

121879-15

MEYERHOLD VE PISCATOR'UN
GERÇEKÇİ TİYATROYA KARŞI
BÜTÜNCÜL TİYATRO ANLAYIŞLARI

Ümit Aydoğdu
(Yüksek Lisans Tezi)

Eskişehir-1997

Anadolu Üniversitesi
Merkez Kütüphane

T.C.
ANADOLU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

MEYERHOLD VE PISCATOR'UN
GERÇEKÇİ TİYATROYA KARŞI
BÜTÜNCÜL TİYATRO ANLAYIŞLARI

Ümit Aydoğdu

(Yüksek Lisans Tezi)

Danışmanı: Doç.Dr. Metin Balay

Eskişehir-1997

ÖZET

Tiyatro sanatı çağlar boyunca insan yaşamında iki açıdan önem taşımış ve sürekli ilgi çekmiştir. Bunlar, çöşkulu, eğlenceli oyunsu biçimi ve hayatın içinde son derece somut bir amaca hizmet eden işlevidir.

Değişik dönemlerde değişik işlevler yüklenen tiyatro, yine bu işlevlerin değişimine koşut olarak değişik biçimlere bürünmüş, seyircisi ile kurduğu organik bütünlüğü hep bu iki ana nokta aracılığıyla sağlamıştır. Tiyatro, kurduğu yapıntı dünya ile seyircisini farklı bir gerçeklik boyutuna taşımış, ona hayal gücünün sonsuz ufuklarını açmıştır. Ancak öte yandan oyunsuluğunun sağladığı özgür yaratıcılığıyla da gerçek yaşamın çelişen değerlerini tüm çıplaklığıyla seyircisinin önüne sererek bir yüzleşme alanı yaratmıştır.

Tiyatro sanatının yaşamları olan bu sağlam bağı gerçekçi tiyatro anlayışının gelişmesi ile sarsılmış, tiyatro sanatı yaşamın etkin sahnesinden çekilerek çerçeve sahnenin, dördüncü duvarın ardına sığınmıştır. Artık tiyatro, yaşamın büyük çelişkilerini seyircisi ile tartışmak yerine, kaderine tutsak olmuş insanın içdünyasındaki psikolojik bunalımlara yönelmiştir. Bir yandan da tüm oyunsuluğunu bir kenara bırakarak, gerçek bir yaşam kesitini tüm ayrıntılarıyla taklit etmeye uğraşmıştır. Tüm bunları yaparken de en önemli öğeyi, yani seyirciyi yok saymış, seyir yerini karartarak tiyatronun organik bütünlüğüne bir darbe daha vurmuştur.

Ancak toplumsal hareketliliğin doruk noktasına ulaştığı, teknolojik ve ekonomik dengelerin sınıfsal uçurumları derinleştirdiği bir dönemde ağırlığını

hissettirmeye başlayan ve yaşamın çelişen değerlerini yürekten hisseden bir seyirci kitlesi gelişmekteydi ve bu seyircinin tiyatrosu gerçekçi tiyatro olamazdı.

Tiyatro sanatına yaşamın içinde etkin bir işlev kazandırmayı hedefleyen ve oyunsu tadını tekrar yaratmayı amaç edinmiş tiyatral arayışlar, Meyerhold ve Piscator'un gerçekleştirdiği sahnesel ve dramaturjik yeniliklerle sağlam bir temele oturmuş, yirminci yüzyıl tiyatrosunun yenilikçi ve modern yüzünün çıkış noktası olmuştur.

Meyerhold ve Piscator'un tiyatro anlayışları ve uygulamaları kimi noktalarda birbirinden ayrılarak farklı yönlere gitmekle beraber, sonuç olarak ortak bir noktada buluşmaktadır. Bu da, yazar, yönetmen, oyuncu ve seyircinin yaratıcı katılımlarıyla oluşan organik bir yapı, bütüncül bir tiyatrodur.

ABSTRACT

The art of theatre has been a point of attraction and important in human life for all ages because of its two aspects: first its enthusiastic and entertaining, playfull form and second its function which serves to an utmost concrete aim within life.

Theatre which assumes different functions in different periods has undergone different forms in accordance with the changes in its function, however the organic unity that it establishes with its audience has always been attained by these two ways. Theatre has transported its audience with the help of its fictional world different dimension of reality and has brought them to the unlimited horizons of the power of imagination. However on the other hand with the liberal creativity which is provided by its playfulness, it has created an arena of confrontation by presenting its audience, the conflicting values of the life with their full reality.

This strong tie that theatre has with life is shook with the improvement of the realistic theatre and thus the art of theatre has moved away from the active stage of life in order to hide behind the fourth wall. Now theatre instead of discussing the major conflicts of life by its audience has indulged to the psychological crisis which are whirling through inner life of mankind that is enslaved by its fortune, while doing this it has left its playfulness aside and tried to imitate a section of real life with its all details. In attaining its goals, realism

has negated the most important element, the audience; by darkening the *cavae* it has brought down another attack on the organic unity of theatre.

However there is an audience improving which is feeling the conflicting values of life right at his heart and which has started to force his power in a period when the technological and economical factors were deepening the class differences and this audience can not be the audience of realistic theatre.

Theatrical experiments which have aimed to recreate its playfull taste and to provided the theatre with an active function in life have found themselves a strong foundation in the scenic and dramaturgical improvements realized by Meyerhold and Piscator, which are the point of origin of the modern trend of the twentieth century theatre.

Their theatre concepts and practice, although may sometimes differ an proceed in diverse directions, Meyerhold and Piscator eventually meet at one common point. This point is the organic structure which is attained by the creative input of the playwright, the director, the actor and the audience; *The Total Theatre*.

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ.....	1
------------	---

BİRİNCİ BÖLÜM

TİYATRO SANATININ TARİHSEL GELİŞİMİNDE İŞLEV-BİÇİM İLİŞKİSİ

1.1. ANTİK YUNAN TİYATROSU.....	5
1.2. TRAGEDYA.....	8
1.3. KOMEDYA.....	11
1.4. ROMA'DA TİYATRO.....	13
1.5. ORTAÇAĞ TİYATROSU.....	16
1.6. RÖNESANS.....	19
1.7. KLASİK AKIMDAN ROMANTİZME.....	23
1.8. GERÇEKÇİ TİYATRO VE İLLÜZYON ANLAYIŞI.....	25

İKİNCİ BÖLÜM

GERÇEKÇİLİĞE BAŞKALDIRI VE ÖNCÜ SANAT AKIMLARI

2.1. GERÇEKÇİLİĞE BAŞKALDIRI.....	35
2.2. ÖNCÜ SANAT AKIMLARI.....	37
2.3. ÖNCÜ AKIMLARIN ORTAK ÖZELLİKLERİ.....	40

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

MEYERHOLD VE SAHNESEL ARAYIŞLAR

3.1. VSEVOLOD MEYERHOLD.....	43
3.2. KONVANSİYON TİYATROSU.....	47
3.3. BİYOMEKANİK OYUNCULUK TEKNİĞİ.....	49
3.4. MEYERHOLD'UN SAHNELEME ANLAYIŞI.....	51

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

PİSCATOR VE SİYASAL AMAÇLI TİYATROSU

4.1. ERWIN PİSCATOR.....	56
4.2. SİYASAL AMAÇLI TİYATRO ANLAYIŞI.....	59
4.3. BELGESEL TİYATRO.....	65
4.4. POLİTİK TİYATRODA TEKNİĞİN ÖNEMİ.....	67

BEŞİNCİ BÖLÜM

MEYERHOLD VE PİSCATOR'DA BÜTÜNCÜL TİYATRO KAVRAMI

5.1. BÜTÜNCÜL TİYATRO ANLAYIŞI.....	70
-------------------------------------	----

SONUÇ.....	75
------------	----

KAYNAKÇA.....	79
---------------	----

GİRİŞ

Sanatın iki cephesi vardır; birinci cephesinde sanat demekle, malzemesini -renkler, biçimler, dokular, sesler, kelimeler ve hareketler- kullanma yoluyla kendi içinde bir anlama, amaca ve güzelliğe sahip olan bir bütünlük hedeflenir. Bu, estetik bir tamamlanmışlığı ortaya koyan öğelerin uyumudur. Bu uyum izleyici ile karşılaşma anında ona haz verir.

İkinci cephesinde ise sanat bu malzemeyi insan yaşantısındaki her çeşit ideaları anlatabilmek, aktarabilmek için kullanır. Bu, sanatın insan yaşamındaki olaylar karşısında takındığı tavidir. Bu tavır sanatın birinci cephesine, yani estetik boyuta, ruh katar ve onu hayatın bir parçası haline getirir. Böylece estetik bütünlüğün, hayatının önemli bir noktasıyla birleştiğine tanık olan ve bu birleşme ile daha derinlikli bir anlama ulaşan izleyicinin duyduğu haz daha da güçlü olmaktadır.

Tiyatro sanatı, özellikle bu iki cephenin kusursuz bileşimini öngörür. Ancak bu yine de tam bir yeterlilik sağlayamaz. Çünkü tiyatro sanatının tamamlanabilmesi için seyircinin aktif katılımı gerekmektedir. Tiyatral yapının bütünlüklenmesinde son taşı seyirci koymaktadır.

Tiyatronun özünde çatışma (agon) en önemli noktadır. Tiyatral gerçeklik kendini yaşamın çelişen güçlerinde bulur ve seyirci ile yüzleşme anında su yüzüne çıkar. Artık yaşanan çatışma bir oyun olmanın ötesine geçer ve yaşamı anlamlı kılma mücadelesine dönüşür. Bu mücadelede seyirci başat öğedir, çünkü estetik ve düşünsel bütünlüğü algısında tamamlayarak bir tavır geliştirecek ve hayata dair bir yargıya varacaktır. İşte o zaman dünyası aydınlanacak, genişleyecek ve kendi bilgeliğinin hazzını yaşayacaktır.

Günümüzde tiyatro sanatının işlevsel açıdan etkinliğini yitirdiği ve seyircisi ile yüzleşmek bir yana etkileşimini kaybettiği yönünde yoğun bir tartışma sürmekte, bir yandan da bu yüzleşmeyi yeniden bulgulamaya ve tiyatronun günümüze yönelik işlevini oluşturmaya yönelik arayışlarla ve denemelerle karşılaşmaktayız. Zaten yirminci yüzyıl tiyatrosu bir yanıyla gerçekçi tiyatronun hakimiyeti altındayken, diğer bir yanıyla da büyük bir arayışlar dönemini ortaya koyar.

Bu çalışmayla yirminci yüzyıl tiyatrosundaki gerçekçi tiyatro egemenliğine kadar olan tarihsel süreçte işlev-biçim ilişkisine, ve gerçekçi tiyatroya bir başkaldırı niteliği taşıyan tiyatral atılımları temellendirmiş olan Meyerhold ve Piscator'un tiyatral yönelişlerine büyülteç tutulacaktır.

BİRİNCİ BÖLÜM

TİYATRO SANATININ TARİHSEL GELİŞİMİNDE İŞLEV-BİÇİM İLİŞKİSİ

Tiyatro sanatı, ortaya çıktığı tarihten bu yana yaşamın içinde etkin bir rol üstlenmiştir. Çağlar boyu bu etkinliğini koruyabilmesi ve kimi zaman bir garanti, kimi zaman bir tehdit, kimi zaman ise bir öğretici aracı olarak boy göstermesi bazı ilginç soruları akla getirmektedir.

Ritüellerden¹ doğan tiyatro giderek bir sanat dalı haline gelmiş ve dinsel- büyüsel işlevini yitirmiştir. Buna karşılık nasıl olmuştur da yaşamın içindeki etkin yerini yitirmek bir yana farklı kanallarda da olsa daha güçlenerek korumuştur?

¹**Ritüel** : Doğayı keşfetme çabalarının ilk sonucu olarak, doğada her şeyin belirli bir döngü içinde olduğuna inanan ilkel insan, her sonun bir başlangıç olduğuna inanırdı. Her ölüm, yeni bir doğumu, her doğum yeni bir ölümü getirirdi. Doğanın ilk bahardaki canlanması, yazın çoğalması, sonbahardaki eksilmesi ve kış dönemindeki ölümü, ilkel insan için yeni bir bahara ve doğuma doğru yöneliştir. ancak yeni bir doğumun gerçekleşebilmesi için insanın da doğanın bir parçası olarak çaba göstermesi gerekiyordu. İnsan doğanın doğum sancısını paylaşmalı, doğal döngüde kendisine düşen acıyı çekmeliydi. İşte bu inanış, insanları doğayla bütünleşme yolunda onu taklit etmeye ve bu döngüyü kolaylaştıracağına inandıkları oyunlar oynamaya itti. Doğanın canlanmaya başladığı bahar aylarında ve ürünlerin bolladığı yaz aylarında bu inanış doğrultusunda yapılan törenlerle birlikte ilkel insanın yaşayışında yer alan daha pek çok konuda da (üreme, avlanma, klanın toplum yapısının düzenlenmesi gibi) uygulanmakta olan ve tüm yaşantıyı doğa ile uyumlu hale getirmeyi hedefleyen törenler ve şenliklerdir.

Değişik dönemlerde değişik işlevler yüklenen tiyatro sanatı, taşıdığı işleve göre farklı biçimler de ortaya koymuştur. Bu farklılıklar tiyatro sanatının gelişimine nasıl etki etmiştir?

Gelişim sürecinde tiyatro sanatının yaşamla olan sıkı bağının hiç kopmaması en önemli ortak özellik olarak karşımıza çıkıyor. Bu ortak özellik hangi nedenlere dayanmaktadır.?

Ondokuzuncu yüzyılın sonlarından başlayarak yirminci yüzyıl tiyatrosunu da büyük ölçüde etkisi altında tutan "gerçekçi tiyatro"nun bu ortak özelliği taşımadığı ve tiyatro sanatı ile yaşam arasındaki bağı kopardığı ve bu nedenle tiyatro sanatının işlevini yitirdiği öne sürülmektedir. Bu savın gerekçeleri nelerdir?

Tüm bu soruların yanıtlarını bulmak için Tiyatro sanatını gelişim süreci doğrultusunda işlev-biçim ilişkisi açısından gözden geçirmek yararlı olacaktır.

Bu kısa bakış hakkında küçük bir açıklama gerekmektedir. Tiyatro sanatı tarihi boyunca iki farklı kolda ilerlemiştir bunlar, Antik Yunan tiyatrosuyla başlayan ve günümüze dek gelişimini sürdüren, genellikle yönetsel erkin desteklediği tiyatro ve ortaya çıkışı çok daha eskilere giden ve halkın ilgisinden başka bir desteği olmayan ama buna karşın her zaman süregelen kaba hatlı halk tiyatrosudur. Bu iki kolun kimi zaman kesişmekle beraber genellikle yolları ayrıdır. İşlevi ufak tefek değişikliklere rağmen hep aynı olan halk tiyatrosu yerine, yönetsel güçle birlikte işlevi de değişen tiyatro konumuzla daha ilgilidir. Bu nedenle Halk tiyatrosu biçimi bazı dönemlerin dışında incelemeye katılmayacaktır.

1.1.ANTİK YUNAN TİYATROSU

Tiyatro sanatı Antik Yunan uygarlığıyla ortaya çıkmıştır. Tanrı Dionysos onuruna yapılan törenlerde söylenen Dithrambos şarkılarından doğduğu varsayılan tiyatro sanatı bu dönemde eriştiği pırıltılı başarı ile tüm tiyatro tarihine ışık tutmuştur.

Antik Yunan uygarlığının İ.Ö.V. ve IV. yüzyıllarını içine alan Klasik Çağı, sanat ve kültür açısından en parlak dönemi oluşturur. Tiyatro alanında en büyük eserlerin yazılması da bu döneme rastlar.

Atina'nın pers savaşlarından zaferle çıkması, zenginleşme ve gücü beraberinde getirmiş, bu zenginlik ise kültür ve sanatın gelişmesi yolunda kullanılarak Atina'nın antik dünyanın merkezi haline gelmesini sağlamıştır.

Tiyatro sanatının Atina'da sarsıcı bir başarı ile boy atmasının en önemli nedenlerinden biri de toplumsal çelişkide yatmaktadır. Tiyatro sanatının özünde varolan çatışma, bu çelişkili toplumsal yapıdan son derece güçlü bir ivme kazanmıştır.

Antik Yunan'da krallık döneminden itibaren halkın haklarını koruyan yasalar çıkarılmış, giderek özgür vatandaşların yönetimde oy hakkına sahip olmaları sağlanmıştır. Böylece çoğulcu bir demokrasiye yönelen Atina, geleceğe pek çok konuda örnek olurken yönetim biçimiyle de kendinden oldukça fazla söz ettirecekti. Ne var ki Atina Demokrasisi, içinde birbiri ile çelişen bir hayli öğeyi de barındırmaktaydı ki bu durum da tiyatro sanatı için gereken çatışma zeminini yaratmaktaydı.

Atina Demokrasisine bakılınca karşımıza şöyle bir tablo çıkıyor, özgür vatandaşların oy hakkına sahip olduğu söylenmişti. Bununla birlikte, nüfusun büyük bir çoğunluğunu vatandaşlık hakları olmayan köleler oluşturuyordu. Ayrıca kadınların da oy hakkı yoktu. Kırsal kesimde oturan pek çok vatandaşın oy kullanmak için Atina'ya gelmesi de oldukça zordu. Bu durumda yönetime katılma hakkı, oldukça dar bir kesimin elinde bulunuyordu. Tüm çelişki bununla da bitmiyordu. Yönetime katılanlar da aralarında bazı karşıtlıklara sahipti. Yönetim için seçilenler genellikle soylu ailelerden gelenlerdi öte yandan, soylular kadar ticaret ve zanaatla uğraşan ve giderek zenginleşen bir kesim de yönetime etkin olarak katılıyordu. İşte bu noktada soylu sınıfın geleneksel değerleri ile yeni gelişen ve zenginleşerek güçlenen kent orta sınıfının liberal eğilimi karşı karşıya gelmekteydi, buradan da demokratik yapıda olmakla beraber feodal gelenekleri ve eski inançları bünyesinde yaşatan bir toplum manzarası ortaya çıkmaktadır.

İşte tiyatro sanatı bu toplumsal çelişkilerin içinden çıkmış ve oldukça önemli bir görevi yüklenmiştir. Bu görev toplumdaki karşıt değer ölçülerinin bir sentezde birleştirilmesi ve toplumsal dengenin sağlanmasıdır.

Peki böylesi önemli bir görevi başarabilecek gücü tiyatro sanatı nereden bulabilmiştir? Bu sorunun yanıtını Antik Yunan'daki günlük yaşantıya bakarak bulabiliriz. Bir ticaret ve tarım kenti olan Atina'da vatandaşlık hakkı olsun ya da olmasın herkesin kentin yaşayışına önemli katkısı bulunmaktaydı. Gerek ihraç edilecek malların (zeytinyağı, üzüm, gümüş gibi) üretiminde, gerek kara ve deniz ulaşım ağında, gerekse kentin ihtiyaçlarını karşılayacak tarımsal üretimde çalışan tüccarından köylüsüne, askerinden kölesine kadar herkesin ortak çıkarları söz konusuydu ve bu durumu garanti altına alan bir inanç sistemi bulunmaktaydı. Bu çok tanrılı ve yaşamın çok içinde yer alan inanç sisteminde arkaik dinlerin inanışları ile Yunan evrendoğumunun iç içe geçtiği ve böylece

inançsal bir dengeye ulaşıldığı görülmektedir. İşte bu inançsal denge, toplumsal çelişkilerin dengelenmesi konusundaki kritik noktayı oluşturur. Tiyatro sanatı bu açıdan çok hassas bir konumdadır çünkü dinsel niteliği olan ve yılın belli zamanlarında yapılan Dionysos şenliklerinde oynanan bu oyunlarda, eski ile yeni iç içe geçmiş, estetik bir uyum, içsel bir denge yakalanmıştır. Kökleri ilkel inanışlara uzanan ve Antik Yunan hayatında da önemini koruyan acı çekme ölüm, coşkunluk ve üremenin sembolü, şarap ve esrikliğin tanrısı Dionysos kültüründen gelişen tiyatro bunun izlerini bünyesinde belirgin bir biçimde taşıırken aynı zamanda Antik Yunan'ın klasik değerlerini, sağduyu, denge ve evrensel uyumu da kendinde var edebilmiştir.

Böylesi ince dengelerle uzlaşmayı başaran tiyatro sanatı, usta sanatçıların peş peşe yetişmesi ile estetik açıdan da kusursuz eserler ortaya koyunca yunan hayatının vazgeçilmez bir ögesi haline gelmiş ve müthiş etkisi ile düzenleyici, uzlaştırıcı işlevini başarıyla yerine getirmiştir.

Tiyatro konusunda düşüncelerini sistemli olarak ortaya koyan ilk düşünür, Aristoteles'tir. "Poetika" adlı eserinde sanatları sınıflandırdıktan sonra özellikle tragedya türü üzerinde durarak ayrıntılı bir inceleme sunuyor. Tiyatroyu tragedya ve komedyaya olarak iki türe ayıran Aristoteles, komedyayı tragedyadan daha aşağı saymış ve bu görüşü ile de kendinden sonraki düşünürleri ve eleştiricileri etkilemiştir. Öyle ki, XVIII. yüzyıla kadar trajik ve komik öğeleri karışık olarak kullanan oyunlara karşı çıkmıştır.

1.2.TRAGEDYA

Aristoteles tragedyayı şöyle tanımlar: "*Tragedya ahlaki bakımdan ağırbaşlı, başı ve sonu olan, belli bir uzunluğu bulunan bir hareketin taklididir; sanatça güzelleştirilmiş bir dili vardır; içine aldığı her bölüm için özel araçlar kullanır, hareket eden kişiler tarafından temsil edilir, bu bakımdan tragedya salt bir hikaye (mytos) değildir. Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkularından temizlemektir (katharsis). Sanatça güzelleştirilmiş dil deyince,harmoni'yi yani şarkıyı, mısra-ölçüsünü içine alan bir dili anlıyorum. Her bölüm için özel araçlar kullanılır deyince de, bazı bölümlerde yalnız ölçünün, bazı bölümlerde ise aynı zamanda müziğin ve şarkının kullanılmasını anlıyorum.*"¹

Aristoteles bu tanımıyla tragedyanın genel hatlarını çizmektedir. Bu tanımla çizilen portrede tragedyanın değişik anlatım araçlarını bünyesinde barındırdığı ve hedeflediği etkiyi yaratma yolunda bu araçları uyumlu bir biçimde kaynaştırdığı görülüyor. Tragedya dil, müzik ve şarkının dışında görsel plastik anlatım araçları ile de dikkati çekmektedir. Öncelikle oyunların oynandığı tiyatro binaları gerek mimari özellikleriyle, gerekse mekansal konumlarıyla tiyatral etkiyi pekiştirmekte önemli bir role sahipti. Genellikle engin bir denizi ya da uçsuz bucaksız bir ovayı gören yamaçlara kurulan bu yarım daire biçimindeki binalarda basamaklarda oturup oyunu izleyen seyirciler bir yandan muhteşem doğa manzarası ile ilkel inanışlardan gelen doğa ananın nefesini hissederken, diğer yandan estetik bir mükemmelliği, ideal bir düşünceyi yansıtan oyunlarla Antik Yunan toplumunun ahlak kuralları doğrultusunda, akıl ve sağduyunun dengesine ulaşmaktaydılar.

¹ ARİSTOTELES, "Poetika", çev. İsmail Tunalı, İstanbul, 1993, s. 22

Mimari ve mekansal plastiğin dışında da giysiden maskeye, sahne makinalarından birtakım özel efektlere kadar türlü plastik etmenler gereken etkinin yaratılmasında yardımcı olmaktaydı. Oyunlarda ana karakterleri oynayan oyuncuların dışında oniki ila onbeş kişiden oluşan bir koro görev almaktaydı. Her oyuncu ayaklarında yüksek takunyalarla, uzun kıvrımlı elbiseler ve dev maskelerle sahneye çıkardı. Böylesi bir kostümle her bir oyuncu yaklaşık iki-ikibuçuk metre boyunda görünürdü. Bu abartılı maske ve kostümler oyuncunun o büyük tiyatro binalarında rahatlıkla izlenmesini ve rahatlıkla duyulmasını sağlardı.

Antik Yunan tiyatrosunda birtakım sahne makinaları ile sağlanan özel efektler oyunların etkisini pekiştirirdi. Tanrıların gökten inmelerini sağlayan vinçler, yıldırım makinaları, gök gürültüsü makinaları, ilkel asansörler gibi araçlarla izleyicilere oyun tadı daha fazla verilebiliyordu.

Tragedyanın bütün bu anlatım araçları bir araya geldiğinde ortaya çıkan tiyatrosal etkinlik önemli bir işleve hizmet ediyordu. Bu işlev, acıma ve korku hislerini uyandırarak ruhun arınmasını sağlamak, yani katharsistir. Böylesi bir arınma, insanı, ruhu için zararlı olan, bencil ve sivri heyecanlardan kurtaran, onu hem daha sağlıklı, hem daha olumlu yapan, günlük olayların ötesinde, insanın değişmeyen kaderi, bu kaderle kavgası üzerinde düşündüren bir işlemdir, daha uyumlu hale getiren bir sağaltımdır. Doğrudan doğruya ahlaksal bir amaca hizmet etmez, kişiyi bir ahlak kuralı üzerinde eğitmez; fakat onu daha dengeli, daha olgun bir kişi yapar ve dolayısıyla toplum ahlakına hizmet etmiş olur. Aynı zamanda insanı, özel durumlar üzerinde düşünmekten kurtarıp evrensel olana yönelttiği için felsefi düşünceye katkıda bulunur.

Tüm bunlara karşılık tragedyanın işlevsel olarak taşıdığı çok pratik bir işlev dikkat çekmektedir. Tragedya, Atina demokrasisinin karakteristik bir

yaratısıdır. Hiçbir sanat biçiminde kendi toplumsal yapısının iç çatışmaları burada olduğu gibi, bu denli doğrudan ve açıkça görülemez. Kitleye sunulduğu görünüşte gayet demokratiktir, fakat içeriğinde hayata trajik-kahramansal bakan kahramansı destansal içeriğiyle aristokrattır. Atina, halk adına ama asilzadelik ruhuyla yönetilmekteydi. Tragedya da bu anlayışın estetik yansımını üstlenmiştir. Engin vicdanlı, kusursuz erdemli bireyi gösteriyor ve onu yüceltiyordu. Yani toplumda yaygın olmayan farklı bir insanın ölçülerinin propagandasını yapıyordu. Ağırlıklı olarak pagan kültürden gelen ve bu kültürün etkisini yoğun olarak üzerlerinde taşıyan halkın erdem anlayışları böylece kendi kültürlerinin uzantısı olan sanatsal bir yöntemle yeniden yapılandırılıyordu. Tragedyalar devletin desteği ve himayesi altındaydılar, devletin politikasına ve egemen sınıfların çıkarlarına ters düşmeleri söz konusu olamazdı. Tragedyalar açıkça taraflıydı ve bundan başka türlü olmak gibi bir iddiaları da olmamıştır.

Tragedya işlevini yerine getirirken izleyicisine erdemli bir birey olma düşüncesini empoze eder. Bu erdem kavramı, Yunan Demokrasisinin öngördüğü ideal birey ölçütleri içerisinde değerlendirilmelidir. Toplumsal açıdan oldukça büyük çelişkilerin yaşandığı Antik Yunan dünyasında dengelerin korunmasının tek yolu bu dengelerin içinde belli bir erdem anlayışına yöneltmiş bireyler oluşturmaktır. Bu erdem anlayışı bireylere ölçülü olmak ve aşırılıklardan sakınmanın, dengeli ve uyumlu bir birey olmanın birincil koşul olduğunu öğütler ve gerek bireysel, gerekse toplumsal davranış ve düşüncelerinde ölçülü olması gerektiği uyarısını tekrarlar. Böylelikle tragedya, halkı bir ulus kalıbı içine dökmek için kullanılmaktadır.

1.3.KOMEDYA

Antik Yunan düşünürleri komedyayı tragedyadan daha aşağıda görmüş olsalar bile komedyaya yinede dönemin tiyatro yaşantısında önemli bir yer tutmuştur. Önceleri fazlaca ciddiye alınmamış olmasına rağmen Aristophanes gibi önemli komedyacı şairlerinin çıkması ve komedyacı biçiminin giderek düzene sokulması, oyuncu sayısının artırılması ile gelişerek törenlerde yarışmaya hak kazanmıştır.

Aristophanes, yapıtlarını 430-385 arasında vermiştir. Eski komedyanın en önemli yazarıdır. Peloponnesos savaşları sırasında barışı savunmuş, yağma akıncılarının ve Isparta'lıların hemen her yıl binlercesini kente sığınmak zorunda bıraktıkları köylülerin sözcülüğünü yapmıştır. Siyasetin bilimcileri (demagoglar) olarak adlandırdığı halk avcılarını hiç yılmadan ve durmadan saldırmış; gene bilgici (sofist) saydığı Euripides ile Sokrates'i hiç durmadan alaya almıştır. Toprak sahibi, toprağa bağlı, tutucu bir kişi olarak, kötü ya da yanlış uygulamalardan çok, ütopyalara karşı çıkmıştır. En üstün yanı, gündelik sevinç, acı ve aptallıkları, epik sayılabilecek bir gülünçlikle kıssadan hisse çıkarılabilecek biçimde abartarak güldüren, düş gücünü verimli kılan, şiirselliğinin şaşırtıcı canlılığıdır. Aristophanes'in kurduğu, içinde tanrıların elini kolunu sallayarak dolaştıkları evren, zeytinyağı ile şaraptan, soğan ile sarmısaktan, sepet ile kavanozdan, pazar yerleri, bahçeler, küçük zanaatlar, sıkı çalışma, bol güneş, arada bir kafayı iyice çekme gibi şeylerden oluşmuştur. Aristophanes'in mısraları köylü sağduyusunu saçar ortalığa.

Komedyacı da tragedyacı gibi korosuyla, şarkı ve danslarıyla, maskeleri ve kostümüyle, sahne makinalarıyla görsel ve düşünsel bir şölendi. zamanla biçimsel ve ele aldığı konular bakımından değişiklikler geçiren

komedyaya, orta komedyaya ve yeni komedyaya diye adlandırılan türler biçiminde karşımıza çıkmaktadır. orta komedyada koro budanarak etkisi azaltılıyor ve konular kişisel taşlamalardan mitolojiye kayma gösteriyor. Yeni komedyada ise koro ortadan kalkmıştır, konularsa günlük hayattan alınmış aile içi meselelere yönelmiştir. En önemli yazarı olan Menandros ile yeni komedyaya sonraki dönemleri de etkileyecek formu bulmuştur.

Tragedya da arınmayı sağlayan yakın bakış açısının yerini komedyaya da uzak açı almıştır. İzleyici tragedya kahramanına kendini yakın hisseder ve onun yıkımı onda acıma hissi uyandırır. oysa komedyada kusurlu olan, bayağı komedyaya kahramanına olan uzak mesafesi sayesinde işlediği hataların nedenlerini rahatça görür onun budalalığına gülerken benzer durumlardan sakınık olmanın hazzını yaşar.

Tüm bu verilerin ışığında Antik Yunan tiyatrosunu işlev ve biçim bakımından değerlendirdiğimizde bütünsel bir tiyatro etkinliğine tanık oluruz. Dinsel niteliği olan törenlerde oynanan bu oyunların izleyicileri üzerindeki inançsal etkisinin yanında ağırlıklı olarak toplumsal bir faydaya hizmet ettiğini, toplumdaki birbiriyle çelişen değerlerin dengelenmesi yolunda önemli rol oynadığını görürüz.

Gerek tragedya gerekse komedyaya da yer alan koro, tiyatral ve estetik yapısının yanında aslen toplumun genel değerlerini, sağduyusunu yansıtan bir işleve sahiptir. Tragedyada rol alan karakterler ortalamanın üzerinde soylu ve iyi ahlaklı kimselerdir. Bu dürüst karakterlerin bile hata işlemesi ve yıkıma uğraması, halk üzerinde önemli bir uyarı etkisi gerçekleştirir. Tanrıların oyunlarda oldukça sık boy göstermesi de izleyicilerin günlük yaşayışlarındaki inanç sisteminin uzantısıdır. Tiyatronun coşku ve eğlence dolu oyunsu yanı hiçbir

zaman geri plana itilmemiştir. Oyunlardaki görsel zenginlik, incelmış dil, şarkılar ve danslar bu oyunsu atmosferi etkin kılmaktadır.

Özetle Antik Yunan'da tiyatro toplumsal işlevinin önemi doğrultusunda sürekli gelişmiş, yerinde saymadan hep ilerleyerek hedefine ulaşmak için daha güçlü araçlar yaratmıştır.

1.4.ROMA'DA TİYATRO

Bir kent devleti olarak başlayıp önce İtalya'yı, sonra tüm Akdeniz çevresini egemenliği altına alan ve büyük bir imparatorluk kuran Roma devleti, İ.Ö. 241' den başlayarak deniz aşırı ülkeleri eyaletler olarak kendine bağlamış ve buralardan sağlanan artı-ürünün ve yine köle olarak kullanılan savaş esirlerinin yarattığı emeğe dayalı değerlerin getirdiği zengilikle refaha kavuşmuştu.

Başlangıçta Romalı'nın iki temel uğraş alanı , askerlik ve çiftçilik olmuştur. Önceleri aile çiftlikleri biçiminde yapılan tarım, aile birimlerinin önem kazanmasını sağlamış, ocak tanrıları yüceltilmiş, çocuklar aile içinde eğitilmiş, aile töreleri kutsallığını korumuştur. Ticaret gelişip, zenginleşen kişiler büyük topraklar satın alınca, aile çiftlik düzeni bozulmuş, büyük ekim alanlarında köleler çalıştırılmaya başlanmış, gelişen kentlerde geleneksel kültür dış kültürlerin, özellikle Yunan kültürünün etkisi altına girmiştir. Bununla beraber kültürde ve sanatta bazı geleneksel özelliklerin korunduğu görülür. Örneğin, Roma sanatının en belirgin ayırıcı özelliği, pratik yarara yönelik oluşudur. Romalılar sanatın her dalında günlük yaşamın gereksinmelerini göz önünde tutmuşlardır. Yapılan yontular, oyunlar, işlevseldir. Romalı'nın işlevsellik

anlayışı Yunanlı'ninkinden farklıdır. Eski Yunan'da yapıların dış görünüm güzelliği aranır, yontularda gerçeklerle ideallerin uzlaştırılmasına, en yüce değerlerin yansıtılmasına çalışılır, şiirde ve tiyatrodaki çok geniş anlamda bir eğiticilik gözetilirdi. Buna karşın Roma sanatında beklenen, günlük yaşamı kolaylaştırmak ve insanı bu yaşama daha iyi uyacak biçimde eğitmektir.

Roma'da da oyunlar belli nedenlerle oynanırdı. Bu nedenler genellikle iki türdendi; tanrılar onuruna düzenlenen olağan oyunlar ve zafer kutlamaları, anma törenleri, belli yıldönümleri gibi sebeplerle düzenlenen oyunlar. Ayrıca evlenme ve gömme törenlerinde de oyunlar düzenlenirdi. Fakat halkın gösterilere olan ilgisi nedeniyle her fırsatta bu tür oyunlar düzenlenmeye başlamıştır. Sömürgeci bir devletin, her işlerini kölelerin yaptığı ve tek sıkıntısı zaman geçirmek olan halkı için bundan daha iyi bir oyalanma yöntemi düşünülemezdi. Bunu çok iyi bilen devletin önde gelenleri de hiç bir fırsat kaçırmıyor, böylece halkın ilgisini bir çeşit uyuşturucu işlevi olan bu gösterilerden koparmamaya çalışıyorlardı.

Düzenlenen eğlencelerde bu yönde çeşitli gösteriler bulunurdu. Danslar, mim gösterileri, tiyatrolar, hayvan dövüşleri, gladyatörler gibi. Tiyatro gösterileri daha çok komedyaya ağırlıklıydı. Yunan etkisinde tragediyaların da oynanmasına karşın bunlar halkın pek ilgisini çekmiyordu. Komedyalar ise Yunan yeni komedyasının etkisi ile geliştirilen ve gösterilerin işlevine hizmet eden bir biçime ulaşmıştır. Böylece halkın ilgisi de daha çok komedyaya türü üzerinde yoğunlaşır.

Roma tiyatrosunun iki büyük komedyacı yazarı Plautus (İ.Ö.254-184) ve Terentius (İ.Ö.195-159), Atina yeni komedyasından aldıkları konuları Romalının günlük yaşantısına, aile ilişkilerine uyarlamışlardır. Amaç, seyirciyi günlük ilişkilerini yöneten kurallar konusunda eğitmektir. Yunan tiyatrosunda

olduğu gibi ilgi, önemli siyasal sorunlara, yaşamın dramatik anlamına, güçlü çelişkilere yöneltilmemiştir. Roma komedyası dokusunu küçük sorunlardan örmüştür.

Roma komedyalarında, kişilerin günlük yaşamdan alındığı, belli kusurlarının sivriltilerek tipleştirildiği görülür. Tiyatro genel ve ortak sorunlardan, insan yazgısının trajik anlamından uzaklaşmış, bireysel ve öznel olana yönelmiştir.

Horatius, tiyatronun etkili olması gerektiğini vurgulamıştır. Ona göre dinleyici, sahnede gülenle gülmeli, ağlayanla ağlamalıdır. Oyuncu böyle heyecansal bir etki yaratabilmek için canlandırdığı duyguları kendi içinde de yaşamalıdır. Ancak içtenlikle duyulan duygular paylaşılabilir. Görüntünün etkisi üzerinde de ayrıca duran Horatius, kulak yolu ile daha geç etki uyandıran sözün, göze yönelen görüntü ile desteklenince daha çabuk etkileyeceğini belirtmiştir.

Yunan sanatının mükemmele ulaşma çabasının karşısında Horatius, pratik yaşamı düzenleme kaygısını dile getirmiştir. Sanatın görevi eğlendirmek ve yurttaşları geleneksel değerler açısından eğitmektir. Horatius, Aristoteles gibi olayların trajik etkisi üzerinde durmamış, anlatımda ustalığa önem vermiştir.

Horatius tümün uyumunu gözetir. Tıpkı Roma'da insanın çevresi ile uyum içinde olması, tümün düzeni dışına çıkmaması gibi, sanat eserinde de, her öge tümün düzenine uymalı, kendi başına bir değer olmaya kalkışmamalıdır. Yunanda olduğu gibi, toplumsal uyumu yaratan özgür birey değil, toplumsal uyuma ayak uyduran bağımlı birey söz konusudur artık. Sanat, bu toplumsal gerçeğe ayna tutmalıdır.

Seyircinin ilgisinin uyanık tutulması için gündelik konulardan başka biçimsel olarak da Roma komedyası değişim geçirmiştir. Çok hareketli ve içiçe dolantı düzeni ile seyircinin ilgisi, anlam ve anlamın toplumsal öneminden çok dolantının nasıl çözüleceğine çekilir. Yoğun, durağan, anlam yüklü durumlardan, uzun konuşmalardan kaçınılmış, bunların yerini bol dış hareket ve canlı konuşmalar almıştır. Oyunda geçen olaylar, adeta bir kaç Yunan komedyasının konusunu oluşturacak kadar karmaşıktır. Sonuca tüm karmaşık düğümlerin çözülmesi ile varılır. Bunun sonucu olarak da eğlendirici bir yapı ortaya çıkar. Bu eğlendirici yapının görsel etmenlerle de desteklendiği düşünülürse Roma komedyasının hedeflediği işlevin, biçiminin oluşması yolundaki etkisi çok net görülecektir.

1.5.ORTAÇAĞ TIYATROSU

Ortaçağda her alanda kilisenin hakimiyeti görülmektedir. Dolayısıyla Hıristiyanlık inancının öngördüğü doğrultuda bir yaşam ve toplumsal anlayış söz konusudur. Antik Yunan'daki birey ve Roma'daki vatandaşın yerini ortaçağda kul almıştır. İnsanın toplumdaki tek amacı iyi bir Hıristiyan olmak ve dünyasal hazlardan, aşırı heyecanlardan uzaklaşarak içsel dinginliğe ulaşmak ve böylece tanrıya olan bağlılığını göstermektir.

Bu açıdan bakıldığında kilisenin uzunca bir süre tiyatro sanatını yasaklamasına şaşmamak lazım. Çünkü tiyatro sanatı, gerek ele aldığı konularla gerekse bu konuları işlerken kullandığı biçimlerle izleyici üzerinde hem duygusal bir etki yaratıyor, hem de ona haz veriyordu. Hatta kimi zaman eğitici bir özelliği bile olabiliyordu ki bunların tümü iyi bir Hıristiyan için sakıncalı şeylerdir. Fakat

kilise çok geçmeden bu görüşleriyle çelişen bir tutum sergileyecektir. Bunun nedeni de tiyatro sanatının Hıristiyanlık öğretisini geniş kitlelere yayma yolunda kullanılabilecek müthiş bir araç olduğunun keşfedilmesidir.

X. yüzyılda katolik kilisesinde gelişen dinsel tiyatro, orta çağda gerçekten çok önemli bir tiyatro etkinliğine yol açmıştır. İlk olarak paskalya ayınlarında papazlar tarafından oynanan, İsa'nın doğumu ve ölümü ile ilgili bir kaç mısralık dramatik diyaloglarla başlayan bu gösteriler öylesine ilgi gördü ki kilise önceleri reddettiği tiyatronun gücünü kendi amacı doğrultusunda kullanma fırsatını tereddütsüz değerlendirdi. Hem de öyle bir biçimde değerlendirdi ki, görsel ve işlevsel açıdan tiyatro tarihine damgasını vuracak ihtişama ulaşıldı.

Önceleri latince oynanan bu sahneler, sonradan halkın diliyle oynanmaya başladı. Kilisenin halkın inancını güçlendirmek için daha etkin olma çabası bunda rol oynamıştır. Bundan sonra tiyatro gösterileri kilise törenleri dışına taşı. Bunun bir nedeni artık çok sayıda dinsel konuda oyun yazılıyordu, başka bir nedeni de en büyük kiliseler bile bu gösterileri seyretmeye gelen halk topluluklarına küçük geliyordu. Bunun için gösteriler kilisenin büyük kapısının önüne çıktı ve halk, kilisenin önündeki alanlarda kendine seyredecek bir yer buldu. Dinsel oyunlar böylece kilise dışına çıkıp halkın arasına girdi.

Bu gösteriler giderek öyle yayıldı ki, din adamları oyunlarda oynama görevlerine artık yetişemez oldular. Dinsel yöneticiler de kilise dışındaki oyunlarda din adamlarının oynamalarını hoş karşılamıyorlardı. Ve böylece kilise duvarları dışında din adamlarının oyunlarda oynamaları yasaklandı. Onların yerine bazı meslek loncaları bu görevi üstlendiler. Daha sonraları ise meslekten oyuncular parayla tutularak bu oyunlarda görevlendirildi. Profesyonel oyuncuların ustalığı bu oyunların daha da sevilmesine yol açtı.

Değişik türlerde dinsel oyunlar oynanmaktaydı. Bunlar, Hıristiyanlık öğretisinin ahlak yanını vurgulayan, iyilik, kötülük, hırs, şehvet, oburluk gibi pek çok alegorik¹ figürlerin yer aldığı *moralite* oyunları, İncil'deki hikayeleri ve İsa'nın yaşamını ele alan *mysterium*'lar ve Meryem'in ve ermişlerin yaşamlarıyla İsa'nın mucizelerini ele alan *miraculum*'lardır.

Ortaçağ dinsel tiyatrosu biçimsel açıdan da oldukça etkileyiciydi. Dinle ilgili konuların okuma yazma bilmeyen cahil halkın üzerinde bırakacağı etkiyi arttırmak için her türlü araca başvuruluyordu. Mansiyon sistemindeki oyun yerlerinde aynı anda birden fazla mekan gösterilebiliyor ve eş zamanlı oyunlar oynanıyordu. Çeşitli araçlarla cehennem ve cennet, tufanlar, zelzeleler ve daha bir çok etkileyici olay gerçekleştiriliyordu. Bu etkili efektlerin yanı sıra göz alıcı kostümler de dikkatleri çekiyordu. Melekler, adem ve havva, şeytan gibi rol kişileri ilginç kostümler içinde boy gösteriyorlardı. Bütün bunların yanında oyunlarda komik öğelere de yer veriliyordu. Özellikle şeytanlar gülünç hareketleriyle halkın eğlencesi konumundaydılar hatta giderek oyunların en çok ilgi gören kişileri olmaya başlamışlar, bu da din adamlarını rahatsız etmiştir.

Ancak bu oyunlar halk tarafından öylesine ilgi görmekteydi ki giderek kilisenin ve din adamlarının elinden çıkarak meslek loncalarının eline geçmiştir. Böylelikle oyunlarda din dışı öğeler giderek artmış, öğretinin yanında eleştirel niteliği de gelişmiştir. Bu arada teknik açıdan da oldukça büyük gelişmeler görülmekte oyunlar için çok büyük masraflar yapılmaktadır. Büyük sahne makinaları, dev meydanları dolduran havuzlarda yüzdürülen gemiler gibi çok etkileyici gösteriler düzenlenmekteydi ki bu da tiyatronun görsel zenginliğinin artarak daha fazla ilgi çekmesini sağlıyordu.

¹ ALEGORİ : Belli bir kavram, fikir, ya da ahlak kategorisinin kişileştirme yoluyla oyunda verilmesi.

Sonuç olarak ortaçağda tiyatronun işlevi, Hıristiyanlık öğretisini geniş kitlelere yaymaktı. Ve bu işlevin yerine getirilmesi için tiyatrosal açıdan çok önemli atılımlar gerçekleştirilmiş, ne kuramsal açıdan ne de edebi açıdan tiyatro sanatına önemli bir yenilik getirilemese de bu dönem ciddi bir tiyatro yaşantısına sahne olmuştur.

1.6.RÖNESANS

"Yeniden doğuş" anlamına gelen "*Rönesans*" (renaissance) sözcüğü, eski Roma ve Yunan başarılarının yeniden canlandırılmak istenmesi sürecini anlatır. Rönesans döneminin yaratıcılığı, yenilikçiliği ve canlılığının asıl itici gücü ise kent insanları, yani bir bakıma tüccarlardır. Bunlar ne kadar zengin olurlarsa olsunlar, geniş kitlelerin efendisi olmadıklarından, enerji ve zamanlarını bu kitlelerin yönetimine değil, en karlı ticaretin nereyle ve nasıl yapılacağına harcadılar ve bu yolla sağladıkları zenginlikleri sanat ve endüstri yeniliklerine yatırdılar. Ayrıca rönesans, Fransa, Alman İmparatorluğu, Rus Çarlığı ve Osmanlı İmparatorluğu gibi büyük ve despotik devletlerde değil, Floransa, Venedik, portekiz, Hollanda ve İngiltere gibi despotik olmayan küçük kent-devletlerinde ya da metropollerde doğmuştur.

Rönesans, tüm toplumsal kurumlarının uzun süreli bir dönüşüm sürecine girdiği bir düşünce ve duygu dönemidir. Rönesans'ı bir bütün olarak değerlendirirsek, şu temel anlayışlara dayandığı ve onlarla anlam kazandığı görülüyor : Yeryüzü ilgi çekici ve araştırılmaya değer bir yerdir; insan güçlüdür ve bu gücüyle büyük başarılar elde edebilir.; insanın sürekli faal olması şerefli bir şeydir ve gerçek güzeldir.

Rönesans, bir bakıma, insanın kendisini ve çevresini yeni bir algılama ve kavrama biçimidir. Rönesans anlayışına göre yaşadığımız dünya o kadar ilgi çekici bir yerdi ki, başka dünyaları düşünmenin ve ona hazırlık yapmanın pek bir anlamı olamazdı. Sakin, toplumdaki uzak, dünyevi zevklerden yoksun "münzevi" bir yaşam, hareketli, serüvenlerle dolu ve başarılı bir "dünyevi" yaşamdan daha saygıdeğer de değildi. İnsan Tanrı'nın koruyuculuğu altında bile olsa, zayıf bir yaratık olamazdı; gerçekte büyük bir güce sahipti. Eskiden ideal olan, bu dünyanın işlerinden belirli ölçüde uzak kalmaktı. Fakirlik, hiç olmazsa Hıristiyan doktrininde, saygı uyandırmaktaydı. Rönesans'la birlikte, zenginliğin olanaklarından doğrulukla yararlanmanın erdem olduğuna inanılmaya başlandı. Geçmişte tefekkürle geçen yalnız ve edilgin bir yaşam gıpta ile bakılacak bir davranış biçimiyken, artık tam tersine alabildiğine aktif, merak ve öğrenme arzusuyla dolu bir yaşam hedefleniyordu.

İnsanın aktif olmasına karşı duyulan bu saygı, toplumsal ve bireysel önemli sonuçlar doğurdu. Bir yanda, cumhuriyet rejimini koruyan Floransa gibi kent-devletlerde yeni bir toplumsal bilinç, yeni bir "kamuya daha çok hizmet" anlayışı yerleşti. Öte yanda, ortak sorumluluk anlayışından vazgeçilerek, bireyin yetenekleri ve potansiyel gücü vurgulandı. Bu yeni Rönesans bireyciliği ile insanın olağanüstü başarıları üzerinde duruldu. Servet tarafından yönetilen dünyada, birey kendi kaderini kendisi belirleyecekti. Erdemli bir kişi, ister savaşta, ister sanatta, ister devlet yönetiminde olsun, ne yaptığını bilen, potansiyelinden yararlanarak önüne çıkan fırsatları en iyi biçimde kullanan, bir bakıma kendi bildiğini okuyan ve yaptığı her işte en iyisini, en olağanüstüsünü ortaya çıkaran kişiydi.

Toplumsal ve bireysel alanlarla bu sıkı ilişki yeni bir gerçekçilik ve nesnellik anlayışını da beraberinde getirdi. "Gerçek", evrende görülebilen ve

dokunulabilen kişi ya da nesnelere olarak ele alındı. "Nesnellik" ise, nesnelere, onları algılayan her normal insana aynı görünmesi ve hissedilmesi demektir. Sanattan ve bilimden beklenen, bu gerçeği ve nesnelliği iletmesiydi. Bu büyük uyanış, resimden müziğe, heykelden mimariye, edebiyattan doğa bilimlerine kadar tüm insan faaliyetlerinde kendini coşkuyla gösterdi.

Tiyatro sanatı da bunun dışında kalmadı. Roma ve Yunan klasik tiyatrosunu büyük bir bağlılık ve hayranlıkla taklit etmek isteyen Rönesans tiyatrosu, sonunda karşımıza eskisinin tekrarı olarak değil de, yepyeni, hemen hemen "modern" bir tiyatro olarak çıkmıştır.

İtalya, Fransa, İngiltere ve İspanya'da yoğun gelişmelere sahne olan tiyatro, bu ülkelerin her birinde farklı özellikler ortaya koymuştur.

İtalya bu dönemde birbirlerinden bağımsız prensliklerden oluşmaktaydı. Birbirleriyle dostça geçinmeye çalışan, ama aralarında bir rekabet bulunan bu prenslikler, güçlerini daha çok sanata ve edebiyata verdikleri önemle belirtmeye çalışıyorlardı. Saraylarda düzenledikleri çok görkemli gösterilerle rakip prensliklere üstünlüklerini göstermeye çalışıyorlardı. Bu anlayış dönemin sanatsal gelişiminde çok büyük önem taşımaktaydı. Tiyatro alanında başı Ferrara'daki Este'ler çekiyordu. Sarayda Terentius'un, Plautus'un komedya ve Seneca'nın bazı tragedya oyunları oynanıyordu. Sarayda yetenekli yazarlara, resamlara ve oyunculara yer veriliyordu. Ferrara'yı öbür prenslikler de örnek alınca tiyatro İtalya yarımadasına yavaş yavaş yayılmaya başladı.

Rönesans İtalya'sında önemli bir tiyatro yazarı yetişmemiş olmasına rağmen, biçimsel yönden oldukça önemli atılımlar görülmektedir. Güzelliğin kaynağını tabiatta gören, kır hayatının yalınlığını ve güzelliğini idealleştirilmiş olarak veren "Pastoral" oyun türü ve opera türü geliştirildi. Operanın büyük ilgi

görmesi üzerine Farnese sarayında bu türün ihtiyaçları doğrultusunda bir tiyatro binası yapıldı. Bu tiyatro, günümüzün çerçeve sahneli, değişen dekor anlayışına sahip tiyatro yapılarının ilk örneğidir. Geliştirilen Perspektifli dekor anlayışıyla sahnedeki atmosfer daha gerçekçi bir niteliğe ulaşabiliyor, sahne ağzında kullanılan perde ile dekor değişimleri daha çabuk yapılabilirdi.

İtalya'da ki bu teknik gelişmeler, tiyatro sanatında gerçekçilik tohumlarının atılmasına yol açmıştır. Fransa da İtalya'daki gelişmeleri yakından takip ederek benzer bir gelişim çizgisi izlemiştir.

Bu döneme kadar yaşamla olan organik bağı açısından talep gören ve hep işlevinin getirdiği biçimsel özelliklerle donanan tiyatro sanatı, ilk kez Rönesans'da saray tarafından biçimsel niteliğiyle bir güç göstergesi olarak kabul edilmiş, Rönesans düşüncesindeki gerçeğe ulaşma ülküsü doğrultusunda sahnede gerçeklik yanılması yaratma hedefine yönelinmiştir. Bu da tiyatro sanatının işlevinin yaşamla olan organik bağlantısının ilk kez zedelenmesi anlamına gelmekteydi.

Aynı dönemde İspanya ve İngiltere'de çok farklı bir görünüm içinde olan tiyatro, hem toplum yaşamının önemli sorunları ve çelişkilerini ele alarak işlevsel olarak yaşamsal bir önem taşımakta, hem de bu işlevin getirdiği biçimlerle halkın vazgeçilmez birer eğlencesi olarak karşımıza çıkmaktadır.

İspanyol tiyatrosu daha yöresel bir nitelik taşıyarak kendi içinde kapalı ama bir o kadar da etkili bir tiyatral bütünlüğe kavuşurken, İngiltere'de Rönesans ruhu ile feodal geleneklerin bir arada olmasından doğan evrensel çelişkileri keskin bir duyarlılıkla algılayan ve bu çelişkilerin günlük yaşamdaki yansımalarını yarı örtük, özgür bir anlatım ve etkili bir dille sahneye getiren

Shakespeare, izleyicisi olan her kesimden halkla kucaklaşıyor ve İngiliz tiyatrosunu sanat tarihinde bir doruğa yerleştiriyordu.

Bu noktada beliren ilginç bir nokta, İtalya ve Fransa tiyatrodaki gerçekçi anlayışın temellerini oluşturma çabasıyla uğraş verirken işlevsel açıdan tiyatro sanatını törpülemeye başlamışken, İspanya ve İngiltere önemli işlevler taşıyan tiyatrolarında oyunsuluğun tadını çıkarıyor, seyirciyle aralarında konvansiyonel bir sahne dili yakalıyorlardı.

1.7.KLASİK AKIMDAN ROMANTİZME

Klasik akım, en parlak örneklerini saray gözetimi altındaki Fransız tiyatrosunda vermiştir. Bu Klasik anlayış, soyluların, varlıklı orta sınıfın ve aydınların beğenisini dile getirir. Bu beğeni, tiyatro yapının yetkiye saygılı, geleneksel değer yargılarını pekiştirici, akla edebe uygun olmasını ister. Bunun sağlanabilmesi için, kesin biçim kuralları saptanmış, zevk ve yarar ölçüleri belirlenmiştir.

Klasik tiyatro, antik kuramcılarının görüşlerini, çağının amacına uygun bir yorumla benimsemiştir. Tiyatronun görevi ve niteliği değiştiği için bu kurallar yeni bir anlam taşımaktadır. Bu kurallar artık açıklayıcı ve betimleyici değil, belirleyici ve koşullayıcıdır. Amaç ölçülü olmak, aşırılıktan kaçınmak değil, yasalara ve kurallara uygun davranmaktır. Antik Yunan'daki bireysel dengesini bulan ve evrensel uyumu topluma getiren bireyin yerini, her türlü durumda yasalara ve kurallara bağlı kalarak kendini kurban eden toplum üyesi almıştır.

XVIII. yüzyılla birlikte yeni bir çağ oluşuyordu. Soylular sınıfı sarsılırken, orta sınıf önem kazanıyordu. Soylular yeni zenginlerin kızlarıyla evlenerek toplumsal sınıf engellerini kaldırıyorlardı. Toplumsal düzenin yeni eğilimleri ister istemez tiyatrodada da etkisini gösterdi. Bir yanda geleneksel eğilim diyebileceğimiz XVII. yüzyılın sözde klasik tragedya türleri ve töre komedyasının taklidi görülüyordu. Ancak, töreler de değişmişti, değişiklik bu eserlerde de kendini gösterdi. Bir başka eğilim, soyluların gitgide yerini alan orta sınıfın gerçekçiliğe olan yakınlığıydı. Gerçekçilik de oyun türlerinin kesin ayırımına karşıydı, yaşamda ağlama ile gülme bir arada olmalı, ne kara, ne beyaz, ne gri renk baskın çıkmalıydı. Bu gerçekçilik daha tam anlamında gerçekçilik değildi, yapmacıklıklarla doluydu. Yeni zenginleşerek güçlenen orta sınıf, kendi erdemlerinin övüldüğü oyunlar istiyordu. Bu yüzden oyunlarda halk duyguculuğu artmıştı.

Burjuva sınıfının gerçekçiliğe olan yakınlığıyla klasik kuralların katı kalıpları delinmeye başlamış, bu da Romantizmin önünü açmıştı. Fransız devriminin gerçekleştiği, Birleşik Amerika Devletleri'nin bağımsızlığını kazandığı bu dönemde, Avrupa çalkantılı bir biçimde özgürlük ve ulusal bilinç fikirlerine yönelik göstermektedir. İşte bu heyecanlı atmosfer içinde klasik yöntemlere karşı çıkan romantik sanatçı, kurallara ve yalınlığa karşı çıktı. Herkes kendi kişisel yaratıcılığına göre eserler vermelidir. Klasiklerin düz , değişmez biçimlerine karşın romantizmde, sapmalar, eğilmeler, bükülmeler görülür.

Romantiklerde iki ana eğilim vardır. Bir yanda ayrıntılara verilen önem ki bu durum sonunda işi naturalizme götürmüştür, öte yanda maddi gerçeğin arkasında ve ötesinde araştırma, hayalciliğe ulaşmıştır ki bu da modern akımların yolunu açmıştır.

Tüm bu gelişmelerin ışığında tiyatro sanatı bir dönüm noktasına gelmiştir. Klasik kuralların değişmez yapısının gevşemesi, yeni gelişen orta sınıf zevkinin sanatsal alana ağırlığını koyması, romantiklerin eserlere olabildiğince ayrıntı bazında yaklaşma anlayışı ve işlevsel açıdan çerçevesi daralan tiyatronun bu eksikliği biçimsel gelişme yoluyla doldurma çabası gibi etkenlerin doğrultusunda boy gösteren ve çağdaş tiyatroyu büyük ölçüde etkisi altında tutan yeni bir tiyatro gelişmektedir. “Gerçekçi Tiyatro”.

1.8.GERÇEKÇİ TİYATRO VE İLLÜZYON ANLAYIŞI.

Gerçekçi akım XIX. yüzyıl Avrupasında görülen toplumsal ve ekonomik değişimlerden etkilenmiş, bu etkilerle oluşmuş ve eski ortamın ürünü olan romantizme karşı çıkarak kendi kuramını oluşturmuştur. 1830-1870 yıllarında Avrupa'da siyasal, dinsel, bilimsel, ekonomik ve sanatsal devrimler birbirine koşut olarak gerçekleşmektedir. ekonomik yaşamda toplum ilişkilerinde, değer yargılarında, iç ve dış politikada önemli değişiklikler olmaktadır. bu büyük değişim endüstrileşmenin ve güçlenen kapitalizmin sonucudur.

Endüstri devrimi, makine endüstrisinin kurulması ile başlamıştır. Dokumacılığın gelişmesi el tezgahlarını sona erdirmektedir. Buharlı makinelerle kömür ve demir kaynakları işletilmektedir. Çelik üretimi artmıştır. Buharlı gemi ve lokomotif ulaşımı hızlandırmıştır. Kanallar, yollar yapılmakta, haberleşme kolaylaşmaktadır. Sermaye gereksinimi bankacılığı geliştirir. Gelişen sermaye ile büyük firmalar kurulur. Rekabetin artması tutkuları kamçulamış, çıkar ve kazanç kaygısı, eski ahlak değerlerini sarsmıştır. Toplum, yaşayış biçimi ve düşünce tarzı ile hızlı bir değişim süreci içinde bulunmaktadır.

Makine endüstrisinin kurulması, el tezgahlarının kapanması ile beraber kırsal kesimden kentlere, fabrika yörelerine göç etmek zorunda kalan yoksul insanlar çok zor koşullar altında yaşamaktadırlar. Ücretleri düşüktür. Çalışma koşulları ağırdır. Konutları sağlığa elverişsizdir. Bir yanda çetin koşullar altında yaşam savaşı veren yoksul, umarsız emekçiler, öte yanda varlık içinde yaşayan, fakat kıyasıya bir rekabet yüzünden kendi aralarında bir savaş bunalımı yaratmış olan iş adamları, bankacılar, yöneticiler bulunmaktadır. Ekonomik zorunluluk ülkeleri ittifaklarla birbirine yaklaştırmakta, siyasal bloklar oluşmaktadır. Bu kıyasıya güçlülük savaşında ezenlerle ezilenler arasındaki çizgi daha da kalınlaşır. Ekonomide liberalizm, kazanma özgürlüğünü savunarak tutkuları ateşlerken, işçiler de yeni haklar elde etmek için direnirler ve sendika kurma, grev yapma haklarını kazanırlar.

XIX. yüzyılda yaşanan bu çarpıcı gerçek karşısında romantik sanatı ilgilendirmiş olan birey dertleri, aşk acıları, ince duygular önemini yitirmiştir. Aydınlar, sanatçılar, yaşam savaşının çetin koşulları üzerinde, düşünmeye başlamışlardır. Yazarlar toplumun yaygın sorunlarına el atarlar. Sömürüye, ezici tutkulara, ahlak değerlerinin yitirilmesine karşı tepki gösterilir. XIX. yüzyılın ortalarından başlayarak tiyatro sanatı da yaşam savaşımını tüm acımasızlığı içinde yansıtmaya başlar.

Bu dönemde tiyatroyu etkileyen bir başka etken de bilimdeki gelişmelerdir. Bir yandan endüstriye yararlı bilim gelişir ve teknolojiye doğru yönelirken, öte yandan idealist felsefenin yerini materyalist felsefe alır. Bilim, endüstrinin hizmetine girmesinin sonucu olarak daha kapsayıcıdır, daha kolay anlaşılır ve senteze yöneliktir. Çeşitli bilimler birbirlerine yaklaşmaktadır. Hem evren, hem de yaşayan cisimler fizik kuralları ile açıklanmaktadır. Bu aşamada bilim, sanat düşüncesini de, sanatçıyı da etkilemekte, onun dünya görüşünü, konu

seçimini ve yöntemini belirlemektedir. Darwin'in türlerin kökeni, insanın evrimi, kalıtım yasaları ve doğal ayıklama ile ilgili kuramları, yazarları büyük ölçüde etkilemiştir. Toplumda gözlemlenen amaçsız savaşım, doğanın temel yasası olarak sergilenir. İnsanın hayvanla aynı yapıda olduğunun bilincine varılması, bu savaşımı daha da acımasız göstermektedir. Fizyolojide Claude Bernard'ın psikolojide Sigmund Freud'un bulguları sanatı aynı biçimde etkilemiştir. Gerçekçi kuramın odağını oluşturan " çevresine yazgılı insan" düşüncesi bilimsel bulguların ürünüdür. Bu bulgu ve varsayımlara göre insan, kalıtımla gelen bireysel özelliklerine, gövde ve ruh yapısına, toplumsal ortamına, bu ortamın ekonomik koşullarına, töresine, değer yargılarına tutukludur. İnsan, varlığını sürdürmek ve onurunu korumak için çetin bir savaş vermek zorundadır ve ne kadar gözüpek olursa olsun, ne kadar direnirse dirensin bu savaşta yenik düşecektir. İbsen'in, Strindberg'in, Çehov'un, Hauptmann'ın, O'Neill'in oyunlarının ana temasını bu sinsi savaşım oluşturur. Koşullarına yenik düşmeye yazgılı olan insan, çevresini saran ve tanımakta zorlandığı çektiği güçlerle sonuna dek savaşır. Özlediği hiçbir şeyi gerçekleştiremeyen dram kişinin durumu acıklıdır. Bu acıklı durum içinde direncini yitirmemesi, onurunu korumaya çalışması ile anlam kazanır. Dramatik olan, bireyin yaşamını sürdürmek için verdiği savaşımında görülmektedir.

Tüm bunların ışığında gerçekçi tiyatro anlayışı başlıca şu ilkeleri benimsemiştir; somut yaşam gerçeğinin yansıtılması, çevre etmenlerinin dikkate alınması, bilim yönteminin uygulanması, düşüncenin dış dünyaya açılması ve illüzyon (yanılsama) yaratılması.

Somut yaşam gerçeğinin yaratılması ilkesi ile sanatta idealin, tanrısal gerçeğin yerini yaşanan gerçekler almaktadır. Gerçekçilik, duyularla algılanan gerçeklerin hiç değiştirilmeden sahneye getirilmesi demektir. Bu ilke, yazarları olduğu kadar yönetmenleri de ilgilendirmiştir. Oyunun yalnız konusu,

kişileri, dili değil, görüntüsünün de gerçeğe benzemesi söz konusudur. Bu ilke doğrultusunda dekorun, giysilerin, makyajın, kullanılan eşyanın, ışıklamanın, gerçeğe benzer olmasına, gerçeği aynen yansıtmasına dikkat edilmiştir. Bu anlayış sanat alanında farklı bir boyutu daha geliştirmiş ve yeni bir kavramı doğurmuştur. Bu kavram “*Naturalizm*” dir. Gerçi Naturalizm kavramı, güzel sanatlarda XVII. Yüzyıldan beri kullanılmaktadır. Tarihsel ve mitolojik konuları, allegorik konuları doğa biçimlerine benzeterek işleyen sanatçılar için, doğalcı ressamlar için bu kavram kullanılmıştır.

İlk zamanlar realizmin kesin bir tanımının yapılmamış olması, realizm ve naturalizm kavramlarının eş anlamda kullanılmasına yol açmıştır. Bu kavramların pek çok ortak yanı olmasına karşın temelde bazı önemli ayrılıkları söz konusudur. Naturalizm, töreye, ahlaka, adetlere ters düşen, o zamana kadar örtülü kalması yeğlenmiş olan gerçeklerin, cinsel dürtülerin, insanın hayvansı yanının sergilenmesini, insanın bunlara yazgılı olduğunun belirtilmesini ister. Realizm ise seyirciyi toplum sorunları üzerinde düşünmeye yöneltir. Toplum olgularının ardında kesin yasalar olduğunu belirtmekten kaçınır. Hazır formüllere ve çözümlere karşıdır. Seyircinin durumu aklında, vicdanında tartışmasını, sorunu her yönü ile kendi yaşamında görmesini ve özümlemesini amaçlar.

Realizm-Naturalizm akımının kuramcıları, gerçeği koşullayan çevre etmenleri üzerinde durmuş, gerçeğin onu çevreleyen ortam içinde yansıtılmasını zorunlu saymışlardır. Bu tiyatro anlayışına göre, tiyatro insanı doğal ve toplumsal koşulları içinde ele almadıkça gerçekleri tam olarak yansıtmış sayılmaz. Yazar insanın çevresiyle olan zorunlu ilişkisini açıklayabilmek için çevreyi iyi tanımalıdır. Bunda Darwin’in varsayımlarının etkisi olmuştur. Doğada ortamına en iyi uyabilenin yaşama hakkını elde ettiği görüşü, tiyatrodaki da oyun kişinin içinde yaşadığı ortamın önemini arttırmıştır. Oyun kahramanının yaşamı, içinde yaşadığı koşulları iyi tanmasına, davranışlarını ona göre düzenlemesine bağlıdır.

Çevre koşullarının yazgısal kesinliği, çevresiyle çatışan insanın çabasına dramatik bir anlam katmıştır.

İnsana egemen olan doğa ve toplum yasalarının bilimsel doğruluk ve kesinlikle sergilenmesi öngörülür. Sanatta ve edebiyatta bilimselliğin bu denli önem kazanmasının nedeni, insanı konu alan bilimlerin insan yapısı hakkında çok çarpıcı olan görüşler ileri sürmesidir. İnsanın fizyolojik özellikleri, kalıtsal kusurları, içgüdüleri ve bilinçaltı konularında yeni bulgular, deneylerle kanıtlanmakta, insan, doğal ve toplumsal bir nesne olarak çözümlenmektedir. Kökende hayvanla olan bağlantısı çözümlenmeyi basitleştirir. Bilimin insanı açıklamak konusundaki güveni sanatçıları etkilemiştir. Onlar da insanı, gözlem yaparak, ayrıntıları gözden kaçırmayarak bilimsel sonuçları dikkate alarak çözümlenmeye çalışırlar. Gerçekçi tiyatro, seyirciye kendi dışındaki dünyayı tüm aksaklıkları ile göstermekte ve bunlar üzerinde düşünmeye zorlamaktadır. Düşünce ögesi ağırlık kazanmıştır. Gerçekçi yazarlar popüler tiyatronun yalnızca eğlendirmeyi amaçlamasından, seyirciye basmakalıp konular sunmasından ve seyircinin düşünme gücünü köreltmesinden yakınırırlar. Gerçekçi akımın kuramcılarına göre, seyirci tiyatroya gelirken usunu askıya almaya koşullanmıştır. Gerçekleri görmezlikten gelmek ve düşünmemek işine gelmektedir. Tiyatronun görevi bu tembel seyirciyi uyarmak olmalıdır.

Gerçekçi tiyatrodaki düşünceyi ateşleyen, örtülü gerçeklerin açıklanmasıdır. Dinin, ahlak kurallarının, töre ve adetlerin açıklanmasını yasakladığı gerçekler, bilimsel doğruluk adına gözler önüne serilir. İnsan doğası ile, çevresi ile, toplumsal ilişkileri ile seyirciye tanıtılır. Seyirci eskiden görmezden geldiği, ürkütüğü, utandırdığı gerçeklerle yüz yüze gelmiştir. İster istemez bu gerçekler üzerinde düşünmek zorunda kalacaktır. Realizmin eğiticilik anlayışını, öğreticilik olarak tanımlamak daha doğru olur. Önemli olan seyircinin

bir görüşü, bir yorumu, bir değeri benimsemesi değil, gerçeği tüm çıplaklığı ile görüp, onun hakkında rahatça düşünebilmesidir.

Gerçekçi tiyatro seyircide uyandırmayı hedeflediği estetik yaşantıyı yanılsama (İllüzyon) olarak adlandırmıştır. Yansıtılan gerçeğin inandırıcı olması sahnede yaratılan illüzyona bağlıdır. Çünkü artık oyunun kendi içinde bir mantığı olmasına değil, yaşam gerçeğinin kendi mantığına dayanmasına çalışılmaktadır. Yapay oyun mantığı bir yazarlık ustalığı ile seyirciyi kendi gerçeğine inandırabilir. Oysa gerçeklerden hiç ödün vermeyen bir tiyatro böyle bir oyun mantığına sığmaz. Yaşamın kendi mantığını işletebilmek için de sahnenin sanki gerçekmiş gibi bir izlenim bırakması, sahnede olanların gerçekten oluyormuş gibi algılanması gerekir. Bu yüzden gerçekçi tiyatro kuramcıları tiyatronun illüzyon yaratma gücünü oldukça ciddiye almışlardır. Seyirci gördüklerine inanmazsa, bilimsel gerçeği sunma ve bunun üzerinde düşündürme çabası boşa gidecektir. İllüzyon yaratmayı başaramayan bir oyunda seyirci, eski alışkanlığı ile bu ciddi gerçekleri sahne yalanı olarak seyredecek, yazarın amaçladığı gerçek bilincine ulaşamayacaktır. Ancak tiyatrodaki seyirci tam bir yanılsama içine girmez. Seyirci hem oyundan gerçekmiş gibi etkilenir, hem de bir oyun seyrettiğinin bilincindedir. Romantik tiyatro kuramcıları, bu çelişik algının seyirciye zevk verdiğini, seyircinin bile bile aldanmaktan hoşlandığını söylemişlerdir. Ancak romantik tiyatrodaki illüzyon, seyircinin düş gücüne yönelerek sağlanmaktadır. Oysa gerçekçi tiyatrodaki düşler, imgeler değil, katı gerçekler sergilenir. Seyirci çoğu kez ayıp, çirkin, bayağı bulduğu, apaçık sergilenmesine alışmadığı gerçeklere hazır değildir. Ancak bu gerçeklerin kendi yaşantısına ne kadar benzediğini, ne kadar inandırıcı olduğunu görürse onlara inanacaktır. Bu yüzden gerçekçi tiyatro kuramcı ve sanatçıları tam bir illüzyon yaratılmasını gerekli görmüşlerdir.

Gerçekçi tiyatro, illüzyon yaratmak için oyunun kurgusundan, sahne düzeninden, sözlü ve görüntülü anlatımdan yararlanır. Gerçekçi oyunun bir kurgu bütünlüğü vardır. Bu kurgu bütünlüğü, Antik tiyatronun tüm öğelerini birbiri ile tanımlayan organik bütünlüğünden de, klasik tiyatronun güçleri tek merkezde toplayıp pekiştiren birlikli bütünlüğünden de, romantik tiyatronun, gerçeği düşle tamamlayan yaratıcı bütünlüğünden de farklıdır. Gerçekçi tiyatro, yaşam gerçeğinin mantığa koşut, fakat yapay olarak düzenlenmiş bir kurgu bütünlüğü ile yaratılan illüzyonda estetik doygunluk bulur.

Gerçekçi tiyatro konuşma ve görüntü dili ile de illüzyonu pekiştirmeye çalışır. Konuşma dili, dekor, giysiler, makyaj, ışıklama, aksesuar, gerçeklik duygusu yaratacak biçimde özenle seçilir. Bunu başarmak için dekor sahne ağzını çevreleyen çerçevenin arkasına itilmiştir. Sahne aydınlatılmış, seyir yeri karartılmıştır. Oyuncu rolünü, seyircinin kendini oyun kişinin yerine koyabileceği ve duygularını paylaşabileceği doğallıkta oynar. Amaç seyirciyi kendi dünyasından çıkarıp onun sahne ile özdeşleşmesini sağlamaktır.

Gerçekçi tiyatro, amaçlanan illüzyona ulaşabilmek için gereken tüm ifade araçlarını (Dekor, kostüm, oyunculuk anlayışı, sahneleme anlayışı gibi) kusursuz bir bütünlük içinde sahneye getirmek zorundaydı. Bu zorunluluk modern anlamda yönetmenlik kurumunun ortaya çıkmasını gerektirmiştir.

Modern anlamda yönetmenlik anlayışı 1826-1914 yılları arasında yaşamış olan Saxe-Meiningen Dükü, II.Georg ile ortaya çıkar. Yaptığı çalışmalar ve getirdiği yeniliklerle hemen hemen tüm gerçekçi yönetmenleri etkilemiştir.

Meiningen Dükü, Rönesans'la gelen, Romantik dönemde iyice yerleşmiş olan simetrik sahne düzenini tamamen kaldırmış ve yerine asimetrik bir anlayış getirmiştir. Oyuncunun dekor ile uyum içinde hareket etmesi gerektiğini

savunan Dük, o zamana kadar sadece bez panolara boyanarak gösterilen dekor parçalarını, oyuncunun dayanabileceği, oturabileceği somut eşyalar olarak sahneye getirmiştir.

Dük, oyuncuyu, tiyatro sanatının bütünündeki bir parça olarak görüyor ve her oyuncunun işini aksatmadan yapması gerektiğini söylüyordu. Böylece, takım oyunculuğunu ilk geliştiren sanatçı olmuştur. Özellikle kalabalık sahnelerin uygulanmasında o zamana dek görülmemiş bir uyuma ve dengeye yönelmiş, prova sürecinin yaratıcı bir hazırlık dönemi olduğunu belirtmiştir. Aksesuar kullanımına önem vermiş, eşyayla ilişkisinin oyuncuyu rahatlatacağını, oyuncunun rolünü zenginleştireceğini belirtmiştir. Oyuncuları sahne üzerine yerleştirirken de simetriden kaçınmış, değişik doğrultuları kullanarak sahnede kalabalık etkisi yaratmıştır. Yıldız oyuncu anlayışına karşı çıkararak, oyuncuların ancak uyumlu bir takım oyunu ile değerlendirilebileceğini savunmuştur.

Gerçekçi tiyatronun sahneleme anlayışına damgasını vuran en önemli yönetmenlerden biri de André Antoine'dir. Antoine, seyircinin tiyatrodaki olduğunu unutmasını istiyordu. Bunun için perde açıldığında salon tamamen karartılmalı, seyircinin ilgisi doğrudan sahneye çekilmeliydi. Seyirciyi doğrudan büyülemeyi amaç edinen bu düşüncenin gerçekleştirilmesi için, oyunun bölümlere ayrılıp aralarla bir kesiklik yaratmamak gerekiyordu. Bu seyircinin ilgisini böler ve sahne görüntüsünü zayıflatırdı. Antoine'nın "kesiksiz görüntü" düşüncesi onu oyunculuk alanında o dönem için yeni olan bir uygulamaya götürdü. Oyuncu, seyircinin etkisi altında kalmamalı, seyircinin heyecanını, beğenip beğenmediğini görmezlikten gelmeliydi. Yani sahnenin seyirciye açılan ağzını saydam bir duvar saymalıydı. Bu saydam Duvara "*Dördüncü Duvar*" denildi.

Antoine oyunculuk üzerine şunları önerir. Ona göre oyuncu rolünü yaşmalıdır. Yapmacıklıktan, abartıdan, kalıplaşmış davranışlardan kaçınılmalı.

Oyunculuk gerçeğe uygun olmalı. Oyuncu kendi kişiliğini rolünün önüne geçirmemelidir. Oyuncu rolünü hem ruhsal, hem de fiziksel yönlerden hazırlamalıdır.

Görsel açıdan da gerçeğin kopyasını yakalamaya çalışan Antoine, dekor, giysi ve aksesuar alanında son derece ayrıntılı bir sahnelemeye yönelmiş, izleyicinin gördüğü mekanın gerçekliğinden şüphe duymamasını hedeflemiştir.

Tüm bu önemli gelişmeler ve yeniliklerin modern sahneleme ve oyunculuk anlayışına etkisi tartışılmaz. Ama yine de yirminci yüzyıl tiyatrosunu derinden etkileyecek olan sahneleme ve oyunculuk yöntemini sistematize edecek olan, Konstantin Segeyeviç Stanislavski'dir.

Stanislavski, yapay, ruhsuz oyunculığa karşı yaratıcı oyuncululuğu savunmuştur. Oyunculuk yönteminde temel ilkesi, oyuncunun yaratıcı düş gücünü harekete geçirmek ve canlandırdığı oyun kişisini kendi içinde duyup onu içten kavramasını sağlamaktır. Çalışmalarda oyuncunun, canlandırdığı oyun kişisinin düşünce kıvrımlarını, duygularını, dürtülerini, eylemlerini derinden anlamasına çalışır. Bunu yaparken hazır bilgi vermekten kaçınılır. Oyuncu kendi imgelemi ile önce somut gerçeklerden yola çıkar ve onlardan hiç ayrılmadan iç görüntüler yaratır. Bunlar oyun kişisinin belli koşullarda nasıl davranabileceğini gösteren görüntülerdir. Oyuncu bu görüntüleri kendi imgeleminde yaratırken kendini de oyun kişisinin gerçeğine katmış, bir rol-ben yaratmıştır. Bu, oyuncunun düşlere dalması anlamına gelmez. Rol-ben, oyuncunun rolünü yaşaması, aynı zamanda onu aklının denetiminde tutmasıdır. Bu yöntemin temelinde psikoloji biliminin, özellikle Pavlov'un bulguları yatmaktadır.

Sahneleme anlayışında, gerçeğin benzerini yaratma düşüncesine katılmakla birlikte Stanislavski bu konuda bir tehlikeye dikkat çekmiş, sahnede

gerçeğin kopya edilmesinin kendi başına bir hüner gösterisine dönüşmemesi gerektiğini, fotoğraf kopyacılığına özenilmemesini, fantaziye de kullanarak sahnede yaşamın yeniden canlandırılmasını önermiştir.

Tüm bu verilerin ışığında gerçekçilik anlayışının, yüz yıllardır süregelen tiyatro sanatının izlediği gelişim çizgisini çok farklı bir yöne döndürdüğünü görürüz. Gerçekçi tiyatro pek çok yeni öğeyi tiyatro sanatına getirmiştir. İllüzyon, dördüncü duvar, bilimsel yöntem gibi. Tüm bunlar oyunu izleyen seyircinin tam bir yanılsama içine sokulması içindir. Bu yanılsama dönemin seyircisi olan orta sınıfın sanatsal beklentisini yerine getirmekteydi. Orta sınıf bir yandan gerçekçi anlayışa dört elle sarılırken öte yanda gerçekçilik karşıtı eğilimler hız kazanmaktadır.

İKİNCİ BÖLÜM

GERÇEKÇİLİĞE BAŞKALDIRI VE ÖNCÜ SANAT AKIMLARI

2.1.GERÇEKÇİLİĞE BAŞKALDIRI

XX. yüzyılda yeni bir çağ başlıyor: Endüstri çağı. Savaşlar, yıkımlar, devrimler ve toplumsal sarsıntılarla dolu yaşamın en önemli itici gücü endüstri ve teknolojik gelişmelerdir. İnsanın yaşantısı ve çevresi öylesine hızlı bir değişim içindedir ki toplumun yerleşik değerleri üst üste sarsıntılar geçirmekte uygarlık ve vahşet aynı anda yaşamın her anında görülmektedir.

Atomun parçalanışından uzay yolculuğuna kadar bilimsel alanda ilerleyen ve gelişmiş bir uygarlığı ortaya çıkaran insanlar, aynı zamanda bir çöküntü ve yozlaşma içindedirler. Bu hızlı değişim sosyal yaşamı temelinden değiştiriyordu. Köylerden kentlere göç başlıyor, büyük yığınlar endüstri merkezlerinde toplanıyor, düne kadar kendini toprağa bağlı hisseden insan, makinalaşmış yapay bir dünyaya itiliyor ve böyle bir dünyada yaşamaya

zorlanıyor. Bu gelişmelerin sonucu olarak, uzun zamandır egemenliğini sürdüren orta sınıf, yeni bir sınıfın soluşunu yakından hissetmeye başlamıştır.

Birinci Dünya Savaşı öncesinde ulusal güçlenme, kendine güven ve iyimserlik duyguları savaş sonrasında düş kırılığına ve korkuya dönüşmüştür. Savaş, toplum yaşamına karşıt duygu ve düşünceler üretmiştir. Bir yandan uyarılmış ilkel dürtüler, kan dökme güdüsü, öte yanda vahşete duyulan tepki kendine ifade yolları aramaktadır. Savaş şovence duyguları kamçulamış, savaş sonu yıkımı ise, insana ve uygarlığa karşı kuşkuşların gelişmesine yol açmıştır.

Endüstrileşme ve kapitalizmin yarattığı maddi değer tutkusu acımasız bir çıkar savaşımına yol açmakta, bu savaşım tinsel değerlerin yitirilmesine ve ahlak bunalımına neden olmaktadır. Makinenin insanla boy ölçüşen yeni bir güç olarak insanın karşısına çıkması, hem bu karşı konulmaz güce karşı hayranlık uyandırmış, hem de insanı korkutmuştur. Teknolojinin insanı robotlaştırmasından endişe edilir. İnsanın gelişiminin engellenmesi ve onun dev bir mekanizmanın anlamsız, küçük bir parçası durumuna sokulması ve endüstri ekonomisinin ortaya çıkardığı işçi sorunları sık sık patlamalara yol açmaktadır.

Sanat da bu sarsıcı gelişmelerin karşısında bir tavır geliştirmeliydi. Böylelikle iki farklı yöneliş açığa çıkmıştır. Gerçekçilik ve gerçekçilik karşıtı öncü sanat akımları.

Öncü akımlar, geleneklere ve klasik sanat anlayışına büyük bir karşı çıkış hareketi başlattılar. Peşpeşe patlak veren bu akımlar, aykırı bakış açıları ve deneyici sanatsal anlayışları ile modern sanatın önemli yapı taşları olmuşlardır.

2.2.ÖNCÜ SANAT AKIMLARI

Öncü akımların dört karakteristiği (momenti) vardır. 1- Aktivist moment (Eylemci karakteristik). 2- Antagonist moment (Karşıtçı karakteristik). 3- Nihilist moment (İnkarcı, yadsıyıcı karakteristik). 4- Agonist moment (Çatışma, kavga, acı çekme karakteristiği).

1- Aktivist Moment : Öncü akımların eylemci ruhunu, harekete geçme arzusunu ifade eder. Öncüler, bir serüven gibi başladılar, bir oyun zevki gibi ve bu giderek ikinci momente dönüştü.

2- Antagonist Moment : Burjuva sanatının akılcılığına karşı çıkış, eski kuşağa, akademizme karşıtlık. Bu karşıtlık giderek Tanrı karşıtlığına varıyor. Yani mutlak olana.

3- Nihilist Moment : Düşman olmakla, karşı çıkmakla kalmaz, önüne geleni inkar eder ve yıkar. Bu arada kendini de yıkar. Dadacılık tamamen bu yıkıcılık ve inkar üzerine kurulmuştur.

4- Agonist Moment : Agon, çatışma, kavga, kendini gelecek kuşaklar için feda etme eylemi. Gençliğe sarılmak gerektiğine inanıyorlar. En çok Fütürizmde görülür. Dadaizmde ise bu saplantı çocuksuluğa kadar varır.

Öncü sanat akımlarından tiyatro anlayışını ve tiyatro uygulamasını etkileyenler, Fütürizm (gelecekçilik), Ekspresyonizm (dışavurumculuk), Sürrealizm (gerçeküstücülük) dir. Fütürizm ; geçmişi yok sayan, yeni bir toplum

yaratmak için geçmişin değerlerini, kurumlarını, sanatlarını yıkan saldırgan bir akımdır. Konstrüktif bir anlayışla hem müthiş yıkıcı, hem de müthiş yapıcıdır. Eski hayatı öldürürken yeni bir hayatı kuruyor. Tiyatronun artık sirklerde, gece kulüplerinde yapılması gerektiğini savunuyorlar. Geleneksel sahneleme biçimlerini reddediyorlar. Tiyatroyla hayat arasındaki ayrımı ortadan kaldırmayı hedefliyorlar. Simultane gösteriler düzenliyorlar (konser, oyun, toplantı gibi gösteriler aynı anda yapılıyor). Fütüristler seyirciyi aktif kılıyorlar. Sahneyi makineleştiriyorlar, seyirciyi rahatsız ediyorlar. Edebiyatta sıfatlar, noktalama işaretleri kalkıyor. Fiiller mastar olarak kullanılıyor. Resimde devinim, hareket, hız göze çarpıyor.

Ekspresyonizm, içten gelen bir çılgınlığın dışa vurulmasıdır. Ekspresyonizm son derece öznedir, her şey kendi içinde, kendi düşündedir. Gerçek çarpıtılmıştır, endişe verici, tedirgin edici bir durum söz konusudur. Bize sunulan dünya sanatçının kendi saplantı ve dünya görüşünü verir. Bu yüzden bir çarpıtma, deformasyon, oran bozukluğu vardır.

Ekspresyonizmde realizm ve naturalizm öğelerini fantazilerle, simgeci bir anlatımla birleşmiş olarak görürüz. Oyunda gerçek ve fantazi karıştığı için oyun kişileri zaman zaman rüya kişileri veya robot gibi görünür. Robot imgesi makineleşmiş toplumun simgelenmesi amacı gütmektedir. Makineleşmeye, uygarlaşmaya, insanı ruhsuzlaştıran teknolojik gelişme ve otoriteye karşıdır.

Ekspresyonist sanat soyutlamaya başvurur, us dışıdır. Fütüristlere karşıdır. Tasarımda geometrizm benimsenmiştir, renkler çığ renklerdir. Mantıksız bir dünya sunulur. Oyunlarda insanlar bireyliğini yitirmiş, soyutlanmıştır. İnsanlar genç, kadın, baba vb... gibi gösterilir. Tüm insanlığı

göstermek için bireyi aşmak istemiştir. Dekorlar, aksesuarlar simgeseldir, ışıklama doğal değil, kontrast, canlı, uyuşmayan renkler bir arada kullanılır, oran bozukluğu gibi çarpıtmalara ve değişimlere gidilmiştir, realist ayrıntı kullanılmaz, oyuncular düşteymiş gibidir, sahnede karabasan havası hakimdir.

Sürrealizm, yaşamın anlamsızlığı ve günün sanatının yetersizliği karşısında, görünen gerçeğe sırtını dönerek mutlak olanı ruhun derinliklerinde arar. Bilinç altının karanlıklarına yönelmiştir. Bilinçaltı gerçeğinin hiç saptırılmadan ortaya çıkarılabilmesi için, insanı tutsak eden koşulların aşılmasını, ahlak, akıl, mantık, estetik kurallarının kırılmasını zorunlu görür. Yeniden doğacak insanlığın gizilgücünü, bilinçaltındaki gerçek enerji kaynağından üretmek amacındadır. Bunu başarmak için süper egonun baskısını kaldırmalıdır. Ancak o zaman güçlü, dinamik gerçek yüzeye çıkabilecektir.

Sürrealizm öncelikle bir başkaldırıyı, bir yadsımayı dile getirmiştir. İnsanı bağımlı kılan makineleşmeye, otomatizme öfkeyle karşı çıkar. Sürrealistlere göre, toplumun yüzeydeki uyumu düzmece bir uyumdur, iki yüzlülüğü maskeleymektedir. Aslında dünya çıldırmıştır. Savaş bir saçmalaktır, yokluktur, gene de insan savaşa susamıştır. Bunun için insanın kendini alışılmış bağlardan kurtarması gerekir. Yaşama başka açıdan bakmalı, düşünceyi canlandırmalıdır. İnsanın mutlak özünü bulabilmek için dış gerçeklerden kurtulmalıdır.

İnsanın kendi içine dalıp en yüce bilgiye varmasına düşler olanak tanır. Freud'a göre bu düş dünyası, bilinç dışı isteklerin, açıklanmamış eğilimlerin çözülerek kişinin kendi bilincine varmasını sağlar. Sürrealizm tekniği, gizli beni, doğanın gizli isteğini, derindeki gerçeği dile getirmek için sözcükleri gelişigüzel kullanmak, çağrışımlardan yaralanmak, paranoyak, benmerkezci çarpıtmalar yapmak sık sık değişen, birbirine karışan birbiri içinde eriyen

görüntüler ve biçimlerle imge sarsıntısı yaratmak, böylece özgür fantazinin tartışılmaz gücüne inanılmasını sağlamaktadır.

Yeni anlatım olanakları arayışı içinde mizah, müzik, dans, ışık, renk karışımı ile şaşırtıcı etkiler yaratılmakta, akrobatlığa, komedyaya, tragedyaya türlerinin öğelerine birarada yer verilmekte, bu tutarsız karışım ile şaşırtıcı etkiler sağlanmaktadır.

Sürrealist tiyatronun görüntü dilinin ortak özelliği, zamanın ve mekanın mantık bağıını koparması, sahnede şekilleri bozması, çarpıtması, değiştirmesidir. Tiyatro sanatının tiyatral etkinliğinin, tiyatro olarak taşıdığı önem üzerinde durulmuştur.

2.3.ÖNCÜ AKIMLARIN ORTAK ÖZELLİKLERİ

Öncü akımların en önemli ortak özelliklerinden biri “*Deneyimciliktir*”. Klasik sanatçılar bu deneyimciliği eleştirmişlerdir. Ekol yerine laboratuvar kullanılmaya başladı. Önce denediler daha sonra yarattılar. Teknoloji hayranlığı “*Bilimselcilik*” diğer önemli özelliğidir. Teknik dehanın hiç bir sebebe dayanmaksızın manevi alanlarımızı istila etmesidir. İnsanın manevi özünün isyanı tam olarak teknik veya makineye karşı değil, maddi olmayan değerlerin mekanik ve teknik olanın kaba kategorisine indirgenmesine karşıdır.

Makine tapınmasından alay ve ironi ile “*Mizah*” ögesi ortaya çıkmış ve bilimi kolayca bayağılaştırmıştır. Çağdaş çirkinliğimizin bir çoğunu teknoloji yaratmıştır. Modern uygarlık hem alayla, hem de hayran olarak alınıyor.

Bu alay ironi, küçümsemedir. Makinenin katılığı ile insana özgü canlılık, esneklik yan yana getirilerek grotesk ironi ortaya çıkıyor. Konuşan robotlar, aşık olan bilgisayarlar gibi. Bilimin vadettiği mucizelerin aslında boş olduğu, makinelerin insanı başarıya ulaştımadığı, hatta insanın makineyi başarısızlığa uğrattığı görüşü, patetik ironiyi doğurmuştur. Teknolojiye karşı alayın en başat biçimlerinden biri de kara mizahtır. İnsanın yaşantısıyla alayı, kara mizaha varıyor. Bu kaba, kara bir alay. Yanlız hayatı değil, alayın hedefi olarak sanatı da seçtiğinde parodiye, karikatüre varıyor.

Öncü akımlar, allegori, mecaz kullanarak “Örtük” bir yapı sergiliyorlar. Kişilerin oyunda ne olduğunu bilmeyiz, kişileştirmede soyutlamaya gidilerek, bilinir, görünür, tanınır şeyleri, bilinmez, görünmez ve tanımlanamaz hale getiriyor, fotoğrafik gerçekten uzaklaşıyorlar.

XX. yüzyılın öncü akımları, içinden çıkarak seslerini yükselttikleri toplumsal ortamın değerlerini ve yaşantısını acımasız bir biçimde eleştirirken teknolojik çağın insanın içsel zenginliğinin, onu doğanın bir parçası yapan varlıksal yanının yitip gitmesinin ardından çılglık çılgıca bir ağıt yakıyorlardı.

Sanatsal ifade biçimlerindeki ortak noktalarla hep şaşırtmaya, hep şoka uğratmaya, hep yadırgatmaya çalıştılar. Çünkü insanlığın içinde yaşadığı kaosu görmesini engelleyen aldatmaca perdesini ancak sanat aralayabilirdi. Bu uğurda var güçleriyle çalıştılar.

Yaşamı tüm ayrıntılarıyla sahneye taşımayı hedefleyen ve tüm ifade araçlarını bu yolda kullanan gerçekçi tiyatro, bu kaotik ortamda yanılısamayı ana hedef olarak benimsemesi nedeniyle öncüler tarafından topa tutulmuştur. Çünkü gerçekçi tiyatro, zaten bir yanılısamalar geçidi olan yaşantıyı aslına sadık kalarak yansıtmakla tiyatro sanatının özüne zarar veriyordu.

XX. yüzyılın öncü sanat akımları buna karşı bütünlüklü, kalıcı alternatifler geliştirememişlerdi ama ileri sürdükleri görüşlerle, yaptıkları cesur atılımlarla bu alternatifleri geliştirebilecek sanatçıları derinden etkilemişlerdi.

Fütüristlerin sanatsal alanda tekniği yoğun olarak kullanmaları pek çok tiyatro adamını sahne tekniğinde ve dekor anlayışında makinesel bir devingenliğe, konstrüktif bir anlayışa yöneltmiş ve son derece önemli sonuçlar ortaya konmuştur. Yine öncü akımlar arasından Dışavurumcular sahne diline getirdikleri görsel yeniliklerle dekor anlayışını kökünden sarsmışlardır.

Öncü akımların yaptıkları deneylerin en önemli sonuçlarından biri, izleyiciye sundukları eserlerdeki içerik, biçim ve sunum özelliklerinin taşkınlıkla dolu, şoka uğraticı olması, böylelikle izleyicinin algısını yerleşik kalıpların dışına taşımasıdır ki daha sonra gelen deneycilerin seyirci üzerindeki en önemli beklentisi bu yönde olacaktır.

Tiyatro sanatının izleyici ile direkt ilişkiye dayanması nedeniyle öncülerin ortaya koyduğu pek çok öğenin tiyatro sanatında kullanılabilmesi oldukça yetkin bir sahnesel bakışa ve sağlam bir hedefe sahip olmayı gerekli kılmaktadır. İşte bu tiyatral bütünlük Meyerhold'un yönetmenlik anlayışında karşımıza çıkmaktadır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

MEYERHOLD VE SAHNESEL ARAYIŞLAR.

3.1. VSEVOLOD MEYERHOLD

Karl-Teodor- Kazimir Meyerhold 1874'te Penza'da doğdu (1895'de tüm bu adların yerine Vsevolod ismini alacaktır). Büyük bir alkol fabrikası olan babası Alman asıllıydı. Evinde zaman zaman sanatçıların, tiyatrocuların, öğretmenlerin bir araya geldiği, Meyerhold'un deyimiyle, "müzik ve edebiyata ayrılmış" özel geceler düzenlenirdi. Annesi de müziğe çok düşküdü.

Aile, liberal düşüncelere yakınlık duyuyordu. Meyerhold küçük yaşında keman ve piyano çalmayı öğrendi. Babasının, derslerini çalışmaktan çok gezmekten hoşlanan oğulları için tuttuğu bir öğretmen aracılığıyla da, yine çok genç yaşta sosyalist fikirlerle tanıştı. Daha sonra hukuk okumak üzere gittiği Moskova'da, 1896 yılında, Moskova Filarmoni Cemiyeti Müzik ve Drama Enstitüsü'nün sınavına girdi ve doğrudan ikinci sınıfa kabul edildi. hukuk fakültesini bıraktı. 1898'de, Nemiroviç Dançenko'nun Filarmoni Cemiyeti'ndeki öğrencileri ile Stanislavski topluluğundaki amatörlerin birleşmesinden doğan

Moskova Sanat Tiyatrosu topluluğuna katıldı. Kısa sürede gurubun en parlak oyuncularından biri oldu. Marti'da Treplev, Venedik Taciri'nde Aragon Prensi gibi önemli rollerde oynadı.

Ama onda yönetmenlik eğilimi daha ağır basıyordu. 1902'de Sanat Tiyatrosu'ndan ayrıldı ve kendi özgün yolunu aramaya başladı. Bir süre taşra tiyatrolarında çalıştı, sonra "Rusya'nın Sarah Bernardt'ı" olarak tanımlanan Bayan Komisaryevskaya'nın tiyatrosunda yönetmenlik yaptı. Çok zengin deneylerle yüklü olan bu dönem, "tiyatrosunun reji deneyleri laboratuvarına dönüşmesi"nden ürken Komisaryevskaya'nın 1908'de Meyerhold'un işine son vermesiyle kapandı. Bir süre sonra Meyerhold Çarlık Tiyatroları'na alındı ve 1917'ye kadar hem bu kurumda oyunlar ve operalar sahneye koydu, hem de çeşitli küçük tiyatrolarda, stüdyolarda denemelerini ve araştırmalarını sürdürdü, tiyatro dergileri çıkardı, makaleler yazdı.

1917' de gerçekleşen Ekim Devrimi sonrasında devrimci iktidarın yaptığı çağrıya ilk yanıt veren sanatçılardan biridir. Meyerhold . ekim devrimini coşkuyla karşılamış ve Stanislavki, Tairov, Evrenov gibi sanatçılar iç savaş sonuna değin belli bir bekleme dönemine girerlerken, o zaferi kimin kazanacağını belli olmadığı ilk günlerden itibaren devrimci sanat cephesinin en ön saflarında yerini almıştı. Aslında burada ideolojik katılımdan daha da önemli bir estetik katılım söz konusudur. Meyerhold'un devrim saflarında yerini alması, farklı düzeylerde tanımlansalar da yenilik anlayışlarının buluşmasıydı. Devrim, eski kurumlaşmalara indirdiği darbeyle tiyatroların artık çürümeye başlayan iç yapılarını derinden sarsmış ve tüm diğer alanlara olduğu gibi tiyatro alanına da genç, taze soluğunu üfleyerek onu yeni bir seyirci ile karşı karşıya getirmişti. Meyerhold'un devrimden çok önce başladığı tiyatral araştırma ve çalışmaları, bu yeni seyirci kitlesini hedefleyen ve yeni çağın soluğunun içinde dolaşacağı

sağlıklı sahnesel yapıları hazırlamasının zeminini oluşturmuş, ama ona bu zemin üzerinde geniş ölçekli üretime geçme olanağını devrim sağlamıştır.

Ancak zamanla toplumsal eleştiri kanalları giderek tıkanıyor, sanat da bu süreçten payına düşeni alıyordu. Artık gün, gürbüz ve mutlu kolhoz işçilerini, demir yumruklu proleterleri, beş yıllık kalkınma planlarının mutlu sonuçlarını anlatan dramların, ya da eğlenceli vodvillerindi. Sovyet halkı gülmeli, eğlenmeli, neşelenmeliydi. Yergi tiyatroları eleştiriler üzerine tabelalarını indiriyor, isimlerini “komedi tiyatrosu” olarak değiştiriyorlardı. “Artık devlet bizim devletimiz olduğuna göre, ortada eleştirilecek, yerilecek ne var” deniyordu. Bu durumda Meyerhold’un tiyatrosundaki keskin şiirsellik ve metaforik anlatım, acımasız yergi, sürekli yeni biçim arayışlarında ifadesini bulan denemeci özellik, siyasi iktidarı rahatsız etmeye başlamıştı.

Bu sürecin devamı olarak Meyerhold’un pek çok oyununu inkar etmesi istenmiş, önceleri buna yanaşmazken işin ciddiyetini kavraması ile buna razı olmuş ama bu da onun casusluk ve komplocu bir örgütlenme içinde olmakla suçlanmasını engellememiş 1940 yılında mahkeme edildiği binanın bodrum katında kurşuna dizilmiştir.

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

Stanislavski, Moskova Sanat Tiyatrosu’na bağlı bir deneme stüdyosu kurduğunda Meyerhold’u buranın yönetimine getirdi. Daha ilk çalışmalarıyla genç yönetmen, ustasının anlayışıyla hiç bağdaşmayan bir tiyatral yaklaşım sergilemiştir. Meyerhold, bundan sonra gerek sahne çalışmalarında

gerekse Moskova Sanat Tiyatrosu'nun biçimini eleştiren yazılarında doğalcı tiyatroya ve Stanislavski'nin yanılısamacı sistemine karşıtlığını ortaya koydu.

“Doğalcı tiyatrodaki oyuncu, kendini değiştirmede çok 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 fotoğrafik bir duyarlılık aşılanmıştır.”¹

Meiningen örneği doğalcı tiyatroyu böylesine yeren Meyerhold, stüdyo çalışmasını izleyen yıllardaki deneylerinde de olağanüstü yenilikçi ve yaratıcı bir çizgide ilerledi. Bu dönem çalışmalarında 18.-19. Yüzyıl tiyatrosunun kusursuz yanılısama arayışında yitirdiği gelenekleri yeniden canlandırma peşindeydi. Bu konuda kaynakları, Çin, Japon, Hint kültürlerinin üsluplaşmış tiyatrolarından, geniş halk kitlelerine seslenen ortaçağ panayır tiyatrolarına kadar uzanıyordu. Sahne uzamının kullanımında çağının yenilikçi akımlarıyla fikir birliği yaparak boyanmış yanılısamacı dekorlar yerine üç boyutlu öğelerden oluşan bir uzamı yeğliyordu. Seyirciyi tekdüze bir bakış açısına bağlı kalmaktan kurtarmak için sahne-salon ayırımını yok edici uzlaşımlara, özellikle uzakdoğu tiyatrosundan alınmış, seyirci içinden geçen sahne yolu gibi mimari yeniliklere yer veriyordu. Meyerhold için seyirci, yazar-oyuncu-yönetmen üçlüsünden sonra dördüncü yaratıcı katılımcıydı. Bu nedenle seyirciyi olabildiğince etkin kılmak istiyordu.

Ekim Devrimi sonrasında yeni kazanılmış proleter seyirciye ulaşmak konusunda Meyerhold tiyatro binalarından çıkıp yaşamın içine dahil olmayı, fabrikalarda, meydanlarda oyunlar oynamayı öngörmüştür. Oyuncular tek

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

yanlı profesyonel aktörler değil iş saatleri bitiminde tiyatrodaki oynayan işçiler olmalıydı. Bu tarihten sonra gerçekten fabrika, sokak, tren istasyonu gibi yerlerde oyunlar oynanmaya başlandı. Tiyatro, yeni bir Sovyet Devleti düşüncesini yayma aracı oldu. O yıllarda bütün Rusya'da 3000'den 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 almaktadır.

7 Kasım 1920'de Petrograd'daki Kışlık Saray'da gerçekleştirilen kitle tiyatrosu olayı, bu dönem tiyatrosunun önemli örneklerindedir. Metnini Evreinov'un yazıp Meyerhold'un yönettiği oyun, bir devrim olayının yeniden canlandırılmasıydı ve "*Kışlık Saraya Hücum*" adını taşıyordu. 100.000 kişilik bir kalabalık tarafından izlenen oyunda görev alan oyuncu sayısı 15.000 idi. Bunların çoğu, Kızılordu askerleriydi. Aralarında profesyonel oyuncular bulunuyordu. Oyunda, Kızılordu ile Beyazların savaşı sonunda ortada dikili duran 'Özgürlük Ağacı' altında tüm uluslar birleşiyor, gösterinin sonunda tüm katılanlar bir ağızdan "enternasyonal"i söylüyor ve havai fişekler eşliğinde silahlı kuvvetler yürüyordu.

Meyerhold, doğalcılık karşıtı arayışlarını, geleneksel sahneleme yöntemlerinden yola çıkarak yaptığı deneyleri, seyirci katılımını yüreklendirecek teknik çalışmalarını sürdürürken bir yandan da modern tiyatroyu temelinden etkileyecek olan tiyatro biçimini oluşturma yolunda hızla ilerliyordu.

3.2.KONVANSİYON TİYATROSU

Meyerhold'un tiyatral anlayışını ortaya koyan temel kavramlardan biri "*Konvansiyon Tiyatrosu*" kavramıdır. Bu kavram, yaşamın aslına uygun kopyaları yerine, bu gerçekliğin sahneye özgü bir dille ve seyirciye tiyatrodaki

olduğunu unutturmaya çalışmadan yeniden üretilmesini içeriyordu. Sahneye tiyatralliğini geri vermek gerektiğini ileri süren Meyerhold dekorda stilizasyon yeğlerken, Stanislavski'nin psikolojik oyunculuğu yerine sahne resimlerine, harekette ve diksiyonda ritme önem veriyordu. Konvansiyonel tiyatro oyuncuyu, ona üçboyutlu bir mekan yaratarak ve doğal heykelsi bir plastik sunarak dekorluktan kurtarır. Konvansiyon tekniği sayesinde karmaşık tiyatro mekanizması gereksiz olmuş, sahnelemeler öylesine bir sadeliğe ulaşmıştır ki, oyuncu sahneye çıkıp, sanatını dekorlardan, tiyatro rampı için özel yapılmış kimi şeylerden, dahası dışsal rastlantılardan bağımsız olarak gösterime sunabilir. Böylece sahne tekniğinin sınırlamasından kurtulan oyuncunun özgün yaratıcı gücü öne çıkar.

Konvansiyonel tiyatro, sahneyi salon yüksekliğine indirir, sözü ve hareketi ritmin üzerine kurarak dansın yeniden doğması olanağına yaklaşmış olur. Böyle bir tiyatrodaki söz, kolayca bir ezgiye, kolayca bir çığlığa ya da suskunluğa dönüşür. Konvansiyon tiyatrosunun yönetmeni oyuncuya kılavuzluk etmeyi kendine görev edinir, yönetmeyi değil. O, Meiningen'in yönetmenlik anlayışının tersine yazar ve oyuncuyu birleştiren bir köprüdür. Oyuncu yönetmenin yaratıcı çalışmasını gerçekleştirdikten sonra yalnızdır, izleyici ile göz gözedir ve açık ikili bir başlangıcın kesiştiği yerdedir. Oyuncunun yaratımı ile izleyicinin yaratıcı imgelemi gerçek bir kıvılcım oluştururlar.

Oyuncunun yönetmen karşısında özgür olması gibi, yönetmen de yazar karşısında özgürdür. Yazarların rejî notları yönetmen için oyunun yazıldığı zamanın teknik durumu dolayısıyla ortaya çıkmış zorunluluklardır. Yönetmen, onu yaratıcılığına kulak vererek özgürce oyuncunun plastik ve söyleyim ritmine taşır. Burada yönetmenin dikkate aldığı şey, yalnızca yazarın teknik zorunluluklardan dolayı oluşmamış notlarıdır. Konvansiyonel yöntem, bütün bunlardan sonra dördüncü bir yaratıcıya gereksinim duyar, bu yaratıcı izleyicidir.

Konvansiyonel tiyatro, izleyicinin bir sahnede anıştırılanı kendi düşgücü ve yaratıcılığıyla bütünleyerek sona ulaştırmasını hedefleyen sahnelemeler gerçekleştirir. İzleyici bir an bile olsun gözlerinin önünde bir oyuncunun olduğunu ve oynadığını unutmaz. Oyuncu da önünde izleyicilerin bulunduğu salonun olduğunu, ayaklarının altında sahnenin, çevresinde ise dekorların bulunduğunu aklından çıkarmamalıdır.

3.3.BİYOMEKANİK OYUNCULUK TEKNİĞİ

Meyerhold'un tiyatral anlayışındaki en önemli dayanak noktalarından biri de oyunculuk alanında yaptığı deneylerle oluşturmaya çalıştığı “*Biyomekanik*” oyunculuk tekniğidir. Meyerhold'un tiyatrodaki psikolojik yaklaşımlı naturalist oyunculuğa karşı bir alternatif olarak geliştirdiği biyomekanik tekniği, sahnesel uzam içinde kendi bilincine varmasını ve çizdiği sahnesel resime, deyim yerindeyse, dışardan bakıp onu denetim altında tutabilmesini hedefler. Sahneden duyguyu dışlamak gibi insanın insan olarak varoluşunu inkar edici bir yaklaşımı olmayan bu tekniğin asıl amacı, oyuncuyu “iç duygu” bağımlılığından kurtarmak ve sahnesel üretim sürecini düşünceden harekete, hareketten duyguya, duygudan sözcüklere uzanan bir çizgide, bir müzikal partiyon gibi kesin bir biçimde düzenlemektir.

Oyuncunun kendisinde hem düzenleyen, hem de düzenlenmesi gereken (yani sanatçı ve onun malzemesi) biraraya gelmiştir. Bu bir formül biçiminde açıklanacak olsa şöyle olurdu: $N = A1+A2$; burada N oyuncu, A1 belli bir düşüncesi olan ve düşüncesini gerçekleştirmek için yönergeler veren düzenleyici, A2 ise düzenleyicinin (A1'in) verdiği görevleri uygulayan ve

gerçekleştiren oyuncunun gövdesi. Oyuncu malzemesini -bedenini- öyle çalıştırmalıdır ki, böylece ona dıştan (oyuncu ve yönetmen tarafından) söylenen ödevleri anında yerine getirebilsin.

Oyuncunun oyunu belli bir amacı gerçekleştirmeye yönelik olduğu için, oyuncunun anlatım araçları, amacının en kısa zamanda gerçekleştirilmesini kolaylaştıracak olan hareket kusursuzluğunu sağlamak için ekonomik olmalıdır.

Meyerhold'un oyunculuk alanında öne sürdüğü tezler şunlardır; dinlenme, aralıklar biçiminde çalışma sürecinin içine katılır. Sanat yaşamsal bir işleve sahiptir ve yalnızca dinlenme amacına yönelik değildir. Oyuncuyu mümkün olduğunca zamanını ekonomik kullanmakla yükümlü tutar, çünkü çalışan bir insanın genel zaman tablosunda sanatta en verimli sonucu elde edebileceği belli zaman dilimleri ayrılmıştır. Bu makyaj ve kostüm giymek için 1,5-2 saatin üretimsizce harcanamayacağı anlamına gelir. Geleceğin oyuncusu maske kullanmayacak ve bir iş elbisesi giyerek çalışacaktır, yani günlük giysi işlevini görecek, ama aynı zamanda oyuncunun oyunu sırasında sahnede gerçekleştireceği hareket ve düşüncelere uygun olarak tasarlanmış bir giysi olacaktır. Tüm bunlar tiyatro sanatına akıcılık ve hız kazandıracaktır.

Bunun için oyuncunun düşünsel ve algısal açıdan doğal bir yetiye sahip olması gerekir. Ancak bu yeteneği sayesinde birbirinden çok farklı rollerin üstesinden gelecektir. Oyuncu fiziksel olarak da kusursuz olmalıdır. Yani bedeni üzerinde doğru, tereddütsüz ve kesin bir hakimiyeti olmalıdır. Bedeninin ağırlık merkezini her an avucunun içi gibi tanımalıdır. Oyuncunun yaratımı uzamda plastik biçimler yaratmak olduğu için bedeninin mekaniği üzerinde çalışmalıdır. Çünkü gücün her ortaya çıkışı, canlı organizma da dahil olmak üzere, mekaniğin

benzer yasalarına bağlıdır. Sahne üzerinde plastik biçimlerin oyuncu tarafından yaratımı da doğal olarak insan organizmasındaki gücün görüntü biçimidir.

Ruhbilim her soruya güvenilir bir karşılık verebilecek durumda değildir. Oysa her fizyolojik durum belli bir ruhbilimsel duruma kaynaklık eder. Oyuncu, fiziksel durumunun doğru bir değerlendirmesini yaparak, bir uyarılma noktasına ulaşır. Ona gelen bu uyarılma durumu izleyiciye de bulaşarak onu da oyunun içine çeker, oyunun özüne damgasını vuran da budur. Bir dizi başlangıç noktası ve durumlardan şu ve ya bu duygunun boyverdiği uyarılma noktaları ortaya çıkar.

Biyomekanik oyunculuk, toplu yaşantılar ve kitlesel eylemleri hedefleyen bir tiyatronun istekleri doğrultusunda, bireysel-duygusal katılım anlayışının toplu bir üretim anlayışına dönüştürülerek toplumsallaşmasını öngören bir sistemdir.

3.4.MEYERHOLD'UN SAHNELEME ANLAYIŞI

Meyerhold'a göre tiyatro tekniği, gerçekçi tiyatronun öngördüğünün aksine, bir temsil durumu içindeki insanın bedensel ve düşünsel varlığını, gündelik yaşamı yöneten ilkelere göre değil, özel, gündelik yaşam dışı kullanımına verilen addır. Tiyatro sanatının temeli oyunculuktur. Tiyatrodan gerçek yaşamın öğelerini resmetmesi istendiğinde bile, tiyatro sanatı kendine özgü araçlarla "oyun-oynama" araçlarıyla bu yaşam kesitlerini yeniden yaratır. Dolayısıyla tiyatronun görevi gerçeğin tıpkısını göstermek değil, onun tiyatral bir yansımalarını yaratmak olmalıdır. İşte yönetmen bu noktada tiyatro sanatının görsel ve işitsel ifade araçlarını bir süzgeçten geçirerek bir bütünlük yaratır. Meyerhold, yönetmenin bu işlevini iki ayrı yöntem doğrultusunda açıklamıştır. Bunlardan biri oyuncu ve seyircinin yaratıcı özgürlüğünü sınırlarken, diğeri

oyuncuyu da seyirciyi de serbest bırakır ki, bu yöntemde seyirci sadece izlemek ve düşünmekle kalmaz, etkin olarak imgelemine çalıştırır. Bu iki yöntemi anlamamanın en iyi yolu tiyatronun dört temel direğinin yani yazar, yönetmen, oyuncu ve seyircinin bu yöntemlerdeki yerlerinin belirlenmesidir.

Birinci yöntem “*Üçgensel tiyatro*” adını taşır ve bu yöntemde üçgensel bir yerleşim varsayılır. Buna göre üçgenin tepe açısında yönetmen, taban açılarında yazar ve oyuncu yer almaktadır. Seyirci ise tüm bunların üzerinde üçgenin en üstünde yer alır.

Üçgensel tiyatrodaki yönetmen, planını en ince ayrıntısına kadar belirledikten sonra, kendi kafasındaki aynen uygulanana, oyun kendi duyduğu ve gördüğü biçimi kazanana dek prova yapar. Oyuncunun üretimi, seyirciyi yönetmenin yorumundan haberdar etmekten öteye gitmez. Nasıl bir orkestra elemanının asıl meziyeti bir virtüöz tekniğine sahip olmak ve şefin diktelerini dikkatle ve doğrulukla izlemekse, tıpkı bir senfoni orkestrası gibi üçgensel tiyatro da oyuncularının daha sınırlı bir bireysel virtüöz tekniğine sahip olmalarına izin verir. Seyirci de üçgensel tiyatrodaki kendilerine sunulan bütünü sınırları içinde bir algılama ve düşünme olanağına sahiptir. Seyircinin düşünsel yaratıcı katkısı mümkün olmadığı gibi bu zaten istenmeyen bir şeydir.

İkinci yöntem ise tiyatronun dört temel öğesinin sırasıyla, yazar, yönetmen, oyuncu ve seyirci biçiminde dizildiği yatay bir doğruyu varsayar ki bu da “*Doğrusal tiyatro*” olarak adlandırılmıştır.

Doğrusal tiyatrodaki belirtilen sıralamaya göre yönetmen yazarın ürününü kapsarken oyuncuda yönetmenin çalışmasını kapsayarak özgürce seyirciye ruhunu açmaktadır. Yönetmen yazarın yerini alır ve ürününü oyuncunun anlamasını sağlar. Yönetmen ve yazar içiçe geçmiştir. Yazarın

ürününü yönetmenin yaptığı gibi kapsayan oyuncu seyirciyle yüzyüze gelir ve tiyatronun iki ana ögesi -seyirci ve oyuncu- arasındaki alışverişin verdiği hazla özgürce oynar. Yönetmen sadece oyunun tonunu ve üslubunu oluşturur. Bu oyunun bir kaosa dönüşmemesi için gereklidir ama bunun dışında oyunculuk özgür ve kısıtlanmamış olmalıdır.

Yönetmen planını oyun hakkında yapılan tartışmalar sırasında açığa vurur. Yönetmenin bakış açısı oyuna renk katar, oyunculara yazarın ruhunu aşılır. Ancak yönetmenin açıklamalarından sonra bütün sanatçılar tümüyle özgürdür. Daha sonra yönetmen onları farklı parçaları birleştirmeye çağırır. Kendi yorumunun kesinkes bir yeniden yaratımını istemez. Bu birleştirme sadece bütünün birliğini sağlayacaktır. Yönetmen, oyuncunun metne sadık kalarak ama yazarın ve yönetmenin yorumunu oyunculuk tekniğinin prizmasından geçirerek oyunu seyirciye sunmak üzere, neredeyse doğaçlama tavrında serbestçe oynamasını sağlayacak bir arayış içindedir. Çünkü tiyatro oyunculuktur, oynamaktır.

Meyerhold'un sahneleme anlayışının uzantısı olan tiyatro salonlarında her şeyden önce seyir yeri önem taşımaktaydı çünkü seyirci oyuna aktif olarak katılan ve yaratıcı katkısıyla oyunu bütünleyen bir ögedir. Bu nedenle seyir yerleri düzenlenirken balkonlardan, localardan vazgeçilmiş, sınıfsal ve hiyerarşik kategorilerin kaldırılması öngörülmüştür ki bu da seyircinin toplu katılımı ile gösteriyi daha dinamik bir yapıya kavuşturacaktır. Ayrıca çerçeve sahne ortadan kaldırılarak oyun mekanının daha işlevsel kullanımına olanak yaratılmıştır. Böylece klasik gerçekçi anlayışın tüm sahnesel ayrıntıları ortadan kaldırılıyor, oyun ve seyir yeri adeta bütünleştirilmiş oluyordu.

Meyerhold'un sahneleme anlayışında temel ilke, harekettir. Ona göre sözler hareketten sonra gelir. Havadan sudan konuşan iki insanın bile

hareket ve davranışlarından aralarındaki ilişkinin biçimini rahatlıkla anlayıp bir sonuç çıkarmak mümkündür. Tıpkı bunun gibi oyuncu bütün bir rolü sözlerden çok hareketlerin ifadeleri üzerine kurabilir. İşte sahne donanımı da oyuncunun bu yönelişine katkı sağlayabilecek bir yapıda olmalıdır. Bunun için gerçekçi tiyatronun ayrıntılı dekor anlayışının yerini oyuncuya olabildiğince geniş ve çok boyutlu bir hareket alanı sağlayan, değişik yüksekliklerden, değişik düzlemlerden oluşan “Kontrüktivist” bir dekor anlayışı geliştirilmiştir. Bu anlayış doğrultusunda sahne üzerinde çeşitli yükseltiler, merdivenler, kemerler, geçitler, asansörler, vinçler, hareketli duvarlar gizli kapaklar gibi son derece işlevsel bir sahne donanımı yer alarak oyunculara hem yatay hem de dikey hareketlilik imkanı sağlanmaktadır. Işık efektleri, takip spotları, müzik ve daha bir çok sahne etmeni de bu olağanüstü devingenliğe katkıda bulunmaktadır.

Sahne, hiç bir zaman tekdüze olmayan, harika bir ölçü, mantık ve uyum içinde birbirinin içine geçen modern bir üretim sürecini yansıtan dev bir makineyi anımsatır. Bu, tempo ve ritmin yarattığı bir hareket senfonisidir.

Meyerhold tiyatrosu, gerçekçi tiyatronun somut yaşam gerçeğinin aynen yansıtılması anlayışının karşısına tiyatronun kendi gerçekliğini belli bir ideolojik yaklaşımla getirmiştir. Bu doğrultuda somut gerçeklikten çok kavramlarla içiçe olmuş ve seyircisinin bu kavramları kendi imgelemi ile yaşamsal bir gerçekliğe taşımasını hedeflemiştir. Gerçekçi tiyatronun çevre etmenlerine verdiği önemi de tersyüz ederek oyun kişilerini grotesk, allegorik birer figür haline getirmiş gerek ilişkisel gerekse psikolojik çarpıtmalara yönelmiş, böylece kişilerini ve geçen olayları seyirci tarafından yorumlanacak bir düşsel dünyaya yerleştirmiştir. Gerçekçi tiyatrodaki bilim yöntemlerinin uygulanmasına karşılık Meyerhold da Pavlov’un koşullanmış refleks teorisini benimseyerek biyomekanik oyunculuk tekniğinde bu teoriden faydalanmıştır. Ancak onun asıl ilham aldığı kaynak teknolojik mükemmellik ve makinesel bir

hareket anlayışındaki tereddütsüzlüktür. O oyunculukta yıllardır aynı işi yapan bir ustanın becerisini ve kararlılığını arzulamıştır.

Gerçekçi tiyatronun edilgen izleyicisine yazarın düşüncesini aşılmasına karşıt olarak Meyerhold, sahnedeki tiyatral gerçekliğin seyircinin imgeleminden gelen düşünce ve anlamlarla bütünlenerek tamamlanmasını öngörmüştür. Bu nedenle seyircisi ile bütünleşmeden bir gösterinin anlam yaratması olanaksızdır. Yazar tarafından yazılan oyun önce yönetmen, sonra oyuncu, ve en sonunda izleyici tarafından tekrar tekrar yeni baştan yaratılır.

Gerçekçi tiyatronun en önemli özelliklerinden biri olan illüzyon yaratma çabasına da karşı duran Meyerhold, oyunsu atmosferi daima ön planda tutarak seyirciyi tiyatroda olduğunu, oyuncuyu da seyirci karşısında olduğunu bir an bile unutmaması için hep uyanık tutmuştur. Çünkü oyuncu ile birlikte seyirci gösterinin aktif iki başat ögesidir.

Meyerhold'un bu cesur arayışları modern tiyatroyu günümüze kadar etkileyerek gerçekçi tiyatro anlayışının karşısında her zaman bir alternatifinin varolmasını sağlamıştır. Bu da tiyatro sanatının temelini oluşturan oyuncu-seyirci ilişkisinin yok olmaması açısından oldukça önemli bir kazanımdır. Ancak asıl büyük kazanım Meyerhold'un denemelerinin açtığı yolda daha da yetkinleşerek ilerleyen yeni tiyatro adamlarının oluşturduğu çok önemli tiyatro teorileri ve teknikleridir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

PİSCATOR VE SİYASAL AMAÇLI TİYATROSU

4.1. ERWİN PİSCATOR

17 Aralık 1893'te Ulm'da doğdu, 30 Mart 1966'da Münih yakınında Starnberg'de öldü. Münih Üniversitesi'nde felsefe, sanat ve tiyatro tarihi öğrenimini tamamlamadan I. Dünya Savaşı sırasında askere alındı. İki yıl süreyle cephede hizmet gördükten sonra 1917'de ordudaki bir tiyatro topluluğunda görevlendirildi. 1918'de Berlin'e döndüğü zaman, Dada akımının Marxist üyeleriyle ilişki kurdu. 1918'de yeni kurulan Alman Komünist Partisi'ne girdi. 1919'da Königsberg'de (bugün Kaliningrad) kurduğu "*Das Tribunal*" adlı tiyatrodaki Strindberg, Wedekind ve Carl Sternheim gibi yazarların oyunlarını sahneledi.

1920'de Komünist Gençlik Örgütleri lideri Hermann Shüller'le "*Proleterya Tiyatrosu*"nu kurarak burada sahnelediği oyunlarla o dönemin uyarma ve propaganda (ajit-prop) topluluklarına öncülük etti ve tiyatronun işçilere seslenmesini sağladı. Birkaç profesyonel oyuncunun yanı sıra çoğunlukla

işçilerden oluşan bu topluluk, genellikle güncel siyasal olaylardan esinlenen propaganda oyunları ile bu sorunların daha yaygın bir tartışma ortamında ele alınmasına ve aynı türden yeni yeni toplulukların ortaya çıkmasına yol açtı. 1921’de Berlin polisi Proleterya Tiyatrosu’nun çalışmalarına sanatsal yetersizlik gerekçesiyle izin vermeyince, Piscator çalışmalarını bir yandan profesyonel olarak sürdürürken, bir yandan da Alman Komünist Partisi ile ilişkilerini pekiştirdi ve 1924’te parlamento seçimleriyle ilgili hazırlıklar sırasında binlerce kişinin izlediği “*Kızıl İsyân Revüsü*” adlı bir gösteri hazırladı.

Ertesi yıl Alman Komünist Partisi’nin ilk kongresini kutlamak amacıyla 3.300 kişilik *Grosses Schauspielhaus* tiyatrosunda gerçek olaylara dayanan ve ilk belgesel oyun sayılan “*Her Şeye Karşın*”ı sahneledi. 1914’te II.Dünya Savaşı’nın başlangıcından 1919’da Liebknecht ile Rosa Luxemburg’un öldürülmesine kadar geçen siyasal olayların sergilendiği bu oyunda ses kayıtlarından ve belgesel filmlerden yararlandı. Özellikle foto-montaj tekniğinin öncüsü sahne tasarımcısı John Heartfield’in gerçekleştirdiği çok katlı sahne düzeninin içinde aynı anda birçok olayın yer alması, bu gösteride siyasal propagandanın sanatsal bir boyut kazanmasını sağlamıştır.

1923-1924 mevsiminde Gorki, Tolstoy ve Rolland gibi yazarların oyunlarını sahneleyen piscator, 26 Mayıs 1924’te *Volksbühne*’de Alfons Paquet’nin “*Bayraklar*” adlı oyununu sergiledi. Daha önce “Dramatik bir roman” alt başlığını taşıyan yapıt sahnelenirken “Epik oyun” tanımlamasıyla sunuldu. Piscator 1926’da aynı tiyatrodaki Schiller’in “*Haydutlar*” oyununu güncelleştirerek yorumladı. Bu yorumun Almanya’da büyük tepkilerle karşılanması üzerine klasiklerin güncelleştirilmesi konusu yoğun tartışmalarla gündeme geldi. Piscator sahnelediği “*Gotland Üzerinde Fırtına*” oyununun büyük gürültüler koparması üzerine *Volksbühne*’den ayrılmak zorunda kaldı.

1927'de *Piscator-Bühne*'nin kurulmasıyla Piscator'un 1927-1931 arasında tiyatroyu en çok etkileyen çalışmalarını gerçekleştirdiği bir dönem başladı. Bu tiyatrodaki dönemin birçok önemli yazarı, sahne tasarımcısı, müzikçisi çalışıyordu. Ayrıca seçkin oyuncular da topluluğun gücünü artırıyorlardı. Topluluğun sunduğu ilk üç oyun olay yaratan gösteriler oldu. Kalabalık oyuncu kadrolarıyla oldukça pahalıya çıkan bu oyunlar gördükleri büyük ilgi yüzünden çok iyi iş yaptılar. Bunun üzerine Piscator, çalışmalarını ikinci bir tiyatrodaki sürdürmek için Lessing Tiyatrosu'nu kiraladı, yeni denemelere girişti. Ayrıca *Piscator-Bühne*'de oluşturulan bir stüdyo tiyatrosu da 1928'de çalışmaya başladı.

Piscator 1929'da bir yandan "*Politik Tiyatro*" adlı kuramsal kitabını yazarken, bir yandan da Walter Mehring'in "*Berlin Taciri*" adlı oyununu hazırladı. Bauhaus tasarım okulunun öğretmen sanatçılarından Moholy Nagy'nin sahne düzenini gerçekleştirdiği bu oyun, Hans Eisler'in müziğiyle o dönemin Berlin'ini bütün görkemiyle sahneye getiriyordu. Çok pahalıya malolan bu yapıyı ikinci *Piscator-Bühne*'nin kapanmasına yol açtı. 1929 büyük iktisadi bunalımıyla başlayan sarsıntılı dönemde çok güç koşullar altında çalışan Piscator, yanındaki genç oyuncularla "*Piscator-Bühne Kollektiv*" adlı bir topluluk oluşturdu. Birçok Alman kentinde turneye çıkarak büyük başarı kazandı ve 1930'da üçüncü *Piscator-Bühne*'yi kurdu.

1931'de A. Seghers'in "*Santa Barbaralı Balıkçıların Ayaklanması*" romanını filme çekmek üzere Moskova'ya gitti. 1934'te bu filmi bitirdiğinde, Almanya'da seçimler yapılmış ve Nasyonal Sosyalistler Hitler'in önderliğinde iktidara gelmişlerdi. Yurduna dönemeyen Piscator 1936'da Paris'e gitti. Aynı yıl SSCB'de yöneticilerin sanatta biçimciliğe karşı savaş açmaları üzerine Moskova'ya da dönemeyerek 1938 sonunda karısıyla birlikte New York'a gitti. Orada "*New School for Social Research*" adlı yükseköğrenim kurumunda bir tiyatro atölyesi açtı. Öğrencileri arasında Marlon Brando, Ben Gazara, Rod

Steiger ve Judith Malina gibi oyuncuların bulunduğu bu okulun stüdyo tiyatrosunda Tolstoy'un ünlü romanından uyarladığı “*Savaş ve Barış*”, Sartre'ın “*Sinekler*” gibi oyunlarını sahneledi.

II. Dünya Savaşı'nın bitiminden sonra ABD'de Amerikan Aleyhtarı Etkinlikleri Araştırma Komitesi'nce başlatılan komünist avının yarattığı tedirginlik yüzünden 1951'de Almanya'ya döndü. Önce taşra kentlerinde klasik oyunlar sahneledikten sonra 1955'te Berlin'e dönerek “*Savaş ve Barış*”ı yeniden büyük bir başarıyla sergiledi. 1962'de “*Freie Volksbühne*” tiyatrosunun sanat yönetmenliğine getirilince, orada da R.Hochhuth, H.Kipphardt ve P.Weiss gibi yazarların belgesel oyunlarını sahnelemiştir.

Piscator'un tiyatroya getirdiği yenilikler, özellikle sınıf çatışmasını izleyicinin özümleyebileceği teknik bir anlatımla gerçekleştirmesine dayanıyordu. Piscator belgesel nitelikteki öğeleri, film sanatının kurgu özelliklerini, birçok olayı aynı zamanda gösterebilen eşzamanlı sahne düzenini hep bu amaçla kullanmış ve “*Politik Tiyatro*” kitabında açıkladığı kuramını, sahnelediği çeşitli oyunlarda uygulama alanına aktarmıştır.

4.2.SİYASAL AMAÇLI TİYATRO ANLAYIŞI

XX. yüzyılın başlarında sanatta, karşı gerçekçi eğilimlerin giderek yoğunlaştığını ve bu yüzyılın öncü akımlarının ortaya çıkmaya başladığını görürüz; bu akımlar temel olarak savaş öncesi ve sonrası ortamında filizlenmişlerdir. 1909 ve 1913'te Marinetti ilk Gelecekçilik bildirilerini yayınladı, bunu 1915'de “*Gelcekçi bileşik tiyatro bildirisi*” izledi. İtalyan gelecekçileri cesur ve küstahça insanın karşısında, makinaların ve makinalaşmanın yanında yer almışlardır. Yine bu yıllarda resim alanında Kübizm

sesini duyurmaya başlamıştır. I. Dünya Savaşı'ndan hemen önce Antonin Artaud "*Vahşet Tiyatrosu*" anlayışını ortaya atmış, bu görüşleri, 1944'te "*Tiyatro ve Öteki Yüzü*" yapıtını yayınlamasından sonra özellikle etkin olmuştur. Ancak bu öncü çalışmalar içinde, bu yüzyılın ilk çeyreğinde tiyatroyu en çok etkileyen, özellikle Almanya'da etkin olan Dışavurumculuk olmuştur.

Tiyatro alanında hem izlenimciliğe hem de Yeni-Romantik akıma karşı çıkan Dışavurumculuğun kökleri Büchner, Strindberg ve Wedekind'in öncü oyunlarında, elektrik ışığının tiyatrodaki kullanılmaya başlamasının getirdiği yeni olanaklarda ve genç kuşağın umutsuzluğunda yatmaktaydı. Gerçekten de II. Wilhelm'in her alanda otoriter yönetimi, değişen toplumsal yapı ve endüstrileşmeyle birlikte, giderek genişleyen burjuva sınıfının kendi içinde önemli karşıtlıklar yaratmıştır. Büyüyen modern kentlerde burjuvalar geleneksel katı Alman babaerkil aile düzenini sürdürmeye çalışmaktaydı. Değişen koşullarda yetişen genç kuşak ise bu babalar kuşağını ve onların anlayışlarını köhnemiş buluyor, baba otoritesiyle özdeşleşen aile, okul ve giderek devlet otoritesine karşı çıkıyordu. Wilhelm burjuvazisinin otoriter ve militarist toplum düzenine tümünden karşı çıkan bu umutsuz kuşak, otoriteye başkaldırı ve yeni bir düzen isteğiyle ortaya çıktı. Böylece Dışavurumculuk karmaşık bir toplumsal gelişim süreci yaşayan Almanya'da burjuvazinin çocukları arasında doğmuş ve gelişmiştir.

Önceleri iç gerçeğin özgürce anlatımı görüşünü benimseyen Dışavurumcular, bir korku ve umarsızlık ortamında, I. Dünya Savaşı'nın korkunç felaketi yaşandıktan sonra, daha iyi bir dünya yaratma amacına yönelerek politik ve toplumsal yönleri daha ağır basan bir sanat anlayışını öngörmüşlerdir. Bu eğilim tiyatro sanatında da etkisini göstermiş, tiyatro sahnesi siyasal konuların tartışıldığı bir alan olmuştur. Öncü akımların başlattıkları yenilikler bu kez propaganda oyunlarında kullanılmış ve propagandanın amacı doğrultusunda geliştirilmiştir. Sahné tekniğinde, görsel anlatımda önemli buluşlar öne sürülür ve

uygulanırken amacın, biçimde yenilikler yaparak ortaya daha özgün, daha çarpıcı eserler çıkarmak değil, seyirciyi etkilemek olduğu belirtilmiştir. Artık dikkatler seyircide yoğunlaşmakta, seyircinin istenen düşünce sürecine sokulması için çalışılmaktadır.

Tiyatronun siyasal sorunları tartışmakla görevlendirilmesinin nedeni, savaştan sonra ve ekonomik bunalım sırasında Alman toplumunun bu çeşit tartışmalara gerek duymuş olmasıdır. Birinci Dünya Savaşı'ndan yenik çıkmış olan Almanya yenilginin burukluğunu yaşamaktadır. Prusya ordusunun kendi toprakları üzerinde yenilgiye uğratılmadan savaştan yenik çıkması bu burukluğun acısını arttırmıştır. Halk da, ordu da bu sonuçtan politikacıları sorumlu tutmaktadır. 1919-1933 döneminde Almanya iki büyük ekonomik kriz yaşamış, işsizlik ve enflasyon, halkı, özellikle işçi kesimini büyük ölçüde etkilemiş, savaş yenilgisinin burukluğuna yoksulluğun bunalımı eklenmiştir. Bu sırada batı ve orta Avrupa ülkelerinde sosyalizm düşüncesi yaygınlaşmaktaydı. Marxizmin ve tarihsel maddeciliğin ışığı altında kapitalist ekonominin eleştirisi yapılıyor, düşünsel düzeydeki karşıtlıklar giderek çatışmaya dönüşüyordu. Toplumcu örgütler Marxizmin uygulanabileceği bir ortam hazırlama çabası içine girmişlerdi. Çıkar çevreleri bu çalışmalara tepki gösterdi ve bağımsız sosyalistlerle spartakistlerin başlattıkları devrim hareketi, ordu tarafından kanlı bir biçimde bastırıldı. Bu olay sağ ve sol eğilimlerin kesinlik kazanmasına, ideolojik karşıtlıkların iyice belirlenmesine yol açmıştır. Bu ortamda aydınlar ve sanatçılar sanatı kendi görüşlerine yaygınlık kazandırmak amacı ile kullanmaya başlamışlardı. Tiyatronun, toplum sorunlarının tartışıldığı bir alan, hatta siyasal savaşta bir silah olarak kullanılması görüşü benimsenmiştir.

Siyasal amaçlı tiyatro anlayışı tiyatronun, yaşamın sorunlarına ilgisiz kalmaması gerektiğini kabul etmektedir. Amaç, seyircinin çevresini yeni bir gözle görmesi, gerçekleri doğru bir biçimde algılamasıdır. Bunun için tiyatro

seyircisinin önceden koşullandığı kalıplaşmış değer yargılarının aşılmasını sağlamalıdır. Bu değer yargıları, toplumun günlük yaşama biçimine, ahlak anlayışına, sanat alışkanlığına egemen olmuş durumdadır. Tiyatronun görevi seyircisini bu koşullanmışlıktan kurtarmak olmalıdır. Bu tiyatro anlayışı Marxist felsefenin tarihsel maddecilik ilkesine dayanır ve tiyatronun sınıf savaşımında araç olarak kullanılmasını öngörür. Burjuvanın sanat anlayışı suçlanmakta, hiç ödün vermeden siyasal amaca hizmet eden sanatın arı ve anlamlı sanat olduğu kabul edilmektedir.

Tiyatronun ilk koşulu ve son amacı olan zamanla içsel ilişki, kendi maddi ve ideolojik içeriğinin değişiminin duraksız bir sürecini öngörür. Böylece tiyatro, çoğu kez yalnızca zamanının bir anlatımı olmakla kalmamış, aynı zamanda, can alıcı noktalarda zamanın motoru ve biçimleyicisi de olmuştur. Ancak zamanın kendisi hiçbir zaman fizikötesi, belirsiz, ölçülemez ve yazgıyla belirlenen bir oluşum değil, tersine, varolan toplumun içindeki sınıf savaşlarının bir ürünüdür. Tiyatro hiçbir zaman tarafsız olmamıştır; ancak öyle dönemler vardır ki, egemen sınıfların çıkarları tarafından az ya da çok üstü örtülü olması isteminde bulunulmuştur. Siyasal olmayan tiyatro, büyük toplumsal çatışmaların tehlikeli alanların ve güç dengelerini örtbas etmek isteyen bir dönemin fazlasıyla siyasal bir istemi olarak görülmüştür.

Siyasal amaçlı tiyatronun eğilimi, tümüyle bilinçli olarak zamanın ve onu biçimlendiren güçlerin aynası olmaktır. Bu anlayışa göre toplumsal çarpışmaların, Rus devriminin, Avrupalı, Asyalı, Afrikalı işçilerin, köylülerin ve ezilenlerin özgürlük savaşlarının sürdüğü XX. Yüzyıl çağında siyasal tiyatro ancak proleter olabilecektir. Siyasal proleterya tiyatrosuna göre gerçek halk tiyatrosu, yalnızca halkın sınıfsal bilinçli kesimiyle, proleterya ile varlığını sürdürebilir. Bu ilkeyi yabana attığında, kendi yaşamından vazgeçerek arı sanatın siyasal olmayan bayrağını sallayarak diğer cepheye, burjuvaların eğlence

işletmesi cephesine döner. İzleyicilerin bileşimi olan bir tiyatronun toplumsal yapısını ancak o tiyatro düşünsel yönetimle damgasını vurduğunda belirleyebilecektir, bilet satışlarının örgütlenmesi ile değil.

Piscator'un "*Politik tiyatro*" kuramı da böyle bir görev anlayışı ile temellendirilmiştir. Geleneksel iletişim yöntemlerini aşabilmek için yeni kaynaklar aramış, bu doğrultuda uzak doğu tiyatrosunun göstermecî biçiminden, ortaçağ misterlerinin eşzamanlı sahne düzenlemesinden, Elizabeth Dönemi tiyatrosunun yöntemlerinden, Avusturya, Bavyera halk oyunlarından, olay akışını hızlandıran, zaman ve mekan sınırlarını kaldıran sinema tekniğinden, çağdaş yaşamın makineleşmiş insanını simgeleyen Charlie Chaplin filmlerinden, sirk soytarılarının tekniklerinden, Ondokuzuncu yüzyıl müzikholünün eğlence yöntemlerinden yararlanmış, yazılı metnin önemini azaltarak konuşmanın yerini hareket ve görsel medyaya vermiştir.

Piscator sanat yaşamının başlangıcında tiyatrodaki kitleleri harekete geçirecek bir etki yaratmaya çalışmıştır. Agit-prop oyunlarında oyunun kendisi değil, seyirci üzerindeki etkisine önem verilir. Bu yüzden yerleşik, klasikleşmiş oyun kurgusu formüllerinin, karakter betimlemelerinin, tür tanımlamalarının yerini, seyirciyi etkileme yöntemleri üzerindeki görüşler almıştır. Tiyatronun araç olarak taşınması gereken nitelikler üzerinde durulmuştur. Tiyatro siyasal bir görüşü savunduğuna göre bu görüşün temellendiği toplumsal gerçekleri göstermesi gerekiyordu. Siyasal amaçlı tiyatrodaki yaşam, tarihsel maddecilik açısından yeniden yorumlanmıştır. Piscator'un politik tiyatrosu konusunu güncel olaylardan seçerken, çağdaş yaşamın gerçeklerini sınıf çatışması açısından göstermeye çalışıyordu. Seyircinin tanıdığı, içinde yaşadığı olaylar, güncel sorunlar, yaşam pratiğinin içinden seçilen olgular sahneye getirildi. Gerçeğin doğru bir görüntüsü yansıtılmalı, seyirci çevresini yeni bir gözle görüp değerlendirmeliydi.

Gerçeğe doğrudan bağlı kalmak yeni bir oyun anlayışı gerektiriyordu. Seyirci, sahnede bir gerçeğin taklidi ile değil, kendisi ile karşı karşıya gelecekti. Tiyatronun koşullandığı geleneksel estetik ölçülerin, klişelerin, tiyatrosal tavırların, tiyatroya özgü düşlemenin tümüyle kaldırılması ve güncel olanın doğrudan sahneye taşınması, seyircinin bu gerçeklere ve gerçeklerin kaynağı olan kendi çevresine yeni bir gözle bakmasını her şeyi yeniden ve en doğru biçimde algılamasını sağlayacaktı. Böylece tiyatrodaki bir kez daha çevre ögesi sahneye getiriliyor, fakat gerçekçi tiyatrodaki olduğu gibi bir arka plan, salt bir mekan olarak değil, verilen düşünceyi somut olarak destekleyen bir belge, bir materyal olarak değerlendiriliyordu. Sahne, dekor, film ya da başka tekniklerin tümü bireylerin tek tek yazgılarını derinliğine ve kapsamlı ele alarak, ideolojik bir anlayışa yöneltmeyi ilke edinmiş, bütün bir çevreyi olaya katarak çerçeve sahneyi parçalamaya zorlayan belli bir dünya görüşünden yola çıkarak kullanıldıklarında sahneleme amaçlarına uygun düşebilirler.

Piscator'a göre tiyatro, inandırıcı olduğunda, kitlelerin ruhsal enerjilerini açığa çıkardığında ve onları dönüştürdüğünde etkili olabilecektir. Bunu da ancak Marxçı felsefenin kullanılmasıyla gerçekleştirebilecektir. Onun tiyatrosu yalnızca coşturmak istememektedir. Aynı zamanda açıklık ve bilgi aktarmayı amaçlar; bu yüzden her defasında tarihsel gerçeği açımlayarak, bütün sorunları içinde buldukları geniş bağlamlarıyla sergileyerek ve konuyla ilgili her şeyi gözönünde tutarak, kitlelere resmedilen yazgının çıkmazlarını ve onu aşmanın biricik yolunu göstermek ulaşılması gereken hedeftir.

Piscator'a göre seyirci her zaman kolektiftir. Bir tiyatroyu dolduran insanlar, bireylerin oluşturduğu bir toplam değil, özgül duygular, içtepeler ve sinir sistemiyle donanmış yeni bir varlıktır. Ancak bu izleyici sınıfsal konumuna göre her zaman aynı istek ve bilince sahip olamayacaktır. Küçükburjuvazinin,

proleterleşmiş orta sınıfın geniş kitlelerini devrimci işçilerle birlikte bir yaşantı yoğunluğuna sokmak için onları sahneden gelen enerjiyi alımlayabilir kılmak zorunludur.

Sahne ve salon arasındaki sınırların ortadan kaldırılması, izleyicilerin tek tek olayın içine çekilmesi, onları kitleyle kaynaştırır; eğer bu kitlenin, dertlerine, tutkularına, umutlarına, acı ve sevinçlerine siyasal tiyatronun sahnesi sözcülük eder, biçim verirse, bundan böyle kolektivizm öğrenilen bir kavram olmaktan çıkacak, yaşanan gerçekliğe dönüşecektir.

4.3.BELGESEL TİYATRO

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

Piscator'un ilk belgesel oyunu, metnin ve sahnelemenin bütünüyle ve yalnızca politik belgeler üzerine kurulmuş ve bu yanı ile belgesel tiyatronun en belirgin örneği durumundaki "*Herşeye Karşın*" adlı tarihsel revüdüdür. Oyun ismini, 1919' un korkunç felaketine karşın toplumsal devrimin sürdüğünü göstermek amacıyla, o dönemin ünlü bir sloganından almıştır.

İlk kez film sahnedeki canlı eylemle organik bütünlük içinde kaynaştırılmıştır. Görünürde birbiriyle çelişen iki sanat biçiminin birarada

kullanılması oldukça tatışma yaratmıştır. Ancak Piscator için bu tartişmaların fazla bir önemi yoktur, çünkü yapılan değerlendirmelerin pek azında işleve yönelik bir yaklaşım bulunmaktadır. Film kullanımının hedefi her türlü değerlendirmelerin -yeni sahne olanakları arayışı, dekoratif olanakların vurgulanması gibi- ötesinde yararlanılabilecek araçları daha çok genişletmek ve inceltmektir; amaç hep aynıdır, önemli olan bir dünya görüşünün bilinen kalıplar ve ışıklı sloganlarla yayılması değil, öngörülen felsefenin ve ondan çıkartılabilecek her şeyin açık kanıtının, günümüzün tek ve biricik geçerli yaklaşımının sunulmasıdır. İddiaları yinelemek onları daha doğru ya da daha etkili kılmaz. Sonuca giden yol kanıtlamadır. Bu da ancak konunun bilimsel çözümlemesi üzerine oturtulabilir.

Sahne dilinde bu ancak, yaşamsal sahnelerin özümsemesi ve oyun kişilerinin rastlantısal kaderlerinin ötesine geçilebilmesiyle yapılabilecektir. Bunu gerçekleştirmenin yöntemi, sahnedeki olaylarla tarihteki etkin büyük güçler arasındaki bağlantıyı ortaya koymaktır. Gerçeğe dayalı özün oyundaki en önemli şey olması rastlantısal değildir. Kişilerin özel kaderine daha derin bir anlam veren, yaşamın zorunlulukları ve değişmez mekanizmaları, yalnızca gerçeklerin kendilerinden doğmaktadır. Bu nedenle tiyatro, insan ve insanüstü etkenlerin, sınıflar ya da bireylerle nasıl karşılıklı etkileştiklerini ortaya koyabilecek araçlara gereksinim duymaktadır. Bu araçlardan biri de filmidir. Ancak film araçtan öte birşey değildir ve yarın daha yetkin başka araçlarla değiştirilebilir.

Oyunlarda arşivlerden elde edilen belgesel filmler kullanılmaktaydı. Gerçek savaş çekimleri, savaş sonrası durumu gösteren filmler, savaşın dehşetini bütün çıplaklığıyla sergilemekteydi: Alev makinalarının saldırıları, parçalanmış insan yığınları, yanan kentler ve sefalet görüntüleri, proleterya üzerinde son derece çarpıcı bir etki yaratmaktaydı. Filmin dışında saydamlar, radyo kayıtları,

projeksiyon, fotoğraflar gibi farklı medyalarla da etki bir kat daha güçlenmekteydi.

Piscator, görsel öğeleri sadece belgesel nitelikli oyunlarında değil, siyasal amaçlı tiyatro anlayışının bütününde yoğun olarak kullanmıştır. Bunun nedeni, görüntünün daha kolay etkileyebilmesidir. Seyirci uzun uzun düşündürülmeden kısa, inandırıcı ve hızla değişen sahnelerle etki altına alınmaya çalışılır. Siyasal amaçlı tiyatrodaki görüntüsel iletişimin amacı, ilgiyi uyanık tutmak, değişik konulara dağıtmamaktır. Kabare tiyatrosunda olduğu gibi değişik üsluplar, karşıt görüşler, farklı biçimler biraraya getirilmez. Seyircinin tepkisi, alay ve sevgi gibi iki karşıt kutba bölünmez. Amaç etki birliği ve ilgi bütünlüğü sağlamaktır.

4.4.POLİTİK TİYATRODA TEKNİĞİN ÖNEMİ

Piscator'un toplumbilimsel dramaturjisinde insan, yaşam içindeki konumu ne olursa olsun, her türlü anlatımında çağının alinyazısına bağımlıdır. Sahnede çizilen insan, toplumsal bir öge olarak anlamlıdır. Temel olan ne kendisiyle ne tanrıyla ilişkisi değil, toplumla ilişkisidir. Ne zaman görünse sınıfsal ve toplumsal konumu da onunla birlikte yerini alır. Ahlaksal, ruhsal ve cinsel çelişkileri toplumla olan çelişkileridir. Antik dönem, insanın kaderle, ortaçağ tanrıyla, akılcılık doğayla, romantizm duyguların gücüyle ilişkisi üzerinde yoğunlaşmış olabilir; ancak topluluk içindeki bireylerin birbirleriyle ilişkisinin, insani değerlerin yenilenmesinin, toplumsal ilişkilerin yeniden düzenlenmesinin günün koşulu olduğu bir dönem, insan türünü, toplumun ve toplumsal sorunların terimleriyle yani politik bir varlık olarak görmekten kaçınmaz.

Bu realitenin sanatçısı da tiyatroyu dönemin bir aynası olarak kavrayıp, gerçekliğin eleştirel olmayan bir kopyasını üretmeye kalkarsa görevini yerine getirmiş sayılmayacaktır. Ne olayların bu durumunu yalnızca tiyatral araçlarla aşılabilecek bir görev olarak görebilir, ne bu düzensizliği akıllıca bir perde arkasına gizleyebilir ne de, insanı gerçekten toplumsal açıdan bozan bir dönemde, onu yüce büyüklüğe sahip bir yaratık olarak sunabilecektir. Bu sanatçının görevi idealist bir etki üretmek olamayacaktır. Devrimci sanatçının işi, çıkış noktası olarak gerçekliği almak ve toplumsal ayrımları büyüterek bunları, direnişin, başkaldırının, yeni düzenin bir ögesi kılmaktır.

Piscator'a göre tiyatronun işlevindeki bu değişiklik, bu çağıyla bütünleşme uğraşısı, sahne donanımını çağdaş kılmadan kavranamayacaktır. Sinema, projeksiyon, hoparlör gibi yan anlatım araçlarının kullanılması, eş görünümlü sahneler yapılması, döner sahneden, raylardan, yürüyen bantlardan yararlanılması, sahne mekanizmasının önemini ortaya koymaktadır. Sahneler, akrobatik hareketler, dia gösterileri ile birbirine bağlanmakta, film bu sahnelere eşgüdüm sağlayacak biçimde kullanılmaktadır. Hareketli basamaklar, rampalar sahne devinimini hızlandırır. Sahnede oyun alanı olarak pratikabl adı verilen, bir yanında eğimli bir düzlemin ve merdivenlerin, diğer yanında ise çeşitli yükseltilerin bulunduğu üstü düz ve şekilsiz yapılar oluşturulmuş, bu yapı da döner bir sahnenin üzerine yerleştirilmiştir. Çeşitli oyun alanlarını düz platformlara, girintilere ve koridorlara yerleştirerek, tüm sahnelerin yapısının bütünlenmesi ve oyun akışının hızlandırılması olanaklı kılınmıştır.

Sahne dekorunun yalınlaştırılmasında temel ilke, aksiyona açıklık getiren, vurgulayan ve destekleyen bütününüyle pratik bir oyun yapısı oluşturmaktır. Dekorlar, döner sahne üzerinde kendine yeten bir dünya oluşturmaktaydılar. Bu dekorlar açık alana da yerleştirilebiliyordu. Böylece çerçeve sahnenin sınırları da parçalanmış olmaktadır. Sahne mekanizmasının

böyle önem kazanmasının nedenleri, sahnenin sınırlarının genişletilmesi, sokağın tiyatroya getirilmesi, dram ile gazete dünyasının gerçek olayları arasında bağlantı kurulması, uzamsal hareketin sonuna kadar kullanılabilmesi, yüzyılın mekanik karmaşasına, teknik inceliklerine sahne üzerinde nesnel bir karşılık bulunarak çağdaş toplumun teknolojik niteliğinin yansıtılması olarak gösterilmektedir. Buradan da anlaşılacağı gibi sahne tekniklerindeki deneyler, heyecan verici biçimsel yeniliklerle göz boyamak için değil, çağın gerçeğini ve niteliğini saptayan faktörler olarak değerlendirilmiştir.

Piscator'un deneyleri önce mükemmel bir kaos yaratmıştır tiyatrodaki. Sahneyi bir makina odasına dönüştürürken, salondan da bir toplantı yeri oluşturmaktaydı. Piscator için tiyatro bir parlamento, halk ise yasama meclisidir. Bu parlamento önünde sanatsal planda karar bekleyen büyük halk sorunları sergilenmekteydi. Bir millet vekilinin şu yada bu olay hakkında söylev verdiği yerde, aynı olayın bir sanatsal kopyası yer almaktaydı. Olayı yeniden ele alış ve yapısıyla, sloganlarıyla, istatistikleriyle yasama meclisi, yani halk, siyasal bir karar almaya itilmekteydi.

Piscator'un sahnesi alkışlara kapalı olmamakla birlikte daha çok bir tartışma doğurmayı amaçlamaktaydı. Seyircisini, halkı, yalnız birşeyleri yaşamaya değil, aynı zamanda yaşama doğrudan doğruya katılmaya da kışkırtmaktaydı. Bu amaca ulaşmak için her araç geçerliydi. Tiyatro bir araçtır.

BEŞİNCİ BÖLÜM

MEYERHOLD VE PİSCATOR'DA BÜTÜNCÜL TİYATRO KAVRAMI

5.1.BÜTÜNCÜL TİYATRO ANLAYIŞI

XX. yüzyıl teknolojik, ekonomik ve toplumsal alanlarda devrimler çağı olmuştur. Sanatta da bu olağanüstü çalkantıların yansımaları tüm çarpıcılığıyla görülmektedir. Peşpeşe patlayan öncü sanat akımları gerek yayınladıkları manifestolarla felsefik boyutta, gerekse ortaya koydukları ürünlerle estetik boyutta toplumun yerleşik beğenisini ve dünyasal görüşlerini temelinden sarsıyor, yeni gelmekte olan bir sınıfın felsefik ve estetik bakışını burjuvanın karşısına tüm heybetiyle dikiyordu.

Tiyatro sanatı da özündeki agonist yapısıyla toplumsal çelişkileri, çatışmaları tartışmaya, gerçekleri belirlemeye en yatkın sanattır. Bu özelliği ile de burjuvanın yüksek çıkarları karşısında ciddi bir tehlikedir. Burjuva sanatı bunun çaresini, yazgısı karşısında eli kolu bağlı insanın iç dünyasını irdeleyen ve çevre tasvirleriyle ayrıntının zenginliğine önem veren gerçekçi tiyatro anlayışı ile

bulmuştur. Artık tiyatro toplumsal çelişkileri değil, kadercı insanın psikolojisini gözler önüne seriyordu.

Ancak bu tiyatro, yeni gelen üretken proleter sınıfın tiyatrosu olamazdı. Çünkü onlar kendi kaderlerini tayin etme düşüncesinden yola çıkarak hayata müdahale eden, üretenlerin toplumdaki söz hakkını savunan ve bunun için oldukça çetin mücadeleler veren, kaderine boyun eğmeyi reddeden yığınlardı. Ve bu yeni seyircinin tiyatrosu da her açıdan yeni olmalı, özünde zaten varolan hesaplaşmacı, uzlaşmaz öğeleri yeniden keşfetmeliydi.

Rusya'da Meyerhold, Almanya'da Piscator, bu tiyatral misyonu ilk üstlenen kişiler olarak öncelikle tiyatro sanatının en önemli iki ögesini bütünleştirme yollarını aramışlardır; oyuncu ve seyirci. Gerçekçi tiyatronun seyirciyi yok sayarak oynayan oyuncusuyla, sahnede olup bitenleri gerçekmiş gibi bir yanılsama içinde izleyerek hiçbir düşünsel katılımında bulunmayan izleyicisinin yerine, oyuncu ve seyircinin etkin katılımıyla birlikte oluşturulan bir tiyatro ancak işlevsel olabilecektir. Bu işlev seyircinin düşünsel katılımıyla toplumsal sorunların bir tartışma platformuna taşınabilmesidir.

Meyerhold, gerek yönetmenlik, gerek oyunculuk, gerekse sahne tekniğiyle ilgili çalışmalarıyla tiyatroyu sınırlarının ötesine taşımayı hedeflemiş ve kitlelerle tiyatronun bütünleşmesinin olanaklı kılınabileceği bütüncül bir tiyatro anlayışını hedefleyen deneyler yapmıştır. Bu deneylerin çıkış noktasında sahneye tiyatralliğini yeniden kazandırmak düşüncesi vardır. Bunun için sahnede hayatın bir kopyasını göstermek yerine, sahneyi tiyatral bir yaşantının oluşturulduğu bir mekana dönüştürmeye çalışmıştır. Yeni oyunculuk teknikleri, sahne tekniğinde ve dekor anlayışında arayışlar, seyirciyi oyuna dahil ederek yeni ilişki biçimleri deneyleri gibi pek çok yenilik bu anlayışı biçimlemektedir.

Meyerhold tiyatrosu, bütünsel bir anlatıma ulaşabilmek için tiyatronun dört temel direği olan yazar, yönetmen, oyuncu ve seyirciyi işlevsel açıdan birbirini kapsayan etkinlik sıralamasıyla varsayar ve etkinlik zincirinin kurulması ile tiyatral bütünlüğün sağlanmış olacağını öngörür. Yazarın ortaya koyduğu eser, oyun kendi başına bir tamamlanmışlık ifade edemez. Yönetmenin bu metni kendi yorumu doğrultusunda yeniden oluşturması ve sahne üstü etmenlerle ifade edilebilir bir hale getirmesi de yeterli değildir, çünkü oyuncu bu noktada yaratıcı varlığıyla sahne üzerinde kendi ifade araçlarını kullanmaya başlayacak ve oyunun yorumunu anlatımsal olarak geliştirecektir. Ama bu da bir tamamlanmışlık getiremez, ta ki seyircinin yaratıcı algısı ve imgelemi devreye girip tüm bu sahnesele etmenleri anlamsal bir bütünlüğe ulaştırana dek. Tiyatro gerçek tamamlanmışlığına tüm bu aşamaların ve bu karşılaşmaların oluşabilmesi ile kavuşabilecektir ki bu da bütüncül bir yaratım sürecidir.

Piscator da, tiyatrosal gelişiminin hedeflediği noktayı bütüncül (Total) tiyatro kavramıyla açıklamıştır. Piscator'un total tiyatrosu, seyredenin oyunla bütünleşmesi için medyayı bütünüyle kullanmak, realiteyi parça parça pasajlardan çıkarmakla yetinmemek, tümçül bir yazımı ve tümçül bir kapsamı amaçlamaktadır.

Seyirci ile bütünleşme ana hedeftir ve bunun onda Dionizyak bir coşku yaratması istenir. Seyirci kalabalığa çevrilmeli ve temsile tümçül bir katılımda bulunmalıdır. Seyirci ortak bir kimliğe bürünmelidir. Bu tiyatrodaki seyirci ile yüzleşme, politik gerçeklerin nasıl geliştiğini göstermek olmalıdır. Bunun için sahnenin tüm olanakları, seyircide istenilen etkiyi uyandıracak biçimde kullanılmalıdır. Sahne ile seyir yeri arasında yeni bir ilişki kurulmuş ve tüm iletişim araçları bu iletişim ve bütünleşmeyi sağlamak üzere kullanılmıştır. Bu bütünleşme olayında estetik kaygıların yeri yoktur. Asal olan ideolojidir, seyircinin amaçlanan siyasal görüşe katılmasıdır.

Bütüncül tiyatrodaki yaşam ile oyun arasındaki ayrım ortadan kalkmaktadır. Sunulan belgeler zaten gerçek ile oyunun sınırlarını kaldırmıştır. Seyirci ile oyuncu arasındaki yeni ilişki bu ayrımı iyice siler. Tiyatro yapılarında oyun yeri ile seyir yeri arasındaki sınırın kaldırılması bu bütünleşmenin son aşaması olmuştur.

Piscator'un bütüncül tiyatrosuyla yöneldiği amaç, burjuva tiyatrosunun ideoloji, dramaturgi, mekan ve teknik bakımlardan gerçekliğini kaldırmaktır. Piscator tiyatroyu estetikle değil kültürle özdeşleştirmektedir. Mit yerine ideoloji geçmiş ve bu doğrultuda toplumbilimsel bir dramaturgi bütüncül tiyatronun belkemiğini oluşturmuştur.

Meyerhold ve Piscator'un gerçekçi tiyatronun tüm sanatsal ve düşünsel metodlarına karşı çıkararak ortaya attıkları yeni düşünce ve tekniklerin tamamı tiyatrodaki yitirilen çok önemli bir öğeyi yeniden varedebilme amacı taşımaktadır. Bu öğe, gerçek tiyatro yaşantısının ortaya çıkabilmesinin birinci koşulu olan seyirci ile organik bir bütünleşmedir. Bu iki yenilikçi tiyatro adamının da ana hedefi budur. Bu hedefe ulaşmanın sağlayacağı yarar ise tiyatro sanatına yeni ve etkin bir işlev kazandırmak olacaktır.

Bu noktaya kadar ortak görüntü sergileyen bu hareket hedefe ulaşma yolunda birbirinden farklı birtakım özellikler gösterirler. Meyerhold, seyirciyle bütünleşme anının en önemli etkeninin oyuncu-seyirci yüzleşmesi olduğunu öngörürken, bu an Piscator'da gerçekle-seyirci yüzleşmesidir. Bunun için Piscator sadece oyuncuyu değil, gerçeği tüm çıplaklığıyla sergileyebilecek her türlü medyayı da aynı önemde görür. Meyerhold'a göre oyuncu sahnelemenin en önemli ögesidir ve bulgularan oyunculuk teknikleri ile kusursuz ifadeye ulaşmalıdır. Piscator için ise oyuncu, film, fotoğraf, radyo söylevleri gibi görsel

ve işitsel medyanın bir parçasıdır ve oyunculuk tekniği açısından da son derece özgürdür. Meyerhold'un deneyleri daha çok stüdyo çalışmaları, yeni oyunculuk ve sahneleme arayışları olarak biçimsel ve estetik bir kanalda gelişirken. Piscator, ideolojik temellerin, politik olguların getireceği bir dramaturgiyi oluşturma uğraşındadır. Bu dramaturgide ilk hedef siyasal düşüncedir. Estetik bu düşüncenin en etkili biçimde ifade edilmesinden doğacaktır.

Tiyatro, merceğini insanın iç dünyasının bireysel bunalımlarından, çağının toplumsal çelişkilerine yöneltmelidir. Toplumsal çelişkiler, yığınları içine alan ve yığınların sesini haykıran bir tiyatronun başlıca konusu olmalıdır. Tiyatro yığınlarla bütünleşmeli onların ortak soluğu olmalıdır.

SONUÇ

Doğuşundan itibaren tiyatro sanatının hayatın içinde son derece yaşamsal bir ihtiyaca karşılık verdiği, toplumsal normların ortaya konması ve tanımlanması açısından da oldukça etkin bir göreve sahip olduğu yadsınmaz bir olgudur. Bu olgunun çok doğal bir sonucu olarak da tiyatro sanatı her zaman talep edilmiş, biçimsel ve işlevsel değişimler göstermekle birlikte ulusların yaşamlarında her zaman en önemli yerleri almıştır.

Toplumsal yapıyı korumada etkin bir birleştirici öge olarak yönetici otoritelerin hiçbir zaman vazgeçemediği bir güç, aynı zamanda muhalif ve çatışmacı tutumuyla da halkın uyarıcı silahı ve sesini yükselttiği bir araç niteliğiyle tiyatro, toplumsal dengelerin daima en hassas noktalarında yer almıştır.

Konularını insanın yaşam karşısındaki mücadelesinden alan, özünü kişinin kendisiyle ve doğayla yüzleşmesine dayandıran ve bu konuları, özü, kitlelerle karşı karşıya gelerek, kendini ve karşısındaki kitleyi sorgulayarak işleyen tiyatro sanatı, aynı zamanda bir hesaplaşma ve çatışma alanıdır. Bu çatışma alanı öylesine doğrudan ve açıktır ki gerçeklerin her türlü sahte görünümünü yok eder ve onları bütün çıplaklığıyla insan vicdanının yargısına teslim eder. Böylesi acımasız bir hesaplaşma alanı elbette ki yönetici sınıfı her

zaman tedirgin etmiştir çünkü bu, yönetilenlerin, halkın bakışıdır. Bu özelliği nedeniyle, yöneten sınıf tarafından her zaman desteklenen tiyatro aynı zamanda yine bu sınıf tarafından sürekli olarak kontrol altında tutulmaya uğraşılmış ve çatışmacı özelliğiyle düzenleyici özelliği dengelenmeye çalışılmıştır.

Bütün bu özellikleri ile tiyatro çağlar boyunca, iktidarın erdem, inanç, siyaset ve ekonomiyle ilgili değerlerini halkın gelenek, yoksulluk ve özgürlükle ilgili anlayışlarının en uzlaşmaz noktalarında iki tarafın değerlerini bütünleştiren ve bu değerleri bir toplumsal kalıba döken bir tür emniyet sübabı olarak karşımıza çıkar. Bu sübabın ibresi kimi dönemde iktidardan yana, kimi dönemde halktan yana dönmüştür ancak önemli olan nokta tiyatro sanatının daima çağının toplumsal yaşayışına etki eder bir konumda olmasıdır.

Ancak ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından sonra tiyatro sanatı bütünsel bir değişim sürecine girmiş ve hem işlevsel hem de biçimsel açıdan kendisini toplumsal yaşantıdan soyutlamaya başlamıştır. Bu durumun en önemli nedeni kuşkusuz toplumsal anlamda yaşanan ve dünya tarihini yeni bir yöne kanalize eden gelişmelerdir. Endüstriyel gelişimin getirdiği yeni üretim biçimleri, emek ve sermaye arasındaki uçurumun büyümesi sonucu sınıfsal farklılıkların keskinleşmesi, Toplumsal iktidarın yerini ekonomik iktidarın alması nedeniyle acımasız bir rekabet sisteminin oturması, bu sistemde her türlü geleneksel, ahlaksal değer ve erdemini yerini sermaye ve güç anlayışının alması gibi çok yeni ve temelden sarsıcı değişimlerin olduğu bir dönemin içinde ekonomik ve siyasal gücü elinde bulunduran burjuva sınıfının tiyatro sanatından toplumsal dengeleri sağlaması gibi bir beklentisi de yoktur. Tiyatro artık bütünüyle burjuva sınıfının beğenisine yönelerek, tarihinde ilk defa işlev ve biçim açısından yaşamla bağlantısını yitirmiş, kendisine öngörülen kalıpların içine girerek, uyarıcı işlevini terk etmiştir. Artık tiyatronun görevi, tiyatro anını bir hesaplaşma, bir yüzleşme alanına döndürmek, seyircisi ile bütünsel bir ilişkiye girerek gerçeklerin önündeki

sahte görüntüleri kaldırmak değil. Tam tersine seyircisini bütünüün içinden ayırarak karartılmış salonda tek başına kendisi için hazırlanan yapma gerçekliğin illüzyonuna sokmak, hiç bir yüzleşme ve hesaplaşmaya yer vermeden, ona hiçbir düşünme gerekliliği kalmayacak biçimde hazırlanmış bir fikri aktarmaktan başka bir şey değildir.

Tiyatro sanatı böylesi bir görevi gerçekleştirirken seyircisinde sağlamayı hedeflediği etkiyi bütünüyle görsel ve işitsel öğeler gibi duyusal bir nitelikte oluşturmaya çalışmıştır. Bunun için sahne adeta gerçek bir mekana dönüştürülmüş, izleyicinin gerçek bir hayat kesitine tanık oluyormuş yanılsamasına kapılmasına çalışılmıştır ki bu da tiyatro sanatının oyunsu gerçekliğinden uzaklaşmasına ve hep daha gerçek olmaya çalışmasına yol açmıştır. Oysa tiyatro sanatı izleyicisi ile buluşmasındaki en güçlü bağı oyunsu tadında kurabilmektedir. Tiyatronun gücü insanın oynama içgüdüsünü uyarması ile ortaya çıkmaktadır. Bu anlamda gerçekçi tiyatronun ortaya koyduğu yaşantının tam bir tiyatro anı olabilmesi de mümkün olamamaktadır.

Bu noktada gerçekçi tiyatro, biçimsel ayrıntıya, gerçeğin tıpkısını yaratma titizliğine yönelerek bir noktaya dikkatimizi çekiyor. İşlevsel açıdan son derece güçlü olan hemen hemen tüm tiyatro dönemlerinde tiyatronun biçimsel olarak son derece oyunsu ve tiyatral bir gerçeklik sergilediği, gerek dekor, gerekse kostüm açısından son derece konvansiyona dayalı bir yapı sunduğunu görüyoruz. Ancak tiyatronun toplumsal yaşamla bağı zayıflamaya başlayınca, biçimsel açıdan oldukça titizleşmeye, tüm teknik olanaklarını gerçek hayatın görsel bir kopyasını oluşturma yolunda seferber etmeye başladığını görüyoruz. Bu tiyatronun seyircisine sunacağı haz hayatın olabildiğince benzerini yaratmakla bağlantılıdır. Tiyatroda görselliğin düşünceyi destekleyici bir boyut olduğu göz önünde bulundurulduğunda düşünsel anlamda da hazzın doğması, yeni bir düşünce sisteminin oluşturulmasından çok belli bir fikrin aktarılması olarak

ortaya çıkmakta böylece sahne-seyirci ilişkisi yaratıcı bir boyut taşımaktan uzak kalmaktadır. Gerçekçi tiyatro, yirminci yüzyıl insanının her davranışının çevresine ve kaderine yazgılı bulunduğunu ve onun çırpınışının umutsuz olduğunu vurgular.

Gerçekçi tiyatroya gerçek alternatiflerin temellerini oluşturan Meyerhold ve Piscator ise, kendi kaderini kendileri oluşturmak isteyen kitlelerin yaşamın gerçek çelişkisini oluşturduğunu görerek, bu kitlelerle tiyatro sanatının bütünleşmesi için çaba harcamışlardır. Onların amacı sahneye kaybettiği tiyatrosallığı geri kazandırmak ve onu yeniden bir yüzleşme alanına dönüştürmektir. Yirminci yüzyıl insanının çelişkileri, psikolojik ve ruhsal çözümlenmelerle değil, ekonomik, toplumsal ve siyasal bakış açılarıyla ortaya konabilecektir. İşte bu karşıt görüş, Gerçekçi tiyatroyu kökünden sarsarak yirminci yüzyıl tiyatrosunun ikinci büyük hareketini oluşturmuş, Meyerhold'un sahneleme ve oyunculuk alanındaki denemeleri, Piscator'un dramaturjik ve teknik arayışları daha sonraki büyük tiyatro adamlarının en önemli çıkış noktalarını oluşturmuştur.

Bu atılım gerçekçi tiyatroya bir başkaldırı olmanın ötesinde tüm tiyatro tarihinde de bir yenilik oluşturmaktadır. Bu, tiyatro sanatının iktidarla halk arasındaki toplumsal dengeyi sağlayıcı işlevini başka bir biçime dönüştürerek, ezilen toplumun ezenlere karşı toplumsal bilinci oluşturacak bir birleşme alanında bütünleşmesi ve yaşadığı olaylarla bir hesaplaşma sürecine girmesini sağlayan yeni bir tiyatrodur.

KAYNAKÇA

- AND, Metin : **Tiyatro kılavuzu**, İstanbul, 1976
- ARAGON, Louis : **Gerçekçiliğin Boyutları**, (çev. Erdoğan Alkan), İstanbul, 1985
- ARISTOTELES : **Poetika**, (çev. İsmail Tunalı), İstanbul, 1993
- BOAL, Augusto : **Ezilenlerin Tiyatrosu**, (çev. Semih Çelenk), İzmir, 1996
- BRECHT, Bertolt : **Deneysel Tiyatro**, (çev. Kaya Öztaş), Ankara, 1981

- CANDAN, Ayşın : **Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro,**
İstanbul, 1994
- CHILDE, Gordon : **Tarihte Neler Oldu,**(çev.Mete Tunçay)
Alaeddin Şenel, İstanbul, 1985
- ÇALIŞLAR, Aziz : **Yirminci Yüzyılda Tiyatro,** İstanbul,
1993
- ÇALIŞLAR, Aziz : **Gerçekçi Tiyatro Sözlüğü,** İstanbul,
1978
- ÇAPAN, Çevat : **Değişen Tiyatro,** İstanbul, 1972
- FUAT, Memet : **Tiyatro Tarihi,** İstanbul, 1961
- HANÇERLİOĞLU, Orhan : **Düşünce Tarihi,** İstanbul, 1976
- HAUSER, Arnold : **Sanatın Toplumsal Tarihi,** (çev.
Yıldız Gölüönü), İstanbul, 1984

- İPŞİROĞLU, Zehra : **Tiyatroda Düşünsellik**, İstanbul,
1995
- KESTİNG, Marianne : **Tarihte ve Çağımızda Epik Tiyatro**,
(çev. Yılmaz Onay), İstanbul, 1985
- NUTKU, Özdemir : **Dünya Tiyatrosu Tarihi I-II**, İstanbul
1985
- MEYERHOLD, Vsevolod : "Stilize Tiyatro", **Mimesis I**, İstanbul,
1989
- PIGNARRE, Robert : **Tiyatro Tarihi**, (çev. Pınar Kür),
İstanbul, 1975
- PISCATOR, Erwin : **Politik Tiyatro**, (çev. Mustafa Ünlü-
Suavi Güney), İstanbul, 1985
- RUSSELL, Bertrand : **Batı Felsefesi Tarihi**, (çev. Muammer
Sencer), İstanbul, 1983

- SANDER, Oral : **Siyasi Tarih**, Ankara, 1992
- SEGHERS, Anna : **Gerçekçiliğin Evrensel Mirası**, (çev. Ahmet Cemal), İstanbul, 1984
- ŞENER, Sevda : **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, Anadolu Üniversitesi Basımevi, Eskişehir, 1991
- TANILLİ, Server : **Uygurluk Tarihi**, İstanbul, 1992
- THOMSON, George : **Aiskhylos ve Atina**, (çev. Mehmet Doğan), İstanbul, 1990
- THOMSON, George : **İlk Filozoflar**, (çev. Mehmet Doğan), İstanbul, 1988
- TUNALI, İsmail : **Grek Estetik'i**, İstanbul, 1983