalcılık'a karşı çıkmışlardır. Özellikle plastik sanatlarda kendini duyuran Dışavurumculuk'un özünü, insan yaşamının ve insanla dünya arasındaki ilişkinin en güç, en kaygılı ve en trajik yanı oluşturur. (http://www.kadimdostlar.com/Sanatsal_Resimler_Sanatcilarin_Tablolari_f111/Disavurumculuk_Ekspresyonizm_20_Yuzyilin_ilk_Ceyreginde_Orta_Avrupa_ve_39_da_izlenimcilige_Tepki_O_larak_Gelisen_Sanat_t69214.html)

Doğanın ve toplumun nesnel bir yaklaşımla betimlenmesine karşı çıkan Dışavurumcular, öznel ve sanatçının iç dünyasının dışavurulmasını yüceltmişlerdir.

Özellikle Almanya'da, tüm sanat dallarında etkili olan Dışavurumculuk, yerleşik biçim ve anlayışları yıkmaya çalışmıştır.

Dışavurumcular, ilgilerini yüzeydeki gerçekliğe yönelten ve gözlenilebilen bir olgu olarak çağdaş maddeci ve mekanik toplumun temel doğrularıyla ilgilenen gerçekçiliğe ve doğalcılığa temelde karşıydı. Dışavurumcular, dışsal gerçekliğin değişken olduğunu ve tek değer kaynağı olan insanın ruhsal doğası ile uyum sağlayana dek değiştirilmesi gerektiğini savundular. Birçok dışavurumcu sadece bu içsel nitelikler üzerinde odaklanma çabasına girdi ama kimileri insan ruhunun daha fazla mekanikleşmesine, bozulmasına ve mutluluk arayışının engellenmesine izin vermeyeceklerini belirterek, politik ve toplumsal koşulları dönüştürmeye çalıştılar ve daha militan bir tavır aldılar. Dışavurumcuların "gerçek"i daha çok öznel alanda var olduğundan, bunu ifade etmek için yeni sanatsal yollar bulmak zorundaydılar. Bozulmuş çizgiler, abartılmış bir biçim, olağandışı renkler, mekanik hareket ve telegrafik konuşma, seyirciyi görünen gerçeğin ardına geçirmek için yaygın olarak kullanılan yöntemlerdi. (Brockett, 2000:536)

Dışavurumcu sanata bakıldığında, içten gelen bir çılgınlığın dışa vurulmasıdır denilebilmektedir. Diğer taraftan Dışavurumculuk son derece öznel, her şey kendi içinde, kendi düşünde olduğu bilinmektedir. Dışavurumcu sanatta gerçekler çarpıtılmış durumda ve ayrıca tedirgin edici bir durum söz konusudur. Yani Dışavurumcu sanatta bakıldığında sanatçının kendi saplantısı ve dünya görüşünü verdiği görülmektedir. Bu yüzden bir çarpıtma, deformasyon oran bozukluğu vardır.

Dışavurumcu Tasarımda geometrizm benimsenmiştir, renkler çığ renklerdir. Mantıksız bir dünya sunulduğu görülmektedir.

Oyunlarda insanlar bireyliğini yitirmiş, soyutlanmıştır, insanlar genç, kadın, baba vb... gibi gösterilir. Tüm insanlığı göstermek için bireyi aşmak istemiştir. Dekorlar, aksesuarlar simgeseldir, ışıklama doğal değil, kontrast, canlı, uyuşmayan renkler bir arada kullanılır, oran bozukluğu gibi çarpıtmalara ve değişimlere gidilmiştir, realist ayrıntı kullanılmaz, oyuncular düşteymiş gibidir, sahnede karabasan havası hakimdir. (www.halksahnesi.org)

Dışavurumcu Sanat realizm ve naturalizm öğelerini fantazilerle, simgeci bir anlatımla birleşmiş olarak görmekte olduğu bilinmektedir. Makineleşmeye, uygarlaşmaya, insan ruhsuzlaştıran teknolojik gelişme ve otoriteye karşıdırlar. Dışavurumcu sanat soyutlamaya

başvurur, us dışıdır. Fütüristlere karşıdır. “Dışavurumculuk, Natüralist (geleneği tiyatro) ve İzlenimci (gerçekliğin herhangi bir anındaki görünümü ile yetinen) akımlara karşı geliyordu. “Dünyanın, yaşananın yinelenmesi yerine, onun derinliklerine inmeyi, başka bir biçimde yeniden yaratmayı sanatın başlıca görevi” olarak saptıyorlardı”. (<http://www.mimesis-dergi.org/yazi.php?verb=107>)

Dışavurumculara göre Sanat yaşamın aynası değildi. Dışavurumculara bakıldığında İzlenimciliğin tersine nesnelere, gerçekliğin şu ya da bu andaki görünümünü esas almayıp açığa çıkarılmamış olan “özü” görülmesini sağlayan içsel bir yönelimi yeğledikleri açıkça görülmektedir.

Dışavurumcu tiyatro, diğer tarihsel öncü (avangard) hareketlerden farklı olarak, yazılı metni reddetmediğini söylemektedir. “Sahne dili kadar dramatik metne de önem verir. Dışavurumcu akımın hedefi, estetik soyutlamadır. Sahne, dünyanın fiziksel temsili değil, iç dünyanın bir yansıması olmalıdır.” (Özüaydın, 2006:30)

Dışavurumcu oyunlar genelde karamsardırlar; dünyaya bakıp yalnızca çılgılık atabiliriz diye düşünmektedirler. Ancak oyun sonlarında silik de olsa bir umut bırakmaya dikkat ettikleri gözlenmektedir. Zaman şimdi, sahne ise bütün dünyadır. Mantık aranmamaktadır. Her şey birbirine kolaylıkla dönüşebilir.

Dışavurumculukta sesin fiziksel var oluşu ayrı bir önem taşır. İfade açısından kelimenin anlamından ziyade sesi önem taşır. Ünlemler önem kazanır. Görüntüye yüklenen şiddeti sesin de paylaşması arzu edilir. Bunun karşıtı olan sessizliğin de kullanımı oldukça yaygındır. Çünkü sesin, dilin de bir sınırı vardır. Tıpkı renklerin yarattığı ruh halleri gibi seslerin yarattığı bir ruh haline de inanırlar.

Dışavurumcu tiyatro uygulamasına bakıldığında olayların, sahnelerin mantıklı bağlantısı, konuşmaların normal akışı parçalanmış, gittikçe daha çok önem kazanan sahne görüntüsünde biçimler çarpıtılmış olduğu görülmektedir. “ Oyun kişileri simgesel tiplere indirgenmiş, yazarın, ya da sahneye koyucunun düşüncesi ön plana geçmiş, oyunun tezi kaim ve etkili çizgilerle dile getirilmiştir.” (Şener,1998:248)

Dışavurumcu tiyatro anlayışına göre, bireyin bilinçaltında biriken itilimlerin, sanat yoluyla boşaltılması bireyin ruh sağlığı ve yeni toplumsal uyumlar kurabilmesi için gerekli olan ilk aşama olduğu bilinmektedir. “Sanat bireyin iç dünyasına yönelmekle onu toplum ilişkilerinden soyutlamamıştır. Bilinçaltının karmaşasını çözmek, parçalanmışlığı onarmak, insanı topluma kazandırmak içindir.” (Şener, 1998:249)

Dışavurumcu Tiyatro sanatçısı, çağın toplum sorunlarının kendi iç dünyasında meydana getirdiği bunalımı rahatça ifade edebilmek için gerçekçi tiyatronun mantıklı oyun yapısına da, popüler tiyatronun avutucu düzenlemelerine de karşı çıktığı gözlenmektedir. Bu akımın öncülerinden August Strindberg Rüya oyunu adlı eserinde yazdığı önsözünde şunları ifade etmektedir...

Dışavurumculara göre gerçekçi tiyatro yaşamı açıklayabilmek için gerçeği parçalamış, "otopsi yapmak için öldürmüştür." Seyirci ile uzlaşma yolu seçmiş olan popüler dram ise melodram öğeleri ile yüklüdür ve oyun kurgusunu kullanarak, geleneksel değerlerin sırtını sıvazlayarak, mutlu sonlarla işi tatlıya bağlayarak seyirciye ödün vermektedir. Yeni romantizm, sembolizm gibi akımlarda ise, toplum sorunları ihmal edilmiştir. Oysa bilinçaltının korkunç karmaşasını, insan, ruhunun derinliklerinde yatan tutkuları dile getirmek, yozlaşan toplumun can alıcı sorunlarını deşmek gerekir. Resim sanatında daha önce başlatılmış olan bu atılımı dışavurumcu tiyatro, cesaretle sürdürmek amacındadır. (Brockett, 2000:537)

Dışavurumculuk, geleneksel tiyatro biçimlerini kökünden sarsmış olmakla beraber kendinden sonraki gelişmelere öncülük etmiştir. Dışavurumcu tiyatronun uygulamada başardığı ve tiyatro düşüncesine kabul ettirdiği değişiklikler de şu başlıklar altında kümelenebilir.

Düşünce Ögesi Üzerine Odaklanma Antik tiyatrodan başlayarak oyun içeriğinin en önemli ögesi ya konu ya da oyun kişileri olmuştur. Oysa şimdi düşünce ön plana geçmektedir. Oyunun olay dokusu, oyunun sunmak istediği bildiriye göre düzenlenir. Bu yüzden konunun, neden-sonuç ilişkisine göre düzenlenmiş bir olay dizisi içine sunulmasına gerek kalmamıştır. Tüm ilgi oyunun teması üzerine toplandığından olaylar ve durumlar da tema çevresinde yoğunlaştırılır. Sahnede birbirini mantıklı olarak izleyen olaylar yerine, yan yana, eşzamanlı olarak sunulan olaylar ve durumlar yer alır. Dışavurumculuk, ömrünü çeyrek yüzyılda tamamlamış fakat tiyatroya getirdiği yeniliklerle tiyatronun gelişimini etkilemiştir. (Şener, 1998:249)

İç gerçeğin özgürce ifade edilmesi, Düşler, düşlerin karmaşası, iç itimler, insanın yaşamına hedefini belirleyen gizli güçler olarak önem kazanmıştır.

“Bu tercihte psikanaliz biliminin bulgularına duyulan ilginin payı vardır. Ruh hastalıkları, kompleksler ele alınır. Bunların rahatça ifade edilmesine çalışılır. Bu yüzden ilk dışavurumculular özde ve biçimde her türlü sınırlamaya karşı çıkmış sanatta mantık

kurallarının, ahlak kısıtlamasının, dış gerçeğin baskısının kaldırılmasına çalışmışlardır.” (Şener, 1998:249)

Daha iyi bir dünya ülküsü, Dışavurumcu akım yazarları bakıldığında savaşın yaratmış olduğu dehşete karşı tepki gösterdikleri görülebilmektedir. Bu tepkiyi ise dünyanın anarşik durumunu sergileyerek dile getirdikleri açıkça bilinmektedir. “Kan dökücülük sanki bir alışkanlık olmuştur. Öldürme, diri diri gömme, intihar, işkence sahneleri yazarın toplumsal ve bireysel yozlaşmaya karşı protestosudur.”(Şener, 1998:251)

Dışavurumculuk, bir korku ve umarsızlık ortamında çeşitli kurtuluş teklifleri sunmuştur. Bu teklifler...

Doğanın temelindeki salt doğruya yönelmek, İlkel olana inanmak, Toplum düzenini etkinleştirmek olarak özetlenebilir. Yalana, ikiyüzlülüğe, savaşa karşı sevgi ve adaletin egemen olduğu bir düzen özlenmektedir. Bu arayış içinde hümanist değerlere başvurulur. Savaşız, hilesiz, öfkesiz, daha insanca bir dünya kurmaya çalışılır. Böyle bir düzende sanatçı kendini hiç kısıtlamadan belirtecektir. Dışavurumculuk bu yönü ile ütopyacıdır. Dışavurumcu akım aynı zamanda yıkıcıdır. Özlenen dünyanın kurulması için eski, kötü, hastalıklı, yoz düzenin yıkılmasını gerekli bulur. Yıkma, yapmak demektir. Bu mucizenin gerçekleşebilmesi için kişi sorumluluğunun bilincine varmalıdır. Bu da insana saldıran, onu korkutarak, onu tehdit ederek sağlanacaktır. Ancak böyle acılı bir süreçten sonra insan yeniden yaratılacaktır. (Şener, 1998:251)

Baş oyun kişisinin daha iyi bir dünya ülküsüne kurban edilmesi, oyunda tek önemli bir kişi bulanabilmektedir. Olaylar onun bakış açısından verilebilmektedir. Bu baş oyun kişisi de maddesel değerlere düşkünlüğün, yalanın, kötülüğün kurbanı olmaktadır. Aynı zamanda gelecek mutlu günler için bir adak kurbanı değeri taşımakta olduğu bilinmektedir. “Dışavurumcu tiyatrodaki oyun kişileri karakter boyutları içinde ele alınmamışlar, tipik birkaç çizgi ile belirtilmişlerdir. Bu tipler iletilmek istenen görüşle ilgili olarak bireysel, ya da toplumsal bir özelliği simgelerler; soyut ve kavramsal tiplerdir.”(Şener, 1998:251)

Asal olanla yetinme, yani yalınlık ve kesinlik, dışavurumcu tiyatrunun en belirgin özellikleri olarak bilinmektedir. “Oyunun konusu, temanın, ya da tezin açıklığından ibarettir. Bir iki cümlelik kısa konuşmalarla yerinilir. Yoğun heyecanlar jestle, mimle iletilir. Hareketler stilize edilmiştir. Makine toplumunun insanları, makine gibi devinmektedirler.” (Şener, 1998:252)

Anlatımda kesin karşıtlıklar, gerek sözde gerekse görüntüde ve anlamda karşıtlıklardan yararlanıldığı heyecansal etki yarattığı görülebilmektedir

Gerçek ile fantazi, Tanrısal olanla dünyadaki vahşet, lirizm ile pornografi, kısa anlatım ile uzun monolog, düzyazı ile koşuklu yazı yan yana getirilir. Karşıt öğeler sık sık birbiri ile yer değiştirir. Sahneler ve sahnelerdeki küçük birimler ivedi olarak değişmekte, bu devinimle karşıtlık daha çarpıcı olmaktadır. Karşıtlık, devinim, ivedilik, dünyanın anarşik durumunu sergiler. (Şener, 1998:252)

Öte yandan Dışavurumcu Tiyatro'da düşünsel öge ön plana çıkarılabilmektedir.

Oyuncusundan, dekoruna, ışığına dek her bir unsur düşünsel çerçevenin/mesajın iletiminde önemli bir görev üstlenirler. Oyuncu, olay ve durumları aktarmak üzere sahnedir. İçe dönük oyunculuk anlayışı, iç aksiyonun güçlü bir dışavurumu ile herhangi bir karakteri canlandırmaktan çok, kişilerin en belirgin özelliklerini (dışavurumcu tiyatrodaki bu özellikler en aza indirilmiştir) yansıtmayı amaçlar. Olay ve durumların olguların sergilenmesi, simgesel aktarım, aksiyonun önemli anlarının belirlenmesini gerektirir, oyuncu burada grotesk (abartılı) anlatıma başvurur.

(<http://www.mimesis-dergi.org/yazi.php?verb=107>)

Dışavurumcu Tiyatro, İzleyiciyle dolaysız bir iletişim kurmak ister. İletişimde izleyici etkin bir konumdadır. Bilerek eksik bırakılan, sonuçlandırılmayan durumlar, hareketler izleyicinin imgelemine ve sergilenen üzerine düşünsel yoğunluğunu geliştirmeyi, arttırmayı amaçlamaktadır.

Dışavurumcu tiyatro, en büyük başarılarını dışavurumcu duygu ve düşüncelerle yorumladığı klasik oyun sahnemeleriyle elde ettiği görülebilmektedir. Dışavurumcu tiyatro kendi dünya görüşsel bağlanımı ve ilkeleriyle ("yeni insan", "kopma", "değişim", "eylem") Fütürizmin ve dadacıların öncü tiyatro deneylerinden kesin çizgilerle ayrılabilir.

Tiyatrodaki dışavurumcu estetiğin kökleri, August Strindberg'in düş dramaturgisine uzandığı bilinmektedir. "Oyunun gelişimi psikolojik bir nedensellikten kaynaklanan eylemler zincirine dayanmaz; düş, imge, masal dünyası ve somut gerçeklik birbirinden ayrılmaz. Geçmiş, şimdiki zaman ve gelecek iç içedir. Her şey olasıdır, zaman ve mekân yoktur..." (Çalışlar, 1993: 92)

Gerçek anlamda ilk dışavurumcu oyun olan, Reinhard Johannes Sorge'un (1892–1916) *The Beggar*'ı (Dilenci) 1912 yılında yayımlandı. "Oyun, yerleşik görenekler ile yeni değerleri,

yaşlı ve genç kuşaklar arasındaki savaşı ve hayalci bir şairin maddeci ve şiddete yatkın toplumda var olma isteğini göstermekteydi. Bir şekilde ifade edilmeydi.” (Brockett, 2000:537)

Dünya Savaşı'nın gelmesiyle, dışavurumculuk, vurgusunu kişisel kaygılardan, evrensel bir felaket uyarısına ve insanın ve toplumun reformasyonu savunusuna taşımakta olduğu bilinmektedir. “Örneğin Hasenclever'in savaş karşıtı oyunu Antigone'de (1916) aşkın mutluluğa giden biricik yol olduğu ama bu adaletsiz ve otokratik yönetenler baştan atılmadıkça bunun yaşanamayacağı ileri sürülür.” (Brockett, 2000:538)

Yine benzer biçimde, “Fritz von Unruh'un (1885–1970) Ein Geschlecht [Bir Irk, 1918] oyunu, yanlış değerlerin ve hareketlerin (özellikle savaş) insanı nasıl insanlık dışı bir hale getirdiğini gösterir ve fırtınaya,” şiddetin uğultusuna yapılan ve daha iyi bir dünya için öndeyiş sayılabilecek bir yakarıyla sonlandığı görülebilmektedir. (Brockett, 2000:538)

Dışavurumcu tiyatro, yüzeysel yaşam gerçeğine uygunluk zorunluluğunu tümenden yadsımakta olduğu görülmektedir. Burada asal gerçeklik, insanın ruhsal niteliklerinde aranacağı bilinmelidir. “Bilinçaltı gerçeği, bilinç üstüne çıkarılmalıdır. Sahnede, görüntüsel çarpıtma, bozulmuş çizgiler, sıra dışı renkler, abartılmış hareketler ve mekanik bir düzenden yararlanılır; bunlar, seyirciyi görünen gerçeğin ötesine taşımak için kullanılan tekniklerdir.” (Özüaydın,2006:29)

Diğer taraftan günlük, olağan gerçek görünümü bozmak, yeni bir izlenim yaratabilmek, renklerde çarpıtma yapıldığı gözlemlenebilmektedir. Dış gerçek iç gözün bakışı açısından, içimizden bize görüldüğü gibi anlatılmaktadır. Öznel bakış açısı dış biçimi bozar, içe doğru eğilimli duvarlar, iskelet görünümlü ağaçlar, makine gibi devinen insanlar, bir karabasan havası yaratmaktadır. Örneğin; “ Mezardan çıkan ceset, kafasını sırtındaki torbada taşıyan adam gibi görüntülerle yüreklere korku salınır. Işık düzeni ile alışılmamış renkler kullanılarak bu atmosfer, yoğunlaştırılır. Dünyanın anarşik düzeni, görüntü dili ile de sergilenmiş olur.”(<http://www.mimesis-dergi.org/yazi.php?verb=107>)

Oyunun stilize edilişi dekorlardaki biçim değişikliği ve ışığın kesik kesik kullanımı hep aynı amaca yönelmekte olduğu görülmektedir.“İzleyicinin hayal gücüne tüm yetkileri, tüm görme olanaklarını vermek.” (<http://www.mimesis-dergi.org/yazi.php?verb=107>)

Dışavurumcu Tiyatro, dekoru ayrıntılardan, gerçeğin tıpatıp taklidinden (Natüralist ve Gerçekçi tiyatronun aksine) uzaklaştırıp, asal olanla: yani, oyunun özünü ortaya çıkarmakta temel olanla sınırlıdır.

Işık, Dışavurumcu Tiyatro'nun en etkili araçlarından birisi olarak bilinmektedir. “Elektrik ışığı ile birlikte tiyatronun kazandığı bu yeni anlatım aracı sahnedeki olay ve durumların sergilenmesinde, izleyicinin dikkatini ve yönelimini bunlar üzerinde yoğunlaştırmasını sağlama amacıyla etkin olarak kullanılıyordu, “olaylar arasındaki bir geçiş”, “gerilimin yükseltilmesi” gibi temel kullanımları ile birlikte, “izleyicilerin duyarlılıklarının kamçılanmasını” da olanaklı kılıyordu.” (<http://www.mimesis-dergi.org/yazi.php?verb=107>)

Dışavurumcu tiyatrodaki ışığın bir anlatım aracı olması, onun oyunun düşünsel çerçevesini oluşturmasını ve iletiminde işlevselleşmesini de gerektirdiği açıkça görülebilmektedir. Işık aksiyona müdahale eden, gerilimli bir atmosfer yaratan, olay ve durumlar arasındaki ayrımı belirleyen, yorumlayıcı bir görev üstlenmektedir. Oyun kişileri ve ilişkileri de bu anlatım ögesi ile derinleştirilmekte, ayrımları ortaya çıkarılmaktadır.

1.4. Dadaizm

Dada akımı, Alman aktör ve oyun yazarı Hugo Ball (1886–1927) tarafından Zürih’de “Cabaret Voltaire”de 1916’da kurulduğu bilinmektedir. Aynı zamanda kurucuları arasında Romanya’lı şair olan Tristan Tzara, Kaizer, ordusundan kaçak Alsas’lı Jean Arp Alman şairi Richard Huelsenbeck ve yine Romanya’lı ressam Marcel Janco gibi adlar yer aldığı bilinmektedir.

Dadacılık, insanların ve dünyanın yozlaşmasından ve yok olmasından umutsuzluğa düşmüş, hiçbir şeyin sağlam ve sürekli olduğuna inanmayan ve bunun için bir değer tanımazlık içinde, iç çöküntüyü yansıtan bir akımdı denilebilir. “Bu akımın yaratıcısı ozan Tristan Tzara'nın bulduğu iki hecelik "da-da" sözcüğü, bebeklerin hiçbir anlamı olmayan hecelemesinden alınmıştı” (Nutku,1885:100)

Dada, kendine verdiği ad gibi, anlamsız hecelerken, çocuksu gürültü ile gösteriler düzenliyor ve topluma da durmadan aşağılayıcı sözlerle yöneliyordu. Dadacıların eskiye ve alışagelinmiş kurallara karşı olan tutumları anlaşılabilir bir şey olmasına karşın, onların olumsuz tavrı toplumsal bilinçten yoksun olmalarından gelen bir durumdu. Değer tanımazlıkları içinde, dadacıların yaptıkları en büyük yanlış, çağın yalnız yaralı dış görünüşünü alıp onu kötölemek, ama doğmakta olan özünü kavramamalarıydı; çünkü bir dünyanın çöküşüyle uğraşmak, yeni bir dünyanın yorucu kuruluşundan daha az yorucu ve şaşırtıcıydı. Dadacıların, bilinçsizliklerini gösteren bir başka özellikleri de hiçbir konuda sorumluluk duymamalarıydı. (Nutku,1885:101)

Bu akıma katılan sanatçılar, toplumun ve sanatın alışagelinmiş kurallarını kamuoyunu şaşırtarak yıkmak, onu kızdırmak ve ölgünlüğünden kurtarmayı amaç edinmiş oldukları bilinmektedir. Diğer bir yandan bakıldığında bu akıma katılan sanatçılar geleneksel değerleri ya da varolan değerlerin tümünü de tanımadıkları gözlemlenebilmektedir.

Dadaizm'e bakıldığında I. Dünya Savaşı'nın katliamlarına ve budalalığına duyulan nefretten doğan bu hareket, şok etkisi yaratan taktiklerle ve alay ederek, teknolojik ilerlemeye körü körüne bağlanmanın yüzeyselliğini, Avrupa toplumunun yozlaşmasını, savaş, toplum, gelenek, din ve sanat gibi tüm yerleşik değerleri protesto etmekte olduğu görülmektedir. Dada hareketi yaratıcı sanatı canlandırma amacıyla yeni deneysel ifade formları bulmak için çaba göstermiştir.

1916–1920 yılları arasında yedi bildirge sunan Dadaizm, savaşan dünyaya karşı duyulan kuşku, inançsızlığı dile getirmektedir.

“Yöntemi, tasarlanmış çılgınlık, düzensizlik ve uyumsuzluk olarak tanımlanan gürültülü gösterilerde bütün yerleşik değer yargıları, akıl, sağduyu, sağbeğeni, edep ölçüleri hırpalanmıştır. Bu gösteriler, söyleşilerden, ses-şiir okumalarından, kısa oyunlardan oluşmakta, seyirciye öfkeyle yaklaşılarak alışılmış düşünme biçimlerinin sarsılmasına çalışılmaktadır. Amaç, düşüncenin uyusukluktan kurtarılması, şaşkınlık yaratılmasıdır. Mademki dünya çığırından çıkmıştır, ona en uygun sanat uyumsuz ve birliksiz olacak, bir kaosu dile getirecektir.” (Şener, 1998:242)

Dadaizmin ilk dönemlerindeki gösteriler ve uygulamalarda Fütürist ve önceki akımların etkileri görülür; anlık önceliği, seyircinin kışkırtılması yönünde oluşturulan politik gösteriler, dönemin teknolojik araçlarının kullanımı gibi özellikler, modern bir akım olarak Fütürizmin temel özelliklerini bünyesinde barındırır.

Savaşın bitmesinden sonra 1918'de Dada hareketi Almanya'ya sığırdı ve burada aşırı sağın yükselen mililer ve milliyetçi politikalarına bir çeşit karşı duruş halini aldığı bilinmektedir. Dada hareketinin bir diğer önemli özelliği, sürrealizmin önünü açması ve hatta temellerini atmasıdır denilebilmektedir. Dada hareketinin içinde yer alan pek çok sanatçı daha sonraları sürrealist hareket içinde etkili olmuştur.

Bir şeye karşı çıkmanın en etkin yollarından biri onu gülünçleştirmektir. Etkileyen güçlü tepki doğru orantılıdır. “Sanatçılar çağlarının şiddet saçmalığına, denetimsiz ve şiirsel bir saçmalıkla cevap verecekler, kendilerini kirleten toplum ve dünyanın yüzüne tükürecekler,

aklın karşısına akılsızlığı, kurulu düzenin karşısına düzensizliği, sözde ciddiyetin karşısına mizahı, sahte ağır başlılığın karşısına skandalı çıkaracaklardı.” (İnce, M.S.D 1975)

Dadaizm, Fütürizm savaş hayranlığına karşı olmakla beraber, eşzamanlı anlatım tekniğini ve farklı anlatım araçlarını bir arada kullanmak bakımından Fütürizmin yönteminden yararlandığı bilinmektedir. Gösteriler Almanya ve Fransa'da hem ilgi çekmiş, hem de skandal yaratmakta ve Tiyatro gösterileri çokluk kavga ile son bulmaktadır denilebilir.

Tzara'nın 1921'de sahnelediği 'Gazdan Yürek' adlı yapıtı, her şeyi alaya alan, kontrolsüz mantık akışı ile yazılmış, tamamen görselliğe dayanan bir oyun olarak tanınmaktadır. Kartondan giysilerle yapılmış boyun, göz, ağız, kulak ve kas, sırayla sahneye gelip, üç perde boyunca hiçbir anlamı olmayan şarkılar söylüyorlardı. Örneğin göz, tekdüze bir sesle 'heykeller, mücevherler, kızartmalar' sözlerini üst üste yineliyor, ardından 'sigara, sivilce, burun' nakaratına giriyordu. Tam anlamıyla bilinçaltı akımı tekniğiyle yazılmış ve sahnelenmiş bu oyunların drama tekniğiyle (üç birlik kuralı) veya mantıksal bir oyun kurgusu ile uzaktan yakından ilgisi yoktu. Her şey, görüntüde dile geliyordu.<http://mimoza.marmara.edu.tr/avni/dersbelleği/desenyazılraı\1.sayı/html>

Böylece Modernizm'in en önemli nimetleri arasında görülen akılcılık, aydınlanma, düşünsellik gibi kavramlar, öncü akımlar tarafından sorgulanıyor ve reddedilmektedir

Dadaistlere göre, Dada sanat değil, bilakis sanat karşıtı bir kavramdır. Geleneksel sanatlar estetik kaygılar taşıırken, Dadaistler estetiği reddetmekte ve sanat konusunda oldukça eleştirel yaklaşıtları görülebilmektedir.

Sanatın arkasında bir anlam, bir mesaj kaygısı vardır; Dadaistler ise yaptıkları işlerin bir anlamı olmadığını, izleyen kişi bir anlam buluyorsa bunun tamamen onun problemi olduğunu ileri sürmektedirler. Sanat duygulara hitap ediyorsa, Dada'nın amacında, bir şeylere karşı durmak ve hatta kırııcı olmak yatmaktadır. "Dada'nın felsefesi ne kadar sanat karşıtı fikirleri içerse de; zamanla Dadaizm akım olarak nitelenmekten kaçamamakla beraber, yayımlanan manifestoların, onun bir akım olmasını destekleyici etkenlerden olduğu ileri sürülebilir."(http://www.istegenc.com.tr/content/gorsel_sanatlar/article.asp?lngarticleid=2319)

I. Dünya Savaşı ardından Dadanın şiir, resim, heykel ve performans alanlarında sıkça örneklerini verdiği ve bugünün sanatsal oluşumunda etken bir öge olarak Dada'yı önceki akımlardan radikal bir şekilde ayıran fark 'Akıl' ile 'Aklın dışındakini birlikte düşünebilme önermesi olarak bilinmektedir.

İzlenimciler, Kübistler, Fütüristler geçmiş kültürle bağlarını olabildiğince kopartarak, salt öne sürdükleri fikirler doğrultusunda, Modernizmin 'yüce estetiği'ne' ulaşmak gayretinde, mutlak aklın güvenilirliğiyle sanatlarını dogmalaştırma eğilimindeyken Dada, rasyonel ve irrasyonelliği bir arada yürüterek sanatta 'özne' aklının hakimiyetine son vermek üzere rastlantı, kolaj ve montaj gibi 'irrasyonel' çabaları ve kendi kendileriyle alay eden, ciddiye almayan, manifestolarına karşı çıkılması gerektiğini belirten 'rasyonel' tutumlarıyla değil kendini önemli ve dogma bir akım olarak sunmak, neredeyse yıkımı müteşekkire karşılayacak bir konuma indirger.

(http://www.istegenc.com.tr/content/gorsel_sanatlar/article.asp?lngarticleid=2319)

Dadaizm'e bakıldığında gelip geçicilik, parçalanma, süreksizlik ve kargaşayı bütünüyle benimsediği görülmektedir. "Ne var ki Dada, bu barındırmayı ülküsel olanın ya da 'yüce estetiği'nin oluşumu için hedeflemez, tersine akılla oluşan bu mutlaklıkların 'dönüşümü, deformasyonu' için koşul olarak yaratır, amaç haline yükseltme araçsal olana doğru indirgenir. Bu çaba içinde 'hem diyalektik olarak hem de diyalektiğe karşı düşünme' çabası bulunmaktadır. Bu da, bir anlamda modernitenin içine düştüğü çıkmazları açma ve genişletmeyle ilgili bir tutuma denk gelmektedir." (Harvey, 1997:72)

Dada akımının kolaj mantığı etkisine bakıldığında ise büyük oranda görülen ressam ve performans sanatçısı, Rauschenberg üzerinden örneklenir. "Rauschenberg'i postmodernist olarak düşünmemizi gerekli kılan bu adımdır. Modernizmde bir üretici olarak sanatçıya atfedilen "ruh" burada gözden çıkarılmaktadır. Yaratılan özne efsanesi, burada yerini daha önceden var olan imgelerin açık yüreklilikle mülk edilmesine, alıntılanmasına, parçalar halinde aktarılmasına, biriktirilmesine ve tekrarlanmasına bırakır." (Harvey, 1997:35)

Rauschenberg'in resimlerinde kullandığı kolaj tekniği ya da Cage ile oluşturdukları performanslardaki temel mantığın öncülüğünü, "Jean Arp, Kurt Schwitters gibi Dada sanatçılarındaki izlemek mümkün olduğu bilinmektedir. Söz konusu mantık 'tarihsel süreklilik ve bellek duygularının bütünüyle buharlaşması ve üst-anlatılanın reddedilmesiyle oluşur'. Modern dönemdeki yabancılaşan özne, yerini parçalanmış özneye bırakır." (Harvey, 1997:35)

Modernizm nezdinde Dada'nın montaj ve kolaj tekniklerine başvurması, 'zamanın mekânsallaştırılması' yönünde kullanılan bir yöntem olduğu bilinmekte ve bu da Modernizmin eleştirdiği popüler kültüre zemin hazırlamaktadır.

Gelenekleşmiş sanat yasalarından ve pozitivist önermelerden bağımsız olarak, mantık dışı ve saçma olanı öne çıkaran, natüralist ve gerçekçi sanat kuramlarının öz, biçim ve dil anlayışlarını hiçe sayan ‘Dada’ akımı, bu yönleriyle bir yandan Fütürizm akımı ile yakınlık gösterirken, öte yandan ‘Gerçeküstücülük’e zemin hazırladığı bilinmektedir.

I.Dünya Savaşı sonrasında, Avrupa’da (Dada merkezleri olarak Zürich, Berlin ve Paris’te), dadacılık hareketi bağlamında yer alan tiyatro. Kalıplaşmış egemen toplumsal yaşam değerlerine, görenekselleşmiş sığ burjuva sanat anlayışı ve düşünce tarzına karşı köktenci bir hareket olarak yer alan Dadacı Tiyatro, özellikle Berlin’de güçlü siyasal-anarşist eğilim taşımış; Paris’te gerçeküstücü sanat ve tiyatroya öncülük etmiştir. Doğrudan doğruya bir tiyatro hareketi olmamakla birlik de, Öncü batı tiyatrosuna, özelliklerden vahşet tiyatrosu, gerçeküstücü tiyatro ve saçma akım tiyatrosu üstünde büyük etki yapmış olan dadacılık, her türlü estetik kuralcılıktan ve mantıksal çözümlerden bağımsız olarak anlamsız sanatın temeline koyan, biçimi dili yıkan; ilkel naif ve dolayimsız bir biçim ve dil ile kendiliğindenliğe dayanan sanatsal (anti-sanatsal) bir gösteri üretmek ister. Bu anlamda, dadacılık anarşik tiyatronun olduğu kadar, Happening tiyatrosunun da öncüsüdür denilebilmektedir. “1915’te New York’ta (M. Duchamp, F. Picabia), 1916’da Zürich’te (Zürich-Dada: Cabaret Voltaire; H. Ball, H. Arp, M. Jonco, T. Tzara) başlayan Dadacı Tiyatro etkinlikleri, başlıcalıkla, 1918’e kadar Zürich’te, 1920’ye kadar Berlin’de (Berlin-Dada: R. Huelsenbeck, R. Hausmann, G. Grosz, W. Mehring), 1923’e kadar da Paris’te (Paris-Dada: T. Tzara, A. Breton) sürmüştür. .” (Harvey, 1997:79)

Öte yandan Dadacı Tiyatro’ya bakıldığında, Her türlü estetik kuralcılıktan ve mantıksal çözümlerden bağımsız olarak, anlamsız olanı sanatın temeline koyan, biçimi ve dili yakın; ilkel, dolayimsız biçim ve dil ile kendiliğindenliğe dayanandığı gözlemlenebilmektedir. “Dadacı Tiyatro’nun başlıcalıkla "dada geceleri"nde gerçekleştirilen gösterileri, maskeli dansları, groteski, kukla kılıklı sahne giysilerini, kolaj sahne düzenini, kaba şiirli söylevleri ve gürültülü müziğini kapsar; doğrudan hareket edilen izleyiciyi sarsıntıya uğratmak istenir.” (Harvey, 1997:79)

Dadacı Tiyatro oyunlarının örnekleri;

“T. Tzara’nın ("göz", "kukla", "burun", "boyun" ve "kaş"ın oyun kişileri olarak yer aldığı Gasherz (1922, Gaz Yürek), Les Aventures celestes de M. Antipyrine (1920/21, M. Antipyrine’in Hayranlıkverici Serüvenleri), Ribemont- Dessaigues’in L’Empereur de Chine (1920, Çin İmparatoru), A. Breton ve P. Soupault’un C’il vous plait (1920, Lütfen) adlı oyunları ile F.

Picabia ile M. Duchamp'ın E. Satie'nin müzik yazdığı ve gerçeküstücülerle kavgada Dadacı Tiyatro'nun bildirgesi haline gelen Relache (1924) adlı, Ballets Suedoise'ca gerçekleştirilen baledir". (Harvey, 1997:80)

Dadacı Tiyatro, öncü Avrupa tiyatrosu üstünde, daha sonra da 1960'larda happening gösterileri üstünde etkili olmuştur.

1916 yılında Zurich'de bir grup sanatçı ve yazar Cabaret Voltaire'i kurmuşlar ve Dada adını verdikleri sanat hareketini başlatmışlardır. Voltaire kabaresini sanat galerisi tiyatro ve toplantı salonu olarak kullanılmıştır. "Sanat hareketinin Zürich grubu denilen sanatçıları Savaş nedeniyle İsviçre'ye sığınan Fransız Jean Arp, rumen Tristan Tzara ve Alman Hugo Ball'dır." (http://tiyatro.balikesir.edu.tr/tiyatro_sozlugu.html)

Dada sanat hareketi Almanya'da ve Savaş sonrası, Fransa'da sanatçılar ve yazarlar arasında geçerli olmuştur. Fransa'da Picabia ve Man Ray, Almanya'da Hanover'de Kurt Schwitters, Köln'de Max Ernst hareketi içtenlikle temsil eden sanatçılar olduğu bilinmektedir. Savaş sonunda Paris Dada'nın merkezi olmuş. A.Breton, Aragon, Eluard gibi tanınmış kişilerden oluşan yazarlar grubunca benimsenmiştir. Dadacı tiyatro gösterileri, mask danslarını, grotesk'i, kukla kılıklı sahne giysilerini kolaj sahne düzeninin kaba şiirli söylevleri ve gürültü müziğini kapsar. Dadacılık hareketi daha sonra gerçeküstücü hareketi doğurmuştur.

1.5. Gerçeküstücülük

Birinci Dünya Savaşı sırasında ve sonrasında Dadaizm ile başlayan yeni bir sanat arayışı savaş sonrasında Gerçeküstücülük akımını oluşturmuştur. Gerçeküstücülük, savaş sonrasında düş kırıklığını, kuşularını, güvensizliğini ifade etmek için yeni anlatım yolları arayan bir yenilik hareketi olarak bilinmektedir. Tiyatro sanatını, biçimsel denemeleri ile etkilemiş, özellikle sahnenin görüntü diline çarpıcı yenikler getirmiştir.

Gerçeküstücülük akımı 1924'te Fransa'da ortaya çıkmıştır. Gerçeküstücüler'de akıl ve mantık değersiz görülmektedir. İnsanı yönlendiren içgüdülerdir, bilinçaltıdır. Bu akımın kurucularına bakıldığında sanat hayatlarının ilk yıllarında Dadaizmin etkisinde kaldıkları görülmektedir.

Andre Breton tarafından Freud'un görüşlerine (psikanaliz yöntemi) dayanılarak açılan bir sanat akımıdır. Bilgi ve esin kaynağı olan Freud'a göre, "İnsanoğlunun dış dünyasından edindiği alışkanlıklar, istekler bilinçaltında toplanır. Bu istekler düş (rüya, yarı rüya) durumunda çözülerek ortaya çıkar. Bu akımın temsilcileri, Freud'un bu görüşünü edebiyata

uygulamışlar ve bir anlamda bilinçaltının, bilinç alanına olan egemenliğini savunmuşlardır.” Gerçeküstücülüğün temsilcileri: Andre Breton, Paul Eluard, Louis Aragon’ olduğu bilinmektedir. (<http://www.gozlemci.net/3773-surrealizm-gercekustuculuk.html>)

Andre Breton'un düşünceleri: gerçeküstücülük bugüne kadar ihmal edilmiş olan bazı çağrışım biçimlerinin yüksek gerçekliği, rüyanın büyük kudreti, düşüncenin karşılıksız oyunu hakkındaki inanışa dayanır" gerçeküstücülük, diğer bütün ruhsal mekanizmaları tamamen ortadan kaldırmayı ve hayatın başlıca sorunlarının çözümünde onların yerini almayı amaç edinmiştir. (<http://www.gozlemci.net/3773-surrealizm-gercekustuculuk.html>)

Gerçeküstücülük’e bakıldığında, yöntemli bir araştırma ile deneyi ön planda tutuyor, insanın kendi kendisini irdeleyip çözümlemesinde sanatın yol gösterici bir araç olduğunu vurguladığı görülebilmektedir.

Gerçeküstücülük akımı, kendinden bir önceki akım olan Dadaizm gibi modern sanatla ilgili bütün ‘izmleri’ insan hayatının hiçbir dönemiyle ilgisi olmayan yapay çabalar olarak reddediyordu. Gerçeküstücü’lerin amacı göz önünde bulundurulduğunda insanın doğal dünyası olduğuna inandıkları fantezi, düş ve imgelemin üst gerçekliğini açarak, sanatı uygarlığın düzenli ve kısıtlı kurallarına karşı kullanmaktan geçtiği bilinmektedir. Diğer taraftan, Gerçeküstüçüler konuyla ve konunun etkisiyle Kübizm’in, Fütürizm’in, özellikle de Dışavurumculuk’un ilgilendiğinden çok daha fazla ilgilendiği dikkate değer bir şekilde görülebiliyordu.

Gerçeküstücülük, yöntemli bir araştırma ile deneyi ön planda tutuyor, insanın kendi kendisini irdeleyip çözümlemesinde sanatın yol gösterici bir araç olduğunu vurguluyordu. 1925'ten sonra gerçeküstüçüler dağılmaya, başka akımlara yönelmeye başladı. Ama resimden, sinemaya, tiyatroya kadar birçok sanat dalını derinden etkiledi.

Gerçeküstücü sanata bakıldığında öncelikle bir başkaldırıyı, bir yadsımayı dile getirdiği izlenebilmektedir.

Gerçeküstücülük, ilkeleri; gerçeküstücü bilinçaltının, bilinç alanına olan egemenliği savunulur. Gerçeküstücü’lükte bilinç ile bilinç dışını birleştirme esas alınır. Bu akımın en belirgin özelliği içinden geldiği gibi yazmaktır. Akılcılığın karşısında olan gerçeküstüçüler, geleneksel ve biçime dayalı inanç ve değerleri düşünceden silmişlerdir. Sürrealist şairlerin

dizelerindeki sözcükler, mantıksal bir sıra izlemek yerine bilinçdışı psikolojik süreçlerle bir araya gelir.

(<http://www.gozlemci.net/3773-surrealizm-gercekustuculuk.html>)

Gerçeküstücülük Sanat İnsanı bağımlı kılan makineleşmeye, otomatizme öfkeyle karşı çıkar. Gerçeküstücülük yazarlara göre,

Toplumun yüzeydeki uyumu düzmece bir uyumdur; İkiyüzlülüğü maskeleymektedir. Aslında dünya çıldırmıştır. Savaş bir saçmalaktır, yokluktur; gene de insan savaşa susamıştır. Bunun için insanın kendini alışılmış bağlardan kurtarması gerekir. Yaşama başka açıdan bakmalı, düşüncüyü canlandırmalıdır. İnsan mutlak özünü bulabilmek için dış gerçeklerden kurtulmalıdır.(Şener,1998:242)

Gerçeküstücülüğün, psikanalizine olan eğilimi ile Freud etkisinde olduğunu gösterdiğini belirtmektedir.

İnsanı karmaşık bir bütün olarak kabul eder. Bilinçaltının parçalı, kopuklu, tutarsız imgelerinin ardına yönelerek çelişik ve tutarsız gibi görünenin ardındaki bütünlüğe ulaşmaya çalışır: İnsan kendi korkunç iç gerçeği ile yüz yüze gelmeli, bastırılmış istekleri bilinçlendirerek kişiliğini genişletmeli, bilincin ussal yapısı ile bilinçaltının düşsel ve karmaşık yapısını birbirine bağlayıp bütünlüğe kavuşturmalıdır. Düşüncenin özgürleşmesi ve ruhsal gücün yeniden elde edilmesi için bu zor görevi üstlenmek gerekir. İnsan kendi cehenneminin baş döndürücü uçurumuna yuvarlanmayı göze almalıdır. Ancak bu süreçten sonra düşünce gerçeğe sıçratılabilecek, gerçek ve düş evrenlerini kapsayan yepyeni felsefi bir tavıra ulaşacaktır. (Şener,1998:242)

Gerçeküstücülük'ün, çevresine, alışkanlıklarına koşullu, kalıplaşmış değer yargılarının tutsağı olan insan kavramını yıkarak yeni insanı biçimlerken, yeni toplum düşüncesini de geliştirdiği izlenebilmektedir.

Gerçeküstücülük, siyasal içerikli olan ikinci bildirgesinde düşünce özgürlüğünü işçi sınıfının devrimine bağlamaktadır.

Kişinin kendini yeniden yaratması, iç ikilemini birleştirmesi ile, evrenin ve toplumun yeniden yaratılması ve sınıf ayrımının ortadan kaldırılması arasında koşutluk kurulmuştur. Yeni evrende sınıfsal düzenin ayırıcı, bölücü kalıpları geçerli olmayacaktır. Sürrealizm fanteziyi, imgelemi, olağanüstüyü, masalımsı olanı kullanarak bambaşka bir büyülenme yaratmak amacındadır. Nesnel gerçeğin alışılmış biçimlerinden tümünden uzaklaşılacaktır. Rastlantısal olan,

beklenmedik olan kullanılacak, ilkel kargaşaya dönülecektir. Mistik olmayan düş, özgürlük içinde kapıp koyuverilecek, düşünce, kendiliğinden işlemeye başlayacaktır. (Sanat Dünyamız, Yapı ve Kredi Bankası İstanbul 1974)

Sürrealizmin yöntemlerinden biri de mizah olduğu bilinmektedir;

Mizahın alaylı bir gülüşü ile usçu mantığın sınırları aşılacak, baskılara karşı çıkılacaktır. Sürrealizmin tekniği gizli beni, doğanın gizli isteğini, derindeki gerçeği dile getirmek için sözcükleri gelişigüzel kullanmak, çağrışımlardan yararlanmak, paranoyak, benmerkezci çarpıtmalar yapmak, sık sık değişen, birbirine karışan, birbiri içinde eriyen görüntüler ve biçimlerle imge sarsıntısı yaratmak, böylece özgür fantezinin tartışılmaz gücüne inanılmasını sağlamaktır. (Şener, 998, Sayfa:243)

Gerçeküstücü sanat yaşamın anlamsızlığı ve günün sanatının yetersizliği karşısında, görünen gerçeğe sırtını dönerek mutlak olanı ruhun derinliklerinde arar. Bilinçaltının karardıklarına yönelmiştir. Gerçeküstücü'lük bilinçaltı gerçeğinin hiç saptanılmadan ortaya çıkarılabilmesi için, insanın tutsak eden koşulların aşılmasını, ahlak, mantık, estetik kurallarının kırılmasını zorunlu görmektedir. Yeniden doğacak insanlığın giz gücünü, bilinçaltındaki gerçek enerji kaynağından üretmek amacındadır. Bunu başarmak için süper egonun baskısını kalkması gerektiğini söylemektedir.

Gerçeküstücü Sanat öncelikle bir başkaldırıyı, bir yadsımayı dile getirmiştir. İnsanı bağımlı kılan makineleşmeye, otomatizme öfkeyle karşı çıktığı bilinmektedir

Sürrealistlere göre, “toplumun yüzeydeki uyumu düzmece bir uyumdur, ikiyüzlülüğü maskeleymektedir. Aslında dünya çıldırıştır. Savaş bir saçmalaktır, yokluktur, gene de insan savaşa susamıştır. Bunun için insanın kendini alışılmış bağlardan kurtarması gerekir. Yaşama başka açıdan bakmalı, düşünceyi canlandırmalıdır. İnsanın mutlak özünü bulabilmek için dış gerçeklerden kurtulmalıdır.”(www.halksahnesi.org)

Gerçeküstücü sanatın tiyatroya etkisi dolaylı olmuştur. Savaş sırasında tiyatro etkinlikleri kısıtlandığından ve oyuncuların çoğu ordu için temsil vermek üzere tiyatrodan ayrılmış olduğundan, tiyatro sanatı bir duraklama dönemine girmiştir. Savaş sonrasında ise sanatsal niteliği olan oyunlar değil, eğlenceli bulvar oyunları rağbet görmeye başlamıştır. Bu durumu değiştirmek isteyen öncü tiyatro sanatçıları yeni bir sanat arayışı içinde cüretli denemeler yaptıkları gözlemlenebilmektedir. “Onlara göre sanat dünyayı iyileştirecek şeyler üretmek zorundadır. Sanat geleneksel ahlak dışına çıkmalıdır.”, (Hopkins, 2006:24)

Gerçeküstücü görüşleri tiyatro sahnesinde başarıyla uygulayan kişi Alfred Jarry olduğu bilinmektedir. Alfred Jarry Gerçeküstücü akımın tiyatrodaki yeni bir yönelişle ele alınmasını sağlamıştır. İnsanoğlunun acımasızlığını, vahşetini mantık çizgisini aşarak getirmiştir. Alfred Jarry, dünyayı olduğu gibi kabul etmemiştir. İnsanoğlunun evrensel açgözlülüğünü ve budalalığını göstermeyi amaçlamıştır. “Jarry’nin ve Apollinaire’nin öncülük ettiği ve terim olarak Apollinaire tarafından ortaya atılmış olan gerçeküstücü tiyatro, özellikle Artaud’un görüşleri ile Breton’un gerçeküstücülük bildirilerinde ortaya attığı ilkeler doğrultusunda uygulama alanı bulmuştur.” (Innes, 2004:78)

Gerçeküstü yapıtların özgürleştirmek gibi bir amacı olduğu bilinir. Gerçeküstücü yapıt şok, eşzamanlılık ve rastlantı, geleneksel oyun-seyir ilişkisini bozarak seyirciyi sanatla daha dolaysız bir şekilde buluşturmaktır. Gerçeküstü akımın yapıtlarında sirk, vodvil, pantomim, dans ve yeni bir sanat dalı olan film, bir “pot-pourri” bulunmaktadır.

Öte yandan Gerçeküstücü Tiyatro, akıl dışı olanı, mantık dışı olanı, düş ve hayal dünyasını, bilinçaltı saplantıları, cinsellik içgüdüsünü, iç dünya otomatizmini, psikolojik mekanizmi, açık fantaziyi ve saçmanın tasarımını vererek, düz gerçekliğin arka yüzünü ortaya sermeye, gerçekliği yıkararak, düş ile gerçek arasındaki ayrımı ortadan kaldırmaya çalışmayı amaçladığı bilinmektedir. Bundan dolayı için de fantastik ve yanılsamacı sahneleme tekniklerine başvurur; oyunu bilinçaltı çağrışım ve imge dünyası içinde ele aldığı görülmektedir. Olaylar düşte görüldüğü gibi, kesikli bir kurgu yapısı içinde verilmesi, üstüste bindirilmiş karşılıklı ve kendi kendine konuşma düzeni, zaman ve mekânın dolayım sız bir anlatım aracı olarak alınması, gerçeküstü tiyatronun özellikleri arasında görülmektedir.

İlk Gerçeküstücü sahne yapıtı olarak kabul edilen Parade, dört büyük Öncü sanatçının ortak yaratisıydı. Mayıs 1917de sahnelendiği bilinmektedir. “Jean Cocteau (1889-1963) yazmış, müziği Eric Satie bestelemiştir. Kostüm ve sahne tasarımını Picasso’ya, koreografi, Leonide Massine’e aitti. Aynı yıl, Guillaume Apollinaire’nin (1890-1918) Les Mamelles de Teiresias (teiresias’ın Memeleri) Theatre Maubel’de “Un drame surrealist” alt başlığıyla oynandı.” (Richard, 1984: 216)

Yazar olarak Jarry, Apollinaire, Tzara ve Artaud’nun öncülüğünde, Superville, Salacrou, Audiberti, Cocteau, Schehade, Arrabal; sahne tasarımcısı olarak Picasso, Dali, Bernard, Braque, Chirico, Miro, sahne müzikçisi olarak Satie, Strovinski, dans düzenlemecisi olarak da Diaghilev, Gerçeküstücü tiyatro bağlamında yer alan başlıca kişiler olmuşlardır. Biçimsel ve deneysel yenilikler getirmiş olması bakımından Öncü tiyatroyu etkilemiş ancak

kendine özgü bir drama yaratamamış olan gerçeküstücü tiyatro, 1925’lerde doruk noktasına vardıldıktan sonra 1940’larda “modası geçmiş” bir özenmecilik olarak etkisini yitirmiş gerçekliği yıkmaya çalışmasıyla saçma tiyatrosunu, Ionesco ve Adamov’u etkilemiştir.

1.6. Yirminci Yüzyıl’da Avrupa Tiyatrosu

20. yüzyılın başında dünyada, her sanat dalında olduğu gibi tiyatro sanatında da bir geçiş dönemi yaşandığı bilinmektedir. Bilimsel gelişmeler ve teknolojinin insan hayatına girmesi insanın yaşadığı çağa bakışını değiştirdiği gözlemlenmiştir. Bunun sonucu olarak da yeni bir kültürün doğmasına neden oldu. O zamana kadar doğayla iç içe yaşayan doğaya bağlı kalan insan teknolojinin doğaya müdahale etmesi onu kontrol etmeye başlamasıyla doğadan uzaklaşmaya başlamıştı.

Mesafeleri kısaltan mekânları yakınlaştıran zamana hükmeden otomobil, tren, uçak gibi taşıma araçları, yeni bir çalışma sistemi sunan ve insanların makinelerle birlikte fabrikalarda çalışması, gökdelenlerin gölgesinde modern kalabalık ve çevresinde hiç tanımadığı insanlarla aynı havayı soluması gibi durumlarla karşı karşıya kalan insan kendi oluşturduğu yapay bir dünyada yaşamaktaydı. Bu çağ değişimi tiyatro alanında da kendini yoğun biçimde göstermektedir.

Öte yandan Klasik tiyatronun idealleştirilmiş dünyası çağın gerçekleriyle örtülmüyordu. Toplumun yaşam biçimlerini araştırmaya başlayan yazarlar, sosyal ortam, çevre, psikoloji gibi etkenlerin insanları nasıl etkilediğini incelerler. Tiyatroda yeni bir kahraman tipi ortaya çıkar;

Bu kahraman artık içinde bulunduğu ortamın ve yeni dünyanın. Bu yeni kahraman klasik dönem kahramanı gibi onur, bağlılık, özveri, özgürlük gibi yüksek ahlaki değerler uğruna kendi dışındaki güçlerle savaşan bir kahraman değildir artık. O artık Georg Büchner’in “Woyzeck”inde olduğu gibi çevresinin ve onu oluşturan sosyal koşulların bir tutsağıdır. Tüm bu yeni konu ve sorunlar bütünü yeni bir tiyatro düşüncesinin doğmasıyla sonuçlanıyor. Yazgısal güçler, yüksek ahlaki değerler yerini, bu çağın insanının yaşamını güzelleştirmeye, idealleştirmeye kaçmadan olanca çıplaklığıyla gözler önüne seren eleştirel gerçekçiliğe bırakır.” (www. halksahnesi.org)

Böylece kendinden önceki tiyatro anlayışından ayrılan yeni tiyatro, sahnede yirminci yüzyıla girerken yaşanan toplumsal yapı değişikliklerinin ve modern dünyadaki ekonomik teknolojik aykırılık, artık içsellikle yer bırakılmamasına, bir yanıt olarak dış gerçeklikte bir dağılışı esas alıp onun yerine iç tasarımı geçtiğinin işareti olmaktadır. Stridberg’ten örnek

verilecek olursa; “Tıpkı Strindberg’in bir iç tasarım olarak “Rüya Oyunu” ile rüyadan yararlanarak göstermeye çalıştığı gibi bu gerçekçi tiyatro sahnede dünya tablosuna ulaşmaya, dünyanın olabildiğince bütünü göstermeye çalışıyor” (Kesting, Çev.Onay,2003:58)

İç tasarım olgusu değerlendirildiğinde Strindberg’de en üst seviyeye ulaştığı görülmektedir. Düşler, karabasanlar artık sahnede gerçekle iç içe girerek yer bulurlar kendilerine. Bu yeni tiyatronun belki de tüm öğelerini görebilecek olan “Rüya Oyunu” için şöyle der Strindberg;

“Yazar bu düş oyununda, düşlerin birbirinden bağımsız, bölük pörçük biçimini yansıtmaya çalışır. Her şey olabilir burada. Zaman ve uzam yasaları kaldırılmıştır. Gerçeğin katkısı çok azdır. Düş gücü, anılar, yaşantılar, buluşlar, uyumsuzluklar ve doğaçlamadan oluşan karmaşık bir bütünü oluşturur. Kişiler bölünür, çoğalır birbirinin yerine geçer, havada eriyip yiter, yoğunlaşıp erir, sonra gene eski durumlarına dönerler. Ama tüm bunların üstünde bir bilinçten söz edilebilir: Düş gören kişinin bilinci, hiçbir giz, hiçbir bağımlılık tanımaz bu bilinç.Yargılamaz, değerlendirmez, yalnızca anlatır.” (Kesting, 2003:59)

Bundan anlaşılacağı üzere Strindberg’le başta yer-zaman-mekân birliği gibi olmak üzere klasik tiyatro kurallarının hepsi yıkılmaktadır.

Başoyuncu artık bir kahraman değil oyunun gözlemcisidir, oyunu yönlendiren olay değil yazarın bakış açısıdır ve dolayısıyla bakış açısı olayı belirler. Seyirci artık salt bir koşullanmış devinimsizlik içinde değil aksine olayın içine tartışmaya çekilir. Yer-zaman ve mekân birliği ilkesi tamamen bozularak sahnede olanların bir bölümü değil olanların tümü gösterilir. (Kesting, 2003:599)

Tiyatronun geleneksel anlatım biçimlerinden koparak kendi dilini bulmaya çalışması sonuç olarak konudan, dilden giderek uzaklaşmayı ve sahne dilinin ve sahne yönetmeninin yazardan öte bir değer kazanmasını doğurur. Şimdi artık söz konusu olan “Yönetmen Tiyatrosu” olduğu bilinmektedir.

Yirminci yüzyıl tiyatrosunun en belirgin eğilimi göz önünde bulundurulacak olursa yazarlıkta, sahneye kuyuculukta, oyunculukta ve tiyatro gösterisine katılan bütün yardımcı sanatlarda yeni anlatım olanakları aramak ve bunları cesaretle denemek olduğu bilinmektedir.

Bu deneylerin amacı, “insanları düş kırıklığına uğratan toplumsal gelişimler karşısında yaşamın derinliklerinde gizli duran güçleri ortaya çıkarıp, harekete geçirmek ve bu güçlere dayanarak daha iyi bir dünya yaratmaktır.” (Şener, 1998:236)

Tiyatro düşüncesi, tiyatrodaki uygulamalara bağlı olarak yeni deneylerin kuramsal çerçevesini saptamaya çalıştığı görülmektedir. Yirminci yüzyılda plastik sanatlarda ve şiirde ortaya çıkan öncü akımların, tiyatro uygulamasına getirdiği en önemli yeniliklerden biri sahne üstünün bir makine gibi değerlendirilmesi, sahneye yapı özellikleri kazandırılması, oyuncunun üç boyutlu devingen bir birim olarak kullanılması ve bu doğrultuda eğitilmesidir. (Brown, 2001:36)

Uygulamadaki bu aşama değerlendirildiğinde tiyatro düşüncesinde sahne ve oyuncunun olanaklarının bir kez daha gözden geçirilmesini ve plastik yönü ile değerlendirilmesini sağlamasını öngörmektedir.

Yirminci yüzyılın Öncü akımlarında, Batı tiyatrosunun, Doğu kültürlerinden beslenerek kendisini yenileme çalışmaları iyice hız kazandığı görülmektedir.

Craig’in Japon tiyatrosundan esinlenerek sahnede maske kullanması, Artaud’un “oryantalist” olarak adlandırdığı, Bali, Hint, Japon ve Çin, yani Batılı olmayan tüm kültürlerle ait özelliklerden harmanlayarak düşünüy kurduğu tiyatro örnekleri, ya da Brecht’in Japon ve Çin tiyatrosundan beslenerek geliştirdiği Epik tiyatro bu bağlamda ilk akla gelen örneklerdir. (Brown, 2001:36)

İnsanlar farklı kültürlerle temas etmeye başladıkları ilk andan itibaren kültürel etkileşimin ne coğrafi sınırlara ne de siyasi erke bağlı olduğunu gözler önüne sermiştir.

Yirminci yüzyıl bakıldığında, tiyatro alanında da kendini yoğun biçimde gösterdiği bilinmektedir. Klasik tiyatronun idealleştirilmiş dünyası çağın gerçekleriyle örtüşmüyordu. Toplumun yaşam biçimlerini araştırmaya başlayan yazarlar, sosyal ortam, çevre, psikoloji gibi etkenlerin insanları nasıl etkilediğini incelerler. Tiyatroda yeni bir kahraman tipi ortaya çıkar; “bu kahraman artık içinde bulunduğu ortamın ve yeni dünyanın ürünüdür. Bu yeni kahraman klasik dönem kahramanı gibi onur, bağlılık, özveri, özgürlük gibi yüksek ahlaki değerler uğruna kendi dışındaki güçlerle savaşıyor bir kahraman değildir artık.” (Kesting,2003:58)

Yazgısal güçler, yüksek ahlaki değerler yerini, bu çağın insanının yaşamını güzelleştirmeye, idealleştirmeye kaçmadan olanca çıplaklığıyla gözler önüne seren eleştirel

gerçekçiliğe bırakmaktadır. Böylece kendinden önceki tiyatro anlayışından ayrılan bu yeni tiyatro, sahnede yirminci yüzyıla girerken yaşanan toplumsal yapı değişikliklerinin ve modern dünyadaki ekonomik teknolojik artık içsellğe yer bırakmamasına bir yanıt olarak dış gerçeklikte bir dağılışı esas alıp onun yerine iç tasarımı geçtiği gözlemlenmektedir.

1850 yıllardan sonra batı tiyatrosuna fotoğrafın belki de en temel etkisi sahnelerde gerçekçiliğin yükselişi olarak bilinir. 1830'lu yıllardan beri tarihe ve egzotik kültürlere karşı romantik ilgi seyircide tarihsel komedilerde, Shakespeare yapımlarında otantik kostüm ve aksesuar isteğini körüklediği görülmektedir.

Fotoğraf da aynı biçimde daha günlük gerçeklere olan ilgiyi körüklemekte, Özellikle bu gerçeklik çeşitli toplumlarda sınıf, bölge ve ekonomik farklılıkların oluşturduğu çağcıl kostüm ve günlük yaşamı işaret etmeye başladı. Böylece kostümlerde daha gerçekçi bir bakış açısı gerekli olmaya başladığı bilinmektedir.

On dokuzuncu yüzyılın başında Batı'da tiyatro yöneticileri oyuncuların kostümlerini kendilerinin almasını istiyordu. Kadın oyuncular için özellikle pahalı kostümler isteniyordu. Böylece kostümlerde tekleşmenin önüne geçiliyordu. Bununla birlikte 1880'li yıllara gelindiğinde yapımcılar tüm topluluğu kostüm satın alarak tarihsel, egzotik ve çağdaş oyunlarda otantikliği korumaya dikkat ettiler. (Grant 1993:389)

1850'li yıllarda antik ve diğer romantik yapımlarda dekor perspektife dikkat edilerek panolar ve arka perdelerle yapılıyor ve böylece iç mekân, dış mekân ayrımı gösterilmektedir.

Romantik ve melodram yapımlarının dekorcuları çok nadir üç boyutlu sahne tasarımı kullandılar, iç mekânlar yüzyılın ortalarından önce çok nadiren gerçekçiydi. Oyuncular panolara çizilmiş çoğu aksesuarı kullanamıyordu. Üç duvar izlenimi veren gerçekçi mobilyayla "kutu dekor" 1830'lu yıllardan beri Londra'da kullanılıyor olsa dahi, bu uygulamamanın 1890'lı yıllardan sonra yaygınlaştığı bilinmektedir. (Grant 1993:389)

1870 ile 1920 yılları arasında geçen elli yıl Batı'da sahne teknolojisinde bir devrime sahne olduğu bilinmektedir. Dekorun görselliğine karşı artan istek geleneksel sahne değişim tekniklerine karşı baskı oluşturdu. Birçok tiyatro sahnelerine panoların aniden girip çıkabildiği düzenekler eklediği görülmektedir.

1870 ile 1920 yılları arasında geçen elli yıl Batı'da sahne teknolojisinde bir devrime sahne olduğu bilinmektedir.) “Dekorun görselliğine karşı artan istek geleneksel sahne değişim

tekniklerine karşı baskı oluşturdu. Birçok tiyatro sahnelerine panoların aniden girip çıkabildiği düzenekler ekledi.” (Grant 1993:390)

1870 yılından sonra sahne ışıklamasında elektrik kullanılmaya başlandı ve 1900 yılına kadar yaygınlaştığı görülmektedir. Böylece iki boyutlu dekor illüzyon için yeterli olmamaya başladı. Elektrikli asansör üç boyutlu sahnelerin değişimi için kullanılmaya başlandı. Böylelikle iki farklı sahne değiştirilebilmektedir. Böylece bir sahne gösterimdeyken diğeri hazırlanabilmektedir. I. Dünya Savaşından önce birçok Alman tiyatrosu döner sahneye kavuşmuştu, içbükey sahne üstü perdesi dış mekânlarda gerçekçi izlenimini arttırdı.

1870 yılından sonra sahne ışıklamasında elektrik kullanılmaya başlandı ve 1900 yılına kadar yaygınlaştı. Böylece iki boyutlu dekor illüzyon için yeterli olmamaya başladı. Elektrikli asansör üç boyutlu sahnelerin değişimi için kullanılmaya başlandı. 1879 yılında Birleşik Devletler’de Madison Square Tiyatrosu bütünüyle farklı iki farklı sahneyi değiştirebiliyordu. Böylece bir sahne gösterimdeysen diğeri hazırlanabiliyordu. I. Dünya Savaşından önce birçok Alman tiyatrosu döner sahneye kavuşmuştu, içbükey sahne üstü perdesi dış mekânlarda gerçekçi izlenimini arttırdı. 1920 yılına gelindiğinde Batıda gerçekçilik oyun yazarlığının ve çağdaş sahnelemenin geçerli biçimi halini aldığı bilinmektedir.

İKİNCİ BÖLÜM

2. 1910–1930 YILLARI AVRUPA TİYATROSUNDA SAHNE TASARIMI ANLAYIŞI

2.1. Saxe-Meiningen Dükü II. George

Saxe Meiningen Dükü, II. Georg (1826–1914) kendinden sonrakileri etkileyen önemli bir yönetmen olarak ortaya çıkmıştır. Başta Almanya’da Otto Brahm, Fransaya bakıldığında Antoine ve Rusya’da Stanislavski olmak üzere birçok ülkede bağımsız tiyatro topluluklarının kurulmasına yol açmış ve ayrıca yönetmenliğin Avrupa’da kendini kabul ettirmesinde öncü rol oynamıştır.

Mayıs 1874 tarihi, sahneye koyuculuk tarihinin ilk günü olarak kabul edildiği bilinmektedir. Saxe Meiningen Dükü ilk çalışmalarına başlamıştır ve o zamana kadar tiyatro alanında ortaya çıkan yeniliklerin tümünden yararlanmayı amaç edinmiştir. Çalışmaları sırasında, onu özellikle ilgilendiren nokta, insan figürü ile dekor düzeni arasında bir uyum yaratmaktır. Dük yalnızca oyuncu-dekor uyumunu yaratmakla kalmamış, aynı zamanda sahne üzerindeki görüntüye uyacak bir yolda söz uyumunu da sağladığı görülmüştür. Saxe-Meiningen Dükü tiyatroya ön çalışma kavramını getirmiştir. “Sahneye koyduğu oyunlarda karısı ve tiyatro yönetmeni Ludwig Chronegk ona yardım etmişlerdi, ama Dük tek artistik yaratıcıydı. Dekor düzenini, giysileri kendi hazırladığı gibi, sahne üzerindeki her hareketi, her duruşu o dengeliyordu. Tiyatroların o vakte kadar görmediği, sert, disiplinli bir sanatçıydı.” (Nutku1963:;67)



Şekil 1. Meiningen Dükü’nün kalabalık sahne rejisine örnek olarak Julius Caesar, 1874

Tiyatro sanatını bir görü, bir duyu senfonisi durumuna getirmiştir. Sahneye konulan oyunun küçük bir ayrıntısının bile bütünlüğü bozmamasına dikkat etmiştir Dük. Bunun için de, baştan itibaren, provalar, dekorlar, giysiler ve gerekli aksesuar ile yaptığı görülür.

Prova süresi uzundur, düşündüğü her noktayı da gerçekleştirir bunun için. Giysili oyunlarda, kıbçlar, mihverler, silâhlar mümkün olduğu kadar önceden prova edilmelidir. Böylece, temsilden çok önce, oyuncular bu eşyalara günlük hayatlarında kullanıyorlarmış gibi alışmaktadırlar. Giysi gerektiren oyunlarda, oyuncular son provalarından çok önce; giyecekleri şeyleri prova etmelidirler. Giysilere ahşan oyuncu öyle doğal hareket etmelidir ki, seyirci oyuncuyu karnaval eğlencesinde giysi giymiş biri gibi iğreti hissetmesin," der.(Meinin-gen Dükü,Nutku,1963:67)

Meiningen Dükü'nün önemle üstünde durduğu bir başka nokta da Oyuncu-dekor uzlaşması sorunu olduğu bilinmektedir. "Çoğu zaman boyalı dip perdesi ile sağlanan perspektif, oyuncu sahneye girince gülünç bir oranda ortaya çıkmaktadır. Buna çok dikkat etmeli, onun için, oyuncu boyalı dekora çok yakın yerde durmamalıdır. Dekorun belli bir yere oturtup bu gülünç derinliği yoketmek gerekir." (Nutku,1963:70)

Sanatçı Dük böyle boyalı panolara yapılan evlerin, ağaçların çok gülünç durumlar yarattığını, bazan bir ev kapısının oyuncunun kalçalarına geldiğini, bazan da bir ağacın oyuncunun omuzlarına yetiştiğini belirtmektedir. Örneğin, Dük, çoğu zaman Romeo ile Juliet'teki balkonun çok alçağa konulduğunu belirtir."Olağan seyirci, balkon sahnesinde, iyi bir atlet olmasa bile Ro-meo'nun Juliet'in balkonuna atlayabileceğini düşünmekte ve atlamadı mı da bu sahnenin asıl anlamını unutup sahneyi mantıksız bulmaktadır," der Oyuncunun dayanacağı, ya da oturacağı eşyalar, boyalı değil, somut, boyutlu eşyalar olmalıdır." (Nutku,1963:70)

Saxe-Meiningen Dükü II. George, hareket eden oyuncu ile bez üzerine çizilen boyalı resimlerin uyumsuzluğunu ortadan kaldırmış ve dekorda çoğunlukla boyalı bez parçalarından oluşan ve simetri kaygısı taşıyan eski anlayışı yıkmış, bunun yerine asimetrik düzeni getirmiştir. Dekor parçalarının ya da aksesuarların da somut olarak sahnede var olmalarını istemiş, bunların eskiden olduğu gibi, bez üstüne boyanmalarına karşı çıkmaktadır. Ayrıca kostüm, oyunculuğu etkilemelidir.

Ayrıntılara önem veren ve özellikle kalabalık olan sahnelerde o zamana kadar eşine rastlanmamış bir uyuma ve dengeye yönelik Dük şöyle belirtir;

“Dük, sahnedeki hareketi kişilerin boy ve tutum farklılıklarından yarattığı gibi, sahne tabanının tek düzelikliğini bozarak da sağlar. Çeşitli düzlemler yaratarak bunları böler ya da kırar. Sahnede yer alan nesnelere de yine aynı amaçla, yalnızca dekor için kullanılmaz, aynı zamanda türlü yükseltmeler oluşturmaya yarar. Dip panolarıyla, perspektifle oynanarak kurulan dekor, sahnede tüm öğeleriyle birlikte, tiyatro dışındaki gerçek yaşamın bir uzantısını oluşturmaktadır. Yaşamın sahnenin ötesinde de sürdüğü duygusunun verilmek istendiği bu yaklaşımda olabildiğince doğal bir çevre yaratılmaya çalışılır. Böyle bir ortam oyuncuyu ister istemez doğal oynamaya ve seyirci yokmuşçasına davranmaya itecektir. Seyircilere sırtları dönük olmalarına karşın konuşabilen oyuncuların dördüncü duvarın varlığını anlarız.”(Grant,1993:126)

Saxe-Meiningen Dükü'nün bu çalışmaları yalnızca Almanya içinde kalmadığı bilinmektedir. Onun komşu ülkelere yaptığı turneler gerek İngiltere'de, gerekse Fransa'da sahneye koyuculuğun önemini anlatmaya yetmektedir. İngiltere'de eski oyunculığa karşı gittikçe güçlenen bir tepki ortaya çıkmış, yeni yeni oyuncu okulları açılmaya başlandığı görülmüştür. Yalnızca bunlar değil, Meiningen Dükü'nün ilkeleri ondan sonraki güçlü sahneye koyuculara köhnemeyen temel direkleri olmuştur.

2.2. Andre Antoine

Andre Antoine (1858–1943) Fransa'da yönetmenlik yapmıştır. 1887 de kurduğu Özgür Tiyatro ile tiyatroyu oluşturan dekoratör, kostümcü, oyuncu, ışıkçı gibi öteki kişilerden ayrılmış ve onları kendine bağlamıştır.

Antoine'a göre, bir metni sahneye koymak, söz konusu metni sahnenin koşullarına göre ayarlamaktan, onu belirli bir çerçeveye içine yerleştirmekten ya da görselleştirmekten öte bir eylemdir: “yönetmen, tiyatro gösterisinin asal öğesidir ve yazılı metni gösteriye dönüştüren kişidir.” Çamurdan,1996:19

Antoine'nin tiyatro üzerine olan düşüncelerinde Saxe-Meiningen Dükü'nün kendinden önce yapmış olduğu yeniliklerden güç aldığı gözlenmektedir. “Dük "plastik sahne" anlayışından daha ileri gitti ve Naturalizm anlayışı için gerekli olan sahne anlayışını getirdi. Antoine için, sahne yalnızca estetik bir uyum yaratılacak yer değildi, karakterlerin davranışlarına biçim veren bir çevreydi de.” (Nutku,1963:72)

Saxe-Meiningen Dükü II.George'dan her alanda çok fazla etkilenmiş ve daha ileri götürerek modern tiyatro anlayışını etkilemiştir. Antoine'nin sahneleme eylemi ile ilgili görüşleri Stanislavski'den farksızdır. Yani, gerçek olanın sanatsal olarak sahnede yeniden

oluşturulması. Sahne düzenlemeleri çekici olmaktan çok toplumsal çevre ile insan arasındaki etkileşimi açığa çıkaracak ortamları yaratacak nitelikte olmalıdır. Antoine'e göre;

Oyuncu doğal oyunculuk sergilemelidir. Sahne Ağzında durup uzun uzun tirad okumalar artık bir yana bırakılmalıdır, çünkü oyuncu artık inandırıcı olmak zorundadır, kendi kişiliğini unutup, rolünü yaşabilmelidir. Seyirciyi güldürmek adına yapılan kalıplaşmış komiklikler bir yana bırakılmalıdır. Oyunculukta gerçeğe uygunluk gözetilmelidir, hareket ise bir oyuncunun en güçlü anlatım aracı olmalıdır. Seyirciye dönerek konuşma kuralı da kalkmıştır sahneden, oyuncu sırtı dönükte oynayabilir. Seyircinin etkisinde kalınmamalı, hatta seyirci yok sayılmalıdır: dördüncü duvar. (Brockett,1992:356)

Çağdaş tiyatronun temel taşlarından biri olan Antoine, oyunculuk, sahne tekniği ve plastik alanlarına getirdiği yeniliklerle yeni tiyatro düşüncesinin oluşmasına katkıda bulunmuştur.

Antoine, bir oyunu hazırlarken işe dekordan başlamaktadır. Andre Antoine sahne üzerinde oluşan olaylardan önce, çevreyi yaratmakla işe başlamaktadır. Önce dekorun hazırlanmasının bir nedeni de, boş sahnenin, oyuncularını birtakım kalıplaşmış hareketlere itmesiydi. Bu köhnemiş sahne hareketlerini de Antoine istemiyordu. Sahneye koyuculukta ilk sorunu şöyle gösterir Antoine: "Bir oyunun sahne düzenini ilk yaptığımda bu işin önce iki evresi olduğunu anladım: biri somuttu, aksiyon ile oyuncu kütleleri için en uygun dekoru hazırlamak; ikincisi ise soyuttu, dialog düzeninin yorumunu yapmak ve gelişimini dengelemek..." (Nutku, 1963:72)

Saxe-Meiningen Dükünün pano kullanmasına karşılık olarak Antoine hiç pano kullanmadığını izlenmektedir. Üç boyutlu dekor düzenini kullanmaktadır. Dekorda çevreyi yaratma konusunda boyalı panolardan yararlanmadığı görülmektedir. Antoine, bir kasap dükkânını göstermek için sokaktaki bir kasap dükkânını olduğu gibi getirmeyi yeğlemektedir. Bir odayı gösterecekse ev eşyası kiralama yoluna gitmektedir.

Antoine. Hatta Zola'-nm Jacques Domour'unu sahnese uygularken oyun için gerekli olan eşyaları evinden getirmişti. Nutku, 1963:73

Antoine'nm sahneye koyuculuk çalışmasını, o çağın öteki büyük tiyatro adamlarıyla karşılaştırabilmek için, şöyle sıralamaktadır;

Dekorun hazırlanması, girişlerin, çıkışların tesbiti, çıkışların nereye olduğu, sahnede yukarıdaki üç evre tamamlandıktan sonra, sahneye koyucu, oyuncuların hareket

durumunu ölçebilmek için, sahne üzerinde bizzat oynayacak; bir baştan öbür başa sahnede gezinecek, iğreltiler (aksesuar) hazırlanacak, daha önce yerlerinde kullanılacak, ışıkların nasıl kullanılacağı önceden bilinecek; ışıklama için bir tasarı hazırlanacak, Oyuncuların çalıştırılmasına geçilecek. Bu çalışma da şu sırayla yapılacak; ses-mimik, makyaj-hareket (Nutku, 1963: 74)

Dekor doğalcı veya gerçekçi romanlardaki betimlemelerin yerini almaktadır. Dekorun asal işlevi, seyirciye yaşamdan bir kesit izleme duygusunu vermektir. Kostümde gözetilen, oyuncuların giydiklerini yerleşik görsel imgeleri oluşturmaktan çok, karakterleri ve onların oyun içindeki durumlarını vurgular hale getirmekten geçer. Işık tasarımı anlayışına gelindiğinde ışık oyuna yavaş yavaş katılmıştır, salon bütünüyle karartılmaktadır. Ayrıca sahne üzerinde ışık-gölge oyunları da yapılmaya başlanmıştır.

2.3. Adolphe Appia

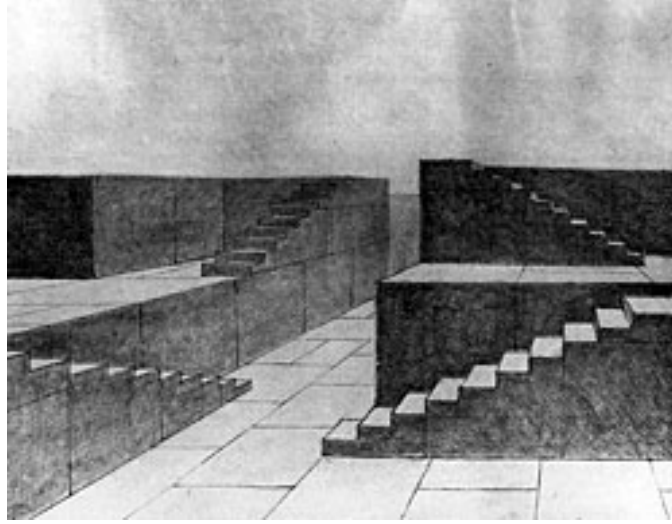
Adolphe Appia (1862–1928) İsviçre’de doğdu. Tiyatroya başarılması zor fikirlerle başladığı bilinmektedir. Onun sahnesinde dekor üç boyutludur. Sahne kısıtlamalarının üstesinden gelmek için, o, yatay düzlemden dikey düzleme geçişi sağlamak için basamak, platform ve rampa kullanımını ve böylece sahne tüm tasvirindeki ve aktörlerin hareketlerindeki çeşitliliği mümkün kılmayı savunmuştur.

Çok sayıda ve aydınlatma planları yarattı. Devrimci teorileri yansıttı. Appia aktörün en önemli bir unsur olduğunu düşünüyordu. O düz olanları reddedip boyalı zemin, üç boyutlu geometrik yapıları çeşitli renkli yoğun, ışık yönünü değiştirdi. Sağlam yapılar Appia’ya göre “yatay zemin ve dikey zemin aktörlerin hareketlerini geliştirmek bir bağ oluşmasına hizmet verdi. Onun hassas kalibral yapıları karakterlerinin bakış açılarından ziyade gerçeğe aykırıydı. Pratikten teoriye daha yakın Appia aktörün vücudu ve tiyatral alanın tüm olanaklarından faydalanmak için hayatı boyunca çaba gösterdi.” Onun fikirleri Max Reinhardt ve Jacques Copeau dâhil birçok sayıda yönetmene model olarak hizmet verdi.

(<http://artsalive.ca/en/thf/histoire/concepteurs.html>)

Appia aynı zamanda sahne ışıklandırmasının temel kuramcısı olarak bilinmektedir. Sahne ve aktörün boyutsallığını ve şeklini ortaya çıkarmak için, farklı açı ve yönlerden ışık olmasını savundu. “Işığı tiyatral unsurların en önemlisi olarak düşündü çünkü müzik gibi atmosferdeki ve duygudaki değişikliği yansıtmak için dakika dakika değişebilir ve çünkü yoğunluğu, rengi, yönü ve hareketleriyle diğer unsurları birleştirebilir.” (Brockett,1992,1969)

Appia'nın ışıklandırma konusundaki görüşü çok önemli bir zamanda teorileri yerine getirmek için ihtiyaç duyulan teknoloji mümkün olduğu anda ortaya çıkmaktadır. Parlak elektrikli lamba 1879'da icat edilmiştir ve ateş kullanılmadan kullanılan ilk araç olarak, güvenliği açısından kabul gördü. Elektrikli lambaların vat gücü çok azdı ve 1911'e kadar ışığın gelişimini sağlayacak kadar güçlü görülmemektedir. 1915'lere kadar, Appia'nın teorilerini mümkün kılmak için teknolojiye (elektrikli lamba, ışık, renk filtresi ve ışık azaltıcı cihaz) ihtiyaç duyulduğu bilinir.



Şekil 2. Gluck'un Orpheusu ve Eurydice operasındaki yeraltı dünyasına giriş sahnesi için Adolphe Appia'nın tasarımı.

Appia, ışıkta dikey dekoru, yatay zemini ve hareket eden oyuncuyu bir tek duygusal düzeyde topluyacak hayatıyeti görüyordu. "Yalnızca ışık ve müzik, bütün görünüşlerin iç yaşantısını dışa vurabilir," diyordu bunun için de. Sahneye koyma yönteminin, öbür sanat dallarında olduğu gibi, biçimler, renkler ve ışık esasına dayandığını belirterek kuramlarını genişletiyordu. Böylece, Appia'nın karmaşık, kuramsal ve teknik araştırmalarının temeli, bir tek sanatçının ışık müzik ve hareketin bütünlüğünü denetlemesi gereği idi." (Nutku, 1963: 97)



Şekil 3. Adolphe Appia'nın 1842'de Die Walküre için yaptığı eskiz.

Appia çok doğru bir gözlemin sonucu olarak şöyle söylemektedir;

Modern sahnemiz tamamen resim sanatının bir kölesidir - örneğin panoların resimlenmesinde - bu gerçeklik görüntüsü vermek için yapılır. Oysa aslında bu görüntünün görüntüsüdür; Çünkü oyuncunun sahne üzerindeki varlığı buna karşıt bir durum gösterir. Düz panolara boyanan resmin karşısında plâstik görünüşü olan oyuncunun gövdesi buna zıt düşer"(Nutku,1963:97)

Appia, insan gövdesinin sahne üzerinde artistik bir görünüş kazanılması için iki temel koşulu şöyle özetlemektedir, bunlar;

Plastik görüntüyü sağlayan ışıklama ile hareketleri ortaya çıkaran dekor boyutları. Böylece, dekoru yalnızca resim sanatı dekor anlayışına karşı çıkar sanatçı. Dural (statik) fon önünde oyuncuyu devingen (dinamik) bir figür olarak kabul ediyordu Appia . Bunun için dekorun oyuncunun devingenliğine uyacak bir yolda vermek gerekliydi. Bu da, sahne görüntüsünde uyumlu bir denge sağlayacaktı. Appia ışıklamayı birtakım kalıplaşmış kullanıştan çekip çıkarmalıydı. Resimli panonun ışığı emdiğini izlemişti Appia. Oysa ışığı resimli pano üzerinde yitirmek büyük bir artistik hataydı. Gölge ve ışık karşıtlarından yararlanarak plâstik görüntüyü kazanmak gerekliydi. (Nutku,1963:97)

Appia bir orman dekoru yapmak istediği vakit ormanı bir "çevre" olarak değil, bir "atmosfer" olarak kabul ediyordu. İnsanın görüntüsü ise plâstik bir ışıklama ile müziği veren bir dekorun boyutlarıyla ortaya çıkabilmektedir.

2.4. Edward Gordon Craig

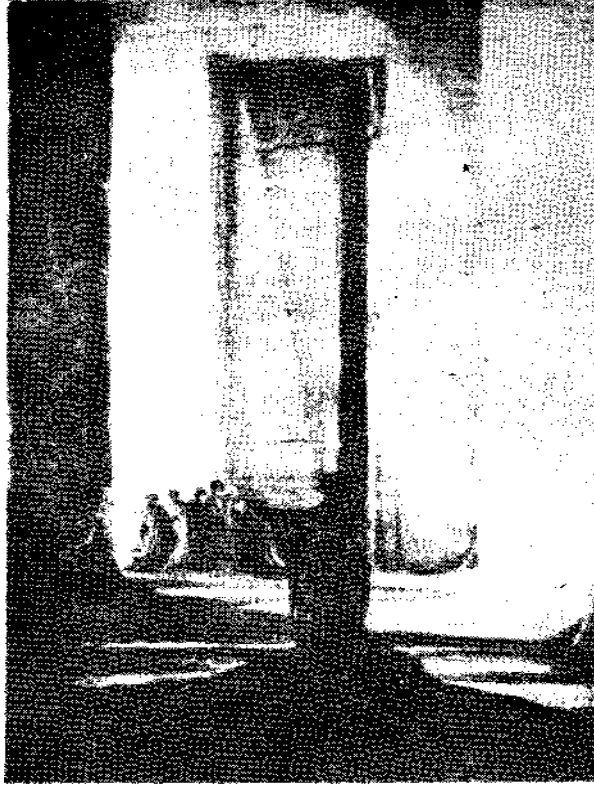
Gordon Craig (1872-1966) aktör olarak kariyerine İngiliz tiyatrosunda başladı. Appia'dan daha saldırgan olan Craig, tartışma konusu olan görüşleri nedeniyle sürekli toplumun gözü önündeydi Appia gibi Craig sahne, kostüm ve ışıkta basitliği savunmuştur.

Koratif detaylardan ziyade hoşluğu rengi yarattı. İkiside anlatımsal yaklaşımı dramatik aksiyona uygun olan yol, renk, tekstür, durumla ilgili görsel unsurlara dönüştürmeye çalıştı. Appia ve Craig üstün ve birleştirici tiyatro artisti olara yönetmen düşüncesini destekledi. (Brockett, 1992:197)



Şekil 4. Gordon Craig'in Bristol Üniversitesi Ibsen sahnesi için tasarımı

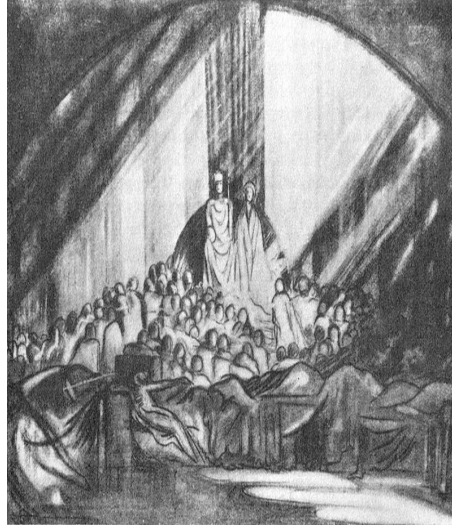
Craig tiyatroyu bağımsız bir sanat olarak görmüş ve gerçek bir tiyatro sanatçısının, eylemi, sözcükleri, çizgileri, renkleri ve tartımı bir yapım içerisinde, tıpkı bir ressamın, heykeltıraşın ya da bestecinin yaptığı gibi saf bir biçimde kaynaştırması gerektiğini savunmuştur. Appia ve Craig'in düşüncesi daha önceki yönetmenlik düşüncesini geliştiren Alman yönetmen Max Reinhardt (1872-1943) tarafından desteklenmiştir.



Şekil 5. Edvard Gordon Craigin Elektra için- çizdiği eskiz.

Craig, sahnelemeyi başlı başına bir sanat olarak ortaya koymuş olduğu kadar, tiyatrodaki tüm estetik anlatıların da öne çıkarmış olmaktadır; böylece, hem yönetmen tiyatrosu anlayışına, hem de özerk bir sanat olarak tiyatro anlayışına öncülük etmektedir.

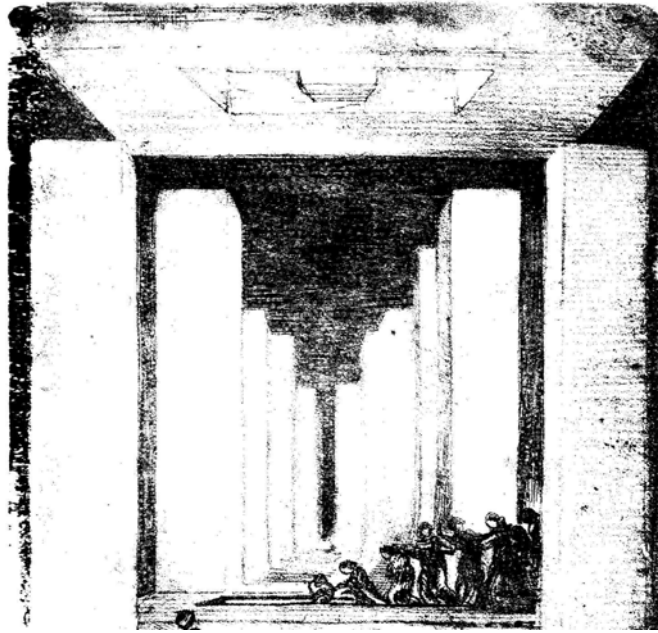
Appia'nın adını İzlenimci tiyatronun ışıklamasında anıyorsak, Gordon Craig'inkini de İzlenimci tiyatro görüşünde aramak doğru olur. Craig tiyatroyu bütün sanat kollarının bir biresimi olarak görür. Craig'in bildirisinde. Bugünün ileri tiyatrolarına bir göz atarsak Craig'in oynadığı büyük rolü görmek kolaydır. Gerçekçi olmayan bir tiyatronun çoğu zaman halk için olmadığı düşüncesini vermekte ozanları suçlu görür Craig. Onların, tiyatroyu yalnızca aydın seyirciler, diye zor duruma getirdiklerini, olağan seyirciden uzaklaştırdıklarını, oysa tiyatronun halka yönelmesi, onlara gerçek hayatı, güzeli göstermesi gerektiğini savunur.(Nutku, 1963:100)



Şekil 6. Craig'in 1908'de "Hamlet" Oyunu için Moskova'da Yaptığı Tasarım

Craig'in gerçekçi tiyatroyu kınaması zamanındaki Batı Tiyatrosu'nun eğilimini beğenmemesine bağlıdır. Batı Tiyatrosu'nun sanatın yaşamsal ilkelerine önem vermediğini söylemektedir.

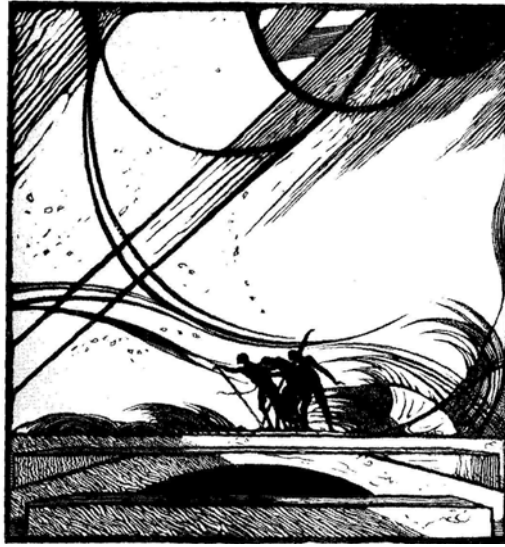
Craig'e göre, bu yöneticiler tiyatro sanatının anahtarını asıl koruyucularından, sanatçılarından alıp piyasanın "iş adamları"na vermektedirler. Craig için, geleceğin tiyatrosu söylev çekip gevezelik eden bir tiyatro değil, seyirciyi yeni dünyalara götüren, onlara gerçek hayatı gösteren bir tiyatrodur. Tiyatro sanatının kaynağı harekettir; hareketse hayat simgesinin kendidir. (Nutku, 1963:101)



Şekil 7. Gordon Craig "Macbeth oyunu"

Öte yandan 1926 yılında, Ibsen'in bir oyununu sahneye koymak için Danimarka'ya gittiğinde şunları söylemiştir

Craig: Bir sahne düzenini hazırlarken, mantık dışı bir yol tutar, esasları düşünmekten çok duymaya çalışırım.... Yapıtı sol elimle dokunur, duyduklarımı sağ elimle kağıda geçiririm Ama çoğu vakit ilk izlenimlerimi değiştirdiğim de olur.... Ama bu duygusal çalışmayı hep yeğ tutarım; çünkü iyi bir oyun daha gerçek bir ifadeyi ancak bu yoldan kazanabilir. Düşünme işi sonra gelir. Düşünme, yalnızca deneysel erekler içindir. (Nutku, 1963:102)



Şekil 8. Craig Kral Lear 1920

Craig'in etkisi ağırlıklı olarak, tiyatroyu daha çok görsel biçimde algıladığı için tasarımda hissedildi. O, seyircinin bir oyunu işitmekten çok görmeye geldiğini düşünmekteydi. Onun kendi çizimleri, doğrusal açılar ve paralellik üzerine takıntısına işaret etmektedir. Bununla birlikte, en büyük özelliği, yükseltile ve görkemlilik anlayışıdır. Şüphesiz Craig'in en gözde projesi hareketli sahne olarak bilinmektedir. Hayatının büyük bir bölümünde perdelerle denemelere girişti. Bütün derdi, oyuncuya ve ışığa uygun, görünmeden hareket edebilen bir sahne yaratmaktı.

2.5. Konstantin Stanislavski

Konstantin Stanislavski (1863–1938) 20.Yüzyılın en önemli tiyatro kuramcılarında biri de oyunculuk sanatına yöntem ve bilimsel ilkeler getiren ilk kişi olarak Konstantin Stanislavski'dir. Stanislavski, ilk Rus tiyatro yönetmeni olarak kalmamış, yaptığı çalışmalar

ve oluşturduğu oyunculuk yöntemiyle ardından gelen tüm sanatçıları kendi geliştirdiği kuram ile etkilemiş ve onlara kaynak olmuştur.

1870-1880'li yılların en önemli Rus Tiyatrosu olan Maly-Theater'de bir dönem oyuncu çıraklığı yaptı.1887'de amatör olarak oyunculuğa başladı. Daha sonra Alekseyev Çevresi adını alan bir amatör toplulukta oyunculuk ve yönetmenlik yeteneğini geliştirme şansı buldu ve topluluğun bir numaralı sanatçısı oldu. Meiningen Topluluğu'nu 1885-1890' daki Rusya turnelerinde izlemesi, sanatında bir dönüm noktası oldu.1897 yılında Vladimir Nemiroviç Dançenko ile birlikte Moskova Sanat Tiyatro'sunu kurdu. Stanislavski turneler düzenledi bu turnelerinde sahneye koyma ve oyunculuk yöntemini Batı sanat dünyasına tanıtmış oldu.

Stanislavski'nin çizdiği yönetmen profilinde yönetmen aynı zamanda öğretmen, sanatçı, yazar yönetici niteliklerini kendinde toplayan kişidir. Amacı salt bir oyun çıkarmak değil fakat her gösteride bir oyuncu yaratabilen kişi durumuna gelmelidir. Ayrıca iyi bir yönetmen, kendi görüşlerini oyuncuya aktarır, bunları uygulamaya çalışmaktan, bir başka deyişle, ona nasıl oynaması gerektiğini söylemekten çok, oyuncunun iç dünyasını çözümleyip bunları dışa yansıtmasını sağlayan kişidir. "Stanislavski'nin Moskova Sanat Tiyatrosu'nda gerçekleştirdiği yapımlarda yönetmen olarak uyguladığı yenilikler dikkatçekiçiydi.

(<http://tiyatro.ege.edu.tr/Seminerler/Stanislavski.doc>)

Stanislavski tek tip dekor yerine her oyunun kendine özgü atmosferini yaratan ev içi mekânlar kullanılmaya başlandı. Aksesuarlarda, sahne gereçlerinde doğal ayrıntılar önem kazandı. Stanislavski'nin sahne anlayışına bakıldığında sahnede dördüncü duvarı çağrıştıran, ilginç, değişik açılardan oda kesitleri bulunduğu gözlenmektedir. Oyuncular bazen seyirciye sırtı dönük olarak yerleştiriliyordu. Önceleri tam aydınlık bir sahnede oynanan tablolar, durum gerektirdiğinde yarı karanlık loş ışıklarla oynanmaya başlandığı görülür. Kalabalık sahnelerde Meiningen'leri örnek alan yeni hareket ve yerleştirmeler denediği bilinmektedir. Eğer orkestra gerekiyorsa bu sahne arkasında, seyircinin göremeyeceği bir alanda yer almaktadır. Bütün bu yenilikler, sahnelemeyi o güne kadar Rus sahnelerinde varlık gösteren melodramatik tiyatro biçiminden uzaklaştırdığı görülmektedir.

Stanislavski'nin yönetmenlik çizgisi iki farklı dönemde incelenmektedir. 1897-1906 yıllarını kapsayan ilk dönem özgünlük arayışı içinde geçtiği görülür. Meiningen etkisindeki

bu dönemde Çehov başta olmak üzere, Tolstoy, Dostoyevski, Gorki gibi Rus yazarların yapıtları gerçekçi ve doğalcı bir anlayışla sahneye konur.

(<http://tiyatro.ege.edu.tr/Seminerler/Stanislavski.doc>)

Sahnenin olabildiğince özgüne yakın olmasına dikkat eden Stanislavski, oyunun geçtiği mekân neresi ise oraya kadar gitmiş mekân araştırmalarına girmiş, aksesuar aramış, her öğenin aslına benzemesini istemiştir. Julius Caesar oyunu için Roma'ya gitmiş, Othello için sahne tasarımcısını Kıbrıs'a göndermiştir. İbsen'in Hedda Gabler oyunu için Norveç'ten yerel özellikler taşıyan ev eşyası getirtmiştir. Moskova Sanat Tiyatrosu'nun ana ilkelerinden biri olan bu tür çalışma tiyatroyu o güne kadar benzeri olmayan bir yanılısamacı kusursuzluk düzeyine ulaştırdığı bilinir.

İkinci dönemi ise; 1907'den sonra Stanislavski daha çok yabancı yazarların yapıtlarını sahnelemeye başlamıştır. Bunun nedeni 1904'te Çehov'un ölmesi, Gorki'nin yurt dışına gitmesi ve dönemin Rus yazınının kısır bir döneme girmesiyle oluşan Rus yapıtlarına ulaşmanın güçlüğü olmuştur. “Bu dönemde Stanislavski, İbsen'in Brand (1906), Rosmersholm (1907) ve Peer Gynt (1912) ve Maeterlinck'in Mavi Kuş (1908) oyunlarını sahnelemiştir. Moskova Sanat Tiyatrosu Griboyedov, Gogol, Puşkin, Turgenyev, Ostrovski gibi Rus klasikleri ve Shakespeare, Goldoni, Moliere'in klasik yapıtlarını da bu dönemde sıkça sergiler.” <http://tiyatro.ege.edu.tr/Seminerler/Stanislavski.doc>

Stanislavski bu ikinci döneminde reji alanından bir parça uzaklaşarak asıl önemi oyunculuk kuramını geliştirmekle ilgili çalışmalara adanmıştır.

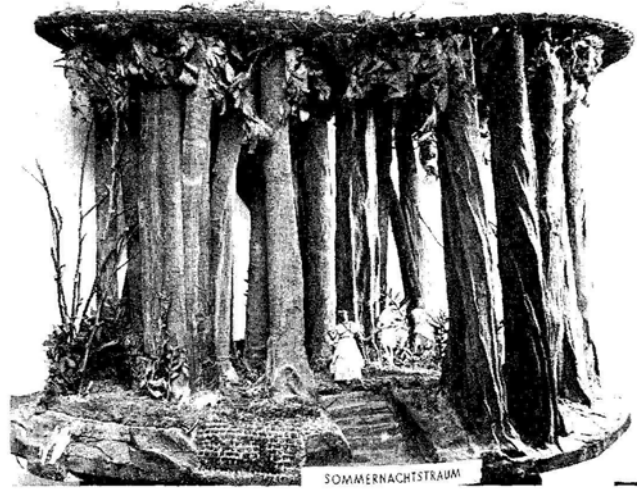
Çağdaş oyunculuk tiyatrosunun, Çağdaş oyunculuk sisteminin ve oyunculuk eğitiminin kurucusu olan Stanislavski, kendi sistemini gerçekleştirmesiyle Moskova Sanat Tiyatrosu'nu çağdaş oyunculuk tiyatrosunun merkezi ve okulu haline kavuşturmuş, tiyatroya Tairov, Vaktangov ve bir sonraki bölümde incelenecek olan Meyerhold gibi önemli tiyatro yönetmenleri ve kuramcılarının da ilk durağı olmuştur.

2.6. Max Reinhardt

Max Reinhardt, (1873-1943) Natüralist sahnelemenin en iyi ürünlerini verdiği bir dönemde tiyatroya oyuncu olarak başlar. Berlin'deki oyunculuk yaşantısında Natüralizmin ünlü yönetmeni Otto Brahm'ın sahnelemelerinde görev alır. “Ünü ve yeteneğinin verdiği özgüvenle giderek dönemin en ünlü tiyatrosu “Deutsches Theater”den ve Otto Brahm'dan ayrılır ve farklı projelere yönetmen olarak imza atar.”

(<http://www.mimesis-dergi.org/yazi.php?verb=107>)

Reinhardt Alman ve Yunan klasik yazarların oyunları, Realist-Natüralist oyunlar, psikolojik dram türünde oyunlar, sembolist oyunlar, Alman Dışavurumcuların oyunları, kabareler ve özellikle Shakespeare'in oyunlarını yönetmiştir.



Şekil 9. Reinhardts'ın çeşitli talimatlarıyla 1910'daki Bir yaz Gecesi Rüyası oyununun üç boyutlu tasarımı için hazırlattığı dönen sahne modeli

1920'de Berlin'de yönettiği bütün tiyatroların yöneticiliğini bırakıp Viyana'ya yerleşir. Burada geleneksel hale gelecek olan Salzburg Şenliğini başlatmıştır. “Savaş öncesinin yapımcılarından Max Reinhardt yine en önemli isim olmayı sürdürdü. Deutsches Theater ve Kammerspiele'deki yöneticilik görevlerini sürdürürken Schumann Sirki'ni [Circus Schumann], 1919 ile 1922 yılları arasında, Oresteia, Jül Sezar ve Danton 'un Ölümü gibi anıtsal yapımlarını gerçekleştirdiği 3.500'den fazla oturma yeri olan Grosses Schauspielhaus'a dönüştürdü.”(Brockett, 1995:534)

Bu iş tam anlamıyla, gerek tiyatronun devasa boyutlarının ürkütücülüğünden ve gerekse açık ve çerçeve-sahnenin karışımından oluşan sahnenin istediği uyuşmanın hiçbir zaman tam anlamıyla memnuniyet yaratmamasından dolayı başarısızlığa uğradığı bilinmektedir

Reinhardt, 1905 ile 1933 yılları arasında Reinhardt kişisel olarak tam 136 oyun yönetti ve sahnelemede ve tiyatro mimarisinde girdiği denemeler, Alman sahnesi üzerinde çok yaygın bir etkiye neden olduğu görülmektedir.



Şekil 10. Reinhardt'n Schumann sirkinde Kral Oedipus oyunu (Berlin, 1910)

Max Reinhardt'ın Dışavurumcu tiyatroya en büyük katkısı ise onu tanıtmak olmuştur. “Dışavurumculuğu sahneye getiren ve daha sonraki gelişmelerini hazırlayan odur. Bunu önce kullandığı anlatım yollarından, özellikle kimi zaman şiddetli kontrastlar, kimi zaman da Rembrant usulü etkiler yaratan ışık oyunlarından anlayabiliriz. Sonra da Reinhardt repertuarına aldığı oyunları göz önüne almak gerekir.” (Richard Çev: Marda, Gürsoy, Usmanbaş, 1984:216.)

Max Reinhardt'ın sahnelemelerinde sahnenin teknik etmenlerini (ışık, renk, ezgi, dekor...) sınırsızca kullanır. Sahne ve seyirci arasındaki ilişkiyi, farklı düzenlemeler yoluyla zenginleştirir. Sahnenin, seyircinin içine girdiği ya da oyuncu-seyirci ayrımının ortadan kalktığı sahnelemeleri gerçekleştirir. Tiyatroyu salonların dışına çıkarır, toplu bir eyleme dönüştürür.

Max Reinhardt'ın sahnelemelerinde A. Appia ve G. Craig'in etkileri görülür. Işığın etkili kullanımı, harekete verdiği önem, tasarımcı ve mimarlarla yakın çalışma, rejinin temel rengini belirleme, döner sahne gibi öğeler, özgürlükçü sahnelemelerinde hep yer aldığı görülür. En çok da seçtiği oyunu sahneleyeceği mekânların farklılığı ve değişkenliğini ifade etmektedir. Reinhardt'ın tiyatroları, sirkler, açık alanlar, şatolar, katedraller, onun sınır tanımaz düşüncesini ortaya koymaktadır. Natüralizmin statik sahne anlayışına karşı, o seyirciyle sahne arasındaki etkileşimi fiziki olarak da duygusal olarak da arttıracak uygulamaları başlatmasıyla dikkati çekmektedir.

Reinhardt'ın açık havada gerçekleştirdiği sahnelemeleri, tiyatro sahnesinin yapısal öğelerini barındırmaz. Reinhardt oyuna uygun düşen doğal mekânları seçer ve bu tercih, seyircinin kitlesel katılımına izin verir, tiyatro sahnesinin yarattığı mesafeleri, sınırları ortadan kaldırır, oyunla seyircinin bütünleşmesine olanak tanımış olduğu görülür. Max Reinhardt'ın oyunlarını açık havada sahneye koymasının nedeni, oyuncu-seyirci ayrımını ortadan kaldırmak istemesinden kaynaklandığı bilinir.

Reinhardt, seyirciyi sahne estetiğini bütünleyen bir öğe olarak görmektedir. Bu anlayış, içerisinde o hep daha geniş yığınlara yönelmeyi istemiş, bunu da başarmıştır. “Beşbinlerin Tiyatrosu” sloganı ile çayırarda, parklarda, spor salonlarında, stadlarda, dağ eteklerinde, sokaklarda, katedral önünde, şato salonlarında, geniş avlularda, ormanlık yerlerde sahneye koyduğu oyunlarda hep bu düşüncenin savunuculuğunu yapmıştır. Onun tiyatrosunda seyirci, genel anlamda seyirci değil, onun tiyatrosunun oyuncularını, figüranlarıdır O, kısa bir süre içinde yeni bir tiyatro seyircisi yarattığı gibi, tiyatroyu her yere sokarak o döneme değin tiyatroya gitmeyen binlerce insanı da sürekli tiyatro seyircileri durumuna getirmeyi başarmıştır.

2.7. Vsevolod Meyerhold

Karl-Teodor- Kazimir Meyerhold (1874-1940) 1895 yılında Vsevolod ismini almıştır. Vsevolod Meyerhold kendi kuşağının çoğu tiyatro sanatçısı gibi 1917 yılından önce natüralizmden, sembolizme ve daha sonra dışavurumculuktan geçerek Fütürizm'e sıralanan bir çizgide sanat yaptığıda görülmektedir.

Meyerhold, Devrimi iyi karşıladı ve farklı Öncü gruplarının üyelerini Bolşeviklerle yakın işbirliği yapmaya yöneltti. Kariyerinin en son öncü hareketi olarak biyomekanik, Meyerhold'un konstrüktivizminin temelini oluşturdu. Konstrüktivizm daha sonra 1905-1930 yılları arasındaki Rus avangardının olağanüstü başarısına son verdi. (Brockett, 1992:306)

Kısmen geçmişçilik ve Fütürizm'in “gelecekçilik”bir sentezi olarak konstrüktivizm, alımlı bir sanat ve daha üretici bir yaşama ulaşmak amacıyla insanların duygularını ve makineleri nasıl kullandıklarını gösteren oyuncularını ve sahne tasarımı sayesinde seyirciyi harekete geçirmenin peşindedir. Örneğin;

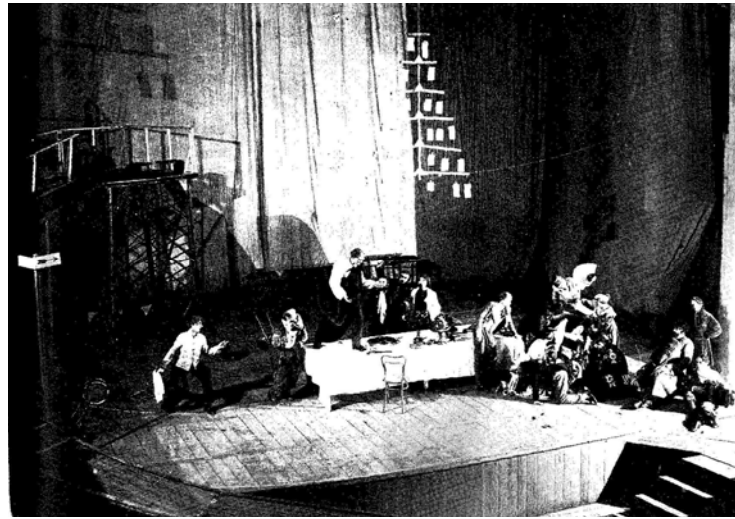
Vsevolod Meyerhold, “Magnanimous Cuckold, 1922” oyununda konstrüktivist sahne tasarımı için Lyubov Popova (1889-1924) ile çalıştı. Bu oyunun sahne tasarımında devasa mekanik bir oyuncuğa dönüştürülmüş bir değirmen izlenimi

uyandırmak için platformlar, rampalar, hareketli panolar, merdivenler ve üç hareketli çark kullanıldı. Oyuncular biyomekanik ritimlerle devinirken, değirmenin çarkları oyuncuların zamanlamasını tamamlamak için döndü. Bu yapım geçmişçiliğin soytarısıyla, gelecekçiliğin mekanik ritmini bir potada kaynaştırdı. (Brockett, 1992:306)

1920'li yıllarda, Meyerhold konstrüktivist tarzını komünist propagandayı destekleyen, Mayakovsky'nin grotesk gelecekçi dramasından, Rus klasiklerine kadar birçok oyunda uyguladığı bilinmektedir. "1926 yılındaki Gogol'un Müfettiş {The Inspector General) oyununun konstrüktivist yapımında, bir sahnede on beş devlet görevlisi sahnenin etrafındaki on beş kapıdan müfettiş zannettikleri adama rüşvet vermek için aniden girer. Bu örnekte görüldüğü gibi, Meyerhold film tekniğinden etkilenmiştir."(mimesis dergisi sa.1, s;47)

Meyerhold tiyatrosu sürekli aynı çizgide seyreden, statik bir tiyatro biçimi değil, stilize tiyatrodan propaganda tiyatrosuna giden bir tiyatro yolculuğunda, bir önceki dönemi ile çatışan ve aynı zamanda o dönemin etkilerini taşıyan, farklı duraklardan oluşan bir süreçten oluşmaktadır.

Meyerhold'a göre tiyatro tekniği, gerçekçi tiyatronun öngördüğünün aksine, bir temsil durumu içindeki insanın bedensel ve düşünsel varlığını, gündelik yaşamı yöneten ilkelere göre değil, özel, gündelik yaşam dışı kullanımına verilen addır. Tiyatro sanatının temeli oyunculuktur. Tiyatrodan gerçek yaşamın öğelerini resmetmesi istendiğinde bile, tiyatro sanatı kendine özgü araçlarla "oyun-oyunama" araçlarıyla bu yaşam kesitlerini yeniden yaratır. Dolayısıyla tiyatronun görevi gerçeğin tıpkısını göstermek değil, onun tiyatral bir yansımını yaratmak olmalıdır. (Berktaş, 1997:108)



Şekil 11. 1920'de Sovyet Rusya'da Meyerhold'un tasarlayıp yönettiği ilk oyunu

Meyerhold'un sahneleme anlayışında temel ilke, harekettir. “Meyerhold’a göre sözler hareketten sonra gelir. Havadan sudan konuşan iki insanın bile hareket ve davranışlarından aralarındaki ilişkinin biçimini” rahatlıkla anlayıp bir sonuç çıkarmak mümkündür. Sahne, hiç bir zaman tekdüze olmayan, harika bir ölçü, mantık ve uyum içinde birbirinin içine geçen modern bir üretim sürecini yansıtan dev bir makineyi anımsatır. Bu, tempo ve ritmin yarattığı bir hareket senfonisidir.” ([http:// www. Buo.boun.edu.tr\default.asp.id.=213](http://www.Buo.boun.edu.tr/default.asp.id.=213))



Şekil 12. Meyerhol’dun biomekanik alıştırımlarından bir görüntü.

Meyerhold tiyatrosu, gerçekçi tiyatronun somut yaşam gerçeğinin aynen yansıtılması anlayışının karşısına tiyatronun kendi gerçekliğini belli bir ideolojik yaklaşımla getirmiştir. Bu doğrultuda somut gerçeklikten çok kavramlarla içice olmuş ve seyircisinin bu kavramları kendi imgelemi ile yaşamsal bir gerçekliğe taşımasını hedeflemiştir. Gerçekçi tiyatronun çevre etmenlerine verdiği önemi de tersyüz ederek oyun kişilerini grotesk, allegorik birer figür haline getirmiş gerek ilişkisel gerekse psikolojik çarpıtmalara yönelmiş, böylece kişilerini ve geçen olayları seyirci tarafından yorumlanacak bir düşsel dünyaya yerleştirmiştir. Gerçekçi tiyatronun en önemli özelliklerinden biri olan illüzyon yaratma çabasına da karşı duran Meyerhold, oyunsu atmosferi daima ön planda tutarak seyirciyi tiyatrodaki olduğunu, oyuncuyu da seyirci karşısında olduğunu bir an bile unutmaması için hep uyanık tutmuştur.

Meyerhold'un tiyatral anlayışını ortaya koyan temel kavramlardan biri "Konvansiyon Tiyatrosu" kavramı olarak bilinmektedir. Bu kavram, yaşamın aslına uygun kopyalan yerine, bu gerçekliğin sahneye özgü bir dille ve seyirciye tiyatrodaki olduğunu unutturmaya çalışmadan yeniden üretilmesini içeriyordu. (Berktaş, 1997:311)

Meyerhold, sahneye tiyatralliğini geri vermek gerektiğini ileri sürmektedir. Ayrıca dekorda stilizasyon yeğlerken, Stanislavski'nin psikolojik oyunculuğu yerine sahne resimlerine, harekette ve diksiyonda ritme önem verdiği görülür. Konvansiyonel tiyatro oyuncuyu, ona üçboyutlu bir mekân yaratarak ve doğal heykelsi bir plastik sunarak dekorluktan kurtarır. (Berktaş, 1997:311)

Konvansiyonel tiyatro, sahneyi salon yüksekliğine indirir, sözü ve hareketi ritmin üzerine kurarak dansın yeniden doğması olanağına yaklaşmış olduğu görülür. Böyle bir tiyatrodaki söz, kolayca bir ezgiye, kolayca bir çığlığa ya da suskunluğa dönüşür. Oyuncu yönetmenin yaratıcı çalışmasını gerçekleştirdikten sonra yalnızdır, izleyici ile göz gözedir ve açık ikili bir başlangıcın kesiştiği yerdedir. Oyuncunun yaratımı ile izleyicinin yaratıcı imgelemi gerçek bir kıvılcım oluştururlar.

Oyuncunun yönetmen karşısında özgür olması gibi, yönetmen de yazar karşısında özgür olması gereği Konvansiyonel tiyatrodaki görülür.

Yazarların rejisi notları yönetmen için oyunun yazıldığı zamanın teknik durumu dolayısıyla ortaya çıkmış zorunluluklardır. Yönetmen, onu yaratıcılığına kulak vererek özgürce oyuncunun plastik ve söyleyim ritmine taşır. Burada yönetmenin dikkate aldığı şey, yalnızca yazarın teknik zorunluluklardan dolayı oluşmamış notlarıdır.(Berktaş, 1997:311)

Konvansiyonel yöntem, bütün bunlardan sonra dördüncü bir yaratıcıya gereksinim duyar, bu yaratıcı izleyici olduğu bilinmektedir.

Meyerhold'un 1907 yılından başlayarak yaptığı sahne uygulamalarında ekspresyonizm, Fütürizm ve konstrüktivizm “yapımcılık” akımlarının etkisi görülür. Oyuncunun dekor önündeki bir kabartma olarak değil de, gövdesi, kolları, bacakları ile mekân içinde devinen bir birim olarak ele alınması, modern tiyatro anlayışını etkilemiştir. Meyerhold, sahnenin tiyatroya özgü gücünü kullandığını ve tiyatro salonunu karartmayarak bu gücün seyirci üzerindeki etkisini açıkça gözlemleyebildiğini belirtmiştir.

Meyerhold sahne üstü tekniğini de geliştirmiştir. Tiyatro sahnesine bir inşaat mühendisinin gözü ile bakmış, sahne üstünü yapı kurma olanağı bakımından değerlendirmiştir. Giderek bu yapı bir makinenin devingenliği içinde ele alınmış, mekanik özelliği ile değerlendirilmiştir.

Meyerhold Dekor anlayışında klasik gerçekçiliğin tüm ayrıntılarından arındırıyor, oyun ve seyir alanları arasındaki unsurlardan vazgeçip, tüm oyun boyunca aynı kalan ancak birkaç gereçle değişiklikleri yansıtan boş bir uzama dönüştürüyordu. Buna karşılık bir takım yükseltmeler, vinçler, merdivenler vs... sahnede gereken devinimi sağladığı bilinmektedir. Buda sahneye hareketin geldiğini göstermekte ve Meyerhold'un temel ilkelerinden birini oluşturduğu görülmektedir.

Sahnenin tüm teknik olanaklarını kullanmaya, oyunun teatralleşmesini ve Natüralist bir yanılsama yerine, plastik uzaklığı sağlamaya yönelik Konstürüktivist dekor anlayışını geliştirir.

Bu aynı zamanda oyuncunun hareketli oyununa olanak sağlayacaktır. Üçüncüsü de Natüralizmin karanlıkta bırakarak "Dördüncü Duvar" haline getirdiği seyirciyi "Dördüncü Yaratıcı" olarak tiyatro eylemine katma düşüncesidir. Sahneyi, Natüralist ayrıntılardan temizler, stilizasyonu sağlayacak, çeşitli yükseltmeleri, eğik düzeyleri, rampaları, iskeleleri kullanarak konstürüktivist bir tasarımı gerçekleştirir. Çerçeve sahneyi bozar, seyircilerin arasına giren oyun alanları yaratarak oyun-seyirci ilişkisini değiştirir. Tiyatroda seyircinin, yanılsama yoluyla pasif bir katılımcıya dönüşmesinin aksine, oynanan şeyin bir tiyatro olduğu bilincinin sürekli uyarılmasıyla, seyirciyi aktif bir katılımcı yapar. Seyirciyi aydınlatır, oyuncu ve seyirciyi bölünmemiş tek bir mekânda buluşturur. (Craig, 1992:87)

E.Gordon Craig'in izinden giden Meyerhold, dekorda soyutluğu daha işlevselci bir yöne çektiği gözlenmektedir. Biyomekanik oyunculuk adını verdiği yöntemle oyuncuların özel kişiliklerini silmeye ve oynuculuğu bir dizi kimliksiz fiziksel harekete indirgemeye çalıştığı bilinmektedir. Sahnenin doğal bir ortam değil, tiyatro amacıyla kurulmuş yapma bir düzen olduğunu açıkça belirtmek için, vida ve çivileri gizlenmemiş dekor öğeleri kullandığı görülür.

Meyerhold, naturalist tiyatronun dekor anlayışına karşılık, değişmesi gereken sahne uzamı fikrinden stilizasyon ilkesini çıkarmaktadır. "Stilizasyon ilkesiyle Meyerhold, bu kavramın konvansiyon fikrine ayrılmaz bir biçimde bağlı olduğunu belirtir. Meyerhold'a göre bir dönemi ya da olayı sitilize etmek, tüm anlatım araçlarıyla bu dönemi ya da olayın iç sentezini aktarmak, bir sanat yapıtının gizli özgür çizgilerini yeniden üretmek anlamına gelir." (Brockett, 1992:62)

Böylelikle 2 boyutlu panolar kullanıldığı görülmektedir.

1906–1908 sahnelenen “Panayır Kulübesi” oyunla ile resimsellik, heykelsellik gibi kavramların yerini artık üç boyutlu teatrallik almaktadır. Oyun ön sahneye odaklanır, maske kullanımının yanı sıra oyunculuk içinde kukla tiyatrosu öğeleri kullanılır. Dekor anlayışı yine 3 boyutluluk üzerine odaklanır, pano kullanımı fikri değişmiştir.

2.7.1. Liubov Popova (1889–1924)

Liubov Popova (1889–1924) rus ressam ve desinatördür. Vsevolod Meyerhold’un sahne tasarımlarını yapmıştır. İtalya’da (1910) Rönesans sanatına ve özellikle Giotto’nun resimlerinden etkilenmiştir. 1910 ve 1911’de aralarında Suzdal, Novgorod, Yaroslavl ve Pskov’un da bulunduğu Rusya’nın birkaç bölgesini ziyaret etmiştir ve burada Rus mimari, nakışı ve dini heykellerinden esinlenen Popova daha az doğasal bir yaklaşım geliştirdiği görülmektedir.

Rusya’da Popova Vladimir Tatlin’den etkilenmiştir ve 1912-15 arası Moskova’da onun stüdyosu The Tower’da çalışmıştır. Onun yapılarından etkilenen Popova, kolajı denemiştir ve 1915’te içinde kartondan yapılmış oyuk madde tasarımları sıralanan ve yoğun bir şekilde koyu renklerle (impasto) renklendirilmiş olan boyanmış kabartmalar üretmeye başlamıştır. “1920’lerden Inkhuk’un (Artistik Kültür Enstitüsü) bir üyesi olan Popova yeni sanatla ilgili tartışmalarda aktifti ve sanat öğretimi üzerine yazı yazmak için görevlendirildi. Popova aynı zamanda Yapısalcıların İlk Çalışma Grubu’nun 1921 Mart ayındaki oluşumuna yol açan önemli teorik tartışmalara kalıtmıştır.” (<http://tars.rollins.edu/Russian/popova.html>)

Popova 1921’de resim yapmayı bırakmış gibi görünür ve Aralık ayında Inkhuk’a verdiği demeçle, sanatçının faydalı rolü üzerindeki Yapısalcı baskıyı tamamıyla benimsemiştir. Onun yapısalcılığa başlıca katkısı tekstil ve tiyatro tasarımında sürekli çalışmalarıdır.

1920’de Vsevolod Meyerhold tarafından yönetilen The Third International onuruna kalabalık açık hava festivali için bir projede Aleksander Vesnin’le iş birliği yaptığı görülmektedir. Popova, Meyerhold tarafından Moskova tiyatrosuna tasarım yapmak için davet edildi. Popova sahnede yapısalcı çevreyi yaratmıştır. Popova sahnede büyük tekerleklerle su değirmenini çok düzenli iskeletsel apartlara dönüştürmüştür. Aynı zamanda aktörlere kendi tasarladığı işçi kıyafetleri için model olan ve onların içinde işçilerin pratik, seri üretim için uygun olduğunu

düşündüğü tulumlar giydirdi ve yeni faydacı. ideoloji iyiyansıtmayı başarmıştır.
(http://tars.rollins.edu/Foreign_Lang/Russian/popova.html)

1923'te Sergey Tret'yakov's Zemlya Dybom'un Meyerhold'un ürünü için Popova'nın sahnesi seyyar vinçten oluşur ve sahne özellikleri projektör ve motor gibi olanaklardan yararlanılmıştır. Böylece Popova endüstriyel bir kurgu yarattı. Popova'nın tiyatral denemeleri ve tekstil tasarımları bütün sanat dallarındaki Yapısalıcı fikirleri geliştirmek için 1923'te kurulan Lef dergisinde yayımlandı.

Meyerhold'un the Magnanimous Cuckold ürünü onun bu süreçteki en göze çarpan denemesi olarak bilinir. "Meyerhold, akım süresince aktörün duygusal potansiyelini açığa çıkarmak ve geliştirmek için bir alıştırma serisi olan Biomekaniğin oyunculuk tekniğini geliştiriyordu. Meyerhold, Lubow Popovayı performansa bir sahne tasarlanması için desteklendi." (<http://tars.rollins.edu/Russian/popova.html>)

Popova sahne arkasındaki perdeye karşı dönen tekerlekler ve platformlarla makine gibi hareket eden bir yapı kullanmıştır. "Aktörlerin performansları dinamik, titreşimli gösteri, uyumlu hareketleri oluşturdu ve Popova'nın yapısalıcı tasarımının ritmik hareketiyle bütünleşmişti. Sonuç, sahnedeki aktörle kurgu arasındaki organik birlikti."(http://tars.rollins.edu/Foreign_Lang/Russian/popova.html)

Popova'nın makinesi karakterde tamamen farklıydı. Makine gibiydi fakat günümüzün yaygın tasarımlarından uzaktı. Günümüzde, bu terimleri donanım (kurgu) olarak adlandırılabilir.

2.8. Erwin Piscator

Erwin Piscator (1893-1966) Agit-prop tiyatro uygulamaları ile sanat yaşamına başladığı görülmektedir. Giderek "Politik Tiyatro" ve "Belgesel Tiyatro" görüşünü gerçekleştirmiştir, kuramını ortaya atmıştır. Piscator siyasal amaçlı tiyatronun biçiminin dramatik değil, epik yani anlatımsal olması gerektiğini düşüncesi ile Bertolt Brecht'in "Epik Tiyatro" kuramının ön hazırlığını yaptığı bilinmektedir.

Erwin Piscator, Görüntüsel anlatım olanaklarını geliştirerek, yeni iletişim araçları deneyerek, tiyatronun biçiminde ve tekniğinde büyük yenilikler yapmakta, kendi uygulamalarından yola çıkarak " politik tiyatro, epik tiyatro, belgesel tiyatro, total tiyatro" kavramlarını geliştirdiği görülmektedir. "Tiyatronun işlevinin düşüncesine etkilemiş,

tiyatronun amacı, öyküsü, biçimi, anlatım yöntemi, tekniği yer ve zaman kavramları, dil ve görüntü ilişkisi ile ilgili yeni betimlemeler yapılmıştır.”(Şener,1998:255)

Piscator sanat yaşamının başlangıcında tiyatrodaki kitleleri harekete geçirecek bir etki yaratmaya çalışmıştır. Agit-prop oyunlarında oyunun kendi değil, seyirci üzerindeki etkisine önem verilir. Bu yüzden Aristoteles'ten beri izlenen oyun kurgusu formüllerinin, karakter betimlemelerinin, tür tanımlamalarının yerini, seyirciyi etkileme yöntemleri üzerindeki görüşler almıştır. Tiyatronun araç olarak taşınması gereken nitelikler üzerinde durulmuştur. Bu nitelikler bir silahta bulunması gerekenlerdir. "Tiyatro bir silahtır." (Wickham,1983: 78)

Piscator ilk dönemdeki Agit-prop çalışmalarından sonra daha ciddi ve özenli tiyatro çalışmalarına yönelmekte aynı zamanda tiyatroyu çeşitli anlatım olanakları ile karmaşık bir araç olarak kullanmaktadır. Bununla beraber Piscator'un tiyatrosu baştan sona kadar heyecansal bir tiyatro olma özelliğini korumuştur.

Piscator'un politik tiyatrosu konusunu güncel olaylardan seçerken, çağdaş yaşamın gerçeklerini sınıf çatışması açısından göstermeye çalışmaktadır. Seyircinin tanıdığı, içinde yaşadığı olaylar, güncel sorunlar, yaşam pratiğinin içinden seçilen olgular sahneye getirildi.

Piscator siyasal tiyatrosunda seyirciyi inandırmak için belge sunmak yöntemini benimsediği gözlemlenir. Piscator'un siyasal tiyatrosunda doğrudan gerçekler bulunduğu bilinir.

Piscator, çağdaş tiyatronun gelişiminde deneysel yönelimi ile oldukça önemli bir yer tutmaktadır.

Sahne aygıtının teknik kapsamını, 'hamasi' boyutlu konstrüksiyonlar, yürüyen bantlar, film ve projeksiyon kullanımı vb. gibi birçok yeni araçla geliştirirken, sahne üzerinde sergilenen olayın/çağdaş temanın derinliğine sunulabilmesinin yollarını arıyor, sahneyi (izleyicilerin yaşayan bir güç olarak var oldukları), tarihsel bir düzleme yükseltmeyi amaçlıyordu. (<http://www.mimesis-dergi.org/yazi.php?verb=107>)

Natüralist-Gerçekçi Tiyatro'nun, tiyatro yapısı “çerçeve sahne” ve oyunculuk tekniği “dördüncü duvar”, izleyiciyi yok saymaktadır: “ ‘Bir hayal tiyatrosudur.’ Piscator, böylesi bir 'geleneği' reddeder. Sahne ile izleyici koltukları arasındaki “uçurum”u ortadan kaldırmayı hedefler; yani, izleyiciye doğrudan yönelmenin yollarını arar. İzleyicisine, işlediği tema ile ilgili olarak bütün belgesel kanıtları sunar ve bunlar ışığında ondan bir karar/onay talep eder.” (<http://www.mimesis-dergi.org/yazi.php?verb=107>)

Piscator, bir olayı sunup bırakmamakta, olayın gelişimini, aksiyonu sürekli kesintiye uğrattığı görülür. Kesintiye uğratılan sahneyi yorumlayan, açımlayan ve destekleyen; yani, belgesel derinliğini artırarak, olayı/temayı tarihselleştiren bir dizi teatral anlatım aracını (film, projeksiyon, yürüyen bant vb.) kullanılmaktadır. Böylece olayı sunarken, tartışılır ve tavır alınır bir üslup belirlenmiş olmaktadır. Bu durumda artık izleyici oyuna sadece tanıklık etmez aynı zamanda yargıçlıkta yapmaktadır.

Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra Almanya da halkın ilgisi politik sorunlara yönelmiştir. Bu genel eğilim tiyatro sanatına da etkisi altına almış, tiyatro sahnesi siyasal konuların tartışıldığı bir alan olmuştur. Daha önceki öncü akımların başlattıkları yenilikler bu kez propaganda oyunlarında kullanılmış ve propagandanın amacı doğrultusunda geliştirilmiştir.

Siyasal amaçlı tiyatrodaki seyirciyi inandırmak için belge sunmak yöntemini benimsediği görülmektedir. Geleneksel tiyatro akımlarında çeşitli yollarla inandırıcılık sağlamaktadır.

Siyasal amaçlı tiyatro da dilin işlevi en aza indirilmiş, buna karşın seyirci ile kurulmak istenen iletişimde görüntü öğelerinden alabildiğince yararlanılmaktadır. Siyasal amaçlı tiyatrodaki sinema, projeksiyon, hoparlör gibi yeni anlatım araçlarının kullanılması, eşgörünümlü sahneler yapılması, döner sahneden, döner banttıan yararlanılması, sahne mekanizmasının önemini artırmıştır. İnandırıcılığı arttırabilmek için “Bütüncül (Total) Tiyatro” kavramının gelişmesini sağlamıştır.

Oyuncu ile seyirci, sahne ile seyir yeri arasında yeni bir ilişki kurulmuştur. Tüm iletişim araçları bu bütünleşmeyi sağlamak üzere kullanılmıştır. Işık, ses, görüntü, müzik, seyirciyi sahnedeki olayla bütünlediği görülmüştür.

Tiyatro seyircisinin önceden koşullandığı kalıplaşmış değer yargılarının aşılmasını sağlamalıdır. Bu değer yargılan, toplumun günlük yaşama biçimine, ahlak anlayışına, sanat alışkanlığına egemen olmuş durumdadır.

Tiyatronun görevi seyircisini bu koşullanmışlıktan kurtarmak olmalıdır. Bu tiyatro anlayışı Marksist felsefenin tarihsel maddecilik ilkesine dayanır ve tiyatronun sınıf savaşımında araç olarak kullanılmasını öngörür. Burjuvanın sanat anlayışı suçlanmakta, hiç ödün vermeden siyasal amaca hizmet eden sanatın an ve anlamlı sanat olduğu kabul edilmektedir.

<http://www.mimesis-dergi.org/yazi.php?verb=107>

Tiyatronun ilk koşulu ve son amacı olan zamanla içsel ilişki, kendi maddi ve ideolojik içeriğinin değişiminin duraksız bir sürecini öngörmektedir.

Tiyatro hiçbir zaman tarafsız olmamıştır; ancak öyle dönemler vardır ki, egemen sınıfların çıkarları tarafından az ya da çok üstü örtülü olması isteminde bulunulmuştur. Siyasal olmayan tiyatro, büyük toplumsal çatışmaların tehlikeli alanların ve güç dengelerini örtbas etmek isteyen bir dönemin fazlasıyla siyasal bir istemi olarak görülmüştür.

(<http://seyiryeri.blgspot.com>)

Siyasal amaçlı tiyatronun eğilimi, tümüyle bilinçli olarak zamanın ve onu biçimlendiren güçlerin aynası olmakta yatmaktadır. Bu anlayışa göre “toplumsal çarpışmaların, Rus devriminin, Avrupalı, Asyalı, Afrikalı işçilerin, köylülerin ve ezilenlerin özgürlük savaşlarının sürdüğü XX. Yüzyıl çağında siyasal tiyatro ancak proleter olabilecektir.” (<http://www.mimesis-dergi.org/yazi.php?verb=107>)

Politik tiyatro, siyasal konuların tartışıldığı bir alan olarak görülmektedir. Seyircinin önceden koşullandığı kalıplaşmış değer yargılarının aşılmasını sağlamak üzere güdülenmektedir. Bunu gerçekleştirebilmek için tiyatro sahnesini propagandalarını kullanmak ve değiştirilemeyecek nitelikteki birçok düşüncüyü aşmak için bir araç olarak kullanmaktadır. Kişileri heyecanlandırarak onları inandırmaya yönelmektedirler. Bu hususta görüntüsel anlatım olanaklarını geliştirerek, yeni iletişim araçları deneyerek, tiyatronun biçiminde ve tekniğinde büyük yenilikler yaptıkları gözlemlenmektedir. Politik tiyatrosu konusunu güncel olaylardan seçmektedir, ayrıca çağdaş yaşamın sınıf çatışmasında göstermektedir.

Politik tiyatro, geleneksel iletişim yöntemlerini aşabilmek için yeni kaynaklar aramış, bu doğrultuda uzak doğu tiyatrosunun göstermecî biçiminden, ortaçağ misterlerinin eşzamanlı sahne düzenlemesinden, Elizabeth Dönemi tiyatrosunun yöntemlerinden, Avusturya, Bavyera halk oyunlarından, olay akışını hızlandıran, zaman ve mekân sınırlarını kaldıran sinema tekniğinden, çağdaş yaşamın makineleşmiş insanını simgeleyen Charlie Chaplin filmlerinden, sirk soytarılarının tekniklerinden, Ondokuzuncu yüzyıl müzikholünün eğlence yöntemlerinden yararlanmış, yazılı metnin önemini azaltarak konuşmama yerini hareket ve görsel medyaya vermiştir.

([http://www.rifatsahiner.com/New_Folder\(2\)/avangarde.pdf](http://www.rifatsahiner.com/New_Folder(2)/avangarde.pdf))

Siyasal amaçlı tiyatrodaki yaşam, tarihsel maddecilik açısından yeniden yorumlanmıştır. Piscator politik tiyatro konusunu güncel olaylardan seçerken, çağdaş yaşamın gerçeklerini

sınıf çatışması açısından göstermeye çalışmıştır. Seyircinin tanıdığı, içinde yaşadığı olaylar, güncel sorunlar, yaşam pratiğinin içinden seçilen olgular sahneye getirilmiştir.

Piscator'un siyasal tiyatrosunda seyirciyi inandırmak için belgeler sunma yöntemi benimsenmiştir. Seyirci kendisinden saklanmış olan, ya da görmeye alışık olmadığı gerçekleri belgelere bakarak tanıyor, belgelere inanıyordu. Belgeler, filmle, hoparlörden verilen konuşmalarla, fotoğraflarla, istatistik bilgilerle sunuluyordu. Belgelerin sunulduğunda görüntü ağırlık kazanmıştı. Olay akışı sık sık kesilerek belgeler gösteriliyor, böylece tiyatro bir hareketi canlandırma sanatı değil, olguyu bildirme sanatı oluyordu.

Piscator'un ilk belgesel oyunu, metnin ve sahnelemenin bütünüyle ve yalnızca politik belgeler üzerine kurulmuş ve bu yanı ile belgesel tiyatronun en belirgin örneği durumundaki "*Her Şeye Karşın*" adlı tarihsel revüdüdür.

Oyun ismini, 1919' un korkunç felaketine karşın toplumsal devrimin sürdüğünü göstermek amacıyla, o dönemin ünlü bir sloganından almıştır. İlk kez film sahnedeki canlı eylemle organik bütünlük içinde kaynaştırılmıştır. Oyunlarda arşivlerden elde edilen belgesel filmler kullanılmaktaydı. Gerçek savaş çekimleri, savaş soması durumu gösteren filmler, savaşın dehşetini bütün çıplaklığıyla sergilemekteydi: Alev makinelerinin saldırılan, parçalanmış insan yanan kentler ve sefalet görüntüleri, proleterya üzerinde son derece çarpıcı bir etki yaratmaktaydı. Filmin dışında saydamlar, radyo kayıtları, yansıtım, fotoğraflar gibi farklı medyalarla da etki bir kat daha güçlenmekteydi. (Lichte,2001:304)

Piscator, görsel öğeleri sadece belgesel nitelikli oyunlarında değil, siyasal amaçlı tiyatro anlayışının bütününde yoğun olarak kullanmıştır. Bunun nedeni, görüntünün daha kolay etkileyebilmesidir. Seyirci uzun uzun düşündürülmeden kısa, inandırıcı ve hızla değişen sahnelerle etki altına alınmaya çalışılır. Siyasal amaçlı tiyatrodaki görüntüsel iletişimin amacı, ilgiyi uyanık tutmak, değişik konulara dağıtmamaktır.

Piscator, tiyatrosunda, renk, ışık, ses işbirliği ile hızlı bir devinim sağlandığı bilinmektedir. Sahne mekanizması bu devinime ayak uydurduğu görülür. "Dönen, yükselip alçalan, değişen, gözden yiten dekorlar, döner sahne, kaleido-scope ışık düzeni; geleneksel oyunculuk sanatının yerini almıştır. Oyuncu bu hareketli düzene akrobatik hareketlerle, köşeli jestlerle ayak uydurur." (Şener,1998:261)

Siyasal amaçlı tiyatrodaki sinema, projeksiyon, hoparlör gibi yan anlatım araçlarının kullanılması, eşgörünümlü sahneler yapılması, döner sahneden, döner banttıan yararlanılması, sahne mekanizmasının önemini artırdığı görülmüştür.

Sinema, projeksiyon, hoparlör gibi yan araçlarının kullanılması, eş görünümlü sahneler yapılması, döner sahneden, raylardan, yürüyen bantlardan yararlanılması, sahne mekanizmasının önemini ortaya koymaktadır. Sahneler, akrobatik hareketler, dia gösterileri ile birbirine bağlanmakta, film bu sahnelere eşgüdüm sağlayacak biçimde kullanılmaktadır. Hareketli basamaklar, rampalar sahne devinimini hızlandırmaktadır.

Sahne dekorunun yalınlaştırılmasında temel ilke, aksiyona açıklık getiren, vurgulayan ve destekleyen bütünüyle pratik bir oyun yapısı oluşturmaktır.

Dekorlar, döner sahne üzerinde kendine yeten bir dünya oluşturmaktaydılar. Bu dekorlar açık alana da yerleştirilebiliyordu. Böylece çerçeve sahnenin sınırları da parçalanmış duruma geldiği görülmektedir.

Sahne mekanizmasının önem kazanmasının nedenleri, sahnenin sınırlarının genişletilmesi, sokağın tiyatroya getirilmesi, dram ile gazete dünyasının gerçek olayları arasında bağlantı kurulması, yüzyılın mekanik karmaşasına, teknik inceliklerine sahne üzerinde nesnel bir karşılık bulunarak çağdaş toplumun teknolojik niteliğinin yansıtılması olarak gösterilmektedir.

2.9. Georg Kaiser (1875-1945)

Alman oyun yazarı Georg Kaiser Dışavurumculuk okulunun en yetenekli ve üretken oyun yazarıydı. Oldukça yetenekli ve yaratıcı olan Kaiser, 20. yüzyılda Alman tiyatrosunu değiştirmek çok fazla çaba gösterdiği bilinmektedir. “Daha sonra oyunlar yazmaya başladı Rektor Kleist (1905) ve Die Jüdische Witwe (1913; Yahudi Kadın) gibi oyunları fakat sadece Die Bürger von Calais’le geniş çapta bir üne ulaştı.” (<http://www.answers.com/topic/georg-kaiser>)

Georg Kaiser de modern dünyaya öfkeyle yaklaşır. Kaiser de dili bir bildirim aracı olarak kullanılmıştır. Dışavurumcu oyunun amacı seyircinin zihnine bir şey göndermektir. Oyunları genelde karamsar olarak bilinir. Ancak oyun sonlarında silik de olsa bir umut bırakmaya dikkat ettiği göze çarpmaktadır. Zaman şimdi, sahne ise bütün dünya olarak görülmektedir. Oyunlarında mantık aranmamaktadır.

Georg Kaiser dışavurumculukta sesin fiziksel var oluşu ayrı bir önem taşır. İfade açısından kelimenin anlamından ziyade ses ağır basmıştır. Ünlemler önem kazanır. Sahnede görüntüye yüklenen şiddeti sesin de paylaşması arzu edilir. Bunun karşıtı olan sessizliğin de kullanımı oldukça yaygındır. Çünkü sesin, dilin de bir sınırı vardır. Tıpkı renklerin yarattığı ruh halleri gibi seslerin yarattığı bir ruh haline de inanır. Tasarımda, sahnelemede renklerin ve sesin önemi büyük rol oynadığı görülür. Seste, tasarımda bir bütün olarak görülür. Oyunlarında karamsar bir hava hâkim olduğu gibi sahne tasarımında da karamsar bir hava sözkonusudur.

Dışsal temsil-içsel gerçeklik; ifade-algı, ses-sessizlik gibi ikili zıtlıkları kısa devre yaptırmaya çalışır. Simgesel anlam artık anlamsız hale gelinceye kadar abartılmıştır. Dışavurumcularda bağlamından kopartılmış göstergeler vardır. Kullanılan araçlar anlatılan hikâyenin bir parçası olmaktan çok kendi başlarına var olmaya çalışırlar.

Georg Kaiser "Dramada dışavurumculuk ve bütünüyle diğer geleneksel olmayan tekniklerin, geçerli tek olanını hedefledi çünkü gerçeğe daha yakın bir yaklaşımdır. Gerçek, yaşam, veya gerçeklik, şiirsel hayal gücünün, temsil edebildiği veya akla getirebildiği organik bir şeydir.

Dışavurumcu oyunun amacı seyircinin zihnine bir şey göndermektir. Ancak bunun süzgecinden, toplumsal şartlanmalardan geçmeden seyircinin zihnine ulaşması hedeflenir. Bu nedenle de bir gözlemci olarak seyircinin eleştirel bakışı mümkün değildir, böyle bir şey amaçlanmaz. Burada seyircide oluşan duygusal değer önem taşımaktadır. Seyirciyle sahne üzerindeki aksiyonu akıl dışı bir süreçle birleştirme arzusu ortaya çıkmıştır. Bu henüz dışavurumculukta açıkça telaffuz edilmemiş bir şeydir. Daha sonraki akımlara kaynaklık ettiği söylenebilir.

Kasier, birçok oyununda savaşa düşmanlık, militarizm ve endüstrileşme; canavarlaştırma korkusu, ruhsal yenileşmeye özlem gibi tekrar tekrar aynı konuları döner işler. Sonra, Rosamunde Floris (1937) gibi dramalar özveri ve sevgiye olan ihtiyacı vurgular. 1930 ve 1940'larda Kasier'in çalışması daha güçlü ve ruhsal hale geldiği görülür."1933'te Silbersee'nin ilk performansı Ulusal Sosyalist tarafından yaratılan rahatsızlık için bir fırsattı. Kasier, Prussian Sanat Akademisi'nden kovuldu ve yazması yasaklandı. Hayatının geri kalanını geçirdiği İsviçre'ye göç ettiği 1938'e kadar Almanya'da kaldı." <http://www.answers.com/topic/georg-kaiser>



Şekil 13. Gece yarısına sabaha"dan bir sahne, Berlin, 1912

Daha sonra yazılan diğer oyunları ölümünden sonra yayımlanmıştır. Hayatı reddedişinin temelini oluşturan, onun insanlık adına tamamıyla güvenini kaybedişi Kasier'in derinlerde sahip olduğu şüpheciliğini yansıtır. Georg Kaiser oyun yazarlığına 1911'de başladı ama dışavurumcu tarzda ilk önemli yapıtı, makine çağında, duyarsızlığa ve hırsla kurban olan ve hayatın anlamını arayan İnsanoğlu'nun öyküsü Von Mergens bis Mitternachts (Sabahtan Geceyarısına, 1916) oyunu olmuştur.

2.10. Antonin Artaud

Antonin Artaud 1896–1948 tiyatronun toplumu değiştirme gücüne inanmış, bunun gerçekleştirilebilmesi için yeni bir tiyatro tasarısı sunmuştur. Artaud bu tiyatroyu "kıyııcı tiyatro" olarak adlandırmıştır.

Artaud tiyatronun kaba bir eğlence, boş bir avuntu sayılmasına karşıdır. Çağının tiyatrosunu bu yönlerinden dolayı eleştirir. Halkın tiyatroyu böyle değerlendirmeye koşullanmış olmasını yermektedir. Kendi tiyatro çalışmalarında bu koşullanmışlığı kırmaya çalıştığı görülmektedir.

Artaud'nun tiyatro anlayışını şöyle özetleyebiliriz: Yaşam anlamını yitirmiştir. Kültür, yaşamdan kopmuştur. Uygar insan denildi mi, akla belli sistemleri ezberlemiş, belli biçimler içinde düşünebilen, "eylem ile düşüncüyü özdeşleştireceği yerde eylemden düşünce çıkaran" bir hilkat garibesi gelmektedir. Oysa kültür eylemle gerçekleşmeli, "içimizde yeni bir organ gibi, ikinci bir nefes gibi büyümelidir." (Şener,1998:245)

Antonin Artaud'un Tiyatrosunda yani Kıyııcı tiyatrodaki acının kaynağı insanın bilinçaltıdır düşüncesi yatmaktadır. Orada bastırılmış istekler, heyecanlar, tutkular

yaşanmaktadır. Tiyatro büyüsel işlemi ile bu gizli dürtüleri, içgüdüleri, heyecanları acıta acıta ortaya çıkaracaktır. Bu acılı işlem bir sağaltma, bir iyileştirme işlemi olarak görülmektedir.

Kıyıcı tiyatro insanın gizil ötesi güçlerini tanıma süreci olacaktır. Tiyatro bunu sağlayabilmek için bu gizli ve gizemli işleri sahnede nesnelleştirecek, somut olarak görüntüleyecektir. Çağın tiyatrosu ve sanat anlayışı da, tıpkı kültürü gibi yaşamdan, yaşamın öz gerçeğinden koparılmıştır. Bir tiyatro, konuşma dilinin kalıpları, deyimleri, sınırları ile koşullanmış yapay bir avuntu haline gelmiştir. Tiyatro yeniden temelindeki canlılığa kavuşturulmalıdır. Tiyatro bir oyun değil, hem oyuncu hem seyirci için gerçek bir yaşantı olmalıdır. Bunun için ilkel büyülere dönmek, büyü ile, kendinden geçme ile, insanın içindeki gizli güçlere ulaşmak gerekir. İnsan varlığının kaynağı harekete geçirilmeli, taşırılmalıdır. İlkel büyü törenlerinin asal niteliğini taşıyan bir tiyatro, acılı bir yaşantı olacaktır. Yaşantıyı paylaşana acı çektirecektir. Onun için bu tiyatro "Kıyıcı Tiyatro" olarak adlandırılmıştır. (Şener,1998:246)

Artaud, sahne ve salon ayrımının ortadan kalkmasını önerir. Bu yüzden sahneyi bir tarafa bırakıp oyunu herhangi bir yerde oynamayı teklif eder. Sahneye verilen ışık ve efektleri seyircisinde hissetmesinin gerekli olduğunu söylemiştir.

Müzik aletleri birer nesne olarak ve dekormuş gibi kullanılmasının gerekli olduğunu düşünmüştür. Alışılmamış sesler yakalamak için ya eski müzik aletlerinden yararlanılacak ya da yeni aletler yaratılması gerekmektedir. Bazı ilkel toplumların, bizim hayran kaldığımız ama üretilmediğimiz mistik müzikleri yaratılmasının gereği üzerinde durmuştur. Özel metallere de kullanılarak dayanılması güç sesler kullanılmalı ve Melodiler araya insan seslerinin girmesiyle, bölünmelerle duyulmalıdır.

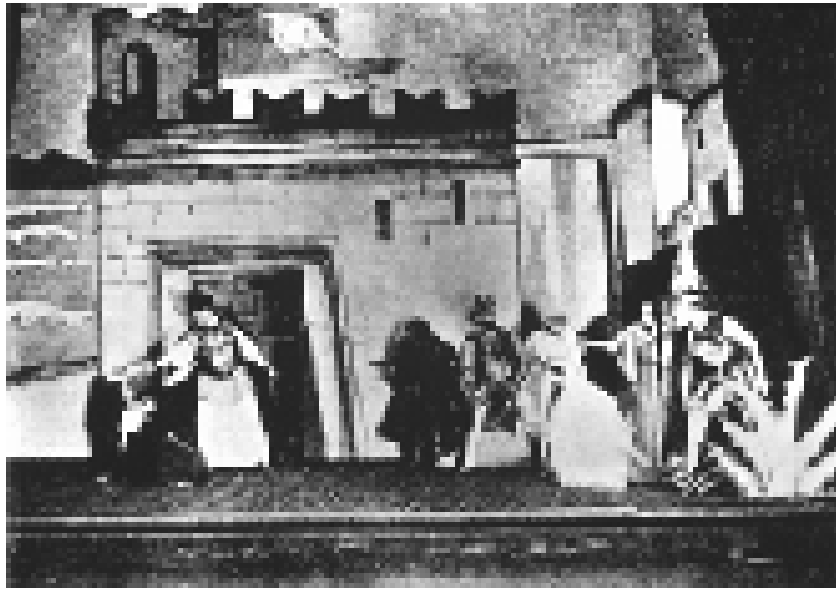
Artaud gününün aydınlatma araçlarını yetersiz görür. Işığın özel etkisi zihinde başladığı için titreyen ışıklar, dalga dalga gelen, yağın ışık biçimleri araştırmıştır. Yalnızca aydınlatma veya renklendirme için değil, gücünü yansıtması için de ışık varolacağını söylemiştir. Sıcak, soğuk, öfke ve donukluğu yakalamak için çeşitli ton ve renkler gereklidir. Gökğürültüsü ve rüzgâr izlenimi sağlanmalıdır. Duvarlar kimi zaman ışığı emecek nitelikte olmalı, böylelikle ışıklandırma oyuncuyla birlikte seyirciyi de heyecanlandırmalıdır. Tiyatro hem seyirci hem de oyuncu için gerçek bir yaşam olmasının gerekliliği üzerinde durmuştur. Artaud'un tiyatrosunda Kostümler renkli ve gösterişlidir. Kesinlikle modern kostüm kullanılmamıştır. Dinsel amaçla yapılmış binlerce yıllık kostümler mistik havayı

desteklemiştir. Kocaman maskeler, şaşırtıcı aksesuarlar her imgenin anlamını vurgulayacak nitelikte olması gerektiğinin üstünde durmuştur.

2.11. Oskar Kokoschka

Oskar Kokoschka (1886-1980) Avusturalyan şair, oyun yazarı ve ressamdı. İlk oyunu *Mörder, Mörder Hoffnung der Frauen* (1909) ile dışavurumsal dramayı kurmasıyla bilinen Avusturalyan ressam, yazar ve şair. Bir sanatçı olarak Kokoschka 1920’de uluslararası bir ün kazanmaya başladı. Nazi Almanya’da eserleri hükümet tarafından yasaklandı ve yapıtları bozulmuş sanat örnekleri olarak gösterildiği bilinir.

Dışavurumcu akımın bildirge niteliği taşıyan ilk sahne olayı, bir ressam tarafından gerçekleştirildi. Aldatılan bir erkek hakkında olan *Sphinx und Strohmann* (1907) ile *Katil ve Kadınların Umudu* Almanya’da dışavurumcu tiyatroyu etkilemiştir. Kokoschka'nın oyunlarında önde gelen temaları; kadın ve erkek arasındaki seks, şiddet, kin ve boyun eğme idi. *Katil ve Kadınların Umudu* ilk defa 1908’de Kunstschau’da meşaleler ile aydınlatılmış olan açık hava tiyatrosunda gösterime sunulmuştur.



Şekil 14. *Katil, kadınların umududur*"dan sahnesinden 1917.

Oyuncuların yüzleri boyalıydı ve kostümleri Kokoschka'nın resimlerine benzer desenlerle donatılmıştı. Hikâyede isimsiz bir adam seks kâbusundaki kölelikten kendini özgür bırakmıştır ve yine isimsiz bir kadını boğar, daha sonra da kadının yanındaki diğer bayan yoldaşlarını da öldürür.

Berlin'de yayımlanan *Der Sturm* (Fırtına) dergisi, oyun metnini ve ressamın oyuna ilişkin çizimlerini bastı. Böylece yapıt, Almanya'da bir etki çevresi oluşturdu. Dışavurumcu tiyatro, önceden yazılmış oyunların sahne üzerinde yeni ve farklı bir duyarlılıkla yorumlanmasında başarılı oldu. 1919–1930 arası Berlin'deki Devlet Tiyatrosu'nun sanat yönetmenliğini yapan Leopold Jessner (1878–1945) dışavurumcu sahneleme biçimini geliştirdi, yetiştirdiği oyuncu ve yönetmenler aracılığıyla günümüze dek uzanan bir geleneğe çığır açtığı bilinmektedir.

Kokoschka'nın dönemindeki dışavurumsal resimleri, gerçeküstü elementler ve hayal ürünü nitelikli şiirlerine oldukça yakındı. Yüzyılın başlangıcında Viyana hayallerinde yeniden bir saygı ve statü kazandı. Sigmund Freud 1900'de onun '*Rüyaların Canlanması*' isimli ünlü eserini yayınladı ve diğer sanatçı ve yazarlar bilinçsizliğin ıssız derinliklerini istekli bir şekilde araştırmaya koyuldular. Dışavurumsal sanat teorilerinde Kokoschka etkili eseri '*Vizyonların Doğasında(1912)*' yı özetlemiştir.

Oscar Birinci Dünya Savaşı sırasında Avusturalyan ordusuna hizmet etti ve ciddi yaralar aldı. Galiçya'da bir süre esir edildi. Zihinsel dengesizliği olduğu iddia edilmesine rağmen Oscar sanattaki kariyerine devam etti.

Kokoschka 1920lerde iki yılda bir yapılan Venedik gösterimlerine davet edildi. 1948'de onun eserlerinden oluşan özel bir sergi hazırlandı.1953'te ilk defa *Internationale Sommerakademie für bildende Kunst at Salzburg*'da öğretmenlik yaptı ki burada o aynı zamanda tiyatronun tasarımcısı olarak görev yaptı.

Eski sanatçıların onu oldukça etkilemesine rağmen, kendine has tarzını sürdürmeyi başarmıştır. Sanatçı; suluboya resimleri, kitap tasarımları ve muazzam kompozisyonlar yaratmıştır.” Bir Titan oğlu Destanı”(1950), "Thermopylae" (1954) eserleri, Mozart'ın “Büyülü Flüt” "Thermopylae" (1954) ve “Zincirlenmiş Fantezi” gibi oyunlarına yaptığı sahne tasarımları ve "Columbus Tied" (1913), ”Ölümsüzlük (1914),” “Sen Gümbürtülü Dünya” (1917) gibi taşbasmalı resimleri bu eserlerine örnek gösterilebilir. Oskar Kokoschka 11Şubat 1980'de hayatını kaybetmiştir.

2.12. Caspar Neher

Almanya'nın en etkili 20. yüzyıl sahne tasarımcılarının biri olan Caspar Neher(1897-1962) 1920ler'in başlarındaki realist tarzdan uzaklaşan ekipleri oluşturduğu görülmektedir. Neher, Bertolt Brecht'in Üç kuruşluk Operası'nda yaptığı tasarım büyük alkış almıştır

Öte yandan 1933 ve 1945'in arasında ki Almanya'da siyasal iklim, Naziler'in gözlerinde daha az tahrik edici olan tasarımları yaratması için Neher'i zorladığı görülmektedir. Neher'in hiçbir seçeneği kalmamıştı fakat siyasal idealleri bırakmayı Brechtian tiyatrosunda ifade etti.

Savaş yıllarına gelindiğinde, onun sahne tasarımları, daha az çağdaş durumda gözlemlenmektedir. Neher daha çok mevcut estetik kodlardan esinlendiği bilinmektedir.

Savaştan sonra, Neher'in Naziler'in, 1933'te sürgüne zorlamış olduğu Brecht'le işbirlikçi ilişkisine devam etmektedir. Neher, 1956'da Avrupa'nın karşısında yankılanacak olan, 1949'da Brecht ve Helene Weigel tarafından kurulan, Berliner Ensemble'nin bütün macerasında yer aldığı görülür. (www.halksahnesi.org/incelemeleler)



Şekil 15. “Ana” adlı oyundan bir sahne, Sahne Tasarımcısı: Caspar Neher, Berlin, 1932 [Brecht, 1964]

Caspar Neher'in kurduğu sahne iki parçadan oluşur, önde bir oda, bir avlu ve bir çalışma yeri vardır; arkada ise projeksiyonla perde üzerine yansıtılmış ya da perde üzerine çizilmiş bir başka çevre seçilmektedir.

Bertolt Brecht için dekorun hazırlanması önemli bir bölümdür. Onunla uzun bir süre çalışmış olan sahne tasarımcısı Caspar Neher, taslaklarını yaparken, oyunun en önemli durumlarını ve kişilerin hareketlerini taslaklarında belirler ve böylece bu taslaklar yan yana getirildiğinde, oyunun ana durumları ve temel hareketleri ortaya çıkmış olurdu.



Şekil 16. Caspar Neher tarafından Dekore edilen "Setzuan'ın iyi insanı" oyunundan son sahne.

2.13. Bauhaus'un Ortaya Çıkışı ve Tarihsel Etkinliği

Yapı evi anlamına gelen Bauhaus sözcüğü, Ortaçağ'da, kapitalizm öncesi üretim koşullarında kilise, katedral yapımlarında kurulan "bauhütte" (yapı kulübesi) sözcüğünden esinlenilmiş olduğu bilinmektedir.

Bir devlet öğrenim kurumu olarak Weimar'daki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu ile Uygulamalı Sanatlar Okulu'nun bir araya gelmesiyle Mart 1919'da kuruldu. Yöneticisi, mimar Walter Gropius'du (1883–1969). Gropius, Bauhaus'un kuruluşunda yayımladığı bildirmede tüm sanatları toplumsal katedralinde bir araya gelmeye çağırıyordu. Çağrıya gelenler, Paul Klee, Ida Kerkovius, Johannes Itten, Gunta Stözl, Wassily Kandinsky, Oskar Schlemmer, Lyonel Feininger, Alma Buscher, Laszlo Moholy-Nagy gibi adlarıdır. (Candan, 2003:83)

Savaş sonrasında yaşanan toplumsal yenilenme isteminin siyasal alanda göstergesi olarak Almanya'nın bazı eyaletlerinde toplumcu yönetimler, kısa süreli varlıklarıyla kültür ve sanat yaşamında köklü değişiklikler yarattığı bilinmektedir. Weimar'da, 1918 Kasım'ında böyle bir yönetim değişikliğiyle "Bauhaus" adıyla anılan sanat eğitim kurumu ortaya çıktığı gözlemlenebilmektedir. "Bauhaus, öncekiler gibi bir sanat akımı sayılamaz. Ancak deneysel çalışmalara öncelik tanınmasıyla tüm sanat dallarında etkisini uzun süre duyuran çok özel bir girişim oldu." (Candan, 2003:84)

Bauhaus, mimarlıktan tiyatroya ve sinemaya kadar görsel sanatların her dalını kapsayan resmi bir eğitim kurumuydu. Bu kurum, Weimar Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Uygulamalı Sanatlar Okulu birleştirilerek kurulmuştu. Bauhaus'u asıl geliştiren, 12 Nisan 1919'da müdürlüğüne getirilen Walter Gropius (1883-1969) olmuştur.

1920'lerde Bauhaus dikkate değer ölçüde uluslar arası bir çatışma yarattığı görülebilmektedir. 1919'da Walter Gropius (1883–1969) Weimar'daki Staatliches Bauhaus'ta, sanatçı ile zanaatkâr arasındaki geleneksel bariyerleri yıkmaya çalıştığı ve mimarlığı, resmi, heykel: ve diğer sanatları birleşik bir ifade yaratmak için bir araya getirmeye kalkıştığı bir Güzel Sanatlar Yüksek Okulu ve Uygulamalı Sanatlar Okulu kurdu. Sonuç olarak bakıldığında,

Bauhaus, manzaradan evlere, mobilyalara, dekorasyona ve hatta mutfak aletlerine kadar gündelik hayatı çerçeveleyen, yaşamak için tasarlanmış bütün öğeleri "büyük sanat yapıtına" dönüştürmek istedi. İşlevsel olanı sanatsal, sanatsal olanı ise işlevsel yapma arayışındaydı. Sanatın, müzelerde ve zengin evlerinde hapsedilen seçkin konumuna son vermek ve onu günlük yaşamın bir parçası yapmak istedi." (Candan,2003:85)

Bauhaus'un toplum ütopyasında, üretim koşulları tarafından bilinci parçalanmamış, tüm yaşamına sahip çıkan insan için yapılan, bütünlüklü sanat düşüncesi olduğu bilinir. En bütünlüklü sanat, mimarlık olarak görülmektedir. Bu düşüncüyü paylaşan sanatçılar atölyelerde örgütlenmektedir. Bu atölyelere bakıldığında taş, ahşap, metal, seramik, vitray (cam), renk. Bunların yanısıra bir de sahne atelyesi gibi atölyelerden oluştuğu görülebilmektedir. Yönetimlerini de ilkin Berlin'deki dışavurumcu Sturm topluluğundan Lothar Schreyer çağrıldığı bilinmektedir. Fakat Schreyer dışavurumcu çizgisinden ötürü, kısa süre içinde kurumla ideolojik ayrılığa düştüğü için, 1923'te onun yerini Oskar Schlemmer almaktadır.. Schlemmer'in göze seslenen, mekanik devinim arayışlarıyla dolu çalışmaları, "bauhaus"un sanat ve teknoloji duyarlılığıyla uyumlu; farklı sanat disiplinleri arasındaki örtüşmeleri araştırmayı ilke edinmiş olan Bauhaus yönetiminde onaylandı. Böylece sahne çalışmaları, Schlemmer'in yönetiminde süreklilik kazandığı gözlenebilmektedir.

Bauhaus estetiğine göre, tiyatronun en önemli öğesi, uzamdır. Bauhaus akımı tiyatroyu, gerçek yaşamın bir yansıması olarak görmektedir. Tiyatro duyular üstü bir düşüncenin, duyuların algılayacağı bir biçime dönüştürülmesini sağladığı bilinir.

Dinleyicinin ve izleyicinin ruhu üzerindeki etkisinin gücü, duyularla algılanabilir bir biçime (söze, sese ve mekâna) dönüştürülmesindeki başarıya bağlıdır. "Tiyatro yapısında aranacak koşulları belirleyen düşünceleri yönlendiren, ancak oyunculuk edimi ve onun mekânla olan ilişkileridir; yazınsal metnin ve müziksel çalışmanın bu yönlendirmede bir rolü yoktur. (<http://mh.Ödevarsivi.com>)

1921'de, Lothar Schreyer, Bauhaus'a geldikten sonra, sahne tasarımı öğretim ve araştırma programının bir parçası oldu. "Sturm-Bühne"nin (Fırtına-sahne), kurucularından olan Schreyer, Bauhaus'da "Sturm" çevresinin dışavurumcu tiyatro geleneğini sürdürmeye çalıştı. Ama bu anlayışla kurumun amaçlarına ters düşmüştü, bu da 1923'te uzaklaştırılmasına neden oldu. Yerine Oskar Schlemmer getirildi.

"Bauhaus'da sahne"yi bir tür tiyatro laboratuvarına dönüştürdü ve "Bauhaus'da sahne"yi bir tür tiyatro laboratuvarına dönüştürdü ve (kuram ve uygulamada) sahnelemenin odak noktası olarak insan ve mekân arasındaki ilişkinin (kuram ve uygulama alanında) araştırılmasını temel aldı. Schlemmer, tiyatronun bir tür aritmetiğini geliştirmeye çalışıyordu. İnsan vücudunun temel biçim ve ritm yapıları ile bunların mekân içindeki koreografik olasılıklarından yola çıkıyordu. (<http://www.halksahnesi.org>)

Bauhaus, mekân oluşturuca bütün öğeler mimari bakımdan ele alınmalıdır; bu öğelerin amaca ve hedefe yönelik bir biçimde bir araya getirilmesiyle insani bir bileşim, yani halkı birleştiren bir toplum tiyatrosu, kitlelerin yaşayan düşüncesinin bir merkezi ortaya çıkacağı bilinmektedir. Bauhaus akımı, oyun yeri ile izleyici yerinin kaynaşmasının gerekli olduğunu ifade edebilmektedir. İzleyicinin oyun mekânının bir parçası haline getirilmesi gerekmektedir. Oyun perdenin arkasında olmamalı izleyicide oyuna katılmalıdır. Diğer bir taraftan mekânsal görüntüler eklenmeli ve bütün tiyatroya, sadece derinliksiz bir "dekor" yerine, üçboyutlu bir mekânla canlılık kazandırılması gerektiği bilinmektedir.

Mekân içinde her üç yöne de hareket edebilen mekanik düzenekler ve ışık birimleri yapılmalıdır; sahneye koyucu bunları kullanarak, karartılmış oyun yeri içinde hayalindeki her türlü değişken mekânı yaratabilmelidir; bir projeksiyon ve film makineleri sistemi kurularak, sahneye koyucunun bunların yardımıyla izleyici yerindeki bütün duvar ve tavan yüzeyler üzerine sinemadaki gibi hareketli sahneler yansıtarak, mekânsal sınırları yok edebilmesine, ışıkla çeşitli yeni mekânlar yaratabilmesine ve her türlü aksesuarla boyama dekoru en aza indirebilmesine olanak sağlanmalıdır. Tek tek projeksiyon yüzeylerinin yan yana gelip birleşmesiyle bir projeksiyon mekânı doğacak; tiyatro yapısı, değişken bir yanılısama mekânına dönüşecek ve asıl oyun yeri haline gelecektir. (Özüaydın,2006:39)

Öte yandan Bauhaus'cu sahne tasarımı mekânla ilgili tüm araçların hareketli olması gerektiğini söylemektedir ve böylece seyirciyi uyuşukluktan kurtarır, onu etkileyerek oyuna katılmaya zorlanabilmektedir.

Bauhaus estetiğinin, sahne plastiğine katkısı, Appia estetiğinden edindiği etkileşimlerle, sahne oylumunun her noktasının işlevsel duruma getirilmesi olmuştur. Çizgisel görünümünden oylumsal görünüme geçişte Bauhaus'un etkileri görülür. Bauhaus, sahne uzamını, insanın doğal biçimine göre düzenlemektense, insan bedeni ile sahne uzamını birleştirmeyi amaçlamıştır. Oyuncular, gezici mimari yapılar olarak algılanmaktadır.

İnsan dediğimiz organizma, sahnenin kübik, soyut bir oylumu içinde yer alır. İnsan ve mekân, kuralları yerine getirmek zorundadır. Kimin kuralları geçerlidir, peki? Ya soyut mekân, doğal insan göz önünde bulundurularak, ona uydurulur ve doğa ya da doğanın yanılması değiştirilir. Böyle bir şey, doğal, yanılmacı sahnede geçer. Ya da doğal insan, soyut mekân dikkate alınarak, buna uygun olarak değiştirilir. Bu da soyut sahnede geçer.

(<http://www.halksahnesi.org>)

Bauhaus sahnesinin estetik alandaki tiyatro tartışmalarına getirdiği yeni ilkeye, tiyatroyu mekân sorunu olarak görmek ve araştırmak olduğu görülebilmektedir.

Böylece tiyatro çalışmaları Bauhaus tasarımına katılmıştı: "Mekân ve tasarımı çerçevesinde, günümüzde oluşan yeni dünyaya bakışın biçimlenmesine yaratıcı olarak katılacak"tır. (Walter Gropius). Burada sahneyle ilgili çalışmalarda temel alınan, mimarların mekân anlayışıydı: Mekân, "doğal", mekân olarak hazır bulunmaz, kendine özgü kurallarla düzenlenen ve tasarlanan bir yaşama mekânı olarak kabul edilir, mekân tasarımı insanla mekânın diyalektiğinden türetilir. Bauhaus'da uygulanan, sahne yapısı ile sahnelemeyi bir mekân sorunu olarak değerlendirme biçimi, Georg Fuchs'un soruna bakışından çok daha ileri gitmişti. Fuchs, benzer sorunları algılama açısından temalaştıran rölyef-sahneyle ilgili tartışmaları ortaya atmıştı. (T.A.Dergisi,A.Ü:s:5:27)

Walter Gropius, Bauhaus sahnesinin amacını şöyle özetlemektedir;

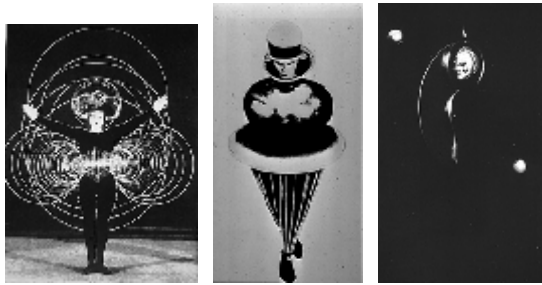
Sahne yapısı, orkestral bir birim olarak mimari ile içten ilintilidir, her ikisi de karşılıklı etkileşim içindedir. Nasıl bir yapıda, binanın daha yüksek bir düzlemde bir bütün oluşturabilmesi için tüm öğeler kendi benliklerini terk etmek zorundaysa, sahne yapısında da birçok sanatsal sorun daha üst bir yaratılabilmesi için bir araya gelir. (<http://www.halksahnesi.org/incelemler/html>)

Walter Gropius'un 1927'de Piscator tiyatrosu için tasarladığı "tümel tiyatro", çeşitlemelere olanak tanıyan, duruma göre arena, ön sahne ya da üç bölümlü derinlemesine bir

sahnenin kurulabileceği, 2000 kişilik bir yapı modeliydi ve Bauhaus'da geliştirilen, tiyatro mimarisi ile ilgili tüm düşüncelerin bir birleşimi ve doruk noktasıydı.

2.13.1. Oscar Schlemmer

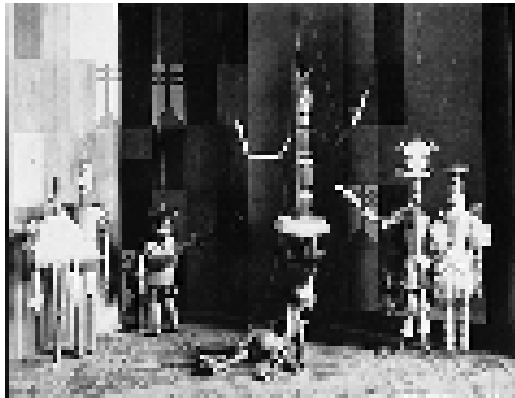
Oscar Schlemmer (1888–1943) ilk olarak 1910'da Landenberger'in gözetiminde okuduğu Stuttgart Academy'ye kaydoldu. Berlin'deyken Schlemmer içinde bazı mazi manzara ve kendi portrelerinin de bulunduğu ilk resimlerini yaptı. Bu ilk resimler, sonraki mecazi çalışmalarını karakterize eden geometrik düzen ve yapılar için Schlemmer'in yaşam boyu süren araştırmalarının habercisi olmuştur. Aynı zamanda ilk defa bu dönemde dans ve tiyatroyla ilgilenmiştir.



Şekil 17. "Üçlü bale" için kostümleri

- 1) The Wire Costume
- 2) The Golden Sphere Costume
- 3) The Disk Dancer Costume

1920'ler Schlemmer'in en üretken yıllarıdır. Weimar'da Walter Gropius' Bauhaus'daki ustalığı kabul etti. 1923'te tiyatro atölyesi işleten Schlemmer Bauhaus'da duvar resmi ve heykel atölyesinin ustası olarak atandı. Schlemmer'in tiyatrodaki ilgisi özellikle baleydi.



Şekil 18. Carlo Gozzi tarafından Geyik Kral oyunu için yapılmış bir sahne. Schlemmer tarafından makineleştirme ve dalgınlığı vurgulamak için tasarladı.

Paul Hindemith'in bestelediği müzikle, Schlemmer kukla gibi giyinen üç dansçı kullandı. Bale, figürlerin aralarındaki uzaklık kadar birbirleriyle olan ilişkilerini de gösterecek şekilde hazırlanır. Schlemmer, kukla ustası tarafından serbest bırakıldığında, kuklayı makine gibi harika bir zarafetle hareket eden insan yapısının idealleşmesi olarak gördü. Bu nedenle, Schlemmer, mükemmelliğinde ebedi mekanik hareketlerinde çağdaş bir insan yapısı yarattı.

Schlemmer'in bu dönemdeki resimleri, onun tiyatral ürünlerinin kanıtı olan uzaysal ilgilerini yansıtır. 1923'te resmedilen The Dancer, dans ederken donmuş kukla gibi figürü gösterir.



Şekil 19. Schlemmer tarafından tasarlanan "Basamak şakası" oyunu için pantomim sahnesinden alınmış bir fotoğraf

1920'lerde Weimar Cumhuriyetinin muhafazakâr politik tutumu, Bauhaus'u 1925'te Dessau'ya taşınmaya zorladı. Schlemmer, Dessau'daki deneysel tiyatro atölyesini yönetme teklifini kabul etti. Tiyatro ve opera için tasarımlar yaptı. Schlemmer'in başardığı figürlerinin yuvarlak konik yapıları ve onların iki boyutlu bir zemine yerleştirilmesi arasındaki ilk denge mistik ışık içinde yıkanmış çok donuk, neredeyse saydam figürler için esin kaynağı oldu.



Şekil 20. Schlemmer tarafından tasarlanan Bauhaus sahne atölyesinden maskeler.

1937'de resimleri "Yozlaşmış Sanat"ın Ulusal Sosyalist Sergisinde gösterilmeden önce, Schlemmer Sehringen'e taşındı. Hayatının geri kalanını resim yaparak geçirmiştir.

Oskar Schlemmer, Bauhaus'da bir çeşit tiyatro laboratuvarı başlattı. Sahne uygulamasıyla birlikte insan-uzam ilişkileri üzerine deneyler yürütmüştür. İnsan bedeninin temel biçim ve hareket olanakları ile uzam içindeki koreografisinden yola çıkarak sahne matematiğini araştırmıştır. Bu sahne çalışmalarının temelinde mimarların önemle üzerinde durduğu uzam kavramı yatmaktaydı. Uzam, "doğa" uzamı değil, belli yasalara göre biçimlendirilen yaşam uzamıydı. Belirleyici olan ise, insan ve uzamın diyalektiğiydi.

Schlemmer'in öncelikle danstan türettiği figür tiyatrosu hiç kuşkusuz Bauhaus'un sahne çalışmalarının ağırlık noktasını oluşturuyordu. Onun yanısıra, başka deneysel tiyatro çalışmaları girişimleri de olmuştur.



Şekil 21. Triadic Balet Oskar Schemmer 1926

1923'te, Schlemmer'le birlikte Macar Laszlo Moholy-Nagy de Bauhaus'a gelmiştir.

Nagy, film ve fotoğraf alanındaki deneysel çalışmaları yanısıra, tiyatro ile ilgileniyordu. Estetik medyalardaki (film, fotoğraf ve tiyatro gibi) yeni görme alışkanlıklarının araştırılması deneysel çalışmalarının merkezini oluşturuyordu. 1922'de, "konstrüktivizm, görmenin sosyalizmidir" tezini savunmuştur. Bu görüşe göre, konstrüktivizmin estetiği, özel bir önbilgisi olmadan da her insanın anlayabileceği kurallar ve deneyim düzenlemesi üzerine kuruluydu. (<http://www.halksahnesi.org/incelemler/bauhaus/bauhaus>)

Ayrıca Schlemmer ışık-hareket etmenlerini sahnelemede kullanan bir dizi sahne dekoru tasarladı; böylece, Gropius'un temsil ettiği "tümel tiyatro"programına uymuş bulunmaktadır.

2.13.2. Enrico Prampolini

Makina çağının yeni duyarlılığının sözcülüğünü yapan bir başka sanatçı, Enrico Prampolini (1894—1954) Sahne tasarımcısı Prampolini, harekete 1913 yılında katıldı. 1915'te *La Baha* dergisinde yayımlanan "Fütürist Sahne Tasarımı" bildirgesinde şöyle söylemektedir.

Sahneyi yenileyelim. Yenilememizin tiyatroya getireceği en mutlak yeni özellik, boyanmış sahnenin ortadan kaldırılması olacaktır. Sahne boyanmış bir fon perdesinden ibaret olmaktan çıkacak, ışıklı bir kaynaktan kromatik ışınlar tarafından güçlü biçimde canlandırılan boyasız bir elektromekanik mimariye dönüşecektir. (Candan,2003:63)

Enrico Prampolini sıklıkla resim sergilerine katılırdı ve tiyatro, opera ve şehir konserlerine karşı da aynı isteği taşıyordu. Müzik eleştirmeni Vittorio Podrecca ile arkadaşlık kurdu ve kendini müziksel anlamda geliştirdi. Prampoli'nin akademik çalışmaları bırakmasını Fütürizm'in köklü değişiklik etkilerine bağlıyordu.. Prampolini ve Fütürizm arasındaki ilk kaydedilen bağlantı Şubat 1913 tarihinde Costanzi tiyatrosundaki davette gerçekleşmiştir. "Prampolini, Caffè Groppo'da ve Balla'nın stüdyolarında toplanan insanlardan biri oldu.1913 Ekim'de Sironi Biccioni' ye şu şekilde rapor verdi: Balla baktığımızda oldukça çirkin fakat çok cesaretli bir ressam keşfetti. Bu ressamın ismi Prampolini'ydi." (Berghaus, 1998:246)

Prompolini "Sahne tasarımını yenileştirmeliyiz" sloganıyla sahne tasarımına kazandırdığı yeni görünüm, boyalı kulislere tümüyle vazgeçilmesinin gerekliliğini göstermiştir. Sahne tasarımı artık boyalı bir fon olmaktan çıkacak, alacalı aydınlatmalarla canlanan renksiz, elektromekanik bir yapıya kavuşacaktır. Aydınlatmayı sahnedeki eylemek ve ruh haline göre düzenlenecek olan projektörler ve renkli camlar sağlayacaktır.

Prompolini'nin sahne anlayışında ışık kaynaklarının çeşitliliği ve dinamik düzeneği, ışık, renk ve gölgelerden oluşan sahne düzeni göze çapraktadır. Gerçekdışı çarpışmalar, duygu zenginliği ve hareketli sahne mimarisi üç boyutlu alanları da kullanarak sahnedeki eylemlere yaşamsal güç katmıştır.

Balla'nın 20 yaşındaki Prampolini üzerindeki etkisi 1914 eserlerinde oldukça aşikârdır. Prampolini'nin 1912'de sergilenen 2 resminin üzerinde açıkça belirtilen dinamizm ve hareketle ilgili düşünceleri, Balla ve Depero tarafından öne sürülen bilgilerle birleşti. Prampolini Kandinsky'nin *Klänge* teorisini kabul etmiştir. Fakat onların fiziksel etkilerini analiz etmekten ziyade, atmosferde titreşim dalgalarına hizmet eden araçları araştırmakla ilgilenmiştir. Bu, sahne sanat eserleri hakkındaki kendi düşüncelerini gösteren birçok

duyuruya olanak sağlamıştır. Chromophony ya da Seslerin Rengi' de Prampolini kendi görüşlerini beyan göstermiştir. Prampolini atmosfer içindeki titreşim hareketlerinin nasıl kromatik (renklerle ilgili) olduğunu açıklamaya çalışmıştır.

2.13.3. Giacomo Balla

Giacomo Balla (1871–1958) Fütürizm hareketine katıldığında deneyimli ve tanınmış bir ressamdı. Fütürist hareketin amaçlarını anlamış ve bununla birlikte 1910 yılında Nisan veya Mayıs ayları civarında Fütürizm Hareketi'ne dâhil olmuştur. Hızlılık, dinamizm ve hareket Balla'nın resimlerinin ve tasarımlarının teması oldu.

1911 yılında “Fütürist Oyun yazarları Manifestosu”na imzasını koymuştur ve 29 Mayıs 1911 tarihinde, Marinetti ve Boccioni ile birlikte Via Margutta'daki Circolo Artistico Internazionale'de düzenlenen sunuya katıldı.

1911'de Balla resmi olarak Fütürizm hareketine katılmış oldu. Fütürist hareketin ilk yılında, Balla geleneksel ressamcılıktan çok çok uzaklaştı. Eserleri gittikçe soyut ve üçüncü tuval boyutunun çok üstünde olmaya başladı ve sonunda zamana dayalı eserler haline geldiği görülür. *“Evrenin Fütürist Yenilenişi” isimli manifestoda, ilk safhada resmine Fütürist dinamizmi nasıl uyguladığını anlattı. Hızın önemli çizme kuvvetini keşfettikten sonra tuvalin yüzeyinin dışına çıkmaya karar verdi ve ‘derinlikteki hızın dinamik hacmi’ni yarattı. Berghaus, 1998:264*

1913–14'te Balla kendisini Fütürist hareketin anahtar insanı olarak ilan etti. Ve onun yeni eserleri 20. yüzyıl sanatına büyük etki olarak görülen Fütürizme adandı. Sanatsal gelişme bakımından Balla'nın stüdyosu, yeni bir gelecekçi sanat için ve özellikle de Fütürist Tiyatroya yeni bir yol için fikir kaynağı olmuştur.

Marinetti 1909'da Fütürist hareketi başlattığında, hareket belirgin bir şekilde edebi yanlıydı. 1910' da asıl grup Milan'da sanat, müzik ve tiyatro dünyasını birleştirmek için büyüdü. Fakat *Fütürizmin kuruluşu ve manifestosu*, 1909–14 tarihleri arasında gerçekleşen deneyler için bir altyapı oluşturamadığı bilinmektedir.

1913–14'te gelecekçi sanatta farklı duyuları bir araya getiren teoriden sentetik teoriye doğru hareket, Balla'nın Fütürist prensiplere göre evrenin yeniden şekillenmesi görüşüyle birlikte son halini almış olduğu görülür.

Manifesto sinyalleri gelecekçi estetiğin gelişmesinde bir dönüm noktası oldu. Fütürist estetik; artık sanat ve yaşamı modern dünyanın tek bir yansıması olarak görmemesiyle

birlikte, bütünleştirilmiş teorik kavramları temel alan yeni gerçekleri açığa çıkarma girişimde bulunmuştur. ‘Evrenin Yeniden Oluşumu’ düşüncesi soyut, salt ve evrensel prensiplere dayanan hayal bir yapılanması haline gelmektedir.

SONUÇ

20. yüzyıl tiyatro açısından değerlendirildiğinde çelişkilerle geçen bir yüzyıl olmuştur. Gerek dram sanatındaki köktenci değişimler, düşünsel değerler, yaşanan kırılmalar, politik sanatsal öncü akımın yaşamdan uzaklaşan sanatı ele alış biçimi, metinden kopma istemi, sahnenin şimdi ve buradalığına yapılan vurgu, yalnız zihinsel değil aynı zamanda da bedensel olarak ele alınan insan gündeme gelmeye başlamıştı. I. Dünya savaşı öncesi ve sonrası yaşanan umutsuzluk bu dönemin tarihsel zeminini oluşturuyordu. Fütüristler teknolojik gelişmeye kucak açarken birçok öncü (avangard) sanatçı yalınlık ve ilksel olana geri dönüşü savundu.

Öte yandan yeni insanlığın mümkün olup olmadığı sorunu dışavurumculuğun en önemli teması, çıkış noktası olmuştur. Fakat bu sonraları retorik bir soru olarak kalmıştır. Dışavurumcular, uygarlığın yol açtığı felaketler, teknolojik gelişim, büyüyen kentler, burjuva ailesinin ahlaki baskısını bireyin kuşatılması olarak yorumlamışlardır. Dışavurumculukta “ben” dışlanan ve yok edilmeye çalışılan birşey değildir, “ben” dışavurumcu ya da ifade eden ben olarak algılanmıştır. Dışavurumcu tiyatro, simge kullanımının entelektüellikle sınırlı kalmasını engellemek amacıyla abartılı jestler, ardı ardına kullanılan klişelere yönelmiştir. Bu durum dışavurumcu oyunların günümüzde kaçınılmaz bir biçimde gülünç olarak algılanmasına yol açar. Şematikleştirme ve klişeleştirme bu nedenle yoğun bir biçimde dışavurumcu tiyatroyu işgal etmiştir.

Dadaizm ise gerçeklikle sanat yapıtı arındaki tüm bağları temelden olumsuzlayarak ortadan kaldırmıştır. Dadaizm yaratıcı sanatı canlandırmak adına yeni deneysel ifade yolları bulmak için çaba harcatığı görülmektedir.

Gerçeküstücüler, bütünlüğün uğradığı anlam kaybını dile getirme, dili, bilinçdışının nesnel bir aracı olarak kavramlaştırma, ayrıştırma, parçalama noktalarında daha radikal uygulamalar gerçekleştirerek; otomatik yazım, objektif şans, kolaj, imgenin biricikliğine yaptıkları vurguyla kendilerinden sonraki edebiyatı da etkilemişlerdir. Freud’un bilinçdışı, uygarlık ve rüyalar üzerine yaptığı çalışmalar gerçeküstücüleri etkilemiştir. Gerçeküstücü düşünce tiyatrodaki büyülü resimleri ve tiyatro pratiğinin çerçevesine karşı başkaldırının politik bir jestini hedeflemiştir. Gerçeküstücüler tiyatroyu bir tür performans sanatı olarak ele almışlardır. Sanata biçilen kavrayış, akılcılığın ve bilinçli akıl süreçlerinin kırılması, bilinçdışının imgelerinden bir çıkış yolu aranması olarak bakmışlardır. Gerçek iletişim anlama yoluyla değil, etkilenimlerle, alımlayıcının kendi yaratıcılığıyla sağlanacağını savunmuşlardır.

Öncü akımlar çerçevesinde yirminci yüzyılda tiyatro her sanat dalında görüldüğü gibi tiyatro sanatındada etkisini göstermiştir. Bilimsel anlamda gelişmeler ve teknolojinin insan hayatına girişi insanın yaşadığı çağa bakışınıda etkilemiştir. Gerek sahneye kuyuculukta, gerekse oyunculukta ve tiyatro gösterisine katılan bütün yardımcı sanatlarda yeni anlatım olanakları aramak ve bunları cesaretle denemenin yolları aranmıştı buda yirminci yüzyılın en belirgin özelliği denilebilmektedir. Yirminci yüzyıl tiyatro düşüncesi tiyatrodaki uygulamalara bağlı olarak yeni deneylerin kuramsal çerçevesini saptamaya çalıştığı görülmüştür.

Öte yandan Avrupa da öncü akımların hepsi farklı amaç ve yöntemlerle olsa, sanatın gerçeğe yansıttığı düşüncesine karşı çıkmışlardır. Bu akımların bir başka özelliği olarak vurgulanacak olursa oyun yazarlığı kadar sahne tasarımcıları ve yönetmelerinde öne çıktığı görülmüştür. Yönetmen ve sahne tasarımcıları Avrupa da sahne adına birçok yenilikler getirmiş dekorda, ışıktta, kostümde, sahnelemede yeni düşünceler ortaya çıkarmışlardır ve bu sahneleme ve mekân tasarımı adına getirilen yenilikler günümüz tiyatrosunda da etkin durumda gözlenebilmiştir. Çağın getirmiş olduğu teknolojik yeniliklerde tasarımları bir üst seviyeye taşımayı başarmıştır.

KAYNAKÇA

- ALTAY, A.B., (2004, Haziran). **Ders Belleği Desen Yazıları Dadaizm**, Dyl. Sayı
- BERGHAUS, G. (1998). **Italian Futurist Theatre (1909–1944)**, Clarendon Press Oxford, New York
- BERKTAY, A. (1997). **Tiyatro-Devrim ve Meyerhold**, Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro Kültür Dizisi, İstanbul
- BRECHT, B. “**Brecht On Theatre: The Development Of An Aesthetic**”, çev. John Willett, *Methuen*, Londra,
- BRECHT, B. (1986). *Methuen Student Editions*, “Life of Galileo”, çev. John Willet, Londra
- BRECHT, B. (1994). **Oyun Sanatı Ve Dekor**, Çev.Kamuran Şipal, Cem Yayınları, İstanbul
- BROCKETT, O. G., (2000). **Tiyatro Tarihi**, Dost Kitabevi Yayınları
- BROCKETT, O. G., (1991). **The essential Theatre**, Harcourt Brace Jovanovich College Publishers. United State Amerika
- BROWN, J. R. (1995). **The Oxford Illustrated History Of The Theatre**, Oxford University Pres, New York
- BÜRGER, P. (1984). **Theory Of The Avantgarde**, Publisher. University of Minnesota, Almanya
- BÜRGER, P. (2003). **Avangard Kuramı**, çev. Ali Artun, İletişim Yayınları, İstanbul
- CANDAN, A. (2003). **Yirminci Yüzyıl’da Öncü Tiyatro**, Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul
- CARLSON, M. (2001). **Tiyatro Teorileri - Yunanlılardan Bugüne Tarihsel ve Eleştirel Bir İnceleme**, çev. Eren Bağlılar, Barış Yıldırım Yayınevi, Ankara
- CRAİG, E. G., (2009). **On The Art Of The Theatre**, Publisher Cornell University Library, London
- ÇALIŞLAR, A. (1993). **20. Yüzyılda Tiyatro**, Mitos Boyut, Tiyatro Kültür Dizisi 5, İstanbul
- ÇAMURDAN, E. (1996) **Çağdaş Tiyatro ve Dramaturji**, Mitos Yayınları, İstanbul
- HAUSER, A. (1995). **Sanatın Toplumsal Tarihi**, çev. Yıldız Gölönü, Remzi Kitabevi, İstanbul
- HOPKİNS, D. (2006). **Dada ve Gerçeküstücülük**, Dost Kitabevi, Ankara

- INNES, C. (2004). **Avant-Garde Tiyatro**, Dost kitabevi, Ankara
- İNCE, Ö. (1975). **Dada Akımının Amacı ve Serüveni**, Milliyet Sanat Dergisi, İstanbul
- KESTİNG, M. (1985). **Tarihte ve Çağımızda Epik Tiyatro**, Çev.Yılmaz Onay, Adam Yayınları, İstanbul
- KOCABAY, H.K., (2005). **Felsefeden Tiyatroya Kültürlerarası Etkileşim**, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturgi Dergisi, Sayı 1
- LICHTER, E. F. (1999). **History of European Drama and Theatre**, Translated by Jo Riley
- **Mimesis Tiyatro\Çeviri-Araştırma Dergisi**, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, Sayı:1
- NEYZİ, A.H., (2004). **Tiyatrodan Gösteri Sanatlarına**, Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro\Kültür dizisi, İstanbul
- NUTKU, Ö. (1963). **Modern Tiyatro Akımları**, Dost Yayınları, Ankara
- NUTKU, Ö. (1975). “Yirminci Yüzyıl Tiyatrosuna İmzasını Atan Yönetmen: Reinhardt” Nutku Tiyatro Araştırmaları Dergisi, Ankara Üniversitesi Yayınları, Ankara
- NUTKU, Ö. (1985). **Dünya Tiyatrosu Tarihi 2**, Remzi Kitabevi, İstanbul
- ÖZSEZGİN, K. (5 Aralık 1975). “**Plastik Sanatlarda Dada Akımı**” Milliyet Sanat Dergisi, İstanbul
- ÖZÜAYDIN, N.U., (2006). **20. Yüzyıl Tiyatrosunda Estetik Düşünce**, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul
- PİSCATOR, E. **Politik Tiyatro**, (1985). çev. Mustafa Ünlü-Suavi Güney, Metis Yayınları, İstanbul
- RICHERD, L. (1984). **Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi**, Çev. Beral Marda, Sinem Gürsoy, İlhan Usmanbaş, Remzi Kitabevi, İstanbul
- RICHARD, L. (1984). **Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi**, Çev: Beral Marda, Sinem Gürsoy, İlhan Usmanbaş, Remzi Kitabevi, İstanbul
- SOKULLU, S. (1989). **Tiyatro Etkinliklerinde İşlev-Mekân İlişkisi**, Devlet Tiyatroları İç Eğitim Dizisi, Ankara
- ŞENER, S. (1998). **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, Dost Yayınları, Ankara
- **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, Hakemli Dergi, Dil Tarih Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü, Ankara Üniversitesi
- WATSON, J., MCKERNIE, G. (1993). **A Cultural History Of Theatre**, Longman Publishing Group, London

- WICKHAM, G. (1992). **A History Of The Theatre**, Phaidon Pres Limited, London
- (1974). **20. Yüzyıl Sanatı**, Sanat Dünyamız, Yapı ve Kredi Bankası Yayınları, İstanbul
- (1974). **Sanat Dünyamız**, Yapı ve Kredi Bankası, İstanbul

İnternet Adresleri

Sürrealizm.(t.y).08.02.2010,http://www.turkceciler.com/edebiyat_akimlari/surrealizm.htm l'den indirildi

Modern medya kültürlerinde tiyatro. (t.y). 4.4.2010, http://www.adnancevik.com/pdf/VI/modern_medya_kulturlerinde_tiyatro.pdf den indirildi.

Avangard.tiyatrolar.ve.mirasları,(t.y).2.5.2010.http://www.adnancevik.com/pdf/VII/avangart_tiyatrolar_ve_miraslari.pdf den indirildi.

Altay.B.A.,(2004).“Dadaizm”6.9.2009.(<http://mimoza.marmara.edu.tr/~avni/dersbelgeligi/desenyazilari/1sayi/adil.html>)’den indirildi.

Not defteri, (t.y). 3.7.2009,<http://mh.ödevarsivi.com>’dan indirildi.

Halk sahnesi oyuncularını, (t.y). 8.11.2009, www.halksahnesi.org’den indirildi.

Dışavurumculuk, (t.y). 5.3.2010, <http://www.mimesis-dergi.org/yazi.php?verb=107>’den indirildi.

Seyir yeri/ tiyatro üzerine (t.y). 8.5.2010, <http://seyiryeri.blogspot.com/2010/03/kral-ubu-ve-avangard-yalanlar-tarihi.html>’den indirildi.

Tezbasaran U.Ö.,(t.y). “Meyerhold”, 1.7.2010, <http://www.tiyatrom.com/arastirma-08.htm>’den indirildi.

Brauneck M., (t.y). “Bauhaus Tiyatro Çalışmaları”, 9.5.2010, <http://www.halksahnesi.org/incelemler/bauhaus/bauhaus.htm>’den indirildi.

Nutku, Ö. (t.y.). Yirminci Yüzyıl Tiyatrosuna İmzasını Atan Yönetmen: Reinhart, 30. 09. 2009, <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/1186/13714.pdf> den indirildi.

Dışavurumculuk.(Ekspresyonizm).(t.y.).25.09.2009,http://www.kadimdostlar.com/Sanatsal_Resimler_Sanaticilarin_Tablolari_f111/Disavurumculuk_Ekspresyonizm_20_Yuzyilin_ilk_Ceyreginde_Orta_Avrupa_ve_39_da_izlenimcilige_Tepki_Olarak_Gelisen_Sanat_t69214.html2den inditildi.

Dada.dadada!.(t.y.).01.02.2010,http://www.istegenc.com.tr/content/gorsel_sanatlar/article.asp?lngarticleid=2319’den indirildi.

Boyacıođlu, Fuat. (t.y.). Geleneksel Tiyatro ve Uyumsuzluk Tiyatrosu, http://www.sosyalbil.selcuk.edu.tr/sos_mak/makaleler/Fuat%20BOYACIO%C4%9ELU/ANT%C4%B0%20T%C4%B0YATRO.pdf2den indirildi.

[http:C:\Documents and Settings\Admin\Desktop\AVANGARD.mht](http://C:\Documents and Settings\Admin\Desktop\AVANGARD.mht)

Sürrealizm (Gerçeküstüculük). (t.y.), 20.10.2009, <http://www.gozlemci.net/3773-surrealizm-gercekustuculuk.html>'den indirildi.

Tiyatro Terimleri ve Anlamları, (t.y.). 01.02.2009, <http://www.turkforum.net/467060-tiyatro-terimleri.html>'den indirildi.

Georg Kaiser. (t.y.), 08.06.2010, <http://www.answer.com/topic/georg-kaiser>'den indirildi.