

**T.C. İSTANBUL KÜLTÜR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**AVRUPA'DA REJİSÖRLÜK KAVRAMININ ORTAYA ÇIKIŞI-
“STANİSLAVSKİ ve BRECHT” ÖRNEKLERİ ÜZERİNDEN YÖNETMENLİK
METODOLOJİSİNİN İNCELENMESİ**

**YÜKSEK LİSANS
TEZİ**

**Bülent
SEZGİN**

(710190001)

**Tezin Enstitüye Verildiği Tarih: 14 Temmuz 2009
Tezin Savunulduğu Tarih:10 Ağustos 2009**

Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. Önder Paker (Beykent Üniversitesi)

**Diğer Jüri Üyeleri: Prof. Özer Sezgin
Prof.Dr. Rengin Küçükdoğan**

Ağustos 2009

İÇİNDEKİLER

RESİM LİSTESİ.....	i
TÜRKÇE ÖZET.....	iii
YABANCI DİL ÖZET.....	iv
1. GİRİŞ.....	1
2. Sahneye Koyuculuğun Tarihsel Evrimi ve Rejisörlük Kavramının Ortaya Çıkışı.....	4
2.1 Oyun, Tiyatro, Sahne ve Dramaturji Kavramlarının İncelenmesi.....	4
2.2 Avrupa’da Sahneye Koyuculuğun Tarihsel Gelişimi ve Rejisörlük Kavramının Ortaya Çıkışı	18
2.3. Avrupa’daki Yönetmenlerin Gözünden Sahneye Koyuculuk.....	39
2.4 Yönetmenlik Kavramına Dair Genel Bir Toparlama.....	52
2.5 Yönetmenlerin Çalışma Metodu Hakkında.....	58
3. “Stanislavski ve Brecht” Örnekleri Üzerinden Yönetmenlik Metodolojisinin İncelenmesi.....	65
3.1. Konstantin Stanislavski’nin Tiyatro Anlayışı	65
3.2 Stanislavski’nin Yönetmenlik Perspektifi.....	74
3.3 Stanislavski’nin Üç Kızkardeş Prodüksiyonu Reji Defterinin 1.perde incelemesi.....	78
3.4. Bertolt Brecht’in Tiyatro Anlayışı.....	81
3.5 Bertolt Brecht’in Yönetmenlik Perspektifi.....	88
3.6 Bertolt Brecht’in Cesaret Ana ve Çocukları oyunu Prodüksiyon Notları (1.perde 1. Sahne İncelemesi)	101
4. SONUÇLAR.....	110
KAYNAKÇA.....	112

RESİM LİSTESİ

RESİM LİSTESİ:

Resim 2.1: İllüstrasyon-Antik Yunan Sahnesi.....	23
Resim 2.2: İngiliz Köylülerinin kent meydanına vagonla girişi.....	28
Resim 2.3: 2.Granchio'nun 1566'daki Pespektif Sahne Dekorları.....	31
Resim 2.4: Leone de Sommi	34
Resim 2.5: Saxe-Meiningen Tiyatro Dükü'nün Heinrich Kleist'in Arminius savaşı için çizdiği taslak (Max Grube).....	35
Resim2.6:Saxe-Meiningen'in yönettiği Shakespeare'in Julius Caesar tragedyası, 1867.....	36
Resim 2.7: André Antoine'un yönettiği Emile Zola'nın La Terra adlı oyunun doğalcı dekoru 1900.....	38
Resim 2.8: André Antoine.....	39
Resim 2.9: David Belasco, Stanislavki ve Reinhardt ile birlikte.....	42
Resim 2.10: David Belasco.....	42
Resim 2.11: Gordon Craig.....	43
Resim2.12:Gordon Craig'in 1911'de Moskova Sanat Tiyatrosunda yönettiği Hamlet prodüksiyonu.....	43
Resim 2.13: Vsevolod Meyerhold.....	45
Resim 2.14: Vsevolod Meyerhold sahne tasarımı.....	45
Resim 2.15: Jacques Copeau.....	46
Resim 2.16: Louis Jouvet.....	49
Resim 2.17: Tyrone Guthrie.....	51
Resim 3.1: Konstantin Stanislavski.....	65
Resim 3.2: Üç Kızkardeş, 1.Perde Sahne Planı.....	78
Resim 3.3: Üç Kızkardeş, 1.Perde Sahne Planı.....	79
Resim 3.4: Bertolt Brecht.....	81
Resim 3.5: Cesaret Ana Provaları Sırasında Brecht.....	88
Resim 3.6: Helene Weigel'in oğlunu kaybettikten sonraki çılgığı.....	106
Resim 3.7: Teo Otto'nun Çizimiyle Ticaret Arabası.....	107
Resim 3.8: 1950 yılındaki oyundan Theo Otto çizimiyle ticaret arabası.....	109

Enstitüsü : Sosyal Bilimler
Anabilim Dalı : Sanat Yönetimi
Programı : Rejisörlük
Tez Danışmanı : Yrd. Doç. Dr. Önder Parker
Tez Türü ve Tarihi : Yüksek Lisans – Temmuz 2009

KISA ÖZET

AVRUPA’DA REJİSÖRLÜK KAVRAMININ ORTAYA ÇIKIŞI- “STANİSLAVSKİ ve BRECHT” ÖRNEKLERİ ÜZERİNDEN YÖNETMENLİK METODOLOJİSİNİN İNCELENMESİ

Bülent Sezgin

Bu çalışmanın konusu, tarihsel bağlamda Avrupa’da 19. yüzyılda yönetmen tiyatrosunun ortaya çıkışı, rejisörlüğün ve sahneye koyuculuğun tarihsel evrimi ve bu geleneğin en önemli iki öncüsü olan Konstantin Stanislavski ve Bertolt Brecht’in dram sanatına bakışlarını ve yönetmenlik perspektiflerini incelemektir.

Araştırmada, rejisörlük ve sahneye koyuculuk kavramı tarihsel olarak ele alınmış, Avrupa’da ilk yönetmen proto-tiplerinden başlayarak, yönetmenin tiyatro içindeki konumu ve işlevleri incelenmiştir. Daha sonra, vaka incelemesi olarak Konstantin Stanislavski ve Bertolt Brecht’in Üç Kızkardeş ve Cesaret Ana ve Çocukları prodüksiyonlarıyla ilgili yazılı kaynaklar ele alınmış, reji defterlerinde ortaya çıkan veriler analiz edilmiştir.

Avrupa’da 19. yüzyılda yönetmenlik kavramına dair görüş belirten yaklaşık 10 yönetmenin gözünden; sahneye koyuculuğun kavramsallaştırılması hedeflenmiş ve yönetmenlik sanatının ilkeleri açığa çıkarılmaya çalışılmıştır. Yapılan okuma, araştırma ve analiz çalışmalarının derlemesiyle oluşan tez çalışması Türkiye tiyatro tarihinde çok fazla üzerine değinilmemiş yönetmenlik kavramına dair bir bakış açısı sunmayı hedefler.

Araştırma, modern anlamda tiyatro yönetmenliğinin yaklaşık 150 yıllık bir tarihi olduğunu, kaçınılmaz ve sabit bir olgu olmadığını ve sosyokültürel yapıdaki değişikliklerin bir sonucu olarak ortaya çıktığını göstermiştir. Çalışmayla, Konstantin Stanislavski ve Bertolt Brecht gibi iki büyük yönetmenin günümüze bıraktıkları miras tartışmaya açılmış ve bir yönetmen modeli olarak neyi temsil ettikleri sorunsallaştırılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Sahneye Koyuculuk, Rejisörlük, Yönetmenlik, Dram Sanatı, Tiyatro, Konstantin Stanislavski, Bertolt Brecht, Yazar, Oyuncu

University : **Istanbul Kültür University**
Institute : **Institute of Social Sciences**
Department : **Art Management**
Programme : **Stage Directory**
Supervisor : **Yrd. Doç. Dr. Önder Paker**
Degree Awarded and Date : **MA – July 2009**

ABSTRACT

ANALYSIS OF THE ROOTS OF EUROPEAN THEATRE DIRECTORY AND METHODOLOGY: IN THE CASE STUDY OF “KONSTANTIN STANISLAVSKI AND BERTOLT BRECHT”

Bülent Sezgin

This study deals with European director’s theatre in 19th century in historical context, analyse original roots of theatre director traditionally and especially study on Konstantin Stanislavski and Bertolt Brecht’s perspectives on drama art and director’s methods.

In survey, the concept of theatre directory and regisseur are getting in a historical context and also the functions of theatre directors in dramatic art can be analysed. As a case study Konstantin Stanislavski’s and Bertolt Brecht’s productions of ‘Three Sisters’ and ‘Mother Courage and Her Children’ have been taken into consideration in the light of original written documents which is called Regiebuch.

In thesis, directory can be conceptualized from the perspectives of ten leading theatre director in 19th century in Europe. Also the principles of theatre directory have been dismissed. Thesis is constructed after reading academic report, exploring data survey and compilation of textual books. The basic aim of the thesis is discussion of theatre directory which is not popular argumantative topic in Turkey.

The study has revealed that the modern theatre directory has been 150 years history. The modern theatre directory is not inevitable and constant, it stems from the sociological changes of the European society. Konstantin Stanislavski and Bertolt Brecht’s perspectives symbolize pattern for comtemporany directors and this study investigate their heritage.

Keywords: **Stage Directory, Regisseur, Dramatic Art, Theatre, Konstantin Stanislavski, Bertolt Brecht, author, player**

1) GİRİŞ

Sanat asıl olarak insanın haz dünyasına yön verme işlevine sahip bir eğlence ve yaratıcılık eylemidir. Tiyatro eylemi de başka sanatlar gibi dinsel törenlerden doğmuş, sonra dinden bağımsızlaşarak sanatlaşmıştır. Kökeninde, ilkel insanın doğa olaylarını kendi bedensel hareketleriyle simgesel olarak temsil etme çabası yatar.

Aristoteles'e göre tarihçiler olanları, ozanlar, geniş anlamda sanatçılar ise, olasılık ve zorunluluk yasaları açısından olması olanaklı olan şeyleri anlatırlar. Sanatçılar temel olarak ses, renk ve hareket yoluyla doğayı taklit ederler.

“Taklit etme ve taklitten hoşlanma insanın doğasında vardır. Bunun nedeni insanın öğrenmeden aldığı hazdır. İnsan taklit edilen nesnenin bilgisini öğrenme isteği ya da taklit edenin yeteneğini kavrama arzusu nedeniyle taklitten haz alır.”¹

Doğayı taklit etme, yani mimesis eylemi, sanatın en temel bileşenidir. Ancak doğayı taklit eden sanatçı için sanat yapma eyleminin bazı kuralları ve kendine özgü bir estetik biçimi olmak durumundadır. Öz, biçim ve içerik bakımından tiyatro estetiğinin saptanması gerekir.

Yar. Doç. Dr. Önder Parker, bir sanat yapıtı olarak tiyatro olayı tanımlamasını şu şekilde yapar:

“Tiyatro sanatı birçok ögenin birlikte oluşturduğu kolektif bir sanattır. Bu sanat yapıtının estetik bir nesne durumuna ulaşması, birçok süreci ve bu süreçlerle oluşmuş estetik nesnelerin bir araya gelmesini zorunlu kılar. Tiyatro sanatının gerçekleştiği ve seyirci karşısına çıktığı aşamayı “Tiyatro Olayı” diye adlandırıyoruz. Bu olayın gerçekleştiği zaman kapsamında seyircilerin de bulunma zorunluluğu, bu sanatın zaman mekân ortak paydasında algılayıcılara belirli bir zaman diliminde ulaşmasını

¹ Aristoteles, *Poetika* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1995) 16.

gerekli kılar. Bu zaman dilimi, bir yandan gerçek bir zaman dilimi, bir yandan da kurgusaldır.”¹

Modern tiyatro anlayışında dört asal bileşen vardır:

- i. Oyuncu (rol oynayan)
- ii. Yazar (dramatik metin üreticisi)
- iii. Yönetmen (sahneye koyucu)
- iv. Seyirci (izleyici)

Tiyatronun temelinde oyuncu ve seyirci ögesi vardır, yani yazar ve yönetmen olmadan tiyatro olabilir ancak seyirci ve oyuncu olmadan tiyatro olamaz. Yazar ve yönetmen dediğimiz kişiler ise yaratıcı zincire daha sonradan eklenmiştir. Örneğin günümüzde bir tiyatro yapıtını izledikten sonra aklımıza ilk olarak gelen şeylerden birisi, ‘acaba oyunun yönetmeni kimdi?’ sorusu olabilir. Ancak bundan çok değil iki yüzyıl öncesinde seyircinin temel odaklandığı oyuncu ve yazar ögesiydi. Kısacası tiyatronun dört asal bileşenin çağlar boyunca geçirdiği evrim farklı farklıdır.

Tiyatro tarihi araştırmacılarının belirttiği gibi, sahneye koyma eylemini yapan kişinin tarihsel bir evrimi bulunmaktadır. Yönetmen merkezli gelişen 20.yüzyıl tiyatrosunun tarihi 1830’lu yıllar sonrasına denk gelir. İlk yönetmen proto-tiplerinden bu yana yönetmenlik ve sahneye koyuculuk çeşitli evrimler geçirmiştir.

Türkiye’de resmi kurumların hemen hemen hepsinde yönetmen merkezli bir şekilde tiyatro faaliyeti yapıldığı söylenebilir. Çağdaş Türkiye tiyatrosunun şekillenmesi de, Carl Eberth, André Antoine gibi Alman ve Fransız ekolünden gelen ünlü yönetmenlerin ve daha sonrasında Muhsin Ertuğrul’un da çabalarıyla şekillenmiştir. Ancak yönetmenliğe dair metotlaşma ve kavramsal bilgi birikimi düzeyinin çok gelişkin olmadığı söylenebilir.

¹ Önder Paker, *Tiyatro Estetiği Cilt 1*, (İstanbul: Papatya Yayıncılık Eğitim, 2008) 17.

Bu tez çalışmasının en temel amacı, sahneye koyuculuk ve yönetmenlik kavramına dair literatür taraması yapmak ve ilkesel öncülleri ortaya çıkarmaktır. Bu yüzden de tez çalışmasında asıl olarak yönetmenliğin tanımı, işlevleri ve tiyatro üzerindeki etkileri araştırılmıştır.

Tezin ikinci bölümünde ise Konstantin Stanislavski ve Bertolt Brecht'in dram sanatına bakışları ve yönetmenlik perspektifleri incelenecektir. Bu iki yönetmenin seçilmiş olması, 20.yüzyılda Türkiye ve dünya tiyatrosunu en çok etkileyen tiyatrocular olmaları ve bizlere ışık tutabilecek yazılı ve teorik kaynaklar bırakmaları nedeniyle bu iki yönetmen incelenmiştir.

2) Sahneye Koyuculuğun Tarihsel Evrimi ve Rejisörlük Kavramının Ortaya Çıkışı:

2. 1. Oyun, tiyatro, sahne ve dramaturji kavramlarının incelenmesi

Tiyatronun bir gösteri sanatı olarak tarihsel evrimi incelendiğinde “sahneye koyuculuk” kavramının değişik boyutlarda değerlendirildiği görülebilir. Sahneye koyma eylemini analiz etmek ve sahneye koyucunun işlevsel yönlerini tanımlayabilmek için temel tiyatral kavramlar üzerinde durulması gereklidir. Bu yüzden de öncelikle oyun ve tiyatronun tanımı, sahne ve dramaturji kavramları üzerinde durmak istiyorum.

Tiyatro sanatı, Martin Esslin’in “Dram Sanatının Alanı” adlı kitabında da vurguladığı gibi¹, “oyun”sal bir etkinliktir. Dramanın bu niteliği Aristoteles’in “Poetika”sında da açıkça ortaya konmuştur. Aristoteles, epos, tragedya, komedy ve dithyrambos şiirinin genel olarak taklit olduğunu söyledikten sonra, şiir sanatının varlığını insan doğasında temellenen iki temel nedene borçlu olduğunu belirtir:

“Bunlardan birisi taklit içtepisi olup, insanlarda doğuştan vardır; insanlar bütün öteki yaratıklardan özellikle taklit etmeye olağanüstü yetili olmalarıyla ayrılır ve ilk bilgilerini de taklit yoluyla elde ederler. İkincisi, bütün taklit ürünleri karşısında duyulan hoşlanma’dır ki, bu, insan için karakteristiktir.”²

Mimesis yani taklit, insanın yaşamını anlamlandırmak açısından kaçınılmazdır. Aristoteles’in insanın doğaya dair ilk bilgilerini taklit yoluyla edindiğine dair söylediği argümanlar oldukça önemlidir. Çünkü, insan kendi dışındaki dünyayı, o dünyayla empati ilişkisine girerek algılama kapasitesine sahip bir varlıktır.

¹ Martin Esslin, *Dram Sanatının Alanı* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1996) 106.

² Aristoteles, 16.

Oyun ise insanın yaşamı ve doğayı öğrenmekte kullandığı ilk etkinliktir. İnsanoğlu doğuştan *homo-ludens*, yani oynayan insandır. Oyun, Lazarov'un tanımlamasıyla, "kendiliğinden ortaya çıkan, hedefi olmayan ve mutluluk getiren bir aktivite"dir¹. Montaigne ise oyunu, "çocukların en gerçek uğraşları" olarak tanımlamıştır. Huizinga, Erikson, Freud, Piaget, Schiller gibi kuramcılar oyun kavramına dair değişik tezler ortaya koymuşlardır. Örneğin Freud, oyunun işlevsel yönüne vurgu yapmış, kişinin oyun sayesinde korkularından, sosyal çatışma ve engellerinin üstesinden gelebileceğini iddia etmiştir. Gelişim kuramcıları ise, esas olarak üç temel oyun türüne işaret etmektedirler: Ses çıkaran bir nesneyi sallama gibi aktivitelerden oluşan araştırmacı oyun (exploratory play), bloklardan kule yapmak gibi aktivitelerden oluşan yapılandırıcı oyun (constructive play), çocuğun başka birisinin rolünü üstlendiği "rol yapma oyunu", "öyleymiş gibi davranma oyunu" (pretend play).

Oyun kavramını analiz ederken Johan Huizinga'nın görüşlerinden mutlaka yararlanılması gereklidir. Johan Huizinga, oyunu şu şekilde tanımlar:

"Oyun, özgürce razı olunan, ama tamamen emredici kurallara uygun olarak belirli zaman ve mekân sınırları içinde gerçekleştirilen, bizatihi bir amaca sahip olan, bir gerilim ve sevinç duygusu ile 'alışılmış hayat'tan 'başka türlü olmak' bilincinin eşlik ettiği iradi bir eylem veya faaliyettir"²

Sosyolog Richard Sennet'a göre ise oyun, "kamusal ifadeyi sağlayan enerji", "gönüllü, çıkar gözetilmeyen, yalıtılmış ve sınırlı bir etkinliktir."³ Bu noktada, Sennett anlık isteklerden ya da doyumlardan uzak durmak olarak tanımladığı oyun kavramını, bir toplumsal sözleşme biçimi olarak adlandırır. Örneğin misket oyununda; amaç sadece kazanmak değil - yani diğerlerinin tüm misketlerini ele geçirmek değil- aksine oyunun kurallarını daha çok karmaşıklaştırmaktır. Oyunda kazanan mümkün olduğunca geciktirilir. Kazanmak salt bir amaç değildir. Kurallar koyarak oyun ne kadar uzarsa, çocuklar o kadar özgür olurlar. Ancak kural koymak basit bir şey değildir, oyuncunun oyun sırasında benlik mesafesini devreye sokması

¹ *Eğitimde Drama* (Ankara: YA-PA Yayınları, 2000) 11-52.

² Johan Huizinga, *Homo Ludens* (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1995) 48.

³ Richard Sennet, *Kamusal İnsanın Çöküşü* (İstanbul: Ayrıntı Yayınları 1994)

gerekir. Yani bireysel isteklerini sınırlandırması ve egosal arzularını kontrol altına alması gerekir. Bu sayede, başkaları karşısındaki üstünlüğü ertelenir. Oyuncular arası beceri eşitsizliklerinin dengelenmesi gündeme gelir. Örneğin 4 ve 6 yaşlarındaki iki çocuğu düşündüğümüzde, 6 yaşındaki çocuk kendinden güçsüz durumda olan 4 yaşındaki çocuğun kaybetmesini geciktirmeye çalışır. Kurallar yoluyla benlik mesafesi oluşturan çocuk, aynı zamanda koyduğu kuralların değiştirilebilir ve kendi kontrolünde olduğunu keşfetmeye başlar. Bu sayede, çocuk oyunda denetlenen bir çevre yaratarak, hayal kırıklıklarına karşı bir yanıt oluşturma potansiyeline de sahip olur. Ancak çocuklar benlik-mesafesi koyarken riske girerler. Her kendinden vazgeçme, riske girmeyi gerektirir. Sennett'a göre: "Çocuklukta gelişen rol yapma yeteneği, yetişkinlerin kültürel koşullarında ortadan kalkmaktadır. Yetişkinler oyunlarda kullanılan 'kuralları', 'görenekleri', 'klişeleri', 'basmakalıp duyguları' hor görmekte, bunları daha az ifade ettikçe özgürleştiklerini sanmakta ve daha 'derin' bir yaşama çekildiklerini düşünmektedirler." Ancak Sennett'a göre bu çağımızın hastalığı olan "narsisizm"dir.

Tiyatro sözcüğü seyirlik yeri anlamına gelen *theatron* sözcüğünden türemiştir. Prof Dr. Özdemir Nutku, *Dünya Tiyatro Tarihi*¹ adlı kitabında ilkel insanların ateşin çevresinde dans ederken avladıkları hayvanları betimlemek ve doğaya karşı kahramanlıklarını anlatmak için maske, yay, ok, balta vs. araçlar kullanarak şarkılar söylediklerini ve zamanla dans, ritm ve tartım içinde söylenen bu şarkıların bir ritüele dönüştüğünü belirtir. Katılımcı bir oyun formundaki bu ritüel sırasında üç temel sanatsal form açığa çıkardı:

- i. Taklit (mimesis)
- ii. Eylem
- iii. Topluca katılım

Örneğin avcı, hayvan postuna bürünerek taklit ögesine başvurur ve avını öldürürdü. Daha sonra yaşadığı kabilenin üyelerine bu olayı anlatmak için hareketler kullanarak eyleme geçerdi ve avın uğurlu olması için yapılan toplu törende dans edilirdi. Bu

¹ Özdemir Nutku, *Dünya Tiyatro Tarihi 1*, (İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 2000)

törenler büyü, maske ve dans ögesi ile birleşince tiyatronun ilkel sanatsal biçimi ortaya çıkıyordu. Ritüel kuram tezine dayanarak tiyatro teorisine dair saptanan temel görüş budur. Ritüel kuram tezine göre ilkel insanın doğaya dair üç temel bilinmezi vardır.

- i. Doğum
- ii. Üreme
- iii. Ölüm

Bilinmez olan bu kavramları açıklamak isteyen insanoğlu, çözümsüzlüğe düştüğünde bilinmez eşittir tanrı varsayımı ile hareket etmiştir. Doğum, üreme ve ölüm dönemlerine denk düşen tarihlerde kendisine ritüelleri veren tanrılara kurban verme ve tapınma düşüncesi ortaya çıkmıştır. Bu dönemlerde yapılan ritüellerdeki formların sanatsal formlara dönüşeceği görülmektedir. Sanat yoluyla ‘ilkelliğin’ dışına çıkan insanoğlu için, sanat kendisini doğaya karşı ifade etmenin bir yolu olmaya başlamıştır. Ritüeller karmaşık hale geldikçe, beden hareketleri, vokal kullanımı, hikâye anlatma ve kostüm, makyaj, aksesuar gibi teatral efektler kullanılmıştır.

Tiyatro ve oyunu tanımladıktan sonra, tiyatro ve oyun arasındaki ilişkiye dair bazı çıkarsamalar yapılabilir. Oyun insanın doğal dünyasına ait ve kendiliğinden ortaya çıkan bir eylem biçimi iken, tiyatro ise sonradan üretilen ve seyirciye dönük bir performans eylemini içinde barındırır. Oyundan farklı olarak seyirlik bir sanat türü olan tiyatronun temel özelliği anlatı, oyun ve rol oynama öğelerini sentezleyerek iç içe geçirebilmesidir. Tiyatro araştırmacısı Ömer Faruk Kurhan’ın belirttiği gibi, tiyatro sanatı doğal oyun davranışından farklılık gösterir:

“Bununla birlikte, tiyatro etkinliği ne anlatıdır ne de oyundur. Tiyatro etkinliğinin bağımsız bir disiplin haline gelmesi için, kendisini anlatı ve oyundan farklı bir kalıba dökmesi gerekir. Bir dram (eylem) sanatı olarak tiyatronun ne olup olmadığına karar

vermek için, anlatı ve oyunla ilişkisi üzerinde durmaya devam edelim. Bir çocuğun insanlararası iletişim için temel olan dil yeteneğini kullanımı yeterli olgunluğa ulaştığında, artık anlatı sanatını da icra edebileceğini varsayabiliriz. Anlatıcı hikâyeler anlatır ve anlatımı sırasında şu ya da bu düzeyde hikâyede geçen kişilerin eylemlerini temsil eder. Anlatı sanatından farklı olarak tiyatro sanatı doğrudan bu eylemlere odaklanacak ve onları gösterecektir. Oyunun hikâyesi, kişilerin yapıp ettiklerinden kalkarak alımlayıcı tarafından inşa edilecektir. Tiyatro bir hikâyeyi ima eder, ama hikâye anlatmaz. Tiyatro anlatı mantığını adeta baş aşağı çevirir: Anlatı sanatında hikâyede geçen kişilerin eylemleri bir alıntı konusu haline gelirken, tiyatro sanatında hikâye bir alıntı konusu haline gelir. Oyun, çocukların anlatıya vakıf olmadan önce de gerçekleştirdiği bir etkinliktir. Rol yapmanın yanı sıra mevzu da içeren ve yüksek düzeyde teatrallik hissiyatı uyandıran oyunları oynamaya başlama çağının ise, anlatmaya başlama çağına denk düştüğü söylenebilir. Bununla birlikte, çocuk oyununun seyirlik olmadığını belirtmek gerekir. Seyirci açısından, çocuk oyunundaki ifade yetersizlik ya da eksiklik hissiyatı uyandırır. Bu bir kusur değildir, çünkü oyun seyirci için oynanmaz. Oyunun teatral olabilmesi için seyirlik hale gelmesi ve eylem dilinin aynı zamanda seyirci için (göstermek üzere) inşa edilmesi gerekir. Sonuç olarak, tiyatro etkinliğinin anlatı ya da oyun olmadığını, ama anlatı ile ilişkilendirilen oyun ya da eylem modellerinden hareketle inşa edildiğini söyleyebiliriz. ”¹

Sahne sözcüğü Arapça’da aşne sözcüğünden gelmiş ve fiil kökü olarak mekân sözcüğünden türemiştir. Mekân sözcüğü ise Arapça’daki Kevn’den türemiştir. Mekân, yer, durulan yer, ev, hane, mesken ve mahal anlamına gelir. Kevn sözcüğü ise hudus, varlık, var olmak. vücut, âlem, kâinat, mevcudiyet anlamlarına gelir.

¹ Ö. Faruk Kurhan, *Mimesis Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi 13. sayı, Kolektif Oyunlaştırmaya Giriş* (İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2007) 303-304.

Sahne sözcüğü Türk Dil Kurumu sözlüğünde şu şekilde tanımlanmaktadır:

- i. İzleyicilerin kolayca görebilmeleri için genellikle yerden belli bir ölçüde yüksek yapılan, oyun, müzik vb. gösteri yapmaya uygun yer, oyunluk.
- ii. Görüntü: "Resim bir av sahnesini canlandırıyor." "
- iii. Mecaz tanık olunan, gözlenen olay: "Merdivenin başındaki paravanın arkasında garip bir sahne gördüm. " A. Gündüz.
- iv. Mecaz bir konu veya çalışma çevresi, çalışma dalı: "Politika sahnesinde adları duyulan kişiler. "
- v. Tiyatro, bir oyun veya filmin başlıca bölümlerinden her biri.

Tiyatro sahnesinden daha geniş bir anlamda kullanılan sahne sözcüğü üzerine düşündüğümüzde, W. Shakespeare'in şu ünlü sözleri aklımıza gelir: "Life is a stage", yani, "Dünya bir sahnedir". Ünlü ozan ve oyun yazarı W. Shakespeare, yaşamın büyük bir sahne olduğunu bizlere Beğendiğiniz Gibi adlı oyununda şu dizeleriyle vurgular: "Bütün dünya bir oyun sahnesidir. Kadın erkek bütün insanlar da yalnız oyuncular. Her birinin giriş ve çıkış zamanları vardır. Perdeleri yedi çağ olan oyunda insan birçok roller oynar. ”¹

Ünlü başyapıtı Macbeth tragedyasında ise şöyle der W. Shakespeare:

“... Hayat dediğin ne ki;

Yürüyen bir gölge, bir zavallı kukla bu sahnede:

Bir saat boy gösterip, boyun kırıp gidecek!

Bir daha da duyulmayacak artık sesi.

Bir aptalın anlattığı bir masal bu

Kuru gürültüler, deli saçmalarıyla dolu². ”

¹ Nutku 20.

² William Shakespeare, *Macbeth* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1993) 124.

Richard Sennett'in ifadesine göre, Avrupa'daki *theatrum mundi* geleneği olarak adlandırılan bu felsefi düşüncede, dünya tek bir seyircisi olan koca bir sahne olarak düşünülmüştür. Toplumun bir tiyatro sahnesi olarak görülmesi Platon'un ifadesiyle şu şekildedir: "İnsan yaşamı tanrılar tarafından sahneye konan bir kukla gösterisidir" Petronius ise, dünya sahnesinde tek bir seyircinin olduğunu, onun da Tanrı olduğunu vurgular. Richard Sennet *theatrum mundi* düşüncesinin sonuçları olarak şunları belirtir:

- a) Toplumsal yaşamdaki yanılsama ve aldanmanın farkına varılması gerekir.
- b) İnsan doğasını toplumsal eylemden ayırmak gerekliliği vardır. Nasıl ki bir aktörü oynadığı bir role göre bakarak doğasını, özelliklerini anlayamazsak, toplum tiyatrosunda da insan doğasını salt eylemlerinden tanıyamayız. Çünkü insanlar da, tıpkı aktörler gibi farklı farklı kılıklarla karşımıza çıkmaktadır.
- c) *Theatrum mundi*'nin imgeleri insanların gündelik yaşamda icra ettikleri sanata dair resimlerdir. Bu sanat da oyunculuk sanatıdır ve onu icra edenler rol yapmaktadırlar. Örneğin Balzac, roller ve maskeleri insanların takmak zorunda oldukları "duruma özgü davranışlar" olarak tanımlar. Sokaktaki inandırıcılığın oluşması için, ortak bir seyirci, yani ortak bir inandırıcılık kodu gelişmelidir. Güçlü kamusal bir yaşamın olduğu yerde, sokak ve sahne arasında benzerlik olmalıdır.

Dramaturji kavramı, sahneye koyma eyleminin ana unsurlarından bir tanesidir. Yunanca'da 'dramaturgia' olan kelime "bir dram yapıtı oluşturmak" anlamıyla kullanılıyordu. Türkçe'ye de Fransızca telaffuzuyla giren "dramaturgia" sözcüğü, dramaturji olarak söylenir.

Tarihteki ilk dramaturji belgesi Aristoteles'in *Poetika* adlı eseridir. Bir dram yapıtı oluşturulurken nelere dikkat edilmesi gerektiğini ve bir tiyatro eserinin estetik özelliklerini ayrıntılı bir biçimde tanımlayan Aristoteles, dramaturjinin ve sahneye

koyma eyleminin ilk ipuçlarını verir. Aristoteles *Poetika*'sında estetik anlamda bir dram yapıtı oluşturmanın en temel kavramlarını şöyle açıklar. Örneğin ik olarak tragedya ve komedyanın tanımlamasını yapar.

“O halde tragedya ahlaksal bakımdan ağırbaşlı, başı ve sonu olan, belli bir uzunluğu bulunan bir eylemin taklididir, sanatça güzelleştirilmiş bir dili vardır; içine aldığı her bölüm için özel araçlar kullanır; eylemde bulunan kişilerce temsil edilir. Bu bakımdan tragedya salt öykü (mtyhos) değildir. Tragedyanın ödevi uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkularından temizlemektir. (katharsis)”¹

Aristoteles'e göre tragedya soylu, tamamlanmış ve belirli bir uzunluğu olan bir eylemin taklididir. Bu taklidi yaparken bölümlere göre her biri farklı araçlarla çeşitlendirilmiş bir dil (ritim, harmoni ve sözün farklı çeşitlemelerle kullanılması) kullanır. Bu anlatı ile değil eylemle gerçekleşir. Tüm bunları yaparken acı ve korku aracılığıyla duyguları etkiler ve duygularda arınma ve düzeltme sağlar. Taklidi, eyleyenler gerçekleştirdiği için sahne düzeni gereklidir. Aynı nedenle ezgi düzme ve sözel ifade de gerekir. Taklidi eyleyecek olan ise oyuncularlardır. Oyuncuları harekete geçirecek olan da düşünce ve karakterdir. Ancak temel olan taklit edilecek olandır: Taklit edilecek olan, eylemdir. Eylemin taklidi ise, öyküdür. Aristoteles, tragedyanın altı temel ögesi olduğunu söyler. Bu altı temel öge, tragedya için olmazsa olmazlardır. Bu ögelerden üçü taklit edilen nesne, ikisi taklit etme aracı, biri de taklit etme tarzıdır.

Poetika üzerine yapılan bir derleme çalışmasında Hilmi Atıl Ünal, tragedyanın altı temel ögesini şu şekilde özetler²:

- i. “Öykü/Olay Örgüsü (“Plot”): (Taklit edilen nesne) Aristoteles, öyküyü olayların bir araya getirilmesi olarak tanımlar. Tragedyada öykü en önemli unsurdur; çünkü tragedya insanların değil eylemlerin, hayatın, mutluluğun, mutsuzluğun taklididir. Tüm duygulanımlar, sonuçlar bir eyleme bağlıdır.

¹ Aristoteles 22.

² Hilmi Atıl Ünal, *Poetika*, Mimesis 13 (İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2007) 324-326.

İnsanlar ancak eylemleri sonucu bir duygulanıma (mutluluk, üzüntü, acı vs.) sahip olurlar. İnsanların kişisel özellikleri sadece niteliklerini (iyi, kötü, tembel, soylu, vs.) belirler. Dolayısıyla taklit edenler karakterleri taklit etmek için eylemez, eyleyerek karakter olurlar. Sonuç olarak olay örgüsü/öykü tragedyanın varoluş amacıdır. Öyleyse karakersiz tragedya var olabilir, ama eylemler olmadan tragedya olamaz.

- ii. Düşünce (“Sentiment”): (Taklit edilen nesne) Eyleyenlerin konuşmalarında açığa vurduğu akıl yürütmeyle kanıtlanan ya da dile getirilen şeylerdir. Konuya ait olanları ve konuyla uyum içinde bulunanları söyleyebilmektir (politika ve retorik). Bir şeyin var olup olmadığını kanıtlayan ya da genel bir yargıyı ortaya koyan sözlerdir.
- iii. Karakter/Tavır (“Manner”): (Taklit edilen nesne) Aristoteles karakteri, eylemde bulunanların kişisel özellikleri olarak tanımlar. Akıl yürütme ile açıklanamayan tercihlerin sebebidir karakter. Öyküden sonra gelen en önemli unsurdur. Düşünce ve akıl yürütmeyle açıklanamayan eylemlerin icra edilmesindeki etken, olaylar karşısında geliştirilen tavırlardır.
- iv. Sözel İfade: (Taklit etme aracı) Ölçülerin bir araya getirilmesidir. Sözcükler aracılığıyla yapılan yorumdur, düşüncenin dile getirilmesidir.
- v. Sahne Düzeni: (Taklit etme aracı) Şiir sanatını en az ilgilendiren öge olduğu için Aristoteles çok fazla değinmiyor. Hatta sahnelenmeden de tragedyanın büyük bir etki gücü olduğunu iddia ediyor.
- vi. Ezgi Düzme (*Melopeia*): (Taklit edilme tarzı) Müzik yapımı, beste ve oluşturulan genel etki. Oyun yazımında kullanılan üslup, tarz, biçem.”

Aristoteles'in dram yapıtı oluşturmak için ortaya koyduğu ana tezler, çağdaş tiyatro dūřüncesinin bile vazgeçilmezleri olacaktır. Örneęin 'karşı-Aristotelesçi' olarak adlandırılan Bertolt Brecht bile, öykünün tiyatronun vazgeçilmez bileşeni olduğunu vurgulamıştır:

“Her şey öyküye bağlıdır, öykü oyunun can damarıdır; çünkü tartışmalara, eleştirilere ve değiştirmelere konu edilebilecek neyi içeriyorsa, tümü insanlar arasında geçen olaylardan alır kaynağını. Tiyatronun büyük eseri öyküdür, gestus kapsamına giren tüm olaylardan örülen kompozisyonun bütünüdür öykü ve bundan böyle seyircilerin haz kaynağını oluşturacak bildirim ve uyarımları içerir.”¹

Aristoteles'e göre olay örgüsü bütün, tamamlanmış ve belirli bir uzunluğa sahip olmalıdır. Bütün ve tamamlanmış denilirken başlangıcı, ortası ve sonu olan şey vurgulanır. Başlangıç, başka bir şeyin ardından gelmesi zorunlu olmayan şeydir. Ancak, onun ardından başka bir şeyin meydana gelmesi doğaldır. Orta, hem bir şeyin ardından gelmesi gereken, hem de başka bir şey tarafından izlenmesi gereken şeydir. Son ise başlangıcın tersine başka bir şeyin ardından ya zorunlu olarak gelen ya da çoğu kez olması doğal olan şeydir. Ondan sonra da hiçbir şey olması gerekmez Öykünün uzunluğu ise olasılığa ya da zorunluluğa göre birbirini takip eden olayların yazęı dönüşümünü (mutsuzluktan mutluluğa veya mutluluktan mutsuzluğa doğru değişimi) ortaya koyan uzunluk, uzunluğun olası ve uygun sınırıdır.

Aristoteles, öyküleri yalın ve karmaşık olmak üzere ikiye ayırır. Yalın olay örgüsü, tutarlı, birlikli bir şekilde gelişen ve baht dönüşü ile tanınma içermeyen eylemler dizisidir. Karmaşık olay örgüsü ise, tutarlı, birlikli bir şekilde gelişen; baht dönüşü ve/veya tanınma da içeren eylemler dizisidir. Bahtın dönüşümü ise var olan koşullarda beklenenin -olasılık ve zorunluluk kriterlerine aykırı olmamak kaydıyla- tersinin gerçekteşmesidir. Tanınma ise sahne üzerinde bilgisizlikten bilgiye geçiştir. Bu bilgilenme akışta farklı değişimlere sebep olabilir. Aristoteles'e göre en uygun olan tanıma ile baht dönüşünün aynı anda gerçekteşmesidir. Ancak tragedyaya uygun

¹ Bertolt Brecht, “*Tiyatro İçin Küçük Organon*” *Sanat Üzerine Yazılar* (İstanbul: Cem Yayınevi, 1990) 38.

tanıma eyleme uygun olmalıdır. Yani olay örgüsünün gerektirdiği, bütünlüğü ve birliği bozmayacak, olasılık ve zorunluluk kurallarına uygun ve tutarlı bir tanıma gerekir. Kısaca baht dönüşü ve tanıma kurgunun içine yedirilmelidir.

Aristoteles sonrasında Roma dönemi düşünürlerinden Horatius, *Ars Poetika* adlı yapıtında, dram metninin uzunluğu konusuna şu şekilde değinmiştir.

“Bir oyun eğer bir kez izlendikten sonra hala rağbet görmek ve yeniden seyirci karşısına getirilmek isteniyorsa, beş perdeden daha kısa ya da daha uzun olmamalıdır. Oyunda, böyle bir kurtarıcının ortaya çıkmasına degecek bir düğüm olmadıkça, hiçbir tanrı olaylara müdahale etmemelidir; dördüncü bir aktör de konuşmaya çabalamamalıdır. Bırakın da koro, bir aktörün rolünü ya da işlevini güçlendirsün ve perdeler arasında, aksiyona hizmet etmeyen ve onunla birleşmeyen hiçbir şey söylemesin. Koro, iyiyi onaylamalı, dostça öneriler sunmalıdır; öfkeli olanı yatıştırmalı ve günahtan korkanları onaylamalıdır; alçakgönüllü sofraları, sağlıklı adaleti ve kanunları, kapısı açık barışı övmelidir; sır tutmalı; talih, haksızlığa uğramışlara yüzünü, kibirlilere sırtını dönsün diye tanrılara yakarmalıdır.”¹

Aristoteles’e göre karakterlerin dört temel özelliği vardır. Bunlar, iyilik, uygunluk, benzerlik ve tutarlılıktır. Karakterler bile yaptıkları tercihlerde zorunluluk ve olasılık kurallarına uymak zorundadır. Olayların gelişiminde bir eylemi; o ana kadarki eylemlerin gerektirdiği veya olasılık dâhiline soktuğu olaylardan biri takip etmelidir. Karakterlerin tercihi de bu koşullarla ile ya da bilinen farklı kişisel özelliklerle açıklanabilir olmalıdır. Öykünün finali için de aynı şey geçerlidir. Aristoteles bu nedenle *deus ex machina*’ya karşı çıkar. Final var olagelen eylemlerin içinden çıkmalıdır, eylemlerin içinde yer almayan dış bir güçten değil.

¹ Horatius, *Ars Poetika* (Ankara: Tiyatro Araştırmaları Dergisi, Ankara Üniversitesi DTCF Yayınları)

Her sahneye koyucunun bilmesi gereken bir kavram olan *deus ex machina* şu şekilde tanımlanmaktadır:

“Mechane, skenenin sol yanına konulan küçük ve ilkel bir vinçti. Bu vinçle tanrılar indirilip çıkarılırdı. Bu araçtan Latince “*deus ex machina*” deyimini doğmuştur; yani “makineyle indirilen tanrı” anlamına gelir. Özellikle Aiskhilos’ta düğüm tanrının bu vinçle aşağı inip çözümlenmesiyle sonuçlanırdı. Daha sonraki yüzyıllarda “*deus ex machina*” deyimini inandırıcı olmadan birdenbire çözülmüş bir sonuç için de kullanıldı.”¹

Klasik dönem dramaturji anlayışını Aristoteles’in Poetika adlı yapıtındaki ilkeleri belirlemiştir. Tiyatro tarihi araştırmacıları Poetika’nın 20. yüzyıl başına kadar etkisinin sürdüğünü belirtirler. Özellikle 17. ve 18. yüzyıl Avrupa tiyatrosunda başta Aristo olmak üzere Yunan ve Latin kuramcılardan etkilenilerek, bir oyun yapıtının başarısı önceden saptanmış kurallara uymakta görülürdü. Dolayısıyla, bu dönemde dramaturg kavramı “oyun yazarı” anlamında kullanılmakta ve dramaturji de bütünüyle oyun metnini kapsamaktaydı. Rönesans’ın etkisiyle sanata hâkim olan klasisizm, akılcılığı ve sağduyuyu ön plana çıkarmış ve amaç “güzel” ve “doğru”ya erişmek olarak saptanmıştır. Evrensel ve şüphesiz doğru olarak gördükleri Antik Çağ’ın (poetikanın) kurallarını alıp, tartışılmaz yasa ve kuralları olan esneksiz bir bütüne ulaşmışlardır. Prof. Dr Sevda Şener’e göre klasik tiyatro düşüncesinin üç ana ilkesi vardır:

- i. “Ahlak açısından eğitici olmak
- ii. Biçim kurallarına uymak
- iii. Yalınlık içinde inceliğe, özen göstermek.”²

Yüzünü Antik çağa dönen klasik dramaturji konusunu tarih ve mitolojiden alırken, eski çağdaki bireysel kahramanların yerini, görev ve sorumluluk duygusuyla kendini “feda“ eden toplum kahramanları alır. Klasik dönemde yönetmen ve dramaturg

¹ Nutku 64.

² Sevda Şener, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi* (Ankara: Dost Kitabevi, 2006) 96.

kavramları oyun yazarı anlamında kullanılmaktadır. Klasik dramaturjide sahneden hiç söz edilmeyip vurgu tamamen metne ve yapısına kayar. Örneğin sahne düzeni metinde yazarın belirttiği şekildedir. Dış eylemlerden ziyade, iç eylemlere yer verilmiş ve üç birlik kuralının değişmez bir kural olarak ortaya çıkması da bu metne bağımlılıktan ve söze verilen önemden doğmuştur.

Modern dramaturji anlayışının şekillenmesinde ise, Alman düşünür Lessing'in katkısı oldukça büyüktür. Gotthod Ephraim Lessing'in 1767 yılında yazdığı Hamburg Dramaturjisi adlı kitabı, tiyatroların dönemlerinin estetik gereksinmelerini karşılayacak bir oyun planının hazırlanması ve bilimsel bir bakış açısıyla sahne yorumu yapılması doğrultusunda öneriler içeriyordu. Türkçe'ye henüz çevrilmemiş eserin ana tezleri ile ilgili Prof. Dr. Hülya Nutku'nun "Dramaturji" adlı kitabı ve devlet tiyatrosu dramaturglarından Esen Çamurdan'ın "Çağdaş Tiyatro ve Dramaturji" yapıtlarından bazı derlemeler yaparak kısa bir özetleme yapmak mümkündür.

Her iki yazar da, Gotthod Ephraim Lessing'in amacının diğer ulusların etkisinden kurtulmuş ulusal bir Alman tiyatrosunun yaratılması ve bir kültür politikasının ilk adımlarını atmak olduğunu belirtir. Gotthod Ephraim Lessing'in gerçekliğe dair düşüncesi klasik kuramcılardan ziyade, Shakespeare'in yarattığı topluma, doğaya, gerçekliğe yakın bir tiyatrodur ve bu gerçeklik anlayışıyla Alman seyircisinden kopmayan, ulusal, özgür bir repertuvar oluşturmayı hedefler.

Lessing Poetika'nın yanlış yorumlandığını, katarsisin tutkuların erdemli eylemlere dönüşmesi olarak yorumlanması gerektiğini ve tragedyanın bütün kurallarının sadece tiyatroya verilen ahlaksal amaçtan çıkarsanması gerektiğini savunur. Lessing'e göre katharsis, seyircilerin heyecanlarını ilgilendirir ve "tutkuların erdemli eylemlere dönüşmesi" şeklinde yeniden tanımlanır. Lessing Poetika'nın özünün klasik yazarların savunduğu gibi katı üç birlik kuralının değil, katarsisin açıklanmasında yattığına inanır. Prof. Dr. Sevda Şener, Lessing'in bu tezini bir örnekle açıkladığını vurgular:

"İki teli aynı oranda gerdiğimiz zaman tellerden birine dokunduğumuzda öteki tel de birlikte tınlayacaktır. Tiyatro seyircisi de tıpkı bu tellerde görüldüğü gibi trajik

olayların etkisini oyun kahramanı ile birlikte duyar, onunla birlikte tınlar. Birlikte tınlamaya hazır olmayan, ahlak özü saklı kalmış olan seyirci ise, kendini sık sık oyunun tınlayışına bırakacak olursa, zamanla kendi doğasında yatan tınlama yetisini gün ışığına çıkaracaktır. Bu durumda tiyatronun ahlaksal görevi, seyirciye ders vermek, doğruyu göstermek değil, onun doğal ahlaklılığını uyarmaktır. ”¹

Hamburg dramaturjisi adlı kitabın 18. yüzyılın en iyi tiyatro eleştiri kitabı olarak değerlendirildiği belirtilir. Eleştirinin önemini sıkça vurgulayan Lessing, eleştirmenin kişisel beğeniden çok olayların doğasından gelen kuralları izlemesi gerektiğini söylemiştir. Lessing, dramaturji anlayışını “Dramaturjimiz, sahnelenen tüm oyunların eleştirel olarak yeniden gözden geçirilmesi olacaktır.” şeklinde özetler. Dramaturgların da oyun seçerken sadece metne bağlı değil, seyirci ve oyuncuyu düşünerek geliştirilmesi gerektiğini savunmuş, seyirciden de etkin bir katılım ve sahnedekini yargılamasını istemiştir. Lessing’e göre seyircinin dramaturji sürecine katılımı oldukça önemlidir. Modern tiyatroya geçiş aşamasında önemli bir tartışmayı başlatan Lessing’in ortaya koyduğu fikirler, Avrupa’da 18. yüzyıl sonuna doğru yönetmen tiyatrosu paradigmasının ortaya çıkışıyla daha fazla tartışılmaya başlayacaktır.

Patrice Pavis Tiyatro Sözlüğü adlı eserinde klasik dönemki dramaturjinin öncelikle yazarın eserini ve yapıtın anlatsal yapısını incelediğini ve gösterinin sahnede nasıl gerçekleşeceğiyle doğrudan ilgilenmediğini belirtmiştir.

Aziz Çalışlar’ın hazırladığı tiyatro sözlüğünde ise, dramaturji kavramı üç işlevi belirtecek şekilde kullanılmıştır².

- i. Uygulamalı ve yapımsal dramaturji (bir oyunu yönetmen ile işbirliği içinde sahnelemek)
- ii. Kuramsal dramaturji (oyunun iç yasalarını ve ana kurallarını ortaya koymak)
- iii. Drama yapıtı üretme (oyun yazmak)

¹ Şener 126.

² Çalışlar 52.

2. 2. Avrupa’da Sahneye Koyuculuğun Tarihsel Gelişimi ve Rejisörlük Kavramının Ortaya Çıkışı

Günümüzde tiyatro yapma eylemi söz konusu olduğunda, sanatsal alandaki işbölümünün bir sonucu olarak oyuncu, yazar ve yönetmen üçlemesiyle karşı karşıya kalırız. Ancak 3000 yıllık tiyatro tarihi incelendiğinde sahneye koyma işleminin farklı şekillerde yapıldığı görülecektir. Çağdaş tiyatronun verili işbölümünün bir sonucu olarak yönetmen merkezli şekillenmesi bizleri yanılgıya sürüklememelidir. Çünkü yönetmen dediğimiz kişinin ortaya çıkışı verili tarihsel ve toplumsal koşulların bir sonucudur. Örneğin Helen Krich Chinoy şunu belirtir:

“Bundan tam yüzyıl öncesine kadar yönetmenin Viktoryan dönem eleştirmenlerinin canını sıkan bir kavram olduğu, rejisör ve yönetmen kavramlarının bugünkü anlamında kullanılmadığı söylenebilir. Yönetmen daha çok sahneleri ve dekoru birleştiren “sert bir amir” olarak tanımlanıyordu. Yönetmenlik kostümcülük, şairlik gibi bir tür sahne teknisyenliği idi. 19. yüzyılın sonlarında yönetmen tiyatrosu olgusu egemen olmaya başladı. Yönetmenin özellikle oyun yazarı ve oyuncular üzerinde hâkimiyet kurmaya başlamasıyla, tiyatro sanatı uluslararası düzeyde yönetmen bireyselliği ve yaratıcılığı üzerinden şekillenmeye başladı. Elizabethyen dönemki yazar ve şair hâkimiyeti, ya da 18. yüzyıldaki oyuncu-merkezli tiyatro anlayışı yerini yönetmen tiyatrosu paradigmasına bırakıyordu. Yönetmenin deneyselliği, başarısızlıkları ya da zaferleri, modern tiyatronun şekillenmesine neden oluyordu”¹

Sahneye koyuculuk Türkiye’de çok fazla kavramsallaştırılmış alanlardan bir tanesi değildir. Öncelikle sahneye koyucu, rejisör ve yönetmen gibi kavramların ne anlama geldiğini araştırmanın önemli olduğunu düşünüyorum.

Türk Dil Kurumu sözlüğünde rejisör kavramı şu şekilde tanımlanır:

“Bir oyunun dengeli ve disiplinli bir yolda doğru ve güzel bir biçime sokulması için gereken çalışmaları hazırlayan ve yöneten sanatçı. Bir oyunun sahneden seyirciye

¹ Toby Cole ve Helen Krich Chinoy, *Directors On Directing* (Boğaziçi Üniversitesi Kütüphanesi) 3.

sunulabilmesi için oyun yazarı, oyuncular, dekor sanatçısı, ışıklama uzmanı ve öteki uzmanlar ile işbirliği yaparak bu çalışmalarını bağdaştıran, yöneten, oyuncuları belli bir anlayışta birleştiren sanatçı. (Sahneye koyucu). ” Rejisör Latince: regens ludi=oyun yöneticisi, İngilizce. : director, producer, Fransızca. : metteur en scene anlamlarına gelir. ”¹

Rejisör *Fr. regisseur* “Tiyatro ve sinema oyunlarında oyuncuların rollerini dağıtıp oyunu düzenleyen, metin, yorum, dekor, müzik gibi öğeler arasında birlik sağlamaya çalışan sanatçı, yönetmen”

Türk Dil Kurumu sözlüğünde yönetmen kavramı şu şekilde tanımlanır:

“Bir oyunu, gerekli ön hazırlığı ve yorumu yaptıktan sonra, dengeli ve sıkı bir düzen içinde, doğru, inandırıcı ve sanatsal bir biçimde, çeşitli alanların sanatçıları, uzmanları ve uygulayıcıları ile işbirliği yaparak sahneye çıkaran sanatçı. ”

“*Sinema* 1. (Dar anlamda) Bir çevirim oyunluğunun görüntü biçimine sokulması için gerekli çalışmalarını yöneten kimse. 2. (Geniş anlamda) Bir filmin gerçekleştirilmesi için, oyunluk yazarı, görüntü yönetmeni, sanat yönetmeni, uygulanmanlar, oyuncular arasında işbirliği sağlayan, bunların çalışmalarını uyumlu biçimde yöneten, filmin bir sanat ürünü niteliği kazanmasından sorumlu olan sanatçı, sinema sanatçısı. *TV*. 3. Bir televizyon izlencesinin gerçekleştirilmesini, yapımcı gözetiminde ya da tek başına üstlenen kimse. ”²

T. : 1-2. vazı-i sahne (eden), dirijör, müdür, direktör, metör an sen, rejisör, sahneye koyan, film direktörü, film rejisörü, sinema rejisörü, yönetici, 3. rejisör, televizyon rejisörü İng. : 1-2. director, film director, 3. director (of television, of programmes, of television programmes), television director, programme (ABD: program) director Fr. : 1-2. réalisateur(-triché) (de cinéma), metteur en scène (de cinéma), 3. réalisateur (de télévision), metteur en scène (de télévision), metteur en onde, chef d'émission, chef technique de production Alm. : 1-2. Regisseur, Filmregisseur, Realisator, Spielleiter,

¹ <http://tdkterim.gov.tr> (Türk Dil Kurumu Terimler Sözlüğü)

² a. y

Regisseur, Fernsehregisseur, Bildregisseur, Fernmehdirek-tor,
Fernsehprogrammdirektor, Programmdirektor, stelve tender Fernsehdirektor

İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları Yönetmeliği'nde ise rejisörlerin çalışma düzeniyle ilgili şunlar belirtilir:

- i. “Rejisör yöneteceği oyunu, tiyatro hizmetinin gerektirdiği özenle sahneler, ayrıca rejisör yöneteceği oyunu Genel Sanat Yönetmeniyle mutabakata varacağı süre içinde özenle sahnelemeye mecburdur.
- ii. Oyunun sanat ve idarî sorumluluğu rejisördedir.
- iii. Rejisör, rol dağıtımlarının ilanını izleyen hafta içinde gerçekleştireceği eserin yapımına ilişkin sanata ait ihtiyaçları üzerinde oyunun dekor ve kostümcüsü ile anlaşır.
- iv. Rejisör sahneleyeceği oyunun reji defterini düzenler ve temsilin bitiminde kitaplık ve arşiv sorumlusuna zimmetle teslim eder.
- v. Oyun çıktıktan sonra idari sorumluluk nöbetçi rejisöre geçer. Nöbetçi rejisör, son genel provadan sonra, oyun yönetmenin önerisi, Genel Sanat Yönetmeninin bilgisi ile sahne direktörlüğünce atanır.
- vi. Prova edilen ya da sergilenmekte olan oyunlar ile tiyatro organları arasındaki bağlantı, rejisörün günü gününe sahne direktörlüğüne ulaştıracağı form raporlarla sağlanır. Bu raporlarda rejisör yardımcılarının da imzası bulunur.”¹

Ağırlıklı olarak yönetmenlik sanatı olan sinema sektöründe ise yönetmen şu şekilde tanımlanır: “Sinema için oyunlaştırılmış öykü ve romanların (senaryoların) oyuncular tarafından canlandırılmasını ve oyunun filme alınmasını sağlayan kişidir.

¹ Büyükşehir Belediye Meclis Kararı No:138, Karar Tarihi: 20.05.1981

Görevler:

- i. “Yazılı metni (senaryoyu) görsel olarak tasarlar ve yorumlar
- ii. Uygun oyuncularını seçer.
- iii. Senaryoya uygun çevre ve dekor seçimi için araştırma yapar, uzman kişilerle görüşür.
- iv. Sanat danışmanına, giyim (kostüm) hakkındaki görüşlerini söyler.
- v. Görüntü yönetmenine, nasıl bir görüntü istediğini bildirir.
- vi. Oyunculara oyundaki karakterler hakkında bilgi verir, onlarla fikir alışverişinde bulunur.
- vii. Kamera açılarını belirler.
- viii. Oyuncuları yönetir.
- ix. Çekimden sonra kurgu safhasında, çekilen sahnelerin birleştirilmesi çalışmasını denetler.
- x. Filmin seslendirilmesinde ve dublaj yapımında bulunur.
- xi. Müzisyenlerle görüşerek senaryoya uygun müzik seçimi için çalışma yapar.”¹

Toby Cole ve Helen Krich Chinoy adlı araştırmacılar terminoloji konusunda şunu vurguluyorlar: “Amerika’da ‘director’ yani yönetmen dediğimiz kişi, İngiltere’de ‘producer’ yani yapımcıdır. Rusya ve Almanya’da ise rejisördür. Fransa’da ise rejisör sahne menajeri anlamına gelirken, yönetmen ‘metteur en scene’ olarak bilinir. Mizansen terimi ise, sahneleme ve prodüksiyonun bütünü düşünüldüğünde geçişken bir anlamda kullanılır”²

Mizansen ise yine Türk Dil Kurumu Sözlüğü’nde; “sahneye koyucunun belli bir oyun için oyuncuları düzene alması ve onları oyuna uygun bir uyum içine sokması için yaptığı hazırlık, çalışma. (Oyun düzeni, Sahneye koyma). İng.: direction Fr. : mise en scène Alm. : Inszenierung” olarak tanımlanır.

¹ <http://www.eleman.net/meslek/sinema.htm>

² Toby Cole ve Helen Krich Chinoy 9.

Başta sözlük anlamından yola çıkarsak bile, İngilizce director, Fransızca metteur en scène ya da regisseur kelimelerinden dilimize girmiş kavramın “sahneye koyma ya da sahnede olup biteni düzenleme” işlevini yerine getiren kişi olduğunu söylebiliriz. Sözcük anlamı üzerinden kendimize şu soruyu sorabiliriz? “Sahneye koyma ya da sahnede olup biteni düzenleme” işlevi tiyatro tarihi boyunca nasıl biçimler almıştır?

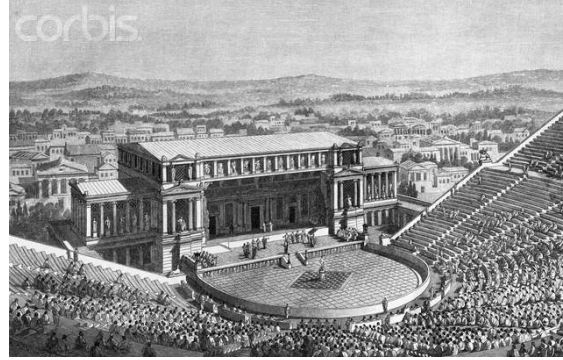
Ülkemizdeki en önemli tiyatro tarihi araştırmacılarımızdan Prof. Dr Özdemir Nutku, “Yönetmen Kavramının Ortaya Çıkışı ve Gelişimi” adlı makalesinde ve “Tiyatro Yönetmeninin Çalışması” adlı kitabının giriş bölümünde şu verileri okuyucuyla paylaşıyor.

“Tiyatronun kaynağında büyücülerin işlevi ilk tiyatro yönetmenini gösterebilir. Daha sonra, eski Mısır’da Rahipler, Antik Yunan Tiyatrosu’nda didaskalos (eğitmen) ve choregeus (koro çalıştırıcısı), Ortaçağ’da mass denilen, kilise içinde oynanan oyunları hazırlayan papazlar ilk tiyatro yönetmenleri olarak kabul edilebilirler. İlkel kabile toplumlarında dans ve oyunları düzenleyen büyücüler, aynı zamanda giyilecek giysileri, takılacak maskeleri de saptarlardı. Antik Yunan tiyatrosunda gördüğümüz, koroyu eğiten ve çalıştıran choregeus, bugünkü yönetmen kavramına en yakın olan kişidir. Onun işi yalnızca dans tekniğini öğretmek ya da düzenlemek değil, aynı zamanda üzerinde çalışılan manzum parçanın yorumunu yapmak, bu yorumu durumlara, hareketlere ve tartıma çevirmektir.”¹

Helen Krich Chinoy, Antik Yunan’daki koro-eğitimcisinin (didaskalos ya da cheregeus) şairler ve oyun yazarları olduğunu söylüyor. Örneğin eleştirmenlerin Aiskhlos’un kendi yazdığı oyunların sahnelenmesi konusunda oldukça başarılı olduğunu vurguladığını belirtiyor. Yukarıdaki verilerinden de hareketle, Antik Yunan tiyatrosunda ortaya çıkan koro düzenleyicisi figürünün işlevlerini şu şekilde yorumlamak mümkündür. Bir tür dinsel ritüel olan ve kolektif bir dramatik gösteri olan tiyatro faaliyetinin seyircide katharsis etkisi yaratması istenirdi. Seyirci ve oyuncular için zaten ortak ön kabuller vardı, bu yüzden de bağımsız bir tiyatro yönetmeni çok da gerekli değildi. Sadece var olan ön-kabülleri sentez ve yorum

¹ Özdemir Nutku, *Tiyatro Yönetmeninin Çalışması* (Ankara: Ankara Üniversitesi DTCF Yayınları No: 245, 1974)

yaparak seyirciye iletmek gerekiyordu. Bu yüzden koro-eğitimcisinin bugünün yönetmeninden farklı olarak bir tür *dış-göz* ya da *kolaylaştırıcı (moderator)* olduğu iddia edilebilir. Örneğin koro-eğitmeninin sanat üretimi sürecinde günümüz yönetmeni gibi hiyerarşik bir pozisyonda olmadığı belirtilebilir. Tiyatro araştırmacısı Fırat Güllü, George Thomson'ın "Aiskhylos ve Atina" adlı eserinden de yararlanarak yazdığı Antik Yunan Tragedyası ve Kökenleri adlı yazısında sahne düzenleyicisi (korobaşının) işlevlerine dair şunları belirtiyor:



Resim 2.1: İllüstrasyon-Antik Yunan Sahnesi¹

“Kent devriminin siyasi önderi olarak geniş halk kesimlerinin desteğini alan Peisistratos bu "sakıncalı" ritüeller yerine kendi amaçlarına uygun bir kent tapımı başlatmaya karar verdi. Bunda büyüyen ekonominin ihtiyaç duyduğu emek gücünü karşılamak için kente göç eden kalabalık halk kitlelerinin, kent kültürü üzerindeki dönüştürücü etkisi de belirleyici olmuş olabilir. Sonuçta bu festivaller Peisistratos'un farklı sınıflardan gelen Atinalıları ortak bir kültür etrafında birleştirme yolundaki girişiminin bir sonucu olarak 6. yüzyılla birlikte kutlanmaya başladı. Elbette ki yeni düzenleme tapım kurallarını da yeniden şekillendiriyordu: Kadınlar kırsal ritüellerdeki statülerini yitirdiler ve yürünerek söylenen alay şarkısı bir sahnede durarak söylenmeye başladı (stasimon). Koronun içinden bir oyuncu ayrıldı ve koroyla diyaloga başladı. Thomson'a göre başlangıçta bu kişinin görevi ritüelin sadece müritlerce bilinen gizemli içeriğinden haberdar olmayan kentli halkı sahnede ne olup bittiği konusunda bilgilendirmektir. Sahnede Dionysos mitini merkezine alan

¹ www.corbis.com

bir "acı oyunu" sergilenmeye başladı ki Aristo'dan beri tragedyanın kökeninin bu olduğu düşünülmektedir.”¹ Ayrıca dönemin en önemli eseri Poetika’da yönetmen kavramının geçmemesi yukarıdaki düşüncemi destekler niteliktedir.

Helen Krich Chinoy’a göre dramatik tasarım ve tiyatral performans Antik Yunan’da, Ortaçağ Avrupa’sında, İngiltere’de Tudor monarşisi döneminde ve Fransa’da 14.Louis dönemine kadarki süreçte tek bir kişinin, yani yazar-yaratıcının elinden çıkıyordu. Oyun yazımı ve sahnelemesi yazar-yönetmen tarafından yapıyordu. Bunun nedeni de, dünyanın bir oyun sahnesi olarak görülmesi anlayışıydı.

Ortaçağ’da tiyatro sanatının uzun süre yasaklanması, sonrasında ortaya çıkan dinsel tiyatro formlarının da düzenlenmesi ihtiyacını beraberinde getirmiştir. Prof. Dr Seveda Şener’e göre, Ortaçağ’da Klisenin tiyatro sanatına dair yasakçı ve baskıcı olmasının temelinde Platon’dan da etkilenen şu düşünceler belirleyiciydi.

“Dinin aksine dünyevi zevklere hitab eden tiyatro sanatı, gerçek olmayanı uydurur. Dizginlenmesi ve bastırılması gereken heyecanları uyarır. Kutsal ruha ve ahlaka aykırı düşen bir gerilim vardır. Kişiyi yaralı işler yapmaktan alıkoyar, işinden ayartır ve aylaklığa sürüklenirdi.”²

Ancak Rönesans döneminde yeniden canlanacak tiyatro sanatı kilisenin küllerinden yeniden doğacaktı. Tiyatro tarihi araştırmacıları Ortaçağ’da din adamları tarafından şiirsel ifadelerin ve oyunların içeriğini düzenleyen yönetmelikler hazırlandığını belirtirler. 10. yüzyılda, 970 yılında yazıldığı tahmin edilen belgeye göre, Winchester Piskoposu Ethelwold, Concordia Regularis adında bir yönetmelik hazırladı. “Mass” denilen dinsel kilise törenlerinde, dörtlük formundaki şarkılar hazırlanan yönetmeliğe göre düzenlendi. Avrupa’da Paskalya törenlerinde kiliselerde tiyatral resital örneği olarak görülebilecek şarkıların düzenlenmesi, yönetmen kavramının ortaya çıkışından çok devletin ve kilisenin sanata bürokratik düzenleme getirmesi olarak kabul edilebilir.

¹ <http://www.bgst.org/tb/egitim.asp?id=12&bn=6>

² Şener 73-89

Rönesans döneminde ise Antik Yunan ve Roma dönemi tiyatro anlayışından beslenen bir sanatsal bakış gelişir. Tiyatro kliseye karşı savunulurken, tiyatronun eğitsel yönü üzerinde de durulmaktadır. Halka Hıristiyanlığı anlatmak için dinsel oyunlar yapılmaya başlanır. Sahnelenmesi emek gerektiren bu temsilleri lonca teşkilatları üstlenirdi. Bu süreçte tiyatro sanatının bağımsızlaşmaya başladığı belirtilir. Yazarların ortaya çıkması da tiyatro sanatını güçlendirmiştir. Rönesans sürecinde temel olarak;

- i. Barok üslubun belirlediği İtalyan çerçeve sahne gelişmiştir.
- ii. Ulusal yapıların özelliklerine göre tiyatronun farklı yönleri gelişmiştir. Örneğin İngiltere ve İspanya'da oyun yazarlığı, İtalya'da ise mimari ve oyunculuk konusunda ilerlemeler gözlemlenmiştir.
- iii. Burjuvazinin gelişmesi, güçlülük ve zenginlik tutkusuna olan bağımlılık ve şan, sadakat, şövalye aşkı gibi aristokratik değerlerin birlikteliği oyunların estetiğini belirlemeye başlar. Aydınların Antik Yunan ve Latin etkisi altında hümanizm değerlerini de oyunlara sokmasıyla dinamik bir sentez oluşur. Ayrıca ulusların zenginleşmesi ile birlikte devletin sanatçıları himaye etmesi giderek artmaya başlamıştır. Öncelikle Rönesans İtalya'sında başlayan sanatçıyı himaye sistemi, 14. Louis iktidarı ile birlikte Fransa'da doruk noktasına ulaşacaktır.
- iv. Tiyatroya olan önyargılar ve denetim altına alınması gerekliliği devam etmektedir. Oyunculara ve kumpanyalara yönelik sansür sistemi ortaya çıkmıştır. Tiyatroyu lanetleyen yazılar yazılarak, boş bir güldürü sayılan halk komedilerine karşı çıkılıyordu. Sadece Aristoteles ve Horatius ölçütleriyle yazılan oyunlara müsamaha gösteriliyordu. Tiyatronun eğitici ve sistem açısından faydalı yanları öne çıkarılıyordu.

Avrupa’da 15. yüzyıldan itibaren güçlü bir yazarlık geleneği oluşmaya başlamıştır. İngiltere’de William Shakespeare ve Cristopher Marlowe, Fransa’da Jean Baptiste Moliere, İspanya’da Lope De Vega, Almanya’da Goethe gibi yazarlar dramatik edebiyatın ve tiyatro sanatının gelişmesine önemli katkılarda bulunmuştur. Bu dönemde görevi net bir şekilde tanımlanmış bir yönetmen figüründen çok, yazar-kumpanya patronu figürünün merkezde olduğunu söylebiliriz. Örneğin Shakespeare ve Moliere gibi klasik yazarlar, kendi yazdıkları oyunların sahneye konulması için kumpanyadaki oyuncularına öğütler verirlerdi. Shakespeare’in yönetmenden çok oyuncu koçluğu ya da oyuncuların eğitilmesi işini üstlendiği ve yazılı bir prodüksiyon planı ile çalıştığı ifade edilmektedir. Bir tür çağdaş rejî-defteri anlayışı daha o dönemde ortaya çıkmıştır. Örneğin Shakespeare başyapıtı Hamlet’te oyuncularına şu şekilde öğütler verirdi:

“ Verdiğim parçayı, ne olur, dediğim gibi, rahat, özentisiz söyle. Çünkü birçok oyuncu gibi söz parlatmaya kalkacaksan, mısralarını şehrin tellalına okuturum daha iyi. Elini kolunu da havalara savurma öyle; ölçüsünde tadında bırak her şeyi. Duyduğun coşkunsuluk bir sel, bir fırtına, bir kasırga gibi de olsa, onu dindirecek bir hava bulmalı, buldurmalısın. Doğrusu yürekler acısı geliyor bana gürbüz bir delikanlının takma saçlar sakallar içinde, bir acıyı yüreğini paralarca, didik didik ederce bağırp halkın kulaklarını yırtması; o halk ki çok kez anlaşılmaz, dilsiz oyunları, gürültü gümbürtüyü sever (...) Fazla durgun da olma, aklını kullanıp ölçüyü bul. Yaptığın söylediğini tutsun, söylediğin yaptığını. En başta gözetilecek şey tabiata ve yaradılışa aykırı olmamak. Çünkü bundan sapıttık mı tiyatrunun amacından ayrılmış oluruz. Doğduğu gün de bugün de tiyatrunun asıl amacı nedir? Dünyaya bir ayna tutmak, iyilerin iyiliklerini, kötülerin kötülüklerini göstermek, çağımızın ne olup olmadığını ortaya koymak (...) ”¹

Komedi yazarı Jean Baptiste Moliere ise şunu belirtir: “ (...) bir aktörü güldürücü rolde taklide kalkışmak onu anlatmak demek değildir. Olsa olsa, onun oynadığı şahsiyetleri onun görüşüyle anlatmak demektir (...) ”² Moliere’in ayrıca kumpanya

¹ W. Shakespeare, *Hamlet*, 3. perde, 2 Sahne (İstanbul: Remzi Kitabevi)

² Jean Baptiste Moliere, *Versailles Tuluatı* (İstanbul: MEB Yayınevi) 8.

ruhuna inandığı ve takım oyunculuğu konusunda kendini geliştirdiği söylenmelidir. Kralın da himayesini arkasına alan Moliere, halkçı bir anlayışla popüler bir tiyatro yapıyordu. Ayrıca İtalyan halk tiyatrosu formlarından da çok etkilendiği için, Comedia Dell'art formlarını kendi tiyatral üslubuyla birleştirmişti. Comedia Dell'art tiyatrosu oyunculuk ve doğaçlama merkezli bir tiyatroydu, bu yüzden de sahneleme ve oyunculuk süreci iç içeydi. Bu yüzden ayrıca bir yönetmene ihtiyaç duyulmuyordu.

Helen Krich Chinoy yönetmene benzer bir figür olarak ortaya çıkan *maitre de jeu* adındaki kişinin, Türkçe'ye korobaşı olarak çevrilebilir, günümüz yönetmenine daha benzer bir kişi olduğunu belirtir. Ortaçağ'daki tiyatro formu (mystery ve miracle oyunları) Hristiyan ritüellerinden oluşuyordu. Kent yaşamında Hristiyanlığa ait bazı özel günlerde amatör oyuncular tarafından tiyatral gösteriler yapılıyordu. İşte bu gösterilerde sahne düzenlemesi yapan kişilere *maitre de jeu* deniliyordu. Örneğin 1508 yılında Paskalya törenlerinde Jean Bouchet adındaki kişinin çok başarılı bir şekilde sahne düzenlemesi yaptığından bahsedilmiştir. Daha sonra ise *conducteurs des secrets* adı verilecek bir kişinin, organizasyonel ve sahne araç gereçlerinin hareket ettirilmesi anlamında çalıştığı söylenmektedir. Seyirci için bir ritüel hazırlama görevi olan bu kişiler, sahne düzenlemesi alanında çalışarak, dinsel öğelerin sembolik bir şekilde seyirci tarafından algılanması için araç-gereçler hazırlıyordu.



Resim 2.2: İngiliz Köylülerinin kent meydanına vagonla girişi¹

Helen Krich Chinoy, yönetmenlik sanatının ataları sayılabilecek kişilerin modern yönetmenlerle ortak bir özelliği olduğunu söyler. Her iki yönetmen tipi de bir sanatsal yapının ortaya çıkabilmesi için gerekli olan finansmanı sağlayabilmek için, yapımcılara bağıydılar. Örneğin didaskos denilen kişi, Dionysos törenlerini finanse eden ve denetleyen şehrin zengin vatandaşlarından biri olan *archon*² adındaki kişiye bağlı çalışırdı. *Meitre de jeu* ise, amatör oyuncuların ağırlanması işini yaparken onları düzene sokmak için ağır para cezaları verirdi. Bu düzenleme faaliyeti oldukça yorucu, usandırıcı hoyratça yapılıyordu. Örneğin Ben Jonson şair-yönetmen ya da yazar-yönetmen diyebileceğimiz kişilerin, aktörlere yüksek sesle suflörlük yapan, oyun metnini elinde tutan, sahnedekilere sövüp sayan, kusurlu olanlara lanet okuyan ve müzik yaparken ton dışına çıkan oyunculara küfreden kişiler olarak tanımlamaktadır.

Helen Krich Chinoy yazar-yönetmen olarak tanımlayabileceğimiz bu kişilerin bir otorite figüründen çok, tiyatroların tüm bileşenleriyle toplumla uyumunu sağlayan kişi olduğunu söyler. İnsan yaşamındaki ve sahnedeki düşünceler birbiriyle daha yakındır. Örneğin Antik Yunan yazarları mitleri, ritüelleri ve dolayısıyla şehrin yaşamına dair bir perspektifleri sahneye yansıtırdı. Bu anlamda Adolphia Appia'nın

¹ Toby Cole ve Helen Krich Chinoy 10.

² Archon: Eski Atina'da dokuz hâkimden biri; hükümdar olarak tanımlanır. Kaynak <http://www.sozluk.net/>

dediği gibi “Antik Yunan draması seyircinin eylemliliğini içeren bir gösteriydi, salt seyirlik bir gösteri değildi.”¹ Bu yüzden de o dönemki yönetmenlik eylemi modern yönetmenlik biçimlerinden daha farklıdır.

Avrupa’da 16. ve 17. yüzyılda yaşayan yazar ve tiyatrocuların yönetmenlik tekniklerinden çok, oyunculuk teknikleri üzerine yorumlar yaptıkları ve felsefi bir tür olarak dram sanatına dair saptalamalarda buldukları söylenebilir. Örneğin Alman ozan Goethe, oyunculuk teknikleri ile ilgili 90 maddelik bir kurallar dizgesi oluşturmuştur.

“37. Madde: Sahnenin üzerinde gövdenin duruşu şöyledir: Göğüs dışarı çıkık, kolun üst kısmı dirseğe kadar gövdeye yapıştırılmış, baş ve yüzün dörtte üçü hep seyircilere dönük olmak şartıyla, biraz konuşulan kimseye çevrilmiş olmalıdır. 38. Madde: Çünkü oyuncu orada hep seyirci için bulunduğu düşünmelidir.”² Ayrıca 1817 yılında Weimar Saray Tiyatrosu yönetmeni olan Johann Wolfgang Von Goethe’nin oyuncu seçiminde çok dikkatli davrandığı ve oyuncularından kendisine karşı itaat etmelerini istediği belirtilir.

Fransız filozof Denis Diderot, *Aktörlük Üzerine Aykırı Düşünceler* adlı çalışmasında, oyunculuk kuramına dair önemli saptamalarda bulunmuştur. Sosyolog Richard Sennett’a göre³, Denis Diderot, 16. ve 17. yüzyıl sonrasında dünyevi eylem olarak rol yapmanın en büyük kuramcısıdır. Sennett’a göre Diderot, ilk defa canlandırma eyleminin neyin canlandırılacağından bağımsız olarak başlı başına bir sanat biçimi olduğunu iddia etmiştir. Daha öncesinde rol yapma üzerine görüş belirten düşünürler, genelde aktörün rolü oynama tarzıyla rolün içeriği arasındaki ilişkiye dikkat çekmişlerdi. Örneğin, rahipler en büyük hatip sayılıyorlardı. Konuşulanların doğruluğu ile aktörün ne kadar iyi konuşabildiği arasındaki bağdı asıl olan, çünkü rahiplerin söyledikleri mutlak doğrulardı. Diderot ise rol yapma, retorik ve metnin içeriği arasındaki bağlantıyı kopardı. Ve buradan yola çıkarak, büyük aktörü gerçekten hisseden değil, hissediyormuş gibi yapmada üstün bir düzeye

¹ Toby Cole ve Helen Krich Chinoy 7.

² Özdemir Nutku, *Tiyatro Yönetmeninin Çalışması* (Ankara: Ankara Üniversitesi DTCF Yayınları No: 245, 1974) 4.

³ Richard Sennet, *Kamusal İnsanın Çöküşü*, İstanbul 1994, Ayrıntı Yayınları

erişebilen kimse olarak tanımladı. Yani, söylediklerinin ve metnin içeriğinden bağımsız davranabilecek ve kendi duygularına da, metine de mesafe koyabilen kimseyi, yani Kişiliksiz Oyuncu'yu tanımladı.

Avrupa tiyatrosunda 20. Yüzyıl'a gelinceye kadar yöntemleştirilmiş bir oyunculuk tekniğinden ya da kuralları çok net formüle edilmiş bir kuramdan bahsedilemez. Halk tiyatrosundan beslenen geleneksel Commedia dell'Arte oyunculuğu dışında bir sistem ve metot önerisi ortaya çıkmamıştır. Ancak 18. yüzyılda aydınlanma döneminin başlaması ile birlikte Batı'lı sanatçılar nesnel bilimsel bilgiye ve araştırmaya aşırı derecede önem vermeye başlamıştır. Yar. Doç. Dr. Kerem Karaboğa'ya göre yönetmen figürünün ortaya çıkışı 20.yüzyıl başındaki sanatsal yenileşme hareketlerinde belirleyici olmuştur:

“Bilimin evrenselliği Batı düşüncesi açısından tartışılmazdır ve araştırma sonucu ulaşılan bilgi, her ne kadar yeni ilerlemeler onu boşa çıkarabilecek de olsa, ilerletici ve yenileyici bir çalışma için temel sağlar. Böylelikle, oyunculuk yöntemleri alanında çalışanlar, kendi alanlarına bir bilim adamı titizliğiyle ve bilimsel argümanlara sıklıkla başvurmak yoluyla eğilmişlerdir. Tiyatro onlar için artık bir laboratuvarıdır. Doğrulamak ya da yanlışlamak istedikleri şeyleri bizzat deneyler yapmak vasıtasıyla çözümleyebilecekleri atölyeleridir. (...) Doğu geleneklerinin ve nesnel bilimsel araştırmaların yarattığı etkilerin yanına, rahatlıkla tiyatrodaki yönetmen olgusunun ortaya çıkışı da eklenebilir. Bu yeni yönetmen, tiyatro tarihinde yazar, rejisör ya da başoyuncu diye adlandırılan topluluk yöneticilerinin aksine, ustalar arasında bir usta ya da salt teknik işlerin koordinatörü değil, ustaların ustası, tiyatronun efendisidir. Yönetmenin bu yeni konumu, bir bilimsel proje sırasında araştırmanın yöneticisi olan bir akademisyenin konumuna, ya da Doğu tiyatrosundaki çırakları eğiten ustanın konumuna benzer. O vazgeçilemez ve karşı çıkılmaz olan otoritedir. Üçüncü faktör, oyunculuk yöntemlerinin de ortaya çıkışından önce, disiplinler arası etkileşimi sağlayacak bir önder sanatçının, yönetmen kimliğiyle ortaya çıkışıdır. Kimilerine göre ilk yönetmen olan Dük Sax-Meiningen'den sonra, hızla ivme kazanan bir eğilimle teatral üretim yönetiminin üretimiyle özdeş hale gelmiştir. Oyunculuk yöntemlerinin ortaya çıkışında ise, söz

konusu yönetmen bir master, bir usta ya da baş eğitmen konumundaki kişi halini alır.”¹

Aynı dönemde, Richard Wagner’in sahne sanatlarıyla ilgili yazdıkları, tiyatronun yeni ilkelerini ve bunları gerçekleştirebilme yollarını açıkça dile getirmesi tiyatro düşüncesinin gelişiminde önemli bir aşamadır. Artık sahneden beklenen, gerçekliğin “yanılsamasıdır”; bir başka deyişle, gerçek dünyada izlenen olayların yanılsaması. Söz konusu yaklaşım en çok dekor anlayışını etkiler. Örneğin iki boyutluluktan kurtarılmak istenen sahne, “perspektif” sanatının gelişmesiyle üç boyutluluk kazanır. Önceleri, çoğunluklu saray olan, belirli bir yer’i göstermekle yetinen dekor artık bir ortam belirtmek durumundadır. Sonuç olarak sahne tasarımının gelişmesi ve karmaşık bir hale gelmesiyle yönetmenin fonksiyonları da zorunlu olarak artmak durumunda kalmıştır.



Resim 2.3: 2.Granchio’nun 1566’daki Perspektif Sahne Dekorları²

Sahnenin giderek metne bağımlı kılınması, tiyatro yoluyla yanılsama yaratma kaygısı, tiyatroyla öteki sanatların ilişkilerinin araştırılması gibi temel değişimler zamanla yeni bir tiyatro kişisinin, “yönetmenin”, ortaya çıkmasına neden olur. 19. yüzyılın yönetmen olgusunun, tiyatro sanatında birden gereklilik kazanmasının nedeni, çağın değişen felsefe ve estetik tanımlarının bir yansımasıdır. Özellikle Wagner’in, bütün sanatların bağımsız kimliğinden vazgeçerek ortak bir sanat

¹ Kerem Karaboğa, *Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks* (İstanbul: Boğaziçi ÜniversitesiYayınevi, 2005) 44-48

² Toby Cole ve Helen Krich Chinoy 16.

yapıtında bütünleşmesini istemesi ilk önemli etkiydi. İkinci önemli etki ise, sanat yapıtının seyircinin katkısıyla yeniden yaratıcı bir sürece giriyor olmasıydı.

Sanat alanını toplumsal gelişmelerden bağımsız düşünemeyiz. Avrupa’da 18. ve 19. yüzyıllar bir yandan da ekonomik ve siyasal sistem olarak kapitalizmin ve ulus-devlet anlayışının şekillendiği bir dönemdir. Örneğin Helen Krich Chinoy’a göre evrensel değer sistemleri kapitalizmin kurumsallaşmasıyla beraber, 18. yüzyıl ortalarından itibaren değişime uğramaya başladı ve tiyatro alanında değişiklikler baş gösterdi. Ortak kamusal insani deneyimlerin sunulduğu tiyatro sahnesinde, oyunu yorumlama işlevi içsel ve kolektif olarak yapılıyordu. Ancak, modern dünya sisteminin değerleri olan bireycilik ve çıkarıcılık devreye girince, seyirci ortak duyularından uzaklaştı. Tiyatro sanatı toplumdan uzaklaşarak, ayrı bir sanat türü olarak nitelendi. 18. yüzyıl Avrupa’sında radikal toplumsal değişimlerin olmaya başlaması, heterojen kitleleri bir araya getirecek ögenin sanat ve dolayısıyla tiyatro olacağı da düşünülüyordu. Rönesans dönemi sonrası tiyatrodaki dört temel değişim olmuştu. Rönesans deneyciliğinin sonucu olarak gerçekçi sahne tasarımı düşüncesi, 18. yüzyıl rasyonalizmi ve 19. yüzyıl determinist düşüncesinin ürünü olan doğalcılık, 20. yüzyıl öznelciliği ve relativist düşüncesinin ürünü olarak da ekspresyonist ve sahneleme anlayışı gelişmişti. Yönetmen kavramının doğuşu da tüm bunları bir araya getirmiştir. Kamusal uzlaşının kaybolması ve sahnenin yaşamın metaforik ve sembolik bir prototipi olarak görülmesi, tüm parçalı öğeleri bir araya getirecek bir yönetmen ihtiyacını da doğurmuştu.

Sanat alanında yaşanan profesyonelleşme ve uzmanlık konusu bir yandan bilgi ve beceri konusunda ilerlemeyi temsil ederken, bir yandan da insani yaratıcı sürecin yabancılaşması diyebileceğimiz sorunları da beraberinde getiriyordu.

Örneğin sanat ve estetik kuramına dair görüşleriyle bilinen Mehmet H. Doğan şunu belirtiyor: “Burjuva düzeninin parlak yaratıcılık dönemi böylelikle artık sona ermişti. Böylece sanat da, sanatçı da, insanın tam yabancılaşması, insan ilişkilerinin tümüyle maddileşmesi, işbölümü, parçalanma, katı bir uzmanlaşma, toplumsal bağların

gölgelenmesi, bireyin artan bir yalnızlığa itilmesi ve yadsınması demek olan, tam gelişmiş bir kapitalist düzene girmiş oldu. (E. Fischer) ”¹

Ya da Noam Chomsky’in belirttiği gibi, “Uzmanlaşma bilgi üretirken ya da sanat yapılırken harcanan katıksız çabayı gözden kaçırmak demektir. Bir eserin oluşumunda fiilen hangi gerçek deneyimlerin dâhil olduğuna dair tarihsel anlayışın yitirilmesi demektir. Uzmanlaşma heyecan duyma ve bir şeyler keşfetme duygusunu da öldürür. Uzmanlık alanınızın gereklerine uyararak başkalarının sizden yapmanızı istediği şeyleri yaparsınız. Uzmanlaşan insan, eğitim sisteminde ne kadar yukarılara çıkarsa, o kadar dar bir bilgi alanıyla sınırlanmaktadır.”²

Avrupa’da sanat alanında yaşanan profesyonelleşme ilk olarak müzik, dans ve bale alanında başlamıştır. 14.Louis dönemiyle kurumsallaşan devletin sanatı ve sanatçıyı himaye etme anlayışı özellikle bale ve müzik alanında kendisini göstermiş ve sonrasında tüm sanatları içine alacak bir şekilde gelişmiştir.

“17. yüzyılda saray balesi soylu amatörlerin hâkimiyetinden çıkıp profesyonel bir sanat olarak gelişti. Dansın kuralları belirlenmeye ve kitaplarda yazılı hale getirilmeye başladı. Sergileme biçimi ve seyircinin dansçıya dair algıları değişti. Teknik beceriler, örneğin tek ayak üzerindeki dönüşler, zıplamalar önem kazandı. Louis Fransa’da balenin devamlılığına yönelik bir adım atarak bir dans akademisi kurdu (1661). Pierre Perrin tarafından da şiir ve müziği birleştirmeyi amaçlayan bir opera akademisi kuruldu (1669) ancak bu girişim çok uzun ömürlü olmadı; açıldıktan 3 yıl sonra kralın teşvikiyle kraliyet müzik ve dans akademisi olarak değişti.”³

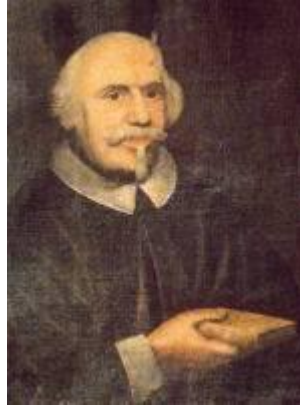
¹ Mehmet H. Doğan, *100 Soruda Estetik* (İstanbul: Gerçek Yayınevi)

² *Entelektüellerin Toplumsal İşlevi* (İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Oyuncuları Yıllık Sayı 6, 2006) 227-240

³ *Bale ve Modern Dans*, BGST Dansçıları Eğitim Araştırma Notları, <http://www.bgst.org/dans/arastirma.asp?id=60&bn=8&righthtml=baleModernDans>

Yönetmenliğin ortaya çıkmaya başladığı dönem, Avrupa’da zengin sınıfların ve devletin sanat alanına müdahale ettiği ve yatırım yaptığı da bir dönemdir. Prof. Dr Özdemir Nutku’nun da belirttiği gibi, “18.yüzyılın başından itibaren tiyatronun ve seyircinin gelişmesi için her türlü olanak yaratıldı. Tiyatronun yanı sıra her ülkede saray tarafından desteklenen opera da gelişme yolundaydı.”¹ Ayrıca akademilerin ve konservatuarların gelişmeye başlamasının sanat alanını devletin belirlediği bir çerçeveye soktuğu iddia edilebilir. Sonuç olarak yönetmen dediğimiz olgu, Avrupa’daki toplumsal, siyasi, sosyo-kültürel gelişmelerin bir sonucu olarak ortaya çıkmış ve tarihselleştirilmesi gereken bir olgudur.

18. yüzyılın ortalarında yönetmenlik sanatının ilk nüveleri ortaya çıkmaya başladı. 1520-1590 yılları arasında İtalya’nın kuzeyinde Mantuan bölgesindeki bir sarayın tiyatro danışmanı olan Musevi sanatçı ve oyun yazarı Leone de Sommi, modern yönetmen prototipi olarak düşünülebilir. Yapıtı olan *Dialogues on Stage Affairs* adlı eserinde sahneleme teknikleri üzerine bazı öneriler yapmıştır.



Resim 2.4: Leone de Sommi²

Ya da ünlü İngiliz oyuncu David Garrick’in 1777 yılında Macbeth oyunu hazırlarken ışıklandırma efektleri, kostüm ve provalar hakkında yazdığı metinler olduğu bilinmektedir. 1753 yılında Almanya’da Konrad Ekhof, rollerin okunmadan önce ve oyunun da oynanmadan önce analiz edilmesi gerektiğini vurgulayan bir açıklama yapmıştır. Friedrich Schroder, kumpanyadaki oyuncularına rollerini nasıl oynamaları

¹ Nutku 240.

² www.it.wikipedia.org

gerektiğini gösteriyor ve sahne kostümlerini titizlikle planlayan bir çalışma metoduna sahipti. İngiltere’de Johan Philip Kemble adındaki oyuncunun Londra tiyatrolarında prova ve çalışma düzenine standartlar getirdiği, prova sürecini sanatsal bir yaratım olarak değerlendirdiği ve prova günlükleri tuttuğu belirtilmiştir. Buraya kadar ismi geçen tüm sanatçılar modern anlamdaki yönetmen ya da rejisör proto-tipleri olarak görülebilir.

Ancak Almanya’da 1826-1914 yılları arasında yaşamış Saxe-Meiningen Dükü’nün yönetmenlik tarihi bağlamında elde ettiği ün diğerlerine göre oldukça fazlaydı. Saxe-Meiningen Dükü’nün 1874 yılında Almanya’nın Berlin şehrinde yönettiği oyunda, kolektif oyunculuk anlayışı ve modern sahne tasarımı anlayışı dönem açısından yenilikçi bir tarzı oluşturuyordu.



Resim 2.5: Saxe-Meiningen Tiyatro Dükü’nün Heinrich Kleist’in Arminius savaşı için çizdiği taslak (Max Grube)¹

¹ Nutku 400.



Resim 2.6: Saxe-Meiningen'in yönettiği Shakespeare'in Julius Caesar tragedyası, 1867¹

“Tiyatro Dükü’nü ilk ilgilendiren nokta, hareket eden oyuncu ile bez üzerine yapılan boyalı resimler arasındaki uyumsuzluktu. Bunun için her şeyden önce oyuncunun hareketlerine süreklilik getirmek için çalışmaya girişti. Bez boyalı panolar yerine, estetik görünüşü, onca daha iyi duruma getirecek olan ‘asimetrik dekor’ düzenine yöneldi. Ressam olduğu için dekorları da kendi yapıyordu. Ayrıntılara çok dikkat eden ve özellikle kalabalık sahnelerde o zamana kadar görülmemiş bir uyuma ve dengeye yönelen Dük, “oyuncu” diyordu, ‘sahneye koyanın yönetiminde, oynadığı rolüne uymayı provalarda öğrenmelidir.’ Bunun için de, o provaların başından itibaren dekor, giysi ve aksesuarların kullanılmasını istiyordu. Oyuncuyu tiyatro sanatının bütünündeki bir parça olarak görüyor ve her oyuncunun işini aksatmadan yapması gerektiğini söylüyordu.”²

Ayrıca Saxe-Meiningen Dükü’nün politik güç olarak otoriter olduğunu belirtmek gerekir. Karısı ve sahne teknisyeni asistanı tarafından desteklenmiştir. Demir disiplin anlayışıyla çalışan ve sahnedeki her ayrıntı ile titiz bir şekilde ilgilenen Saxe-Meiningen Dükü, tiyatro sanatının görsel ve işitsel bir senfoni olduğuna inanıyordu. Bu yüzden de en gereksiz ve detay görünen ayrıntılara bile sanatsal anlamda zaman ayırıyordu. İlk modern yönetmen olarak kabul edilen Saxe-Meiningen Dükü özellikle oyuncu ve dekor ilişkisine dair yenilikçi fikirleriyle, asimetrik sahne düzeni uygulamalarıyla ve gerçekçi sahne araçlarını kullanmasıyla ve takım oyunculuğuna

¹ a.y

² Nutku 310.

olan inancıyla kendisinden sonra gelecek yönetmenlere (A. Antoine, Otto Brahm, K. Stanislavski) model oluşturmuştur. Lee Simonson'un sözleriyle, Saxe-Meiningen Dükü'nün temsil ettiği yönetmenlik anlayışı şu şekildedir:

“Yönetmen oyunun tüm kontrolünü eline alarak onu yorumlamak için müzikten ışığa kadar her detay üzerinde çalışan, oyunun ruhunu yansıtmak için organizasyon yaparak tüm performansı gerçekleştiren disiplinli bir kişi olmalıdır”¹

Yönetmen tiyatrosunun gelişmesine öncülük etmiş önemli yönetmenlerden birisi de, 1858-1943 yılları arasında yaşamış Fransız tiyatrocu André Antoine'dır. 1876 yılında Paris'de konservatuar sınavını 'şaibeli' bir şekilde kazanamayınca, resmi sanat eğitimini redderek kendi tiyatrosunu kurmuştur. Theatre Libre adındaki kumpanyası ile doğalcı tiyatro anlayışının başarılı örneklerini vermiştir. André Antoine biçimsel anlamda özellikle Saxe Meiningen Dükü'den ve düşünsel anlamda da Emile Zola'nın naturalizmden oldukça etkilenmiştir.

André Antoine naturalist sanat anlayışını sahneye taşıyan önemli yönetmenlerden birisi olmuştur. Dekorun asal işlevi, yaşamdan bir kesit izleme duygusunu vermelidir. Sahnede gösterilen mekân gerçeğe uygun olmalıdır. Ona göre gerçek olanın sahnede yeniden oluşturulması gerekir. Sahne düzenlemeleri çekici olmaktan çok, çevreyle insan arasındaki etkileşimi açığa çıkaracak ortamları yaratmalıdır. Sahneye koyucunun, oyun yazarının savunucusu olması gerektiği fikrini ortaya atmıştır. Oyunlarında yazara ve metne bağlı kalmayı tercih eden André Antoine'e göre hareket oyuncunun en güçlü anlatım aracıdır. Özellikle Saxe Meiningen Dükü'nün uyguladığı bir teknikten, seyirciye sırtını dönerek de bir oyuncunun oynayabileceği fikrinden etkilenmiştir. Sahne ile seyirci arasına dördüncü duvarı koyma fikrini bu savdan yola çıkarak ortaya atmıştır.

“Oyuncu seyircinin etkisi altında kalmamalı, seyircinin heyecanını, beğenip beğenmeyişini görmezlikten gelmeliydi; yani sahnenin seyirciye açılan ağızını saydam bir duvar varsaymalıydı. Bu saydam duvara Dördüncü Duvar denilirdi.”²

¹ Toby Cole ve Helen Krich Chinoy 25.

² a.y

André Antoine'e göre oyuncu rolünün içindedir ve rolünü yaşar. “Eski oyunculukta bize yalnızca birtakım heykeller ortaya çıkarırlar, oysa biz yaşayan, hareket eden insanlar görmek istiyoruz sahnede. Sahnedeki oyuncuların günlük hayatlarını yaşamalarını istiyoruz. (...)”¹

Yönetmen André Antoine boş sahnenin oyuncuyu birtakım kalıplaşmış hareketlere ittiğini düşünerek oyuna hazırlamaya dekordan başladı. Sahnede gerçek ve üç boyutlu eşyalar kullandı. Kostümde gözetilen nokta oyuncuların giydiklerinin yerleşik görsel imgeleri oluşturmaktan çok, karakterleri ve onların oyun içindeki durumlarını vurgular nitelikte kullanılmasıydı. Işık tasarımı olarak da, salonun bütünüyle karartılmasının yanı sıra, sahnede ışık gölge oyunları yapmaya başlamıştır. André Antoine aynı zamanda Türkiye’de Batı tarzındaki sanat eğitimin başlaması sürecinde 1914 yılında Darülbendîyi kurma girişimleri çerçevesinde, İstanbul’a gelmiş ve günümüz Şehir Tiyatroları’nın kuruluşunda görev almıştır.



Resim 2.7: André Antoine’un yönettiği Emile Zola’nın La Terra adlı oyunun doğalcı dekoru, 1900²

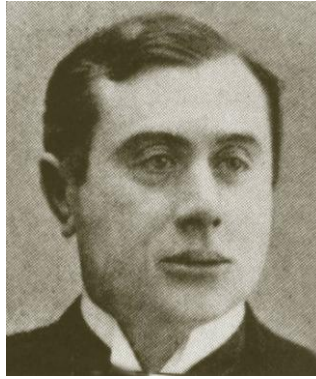
¹ a. y

² <http://www.artsvivants.ca/en/thf/histoire/metteursenscene.html#antoine>

2.3. Avrupa'daki Yönetmenlerin Gözünden Sahneye Koyuculuk

Sanat üretimi içindeki işbölümünün bir sonucu olarak ortaya çıkan tiyatro yönetmeninin işlevleri konusunda farklı bakış açıları vardır. Yönetmenlik konusunda *Sahneye Koyma Sanatı* adlı kitapta önemli tiyatrocuların farklı bakış açıları sunulmuştur. Dilimize Suat Taşer tarafından çevrilmiş ve yönetmenlik konusundaki derli toplu tek eser olan kitaptaki temel noktaları özetlemenin önemli olduğunu düşünüyorum.

Örneğin 1858-1943 yılları arasında yaşamış Fransız yönetmen André Antoine, *Dördüncü Duvarın Gerisinde* adlı yazısında çağdaş sahneye koyuculuğu sadece eyleme uymakla yetinmeyen, aynı zamanda eylemin asıl karakterini belirleyip havasını da yaratan kimse olarak tanımlamıştır.



Resim 2,8: André Antoine¹

André Antoine'a göre, rejisörlük yeni doğmuş bir sanattır. Daha öncesinde Avrupa'da reji kavramının çok da gerekli olmayan bir iş olduğunu belirtir. Örneğin teknolojinin gelişimi öncesinde sahne dekorlarının oldukça sade ve basit oluşu, karmaşık bir sahneleme sürecini gerektirmiyordu. Ya da oyuncuların rollerini ezberden ya da klişelerle oynaması, oyuncu-reji gereksinimini de doğurmuyordu. Dram sanatındaki içerik ve üslup değişikliği ve oyunculuk üslubundaki değişimler rejisöre olan gereksinimini artırdı. André Antoine'a göre, prodüktörlük yani yapımcılık, her şeyden önce bir meslektir. Rejisörlük, yani sahneye koyuculuk ise bir sanattır. Yapımcı bir tür sanat idarecisi (iş adamı) olarak her türlü mali ve idari

¹ <http://www.atatheatre.com/images/Histoire/Antoine%20Andre.jpg>

işlemlerle ilgilenmelidir. Rejisör ise, her türlü mali kaygıdan ve hesaplardan uzak bir şekilde sanatını icra etmesi gerekir. Rejisörlük sanatı eğlenceli, aynı zamanda bir çeşit ince diplomasiyi gerektiren bir meslektir. André Antoine bu görüşünü desteklemek için şunları söylüyor.

“Çünkü Moliere’in deyişiyle, ‘aktörler sevk ve idare edilmeleri güç olan acayip hayvanlardır’. Rejisörün onlardan yüksek verim alabilmek için oyuncularını çok iyi tanıması gerekir. Çünkü her oyuncunun mizacı ve kişiliği birbirinden farklıdır. Aktör bazen tatlı, bazen de acı dille idare edilmesi gereken, sinirli, duygulu, her şeyi kendine özgü küçük bir dünyadır. Çoğu aktörler ya adamsendecilikten ya da özellikle çekingen olduklarından, engeli bazen aşmak istemeyen cins atlar gibi, çalışmadan kaytarmak için akla gelebilen her hileye başvururlar. Böylelerini inandırarak yola getirmek başlı başına bir sanat olduğu kadar aynı zamanda bir zevktir de - çünkü bu çeşit aktörler hemen daima en yetenekli, en ilginç kişilerdir. Küseğen ve kendini beğenmiş olanlar ise, hissettirilmeden doğru yola çekilmeli, öğütlenmeli ve inandırılmalıdır.”¹

André Antoine’a göre sahneye koyucunun, *metteur en scene*’in, iki temel fonksiyonu vardır:

- i) Yazarın düşüncesini açık seçik kavramak ve bu doğrultuda provaları oluşturmak
- ii) Yazarın düşüncesini aktörlere sabırlı ve doğru bir şekilde anlatmak ve oyunun ayrıntılarının da biçimlendirilmesiyle dakika dakika oluştuğunu görmek ve bu doğrultuda sahne altyapısını oluşturmak

Ancak öncelikle sahne tasarımının yapılması gerektiğini belirtir. André Antoine’a göre eylemden önce çevre gelir. Eylem ve diyalog için dekor ve sahne tasarımı öncelikli olmalıdır. Bu yüzden dekor ve ışık tasarımı titizlikle yapılmalıdır. Işık tiyatrunun canı ve dekorun iyilik perisidir. Sahnelemenin ruhudur. Oyunun ilk

¹ Suat Taşer, *Sahneye Koyma Sanatı*, (İstanbul: Papirüs Yayınevi, 2003)

başlangıç dönemi oldukça önemlidir. Biçimlenmiş ve kalıba sokulmuş bir şeyi değiştirmek oldukça zordur. Bu yüzden de rejisörün ekip çalışması içinde, son sözü söylemesi gereken ve çalışma planlamasını yapan kişi olduğunu da vurgular. Helen Krich Khinoy, profesör Samuel Waxman'ın yaptığı araştırmalarda André Antoine'un reji-defteri (Regiebuch) ya da prodüksiyon planı kullanmadığını belirtir.

1853-1931 yılları arasında yaşayan Amerikalı oyun yazarı ve yönetmen David Belasco *Atmosfer Yaratma* adlı yazısında ise, yönetmenin en temel fonksiyonun dekorları tasarlamak olduğunu söylüyor. David Belasco'ya göre dekorun düzenlenmesi sahne duygusunu belirlemektedir. Her piyesin sahnelenmesinde belirli bir ölçüde sembolizm olduğunu vurgulamaktadır. Örneğin gün ışıklı sahnelerin mutluluk belirtisi olan sahnelere, ayışıklı sahnelerin de sevdâ sahnelerine uygun düştüğünü belirtir. Komedi oyunlarındaki esprili diyalogların seyirci tarafından daha iyi anlaşılması için ise, oyun alanının dekorların içinde kurulması gerektiğini belirtir. Yönetmenin dekoratör ile titiz bir çalışma yapması gerektiğini de söyleyen David Belasco, boş sahne üzerinde provalar başlamadan önce maket çalışması yapılması gerektiğini, doğru ışıklandırma için her türlü harcamanın yapılması gerektiğini de sözlerine ekler. Örneğin California'da gün batımını sahne üzerinde ışık tasarımıyla göstermek isteyen bir yönetmen, doğru rengi bulabilmek için 5000 USD'lık bir harcamadan kaçınmamalıdır. Tipik bir Amerikan gerçekçi tiyatro insanı olan ve Broadway'deki sanatsal üretime dair fikir edinebileceğimiz bir yönetmen olan David Belasco'nun öngördüğü yönetmenlik süreci şu şekilde gelişir:

- i) Maket dekor yapımı
- ii) Işılandırma
- iii) Gerçek dekorların kurulması (tamamen ilizyona dayalı olmalıdır)
- iv) Kostümlerin hazırlanması (gerçekçi kostüm tasarımı)
- v) Oyuncu seçimi (casting) aşaması (tipe ve karaktere uygunluk)
- vi) 6 haftalık prova sistemi (ilk on günü ezbersiz okuma provası ve karakter analizi çalışması)
- vii) Genel prova aşaması



Resim 2.9: David Belasco, Stanislavki ve Reinhardt ile birlikte¹



Resim 2.10: David Belasco

David Belasco rejisörlük parolası olarak kendisine ‘gerçeğe yakınlık’ ilkesini seçmiştir. Bu yüzden bir oyunun çalışma sürecindeki tüm aşamalar bu ilke tarafından belirlenir. Oyuncularına bürosuna gelmiş konuklar olarak bakan David Belasco, yardımcı rejisör ile birlikte çalışılması gerektiğini önerir. Yardımcı rejisör ilk sahne provalarının düzenini sağlayan, asıl yönetmen gelinceye kadar onların rahatlamasını sağlayan kişidir. David Belasco prova aşamasında oyuncuların hatalarını yüksek sesle söylememek için bir stenograf bulundurduğunu söyler. Fransızca kökenli bir sözcük olan stenograf Türk Dil Kurumu sözlüğünde şu şekilde tanımlanıyor:

“Stenograf, Fr. sténographe Steno: Dudaklarından çıkan her kelimeyi zapt ve kayda memur bir stenograftan ziyade sedasındaki ahenk ve nağmeyi nota kâğıdı üzerine yazıp zapt etmeye sai bir müzikacıymış. -Ahmet Midhat Efendi, Haydut Montari, 109.”²

Oyuncularla olan ilişkilerde başlangıçta müdahaleci olmayan David Belasco, provalar sırasında elden geldiğince oyuncularını övdüğünü, sabırlı bir çalışma yürüttüğünü, bağırıp çağırmadan aktörlerine ne demek istediğini anlatmaya çalıştığını belirtir. Ancak genel prova sırasında hata yapan oyunculara şiddetle kızdığını da belirtir. David Belasco'nun yönetmeliğe dair temel yorumu, sahne tasarımının önceliği, oyuncuların dekora adapte olması ve asıl olanın metnin kendisi olduğu vurgusudur. David Belasco Hamlet'in sözleriye şunu vurgular: “İster halkın

¹ www.corbis.com

² <http://www.tdk.gov.tr>

estetik duygusunu harekete geçirsin, ister kralın vicdanına el atsın, aslolan, önemli olan piyestir.”¹

1872-1966 yılları arasında yaşamış ünlü İngiliz modernist yönetmen Gordon Craig ise, *Tiyatro Sanatçısı* adlı söyleşisinde, rejisörün sanatçı olarak adlandırılması gerektiğini vurgular. Tiyatro sanatının aktörlük, metin, dans gibi öğelerin birleşimi olduğunu vurgulayan Gordon Craig, eylem-hareket-dans üçlüsünün yönetmen tarafından işlenmesi gerektiğini söyler. Ona göre, tiyatronun başarılı bir çıkış yapamaması ‘tiyatro sanatçısı’ eksikliğinden kaynaklanır. Yönetmenin de sanatçılık ve zanaatçilik arasında gidip geldiğini söyler. Çağdaş tiyatronun yeteneksiz zanaatçiler ile dolu olduğunu, rejisörlerin de bu zanaatçilerin aksine sanatçı olma yönünde kendilerini yetiştirmeleri gerektiğini söyler.



Resim 2.11: Gordon Craig



Resim 2.12: Gordon Craig'in 1911'de Moskova Sanat Tiyatrosunda yönettiği Hamlet prodüksiyonu²

Gordon Craig'e göre rejisörlerin görevi, yazarın metnini yorumlamaktır. Yazarın her dediğine bağlı kalmak zorunluluğu yoktur, örneğin parantez içlerindeki sahne açıklamaları yazarın tiyatroya tecavüzüdür. Örneğin Shakespeare'in hiçbir zaman sahne açıklaması vermediğini söyler. Yazarların açıklama yapmasını gereksiz bulur.

¹ Taşer 39.

² www.corbis.com

Oyuncunun tiyatroya tecavüzü ise doğaçlamaya başvurarak yazarın sözcüklerine saldırmak ve kötü bir performans sergilemektir.

Rejisörün görevi ise yazarın ruhunu yansıtabilmektir. İlk olarak eline aldığı metni beş altı kez okumalıdır. Sonrasında sahne tasarımını, ışıklandırmayı ve oyunda kullanılacak kostümleri ekibiyle birlikte planlamalıdır. Hatta işçilik düzeyinde bile teknik konulardan çok iyi anlamalıdır. Tüm bu süreçler planlandıktan sonra, oyuncular arası uyumu sağlayabilmek sorunu ortaya çıkar. Gordon Craig'e göre oyuncular metne uydurabilmek için çaba gösterilmesi gereklidir. Bu durum aslında yönetmen-oyuncu arasındaki ilişkinin niteliğini gündeme getirir. "Oyuncunun kukla mı, yönetmenin diktatör mü?" olduğu tartışması günümüze kadar ulaşan bir sorunsaldır. Gordon Craig ise bu sorunsalı gemi metaforu ile açıklar:

" İçinde yüzlerce kişinin görev aldığı bir tiyatronun, pek çok yönlerden bir gemiye benzediğini ve aynı yönetimi gerektirdiğini anlamak da sizin için zor olmayacaktır. Ayrıca en küçük bir başkaldırma belirtisinin bile nasıl büyük felaketler doğurabileceğini de anlamamız zor olmayacaktır sanırım. Donanmada isyan kapıları iyice kapanmıştır, tiyatrodaki ise kapanmamıştır. Donanma bir kaptanın, o geminin bir kralı olan, hatta amansız bir yöneticisi olduğunu açık ve şaşmaz bir deyişle belirlemiştir, kestirip atmıştır. Gemide baş gösteren bir isyana harp divanı el koyar, suçlularına çok ağır cezalar verilir, hapseder onları ya da görevlerinden atar. " ¹

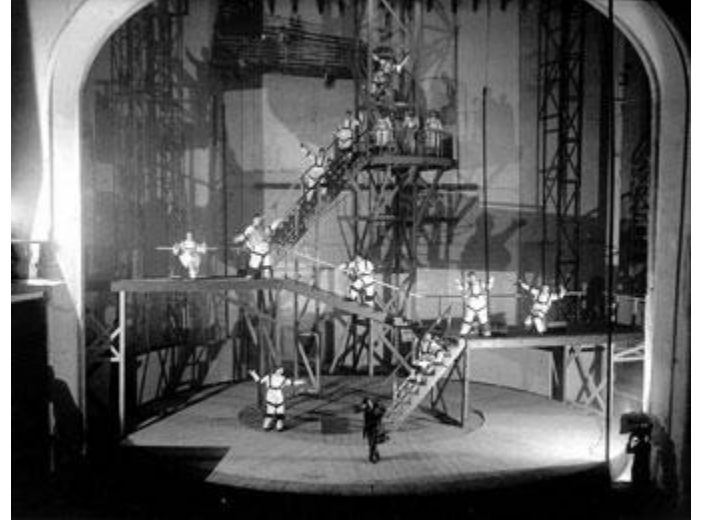
Gemi metaforunu kullanan Gordon Craig, kadro içinde sorun çıkmaması için yönetmene itaat, inanç ve disiplinin olması gerektiğini vurgulamaktadır. Bu da bir tiyatro kumpanyası içinde, rejisörün otorite olarak birincil kişi olması anlamına gelir. Rejisörün yine en temel işlevlerinden birisi de, bayağılıkla ve cahillikle mücadeledir. Oyuncudan farklı olarak rejisör oyunun bütünü düşünmek zorundadır. Eğer rejisör oyuncu kökenli olursa, içgüdüsel olarak kendisini oyunun merkezine götürür. Tüm bunların sonunda Gordon Craig'in önerisi tiyatronun bir reforma ihtiyacı olduğu düşüncesidir. Bunun için de oyunu her açıdan yorumlama niteliğine sahip rejisörlerin rönesansına gerek vardır.

¹ Taşer 58.

1874 ve 1940 yılları arasında yaşamış Rus yönetmen ve oyuncu Vsevolod Meyerhold; yönetmenin temel işlevleri olarak oyunun ve oyuncunun çözümlemesini yapmak, anılar, günlükler, yazışmalar, eleştiriler ve oyunculuk sanat kuramı üzerine çalışmalar yapmak ve rol dağıtımını gerçekleştirmek olduğunu belirtir. Yönetmenlik sisteminden söz etmeden önce, onun dünya görüşüne değinilmesi gerektiğini vurgulamıştır. Örneğin yönetmenin materyalist bir insan mı olduğu ya da idealist eğilimlerinin mi olduğunu sahnedeki ürünlere bakarak anlayabileceğimizi vurgular. Çünkü bir yazarın, örneğin Çehov'un ya da Shakespeare'in yapıtlarını farklı bakış açılarıyla sahnelemek ve yorumlamak mümkündür.



Resim 2.13: Vsevolod Meyerhold¹
tasarımı²



Resim 2.14: Vsevolod Meyerhold sahne tasarımı

“Oyunculuk ve yönetmenlik sanatındaki sistemlerden söz edecek olursak, benzer türde sistemleri kastetmiş oluruz. Oyuncu ve yönetmen, yalnızca benzer bir sistemin çerçevesi içinde gerçek bir şey üretebilirler. Oyuncu rolünü ya yazarın kendi için öngördüğü (eski anlamıyla) psikoloji üzerine kuracak, ya da bizi doğru düzenlenmiş maddeci formüllerle kendi ideojisinin derinliklerine götürecektir (...) Yönetmenin ilk

¹ <http://library.princeton.edu/libraries/music/boris/images/gallery/meyerholdThumb.jpg&imgrefurl>

² a.y

gösterimden sonra işini bitmiş görmesi tehlikelidir. Yönetmenin asıl işi, önce kendisi için oyun hazırladığı izleyiciyi de olayın içine katıp dikkate aldığına başlar. ”¹

Aynı zamanda yönetmenin karşı tarafı dinlemeyi bilen bir müzisyen olması gerektiğini, metnin de çağdaş dünyanın ruhuna uygun bir şekilde güncellenerek sahnelenmesi gerektiğini belirtir. Ayrıca ön-sahne denilen bölümün seyirci ile iletişimi sağlamak için çok aktif bir şekilde kullanılması gerektiğini belirtir. Moliere’in başarılı bir şekilde kullandığı ön-sahne anlayışı, Vsevolod Meyerhold’un katı ve donuk oyunculuğa karşı kullandığı bir tekniktir. Ayrıca dramatik eylemin ancak o çağın atmosferinde doğru bir şekilde oynanabileceğini düşünen Vsevolod Meyerhold, yönetmenin iyi bir yorumcu olması gerektiğini vurgular.

1879-1949 yılları arasında yaşamış Fransız tiyatro yönetmeni Jacques Copeau *Dramatik Ekonomi* adlı yazısında, sahne için yazılmış her eserin reji gerektirdiğini vurgulamıştır. Sahneye koyma işlemi, yazarın yazdığı eseri soyut ve hayali olmaktan kurtarır. Jacques Copeau’ya göre Antik Yunan tiyatrosunda bulunmayan sahneye koyma sanatının maddi hünerleri, Avrupa’da 16. yüzyılda İtalyan ressamların icatlarından doğmuştur. 20. yüzyılda teknolojinin de gelişmesiyle sahnedeki anlatım araçları iyice çeşitlenmiştir. Ancak sanatın özünde olan hayali yaratma gücünün teknoloji ile desteklenmesi, bir yanılgı ve göz boyama aracına dönüşmesi de mümkündür.



Resim 2.15: Jacques Copeau²

¹ Vsevolod Meyerhold (Schriften, cilt 2, Henschel Verlag, 1979, Texte zur Theorie des Theatres, Türkçesi Yalçın Baykul) 328-334

² http://www.clairepaulhan.com/img/auteurs_H150/jacques_copeau1.jpg

Jacques Copeau yönetmenin metni okuduktan sonra, oyundaki eylemlere göre dekor ve mekânı belirlemesini, eylemlerin geçtiği yer-zaman ve mekâna göre de eylemleri düzenlemesi gerektiğini belirtir. Oyuncuların sahneye giriş çıkışlarını da hazırlayarak sahneleme planı oluşturmasını önerir. Yönetmen zaman kaybını engellemek ve prova denilen o paha biçilmez zamanı iyi kullanabilmek için kişisel ön hazırlığını yapmalıdır. Bunun için de hem bireysel hem de oyuncularla birlikte masabaşı çalışması yürütmek zorundadır. Jacques Copeau masabaşı çalışmasının hem yazarın niyetlerini, hem de yönetmenin yorumunu anlatabilmek için çok gerekli bir çalışma yöntemi olduğunu vurgulamaktadır. Böylece oyuncuların ezber provaları başlamadan önce oyuna dair dramaturjik bir ön-hazırlığı olacaktır. Ancak Jacques Copeau, sahne üzerinde üslupsal bir yorum oluşturabilmek için oyuncuların ezberleme aşamasını tamamlaması gerektiğini belirtir. Her oyuncunun rolün ilk yaratım sürecinde sancılı bir süreç geçirdiğini belirten Jacques Copeau, yönetmenin bir rehber gibi onlara yaklaşması gerektiğini söyler. Ancak rejisör oyunculara ne fazla özgürlük vermeli, ne de körü körüne baskı altına almalıdır.

“ İngiliz Granville-Barker, ‘bir sahneye koyucu, aktöre karşı sanki bir seyirciymiş gibi- ama ideal anlamda eleştirici bir seyirciymiş gibi davranmalıdır demişti. (...) Sahneye koyucu, aktörlere ne kadar çok serbestlik verebilirse iyi olur. Veremezse, o zaman talim çavuşu olmaktan vazgeçip diplomatın yolunda gitmeli, ima, ikna, övgü ve okşama yöntemine başvurarak, sadece buyruklar vereceği yerde elinden geleni yapmalıdır. Böylece aktörü bir düşünceden alıp diğer düşünceye yaklaştırmak mümkündür.”¹

Jacques Copeau oyunun bütünlüğünün sağlanması için oyuncular arası uyum ve prova sürecinin başarılı geçirilmesi gerektiğini belirtir. Provaların başarılı geçmesi de kumpanyadaki tüm bireylerin niteliği ile ilgilidir. Ayrıca provaların başarılı olması için, “her şeye rağmen oyun devam etmeli” kuralının bozulmaması gerekir. Tiyatro sanatının güçlüğü ve zorluğu, aynı doğallık ve canlılıkla oyunun her defasında tekrarlanması gerekliliğidir. Bu yüzden de Jacques Copeau, rejisör yardımcısına büyük iş düşüğünü belirtir. Rejisör yardımcısı bir sekreter gibi, prova sürecindeki her şeyi not etmeli, teknik görevlilerle iletişim kurarak oyunun temsil edilmesi için

¹ Taşer 76.

denetleme yapmalıdır. Bu yüzden de soğukkanlı ve öngörülü bir şekilde her temsil sürecinde bulunmalıdır.

Jacques Copeau'ya göre çağdaş tiyatronun gelişimi için rejisör yazarın sağ kolu olmalıdır. Tiyatro sanatının baş ustası kuşkusuz yaratıcı bir yazarın varlığıdır. Ancak yazarın yaratıcılığı bazen yetersiz kalmaktadır. Bu yüzden işi yorumlamak olan rejisör kendi mesleki yeteneklerini kullanarak yazarın yazdığı oyunu kendi fantezi, inanç ve düşüncelerini ortaya koyarak yorumlamayı başarmalıdır. Yorumlama sürecinde zaman zaman yazardan uzaklaşması gereken rejisör, yeri geldiğinde yazarı eleştirmeyi de bilmelidir. Jacques Copeau yazar-yönetmen ilişkisine değindiği yazısında, Moliere, Shakespeare, Aristophanes gibi yazarların aynı zamanda iyi birer rejisör olduğunu düşünmektedir. Bu yüzden iyi bir rejisörün yazarla sıkı bir işbirliği içinde olmasını önermektedir.

“Kusursuz bir sahneleme, büyük bir yaratıcı ile onun büyük yorumcusu arasında geçen şovalyece bir savaşımın sonucu olması gerekmez mi? Son derece verimli olabilecek bu çalışmadan kaçınıldığı ve her türlü zorlamadan uzak bulunan yönetmen olaya yalnızca oyun ve oyuncular açısından yaklaştığı sürece, yaptığı iş cılız ve güçsüz kalacaktır”¹

1887 ve 1951 yılları arasında yaşamış Fransız tiyatro yönetmeni Louis Jouvet, *Rejisörün Görevi* adlı yazısında, *metteur sen scene*'in yani rejisörün, eleştirmenin tam tersi kişilikte olan birisi olduğunu vurgular. Rejisörün temel işlevi sahnelediği oyunun seyirci tarafından beğeniyle karşılanmasıdır. Sahneye koyuculuk hoşlanmayı ve övgüyü açıklayacak olan nedenleri durup dinlenmeden aramak demektir. Seyircinin isteklerini yerine getirmek isteyen rejisör, sahne ile salonu, seyredilenle seyredenleri birleştirmelidir.

¹ *Encyclopedia Française*, Türkçesi: Günay Develi (Cilt 17, Larousse, 1936)



Resim 2.16: Louis Jouvet ¹

Louis Jouvet'ye göre iki tip rejisör vardır:

- i) Her şeyi yazardan/metinden bekleyenler
- ii) Yazardan/metinden hiçbirşey beklemeden, her şeyi kendinden bekleyenler

Rejisörlük mesleği Louis Jouvet'ye göre kendini beğenmişlik illetinden zarar görmektedir. Başkalarının eserlerini işlemek ve değiştirmek yetkisine sahip olan rejisörlerin, yazarlara saygı göstermesi gerektiğini belirtir. Oyunu yorumlamak konusunda her ne kadar rejisör bireyselliği devreye girse de, son kertede yazarı yaşadığı çağ içinde değerlendirmek gereklidir.

1896-1976 yılları arasında yaşamış Rus tiyatro yönetmeni Boris E. Zakava ise, *Aktörle Çalışmak* adlı yazısında, oyuncu ve rejisör ilişkisine dair saptamalarda bulunur. Temsil sanatı ortaklaşa bir nitelik taşır ve ekip çalışmasının bir ürünüdür. Seyirciye oyuncu aracılığıyla ulaşan temsil sanatı, temelde yaratıcı oyunculara ihtiyaç duyar. Bu yüzden de, rejisörlerin temel fonksiyonu oyuncu yaratıcılığını artırmaktır.

Sahne üzerindeki dramatik anlamı seyirciye ileten oyuncuların yaratıcılığını kıskırtmak isteyen bir yönetmen:

- i) Temsil planını çıkarır ve oyunculara sunar.
- ii) Eğer plan üzerinde uzlaşma varsa provalara başlanmalıdır, çünkü rejisörün buyruğu ve oyuncuların isteğinin birleşmesi gerekir.

¹ <http://www.alalettre.com/Images/louisjouvet2.jpg>

- iii) Oyuncu sadece rejisörün buyruklarını uygulayan bir kişi değil, kendi yaratıcı öznelliğini de role yansıtan kişidir. Oyuncunun uyarılara karşı tepki verme özgürlüğü olmalıdır.
- iv) Rejisörün buyrukları kabul edilebilir bir çerçevede olmalı ve yönetmen sabırlı olmalıdır.

Bir rejisör isteklerini uygulamalı ya da sözlü bir şekilde gösterebilir. Ancak Boris E. Zakava'ya göre uygulayarak göstermenin bazı riskleri ve tehlikeleri bulunmaktadır. Salt kopya ve taklit etme anlayışı yaratıcılığı köreltir. Ancak sözle anlaşılmayan bazı noktaların kısa süreli bir şekilde gösterilmesi yararlı olabilir. Ayrıca rejisör özeli değil, geneli göstermelidir. Ugulayarak göstermenin başarılı olması için de, oyuncunun öncelikle gelişmiş bir ruh haline sahip olması gerekmektedir. Ayrıca yapılan açıklamanın rolün tümü için değil özel bir anı için uygulanması gerekir. Rejisör kendi kişisel gereçlerini değil, aynı zamanda yönettiği oyuncunun yeteneklerini çok iyi tanımalıdır. Oyuncunun anlatım gücünü bir ölçü olarak almalı ve onun yapabildikleri üzerinden hareket etmelidir. Oyuncunun yaratıcı yeteneğini dikkate almayan bir rejisör, karşısında iki tip oyuncuyu bulur.

- i. Kısır oyuncu
- ii. Yönetmen bağımlısı oyuncu

Boris E. Zakava'ya göre rejisörler için asıl sorun oyuncuların yaratıcılığı önündeki engelleri aşması için ona yardımcı olabilmektir. Rejisör yaratıcı sorunlar yaşamasının suçunu öncelikle kendinde aramalıdır. Oyuncuların temel engelleri şunlardır:

- i. Dikkat eksikliği
- ii. Kas gerginliği
- iii. Haksız çıkmak (yapılan eylemlerin haklılaşmaması anlamında)
- iv. Yaratıcı "besin" yokluğu
- v. Aktörlerin heyecanları oynama çabası (taklitçi ve mekanik oyunculuk sorunu)
- vi. Yanlışlık ne zaman baş gösterir? (yanlış yapılan bir şeyi tekrarlamanın daha fazla zarar vermesinin önüne geçmek)

Tüm bu engelleri bilen yönetmen, tanılarında yanılmamalı ve oyuncularına değer vererek onları geliştirmek için çaba göstermelidir. Bu yüzden Stanislavski'nin oyunculuk kuramından etkilenen Boris E. Zakava, sahnedeki en basit eylemin analiz edilmesi gerektiğini ve eylemler üzerinde çalışarak oyuncuların daha yaratıcı kılınabileceğini vurgulamıştır.

1896-1976 yılları arasında yaşamış İrlandalı tiyatro yönetmeni Tyrone Guthrie, *Seyirci* adlı yazısında rejisörün temel olarak bağımsız parçaları birleştiren ve ticari kaygılardan uzak bir şekilde rol dağılımını belirleyen kişi olduğunu söyler. Rejisör için temel sorunsal yazarın yazdığı metnin temasının ne üzerine odaklandığını bulmaktır. Oynanan oyunun komedi, trajedi ya da psikolojik bir dram olup olmadığı oldukça önemlidir. Yazar bilinçaltını kullanarak yaratım sürecinde yazdıklarını analiz edemeyebilir. Ancak Tyrone Guthrie'ya göre rejisör mutlaka bu analizi yapmalıdır.



Resim 2.17: Tyrone Guthrie¹

Rejisörlüğü farklı görüşleri uzlaştırıcı bir tür orkestra şefine benzeten Tyrone Guthrie, salt buyurgan olan ve etrafa emirler yağdıran yönetmen tipine çok olumlu bakmaz. Rejisörün buyruk sorunu her şeyden önce tiyatro topluluğunun örgütlenme ve disiplin konusundaki iç işleyişi ile ilgilidir. Eğer deneyimli oyuncu sayısı fazla olan sağlam bir topluluk yapılanması varsa, rejisörün buyurganlığı azalır. Tyrone

¹ <http://pro.corbis.com/Enlargement/Enlargement.aspx?id=HU048998&caller=search>

Guthrie'e göre oyuncular da prodüksiyon çalışmasına katkı sunmalıdır. Örneğin kostüm seçimi konusunda oyuncuların hassas olması gerektiğini belirtir.

Oyunun yorumlanmasında vokal ve ses yorumu üzerinde hassasiyetle durmalıdır. Ağızdan çıkan her cümlenin ritmi, tonu ve ses seviyesi düzenlenmelidir. Rejisör tıpkı bir müzikal çalışması yapar gibi, sahnede olan bitenleri düzenlemelidir. Rejisör tüm bunları yaparken de, sezgileri ile teknik bilgi becerisini kaynaştırmak zorundadır. Rejisörün deneyimi tek başına yeterli değildir. Sezgileri ve tekniğini harmanlamalı ve provalar boyunca seyircinin yerini alabilmelidir.

2.4. Yönetmenlik Kavramına Dair Genel Bir Toparlama

Avrupa'da 1800'lü yılların ikinci yarısında doğmuş ve 1900'lü yılların ilk yarısını da görmüş olan sekiz farklı yönetmenin gözünden rejisörlüğün fonksiyonları yukarıda özetlenmiştir. Genel bir toparlama yapılması açısından bazı soruları berraklaştırmak gerektiğini düşünüyorum. Çağdaş tiyatro tarihinin, bir tür yönetmen-merkezli tiyatro tarihi olduğu da düşünülürse aşağıdaki sorulara verilecek yanıtlar önem kazanmaktadır. Bu sorulara verilecek yanıtlar elbette siyasal ve düşünsel bakış açımızın bir sonucu olacaktır.

- i. Yönetmen bir yaratıcı sanatçı mıdır? Yoksa salt yorum yapan bir zanaatkâr mı?
- ii. Yazar, yönetmen ve oyuncunun çalışma sürecinde birbiriyle ilişkisi nasıl olmalıdır? Yönetmenlik otoriter ve despotik bir uzmanlık dalı mıdır? Yoksa yönetmen bir moderatör (kolaylaştırıcı) mı olmalıdır?

Tezimin sonucunda bu sorulara yanıt vermenin daha doğru olacağını düşünüyorum. Konuyla ilgili Prof. Dr. Özdemir Nutku'nun da görüşlerini incelemenin gerekli olduğunu düşünüyorum. Prof. Dr. Özdemir Nutku, *Tiyatro Yönetmeninin Çalışması* adlı kitabının birinci bölümünde şu önemli konular üzerinde durmaktadır. Tiyatro yönetmeninin kesin ve net bir tanımının yapılamayacağını belirterek, 20. yüzyıl

tiyatrosunun çağdaş yönetmenlerin öncülüğünde şekillenen bir tarihi olduğunu söyler. Prof. Dr. Özdemir Nutku, Max Reinhardt'ın sözünü tiyatro yönetmeni için uyarlamak gerektiğini belirtir. Buna göre, “yönetmenin görevi gerçeğin görünüşünü değiştirmek değil, gerçeği gizleyen örtüleri kaldırmaktır”¹

Ya da Konstantin Stanislavski'nin dediği gibi, “Gerçek yönetmen kendi kişiliği içinde yönetmen-eğitmen, yönetmen-sanatçı, yönetmen-yazar ve yönetmen-idareci niteliklerini kaynaştıran kişidir”²

Prof. Dr. Özdemir Nutku, tiyatro yönetmeninin çoğu kez bir orkestra şefine benzetildiğini belirterek, yönetmenin çok sağlam bir tiyatral bilgiye sahip olması gerektiğini söyler. Ve de tiyatro yönetiminin müzik yönetiminden daha zor olduğunu belirtir, çünkü sözcükler notalardan daha belirsizdir. Orkestra şefi müzikte kesinliği tartışılmaz notalar üzerinde çalışırken, tiyatro yönetmeni ise dramatik anlamın açığa çıkması için sözcük-hareket ve sahne tasarımı üçlüsünü aynı potada eritmeye çalışır. Prof. Dr. Özdemir Nutku bu yüzden bu kadar zor ve karmaşık işleri yapan yönetmeni salt zanaatkâr, ya da salt yorumcu olarak tanımlamaz. Sanatçının salt yorumcu mu, yoksa yaratıcı mı olduğu konusunda yönetmenlik kuramı üzerine görüşleriyle bilinen Alexandar Dean ve Lawrance Carra şunu söylerler:

“İki çeşit sanatçı vardır: yaratıcı ve yorumcu. Besteci, heykeltıraş, ressam, edebiyat yazarı yaratıcı sanatçılardır. Musiki ve tiyatro alanında bir yapıtın tamamlanabilmesi için başka sanatçılara gerek vardır. Bunlar orkestra yönetmeni, çalgıcılar, tiyatro yönetmenleri, oyuncular ve tiyatronun geri kalan sanatçıları; bunlar kendi sanatsal verilerini yaratamazlar, başkalarının yaratmış olduklarını yorumlarlar.”³

Prof. Dr. Özdemir Nutku, Dean-Carra'nın görüşüne katılmadığını, yönetmenin oyunun eksikliklerini tamamlaması, estetik bütünlüğünü sağlaması, budama ve eklemeler koyması anlamında bir yaratıcı olduğunu söyler. Eğer yönetmen salt

¹ Reinhardt'ın 1928 yılında Columbia Üniversitesi'nde verdiği konferanstan; çeviren Özdemir Nutku, Türk Dili, sayı:178, Temmuz 1966) 926.

² Toby Cole ve Helen Krich Chinoy 109.

³ Özdemir Nutku, *Tiyatro Yönetmeninin Çalışması* (Ankara: Ankara Üniversitesi DTCF Yayınları, No: 245, 1974) 19.

yaratıcı olsaydı klasiklerin aynı yazıldığı çağdaki gibi oynanması gerekirdi. Tiyatro sanatının yönetmenin yaratıcı yorumlarıyla çağını yakalaması gerektiğini belirterek, yönetmenin bir tür ikinci oyun yazarı da olduğunu söyler. Ancak ticari ve sığ yaklaşımlarla sanatçı duruştan uzak olan yönetmenlerin de epey çok olduğu göz önüne alınırsa, yaratıcı olan yönetmen tipinin sonuç odaklı değil, “tiyatronun kökenine inen” bir tarzda iş görmesi gereklidir.

“Doğal olarak tiyatronun kökene inen yönetmene ihtiyacı var. Bu yönetmen türü sanat tiyatrosunun en önemli öğelerinden birisidir. Birinci türe girenler (yalnızca sonucu düşünenler) en kısa yoldan sonuca varmak isterler. Bunun için de, sık sık üç ya da beş şeyi hiç düşünmeden birbirine karıştırır ve bundan ne çıkacağını merak eder. Bu da çoğu kez ortaya çıkması gereken şey olmaz. Bu yolda çalışan yönetmen türü durmadan cinayetler işler”¹

Prof. Dr. Özdemir Nutku, Stanislavski'nin de dediklerinden etkilenerik gerçek yönetmen tipinin şu üç özelliğe sahip olması gerektiğini vurgular:

- i. Dünya görüşü: Çevresindeki olayları yorumlayabilme kapasitesine sahip olmalıdır.
- ii. Kişisel yetenek: Sanatçı karakterini anlayan bir pedagog ve aynı zamanda onları yönetebilecek disipline sahip olmalıdır.
- iii. Bilimsel yetenek: Sanat, felsefe ve bilim dallarını sentezleyecek kültürel birikime sahip olmalıdır.

Yönetmenlik tartışmasını 3 ana eksen üzerinden yapmamız gerektiğini söyler.

- i. Yönetmen-yazar ilişkisi
- ii. Yönetmen-oyuncu ilişkisi
- iii. Yönetmen-seyirci ilişkisi

Yönetmen-yazar ilişkisini düşündüğümüzde, Antik Yunan'da kendi yazdığı oyunları sahneleyen bir yazar-yönetmen tipi olduğunu söyleyen Prof. Dr. Özdemir

¹ Toby Cole ve Helen Krich Chinoy 109.

Nutku, günümüzde yönetmen-yazar işbirliğinin ön plana çıkması gerektiğini vurgular. Tiyatroda sözcüklerin hareket düzenini belirleyen birimler olması, metnin yorumlanma ihtiyacını beraberinde getirir. Meyerhold'un aşağıdaki sözü, tiyatral bir metnin nasıl olması gerektiğini konusunda bizlere fikir vermektedir:

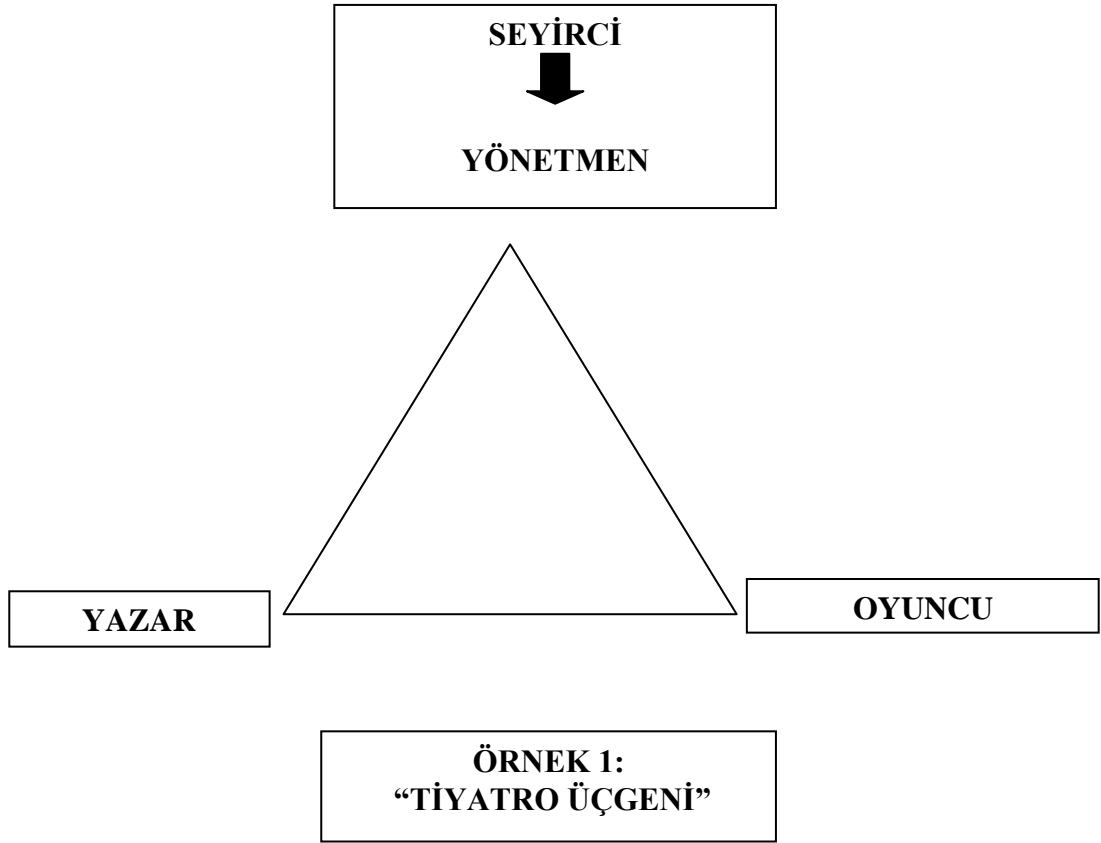
“Bir yazarı tiyatro yazarı yapabilmek için ona en önce sözsüz oyun yazdırmak gerekir. Çünkü sözsüz oyun, edebiyat heveslisi kişilerin gereksiz sözleri ard arda dizmeleri hastalığına karşı etkili bir ilaçtır. Ancak bununla tiyatro yazarının konuşmasını engellediğimiz sanılmasın. Oyuncunun ağzına sözcükleri sıralasın yine, ama her şeyden önce senaryo hareketlerini ortaya çıkartabilecek yeteneği edinsin. Onların tiyatronun şu değişmez yasasını anlamaları için acaba daha ne kadar zaman gerekecek? Tiyatroda sözcükler hareket düzenini belirleyen birimlerdir”¹

Bu görüşten de yola çıkan Prof. Dr. Özdemir Nutku, yönetmenin ‘edebiyat yapmaktan kurtulduğu’ ölçüde yazarın yazdığı metni yorumlayabileceğini belirtir. Ancak yazarın metnine bağlı kalıp kalmayacağı sanatsal bakış açısıyla şekillenecektir.

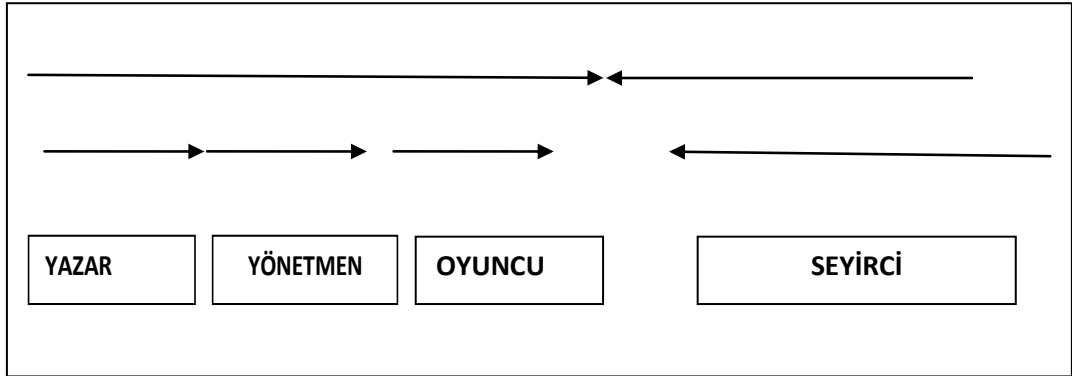
Yönetmen-oyuncu ilişkisi en tartışmalı alanlardan bir tanesidir. Yönetmenin denetleme ve yol göstericilik sorumluluğu nerede başlar ve nerede biter? Prof. Dr. Özdemir Nutku, bir insanı yönetmek için kullanılan soğuk, diplomatik ve sadistçe bir tutum yerine, içtenlik ve empati kurarak yapılan davranışların daha başarılı olduğunu savunur. Oyuncuya güven vererek yapılan bir çalışma ortamında, emir ve talimatlara ihtiyaç duyulmaz. Oyuncularla çalışırken bir tür baba/ağabey ilişkisi kurgulanmalı, ama disiplin elden bırakılmamalıdır.

Meyerhold'un “yönetmenin görevinin oyuncuyu denetlemek değil, yol göstermektir” şeklindeki tezinden hareket eden Prof. Dr. Özdemir Nutku, yönetmenin yazar ve oyuncu arasında bir köprü olduğunu söyler. Yazar-yönetmen-oyuncu üçgeni iki farklı şekildedir

¹ Toby Cole ve Helen Krich Chinoy 124.



Örnek 1, Meyerhold'un tiyatro üçgenidir. Örnek 2 ise, Meyerhold'un yatay çizgi tiyatrosudur¹.



ÖRNEK 2: YATAY ÇİZGİ

¹ "First Attempts at a Stylized Theatre" (Meyerhold on Theatre) 30.

Birinci modelde, üçgenin tepe noktası olan kişi yönetmen olduğu için, sanatsal anlamda baskın bir yönetmen figürü ile karşı karşıya kalırız. Örneğin oyuncunun kişisel yaratıcılığı kısıtlanmıştır, çünkü yönetmen prova sürecinde her şeyi kendi istediği doğrultuda şekillendirmek ister.

İkinci modelde ise, yazarın düşüncesini yönetmen aracılığıyla alan oyuncu daha özgür ve yaratıcı bir biçimde seyirci ile karşı karşıya gelir. Yönetmen ikinci bir yazar gibi çalışırken, oyuncuyu da bu sürece dâhil eder.

Yönetmen-seyirci ilişkisine dair ise Prof. Dr. Özdemir Nutku, tiyatronun bir tür kendini tanıma eylemi olduğunu belirtir. Ünlü Rus tiyatro yazarı N. Gogol'un "Yüzünüz çarpıksa aynaya kızmayın" sözüne atıfta bulunarak tiyatro-ayna metaforunu gündeme getirir. Avrupa'da theatrum mundi geleneğinin bir sonucu olan yaşam ve tiyatro iç içeliği, yönetmenin seyirciyi oyuna dâhil etmek için elinden geleni yapmasını gerektirir. Seyirciye ayna tutan kişi ise yönetmendir. Prof. Dr. Özdemir Nutku'ya göre tiyatronun asal iki ögesi seyirci ve oyuncudur. Metinsiz, yönetmensiz, ışısız tiyatro olabileceği gibi oyuncusuz ve seyircisiz bir tiyatro mümkün değildir. Bu yüzden çağdaş yönetmenlerin oyuncu-seyirci buluşmasını zenginleştirici önerilerde bulunması gerekir. Seyircinin aktif ya da pasif mi kılınacağı ise yönetmenin dünya görüşünün bir sonucudur.

Prof. Dr. Özdemir Nutku'ya göre, edebiyattan önce ortaya çıkan ve kamusal bir etkinlik olan tiyatro sanatının yaşayabilmesi için yönetmenin tiyatronun kaynağındaki tarihsel ve evrensel özü oyuncu ögesiyle birleştirmesi gerekir. Tarihsel öz sanatın güncel olma niteliğini taşıması ve insanın düşünsel, siyasal ve kültürel çabalarının incelenmesidir. Evrensel öz ise, insanın algı ve sezgileri yoluyla kendi varoluşunu değerlendirmesidir. Tiyatro yönetmeni Shakespeare, Moliere ve Bertolt Brecht gibi büyük yazarların yakaladığı bu ikili yapıyı sahne diline çevirebilmelidir. Prof. Dr. Özdemir Nutku, yazarın yazdığı eserin 'yaşanır kılınması' için ünlü yönetmen Max Reinhardt'dan alıntı yapar.

" Ölçümüz, bir yapıtı, oyunu yazanın yaşadığı döneme göre uygulamak değildir. Oyunu yazıldığı çağa göre değerlendirmek bilge tarihçilerin ve müzelerin aradığı

değerlendirmedir. Bizim ölçümüz bir oyunu kendi çağımız içinde yaşanır duruma getirmektir”¹

Prof. Dr. Özdemir Nutku'ya göre ideal tiyatro yönetmeni, sahnelediği oyunlarda tarihsel ve evrensel özün altyapısını kurmak için enerji harcamalıdır. Örneğin insanoğlunun iç varoluşunu yansıtabilmek adına oyuncu yönetimi konusunda tecrübe kazanmalıdır. Tarihsel özü sahneye taşıyabilmek için ise yönetmenin toplumsal bir etik anlayışı olmalı ve bilimsel öngörü ile hareket ederek sürekli olarak kendini yenilemelidir. Kendini yenilemeyen yönetmenlerin bayağılaşması ve sanatı yozlaştırıcı bir tutuma girmesi kaçınılmazdır. Prof. Dr. Özdemir Nutku, İspanyol şair Federico Garcia Lorca'dan bir alıntı yaparak yönetmenlerin yozlaştırıcı tutumlardan uzaklaşmasını önerir.

“Tiyatro, bir ülkenin eğitimi için en yararlı ve en etkin araçlardan biridir; Ülkenin yüceldiğini ya da çöktüğünü gösteren bir barometredir. Duyarlılığı olan, doğru yola yöneltmiş bir tiyatro ülkenin yüceldiğini ya da çöktüğünü gösteren bir barometredir. Duyarlılığı olan, doğru yola yöneltmiş bir tiyatro bir halkın duyarlılığını birkaç yıl içinde geliştirebilir; buna karşılık uçmaya yarayan kanatları at tırnağına dönmüş, yani soysuzlaşmış bir tiyatro bütün ulusu hantallaştırır ve uyuşturur”²

2.5. Yönetmenlerin Çalışma Metodu Hakkında

Dünya tiyatro tarihinde ortaya çıkan her yönetmenin kendine ait bir sistemi ve üslubu olabilir. Son kertede yönetmenlik egemen eğilim olarak bireysel bir sanattır. Ancak bazı evrensel tiyatro ilkeleri ve standart rejisörlük biçimlerinin olduğu da bir gerçektir. Tezimin ana konulardan birisi de, rejisörlük kavramını ve çalışma metodunu kavramsallaştırmak olduğu için, çalışmanın bu bölümünde çalışma metotları konusunu incelemek istiyorum.

¹ Özdemir Nutku, *Tiyatro Yönetmeninin Çalışması* (Ankara: Ankara Üniversitesi DTCF Yayınları, No: 245, 1974) 28.

² a,y 33.

Prof Dr Özdemir Nutku, *Tiyatro Yönetmenin Çalışması* adlı kitabında, kendi gözlem ve araştırmalarından hareketle yönetmenlerin çalışma sistemine dair temel bir özetleme çalışması yapar.

Reji çalışmasının temelinde iki ana çalışma biçimi vardır:

- i. Kuramsal inceleme-kuramsal dramaturji çalışması
- ii. Yönetmenin deneysel çalışması-sahneler üzerinde çalışma

Kuramsal inceleme-kuramsal dramaturji çalışması ise üç başlık altında incelenebilir:

1. Metin üzerinde masabaşı çalışması-organik değerlerin saptanması (sahneye çıkmadan önce yapılan çalışma)
2. Oyuncunun sahne üzerinde kullanılması- plastik değerlerin saptanması (sahne çalışması)
3. Dekor, kostüm, aksesuarların üzerinde çalışma-tekniik değerlerin saptanması (sahne çalışması)

Yönetmenin sahneler üzerinde deneysel çalışması ise beş başlık altında incelenebilir:

1. Sahnenin devingen birim olarak yapısı
2. Sahne noktalaması
3. Budama
4. Reji defteri
5. Provalar ve oyunun premieri

Kuramsal inceleme çalışmasında ana malzeme metindir. Sahneleme çalışmasında ise ana malzeme oyuncudur. Yönetmenin oyunu yorumlayabilmesi için bir yorum yöntemine ihtiyacı vardır. Tiyatro yönetmeni tıpkı müzisyenlerin yaptığı gibi, notalar, yani sözcükler üzerinde titizlikle çalışmalıdır.

a. Dramatik olay açısından:

Yönetmenin oyunun içindeki insanların birbirlerine, kendilerine ya da bir duruma karşı olan tutumlarındaki değişiklik meydana getiren olayları saptaması gerektiğini söyler. Dramatik olay aksiyonu ateşleyen olaydır. Olasılıkları gündeme getirir. Örneğin atom bombası atılacak uçağın pilotunun düğmeye basıp basmaması dramatik bir olayı gündeme getirir. Ya da basit bir hatadan dolayı trafik cezası alan bir kişinin idam cezasına gidecek olması dramatik bir olay olarak görülebilir. Prof Dr Özdemir Nutku'ya göre dramatik olayın zamanı, etkisi ve anlatım olanağı yönetmen tarafından analiz edilmelidir.

b. Karakter-durum açısından:

Yönetmen oyundaki karakterleri dramatik bütünlük içinde içinde incelemeli ve karakteri içinde bulunduğu durumlardan yola çıkarak analiz etmelidir. Genellemelerden kaçınmalıdır.

Tip ve karakter ayrımını çok iyi yapmalıdır. Tip seyirci için genellikle bilinen kavramları gündeme getiren ve derinliği olmayan bir kişileştirme yöntemidir. Statiktir. Karakter ise kişileştirilen varlığın psikolojisine dair seyirciye derinlikli bilgi verir. Dinamiktir.

Yönetmenin oyun boyunca yapması gereken şey, karakter-durum analizi yapmak ve karakterin çelişkili ve dinamik yönlerini ortaya çıkarmaktır.

c. Aksiyonun yönelişi açısından:

Yönetmenin metindeki serim, düğüm ve çözüm noktalarının nerede başlayıp nerede bittiğini belirlemesi ve olay örgüsündeki dramatik çatışma noktalarını (ana kriz noktalarını) bulmasıdır. Dramatik çatışma noktaları genellikle düğüm ve çözüm bölgesi arasındadır. Oyunun ilk asal düğüm noktası orta bölümün başlangıcını, son asal düğüm noktası da bitimini verir.

Sahneler üzerinde çalışma:

Yönetmen oyunun ana gelişim çizgisi üzerinde yukarıdaki yorum yöntemi ile analiz çalışması yaptıktan sonra, her sahneyi kendi içinde ayrı ayrı değerlendirmelidir. Bu sayede sahnelerin kendine özgü iç tartımı ve devingen yapısı ortaya çıkacaktır.

1. Sahnenin devingen birim olarak yapısı:

Prof. Dr. Özdemir Nutku sahnenin devingen birim olarak yapısı incelendiğinde, her sahnenin bir ya da birkaç oyun kişinin yönelişini gösteren bir aksiyon birimi olduğunu belirtir. Her aksiyon birimi tartım ve vuruşlardan oluşur. Sahnede her vuruşa bir karşı-vuruş vardır. Bunlar oyunun ritmini ve tartımını ortaya çıkarır. Ayrıca oyunu bir sözcükler yığını olmaktan çıkararak aksiyonlara dayalı devingen bir hale sokar. Tartımları ve sahne vuruşlarını belirlemek hem dramaturji çalışmasına hizmet eder, hem de mizansenlerin belirlenmesi için yönetmene fikir verir. Bunun için detaylı bir tartım çizelgesi oluşturulmasını önerir.

2. Sahne noktalaması:

Her oyun sahnelerin arka arkaya gelmesiyle kurulan bir dokuyu kapsar. Bu doku içinde de paragraflar ve cümleler vardır. Yönetmenin paragraflar ve cümleleri belli bir düzen içinde gösterecek birtakım simgelere ihtiyacı vardır. Sahne noktalaması zaman ve yer kavramlarıyla çözümlenmelidir. Bu sayede oyunun seyirci üzerinde yaratmak istediği etki daha net bir şekilde yönetmen tarafından tanımlanır. Her repliğin söylenişini belirleyen, oyuncunun içinde bulunduğu ruh hali, mizansen ve metne dair yorumdur.

3. Budama:

Almanca *strich*, İngilizce *cutting* olan kavram, bir oyunun yorumunu ortaya çıkararak ve süresini belirleyen bir işlemdir. Budama işlemi yönetmenin, yazar ve oyuncuyla olan ilişkilerini de belirler. Yönetmen budama yaparken oyunun bütünlüğünü düşünmek zorundadır. Yazar, oyuncu ve yönetmen arasında budama yapılması konusunda çatışma çıkabilir. Bu yüzden de, yönetmenin oyun bütünlüğü ve

dramaturjiyi gözetmesi gerekir. Sezgisel ya da keyfi bir algılama ile oyunda budama yapılamaz. Prof Dr Özdemir Nutku budama yapılması gereken yerleri şu şekilde özetler:

1. Oyun yorumuna bir şey katmayan ya da yorumu belirsizleştiren yerler
2. Aksiyonu ileri götürmeyen yerler
3. Gereksiz oyun kişileri
4. Bir sonuç vermeyen, konuşma örgüsü içindeki açıklamalar
5. Oyun gelişimi içindeki işlevi olmayan tekrarlar
6. Oyunun ana aksiyonlarına doğrudan bağlı olmayan “şairane” olmaya çalışan geçişler

Oyun Düzeni Defteri:

Reji defteri bir sahne yapıtının uygulanmasına yarayan plandır. Yönetmenin çalışma notlarını kapsayan bu plan, oyunun sahnelenmesi için gerekli her şeyi (oyuncu giriş çıkışları, konuşma özellikleri, teknik gereçler vs.) kapsar. Yönetmenin başarılı bir oyun-prova süreci yaşaması için, reji defterini oyun öncesinde titizlikle hazırlaması gerekmektedir. Alman tiyatro yönetmeni Max Reinhardt'ın bu konuda yaptığı çalışmalar Avrupa'daki ve dünyadaki diğer yönetmenlere bir model olmuştur. Prof Dr Özdemir Nutku, reji defteri yazılması ve yapılan çalışmaların belgelenmesi açısından ülkemizde güçlü bir gelenek olmadığını belirtir. Reji defteri yazımı yönetmenler tarafından farklı şekillerde yapılabilir. Önemli olan yapım sürecinde yer alan tüm kişiler tarafından açık ve anlaşılır olmasıdır. Prof Dr Özdemir Nutku'ya göre iyi hazırlanmış bir reji defterinde aşağıdaki öğelerin hepsi yer almalıdır.

1. Sahne genel planı (sahnenin krokisi ve mimarisi)
2. Dekor genel planı
3. Işıklama genel planı
4. Dekor taslağı
5. Giysi çizelgesi
6. Giysi taslakları
7. Aksesuar listesi
8. Marangoz planları

9. Malzeme listesi
10. Uygulama resimleri

Sonuç olarak oyun öncesindeki hazırlık döneminde yukarıdaki kapsamlı analiz çalışmalarını yürüten yönetmen için artık uygulama ve prova aşaması başlamıştır. Bu süreçten sonra ise, uygulama aşamasında geçilmesi gereken üç aşama daha vardır:

- i. Oyuncu seçimi (casting) ve rol dağıtımı
- ii. Provaların planması
 1. Başlangıç evresi
 2. Ayrıntı çalışmaları
 3. Sentez ve sinkronizasyon
 4. İlk gösteri (premier) ve sonrası

Prof. Dr. Özdemir Nutku'nun oldukça detaylı bir şekilde anlattığı çalışma yöntemi süreci, standart profesyonist bir prodüksiyon anlayışını güzel bir şekilde özetler. Aşağıdaki örnek prova düzeninden görüleceği üzere, önerilen çalışma yöntemi ve metodu kendi içinde bir iç tutarlılığa sahiptir. Tüm reji süreçleri bir ekip çalışması içinde planlanır, ancak son kararı ekibin lideri olan yönetmen verir. Yönetmen merkezli bir tiyatro yapmayı tercih edenler için açıklayıcı bir model oluşturur. Ancak önerilen modelin teknik ve şablonik bir şekilde algılanmaması gerekir.

'Evcilik Oyunu' PROVA ÇİZELGESİ¹

Birinci Hafta

- | | |
|-----------------------|----------------------|
| 1. Ön ve son oyunlar: | Okuma ve yerleştirme |
| 2. Ön ve son oyunlar: | Okuma ve yerleştirme |
| 3. I.Tablo: | Okuma ve yerleştirme |
| 4. II. ve IV. tablo: | Okuma ve yerleştirme |
| 5. III. Tablo: | Okuma ve yerleştirme |
| 6. II. ve IV. tablo: | Okuma ve yerleştirme |

İkinci Hafta

- | | |
|---------------------|--|
| 7. Oyunun tümü: | Baştan sonra kaba çizgileriyle Replik Yorumu |
| 8. Ön oyun: | Replik Yorumu |
| 9. Son oyun: | Replik Yorumu |
| 10. I. tablo: | Replik Yorumu |
| 11. II ve IV Tablo: | Replik Yorumu |
| 12. III. tablo: | Replik Yorumu |

Üçüncü Hafta

- | | |
|-------------------------------|--|
| 13. Oyunun tümü:
çalışması | Baştan sonra replik ve hareket düzen ile ayrıntı |
| 14. Ön oyun: | Ayrıntı çalışması |
| 15. Son oyun: | Ayrıntı çalışması |
| 16. I tablo: | Ayrıntı çalışması |
| 17. III. ve VI Tablo: | Ayrıntı çalışması |
| 18. III tablo: | Ayrıntı çalışması |
| 19. II ve IV tablo: | Ayrıntı çalışması |

Dördüncü Hafta

- | | |
|------------------------|-----------------------------|
| 20. Ön ve son oyunlar: | ayrıntı ve teknik çalışması |
| 21. I. ve III. Tablo: | ayrıntı ve teknik çalışması |
| 22. II. ve IV. tablo: | ayrıntı ve teknik çalışması |
| 23. Oyunun tümü: | yavaş tempo ile |
| 24. Oyunun tümü: | orta (normal) tempo ile |
| 25. Oyunun tümü: | hızlı tempo ile |

Beşinci Hafta

- | | |
|--|---|
| 26. Oyunun tümü: | Teknik sahne çalışması |
| 27. Oyunun tümü: | 1. genel Prova |
| 28. Oyunun tümü: | 1. genel Prova |
| 29. Oyunun tümü: | 1. genel Prova |
| 30. Oyunun tümü:
önce tiyatroya gelmesi | Oyuncuların gösteri başlamadan bir buçuk saat |

¹ Özdemir Nutku, *Tiyatro Yönetmeninin Çalışması* (Ankara: Ankara Üniversitesi DTCF Yayınları, No: 245, 1974) 125.

3. Bölüm: “Stanislavski ve Brecht” Örnekleri Üzerinden Yönetmenlik Metodolojisinin İncelenmesi

3.1 Konstantin Stanislavski’nin Tiyatro Anlayışı



Resim 3.1: Konstantin Stanislavski¹

Çağımız tiyatrosuna belki de en fazla etkisi olmuş tiyatro insanı Konstantin Stanislavski’nin (1863-1938) yönetmenlik anlayışını tartışabilmek için, öncelikle onun tiyatro ve oyunculuk sanatına dair ortaya koyduğu evrensel tezlerini özetlemek gerekir. Çünkü Stanislavski'nin tarihsel önemi, oyunculuğun yaratıcılığına dair yasaları keşfetmesi ve bir yönetmen olarak oyunculuk çalışma tekniğine dair yaptığı pozitif katkılardır. Bilindiği üzere, Stanislavski’den önce oyunculuk mistik bir cevher, kontrol edilemez bir ruhsal süreç veya salt doğuştan gelen bir yetenek olarak tanımlanıyordu. Stanislavski dönemin modernist ve pozitivist yaklaşımının da etkisiyle, anlaşılabilir olduğu iddia edilen oyunculuk ve yaratıcılık sürecini analiz etmeye başladı. Stanislavski’nin oyunculuğun yasalarını keşfetmek adına attığı muazzam adımlar ve yaptığı laboratuvar çalışmaları, onu hala güncel kılan en önemli noktadır. Günümüzde oyunculuk eğitimi veren hemen hemen tüm kurumlarda Stanislavski’nin çalışmalarından yararlanılmakta ve onun geliştirdiği kavramlar oldukça önemli bir yerde durmaktadır.

Sonia Moore, II. Dünya Savaşı sonrasında gittiği Amerika’da hayatının 30 yılı aşkın bölümünü, ustası saydığı Stanislavski’nin yöntemlerini araştırmış bir tiyatro eğitimcisidir.

¹ www.corbis.com

Ustasının yöntemlerini revize ederek geliştirdiği tekniklerle toplumun her kesiminden amatör ya da profesyonel oyunculara eğitim vererek geçirmiştir. Amerika’da Stanislavski üzerine dört tane kitap yazmış olan Sonia Moore, *Stanislasvki Sistemi, Oyunculuk Eğitimi için Bir El Kitabı* adlı çalışmasında ustasının ana düşüncelerini toplarlar. Ben de tezimin bu bölümünde Konstantin Stanislavski’nin tiyatral persektifini bu kitaptan yararlanarak özetlemeyi uygun buldum.

Stanislavski’ye göre tiyatro kültürel ve ahlaki bir eğitim kurumudur. Tiyatro sanatı insanların beğenilerini değiştirebilme yeteneğine sahiptir. Bu tiyatronun üstün amaçlarından biridir. Stanislavski bu bağlamda, “Tiyatro etkili bir vaaz kürsüsüdür¹” der. Ancak bu tanımlamayı salt bir güzelleme veya değişmez bir durum olarak yapmaz. Örneğin, tiyatro seyircide soylu duygular uyandırabileceği gibi, toplumu yozlaştıran, seviyesini düşüren bir etkiye de sahip olabilir.

Stanislavski sisteminde yetenekten önce etik ve disiplin gelir. Çalışkanlık ve disiplin onun için yaratıcılıktan daha önce gelir. Örneğin Rus oyun yazarı Anton Çehov’un “*Bizi çalışmak kurtarır!*” sözü Stanislavski’nin ana sloganlarından biri olmuştur. Sonuç olarak, sistemin temel felsefesi diletanlıkla² mücadeledir. Stanislavski bu bağlamda, sahnenin ayartısına kapılıp gidenleri, gösteriş ve alkış meraklılarını vasat ve bayağı sanatçılar olarak nitelendirmiştir. Ciddi bir sanatçıyı ise, böylesi tüketici hazlarla tatmin olmayan, disiplin anlayışı yüksek, etik değerlere inanan, topluma karşı sorumlu olan ve kolektif bir kumpanya anlayışıyla hareket edebilen bir kişi olarak tanımlamaktadır.

Stanislavski sistemi salt doğalcı bir üslubun kurallar dizisi değildir. Sistemin tarihsel önemi tek bir teatral akımın sınırlarının ötesinde olmasıdır. Stanislavski doğalcılığın değil, temel olarak rol yapmanın kuramını yapar.

Stanislavski sistemi, tek tip bir oyunculuk modeli geliştirme değil, oyuncunun bireysel özelliklerinin gelişimini teşvik eden bir yere hizmet etmektedir. Sistem her

¹ Sonia Moore, *Stanislasvki Sistemi, Oyunculuk Eğitimi için Bir El Kitabı* (İstanbul: BGST Yayınları, 2006) 27.

² Diletanlık: Herhangi bir sanat dalıyla yüzeysel veya heveskâr bir ilişki kurmak a.y

oyuncu için ortak olan, fakat sonuçları açısından farklılaşan yaratıcılık süreçlerinin açığa çıkmasına hizmet eder. Sadece oyunculuğu öğrenenlerin değil, yetenekli oyuncuların da ciddi anlamda sisteme ihtiyaçları vardır.

Stanislavski sistemi akli ve bilimi merkezine alan, dram ve oyunculuk sanatının temel gramerini oluşturan ve oluşturduğu ortak değerler kümesiyle bir oyun metninin de yorumlanmasına hizmet eden bir sistemdir. Stanislavski üstün amaç, alt-metin, etki-tepki, coşku belleği, imgelem, verili durumlar gibi evrensel kavramlar geliştirmiş ve bizlere bir tiyatro terminolojisi miras bırakmıştır.

Sistem özünde; seyrediliyor olma kompleksi içinde olan oyuncuyu rahatlatmak ve olası arazlarını (aşırı oyunculuk, klişeler ve yapmacıklık ve teşhirciliğe vb.) ortadan kaldırmak üzerine kuruludur. Temel olarak, oyuncunun yaratıcı anlarındaki içsel yasalara bilinçli teknikler kullanarak ulaşmasını hedefler. Amaç, kontrol edilemeyen esin anlarını yani bilinçaltını kontrol edilebilir hale getirmek, yani bilinç düzeyine çıkarabilmektir. Çünkü Stanislavski'ye göre, tiyatro yaşamın sahnede farklı bir şekilde (sahne gerçekliği ilkeleriyle) yeniden yaratımıdır. Bu yeniden yaratım sürecinde, "tekrarlanabilir" "yinelenebilir" ifadeleri oluşturmak ve bunu yaparken yaratıcılığın yasalarını bilinçli bir teknik yoluyla keşfetmek gerekmektedir.

Sistem yaşayan bir organizma gibidir. Kendi içinde bir evrimi vardır. Tarihsel gelişimi içinde Stanislavski'yi anlamaya çalışmak oldukça önemlidir. Sistem oyunculara hazır kalıplar veya reçeteler sunmanın ötesinde, bir karakter yaratılması sürecinde bir perspektif sağlar. Sistem ezbere bir şekilde öğrenilemez. Ayrıca, sistem parçalı değil bir bütün olarak düşünülmelidir. Tiyatro araştırmacısı Fırat Güllü Stanislavski metodunun tarihsel evrimini şu şekilde özetler:

"Konstantin Sergeyeviç Stanislavski bir oyunculuk yöntemi yaratma konusundaki ilk araştırmalarına 1897 yılında Moskova Sanat Tiyatrosu'nun kurulmasıyla başladı. Sistem ile ilgili ilk önemli bulgular 1909 yılındaki *Hamlet* prodüksiyonunun provalarıyla birlikte ortaya çıkmaya başladı. Bu ilk aşamada temel odak noktası "coşku belleği"ydi ve Stanislavski oyuncunun, yönetmenin yardımıyla bir kez içsel

değerleri yerli yerine oturtmayı başardığında fiziksel olanın kendiliğinden ortaya çıkacağını savunuyordu. Ancak bu ilk dönem Sistem'inin en önemli zaafı fazlasıyla psikolojik olan bu yönelimin zaman zaman oyuncuda kendine dönme, gerilme, bitkin düşme ve hatta histeriye kapılma gibi etkiler yaratmasıydı. Oyuncu coşkularına kapılıp rolle olan mesafeli ilişkisini kaybedebiliyordu. Zamanla Stanislavski oyuncu için ne hissettiğini söylemenin ne yaptığını söylemekten çok daha zor olduğunu fark etti. Bu dönemde Stanislavski modern bilimden yardım almaya başladı ve İvan Sechenov, İvan Pavlov gibi refleksler üzerinde çalışma yapan fizyologlardan etkilenecek ve coşkular ile fiziksel jestler arasında kopmaz bir bağ bulunduğu gerçeğinden yola çıkarak Sistem'ini yeniden yorumlamaya girişti. Artık oyuncunun çalıştığı süreçleri psikolojik ve fiziksel olarak ayırmaktan vazgeçmeye ve "psikofiziksel eylem" kavramını kullanmaya başlamıştı. Yeni yaklaşıma göre mademki bu iki süreç birbirine sıkı sıkıya bağlıydı ve psikolojik olan ve fiziksel olan karşılıklı olarak birbirlerini harekete geçirebiliyorlardı, öyleyse psikolojik olanın karanlık dünyasını merkeze almaya neden gereksinim duyuldu? Oyuncu ve yönetmen somut, kontrol edilebilir ve kolayca düzenlenebilir olan fiziksel jestlerden yola çıkarak da içsel olanı harekete geçirebilir ve psikofiziksel eylemi (ya da diğer bir deyişle "organik eylem") gerçekleştirebilirlerdi. Bu düşünsel (d)evrim Fiziksel Eylemler Yöntemi'nin yolunu açmış oldu.”¹

Oyunculuk ve yaratıcılık salt yetenekle açıklanabilecek bir olgu değildir. Bilimsel anlamda oyunculuğun yasaları keşfedilebilir. Oyunculuk geliştirilebilir bir yetenektir. Pozitivizmden ve modern psikoloji tekniklerinden etkilenen Stanislavski'nin bu saptamayı yaparken yaşadığı dönemin oldukça etkili olduğu söylenebilir. Sistem bilinçli bir teknik yoluyla bilinçaltına ulaşmayı amaçlar. Yaratım sürecinin temelini oluşturan esin anları veya içsel olan bilinçaltı bölgesi, istikrarsız olan ve kolay denetlenemeyen bir bölgedir. Salt duyarlılık veya esinden yola çıkarsak, sanatsal anlamda işimizi şansa bırakmış oluruz. “Şansın ve belirsizliğin sanatın düşmanı olduğuna inanan” Stanislavski ise, temel olarak sahne üzerinde içsel yaratım sürecini bilimsel yollarla keşfetmenin mücadelesini vermiştir. Rolü yaşama sanatının en önemli ögesi olan “içsel yaratıcılığa” akılla ulaşmayı savunur.

¹ Fırat Güllü, *Sonia Moore: Elinde Küçük Bir Ağaç Dalıyla Oyunculuk Eğitimi*, Mimesis Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi Eğitim Araştırma Notları

Sahne gerçekliği ile gündelik hayat gerçekliği birbirinden farklıdır. Stanislavski'ye göre tiyatral ifade, gündelik hayat deneyiminin sahneye taşınmasıdır. Fakat gündelik hayattaki deneyimler sahneye aktarılırken, “orijinal bir deneyim olarak değil”, “tekrarlanan” ve “yeniden yaratılan” bir deneyim olarak aktarılır. Sahnedeki coşkularımız gerçek bir nedenden değil, varsayımsal veya kurgusal bir nedenden kaynaklanır. Bu anlamda sahne gerçekliği ile gündelik hayat gerçekliği birbirinden ayrıştır.

Sahne üzerinde ise, oyuncunun içsel yaşamı ve dış dünya gözlemlerinin sonucu olan coşku belleği yaratıcılık kaynağı olarak devreye girer. Oyunculuk sanatının temelinde yeniden canlandırma yatar. Ancak bu mistik veya gizemli bir metamorfozu (değişimi) ima etmez. Bilinçli bir çalışmanın sonucu olarak, tiyatronun özü olan karakter yaratılması gerçekleşir. Örneğin, deli veya katil rolünü oynayan kişinin sahne üzerinde gerçekten delirmesi veya katil olması gerekmez.

Bir oyuncu onu saran yaşamdan aldığı gözlemler yoluyla bir karakteri canlandırırken, kendi “ben”ini tamamen reddedemez. Ancak bu sahneye çıkıp oyuncunun kendisini oynaması anlamına gelmez. Stanislavski'ye göre oyuncu rolü kendine değil, kendini role adapte etmelidir. Karakterin deneyimleri ve oyuncunun deneyimlerinin etkileşimi sonucunda bir rol inşa edilir.

İnsan eylemi psiko-fiziksel bir nitelik taşır. Stanislavski'nin dönemin davranış bilimcileri olan İvan Pavlov ve M. Seçenov'dan da etkilenerken, insan davranışlarına dair ana tezi şudur. İnsan ruhunun öğeleri ve insan bedeninin parçaları bölünemez. İnsanın psikolojik yaşamı (ruh hali, arzular, hisler, niyetler, ihtiraslar) basit fiziksel eylemler aracılığıyla ifade edilir. Dışsal fiziksel ifade olmadan içsel deneyim olmaz. İçsel deneyimlerimizi diğer insanlara vücutlarımız aktarır. Sonuç olarak, insan davranışı psikolojik ve fiziksel olanın etkileşimi sonucu ortaya çıkar. Örneğin, sevindiğimizde vücudumuz dinamikleşir, üzüldüğümüzde bitkinleşiriz, sinirlendiğimizde veya korktuğumuzda kasılırız. Sistemin evrimi içinde, Stanislavski davranışların psiko-fiziksel yönünü keşfederek oyuncunun sahne üzerindeki yaratıcılığını da psiko-fiziksel sürecin fiziksel yanından başlatabileceğini düşünmüştür. Ve Stanislavski sahne üzerinde kendiliğinden davranışını sağlayan

nihai tekniğini, yani “fiziksel eylemler yöntemi”ni geliştirmiştir. Oyuncu, sahne üzerine çıkmadan önce bir coşkuyu zorlamak yerine, psiko-fiziksel eylemin psikolojik tarafını harekete geçiren ve böylelikle psiko-fiziksel birlikteliği yakalayan yalın, somut ve anlamlı bir fiziksel eylemi icra eder. Ancak bu salt fiziksel bir hareket yapmak için sahneye çıkmak anlamına gelmez. Fiziksel hareket ve fiziksel eylem bir ve aynı şey değildir.

Stanislavski’ye göre, oyuncunun temel anlatım aracı psiko-fiziksel bir süreç olan insan eylemidir. Sahne üzerindeki en güçlü etki yalın, doğru, anlaşılır ve gerçeğe sadık eylemlerin sergilenmesiyle olur. Mantıklı ve ardışık fiziksel eylemlerin keşfedilmesi için harcanan çaba, rol hazırlığının en incelikli araştırmasıdır. Bir eylem karakterin verili bir anda neyi, niçin yaptığını açıklar. Karakterin inşasında doğru eylemlerin seçilmesi oldukça önemlidir. Oyuncunun eylem seçiminde uzmanlaşması gerekir. Eylemlerin seçimini belirleyen şey de, oyunun ana fikridir. Eğer bir eylem karakterin ifade edilmesine yardımcı oluyorsa sanatsal açıdan doğrudur. Eğer olmuyorsa yanlıştır. Bu anlamda, sahnede sergilenen herhangi bir eylem tesadüfî ya da lüzumsuz olamaz. Moore’a göre olay ve eylem arasındaki ilişki çok nettir: Birisi isim diğeri ise fiildir. Oyuncu sahnede hareket ederken bir olayı açığa çıkaracak eylemi seçerek rolüne çalışır. Önemli olan eylemin öğelerini doğru ve dikkatli bir şekilde algılayabilmek ve bu sayede oyunculuk sanatına odaklanabilmektir.

Stanislavski’ye göre fiziksel eylemin temel öğeleri aşağıdaki gibidir:

i. Sihirli Eğer

Stanislavski’ye göre oyuncu sahnede gerçekleşen olayların olabirliğine inanır. Oyuncunun kendisine sorması gereken soru şudur: Eğer ben X karakterinin yerinde olsaydım ne yapardım? Nasıl yapardım? Bu sorularla oyuncu kendisine problemler yaratır ve bu problemlere ürettiği yanıtlar onu doğal bir biçimde fiziksel eylemlere yöneltir.

ii. Verili Durumlar

Oyunun konusunu, oyunun geçtiği tarihsel arkaplanı, oyundaki karakterlerin yaşam koşullarını, yönetmenin ve oyuncunun yorumunu, dekoru ve kostümleri, yani bir rol için gerekli olan tüm durumları kapsar.

iii. Duygu Düşünce Alışverişi

Seyircilerle kurulan ilişki sahne bileşenleriyle kurulan ilişki dolayısıyla gerçekleşir. Oyuncu kesintisiz bir duygu düşünce alışverişi içinde olmalıdır. (partnership ilişkisi)

iv. İnanç ve Gerçeklik Duygusu

Sahne gerçekliğini seyircide oluşturulan inanç yaratır. Bu yüzden de, oyuncular tarafından sahne üzerindeki eylemler meşrulaştırılmalıdır.

v. İmgelem

Oyuncunun yaratıcılığın temeli olan hayalgücüdür. Gözlem, araştırma ve insan davranışlarını inceleme yoluyla gelişir.

vi. Konsantrasyon

Stanislavski'ye göre seyirci gösterinin ortak bir üreticisidir. Fakat oyuncunun seyirciden korkmaması, kaygılarından uzaklaşması için kamusal yalnızlığa ihtiyacı vardır. Bunun için de sahne dışındaki dikkat dağıtan faktörlerin üstesinden gelmeye çalışmalıdır.

vii. Adaptasyon

Adaptasyon ya da ayarlama bir amaca ulaşırken karşılaşılan fiziksel engelin üstesinden gelmesidir. Araştırmacı gazeteciliğin temel araştırma kuralı olan 5N&1K (Kim, Nerede, Ne zaman, Niçin, Ne, Nasıl) ilkesi devreye girmelidir.

viii. Coşku Belleği

Coşku belleği insanın yaşamındaki geçmiş deneyimlerin depolandığı yerdir ve sahnedeki coşkularımızın tek kaynağıdır. Stanislavski Fransız psikolog Armand Ribot'un 'duygusal bellek kavramını 1930 sonrasında coşku belleği olarak adlandırmıştır.

ix. Tempo-ritim

Yaşamdaki her hareket, her olgu ve her olay uygun bir tempo ritim içinde gerçekleşir. Stanislavski 'ye göre sahne üzerindeki yönetmenin ve oyuncunun bulduğu doğru tempo ve ritim, eylemlerin inandırıcılığını ve oyunun anlaşılabilirliğini artırır.

Stanislawski'ye göre; psiko-fiziksel eylemlerden yola çıkarak bir oyunu analiz etme şansına da sahip oluruz. Oyunun içinde geçen önemli olaylardan yola çıkarak eylemleri, oyundaki etkin olguları ve yazarın ana fikrini belirlememiz gerekir. Daha sonra oyunu bölümlere ayırarak, her bölümdeki ana eyleme bir isim veririz. Etkin fiiller kullanılarak oluşturduğumuz eylemin, hangi verili koşullar içinde olduğunu belirleriz. Stanislawski tüm bunları salt masabaşı faaliyeti olarak değil, direkt sahne üzerinde uygulanan bir çalışma yöntemi olarak geliştirmiş ve bu yönteme de “fiziksel eylemler yöntemi” demiştir. Fiziksel eylemlerin değerlendirilmesi için gerekli analiz çabası; bir oyunu “hoşlandım” veya “hoşlanmadım” şeklinde öznel değerlendirmelerden öte bir noktaya taşır. Stanislawski bu açıdan bizlere salt sahne üzeri yaratıcılık kurallarını öğretmekle kalmaz; eleştiri kriterlerine de katkı sunar.

Stanislawski'nin temel amacı; oyun yazarının ana fikrini ya da üstün amacını seyirciye taşımak ve yazılı bir metni en etkili şekilde seyirciye iletmektir. Bu anlamda, oyuncunun ve yönetmenin üstün amacı yazarın dünyasını keşfetmektir. Yazarın metninden yola çıkarak belirlenen üstün amaçlar oyuncu ve yönetmenlere şu katkıları sunar:

- i. Üstün amaç yaratıcı sürecin en temel uyarandır.
- ii. Sahnedeki eylemlerin test edilmesini sağlar.
- iii. Üstün amaç eylemlerin belirlenmesinde yol göstericidir.
- iv. Üstün amaç belirlenirken etken bir fiil kullanılmalıdır.
- v. Oyuncunun sahne üzerinde üstün amaç tarafından yönlendirilen, kesintisiz bir eylem çizgisi olmalıdır. Bu sayede rolün bağımsız bölümlerini birleştiren organik bağı sağlar ya da Stanislawski'nin deyimiyle oyunun dip akıntısını keşfeder.
- vi. Oyuncu üstün amaçlarından yola çıkarak oluşturduğu kesintisiz eylem çizgisi rolün perspektifini sağlar. Oyuncu eğer bir perspektife sahipse, rolünde çeşitleme, kontrast, nüans, renk, gölgeleme vb. zenginlikleri oluşturabilir.

Stanislawski'ye göre söz ya da vokal psiko-fiziksel eylemin fiziksel taraflarından biridir. Zihnimizdeki imgeler ve alt-metin ise, eylemin psikolojik tarafıdır. Sözcükler

düşüncelerin, duyguların ve vücutla ifade edilen imgelerin bir sonucudur ve son kertede sözel bir eylemdir. Sadece sözler değil, anlam, düşünce, amaç ve vücudun jestleri de sözel eylemi ortaya çıkarır. Örneğin tüm yönetmenlerin ve oyuncuların bilmesi gereken bir kavram olan alt-metin kavramı Moskova Sanat Tiyatrosu'ndaki çalışmalar sırasında ortaya çıkmıştır. Stanislavski'ye göre alt-metin sözcüklerin arkasında söylenmek istenen anlamdır. Örneğin, Stanislavski'ye göre “Başım ağrıyor!” diyen bir oyuncu bunu üç farklı alt-metinle söyleyebilir.

- i. Gerçekten başı ağrıyan bir kişi olarak
- ii. Baş ağrısını farklı bir soruna işaret etmek için bahane olarak kullanarak
- iii. Eve gelen davetsiz misafirlerin bir an önce gitmesini isteyen bir kişi olarak

Stanislavski seyircinin metni evde okuyabileceğini tiyatroya ise alt-metni duymak için geldiğini söyleyerek, alt-metin kavramına oldukça önem verir. Alt metin hem yönetmen hem de oyuncular için oyunu tekdüzelikten kurtaran, seyirciyi oyunun içine çeken en güçlü araçlardan biridir. Alt-metin aynı zamanda dramaturgünün ana araçlarından biridir. Alt-metni anlamak için oyunun öyküsündeki dramatik karşıtlıklar üzerine fikir üretilmesi gerekir. Alt metinle kastedilen şey, sadece sözcüklerin ardında yatan anlam değil, davranışların altında da yatan anlamdır. Davranışların altında yatan anlam daha geniştir.

Örneğin Stanislavski seyircinin ne söylendiğini anlamamasını, sadece kötü telaffuzdan ya da salt diksiyon bozukluğundan kaynaklanan bir durum olarak görmez, alt-metin güçlü bir şekilde ifade edilmemesinin bir sonucu olarak görür. Bu yüzden de, oyunculara şu konularda tavsiyelerde bulunur:

- i. Sözcükler hakkı verilerek yorumlanmalıdır. Stanislavski oyuncularına sürekli "sözcüklerin kıymetini bilin" diyordu.
- ii. Mekanik bir şekilde yapılan ezber çalışmasının imgelemi öldürdüğünü söyler.

- iii. Oyuncuların partnerlerinin kulaklarına değil, gözlerine doğru oynaması gerektiğini söyler. Sözcüklerin seyirciye iletilmesinde karşılıklı etki- tepki oldukça önemlidir. Çünkü tiyatro sanatı doğası itibariyle diyaloga dayalıdır. Ancak bir diyalog içindeki iki cümle arasında bir iç-monolog vardır. Diğer oyuncu konuşurken partnerin es ve durakları oynaması ve "iç-monologu" yorumlaması gerekir.
- iv. Gündelik hayata göre sahne üzerinde alt-metinleri yansıtmak çok daha zordur. Çünkü belli bir üslubu olan bir yazar tarafından yazılan replikleri yorumlamak oldukça zordur ve aynı zamanda repliklerin seyirciye iletilmesi zorunluluğu vardır. Alt-metin sözcüklerin, kesintisiz eylem çizgisi ise fiziksel eylemlerin altından akıp giden dip akıntısıdır.

3.2 Stanislavski'nin Yönetmenlik Perspektifi

Yönetmenlik der Stanislavski, “belirsiz düşünceler ve fantezi değil, kesinlik içeren bir bilimdir”¹ Ayrıca Vladimir Nemiroviç-Dançenko'nun “yönetmen oyuncunun içinde ölmelidir” sözünün oldukça önemli olduğunu belirtir. Stanislavski'nin yönetmenlik anlayışının oyuncu-merkezli bir perspektife sahip olduğunu söyleyebiliriz. Stanislavski *Sahneye Koyucu Karşısında Aktör* adlı makalesinde, yönetmenin oyuncunun yaratıcılığına odaklanması, oyuncunun hayalgücü ve rolü oynaması önündeki engellerin kaldırılması için çalışması gerektiğini vurgular:

“Yaratıcı çalışmamıza başlarken rolünüzden başka hiçbirşey düşünmemelisiniz, bütün benliğinizi ve dikkatinizi rolünüze vermelisiniz, önemlidir bu. Siz de değerli olan ne varsa, hepsinin o andan başlayarak artık rolünüze ait olduğunu bilmelisiniz.”²

Stanislavski'ye göre yönetmen bir gösteriyi düzenleyen, bir oyunu yorumlayan kişidir. Bir oyunu edebi biçimden teatral biçime dönüştürerek yeni değerler yaratır. Yönetmen hayatı tanınmalıdır; sanatçı duyarlılığına sahip bir psikolog olmalıdır. Yönetmen oyunu yorumlayıp analiz edebilmeli; yazarın ana fikrini yansıtabilmeli; oyunculara oyunu açıklayabilmeli ve

¹ Moore 116.

² Taşer 40.

onların ilgisini kışkırtabilmeli; farkına varılan özgül sorunlar için çözümler önermeli; senaryodaki çatışmaları kullanabilmeli; eğer gerekirse bunları gösterebilmeli; doğru ritmi bulabilmeli; açık, somut talimatlar verebilmeli ve seyircinin reaksiyonlarını önceden tahmin edebilmelidir.

Yönetmenin hayal gücü olmalı ve buluş yapabilme kapasitesine sahip olmalıdır. Yönetmen kültürlü, dirayetli, beğeni ve prensip sahibi olmalıdır. Stanislavski bazı yönetmenlerin kendi prestijini sağlamak için aşırı derecede çaba gösterdiğini ancak, yazarların oyundaki temel düşüncelerini zedelemeye hakkı olmadığını da belirtir. Bu noktada Stanislavski'nin yazara saygı ile yaklaşan ve yazar-rejisör işbirliğini kışkırtan bir çalışma anlayışı olduğu söylenebilir.

Stanislavski'ye göre; oyunculuk tekniğini bilen bir yönetmen diğerlerinden daha sabırlı görünür, çünkü o bir oyuncu için neyin kolay, neyin zor olduğunu bilir. Bir gösteri yaratma sürecinde yönetmenin görevinin en önemli parçalarından birini oyuncuyla çalışma oluşturur; onun rehberliği oyuncuya gelecekteki oyunlar için bile katkı sağlar.

“Yönetmen bir oyuncunun bireyselliğini hissedebilmeli ve birbirinden farklı bireyselliklerle bir bütün yaratma becerisine sahip olmalıdır. Ne var ki bu, yönetmenin kendisini bir oyuncuya ayarlaması anlamına gelmez. Yönetmen farklı oyunculardan aynı renkleri talep etmemelidir. Ne de en başından kesin sonuçlar, kesin bir ifade veya jest veya entonasyon talep etmelidir. Provalar yönetmenin düşünceleri oyunculara ulaştıktan sonra da devam edecektir. Provaların başarıya ulaşması tartışmalarla, yönetmenin fikirlerini grubun denetimine açmasıyla sağlanacaktır. Prodüksiyonun tüm aşamaları tek tek tartışılmalıdır. Oyunculara oyunla ilgili konuşma fırsatı verilmelidir. Bunlar da oyunun ana fikri, içinde geçen olaylar, kesintisiz aksiyon çizgisi ve karakterler arasındaki ilişkilerdir. Bununla birlikte, Stanislavski'nin provaların çalışmak, aksiyon icra etmek ve araştırmak için var olan bir şey olduğunu oyuncularına defalarca anlattığını duymuştum -provaların günümüzde Sistem'in bazı takipçilerinin vurguladığı gibi, uzun uzadıya tartışmalarla geçirilmemesi gerektiğini söylüyordu. Eğer oyuncu tekniğinde ustalık kazanmışsa ve bir oyunu yazarın verili koşulları içinde ardışık somut aksiyonlarla analiz edebilme becerisine

sahipse, bireysel çalışmasında doğru yoldan sapmayacaktır ve gereksiz tartışmalarla zaman kaybetmeyecektir.”¹

Stanislavski'ye göre bir yönetmen oyuncularının metot kurallarına uygun bir şekilde rolü yaşamasını denetlemesini önerir. Bir yönetmen oyunu, aksiyonların ışığında kavramalı ve duygulardan değil, aksiyonlardan bahsetmelidir. Monotonluktan kurtulmak için de daha ilk okumada, yönetmenin oyunculara aksiyon önerileri yapması beklenir.

“ Oyunun ana hatlarını belirlemek oyuncuyu aksiyonları analiz etmeye zorlar; yönetmen oyunculara aksiyonları belirleme ve denemelerinde yardımcı olabilmelidir. Olaylar ve aksiyonlar üzerinden yürüyen analiz yöntemi oyun boyunca uygulanmalıdır. Yönetmen oyuncuları oyunun üstün-amacına götüren mantıklı ve anlamlı aksiyonlara yönlendirmeli ve oyuncuların, partnerlerinin davranışlarındaki tüm nüansları anlamalarına yardımcı olmalıdır.”²

Sahnelemenin yaratıcı bir süreç olduğunu düşünen Stanislavski, yönetmenin doğaçlama yapabilmesi gerektiğini düşünür. Ayrıca yönetmenlerin alt-metin ve karakter analizi çalışması yapmasını önerir. Yönetmenin tüm süreçlerde kendini sorgulaması gerektiğini, örneğin eğer oyuncu verilen görevi icra edemiyorsa, yönetmenin kendisinin hatalı olup olmadığından emin olması gerektiğini söyler.

“Yönetmen oyuncuya yanlış görev vermiş ve bir olay karşısında uygun olmayan bir tavır önermiş olabilir. Oyuncunun sorunu özgül bir aksiyonu yeterince haklılaştırmamak olabilir ve her bir aksiyonun haklılaştırılıp haklılaştırılmadığını fark etmek yönetmenin görevidir. Oyuncunun sorunu bir yaratıcı “gıda” eksikliği olabilir ve canlandırdığı yaşam ile ilgili yönetmenle konuşması yararlı olabilir. Oyuncunun bir coşkuyu oynamaya çalışması ve hatta herhangi bir ayrıntıdaki küçük bir hata bir başka sorun olabilir.”³

Stanislavski'ye göre yönetmen dekorlar, müzik, ışıklar ve kostümler gibi öğelerin tüm gösteriye katkı sağlayıp sağlamadığına dikkat etmek zorundadır. Ancak tüm bunları

¹ Moore 114.

² a.y

³ a.y

yaparken de ne söylemek istediğini, yani dramaturjik ve üslupsal seçimlerini belirlemesi gerektiğini belirtir. Prodüksiyonun biçiminin keşfedilmesi yönetmenin tercihleriyle ilgilidir. Tercihleri belirleyen de yazarın ana fikri ve oyundaki düşüncelerdir. Stanislavski, yönetmenin temel sorumluluğunun oyundaki tezleri seyirciye açık ve net bir şekilde iletmek olduğunu belirtir. Bu noktada Vsevolod Meyerhold'un söylediği “Yönetmen düşünceleri seyirciye fırlatmalıdır.” düşüncesini savunur.

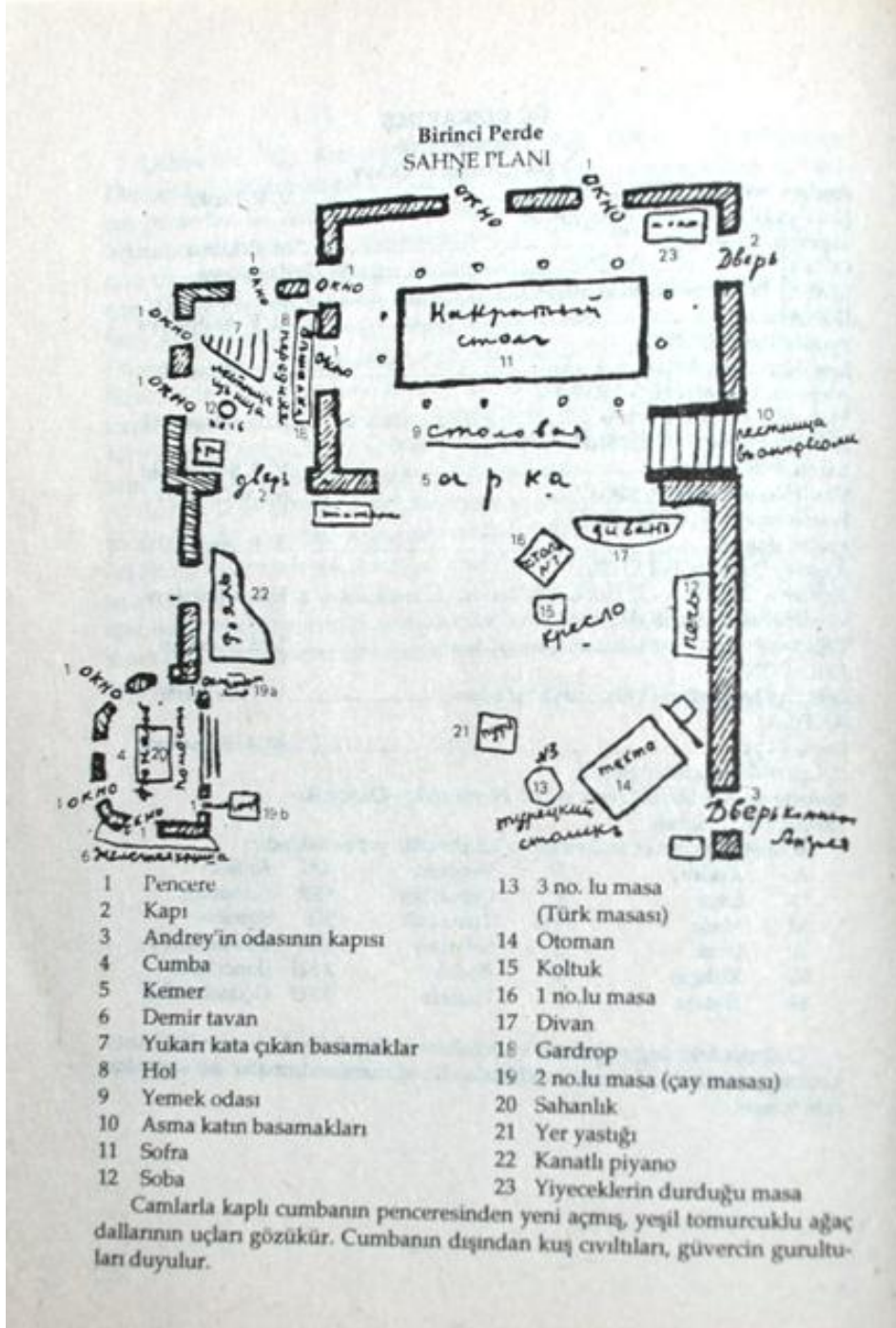
Prof Dr Özdemir Nutku, Stanislavski'nin tiyatro yönetmenliği konusundaki düşüncelerini şu şekilde özetler:

- i. “Küçük rol diye bir şey yoktur, yalnızca küçük oyuncular vardır.
- ii. Yazar, oyuncu, dekor ve kostüm sanatçısı, teknisyenler, boyacılar, sahne işçilerinin tümü bir tek amaç için işbirliği yaparlar, bu amaç oyun yazarının temel düşüncesini seyirciye iletmektir.
- iii. Tiyatronun yaratıcı hayatını baltalamak, geç gelmek, tembellik, kapris, rolünü anlamamak, yapılan bir yanlışlığı tekrarlamak ve bunlar gibi durumlar yaratmak birer büyük suçtur. Bunların kökü kurutulmalıdır.
- iv. Tiyatro gardroptan başlar.”¹

Helen Krich Chinoy, Stanislavski'nin kendisini “otokrat yönetmen” olarak adlandırdığını ve bu konuda da Ludwig Chronegk'i kendisine örnek aldığını söylemiştir. Ona göre Stanislavski en büyük doğalcı tiyatro yönetmenidir. Ancak sanat yaşamı boyunca “otokrat yönetmen” pozisyondan, psiko-realizme kaymasıyla beraber “eğitimci-yönetmen” pozisyonuna evrildiğini belirtir. Oyunları üzerine yazdığı rejî defterleri ve prodüksiyon notlarında teknik konusundaki birikimlerini gösterdiğini belirtmektedir. Oyun metninin yönetmenin çalışması için başlangıç noktası olduğunu vurgulayan Stanislavski, provalarla zenginleşen ve sahne tekniği ile bütünleşen bir çalışma anlayışı olduğunu vurgular. Stanislavski'nin jestler ve sahne ayrıntıları konusunda hazırladığı oldukça detaylı rejî defterleri incelendiğinde, mizansen, kostüm ve ışık dâhil her konuda yönetmenlik çalışması yapılmış olduğu görülecektir.

¹ Nutku 317.

3.3. Stanislavski'nin Üç Kızkardeş Prodüksiyonu Reji Defterinin 1.Perde İncelemesi



Resim 3.2: Üç Kızkardeş, 1.Perde Sahne Planı¹

¹ Konstantin Stanislavski, *Reji Defteri* (İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 1995) 8.



Resim 3.3: Üç Kızkardeş, 1.Perde Sahne Planı¹

Reji defterini Türkçe'ye kazandıran Aziz Çalışlar'a göre, Anton Çehov'un yazdığı "Üç Kızkardeş" oyununun reji-defteri, Stanislavski'nin Rezisserskie ekzempljary K.S Stanislavskogo 1898-1930, Iskusstvo (Moskau) adlı reji defterlerine dayanmaktadır. Moskova Sanat Tiyatrosu arşivinden alınmıştır. Oyun metni Ataol Behramoğlu'nun çevirisine dayanmaktadır. Sahne açıklamaları ise Stanislavski'nin kendisine aittir.

Nemiroviç Dançenko'nun tanıklığına göre oyunun reji defteri toplulukla yapılan uzun konuşmalar, okuma provaları sonucu başlıca rollerin dağıtılması ve sonrasındaki sahne üstü çalışmalardan önce ortaya çıkmıştır. Kısacası Stanislavski bir yönetmen olarak oyunu en baştan analiz etmeye başlamış ve gerekli zihinsel enerjiyi harcadıktan sonra detaylı bir sahneleme planı çıkarmıştır. Bunu bir oyunu doğaçlama ya da çağrışımlar yoluyla "o anda ve şimdi şekillendiren" yönetmenlik tekniklerinden uzak durmak olarak yorumlayabiliriz. Stanislavski, "Ben yaptım oldu!" şeklinde hareket eden yönetmenlerden farklı olarak bilimselliği de içerecek şekilde ön reji faaliyeti yapmıştır.

¹ a.y 31.

Stanislavski'nin reji defteri yazarken başlıca amacının sahne planını oluşturmak, oyunun havasını ve rolleri kapsamlı bir şekilde analiz etmek ve oyunun ritm ve temposunu oluşturmak olduğu belirtilmelidir. Reji defterinin süreç içinde değişikliğe uğramış olduğu söylenmelidir. Bu da Stanislavski'nin bir yönetmen olarak ekip arkadaşlarından gelen önerilere açık davranması ve salt tanrı-yönetmen imgesiyle hareket etmemesi olarak yorumlanabilir.

Reji defterinin 1.perdeyi kapsayan bölümü incelendiğinde; ilk olarak sahnedeki tüm aksesuar ve dekorların yerlerini detaylarına varana dek öğreniriz. Bu bir yönetmenin çalışması açısından hem mizansenlerin belirlenmesi hem de gerekli teknik altyapının kurulması için oldukça önemlidir.

Sahne planında ikinci dikkati çeken nokta, mizansenlerin, yani her oyuncunun nerede konumlanacağını saptanmış olmasıdır. Örneğin oyundaki herhangi bir repliği söyleyen bir oyuncu, nereye gideceğini reji notlarına bakarak öğrenebilir. Replik çizelgesine göre mizansenler belirlenince, sahnenin tüm mizansen haritası da ortaya çıkar. Bu sayede bir yönetmen sahnedeki gruplandırmaları daha kolay yapabilir. Ayrıca akış provaları ve tekrar çalışmalarında skor oluşturmak kolaylaşır.

Sahne planında ikinci dikkati üçüncü nokta ise, oyuncuların aksiyon akışına dair verilerin olmasıdır. Notlara bakan bir oyuncu söylediği repliği hangi aksiyonla söyleceğini bilir, yönetmen ise oyuncuyu nasıl çalıştırması gerektiğini belirler. Tıpkı sinema filmlerindeki senaryo çalışması gibi hazırlanmış reji defterinde, oldukça detaylı bir şekilde mizansen ve aksiyon çizgisi bulunur.

Stanislavski'nin bu tarz bir reji defteri hazırlamış olması onun ilk dönemki çalışma metotlarıyla uyum içindedir. 1901 yılında yapılan Üç Kızkardeş prodüksiyonu Stanislavski'nin erken dönem çalışma sisteminin bir sonucu olarak hazırlanmıştır. Stanislavski'nin 1920'li yılların başında yaptığı "Akıldan Bela" prodüksiyonunda ortaya koyduğu metot, içten-dışa diyebileceğimiz bir çalışma yöntemidir. Fiziksel aksiyonlardan ziyade psikolojik aksiyonların önem kazandığı analize dayalı çalışma metodunda öne çıkan unsurlar şu şekildedir.

- i. “Oyuncunun ve yönetmenin yazarın eserini incelemesi
- ii. Sahneye çıkmadan önce yürütülen bireysel hazırlıklar
- iii. Rolün içsel değerlerini kurmaya yönelik bir "kuluçka" evresinin geçmesi
- iv. Oyuncu uzun bir hazırlık döneminin ardından oyunu tüm ayrıntılarıyla analiz etmiş olarak sahneye çıkması ve fiziksel olarak rolü ortaya çıkaracak jestlerin, eylemlerin denemesine girişmesi”¹

3.4. Bertolt Brecht’in Tiyatro Anlayışı

Çağımız tiyatrosuna Konstantin Stanislavski’den sonra en fazla etkisi olmuş tiyatro insanı (1898-1956) Bertolt Brecht’in yönetmenlik anlayışını tartışabilmek için, öncelikle onun tiyatro, oyunculuk sanatı ve dramaturji felsefesine dair ortaya koyduğu evrensel tezlerini özetlemek gerekir. Çünkü Bertolt Brecht’in tarihsel önemi tiyatro düşüncesinde yeni bir çılgır açmış Brecht’yen Epik Tiyatro anlayışını ortaya koymuş olmasıdır.



Resim 3.4: Bertolt Brecht²

Bertolt Brecht’in sanat hayatının ilk dönemlerinde öncelikle ekspresyonist ve dadaist akımdan daha sonra ise politik tiyatronun savunucusu olan Erwin Piscator’dan etkilendiği bilinmektedir. 1930 sonrası dönemde politik tiyatronun çöküşü ve Almanya’da Hitler rejiminin iktidara gelmesiyle, Bertolt Brecht Epik Tiyatro ve daha sonradan Materyalist Diyalektik Tiyatro olarak adlandırılacak bir sanat estetiğini kuracaktır.

¹ Konstantin Stanislavski, *Bir Rol Yaratmak*, ‘Gribov’ün Akılda Belası’ adlı makalesi (İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayinevi, 1999) 3-88.

² www.corbis.com

Brecht'in salt teorik metinlerinden yola çıkarak yapılan epik tiyatro tanımına göre "özdeşleşme yerine yabancılaştırma, duygu yerine akıl, büyüleyen yerine anlatan tiyatro" gibi sloganlarını öğrenebiliriz. Ancak bu kavramlar kullanılırken dikkatli olunmalı, dogmatik bir yere kayılmamalıdır. Bertolt Brecht'in kendisi bile savunu ya da eleştiri konusu yapılan kavramsal tezleri konusunda dikkatli olunmasını önerir.

"Benim tiyatrom, insanların sandığından çok daha nahiftir. Niyetlerimi ve yaptıklarımı başkalarıyla tartışmamazlık edemedim ve tabi ki; bunun da bir bedeli oldu. Eğer beni eleştirenler teorilerime değil, oyunlarıma, tiyatrodan içeri girip prodüksiyonlarıma bakacak olurlarsa tiyatronun hala tiyatro olduğunu, sadece etkilerinin değiştiğini göreceklerdir"¹

Brecht'in estetik anlayışı dönemsel olarak değişken bir yapı içerse de, bazı temel noktaların kalıcı olduğu söylenmelidir. Brecht'in teorik makalelerinin dağınıklık ve kopukluk arz etmesi, reçete şeklinde bir Brecht estetiğinin olmaması gibi nedenlerle sağlıklı bir Brecht yorumu için tarihselleştirmeye gitmek oyunlarını ve prodüksiyon notlarını da mutlaka incelemek gerekir. Hayatı boyunca 52 tane oyun yazmış ve yüzlerce oyun sahnelemiş bir yönetmenin hayatı genellikle üç dönemde incelenir.

- i. 1.Dönem: İlk oyunlar, ilk girişimler ve Politik Tiyatro (1898-1930)
- ii. 2.Dönem: Didaktik oyunlar, İlk Sürgün Yılları ve Epik Tiyatro(1930-1938)
- iii. 3.Dönem: Büyük oyunlar ve Materyalist Tiyatro Estetiği (1938-1956)

Tez konumun içeriği gereği tüm dönemleri incelemek yerine Brecht'in tiyatro anlayışını, oyunculuğa bakışını ve yönetmenlik perspektifini özetlemeyi uygun buluyorum. İlk olarak şunu söylemek gerekir. Epik Tiyatro her ne kadar başlı başına Brecht'in bulguladığı bir biçim olmasa da, tiyatro tarihinde ismi sürekli Brecht ile anılmıştır. Epik tiyatro kökenlerini Çin tiyatrosundaki yabancılaştırma öğelerinden

¹ John Willet, *Brecht on Theatre*, 247-248.

alan açık-biçim oyun yöntemi ve Piscator'un politik tiyatro anlayışından etkilenecek Brecht'in kuramsal bir boyuta kavuşturduğu bir tiyatrodur. Herhangi bir ansiklopedinin Bertolt Brecht ile ilgili bölümünü incelendiğinde ilk olarak epik tiyatro kavramı ortaya çıkar. Örneğin Aziz Çalışlar'ın hazırladığı tiyatro kavramları sözlüğünde epik tiyatro şu şekilde tanımlanır:

1. "Geniş anlamda, epik-anlatısal tarzda, özdeşleşmeyi yıkan, özne-nesne diyalektik karşıtlığına dayanan, dramatik olmayan biçim
2. Dar anlamda, Brecht'in bilimsel-ideolojik tiyatro kuramı, Marksist öğretisel tiyatro, dramatik Aristotelesçi-tiyatroya karşıt olan, maddeci diyalektiğin tiyatrosu"¹

Türk Dil Kurumu sözlüğünde ise şu şekilde tanımlanır:

"Epik tiyatro İng. epic theatre Alm. Eposches Theater Fr. théâtre épique : İllüzyoncu tiyatronun seyirciyi saran yaşantısı yerine, anlatıcı, belgeleyici, göstermecici bir üslup ile seyirciyi usul yoldan bir gözlemci olmaya zorlayan ve seyirciye olayı yaşatmak yerine onu olayın dışında bırakıp yargı vermesini sağlamak ereğini güden tiyatro türü (Kökleri Orta çağda ve Çin Tiyatrosunda). Önce deneysel yönden Erwin Piscator sonra daha geniş anlamıyla Bertolt Brecht'çe kuralları saptanan tür. (bk. Aristocu olmayan tiyatro)."²

Politik tiyatronun kurucusu olan ve Brecht'i en çok etkileyen sanatçılardan biri olan Erwin Piscator'un epik tiyatro tanımlaması ise şu şekildedir: "Epik oyun" olarak tanımlanan bu oyun, kısa episodik sahneler dayanan yapısı, projeksiyon ve film kullanımı, duygulardan çok olaylara yönelen sahneleme biçimi, güncel olaylarla paralellik kurmasıyla Brecht'in epik tiyatro kuramının ilk nüvelerini taşıyordu. Ben o günlerde başkalarınca "epik tiyatro" olarak tanımlanacak yeni bir yönelişe girebilmişim. Neydi bütün bunlar: Kısaca aksiyonun genişletilmesi ve olayların

¹ Aziz Çalışlar, *Tiyatro Kavramları Sözlüğü*, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 2004) 57.

² <http://tdkterim.gov.tr/bts/?kategori=veritbn&kelimesec=113787>

ardında yatanların açığa çıkarılmasıyla ilgiliydi; yani oyunun kendi dramatik çerçevesinin ötesinde de sürekliliğini kapsıyordu. Gösteri-oyundan didaktik-oyun oluşturuluyordu”¹

Bertolt Brecht ise başyapıtlarında birisi olan Üç Kuruşluk Opera üzerine yazdığı prodüksiyon notlarda "epik tiyatro" kavramının en önemli özelliklerini şu şekilde sıralar. Öncelikle, epik tiyatro yeni bir seyirci davranışını talep etmektedir. Seyirciden sahnede olup bitenlere kapılmamasını, sahnede olan biteni objektif ve eleştirel bir gözle izlemesi istenir. Klasik tiyatro yandaşlarınca eleştirilen sahne başlıklarının panolara yansıtılması yolundaki sahneleme buluşu bu etkiye hizmet etmeyi amaçlamaktadır. Brecht az sonra oynanacak olan episodun temel akışını bir iki cümleyle özetleyerek seyircide "ne olacak"tan ziyade "nasıl ve neden olacak" sorusunu uyandırmayı amaçlamaktadır.

Yukarıdaki ilkeyle uyumlu biçimde oyuncudan da "epik oyunculuk" olarak adlandırdığı bir yaklaşımı kullanmasını ister. Bu oyunculuk tarzı seyirciyi özdeşleşmeye zorlamayan, aksine ona doğrudan yönelen bir nitelik taşımaktadır. Oyuncudan tavır, jest ve mimikleriyle sahne üzerinde her zaman oyun metninde olandan fazlasını anlatmalarını ister.

Brecht'in yabancılaştırma ve epik anlatı temeline dayanan estetik anlayışı, Marksist dünya görüşünün bir sonucudur. Brecht'in epik tiyatro kuramının temel felsefi-politik arka planını oluştururken, Berlin'de ilk Marksizm dersleri aldığı bilinmekte ve özellikle de komünist entelektüel Karl Korsch'un etkisiyle radikal bir siyasi düşünce geliştirdiği belirtilmektedir.² Marksist düşüncenin temelindeki tarihsel belirlenimcilik ilkeleri, eleştiri ve devrimsel pratik Brecht'in sanata bakışını da değiştirmiştir.

¹ Erwin Piscator, *Politik Tiyatro* (İstanbul: Metis Yayınları, 1985)

² Douglas Kellner, "*Brecht's Marxist Aesthetic*", <http://www.uta.edu/huma/illuminations/kell3.htm>

Aşağıdaki karşılaştırma tablosu, Brecht'in materyalist estetik kuramına dair bize önemli ipuçları vermektedir. Brezilyalı tiyatrocusu Augusto Boal'in hazırladığı aşağıdaki tablo¹ epik kurama dair oldukça açıklayıcıdır.

Brecht'e göre "Dramatik Biçim". (İdealist Poetika)	Brecht'e göre "Epik Biçim". (Marksist Poetika)
1. Düşünce varlığı belirler. (Özne-karakter)	1. Toplumsal varlık düşünceyi belirler. (Nesne-karakter)
2. İnsan verili, sabit, değişmez, içkin ve bilindiği şekliyle değerlendirilen bir varlıktır.	2. İnsan değişebilir bir varlıktır, araştırmanın nesnesidir ve bir "süreç içinde"dir.
3. Dramatik eylemi özgür iradelerin çatışması doğurur; eserin yapısı çatışan iradelerin bir şemasıdır.	3. Dramatik eylemi ekonomik, toplumsal veya politik güçler arasındaki çelişkiler doğurur; eser bu çelişkilerden oluşan bir yapı üzerine kuruludur.
4. Seyircinin duygusal uzlaşmasından oluşan ve seyirciyi eylemde bulunma olanağından yoksun kılan bir özdeşleşme yaratır.	4. Seyircinin eleştirel bilincini ve eylemde bulunma kapasitesini uyandırarak onu bir gözlemci haline getirmek suretiyle dramatik eylemi "tarihselleştirir".
5. Oyunun sonunda katharsis seyirciyi "arındırır".	5. Bilgi yoluyla, seyirciyi eyleme yöneltir.
6. Duygu.	6. Akıl.
7. Oyunun sonunda çatışma çözülür ve yeni bir iradeler şeması yaratılır.	7. Çatışma çözülmeden bırakılır ve temel çelişki daha belirgin şekilde ortaya çıkar.
8. Hamartia (karakterin trajik hatası) karakterin topluma uyumunu engeller ve dramatik eylemin temel nedeni budur.	8. Karakterin kişisel hataları hiçbir zaman dramatik eylemin doğrudan, temel nedeni değildir.
9. Anagnorisis (hatanın farkına varma) toplumu haklı çıkarır.	9. Elde edilen bilgi toplumun hatalarını açığa çıkarır.
10. Şu anda gerçekleşen eylem.	10. Anlatı.
11. Yaşantı.	11. Dünya tablosu.
12. Duygu uyandırır.	12. Yargıda bulunmaya zorlar.

Bertolt Brecht'in olgunluk döneminde kaleme aldığı Küçük Organon adlı makalesi, Brechtien tiyatro anlayışı konusunda en derli toplu bilgileri öğrenebileceğimiz eserdir. Yazımını 1948 yılında tamamladığı ve 1954 yılında da bazı ekler ilave ettiği bu teorik yazıda, kendi tiyatrosunu "bilim çağının yeni tiyatrosu" olarak nitelendirmeye başlar. Aşağıdaki bölümde Küçük Organon adlı makaleden yararlanarak Brechtien tiyatro kuramının en temel özelliklerini özetlemeye çalıştım.

¹ Augusto Boal, *Ezilenlerin Tiyatrosu* (İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2003) 90.

Brecht Küçük Organon'un 70. maddesinde tiyatronun tanımı ve işlevine dair şu önemli saptamasını yapar:

“ Öykünün yorumlanması ve uygun yabancılaştırmalara başvurularak seyircilere aktarılması, tiyatronun temel işlevidir. Tiyatroda oyuncu hesaba katılmadan hiçbir şey yapılmaması gerekirse de, oyuncu her şeyi yapmak zorunda değildir. ‘Öykü’ yorumlanıp ortaya konur önce, sonra oyuncuların, makyajcılarının, kostümcülerin, müzisyenlerin ve koreografların el birliğiyle sahnede sergilenir. İlgili kişiler becerilerini birleştirerek ortak bir girişimi gerçekleştirir; ancak bunu yaparken kendi bağımsızlıklarını da korurlar kuşkusuz.¹

Ekleriyle beraber 77 maddeden oluşan Küçük Organon makalesinde temel olarak altı tema üzerinde durulur. Tiyatro araştırmacısı Fırat Güllü yazısında belirttiği gibi, Brecht’i Brecht yapan temel kavramlar şunlardır:

1. **“Tarihselleştirme:** Brecht’e göre çağımızın bilimsel tiyatrosu kendi çağına tarihçilerin geçmişe baktığı gibi bakmayı bilmelidir. Sahnede davranışları sergilenen insanların kendi çağlarının toplumsal koşullarınca belirlenen davranışlar içerisinde oldukları gösterilirse bu davranışların ebedi olmadığı ve değiştirilebileceği de daha iyi gösterilebilir. Tarihsel koşullar insanlar tarafından inşa edilmişlerdir ve yine onlar tarafından değiştirilebilirler.
2. **Yabancılaştırma:** Bilimsel bir tiyatro kendi nesnesi olan çağın insan ilişkilerine bir bilim adamının şüpheciliğiyle bakmayı becerebilmelidir. Böyle bir tiyatronun estetiği sahnede olan bitenle özdeşleşmeyi değil, herkese tanıdık gelen kimi olgulara yabancılaşmayı temel almalıdır. Yabancılaştırma estetiği, toplumun alışılmış, değişmez görünen yönlerinin aslında hiç de o kadar değişmez olmadığını bize gösterebilmelidir. Oyun içerisinde yabancılaştırma etkisi değişik yollarla elde edilebilir: oyunculuk, sahneleme, pankart kullanımı, film kullanımı vs.

¹ Bertolt Brecht, “*Tiyatro İçin Küçük Organon*”, *Sanat Üzerine Yazılar* (İstanbul: Cem Yayınları, 1990) 42.

- 3. Eleştirel oyunculuk:** Brecht'in oyuncusu seyircinin sergilediği karakterle özdeşleşmesini engelleyecek, yabancılaştırıcı bir teknik geliştirmelidir. Bu teknik en temel anlamda gösteren (oyuncu) ve gösterilen (karakter) arasındaki ilişkinin sahne üzerinde gizlenmeden ortaya konması ilkesine dayanır. Ancak bu yapılırken estetik yollar kullanılmalıdır. Aksi takdirde sahne üzerinde izlenen bir sanat eserinden çok bir derse dönüşecektir ki bu Brecht'in en son arzuladığı şeydir. Brecht'in oyuncusu entelektüel bir birikime sahip olmalı, yaşadığı dünyaya, ele aldığı oyuna ve oynadığı karaktere dair bir görüş oluşturabilmelidir. Bu görüş doğrultusunda tavrını sahne üzerine taşıması gereklidir. Diğer bir deyişle Brecht oyuncunun eleştirel potansiyelini uyandırmayı hedefler. Bunun dışında Brecht oyuncudan bir "ensemble" anlayışı çerçevesinde iş görmesini ister. Her ne kadar oyuncu rolü için bireysel bir hazırlık yapsa da sonuçta oynayacağı karakter ancak oyundaki diğer karakterlerle kurduğu ilişkiler içerisinde ortaya çıkabilecektir.
- 4. Gestus:** Toplumsal değer taşıyan jestler. Oyuncu gestuslar aracılığıyla iş görür, diğer bir deyişle oyuncu role ve oyuna ilişkin tavrını toplumsallaştırdığı jestler aracılığıyla açığa çıkarır. En büyük gestus, tüm diğer gestusları içinde barındıran oyunun öyküsüdür. "Öykü teatral gösterinin kalbidir." Brecht seyircinin kendisini oyunun öyküsüne kaptırıp gitmesini istemediğinden oyuncudan devreye gestusları sokarak izleyicide öyküye dair toplumsal bir bilinç oluşturmasını ister. İzleyici oyunu izlediğinde öyküye dair bir yargı geliştirebilmelidir.
- 5. Eleştirel dramaturji:** Tiyatro grubunun işi ele aldığı öyküyü eleştirel bir dramaturjiye tabi tutmak ve belli bir yorum çerçevesinde gerekli yabancılaştırmaları da kullanarak izleyiciye aktarmaktır. Uygun olan yabancılaştırmaların nasıl olması gerektiğine eleştirel dramaturjiden yola çıkılarak karar verilir.

6. Sentetik değil eklektik sanat: Brecht'in tiyatrosu farklı sanatsal disiplinlerin birarada kullanılmasına sıcak bakar. Ancak bu disiplinler birbirleri içerisinde eriyerek uyumlu bir birliktelik oluşturmamalı, yabancılaştırma etkisini güçlendirecek çelişkili bir birliktelik içerisinde bulunmalıdırlar. Örneğin sahne müziği oyunculuk üslubuyla çelişkili biçimde seçilebilir, sahne tasarımı öykünün yabancılaştırılması için bir araca dönüşür vs.”¹

3.5. Bertolt Brecht'in Yönetmenlik Perspektifi

Bertolt Brecht'in yönetmen kimliğine dair, 1952 yılında yazılan *Brecht Rejisör* adlı makalede şu noktalara vurgu yapılmıştır. Brecht'in bir rejisör olarak işini hiç göze batmadan ve oyuncularını kuklalaştırmadan yaptığı, asıl olarak da oyunculara durumlar, jestler ve duygular konusunda yardımcılık görevini üstlenen bir yönetmen olduğu söylenir. Brecht'in oyunculara tepeden bakan bir yönetmen değil, onlarla beraber bir çalışma süreci geçiren bir yönetmen olduğu belirtilmektedir. Temel işlevi toplumsal jestler üzerine oyuncularla tartışmak ve onların hayal güçlerini harekete geçirmektir. Makalede Bertolt Brecht'in psikolojik konuşmalardan uzak durarak, neşeli bir ruh hali içinde oyunun dramaturjisini ön plana çıkaracak şekilde gerilimsiz bir çalışma sistemi izlediği söylenmektedir.



Resim 3,5: Cesaret Ana Provaları Sırasında Brecht²

¹ Fırat Güllü, “Brecht'i Adlandırmak, Brechtien Tiyatro Sadece "Epik" Midir?” (Mimesis Dergisi Eğitim Araştırma Notları)

² *Brecht'le Yaşamak-Çalışma Günlüğü* (İstanbul: Broy Yayınları, 1995) 89.

“Brecht provalar sırasında uzun konuşmalardan- özellikle psikolojik konular üzerinde yapılan konuşmalardan- nefret eder. Lenz’in Hofmeister piyesinin 200 saatten fazla süren provaları sırasında rejisörle aktörler arasındaki konuşma, hepi topu on beş dakikayı geçmemiştir. Brecht, ileri sürülen hiçbir önermeye de dudak büküp geçmez. Böyle anlarda: “Niçin sayıp döküyorsunuz nedenlerini? Yapın da göreyim. Açıklamayı bırakın, yapın” derdi. Eğer yerinde bir önerme ise, benimser. Bir önermenin yersizliğini aktörlere kabul ettirmek için, o önerme üzerinde uzun uzadıya dil dökmek değil, yapılanı alkışsız, soğuk bir şekilde karşılamak daha etkili olur. Brecht, herkes duyabilsin diye, çoğunlukla, orkestradaki yerinden yüksek sesle, bağırarak önermelerde bulunur. Bununla birlikte, sesinin yüksekliği, bağırması, önermenin alçak gönüllüğüne hiç mi hiç gölge düşürmez. Bir piyesi sahneye koyarken çevresini öğrenciler kuşatır. O zaman o güzelim önermelerine geçer, daima da önerme de bulunduğu kişinin adını söyleyerek “X düşünür, Y konuşur...” derdi. Böylece çalışmada herkes paydaş olur, iş herkesin işi haline gelirdi”¹

Helen Krich Chinoy ise Brecht’in oyun yazarı, şair ve yönetmen olarak radikal politik ideolojisiyle yeni bir tiyatro estetiği oluşturduğunu belirtir. Yabancılaştırma ve epik anlatı temeline dayalı bu yeni tiyatro formunda temel amaç seyirciyi toplumsal değişimin öznesi haline getirmektir. Bu yüzden de Wagner’ci toplu sanat yapıtı anlayışını reddeder. Kendi prodüksiyonlarında müzik, dans, ışık ve diğer öğelerini Wagnerci amaçlar için kullanmazdı. Gestus kavramı, “insanların birbirlerine karşı sosyal davranışlarını açık ve stilize bir şekilde göstermesidir.”²

Helen Krich Chinoy Brecht’in bir yönetmen olarak sabırlı ve pragmatik olduğunu, kendi teorilerini kışkırtarak ya da açıklayarak oyuncularla çalışmadığını belirtir. Aylarca süren provalarda her bir sahne için farklı alternatifler deneyebiliyordu. Bu çalışmalarını da reji defteri ya da onun özgün versiyonuyla ‘Model Kitap’ olarak adlandırabileceğimiz bir şekilde kaydediyordu. Bu kayıtlarda Brecht’in oyun yorumları, detaylı zamanlama bilgileri ve her sahnenin fotografik kayıtları

¹ Taşer 159.

² Toby Cole ve Helen Krich Chinoy 67.

bulunuyordu. ‘Model Kitap’ salt Brecht’in kafasındaki oyun yorumu olmanın ötesinde, oyunu ileriki yıllarda da sahneleyecek yönetmenlere bir rehber sunuyordu. Brecht ‘Model Kitap’ın” sanatçıların özgürlüğünü kısıtlamasını istemiyordu.

Berliner Ensemble’in Özellikleri adlı yazıda ise, Brecht’in sahnede gerçeğin peşinde olan alçakgönüllü bir yönetmen olarak tanımlandığını görmek mümkündür.

“Brecht oyuncularını kafasındaki düşünceleri canlandırmaya zorlayan yönetmeni sevmezdi. Oyuncuların oyun yazarının sözlerinin uşaklığını yapması gerektiğini iştikten de yine hoşlanmazdı. Brecht’e göre oyun yazarlarıyla oyuncuların ortak görevleri, metindeki olayları eğlendirici ve yararlı bir biçimde seyircilere sunmaktır. Bir oyunun toplumsal işlevi konusunda bile, oyun yazarı ve oyuncunun değişik görüşleri olabilirdi.”¹

Aynı yazıda diyalog şeklinde yazılmış bir bölümde, Brecht’in yönetmenlik çalışmasına dair bakış açısı oldukça güzel bir şekilde betimlenmektedir:

- “Bir oyunu sahneye koyan yönetmen ne yapar?
- Bir öyküyü seyirci önüne çıkarır.
- Bunu gerçekleştirmesini sağlayacak neler vardır elinin altında?
- Bir metin, bir sahne ve oyuncular.
- Öykünün en önemli yanı nedir?
- Anlamı, yani toplumsal esprisi.
- Öykünün anlamı nasıl saptanır?
- Metni, yazarın üslubunu ve yapıtını yaratıldığı dönemi inceleyerek
- Bir başka dönemde kaleme alınmış bir yapıt, onu kaleme alanın tastamam istediği doğrultuda sergilenebilir mi?

¹ Bertolt Brecht, “*Berliner Ensemble’in Özellikleri*” *Sanat Üzerine Yazılar* (İstanbul: Cem Yayınları, 1990) 148.

- Hayır. Yönetmen, kendi dönemini ilgilendiren bir yoruma başvurmak zorundadır.
- Yönetmenin öyküyü kendi döneminin seyircisi önüne çıkarmasını sağlayan başlıca işlem nedir?
- Sahne düzenlemesi, yani kişilerin sahneye yerleştirilmesi ve birbirlerine karşı konumlarının, konumlarındaki değişikliklerin, sahneye giriş ve çıkışlarının saptanması. Sahne düzeni, öyküyü anlamlı bir biçimde sergiler.
- Bunu yapmayan sahne düzenlemeleri var mıdır?
- Hem de pek çok. Hatalı sahne düzenlemeleri, öyküyü anlatacakken başka işler peşinde koşar. Öyküyü boşvererek belli, yani as oyuncularını onlar için avantajlı (seyircinin gözüne çaracak) konumlara yerleştirir, olaylara üstünkörü ya da yalan yanlış açıklamalar getiren belli ruh durumlarını seyircide hokus pokus yaratıp ortaya kor, öykünün kendisine maledilemeyecek gerilimleri sağlamaya çalışır ve daha buna benzer bir sürü amacı gerçekleştirmeye bakar. (...)”¹

Bir yönetmen olarak Brecht’i değerlendirmek için onun oyunculuk, sahne düzeni ve prodüksiyon anlayışını da incelememiz gerekir. Oyunculuk konusundaki görüşlerini araştırdığımızda Brecht’in Fransız filozof Denis Diderot’dan çok etkilendiğini belirtmek gerekir.

“ (...) Böyle bir derneğin kurulması için gerekli olan tek şey deneysel çalışmalar yapan birkaç sanatçının ilgili alandaki çalışmalarını fırsat buldukça Diderot Derneği’ne yollamalarıdır. Yazışma adresi, Brecht, Svendborg, Dönemark’dır.(...)”²

Brecht, makalede Diderot’un araştırmacı ve materyalist yönünün sahiplenilmesi gerektiğini savunur. Brecht’in oyunculuk konusundaki bazı formülasyonlarını

¹ a.y 140-141.

² a.y 169.

Diderot'dan esinlenerek yaptığını söylemek gerekir. Her iki düşünürün de ortaklaştığı nokta şunlardır:

- i. Role hazırlık aşamasında aklın ve tasarımın öncelliği (materyalist bakış açısı)
- ii. Oyuncunun sağduyulu olması ve role dair benlik mesafesi oluşturması

Ancak, Brechtien oyuncu 'kişiliksiz değil' aksine kendi 'kişiliğini', yani politik dünya görüşünü ortaya çıkararak oyun oynamak durumundadır. Çünkü Brecht yazarın söylediklerini mutlak olarak ele almaz ve eleştirel bir bakış açısıyla oyuncunun dünya görüşünü ortaya çıkarmaya çalışır. Örneğin, Cesaret Ana'yı oynayan oyuncu Dilsiz Katrine'in ölümüne 'hüngür hüngür' ağlamaz. Daha donuk bir ifadesi vardır, sinirli içi geçmiş monoton bir tonlama ile konuşur.

Brecht'in oyun kişilerine dair yaklaşımı konusunda Yar. Doç. Dr Önder Paker ise şunu belirtir: "Brecht'in oyunlarındaki olay ve oyun kişisi arasındaki ilişki, geleneksel kaynamanın dışındadır. Durumlar karşısında birer tavır olarak gözlenen kişiler, Brecht'in estetiğinde toplumsal sınıfsal yapıların temsilcileridir. Oyun kişileri, olaylara yön vermek yerine, olaylar karşısındaki tavırlarla, durumların değişmesiyle değişen tavırlarla gösterilir. (...)"¹

Brecht'in oyunlarında oyuncular için önemli olan şey toplumsal jestleri açığa çıkarmaktır. Gestus kavramını Brecht çok sık kullanır. Prof Dr Sevda Şener'e göre gestus toplumsal tavır olarak betimlenebilir.

"Almanca gestus ve gestich sözcüklerinin anlamı, biri isim, biri sıfat olmak üzere sözle ve hareketle ifade edilen tavır ya da tavrın bir yönüdür. Bu terim daha önce

¹ Paker 57.

Lessing tarafından kullanılmıştır. Kurt Weil, gestus sözcüğünü müzik konusu ile ilgili olarak kullanmıştır”¹

Tiyatro araştırmacısı Fırat güllü ise Brecht'i adlandırmak adlı makalesinde gestus kavramını şu şekilde tanımlar:

“ Brecht'in "gestus" olarak adlandıracağı toplumsal jestler, karakterlerin taşıdığı ve pek çok seyircinin de özdeşleştiği ideolojik eğilimi açığa çıkararak sahneleme araçlarıdır. Brecht seyirci açısından önce sahne üzerinde ideolojik özdeşleşmeyi ya da tanımayı mümkün kılar ve ardından onu yabancılaştırarak seyirciyi eleştirel bir tavra yöneltmeyi amaçlar.”²

Brecht, *Oyunculuk Sanatı ve Dekor* adlı kitabında oyunculuğa dair şu ana tezlerini ortaya koyar:

1. “Büyük oyuncuların belli rolleri nasıl oynadığını gösteren eli yüzü düzgün birkaç yazı dışında oyunculuk konusunda formülasyon geliştiren ilk kişi Diderot ve daha sonra da Stanislavski'dir.
2. Fakat insanların toplum içindeki yaşayışlarını sahnede yansıtabilmek adına neleri öğrenmesi gerektiği Stanislavski'de yoktur.
3. Oyuncu sahnede toplumsal yaşamı yansıtmak zorundadır, çünkü bir duygulanım yaratmak istiyorsanız bir olay anlatmak zorundasınız.
4. Yazarın dünyası ile oyuncunun dünyası çelişik olmalıdır. Oyuncu yazarın yarattığı dünyaya karşı bir tavır geliştirmelidir. Bu tavır toplumda haksızlığa uğrayanların çıkarlarıyla paralel olmalıdır.

¹ Şener 292-293.

² Fırat Güllü, “*Brecht'i Adlandırmak, Brecht'iyen Tiyatro sadece "Epik" midir?*” (Mimesis Dergisi Eğitim Araştırma Notları)

5. Oyuncu yazarın dünyasından farklı düşündüğü yerleri belirler ve bunları özellikle belli etmek için aksiyon çizgisini yeniden düzenler.
6. Gözlem gücü, oyuncu açısından çok önemlidir.
7. Oyuncu çelişkilere vurgu yapar.
8. Tümevarım yöntemi ile çalışır.
9. Oyuncu seyirci ruhlu olabilmelidir.
10. Oyuncu tiyatro dışı bir bakış açısına sahip olmalıdır.”¹

“Sen oyuncu

Tüm sanatlardan önce

Doğru bir gözlem sanatçısı olmalısın.

Senin nasıl görüldüğün değil, ne gördüğün

Ve ne gösterdiğin önemli bize,

Ne bildiğini bilmeliyiz.

Çünkü senin

Ne kadar iyi ve doğru gözlem yaptığını

Gözleyeceğiz.”²

Yukarıda yönetmenlik perspektifi ve oyunculuğa dair bakış açısını incelediğimiz Brecht’in sahne tasarımı konusunda da özgün ve yenilikçi ürünler veren birisi olduğunu belirtmek gerekir. Epik tiyatro anlayışının bir sonucu olarak, Brecht’in sahne tasarımına dair farklı bir bakış açısı vardır. *Aristoteliden Olmayan Oyun Sanatında Dekor Üstüne* adlı yazısında şu noktalara değinir.

¹ Bertolt Brecht, *Oyunculuk Sanatı ve Dekor* (İstanbul: Say Yayınları, 1982)

² Bertolt Brecht, *Berliner Ensemble, Tiyatro Çalışması* (İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 1994) 160.

Aristoteliyen sahne tasarımı sınırsız özdeşleşmeye ve özdeşleşmeyle birlikte tümünden yanılısamayı hedefleyen sahne düzenini kendisine merkez alır. Karşı-Aristoteliyen sanat anlayışında ise, katıksız bir özdeşleşmeye karşı bir duruş vardır ve gösterinin seyirci üzerinde yarattığı ilizyonun kırılması hedeflenir. Özdeşleşmeye dayalı oyunlarda, salt “dış dünya” olarak düşünülen çevre, materyalist bir sanat estetiği çalışan oyunlarda yalnızca bir çerçeve demek değildir. Bunun doğal bir sonucu olarak da, dekor ve sahne tasarımı anlayışı da farklılaşır. İnsanın doğaya müdahale edebileceği ve dünyayı değiştirebileceği fikriyatı, statik ve durağan bir sahne tasarımı yerine değişken ve dinamik bir sahne konseptini beraberinde getirir. Brecht’e göre, dekoratörün de toplumsal değişime hizmet eden bir şekilde işlevini yerine getirmesi gerekir.

"Doğa ile insan arasında özümleme" üzerine bildiklerimiz; toplumsal ve tarihsel olarak değişebilen ve emek içinde oluşan süreç, insanın çevresinden edindiğimiz görüntüleri biçimlendirir. İnsanın doğayı egemenliği altına almasını sağlayan müdahaleler gittikçe derinlik kazanır. Bu durum, sahne düzeninde anlatımını bulmak zorundadır. İnsanın doğaya karşı etkisi vardır, doğanın da insana.”¹

Brecht dekoratörün bir kavram olarak tiyatro diline girdiğinde, sahnedeki sabit iskeleti ve sahne düzenini oluşturan kimse olarak düşünüldüğünü söyler. Diyalektik tiyatro anlayışıyla çalışan bir tasarımcının üzerine düşen görevin ise, seyircilere dünyayı göstermek olduğunu söylüyor.

“Nedensiz olarak hiçbir şeyi sabitleştirmemesi gerektiği gibi, nedensiz olarak hiçbir şeyi de hareket ettirmemelidir, çünkü o dünyadan görüntüler vermekte ve bu görüntüler de herkesçe bilinmeyen yasalarla hareket etmektedir; bununla birlikte o hareketi yalnızca o değil, onun yarattığı görüntüleri görenler de görürler; sonuçta önemli olan, onun dünyayı nasıl gördüğü değil, onun görüntülerini görenlerin daha sonra kendi yönlerini nasıl belirleyecekleridir. Yani, görüntülerini eleştirel gözler için oluşturmalıdır; gözler eleştirel değilse, görevi onları eleştirel kılmaktır. Çünkü o,

¹ Bertolt Brecht, *Aristotelesci - Olmayan Dramanın Sahne Düzeni Üzerine* (Schriften zur Theater 1, Suhrkamp, Theater im 20. Jahrhundert, Türkçesi: Yalçın Baykul, 1967) 286-293.

başkalarına içinde yaşamak zorunda oldukları dünyayı göstermenin ne büyük bir şey olduğunu hesaba katmalıdır.”

Brecht’in epik sahne tasarımına dair ana tezleri sekiz başlık altında incelenebilir:

a. Öğelerin birbirinden ayrılması ilkesi ve oyuncuların dekorun bir parçası olarak işlevlenmesi

Brecht’e göre, sergilenecek yapıtın toplumsal işlevi bakımından yönetmen, müzisyen ve oyuncularla işbirliği yapması; dekoratörün ise kendi çalışması ve tutumuyla sanatının özgünlüğünü koruması gerektiğini belirtir. Toplu sanat yapıtında öğelerin birbirinden ayrılması ve yer yer çatışmalı kurulmasıyla eleştirelliğin sağlanacağına inanan Brecht, sahne tasarımcısının da değişiklik yapma ve konuma göre uygun öneriler yapmakla yükümlü olduğunu vurgular.

“Sahne tasarımcısı, yönetmenle, oyun yazarı ile müzikçiyle ve oyuncuyla oyunun toplumsal görevine ilişkin olarak uzlaşma içinde olabilir, onlar tarafından desteklenebilir ve her desteği kullanabilir; ancak, bundan dolayı kendi çalışmasının bütün öğelerin sınırsızca kaynaştığı" yapıtın bütünlüğü" içinde eriyip gitmesine göz yummamalıdır.”¹

Sahne üzerindeki tiyatral ve estetik öğelerin birbirinden ayrılması, yanılısamanın kırılması için gereklidir. Dekoratör kendi imkânlarıyla ve kendi özgünlüğü içinde temaya ve diğer öğelere karşı bir tavır takınmalıdır. Örneğin, grafiklerin ve film gösterilerinin akışına müdahale edebilir ya da orkestra çukurunun veya müzisyenlerin olduğu bölümler dekoratif düzenleme ile oyun akışına etkin bir şekilde dâhil edilebilir. Brecht dekoratör için asıl önemli olanın oyuncularla kurduğu ilişki olduğunu söylüyor.

“Sahne tasarımcısı oyuncularla birlikte çalışmalıdır. İyi bir sahne tasarımcısı böyle çalışır. Bazen oyuncunun önünde, bazen oyuncunun ardında, ama sürekli onunla

¹ Bertolt Brecht, *Oyunculuk Sanatı ve Dekor* (İstanbul: Say Yayınları, 1982)

birliktedir. Oyuncu gibi, deneyler yaparak, yavaş yavaş oyun alanını kurar, çalışmaları deneylerle yürütür.”¹

Örneğin dekor bir ağaç ve üç oyuncudan oluşuyorsa, sahnede sadece ağaç dekoru vardır diyemeyiz. Sahne dekoru seyirci açısından sabit bir nesne olan ağaç ve oyuncuların aktif etkileşimidir. Brecht sahne tasarımının oyuncularla dinamik bir ilişki kurabildiği ölçüde başarılı olacağını söylüyor.

“Almanya’da kullanılan Bühnenbild (sahne) sözcüğü, bu bakımdan çok yerinde bir seçimdir. Resim olarak düzenlenmiş bir oyun alanı, ikisi birden olduğunu ileri sürse de, ne plastiğin, ne de bir arazinin özelliklerine sahiptir. İyi bir oyun alanı, ancak hareket eden figürlerin oyunundan sonra hazır olabilir. Yani, en iyi, provalar sırasında kurulabilir. Kendilerini "ressam" gören ve gerçekleştirecekleri bir "hayal"leri olduğunu öne süren ve sanki dekorları, oyuncular olmadan da aynı etkiyi, hattâ daha da fazlasını yaratacakmış gibi, oyuncuları çok seyrek hesaba katan dekorcularımız için bu oldukça alışılmamış bir şeydir. Elbette, böylesine düzenlenmiş bir sahne kendine uygun değerde bir oyun gerektirir. Eğer dekor, belli bir seçkinliğe ya da birlikselliğe yükseltirse kendini ve oyun dekorun arkasında kalırsa, oyuna zarar verilmiş olur. Aynı şey, sahne düzeni düşünceyi veriyor da, oyun vermiyorsa geçerlidir. Böyle bir durumda, kötü bir dekor, daha çok işe yarar.”²

Brecht aynı zamanda sahnedeki nesnelere ve görselliği gruplandırmanın, dekoratörün başlıca görevlerinden biri olduğunu vurgular. Brecht, oyuncularla çalışma yapan dekoratörü tarihsel tablolar yapan bir ressamla benzetir.

Brecht’e göre iyi bir sahne tasarımcısı yavaş yavaş deneyler yaparak yol alır. Onun için yararlı olan şey, oyunun okunmasına dayalı bir çalışma ile tiyatronun öbür üyeleriyle özellikle oyunun özgün toplumsal görevi üstüne sahneleme bağlamında etraflıca konuşmalar yapmaktır. Ancak, ana tasarım olabildiğince genel çizgide ve esnek olmak zorundadır. Sahne tasarımcısı, tasarımını sürekli olarak oyuncuların provalarının sonuçlarıyla sınayacaktır. Oyuncuların istek ve düşünceleri, onun

¹ a.y

² a.y

buluşlarına kaynak oluşturur. Oyuncuların güçlerinin nereye kadar uzandığını araştırır ve oradan devreye girer. Örneğin Brecht, değerli bir sandalyenin, ancak oyunculukla desteklendiği zaman “değerli” olabileceğini vurguluyor.

“Nesnelerin, bir izleyiciye, öbürü oyuncuya dönük olmak üzere, iki yanı olmalıdır; ama oyuncuya dönük olan yanı da sanatsal doyuruculuğu olan bir görünümde olmalıdır. Oyuncu, gerçek dünyada olduğu gibi bir yanılsama içine sokulmamalıdır, ona gerçek bir tiyatrodaki olduğu onayı, tiyatrodaki olduğu onayı verilmelidir. Doğru oranlar, güzel malzeme, anlamlı düzenlemeler, donatıların iyi işlenmesi oyuncuyu oyuna bağlar. Bir maskenin iç görünüşünün nasıl olduğu, bir sanat ürünü olup olmadığı önemsiz değildir.”¹

b. Oyun Alanının Düzeni ve Oyun Yerinin İnşası

Brecht’e göre, provaların başlayabilmesi için öncelikle oyun alanının ve dekorun saptanması gerekir. Ancak bu tamamen bitmiş ve tamamlanmış bir dekor olması demek değildir. Dekorun oyunculara oynamak için bir izlenim oluşturması bile başlangıç açısından yeterlidir. Dekoratör henüz provalar başlamadan oyuncuların tüm konum ve devinimlerini saptayım dese bile, provalar sırasında sahne düzenlemesi değişecektir. Oyun alanı ve sahne düzeni değişebilir kılınmalıdır. En başından sabitlenmemeli ve oyuncuların rahat devineceği bir ortam ve eskizler kurulmalıdır. Brecht kıskançlık sahnesi oynanan bir sahnede çiftlerden birinin evini değiştirebileceğini dekoratörlerin aklında tutması gerektiğini örnek gösterir. Sahnedeki eylemler değişime ve dönüşüme açık olduğu için, oyunun geçtiği arka plan ve sahne düzeneği de değişime açık ve esnek kurulmalıdır. Brecht eğer sabit ve değişmez mekân tasarımı yapılırsa; insanların haftalarca süren çalışmalarından edinilmiş kazanımların yitirildiğini ve sahnenin daha baştan donuk, katı, üstünde oynayanların hareketiyle değişmeyen bir alan halini aldığını belirtir.

Dekoratör, oyuncunun seyirci üzerinde nasıl etki oluşturabileceğini ve oyuncunun güç ve yeteneklerini nereye kadar uzanabileceğini hesaba katmalıdır. Örneğin şaşalı bir koltuk ancak oyuncular onu “şaşalı” bir şekilde kullanılırsa etkili olabilir. Yani

¹ a.y

oyuncunun sahne araçlarını içselleştirmesi, oyuncululuğunu kullanarak dekoratif araçları etkinleştirmesi gerekir. Bu anlamda dekoratör, oyunun gestuslarını açığa çıkaran önemli aktörlerden birisidir. Aynı şekilde aksesuar seçimi de seçilecek parçaların göreceklere işlevlere göre düşünülmelidir.

Örneğin, B. Brecht Yuvarlak Kafalar ve Sivri Kafalar adlı oyununda, su kuyuları olduğu halde öküzleri olmayan köylülerin, “öküzcesine” su çektiklerinin gösterilmesinin yabancılaştırma öğesi olarak daha etkili olduğunu söyleyerek ve aksesuar olarak düşünülen kuyunun nasıl olarak anlamının değişebileceğine dair bize güzel bir örnek vermektedir.

Brechtien sahneleme anlayışında öne çıkan önemli öğelerden birisi de, sahnedeki ilizyonun kırılması adına sahne tasarımı araçlarının gizlenmemesi ve açık saçık görünür bir şekilde sahne üzerinde konumlanmasıdır. Örneğin ışık kaynakları gizlenmemeli, dekor değişimi ilizyon etkisi kırılarak yapılmalıdır.

Dekoratör sahneyi sürekli kurup bozan ve oyunun sergilenmesinde toplumsal ödevi olan bir kişidir. Brecht prodüksiyonları hazırlayan ekibin içe kapalı bir uzmanlaşma yapması yerine, birbirlerinin farkında olarak ve aynı zamanda bir çatışma ortamı kurarak çalışmasını önerir. Örneğin müzik, dekor, kostüm tasarımı, oyunculuk, rejî vs. öğeleri birbiriyle çelişkili kurulabilmelidir.

c. Tümevarım Yönteminde Mekânın Saptanması

Brecht epik bir anlayışla çalışan bir dekoratör için mekânı belirleyen, oyundaki kahramanların birbirlerine karşı alacakları konumlar ve yapacakları devinimler olduğunu söyler. Kişiler içinde buldukları mekân tarafından belirlenir. Bu Brecht’in dünya görüşü ve felsefi bakışının bir sonucu olana bir önermedir. Davranışları bireyin salt psikolojik özüne indirgeyemeyiz.

Brecht’in dekoratörler için önerdiği bazı ilkeler şu şekilde özetlenebilir. Brecht epik bir anlayışla çalışan bir dekoratör için mekânı belirleyen, oyundaki kahramanların birbirlerine karşı alacakları konumlar ve yapacakları devinimler olduğunu söyler.

Kişiler içinde buldukları mekân tarafından belirlenir. Bu Brecht'in dünya görüşü ve felsefi bakışının bir sonucu olana bir önermedir.

d. En zorunlu olanın verilmesi ilkesi

Brecht "İşi Olmayan Giremez" şeklindeki levhaları dekoratörlerin kendi çalışma mekânlarına asması gerektiğini söylerken, sahnede zorunlu olan nesnelere kullanılmalarının epik bir oyun tarzı için daha uygun olduğunu söyler. Brecht'e göre sahnedeki gereksiz şatafat, sınıfsal farklılığı görmezden gelmemize neden olabilir.

e. Açıkça gösterme ilkesi

Dekoratör oyunun hazırlanmasında kullandığı ışıldakları, maskeleri, duvarları, kapıları vs. açıkça göstermek yükümlüğündedir.

f. Işık kaynaklarının görülebilirliği ilkesi

Işık kaynakları seyircide yanılsama yaratmamak için açıkça görünür kılınmalıdır. Esriğin önüne geçebilmek için de, full-ışık kullanımından yararlanılmalıdır. Tıpkı bir boks maçındaki gibi, olaylar aydınlıkta sergilenmeli ve ışıldakları gizlemeye gerek kalmamalıdır.

g. İşaretler ve simgeler

Doğayı köle gibi kopya eden dekor anlayışı yerine, kimi karakteristik çizgiler bakımından fantastik, simgesel veya stilize dekor tarzı kullanılabilir. Brecht kendi çalışmalarında kurup çattıkları mekânın, ancak bazı parçaları bakımından gerçek mekâna benzediğini söyler. Brecht örneğin bir fabrika söz konusu olduğunda, sömürüye dayalı üretim biçiminin yansımalarının gösterilmesi gerektiğini, salt bir bina olarak dekorun oluşamayacağını vurgular. Örneğin patronun resmi, ücret tabelası, ürün katalogu vs. gibi simgesel araçlar oyunun dramaturjisinin açığa çıkmasına yardımcı olur. Ayrıca bu bakış açısından ikinci el maddelerle bile simgesel anlatılar kurulabilir. Örneğin kullanılmış bir bez parçası tarihi bir oyundaki duvar haline dönüştürülebilir.

h. Toplumsal süreçlerin karakteristik özelliklerini dikkate almak

Brecht belirli bir yere ilişkin olarak sahneye çıkarılan kopyanın, gerçek bir yerin görünümünden daha derin anlamları olduğunu vurgular. Bina yapımı, trafik, ticaret, caddeler vs. belli toplumsal süreçlerin bir ürünüdür. Çifte perspektif dikkate alınır, mekânın ve objelerin karakterler için anlamı farklılaşır. Örneğin savaş alanındaki bir tepe düşman askerinden korunmak isteyen bir asker için siper vazifesi görürken, zenginliğine zenginlik katmak isteyen bir tüccar için ucuza satın alınması gereken bir arazidir. Bu bakış açısıyla hareket eden bir sahne tasarımcısı sıfır noktası olarak bu verili durumları düşünür ve soğukkanlı bir şekilde düşünceleri seyirciye iletmeye özen gösterir. Artistik bir çalışma yapmak isteyen dekoratörlerin, düşünme yeteneğine sahip olması gerektiğini vurgular.

1897 ve 1962 yılları arasında yaşayan ünlü Alman dekoratörü Caspar Neher Brecht'in başlıca çalışma arkadaşlarından. Baal, Adam Adamdır, Üç Kuruşuk Opera gibi Brecht'in en önemli projelerinde oyunlarının dekorunu yapmıştır. Dekor uygulamalarına perdesiz tiyatro gibi yenilikler getiren Caspar Neher nesnel, yalın ve gerçekçi bir dekor anlayışını savunmuştur.

3.6. Bertolt Brecht'in Cesaret Ana ve Çocukları Oyunu Prodüksiyon Notları (1.perde 1. Sahne İncelemesi)

1939 yılında yazılan Cesaret Ana ve Çocukları oyunu Brecht'in diyalektik tiyatrosunun en güzel örneklerinden birisidir. Brecht öyküyü oluştururken Jakob von Grimmshausen'in yazdığı bir öyküden yararlanır. Oyun, 1670'li yıllarda Avrupa'da Otuz Yıl Savaşları diye anılan bir dönemde geçer. Brecht, oyunda Anne'yi, çocuklarını ve öykünün arka planındaki Otuz Yıl Savaşları'nı alır, kendi öyküsüne uyarlar; tarihselleştirmeyi kullanarak metaforik bir anlatımla kendi döneminin bir modelini oluşturur. Oyun, küçük bir insanın, Cesaret Ana'nın, bir yandan savaş zamanı ticaret yaparak geçimini sağlamasını bir yandan da üç çocuğunu (Eilif, İsviçre Peyniri ve Dilsiz Kattrin) savaştan korumaya çalışmasını konu alır. Savaşta kar elde etme peşinde koşan Cesaret Ana oyunun sonuna kadar çocuklarını teker teker kaybeder ama savaştan çıkar sağlama umudunu kaybetmez.

Brecht'in rejî defteri olarak adlandırabileceğimiz prodüksiyon notlarını incelersek Brecht'in çalışma ve yönetmenlik anlayışını çok daha iyi analiz edebiliriz. Oyun prodüksiyon notlarında Brecht oldukça detaylı bir şekilde, sanki bir ders vermiş gibi, rejisörlüğün nasıl yapıldığını okuyucu ile paylaşır:

Bir Rejinin Evreleri¹

1. Oyunun çözümlenmesi

Brecht çözümlenme işlemini oyunun hangi değerli bilgileri ve etkileri olduğunu incelemek ve oyunun öyküsünü yarım sayfalık bir özet içinde yoğunlaştırmak olarak tanımlar. Öykünün bölümlenmesi ve dönüm noktalarının saptanması da oldukça kritik bir eylemdir.

2. Çevre düzenin ilk irdelenişi

Tek tek sahnelerin ve perdelerin dekorlarının saptanması ve sahne eskizlerinin yapılmasıdır.

3. Rol dağılımı

Brecht rol dağılımının baştan kesinleştirilmemesini ve oyuncuların farklı rolleri oynama isteğinin gözetilmesini önerir.

4. Okuma provası

Oyuncunun ifade ve karakter vermeyi en aza indirerek bilgilendirme amaçlı okuma yapmasıdır.

5. Yerleştirme provası

Karakterlerin henüz şekillenmediği bir dönemde sahne üzeri mizansenlerin yerinin saptanmasıdır.

¹ Bertolt Brecht, *Berliner Ensemble Tiyatro Çalışması* (İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 1994) 132-133.

6. Dekor provası

Mizansen provası bittikten sonra sahne taslaklarının sahneye yerleştirilmesidir.

7. Ayrıntı provaları

Oyunun bütünündeki tempo düşünülmeden her ayrıntı üzerine yapılan çalışmadır.

8. Kostüm ve makyajın saptanması

Oyuncuların ihtiyaçları doğrultusunda gerekli materyaller ile provalar yapılmalıdır. Örneğin Brecht'e göre yüksek topuk, uzun etek, palto, sakal vs. adaptasyon sağlamaları için daha en baştan oyunculara verilmelidir.

9. Genel kontrol provaları

Ana öykünün ve dramaturjinin kontrolü açısından genel bir sahne akışı alınır ve daha sonrasında öyküye odaklanarak büyüteç ve törpüleme çalışmaları yapılır. Bu aşamada fotoğraf çekimleri yapılarak gruplar üzerinde çalışmak da mümkündür.

10. Tempo provaları

Sahne süreleri belirlendikten ve kostümler netleştikten sonra oyunun temposunu sabitleştirmek için provalar yapılır. Brecht bu noktada kostümün yavaşlatıcı etkisi olduğunu belirtmiştir.

11. Esas ve genel provalar

Oyunun baştan sonra kesintisiz akışının alınmasıdır. Rejisör bu provalarda bulunur.

12. Tespit provaları

Suflörsüz olarak yapılan çok hızlı akış provasıdır.

13. Ön oynanışlar

Seyirci tepkisinin ölçülmesi için tartışma olanağı bulunan kesimlere (öğrenciler, işyeri çalışanları vs.) oyun sergilenir, gelen eleştiri ve yorumlar üzerine düzeltiler yapılabilir.

14. Prömier

Oyunun ilk gösterisi anlamına gelen prömier Brecht'in sahneleme aşamasının son noktasıdır. Brecht prömierde oyuncuların rahatlaması açısından rejisörün bulunmaması gerektiğini belirtir.

Yukarıdaki önerilerden hareketle Cesaret Ana ve Çocukları oyununun 1.perde 1.sahnesini incelersek şunları söyleyebiliriz. Brecht ilk olarak öykünün dramaturji eğrisini çıkarmıştır. Brecht'in önerisinden hareketle ilk sahnenin öykü özetini şu şekilde çıkarabiliriz.

1.Sahne Öykü Özeti:

Uzunsüreden beri devam eden bir savaşın atmosferinde, işi askere adam toplamak olan Çavuş ve Çığırkan adlı karakterler, cepheye sürülecek yeni asker arayışları içerisinde. Ordunun ve savaşın propagandasını yaparak asker toplamaya çalışırlar. Ailesi ve arabasıyla savaş coğrafyasında dolaşarak mal satan bir tüccar olan Cesaret Ana'yı gören askerler arabayı durdururlar. Amaçları iki çocuğu da askere almaktır. Cesaret Ana'nın tüm çabalarına rağmen, büyük oğlu Eiliff askerlerle birlikte cepheye gider. Cesaret Ana'yı kalan diğer çocukları ile birlikte ticaret arabasını çekmeye devam eder.

Öykünün bölümlenmesi:

Öykünün dönüm noktalarına ve gestuslara özel bir önem veren Brecht, hangi sahneyi çalışırsa ilk olarak gestusları saptamak için öykü bölümlenme yapardı. Brecht'in prodüksiyon notlarında 1.perde 1.sahne için yedi bölüm belirtilmiştir:

1. "Askere yazıcılar savaşta harcanacak asker aramak üzere ülkeyi arşınlamaktadırlar.
2. Cesaret Ana çeşitli savaş meydanlarında peydahlanmış karışık ailesini bir çavuşa tanıtır.
3. Kantinci kadın oğullarını askere yazıcılara karşı bıçakla savunur.

4. Cesaret ana oğullarının askere yazıcılara kulak kesildiklerini götür ve çavuşun erken bir ölümle burun buruna geleceği kehanetini savurur.
5. Çocuklarının savaştan korkmaları için onların da siyah haç çekmelerini sağlar.
6. Yine de küçük bir ticari pazarlık yüzünden oğlunu kaybeder.
7. Ve çavuş onun yanından bir kehanet savurarak ayrılır.”¹

Dramaturji eğrisi

Brecht öykü özeti ve buna uygun bölümlene çalışmasını yaptıktan sonra, sahneye dair oyuncularla tavırları ve dramaturjik noktaları belirlerdi. 7 bölümden oluşan öyküde Brecht'in dramaturjiye dair öne çıkardıkları şu şekildedir.

“ Bir Cesaret Ana ve Çocukları gösterisinin ilkesel olarak göstermek istediği nedir? Savaş dönemlerinde büyük kar edenlerin küçük insanlar olmadığı. Ticaretin başka araçlarla devam ettirilmesi demek olan savaşın insani erdemleri, o erdemlere sahip olanlar için bile ölümcül hale getirdiği. Savaşa karşı mücadelede hiçbir fedakârlığın çok büyük olmadığı”²

“Cesaret ana savaşa özlem duyar ama aynı zamanda ondan korkar. Ona katılmak ister, ama barışçıl bir işkadını olarak bunu savaşçıl bir biçimde yapmak istemez.”³

“ En büyük oğlunun yiğitliğinden endişe eder, ama onun zekâsına güvenir. Küçük oğlunun aptallığından endişe eder, ama onun dürüstlüğüne güvenir. Kızının

¹ *Brecht'ten Metinler, Mimesis Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi* 6. Sayı (İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi) 186-187.

² a.y 184.

³ a.y

merhametliğinden endişe eder, ama onun dilsizliğine güvenir. Ancak korkularında haksız olmadığı ortaya çıkacaktır.”

İşte bu dramaturjik noktalar şekillendikten sonra sahne ve oyunculuk yorumuna geçen Brecht ayrıntılar üzerinde durmaya başlar. Örneğin haç çektirme oyunun olduğu bölümde Brecht oyuncunun mizansenine dair şunu söylemiştir:

“*Cesaret Ana oğullarının askere yazıcılara kulak kesildiklerini görür ve çavuşun erken bir ölümle burun buruna geleceği kehanetini savurur.* Bu bölümde Cesaret Ana'nın kurasını çektirmek için çavuşa yönelmeden önce Eiliff'in etrafında dönmesi gerektiğini keşfettik. Aksi takdirde bunu savaş hayranı oğlunu savaştan caydırmak için yaptığı anlayılamayacaktı.”¹



Resim 3.6: Helene Weigel'in oğlunu kaybettikten sonraki çığılığı²

Ya da Cesaret Ana'nın 1.sahnedeki aşağıdaki şarkıyı (baladı) söylerken, sahne Almanca'sından uzaklaşarak, rolünü halk dilinde, yani yöre ağzıyla çalıştığında her zaman daha fazla gerçekçilik kazandığını belirtir.³

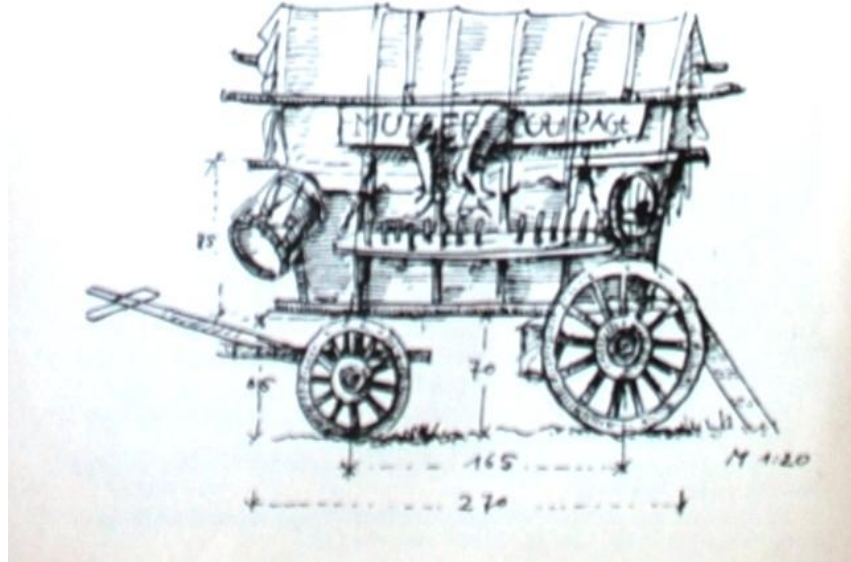
¹ a.y 190.

² *Mimesis Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi* 6. Sayı (İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi) 205.

³ Bertolt Brecht, *Berliner Ensemble Tiyatro Çalışması*, (İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 1994) 13.

“ Kumandanlar, sussun davullar
Dursun dinlesin erler,
Cesaret Ana'da postal var
Onlarla daha iyi koşar asker.
Bitiyle, tüm haşaratıyla
Elde silah tam teçhizat
Saldırtacaksan onları düşmana
Postalın en sağlamı şart
Bahar geldi! Kalk ey Hıristiyan!
Kar eridi! Öldü ölen!
Ve kim kaldıysa daha yaşayan
Yola koyulmalı hemen.”¹

Gestusları açığa çıkarmak için gerekli olan tüm detaylar ve ayrıntılar üzerinde çalışan Brecht, prodüksiyon notlarında sahne tasarımı konusunda da belirli saptamalar yapmıştır.



Resim 3.7: Teo Otto'nun Çizimiyle Ticaret Arabası²

¹ Bertolt Brecht, *Cesaret Ana ve Çocukları* (İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 1999) 10.

² Bertolt Brecht, *Berliner Ensemble Tiyatro Çalışması* (İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 1994) 13.

“Betimlemekte olduğumuz Berlin Deutsches Theater’deki prodüksiyon için Teo Otto’nun savaş sırasında Zurich Schauspielhaus için tasarladığı bildik modeli kullandık. 17. yüzyılın büyük askeri karargâhlarında bulunabilecek çadırlar, birbirine halatlarla tutturulmuş sııklar vb. türden malzemelerin kullanıldığı devasa perdelerden oluşan sabit bir iskelet vardı. Hem konstrüksiyon hem de malzeme bakımından gerçekçi üç boyutlu yapılar presbitlik ve köylülerin evi gibi binaları temsil etmek üzere sahneye yerleştirildiler, fakat sanatsal kısaltma içinde, sadece aksiyonda gerek duyulduğu kadar gösterildiler. Renkli projeksiyonlar cyclorama (4) üzerine düşürüldü ve döner sahne yolculuk izlenimi vermek üzere kullanıldı - perdelerin boyutlarını ve konumlarını çeşitlendirdik ve onları sadece kamp sahneleri için kullandık; böylece bunları yolda geçen sahnelerden ayıştırmış olduk. Berlin’deki sahne tasarımcısı aynı ilkelere dayanarak (2, 4, 5, 9, 10 ve 11. sahnedeki) binalar için kendi versiyonlarını uyguladı. Zürih’te kullanılan arka plan projeksiyonlarından vazgeçtik ve çeşitli ülke isimlerini, büyük siyah harflerle sahnenin üzerine astık. Donanımımızın elverdiği ölçüde düz, beyaz bir ışık kullandık. Bu yolla, olaylara kolayca romantik bir renk verebilecek her türlü “atmosfer”i ortadan kaldırdık. Bunun dışında kalan her şeyi en küçük ayrıntısına kadar (odun kırma kütüğü, ocak vb.) koruduk, özellikle de arabanın beğeni toplayan konumlandırmalarını. Bu sonuncusu çok önemliydi, çünkü başlangıçtan itibaren grup oluşturmayı ve devinimi belirledi. Şaşırtıcı şekilde, “sanatsal yaratımın” tam özgürlüğünden feragat edilmesiyle çok az şey kaybedildi. Bir yerde, bir şeyle işe başlamalısınız ve bu, pekâlâ önceden üzerinde enine boyuna düşünülmüş bir şey de olabilir. Özgürlük, hepimizin içinde sürekli olarak etkin olan ve dile gelen çelişki ilkesi yoluyla elde edilecektir.”¹

¹ *Mimesis Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi* 6. Sayı (İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi) 181-182.



Resim 3,8: 1950 yılındaki oyundan Theo Otto çizimiyle ticaret arabası¹

¹ <http://wpcontent.answers.com/wikipedia>

4) SONUÇLAR

Bu çalışmanın konusu, tarihsel bağlamda Avrupa'da 19. yüzyılda yönetmen tiyatrosunun ortaya çıkışı, rejisörlüğün ve sahneye koyuculuğun tarihsel evrimi ve bu geleneğin en önemli iki öncüsü olan Konstantin Stanislavski ve Bertolt Brecht'in dram sanatına bakışlarını ve yönetmenlik perspektiflerini incelemektir.

Tez çalışmasında bir yorum olarak ulaştığım en önemli sonuçlardan birisi modern anlamda tiyatro yönetmenliğinin yaklaşık 150 yıllık bir tarihi olduğudur. Yönetmenin sanat üretimindeki işbölümünün bir sonucu olarak nihai kararı veren bir erk olarak ortaya çıkması 19.yüzyılın ikinci yarısında gerçekleşmiştir. Bu noktada bugün hala tartışmalı bir kavram olan yönetmen merkezli tiyatro anlayışının bir kader olarak algılanmaması ve Avrupa'daki sosyokültürel yapıdaki değişikliklerin bir sonucu olarak ortaya çıktığının görülmesi gereklidir. Birçok kuramcının da belirttiği bir olgu olarak Antik Yunan uygarlığından beri varolan tiyatro sanatının yazar-yönetmen ağırlıklı bir noktadan, yönetmen merkezli bir yapıya evrildiği söylenmelidir.

Tiyatronun dört asal bileşeni olan oyuncu, seyirci, yazar ve yönetmen ilişkisi sanat üreticilerinin değerlendirmesi gereken son derece önemli bir konudur. Avrupa'da yönetmen tiyatrosuna öncülük yapmış yaklaşık 10 yönetmenin bu ilişkiye bakışı tezde incelenmiştir. Elde edilen verilerden hareketle iki ana tartışmanın günümüze kadar devam ettiği belirtilmelidir.

- i. Yönetmen bir yaratıcı sanatçı mıdır? Yoksa salt yorum yapan bir zanaatkâr mı?
- ii. Yazar, yönetmen ve oyuncunun çalışma sürecinde birbiriyle ilişkisi nasıl olmalıdır? Yönetmenlik otoriter ve despotik bir uzmanlık dalı mıdır? Yoksa yönetmen bir moderatör (kolaylaştırıcı) mı olmalıdır?

Tez çalışmasının kapsamı içinde incelenen yönetmenler nezninde, bu iki soruya dair ortak bir görüşün oluşmadığı söylenmelidir. Örneğin bir kesim yönetmenlik bir tür 'sahne teknisyenliğidir' derken, bir kesim de yönetmeni sanatsal yaratımın olmazsa olmaz duayeni olarak tanımlar. Ya da yönetmenin oyuncu ve yazar ile olan ilişkisinin

demokratik-uzlaştırıcı ya da otoriter-baskıcı olmak üzere iki farklı yönetime sahip olduğu söylenmelidir. Birinci eğilime göre, yönetmen sanat yönetimi açısından paylaşımına açık olmalıdır. İkinci eğilime göre ise, zor bir sanat dalı olan tiyatronun bir tanrı-yönetmen tarafından şekillendirilmesi gerekir, çünkü sanat otoriterliği gerektiren bir yaratıcılık eylemidir. Sonuç olarak eğitime ve sanata bakış ile ilgili bu tartışma, sanatçının dünya görüşü ve vizyonunun bir sonucu olarak belirlenecektir.

Konstantin Stanislavski ve Bertolt Brecht'in dram sanatına bakışlarını ve yönetmenlik perspektifleri incelendiğinde ise, birbirini dışlamayan ama farklı yönelimlerden beslenen iki yönetmen figürü ile karşı karşıya kalırız. Konstantin Stanislavski temelde oyunculuk eğitime odaklanan ve bilimsel araştırmaya dayalı bir eğitimci-yönetmen tipini temsil etmektedir. Temel amacı yazarın düşüncesini doğalcı bir şekilde sahneye taşımak ve bu doğrultuda oyuncularını yetiştirmektir.

Bertolt Brecht ise bilimsel diyalektik tiyatro perspektifiyle hareket eden ve değişim yanlısı politik bir dünya görüşünü sanat alanına taşıyan yazar-yönetmen tipini temsil eder. Stanislavski'den temel farkı 52 tane oyun yazmış bir oyun yazarı olmasıdır. Genellikle kendi düşüncesi doğrultusunda yazdığı oyunları sahnelemiş ve buna uygun estetik bir dil bulmak için epik-tiyatro kuramını ortaya koymuştur.

Her iki büyük yönetmenin de ortaklaştığı nokta, rejisörlüğün bilimsel bir perspektifle yapılmasıdır. Tiyatronun ve sanatın diğer disiplinlerden beslenmesi gerektiğine, rasyonalizme ve akılcılığa olan inançları iki tiyatro insanının yönetmenlik bakış açılarını epeyce etkilemiştir. Bugün dünyanın birçok yerinde Konstantin Stanislavski ve Bertolt Brecht'in öğretilerinin sanatçılara yol gösterici olması da, bilimsel çalışmalarını bizlere belgeleme yoluyla miras bırakmış olmalarından kaynaklanır. Konstantin Stanislavski'nin oyunculğun yasaları ve Bertolt Brecht'in uygulamalı dramaturji konusundaki evrensel çalışmaları tiyatrocular için yol göstericidir.

Yapılan okuma, araştırma ve analiz çalışmalarının derlemesiyle oluşan tez çalışması Türkiye tiyatro tarihinde çok fazla üzerine değinilmemiş yönetmenlik kavramına dair mütevazı de olsa bir katkı niteliğindedir.

KAYNAKÇA:

Aristoteles, *Poetika*, çev: İsmail Tunalı, 6. bs. , İstanbul: Remzi Kitabevi 1995.

Boal, Augusto, *Ezilenlerin Tiyatrosu*, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2003.

Boğaziçi Üniversitesi Oyuncuları Yıllık, Sayı 6

Brecht Bertolt, *Berliner Ensemble, Tiyatro Çalışması*, çev. Yılmaz Onay, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, Ekim 1994.

Brecht, Bertolt, *Cesaret Ana ve Çocukları*, Çev: Ayşe Selen, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, Ekim 1999.

Brecht, Bertolt, *Oyunculuk Sanatı ve Dekor*, İstanbul: Say Yayınları, Kasım 1982.

Brecht, Bertolt, *Sanat Üzerine Yazılar “Tiyatro İçin Küçük Organon” adlı makale*, çev: Kamuran Şipal, İstanbul: Cem Yayınevi, 1990.

Cole, Toby ve Chinoy Helen Krich, *Directors On Directing, A Source Book of Modern Theatre*, Boğaziçi Üniversitesi Kütüphanesi

Çalışlar, Aziz, *20. Yüzyılda Tiyatro*, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları

Çalışlar, Aziz, *Tiyatro Kavramları Sözlüğü*, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 3.Baskı, 2004.

Çamurdan, Esen, *Çağdaş Tiyatro ve Dramaturji*, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları

Eğitimde Drama, Ankara: YA-PA Yayınları, 2000.

Esslin, Martin, *Dram Sanatının Alanı*, çev: Özdemir Nutku, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Mayıs 1996.

H. Doğan, Mehmet, *100 Soruda Estetik*, İzmir: Dokuz Eylül Yayınları, Ağustos 1998.

Horatius, *Ars Poetika*, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, *Ankara Üniversitesi DTCF Yayınları*

<http://dergiler.ankara.edu.tr/> (Tiyatro Araştırmaları Dergisi)

<http://tdkterim.gov.tr> (Türk Dil Kurumu Terimler Sözlüğü)

<http://www.sozluk.net/>

Huizinga, Johan, *Homo Ludens*, çev: Mehmet Ali Kılıçbay, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, Eylül 1995.

Hunt, Hugh, *The Director in the Theatre*, Boğaziçi Üniversitesi Kütüphanesi

Karaboğa, Kerem, *Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks*, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2005.

Mimesis Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi Tüm Sayılar, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi

Moliere, Jean Baptiste, *Versailles Tuluatı*, MEB Yayınları

Moore, Sonia, *Stanislasvki Sistemi, Oyunculuk Eğitimi için Bir El Kitabı*, İstanbul: BGST Yayınları, Eylül 2006.

Nutku, Hülya, *Dramaturji*, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları

Nutku, Özdemir, *Dünya Tiyatro Tarihi 1*, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 2000.

Nutku, Özdemir, *Tiyatro Yönetmeninin Çalışması*, Ankara Üni. DTCF Yayınları, No: 245, 1974.

Onay, Yılmaz, *Brecht'le Yaşamak, Çalışma Günlüğü*, İstanbul: Broy Yayınları, Eylül 1995.

Paker, Önder, *Tiyatro Estetiği Cilt 1*, İstanbul: Papatya Yayıncılık Eğitim, Ocak 2008.

Piscator, Erwin, *Politik Tiyatro*, İstanbul: Metis Yayınları, 1985.

Sahneye Koyma Sanatı, Çev: Suat Taşer, İstanbul: Papirüs Yayınevi, 2003.

Sennet, Richard, *Kamusal İnsanın Çöküşü*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1994.

Shakespeare, William, *Macbeth*, çev: Sabahattin Eyüboğlu, 5. bs. , İstanbul: Remzi Kitabevi, 1993.

Stanislavski, Konstantin, *Bir Aktör Hazırlanıyor*, İstanbul: Papirüs Yayınevi, 1996.

Stanislavski, Konstantin, *Bir Rol Yaratmak*, çev. Çiğdem Genç, Fırat Güllü, Bora Tanyel, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 1999.

Stanislavski, Konstantin, *Reji Defteri*, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 1995.

Şener, Sevda, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, Ankara: Dost Kitabevi, 4. Baskı, 2006.

Vergette, Richard, *Drama and Theatre Studies*, Londra: Edexcel Advanced, 2008.

Willet, John, *Brecht on Theatre, The Development Of An Aesthetic*

www.bgst.org (Boğaziçi Gösteri Sanatları Topluluğu)

www.corbis.com

www.wikipedia.org