

T.C
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI
Yüksek Lisans Tezi

AVANGART VE SOVYET AVANGART SAHNE TASARIMI

HAZIRLAYAN
Memet Ali ZEREN

DANIŞMAN
Prof. Dr. Selda KULLUK YERDELEN

İZMİR-2017

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “**Avangart ve Sovyet Avangart Sahne Tasarımı**” adlı çalışmanın tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

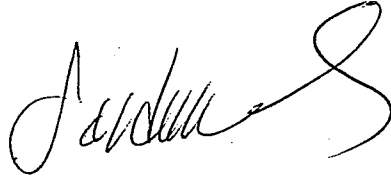
.../.../...

Memet Ali ZEREN

TUTANAK

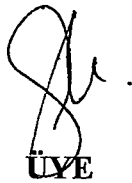
Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün 30/05/2017 tarih ve 11 sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin.....maddesine göre Sahne Sanatları Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Memet Ali ZEREN'in "Avangart ve Sovyet Avangart Sahne Tasarımı" konulu tezi incelenmiş ve aday 19/06/2017 tarihinde, saat 13¹⁰' da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra 60 dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin 60/60 olduğuna oy 5/1 ile karar verildi



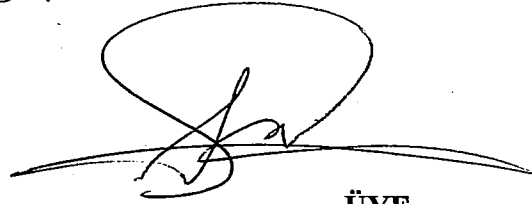
BAŞKAN

Prof. Dr. Selda Kılık Yordakın



ÜYE

Yrd. Doç. Dr. Serkan Şenmez



ÜYE

Yrd. Doç. Dr. Atay AERİN

ÖZET

20. yüzyılda sanat hareketlerini ortaya çıkaran koşullar, Avrupa’da ortaya çıkan 1. Dünya Savaş’ı öncesi ve bu savaşın sonrası gelişen koşullardır. Bu koşullar içinde gelişen sanat; yeni biçim arayışlarından, savaşları hazırlayan faktörlerden ve sorunlardan yoğun biçimde etkilenmiştir. Yeni gelişen hareketler, kapitalizmin hayatın her alanına hakim olma durumuna yönelik bir farkındalık yaratarak, sanatçıların bu durum karşısındaki duruşlarını ortaya koymaları sonucunu doğurmuştur. Gelişen bu olay ve olgular sanatçılar yeni bir estetik değer oluşturmalarının da önünü açmıştır. Bu dönem sanatçıları, politik olan her olayın parçası olmuş ve yaşamın her alanına aktif bir şekilde nüfus etmişlerdir.

Özellikle, Sovyetler Birliği’nde gelişen hareketlerle birlikte sanatçıların ve sanatın ilk defa muktedir olma duygusunu yaşadıkları görülmüştür. Sanatçıların öyle ki, Bolşevik devriminde, etkin bir rol oynadıkları da bilinmektedir. Bu tezde, ilk olarak tarihsel avangartların hangi ortamda ortaya çıkıp geliştikleri ve özellikle sahne tasarımına getirdikleri yenilikler incelenmeye çalışılmıştır. İkinci olarak ise Sovyetler Birliğinde ortaya çıkan düşünce ve sanat hareketlerinin sanatçılara ve sanata etkileri üzerinde durulmaya çalışılmıştır. Sovyetler Birliği’nin anılan dönemdeki sahne tasarımcıları, sahne, mekân ve kostüm tasarımına büyük yeniliklere sahne tasarımında önemli köşe taşı oldukları görülmektedir. İlerleyen bölümlerde tanıtılacak tasarımcıların, sahne tasarımına getirdikleri yenilikler; kendilerinden sonra gelen sahne tasarımcılarını ile tiyatro yönetmenlerini, büyük oranda etkilemiş ve günümüz modern tiyatrosunun sahne plastiğinin gelişmesine katkıda bulunmuştur ve halende bulundukları düşünülmektedir. İşte bu nedenlerle, bu tez; Sovyet Sahne Tasarımcılarının, sahne tasarımına getirdikleri yeni estetik anlayışlar üzerinden bir okuma yapmaya, bunları görünür kılmaya odaklanmıştır.

ABSTRACT

In 20th century, the conditions which revealed avantgarde art movements are the conditions that have emerged before World War I and after the war. Pursuit of new form of art which has developed during these conditions has originated to the factors and problems that prepared the war. Newly developed avantgarde movements by raising awareness to the dominance of capitalism to the every part of human life, enabled artists to stand against such conditions. As a consequence avantgarde artist constituted a new aestetichal value. During this period artists have become the part of every political phenomenon and diffused actively into every part of life. Avantgarde movements and the avantgarde artists especially rised in the Soviet Union, for the first time felt the capabelness facet of art and became the part of Bolshevik Revolution.

In this thesis, the settings in which historical avantgardes emerged, development processes and novelty they brought to the art are investigated. Secondly, characteristics of avantgarde movements emerged in Soviet Union are concentrated on. Stage designers in Soviet Union have brought quite major novelties to stage, space and costume design during their own period. These novelties the designer brought into the stage design influenced the successor stage designers and stage directors and also contributed to the development of stage plastic of today's modern theatre.

These thesis focuses on the new aesthetic perspectives towards stage design of Soviet avantgarde stage designers.

ÖNSÖZ

Bu tez, 20. yüzyılda sanat hareketlerini ortaya çıkaran koşulları, Avrupa’da ortaya çıkan 1. Dünya Savaş’ı öncesi ve bu savaşın sonrası gelişen koşullar üzerinden incelemektedir. Bunu yaparken, bu süreç içersinde tiyatronun etkilendiği kimi etkenleri göz önüne serer özellikle avangart oluşumlar ve Sovyetler Birliğinden çıkan sahne tasarımcıları ve eserleri üzerinden okumaya çalışır. Yine bu tez sözü edilen dönemin, sanat kuramcıları, çeşitli disiplinlerden sanatçılar ile sahne tasarımcılarının, sahne plastiğine kattıkları yenilikleri bulgulamaya odaklanmıştır.

Sonuçta, sahne dekor ve kostüm tasarlama sürecinin sosyo-ekonomik, kültürel ve teknolojik ilerleme ve değişmelerden doğrudan etkilendiği sonucu da apaçık ortaya çıkmıştır. Ayrıca öncü sanat hareketlerinin, sanatın; eleştirel bir kültürün oluşturulmasında, yaşamın içinde aktif rol almasında, anlaşılamayanın-farklı olanın arayışında önemli etkiye sahip olduğu da bu tezde ortaya çıkarılan önemli sonuçların başında sayılabilir. Yine sözü edilen dönem sanat anlayışlarının, sahne tasarımının kendi geleneksel kabuğundan ayrılarak, geleceğin modern dünyasına yönelmesinde büyük bir etkiye sahip oldukları görülmüştür. Bu tezin benzer çalışmalara kaynaklık etmesi ve geçmiş dönem avangartları ile tüm diğer değişkenlere ilişkin bulguların, günümüz sahne tasarımını geliştirecek yeni araştırma ve araştırmacılara, faydalı olması umulmaktadır. Tez çalışmamda benden desteğini esirgemeyen başta tez danışmanım değerli hocam, Prof. Dr. Selda Kulluk Yerdelen’e, manevi desteklerinden dolayı Doç. Dr. Mehmet Koştumoğlu’na, Yrd. Doç. Dr. Ayhan Özer’e, her koşulda yanımda olan dostlarım ve sevdiklerim Kübra Yıldırım, Yunus Emre Gümüş, Feyzi Aydın, Emre Yalçın, Yiğit Kocabıyık ve Erdem Acan’a, akademik yaşamımda ve sanat yaşamımın her anında yanımda olan sevgili aileme özellikle kardeşim Helin Hanım Zeren’e teşekkür ederim.

Memet Ali ZEREN

İzmir / 2017

İÇİNDEKİLER

AVANGART VE SOVYET AVANGART SAHNE TASARIMI

YEMİN METNİ	ii
TUTANAK	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
ÖNSÖZ	vi
İÇİNDEKİLER	vii
KISALTMALAR	ix
GÖRSEL DİZİNİ	x
GİRİŞ	1

1. BÖLÜM

YİRMİNCİ YÜZYILIN ÖNCÜ HAREKETLERİ

1.1. Fütürizm (Gelecekçilik)	13
1.2. Fütürist Tiyatro	16
1.3. Fütürist Sahne Tasarımı	19
1.4. Dada	22
1.5. Sürrealizm (Gerçeküstücülük)	24
1.6. Ekspresyonizm (Dışavurumculuk)	28
1.7. Dışavurumcu Tiyatro	31

2. BÖLÜM

SOVYETLER BİRLİĞİ'NDE DEVRİM SONRASI SİYASAL, TOPLUMSAL VE KÜLTÜREL ORTAM

2.1. Sovyet Devrimi	36
2.2. Siyasal Yapı	37
2.3. Parlamento ve Sovyet Meclisi	38
2.4. Toplumsal Yapı	39

2.5. Ekonomik Durum	40
2.6. Kültürel Yapı	42
2.7. Sovyetler Dönemi Öncesi Sanat ve Tiyatro	44
2.7.1. Rus Sembolizminin Doğuşu ve Gelişmesi	44
2.7.2. Rus Gerçekçiliği	46
2.7.3. Çehov, Stanislavski ve Moskova Sanat Tiyatrosu	47

3. BÖLÜM

SOVYET TİYATROSU VE SAHNE TASARIMI

3.1. Rus Tiyatrosu	58
3.2. Konstrüktivizm ve Sahne Tasarımı	61
3.2.1. Vladimir Tatlin	65
3.2.2. Sahne Tasarımcısı Olarak Tatlin	67
3.2.3. Alexander Mikhailovich Rodchenko	72
3.2.4. Sahne Tasarımcısı Olarak Rodçenko	76
3.2.5. Lyubov Sergeyevna Popova	79
3.2.6. Lyubov Popova'nın Kübo-Fütürist Dönemi	80
3.2.7. Yubov Popova'nın Suprematist Dönemi	81
3.2.8. Sahne Tasarımcısı Olarak Popova	81
3.2.9. Kazimir Maleviç	83
3.2.10. Sahne Tasarımcısı Olarak Maleviç	83
3.2.11. Varvara Stepanova	87
3.2.12. Sahne Tasarımcısı Olarak Stepanova	89
3.3. Sovyet Tiyatrosunda Mekân Tasarımı	91
3.3.1. Meyerhold	92
3.3.2. Meyerhold'un Sahne Tasarım Anlayışı	95
SONUÇ	99
KAYNAKÇA	103
ÖZGEÇMİŞ	

KISALTMALAR

S.S.C.B:	Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği.
NEP:	Yeni Ekonomi Politikası.
LEF:	Sol Sanat Cephesi.
SBKP:	Sovyetler Birliği Komünist Partisi.
COMECON:	Karşılıklı Ekonomik Yardımlaşma Konseyi.
AKHR:	Devrimci Sanatçılar Birliği.
OST:	Tuval Ressamları Birliği.
VKHUTEMAS:	Devlet Yüksek Sanat ve Teknik Atölyeleri.

GÖRSEL DİZİNİ

Görsel 1 –Delacroix’in, Halka Yol Gösteren Özgürlük Tablosu	7
https://tr.pinterest.com/pin/126523070765258822/ Adresinden alınmıştır. Erişim Tarihi: 10.10.2016	
Görsel 2- Duchamp, Pisuar . Enstalasyonu	9
www.incinerrante.com/arte-e-profanacao/ Adresinden alınmıştır. Erişim tarihi: 7.01.2017	
Görsel 3- Enrico Prampolini’nin Mucizevi Mandarin Sahne Tasarımı	20
https://tr.pinterest.com/pin/223491200238206560/ Adresinden alınmıştır. Erişim Tarihi: 03.01.2017	
Görsel 4- Giacomo Balla, Havai Fişekler Dekor Tasarımı	21
https://smediacacheak0.pinimg.com/736x/d6/bb/c1/d6bbc177bcc5a74401bb5d95918b78c1.jpg Adresinden alınmıştır. Erişim tarihi: 9.01.2017	
Görsel 5- Tatlin Kulesi Maketi	67
http://www.e-skop.com/skopbulten/rus-avangardi-formların-siyaseti-ve-tatlin kulesi/2748 Adresinden alınmıştır. Erişim tarihi: 12.01.2017	
Görsel 6 ve 7- Tatlin Zangezi oyunu dekor tasarımı 1923	68
https://monoskop.org/images/8/8d/Bowl_John_E_1977_Constructivism_and_Russian_Stage_Design.pdf Adresinden alınmıştır. Erişim tarihi 27.04.2017	
Görsel 8 ve 9- Tatlin Zangezi oyunu kostüm tasarımı 1923	69
http://max.mmlc.northwestern.edu/mdenner/Drama/plays/zangezi/TMP965235067.htm Adresinden alınmıştır. Erişim tarihi:27.04.2017	
Görsel 10- Zangezi kostüm taslağı 1923	70
http://max.mmlc.northwestern.edu/mdenner/Drama/plays/zangezi/TMP965235067.htm Adresinden alınmıştır. Erişim tarihi: 27.04.2017	
Görsel 11- Tatlin’in Uçan Hollandalı oyununa yaptığı dekor tasarımı 1914	70
https://www.lessingimages.com/viewimage.asp?i=40170118+&cr=1&cl=1 Adresinden alınmıştır. Erişim tarihi: 28.04.2017	
Görsel 12- Tatlin’in Çar İçin Bir Hayat oyunu için yaptığı dekor taslağı 1922 ...	71
https://vestuarioescenico.wordpress.com/2013/05/25/vladimir-tatlin-y-la-escena/ Adresinden alınmıştır. Erişim tarihi: 29.04.2017	

- Görsel 13-** Tatlin’in **Çar İçin Bir Hayat** oyunu için yaptığı dekor taslağı 1922 71
<https://vestuarioescenico.wordpress.com/2013/05/25/vladimir-tatlin-y-la-escena/>
 Adresinden alınmıştır. Erişim tarihi: 29.04.2017
- Görsel 14-** Tatlin’in **Çar İçin Hayat** oyunu için yaptığı kostüm taslağı 1922 72
<https://vestuarioescenico.wordpress.com/2013/05/25/vladimir-tatlin-y-la-escena/>
 Adresinden alınmıştır. Erişim tarihi: 29.04.2017
- Görsel 15-** Mayakovski’nin **LEF Dergisi** İçin yaptığı afiş tasarımı- Mayakovski 1923 75
<http://www.paulfrasercollectibles.com/news/books-and-manuscripts/2012-news-archive/mayakovskys-futurist-lef-periodical-complete-set-could-bring-10-983/10120.page>
 Adresinden alınmıştır. Erişim Tarihi 01.05.2017
- Görsel 16 -** Rodçenko-“**Mosselprom satıcılar** Oyunu Kostüm Eskizi 1920 77
<http://jbe200.tumblr.com/post/125835566688/theblacksquare-costume-design-for-a-clown-1920> - adresinden alınmıştır. Erişim Tarihi 01.05.2017
 Adresinden alınmıştır. Erişim Tarihi 01.05.2017
- Görsel 17-** Rodçenko-“**Mosselprom satıcılar** Oyunu Kostüm Eskizi 1920 77
<http://jbe200.tumblr.com/post/125835566688/theblacksquare-costume-design-for-a-clown-1920> -
 Adresinden alınmıştır. Erişim Tarihi 01.05.2017
- Görsel 18-** Rodçenko’nun “**Bedbug**” Oyunu için yaptığı kostüm tasarımı 1913 ... 78
<https://br.pinterest.com/pin/369858188132259885/>
<https://www.timeout.com/london/things-to-do/russian-avant-garde-theatre-war-revolution-and-design-1913-1933> adresinden alınmıştır. Erişim Tarihi 01.05.2017
 Adresinden alınmıştır. Erişim Tarihi 05.05.2017
- Görsel 19-** Rodçenko’nun “**Bedbug**” Oyunu için yaptığı kostüm tasarımı 1913..... 78
<http://max.mmlc.northwestern.edu/mdenner/Drama/plays/bedbug/2bedbug.html>
 Adresinden alınmıştır. Erişim Tarihi 05.05.2017
- Görsel 20-** Rodçenko’nun **The Dawn** Oyunu için yaptığı dekor tasarımı 1920 78
<https://tr.pinterest.com/pin/1759287325885964/>
 Adresinden alınmıştır. Erişim Tarihi 05.05.2017
- Görsel 21-** Rodçenko’nun **The Dawn** Oyunu için yaptığı dekor tasarımı 1920 78
<https://br.pinterest.com/pin/369858188132259885/>
 Adresinden alınmıştır. Erişim Tarihi 05.05.2017
- Görsel 22-** Popova’nın **The Magnanimous Cuckold** oyununa yaptığı tasarım maketi 1922 81
<http://max.mmlc.northwestern.edu/mdenner/Drama/plays/constructivist/constructivist.html> Adresinden alınmıştır. Erişim Tarihi 08.05.2017

- Görsel 23- The Magnanimous Cuckold** oyun fotoğrafı 1922 82
<http://fotografya.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?id=446,700,1,1,1,0>
 Adresinden alınmıştır. Erişim Tarihi 08.05.2017
- Görsel 24- 25- Popova'nın çizdiği The Magnanimous Cuckold** kostüm eskizleri . 82
<http://fotografya.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?id=446,700,1,1,1,0>
 Adresinden alınmıştır. Erişim Tarihi 08.05.2017
- Görsel 26- Maleviç'in tasarladığı Güneşe Karşı Zafer Operası** fotoğrafı 1913 ... 84
<https://tr.pinterest.com/pin/328692472784487332/>
 Adresinden alınmıştır. Erişim Tarihi 09.05.2017
- Görsel 27-28-29-30-31-32 - Maleviç'in tasarladığı Güneşe Karşı Zafer Operası**
 dekor-kostüm eskizleri 1913 85-
https://www.metodkopilka.ru/prezentaciya_po_istorii_pochemu_vse_vostorgayutsya_a_chernym_kvadratam.-3178.htm 86
 Adresinden alınmıştır. Erişim Tarihi 01.05.2017
- Görsel 33- Stepanova 1921 yılında 5x5=25-** sergisine yaptığı çalışma 88
<http://www.e-skop.com/skopbulten/rus-avangardi-lyubov-popova-modern-sanatin-cocuk-yuzu/2768>
 Adresinden alınmıştır. Erişim Tarihi 01.06.2017
- Görsel 34-35- Stepanova'nın Tarlekin'nin Ölümü** oyununa yaptığı kostüm
 çizimleri 1922 90
<http://www.russianfashionblog.com/index.php/2013/06/constructivism-russia-1920s/>
 Adresinden alınmıştır. Erişim Tarihi 08.05.2017
- Görsel 36- Stepanova'nın Tarlekin'nin Ölümü** oyunu fotoğrafı 91
<http://max.mmlc.northwestern.edu/mdenner/Drama/plays/constructivist/constructivist.html>
 Adresinden alınmıştır. Erişim Tarihi 09.05.2017
- Görsel 37- Popova'nın Müfettiş** oyununa yaptığı dekor tasarımı 1922 93
<http://library.calvin.edu/hda/node/2239>
 Adresinden alınmıştır. Erişim Tarihi 11.05.2017
- Görsel 38- Popova- "Magnanimous cuckold"- Oyunu** fotoğrafı 1922 93
<http://library.calvin.edu>
 Adresinden alınmıştır. Erişim Tarihi 11.05.2017
- Görsel 39- Meyerhold'un Yaptırdığı Tiyatronun 1932'deki Planı** 97
https://monoskop.org/media/text/meyerhold_on_theatre/part0044.html
 Adresinden alınmıştır. Erişim Tarihi 15.05.2017

GİRİŞ

Fransızca’da “avantgarde”, hareket halindeki bir askeri birliğin en önünde giden, birliğe yol gösteren, öncü anlamında askeri bir terim olarak ortaya çıkmış ve bütün batı dillerine, kültür ve sanat alanına bir düşünce ve yaşam tarzı olarak girmiş, belli bir amaç doğrultusunda yaygın ve etkili olmuştur.

Teriminin anlamı, tam olarak öncü, önde giden olarak tanımlanabilmektedir. “avangart” 1830’lu ve 1840’lı yıllarda siyaset diline girmiş ve köklü dönüşümlerin atılımı anlamında kullanılmaya başlamıştır. "Avangart" terimi, sanata verilen öncü rolü ifade etmek için ilk kez sosyalist Saint-Simon ve takipçileri tarafından kullanılmıştır. 19. yüzyılın ikinci yarısından başlayarak, özellikle 20. yüzyılın başında ortaya çıkan, alışılmış anlatım biçimlerini dışlayıp yeni bir sanatsal dil oluşturmak peşinde olan sanatçılar ve sanat akımlarını tanımlamak için kullanılmaktadır" (Tunalı, 2006: 13).

Avangart hareketler, periyodik olarak tarihsel süreç içerisinde ilerlemişlerdir. Avangartlar kendilerinden önce gelen akımları yoğun biçimde eleştirmiş olsalar da, onlardan etkilendikleri kimi noktalar da olmuştur.

Zygmunt Bauman, “Postmodern Sanat ya da Avangard’ın İmkânsızlığı” adlı makalesine; sözcüğün, sözlük tanımı ile başlar. Akıncı, öncü güç, devriye kolu ya da seferdeki bir ordunu cephe hattı anlamına gelen avangart kelimesi silahlı kuvvetlerin öncelikle kullandığı bir terimdir. Bauman’a göre:

“Avangart, kendisini ana kitleden zamansal bir boyutla ayıran uzaklığı gösterir: küçük bir öncü birimin yaptığı şeyi daha sonra bütün bir kitle tekrarlayacaktır. Bu birimin ‘ileri’ görülmesinin ardında yatan varsayım, ‘ötekilerin bunları taklit edeceğidir’. Söylemeye bile gerek yok ki, biz ne tarafın ön ne tarafın arka, neresinin ‘önde’ neresinin ‘geride’ olduğunu kesin olarak biliyoruz. Yani avangart kavramı, özünde muntazam bir zaman ve uzam düşüncesini ve bu iki düzenin özsel koordinasyonu düşüncesini ifade ve naklediyor. Avangarttan söz edilebilen bir dünyada ‘ileri’ ve ‘geri’ kavramlarının aynı zamanda hem uzamsal hem de zamansal boyutu vardır. İşte bundan dolayı, postmodern dünyada tan söz etmek pek anlamlı değildir. Postmodern dünyada olmayan tek şey hareketsizliktir; bu dünyada her şey istikametlerden yoksundur, hareket

halindedir. Fakat bu hareketler rastgele ve dağınıktır" (Bauman, 2000:135).

Avangart kuramının önemli ismi Peter Bürger de, avangardı anlamak için tarihsel açıklamaya dayalı kuramsal bir yapı önermektedir. Bürger'e göre sanat; 1700'lü yılların sonlarından itibaren kilisenin, sarayın ve piyasanın mülkiyet iddialarına karşı dirençle durmuş, kendi öznelliğinde kalıcı olmuş ve bu öznellik savıyla 1800'lü yılların sonlarına doğru simgesellik ve estetizm ile zafere ulaşmıştır. Bunun sonucu olarak sanat içe dönmüş, kamusal pratiklerden uzak, kurumsal bir yapı haline gelmiştir (2004: 91-98). Bürger; kurumsal olarak sanat kavramından, sanatın içerisindeki üretici ve tüketici aygıtın yanı sıra, sanatla ilgili olarak belli bir zamanda hâkim olan ve eserlerin algılanışını önemli ölçüde belirleyen fikirlerin kastedildiğini belirtmiştir. Bu kurumsallaşma ve özerklik, aynı zamanda sanatın toplumsal pratikleri etkileme kabiliyetini kaybettiğini de ima etmektedir. Toplumsaldan uzaklaşmak, sanatı iyice kendine döndürür. Bürger; bu durumu, hareketlerin doğuşu için milat olarak belirlemektedir: "Sanat, kendisine yabancı her şeyi dışında bıraktığında, kendi açısından ister istemez sorunlu hale gelmiştir. Kurum ile içeriklerin örtüşmesiyle birlikte, burjuva toplumunda sanatın özünün toplumsal etkisizlik olduğu açığa çıkar; bu durum da sanatın özeleştirisine davetiye çıkarır. Bu özeleştiriyi gerçekleştirmek, tarihsel hareketlerine düşecektir" (Bürger, 2003: 71).

Avangart sanat hareketi, 20. yüzyılda kendinden en çok bahsettiren akımların başında gelmektedir. Onu, salt bir sanat akımı olarak görmek, avangardı anlama açısından yeterli değildir. Olgusal olarak avangardın, kendi döneminin gereksinimine uygun felsefi ve sosyolojik bir yapısı vardır.

1850'den sonra ve 1900'lerin başında toplumlar ilerlemenin, teknolojinin ve pozitivistliğin önemini kavramıştır. Tarihsel sürece göre, 1848 öncesinde, romantizmin sinerjisiyle ortaya çıkmıştır. Bürger'a göre bu kırılma sonrası yükselen sanatın özerkleşmesine koşut olarak modernist bir hal almış ve modernizmle ortak bir evrime girmiştir; adeta onunla özdeşleşmiştir. Bu bağlamda modernizmin kavramlarıyla arasında büyük bir ayrım bulunmaz. Her ikisi de aynı ruh ve bilinci paylaşmış, sanatçının topluma ve kendine yabancılaşmasıyla burjuva zihniyeti karşısında aldığı tavırları ifade etmiştir (Bürger, 2003: 71).

19. yüzyıl, sosyal hayatın önemli ölçüde değiştiği bir dönemdir. Sanayinin gelişiminin hemen ertesinde kapitalizm, kırsala dayalı üretim durumunu ortadan kaldırmıştır. Bununla birlikte köylü nüfus şehirlere yönelmiş, maddesel iktidarı feodallerden sanayicilere bırakmıştır. Bu durumsa tüm dinamikleriyle yaşamı farklı boyutlardan değiştirmiştir. Şehirler, bir anda çeşitli sınıfların ve aynı zamanda bu sınıfların birlikte durduğu bir toplumsal alanı oluşturmuştur. Teknolojik gelişmeler, gündelik yaşamın, soyutlanamaz dönüştürücü bir parçası haline gelmiştir. Özellikle ulaşım ve iletişimdeki büyük değişim hem toplumsal ilişkilerin yapısını hem de günlük hareketlerin biçimini büyük ölçüde dönüştürmüştür. Marks ve Engels’e göre, çağın öznesi olan burjuvazi, insanlığı feodal zincirlerinden kurtarsa da “kişisel değerın değişim değerine dönüştüğü, sayısız kazanılmış özgürlüğün yerini tek bir özgürlüğe, serbest ticarete bıraktığı bir çağ yaratmıştır” (2003: 53).

Sanatçılar değişen yüzyıla adapte olurken ürettiği her şey aşırılıklara kaymıştır. Kapitalizm, toplumsal ve bireysel yaşamın eski edinimlerini ortadan kaldırırken ortaya çıkardığı değişim ve hızın yarattığı etki sanatta, eskiye yönelik bir tepkiye yol açmış; yeni olana ise bir yön kazandırmıştır. Sanatçı, teknolojiye büyük ilgi duymaya başlamış, yığın kültürüne duyulan nefret geleneğine karşı gelmiştir. Böylece sanatın eskiye dair tüm alışkanlıklara karşı durdurduğu, gelenekten kopuşun gerektiğine inandığı bir döneme girilmiştir. Sıtkı Erinç’e göre:

“20. yüzyılla birlikte sanat, bir amaç olmaktan çıkarak araç olma konumuna gelir, yani onun varlık nedeni kendinden başka hiçbir şeye bağlanmaz. Ne biçim, ne içerik, ne de öz açısından herhangi bir bağımlılık söz konusu edilir. Küçülen dünya içinde, daha da karmaşıklaşan teknoloji ağının açılırları arasında sanatçı, hem kendini diğer insanlardan soyutlamak zorunda kalmış hem de kendi varlığını diğer insanlara kanıtlamak yükümlülüğünü hissetmiştir” (Erinç, 1995:17).

Kapitalizm’e geçiş, insanların düşünsel yapısında önemli devinim ve değişikliklere sebep olmuştur. Koşulların değişimi, doğrudan kapitalist sistemin çıkışıyla, yadsınamaz biçimde bağlantılıdır. Avangart’ın, kapitalizmin revaçta olduğu bu dönemde ortaya çıkan bir düşünsel sanat akımı olduğu söylenmelidir. “19. yüzyılın asıl meselesi burjuva estetizmidir. Avangartlar bu estetik tasarımın, sanat ile hayat arasındaki ilişkiyi kopardığını, sanatı kendinden bağımsız bir biçimciliğe hapsedtiğini,

gerçeklik üzerine konuşamaz ve ona müdahale edemez şekilde iğdiş ettiğine inanmaktadırlar” (Balcı, 2006:32).

Avangart akım, yapısal olarak yenilikçidir ve muhafazakâr olan tüm yapılara karşı durmaktadır. Bu anlamda protest bir anlayışa ilişkin öngörüsünün, söze ve eyleme döndüğü anlaşılmaktadır. Bu protest durum, ya da reddetme bakışı, sanatın birçok alanında; özellikle plastik sanatlarda, sahne sanatlarında, sinemada aşırıya kaçan yıkıcı bir biçimlenmeyle kendini, fenomene dönüştürmüştür. Avangart kendini bir stilden öte, hayatın ve sanatın her alanında devrimci bir duruş olarak tanımlar.

“20. yüzyılın geniş tarihi düzlemi boyunca, sanatçılar, politik ve protestocu bir tavırla yaşadıkları ortamın anlamsızlıklarını, çelişkilerini, eşitsizliklerini, basit oluşlarını eleştiren hareketler sergilemiştir. Örneğin Cezanne, Charles Camoin’e 1903 tarihli mektubunda: ‘Çalışmalıyım. Çünkü her şey, en başta sanat, fikirlerle gelişir, doğayla ilişki halinde gerçekliğe kavuşur. Cauture öğrencilerine, ‘Arkadaşlarınızı iyi seçin, yani Louvre’a gidin’ dermiş. Oysa orda dinlenen büyük ustaları görür görmez kaçmalıyız onlardan, doğaya çıkmalıyız, doğanın içimizde uyandırdığı güdülere ve duygulara teslim olmalıyız’ şeklinde yazarak, geleneksel olana karşı tavrını dile getirmiştir. Van Gogh ise, Emil Bernard’a yazdığı mektubunda: ‘Fırça darbelerimin herhangi bir sistemi yok. Tuvale düzensiz fırça darbeleriyle vuruyorum ve öylece bırakıyorum. Kalın boya katmanlar, boya değmemiş alanlar, yabanıl haller, kısacası sonuç o kadar rahatsız edici ve sinir bozucu ki, teknik konusunda önceden belirlenmiş fikirleri olanların suratına fırlatılmış bir hediye olduğunu düşünüyorum derken, içinde yaşadığı kırsal kesim insanların onun yeni sanatını algılamada önyargılı, duyarsız ve ilgisiz olmalarına tepkisini ifade etmiştir” (Antmen, 2009).

20. yüzyılın ilk çeyreğinde çıkan avangart yapılar, burjuvaziye manipüle etmek, şaşırtmak amacıyla çaba sarf etmişlerdir. Ürettikleri eserler insanlar tarafından, korkunç bir itici sıfatlarla karşılanmış; bu tür eserlerdeki biçim bozma ile elde edilen çirkinlik, başlarda, gerçeğin çirkin betimlenmesi olarak görülmüştür.

Bürger; kuram olgusunda, sanatın kurumsal bir hale gelmesine ve özerkleşmesine karşı durmuş, sanatın bir şekilde hayata müdahale etmesi gerektiğini vurgulamıştır. Sanatçıların tek kaygısı olarak, sürekli güzeli arama ve müzelere yerleştirilecek ürünler üretmesini dayatmak yerine, yaşamın devrimci bir özneye dönüştürülmesini önemsemiştir. Sanatın hayata müdahalesine ilişkili olarak, toplumsal

refah ya da gelişmelerden söz edilmemektedir. Yani sanat ne gerçekçilerin ifade ettiği gibi “sanat toplum içindir” söylemiyle, ne de buna karşı duran estetizm düşüncesiyle hareket etmektedir. Avangart sanatın hedefi; yaşanan ve artık bir kurum haline dönüşmüş olan sanat olgusunu yok etmektir. Bu kuruma karşı duruşun en önemli nedeni, sanatı bağımlı olduğu kurumsallaşmış yapılardan çıkararak, özgürleştirmektir. Bu anlamda avangardın tavrı; her dönemde içinde bulunduğu yapıya karşı bir duruş sergilemek, olumsuz ve yıkıcı bir süreç ile birlikte bu anlayışı dönüştürme yolunu oluşturarak, sanatı bir özgürleştirme hali olarak görülmektedir (Bürger, 2003: 20-22).

“Yüzyılımızın ikinci on yılına kadar, bir sanat kavramı olarak avant-garde, birini ya da ötekini değil, estetik programları genellikle geçmiş reddetmek ve yenilik hayranlığı ile tanımlanan bütün yeni okulları gösterecek bir kapsam genişliğine ulaşmıştı. Fakat yeniliğe çoğu kez, sırf geleneğin yıkılması sürecinde ulaşmış olduğunu da göz ardı etmemeliyiz; Bakunin’in anarşist özdeyişi ‘Yıkamak yaratmaktır’, aslında yirminci yüzyıl avant-garde etkinliklerinin çoğuna uygulanabilir. Bütün gelenek karşıtı aşırı hareketleri daha geniş bir kategoride toplama olanağı, avant-garde’ı yirminci yüzyıl edebiyat eleştirisinin önemli bir terminoloji aracına dönüştürmüştür” (Calinescu, 2003:53-55).

Avangart sanatçıların ürünlerinin temsil ettikleri farklı idealler, çoğunlukla hayalî ve yaşamla ilişkisiz bulunmuş, dolayısıyla izleyici algılama zorluğu çekmiştir. Kendi dönemine göre, oldukça ileride olan bu hareket anlaşılmasının zor oluşu, doğal bir durumdur da.

“Her şeyden önce, bir nesnenin estetik obje olabilmesi için, onun bir özne tarafından algılanması gerekir. Algının buradaki önemi gayet açıktır. Algı nesnelere anlam verir, onların anlamlı bir bütün olarak kavranmasını sağlar. Çok basit bir örnek olarak, bir soba, bir masa vs. Bunlar, algının bize sağladıkları nesnelerdir. Bu basit örnekte bile, algıların bir nitelik olarak oluşmasının insanlığın uzun deneme ve eğitim sürecinden sonra oluşmuş olduğu açıkça görülmektedir” (Tunalı, 1996: 34-35).

Algının söz konusu değişim hali ‘güzel’ algısına da benzetilebilmektedir. Bu bağlamda, çağın gerekleri ile birlikte değişmekte olan güzel kavramı, başlangıçta klasik güzelin özünü tanımlamaya çalışan bir bakışta birleşirken; avangart yapıda trajikomik, grotesk, alaycı, protest, garip biçimlere ve söylemlere dönüşmüştür.

Sürekli değişen ve gelişen teknolojinin de etkilemesiyle sanat, tüm insanlar için ulaşabilir olmakla kalmamış, sanat ürününün algılanma biçiminin değişmesine de olanak sağlamıştır. Örneğin, ekonomik ve mekanik olarak yayılan müzik canlı ya da kaydedilir hale gelmiş, görüntü dondurulabilmiştir. Yazılı metinlerin önceden defalarca okunabilirliği göz önüne alındığında televizyon reklâmlarında dramatik bir anlatıyı otuz saniye içinde aktarmak gibi yenilikler karşısında artık teatral bir görünüm hiçbir etki yaratmaz hale gelmiştir. Geçmiş düşünüldüğünde, modern yüksek teknolojinin sunduğu bu olanaklar sayesinde, algı ve dikkatin birkaç saniye içinde harekete geçirilişinin mümkün kılınmasından önce, insanların ve toplumların basit çizgisel ya da ardışık pek çok şeyi algılama güçlükleri doğal karşılanmaktaydı. Bu dönüşüm, popüler sanat ve eğlence biçimlerinde, yüksek sanatlar, özellikle de geleneksel sanatlarda, görülenden daha erken gerçekleşmiştir (Hobsbawm, 2006: 675-676).

Fütürist çalışmalarda yapı bozum kışkırtma amacı taşırken, Alman dışavurumcular, kendi yaşam alanlarındaki kaotik ortama tepkilerini, biçim bozma amaçlı çirkinlikle göstermişlerdir. Bu dışavurumcu sanatçılar savaşın nedeni olarak gördükleri burjuva sınıfının sefil ve iğrenç portrelerinin yanı sıra savaşın ortaya çıkardığı korkunç ortamın çirkinliklerini resimlerinde yansıtmışlardır.

Dönüşmek ve ya değişmek, belirli bir süreç içerisinde, bir olguya ilişkin değerler koşullara uygun şekilde azalıp çoğalmasa olarak açıklanabilmektedir. Modernist anlayışta, toplumların belirli alanlarında değişikliklere yol açmış, çeşitli sınıflar arasında, toplumsal sorunların ve çatışmaların hareketini, isyan aktivitelerini ve farklılaşmaya direnişle birlikte bozulma süreçlerini de içine alarak, belli değerlerin artıp azalmasına olanak vermiştir (Eisenstadt, 2007: 39).

Modernizmin, 1900'lü yıllar öncesinde ortaya çıkardığı değişimlerin en önemlisi olarak bilinen Sanayi Devrimi ile Fransız Burjuva Devrimi'nin etkileri her alanda, özellikle de sanat alanında da kendini göstermiştir. Delacroix'nın "Halka Yol Gösteren Özgürlük" adlı aykırı resminde olduğu gibi, klasisizme karşı coşkulu karşı çıkışlarıyla romantik ressamı, öncü sanatçıların ilk örnekleri olarak göstermek mümkündür (Yılmaz, 2006: 18).



Görsel 1: Delacroix, “Halka Yol Gösteren Özgürlük”.

Sanat, avangart sanatçıların kendilerini ifade etmeye başladığı 1850’lerden itibaren, bireyin kendini gerçekleştirmesine ve özgürleşmesine yönelmiştir. Bireyin fikri, özgünlüğü, hareketi yaratıcı ve yıkıcı ifadesine uygun yeteneği değer bulmaya başlamıştır.

Kömeçoğlu’na göre; us, düşünsel gücün karşısında bir engele dönüşmüştür. Avangart sanatçılar ise aklın uyguladığı bu kısıtlama ve zorbalığa karşı meydan okumuş ve neredeyse sanatta bir isyan hareketi başlatmıştır. Baudelaire’in ‘züppe’si, Nietzsche’nin ‘üstün insan’ı, Simmel’in ‘yabancı’sı, Weber’in ‘toplum bilimci’si, Marx’ın ‘devrimci’si, Benjamin’in ‘flaneur’u, değişim ve rutin (gelenek), kavramlarıyla uğraşmıştır. Yaşamın her aşamasında parçalanan, zamansız ve mekânsız hem oynayan hem de seyreden, bu insanlar modernitenin yeni unsurlarıdır (Kömeçoğlu, 2002: 11-27).

1910 ve 1930 yılları arasında, değişimin reddeden özelliğini sırtlayan sanatçılar, soyut bakış açısını zıtların birliği, “eski ve yeni” paradoksunda değerlendiren bir yapı geliştirmeye yönelmişlerdir. Naturalist bakış açısının değişmesini isteyen devrim niteliğindeki empresyonizm bile Cezanne, Matisse ve Picasso’nun gerisinde kalmış, demode olmuştur (Yılmaz, 2006: 55).

Özellikle emperyalist savaşlar sonrasında yaşanan teknolojik, sosyolojik, kültürel gelişmeler, sanatçıyı, sanat ürününü ve ürünleri izleyenlerin karma bir şekilde değişmesine neden olmuştur. Bu hızlı değişim iyi bir noktada hareket etmesine rağmen beraberinde çeşitli handikaplar da getirmiştir. Bu bağlamda 20. Yüzyıl sanatının, geleneği reddeden yapısı sanat eserinin algılanmasında sorun çıkarmıştır. Neredeyse her değişim kendi içinde bir manifestoyla kendini ortaya atma dürtüsünü doğurmuştur. Toplumlara ve avangart hareketlerin ortaya çıkış dönemlerine göre bu durumun değiştiği, kendini güzel bir şekilde ifade ettiği ya da kısıtladığı zamanlar olmuştur. Bu dönemlerde sanatta algılanan dünyayı arayan alıcılar, özellikle kodlanmış ve bilinen şeyleri bulmak isteyenler, 20. yüzyılın hızla gelişen durumuna yabancılaşmışlardır.

Avangart, modernizm olgusunu soruşturan, oldukça fazla sorumluluk gerektiren ciddi bir harekettir. Avangartta önemli olan fikirdir. Fikir bir araç olarak kullanılmaktadır. Örneğin Duchamp'ın hazır nesneleri kullanması temelinde böylesi bir felsefeyi barındıran bir hareketin ürünüdür. Avangart bir çıkış olarak hazır nesnelerin en sansasyonel olanı kuşkusuz, "Pisuar"dır. Bu çalışma, Duchamp'ın bir sıhhi tesisat firmasına ait R.Mutt adına imzalayıp, 1911'de New York'ta ilk kez düzenlenen Müstakiller Salonu'na sunduğu iştir. Oldukça fazla üretilen ve doğal bir ihtiyacı gidermek üzere tasarlanan bir ürünle birlikte Duchamp'ın sergilediği, modernist estetiğin sorunsalıdır. Pisuar, modernliğin dışında, sanat-zanaat, sanat-sanayi gibi geçmişten beri sürmekte olan sorunsalları da, yeniden gündeme getirmekteydi. Bu kadim meseleler günümüzde de sıklıkla tartışılmaktadır. Duchamp'a göre: "Bay Mutt'un pisuarı kendi elleriyle yapıp yapmadığı bir önem taşımaz. Gündelik hayata ait sıradan bir şeyi alıp öyle bir sunar ki, onun yararlılık bakımından taşıdığı önem ve edindiği yeni unvan, getirdiği yeni bakış açısı tarafından silinir. Bay Mutt sunduğu nesneye ait yeni bir düşünce yaratır" (Bürger, 2003:19-21).



Görsel 2: Duchamp, “Pisuar”.

Ayrıca yine Bürger'e göre; Duchamp'ın pisuarla yaratmak istediği sanatsal etki, yüksek sanatın kodlanmış yapısına karşı bir tavidir. Bu nokta da saldırgan bir tavır içerisindedir. Bir anlamda “herhangi” bir nesne, sanat eserine dönüşebilir iddiası oldukça bilinçli bir tavidir. Duchamp'ın bu etkisi 20. yüzyıldaki birçok sanatçıda görülmektedir (2003).

Avangart kavramının kendisi, özgünlük söyleminin bir işlevi olarak görülebilmiş olsa da, öncü sanatın üretiminin aslında yineleme ve yeniden vuku bulmanın zemininden çıkan bir çalışma tarzına eğilim gösterdiği açığa çıkmaktadır. Bu eğilimi Krauss şöyle açıklamıştır:

“Görsel sanat alanındaki üretimden alınan tek bir figür örnek oluşturabilir. Bu figür,” grittir” Maleviç, Mondrian, Picasso, Schwitters, Cornell, Reinhardt, Johns, Andre, Le Witt, Hesse ve Ryman gibi kendini olarak tanımlayan birçok sanatçının işinde var olmasının yanında, grit, öncü sahiplenmeye elverişli pek çok sayıda yapısal niteliği de sahip.

Bunlardan biri dile karşı geçirimsizliği. “Sessizlik, sürgün ve hüner, Stephen Dedalus’un anahtar sözcükleriydi ki, bunlar aynı zamanda Paul Goodman’ın bakış açısıyla sanatçının kendine dayattığı kodlamayı ifade etmekteydiler. Grit sessizliği ortaya koymakta, daha da ötesinde bunu konuşmanın reddi olarak ifade etmekteydi. Gritin mutlak durağanlığı, sıradüzene, merkeze, derecelemeyle sahip olmayışı, sadece gönderge karşıtı niteliğini değil, aynı zamanda –daha önemlisi- anlatıma karşı olan düşmanlığını ortaya koyuyordu. Zamana ve olaya olan geçirimsizliği sayesinde, dilin, görselliğin alanına yansıtılmasına engel oluyor ve sonuçta sessizlik ortaya çıkıyordu” (Krauss, 2000: 1118).

Saint Simon, bu dönemde bilim insanlarına ve diğer aydınlara sanatçı misyonunu üstlenerek şöyle hitap etmektedir: “Sizlerin avangardı biz sanatçıları en etkilisi ve hızlısı sanatın gücüdür. Toplum üzerinde bir iktidara sahip olmak, gerçek bir rahiplik görevi yürütmek ve sağlam adımlarla zihnin bütün melekelerinin önüne düşmek: İşte sanatın muhteşem kaderi” (Akt. Bürger, 2003: 15).

Aynı şekilde sanat teorisyeni Laverdant de, "Sanatın misyonu sanatçıların rolü" başlıklı yazısında, “Toplumun ifadesi olan sanat, bize en ileri toplumsal eğilimleri bildirir, yol gösterir, bilinmeyeni ifşa eder” (Akt. Bürger, 2003: 15) diyerek, Saint Simon’un sözlerine doğrudan destek vermektedir. Zamanla modernizme ve sanayileşmeye bağlı olarak ortaya çıkan teknolojik gelişmeler, dünyanın ilerlemeye duyduğu eğilimi güdülemiştir. Akılcı ve pozitivist bir tarihsel devamlılığın geçmişi yıkan, yeniyi kurmaya çalışan hareketlerinden destek alırken, avangardın anlamı olan öncülük ve korumacılık gibi modernizmi destekleyici ve ilerlemeci bir tavrı benimsenmiştir. Buna binaen bu durağan olmayan, hareketli ve modern sanatsal durum aynı anda birçok önemli problemleri de ortaya çıkarmıştır. Umberto Eco’ya göre:

“Modern insan sanat nesnesi yoluyla bu zevki tatmayı ve olağandan kurtarılmayı bekler. Sanat, bu kurtuluşu, insanı, olağandan ve olağan algılamasından kurtarmak suretiyle gerçekleştirir. İnsanı ideal olan ile şeylerin özü ile yani bir tür tinsel hakikat ile ilişki içinde olma konumuna geçirir. Ancak sanatın kurtuluşu da kolay gerçekleşmemiştir. Özellikle Fransız devrimine kadar olan süreçte, sanatçının zanaatçı ile eşdeğer konumda tutulması, yaptığına basit el işçiliği olarak değerlendirilmesi ve çağın yönetim anlayışına uygun eserler vermesi beklentisi, sanatın özgürlükçü ve yaratıcı doğasıyla çelişen nitelikler olarak görülmelidir. Çünkü sanat özünde bir protestodur, bir başkaldırıdır. Bu protesto, olağana, yönetimlerdeki bozukluklara, kurulu düzendeki geleneksel aksaklıklara karşı koyan bir manifestodur. Bu avangart anlamda

hareketler, böylesi bir isyan içinde düzensizliğe karşı modern insanın rasyonalist gelişmişliğinin ve kendi öz bilincinin gerçekleştirilmesinin birer dışavurumudurlar. Fransız devrimi kişi hak ve özgürlüklerini güvence altına alırken, aynı zamanda sanatçının kendini özgür bir birey olarak dilediğinde ifade etmesinin de yollarını açmıştır. “Kapitalizmin gelişim dolu çağında sanat artık bir din kadar kutsaldır ve seküler bir kült havasına bürünür. Fransız Devrimi ardından kolektif yapılanma son bulup 1848’de burjuvazi ve aristokrasinin savaşları değişince, daha önceden sanatın ahlaktan ve faydadan arınamayacağını söyleyen Baudlaire kendi deyimiyle depolitize olur ve ‘sanatın amacı ahlaktan bağımsızdır’ (Eco, 2009: 286).

Hareketli olmak, modern dünyanın hızlı değişimlerinin sergilendiği bu ortamda, sözü edilen revizyon; çağdaş insanın denetlenemeyen sanayileşme ve teknolojik hız karşısındaki durumunu ve pozisyonunu da etkilemiştir. Çağdaş insan yalnızlaşmış ve yapay dünyasında, ilkel insanın doğa karşısındaki korkusu ve güçsüzlüğüne, değişimin yarattığı belirsizlik ve endişe duyguları ile karşılık vermeye başlamıştır. Avangart sanat, gerçeklik tanımları içindeki kabul edilmiş normları sarsıp sınırlarını değiştirmeyi amaç edinmiş bir sanat hareketi olmuştur. Tüm zamanların sanat algısına yeni estetik kavramları getirmeyi amaçlayarak, deneyselliği ve reformları savunmuştur. Avangart sanat, her yönden yeniliği söze ve eyleme dönüştürme çabası içinde olmuştur. Bu anlamda avangarda, içerik olarak devrimci ve yıkıcı sanat da demek mümkündür.

1. BÖLÜM
YİRMİNCİ YÜZYILIN ÖNCÜ HAREKETLERİ

1. BÖLÜM

YİRMİNCİ YÜZYILIN ÖNCÜ HAREKETLERİ

Bu bölümde 20. yüzyılın öncü sanat ve felsefe hareketlerine ve bunların varsa tiyatroya ve sahne tasarımına etkilerine yer verilmeye çalışılmıştır.

1.1. Fütürizm (Gelecekçilik)

Fütürizm; İtalya’da 1900’lerin başından 1940’ların sonlarına kadar, plastik sanatlar, müzik, şiir, edebiyat, tiyatro, mimarlık, fotoğraf ve sinema gibi birçok farklı disiplin içerisinde etkili olan bir sanat akımıdır. Vortisizm, konstrüktivizm ve Süprematizm gibi akımlardan başka Dada hareketlerine kaynaklık eden bir iletişim tekniği ve felsefesi olması açısından 20. yüzyıl sanat akımları içerisinde önemli bir yere sahip olmuştur (Genç, 1983: 55).

Fütürizm, İtalyan şair ve oyun yazarı Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) tarafından yazılmış ve 20 Şubat 1909’da Paris’te yayınlanmış “Le Figaro” gazetesinin ilk sayfasında yer alan “Le Futurisme” adlı bir manifestoyla başlamıştır. Fütürist hareketin var olmaya çalışma nedenlerini İtalya’nın ekonomik, politik ve düşünsel durumunda aramak gerekir’ diyen Manfred Brauneck Fütürist Tiyatro üzerine kaleme aldığı yazısında bu durumu şu sözleriyle açıklamıştır:

“Bu dönemde İtalya, ekonomik ve teknolojik açıdan az gelişmiş, politik açıdan bir dağınıklığın ve kısmen bağımlılığın (İtalya’nın bazı bölgeleri Avusturya tarafından işgal edilmiştir) ve düşünsel yaşamda açık bir durgunluğun egemen olduğu bir ülke konumunda idi. Bir yandan ulusal birlik için çabalayan kimi büyük kentsoylular (Avusturya ile olan savaş durumu), diğer yandan endüstrileşme ve modernleşme ile birlikte gerçek durumlarının düzeleceğine inanan İtalya’nın kuzeyindeki sosyalist işçiler arasından kişiler, fütürizm taraftarları arasına katılıyorlardı” (Brauneck 1993, 66).

Fütüristler, Marinetti’nin öncülüğünde ilginç olabilecek etkinlikler, söyleşiler, gösterileri, sergiler ve konserlerle halkın dikkatini çekmeye çalışmış, kısa bir süre sonra Avrupa’nın birçok yerinde kendilerini duyurmayı başarmışlardır. 1912’de Herwarth Walden, Marinetti’nin bildirgesini önemli bir sanat dergisi olan Der Sturm’da

yayınlanmış, 1914'te Moskova'da İtalyan Fütüristlerin Bildirgesi adlı bir derleme Rusçaya çevrilerek basılmıştır” (Braunceck 1993, 66).

Marinetti bu yıkıcı manifestosunda, uzun zamandır “bir eskici dükkânı olarak” değerlendirdikleri İtalya'yı, “üzerini mezarlıklar gibi örten sayısız müzeden, profesörler, arkeologlar, turist rehberleri ve antikacılar kangreninden” kurtarmak istediklerini belirtmiştir. Bu anlamda da, yürekleri “ateşle, nefretle ve hızla beslenen, genç, güçlü ve canlı Fütüristler” olarak tanımladığı grubuna, kütüphane raflarını ateşe vermelerini, müzelerin sular altında kalması amacıyla kanalların yolunu değiştirmelerini ve mağrur kentlerin temellerini yıkmalarını öğütlemiştir. Çünkü ona göre “sanat; şiddet, acımasızlık ve haksızlıktan ibarettir” (Marinetti, 2001: 62-73).

Marinetti'nin kaleme aldığı bu manifesto oldukça yıkıcı bir düzeyde yazılmıştır. Geçmişe duyduğu nefret duygusu manifestonun her yerine nüfuz etmiştir. Geleceğe karşı duyduğu hayranlık idealinin temelini oluşturmaktadır. Geçmiş çığırıştıran her şey gereksiz görülmüş ve yıkılması gerekmektedir. Müzeler, sergi salonları, kütüphaneler ve her türden arşivleme kurumu yok edilmelidir.

“Tehlike aşkını, enerji ve korku tanımazlık alışkanlığını selamlamak istiyoruz. Şiirimizin asal öğeleri cesaret, maceraperestlik ve başkaldırı olacak. Edebiyat şimdiye dek düşünsel durağanlığı, kendinden geçmeyi ve uykuyu yüceltti. Biz, saldırganlığı, hararetli uykusuzluğu, sporcunun fulesini, ölümcül atlayışı, yumruğu ve tokatı yüceltmek istiyoruz. Dünyanın haşmetinin bir yeni güzellikle zenginleştiğini ilan ediyoruz: Hız güzelliği. Kaputu, patlayıcı soluğun yılanlarına benzeyen büyük borularla süslü bir yarış otomobili... Mermi üzerindeymiş gibi hareket eden kükreyen bir otomobil Samothrace'ın Zaferi'nden daha güzeldir. [...] Savaşımın içinde olmanın ötesinde bir güzellik yoktur artık. Saldırgan karakteri olmayan bir şaheser olamaz. [...] Biz, yüzyılların kıyısında duruyoruz!... İmkânsızın gizemli kapılarını kırmak zamanı gelmişken, geriye bakmak neye yarar? Zaman ve Mekân dün öldüler. Sonsuzlukta yaşamaya başladık bile, çünkü yarattık her yerde var olan ebedi hızı. Biz, -dünyanın yegâne hijyenini- savaşı; militarizmi, vatanseverliği, anarşistlerin yıkıcı hareketini, ölmeye değer güzel fikirleri ve kadını hor görüyü yücelteceğiz. Müzeleri, kütüphaneleri yıkmak; ahlakçılık, feminizm ile çıkarıcı ve yararcı korkaklıkla savaşmak istiyoruz. Selamlayacağız; çalışmayla, hazla ya da ayaklanmayla galeyana gelen büyük kalabalıkları; modern başkentlerdeki çok renkli ve çoksesli devrim dalgalarını; vahşi elektrikli ay ışıkları altındaki tersane ve şantiyelerin gece titreşimlerini; tüten yılanları yutan iştahlı garları;

dumanlarının ipliğiyle bulutlara asılı duran fabrikaları; güneş altındaki ırmakların şeytansı bıçaklarından jimnastikçi sıçrayışıyla geçen köprüleri; ufku koklayan macera peşindeki buharlıları; tekerlekleri, uzun boruların bağlı olduğu devasa çelik atların toynakları gibi rayları döven geniş göğüslü lokomotifleri ve pervaneleri rüzgârda şaklayan bayrağa ya da heyecanlı bir güruhun alkışlarına benzeyen uçakların kayarcasına uçuşunu” (Marinetti, 2001: 63-65).

İtalya’nın sanatta ve bilimdeki geri kalmış durumu, kapitalist üretim ilişkisi içerisine girememiş olması sosyo-ekonomik olarak ilerleyemeyişi, ulusal bir devlet olamayışı, feodal üretim ilişkisi içerisinde tıkanmış olması gibi birçok neden, Fütüristlerin sanatçıların asi ve saldırgan tavır takınmalarında önemli bir etken olmuştur.

“1900 yıllarında İtalya bir tarım ülkesiydi. Roma ve Rönesans Uygarlıklarını içeren geçmişiyle geri kalmışlığı arasında taban tabana bir zıtlık vardı. Monarşi ile idare edilen ülke, Avrupa’nın en tutucu ve en bunalımlı ülkelerinden biriydi. [...] feodal toplum düzeninden sanayi toplumuna geçişin sancıları içindeydi. İtalyanlar, sanatsal gelişmelerden, Avrupa’nın diğer ülkelerinde ortaya çıkan sanat akımlarından habersiz yaşıyorlardı. Rokoko’dan buyana Tuscan gibi bölgesel bir guruptan başka bir gelişme yoktu. Tuscan (Macchiaioli) Okulu, Barbizon Okulu’nun etkisindeydi. İzlenimcilik, İzlenimcilik sonrası ve Simgecilik gibi eğilimler yurt dışında keşfedilmek durumundaydı. [...] Gelişmiş ülkelerin yenilikçi sanatçıları gibi kozmopolit bir ortamda yaşamıyorlardı. İtalyanların Avusturya’ya karşı, haksızlığa uğramış kimselere özgü düşmanlıkları Fütürizmin aşırı milliyetçiliği ya da şovenizmi (chauvinism) açıklamaya yardım eder; Çözümün kendi ülkelerindeki insanlara ve toplumsal değişikliğe bağlı olduğunu savunan genç İtalyanlar, ileri bir teknolojiyi hedef alan güçlü bir İtalya’yı yeniden yaratmak istiyorlardı. Askeri yönden dinamik, ekonomik siyaset yönünden kendi başına yeten, koloniler üzerinde etkili ikinci bir İtalyan Rönesans’ına gereksinim vardı” (Genç, 1983: 56).

İtalya’yı geçmiş yıllarının süregelen gerici, muhafazakâr durumundan çıkararak, bilimde, teknikte, ekonomide ve sanatta güçlü bir ülke haline getirmeyi amaçlayan Fütürist sanatçılar, yeni yüzyılın getirdiği modern gelişmelerin sunduğu, hız, dinamik hareket, devinim, evrim gibi olguları ideolojik yaklaşımlarının merkezine koymuşlardır. Durağan olan her şeye karşı ilerlemeyi savunmuşlardır. Geleneğe dayalı tüm sanat anlayışlarına karşı durmuşlardır. Bu bağlamda klasik olan her şeye karşı öfkeli olmuş öte yandan teknolojiyi kutsamışlardır.

1.2. Fütürist Tiyatro

Fütürist tiyatro anlayışı devinim ve hız içinde klasikleşmiş sahneleme yapısına karşı yeni bir arayış içerisinde yer almıştır. Yeni sahneleme teknikleri geliştirilmiş, klasik oyunculuk, dramatik metin olgusu, alışla geldik pano ve salt perspektife dayalı sahne tasarımı gibi tarzları değiştirmiştir. Bir dönemi incelerken, o dönemin kendine özgü sitilini ve üretim biçimini göz önüne almak gerekmektedir. 20. Yüzyılda sahne tekniğindeki değişimlere baktığımızda fütürist akım öne çıkmaktadır.

Fütürizm, bu devinim halinde geleneğe dayalı yaşam tarzına, kültür değerlerine, sanat kurallarına karşı bir tavır içerisindedir. Kişiyi geçmişe bağlayan muhafazakâr tüm kurumsallaşmış yapıların yok edilmesini savunmuştur. Bu akım, akıl ve sağduyu temel alan, ölçülülükten kopamayan klasik sanat tarzına da, duyumsal gerçeği taklitte vermeye çalışan realist sanata da karşı durmuştur. 19. Yüzyıl'ın en belirgin karşı gerçekçi akımı, sembolizmi, yaşamın gerçeklerine yabancı kaldığı için eleştirmiştir. Modern sanatın geleneksel biçim kalıplarından bağımsız olmasını özgürlük içinde yeni ve çağdaş olanı dile getirmesini istemiştir. Fütürist'lere göre, yeni olanın özünde, insan gücünü simgeleyen makine dinamizmi yatmaktadır. Sanat, bu dinamizmi özgürce ifade edecek biçimler bulmalıdır. Fütürizm, tiyatro sanatında yeni bir sahne-seyirci ilişkisi kurma eğiliminde olmuştur. Yaşama karşı olan geleneksel tüm davranışların yok edilebilmesi için, seyirci ile doğrudan temas halinde olan bir sahneleme anlayışını savunmuştur. 1910 yılından başlayarak düzenlenen gösterilerde, seyircinin arasına sokulma, seyirci ile kaynaşma girişimlerinde bulunulmuştur. Bu girişimler genellikle tepki ile karşılanmış, gösteriler, çürük yumurta yağmuruna tutulmuş, kavgayla, dövüşle son bulmuştur (Şener, 2010: 239).

Fütüristler, sanatı hayattan ayıran modernistlerin aksine, sanatı yaşamın bir parçası haline getirmek istemişlerdir. Bu anlamda sanatta mümkün oldukça özgürlüğü savunmuşlardır. Bu anlamda klasik üslupların hepsini reddetmişlerdir. Tiyatro da gerçekçi akıma, özellikle de Natüralizme karşı durmuşlardır. Tiyatrodaki sahne boyutlamasıyla ile plastik sanatlar oldukça geniş bir bağ kurmuşlardır. Bitmemişlik, hız ve devinimi plastik sanatların özgünlüğünü kullanarak elde etmişlerdir. Klasik anlamda kullanılan perspektifi çok odaklı şekilde kullanmışlardır.

1913'te İtalyan şairi Filippo Marinetti (1876-1944) ve on dokuz arkadaşı tarafından kaleme alınan “Fütürist Oyun Yazarları Bildirgesi”nde şu görüşlere yer vermişlerdir:

Tiyatroda sıradanlaşmış hiçbir şey kabul edilmemeli; yenilik temel prensip olmalıdır. Bu bağlamda tiyatro, kendine sirkleri ve eğlence kulüplerini esas almalıdır. Önemli olan gerçeğin takliti olmamalıdır (Şener, 2010: 239-240).

Dile getirilen bu bağlamda Fütürist tiyatrocular tiyatroyu topluma yabancılaşmış, sadece burjuva estetiğini ön çıkaran bir etkinlik olarak görmüşlerdir. Onlara göre tiyatro sadece izlenim vererek seyirciyi pasif bir duruma sokmamalıdır. Seyircinin katılımcı olması gerekmektedir. Seyircinin oyunlara karşı duyarlılığı arttırılmalıdır. Bu tiyatrodan içine kapalı, düşünen seyirci bir şokla uyandırılır; düşünmesi önlenerek sinirsel bir heyecan yaratılır (Özüaydın, 2006, 35).

“Marinetti bunu Varyete Tiyatrosu ile uygulanabileceğini söylemiştir; “Varyete tiyatrosu seyircinin katılımına açıktır. Aptal bir sandalcı gibi statik bir biçimde durmaz... Sahnede, kuliste ve orkestra çukurunda eylem her an, eş zamanlı olarak değişebilir... Varyete Tiyatrosu, bizim perspektifle, oranla, zamanla, uzamla ilgili tüm algılarımızı yıkar...” (Brockert, 2000: 569).

Fütüristler, bu idealler bağlamında üretime başlamışlardır, “çeşitli gösteri araçlarının öğelerini bir araya getirmesi, genel olarak devingen bir görüntü sağlaması, oyuncular arasında canlı bir alışveriş kurması ve kaygısız bir atmosfer yaratmasıdır” (Brockert, 2010: 240).

Fütürist sanatçılar, kendi dönemine göre klasik sanat anlayışına karşı oldukça saldırgan ve şok edici bir tavır içerisinde hareket etmişlerdir. Saldırganlığı üretici güç olarak görmüşlerdir. Bu marjinal tavrın onlar için yaratıcılıklarını arttırdığına inanmışlardır. Fütürizmin bu devrimci, yıkıcı ve dönemine göre oldukça marjinal durumunu Şener şu şekilde açıklamıştır:

“Fütürizm, tiyatro sanatında yeni bir sahne seyirci ilişkisi kurma eğilimindedir. Yaşama karşı olan geleneksel tavrın değiştirilmesi için, seyirci ile doğrudan karşı karşıya gelecek bir sahne anlayışı savunulur.

1910 yılından başlayarak düzenlenen gösterilerde, seyircinin arasına sokulma, seyirci ile kaynaşma girişimlerinde bulunulmuştur. Bu girişimler genellikle tepki ile karşılanmış, gösteriler, çürük yumurta yağmuruna tutulmuş, kavgayla dövüşle son bulmuştur” (Şener, 1998: 239).

Fütüristler, dönemlerine göre bu devrimci çıkışlarında oldukça zorlanmışlardır. Dönemin düşünsel yapısı, bu denli marjinal çıkışları kaldıracak durumda değildir. Tüm bu olumsuzluklara karşın Fütüristler kendi estetik tavırlarından geri adım atmamışlardır.

“Gelecekçilik, çıkış kaynağında önemli bir çelişki taşıyordu, çünkü tutucu yozlaşmaya karşı tutucu olan bir başkaldırmaydı. Temelde bu akım çocuksu ve romantikti. Bu akımın en büyük kusuru, XX. yüzyılı yansıtmaya çalışırken XIX. yüzyılın makineleşen dünyasına olan karşıtlığını hayranlıkla biçimlendirmesiydi. Ancak bu akımla tiyatroya, çoktandır unutulmuş olan bazı özellikleri hatırlatılmış oldu; tiyatro içindeki arena, özellikle sirk gösterileri (Meyerhold), genel aydınlatma, parlak ışıklama (Brecht) gibi unutulmuş birimler üzerinde durularak plastik anlayışa gidildi. Ayrıca gerçek-görüntü, bilinç-sürükleniş gibi ikilemlerin iç içe var olan kaynağı bu akımla ortaya çıkarıldı. Gelecekçiliğin bu yanı, Pirandello gibi yazarları ve grotesk tiyatroyu da etkiledi” (Nutku, 1985:71).

Gelecekçilik, tiyatro alanında üç yeni yolun açılmasına neden olur:

- a. Alışlagelmiş dekor anlayışı yerine, XX. yüzyılın mekanik özelliğini verecek ve kullanılabilirliği olan iskele, köprü, basamaklar, hareket eden yüzeyler, rampalar ve renksiz bir fon ile ortaya çıkan konstrüktivist dekor kavramı,
- b. Yönetmenin ikinci sahne yazarı sayılması,
- c. Fiziksel hareketlerin esas olduğu oyunculuk anlayışı" (Nutku, 2008: 79).

Fütürist tiyatronun ilk örnekleri Marinetti'nin bulduğu “Fütürist Sentetik Tiyatro” adı verdikleri kısa ama şok etkisi yapacak şekilde tasarlanmış olan oyunlarda görülmüştür.

“1915’te Marinetti ve arkadaşları “fütürist sentetik tiyatro” deneyini yaptılar. Bu tiyatro, birkaç dakikaya sıkıştırılmış gösterilerden oluşuyordu. Bu kısacık gösterilerde çeşitli durumlar, olaylar, duygu ve düşünceler, çoğu kez sembollerle dile getiriliyordu. Amaç, makineleşme dönemi toplumunun dinamizmini yansıtmaktı. 76 kısa oyun, 1915-16 yıllarında Sintesi adı altında basıldı. Bu oyunlar, pek çok İtalyan kentinde sergilendi. Bu oyunlarda geleneksel olay gelişimi yerine kopuklu sahneler düşüncesinde önemli aşamayı gerçekleştiren sanatçı, Rus

sahneye koyucusu Meyerhold olmuştur” (Şener 2010: 240)., mantık dışı bir düzen içinde ve eşzamanlı olarak yer alıyordu. Olay gelişimi gibi, oyun kişilerinin nitelikleri de en aza indirilmiş, söz yerine sesler ve simgesel ışıklama kullanılmıştı. Fütürizm, bir tiyatro akımını oluşturmamakla beraber, sahnede plastik anlatıma ve harekete verdiği önemle, oyuncu ile seyirciyi kaynaştırma girişimi ile, eşzamanlılık ve çok odaklılık deneyimleri ile, çağdaş tiyatronun gelişimini etkilemiştir. Bu gelişim içinde tiyatro uygulaması ve düşüncesinde önemli aşamayı gerçekleştiren sanatçı, Rus sahneye koyucusu Meyerhold olmuştur” (Şener 2010: 240).

Bu bilgiler ışığında bir de Fütürist Sahne Tasarımına tam da bu noktada bakmak yerinde olacaktır.

1.3. Fütürist Sahne Tasarımı

Fütürizm, diğer sanat dallarını olduğu gibi sahne mimarisini ve sahne tasarım anlayışını da oldukça etkilemiştir. Tiyatroda klasik yapıdaki sahne biçemi değişmiş; Oyun ve seyir alanındaki kalıplaşmış yapı da değiştirilmiştir. Fütürist sahne tasarımcılarının en önemli ismi Enrico Prampolini (1894–1960) fütürist tiyatro hareketine 1913 yılında katılmış, 1915’te La Bazla dergisinde Fütürist Sahne Tasarımı bildirgesini yazıp yayımlamıştır. Bu bildirmede panoyla kurulu sahneyi devinim halinde hareket eden bir sahne yapısıyla değiştirmek istemiştir. “Sahne boyanmış bir fon perdesinden ibaret olmaktan çıkacak, ışıklı bir kaynaktan kromatik ışınlar tarafından güçlü biçimde canlandırılan boyasız bir elektromekanik mimariye dönüşecektir. Işınları, her sahne eylemiyle döner aynalarla uygun eşitlikte düzenlenmiş çok renkli cam kanatlardan oluşan elektrik reflektörler üretecektir” (Akt. Candan, 2003: 66).

Sahneyi mistik güçlerin, yarı dinsel önemde bir oyun oynadıkları çok boyutlu bir uzam olarak algılamıştır. 1917 yılında Milano’da Teatro alla Scala’da sahnelenen “Mucizevi Mandarin” için yaptığı tasarımda nesnelerin geleneksel formlarını bozarak ruhsal bir dışavurumu, klasik tek kaçışlı perspektif yerine çok odaklı bir bakış ile anlatmıştır.



Görsel 3: Mucizevi Mandarin Sahne Tasarımı

Fütüristler içerisinde diğer önemli bir tasarımcıysa; Anton Giulio Bragaglia (1890-1960)'dır. 1910 yılında Fütürist hareketin içine dahil olmuştur. Modern tiyatronun İtalya'da gelişmesi sağlamış olan Bragaglia diğer Fütüristlerden farklı olarak geleneksel sahnelemenin, modern tiyatronun gelişmesindeki önemli olduğunu düşünmüştür. “Bragaglia’ya göre, yeni bir tiyatro demek, gelenekselleşmiş ilkelerin yadsınması demek değildir, kendisi daha çok güncel tiyatro reformuna commediadell’arte’nin, maskeli tiyatro ve halk tiyatrosunun kimi öğelerini de alma çabası içinde olmuştur. Bragaglia, tiyatro sahnesini mimari açıdan ele alarak kulisi kaldırmış, yerine ‘plastik nesneler’ koymuştur. Başka bir deyişle, oyun alanı tümüyle mekân öğeleri ile yapılandırılmıştır. “Bragaglia’nın getirdiği en önemli yeniliklerden birisi de, değişik yoğunluğu, devinimi, renkliliği ile oyuna katılan ve “psikolojik ışık” olarak adlandırılan ışık yönetimidir (Braunceck, 1993, 64).

Enrico Prompolini (1894-1956), Fortunato Depero (1892-1960) ve Giacomo Balla (1871-1958) tarafından şekillendirilen fütürist tiyatrodaki, tiyatro bir sanat formu olarak korunmakta, bununla birlikte deneysel durumundan dolayı geleneksel tiyatro ile ilişkisini koparmaktadır. Balla’nın 1917’de Stravinski’nin “Havai Fişekler”i için yaptığı sahne tasarımı sahnedeki sadece, dekor ve ışıklar hareket etmiştir. Balla’nın bir resmi büyütülmesi ile oluşan dekorun kullanıldığı sahnede, ressam ışık kontrol masasında oturup bir ışık balesi yaratmıştır. Beş dakika süren bu gösteride seyirciler kırk dokuz adet değişik görüntü izlemişlerdir” (Candan, 2003: 67).



Görsel 4: Giacomo Balla, **Havai Fişekler** Dekor Tasarımı

“Bu tiyatro, sahneyi tümüyle teknik araçlarla donatmayı amaçlayan, oyunculara yer vermeyen, figürler ve nesnelerin bulunduğu, ışık, ses ya da renk oyunu olarak gerçekleştirilen bir tiyatrodur. Bu tiyatro türü görsel sanatlara çok yakındır ve daha sonra ortaya çıkacak olan gösterim sanatının gelişiminin ilk biçimi olarak da görülebilir. Fütürizmin gelenekle tümüyle kopardığı bağlar, burada sanat biçimi içine alınmıştır” (Braunceck, 1993: 67-68).

Fütürizm diğer tüm akımları estetik açıdan etkilemiştir. Kendiyle çağdaş olan Bauhaus tarzında sahne tasarım ve tiyatro yapısında Fütürist etikler görülmüştür. “Baushaus’un en önemli sahne tasarımcılarından Farkas Molnar’ca tasarlanan ‘U Tiyatro’, Moholy-Nagy’nin bütünlük tiyatrosu için gerekli gördüğü; topluluğa sessiz izleyici rolünü vermeyen, bunun yerine sahne eylemlerinde pay alan ve oyunla bütünleşen bir kitle yaratmak için imkân sağlayan, bir dizi asansör, sahne-salon ilişkileri kuran teknik aygıtların bulunduğu bir mekândır. Tasarladığı yeni tiyatro, ‘içerisi-dışarı’ döngüsü üzerine kurulmuş gibidir. Oyuncunun nerede seyirciye dönüştüğünün veya seyircinin ne zaman oyuna dahil olduğunun bir sınırı ve zamanı yoktur. Ekolün önemli tasarımcılarından Moholy-Nagy’nin ‘sirk’ ve ‘varyete’ tasarımları da yine aynı bakışın izlerini taşımaktadır” (Teksöz, 2001: 42).

1.4. Dada

Birinci Dünya Savaşı ile ortaya çıkan savaş ortamına ve yıkımlara karşı sanatçılar tepkisiz kalmamış ve kendi eylemlerini ortaya koymaya başlamışlardır. Bu olgu, 1915–1916 yıllarında New York ve Zürih’te aynı zamanlarda ortaya çıkan Dada’nın sanatsal eylemlerinde görülmektedir (Yavuz, 2004:11).

Bu hareketin en önemli ismi olan, Tristan Tzara Dada’nın sanata ve yaşama bakış açısını şöyle açıklamıştır:

“Dadanın nasıl doğduğunu anlamak için, bir yandan, birinci dünya savaşı sırasında bir çeşit hapishane olan İsviçre’de yaşayan bir genç topluluğun ruh halini, öte yandan da, o çağın sanat ve edebiyatının düşünsel düzeyini göz önüne getirmek gerekir. Hiç kuşkusuz savaş bitecekti, zaten daha başkalarını da gördük daha sonra. 1916-1917 yıllarında, savaş sanki demir atmış, hiç bitmeyecekmiş gibi geliyordu ve gittikçe tutarsız ve gerçek dışı bir boyut kazanıyordu. İğrenme ve isyanlarımızın kaynağı bu oldu. Savaşa kesinlikle karşıydık ama, ütöpik bir barışçılığın tuzaklarına da düşmemiştik. Köklerini sökmedikçe, nedenlerini ortadan kaldırmadıkça, savaşın ortadan kaldırılamayacağını biliyorduk. Alabildiğine büyüktü yaşama sabırsızlığımız, o oranda da çağdaş denen uygarlığın tüm görünüşlerinden nefret ediyorduk; tüm dayanaklarından, mantığından, dilinden... Başkaldırımız gülünç ve saçmanın tüm estetik değerleri alt-üst ettiği biçimler kazanıyordu. Unutmamak gerekir ki, saldırgan bir duygusallık insana ait tüm değerleri maskeliyor, yüksek düzey savında olan tüm sanat alanına yerleşiyor ve kentsoylu sınıfın gücünü simgeliyordu...” (Genç, 1983: 72-73).

Tzara’nın Zürih’te yaptığı bu bilgiler Dada’nın çıkış döneminin özeti gibi olmuştur. Dada’nın geçtiği dönem 1915 ile 1922 yılları arasındadır. Zürih bu akım için önemli bir şehir olmuştur. “Dada” isminin bu harekete adını vermesi rastlantı üzerine olmuştur. Hugo Ball’ın Kabare Voltaire’de bir toplantı yapan Arp, Hulsenbeck ve Janco, Tristan Tzara’nın sözlüğü açarak rastlantı sonucu bulduğu kelime olan "Dada"yı akıma isim olarak vermişlerdir. Dada, sözlükte “tahta at” anlamına gelmekteydi ve ayrıca çocukların tahta at oynacağı ile oynarken söyledikleri “dada” kelimesini içermiştir. Bu akım Zürih’le birlikte Paris ve New York’ta da adından söz ettirmeye başlamıştır. Özellikle de Batı Avrupa’da geniş bir kitleye etkisini yaymıştır. Her şeye karşı olan akımın öncelikli mantalitesi içinde sanat yer almıyordu çünkü onlar her şey gibi sanata

da karşı durmuşlar; yine de Arp öncülüğünde sergiler de açmışlardır. Çünkü hareketin esas olan amaçlarından biri de anlamsızlık kavramı olmuştur.

Birinci Dünya Savaşı'nın başlaması ile birlikte şair ve filozof Hugo Ball (1886–1927), şair ve performansçı Emmy Hennings (1885 – 1948) ile beraber Almanya'dan ayrılıp İsviçre'ye yerleşmiştir. 1916 yılında Cabaret Voltaire'i kuran Ball, burada savaş karşıtı ve bağımsızlık yanlısı insanların bir araya gelebileceği bir sanat merkezi hedeflemiştir. Amaçları açısından, kendisi ile birlikte yer alan Tristan Tzara (1896–1963), Marcel Janco (1895–1994) ve Hans (Jean) Arp (1886–1966) ile tanışan Ball, Richard Huelsenbeck (1892–1974) ve Sophie Taeuber-Arp'ın (1889–1943) da katılımları ile grubun çoğalması ve Cabaret Voltaire'in de bir sanat merkezi olması amacına ulaşmıştır" (Tzara, 2005: 5).

Dadaizm'in ilerleme çizgisinde, Zürih'in yanı sıra eşzamanlı olarak Amerika'da Marcel Duchamp (1887–1968), Francis Picabia (1879–1953) ve Man Ray (1890–1976) benzer deneyleri gerçekleştirmişlerdir. (Lynton, 1982:128).

Bu sanatçı grubunun akım haline gelmesi, yazınsal alanda Tzara öncülüğünde çıkan "Dada" dergisinin yayınlanması ve 1918 senesinde Tzara'nın kaleme aldığı Dada manifestosudur (Tzara, 2008).

"1916-1920 yılları arasında yedi bildirge sunan dadaizm, savaşan dünyaya karşı duyulan kuşkuyu, inançsızlığı dile getirir. Yöntemi, tasarlanmış çılgınlık, düzensizlik ve uyumsuzluk olarak tanımlanan gürültülü gösterilerde bütün yerleşik değer yargılan, akıl, sağduyu, sağbeğeni, edep ölçüleri hırpalanmıştır. Bu gösteriler, söyleşilerden, ses-şiir okumalarından, kısa oyunlardan oluşmakta, seyirciye öfkeyle yaklaşılarak alışılmış düşünme biçimlerinin sarsılmasına çalışılmaktadır. Amaç, düşüncenin uyusukluktan kurtanılması, şaşkınlık yaratılmasıdır. Mademki dünya çığırından çıkmıştır, ona en uygun sanat uyumsuz ve birliksiz olacak, bir kaosu dile getirecektir. Bu sanat anlayışı, aynı zamanda özgür, doğmaca, kapsamlı ve içten anlatımın savunusunu yapmaktadır. Dadaizm, fütürizm savaş hayranlığına karşı olmakla beraber, eşzamanlı anlatım tekniğini ve farklı anlatım araçlarını bir arada kullanması bakımından fütürizmin yönteminden yararlanır. Gösteriler Almanya ve Fransa'da hem ilgi çekmiş, hem de skandal yaratmıştır. Tiyatro gösterileri çokluk kavga ile son bulmuştur" (Şener 2010: 242).

Dadaizm'in bilimsel ve felsefi yaklaşımı, gerçekliğin yapısına dair anlamlandırma hareketinde yoğun "nedensellik" yapısı ile olumsuzlaşma üzerine kuramsal bir nitelik göstermektedir. Bununla beraber, Dadaist yaklaşıma göre kültür ve sanatın özgürlük kavramıyla ilgili olması, batı düşüncesinin anlatım yapısından kaynaklıdır. Bunun diğer bir aşaması ise, burjuvaların üretim mekanizmalarına olan yaklaşımıdır. Bu egemen rasyonel yaklaşıma karşı olarak dadacılar; irrasyonel davranış, belirsizlik, absürt, şoklama, söz üzerine oyun yapma ve, ironi ile sanatsal anlatımı genişletmeyi amaçlamışlardır. Belirsizlik kavramı, Dada'cılar için oldukça önemli bir araç haline gelmiştir.

1.5. Sürrealizm (Gerçeküstücülük)

Avrupa'nın hareket halindeki bozuk sosyo-ekonomik yapısı sanatçıları oldukça etkilemiştir. Her an savaş halinde bulunan bu ortam sanatçılara rahat bir ortam sunmamıştır. Dada hareketi bir yandan devam ederken, sürrealist akım oluşmaya başlamıştır. Dada hareketinin içindeki kopmalarla sürrealist bir oluşum ortaya çıkmıştır. Dadanın marjinal yaklaşımına yakın bir tarz gösteren sürealistlerin, kuram oluşturma açısından ilkeli bir yaklaşım içinde oldukları görülmüştür. Eleştirel yaklaşımlarını kendilerinden önceki sanatların rasyonel, kalıpcı ve tek düze yaklaşımlarına yöneltmişlerdir. Sürrealizm sadece plastik sanatlarla sınırlı kalmayarak sinema, edebiyat gibi sanat dallarını da kapsayan üretimler yapmışlardır. Bu akımın öncülerinden A. Breton, edebiyat ve şiir alanındaki katkılarıyla bu geniş açının oluşmasına da yol açmıştır.

"Sürrealizm, dadaizmin açtığı yolda, 1924 yıllarında Fransa'da gelişmiştir. Dadaizm, tüm ölçüleri ve değerleri yadsımasına karşın, Sürrealizm yadsınanın yerine konacak olanın arayışı içindedir. Sürrealizmin önderi olan André Breton (1896-1966) Sürrealizmin ilk bildirgesini 1924 yılında yayımlar. Bu bildirgede bilinçaltının önemi vurgulanmıştır. 1926'da yayımlanan ikinci bildirgede ise Marksist görüşler önem kazanır. 1924-1929 yıllarında Révolution Sürrealiste dergisi bu akımın sözcüsü olmuştur. Pek çok ünlü yandaşı topluluktan çıkmış, ya da çıkarılmış, 1938'deki son büyük uluslararası sergisi ile bir çıkış daha yapmış, giderek gücünü yitirmiştir. 1942'de yayımlanan üçüncü bildirge, 1947 ve 1960 yıllarında düzenlenen sergiler sürrealizmin yeniden güçlenmesine yeterli olmamıştır" (Şener 2010: 242).

1929’da A.Breton, sürrealistlerin ikinci bildirisini yayınlamıştır, bu dönemde Gerçeküstücülerde kendi aralarındaki sınıflandırma nedeniyle farklı görüşlerin ve dışlanmaların yaşandığı bir süreçtir. La Revolution Surrealiste dergisinde yayımlanan ikinci manifestoda gerçeküstücülüğün amaçları açıklanmıştır: “ Her şey hayatın ve ölümün, gerçeğin ve hayalin, geçmişin ve geleceğin, söylenebilenin ve söylenemeyenin, alçağın ve yüксеğın ait olarak görülebileceğı, mavi bir noktanın varlığını göstermektedir. Sürrealist etkinin amacı, yalnız bu noktayı saptamak umududur, bunun dışında başka bir amaç arayanlar, boşuna çaba harcamış olurlar” (Passeron, 1982: 35).

Gerçeküstücülük de Dada akımı, sanatın geleneksel biçimlerine olduğu kadar, burjuva değer yargılarına karşı olmuşlardır. Bununla beraber oldukça politik tavrı içerisinde olmuşlardır. Gerçeküstücülerin bilinçaltına, rüyalara, görünen gerçekliğin, aklın ötesine yönelik arayışları, ahlaken iflas ettiğini düşündükleri bir kültürel ve toplumsal yapının sınırlarını aşabilmekle ilgili olmuştur. Psikanalize olduğu kadar, Marksizm’e duydukları ilginin temelinde de bu vardır; toplumu ve bireyi, 'tarihsel gerçeklik' diye sunulan tarihsel aldatmacalar zincirlerinden kurtarmak misyonundan hareket etmişlerdir. Bir baskı unsuru olarak gördükleri kurulu toplumsal düzenin eleştirilmesinde psikanalizin babası Sigmund Freud'un düşüncelerinden yararlanırken, bir yandan da Fransız Komünist Partisi'ne üye olan Gerçeküstücüler, toplumsal isyanlarını sanatsal zeminden öte bir eylem alanına taşımak istemişlerdir. Gerçeküstücü dergiler için seçilen “La Revolution Surrealiste ya da Le Surrealisme au service de la revolution” gibi devrimci bir tını taşıyan isimler, bu eğilimin bir uzantısı olmuştur. Gerçeküstücülere göre sanatçı, küçük burjuva ahlakının bayatlamış değerlerine isyan eden bir tür romantik devrimcidir (Antmen, 2010:135).

Gerçeküstücülük, Dadaistlerin devrimci, anarşist tavırları yerine, bilinçaltının getirdiğı bakış açısıyla ‘gerçeğı’ aramıştır. Onlara göre rüya, bilinçaltı izleri ve bu anlamda yaşanan her olgu, imge oluşumuna neden olmuştur. Sürrealist sanatçılar Freud’un ortaya koyduğu bilinçaltı (psikanaliz) çalışmaları ilgi kaynağı olduğu gibi, çalışmaların yönlendirilmesinde de kullanılmıştır.

“Sürrealizm, psikanalizme olan eğilimi ile Freud etkisinde olduğunu gösterir; insanı karmaşık bir bütün olarak kabul eder. Bilinçaltının parçalı, kopuklu, tutarsız imgelerinin ardına yönelerek çelişik ve tutarsız gibi görünenin ardındaki bütünlüğe ulaşmaya çalışır: İnsan kendi korkunç iç gerçeğı ile yüz yüze gelmeli, bastırılmış istekleri bilinçlendirerek kişiliğini genişletmeli, bilincin ussal yapısı ile bilinçaltının düşsel ve

karmaşık yapısını birbirine bağlayıp bütünlüğe kavuşturmalıdır. Düşüncenin özgürleşmesi ve ruhsal gücün yeniden elde edilmesi için bu zor görevi üstlenmek gerekir. İnsan kendi cehenneminin baş döndürücü uçurumuna yuvarlanmayı göze almalıdır. Ancak bu süreçten sonra düşünce gerçeğe sıçratılabilecek, gerçek ve düş evrenlerini kapsayan yepyeni felsefi bir tavra ulaşacaktır” (Şener 2010:243).

Gerçeküstücülerin ilgisini çeken Freud’un bilimsel görüşleri ve araştırmaları, onlar için gerçekliği bulmada önemli bir kaynak olmuştur. Süregelen hayatta bastırılmış duygu ve düşüncelerin rüyalarda tekrardan ortaya çıkması bilinçaltı sınırlarını açarak, sansürlenmiş gizli kalmış his ve imgelerin canlanmasına neden olmuştur. Freud’un rüya hareketleri, rüyaları etkileyebilen dış etmenlerin olabileceğini açıklaması gerçeküstücülerin ilgisiyle karşılanmıştır. Breton düş ve gerçek ikilemini şöyle açıklamıştır; “Görünüş de birbirinin zıddı olan iki durum, yani düş ile gerçeğin gelecekte çözüme ulaşacağına inanmıyorum. Yine benim inancıma göre, bunlar bir çeşit soyut gerçekte gerçeküstü bir durumda çözümlenecektir. Hiç bir zaman ulaşamayacağım o noktaya doğru ilerliyorum, ancak son ölümün, onlara alabilecekleri zevkleri belirli bir dereceye kadar sağlayabilecekleri konusunda kaygı duymayacak” (Passeron, 1982: 35).

Doğaçlama Sürrealist sanatçılar için önemli bir araç olmuştur. Yaratıcı süreçlerinde doğaçlamaya giderek kalıplardan ve sınırlardan kurtulmayı amaçlamışlardır. Antmen, bu durumu şöyle açıklar:

“İlk Gerçeküstücülük Manifestosu”nda da belirtildiği gibi, Gerçeküstücü imgenin özünü, doğaçlamaya dayanan yaratı sürecinin üstünlüğü oluşturmuştur. Breton, 1925 yılında kaleme aldığı "Gerçeküstücülük ve Resim" başlıklı makalesinde, Pablo Picasso ve Giorgio de Chirico'nun farkında olmasalar da Gerçeküstücü olduklarını; Max Emst ve Man Ray'in Gerçeküstücülüğün eşiğinde olduklarını; Andre Masson ve Joan Miro'nun geleceğin Gerçeküstücüleri olduklarını yazarak, Gerçeküstücülüğün görsellik kazanmasına ilişkin ipuçları vermiştir. Saydığı sanatçılar arasında, 1913-1919 yılları arasında İtalya'da etkili olan Scuola Metafisica (Metafizik Ekol) grubu öncülerinden Yunan asıllı İtalyan sanatçı Giorgio de Chirico (1888-1978) gerçekten de öncü bir örnektir; Max Klinger (1857-1920) ve Amold Böcklin (1827-1901) gibi Simgeci ressamların gerçeğe hayali, sıradan öğelerle fantastik öğeleri bir arada kullanan simgeci yapıtlarından etkilenen de Chirico, resimlerindeki sıra dışı perspektif kullanımı, gölge oyunları ve hayali atmosferle Gerçeküstücü ressamlar için önemli bir model oluşturmuştur" (Antmen, 2010:137).

Bu akımda üretim yapan sanatçıların diğer kullandığı bir araç ise “nesne” olmuştur. Bu sanatçıların nesneye karşı ilgisi ve kullanımları, nesneyi görüş ve algılayış durumuna bağlı kılmuştur. Bu akımın yönelimi; klasikleşmiş yapılara aykırı, sistemi değiştirmeye yönelik, farklı anlayışlar bulabilen, özelliklerinin alışık olunan gerçeklik anlayışının dışında bir gerçek anlayışına yöneldikleri görülmüştür. Bu durumdaki yaklaşımları onların nesnelerdeki farklılığa ve ifade edişindeki farklılığa neden olmuştur. Bu akımdaki sanatçılar, gerçeklik kavramlarını yakalamak için başvurdukları yöntemler otomatizm, düş kullanımları, halüsinasyonlar başta da belirtildiği gibi; otomatizm gibi olgular olmuştur.

“1936 yılında Paris'te gerçekleştirilen Gerçeküstücü Sergi'de yer alan bu tür nesnelerle ilgili olarak, 'Bu nesnelerde her şeyden önce, gündelik yaşamda duyularımızla algıladıklarımızın ve bizi kendileri dışında olabilecek her şeyi aldatıcı olarak görmeye çağırınların bunaltıcı yinelemesinden doğan yasağı kaldırma özelliği vardır' diyen Andre Breton, insanların gereksinimden çok alışkanlık gereği kullandıkları nesnelerin yeni bir gözle değerlendirilmesinin önemine değinmiştir. Unutulmaz Gerçeküstücü nesneler arasında, Salvador Dali'nin ıstakoz telefonu, Meret Oppenheim'in 'Tüylü Kahvaltı'sı (1936) sayılabilir. Salvador Dali'nin Luis Bunuel ile işbirliğiyle gerçekleşen 'Endülüs Köpeği' (1929) ve 'Altın Çağ' (1930) gibi filmler ise, Gerçeküstücü sinemanın belli başlı örnekleri arasındadır” (Antmen, 2010: 137-138).

Sürrealizm üretici sanatçıların özgür hareket etme, yaratıcılık ve eleştirel düşüncelerini önemsemiş ve bu doğrultuda yol almıştır. Bu bağlamda; Gerçeküstü yaklaşım özgür bir şekilde düşünme ve yaratıcılığın ön planda olduğu bir anlayışa sahiptir. Tiyatro anlayışında kesin ve doğru ilkeleri benimsenmiştir. Modelde sahnede performans yapan oyuncuların bilinçsiz zihinleriyle ilişki kurmuştur. Bununla beraber olarak tiyatro bilinçsiz zihinleri ritüellerle ilişkilendirmiştir. Tiyatro metafizik, duyu yönelimi ve duyguları içine alan bir şekilde kurulmuştur. Sürrealizm'in tiyatroya etkisi dolaylı olmuştur.

“Sürrealist tiyatronun görüntü dilinin ortak özelliği, zamanın ve mekânın mantık bağım koparması, sahnede şekilleri bozması, çarpıtması, değiştirmesidir. Tiyatro sanatının teatral etkinliğinin, tiyatro olarak taşıdığı önem üzerinde durulur. Yeni anlatım olanakları arayışı içinde gülünçlük, müzik, dans, ışık, renk karışımı ile şaşırtıcı etkiler yaratılmakta, akrobatlığa, komedy, tragedy, burlesk türlerinin öğelerine bir arada yer verilmekte, hu tutarsız karışım ile şaşırtıcı etkiler sağlanmaktadır. Jean Cocteau'nun (1892-1963) bale, pantomim, tiyatro düzenlemeleri sürrealist sahne sanatının en ilginç örneklerini

oluşturmuştur. Bu oyunlarda güncel ile gizemli, günlük gerçek ile masal karışık olarak kullanılmış, antik efsaneden çağdaş anlam üretilmiştir. Picasso, Matisse, Derain, Braque, Leger, Chirico, Miro gibi ünlü ressamların dekorlarını yaptıkları bale temsilleri görüntü dilini zenginleştirmiştir. Bununla beraber sürrealist akım tiyatro türünde fazla etkin olmamıştır. Bu akımın uzantısı olarak en önemli görüşleri ileri süren ve tiyatro düşüncesinde bir aşama gerçekleştiren yazar ve kuramcı Antonin Artaud olmuştur” (Şener, 2010: 244).

Sürrealizm’in tiyatroya etkisi dolaylı olsa da yadsınamaz bir ilişkiden söz edilmelidir.

1.6. Ekspresyonizm (Dışavurumculuk)

Dışavurumculuk (Ekspresyonizm) akımı 1911’de Avangart sanatın sözcülerinden galerici Herwarth Waldentarafından isimlendirilmiştir. Dışavurumculuk, Fransızca’da “ifade” anlamına gelen “expression” kelimesinden türetilmiştir. “Walden, bu isimden gerçeği görüldüğü gibi betimlemekten uzak tüm uluslararası sanat akımlarını, örneğin kübizmi ve fütürizmi de anlamıştır (Krausse, 2005: 88).

20. yüzyıl sosyal ve ekonomik yaşamın oldukça değişim gösterdiği bir yüzyıl olmuştur. Kapitalist üretimin biçiminin hızlıca gelişmesi, dünyanın birçok yerinde sınıfsal eşitsizliklere neden olmuş aynı zamanda kendi içinde krizlere neden olmuştur. Sömürgeciliğin getirmiş olduğu 20. yüzyılın başında, özellikle Almanya ve diğer Orta Avrupa gelişmiş olan ekspresyonist sanat akımı, plastik sanatlar dışında sinema, tiyatro, edebiyat gibi alanlarda da etkisini göstermiştir. 1800’lü yılların ikinci yarısından sonra büyük gelişme gösteren kapitalist üretim, büyük sanayi şehirlerinin doğmasına neden olmuştur. Feodal üretim ilişkisi içinde yaşayan insanlar, kapitalizmle birlikte ortaya çıkan yeni sınıfsal farklılıklar içinde, yaşamaya başlamışlardır. Hızla gelişen bu kentleşme olgusu içinde insanlar kendilerine yabancılaşmış, içe dönük bir ruh haline girmişlerdir.

“20. yüzyıl başı burjuva toplumuna ait değer yargılarının tartışmaya açıldığı, burjuva kültürünün ve bilinçaltının çözümlendiği, sanayide ve bilimde meydana gelen değişmelerle nesnel gerçeğin dahi sınındığı bir dönemi “İnsan’da yüce olan, onun bir amaç değil bir köprü oluşudur; İnsan’da sevgiye değer olan, onun hem üstünden aşırılan hem de altından geçiren bir geçit olmasıdır...” Friedrich Nietzsche 3 oluşturuyor. Dışavurumculuğun hemen başlangıç yıllarının insan bilincini geniş

ölçüde sarsan ve etkileri günümüzde dahi yoğun olarak süren ve Einstein'ın madde, Freud'un bilinç üstünde geliştirdiği iki büyük sinamanın ertesinde oluşması rastlantı diye açıklanamaz" (Kahraman, 2002: 9).

Ekspresyonizm, duyguların grotesk ve çarpıcı bir biçimle verilmesiyle ortaya çıkmıştır. Avrupa sanatında özellikle plastik sanatlarda o döneme kadar empresyonizm (izlenimcilik) hakimdir. İzlenimciler ışığı esas alarak, his ve duygularından sıyrılmış, renk ve nesne ilişkisine odaklanmıştır. Ekspresyonizm'deki değişim durumunda;

"Teknolojik ve toplumsal gelişmelerin hızla artması sanatta da yeni biçim arayışlarını beraberinde getirmiştir. Ancak bu hızlı gelişim, insanın yaşamını büyük oranda kolaylaştırmakla birlikte, birçok insanı bir o kadar yalnızlaştırmış, duygusuzlaştırmıştır. Bu hızlı değişim ve gelişimler sanatta da yeni form arayışlarını beraberinde getirmiştir" (Fırıncı, 2006: 111).

Ernst Fischer'a göre sanatın varlık nedeninin hiçbir zaman bütünüyle aynı kalmamıştır. Ona göre, sınıflara bölünmüş, bir iç çatışmayı sürdüren toplumda sanatın görevi başlangıçtaki yapısından birçok bakımdan ayrılmıştır (Fisher, 1993: 11). Fischer'in bu bakış açısına göre, ekspresyonizmin çıkış yerinin Almanya olması kaçınılmaz olmuştur. Çünkü Almanya Birinci Emperyalist Savaş öncesi çalkantılı bir süreç içinde bulunuyordu. Bu belirsiz ve kaos halinde yaşayan sanatçı, üretimindeki ifade biçimi için kullandığı araçları değiştirmiş, çalışmalarını daha protest bir yaklaşımla oluşturmaya başlamıştır.

Bu açıdan sanatçı, toplumun egemen kültürünün dışına çıkmaya çalışarak, onun kullandığı araçları, ifade tarzlarını reddederek eleştirel bir tavır geliştirmeye de başladı.

"Sanat anlayışındaki bu değişim, sanatçının toplumsal harmoniyi değil, kaosu, değişmeyi, çürümeyi, kapitalizmin felaket yaratma eğilimini, eşitsizliği, yoksulluğu konu edinmeye başlamasıyla ilgilidir. Bu süreçte, işçi hareketleriyle hızlanan sınıf mücadeleleri, Sovyetler Birliği'nin kapitalizme alternatif bir sistem olarak ortaya çıkmasının etkileri, toplumun genel özelliklerini, karmaşasını, gürültüsünü öne çıkaran ve buna uygun yeni teknikler arayıp bulmaya çalışan bir sanat anlayışının gelişmesini sağlamıştır" (Yıldızoğlu, 1997: 91-92).

1914'te başlayan Birinci Dünya Savaşı ve öncesi gerginlikler, sanatçıların, yalnızca ışığın nesneler üzerindeki oyunlarını renklerle vermeye çalışan, Empresyonizm

akımı dışında bir üslup arayışına girmesini sağlamıştır. Gombrich, “izlenimlere dayalı bir sanatın, ifade ve anlatım olanakları açısından sanatçıyı sınırlandırdığını belirtmiştir (Gombrich, 1992:40).

“Yeni sanat konusundaki tartışmalar ve yazılar sonucunda, Fransız da olsa, Alman da olsa tam anlamıyla bir estetik akımın geliştiği yadsınamaz. Başlangıçta belirsiz bir terim olan Ekspresyonizm, birbirinden ayrı iki akımın, Gelenekçilik ve Yeniciliğin (Modernizm) çekişmesi yüzünden daha kesin bir tanım kazanmış oldu. Gelenekçi grubun sözcüsü Cari Vinnen, Alman resim galerilerinin yabancı ressamlar tarafından işgal edilmesine karşı çıktı. Wilhelm Worringer, Der Sturm'un Ağustos 1911 sayısında buna yanıt vererek, Ekspresyonistlerin (o da Bertin Sezession'unda sergi açan Fransız ressamlarını böyle tanımlıyordu), bu akıma bir hiçten başlamadıklarını, Cezanne, van Gogh ve Matisse'den teknikler aldıklarını, hepsinin Ekspresyonizmin etkilerinden uzaklaşmış sanatçılar olduklarını söylemiştir. Bu sonuncu ayırım artık belirleyici oldu ve yeni sanatı tanıtan Fransız ve Alman ressamlarının ayırım yapılmadan birbirlerine bağlanmalarını sağladı. Ekspresyonist estetiğe karşı tepki gösteren herkes Ekspresyonist olarak tanımlandı. Artık yalnız gerçeği tanıtmak, tıpkısını aktarmak ve öykünmek istemeyenler Ekspresyonist sayılıyordu. Bu nedenle, Avusturyalı yazar Hermann Bahr 1914'de yazdığı bir kitapta Ekspresyonist akımı yaratanlar içine Matisse, Braque, Picasso, Fütüristler ve Fovları, DieBrücke ve Der BlaueReiter gibi Alman grupların üyelerini, Viyana'lıOskarKokoschka ve Egon Schiele'yi almıştır. Birkaç ad dışında, bu Ekspresyonizm anlayışı Almanya'da geçerli kaldı” (Richard, 1999:9).

Dışavurumcular kapitalizmin yarattığı savaş ortamının yalnızlığını, çaresizliğini yapılarında işlemişlerdir. Onlara göre sanayinin ve modernizmin yapay ilişkileri insanlarda travmatik etkiler yaratır. Bu etkiler sonucu içsel boşluklar oluşmaktadır. Bu olgular sanat estetiklerinin beslendiği kaynaklardır. “Dışavurumcular, sanayi toplumunun bayağı dünyasını iskelet gibi ve suni yapıları ortaya çıkardığı için reddediyorlarsa, izlenimci sanatı ve edebiyatı da gösterişli ama özden yoksun dış 'yüzeyler' sundukları, kendilerini besleyen toplumun şeytanlığını gizledikleri için reddediyorlardı" (Sheppard, 1998: 239-249).

1.7. Dışavurumcu Tiyatro

Dışavurumcu tiyatro anlayışı Gerçekçi Tiyatro anlayışına taban tabana zıt olmuştur. Bu bağlamda yeni biçimsel arayış içinde olan akımlar arasında, tiyatro sanatını en uzun süre etkilemiş olan, ekspresyonizm (dışavurumculuk) olmuştur. 1910-20 yıllarında, Almanya’da, sanatın tüm alanlarında yer alan dışavurumculuk akımına bağlı ortaya çıkmış tiyatrodur. Tiyatro ile pozitivizme olduğu kadar, izlenimci ile yeni romantikçiliğe de karşı bir tepki olarak ortaya çıkan dışavurumcu tiyatro, 1900’lerin tiyatro reformu hareketinin peşinde modernist bir tiyatro olmuştur. Trajik durum, paradoks vurgulama, fantastik anlatım, düş dünyası, abartma ve groteskleştirme aracılığıyla bilinçaltının, zihinsel gerçeğin eylemin yerine geçmesine istenir. Yazar, oyunun gerçek kahramanı olmuştur. Bununla birlikte oyuncular yalnızca onun zihnini yansıtan sözsüz oyuncular durumundadır, oyunculukta bedensel ve ritmik bir anlatım vardır.

“Gerçekçi tiyatro anlayışına karşı çıkan ve yeni biçim arayışı içinde olan öncü akımlar arasında, tiyatro sanatını en uzun süre etkilemiş olanı ekspresyonizm (dışavurumculuk) olmuştur. Bu nedenle amaçları birbirinden farklı olan öncü çalışmaların ortak özelliği, oyun yazarlığında, sahneye koyuculukta çok yeni ve çarpıcı teknikler kullanılması, sanatçının öznel duygu ve düşüncelerinin son derece özgür biçimler içinde ifade edilmesidir. Dışavurumcu tiyatro uygulamasında, olayların, sahnelerin mantıklı bağlantısı, konuşmaların normal akışı parçalanmış, gittikçe daha çok önem kazanan şaline görüntüsünde biçimler çarpıtılmıştır. Oyun kişileri simgesel tiplere indirgenmiş, yazar, ya da sahneye koyucunun düşüncesi ön plana geçmiş, oyunun tezi kalın ve etkili çizgilerle dile getirilmiştir” (Şener, 2010: 248).

Andre Antoine, Adolphe Appia, Edward Gordon Craig, Constantin Stanislavski gibi kişilerin tiyatro tarihinde yönetmenlerin de anılmasına katkıları büyük olmuştur. Ekspresyonistlerde yorumlama ve yaratma haklarını savunarak bu durumu, bu işlevi güçlendirirler: amaçları bağımsızca yaratmak, sahneye uygulanışı düzenlemektir.

Richard Weichert bu durumu şöyle açıklamıştır: "Yönetmen, böylelikle, yazarın niyetini gerçekleştiren, hayallerini açığa çıkaran bir kişi, onun sözcüsü ya da en azından onun avukatı olur. O, bundan böyle, temsili yöneten ve düzenleyen kişidir; çünkü yazarın en derin, en ince düşüncesini kavramıştır, onunla yorumcu arasındaki aracıdır; yönetmen alışılmış, kalıplaşmış bir işin denetleyicisi değil, tinsel görsele dönüştüren,

belli bir mekân içinden hayali olanı algılanabilir hale getiren, üstün bir duyarlılığa ve geniş bir hayal gücüne sahip bir sanatçıdır, bağımsızca sahneyi yeniden yaratan bir tanrıdır. Tiyatroda, yazar bir olasılık, oyuncu bir uygulamadır; ikisi arasında, hem efendi hem hizmetkâr, yönetmen durur". Weichert şöyle devam etmiştir: "Oyunun düzenleyicisi, ilk provaya sadece oyunun gerçekleştirileceği şeklin basit bir şemasıyla gelmelidir. En baştan, bilinçli bir açıklıkla sözlerin ve hareketlerin genel üslubunu ortaya koyması gerekmektedir. Herkes bu bir bütün oluşturan bağdaşık ritime uymak ve baş eğmek zorundadır (buna göre, sahneleme sanatı bir üslup sanatı olarak düşünülmektedir)." Sahnelenen eser ne olursa olsun, ister geçmişin repertuvarından alınmış, ister en modern yapıtlardan bir örnek olsun, yönetmenin bu tutumu hep aynı kalacaktır. Leopold Jessner'e göre, "Aslında ne klasik ne de modern yazarlar diye bir şey yoktur. Tiyatro açısından bakıldığında, şair hiçbir kuşağa ait değildir"; Richard Weichert'e göre ise, "Klasik bir eseri yeni ve kişisel bir yorumda izlemek her kuşağın hakkı ve görevidir." Bu durumda yönetmenin amacı ne olacaktır? Tabii ki dramın değişik kişilerinin yaşamlarını ve aralarındaki psikolojik bağları Natüralist bir şekilde aktarmak değil, eserin Grund-motiv'ine, ana temasına dayanarak eserin özünü açığa çıkarmak; öyküyü değil, öykünün ana fikrini değerlendirmektir (Richard, 1999:191-192).

Dışavurumculuk 20. yüzyılın ilk dönemlerinde, çağının realist ve naturalist tiyatro anlayışına ve anlam karmaşası içindeki oyunlarına güçlü bir karşı çıkış olarak tiyatro düşüncesinde yeni bir aşamayı savunmuştur. Dışavurumcu tiyatro özellikle Almanya'da etkin olmuştur: Birinci Dünya Savaşı'ndan önce başlamış, 1925 yıllarında gücünü yitirmiştir. Bu sanat akımı, 1901 yılında, Fransa'da, resim sanatında empresyonizm (izlenimcilik) akımına tepki olarak ortaya çıkmıştır. İzlenimci sanat anlayışında, doğadan alman izlenimler doğadakine benzer biçimler içinde yansıtılmaktadır. Bu özelliği ile izlenimcilik, edebiyattaki gerçekçilik anlayışına akraba olan bir sanat anlayışını temsil etmiştir.

"Monet gibi, Manet gibi ressamalar, belli bir anda, belli bir ışık altında yakaladıkları görünümün resmini yapmışlardır. Dışavurumculuk ise bir soyutlama anlayışı getirmektedir. Bu yeni soyutlamada nesnenin kendi değil, ressamın o nesne hakkındaki güçlü duygularının ifade edilmesi öngörülmektedir. Soyut ve içsel olanın, gözde değil zihinde yaşayanın

ifade edilebilmesi için yeni anlatım yolları, yeni renk ve biçim düzenleri aranır. Resimde dışavurumculuğun en belirgin biçimsel özelliği, heyecanların, tutkuların ifade edilebilmesi için doğadaki biçimlerin görünümünün değiştirilmesi, yeni renk ve biçim uyumları aranması olmuştur. Resim sanatı, çarpıcı düzenlemelerle, karşı konulmaz bir iç itilimi dile getirmekte, yeni ve zorunlu bir gerçeğin yaratıcısı olmaktadır. Van Gogh gibi, Gauguin gibi ressamların temsil ettikleri bu akım, iç yaşananın dışa vurulması anlamında dışavurumculuk (ekspresyonizm) olarak adlandırılmıştır. İlk kez kimin tarafından kullanıldığı bilinmeyen “ekspresyonizm” terimi 1910-1911 yıllarında görsel sanatlarda ve yazında ortaya çıkan yeni eğilime verilen ad olur. Resim sergileri, tiyatro gösterileri, okuma geceleri ile yaygınlık kazanır. 1912-1925 yıllarında tiyatroyu etkiler. Özellikle Alman tiyatrosunda etkin olan dışavurumculuk, en başarılı örneklerini Alman tiyatrosunda verir” (Şener, 2010: 248-249).

Ekspresyonist tiyatrocular tiyatronun önemli üç ögesi olan Oyuncu, sözler ve hareketler, arasında hiyerarşik bir ilişki kurmuşlardır. İlk sırada ise daima yalnız oyuncu vardır. Ekspresyonist sahneleme sanatında, oyuncu bir yorumcu olmaktan çok, bir düşünün taşıyıcısı olmuştur. Bu bağlamda, arandığı herhangi bir oyuncu olmamıştır.

“1918’de yazdığı *Derbesee/te und der psychologische Mensch* adlı yazısında, Ekspresyonist yazar Paul Kornfeld, oyuncudan bekleneni şöyle açıklar: Oyuncu gerçeklerden kurtulsun artık, kendini gerçeğin niteliklerinden soyutlayıp, yalnız düşünün, duygunun veya yazgının temsilcisi olsun! Ne sahnede ölmesi gerekiyor diye ölmeyi öğrenmek için hastaneye gitsin, ne sarhoş olduğu zaman nasıl davranıldığını görmek için kabareye. Coşku veren bir bölüme geldiğinde, kollarını açarak, hayatta konuşamayacağı gibi konuşmaya cesaret etsin; bir taklitçi olup, oyuncuya yabancı bir dünyada aramasın örneklerini; kısacası, oynamaktan utanmasın, tiyatroyu yadsımasın” (Richard, 1999: 194).

Tiyatroda 19. yüzyıl sonlarında yazılmış olan ve dışavurumcu özellikler taşıyan oyunlar da olmuştur. Buchner, Wedekind ve Strindberg’in oyunları bu akıma öncülük etmiştir. Dışavurumculuğu tiyatrodaki bilinçle temsil eden ilk oyunlar ise ressam Kokoschka tarafından yazılmıştır. Bu akımın tiyatrodaki ilk önemli yapıtı, Reinhard Johannes Sorge’un (1842-1916) “Dilenci” adlı oyunu sayılmaktadır. Georg Kaiser, Ernst Toller, Karel Čapek bu akımın önemli yazarlarıdır. Dışavurumculuk tiyatrodaki 1920’li yıllarında sona ermiştir. Dışavurumculuk, başlangıç döneminde ve gelişme döneminde farklı eğilimler göstermiştir. Başlangıçta iç gerçeğin özgürce ifade edilmesi görüşünü

benimseyen dışavurumcular, giderek daha iyi bir dünya yaratma ereğine yönelmiş, siyasal ve toplumsal yönü ağırlık taşıyan oyunlar yazmışlardır.

Ekspresyonist tiyatronun toplumsal gerçeklerden uzak kalmıştır. Özellikle komedi tarzında oyun oynanmamıştır. Oysa toplum, en açık biçimde komedilerde yansıtılır. Farklı bir toplumsal gelişimden dolayı, Almanya'da gerçekçi komediler yerine, acımasız parodiler, karikatürü aşan abartılar, kaba saptırmalar yaratılmıştır.

“Grabbe'nin eserleri bu gözlemi doğrular: önce Shakespeare, sonra Sturm und Drang'ın etkisinde kalan oyun yazarı Christian Dietrich Grabbe (1801-1836), Georg Büchner'le birlikte 19. yüzyıl Alman tiyatro oyunları gerçekçiliğinin tiyatrodaki en değerli temsilcilerindendir. Wedekind ve Sternheim da bu gözleme yalnızca görünüşte ters düşerler: çünkü gerçekçi oldukları an, Ekspresyonist olmaktan çıkarlar. Gerçi Georg Kaiser, Ernst Toller, Walter Hasenclever çok sayıda komedi yazmışlardır ama bu türü ele aldıklarında Ekspresyonizmin devri çoktan kapanmıştı. Ekspresyonizm çerçevesinde ün kazanan yazarlardan hiçbiri sonuna kadar Ekspresyonist kalmamıştır. Akımın estetikte devrim yapmaya yönelik kanadı bile, güçlü ve sürekli bir etkinlikte bulunamamıştır. Aslında bu yeni estetiğin sorunları, pek derinliğine incelenmemiş tir: bu eksikliğin nedeni, gene gerçeklerin yeteri kadar bilincine varılmamış olmasıdır. Gerçekten de Ekspresyonistler, tarihi gerçekleri de yadsıdıklarına göre, estetikte devrim isteği bir çağrıdan öteye gidemezdi. Ancak şu da bir gerçek ki, Ekspresyonizmi yalnız modern estetik açısından inceleyerek anlamak olanaksızdır. 1910-1925 yılları arasında birçok yazar, kısmen de olsa, eserlerinde belli toplumsal düşüncelere, hatta zamanın politikasına uymaya çalışmıştır. Örneğin, et;cinci oyun yazarları, toplumsal amaçlar için uğraş vermek, kadere kavramların neden olduğu uyuşukluğa karşı çıkmak istemişlerdir. Ancak bu iyi niyetlerini hiçbir gerçek değişiklikle somutlaştıramamışlar ve süregelen politika karşısında hayal kırıklığına uğramışlardır. Bu durumdan doğan ve hemen yayılan nihilizmi ise, bir tek Gottfried Benn sanatsal açıdan değerlendirebilmiştir; ancak o da oyun yazarı değildir” (Richard,1999: 194).

Bu öncü akımlar sanatın birçok alanını etkilediği gibi tiyatroyu da etkilemişlerdir. Tiyatro sanatı için büyük bir sıçrayış teşkil etmişlerdir. Özellikle kendi içerisinde oluşturdukları yeniyi arama, yeni plastik değerler bulma gibi olgular tiyatroyu olumlu yönden etkilemiştir. Öncü akımların getirdiği en büyük özellik, deneysel olması olmuştur. Deneysel tiyatro anlayışıyla kendinden sonra gelecek olan çağdaş tiyatro hareketlerine büyük katkıda bulunmuştur. Oyuncu, yönetmen, sahne tasarımı, rejî anlayışı gibi alanlarda devrimlere yol açmıştır.

2. BÖLÜM

SOVYETLER BİRLİĞİ'NDE DEVRİM SONRASI SİYASAL, TOPLUMSAL VE KÜLTÜREL ORTAM

2. BÖLÜM

SOVYETLER BİRLİĞİ'NDE DEVRİM SONRASI SİYASAL, TOPLUMSAL VE KÜLTÜREL ORTAM

2.1. Sovyet Devrimi

Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği, Rus Çarlığı'nın Bolşevikler tarafından 1917 Ekim Devrimi'yle yıkılmasının ardından Aralık 1922'de kurulan ve varlığını yetmiş dört yıl boyunca, sürdüren sosyalizm deneyimi olmuştur. Sovyetler resmen dağıldığı 1991 yılına gelindiğinde sınırları Doğu Avrupa'dan başlayıp Kuzey Asya'ya kadar uzanan Sovyetler Birliği, 23 milyon Km² 'ye ulaşan yüzölçümüyle dünyanın en büyük, 294 milyona varan nüfusuyla dünyanın 3. kalabalık ülkesi olmuştur. Bu, o zamana kadar tanık olunanların çok ötesinde, ezber bozan bir oluşumdur. Karl Marks ve Friedrich Engels, Komünist Parti Manifestosu'nda şimdiye kadarki bütün toplumların tarihinin sınıf savaşmaları" tarihi olduğunu söylemiştir.

Bu bağlamda Sovyet tarihi de bundan bağımsız olmamıştır. Devrim öncesi Rusya savaş ve kıtlığın perişan ettiği bir sanayi ülkesiydi, devrimden sonra ülke tam toparlanmaya başlamıştı ki ikinci dünya savaşı patlak vermiştir. Bolşevik İhtilali'nin ürünü olan Sovyetler Birliği, yaşanan tüm olumsuzluklara rağmen Soğuk Savaş dönemi boyunca Amerika karşısındaki süper güç olarak yerini alıp, uluslararası siyasi arenada tarih boyunca bir daha asla gerçekleştirilemeyecek bir denge yaratmayı başarmıştır (Gümüş, 2016). Özsoy ise bu bağlamda şunları dile getirmiştir:

“Rusya’da 1917 Bolşevik İhtilali ile uygulamaya konan Sovyet Sosyalist Sistemi, ikiye bölünmesine yol açtığı dünyanın Doğu Blok denilen diğer yarısında etkisi altına aldığı bütün toplumların ekonomik, sosyal, siyasî, kültürel yapılarında köklü değişiklikler meydana getirdikten sonra beklenmedik bir şekilde çökerek tarihteki yerini almıştır” (Özsoy, 2006: 163-194).

Bu bağlamda dönemin siyasi yapısı ile diğer tüm etmenlerine bakılması yerinde olacaktır.

2.2. Siyasal Yapı

Sovyetler Birliğindeki yönetim biçimi Sosyalizm olmuştur. Sosyalizm açılım olarak; kapitalist üretim ilişkilerinin yerini toplumsal üretim ilişkilerinin aldığı sınıfsız bir toplum ve dünya yaratmayı amaçlayan öğretici biçimdir. Sosyalizm, kapitalizmin tersine, üretim araçlarında özel mülkiyetin yerine ortak mülkiyetin, kar için anarşist üretim yerine kullanım için planlı üretimin bulunduğu sistemdir. Sovyetlerden önce tarihteki ilk sosyalizm deneyimi yaklaşık 70 gün süren 1871 Paris Komünü sırasında yaşanmıştır. Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği, Paris Komünü'nden yaklaşık kırk yıl sonra gerçekleşen ikinci sosyalizm deneyimi olarak tarihteki yerini almıştır (Özsoy, 2006: 164).

Davies ise şu konunun altını çizmiştir: “Modern sosyalizm on dokuzuncu yüzyılda Avrupa’da yaygın bir siyasal inanç haline geldi. Sosyalizm sözcüğü ilkin Robert Owen tarafından 1827 yılında kullanıldı” (Davies, 1990).

S.S.C.B. temelde resmi ideolojik siyasi yapısını Marksizm’le oluşturur. Marksizm, K. Marks ve F. Engels’in felsefi, iktisadî, siyasî ve toplumsal sistemleridir. Marks, 19. Yüzyıla hâkim olan, spiritualist felsefeye karşı Feuerbach ile başlayan materyalist anlayışı işleyerek, oluşturmuştur.

“Marks ve Engels’e göre: gelişim sürecinde sınıf ayrımları ortadan kalktığında ve üretimin tümü, ulusun bütünü kapsayan geniş bir birliğin elinde toplandığında, kamu iktidarı siyasal niteliğini yitirmiş olacaktır. Yani siyasal iktidar denen şey, bir sınıfın bir başka sınıfı ezmek amacıyla örgütlenmiş gücünden başka bir şey değildir. Eğer proletarya, burjuvaziyle mücadelesinde, koşulların zorlamasıyla, kendini bir sınıf olarak örgütlemeye mecbur kalır ve bir devrim yoluyla kendisini hakim sınıf durumuna getirir ve böylece eski üretim koşullarını zor kullanarak ortadan kaldırırsa, o zaman, bu koşulların yanı sıra, sınıf karşıtlıklarının ve genel olarak sınıfların varlık koşullarını da ortadan kaldırmış ve böylelikle kendi sınıf hakimiyetini de ortadan kaldırmış olacaktır. Yani sınıflarıyla ve sınıf karşıtlıklarıyla birlikte eski burjuva toplumun yerini alacak olan toplum, toplumsal eşitliğin, kamu mülkiyetinin ve kendi kendine yönetimin gerçekleştiği, sınıfsız ve devletsiz, bireyin özgür gelişiminin herkesin özgür gelişiminin koşulu olduğu bir birlik olacaktır” (Salihoğlu, 1997).

Marks, ortaya çıkan her olayın altında gizli bulunan gerçek sebeplerin belirtilmesi gereğine işaret etmiştir. Teknolojik alanlardaki gelişmeler 19. Yüzyıl

Avrupa'sında, özellikle Fransa ve Almanya'daki işçilerin durumlarından edindiği tecrübeler, Marks'a sisteminin esaslarını ilham vermiştir. Hegel'in diyalektiği ile gözlemlerini birleştiren Marks, bilimsel Sosyalizmin, daha doğrusu komünizmin kurucusu olmuştur.

2.3. Parlamento ve Sovyet Meclisi

Sovyetler Birliği'nin "Yüksek Sovyet Meclisi" adındaki yasama organı toplam 1500 kişilik iki meclisten oluşmuştur. Bu meclisler eşit iki gruba bölünmüş ve her iki meclisin oy çokluğuna dayanan bir çoğulculuk anlayışı yürürlükte olmuştur.

“Yüksek Sovyet Prezidyumu Başkanı yani devlet başkanı SSCB anayasasına göre en yüksek makamı. Sovyetlerin Sosyalist Demokrasisinde güçler birliği ve dikey bir yetki paylaşımı söz konusuydu. Bütün yetki Yüce Sovyet'teydi ve Prezidyum, ondan aldığı yetkileri onun adına kullanıyordu. Bakanlar Kurulu da alınan kararları uyguluyordu. Batı demokrasilerinden farklı olarak, Sovyet demokrasisi tek partiliydi. Ve fakat bu tek parti anlayışı Burjuva demokrasilerinden farklı olarak mahalle il ilçe konseyleri aracılığıyla tüm halkın yönetime katılımını sağlıyordu. Sermaye ve emek çelişkisi ortadan kaldırıldığı için tüm Sovyet halkı emekçi sayılıyor ve tüm emekçi halk temsili değil fiili olarak SBKP'nin bir üyesi olarak yönetimde doğrudan söz sahibi oluyordu. Diğer taraftan hükümet Başkanı aynı zamanda SSCB Başbakanıydı ve SSCB'nin pratikteki birinci adamı Komünist Partisi Genel Sekreteriydi” (Gümüş, 2016).

Komünist Parti Genel Sekreterliği başta sadece idari bir görevken bu makama ilk seçilen J.Stalin, Lenin'in ölümünden sonra Politbüro'da etkin bir konuma gelerek bulunduğunu genel sekreterlik makamını daha işlevsel bir hale getirmiştir.

“Stalin'i bazı Kuşkusuz tarihsel her süreci kendi dinamizmi ve şartları içinde değerlendirmek gerekir. Bu bağlamda bugün baktığımız yerden Stalin'i değerlendirirken koşullayıcılarımız ne soğuk savaş döneminin kara politikaları ne de Lenin'in mirası Sovyetlerin ak propagandaları olmalıdır. Ve fakat tarihsel bir araştırmaya girildiğinde tarafsız kaynaklara ulaşmak neredeyse imkânsız görünmektedir. Bu nedenle özellikle Stalin söz konusu olunca tarihsel kaynaklar hissedilir ölçüde çeşitlilik göstermektedir” (Feldbrugge, 1993: 96).

Stalin'in iktidarında Lenin'in tamamlamadığı sosyalist yaşamsal formları oluşturmaya çalışmıştır. Özellikle devlet yapılandırılması, 5 yıllık ekonomik kalkınma politikalarıyla Sovyetler Birliği'ni dünya çapında güçlü bir ülke haline getirmiştir. Bunun dışında tek ülkede sosyalizm mantığını kurmaya çalışmıştır.

2.4. Toplumsal Yapı

Sovyetler Birliği birbirinden farklı birçok ulusu himayesinde barındırmıştır.²¹ ülkeden oluşan Sovyetler Birliği içerisinde onlarca farklı etnik grup, dil, din ve kültür bulundurmıştır. Genel olarak tüm bu farklılıklara eşit mesafede durulmuş, tüm bu farklılıkların özgürlüğü devlet güvencesine alınmıştır. Bunun yanında Sovyetler Birliği'nde ortak mülkiyet kavramı vardır. Bireysel mülkiyet hakkı sınırlandırılmıştır. Toplumsal mülkiyet anlayışına gidilerek sınıfsal farklılıkların ve eşitsizliklerin önlenmesi sağlanmaya çalışılmıştır.

“Bu toplumda artık büyük toprak sahipleri ve kapitalistler yoktu. Üretim araçlarının özel mülkiyeti ortadan kalkmıştı. Bankalar, fabrikalar, atölyeler, toprak bütün toplumun ortak mülkiyeti haline gelmişti ve kamu adına Sovyet devletinin elinde toplanmıştı. Tarım alanında ise kooperatifleşmiş köylülerin kolektif mülkiyeti egemendi. Kolektif köylü çiftlikleri kamunun malı olan toprağın işletme hakkına ve kullandıkları üretim araçlarına sahiptiler. Böylelikle, ortak mülkiyetin iki biçimi, bütün toplumun (kamu) mülkiyeti ile kolektif köylü birliklerinin mülkiyeti kapitalist özel mülkiyet sisteminin yerine geçmişti. Ancak tarım alanında kamu çiftliklerinde veya kolektif çiftliklerde çalışan köylü aileleri, bu ortak mülkiyetin yanı sıra, bireysel mülkiyet sahibi de olabiliyorlardı. Yanlarında başka bir kimseyi çalıştırmamak koşuluyla kendi işleyebilecekleri kadar küçük tarla veya bahçeyi ellerinde bulundurabiliyor, kümes hayvanı veya inek sahibi olabiliyorlardı” (Salihoğlu, 1997).

Bu bağlamda kapitalist yönelişe göre bireysel çıkarlar ön planda olmuştur. Bireysel çıkarlar genel çıkarlardan öne çıkmıştır. Güçlü olanın kazanmasına yönelik politik hamleler oluşmuştur. Emekçiler, kendi hakları bakımından kapitalizmin yarattığı olumsuz durumların iyi hale girmesine ihtimal vermemişler daha çok uzlaşmacı bir tavır sergilemişlerdir.

Kapitalizmin yarattığı en büyük sorunlardan biri de kadına yönelik sorunlardır. Kadın emeğinin cinsiyetçi şekilde sömürülmesine karşı Bolşevikler devrimden sonra

kadını Sovyet toplumunda başat bir unsur haline getirmiştir. Hakları anayasal güvence altına alınmış, eğitim almalarının önü açılmış, iş yaşamına katılmaları teşvik edilmiştir. Ataerkil anlayış toplumdaki Çarlık Rusya döneminden kalan eski bütün anlayışlar yok edilmiştir.

“Tüm kadınların yaklaşık % 85’i okuma yazma bilmiyordu; bazı geri kalmış, Çarlık tarafından ezilen ve sömürülen halklarda bu oran neredeyse % 100’ü buluyordu. Çarlık iktidarı kadını ezilen durumda tutmak için her şeyi yapıyordu. Yasalar çerçevesinde kadın, aile içerisinde tamamen babanın veya kocanın vesayeti altındaydı. Ne kadın emeğini koruyan, ne de anne ve çocuk güvenliğini öngören yasal düzenlemeler mevcuttu” (Milovidova, 2011).

Rusya’daki kadınlar erkeklerle aynı pozisyonda olmuşlardır. Erkeklerle eşit politik haklara sahip olmuştur. Toplumun her yerinde erkekle eşit koşullara gelmişlerdir. Eğitim kurumlarında, sanayi kuruluşlarında ve sağlık kurumlarında yönetici olmuşlardır. Bunun dışında ilk kadın astronotta Rusya’dan çıkmıştır. Bolşevik Rusya’nın toplumsal durumu bu bağlamda Avrupa’dakilerinden daha ilerici bir duruma girmiştir

2.5. Ekonomik Durum

Sovyetler Birliği, Sosyalist plana dayalı bir ekonomiye sahip olmuştur. Sosyalist Ekonomi en yalın ifadesiyle ekonominin küçük bir sınıf (aristokratlar ya da kapitalistler) yerine geniş kitlelerin yararına işletilmesi gerektiği savunan ekonomi anlayışı manasına gelmektedir. Sosyalizm, üretim araçlarını kamunun mülkiyetine sunan bir anlayışa sahip olmuştur. Bu bağlamda üretim ve üretilen değeri bölüşüm merkezi planlama doğrultusunda gerçekleşmektedir.

Devrim’den sonra 26 Ekim 1917’de onaylanan Toprak Kararnamesi ile toprakta özel mülkiyet kaldırılmış, büyük topraklar da topraksız ve yoksul köylüler arasında dağıtılmıştır. Bu kapsamda asillerin, büyük toprak sahiplerinin, manastırların ve kiliselerin elindeki tüm topraklara el konmuş, bu alanların toprak komitelerinin ve yerel Sovyetlerin emrine geçeceği ilan edilmiştir (Dobb, 1968: 77-78).

“Köylü kitlelerini Sovyet iktidarını desteklemek için ayaklandırmaya iten en önemli siyasi eylemlerden biri olan Toprak Kararnamesi ile köylüler, 150 milyon desyatin’den5 fazla toprağı karşılıksız elde etmişlerdir” (Volin, 2004).

Marksist Teori sosyalist ekonominin bir ayağını üretim araçlarının kamulaştırılmasına kurmuştur. Leo Huberman “Sosyalizm'in Alfabetesi” Kitabının Sosyalist Planlı Ekonomi bölümünde bu durumu şöyle açıklamıştır: "1928 yılında öyle bir şey oldu ki, planlama sorunu, bir tahmin işi olmaktan çıktı ve ayağı yerde bir konu halini aldı. 1928 yılında SSCB ilk Beş Yıllık Planı yaptı. Bu tamamlan önce İkinci Beş Yıllık Plan, onun ardından da Üçüncü Beş Yıllık Plan yapıldı ve uygulandı. Ve bu böylece sürüp gidecek” (Hubermann, (1975: 60).

Söz konusu kitabın yazıldığı dönemde henüz SSCB dağılmadığı için ekonomik planlar serisinin sürüp gideceği öngörüsü yapan Hubermann planlı ekonominin olasılığı üzerine yanılmamıştır. Çünkü bu kalkınma planları, ülke kaynaklarının hızlı endüstriyel kalkınma için mobilize edilmesi üzerine kurulmuştur.

“Ekim devrimiyle birlikte Bolşevikler, ülkedeki tüm bankaları, fabrikaları, belirli bir değerlemenin üzerindeki üretim araçlarını bedelsiz kamulaştırmış ve tüm dış borçları reddetmişlerdir. Ancak kısa süre sonra, İngiliz destekli Çar yanlılarının Bolşevikler ile tutuştuğu iç savaş, Lenin tarafından "Savaş Komünizmi" kararlarının uygulanmasına sebep olmuştur. Bu dönemde köylünün tarımsal üretiminin bir kısmına devrimciler tarafından el konulmuş, yıllık üretim birikimi ve tüketim miktarı planlanmış ve paranın pazar içerisinde dönüşümü kısıtlanmıştır. İç savaş ekonomiye ağır bir darbe indirmiş, 1920'de üretim birikimi 1914 öncesi dönemin bile gerisine düşmüştür” (Hubermann, 1975: 62).

1921'de iç savaşın Bolşevikler lehine sonuçlanmasının ardından, Lenin tarafından "bir adım geri, iki adım ileri" şeklinde çözümlenmiş "Yeni Ekonomi Politikası" (NEP) yürürlüğe sokulmuştur. Sovyetlerin sermaye birikimi sağlaması, üretimin canlanması ve endüstriyel kalkınma hamleleri için bir dayanak noktası olması planlanan bu politika ile köylünün üretim fazlasını pazarda satabilmesine olanak sağlanmış, küçük işletmelere ve küçük burjuvaziye izin verilmiştir. Suikast sonucu sağlığından olan Lenin'in 1924'te ölümü üzerine parti genel sekreteri olan Stalin tarafından 1928'e kadar devam ettirilen Yeni Ekonomi Politikası, sonuç itibarıyla başarıya ulaşmış ve ekonominin hızla kalkınmasını sağlamıştı (Gregory, 2004: 45). Batı kapitalizmi, 1929-1936 arasında tarihinin en derin talep yetersizliğine bağlı iktisadi krizlerinden birini yaşarken, SSCB liderliğindeki sosyalist dünya zaman ve performans açısından medeniyet tarihinin en başarılı kalkınmalarından birini gerçekleştirmiş, 1936'da

Avrupa'nın en büyük sanayisi konumuna yükselmiştir. “Sovyetler Birliğini karşı cepheden inceleyen yazarlara göreyse durum farklıdır. Albertini Stalin'in 1928'den sonra tekrar sola dönüş hareketini başlatmasını ve NEP'ten vazgeçilerek, köklü değişimler gerçekleştirilmeye başlanmasını iktisadî büyümenin diktatörlükle yürütüleceği yönünde yorumlar” (Albertini 1990: 61). Sovyetler, içinde bulunduğu çalkantılı savaşlar çağında ayakta kalarak bile büyük bir başarı sergilemiştir. Rakamlara bakıldığında; 2. Dünya Savaşı'ndaki en büyük kaybı Kızıl Ordu ve sivil Sovyet vatandaşları vermiştir. 20 milyon vatandaşını kaybeden SSCB, aynı zamanda ağır şekilde tahrip edilmiştir. Bu sırada Avrupa'da da savaş sonrasında, olağanüstü bir enflasyon yaşanmıştır.

“Savaşın ardından Berlin'e kadar genişleyen sosyalist cumhuriyetler sonucunda, o zamana kadar içe kapanık ve kendi kendine yeterliliği öne çıkaran Sovyet ekonomisi, hızla dışa açılmış ve Sosyalist ülkeler arasında "COMECON" (Karşılıklı Ekonomik Yardımlaşma Konseyi) adı verilen ekonomik işbirliği organını oluşturmuştur. Ancak yine de dünya ekonomisinin SSCB içerisindeki etkisi zayıftı ve ülke içerisindeki tüm tüketici fiyatlamaları, devlet tarafından planlanıyordu. 1960'larda hemen hemen en önemli ihracat kalemleri tüketim malları ve tahıl ürünleriyken, ABD ile başlayan silahlanma yarışı SSCB'yi de büyük bir silah ihracatçısı konumuna getirmiştir. Ülke içerisinde planlanmamış ve "ikinci ekonomi" şeklinde tanımlanan bir yasadışı ekonominin ortaya çıkışı, 1965'te yapılan reformizasyon sonucunda hafifletilmeye çalışılmıştır” (Gregory, 2004: 54).

Sovyet ekonomisi, sosyalist yaşam tarzına uygun olarak düzenlenmiştir. Birçok alanda tekellerin ortadan kaldırıldığı ve bir ekonomik politika izlenmiştir. Ortak mülkiyet kavramı geliştirilmiş, ilk dönemlerinde burjuvaların ekonomik etki alanı daraltılmış daha sonra devletleştirilme politikasıyla ekonomik durum belirlenmiştir.

2.6. Kültürel Yapı

Sovyet devrimi, bir önceki çarlık döneminde yaşayan tüm ulusları özgürleştirmiştir. Halkların kendi kültürlerini özgürce yaşamalarının önü açılmış kendi ana dillerinde eğitim yapmalarına olanak sağlamışlardır. Bolşevikler bu farklı halkların geleneksel yapısını olumlu olarak kullanmış sanat alanında bu farklılıkların zenginliğinden yararlanmıştır.

1917 Ekim İhtilâli ile tarih sahnesine çıkan Sovyetler Birliği'nde kültür, sanat ve edebiyatın proleter temeller üzerinde yapılanmaya başlayacağına dair ilk somut göstergeler, ihtilâlin mimarı Lenin'in düşüncelerinde açık bir şekilde görülmüştür. Lenin, kültürü burjuva toplumunun ürünü olarak nitelendirmiştir. Ulusal kültürler ise bir burjuva aldatmacasıdır. Bu nedenle proleter kültürün inşası kaçınılmaz olmuştur. Bunun yansıra, proleter kültür insanlığın bilgi birikiminin mantıksal gelişimi olmalıdır. Bir başka ifadeyle, ilkel kültürden ideolojik kültüre doğru yönelme gerçekleşmelidir. Bunu başarmak için kapitalizmin mirasından yararlanmak ve bünyesinde proleter kültürü oluşturmaya yönelik kıymetlere sahip çıkmak gerekmektedir (Champarnaud, 1975: 74-76).

Sovyet Rusya Çarlık Rusya'sının kültürel değerlerini kabul etmeyip köklü değişiklikler yapmıştır. Sarayın bazı kültürel araçlarını da kendi rejimi doğrultusunda revize ederek kullanmıştır. Özellikle dans/bale buna örnek gösterilebilir.

“Ekim devriminden sonra Sovyet Rusya'nın iki büyük bale topluluğu olan Kirov Balesi ve Bolşoy Balesi'nde politik amaçlarla kullanılan tiyatro anlayışı teşvik edildi. Topluluklar önceleri açıkça propagandist bazı eserler üretti. Daha sonraları ise politik içeriği daha örtük, fakat ahlâk anlayışı daha keskin eserler sahneye koydular. Bu dönemde sanatçılığıyla ön plana çıkan Sovyet balerini Ulanova oldu. Stanislavski yöntemiyle çalışan bu Rus dansçı, rollerini derinlemesine ve detaylı olarak analiz ediyordu” (Togay vd., 2009).

Dansın dışında özellikle resim, tiyatro, müzik ve heykel gibi alanlarda dönemin siyasi yansımalarını derin bir biçimde barındırmıştır. Sanatın kitleler üzerindeki büyüleyici etkisinin ne denli kuvvetli olduğunu bilen Bolşevikler sanatın her alanından propaganda amacıyla yararlanmıştır. Büyük heykeller, komünist parti propagandası için sürekli kullanılan poster ve marşlar, halk için Bolşevik sistemin önemli bir hale gelmesini geliştirmiş. Sovyet yurttaşı olma idealini sağlamlaştırmıştır. Tüm bu gelişmeler sonrasında Sovyetler Birliği kültürel kalkınmaya çok önem vermiştir. Özellikle Sovyetlerin içerisinde var olan faklı kültürler korunmuş ve kültürel seviyelerinin arttırılması için çaba sarf edilmiştir. Özellikle dil çalışmaları yapılmış halkların kendi dil eğitimini özgürce kullanması sağlanmıştır.

2.7. Sovyetler Dönemi Öncesi Sanat ve Tiyatro

Bolşevik Rusya’da, devrim hareketini oluşturan hazırlayan farklı toplumsal yönelimler vardır. Çar’ın kötü yönetimi, Birinci Dünya Savaşı, kırdaki yaşayanlara karşı yapılan baskılar, sanatçılara yönelik yapılan sansür gibi durumlar Bolşeviklerin devrim hareketini etkilemiştir. Bununla beraber ülkede gelişen örgütlü köylü ve işçi yapıları örnek verilebilir. Bu bağlamda gelişen Bolşevik hareket sanat ortamını da değiştirip geliştirmiştir. Özellikle gelecekçi avangart hareketini savunan sanatçılar devrim hareketinin önemli figürleri haline gelmişlerdir. Devrim öncesi Rusya’da Çarlık Dönemi’nde yaygın olan klasikleşmiş sanat anlayışları vardı. Özellikle 1905 devrim hareketlerinin başlamasıyla bu egemen klasik sanat anlayışları yok olmuş ya da avangartlar tarafından revize edilmiştir.

2.7.1. Rus Sembolizminin Doğuşu ve Gelişmesi

Sembolistlerin ortaya çıkışı, dönüşmesi oldukça zor bir süreç içerisinde olmuştur. 20. yüzyılın ilk dönemlerinde Avrupa’nın sosyal kültürel anlamdaki çıkmazı sanata da yansımıştır.

“Muazzam bir kültür ve sanat akımı olan Rus sembolizmi, 1893 yılından, yaklaşık olarak, 1909 yılına kadar etkisini devam ettirmiştir. Moskova Sanat Tiyatrosu, Maeterlinck, Andreiev, Hamsun, Hauptmann’ın sembolik oyunlarını sergilemeye başladı. Resimde, Bakst ve Vrûbel, müzikte Scriabin, Strayinsky ve Prokofiev sembolist eserler meydana getirdiler. Edebiyatta "dekadent" adı verilen sembolistlerin ilk kuşağı, eserlerini Baudelaire’in, F. Nietzsche ve E.A. Poe’nun etkisi altında yazmaya başladılar. Ancak, bir süre sonra sembolistler bu yeni akımı "Ruslaştırdılar". Rus sembolistlerinin liderlerinden olan V.İ. Ivanov’ un ifadesine göre, "Rus sembolizmi sadece bir sanat olamadı ve olmak da istemedi". Rus sembolizmi bir dünya görüşü, felsefe, daha doğrusu metafizik olmayı amaçladı. Verlaine ve Mallarme, özellikle yeni şiirsel ifade biçimlerini geliştirmekle uğraşırken, Rus sembolistleri devrin felsefi, sosyal ve kültür meseleleriyle ilgilendiler. Rusya’da sembolist yazarlar, birinci ve ikinci kuşak olmak üzere iki gruba ayrılır. Birinci kuşağın önemli sembolistleri, D.S. Merejkovskiy (1865—1941), V.Y. Bryusov (1873—1924); K.D. Bal’mont (1867—1943), Z.N. Gippius (1867—1945), F. Sologub (1863—1927); ikinci kuşağın önde gelen sembolistleri ise, İ. Annenskiy (1856—1909), V.İ. İvanov (1866—1949), A. Behy (1880—1934) ve A.A. Blok (1880—1921)’dur” (Özkaya, 2016).

Rusya'daki Sembolist sanat anlayışı toplumculuğun bitişi ve pozitivist entelektüellerin içinde bulunduğu kötücül ruh halinin yaygın olduğu bir dönemde doğmuştur. Bu tükenmişlik duygusun Yetkin şöyle açıklar:

“Eğer seksenli yıllarda Paris'te barikatlar kurulmasaydı, doksanlarda dekadanlar olmazdı. Onları şöyle anlatayım: Onlar önce bir çocuktular, hepimiz gibi saf yürekli ve temiz, maalesef bu uzun sürmedi. Farklı şartlarda onlar dış izlenimleri algılamada daha hassas büyüdüler... Dekadanlar kendilerinde fevkalade yüksek şiirsel bir ruh, coşku hisseden, fakat herhangi bir belirli düşünce ufku olmayan bir yığın toplu izlenimlerden bitkin düşen insanlardır. Onlar yaşama gücü yüksek, fakat doğmadan önce tükenmiş gençlerdir” (Yetkin,1967: 57).

Kısa süreli ve rahat bir gelişme döneminden sonra, Rus sembolizmine, yeni edebiyat akımları meydan okumaya başlamıştır. Sembolistlerin giderek artan mistisizmi ve özellikle gerçeklerden çok, düşünce ve kavramları ifade etmek için imajlar kullanmaları, kendi aralarında bile tepkilerin doğmasına yol açmıştır. Bu tepkiler şöyle açıklanmıştır:

“1910 yılına gelindiğinde, sembolizm bir akım olarak, Rusya'da yaratıcı gücünün büyük bir kısmını artık kaybetmişti. Aynı yıl Gumilev, Ahmatova, Mandel'stam dahil olmak üzere bir grup genç şair, Rus şiirine yeni bir yol çizme plânları yapmak üzere Apollon adlı derginin etrafında toplandılar. Sembolist şair M.A. Kuzmin'in Güzel Açıklık Hak kında başlıklı makalesi, genç şairleri, doğruluğa, dilde kısa, özlü ve hesaplı olmaya ilgi göstermeye zorlamıştır. Böylece, sembolistlerin mistisizmine, belirsiz üslûbuna, övülen "müzik ruhuna" bir tepki olan bu program, akmeist okul tarafından, geliştirilerek sistemleştirilmiştir. 1912 yılında ortaya çıkan akmeizm, Rus şiirinde 1917 yılına kadar etkili olmuştur. N.S. Gumilev ve S.M. Gorodetskiy (şiirde başarının doruk noktasını ifade eden) akmeist akıma öncülük etmek üzere 1912 yılında Şairler Birliği'ni kurdular. Akmeistler, sembolistlerin Correspondances doktrinini reddettiler ve müziğe karşı olan ilgilerini eleştirdiler. Onların şiir anlayışı, kelimeleri kendi doğru, mantıkî anlamında kullanmayı, kesin, açık ve somut imajları, canlı, kısa ve özlü bir üslûbu gerekli görüyordu. Sembolistlerin mistik romantizmine karşıt olarak, akmeistlerin şiiri gözle görülen dünya ile ilgileniyordu, zira "gezegenimiz olan dünya ses ve renklerle doludur". Akmeizm üç tane önemli şair üretmiştir: N.S. Gumilev, A. Ahmatova ve O.E. Mandel'stam. Akmeizm, karşı çıktığı sembolizme ve fütürizme göre, daha kısa süre devam eden bir akımdır”. (Özkaya, 2016).

Sembolizme karşı çok daha şiddetli ve belki de daha önemli bir saldırı fütürist akım tarafından yapılmıştır. Fütüristler sembolistleri gerici görüyordu. Bunun dışında sembolistlerin idealist ve manevi formuna dayalı estetik anlayışına karşı çıkmış, materyalist felsefeyi estetikle birleştirmişlerdir.

2.7.2. Rus Gerçekçiliği

Rus sanatında, önemli bir dönem olarak belirlenen 1800'lerin sonları ile 1900'lerin ilk dönemi, sosyal ve ekonomik bakımdan buhranların olduğu bir dönem olmuştur. Bu buhran sonuncundan birbirinden farklı düşünceler ve sanat yapıları ortaya çıkmıştır

Fransız Devrimi'yle ortaya çıkan gelişmeler bütün Avrupa'yı etkilemiştir. Aydınlanma döneminin ardından sanayi atılımı ortaya çıkmıştır. Bu hareketler Avrupa'lı devletlerarasında paylaşım savaşlarının ortaya çıkmasını tetiklemiştir. (Özdemir, 1981:62).

“Gerçekçi sanatçılar belgelere dayandırdığı görüşlerini objektif bir yaklaşımla ortaya koyduğuna dair örnek gerçekçi roman yazarı olarak Balzac gösterilebilir. Roman kahramanları ve çevreleri üzerinde doğru tespitler ortaya koyabilmek adına olayların geçtiği yerlere, evlere, sokaklara gitmiş, görmüş ve notlar almıştır. İlgili dokümanları toplamak amacıyla Paris içinde uzun gezintiler, taşrada seyahatler düzenlemiştir. Ayrıca, gerektiğinde yetkili kişilere başvurmuş onlardan roman konularıyla ilgili bilgiler almıştır. Öykü, roman, oyun gibi ürünlerde olayın geçtiği yeri en küçük ayrıntılarına kadar vermesi gerçekçiliğin bir başka özelliğidir. Tüm ayrıntıların etraflıca verilmesindeki amaç insan ve çevresini bütünlemenin yanı sıra onların daha iyi algılanmasını sağlamaktır. Gerçekçiliğin ayrıntılar üzerinde titizlikle durma özelliği betimlemeyle birlikte yürümesini gerekli kılar. Betimleme yalnızca ayrıntıların verilmesindeki bir araç değil, aynı zamanda anlatımı renklendirerek bir bütünlüğün oluşturulmasında önemli bir işlevi yerine getirir” (Özdemir, 1981: 115).

1700'lü yıllar, Fransa olduğu kadar Avrupa kültürü için de çok büyük bir düşünsel gelişmenin meydana geldiği çağ olarak görülmüştür. Rus aydınlanmacı sanatında ise 1700'lü yılların sonları, aydınlanmacı gerçekçilik olarak tanımlanmıştır.

Rus sanatçıları Fransız aydınlanma çağı düşünürlerini oldukça iyi incelemiş ve onların etkisinde kalmışlardır. Rusya'da ortaya çıkan modernleşme çağında Voltaire,

Diderot gibi aydınlanma çağı yazarlarının Rusya'ya da giderek, burada çalışmalarda bulunmaları akılcılık akımının Rus sanatçıları etkilemesini sağlamıştır. Bu bağlamda Rus edebiyatının ilk gerçekçi yazarı Aleksandr Sergeyeviç Puşkin, (1799-1837) küçük yaşlarda, evde yabancı (başlıca Fransız) öğretmenlerce eğitilmiş ve XVIII. yy. Fransız aydınlanmacılarını, Voltaire ve ona yakın Fransız yazarlarını orijinallerinden okumuştur (Behramoğlu, 2001: 88).

Gerçekçi akım Rusya'da her sanat alanında oldukça benimsenmiştir. Tiyatro sanatında gerçekçi akım oldukça popüler olmuştur. Bu alanda Çehov, Gorki ve Moskova Sanat Tiyatrosu, büyük eserler ortaya koymuştur.

2.7.3. Çehov, Stanislavski ve Moskova Sanat Tiyatrosu

Sovyetler Birliği öncesi tiyatro sanatı alanında en önemli eserleri veren Çehov oldukça önemli bir sanatçıdır. Bununla birlikte dahil olduğu Moskova Sanat tiyatrosu Sovyet Avangartları'nın öncesi varlığı en çok belirgin tiyatro olmuştur. Avangart tiyatrocuların ilk karşı çıktığı tiyatro da Çehov ve Moskova Sanat tiyatrosu olmuştur.

Çehov'un yaşadığı dönemde Rusya sosyo-ekonomik olarak çalkantılı bir dönemdedir. Çar 2. Aleksandr, oldukça yenilikçi ve özgürlükçü bir çardı. Daha sonra gelen yeni çar daha muhafazakârdır. Bu dönem Rusya'nın her anlamda karmaşa içinde olduğu yıllar olmuştur.

1917'de Mart ayında büyük grevler ortaya çıkmış; Ekim Devrimi'yle çarlık devrilmiştir. Çehov böyle bir dönemin yazarıdır. Bundan hareketle oyunlarına içinde yaşadığı dönemin karmaşık ve mutsuz atmosferini büyük bir başarıyla yansıtmıştır. Çehov ile birlikte konusal oyun yerini düşünsel oyuna bırakmıştır (Aziz Çalışlar, 1996: 25).

“Çehov büyük tasvir yeteneğiyle Rusya'yı çizmiştir. Dönemin Rusya'sının toplumsal ve psikolojik tablosunu yani

Rus dünyasının tablosunu oluşturmuştur. Bu tabloda kent ve köylerin gündelik yaşamında yer alan gülünç alışkanlıklarıyla gözlemlediği kişileri, çıkmaz içinde olan aydınları, gelişen kapitalizm karşısında çaresiz duruma giren aristokratları, düş

kırıklığına uğramış insanları oyunlarında ve öykülerinde işlemiştir. Döneminin eleştirmenleri, onun yaratıcı gücünü görmekle beraber onu karamsar olarak görmüşlerdir. Çehov bu belirlemeyi kabul etmemiştir. Stanislavski de bu iddiayı reddederek şöyle der: “Anton Pavloviç, gördüğüm en büyük iyimserdir.” Çehov’un pozitif ruh halini taşıyan, kendi yarattığı karakteri Astrov, şöyle ifade etmiştir: “Genel olarak hayatı severim ama bizim hayatımıza, taşra hayatına, Rus hayatına, esnaf hayatına tahammül edemem, ruhumun bütün gücüyle hor görürüm” (Çehov, 2001:130).

Oyunlarındaki konular ve karakterler 1880–1900 yılları Rusya’sını yansıtmıştır. Karakterler arasındaki çatışmalar oldukça derin ve çıkmaz bir halde olmuştur. Dramatik yönelimin temelini bir öykü değil, çatışma ve uzlaşmazlıkların gerilimi oluşturmuştur. Hemen hemen bütün oyunlarında yinelenen başlıca kişiler, toplumsal çevrenin yok ettiği aydınlar olmuştur. Yaşamı boyunca sağlık sorunlarıyla uğraşmış olması ve yaşamını sürdürebilmek için taşraya sığınmış olması oyunlarına da yansımıştır. Oyunlarında taşra sıkıntısı ile birlikte gelecek umudu ve özveri gibi temalara da yer vermiştir. Çehov’un oyunlarında her şey çok olağan bir durumda kurulmuştur. Öykünün akışıyla ilgisi olamayan bir ayrıntı birdenbire olay örgüsüne giriverir. Gerçeklik duygusunu bu tarz ayrıntılar sağlamıştır. Bunlar oyunlara yaşamsal bir ritim kazandırmışlardır. Oyunlar psikolojik derinliği de beraberinde taşımışlardır. Dış aksiyonun yavaş gelişimine karşılık iç aksiyon büyük bir hızla ilerlemiştir. Bu sebeple onun sanatında dış yüz önemsiz olmuştur. Dış yüz yalnızca bir bütünleyici katman olarak işlev görmüştür. Çehov’a göre bu iç motiflerin görülmesi için bu dış yüz katmanlarına ihtiyaç olmuştur.

“Omurgasız avarelerin tembel, boş, sorumsuz yaşamına ve dar ahlak anlayışına karşı olduğu gibi aynı zamanda kalabalığa ve kültürsüzlüğe de karşıdır. Olaylar tümüyle iyiye ya da kötüye gitmeden olayları sonlandırabilir. Melodramatik etki için simgelere başvursa da tarafsızlığını hiçbir oyunda yitirmez” (Nutku, 2001: 222).

Bu bağlamda, Çehov’un temel özellikleri başkaldırı, ahlaksal coşku ve teatrallik konusundaki titizliği olmuştur. Bir yanıyla da alay ve mizahı ilke edinmiş bir yazar ve aynı zamanda bir doktor durumunda olmuştur. Kişileri trajik-komik yanlarıyla yeniden oluşturur. Oyunlarında tartışmalara yer vermiş ama bunu taraf objektif olarak

yapmıştır.1900’lü yılların sonunda Avrupa tiyatrosunda ortaya çıkan en etkili ve en yenilikçi tiyatro kurumu Moskova Sanat Tiyatrosu olmuştur. Moskova Sanat Tiyatrosu, yenilik hareketini, çağdaş yönetmenin deneyleri doğrultusunda saptadığı ilkeler bütününde en uç noktasına varıncaya dek yansıtmıştır. Bu ilkeler, bu alandaki tartışmaları belirleyen, değişik açılardan yaklaşımı olanaklı kılan bir özellik olarak günümüze kadar gelmiştir. Sanat Tiyatrosu topluluğunun oyunculuk tarzını, yönetmenlerin sahne tasarımlarını da şekillendirerek birçok açıdan belirleyici olan, Anton Çehov’un oyunları olmuştur. Nemiroviç Dançenko ve Stanislavski’nin 1898’de kurduğu bu tiyatro, natüralist tiyatro anlayışının en başarılı temsilcisi haline gelmiştir. Detaylı rejî çalışmaları, oyuncularını ortaya çıkarmak ve parlatmanın tersine gerçeğe en yakın biçimde oynatma anlayışı, ilk kez Moskova Sanat Tiyatrosu sayesinde ortaya çıkmıştır. Bu tiyatroyu kurarken Dançenko ve Stanislavski’nin amacı, stereotipten ve geleneksel tiyatrodan arınmış yeni bir tiyatro modeli oluşturmak olmuştur. Stanislavski, Moskova Sanat Tiyatrosu ve Çehov ile ilgili şunları söylemiştir:

“Bahar 1898’de Moskova Sanat Tiyatrosu kuruldu. Duyduklarımıza göre başarılı olacağımıza inanan pek yoktu, bu nedenle de bu yeni projeye katılacak birilerini bulmak da zor olacaktı. Ancak Çehov, hemen ilk arayışımızda yanıt verip bize katıldı. Ön çalışmalarımızın tüm ayrıntılarıyla ilgileniyor, olan biten hakkında sık sık ona yazmamızı istiyordu. Martı adlı oyununun sahnelenmesine karşı çıkmıştı. Martı’ya hasta ama çok sevdiği özel bir çocuğu gibi bakıyordu” (Stanislavski, 1995: 67).

Burjuva bir aileden gelmiş olan Stanislavski, Fyodor Konissarjevski’den oyunculuk dersleri almış, fars ve operetler sahnelemeyi amaçlayan Alekseyev Çevresi ile 1877’de “Moskova Sanat ve Edebiyat Derneği’nde amatör olarak tiyatro yaşamına atılmıştır. İlk yönetmenlik denemelerine 1891’de başlayan Stanislavski, Lev Nikolayeviç Tolstoy’un “Aydınlanmanın Meyveleri”, Dostoyevski’den uyarlama “Stepançikov Köyü”, William Shakespeare’in “Othello” adlı oyunlarını sahnelemiştir.

1898’de oyunculuk öğretmeni Nemiroviç-Dançenko’yla birlikte Moskova Sanat Tiyatrosu’nu kurmuştur. Moskova Sanat Tiyatrosu, bir tatil kasabası olan Puşkino’da ambardan bozma tiyatrosundaki prova aşamasından sonra “Ermitage Tiyatrosu”nda sahnelenen Aleksey Konstaninovich Tolstoy’un “Çar Fyodor ” adlı oyunuyla açılmıştır. Aynı yıl içinde sahnelenen “Martı” (Anton Çehov, 1898) oyunuyla ileride oluşturacağı

yönteminin temel taşlarını belirleyen Stanislavski, Çehov'dan etkilenişini şu cümleyle ifade etmiştir: “Sezgi gücüne, duygulara dayanan sahneleme çizgisini bana Çehov öğretti” (Çalışlar, 1996).

Moskova Sanat Tiyatrosu içinde bilim insanlarının deneyler yaptığı bir laboratuvar gibi, oyuncunun psikolojik olan yanına, mantık ve düşünce yoluyla ulaşabilme yöntemini, doğallık ve gerçekçilik vizyonu esas alınarak incelemiştir. 1912’de Moskova Sanat Tiyatrosu’na bağlı Leopold Sulzerzhitsky yönetiminde Birinci Stüdyo’yu, 1916’da Vsevolod Meyerhold’un yönetiminde İkinci Stüdyo’yu, 1920’de Yevgeniy Vakhtangov’un yönetiminde Üçüncü. Stüdyo’yu, 1922’de de Habimah Tiyatrosu’nun çekirdeğini oluşturan Dördüncü Stüdyo’yu açmıştır. 1917 bolşevik Devriminden sonra Bolşoy Tiyatrosu’nda opera sahnelemeye başlamıştır. Stanislavski, Moskova Sanat Tiyatrosu’nu Avrupa ve Amerika gezisine çıkarmıştır. (1922-24), 1922’de oyuncululuğu bırakmıştır (Aziz Çalışlar, 42-45).

“Stanislavski, 1922-1924 yılları arasında, Moskova Sanat Tiyatrosu ile birlikte, iki yıl süren bir Avrupa ve Amerika turnesine çıktı. Bu turnenin sonunda, Moskova Sanat Tiyatrosu’nun bazı oyuncular, Rusya’ya geri dönmek yerine, Amerika’da kalmayı tercih ettiler ve Amerika’daki oyunculuk okullarında ders vermeye başladılar. İçlerinde Richard Boleslavski, Maria Ouspenskaya, Maria Germanova, Vera Soloviova, Andrius Jilinsky, Leo Bulgakov, Barbara Bulgakov ve Tamara Daykarhanova’nın bulunduğu bu oyuncular, Stanislavski Sistemi’nin Rusya sınırları dışına taşınmasına katkıda bulundukları gibi, Amerika lıların oyunculuk anlayışını Stanislavski Sistemi ışığında yeniden temellendirdiler. Böylece, Amerika’da, Stanislavski’nin öğrencileri Richard Boleslavski ve Maria Ouspenskaya’nın 1923-1926 yılları arasında oyunculuk dersleri verdiği American Laboratory Theatre’da, Metot Oyuncululuğu’nun temelleri atılmış oldu. Richard Boleslavski ve Maria Ouspenskaya, American Laboratory Theatre’da, yüzlerce Amerikalı oyuncu ve yönetmeni, Stanislavski Sistemi ile eğitmiştir (Stella Adler, Ruth Nelson, Eunice Stoddard, Harold Clurman ve Lee Strasberg, Group Theatre’ı kurmadan önce American Laboratory Theatre’da eğitim almışlardır” (Özüaydın, 2013) .

Stanislavski, 20.Yüzyıl’ın başında, psikoloji ve fizyoloji alanındaki gelişmelerden yararlanarak, söz konusu beklentiye karşılayacak, bilimsel temellere dayalı bir oyunculuk yöntemi oluşturma arayışına girmiştir. Bu arayış, gerçekçilik akımında bilimsel araştırmalara verilen değerin, oyunculuk sanatında da karşılık

bulduğunun göstergesidir. Stanislavski, yapay oyunculığa, göstermeci teatrallığa, dış kalıpların ezberlenerek yinelenmesine karşı çıkmış; oyuncunun, yaşamın yüzeysel görünümelerini taklit etmek yerine, gerçeği psikolojik boyutuyla inceleme ve yansıtması doğrultusunda çalışmalar yaparak, gerçekçi tiyatronun oyunculuk kuramını oluşturmuştur.

“Stanislavski, sahnede yaratıcılığın, özel bir duruma bağlı olduğunun farkına varmış ve bu duruma “Yaratıcı Ruh Durumu” adını vermiştir. Stanislavski, yaratıcı ruh durumunda olmayan oyuncunun, hissetmediği duyguların sonuçlarını göstermeci bir biçimde yansılamak, taklit etmek, yani “-mış gibi yapmak” zorunda kaldığını; sahteliğe ve yapmacıklığa düştüğünü ve bu nedenle “rol yaptığını” gözlemlemiştir. Oyuncu ancak yaratıcı ruh durumunda olduğunda, tıpkı hayattaki gibi doğal ve kendiliğinden bir durum içindedir ve oynadığı karakterin deneyimlerini ve duygularını yaşayabilir. Stanislavski, yaratıcı sürecin gerçekleştiği alana bilinçaltı adını vermiştir ve yaratıcı ruh durumunu yakalamanın ancak bilinçaltına ulaşmak sayesinde mümkün olabileceğini savunmuştur. Yaratıcı bilinçaltına dair en değerli şey, birden parlayıp sönen esin anlarıdır; fakat esin yeterli değildir, oyuncu bu parlamaları kontrol altına almak zorundadır. Aksi halde, oyuncu bazen esinle oynasa da, diğer zamanlarda bunu başaramayacak; performansı tesadüfi olacaktır. Stanislavski, oyuncuda yaratıcı ruh durumunu oluşturarak esine giden yolu kolaylaştırmanın ve bunu tekrar edilebilir kılmanın tekniğini araştırmıştır. Bu bilinçli teknikler, oyuncunun bilinçaltı yaratıcılığını ortaya çıkaran ve onu kontrol eden mühendis niteliğindedir” (Özüaydın, 2013).

Stanislavski, esinin ve hareketin kendiliğinden gelmesi düşüncesini reddetmiş, araştırmalarını, deneysel olarak esine giden tekniği bulmak üzerine yoğunlaştırmıştır. Stanislavski’nin tüm araştırmaları esin anlarının kontrolünü ve oyuncunun duygusal tepkilerinden sorumlu içsel mekanizmayı kontrol etmenin bilinçli araçlarını bulmaya yönelik olmuştur. Stanislavski Sistemi, bedende belli sonuçlar elde etmek için bilinç düzeylerini manipüle etmenin yönlendirmenin bir yolu olmuştur.

“Sistem, oyuncuya, yaşayan bir organizma olan kendi bedeni üzerinde kontrol sağlama olanağı sunar. Zihnin bilinç ve istek ile kontrol edilebilen bazı bölümleri, isteme bağlı olmayan ruhsal süreçleri etkileyebilir, böylece bilinç yoluyla bilinçaltına dolaylı yoldan ulaşılabilir. Sistem, doğrudan kontrol edilemeyen bilinçaltı alanına bilinçli ve dolaylı teknikler yoluyla ulaşmayı amaçlar. Bilinçaltının çiçek açması demek olan esine giden yolu, en iyi bilinçli ve doğru bir biçimde yaratma sağlar. Böylece, Bilinçli teknik yoluyla bilinçaltına ulaşmak”, Sistem’in temel

ilkesi haline gelmiştir. Oyuncunun bilinçli yaratma anları ne kadar çoksa, esini de o kadar çok olacaktır. Bu anlamda Sistem'in hedefi, oyuncunun bilinçaltında uykuda olan esin için toprağı hazırlamaya yöneliktir. Zira esin şımarık bir yaratıktır ve yalnızca hazırlanmış koşullarda ortaya çıkar. İnsanın doğuştan gelen özellikleri sayesinde, oyuncu, bilinçaltına bilinç yoluyla ulaşmak için bir semboller dizisi oluşturabilmekte ve bedeninde bir takım değişikliklerin olmasını tetikleyebilmektedir" (Özüaydın, 2013).

Metot Oyunculuğu, Stanislavski Sistemi'ni kendine temel almış, Sistem'in ana felsefesini benimsemiş ve Sistem'i çeşitli yaklaşımlarla değiştirerek kendi yöntemini üretmiş bir oyunculuk ekolüdür. Metot Oyunculuğu, Stanislavski Sistemi gibi, oyunculukta yaratıcılık ve esin problemi üzerinde durmuştur. Metot, Sistem'e ait oyunculuk tekniklerinin bazılarını üzerinde herhangi bir değişikliğe gitmeden kullanırken, bazı tekniklerin üzerinde çeşitli değişiklikler yapmış; bilinç yoluyla bilinçaltına ulaşma amacı ve rolü yaşama anlayışı doğrultusunda yeni teknikler üretmiştir. Gerçekçi tiyatroyu ve yaratıcı oyunculuğu temel alan bu tiyatro ile dönemin yaygın tiyatro anlayışının ve yapay oyunculuğunun da karşısına geçilmiştir. Bu konuda kendisinin ifadeleriyle şöyledir:

"Sanatı yenileme amacıyla giriştiğimiz yıkıcı ve devrimci atılımlarımızla oyunculukta olsun, sahnede kullanılan eşyada, dekorda, giysilerde, piyesin yorumunda, perdede, kısaca, tiyatronun ve piyesin neyinde ve neresinde olursa olsun, karşımıza çıkan her türlü basma kalıpcılığa savaş ilan ettik. Yeni olan, tiyatronun alışılmış düzenine ters düşen her şey bize güzel ve yararlı göründü" (Stanislavski, 1992: 274).

Yeni olanın ortaya çıkışında Stanislavski üzerinde, tarihte ilk yönetmen olarak kabul edilen Saxe-Meiningen'in tiyatro topluluğu ile Rusya'ya olan turne gösterilerinin dördüncü duvar kavramı başta olmak üzere etkisi olmuştur. O zamana dek Rus tiyatrolarında yaygın olan melodramatik teatrallığe karşı çıkmış, sahnede yapmacık, basmakalıp, süslü olanın yerine doğal olana yer verilmiş, sahnenin adeta bir 'yaşam alanına' dönüştürülmesi amaçlanmıştır. Moskova Sanat Tiyatrosu, Stanislavski'nin oyuncularla sahne üzerinde uzun soluklu çalıştığı bir dönem olmuştur. Bu dönem onun sanat yaşamında, oyunculuk sanatında ve sahneleme anlayışında psikolojik gerçekliği temel aldığı ilk dönem olmuştur. "Acaba esinin daha sık belirmesini sağlayabilmek amacıyla yaratıcı ruh durumunu yaratmanın herhangi teknik bir yolu yok mudur ?" (Stanislavski, 1992: 274).

Stanislavski'nin sorduğu Bu soru aslında kendi metodolojisi üzerine genel bir yaklaşımdır. Stanislavski'ye göre aktörün, keyfi yerinde iken oynayabiliyor oluşu ya da formunda iken oynayabilmesi bir rastlantısallık taşımaktadır. Ulaşmak istediği nokta, bu yaratıcı ruh durumunu 'rastlantısal olmaktan kurtarmak' ve aktörün kendi istenciyle yaratabilmesini sürekli kılmak olmuştur. Oyunculuk sanatına farklı açılardan yaklaşımlar sonucunda oluşturduğu yöntemin kaynağında bu sorunun karşılığını bulma amacı yatmaktadır. Stanislavski'nin biçemi, sırf rastlantısal olandan uzaklaşma ölçütü ile sistematik bir süreci işaret ettiği için, adlandırma gereksinimi doğduğunda, 'yöntem' tanımıyla ifade edilmektedir.

“Stanislavski'nin 'Bir Aktör Hazırlanıyor' ve 'Bir Karakter Yaratmak' adlı yapıtlarındaki önerilerini, daha önce de değindiğimiz gibi, sabit bir 'yöntem' gibi kabul etmenin, bir 'dogma' yaratmak ve ona bağlı kalmak gibi sakıncalı bir durum olacağını hatırlamak gerekir. Yapılması gereken, bu metodolojinin sunduğu anahtarları kullanabilme yetisinin kazanılabilmesidir. Her oyuncu adayındaki 'alımlama' süreci farklı olacağından 'yaratma becerisi' de buna koşut olarak farklılık gösterecektir. Oyuncu adayının yaratma becerisinde duygusal belleği, yaşam deneyimi, kültürel ve sosyal belirleyenleri aktif rol oynamaktadır. Stanislavski'nin 'Sanat Yaşamım' adlı eserini incelediğimizde, anekdotların yalnızca sahne üzerinde yaşadığı ya da sadece oyunculuga dair notlar olmadığı hemen dikkatimizi çeker. Stanislavski'nin, yaşadığı ülkenin içinde bulunduğu koşulları, aile yaşantısını, çocukluk izlenimlerini, sanatla olan ilk bağlarını ve uzun soluklu sahne çalışmalarının olumlu ya da hayal kırıklığına uğradığı deneyimleri paylaşması, çıkarımları sonucunda ulaştığı metodolojisi ile bir koşutluk göstermektedir. Bir oyuncu adayı, ancak Stanislavski'ninkine benzer bir farkındalıkla, yetenek ile disiplinli çalışmayı buluşturduğunda, Stanislavski'nin verdiği anahtarları kullanabilir hale dönüşebilecek ve yöntemle doğru bir ilişki kurmaya başlayacaktır. Bu ilişkide eğitmenin rehber rolü en az Stanislavski'nin geçmişte izlediği yol kadar zor ve sorumludur” (Erman, 2014).

Stanislavski tiyatro anlayışıyla, modern tiyatronun temellerini atmış geliştirdiği oyunculuk ve yönetmenlik metotlarıyla günümüze kadar etkisini sürdürmüştür.

“Sahnede somut yaşam gerçeğini canlandırmayı hedefleyen gerçekçi tiyatro anlayışına göre, seyirciye, sahnede bir oyun değil, gerçek bir yaşam kesiti sunulmaktadır. Bu ilke doğrultusunda, seyircide, tiyatrodaki olduğu unutturularak gerçek bir olay seyrediyormuş izleniminin yaratılması gerekmektedir. Gerçekçi tiyatro, seyircide uyandırmayı amaçladığı estetik yaşantıyı yanılsama (illüzyon) olarak belirlemiştir.

Yansıtılan gerçeğin inandırıcı olması, sahnede yaratılan yaşam gerçeğine benzerlik yanılmasına bağlıdır. Sahnenin sanki gerçekmiş gibi bir izlenim bırakması, sahnede olanların gerçekten oluyormuş gibi algılanması gerekir. Bunun için, oyunun yalnızca konusunun, kişilerinin, dilinin değil, görüntüsünün de gerçeğe benzemesine; bu doğrultuda dekorun, kostümün, makyajın, aksesuarın ve ışıklamanın gerçeğe benzer olmasına, gerçeği tıpa tıp yansıtmaya önem verilmiştir. Gerçekçi akım düşüncesi, sahne gösterisinde olduğu gibi oyunculukta da günlük yaşama benzerliğin korunmasını savunmuştur. Dönemin alışılmış oyunculuk biçimine, sahnede kalıplaşmış konuşma ve davranış biçimlerine karşı çıkmıştır. Rolün abartılması, alkış toplamak için alışılmış oyunculuk hilelerinin yinelenmesi, sahnede göstermeci olarak adlandırılan oyunculuk tarzı eleştirilmiştir. Sahnede olup biten her şeyin seyirciler için inandırıcı olması için, oyuncudan istenen, rolünü, seyircinin kendini oyun kişinin yerine koyabileceği ve duygularını paylaşabileceği sahicilikte oynamasıdır” (Özüaydın, 2013).

Stanislavski ve Çehov Sovyet devrimi öncesinde Rusya’da önemli bir tiyatro çatısı kurmuşlardır. Gerçekçi bir yaklaşımla ve deneysel avangart formların öncesinde dünya çapında gerek rejî gerek oyunculuk sistemi gerekse sahne tasarımı açısından isim yapmışlardır. Daha sonra avangartlar tarafından en büyük saldırıya uğramış, estetiklerinin yıkılması gerektiği vurgulanmıştır. Özellikle Moskova Sanat Tiyatrosu’nun içinden çıkmış olan Meyerhold, yeni tiyatronun öncüsü olmuştur.

Rusya’da kapitalizm ve kentleşme 1880’den başlayarak hızlanmış, özellikle St. Petersburg ve Moskova gibi büyük şehirleri kalabalıklaştırmış, buralardaki sınıf ve katmanların sayısını arttırmıştı. Dostoyevski romanlarının derbeder karakterleri olacak katil öğrenciler, ezik ruhlu memurlar, güzel giyimli subaylar işte bu dönüşümün ürünü olmuştu. Kentler artık işçisinden burjuvasına, birbirine düşman sınıfların yaşadığı yerler haline gelmişti. Böyle bir ortamda her sınıf kendi kültürünü, kendi eğlence biçimini talep etmişti. Kalabalıklaşan ve pek çok sınıfa ev sahipliği yapan bu şehirler özel tiyatroların gelişimi için uygun ortamı yaratmıştı. III. Aleksandr 1882 yılında tiyatroların üzerindeki imparatorluk tekelini kaldırdığında, St. Petersburg ve Moskova’daki özel tiyatro sayısı birden bire çoğalmıştı. Rus tiyatro tarihinin ilginç bir ayrıntısı da, Petersburg ve Moskova’da kadın patronlar tarafından idare edilen tiyatroların çağına göre şaşılacak derecede fazla olması olmuştur. Ancak bu dönemde entelektüeller üzerindeki baskı arttığı ve henüz halk mücadelesi örgütlü bir biçimde yaygınlaşmadığı için, devrimci-ilerici tiyatrolardan söz etmek pek mümkün olmamıştır.

Yine de Rusya'daki devrimci mücadelenin tırmanışını izleyen 1890 sonrasında halk tiyatrosu önemli bir sanat alanı olmuştu. 1898'den başlayarak liberal entelektüellerin yönetiminde köylülere cehaletten kurtarmak ve onların kültür düzeylerini yükseltmek iddiasında olan bir tiyatro hareketi Rusya kırsalında gelişmişti (Buğlalılar, 2012).

Öte yandan şehirlerde daha ziyade kentli ve eğitilmiş izleyiciye seslenen çok sayıda tiyatro açılmıştı. 1905 Devrimi'ni izleyen dönemde devrimin etkisiyle pek çok fabrikada işçi tiyatroları kurulmuştu.

“1905 Devrimi Rusya’da çarlığı devirdi ve iktidara burjuvazi geçti. Daha liberaller “burjuva demokrasisi geliyor!” diye votka kadehlerini tokuşturmadan –Na Zdarovye!- burjuvazi yeni bir baskı dalgası başlatarak çarlık dönemini aratmayacağını belirtti. Lenin önderliğindeki sosyalist hareket gerilerken, tiyatroların devrimci mücadeleyle kurduğu ilişki de bir hayli sekteye uğradı. 1905 yılının Şubat ayında toplanan bir sansür komitesi, tiyatroların giderek yayılmakta olan ve insanları etkisi altına alan bir sanat olduğunu endişeyle dile getiriyor, buna karşı önlemlerin alınmasını talep ediyordu. Tüm pasifliğine rağmen, bu halk tiyatrosu hareketi pek çok aydının ve tiyatrocunun halkla tanışmasına ve halka yakın bir sanat üslubunun geliştirilmesine katkıda bulundu. Bu tiyatro sendikalar tarafından desteklenen “Halk Evleri”nde yapılıyor ve sayıları 1909 yılında 420’ye çıktı. Halk tiyatroları 1. Paylaşım Savaşı’nın öncesinde ve savaş boyunca giderek artan bir yaygınlığa ulaştılar. Bu tiyatroların ideolojisi de savaşla birlikte değişmeye başladı. 1915 yılında Moskova Tiyatro severler Birliği kuruldu, aynı yıl Rus Tiyatro Topluluğu da bunlara katıldı ve halk tiyatrosu hareketinin sorunlarının tartışılması için Aralık 1915’te Tüm Rusya Halk Tiyatrosu Kongresi yapıldı. Sovyetler Birliği öncesi tiyatrolar sadece bu halk tiyatrolarından ibaret değildi elbette. Moskova ve St. Petersburg gibi büyük şehirlerde Stanislavski, Çehov ve Meyerhold gibi yazar ve yönetmenler farklı tiyatro denemeleri yapıyorlardı. Avrupa’da 1. Paylaşım Savaşı’yla birlikte gelişmeye başlayan “Avangart Sanat” denemeleri de devrim sonrasında etkileyecekti. Ne var ki 1917 devriminin öncesinde sosyalistlerle ve işçi hareketiyle güçlü bağları bulunmayan entelektüellerin elinde bu sanat, daha ziyade idealist ve seçkin bir tona büründü” (Buğlalılar, 2012).

Bu bağlamda yeni biçim arayışları, Stanislavski ve Meyerhold gibi tiyatro sanatçılarının devrimden öncesinde oluşturmaya başladıkları teoriler, Bolşevik devrimiyle birlikte devrimci bir tarzla yapılandırılarak Sovyetler Birliği’ni 1920’den sonraki politik tiyatroların öncüsü haline getirmişti. Sanat Sovyetler Birliği’nde devrimci bir içerik kazanmıştır.

3. BÖLÜM

SOVYET TİYATROSU VE SAHNE TASARIMI

3. BÖLÜM

SOVYET TİYATROSU VE SAHNE TASARIMI

Bolşevik ideoloji açısından estetiğin ilk çıkış noktası, Rusya'daki komünist hareketin oluşup geliştiği 1910-1934 yılları arasındaki politik, sosyal ve sanatsal yapıda görülmektedir. Antik dönemden köleci topluma kadar eskiye dayanan, toplumsal, eşitlikçi ve ortakçı anlayışın ilk örgütlü hali, insanlık tarihinde devletleşmiş örgütlenme yapısını sağlamıştır. Sovyet Devrimi aynı zamanda sanatçı ve sanatçıları bünyesinde toparlamış, ilk defa sanatçıların iktidarına gidilmiştir. Bu süreç içerisinde yetişen sanatçılar dünya sanat tarihini kökten değişikliğe uğratmıştır. Gerek plastik sanatlarda gerekse sahne sanatlarında bu genç kuşak sanatçıların devrimci estetik anlayışları sanata olan bakış açısını değiştirip geliştirmiştir. Rus avangardının en önemli sanatsal çalışmaları tiyatrodaki görülmektedir. Yazarlık, yönetmenlik ve sahne-dekor-kostüm tasarımı açısından o döneme kadar yapılan teatral anlayışın çok önünde bir estetik arayış içerisine girmişlerdir. İlk defa tiyatrodaki farklı sanat alanlarını birleştirmiş ve kullanmışlardır. Bu konvansiyonel sanat anlayışında sinema, fotoğraf, grafik gibi farklı disiplinlerle de çalışmalar yapmışlardır.

Bolşevik Devrimi'nin sanata toplumsal bir rol vermesi, Rusya'daki sanat hareketlerine hız kazandırmış, "Sosyalist" sanatçılar Çarlık Dönemi'ndeki sanat düzenine ve dogmatik görsel sanatlara karşı durarak, 1917'de Bolşeviklerin yanında hareket ederek Rusya'yı değiştirmek üzere, kendilerini Bolşevik Parti'nin hizmetine adanmışlardır. Yaklaşık olarak 4 yıl sürmüş olan bu yeni sistemin kurulma çalışmaları sırasında, tüm Rusya'daki sanat okullarında değişiklikler yapılmış, yeni tarzda müzeler yapılmış, tiyatrocular, ressamlar, sahne tasarımcıları, aktör, yazar ve müzisyenlerin yardımıyla sosyalist düşünce bağlamında politik sanat festivalleri düzenlenmiştir. Bununla birlikte, 1921'de Lenin'in ilan ettiği yeni ekonomi politikası ile kültür, sanat politikasının yapısı birden bire değişince işçi sınıfı ile sanatçılar arasında ilk sürtüşmeler başlamış ve yeni komünist devlette sanatçının konumunun yeniden tartışma konusu olması, sanatçılar arasında derin bir ideolojik ayrılığın doğmasına neden olmuştur.

3.1. Rus Tiyatrosu

Rusya’da 19. yüzyıldaki sosyal ve kültürel dönüşüm güçlü bir sanat ortamı yaratmıştır. Bu ortam içinden çıkan Rus Tiyatrosu, çarlığın çökerek, siyasi yapının

1917 Bolşevik Devrimi’ne dönüştüğü ve Birinci Dünya Savaşı’nın çıkmak üzere olduğu bir kaos döneminin içinde doğmuştur. Rus tiyatrocuların ortaya çıkışı Avrupa’yla eşzamanlı bir kronoloji izlemiştir. Benzer estetik anlayışlara sahip olmakla birlikte, örgütlenme biçimi bakımından Avrupa’dan farklı bir yol izlemiştir.

Rusya’daki sosyalist devrim, 20. yüzyılda ortaya çıkmış en önemli olaylarından biri olmuştur. Filozof Nikolai Berdiaev, o dönemi, Rusya’da bağımsız filozofik düşüncenin, şiirde yükselmenin, estetik duyarlılıkta artışın veya dini kaygı ve arayışın, mistisizme ve oklitizme olan ilginin uyanışa geçtiği bir dönem olarak tanımlamıştır. "Yeni ruhlar ortaya çıkmış, yaratıcı yaşamın yeni kaynakları keşfedilmiş gün batımı ve ölüm hissiyle karışan gün doğumu hissi ve hayatın tecellisinin umuduyla yeni şafaklar görülmüştü" (Banister, 2012).

Rusya için Bolşevik dönem, büyük arayışların ve devrimlerin zamanı olmuştur. Bu süreç, sanatta ve edebiyatta kültürel bir köprü oluşturmuştur. Sanatçılar ve yazarlar, kendilerini eski geleneklerden sıyrırken, evrensel bir kültür, özellikle de yeni Rusya için yeni bir sanatsal gelenek yaratma çabası içine girmiş; sanat kolonileri oluşturmuşlardır.

“Batı’da müzecilik modern sanat piyasası ve galeri sistemiyle eklemlenerek gelişirken, Rusya’da sanat piyasasının gelişmemiş olması müzeciliği de farklılaştırır. Batı’dakinden farklı olarak Rusya’da sanat koloniler (bağımsız sanatçı birlikleri) halinde örgütlenmiştir. O dönem çeşitli sanat çevrelerinin imparatorluk sanatına ve akademik klasisizme karşı duyduğu tepkiler malikânelerde ve sanatçıların, şairlerin, müzisyenlerin, tiyatrocuların ve tarihçilerin komünal bir hayat sürdükleri kolonilerde uyanmıştır. Düşünsel ve siyasal birlikler olarak Rus sanat kolonileri, sadece devrim sonrası Rus müzeciliğinin koşullarını hazırlamakla kalmamış, açtıkları sergilerle bizzat geçici müze işlevi görmüşlerdir. Örneğin bunlar içinde en önemlisi olan Abramtsevo kolonisi, modern bir Rus sanat ekolünün kurulması kadar, sanatın uyanmasında ve ikon sanatına sahip çıkmasında da rol oynamıştır. Bu kolonilerde yetişen Tatlin, Gonçarov, şair Mayakovski gibi birçok sanatçı Rus avangardının oluşumunda başı çeken şahsiyetlerdir. Bu kolonilerin

her biri adeta bir müze, tiyatro, konser salonu ve akademidir” (Artun, 2015: 96-97) .

Bolşevik Devrim’den sonra Bolşevik Parti'nin sanatçılara yaptığı örgütlü çalışma çağrısı sanatçılar arasında oldukça memnuniyetle karşılanmıştır. Sovyet Devrimi’nden önce, fütürizm, suprematizm gibi çeşitli alanlarda yıkıcı ve saldırgan eserler veren bu genç kuşak sanatçılar devrim hareketi içerisinde kendilerine yeni bir alan açmışlar ve devrim süreci içerisinde örgütlü sanatçılar olarak hareket etmişlerdir. 1917 Bolşevik Devrimi’nin ardından genç kuşak avangart sanatçılar, burjuva sanat yapısının sanatı yaşamın bir çok alanından kopardığını söyleyerek, bu olgunun tersine, sanatın hayat içerisinde faydalı bir yapıya dönüştürülmesi yönünde sanatsal çalışmalar yapmışlardır. Burjuva estetik anlayışının galerinin içine hapsedilmiş sanatın metalaşmasına karşı tavır geliştirmişler, sanatı gündelik yaşamın merkezine oturtmaya çalışmışlardır. Burjuvazinin sanat üzerindeki hegemonyasına son vermek üzere harekete geçmişlerdir.

“Savaşın ve 1917 Devrimi’nin getirdiği sarsıntılara ve yarattığı sorunlara, iç çekişmelerle dış saldırıların ayrı bir yoğunluk kazandırdığı Rusya’da insanların günlük yaşayışlarıyla ilgili gerçeklere özel bir önem vermek gerekiyordu. Öncü sanatçılar, insanın mesleğinin yararlılığını bilmesinin ve göstermesinin özellikle gerektiği bir dönemde kendilerini ülkenin sanat ve tasarım kurumlarında önemli görevlerde buldular. Oldukça ağır ekonomik sorunlar karşısında yeniden kurulmakta olan bir toplumun sanatçısı bu çabaya nasıl bir katkıda bulunabilirdi? Yapılacak üç iş vardı. Sanatçının önce kendi sanatını (hiç değilse kuramsal olarak) herkesin, her yerde anlayabileceği göstergelerle, evrensel gerçekleri betimleyecek bir biçimde yeniden düşünüp kurması gerekiyordu. İkinci adım, o zamana kadar burjuvaziye hizmet eden akademik sanatı yeni bildirilere uyarlamaktı. Bu anlayış, çok geçmeden, devletin tek izin verdiği ve Toplumsal Gerçekçilik denen (Toplumsal İdealizm başlığının daha uygun olacağı) bir akım oldu. Toplumsal Gerçekçilik ayrı ayrı insan topluluklarından oluşmuş bu büyük ulusa önderlerinin ve kendisinin birleştirici görüntüleriyle bir bütünlük kazandırmaya çalışıyordu. Üçüncü adım ise, sanatçının sezgilerini ve zekâsını günün gerekleri doğrultusunda kullanması, işçiler arasında bir başka işçi olmasıydı” (Lynton,1982: 102).

Rus tiyatrocular, toplumsal dinamikler içerisinde yer alıp toplumla birlikte hareket etmeye başlamışlardır. Bu bağlamda eleştirdikleri burjuva sanatçılardan ayrı bir özellikleri vardır. Çarlık döneminden kalan sanat anlayışına karşı daha devrimci bir yönelişleri olmuştur. Devrimden önce sanatta daha çok bireysel sanat anlayışına sahip

olan ressam ve sahne tasarımcısı Malevich devrimden sonra şöyle demiştir: "Ekim kanonlarının şimşeği yenilikçi olmamıza yardım etti... Kişiliği akademik donatılardan temizlemeye, beyinin geçmişten kalan pasını dağıtmaya, zamanı, uzamı, ses uyumunu, ritmi, hareketi ve bugünün kurumlarını yeniden kurmaya geldik" (Kovtun, 2007: 11).

Lenin'in yeni sosyalist devlet anlayışındaki kurumsallaşmasında sosyalist bilincin anlatılması için halka yönelik bilgilendirme ve propagandaya ihtiyacı olmuştur. Sonuç olarak bu sanatçılar bu çalışmada yer almışlardır. Malevich, Meyerhold, Lissitsky, Kandinsky, Pevsner, Gabo, Mayakovski, Eisenstein, Meyerhold, Tatlin ve Rodçenko gibi dönemin en popüler ve yaratıcı sanatçıları toplumsal bir görevi olduğuna inanır ve kendilerini kurtarılmış bir geleceğin temsilcileri olarak görmüşlerdir. John Berger'in bakış açısıyla: "yapıtlarında menteşeli kapılar gibi eylemi eylemle birleştirmişlerdir: sanatı mühendislikle; müziği resimle, şiiri desenle; güzel sanatları propagandayla, fotoğrafı tipografiyle, diyagramı eylemle ve atölyeyi sokakla iç içe geçirirler" (Berger, 1974: 35).

Gabo'nun "Radyo Evi Projesi", Tatlin'in "Üçüncü Enternasyonal Anıtı", Kandinsky'nin sonradan Bauhaus Okulu'nun kurulmasına yarayacak poli-teknik çalışmaları, "Mistero Buffo'su" ve Evreniov'un "Kışlık Saray Baskını" gibi binlerce kişinin yer aldığı dev tiyatro performansları, hafızalara kazınan önemli yapıtlar arasında yer almıştır." Avangart sanatçılar ve tasarımcılar "Lef Dergisi" çatısında toplanmışlardır. Örgütlenmiş olarak hareket eden bu sanatçıların ilk manifestoları şöyledir:

"LEF yoldaşları! Şunu çok iyi biliyoruz: Solun ustaları olan bizler, modernlik sanatının en iyi emekçileriyiz. Devrimden önce, en sağlam desenleri, en ince teoremleri, en usta işi formülleri biz topladık ve bunlar yeni sanatın formlarıydı... Düşüncelerimizi ve sözlerimizi geçici olarak saklamıştık; böylece devrim günlerinin ortaya çıkıp pekişmesine yardım etmiştik. Ama şimdi burjuvazinin yer yuvarlağı benzeri göbeği yok artık. Köhnelikleri devrim ile silip süpürerek, sanatsal konstrüksiyonlar için zemini ter temiz ettik. Deprem de olmayacak. Kanla yoğrulup betonlaşmış SSCB demir gibi ayakta. Büyük işlere girişmemizin zamanıdır" (Batur, 2006: 166).

1921 yılında Lenin ile yürürlüğe konmuş bulunan Yeni Ekonomi Politikası, tam bir kırılma noktası olmuştur. Ekonomik politikanın yeni durumuyla birlikte sanatın işlevi de değiştirilmiştir. Devrimci karaktere sahip olan dönemin Konstrüktivist sanatçıları ‘biçimci’ olmakla suçlanmış ve devrimci kadrolardan dışlanmışlardır. Avangartların yerine Heroik Realizm ve Sosyal Realizm isimli sanat akımları geçmeye başlamıştır. Kapitalist Batı’nın tümü ile reddi anlamına gelen bu Leninist Program, ‘Rus’a özgü bir kültür geliştirme çabası olarak uygulanmıştır. Özellikle de, ideo-ekonominin, propaganda aracılığı ile halk kitlelerine benimsetilmesinde sanata büyük bir görev verilmiştir (Bozağaçlı ve Soyşekerci, 2008: 32).

3.2. Konstrüktivizm ve Sahne Tasarımı

Konstrüktivizm, bir düşünce ve sanat alanı olarak 1913 yılında Rusya’da ortaya çıkmıştır. Bununla birlikte 20. yüzyılın en etkili sanat ekollerinden biridir. Ortaya çıktığından itibaren Rusya’da hızlı bir şekilde yayılmış ve ilerlemiştir.

1920’li yıllarda Rusya’da Konstrüktivizm sanat anlayışı, Almanya’da ise Bauhaus Okulu içerisinde ortaya çıkan ürünleri karşılaştırdığımızda, farklı ülkelerde ve yapılar da üretilmiş olmuş olsalar da üretim süreçleri, kullandıkları malzemeleri ve matematiksel geometrik arayışları açısından ortak noktalarda buluşmuşlardır. (Antmen, 2009: 103).

Konstrüktivizm, birçok sanat ve tasarım alanını etkilediği gibi sahne tasarımı da değiştirmiştir. Gerek dekor gerekse kostüm tasarımı Konstrüktivizmin genel yapısalcı anlayışı doğrultusunda kendine özgü bir dil yaratmıştır. Bu bağlamda Canan Beykal şöyle demiştir:

“Sanat; ekonomik biçimlerin ikellikle bocaladığı, tekniğin henüz aletin embriyonik düşüncesini yarattığı ilkel kültür dönemlerinde ortaya çıkmıştır. Sanat; Ortaçağ’da esnaf-zanaatkârların demirci dükkânından geçmiştir. Sanat; kentsoylu kültürün ikiyüzlülüğüyle yapay olarak diriltmiş ve sonunda çağımızın mekanik dünyasına çarpıştır. Geçmiş kültürler, yani; gücün ve ruhun kültürleri, sanatı ‘güzel’ ve ‘sonsuz’ olarak betimlemişlerdir. Sanat, geçmişin manevi kültürü denen din ve filozofinin görsel araçları olarak hizmet görmüştür. Sanat, şu ya da bu tarihsel gerçeklik içinde toplumun ekonomik durumuyla koşullanmış davranış normlarını, kutsal öyküleri, ilahi sırları, evrensel gizleri, soyut neşe ve kederleri, kurgusal felsefi gerçekleri ve büyüklerin başkaca çocuksu oyunlarını resimlemekle maneviyatı spekülâtif olarak

maddeleştirmiştir. Konstrüktivizmin ilk sloganı, “ sanatsal çalışmada spekülâtif eylem alaşağı olmuştur” (Beykal, 1985: 18-22).

Konstrüktivizm, 1917 yılında gerçekleşmiş olan Sovyet Devrimi’yle birlikte yeni bir yapısal özellik kazanmış, Bolşevikler tarafından benimsenmiş ve sistematik olarak devletin sanat politikası olarak benimsenmiştir. Bolşevik Devrim’in ideallerini destekleyen sanatçılarınin estetikleri ve sanata bakışları doğrultusunda, oldukça önemli bir hareket özelliği taşımıştır. 1900’lerin başında hızla gelişen kapitalist sanayi sıçramanın yarattığı makineleşme, toplumların bilgi gelişiminde önemli bir sıçramaya neden olmuştur. Gelişen bu bilgi bilimsel olguların temel ögesi olmuştur. Bu hızlı sanayileşme ve bilimsel sıçrayışlar Konstürktivist avangart sanatçılara yeni bir dünya ve toplum düzeni inşa etme hayali vermiştir.

“Konstrüktivizmimiz, komünist kültürün düşünsel ve maddesel üretimi için dövuşüyor. Proletarya devrimine kadar, aramızdan biri, mekânsal konstrüktivist çalışmalara giriştiğinde, malzeme üzerinde rastlantısal bir işlem gerçekleştiriyordu. Malzemenin bir araya getirilmesi sorunu ve çalışmanın kendisi, ayrıntılarda bir çözüme ulaştırılıyordu ama temeller sağlam ve sınanmış değildi. Her şey dar anlamda mesleki açıdan görülmüştü ve yaşamdan yapay bir biçimde ayrı düşmüştü... Oysa yaşamın bağrında gerçek deneyimlere geçmek gerekiyordu... Doğmak üzere olan komünist kültürün bize yüklediği işleri yerine getirmek gerekiyordu” (Batur, 2006: 187).

Konstrüktivizm yapısı gereği, matematikten, özellikle geometriden yararlanmıştır. Bu yeni geometrik ve matematiksel anlayış sahne tasarımı anlayışını klasik yapısından çıkarmıştır. Bunun yanı sıra deneyselliğe önem verilmiştir. Deneysellik konstrüktivist sanatın en önemli ögesidir. Deneysel sahne tasarımı anlayışı tiyatrunun plastik yapısını değiştirmiştir. Bu sanatçılar, sanata teknik bir dille yaklaşmış, teknik ilerlemeyi sanatla buluşturmuşlardır. Nerdeyse hayatın her alanına etkiye bulunmayı hedeflemişlerdir.

Gündelik yaşamda kullanılan herhangi bir şeyin sanat üretiminin bir parçası halinde kullanımıyla çıkan ürünler önemli bir şekilde toplumu etkilemiştir. Bu yolla sanat eseri ve sanat izleyicisi arasında organik bir bağ yaratmayı hedeflemişlerdir. Gündelik yaşamda kullanılan herhangi bir objenin sanat eserine dönüşmesi, o dönem için inanılmaz bir etki yaratmıştır. Bu bağlamda kolaj tekniğinden faydalanılmıştır. Bu gelişim birçok alanda kendini göstermiştir.

“Sanat yapıtının biçimi iki temel ilkeyle düzenlenmiştir. Gereç (renkler, sesler ve sözcükler) ve yapı (konstrüksiyon). Bunlarla gereçler kendini bir bütünlük içinde düzenler ve sanatsal mantık ile derin anlamını kazanır”. 1923’te “Resim Teorisi Üzerine” adlı yazısında konstrüktivizmi böyle açıklıyordu Nikolai Tarabukin. Konstrüktivizm, gereç ve yapı (materyal ve konstrüksiyon) gibi iki elemanın birliği için oluşturulmuş bir sanatsal sistemdir. Hemen hemen tüm dünyada ve bütün sanat dallarında yaygınlık kazanmış olan bu sanatsal akım yaşamın diyalektiğiyle bağlarını kurmuş, sanat tarihini, sanatın düşünce ve biçim açısından gelişimini diyalektik yöntemlerle açıklamayı önemsemiştir. “Gerçek şudur ki; sanat denen şey, aşırı bireyciliğin ürünü olan en reaksiyoner idealizm ile iç içedir. Bu bireycilik, sanatı incemiş öznel güzellik denemeleriyle yeni ve gereksiz eğlenceler yönüne itmiştir. Sanat; teoloji, metafizik ve mistisizm ile çözülmez bağlar içindedir.” (Beykal; 1985:18-22).

Konstrüktivistler, sanatı ve özelde tiyatroyu bir araç olmaktan çıkarıp amaç haline getiren sanatçılardır. Bireysellikten ziyade toplumsal bir amaç içindedirler. Öznel sanat yerine toplumsal bir yaklaşımı benimsemişlerdir. Konstrüktivist sanatçıların ele aldığı konular yalın ve basit konulardır. Minimal olan bu yaklaşım sistemli bir sanat yapısına neden olmuştur. Ahu Antmen bu durumu şöyle açıklar:

“Rus Konstrüktivizmi, 20. yüzyılın ilk yarısında görülen başka avangart sanat akımları gibi bir 'soyut estetik' hareketi olarak doğmamıştır. Sanatçıyı soyut ve sade bir görsel dile yönelten de dolayısıyla bireysel bir estetik dürtü değil, toplumun bazı fiziksel ve entelektüel gereksinimlerinin sanatla giderilebileceği düşüncesidir. Topluma ve kolektif ruha yönelik yaşam alanlarının yaratılmasına katkıda bulunmak ve yeni bir toplumun tümüyle yeni bir 'görünüm' kazanmasına çalışmak, Konstrüktivistlerin öncelikli hedefidir. Mimarlığa ve mühendisliğe ilgi duymaları, kitle iletişiminde kullanılan grafik ve fotoğraf gibi mecralara yönelmeleri, sanatçıyı bir tür 'yaratıcı tasarımcı' ya da toplum mühendisi olarak görmeleri bundandır. Fütürist mimar Antonio Sant'Elia'nın yeniçağın yeni biçimlerini sanatçıların değil mühendislerin şekillendireceği yolundaki iddialarını yankılayan bu anlayış, sanatçıları endüstriyel malzemelere ve yöntemlere yöneltmiş, geleneksel anlamda resim ve heykel üretimini geçersiz kılmıştır. Bireysel bir sanattan yana olanların zaman içinde "Ütopyacı" olarak nitelendirilip dışlanacağı bu ortamda 'güzel sanatlar'ın yerini kaçınılmaz olarak 'uygulamalı sanatlar' almış, sanatla ilgili geleneksel hiyerarşiler de ortadan kalkmıştır” (Antmen, 2009: 104-105).

1910'dan sonra sanatçılar, resim, tiyatro, heykel, grafik, sahne tasarımı ve mimari alanlarında daha az metafizik ve idealist etki altında arayışlar içine girmişlerdir. Bu yeni devrimci sanat anlayışı, konstrüktivizmin ortaya çıkıp gelişmesine neden olmuştur.

Bolşevik Sosyalist Devrim'den sonra sanatçıların toplumsal gereksinimlere odaklanarak sanattan çok tasarıma yönelmeleri, bu sürecin bir sonucudur. Rus Konstrüktivizmi'nin Vladimir Tatlin (1885-1953), Aleksandr Rodçenko (1891-1956), El Lissitzky (1890-1941) gibi önde gelen sanatçıları, bir yandan yeni kurulan okullarda ve atölyelerde yeni sanat öğretilerini gençliğe yaymak için kolları sıvamış, bir yandan da tiyatro dekor ve kostümlerinden, üniforma tasarımlarına, iç mimarlık uygulamalarından mobilya üretimine kadar çok çeşitli alanlarda çalışmışlardır.

Yeni kurulan Sovyetler Birliği'nde klasik sanat akademisinin kapatılmasının ardından yeni eğitim seferberliğinin adeta birer 'askeri' olan sanatçılar, gençlere yalnızca sanat ve tasarım eğitimi değil, ideolojik eğitim de vermişlerdir. Wassily Kandinsky'nin Devlet Yüksek Sanat ve Teknik Atölyeleri (Vkhutemas) okullarına hazırladığı ilk müfredatsa, uygulama tekniklerinin zihinsel tasarım sürecinden daha fazla önem kazanmasıyla zaman içinde terk edilmiştir. Konstrüktivizm akımı, söz konusu atölyelerin kuramsal kanadı olan Sanatsal Kültür Enstitüsü'nün öncülüğünde resmiyet kazanmıştır.

“Yaratma edimini dışlayan ve yerine 'inşa etmeyi koyan; sanatsal değil, bilimsel ilkeleri önemseyen, yaratıcı bireyin kişisel üslubu yerine, toplumsal gereksinimlere göre şekillenen kolektif üretimi amaçlayan Konstrüktivistlerin etkisi, 1920'li yılların başında zayıflamıştır. Bunda, Sovyet ideolojisinin natüralist ve geleneksel sanat biçimlerini daha etkin bir propaganda aracı olarak görmesinin rolü büyüktür. Sovyetler'de zaman içinde Devrimci Sanatçılar Birliği (AkhR) ve Tuval Ressamları Birliği (OST) gibi oluşumlar etkili olmaya başlamış ve Sosyalist Gerçekçilik akımı yaygınlık kazanmıştır” (Antmen, 2009: 105).

Konstrüktivist sahne tasarımcılarından Tatlin, Rondchenko, Malevich, Popova, Stepanova en öne çıkan tasarımcılardan olmuşlardır. Yaptıkları dekor ve kostüm tasarımlarıyla kendi dönemine damga vurmuş, kendinden sonra gelen sahne tasarımcılarına esin kaynağı olmuşlardır. Bununla beraber döneminin en popüler yönetmenlerinden Meyerhold'un estetiğe kattığı yeni anlayışlar sahne plastiğini oldukça etkilemiştir.

3.2.1. Vladimir Tatlin

En önemli Rus sanatçılarından olan Tatlin, konstrüktivist tasarımı bulan ve geliştiren sanatçılardan biri olmuştur. Hazır malzemenin sanatta kullanılması ve geometrik unsurların düzenlenmesinde oldukça başarılıdır. Ressam ve heykeltıraşlığının dışında çok önemli bir sahne tasarımcısıdır. Sahne tasarımında yeni deneysel çalışmalarıyla hem dekor hem de kostüm tasarımında yeni bir çığır açmıştır.

Vladimir Tatlin, 1885 yılında Ukrayna'da doğmuştur. Penza Sanat Okulu'na girmiş ve burada dönemin tanınmış bir sanatçısı olan Afanasief'in öğrenciliğini yapmıştır. 1910'da Moskova'ya gelerek Resim, Heykel ve Mimari Yüksek Okulu'na yazılmıştır. İlerde Rusya'nın Konstrüktivist mimarlığının liderlerinden biri olacak olan Aleksandr Vesnin ile aynı stüdyoyu paylaşmıştır. Okuldan ayrılarak yaşamını bağımsız sanatçı olarak sürdürmeye karar veren Tatlin, Larianof ve Goncharova ile sıkı bir dostluk kurmuş ve diğer çağdaşları gibi bu çiftin düzenlediği pek çok sergiye katılmıştır. 1911 yılında yaptığı işler daha çok Cezanne etkisinde kalmıştır. Goncharova'nın etkisiyle İkon resmini keşfetmiştir 1913 yılında Moskova'da açılmış olan "Eski Rus İkonları" sergisinde Romanof dönemi ikonlarının etkisinde kalmıştır Bu dönemde yapılmış resimlerinde çıplak kompozisyonlarının dekoratif yüzeylerinde, renklerinde ve eğik çizgiler içinde gotik kemerleri anımsatan kurplarla oluşturulmuş mekânında bu ikon etkileri açıkça görülmüştür. Tatlin bu anlatımın üç boyutlu örneklerini bir sahne tasarımcısı olarak tiyatro dekor ve kostümlerinde de kullanmıştır. (Beykal, 1985:18-22).

Tatlin bir tasarımcı ve sanatçı olarak, gündelik hayatta kullanılan herhangi bir malzemeyi tasarımın bir unsuru olarak kullanmıştır. Birçok malzemeyi ahenk içinde kullanımı sahne tasarımına önemli bir bakış açısı getirmiştir.

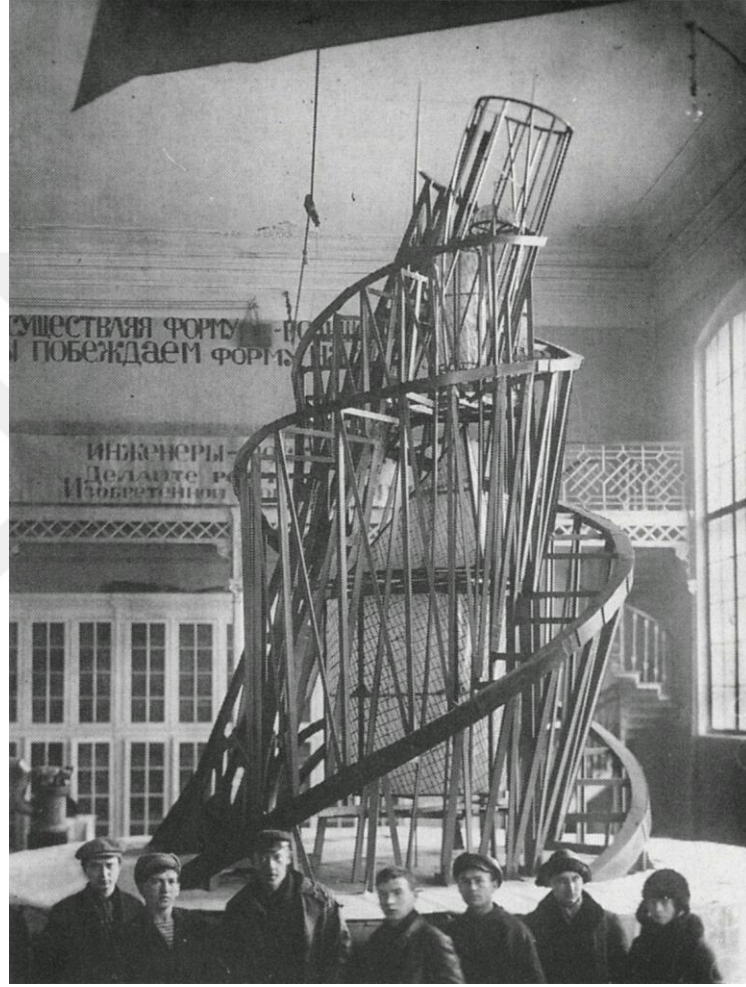
"Rus Konstrüktivizminin görsel bir ideoloji olarak şekillenmesinin gelişim sürecinde gündeme gelen ilk sanatçı, Vladimir Tatlin'dir. 1913-14 yıllarında Paris'e yaptığı bir ziyaret sonrasında ilk konstrüksiyonlarını, ya da 'köşe rölyefleri'ni üreten Tatlin, ahşap, metal, tel, kâğıt, karton, tutkal gibi malzemeler kullandığı bu üç boyutlu düzenlemelerinde, geleneksel resim ya da heykelle ilişkilendirilebilecek teknikleri terk etmiştir. Birçok kaynak, Tatlin'in geliştirdiği alternatifini Picasso'nun çeşitli atık malzemelerle gerçekleştirdiği asambleslerine ya da Boccioni'nin heykeltıraşlara alternatif malzemeler öneren Fütürist heykel manifestosuna bağlamaktadır. Çıkış noktası ne olursa olsun Tatlin'in atık

malzemelerle gerçekleştirdiği konstrüktif yapıtların en önemli özelliği, heykel sanatının kütleselliğinden uzaklaşarak izleyiciyi gerçek mekânda, gerçek malzemeye baş başa bırakmasıdır. 20. yüzyılın ikinci yansında özellikle Minimalistlerin yapıtlarında yansımalarını göreceğimiz bu yaklaşım, resimsel mekânla yetinmek istemeyen bütün sanatçılara yeni bir yol açmıştır. Tatlin'in malzemeye yönelik ilgisi, kullandığı her malzemenin kendine özgü özelliklerini, bir nesnenin endüstriyel bir ürün gibi 'imal edilmişliğini' görünür kılmaktan anlaşılabılır. Bu yaklaşım, Konstrüktivist terminolojide "faktura" olarak adlandırılır. Bugün Sovyet avangardının simgesi olarak hatırlanan "3. Enternasyonal Anıtı" da Tatlin'e aittir. Zamanının diğer pek çok iddialı projesi gibi gerçekleştirilememesine karşın maketiyle de olsa tarihe mal olan bu anıt, resim, heykel ve mimarinin bileşimini öngören dev bir propaganda merkezi olarak tasarlanmıştır" (Antmen, 2009: 106).

Tatlin, devrim öncesi Paris'te Picasso'nun bulduğu herhangi bir nesneyi sanat ve tasarımda kullanmasıyla karşılaşmıştır. Her şey sanat nesnesi haline dönüşebilir anlayışı Tatlin'nin tasarım anlayışının odak noktası olmuştur. Özellikle heykele konstrüktivist bir bakışla yaklaşması Tatlin'i etkilemiştir. Sonraki dönemde Tatlin'in tasarımlarına ve heykellerine bakıldığında farklı malzemeleri kullanarak bir şeyleri oluşturma durumu günümüze kadar gelen konstrüktivist tasarım anlayışının ilk çıkış noktası olduğu görülmüştür. Bunun yansıra, Tatlin ve etrafındaki sanatçılar, bu açıdan üretilen tasarımları günün özellikleri açısından eksik bulmuşlardır. Çeşitli ülkeler arasındaki savaş, devrim ve iç savaşın oluşturduğu zorluklar, sanatçı olarak yaratıcılıklarının ve yaşantılarının bir parçası olduğundan dolaysız olarak eserlerine yansımaları gerekliliğini hissetmişlerdir. 1919-20 yılları arasında Neva nehri üzerine kurulacak büyük bir anıt tasarlayan Tatlin, savaşın açtığı düşmanlıkları kardeşçe ortadan kaldırmayı ve uluslararası sosyalizmi birliğe kavuşturmayı amaçlayan bir anıt tasarlamıştır (Lynton, 1982: 104).

"Aslında 3. Enternasyonal Anıtı, Eiffel Kulesi'ne bir yanıt niteliğindedir. Reklâm ve eğlence amacıyla yapılmış 300 metrelik Eiffel'e karşılık, 400 metre olarak tasarlanan anıt, dünya çapında bir birliğin gücünü simgeleyecektir. Simgesel ve işlevsel yönüyle öne çıkan bu yapı, teknik ve astronomik olarak da pek çok inceliği içinde barındırmıştır. Modeli yapıp, pek çok yerde sergilenen 3. Enternasyonal Anıtı, Rusya dışında bile yankı uyandırmaya başladığı aşamada, eleştirilerin merkezine yerleşmekten kurtulamamıştır. Tatlin'in idealizmi ve gerçekleştirmek istediği hayalleri halk arasında alay konusu olmaya başlayınca, Lenin bu tasarımı sanatçı çılgınlığının tipik örneği olarak görmüş, yaratıcı çabaya

değer veren Troçki bile Tatlin'in gerçekleştirilmesi güç olan bu tasarıyla fazla ileri gittiğini düşünmüştür. Siyasi sebepler ve ötesinde yaşananlar buna yol açmış olabilir ancak Sovyetler'de ve dışarıda Tatlin'in sanatı dar görüşlü bir yaklaşımla, teknolojinin bir uzantısı olarak değerlendirilmiştir" (Lynton, 1982: 104-108).

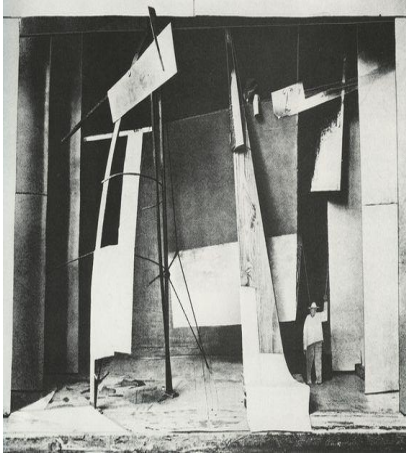


Görsel 5: Tatlin Kulesi'nin Maketi

3.2.2. Sahne Tasarımcısı Olarak Tatlin

Tatlin'in olgunlaşmış eserlerinin çoğunun yapısında, geleneksel olarak sanatın temsili işlevini ortadan kaldırmak, onu daha yeni ve daha kullanışlı olarak dönüştürmek arzusu görülür. Sanatının Rus Devrimi'ne hizmet etme arzusu ile 20. yüzyılda yaşama ilişkin dinamik tecrübesini ifade etme arzusuyla uyumaktadır. Bu durum, bazıları devletin reklamını ve propagandasını yapmak için kenara itilen bir sonraki nesil sanatçılar tarafından daha etkili bir şekilde elde edilmesine rağmen, Tatlin'in sahne

dekor ve kostüm çalışmaları, Rus sanatının modernist deneyden pratik tasarıma dönüşümünde önemli bir erken aşamayı göstermiştir. Tatlin, bir sahne tasarımcısının kullandığı malzemelerin kapasitelerine uygun olarak ve uygulanabilecek kullanımlarını araştıran bir şekilde kullanılması gerektiğine inanmıştır. Bu tutum kısmen, modern heykel tarihinde yürürlüğe giren bir düşünce olan materyalin gerçekliği etik değerinin karakteristiğidir. Ancak Tatlin'in yaklaşımı, sanatçının stüdyosunda öğrendiği dersleri gerçek dünyaya hizmet etme arzusuyla belirgin biçimde şekillendirilmiştir. Bu, çalışmalarının malzemelerin dokusu ve karakteri ile teknolojiye ve makineye odaklanmasını işaret etmiştir.



Görsel 6:

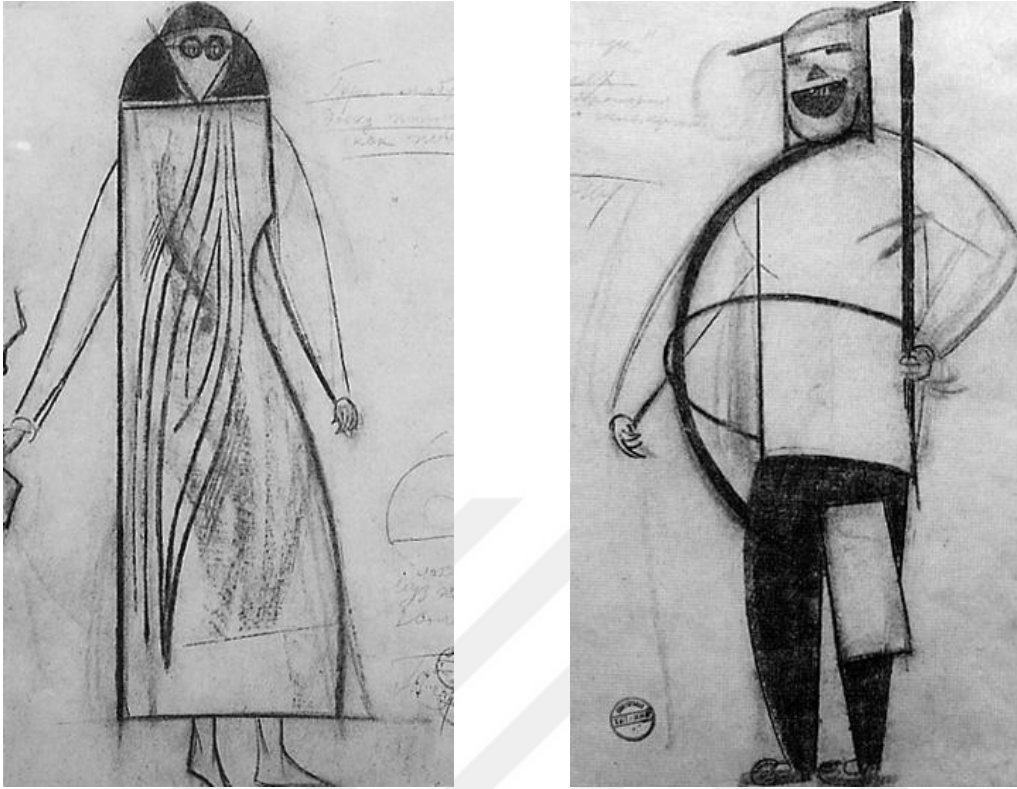
Tatlin “**Zangezi**” oyunu dekor tasarımı 1923



Görsel 7:

Zangezi oyunu dekor tasarımı 1923

Tatlin, Picasso'nun atölyesindeki kabartma ve heykellerindeki yapısalcılığı kendi sahne ve kostüm tasarımlarında uygulamıştır. Bu bağlamda mekânsal ve geometrik unsurları kendi kostüm tasarımlarında uygulamıştır. Bunun ilk örneğini, “İmparator Maximilian ve Oğlu Adolph” oyununda yaptığı kostüm tasarımında uygulamıştır. Bu bağlamda insan vücudunu üç boyutlu bir inşaat yapısı olarak görmüş, spiral bir tasarım yapısıyla dikey unsurlar kullanarak tasarımını boyutlandırmıştır.



Görsel 8. ve 9. Zangezi Oyununun Kostüm Taslakları (1923).

Tatlin sahne tasarımlarını bir heykel gibi ele alır. Dekor tasarımlarını çeşitli malzemeleri bir araya getirerek yapmıştır. Sahneyi bir inşaat formu gibi, işlevsel bir araç olarak görmüştür. Sahne tasarımcısı olarak en önemli eseri, 1923 yılında Velimir Khlebnikov'un Petrograd'daki Sanat Kültürü Müzesi'nde bir amatör topluluğun sunduğu Zangezi adlı oyununun sahne dekor ve kostüm tasarımıdır. Aynı zamanda kendisi de bu oyunda oynamıştır. Bu oyun Tatlin'in en sevdiği şair için bir anıt gibidir. Oyunun yönetmeni Khlebnikov'un, sesin temel yapı unsuru olduğu anlayışına istinaden, sanatçı, sözcüklere farklı yüzey ve şekillerde çeşitli malzemelerle inşa edilmiş somut bir inşaatta bir eş bulmaya çalışmıştır. Sanatçının sahne tasarımı anlayışına göre, belirli renk ve form kombinasyonları belirli seslerle uyumludur; Işık ve kostümler de üretiminde önemli rol oynamıştır.



Görsel 10: Zangezi Oyununun Kostüm Taslağı (1923).

Tatlin'in en önemli sahne tasarımı çalışmalarından biri de 1914 yılında tasarladığı Richard Wagner'in "Uçan Hollandalı" adlı opera çalışmasıdır. Sanatçının gençlik dönemlerinde bir denizci olarak gezmesi, yaptığı dekor ve kostüm tasarımlarını etkilemiştir. Yaptığı sahne tasarımı, geminin parçaları arasında yarattığı yapısalcı tasarım oldukça etkili olmuştur. Bununla birlikte denizin, gece ve müziğin etkisinden faydalanarak deniz ve gece arasında orantılı bir ilişki yaratmıştır. Genel olarak mavinin tonlarını hem dekorda hem de kostüm tasarımı kullanmıştır (Vladimir Tatlin, 2017).



Görsel 11: Vladimir Tatlin, Uçan Hollandalı- dekor eskizi (1914)

Diğer sanat alanlarına paralel olarak, hayatı boyunca tiyatrolar için tasarımlar yapmıştır. Bunlar içerisinde en başarılı olduğu işlerden biri de 1922 yılında yaptığı "Çar İçin Bir Hayat" adlı oyunudur. Bu tasarımında konstrüivist yaklaşımının en belirgin özelliğini yansıtır. Tasarımında süslemeciliği faydacı bir bakış açısıyla ele alır. Burada sahne plastiğini oldukça doğal kullanmıştır. Yaptığı tasarımlarda rampalar, merdivenler veya diğer açılabilir platformlarla, kademeli olarak hareketli bir dekor tasarımı kullanır. Boşlukları geometrik olarak kullanmış ve tasarımında uygulamıştır. Kostümlerinde ise geometrik biçimlerden yararlanmış ve klasik biçimi stilize etmiştir.



Görsel 12: Çar İçin Bir Hayat 1922 Dekor Taslağı



Görsel 13: Çar İçin Bir Hayat 1922 Dekor Taslağı



Görsel 14: Çar İçin Hayat Kostüm Taslağı

Tatlin, döneminin en önemli sahne tasarımcılarından biri olarak sahne plastiğine getirdiği yenilikçi bakış açısıyla önemli bir devrim yapmıştır. Sahneyi bir inşaat unsuru olarak kullanmasıyla sahne plastiğinin alanı genişletmiştir. Özellikle kullandığı geometrik unsurlar sahne yapısını değiştirmiş ve klasik sahne anlayışının çerçevesi ve sınırlandırıcı yapısını lağvetmiş; kendisinden sonra gelen tasarımcılara esin kaynağı olmuştur. Kostüm yorumları da oldukça devrimci ve öncü olmuştur. Kullandığı geometrik uzamı kostümlerine de taşımıştır. Böylelikle bir sahne tasarımcısı olarak her iki alanda bir bütünlük ve armoni sağlamış, günümüz sahne tasarım anlayışına büyük bir katkıda bulunmuştur.

3.2.3. Alexander Mikhailovich Rodchenko

1917 Bolşevik Devrimi'nden oldukça etkilenen Rodchenko, Sovyet avangartlarının en önde gelen konstrüktivist sanatçı ve tasarımcılarından biridir. Aynı zamanda sanatın gündelik hayata sokulmasını isteyen ve birçok yönden modern grafik tasarımıyla kesişen Prodüktivizm akımının bir üyesiydi.

1917’de başlamış olan Bolşevik Devrimi’nin ardından, sanat görüşlerini ifade etmek için bir araya gelen Rus sanatçıları ile şekillenen Konstrüktivizm hareketi modernist estetik yapısını daha da sağlamlaştırmıştır. 20. yüzyılın ikinci on yıllık suresi içinde aktif olan önemli bir sanat hareketi olmuştur. “Kübist ve fütürist yaklaşımlardan esinlenen Vladimir Tatlin ve Alexander Rodçenko önderliğinde 25 sanatçı birleşerek, endüstri tasarımı, sahne tasarımı, görsel iletişim ve uygulamalı sanat alanlarında Sovyet toplumuna hizmet edecek bir anlayışı yürürlüğe koymuşlardır (Becer, 1999: 103).

Bolşevik Parti tarafından sosyalist bilincin topluma kazandırılması için politik, ekonomik ve toplumsal reform ve devrimlerin aktarımı düşüncesi, devlet destekli reklam, konstrüktivist tasarımcılar tarafından hayata geçirilmiştir. Bu tasarımcılar, yalın yazı ve çizim karakterlerini ve geometrik biçimleri, tasarımlarında kullanarak; sade ve her şeyin rahatlıkla kavranabileceği bir form anlayışına odaklanıp; yazınsal anlatı, tasarım ve grafik tasarımın kışkırtıcı ve tamamıyla yapaylıktan arınmış statik olmayan sadece pratiğe yönelik bir tavrını yaratmışlardır.

Bu bağlamda, sanatçılar mesajı direkt olarak topluma vermiş ve insanları politik anlamda bilinçlendirmeyi önemli amaç olarak görmüşlerdir.

“Çalışan insanlar, inşaat vinçleri, sigara fabrikalarının bacaları, uçaklar, trenler, motorlu arabalar, yeniyi yapılandırmada ve genç bir ülkenin tanıtımında sembolik olarak kullanılan tipik imgeler olmuştur. Burada seçilen konular ve nesnelerin neredeyse hepsinin teknolojiyle, makineleşmeyle, çağdaşlaşmayla alakalı olması, tarıma bağlı ekonomisi olan günlerin geride kaldığı ve artık günün bu değişime ayak uydurup yenilenmenin, makinanın, fabrikanın, üretimin baş tacı edildiğinin göstergesidir” (Öztuna, 2007: 91).

Sovyetler Birliği’nin ilk dönemlerinde politik görsellerinin ve tasarımlarının en iyi örneklerini üretmiş olan Rus Avantgard sanatçısı Rodchenko, 1891’de St. Petersburg’da doğmuştur. Rusya’da köklü siyasi değişimlerin ve sanat akımların olduğu bir dönemde yaşamıştır. Konstrüktivizmin önemli sanatçılarından ve tasarımcılarından biri olan, ressam, sahne tasarımcısı, fotoğraf sanatçısı, sanat yönetmeni ve tipografçı Alexander Rodchenko, 1910’dan 1924’e kadar Rus Fütürizmiyle tanıştığı Kazan Sanat Okulu’nda okumuştur.

"1915 yılı sonunda Moskova'ya taşındıktan sonra 1916 Mart'ında Tatlin tarafından organize edilen Dükkân adlı bir sergide sergilediği bir dizi pergel cetvel çizimleriyle avangart çevrelerinde kendini gösterdi. Bu çizimlerin mekanik kesinliği Rodchenko'nun profesyonel bir teknisyen veya mühendis olarak sanatsal duruşunu ortaya koydu" (Öztuna, 2007: 92).

Bolşevik Devrimi'nden sonra Rodchenko, konstrüktivist tasarımın önemli figürlerinden biri olarak aktif rol üstlenmiştir. Komünist politik hareketlere yakın olan Rodchenko, Moskova'da Sanatsal Kültür Enstitüsü'nün kuramsal çalışmasına katkı sağlamış; yazarlarla, mimarlarla, tiyatro ve sinema yönetmenleri ile birlikte Aydınlanma Komiserliği'nin Sanat Bölümü'nde çalışmıştır. Halkçı politikanın izlerini belirgin bir şekilde taşıyan Leningrad Devlet yayıncıları için yapmış olduğu afişlerde; fütürizmin yücelttiği hız, devinim ve aksiyon gibi değerleri keskin diyagonal hatlar olarak aktarmıştır. 1921'de Moskova'da açılan beş Konstrüktivist sanatçı Rodchenko ve Stepanova ile birlikte Aleksandra Ekster, Liubov Popova ve Aleksandr Vesnin, Moskova'daki 5x5=25 başlıklı ve iki kısımdan oluşan bir serginin ilk kısmına beşer eser ile katılmışlardır. Rodchenko, Çizgi ve Hücre başlıklı resimlerinin yanısıra 1921 tarihli üç tek-renkli tuvali olan Saf Kırmızı Renk, Saf Mavi Renk ve Saf Sarı Renk'i sergilemiştir. Yıllar sonra bu üç resim hakkında şunları söylemiştir: "Resim sanatını mantıksal sonucuna indirgedim ve üç tuval sergiledim: kırmızı, mavi ve sarı. Şunu söyledim: Bitti. Ana renkler. Her düzlem bir düzlemdir ve hiçbir temsil yoktur" (Öztuna, 2007: 93).

Rodchenko, kişisel sanatsal ifadenin araç olarak kullanımının yerine, sanatçının toplumsal sorumluluklarından birinin kitlelere ulaşmak olduğu düşüncesinden hareketle, 1921'de resim yapmayı bırakmış ve tasarıma yönelmiştir. Rodchenko'yu resmin sonunu ilan etmeye ve topluma hizmet için alternatif araçlar ortaya koymaya yöneltmiştir. Bu cesur atılım onu sahne tasarımı, kostüm tasarımı, fotokolaj ve fotoğrafın birçok alanını derinlemesine araştırmaya yöneltmiştir. Fütürist şiirleri ve marjinal davranışlarıyla 1917'den önce ün sağlamış olan Vladimir Mayakovski öncülüğündeki LEF çevresi içerisinde Nikolai Aseev, Osip Brik ve Sergei Tretiakov gibi yazarlar, Sergei Eisenstein ve Dziga Vertov gibi film yapımcıları, sahne yönetmeni Vsevolod Meyerhold ve

edebiyat kuramcısı Viktor Şiklovski bulunuyordu. Rodchenko grubun çıkardığı dergilerin bütün kapaklarını tasarlamıştır. (1923-25) ve Novyi Lef (Yeni Sol 1927-28) ve içeriklerine büyük ölçüde katkı sağlamıştır.

“Lef dergisinin editörü Mayakovski 1923 yılında şu satırları kaleme almıştı: ‘ Lef’in en büyük başarılarından biriside, üretime yönelik sanatları estetikten arındırması olmuştur: İşte, Konstrüktivizm! Ve buna şiirsel bir ekleme: Kışkırtma sanatı (agit-art) ve ekonomik kışkırtıcılık... ‘ Rodchenko’nun Lef dergisi için hazırladığı tasarım ve tipografi, geometrik yapısı ve cesur renkleriyle gerçekten de ‘estetik-dışı’ydı. Kapak yüzeyinin neredeyse üçte birini kaplayan dev boyutlu yazılar, orantılı ve canlı renkleriyle algıyı yönlendiren birincil unsur haline dönüşmüştü. Logosunda daha çok Konstrüktivist bir form anlayışının izleri görülen Lef Dergisi, Sovyet Sanatlarının gelişiminde gerçekten kışkırtıcı bir rol üstleniyordu. Rodchenko’nun çalışmalarında görülen üslup ve amaç sentezi, Lissitzky’nin ‘‘Tipografinin Topografisi’’ başlıklı manifestosunda belirlediği ilkelerle tam bir uyum içindeydi. Sanatçı, bu konuda Lissitzky ile aynı görüşleri paylaşır: Sayfa üzerindeki yazılar; fiziksel varlıklarının yanında aynı zamanda görsel ve duygusal işlevlerde üstlenmelidir’’ (Becer, 1999:103).



Görsel 15: LEF Dergisi İçin Afiş Tasarımı- Mayakovski-1923

Rodchenko’nun sahne ve kostüm tasarımlarında genel olarak kullanmış olduğu sanatsal estetik biçimi doğal ve basit öğelerdir. Buna rağmen pratik çözüm ve kullanım konusunda büyük başarı sağlamıştır. Sahne tasarımında dekoratif ağırlıklı özellikleri

yok ederek tasarımı yalın olarak şekillendirmiştir. Gerek uygulamada gerekse kuramsal açıdan çok yönlü olan Rodchenko'nun tarzı, pratikçilik, inşa edicilik ve seri üretimle tanımlanmıştır. Bu açıdan Konstrüktivizmin işlevsel tasarım anlayışının en önemli figürü olmuştur. Rodchenko'nun tasarım ve sanat anlayışında, sanatı bağımsızlaştırmak ve halkın anlayabileceği formata sokmak sosyalist anlayışın ideali olarak ortaya çıkmıştır.

3.2.4. Sahne Tasarımcı Olarak Rodçenko

1921 yılında resim yapmaktan vazgeçtiğinden sonra Rodçenko, kendini hemen her türlü sanatsal görevi kullanabilen çok yönlü bir sanatçı olarak görmüştür. Sahne ve set tasarımına olan ilgisi bu dönemde başlamış ve özellikle dönemin en önemli sanatçılarından Mayakovski'nin yazdığı oyunlara tasarım yapmıştır.

Farklı ilgi alanlarında arasında film yapımcılığı da olmuştur. O ve konstrüktivist meslektaşları fotokolaj bindirmelerini sinematik montajı birleştirmişlerdi. Deneysel işbirliğine her zaman hazır olan Rodçenko, Dziga Vertov'un 1920 başlarındaki aktüalite filmleri için ara başlıklar tasarlama ve Boris Barnet'in 1927 yapımı Ekim'de Moskova filmi için yer ve kamera açıları seçme gibi projelere girişmişti. Bunun yanı sıra, çeşitli filmlerin afişlerini tasarlamıştı. Bunlar arasında Vertov'un 1924 yapımı Sinema Gözü ve Eisenstein'ın 1925 yapımı Potemkin Zırlısı filmlerinin afişleri de vardır. 1920'lerin ikinci yarısında Rodçenko film ve tiyatro yapımları için dekorlar ve kostümler hazırlama konusuna epey zaman ayırmıştır. Önemli yapımlar arasında Lev Kuleshov'un 1927 yapımı filmi Gazeteci vardı. Rodçenko bu filmin dekorunu modern işlevsel tasarımın bir örneği olarak düşündü. Öte yandan, Mayakovski'nin Tahtakurusu adlı oyununun ikinci bölümü için fütüristik kostümler ve dekorlar tasarlamıştır (Alaksander Rodçenko, 2017).

Rodçenko'nun sahne tasarımı anlayışında makineleşme vurgusu ön planda olmuştur. Dekor ve kostüm tasarımlarında makinelerin hareket ve hız devingenliği içerisinde tasarlamıştır. Fütürist ve konstrüktivist anlayışı tasarımlarında vurgulamıştır. Eski dönemin klasik dekor ve kostüm anlayışının dışına çıkmış ve saldırganlıkla tasarımlarını ortaya çıkarmıştır. Çerçeve sahnenin yarattığı sınırlandırılmış yapıyı bozmuştur. Dekor tasarımında oyunda atmosfer yakalamaktan daha çok işlevsellğe önem vermiştir. Pratik olmayan hiçbir şeyi sahnede kullanmamış hantal dekorlar yerine

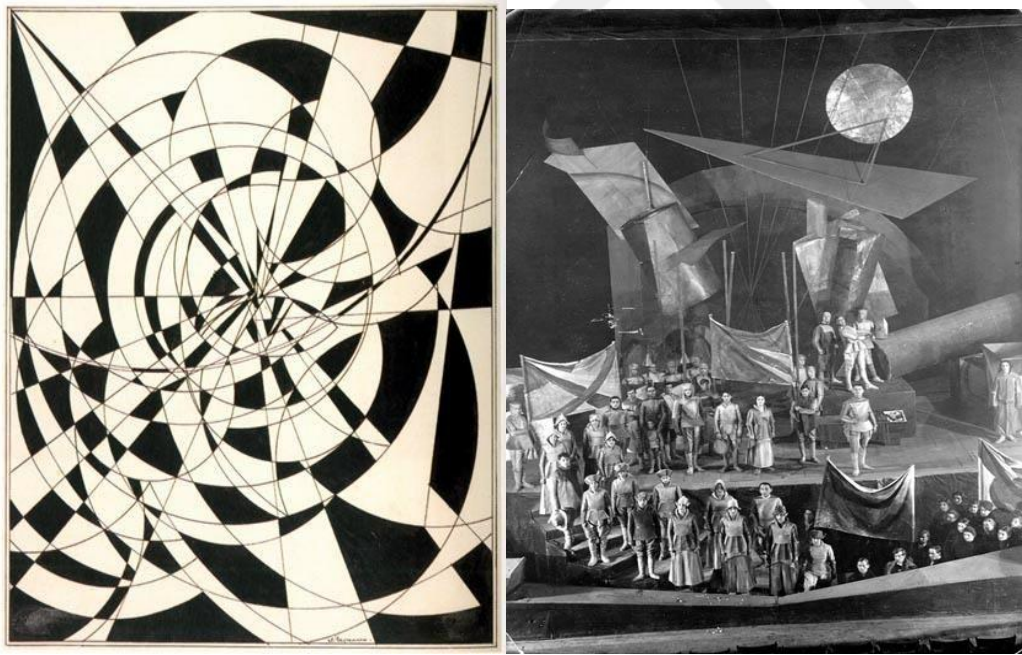
daha portatif ve kullanılabilir dekorlar tasarlamıştır. Kostümleri oldukça fütürist öğeler ve desenler içermiştir. Kostüm çözümlemelerinde geometrik şekillerden yararlanmıştır. Bunun dışında dönemin en önemli yönetmeni olan Meyerhold’la çalışma imkânı bulmuş ve Meyerhold’un Biomekanik oyun sistemi içerisinde önemli tasarımlarda bulunmuştur. Meyerhold’un oyuncuyu bir makine olarak kullanmasına dayalı estetik anlayışını sahne tasarımına da taşımıştır. Kostümlerinde oyuncuyu makinanın bir parçası haline getirmiş ve işlemiştir. Meyerhold, Rodchenko’nun tasarım anlayışından şöyle bahsetmiştir: “Rodçenko, kurumsal kimliğinin parçası olarak “Mosselprom Satıcılar” oyunu için üniforma tasarımını bluz üzerinde yazılar kullanarak sağladı. Bu tasarımda oyunun temel özelliklerini vurgulamak mümkündür. Kostümde işlevselliği yakaladı ve oyunda fonksiyonel bir yapıya gitti. Rodçenko bir tasarım mühendisi gibi çalıştı” (Soviet Constructivism, 2017) .



Görsel 16. ve 17. Rodçenko-“Mosselprom Satıcılar” Oyununun Kostüm Eskizleri
1920



Görsel 18. ve 19. Rodçenko- “**Bedbug**” Oyununun Kostüm Tasarımı 1913.



Görsel 20. ve 21. Rodçenko “**Bedbug**” Oyunu Dekor Tasarımı

3.2.5. Lyubov Sergeyevna Popova

Lyubov Sergeyevna Popova Moskova yakınlarında Ivanovskoye’de 24 Nisan 1889’da doğmuş, Moskova’da 25 Mayıs 1924’te ölmüştür. Sanatçının ailesi sanata düşkün burjuva bir ailedir. Babası Sergei M. Popov, bir hayırsever olduğu kadar, kendine ait tekstil fabrikaları da vardır. Bunun yansıma müziğe ve tiyatroya da düşkündür. Krasnovidovo’da ailesiyle yaşamış olan Lyubov, ailesinin Rostov’a taşınmasından sonra eğitimine orada devam etmiştir.

Ailesinin kültürlü bireyler olması, sanatı destekleyenler arasında olmasıyla her zaman Popova’nın sanatsal eylemlerini desteklemişlerdir. Bununla beraber Lyubov, sanat hayatına 1907-1908 yılları arasında Stanislav Zhukovsky ve Konstantin Yuon’un Moskova’daki özel atölyelerine girmesiyle başlamıştır. Popova’nın ilk ürettiği eserler, okludaki öğretmenlerin esintilerini ve Rus geleneksel sanatının izini taşımakla birlikte, ılımlı bir izlenimci geleneğin elverdiği Rus kırsal bölgelerinin, manzaralarını, natüremortlarını yapmıştır. 1908’de bu atölyede, Lyudmilla Prudkovskaya ile tanışıp, Krasnovidovo’da birlikte çalışmıştır. Ertesi yıl Kiev’e giderek Rus kiliselerindeki freskolarından ve sembolist ressam Mikhail Vrubel’den oldukça etkilenmiştir. Sanatçı hayatı boyunca birçok yere gitmiştir ve sanat hayatında çoğu sanatçıdan etkilenmiştir. 1910’da ailesiyle birlikte gittiği İtalya’da gördüğü Giotto ve Pintoriccio’nun yapıtlarını görmüştür. İtalyan Rönesansı’nın bu önemli sanatçılarıyla birlikte, St.Petersburg’da Hermitage Müzesi’ndeki eserleri de gören sanatçı, sanatsal altyapısını ve görsel belleğini hem batının, hem de kendi Rus kültürünün geleneksel eserlerinden etkilenerek oluşturmuştur. Özellikle 1911 sonbaharında gittiği birçok Rus şehirde, eski Rus sanatı ve mimarlığının etkisinde kalmış ve bunlar ileriki işlerine de yansımıştır. Yine aynı tarihte, Moskova’da Prudkovskaya, Udaltsova, Vera Pestel ile bir stüdyo kuran sanatçı, 1912’de Vladimir Tatlin, Viktor Bart gibi sanatçıları bulduğu ünlü kule stüdyoya katılmıştır. Burada çıplak figürler üzerinde taslaklar çizerek figür çizimini yetkinleştirmeye çalışmıştır.

Bu resimlerin etkisiyle Popova ve birkaç arkadaşı 1912’de Paris’e giderek, Alexandera Exter’in tavsiyesiyle kübist ressamlar Le Fauconnier ve Metzinger’in eğitim verdikleri La Palette Akademisi’ne girmişlerdir. Burada Popova’nın kübizme olan

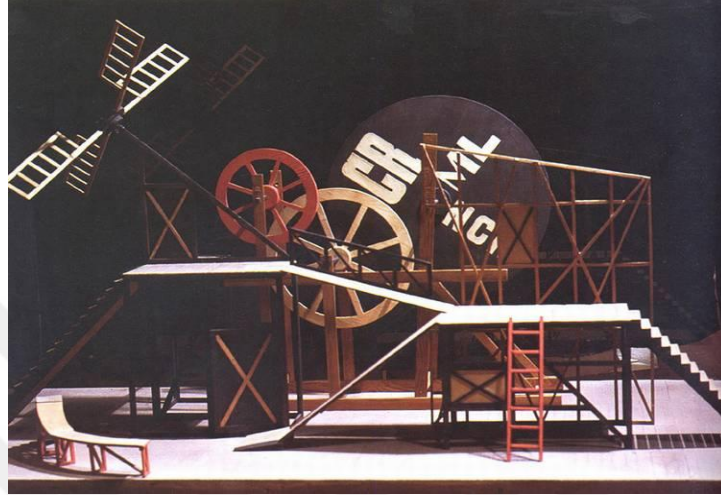
ilgisinin açığa çıkmasıyla birlikte, insan bedenine olan analizlerinin bu bakış açısıyla saflaştığı, çözümlemeye çalıştığı görülmüştür. 1913'te Moskova'ya dönen sanatçı Tatlin'in atölyesinde çalışarak birçok deneysel çıplak figür ve natürmort çalışması yapmıştır. 1914'te 1. Dünya Savaşı'nın başlamasından hemen önce tekrar Paris ve İtalya'yı ziyaret ederek, İtalyan sanatçıların yapıtlarını incelemiştir. 3 Mart 1915'te, Kazimir Malevich, V.Tatlin, Ivan Puni, Olga Rozanova gibi isimlerinde yer aldığı, "Tramvay V: Birinci Fütürist Sergi" ve 17 Aralık 1915- 19 Ocak 1916 tarihleri arasında yapılan, "Son Fütürist Sergi: 0.10" adlı sergilere katılmıştır. 1916'da Semerkand'a giden Popova, burada İslam mimarlığından oldukça etkilenmiştir. Yine aynı sene, "Store, Jack of Diamonds, Çağdaş Rus Sanatı" adlı sergilere katılmıştır. 1916-1917'de Malevich önderliğinde "Supremus" adlı dergi için birtakım taslaklar yapsa da, bu dergi hiçbir zaman yayımlanamamıştır. 1918'de sanat tarihçisi Boris von Eding ile evlenmiş; tasarımlar yapmaya devam etmiştir.

1919'da "Tenth State of Art: Nonobjective Art and Suprematism" adlı serginin kataloğu için sanatının teorilerini yazmıştır. Eşini tifodan kaybeden sanatçı, kendi de tifüs ve tifoya yakalanmıştır. Para kazanmak için, yapıtlarını satmaya çalışır. "Tales of Wonder" kitabı için çizimler, Lunacharsky'nin "The Locksmith and the Chancellor" ve Tairov'un "Romeo ve Jüliet" oyunu için tasarımlar yapmıştır. Vkhutemas, Inkhuk için eğitim programları hazırlamıştır. 1921'de "5x5=25" sergisine katılmış ve Kasım ayında, şövale resmini bıraktığını belirten sanatçıların oluşturduğu bir beyanname imzalamıştır. 1922'de en çok tanınan eseri, Meyerhold'un "The Magnanimous Cuckold" oyunu için sahne dekoru hazırlamıştır. 1923'te Stepanova ile birlikte, tekstil tasarımları yapmıştır. Bununla beraber birçok poster, afiş tasarımı yapmış ve ertesi yıl ölmüştür (Vargı, 2017).

3.2.6. Lyubov Popova'nın Kübo-Fütürist Dönemi

Devrimden hemen önce Rusya'da sanatçıları arasındaki dayanışmayla Kübo-Fütürizm sanat anlayışı önemli bir konuma gelmiştir. Gençlik Birliği adı altında toplanan tiyatro hareketi bunun en önemli örneklerinden biri olmuştur. En önemli örnek ise Mayakovski'nin "Trajedi" oyunu ile "Güneşe Karşı Zafer" adlı operadır. Bu eserlerin ortaya çıkmasından sonra bu genç sanatçı birliği dağılmış sanatçılar kendilerine yönelik sanatsal faaliyetler yapmışlardır. Bu birliğin bir üyesi olan Popova,

oldukça önemli sergilere ve çalışmalara dahil olmuştur. Popova da bu dönem oldukça kübist sanat anlayışına yöneldiği görülmüştür. Geometrik unsurları ve hazır malzemeleri sanat objesi olarak kullanmıştır.



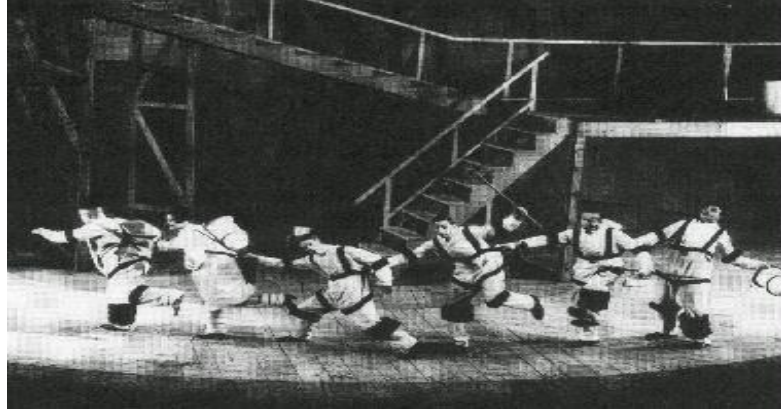
Görsel 22: "The Magnanimous Cuckold", 1922 maket

3.2.7. Yubov Popova'nın Suprematist Dönemi

Popova'nın geometrik alana ait sanat anlayışının yerine gelecekçi sanat anlayışı gelmiştir. Malevich'ten etkilenmiş olan Popova suprematist eserlerini sergilemiştir. Daha önceleri Tatlin'nin anlayışına yönelik çalışmalarda bulunsa da daha sonra Maleviç'in grubuna dahil olmuştur.

3.2.8. Sahne Tasarımcısı Olarak Popova

Sanatçı devrimden sonra birçok kitap resimlemiş, heykeller yapmış ve desenler tasarlamıştır. Bu dönemde oldukça verimli olan Popova en çok tanındığı "The Magnanimous Cuckold" isimli tiyatro için yaptığı sahne tasarımıyla öne çıkmıştır. Sanatçıyla bir resim sergisinde bir araya gelen Meyerhold, ona bu eser için sahne tasarımı yapmasını önermiştir.



Görsel 23: “The Magnanimous Cuckold” 1922 Sahne Tasarımı

Meyerhold, yapısalcılığın anlayışını kendi sanat yapısına katarak, makine hareketlerinin oyuncu bedenine uygulanmasını hedeflemiştir. Tiyatro oyuncusunun kendini bir makinanın çarklısı gibi olması gerektiğini savunmuştur. Oyuncunun bedenini amaç olmaktan çıkarmış onu bir araç olarak kullanmıştır.



Görsel 24. ve 25. “The Magnanimous Cuckold” Kostüm Tasarımı

Sovyet yapısalcılığının en önemli özelliği tamamen burjuva sanat anlayışına karşı durması olmuştur. Sanatçı kendini bir işçi olarak konumlandırmalıdır. Bu açıdan dekor ve kostüm tasarımının önemi oldukça önemlidir. Popova tasarımlarının çoğunu bu yöneline göre yapmıştır.

3.2.9. Kazimir Maleviç

Maleviç 1878 yılında dünyaya gelmiştir. Kırsal bir alanda büyüdüğü için köylülerin yaptığı desenleri, işlemeleri, kullandıkları geleneksel motifleri incelemiştir. Bulunduğu alanı çok iyi gözlemlemiş ve bu gözlem ona sanat yaşamında oldukça yarar sağlamıştır (Yener, 2006: 41).

Moskova’da sanat okuluna gitmiş ve burada resim ve heykel yapmıştır. Oldukça verimli bir öğrencilik hayatı geçirmiştir. İlk başlarda kübizmden etkilense de kendine ait bir dil arayışına girmiştir. 1913’te yaptığı “Siyah Kare” adlı işiyle, Süprematist estetiğin kurucusu olmuştur. Bu resim tamamen soyutlama anlayışıyla beyaz üzerine siyah bir kare yapılarak oluşturulmuştur.(Damar, 2017).

Bu eseriyle oldukça yankı bulan Maleviç dönemin en popüler sanatçılarından biri haline gelmiştir. Süprematizm’in yalın ve soyutlamaya dayalı ilkesini oluşturmuştur.

3.2.10. Sahne Tasarımcısı Olarak Maleviç

1913 yılında farklı tarzlarda sanatsal üretim denemelerini sürdürmüş ve nesnesi olmayan sanat anlayışıyla önemli çalışmalar ortaya çıkarmıştır. Maleviç, bu dönem mantıkdışı gerçekçilik anlayışıyla yaptığı çalışmalarında biçim bozumu ve biçimlerinin uyuşmazlığını kullanarak kolaj benzeri çalışmalar üretmiştir. Bu mantıkta yaptığı sahne tasarımları oldukça yankı bulmuştur. Dekor ve kostüm tasarımları süprematist özellikler taşımaktadır. Maleviç kendinden sonra gelen sahne tasarımcılarına öncü olmuştur.

“Rusça, “zaum” kelimesi, ötesinde, dışında anlamına gelen “za” öntakısı ve akıl ya da mantık anlamına gelen “um” kelimelerinin birleşmesiyle oluşmuştur. Türkçeye çevrilirken mantığın dışında (ötesinde, üstünde) olarak çevrilebilir. Bu kelime Rusya’da o dönem yaygın olan fütürist şiir ile ilgili bir tanımdır. Vladimir Mayakovski ve Aleksei Kruchenykh gibi dönemin genç Rus fütürist yazarları, mantıkdışı söz oyunları ile yeni etkiler ve anlamlar aramışlar, beklenmedik anlamlar elde etmek için sözcükleri belli bir anlam tutarlılığı olmadan yan yana getirmişler ve sözcükleri parçalayıp adı olmayan cisimlerin parçalarıymış gibi onları yeniden bir araya getirmişlerdir. Ortaya koydukları yeni dil ile yaratılan yeni anlatım biçimleri üzerinde çalışmışlardır. Mantık dışı olarak tanımlanmış olan bu akım ile Maleviç’in ilişkisi 1913 yazını Fütürist sanatçı Matyushin’in Finlandiya Uusikirkho’daki evinde Kruchenk ile birlikte geçirmeleri ile başlamıştır. Üç sanatçı o yaz Fütürist Manifestoyu ve o yılın devamında St.Petersburg’da Luna Park Tiyatrosu’nda

sergilenecek olan “Güneşe Karşı Zafer” operasını hazırlamışlardır. Bu opera Maleviç için nesnesiz sanat yolunda en önemli yapıtaşlarından biridir” (Lynton, 2004:78).



Görsel 26: Güneşe Karşı Zafer Operası Dekor Tasarımı 1913

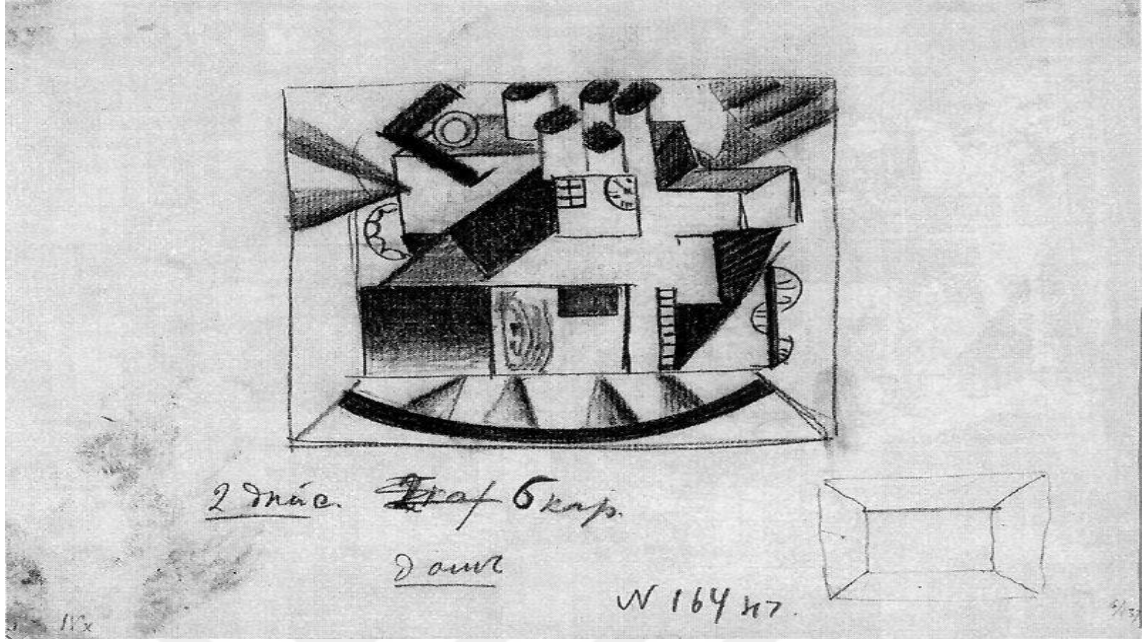
Opera iki epizottan oluşmaktadır. İlk epizotta insanoğlunun doğa üzerindeki zaferi ve güneşin insanlar tarafından nasıl tutsak edildiği anlatılır. İkinci bölümde ise bölümde güneşin zapt edilmesinden sonraki yeniçağı anlatmıştır. İnsanın doğa ile olan organik ilişkisi, Maleviç’in sanat anlayışında en önemli kavramlardan biridir. Maleviç’e göre doğa ile mücadele edilemez, çünkü o zaten kusursuzdur. Opera için geometrik tasarlanmış kostümler ve sahne dekorları hazırlamış ancak kostümlerin sadece tasarımları günümüze gelebilmiştir. Tasarımlar ressamın kübo-fütürist resimlerindeki figürlere benzer olmuştur. Genelde vücudu tümüyle kapatacak şekilde karton ve tel malzemeyeyle oluşturulan geometrik biçimlerden oluşmaktadırlar ve parlak renklerle boyanmışlardır. Malzemenin ve renklerin sahne ışıklarıyla birlikte kullanımı insan anatomisini bozan hatta bazı bölümlerini ortadan kaldıran görsel etkiler yaratmıştır.

Sert bir malzeme ile yapılan kostümler içindeki oyuncuların hareketleri ile değişik görüntüler sunmuştur. Sahnenin aydınlatılmasında sert, parlayan bir ışık kullanılmıştır. Maleviç bu opera sayesinde hareket halinde olan tablolar ortaya

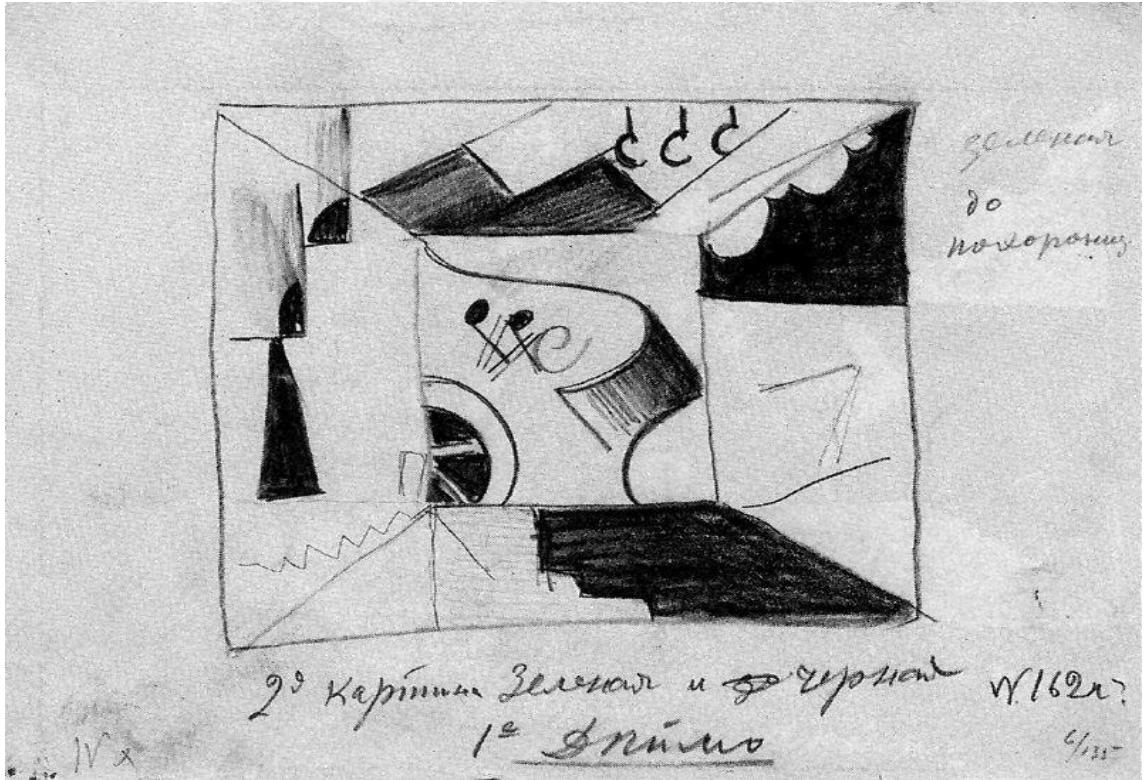
çıkarmıştır. Sanatçı ayrıca kostümlerde ile uyum gösteren sahne ve dekorları ve iki parçalı bir perde tasarlamıştır. Opera, Maleviç’e yeni bir sanatsal anlatım için alan sunmuştur. Matyushin, operanın librettosunu yayımlamaya karar verdiğinde Maleviç ondan final sahnesindeki perdenin çizimlerini yayımlaması konusunda ısrar etmiştir. Çünkü Maleviç’e göre bu perde “tüm olasılıkların çekirdeğini oluşturan” kareyi göstermekteydi. Süprematist resimler 1915’den sonra ortaya çıksa da Maleviç akımının doğuş tarihi olarak hep 1913’ü göstermiştir, çünkü ona göre perde tasarımı ilk “Siyah Kare” olmuştur (Eroğlu, 2008:46-47).



Görsel 27. ve 28. 29. 30. Güneş Karşı Zafer-kostüm eskizleri



Görsel 31: Güneşe Karşı Zafer-Dekor Eskizi



Görsel 32: Güneşe Karşı Zafer-Dekor Eskizi

3.2.11. Varvara Stepanova

Sovyet Rusya'da önemli sahne tasarımcılarından biridir. Özellikle Popova ile birlikte yaptıkları kostüm tasarımıyla, modern tiyatronun kostüm tasarım anlayışının gelişmesine katkıda bulunmuştur.

4 Kasım 1894 yılında Litvanya'nın Kaunas bölgesinde doğmuştur. Köylü kökenden gelen Varvara, Odessa'da Kazan Sanat Okulu'nda öğrenim görmüştür. Eşi ve çalışma arkadaşı Aleksander Rodçenko ile de 1914 yılında orada tanışmıştır. Aynı yıl okulu bitirmeden Moskova'ya dönmüştür. Terzilik, muhasebecilik gibi mesleklerde çalıştıktan sonra öğretmenliğe başlamıştır. 1916 yılında Rodçenko ile evlenmiş ve 1925 yılında bir kız çocuğu dünyaya getirmiştir. Varvara eşi ve çalışma arkadaşı Rodçenko ile 1917 Devrimi'nden önceki yıllarda, Rus yenilikçi sanatında öncüler arasında yer almışlardır. Rusya'da 1915 dolayında başlayan yeni soyut sanat, kübizmin, İtalyan fütürizminin ve geleneksel köylü sanatının etkilerini taşımıştır. Stepanova Paris'te özel bir sanat akademisinde kübist ressam Jean Metzinger'in eğitiminden de geçmiştir. Varvara Stepanova, farklı ve çok yönlü bir kadın sanatçı olmuştur. Yaşamı resim sanatının yanı sıra birçok sanat alanıyla, şiirle ve felsefeyle de iç içe olmuştur. Resim sanatının yanı sıra grafik sanatı, sahne tasarımı ve tekstil-giysi tasarımıyla da uğraşmıştır. 1919 yılında 5. ve 10. devlet sergilerine işleriyle katılmıştır. 1920 yılında, ressamlar arasında bir ayrışma olmuştur. Ressam ve sanat kuramcısı Kasimir Maleviç'in başını çektiği grup sanatın tinsel bir etkinlik olduğu anlayışıyla resim yapmaya başlamışlardır.

Tasarımcı ve sanat kuramcısı Aleksey Gan'ın öncülük yaptığı diğer grup ise toplumun devrimci dönüşümü için sanat çalışması yapmak gerektiğine inanmaktaydı. Rodçenko ve Stepanovo Aleksey Gan'ın başını çektiği grup içinde yer almışlardır. 1921 yılında Rodçenko ve Stepanova, Aleksey Gan ile birlikte, ilk Konstrüktivist Çalışma Grubu'nu kurmuştur. Bu çalışma grubu güzel sanatlar karşısında grafik tasarımından, fotoğraftan, afiştten ve politik propagandadan yana tavır koymuşlardır. 1921'de Moskova'da "5x5=25" adlı bir sergi düzenlenmiştir. Bu sergi için yazdığı metinde Stepanova şu açıklamayı yapmıştır: "Kompozisyon sanatçının düşünsel yaklaşımıdır. Teknik ve sanayi, sanatı aktif bir süreç olarak konstrüksiyon sorunuyla karşı karşıya

bıraktı. Bu bir yansıtma süreci değildir. Bağımsız bir varlık olarak yapıtın 'kutsallığı' ortadan kalkar. Bir zamanlar sanat hazinesi olan müze şimdi bir arşive dönüşür.” O dönemde yenilikçi sanatçılar çalışmalarının yöneldiği doğrultuyu tanımlamak için “Konstrüktivist” terimini kullanmışlardır. Sanatçıların yeni sanatsal ve toplumsal fikirleri iletebildikleri alanlardan biri de tiyatro olmuştur. Stepanova döneminin birçok yenilikçi sanatçısı gibi sahne tasarımları da yapmıştır (Bulut, 2015:65-66).



Görsel 33: 5x5=25-Stepanova 1921

Stepanova Sovyet Rusya’da kostüm tasarımının yanı sıra moda tasarımına da büyük bir atılımda bulunmuş dönemin tekstil anlayışını da değiştirmiştir. Popova ile birlikte tekstil alanında kumaş ve desen formlarında yeni bir stil geliştirmişleridir.

1920’lerde Sovyet tekstil tasarımı, Konstrüktivist üretim esaslı ve süslemeye dayalı olmak üzere iki bölüme ayrılmıştı. Konstrüktivist/üretim esaslı tasarımın öncüleri avant-garde sanatçılar olup, tasarımlar bu sanatçıların düşüncelerini yansıtmaktaydı. Diğer tasarımlar endüstri, bina inşası, traktör gibi elemanlarla yeni süreci vurgulamaktaydı. Özellikle fabrika ve ulaşım gibi konularla kolektifleştirmeyi öne çıkarıyorlardı. Soyut ve geometrik Konstrüktivist tasarımların aksine propaganda elemanlarını içeren bu tekstiller tematik olarak adlandırılıyorlardı. Ve bu tasarımlar, Sanat ve Endüstriyel Tasarım Enstitüsü, Tekstil Fakültesi’nde (Vkhutemas, Textile Faculty of the Institute of Arts and Industrial Design), Varvara Stepanova’nın verdiği

dersler doğrultusunda öğrencileri D. Preobrazhenskaya, S. Burylin, V. Maslov ve diğer mezunlar tarafından yapılmışlardır.

“Sosnev Amalgamated, Ivanovo-Voznesensk ve Trekhgornaya Manufaktura gibi büyük fabrikalar tarafından fazla sayıda üretilen bu tasarımlar, Sovyetler Birliği’nin tüm vatandaşlarına siyasi propaganda ve ajitasyon aracı olarak satılmışlardır. Üç renk ve üç elamandan fazla tasarım ögesi içermeyen bu tasarımlarda buğday başağı, orak, çekiç gibi amblemler de kullanılmıştır. Vkhutemas’da Stepanova ve Popova’nın yanı sıra Alexander Rodchenko, Vladimir Tatlin, Lazar El Lissitzky gibi sanatçılar da ders vermiştir. Burjuva değerlerini reddeden yeni tekstil ve moda tasarım anlayışının oluşturulması için güzel sanatların devreye sokulmasıyla beraber, hem eğitmen hem de fabrikada tasarımcı olarak çalışan Popova ve Stepanova “İlk Sovyet Modası”nı oluşturmuş, 1928 yılında ise mezun olan ilk tekstil tasarımcıları çalışmalarını sunmaya başlamışlardır. Tarihi bir öneme sahip, propaganda amaçlı bu baskılı kumaşlardan ve giysilerden az sayıda örnek günümüze kadar gelmiştir. Bu tekstillerde süslenme ve güzel görünmeden çok, mekanize olmuş güçlü bir devlet yansıtılmaya çalışılmıştır. 1923 yılında Stepanova, “The Dress of Our Times: The Overall”-“Günümüzün Elbisesi: İş Tulumudur” adlı makalesinde özellikle giysilerin anonimliği, basitliği, işlevselliği, verimliliği ve en radikal çıkış olarak da toplumsal rolü konusunda ısrarla durmuştur” (Yıldırım, 2011:35).

3.2.12. Sahne Tasarımcısı Olarak Stepanova

Sanatçılar moda alanının dışında tiyatrolar için kostüm tasarımı da yapmışlardır. Sovyet devrimi sonrası gelişen mekaniğe dayalı tiyatro biçemi gelişmiştir. Stepanova bu mantığa dayalı kostüm tasarımları yapmıştır. Bedenin bir makine gibi kullanımında yola çıkarak kostüm tasarımlarını geliştirmiştir. Eskiye dayalı durağan ve işlevsiz sahne tasarımının yerini daha harekete dayalı bir anlayış geliştirmiştir. 1922’de “Tarekinin Ölümü” oyununda dönemin önemli yönetmenlerinden biri olan Meyerhold’la beraber tasarımlarını yapmıştır. Tasarlanan kostümler sembolik olarak bedensel formlarda tasarlanmıştır (Özüdoğru, 2011:234).



Görsel 34. ve 35. Tarlekin'nin Ölümü, Kostüm, 1922.

Stepanova'nın tasarladığı kostümlerde konstrüktivist ilkeler yansıtılmıştır. Bir sahne tasarımcısı olarak Stepanova tiyatro kostüm tasarımına yeni bir bakış açısı kazandırmış sanatçılardan biri olmuştur. Modern tasarım anlayışına ürettiği eserlere ilham kaynağı olmuştur.



Görsel 36: Tarlekin'nin Ölümü Dekor Tasarımı, 1922.

3.3. Sovyet Tiyatrosunda Mekân Tasarımı

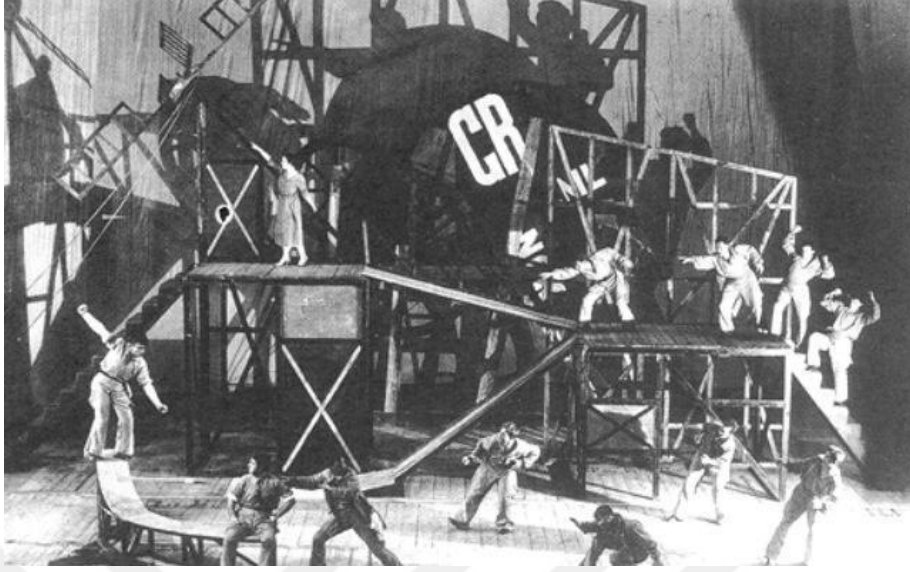
Sovyet sanatçıları tiyatro mekânlarının köklü bir değişime uğramasına katkıda bulunmuştur. Çarlık döneminden kalan tiyatro mekânlarının tekrardan tasarlanmasını sağlamışlardır. Eski döneme ait tiyatro mekânları belirli bir sınır içerisinde inşa edilmişti. Bu bağlamda halkın tamamen katılımı söz konusu değildi. Sosyalist ideoloji bağlamında tiyatro salonları halkın tamamını kapsayacak şekilde kurgulanmıştır. Çerçeve sahne yapısının sınırlı yapısının yerini daha hareketli bir sahne yapısı almıştır. Eski dönem tiyatro mekânlarında oyun ve seyirci arasında ciddi bir alan farkı vardı. Avangartlar bu sınırı ortadan kaldırmıştır. Bu bağlamda oyunun alanı çerçevenin dışına taşmış, seyircinin yerinde de değişiklik yapılmıştır. Seyircinin pasif durumu ortadan kaldırılmış oyunun bir parçası haline getirilmiştir. Eskiye dair tüm yapılar tekrardan revize edilmiştir. Bu alanda en büyük çalışmayı yapan sanatçı Meyerhold'tur. Meyerhold sahne, seyirci arasındaki farklılığı ortadan kaldırmak için hem kuramsal hem de pratik çalışmalar yapmıştır. Bu yeni sahne tekniği modern tiyatro binası ve yapısı anlayışını oldukça etkilemiştir.

3.3.1. Meyerhold

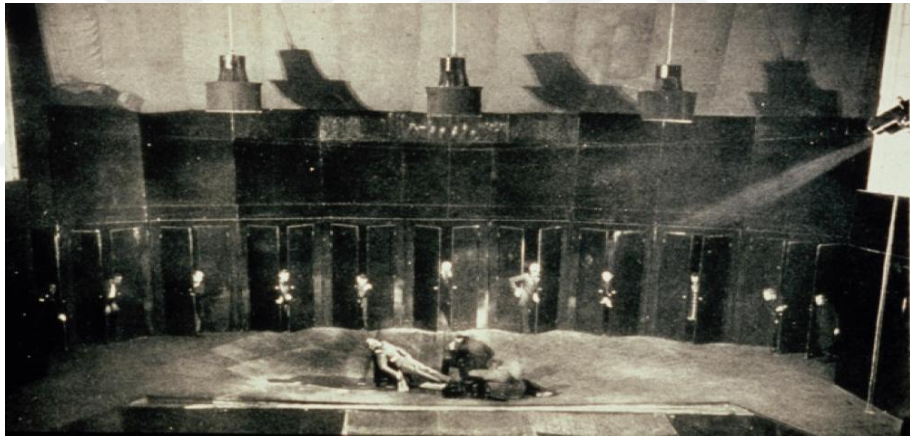
Karl-Teodor- Kazimir Meyerhold (1874-1940) Rusya’da doğmuştur. Vsevolod Meyerhold kendi döneminin çoğu tiyatro sanatçısı gibi 1917 Bolşevik Devrimi’nden önce natüralizmden, sembolizme ve daha sonra dışavurumculuktan geçerek fütürizme sıralanan bir çizgide sanatsal üretimler yapmıştır. “Meyerhold, Devrimi iyi karşıladı ve farklı Öncü gruplarının üyelerini Bolşeviklerle yakın işbirliği yapmaya yöneltti. Kariyerinin en son öncü hareketi olarak biyomekanik, Meyerhold’un konstrüktivizminin temelini oluşturdu. Konstrüktivizm daha sonra 1905-1930 yılları arasındaki Rus avangardının olağanüstü başarısına son verdi” (Brockett, 2000: 306).

Kısmen geçmişe dayanan ve Fütürizm’in geleceğe dönük anlayışından bir sentezi olarak konstrüktivizm, çarpıcı bir sanat ve daha üretici bir hayata ulaşmak hedefiyle insanların duygularını ve makineleri nasıl kullandıklarını göstermeyi amaçlayan, oyuncular ve sahne tasarımı sayesinde seyirciyi harekete geçirmenin peşinde olan bir yaklaşım olmuştur. Vsevolod Meyerhold, “Magnanimous Cuckold,” oyununda konstrüktivist sahne tasarımı için Lyubov Popova ile tasarım yapmıştır. Bu oyunun sahne plastiğinde büyük mekanik bir oyuncaya çevrilirmiş bir değirmen hareket izlenimi vermek için platformlar, rampalar, hareketli panolar, merdivenler ve üç hareketli çark kullanılmıştır. Oyuncular biyomekanik ritimlerle devinirken, değirmenin çarkları oyuncuların zamanlamasını tamamlamak için dönmüştür. Bu yapım geçmişçiliğin soytarısıyla, gelecekçiliğin mekanik ritmini bir potada kaynaştırmıştır. (Brockett, 2000:306)

Devrimin ilk yıllarda, Meyerhold, yapısalcı tarzını, sosyalist ideolojiyi destekleyen, Mayakovski'nin grotesk fütürist oyunlarından, Rus klasiklerine kadar birçok oyunda kullanmıştır. “1926 yılındaki Gogol'un “Müfettiş” oyununun konstrüktivist yapımında, bir sahnede on beş devlet görevlisi sahnenin etrafındaki on beş kapıdan müfettiş zannettikleri adama rüşvet vermek için aniden girer. Bu örnekte görüldüğü gibi, Meyerhold film tekniğinden etkilenmiştir”(Mimesis Tiyatro, 2017).



Görsel 37: Popova “**Magnanimouscuckold**”- Oyunu Dekor fotoğrafı 1922.



Görsel 38: Popova-“**Müfettiş**” dekor tasarımı 1922

Meyerhold’un tiyatro anlayışı sürekli aynı alanda seyreden, durağan bir tiyatro anlayışı değil, grotesk tiyatrodan propaganda tiyatrosuna giden bir tiyatro stiline, bir önceki dönemi ile zıtlaşan ve aynı anda o dönemin yapısını taşıyan, farklı oluşumlardan bir araya gelmiş bir süreçten oluşmaktadır.

Meyerhold'un anlayışına göre tiyatro tekniği, gerçekçi tiyatronun öngördüğünün aksine, bir temsil durumu içindeki insanın bedensel ve düşünsel varlığını, gündelik yaşamı yöneten ilkelere göre değil, özel, gündelik yaşam dışı kullanımına verilen addır. Tiyatro sanatının temeli oyunculuk olmuştur. Dolayısıyla tiyatronun görevi gerçeğin

tıpkısını göstermek değil, onun tiyatral bir yansımasını yaratmak olmalıdır (Berktaş, 1997:108).

“Meyerhold tiyatrosu, gerçekçi tiyatronun somut yaşam gerçeğinin aynen yansıtılması anlayışının karşısına tiyatronun kendi gerçekliğini belli bir ideolojik yaklaşımla getirmiştir. Bu doğrultuda somut gerçeklikten çok kavramlarla iççice olmuş ve seyircisinin bu kavramları kendi imgelemi ile yaşamsal bir gerçekliğe taşımasını hedeflemiştir. Gerçekçi tiyatronun çevre etmenlerine verdiği önemi de tersyüz ederek oyun kişilerini grotesk, allegorik birer figür haline getirmiş gerek ilişkisel gerekse psikolojik çarpıtmalara yönelmiş, böylece *kişilerini* ve geçen olayları seyirci tarafından yorumlanacak bir düşsel dünyaya yerleştirmiştir. Gerçekçi tiyatronun en önemli özelliklerinden biri olan illüzyon yaratma çabasına da karşı duran Meyerhold, oyunsu atmosferi daima ön planda tutarak seyirciyi tiyatrodaki olduğunu, oyuncuyu da seyirci karşısında olduğunu bir an bile unutmaması için hep uyanık tutmuştur” (Eryılmaz, 2010: 62).

Meyerhold'un tiyatro anlayışını ortaya koyan temel kavramlardan biri Konvansiyon Tiyatrosu'dur. Bu olgu, yaşamın aslına uygun kopyalan yerine, bu gerçekliğin sahneye özgü bir dille ve seyirciye tiyatrodaki olduğunu unutturmaya çalışmadan yeniden üretilmesini içermiştir. Meyerhold sahnede oyun mantığının tekrar gerçekleşmesi gerektiğini öne çıkarmıştır. Dekor boyutlu ve hareketli kullanarak oyunculara yeni alanlar açmıştır.

Bu anlayış sahne yapısını değiştirmiş, hareket ve dansın ön plana çıkmasını sağlamıştır. Tiyatronun büyük atmosfer halinden saf ve yalın bir şekle girmesini amaçlamıştır. (Eryılmaz, 2010: 62). .

“Meyerhold'un 1907 yılından başlayarak yaptığı sahne uygulamalarında ekspresyonizm, Fütürizm ve konstrüktivizm “yapımcılık” akımlarının etkisi görülür. Oyuncunun dekor önündeki bir kabartma olarak değil de, gövdesi, kolları, bacakları ile mekân içinde devinen bir birim olarak ele alınması, modern tiyatro anlayışını etkilemiştir. Meyerhold, sahnenin tiyatroya özgü gücünü kullandığını ve tiyatro salonunu karartmayarak bu gücün seyirci üzerindeki etkisini açıkça gözlemleyebildiğini belirtmiştir. Meyerhold sahne üstü tekniğini de geliştirmiştir. Tiyatro sahnesine bir inşaat mühendisinin gözü ile bakmış, sahne üstünü yapı kurma olanağı bakımından değerlendirmiştir. Giderek bu yapı bir makinenin devingenliği içinde ele alınmış, mekanik özelliği ile değerlendirilmiştir” (Eryılmaz, 2010: 63).

3.3.2. Meyerhold'un Sahne Tasarım Anlayışı

Sahne plastiği anlayışında, tasarımında realizmin tüm ayrıntılarından arındırmış, oyun ve seyir alanları arasındaki unsurlardan vazgeçip, tüm oyun boyunca aynı kalan ancak birkaç araçla değişiklikleri yansıtan boş bir uzama dönüştürmüştür. Buna yanı sıra yükselteler, platformlar vinçler, merdivenler gibi objelerle sahnede gereken devinimi sağlamıştır. Bu amaçla Meyerhold'un temel ilkelerinden biri olan hareket olgusunun geldiğini göstermektedir.

E.Gordon Craig'in izinden giden Meyerhold, dekorda soyutlamayı daha pratikçi bir yöne çekmiştir. Biyomekanik oyunculuk olarak belirlediği teknikle oyuncuların özel yapılarını silmeye ve oyunculuğu bir dizi kimliksiz fiziksel harekete indirgemeye çalışmıştır. Sahnenin doğal bir ortam değil, tiyatro amacıyla kurulmuş yapma bir düzen olduğunu açıkça belirtmek için, vida ve çivileri gizlenmemiş dekor öğeleri kullandığı görülmüştür.

Meyerhold, doğalcı tiyatronun dekor anlayışına karşılık, değişmesi gereken sahne uzamı fikrinden stilizasyon ilkesini çıkarmaktadır. Stilizasyon ilkesiyle Meyerhold, bu kavramın konvansiyon fikrine ayrılmaz bir biçimde bağlı olduğunu belirtmiştir. Meyerhold'a göre bir dönemi ya da olayı stilize etmek, tüm anlatım araçlarıyla bu dönemi ya da olayın iç sentezini aktarmak, bir sanat yapıtının gizli özgür çizgilerini yeniden üretmek anlamına gelmektedir (Brockett, 1992: 62).

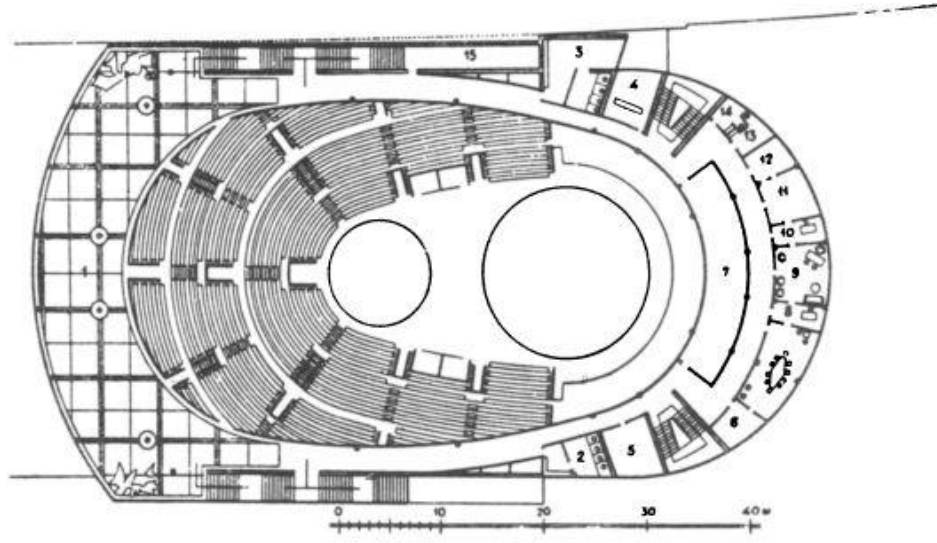
Doğalcı tiyatroyu eleştirmiş ve 19. ve 20. yüzyıllardaki kusursuz yanılsamayı oluşturma arayışında kaybedilen gelenekleri ortaya çıkarmak istemiştir. Bunu yaparken Uzakdoğu tiyatrolarından, geniş kitlelerine hitap eden Ortaçağ tiyatrosundan faydalanmıştır. İki boyutlu dekorlar yerine pratiğe dayalı üç boyutlu dekorlara yönelmiş ve sahne-seyirci ayrımına karşı çıkmıştır. Uzakdoğu tiyatrosunun buluşlarından olan seyirci içinden geçen sahne yolu gibi yenilikleri kullanmıştır. Kozintsev, Meyerhold'un sahne ile ilgili düşüncelerini şöyle yorumlamıştır: "Yıkıp yok ettiği sadece rampa ışıkları, yırtıp attıkları sadece perde değildi. Meyerhold tiyatroyu yaşamdan ayıran sınırı ortadan kaldırma çabasındaydı" (Candan, 2003).

Sahneyi, doğalcılığın ayrıntılardan kurtarmıştır. Çeşitli yükseltileri, asimetrik düzlemleri, rampaları, inşaat iskelelerini kullanarak konstrüktivist bir sahne tasarımı oluşturmuştur. Klasik yapıdaki çerçeve sahneyi mantığını ortadan kaldırmış, seyircilerin içine doğru giren oyun alanları oluşturarak sahne-seyirci ilişkisini kökten değiştirmiştir. Tiyatroda seyircinin, yanılsama yoluyla pasif bir duruma dönüşmesinin tersine, her şeyin bir oyun olduğunu bilinciyle, seyirciyi aktif bir yapıya ulaştırmıştır. Seyirciyi genel aydınlatmanın bir parçası haline getirmiş, mekân ayrışmasını önlemiştir.

“Meyerhold bu düşüncelerini, Rusya’da gerçekleşen sosyalist devrim sonrasında uygular. Ancak, tiyatro anlayışına eklenen bir işlev daha vardır. Devrimin içselleşmesini sağlamak ve sosyalist kitle kültürünü oluşturmak. Bu görev kendisinin de isteğiyle Devrim yönetimi tarafından ona verilir. Bir yandan deneysel çalışmalarını sürdürecektir, bir yandan da tiyatroyu geniş yığınların yaşamına sokar. Bir kitle sanatı olan tiyatro, resmi bir ideolojinin kültürünü oluşturmak için kullanılacaktır” (Toprak, 2006: 46).

Sovyetler Birliği’nde tarihte ilk defa böylesine büyük bir sanat atılımı başlamıştır. Ülkenin her tarafında tüm toplumun her kesimini içlerine alabilecek büyüklükte tiyatro ve gösteri sanatları salonları yapılmıştır. İşçi lokalleri, kültür sanat evleri, işçi kulüpleri ile birlikte toplumun bir araya gelebileceği alanlar oluşturulmuştur. Meyerhold bu sanat atılımlarında önemli katkıda bulunmuştur.

“Meyerhold’un tiyatro prensiplerine göre 1932 yılında mimar Mikhail Barkin ve ünlü oyuncu Yevgeni Vakhtangov’un kardeşi Sergei Vakhtangov tarafından bir tiyatro binası yapılmıştır. Tiyatronun geniş halk kitlelerine ulaşması gerektiğini savunan Meyerhold’un tiyatro mekânıyla ilgili görüşleri şöyle olmuştur: “Tiyatro binalarından çıkmak istiyoruz. Yaşamın içinde oynamak istiyoruz en iyisi fabrikalarda ya da makinelerin barındığı salonlarda o yüzden dekorlarımızda metal konstrüksiyonu olan fabrika içlerini betimlemeyi öngörüyoruz. Oyuncular, tek yanlı eğitilmiş profesyonel aktörler olmamalı, iş saatleri bitiminde tiyatro oynayan işçiler olmalı” (Sözbir, 2010:82).



1. foyer, 2 and 3. lavatories, 4. stage director's office, 5. music library and instrument storage, 6. musical director, 7. orchestra, 8. typist, 9. theatre direction, 10. secretary, 11. technical director's office, 12. stage manager, 13 and 14. lavatories, 15. smoke-room (the third and final variant afforded access for motor vehicles on to the main revolve beneath points 2, 3 and 7).

Görsel 38: Meyerhold'un Yaptırdığı Tiyatronun 1932'deki Planı.

Tiyatroyu halkın tümüne ulaşması gereken, gündelik hayatı tiyatroyla iç içe düşünen Meyerhold'un bu anlayışından hareketle fabrika, sokak, tren istasyonu gibi yerlerde oyunlar oynanmaya başlandı ve tiyatro yeni Sosyalist devletin ideolojini yayma aracı olmuştur. Sovyet sahne tasarımcıları kendinden sonra gelen birçok yeni akımı etkilemiştir. Meyerhold'un geliştirdiği açık biçime dayalı sahne anlayışı daha sonra Absürt tiyatro da temel mantığını oluşturan, tiyatroda halka yakın gösterim türlerine yönelmişlerdir.

"Sirk, varyete, kabare, pantomim ve dansa önem vererek, seyirciyle daha dolaysız ve karşılıklı etkileşim yaratabilecek gösterimler gerçekleştirilmesini sağlamaya çalışmışlardır. Yaşadıkları dünyada olup bitenlere tepki duyan isyankâr sanatçılar modern düşüncenin akılcılık, değerler sistemi, karşıtlıklar ve ikilikler üzerine kurulu yapısının ortaya çıkardığı sonuçlardan memnun olmadıklarından, ilk olarak ve en hızlı yoldan biçime saldırmışlardır. Böylece modern dramının klasik sahne-salon yapısından, sahneleme teknik ve araçlarına kadar her şey denemeye açık hale gelmiştir" (Bilgil, 2013: 32).

Meyerhold'un geliştirdiği teknikler özellikle Alman yönetmen Piscator'u etkilemiştir. Piscator'un etkin olduğu politik tiyatronun yapısında etkin bir rol almıştır. Meyerhold'un tarihsel materyalizme dayalı tiyatro anlayışı Piscator'a esin kaynağı

olmuştur. Bununla birlikte Piscator'un yanında yetişmiş olan Brecht'te de Sovyet Avangartları' nın etkisi mevcuttur. Açık biçime dayalı sahne dekor ve kostüm tasarımları gelişmiştir. Meyerhold'un sinema tekniğini tiyatronun bir parçası haline getirme anlayışı Brecht'in sahne tasarım anlayışının bir parçası olmuştur.



SONUÇ

20. yüzyılda; toplumsal, teknolojik, siyasal ve ekonomik boyutlarda yaşanan önemli ve hızlı gelişmelerin yanında Rusya’da yaşanan Bolşevik Devrim de; sanat, tasarım ve tiyatrodaki önemli değişim ve dönüşümlere neden olmuştur. Geçmişten o günlere değin, insanlığın yarattığı tüm sanatsal ve estetik arayışlar ve bunların değerleri yeniden ve yenden sorgulanmıştır. Bu sorgulama sürecinin sonunda, yaşamın diğer alanlarında olduğu gibi sanatta da devrim niteliğinde değişimlere yol açan hareketlere zemin oluşmuştur. Estetiğin yapısında ve sanatta toplumsal dogmalara karşı bir çelişkin düşünce ve karşıtlık her daim mevcut olmuştur. Sanat düşünürleri, ancak bu açıdan bakıldığında toplumsal hatalardan kaçılabilceğine ve yeni bir yaşam pratiğinin oluşumunda etkili olabileceği, düşüncesini savunmuşlardır. Sanat ve tasarımın en önemli özellikleri arasında özgünlük ve sübjektiflik ile tek ve yalın olma isteği, yatar. Çünkü her tasarım ve tasarıma dayalı eser, kendi tasarımcısına özgüdür ve onun dışında başka bir yaratıcıya veya erke bağlanamaz. Üretici getirdiği yeni bakış açıları ve yeniliklerle yaratıcılığını ortaya koyarak, tasarımın benzerleri arasındaki ilişkiyi kopartır ve ona öznellik biçimi ve anlamı verir.

Bu tez, Avrupa’da avangart sanat kavramının nasıl ortaya çıktığını, bununla beraber Rusya’da gerçekleşmiş olan Bolşevik Devrimi’yle birlikte Sovyetler Birliği’nde ortaya çıkan Rus Avangart hareketinin genelde sanatı ve özelde sahne tasarımını nasıl etkilediğine ilişkin bazı bulgulara ulaşmaya odaklanmıştır. Bu kapsamda Avangardın kavramsal tanımını yapılarak, tarihsel süreç içerisinde geçirdiği değişim ve dönüşümlerin içeriği üzerinde durulmuştur. Ayrıca, modernizm olgusu çerçevesinde kendini oluşturmuş öncü olarak belirlenen sanat hareketleri ve ekolleri incelenmeye ve sahne tasarımı ile ilişkileri de bulgulanmaya çalışılmıştır. Böylece tiyatronun yaşamdan kaynağını alan bir disiplin olma yönüyle, sanatsal değişim ve dönüşümlere duyarsız kalmadığı bu devrimlerden ve değişimlerden doğrudan etkilendiği sonucuna varılmıştır. İlerleyen bölümlerde avangart düşüncenin sahne tasarımı alanındaki yansıması üzerine vurgu yapılmış; Bolşevik devriminin ilk döneminden İkinci Dünya Savaşı’na kadarki

süreçte, avangart olarak nitelendirilen sahne tasarımı anlayışı incelenmeye ve özellikleri bulgulanmaya çalışılmıştır.

Avangart hareketlerin oluşumunda karşımıza çıkan olgular ışığında estetiğin temelini oluşturan saldırganlık, eskiye karşıtlık, asimetrik yönelim, şok, devrimcilik, gerçeklik dışı yaklaşım, matematiksel yönelim gibi alt kavramlara ulaşılmıştır. Ayrıca bu kavramlar üzerinden dönemin Rusya'sındaki sahne tasarımı anlayışının tasarıma etkileri irdelenmiş; bu kavramların sanatçıların çalışmalarındaki karşılıklarına ilişkin görüşlere yer verilmeye çalışılmıştır. Yine Rus sahne tasarımcılarının dönemin dekor, kostüm ve ışık tasarımlarını nasıl etkilediği ve kendilerinden sonraki sahne tasarım yapısını nasıl değiştirdiklerine ilişkin görsel ve kuramsal bulgular incelenmiştir. Avangart estetik anlayışıyla gelişen sahne plastik anlayışının, sahne ve seyirciyle olan ilişkisi, sahne seyirci ilişkisini ve geleneğin yok edilerek nasıl yeni bir sahne estetiği ortaya çıktığı açıklanmaya çalışılmıştır. İlerleyen bölümlerde, Çarlık döneminden kalan natüralist sahne tasarım anlayışının nasıl olduğu aktarılmaya çalışılmış, daha sonra yeni kuşak avangart sahne tasarımcılarının bu eski anlayışı nasıl yıktığına ilişkin örneklerle yer verilmiştir.

Çalışmada bu dönemin öne çıkan sahne tasarımcıları araştırılmış; sözü edilen sahne tasarımcıların kendilerinden sonra gelen sahne tasarımcılarını nasıl etkiledikleri, bulgulanmıştır, örneklerle açıklanmaya çalışılmıştır. Özellikle Sovyetler Birliği'nin Lenin sonrası döneminde, sahne tasarımcılarının birçoğu Avrupa'ya gittiği, orada yeni ekoller oluşturdukları sonucu varılmıştır. Kandinsky gibi sahne tasarımcıların, Almanya'da Bauhaus ekolünü kurmaları, Avrupa'da tasarım anlayışına yeni boyutlar kazandırdığı sonucuna varılmıştır. Bunun yanı sıra Meyerhold'un geliştirdiği yeni sahne anlayışı, kendinden sonra gelen ikinci kuşak Avrupalı tiyatrocuları etkilediği de görülmüştür. Bunlar arasında Piscator, Brecht, Peter Brook, Antonin Artuad, Ionesco gibi önemli tiyatrocular sayılabilir. Adı geçen avangartların bu taarımcıların kendilerine özgü bir plastik sahne dili oluşturmalarına katkıda bulundukları da anlaşılmaktadır. Bununla beraber Caspar Neher ve Teo Otto gibi önemli sahne tasarımcıları da, Rus Avangartları'ndan oldukça etkilendiklerine ilişkin bulgulara da ulaşılmıştır. Meyerhold'un açık biçime dayalı kumpanya ve sirk anlayışına dayalı sahne tasarım

anlayışı, bu yeni sahne tasarımcıları üzerinde büyük bir etki oluşturmuştur. Naturalist ve gerçekçi anlayışın etkisinin yitirilmesi, her şeyin sahne üzerinde verilmesi ve seyircinin atmosfere dayalı pasif durumunun, etkin bir role kavuşturulmasında, Rus Avangart sahne tasarımcılarının katkısı olduğu yine araştırmalar sonucunda elde edilen diğer bir sonuçtur.

Sahne dekor ve kostüm tasarlama sürecinin sosyo-ekonomik, kültürel ve teknolojik ilerleme ve değişmelerden doğrudan etkilendiği sonucu da apaçık karşımızda durmaktadır. Ayrıca bu öncü sanat hareketlerinin, sanatın; eleştirel bir kültürün oluşturulmasında, yaşamın içinde aktif rol almasında, anlaşılamayanın-farklı olanın arayışında önemli etkiye sahip olduğu da bu araştırmada ortaya çıkarılan önemli bir sonuçtur. Yine sözü edilen dönem sanat anlayışlarının, sahne tasarımının kendi geleneksel kabuğundan ayrılarak, geleceğin modern dünyasına yönelmesinde büyük bir etkiye sahip oldukları görülmüştür. Avangart olgusu; tiyatro ve sahne tasarımında yeni kavramlar, yeni objeler, yeni teknikler, yeni araç ve malzemelerin kullanımının yolunu açmıştır. Bu bağlamda, sahne tasarımının; çağının tekniklerine koşut olarak ortaya çıkan ve farklı perspektifler kazanan, üretim mekanizmasının yeni koşullarını ile biçimlenen amaçlı bir olgu ve sanat formu olduğu sonucuna varılmıştır. Bu açıdan avangart sahne tasarımcılarının kullandıkları; teknikler, obje ve malzemeler ile kendi döneminden önce gelen sahne tasarımcılarına göre çok boyutlu ve üretken oldukları sonucundan da söz etmek mümkündür.

Öncü akımların etkisiyle ortaya çıkan estetik algıdaki değişimler, diğer tüm sanat disiplinlerinde de görüldüğü gibi tiyatro sanatında da etkisini gösterdiği söylenmelidir. Bilimsel ve teknik alandaki gelişmeler ve teknolojinin insan yaşamına dönüştürücü biçimde ve hiç olmadığı kadar yoğun dâhil olması, insanın kendi yaşadığı döneme bakış açısını da etkilemiştir. Tasarımcılar gerek sahne plastiğinde ve gerekse rejide, tiyatro gösterisine katılan bütün yardımcı alanlarında yeni anlatım gereçlerini aramış ve bunları korkusuzca denemenin yollarını bulmuştur. Bu deneysel çalışma metodları açısından 20. yüzyılın en belirgin özelliği olmuştur. Bu devrimler çağındaki tiyatro düşüncesi ve mantığı, tiyatrodaki üretimlere bağlı olarak yeni deneylerin kuramsal yapısını ve sınırını saptanmaya çalışıldığı bir çağda olduğu sonucu da sözü

edilmesi gereken anlamlı diğerk bir sonuçtur. Bunun yanında bu çalışmada, Avrupa'daki avangart akımların da neredeyse tümünün farklı amaçlarla yola çıksalar bile ve yine kullandıkları farklı tekniklerle; sanatın gerçek olanı yansıtması gerektiğı düşüncesine karşı bir tavır ortaya çıkardıkları ve bu yönde üretimler gerçekleştirdikleri görölmüştür. Bu sanat ekollerinin başka bir özgünlüğü olarak; sahne tasarımcılığının da en az yönetmenlik ve yazarlık kadar önemli bir unsur olarak önem kazandıklarına ilişkin bulgular, bu çalışmada ortaya çıkan önemli diğerk bir sonuçtur. Sovyet Rusya'da ortaya çıkmış dönemin yeni genç kuşak avangart rejisör ve sahne tasarımcıları; Avrupa sahne tasarımına ve plastiğine birçok yenilik getirmiş ayrıca dekor tasarımına, ışık tasarımına, kostüm tasarımına ve sahneleme tekniklerine de yeni ve özgün bir dil ve görünüm kazandıklarını da söyleyebiliriz. Özellikle Bauhaus tiyatrosunun geliştirdiğı sahne plastiğı mantığı ve tiyatro sahne binası mimarisine getirdiğı yenilikler, bunlara örnek olarak verilebilir.

Bauhaus tiyatrosunun bu yenilikçi anlayışı; sahnenin İtalyan stili çerçeve mantığından çıkarılmasını sağlamış, ışık yerleşiminin açık biçimde seyircinin görebileceğı şekilde yerleşmesini sağladığına ilişkin bulgulara yine bu araştırma kapsamında ulaşılmıştır. Sahne tasarımı hantal ve işlevsiz konumunu reddederek; pratik ve daha açık planlı bir hale girmiştir. Araştırmalar sonucunda, Nazi'lerin iktidara gelmelerinin ardından, bir çok avangart sanatçının Amerika'ya göçtükleri ve kendi tiyatral anlayışlarını buraya taşıdıkları görölmüştür. Amerika'da 1950 sonrası post avangart tiyatronun oluşumunda, dönemin politik, sosyal ve teknolojik dönüşümleri yanında Sovyet avangartlarının büyük etkisi olmuştur. Sonuç olarak, Sovyetler Birliğı'ndeki oyun sahneleme ve mekân tasarımına getirilen tüm bu yenilikçi anlayışların günümüzün modern tiyatrosunda da etkili olduğı gözlemlenmiştir.

Bu araştırmanın benzer çalışmalara kaynaklık etmesi ve geçmiş dönem avangartları ile tüm diğerk değişkenlerin günümüz sahne tasarımını geliştirecek yeni araştırma ve araştırmacılara, faydalı olması umulmaktadır.

KAYNAKÇA

- ALBERTİNİ I. (1990). Ekonomik Sistemler, Çev: C Unay, Bursa: Ekin Yay.
- Aleksander Rodçenko (2017). http://www.estanbul.com/aleksander-rodchenko-ve-devrimci-sanat-446954.html#.WRtL_Gnyipo
- ANTMEN, Ahu (2009). 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar (2. Baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- ANTMEN, Ahu (2010), 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- ARTUN Ali (2015) Sanatın İktidarı 1917 Devrimi, Avangard Sanat ve Müzecilik, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Balcı, Fatih., (2006), Rh+ Sanat, Sayı: 33, İstanbul
- Banister, Floris (2012). Revolutions in Time, Space and Art: Russian Constructivism. <http://www.uni.edu/universitas/article/revolutions-time-space-and-art-russianconstructivism>). Erişim-10.04.2017
- BATUR, Enis (2006). Modernizm Serüveni, Bir Temel Metinler Seçkisi: 1840-1990. İstanbul: Alkım Yayınevi.
- BAUMAN, Zygmunt (2000). "Postmodern sanat, ya da Avangard'ın imkânsızlığı, Postmodernlik ve Hoşnutsuzlukları", Çev. İsmail Türkmen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- BECER, Emre. (1999). Modern Sanat ve Yeni Tipografi. İstanbul: Dost Kitabevi.
- BEHRAMOĞLU, Ataol. 2001, "Rus Edebiyatında Puşkin Gerçekçiliği", İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- BELGE, Murat, (1997). Marksist Estetik, İstanbul: Birikim Yayınları,
- BERGER, Peter L. (1974). The Homeless Mind: Modernization and Consciousness, Published by Penguin Books Ltd.

BERKTAY, A. (1997). Tiyatro-Devrim ve Meyerhold, Tiyatro Kültür Dizisi, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

Beykal, Canan (1985). -Konstrüktivizm-Vladimir Tatlin ve Konstrüktivizm- Boyut Dergisi, Nisan s.18-22.

Bozağaçlı, Selçuk., Soyşekerci, Serhat (2008). 20. Yüzyılın Sanat Dünyası Perspektifinden Sosyo-Ekonomik Çelişki ve Etkileşimler.

BRAUNCEK, Manfred 1993, “Theater der Futurismus”, 20.Yüzyılda Tiyatro, Yayına Haz. Aziz Çalışlar, Çev. Mahmut Karakuş, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları.

BROCKET Oscar Gross, Tiyatro Tarihi, Çev.: S. Sokullu, vd., Ankara: Dost Kitabevi.

Buğlalılar, Eren (2012). Mücadelemizin Tiyatroları: Giriş. <http://www.mimesis-dergi.org/2011/12/mucadelemizin-tiyatrolari-giris/> Erişim tarihi: 18.12.2016

Bulut, Cemile. Varvara Stepanova, Petrol-İş Kadın - 2015 Haziran Sayı 51-Syf 65-66. Özudoğru, Şakir (2011).Modern Sanat Akımları ve Moda, İdil Dergisi -02-06-11 Syf-233.

BÜRGER, Peter (2003). Avangard Kuramı, Çev. Erol Özbek, İstanbul: İletişim Yayınları.

Calinescu, Matei (2003). “Moderniteden Avant- Garde’a”, Kitap-lık Dergisi, Sayı: 60, Nisan s. 53–55.).

CANDAN, Ayşın (2003), Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

CHAMPARNAUD, François, (1975), Révolution et Contre-Révolution Culturelles

ÇALIŞLAR, Aziz (1993). Tiyatro Kavramları Sözlüğü, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları

ÇALIŞLAR, Aziz (1995). Tiyatro Ansiklopedisi. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları

ÇALIŞLAR, Aziz (1996). Çehov ve Moskova Sanat Tiyatrosu, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

ÇEHOV, Anton (2001). Oyunlar, İstanbul: Sosyal Yayınlar.

Damar, Meryem Betül, (2016). Avangard Sanatçı Kazimir Maleviç ve Süprematizm, <http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1452527512.pdf> erişim tarihi 04.01.2017.

Davies, R. W. (1990), "Gorbachev's Socialism in Historical Perspective", New Left Review, no. 179, Ocak-Şubat.

DOBB, Maurice (1968). 1917'den Bu Yana Sovyet Ekonomisinin Gelişimi, Çev. Metin Aktan. İstanbul: Özdemir Basımevi.

EİSENSTADT, S., N. (2007). Modernleşme, Başkaldırı ve Değişim. Çev. Ufuk Coşkun. Ankara: Doğu Batı Yayınları.

en URSS, Paris, Editions Anthropos.

ERİNÇ, Sıtkı (1995), Resmin Eleştirisi Üzerine. İstanbul: Hil Yayınları.

Erman, Burcu (2014). Rol'e Yaklaşımda Stanislavski'yi Anımsamak, (<http://mimesis-dergi.org/2014/09/role-yaklasimda-stanislavski-yi-animsamak/>) erişim tarihi: 12.20.2016.

Eroğlu Barış (2008). Kazimir Maleviç ve Süprematizm Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, İzmir- Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü)

Eryılmaz, Hülya (2010). 1910–1930 Yılları Arasında Öncü Akımların Avrupa Tiyatrosunda Mekân Tasarımına Yansıması-Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi.

FARTHING, Stephen (2012). Sanatın Tüm Öyküsü. Çev.: Gizem Aldoğan-Firdevs Candil Çulcu, İstanbul: Hayal Perest.

FELDBRUGGE, Ferdinand (1993). Russian Law: The End Of The Soviet System and the Role of Law. Martinus Nijhoff Publishers.

Fırıncı, Mehmet. (2006). “Alman Ekspresyonizmi (Dışavurumculuk) Die Brücke (Köprü) ve Türk Baskı Resim Sanatına Etkileri”, Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Dergisi, s. 111.

FISHER, Ernst, (1993), “Sanatın Gerekliliği,” Çev: Prof. Cevat Çapan, Payel Yayınevi.

Genç, Adem (1983). Entropi ve Nedensizlik Açısından Dadacı Sanat Hareketlerinin Çözümlemesine İlişkin bir Yöntem Araştırması, Yayımlanmamış doktora tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi.

GİDERER, Hakkı Engin (2003). Resmin Sonu, İstanbul: Ütopya Yayınları.

GOMBRICH, E., H. (1992), Sanatın Öyküsü, (4. Baskı), Çev: Bedrettin Cömert, İstanbul: Remzi Kitabevi.

GREGORY, P. R. (2004). (The Political Economy of Stalinism: Evidence from the Soviet Secret Archives. Cambridge: Cambridge University Press.

Güllü, Fırat (2007). 20. Yüzyıl Tiyatro Tarihi Avantgarde'in Tarihidir, <http://www.bgst.org/kuram/20-yuzyil-tiyatro-tarihi-avantgardein-tarihidir>

Gümüş, Yunus Emre (2016). Sovyetlerde Çağdaş Sanat

GÜNEŞ, Sütçü (2014). Rus Gerçekçiliği Bağlamında İ.A. Gonçarov'un Oblomov Adlı Romanı, Slav Dilleri ve Edebiyatları Anabilim Dalı Rus Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yayımlanmış Yüksek Lisans

HOBSBAWM, Eric (2006). Kısa 20. Yüzyıl, 1914-1991 Aşırılıklar Çağı, Çev: Yavuz Alogan, İstanbul, Everest Yayınları.

http://www.academia.edu/10733935/Sovyetlerde_%C3%87a%C4%9Fda%C5%9F_Sanat

http://www.universite-toplum.org/pdf/pdf_UT_369.pdf erişim tarihi: 24.04.2017

HUBERMANN, L. (1975). Sosyalist Planlı Ekonomi, Sosyalizm'in Alfabesi, Ankara: Sol Yayınları.

KAHRAMAN, Hasan, Bülent (2002), “Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri,” 2. Baskı, İstanbul: Everest Yayınları.

Karabaş, Pelin, Avşar., Damar, Meryem, Betül (2016). Avangard Sanatçı Kazimir Maleviç ve Süprematizm <http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1452527512.pdf>

KOVTUN, Evgueny (2007). Russian Avant-Garde. New York: Parkstone Press.

Kömeçoğlu, Uğur (2002). Küreselleşme, Modernleşme, Modernlik. Doğu-Batı Dergisi. Sayı 18, s.s.11-27.

KRAUSSE, Anna Carola (2005), “Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü,” Çev: Dilek Zaptçioğlu, İstanbul: Literatür Yayıncılık.

LYNTON, Norbert (2009). Modern Sanatın Öyküsü. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Marinetti, Filippo ,Tommaso (2001). “Fütürizm: Avangardın Faşizm’le İttifakı”. Çev. Kuyaş Öz ve Mehmet Kabala. Arredamento Mimarlık Tasarım Kültür Dergisi, Sayı: 132, s. 62-73.

MARKS, Karl., ENGELS, Friedrich (2003). Komünist Manifesto, Çev. Levent Kavas, İstanbul: İthaki Yayınları.

Milovidova, E.Zetkin (2011). Sovyetler Birliği’nde Kadının Kurtuluşu. Özgürlük Dünyası, , Aylık Sosyalist Teori ve Politika Dergisi, Sayı: 188.

Mimesis Tiyatro, (2017). Mimesis Tiyatro, Mimesis Dergisi Sa.1, S;47- Mimesis Tiyatro\Çeviri-Araştırma Dergisi, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, Sayı;1.

NUTKU, Hülya (2001). Oyun Sanat Bilimi Dramaturgi; İstanbul: Mitos – Boyut Yayınları.

NUTKU, Özdemir Dünya (1985), Tiyatrosu Tarihi, Cilt 2, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Özdemir, Emin (1981). Gerçekçilik Üzerine Yargılar, Türk Dili Aylık Dil ve Yazın Dergisi Akımları Özel Sayısı, A.Ü. Basımevi, Sayı:349, syf:62, Ocak, Ankara.

Özkaya, Tüten (2016). Rus Edebiyatında Sembolizm yayınlanmış makale) erişim tarihi: 17.10.2016 (<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/26/1242/14179.pdf>)

Özsoy, İsmail (2006), Sovyet Sisteminin Çöküşünden Tarihi ve Evrensel Dersler. Bilig (39), GÜZ). s. 163-194.

Öztuna, Yakup, (2007) Grafik Tasarım ve Görsel İletişim, Kültürü Dergisi, 12. sayı, İstanbul- s.91

ÖZÜAYDIN, N. Uğur (2006) 20. Yüzyıl Tiyatrosunda Estetik Düşünce, İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.

ÖZÜAYDIN, Nazım, Uğur (2013). stanislavski sistemi ve metot oyunculuğu'nun aralarındaki temel farklar açısından karşılaştırılması, yayınlanmış makale-Tiyatro Araştırmaları Dergisi, erişim tarihi 20.10.2016)

PARER, Özlem, (2004), Rus Biçimciliği ve Şklovski, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

PASSERON, Rene, (1982). Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi, çev. Sezer Tansu, 2. Baskı, İstanbul: Remzi Kitabevi.

RİCHARD: Lionel, (1999). EKSPRESYONİZM SANAT ANSİKLOPEDİSİ, Çev. Beral Madra, vd., İstanbul: Remzi Kitapevi.

Rosalind, Krauss, (1981), The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths, The MIT Press, Cambridge-Londra, 1986 ya da October, no.18 (Sonbahar 1981); ss. 47-66.

SALİHOĞLU, Muhsin (1997), Sovyet Sosyalizminden Çıkarılacak Dersler, Ürün Dergisi, Kitap Dizisi Sayı:1.

Sancar, Nurcan (2011), Sovyet Devriminin Kültürel Etkisi, Özgürlük Dünyası, Aylık Sosyalist Teori ve Politika Dergisi, Sayı: 186.

SHEPPARD, Richard, (1998), “Alman Dışavurumculuğu,” (Çev: Güzin Özkan) Derleyen. Enis Batur “Modernizmin Serüveni” İstanbul: Yapı Kredi, ss. 239-249.

Soviet Constructivism, (2017). <http://www.raruss.ru/soviet-constructivism>

STANİSLAVSKİ, Konstantin, (1995). Reji Defteri, Çev.Aziz Çalışlar, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları

STANİSLAVSKİ, Konstantin (1992). Sanat Yaşamım, İstanbul: Can Yayınları.

ŞENER, Sevda (2010).Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi, Ankara: Dost Kitabevi.

TEKSÖZ, Didem (2001). Beden ve Mekan Bauhaus Tiyatro Çalışmalarının Mimarlık Eğitimi Açısından Değerlendirilmesi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi.

Tezihttp://www.academia.edu/9862947/RUS_GER%C3%87EK%C3%87%C4%B0L%C4%B0%C4%9E%C4%B0_BA%C4%9ELAMINDA_%C4%B0.A.GON%C3%87AROVUN_OBLOMOV_ADLI_ROMANI

Togay Semih, Bale ve Modern Dans. <http://eski.bgst.org/dans/arastirma>) erişim tarihi :.12.10.2016

TUNALI, İsmail (1996). Grek Estetik’i, (4. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.

TUNALI, İsmail (2006). "Bir Kültür Kategorisi Olarak Avangard Üstüne", Rh+ Sanat, Sayı: 33, ss.13.

TZARA, Tristan (2005). Dada Manifestoları ve Seçme Şiirler”, der ve çev. Tozan Alkan, İstanbul-Don Kişot Yayınları.

UMBERTO, Eco (2006). Güzelliğin Tarihi. Çev.: Ali Cevat Akkoyunlu, İstanbul: Doğan Kitap.

UMBERTO, Eco (2009). Çirkinliğin Tarihi. Çev. Anaca Uysal Ergün vd. İstanbul: Doğan Kitap.

Üçgöl, Sevinç (2002). Rusya’da İlk Dekadan Görüşlü Okul: Rus Sembolizmi. Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 1 (13), 239-255. Retrieved from <http://dergipark.gov.tr/erusosbilder/issue/23746/252976>

Vargı, Elif (2017). Lyubov Popova, <http://fotografya.fotografya.gen.tr>

Viladimir Tatlin, (2017). http://www.russia-ic.com/people/culture_art/t/880/

VOLİN, B.M. (2004), Sovyet Ülkesinde Sosyalizmin Zaferi İçin (1917-1947), Çev. İbrahim Okçuoğlu, İstanbul: Ceylan Yayınları.

YAVUZ, Seda (2004). Yapı-Bozum Bağlamında Fluxus Hareketi, İstanbul Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Yener, Tuğba, (2006). Varoluşçu İzlerin Bacon, Malevich, Pollock Ve Giacometti’nin Yapıtlarında Plastik Açından İncelenmesi, Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Isparta.

Yetkin, Suut, Kemal (1967). Edebiyatta Akımlar, İstanbul, Remzi Kitabevi.

Yıldırım, Leyla (2011).“İlk Sovyet Modası’nın” Oluşturulmasına Popova ve Stepanova’nın Konstrüktivist Yaklaşımlarının Etkisi Yedi, DEÜ GSF Dergisi, Sayı 6, 2011, Sayfa 35.

YILDIZOĞLU, Ergin, (1997), Yaşasın Modernist Refleks, İstanbul: Telos Yayıncılık.

YILMAZ, Mehmet (2006). Modernizmden Postmodernizme. Ütopya Yayınevi: Ankara.

Toprak, Günay (2006). 20. Yüzyılda Tiyatronun Kitleselleştirilmesine Yönelik Düşünce ve Uygulamalar, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi.

Sözbir, Defne (2010). Tiyatro Mekânının Değişimi- Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi.

Serpil, Bilgil (2013). Samuel Beckett'in Tiyatro Oyunlarında Fiziksel Kısıtlanmışlık Üzerinden Performatif Unsurların İncelenmesi, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi.

ÖZGEÇMİŞ

Memet Ali ZEREN

1984 yılında Siverek'te doğdu. 2004 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Tasarımı Bölümü'ne girdi. 2009 yılında Bertolt BRECHT'in "Cesaret Ana ve Çocukları" oyununu buluntu mekânda tasarım teziyle mezun oldu. 2009-2011 yılları arasında İstanbul da çeşitli tiyatrolarda sahne tasarımcılığı yaptı. Sahne tasarımcısı Efer TUNÇ'a asistanlık yaptı. 2011-2013 yılları arasında Bornova Belediyesi Şehir Tiyatro'sunda sahne tasarımcısı olarak çalıştı. 2012 yılında Sahne Tozu Tiyatro Ödüllerinde, Arturo Ui'nin Önlenebilir Yükselişi" oyunuyla yılın en iyi kostüm tasarımcısı seçildi. 2011 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsünde yüksek lisansa başladı. 2012-2017 yılları arası Devlet Tiyatroları bünyesinde İzmir, Adana, Konya, Erzurum gibi bölgelerdeki devlet tiyatrolarına dekor ve kostüm tasarımları yaptı. Bunun dışında Antalya ve Kocaeli şehir tiyatrolarında çeşitli oyunlara dekor ve kostüm tasarımı hazırladı. 2016 yılında Yaşar Üniversitesi'nde Film Tasarımı bölümünde sözleşmeli öğretim görevlisi olarak sanat yönetimi dersi verdi. 2017 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde Temel Eğitim Bölümü'ne araştırma görevlisi olarak atandı.