

Paul Stefanek'in anısına...

İçindekiler

ix Önsöz

xi Yeni Basıma Önsöz

1 BİRİNCİ BÖLÜM Çağdaş Sahnenin Temeli Atılıyor

3 Yanılsama

5 Richard Wagner ve Müziği

7 Ortak Sanat Yapımı

8 Wagner'in Sahnede Başlattığı Yenilikler

10 Adolphe Appia

12 Appia'nın Emile Jacques Dalcroze ile İşbirliği

13 Appia'nın Sahne Kuramında Oyuncunun Yeri

14 Appia'nın Sahne Yapıtları

16 Appia ve Yanılsama

17 Edward Gordon Craig

18 "Dido ile Aeneas"ta Craig'in Estetik İlkeleri

20 Oyunculuk Üzerine Çarpıcı Görüşler

23 Moskova Sanat Tiyatrosu'nda "Hamlet"

25 Craig ile Appia

27 İKİNCİ BÖLÜM Yönetmenin Ortaya Çıkışı

31 Yönetmen Neden Gerekli?

32 Konstantin Stanislavski (1863-1938)

33 Stanislavski'nin Oyunculuk Yöntemi

37 Yönetmen Olarak Stanislavski

39 Vaktangov, Tairov ve Rus Formalizmi

41 Vsevolod Emilyeviç Meyerhold (1874-1940)

42 Ekim Devrimi ve Yeni Seyirci

44 Meyerhold'un Sahneleme Yönteminin Dayanak Noktaları

46 Hedda Gabler'den Müfettiş'e

50 Max Reinhardt

51 Otto Brahm ve Deutsches Theater

52 Reinhardt'ın Oyun Dizisi

54 Max Reinhardt'ın Yönetmen Kişiliği

59 ÜÇÜNCÜ BÖLÜM Tarihsel Öncü Akımlar

63 Fütürizm

- 64 Fütürist Akşam Gösterileri: Seyirciyi Kışkırtmak
- 65 Fütürist Müzik
- 66 Fütürist Sahne Tasarımı
- 67 Bireşim (Sentez) Tiyatrosu ve Eşzamanlılık
- 68 Rus Fütürizmi
- 69 Fütürist Akımın Toplumsal Bağlamı

70 Dışavurumculuk

- 70 Dışavurumculuğun Öncüleri
- 71 Leopold Jessner ve Dışavurumcu Sahne
- 74 Dışavurumculuğun Ulusal Niteliği

75 Dada

- 75 Kabare Tiyatrosu
- 76 Dadacılığın Doğuşu

78 Gerçeküstücülük

- 78 Cocteau ve Apollinaire
- 80 Sürrealistler Örgütleniyor
- 82 Son Dönem Gerçeküstücü Gösterimler

83 Bauhaus

- 83 Bauhaus'un Tarihsel Etkinliği
- 84 Bauhaus Sahnesi
- 85 Oskar Schlemmer'in Uzam Deneyleri
- 88 Bauhaus Sahne Mimarisi

89 Tarihsel Avantgarde Akımlar Üzerine Son Söz

91 DÖRDÜNCÜ BÖLÜM Politik Tiyatro

93 Birinci Dünya Savaşı ve Almanya'da Siyasal Çalkantı

- 95 Politik Tiyatronun Temel Biçimleri

96 Erwin Piscator

- 96 Politik Tiyatronun Yükselişi
- 98 "Volksbühne" Dönemi
- 100 Piscator Sahnesi
- 105 Sürgün ve Son Yıllar
- 105 Piscator ve Çağdaşları

107 Bertolt Brecht

- 107 Brecht'in Başlangıç Yılları ve Tiyatro Düşüncesinin Evrimi
- 109 Brecht Kendi Oyunlarını Yönetiyor
- 111 Brecht Dünya Çapında Üne Kavuşuyor: Üç Kuruşluk Opera

112 Öğretici Oyunlar (Lehrstücke)

115 Sürgün

119 Politik Tiyatronun Sürekliliği Üzerine

124 Brecht'in Sahne Kuramının Gelişimi

122 Brecht'çi Katharsis

124 Brecht ve Seyircisi

125 Yabancılaştırma Etkisi ve Gestus

127 Diyalektik Tiyatro

129 BEŞİNCİ BÖLÜM Törenselleşen Tiyatro: Coşku Tiyatrosu

132 Antonin Artaud ve Zulum Tiyatrosu

133 Artaud'nun Yaşamı

136 *Les Cenci*

138 Artaud'nun Tiyatrosu

141 Artaud'nun Düşünceleri Yeniden Yaşam Buluyor: The Living Theatre

145 Zulum Tiyatrosu Atelye Çalışmaları: Brook-Marowitz

147 Grotowski

151 Yoksul Tiyatro Kavramı

152 Oyun Alanı Düzenlemesi

153 *Apocalypsis cum Figuris*

155 Oyuncunun Ses ve Beden Eğitiminin Geliştirilmesi

161 ALTINCI BÖLÜM Yüzyıl Sonunun Arayışları

163 Öteki Tiyatro

166 İçerik Arayışları: Grotowski'nin Tiyatro Sonrası Dönemi

170 Eugenio Barba ve Tiyatro Antropolojisi

174 Kültürlerarası Yolda Evrensel Tiyatro: Peter Brook'un *Mahabharata*'sı

181 YEDİNCİ BÖLÜM Biçimsel Arayışlar

183 Gösterim Sanatı

183 Başlangıç Öyküsü

187 1970 Sonrası Gösterim

191 Gösterim Sanatı Kılık Değiştiriyor

193 Dans Tiyatrosu

192 Dansın Öncüleri

195 Pina Bausch

195 Dans Tiyatrosunun Anlatım Özellikleri

197 Pina Bausch'un Oyun Dağarı

199 Sunuş

- 201** Yeni Biçimselcilik ve Robert Wilson
201 *Deafman Glance* (Sağır Adamın Bakışı)
205 Wilson'un 1980 Sonrası Etkinliği
207 Wilson'un Yapıtında Post-modern Özellikler

211 SONSÖZ

- 213** Öncü Tiyatro 20. Yüzyıl Sahnesini Belirliyor
217 Tiyatroda Postmodern Durum

221 Kaynakça

227 Dizin

Yirminci yüzyıl sahnesinin geçirdiği evrimin belli başlı dönemeçlerini betimleyen bu çalışma, çağdaş tiyatronun tinini yansıttığı ölçüde amacına ulaşmış olacaktır. Ancak şöyle bir soru bu amaca eşlik ediyor: Bir yüzyıl, nerede başlar nerede biter? Nasıl yakalarız çağın tinini? Bu konuda çeşitli görüşler var. Bir tarihçi, 19. yüzyılı 1830'larda başlatırken, 20. yüzyıl sanatını belirleyen dönemecin 1920'lerin avantgarde çıkışları olduğunda birleşenler çoğunlukta. 1990'ların ise 21. yüzyılı çoktan başlattığı düşünülüyor. Her şey bir yana, görünen gerçek, 21. yüzyıl sanatının modernist atılımlarının şu sıralar tükenme ve yinelenme noktasına varmış olması. İçinde yaşadığımız dönemeç, postmodern ya da modern sonrası olarak adlandırılıyor. Bu dönüşümün belirtileri, insan ilişkilerinden politikaya, her yerde kendini duyuruyor ve tiyatro sahnesinde kendine özgü görünümle ortaya çıkıyor. Bu kültür aşamasının "ileri tüketim ya da çokuluslu kapitalizmle yakından bağlantılı" olduğu ve "biçimsel özelliklerinin bu toplumsal dizgenin derin mantığı anlattığı" düşünülüyor (Frederic Jamerson).

Yüzyıl başından bu yana gelişimi incelerken gerçekten de çağın en büyük itici gücünün yüzyıl başının avantgarde'ın da yattığı görülüyor. *Öncü Tiyatro* başlığı bundan ötürü. Burada "öncü", bir yandan tarihsel bağlam içinde, 1910-30 arasının fütürizm, dışavurumculuk vb.

avantgarde akımlarını tanımlarken aynı zamanda her dönemde başı çeken atılımlara yakıştırdığımız bir tanım olmasıyla çift anlam taşıyor. Çağımızın tiyatrosunda bütünleştirici kimliğini veren tını, öncülük kavramında buluyorum. Aynı zamanda Jürgen Habermas, Richard Schechner gibi kuramcılarla birlikte modernizmin henüz tükenmemiş bir tasarım olduğunu düşünüyor ve “Öncü Tiyatro” düşüncesinin, içinde yaşadığımız neo-konservatif dönemeci aşacağını düşünüyorum.

20. yüzyıl tiyatrosunu incelerken tarihsel dizgesel bir betimleme yerine yüzyılın önemli sahne olgularını sıçramalı bir biçimde ele almayı yeğledim. Bu yaklaşımın tarihsel akışa kopukluk getirmeyip tam tersine bir mozaik bütünlüğü sağlayacağına inanıyorum. Çalışmanın amaçlarından biri, tanımlayıcı olmanın yanısıra belli başlı dönemeçlerin nedenellik bağlantısını çözümleyici bir bakışla ortaya koyabilmektir. Ama böylesine geniş bir kapsamın tanımlayıcı olmadan ele alınabilmesi doğal olarak olanaksızdır. Üstelik burada betimlenen Batı tiyatrosuna özgü atılımların büyük çoğunluğunun, toplumumuzun kültürel algı çerçevesinin dışında gelişmesi, bunların üzerinde özen ve ayrıntı titizliğiyle durmayı gerektiriyordu. Açıkça belirtmek gerekir ki Türk tiyatrosu, politik tiyatro ötesindeki Batılı gelişmelere daha çok dıştan baktı. 1960 sonrasının “törensel tiyatro”, “öteki tiyatro”, “biçimselcilik” gibi oluşumları gecikerek dikkate alınmaya başlandı. Daha gerilerde yatan yanılsamacı estetik, yönetmen tiyatrosu ve avantgarde akımlar da yeterli ölçüde tanınmadı. En önemlisi, bunların oluşturduğu zincir halkalarının varlık nedenleri hiç tartışılmadı. Sonuç olarak, çağdaş tiyatronun dönemeçleri Türk tiyatrosunun gelişim çizgisine ancak iğreti bir Brecht’çi gözlemlerle tanımlandıkları ölçüde girdi. Çalışmanın bir amacı da bu eksikliği giderebilecek çağdaş tiyatro tartışmasına katkıda bulunmak.

Yukarıda belirttiğim nedenlerle bu araştırmacı, somut olaylar çerçevesinde ilerlemek zorundaydı. Oysa araştırmacının düşü, araştırmasını kuramsal düzlemde sonuçlara vardırmasıdır. Derinden bir kuram boyutu yine de kendini duyurabiliyorsa, bu ışığı saçan yapıt, Peter Bürger’in *Theorie der Avantgarde*’idir. Bürger, sanatı tarihsel ve toplumsal bağlam içinde algılayan, aynı zamanda kendi kullandığı

ulamaları sorgulayan bir kültür düşünürü olarak bilinir. Geleneğe karşı bir başkaldırı oluşturan modernizmden farklı olarak tarihsel öncü akımların ortaya çıkışını, sanatın, kendi kurumsallaşmasına karşı gelme anı olarak görür. Tarihsel avantgarde’in en uzun soluklu akımı gerçeküstücülüğün, sanatı yaşam ile yeniden bağdaştırma çabasının (Artaud), çağımız sanatının en önemli noktası olduğunu düşünür.

Tiyatro araştırmaları ülkemizde ve başlangıçta Batı’da yazın ve dilbilim alanlarından ödünç alınmış yöntemlerle yürütüldü. Tiyatro sanatında önceliğin, yazınsal temelde olduğu varsayıldı. Bu tür yaklaşımın, oyun sanatının farklı yöntem gereksinimine ödün vermeyip kısıtlamalar getirdiği üzerine 1970’lerde başlayan tartışmalar giderek yoğunlaştı. 1980’lerde gösterim (performance) kavramının geçerlik kazanmasına koşut olarak gösterim kuramı yaygınlaştı. Günümüzde tiyatro araştırmacısının bakışı, inceleme birimi olarak sahneleme üzerinde yoğunlaşıyor. Bütünüyle bakıldığında, dramatik metne bağımlı düşünceden kopuş sürecini yansıtan çağdaş tiyatronun evrimini incelerken de, sahnelemeyi odak alan bir yöntem gerekiyordu. Reji sanatının öne çıkması, törensel ve politik tiyatro anlayışları, biçimselci ve kültürlerarası arayışlar, kendi özgül bağlamlarında betimlenmesi gereken olgulardı. Bu yaklaşım, umarım tiyatro araştırma yöntemi olarak içeriğine uygun bir örnek olmayı başarır.

Çok sayıda yabancı dildeki kaynaktan alıntıların çevirisi, notlarda çevirmeni belirtilmediği yerde bana aittir. Ancak bazı deyimlerde karşılaşılan, örneğin, kukla üstü (N. Sevin) - üstün kukla (A. Candan) gibi çelişmeler konusunda okurun anlayışına sığınıyorum.

Kütüphane ve belgelikleri giderek yoksullaşan bir ortamda yürüttüğüm bu çalışmada bana kitaplıklarını esirgemediği açan dostların yardımıyla çok çeşitli kaynağa ulaşabildim:

Beklan Algan, Erdoğan Aksel, Teoman Aktürel, Cevat Çapan, Ziya Derlen, Hüseyin Katırcıoğlu, Tarhan Onur, Sevda Şener ve Simon Telvi’ye içten teşekkür borçluyum.

AYŞIN CANDAN

Ocak 1994

Yeni Baskıya Önsöz

Kitabın ilk kaleme alınmasından sonra geçen 10 yıla yakın süre ile aşılın yeni binyıl dönemeci, konuları netleştirdi, küreselleşmenin getirdiği çelişkileri keskinleştirdi. Sahne ve oyun sanatlarında türler ve disiplinlerarası ayrımlar belirsizleşti. Yeni bir bakış gerekli oldu.

Eldeki son basım, yeni bakışı gerçekleştirmeyi hedefliyor.

Tiyatro her zamankinden daha gerekli, her zamankinden daha anlamlı.

AYŞIN CANDAN

Ocak 2003

DIAMICI DO EOMI

Çağdaş Sahnenin Temeli Atılıyor

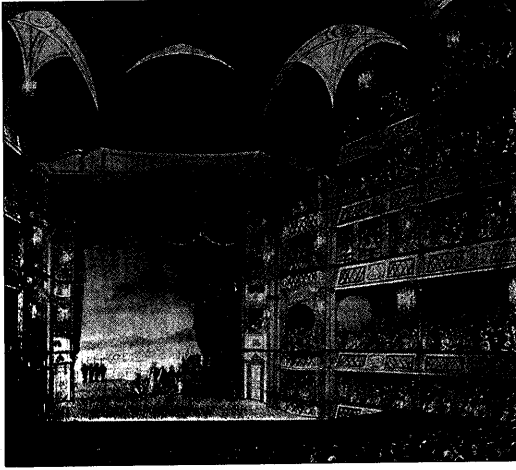
1944-1945

YANILSAMA

Tiyatro sanatının özünde yanılsama vardır. Oyun, yaşamın kendisi olmayıp bir taklit olduğu sürece gerçekliğin “öyleymiş gibi” düzeyinde betimlenmesi, yanılsamayı getirir. 19. yüzyıl sahnesinin en önde gelen özelliklerinden biri, görsel yanılsama düşkünlüğüdür. Belli bazı toplumsal koşulların izdüşümü olarak değerlendirilmesi gereken bu olguyu irdelemeden önce yanılsamanın tarihsel varlığını inceleyelim.

Rönesans'tan bu yana tüm Avrupa'da, yaygın olarak tiyatrolarda “İtalyan sahne” ya da “kutu sahne” diye anılan bir sahne yapısı varlık gösterir. Günümüzde, öncelikle eski tiyatrolarda sıkça karşılaşılan bu yapının en belirgin özelliği, bir sahne portalı ya da prosenium girişi tarafından çerçevelenmiş, resimsel algılanmaya yönelik bir oyun alanı içermesidir. Portal ya da prosenium, aynı zamanda oyun alanını, seyircinin yerleştiği alandan kesinkes ayıran bir mimari öğedir. Seyircinin, oyunu belli bir uzaklıktan izlemesini öngörür, ama bu uzaklık, bir yandan da psikolojik çekilmenin ya da özdeşleşmenin önkoşuludur.

Kutu sahneye en uygun sahne tasarımları, resimsel tasarımlardır. Rönesanstan 20. yüzyıl başlarına dek resimsellik, oyun alanına



1809 yılında yanmasından önce Drury Lane Tiyatrosu'nun iç görüntüsü.

belli bir perspektif içinde yerleştirilen iki boyutlu, boyanmış bez panoların oluşturduğu görüntüyü en art noktada bütünleştiren bir dip perdesinin varlığıyla gerçekleşir. Resimsel sahne tasarımı, süreklilik içinde akan bir gerçeklik betimlemesinden çok, resimsel bir dekor bütünü içinde durağan bir gerçeklik sunuluşuna araç olur. Ancak bu noktada ilginç bir aykırılık ortaya çıkar. Resimsellik, gerçekte üç

boyutlu olan oyun alanını iki boyutluluğa dönüştürmüştür. Bu yüzden arada yitirilen üç boyutluluğu sahne tasarımına yeniden kazandırmak için *yalancı perspektif* kullanarak yanılsama yaratma yoluna gidilir.

Sahnede bir estetik zorunluluk olarak beliren yanılsama, 19. yüzyıla varıldığında özenle yaratılan, en üstün sanatsallıkla eşdeğer hale gelmiştir. Dönemin dekor anlayışının önde gelen özellikleri, gösterişli, pahalı malzemeler, ağır süslemeler ve görkemli görüntülerdir. Fransız devriminden sonra geçen yüzyıl, aristokrasinin yerini alma çabası içindeki orta sınıfın kültürel olarak erginleşmesine yetmemiştir. Sahnedeki ayrıntı zenginliği, görkem, büyü, orta sınıf seyircinin çocuksu saflığına seslenmektedir. *Kibarlık Budalası*'nın Monsieur Jourdan'ı henüz *Doktor Faustus*'un Zeitblom'una dönüşmemiştir.

19. yüzyıl sanatında gerçekçilik, doğalcılık, izlenimcilik, yeni romantizm, simgecilik, estetizm gibi birbirini izleyen, birbirinin içinden doğan çok sayıda akım etkili oldu. Öte yandan bu yüzyıl, temelde orta sınıf sanat anlayışının iyice yerleşik bir konum kazanmasına, kurumsallaşmasına tanıklık etti. Kurumsallaşma, beraberinde sorun-sallaşmayı getiriyordu. Söz konusu çeşitli akımlar, tiyatro sanatının

toplumsal yöneliminde etkili olurken aynı zamanda işlev, üretim ve algılanma süreçlerinde o güne dek alışlagelmiş kalıpların sorgulanmasına yol açtı. Her akım kendi anlayış sınırları içinde belli öneriler getiriyordu. Ama sonuçta varılan nokta aynıydı. Yanılsamacı tiyatro, tarihsel gerekliliğini yitiriyordu. Bu duruma kuşkusuz dönemin teknik yenilikleri de katkıda bulundu. Elektriğin bulunması, sahne aydınlatmasına büyük olanaklar getirdi. Döner sahnenin kullanılması, sahne çerçevesinin gerekliliği üzerine tartışmalar, dekor yapımında kullanılan yeni malzemeler ve bütün bunların yanısıra Henry van der Velde gibi modernist mimarların deneysel çalışmalara izin veren tiyatro tasarımları, çağın sahne estetiğini kökten farklılaştıran girişimler oldu.

Yirminci yüzyıla geçişte Richard Wagner, Adolphe Appia ve Edward Gordon Craig, düşünce ve tasarımlarıyla tiyatro sanatının estetik ilkelerini yeni baştan yapılandırdılar. Bu üç önemli kişiliğin etkisi yüzyıl boyu gündemde kaldı.

RICHARD WAGNER VE MÜZİĞİ

19. yüzyılın düşünsel ortamında en çok üzerinde durulan konuların başında akıl ve duyuların ikilemi gelir. Yüzyılın önde gelen düşünürlerinden Schopenhauer'in düşüncelerinde bu, dünyayı ve evreni kavramada öznel ve istemle bağlantılı olarak bilgilenmenin mi, yoksa çevrenin görsel, duyuşal bilinmesinin mi öncelik taşıdığı sorusunda odaklanır. İkilemin dengesinden söz eden Schopenhauer, her iki tür bilmenin birbirini dışlayamadığını ileri sürer. Bu düşüncelerin, yapıtlarıyla olduğu kadar estetik kuramıyla da çağı üzerinde derin iz bırakan Alman besteci Richard Wagner üzerinde önemli etkisi olmuştur. 1813-1883 yılları arasında fırtınalı bir yaşam süren Wagner, düşünceleriyle, sanatta çağın eğilimleri doğrultusunda toplumsal işlev ötesinde özerklik kazandıran estetizm bağlamında yer alır.

Sanatçı, dram sanatını bütün sanatlar arasında en üstün konumda görür. Buna neden olarak dramın aklın engelini aşıp, duyular aracılığıyla algılayanın yüreğine işleme yetisine işaret eder. Bir yazısında şöyle der: "Sadece en kusursuz sanat yapıtında, dolayısıyla 'dram'-

da bilgenin sezgileri tam başarıyla aktarılabilir. Şu nedenle: Yazarın dramdaki amacı, insanın her sanatsal anlatım yetisinin seferber edilmesiyle, en bütün haliyle akıldan duyguya, tane taşınır, duygunun en dolaysız algı organlarına, duyulara iletilir”.¹

Dram sanatına böylesine çaplı bir işlev yükleyen Wagner, aynı zamanda “Müzik dramın ruhudur,” diyordu. Müzik, bestecinin anlayışında bir drama konu olan derin özelemlerin, istem ve arzu çatışmalarının, kısacası insan ruhunun yüce çelişkilerinin en dolaysız anlatım aracıydı. Wagner için önde gelen, soyutun, ilkelin ve ruhsal derinliklerin sergilenmesiydi. Sanatçı bunun izleksel olarak en uygun karşılığı mitolojide, simgeler ve düşler dünyasında buldu. *Lohengrin*, *Niebelungen Yüzüğü*, *Tanrılar Şafağı* gibi mitolojik dramlar üzerinde çalıştı. Sonuç olarak bu tutumuyla yüzyıl başında tüm Avrupa’yı etkilemiş olan romantik akımı yeniden canlandırdı.

Yukarıdaki özellikleriyle Wagner, çağının opera beğenisiyle uyumluydu. Meyerbeer’in temsilciliğini yaptığı, günün seyircisini büyüleyen görkemli görüntüler ve tarihsel içeriklere yönelik, “yüce opera” türünden henüz ayrılmıyordu. Kültür sosyoloğu Arnold Hauser’in belirttiği gibi bu operalar müzikle içsel bağlantısı bulunmayan bir seyirciye göre düşünülmüştü ve bütünlüğünü müziksel biçimin mutlak egemenliğinden çok, hareketli dekorların ritminden alan büyük bir varyete programına benziyordu. Buna karşılık Wagner’in müzikli dram sahnesine getirdiği gerçek yenilik, kendini müzik alanında gösterdi. Wagner’in operalarında orkestranın oluşturduğu müziksel art alan, geleneksel kalıpları yıkarak öne çıkmaya başladı. Evrenin ve yazgının gizli güçlerini betimleyen bu art alan önünde dram kişilerinin ses varlığı, geleneksel operadakinin tersine sadece bir denge ögesi oluşturuyordu. Besteci, insan sesi ya da orkestra arasında bir öncelik seçimi yapmak yerine, kendi içinde bütün olan temel müzik kalıplarının yinelenmesini seçiyordu. “Leitmotiv” deyimiyle anılan bu kalıplar, dramatik yapıtı bütünləştiren soyut anlatım birimleriydi. Böylelikle Wag-

ner’in yeni romantizminden 20. yüzyıl sahne anlatımına doğru büyük bir etki doğdu. Dolaylı olarak da sahnedeki bütünlük yoksunluğunu gidermenin yolu gösterildi.

Ortak Sanat Yapıtı

Wagner’in her zaman yeterince vurgulanmayan en önemli özelliği, yalnızca müzikli dramların bestecisi olmayıp aynı zamanda dramatik metnini kendi yazması ve yapıtının sahneye uygulanmasına etkin olarak katılmasıdır. Çizdiği taslaklar ve önerilerle görsel tasarıma da katılıyordu. Hatta oyunculuk açısından sahnelemeye getirdiği bazı yenilikler, çağına göre ilerici nitelikteydi. Gerçekçilik akımının öncüsü Meiningen Topluluğu oyuncularını gibi, Wagner oyuncularının da seyirciye gerektiğinde arkalarını dönerek ve birbirlerinin gözlerinin içine bakarak oynamaları isteniyordu. Koro da gerçekçi hareket ve jestlere yöneliyordu. Bütün bunların sonucu olarak Wagner’in estetik kuramında ortaya attığı *gesamtkunstwerk* ya da ortak sanat yapıtı kavramının yattığı olağanüstü etki, hiç şaşırtıcı sayılmamalıdır.

“*Gesamtkunstwerk*” başka dillerde karşılık bulunması güç bir kavram olduğundan, İngilizce, Fransızca vb. kaynaklara çoğu kez olduğu gibi, Almanca olarak girmiştir; yine ilk kez Wagner tarafından kullanılan “Leitmotiv” gibi.² “Ortak sanat yapıtı” estetik bilimi ve tiyatro tarihi açılarından önemli bir düşünsel sıçrama getirir. Çünkü Wagner’in, geleceğin dram sanatı için önerisi, müzik, yazın ve oyunculuk sanatlarının bir ortaklık içinde seyirci üzerinde etki yapabilmesidir. Kuramcı, bu ortaklığa ikinci kerte mimarlık ve resim sanatını da dahil eder. Ancak burada söz konusu olan, sanatların bir bileşimi ya da karışımı değildir. Wagner, çeşitli sanatları bireysel varlıklarından yoksun bırakan bir birleşmeyi kastetmez. Dram, onun düşüncesinde bağdaşık bir bütündür. Bu bütünlüğe katılan sanatlar, ortak bir amacın

1 Richard Wagner, “Essence of Drama is Knowing Through Feeling”, *Total Theatre*, s. 5.

2 *Gesamtkunstwerk* kavramını Ödemiş Nutku’nun “toplulu sanat yapıtı”, Sevdâ Şener’in “birleşik sanat yapıtı” olarak dilimize aktardığını görüyoruz. Sahne tasarımı üzerine büyük yapıtı *Le Décor de Théâtre de 1870 à 1914*’te Denis Babler’in “l’œuvre d’art commune” çevirisine katılıyor ve “ortak sanat yapıtı”nı öneriyorum.

gerçekleşmesine hizmet etmelidir. Bu da, insana yaşamın ve doğanın bir imgesini sunmak olacaktır.

Wagner'in, sanatların ortaklığına ilişkin önerileri, kimi çağdaşları tarafından gerçekçi bulunmayıp eleştirildi. Eleştirenlerin başında Leon Tolstoy ve Adolphe Appia geliyordu. Öte yandan "ortak sanat yapısı" kavramı, 20. yüzyılın pek çok sahne akımına yol gösterici oldu. Tiyatroda bütünlük arayışına yönelen Bauhaus, dışavurumculuk, tiyatral tiyatro vb. akımların, Wagner'den ödünç aldıkları düşünsel ilke tartışılmaz. Brecht' in kuramında bile, seyircinin de ortak sanat yapısına katılması fazlalığıyla, bu kavram yer alır. Çağımızda bir yapının sahnelenmesinde ilk aşamayı oluşturan, tüm yapıta özgü, soyut ve belirleyici bir sahne düşüncesi ya da "reji kavramı" dediğimiz ilk adım, tarihsel olarak "ortak sanat yapısı" düşüncesinde ilk kez anlam buldu.

Wagner'in Sahnede Başlattığı Yenilikler

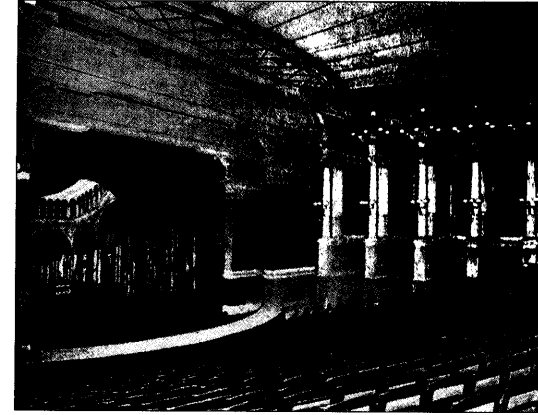
Wagner'in sahne uygulamasına büyük ölçüde yön veren, sıradışı bir besteci ve aynı zamanda yazar olduğundan söz etmiştik. Bir yanıla da çağının estetik uzlaşımları içinde yer alıyor, çağdaşlarıyla benzer özlemleri paylaşıyordu. Arnold Hauser'in sözleriyle "Wagner'in Baudelaire'le ortaklığı, aşırı gergin sınırlardan başka narkotik durumlara ve uyuşturucu etkilere tiryakilik, yarı dinsel duygular ve romantik kurtuluş özlemiydi. Flaubert'le de ışıldayan renklerle süslü biçimlere düşkünlüğü, dahice yüzeyselliği ve kendi yaratısına karşı düşünceli bir ilişkiyi paylaşıyordu."³ Besteci, 19. yüzyılın sanat ortamıyla böylesine göbek bağı varken bir yandan da çağın kaçınılmaz yeniliklerini müziğine, kuramına ve sahne uygulamasına yansıtmaktan geri kalmadı.

Wagner'in ilk kez uyguladığı ya da gerekli gördüğü yenilikler arasında başta sahne yapısına bütünlük kazandıracak tek bir sanatçı kişiliğine olan talebi gelir. Onun bu isteği dile getirdiği dönemde henüz hiçbir sahnede reji düşüncesi yerleşmemişti. Sadece sahne trafiğini ve

efektleri düzenleyen bir sahne amirinin ya da önde gelen bir oyuncunun bu işi yaptığı görülürdü. Sahne tasarımcısı ile orkestra şefinin bir araya gelmesi bile enderdi. Wagner bu duruma karşı çıkarak Bayreuth'daki tiyatrosunda yönetmen olarak çalıştı.

Tiyatro mimarisinin, yapıt ve seyirci açısından nasıl bir önem taşıdığı gerçeğini yine ilk kez Wagner dile getirdi. Ancak tiyatrodaki gerçekleştirmeyi görmek istediği çok belli bir oyun-seyir ilişkisi vardı. Gerçek olan seyirci dünyası ile düşsel ve ülküsel olan oyun dünyası arasında olabildiğince kesin bir ayırım istiyordu. Bundan ötürü, sahneyi yapay yanılsamayla salondan uzaklaştıran bir mimariden yanaydı. Seyirci, sahneyi olduğundan daha uzak, sahne üzerindeki kişileri de devleşmiş görsün istiyordu. Bu yüzden 1876'da Almanya'nın Bayreuth kentinde Wagner için, onun önerileri doğrultusunda inşa edilen Şenlik Tiyatrosu'nda (Festspielhaus)⁴ suflör kutusu, ön localar kalkmış, orkestra görünmez bir çukurda yer almaya başlamış, gerçekliği ülküsellığe dönüştürmek için her şey yapılmıştı.

Burada, tarihte ilk kez oyun sırasında salon ışıkları karartılmaya başlandı. Buna koşut olarak sahne ışıklarının yön, renk ve yoğunluğu zenginleştirildi. Wagner aynı zamanda sahnede ışıkla atmosfer yaratma, simgesel renk kullanma denemeleri yapıyordu. Ancak Wagner hayatı boyunca Bayreuth'da henüz elektrik ışığı kullanılmaya başlanmamıştı. Gaz aydınlatmasının olanakları oldukça kısıtlıydı. Bu yüzden denemelerinden ileri bir sonuç alamadı.



1876'da Wagner'in isteklerine uygun olarak yapılan Bayreuth Şenlik Tiyatrosu'nun iç görünümü.

3 Arnold Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, s. 861.

4 "Şenlik Tiyatrosu", çünkü Wagner tiyatronun eski Greklerde olduğu gibi bir ortak coşku olayı olması gerektiğini düşünüyordu.

Bayreuth'da öncelikli olan, sahne büyüydü. Salonun karartılması seyirciyi ipnotizma haline sokuyor, çevreyle, başka izleyicilerle olan bağlantısını koparıyordu. Seyircinin, açılan perdenin ardındaki dünyaya doğru çekimini sağlamak için önceleri yukarı doğru kalkan perde, burada iki yana ve köşelere doğru açılan biçimde kaldırılmaya başlanmıştı. Böylece ilk görülen, sahne görüntüsünün odak noktası oluyor, seyirci kendini oyunun içine doğru çekilir halde buluyordu. Ayrıca perdenin açılış ve kapanış hızı, müziğin ve oyunun akış temposuna göre belirleniyordu.

Wagner, dekorun da dramatik eylem temposuna uygun bir tempoda hareket etmesini düşünmüştü. Görüntü ögesinin, dramın zaman akışının bir parçası olmasını istiyordu. Ancak bu düşüncesini uygulamaya dönüştüremedi. Sadece 1882'de Bayreuth'da sahnelediği *Parsifal*'de raylar üzerinde değişik hızlarda hareket eden dekor panoları kullanıldı.

Wagner'in sahne kuramında ve yapıtlarının o günkü sahneye uygulanışlarında en büyük çelişki, dekorda ortaya çıkmıştır. Gerçi sanatçı, çağın egemen dekor anlayışındaki gösteriş merakının kendi yaratısının özüne uygun olmadığını bir ölçüde farkındaydı. Sahne ressamı diye nitelendirdiği dekorcu ya da tasarımcının yönetmenle ve orkestra şefiyle ne ölçüde yakın çalışma içinde olması gerektiğini hep vurgulamıştı. Ama estetik kuramında müzik, dramatik yazın vb. dallarda olduğu gibi görüntüde de köklü bir değişiklik tasarlamamıştı. Wagner'in yapıtlarının sahne uygulaması için Emile de Saint Auban "Seyircinin düşü, görüntüden daha engin,"⁵ diyordu. Ortadaki çelişkiyi algılayan Alfred Ernst, Romain Rolland gibi başka adlar da vardı. Ama hepsinden önce bu konuda yapılabilecekleri görüp harekete geçen, İsviçreli tasarımcı Adolphe Appia oldu.

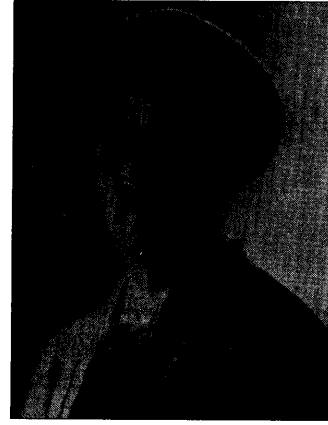
ADOLPHE APPIA

Appia, sahne üzerinde bütünlük ve uyum istiyordu. Hareket halindeki oyuncu, dikey dekor panoları ve yatay sahne tabanı arasındaki

5 Denis Bablet, *Le Décor de Théâtre de 1870 à 1914*, s. 64.

karşıtlıktan duyduğu rahatsızlık, tasarım düşüncesini üç boyutlu öğelerin kullanımı üzerine kurmasına yol açtı. Çünkü ancak bu yolla üç boyutlu oyuncu (insan) ile dekor arasında bir uyum olabilirdi. Oyuncu, dekorun önünde değil, içinde yer almalıydı. Appia'nın o günün dekor anlayışı açısından devrim niteliğini taşıyan düşünceleri, ışık kullanımı konusunda iyice somutlaşıyordu. Sahnedeki üç boyutluluğu ortaya çıkartmak için, ışığın çok çeşitli yön ve açılardan gelmesi gerektiğini vurguladı. Hareket değiştikçe ışık da değişmeliydi. Işığın sürekli değişimi, çeşitli öğelerin bir bütün içinde erimelerine olanak veriyordu. Işık, Appia için müziğin gör-selleşmesi idi.

1892 Cenevre doğumlu sanatçı, önce bu kentte, ardından Zürih, Leipzig, Paris ve Dresden'de köklü bir müzik eğitimi görmüş, 1882'de ilk kez Wagner'in sahnelediği *Parsifal*'i izleme olanağı bulmuştu. Büyük ustayla hiç tanışmamıştı, ama onun sanatıyla Bayreuth'daki bu ilk karşılaşma Appia'yı çok etkiledi. Bu tarihten sonra sahne tekniği ve mimarisine ilgilenmeye başladı. 1895'te *La Mise en Scene du Drame Wagnerien (Wagner Dramının Sahnelenmesi)* başlıklı bir yapıt kaleme aldı. 1899'da en çok okunan ve alıntılar yapılan kitabı *Die Musik und die Inszenierung'u (Müzik ve Sahneleme)* yayınladı. Bu yapıtında Appia, sahnede oyuncunun varlığından yola çıkmak gerektiğini düşünüyordu: "Tiyatroya bir dramatik eyleme tanıklık etmek için gideriz. Bizi bu eyleme yönelten, sahnedeki karakterlerin varlığıdır. Karakter olmadan eylem de olmaz. Demek ki sahnelemenin temel etmeni oyuncudur; biz onu görmeye gelmişizdir. Yani her şeyden önce sorun, sahnelemeyi, oyuncunun varlığı üzerine temellendirme sorunudur."⁶ 1896'da Olimpik oyunlar geleneğinin yeniden canlandırıl-



Adolphe Appia

6 Adolphe Appia, "Light and Space", *Directors on Directing*'den, s. 142.

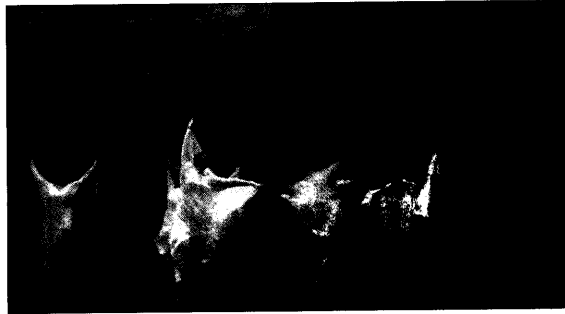
ması sonucunda tüm dünyada üç boyutlu, canlı hareket halindeki insan bedenine karşı bir ilgi uyanmıştı. Bu ilginin sanata yansımalarıyla, heykelde Rodin, dansa Loie Fuller, Isadora Duncan gibi sanatçılar, bedene özgürce yaklaşım içindeydiler. Appia'nın da sahne kuramında oyuncuyu öncelikli bir noktaya yerleştirmesi, yine bu bağlam içinde düşünülmelidir.

Appia'nın Emile Jacques Dalcroze ile İşbirliği

İnsan bedenini yücelten sanat hareketleri içinde yer alan bir başka yaratıcı, Appia'yı yaşamı boyunca etkilemiş olan Jacques Dalcroze'dur (1867-1950). Cenevre Konservatuvarı'nda armoni öğretirken bir yandan "euritmi" adını verdiği yeni bir dans jimnastiği üzerinde çalışan sanatçı, çalışmalarının bir takım tutucu tepkilere yol açmasıyla kurumdan ayrılmak zorunda kalmıştı. "Euritmi"de amaç, öğrencinin müziğe karşı duyarlılığını artırmaktı. Burada önemli olan, müziği yorumlamak değil, uzam sürelerine dönüştürmektir. Öğrencilerinden, bedenlerini bir çalgı gibi kullanmaları, ritimleri izlemeleri ve çözümlemeleri isteniyordu. Dalcroze çeşitli yayın ve duyurularında sürekli olarak "euritmi"nin bir dans öğretisi değil, herhangi bir müzik enstrümanı çalmakla özdeş bir etkinlik olduğunu vurguluyordu.

Appia, Dalcroze'un 1906'da öğrencileriyle gerçekleştirdiği bir gösteriyi izlemiş ve bu ustanın yaptıklarında kendi düşüncelerini bulmuştu. Dalcroze İsviçre'den Almanya'ya, Dresden yakınlarındaki Hel-

lerau'da yeni kurulan bir bahçe kentine taşınıp, oradaki sanat merkezinde çalışmalarını kendi adını taşıyan bir eğitim kurumunda sürdürmeye başlayınca Appia da ona katıldı. Hellerau, bir grup öncü mimar tarafından tasarlanmış ve in-



Çağdaş bir euritmî gösterisi, Eurythmie Ensemble 2000.

şa edilmişti. Burada yine aynı mimarlarca tasarlanmış bir *Şenlik Tiyatrosu* vardı. Yapı, seyirci ile oyun alanı arasındaki ayrımı en aza indirgeyecek biçimde düşünülmüştü. Seyir alanı amfiteyatro tipinde, hareketli ve sahnelenen gösteriye uygun olarak değiştirilebilir özellikteydi. Tavan ve duvarlarda kumaştan yapılmış ışık olukları ardında binlerce ampul, oyun ve seyir alanlarını aydınlatıyordu. Yapının mimarisinde ve ışık tasarımında Appia'nın bir çeşit fikir babalığı kendini duyuruyordu.

Birinci Dünya Savaşı'ndan hemen önceki yıllarda Dalcroze'un öğretisi, tüm Avrupa'ya şaşılacak biçimde yayıldı. Bütün büyük kentlerde "euritmi" okulları açıldı. 1911-1913 yılları arası, toplam 127 okulda, 7.000 öğrenci "euritmi" eğitimi gördü. Appia, Hellerau'daki okulda sahne tasarımı dersleri veriyordu. Ancak Birinci Dünya Savaşı'nın çıkmasıyla buradaki çalışmalar sona erdi.

Appia ile Dalcroze'un birbirlerine olan saygıları ve hayranlıkları sonsuzdu. Edward Gordon Craig'in Moskova Sanat Tiyatrosu'nda ki Hamlet çalışması sırasında Moskova'ya giden Dalcroze, Craig'i Appia'yı taklit etmeye çalışan biri olarak görmüştü. Appia ise "euritmi" öğretisinin tiyatro sanatına çok önemli bir katkısı olduğuna inanıyordu. İki sanatçı birlikte bazı sahne etkinlikleri de gerçekleştirdi. 1912'de Gluck'un *Orpheus ile Eurydike*'sini, 1914'te Paul Claudel'in *Meryeme Gelen Vahiy* başlıklı yapıtını sahnelediler. Daha sonra Cenevre'de bir göl üzerinde "Haziran Şenliği" düzenlediler.

Appia'nın Sahne Kuramında Oyuncunun Yeri

Appia'nın 1900'de yazıp 1904'te yayımladığı *Light and Space* (Işık ve Uzam)⁷ başlıklı yazısında *Siegfried*'in ikinci perdesi üzerine bazı düşünceler yer alır. Appia'nın tasarım düşüncesini en iyi özetleyen bu bölümde, oyuncunun önceliği özellikle belirtilir. Söz konusu olan bir orman sahnesidir. Bu ormanın gerçekteki gibi bir orman olmasından çok daha önemlisi, içinde bir insan, yani oyuncu olan bir orman olmasıdır.

Burada istenen, Siegfried için tasarlanmış bir orman dekorudur: “... sahnenin düzenlenişi yalnızca Siegfried’e göre olmalı ve ormanda yaprakların hafifçe hışırdaması Siegfried’in dikkatini yönlendirecek olursa, biz seyirciler, hareket halindeki ışıklar ve gölgeler içinde yüzen Siegfried’e bakmalıyız, sahne arkasından harekete geçirilmiş dekor parçalarına değil.”⁸

Dalcroze ile birlikte çalışmalarından sonra Appia, oyunculuk sanatı üzerinde daha çok durmaya başladı. 1919’da yayımlanan ikinci önemli kuramsal yapıtı, *L’Oeuvre d’Art Vivant* (Yaşayan Sanat Yapıtı), Dalcroze ile Walt Whitman’a adanmıştı. Burada “İnsan bedeni, müziğin talep ettiği değişiklikleri kendi istemiyle kabullendiği takdirde bir anlatım aracı derecesine ulaşır,”⁹ diyordu. 1923’teki bir yazısında ise “Müziğin istemine uyan beden, uzama hakim olur ve buyurur. Eski zamanların alışkalarına, köklü geleneklere aldırış etmez, bunların hepsi onun ölçüsüne göre olmalı, onun örneğini benimsemelidir. Her şeyin ölçüsü insan değil midir?”¹⁰ diye yazmıştı. Yine son yayımlanan bir başka yazısında tiyatro sanatının gerçekleşmesi için temelde uzam ve zamanın yeterli olduğunu söylüyordu. Geriye kalan her şey simgesel hareket, dil, mimik ve jestleriyle oyuncunun sanatına kalmıştır, diyordu. İnsan konuşmasında barınan müziğin Richard Wagner’in yapıtındaki “Leitmotiv” müziğine benzer etki yapabileceğini ileri sürüyordu.¹¹

Appia’nın Sahne Yapıtları

Yaşadığı günlerde Appia’nın düşünceleri, daha sonraki büyük etkisine kıyasla çok az gerçekleşme olanağı buldu. 1892 yılında *Niebelungen Yüzüğü* için yarattığı sahne tasarımlarını Wagner’in eşi ve mirasçısı Cosima Wagner’e sunduğunda, anlayışsızlıkla karşılaştı. Oysa bu tasarlarda ilk kez basamaklı, üsluplaşmış bir sahne uzamı ile hareket ha-

⁸ A.g.e., s.145.

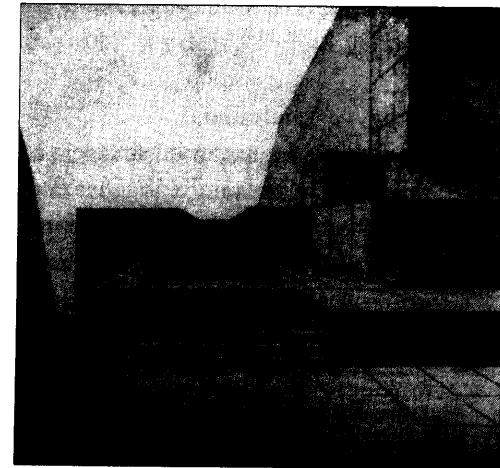
⁹ Appia’dan alıntı. Clark M. Rogers, “Appia’s Theory of Acting: Eurythmics for the Stage”, *Total Theater*, s. 28.

¹⁰ A.g.e., s. 28.

¹¹ Heinz Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, VIII. Band., s. 779.

linde ışık önerileri getiriyordu. Appia’nın bu yapıtı ve *Parsifal* ile *Tristan* için yaptığı taslaklar ve reji defterleri sadece basılma olanağı buldu. Daha sonraları Kontes de Bearn’ın Paris’teki sarayında verdiği olanaklarla Bizet’nin *Carmen* ile Schumann’ın *Manfred* operalarından bazı bölümler, Appia’nın ışık efektleri ve simgeci dekorlarıyla oynandı. 1900’lerin başlarında kuramsal yazıları belli bir yaygınlık kazandıktan sonra Almanya ve Avusturya’da kimi operalar, onun düşünceleri ışığında Wagner yapımları gerçekleştirmeye başladılar. Örneğin Gustav Mahler yönetimindeki Viyana operasında *Tristan ile Niebelungen Yüzüğü*, Appia’nın bakış açısından, fakat Viyanalı tasarımcı Alfred Roller’in tasarımlarıyla sahnelendi.

Adolphe Appia’nın kişiliği, kendi adını öne çıkarmaya çalışan savaştı bir yaradılışa yatkın değildi. En çok yaygınlaşan yapıtları, çoğu 1909 yılında yapılmış “Ritmik uzamlar” başlıklı bir dizi soyut taslaklardır. Avrupa ve Amerika’da yüzlerce çeşitlemesi taklit edilen bu taslaklar uzun süre elden ele dolaştı. Belli bazı uzamsal biçimlerin çeşitli düzenlemelerde yinelenmesinden oluşan “ritmik uzamlar”da sütunlar, küpler, basamaklar, eğimli yüzeyler ve perdeler yer alır. Öncelik, basamaklardadır. Appia soyut sahne düşüncesinde basamaklara bolca yer veriyordu. Çünkü tasarımcı, insan bedenine karşıt bir öge olan basamağın, sahne hareketine çoğul olanaklar tanıdığını düşünüyor- du. Basamaklar, daha sonraları dışavurumcu tiyatro hareketinin ve kalabalık sahne düzenlemelerine yer veren yönetmen Max Reinhardt’ın yapımlarında kullanıldı. “Ritmik uzamlar”ın, ilerleyen yıllarda gelişen “Bauhaus” akımının kübist sahne tasarımlarına öncülük ettiği de söylenebilir.



Ritmik uzamlar.

İlk çalışmalarında daha çok Wagner'in yapıtlarından yola çıkan Appia, 1920'lerde Grillparzer, Shakespeare ve Sophokles'in kimi oyunları için reji defterleri tasarladı. 1923'te Toscanini tarafından "La Scala"ya çağrılarak Wagner'in *Tristan*'ına sahne tasarımları gerçekleştirdi. Her ne kadar "La Scala", seyircisinin gerçekçi dekor alışkanlığına aykırı düşse de bu yapım, sanat çevrelerinde geniş ölçüde onay buldu. 1924-25 oyun yılında Basel'de Wagner'in *Ren Altını*, *Walküre* operalarını ve yıllar önce tasarlamış olduğu Aiskylos'un *Prometheus*'unu sahneledi. Bu dönemde artık belli bir başarı kazanmaya başlamış, etkisi tüm Avrupa sahnelerinde görülür olmuştu. 1926'da *Lohegrin* için bir reji tasarımı geliştirdi. Ölmeden önceki son yapıtı, Goethe'nin *Faust I*'i için hazırladığı sahne tasarımlarıydı. Sanatçı 1928'de İsviçre'nin Nyon kentinde öldü.

Appia'nın doğalcılık karşıtı sahne kuramının yaygınlaşmasında, sahne tasarımlarının soyut taslaklarının sergiler aracılığıyla geniş kitlelere sunulması, büyük rol oynadı. 1920'lerde Avrupa'nın Amsterdam, Londra, Milano, Basel gibi kentlerinde, 1928'de Amerika'da açılan sergileriyle, tasarımları dünyayı dolaştı. 1950'lerde Appia'nın yapıtına yeni bir ilgi uyandı ve sanatçı yeniden tartışma konusu oldu. Bugün sahne tasarımının dev isimleri arasında sıkça anılan bir başvuru kaynağıdır.

Appia ve Yanılsama

Appia'nın Wagner'in düşünceleri üzerine, onun yapıtından yola çıkarak ürettiği kuramında Wagner'den bazı temel ayrılmalar vardır. "Ortak sanat yapıtı", Appia için sakıncalı bir deyiştir. Buna neden olarak, zaman sanatlarıyla uzam sanatları arasındaki belli bazı karşıtlıkları gösterir. Appia için önemli olan, çeşitli sanatların ortaklaşa bir etki yaratmasından çok, tiyatro sanatına en üstün anlatım zenginliği kazandırmak üzere belli bir öncelik-ardıllık ilişkisi içinde bir araya gelmeleridir. Burada öncelik oyuncunudur, ardından uzam gelir.

Appia'nın Wagner'den ayrıldığı bir başka nokta, sahne yanılsaması konusundadır. Wagner, çağının yanılsamacı, gösterişli dekor an-

layışını hiç sorgulamadan kabul etmiştir. Hatta yanılsamayı sahnede yaratmak istediği üstün dünya imgesinin algılanması için bir araç olarak görmüştür. Oysa Appia, Wagner'in yüzeysel duyumları aşarak duygularla insanın yüreğine işlemesi gereken imgelerini en kusursuz anlatabilecek sahne ortamının *soyutlukla* kurulabileceğini görmüş, Wagner'in düşüncelerinin özüne varabilmişti. "Gerçekliğin yanılsamasını vermek, sanatı olumsuzlamaktır,"¹² diyordu. Sahne tasarımında ağırlık noktasını, uzamın ışık, hareket ve renk aracılığıyla biçimlendirilmesinde görüyordu. Uzam, Appia'nın tasarım düşüncesinde başlangıçtı. Uzam, dramın eylemine uymalı, onu simgeselleştirmeli, hatta devingenliğiyle dramın devingenliğine katılmalıydı. Appia'nın öğrencisi Jessica Davis van Wyck, anılarında, ustasının ona bir keresinde "Desenlerinizi bacaklarınızla çizin, gözlerinizle değil,"¹³ uyarısında bulunduğunu anlatır. Bunu, Appia'nın düşüncesindeki uzam belirleyiciliğine ilişkin bir şaka olarak anlamak gerekir.

Appia, yanılsamacı sahne tasarımına zemin oluşturan İtalyan sahne yapısına da karşı çıkıyordu. Seyirci ile imgelem dünyasının ayrımını onaylamıyordu. İtalyan sahne yapısını, Grek tiyatrosundaki eylem alanının salt görüntüye dönüşmesi olarak görüyordu. "Sahne portalı, bizler için yazgılı olmayan gizemleri, içinden gizlice bakarak yakaladığımız koca bir anahtar deliğinden başka bir şey değil,"¹⁴ diyordu.

EDWARD GORDON CRAIG

20. yüzyıl sahne estetiğinin temelini oluşturan devrimci görüşlerin bir başka önemli kaynağı, Edward Gordon Craig'dir. Sakin ve çekingen yaradılışlı Adolphe Appia'nın tersine Craig, "fin de siècle" sanat ortamında parıltılı bir kişilik olarak belirdi. Ateşli, hırçın bir doğası vardı. Avrupa sanat çevrelerinin şımarık dahi çocuğu olarak tanındı. Bu özelliklerinden ve yazılarındaki kıskırtıcı biçemden ötürü ünü hızla yayıldı, 20. yüzyıl sahnesinde belirleyici bir güç oldu. 1872'de Viktorya ça-

¹² Denis Bablet, *Le Décor de Théâtre de 1870 à 1914*, Appia'dan alıntı, s.243.

¹³ A.g.e., s. 253.

¹⁴ A.g.e., s. 243.

ğı İngiltere’inde günün seçkin boheminden bir anne-babanın evlilik dışı çocuğu olarak dünyaya gelmişti. Annesi, Londra sahnelerinin gelmiş geçmiş en büyük oyuncularından Dame Ellen Terry (1847-1928), babası, Edward William Godwin adında yetenekli bir mimar ve sahne tasarımcısıydı. Bu sıralarda Londra’da tiyatro, İngiliz toplumunun izlediği ekonomik ve politik yükselme eğrisine koşut bir doruk çağı yaşıyordu. Sömürgecilik sonucunda varsıllaşan orta sınıf için tiyatro, özenilen bir kültür yaşantısıydı. Çok sayıda yeni tiyatro açılıyor, eski yapılar onarıma giriyordu. Seyir alanından tahta sıralar sökülerek yerlerini kadife kaplı koltuklar, altın varaklı bezemeler alıyordu. Tiyatronun toplumsal açıdan farklılaşması, sahne estetiğinde bir takım değişmelere zemin hazırlıyordu. İngiliz sahne reformcusu Gordon Craig bu koşullarda, annesinin sahneye çıktığı Lyceum Tiyatrosu’nda, ünlü usta oyuncu Henry Irving’in yanında yetişti. Altı yaşındayken ilk kez sahneye çıktı. Ancak daha sonra kendisini oyuncu olarak yeterli bulmamaya başladığında iki yıl kadar sahneden uzaklaştı. Resim ve basıkı çalışmalarına yöneldi.

“Dido ile Aeneas”ta Craig’in Estetik İlkeleri

Craig, yeniden sahneye döndüğü 1899 yılında Purcell Opera Topluluğu’nu kurdu ve bir sahneye koyucu olarak geçmişin müzik tiyatrosu yapıtları üzerinde çalışmaya koyuldu. İlk olarak Purcell’in 1680 tarihli *Dido ile Aeneas*’ını, ardından *Aşk Maskı*’nı, Haendel’in *Acis ile Galatea*’sını ve Laurence Housmann’ın *Bethlehem* parçalarını sahneledi. Bu yaptığı işler, bir ölçüde amatörlerle çalışmayı, büyük parasal sorunlarla boğuşmayı gerektiriyordu. Ama yine de sanatçının bu yapıtlarında izlediği yol, daha sonraki sanat anlayışının ana çizgilerini ve ortak özelliklerini içermesi açısından ilginçtir. Kendisi de yaşamının ilerleyen yıllarında geriye bakıp yapıtını değerlendirirken “*Aşk Maskı* yaptığım en iyi şeydi,” demiştir. Oldukça basit bir olaylar örgüsü üzerine kurulu olan *Dido ile Aeneas*’ta, sevgilisi tarafından bırakılma önsezileriyle dolu Kartacalı kraliçenin yatıştırılması ve sevgilisi Aeneas’la birlikte doğaya doğru yola çıkışları izlenir. Onların yokluğunda korkunç tase-

alarını gerçekleştiren bir büyücü, Aeneas’ı uzaklaştıracak Tanrı kılığında bir haberci gönderir. Aeneas, Dido’nun yanından ayrıldığında hüznü kraliçe kederden ölür.

Craig’in bu sahneleme örneğinde beliren genel estetik ilkelerinin başında görsellik gelir. Bu, belki kendisinin görsel sanatlarla özel bir bağlantısı olmasından ve görselliğin tiyatronun anlatım öğeleri arasında o güne kadar az değerlendirilmiş oluşundan kaynaklanabilir. Ne var ki görsel anlatıma görkem ve yanılsama adına değil de temel samsalsal anlatım aracı olarak başvurması, yeniliklidir. *Dido ile Aeneas*’ta seyircinin imgelemine harekete geçiren, gerçekçi anlamda tanımlayıcı olmaktan çok uyarıcı nitelikte tablolar, ardarda dizilmişti. Burada en başta gelen öge, ışıktı. Craig bu sahneleme için oyun yerini bir konser salonundan tiyatroya dönüştürmüştü. Bu yüzden prosenium girişi yoktu. Bu yokluğu gidermek ve ışık kaynağını gizlemek için yapay bir prosenium kurdu. Arkasına üzerlerinde renkli filtreler bulunan beş adet elektrik ampulü yerleştirdi. Işık burada, arkada yer alan gri ve mavi renkte iki bez perdenin üzerine gri bir tülde yansıyarak düşüyordu. Sahnenin iki yanından ve dış localardan gelen başka ışıkların da katılmasıyla aydınlatmanın bütünü, sahnede sonsuz uzam duygusu yaratıyordu.

Dido ile Aeneas’ın bir görgü tanığının aktardıklarında, ikinci bir Craig ilkesi olan, mutlak güzellik arayışını buluyoruz: “En soylu zaferin kazanılışı, son sahnededir. Başında diz çökmüş nedimelerin beklediği Dido’nun yaslı figürü, kara giysilerine sarılarak tahtının karanlık minderleri arasında geriye doğru yaslanmış. Tek bir geniş ve büyük yayılma halinde gökyüzüne doğru fıskıran leylak rengi fonun dibinde acınaklı kadın, ender bir onurla gökler kadar engin ve tanrısal bir biçimde gözler önünde¹⁵ belirir.” Buna karşılık oyunun açılış tablosunda görüntü farklıdır: “Açılış sahnesinde, aşk acıları içindeki Dido, Aeneas’a olan aşkından kötülükler çıkacağı önsezisinin ağır yüküyle nedimelerinin kendisini yatıştırmalarını reddederek, iki yanında

15 Edward Braun, *The Director and the Stage*, s. 81.

enli yeşil bir sarmaşıklı kuşak bulunan tahtının kızıl minderlerine oturduğunda kaderinin çanları çalar. Derhal umutsuzluğunun onurunu gösterircesine bedeni yüce leylak renkli gökyüzünün eteğinde bükülür, yazgisına boynunu eğer ve sanki felaket duygusu, eteğinde kraliçelere has bir utançla eğildiği gökyüzü kadar büyür.”¹⁶

Tanığın anlatımında Craig’in sık başvurduğu bir başka ilke olan renk simgeselliği dikkat çekicidir. Son tablodaki “kara” minderler, oyunun açılış sahnesinde “kızıl” renklidir. Tahtın iki yanında “yeşil” sarmaşıklı bir kuşak vardır. Craig, simge kullanımını jest ve hareketlerle de yansıtmıştır. Dido’nun beden hareketleri, duruşları, yasın, umutsuzluğun, onurun ve yazgiya boyun eğmenin simgeleridir. 1899 yılındaki bu ilk reji örneğinde Craig, gerçekçiliğe ne ölçüde sırt çevirmiş olduğunu, buna karşın simgecilik ve estetik kusursuzluk yoluna adanmışlığını gösterir.

Oyunculuk Üzerine Çarpıcı Görüşler

Purcell Opera Topluluğu ile yaptığı çalışmalardan sonra Gordon Craig, başrolde annesinin oynadığı bazı oyunlar sahneledi. Bu sıralarda Ellen Terry, Henry Irving’in tiyatrosundan ayrılmıştı. Anne-oğulun birlikte gerçekleştirdiği Ibsen’in *Vikinger Helgeland’da’sı* ile Shakespeare’in *Much Ado About Nothing* isimli *eseri* sıradışı yapımlardı, ama beklenen parasal başarıyı elde edemediler. Craig bundan sonra İngiltere’den ayrıldı. 1904-1905’te Almanya’da sergiler açtı, yazılar yazdı. Bu dönemde kaleme aldığı *On the Art of the Stage* (Tiyatro Sanatı Hakkında) isimli eserinde seyirci ile rejisör arasında bir diyalog biçiminde tiyatro sanatı üzerine çarpıcı düşünceler geliştirdiyordu.¹⁷ Oyuncuyu bir çelişki kaynağı olarak görmesi, en çok yankı uyandıran düşüncesiydi.

Craig, bundan birkaç yıl sonra oyunculuk üzerine düşüncelerini daha da geliştirerek kendi yayımladığı *The Mask* (Maske) dergisinde *The Actor and the Übermarionette* (Oyuncu ve Üstün Kukla) baş-

lıklı bir deneme yazısında ortaya koydu. İlerleyen baskılarında *On the Art of the Stage*’in kapsamına alınan bu yazıda oyuncunun insanca zayıflıklarından söz ediyor, tiyatrodan oyuncudan vazgeçilmesini ve yerine ruhsal sorunları, kişilik çelişkileri olmayan kusursuz üstün kuklanın alınmasını öneriyordu. Bu düşünceler uzun yıllar eleştiri, bazen de alay konusu oldu. Ancak çağın koşulları, genel eğilimleri açısından incelendiğinde Craig’in oyunculuk sanatı için yeni bir tiyatro estetiği doğrultusunda getirdiği önerilerin, üzerinde durmaya değer olduğu görülür. Sahne tasarımı konusunda yapılması gereken işin, bir yer değil, bir atmosfer yaratmak olduğunu anlatan sanatçı, tiyatroyu öncelikle görsel bir sanat olarak tanımlar. Oyuncuyu da görsel bir anlatım aracı, bir simge olarak görmesi bunun bir uzantısıdır. Oyuncunun sanatında hareket, birincil anlatım ögesidir. “Her şeyin, hattâ musikinin bile hareketten fışkırdığını düşünmekten hoşlanırım; en yüksek kuvvetin, hareketin resulleri olmakla en yüksek şerefe bizim ereceğimizi düşünmekten de hoşlanırım,”¹⁸ Craig’e göre hareket konusunda kusursuzluk kazanan oyuncu, ruhsal durumlarla özdeşleşerek karakter yaratmaktansa, bunu, hareketleriyle, simgeler aracılığıyla yapmalıdır.

Üstün kukla, aynı zamanda en disiplinli oyuncudur. Çünkü Craig’in oyuncuya ilişkin yakınmaları, disiplin çevresinde birleşir. Öte yandan tiyatrodan tek yaratıcılığın sahne yönetmenine tanınması, oyuncunun bir kukla kalıbına indirgenmesini beraberinde getirir. Oyuncu, yönetmenin yaratıcılığına karışan bir çelişki etmeni olmamalıdır. Oysa insanca yaratılıştaki oyuncu, ruhsal donanımından ötürü ister istemez çevresiyle ve yönetmenle çelişkiye düşecektir. İşte bu yüzden: “Aktör gitmeli, o gidince yerine cansız bir simge gelir, kendine daha iyi bir isim kazanıncaya kadar ona kukla üstü diyebiliriz.”¹⁹ Amerikalı araştırmacı Charles Lyons, üstün kukla kavramında iki ağırlık noktası saptar. Bunlardan biri, Batı tiyatrosunun psikolojik oyunculuk yönteminin reddidir. Diğeri, Uzakdoğu tiyatrosundaki simgeselliğin olumlanmasıdır. Birincisinin uygulamadaki örneğini Craig’in Moskova Sanat Tiyatrosu’nda

¹⁶ A.g.e., s.81.

¹⁷ Nureddin Sevin’in 1946’da Türkçe’ye çevirdiği ve Milli Eğitim Bakanlığı tarafından basılan bu kitap, önce Almanca, daha sonra İngilizce, Flamanca ve Rusça olarak yayımlandı.

¹⁸ Gordon Craig, *Tiyatro Sanatı Hakkında*, çev. Nureddin Sevin, s. 50.

¹⁹ A.g.e., s. 85.

Hamlet'i sahnelerken bu topluluğun oyuncularıyla bir türlü iletişim kuramayışında görürüz. Stanislavski'nin bu tarihsel çelişkiyi belgeleyen notları ilginçtir: "Craig kadın ve erkeklerin olmadığı, oyuncusuz bir tiyatro düşlüyordu. Oyuncuların hiç kötü alışkanlıkları, kötü jestleri, boyanmış yüzleri, abartılmış sesleri, ruhsal düzeysizlikleri, değersiz hırsları olmayan kuklalarla yer değiştirmelerini istiyordu. (...) Ama sonraları açıkça belli oldu ki, oyuncular yadsıması, Craig'in erkek ve kadınlardaki en ufak bir gerçek yetenek belirtisini coşkuyla karşılamasına engel değildi. Bunu hissettiğinde Craig bir çocuk gibi olur, koltuğundan sevinçle sıçrar, kendini rampa ışıklarının ötesine atardı... Yetenek yoksunluğu gördüğünde öfkelenir ve yeniden kuklaları düşlemeye koyulurdu."²⁰

Uzakdoğu tiyatrosu konusunda *The Mask* dergisi 1908-1913 arasında Japon No Tiyatrosu ve Hint Tiyatrosu üzerine uzmanların çeşitli yazılarına yer vermişti. Bu tiyatro geleneklerinde jestler ve hareket-



Craig'in ustası olan büyük İngiliz oyuncu Henry Irving.

lerin kurumlaşmışlığı, oyuncunun duygularıyla uzlaşımın dışına taşmasını ön-lüyordu. Bununla birlikte Craig, aktörün bu ölçüde kısıtlanmasını hiçbir zaman bütünüyle kabul etmedi. Temelde doğu tiyatrosu yöntemleri, geçmişe ilişkin biçimlerdi ve Craig, bütün oyuncuya karşı çıkmalarına karşın onun yaratıcı gücünün tiyatrodaki vazgeçilmez bir güç olduğunu biliyordu. Bunu, yukarıdaki Stanislavski'nin tanıklığından ve Craig'in 1930'da ustası Henry Irving'i anmak için yazdığı bir yazıdan anlıyoruz. "Irving, üstün kukla dediğim şeye bildiklerim içinde en yaklaşmış olandır,"²¹ diyordu. Sonuç olarak üstün kukla kavramı Cra-

ig'in çok zekice bir buluşuydu, öncelikle de ortamı gerçek yaratıcılık üzerine düşünmeye kışkırtma amacı taşıyordu. Yoksa Craig'in sahiden oyuncunun sahneyi bırakıp yerini kuklaların almasını istemesi, bugünün bakış açısıyla inandırıcı değildir.

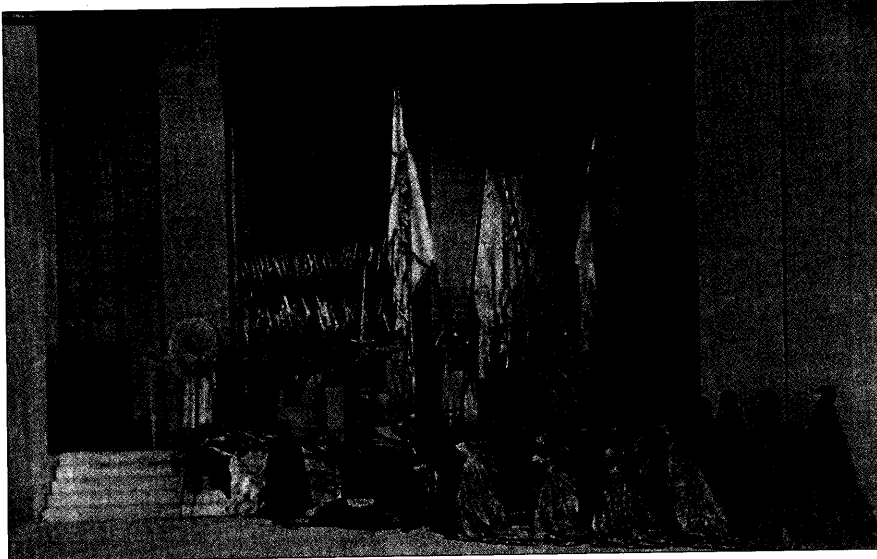
Moskova Sanat Tiyatrosu'nda "Hamlet"

Edward Gordon Craig'in 1904'te Berlin'de dansçı Isadora Duncan (1878-1927) ile tanışıp bir süre onunla birlikte yaşaması, sanatı açısından önem taşıyan bir raslantıdır. Duncan'ın Gluck, Beethoven, Chopin müziği eşliğinde doğaçlama dansları, Craig'in "geleceğin tiyatrosu" kavramını geliştirmesini etkilemiştir. Her iki sanatçı da hareketin, dramın özü olduğuna inanıyordu. Isadora Duncan, Craig'in Moskova Sanat Tiyatrosu ile ilişki kurmasına, ünlü İtalyan oyuncu Elenora Duse ile bir araya gelip Floransa'da, Ibsen'in *Rosmersholm*'unu sahnelemesine önayak oldu.

Floransa'da yerleşik olduğu süre içinde Craig, araştırma, deneme ve resim çalışmaları açısından üretken bir dönem yaşadı. Yayın yaşamını 1929'a kadar sürdürecektir olan *The Mask* dergisini bu sıralarda çıkarılmaya başladı. "Arena Goldoni" adında küçük bir açık hava tiyatrosunda kısa ömürlü bir tiyatro okulu açtı. Okul, 1914'te savaşın çıkmasıyla kapandı. Yine bu sıralarda tanıştığı Stanislavski ile önceden sözünü ettiğimiz *Hamlet* projesi üzerinde çalışmaya başladı. İlk, Craig'in, bu oyuna bir sahne tasarımı hazırlaması düşünülüyordu. Reji, Stanislavski'nin olacaktı. Ama Stanislavski'nin somut gerçeklikten yola çıkan reji kavramı Craig'e hiç uymuyordu. Çünkü o, tarihsel gerçekliği bir yana atıp *Hamlet*'i bir "monodram" olarak yorumlamaktan yandı. Sonuçta Craig, Moskova Sanat Tiyatrosu ve yöneticileriyle yaptığı tartışmalarda reji kavramıyla herkesi öylesine büyülemeyi başardı ki, oyunu onun yönetmesine karar verildi. Sanatçı bu oyunun sahnele- nişinde bir süredir kuramsal olarak geliştirdiği bir düşüncesini ilk kez gerçekleştirmeye karar verdi. Uzun zamandır her oyun için kullanılabilecek değişken ve devingen paravanlar tasarlıyordu. O günlerde tiyatro tekniği ve malzemesi henüz çok gelişmiş olmadığından paravanların

20 Constantin Stanislavski, *My Life in Art*, s. 509-510'dan; Charles R. Lyons, "Gordon Craig's Concept of the Actor", *Total Theatre*, ed. E. T. Kirby, s. 70.

21 Craig, *Henry Irving*, New York, 1930, s. 32'den a.g.e., s. 76.



Moskova Sanat Tiyatrosu'nda Craig'ın tasarladığı *Hamlet*, 1912.

nasıl bir sistemle hareket edecekleri ve ne tür malzemeden yapılacakları ciddi bir sorun oldu. Craig'ın, işleri uzaktan, Floransa'dan yönetiyor olması da güçlükler ekleniyordu. Paravanların önce demirden ya da ahşaptan yapılması düşünüldü. Ama bunlar fazla ağır olacaktı. Bambu ya da kamışın ise eğilip bükülme olasılığı vardı. Sonunda gri renkte, bildik bez panolar üzerinde karar kılındı. Bu sıralarda Stanislavski'nin uzunca süren bir hastalığı oyunun açılış tarihinin ertelenmesine yol açtı. Oyuncular bir yandan huzursuzluk içindeydiler. Oyunu yeni baştan Stanislavski'nin yönetmesine karar verildi. *Hamlet* üzerine ilk tartışmalardan tam üç yıl geçtikten sonra yapılan açılış gecesi, küçük bir felaketle birlikte gerçekleşti. Perdenin açılmasına bir saat kala özenle hazırlanmış tüm panolar birbiri üstüne devrildi. Yapılacak tek şey, bunları ağırlıkla yerlerine sabitleştirmekti. Bu da seyircinin gözü önünde yer değiştiren panolarla dekor değişiminden vazgeçmek anlamına geliyordu. Böylece Craig'ın devingen dekor tasarımı uygulanamadı.

Her şeye karşın Moskova Sanat Tiyatrosu'nun Edward Gordon

Craig ile işbirliği yaparak 1912 Ocak ayında gerçekleştirdiği *Hamlet*, son derece etkileyici, unutulmaz bir yapımdı. Oyunu izleyenler Craig'ın dehasını bir kez daha onaylamak durumunda kaldı: "Danimarka sarayı için Craig, paravanları, yılbaşı süsleri için kullanılan türden yaldızlı kağıtla kaplatmıştı. Kral ve kraliçe altın giysiler içinde yüksek bir taht üzerinde oturuyordu. Omuzlarından inen dev bir altın pelerin, tüm sahneyi kaplıyordu. Pelerinin üzerindeki deliklerden saray kişilerinin kafaları gözükiyordu. Sahne loş bir ışıkla aydınlatılmıştı. Altın parıltısı çevrenin karanlığı önünde yansıyor."22 Oyunun pek uzun bir gösterim süresi olamadı. 47 temsil ve üç oyun yılından sonra repertuardan kalktı.

Craig ile Appia

Tiyatro konusundaki görüşleri, her tür raslantının ötesinde örtüşen Adolphe Appia ile Gordon Craig, 1914'te Zürih'teki Uluslararası Tiyatro Sergisi'nde ilk kez karşılaştılar. Ne Appia İngilizce konuşabiliyordu, ne de Craig tek kelime Fransızca... Bundan dolayı aralarındaki iletişim öncelikle çizim yoluyla gerçekleşti. Birlikte öğle yemeği yedikleri lokantada Craig, masa örtüsüne her ikisinin adlarını yazdı. Sonra Appia'nın adını çevreleyerek üstüne "müzik" sözcüğünü yazdı.23 Bu, iki yaratıcının arasındaki en önemli farklılığı anlatıyordu. Craig'ın yenilik kaynakları çeşitliydi. Oysa Appia'nın estetik kuramında temel itici güç, her zaman için müzik olmuştur.

Craig, tasarım konusunda tartışmasız bir dehaydı. Fakat yönetmenliği için aynı şey söylenemez. Oyuncu söz konusu olduğunda pire için yorgan yakabilecek kadar umursamaz bir tutum içindeydi. Kaptırdı. Tutarsızlıkları vardı. Ne var ki bütün bu özelliklerinin yanı sıra çağını aydınlatan bir sanatçıydı. Ondan çok farklı yapıda olan Adolphe Appia için de aynı şey söylenebilir. Appia sanat çevrelerinde Craig'e kıyasla daha az kışkırtıcı bir yankı uyandırdı. Ama çağdaş tiyatro üzerinde tutarlı bir etkisi oldu. Düşünceleri, özellikle İkinci Dün-

22 James Roose Evans, *Experimental Theatre*, s. 47.

23 A.g.e., s. 51.

ya Savaşı ardından yeniden gündeme geldi. Wieland Wagner'in müzik tiyatrosu yapımlarında en kusursuz anlatımı buldu. Appia'nın etkisini Fransız tiyatro ustası Jacques Coupeau'nun 1913-1934 arası Vieux Colombier tiyatrosundaki yapımlarına temel aldığı yalın sahnede, hatta Peter Brook'un "boş alan" düşüncesinde izlemek olanaklıdır.

1939'da Fransa'ya yerleşip 1966'daki ölümüne kadar sanat ortamının dışında yaşayan Gordon Craig'in pek çok düşü 1960'larda, 70'lerde gerçekleşti. Hareketli panolarla dekor değişimi, plastik, alüminyum vb. hafif malzemenin ortaya çıkışından sonra kullanışlı bir çözüm olarak değerlendirildi. Aynı şekilde teknolojik ilerleme, Appia'nın ışık konusundaki düşüncelerinin kusursuz uygulanabilirliğini ortaya koydu. Her iki tiyatro düşünürü de düşledikleri sahneyle yaşadıkları çağın teknolojik olanaklarının çok ötesine uzandı, geliştirdikleri kavramlarla 20. yüzyılın sahne uygulamasına bir temel oluşturdu.

Yönetmenin Ortaya Çıkışı

Öndokuzuncu yüzyıldan 20. yüzyıla geçişte Avrupa sahnelerinde gerçekçilik ve doğalcılık akımları egemendi. Önceki yüzyılın büyük toplumsal dönüşümüne yol açan endüstri devrimi ile Darwin, Freud, Marx gibi düşünce önderlerinin açtıkları yolda gelişen bu akımlar, sahneye toplumsal içerikler, psikolojik irdellemeler ve ortam betimlemede yanılısamacı kusursuzluk getirdi. Bu dönem yazılan ve oynanan oyunlarda nedensellik bağlamı aranıyor, bu bağlamı yaratmada doğru ortam betimlemesi ile ruhsal durumların derinlemesine açıklanması önem kazanıyordu.

O güne kadar oyuncuların sahneye giriş-çıkışlarının ve yerleşme düzeninin örgütlenmesinden sorumlu bir sanatçının varlığı yeterli bulunurken gerçekçi oyunlar, sahne olayının dışında duran ve tüm öğelerin uyumlu bir bütünlük içinde bir araya gelmesini denetleyen yeni bir bakış açısını gerekli kıldı. Bu oyunlarda dekor, ışık, müzik ve oyunculuk, her zamankinden daha özenli bir çalışmayla ve yeni bir uzmanlık alanından ortaya çıkan yönetmenin varlığıyla gerçekleştirilebiliyordu.

Bağımsız Alman dükalıklarından birinin başında bulunan Saxe-Meiningen Dükü II. Georg (1826-1914), modern anlamda yönetmen

ya da rejisörün ilk örneğidir. 19. yüzyıl sonlarında tiyatro tarihine geçmiş olan bu ilginç devlet ve tiyatro adamı, saray tiyatrosunda temsil vermek üzere, tanınmamış oyuncularından oluşan bir topluluk kurmuş, yardımcısı Chronegk ile birlikte topluluğun, çağın gereklerine uygun en ileri düzeyde oyunlar sahnelemesine önayak olmuştu. II. George, yapımların en ince ayrıntısına kadar her noktası ile bizzat kendisi ilgilenirdi. Maddi olanaklarının tümünü seferber etmesi sayesinde en sıradan oyunlarda bile kostümler sahici ipek, kadife vb. kumaşlardan dikilir, dekorlar için hiçbir harcamadan kaçınılmazdı. Ancak Meiningen Topluluğu'nun en büyük başarısı, sahne olayına tam bir alçakgönüllülükle katılan oyuncuların, dükün mutlak egemenliği altında gerçekleştirdikleri toplu oyunculuktu. Meiningen dükünün yaratıcı kişiliğinin yanısıra ne de olsa toplumsal ve siyasal iktidar konumunda olduğunu da unutmamak gerekir. Bir topluluğun, tek bir yöneticinin istemi doğrultusunda uyumlu bir bütün halinde hareket eden bir tiyatro kumpanyasına dönüşmesinde, dükün kişiliğinin bu özelliği, kuşkusuz önemliydi. Topluluğun sahnelediği yapıtlar, Shakespeare, Schiller



Meiningen Dükü'nün kalabalık sahne rejisine örnek olarak *Julius Caesar*, 1874.

gibi günün Alman sahnelerinde alışlagelmiş yazarların yapıtlarıydı. Ancak sahneleyişlerdeki ayrıntı titizliğinin yanısıra özellikle kalabalık sahnelerde sergiledikleri kusursuz toplu oyunculuklarıyla, kendilerini izleyenler üzerinde şaşkınlık ve hayranlık yaratıyorlardı.

Yönetmen konumunda güçlü bir istemin bir tiyatro yapımında, ne ölçekte sanatsal denetim kurabileceğinin ilk gerçek kanıtı olan Meiningen Topluluğu, 1874-1890 yılları arasında turne temsilleriyle tüm Avrupa'yı dolaştı. Bu sırada iki kez Rusya turu düzenledi. Onları izleyen tiyatrocuların etki altında kaldıklarını biliyoruz. Bunların arasında Stanislavski de vardı.

YÖNETMEN NEDEN GEREKTİ?

19. yüzyıl sonunda yönetmenliğin ortaya çıkış nedenini, gerçekçi akımın yeni sahnesele taleplerinden öte bir bağlamda sorgulayabiliriz. Böyle bir yaratıcı çalışmanın tiyatro sanatında birden gereklilik kazanmasının nedeni, çağın değişen felsefe ve estetik tanımlarının yansımasıdır. 19. yüzyıla dek durağan bir nesne, bir sonuç olarak algılanan sanat yapıtı, tiyatro sanatında yazarın kaleme aldığı oyundan ibaretti. Oyunu sahnede oynayan ya da yorumlayan sanatçılar, sadece bitmiş sanat yapıtının, yani oyun metninin seyirci kitlesine aktarılmasına araç oluyordu. Sahne yorumuna yaratıcılık payı biçilmesi, önemli bir düşünsel sıçrama gerektirdi. Bu, iki kaynaktan gelişti.

Kaynaklardan biri, önceki bölümde üzerinde durduğumuz "ortak sanat yapıtı" düşüncesidir. Wagner, 1840'larda Alman düşünürü Schopenhauer'dan etkilenerek sahne için yeni düşünceler üretmeye koyulduğunda aslında müziği için yeni bir anlatım arayışı içindeydi, ama bu sayede sahne anlatımı için de önemli yeniliklere doğru yönlendi. Bütün sanatların tek tek bağımsız kimliklerinden vazgeçerek ortak bir sanat yapıtında (*gesamtkunstwerk*) bütünleşmelerini istedi. Tüm bir yapıtın temelinde yatan bütünleştirici bir ana kavramın gerekliliği, bu düşünceden gelişti.

İkinci etki odağı, Alman düşünürü Hegel'in felsefesidir. Hegel'in 19. yüzyılın başlarında *Tin'in Fenomenolojisi* yapıtındaki görüş-

lerinden kaynaklanan “fenomenoloji” düşünce akımı, sanat yapıtının bir nesne ya da sonuç olduğu yargısını yıktı. Yapıt, bir *süreç* olarak algılanmaya başladı. Sahneye uygulandığında bu, yazara ait olan sanat yapıtının seyirciye ulaştırılmasında oyuncunun konumunu değiştiriyordu. Yeni bakış açısına göre sahne üzerindeki sanatçıların katkısıyla oyun, farklılaşarak, yeni bir sanat yapıtı kimliğiyle seyirciye ulaşıyordu. Hatta bu noktadan da öte yapıt, etkin izleyici tarafından algılanma anında yeniden yaratıcı sürece girerek seyircinin katkısıyla yeniden yaratılıyordu. Bu anlayış, oyuncuyu artık salt yorumcu-aracı olarak görmüyor, bir yaratıcı olarak kabul ediyordu. Yukarıdaki düşünceler resim sanatında izlenimcilik, şiirde simgecilik akımlarını doğurdu. Sahne uygulamasını büyük ölçüde etkiledi. Rusya’da sahne sanatçısı Konstantin Stanislavski’nin oyunculuk sanatı için önerdiği yöntemin yüreğinde yer alan “duygu belleği” kavramı, oyuncunun içindeki yaratma yetisine varlık tanıyarak onu sanatsal yaratma sürecinin bir parçası haline getirdi.

KONSTANTIN STANISLAVSKI (1863-1938)

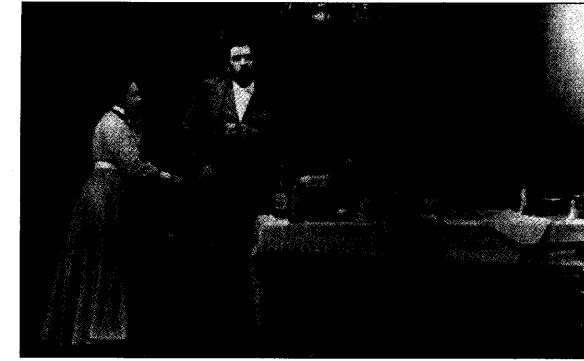
20. yüzyıl tiyatrosuna yön veren kişiliklerin başında gelen Stanislavski, oyunculuk üzerine yöntem geliştiren ilk büyük sanatçıdır. Öyle ki yüzyıl boyunca etkili olmuş, ardından gelen tüm yaratıcılar kendi geliştirdikleri kuram üzerinden onunla hesaplaşmak zorunda kalmıştır. Yarattığı yöntem günümüzde hâlâ geçerliğini korumaktadır. Bugün artık bir söylenceye dönüşmüş olan ünlü Stanislavski yönteminin iki temel çıkış noktası vardır: Oyuncunun işini sanatsal yaratıcılık olarak görmesi ve oyun yazarı Anton Çehov’la yaptığı tarihsel işbirliği.

Konstantin Sergeyeviç Alekseyev adı ile 1863 yılında Moskova’da doğan sanatçı, daha sonraları Stanislavski sahne adını aldı. Varlıklı bir fabrikatör ailesi içinde yetişti. Ailesinde sanatçı olmamasına karşın sanatsal uyarımların bol olduğu, sık sık tiyatro seyredilen, hatâ evde oyunlar oynanan bir ortamda büyüdü. 1870-1880’li yılların en önemli Rus tiyatrosu olan Maly-Theater’de bir dönem oyuncu çıraklığı yaptı. Meiningen Topluluğu’nu 1885 ve 1890’daki Rusya turnelerinin

de izlemesi, onun için bir dönüm noktası oldu. 1897 yılında karşılaştığı Vladimir Nemiroviç Dançenko ile birlikte Moskova Sanat Tiyatrosu’nu kurdu. Topluluk, dönemin genç yazar yeteneği Anton Çehov’un oyunlarını sahneleyerek büyük başarı kazandı. 1898’de oynanan *Martı* 1899’daki *Vanya Dayı* 1901’deki *Üç Kızkardeş* ile 1904’teki *Vişne Bahçesi* ile Anton Çehov, oyunlarının sahnelemeleri, tarihsel birer anıt olarak kaldı ve uzun yıllar Çehov’un yorumlanışında başka sanatçılar için çıkış noktası oluşturdu.¹

Stanislavski’nin Moskova Sanat Tiyatrosu’nda gerçekleştirdiği yapımlarda yönetmen olarak uyguladığı yenilikler dikkat çekiyordu.

O güne kadar geçerli olan tek tip dekor yerine her oyunun kendine özgü atmosferini yaratan eviçi mekanlar kullanılmaya başlandı. Aksesuarda, sahne gereçlerinde doğal ayrıntılar önem kazandı. Sahnede dördüncü duvarı çağrıştıran, ilginç, değişik açılardan oda kesitleri bu-



Stanislavski, *Vanya Dayı*’da Astrov rolünde, 1899.

lunuyor, oyuncular bazen seyirciye sırtı dönük biçimde yerleştiriliyordu. Önceleri tam aydınlık bir sahnede oynanan tablolar, durum gerektirdiğinde yarı karanlık loş ışıklarla oynanmaya başlandı. Kalabalık sahnelerde Meiningen’leri örnek alan yeni hareket ve yerleştirmeler deneniyordu. Temposu ve atmosferi birbirine karşıt sahnelerin art arda sunulmasıyla daha etkileyici dramatik anlatım sağlanıyordu. O gü-

1 Öte yandan Çehov, “Ben oyunlarımı üzerinde ağılsın diye yazmadım. Onları ağılanacak hale Stanislavski getirdi,” der. (Kindermann IX. s. 246) Oyunlarındaki güldürü ögesine değer verilerek sahnelenmeleri ve doğalcı ayrıntılara boğulmaları Çehov’u hep mutsuz etti. Stanislavski, ancak yazarın 1904’teki küskün ölümünden sonra oyunlarını yeniden değerlendirerek farklı kurgular bulduğunu söylemişti.

ne kadar gelenek haline gelmiş olan, oyunun konusuyla ilgili ya da ilgisiz bir açılış müziğinden vazgeçildi. Orkestra gerekiyorsa bu sahne arkasında, seyircinin görmeyeceği bir alanda yer alıyordu. Bütün bu yenilikler, sahneleme biçimini, o güne kadar Rus sahnelerinde varlık gösteren “Melodramatik Tiyatrallık” anlayışından uzaklaştırdı.

Stanislavski'nin Oyunculuk Yöntemi

Stanislavski, yeni sahne biçeminde oyuncuya, izleyicinin varlığını unutmayı, canlandırdığı role yoğunlaşmayı ve rolünü eylem birimlerine bölerek her birini bir yüklemle ifade etmeyi öğütüyordu. Oyuncudan, oyunda yazılı olmayanlardan bir alt metin yaratarak rolünün varlık temeli olan bir duygu-düşünce dünyası oluşturmasını istiyordu. Çehov'un oyunları üzerinde geliştirdiği “üretken özdeşleşme” kavramını açıklarken oyuncunun rolünü sadece raslantısal esinlerle değil, provalar sırasında uyarılan, saptanan ve yaratma anında duygu belleği sayesinde yinelenen bir dizi esinle biçimlendirmesi gerektiğini söylüyordu.

Stanislavski'nin oyunculuk yönteminin çekirdek kavramını oluşturan “duygu belleği”, Fransız psikoloğu Ribot tarafından ortaya atılmış bir kavramdır. Oyuncunun rolüne hazırlanırken başvuracağı, bir zamanlar kendi yaşamış olduklarının toplu anılarından oluşan bir kaynaktır. Ama oyuncu, buradan aldığı duyumların yanısıra rol kişisinin çevresini, koşullarını çok iyi araştırmış olmalı ve bunlara kendi yaratıcı imgeleminin gücünü de eklemelidir. Stanislavski, “duygu belleği” üzerine en iyi açıklamayı, 1920'lerin sonlarında *Encyclopedia Britannica* için yazmış olduğu “Oyuncunun sanatı ile yönetmenin sanatı” maddesinde getirdi: “Duygularımız üzerinde dolaysız olarak eylemde bulunamayız, ama yaratıcı imgelemimizi gerekli bir yola doğru yönlendirebiliriz. Bilimsel psikologların keşfettiği gibi imgelem, duygu belleğimizi harekete geçirir, bilincin ulaşamadığı en gizli derinliklerinden daha önceden yaşanmış duygu öğelerini dürterek onları, içimizde uyanan imgeleri karşılar biçimde yeniden biraraya getirir.”²

2 Konstantin Stanislavski, “The Art of the Actor and Director”, *Stanislavski's Legacy*, Ed. ve Çev. Elisabeth Reynolds Hapgood.

Duygu belleğinin yanısıra Stanislavski sisteminin önemli başka kavramları “ruhsal eylem” ile “üstün amaç”tır. Oyuncu, betimlemesi söz konusu olan role ilişkin en somut verileri topladığı, yaşam öyküsünü ve koşullarını derlediği zaman o kişinin ruhuyla özdeşleşecek ve Stanislavski'nin varsayımına göre fiziksel eylem buradan hareketle kendiliğinden gelişecektir. Ruhsal ve fiziksel eylem, bu özdeşleşme noktasında kesişir. “Ruhsal eylem”e koşut “üstün amaç” ise, bir sahnelemede var olması gerekli temel düşünceye işaret eder. Bu düşünce, tekil oyun öğelerinin kendi aralarında bütünleşmesini ve oyunun samsalsal anlamda kapalı bir bütüne dönüşmesini sağlar.

Stanislavski'nin öğretisinde yer alan kavramlar için en ideal uygulama alanı gibi görünen Çehov'un oyunları, aynı zamanda bu kavramların üretilmesine yol açan dramaturgiyi yansıtır. Çehov'un oyunlarındaki fiziksel hareketten çok ruhsal durumlar, fiziksel eylemle doludurulması gereken diyalog boşlukları, adeta kendileri birer duygu belleği göndermesi gibi geçmişte yaşayan kişiler, Stanislavski yönteminin karşılığı olan özelliklerdir.

Stanislavski'nin eleştirmenleri, onun yönteminin başka tür oyunlar için yararlı olamayacağını ileri sürdüler. Ekim Devrimi'nden sonraki dönemde, onu öznel burjuva sanat anlayışının bir temsilcisi olarak gördüler. Gerçi o, devrime bağlılığını açıklamıştı, ama bir yandan da bu büyük dönüşüm karşısında anlayışsız kalıyordu. Lenin, Stanislavski'ye arka çıktı. Çünkü artık Moskova Sanat Tiyatrosu topluluğu tüm dünyada önemsenen bir Rus kültür kurumu haline gelmişti. Tiyatrodan Sorumlu Halk Eğitimi Komiseri Lunaçarski, Stanislavski ve topluluğunu iki yıllık Batı Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri turnesine gönderdi. Böylece aynı zamanda yeni Sovyet Devleti'nin burjuva kültürü anıtlarına karşı ne kadar açık yürekli davrandığı kanıtlanıyordu. Turne dönüşü topluluk, farklı bir kültür ortamıyla karşılaştı. Çünkü devrimden sonraki ilk yıllarda oluşan proletkult hareketi ile öncü devrimci sanat hareketleri gözden düşmüş, bastırılmıştı. Stanislavski artık Stalin'in desteğine sahipti. 1933-1934 yıllarından sonra Sovyetlerin kültür politikasının ilkesi olarak kabul edilen “toplumcu

gerçekçiliğin” temsilcisi sayıldı. Sanatçı 1938’de ülkesinin en üstün nişanlarıyla onurlandırılmış olarak öldü.

Stanislavski sistemi, dünyanın dört bir yanına dağılmış yöntem oyuncularınca farklı biçimlerde yorumlandı. Örneğin Lee Strasberg yönetimindeki “Actor’s Studio” uygulamasının ABD’de derinlik psikolojisine yönelik yorumlar getirdiğini biliyoruz. Buna karşılık 1940’larda Ankara Devlet Konservatuari’nı başlatan Berlinli Carl Ebert’in Türkiye’de yerleştirdiği sistem, bugün birkaç kuşaktır pek de sağlıklı olmayan biçimde aktarılıyor.

Stanislavski, 1930’lu yıllarda, yönteminde bazı değişiklikler yaptı. Son yapıtı olan *Bir Rol Yaratmak*’ta açıkladığı yeni yönteminde “fiziksel hareket sistemi”nden söz ederken çağdaşı Meyerhold’un uygulamasına büyük ölçüde yaklaştı. Burada oyuncunun bellekten edindiği duygulardan yararlanarak içinde yaşadığı anda bir yaratıya girmesi yerine, bu duyguları bir dizi fiziksel etkinlik sonucunda refleks olarak elde etmesini öngörüyordu. Böylece oyuncunun içten dışa doğru değil, dıştan içe doğru çalışması söz konusu olacaktı. Bu noktada Stanislavski, Freud’dan ayrılarak psikolojideki davranışçılık okuluna yaklaştı.

Günümüzde Stanislavski’nin bir yüzyıldır uygulanmakta olan sistemi, değişik bakış açılarından yeniden sorgulanıyor. Ama onun yaşadığı günlerde en amansız eleştirmeni, öğrencisi, dostu, işbirliği yaptığı genç Meyerhold’dur. Meyerhold’un ustası için söylediklerine bakalım: “Moskova Tiyatrosu, Çehov oyunlarının nasıl sergileneceğini belirledi ve aynı kalıbı farklı yazarlara da uyguladı. İbsen ve Maeterlinck ‘Çehov tarzında’ sergilendi. Sanat Tiyatrosu, Çehov’un lirik yeteneğini kullanarak içine düştüğü çıkmazdan kurtulabilirdi. Ama o, gitgide daha ince işlenmiş numaralar kullandı ve sonunda da kendi öz yazarının anahtarını yitirdi.”³

Öte yandan günümüzde tiyatro estetiği kategorileri açısından “duygu belleği”nin oyuncu için olduğu kadar izleyici için de geçerli bir

kavram olduğu tartışılıyor. Çünkü izleyici, sahnede bir oyun kişinin varlığından algıladıklarını kendi geçmişindeki anılarla bağdaştırarak yeniden yaratan biri. İşte bu noktada “sistem”in, izleyicinin sanat yapısının yaratılışına katılımını onaylaması, tiyatro tarihinde yeni bir kuramsal taban oluşturuyor. Yüzyıllardır üzerinde durulan “katharsis” kavramının salt karakter açısından da olsa yeni bir ışık altında değerlendirilmesine yol açan Stanislavski sisteminin, 19. yüzyıldan 20. yüzyıla geçişte beliren modernizm eğilimleri arasında önemli bir yer tuttuğunu görüyoruz.

Yönetmen Olarak Stanislavski

Stanislavski’nin yönetmenlik etkinliğinde iki farklı dönem özellikleri buluşur. 1897-1905/6 arası birinci dönemde Moskova Sanat Tiyatrosu’nda başta Çehov, Tolstoy, Dostoyevski, Gorki gibi Rus yazarların yapıtlarını gerçekçi-doğalcı bir anlayışla sahneye koyar. Bu sırada en önde gelen kaygısı, yaşam gerçekliğinin ayrıntılı ve tutarlı bir yansılamacı biçim içinde yeniden yaratılmasıdır. *Julius Caesar* oyunu için yönetmenleri Roma’ya, *Othello* için sahne tasarımcılarını Kıbrıs’a gönderir. İbsen’in *Hedda Gabler*’i oynanırken (1899) Norveç’ten yerel özellikleri olan ev eşyası getirir. Kendisi de bir şövalye rolüne hazırlanmak için kendini bir şatonun zindanına kapatır. Bu anlayış, Moskova Sanat Tiyatrosu’nu, tarihte o güne kadar benzeri olmayan bir yansılamacı kusursuzluk düzeyine ulaştırır.

1907’den sonraki dönemin oyun planlarında Moskova Sanat Tiyatrosu’nun daha çok yabancı yazarların yapıtlarına yer verdiği görülür. Bunların başında İbsen gelir. *Rosmersholm* (1907), *Brand* (1906), *Peer Gynt* (1912), Norveçli yazarın Stanislavski yönetiminde bu dönem oynanmış oyunlardır. Belçikalı sembolist yazar Maeterlinck’in oyunlarını Stanislavski, daha önce de oyun dağarına almıştır. Ama 1908’de sahnelediği *Mavi Kuş*, yönetmenin ilk kez katı doğalcılıktan ayrılarak şiirselliğe, duygusallığa ve masal-düş gerçekliğine geçişi olarak görülür. Bu dönem çağdaş Rus yazarlarının yapıtlarına ulaşmak güçleşmiştir, çünkü Çehov 1904’te ölmüş, Gorki ülke dışına gitmiştir. Bu yüzden

Moskova Sanat Tiyatrosu daha çok Griboyedov, Gogol, Puşkin, Turgeniev, Ostrovski gibi Rus klasikleri ve Shakespeare, Goldoni, Molière'in yapıtlarını sahneler. Bu ikinci döneminde Stanislavski rejiden daha çok oyunculuk kuramını geliştirmekle ilgilenir. Sisteminde yukarıda belirttiğimiz fiziksel eyleme yönelik farklılıklar geliştirir.

Bir sahne yaratıcısı ve yenilikçisi olarak Stanislavski'nin erdemlerinden biri, sürekli olarak daha iyiyi aramasıydı. Yetenek ve yaratıcılık parıltısını gördüğü yerde desteğini esirgemezdi. Vahtangov, Tairov, Meyerhold gibi adlardan oluşan bir yönetmen kuşağı, onun yanında, ondan destek alarak yetişti. Stanislavski, ayrıca 1911'de İngiliz tiyatro adamı Gordon Craig'i Moskova'ya çağırarak onunla birlikte *Hamlet*'i sahneye koydu. Tiyatrosuna bağlı olarak kurduğu deneme-araştırma stüdyosunun başına Meyerhold'u getirerek ona ilginç bir fırsat verdi. 1922'de Vahtangov, *Turandot*'u sahneye koyduğu günlerde yakalandığı amansız hastalıkla boğuşurken yanbaşındaki yardımcısı, ustası Stanislavski'den başkası değildi.

Stanislavski, bilimsel kaygıları olan bir araştırmacı değil, uygulayıcıydı. Sanatı bir yüce görev, tiyatroyu ise bir sanat tapınağı olarak görüyordu. Kendi kaleme aldığı *Sanatta Yaşamım* başlıklı yaşam öyküsünde bu görüşlerini dile getirir. Oyunculuk öğretisini, kendisiyle çalışmış olanların başka kuşaklara aktardıklarından ve kendisinin bir sahne ustası ile öğrencileri arasında oyunculuk dersleri kurgusuyla kaleme aldığı yapıtından izleyebiliyoruz. Burada yönetmen Torsov adeta ustanın kendisi, yaşadıklarını anlatan öğrenci Kostya Nazvanov da Stanislavski'nin genç halidir. *Bir Aktör Hazırlanıyor, Bir Karakter Yaratmak*⁴ ve *Bir Rol Yaratmak* başlıklarını taşıyan üç önemli yapıtından ilk ikisi, Suat Taşer tarafından dilimize çevrildi. Yönetmenlik çalışmasının⁵ en doğru tanıkları ise elimizdeki reji defterleridir.

4 *Bir Aktör Hazırlanıyor, Bir Karakter Yaratmak*, Papirüs Yayınları, Çeviri: Suat Taşer, İstanbul, 1996.

5 Bunlardan *Martı*, Özdemir Nutku çevirisiyle Ankara Üniversitesi Yayınları arasında basıldı. *Ayak Takımı Arasında* reji defterinin bir bölümü *Mimesis* sayı 2'de yer aldı.

VAKTANGOV, TAIROV VE RUS FORMALİZMİ

Stanislavski'nin yetiştirdiği sanatçılar kuşağından, tiyatroya denemele-riyle kayda değer katkılarda bulunan iki yönetmen çıkmıştır. Bunlar Tairov ile Vaktangov'dur. Alexander Tairov (1885-1950) geliştirdiği tiyatro düşüncesi için "sentetik tiyatro" deyimini kullanmıştır. Burada söz konusu olan, tiyatronun bale, opera, sirk, müzikhol ve dram türlerinin bir sentezini gerçekleştirmesidir. Yönetmene göre farklı oyun türleri, bir oyuncunun sanatında dengeli bir bireşim oluşturmalıdır. Çağının iki büyük kuramcısı olan Gordon Craig ile Adolphe Appia'nın etkisi altında bulunan Tairov, onlar gibi üç boyutlu sahne tasarımından ve karmaşık sahne mekanizmalarının kullanımından yanadır. Tairov'un oda tiyatrosunda (Kamerny Teatr) gösteriler, opera, bale karışımıydı. Bunların arasında Oscar Wilde'in psikolojik dramı *Salomé*, Debussy'nin pantomim oyunu *Oyuncak Sandığı*, Scribe'in melodramı *Adrienne Lecouvreur*, E.T.A. Hoffmann'ın *Preşes Bambilla*'sı, Racine'in klasik trajedisi *Phaedra*, Lecoq'un opereti *Groflé Grof*



Vaktangov'un sahneye koyduğu *Turandot*, 1922.

la ve Eugene O'Neill'in oyunları sayılabilir. Azınlık bir seyirciye yönelik oyunları bu tiyatro, yüzyıl başının küçük tiyatro akımının bir uzantısı gibidir. Ayrıca bu tiyatroya bağlı bir oyunculuk okulunda Tairov, yedi yaşında öğretime başlattığı öğrencilerine eskrim, akrobasi, jonglörük, dans, soytarlık vb. dallarda çok sıkı bir eğitim veriyordu.

Tairov'un eleştirilenleri, onun düşünsel içerikten çok biçimci estetik üzerine yoğunlaştığını ileri sürdü. 1929'da Stalin tarafından "kültürümüze yabancı, burjuva tiyatrosu" yapmakla suçlandı. Sanatçı, büyük ödünler ve güçlüklerle ayakta tuttuğu tiyatrosunu 1949'da kapatmak zorunda kaldı. Bir yıl sonra öldü.

Evgeni Vaktangov (1883-1922), psikolojik gerçekçilik ile tiyatrallığı bağdaştıran bir yönetmendi. Yaklaşımına "fantastik gerçekçilik" adını vermişti. Stanislavski'nin kurduğu tiyatro stüdyolarından üçüncüsünün yönetmeniymiş tam yükseliş döneminde kansere yakalandı. 1922'de Gozzi'nin *Turandot*'unu sahneye koyarken yaşama veda etti. *Turandot* onun yorumuyla uzun yıllar oyun dağarında kaldı ve Moskova Sanat Tiyatrosu'nun klasiklerinden biri olarak anıldı.

Vaktangov'un başka unutulmayan reji çalışmaları, Gorki'nin *Ayak Takımı Arasında*, Srinberg'in XIV. Erik'i, Maeterlinck'in *Kutsal Antonius'un Mucizeleri* ve bir Yahudi topluluğu "Habimah"la sahnelediği bir yahudi söylencesi üzerine kurulu *Dybuk* oyunudur.

Tairov ile Vaktangov, sahneledikleri yapıtlarla olduğu kadar kendi yetiştirdiği ya da yönlendirdiği yönetmenler aracılığıyla da yüzyılın tiyatrosu üzerinde etkilerini sürdürdü. Bu iki büyük yönetmeni Ekim Devrimi ardından öncelikle yazın sanatında etkili olan Rus biçimselci okulunun tiyatrodaki temsilcileri olarak görebiliriz. Doğalcılığa karşıt bir kutup oluşturan biçimselciler, sanatın ne olması gerektiği konusunda kendilerinden önceki kuşaklardan farklı görüşler savunuyordu. Genç kuşağın sözcülerinden Mayakovski, "Sanat doğanın kopyası değildir; doğanın bireysel bilinçteki yansımalarına göre çarpıtılmasında kararlıdır,"⁶ diyordu. Tairov'un tiyatralleşme üzerine söyledik-

6 William Kuhlke, "Vaktangov and the American Theatre of the 1960's", *Total Theatre*, ed. ET. Kirby, s. 151.

leri de bu düşüncenin uzantısı görünümündedir: "Tiyatro, tiyatrodur. Bu apaçık gerçeğe götüren yol, kaçınılmaz bir yoldur. Bu yol, tiyatronun⁷ tiyatralleşmesidir." Vaktangov'un fantastik gerçekçiliği de Mayakovski'nin sözünü ettiği doğayı çarpıtma düşüncesi üzerine kuruluydu. Bu yönetmenin sahneleme kavramında hep odak konumunda bulunan tersinlemeye en iyi örneği *Turandot* sahnelemesinden gösterebiliriz. Prenses Turandot'un öyküsü bir yandan izleyenleri etkileyecek bir duygusallık ve içtenlikle oynanırken bir yandan da ironiye özgü alay uzaklığını veren davranış aykırılıkları sergileniyordu. Örneğin seyirciyi duygulara boğan en dokunaklı bir trajik monologun ardından bu rolün oyuncusu, alkışını aldıktan sonra gülümseyerek eline bir portakal alıp sahnenin önüne çöküyor, arkada oyun oynanmaya devam ederken iştiha ile portakalını soyup yiyordu. Aynı ironi, kostümlerde ve sahne geçişlerinde de vardı. Kral, elinde asa yerine bir tenis raketi taşıyor, bilge, sakal yerine peçete takmış olarak sahneye çıkıyordu. Bu tür çarpıtmalarla Gozzi'nin oyunu güncelleştirilmiş, devrim kargaşasından yeni çıkmış bir toplumun gerçeklerine yaklaştırılmış oluyordu.

VSEVOLOD EMILYEVİÇ MEYERHOLD (1874-1940)

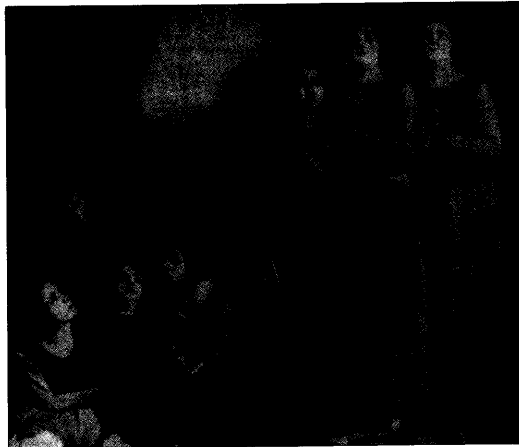
Stanislavski, Moskova Sanat Tiyatrosu'na bağlı bir deneme stüdyosu kurduğunda Nemiroviç Dançenko'nun tiyatro okulunda yetişen, ardından Moskova Sanat Tiyatrosu'nda bir dönem oyunculuk yapmış olan Meyerhold'u burayı en iyi yönetebilecek kişi olarak düşündü. 1905'te açılan stüdyonun ilk yapımı Maeterlinck'in *Tintagiles'in Ölümü*'ydü. Daha bu ilk çalışma sırasında genç yönetmenin ustasının anlayışıyla hiç bağdaşmayan bir tutumda olduğu anlaşıldı ve iki büyük sahne ustasının yolları burada ayrıldı. Meyerhold, bundan sonra gerek sahne çalışmasında gerek Moskova Sanat Tiyatrosu'nun biçimini eleştiren yazılarında doğalcı tiyatroya ve Stanislavski'nin yanlısamacı sistemine karşıtlığını ortaya koydu. Ancak eleştirilerinde hiçbir zaman kişiselleşmedi: "Doğalcı tiyatrodaki oyuncu, kendini değiştirmede çok

7 A.g.e., s. 151.

atiktir ama yöntemleri, plastik aksiyondan değil, makyajdan, aksanların ve diyalektlerin ve seslerin taklidinden alır. Oyuncu, kalabalığı dışlamak için estetik duyarlılığını geliştireceğine bilinçliliği yok etmeyi görev bilir. Oyuncuya günlük yaşamına ayrıntılarını kaydetmesi için fotografik bir duyarlılık aşılanmıştır.”⁸

Meiningen örneği doğalcı tiyatroyu böylesine yeren Meyerhold, stüdyo çalışmasını izleyen yıllarda Petersburg’da ünlü kadın oyuncu Komisarşevskaya’nın tiyatrosunda çalışırken (1906-1907), gezgin bir toplulukla Güney Rusya’yı dolaşırken (1908), Petersburg Operası’nda yönetmenlik yaparken ve 1913-1918 arası kendi stüdyosunu yönetirken yaptığı çalışmalarında, olağanüstü yenilikçi ve yaratıcı bir çizgide ilerledi. Bu dönem çalışmalarında 18.-19. yüzyıl tiyatrosunun kusursuz yanılama arayışında yitirdiği gelenekleri yeniden canlandırma peşindeydi. Kaynakları, Çin, Japon, Hint kültürlerinin üsluplaşmış tiyatrolarından, geniş halk kitlelerine seslenen Ortaçağ panayır tiyatrolarına uzanıyordu. En gerçek ortamını ise grotesk öğelerle yoğrulmuş bir sahne dilinde buluyordu. Sahne uzamının kullanımında çağının yeni-

likçi akımlarıyla fikir birliği yaparak boyanmış, yanılmacı dekorlar yerine üç boyutlu öğelerden oluşan bir uzamı yeğliyordu. Seyirciyi tekdüze bir bakış açısına bağlı kalmaktan kurtarmak için sahne-salon ayrımını yok edici uzlaşımlara, özellikle Uzakdoğu tiyatrosundan ödünç alınmış *hanamichi* gibi seyirci içinden geçen sahne yolu benzeri mimari buluşlara yer veriyordu. Me-



Vera Komisarşevskaya, Rahibe Beatrice rolünde. Reji, Meyerhold, 1906.

8 Vsevolod Meyerhold, “Doğalcı Tiyatro ve Halet-i Ruhiye Tiyatrosu”, *Mimesis* 1, s.64.

yerhold için seyirci, yazar-oyuncu-yönetmen üçlüsünden sonra dördüncü yaratıcı katılımcıydı. Bundan ötürü seyirciyi alabildiğince etkin kılmak istiyordu. “Yıkıp yok ettiği sadece rampa ışıkları, yırtıp attığı sadece perde değildi. Meyerhold tiyatroyu yaşamdan ayıran sınırı ortadan kaldırma çabasıydı,” diyor çağdaşı eleştirmen Kozintsev.

Ekim Devrimi ve Yeni Seyirci

Meyerhold, Ekim Devrimi’ni büyük coşkuyla karşılayan öncü Rus sanatçıları arasında yer aldı. Devrim, çeşitli akımlardan azınlık sanatçıları için geçmişle bağlantıları kopararak, yeni sanatsal çıkışlar açmak için büyük bir fırsat gibi gözüküyordu. Meyerhold, özellikle 1922-1925 arası yeni proleter seyirci için yapılan yeni tiyatroya kökten bir inanç besledi. Ancak hiçbir tiyatro koşullanması bulunmayan yeni seyirci, tiyatrocuların yaratıcılıklarına meydan okuyordu. Bu seyirci kitlesini tiyatroya nasıl alıştırabileceklerini araştıran aydınlar arasında seyircinin sahne arkası işlerde çalıştırılmasını ya da Ortaçağ “misterium” oyunlarında olduğu gibi dinsel bir katılım gerekçesi bulunmasını önerenlerin yanısıra, daha tuhaf öneriler getirenler de oluyordu. Örneğin Skriabin, seyircinin “hazırlık eylemi” olarak önceden belirlenmiş “seyirci” kostümleri giydirilerek çalıştırılmasını, ondan sonra oyun salonuna alınmasını öneriyordu.

Yeni kazanılmış proleter kitleye ulaşmak konusunda Meyerhold’un görüşleri şöyleydi: “Tiyatro binalarından çıkmak istiyoruz. Yaşamın içinde oynamak istiyoruz -en iyisi fabrikalarda ya da makinelerin barındığı salonlarda- o yüzden dekorlarımızda metal konstrüksiyonu olan fabrika içlerini betimlemeyi öngörüyoruz. Oyuncular, tek yanlı eğitilmiş profesyonel aktörler olmamalı, iş saatleri bitiminde tiyatro oynayan işçiler olmalı.”⁹

Bu tarihten sonra gerçekten fabrika, sokak, tren istasyonu vb. yerlerde oyunlar oynanmaya başlandı. Tiyatro, yeni bir Sovyet Devleti düşüncesini yayma aracı oldu. O yıllarda bütün Rusya’da 3000’den

9 Vsevolod Meyerhold, “Der Schauspieler der Zukunft und die Biomechanik”, *Theatre im 20. Jahrhundert*, ed. Manfred Brauneck, s. 318.

fazla deneme tiyatrosu, tiyatrolarda çalışan 250.000 kişi vardı. 1927 yılında bir tek ay içinde 33.000 oyun oynandığı, bunların 7 milyon seyirci tarafından izlendiği, istatistiklerde yer alan gerçeklerdir.

7 Kasım 1920'de Petrograd'daki kışlık Çar Sarayı'nda gerçekleştirilen kitle tiyatrosu olayı, bu dönemin tiyatrosuna örnek gösterilebilir. Metnini Evreinov'un yazıp Meyerhold'un yönettiği oyun, bir devrim olayının yeniden canlandırılmasıydı ve *Kışlık Saraya Hücum* başlığını taşıyordu. 100.000 kişilik bir kalabalık tarafından izlenen yapımda, oyuncu sayısı 15.000'di. Bunların çoğu, kızıl askerlerdi. Aralarında profesyonel oyuncular bulunuyordu. Betimlenen olaylarda Kızıl



Meyerhold'un biomekanik alıştırmalarından bir görüntü.

Ordu ile "Beyazların" savaşımı sonunda ortada dikili duran bir "Özgürlük Ağacı" altında tüm uluslar birleşiyor, gösterinin sonunda tüm katılanlar bir ağızdan "Enternasyonal"i söylüyor ve havai fişekler eşliğinde Silahlı Kuvvetler yürüyordu.

Meyerhold bu yıllarda Eğitim İşleri Halk Komiserliği'nde görev aldıktan sonra

1921'de Yüksek Devlet Reji Atelyelerini kurmakla görevlendirildi. 1922'de bu kurum, Özgür Meyerhold Atelyesi adıyla Devlet Yüksek Tiyatro Okulu bünyesinde yer aldı. Gerçi Meyerhold aynı yıl buradan ayrıldı, ama kurum 1938'e kadar Meyerhold Devlet Deneme Atelyesi adı altında varlığını sürdürdü.

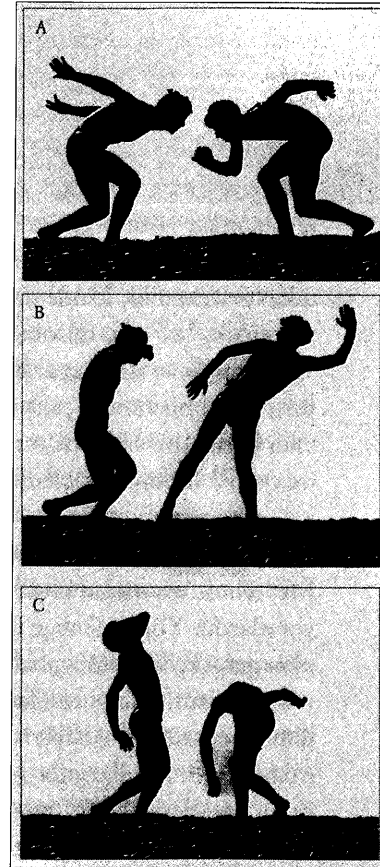
Meyerhold'un Sahneleme Yönteminin Dayanak Noktaları

Tiyatro tarihinin bu büyük yönetmeni, gelişim çizgisinin başlangıcında yer alan doğalcılık karşıtı tutumunu, kaynağını geleneksel sahneleme yöntemlerinden alan yeniliklerini, seyirci katılımını yüreklendirecek teknik arayışlarını, devrim sonrası çalışmalarında sürdürdü. Bir yandan da

biomekanik oyunculuk alıştırma çalışmalarını geliştiriyordu. Burada belli kas etkinlikleri sayesinde istenen duygular refleks olarak üretilebiliyordu. Bir anlamda Stanislavski'nin sistemine tam ters yönde işleyen bu yöntemle, iç eylemin yerini fiziksel eylemler ve onların sonucunda kazanılan duygusal içtepeler alıyordu. Biomekanik alıştırma çalışmaları ilk olarak 1921'de Yüksek Tiyatro Atölyesi programında tüm öğrenciler için zorunlu bir saatlik gündelik çalışma olarak yer aldı.

Meyerhold bir tanıtım konuşmasında alıştırma çalışmaları şöyle açıklıyordu: "Tüm ruhsal durumların belirleyicisi, özgül fizyolojik süreçlerdir. Oyuncu, durumunun doğasını fiziksel olarak doğru kararlaştırdığında izleyiciye iletebilen ve onu oyuncunun oyununa ortak olmaya uyaran *heyecanı* yaşayabilme noktasına ulaşır. Bizler buna seyirciyi 'yakalamak' deriz. Oyuncunun sanatının tam özü bu heyecandır. Bir fiziksel duruş ve durumlar dizisi, belli bazı duygu taşıyıcısı 'heyecan noktaları' oluşturur. Oyuncu, bu duyguları uyarma süreci sırasında katı bir fiziksel gereklilikler çerçevesine uygun davranır."¹⁰

Yönetmenin geliştirdiği oyunculuk tekniği üzerine sahip olduğumuz bilgileri bütünlemek için çalışmalarında uyguladığı ve ikinci bir dayanak noktası oluşturan anahtar kavramları da birlikte düşünmek gerekir. Geleneksel Rus tiyatrosundan panayır oyunları, Meyerhold'un geliştirdiği çok yönlü oyunculuk tekniği içindeki anlatım araçlarına kaynak olmuştur.



Biomekanik alıştırma çalışmaları "tokat atma".

10 Eduard Braun, *Meyerhold: A Revolution in Theatre*, s.312.

Abartı, grotesk, alay ve gerçek dışı çarpıtmalar, geçmiş yüzyılların oyun geleneğinden ödünç alınmış öğelerdir. Bunlar bir yandan oyunu zenginleştirirken bir yandan da bu tür anlatım öğelerine yakınlık duyan halk katlarına ulaşmaya yardımcı oluyordu.

Meyerhold tiyatrosunun üçüncü önemli dayanak noktası sahne uzamında gerçekleştirdiği *yapımcılık*'tı (konstrüktivizm). Yönetmen, sahnesini klasik gerçekçi anlayışın tüm ayrıntılarından arındırıyor, oyun ve seyir alanları arasındaki perde, rampa, prosenium portalı, yan kulisler gibi öğelerden vazgeçerek tüm oyun süresince aynı kalan, ancak birkaç gerekle değişiklikler yansıtan boş bir uzama dönüştürüyordu. Buna karşılık sahne üzerinde yer alan bir takım yükselteler, merdivenler, kemerler, geçitler, asansörler, vinçler, hareket eden duvarlar, gizli kapaklar, oyuna gereken hareketliliği sağlıyordu. Hareket, Meyerhold'un sahneleyişlerinde temel ilkeydi. Oyuncular yatay olduğu gibi dikey hareketlilik içinde de bulunuyorlardı. Işık efektleri, takip spotları, müzik, her şey, bu olağanüstü devingenliğe katkıda bulunuyordu. "Bu, tempo ve ritmin yarattığı bir hareket senfonisiydi -en iyisi ve doğrusu buna bir motor çalışması denebilir.- Hiçbir zaman tekdüze olmayan, harika bir ölçü, mantık ve uyum içinde birbirinin içine girip-çıkan modern¹¹ üretim süreçleri."

Hedda Gabler'den *Müfettiş*'e

Meyerhold'un sahne başarısına en iyi tanıklık eden, sahneye koyduğu yapıtlardır. Yönetmenliğe ilk yöneldiği yıllarda Rus sahnelerine egemen olan gerçekçilik ve doğalcılığa başkaldırma aşamasında sembolist ve gizemci bir tutumla yorumladığı oyunlardan, devrim yıllarında geliştirdiği biomekanik öğretisiyle toplumcu formalist bakış açısına ve daha sonrakı olgunluk yıllarında bu iki nokta arasında vardığı bireşime dek, onun yaratıcı dehasını, gerçekleştirdiği yapımlarda izleyebiliriz.

1906'da Petersburg'da başrolde Vera Komissarşevskaya ile yorumladığı *Hedda Gabler*, sembolist tiyatro estetiğini yansıtan bir genç-

lik yapımıydı. Beyaz rengin egemenliğinde ve elden geldiğince sade, modern eşyalı bir dekor önüne yerleştirdiği oyuncuların her birine belli bir ritm ve bir duruş "leitmotif"i vermişti. Kostümler için üç soğuk, görkemli, sonbahar rengi seçmişti: Mavi, beyaz ve altın kırmızısı. Beyaz eşyalar önünde bu renkler, oyuncuyu kabartma figürler gibi ileriye itiyor ve aynı zaman-



Meyerhold'un konstrüktivist rejisiyle Crommelync'ın *Şahane Boynuzlu'su*, 1922.

da kahramanın soğuk iç dünyasını simgeliyordu. 15 metre genişliğindeki sahnenin sadece dört metre derinlikte olması, rölyef etkisini güçlendiriyordu. Oyuncuların heykel, put ya da bir işaret gibi işlev gördüğü bu sahne anlatımında konuşmalar arasına yerleştirilmiş sözsüz oyun bölümleri, hareketi parçalıyordu. Yapımın bütününde şiirsellik, gerçekçi anlatımın önüne çıkıyordu. Hedda ile kocasının birinci perde-deki uzun bir yemek masası sohbetinde yönetmen, son derece durağan bir tempo önermiş, sözcüklerin bir kuyunun dibine düşen su damlaları gibi yankılar yaratmasını istemişti. Bu sahne olağanüstü bir üsluplaşma etkisi oluşturuyordu.¹²

Meyerhold'un sahnelediği *Hedda Gabler*, eleştirmenlerce yadırgandı. O güne kadar gerçekçilik karşıtı olarak bilinen aydınlar bile bu yeni sahne biçimini alkışlamaya yürek bulamadılar. Oyuncuları birer kuklaya indirgenmiş gördüler. Halk da sevdiği oyuncu Vera Komissarşevskaya'nın kişiliğiz otomatlaşmış oyunundan hoşnut kalmadı.

Yönetmenin sanat serüveninde ikinci önemli durak, Ekim Devrimi'nden sonraki yıllar, yaşamı boyunca politik açıdan en çok onurlandı-

¹¹ Jürgen Rühle, *Theater und Revolution*, s. 72.

¹² Heinz Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, Bd. IX, s. 326.

rıldığı aşamadır. Bu sırada Meyerhold Rus tiyatrosunun baş yönetmeni olmuş, eğitim bakanlığının tiyatro işlerinin başına getirilmişti. Aynı zamanda Rus sanatçıları ve tiyatrocularıyla birleşerek siyasal devrimi sanat devrimine dönüştürmeyi amaçlayan “Tiyatro Ekimi” hareketinin önderi olmuştu. 1919’da fütürist yazar Mayakovski ile onun *Misterio Buffo* oyunu üzerinde yaptığı reji çalışması, yeni sahne biçimini geliştirmesine yardımcı oldu. 1922’de gerçekleştirdiği Crommelynck’in *Şahane Boyuzlu*’su onun konstrüktivist yönelimini örnekler. Biomekanik öğretisinden en iyi sonuç aldığı bu yapıyı izleyenler sahnede bedenlerini coşkuyla, ustaca denetleyen canlı, yaramaz oyuncuların söz ederler: “Sanki bir oyuncu grubu, güneşli bir alandan karanlık tiyatroya akın etmiş, gereksiz pılı-pırtıyı sokağa fırlatıp sahneyi fethetmişler ve bomboş bir sahne uzamını kendi denetimleri altına almanın coşkulu mutluluğuyla kendilerini tiyatronun en çlgün şakalarına koyvermişler...”¹³ gibidir.

Yukarıdaki tanıklıktan oyuncuların boş sahnede sokak giysileriyle oynadıklarını çıkarabiliyoruz. Gerçekten de oyuncular, bu oyunda sahneye mavi işçi tulumlarıyla çıkıyorlardı. Çıplak sahne üzerinde arkalarda yeldeğirmenini andıran kanatlar ve bir çarkın dişlileri, oyunun o anki eylemine uygun bir hızla dönmekteydi. Oyuncuların hareketlerine zemin oluşturan farklı yükseltiler, merdivenler, kaydıraklar, hareketlere devingenlik katıyordu. Bu dinamik ortamda oynanan oyunun içeriği, karı-koca-aşık’tan oluşan üçgen ilişki dolantılarıydı. Ancak hareketin uyum ya da karşıtlık içinde ilerleyiş temposu, sergilenmekte olan sıradan insan tutkularını saçma boyutuna yerleştiriyor, duyguların alay uzaklığından betimlenmesini sağlıyordu.

1926’da Gogol’un *Müfettiş* oyununu sahneye koyarken gerçekleştirdikleri, Meyerhold’un yönetmenliğinin doruk noktasını belirler. Bu baş yapıt, onun yönteminin, kişiliğinin ve dünya görüşünün anahatarı gibidir. Bu çalışmasında ilkin oyunun sahnelerinin sırasını yeniden düzenleyerek, oyuna yazarın başka yapıtlarından, *Ölü Canlar*’dan ve notlarından pek çok içerik kazandırmıştı. Yer, bir taşra kasabasından



Meyerhold ile kadın rollerinin usta Çinli yorumcusu Mei-Lanfang, 1935’teki tarihsel Moskova buluşmasında. Meyerhold’un 1939’da tutuklanmasından sonra fotoğraf Rus arşivlerinden yokolmuştu. Yakın zamanda Çin’de bulundu.

St. Petersburg gibi büyük bir kente dönüşmüş, oyunun odak noktasındaki taşra bürokrasi amiri, genç bir general olmuştu. Karısı da geçkin taşra sosyetesinin güzeli değil, kentli bir genç yosmaydı. Bunların çevresine başka bürokrat tiplerin katılmasıyla bir başkent sosyete ortamı yaratılmıştı. Meyerhold, oyunun çevre tasarımıyla bu ortamı yansıtan parıltıya yer verdi. Eşyalar son derece lüks, kostümler pahalı ve sahnedeki odalar, yüksek tavanlı, kristal avizeli uzamlardı. Bir dizi sessiz oyun kişisi, kalabalık, görkemli ve parıltılı ortama varlıklarıyla çeşitlilik katıyordu. Böylelikle 19. yüzyıl başlangıcında Rus toplumunun tüm çirkinlikleri üsluplaşmış bir sahnede biraraya gelmişti.

Oyunun 15 bölümünden her birinin bir müzik parçasıyla ritmlendirilmesi, bütünlük yaratıyordu. Dil ve jestler, bölümlerin bireysel ritimleriyle uyumluydu. Bazı bölümler koro biçiminde oynanıyordu. Meyerhold, bu sahneleyişe “müzikal gerçekçilik” deyimini yakıştırmıştı.

13 Nikolai A. Gorchakov, “Meyerhold’s Theatre”, *Total Theatre*, ed. E. T. Kirby, s. 136.

Ahşap bir yarım daire üzerine yerleştirilmiş kapılardan beliren fare yüzü rüşvetçi bürokratların ardarda ortaya çıkışları, oyunun en etkileyici sahnesiydi. Japon Kabuki tiyatrosundan ve eski Roma tiyatrosundan bilinen bir uzlaşımı, yönetmen oyun boyunca kullanıyordu. Her oyuncu döner sahne üzerinde ilk girişini yaptıktan sonra bir-iki saniye donarak durup, tanıtmanın ardından rolü gereği konuşmaya başlıyordu. Son tablodaya tüm oyun kişileri kendilerine özgü duruşu almışken ışıkların birkaç saniyeliğine kararip yeniden aydınlanmasıyla birlikte oyuncuların yerinde aynı saçma duruşlarıyla çıplak mankenler belirliyordu. *Müfettiş*'te Meyerhold, yeryüzünü kaderin çarklarına terk edilmiş bir kuklalar gösterisi olarak algılayışını sergiliyordu.

Bu oyuna ve başka Meyerhold yapımlarına yöneltilen en tutarlı eleştiri, oyuncunun ortak üretimdeki payının hiçe sayılması, bir kuklaya indirgenmesiydi. Aslında Meyerhold çoğu kez yanlış anlaşılmış bir tiyatro dehasıydı. Kendi çağında, kendi toplumunda hem yüceltil-di hem de hiç haketmediği kadar yerildi. Belki karamsar dünya görüşü bundandır. Siyasal otoritelerce ödünlere ve özeleştirilere zorlandığında, hep direndi. Tüm yaşamı başkaldırıyla ve tükenmez bir yaratıcılık etkinliğiyle geçti. Bütün bunlara karşın Meyerhold tiyatroya yadsınamayacak bir miras bıraktı. Tiyatro tarihçileri, Piscator, Brecht, Planchon gibi yaratıcıların, onun başlattığı gelişim çizgisi sayesinde belli noktalara vardıklarına işaret eder. 1940 yılında Stalinist rejimin yargılayarak infaz ettiği ve bir toplu mezara gömdüğü Meyerhold, ardından arşiv boyutlarında yazı resim ve belgeler bıraktı. Bunlar, öğrencisi ve dostu olan ünlü sinema ustası Eisenstein sayesinde saklanarak korunabildi ve Sovyetler Birliğinin ortadan kalkmasıyla 1990 sonrasında gün ışığına kavuştu. Yönetmenin çapını ve dehasını yeni yeni tam olarak anlayabiliyoruz.

MAX REINHARDT

Stanislavski, yönetmen olarak başarısını bir oyun yazarının (Çehov) yapıtlarını yorumlamada ortaya koyarken Meyerhold, sahnenin teknik uzlaşımına yenilikçi bir bakış getirmiş, sahneyi tiyatralleştir-

mişti. Yüzyılımızın önde gelen yönetmenleri içinde Max Reinhardt'ı ötekilerden farklı kılan özellik ise, onun bir oyuncu yönetmeni olmasıdır. Böylece yüzyıl başlarında tiyatro sanatında bir uzmanlık alanı olarak ortaya çıkan yönetmenliğin üç değişik prototipiyle karşılaşmış oluyoruz.

1873-1943 yılları arasında yaşayan Reinhardt, Viyana doğumlu bir Avusturyalı museviydi. 1900'lerin başlarından İkinci Dünya Savaşı'na dek uzunca bir dönem sadece Almanca konuşulan ülkelerin tiyatrosunda söz sahibi olmakla kalmayıp, tüm Avrupa'da ve Amerika Birleşik Devletleri'nde sahnelenen yapımlarıyla çağın tiyatrosunu yönlendirdi. Reinhardt'ın tiyatro okulunda eğitim gördükten sonra ABD'ye göçmüş olan tiyatro araştırmacısı Martin Esslin, yönetmenin yapıtını yargılamadan önce onun Güney Avusturya barok komedisi geleneğinde kökleri olan kendine özgü tiyatro anlayışıyla yakınlık kurmak gerektiğini söyler.¹⁴ Reinhardt'ın 19. yüzyıl sonunda doğup büyüdüğü Viyana tiyatrolarında İtalyan barok operasının zengin düş dünyası ile "commedia dell'arte" türevi renkli halk komedisi kişiliklerini bağdaştıran bir sahne geleneği egemendi. Bu kentin tiyatro yaşamında varlığı günümüzde bile duyulan bu gelenekte düş ve eğlence, önde gelen temel güdülerdir. Burada oyuncu baştadır. Viyana'da seyirci, bir oyundan çok, sevdiği oyuncuyu izlemek için tiyatroya gider. Böyle bir ortamda büyüyen Max Reinhardt, Viyana'daki ilk çıraklık yıllarından sonra 1894'te Berlin'de Deutsches Theater'da çalışmaya başladı ve kısa sürede nitelikli bir oyuncu olarak kendini kanıtladı. Genç yaşına karşın özellikle yaşlı kişileri canlandırmada başarılı oldu.

Otto Brahm ve Deutsches Theater

Reinhardt'a bu fırsatı veren Deutsches Theater'ın yöneticisi Otto Brahm, doğalcılık akımının Almanya'daki en önde gelen temsilcisi olarak tanınır. Tiyatrosunda ağırlıklı olarak Gerhard Hauptmann'ın oyunlarına, Ibsen, Strindberg gibi doğalcı yöntemle sahnelenmeye yat-

¹⁴ Martin Esslin, "Max Reinhardt: High Priest of Theatricality", *The Drama Review*, Vol. 21, Nr. 2, June 1977, s. 5-6.

kın yazarlara ve bunların yanısıra Lessing, Schiller, Goethe, Kleist gibi Alman klasiklerine yer veriyordu. Otto Brahm, bir oyunun sahnelenış çalışmalarına okuma provası yerine doğrudan sahne üzerinde oyuncuların oyunun havasına girmelerini sağlayarak başlar, provaların en başından kurulmuş dekorlarla çalışır ve oyunları toplu oyunculuk gözeterek çözümlerdi. Rol çalışmalarında doğalcı estetik gereği en ince ayrıntıların üzerinde özenle dururdu. Deutsches Theater'da baş amaç, yaşamın olduğu gibi yansıtılmasıydı. Perde arası alkış gibi yanılısama-yı bozucu uzlaşımalar burada kesinlikle yasaktı.

Otto Brahm'ın yanında geçirdiği sekiz yıl içinde Reinhardt'ın bu repertuar ve sahneleme anlayışından farklı bir yol özlemi giderek belirginleşiyordu. Önceleri bir takım oyuncularla birlikte hazırladığı farklı tür oyunlarla tiyatronun kapalı olduğu aylarda yaz turnelerine çıkmaya başladı. 1901'de onu ikinci bir tiyatrodaki kabare oyunları yönetirken görüyoruz. Brahm'la sözleşmesi sona erdiğinde bu sahneye "Kleines Theater" (Küçük Tiyatro) adını verdi ve kendini buradaki çalışmalara adadı. Gorki'nin *Ayak Takımı Arasında*'sını, Maeterlinck'in *Pelleas ile Melisande*'ini, Hoffmannsthal'in *Elektra*'sını sahneye koydu. Bu küçük sahnedeki başarısı, Deutsches Theater yönetiminin Otto Brahm'ın yerine Reinhardt'a önerilmesine yol açtı.

Reinhardt'ın Oyun Dizisi

Deutsches Theater'ın yönetimini üstlendikten sonra Max Reinhardt'ın ilk yorumladığı oyun, *Bir Yaz Dönümü Gecesi Rüyası* oldu. Düş ile gerçekliği barok özellikleriyle içiçe sergileyen bu duygusal komedi, yönetmene büyük başarı getirdi. Sahne tasarımında o günlerin çarpıcı yeniliği olan döner sahne kullanılıyordu. Bir ormanı betimleyen bu üç boyutlu uzam, düş ile gerçek arasındaki geçişlerin ve oyun eyleminin rahat akışını sağlıyor, aynı zamanda izleyicinin gözleri önünde oyuna özgü bir dünya yaratıyordu. Mendelssohn'un müziği de bu akışa duygusallık kazandırıyor. Yapımın ilginç rol dağıtım özelliği, Puck ve Oberon rollerini Gertrude Eysold ile Tilla Durieux'nün, yani iki kadın oyuncunun yorumlamasıydı.

Bir Yaz Dönümü Gecesi Rüyası, Reinhardt'ın yaşamı boyunca en sevdiği ve en sık sahnelediği yapıt olmuştur. Yönetmen, Almanya, Avusturya, İngiltere ve ABD'de bu oyunu toplam 12 kez yorumladı. Ancak her defasında yeni eylem-uzam ilişkileri, yeni biçim arayışlarına girişmekten geri kalmadı. Hiçbir sahneleyişi bir yineleme olmadı. Yapıtı en son yorumlayışı, 1935'te Hollywood'da çevirdiği bir Warner Brothers filmi içindi. Burada baş rolleri Olivia de Havilland, James Cagney ve 11 yaşındaki *Puck* oyuncusu Mickey Rooney oynuyordu.

Berlin'deki büyük tiyatroyu yönetmeye başladıktan bir yıl sonra Reinhardt, bu tiyatroyu satın almış ve parasal işlerini yürüten erkek kardeşi Edmund'la birlikte dünya çapında büyük bir tiyatro girişiminin temellerini atmıştı. Aynı yıl büyük sahnenin yanına bir küçük tiyatro yapısı inşa ettirerek burada çağdaş, az kişilik, psikolojik oyunlar sahnelemeye başladı. Ibsen'in *Hortlaklar*'ı, Wedekind'in *İlkbahar Uyanışı* burada oynanan ilk oyunlar oldu.

Reinhardt farklı tür oyunlar için farklı tiyatro yapıları gerektiğini düşünüyordu: Klasikler için görkemli yapımlar olanakları bulunduran bir büyük sahne, yüzyıl başlarının psikolojik dramları için küçük bir tiyatro ve kitle seyircisini hedefleyen açık hava oyun alanları. Bu, yaşamı boyunca gerçekleştirmeyi bildiği ülkülerinden biriydi; her oyun için en elverişli oyun ortamını aradı ve buldu. *Venedik Taciri*'ni, Venedik'te bir kanal köprüsünde, Karl Volmoeller'in ortaçağ mucize oyunu biçiminde yazdığı *Mucize*'yi, Londra ve New York'ta kilise içlerinde, *Kral Oedipus*'u Münih'te Schumann sirkinde, arena tipi bir sahnede sahneledi. Hattâ yaşamının ilerleyen yıllarında Salzburg'da satın aldığı Leopoldskron şatosunda 60 seçkin seyirci için Molière'in *Hastalık Hastası*'nı bir oda tiyatrosu yapımı olarak sahneledi.

Oyun dizilerinde baş yeri tutan yazar Shakespeare'di. Her zaman büyük bir Shakespeare hayranı oldu. Bunun bir nedeni, Alman seyircinin 19. yüzyıldan başlayarak başarılı çeviriler sayesinde Shakespeare'i sevmiş olması; bir başka nedeni de Reinhardt'ın bu büyük ozanda tiyatro yoluyla bireylere düş, duygu, umut ve coşku aktarma isteğinin en kusursuz karşılığını bulmasıydı.

Reinhardt'ın tiyatrosu aynı zamanda günün genç Alman yazarları için bir itici güç oldu. Wedekind, Schnitzler, Hofmannsthal gibi yazarlar onun sahnelerinde ilk kez oynanma olanağını elde ettiler ya da başarılı sahnelenişleri yoluyla uluslararası üne kavuştular. Strindberg, Maeterlinck, Tolstoy, Wilde gibi simgecilik, izlenimcilik türünden farklı akımların yazarları ise Reinhardt'ın sahneleyişleri yoluyla farklı yorum ışığı altında tanınıp değer kazandılar.

Max Reinhardt'ın Berlin'deki Deutsches Theater'da görevi 1920'ye kadar sürdü. Burada bulunduğu 15 yıl süresince 123 oyun sahneledi. 1920'de doğduğu ülkeye dönerek Viyana'da küçük fakat olanaklı bir sahne olan Theater in der Josephstadt'ı devraldı. Açılış oyunu olarak sahnelediği Goldoni'nin *İki Efendinin Uşağı*, Reinhardt'ın rejisiyle küçük bir oda orkestrası eşliğinde oynanan zarif ve çevik bir güldürüye dönüşmüştü. Bu yapım, Reinhardt'ın başka pek çok yapımı gibi çağımızın rejî klasikleri arasında yer alır. Aynı yıl Avusturya'nın dağlarla çevrili küçük bir kenti olan Salzburg'da bir festival geleneği başlattı. Kentin meydanındaki barok katedralin önünde Hugo von Hoffmannsthal'in bir ortaçağ ibret oyunu çeşitlemesi olan *Ademoğlu*'nu görkemli biçimde sahneledi. Bu yapım, sadece İkinci Dünya Savaşı yıllarında kesintiye uğrayan festivalin geleneksel açılış oyunu olarak Reinhardt'ın rejisiyle günümüze dek oynanmayı sürdürdü.

1920-1933 arası süren Viyana odaklı etkinlikleri, Reinhardt'ı sıkça Almanya sahnelerine, kimi zaman da turnelerle İtalya, İngiltere ve Amerika Birleşik Devletleri'ne götürüyordu. Ancak Nasyonal Sosyalizmin tırmanışı karşısında yönetmenin Yeni Dünya'ya yönelik tasarımları giderek çoğaldı. 1938'de Amerika'ya resmen iltica etti. Ne var ki bu farklı ortamda sahne çalışmaları, onun tiyatro anlayışının ötesinde bir ticari güdüm gerektiriyordu. Buna ayak uyduramayacak kadar Avrupalıydı. Los Angeles'ta bir oyunculuk okulu başlatması, çevirdiği tek bir film ve bir-iki Broadway başarısızlığından sonra 1943'te New York'ta öldü.

Max Reinhardt'ın Yönetmen Kişiliği

Max Reinhardt, ülkemizde yeterince tanınmamasına karşın Batı dünyası tiyatrosu üzerinde uyguladığı olağanüstü etki yüzünden en çok araştırılan ve incelenen bir 20. yüzyıl kişiliğidir. Tiyatro sanatına getirdiklerini, somut veriler olarak sıralamanın tek yolu, birlikte çalıştığı, etkilediği ve yetiştirdiği sanatçıların sayısının anlatımı olabilir. Çünkü Reinhardt, tiyatronun Batı toplumlarında henüz yaşamsal gereklilik olduğu bir çağda ve özellikle iki dünya savaşı arasındaki yıllarda düş, umut ve coşku isteğinin dorukta olduğu günlerde kitlelere bu duyguları yaşatabilmiş bir tiyatrocuydu. Tiyatroyu Wagner'in *gesamtkunstwerk* düşüncesine uygun bir yüce tapınak haline getirmişti. Birlikte çalıştığı oyuncular, yüzyılın en büyükleri olarak anılan, gizemleri ve teknikleri araştırılan Alexander Moissi, Paul Wegener, Tilla Durieux, Helene Thimig, Gustav Gründgens, Josef Kainz, Werner Kraus gibi adlardı. Bunların bazıları, sinemanın yükseliş döneminde büyük ün kazandı. Hollywood'un bir kuşak ünlü yönetmeni yine Max Reinhardt'ın yanında yetişti; Ernst Lubitsch, Otto Preminger gibi. Bertolt Brecht, bir yılını (1924-1925) Deutsches Theater'da çalışan genç dramaturglar arasında salt prova izleyerek geçirmişti. Her ne kadar tiyatro görüşleri Reinhardt'ınkine karşıt yönde de "tiyatro hakkında bütün bildiklerimi Çin tiyatrosundan ve¹⁵ Max Reinhardt'tan öğrendim" açıklamasını yapmıştı. Ayrıca Brecht'in *Kentlerin Ormanlarında* ile *Geceyarısı Davul Sesleri* başlıklı oyunları ilk kez Reinhardt'ın tiyatrosunda oynandı.

Reinhardt, her oyun çalışmasına bir temel rejî düşüncesiyle başlardı. Sahne çalışmasına geçmeden önce metin üzerinde titiz bir yoğunlaşmayla ayrıntılı bir rejî defteri hazırlardı. Salzburg'da her yıl yinelenen *Ademoğlu* gibi yapımlarda bu rejî defteri yol gösterici olur, ekibin rejî asistanlarıyla yaptığı ilk çalışmalardan sonra yönetmenin kendisi iki haftalık bir ayrıntı çalışması için yapım ekibiyle bir araya gelirdi. Reinhardt'ın günümüzde Salzburg, Oxford ve New York'taki arşivlerinde birçok yapım belgesi bulunur. Bunların arasında kırkı aşkın rejî

15 Ron Speiss, "Reinhardt and Brecht", *Max Reinhardt: the Oxford Symposium*, ed. M. Jacobs, J. Warren, s. 170.

defteri, onun sahneleme yöntemlerine tanıklık ederek araştırma-inceleme konusu olmayı sürdürür.

Reinhardt yapımlarında sahne tasarımının uzam belirlenmesi çok önemli bir aşamaydı. Oyunun hareket akışına göre uzamın biçimlendirilmesi ve her oyun için uygun atmosferi yaratan bir renk üzerinde karar kılınması gerekiyordu. Örneğin Norveçli ressam Edward Munch'tan Ibsen'in *Hortlaklar*'ı için bir eskiz isterken Reinhardt, belirleyici rengin çürük diş eti rengi olması gerektiğine işaret ediyordu. Munch örneğinde olduğu gibi günün başka büyük ressam ve sanatçılarına birlikte çalışma çağrıları gönderdiği biliniyor. Oskar Kokoshka, Alfred Roller, Clemens Holzmeister, Max Kruse, Caspar Neher, onunla çalışmaya çağırılmış ünlü ressam, mimar ya da tasarımcılardan bazılarıdır. Bu adların yanısıra sürekli olarak yanında bulunan Emil Orlik, Ernst Stern gibi sahne tasarımcıları, öteki sanatçıların temel tasarımlarını sahne uygulamasına dönüştürüyorlardı.

Bir yönetmen olarak Max Reinhardt'ın en başarılı yönlerinden biri, her yapımda o oyuna özgü bir dünya yaratmasıydı. Eleştirmen Hermann Bahr, *Bir Yaz Dönümü Gecesi Rüyası* için şöyle yazıyordu: "İnsanlar hayranlıkla 'bu kadar gerçek bir sahnede görülmemiştir' diye haykırıyorlar. Ama bu hiç doğru değil. Sahnenin üzerindeki orman böyle bir etki yaratmıyor, aslında bütün sahne bir orman olmuş, artık sahne yok. Zemin ortadan kalkmış. Hiç kimse artık salt oyuncu olarak görülüyor, her şey değişmiş, zemin toprak olmuş, oyun düş olmuş, her şey orman olmuş, ormanın nefesi, ormanın soluğu, bazen insanca, bazen uçucu-kaçıcı, hayalden yapılmış, havayla örülmüş, havayla karışmış. Ve derken bu orman ses vermeğe başlıyor."¹⁶

Venedik Taciri içinse şunlar anlatılıyordu: "Metnin ilk replikleri konuşulmadan önce Reinhardt gecenin derin uykusundan uyanan hoş bir Venedik resmi çiziyordu: Güneş usulca yükselirken uzaktan şarkılar duyuluyordu, yavaş yavaş evlerden insanlar çıkmaya başlıyor, dükkânların kepenkleri açılıyordu, gondolcunun şarkısı duyulmaya

16 Heinz Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, Bd. VIII, s. 317-18.



Kalabalıkların başarılı yönetimine örnek olarak Reinhardt'ın 1912'de Schumann şirkinde sahneye koyduğu *Kral Oedipus*.

başlarken kanaldan bir gondol geçiyor ve ancak Venedik'in ardalanda toplanan yaşam ve uğraşları çizildikten sonra aksiyon bu ardalın önünde doğal olarak harekete geçiyordu"¹⁷

Reinhardt'ın açık hava yapımlarında benzer dramatik etki anlarından söz edilir. Böyle bir mekân seçiminde yönetmen, içine seyirciyi de alan bir oyun dünyası yaratıyordu. Bundan ötürü her ses, her karakter, seyirciyi salt duyularıyla değil, tüm varlığıyla etkilercesine dramatik yoğunluk kazanıyordu. Salzburg'daki binicilik okulu meydanında *Faust* sahnelerken tüm alanı bir *Faust* kentine dönüştürmüştü. Dağlarla çevrili kentin bu meydanına sırt veren kayaların yüksekçe bir noktasına oyunun başlangıcındaki Tanrı sözlerini aktaran bir melekler korusu yerleştirmişti. Ansızın aydınlanan kayalardan seslenen melekler, sahici Tanrı bildirisi gibi şaşırtıcı bir etki yaratıyordu. Yine aynı

17 Martin Esslin, *a.g.e.*, s. 11.

kentte katedral önünde Calderon'un *Büyük Dünya Tiyatrosu* oynanırken bu oyunun alegorik kişilerinden "Ölüm", başka heykeller gibi bir kaide üstünde oyun süresince hareketsiz duruyordu. Sırası geldiğinde yerinden inerek eyleme katıldığında izleyici, bir heykel canlanmışçasına büyük bir irkilmeyle sarsılıyordu.

Bu gibi dramatik anlatım becerileri, Reinhardt'a "sahne büyücüsü" denmesine yol açtı. Tasarım öğelerinin arasında ışığa çok önem veriyor, ışıkçıyı bir ressam olarak görüyordu. Bunun yanı sıra müzik ve dans, sahne anlatımının en vazgeçilmez öğeleriydi. Müzik onun için kursesiz yanılsamanın, özel bir düşün dünyası yaratmanın kestirme yoluydu. Sahnelediği yapıtlarda tanınmış parçalara oyunla bütünleşecek biçimde yer verirdi. Örneğin *Bir Yaz Dönümü Gecesi Rüyası*'nı Mendelssohn'un müziğiyle düşünmüştü. *Venedik Taciri*, *Kış Masalı*, *Onikinci Gece*, *Romeo ve Juliyet* gibi başka Shakespeare oyunlarında Engelbert Humperdinck'e müzik siparişlerinde bulunmuştu. Birlikte çalıştığı besteciler arasında Felix Weingartner, Einar Nilson, Friedrich von Hollander, Bernhard Paumgartner, Mischa Spoliansky ve Leo Blech vardı.

Son olarak Reinhardt'ın önemle üzerinde durulması gereken yanı, oyuncuyla yaptığı çalışmadaki başarılı iletişimidir. Sahne çalışmasını yakından izleyenler, yönetmenin oyuncuya rolünü oynayarak göstermektense birkaç temel jest ya da tonlamayla kestirme bir iletişim yolu seçtiğini söylüyorlar. Yönetmenin kendisinin rolü nasıl yorumlayacağını değil, söz konusu oyuncunun rolü kendi bireyselliğiyle nasıl oynayabileceğinin yolunu göstermek, Reinhardt'ın yöntemiydi. Bir oyuncuyu çalışma sırasında usulca kenara çekip birkaç söz fısıldayışının ardından oyuncunun işine büyülenmişçesine yeni bir enerjiyle yöneldiği tanıklarca aktarılır. Kalabalık sahnelerin yönetiminde izlediği yöntem ise, her figüranın bir oyuncu olduğu, kendine düşen rolü birey olarak yorumlayacağı düşüncesine dayanıyordu. Figüranları ayrı ayrı gruplara bölerek her grubun başına bir yönetici yerleştiriyordu. Yöneticiler kendi topluluklarındaki bireylerle tek tek ilgileniyordu. Reinhardt'ın öncelikle bir oyuncu yönetmeni olarak ün yapmasının nedenleri bunlardı.

Tarihsel Öncü Akımlar

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Tarihsel avantgarde olarak nitelendirdiğimiz akımların ortaya çıkışı, 20. yüzyıl sanatını belirleyen en önemli dönemeçtir. Fütürizm, dışavurumculuk, dada, gerçeküstücülük ve Bauhaus, kaynaklarını 19. yüzyıldan alan modernizmin doruk aşamasıdır. Tarihsel avantgarde her şeye karşıdır. Topluma, burjuva sınıfına, sanatsal uzlaşımlara, sanatın yaşamdan kopukluğuna, mantığa... Bu özellikleriyle, sanat tarihçisi Herbert Read'in¹ "tüm gelenekle bağları kopartma" olarak nitelendirdiği, tarihte benzeri olmayan bir dönüşüme yol açar. Tiyatro sanatının 20. yüzyıldaki serüveni, bu akımların etkisiyle köktenci estetik değişiklikler, çeşitlilik ve deneysellik yönünde ilerler. Ancak avantgarde'in başkaldırı enerjisi kurumsallaşmaya yüz tuttuğunda, kendi amaçlarına karşı işlemeye başlar. Yinelemeler, seçmecilik, kopukluk, yüzyılın ikinci yarısında modern sonrası olarak nitelendirilen sanata yansıyan özelliklerdir.

Tarihsel avantgarde akımların ortak yanı, doğalcılık ve gerçekçiliğe karşı çıkmalarıdır. Ortaçağ'dan bu yana hiç tartışılmadan süre-

1 *Modernism*, ed. M. Bradbury, J. Mc Farlane, s. 20.

gelen, sanatın doğayı ve yaşamı bağlılıkla yansıtmaya görevi, ilk kez bu dönemde sorgulanır. Gerçekçi yansıtmayın yerini alan seçenekler çeşitlidir. Dışavurumculukta öznellik adına gerçekliğin çarpıtılmasına, gerçeküstücülükte bilinçaltı içeriğinin “kendiliğinden” sanat yapıtına dönüşüne, fütürizmde doğa yerine makinanın yüceltilmesine tanık oluruz. Dadacılık ise gerçeklikle sanat yapıtı arasındaki tüm bağları temelden olumsuzlayarak ortadan kaldırır. Modern sanatın öncü akımları, 19. yüzyılın izlenimcilik-doğalcılık anlayışının güzellik ülküsüne karşı temelde çirkinliği yeğler. Duyulara seslenen, hoş, tatlı, melodik, süslü, bezemeci, yüceltici her şeye sırt çeviren avantgarde sanat, eski sanat araçlarını bile kullanmayı reddederek dilde yeni bir dil yaratmayı (Rimbaud), müzikte 12 ton dizgesini bulmayı (Schönberg), resimde resim sanatını yeniden keşfetmeyi (Picasso) seçer.

Sanatın üretilme ve algılanma süreçlerindeki bireyselliği yadsırmaya avantgarde sanatçılar, topluluklar oluşturarak ortaya çıkarlar. Ortak ilkeleri, ortak yapıtları, ortak yerleri ve yayın organları olur. Bireysel yaratıcılığın en belirgin işareti olan sanatçının imzası, Marcel Duchamp'ın endüstri ürünü “hazır yapıt”larının üzerinde bireysellik yadsıma bildirgesine dönüşür. Bu, sanat ile yaşamın kopukluğuna karşı çıkışın bir göstergesidir. Ama Duchamp'ın kurutma aygıtı, pissoir vb. hazır-yapıtlarının modern sanat müzelerinde yer almasıyla bu karşı çıkış, kurumsallaşır. Bundan ötürü avantgarde sanatın daha sonraki dönemlerde happening, kavramsal sanat vb. biçimlerde yinelenmesi, kurumsallığın doğrulanması ve tarihsel öncü akımların amaçlarının olumsuzlanması anlamına gelir.

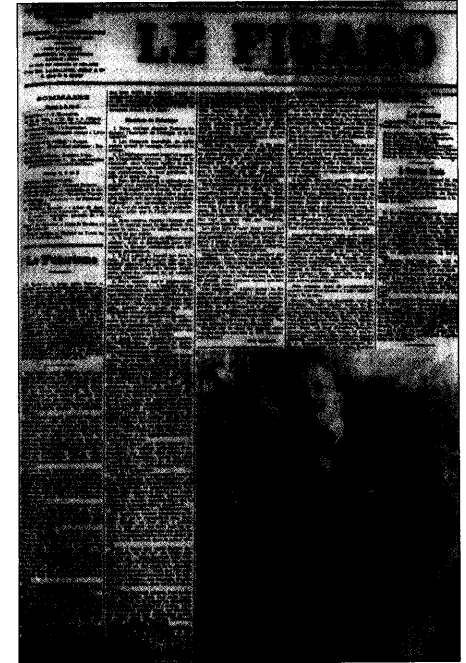
Yine bu akımların bir başka özelliği, sanat yapıtında var olan biçim-içerik diyalektiğinde biçime ağırlık verilmesidir. Sahne açısından bakıldığında bu akımlardan dışavurumculuk ve bir ölçüde gerçeküstücülük dışında kalanların, dramatik yazın üzerinde pek az etki uyguladıkları, buna karşılık sahne ve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

sel avantgarde akımlarına borçludur. Bütün bunlar bize tarihsel öncü akımlarla hesaplaşmanın, 20. yüzyıl sanatının irdelenmesinde önemli bir aşama olduğunu gösterir.

FÜTÜRİZM

Fütürizm, 20 Şubat 1909'da, varlıklı İtalyan şairi Filippo Tommaso Marinetti'nin (1876-1944) Paris'te yayımlanan *Figaro* gazetesinin ön sayfasında yayımladığı bir manifesto ile başladı. Marinetti'nin sanat çevreleri ve burjuvazinin yerleşik, kurumlaşmış değerlerine karşı saldırı niteliği taşıyan bu bildirgesine hedef olarak Paris kamuoyunu seçmiş olması ilginçtir. Bunun belli bazı nedenleri vardı. Marinetti 1893-1896 yılları arasında bu kentte yaşamıştı. Edebiyat çevrelerine, cafe'lere ve salonlara devam etmiş, dönemin öncü sanat akımları içinde boy göstermişti. Sembolist tiyatroya öncülük eden Lugne Poe'nun Théâtre de L'Oeuvre'ünde Alfred Jarry'nin 1896'da sahnelediği *Kral Übü*'yü izlemişti. Birkaç akıma birden öncülük eden *Kral Übü* küfür sözcükleriyle açılıyor, maskeli bir fars havası içinde oynanıyordu. Olayların geçtiği yer “Polonya, yani hiç bir yer” soyutluğundaydı. Seyircide olağanüstü şok etkisi yaratan ilk sahneleşme, ısıklık ve yuhamalarla sadece iki kez yinelenbilmesine karşın, yazarını ve Théâtre de L'Oeuvre'ü uzun soluklu bir üne kavuşturdu.

Marinetti'nin fütürist manifestosunu yayımlamasının hemen ardından aynı tiyatrodaki sunduğu kendi oyunu *Roi Bombance*, *Kral Übü*'ye çok benziyordu. Devrim ve



Kont Marinetti'nin fütürist manifestosunu Şubat 1909'da yayımlayan *Le Figaro* gazetesinin ön sayfası.

demokrasiyi hicveden bu oyunun kahramanı, sindirim sisteminde süregelen, yiyenlerle yenilenler savaşının farkına varmasıyla kendini öldürüyordu. Özellikle kiliseyi simgeleyen rahibin çıkarttığı bağırsak sesleri skandal nedeni oldu. Ama sonuç olarak *Roi Bombance*, alegorilerle, uzun tiradlarla bezenmiş, mizah anlayışı dar bir oyundu.

Fütürist Akşam Gösterileri: Seyirciyi Kışkırtmak

İtalya'ya dönüşte Umberto Boccioni, Luigi Russolo, Gino Severini, Carlo Carra ve Giacomo Balla gibi ressamı çevresinde toplayan

Marinetti, bir İtalyan fütürist eylemciler topluluğu oluşturdu. O günlerde İtalya'yı sarmakta olan ulusçuluk ve sömürgecilik odaklı politik sorunları sanat bildirgelerinin içeriğine alan topluluk, "serata" deyimiyle anılan akşam gösterileri düzenlemeye başladı. Bunların ilki, 12 Ocak 1910'da Avusturya işgali altındaki sınır kenti Trieste'de yapıldı. Bir yandan sanatın metaya dönüşmesi yerilirken bir yandan da vatan-severlik türkülerini eşliğinde savaş çığlıkları atılan bu toplantılar sonraki akşamlarda, sıkı polis denetimi altında gerçekleşir oldu.

Fütürist sanatçılar, el ilanları, afişler, bildirgeler eşliğinde düzenledikleri akşam gösterilerinde izleyiciyi kışkırtmak, domates, patates, portakal vb. nesneler fırlatmalarını sağlamak için her şeyi yapıyordu. Arada yumruklaşmak, dövüşmek, itişip kakışmak da vardı. Sanatçılardan Carra'nın bir durumda "Aptallar, patates yerine bir fikir atsanıza!" diye haykırması ünlüdür.

Ayrıca kısa süreli tutuklanmalar, yargıç karşısına çıkmalar da he-saba kattıkları durumları. Marinetti, "Savaş, Tek Sağlık Yolu" başlıklı bildirgesinde (1911-15) bir bölümü "Yuhalanmanın Tadı" konusuna ayırmıştı. Burada sanatçılara seyirciyi aşağılamalarını öneriyor-



Roma'da bir fütürist akşam gösterisinin afişi, 1913.

du. Alkış ve onayın ılımlı, can sıkıcı ve fazlasıyla sindirilmiş işlere işaret ettiğini, öte yandan yuhalamanın seyircinin canlılığını, zihinsel uyanıklığını gösterdiğini ileri sürüyordu.² Seyirciyi öfkelen-dirme girişimleri arasında bir koltuğa ikişer bilet satmak, oturma yerlerine tutkal sürmek gibi öneriler vardı.

Fütürist Müzik

Fütürist hareketin başlangıcındaki eylemler ilerleyen yıllarda yerini sanatsal açıdan çeşitli sавlar taşıyan daha gelişmiş biçimlere bıraktı. Marinetti'nin ressam Luigi Russolo ile birlikte düzenlediği *Zang Tumb Tumb*, fütürist ses ve müzik anlayışını sergileyen bir örnektir. Ekim 1912'de gerçekleşen bu olayda konu, Edirne kuşatmasıydı. Marinetti, bu akşamı şöyle anlatıyor: "Önümdeki masanın üzerinde bir telefon, birkaç tahta ile uygun çekiçler vardı. Bunlar, Türk generalinin emirlerini, makinalı tüfek ateşini³ ve top atışlarını taklit etmeme izin veriyordu." Salonun üç duvarını kaplayan kara tahta üzerinde duvardan duvara koşarak tebeşirle çizimler yapan Marinetti, "özgür sözcükler"le (parole in liberta) seyirciyi sesleniyor, bir yandan da yan odada bulunan Nevinson'a, iki dev davula vurması için arada bir telefonla haber iletliyordu. Arka planda bir büyük savaş orkestrasının varlığı duyuluyordu. TAM TUUUUMB, kuşatmanın top sesleriydi ve her beş saniyede bir duyuluyordu; ardından gelen yankılar, bu sesi sonsuzluğa dağıtıyordu.

Marinetti'ye bu olayı hazırlamada yardım eden Luigi Russolo, müzik alanında deneylerini sürdürdü. Ondan önce Balilla Pratella bir fütürist müzik bildirgesi yayımlamıştı. Russolo da "Gürültü Sanatı" başlıklı bir bildirge yayımladı ve "intonarumori" adını verdiği gürültü aygıtıyla özel dinletiler düzenledi. Dikdörtgen ahşap kutulara huni biçiminde amplifikatörler ve bir takım motorlar takarak ürettiği bu aygıtlarla fütürist orkestrayı kurdu. Aygıtının en azından 30.000 değişik gürültü üretebileceğini söyleyen Russolo'ya göre, antik çağlardaki ses-

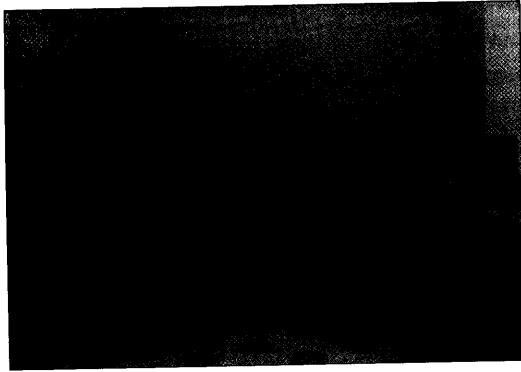
² Rose Lee Goldberg, *Performance, Art*, s. 16.

³ A.g.e., s. 16.

sizliğin yerini, 19. yüzyılda makinanın bulunmasıyla gürültü almıştı ve artık gürültü insan duyarlığına egemen olacaktı.

Fütürist Sahne Tasarımı

Makina çağının yeni duyarlığının sözcülüğünü yapan bir başka sanatçı, Enrico Prampolini'ydı (1894-1956). Sahne tasarımcısı Prampolini, harekete 1913 yılında katıldı. 1915'te *La Balza* dergisinde yayımlanan "Fütürist Sahne Tasarımı" bildirgesinde şöyle diyordu: "Sahneyi yeni-
levelim. Yenilememizin tiyatroya getireceği en mutlak yeni özellik, bo-



Enrico Russolo ve asistanı "Intonarumori" ile, 1913.

yanmış 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. Işınları, her sahne eylemiyle döner aynalarla uygun eşitlikte düzenlenmiş çok renkli cam ka-

natlardan oluşan elektrik reflektörler⁴ üretecektir." Prampolini'nin boyalı panolardan oluşan dekora karşı çıkışında Adolphe Appia'nın düşünceleri yankılanır. Öte yandan mekanik devinimlerden, "her tonda ışıklı renklendirmeler yayan floresan borular"dan, sahnede aktörün yerini alabilecek "gaz aktörler"den coşkuyla söz edişi, endüstri devrimi karşısında insanın kendisini makineden daha küçük gördüğü bir çağın yansımasıdır. Bu, fütüristlerin ortak söylemlerinde en sık raslanan belirtidir.

Fütürist sahnede Gordon Craig'in üstün kukla düşüncesini anımsatan bir uygulamayla zaman zaman kuklaların gerçekten canlı oyun-

4 Enrico Prampolini, "Fütüristische Bühnenbildnerie", *Theater im 20. Jahrhundert*, ed. Manfred Brauneck, s. 97.

cuların yerini aldığı da görüldü. Prampolini, Franco Casavola ile birlikte düzenlediği *Gönül Taciri* gösteriminde oyuncularla birlikte hareket eden, insan büyüklüğünde kuklalar kullanıyordu. Gibert Clavel ile Fortunato Depro'nun 1918'de sahneledikleri *Plastik Danslar* başlıklı bir kukla gösterisi, fütürist dağarın en başarılı yapımlarından biri oldu.

Sahnede hareket halindeki figürlerin bir bütünlük içinde erimelelerini öngören fütürist sahne tasarımına iyi bir örnek, 1919 tarihli İvo Panaggi'nin *Mekanik Danslar*'ıdır. Giacomo Balla'nın 1917'de Stravinski'nin *Havai Fişekler*'i için gerçekleştirdiği sahne düzenlemesinde ise sahnede tek hareket eden, dekor ve ışıklardı. Dekor, Balla'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.

Bireşim (Sentez) Tiyatrosu ve Eşzamanlılık

Bireşim, fütüristlerin sahne tasarımı, tiyatro, pandomim vb. konulardaki bildirgelerinde sıkça kullandıkları bir kavramdır. Bu, sahnede belli sayıda durumu, düşüncüyü, duygu, simge ve gerçekleri birkaç sözcük ve jestle odaklandırmak anlamına geliyordu. Bireşim tiyatrosunda dekorlar en aza indirgeniyor, eylem olabildiğince kısa tutuluyordu. Ma-

rinetti'nin ilk gerçekleştirdiği bireşimlerden biri olan *Ayışığı*'nda iki genç sevgili ayışığında dolaşırken onlara görünmeden ortaya çıkan irkiltici bir yaşlı adamın varlığı, sevgililerin nedensiz ürpermelerine ve oradan çekip gitmelerine neden olur. Oyun biter, "Ayaklar" da yan-



Umberto Boccioni'den bir fütürist akşam karikatürü, 1911.

yana oturan oyuncuların yarı bellerine kadar inik perde, sadece bacak ve ayakları açıkta bırakır. Çeşitli etkinliklerde bulunan kişilerin ayakları bir süre izlendikten sonra, birinin ötekinin bacağına bir tekme indirmesiyle oyun sona erer. *Geliyorlar*'da dekor ve sahne gereçleri başrol oynar. Büyük bir avizenin aydınlatığı geniş bir alanda "Geliyorlar!" duyurusunun ardından iki uşak telaşla bir koltuk çevresinde sekiz sandalyeyi "u" biçiminde yerleştirir, ışıkları söndürüp bir kenarda beklemeye koyulurlar. Pencerelerden süzülen ayışığında sandalyeler kendiliğinden odayı terk eder. Perde kapanır.

Gerçek yaşam dilimleri içindeki yaşamın özünü yakalama isteği, fütüristleri kısa süreli anlarda doğaçlamaya yönlendirdi. Birbirleriyle bağlantılı eşzamanlı olay anlarını parçalar halinde yakalamayı, uzun süreli doğalcı betimlemeye üstün tuttular. Zamanın akışı dışında soyut, zamansız bir alana aktarılan yaşam dilimi, öznesinin kendi kendisiyle başbaşa kalmasına olanak veriyordu. Bu özellikleri taşıyan Marinetti'nin 1915 tarihli *eşzamanlılık* bireşiminde sahne ikiye bölünmüştü. Her birinde farklı bir yaşam kesiti birbirinden habersizce geliyordu. Bunlardan birinin kahramanı olan güzel ve hoppa bir kadın, öteki kesitte yer alan orta sınıf aile yaşamına girdiği an, oyun tamamlanıyordu.

Rus Fütürizmi

1920'lerde fütürist gösterimler tüm Avrupa'ya yayılmış, sanatçıların coşkuyla ardarda yayımladıkları manifestolar giderek azalmıştı. 1912'de Almanya'da dışavurumculuğun sözcüsü *Der Sturm* (Fırtına) dergisinde Marinetti'nin bildirgeleri yayımlandı. Ardından 1914'te "İtalyan Fütüristlerin Bildirgeleri" toplu olarak Rusça'ya çevrildi. Bunlar, hareketin uluslararası nitelik kazanmasına yardım etti.

Rusya'da devrim öncesi başlayan fütürist etkinliklerin önderlerinden biri, oyun yazarı Vladimir Mayakovski'ydi (1893-1930). Ozan David Burlyuk, tasarımcı Kazimir Maleviç ve bir grup sanatçı, onun yanında yer alıyor, düzenledikleri şiir okuma toplantılarında yüzlerini boyayarak, çeşitli tuhafliklarla ilgi çekiyorlardı. Opera ve tiyatro

oyunları, filmler, gösterimler, birbirini izledi. Viktor Sklovski gibi biçimselci eleştirmenler de bu sanatçı topluluğunu destekliyordu. Aralarında Yutkeviç, Eisenstein'in da bulunduğu geleceğin sinemacıları topluluğa katıldı. Öte yandan yönetmen Nikolai Foregger, akrobasi ve hareket ağırlıklı tiyatro gösterimleriyle ünlendi. Sirk, müzikhol özellikleriyle taşıyan yapıtları arasında en çok hayranlık uyandıran, 1923 tarihli *Mekanik Danslar*'ı, makina devingenliğini yansıtıyordu. Foregger, Meyerhold'un yapıtı üzerinde, özellikle biomekanik öğretisi alanında önemli bir etki oluşturdu.

Fütüristler 1917 devriminden sonra giderek yönetimin onay ve desteğini yitirdiler. "Kışlık Saraya Hücum" gibi bazı kitlesel anma törenlerine katkıda bulunmaları istendi. 1930 yılında Mayakovski'nin kendini öldürmesiyle noktalanan ve 1905 ayaklanmasını canlandıran "Moskova Alevler İçinde"den sonra hareket tümüyle tasfiye oldu.

Fütürist Akımın Toplumsal Bağlamı

Fütürizmin ortaya çıkmasında İtalya'nın yüzyıl başında içinde bulunduğu ekonomik ve siyasal durum etkindir. Bu akımı oluşturan sanatçılardan bir bölümünün faşistlerin yanında yer alırken bir başka kesitin toplumcu işçi hareketiyle yakınlık kurması, akımın barındırdığı çelişkileri açığa çıkarır. O sıralarda İtalya'da sanat ve kültür alanlarında büyük yoksunluk yaşanmaktadır. Marinetti, 1915 tarihli "Varyete Tiyatrosu" yazısında bu türün özellikle kültür başkentinden yoksun ülkeler için uygun oluşuna dikkati çekerken bir yandan da ülkesinin Fransa, İngiltere ve başka ülkelere kıyasla orta sınıfça belirlenmiş bir sanat ortamı bulunmayışından yakınır. Sirk, akrobasi, dans, dramatik skeçler vb. kısa bölümlerden bir akşamı dolduracak bütünlük oluşturan *varyete tiyatrosu*, Marinetti'nin deyişine göre, "Seyircinin katılımlından yararlanan tek tiyatrodur. Seyirci, ağız açık bir budala gibi kalmaz, eyleme sesli bir biçimde katılır, birlikte şarkı söyler, orkestraya eşlik eder, harika doğaçlama diyaloglarla oyuncularla⁵ bağlantı ku-

5 F. T. Marinetti, "Das Variete", *Theater im 20. Jahrhundert*, Ed. Manfred Brauneck, s. 87.

rar.” Marinetti’nin bu sözlerinden, halk tiyatrosu özelliklerinden ötürü varyeteyi burjuva dramlarına yeğlediği anlaşılıyor. Ruhsal derinliklere inmeyi amaçlayan burjuva tiyatrosu üzerine şöyle düşünüyor: “Bugünün tiyatrosu, içselleştirilmiş yaşamı, okul öğretmeni düşüncesini, kütüphaneyi, müzeyi, tekdüze vicdan savaşımını, duyguların aptalca çözümlenmesini, kısacası psikolojiyi (pis bir şey ve pis bir sözcük) yüceltirken varyete, eylemi, kahramanlığı, açık havada yaşamı, beceriyi, içgüdülerin ve önsezilerin otoritesini över. Psikoloji, bunlara karşılık benim⁶ psikobudalalık dediğim şeyi ileri sürer.”

1890-1960 arasında yaşamış olan İtalyan tiyatro adamı Antonio Giulo Bragaglia, bu akıma bir anlamda kucak açarak fütürizmin İtalya’daki etkisini sağlamlaştırdı. Bragaglia eleştirmen, oyun yazarı, tarihçi, film yapımcısı, tiyatro yöneticisi kişiliğiyle İtalya’da çok önemli bir tiyatro önderiydi. Modern sanatın gelişiminde geleneğin bir rol oynaması gerektiğini düşünüyor, halk tiyatrosu, commedia dell’arte gibi öğelerin yenilik hareketinin içine alınmasını savunuyordu. 1922’de Roma’da kurduğu “Teatro Sperimentale degli Indipendenti” ile fütüristlerin denemelerinden yararlanan modern tiyatronun gelişiminde önemli bir adım gerçekleştirdi. Bu kurum 1936’ya kadar varlığını sürdürdü.

DIŞAVURUMCULUK

Dışavurumculuğun Öncüleri

1910-1925 arası Almanya ve Avusturya’da bir eyleme dönüşen dışavurumcu akımın kökleri, bir yandan resim sanatına (Munch, Kokoschka, Kandinsky, Marc), bir yandan da Skandinav yazar August Strindberg’in (1849-1912) ilk kez uyguladığı durak tekniği ve düş dramaturgisine uzanır. Dram tarihinde ilk kez tek perdelik yapıyı kullanan yazar, Strindberg’dir. Tek perdelik yapının iç bütünlüğünden esinlenen episodların ardarda sıralanışından, durak tekniği ortaya çıkmıştır. Bu yazarın oyunları, odak konumunda bulunan bir “ben”in öznel ba-

6 A.g.e., s. 9.

kış açısından, mantık ve süresel akış dışında gelişen olaylar zincirine sahiptir. Perdelere bölünme yerine, sayıca kısıtlanmamış anlatım durakları seçilmiştir. Bunlar aynen düşlerde olduğu gibi, belli bir kronoloji ya da süreklilik içermeyen sıçramalı bir akış içindedir.

Strindberg, 1898-1904 arası *Şam’a Doğru*’da ilk kez kullandığı dışavurumcu biçemi, 1901’de *Düş Oyunu*’nda, 1907’de *Hayaletler Sonatı*’nda sürdürdü. *Düş Oyunu*’nun önsözünde tekniğini şöyle açıklıyordu: “Yazar, kopuk ama görünüşte mantıklı olan düş biçimini taklit etmeyi denemiştir. Her şey olabilir; her şey olası ve olanaklıdır. Zaman ve uzamın varlığı yoktur. Önemsiz bir gerçeklik art alanı önünde imgelem, anıların, yaşantıların, özgür fantazilerin, anlamsızlıkların ve doğaçlamaların bir karışımından yeni biçimler⁷ tasarlayıp işler.”

Die Büchse der Pandora (Pandora’nın Sandığı), *İlkbahar Uyanışı* gibi oyunları Franz Wedekind (1864-1918), bu akımın öncülerinden sayılır. Sahnede dışavurumculuk akımının en ilginç özelliklerinden biri, yüzyıl başının öteki avantgarde sahne hareketlerinden farklı olarak, yazılı oyunu reddetmeyip, tiyatrallik ve sahne dilinin önemi kadar dramatik metne de ağırlık tanınmasıydı. Böylelikle bu akım içinde dramatik yazınla bir uzlaşma doğdu. İlki 1912’de yazılan Johannes Sorge’nin *Dilenci’si* (*Der Bettler*) olmak üzere 1920’li, 30’lu yıllarda birçok dışavurumcu oyun yazıldı. Ernst Toller, Georg Kaiser, Karel Čapek ve gençlik yıllarında Bertolt Brecht, bu akımın önde gelen yazarları sayıldı.

Leopold Jessner ve Dışavurumcu Sahne

Dışavurumcu akımın bildirge niteliği taşıyan ilk sahne olayı, bir ressam tarafından gerçekleştirildi. 22 yaşındaki Oskar Kokoschka, 1909’da Viyana’daki “Kunstschau” açık hava tiyatrosunda *Mörder, Hoffnung der Frauen* (Kadınların Umudu Katil) başlıklı bir oyun sahneye koydu. Viyana’nın tutucu ortasınıf çevrelerinde bir skandal olarak görülen oyun, tek provayla sahnelenebildi. Bu yüzden çoğu öğrenci olan oyuncular, sahneye ellerinde repliklerinin yazılı olduğu küçük

7 Oscar Brockett, *The Theatre*, s. 348.



Cinayet, Kadınların Umudu, 1909 için Oskar Kokoschka'nın mürekkepli çizimi.

kağıtlarla çıktı. Kadın ile erkek arasındaki şiddetli kavga üzerine kurulu olan bu oyun, erkeğin kadını aşagılama ve damgalama üzerine kadının onu bıçakla yaralayışını gösteriyordu. Yaralarından kan sıran erkek, sonunda "yeni insan"ın zaferini anlatırcasına yaşamayı sürdürüyor, kadın, can çekişerek dramatik bir ölüme sürükleniyordu. Oyun, seyircide öfke uyandırdı. Oskar Kokoschka, oyunun yapımcılığını üstlenmiş olan mimar Alfred Roller tarafından seyircinin elinden güçlkle kurtarıldı. Kokoschka, en sinir bozucu etkinin, oyuncuların sinir sistemlerinin, derileri üzerine boyayla çizilmiş ol-

masından kaynaklandığını düşünüyordu.

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 açtı. Jessner, 1918'de Alman İmparatorunun tahtını bırakmasıyla Kraliyet Tiyatroları'nda gerçekleşen yönetim değişikliği sırasında, 42 yaşındayken kural dışı bir uygulamayla sanat yönetmenliğine getirildi. Durum kural dışıydı, çünkü Jessner yahudiydi, soylu değildi ve sosyal demokrat parti üyesiydi. Bu özellikler yönetici kadroların atanmasında o güne kadar süregelen alışkanlıklar-

la çelişiyordu. Yönetmen aynı zamanda Otto Brahm'ın doğalcı sahne-siyle ve günün adamı Max Reinhardt'ın şölen tiyatrosu anlayışıyla da çelişiyordu. Reji anlayışında politik düşünce çekirdeğini barındırıyordu. Reinhardt gibi renkli bir masal dünyası yaratmaktansa, düşünce tiyatrosu yapmaktan yanaydı. "Ben sözün yönetmeniyim, görüntünün değil,"⁸ diyordu.

Jessner'in sahnesi, sosyal ortamdan yoksun, çıplak, simgesel renklerle ve basamaklarla donanmış bir uzamdan ibaretti. Oyunun taşıdığı değerleri uzamsal tasarımlara dönüştüren, bedenlerin çeşitlilik içinde yerleşmesine olanak veren bir sahneydi. Bu soyut sahne üzerinde geçerli olan temel reji ilkesi, gerçeğin dozunun abartılmasıydı. Abar-tı, duygular yoluyla gerçekleşiyordu. Jessner, 1926'da bir oyunculuk kongresini şu sözlerle açmıştı: "Hepimiz aynı ülkeden geliyoruz; usdışı dünya yöresinden. Bu sadece aklın yoluyla kavranabilen bir varoluş alanı değildir. Bu varoluş alanında, aydınlatan, yön gösteren, akıl değil, tek başına duygudur."⁹ Dışavurumcu oyunculuğun başka özellikleri, soyutlama, izleğin tinselleştirilmesi ve bedensel anlatımın göstergelere indirgenmesidir. Oyuncu, uzama egemendir. Gerilim kurmayı ve sürdürmeyi bilir. Temel araçları öncelikle sözler, sonra bedendir. Bu oyunculuk biçimine en iyi örnek olarak anılan Fritz Kortner (1892-1970), keskin, madeni ses veren, dinamik bir konuşma tekniğine sahipti.

Leopold Jessner, çağının nabzını sahne üzerine taşımasını bilen bir yönetmendi. Çağdaşı olan yazarlardan en çok Wedekind'i beğenirdi, ama büyük başarıyı, sahnelediği klasik yapıtlarla ve oyun dizileriyle yakaladı. Jessner rejisinin çok sözü edilen iki özelliğinden biri tempo, diğeri basamaklardır. Hızlı bir tempoda oynanan oyun, saldırgan bir akış gücü kazanır. Ama bu nesnel zaman ölçüsüyle uygulanan bir hız olarak anlaşılmamalıdır. Amaç, sözleri düşüncenin temposuna yaklaştırmak, oyuncunun iç ritminden kaynaklanan bir sürati gerçekleştirmektir. Basamaklar, yönetmenin sahneye koyduğu birçok oyunda yazgıların iniş ve çıkışlarını, doruk anlarını, düşüş süreçlerini görselleş-

⁸ Günther Rühle, *Theater in Unserer Zeit*, s. 58.

⁹ A.g.e., s. 64.

tirir. Jessner'in tiyatro tarihinde en derin iz bırakan sahnelemelerinden III. Richard'da basamaklar, çirkin kralın dolantılı yükseliş ve çöküşünü anlatmaya aracı olur. *Faust*'ta sahne düzenini katedrale ve tanrı katına uzanan çok dik bir merdiven belirler.

Yönetmen olarak Jessner'in bir özelliği de beklentilere ters düşen rol dağıtımlarıdır. Örneğin, koyu saçları, çılgın doğasıyla *Lady Macbeth*'te başarılı olan Gerda Müller'i *Faust*'ta Gretchen rolünde, Fritz Kortner'i Hamlet rolünde oynatmıştır. Psikolojik yorumlarıyla kalıplaşmış Hamlet, Wallenstein gibi rollere siyasal nedensellik kazandırmıştır. Genç oyuncu ve yönetmenleri çevresine toplamış, Jürgen Fehling, Erich Engel gibi yönetmenler yetiştirmiştir. Piscator'a *Haydutlar* sahnelemesiyle bir reji olanağı veren, Brecht'i, provaları izlemeye kabul eden, Bernhard Minetti, Fritz Kortner, Helena Weigel gibi büyük oyuncularını yetiştiren Leopold Jessner'dir. Tarihsel açıdan değerlendirdiğimizde Jessner'i Piscator-Brecht kuşağının önderliğinde gelişen politik tiyatroya yol açan kişilik olarak görürüz. Kortner, Weigel gibi oyuncuların sahne tekniğini belirlemiş ve bu oyuncuların kendi yetiştirdikleri gençler aracılığıyla günümüze dek etkili olmuştur. Örneğin 1970'lerin önde gelen topluluklarından Berlinli "Schaubühne"nin kurucusu Peter Stein, Kortner'in okulundan yetişen bir yönetmendir.

Dışavurumculuğun Ulusal Niteliği

Dışavurumcu akım, Alman toplumunda Birinci Dünya Savaşı'na doğru tırmanan bunalımın yol açtığı yabancılaşmanın sonucu olarak görülebilir. Yabancılaşma, kişinin bilincine bir takım arketiplerin çelişkisi biçiminde yansıyor. Bu yüzden en sık raslanan izlekler, kadınla erkek, baba ile oğul çelişkisi, bireyin iç acı ve sıkıntılarının dışa vurulmasıdır. Bununla birlikte dışavurumculuk, aynı zamanda yenilenme ve atılım bayrağını açmış bir hareket olarak belirir. Bu akım temsilcilerinin en sık kullandıkları sözcükler "ütopya", "yeni insan" ve "başkaldırı"dır. Dışavurumcu sahneler de koşut adlar alır: "çoşku tiyatrosu", "tinsel sahne", "yarının tiyatrosu" gibi. 1908'de kaleme aldığı "Soyutlama ve Özdeşleşme" başlıklı bir yazıda, akımın kuramsal temellerini

saptarken¹⁰ Wilhelm Worringer, sanatçının gerçeklik karşısında benimsediği iki temel tutum olarak soyutlama ve özdeşlemeyi gösterir. Sanayileşme ve makineleşme çağının özdeşleşme olanağını ortadan kaldırmasıyla dışavurumcuların estetik soyutlaması, tek sanatsal tutum olanağıdır. Estetik soyutlama, aynı zamanda dış dünyanın kaosunu yenmenin yoludur. Ancak burada gerçek dünyanın olumsuzlanması söz konusudur. Yaşamı dışlamak, nesneleri, gerçek tarihsel, toplumsal bağlamları dışına taşımak, nesnelerin yaşamsallığını ellerinden¹¹ alarak onları "kendinden-şey"e dönüştürmek, dışavurumcu hedeflerdir.

Dışavurumcu akım, Almanca konuşulan ülkelerin sınırını pek aşmadı. Dramatik biçim olarak Eugene O'Neill gibi bazı Amerikan yazarların ilgisini çekti. İnsanı yücelten, gelecek için umut vaat eden bu tiyatro anlayışı, 1925 sonrasında etkisini yitirdi. 1930'lu yıllarda Hitler rejimi yüzünden sürgünde yaşayan Alman sanatçıların başlatmaları, Moskova'da yayımlanan *Das Wort* (Sözcük) dergisi, Georg Lukacs, Bertolt Brecht gibi büyük ozan ve düşünürlerin katıldığı ünlü "Dışavurumculuk Tartışması"na yer verdiğinde Lukacs burada hareketi toplumcu gerçekçilik adına verdi, "dekadans" olarak nitelendirdi. Akımın burjuvaziye karşı çıkışındaki soyutluğu, abartılmış öznel duyarlılığı, gerçeklikten kaçışı, sapma ideolojisi olarak değerlendirdi. Onun güçlü savları karşısında Bloch ile Brecht gibi dışavurumculuk savunucuları bile kimi zaman Lukacs'ı haklı buldu.

DADA

Kabare Tiyatrosu

Birinci Dünya Savaşı öncesi yıllarda Münih, Berlin gibi Alman kentleri, çok canlı gece yaşamlarıyla ün salmıştı. Kabare tiyatrosu, gece yaşamının odak noktasıydı. Buralarda danslı, müzikli, şiirli akşam eğlencelerinin yanısıra önemli sanat tartışmaları yapılırdı. Kabarelerde biraraya gelen çeşitli dalardan sanatçılar, düşünür ve yazarlar, kendiliğinden

¹⁰ Manfred Brauneck, *Theater im 20. Jahrhundert*, s. 210.

¹¹ A.g.e.

okuma, tartışma, gösteri vb. etkinlikler oluşturur, zaman zaman taşkın özgürlük açıklamalarında bulunurlardı. Münih'teki "Simplicissimus" kabaresi en ünlülerin başında geliyordu. Sonraları dışavurumcu akımın öncülerinden sayılacak olan Franz Wedekind'in uğrak yeri idi. Wedekind, Simplicissimus'ta oyunlarından bölümler okur, sık olarak da cinsel sataşmalar içeren gösterimler sahnelerdi. Berlin kabarelerinin yıldızı Emmy Hennings, Reinhardt yanında yetişmiş oyuncu Hugo Ball ile burada tanıştı. Savaş yeni başlamıştı. Birlikte İsviçre'ye sığındılar. Zürih'te 5 Şubat 1916'da Almanya'dakilere benzer bir kabare açtılar. 20. yüzyıl gösterim sanatında önemli bir yer tutacak olan "Cabaret Voltaire", Hennings ile Ball gibi "pasifist" görüşlerinden ötürü İsviçre'ye yerleşmiş çeşitli uluslardan sanatçıların buluşma yeri oldu. Savaş yıllarının coşkulu avantgarde akımları çok geçmeden burada filizlendi.

Dadacılığın Doğuşu

Cabaret Voltaire'de ilk aylar son derece hareketli akşamlar yaşanıyor. Dada etkinlikleri böyle başladı. Anlık kararlarla başlatılan programlar, sanatçıların Alfred Jarry, Max Jacob, Arthur Rimbaud, Apollinaire gibi sevilen yazarlardan parçalar okumalarıyla, müzik, dans ve tartışmalarla geliyordu. Kabarenin müşterileri, Zürih burjuvazisinin öğrenci çocuklarıydı. Çeşitli uluslardan sanatçı müdavimler ortamı renklendiriyordu. Ünlü dans öncüsü Rudolf von Laban, zaman zaman seyircilerin arasında görülüyordu. Bazı akşamlar Rus, Fransız, İtalyan geceleri düzenleniyordu. Cabaret Voltaire'in bu günlerini, sürekli sahnede bulunan sanatçıların kişiliklerini, içlerinden Jean Arp'ın şu tanıklığından öğreniyoruz: "Çakırkeyif, alacalı bulacalı ve aşırı kalabalık bir tavernanın sahnesinde Tzara, Janco, Ball, Huelsenbeck, Madame Hennings ve bendeniz yer alıyoruz. Tam bir keşmekeş! Çevremizde insanlar haykırıyor, gülüyor ve el işaretleri yapıyor. Bizim yanıtlarımız, sevgi dolu iç çekmeler, gürültülü hıçkırımlar, şiir ve 'muuu' fırlatmalarıyla bir ortaçağ gürültü taklitçisi gibi miyavlamalar. Tzara, bir göbek dansçısının göbek atması gibi arkasını kıvrıyor. Janco, eğilip bükülerek görünmez bir keman çalıyor. Meryemana yüz ifadesiyle Ma-

dame Hennings gelirleri bölüştürüyor. Huelsenbeck, hiç durmaksızın büyük davula vuruyor, Ball kireç gibi bembeyaz hortlak yüzüyle ona piyanoda eşlik ediyor. Bizlere onursal¹² olarak 'nihilist' ünvanını verdiler."

Nihilist ünvanını aldıklarında kendilerine henüz bir ad bulamamış olan bu sanatçılar, kabarenin birkaç ay sonra kapatılmasıyla yeni bir salona taşınırken sözlükten arayıp buldukları yeni adlarını üstlendiler. Ball ile Huelsenbeck, "dada" sözcüğünü Fransızca-Almanca bir sözlükte bulmuşlar, Fransızca'da "sallanan oyuncak at", Almanca'da "bebek arabasıyla oynamanın çocukça adı" olarak özellikle safça oyun içeriğinden ötürü beğenip uygun bulmuşlardı. 14 Temmuz 1915'te Waag salonunda yeni açılan yerlerinde hareketin önderliğine artık Rumen kökenli Tristan Tzara (1896-1963) geçmiş, bu adla bir de yayın organı çıkartmaya başlamıştı. 1916-20 arası Tzara, Yedi Dada Bildirgesi yayınladı. Dünyanın en gerçek hali olan deliliği, akıl ve mantık yerine geçerli kılmayı amaç edinen hareket, esin kaynağı olarak Marinetti'nin "özgür sözcükler"inden (parole in liberta) yararlanıyordu. Hugo Ball'ın deyişiyle bunlar, "Tümce bağlamının dışına çekilmiş, büyük kent sesleriyle, ışık ve havayla beslenmiş ve yeniden sıcaklığı, duygusu, özgün özgürlüğü¹³ geri verilmiş sözcüklerdi."

Ocak 1917'de kendilerine ait bir galeriye taşınan dadacılar, Galerisi Dada'yı, *Der Sturm* çevresinin dışavurumcu ressamalarının bir sergisiyle açtılar. Yeni yerlerinde bundan böyle özenle hazırlanmış prog-



Jean Arp ve Hans Richter'in ortasında Tristan Tzara, Zürih, 1917 ya da 1918.

¹² Rose Lee Goldberg, *a.g.e.*, s. 60.

¹³ *A.g.e.*, s. 62.

ramlar uyguluyorlardı. Kendiliğinden gelişen taşkın olayların yerini, deneyimlere dayalı, tasarlanmış işler almıştı. Yeniliklerden biri, Laban dansçısı Sophie Taeuber'in katılımıyla dans gösterilerinin yoğunluk kazanmasıydı. Galeri Dada, onbir hafta açık kaldı. Bu süre içinde üç büyük sergiye, eski ve yeni sanat, kübizm, zenci sanatı vb. konularda sayısız konferansa ve gösterimlere yer verdi.

İkinci Dada Bildirgesinde amacın, sanatçı ile izleyicisi arasında en üst derece anlaşmazlık yaratmak olduğu ileri sürülüyordu. Gerçekten de dadacılık, sanatçının öznelliğini, özgünlüğünü gündeme getirmesiyle, çağın sanat ortamına çok özel bir katkıda bulundu. Başka avantgarde gelişimlere, özellikle gerçeküstücülüğe zemin hazırladı. Zürih'ten ayrılan Huelsenbeck'in Berlin'e dönmesiyle dada akımı, bu kentte etkin oldu. Ancak savaştan yeni çıkmış Almanlar, akıma ilkin sert tepkiler gösterdi. Berlin'de gelişen dada hareketi bu nedenle çok geçmeden politik yönelim kazandı. Tzara'nın 1919 sonunda Paris'e gitmesiyle Paris'te bir başka dada odağı oluştu.

GERÇEKÜSTÜCÜLÜK

Cocteau ve Apollinaire

İlk gerçeküstücü sahne yapıtı olarak kabul edilen *Parade*, dört büyük avantgarde sanatçının ortak yarataıydı. Mayıs 1917'de sahnelenen bu dans gösterisinin metnini Jean Cocteau (1889-1963) yazmış, müziği Eric Satie bestelemişti. Kostüm ve sahne tasarımı Picasso'ya, koreografi, Leonide Massine'e aitti. "Ballets Russes" topluluğunca Théâtre du Châtelet'de oynanan *Parade*, gezgin bir sirk topluluğunun, uğrak yerinde temsilden önce seyirci toplamak için bir geçit biçiminde yaptığı küçük numaralardan oluşuyordu. Oyunun program dergisinde, ozan Apollinaire, savaşın etkisinden yeni sıyrılmakta olan Parisli seyirciyi burada "yeni ruh"u izlemeye çağırıyordu. O günden başlayarak 10 yıl kadar bir süre Parislileri büyüleyecek olan bu yeni ruh, başkaldırıdan, bilinçaltından ve düşlerden kaynaklanan yaratıcı bir ruhtu.

Parade'da Picasso'nun kübist biçimde bir büyük kent betimle-

mesiyle donattığı fon perdesi önünde sirk kişileri tek tek geçit yapıyordu. İlk olarak sirkin 2,5 metre yükseklikte bir kostüm giyen "Birinci Müdür"ü çıkıyordu. Onu Massine'in yorumladığı Çinli hokkabaz izliyordu. "İkinci Müdür", bir Amerikalıydı ve bunu betimleyen bir gökdelen kostümü içindeydi. Arkasından o yılların Hollywood filmle- rindeki küçük kızları çağrıştıran bir kız geçiyordu. "Üçüncü Müdür", at üstünde beliriyor ve kendisini izleyen akrobatları tanıtıyordu. Gösteri, seyircinin bu gördükleriyle yetinip sirk çadırına girmeyi reddetme- siyle sona eriyor, küçük kız ağlamaya koyuluyordu.

Satie'nin müziğinde daktilo makinesi, cankurtaran düdüğü, uçak pervanesi sesi gibi efektler vardı. Özellikle bu müzik, eleştirmen- lerden olumsuz tepki aldı. Kostümleri doğal bulmayan, dansçının işini güçleştirdiğini düşünenler, çoğunluktaıydı.

Aynı yıl Guillaume Apollinaire'in (1880-1918) *Les Mamelles de Teiresias* (Teiresias'ın Memeleri) Théâtre Maubel'de "*Un drame surre- alist*" alt başlığıyla oynandı. Bu, sürrealist sözcüğünün ilk kullanılışı- ydı. Yazar, oyunu Jarry'nin *Kral Übü*'sünden esinlenerek 1903 yılında kaleme alırken "sürrealist" deyimini tiyatrodaki realizm akımına kar- şıtlık olarak düşünmüştü. Önsözünde karşı çıkışını açıklarken şöyle diyordu: "İnsan yürümeyi taklit etmek istediğinde bacağı hiç benze- meyen tekerleği buldu. Böylece farkında olmadan¹⁴ sürrealizmi yarat- tı". Büyük olasılıkla Apollinaire de bu deyim ilk olarak kullanırken bu ölçüde tarihe geçeceğinin farkında değildi.

Teiresias'ın Memeleri, Zanzibar'da geçiyordu. Kadının özgür- lük adına doğurganlıktan vazgeçmesi gibi çağdaş bir izleği vardı. Zan- zibar'lı Thérèse, kırmızı mavi balonlardan oluşan memelerini açığa çı- karttıktan sonra patlatıp, adını Theiresias olarak değiştiriyor, sakal ve bıyık bırakıyordu.

Bu oyunlar, gerçeküstücülük henüz bir akım kimliği kazanma- mışken gelişimin haberciliğini yapan ilk sahne yapıtlarıdır. Bir başka oyun, 1921'de oynanan Eifel Kulesi'nde Düğün (*Les Mariés de la To-*

¹⁴ J. L. Styan, *Modern Drama in Theory and Practice*, s. 55.

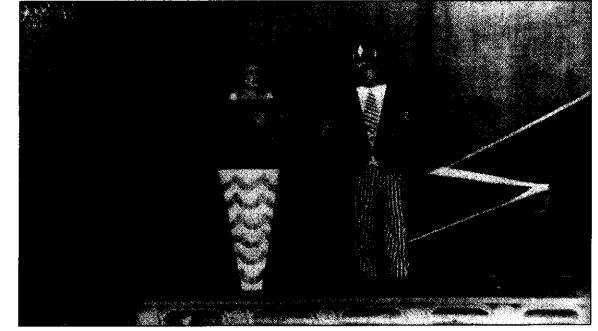
ur Eiffel), yine Jean Cocteau tarafından yazıldı, İsveç Bale Topluluğu'nca Théâtre de Champs Élysées'de oynandı. Hiç bir tanıma sığmayan bu oyun, pantomim, dans, vodvil öğelerinin fazla mantık taşımayan, özgür bir çerçeve içinde bir araya gelmelerinden oluşuyordu. Sahne, dev bir fotoğraf makinesinin içi gibi tasarlanmıştı. Oyunda evlenen bir çift vardı, ama onların yanısıra raslantısal olarak kameranın görüntüleyebildiği başka pek çok figür sahneyi ardarda dolduruyordu. Bir yandan da gramafon hoparlörü görünümünde bir kadın ve erkek anlatıcı, olaylara sözlü yorum getiriyordu. Milhaud, Poulenc, Auric, Tuilleferre gibi çağdaş bestecilerin müzikleri, düşsellik ve özgür çağırışımın egemen olduğu oyun düzenine eşlik ediyordu. Cocteau bu yapıtına yorum getirirken, görüntünün ya da sahnenin şiiri adına dilin şiirinden özveride bulunduğunu ileri sürüyordu. "Gizemi reddediyorum. Her şeyi aydınlatıyorum, her şeyi vurguluyorum. Pazar boşluğu, besi hayvanı gibi insanları, hazır deyişleri, düşüncelerin et ve kemikten kopukluğunu, çocukluğun vahşi acımazlığını, günlük yaşamın mucizevi şiirini: İşte oyunum bunlar,"¹⁵ diyordu.

Surrealistler Örgütleniyor

Tzara'nın 1919'da Paris'e gelmesiyle bu kente taşınan dada hareketi çevresinde birçok ünlü sanatçıyı biraraya getiren bir topluluk oluştu. Çoğunluk, Andre Breton, Paul Eluard, Philippe Supault gibi ozanlardaydı. 1920'lerin başlarında Paris'in çeşitli semtlerindeki salonlarda kışkırtıcı gösteriler düzenleyen sanatçılar, kısa sürede kışkırtmanın ve şok yaşıntısının sınırlarına ulaştı. Zaten yıllardır bu tür yaşantılara koşullanmış bir seyirciyle karşı karşıyaydılar. Islık ve yuhalamaya hazırlıklı gelen, yeterince şaşırtılmadığında düş kırıklığına uğrayan bu seyirciyi tatmin etmek gücü. Sanatçılar da artık kendilerini yinedediklerini düşünmeye başlamışlardı. Üstelik aralarında fikir ayrılıkları giderek artıyordu.

Bu çelişkili dönemin sahne olaylarına örnek gösterilebilecek bir yapıt, Tristan Tzara'nın 1921 Haziran'ındaki bir sergide sunduğu *Le*

Coeur à Gas (Gazdan Yürek)'dir. Bu, neyi alaya aldığı belli olmayan bir parodiydi. Sonia Delaunay'ın tasarımı olan kartondan giysilerle boyun, göz, ağız, kulak ve kaş, sırayla sahneye gelip üç perde süresince hiç bir anlamı olmayan şarkılar söylüyordu. Örneğin göz, tekdüze bir sesle "Heykeller, takılar, kı-zartmalar" sözlerini üst üste yineliyor, ardından "Sigara, sivilce, burun/ sigara, sivilce, burun" nakaratına giriyordu. Bu noktada ağız, "Konuşma biraz ölgün, değil mi?" yorumunda bulunuyor ve yüzün bütünü bunu yankılandırıyordu. Oyunun sonunda Breton ile Eluard'ın Tzara'ya karşı çıkmalarıyla büyük bir kavga koptu.



Tzara'nın gösterimi *Gazdan Yürek*, Paris, 1923.

Topluluk içinde bulunan şair Andre Breton (1896-1966), önceleri uzunca süre tıp okumuş, Freud'un öğretisiyle ilgilenmişti. 1924 yılında ilk sürrealist manifestoyu kaleme alması, dadacıların oluşturduğu anarşik ortama anlam ışığı sağdı. Breton'un ilk yayınladığı bildirgede sürrealizm şöyle tanımlanıyordu: "Sürrealizm saf psişik otomatizmdir. Düşüncenin gerçek işlevlerini sözlü veya yazılı olarak ya da başka bir yolla ifade etme girişimi, herhangi bir moral ya da estetik ön koşullandırmaya bağlanmadan, mantık kontrolü da olmaksızın düşüncenin yönlendirilmesidir."¹⁶

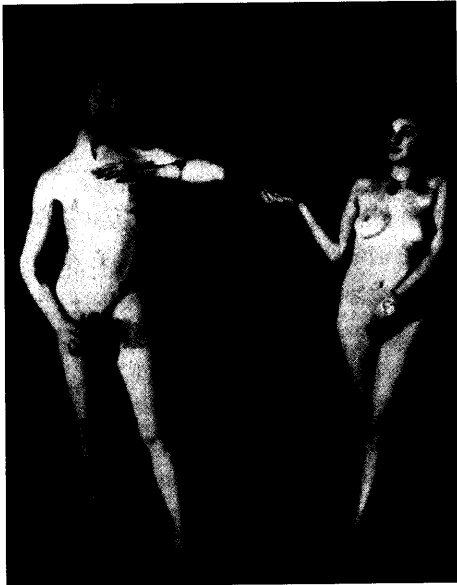
Aralık 1925'te, gerçeküstücü sanatçılar Paris'te *La Revolution Sürrealiste* (Gerçeküstücü Devrim) başlıklı bir yayın organına sahip oldular ve "Gerçeküstücü Araştırma Bürosu" açıldılar. Gerçeküstücü bir arşivin oluşmasına katkıda bulunmak isteyen herkes buraya çağrılıydı. Açılışından birkaç ay sonra büronun yönetimi Antonin Artaud'ya verildi.

15 A.g.e., s. 59.

16 René Passeron, *Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi*, Çevirli Sezer Tansuğ, İstanbul, 1996, s. 267.

Son Dönem Gerçeküstücü Gösterimler

Ressam Francis Picabia'nın, gerçeküstücü akımın ilkelerinin saptandığı, yoğun tartışmalı dönemde, 3 Aralık 1924'te Eric Satie' nin bestelediği müzikle yarattığı dans gösterim *Relâche* (Dinlenme), tarihsel açıdan önemli bir dönemeçtir. Satie'nin dışında çağın avantgarde sanatçılarının en önde gelenleri bu sahne olayına katılmıştı. İsveç Bale Topluluğu'nun gerçekleştirdiği dans rol alanların arasında Marcel Duchamp, Man Ray bulunuyordu. Picabia'nın tasarladığı bir sahnede, her birinin ortasında güçlü bir ampul bulunan madeni disklerden bir perde önünde çeşitli olaylar eşzamanlılık içinde geliyordu. Örneğin arkada bale topluluğu yarı karanlıkta dans ederken önde bir kişi (Man Ray), sağa sola hareket ederek sahnenin ölçüsünü alıyor, bir yanda Cranach'ın ünlü *Adem ile Havva* tablosunu canlandıran çıplak bir çift, arada bir spotların aydınlatmasıyla görüntüye giriyordu. Adem rolünde Duchamp'ın kendisi görünüyordu. "Antrakt" başlığını taşıyan bir



Picabia'nın *Relâche*'ından (Dinlenme) "Adem ile Havva" (Cranach) tablosunda Marcel Duchamp Adem rolünde.

film, perde arasını dolduruyordu. Burada kamerayı René Clair kullanmıştı. Film, tütü giymiş bir erkek dansçının saydam bir yüzeyde dans ederken alttan görüntülenmesiyle başlıyor, Eyfel Kulesi çevresinde bir devenin çektiği cenaze arabasıyla sürüyor, tabutun arabadan yere düşüp içinden gösterimin baş dansçısı Jean Borlin'in çıkmasıyla sona eriyordu. Finalde, Satie ile yapıtın yaratıcıları minyatür bir Citroen içinde sahnede dolaşarak selama çıktılar. *Relâche* olumlu tepkiler aldı ve gerçeküstücü sahne yapıtlarının en unutulmazı oldu.

Tiyatroda gerçeküstücülük, Antonin Artaud ile Roger Vit-

rac'ın 1927'de birlikte kurdukları Théâtre Alfred Jarry ile yerleşik düzene geçti. Burası, her iki tiyatrocunun kendi yapıtlarını sahnelediği gerçeküstücü tiyatroya adanmış bir sahne olarak varlığını sürdürdü. Bu tiyatrodan oynanan Artaud'nun *Le Jet de Sang* (Kan Fıskiyesi) ile Vitrac'ın *Les Mystères de L'Amour* (Aşkın Gizleri), kısa ve güç sahnelerle dolu, gerçeküstücülerin bağlı olduğu "anılar" kavramlarıyla yüklü oyunlardı. İkinci Dünya Savaşı, gerçeküstücülerin Paris etkinliklerini noktaladı. Ancak son bir eylem olarak 1938'de "Galerie des Beaux Arts"da düzenlenen büyük bir sergiye, aralarında Salvador Dali'nin de bulunduğu 14 ulustan 60 sanatçı katıldı.

BAUHAUS

Bauhaus'un Tarihsel Etkinliği

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 yarattı. Weimar'da, 1918 Kasım'ında böyle bir yönetim değişikliğiyle "Bauhaus" adıyla anılan sanat eğitim kurumu ortaya çıktı. Bauhaus, öncekiler gibi bir sanat akımı sayılamaz. Ancak deneysel çalışmalara öncelik tanınmasıyla tüm sanat dallarında etkisini uzun süre duyuran çok özel bir girişim oldu.

Yapı evi anlamına gelen bauhaus sözcüğü, Ortaçağ'da, kapitalizm öncesi üretim koşullarında kilise, katedral yapımlarında kurulan "bauhütte" (yapı kulübesi) sözcüğünden esinlenmişti. 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 bildirgede tüm sanatları toplumculuk katedralinde biraraya gelmeye çağırıyordu. Çağrıya gelenler, Paul Klee, Ida Kerkovius, Johannes Itten, Gunta Stözl, Wassily Kandinsky, Oskar Schlemmer, Lyonel Feininger, Alma Buscher, Laszlo Moholy-Nagy gibi adlardı.

Yenilikçi bir sanat eğitim çizgisi izleyen kuruluş, kısa sürede Weimar'da karşıt görüşlerin eleştirilerine hedef olmaya başladı. Dışavurumculuk ve komünistlikle suçlandı. Bu yüzden 1924'te kapanma kararı alan Bauhaus, Mart 1925'te Dessau'ya taşındı. Gropius'un 1928'de yöneticilikten çekilmesiyle yerine gelen Hannes Meyer, 1930'da görevini Mies van der Rohe'ye devretti. Bu sırada karşıt görüşlerin Dessau'da da çoğalmasıyla 1932'de yeniden kapanan Bauhaus, 1933'e dek varlığını Berlin'de özel kuruluş olarak sürdürdü. Ne var ki nasyonal sosyalistlerin düşüncesinde burası, saptırılmış sanatın, kültür bolşevizminin yuvasıydı. 1933 Nisan'ında 200 polis tarafından kuşatılarak kapanmaya zorlandı.

ABD'ye göç eden bazı üyelerin girişimiyle 1937'de Chicago'da "The New Bauhaus" adını taşıyan bir eğitim kurumu açıldı. Bunun yöneticisi, ressam ve film sanatçısı Moholy-Nagy'di. 1938'de okul, günümüzde de varlığını sürdüren, "School of Design" adını aldı.

Bauhaus Sahnesi

Bauhaus'un toplum ütopyasında, üretim koşulları tarafından bilinci parçalanmamış, tüm yaşamına sahip çıkan insan için yapılan, bütünlüklü sanat düşüncesi vardı. En bütünlüklü sanat, mimarlık olarak görülüyordu. Bu düşüncüyü paylaşan sanatçılar şu atelyelerde örgütlendiler: Taş, ahşap, metal, seramik, vitray (cam), renk. Bunların yanısıra bir de sahne atelyesi düşünülmüştü. Bunun yönetimine ilkin Berlin'deki dışavurumcu Sturm topluluğundan Lothar Schreyer çağrıldı. Ancak Schreyer dışavurumcu çizgisinden ötürü, kısa süre içinde kurumla ideolojik ayrılığa düştü. 1923'te onun yerini Oskar Schlemmer aldı. Schlemmer'in göze seslenen, mekanik devinim arayışlarıyla dolu çalışmaları, "bauhaus"un sanat ve teknoloji duyarlılığıyla uyumluydu; farklı sanat disiplinleri arasındaki örtüşmeleri araştırmayı ilke edinmiş olan Bauhaus yönetimince onaylandı. Böylece sahne çalışmaları, Schlemmer'in yönetiminde süreklilik kazandı.

Oskar Schlemmer, Bauhaus'da bir çeşit tiyatro laboratuvarı başlattı. Sahne uygulamasıyla birlikte insan-uzam ilişkileri üzerine deneyler yürüttü. İnsan bedeninin temel biçim ve hareket olanakları ile

uzam içindeki koreografisinden yola çıkarak sahne matematiğini araştırıyordu. Bu sahne çalışmalarının temelinde mimarların önemle üzerinde durduğu uzam kavramı yatıyordu. Uzam, "doğa" uzamı değil, belli yasalara göre biçimlendirilen yaşam uzamıydı. Belirleyici olan ise, insan ve uzamın diyalektiği idi.

Walter Gropius, Bauhaus sahnesinin amacını şöyle dile getiriyordu: "Sahne yapıtı, yapı sanatı yapıtıyla orkestral bir bütünlük içinde bağlantılıdır; her ikisi de birbiriyle alış-veriş içindedir. Bir yapıda tüm uzuvlar nasıl yapıtın bütünlüğü uğruna kendi benliklerinden vazgeçerek ortak yaşamsallığa boyun eğerse, sahne yapıtında da birçok sanatsal sorun, kendilerinden daha üstün bir bütünlüğe doğru bir araya gelir. Sahne, özünde metafizik bir özlemde kaynaklanır, duyular üstü bir "idea"nın duyulara yönelik biçime dönüşmesine hizmet eder. Seyircinin ve dinleyicinin ruhu üzerindeki etkisinin gücü, "idea"nın görsel ve işitsel duysal algılanabilir uzama dönüştürülebilmesine bağlıdır".¹⁷

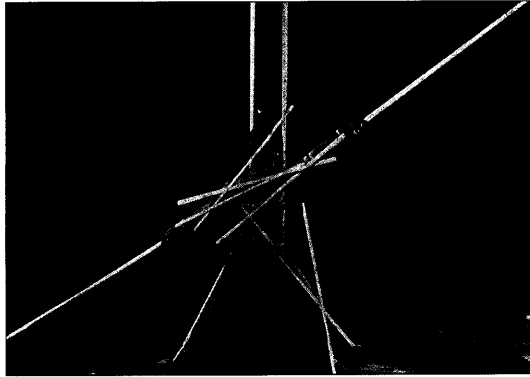
Gropius'un açıklamasında yer alan "metafizik özlem" kavramı,¹⁸ Nietzsche ve Wagner'in yaydıkları etkiden kaynaklanarak Alman düşün dünyasında önemli yer tutan, tiyatroya dinsel kutlama içeriğini yeniden kazandırma isteğini çağırıştırır. Bauhaus etkinliklerinde ortak kutlamalar ve şenliklerin önemli yer tutması da bunu destekler. Öte yandan genel sanat ilkelerinin başında gelen yapımcılık ve işlevcilik, köklere dönme düşüncesiyle çelişkili ilkelere. Her iki düşünce biçiminin yanyana var oluşu ise, Bauhaus'un tiyatro etkinliklerinin ön gelen özelliği idi.

Oskar Schlemmer'in Uzam Deneyleri

1920'lerin uzam tartışmalarında önemli bir kavram, "uzam duymu" ydu (Raumempfindung). Schlemmer'in sahnede gerçekleştirdiği

¹⁷ Rose Lee Goldberg, *a.g.e.*, s. 114.

¹⁸ Wagner, yazılarında tiyatroya Greklerde olduğu gibi dinsel kutlama bağlamına dönüş özlemini dile getirir. Ondan esinlenen genç Nietzsche'nin 1872'de kaleme aldığı *Müziğin Özünden Tragedyanın Doğuşu*, olağanüstü duyarlı ve derinlikli bir tragedya incelemesi olarak çağını geniş çapta etkilemiştir. Bu, günümüzde bile Grek uygarlığı konusunda öncelikle başvuru alan ilginç bir yapıttır.



Çubuk Dansı, Oskar Schlemmer, 1927.

uzam denemelerinin başlangıcında yer alan ve daha sonraki çalışmalarına temel olacak bir deneyi, kendisi şu sözlerle açıklıyor: “Hareket halindeki dikey dans figürünün yüzey geometrisini, düz çizgiyi, diyagonal çizgiyi, daireyi ve eğriyi izlemesinden, neredeyse kendiliğinden bir uzam stereometrisi çıkar. Uzamın yu-

muşak, plastik bir kitleyle dolu olduğunu ve bunun içinde dansçının hareket sürecinin negatif biçimler halinde kalıplaştığını düşünecek olursak, bu örnekte yüzey geometrisinin uzam simetrisine olan dolaysız¹⁹ ilişkisi kanıtlanacaktır.”

1927’de Schlemmer ile öğrencileri, bir konferans ve gösteriyle kuramlarını gözler önüne serdiler. Yere, birbirini kesen aks ve çapraz çizgiler ile bir daire çizmişlerdi. Boş sahnenin bir yandan öbürüne gerilmiş teller, oylumu ya da kübik boyutu tanımlıyordu. Dansçılar, bu uzamsal çizgisel ağ içinde, çizgileri izleyerek hareket ediyordu. Gösterinin ikinci aşamasına bedenini belli bölümlerini vurgulayan ve renk uyumu gözetken kostümler katıldı. Seyircinin algısı, böylelikle matematiksel danstan uzam dansına, jest dansına doğru yönlendirildi.

Bauhaus sahne atelyesinde, aynı zamanda bedeni mekanik bir nesneye dönüştüren kostümler ve çeşitli malzeme ile beden ilişkisi deneniyordu. Bunlara en iyi örnek, 1929 yılında yapılan *Cam Dansı* ile *Metal Dansı*’dır. *Cam dansı*’nda dansçı Carla Grosch, ince cam çubuklardan bir eteklik giyiyor, başında camdan bir küre ile ellerinde cam yuvarlaklar taşıyordu. *Metal Dansı*’nın sahne tasarımı ışık yansıtıcı ince metal parçalarından oluşan bir mağara bulunuyordu. Buradan

çıkan dansçı, üzerinde beyaz “body”, ellerinde ve başında gümüşümsü küreler taşıyordu. Metalik bir müzik eşliğinde keskin hareketlerle gerçekleşen dans, çok kısa sürüyor, izleyicide kısa bir hayal görmüş izlenimi bırakıyordu.

Başka danslarında Schlemmer, küp, çubuk, top, tekerlek vb. ilkel oyun gereçleriyle temel beden hareketlerini karşılaştıran koreografiler gerçekleştirdi. Anlaşılabileceği gibi burada araştırma konusu, beden ile nesne diyalektiği idi. *Jestler Dansı*, *Maskeler Korosu*, *Biçimler Dansı*, *Uzam İçindeki Dans*, bu gibi deneysel koreografilerden bazılarıydı.

Schlemmer’in en çok yinelenen ve ona en büyük uluslararası ün getiren yapıtı, *Triadic Ballet*’dir. “Triad” sözcüğünün üçlülük çağrıştıran anlamından ötürü baleye bu ad verilmişti. Çünkü dans üç bölümden oluşuyor, üç dansçı tarafından ve üç bölümlük bir senfonik müzik eşliğinde gerçekleşiyordu. Yine üçe bölünebilir 12 sayısı, tekil dans bölümlerinin sayısıydı. Dansçılar toplam 18 adet kostüm değiştiriyordu. Schlemmer, *Triadic Ballet*’yi daha Bauhaus’a gelmeden önce Stuttgart’ta sahnelemişti. Yapıtı, Bauhaus yılları sırasında birkaç kez yinelenirdi. Turnelere çıktı. ABD’de Steinway binasında yer alan Uluslararası Tiyatro Sergisi’ne katıldı. Son olarak 1932’de Paris’te bir dans yarışmasına katıldı. Burada Schlemmer, kendisi de benzer deneyler yürüten ressam Fernand Léger ile tanıştı. Léger’in büyük beğenisini kazandı.

Triadic Ballet yine üç ana öge üzerine kuruluydu: Dans, müzik ve kostümler. Schlemmer, önce figür ve kostüm belirlediğini, sonra bunlara uygun müzik araştırdığını, dansın böylelikle ortaya çıktığını anlatıyordu. Bir geçit düzeninde çeşitli kimlikler taşıyan figürlerin ardarda belirmesiyle gösteri, birkaç saatlik bir süreye uzuyordu. Dansçı bedeninin mekanik hareket yasalarından bağımlı kılınmasıyla beliren koreografi, “dans konstrüktivizmi” olarak nitelendirildi. *Triadic Ballet* için “bireşimsel ortak sanat yapıtı” niteliğini uygun bulanlar da vardı. Kısa bölümlerden oluşan yapısı, kostüm ve tip çeşitliliği, mekanik hareket özellikleriyle bu dans, çağın varyete tiyatrosu, Uzakdoğu kukla gösterileri, sirk vb. türlere karşı olağanüstü ilgisini yansıtıyordu. Schlemmer ayrıca dönemin hareket araştırmacılarının vardıkları so-

19 Rose Lee Goldberg, a.g.e., s. 104.

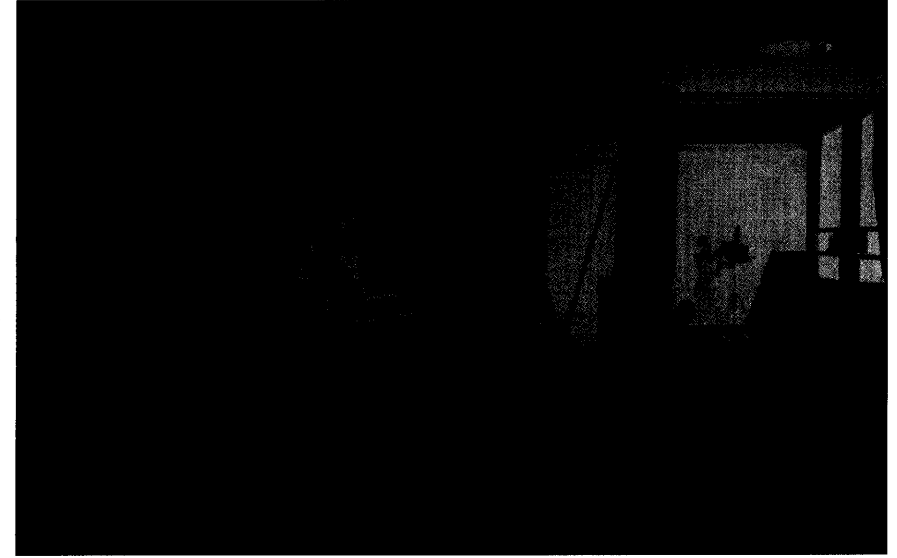
nuçlardan da yararlanıyordu. Laban'ın dans dizgesi, euritmi, Schlemmer'in eğitim programı içinde yer alıyordu.

Bauhaus sahne atelyesinde başka ünlü sanatçılar da çalıştı. Xanti Schawinski, Wassily Kandinsky, Andreas Weininger, bunlar arasında önde gelenlerdir. Ancak nasyonal sosyalizmin iktidara gelmesiyle Schlemmer'in sanatı yerilmeye, sapkın sanat olarak görülmeye başlarken sanatçı, İsviçre'ye göçtü, bir süre orada yaşadı. Ama bu ülkede sanat yaşamını sürdüremedi. Almanya'ya geri dönerek boya fabrikalarında çalıştı. Kutlama törenlerinde "Boya dansı" gibi gösteriler hazırlamakla yetindi. 1943'te öldü. Schlemmer aslında bir ressamdı, ama sahne için gerçekten yetenekliydi. Kendisinin de dansçı, pantomimci, soytarı olarak rol aldığı gösterilerinde bu dallarda kendini kanıtlamıştı.

Bauhaus Sahne Mimarisi

Schlemmer'in yapıtlarını sahnelediği yer, küp biçiminde bir salon ve bunun içinde yer alan basit bir sahne yükseltisiydi. Oyun alanında paravanlar, basamaklar ve oldukça çeşitli olanakları bulunan bir ışık sistemi kullanılıyordu. Gerçi Bauhaus sahnesi için bazı sanatçılar, çok amaçlı kullanılabilen, değişken özellikli sahne tasarımları üretti, ama bunların hiç biri uygulanamadı. Joos Schmidt'in "mekanik sahne", Farkas Molnar'ın "U-tiyatrosu", Andreas Weininger'in "küresel tiyatro"su ilginç tasarımlar olarak kaldı.

Walter Gropius da resimsel kutu sahnenin iki boyutluluğu ile arena sahnenin üç boyutluluğu arasındaki büyük ayrım üzerinde duruyordu. 1926'da Piscator için "bütünsel tiyatro" tasarımını çizdi. 2.000 kişilik yumurta biçimindeki bir yapının ortasında yer alan yuvarlak bir öbek, merkezinden 180 derece çevrildiğinde oyun alanı, seyircinin ortasına doğru uzanabilecekti. Oyun sırasında bile yapılabilen bu değişiklik, seyircinin uzam duygusunu farklılaştıracak, oyun eylemine katılmasına olanak tanıyacaktı. Ne yazık ki parasal güçlükler yüzünden bu tiyatro hiç bir zaman yapılamadı.



Weimar'daki Bauhaus sahnesi. 70 m² yüzeyde zemin 50 cm yükseltiliyor. Tavanda dört sıra ray üzerinde duvar panoları ve gereçler asılabilir. (Mimarî Tasarım Walter Gropius.)

TARİHSEL AVANTGARDE AKIMLAR ÜZERİNE SON SÖZ

Öncü sanatta belli bazı ortak öğelerin yinelendiği görülür. Şok etkisi yaratma, gerçek yaşamla eşzamanlılık gözetimi ve bilinçli bir biçimde raslantıya yer verilmesi, temelde hep aynı amaca hizmet eden yöntemlerdir. Amaç, sanatın yaşamdan kopukluğunun giderilmesidir. Sanatın her durumda güzel ve hoş olanı yaratmayı amaçlaması, sanat üretiminde bireyselliği gözetmesi ve aynı biçimde algılanışında da bireysel bilince seslenmesi ise, karşı çıkılan burjuva sanatının özellikleridir. Bireysel algılama konusunda Wagner'in Bayreuth'da yaptırdığı büyük şenlik tiyatrosunda ilk kez salon ışıklarını karartarak seyirciyi tam anlamıyla kendi bireyselliğiyle başbaşa bırakmasını görebiliriz. Buna karşılık dadacıların kabare gösterileri, seyirciyi sahnede kilerle atışma içine çekmesiyle bir ortaklık durumu yaratıyordu. Gerçeküstücü yapıtların özgür çağrışımsal içerikleri eşzamanlılık düzeninde sunmasının, seyirciyi özgürleştirmek gibi bir amacı vardı. Şok, eşzamanlılık ve ras-

lantı, geleneksel oyun-seyir ilişkisini bozarak seyircinin sanatla daha dolaysız bir ilişkiye girmesini güvence altına alıyordu.

Tiyatroda sirk, varyete, kabare gibi çizgi dışı türlerin avantgarde hareketler içinde yüceltilmesi, doğalcı-gerçekçi akıma karşı çıkışın belirtiydi. Dadacılarla dışavurumcular kabare gösterilerinde örgütlendi. Fütüristler, varyete özellikleri taşıyan, kısa gösterim (performance) türünü ilk yaratanlardı. Gerçeküstücü akımın yapıtlarında sirk, vodvil, pantomim, dans ve yeni bir sanat dalı olan film, bir “pot-pourri” oluşturuyordu. Bauhaus deneysel tiyatro çalışmalarında da tiyatronun temel öğeleri, hareket halindeki insan bedeni ile uzamın matematiksel ilişkileri araştırıldı. Böylece tiyatronun bir önceki yüzyıldaki gelişiminde üzerinde durulmamış anlatım olanakları gündeme geldi. Burjuvazinin kendini gözlemlediği, ruhbilimsel irdelemeli, dramatik yanılsamacı yapıtlar yerine daha geniş halk kitlelerine seslenebilen farklı bir tiyatro önerildi.

Avantgarde akımların tümüyle, ortaya çıktıkları dönemin sosyo-politik olaylarıyla ve bu olayların yarattığı tinsel ortamla bağlantılı olduğunu göz ardı etmemek gerekir. Birinci Dünya Savaşı, 19. yüzyılın endüstri devrimiyle önderliğini pekiştiren ve ekonomik güç sahibi olarak görülen burjuva sınıfının bu beklentilere yanıt veremeyişiyle çıktı. 1910-25 arası Avrupa’da savaş ve savaş sonrası yeni yaşam özlemiyle dolu yıllardı.

Bu dönemin sanatında, yeni tarihsel avantgarde akımların bütününe, sanatın, burjuva sınıfıyla özdeşliğinin zedelenmesi yansır.²⁰ *Theory of the Avantgarde* kitabında Peter Bürger, öncü sanat üzerine geliştirdiği tezler arasında bu akımların tarihte ilk kez sanatın kendi kendini eleştirmesini ve sorgulamasını beraberinde getirdiğini söylüyor. Bu büyük sorgulamayı olanaklı kılan dönüşüm, çelişkili gibi görünse de, 19. yüzyılda sanatın topluma sırt çevirmesi anlamına gelen, “sanat sanat içindir” görüşü ve estetizm hareketidir.

²⁰ Peter Bürger, *a.g.e.*, s. 32.

Politik Tiyatro

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

BİRİNCİ DÜNYA SAVAŞI VE ALMANYA'DA SİYASAL ÇALKANTI

Ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısına kadar küçük devletlerden oluşan ve ancak 1871'de ulusal birliğe kavuşan Almanya, burjuva sınıfı ile büyük toprak sahipleri önderliğinde gerçekleştirdiği endüstri devrimiyle toplum içinde refah ve huzur ortamı yaratmayı henüz başaramamışken 1914-1918 savaşına hazırlıksız durumda girdi. Savaşın getirdiği ağır yük, toplumu derinden sarstı. İmparatorluğun çökmesi ve II. Wilhelm'in Hollanda'ya kaçmasıyla savaşın son günleri bir dizi şiddetli siyasal olaya tanıklık etti. Deniz Kuvvetleri ayaklandı. Karl Liebknecht ile Rosa Luxemburg tarafından örgütlenen Marksist ayaklanma, 4 Kasım 1918'de bir tür Sovyet Devrimi açıkladı. Spartakist hareket adını taşıyan bu devrimci grubun eylemini durdurmak amacıyla sosyal demokratlar 19 Kasım'da iktidarı ele geçirerek Weimar Cumhuriyeti diye bilinen yönetimi kurdu. İlk iş olarak Spartakist eylem, kanlı bir biçimde bastırıldı. Liebknecht ile Luxemburg öldürüldü.

Sosyal Demokrat Weimar Cumhuriyeti, anayasa toplantılarını 6 Şubat-11 Ağustos (1919) arasında Weimar'da yaptığı için bu adı al-

mıştı. Nasyonal Sosyalistlerin 1933'te devlet yönetimini ele geçirmele-
rine dek yönetim onlarda kaldı.

Öte yandan savaş sonunda alabildiğine kötüleşmiş ekonomik ko-
şullar içinde bulunan işçi ve köylülerin geleneksel ezilmişliği artmıştı. İş-
çiler, günde 14 saatlik çalışma sürelerine katlanarak ağır koşullar altın-
da yaşıyor ve koşullarını değiştirebilecek farklı siyasal seçenekler için
önemli bir oy potansiyeli oluştuyordu. 1918-33 arası bu halk kitlesi,
kendini üçlü bir siyasal seçenek ortamında buldu. İktidardaki sosyal de-
moratlar, Alman Komünist Partisi ve Nasyonal Sosyalizm, işçi sınıfının
oy potansiyeli üzerinde kıyasıya bir savaşım yürüttü. Bu çalkantılı dö-
nemde tiyatro etkinliklerine özel bir pay düştü. Özellikle Komünist Par-
tisi ve sosyal demokratların, kitleleri kendi yanlarına çekme konusunda
tiyatrodan beklentileri çoktu. Tuhaf olan her iki kesimin tiyatro anlayı-
şının, eğlendirici, oyalayıcı bir tutucu ortasınıf ideolojisiyle örtüşmesi-
di. Ortamın siyasal gerilimi tiyatro seyircisine de yansiyordu. Berlin'de
burjuvazi yanlısı bir gazete, 1919'da durumdan yakınlıkla şöyle yazı-
yordu: "... Bugünün tiyatro seyircisi, oyun salonuna dışlarına kadar zırh-
lanmış biçimde¹ giriyor, savaşçı olarak, kışkırtmacı olarak geliyor."

Bu dönemde yapılan politik amaçlı tiyatronun çelişkileri, yuka-
rıdaki görünümün yansıttıklarının yanısıra 1918 Kasım'ının devrim
coşkusu ve bunun hemen ardından gelen yenilginin burukluğudur. Ge-
rek Max Reinhardt'ın yönettiği Deutsches Theater'da, gerek başka
sahnelerde oyunlar sahneleyen yönetmenler, farklı anlayış ve dereceler-
de de olsa, politik tiyatro yapma eğilimindeydi. Karlheinz Martin, Le-
opold Jessner, Jürgen Fehling, Berthold Viertel, Erich Engel, Leopold
Lindtberg, Heinz Hilpert, Otto Falkenberg gibi yönetmenlerin kimile-
ri dışavurumculukla özdeşleşiyor, kimileriye Meyerhold'un Rusya'da
gerçekleştirdiklerinden esinlenen konstrüktivist, "agit-prop" biçime
sadık kalıyordu.

Politik tiyatronun karşısında duran güçlerin başında sansür ve
ekonomik güçlükler geliyordu. İşçi sınıfı için yapılan tiyatro, işçi sını-

fının ödemelerine bağımlıydı. Oysa işçiler orta sınıf kadar yüksek bi-
let ücretlerini karşılayacak durumda değildi. 1890'da sosyal demok-
ratların kültür girişimi olarak kurulmuş olan "Halk Sahneleri" (Volks-
bühne), abonman sistemiyle çalışan, dolayısıyla mali güvence sağlayan
sahneler olmalarıyla bu soruna bir çözüm olasılığı sunuyordu. Ama
bunların sosyal demokrat yönetimleri, daha önce belirtildiği gibi poli-
tik tiyatro yerine "sanatsal" içerikli oyunları yeğliyordu.

Politik Tiyatronun Temel Biçimleri

1917'de Rusya'da gerçekleşen Ekim Devrimi'nin itici gücüyle başla-
yan politik tiyatro, birkaç farklı yönde gelişti. Öncelikle devrim sıra-
sında ve sonrasında Rusya'da uygulanan "agit-prop" tiyatro, sokak ti-
yatrosu ya da kitle gösterilerine dönüştü. Bunlar, amaçta seyirciyi ha-
rekete geçirmeyi, eyleme yönlendirmeyi gözetan oyunlardı. Özellikle
Ekim Devrimi'nden sonra *Kışlık Saraya Hücum*, *Moskova Alevler
İçinde* gibi kitle gösterilerinde yarı belgesel, yarı dramatik yöntemler-
le proletarya içinde bütünlük yaratmayı hedefliyorlardı. 1920'li yıllar-
da Almanya'da bu tür, Piscator'un teknik ağırlıklı "politik revü"lerine
dönüştü. Daha farklı bir yönelim, Brecht'in getirdiği öğretici oyunlar-
da (Lehrstück) eğitsel amacın eylemciliğin önüne geçmesiydi. Burada
yabancılaştırma yöntemiyle çelişkilerin gösterilmesi, slogan yinelen-
mesine yeğleniyordu. Politik tiyatronun devrim sonrası Sovyetler Bir-
liği'nde aldığı üçüncü yol ise Moskova Sanat Tiyatrosu'nun özellikle
Stalin döneminde geliştirdiği "toplumcu gerçekçilik" ya da kuramcı
Georg Lukac'ın sözcülüğünü yaptığı "eleştirel gerçekçilik" oldu. Bu ti-
yatro anlayışı, özellikle 1930'lardan sonra sosyalist ülkelerin oyun di-
zilerinde ağırlık kazandı. Stanislavski'nin gerçekçi sahneleme yöntemi,
eleştirel gerçekçiliğin en kusursuz örneği olarak yüceltilti. Yine Al-
manya'da 1960 sonrası beliren belgesel tiyatro, dramatik eylemin ger-
çek yaşamdan kaynaklanan belgelerle desteklendiği bir oyun biçimi
olarak Piscator'un 1920'lerde yarattığı politik revülerle benzerlik gös-
teriyordu.

1 Jürgen Rühle, *Theater und Revolution*, s. 127.

ERWIN PISCATOR

Politik Tiyatronun Yükselişi

Politik tiyatronun ilk yaratıcısı olarak bilinen Erwin Piscator, gerçek eğitimini Birinci Dünya Savaşı'nın ön cephelerinde almış bir kuşağın temsilcisidir. 1893'de bir papazın oğlu olarak dünyaya geldi. Münih Üniversitesi'nde felsefe, sanat ve tiyatro tarihi okurken bir yandan da oyunculuk eğitimi gördü. Bavyera Kraliyet Tiyatrosu'nda küçük rollerde sahneye çıktı. Katılmak zorunda kaldığı savaş, Piscator'u hem savaş karşıtı hem marksist yaptı. Tüm Avrupa'yı derinden sarsan bu yaşantının ardından 25 yaşındayken Berlin'e yerleşti ve dada hareketinin marksist üyeleri arasına katıldı. Kısa bir süre Königsberg'de tiyatro yaptıktan sonra Berlin'de ilk proletarya tiyatrosunu başlattı. Kurduğu toplulukla Berlin'in işçi semtlerinde fabrika, birahane, toplantı salonu gibi yerlerde kısa eylemci oyunlar sahneliyordu. Bu etkinlik uzun süremedi. İlk oyun yılından sonra oyun izni yenilenmeyen topluluk, dağılmak zorunda kaldı.

Piscator bundan sonra Central-Theater adında eski bir operet sahnesinde yerleşerek Tolstoy, Gorki, Rolland gibi yazarlardan oyunlar sahneledi. 1924'te parlamento seçimleri gündeme geldiğinde Komünist Parti, Piscator'dan, partinin oy kazanmasına katkıda bulunacak bir oyun hazırlamasını istedi. Bunun üzerine yönetmenin besteci yazar Edmund Meisel ve gazeteci Felix Gasbarra ile birlikte yaptığı çalışmanın sonucunda *Kızıl Revü* ortaya çıktı. Sayıları onbinleri bulan bir kitle seyircisi önünde onbeş gün süreyle oynanan *Kızıl Revü*, kısa tablolarla oluşuyor, skeçler, saydam projeksiyonlar, müzik ve şarkılar içeriyordu. Ressam-karikatürcü Georg Grosz'un anında çizdiği görüntüler, yapımı zenginleştiriyordu. Weimar Cumhuriyeti'nin kuruluş aşamasındaki olayları betimleyen tablolar, işsiz kalmış bir işçi ile bir kasabın yorumlarıyla sunuluyordu. Oyun kişileri arasında Lenin, Karl Liebknecht, Rosa Luxemburg vardı. Piscator'un gerçekleştirdiği bu ilk politik revü örneği, çok başarılı oldu. Ama Almanya Komünist Partisi'ne (KPD) oy sağlayamadı. Komünistler söz konusu seçimden yenilgiyle çıktılar.

Kızıl Revü'nün başarısı Almanya'nın birçok yerinde "Kızıl Roketler", "Kızıl Megafon", "Davulcular" vb. adlar taşıyan irili ufaklı propaganda topluluklarının örgütlenmesine yol açtı. Bunlar her ne kadar Sovyet kökenli "agit-prop" oyunlar sergiliyorlarsa da, kendilerine en yakın örnek olarak Piscator'un politik tiyatrosunu görüyorlardı.

Bu gelişim, Komünist Partisi'nin tiyatroyu güçlü bir etki aracı olarak kabul etmesini ve bu tür işlere ödenek ayırmasını sağladı. Aynı yıl, 1924'ün Temmuz ayında parti, 3.300 seyirci alan Grosses Schauspielhaus'da sahnelenmek üzere ikinci bir tiyatro yapımına destek verdi. *Her Şeye Rağmen* başlığını taşıyan bu ikinci revü, 24 kısa sahnede Birinci Dünya Savaşı başlangıcından 1918 devriminin bastırılmasına dek gelişen olaylar üzerine kurulmuştu. Oyun, adını Liebknecht'in ölmeden önce yayınladığı son bildirgeden almıştı. Anlatım yoğunluğu büyük ölçüde belgesellerden kaynaklanıyordu. Yönetmenin kullandığı filmler, ses kayıtlarından konuşmalar, tarihsel gerçekliği ön plana çıkartıyordu. "İlişki kurduğumuz biri aracılığıyla Reich arşivlerinden elde ettiğimiz savaşın gerçek çekimlerini, savaş sonunu, Avrupa'nın bütün taçlı kafalarının bir gösterisini ve bunlara benzer görüntüleri kullandık. Bu görüntüler savaşın dehşetini bütün çıplaklığıyla sergiledi: Alev makinalarının saldırıları, parçalanmış insanlar yığını, yanan kentler; savaş filmleri henüz 'moda' olmamıştı, bu nedenle de kullandığımız filmler proletarya üzerinde 100 dersten daha çarpıcı bir etki yarattı,"² diyordu Piscator.

Kızıl Revü ile *Her Şeye Rağmen*, Piscator'un kendine özgü sahne biçimini yaratmasında ilk adımlardı. Kısa tablolarla oluşan dramatik anlatım birimlerinin, film, saydam, çizim ve ses kayıtları gibi çağdaş teknik belgeleme araçlarıyla eşzamanlı sunuluşu, o günün seyircisi üzerinde sarsıcı bir etki yarattı. Bir sonraki aşamada Piscator'un ileri teknik olanaklara sahip bir sahneye kavuşmasıyla politik revünün gelişmesinde bir adım daha atıldı. Bu sahne, Volksbühne'nin "Theater am Bülowplatz" olarak bilinen, yapısıydı. Yönetmene bir yapım için

çağrıda bulunan Volksbühne’de, 1800 kişilik bir salon, 20 metre çapında döner sahne, uygun bir sema perdesi ve hidrolik sistemle yükselip alçalan eğimli bir zemin ile birlikte hareket ettirilebilen ışık yükselticileri (reosta) vardı.

Piscator, burada sahnelemek üzere Alfons Paquet’nin *Fahnen* (Bayraklar) adlı yapıtını seçti. Yapıt, ilk kez 1923’te “dramatik roman” alt başlığıyla yayınlanmıştı. 1886’da Chicago’da geçiyor ve buradaki göçmen işçilerin sömürülüşünü, daha insanca yaşam koşulları için savaşımlarını konu alıyordu. Piscator, yapıtı yine revü biçiminde sahnelerken yeni sahnenin tüm teknik olanaklarından yararlandı. Bir yandan da “dramatik roman” alt başlığını “epik dram”a dönüştürdü. Bunu yaparken farkında olmadan kendi yaratmakta olduğu yeni tiyatro estetiğinin adını koymuş oldu. *Bayraklar* revüsünde olaylar bir ön oyun ve 18 tabloya bölünmüştü. Kuklacı kimliğinde bir sunucu, oyunun baş kişilerinin kuklalarını ön oyunda tanıtırken arkadaki perdeye kişilerin gerçek yaşamdaki görüntüleri saydamlarla yansıtılıyordu. Ön oyuna bir balad şarkıcısı da şarkılarıyla eşlik ediyordu.

“Volksbühne” Dönemi

Politik tiyatro deneyiminin ilk 10 yılını betimlediği 1929 tarihli *Politik Tiyatro* kitabında Piscator, “Bu sıralarda Volksbühne ile uzun süreli ve bana yönetmek istediğim oyunları seçme³ hakkı tanıyan sağlam bir kontrat imzaladım”, diyor. Tiyatronun sosyal demokrat yöneticileriyle çekişki ve sürtüşmeler sonucunda sözleşme, uzun süreli olamadı. Bununla birlikte yönetmen, bu dönem içinde Volksbühne’nin güvenceli koşulları altında altı önemli yapım gerçekleştirdi. İlk seçimi, yine yazar Alfons Paquet’dan Sovyet devrimine ilişkin bir roman uyarlamasıydı. Eleştirilenlerce pek başarılı bulunmamasına karşın Sturmflut (Taşkın) başlıklı oyun, film malzemesinin tiyatroyla bütünleşmesi açısından başarılı oldu.⁴ Tiyatroda film kullanımı, bu yapımdan sonra yaygınlık kazandı.

³ A.g.e., s. 127.

⁴ Tarihçiler, Piscator’un *Potemkin Zırhlısı*’nı 1926’da resmi gösterilişinden önce izlemiş olmasının da film kullanımına yönelişinin arkasında yattığını düşünüyorlar.

Volksbühne’de Mart 1927’de sahneye çıkan bir başka oyun, Elm Welk’in 1400’lerde geçen tarihsel oyunu *Gewitter Über Gottland* (Gottland Üzerinde Fırtına) idi. Daha önce Schiller’in *Haydutlar*’ını sahnelerken yaptığı gibi yönetmen, burada da tarihsel içeriği güncelleştirerek devrim sorunu çerçevesi içinde ele almıştı. Aynı sıralarda dışavurumcu yönetmen Jessner’in bir *Hamlet* yorumu da benzer tutumuyla basında yankı uyandırmaktaydı. Bu üç yapım, Berlin’in tiyatro ortamında tarihsel oyunların güncelleştirilmesi üzerine bir tartışma gündeme getirdi. O günlerin en etkili ve tarafsız eleştirmenlerinden Herbert Jhering ile Bernhard Diebold, klasiklerin güncel yorumlara malzeme olmasına karşı çıkıyordu. Jhering, *Haydutlar* için “Oyun, eski oyunları çağdaş yazımla ve çağdaş sorunsal oyunları ile ilişkili kıldığı ve Schiller’i günümüz için bir kez daha verimli hale getirebildiği için önemliydi,” yargısına varıyordu.⁵ Diebold ise Piscator ve öteki çağdaş yönetmenlere klâsiklerle uğraşmak yerine yerli yazarların oyunlarını sahnelemelerini öğütüyordu. Öte yandan günümüz eleştirmenlerinden Siegfried Melchinger, Piscator’un tiyatroya katkısını tartışırken, klasik metinlerle özgürce çalışabilmenin Piscator’un başlattığı bir yenilik olduğunun altını çizer.⁶ Piscator’un 1780’de yazılmış olan *Haydutlar* oyununu kendi yorumlayışını açıklarken, insanlara aradan geçen 150 yılın azımsanacak bir şey olmadığını göstermek istediğini söylemesi yankı yaratmıştır. Gerçekten de günümüze dek klâsik oyunların güncel bir anlayışla yorumlanmasında en özgür yönetmenlerin⁷ Almanya’da bulunması Piscator’un böyle bir geleneği başlatmış olmasıyla bağlantılıdır.

Volksbühne yönetimi, *Gottland Üzerinde Fırtına*’nın tarihsel bir oyun olmasına sığınarak Piscator’un açık marksizmine karşı tutucu çevrelerden aldığı eleştiriye yumuşatmayı umuyordu. Oysa yönetmen, oyunu güncelleştirme yoluyla yine sınıf çatışması çevresinde bir

⁵ E. Piscator, *Politik Tiyatro*, s. 143.

⁶ Siegfried Melchinger, *Geschichte des Politischen Theaters* 2, s. 192.

⁷ Zadek, Palitsch, Stein gibi yönetmenler, Schiller, Goethe yapıtlarıyla olduğu kadar Shakespeare ile de ilginç yorumlar gerçekleştirmekteler.



Erwin Piscator.

yorum yaratarak bu umutları boşa çıkar-mıştı. Tiyatro yöneticilerinin sakıncalı gör-dükleri bazı film bölümlerinin gösterimden çıkarılmasını istemeleri, bardağı taşıran son damla oldu. Piscator Volksbühne'deki görevinden istifa ederek ayrıldı.

Piscator Sahnesi

Piscator'un Volksbühne'den ayrılmasından sonra tiyatro serüveninde en önemli durak yeri, Piscator Sahnesi olarak ünlenen Nollendorfplatz'daki tiyatrodur. Yönetmenin, oyuncu Tilla Durieux aracılığıyla bira fab-

rikatörü Ludwig Katzenellenbogen ile tanışması, bu girişimcinin bü-yük bir tiyatro projesine para yatırmaya niyetli oluşu ve bu sayede mi-mar Walter Gropius ile birlikte kitle seyirciye yönelik büyük bir tiyat-ro yapısı tasarımları, Piscator Sahnesi'nin gerçekleşmesi yolunda ya-şanan belli başlı olaylardır. Ne var ki eldeki mali olanaklar Bauhaus önderliğindeki bu projenin gerçekleşmesine yetmeyince, Piscator onun yerine seçkin bir semtte burjuva seyircinin koşullanmış olduğu eski bir yapıyı kendine yer olarak seçti. *Hurda Alımı*'nda Brecht, örtülü biçim-de Piscator'un çelişkilerine dikkati çekerken politik tiyatro önderinin kara para aklama kaygısı içindeki bir fabrikatörle işbirliği yapışına, Nollendorfplatz gibi varsıl bir yörede ortasına seslenen bir tiyatroyu seçmesine işaret eder.⁸ Oysa Piscator' un çeşitli yönlerden gelen benzer eleştirilerin ve kendi zorunlu uzlaşmalarının bilincinde olduğunu *Politi-k Tiyatro*'daki şu açıklamasından anlıyoruz: "Tiyatronun yapısında-ki bu çelişki, aşağı yukarı bir bütün olarak dönemimizin çelişkisinden başka bir şey değildir: Şimdiki toplumsal yapı çerçevesinde bir prole-ter tiyatrosu, proleteryanın böylesi bir tiyatroyu yaşatabilecek parasal kaynaklara sahip olmasını ve proleteryanın egemen ekonomik ve top-

8 Bertolt Brecht, *Hurda Alımı*, Çev: Yaşar İlksavaş, Günebakan Yay., 1977, s. 134.

lumsal güç haline gelmeyi başarmış olmasını öngörmektedir. Bu ger-çekleşene dek bizim tiyatromuz, proleteryanın ideolojik kuruluşu için ve hem proleteryanı hem de onun tiyatrosunu bu çelişkilerden kurtaracak toplumsal devrimi kolaylaştırmak için elindeki araçları kullanan devrimci bir tiyatrodan öte bir şey olamaz. Durumumuzun çelişik yan-ları konusunda hiçbir yanılsamaya kapılmamış oluşumuz, bu çelişkilere bizi sorumluluktan kurtarmayıp tersine açık ve net olarak ortaya koymamız gerektirdiğini hissettirmesi, tiyatromuzu kurduğumuzda belki de yararıma olan biricik noktaydı."⁹

Ödünlerle başlatılan Piscator Sahnesi, ancak dokuz ay varlık gösterebildi. Öncelikle dört ayrı projeksiyon aygıtı alan bir projeksi-yon odası kurulmasından ve yapının teknik bazı noksanlarının gideril-mesinden sonra ilk sahnelenen oyun, Ernst Toller'in *Hoppla Wir Le-ben!* (Yaşıyoruz!) oyunuydu. Toller, 1919 Nisan'ında kısa süren Bav-yera ayaklanmasının ve ardından gerçekleşen Bavyera Cumhuriye-ti'nin önderliğini yaptığı için 5 yıl tutuklu kalmış bir yazardı. "*Yaşıyo-ruz!*" da kendine benzeyen bir ozan kahramanın, akıl hastanesinde ge-çen sekiz yıllık politik tutukluluktan sonra yaşama dönüşünü ve kar-şılaştığı acımasız çelişkiler yüzünden intihara sürüklenişini sergiliyor-du.¹⁰ Ama oyunun ilk yazılışındaki son böyle değildi. Yazarın karşı koymasına karşın dramatik bir final yakalamak adına bu biçim seçil-mişti. Piscator, uzunca bir süre yazarla kapanarak metni kendi ama-çlarına göre yeniden kaleme aldı. Oyunun şiirsel ve duygusal vurguları-nı ortadan kaldırmak için bireysel davranışları yücelten anlar azaltıla-rak belgesellik öne çıkarıldı. Piscator'un yorumunda kahraman, bur-juva kökenli, duyarlı bir ozan değil, tipik işçi sınıfı temsilcisi bir kişi-lik olarak belirdi. Bu amaçla role uygun görülen Alexander Granach, proleter kökenli bir oyuncuydu. Duygusallığa kaçmaksızın sade ve sağduyulu bir yorum gerçekleştirdi.

Yapım, teknik açıdan zengindi. Traugott Müller'in tasarımı, çe-şitli yükseltelerde oyun alanları bulunan karmaşık bir yapıdan oluşu-

9 E. Piscator, *Politik Tiyatro*, s. 186-187.

10 Garip bir rastlantıyla Toller'in kendini de bir süre sonra yaşamına kendi eliyle son verdi.

yordu. Hapishane hücresi, bakanlık odaları, otel odaları gibi farklı mekânlar, sınıfsal hiyerarşiyi yansıtırçasına altı üstlü düzlemlere yerleştirilmişti. Seçim alanı vb. kalabalık sahneler, sahne ortasında oynanıyordu. Kahraman Karl Thomas'ın tutuklu olarak geçirdiği sekiz yıllık sürenin geçişi, Weimar Cumhuriyeti'nin kuruluşuna kadarki olaylar, belgesel filmle anlatılıyordu.

"Yaşıyoruz!" iki ay süreyle dolu salonlara oynandı. Ardından gelen ikinci yapım, *Rasputin, Romanov Hanedanı, Savaş ve onlara Karşı Ayaklanan Halk*, adından anlaşıldığı gibi tarihsel içerikli bir oyundu. Tolstoy ile Peter Schegolev tarafından yazılmış ve ilk kez 1924'te Leningrad'da oynanmıştı. Ancak Piscator'un düşüncesine göre tek bir kahraman çevresinde gelişmesi, oyunun melodramlaşmasına yol açan bir özürdü. Bu yüzden Gasbarra-Leon Lania ortaklığıyla yeniden kaleme alınması gerekti.

Rasputin'e oyun alanı olarak yarım küresel bir sahne düşünülmüştü. Bunun ardında yatan düşünce, Rus devrimini, dünya sahnesinde bir büyük olay olarak ve tüm Avrupa için taşıdığı önemi göstererek sergilemekti. Traugott Müller'in sahne tasarımı, hem arkadan yansıtmaya için büyük bir arka ekran, hem de açılıp kapanan kapaklardan oluşan küçük ekranlar barındırıyordu. Bu sahnelemede kullanılan film malzemesi, Piscator'un bütün öteki yapımlarındakini aşan ölçekteydi.

Oyunun belgesel açılımını pekiştirmek için bir başka yöntem daha başvurulmuştu. Bu, "takvim" diye adlandırılan bir buluştu: "Takvim, bez kaplı, üç metre genişliğinde ve proskene yüksekliğinde bir çerçeveye idi; proskene açıklığının sağ yanında kolaylıkla öne ve arkaya hareket ettirilebiliyordu. Varoluşunu, yalnızca sahnenin sağladığı olanaklarla istediğim derinlikte tarihsel malzemenin sergilenemeyişine borçluydu. (...) Takvim sanki oyunun olaylarını yazdığımız, açıklamalar yaptığımız, seyirciye kendimizi tanıttığımız vb. işlevleri olan bir not defteriydi. Burada da sürekliliği sağlamak için metin, 'hareketli notlar' diye adlandırılan biçimde aşağıdan yukarıya filme yansıtıldı."¹¹

11 E. Piscator, *Politik Tiyatro*, s. 246.

Rasputin'de dramatik oyun ile belgelerin yanyanalığı zaman zaman olağanüstü çarpıcı etkiler doğurdu. Örneğin Rus cesetlerinin yığınlarının görüntüsüyle aynı anda başka bir perdeye Çar'ın karısına bir mektupta "Burada ordularımın başında sürdürdüğüm hayat, sağlık ve canlılık kazandırıyor," sözlerinin yansıtılması ironik bir etki yaratırken Çariçe'nin 1917'de devrimcileri tutuklatırma kararı alması, yukarıda bir perde üzerinde tüm Çar ailesinin bir yıl sonraki katledişlerinin görüntüsü önünde oynanıyordu. Bu sahnede Çariçe rolündeki Tilla Durieux, gözünün oyun sırasında perdedeki görüntülere takılmasıyla ne güç bir an yaşadığını anlatır.¹² Bu gibi etkiler, Brecht'in, daha sonraları çelişkileri bilinçli bir biçimde sergileyerek yaratmayı amaçladığı epik yabancılaştırma yönteminin ilk uygulamalarıydı.

Yaroslav Hasek'in romanından uyarlanan üçüncü oyun, *Aslan Asker Şvayk*, Piscator Sahnesinin gişe geliri açısından en başarılı yapıtı oldu. Romanın oyunlaştırılmasında Piscator'un her zamanki çalışmaya arkadaşlarından başka Brecht de katkıda bulundu. Yapımda ilk olma özelliği taşıyan bir yenilik, Piscator'un, Şvayk rolünü Avusturyalı oyuncu Max Pallenberg'e vermesiyle bir başrol oyuncusunun ön plana çıkmasıydı. Saf vatandaş Şvayk'ın savaş serüvenleri sırasında başına gelenlerin ardalanı, Grosz'un karikatürlerinden oluşan çizgi filmle sağlanıyordu. Grosz'un yarattığı bu dönem Avusturya'sının "politik ve toplumsal yaşamını kişileştiren kemikleşmiş tipler", kimi zaman oyun kişinin yerini alıyordu.

Piscator'un bu yapımda uyguladığı sahneleme tekniğinin anahar kavramı "yürüyen bant"tı. Şvayk'ın Çekoslovakya'da Budweis'dan Doğu Cephesi'ne dek uzun yürüyüşünü sahne üzerinde anlatmak kolay olmayacaktı. Oyunun baş kişisi yürüme halindeki bir oyuncu tarafından canlandırılıyordu. "Yürüyen bant", "yürüme"yi kolaylaştıracak, sahnesel bir anlatımla aktaracak zekice bir buluş oldu. Sahne önünde ve gerisinde olmak üzere iki adet yürüyen bant, başka oyuncularla gereçlerini de oyun alanına getirmeye yarıyordu.

12 Edward Braun, *The Director and the Stage*, s. 156.

Şvayk, Berlin'i ayağa kaldıran bir coşkuyla izlenirken, başrol oyuncusu Pallenberg'in bir Güney Amerika turnesi için önceden imzaladığı sözleşme yüzünden oyun süresi uzatılmadan kalktı. Zaten Piscator Sahnesi abonman seyircisine o yıl dört yapım daha sunmak zorundaydı. Böylece üç aylık bir oyun süresinden sonra oyun dizisinde Şvayk'ın yerini Leo Lania'nın yazdığı *Ekonomi Yarışması* aldı. Bu oyunun konusu Arnavutluk'ta geçen bir petrol greviydi. Fransız-İtalyan çıkarlarını içeren bir dizi ekonomi çelişkisi, sonuçta devrimin patlak vermesiyle noktalanıyordu. Seyirciden fazla ilgi görmeyen bu oyun, ancak dört hafta oynanabildi ve Piscator'u yeniden iflas noktasına getirdi.

Piscator Sahnesi'nin bundan sonra gerçekleştirdiği hiçbir yapım parasal sorunları düzeltmedi. Walter Mehring'in *Berlin Taciri* (1929), farklı yönlerden eleştiriler almasının yanısıra hem Yahudi, hem Alman hem de kapitalizm karşıtlığıyla suçlandı. Sahne tasarımı Moholy-Nagy tarafından yapılan bu oyun, teknik araç kullanımında en uç noktaya vardı. Aynı zamanda dört projeksiyon duvarı, önde ince tül perde, bir döner sahne, iki yürüyen bant ve yan kulislerden indirilip kaldırılan üç takvim çerçevesinden yararlanılıyordu. Ne var ki sahne makinalarının ağır işlemesi, yarattıkları uğultu, olumsuzluğa dönüşüyordu. Başarısızlık nedenlerinden bir başkası da oyun süresinin 4,5 saate ulaşmasıydı.

Kürtaj yasasının haksızlığını tartışan Carl Credé'nin *Paragraf 218*'i, gezgin bir yapım olarak hazırlandı, basit doğalcı bir dekorla oynandı. Çünkü artık Piscator Sahnesi, Nollendorf meydanındaki tiyatrodan yoksun kalarak, oyuncuların oluşturduğu gezgin Piscator Topluluğu'na dönüşmüştü. *Paragraf 218*, tartışmalı oyun biçimiyle Almanya'nın 30 kadar kentinde oynandıktan sonra Berlin'in dış semtlerinden birinde bir süre daha sergilendi.

1930 Eylül'ündeki seçimlerde Nasyonal Sosyalistler, Komünist Parti'nin 77 kişilik milletvekili sayısını umulmadık biçimde geçerek 95 sandalyeye hak kazandı. Seçimler sırasında Piscator, Alman Deniz Kuvvetleri ayaklanmasını konu eden *Kayser'in Uşakları* başlıklı bir ro-

man uyarlaması sahnelemişti. Bunun ardından gelen *Tai Yang Uyanıyor*'un (1931) açılışından birkaç gün sonra yönetmenin vergi borçlarından ötürü tutuklanması, tüm öteki tasarımları sekteye uğrattı. Tutukluluğu sadece birkaç gün sürdü. Bu olayın ardından Piscator ülkenin ayrıldı, Moskova'ya geçti.

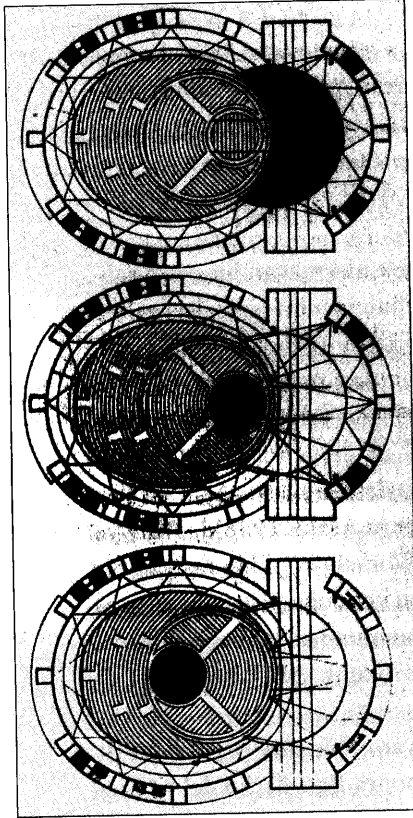
Sürgün ve Son Yıllar

Piscator, Moskova'da hiç bir zaman seyirciye ulaşmayan bir oyun sahneledi. Oyunun, genel prova aşamasında yönetmenin, parti ileri gelenleri ve Stalin'le bir görüşmesinden sonra programdan kaldırıldığı biliniyor. Anna Seghers'in *Balıkçıların Ayaklanması* romanından 1934'te tamamladığı filmi ise hiç gösterilmedi. Dönem, Stalinist baskı dönemiydi. Sanatta deneysellğe ve biçimselcilik okuluna hoşgörüyle bakılmıyordu. 1936'da bu tutumlar tam anlamıyla resmileşti. Aynı yıl Piscator Paris'e gitti; iki yıl orada kaldıktan sonra Aralık 1938'de ABD'ye göç etti. Yeni Dünya'da 13 yıl "Dramatic Workshop" adını taşıyan bir oyunculuk okulu yönetti. Bu sırada sahneye koyduğu birkaç oyun arasında en büyük etki yaratan, Tolstoy'un romanından sahneye aktardığı *Savaş ve Barış*'tı (1942, 1955). Tiyatro okulu, ABD'de bir kuşak oyuncunun yetişmesine katkıda bulundu.

1951'de Almanya'ya geri dönen Piscator, bir süre çeşitli kent tiyatrolarında yönetmen olarak çalıştıktan sonra Batı Berlin'deki "Freie Volksbühne"nin sanat yönetmeni oldu. 1962-1966 arası yönettiği bu kurumda "belgesel dram" olarak tanımlanan yeni bir türün seyirciye ulaşmasına katkıda bulundu. Bunlar Rolf Hochhuth'un *Temsilci*, Heinar Kiphardt'ın *Oppenheimer Davası*, Peter Weiss'in *Soruşturma*, Hans Hellmut Kirst'in *Subayların Ayaklanması* oyunlarıdır.

Piscator ve Çağdaşları

Piscator, politik tiyatro kavramını geliştirmesiyle 20. yüzyıl sahnelerinin en büyük düşünsel atılımını gerçekleştirmiştir. Gerçi politik amaçlı tiyatroyu, Rus Devrimi'ne tanıklık eden Meyerhold, daha önceki bir tarihte başlatmıştı, ama işçi sınıfı için siyasal güdümlü tiyatro yapan ve



Mimar Walter Gropius'un Piscator Sahnesi için tasarladığı "Bütünsel Tiyatro". Öbekte yer değiştiren sahne ve onu çevreleyen sütunlarda projeksiyon olanakları bulunuyordu.

Politik Tiyatro başlıklı kitabında bunun kuramını oluşturan, Erwin Piscator'dur. Brecht *Hurda Alımı*'nda Piscator'a çok şey borçlu olduğunu ileri sürer: "Piscator gelmiş geçmiş en iyi tiyatro yazarlarından biri oldu. Tiyatroyu elektrikle çalışır duruma sokan ve tiyatronun büyük konulara egemen olmasını sağlayan odur," der, ama şöyle devam eder: "Oyuncunun sanatına gelince, düşmanlarının ileri sürdüğünden daha fazla ilgileniyordu bununla, doğru; ama kendi söylediğinden daha az ilgilendiği de açık. Oyuncuları kendi çıkarını paylaşmadığından, o da onların çıkarlarını paylaşamıyordu. Ne olursa olsun onlara yeni bir üslup getirmedi, bununla birlikte, oyun tanıtımları, özellikle dokunaklı küçük roller için, hiç de kötü değildi. Sahnede birçok oyun üslubunun aynı anda var olmasına izin veriyor, bunu yaparken de hiçbir özel beğeni göstermiyordu."¹³

Anlaşılabileceği gibi Piscator ile Brecht'in tiyatrolarının ayrılma noktası, oyuncunun sanatındadır. Piscator, rejî

buluşlarında teknik çözümlere yönelirken Brecht, sahnede yalnlığı seçmiş, buna karşılık oyunculuk yönteminde geliştirdiği yeniliklerle farklı bir doğrultuda ilerlemiştir. Piscator'un "agit-prop" kökenli tiyatrosu, seyirciyi aydınlatmadan çok uyarmayı hedefliyordu. Film, saydam, yürüyen bant, döner sahne vb. teknik yenilikler, seyirci üzerinde çarpıcı bir

etki yaratabiliyordu. Ama bu, bir anlamda yanılsamacı tiyatronun uzantısı gibi görünen, büyüleyen, uyaran, heyecan yaratan bir etkiydi. Politik tiyatro yaratıcısının daha az bilinen "bütünsel tiyatro" düşüncesinin somutlaşmış biçimi, mimar Gropius ile birlikte tasarladığı teknik olanakları sınırsız, büyük ve değişken tiyatro yapısında izlenir.¹⁴ Günün sanat akımlarından fütürizmin kitle ile makineleşmeyi geleceğin sanatında birleştirme düşüncesi bu tasarımda büyük ölçüde yansır. Hiçbir zaman gerçekleşmeyen bu tasarımda ve Piscator'un yarattığı politik revü biçiminde Max Reinhardt'ın sahne serüveninde izlenen barok tiyatrosuna özgü yanılsama geleneğinin izlerini bulmak mümkündür. Bu gerçeğin altını çizen Melchinger, barok çağı illüzyon makinalarının yerini Piscator'un tiyatrosunda yüzyıl başının, film, elektrikle işleyen bantlar gibi çağdaş yeniliklerin almış olduğunu belirtir.¹⁵

Güdümlü tiyatro yapan kimi yönetmenler üzerinden Piscator'un etkisi günümüze kadar ulaştı. Bunların arasında Joan Littlewood, (1939'da Manchester'de *Aslan Asker Şvayk*'ı yönetmişti.) Roger Planchon, ABD'de "Living Theatre" topluluğu sayılabilir. Peter Palitsch gibi kimi Brecht öğrencisi günümüz yönetmenlerinden fazla iddialı olmayan oyunları parıltılı bir teknik donanımla başarılı yapımlara dönüştürenlerde de, bu büyük yönetmenin etkisi gözlenir.

BERTOLT BRECHT

Brecht'in Başlangıç Yılları ve Tiyatro Düşüncesinin Evrimi

Bertolt Brecht, 20. yüzyıl tiyatrosunun en köklü değişikliğini gerçekleştirdi. Salt oyunculuk tekniği ya da yazınsal anlamda değil, sahne estetiği ve düşünsel eleştirelilik açılarından Brecht tiyatrosu, çağımız için büyük bir dönüşümdür. Benimsediği dünya görüşü doğrultusunda tiyatro sanatının bileşkesi olan tüm alanlarda, seyirci, oyuncu, dramın biçim ve içeriği, sahne tasarımı, müzik vb. konularda eskinin yenilenmesi değil, tam anlamıyla farklı bir yeniye dönüşmesini sağladı. Bir

13 Bertolt Brecht, *Hurda Alımı*, s. 137.

14 Bkz. Üçüncü Bölüm, s. 88.

15 Siegfried Melchinger, *a.g.y.*, s. 194.

dönem yasaklanan, yerilen, yok sayılan, ardından putlaştırılırcasına yüceltilen Brecht, günümüzün yüzyıl sonu hesaplaşmaları bağlamında, özellikle Doğu-Batı bloklarının birleşmesinden sonra Alman tiyatro çevrelerinde süregelen tartışmalarda hakettiği değerlendirmeye ancak yeni yeni kavuşmakta, gerek kuramcı kişiliğiyle, gerekse yönetmen ve oyun yazarı olarak ardında bıraktığı birikimle günümüze dek yol göstericiliğini sürdürmektedir.

Hurda Alımı'nda "karanlık bir çağ yaşadığımızı iyi düşünün," tümcesiyle başlayan bir söylev yer alır.¹⁶ 1898'de doğan sanatçı-düşünür, gerçekten de olağanüstü karanlık bir dönemde, Birinci Dünya Savaşı'nın hemen öncesi yıllarda çocukluğunu yaşamış, savaşı izleyen ilk yıllarda sanat çevresine girmiş, ona, şu lafı ettirecek bir düzenin varlığını bu yıllarda izlemeye başlamıştır: "İnsanın insan üzerinde kurduğu müthiş baskı ve insanın insanı korkunç derecede sömürmesi, savaş zamanındaki cinayetler, barış zamanındaki her çeşit iğrenç aşağılama sanki tüm yeryüzünde doğal bir görünüm kazanmıştır."

Bir kağıt fabrikası yöneticisinin oğlu olarak varlıklı koşullar içinde büyüyen Bertolt Brecht, yüksek okul çağında Münih'te üniversite öğrenimi sırasında bu kentin sanat yaşamını yakından izleme olanağı buldu. Franz Wedekind'in kabare gösterileri, tiyatro bilimcisi Arthur Kutscher'in tiyatro dersleri, ünlü komedyen Karl Valentin'in taklitleri, o yıllarda yeniden keşfedilerek basılan 19. yüzyıl ozanı Büchner'in oyunları, Baudelaire'in Almanca'ya çevrilmiş şiirleri, genç Brecht'i bu yıllarda çevreleyen etki kuşağını oluşturdu. 1918'de orduya alındı. Bu sıralarda tıp fakültesine kayıtlı olduğundan Augsburg'da bir sağlık birimine gönderildi. Savaş bitiminde Almanya'nın siyasal kargaşasına, Münih'teki kısa ömürlü Temsilciler Cumhuriyeti'ne¹⁷ tanıklık ederken bir yandan da ilk oyunları, *Baal* (1918), *Gece Yarısı Davul Sesleri* (1919-1922), *Kentlerin Ormanında*'yı (1920-1922) kaleme almaktaydı. Bunlardan ilk sahne ışıklarına çıkan, *Gece Yarısı Davul Sesleri* ol-

du. 1922'de Münih'te öncü oyunlar sahnelemesiyle tanınan Kammer-spiele tiyatrosunda Otto Falkenberg'in rejisiyle oynandı. Günün saygın tiyatro eleştirmenlerinden Herbert Jhering, genç yazarın olağanüstü parıltısını derhal tanıtladı. Jhering'in desteğiyle Brecht, yılın en umut verici oyun yazarına verilen Kleist ödülüne değer görüldü. Oyun, aynı yıl Berlin'de Deutsches Theater'da ikinci kez sahnelendi. Ardından *Kentlerin Ormanında*, Erich Engel'in rejisiyle, Brecht'in çocukluk arkadaşları ve yaşamı boyunca yaratıcılık ortağı, dostu Caspar Neher'in tasarımlarıyla Münih'te Residenztheater'da oynandı.

Brecht'in ilk oyunları dışavurumculuk akımının izlerini taşıyor. Olaylar, bu akıma özgü biçimde bireysel kahramanın yazgısı ve iç dünyası çevresinde odaklanır. Başkaldıran, umarsız, lirizme boğulmuş bir iç dünyanın kişileri, nihilist Baal'de, savaş yorgunu asker Andreas Kragler'de (*Davul Sesleri*) ve birbirini tamamlayan Garga ile Schlink'te (*Kentlerin Ormanında*) yinelenir. Bu oyunlarda nihilizme yaklaşan savaş sonrası karamsarlığının izleri vardır.

Brecht Kendi Oyunlarını Yönetiyor

1923'te Kammerspiele'de dramaturg olarak işe alınmasıyla Brecht, kendini bundan böyle rejisi alanında kanıtlayacağı bir projeye el attı. Christopher Marlowe'un *II. Edward* oyunundan yaptığı bir uyarlamayı kendisi sahneye koydu. *II. Edward*'ı seçmesinin ardında oyunun, Brecht'i ve çağını ilgilendiren birkaç izleğe yanyana yer vermesi yatıyordu. O günün Almanya'sında imparatorluğun yıkılması ve hemen ardından Birinci Dünya Savaşı'nın getirdiği acılar, toplumda bir kahramanlık özlemi yaratmıştı. Bu doğrultuda sahnelenen klasik tarihsel oyunlar çok seyirci topluyordu. Brecht, bu akıma karşı tavır almak istiyordu. Uyarlamasından Marlowe'un trajedisini alaylı bir uzaklıktan ele aldı, eşcinsel tutkusunun kölesi olmuş bir kralın yüce olmayan yanlarını gösterdi.

Öte yandan 25 yaşında, genç sayılacak bir yönetmendi ve Oskar Homolka, Werner Kraus gibi Alman sahnesinin devleşmiş oyuncularıyla birlikte çalışıyordu. Fazla zorlanmadı. Ancak oyuncularından istediği ayrıntı titizliği şaşırtıcıydı. Tiyatronun genel yönetmeninin pro-

¹⁶ Brecht, *Hurda Alımı*, "Çağ Üzerine Söylev", s. 61.

¹⁷ Oyun yazarı Ernst Toller'in önderlik ettiği ve daha sonra uğrunda hapis yattığı ve *Yaşıyoruz!* oyununa konu olarak aldığı devrim hareketi.

va izlenimlerinden öğrendiğimize göre, kralın halktan sevgilisi Gaveston'un asılması sahnesinde adamın boynuna ilmi geçiren cellatların bunu yapışlarını beğenmeyip hareketi yinelemelerini istediğinde, "oyuncular, omuz silkerek yönetmenin beklenmedik direktifini savsaklamak için ellerinden geleni yaptılar. Brecht onları yeniden durdurdu ve ödün vermeyi reddederek asma hareketini yinelemelerinde, ama bunu uzmanca yapmalarında diretti. Seyirci onların adamın boynuna ilmi geçirmelerini görmekten zevk almalıydı."¹⁸ Brecht'in doğru tavır konusundaki bu titizliği, ileride kuramında belirginleşecek olan "gestus" kavramının hazırlığıdır.

Oyunun sahne çalışmaları sekiz hafta sürer. Bu, alışılmadık uzunlukta bir prova süresidir. Ancak 18 Mart 1924'teki açılış, umulan üzerinde başarı getirir. Böylelikle *II. Edward*, Brecht'in gelişiminde önemli bir sıçrama olur. Alman sahnelerinde o dönemin alışlagelmiş anıtsal Shakespeare'in ve benzerlerinin oyunları sahneleme biçimini değiştirmek, tarihsel oyunun gevşek sahne yapısından yararlanarak epik bir anlatıma yer vermek, somut fiziksel eylemler ile "mesel"e öncelik tanımak gibi amaçlarını gerçekleştirir. Baş yardımcıları her zamanki tasarımcısı Caspar Neher ile dramaturg ve yazar dostu Lion Feuchtwanger'dir. Kabare ustası Karl Valentin de provaları izler. Brecht'in ona "Askerler gerçekte nasıl olur?" sorusuna "Yüzleri bembeyazdır, korkudan," yanıtını vermesi üzerine askerlerin beyaz tebeşirle boyanmış yüzlerle oynadıkları hep anlatılan bir öyküdür.

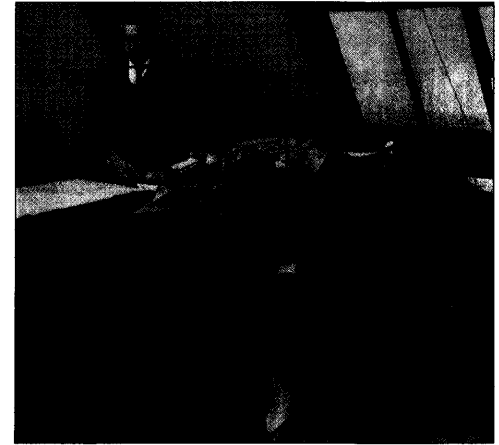
1924'te Brecht Berlin'e yerleşti ve Max Reinhardt'ın yönetimindeki Deutsches Theater'da bir yıllık bir dramaturgi çırağı geçirdi. Bu tiyatrodaki Şubat 1926'da "Genç Sahne" başlığı altında bir *Baal* sahneleyişi gerçekleştirdi. Tek bir matine gösterisinde sunulan oyun, ilk yazılış biçiminden oldukça değişmiş, kısaltılmıştı. Aynı yıl tek perdelik komedisi *Düğün*'ü bir başka yönetmen sahnelerken Brecht, oyunun bir boks minderi üzerinde oynanmasını yönlendirdi. 1927'de Kurt Weill ile ilk kez işbirliği yaparak ortaya çıkarttığı ve Neher'in sahne dü-

¹⁸ Bernard Reich, Klaus Volker'in Brecht: *A Biography*'sinden alıntı, s. 72.

zenini kurduğu *Mahagonny*'nin de bir boks minderi üzerinde sahnelenmesini sağladı. Bu arada yine Neher ve Elisabeth Hauptmann ile birlikte çalışarak *Adam Adamdır*'ı kaleme alıyordu. 26 Eylül 1926'da Darmstadt'da ilk kez oynanan bu oyun, insanın değişebilirliği konusunu ele alan ve Brecht'in gençlik nihilizminden sıyrılışına tanıklık eden bir yapıt olarak kabul edilir.¹⁹ Bu oyunun anlattığı inanılmaz kimlik değiştirme serüveninin seyircide yarattığı şok, yabancılaştırma etkisinin çekirdeğini taşır. Aralarda sahne başlıkları kullanılması, lirik bölümlerin oyun eyleminden kesin ayrılışı, epik oyun biçimine doğru gelişimin belirtileridir.

Brecht Dünya Çapında Üne Kavuşuyor: *Üç Kuruşluk Opera*

Brecht'e ilk uluslararası ünü, 31 Ağustos 1928'de Berlin'de Theater am Schiffbauerdamm'da sahnelenen *Üç Kuruşluk Opera* getirdi. John Gay'in 18. yüzyıl burleski Dilenci Operası'nın 1920'de Londra'da yeniden sahnelenerek uzun süre oynanması Brecht'in çalışma arkadaşı Elisabeth Hauptmann'ın dikkatini çekmişti. Onun İngilizce'den Almanca'ya çevirdiği metni Brecht'in önüne koymasıyla bu ilginç uyarlama gerçekleşti. Gay'in 18. yüzyıl İngiltere'sinde çılgın bir modaya dönüşen İtalyan Operası'na nazire olarak yazdığı, *Dilenci Operası*, operanın aristokrat dünyasına karşı olarak yeraltı dünyasında geçiyordu. Bu, tam Brecht'in üstünde durmayı sevdiği türden bir karşıtlıktı. "Baylar Bayanlar, bir banka kurmak varken banka soymak nedir ki?" Mackie'nin



Bertolt Brecht ve birçok oyunun yazılışına katkısı bulunan çalışma arkadaşı Elisabeth Hauptmann.

¹⁹ Frederick Ewen, *Bertolt Brecht*, s. 117.

idam edilmeden önceki son konuşmasından alınma bu gibi kıvrak zeka ve bilgelik içeren sözler ya da “Önce yemek gelir, sonra ahlâk” gibi özdeyişler, bir oyun yılı boyunca tüm Berlin’in ağzından düşmedi. *Üç Kuruşluk Opera*, günümüzün deyişiyle tam bir “hit” olmuştu.

Yazar bu oyunda bir yandan ilk gençliğinin karamsarlığını, kentlerin ormanındaki var oluşun coşku ve şiirini dile getirirken, bir yandan da gelişmekte olan toplumcu bilinci doğrultusunda toplum çelişkilerini aydınlatmaktaydı. Peachum-Polly-Macheath üçgeni arasındaki dolantılar, yeraltı dünyasının karanlık işleriyle burjuvazinin saygın dış görünümü arasındaki koşutluğu sergilemeye araç oluyordu. Dramatik biçim açısından, duygulara öncelik tanımak yerine, olaylara eleştirel bir uzaklıktan yaklaşması, ileriki yapıtlarının yönüne işaret ediyordu. Eleştiri uzaklığının baş etmeni, Kurt Weill’in metinle müzik arasında ikilem yaratan bestesiydi. Ayrıca oyun eylemi ile şarkıların kesin ayrımı, seyirciye doğrudan seslenme gibi opera biçimi içinde operaya aykırı biçim özellikleri, yadırgatıcı etki uyandırıyor, seyirci bir yandan tiyatro izleme durumunda olduğunu unutmazken, bir yandan da geleneksel opera, kabare ve halk komedisi öğelerinin varlığıyla sahneye doğru çekiliyordu.

Üç Kuruşluk Opera’nın filme alınması, Brecht’in senaryoya karşı çıkması, bir hukuk savaşımı başlattı. Ama yazar, bir süre sonra savlarından vazgeçerek, olayları kendi doğru bulduğu yönde işleyen bir *Üç Kuruşluk Roman* kaleme almaya karar verdi. Roman 1934’te yayınlandığında Brecht artık Almanya’da yaşamıyordu.

Öğretici Oyunlar (Lehrstücke)

Brecht, 1927’de *Aslan Asker Şvayk* metnini oluştururken Piscator’un çalışma topluluğundaydı. *Chicago’lu Joe P. Fleischhacker* başlıklı bir başka Piscator uyarlaması için giriştiği bir araştırma serüveni, onu Marksizmi incelemeye götürdü. Borsanın nasıl işlediğini anlamak için okumaya başladığı “klasikleri” derinlemesine inceleyip özümsemi. Gerçi *Fleischhacker* oyunu hiç bir zaman yazılmadı, ama bu bilinçlenme aşaması, Brecht’in sonraki yapıtını etkiledi. 1929-1930 arası “Lehrstück” ya da öğretici oyun olarak nitelendirdiği yedi oyun yaz-

dı. Bunlardan dördünü ilk sahneye koyan kendisi oldu. Öğretici oyunlar, bir oyuncu topluluğunun düşünsel ve tavırsal eğitim amacıyla, seyirciden çok kendilerine oynayacakları oyunlardı. Brecht, kuramsal yazılarında bunlar üzerine şöyle bir açıklama getiriyor: “Öğretici oyun, seyredilerek değil, oynanarak öğretir. Seyirci, öğretici oyunda ilke olarak gerekli değildir, ama varlığı değerlendirilebilir. Öğretici oyunun temelinde, oyuncunun belli davranış biçimlerini uygulama, belli tavırları alma, belli konuşmaları yapma, vb. sayesinde toplumsal olarak etkilenmesi beklentisi yatar.”²⁰ Brecht’in bu tasarımının arkasında bulunan kolektif sanat yapma düşüncesi, ona: “Burjuva düşünürler, yapanlar ile izleyenler arasında büyük bir ayrım güder. Düşünen insan bu ayrımı yapmaz,”²¹ dedirtir.

Kendisinin de deneysel olarak nitelendirdiği bu oyunlar, *Lindbergh’in Uçuşu*, *Baden Baden Didaktik Oyunu*, *Karar*, *Evet Diyen ve Hayır Diyen*, *Kural ve Kural Dışı* ve *Ana*’dır. Oyunların dramatik ve sahnesele yalınlığında o sıralar araştırmakta olduğu Japon No Tiyatrosu’nun etkisi görülür. Dizinin en kusursuz biçime ulaşan ve en fazla oynanan yapıtı, *Ana*’dır. Öncelikle kadınlara seslenen bu Gorki romanı uyarlaması, Ocak 1932’de ilk kez oynandığında başrolde Brecht’in 1924’ten bu yana yaşam arkadaşı olan, o zaman 31 yaşındaki Helena Weigel vardı. Sahneleme, Caspar Neher ve yapımın bestecisi Hanns Eisler ile birlikte toplu bir rejî girişimi olarak uygulandı. Piscator Stüdyosu’ndan gelme “Genç Oyuncular Topluluğu”na oynanan *Ana*, Berlin’in merkezindeki açılışından sonra işçi semtlerinde turneye çıktı. Neher, yapımın kolayca yer değiştirebilmesini amaçlayarak basit bir sahne tasarımı uygulamıştı. Arkada çoğunlukla Lenin’den alıntılar ve bazen üzerine fotoğraf yansıtılmasına yarayan bir perde bulunuyordu. Bunlar yapıma “agit-prop” nitelik kazandıran özelliklerdi. Ama Brecht, “Oyun da yapım da “agit-prop” tiyatroya çok şey borçlu olmakla birlikte ondan ayrılıyordu. “Agit-prop” tiyatrosunun amacı, o anlık eyleme kışkırtmakken (örneğin ücret kesintisine karşılık grev gibi)

²⁰ Brecht, *Gesammelte Werke* 17, s. 1022.

²¹ *A.g.e.*, s. 1022.

ve siyasal durumdaki değişikliklerin egemenliğine bağımlıyken *Ana*, daha ileri giderek sınıf savaşının taktiklerini öğretmeyi amaçlıyordu,”²² demiştir. *Ana*, bu biçimiyle öğretici oyunların yalınlığını, dolaysız öğreticiliğini korurken roman uyarlaması niteliğine borçlu olduğu üç boyutlu karakterleri ve gelişim çizgisiyle, yazarın daha ergin yapıtlarıyla kıyaslanabilir düzeye ulaşıyordu.

Brecht, *Ana*’nın sahnelenmesinde oyuncunun, kendini olay ile seyirci arasında orta yerde göstermesi üzerinde durmuştu. Buna en iyi örnek, Pelegea Vlassova’nın oyunun açılış sahnesinde kendinden üçüncü tekil kişi gibi söz ederek konuşmasıdır. “Bir işçinin dul karısı ve bir işçinin anası ben, Pelegea Vlassova ne yapabilirim?”²³ Bu sahne üzerine notlarında Brecht, Helena Weigel’in yorumu için şöyle yazıyor: “İlk sahnede oyuncu belirgin karakteristik bir tavır içinde sahnenin ortasında durdu ve tümceleri üçüncü tekil kişiden söz edercesine söyledi. Kendisi Vlassova (*Ana*) olmaktan ve o tümceleri kendi tümceleri olarak konuşmaktan kaçınmakla kalmadı, seyirciyi de alışkanlıktan ya da kayıtsızlıktan yapılabileceği gibi, özel bir durumdaki yakın bir ilişkiye göz tanıyı ya da kulak misafiri olarak kendisini belli bir odanın içine aktarmaktan alıkoymadı. Bunun yerine yaptığı, oynayan ve birkaç saat süreyle üzerinde oyun oynanacak kişi olarak kendini seyirciye tanıtmaktan ibaretti.”²⁴

Ana, Brecht’in Almanya’da sahnelenen son yapıtı oldu. Oyunun gösterimi sık sık engellenmeye çalışıldı. Bir keresinde Berlin’in Moabit semtinde tüm yerler satılmışken polisin yangın nizamnamesini bahane ederek oyunu yasaklamaya çalışmasına karşın oyuncular, dekorsuz, kostümsüz ve aksesuarsız oynadılar. Polis bunun üzerine perde kullanımının yasal olmadığını açıklayınca sahne üzerinde yarım daire oluşturarak oturup ezber provası yapar gibi repliklerini okudular. Sonuçta polis engeli, oyunculara rol “gösterme”nin rol yapmaktan daha etkileyici olduğunu öğretmiş oldu.

Bu sırada oynanma olanağı bulamayan bir başka oyunu,

²² Edward Braun, *The Director and the Stage*, s. 175.

²³ Brecht, *Gesammelte Werke* 2, s. 285.

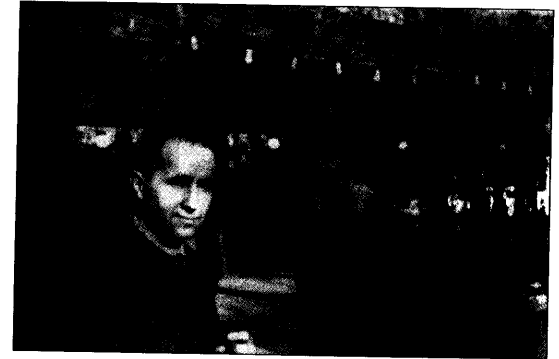
²⁴ Edward Braun, *The Director and the Stage*, s. 176.

1932’de radyoda yayınlanan *Ermüş Jeanne*’dı. Birçok yapıta konu olmuş bu Ortaçağ kahramanlık öyküsü, Brecht’in çeşitlemesinde o günün Chicago’sunda mezbahalarda geçiyordu; Hristiyan Kurtuluş Ordusu kızlarından biri olan Johanna Dark’ın kıran kırana süregelen ekonomi savaşına saf düşüncelerle katılışını, başarısızlığını ve ölümünü gösteriyordu. Oyun Almanya’da ilk kez 1964’te sahnelenebildiğinde güncelliğini ne kadar koruduğu anlaşıldı.

Sürgün

30 Ocak 1933’te Hitler başbakan oldu ve Komünist Partiyi yasadışı ilân etti. Aynı yılın 28 Şubat’ında ülkesinden ayrılan Brecht, Prag üzerinden Viyana’ya, oradan İsviçre’ye, Paris’e ve yerleşmek üzere Danimarka’ya geçti. Alman sınırına oldukça yakın bir yerde altı yıl yaşadı. Bu, çok üretken olduğu bir dönemdi. *Galile’nin Yaşamı*, *Carrar Ana’nın Silâhları* ve *Sezuan’ın İyi İnsanı* gibi oyunların yanısıra sürgün yaşamının kişisel yansımasını yansıtan şiirler yazıyordu: “Çivi çakma duvara, ceketini iskemlenin üstüne at gitsin, yarın geri döneceksin nasıl olsa, değer mi uğraşmaya dört gün için.”²⁵ Onun bu dönemi nasıl yaşadığına tanıklık eden dizelerdir. “İndir yüzüne kasketini geçerken insanlar! Ne diye öğreneceksin bir yabancı dili? Seni buradan çağırarak haber, yazılı gelecek kendi dilinde.”²⁶

Sürgün yaşamı Brecht’in beklentilerinin aksine tam 17 yıl sürdü. Bu arada kimi oyunları Almanya dışında oynanıyordu. 1933’te Paris’te dans oyunu *Anna’nın Yedi Günahı* ilk kez sahnelendi; 1935’te



Bertolt Brecht, Helena Weigel. İlk sürgün yıllarında Finlandiya’da.

²⁵ Brecht, *Halkın Ekmeği*, Çev: A. Kadir, Anım Bezirci, Evrensel Basım Yayın, 1995 s. 122.

²⁶ A.g.e., s. 122.

Kopenhag ve New York'ta *Ana* oynandı. 1939 ve 40'ı İsveç'te geçirildikten sonra gittiği Finlandiya'da bir tiyatro yarışması için *Bay Puntilla ile Uşağı Matti*'yi yazdı. 1941'de Finlandiya'dan ayrılmadan önce tamamladığı son oyun, *Arturo Ui'nin Yükselişi*'ydi.

Sürgünde de olsa, Almanya'nın Brecht'in dünyasına ne ölçüde odak olduğunu, 1938'de yazdığı *III. Reich'in Korku ve Sefaleti* oyunu kanıtlar. 30 sahnede tamamlanan bu oyunun malzemesini izlediği gazete ve radyo haberlerinden derlemişti. Yapıt, aydın, küçük burjuvazi ve işçi sınıfından her kesim insanın Almanya'nın içinde bulunduğu durumdan nasıl etkilendiğini gösterir.

1935 yılında Moskova'ya yaptığı yolculuk, Brecht'in düşünsel dünyasında birşeyleri değiştirir. Bu yılın ilkbaharında yeni tiyatronun önderleri, Edward Gordon Craig, Erwin Piscator, Mei Lan-Fang, Brecht, Moskova'ya gelerek Stanislavski, Meyerhold, Tairov, Oblasov, Eisenstein ile buluşurlar. Devrimci tiyatronun geleceği üzerine fikir alış-verişinde bulunurlar. Brecht burada Çinli kadın rolleri yorumcusu Mei Lan-Fang'ın gösterdiği oyunculuk tekniğinde kendi yanılsama karşıtı düşüncelerinin onayını bulur. Estetik ilkelerinin başına yabancılaştırma etkisi kavramını yerleştirmesi, bu dönem yaşantılarının izini taşır. Ancak o sıralarda Rusya, Stalinist dönemin baskılı ve sıkıntılı günlerinin arifesindedir. Brecht'in marksist öğretiler doğrultusunda gerçekleştirilenlerin Sovyetler örneğinde olduğu gibi tam anlamıyla özenilecek bir dünya kuramadığını görmesi, bir yandan yeni çağın tiyatrosu tartışılırken, bir yandan da bu gerçekle yüzleşmesi, yapıtını etkileyen bir dönüm noktası oluşturur. Siegfried Melchinger, yazarın yaşadığı güne ilişkin karamsarlığının, onu her dönem için geçerli olacak kalıcı oyunlar yazmaya ittiğini söylüyor.²⁷ Bu düşünceler çerçevesinde kaleme aldığı büyük oyunlar dizisinin ilki, *Galile'nin Yaşamı*'dir. Oyunun önsözünde “yeni bir çağın eşiğinde bulunmak” üzerine düşüncelerinde belli belirsiz bir karamsarlığın alaycı anlatımını görürüz: “Yeni bir çağın eşiğinde olunduğuna inanmanın insanları ne kadar etkile-

yebildiği bilinir. (...) Sabah saatlerinde gibidirler, dinlenmiş, güçlü, yaratıcı. O güne kadarki inanışlara bâtil gözüyle bakılır. Düne kadar olduğu gibi kabul edilenler, yeniden incelemeye alınır.²⁸ Şimdiye kadar yönetildik, der insanlar, ama artık biz yöneteceğiz”.

Galile'nin yazılışı 1938'de, Uranyum çekirdeğinin ilk bölündüğü yıl tamamlandı. Yazar, işçiler için tasarlanmış gibi görünen ilk oynanış için daha sonrakilerden farklı bir metin kaleme almıştı. *Galile*'nin ayrıca yazarın ölümüne kadar üzerinde çalıştığı bir üçüncü çeşitlemesi vardır. Oyunun ana sorunsalı her defasında aynıdır: “Şiddet ve baskı karşısında aydın kişinin sorumluluğu nedir?” Yanıt, hakikati yaymaktır.

Bu oyun aynı zamanda Brecht'in sürgündeki vatandaşları için yazılmıştır. Ama yazar, içini kemiren şiddet karşısında yaşamda kalmak adına boyun eğmenin acısını yansıtmaktan geri kalmaz. Dolayısıyla *Galile*, biraz da Brecht'in kendisidir. Oyunun yazılış evrimine 6 Ağustos 1945'te Hiroşima'da patlayan atom bombası, önemli bir bakış değişikliği getirir: “Yeni fiziğin kurucusunun yaşam öyküsü bugünden yarına farklı okundu. Büyük bombanın cehennemî etkisi, *Galile*'nin çağının yetkeleriyle olan çelişkisini yeni, keskin bir ışık altına yerleştirdi. Artık sadece çok az bir değişiklik gerekiyordu, oyunun yapısında ise hiç değişiklik gerekmiyordu.”²⁹ Brecht, bu sözlerinde Amerika'da oynanan *Galile*'nin çalışmaları sırasındaki düşüncelerini aktarır.

1941'de ABD'ye giriş vizesi elde eden Brecht ve ailesi, Los Angeles'e doğru yola çıktı. Hollywood yakınlarında Santa Monica'da yerleşerek 1947'ye dek burada yaşadılar. Brecht o günlerde yaşamını film senaryolarıyla kazanıyordu. 1947'de Beverly Hills'de *Galile* sahnelendi. Baş rolde ünlü aktör Charles Laughton vardı. 1947 sonbaharında Brecht, Amerika Aleyhtarı Faaliyetler Komitesi'nce sorgulanmaya çağrıldığında ülkeyi arkasında bırakarak Paris'e uçtu. Buradan Zürih'e geçti ve 1949'a kadar İsviçre'de kaldı. Çocukluk ve çalışma arkadaşı Caspar Neher ile biraraya geldi. Birlikte *Antigone Projesi*'ni gerçekleştirdiler (1949). Kuramsal düşüncelerini topladığı *Tiyatro İçin*

27 Siegfried Melchinger, *Geschichte des Politischen Theaters* 2, s. 203.

28 Brecht, *Gesammelte Werke* 17, s. 1103.

29 Brecht, *Gesammelte Werke* 17, s. 1106.

Küçük Organon da bu sırada tamamlandı.

Brecht'in son oyunları arasında 1943-1945 arası yazılan *Kafkas Tebeşir Dairesi* ile 1941-1944 arası ele aldığı *Şvayk II. Dünya Savaşında* vardır. Her ikisinde de daha 1920'lerde ilgilenmeye başladığı içerikleri yeniden biçimlendirmiştir. 1942-1943'te Lion Feuchtwanger ile birlikte oluşturdukları *Simone Machard'ın Düşleri* ise Feuchtwanger'in romanından kaynaklanır. 1948-1949'da ortaya çıkarttığı *Kommün Günleri*'nden sonra Brecht, başka yeni oyun yazmadı.

Sürgünden dönen yazarın, ülkesine yeniden yerleşmesi güçlüklerle dolu bir serüvendi. İsviçre'den yaptığı ilk vatandaşlık başvurusu işgal kuvvetleri altındaki Almanya tarafından reddedildi. Oysa yazarın kendi ana dilinin dünyasında etkin olma özlemi büyüktü. Bunun üzerine Avusturya vatandaşlığına başvurdu. Ama bu arada Doğu Almanya hükümetinden kabul görmesi üzerine Doğu Berlin'e yerleşmeye karar verdi. Devletten aldığı yüklüce bir ödenek sayesinde 1949'da Theater am Schiffbauerdamm'da Berliner Ensemble'ı kurdu. 1956'da ölümüne kadar tam üretkenlik içinde seyircisiyle bütünleşmeyi amaçlayan sahnelemeler gerçekleştirdi. Kendi metinlerine karşı acımasız bir titizlik ve eleştirelilik içinde yürüttüğü sahne çalışmalarının provaları, her istekli tiyatro öğrencisine açıldı. Yaşamı boyunca geliştirdiği yöntemi artık erginleşmişti. Brecht'in çevresinde toplanan pek çok genç yazar, yönetmen, onun bu dönem ustalığından yararlanarak yetişti.

Brecht, 1948'deki *Antigone Projesi*'nden başlayarak sahnelemelerini "Modellbücher", yani örnek rejî defterleri deyimiyle anılan belgelerle saptadı. Bunu yaparken bu örneklerin sadece bir çıkış noktası olarak kullanılmasını, hiçbir zaman düşünceyi kısıtlayıcı kalıplar olarak ele alınmamasını istemişti. Ne var ki onun bu isteğine karşın, uzunca bir süre Brecht yönteminin uygulanışında taklitçi bir anlayışın ötesine geçilemedi. Ülkemizde de olduğu gibi özellikle Doğu Almanya'da ortodoks Brecht'çi yönetmenler, örnek yinelemeleri Brecht'in diyalektik düşünce ustalığına karşıt yönde işledi. Batı Almanya'da ise Brecht konusunda suskun bir direniş, yazarın oyunlarının 1960'lara dek oyun dizilerinin dışında bırakılması sonucunu verdi. 1960 sonra-

sında Brecht, giderek tüm dünya sahnelerinde sıkça oynanan bir yazar ve tiyatro düşünürü olarak etki odağı oldu.

Politik Tiyatronun Sürekliliği Üzerine

Siyasal amaçlı tiyatronun 1920'li, 30'lu yıllara özgü bir olgu olduğunu, günümüzde artık politik tiyatronun olanaksızlaştığını ileri sürenler var. Bu tür savlar karşısında insanın aklına 1990'ların başında Hindistan'da sokak tiyatrosu yaparken vurulan Safder Hashmi geliyor; Nâzım Hikmet gibi uluslararası antolojilere geçmiş bir yazarın kendi ülkesinde çok uzun bir süre resmi oyun dağarlarına alınmayışı geliyor. Bunlar, güdüm-lü tiyatroyu yok etmenin güdümlü çabaları olduğuna göre Brecht ve Piscator çizgisinde olsa da olmasa da, politik tiyatronun, özellikle Batı ülkeleri dışında varlık gösterdiğini görüyoruz. "Gazete tiyatrosu", "Forum tiyatrosu", 1970'lerde "Sokak tiyatrosu", gibi biçimler geliştiren 1931 doğumlu Brezilyalı Augusto Boal, Brecht'i örnek alan uygulamalarıyla ünlendi. Boal, "Ezilmişlerin Tiyatrosu" başlığı altında topladığı yazılarıyla ve siyasal sürgünde bulunduğu Batı Avrupa'da yürüttüğü atelye çalışmalarıyla politik tiyatro deneyimlerini tüm dünyaya yaydı.

Öte yandan Almanya'da Piscator'un tiyatro düşüncesinin uzantısı olarak ortaya çıkan, Weiss, Hochhuth, Kipphardt gibi yazarların elinde gelişen belgesel tiyatro, gerçekten de 1970'li yıllardan sonra etkin varlık gösteremedi. Bunun başlıca nedeni, belgelere dayanan oyunların dramatik gerilim yaratamaması, az çok yavan kalmasıdır.

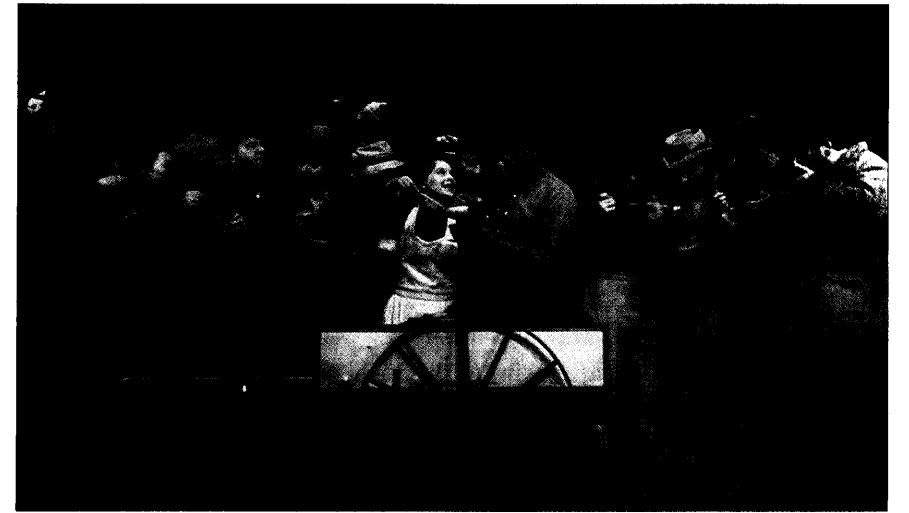
Politik tiyatro kavramını daha geniş kapsamlı düşünen kuramcılar, yazınsal bir kategori olarak ortaya çıkan "uyumsuz" nitelikli oyunlarda bile Brecht'in tiyatro geleneğinin izlerini bulurlar. Örneğin Beckett'in *Godot'yu Beklerken*'inde olduğu gibi, "ben-sen ve beklenip de hiç gelmeyen o'nun oyunu", politik bir oyundur. Hristiyanca Tanrı düşüncesinin anlamsızlaştığı bir dünyanın çelişkilerini sergiler Beckett. Ionesco tiyatrosunda karşımıza çıkan basit olayların abartılı boyutlardaki görüntüsü ise, tarih boyu halk tiyatrosunun önemli bir öğesi olan "grotesk"i içerir. Bu oyunlarda "absurd" kavramını aşan bir gerçekçilik ve ussallık vardır.



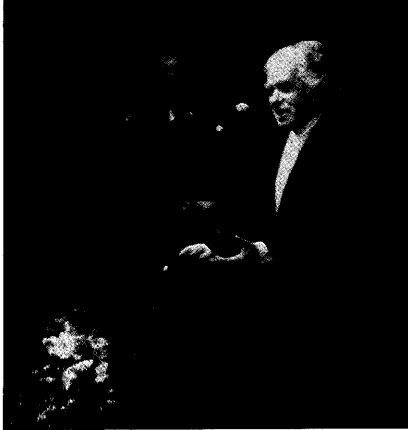
Brecht, *Cesaret Ana* provasında sahnede. Oyuncular: Helena Weigel, Angelika Hurwitz, Erwin Geschonnek. Geschonnek, bugün Berliner Ensemble'in en kıdemli oyuncusu ve hâlâ sahnede.



Galilei'nin Yaşamı, 1956/57.



Ermîş Jeanne, 1964.

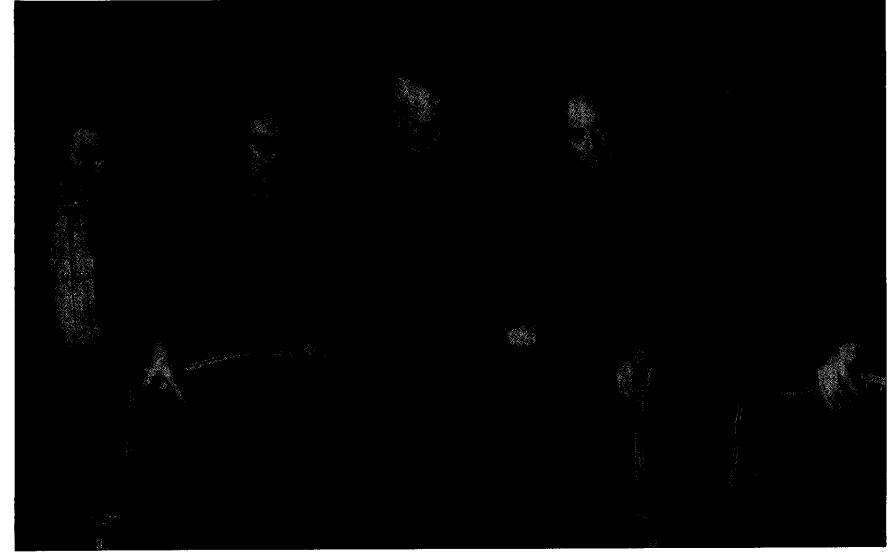


Giorgio Strehler, 1997 İstanbul Tiyatro Festivali'nin onur konuğu.

Sürgünden döndüğü 1948 yılında Brecht, Avrupa'da hemen hiç tanınmıyordu. Beckett'in *Godot*'yu ürettiği dönemler için bir etki çevresi söz konusu değildi. Ama ilk yerleştiği, kuramsal düşüncelerini derlediği İsviçre'de bir etki çevresi oluşturmaya başlamıştı. Max Frisch (*Andorra*) ile Friedrich Dürrenmatt (*Fizikçiler*, *Ziyaret*, *Strinberg Oyunu*) gibi iki İsviçreli yazarın politik tiyatroya yönelmeleri bu bağlamda değerlendirilmeli. Kuşkusuz Brecht, kendisinden sonra yapıtlar veren tüm oyun yazarlarını etkiledi. En azından

Brecht'in varlığını bilen her oyun yazarının kendi yapıtına ilişkin olarak Brecht'çi ilkelerle, yöntem ve dünya görüşüyle bir tür hesaplaşmadan geçtiğini varsayabiliriz. Doğu Almanya'da doğrudan Brecht öğrencisi olarak yetişen yazarlar arasında onun düşünsel mirasını ilerleten Heiner Müller, önceleri öğretici oyun örneği üzerine yapıtlar üretmiş (*Horosyalılar*), tarihsel içerikleri çağdaş anlam çerçevesine uyarlamış (*Filoktet*, *Prometheus*) ve önemli bir noktaya varmış bir yazardı. Yine Doğu Alman Peter Hacks tarihsel oyun uyarlamaları ile ünlenmiştir. Politik tiyatro bağlamında ele alınacak başka yazarlar, İngiltere'de Edward Bond, Howard Brenton ABD'de Edward Albee, Fransa'da Jean Paul Sartre, Armand Gatti gibi adların yanısıra ülkemizde Brecht'in kesinkes izinde önemli bir yazar olan Vasıf Öngören yetişmiştir. Ayrıca Haldun Taner, Sermet Çagan, Oktay Arayıcı gibi 1960 ve 70'lerde yapıt veren ilginç bir kuşak oyun yazarlarımız Brecht'in öğretilerini özümsemişti.

Brecht'in etkisi, sahne dili üzerinde, oyunculuk tekniğinin zenginleşmesinde, sahneye koyuşta diyalektik yasalarından yararlanmada görüldü. Savaş sonrasının en önde gelen yönetmenlerinden İtalyan Giorgio Strehler (1921-1997), Brecht tarafından bir tür varis olarak kabul edilmişti. 1997 İstanbul Tiyatro Festivalince onur ödülüne değer



Berliner Ensemble'da 1992 sonunda yönetimi üstelenen Brecht öğrencileri, (soldan sağa) Fritz Marquardt, Heiner Müller, Peter Palitsch, Peter Zadek, Matthias Langhoff.

bulunan Strehler, 1947'de Milano'da Brecht'in de ziyaret ettiği ünlü Teatro Piccolo'yu kurdu. 1980'lerden başlayarak Paris'te "Theatre des Nations"u yönetti. 1990'da Avrupa Tiyatrolar Birliği'ni kurdu. Hem içli, duygulu yorumlarda başarılı oldu hem de commedia dell'arte biçiminde enerjik, hareketli yapımlarla ünlendi. Brecht'in yanında yetişen tanınmış yönetmenlerden Manfred Wekwerth, Ruth Berghaus, Berlin'de kalıp, sırayla Berliner Ensemble'ın genel sanat yönetmenliğini yaptılar. Berghaus günümüzde opera yönetmeye başladı. Benno Besson bir süre Doğu Berlin'de çalışmayı sürdürdükten sonra İsviçre'ye yerleşti. Doğu-Batı birleşmesinden sonra Berliner Ensemble'ın yönetimine atanan Heiner Müller bu görevde, 1995'te ölümüne kadar kaldı. Bu yönetmenler ve ayrıca Fransa'da Roger Planchon, artık yaşamayan Ulusal Halk Tiyatrosu kurucusu Jean Vilar, İngiliz Joan Littlewood, Brecht ilkelerini kendi öğrenci ve çıkarlarına aktararak 20. yüzyıl tiyatrosunun büyük düşünür ve yazarının öğretilerini yaymayı sürdürüyor.

BRECHT'İN SAHNE KURAMININ GELİŞİMİ

Brecht'çi Katharsis

Brecht aramızdan ayrıldıktan yarım yüzyıl sonra, yapıtları ve kuramı çağımız tiyatrosu için hâlâ engin bir kaynak. Almanya'da Suhrkamp tarafından yayımlanan 20 ciltlik toplu yapıtı içinde oyun, şiir ve düzyazılarından başka tiyatro ve politika üzerine yazıları, sahne yaratısının anahtar kavramlarını aydınlatıyor. Bunlara örnek olarak rejî defterleri ile çalışma günlüğünü de katarsak Brecht'in tiyatro düşüncesi konusunda en titiz tartışmalara ışık tutacak yeterli malzeme buluyoruz.³⁰

Brecht'in tiyatrosu, "epik tiyatro" tanımıyla küresel yaygınlık kazandı. Bu, Piscator'un 1920'lerde ilk kez kendi toplu sahne çalışmaları için kullandığı bir tanımdı. Öte yandan "epik oyun" derken kullandığımız "epik" kavramı, Aristoteles'in *Poetika*'sından bu yana yazın ve estetik ulamı olarak genel geçerli bir tanımlamadır. Anlatı biçiminin ağırlık kazandığı bir yazınsal türe işaret eden "epik" niteliği, "epos" yani "destan" sözcüğünden türemiştir. Kişilerarası gerçekçi diyalog içinde gelişen çatışmanın belirlediği tragedya, "dramatik" bir anlatıma sahipken "epik" oyunda anlatım, episod duraklarıyla gelişir. Aristoteles'in saptamasıyla tragedya, baş, orta ve sona sahiptir, kapalı bir bütün oluşturur. Buna karşılık epik biçim, çizgisel gelişim gösterir ve açık biçim olarak nitelendirilir, çünkü gelişim duraklarından herhangi biri dışarıda bırakılabilir, yer değiştirebilir. Brecht, Piscator'la birlikte çalışma döneminden sonra bu deyişimi kendi tiyatro anlayışı için açıklayıcı bulmuş, 1920 ve 1930'lu yıllarda kaleme aldığı kuramsal yazılarında epik tiyatro³¹ üzerinde durmuştur.

Yine ilk dönem yazılarında sıkça beliren bir deyiş, "Aristoteles karşıtı dramaturgi"dir. Aristoteles, Grek tragedyasında seyircinin kahramanla duygusal özdeşleşmesi sonucunda ulaşılan "katharsis"i bu duy-

gudaşlık yoluyla gerçekleşen ruhsal arınma olarak saptar: "Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkularından temizlemektir (katharsis)."³² Ancak Aristoteles, oyunun psikolojik işlevleri konusunda başka bir değinmede bulunmaz. Düşünürü yüzyıllar boyunca yorumlayanlar, onun saptamalarını nasıl kendi çağlarının ideolojisi doğrultusunda istedikleri yöne çektilerse, 20. yüzyıla geçişte Wagner'den Stanislavski'ye sahneden ruhsalbilimsel derinliklere yolculuğu seçen tiyatro yaratıcıları da katharsis kavramını, psikoloji yönünde yorumladılar. Brecht'in gerçekte karşı çıktığı, toplumsal etmeni bir yana bırakan, salt psikoloji üzerine odaklanan arındırıcı bir yorumdur. Dolayısıyla "Aristoteles karşıtı dramaturgi", Stanislavski ya da "*gesamtkunstwerk*" karşıtı dramaturgi olarak anlaşılmalıdır. Kaldı ki günümüzde Grekçe'den yeni çeviriler ışığında katharsis, geniş anlamda her sanatın toplumsal bağlam içindeki algılayıcısında oluşturduğu etki âni olarak tanımlanıyor.³³ Bu anlamıyla katharsis kavramının, Brecht'in toplum süreçlerinin açıklığa kavuşturulması amacıyla çalışmadığını görüyoruz.

Brecht ve Seyircisi

Brecht, "damak tiyatrosu" diye adlandırdığı, duyumsal haz ve ruhsal arınmaya yönelik tiyatrodan farklı olarak bilim çağının tiyatrosuna, zihinsel haz verme ile aydınlatma işlevi yüklüyordu: "Tiyatrodan sadece bilgilenmeyi, gerçekliğin etrafıca betimlenmesini istemek, yeterli beklenti değildir. Tiyatromuz, bilgilenmeden zevk almayı uyarmalı, gerçekliğin değiştirilmesinden keyif duymayı örgütlemeli. Seyircimiz, *Zincire Vurulmuş Prometheus*'un nasıl kurtulduğunu iştirmekle kalmayıp, kendinde kurtarmanın zevkini geliştirmeli. Kâşif ve bilginlerin tüm zevk ve keyfi, kurtarıcıların zafer duyguları, tiyatromuzda öğretilmeli."³⁴

Kâşif ve bilginlerin tüm zevk ve keyfine varacak olan seyirci, nasıl bir seyirci olmalıydı? Brecht, toplumcu yaklaşımıyla tutarlı olarak

30 Brecht'in toplu yapıtının ancak belli bir bölümü, yaklaşık olarak yarısı Türkçe'ye çevrildi. Mitos-Boyut Yayınları'nın girişimiyle bütün oyunları Türkçe'ye kazandırılmaktadır.

31 Yılmaz Onay'ın dilimize çevirdiği, Marianne Kesting'in *Tarihte ve Çağımızda Epik Tiyatro* kitabı, bu kavramların tarihsel gelişimini yetkin biçimde serimler (Das Epische Theater zur Struktur des Modernen Dramas, Çeviri: Yılmaz Onay, Adam Yayınları, İstanbul, 1985).

32 Aristoteles, *Poetika*, Remzi Kitabevi, Çeviri: İsmail Tunalı, İstanbul, 1995, s. 20.

33 Viyana Üniversitesi'nden Prof. Dr. Paul Stefanek'in Mimar Sinan ve 9 Eylül Üniversitelerinde Mart 1986'da verdiği konferanslar. Ayrıca bkz. Timothy J. Wiles, *The Theatre Event*, s. 70.

34 Brecht, *Gesammelte Werke*, s. 774.

dramaturgi, oyunculuk tekniği, sahneleme yöntemleri, müzik, tasarım, vb. üzerinde durduğu kadar, seyirci üzerinde de durmuş, tiyatro sanatını iletişimsel bütünlük içinde düşünmüştü. Seyirciyi, Piscator'un yaptığı gibi kitlesel bir varlık olarak düşünmüyordu. Brecht'in seyircisi, çelişik dünyaları olan bireylerden oluşuyordu. Dolayısıyla oyunlarında bağdaşık bir seyirci tepkisine yönelik sonuçlar sergilemekten seyrenci-nin bireysel yargısına sunulan açık sonuçları seçiyordu.

Brecht'in seyirciden istediği, duygusal özdeşleşme yerine ayık, eleştirel değerlendirme yapabilmesiydi. Yazarın, sigara içen seyirci üzerine az da olsa mizah içeren düşünceleri ünlüdür. Kendini sahne olayına kaptırmak yerine oyunu serinkanlılıkla izleyen bir seyirciden yanadır. Bunun nedenini şöyle açıklar: "Temsillerimizde seyircinin sigara içmesi hoşuma giderdi. Öncelikle oyuncular için isterdim bunu. Çünkü bana kalırsa, salonda sigara içen bir adam önünde doğal olmayan, kasıntı ve köhne bir tiyatro yapmak, oyuncu için tamamen olanaksızdır."³⁵

Yabancılaştırma Etkisi ve Gestus

Çelişkilerin apaçık sergilenmesi, bir yöntem gerektirir. Bu yöntemin adı, "yabancılaştırma etkisi"dir. Sanat yapıtının, günlük gerçekliği farklı bir ışık altına yerleştirilerek yakınlık ve aşinalıktan ötürü görünmez olanı, estetik uzaklık sayesinde görünür kılması, Novalis'ten Diderot'ya tarih boyu estetik bilimiyle ilgilenen düşünürlerin üzerinde durdukları bir konu olmuştur. Brecht'in yöntem olarak bu estetik önleme başvurusu, marksizm öğretisiyle ve Hegel'in düşüncesiyle etraf-lica hesaplaşmasından sonra olmuştur. Bu kavramı 1935'teki Moskova yolculuğundan sonra kullanmaya başlaması, araştırmacıları, onun bunu Rus biçimselcilerinin "ostraneniye" yönteminden ödünç aldığı kanısına yöneltir. Oysa Bernard Shaw için yazdığı bir yazısında "alışkanlık durumuna gelmiş çağrışımlarımızın düzenini bozmanın" haz-zından söz eden yazar, bir başka yazısında dadacılar ile sürrealistlerin yabancılaştırma etkisini geniş çaplı kullandıklarına dikkat çeker. Ça-

35 A.g.e., s. 77.

ma günlüğünde de "Yabancılaştırma etkisi, eski sanatsal bir araç-
rup komedide, halk sanatının yapıtlarında ve Asya tiyatrosunun bazı
uygulamalarında karşımıza çıkar,"³⁶ der.

Brecht'in estetik ilke olarak benimsediği yabancılaştırma etkisi-
nin iki odak noktası vardır: Tarihselleştirme ve diyalektik. Tarihselleş-
tirme, gerçekliği toplumsal, tarihsel ve yöresel koşullarıyla ve bir süreç
olarak gösterme yöntemidir. Diyalektik ise bunları karşıtlıkların bire-
ymi niteliğiyle ele alıp, her olgunun içinde barındırdığı tez-antitez kar-
şıtlığını gözler önüne sermeyi öngörür. Amaç, toplumsal gerçekliğin
doğal ya da tanrı vergisi değişmez bir sonuç değil, değişebilir bir süreç
olduğunu göstermektir.

Bu amaca hizmet eden oyuncunun sanatından beklenenler, can-
landığı kişiyi olmak ya da betimlemek yerine "göstermek"tir. Yazın-
sal metin de bunu sağlamak üzere bazı önlemler alır. Örneğin oyuncu-
yu anlatıcı konumuna kaydıracak "dedi", "söyledi" gibi ekler getirir.
Ya da Helena Weigel'in Ana rolünde yaptığı gibi kendini dışardan ta-
nımlayan bir tavır almasını sağlar. Brecht'in olgun dönem oyunları ola-
rak nitelendirilen çoğu yapıtında baş kişilerin yaratılışında var olan ki-
şilik ikilemi de, oyuncunun çelişkileri yansıtmaya yardımcı bir özellik-
tir. Bu ikilem Galile'nin bilim adamlığı ile bencil, obur kişiliği arasın-
da çatışmada belirir. *Sezuan'ın İyi İnsanı* Shen-te, aynı zamanda acıma-
sız, kötü yürekli Shui-ta'dır. Cesaret Ana, işkadınlığı ile analığı arasın-
da gel-git içinde yaşar. Bay Puntilla, içince insan, ayıkken canavar olur.
Bu bölünmüş kişilikler oyuncunun işini bir anlamda kolaylaştırır.

Öte yandan oyuncunun gözetmesi gereken önemli bir nokta da
rol kişisini toplum bağlamı içinde ele almaktır. Tarihselleştirmenin bir
uzantısı olan bu yaklaşım için Brecht, "gestus", yani "toplumsal tavır"
kavramını kullanır: " 'Gestus' dendiğinde anlaşılması gereken, bir in-
san ya da birçok insanı başka insanlarla bağlayan tavır, mimik ve alı-
şlagelmiş açıklamaların karmaşasıdır. Balık satan bir adam bu arada
satış 'gestus'unu gösterir. Vasiyetini yazan adam, bir erkeği tavlaman

36 Brecht, *Sanat Üzerine Yazılar*, Cem Yayınevi, Çeviri: Kamuran Şipal, İstanbul, 1987, s. 239.

kadın, bir adamı döven polis, 10 kişiye ödeme yapan adam, bu tanımlamaya göre başkalarının gözü önündeyken ya da bir bağlam içinde olduğunda, gestus söz konusudur (*Hamlet*'te dua eden Kral).³⁷ Bu kavramı Brecht, oyunculuk için olduğu gibi müzik ve sahne tasarımı için de kullanmıştır.

Diyalektik Tiyatro

1948 yılında yayımlanan *Tiyatro İçin Küçük Organon* Brecht'in tiyatro kuramının baş yapıtıdır. Yüklü bir birikimin ardından sürgün dönüşü derlediği bu yazılarında yazar, artık "epik tiyatro" deyimine pek yer vermez. 1951-1956 arası yayımladığı son yazılarını *Tiyatroda Diyalektik* başlığı altında toplarken de epik tiyatro deyimini fazla biçimci bulur. Yerine yenisini önermeksizin bu deyim yetersiz olarak tanımlar. Sahne çalışmalarında doğru yöntemin diyalektiğin yasalarını gözetmek olduğunu anlatır. Burada bazı rol yorumlama örnekleri, oldukça açıklayıcıdır. Örneğin *Carrar Ana'nın Silahları*'nda Carrar Ana'yı oynayan Helena Weigel, canlandırdığı bu yürekli kadının oyun sonunda oğlu ve kardeşiyle birlikte çarpışmaya gitmesinin inandırıcı olması sorunuyla karşılaştığında şöyle bir çözüm bulmuştur: Kadının her karşılaştığı darbenin altından kalkması ve ancak en sonunda yıkılması, ilk darbelerin ardından yıkılmış bir kadını değil, başını dik tutan bir kadını göstermekle inandırıcılık kazanır. Brecht'in oyuncudan beklediği diyalektik yorum, bir durumun ya da niteliğin zıt noktalarının araştırılmasından geçer. Stanislavski'nin *Cimri*'yi gösteren oyuncudan hangi noktada cömert olduğunu göstermesini istediği gibi Brecht de, *Coriolan* yorumunda bu kişiliğin en önde gelen özelliği olan "gurur"un, ancak onun alçakgönüllülüğü gösterildiğinde anlaşılacağını belirtir.³⁸

Törensel Tiyatro: Coşku Tiyatrosu

³⁷ Brecht, *Gesammelte Werke* 15, s. 409.

³⁸ Brecht, *a.g.e.* 16, s. 887.

Yirminci yüzyıl tiyatrosunun en önemli dönüm noktasında iki büyük yaratıcı, Batı tiyatrosu geleneğini yüzyıl başından bu yana sorgulayan kuram ve uygulamaları, tiyatro sanatının köklerine, insanın yaşamsal gereksinimlerine doğru yönlendirdi. Gerçekliği betimleyen tiyatro yerine, ilkel, törensel oyun anlayışını gündeme getirdiler. Düşüncelerinin özellikle 1960 sonrasında coşkuyla karşılanması, Fransız Antonin Artaud ile Polonyalı Jerzy Grotowski'yi 70'li yılların tiyatrosunun tinsel önderleri yaptı.

Batılılar için Doğu tiyatrosu uzunca bir süredir özel bir büyü taşıyordu. Sahne olayına tiyatrallik boyutu kazandırırken Meyerhold, yanılısama karşıtı oyunculuk anlayışını geliştirirken Brecht, kaynak olarak Çin, Japon oyun geleneklerinden yararlanmışlardı. Ancak bunlar teknik düzeyde katkılardı. Artaud, Bali tiyatrosuyla karşılaşmasında düşüncelerini farklı bir boyuta uzandırdı. Tiyatronun temel estetiğine yönelik bir değişim istedi.

İlkel ve törensel oyun anlayışına yönelişin en üstünde durulması gereken yanı, tiyatral yaşantının "şimdi ve burada" koşullarını öne çıkarmasıdır. Oyun anının temsili bir gerçeklik yaşantısı değil de ken-

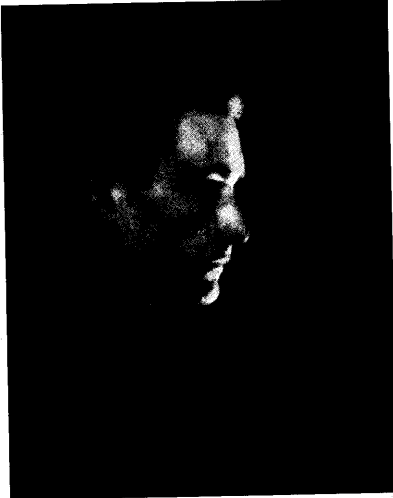
di adına yaşanan anlık bir gerçeklik olarak vurgulanması, tiyatro olayının niteliğini farklılaştırdı. Yeni tiyatroya yeni bir ad gerektiğinde 1970'lerde bu bağlamda ortaya çıkan "performance" deyişi, yardıma yetiştirdi. Türkçede "performance" için önerilen "gösterim" deyiminden¹ yararlanarak dünya sahnesinde 1970 sonrası belirginleşen oyun anlayışına "gösterim tiyatrosu" diyoruz. Yukarıda verdiğimiz niteliksel estetik farklılıktan öte bir tanıma, bu iki yaratıcının düşüncelerini ve çağdaş uygulamaları inceledikten sonra varmak doğru olacak.

ANTONIN ARTAUD VE ZULÜM TİYATROSU

Antonin Artaud, dünya sahnesinde bir meteor gibi parlamış, kısa süren yoğun bir ışık yaymış ve değdiği yerde büyük bir krater oluşturarak me-

teor hızıyla sönüp yitmiş bir düşünür, yaratıcı ve ozandır. "Tarihsel Avantgarde" bölümünde Paris'te 1920'lerde gelişen gerçeküstücü akımın önderleri arasında Artaud'dan söz etmiştik. Dolayısıyla onun çağdaş tiyatroya katkısının çıkış noktasını gerçeküstücülük olarak tanımlayabiliriz. Ancak çağının çok ilerisinde beklenmedik bir dönemde yeniden düşünceleriyle gündeme gelmesi, yazdıklarının bir mantık silsilesi içinde kelimesi kelimesine izlenebilir nitelikte düşüncelerden çok eğretileme düzleminde, çağrışımsal anlamlarda yankılanması, Artaud'nun kimilerince "peygamber" yakıştırmasıyla anılmasına yol açtı. Bu düşü-

nürün söylemi zaten hep Hristiyanca bir tutkunun izlerini taşıymıştı. Kimileri de Artaud'yu, zihninde taşıdığı, çevresine yaymaya çalıştığı düşünceleri uğruna şehitlik mertebesine ulaşmış biri olarak görür. Acılar-



Antonin Artaud. Fotoğraf: Man Ray.

1 Bkz. Özdemir Nutku, *Gösterim Sanatları Terimleri Sözlüğü*, Türk Dil Kurumu Yayınları, 1983, Ankara.

la, delilikle usluluk arasında gel-gitlerle dolu bir yaşam öyküsünün taşıyıcısı olan bu anıtsal kişilik, "Oyuncular diri diri yanan, bağlı oladukları kazıklardan sinyaller yollamayı sürdüren martirler gibi olmalıdırlar,"² derken kendi yaşamının görüntüsünü çiziyordu.

Bu yüzden olsa gerek, Artaud'nun çağdaş tiyatro üzerindeki belirleyiciliğini incelemek üzere yola çıkan araştırmacılar, daha derin irdemelere girmeden onun yaşam öyküsünde takılıp kaldılar. Martin Esslin'in *Artaud* incelemesi buna en iyi örnektir.³ Yazar, 1960 sonrası "zulüm tiyatrosu" etkisini o dönemin öncü topluluklarında incelediği bölüm dışında tiyatro düşünürünün yaşam öyküsünü ayrıntılı biçimde vermeyi tek yol olarak görmüştür. Ancak bu yaşam öyküsü, Artaud'nun nasıl olup da Batı tiyatrosu üzerinde büyük ve sarsıcı bir etki oluşturduğunu açıklamıyor. Buna karşın düşünürün *Tiyatro ve İkizi* (Le Théâtre et son Double) başlığı altında derlediği kuramsal düşünceleri, tiyatro üzerine kurduğu düşleri en iyi yansıtan kaynaktır.

Artaud'nun Yaşamı

Antonin Artaud'ya şehitlik ya da peygamberlik yakıştırmasını haklı çıkartan yaşamını kısaca gözden geçirelim. "Zulüm tiyatrosu" diye adlandırdığı tiyatro görüşüne özdeşliği üzerinde durulan bu oldukça kısa yaşam öyküsü, 1896'da Marsilya'da başlar. Babası armatör, annesi İzmir'den göç etmiş bir Rum ailenin kızıdır. Beş yaşındayken menenjit geçirir ve bu hastalığın kalıcı etkilerinden kurtulamaz. Sık olarak yakındığı baş ağrıları ve kullandığı afyon türevi ilaçlardan sonra 19 yaşında kısa bir süre bir klinikte bakım altında kalır. Bir din okulundaki orta öğrenimi sırasında şiirler yazmaya başlar. Belli aralarla İsviçre'de bir dinlenme evinde konuk olur. 1920'de şiirleri, yazıları ve süregelen baş ağrılarıyla birlikte Paris'e gelir. Sembolist tiyatronun öncülüğünü yapan Lugné Poe'nin Théâtre de L'Oeuvre'ünde küçük roller alarak sahne yaşamına başlar. Daha sonra Charles Dullin'in tiyatro okuluna girer. Burada tanıştığı Rumen asıllı oyuncu Géniça Athanasiou ile

2 Jerzy Grotowski, "O Bütünüyle Kendisi Değildi", Çev: Metin Göksel, *Mimesis* 4, s. 85.

3 Martin Esslin, *Artaud* Glasgow, 1976.

uzunca süren bir gönül ilişkisi olur. İlk şiirlerini yayınlattır. Filmlerde rol almaya başlar ve en önemlisi, 1924'te sürrealist hareket çevresine kabul edilir. 1925'te "Centre Surrealiste"nin yöneticisi olur. Merkezin kapanmasından sonra Roger Vitrac ve Robert Aron ile birlikte gerçeküstücü oyunlar sahnelemek üzere "Théâtre Alfred Jarry"yi kurar. Yazarlar, iki oyun yılı süresince burada kendi yazdıkları kısa oyunları sahneler. Ancak bu sıralarda artık kışkırtmaca ve skandallara aşına bir seyirciyle karşı karşıyadırlar.⁴ Büyük patırtı, ikinci temsillerinde Strindberg'in *Düş Oyunu* dolayısıyla kendi aralarında kopar. İsveç elçiliğinden parasal destek almaları, yapıtı burjuva bir seyirciye gala gibi bir açılışla sunmaları, André Breton ve öteki gerçeküstücü sanatçıların protestolarıyla karşılaşılır. İlk gece tiyatroyu basan 30 kadar sanatçıdan bazıları, ikinci oyun gecesinde olay yaratmaları korkusuyla tutuklanırlar. Bunun üzerine Robert Aron, topluluktan ayrılır. Artaud, gerçeküstücü çevreden kopar.⁵

Bu, bilinçaltı imgelerden yola çıkarak yazılmış olan *Düş Oyunu*'nun Fransa'daki ilk sahnelenişidir. Oyun, Artaud'nun şu sözlerle belirttiği gibi gerçeküstücülerin anlayışına uygun düşmektedir: "Sahne de parladığını ve zafer yaşadığını görmek istediğimiz şey, bizleri aklımızın içinden tutsak eden, bilincin karanlık katları, düşlerin gizem ve miknatışlı büyüünün parçası olan her şeydir."⁶ Bu oyundan sonra aynı yazarın *Hayaletler Sonatı*'nı sahneye koymayı amaçlayan Alfred Jarry Tiyatrosu'nun bu projesi gerçekleşemez. Onun yerine sahneleyen, Vitrac'ın *Victor ya da Çocuklara İktidar* oyunu, tiyatronun son yapımı olur. Oyunun baş kişisi Victor adında dokuz yaşında bir çocuktur. Victor, çevresindeki yetişkinlerin gizli saklı saplantılarını, evlilik dışı ilişkilerini ortaya çıkartır. Ahlâksızlıkları sergilenen büyüklerin çoğu kendini öldürür. Oyunda bir de çok güzel bir kadın konuk vardır.

4 Tarihsel olarak gerçeküstücülerden önceliği olan dada gösterimlerinde izleyicilerin nasıl koşulduğu konusu için "Tarihsel Öncü Akımlar" başlıklı Üçüncü Bölüm'e bakılabilir.

5 Bu kopuşun ardındaki gerçek neden ideolojiktir. Breton ve ötekiler kendilerini marksizme yakın bulmakta, Artaud ise Hristiyanca bir tutumla Marksizme karşı çıkmaktadır.

6 Edward Braun, *The Director and the Stage*, s. 182.

Artaud, bu rolü yorumlayan oyuncunun, belli aralarla yellenmesini ister, yönetmenin aykırılık yaratan bu yorumu yüzünden rolün oyuncusu birkaç kez değişir.

Théâtre Alfred Jarry'nin kapanışından sonra Artaud altı yıl kadar sahneden uzak kalır. Bu dönem yazı, konferans, film oyunculuğu gibi etkinliklerle yaşamını sürdürür. 1931'de Paris'te uluslararası bir sergide geleneksel Bali dans tiyatrosunu izler ve burada uygulanan jest dilinden etkilenir. Zulüm tiyatrosu kavramı altında geliştirdiği düşüncelerini bu yıllarda "Tiyatro ve Simya", "Tiyatro ve Veba", "Sahneye Koyma ve Metafizik" gibi eğretilerle yola çıkan denemeler biçiminde kaleme almaktadır. 1935'te İngiliz ozanı Shelley'nin *The Cenci* başlıklı trajedisini kendi olanaklarıyla sahneye koyar. Kuramsal tasarımlarının bir uygulaması olarak amaçlanan bu sahneleme, tam hedefine varamaz. Bu olaydan sonra tiyatroya ve bir anlamda hiçbir zaman ait olmadığı topluma sırt çevirerek Meksika'ya uzun bir yolculuğa çıkar.

"Olanaksızın peşinden yola çıkıyorum. Bulup bulamayacağımı göreceğiz. Meksika'da hâlâ yerlilerin kanını kaynatan uyarıcı güçler olduğuna inanıyorum. Orada düşünüyordum, hattâ belki içimde barındırdığım tiyatro, dolaysız anlatım bulacak,"⁷ diyen Artaud, Meksika'da yerli kültürü gerici olarak nitelendirerek tasfiyeyi amaçlayan toplumcu bir siyasal iktidar bulur.⁸ Artaud büyük güçlüklerden sonra Tarahumara yerlilerine ulaşır. Onların yanında bir ay süreyle, uzun zamandır düşünüyordu gizli esrik yaşantılara gömülür. Peyotl kaktüsü tomurcukları çiğneyip tanrı Ciguri ile bütünleşir ve izinde koştuğu gizli bilgilerin doruğuna ulaşır. Ancak bu yaşantıdan sonra Avrupa'ya dönüşü tam bir iniştir. Yeniden eski dayanılmaz yalnızlığı içine düşer. İkinci bir yolculuğa kalkışır. Bu kez İrlanda'ya gidecektir. Ne var ki bu bahtsız bir yolculuk olacaktır. Daha vapurda çevreyi rahatsız etmesi yüzünden tutuklanarak Fransa'ya geri gönderilir ve bir akıl hastanesine kapatılır. Yıl 1937'dir. İkinci Dünya Savaşı'nın gerilimli yılları, yakın dostlarının bile Artaud'yu düşünemedikleri bir dönemdir. Akıl

7 James Roose-Evans, *Experimental Theatre*, s.76.

8 Ziya Derlen, "Yığıl Tiyatrosu ve Çağdaş Tiyatro Üzerine Etkileri", s. 22.

hastanesi yıllarının uzunca bir bölümü Rodez'de sanatçı dostu diye bilinen Dr. Gaston Ferdière'in yönetimindeki bir klinikte geçer. Ferdière, dostça niyetiyle birlikte Artaud'nun üzerinde yararları çok tartışılan elektroşok tedavisi uygular. 65 elektroşok uygulamasından sonra 1946'da Paris yakınlarında bir sağlık evine salıverildiğinde dişleri ve saçları dökülmüş, tövbe-kârlık söylemine sığınmış, tanrıyla hesaplaşma ve düşüncelerini örgütlemekten aciz bir Artaud olarak çıkar sanatçı dostlarının karşısına. 13 Ocak 1947'de Vieux Colombier tiyatrosunda düzenlenen bir söyleşi akşamına, yakın dostlarından Jean Louis Barrault, onu bu halde görmek istemediğinden, katılmaz. Akşam fiyaskoyla sonuçlanır. Artaud bir yıl sonra, 4 Mart 1948'de sağlık evinde rektum kanserinden ölür.

Les Cenci

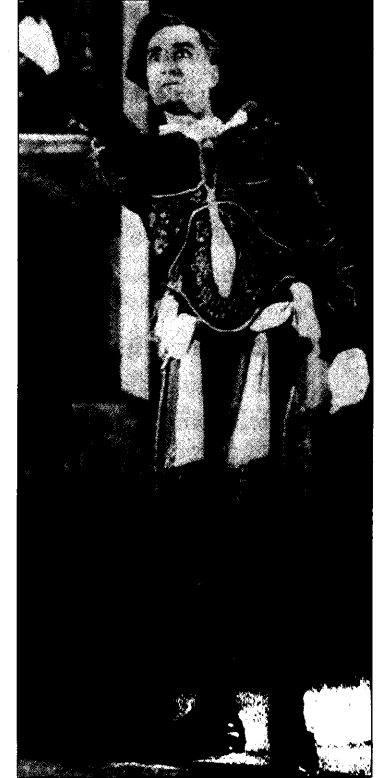
Romantik İngiliz ozanı Percy Bysshe Shelley'nin 16. yüzyılda yaşamış olaylardan esinlenerek yarattığı *Les Cenci*, İtalya'nın ünlü aristokrat ailelerinden Cenci'lerin ve ahlâk yoksunu Kont Cenci'nin yazgısını konu alır. Kont, her türlü günah ve ahlâksızlıkla iç içe olan yaşamını, kiliseye yaptığı yüklü bağışlarla aklatabildiği için özel bir dokunulmazlık sahibidir. 16 yaşındaki kendi kızı Beatrice'nin ırzına geçer. Bunun üzerine Beatrice ağabeyleri ve üvey annesinin yardımıyla kontu vahşice öldürtür. Kendisi de kilisenin elinde işkenceyle ölür.

Artaud'nun bu metne duyduğu ilginin kökeninde bulunanlar, hem şiirsel bir dille yazılmış olması hem de toplumun adalet, din, aile, vatan, vb. kavramlarının aşınmışlığını ortaya koymasıydı. Öte yandan Stendhal'in 1837'de *Chroniques Italiennes* başlıklı derlemesinde Cenci ailesinin yaşamına ilişkin ayrıntılar bulması da işine yaradı. Shelley'in oyunu, klasik bir öğ alma trajedisiydi. 1819'da kaleme alınmıştı. Olayların yansıttığı dehşetten vazgeçmeksizin bunu ikinci planda bırakarak ülküsel değerleri öne almak gibi romantik akım özellikleri içeriyordu. Artaud, metne yaklaşırken Shelley'nin kimi uzlaşımlarına sadık kaldı. Örneğin ırza geçme, öldürme, işkence gibi sahneleri seyircinin gözü önünde oynatmadı. Ama buna karşılık yazılı metni çoğu yerde sahne

eylemi adına kısaltarak dehşet atmosferi yaratan efektler eşliğinde eylemi uzattı. Sahneleyişte efektler adeta başrol oynuyordu. Salonun dört köşesine kolonlar yerleştirilmişti. Çan sesleri, makina gıcırımları, uzaktan yankılanan ayak sesleri, rüzgâr, fırtına, şimşekler, o günlerde ses sistemlerinin fazla gelişmemiş olmasına karşın izleyiciyi dört yandan etki altına alıyordu.

The Drama Review dergisinin T-54 sayısında tam ayrıntılı rejî defterini verdiği bu oyun, Artaud'nun sahneleme buluşları üzerine iyi bir fikir edinmemizi sağlıyor. Örneğin oyun kişilerinin sahne üzerindeki hareketlerinin ortada bir ağırlık noktası çevresine dolanmasını isterken yönetmen, şöyle diyor: "Eğer Orsino canlılık kazandırdığı topluluklar, bireysel olarak etkilediği kişiler çevresinde bir av kuşu gibi çemberler çizerse, Camillo ile Orsino Giacomo'nun çevresinde bir mağara atmosferi içinde, yeraltı ışığında, dehşete düşürmek istediği müşteri çevresindeki karnaval ipnotizmacısı gibi dolanırsa, Beatrice otomatlaşmış katilleri satranç tahtasındaki taşlar gibi hareket ettirirse (...) işte burada çok az kişinin varlığını sezebildiği gizli çekim vardır."⁹

Les Cenci'nin sahne tasarımını ressam Balthus yapmıştı. Bir takım gizli imgeler üstüne kurulu dekor, 18. yüzyıl sahne tasarımcısı Piranesi'nin sarmaşıklar bürümüş yıkıntılar ve hortlakları çağrıştıran dev düş tablolarına benzerlik taşıyordu. Yapımın her türlü ayrıntısına özen göstermesine karşın Artaud, oyuncu seçiminde bazı ödünler ver-



Artaud, *Kont Cenci* rolünde, 1935.

mişti; üstlendiği Kont Cenci rolünü oldukça abartılı, melodramatik biçimde yorumluyordu. Beatrice rolünü, yapıma parasal destek sağlamaya yardımcı olan Rus kökenli İlya Abdy'e vermişti. Güzel bir kadın olmasına karşın bu oyuncunun Rus aksanı ve yetersiz oyunculuğu olumsuzluk yaratıyordu. Eleştirmenler, oyunu tümüyle yemediler. Kimileri yapının özgünlüğü konusunda iyimser bir tutum içindeydi. Yine de 17 kez oynanabildikten sonra *Les Cenci*, Artaud'yu hem parasal hem de ruhsal açıdan yıkıma uğrattı.

Artaud'nun Tiyatrosu

Artaud'nun sanat yaşamının baş yapıtı olarak tarihe geçen *Les Cenci* örneği, onun düşüncelerinin uygulanma gücünü gözler önüne seriyor. Artık tarihsel bir uzaklıktan bakabildiğimiz bugünlerde eleştirmenler, Artaud'yu harfi harfine uygulamanın, çıkmaz yol olduğunda birleşiyor. Kuramcının düşünceleriyle uzunca süre deneysel düzeyde uğraşmış olan yönetmen Peter Brook'un "Artaud'nun uygulanması, ihanete uğramasıdır," dediği bu konuda sıkça anılan bilgece bir yargıdır. 60'lı, 70'li yılların "zulüm tiyatrosu" uygulama çabalarının ardından düşünürün en büyük başarısının, kuramıyla bir esin odağı, başka yaratıcılar için bir sıçrama tahtası olmasında yattığı görülüyor.

Antonin Artaud'nun tiyatro düşüncelerini topladığı *Tiyatro ve İkizi*¹⁰ (Le Theatre et Son Double) 1936 yılında yayımlandı. Burada yer alan yazılar, kitabın basımından altı yıl öncesinden başlayarak kaleme alınmıştı. Kitabın başlığı, yapıtın içerdiği eğretilmeler silsilesinin başında yer alır. Eleştirmen Jean Paulhan'a bir mektubunda, yazar, "Tiyatro yaşamın ikiziyse eğer, yaşam sahici tiyatronun ikizidir," der.¹¹ Burada Artaud'nun düşüncesinin ardında yatan Platonculuk dikkate

10 *Le Théâtre et son Double*'da "double" sözcüğü çevirmenlere güçlük çıkarmayı sürdürüyor. Başka alıntılarda "Tiyatro ve Sureti" (Ziya Derlen), "Tiyatro ve Öteki Yüzü" (Şevda Şener) gibi deyişlerle karşılanan, Türkçeye "dublör" örneğindeki gibi az çok girmiş olan "double" sözcüğü, "yansıma", "benzerlik" gibi yan anlamlar içeriyor. Her ne kadar "ikiz" karşılığını onaylamak da burada kitaptan, Yapı Kredi Yayınlarında yayımlandığı biçimiyle *Tiyatro ve İkizi* olarak söz ediyoruz.

11 Timothy J. Wiles'in *The Theatre Event*'inden alıntı s. 122.

almak gerekir. Platon'un gerçek yaşamın taklidini olumsuzlaması gibi Artaud da, yaşamın bir başka görünümü ya da sureti olan tiyatronun yaşama dönüşmesiyle bu yaşamın sureti olan sahici tiyatronun ortaya çıkacağını ileri sürmektedir.

Tiyatro ve İkizi, her biri bir eğretileme üzerinden geliştirilen denemelerden oluşur. Bunlardan ilki "Tiyatro ve Veba" üzerinedir. Veba hastalığı nasıl saldırdığı kişinin iç organlarında hiç bir organik bozulmaya yol açmadan ölüme neden oluyorsa, tiyatronun da böyle olması gerektiği anlatılır. Gözle görülür hiç bir belirti olmaksızın bireyi sarmalı, etkisi altına almalı, ölüm ya da dirim sonucunda bütünüyle değişmiş olarak bırakmalıdır. Bu eğretileme bizi yine *sahici* tiyatroya, yaşamın benzeri olan sahici yaşantıya götürür. "Simya Tiyatrosu"ndaki tiyatro ile simya benzetmesinde ise "(...) simya ve tiyatro, deyim yerindeyse gizli sanatlardır ve amaçlarını ya da gerçekliklerini kendi içlerinde taşımazlar," der.¹² Ortak yanları, ikisinin de aslında serap olması, bununla birlikte simgeler yoluyla maddeyi dönüştürmeleri, değişime yol açmalarıdır.

"Sahneye Koyma ve Metafizik" yazısında şöyle der: "Çağdaş tiyatro çöküş içindedir, çünkü bir yandan ciddiyet, bir yandan gülme duygusunun anlamını yitirmiştir. Yan etkilerden çekindiği için asıl etkisini gözden çıkarmış, kısaca tehlikeyle olan bütün ilgisini kesmiştir."¹³ Tehlike, burada anahtar sözcüktür. "Zulüm tiyatrosu"ndan anlamamız gerekenler, bu sözcüğün anlamıyla bağlantılıdır. Oyuncu kadar seyirci de kendini yaşamsal bir durum içinde bulmalıdır. "Zulüm Tiyatrosu (Birinci Manifesto)" yazısı, böyle bir tiyatronun yaratılması için program önerisi gibidir. Sahnelemeden, sahne dilinden, uzamın kullanımından, müzik, tasarım, ışık, maske, gereçler ve benzerlerine dek tüm öğelerin tek tek nasıl olmaları gerektiği tanımlanır. Örneğin sahne ile seyir yerinden söz ederken "Sahne ile salondan vazgeçiyoruz ve onları eylem tiyatrosu olacak, hiçbir çeşit bölünme ya da engeli bulunmayan bir alanla değiştiriyoruz,"¹⁴ denir.

12 Antonin Artaud, *Le Théâtre et son Double*, Paris, 1964, s. 71.

13 "Sahneye Koyma ve Metafizik", Çev: Saadet Saral, *Mimesis* 2, s. 12.

14 Artaud, *Le Théâtre et son Double*, s. 146.

Artaud'nun günümüz bakışından yeni durmayan önerileri, doğal olarak 1936'da farklı anlamlar taşımaktadır. Oyun uzamı için yukarıda söylediklerinin, Peter Brook'un *Boş Alan*'ının etkileyici giriş tümcesinde yankılandığını görürüz: "Herhangi boş bir alanı alıp, işte bir sahnedir diyebilirim."¹⁵ Artaud'nun güncel tiyatro yapılarını bırakıp hangar ya da ambar gibi boş bir uzamı oyun yeri olarak önermesi de yüzyılın son çeyreğinde en sık uygulanan yenilikler arasında yer alır. 1970'te Paris yakınlarında bir baruthaneyi tiyatroya dönüştüren ve burada soluk kesici oyunlar sahneleyen "Théâtre du Soleil"i anabiliriz. Topluluk, günümüze dek geniş, boş ve yalın dekorlu alanlarda sahnelediği tarihsel içerikli, 1789, *Tartuffe*, Shakespeare'in tarih oyunları, antik Grek tragedyaları ve doğaçlama yöntemiyle kendi oluşturduğu oyunlarla ünlendi. Sahneleme özellikleri arasında doğrudan seyirciye yönelen oyun biçimi, seyirciyi etkin kılmak için izleme sırasında onları, yer değiştirmek zorunda bırakması, uzak bir gerçeklik çağrıştıran kostümler ve müzik sayılabilir.

Öte yandan Artaud, bu yaşantıya gebe boşluğu dolduracak oyunun, kendi özel dili olması gerektiğini düşünüyordu. "Baş Yapıtlardan Kurtulmak" ünlemesiyle başlık koyduğu düşüncelerinde "Metinlere ve yazılı şiire verdiğimiz bâtil değerlendirmeden kurtulmalıyız. Yazılı şiir bir kez okunmalı ve yok edilmelidir,"¹⁶ ya da "Geçmişin baş yapıtları geçmişe yarar, bize değil,"¹⁷ saptamalarında bulunurken bir yandan da oyun uzamına kendi özgür anlatımının verilmesini savunuyordu. Böylelikle Artaud, Aristoteles'e yakıştırılan oyunun sonuç amacıyla özdeş "katharsis" anlayışını oyunun bütününe yaymış oluyordu. Burada "katharsis", oyunun iç kurgusunda hesaplanmış neden-sonuç ilişkileri sonunda varılan bir "duygulardan arınma" değil, oyunun tümel bir yaşantıya dönüşmesiyle gerçekleşen bir etkidir. *Kral Oedipus* gibi bir Grek tragedyasında oyunun içeriğini önceden bilen seyirci, olayların hesaplıca örülmesiyle son kerteadaki adalet süreciyle karşı

¹⁵ Peter Brook, *Boş Alan*, Çev: Ülker İnce, s. 7.

¹⁶ Artaud, *Le Théâtre et son Double*, s. 119.

¹⁷ A.g.e., s. 113.

karşıya bırakılırken Artaud'nun "katharsis" anlayışında, oyunun seyirciyi etkilemesi yoluyla tiyatro gerçekleşir.

Artaud'nun tiyatrosunda sözcüklerin anlatım değerine gelince burada, sorunun "Konuşulan dilden vazgeçmek değil, sözcüklere yaklaşıp olarak düşlerde sahip oldukları önemi vermek,"¹⁸ olduğuna ilişkin bir açıklama buluyoruz. Bundan anlaşılması gerken, dilin ussal anlatımının ötesinde duyulara seslenme yetisinin ortaya çıkarılmasıdır. Ama aynı zamanda "(...) Bu dilin, mümkün olan tüm düzeylerde ve her yönde tam düşünsel etkisini geliştirmesine engel olamaz. Ancak dilin şiirinin, uzam içindeki bir şiirle yer değiştirmesine izin verir ki bu da sadece sözcüklere ait olmayan o belli alanda gerçekleşir."¹⁹

Antonin Artaud'nun ölümlü bedeninin kalıbına sığmayan, yaşadığı günler için çok ileri düşünceler üreten dehası, 20. yüzyılın ikinci yarısında, umulanın üstünde bir yol aydınlatıcısı oldu. Ansızın gündeme gelen tiyatro düşüncesinin çağın özlemleriyle çakışması, onu modern sonrası dönemde tiyatro önderi konumuna getirdi. Aralarında Grotowski'nin de bulunduğu pek çok yaratıcı için Artaud, tartışmasız esin kaynağıydı. Bu etki odaklarından ikisini burada öncelikle inceleme konusu olarak ele alıyoruz.

Artaud'un Düşünceleri Yeniden Yaşam Buluyor: The Living Theatre
1968 Avignon tiyatro festivalinde New York kökenli bir topluluk, *Şimdi Cennet Olsun* (Paradise Now) başlıklı bir oyun oynadığında yer yerinden oynadı. Sahneden gelen kıskırtmayla seyirci sahneye fırladı, oyuncularla izleyicilerin oluşturduğu kalabalık, büyük bir coşkuyla oyun alanından sokaklara taştı. Olay, sanki Artaud'nun yıllar boyu düşünüyorduğu tiyatronun, ölümünden 20 yıl sonra gerçekleşmesiydi.

"The Living Theatre" adını taşıyan topluluk, 1951 yılında Julian Beck ile Judith Malina çifti tarafından kurulmuştu. Bunlar, 1950'lerin başlarında Broadway'in kıyısında kalmış, izbe mekanlarda kendi

¹⁸ A.g.e., s. 142.

¹⁹ A.g.e., s. 55.

lerince doğruyu arayan “aykırı” bir tiyatro yapmış, 1958’de Artaud’nun *Tiyatro ve İkizi*’ni okuduktan sonra aradıkları yönü bulmuşlardı. O güne kadar ilkeleri, yazınsal metni ikinci planda tutarak sahne gerçekliğini öne çıkarmaktı. Bu tarihten sonra baş hedefleri, oyun anını gerçek yaşamla özdeş kılmak oldu.

1958’de sahneledikleri Jack Gelber’in *Bağlantı* (The Connection) oyununda sahnede birkaç eroin bağımlısı, özlemle bekledikleri uyuşturucuyu getirecek bir kovboyun varmasını gözlüyordu. Bu oyunun sahnelenişinde sahicilik izlenimi vermeye öylesine özen gösterilmişti ki, seyirci gerçek eroin bağımlılarıyla aynı yerde bulunduğu inanabiliyordu. Oyunun toplam oynanma süresi içinde 50 kadar kişi, izlerken baygınlık geçirdi.

Malina ile Beck bu yapmacık gerçeklikte kendilerini yeterli duymadılar. Bundan sonraki işleri John Cage’in müzikte raslantı ögesiyle yaptığı deneylerden esinlenen ve Çin bilgelik kitabı *I-Ching*’den yola çıkarak raslantısal kavram ve deyişleri biraraya getiren bir oyun oldu. Daha sonraki yapımları arasında en ilgi çeken, Kenneth Brown’ın *The Brig*’ydi (1963). Living Theatre’nın anarşist yaşam görüşü doğrultusunda yorumlanan oyun, askerî tutuklular koğuşunda geçiyordu. Yerde tebeşirle çizilmiş çizgiler ortasında oturan tutukluların birbirleriyle konuşmaları yasaktı. Hareket etmeleri gerektiğinde “beyaz çizgiyi aşmak için” izin istiyorlardı. Her şeyin emir ve boyun eğme düzeni içinde yapıldığı, boş anlarda “Deniz Kuvvetleri El Kitabı”nın okunduğu korkunç bir baskı dünyası yansıtan oyunda anlamsız yinelemelerden öte bir kurgu yoktu. Bu yapım, Living Theatre kurucularına kendi düşüncelerinin Artaud’nunkilerden bir noktada ayrıldığını gösterdi. Artaud’nun zulüm tiyatrosunda dehşet, hayal gücüyle yaratılabilirken Beck ile Malina için dehşet, gerçekliğin kendisiydi.

Living Theatre’nın New York’taki oyun yeri, vergi sorunları yüzünden kapatılınca, oyuncular pasif direnişe başvurdu ve yapıdan çıkmadı. Üstüne üstlük kendilerine destek veren seyirciye gösteri sundular. Seyirci, yan binadan tırmanıp bir pencereden içeri girmişti. Bu eylem sonucunda topluluktan 25 kişi tutuklandı. Living Theatre bundan

sonra ABD’den ayrılarak Avrupa’ya geçti. Eylül 1964 - Ağustos 1968 arası ülkeden ülkeye dolaşarak göçebe yaşamı sürdürdü. Bu süre içinde 28 kişiyle başlayan topluluğun oyuncu sayısı çeşitli uluslardan katılmalarla 40’a ulaştı. Artık onlar için tiyatro yaşam olmuştu, yaşam da tiyatro.

Bu dönemde gerçekleştirdikleri oyunlar, *Misteriumlar ve Daha Küçük Oyunlar* (Mysteries and Smaller Pieces), *Frankenstein*, *Antigone* ve *Şimdi Cennet Olsun*, büyük yankılar uyandıran yapımlar oldu. O sıralar Avrupa’da gençlik hareketinin başladığı yıllardı. Living Theatre bir anlamda Avrupa gençliği için “Fareli Köyün Kavalcısı” oldu.

265 gösteriyle en çok yinelenen *Mysteries*, doğaçlamayla gelişmiş bir oyundu. Dokuz bölümünün ilki, bir kişinin beş-altı dakika seyirciyle yüzyüze duruşuyla başlıyordu. Sıkılan seyirci tepki göstermeye başlayınca oyuncular, seyircinin arasında bir aşağı bir yukarı koştu-



Living Theatre, *Mysteries*, 1968.

arak Amerikan dolarının üzerindeki sözlerden bir türkü söylüyorlardı. Bu sırada bir kadın, sahnede Sanskrit dilinde bir “Hindu Raga” doğaçlaması yapıyordu. Seyircinin huzursuzluğu yüksek gerilim noktasına vardığında Julian Beck sahneye çıkıp barış ve özgürlük sloganları seslendirmeye başlıyordu. Seyirci arasında tütsü taşıyarak dolaşan oyuncuların sahneye dönmeleriyle sesli bir alıştırma için çember oluşturup 15 dakika bir takım sesler mırıldanıp sallanıyordu. Oyunun birinci bölümü, oyuncuların sahne önünde oturarak yoga nefes alıştırmaları yapmalarıyla sona eriyordu.

İkinci bölümde yan yana yerleştirilmiş kapaksız dolap gibi kutuların yer aldığı sahnede oyuncular, kutulara girerek donmuş tablolar oluşturuyordu. Işıkların süratle kararıp yanmasıyla birbirinden ayrılan tablolarda kimi oyuncular çıplak görünüyordu. Tabloların sonuncusu Artaud’nun “Tiyatro ve Veba” eğretilmesinden esinlenen bir oyundu. Oyuncuların yanılsamacı bir gerçeklik yaratmayı amaçladıkları tek bölüm buydu. Vebanın yarattığı fiziksel ve tinsel bozulmayı betimleyen acıyla kıvrılıp bükülmelerle seyirciye doğru ilerleyen oyuncular, 30 dakikalık haykırma ve böğürmelerden sonra koltukların arasında yıkılıp kalıyorlardı. Bazı oyunlarda seyircinin bu son oyuna katıldığı oluyordu, kimileri ölenlerle birlikte ölüp yığın halinde ortadan kaldırılıyordu. Kimileri ölü kaldırımcılara katılıyor, kimileri de ölüleri gıdıklayıp elleyerek tepki almaya çalışıyordu.

Mysteries ve daha sonraki *Şimdi Cennet Olsun*, Living Theatre’nin o dönem tiyatro anlayışını yansıtan tüm özelliklere sahipti. Yazılı metin, dekor, kostüm olmaksızın oyuncular kendi günlük giysileri içinde, kimi zaman da çıplak olarak ortaya çıkıyor, kendi kimlikleri içinde anlık törensel bir oyun oluşturuyorlardı. Bunu yaparken seyirciyle bütünleşmek, seyircinin tam katılımını sağlamak, en önde gelen amaçlarıydı.

Şimdi Cennet Olsun’un başlangıcında oyuncular, izleyicilerin arasına karışıyor, kışkırtıcı sözlerle onları sahneye, birlikte “ot” içmeye ya da sevişmeye çağırıyorlardı. 1968’deki ilk gösterilerinden bir yıl sonra topluluk Amerika turnesine çıktığında ilk uğrak yerlerinden bi-

ri, New York yakınlarındaki Yale Üniversitesi’nin tiyatro bölümü olmuştu. O sırada, burada eğitim kadrosunda bulunan eleştirmen-kuramcı Jan Kott, olaya tanık olmuştu. Kott, izleyici konumundaki öğrencilerin bir yandan çekinerek ama büyülenmişçesine ağır ağır sahneye çıktıklarını ve toplu sevişmeye katıldıklarını anlatıyordu. Ancak tiyatrodaki oldukları bilincinden çıkamayan katılımcılar, rahatsız ve gösterişli “lotus” duruşunda çiftleşiyorlardı. Kott bir yıl sonra Amerika’nın öteki yakasında, öğrenci olaylarının en yoğun yaşandığı Berkeley’deki California Üniversitesi’nde yine bu oyuna tanık olduğunda öğrencilerin bu kez ilk çağrıda derhal kot pantolonlarını indirdiklerini gözlemiş. Judith Malina bu yaklaşımdan hoşnut olamadığını dile getirerek, “Bu Berkeley seyircisi çok güç,” diye yakınmış. Jan Kott’un bu yaşantısını aktardığı *Olanaksız Tiyatronun Sonu* başlıklı yazısı, Artaud’dan esinlenen özgürlükçü tiyatronun sakıncalarını dile getiriyor. Bilinçsizce özgürlük adına özgürlük peşinde koşmanın yarattığı tersliklere değiniyor.²⁰

The Living Theatre, Avrupa ya da Asya tiyatroları gibi gelenekten kaynaklanan bir kurallar çepiriyle sarmalanmamışlığıyla deneyele ve gözüpek atılımlara izin veren ABD sanat ortamında öncü tiyatro hareketinin başını çekti. 1960’ların başkaldırı ideolojisine örnek anarşist tutumlarıyla Artaud’nun gerçek öz arayışını bağdaştıran tiyatroları, dünyanın dört köşesinde etkili oldu. Topluluğun kendi deneyimleri aynı zamanda kendi yollarını da çizdi. 1970’lere gelindiğinde topluluk, toplumcu, bir çizgiye yöneldi. Brezilya’da ve İtalya’da inişli çıkışlı serüvenler sırasında kimi zaman tutuklanmayı, sınır dışı edilmeyi göze aldılar. 1980’lerin sonunda Julian Beck öldükten sonra da topluluk, New York’un yoksul köşelerinden birinde Judith Malina önderliğinde ezilen etnik azınlıkları bilinçlendiren bir tiyatro yapmayı sürdürdü.

20 Jan Kott, “After Grotowski: The End of the Impossible Theatre”, *The Theatre of Essence*, s. 149.

Zulüm Tiyatrosu Atelye Çalışmaları: Brook-Marowitz

Çağımızın düşünür ve deneyimci yönetmenlerinin başında 1925 doğumlu Peter Brook gelir. Çalışmalarına, vatanı İngiltere’de başlayan, Shakespeare sahnelemeleriyle ünlenen, yüzyılın en büyük oyuncu ve yazarlarıyla çok yönlü araştırma, deneme ve sahnelemeler yapan bu yönetmen, 1964’te Royal Shakespeare Company’nin deneme topluluğuyla “Zulüm Tiyatrosu” başlığını verdiği üç aylık bir atelye çalışması yürüttü. Bu deneysel çalışmanın yönetimini Brook’la paylaşan bir başka yönetmen de Charles Marowitz’di. Üç ayın sonunda ortaya çıkan sonuçlar, “bitmemiş yapıt” (work-in progress) olarak sergilendi. Ayrıca Brook bu çalışma sonrasında Genet’nin 1961’de yazdığı *Paravanlar* ile Peter Weiss’in *Marat/Sade* oyununu sahnelerken uyguladığı yöntemde Artaud’dan büyük ölçüde kaynaklanan esinini ortaya koydu.

Brook bu dönem çalışmasını *Boş Alan* kitabında özetlerken “Bu ad, Artaud’ya saygıdan ötürü verildi, Artaud’nun kendi tiyatrosunu yeniden kurmak anlamına gelmiyordu,”²¹ diyor. Bu bağlamda oyunculuk alanında yeni açılımlar elde etmek için yaptıkları alıştırma- lardan bir örnek şöyleydi: Odanın iki köşesine bir odaya arkası dönük, öbürü birincisine dönük olmak üzere iki oyuncu yerleştirilmişti. İkinci oyuncu sadece çıkarttığı seslerle birinci oyuncuyu istediği herhangi bir eyleme yöneltmeye çalışacaktı. “Uzun bir suskunluk, zihnin bir noktada yoğunlaşması, çeşitli tıslamalar, çağlıtlılar çıkarmayı deneyen bir oyuncu; bütün bunların sonucunda öteki oyuncu birden ayağa kalktı ve birincinin kafasındaki devinimi büyük bir şaşmazlıkla yerine getirdi. (...) Dolaysız bir iletişim biçiminde oldu bu, yalnızca orada bulunanlar için. İşte kimi tiyatroların büyü, kimilerinin bilim dediği şey budur, ama ikisi de aynı şeydir. Görünmez bir düşünce doğru olarak gösterilmişti.”²² Peter Brook, Artaud’dan esinlenen çalışmasında izlek olarak törenselliği ve bunu tanımlamak için görünmez görünümlü kılınması düşüncesini ele almıştı. Daha sonraları 1972’de İran’da antik Persepolis kentinde ozan Ted Hughes’ın katkısıyla *Orghast*

²¹ Peter Brook, *Boş Alan*, Çeviren: Ülker İnce, s. 61.

²² A.g.e., s. 62-63.

başlıklı bir oyun projesi gerçekleştiğinde Artaud’dan kaynaklanan başka bir düşünce yol gösterici oldu. Burada, konuşulan dilin yerini insanların çıkardığı sesler almıştı. Ancak sonuç eleştirmenlerce pek başarılı bulunmadı.

Öte yandan Charles Marowitz, Artaud üzerine yoğunlaşmasının sonucunda onun ilk gerçeküstücü oyunlarından *Kan Fıskırması*’nı (Jet du Sang) sahneye koydu. Artaud’nun yaşamından yola çıkan *Artaud Rodez*’de başlığını taşıyan bir oyun kaleme aldı. Marowitz’ in Artaud ile Stanislavski biçemi oyuncululuğu kıyaslaması ilginçtir: “Metod oyuncusu ile Artaud oyuncusu arasında temel bir fikir ayrılığı yoktur. Her ikisi de bilincin bilinçaltını özgür bırakmasına dayanır, ama metod oyuncusu, ussal nedenselliğe bağımlıyken Artaud’nun oyuncusu en yüce sanatsal gerçeğin gerçekleştirilemez olduğunu bilir; bilimsel çözümlemeye karşı koyan ender doğal olgular gibi *var olabilir* - oyuncunun görevi bunları büyüyle yoktan var etmektir.”²³

GROTOWSKI

Günümüzde çağdaş tiyatroya yön veren yenilik hareketlerinin doruğunda 1933 doğumlu Polonyalı Jerzy Grotowski yer alır. Hristiyan Batı kültürüyle yetişmiş, öğrencilik yıllarının sonuna doğru Çin, Hindistan gibi yerlere yaptığı gezilerde Doğu uygarlığıyla tanışmış, bu arada Rus tiyatrosunu yakından izlemiş biri olması, Grotowski’nin alışılmışın ötesinde arayışlara yönelmesini açıklar. Doğu-Batı bireşimi olarak nitelendirdiğimiz kültürlerarası iletişim köprüsü üzerinde varlık gösteren Grotowski, 1951-55 arası Krakov’daki oyunculuk okulunda eğitimini tamamladıktan sonra 1955-56’da Moskova’daki Devlet Tiyatro Enstitüsü’nde yönetmenlik dalında uzmanlaştı. Polonya’ya dönüşünde Krakov’daki Sary Teatr’da (Eski Tiyatro) oyunlar yönetmeye başladı.

1949’da 60.000 nüfuslu Opole kenti yönetimi, tiyatro eleştirmeni Ludwig Flaszen’e kentin merkezindeki küçük bir tiyatroyu yeni-

²³ A *Theatrical Casebook*, ed. David Williams, s. 43.

den canlandırıp yönetmesini önerdiğinde Flaszen, o güne kadar sadece yapıtını tanıdığı genç yönetmen Grotowski ile birlikte çalışmak istedi. Grotowski böylelikle küçük taşra tiyatrosunun başına geldi. Flaszen de topluluğun yazınsal yönetmenliğini üstlendi. "13 Sıralı Tiyatro" adıyla bilinen bu küçük taşra tiyatrosu, bundan böyle okulu yeni bitirmiş ikisi kadın, dokuz genç tiyatro oyuncusunun deneylerine açık bir alandı.

Grotowski'nin 1968 yılında *Yoksul Tiyatro* başlığı altında derlediği yazılarına Peter Brook bir önsöz yazmış, burada "Dünyada hiç kimse, bildiğim kadarıyla Stanislavski'den beri hiç kimse oyunculuk olgusunu, oyunculuğun doğasını, anlamını, zihinsel-fiziksel, coşkusallık süreçlerinin doğasını ve bilimini Grotowski kadar derinlemesine ve tam olarak incelememiştir,"²⁴ demişti. Grotowski bu küçük tiyatrodan başlattığı çalışma çevresine "Tiyatro Laboratuvarı" adını verdi. Daha sonraları buna "Oyunculuk Yöntemini Araştırma Enstitüsü" başlığı eklendi. Polonyalı tiyatro araştırmacısı, Jan Kott, "Polonya, hem belki de dünyada kendine bir tiyatro Laboratuvarını destekleme lüksünü tanıyan tek ülkeydi hem de bu desteğin topluluk üyelerinin karınlarını doyuramayacağı kadar yoksuldu,"²⁵ der. Topluluğun oyunculuk sanatı üzerine derinlemesine bir arayış serüvenine girmesinin ardındaki nedenleri sorgularsak ilk olarak 1959'da Polonya'daki tiyatro ortamının, İngiltere, Fransa ve başka Avrupa ülkelerinde olduğu gibi yönetmen egemenliğinde bulunması akla gelir. Yönetmenin önceliği karşısında oyuncunun sanatının bir anlamda savsaklanması, dengesizlik etmenidir. Topluluğun kurucularından Flaszen, bir konuşmasında Beckett, Ionesco, Genet gibi 1950'lerin öncü oyun yazarlarının, arkalarında yazınsal bir mirastan öte, oyunculuk sanatı üzerine yeni bir öneri bırakmadıklarına da dikkati çeker.

Bu nedenlerin ne ölçüde Grotowski ve oyuncularının bilincine işlemiş olduğunu bilemeyiz. Kesin olan şu ki, yoksulluk temeli üzerin-

de yola çıkan topluluk, kısa sürede dar bir çevrede dikkat toplayan işler ortaya koymaya başladı. 1965'te daha büyük bir ödeneye değer bulunarak Opole'den Vroslav'a taşındı. Ama çalışma yöntemleri değişmedi. 13 Sıralı Tiyatro'da yaptıkları gibi burada da yazınsal erdemlerinden çok, oyuncuya geniş olanaklar tanıyan metinler üzerinde yoğunlaşmayı sürdürdüler. 1959-61 döneminin yapıtları, Cocteau'nun *Orfe'si*, Byron'un *Kabil'i*, Goethe'nin *Faust'u*, Mayakovski'nin *Misterio Buffo'su*, Kalidasa'nın *Şakuntala'sı* ve Mickieviz adlı Polonyalı bir yazarın *Ölüm Töreni*'ydi. 1962'den 1968'e kadar gerçekleşen oyunlar ise, Slovacki'den *Kordian*, Vişpanski'den *Akropolis*, Marlowe'dan *Dr. Faustus*, Shakespeare / Vişpanski'den *Hamlet*, Calderon'dan *Sadık Prens* ve son olarak topluluğun kendi oluşturduğu *Apocalypsis cum Figuris*'ti.

Topluluğun yarattıkları, 1966 yılına dek Polonya dışındaki dünyaya kapalı kaldı. Ancak bu tarihten sonra hızlı bir dışa açılmayla Laboratuvar Tiyatrosu, kendi ülkelerinin sınırları dışında ünlenmeye başladı. Aynı zamanda kusursuz duyuru ve belgeleme yöntemleriyle çalışan bir topluluk olduğunu kanıtladı. Böylelikle Batı'nın tiyatro merkezlerinden uzak bir ülkenin küçük bir yerleşim noktasında başlayan çalışmaları, 1970 sonrasında tiyatro sanatında derin bir iz bıraktı.

1966'da İskandinav ülkelerini, Paris, Amsterdam ve Londra'yı dolaşan topluluk, 1967'de Hollanda, Belçika ve Yugoslavya'da temsil verildi. Aynı yılın sonlarına doğru Grotowski ile baş oyuncusu Ryszard Cieslak, New York Üniversitesi'nde bir seminer yönettiler. 1968'deki İngiltere, Meksika ve Fransa turnelerini 1969'da İngiltere ve ABD turneleri, 1970'de Grotowski'nin tek başına yaptığı Doğu gezileri izledi. 1970'te Berlin'deki gösterilerinden sonra Grotowski, çeşitli ülkelerde konferanslar verdi, seminerler yönetti. 1973'te Amerika'da "Jerzy Grotowski'nin Çalışmalarını İnceleme ve Araştırma Enstitüsü" kuruldu. Bir yandan dünya Grotowski'nin Laboratuvar Tiyatrosu sonuçlarıyla tanışırken öbür yandan tiyatro sanatının dünya çapında ünlenen öncüsü, yeni bir dönemecin eşliğinde bulunuyordu. 1970'in Ara-

24 "Towards a Poor Theatre'in İngilizce Baskısına Önsöz", *Yoksul Tiyatro: Mimesis 4*, Çev: Çiğdem Genç, s. 204.

25 Jan Kott, "Why Should I Take Part in the Sacred Dance", *The Theatre of Essence*, s. 139.



Grotowski, Dario Fo ve Eugenio Barba ile, 1981.

lık ayında tiyatro etkinliklerine son verdiğini açıkladı. Bundan böyle arayışının yönü, “Yaşamda en gerekli olana doğru” olacaktı. “İkinci bir doğuş gibi, açık, kaçamak olmayan, kişinin kenara çekilmişliği konusunda uzlaşmayan... Birisiyle, az sayıda birileriyle, topluluk içinde - kendini ve onu keşfetmek, ortaya koymak,”²⁶ yönünde. Grotowski’nin sanatın ötesinde sürdürmek istediği bu arayış için “para-tiyatro” deyimini yakıştırdı.²⁷ 1970 -78 arasını kapsayan bu dönemin seminer, atelye çalışması vb. etkinlikleri, Grotowski’nin tiyatro kuramının bütününe aydınlatması açısından ilginç bulunabilir. Bu sıralarda ve daha sonraki yıllarda yeryüzünün çeşitli yerlerine dağılarak eğitsel-deneysel işler yapan topluluk üyeleri, 31 Ağustos 1984’te ortak bir bildirge yayınlayarak 25 yıllık birlikte çalışmadan sonra resmen dağıldıklarını açıkladılar. Bildirgede Ludwig Flazsen, Rena Mirecka, Zygmunt Molik, Ryszard Cieslak gibi imzalar vardı. Bu noktaya varıldığında

26 Jennifer Kumiega, *The Theatre of Grotowski*, s. 144.

27 Bu deyim Grotowski araştırmacısı Burzynski’ye aittir.

oyuncuların her biri belli dallarda uzmanlaşmış ve ünlenmişlerdi. İçlerinden en önde geleni Ryszard Cieslak, Peter Brook’un uluslararası yapımı *Mahabharata*’da önemli bir rol aldıktan ve bu sayede tüm dünyada tanındıktan sonra 1990’da ABD’de 53 yaşında akciğer kanserinden öldü. Ondan başka yaşamdan ayrılan Laboratuvar Tiyatrosu oyuncularını da oldu. Grotowski bir dönem ABD’de California Üniversitesi’nde çalışmalarını (ve arayışını) sürdürdükten sonra İtalya’ya yerleşti. Pontedera’da öğrencisi Thomas Richards’la birlikte başlattığı “Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards”ı 1998’de ölümüne kadar yönetti.

Yoksul Tiyatro Kavramı

Grotowski’nin tek yayımlanmış kuramsal yapıtının başlığında yer alan “yoksul tiyatro” kavramı, tiyatro sanatının tüm ayrıntılardan sıyrıldığına geriye kalan en temel ögesinin oyuncu-seyirci ilişkisi olduğunu vurgular. Bu kavram, çağımızda öteki sanatlarda da görülen minimalist (indirgemeci) bir tutumun göstergesi olarak belirir. İkinci Dünya Savaşı sonrasında film, televizyon, multi-medya gibi teknik ağırlıklı karmaşık gösterim olanaklarının ortalığı kaplaması karşısında insanın temel oyun içgüdüsüne açık kapı bırakan tiyatro sanatının, kendini en temel öğelere indirgeyerek savunması biçiminde yorumlanabilir.

Yoksul tiyatro, Grotowski’nin oyunlarının özellikle ilk dönem çalışmalarına temel olmuş bir kavramdır. Hem teknik donanımdan, tiyatral araç-gereçlerden, maske, makyaj, kostüm vb. öğelerden vazgeçme anlamına gelir hem de oyuncunun sanatında uyguladığı öze dönük yönetime işaret eder. Bir anlamda Artaud’nun kuramındaki indirgemeciliğe yakındır; oyun alanının boşaltılması, yan anlam yüklerinden kurtulması demektir. Öte yandan Artaud’nun düşüncesindeki sahneye koyucu kimliğindeki oyuncudan da vazgeçerek oyuncuyu tiyatro sanatında en öncelikli konuma yerleştirir. Artaud’nun uygulamalarındaki efekt, kostüm, ışık vb. öğeler Grotowski’nin laboratuvarında oyuncunun kumandasında, oyuncuya hizmet eden öğelerdir. Grotowski, oyuncunun çıkartabileceği sınırlardan öte efekt kullanmaz. Işık konu-

sunda doğal ışığı, mumu, kandili ve benzerlerini karmaşık aygıtlara yeğler. Oyun giysisi ise oyuncunun onu kullanarak ona yükleyebileceği işlevden öte bağımsız bir anlam taşımamalıdır.

Yoksul tiyatronun indirgemecilik ilkesini, Tiyatro Laboratuvarı'nın oyun metnine yaklaşımında da izleriz. Grotowski, tiyatronun yazınla bağlantısına açıkça karşı değildir. Sahne çalışmalarında özellikle *Faust*, *Hamlet*, *Sadık Prens* gibi klasik oyunlarda bulunan tüm insanlığa özgü söylence ve arketiplere öncelik verir. Ancak bu metinlere yaklaşımını, en temel çatışmalı sahneler ve anahtar kişiliklere odaklanarak önemsiz gibi gözüken kişiliklerin sözlerini, topluluktan birkaç oyuncunun üstlendiği koro bölümlerine dönüştürür.

Oyun Alanı Düzenlemesi

Senografik düzenleme açısından giriştiği denemelerin ilk aşamasında Grotowski'nin her yapım için farklı bir seyir-oyun ilişkisi denediği gözlenir. İlk oyunlarda yerleştirme düzeni, oyunu seyirciye yaklaştırmaya yönündedir. *Kabil* oyunu seyirci koltukları arasındaki koridorda oynanmıştı. *Şakuntala*'da da oyun alanı, benzer biçimde ön ve arka koltuk kümeleri arasına yerleştirilmişti. Bundan sonraki yapımlarda seyirci koltuklarını salonun değişik yerlerine dağıtarak oyunu ortada oynattı. 1962 tarihli *Kordian*'daki en önemli deneme, seyircinin, oyunun bir parçası olmasıydı. *Kordian*, Polonya'da bir halk kahramanı, akıl hastası gibi görülerek tımarhaneye kapatılan bir devrimciydi. Bu oyunda oyun yeri bütün olarak bir akıl hastanesi, seyirciler de hastanenin öteki tutsaklarıydı. Değişik düzeylerde oyun alanları ve hastaranzaları yerleştirilmişti. Buralarda oturan seyirci, kendisiyle aynı günlük giysiler içindeki öteki oyuncu hastalarla karıştırılma tedirginliği yaşayabiliyordu. Benzer biçimde *Dr. Faustus*'ta seyirci, Faustus'un evinde konuk, *Sadık Prens*'te işkence tanıkları oluyordu.

Daha sonraları bu tür denemeler yinelenmedi. Grotowski *Kordian*'da gerçekleştirdiği, oyun için seyirci-seyirci için oyun ilişkisini eğretilen düzlemde sürdürmeyi seçti. Son dönem yapıtlarında, 1963-68 arası ele aldığı oyunların hepsinde, toplumla karşı karşıya kalmış



Grotowski'nin Laboratuvar Tiyatrosu yapımı *Sadık Prens*.

bir kahraman bulunur. Amaç, birey-toplum ilişkisinin seyirci ile oyun arasında o an yaşananlara yansımadır. Kahraman, başka insanlar adına acı çekmeyi üstlenen bireydir. *Faust*'taki gibi üstün bilgelik uğruna ya da *Sadık Prens*'teki gibi inanç ve sadakat uğruna ya da *Apokalypsis*'teki İsa figürü gibi insanlığın esenliği uğruna acıya ve işkenceye katlanır. Eğretilen gerçeği, seyircinin o an eğretilme düzeyinde oyuna katılıp acının kendisi için çekildiğini algılamasında yatar. Grotowski'nin tanımladığı temel tiyatro olayı (eğer gerçekleşirse) böyle gerçekleşir. Laboratuvar Tiyatrosu, bu soyut düzeydeki oyuncu-seyirci ilişkisini yeğleyerek, somut fiziksel yerleştirmenin belli bir tanımına gerek duymamaya başladı. Seyircinin ortaya mı, kenara mı yerleştirilmesi değildi önemli olan. Ama gerçek ve dolaysız bir oyun yaşan-

tısı için az sayıda seyirci önünde oynamak bir gerekliliktir. Oyun mekânının doğru seçimi ise ikinci bir gerekliliktir. Grotowski'nin son vardığı noktada, oyun yeri özetle, "sahici yaşantıya elverişli, varoluşsal bir yerden"²⁸ ibaretti.

Apocalypsis cum Figuris

Grotowski tiyatrosu üzerine çeşitli kaynaklardan ve tanıklıklardan derlenen bu inceleme için bu noktada 1972 Olimpiyatları sırasında Münih'te bir kilisede, sayısı 70'le kısıtlanmış seyirci arasında izlediğim *Apocalypsis cum Figuris* konusunda kendi tanıklığımdan yola çıkabilirim. Grotowski'nin başyapıtı olarak kabul edilen bu oyun, aynı zamanda toplam olarak en çok sayıda seyirci tarafından izlenen, dünyaya sunduğu son tiyatro yapıtıydı. Grotowski ve Laboratuvar Tiyatrosu'nun çalışma ilkelerini en yetkin biçimde ortaya koyması açısından ilginç olan *Apocaypsis*'te daha önceki yapımlardan farklı olarak belli bir dramatik metin kullanılmamıştı. Burada sergilenen, oyuncuların birbiri içine geçmiş bir takım söylenceler, meseller, tarihsel ve günlük yaşam olaylarına gösterdikleri tepkilerden oluşan insanlık durumuydu. Adından da anlaşılacağı gibi bir "mahşer" görünümü söz konusuydu. "Cum Figuris" ekinden, Hristiyanca bir çağrışımla mahşerde "şekil" bulan İsa'nın varlığının anlaşılması gerekiyordu. Ancak İsa'nın yeryüzüne ikinci gelişine ilişkin bu dinsel çağrışım, oyunun çeşitli anlam düzeylerinden sadece biriydi.

İzleyenlerde derin iz bırakan, olağanüstü bir tiyatro yaşantısına eşdeğer bu yapımın oluşumu üç yıl sürmüş, ilk oynanışı 1968'de gerçekleşmişti. Program dergisinde metne ve kaynaklara ilişkin şöyle bir açıklama yer alıyordu: "*Apocalypsis cum Figuris*, oyunculuk alıştırmaları ile doğaçlamalar sırasında geliştirildi. Bazen sözcükler üzerine doğaçlama yapıldı. Sahnelar ve roller biçim kazanmaya başladığında dil, büyüteç altına yerleştirildi, çünkü yararlanılan bazı dizeler ve alıntılarının yerine başkalarını koymak gerkti. Konuşulan sözün, gerektiğin-

²⁸ Timothy J. Wiles, *The Theatre Event*, s. 143.

de alıntı olarak belli bir yazarın değil, tüm insanlığın malı olarak algılanacak biçimde belirmesi söz konusuydu. Bu gibi metinler *İncil*'den ve *Karamazov Kardeşler* romanından alındı, T.S. Eliot ile Simone Weil'in şiirleriyle bütünleştirildi."²⁹

Oyunun estetik çerçevesi şöyle kurulmuştu: Boş bir alanda yer alan az sayıda seyirci, kendisini, gerçek bir duruma seyirci olmaktan çok tanık konumunda buluyordu. Işık, en aza indirgenmişti. Oyun yarı karanlıkta, günlük giysiler içindeki oyuncuların taşıdıkları mumlarla aydınlatılarak oynanıyordu. Kişiler, Simon Peter (Antoni Jakolowski), Yuda (Zygmunt Molik), Lazarus (Zbigniew Cynkutis), Maria Magdalena (Elisabeth Albahaca-Rena Mirecka), Yahya (Stanislaw Scierski) ve bunların arasında dolaşan, sonraları İsa figürüne dönüşecek olan "köyün delisi" (Ryszard Cieslak), olmak üzere *İncil*'den kişilerdi. Oyunda sergilenen kusursuz oyunculuk ve tiyatral anlatımın ötesinde farklı düzeylerdeki betimlemeleri kavramak, özellikle Hristiyan dünyanın dışından bir seyirci için güçtü. Ancak bu güçlüğü pek çok Batılı eleştirmen de aşamadı. Bu oyun üzerine en derin yorumu Polonya kökenli eleştirmen Jan Kott yapabildi. "Geride kalmış arketiplere uzanmak isteyen bir tiyatro bile, kendi ülkesinden kaynaklanan canlı görenek, tören ve dinsel imgelerle beslenmeli," saptamasında bulunan Kott, Polonya'nın Zerbzdowska bölgesindeki Meryem Ana tapınağında her yılın mayıs ayında yer alan bir kutlamadan görüntüler anımsıyor: "Manastırdan birkaç sokak ötede boncuk, tespih ve her tür dinsel ıvır-zıvırın yanısıra sosisli ekmek satan tezgahlar bulunur. Ama hacılar çoğunlukla kendi kumanyalarıyla gelirler. Köylü kadınlar kocaman rengarenk örtülerini hemen oracıkta serip üzerlerine ev ekmeklerini koyar. Erkekler, ceplerinden yassı votka şişelerini çıkartır, şişeden içip kadınlara uzatır. *Apocalypsis* bu sahneyle başlar. Bir kadın, beyaz örtünün üzerine ekmeği koyar. Bir erkek yumulmuş elini kadına uzatır, sonra dudaklarına götürür. Gırtlak kemiği inip çıkar, votkayı Polonya'da yıllardır hep yapıldığı gibi, gırtlaktan doğru

²⁹ *Apocalypsis cum Figuris* Program dergisi, 1972 Almanya turnesi için Ludwig Flaszen tarafından kaleme alınmış.

aşağı akıtmaktadır.”³⁰ Jan Kott’un kurabildiği bu gerçek yaşam koşutluğu “köyün delisi” kişiliğine de uzanır. Yılın bu zamanında, o yöreye akın akın dilencilerin, sakatların ve fahişelerin geldiğini anlatır. Batılı eleştirmenler “köyün delisi” karakterinde Ortaçağ’ın Ademoğlu’nu görmüştü. Oysa sarhoşlarla fahişelerin eziyet çemberinden geçerek belli-belirsiz İsa peygamber kimliğine dönüşen bu kişi, panayır halkı arasında eksik olmayan bir tiptir.

Kendi ülkesinde ve dış dünyaya açılma evresinde Grotowski’ye farklı türden eleştiriler yöneltildi. Seçkinler için tiyatro yapması, kendisinin ateist olduğunu açıklamasına karşın aşırı dinci imgeler seçmesi, incelmış aydın beğenisine seslenmesi, bunların bazılarıydı. Öte yandan en düşündürücü ve acımasız eleştiri, yine Jan Kott’un gözleminde beliriyor. Yukarıda anılan yazının sonunda Kott, Grotowski ile Brecht estetiğini, birinin usçuluğu ile öbürünün metafizik yaklaşımını karşı karşıya getiriyor ve şöyle diyor: “Grotowski’nin tiyatrosunda kurtuluş, ancak ölüm, bedenin acı çekmesi ve tinin aşağılanmasıyla geliyor. Grotowski’nin metafiziğini kabullenmek için Tanrının varlığına inanmak gerektiği konusunda emin değilim. Ama umudu yitirmek ve başkaldırı olanağını yok saymak gerektiğine eminim.”³¹

Oyuncunun Ses ve Beden Eğitiminin Geliştirilmesi

Grotowski’nin tiyatrosu üzerine ayrıntılı bir inceleme yapmış olan Jennifer Kumiega, Polonya dışına ilk açılma aşamasından başlayarak ustanın, oyunculuk eğitimine katkısının bir yöntem olarak anlaşılmasına karşı çıktığını belirtiyor. Çalışmasının herhangi bir sınıflandırmaya göre “paket” haline getirilmesini, Stanislavski ya da Brecht öğretileri gibi bir “metod” sayılmasını istememiştir. “Aktörlere, hattâ tüm insanlara en çekici gelen şey, hazır tarifler arayışıdır. Böyle bir hazır tarif yoktur,”³² dedikten sonra Stanislavski’nin öğretisinin de bir metod olarak algılanmaması gerektiğini savunur. Grotowski’ye göre Stanis-

³⁰ Jan Kott, “Why Should I Take Part in the Sacred Dance”, *The Theatre of Essence*, s. 141.

³¹ A.g.e., s. 144.

³² Jennifer Kumiega, *The Theatre of Grotowski*, s. 190.

lavski’nin başlıca erdemi, Batılı oyunculuk geleneğine, sahne üzeri çalışmasının yanısıra gündelik eğitim ve alıştırmaları yerleştirmiş olmasıdır. Ayrıca oyuncunun kendini sürekli olarak geliştirmesi, “eylem yetkinliği” gözetmesi de Stanislavski’nin en önemsenmesi gereken ilkeridir.

Kendisi oyunculuk eğitimi görmekteyken Stanislavski’ye fanatiklik derecesinde hayranlık duyduğunu dile getiren Grotowski, sonraları topluluğu ile birlikte geliştirdiği çalışmalarında varılan noktanın, her zaman için anlık iletişimle kendiliğinden geliştiğini ve yönetmen-oyuncu ilişkisinde bu tür ilişkinin esas olması gerektiğini savunur. Bununla birlikte Grotowski’nin oyuncularına önerdiği alıştırmaların temelinde yön gösterici bir teknik, bir kavram bulunur. “Via negativa” (ters yol) diye adlandırdığı bu kavram, oyuncuya belli bir beceri kazandırma amacını içermez. Tam tersine oyuncuyu koşullanmalarından, özellikle adale engellerinden kurtarmayı amaçlar ki oyuncu, özgür yaratıcı tepkiler geliştirebilsin. Buna aynı zamanda “etkin olmayan süreç” denir. “Via negativa”nın, fiziksel-bedensel uygulamanın yanısıra Doğu düşüncelerinden kaynaklanan etik bir yanı vardır. Bu Laboratuvar Tiyatrosu oyunculuğunu zenaat düzeyinden daha üstte “sanat” derecesine yükseltir. Grotowski, “herhangi bir şeyi yapmak” yönünde değil de “herhangi bir şeyi yapmaktan vazgeçmek” yönündeki edilgin hali, “iç edilginlik” olarak tanımlıyor. Taoculukta yeri olan *wu-wei* yani “eylem-sizlik” kavramı da hiç bir şey yapmamak, edilgin durmak anlamına gelmeyip, doğaya aykırı olanı yapmamak anlamına geliyor. Batı düşüncesinde varlık gösteren zihnin ya da bedenin etkin isteminin, yanıltıcı olabileceği, buna karşılık doğal ve kendiliğinden gelene karşı bütün savunmanın bir kenara bırakılması halinin en doğru eylem yol açacağını düşünüyor. Sonuç olarak bütün bu hazırlık, oyuncunun kendisini açması, yeni bir kişiliğin, rol kişiliğinin tin ve bedeninde ortaya çıkmasına izin vermesi içindir. Bunun mümkün olduğunu bize Ryszard Cieslak, *Apocalypsis*’teki “köyün delisi”ni ve “Saddık Prens” gibi başka rolleri yorumlarken gösterir.

Grotowski’nin uyguladığı beden ve ses teknikleri, o güne kadar

oyunculuk eğitiminde kullanılmış tüm tekniklerden yararlanıyordu. Doğu'dan aldığı Hatha-yoga, nefes ve beden hareketlerinden başka Hint Kathakali ve Japon geleneksel oyunculuk örnekleri, Charles Dulin'in euritmi alıştırmaları, 19. yüzyıl eğitimcisi Delsarte'nin yüz anlatımları üzerine kurulu hiyeroglif sistemi, Ortaçağ meditasyon teknikleri, Marceau'nun pantomimi ve Wilhelm Reich, William James gibi psikologların kuramları, yararlandığı kaynaklardı. Kimi tekniklerle bir süre denemeler, alıştırmalar yapan topluluk, daha sonra bunları bir yana bırakarak farklı yönler doğrultusunda ilerledi. Yöntem, sürekli elyordamıyla geliyordu.

Laboratuvar Tiyatrosu'nun ilk döneminde gündelik prova düzeninin yanısıra günde iki-üç saat yapılan oyunculuk eğitim çalışmaları üç ayrı daldaydı. Eugenio Barba'nın *Yoksul Tiyatro*'da ayrıntılı biçimde aktardığı alıştırmalar; 1) Plastik, 2) Bedensel, 3) Ses ve nefes yönünelimli alıştırmalardı. Plastik alıştırmalarda eklemeler, çeşitli yönlerde hızla hareket ettiriliyordu. Baş, omuzlar, eller, parmaklar, göğüs, kalçalar, boyun vb. birbirlerine karşıt yönlerde -örneğin baş bir yönde, omuzlar başka bir yönde- hareket ettiriliyordu. Bedensel alıştırmalar, baş üstünde, el üstünde, omuz üstünde amuda kalkmalar ile "kedi" adını taşıyan, omurgaya ve enerji yüklemeye dönük belli bir hareketten oluşuyordu. Bu iki alıştırma türünde amaç, bedene, denge, esneklik ve akıcılık kazandırmaktı. Hatha-yoga, Kundalini-yoga gibi disiplinlerden alınmış kavramlar, bu alıştırmalara temel oluyordu. Örneğin Kundalini'de insanın yaşam enerjisinin kaynaklandığı yer olarak görülen kuyruk sokumu leğen kemikleri bölgesi, Grotowski'nin alıştırmalarında eylemin başlangıç bölgesi olarak görülüyordu. Ancak Grotowski, bu gibi bilgileri "göreceli gerçek" olarak sınıflandırıyor ve yaratıcı çalışma sırasında bunlara yönlendirici işlev verilmemesini istiyordu. Çünkü içtepelelere kaynak olan beden belleğine öncelik tanımayı yeğliyordu. "Eğer plastik alıştırmalarda ayrıntı titizliği gözetmeye başlar ve kendinize 'şimdi ritmimi değiştirmeliyim, şimdi ayrıntıların düzenini değiştirmeliyim' vb. derserseniz, beden belleğiniz özgür kalmaz, çünkü kendi kendinize komutlar vermektensinizdir. Ama eğer ay-

rıntı titizliğini koruyarak bedenin farklı ritimleri kendiliğinden dikte etmesini, sürekli olarak ritmi ve düzeni değiştirmesini, sanki havadan gelmişçesine bir başka ayrıntıyı üstlenmesini sağlarsanız, o anda komutu kim veriyordur? Düşünce değil, ama rastlantı da değildir, üstelik yaşamımızla da bağlantılıdır. Nasıl olduğunu anlamayız, ama kumanda, yaşamımızdaki belli bazı yaşantılarla, yaşantı devreleriyle bağlantılı olan 'beden belleği'ndedir."³³

Burada söz konusu olan beden belleği, Stanislavski'nin duygu belleğine benzer, ama bilinci devre dışı bırakmaktan yana olan Grotowski, zihinsel çağrışımdan yararlanmak yerine anıların her zaman fiziksel reaksiyonlar olmağından yola çıkar ve bedene öncelik tanır. "Unutmayan, derimizdir, unutmayan, gözlerimizdir. İştitiğimiz şey hâlâ içimizde yankılanıyor olabilir,"³⁴ der.

"Via negativa"nın en işlevsel olduğu alıştırmalar, soluk alıp verme ve ses kullanımıyla ilgili olanlardır. Burada yine önemle vurgulanan, "doğaya karşı eylemden kaçınma" ilkesidir. Doğal sesi bulma, engelleri ve karşı direnç noktalarını saptama çalışmalarında Grotowski, soluk alıp vermeyi bilinçli denetlemeden kaçınmayı öğütler. Aktörlük okullarında öğrencilere genellikle ses teknikleri öğretilmesini, soluğu yapay bir biçimde uzatmak, diksiyonu belli yöne çekmek için soluğa müdahale edilmesini eleştirir. "İdeal bir soluk alıp verme örneği yoktur, onun yerine doğal soluk alıp vermenin önündeki engelleri kaldırma benzeri bir şey olabilir,"³⁵ der. Engelleri ortadan kaldırma konusunda ise belli bir tanımı yoktur. Açık ve kapalı "hançere"den (larynx) söz eder. Ama burada da bir sakınca vardır: "Her zamanki tehlike ortaya çıkar, bu alıştırmayı yineleyen oyuncu, kendi kendini gözlemeye ve ses donanımını yönlendirmeye başlar. Böylelikle hançeresi açık ka-

³³ A.g.e., s. 120.

³⁴ Grotowski, "Skara Konuşması", *Yoksul Tiyatro Mimesis 4*, Çev: Cüneyt Yalaz, s. 53. Grotowski burada psikolog William James'in tüm duygusal tepkilerin dıştan gelen uyarımlara bedensel tepki olduğu görüşünden yola çıkar. "Ayıyı gördüm, kaçtım, korktum" tümcesinde bunun en bilinen örneğini buluruz. Ayrıca Meyerhold'un bu konuda yüzyıl başında Rusya'daki araştırma sonuçlarından kaynaklanan temel saptamalarından yararlandığı da varsayılır.

³⁵ Jennifer Kumiega, *The Theatre of Grotowski*, s. 124.

labilir, ama sesi organik olmaz.”³⁶ Grotowski, bundan ötürü ses konusunda teknik olarak yönlendirmeden kaçınmayı, buna karşılık soluk alıp vermede havayı “tasarruf” etmeden özgürce ve bolca kullanmayı önerir. Bunların yanısıra bedende ses rezonans noktalarının nasıl bulunacağına ilişkin öneriler getirir. Ancak her defasında, çalışma fazla bilinçli bir duruma dönüştüğünde yeni bir engel oluşabilmesi sakıncasına karşı uyarır.

Grotowski'nin tiyatroyu bıraktığını, arayışlarını sanatı aşan bir ilgi alanına doğru yönlendirdiğini açıklamasından sonra 5 Haziran 1978'de Varşova'daki Uluslararası Tiyatro Enstitüsü Kongresi'nde “The Art of the Beginner” (Aceminin Sanatı) başlıklı bir konuşmada söyledikleri, oyunculuk eğitimi üzerine düşüncelerini aydınlatması açısından burada yinelenmeye değer. Tüm becerilerini geliştirmiş ve ulaşabileceği en üstün teknik bilgi donanımını elde etmiş olan bir Samurai'nin bu noktada bütün öğrendiklerini unutmaya gerektiğini söyler Grotowski. Çünkü ancak yeniden sıfır noktasına varan Samurai, ölümsüz, yenilemez Samurai olabilir. Bütün ilgi ve becerilerden arınmış, düştü gezer gibi bir Samurai, zafer düşüncesini kafasından atmış bir savaşçı, yaşamda kalabilir. Ustanın değişine göre oyuncudan beklenen, bu ölçüde bir öz denetim ve çabadır.³⁷

³⁶ A.g.e., s. 124.

³⁷ A.g.e., s. 228.

Odin Tiyatrosu Sicilya'da yerel halkla
tiyatro yoluyla kültür alışverişinde bulunuyor, 1975.

ÖTEKİ TİYATRO

Yirminci yüzyılın kapanışında tiyatro sanatının ve tüm sanatların içinde bulunduğu durumu gözlediğimizde birbiri içine geçmiş arayışların kesiştiğine tanık oluyoruz. Yüzyıl başının “modern” diye adlandırılan yenilik hareketlerinin varlık nedenlerini ve bağlamlarını yitirmelerinden sonra modern-sonrası dönemi belirleyen tek ölçü, farklı arayışların kesişme noktalarında, sanatın anlamının yeniden sorgulanmasında, sanat ile yaşamın karşılıklı ilişkisinin yeniden gözden geçirilmesinde yatıyor.

21. yüzyıl başında yaşanan dünyanın mutlu ve huzurlu bir yer olmadığı kesin. Kitleli toplum birimleri içinde yaşam, insanca iletişim sıcaklığının yerini elektronik medyanın almasına ve bilinçlerde kopukluğa yol açıyor. Öte yandan politik-ekonomik sömürü düzeninin büyümesi, doğanın, insanın doymak bilmez hırsı karşısında giderek yok olması, halklar arasında süren anlamsız savaşlar, yeryüzündeki tedirgin varoluşun göstergeleri. Derin, insanca özlemlerin gölgesinde sanat arayışları, parçalanmış bilincin bütünlüğe doğru çırpınına dönüşüyor. Bir yandan ilkel yoğun yaşantı özlemi öte yandan yaşam ile sana-

tin içiçe geçmesiyle yaşamın sanattan, sanatın da yaşamdan “medet” umması, çağdaş sanatın günümüzde ulaştığı son dönemeci belirliyor.

Vurgu alanları her ne kadar farklı olsa da Artaud ile Grotowski'nin tiyatrolarında temel dürtü, ilkel-törenselle estetiğe yöneliştir. Artaud'nun tiyatrodan beklediği sarsıcı yaşantı ile Grotowski'nin sanat ve yaşamı bütünleştirmeye yönelik tasarımlarını yansıtan topluluklar 1960'lerden bu yana yeryüzünün her köşesinde yeni arayışlarını sürdürüyor.

Bu toplulukların bazı ortak özellikleri var. Sanatsal üretimin ötesinde kolektif bir yaşam biçimi içinde var oluyor, oyunculuk eğitimlerini kendileri örgütleyiyorlar. Yazınsal bir anlayışla kaleme alınmış oyunlar üzerinde çalışmaktansa uyarılma, kolaj, doğaçlama vb. yöntemlerle oyunlarını kendileri yaratıyorlar. Seyir ve oyun alanlarını, seyircinin bakışını değişken noktalarda odaklandıran düzende kuruyorlar. Bu anlayışta tiyatro yapan topluluklara farklı seçeneklere yönelişlerinden ötürü 1970'li, 80'li yıllarda “alternatif” yani “öteki seçenek toplulukları” dendi. ABD'de gelişip dünyaca ünlenenler, “The Open Theatre”, “The Performance Group”, “Environmental Theatre”, “Bread and Puppet Theatre” vb. idi. Hareketin Avrupa'daki yansımaları arasında Fransa'da “Le Théâtre du Soleil”, “Le Grand Magic Circus” öne çıktı. Almanya'da Berlinli “Schaubühne” topluluğu “öteki seçenek” ile Brechtçi-toplumcu çizgiyi bağdaştırmada başarılı oldu. Polonyalı Tadeusz Kantor “tören” ya da “ölüm tiyatrosu” deyişiyle andığı gösterimleriyle yankı uyandırırken Japonya'da Shuji Terayama, Artaud esinli çarpıcı düşsel imgeler tiyatrosuyla geniş çaplı bir etki yarattı.



ABD'nin “öteki tiyatro” topluluklarından biri Bread and Puppet (Ekmek ve Kukla) tiyatrosunun 1972 tarihli dinsel içerikli bir gösterisi.

New York Üniversitesi'nde gösterim kuramı profesörü Richard Schechner, 1967'de “The Performance Group”u kurarken aynı zamanda editörlüğünü yaptığı *The Drama Review* dergisinde “Çevresel Tiyatro İçin 6 İlke”yi yayımlamıştı. Schechner'in ileri sürdüğü ilkeler “öteki tiyatro” yapanların çoğuna ortak bir çerçeve çiziyordu: “1- Yaşam ile sanatın geleneksel ayrımı üzerine kurulu olmayan bir tiyatro tanımı kabul edilmelidir. 2- Uzamın bütünü gösterim içindir ve seyirci içindir. 3- Tiyatro olayı, ‘bütünüyle dönüştürülmüş bir alan’da da gerçekleşebilir, ‘bulunmuş bir alan’da da. 4- İlgi odağı esnek ve değişkendir. Çevresel tiyatrodaki geleneksel tiyatrodaki olduğu gibi tek bir ilgi odağı da olabilir, seyircinin hareket etmesini ve ilgisini yeniden odaklandırmasını gerektiren ya da seyirciyi gözleyeceği noktayı seçmeye zorlayan, aynı anda birden fazla olayın gerçekleştiği bir uzam düzeni de olabilir. 5- Bir öge başka ögeler adına geri itilemez. Oyuncu, öteki görsel ya da işitsel öğelerden daha önemli değildir. Oyuncular bazen kitle, oylum, renk, doku ve hareket olarak ele alınabilir. 6- Metin bir yapının ne başlangıç noktası ne de amacıdır. Hiç metinsiz de oynanabilir.”¹

Richard Schechner, 10 yılı aşkın kuramsal ve uygulamalı öncü tiyatro etkinliğinin ardından 1981'de *Performing Arts Journal*'da “Amerikan Öncü Tiyatrosunun Yıkılışı ve Düşüşü” başlıklı bir yazı yayımlayarak “öteki tiyatro” hareketinin noktalandığını duyurduğunda öfke uyandıran bir polemik yarattı. Oysa haksız değildi. Günümüzde artık bu toplulukların çoğu tarihe geçti, üzerlerine araştırmalar yapıldı, kitaplar yazıldı ve kurulu düzenin parçası oldular. Başı çeken sanatçılar da büyük ödenekli sahnelerde etkin oldu. “Öteki tiyatro”nun çalışma yöntemleri, sanat görüşleri artık çizgidişi sayılmıyor. Tam tersine kurumlaşmış tiyatro, öncü denemelerin sonuçlarından geniş ölçüde yararlanıyor. Oyunların aza indirgenmiş kostüm, dekor ve ışıkla oynanması, kabul gören bir biçim oldu. Metne yaklaşımda eskiye oranla çok daha özgürce davranılıyor. Özellikle klasik oyunların güncel sahnelenişinde yorumlar, uyarılma niteliği kazandı. Oyunculuk

1 Richard Schechner, Theodor Shank'in *American Alternative Theatre*'inden alıntı. s. 93.

teknğinde dünyanın çeşitli yerlerinde denenmiş alıştırmalar, atelye çalışmalarları, seminerler yoluyla özde ve ilkede farklı topluluklarca benimsenebiliyor. Tiyatro araştırmacıları bu yoğun alış-verişi genel bir başlık altında toplayabilmek için “kültürlerarası tiyatro” deyişine yöneldi. Çağdaş tiyatronun üçüncü binyıl dönemecini betimleyen görünüm-lerden birkaçını incelemek, bundan sonraki gelişimler konusunda ipucu verecektir. İnceleyeceğimiz olgularda iki farklı arayış yönü saptamak mümkün: Grotowski, Barba, Brook gibi denemecilerin arayışlarında tinsel-içeriksel vurgu önde geliyor. Öte yandan “biçimselci” olarak nitelendirilen gösterim sanatçılarının, dansçıların ve Robert Wilson, Richard Foreman gibi yönetmenlerin yapıtlarını biçime yönelik arayışlar başlığı altında inceliyoruz.

İÇERİK ARAYIŞLARI: GROTOWSKI’NİN TİYATRO SONRASI DÖNEMİ

Grotowski’nin tiyatrosunu incelerken Polonyalı yönetmenin tiyatro etkinliğinin seyirci ile oyuncu karşılaşmasında gerçekleşen “katharsis”teki doruk anına yöneldiğini görmüştük. Bu, Stanislavski’nin yanılısama üzerinden özdeşleşme “katharsis”inden ya da Brecht’in zihinsel yargı uzaklığında gerçekleşen “katharsis”inden farklı olarak seyircinin, kendini oyunun içinde oyuncuyla aynı gerçeklik düzleminde bulmasıyla mümkün olan bir etki ânydı. Grotowski, seyirciden, izleme ya da tanık olmadan öte bir katılım istiyordu. Bu yüzden seyirci sayısını 30-40’la kısıtlıyor, hattâ seyircinin niteliğini belli bir seçimle belirliyordu. Seyirci, oyunun içinde gerçekleşebileceği bağlamı oluştuyordu. Bir eleştirmen, Grotowski’nin oyuncularla birlikte seyirciyi yonettiğini söyleyecek kadar ileri gidiyordu.

Grotowski, bu gerçek karşılaşma arayışını 1970 sonrasında oyuncunun yaratıcılığı yerine seyircinin yaratıcılığına doğru yönlendirdi. Topluluk üyeleriyle birlikte bir dizi “karşılaşma” oturumları örgütlemeye başladı. “Özel Proje” başlığını taşıyan ilk karşılaşma, 1973’te seçilmiş bir katılımcı kitlesiyle ABD’nin Philadelphia eyaletinde kırsal bir alanda yapıldı. Karşılaşmanın içeriği, katılımcıların kaleme aldık-

ları yazılardan anlaşıldığı kadarıyla bireylerin birbirleriyle ve doğayla gündelik yaşamda alışılmışın ötesinde bir duyarlık paylaşımlarını sağlayan etkinliklerden oluşuyordu.

Büyük ölçekte bir karşılaşma, 1975’te Uluslararası Tiyatro Enstitüsü’nün Varşova’daki kongresinde “Araştırma Üniversitesi” başlıklı Uluslar Tiyatrosu Şenliği programında, Peter Brook, Eugenio Barba, Joseph Chaikin, André Gregory, Jean Louis Barrault, Luca Ronconi gibi dünyaca ünlü yönetmenlerin de varlığıyla gerçekleşti. Laboratuvar Tiyatrosu oyuncularının yönettikleri para-tiyatro oturumlarında 26 ulustan 4.500 katılımcı hazır bulundu. Burada her isteyen katılabilirdiği çalışma birimlerine “arı kovarı” denmişti. Konuklar, akşamları yürütülen para-tiyatro etkinliklerinin yanısıra kırsal bölgede yapılan bir takım kısa süreli atelye çalışmalarına katılabiliyorlardı. Ancak bu ikincisine katılmak için Grotowski’nin kişisel onayını almak gerekiyordu. “Araştırma Üniversitesi” karşılaşmasının biraraya getirdiği yönetmen, oyuncu ve araştırmacılar, düşüncelerini, deneylerini açıklayıp, bilgi alış-verişinde bulundular. Örneğin Brook, topluluğu ile birlikte yaşadığı Afrika serüvenini, Eugenio Barba, Odin Tiyatrosu’nun Güney İtalya’daki çalışmasını aktardı. Bu karşılaşmaya kadar Laboratuvar Tiyatrosu *Apocalypsis cum Figuris* oyununu uluslararası toplantı izleyicilerine oynamayı sürdürmüştü. Varşova’da ve aynı yıl Venedik Bi-enali’ndeki gösteriler, yapımın son izlenişleriydi.

Uluslararası toplantılar çerçevesinde düzenlenen para-tiyatro karşılaşmalarının doruğu, 1976-77’de gerçekleşen “Dağ Projesi” oldu. Basın yoluyla duyurulan ve katılıma açılan projenin üç aşaması vardı. “Gece Nöbeti” başlığıyla düzenlenen birinci aşama 27-28 Eylül 1976’da bütün bir gece sürdü. Bu, baraj niteliğinde ilk karşılaşmaydı. İsteklilerin kimileri burada elendi. “Yol” başlıklı ikinci aşama, 1977 yılında, “Alev Dağı” başlıklı üçüncü aşamanın gerçekleşeceği yere yolculuktan ibaretti. Doğanın ortasında bırakılan topluluğun ormanlık çetin bir yoldan dağa ulaşması gerekiyordu. Katılımcılar ormanda bir ya da iki gece geçirdiler. “Alev dağı”, Vroslav’ın kuzey batısında dağlık bir arazide, bazı bölümleri bu olay için onarıp hazırlanmış yıkık

bir şatoydu. Şatonun içindeki iki çalışma alanından birinde sürekli ateş yanıyordu. Burası yatıp kalkma, yemek vb. içindi. Öbüründe çalışmalar yürütülüyordu. Çalışmalara katılma, ayrılma, özgür isteğe bağlıydı. Ancak çalışma odasında ses çıkarmak yoktu. Her tür anlatım fiziksel eylemle oluyordu. İsteyen, bir süre şatonun dışında, doğada, şatonun içinden çok farklı bir çerçevede etkinlikte bulunabiliyordu. Kişilerin dağda geçirecekleri süre önceden belirlenmemişti. Topluğun yöneticisi Jacek Zmylovski, herkes için tek tek karar veriyordu. Süresi dolanlar şatodan aşağıya indiriliyor, kendilerini Vroslav'a götürerek taşıta ulaştırılıyordu.

Dağ projesinin anlamı elbette "karşılaşma"ydı. Karşılaşmanın niteliği üzerine katılanların tanıklıklarından bilgi edinebiliyoruz. Kimileri bunu dinsel çağrışımlarla kutsal bir yere yapılan hac yolculuğuna benzetiyordu. Kanadalı Antropolog Ronald L. Grimes, "Hacı, hareket halinde biridir, eylemi kendi fiziksel, kültürel ve tinsel yuvasının derin köklerinden kaynaklanır ve onu uzak bir yere götürür -bir dağ başına-paylaşılan bir serüven arayışı içindedir; sonunda yeni ya da yenilenmiş bir yuva uzamına geri döner. Kısacası, köklerine doğru yoldadır,"² diyordu. Para-tiyatro deyimini yerleştiren Tadeusz Burzynski ise Laboratuvar Tiyatrosu'nun bu etkinliklerini belgelerken şöyle yazıyordu: "Her şey en basit öğelere inmişti; siz, ötekiler ve bir çeşit uzam. Gerisini, sizden, başkalarından, uzamdan gelenleri bulup çıkarmak söz konusu. Entelektüelce bir alıştırma gibi değil, benliğin tümüyle katılınan etkin bir arayış olarak."³ Öte yandan Richard Mennen, kırsal bölgelerde yürütülen etkinlikleri, "insanın vahşi bir hayvan gibi davranması"yla ilgili görüyordu.⁴ Laboratuvar Tiyatrosu oyuncusu Ryszard Cieslak, "sonunda doğal dünya ile derin bir bağlantı duydum ve çok fiziksel bir biçimde kökler ve kaynaklara doğru araştırmaya başladığı-mı duyumsadım,"⁵ diyordu.

2 Jennifer Kumiega, *The Theatre of Grotowski*, s. 192.

3 Aynı yer, s. 193.

4 Aynı yer, s. 194.

5 Aynı yer, s. 194.

Anlaşılan Grotowski'nin "karşılaşma" toplantılarında hedefi, bireyleri koşullanmalarından kurtararak "silahsızlanma"larını sağlamaktı. Bu kavramı "etkin kültür" dediği toplumsal yaratıcılık yolunda bir adım olarak düşünüyordu. Varoluşu toplumsal rollerin "savaş alanı" ile "silahsızlanma alanı" arasında bir gelgit olarak görüyor, para-tiyatro etkinlikleriyle insanlara "silahsızlanma" kutubunda ayrıcalıklı bir alan yaratıyordu. Bu tür etkinlikler ileriki yıllarda "Öz Kaynaklar Tiyatrosu" adını verdiği bir başka projeye dönüştü. Yoga, deriş semaları, şaman törenleri bu araştırmanın konularıydı.

Laboratuvar Tiyatrosu oyuncularının 1984'te resmen dağılmasından sonra Grotowski öz kaynaklara doğru araştırmalarını sürdürdü. California Üniversitesi Irvine'de çeşitli kültürlerin dinsel, simgesel değerlerinin ötesinde insanı nesnel anlamda etkileyen köklü törenleri araştırdı. Bu dönem etkinliğini "objective drama" dönemi olarak adlandırdı. 1986'da İtalya'nın Pontedera kasabesindeki Tiyatro Araştırmaları Merkezi'nin çağrısı üzerine buraya yerleştğinde çalışmasının vurgu alanı bir kez daha değişmişti. Tiyatroya geri dönmüş, oyuncunun sanatına odaklanmıştı. "Aksiyon" ya da Stanislavski'nin son döneminde üzerinde durduğu "fiziksel eylem" üzerinde çalışıyordu.

Bu dönemi için Peter Brook'un kendisiyle ilgili bir konuşmasından ödünç aldığı "araç olarak sanat" deyişini kullandı. Brook, eskiden manastır keşişlerinin ruhsal yücelme aracı olarak şarap yapma, ahşap oyma, seramik gibi işlerde kusursuzluğu yakaladıklarını anlatıyor, Grotowski'nin de doğrudan tiyatro yapmak yerine oyuncunun sanatını yücelten teknikler geliştirmesini buna benzetiyordu.

Grotowski fiziksel eylem üzerindeki çalışmasında montaj kavramını kullanıyor. Gösterim montajı ile oyuncunun montajı arasında ayırım yapıyor. Birincisinin yönetmenin işi olduğunu söylüyor ve buna, Cieslak'ın oynadığı ünlü *Sadık Prens*'i örnek gösteriyor. Oyuncu burada yönetmenle rolüne hazırlanırken uzun süre kendi kişisel geçmişinden anımsadığı bir yaşantıyı eylem düzenine dönüştürüyor. Grotowski bu yaşantının prensin sadâkati ve şehit olmasıyla hiç ilgisi olmayan bir ilk tensel aşk anısı olduğunu söylüyor. Oyuncunun geliştirdiği fi-

ziksel eylem şeması üzerine daha sonra *Calderon*'un metni yüklendiğinde sonuç seyirciye tinsel yüce acılar çeken bir genç soylunun dramı olarak ulaşıyor. Bu, yönetmenin montajı sayesinde gerçekleşmiştir. Metnin iç mantığı, gösterimin yapısal özellikleri, anlatı öğeleri, karakterler vb. yönetmen tarafından kurgulanmıştır.

Öte yandan “araç olarak sanat” yaparken yardımcı ve oyuncularıyla üzerinde çalıştıkları aksiyonlarda çok eski geleneksel şarkılardan yola çıkarak onların yarattığı titreşimsel güçle açığa vurulan insana özgü derin yaşam güçleri, içgüdüler ve enerjilerin kurgulanması ve daha yüce bir bağlantıya doğru geliştirilmesi söz konusu. Böylelikle başı, ortası ve sonu olan, yinelenebilir bir gösterim yapısı oluşuyor. Ancak bu, bir seyirciye sunulmak için değil, oyuncunun anlatımını yüceltmek için oluşturulmuş bir yapı. Buna, kısıtlı sayıda kişinin zaman zaman “tanıklık ettiği” oluyor.⁶

Grotowski, Pontedera’da 1998’de kalp yetmezliğinden ölene dek çalıştı. Bugün aynı yerde bulunan “Workcenter of Jerzy Grotowski - Thomas Richards” onun yöntemine adanmış bir çalışma odağı olarak uluslararası etkinliklerini sürdürüyor.

EUGENIO BARBA VE TİYATRO ANTROPOLOJİSİ

Grotowski’nin yakın çevresini oluşturan Laboratuvar Tiyatrosu oyuncular arasında “akademik” yaklaşımıyla beliren biri vardı: Eugenio Barba adındaki İtalyan kökenli bu sanatçı, genç yaşta Norveç’e yerleşmiş, orada yüksek öğrenim görmüş (yazın ve din tarihi), Uzakdoğu yolculukları yapmış ve Varşova’daki Tiyatro Okulu’nda rejî dalında eğitim gördükten sonra Jerzy Grotowski’nin yanında üç yıl çalışmıştı. Grotowski’nin “Yoksul Tiyatro” derlemesine katkıda bulunmaktan başka topluluğun çalışmalarını dünya kamuoyuna anlatan yazılar kaleme almış, Laboratuvar Tiyatrosu’nun Polonya dışına açılması için çaba göstermişti. 1964’ten sonra Hindistan’da bir

süre dans tiyatrosu inceledi. Oslo’ya dönüp, Antropoloji ve Sanskrit okudu. Bu sırada Oslo’da “Odin” Tiyatrosu’nu kurdu. Topluluk bir yıl sonra kendilerine en uygun yer ve ödeneği sağlayan Danimarka’nın Holstebro kentine yerleşti. Burası “Kuzeyin Tiyatro Laboratuvarı” oldu. Oyunculuk sanatı ve eğitimi üzerine hem uygulamaya yönelik, hem de bilimsel amaçlı çalışmalar yürüten bir merkez olarak ünlendi.

Holstebro’daki tiyatro merkezi, Danimarka’nın en kuzey ucunda, ulaşılması güç bir yer. Birkaç alçak ve dağınık yapıdan oluşan merkez, oyun, çalışma, barınma yerleri içeriyor. 1987 yazında konuk olduğum “Kuzeyin Tiyatro Laboratuvarı” bu görünümüyle kentlerin her türlü gürültü ve pisliğinden uzak, yeşillikler içine yerleşmiş bir sanat adası. Ada benzetmesi, Eugenio Barba’nın *Yüzen Adaların Ötesinde* başlıklı kitabında da yer alıyor. Barba’nın 1970’ten bu yana deneme, açıklama ve söyleşilerini içeren kitapta sanat ve tiyatro, insan eliyle yoktan var edilmeye çalışılan yapay adalara benzetiliyor: “Yüzen ada, insanın ayaklarının altında yok olabilen, ama kişisel sınırların aşılabildiği ve bir karşılaşmanın mümkün olduğu o belirsiz toprak parçasıdır.”⁷

Belli aralarla oyunlar da sahneleyen Odin Tiyatrosu, genelde uzun bir hazırlık süresinde oluşturduğu yapımların metinlerini kendisi yaratıyordu. Turnelerle İskandinavya ve dış ülkelerde tanıtılan bu yapımların bazıları, *Kaspariana*, *Min Fars Hus* (Babamın Evi), *Brecht’in Külleri*, *Judith* başlıklı oyunlardı. Topluluk 1975 yılında Güney İtalya’da bir Sicilya köyünde birkaç aylık bir süre geçirmiş, yaşantı dağına oradaki yerel halk ile sanatçı-toplum alışverişini katmıştı.

İlk dönemlerinde dünya kamuoyunun fazla ilgisini çekmeyen “Kuzeyin Tiyatro Laboratuvarı”, 1979’da “Uluslararası Tiyatro Antropolojisi Okulu” (ISTA) tanımıyla bir takım uluslararası olaylar örgütlemeye başladı. Barba’nın tanımına göre antropoloji sözcüğü bura-

⁶ Bir anlamda Grotowski’nin tüm evrelerini özetleyen bu çalışmanın en iyi tanımını yardımcı Thomas Richards’in kaleme aldığı *At Work with Grotowski on Physical Actions*, Routledge, 1995’te buluyoruz.

⁷ Eugenio Barba, *Beyond the Floating Islands*, s. 11.



Odin Tiyatrosu oyuncular *Anabasis* oyunuyla Güney Amerika'da.

da ilkel ya da farklı kültürlerin tiyatrosunun değil (antropolojinin temel tanımı olan “insanın incelenmesi” biçiminde) örgütlü bir gösterim durumu içindeki insanın incelenmesi olarak anlaşılmalı. Burada büyüteç altına alınan, gösterim durumunda gündelik beden tekniklerinin yerini alan, gündelik olmayan teknikler. Tiyatro antropolojisinin temel kavramlarından biri, anlatım öncesi. Bu, eğitim yoluyla oyuncu ya da dansçıya gündelik yaşam davranışına karşıt hareketlerin benimsetilmesini anlatan bir deyim. Klasik Avrupa balesi ya da Doğu’nun geleneksel tiyatroları gibi çok özel bir disiplin gerektiren durumlarda eğitim, öncelikle genç yaştaki dansçı ya da oyuncuyu koşullanmış olduğu gündelik beden tekniğinin karşıtına alıştırmakla başlar. Yeni tekniğin benimsetilmesi üç temel ilke üzerinden gerçekleşir. Birinci ilke, ağırlık merkezinin değiştirilerek beden dengesinin bozulmasıdır. Batılı bale dansçısı için bu, yukarı kalkışla olur. Bedende yaratılan yeni gerilim, “uçarcasına” harekete yol açar. Öte yandan Japon Kabuki tiyatrosunda ve modern dansta ağırlık merkezi aşağı doğru çekilerek bedene güç-

lülük izlenimi kazandırılır. Doğal dengenin bozulması, oyuncuda daha çok enerji, uyanıklık ve ilgi odaklanmasına olanak verir.

İkinci olarak hareketteki karşıtlıklara özen gösterme ilkesi gözetilir. Her hareket, kasların karşıt yöndeki gerilimi yoluyla oluşur; bir yöne bir şey fırlatmadan önce kolun ilk olarak geriye doğru kasılması gibi. Her hareketin kökünde yatan enerji, zaman boyutunda önce geri tutma olarak başlar. Dıştan algılanan her harekete karşıt bir iç hareket vardır. Üçüncü ilke, enerji kullanımıyla ilgilidir. Dinamik hareketlilik ilkesine göre sert ve yumuşak enerjiler, dışa dönük ve birikime dönük enerjiler arasında ayrım gözetilir.

ISTA’da farklı geleneklerin sanatçıları arasında ortak çalışmalarda yukarıdaki ilkeler derinlemesine araştırma konusudur. ISTA’nın örgütlediği uluslararası oturumlar, çeşitli uluslardan tiyatrocuların bir alış-veriş ortamında bir araya gelmesini sağlar. Konusu ve katılımcıları değişebilen bu toplantıların ortak amacı, oyuncunun bedeni ve bilincini yöneten, seyirci ilgisini üzerine çekmesini sağlayan ilkeleri bulup anlamaktır. ISTA, genel tiyatro estetiği araştırmalarıyla ilgilenmez. İlgi odağı yalnızca oyuncu ve tekniktir. Bu yüzden etkinliklerini *Tiyatro Antropolojisi* başlığı altında toplar.

1980’den 2000’e birkaç yıllık aralarla Bonn (Almanya), Volterra (İtalya), Blois ve Malakoff (Fransa), Holstebro (Danimarka), Salento (İtalya) Bolonya (İtalya), Cardiff (İngiltere), Londrina (Brezilya), Umea (İsveç), Kopenhag (Danimarka), Montemor-o-Novo (Portekiz) ve Bielefeld’de (Almanya) yapılmış olan toplantıların 1998’de Portekiz’de bir dağ manastırında gerçekleşen 11.’sinde konu, oyuncunun sanatındaki örgenselliği. Benim de katıldığım bu oturumda Hindistan, Bali ve Japonya’dan gelen geleneksel gösterim ustalarının yanı sıra Decroux pantomimcisi Tom Liebhadt ile Odin oyuncular, seçilen konu çevresinde çeşitli teknikler gösteriyordu. Katılımcılar, ustaların yanında değişik tekniklerin kısa süreli çıraklığını yaparak bunlar üzerine konuşabilecek derecede fikir ediniyordu. Öğleden sonraları Eugenio Barba önderliğinde açık tartışma ile geçiyordu. Oturumun son günü “Teatrum Mundi”, tüm sanatçı topluluklarının gösterimlerini bir

araya getiren görkemli bir gösterim olarak gerçekleşti. Tiyatro Antropolojisi okulunun sanatsal değiş-tokuş geleneğine uyularak yerel halkın "Teatrum Mundi"ye yanıtı olan olağanüstü güzellikteki Portekiz şarkı ve danslarıyla oturumun hedeflerine ulaşılmıştı.

KÜLTÜRLERARASI YOLDA EVRENSEL TİYATRO: PETER BROOK'UN MAHABHARATA'SI

Eylem ile kuramın birbirini bütünlediği çizginin eylem yanında yer alan, ama bir kuramcı olarak da tiyatroya katkısı olan yönetmen Peter Brook'un yüzyılın ikinci yarısında tiyatrodan denenebilecek her şeyi denediği söylenebilir. Çağın en büyük ustalarıyla ve oyuncularıyla birlikte çalıştı. İğneyle kuyu kazarcasına işler yaptı, büyük kitle tiyatrosu projeleri de gerçekleştirdi. Bütün bunların ardından 1985 yılında Avignon Tiyatro Festivali'nde ilk kez sunulan *Mahabharata*, yönetmenin tiyatro görüşlerini ve deney sonuçlarını özetleyen bir yapım olarak ortaya çıktı. *Mahabharata*, yüzyıl sonunun *kültürler arası kaynaşma* özelliğini en iyi yansıtan bir yapımdır. Bir Hint destanından yola çıkması, uluslararası bir oyuncu topluluğunca oynanması ve şenliklerde, geniş çaplı turnelerde tüm dünya seyircisine ulaşmayı hedef alması, bu eğilimin belirtileridir. Benzer özellikleri, "Théâtre du Soleil" yöneticisi Ariane Mnouchkine'in, New Yorklu Richard Schechner'in, Eugenio Barba'nın kimi oyunlarında izlemek mümkündür. Ancak *Mahabharata*'nın, dünya izleyicisine en yaygın olarak ulaşabilen, hakkında en çok yazılıp çizilen yapım olduğu kuşku götürmez.

1971'de Paris'te kurduğu "Centre Internationale de Recherches Théâtrales" -CIRT (Uluslararası Tiyatro Araştırmaları Merkezi) ile Peter Brook'un bir yönetmen olarak çalışmaları giderek deney yönünde gelişti. Çeşitli uluslardan sanatçılarla birlikte Paris'in kuzeyinde eski bir operet sahnesine yerleşerek, törenselliği araştıran, dilin işlevini sorgulayan denemeler yaptı. Sağır ve dilsizler okulunda, ruh hastalarının önünde, Afrika ve Avustralya'da Batı uygarlığıyla hiç karşılaşmamış yerliler arasında oyunlar oynamaları, topluluğun araştırmalarının bir parçasıydı. Brook'un *Boş Alan*'daki şu sözleri araştırmacılığın temel



Bouffes du Nord Tiyatrosu'nda *Mahabharata*, 1985.

nedenini açıklıyor: “Yüzyıllardır tiyatronun eğilimi, oyuncuyu uzak bir köşeye, çerçevenilmiş, döşenmiş, aydınlatılmış, boyanmış, yükseltilmiş bir sahanlığın üzerine koymak olageldi -onun kutsallığına, sanatın kutsallığına, bilmeyenleri inandırmak için. Ya da bunun gerisinde, acaba ışıklar çok parlak, rastlaşma çok yakın olursa birşeylerin foyası meydana çıkar korkusu mu vardı? Biz bugün yapmacığın foyasını meydana çıkardık. Ama gereksindiğimiz şeyin kutsal tiyatro olduğunu yeniden bulguluyoruz. Öyleyse onu nerede aramalıyız? Bulutlarda mı, yerde mi?”⁸

Peter Brook’un Paris’teki “Bouffes du Nord” tiyatrosunda topluluğuyla birlikte sahnelediği oyunlar, Shakespeare’den *Atinalı Timon* (1974), Afrika’da bir kabilenin göç öyküsünü anlatan *İk’ler* (1975), *Kral Übü* uyarlaması, İranlı tasavvuf ozanı Attar’ın *Kuşlar Kurultayı* (1979), Çehov’un *Vişne Bahçesi* (1981) *Carmen Trajedisi*’ydi (1981). Bunların her birinde evrensel bir çıkış noktası bulunuyordu. Örneğin *Carmen*, yeryüzünde operalar içinde en bilineni olduğundan seçilmişti. 1985’te *Mahabharata*’yı sahne yapıtına dönüştürürken Brook, inandığı, “insana bütünlüğü içinde seslenen” bir tiyatronun gerçekleşmesi adına hareket ediyordu. *Mahabharata* çok eski bir Hint destanını konu alır. İnsanın insana kötülük ettiği, yıkıcı güçlerin egemen olduğu, ama her şeye karşın umudun yitmediği bir dünya görüntüsü çizer. Fransız yazar Jean-Claude Carrière ile birlikte bu dev destandan oluşturulan oyun metni, üç bölüm ve dokuz saatlik bir süreyi kapsıyordu. Tek bir günde ya da ardarda üç akşamda izlenebilen oyunun, daha sonraları dört saatlik bir film versiyonu gerçekleştirildi. Böylece zaten ilkin Avrupa turnelerinde, sonraları yıllarca süren kıtalararası turnelerde yeryüzünün pek çok yerinde izlenen oyun üzerine video kayıttan bir izlenim edinme olanağı bulundu. Bundan sonraki araştırması, 1993’te gerçekleştirdiği *Şapkasını Karısı Sanan Adam*, bir takım nörolojik buluşları konu alıyordu. 2001’de sahnelediği *Hamlet*’te ise yine çeşitli ırklardan oyuncular bu kez Shakespeare’in kültürlerarası

8 Peter Brook, *Boş Alan*, Çev: Ülker İnce, s. 81.



Mahabharata, 1985.

bağlamında kaynaştırıyor, Hamlet rolünü siyah bir oyuncunun yotumlamasını sağlıyordu.

Özgün dili Sanskrit olan *Mahabharata*, “Dünyanın Yüce Şiiri” anlamına gelir. 18 cilt ve 100.000 dizeden oluşan bu epik anlatı, iki büyük ailenin, kötü yürekli Kaurava ailesi ile sürgün ettikleri yeğenleri Pandava’ların öyküsünü anlatır. Söylenceye göre tanrısal kökenli iki aile, sayısız olay ve öyküler içeren çok uzun bir serüvenin sonunda Kurukşetra vadisinde 18 gün süren bir savaşın sonunda birbirlerini yok eder. Bu karmaşık anlatı pek çok insanlık durumu sergiler. Kişisel güç ve ahlâk kavgası içinde toplum yazgısı, birey ve toplum ilişkileri, iyi ve kötü yargıları dışında gözler önüne serilir. İnsanoğlunun yaşantı olasılıkları kişisel ve evrensellik potasında erir. Brook bu yapıtta sadece Hindistan’a değil, tüm insanlığa yönelik malzeme zenginliği bulur ve *Mahabharata*’nın, Shakespeare’in tüm yapıtlarından daha evrensel olduğunu ileri sürer. Böyle bir içeriğin sergilenmesinde zaten temelde insanlığın tinsel değerlerine seslenen bir bildiri sunma amacı saklıdır.

Theatre du Soleil'in *Tartuffe* gösterisi, 1995.

Üç bölümde ele alınan oyun içeriği, şu başlıklar altında toplanır: “Zar Oyunu”, “Ormanda Sürgün” ve “Savaş”. Olaylara bir anlatıcının tanıtımıyla, seyirlik düzeni içinde girilir. Sürekli olarak sahnede bulunan adsız bir oğlan çocuğuna atalarının öyküsü oynanmaktadır. Çocuk, aynı zamanda oyun izleyicisinin oyun içindeki varlığıdır. Dolayısıyla oyun, bizlere, seyirciye “atalarımızın yaptıkları” bağlamında sunulmaktadır. Avignon’daki ilk dokuz saatlik oynanışında yer olarak Rhône nehri kıyısında çanak biçiminde bir düzlük seçilmiş, düzlüğün arkasında yükselen kayalık, seyircinin dönük olduğu yanda, bir sahnenin geri fasadı gibi kullanılmıştı. Kostüm ve gereçlerde olağanüstü indirgemeci bir yaklaşım söz konusuydu. En gerekli olanın dışında hiç bir donanım ayrıntısı bulunmuyordu. Bu yalınlık, Brook’un amaçladığı anlatım saflığının bir parçasıydı. Oyunculukta da gösterim düzlemindeki açık seçiklik yansıyor, metni öne çıkarmaya hizmet ediyordu. Oyunculuk açısından en çarpıcı durum, Afrikalı, Fransız, Türk (Tun-

cer Kurtiz), İtalyan vb. çeşitli uluslardan oyuncuların, her ne kadar dil birliği söz konusu olsa da, farklı aksanlarla seyirci karşısına çıkmalarında beliriyordu. İlk Fransızca, sonra turnelerde İngilizce olarak oynanan oyunun karmaşık yapısı, zengin içeriği ve yalın oyunculuk biçimi, aksan farklılıklarına belli bir doğallık görünümü vermekten geri kalmıyordu. Çeşitli ırk ve ulusların varlığı, oyun içeriğine denk düşüyor, oyunun bildirisini pekiştiriyordu. Bununla birlikte kültürlerarası akımın olduğu kadar Brook’un *Mahabharata*’sının ciddiye alınacak eleştirmenleri oldu. Bunlar arasında en önde geleni Batı’da tiyatro eğitimi görmüş Hintli tiyatro adamı Rustom Bharucha’dır. Kendi kültürünün en köklü olgularından birinin içinden doğduğu ardalana pek ödün verilmeksizin kullanılmış olması Bharucha’yı öfkeliyor, Brook’un yaptığını “kültür korsanlığı” olarak niteliyordu. Burada yalnızca genel bir Hindistan ışığı altında kültür bulamacı sunulduğunu, tarihsel ve toplumsal boyutun bütünüyle yok sayıldığını, karakterlerin gelişim içermediğini, destanın içerdiği evrensel bigeliğin aktarılmadığını ve bunları bütünleyen tek şeyin Brook’un Shakespeare sahneleme anlayışı olduğunu ileri sürüyordu.⁹

Brook’un oyuncuları Hint Kathakali tiyatrosu tekniğinde bir süre eğitim görmüşler. Ancak burada amaç, farklı tekniklere doğru bilinçlenmeleri, bedenlerine esneklik kazandırmaları olduğundan, eğitimin ardından bu koşullanmaları bir kenara bırakmaları istenmiş. Metin üzerinde çalışmaya girildiğinde, hazır sahneler üzerinde kendi dillerinde doğaçlama yaparak başlamışlar. Bu aşama, seyirciyle doğrudan iletişim kurabilme yetilerini geliştirmeye yarıyor. Brook’un oyuncularla çalışırken her türlü ustalık gösterisinden kaçındığı biliniyor. Bundan ötürü yabancı kültürlerin biçim ve geleneklerine temkinle yaklaşan yönetmen, “biçimin kökeninde yatan ve onu canlı tutan şey”le ilgileniyor: “Bu kültüre yaşam solğu veren neyse onu arıyoruz. Kültürel biçimleri oldukları gibi almak yerine o biçime can veren neyse onu bulmaya çalışıyoruz. Oyuncular, olabildiğince kendi kültür-

9 Rustom Bharucha, *Theatre and the World*, s. 100.

lerinin ve stereotiplerinin dışına çıkmaya çalışmalılar.”¹⁰ Brook’un bu görüşü kültürlerarası kaynaşma içeren tüm sahnelemeler için geçerli bir uyarı.

Peter Brook’un *Boş Alan* ve başka yerlerde anlattığı tiyatro görüşünün temelinde “görünmezi görünür kılmak” ve hırs ve kavga yumağına dönüşmüş çağdaş toplum insanı için “yaşamsal bir gereklilik olan ve insanın bütünlüğüne seslenen” bir tiyatro yatar. Burada Shakespeare, çağımızın bu önder yönetmeninin öngördüğü yenilenme için önemli bir hesaplaşma noktasıdır. “Shakespeare hem Brecht’i hem de Beckett’i içeren bir tiyatronun örneğidir, ama ikisinin de ötesine geçer,”¹¹ diyen Brook, çağdaş bir sahneleme için Shakespeare’in anahtar yöntem olması gerektiğini şu sözlerle anlatıyor: “Shakespeare hala modelimiz. Bu bakımdan Shakespeare yapımlarında işimiz, oyunları her zaman çağdaşlaştırmak olmalı, çünkü izleyici ancak oyunların izlekleriyle dolaysız ilişki kurarsa, zaman ve gelenekler yok olur. (...) Çağdaş bir tiyatroya yaklaşırken sorun hep aynıdır: Elizabeth tiyatrosunun güçlerinin eşitleri, kapsam ve erim olarak nerededir?”¹²

Mahabharata gibi büyük, karmaşık ve çetin bir tasarımın gerçekleştirilmesinde bütünlüğü sağlayan, Rustom Bharucha’nın da gözlemlediği gibi, yine Shakespeare’dir. Patrice Pavis bunu şöyle anlatır: “Dramatik metinde, oyunculukta olduğu gibi, Brook ile Carrière, Shakespeare’in gözetiminde buluşurlar. Bu, bir biçimsel düzlemde öteki-ne hareketlilikte görülür, gündelik olanla fantastik ve fizik ötesi olanın bağlantısında, bir Hint yazınsal biçimiyle evrensel çelişki izlekleri karşılığında, hem epik hem de dramatik özellikli kişilerin karmaşıklığında, çatışma ve durumların dolaysızlığında, kopmaların kullanımında. Bunların hepsi Shakespeare’in özellikleridir.”¹³

¹⁰ Aynı yer, s. 197.

¹¹ Peter Brook, *Boş Alan*, s. 109.

¹² Aynı yer, s. 122.

¹³ Patrice Pavis, *Theatre at the Crossroads of Culture*, s. 194-5.

GÖSTERİM SANATI

Başlangıç Öyküsü

1970'lerin yenilikleri arasında beliren "gösterim sanatı" deyimini daha sonraki yıllarda özerk bir tür olarak tiyatrodan da kendini kabul ettiren "gösterim"lerin (performance) görsel ve plastik sanatlardaki yatan kökenine doğru yön gösterir. 1920'lerin tarihsel avantgarde sanat akımları ortamında ilk örneklerini gördüğümüz bu türün 1960 sonrasında ABD'de yeniden ortaya çıkışının öyküsü, yeni dünyaya göç eden Bauhaus sanatçılarından bazılarının 1933'te Kuzey Carolina eyaletinde Black Mountain kasabası yakınlarında küçük bir sanat merkezi oluşturmasıyla başladı. Bauhaus ilkeleri doğrultusunda hareket eden sanatçılar, sanatta aslolanın içerik değil biçim olduğu düşüncesindeydi. Burada Xanti Schawinski önderliğinde uzam, biçim, renk, ışık, ses, hareket, zaman ve müzikle denemeler yapıyorlardı. Black Mountain okulu 1944'ten sonra etkinliklerini, dışarıdan sanatçıların katıldığı yaz okullarıyla genişletti. Bu sıralarda kendi alanlarındaki denemeleriyle tanınmaya başlamış olan New York sanatçılarından besteci John Cage



John Cage

ile dansçı Merce Cunningham bu yaz okullarında kimi etkinlikler gerçekleştirerek dünya ölçeğinde yayılan bir etki alanı oluşturdu.

John Cage, müzik alanında yeni bir çığır açmanın, 1920'lerin öncü sanatçılarını incelemekle başlayacağını savunuyordu. Yeni müziğin öncülerini, Russolo'nun "Gürültülü Sanatı"nı ve Marcel Duchamp'ı incelemeye çağırıyordu. Raslantı ve belirsizlik öğelerinin gerekliliği üzerinde duruyor, önceden belirlenmemiş bir müzik parçasının esneklik, akıcılık, değişiklik içereceğini, her yinelenişin apayrı bir gösterim olacağını ve en önemlisi, izleyicinin parçayı besteciye değil, kendisine ait bir parça olarak anlayacağını ileri sürüyordu. Öte yandan

Merce Cunningham, aynı ilkelerin dans için geçerliliği üzerinde duruyor, sahnedeki hareketlerin gündelik yaşamın doğal hareketlerinden oluşması gerektiğini düşünüyordu. Cage'in 1952'de ilk kez sunduğu "4 dakika 33 saniye" başlıklı yapıtı büyük yankı uyandırdı. Üç bölümden oluşan parça boyunca piyanonun başında oturan piyanist, üç kez duruşunu değiştirmekten başka bir şey yapmıyordu. Bu süre içinde izleyiciye işittiklerinin tümünün "müzik" olduğunu anlamak düşünüyordu. Cage şöyle diyordu: "En sevdiğim parça, sustuğumuzda işittiklerimizdir."¹

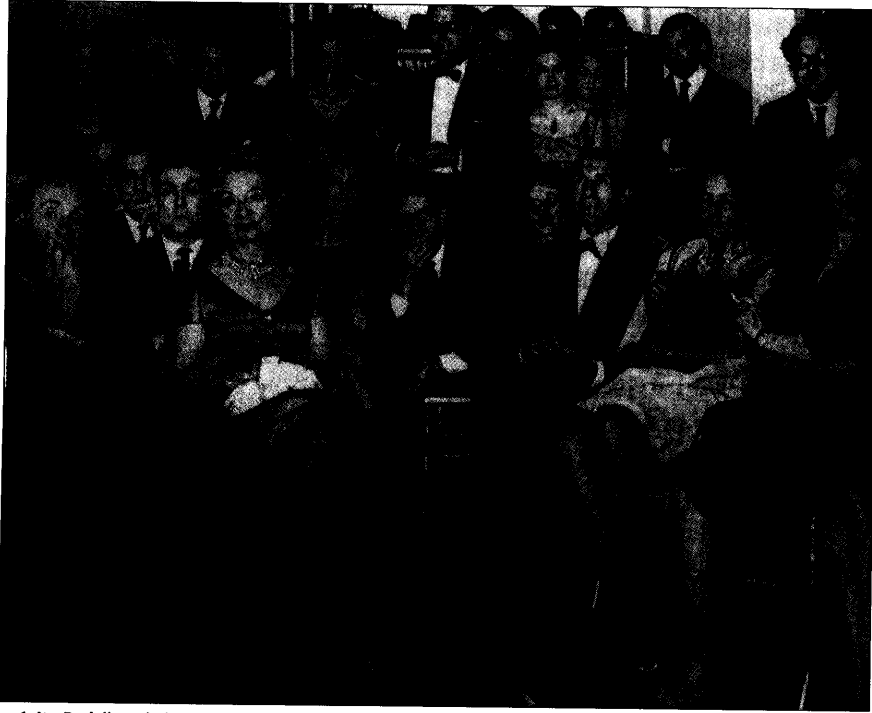
Aynı yıl Cage ile Cunningham, Black Mountain'da birlikte *Başlıksız Olay*'ı (Untitled Event) gerçekleştirdi. Gösterim, Cage'in düşünsel dünyasında önem taşıyan bir Zen metninin okunmasıyla başladı.

¹ Rose Lee Goldberg, *Performance Art*, s. 126.

Sanatçının o yıllarda piyano telleri arasına kağıt, tahta kaşık, metal parçaları, lastik vb. nesneler yerleştirerek yaptığı "hazırlanmış piyano" müziği, belli aralarla bazı radyoların çalınması, bir kovadan ötekine su boşaltılması, şiir okumalar, kısa filmlerle süren gösterim, beyazlar giymiş çocukların tüm konukların ellerine tutuşturulmuş kağıt bardaklara kahve dağıtması ve Merce Cunningham'ın koltuklar arasında peşinde azgın bir köpekle dans etmesiyle sona erdi. Neyin nerede başlayıp nerede biteceğinin bilinmemesi, akşamın belirleyici özelliği idi. İzleyiciler genelde hoşnut ayrıldı.

Bu olaydan sonra Cage'in deneysel müzik okuluna çeşitli dallardan sanatçılar katıldı. Ressamlar, sinemacılar, ozanlardan oluşan bu çevre, raslantı ve belirsizlik ilkeleriyle kendi alanlarında deneylerini sürdürdü. Bu topluluk içinde bulunan Alan Kaprow, 1959'da New York'un Reuben galerisinde *18 Happenings in 6 parts* başlıklı bir sergi açtı. 6 odadan oluşan alanda konuklar, odalar arasında hareket ederken karşılaştıkları durumlardan anlam çıkarmanın kendilerine kalmış olduğunu görüyorlardı. Kaprow'un bu olayından sonra "happening" deyiimi, bir daha yinelenmeksizin tek bir kez yapılan gösterimler için geçerli bir sözcük olarak yerleşti. Heykeltraş Claes Oldenburg, ressam Robert Whitman, ozan Al Hansen ve başkaları, kimi zaman tek başına kimi zaman birlikte, benzer olaylar yarattı. 1961'de George Macunias'ın *Fluxus* adını koyduğu bileşik yapıtlardan oluşan bir sergiyi izleyen etkinliklerde Dick Higgins, Bob Watts, Al Hansen, George Macunias, Jackson Mac Low, Richard Maxfield, Yoko Ono, La Monte Young, Alison Mc Knowles'den oluşan bir sanatçı topluluğu, "Fluxus Sanatçıları" olarak tanındı.

Aynı sıralarda Avrupa ve Japonya'da plastik sanatların sınırlarını zorlayan çalışmalarıyla bazı sanatçılar, ABD'deki ortamla bir alışveriş içindeydi. 1970'lerin "performance" sanatının yolunu açan Avrupalı görsel sanatçıların başında Yves Klein, Piero Manzoni ve Josef Beuys geliyordu. Bunlardan Fransız Klein ile İtalyan Manzoni oldukça benzer işler gerçekleştirdi ve her ikisi 30 yaş dolaylarında yaşamdan ayrıldı. Örneğin Klein, sanata özgürlük kazandırmaktan yanaydı.



1960'ta Parisli seyirci, Yves Klein'in *Mavi Dönemin Antropometrisi*'ni izlerken.



Antropometri'de izlenenler.

“Boşluk” başlıklı sergisinde izleyicileri galerinin boş odalarında gezdirdi. Monokrom resmin kendisini özgürleştirdiğini ileri sürerek “mavi dönem”ini açıkladı. Daha ileri giderek “Mavi Dönemin Antropometri’leri” başlıklı bir olayda boyaya bulanmış çıplak modellerin hazırlanmış tualler üzerinde bedenleriyle resim oluşturmasını sergiledi. Milano’lu Piero Manzoni de modellerinin be-



Joseph Beuys'un 1974'te New York'ta düzenlediği dramatik *Coyote (Çakal)* gösterimi.

denlerine imza atarak “sanat yapıtları” oluşturuyordu. Manzoni, 90 adet kutu içinde 30’ar gramlık “sanatçı boku” satarak da ünlendi.

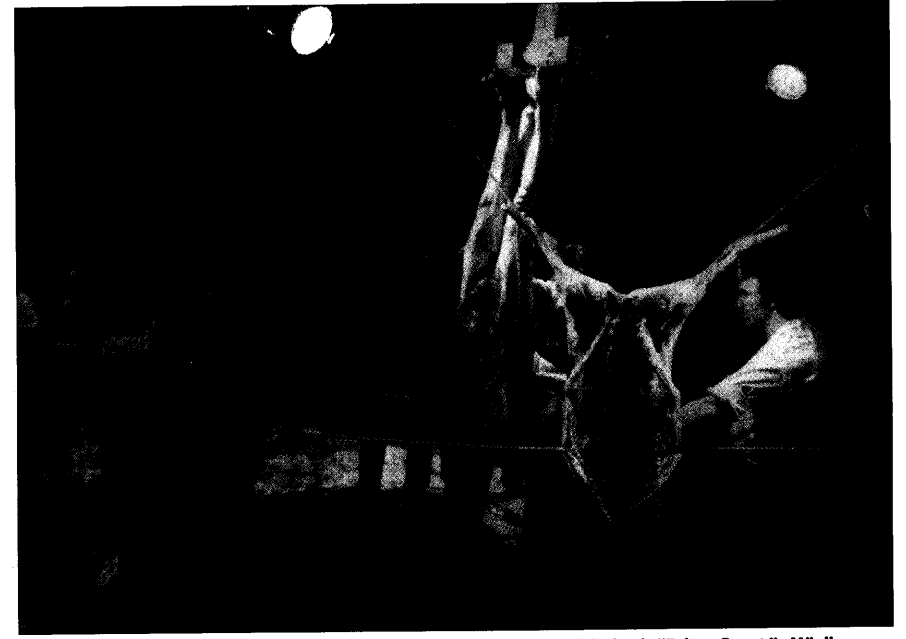
Öte yandan çağımızın en devrimci sanatçılarından Joseph Beuys, sanatın insanların bilincini ve gündelik yaşamını değiştirmesi gerektiğine inanıyordu. Avrupa gençliğinin benzer düşüncelerin dürtüsüyle eyleme geçtiği yıllarda, bir yandan Düsseldorf Akademi’sindeki profesörlüğünden tartışmalı biçimde uzaklaştırılırken (1972) öte yandan yarattığı olaylar ve sanat söylemiyle çığır açtı. New York’lu “fluxus” sanatçılarıyla alış-verişi, sanatçının New York’a çağrılmasına neden olduğunda “Amerika’yı Seviyorum, Amerika Beni Seviyor” başlıklı bir gösterim sundu. Bu, bir haftalık bir “performance” olayıydı. Düsseldorf’tan New York’a yola çıktığında baştan aşağı tüm bedenini yünle sarmalamıştı. Uçaktan hiç yere basmayıp, kendini sedyeyle galeriye taşıttı. Burada Amerika’ya özgü çakal türünden vahşi bir hayvanla boş bir alanda bir hafta süreyle başbaşa yaşayan Beuys, hayvanla nesneler aracılığıyla iletişim kurmaya çalıştı. Beuys’un deyişiyle çakal, Amerika’nın yerlilerle olan vahşet geçmişini, Avrupa-Amerika ilişkilerini canlandırıyordu. Sanatçı, “Sadece çakal üzerinde yoğunlaşmak iste-

dim. Kendimi ayırmak, yalıtım, çakaldan başka Amerika'dan hiç bir şey görmemek (...) ve onunla rol değiştirmek istedim,"² diyordu.

1970 Sonrası Gösterim

Gösterim sanatını başlatan sanatçılar, kavramsal sanat yolundaydılar. Malzemesi kavramlar olan bu sanat anlayışında yaratı, zaman, uzam ve nesne ile anlık yaşantı düzeyinde gerçekleştiğinden, sanatın betimleyici işlevinden vazgeçilmesi söz konusuydu. Hattâ sanatçının anlatım araçları arasında çoğu kez kendi bedensel varlığı bulunuyordu. Artaud ile Grotowski'nin öncülüğünü yaptıkları törensel tiyatronun da betimlemeden uzaklaşarak anlık yaşantıya odaklanması, kavramsal sanatın özellikleriyle örtüşüyordu. Ayrıca "gösterim" sanatçıları, yüzyıl başında dadacıların, fütüristlerin başvurduğu sirk, varyete, kabare türlerinin kısa ve çarpıcı anlatımından da yararlanıyordu. Böylelikle her ne kadar plastik ve kavramsal sanatçılarca ortaya atılmış bir tür olsa da "performance", bir oyun biçimi olarak kendini kolaylıkla kabul ettirdi. 1970'lerden günümüze salt bu alanda yoğunlaşan ya da müzik, heykel, resim gibi bir sanat uğraşını gösterim ile bağdaştıran sanatçılar belirdi. Bazıları, kendi bedenlerini sanat nesnesine dönüştüren işler yaparak "canlı sanat" ya da "beden sanatı" diye anılan bir yöne uzandı. Bu türün ilklerinden Avusturyalı Hermann Nitsch, 1960'larda başlattığı ve o yıllarda "eylem sanatı" diye anılan işlerinde törensel bir ortam yaratmaya koyuldu. Gürültülü bir müzik eşliğinde çengele asılı yeni kesilmiş bir koyunun iç organları boşaltılıyor, yanda başaşağı olarak çarmıha gerilmiş bir insan bedeni üzerine kovayla kan dökülüyordu. Nitsch'e göre çağdaş insan, gündelik yaşamda bastırılmış ilkel saldırgan güdülerini dışavurma olanağından yoksun kalmıştı. Bu yoksunluğun törensel eylem ya da oyun ile giderilmesi söz konusuydu. Nitsch'in gösterimleri 1990'larda günlerce süren ve her günü kan banyosu içeren farklı oyunlarla örgütlenmiş uzun kutlamalara dönüştü. Bir yandan olaya katılmak için sıra bekleyen heyecanlı taraftarlarla

2 A.g.e., s. 151.



Hermann Nitsch'in kanlı "Eylem Sanatı", Münih, 1974.

Nitsch'in kır malikânesi önünde içeride olup bitenleri protesto edenler karşıt görüşler oluşturmaya sürdürüyor.

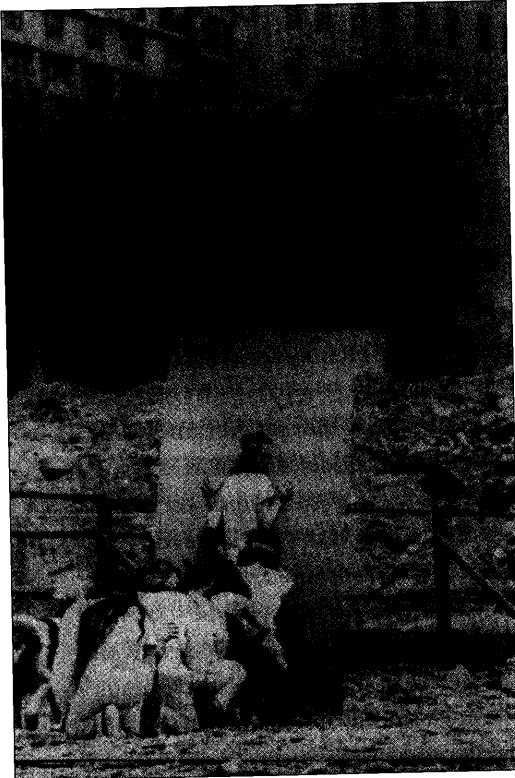
Nitsch'inkine benzer olaylarıyla tanınan Marina Abramoviç ile Gina Pane de kendi bedenleri üzerinde acı ve şiddet duyguları uyandıran eylemler örgütledi. Örneğin Abramoviç bir gösteriminde bir takım haz ve acı gereçleriyle izleyicinin bedenini altı saat süreyle dilediği gibi etkilemesine izin verdi. Olay, üçüncü saatin sonunda, birinin, sanatçının şakağına dolu bir tabanca dayamasıyla çıkan kavgada son buldu. Beden sanatının bir başka türü, Hamburg'lu Franz Erhard Walter'in kavramsal sanat eylemlerinde gerçekleşti. Walter, açık bir alana serdiği 28 cepli uzun bir kumaşın ceplerine girip-çıkan dört kişinin oluşturduğu farklı biçim-uzam ilişkilerini araştırıyordu. Paris'te yaşayan Türk sanatçı Sarkis de gösterim sanatçıları arasında yer aldı. Çeşitli etkinliklerin yanısıra üzerinde bir müzik kaydı bulunan bantlar-

dan yarattığı heykelle müzik heykeli yarattı. İtalya'da Jannis Kounellis, *Masa* başlıklı gösteriminde üzerinde parçalanmış Apollon heykeli bulunan bir masaya Apollon maskeli bir kişi oturtmuştu. Sanatçı buna "donmuş gösterim" diyordu ve yapıtını, sanat tarihi boyunca betimlenen duygu ve düşünceler karmaşasının bir eğretilmesi olarak tanımlıyordu.

Gösterimlerinde törensel izlekten yola çıkan sanatçılar arasında Amerikalı Joan Jonas, yerlilerin törenlerine öykünen büyük kent gösterimleri düzenledi. 1972 tarihli bir "performance" olayına katılanlar,

New York gökdelenlerinin birinden aşağıda, cadde ve sokaklar arasına dağılmış oyuncuların tahta parçalarını vurarak çıkarttıkları sesleri izledi. Jonas'ın başka düzenlemelerinde TV monitörlerinden yansıyan görüntü oyunları yer alıyordu. Video kayıt görüntüleri sonraki yıllarda giderek sık kullanıldı, "video art" türüne yer açan yaygınlığa ulaştı.

Gösterim sanatı ürünleri genelde değişken ve çeşitli yorumlara açık oldu. Sunulma süreleri, birkaç dakikalık görüntülerden birkaç saatlik anlatılara kadar değişebiliyordu. Kimi sanatçılar toplumu bilinçlendirme yönünde etkili olurken kimileri de kendi bilinçaltılarını konu eden işler yapmayı yeğliyordu. İlk göste-



1972'de Joan Jonas, gösterimini New York kentinin açık alanlarına taşıyor; sanatçılar, bir yapı üzerinde toplanmış seyirciden saklanırken.

rimlerde pek raslanmayan mizah ögesinin Londra'da St. Martin's sanat okulu öğrencilerinden Gilbert ile George'un yaratılarında öne çıktı. 1969'da "şarkı söyleyen heykel" olarak yüzleri altın boya ile kaplı, birinin elinde baston, ötekinde bir eldiven, ufak bir masa üstünde şarkı eşliğinde 6 dakika süreyle dolaştılar. 1975'te Tokyo'da sundukları *Kırmızı Heykel* adlı parçada ikili, elleri ve yüzleri kırmızıya boyanmış olarak ağır hareketlerle bir teypten gelen komutlar eşliğinde kımıldıyordu.

1970'lerin gösterim ortamında yaygınlaşan bir başka tutum, "kendini anlatma" ya da "özgeçmişe yöneliş" oldu. Özellikle 1960'ların Amerikan öncü topluluklarınca benimsenen bu yönelim, toplulukların öykü ya da karakter betimlemekten çok, anlık gerçeklik üzerinde yoğunlaşmaları ve kendi oyun içeriklerini kendilerinin belirlemeleleriyle başlamıştı. Örneğin Richard Schechner'in kurduğu "Performance Group"un dağılmasıyla oyunculardan Spalding Gray, *The Wooster Group* adı altında yeni bir topluluk oluşturarak yönetmen Elisabeth le Compte ile birlikte bir dizi özgeçmiş oyunu yarattı. Gray'in geçmiş, ailesi, anıları üzerine odaklanan *Three Places in Rhode Island* üçlemesinin ardından oyuncu, tek kişilik anlatılarla sanatını sürdürmeyi seçti. Birkaç yıllık aralarla hazırlayıp sunduğu oyunlarında Gray, son yılların kendi kişisel yaşantılarını yorumluyor. Ne var ki oyuncununun usta yorumuyla betimlenenler sıradan kişisel yaşantı içeriklerinin ötesine çıkarak çağa ve topluma tanıklık ediyor. 1989 tarihli *Swimming to Cambodia*, sanatçının ticarî bir filmdeki küçük rolü için gittiği Kamboçya'da yakın geçmişte yaşanan dehşet verici savaş üzerine insancıl ve siyasal yorumuna dönüşüyordu.

Spalding Gray gibi tek kişilik gösterimleriyle ünlenen bir başka New York sanatçısı Laurie Anderson ise yapıtlarında müzik, elektronik ve "hi-tech" diye anılan zengin görsel-işitsel donanımlardan yararlanıyor. Anderson, gösterimlerine ilk başladığı yıllarda kişisel yaşantılarını yalın bir sunuş içinde aktarma yolundaydı. 1976'da Whitney müzesindeki gösterim sanatı şenliğinde 45 dakikalık bir parçada şenliğe katılmak üzere Hudson nehrindeki tekneleri görüntüleyen bir film çekmenin kendisine neler yaşattığını anlatmıştı.



Laurie Anderson, 21. Uluslararası İstanbul Festivali'nde, 1993.

Gösterim Sanatı Kılık Değiştiriyor

80'li yılların sonlarına doğru "performance" sanatı bir bunalım sürecine girdi. *Performing Arts Journal*'in Ocak 1991 sayısında eleştirmen Daryl Chin, popüler kültür ile "yeni sanat" ilişkilerini incelerken tiyatro yazınında Sam Shephard, John Guare, rejide Peter Sellars ve genelde tüm gösterim sanatçılarının sanatında varlık gösteren medya eleştirisinin son sıralarda kılık değiştirdiğine işaret ediyordu.³ TV, radyo, film endüstrisi gibi ticarî medya kültürüne alaylı bir tutum içindeki performance sanatçıları, 1990'lara gelindiğinde tavır aldıkları medya tarafından satın alınmaya başladı. Buna en iyi örnek, Eric Bogosian'ın 1980'lerin başında olay yaratan tek kişilik gösterimi *Talk Radio*'nun 1980'lerin sonunda başrolde Bogosian'ı gösteren bir Hollywood filmine dönüşmesidir. Spalding Gray'ın *Swimming to Cambodia*'sı da fazla biçim değiştirmeden ama yine de 1989 Moskova Film Şenliği'ne katılacak düzeyde bir film olmuştu.

Hollywood filmlerinin dehşet yaratma aracı "özel efekt" hilelerinden, bildik illüzyon numaralarından ve Amerikan eğlence geleneğinde yeri olan "stand-up" komedi tekniğinden yararlanan kimi gösterim sanatçıları, (Penn ile Teller, Paul Zaloom) TV'de reklam altı komiklikler yapan sanatçılara dönüştü. Dönüşüm, bazı durumlarda salt nitelik değiştirmek anlamını taşıyor, beraberinde estetik bir düşüş ve sığlaşma getiriyor. 1990'da gösterimlerini sürdüren Karen Finley'in işleri 1970 ve 80'li yılların feminist gösterimcilerin yapıtları kadar sevimli değil. Finley sahnede dışkılıyor, dışkısını her yanına bulaştırıyor

3 Daryl Chin, "From Popular to Pop: The Arts in of Commerce", *Performing Arts Journal* 37, Jan. 1991.

ve babası tarafından cinsel tacize uğrayışının öyküsünü anlatıyordu. Ama bu arada kötü şöhretiyle adeta bir kültür kahramanlığı yapıyordu.

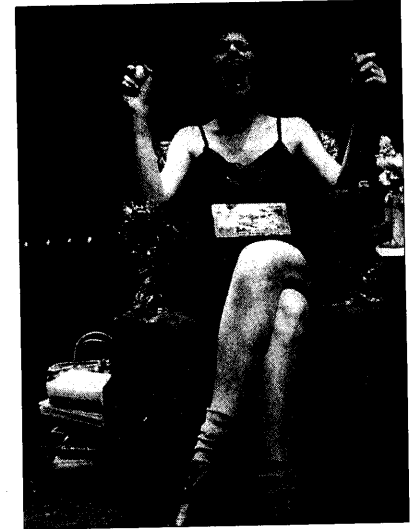
El değiştirmeyen, dolayısıyla ticarî nesne olarak değer bulmayı reddeden, sahne ve plastik sanatlar arası özgün bir yaratıcılık görünümünde ortaya çıkan gösterim sanatının böylelikle kimlik değiştirdiğine tanık oluyoruz. 2000'lerin gösterim ortamı, öncü sanatın bir yandan eğlence endüstrisi ve medya tarafından yütüldüğünü gösteriyor.

DANS TİYATROSU

Dansın Öncüleri

20. yüzyıl, benzer hareketlerin gel-gitime, yinelenmelere, sarmal gelişimlere tanıklık ederken, son dönem yeniliklerinin köklerini, yüzyıl başının öncü girişimlerinde buluyoruz. Birinci Dünya Savaşı öncesinde Isadora Duncan, Loie Fuller gibi bireysel çıkışlarla önemli bir atılım gerçekleştiren dans sahnesi, son 20 yılın en özgün sahne olgusunu yarattı. "Dans tiyatrosu" adıyla anılan yeni tür, dans ile tiyatro arasında bugüne kadar gerçekleşmiş en değişik ve ilginç bireşimi sergiledi. Hareketi jest ve söz ile biraraya getirirken tiyatroya özgü algı yollarına yöneldi. Öte yandan müzik ve koreografinin kompozisyon, çokseslilik, leitmotif vb. kavramlarıyla açıklanabilir bir bütünlüğünü gerçekleştirdi.

Bu gelişimin tarihsel kökleri, yukarıda adlarını andığımız yüzyıl başı öncülerinin "anlatım dansı"nda (ausdruckstanz) yatar ve klasik bale kalıplarına karşı bireysel duyguların önceliğini gündeme getirir. Daha sonraları Mary Wigman, Rudolf von Laban ve Jacques Dalcroze, ilk bireysel atılımların özgürlük çığlığını örgütleyip bir teknik öğretmeye dönüştürdü ve kendilerinden sonraki kuşağın girişimlerine temel



Tiksinti uyandırmayı amaçlayan gösterimleriyle ünlü Karen Finley, 1986.

hazırladılar. Laban, hareket çözümlemesine yönelik yazılarıyla modern dansın kuramına büyük katkıda bulundu.

Bedenin özgür anlatımına öncelik verilmesi, savaş sonrasında da sürdü; büyük tiyatrolarda dans yönetmenlerinin işe alınmasına, kadrolu oyuncuların haftada belli bir süre zorunlu beden eğitimine yol açtı. Almanya'da Max Reinhardt gibi bir yönetmenin kitle sahnelerinin yönetiminde elde ettiği büyük başarının ardında kuşkusuz oyuncularının bu biçimde yetiştirilmesinin katkısı vardı.

"Dans tiyatrosu"nın ilk öncülerini yetiştiren Folkwang okulunun kurucusu Kurt Jooss (1901-1979) sanat ve meslek yaşamına 1924'te Münster'de bir tiyatronun hareket yönetmeni olarak başladı. Daha önce üç yıl süreyle Rudolf von Laban'ın Hamburg'daki Dans Sahnesi'nde çalışmış, bu ustanın hareket öğretisinden yararlanmıştı. Ama Jooss'u en çok ilgilendiren, dansı o güne kadar opera ve operet sahnesinde bir süs ögesi olmaktan çıkartmak, klasik akademik bale ile modern dans tekniğini bağdaştıran yeni bir sentez yaratmaktı. 1928'de Essen'de örgütlediği dans kongresinde parlak bir konuşmayla savunduğu bu bireşimi gerçekleştirmesi uzun sürdü. Araya giren İkinci Dünya Savaşı ve sürgün yılları, bu süre içinde yarattığı "Yeşil Masa", "Büyük Şehir" gibi unutulmaz koreografi örneklerinden sonra Jooss, yeniden Almanya'ya yerleştiğinde, Gerhard Bohmer, Reinhild Hoffman, Susanne Linke ve Pina Bausch gibi dans tiyatrosu yaratıcılarını yetiştiren ünlü Folkwang okulunu kurdu.

Jooss'un koreografi alanında yaratıcılığı, 1920'lerin Almanya'sında güçlü bir akım olarak kendini kabul ettiren dışavurumculuk dönemine raslar. Karanlık bir çağın eşliğinde, karanlık günler geçirmekte olan bir toplumun sanatsal duyarlılığını yansıtan dışavurumculuğun bireyin iç dünyasını özgürleştirme yönündeki etkisi, görsel sahnelerde ve sahne yapıtlarında izlenir. Kurt Jooss'un dansa yaklaşımında bu etkinin izdüşümünü buluruz. Koreografilerinde sıradışı anlatım zenginliği, çağına ve çağın insan sorunlarına karşı büyük duyarlılık yatar. Bugün modern dansın klasikleri arasında yer alan 1927 tarihli "Yeşil Masa"da koreograf, bir masa çevresinde toplanan an-

lamsız maskeli figürlerin insanlık yazgısı üzerine kararlar almalarını, ardından göç, sürgün olgularını ve Ortaçağ esinli alegorik "ölüm dansı"nı yakın gelecekte tüm Avrupa'yı sarsacak olaylara doğru bir kehanet bildirisine dönüştürür. Jooss'un yarattığı bu ve öteki parçalarındaki ortak özellik, hareketin toplum ve çevre bağlamı içinde anlam taşımasıdır. Bu, Brecht'in "gestus" kavramıyla örtüşen bir özelliktir.

Jooss kendi vatanı Almanya'dan ayrılmak zorunda kaldıktan sonra ABD turnelerinde yapıtlarını bu ülkede tanıttı. İngiltere'de bir dans okulu açtı. Ancak ABD'de Martha Graham'ın (1893-1991) öncülüğünü ettiği "Modern Dans" ile her ne kadar bazı ortak çıkış noktaları olsa da hiç bir zaman bağdaşmadı. Öte yandan Graham'ın oluşturduğu zengin dans dağarındaki yaklaşık 150 parça, duygu anlatımına öncelik veren, yaşamın gizil güçlerini sergileyen koreografilerdi. Sanatçı yapıtlarından söz ederken *oyun* deyimini kullanmayı seçmesiyle tiyatral bir anlayışa yaklaşıyordu.⁴ Yine de, Dans Tiyatrosu'nun Amerika kıtasında gelişen dans atılımlarından farklı bir yolda ilerlediği kesindir. John Cage ile Merce Cunningham'ın etkisiyle *raslantı* ve *belirsizlik* ilkelerini benimseyen yeni dans hareketi, Avrupa'daki gelişimlere uzaktır. Judson Dans Topluluğu'nun 1960'larda başlattığı, Anne Halprin, Yvonne Rainer, Trisha Brown, Simone Forti gibi dansçı ve koreograflar daha sonraları post-modern dansa uzanan karşı çıkışlarında gösterişli görüntüye, ustalık gösterilerine, star imgesine, sahnede büyü yaratmaya, seyirciyi baştan çıkarmaya baş kaldırıırken bu bağlamda Avrupa'nın yeni dansçılarıyla uyumluydular. Ama Alwin Nikols gibi bir modern dans ustasının "Dance is motion, not emotion" ("Dans harekettir, duygu değildir")⁵ sözü, önceliği duygu içeriğinin dışavurumuna veren "Dans Tiyatrosu" açısından hiç kabul edilemeyecek bir görüştü.

⁴ James Roose - Evans, *Experimental Theatre*, s. 92.

⁵ Susanne Schlicher, *Tanztheater*, s. 148.

Pina Bausch

“Dans Tiyatrosu” deyimi ilk kez 1972’de Gerhard Bohmer’in (d. 1936) Köln’deki dans sahnesinde kullanıldı. Bir yıl sonra Pina Bausch’un (d. 1940) Wuppertal Balesi yöneticiliğine getirilmesiyle birlikte burada da gösteriler “Dans Tiyatrosu” başlığı altında sunulmaya başlandı. Bu yıllarda sahne üzeri deneysellik, bir ölçüde dengelenmiş ve yerleşik seyirci açısından kabul edilmiş bir olguydu ama buna karşın yeni tür, ilk yıllarda oldukça çelişik tepkilerle karşılandı.

Bausch ilk başlarda Gluck’un *Iphigenia Tauriste’si*, Strawinski’nin *Sacre du Printemps*’ı, Brecht/Weill’in *Anna’nın Yedi Günahı*, Bartok’un *Mavi Sakal*’ı gibi bilinen parçaları yorumladı. Ancak koreografin önceki klasikleşmiş sahnelemelerden çok farklı yönde gelişen dans anlayışı, bu yorumlarda kendini belli ediyordu. Örneğin Gluck’un operasında her rol bir dansçı ve bir şarkıcıya birlikte verilmişti. Dansçının hareket düzeyinde yorumladığı role, şarkıcı aynı anda sesini veriyordu. *Mavi Sakal*’da ise operanın müziksel akışı sürekli kesiliyor, durduruluyor ve yineleniyordu. Mavi Sakal rolünü üstlenen sanatçı sahnede bir masa üzerindeki teypi durdurup bantı geri sararak müziğin yapısal bütünlüğüne engel oluyordu.

Bausch’un 1974 tarihli *Sacre du Printemps*’ının Maurice Bejart’ın aynı başlıklı ünlü koreografisiyle karşılaştırılması, genç sanatçının anlayışındaki farklılığı çarpıcı biçimde ortaya koyar. Bejart’ın erotizm coşkusuyla yorumladığı yapıtın Pina Bausch versiyonunda saldırgan duyguların anıtsallaştığı izlenir. *Sacre*, bu özelliğiyle bir yandan eleştirmen ve izleyicilerden sert tepkiler alırken öte yandan genç koreografin kompozisyon berraklığını, anlatım ustalığını açıkça kanıtlamaktan geri kalmıyordu.

Dans Tiyatrosunun Anlatım Özellikleri

Wuppertal, Dans Tiyatrosu’nun 1978’de sahnelediği “Onu Elinden Tutar ve Şatoya Götürür, Ötekiler İzler”, *Macbeth* izleği üzerine özgür bir çalışmaydı. Burada yaratıcı yöntemin temelinde yatan doğaçlama, Bausch’un daha sonraki yapıtlarında da hep kullandığı çıkış noktası

oldu. Sanatçı her yeni oyununa başlarken müziğin ya da kendi düşüncesinin ürünü bir izlek çerçevesinde dansçılara sorular yöneltiyor, bu sonuçlara gelen yanıtları doğaçlamayla harekete dönüştürüyordu. Daha sonra ortaya çıkan anlatım birimlerinden bir koreografik bütün oluşturuyordu. Bu yöntem, Dans Tiyatrosu’nun kendine özgü anlatım özelliklerini doğurdu. Öncelikle yapıtlara, “work in progress”⁶ diye anılan bitmemiş süreç görünümü kazandırdı. Bu, seyircinin gösterim anında hazır bir sonuç yerine kendi sonuçlarını kendi çıkartacağı durumlarla karşılaşması demekti.

Klasik bale ya da modern danstaki nesnel dramatik açının yerine Dans Tiyatrosu’nda birey olarak dansçıların öznel katkıları öne çıkar oldu. İnsan olarak dansçı, kadın ya da erkek olarak dansçı ya da dansçı olarak dansçı, yapıtın taşıyıcı ögesi oldu. Bu öznel yaklaşım, yapıtı, gerek koreografin gerekse dansçıların içinde yaşadıkları ortam, çağ ve gündelik yaşam gerçekliğiyle bağdaştırıyordu. Teknik açıdan bakıldığında Dans Tiyatrosu, bütünleyici bir bakış altında biraraya getirilmiş tekil anlatım birimlerinin varlığını duyuruyor, film benzeri montaj yönteminin episodik anlatımını izleyenin algısına sunuyordu. Kimi eleştirmenler Pina Bausch’un sahnesinde filmde alınma kavramların yapısal belirleyiciliğine dikkat çeker. Filmde olduğu gibi görsel öğeler, sekans, montaj, geniş açı, yakın ya da süperpoze görüntüler bu yapıtları en iyi açıklayabilen kavramlardır. Geleneksel sahne dramaturgisindeki serim-gerilim-çözüm çizgisi yerine burada beklenmedik dönüşümler, yinelenmeler, sondan sonra yeniden başa dönmeler vardır.

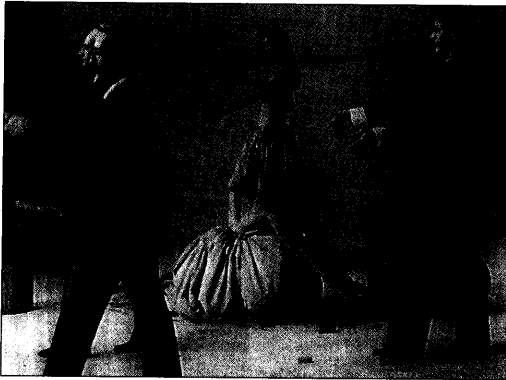
1982 tarihli *Vals*’in açılış sahnesi, Pina Bausch’un oyun, çalışma ve sunuş biçimini betimler. “Bu kayıt Wuppertal sahnesi için yapılmıştır,” tümcesinin ardından hoparlörlerden askerî bir bandonun çaldığı Alman millî marşı ve sırayla Fransız, İngiliz, ABD, Polonya vb. millî marşları duyulur. Bu sırada dansçılar sahnenin bir yanından ötekine ellerinde kağıttan gemilerle koşuşur. Arada koşuşmayı kesip sahnede

6 “Work in Progress”. Sahne yapıtının hazırlanma süreci içinde izleyiciye sunulduğunda kullanılan bir tanım. Amaç, izleyiciyi sanatsal oluşum sürecinin içine almak. Bu uygulamaya son dönemlerde sıkça başvurulduğundan, hazırlanma süreci içinde yapıtlarla sıkça karşılaşılır oldu.

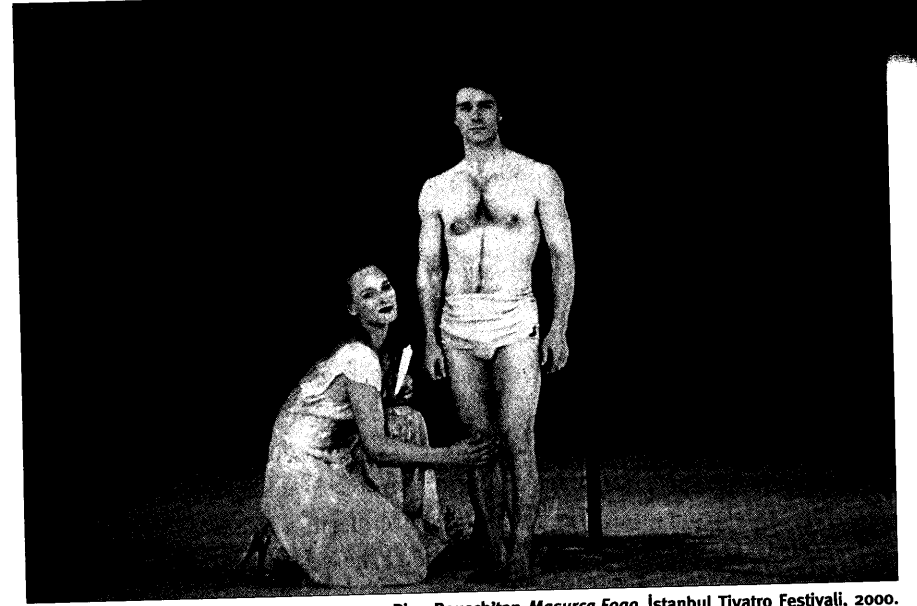
piramitler oluştururken içlerinden bazıları ellerinde beyaz mendillerle uzakta bir gemiye mendil sallar. Dansçılar sahnede dağılıp yerde deniz kabukları, taşlar, çer-çöple küçük limanlar yapar. Yeniden piramitler oluştururlar. Zaman zaman bir dansçı mikrofona geçip “sonra Pina sordu... sonra Pina ... bilmek istedi,” der ve verdiği yanıt hareketle açıklar. “İnsan çiçeklerle ne yapabilir?,” sorusuna yanıt olarak yere yatıp üstünü çiçeklerle döşer. Yüreklilik sorusuna yanıt olarak yerden bir taş alıp havaya fırlatır, taş yere düşerken kaçır. Yatak üzerine bir soruyu, anne-babaya benzeme konusunda bir soru, King Kong üzeri-ne tılsımlı sözler, saygınlık üzerine bir soru izler. Beyaz bir mendille ne yapılabileceği, insanın kendisinde güzel bulduğu şeyin ne olduğu, insanın kendisini nasıl uygun havaya soktuğu, rüzgar üzerine sorular, peş-peşe yanıtlanır.

Pina Bausch'un Oyun Dağarı

Kurt Jooss'un yanında eğitim gören Pina Bausch, Folkwang Okulunu bitirdikten sonra üç yıl kadar New York'ta Jose Limon, Anthony Tudor, Alfredo Corvino gibi kişiliklerle çalıştı. Bununla birlikte yaratıcılığına esas yön veren etkileri, dışavurumculuk, Brecht estetiği gibi kendi ülkesinden kaynaklardan aldı. Bir TV yapımında ustası Kurt Jooss'tan aldığı en önemli etkinin ne olduğu sorusuna, “insanca yaklaşım, dürüstlük,” biçiminde yanıt veriyordu. Bausch'un uluslararası ününü sağlayan en önemli yapıtlarını şöyle sıralayabiliriz: *Cafe Müller* (1978), *Kontakthof* (1978), *Aryalar* (1979), *İffet Söylenesi* (1979), *1980-Pina Bausch'tan Bir Parça*, *Bandoneon* (1980), *Vals* (1982), *Karanfiller* (1982), *Dağda Bir Çıglık Duyuldu* (1984), *Ka-*



Pina Bausch, *Karanlıkta İki Sigara*, 1985.



Pina Bausch'tan *Masurca Fogo*, İstanbul Tiyatro Festivali, 2000.

ranlıkta İki Sigara (1985), *Viktor* (1986), *Atalar* (1987), *Palermo Palermo* (1989), *Dans Akşamı* (1991) vb... Son dönem yapıtlarından *Cam Silicisi* (1998), *Masurca Fogo* (2000) İstanbul Tiyatro Festivali'ne konuk oldu ve İstanbul seyircisiyle de buluştu.

Pina Bausch'un bir yapıtını izlerken gösterilen durumların çarpıcılığından etkilenmemek mümkün değildir. Bu belki dramatik gerilimden çok, betimlenen durumların tek tek yaşamsallığından, sözlerle söylenemez olanın hareketle anlatılışından doğan etkiyle açıklanabilir. Burada dansın anlatım zenginliği tiyatrodan ödünç alınan “gestus”, ses ve söz ile birleşir. Ancak öncelik, “gestus”ta, yani çevresel bağlamı yansıtan harekettedir.

Anne-babası Solingen'de bir kahvehane işleten Pina Bausch, *Cafe Müller*'de çocukluk izlenimlerini yansıtır. Parçanın en etkileyici durumlarından birinde bir erkeğin bir kadını yavaşça belinden kavra-

yıp ayaklarını yerden keserek çevirdiğini, yandaki duvara usulca yasladığını görürüz. Yere inen kadın döner ve aynı hareketle erkeği kucaklayıp duvara sertçe yaslar. Sıra yine erkektedir. Bu kez duvara çarpma sert ve şiddetlidir. Kadın tempoyu hızlandırır. Artan bir tempo ve şiddetle ikili birbirlerini sırayla duvara çarparlar.

Pina Bausch'un Dans Tiyatrosu'nda konu hep insandır. Çeşitli durumlarda yaşam öyküleri, insan güçsüzlükleri, korkuları, düşleri, sınırsız istekleri, görüntülenir. Gündelik yaşamdan alınmış büyüklük iddiaları, korkaklıklar, küçük ihanetler, anlamsız uzlaşmalar, klişe davranışlar sergilenir. Oyunların çoğunda kadın-erkek ilişkileri gündemdedir. Farklılıklar, iletişimsizlikler, saplantılar üzerinden anlaşmazlıklar sahneyi doldurur. Sevgi kolayca şiddete dönüşür ya da biri öbürünün elinde oyuncak olur. *Kontakthof*'ta kadınlar, şık akşam giysileri içinde, erkekler, koyu renkli takım elbiselerle dolaşır. Kadınlar, "pin-up" pozlarına girer, erkekler, kovboy filmlerinin kahramanları gibi kasılarak gezinirler. Tablolardan birinde erkekler, ortalarına aldıkları bir kadına dokunurlar. Tatlı ve sevecen görünüşlü dokunmalar giderek sahip çıkma, baskı kurma istemine dönüşür. Kadın, baştan beri acı ifadesiyle katlandığı dokunuşlardan yıkılıp yere düştüğünde de durum ısrarla sürdürülür. Görüntü, bir insanı tatlılıkla yıkmaya dönüşür. Eylem ile mimik karşıtlığından Brecht'çi yabancılaştırma etkisinin ortaya çıktığını izleriz.

Sunuş

Wuppertal Dans Tiyatrosu'nda dansçılar, sık sık rollerinin dışına çıkarak sahne önünden seyirciye seslenir, "Bu akşam burada olmanız ne kadar hoş," gibi sözler söylerler. *Karanfiller*'de kadın giysisi içinde bir erkek dansçı bilinen klasik bale deyimlerini sıralayarak, "Ne görmek isterdiniz, bir 'sıçrama mı?' ya da bir 'déroulement' mı? bir 'pirhouette' mi?" diye sorar ve her sorunun ardından söz konusu bale hareketini yapabildiğini kanıtlar. "Gördünüz işte, hepsini yapabiliyorum!" Bu, aynı zamanda Dans Tiyatrosu dansçılarının dansçı olarak yeterlikleri üzerine söylentilere yanittir.

Kimi zaman tüm dansçılar seyirciye iyice yaklaşarak oturup birlikte müzik parçasını dinlerler. Seyirciyle kurulan bu dolaysız ilişki, sunuşun kapalılığını bozar, yabancılaşma sağlar.

Oyun yeri genelde herhangi bir yerdir. Kimi zaman doğal malzeme ile donatılmıştır; çiçekler, kum, su gibi. Kimi zaman eski mobilyalar, sandalyeler sahneyi tıklım tıklım doldurur. Bunlar hem tanıdık hem de yabancı bir uzam izlenimi bırakır. Arjantin tangolarının dünyasında kurulu *Bandoneon*'da böyle duvarlarda anılar, resimlerle süslü, fakat aynı zamanda garip, yabancı bir atmosfer yansıtan bir uzam söz konusudur.

Almanya'da bugün biçim farklılıkları gösteren başka dans tiyatrosu temsilcilerinden Susanne Linke (d. 1944) tekil gösterimleriyle tanındı. Gerhard Bohmer, Oskar Schlemmer'in Bauhaus'ta gerçekleştirdiği *Triadic Ballet*'yi yeniden sahneleyerek (1977) insan ve uzam sorununu gündeme getirdi. Hans Kresnik (d. 1939), günlük politik olayları yorumlamasıyla yankı uyandırdı. 1990 tarihli bir parçasının başlığı *Ulrike Meinhof*tu. Bremen Dans Tiyatrosu'nu yöneten Reinhild Hoffman, Pina Bausch'tan farklı olarak dansı, yapıtında baştan sona önde gelen anlatım ögesi olarak kullanır. Kadın bakış açısından insan davranışlarının ruhsal nedenlerini araştırıyor.

Dans Tiyatrosu'nun Fransa'daki yansımalarını, önceleri Carolyn Carlson ile çalışmış olan Maguy Marin'in yapıtlarında görüyoruz. Jean-Claude Galotta, Karine Saporta, Régine Chopinot bu türün Fransa'daki temsilcileri arasında sıvırlan adlar. Son yıllarda giderek türler ve disiplinlerarası yaratıcılığıyla ve gizemci biçemiyle ünlenen Belçikalı Jan Fabre'in ve yurttaşı Alain Platel'in kimi yapıtları da dans tiyatrosu olarak anılıyor.

YENİ BİÇİMSELÇİLİK VE ROBERT WILSON

Bauhaus öğretisinin Black Mountain okulunda yankılanan "Sanatta aslolan biçimdir," tümcesi 20. yüzyıl sonunun sanatında belirleyici olurken, minimalist resimden müziğe, post-modern koreografiden rejî sanatına, tüm sanatlarda biçim kaygısının öne çıkışına tanık olduk. Yaratı-

cılıklarında bu ortak kaygıya yer veren sanatçılar, aynı zamanda sanatlar arasındaki sınırları ortadan kaldıran işler üretti. Bu gelişime örnek olarak inceleyeceğimiz yönetmen Robert Wilson, “yeni biçimselcilik” tanımıyla bilinen akımın en önde gelen temsilcisidir. 1960 sonlarından başlayarak görsellik ve uzamsallığın ağır bastığı sahne yapıtlarında dansçı Lucinda Childs, besteci Philip Glass gibi sanatçılarla birlikte çalışarak kendine özgü bir okul oluşturdu. Benzer yaklaşıma sahip Richard Foreman, Peter Sellars gibi yönetmenler arasında sıvrilerek büyük çaplı, uluslararası yapıtlar yaratmasıyla ünlendi. Farklı kültürler ve farklı sanat dallarının olduğu kadar insanoglunun farklı algılama mekanizmalarının buluşma noktasında yarattığı gösterimleriyle sanatçı, tiyatro sanatının son evrim aşamasına doğru yön gösteriyor.

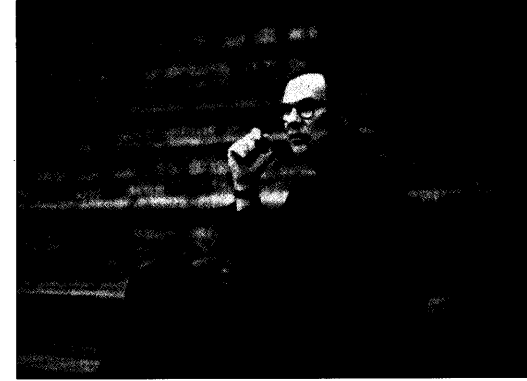
Wilson’un bugüne dek gerçekleştirdiği yapıtlarının çoğu opera olarak tanımlanıyor. Bunlar, görkemli teknik olanaklar ve uluslararası kimlik taşıyan dansçı ve oyuncularla gerçekleşiyor. Başka yapıtları ise indirgemeci özellikler taşıyan, gösterim sanatı sınıflandırmasına giren işler. Sanatçının plastik sanatlar kapsamına giren yapıtları, zaman zaman büyük galerilerde ya da Paris’teki Georges Pompidou Kültür Merkezi gibi yerlerde sergileniyor. Wilson 1996’dan başlayarak İstanbul Tiyatro Festivali’ne sıkça katılan bir konuk oldu.

Robert Wilson’un kimlik geçmişini araştırarak olursak, 1941’de Texas’ta bir hukukçunun oğlu olarak dünyaya geldiğini, 12 yaşından sonra evlerinin garajında kendi yazdığı oyunları sahnelemeye başladığını görüyoruz. Hattâ bu sırada sözsüz bir oyunla amatör bir tiyatro yarışmasına katılır. Ciddi kekemelik sorunundan, 17 yaşındayken gördüğü psikiyatrik tedavi sayesinde kurtulur. Bundan böyle zihin özürllülere bedensel anlatım dersleri vermek ilgi alanlarından biri olur. Sanatını önemli ölçüde etkileyen bu etkinliği, New York’taki mimarlık eğitimi sırasında sürdürür.

Deafman Gance (Sağır Adamın Bakışı)

1969’da birlikte çalıştığı zihin ve beden özürllülerle oluşturduğu *İspanya Kralı* başlıklı oyunu geliştirerek *Sigmund Freud’un Yaşamı ve Çağı*

başlıklı üç saatlik bir oyuna dönüştüren Wilson, 1970’te bu iki oyunu da kapsamına alan *Sağır Adamın Bakışı* (Deafman Gance) ile dünya kamuoyunun ilgisini çekti. Burada zenci bir sağır çocuk, annesi ve iki küçük kardeşinden oluşan oyun kişileri, esnek bir zaman anlayışı içinde günlük yaşamlarını yineliyordu. Oyunun açılış tablosunda yarım saat süreyle yerde yatan kişiler, son derece ağır tempoda yerlerinden doğruluyor. Anne, en küçük çocuğa bir bardak süt içiriyor, uykuya yatırıyor ve ağır hareketlerle çocuğu bıçaklıyordu. Bıçağı sil-dikten sonra aynı eylemi ikinci küçük çocukla yinelerken sağır oğlan, olanlara sessizce seyirci oluyordu. Bu ilk sahne bir saat sürüyordu. Oyunun toplam süresi ise 12 saati buluyordu.



Robert Wilson, Rumeli Hisarı’nda, 1996.

Wilson’un düşüncesine göre herkes iki farklı düzeyde görür ve işitir. “Dış ekran” dediği düzeyde dış dünyanın olayları izlenir. Buna karşılık bir de “iç ekran” vardır. Burada düşler etkin olur. Kör ve sağır kimselerin algıları, “iç ekran” düzeyinde açıktır. Yönetmenin ağır hareketlerle ve esnetilmiş zaman içinde gerçekleştirdiği görüntü ve eylemler, izleyicinin her iki düzeydeki algılarının örtüşmesine olanak verir. Normal algının ötesinde bir izlemenin, kişileri “trans” benzeri bir ruhsal duruma sokması söz konusudur. Oyun süresince salona giriş ve çıkışların engellenmemesi, sıkıntı etmenini ortadan kaldırır.

Yönetmen, farklı algı süreçleriyle yaptığı denemeleri daha sonraki oyunlarında da sürdürdü. *Sağır Adamın Bakışı*’nda birlikte çalıştığı sağır genç Raymond Andrews ve otistik Christopher Knowles ile başka atelye çalışmaları yürüttü. Basit hareketlerin yinelenmesinin, bazı kültürlerin törenlerinde -Mevlevî sema törenlerinde olduğu gibi- insanları özel bir ruhsal duruma götürdüğünü buldu. Otistik Know-

les'in, konuşulan dili, iletişim amacı dışında kullanması, yönetmene dildeki seslerin müziksel anlatım değerini öne çıkartma düşüncesini verdi. Dilin anlam iletme amacı dışında kullanımı üzerine bir oyun yarattı. Bu, *Kraliçe Viktorya'ya Bir Mektup* (A Letter for Queen Victoria) oldu. Bu sıralarda oyuncularından biri, Wilson'a, Kraliçe Viktorya'ya yazılmış 19. yüzyıla ait bir mektup göstermişti. Yönetmen, bir yüz yıl öncesinin resmî ifadeli bu yazısındaki dilin bugün hiç anlam iletmediğinden yola çıkmaya karar verdi.

Dört bölümlük bir opera olarak tasarlanan yapımda sahnede sürekli çalan bir yaylı çalgılar dördlüsü bulunuyordu. Sahne, biçimsel olarak bir mektup zarfını anımsatan çaprazlama bölümlere bölünmüştü. Yönetmen, program dergisinde sahne tasarımını şöyle anlatıyordu: "Düz çizgileri seviyorum, bilirsiniz, sahnenin çerçevesi olan dikdörtgen gibi, klasik oranlar (...) ya da bir zarf (...) hep düz çizgilerden oluşur. Mektup düşüncesi daha sonra geldi."⁷ Çapraz çizgilerle bölünmüş sahnenin üst sol ve alt sağ bölümlerinde yer alan iki kadın sanatçı, birinci perdede iki kez sahne ortasında buluşuyor, birbirlerini geçiyor ve aynı çapraz çizgiyi oluşturmayı sürdürüyordu. Çizgi, kadınlardan birinin beyaz giysisi üzerinde de süreklilik gösteriyordu. İkinci perdede pencerelerden gelen ışık, aynı çapraz üzerine düşüyordu. Dördüncü perdede panjurlar yine aynı çaprazın koşutunda yer alıyordu. "Çizgi bütün perdeler boyunca izlendi. Bazen kostümlerde, bazen sahne tasarımında, bazen ışıktaki. Bazen ben de farkında olmuyordum. Çoğunlukla farkında olmadan yaptığım bir şeyi, üzerinde konuşurken ancak fark ederim,"⁸ diyordu yönetmen.

Yukarıdaki tanımdan anlaşılacağı gibi Wilson'un bu ve başka yapıtlarında olağanüstü titizlikle korunan bir biçim kaygısı ön plandadır. Söz, yazınsal bağlamından kopartılmış, iletişimden çok işitsel bir bezeme ögesine dönüşmüştür. Görsel ve mimarî öğelerin yanısıra ışık, anlatım değeri olarak öne çıkar. Böyle bir biçimciliğin yarattığı tinsel

7 Bonnie Maranca, *The Theatre of Images*'dan "A Letter For Queen Victoria" program dergisi, s. 47.

8 A.g.e. s. 47.

uzam ile estetik uzaklık, Wilson'un yapıtının sanatsal bildiriye dönüşen özellikleridir. Aynı özellikler onun, Brecht'çi estetiğin bir uzantısı olarak değerlendirilmesine yol açar.

Wilson'un farklı ölçekte gerçekleştirdiği bir başka yapıtım, 1977'de yarattığı *Evimin Verandasında Oturuyordum* (I Was Sitting on My Patio) idi. 40'ar dakikalık iki monologdan oluşan bu iki kişilik oyunda monologlar aynı içerik üzerine kuruluydu. Kişilerin gündelik yaşam hesaplaşması biçiminde ve birinin bıraktığı yerden ötekini alıp sürdürmesiyle geliyordu. Oyuncularından biri, Robert Wilson'un kendisiydi, ötekiyse dansçı-koreograf Lucinda Childs'dı.

İçe dönük, alçak sesli konuşmaların telsiz mikrofonlarla büyütülmüş ses olarak yankılanması, izleyiciye, sanki kişilerin kopuk ve sıçramalı bilinç akımına kulak veriyormuş duygusu yaşıtıyordu. Oyuncular, geometrik tasarımlı bir sahne üzerinde hareket ederken konuşma içeriğiyle uyumlu olmayan, hattâ bazen karşıt yönde eylemlerde bulunuyorlardı. Eylem ve sözcüklerin karşıtlığı, Brecht tiyatrosunda olduğu gibi burada da mikrofondan verilen gündelik konuşmanın yarattığı uzaklık duygusunu destekliyordu. Sonuç olarak bu yapımda Wilson'un amaçladığı, anılar, gerçek imgeler ve izleyicide yaratılan uzaklık duygusu aracılığıyla iç ve dış ekranlardaki algı süreçlerinde bütünleşme yaratmaktı.

1976'da yarattığı *Einstein Kumsalda* (Einstein on the Beach) yine imgeler üzerine kurulmuş bir yapıtı. Wilson'un Einstein'ın çağı ve sonrası üzerine çizdiği taslaklar, besteci Philip Glass'ın müziğine temel oluşturmuştu. Oyunun başından sonuna kesintisiz süren müzik, görsel izleği tam tamına karşılıyordu. Bu, ritmin melodi ile armoninin önüne çıktığı tipik bir Philip Glass bestesiydi. Yinelenen tümcelerin hafif bir değişikliğe uğradığı, ardından yine yinelenmeyi sürdürdüğü müzikte sürecin belirginliğiyle biçim ortaya çıkıyor ve tüm yapıtı belirliyordu. Bu oyunda söz, yinelenmelerle anlam içeriğinden boşalarak salt atmosfer yaratma amacına hizmet ediyordu. Yapıt, bütünüyle Wilson'un zaman ve uzamı bağdaştırdığı dördüncü boyut üzerine özgür çağrışımlardan oluşuyordu.

Andrew de Groot'ın koreografisi de Glass'ın müziği gibi matematiksel bir yapı üzerine kuruluydu. Dansçı ve oyuncuların hareketleri, sayısal dizgelere göre gerçekleşiyordu. Çoğu Einstein gibi giyinmiş, gömlek, bol pantolon ve pantolon askılı oyuncuların, küçük Einstein rolünde biri, bir köprüden aşağıda son derece ağır hareket eden bir 19. yüzyıl buharlı trenini izlerken, 30 dakika süren sekans boyunca hızlı bir tempo içindeki dansçılar, hep aynı hareketleri yineliyordu. Dansçı Lucinda Childs, üç çapraz çizgi üzerinde ileri geri hareket ederken, başka bir dansçı, matematik denklemine benzer jestler yapıyordu.

12 saat süren *Sağır Adamın Bakışı*'ndan sonra *Einstein Kumsalda* beş saatlik bir süre için düşünülmüştü. Wilson'un en uzun süreli yarattığı, 1972 Şiraz festivali için tasarladığı, yedi gün-yedi gece süren *Kaf Dağı Uvertürü* oldu. New York'taki Metropolitan Operası'nda oynanmadan önce *Einstein Kumsalda*'nın Avrupa'da turneye çıkıp, Avignon, Venedik, Belgrad, Brüksel, Paris, Hamburg ve Amsterdam'da izleyiciye sunulmasının giderleri yaklaşık bir milyon dolardı. Wilson'un dev boyutlara olan ilgisi, onu, 1984 Los Angeles Olimpiyatları için 6 değişik ulusun katkısıyla gerçekleşecek olan Civil Wars (İç Savaşlar) başlıklı büyük bir ortak projeye yönelttiğinde bu kez yapım ve taşıma giderlerinin büyüklüğü, çalışmayı engelleyecek boyutlara ulaştı. Amerikan İç Savaşı'ndan başlayarak Japonya ve başka ülkelerdeki geçmiş iç savaşları konu alan bu tasarım hiçbir zaman Wilson'un düşündüğü bütünlükte gerçekleşemedi. Oyun, değişik yerlerde bölümler halinde oynanabildi.

Wilson'un 1980 Sonrası Etkinlikleri

Wilson'u ünlendiren yukarıda sözünü ettiğimiz ilk özgün yapıtlardan sonra yönetmen giderek daha fazla metne dayalı oyunlar sahnelemeye başladı. Ancak metne yaklaşımında dilin ses olanaklarına öncelik verdiğini görüyoruz. Opera türünden çalışmalara yakınlığı da bu yaklaşımın bir uzantısı olarak düşünülmeli. 1984'te Fransa'da, aralarında Heiner Müller de bulunan çeşitli yazarlardan derlenmiş Medea operasını, 1991'de Gertrude Stein'in *Dr. Faustus İşıkları Yakıyor*'u

(Dr. Faustus Lights the Lights) bir yıl sonra Hamburg ve Houston' da Wagner'in *Parsifal*'ini, Mozart'ın *Sihirli Flüt*'ünü sahneledi.

İlk çalışmalarına çıkış noktası sağlayan Freud, Einstein, Stalin, Kraliçe Viktorya, gibi tarih yaratan kişiliklerin dünyalarıydı. Son dönem yapıtlarında da seçtiği izlekler, insanlık geçmişinin arketipleri ya da klasik sayılacak içerikler üzerine kuruluydu. 1990 tarihli *Kral Lear* yorumu, 1992'de sahnelediği *Danton'un Ölümü*, aynı yıl Madrid'de İspanyol yazar Vicente Molina Foix ile birlikte oluşturdukları *Don Juan Ultimo* ve Berlin'de Marguerite Duras'nın düzyazısından oyunlaştırdığı *Ölüm Hastalığı* bu tür içerik seçimine örneklerdir. Üzerinde çalıştığı kimi metinler ise yüzyıl başının avantgarde yazınından seçtiği, daha önce pek sahne ışığına çıkmamış yapıtlar. Örneğin Gertrude Stein'in 1938'de kaleme almış olduğu Faust librettosu 1951'deki bir "Living Theatre" yapımına konu olmaktan öte unutulmuş bir yapıttı. Virginia Woolf'un biyografik anlatısı *Orlando* da Wilson'un yönetiminde sahnede yaşamsal boyut kazandı.

1980 sonrasında Wilson'un etkinliklerini daha çok Paris, Berlin, Hamburg, Madrid gibi Avrupa başkentlerinde sürdürmesi, etki alanının bu kıtada giderek genişlemesine yol açtı. 1990'da *New York Times* gazetesinde bir demecinde sanatçı bu konuda şöyle diyordu: "Yaşamımın geri kalanını bir sürgün gibi geçirmek istemiyorum, ama Amerika şimdilerde son derece tutucu bir tünelden geçiyor... Sanatsal enerji, 1960'larda New York'taydı. Şimdi Avrupa'da; Almanya'daki enerji düzeyi de bugün bir yıl öncekinden daha yüksek."⁹ Gerçekten de 1990 dönemecinde en sık olarak oyunlar sahnelediği kent, Berlin oldu. Burada ünlü "Schaubühne" topluluğunun yabancılaştırma ustası oyuncularıyla kendi estetiğine uygun çalışma ortamı bulan yönetmen, başarılı işler yarattı. 1989'daki tek kişilik Orlando, başarısının bir bölümünü "Schaubühne" yapımlarında en çetin rollerdeki ustalığıyla ünlenmiş Jutta Lampe'ye borçluydu. Aynı rolü 1993 sonbaharında Paris'te yine Wilson'un rejisiyle Isabelle Huppert yorumladı.

9 Gordon S. Armstrong, "Political and Practical Ideologies", *Performing Arts Journal* 37'den alıntı. s. 38.

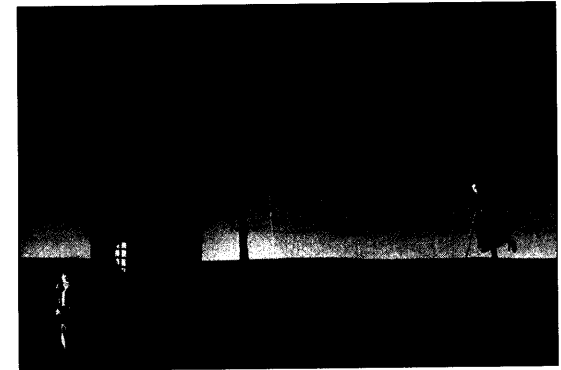
1993'ün sonbaharında Berlin Hebbel Tiyatrosu'nda izlediğim *Alice Yatakta* (Alice in Bed) Amerikalı deneme yazarı Susan Sontag'ın ilk sahne yapıtıydı. Bunu sahneye koyarken Wilson yine "Schaubühne" oyuncularıyla çalışmıştı. Oyun, iki yıl önce Bonn'daki ilk sahnele- nişinde eleştirmenlerce "kötü edebiyat" olarak damgalanmış, sorunlu bir metindi. Wilson'un öncelikle görsel bir düzende kurduğu oyun, metni öylesine bir uzaklığa yerleştiriyordu ki, yazınsal sorunlar gün- dem dışı kalıyordu. Yazar, Henry James ile psikolog William James'in zeki ve yetenekli kızkardeşleri Alice James'in 19. yüzyılın erkek toplu- mundaki kısıtlamalarla ruhsal bir acıya dönüşen yatalak yaşamı, femi- nist açıdan irdelenmekteydi. Oyunun baş kişininin geçmişe ilişkin anı ve düşleri, çevresindekilere yönelik sanrıları, ağabeyi Henry James'e olan özel sevgisi, dışavurumcu bir anlatıma doğru yönlendirilirken yö- netmen, Alice'e geometrik soyutlama ile monokrom aydınlatmanın egemen olduğu bir dünya kurmuştu. Işık, sahneyi, gözleri acıtacak ka- dar aydınlık ya da loş bir görüntüye dönüştürüyor, "boş alan"ı vurgu- luyordu. Sanrıları çoğaldığında üzerine Japon futonları türünden şilte- ler serdiren Alice'e metal kothurn'lar üzerinde dev boyutlara ulaşan üniformalı bir kadın bakıcı ile biri dev, öteki cüce boyutlarda iki erkek hizmetçi hizmet ediyordu. Bakıcı, Alice'i eğlendirmek için piyano çal- maya başladığında bu, bir şerit üzerinde kayan, oyuncak boyutlarda minik bir enstrüman olarak beliriyordu. Nesnelerin ve biçimlerin oyuncular kadar önemli varlık taşıdığı yapımda yönetmenin başka ya- pımlarında hep yinelenen, kıvrılarak yükselen fasulye ağacı, düz ve eğ- ri çizgilerden yapılan yatak, kitaplık, masa gibi arkitektonik öğeler, oyunda yönetmenin imzası gibi tanınır bir biçem oluşturuyordu.

Wilson'un Yapıtında Postmodern Özellikler

Günümüz sanatı için, özellikle de 1980 sonrası yaratıcı etkinliklerin sı- nıflandırılmasında sıkça kullanılan "postmodern" deyiimi, çağdaş ti- yatro görünümleri arasından en çok Rober Wilson'un sahne yapıtı için geçerlidir. Postmodernizm, bir başkaldırı olarak ortaya çıkan moder- nizm dalgasının sonrasında yaratılan işleri tanımlar. Burada yenilik ve

öncülük iddiası sürmekle birlikte modernizme güç kaynağı olan dü- şünsel ve sosyo-politik bağlamın ortadan kalkmış olması en büyük farklılığı yaratır. Wilson'un sahnede estetik uzaklığa olan ilgisiyle Brecht'çi geleneğin bir parçası olmasını buna örnek gösterebiliriz. Ne var ki Wilson'un yaklaşımı Brecht'in modernist sayılan politik, düşün- sel atılımıyla bağlantılı değil, salt bir sanat eğilimi olarak benimsediği biçimciliğinin sonucudur. Benzer doğrultuda Wil- son'un sahnede yansıttığı gerçeklik, gerçeküstücüle- rin gizemli düşselliğine ya- kındır. Oyunlarında varlık gösteren figürler, az konu- şan insanlar, düş yarattığı gibi beliren tarihsel kişilik- ler, masal boyutlarında dev ya da minyatür nesneler, fasulye ağaçları, konuşan hayvanlardır. Bu bakımdan sanatçının yapıtı Artaud'nun tiyatrosuyla koşutluk içinde görülür. Ama tarihsel gerçeküstücülükle özdeşleşme- yen çok farklı bir çıkış noktası olduğu da yadsınmaz.

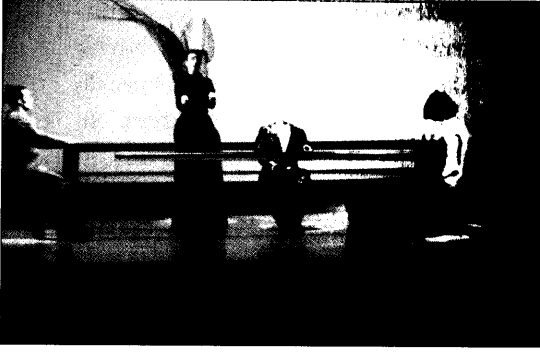
Wilson, sanatçının bir uyurgezer gibi yarattığı kanısındadır. Kendi kararlarında her zaman bilinçli olmadığını, çoğu kez bir biçim, bir vurguyu, bunun bütün içindeki anlamının farkında olmadan yarat- tığını söyler. Shakespeare gibi büyük yaratıcılar için de aynı durumun geçerli olduğuna inanır, "Shakespeare'in ne yazdığını anladığını san- mıyorum. (...) Yapıtlar insandan daha büyük,"¹⁰ der. 1991'de Paris'te- ki bir sergisi dolayısıyla Umberto Eco ile yaptığı söyleşide "Benim bir sanatçı olarak sorumluluğum, yaratmaktır, yorumlamak değil,"¹¹ di- yen sanatçı, yorumun seyirciye ait olduğunu düşünür. Kendi yaratisın- da, belirsizlik, farklı gerçeklerin yanyanalığı gibi yoruma açık sunuş-



Robert Wilson, *Civil Wars* (İç Savaşlar), 1984.

¹⁰ "Robert Wilson and Umberto Eco: A Conversation", *Performing Arts Journal* 37, s. 90.

¹¹ *A.g.e.*, s. 89.



Robert Wilson'dan *Persephone*, Rumelihisarı, İstanbul Tiyatro Festivali, 1996.

tan yanadır. Hattâ böyle bir çoğulcu gerçekliğe uzanmayı, TV görüntüsüne uzaktan kumanda ile hükmetmeye benzetir. Umberto Eco'nun kendisine yazın dışı tiyatroya yönelmesine karşın, neden Freud, Einstein gibi adları çıkış noktası aldığını sorduğunda Wilson şöyle yanıt veriyor: "Euripides, Raci-

ne ve Moliere gibi tiyatro adamları sık olarak çağlarının tanrıları üzerine yazdı. Bana kalırsa Sigmund Freud, Joseph Stalin, Kraliçe Viktorya ve Albert Einstein da bizim çağımızın tanrıları. Bunlar söylen figürleri, sokaktaki insan tiyatroya ya da müze alanına girmeden önce onlar hakkında bilgi sahibi".¹² Böylelikle sahneüstü yaratıcılığında daha kısıtlamasız kaldığını, dünyayı ve gerçekliği çoğul yönleriyle yansıtan, antik çağda olduğu gibi günlerce süren uzun gösterimler sahneleyebildiğini söyler.

Wilson'un yapıtının post-modern özellikleri arasında seçmeciliğinden de söz etmek gerekir. Oyunlarını, tüm insanlığa özgü arketip ve söylencelere yönelmenin yanı sıra, çeşitli kaynaklardan, birçok değişik yazardan yararlanarak oluşturur. 1988'de Berlin'in 750. kuruluş yıldönümü için yarattığı *Orman*'ın, Gilgamiş destanı üzerine kurulu olması, aynı zamanda Darwin, Poe, Fabre, Lichtenberg, Pessoa, Jahn gibi geniş bir yazarlar yelpazesinden kaynaklanması, bu yaklaşımına örnektir. *Orman*'da oyuncuların aynı sırada iki dilde, Almanca ve İngilizce konuşarak oynamaları da kültürlerarası noktada varlık gösteren post-modern sanata ilişkin bir görünümdür.

¹² A.g.e., s. 89.

ÖNCÜ TİYATRO YÜZYIL SAHNESİNİ BELİRLİYOR

Yirminci yüzyıl bilinci, bu kitabın başlığında yer alan “öncü” kavramını neredeyse sanatsal yaratıcılıkla özdeş kılar. Sanatta öncülük her çağ için böylesine itici güç müdür? Geçmişe göz atacak olursak, sanatın farklı dönemlerde değişen anlam ve işlevlerinin toplum yapısına koşut görünümüleriyle karşılaşıyoruz. İlkel olarak tanımladığımız toplumlarda aynı zamanda tapınma nesnesi olan sanat yapıtı, üretim ve algılanma süreçlerinde ortak paylaşım içinde yer alır (törensel tiyatro). Buna karşılık seçkin bir topluluğun yönetici ayrıcalığı altında ilk kez gerçekliği betimleme işlevine sahip olur ve yaratıcının kimliği ayırt edilmeye başlanır (saray tiyatrosu). Yetkilerin geniş kitleye yansıdığı ortasınıf egemenliğinde ise bireysel olarak üretilen sanat yapıtı, bireysel bilince seslenir (aydınlanma çağı ve sonrasında tiyatro). Endüstri devrimi sonunda güç konumuna yerleşen ortasının kendi varlığını onaylama, özlemlerini gerçekleştirme alanı olarak gördüğü sanat, yaşamın dışında özerk bir konumdadır. Buna koşut olarak tiyatro sahnesi, izleyicinin kendini, ülkülerinde canlandığı gibi gördüğü, düşlerin gerçek olduğu sanal bir dünyadır. Gerçekliğin

sahne betimlenmesi, tiyatrodan bu beklenenler doğrultusunda *yanılsama* temeli üzerine kurulur.

Sanatta öncülük serüveni 19. yüzyıl ortalarında başlar. Bu dönemin ilerletici dürtüleri, sanatın yaşamı iyileştirmesi, toplumsal ve ahlâksal düzelmeye katkıda bulunması gibi olumlu bir temel görüşe sahip olan aydınlanma felsefesinden kaynaklanır. Yüzyıl ortalarında bu doğrultuda başlayan modernci girişimler, ortasının tinsel gereksinimlerini yansıtan sanat anlayışını zorlar. Zorlamanın ilk belirtileri, Wagner'in resim, müzik, oyunculuk gibi sanatların tiyatro sahnesinde o güne dek erişilmemiş ölçüde estetik kusursuzluk noktasında birleşmelerini öngören "ortak sanat yapıtı" (*gesamtkunstwerk*) düşüncesinde ve ardından gelen yaratıcıların bu düşünceyle hesaplaşmalarında izlenir.

Etkisi günümüze dek yankılanan, sanatların sahne üzerindeki ortaklığı önerisi, bütünüyle çelişkilerden yoksun mudur? İlk olarak Appia'nın üzerinde durduğu çelişki, Wagner'in resimsellik ile uzamsallık arasında bir seçim yapamayışında, görüntü ögesi üzerinde yeterince durmayışında yatar. Appia ile Craig'in yaratıcı katkılarıyla ve yaşamları sırasında gelişen yeni teknik olanaklarla yanılsama ilkesi, tam destek bulur. Yönetmen kimliğinde bir yaratıcının bütünleştirici etkisiyle, Stanislavski, Meyerhold ve Reinhardt gibi ustalar elinde en ileri düzeye ulaşır. Ancak bir yandan sahnenin en üstün mıknaatıs gücüne kavuşmasına çalışılırken öte yandan modernci atılımlar, gerçekçilik, doğalcılık, Rus devriminin yeni tiyatro izleyicisi, ortasının istemi doğrultusunda aranan yanılsama büyüüne karşı odaklar oluşturur.

Yüzyıl başının karmaşık sanat olguları arasında aynı yaratıcının söyleminde iki ayrı yönde düşüncenin yan yana var olabildiğini görürüz. Wagner'in en büyük hayranı olan Appia, ortak sanat yapıtını, gerçekleştirilmesi olanaksız bir düşünce olarak değerlendirir. Sahnede gerçekçi yanılsamacılığı, oyunculuk ve rejî açılardan en çok ilerleten Stanislavski, yaşamının son döneminde Meyerhold, Tairov, Vahtangov gibi öğrencilerinin tiyatralik savunan görüşlerine yaklaşır. Max Reinhardt, yanılsama tiyatrosunun en önde gelen yönetmenidir. Ama yeniliklere, denemelere öylesine açıktır ki dışavurumculuk, gerçeküstü-

lük, simgecilik gibi karşıt yönlerde gelişimler, onun sanat yönetmenliği altında filizlenir.

Tarihsel avantgarde başkaldırı karşısında Wagner'in neo-romantizminden kaynaklanan yapay Aristoteles'çi yaklaşım, kesin yenilgi yaşar. Avantgarde akımlar, "ortak sanat yapıtı"nın bütünsel yaşantısı yerine, parçalanmışlığı yeğler. İlk fütürist bildirge bunun habercisidir. Marinetti'nin, ortası sınıf beğenisini yansıtan, ruhsal gelişim sergileyen gerçekçi oyunlar yerine yücelttiği varyete türünden, gösterim tiyatrosu düşüncesi gelişir. Gösterimlerin anlam boyutunu ortadan kaldıran dadacılar, yalnızca sınıfsal bağlama değil, sanata da karşıdır. Onları izleyen gerçeküstücüler, bilinçaltının kumandasında kendiliğinden gelişen anlam örgüsüyle ilgilenir. Politik tiyatronun varlığını borçlu olduğu dışavurumculuk akımı ise estetik düzen ve kusursuzluk yerine estetik çarpıtmayı getirir. Böylece önce bütünsellikten vazgeçilir, ardından, estetik kopukluk yeğlenir.

Tarihsel öncü hareketlerin ortak seçimi, 20. yüzyılın ikinci yarısının öncü tiyatrosunu belirler. Tiyatro gösteriminin bütünsel akışından vazgeçiş, Brecht'in epik tiyatro kuramını geliştirmesinde önemli bir adımdır. Brecht, çalışma günlüğünde bu konuya değinerek Aristoteles'çi bütünlük içindeki akışın, seyirciyi oyunda betimlenen gerçeklik ile gerçek yaşam arasında bağlantı kurmaktan alıkoyduğuna işaret eder. Yabancılaştırma üreten bir gösterimde meselin akışının süreklilik göstermemesiyle durumun değiştiğini söyler. "(...) Birleşik bütün, her biri gerçekteki bölünmüş olaylarla tek tek ve dolaysızca karşılaştırılabilir ve karşılaştırılması gereken bağımsız birimlerden oluşur," der. Betimlenen gerçekliğin oyun bağlamı dışında yaşanan gerçeklikle karşı karşıya getirilmesi, gösterimi değiştiren düşünsel bir sıçramadır.

Fütürizm, dadacılık, gerçeküstücülük ve dışavurumculuk, sanat yapıtında bölümlerin bütüne olan bağımlılığını ortadan kaldırmakla, sanat ile yaşam arasındaki ilişkiyi yeniden düzenlemeyi, sanatın kurumsallaşmasıyla beliren kopukluğu gidermeyi amaçlar. Politik tiyatronun önerdiği yabancılaştırma etkisi, köklerini bu başkaldırıdan alır-

ken, Artaud'nun önderliğinde gerçeküstücü tiyatro, değişik bir çözüme yönelir. Gerçeküstücülük, sanatın özerkliğine karşı çıkarken, yaşam ile sanatı özdeş kılmak ister. Artaud'nun izinde bir tiyatro düşünürlü olan Grotowski'nin törenselliği, tiyatronun köklerinde bulunan sanat-yaşam özdeşliğini yeniden canlandırmak istemesi, aynı yönde bir çabadır. Grotowski, gösterimi gerçekliğin betimleniş olmaktan çıkarıp, gerçek yaşam anına dönüştürür.

Burada izleyicinin de oyuncu kadar yaratıcı etkinlik içinde bulunması gerekir. Grotowski'nin sanat yaşamının bir noktasında artık oyuncunun sanatını ilerletmekten vazgeçtiğini açıklayarak araştırmalarını izleyicinin yaratıcılığı üzerinde sürdürmesi, bu bakımdan anlamlıdır. Laboratuvar Tiyatrosu'nun baş oyuncusu, kimilerince yüzyılın en büyük aktörü sayılan Ryszard Cieslak'ın genç yaştaki ölümü de Artaud'nun, oyuncudan "diri diri yanan, bağlı olduğu kazıktan sinyaller yollamayı sürdüren din şehitleri gibi olması" isteğini çağırıştırır. Artaud'nun düşlediği tiyatro, Grotowski'nin elinde biçim bulur.

Yüzyılın son dönemecinde giderek yaygınlaşan gösterim sanatı, kültürlerarası arayışlar ve "öteki tiyatro" başlığı altında toplanan deneysel çalışmalar, oyun sanatı ile gerçeklik arasında yeni bir ilişki düzenlemeye adanmış çabalardır. Burada söz konusu olan, yalnızca gerçekliğin çoğul çeşitliliğini yakalamak değil, aynı zamanda gösterim olayını gerçek yaşama kapalı bir bütün olmaktan çıkartmaktır. Tarih-sel öncü akımların ve onların uzantısı olarak 20. yüzyıl sonuna dek süren arayışların, sanatın ve tiyatronun toplum içindeki konumuna müdahalesi, tartışmalı sonuçlar verir. İçinde yaşadığımız toplum düzeninde sanatın yaşamdan ayrı bir özerklik içinde varlık göstermeyi sürdürdüğü açıktır. Sanatın yaşamla bütünleşmesi, endüstride ya da ucuz sanat olarak reklamlar gibi, kitle iletişimi bağlamlarında gerçekleştiğinde, istenmeyen sonuç ortaya çıkar. Öncü sanatçıların hedeflediği sanat ve yaşam özdeşliği gerçek amacından çok değişik bir alana kaymış olur. Sanat ile yaşamın uzaklığı, eleştireliliğe olanak tanınması bakımından acaba korunması gereken bir durum olabilir mi?

TIYATRODA POSTMODERN DURUM

Modern sonrası olarak nitelendirilen son dönemin tiyatrosu oldukça karmaşık bir görünümle karşımıza çıkar. Çelişkiler ve tartışmalar yoğundur. Çelişkilerin kimileri, 21. yüzyıla doğru yön gösterme bakımından ilginçtir. Bunların başında yazılı metnin yadsınması gelir. İçinde bulunduğumuz dönemin tiyatrosunda çözümleme nesnesi olarak *gösterim metni* öne çıkar. Buna karşılık yazınsal dramatik metin önemini yitirir. Tiyatro yapımının dışında varlık gösteren oyun yazarı yerine, geçmiş yüzyıllarda olduğu gibi tek kişilikte toplanan oyuncu-yönetmen-yazar, yeniden varlık bulur. Beckett, Pinter gibi yazarlar sahne üzerinde oyunlar yönetmeye başlar. Gösterime yönelik olarak üreten Heiner Müller, Robert Wilson, Ariane Mnouchkine gibi yazar-yönetmen kimliğinde yaratıcılar belirir. Ancak bu gelişime şöyle bir çelişki eşlik eder: Bir yandan klasik biçimde oyun yazarlığı ile geçmişin putlaşmış kişilik ve söylenceleri küçümsenirken öte yandan çağdaş putlar üretilir. Grotowski, Faust ve Hamlet gibi arketiplerden yararlanır, en ünlü yapıtını İsa üzerine kurar. Wilson, antik dünyanın tanrıları yerine, günümüzün tanrıları saydığı Sigmund Freud, Joseph Stalin, Einstein'ı koyar. Peter Brook, günümüz insanına ortak bir bildiri sunmak üzere en eski insanlık söylencelerinden biri olan *Mahabharata*'yı seçer. Müller'in çarpıcı izlekleri, Hamlet, Medea, Filoktet gibi kişilikler çevresinde gelişir. Çağdaş putkırıcılık, geçmişin ülküleriyle saygısızca hesaplaşıırken farklı öneriler getirmeyip eskinin üzerine çağdaş söylenceler üretme yoluna gider.

Günümüzün özelliği, engin bir klasikler birikimiyle karşı karşıya oluşumuzdur. Bu yüzden postmodern tiyatro, yorum alanında etkindir. Burada çeşitli duyarlıklar geliştirir. Metnin alt metnlerinin yorumlanmasına öncelik tanıyan yapı-çözücü yaklaşım (deconstruction) öne çıkar. Yapı-çözücülük herhangi bir yapıtın içerdiği kurallar ve simgeler dizgesinin bütününe çözerek oyunun tarihsel, ideolojik, alegorik anlamlar bağlamını ortaya koymak, gerçekliğin betimleniş biçiminin izdüşümü olan anlamları açığa çıkartmak ister. Aşınmış anlam yüklerinin altında yatan derin gerçeklik bu yolla "keşfedilir". Bir bakıma

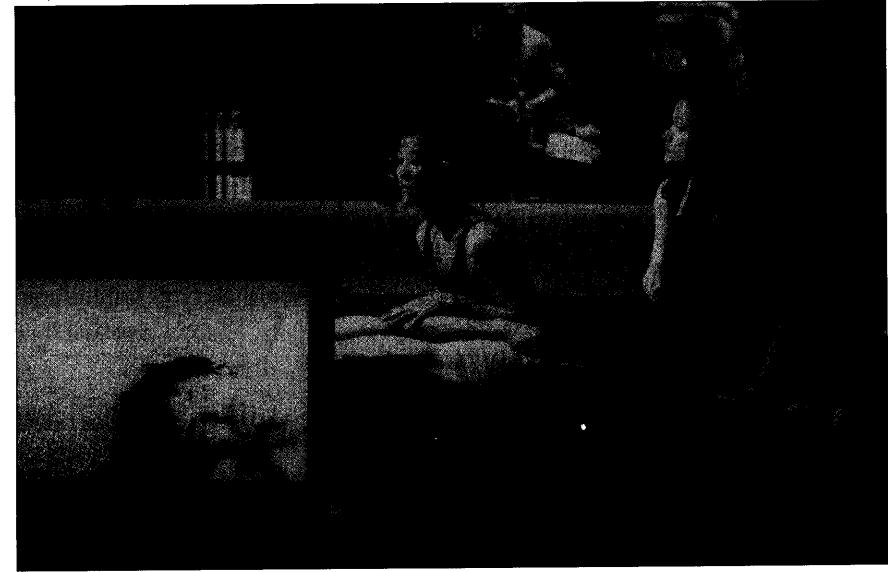
yabancılaştırma etkisi içeren bu yorumlama biçemi, özellikle Amerika-lı yeni biçimselci yönetmenlerce klasikleşmiş metinler üzerinde sıkça uygulanır. New York'un "öteki tiyatro" topluluklarından The Wooster Group'un 1991 yapımı "*Brace Up!*", Çehov'un *Üç Kızkardeş*'ini yapı-çözücü yaklaşımla yorumlarken bunu bir Japon gezgin tiyatro topluluğunun videodan izlenen serüvenleri ve Orta Amerika yerli dansları eşliğinde gerçekleştirir. 2002 İstanbul Tiyatro Festivali konu-ğu Racine'in *Phaedra*'sından yola çıkan *Bu Atış Sana*, "*Birdie!*"de temel düzen, bir badminton karşılaşmasıdır. Mabou Mines topluluğu ise *Kral Lear*'ı Teksas'ta büyük toprak sahibi anaerkil bir aile çerçevesine yerleştirir (1990). Bu yapımlarda *Lear*, *Phaedra* ya da *Üç Kızkardeş*'ten geriye kalan, sahne olayına bir tür sıçrama tahtası işlevi görme-leridir.

Bu yaklaşıma tam karşıt bir tutum içindeki Alman yönetmen Peter Stein'in 1970'te Berlin'de başlattığı "Schaubühne" topluluğu, çağımızda karşıtlıkların yanyanalığına örnek oluşturur. Topluluğun ulus-lararası yankı uyandıran anıtsal yapımları, Ibsen'den *Peer Gynt* (1971), Gorki'den *Yaz Konukları* (1974), Shakespeare'den *Beğendiği-niz Gibi* (1978), Aiskylos'tan *Oresteia* (1980), vb., yapıtı tüm incelik-leriyle anlayan ve herbiri olağanüstü titiz bir dramaturji hazırlığı üstü-ne kurulmuş yapımlardır. Alman dışavurumculuğu, Brecht'in öğretisi ve 1968 gençlik hareketinin mirasçısı olarak görülen Schaubühne, de-mokratik bir üretim düzeni içinde toplu oyunculuk gerçekleştirmesi-yle ve klasiklerin yorumunda geçmişle şimdiki zaman arasında diyalek-tik bütünlüğü yaratmasıyla öne çıkar.

Postmodern tiyatronun seçicilik özelliğine örnek olarak, oyun yeri düzenlemesinde mimari-estetik biçimlerle şaşırtıcı oyunlar oynan-ması sayılabilir. Yüzyıl başından bu yana öncülerin özgürleştirici dene-melerinde vardıkları açık alan seçimi yadsınarak prosenium'lu sahne-ye geri dönüş, Wilson'un hemen tüm yapımlarının ortak özelliğidir. Öte yandan bu yönetmenin minimalist değerlere yönelik tasarladığı yoğun ışıklı boş uzamları, barok çağı tasarımcılarının yapıtlarıyla kı-yaslanacak ölçekte parasal giderlere yol açar. Milyonlarca dolarlık

bütçeleri ve seyircinin algı sınırlarını zorlayan gösterim süreleriyle 1980 sonrası tiyatrosu, bir yandan yoksul tiyatro, tiyatro antropoloji-si, kültürlerin kaynaşması yönlerinde oyuncunun yalın sanatı üzerinde yoğunlaşma savını taşıırken, öte yandan seçkinlerin incelmış beğenisi-ni hedef alan dar bir alanla kısıtlanır. Postmodernizmin kuramcıların-dan Jean François Lyotard'ın saptadığı gibi, bilginin ve dilin nicelleş-mesi üzerine kurulu postmodern durum, teknoloji ve bilgisayar bece-risini yansıtan estetik kusursuzluk noktasında bir soyutlama kültürü yaratır. Yukarıdaki görünümünden anlaşılacağı gibi, kendi içinde tu-tarlı, soyut ve donuk bir yaratı dünyasının gerçek yaşam dünyasıyla bağları sorgulanamaz olur.

Bu ortamda günün modasına dönüşen farklı kültürlerin gele-neklerinden yararlanma eğilimi, çok yönlü bir olgu olarak tartışılmak-tadır. Uzakdoğu, Afrika gibi yörelerin oyun gelenekleri, oyunculuk teknikleri, söylenceleri, Meyerhold ve Reinhardt gibi yönetmenlerden sonra Batı tiyatrosunda giderek sık olarak kullanılır. Son dönemde bu-



The Wooster Group'dan *Bu Atış Sana Birdie*, (*Phaedra*), İstanbul Tiyatro Festivali, 2002.

na en iyi örnek, Brook'un kültürlerarası yapımlarıdır. Yönetmen sıkça karşı karşıya geldiği eleştirilere evrensellik adına yeterli savunmalarda bulunur. Ancak başka durumlarda, örneğin Théâtre du Soleil'in "kabuki" biçiminde Shakespeare sahnelemelerinde farklı kültür özellikleri, bu topluluklarca ortaya konmuş olan tiyatronun ideolojik ve kurumsal işlerliğine ilişkin savlarla çelişir. Durum, günümüzde özellikle Batılı olmayan tiyatro çevrelerinde bir tür çağdaş orientalizm olarak nitelendirilir. Farklı kültürlerle duyulan ilgi, tüm dünya kültürlerinin bir potada erimesinden çok, uzak ve çarpıcı olanın büyüünden yararlanmaya hizmet etmesi gibi görülür. Ancak bir başka bakış açısı da, Batı tiyatrosunun az gelişmiş ülkelerin kültürüne yaklaşıırken, bir yandan da tiyatronun bu ülkelerde üstlendiği yaşamsal işleve doğru uyarıldığı gerçeğini gözler önüne serer. 1990'da Çin, Tayvan ve Güney Afrika'da atelye çalışmaları yürüten Richard Schechner, bu yolculuğun kendisine insanların değişimin itici gücü olarak bireysel anlatım uğruna ne kadar üstün bir çaba vermeye hazır olduklarını gösterdiğini söyler. Bu açıdan bakıldığında, yaygınlaştıkça eleştiri hedefi olan kültürlerarası alış-verişin, yüzeyde kolaylıkla belli olmayan bir yararı olduğu görülür.

Postmodern tiyatronun en önemli yanı, yüzyıl başının tarihsel öncülerinin önde gelen niteliklerini sürdürmesidir. Kendi varlığını, kendi biçimsel özelliklerini sorgulayan, kendi estetik normlarını yaratan bir yolda ilerlemektedir. Avantgarde'in kuramcıları, öncü sanatın, modernizmin keskin ucu olduğu görüşünde. Modernizmin uzantısı olan postmodern sanatın tarihsel öncülerle bir göbek bağı bulunduğu da yadsınmıyor.

Kaynakça

Genel

- Aristoteles, *Poetika*, Çev: İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, 1976, İstanbul.
- Braun, Edward, *The Director and the Stage from Naturalism to Grotowski Methoden*, London, 1982.
- Brauneck, Manfred, *Theater im 20. Jahrhundert* Rowohlt, Hamburg, 1982.
- Bürger, Peter, *Theory of the Avant-Garde*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1989.
- Hançerlioğlu, Orhan, *Felsefe Ansiklopedisi 1 ve 2*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1985.
- Hauser, Arnold, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur* C.H. Beck, München, 1967.
- Murph, Richard, *Theorising the Avant-garde*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999.
- Nutku, Özdemir, *Gösterim Sanatları Terimleri Sözlüğü*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 1983.
- Roose-Evans, James, *Experimental Theatre from Stanislavsky to Peter Brook*, Routledge, London, 1989.
- S्यान, R.L., *Modern Drama in Theory and Practice*, 3 cilt, Cambridge University Press, Cambridge, 1990.
- Wiles, Timothy, *The Theatre Event Modern Theories of Performance*, The University of Chicago Press, Chicago, 1980.
- Modernism*, Ed: Malcolm Bradbury, James McFarlane, Penguin Books, Middlesex, 1983.
- The Anti-Aesthetic, Essays on Postmodern Culture* Ed: Hal Foster, Bay Press, Port Townsend, Washington, 1985.
- Theater-Lexikon*, ed. Henning Richbieter, Orrel-Füssli Verlag, Zürich, 1983.
- Theaterlexikon*, ed. Manfred Brauneck, Gerhard Schnelin, 3. Basım, Rowohlt, Hamburg, 1992.

BİRİNCİ BÖLÜM

Çağdaş Sahnenin Temeli Atılıyor

- Bablet, Denis, *Le Décor de Théâtre de 1870 a 1914 Editions du Centre National de la Recherche Scientifique*, Paris, 1983.
- Brockett, Oscar, G. *The Theatre: An Introduction* Holt, Rinehard and Winston Inc., New York, 1974.