



Received / Makale Geliş Tarihi 04.01.2025
Published / Yayınlanma Tarihi 25.02.2025
Volume (Issue) Cilt (Sayı) 9 (51)
pp / ss 201-206

Research Article / Araştırma Makalesi
10.5281/zenodo.14977643
Mail: editor@pejoss.com

Dr. Öğr. Üyesi Süleyman Karahmet
<https://orcid.org/0000-0002-8442-5895>

Anadolu Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Sahne Sanatları Bölümü, Tiyatro Anasanat Dalı, Eskişehir / TÜRKİYE
ROR Id: <https://ror.org/05nz37n09>

Tiyatroda Yönetmen Oyuncu İlişkisi ve 'Üstün Kukla' Kavramı

Director-Actor Relationship in Theater and the Concept of 'Superior Puppet'

ÖZET

Bütünleşik bir sanat olarak tiyatro birçok etmenin bir araya gelmesi sonucu oluşmaktadır. Bu noktada estetik değeri yaratacak olan ise bu etmenlerin birbirleriyle uyum içerisinde hareket edebilme kabiliyetidir; başka bir deyişle farklı disiplinlerin birbirleriyle uyumlanabilmeleri sonucunda ortaya sanatsal bir ürün, seyirci tarafından alınılmaya hazır bir gösteri ögesi çıkabilmektedir. Bunun içinse farklı uzmanlıkların bir araya gelmesi gerekmektedir. Tiyatroya, yazınsal olanın iki boyutlu dünyasının fiziksel olana yani üç boyutlu bir alana dönüştürülmesi işidir. Sözü edilen yazınsal alan, her ne kadar yazarın hayali dünyasının yaratıcı atmosferinde geziniyor olsa da bahsi geçen somuta dönüştürülme işlemiyle, göze görünür ve karşıdan bakan herkes için aynı görünüme sahip yeni bir tasarıma ulaşacaktır. Bu noktada yeni tasarımın kimin eseri olacağı sorusu yönetmenin işlevini ortaya koymaktadır. Dekoratör, kostüm tasarımcısı, makyaj uzmanı, ışık tasarımcısı vb. yaratıcı ekip, bir ana bakış açısı altında birleşerek, yönetmeni asal tasarımcı haline getirmektedir. Farklı sanat alanlarının yaratıcıları, yönetmen tarafından yönlendirilerek, uzmanlıklarını tek bir sanat eseri çerçevesinde birleştirmektedir. Bahsi geçen sanatçıların çalışmaları, öncesinde ayrıntılı bir şekilde incelenebilen ve daha faaliyete geçilmeden, gerektiğinde yönetmene kolayca müdahale şansı veren somut tasarımlardır. Ancak yönetmenin ana tasarımına hizmet etmesine rağmen ortaya koyduğu sanatsal ürün diğerlerinininki kadar somut olmayan ve dışarıdan bire bir müdahale imkanının daha az olduğu bir sanatçı daha vardır; o da oyuncudur. Her ne kadar yazılı metni canlandıran kişi olarak oyuncu, somut bir biçimde sahnede yer alıyor olsa da yaratım ve aktarım araçları içerisine duygu, kişiselleştirme, içsel tepki vb. kavramların girmesi dolayısıyla, diğerlerine oranla daha soyut ve müdahaleye kapalı bir alanda kalmaktadır. Aynı zamanda asal anlamı aktaracak kişi olarak oyuncu, tüm tasarımın merkezinde de yer almakta; bir nevi bu sanatın ana ögesi haline gelmektedir. Bu durum ise iki temel unsuru karşı karşıya getirmektedir: sahnede ortak bir anlam yaratmak amacıyla, tüm yaratıcı etmenleri birbirleriyle uyum içerisinde çalışacak şekilde organize eden yönetmen ve malzeme olarak kişisel donanımını ve yetilerini kullanarak rolü tasarlayan oyuncu. Bu çalışmada, yönetmen ve oyuncu arasındaki sanatsal bağlam ve tiyatronun asal yaratıcısı olma noktasında bu iki sanatçının birlikte çalışma yöntemleri incelenmeye çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Tiyatro, Yönetmen, Oyuncu, Appia, Craig.

ABSTRACT

Theater, as an integrated art form, is formed by the combination of various elements. The aesthetic value at this point is created by the ability of these elements to work in harmony with each other; in other words, the artistic product or the theatrical element, ready to be received by the audience, emerges as a result of the harmonious alignment of different disciplines. To achieve this, different areas of expertise must come together. Theater is essentially the process of transforming the two-dimensional world of literature into a physical, three-dimensional space. Although the mentioned literary space may wander through the creative atmosphere of an imaginary world, the process of converting it into the tangible will result in a new design that is visible to the eye and appears the same to everyone who views it. At this point, the question of whose creation the new design will be brings the director's role into focus. The creative team, including the decor designer, costume designer, makeup artist, lighting designer, etc., comes together under a single perspective, making the director the primary designer. The creators from various artistic fields are guided by the director, combining their expertise into a single artistic piece. The work of these artists consists of tangible designs that can be meticulously examined beforehand, allowing the director to intervene easily if needed, before the process even begins. However, despite serving the director's main design, there is one artist whose work is less tangible than the others and where the opportunity for direct external intervention is more limited: the actor. Although the actor, as the one who brings the written text to life, physically occupies the stage, the tools of creation and expression—such as emotion, personalization, inner reaction, etc.—place the actor in a more abstract and less-intervenable realm compared to the others. Additionally, as the person responsible for conveying the core meaning, the actor occupies the center of all design; in a way, becoming the primary element of this art form. This situation presents two fundamental elements: the director and the actor. This study will examine the artistic context between the director and actor, as well as their methods of collaboration in becoming the primary creators of theater.

Keywords: Theatre, Director, Actor, Appia, Craig.

1. GİRİŞ

Tiyatro dramatik bir sanattır. Her ne kadar Brook (2010) için özüne değinerek ve en basitinden, tiyatro etkinliğini, bir kişinin boş bir alandan geçerken başka birinin onu izlemesi (s. 11) olarak tanımlasa da dram sanatından bahsedebilmek için belli başlı isterlere ihtiyaç vardır. Şener, bunu “Dramatik olanı içermesi, içeriği en etkili biçimde yansıtacak özel bir yapısı olması, seyirci önünde oynamak üzere hazırlanıp seyirci önünde oynanarak tamamlanması” (1997, s. 14) şeklinde üç maddelik bir koşula bağlamaktadır. Nutku’nun tespit ettiği üç öge *yansılama*, *canlandırma* ve *aksiyondur* (1983, s. 6-7). Daha kökene inildiğinde ise dramatik oluşum için Aristoteles’in *Mimesis* (taklit) düşüncesine ulaşılmaktadır. Bu bilgiler ışığında, tiyatro için hem metnin oluşumu aşamasında hem de uygulama alanında özel bir tasarıma ihtiyaç duyulan; içerisinde kişilerin, olayların ve durumların yansıldığı; özünde ise harekete dayanan bir sanattır, önermesine ulaşılabilmektedir. Bahsi geçen hareketin temeli ise taklidi barındırmaktadır.

Taklit unsuru sırf sanatın değil, hayatın da merkezinde konumlanmakta ve belki de dramatik sanatların başat ögesi olma sebebi bu merkezi konumuna dayanmaktadır. Tiyatronun odağına *mimleme* edimini koyan Lecoq, çocukların hayata hazırlanma sürecinde dünyayı ancak *mimleme* vasıtasıyla anlamlandırabildiklerinden bahseder (2017, s. 38). Ona göre Picasso bile, çizeceği herhangi bir objeyle daha önce birçok defa karşılaşmış, onu zihnin de özümsemiş ve sonrasında kendi üslubuyla tuvale aktarmış; aslında bir şekilde onu mimlemiştir (Lecoq, 2017, s. 39).

Tiyatroda ise bu edimi gerçekleştirmekte olan kişi oyuncudur. Bir oyuncu, aynı Picasso örneğinde olduğu gibi, gündelik yaşamda hayata dair birçok izlenimler edinmektedir. Sahnede ise bunların izdüşümü olarak birtakım edimlerde bulunur. Ancak bu noktada, çalışmaya başlarken elinde yol gösterici bir kılavuz vardır: Oyun metni. Oyuncu, oyun metni (tamamen doğaçlama gerçekleşen gösterilerde ise olay akış dizisi) vasıtasıyla yazarın kurduğu, hayali ve öznel dünyayı, somut ve nesnel bir formata çevirme uğraşı içerisindeydir. Ancak bu tamamen onun görevi değildir. O, yazarın kelimelerini kullanarak ve yansıldığı birtakım hareketlerle, oynadığı karakteri en doğru biçimde karşı tarafa iletmeye çalışmaktadır ve bu atmosferin sadece bir parçasıdır. Başka etmenler ise diğer tasarımcılardır.

Dekorator sahne plastiğini oluştururken, kostüm tasarımcısı oyun kişilerinin dış görünüşlerini dönem, olaylar, mekân ya da verilmek istenen mesajla uyumlu hale getirmeye çalışmakta; ışık tasarımcısı renkleri dünyasını yaratırken, ihtiyaç dahilinde ses, makyaj vb. tasarımcılar da görevleri ve sanatsal yetileri oranında katkıda bulunmaktadır. Ancak tiyatronun, tamamlanmış bir sanat eseri olarak seyirci karşısına çıkabilmesi için en temelde bir uyuma; tüm bu öğeleri işlevsel bir şekilde harmanlayacak başka bir tasarımcıya ihtiyacı vardır. Şener’in ifadesiyle: “Tek oyun için toplanan, birbirine yabancı oyuncular arasında uyum sağlamak için yetki ve sorumluluk taşıyacak bir yöneticiye gereksinim duyulmaktadır. Tiyatroda yönetmenin önemi anlaşılmıştır (Şener, 2000, s. 165). Yönetmen kavramının ortaya çıkışı böylece *Gerçekçilik Akımı* ile koşut bir şekilde gelişmiştir.

Antik Yunan’da eseri sahneleme işi yazarın doğal görevlerinden birisi olarak kabul edilmişken, sonrasında ise bu iş yazar, tiyatro yöneticisi ya da ekipten herhangi bir oyuncu arasında bir görev paylaşımı olarak kalmıştır (Çamurdan, 1996, s. 14). Gerçekçilik Akımı ile birlikte ise, inandırıcılığın oluşumu açısından bir dış göze, olaylara karşıdan bakıp, tüm öğeleri birleştirerek tasarımı gerçekleştirecek bir sanatçıya ihtiyaç duyulmaya başlanmıştır. Öncesinde ise metnin yorumsuz ve düz bir şekilde sahneye aktarımı yeterli görülmektedir. Bunun içinse her zaman kullanılan belli kalıplar iş görmektedir. Oyuncular dışarıdan bir müdahaleye ihtiyaç duymadan ne yapacaklarını bilir konumdadırlar. Ancak Gerçekçilik Akımı ile birlikte, etkin bir yoruma ihtiyaç duyulduğunda ise bir sanatçı olarak yönetmen büyük tasarımın asal ögesi olarak ön plana çıkmıştır. Bu aynı zamanda oyuncunun tiyatrodaki konumunun tekrar ayarlanması demektir. Öncesinde sahnenin koşulsuz tek öznesi olan oyuncu, yönetmenin varlığıyla birlikte tasarımın bir parçası haline gelmiştir.

2. İKİ FARKLI SANAT ANLAYIŞI: GERÇEKÇİLİK ve KARŞI GERÇEKÇİLİK

Tiyatro oyununun sunumu esnasında, karşı karşıya gelen iki ana özne söz konusudur: *Oyuncu* ve *Seyirci*. Bu noktada, tiyatronun ilerlemesinden ya da gelişiminden bahsederken de aslında toplumsal yaşamdaki değişimlerden ve de o toplumu oluşturan bireylerin, olumlu ya da olumsuz, dönüşümlerinden söz ediliyor demektir.

İnsanoğlu, döneminin beğeni anlayışı, siyasal ve kültürel ortamı ve de kendi ihtiyaçları doğrultusunda tiyatrosunu şekillendirmeye çalışırken, tiyatrosu da onu değiştirmeye, kendi gelişim çizgisi doğrultusunda dönüştürmeye çalışıyordu. Nasıl ki *Reformlar*, *Rönesans*’a doğru atılan adımlarsa ya da *Fransız İhtilali*, ulusçuluk fikri ile birlikte *Aydınlanma Çağı*’nın kapılarını araladıysa, sanat akımları da dönemlerinin

yansıması olarak birbirlerinin ardı sıra gelişimlerini sürdürmüştür. XIX yüz yıla gelindiğinde de seyirci ve sanatçı *Gerçekçilik* akımının içinde bulmuştur kendisini. Candan'ın (2013) ifadesiyle: “Endüstri devrimi ile Darwin, Freud, Marx gibi düşünce önderlerinin açtıkları yolda gelişen bu akımla, sahneye toplumsal içerikler, psikolojik irdelemeler ve ortam betimlemede yanılmacı kusursuzluk getirildi” (Candan, 2013, s. 29). Böylece toplumsal dönüşüm, seyirci algısında da bir değişim yaratmaya başlamıştır.

Endüstrileşme, birçok teknik olanakları da beraberinde getirmiştir. Bu olanaklar, gündelik yaşam koşullarında belli değişiklikleri hayata geçirirken, aynı zamanda tiyatro sanatının sahneleme koşullarında da birtakım yeniliklere kapıyı aralamıştır. Bu yenilikler, hem o dönemin belli arayışlar içerisindeki sanatının önünü açarken bir yandan da sonraki dönemin tiyatro anlayışına katkı sağlayacak teknik olanakların da öncüsü olmuştur. 1817 yılında Londra'daki tiyatrolarda sahne ışıklaması, sahne önüne dizili mumlar yerine ilk defa havagazı lambalarıyla gerçekleştirilmiş, bu sayede ve oyuncuların sahneyi daha derinlemesine kullanımının oluşturduğu etki ile *Gerçeklik Algısının* yaratımına bir adım daha yaklaşılmıştır (Çapan, 1992, s. 95).

Tiyatro, sahnede gerçekliği yakalamaya çalışırken, gerçeklik, emek yoğun yaşantı içerisinde şekil değiştirmeye başlamakta ve insana dair bütün *değer algularını* yıkma yolunda hızla ilerlemektedir. Fabrikalaşma süreci, büyük kentlere göçü hızlandırmış ve böylece şehir hayatı, kendi kültürünü ve yaşam dinamiğini yeniden yaratmak durumunda kalmıştır. Daha önce, kafasındaki sorulara kendi sosyal çevresi içinde ve geleneklerine dayanarak cevaplar bulabilen insan, şehir yaşantısının hızlı ritmi ve beraberinde gelen sorunlar karşısında çaresiz kalmış ve giderek yalnızlaşmaya başlamıştır. Ortaya çıkan sorunların, insan aklına olan güveni sarstığını belirten Şener'e göre *Pozitivizm* ve *Somut Gerçeklik* yerine sezgi ve hayal gücünü önceleyen mistik eğilimler tekrar gün yüzüne çıkmıştır (2000, s. 221). Zamanında Rönesans düşüncesinin, felsefi bir idealizmde kalıp, gündelik yaşantının ritmine ayak uyduramaması neticesi, nasıl *Klasisizm*'i doğurduysa, bu sefer de tekrar romantizmin kökenlerine inilmeye başlanacak ve böylece *Gerçekçilik Akımı*'na paralel olarak *Yeni Romantizm* ya da *Sembolizm* olarak adlandırılacak *Karşı Gerçekçi Akım*, sanat düşüncesinde etkisini göstermeye başlayacaktır:

“Craig, M. Reinhardt, Meyerhold, Tairow gibi dönemin başlıca yönetmenleri hep tasarladıkları bir dünyayı yaratmaya çalışırlar. Tiyatronun tüm olanaklarını zorlayarak, kavramsal dille söylenemeyeni anlatmak, maddesel gerçeğin ardındaki idealleştirilmiş gerçeği göstermek, tasarımı düşü, düşünceyi, duyguyu, kısaca görünmeyeni görselleştirmek çabasıdadırlar” (İpşiroğlu, 2000, s. 31).

Karşı gerçekçi akımın odak noktası, *ifade*, başka bir deyişle yeni anlatım yollarının mümkünlüğü üzerine kuruludur. Bu bakış açısına göre, hayatın olduğu gibi aktarımı, sanatın işlevini ve gücünü yok etmekle birlikte, kuruluşu ve bayağılığı da beraberinde getirmektedir ve gerçeklik ise ancak yeni ifade yolları ile anlatılabilecek bir olgudur. Şener'in aktarımıyla bu akım, tiyatrodaki, 1850'lerde Baudelaire ve Edgar Ellen Poe'nun etkisi ile başlamış, 1870-1880'lerde de Nietzsche ve Wagner ile güçlenmekle beraber, oyun yazarlığını aynı oranda etkileyememiştir (2000, s. 221). Tiyatrodaki gücünü daha çok sahne uygulaması ve plastiğinde gösteren bu akımdan, özellikle de *Simgecilik*'ten söz edildiğinde, üç isim ön plana çıkmaktadır: Wagner, Appia ve Craig.

Karşı gerçekçilerin temelde savundukları, dönemin sanat anlayışında, gerçekliği yakalama çabasının sanatın soylu gücünü öldürüyor olmasıdır. Onlara göre sanat, kaynağını hayattan alıyor olsa bile, yansıttığı şey bire bir hayatın aynası olmamalıdır. Aksi takdirde sanat işlevini yitirecek, kuru bir aktarım aracı haline dönüşecektir. Şener'e (2000) göre Karşı Gerçekçi Akımın güçlenmesinin bir nedeni de dönem sanatçılarının bakış açısından, orta sınıfın beğeni düzeyinin sanatsal üretime zarar vermesidir (s. 221).

Birleşik sanat anlayışını savunan Wagner'e göre, “Gesamtkunstwerk (bütünleşik sanat) kavramı bütünsel tavırdan yola çıkarak, sanatın çok boyutlu ve katmanlı algılanması gerçeğini izleyicilere sunmuştur” (Güncan ve Çelik, 2024, s. 100). Onun için bütün sanatların buluşma, kaynaşma ve birleşme noktası sahne olmalıdır. Tiyatro metni müzik ile birleşmeli, dekor ve ışık bu buluşmayı desteklemelidir. Candan'ın (2013) aktarımıyla Wagner: “Gerçek olan seyirci dünyası ile düşsel ve ülküsel oyun dünyası arasında olabildiğince kesin bir ayırım istiyordu. Bundan ötürü, sahneyi yapay yanılmacıyla salondan uzaklaştıran bir mimariden yanaydı” (s. 29). Gerçekçi sahneleme anlayışının dünyasını yıkmak için öncelikle onun sahne tasarımını ortadan kaldırmak gerekiyordu.

Bu yeni yaklaşımda, gerçekliğin yaratımı için, perspektife başvurulmaktadır. Böylece derinlik algısı oluşabilecektir. Karşı gerçekçi akımın ünlü tasarımcısı Appia, sahnede uzam ve tasarımsal derinlikler yaratmak adına önemli çalışmalara imza atmış, ışığın çok yönlü kullanımıyla sahnede üç boyutlu bir görüntü yaratmaya çalışmıştır (Candan, 2013, s. 11-15).

Dönemin bir diğer önemli ismi Gordon Craig'e göre ise sahne dili bütünlüklü bir yapı içinde olmalıdır. Önemli olan sahnede yaratılan atmosferdir. Şener'in aktarımıyla: "Craig, yaşamın temelindeki uyumun ve güzelliğin, sahnede kat kat açılmasını ister. Seyirci tıpkı bir tapınağa girmiş gibi olmalıdır. Olağandışı bir yaşantı olmalıdır tiyatro. Sahnedeki tüm öğeler uyumlu bir birlik içinde devindirilerek evrensel bir güzellik elde edilmelidir" (2000, s. 234). Bu uyum ve birliği sağlayacak kişi ise yönetmendir. Yönetmenin asal görevi, simgesel sahne dilini yaratılırken, oyuncuyu, ışığı, ritmi, renkleri ve şekilleri bir arada, ahenk içinde kullanmaktır. Ancak o zaman bir anlatım olanağı, bir simge dili yaratılabilecektir. Tiyatro Teorileri isimli kitabında, Carlson, Craig'in bu bakış açısını şu şekilde özetler:

"Yeni tiyatro, oyun yazarının sanatı üzerine değil, yapımın tüm öğelerini yaratmasa bile kontrol edecek olan yönetmenin sanatı üzerine temellenecektir. Oyuncu da tüm tasarıma tabi olmalıdır; kendi düşüncelerine ya da duygularına değil, toplamda ortaya çıkan yapımın ritmine yoğunlaşmalıdır" (2008, s. 315).

Oyuncunun, bu bütüne uyum zorunluluğu, Craig'in ortaya attığı *Üstün Kukla* kavramını meydana getirmektedir. O'na göre oyuncu, görevini yerine getiren ve varlığıyla sadece sahne etmenlerinin ve dilinin parçası olan bir *Üstün Kukla* pozisyonundadır. Elbet burada bahsi geçen, oyuncunun tamamen *İtaatkâr İcracı* bir konumda olmasından ziyade, psikolojik temelli bir oyunculuk anlayışına tepki durumudur. Tarihsel açıdan bakıldığında "Karşı Gerçekçi Eğilimler"le oyunculuk sanatının kökenini oluşturan, harekete dayalı bedensel ifade biçiminin hatırlandığı, ona geri dönüldüğü ve bu anlayışın çağdaş tiyatro uygulamalarına kadar uzanıp yöntemleşerek kavramlaştığı fark edilmektedir" (Arık, 2016, s. 115). Gene de bir araç olarak simgesel anlatımın koşullarını yaratacak olan yönetmendir. Asıl amaç ise yönetmenin yaratıcılığının, hiçbir engelle karşılaşmaksızın, koşulsuz bir başat unsur olmasıdır. Burada asıl vurgulanmak istenen, sahne dilinin ve atmosferinin yaratımında, oyuncu dahil bütün etmenlerin, bu dünyayı kuran yönetme tabi olması zorunluluğudur.

3. YÖNETMEN TİYATROSU

Karşı gerçekçi akım için önemli olan düş gücünün, sahne estetiği ile birleşerek sahneye taşınmasıdır. Başka bir deyişle, sanatın soylu gücünün, psikolojik-gerçekçi oyunculuk biçiminden sıyrılmış olarak, sahnede yeniden yeşermesidir. Asıl amaç o dönem için sahnelerde ağırlığını hissettiren bakış açısına bir eleştiri getirmektir. Bu sebeple, yapılan çalışmalarda, yönetmenin varlığı ve ağırlığı daha ön plana çıkmaya başlamıştır.

Hedeflenen amaçlar doğrultusunda yönetmen, sahnedeki atmosferi yaratmak ve farklı birimleri tek ülkü için kullanmak adına daha aktif bir konuma yükselmiş, başka bir deyişle *Yönetmen Tiyatrosunun* doğal olarak en önemli aktörü haline gelmiştir: "Yönetmene tanınmış olan yeni konum, tiyatronun yazınsallıktan kurtarılmasıyla ilişkilidir. Oyun yazarı değil, yönetmen tiyatro sanatının gerçek yaratıcısı olarak, görülüyordu artık" (Çalışlar, 1993, s. 39). Yönetmenliğin kurumsallaşması adına ilk adımların ise 19. yüzyılın sonlarına doğru Saxe-Meiningen Dükü II. Georg tarafından atıldığı bilinmektedir. Esen Çamurdan'ın (1996) aktarımıyla, Meiningen Tiyatrosu önceleri Almanya'da ve daha sonrasında yaptığı turnelerle Avrupa'da hem birçok tiyatro insanını etkisi altına almış hem de yönetmen tiyatrosu kavramının oluşumuna dair ilk çalışmaları başlatmış ve de aynı zamanda teknik olarak birtakım gelişmelerin önünü açmıştır:

"Tarihçilerin ilk tiyatro yönetmeni olarak nitelendirdikleri Dük, dekorda çoğunlukla boyalı bez panolardan oluşan ve simetri kaygısı taşıyan eski anlayışı yıkmış, bunun yerine asimetrik düzeni getirmiştir. Aynı bağlamda, dekor parçalarının ya da aksesuarların da somut olarak sahnede var olmalarını istemiş, bunların, eskiden olduğu gibi, bez üstüne boyanmalarına karşı çıkmıştır" (s. 16).

Her ne kadar Meiningen Dükü Gerçekçi Akımın bir temsilcisi sayılsa da Karşı Gerçekçi Akımın tiyatro anlayışı ile dükün sahne plastiğine dair getirdiği yenilikler paralellik göstermektedir. Bunun temelde iki sebebi vardır: Birincisi, iki akım sanatçıların da birbirinin zıttı bir görünüm çizmelerine rağmen, öz itibarıyla hedeflerine ulaşma çabalarında yöntem olarak benzerlikler taşımalarıdır; yani iki gurup da yaklaşım olarak doğrudan seyircinin algısına hitap etme arzusu içerisindedir. Gerçekçi akım savunucuları seyirci üzerinde inandırıcı bir algı yaratmak isterken, Karşı Gerçekçiler seyirciyi zihinsel anlamda başka bir boyuta, daha renkli ve simgesel bir atmosferin içerisine taşımaya çalışmaktadır. Bu noktada iki akım da hedeflerine ulaşabilmek için bir anlam bütünü içerisinde organize olmuş sahne etmenlerine, bir başka deyişle sahne etmenlerini bir üst anlam yaratacak biçimde birbirleriyle uyumlandırarak bir organizatöre yani bir yönetmene ihtiyaç duymaktadır. İkincisi sebep ise tarihsel açıdan, hiçbir dönemin başlangıç ve bitiş noktalarının birbirlerinden kesin hatlarla ayrılabilmesidir.

Gerçekçi Akımın tiyatrosu, sahnelerde eserlerini sunarken aynı zamanda Karşı Gerçekçiler manifestoları doğrultusunda birtakım denemelere girişmiştir. Aynı şekilde bölgesel farklılıklar da sanat akımlarının oluşumunda belli ayrımları ya da benzerlikleri beraberinde getirmektedir. Örnek olarak Meiningen Dükü 1874 ile 1890 tarihleri arasında kendi ülkesi Almanya’da bir yönetmen tiyatrosu kurarken aynı zaman diliminde, yani 1887’de Andre Antoine Fransa’da kurduğu tiyatrosu *Theatre-Libre* ile yönetmeni, diğer tüm tasarım etmenlerinin denetleyicisi, yani asal tasarımcı haline getirmektedir; başka bir örnekte ise geliştirdiği oyunculuk yöntemiyle tarihe geçecek olan bir Rus yönetmen, Meiningen Tiyatrosunun başka bir yönetmeninden derin bir şekilde etkilenmektedir:

“Meiningen’de oyuncu çalıştırma yöntemiyle provalara çok önem verilir. Yaratıcılığıyla olduğu kadar katı disipliniyle de tanınan yönetmen Chronegk’i Moskova’da çalışma sırasında izleyen Stanislavski bundan çok etkilenir ve onun gibi despot bir yönetmen olacağını söyler” (Çamurdan 1996: 17).

Birçok araştırmacının üzerinde hem fikir olduğu düşünceye göre, sonrasında hem yönetmenlik hem de oyunculuk sanatını derinden etkilemiş bir tiyatro insanı olarak Stanislavski gerçekten de otoritesiyle bilinen bir yönetmendir. En önemli özelliği ise kuramının merkezine oyuncuyu koymasındadır. Tasarımlarını oyuncu ve oyunculuk odaklı kurgulayan yönetmen, bunu gerçekleştirebilmek adına, ona asıl ününü getiren, bir oyunculuk yöntemi geliştirmek durumunda kalmıştır.

Şener’e göre, Gerçekçi Akıma karşı gelişen ve *Simgecilik*, *Yeni Romantiklik* ve *Estetikçilik* düşüncelerini ortak bir anlayış altında birleştiren Karşı Gerçekçi Eğilimler “Tiyatronun özünü de biçimini de çalışma yöntemini de oyunculuk ve yönetmenlik tekniklerini de seyirci oyun ilişkisini de yeniden yorumlamış, farklı önerilerde bulunmuşlardır (Şener, 2000, s. 235). Karşı Gerçekçilerden miras kalan bir olgu da *Üstün Kukla* kavramıdır. Terim olarak günümüzde kullanılsa bile, anlayış olarak, tiyatronun başat iki sanatçısı, yönetmen ve oyuncunun birbirleriyle olan ilişkisinde, alttan alta varlığını hissettirmektedir.

4. SONUÇ

Kolektif bir sanat olarak kabul edilebilecek tiyatro için, *toplu halde yapılan bireysel bir iş* yakıştırması yanlış olmayacaktır. Biraradalığın varlığı tiyatronun disiplinler arası bir sanat dalı olmasıyla ilintiliyken, bireysellik vurgusu daha çok, üretime dahil olan her bir tasarımcının kendi yaratım sürecini işaret etmektedir. Ancak yazarın çerçevesini çizdiği zemini hareket alanı olarak kullanan sanatçıların, bu zemine inşa edilecek yapının tasarımı için ortak bir düşüncede hemfikir olma zorunlulukları vardır ki bu zihinsel buluşmayı gerçekleştirecek kişi de yönetmendir. Oyuncu ise ortak tasarımcı olarak diğerlerinden ayrılan bir konumdadır.

Dekoratörden, koreografa; kostüm, ışık vb. tasarımcılar dahil tüm sanatçılar kendi yaratım alanlarının öznesiyken, oyuncu ana tasarımın nesnesi konumundadır. Onun hem yaratım alanı hem de ifade olanağı, kaynağını kendi iç ve dış malzemesinden almaktadır. Bu malzeme ise ne önceden tamamen öngörülebilir bir malzemedir ne de bire bir dış kontrole açık bir konumdadır. Bu durum onu, yer yer yönetmenle uyumlu bir çizgide ilerletirken, belli zamanlarda bir çatışmaya, en azından bir fikir ayrılığına sürükleyebilmektedir. Ancak yukarıda da bahsedildiği üzere, bütüncül bir sanat eseri olarak kabul edilen tiyatro temsilinin ana tasarımcısı yönetmendir. Öyle ki O, bazı durumlarda yazarın çizdiği hattın bile dışına çıkabilecek bir karar mekanizmasına sahiptir. Bunun asal nedeni ise oyuncu dahil her bir sanatçı özelden kendi tasarımı ile meşgul olurken, yönetmen tüm üretimin uyumlu birlikteliğinden sorum olmasındadır. Bunun yanı sıra yönetmenin, yaratım süreci ve araçları noktasında oyuncunun, diğerlerine kıyasla durduğu farklı konumu doğru teşhis etmesi ve oyuncu ile ona göre bir karşılıklı yaratım sürecine girmesi, inşa edilecek ana yapıyı daha güçlü kılacaktır.

KAYNAKÇA

- Arık, P. (2016). Fiziksel tiyatro kavramı ve onun gizli kaynağı: gündelik-dışı beden tekniği. *Sahne ve Müzik Eğitim-Araştırma E-Dergisi*, 3,114-132.
- Brook, P. (2010). *Boş mekân* (Çeviren: Ülker İnce). Hayalbaz Kitap.
- Candan, A. (2013). *Yirminci yüzyılda öncü tiyatro*. Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Carlson, M. (2008). *Tiyatro teorileri* (Çeviren: Eren Buğralılar, Barış Yıldırım). DeKi Tiyatro Yayınları.
- Çalışlar, A. (1993). *20. yüzyılda tiyatro*. MitosBoyut Yayınları.
- Çamurdan, E. (1996). *Çağdaş tiyatro ve dramaturgi*. MitosBoyut Yayınları.
- Çapan, C. (1992). *Değişen tiyatro* (3. Basım). Metis Yayınları.
- Günçan, Ö., Çelik, D. (2024). *Müzikte güncel çalışmalar*. (Hazırlayan: H. B. Akdeniz, A. Ö. Akdeniz). Livre De Lyon Yayınevi.
- İpşiroğlu, Z. (2000). *Tiyatroda devrim* (3. Baskı). MitosBoyut Yayınları.
- Lecoq, J. (2017). *Şiirsel beden* (Çeviren: Mine Çerçi). (2. Baskı). NotaBene Yayınları.
- Nutku, Ö. (1983). *Dram sanatı*. Dokuz Eylül Ü. G.S.F. Yayınları.
- Şener, S. (1997). *Yaşamın kırılma noktasında dram sanatı*. Yapı Kredi Yayınları.
- Şener, S. (2000). *Dünden bugüne tiyatro düşüncesi* (2. Baskı). Dost Kitabevi.