

TİYATRODA EKSPRESYONİZM AKIMI VE LEOPOLD JESSNER'İN SHAKESPEARE OYUNLARINA YÖNELİK EKSPERSONİST SAHNELEME ÇALIŞMALARINDAN ÖRNEKLER

Banu ÇAKMAK*

Ekspresyonizmi Hazırlayan Koşullar:

Hiçbir edebi ya da sanatsal akım yaşanılan çağın toplumsal koşullarından, hakim sanat anlayışından ayrı düşünülemez. Bir başka deyişle akımlar, bir önceki sanat akımına tepki geliştirir, var olan toplumsal koşulların zorunlu sonucu olarak ortaya çıkar. Bu durum bütün bir sanat tarihine, özellikle de geçtiğimiz yüzyıla kuşbakışı bakıldığında rahatlıkla göze çarpar. Bu çerçevede 1910 yıllarında başlayıp 1920'li yılların sonuna dek etkisini sürdüren ve Almanya'da doğup gelişen ekspresyonizm de, söz konusu tarihlerde yaşanan birçok soruna karşı tepkiyi ifade etmek amacıyla ortaya çıkar ve bu ifade için verili sanat anlayışının kökten değişmesini öngörür. Ekspresyonizmi hazırlayan koşullar şu şekilde özetlenebilir:

“Ekspresyonizmi her şeyden önce, büyük bir sarsıntı olarak yaşanan toplumsal bir bunalım çerçevesinde incelemek gerekir. (...)1914 savaşı sonrası daha da derinleşecek olan Alman tarihinin bu büyük toplumsal bunalımı, bu idealist başkaldırı, bu huzursuzluk, işte toplumun bu karşıtlıklarla dolu durumundan kaynaklanmaktadır: Emperyalist ülkeler bozguna uğramış, enflasyon yerleşmiş, devlet iflas etmiştir; savaş tüm hayalleri yıkmıştır. Burjuvazinin gelenekçiliği ve natüralizme boyun eğişi karşısında ekspresyonizm alman ruhunun patlaması, değişiklik ve özgürleşme sanatıdır.”¹

19. yüzyılda bilimde yaşanan gelişmeler insanın evren karşısında sorduğu sorulara cevap vermekte yetersiz kalmıştır, hümanizm ve birçok ahlaki değere duyulan inanç, savaşlar, ölümler, çıkarlar için gerçekleştirilen adaletsiz uygulamalar sonucu tamamen yıkılmıştır. 20. yy. başlarında ekspresyonizm, bu hayal kırıklığının derin ve güçlü bir ifadesi olarak yorumlanmalıdır. Bu nedenle “ekspresyonist akımın temsilcileri 19. yy. burjuvacılığına, olgucu düşüncelere, ruhbilim ve doğa bilimleri alanındaki görgücülüğüne, özdekçi

* Araş. Gör., Uludağ Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü
1 Lionel Richard, **Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2005, s.189

felsefesine sert bir biçimde karşı çıkıyorlar; kapitalizmi, sanayi devrimini, burjuva ahlakını yeriyorlardı.”² Bu durum en çok yaşanan savaşın getirdiği yıkımın bir sonucu olup, var olan dünyanın reddedilmesi demektir. *Bu akımda en çok savaşın yarattığı dehşete tepki gösterilmiştir, kan dökücülük sanki bir alışkanlık olmuştur. İnsan umutsuzdur, insanın umutsuzluğuna çare aranır. Bu eski, kötü, hasta, yoz düzenin yıkılması gerekmektedir.*³ Umutsuzluğa karşı çare arayışı, ekspresyonistleri dış dünyadan kaçmaya ve kişinin kendi iç dünyasına yönelmeye zorlar. Çünkü dış dünya söz konusu koşullar dolayısıyla kirletilmiştir, yıkılmalıdır. İdeal olarak benimsenen doğrular ve değerler, inanılan ve güvenilen somut yaşam savaşla beraber insanlığın başına yıkılmıştır. Bütün bunlardan kaçmak, insanın dış dünyaya yabancılaşmış ve kendi benliğine dönmesi olarak karşılığını bulur. “Ekspresyonistler için kaçış hayallerde ve soyut ülkelerde.”⁴

Bu tür bir çare bulunmasında Freud’un ortaya koyduğu psikanalizin de büyük payı bulunur. Buna göre bilinç, somut, toplumsal koşulların biçtiği kurallar tarafından yönlendirilir. İnsanın duygu ve gizil düşünceleri bu kurallar nedeniyle bilinçaltına itilir ve düşlerde dile gelir. Düşler ve orada görünürlüğe gelen duygular, reddedilen somut dış dünya karşısında özgürdür. İşte bu nedenle ekspresyonizmde düşler, düşlerin karmaşası, iç itilimler, insanın yaşamına yön veren gizli güçler *olarak önem kazanır.*⁵ Son kertede toplumsal koşullara tepki, ekspresyonizmin amacını belirler: iç dünyada, bilinçaltında saklı kalan duygu ve düşünceleri açığa çıkartmak ve ifade etmek. Akımın ismi de bu amacı en iyi şekilde özetler. *Türkçede ekspresyonizm ifadecilik ya da dışavurumculuk olarak karşılığını bulur.*⁶ Bu noktada akımın, duyguları ve saklı düşünceleri ifade etmek ya da yakalayıp dışa vurmak için benimsediği ilkelere göz atmak yerinde olur.

Ekspresyonizmin Temel İlkeleri ve Eserden Yükselen “Çılgılık:

Ekspresyonizm öncelikle resimde başlamıştır, bu nedenle ekspresyo-

2 a. g. e. s. 160

3 Sevda Şener, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, Dost Yayınları, Ankara, 2008, s. 250-251

4 Lionel Richard, a. g. e. s. 160

5 Sevda Şener, a. g. e. s. 249

6 Ali Püsküllüoğlu, **Türkçe Sözlük**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1995, s. 534

nizmin temel ilkelerini öncelikle resim aracılığıyla ifade etmek aydınlatıcı olur. Resimde ekspresyonizm izlenimcilik anlamına gelen empresyonizme tepki olarak vücut bulur. Empresyonizmin tepki duyulan somut dış dünyayı doğrudan resme taşımasına karşın resimsel ekspresyonizmde somut dış dünya sanatçının soyut bakış açısı ve onda uyandırdığı duygular aracılığıyla resmedilir. Nitekim ekspresyonist resmin öncülerinden Van Gogh'un fırça vuruşları onun ruh durumunu anlatır ve daha önce hiçbir ressam böyle bir yöntem kullanmamıştır. "Van Gogh her fırça vuruşunu yalnız rengi parçalamak için değil kendi coşkusunu dile getirmek için de kullanıyordu."⁷ sözleri de bunu doğrular niteliktedir. Resimlerinde gökyüzü mavi yerine yeşil, ağaçlar yeşil değil kırmızı görülebilir. Çünkü ekspresyonizmde asıl olan dış dünyada görünen değil, sanatçının onu görme ve iç dünyasındaki karşılığını bulup ifade etmesidir. Dolayısıyla toplumsal, somut ve nesnel olan dış gerçeklik, yerini bireysel, soyut ve öznel olan içsel duygulara bırakır. Bu durum ekspresyonist akımda öznelcilik ve soyutlama adlı tekniklerle ifade edilir. *Ekspresyonist öznelcilikte topluma karşı hep ilgisiz davranılır. Öznelciliğin şaşırtıcı yönü ise pervasızca açığa vurulmasıdır. Amaç insanı toplumsal çevresinden hatta kendisinden bile soyutlamaktır.*⁸ Böylece öznel bakış açısıyla insan, toplum ve nesne somut bağlamından kopartılıp soyut bir biçimde görülerek sunulur. *Bu bağlamda ekspresyonizm için estetik soyutlama tek sanatsal tutum olanağı, aynı zamanda dış dünyanın kaosunu yenmenin yoludur. Gerçek dünyanın olumsuzlanması söz konusudur. Yaşamı dışlamak, nesnelere tarihi, toplumsal bağlamları dışına taşımak, nesnelere yaşamsallığını ellerinden almak hedeflenir.*⁹

Ekspresyonizm için bir başka önemli ilke olan "çılgılık", ekspresyonist ressam Edvard Munch'un Çılgılık tablosundan adını alır. Tuvalin ortasında başını elleri arasına almış, gözleri büyük, tuhaf yüzlü bir kişinin attığı çılgılık, tüm gökyüzüne yayılırken arkada iki kişi pervasız uzaklaşmaktadır. *Munch bu tablonun öyküsünü anlatırken iki arkadaşıyla yürürken doğadan yükselen bir çılgılık duyduğunu, korkudan titrediğini, gökyüzünün ona alevlerle kaplı göründüğünü ifade eder.*¹⁰ Burada da başkişinin öznel bakış açısı ve soyut

7 E. H. Grombrich, **Sanatın Öyküsü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1997, s. 546

8 Lionel Richard, a. g. e. s. 158

9 Aysin Candan, **20. yy.da Öncü Tiyatro**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2003, s. 75

10 Lionel Richard, a. g. e. s. 190

bir dış dünyanın resmi, ressamın gördüğü biçimde ve uyandırdığı duygularla çizilmektedir. Bu öykü soyutlama ve öznelciliği açıkça örnekler.

Bu resimden hareketle çılgılık, akımın temel ilkesi olur. Öyle ki *1914 sonrası savaşla beraber yalnız askerler değil tüm insanlık üzerinde savaşın yarattığı travmayı ifade eden ekspresyonistler için çılgılık atmaya eser sanat eseri olarak kabul edilmemiştir*.¹¹ Burada çılgılık içsel duyguların en yoğun ifadesi olarak anlamını bulur. “Tiz bir ses olarak çılgılık, estetik bir olgudur; bir toplumsal duruma karşı yöneltmiştir ve karanlık bir dünya görüşünden kaynaklanır. Konu ettiği durumu incelemekten çok etkin olmaya çağırır.”¹² Bütün bu özellikler tiyatro sanatında da somut bir biçimde karşılığını bulacaktır.

1. EKSPRESYONİST OYUN YAZARLIĞI

1.1. Ekspresyonizmi Önceleyen Oyun Yazarları:

Oyun yazarlığı anlamında ekspresyonizmin söz konusu özelliklerini oyunlarında yansıtan ve bu özelliklere uygun bir sahneleme tekniği geliştirilmesini gerekli kılan önemli isimler August Strindberg ve Frank Wedekind olmuştur. Strindberg, Hayaletler Sonatı, Rüya Oyunu ve Şam Yolu adlı eserleriyle bu akımın öncüsüdür. Öncelikle bu oyunlarda sahne fiziksel gerçek dünyayı temsil etmez, olaylar da gerçek ya da gerçeğe yakın değil imgesel, düşseldir hatta oyun kişileri bile gerçek insanlardan çok canlı ruhsal güçler gibi görünür. Dolayısıyla oyunlarda bir belirsizlik hakimdir. Yazarın oyunlarındaki biçim ve içerik aşağıdaki sözlerle özetlenebilir:

“Şam Yolu ve Rüya Oyunu gibi oyunlarda Strindberg gerçekliği kendi öznel bakışına göre yeniden biçimlendirdi. Bu oyunlarda zaman ve mekan sıklıkla değişmekteydi ve mantıksal bir gelişime önem verilmemekteydi. Gerçek ve imgesel olan harmanlanmıştı. Görünüşte yalnızca sıradan bir şey belli bir anlam yaratmak için ön plandaydı. Bu son yapıtlarında Strindberg, anlamsız bir evrende anlam arayan ve aşk ile şehvet, b eden ile ruh, kirlilik ile güzellik gibi birbirinden ayrı öğeleri bir araya getirmeye çalışan, yitlik, köksüz ve yabancılaşmış insanı büyük bir şefkatle işler.”¹³

11 David F. Kuhn, **German Expressionist Theatre**, Cambridge University Press, New York, 1997, s. 102

12 Lionel Richard, a. g. e. s. 157

13 Oscar Brockett, **Dünya Tiyatro Tarihi**, Dost Yayınları, Ankara, 2000, s. 510

Yazarın oyunlarında rüya tekniği hakimdir, bir düş konu edilmese de onun atmosferi yaratılarak, belirsizlik oluşturulur. Durak tekniği de bu rüya atmosferini destekler. *Strindberg ilk kez tek perdeli yapıyı kullanmış, epizotların tek perdede ardarda sıralanmasından durak tekniği ortaya çıkmıştır. Yani perdelere bölmek yerine sayıca kısıtlı anlatım duraklarından yararlanılmıştır. Tıpkı düşler gibi bunlar da süreklilik içermez, sıçramalı olarak akar.*¹⁴ Strindberg'in rüya tekniğinden gelen ve oyun yazarlığının köşe taşı olan, sonraki ekspresyonist yazarları ve sahnelemeyi de etkileyen belirleyici özellikler onun sözleriyle şöyle ifade edilebilir:

Yazar rüyaların birbiriyle alakasız merkezi formunu dener. Hiçbir şey olmayabilir, her şey mümkün ve muhtemeldir. Zaman ve mekan yoktur. Arka plandaki gerçek önemsizdir, parçaları hayal gücü bir araya getirir. Karakterler çözülmüş, çarpıtılmış, değişken, bulanık ya da açıktır ama bir bilinç hepsinin üzerinde hüküm verir, bu rüya görenin bilincidir ve orada yalan, sır, vicdan ya da uyum yoktur.¹⁵

Bütün bu özellikleriyle Strindberg oyunları dış dünyaya ve bilince karşı isyankar bir tutum besler. Nitekim “yapıtlarındaki obsesif nitelikler öncelikle yıkıcı anarşinin ve toplumdışı olmanın getirdiği akıl dışılığın bir biçimi olarak değerlendirilmiştir.”¹⁶ Strindberg, oyun yazarları dışında benzer bir arayış içindeki yönetmenleri de derinden etkilemiştir. Çünkü oyunları farklı bir sahnelemeyi talep eder. Yazarın sahneleme alanındaki etkisi ve oyunlarının etkileyiş biçimi şu sözlerle somutlanır.

Oyunlarındaki rüya atmosferi, soyut karakterler, lirik söyleyiş ve uyandırılan acı hissi genç ekspresyonist nesli ele geçirir. Strindberg dramaturjisi özellikle dramatik anlamda devrimci düzenleme arayan avangart yönetmenleri etkilemiştir. Strindberg için zaman ve uzam bütün dramatik faktörlerden önce gelir. Bu oyunlarda içsel perspektif ile dışsal gerçek alan arasındaki diyalektiği açığa vurulurken sahne yapısını seyircinin içine sokacak, onun psikolojisini harekete geçirecek metaforlar kullanılır.¹⁷

Ekspresyonist oyun yazarlığında bir başka öncü, önemli isim Frank We-

14 Ayşin Candan, a. g. e. s. 70-71

15 John Gassner, “Forms of Modern Drama”, **Comperative Literature**, Vol. 7, No. 2, Duke University Press, Caroline, 1955, s. 138

16 Cristopher Innes, **Avant-Garde Tiyatro**, Dost Yayınları, Ankara, 2004, s. 59

17 a. g. e. s. 96-97

dekind olmakla birlikte, oyunları ve etkisi Strindberg kadar keşfedilmemiş ve bir köşede kalmıştır. Ekspresyonist oyunlarında aşk ve cinsellik önemli bir konu olarak merkeze alınır. Oyunlarının konusuna genel hatlarıyla baktığında şöyle bir manzara ortaya çıkar:

İlk önemli oyunu olan Baharın Uyanışı'nda iki erişkin gencin cinselliklerinin farkına varışıyla ortaya çıkan savaşımı öykülenir. Bunlardan biri intihar eder diğeri kurtarılır. Yeryüzü Ruhu ve Pandora'nın Kutusu adlı iki oyununda kahraman aynıdır. Lulu aşk ile şehvet arasında kararsızdır, ilk oyunda başarılı olurken ikincide öldürülür. Samson ve Herakles oyunlarında ise cinsellik cinnet boyutunda işlenir.¹⁸

Bu oyunların ekspresyonist tarafı daha çok içerikteki isyankar tutumda görülmektedir. Söz konusu akımda yüzyıllar boyu dayatılan ahlak anlayışı ve değerlere karşı başlatılan sorgulama ve saldırı, tabulaşmış aşk ve cinselliğe sahip çıkma, onu keşfetme deneyimleri ve bunun sonuçları üzerinden yazarın oyunlarında karşılığını bulur. Metinlere bu gözle bakıldığında neden yazarın "göreneksel değerlere isyanından oldukça etkilenen dışavurumcular üzerinde büyük bir etki yaratmış"¹⁹ olduğu anlaşılır. "Birçok ekspresyonist oyunda da olduğu gibi Wedekind, trajediden ve gizemli yenilikten çok cinselliği kabul ederek grotesk biçiminde bir uzlaşmaya varılabileceğini göstermeye çalışmaktadır."²⁰

Strindberg ve Wedekind'in açtığı yolda ilerleyen Arnolt Bronen, Walter Hasenclever, Georg Kaiser, Paul Kornfeld, J. Reinhardt Sorge, Ernst Toller gibi önde gelen ekspresyonist yazarlar, metinleriyle ekspresyonist oyunların bu önemli özelliklerini geliştirmişlerdir.

1.2. Ekspresyonist Oyun Metinlerinin Genel Özellikleri:

Resimde ekspresyonizmin dış dünyayı olduğu gibi esere konu eden empresyonizme karşı tepki olarak doğmasına paralel bir şekilde tiyatrodaki ekspresyonizm de kendini somut yaşam gerçeğini konu alan natüralizme ve realizme karşıt bir noktada konumlandırmıştır. Bu karşı duruş metinleri doğrudan şekillendirir. *Ekspresyonistler monoloğa yeniden başladı ve tiyat-*

18 Oscar Brockett, a. g. e. s. 511

19 a. g. s.

20 Lionel Richard, a. g. e. s. 187

roda düzyazıdan, tirattan, natüralist ve realistlerin kullandığı tekniklerden, doğallıktan, sahne illüzyonu yaratmaktan, dördüncü duvardan uzak durdular. Gerçeği sunmadılar, onu ifade ettiler.²¹ Bu nedenle ekspresyonist metinlerde zaman ve mekan belirsiz, fiziksel olmaktan uzak, atmosfer düşsel, olaylar gerçeklikten uzaktır. *Sahne birbirini izleyen mantıklı olaylar yerine, yan yana, eş zamanlı sunulan durumlar yer alır. Oyunun tek önemli kişisi olup olaylar onun bakış açısından verilir. Onun bakışıyla sunulan görüntü çarpıtılmış, karşıtlıklar bir araya gelmiştir. Bu karşıtlıklar sürekli yer değiştirir. Kişiler bireysel ya da toplumsal bir özelliği simgelerler.*²²

Oyunlarda hakim duygu isyan ve başkaldırıdır. Var olan düzenin yarattığı tedirginlik, güvensizlik ve korku dolu ruh durumu verilir. Oyunlarda en çarpıcı özellik anlatılmak istenen düşüncenin odakta yer almasıdır. *Oyunun olay dokusu, sunmak istediği bildiriye göre düzenlenir. Tüm ilgi oyunun temasına odaklandığından olay ve durumlar da tema çevresinde yoğunlaştırılır.*²³ Bu temanın iletilmesi o kadar önem kazanır ki oyunun doruk noktasında başkisi tarafından söylenen uzun monologda yoğun duygular eşliğinde doğrudan söylenebilir. “Oyun saf bir duygu noktasında yoğunlaşır ve monologlardan birinin son bölümü dışavurumcu yazarın amaçlarını açıkça ortaya koyar.”²⁴ *Strindberg’in Hayaletler Sonatı oyununun sonunda Öğrencinin sözleri bunun bir örneğidir.*²⁵

Oyun metinlerinde geleneksel tiyatroyu kökten sarsan değişim dilde ve diyaloglarda gerçekleşir. Ekspresyonist dil simgesel, çağrışımsaldır, bir olayı geliştirmeye bir kişiyi tanıtmaya yönelik olmaktan çok uzaktır. Bu nedenle diyaloglar telgraf konuşmalarını hatırlatacak biçimde kısa, kesik, montajlanmış, sessizlikler en az sözler kadar önemlidir. Ekspresyonist dil ile ilgili aşağıda alıntılanan sözler bunu doğrular.

Karakterler duygu yüklü ve çağrışımlı sözlere indirgenmiştir. Konuşma duygusal şiddeti ifade etmek amacıyla kesintili bir telgraf diline indirgenmiştir. Dilin zihinsel, betimleyici niteliği göz ardı edilmiştir. Karakterin kişiliğini ya da belirgin yönelişini ifade eden sözlere yer verilmez. Bu tür diyalog bi-

21 John Gassner, a. g. e. s. 138

22 Sevda Şener, a. g. e. s. 252

23 a. g. s.

24 Cristopher Innes, a. g. e. s. 65

25 August Strindberg, **Hayaletler Sonatı**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1979

linçaltının denetim dışı duygusal derinliklerini seyircinin zihnindeki benzer akıl öncesi aşamalara yansıtma yaklaşımı olarak görülür.²⁶

Bu tür metinlerin sıra dışı bir sahneleme gerektirdiği açıkça görülmektedir. Zaten ekspresyonist tiyatrodaki anlamı aktaran tiyatro araçları amacın kendisine dönüşür. Görsellik ve bu alandaki yenilikler akımın en çarpıcı özelliğidir. Görsellik söz ve düşünceye oranla baskın olduğundan sahneleme de yazılmış oyun metnine kıyasla daha baskındır. Bu nedenle bu yazıda ekspresyonist sahneleme üzerinde önemle durmak gerekir.

2. EKSPRESYONİST SAHNELEME

2.1. Ekspresyonist Sahnelemenin Öncüsü Olan Yönetmenler:

Ekspresyonizm akımında kendini konumlandırmaya da sahnelemeye dair uygulamalar ya da ortaya koyduğu görüşlerle öncü bir kimliğe bürünen üç yönetmenin düşüncelerinden bir parça söz etmekte fayda vardır. Bu isimler Adolph Appia, Edward Gordon Craig ve Max Reinhardt olup başarılı ekspresyonist yönetmenler bir şekilde bu isimlerle ilişki kurmuşlardır.

Adolph Appia'nın uygulamalarından ziyade tiyatro ve sahneleme konusunda görüşlerini ifade ettiği kuramsal yazıları etkili olmuştur. Appia Wagner'in etkisiyle özellikle bütünlüklü bir tiyatro yapının gerekliliğine vurgu yapar. "Appia sanatsal bütünlüğün teyatral yapının temel amacı olduğu varsayımından yola çıkarak bunu sağlamada ortaya çıkan başarısızlıkları çözümlenmeye arayışına girdi. (...) Bütünlüksüzlüğün en büyük nedeni olarak iki boyutlu dekoru gördü ve bunu oyuncunun hareketini artıracak ve ufuksal zeminden düşey tasarıma bir değişim sağlayacak merdivenler, rampalar ve platformlarla değiştirme önerisi getirdi. Appia bütün bunların yanında tüm görsel öğelerin kaynaşmasında ve bütünsel bir toplama ulaşmasında ışığın rolünü vurguladı."²⁷ Burada sözü edilen hareketli sahne, destekleyici ışık kullanımı ve bütünlüklü tiyatro fikri sonraları ekspresyonist yönetmenlerin temel sahneleme ilkeleri haline gelecektir. Bu tür bir sahne tasarımı zorunlu olarak seyirci ve yönetmenin geleneksel rolünü de kırar. Artık yönetmen yazarın sözcüsü değil yaratımın temel taşı, bütünlüycisidir. Seyirci ise

26 a. g. e. s. 64

27 Oscar Brockett, a. g. e. s. 508

izleyiciden çok katılımcıdır. Buna göre “seyircinin illüzyona katılması demek sahnedeki yaratma sürecine katılması demek olmalıdır. Bu durumda seyirci bir düşsel gerçeği paylaşmış olur. (...) Appia bunu gerçekleştirmek için heyecanı atmosfere dönüştürmek ve seyirciyi bu atmosfere katmak amacındadır. (...) Tiyatro sanatı sahnenin tüm öğelerini birbiri ile uyuma sokacak bir yetkiliyi gereksinir. Bu kişi yönetmen olmalıdır.”²⁸

Appia'nın yönetmenin rolü, ışığın kullanımı, yeni sahne tasarımı ve birleştirici tiyatro konusundaki görüşlerine tamamen katılan ve bu görüşleri sıklıkla dillendiren bir başka önemli İsim Gordon Craig olup, o bütün bunları bir adım ileriye taşımıştır. *Craig sahnede gerçeğin yansısının değil yaşamın derinindeki anlamının ifade edilmesi üzerinde durmuştur. Ona göre yaşamın uyum ve güzelliği sahnede kat kat açılmalı, seyirci tıpkı tapınağa girmiş gibi olmalıdır, tiyatro olağandışı bir yaşantı sunmalıdır.*²⁹ Böyle bir yaşantı sunmak için Crag en çok sahne tasarımı üzerine düşünmüştür. Çünkü ona göre seyirci tiyatroyu işitmeye değil görmeye gelir. En büyük özelliği yükseltir ve görkemlilik anlayışı en büyük projesi oyuncu ve ışığa uygun, görünmeden hareket eden sahne yaratmaktır.³⁰ En çok ses getiren düşüncesi ise üstün kukla diye tanımladığı ideal usta sanatçı konusundaki fikridir. Ona göre tiyatrodaki gerek söze ve yazara verilen önem gerek oyuncuların kendini gösterme çabası gereğinden fazladır. “Bu nedenle ideal usta sanatçının her şeyi yapabilme gücü olan ama herhangi bir “özben”e sahip olmayan bir üstün kukla kullanmak zorunda olduğunu ileri sürdü.”³¹

Ekspresyonist olarak nitelendirilebilecek hiçbir sahnelemesi olmamasına karşın bu akımda adı geçen en önemli isim Max Reinhardt'tır. O bir geçiş evresini temsil eder ve sahnelemelerinde her tarzı dener. Bu nedenle çalışmalarında tüm düşünceler bir araya gelir. *Ona göre her oyun farklı bir biçem gerektirir. Bu nedenle çatışan birçok hareketi uzlaştırdı. Her yapıt denenmiş formüllere göre değil kendi yapısına göre yorumlanmalı, sahne ile seyirci-oyuncu ilişkisi de buna göre düzenlenmelidir. Tüm öğeler yönetmen tarafından denetlenmelidir.*³² Bu çerçevede ışık oyunlarından simgesel

28 Sevdâ Şener, a. g. e. s. 233

29 a. g. e. s. 234

30 Oscar Brockett, a. g. e. s. 509

31 a. g. s.

32 a. g. e. s. 513

renklere, kontrastlardan dev sahnelere değin birçok tekniği kullanarak ekspresyonizmin hazırlayıcısı olmuştur.

Bu üç ismin açtığı yolda ilerleyerek ekspresyonist sahneleme ve yönetmenlik alanında önde gelen isimlere örnek olarak Otto Falckenberg, Oskar Kokoschka, Karl Heinz Martin, Richart Weichert, Leopold Jessner verilebilir.

2.2. Ekspresyonist Sahneleme ve Yönetmenlik Anlayışı:

Görsellik ve tasarımın bu denli önemli olduğu bu akımda sahneleme ve sahnelemenin başat öğesi olarak yönetmenin ayrıca önemli olduğu tartışılmaz bir gerçektir. Ekspresyonizmde sahnenin tüm koşullarını ve anlatım olanaklarını harekete geçirirken yönetmenin birincil amacı eserin anlatmak istediği düşüncüyü en iyi şekilde seyirciye iletecek üslubu yakalamak, “ana temasına dayanarak eserin özünü açığa çıkarmak, öyküyü değil öykünün ana fikrini değerlendirmektir.”³³ Ancak yalnızca ana fikrin taşıyıcısı olmak yetmez, onun nasıl taşındığı da önem kazanır. Natüralizme ve onun kopya ettiği yaşamsal gerçeğe derin tepki duyan bu akımın sahnelemelerinde gerçeğin doğrudan yansıtılması beklenemez. Etkili, yoğun, kesin ve yalın anlatım gerekir. Bu anlatım aynı zamanda simgesel, gerçeklikten uzak ve soyutlamaya dayalı olmak zorundadır.

Sahne eseri hiçbir şekilde gerçekleri tam olarak aktarmaya kalkışmayacak, onun düşünselliğini sanatsal yönü kuvvetli bir soyutlamayla ifadeye çalışacaktır. Hedef oyunun özünü oyuncunun anti-natüralist oyunu, renklerin, ışıkların, nesnelerin, çizgilerin simgeselliğiyle ifade edebilmek için sahneyi tüm betimleyici özelliklerinden arındırmak gerekir.³⁴

Ekspresyonizmin bu anti-natüralist, gerçekliğe baş kaldıran tutumu sahnelemeye teatralliği esas almak olarak yansır. Bunun anlamı sahnede bir gerçeği yansıtma çabasından uzak durup aksine dış dünya gerçeğinden uzak, ona gönderme yapan sahnenin kendi gerçekliğini yaratmayı vurgulamaktır. *Bu çerçevede ekspresyonist hareket dünyanın düzensiz resmi, ilkel uyumsuzluk, tehdit edici, güncel, toplumsal yaraları ifade etmek için teatralliğe geri döner.*³⁵ Burada teatrallik gerçeğin etkili ifadesi için onu doğrudan

33 Lionel Richard, a. g. e. s. 192

34 a. g. e. s. 192-193

35 John Gassner, a. g. e. s. 138

yansıtmaktan kaçınmak, tiyatronun kendi gerçeğine sığınmaktır. Seyirci de böyle bir gerçek karşısında eleştiren ya da yalnızca pasif bir biçimde izleyen değil bu gerçeği yaşayan, ona katılan, onu paylaşan kişi olacaktır. Sahneleme seyircinin konumunu da kökten değiştirir.

Natüralizmde olduğu gibi anlamı sözle, diyalogla vermek yerine renk, ışık, nesne ve simgelerle yansıtmak önem kazanır. Dolayısıyla sözün dışındaki tiyatroya özgü anlatım araçları birincil konuma gelir. Bu araçlar da görsel imgeler olarak vücut bulur. Denilebilir ki sahnelemede sözün ötesine geçilmiştir. Bu bütün insanların katılabileceği bir sahne iletişimi biçimidir ve ekspresyonist sahneleme bu doğrultuda farklı bir amaca sahiptir. *Aksiyon ve diyalog yapısı seyircinin ortak bilinçaltına yönelme amacı taşır. Dışavurumcu oyun sanatçısının öznel bakışını seyircinin zihnine aklın ve toplumun belirlediği bakış açısının filtresinden geçirmeden gönderen saydam bir iletken olmalı ve böylece yaşanmış hakikat haline gelmelidir.*³⁶ Toplumsal koşulların ve değerlerin belirlemediği, tüm insanlığı ortaklaştıran arketipler üzerinde bu sahnelemede önemle durulur.

Sonuç olarak burada özetlenen temel sahneleme ilkeleri yönetmenin bakış açısı ve yaratıcılığıyla bir araya gelerek önemli ekspresyonist sahnelemelerin doğuşuna yol açmıştır. Kuşkusuz ekspresyonist sahnelemede yönetmenin rolü birincildir ancak amacını hayata geçirmek adına yönetmenin en önemli malzemesi olan oyuncu ve ekspresyonist oyunculuk da en az yönetmen kadar dikkate değer bir konudur.

2.3. Ekspresyonist Sahnelemede Oyunculuk:

Ekspresyonist sahnelemede oyuncu odağa alınan ana fikrin taşıyıcısı olarak son derece önemli bir konumdadır. Bu nedenle ekspresyonist oyunculuk bu akımda titizlikle üzerinde durulan bir mesele olmuştur. Gerçekçi anlayışa karşıt teatral, soyutlamaya dayalı bir sahnelemenin esas oluşuna paralel olarak, kaçınılmaz bir biçimde oyunculukta da temel ilke teatralliktir. Yani oyuncu gerçeği yansıtıyormuş gibi bir yanılgıya kapılmamalı, oynadığını gizlememelidir. Bu amaçla abartı, soyutlama ve stilizasyon oyunculukta başvurulan başat yöntemlerdir. *Bir başka deyişle oyunculukta benzetmeci yaklaşım uygun değildir bunun yerine dışavurumcuların amaçladığı etki*

³⁶ Cristopher Innes, a. g. e. s. 65

*yapay, abartılı ve söylemseldir.*³⁷

Bu tür oyunculuk akımının temelindeki düşünceler ve arayışa, gerçekçiliğe aykırı tutumuna koşut olarak gelişir. Ekspresyonistler dış dünyada yakalayamadıkları mutlak hakikati ve ideal, kirletilmemiş yeni insanı içsel duygularda ararlar. Onlara yol gösteren dışsal gerçeklik değil duygulardır. Ekspresyonist oyunculuk bu duyguların en etkili ve doğrudan şekilde seyirciye aktarılması üzerine inşa edilir. Seyirciyi bu ortak duyguda buluşturmak amaçlanır. Bunun için karşıtlıkların bir araya getirildiği ve tüm izleyicilerin ortak bilinçaltında yaşayan evrensel arketip imgeleri çağrıştırmaya yöneltmeye başvurulur. İnsanlığın ortak bilinçaltında yaşayan çağdaşıktan payını almayan ilkel duygular yakalanmaya çalışılır.

“...dışavurumcular kendi açılarından katı stilizasyon ile öznellik, çağdaşlık ve anarşizm arasında bir karşıtlık görmezler. Onlar için bu, yakalanan duygunun evrenselliği kavramı ile oluşturulan bir sentezdir.: Söz konusu evrensellik, Batı uygarlığının empoze ettiği yapay akılcılığın yüzeyselliği altındaki, çağdaş insanın içindeki atalara özgü güdülerin süregelen varlığıydı; ve kişisel duygular yeterli şiddette ve arketip biçimlerle sunulursa ilkel tepkileri açığa çıkaracağı ve seyircide de kendiliğinden aynı duygusal durumu uyandıracığı inancı vardı.”³⁸

Oyuncunun söz konusu duyguyu taşımak için kullanacağı iki anlatım aracı bulunur: ses ve hareket. Ekspresyonist oyunculuğa çarpıcı bir görünüm veren sesin ve bedenın sıra dışı kullanımınıdır. Kuşkusuz bu iki araç, geçmişte görüldüğü gibi gerçek yaşamdaki haliyle kullanılmayacak, doğal olmanın çok ötesinde bir kullanımına karşımıza çıkacaktır. Çünkü beden ve ses belirli bir ruhsal durumun taşıyıcısıdır. *Bu nedenle jestler abartılıdır, yüz kasları ilkel maskalara vurgu yapacak şekilde gergindir, eller pençelere dönüşür, kollar kuğuların boynu gibi yılansı bir şekilde eğilir. Hareket simgesel pozisyonla dönüşür, hızlı ve yüksek kalıplı hareketler dinamizm ve felç durumu arasında savrulur. Sesler sert, kesintili, telgraf cümlelerine sıkıştırılmış diyaloglara uygun olup tüm etki açısalıdır.*³⁹ Kısacası sesin ve bedenın gündelik dışı bir biçimde, tuhaf olarak kullanıldığı görülür. Bu noktada yeniden başa dönülür ve oyuncunun bu yöntemle amacının açıklık

37 a. g. e. s. 67

38 a. g. e. s. 70

39 a. g. e. s. 69

atmak ve attırmak olduğu söylenir.

Ekspresyonist oyunculukta fiziksel hareket minimuma düşer, jest psikolojik olarak değil sembolik olarak inşa edilir. Schrei / Çığlık performansında amaç bastırılmış duyguları tutkulu monologlarla geniş jestlerle patlatmaktır. Kelimeler ve jestler kurşun gibi yayılıp sessel ve görsel bir çıkış olur. Schrei performansı bastırılmış duygulardan çok edebi bir çığlık atmaktır, hareketler erimiş, konuşma kendinden geçmiş jestler içine girmiştir. Teoride konuşma daha görsel hareket daha işitsel olur.⁴⁰

Sesin ve bedenin kullanımı arasındaki ilişki genellikle karşıtlık çizer. Ses ve beden simgesel olarak kullanıldığından, abartılı duygu aktarımı için ses ve beden hareketi gündelik olanı çağrıştıracak biçimde uyumlu değildir. *Hareket sembolik bir ifade gibi görünür. Kolların yukarıda tutulması ya da karşıda tutulması gibi pozlarda gizli bir işaret yoktur. Bunlar sessel ifadeye karşı atılan fiziksel anlamlardır. İfade edici fiziksel duruş ses ile karşıtlık çizer. Aktör iki üç sayfa süren bir fiziksel duruş bulup onu muhafaza eder. Bu tür anlarda ekspresyonist fiziksellik edebi olarak yapısal hale gelir.*⁴¹ Böyle bir kullanım hem duygu uyandırır hem de şaşırtıcı, tuhaf görünür.

Duyguların ya da bilinçaltının dizginlenmeden ele geldiği en önemli durum olarak rüyaların atmosferini yakalamak daha önce de söylendiği gibi ekspresyonistler için çok önemlidir. Buna koşut olarak oyunculukta da duyguyu doğrudan iletmek için bir rüya hali yaratmak amaçlanır. Oyuncu sahneye kendinden geçmiş, uyurgezer gibi, hayalet misali çıkarsa istenilen etki oluşacaktır. *Söz gelimi ilk ekspresyonist sahneleme örneklerinden Walter Hasenclever'in yazıp Weichert'in yönettiği Oğul oyununda oyuncu sarışın, çocuksu, rüyayı andıran hali, kedere kapılmış gözleriyle görülür. Oyunculğu açısal, biçimsiz jestlerle karakterize edilmiştir. Makyajsız aktör sahne üzerinde bir zamanı belirtmeyen kostümüyle bir hayaleti andırmaktadır.*⁴² Bu durum ekspresyonist oyunculüğün açık bir tasviri gibi görünmektedir. Ayrıca ekspresyonist oyunculukta gözler, duyguları doğrudan aktaran organlar olarak ayrı bir önem kazanır. İçsel duygu gözlerden fışkırır, bu yüzden onlar çok büyük ya da hareketlidir. Gösterimlere ilişkin fotoğraflarda da bu durum açıkça gözlenir.

40 David F. Kuhns, a. g. e. s. 105

41 a. g. e. s. 128

42 a. g. e. s. 121

Bu noktada ekspresyonist sahnelemede oyunculuğun ayrıca önemli olması nedeniyle bütün bu saptamaları modellemek adına, akımın önde gelen oyuncularının performansları üzerinde durmak yerinde olur. Bu amaçla burada üç başarılı ekspresyonist oyuncu olarak Werner Krauss, Fritz Kortner ve Ernst Deutsch'un oyunculuğuna kısaca göz atılacaktır.

2.4. Ekspresyonist Oyunculuğun Başarılı Örnekleri: Werner Krauss, Fritz Kortner, Ernst Deutsch:

Ekspresyonist oyunculukla ilgili bu noktaya dek özetlenen teknikler, oyunculukta iki temel yöntemin öne çıktığını göstermektedir. Bunlardan biri jestlerin ve sözlerin, uyumsuz, sembolik ve gündelik dışı kullanımı, diğer ise kendinden geçme, trans hali içinde ortaya çıkan esrik oyunculuktur. Yapılan değerlendirmelere bakıldığında Werner Krauss'un fiziksel kendinden geçme durumunda, Fritz Kortner'in ise sözel dinamik gücü kullanmada başarılı olduğu gözlemlenir. Bu iki isimden Werner Krauss'un adı ekspresyonizmde genellikle ekspresyonizmi önceleyen yazarlardan Frank Wedekind ile birlikte anılmış, oyuncu birçok Wedekind rolüne hayat vermiştir. Krauss'un esrik oyunculuğunu daha iyi tanımak adına aşağıda alıntılanan sözler aydınlatıcı olur.

Krauss'un oyunculuğu hayalet, kukla benzeri bir kendinden geçmeyi içerir. Sesi sert, melodiden uzak, melankoliktir. Konuşmasının ritmik kontürleri sert darbeler vurur, telgraf stiline uygundur ve kasıcı şekilde noktalanır. Hayalet tarzı bir melodiye benzer. Melankolik, boğuk bir sestən avlanan bir kuşun acı çılgılığına aniden geçer, gerilmiş parmakları ve bilekleriyle, tüm vücuduyla birden zıplar. Yırtıcı bir hayvanın çılgılığıyla öldürmeye giden bir hayvanın hareketi nasıl ayrılmazsa burada da sessel ve fiziksel hareket o denli ayrılmaz bir bütündür.⁴³

Fritz Kortner duyguyu en iyi aktaracak ses arayışıyla dikkat çeken bir oyuncudur. Öyle ki Wilhelm Tell oyununda henüz o sahne gerisindeyken seyirci onun sesiyle yerinde titrer. Anlık enerji patlamalarıyla dikkat çeken oyuncu, duyguların ritmik ifadesinde bir mimar olup Avusturyalı aktör Josef Kainz'dan çok etkilenmiştir.⁴⁴ Duygusal ifade için sesin sıra dışı kullanımı oyunculuğunu belirler. Mimesisi onaylamayan oyuncu anlam

43 a. g. e. s. 108

44 a. g. e. s. 108-109

taşıyıcısı fiziksel ve sessel ifadenin peşindedir. *Bu anlamda Chaplin'in çocuksu, hayvansı vücut hareketleri ve sessiz yüz ifadesinden mimi öğreniş ve etkilenmiştir.*⁴⁵ Bir sonraki başlıkta ele alınacak olan Leopold Jessner sahnelemelerinin birçoğunda başrolü oynadığından İlerleyen bölümlerde Kortner'in oyunculuğu daha detaylı açıklanacaktır.

Erken dönem ekspresyonist oyunculukta Ernst Deutsch, merkezi bir figür olarak önem kazanır. Oyunculuğu üzerinde ekspresyonizmi önceleyen yönetmenlerden Max Reinhardt'ın önemli etkisi olmuştur. Oyuncu fiziksel ifade ve enerji üzerine odaklanır. Sahne üzerindeki duyarlılığı, esin konusundaki düşünceleri, duygu patlamaları, özellikle de kendinden geçmişliği spazm geçiriyormuşçasına yaptığı fiziksel hareketlerle vermesi yönüyle dikkatleri üzerine toplamıştır.

Ona göre oyuncu performansta çevresine olağanüstü duyarlı olmalı, diğer oyunculara performansın esinini yakalamak için gerçek anlamda bakmalıdır. Çünkü esinin temel kanalı hissetme yetisidir. Onun tekniğinin özü patlayıcı duygulara dayanır. Sahne üzerindeki enerjisi ışık altında patlayan elektrik enerjisi gibidir. Ellerindeki ifade edici enerjiye odaklanır. Kendinden geçme performansını sunar. Walter Hasenclever'in Oğul oyununun sahnelemesinde aldığı rolde titreşen sinirleri, entelektüel keskinliği ve spazm gibi vahşiliğiyle çok etkili olmuştur.⁴⁶

Ekspresyonizmde asıl etkiyi yaratan sahneleme dolayısıyla görsellik ve tasarım olduğundan yönetmenin bütünleştirdiği, oyuncunun aktarımını destekleyen sahne öğeleri de söz edilmeye değer konulardır. Bu nedenle ekspresyonist sahnelemede son olarak destekleyici ve anlamı taşıyıcı unsurlar olarak dekor ve ışığa da değinmek gerekir.

2.5. Ekspresyonist Sahnelemede Dekor ve Işığın Kullanımı:

Ekspresyonizmdeki temel düşüncelere koşut olarak sahnelemede ışık ve dekor da alışılmış biçimde gerçeğe yakın bir zaman ya da mekan yaratmak adına kullanılmaz. Onlar odağa alınan ana fikrin taşıyıcısı konumunda, anlam iletimini olanaklı kılacak biçimde kullanılır. Bu amaçla “dekoratör oyunun onda bıraktığı etkiyi ve uyandırdığı duyguları bir bütün olarak kavrar ve

45 a. g. e. s. 112

46 a. g. e. s. 113-114-115

bunu dekoru aracılığıyla seyircinin ruhuna yönlendirir.”⁴⁷

Ekspresyonist oyunlarda merkezde olan eserin başkışisi ve onun iç dünyası olduğundan dekor ve mekan da ona görüldüğü şekilde kurgulanır. Tıpkı Çılgılık tablosunda dış dünyanın odaktaki kişiye görüldüğü şekilde resmedilmesi gibi burada da mekan başkışiye görüldüğü gibi, çoğunlukla da biçimsiz, tuhaf, çarpıtılmış olarak çizilir. “Hissettiklerini aktarmak isteyen dekoratör, duygularını bir pencere, bir kapı ya da bir duvara verdiği yeni biçimlere yansıtır.”⁴⁸

Sahne büyük ölçüde boştur, farklı biçimde kullanılan ana dekorların yanında boşluklara olanak tanınır böylece seyirci bu boşlukları doldurmaya teşvik edilir. *Seyircinin hayal gücüne tüm yetki ve görme olanaklarını vermek gerekir. Bunun için dekoru esas olana indirgemek, fazla dekor yığını bir tarafa atarak oyunun özünü bulmak gereği doğar. Sahne çoğu kez gizli güçlerle dolu bir boşluk olur.*⁴⁹ Renkler ve nesnelere de anlamı güçlendirecek öğeler olarak işlevsel olarak kullanılır. Burada özellikle karşıtlıklardan ve renklerin sembolik kullanımından yararlanır. *Hasenclever'in yazıp Weichert'in yönettiği Oyun sahnelemesinde siyah ve beyaz renkler üzerine kurulmuş sahnede arka plan yalnız siyah perdelerle donatılmış, yazarın önerdiğinden çok daha az ahşap mobilya kullanılmıştır. Pencere ve kapılar da taslak halinde sunulmuştur. Açık dekor merkezi ışık tarafından kuşatılır.*⁵⁰ Bu tür bir dekor kullanımı ekspresyonist dekor ile ilgili söylenenleri somutlamaktadır.

Tıpkı dekor gibi ışık da ekspresyonist sahnede belirli bir zaman dilimine vurgu yapan doğal bir kullanımla yer almaz. Anlamı ve hakim duyguyu aktarmada kullanım biçimi ve renklerle çok önemli bir görevi yerine getirir. Bir dramatik olay ya da duygu karşılığını tercih edilen ışıkta bulur. “Yönetmen bölümsel bir aydınlatmayı genel aydınlatmaya yeğler; böyle bir ışıklandırma oyuncuyu oyunun en önemli anında bir projektör huzmesi içine alır, aniden onu çevreleyen dünyadan ayırır, diğer kişilerle ilişkisini kopartır. (...) kişiler arasında ayrılık ve ilişkiler yaratır. Işıklar olayları aydınlatıcı bir öğe olarak

47 Lionel Richard, a. g. e. s. 196

48 a. g. s.

49 a. g. s.

50 David F. Kuhns, a. g. e. s. 121

değil, en önemli evrelerin yorumcusu olarak izlerler.”⁵¹

Işıklandırmada genellikle dev gölgelere izin veren bir aydınlatma tercih edilir, yarı karanlıklar ya da yoğun ve renkli ışıklar ama özellikle de karşı renkte ışıklar tercih edilerek duygu iletilir. *Richard Weichert'in Oğul sahnelemesinde başrol sahne ortasında spot ışıklar tarafından kuşatılmıştır. Aktörler rollerini ışığın olanakları, sağladığı esinle oynarlar. Bütün oyuncular gölgeler içinde oynar.*⁵² Bu örnek ışığın ekspresyonist sahnedeki kullanımını özetler.

Ekspresyonistler yalnızca yeni metinler yaratmaz, bu akım daha çok sahneleme üzerine yoğunlaştığından klasiklerin ekspresyonist bir bakışla yeniden okunmasını da içerir. Tiyatroda ekspresyonizm ve ekspresyonist sahneleme dendiğinde, Shakespeare metinlerine yönelik ekspresyonist sahneleme çalışmalarıyla olaylar yaratan yönetmen Leopold Jessner akla gelir. Bu nedenle ekspresyonist tiyatroya daha yakından bakmak amacıyla Jessner'in bu önemli sahneleme çalışmaları masaya yatırılacaktır.

3. LEOPOLD JESSNER'İN EKSPRESYONİST YORUMLA SHAKESPEARE SAHNELEMELERİ

3.1. Jessner Hakkında Birkaç Söz:

Ekspresyonist yönetmenler içinde en çok tanınan ve en başarılı olanlardan biri kuşkusuz Leopold Jessner'dir. Birçok değerlendirmede onun yenilikçi kimliğine vurgu yapılır ve tiyatro faaliyetleri dini ideolojik kimliğiyle ilişkilendirilir. Bu bağlamda Leopold Jessner'e yakından bakıldığında cumhuriyetçi, sosyal demokrat ve Yahudi kökenli muhalif bir sanatçı ile karşılaşılır. *Bu nedenle monarşi yıkılıp cumhuriyet yükseldiğinde, tiyatrodaki yeni bir dönem başladığında yeni formüldeki tiyatro sanatının başını çeken Jessner oldu. Jessner sosyal demokrat ve Yahudi olarak eski ideolojiyle derin karşıtlık çiziyor ve genç Alman cumhuriyetine yakın duruyordu.*⁵³

⁵¹ Lionel Richard, a. g. e. s. 200

⁵² David F. Kuhns, a. g. e. s. 120

⁵³ Peter W. Marx, “Challenging The Ghosts: Leopold Jessner's Hamlet”, **Theatre Research International**, Vol. 30, Issue 1, Cambridge University Press, New York, 2005, s. 75

Genç Alman cumhuriyeti kendine yakın duran bu sanatçıya Berlin Devlet Tiyatrosu'nun idarecisi olmak gibi önemli bir görev vermiştir. Bu görev Jessner'in kariyeri için ayrı bir anlam taşır. Çünkü Dresden, Hamburg gibi yerlerde İbsen, Gorki, Wedekind, Buchner sahnelemelerinde çalışmış olmasına karşın Jessner'in yönetmen, politik tiyatronun öncüsü, en başarılı ekspresyonist yönetmen olarak ilan edilmesi Berlin'de 1919-1930 yılları arasında Staatstheater'ın genel sanat yönetmeni olduğu zamana rastlar.⁵⁴ Jessner burada söz konusu edilecek olan Shakespeare sahnelemelerini de bu görevi sırasında gerçekleştirmiştir. Bu göreve gelişinin onun kimliğiyle ilişkili olduğunu bir kez daha vurgulamak faydalı olur. *Bu karar sanatsal değil gerçekten politik bir karardır. Jessner cumhuriyetin yeni tiyatrosu için yeni bir başlangıç için doğru isimdir. Aktörlerin çalışma koşulları için kampanyalar düzenleyen bir aktivist, cumhuriyeti destekleyen bir Sosyal Demokrat olarak bu görev için başkası düşünülemezdi.*⁵⁵

Diğer taraftan Jessner bir Yahudi olup bu kimliği de gerek politik duruşunu gerek tiyatro konusundaki fikirlerini şekillendirmiştir. Cumhuriyetçi kimliği ve tiyatro yoluyla evrenselliği araması bu kimlik nedeniyle yaşadıklarına bağlanabilir. Jessner sahneleme yöntemi ve oyunculuk tarzıyla politik farkındalık ve hümanist fikirleri birlikte örme yolunu aradı ve kariyeri Alman-Yahudi ortak yaşamının parlak bir örneği oldu.⁵⁶ Sanatçı bu iki kimlik arasındaki ayrımı ortadan kaldırma hatta her tür kimliği insanlık potasında tiyatro yoluyla eritmenin peşindedir.

Bu çerçevede genel sanat yönetmeni olduğu Staatstheatre'da ilk önce Schiller'in Wilhelm Tell adlı oyununu ekspresyonist bir yorumla sahneye koymuştur. Bu büyük bir olay yaratır. *Daha açık bir ifadeyle tiyatronun ilk sezonunu bir skandal ile açar. Oyunu yokuşlar, merdivenler, geometrik dağ alanları ve siyah perdelerle soyut bir düzenlemeyle sahneye koyar; vurguladığı tema özgürlüğün çığılığıdır.*⁵⁷ Bu sahnelemeyi her biri bir skandala dönüşen Shakespeare oyunları olan 3. Richard, Macbeth, Othello ve Hamlet

54 Anat Feinberg, "Leopold Jessner: German Theatre and Jewish Identity", **Leo Baeck Institute Yearbook**, Vol. 48, Issue 1, Oxford University Press, Oxford, 2003, s. 117

55 a. g. e. s. 120

56 a. g. e. s. 113

57 Wilhelm Hortmann, Micheal Hamburger, **Shakespeare On The German Stage: The Twentieth Century**, Cambridge University Press, New York, 1998, s. 56

takip edecektir.

Bu sahnelemelerin her birinin skandal olarak nitelendirilmesinin sebebi, alışılmışın dışında tekniklerle sahneye konmuş olmalarından ileri gelir, bu teknik ekspresyonist sahneleme tekniğidir. Jessner yenilikçi bir yönetmendir. Çünkü burjuva mirası olan durağan metinlerin sosyal demokrat bir toplum için yeterliliğini sorgular. Burjuvanın *nostaljik bakışı yerine metinlere politik bağlamda yaklaşır, ona göre tiyatronun politik bir gücü vardır.*⁵⁸ Bu politik yaklaşımı yönlendiren ise cumhuriyetçiliktir. Değışen siyasi yapıda eski sanatsal yöntemin taleplere cevap vermesinin mümkün olmadığını ve yeni tiyatronun nasıl olması gerektiğini şu sözlerle ifade eder: “Çağımızın yüzü değıiyor... Tiyatro gerekliliktir. Savaşlardan ve devrimlerden sonra zaman yeniden düzenlenir. (...) Yeni tiyatro geçmişin duygularına ağlamamalı ama estetik şekilde şeylerin özündeki gizliliğı açmayı denemelidir.”⁵⁹

Sözünü ettiğı yeni tiyatro tekniğı ile Jessner kütleleşmiş, dokunulmaz metinlere karşı okumayla yeniden yaklaşır. *Metinlerde yaklaşımını metinlerin sahip oldukları evrensel anlam belirler. Goethe, Hauptmann, Schiller gibi yazarların metinlerini de yorumlar ama Shakespeare ona göre en iyisidir. Onları ölü olan akademik yorumlardan kurtarıp yaşayan bir sanat eseri olarak yeniden keşfetmek için çabalar.*⁶⁰ Shakespeare oyunlarıla yaşadığı çağ ve dünya arasında sıkı bir ilişki gördüğünden yönetmen bu oyunlara ayrıca önem vermiştir. *Denilebilir ki sahneleme çalışmaları tiyatronun dışındaki gerçek dünyaya ilişkin keskin bir farkındalıkla Shakespeare oyunlarının dünyasını derin bir şekilde hissetmek üzerine yoğunlaşarak düzenlenir. Jessner'in Shakespeare yaklaşımı yaşadığı çağın yeni duyuşuna örnek olur. O önceki yıllarda yapılan prodüksiyonların kültürel kanonlaşması karşısında Shakespeare'in acı çektiğı düşüncesindedir.*⁶¹ Yazarı bu acıdan kurtarmak için getirdiğı yeni sahneleme yaklaşımı ekspresyonizm olacaktır. Bu noktada Jessner'in Shakespeare oyunlarının sahneleme çalışmalarına da yön veren tiyatro anlayışına kısaca değinmek yerinde olur.

58 Peter W. Marx, a. g. e. s. 75

59 Wilhelm Hortmann, Michael Hamburger, a. g. e. s. 56

60 Colby Lewis, “Leopold Jessner’s Theories of Dramatic Production”, **Quarterly Journal of Speech**, Vol. 22, Issue 2, Routledge, London, 1936, s. 197

61 William Grange, “Shakespeare In The Weimar Republic”, **Theatre Survey**, Vol. 28, Issue 2, University of Nebraska, Lincoln, 1987, s. 90-91

3.2. Leopold Jessner'in Sahneleme Anlayışına Dair:

Jessner için aslolan birçok ekspresyonist gibi özdeki ana düşünceyi tespit etmek ve sahnenin bütünü bu düşüncenin seyirciye en doğru şekilde iletilmesi için örgütlemektir. Jessner dramaturjisi bu ilke üzerine kuruludur. Öyle ki metinde yönetmen tarafından sezilen bu özün aktarımını engelleyecek, sekteye uğratacak gereksiz şeyler varsa Jessner bunları da törpüler. Sahneleme anlayışının temeli olan bu ilke ve bu doğrultudaki sahnelemelerinin merkezi düşünceleri şu şekilde örneklenebilir.

Merkezdeki ana fikri bulmak dramaturjik bir görevdir. Bu tarihselliğe uyumu bırakmak ve metnin gereksiz özelliklerini atmak, dönem ve çevrenin gerçekçi unsurlarını gidermek diğer bir deyişle metinde içerilen ana fikir ya da tutkudan dikkati eksilten şeyleri kesmek anlamına gelir. Jessner vurgulamak istediği merkezi temayı açıkça görür. Bu tema Wilhelm Tell için özgürlüğün çığılığı, 3. Richard için iktidarın şiddet ve cinayete odaklı oluşu, Othello için kıskançlık ve kader, Macbeth için kanla dolu klestrofobik bir dünya ve Hamlet için yalnız bir prensin psikolojisi değil aynı zamanda krallığa giden yoldur. Merkezi perspektif alınan bu dramaturjik karar üzerine kurulur. Jessner neyi nasıl keseceğini bilir.⁶²

Yönetmen sahnelemeye temel aldığı ana düşünceyi tespit ederken genellikle metinlerin evrensel özünden hareket eder. Bir başka deyişle metinlerin çağın ve yaşanan ortamın koşullarındaki karşılığını bularak bu nokta üzerine odaklanır. *Bu bakımdan sahneleme çalışmalarındaki özgünlük tamamen çağdaş dünyayı içermesine bağlıdır. Bir yandan kendi çağını ifade eder, o çağın duyusunu yaratır öte yandan ona dokunduğunu asla hissetmez.*⁶³ Yani sahnelemesinin çağdaş boyutunu açıkça göze sokmaz yalnızca sezdirir.

Jessner sahneleme üzerine görüşlerini “saf tiyatro” başlığı altında ifade eder. Saf tiyatro her şeyden önce gerçekçilikten ayrılmayı içerir. Diğer yandan gerek Wagner’de gerek Appia ve Craig’in düşüncelerinde rastlanan bütüncül tiyatro fikriyle de ilişkilidir. Buna göre Jessner saf tiyatroyu şiire, özellikle de Baudelaire şiirlerine benzetir. *Nasıl ki bu şiirlerde bir sözcüğün çıkartılmasıyla anlamın gücü yok oluyorsa saf tiyatro da böyle olmalıdır. Düşünce ve biçim ayrılmaz bir bütündür. Bütün öğeler kapalı ve kilitlemiş*

⁶² Wilhelm Hortmann, Michael Hamburger, a. g. e. s. 58

⁶³ a. g. e. s. 57

yani ayrılmaz bir bütünlük içinde bir araya gelmelidir. ⁶⁴ Jessner burada öz ve biçim uyumu üzerine vurgu yapar ve bunu mutlak bir gereklilik olarak gösterir. Ayrıca onun saf tiyatro fikri matematikle de ilişkilidir. *Matematikte aksiyomlar ve kurallar akıllıca bir yapı içinde kullanılır ancak gerçek dünyanın materyalleri gibi kavranamaz. Onların varlığı bir gerekliliktir ve bir etki yaratır, her biri birbiriyle ilişki içindedir. Bu kuralların saf tiyatrodaki karşılığı estetik ilkelerdir.* ⁶⁵ Dolayısıyla tiyatro öğeleri de estetik ilkeler doğrultusunda birleşecek, gerekli bütünlük ve etkiyi sağlayacak ama gerçeklik gibi somut bir şekilde kavranamayacaktır.

Gerçekçiliğe karşıt bir yerde konumlanan saf tiyatro fikriyle gelen olmazsa olmaz bir başka unsur da teatralliktir. Sahnelemede teatral anlamın gücünden faydalanılmalıdır. Bu ekspresyonist sahnelemenin de temel ilkelerinden biridir. *Jessner'e göre seyirci gerçek hayatı gözetliyormuş hissine kapılmamalı, kendini bir sanat işinin karşısında gibi hissetmelidir. Çeşitli hile ve tekniklerle kandırılmamalıdır. Bu nedenle Shakespeare oyunlarındaki seyirci oyuncunun birdenbire seyircilerin arasına atılıp yüksek sesle kendi kendine konuşmasına hazır olmalıdır.* ⁶⁶ Bu tür bir teatrallik teatral araçların açık edilmesi demektir. Teatral araçlar ise gerçekliği sunmak, göstermek için değil anlamı vermek için kullanılır. Yani anlam doğrudan verilmez teatral araçlarla sezdirilir. Nitekim Jessner de gerçekçiliğe en çok bu yönden karşı çıkar. *Gerçekçi yönetmen iki kişinin birbirini sevdiğini bildirmek isterse mutlaka oyunculara 'Seni seviyorum.' dedirir. Jessner ise fikrini daha kurnazca ve gizlice verir, seyircinin sezgisine ve teatral, soyut anlamın gücüne inanır. Şeylerin kendisini göstermez, şeylerin anlamını içeren teatral aletleri gösterir.* ⁶⁷ Bu kullanım kendinden başka bir anlamın taşıyıcısı olarak kullanılan sembolleri akla getirir. Sembolizm ekspresyonizmin kaynağı olup gerçekten de Jessner'e göre sahnede her şey sembolik olmalıdır. Öyle ki Jessner başarısını sahnede sembolleri kullanma konusunda yetkinliğine borçludur. *Sembol kullanımında herkesin karşılaşabileceği bir çelişki yatar. Eğer sembol çok kapalıysa seyirci onu anlamaz, eğer çok basitse, seyirci onu açıkça gördüğünde hakarete uğradığını hisseder. Jessner başarısını sembol kullanımındaki bu zorluğa, bu çelişkiye borçludur. O seyircinin sezgisine*

64 Colby Lewis, a. g. e. s. 200

65 a. g. s.

66 a. g. e. s. 201

67 a. g. s.

*güvenir. Ona göre kırmızının, siyahın ya da beyazın anlamı herkesçe kavranabilir. Sembolizm bebek konuşması gibidir, seyirci beklenenden fazlasını ya da azını anlamaz.*⁶⁸ Dolayısıyla sembolleri kullanırken ince bir çizgide yürümeyi başardığı söylenebilir.

Jessner'in sahnede her şeyin sembolik olması gerektiğini ifade edişi onun sahneleme anlayışını rahatlıkla ele verir. Buradan da anlaşıldığı gibi dekor, hareket, ışık, sesler, renkler kısacası tiyatroya dair ne varsa anlamın ya da duygunun hizmetinde sembolik olarak kullanılmaktadır. Gerçekliği yansıtmaktan uzak, hayal gücüne uygun bir sahne, öznel bir yaklaşım, anlatımı destekleyen ışık ve renk kullanımıyla merkezi tema ve duygunun iletimi esas alınır. *Kısacası renk, biçim ve hareket sunulmaktan çok belirtilir, atmosferi yaratmak için uzun süre kullanılmazlar bununla beraber anlamı ileri sürer ya da sembolize ederler.*⁶⁹ Oyuncuların hareketleri dahi semboliktir. Genellikle karşıtlıklar belirleyicidir. Jessner, sahnelemelerinde mümkün olduğu kadar oyuncunun hareketine, bedeninin hareketli olmasına uygun bir zemin hazırlamaya çalışır. *Oyunculara güçlerini çizecekleri ritmik yorumlar, yalın bir dinamizm verir.*⁷⁰ Bu ritmik hareket ve dinamizm tahmin edilebileceği gibi hareketleri gündelik olmanın ötesinde sembolik bir alana taşıyacaktır.

Jessner durağan sahneyi hareketlendirme, en kesin ve yalın etkiyi seyirciye iletme, oyuncunun içsel çatışmalarını evrensel boyutta seyirciye aktaracağı bir sahneleme yaratma çabası içindedir. Bunun için ses ve bedene duyguları dışarı fıskırtacak yeni bir biçim verme arayışındadır. Son kertede bütün bunlar oyunun evrensel çekirdeği etrafında sahnelemeyi örgütleme gayretinin sonucudur. Açıkça görüldüğü gibi Jessner'in burada özetlenen tiyatro düşünceleri, ekspresyonist sahnelemenin ilkeleriyle uzlaşma halinde olup onların bir adım ileriye taşınmış biçimidir. Bu aşamada Jessner'in "skandal" olarak nitelendirilen ekspresyonist Shakespeare sahnelemelerine bakarak bütün bunları somut biçimde görmek umut edilmektedir.

68 a. g. e. s. 205

69 Wilhelm Hortmann, Michael Hamburger, a. g. e. s. 59

70 a. g. e. s. 57

3.3. Leopold Jessner ve Shakespeare Sahnelemeleri: 3. Richard, Macbeth, Othello ve Hamlet:

Jessner'in ün kazanmasını sağlayan, hafızalara kazınan en önemli sahnelemesi 3. Richard'a yönelik ekspresyonist sahnelemedir. Bu sahnelemeye yön veren şey yönetmenin tiyatro konusunda sözü edilen düşüncelerine paralel şekilde metnin evrensel boyutu ve buna bağlı olarak yaşanan çağdaki karşılığı olmuştur. *Bu nedenle sahne Elizabeth dönemine ilişkin bütün özelliklerden arındırılır, geniş basamaklı merdivenlerle kaplanır. Yönetmen kişinin kariyer gücünü yönlendiren politik hırs üzerine odaklanır. Bu tema dönemin Alman seyircileri için de çok tanıdık olacaktır.*⁷¹ Dolayısıyla sahnelemeye yön veren evrensel ve güncel çok boyutluluktur. *Zaten Jessner'e sorulacak olursa Shakespeare klasik ya da modern değildir. Bu çağın bir temsilcisidir. Yönetmen Shakespeare metinlerinde çağın ihtiyaçlarına cevap arar. 3. Richard'ı da bu doğrultuda politize eder. Arka plandaki güncel olay Alman Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti'nin ilan edilmesi ve doğu Prusya'da Weimar hükümetinin Wolfgang Kapp tarafından devrilmesi girişimidir. Bu girişim başarıyla sonuçlanır ve Kapp 1920de bir güç elde eder.*⁷² Hatırlamak gerekirse 3. Richard oyununda da iktidarı elde etmek için hırsına kapılan ve önüne çıkan her engeli yıkarak bir yandan da kendi yıkımını hazırlayan bir kişinin trajedisi ana öyküyü oluşturmaktadır. Böylece sahnelemede 3. Richard'ın iktidar hırsı hem evrensel bir mesele hem de dönem için son derece güncel olaylara gönderme yapan önemli bir gösterge olarak alınır.

İktidar hırsının ana göstergesi olarak kullanılan tek dekor parçası tüm sahneyi kaplayan merdivenlerdir. Bütün oyun merdivenlerin çeşitli basamakları üzerinde oynanır ve o kadar olay yaratır ki hala ekspresyonist sahneleme dendiğinde akla ilk gelen Jessner'in merdivenleri olmaktadır. Merdivenlerin öncelikle sahnede birçok şeye imkan tanıyan işlevsel bir dekor öğesi olarak kullanıldığı görülür.

Basamaklar üç boyutlu hareketi gösterir. Düz bir sahne yatay ve karşılıklı gidip gelen harekete izin verir. Basamaklar derinlik ve yüksekliği daha iyi vurgular. Yükseklik boyutu insan ruhunda güçlü duygusal tepkiler uyandırır. Kişinin düşüşü, yükselişi, çaresizliği seyircinin ruhuna iletir. Derinlik hareketlere daha iyi bir özellik verir. Oyuncu plastik bir karakter kazanır.

⁷¹ William Grange, a. g. e. s. 92

⁷² a. g. s.

Oyuncunun etrafında dolaşır, onu tüm açılardan, aşağıdan ve yukarıdan görürüz. Basamaklar tiyatrunun optiğini geliştirir. Basamaklar üç boyutluluğun ince bir kompozisyonuna izin verir, estetik ve dramatik bir etki sağlar. Düz zemin bir tek melodi üretir, basamaklar bütün bir orkestraya olanak tanır.⁷³

Basamakların bu işlevsel ve estetik kullanımı yanında, 3. Richard’da merkezi temayı vermekle yükümlü olduğunu da eklemek gerekir. Richard’ın yükselişi ve ani devrilişi merdiven basamakları aracılığıyla seyirci tarafından adım adım izlenecektir. İktidar hırsını veren düşünsel ve estetik bir sembol kimliğine bürünen basamakların neden bu denli önemli olduğu böylece daha iyi anlaşılacaktır. *Jessner basamakları ani düşüş ve yükselişin haritasını çizen feleğin çarkının sunumu olarak ifade edilir.*⁷⁴

Tıpkı dekor gibi renkler ve ışık da estetik öge ve anlam taşıyıcısı olarak işlevini yerine getirir. Kıyafetlerdeki renk seçimi de tesadüf değildir. Jessner tam da istediği gibi her şeyi ana fikre gönderme yapacak doğrultuda örgütler. *Söz gelimi Richard siyah perdeler önünde siyah kıyafetler içindeyken Richmond beyaz fonda beyaz kıyafetler içindedir. Richard’ın yandaşları kan kırmızı ipeklerle sarılmıştır, Richmond’un yandaşları ise onun gibi beyazlar içindedir. Finalde Richard’ın ölümü sırasında o ünlü basamaklardan dimdik baş aşağı düşer ve kan kırmızı parlak bir ışık Richard’ı yıkar.*⁷⁵ Burada Richard’ın kötücül, şeytani ve kan dökücü, kıyııcı, şiddete eğilimli kişiliği kırmızı ve siyah renklerle, ışıklarla güçlü bir anlatımla verilmekte ve saf, masum Richmond’un beyazlar içindeki görünümüyle keskin bir karşıtlık çizmektedir. Jessner’in renklerin çağrışımına olan inancı bu kullanımda somutluk kazanır. Bunun yanında merdivenler yine yükselmenin kan dökmeyele özdeş kimliğini vurgular. Çünkü merdivenler kırmızı renkte yapılmıştır, Richard’ın pelerini de kırmızı, tacı ise devasa boyuttadır. Richard’ı oynayan Fritz Kortner’in oyunculuğu grotesk, iğrenç, tuhaf olarak nitelendirilir.⁷⁶ Kortner’in oyunculuğuyla ilgili bir başka önemli detay sesini kullanımındaki soyut, teatral boyuttur. Bu hem şaşırtıcılık sağlar hem de belirli bir duygusal etki yaratır. *Buna paralel olarak Richard rolünde Kortner’in konuşması*

73 Colby Lewis, a. g. e. s. 203

74 William Grange, a. g. e. s. 93

75 a. g. e. s. 92

76 M. G. Aune, “The Uses of Richard III: From Robert Cecil to Richard Nixon”, **Shakespeare Bulletin**, Vol. 24, Issue 3, John Hopkins University Press, Baltimore - Maryland, 2006, s. 33

*inanılmaz hızlıdır ve diğçerleri de kasıtlı olarak yavaş konuşur; entelektüel bir tür gerilim yaratılır ve yapısal özellik kazanılır.*⁷⁷ Sesin bu tür bir kullanımı sahnelemede çarpıcı olan, hafızalarda yer eden bir başka özelliktir.

Tıpkı 3. Richard gibi bir başka güçlü Shakespeare oyunu olan Macbeth de evrensel ve politik göndermeler eşliğinde, ekspresyonist bir teknikle Leopold Jessner yönetmenliğinde sahneye konmuştur. Bu oyunda da başrolü Fritz Kortner oynar. Bilindiğı gibi metinde iktidara gelmek uğruna kralını öldüren ardından kan dökmekten bir türlü kurtulamayıp şiddetin kısır döngüsü içinde devinen Macbeth'in trajedisi anlatılır. İktidara giden yolun kan dökmekten geçtiğı şeklindeki evrensel tema dönemin Alman toplumunda yaşanan bir olayla Jessner için güncel karşılığını derhal bulur. *Yabancı başkan Walter Rathenau'nun uğradığı cinayet, politik suikastin yarattığı kaos Macbeth prodüksiyonunun hareket kaynağı olur. Rathenau'nun ölümü Berlin ve Weimar cumhuriyetinde büyük bir şok yaratır, insanlar işlerini bırakıp sokakta geçit törenleri düzenler, ceset iki gün sokakta yattığı yerden kaldırılmaz.*⁷⁸ Macbeth de tıpkı Rathenau'nun öldürülmesi gibi oyunda iktidar için Kral Duncan'ı öldürmektedir. Ancak unutmamak gerekir ki Rathenau bir Yahudi'dir, cinayette bu dini kimliğin de rolü olduğu akla gelir. Bir Yahudi olan Jessner'in bu olaya ayrı bir hassasiyet göstermesi beklenen bir şeydir.

İktidara uzanan kanlı yol evrensel ve güncel yanıyla bir bütün olarak sahnelenmek istenir. Jessner bu amaçla tıpkı Richard'da olduğu gibi farklı bir dekor ve oyunculuk anlayışını seyirci karşısına çıkartır. *Oyun için stilize bir dekor düzenlenmiştir. Dursinane, Inverness ve Birnam Ormanının bulunduğu yerler mimarisel, katmanlı bir hale getirilmiştir. Alanlar, yaşlı, ziftle kaplı yollar üzerinde yer alan stilize duvarlar ve kulelerle kuşatılmıştır. Orduların taşıdığı aşırı uzunluktaki mızrak, görsel stilizasyon için bulunan en şaşırtıcı ifadedir. Prodüksiyon bu haliyle çeşitli eleştirilerde biçimsiz olarak nitelendirilmiştir.*⁷⁹ Bu tür bir dekor kuşkusuz görkemli, şaşırtıcı, tuhaf bir hava yaratır ve seyircinin düş gücünü harekete geçirir, farklı duyguların da patlamasına neden olur. Jessner ve ekspresyonistlerin istediğı de tam olarak budur. Öte yandan bu atmosfer oyuncuyu da belirli bir ruh durumuna sokacaktır. Bu ruh durumunun yarattığı çarpıcı sessel

77 Wihelm Hortmann, Michael Hamburger, a. g. e. s. 62

78 William Grange, a. g. e. s. 93

79 a. g. s.

ifade Kortner'in oyunculuğunun anlatıldığı şu sözlerden anlaşılmaktadır.

Macbeth rolünde Kortner sesini biçimsizleştirir. Bazı sahnelerde zar zor duyulacak kadar sessiz konuşur, diğerlerinde çok kuvvetli bir şekilde bağıır. Lady Macbeth'in ellerinin Duncan'ın cinayeti dolayısıyla kanla dolu olduğu sahnede Kortner çok bağıırarak konuşur. Lady Macbeth'i oynayan Gerda Müller onu fısıltıyla cevaplar, ardından Kortner çok hızlı konuşur, Müller onu çok yavaşça cevaplar. Kortner fısıldayarak konuşunca Müller onun arkasından bağıırır.⁸⁰

Görüldüğü gibi kişiler arası karşıtlık oyunculukta seslerin kullanımındaki kontrastla verilmektedir. Bu duygusal yoğunluğun tam olduğu bir oyunculuk gerektirir. Duygular seste patlarken seyirci tuhaf bir etkiyle karşı karşıya kalacaktır. *Jessner yalnız başrole değil diğer küçük roller üzerine de dikkatle eğilmiştir. Diğer oyun kişileri Macbeth ile iletişim kurana dek bir kenarda malzeme gibi dururlar ama sonra ani ve beklenmedik şekilde Macbeth'i yanıtlarlar.*⁸¹ Dolayısıyla ses ve konuşma grotesk bir biçimde kullanılır. Bu beklenmedik etkiyle Jessner eserin evrensel yönü üzerinden kendi ülkesinin politik durumuna geçiş yapmaya çalışır. *Daha açık bir ifadeyle Almanya ve Macduff'ın İskoçya'sı arasında bir ilişki kurarak Macduff'ın ağıtını harfi harfine aktarır: "Kan ağla, kan ağla yoksul ülkem... Benim sefil milletim!"*⁸² Jessner için çağın Almanya'sıyla Macbeth'teki İskoçya arasında bir fark yoktur, rezil bir durum içinde herkes kan ağlamaktadır.

Jessner'in bir başka sahnelediği bir başka Shakespeare oyunu olan Othello'da tematik olarak iktidarın yükselişi yerini kıskançlık ve kader konularına bırakır. Bu sahnelemede Jessner bir yandan kıskançlığın insana kurduğu tuzakları diğer yandan ırksal olarak öteki olmanın insana değiştirilemez bir kader çizdiğini belirtmeye çalışır. Jessner için odadaki tema doğru oyunculukla birleştiği takdirde başarıya ulaşılır. Othello da bu tür bir çabanın ürünüdür. Yine başrolde Fritz Kortner yer alır. Jessner Iago'nun sözlerine kanan, kıskançlık içinde kıvranan Othello'yu hatalı görür. Ne var ki yönetmene göre bu Othello'nun kaderidir. Çünkü o farklı bir ırktan gelir ve bilmediği bu ortamda kandırılmaya, ima ve belirtileri kesin gerçekler olarak kabul etmeye hazırdır. Bu düşünceler Fritz Kortner'in görünümüyle

80 a. g. e. s. 94

81 a. g. s.

82 a. g. s.

koşut bir biçimde seyirciye iletmeye çalışılır.

Kortner çirkin, şişman, kuluçkaya yatmış gibi düşünceli bir fiziksel görünüm içindedir. Kusur birincil olarak Othello'dadır. Ancak hata aşık olunan kişiye tapınma ve ulaşılamayan yabancıнын güzelliğini yüceltme gibi bilinen aşk sahneleri üzerine atılır. Bunu bilinçli olarak Iago yapar, bir şeyleri kesin belirtilmiş gibi ima eder, bu belirtileri doğrulayacak olan şey ise oradadır: önceden bilinen kara baht. Jessner'in sözleriyle "ırksal ayırım bu figüre çok derin bir melankoli yaşatır."⁸³

Görülüyor ki metnin evrensel boyutu olan kıskançlık teması yanında Jessner yine güncel ve politik bir boyuta vurgu yapmaya çalışmaktadır: ırksal ötekileşme. Bir başka deyişle kıskançlık bir yana ırksal ötekinin kaderi daha hatayı yapmadan evvel yazılmıştır. Yahudi kökenli yönetmenin bu doğrultudaki düşüncelerle dönemindeki ayrımcılığa bir aşk trajedisi üzerinden politik bir gönderme yapmaya çalıştığı açıktır. Bunun için seçtiği yöntem ekspresyonist sahneleme ve oyunculuktur. Kortner ırksal ayırımın yaşattığı melankoliyi yine oyunculuğunda ses kullanımını ve konuşma şekliyle verir. *Kortner'in yumuşak tonlu ekspresyonist konuşmadaki aşırılıkları, kesik kesik nefesi, ünlem işaretleriyle dolu konuşması, lirik söyleyişleri ve titrek melodisi oyunculuk repertuarındaki yeni özellikler olarak bu melankoliyi etkili şekilde vermek için kullanılır.*⁸⁴ Bu oynama biçimi ekspresyonist oyunculuğun somut bir görünümünü verir. Ayrıca sahne de önceki oyunlarda söz edildiği gibi, yine yalın, stilize, boşluklar ve hayal gücüne imkan tanıyan ve gerçekliğe gönderme yapmayan bir tarzda düzenlenmiştir.

Arkadan zirveye çıkmaya izin veren dört katmanlı bir platform kuruldu. Böylece Othello'nun yüksek bir prens olarak Kıbrıs'a çıkışı gösterildi. Sahne dizaynı asgari ölçüde belirtiyeye sahipti: birkaç sütun, saray niteliğinde bir dizi sıra, gösterge olarak Othello'nun kıskançlık içinde kendini kaybettiği sahneler için güvensiz bir merkezi kolon, Desdemona'nın yatak odası için sekiz tane minder ve anıtsal, beyaz bir yatak, kapalı sahneler içinse boş, koyu ve karanlık bir alan...⁸⁵

Dekorun yanında ışık ve renklerin kullanımı da oyunun etkisinin seyirciye geçmesini sağlamak adına dikkate değer bir özellik gösterir. Bu yalın sahne

83 Wilhelm Hortmann, Michael Hamburger, a. g. e. s. 63

84 a. g. s.

85 a. g. s.

alanı üzerinde gerçekleşen ışık ve renk oyunları duygusal etkiyi zirveye taşımakla kalmaz, sembolik bir kullanımla anlamı aktarma işleviyle de karşımıza çıkar. Yapılan tasvirlerde bu açıkça gözlenmektedir.

Oyunda Iago son görüldüğünde sanki cehennemın kızıl rengiyle kuşatılmıştır. Othello'nun ölümü sırasında Iago'nun uzun, siyah gölgesi arkadaki ekrana yansıtılarak, sanki kendi yarattığı trajedinin üzerinde dolaşmış izlenimi verilmiştir. Bu yolla ekspresyonist gerilim muhafaza edilirken etki artırılmış, oyun kişileri de maddesel olmaktan çıkmıştır.⁸⁶

Bu ışık ve rengin siyah ve kırmızı ağırlıklı kullanımı Iago'nun şeytani kimliğine ve kan dökücü niteliğine vurgu yapmaktadır. Eylemleriyle bir dünyayı alt üst etmiş, birçok kişinin ölümüne neden olmuş sonra da yok olmuştur. Othello'da karanlık, çığırından çıkmış bir dünya gölgeler ve karanlıkların anlatımıyla desteklenerek anlatılmıştır. Örneğin son sahnede gölgeler horizonlara ve anotsal yatağa şekil verir, yatağın üzerinde mermer bir figür gibi katedral görünür, Othello ve Desdemona yan yana yatmaktadır. *Othello diz çöküp monologunu okur, ışıkları söndürür, ardından Desdemona'nın yaşınının da ışıkları söner. Desdemona'yı öldürmesinin ardından ışıklar geri çekilir, alaca karanlıkta ceset üzerindeki beyaz örtü parıldar.*⁸⁷ Bu sahne okunduğu zaman dahi insanın tüylerini ürperten bir etki yaratmaya yeter. Ekspresyonist sahnelemenin bütün olanaklarını sonuna dek kullanan yönetmen, etkili ve estetik bir anlatım, yoğun duygular ve doğrudan iletilen ana fikir açısından tutarlı bir şekilde amacına ulaşmış görünmektedir.

Jessner'in sahnelediği bir başka oyun olan Hamlet ile yönetmen politik tiyatro doğrultusundaki duruşunu iyiden iyiye ortaya koyar. Yine sahne olanaklarını alışılmışın dışında bir kullanımla seferber etmesine karşılık politik göndermelere daha çok ağırlık verir. *Jessner'in bu sahnelemeyle yükselen Alman nasyonalizmini, ulusçuluğunu ve militarizmi eleştirmeye çalıştığı söylenmektedir.*⁸⁸ Bu sahnelemenin ardından yönetmenin kültürü, ahlakı, sanatı tehlikeye attığı söylenmiş, olumsuz eleştiriler getirilmiştir. Ardından Jessner'in Berlin Devlet Tiyatrosundaki görevi son bulmuş ve sanatçı sahneden yavaş yavaş uzaklaşmaya başlamıştır. Ancak Jessner'in ekspresyonist sahneyi politik amaçlar doğrultusunda kullanan bir yönetmen

86 a. g. s.

87 Colby Lewis, a. g. e. s. 204

88 William Grange, a. g. e. s. 96

olarak politik tiyatronun da öncüsü olduğunu söylemek yanlış olmaz.

Hamlet sahnelemesinde metne yapılan karşı okumayla yeni bir Hamlet figürü yaratılır. Şimdiye dek bu toplum için Hamlet hep erkek, kahraman, en önemlisi de ulusçu kimliğiyle öne çıkartılmış, Alman ulusçuluğunun bir sembolü olarak kabul edilmiştir. Jessner sahneyi hayaletlerle açar. Bunlar önceki Hamlet'lerin hayaletleridir. *Prodüksiyonda yönetmen, bu hayaletlere de Alman toplumuna da meydan okur. Onları görünür kılarak çağdaş anlamlarını sorar.*⁸⁹ Her Shakespeare oyununda olduğu gibi burada da yönetmenin yaklaşımını belirleyen metnin güncel karşılığını bulmak ve farklı bir Hamlet yaratmaktır. Bu noktadan hareketle Jessner öncelikle metindeki Danimarka sarayı ve orada iktidar uğruna dönen ayak oyunları ve yozlaşmış düzenin yaşadığı çapın Avusturya sarayından; metindeki liderlerin yaşadığı dönemdeki liderlerden çok da farklı olmadığını görür. Sahne ve oyun kişilerini buna göre düzenler. Sahne dizaynı, kötü giden sistem ve hırslı bireyler tarafından kuşatılmış kokuşmuş bir ülkeyi imler, kısır döngü ve kısıtılmışlık hissi bu dizaynın başat öğeleridir.

Prodüksiyonun en büyük etkisi sahnenin fare kapanı gibi tasarlanmasıdır. Sahnede Danimarka sarayı mitik bir şekilde sunulmaz, zamanı belirsiz olan bir mekanda genç Danimarka prensinin içsel çatışmalarına odaklanılır. Saray komplolar ve casuslar tarafından zehirlenmiş politik bir sistem olarak tanımlanır ve güçlü bir şekilde Avusturya sarayını hatırlatır. Cladius'un felce uğramış durumuyla Jessner bu hatırlatma üzerinde durur. Cladius'un yakalandıktan sonraki semptomu olan bu felç izleyiciler tarafından 2. Wilhelm'e açık bir gönderme olarak okunur. Çünkü onun da kolu doğduğundan beri felçlidir.⁹⁰

İrkçilik boyutuna varan ulusçuluk, cumhuriyet karşıtlığı ve yükselen askeri güç bu oyunda da yönetmenin eleştiri hedefidir. *Hamlet İngiltere'den küçük bir tekneyle ayrılırken Fortinbras adaya gemiyle ulaşır. Bu gemi de 1918 Alman politik rejimine karşı olan ayaklanmayı ve Emperyal rejimi sonlandıran askeri gücün yükselişini işaret eden bir gönderme olarak okunur.*⁹¹ Böylece sahnelemede kullanılan göstergeler yönetmenin ifade edilen amacını açık eder.

89 Peter W. Marx, a. g. e. s. 73

90 a. g. e. s. 75-76

91 a. g. e. s. 77-78

Ayrıca Hamlet'i Fritz Kortner oynar, Kortner Yahudi kökenli biridir ve Hamlet'i sarışın bir peruk takarak canlandırmıştır. Bu dönemin koşullarında tepkiyle karşılanmış ve Kortner'in bu rol için uygun olmadığı üzerinde durulmuştur. Hamlet'in ulusçuluğun sembolü olduğu düşünüldüğünde, sarı peruğun Almanlar için öteki olan ırkları imlediği akla getirildiğinde bu eleştiriyi ayrı bir anlama bürünür. Bu anlamın ne olduğu aşağıdaki sözlerde detaylı olarak açıklanmaktadır.

Sarışın kahraman imajı geniş sahada, kamuda aktör tarafından Yahudi oluşa dair soru uyandırır. Peruk Kortner'in görünümünde etnik bir karşı kıyafeti imler. Kortner Yahudi bir aktördür ve bu role uygun görülmemiştir. Burada kostüm etnik homojenliğin altını çizip aydınlatır. Prodüksiyon yalnızca Almanyalı Hamlet'in saklı fantezilerini cisimleştirmede, onu harekete geçiren politik dışlamayı da fark ettirdi. Kortner etnik kimliğin sınırına meydan okuyunca onun yorumu Kortner'in kişisel etnik kökenine gönderme yapılarak reddedildi. Bu onun rol için uygun olmadığı düşüncesinin özüdür.⁹²

Görülüyor ki bu sahnelemede Jessner Hamlet'in Alman ulusal sembolü olmasına karşı çıkarken onun homojen bir toplumsal kimliğe sahip olduğunu vurgulamaya çalışmaktadır. Bunu yaparken dönemin ötekileştirmeci siyasi sosyal yapısını ve bu yapının dışına çıkamama durumunu eleştirmekten de geri durmamaktadır. Ancak bu sahnelemede politik, güncel öz odağa taşınırken duygu aktarımına odaklı ekspresyonist sahneleme biraz geri planda kalmış gibi görünür. Yine de yönetmenin sahneleme sanatındaki evrimini, sahneyi kullanma biçimini görmek adına Hamlet ile ilgili bu detaylar da gözden kaçırılmamalıdır.

Son kertede Leopold Jessner ekspresyonist sahnelemenin önde gelen ismi olmuş, bu anlayışın sahnedeki karşılığını vermekle kalmamış, kendi içinde tutarlı özgün bir dramaturjik yapıyla kütleleşmiş Shakespeare metinlerine yeniden can vermiştir. Bu çalışmalara yön veren politik kimlik onu yalnız ekspresyonist bir yönetmen olmaktan çıkartarak tiyatrunun politik gücünün keşfedilmesi anlamında bir öncü haline de getirmiştir.

Sonuç:

Görüldüğü gibi ekspresyonizm savaşın ve siyasi çalkantıların, bilim ve

92 a. g. e. s. 84

sanat alanındaki değişimlerin zorunlu bir sonucu olarak doğmuş, genelde sanat özelde tiyatro tarihini geri dönölmez bir yola sokmuştur. Somut, gerçek dünyanın sanatta ifadesinin yeterli olmadığı bir dönemde doğan akım, bu kirli, yetersiz dış gerçeklikten duyguların ve bilinçaltının temiz, özgür dünyasına kaçışın ifadesi olmuştur. Bu yönleriyle günümüz koşullarında da geçerliliğini koruduğu açıkça görölmektedir.

Gerçeğe yakın somut sahnelemenin birincil önem taşıdığı bir çağda soyutlamam ve teatrallige geri dönüşü sağlamıştır. Oyunculuk, dekor, ışık gibi teatral öğelerin belirli bir anlam özellikle de çığlık atmaya sevk edecek bir duygu ifadesi doğrultusunda bütünleşmesini öngören sağlam bir dramaturjik alt yapı üzerine inşa edilmiştir.

Yapılan değerlendirmeler ve verilen örnekler ekspresyonizmin tüm ilkelinin Leopold Jessner'in Shakespeare yorumlarında cisimleştiğini açıkça göstermektedir. Jessner bununla da kalmamış klasik bir oyundaki evrensel ve güncel anlamları duygularla harmanlayarak politik bir bağlamda tiyatro diliyle etkili ve estetik olarak nasıl dillendireceğinin de yolunu bulmuştur. Son kertede Jessner'in Shakespeare okumaları yalnız ekspresyonist sahnelemeyi örneklemekle kalmaz, çağdaş sanatın klasik metinlere nasıl yaklaşacağı konusunda bir model sunar, farklı bir tiyatro yolunun kapılarını aralar ve en önemlisi farklı bir ifade biçimiyle de olsa politik tiyatroya giden yolu açar. Sonuç olarak ekspresyonizmin ve Jessner sahnelemelerinin günümüz bakış açısıyla, çağdaş sanat arayışları içinde yeniden ve yeniden değerlendirilmesi gerektiği açık bir biçimde görölmektedir...

KAYNAKÇA

- ANNUE, M. G., "The Uses of Richard III: From Robert Cecil to Richard Nixon", **Shakespeare Bulletin**, Vol. 24, Issue 3, John Hopkins University Press, Baltimore - Maryland, 2006, s. 23-47
- BROCKETT, Oscar, **Dünya Tiyatro Tarihi**, Dost Yayınları, Ankara, 2000
- CANDAN, Ayşin, **20. yy.da Öncü Tiyatro**, İstanbul Bilgi Üniversitesi

Yayınları, İstanbul, 2003

- FEINBERG, Anat, “Leopold Jessner: German Theatre and Jewish Identity”, **Leo Baeck Institute Yearbook**, Vol. 48, Issue 1, Oxford University Press, Oxford, 2003, 111-133
- GASSNER, John, “Forms of Modern Drama”, **Comperative Literature**, Vol. 7, No. 2, Duke University Press, Caroline, 1955, 129 - 143
- GRANGE, William, “Shakespeare In The Weimar Republic”, **Theatre Survey**, Vol. 28, Issue 2, University of Nebraska, Lincoln, 1987, 89- 100
- GROMBRICH, E. H. **Sanatın Öyküsü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1997
- HORTMANN, Wilhelm, HAMBURGER, Michael, **Shakespeare On The German Stage: The Twentieth Century**, Cambridge University Press, New York, 1998
- INNES, Cristopher, **Avant-Garde Tiyatro**, Dost Yayınları, Ankara, 2004
- KUHNS, David F. **German Expressionist Theatre**, Cambridge University Press, New York, 1997
- LEWIS, Colby, “Leopold Jessner’s Theories of Dramatic Production”, **Quarterly Journal of Speech**, Vol. 22, Issue 2, Routledge, London, 1936, 197-206
- MARX, Peter W. “Challenging The Ghosts: Leopold Jessner’s Hamlet”, **Theatre Research International**, Vol. 30, Issue 1, Cambridge University Press, New York, 2005, 72 – 87
- PÜSKÜLLÜOĞLU, Ali, **Türkçe Sözlük**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1995
- RICHARD, Lionel, **Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2005
- STRINDBERG, August, **Hayaletler Sonatı**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1979
- ŞENER, Sevda, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, Dost Yayınları, Ankara, 2008

İNGİLİZCE BAŞLIK YOK

Öz

1. Dünya Savaşının etkisiyle 1910 yıllarında Almanya’da doğan ve Avrupa’da çok ses getiren ekspresyonizm akımı, önce resimde başlamış ardından tiyatrodaki yazın ve sahne dünyasını etkisi altına almıştır. Ekspresyonizm tiyatrodaki özellikle sahneleme anlamında bir dönüm noktası yaratmıştır. Karşı gerçekçi akımlardan politik tiyatroya değin birçok başka sanat akımının doğmasını önceleyen ekspresyonizm gerçekçilik ve gerçekçi sahneleme karşısında bir kırılma noktasıdır. Bu nedenle bu yazıda ekspresyonizmi hazırlayan koşullar, akımın temelinde yatan düşünceler, oyun yazarlığı ve yönetmenlik bağlamında tiyatroya yansımaları değerlendirilecek; ekspresyonizmin en başarılı yönetmeni Leopold Jessner’in yönettiği akımın en başarılı oyuncularından Fritz Kortner’in başrol aldığı, olay yaratan Shakespeare sahnelerinden örnekler sunulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Ekspresyonizm, Leopold Jessner, Shakespeare, Fritz Kortner

Abstract

Expressionist movement began in Germany at 1910 years and it has spread to Europe. Firstly it started at pictorial art and it has been effective all the world of art. It has created a turning point especially staging. Expressionism caused a lot of art movement from anti-realism to political theatre. It is a breaking point against the realism and realistic staging. For this reason conditions which prepared the expressionism, basic features of expressionism, its’ reflections to theatre about play writing and directing will be analyzed in this study. Examples from the famous Shakespeare staging which were directed the most successful expressionist director Leopold Jessner and which were played the most successful expressionist actor Fritz Kortner will be given.

Key Words: Expressionism, Leopold Jessner, Shakespeare, Fritz Kortner

