

TİYATRODA GERÇEKÇİ VE KARŞI GERÇEKÇİ SAHNE TASARIMI ANLAYIŞLARININ KARŞILAŞTIRMALI ANALİZİ

Nazım Uğur ÖZÜAYDIN*

ÖZ

Sahne tasarımında gerçekçi anlayış, seyirci üzerinde gerçeklik yanılsaması yaratma hedefi doğrultusunda, sahnede gerçek yaşamı olduğu gibi göstermek gerektiğini ileri sürer ve sahne tasarımındaki tüm unsurlarda gerçeğe benzerliği gözetir. Sahne tasarımında karşı gerçekçi anlayış ise, gerçek yaşamın olduğu gibi yansıtılmasının olanaksız olduğunu; ayrıca sahne üzerindeki unsurlarda gerçeğe benzerliğin seyirci üzerinde gerçeklik yanılsaması yaratmaya hizmet etmeyeceğini; aksine, gerçeklik yanılsamasını tahrip edeceğini savunur. Bu bağlamda, karşı gerçekçi sahne tasarımı, gerçekliğin benzerinin yaratılması yerine, gerçekliğin stilize edilmesi gerektiğini; stilize edilen gerçekliğin, taklit edilen gerçekliğe kıyasla, seyirci üzerinde çok daha güçlü bir gerçeklik yanılsaması yaratılmasını sağlayacağını iddia eder. Bu çalışmada, gerçekçi ve karşı gerçekçi sahne tasarımı anlayışlarının, seyirci üzerinde gerçeklik yanılsaması yaratılmasına hizmet etme bağlamında karşılaştırılması amaçlanmıştır; bu doğrultuda, birbirine karşıt bu iki anlayış, sahne tasarımında başvurdukları yöntemler ve bu yöntemlerin seyirci üzerinde yarattığı etkiler açısından karşılaştırmalı bir biçimde analiz edilmiştir; yapılan analiz sonucunda elde edilen bulguların ışığında, gerçekçi ve karşı gerçekçi sahne tasarımı anlayışlarının, seyirci üzerinde gerçeklik yanılsaması yaratma bağlamında işlevsellikleri değerlendirilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Sahne Tasarımı, Tiyatro, Karşı Gerçekçilik

*Yardımcı Doçent, İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı, İstanbul, Türkiye,
ozuaydin@gmail.com

A COMPARATIVE ANALYSIS OF THE REALISTIC AND ANTI-REALISTIC STAGE DESIGN APPROACHES IN THE THEATER

ABSTRACT

Realistic stage design suggests that real life must be shown on stage and it maintains similarity in all aspects of stage design in the direction of the goal of creating an illusion of reality on the audience. But, anti-realistic stage design argues that it is impossible to reflect the real life on the stage; the similarity of reality of the elements on the stage does not serve to create an illusion of reality on the audience; on the contrary, it will destroy the illusion of reality. In this context, anti-realistic stage design claims that reality must be stylized rather than the creating the similarity of reality; the stylized reality will create a much more powerful illusion of reality on the audience than the imitated reality. In this study, it is aimed to compare realistic and anti-realistic stage design approaches in the context of serving to create the illusion of reality on the audience; in this direction, in this respect, these two contrasting approaches are analyzed in a comparative way in terms of the methods they apply to stage design and the effects these methods have on the audience; in the light of the findings obtained as a result of the analysis, the functionality of the realistic and anti-realistic stage design approaches have been evaluated in terms of creating reality illusion on the audience.

Keywords: Stage Design, Theater, Anti-Realism

Giriş

Gerçekçi sahne tasarımı, sahneyi gerçekliği yansıtan bir tür ayna olarak görmüş ve sahnedeki her şeyi, tıpatıp gerçek yaşamda olduğu gibi göstermeyi hedeflemiştir. Bu hedef doğrultusunda, sahne tasarımındaki görsel, işitsel, hatta zaman zaman kokusal öğelerin gerçeğe benzer olmasına önem verilmiştir. Dekor, aksesuar, ışıklandırma gibi öğelerle görsel düzeyde, sahnedeki koşullara uygun ses efektleriyle işitsel düzeyde ve sahnedeki koşullara uygun kokuların seyirciye yayılması yoluyla kokusal düzeyde gerçeğe benzerlik gözetilmiştir; bu yolla sahnede gerçeğe tıpatıp benzerlik yakalanarak bir gerçeklik yanılsaması yaratılması amaçlanmıştır.

Oyun sırasında yağmur yağacaksa, bu tiyatrolarda seyirciler suyun sesini duyar; oyun kış mevsiminde geçiyorsa, pencerelerin arkasına veya ağaçların arasına beyaz kağıt parçaları serpilir; rüzgar varsa, pencerenin perdeleri dalgalanır; sahnede bir cadde olması gerekiyorsa, kalabalığın, arabaların ve hatta bir elektrikli tramvayın sarsılmasının ve zillerinin sesi kulaklarımıza ulaşır (Briusov, 2013: 70).

Gerçekçi sahne tasarımında, sahneye gerçeğe benzerlik ve aslına uygunluk niteliği kazandırmak doğrultusunda, sahne üzerinde dekor ve aksesuar olarak gerçek nesnelere kullanılmış (Belasco, 1967: 30), sahne gerçekçi ayrıntılarla doldurulmuştur. Fransız yönetmen André Antoine'ın sahnede betimlenen kasap dükkânına gerçek et asması; bir kapının azıcık açılması ile kısmen görünen odaları dahi döşemesi (Antoine, 1967: 17); Amerikalı yönetmen David Belasco'nun sahnede gerçek çamaşır makinelerini çalıştırması; sahnede ucuz bir pansiyon odası dekoru yaratabilmek için, yoksul bir pansiyonun en köhne odalarından birinin içindeki her şeyi – yamalı perdeleri, havı dökülmüş halıyı, pis ve kırık havagazı ocağını, harap dolapları, isten pastan rengi belirsiz kapı ve pencere örtülerini, soluk duvar kağıtlarını – olduğu gibi satın alması ve kullanması (Belasco, 1967: 36); Rus yönetmen Konstantin Stanislavski'nin Vişne Bahçesi'ni sahneye koyarken vişne kokusu duyurmaya çalışması; 1876'da Comédie Française'te sahnelenen My Friend Fritz (Arkadaşım Fritz) adlı oyunda, bir çiftlik sahnesinde, pompadan gerçek su akıtılması, ağaçlardan gerçek kirazların yenmesi, gerçek yiyecek ve içeceklerin servis edilmesi ve yenmesi (Karabulut, 2014: 63); Stanislavski'nin, Üç Kızkardeş'i sahneye koyarken, pencereden, yeni açmış yeşil tomurcuklu ağaç dallarının uçlarının (Sta-

nislavski, 1995: 8), dışarıdaki kar yağışı ve fırtınanın (Stanislavski, 1995: 55), düşen sarı güz yapraklarının (Stanislavski, 1995: 159) görülmesini; kuş cıvıltıları ve güvercin gurultularının (Stanislavski, 1995: 8), rüzgarın ve kar fırtınasının (Stanislavski, 1995: 55), uçan yaban kazlarının (Stanislavski, 1995: 159) duyulmasını sağlayacak bir sahne tasarımı yapması buna örnek gösterilebilir.

Sahne üstündeki her şey, gerçeğe olabildiğince yakın olmalıdır: tavanlar, kornişler, şömineler, duvar kağıdı, soba kapağı, havalandırma deliği gibi... Eğer sahne üzerinde gerçek bir şelale ya da yağmur olacaksa, o muhakkak gerçek suyla yapılmalıdır. Mesela, gerçek ahşaptan yapılmış küçük bir kilise, ince ahşap kaplamalı bir ev dekoru düşünün; evin pamuk dolgulu çift camları, buzlu camları vardır. Sahnenin her köşesi en ince detayına kadar düşünülmüştür. Şömineler, masalar ve şifonyerler meraklı ve dikkatli bir seyircinin bile bütün sahne boyunca algılayamayacağı türden, ancak dürbünle ayırt edilebilecek bir yığın ıvır zıvırla doludur. ... Pencereden gerçek bir gemi, fiyorda yanaşırken görülür. Sahne tasarımı, yalnızca bir dizi odayı değil, gerçek merdivenleri ve meşe kapıları olan birkaç apartman katını da içermektedir (Meyerhold, 2014: 30).

Karşı gerçekçi sahne tasarımı ise, tiyatronun asla doğayı tam olarak yeniden üretmeyeceğini savunur. Sahnede gerçekçi ayrıntılar kullanarak, gerçekliğin en yakın taklidinin peşine düşmek, sahnenin gerçek olmadığına (Carlson, 2008: 334) ve 'doğayla karşılaştırıldığında, tüm sahnelerin çok sahte, çirkin ve aptal' olduğuna dikkat çekmekten başka bir işe yaramaz (Fuchs, 1959: 99).

Örneğin Jül Sezar oyununun birinci sahnesinde, çelengi sallandırmanın kulisten bir elin değil de rüzgâr olduğuna kim inanır? Oyuncuların pelerinlerinde en ufak bir kıvılcıkta bile yoktur. Vişne Bahçesi'nin ikinci sahnesindeki karakterler 'gerçek' bir köprüden ilerleyip, 'gerçek' bir dere yatağından geçerek, 'gerçek' bir kiliseye girerler, fakat gökyüzü ve bulut görüntüsü yaratmaya çalışan, tül fırfırlarla süslü, iki büyük mavi kumaş parçasının gerçeklikle uzaktan ya da yakından ilgisi yoktur. Jül Sezar oyununda savaş meydanındaki tepeler ufka doğru uzadıkça küçülüyormuş gibi tasarlanmış olabilir, peki oyuncular da seyirciden uzaklaşıp tepelere doğru ilerledikçe neden küçülmüyorlardır? (Meyerhold, 2014:13).

Sahne tasarımında gerçeğe tıpatıp benzerliği yakalamak imkânsızdır. Yönetmen, doğayı tekrarlamaya, kopya etmeye veya hapsedmeye çalışmama-

lıdır; çünkü doğa ne hapsedilebilir, ne de herhangi bir kimsenin kendisini başarı ile kopya etmesine izin verir (Craig, 1967: 60).

...yönetmen için önemli olan doğal olana öykünmek değildir. Hiçbir zaman da böyle olanaksız bir şeyi gerçekleştirmeye kalkışmalıdır. Böyle bir yönetmen doğayı sahnede yeniden yaratmayı denememeli, doğanın en güzel ve yaşam dolu görüngülerinden kimilerini sahnede simgesel olarak göstermeye çalışmalıdır. Yoksa, tanrısal bir konuma ulaşma uğraşı içinde bulacaktır kendisini. Yönetmen doğaya öykünmekten ya da doğal olanı yakalamaya çalışmaktan uzak durduğu sürece böyle bir durumla karşı karşıya kalmayacaktır, çünkü hiç kimse doğal olana ulaşamaz ve onun kopyasını yapamaz (Craig, 1993: 50).

Dekorda gerçeğe tıpatıp benzerliği yakalamanın olanaksız oluşu gibi, ışıklandırmada da doğanın ışıklarını yeniden yaratmak olanaksızdır; bu nedenle, yönetmen, böyle olanaksız bir işe girişmemelidir (Craig, 1967: 60). Zira gerçekte ışık gökyüzünden (güneşten, aydan), bir lamba ya da mumdan yayılırken; sahne, ancak spot ışıklarıyla aydınlatılabilir (Briusov, 2013: 71). David Belasco'nun, sahne ışıklandırmasında gerçeğe tıpatıp benzerliği yakalamak için yapmış olduğu çalışmaların başarısızlığa uğramış olması, bu düşünceyi destekler niteliktedir:

Sahnelerimdeki ışık etkileri yıllarca süren deneyler ve birçok rejisörün gülünç bulacağı harcamalar sonunda elde edilebilmiştir. Gün batışının bin bir ayrıntılı rengini yakalayabilmek için beş bin dolar harcadığım, sonra da sahneyi bütünü ile kaldırıp bir yana attığım olmuştur. The Girl of the Golden West piyesini sahneye koyduğum zaman Sierra Nevada dağları üzerindeki bir California akşamının değişen, yumuşak renklerini tastamam elde edebilmek için üç ay deney yaptığımı, sonra da deneyi bırakıp başka bir yöntemle başvurduğumu hatırlarım. Güzel bir günbatımı idi bulduğum, ne çare ki, California günbatımı değildi (Belasco, 1967: 29).

Ayrıca, sahne üzerinde bir dekoru, gerçeğe tüm ayrıntılarıyla, tıpatıp benzetme çabası, seyircide, gördüğü dekor ile gerçek yaşamdan bildiği mekânı karşılaştırma isteği uyandırır. Örneğin, sahnede, seyircinin karşısına bütün gerçekçi ayrıntıları ile bir lokanta çıkarılmışsa, seyirci, bu lokantayı belleğindeki lokanta ile karşılaştırır. Seyirci, bu karşılaştırmayı yaparken oyundan kopar, ilgisi ister istemez oyundaki dramatik aksiyondan uzaklaşır; zira dekordaki her türlü gerçekçi ayrıntı, adeta, 'Bana bak, incele beni,

kılı kırk yararçasına gözden geçir,' der gibi durup dinlenmeden seyircinin ilgisini ısrarla kendisine çeker. Ayrıca, bu karşılaştırma, seyircide bir yabancılaştırma yaratır ve seyirciye bir tiyatrodaki bulunduğunu hatırlatır (Hopkins, 1967: 110).

Dekor, ne kadar aslına uygun, ne kadar gerçeğe benzer olursa olsun, bu, seyirciyi kandırmaya yaramaz; seyircinin, izlediği şeyin bir oyun değil, gerçek yaşam olduğuna inanmasını sağlamaz. Dekorun gerçeğe benzerliği karşısında, seyirci, gerçek olmamakla birlikte dikkate değer, aslına tıpatıp uygun bir dekor seyretmekte olduğunu düşünür; zira insan gözü, sahte ile gerçek arasındaki farkı her zaman açıkça ayırt eder (Bryusov, 2013: 71). Seyircinin dikkati dekorun gerçeğe benzerliğine yöneldiğinde, inandırıcılık parçalanır. Bu bağlamda, gerçekçi sahne tasarımı, dekorun, oyunun, kısaca her şeyin gerçekdışı olduğunun altını çizer; bu da yaratılmak istenen gerçeklik yanılımasını bozar (Hopkins, 1967: 111).

Gerçekçi sahne tasarımı, ayrıntılara olan düşkünlüğüyle, seyircinin hayal gücüne hiçbir alan bırakmaz (Carlson, 2008: 332) ve bu, seyircinin kendini tamamen kaptırabileceği bir tiyatro deneyimi yaratmanın önünde engel teşkil eder. Seyircinin hayal gücünün, gerekli resmi sahne tasarımcılarının tüm çabalarından daha iyi ve daha doğru bir biçimde oluşturabilme kapasitesine sahip olmasına rağmen (Briusov, 2013: 78), seyircinin kendi aklının gözüyle görebileceği resimleri engellemek, yaratılmak istenen gerçeklik yanılımasını tahrip eder (Braun, 2013: 48). Sahnede gerçekliğin taklidini yaratma çabası, seyircinin, sahnedeki hiçbir şeyin aslında gerçek olmadığını düşünmesine neden olur ve bu, seyircinin inancını zedeler. Yaşam ve sahne arasındaki ayırım ne kadar gizlenirse, o kadar belirgin hale gelir (Briusov, 2013: 72); oysa sahnede gerçekliğin taklidini yaratmak için hiçbir çaba gösterilmediğinde, gerçekliğe aykırı hiçbir şey seyirciyi rahatsız etmez (Braun, 2013: 46). Seyirci, hayal gücüyle ayrıntıları doldurabilme yeteneğine sahiptir (Meyerhold, 2014: 7); sahnede birkaç seçilmiş ayrıntı kullanıldığında, "seyircinin imgelemi geri kalanını tedarik eder ve onları inandırıcılığı olan bir bütün haline getirir" (McKee, 2007: 154). Seyircinin ayrıntıları kendi hayal gücüyle tamamlamasına izin veren bir sahne tasarımı, çok daha güçlü bir gerçeklik yanılımasının yaratılmasını sağlar (Meyerhold, 1997: 124). Bu bağlamda, gerçeğe benzerlik çabası, gerçekçi ayrıntılarda hassasiyet, sahnede yararsızdır (Craig, 1946: 29).

Yartsev'in Manastır Yakınında adlı oyununda, ilk sahne akşam çanlarının duyulduğu bir manastırda geçer. Pencere olmamasına rağmen çan sesleri sayesinde, seyircinin hayalinde, buz rengi kar kümeleriyle çevrilmiş bir avlu resmi canlanır; çam ağaçları, ayak izleriyle dolup taşmış yollar ve kilisenin altın kubbelerini görür gibi olur; bir seyirci bunu hayal ederken, ikincisi başka bir şeyi, üçüncüsü bambaşka bir şeyi düşleyebilir. Gizemli hava seyircileri etkisi altına almış ve onları düşler ülkesine sürüklemiştir. Fakat ikinci perdede, yönetmen bir pencere ekleyerek manastırın avlusunu seyirciye gösterir. Seyircinin çam ağaçları, seyircinin kar kümeleri, seyircinin altın kubbeleri şimdi ne olacaktır? Bu durumda seyirci sadece inancını yitirmekle kalmaz, aynı zamanda öfkeye kapılır, çünkü gizem yitip gitmiş, düşleri paramparça olmuştur. ... İlk yapımda, üçüncü sahnedeki pencereler tek bir taraftaydı ve manzara görünmüyordu; oyuncular sahneye botlarıyla girip, şapkalarını, mantolarını ve şallarını silkelediklerinde, dışarıda çiseleyen sonbahar yağmuruyla, avluyu kaplayan çamur birikintilerini düşlememek imkânsızdı. İkinci yapımdaysa, teknik açıdan geliştirilmiş bir sahnelemede, manzara olduğu gibi gözükecek şekilde pencereler tamamen seyirciye dönüktü. İşte bu noktada, imgelem gücünüz sessizliğe gömülür, karakter manzarayla ilgili ne derse desin onlara inanmazsınız, çünkü arkadaki manzara asla onların betimlemelerine uymaz, gördüğünüz şey boyanmış bir tasarım olmaktan öteye gitmez" (Meyerhold, 2014: 7).

Sahne Tasarımında Stilizasyon

Karşı gerçekçi sahne tasarımı, sahnede gerçek yaşamın kusursuz bir biçimde taklit edilmesinin olanaksız olduğuna dair önermeden hareketle, seyirciyi kandırma, hayatı ve doğayı taklit etme düşüncesinden kaçınır; bunun yerine, stilize edilmiş bir gerçekliği tercih eder. Stilize unsurlar, dramatik aksiyonla yarışarak seyircinin dikkatini dağıtan gerçekçi ayrıntı zenginliğinin yerini alır (Copeau, 1967: 80).

Gerçeklerin uşakça kopyası yapılmak istendikçe anlatım araçları anlatılmak istenenle karışıyor. Dekor burada verilmiş bir yerin sadık resminden başka bir şey değildir. ... Dekorun gerçeğin hizmetinde olduğu doğrudur. Ancak dekor bir resim olmamalı, gerçek en aza indirilmiş olmalı. Etkili dekor bir resim değil, anlatım aracıdır (Baumeister, 1966: 964).

Herhangi bir gerçek mekân, kendi doğal çevresinden koparılıp sahne üstüne olduğu gibi konulsa bile bu mekân 'gerçek bir mekân' olmayacaktır

(Koldaş, 2003: 48). Gerçekçi sahne tasarımının teknik olanakları ne kadar gelişkin olursa olsun, bu seyirci üzerinde bir gerçeklik yanılması yaratmaya hizmet etmez; aksine onu baltalar. Örneğin, sahnede, rüzgarda dalgalanan perdeleri görmek, seyircinin merakını uyandıracak ve aklında ‘Acaba rüzgar makinesi nerede, perdeleri nasıl dalgalandırıyorlar?’ gibi soruların oluşmasına neden olacaktır (Briusov, 2013: 72). Sahnedeki bir orman dekoru ne kadar gerçekçi olursa olsun, hiçbir seyirci kendini ormanda hissetmeyecektir; bunun yerine seyircinin aklında ‘Bu ağaçları acaba bu sahneye nasıl getirmişler?’ gibi sorular oluşacak ve seyircinin dikkati dağılarak dramatik aksiyondan uzaklaşacaktır. Sahne tasarımında gerçekliği taklit etmek yerine stilizasyona başvurmaksa, seyircinin ilgi ve dikkatinin oyundaki dramatik aksiyona yoğunlaşmasını kolaylaştırır. ‘Günlük yaşamın ayrıntılarıyla dağılıp gitmektense, sahne yalnızca ‘olay örgüsünün gerektirdiği sahneyi seyircinin hayal gücünde olabildiğince kolay bir biçimde canlandırmasına yardımcı olacak kadarını’ sağlamalıdır’ (Carlson, 2008: 325).

Stilizasyon, seyircinin, hayal gücünü yaratıcı bir biçimde kullanarak (Brun, 2013: 144), sahnede fiziksel olarak var olmayan şeyleri varsaymasını (Meyerhold, 2014: 91) ve gerçekliğin bütününe imgeleminde tamamlamasını sağlar (Meyerhold, 1997: 125).

Büyük sahne, akla gelebilecek her türlü ayrıntıyla dolu olsa da hiçbir şey karşınızda seyir halinde bir geminin güvertesi durduğuna sizi inandıramaz! Tiyatro sahnesinde seyir halinde bir geminin tasvirini yapmaktan daha zor bir şey var mıdır! Ama aslına bakarsanız, seyircinin imgeleminde bir gemi tasviri kurabilmek için bütün sahneyi devasa bir yelkenle kaplamak yeterlidir. ‘Az olanla çok şey anlatmak – işte mesele bu. Ressamın görevi, en ekonomik yöntemlerle en büyük zenginlikleri yakalayabilmektir. Japonlar tek bir çiçekli dal tasviriyle baharı anlatırlar. Bizdeyse, ilkbahar tasviri her ayrıntısıyla yapılır, fakat akılda tek bir dal bile yer etmez!’ (Meyerhold, 2014:91).

Sahnede gerçekliği tümüyle aktarmanın imkânsızlığı, gerçekliğin stilize edilmesi gerekliliğini doğurur (Meyerhold, 2014: 132). Bu bağlamda, karşı gerçekçi sahne tasarımı, sahnede gerçeğe benzerlik yerine bilinçli bir stilizasyona yönelmiştir. Stilizasyon, doğadaki gerçekliği aynen yansıtmaz, o gerçekliği imler (ima eder-anıştırır); bunun için de gerçekliğin bütünselliğinde bir soyutlamaya gider (Copeau, 1967: 80; Macgowan, 1919: 88).

- Sahne, gerçekliğin imlenmesi için gerekli olan soyutlama, gerçekliğin,
- bütünü temsil eden parçalara indirgenerek “yalınlaştırılmasına”,
 - kendi özgün formundan uzaklaştırılarak “çarpıtılmasına”,
 - sembolik göstergelere dönüştürülerek “simgeleştirilmesine” başvurularak gerçekleştirilebilir.

“Sade bir yeşillik gölgesi belki de doğayı yaprak yaprak taklit eden kesilmiş bir mukavvadan çok daha iyi bir izlenim verecektir. Yoğun mor renkteki fon belki de muzaffer bir şafağın etkisini sağlayacaktır” (Carlson, 2008: 302).

Sanat, yaşamın tıpkısı olmadığı gibi; tiyatro da yaşamın bir kopyası, bir taklidi değildir. Sanatsal gerçek yaşam gerçeğinden farklı olduğu gibi (Meyerhold, 1997: 167); tiyatronun gerçekliği de yaşamın gerçekliğinden farklıdır (Artaud, 1993: 76). Sanatta biçim, gerçek yaşama benzerlik arayışından değil, hayal gücünden doğmalıdır (Vakhtangov, 1967: 94). Gerçekçi sahne tasarımı anlayışı ise sahnede gerçekliğin kopyasını üretmeye çalışarak, hayal gücünden doğan yaratıcılığı öldürmekte (Meyerhold, 1997: 293), tiyatroyu sanatsallıktan koparmaktadır (Vakhtangov, 1967: 94). Oysa sanat gerçeklik ilkesinden kopmaktır (Coşkun Özüaydın, 2016: 204); sanat gerçeğin kopyası değil, bir tasarımdır (Craig, 1946: 112). Gerçekliği kopya etmeye çalışmak, sanatı yadsımak, inkâr etmektir (Candan, 2003: 17). Tiyatroya sanatsallığını geri kazandırmak, hayal gücünü ve yaratıcılığı özgürleştirmek için sahne tasarımında, yaşamı kopya etmeye, doğayı yeniden üretmeye yönelik anlayış, yaşam gerçeğine mutlak bağlılık ilkesi reddedilmeli (Craig, 1908: 5); bilinçli bir stilizasyona yönelinmelidir. Zira sanatın olduğu yerde stilizasyon vardır (Meyerhold, 2014: 23).

Kişiliklerden biri, ‘Bir köpeğin uluduğunu duyuyorum yine’ der ve kaçınılmazca köpek uluması duyulur. Seyirci yola çıkıldığını sadece uzaklaşan çingirak seslerinden değil, derenin üstündeki ahşap köprüyü döven nal seslerinden de öğrenir. Demir bir dama düşen yağmurun tıptırtısı duyulur. Kuşlar, kurbağalar, cırcır böcekleri iştilir. İşte bu konuda A. P. Çehov’un, Moskova Sanat Tiyatrosu’nda ikinci kez Martı provalarına katıldığında (11 Eylül 1898), oyuncularla yaptığı bir söyleşiden notlar: Oyunculardan biri bu oyunda sahne arkasında kurbağaların vıraklayacağını, yusufçukların tiz seslerinin duyulacağını ve köpeklerin

havlayacağını anlatır. ‘Tüm bunlar niye ki?’ diye sorar Anton Pavloviç, hoşnut olmadığını belli eden bir ifadeyle. Oyuncu, gerçek izlenimini yaratıyor, diye yanıtlar. A. P., ‘Gerçek izlenimi yaratıyor,’ diye alaycı bir gülüşle yineler. Ve bir an sustuktan sonra ekler: ‘Sahne, sanattır. Kramskoy, portrelerinde yüzleri mükemmel bir biçimde çizmiştir. Eğer bu yüzlerden birindeki burun resmini çıkarıp yerine gerçek bir burun koyarsak ne olur? Burun gerçek olur, ama tüm tablo bozulur. ... Ayrıca sahne sanattır, sahne yaşamın cevherini yansıtır ve buraya yüzeysel hiçbir şey sokmamak gerekir’ (Meyerhold, 1997: 130).

Sonuç

Sahne tasarımında gerçekçi yaklaşım, sahnede, gerçekliği olduğu gibi yansıtmayı hedefler ve bu doğrultuda, gerçekliği, sahnede ayrıntılı bir biçimde tasvir etmeye çalışır. Fakat bu, seyircinin dikkatini, sahnenin gerçeğe benzerliğine çekerek dağıtır ve oyundaki dramatik aksiyondan uzaklaştırır. Gerçekliğin bütünü tasvir etmek için sahneyi gerçekçi ayrıntılarla doldurarak; seyircinin hayal gücüyle kendi zihinsel imgelerini yaratmasını engeller. Bütün bunlar, seyirci üzerinde yaratılmak istenen gerçeklik yanılsamasını tahrip eder.

Karşı gerçekçi sahne tasarımı anlayışı ise sahnede, gerçekliği olduğu gibi yansıtmamanın imkânsız olduğu ve gerçeğe benzer olmayan hiçbir şeyin seyircinin dikkatini dağıtmayacağı düşüncesinden hareketle; sahnede gerçekliğin taklit değil, stilize edilmesi gerektiğini ileri sürer. Bu doğrultuda, gerçeklik, sahnede ayrıntılı bir biçimde tasvir edilmek yerine, yalınlaştırma ve/veya çarpıtma ve/veya simgeleştirme yoluyla soyutlanarak imlenir. Gerçekliğin soyutlama ve imleme yoluyla stilize edilmesi, seyirciyi, gerçekliğin bütünü hayal gücünü kullanarak tamamlamaya yöneltir. Bütün bunlar, seyircinin dikkatinin oyundaki dramatik aksiyona yoğunlaşmasını kolaylaştırır ve seyirci üzerinde çok daha güçlü bir gerçeklik yanılsaması yaratılmasını sağlar.

Gerçekçi sahne tasarımının sahnede gerçekliğin kopyasını üretme anlayışı, sanatsal yaratıcılığı engelleyen ve tiyatroyu sanatsallıktan uzaklaştıran bir anlayıştır. Karşı gerçekçi sahne tasarımı ise sahnede gerçekliğin kopyasını üretmeyi reddederek ve bunun yerine bilinçli bir stilizasyona yönelerek, sanatsal yaratıcılığı özgürleştirmeyi ve tiyatroya sanatsallığını geri kazandırmayı hedefler.

KAYNAKÇA

- Antoine, A. (1967). Dördüncü Duvarın Gerisinde. Suat Taşer (Derleyen), *Sahneye Koyma Sanatı* (9-25). Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Artaud, A. (1993). *Tiyatro Ve İkizi*. Bahadır Gülmez (Çeviren). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. (Orijinal kitabın yayın yılı: 1938).
- Baumeister, W. (1966). Dekorda Diyalektik. *Türk Dili – Tiyatro Özel Sayısı*, 15/178, 964-965.
- Belasco, D. (1967). Atmosfer Yaratma. Suat Taşer (Derleyen), *Sahneye Koyma Sanatı* (26-42). Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Braun, E. (2013). *Yönetmen ve Sahne: Natüralizmden Grotowski'ye*. Bahadır Sina Şener (Çeviren). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları. (Orijinal kitabın yayın yılı: 1982).
- Briusov, V. (2013). Realizm and Convention on the Stage, Bert Cardullo (Ed.), *Theories of the Avant-Garde Theatre: A Casebook from Kleist to Camus* (69-80). Maryland: The Scarecrow Press.
- Candan, A. (2003). Öncü Tiyatro. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Carlson, M. (2008). *Tiyatro Teorileri: Yunanlılardan Bugüne Tarihsel ve eleştirel Bir Bakış*. Eren Buğralılar & Barış Yıldırım (Çeviren). Ankara: De Ki Basım Yayım Ltd. Şti. (Orijinal kitabın yayın yılı: 1993).
- Copeau, J. (1967). Dramatik Ekonomi. Suat Taşer (Derleyen), *Sahneye Koyma Sanatı* (78-93). Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Coşkun Özüaydın, B. (2016). Frankfurt Okulu: Düş Kırıklığı, Aklın Büyüsü ve Sirenlerin Sesi. Senem Kurtar & Ömer Faik Anlı (Derleyen), *Düşünme Krizinde Felsefeden Politikaya* (189-206). Ankara: Bibliotech Yayınları.
- Craig, G. (1908). The Actor and the Über-Marionette. *The Mask: The Journal of the Art of the Theatre*, 1/2, 3-15.
- Craig, G. (1946). *Tiyatro Sanatı Hakkında*. Nureddin Sevin (Çeviren). Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Devlet Konservatuarı Yayınları. (Orijinal kitabın yayın yılı: 1905).
- Craig, G. (1967). Tiyatro Sanatçısı. Suat Taşer (Derleyen), *Sahneye Koyma Sanatı* (50-69). Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Craig, G. (1993). Tiyatro Sanatı: Birinci Söyleşi. Aziz Çalışlar (Derleyen), *20. Yüzyılda Tiyatro* (46-51). İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

- Fuchs, G. (1959). *Revolution In The Theatre: Conclusions Concerning the Munich Artists' Theatre*. New York: Cornell University Press.
- Hopkins, A. (1967). Seyirciyi Zaptetmek. Suat Taşer (Derleyen), *Sahneye Koyma Sanatı* (102-113). Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Karabulut, T. (2014). *Modern Tiyatro*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Koldaş, N. G. (2003). *Tiyatroda Mekân ve İnsan: Metin Deniz*. İstanbul: Maya Kitap Yayınları.
- Macgowan, K. (1919). The New Path of The Theatre. *Theatre Arts*, 3/2, 84-90.
- McKee, R. (2007). *Story: Senaryo Yazımının Özü, Yapısı, Tarzı ve İlkeleri*. Nuray Yılmaz & Ertan Yılmaz & Fatih Kınalı (Çeviren). İstanbul: Plato Film Production Co. Yayınları. (Orijinal kitabın yayın yılı: 1997).
- Meyerhold, V. (1997). *Tiyatro-Devrim Ve Meyerhold*. Ali Berktay (Derleyen), İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Meyerhold, V. (2014). *Tiyatro Üzerine*. Tuğçe Kanbur (Çeviren). İstanbul: Agora Kitaplığı. (Orijinal kitabın yayın yılı: 1978).
- Stanislavski, K. (1995). Çehov'un 'Üç Kızkardeş' Oyunu-Reji Defteri. Aziz Çalışlar (Çeviren). İstanbul: Mitos Boyut Yayınları. (Orijinal kitabın yayın yılı: 1983).
- Vakhtangov, E. (1967). Fantastik Gerçekçilik. Suat Taşer (Derleyen), *Sahneye Koyma Sanatı* (94-101). Ankara: Bilgi Yayınevi.