



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

Opera Anasanat Dalı

OPERADA REJİ SANATI VE ÇALIŞMA PRENSİPLERİ

Erdem BAYDAR

Sanatta Yeterlik/ Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2022



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Opera Anasanat Dalı

OPERADA REJİ SANATI VE ÇALIŞMA PRENSİPLERİ

Erdem BAYDAR

Sanatta Yeterlik/ Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2022

OPERADA REJİ SANATI VE ÇALIŞMA PRENSİPLERİ

Danışman: Prof. A.Binnur EKBER

Yazar: Erdem BAYDAR

ÖZ

Reji sanatı 19. yüzyılın sonlarında ve 20. yüzyılda çalışma prensipleri, zaman yönetimi, dramaturji, form, anlatım ve politik angajman olarak büyük bir değişimden geçmiş ve gelişmiştir. Bu tezde reji sanatının gelişimine ışık tutmuş kişi ve prensipleri incelenmiş ve reji sanatına katkıları araştırılmıştır.

On dokuzuncu yüzyılın ortasında tahta geçen Saksonya – Meiningen Dükü 2. Georg Sahne sanatlarına tutku derecesinde bağlı bir hükümdardır. Kendi sanat anlayışının beden bulduğu, deneysel reji çalışmalarını sürdürdüğü Tiyatrosu ve Operası, Avrupa'nın büyük sanat merkezlerine yaptığı turnelerle yüzyıl kadar sürecek bir değişim ve gelişim sürecini başlatmıştır. Bu süreçte birbiriyle iletişim ve etkileşim halinde olan Stanislavski, Meyerhold, Brecht ve Grotowski gibi büyük rejisörler, reji sanatını içerik, yapı, amaç olarak tamamen değiştirmişlerdir.

Bu tezde opera reji sanatı ve çalışma inceliklerini daha iyi anlamak için yukarıda ismi geçen rejisörlerin yaşamları, eserleri ve çalışma prensipleri incelenmişmiş, aralarındaki benzerlikler, farklar saptanmış ve getirdikleri yenilikler ortaya konulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Reji, opera, dramaturji, form, anlatım.

THE ART OF STAGE DIRECTING AND ITS PRINCIPLES IN THE OPERA

Supervisor: Prof. A.Binnur EKBER

Author: Erdem BAYDAR

ABSTRACT

The art of stage directing has changed and evolved in the 19th and 20th century especially in working principles, time planning, dramaturgy, form, story telling and political engagement. In this thesis it is aimed to study the life and principles of the people who evolved stage directing and find out their impact on opera stage directing.

The Duke of Saxony and Meiningen who was throned at the middle of the 19th century was a passionate art admirer. The touring of Meiningen Theater and Opera to the big art centers of Europe where his concept of art has found the body, made a big impact and started a period of change and development. In this process, great Stage directors like Stanislavski, Meyerhold, Brecht and Grotowski who were in contact, changed the concept, form and idea of stage directing completely.

In this thesis; the life, works, working principles and innovations of these stage directors are analysed and their similarities and differences are found out, so that the changes and and revolutions they brought can be better understood.

Keywords: Stage directing, opera, dramaturgy, form, story telling.

TEŞEKKÜR

Tezimin ortaya çıkma süresinde benden yardımını esirgemeyen hocam ve tez danışmanım Sn. Prof. Dr. A.Binnur Ekber'e ve hocam Dr. Öğretim Üyesi İrem Bozkurt'a sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Erdem BAYDAR

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ	i
ABSTRACT	ii
TEŞEKKÜR	iii
İÇİNDEKİLER DİZİNİ	iv
GÖRSELLER DİZİNİ	vi
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM: YÖNTEM	2
1.1. Araştırma Modeli	2
1.2. Verilerin Toplanması	2
2. BÖLÜM: AMAÇ	3
2.1. Araştırmanın Amacı	3
2.2. Araştırmanın Önemi	3
3. BÖLÜM: DÜNYADA OPERA REJİSİ	4
4. BÖLÜM: REJİ SANATINA YÖN VEREN REJİSÖRLER	16
4.1. Dük II. Hans Georg von Sachen Meiningen	16
4.2. Konstantin Stanislavski	20
4.3. Vsevolod Emilyeviç Meyerhold	22
4.4. Bertolt Brecht	27
4.5. Jerzy Grotowsky	29
5. BÖLÜM: ESERİN SAHNELEME SÜRECİNDE DİKKAT EDİLMESİ	
GEREKENLER	35
5.1. Ön Çalışma	37
5.2. Metin Analizi	38
5.3. Sahne Çalışmaları	39

5.4. Dekor ve Aksesuar.....	40
5.5. Işık	40
5.6. Orkestra ve Sahne Provalarının Birleşmesi	40
SONUÇ	41
KAYNAKLAR	42
ETİK BEYANI	44
SANATTA YETERLİK/SANAT ÇALIŞMASI RAPORU ORİJİNALLİK RAPORU	45
PROFICIENCY IN ART/ ART WORK REPORT ORIGINALITY REPORT	46
YAYIMLAMA VE FİKRÎ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI	47

GÖRSELLER DİZİNİ

- Görsel 1.** Peter Konwitschny. Aida-Leipzig Operası. 2008.
<https://werktreue.com/peter-konwitschny/?lang=en>, 1.118
- Görsel 2.** Peter Konwitschny. Aida-Leipzig Operası. 2008.
<https://werktreue.com/peter-konwitschny/?lang=en>, 2.028
- Görsel 3.** Peter Konwitschny. Aida-Leipzig Operası. 2008.
<https://werktreue.com/peter-konwitschny/?lang=en>, 3.229
- Görsel 4.** Peter Konwitschny. Uçan Hollandalı- Münih Operası. 2016.
<https://werktreue.com/peter-konwitschny/?lang=en>, 0.4410
- Görsel 5.** Peter Konwitschny. Uçan Hollandalı- Münih Operası. 2016.
<https://werktreue.com/peter-konwitschny/?lang=en>, 1.5110
- Görsel 6.** Peter Konwitschny. Uçan Hollandalı- Münih Operası. 2016.
<https://werktreue.com/peter-konwitschny/?lang=en>, 2.1711
- Görsel 7.** Peter Konwitschny. Uçan Hollandalı- Münih Operası. 2016.
<https://werktreue.com/peter-konwitschny/?lang=en>, 2.2011
- Görsel 8.** Peter Konwitschny. Uçan Hollandalı- Münih Operası. 2016.
<https://werktreue.com/peter-konwitschny/?lang=en>, 2.2912
- Görsel 9.** Andrea Moses. Khovanshchina- Weimar Operası. 2012.
https://www.youtube.com/watch?v=jbxU5T_lc4U, 0.4213
- Görsel 10.** Andrea Moses. Khovanshchina- Weimar Operası. 2012.
https://www.youtube.com/watch?v=jbxU5T_lc4U, 0.3313
- Görsel 11.** Andrea Moses. La Cenerentola- Stuttgart Operası. 2013.
<https://www.youtube.com/watch?v=bECD7Uab4Kc>, 0.0914
- Görsel 12.** Dük 2. Georg von Sachsen–Meiningen,
[https://de.wikipedia.org/wiki/Georg_II._\(Sachsen-Meiningen\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Georg_II._(Sachsen-Meiningen))17
- Görsel 13.** Alfred Erck. Meiningen Tiyatrosu ve Operasının 1874-1890 yılları arası yaptığı turneler, 2006 (Erck, Alfred, 2006)19

GİRİŞ

Reji sanatı, rejisörün kâğıt üzerindeki yazılardan, başka bir deyişle okuma metni olan oyun metninden ya da bir sözsüz oyundan, bir fikirden canlı performansa dönüştürme sanatıdır. Rejisör tiyatro, sinema, opera, operet ve müzikal oyunlarında oyuncuların karakterlerini şekillendirip oyunu düzenleyen, metin, yorum, dekor, müzik gibi öğeler arasında birlik sağlamaya çalışan sanatçı, yönetmendir. Ayrıca eserin çalışılmasının ilk gününden başlayarak tüm çalışmalarda, gösterimde ve hatta gösterimin tekrarlarında da bir asistanlar grubu yardımıyla esere dâhil olan herkesi yöneten ve yönlendiren kişidir.

Opera sanatının dinlendiği kadar seyredilen bir sanat olduğu gerçeği unutulmamalıdır. Zaten Richard Wagner'in "Gesamtkunstwerk" tanımından beri bütün bunlar bir bütündür. Dolayısıyla bir opera rolü söylendiği kadar oynanan, oynandığı kadar söylenen bir dizi canlandırmayı ve seslendirmeyi birlikte içerir. Günümüzde böylesi bir rolü üstlenecek bir sanatçının söyleme nitelikleri kadar oynama niteliklerini de geliştirmesi ve bunu çağdaş reji anlayışının getirdiği bir bütüne ulaştırması beklenmektedir.

Bu araştırmada, kaynak tarama yöntemi kullanılarak reji sanatının prensiplerini koyan ve devrimsel yenilikler getiren Stanislavski, Meyerhold, Brecht, ve Grotowski gibi büyük rejisörlerin reji üzerine düşüncelerini, getirdikleri prensipler, yenilikler ve opera rejisindeki uygulama incelikleri araştırılmıştır.

1. BÖLÜM: YÖNTEM

1.1. Araştırma Modeli

Bu araştırmanın amacına yönelik kaynak taraması yapılarak, konuyla ilgili kaynaklar taranarak yorumlanmıştır.

1.2. Verilerin Toplanması

Veri toplamak için yazılı kaynak taraması yapılmış; konuyla ilgili makaleler, kitaplar, ansiklopediler ve internet sayfalarından yararlanılmış; yurtiçinde ve dışında konuyla ilgili uzmanlardan edinilen deneyimlerden faydalanılmış; yabancı dildeki kaynaklar tercüme edilirken alanında uzman görevlilerle birlikte yapılmıştır.

2. BÖLÜM: AMAÇ

2.1. Araştırmanın Amacı

Bu araştırmada Stanislavski, Meyerhold, Brecht, ve Grotowski gibi reji sanatının büyük isimlerinin getirmiş olduğu yenilikleri inceleyerek; opera sanatı başta olmak üzere tüm sahne sanatlarında reji sanatının ve çalışma prensiplerinin anlaşılması amaçlanmıştır.

2.2. Araştırmanın Önemi

Çalışmanın öğrenciler başta olmak üzere tüm sahne sanatçılarında ve bu alanda eğitim alan öğrencilere, modern rejinin dünyada nasıl yapıldığını göz önüne sermesi açısından önemli olduğu düşünülmektedir.

3. BÖLÜM: DÜNYADA OPERA REJİSİ

Sinema, tiyatro, opera, radyo ve televizyon oyunlarında 'oyunu yönetme' olarak adlandırılan reji, kâğıt üzerindeki yazılı tekstin sahnede canlandırılmasında kadar geliştirilen bütün süreci kontrol eder. Bu süreç 4 evrede gerçekleşir.

1. Evre: Metin ve müzik analizi
2. Evre: Sahneye hazırlık ve uygulama
3. Evre: Rejisörün oyuncuyla çalışması.
4. Evre: Sahneye koyuş.

Rejisör metni değerlendirirken yazarın ve bestecinin ana fikri kavraması hayati bir önem teşkil eder.

“Sahneleme sürecinde kendi dünya görüşü, sanatsal anlayışı, çağının ve içinde yaşadığı koşulların değer yargıları doğrultusunda yazara katılma ya da katılmama oranını belirlemek durumundadır. Bu bir yeniden okumadır” (Gökgücü, 2010, s. 49).

Yazılı metni bir sahneye aktarmak ciddi bir hazırlık, çalışma ve adaptasyon süreci gerektirmektedir. Bu aktarma ve adaptasyon çalışmalarında özellikle dramaturji ön plana çıkmaktadır.

Metnin sahneye çıkmasına kadar geçen süreç olarak tanımlayabileceğimiz dramaturji, bir hikâyeye veya bunun gibi elementleri oynanabilecek bir forma dönüştürmek, şekillendirmek olarak da tanımlanabilir. Dramaturji esere veya performansa çok boyutlu bir yapı verir. Dramaturji üç ana başlıkta incelenebilir:

- 1-Uygulamalı ve yapısal Dramaturji
- 2- Kurumsal Dramaturji
- 3- Drama yapıtı üretme, oyun yazma.

“Poetika” isimli eserinde Aristoteles dramatizmin ve trajedinin kurallarını koymuştur. Herakleitos’un “Bir insan aynı dereye iki kez giremez” deyişinden temelini alan

diyalektik düşüncesinden beslenir, doğayı, çevresini inceler; dünyadaki varlıkların devamlı bir değişiklik süreci içerisinde bulduklarını ve her şeyin aynı anda hem kendisini, hem de karşıtını içerdığı yarasını inceler. Buna göre değişmeyen tek şey değişimin kendisidir.

Yaşam çelişkisi dramatik eylem üreme organıdır. Müziğin dramaturjisinin en gelişmiş dramaturji olduğu düşünülür. W. A. Mozart'ın Avusturya Macaristan İmparatoruna söylediği "Majesteleri, eserde gerektiği kadar nota var. Ne az, ne çok. Bir nota dahi çıkarsa geriye bir şey kalmaz." sözü dramaturjinin önemini ortaya koyması açısından değerlidir. Mozart dramaturjisinin doğal olması gerektiğini, ne eksik ne de fazla olması gerektiğini vurgulamıştır.

"Bazı sanatlar renkler ve figürler aracılığıyla; bazı sanatlar ise ses aracılığıyla taklit eder. Genel olarak taklit, ya ritim ya söz ya da harmoni aracılığıyla gerçekleştirilir" (Aristoteles, 1987, s. 11).

Aristoteles şiir sanatı hakkında yazdığı eseri olan Poetika'da bütün sanatların temel olarak taklit (mimesis) olduğunu söylemiştir. Taklit ve bundan hoşlanma insan doğasının bir parçasıdır. Doğumdan hemen sonra başladığımız taklit; öğrendiğimiz, geliştirdiğimiz ve ürettiğimiz her şeyin temelini teşkil eder. Dolayısıyla sanatçı da taklit edendir.

"Reji, her bir sandıktan en yaraşanları seçip metni doğru ve güzel bir biçimde giydirmek ve bunları seyirciyi izleyiciye dönüştürecek biçimde yapmak durumundadır" (Gökgücü, 2010, s. 25).

"Sahneleme sürecinde kendi dünya görüşü, sanat anlayışı, çağın ve içinde yaşadığı koşulların değer yargıları doğrultusunda yazara katılma ya da katılmama oranını belirlemek durumundadır. Bu tutum bir yeniden okumadır" (Gökgücü, 2010, s.48).

Görüldüğü üzere iki insanın aynı fikirde olmama hali ne kadar doğal ise rejisör ile librettoyu yazan yazarın veya besteleyen bestecinin aynı fikirde olmaması da bir o kadar doğaldır. Özellikle eserin yazıldığı ve bestelendiği tarih ile sahnelendiği tarihler arasında kimi zaman yüzyıllar bulunur.

“Ortaçağ ve Rönesans dönemlerinde evliliğe hazır durumda olarak kabul edilen soylu kadınların genelde 15-17 yaşlarında olduklarını bilmiyorsak, 3.Richard için 40’larında bir Kraliçe Anne seçebiliriz” (Gökgücü, 2010, s.100).

Geçen zamanla birlikte günlük hayatta kullandığımız nesnelere olan yaklaşımımız da oldukça değişmiştir. Örneğin eserdeki at arabası vaktiyle halkın geleneksel taşıtı olarak kullanılsa da günümüzde turistik amaçla kullanılmaktadır.

“Müziği bilen bir rejisör oyunun yorumsal çalışmasını tamamladıktan sonra tekstin her sahnesini anlamsal bölümlere ayırmalıdır. Tekst sırlarını apaçık şekilde ortaya dökmez” (Gökgücü, 2010, s. 47).

Söz gelimi eserdeki kötü karakter alışılmışın dışında kurban olarak gösterilip haksızlığın insan doğasındaki etkileri de vurgulanabilir ki bu esrin yeniden okunmasıdır.

Tiyatro eserlerinde sadece rejisöre ve libretto yazarına bırakılan bu karar verme yetkisi ve hakkı operada orkestra şefi, rejisör, besteci ve yazar arasında bölüştürülmüştür. Orkestra şefinin önündeki partitürde notaların ve müzikal cümlelerin hangi tınıyla ve estrümanla icra edileceği, ritim, tempo, kaç ölçü sus olacağı gibi bilgiler sabittir. Orkestra şefi de rejisör gibi esere kendi tasavvuruna bağlı olarak bestecinin sabit kıldığı sınırlar çerçevesinde kendi yorumunu katar. Yukarıdaki örnekte olduğu gibi eseri yorumlamak ona yeni bir karakter vermek, onu tekrar baştan yazmak gibidir.

Uluslararası Telif hakları yasalarında rejisör ve orkestra şefi, koreograf “Esas Hak Sahibi” olan yaratıcısından sonra 1. Derecede “Bağlantılı Hak sahibi” olarak kabul edilirler.

“Kaydedilen bir müzik eseri esas hak sahibi olan besteci ve orkestra şefinden izinsiz çoğaltılamaz. Yine aynı şekilde sahnelenen bir tiyatro yapıtı yazar ve rejisörün izniyle kaydedilebilir; dahası, rejisörün olumlu görüşü olmaksızın reji konsepti değiştirilemez” (Gökgücü, 2010, s.44).

Tiyatroda tamamen serbest olan rejisör,opera sahnelerken, telif hakları yasasında belirtildiği gibi eser sahibinden sonra birincil hak sahibi olarak görülen orkestra şefi ile ortak kararlar almalı ve yorumlamalıdır. Wagner'in "Gesamtkunstwerk" fikrinde de olduğu gibi drama ile müzik istenilen etkiyi bırakmak, verilmek istenilen mesajı doğru sunabilmek için birbirlerini tamamlamalıdır.

Opera eserinin yeniden yorumlanmasında rejisör ve orkestra şefinin katkısı besteci ve yazardan sonra en üst düzeydedir.

Aristoteles'in "Nasıl oynanmalı?" sorusuna bulduğu yanıtlar dramın önem kazandığı Shakespeare Ön Rönesans'ına kadar geçerliliğini korumuştur. Eski Yunan Antik Tiyatrosunda başlayan eseri en etkileyici şekilde sahneye koyma uğraşısı ilerleyen dönemlerde Lessing, Stanislavski, Meyerhold, Piscator, Brecht, Grotowsky, Barba, Brook, Wilson gibi büyük rejisörleri doğurmuştur. Onların getirdiği yenilikler, metotlar ve anlatım tarzları görsel sanatları temelden etkilemiş ve özellikle Wagner'in "Gesamtkunstwerk "yani "Bütün Sanat" prensibi şu an dünya sahnelerinde görmekte olduğumuz modern sahne sanatlarını doğurmuştur.

Teknolojik gelişmelerin günlük hayatı temelden değiştirdiği bu çağda yaşayış tarzımız geliştiği gibi algımız ve bakış açımız da kökten değişikliklere uğramıştır. Yüzyıllar boyunca insanlar için anlamı değişmemiş olan kavramlar günümüz insanında çok farklı çağrışımlar yapabilmekte. Artık aynı kavramlar aynı çağrışımları yapmamakta. Dolayısıyla sahne sanatlarında istenilen anlatımı yakalayabilmek için Aristoteles'in dediği gibi iyi gözlem yapıp çağın istek ve gereksinimlerine göre anlatım yolları bulunmalı ve kullanılmalıdır.

Yeni anlatım yolları arayışıyla yola çıkan rejisörler yaptıkları yeniliklerle eserlerin işlenişini ve anlatım biçimlerini tamamen değiştirmiştir. Zamanla gelişen eserlerin yorumlanmasını da bambaşka boyutlara taşımışlardır. Örneğin yirmi birinci yüzyılın en büyük opera rejisörü kabul edilen Konwitschny Leipzig operasında geleneksel olarak sahnede atları, at arabalarını ve hatta filleri görmeye alıştığımız Verdi'nin Aida adlı operasını bir kanepenin etrafında sahnelemiştir.



Görsel 1. Peter Konwitschny. Aida-Leipzig Operası. 2008. <https://werktreue.com/peter-konwitschny/?lang=en>, 1.11

Rejisör şefi ve orkestranın bir kısmını sahnede konser kıyafetleri ile kanepenin arkasında bir konser grubu gibi kullanmıştır.



Görsel 2. Peter Konwitschny. Aida-Leipzig Operası. 2008. <https://werktreue.com/peter-konwitschny/?lang=en>, 2.02

Ceza olarak piramidin içerisine hapis edilen Aida ve Radames'in 6zg6rl6k 6zlemi de sahne arkasına projekte edilen tramvayların, arabaların ve trenlerin yolculuklarının keşiitiği bir video ile işilenmiştir. Ve hasipte olan kişinin dışarıdaki d6nyayı g6remeyecekleri gibi eserde de gerçek d6nyayı temsil eden video projeksiyonu sanatçıların g6r6ř açısından uzak arka plandadır.



G6rsel 3. Peter Konwitschny. Aida-Leipzig Operası. 2008.<https://werktreue.com/peter-konwitschny/?lang=en>, 3.22

Rejis6r Konwitschny M6nih Bayerischestaats Operasında sahnelediği Wagner'in Uçan Hollandalı eserinin rejisine geleneksel sahne ile başlamıştır.



Görsel 4. Peter Konwitschny. Uçan Hollandalı- Münih Operası. 2016. <https://werktreue.com/peter-konwitschny/?lang=en,0.44>

Ancak eseri Hollandalı'nın Senta ile karşılaşma anından itibaren bir spor salonuna taşımıştır.



Görsel 5. Peter Konwitschny. Uçan Hollandalı- Münih Operası. 2016. <https://werktreue.com/peter-konwitschny/?lang=en,1.51>

Hollandalıyı bu dünyaya bağlayan şeyin Senta'nın elinde olan resmi olduğu işlenmiştir. Resmin tahribi ile bu zamana olan bağıını kaybeder ve eser Uçan Hollandalı efsanesinin geçtiği antik zamana geri döner.



Görsel 6. Peter Konwitschny. Uçan Hollandalı- Münih Operası. 2016. <https://werktreue.com/peter-konwitschny/?lang=en>, 2.17



Görsel 7. Peter Konwitschny. Uçan Hollandalı- Münih Operası. 2016. <https://werktreue.com/peter-konwitschny/?lang=en>, 2.20

Soyunma odasından spor salonuna dönen Hollandalı'nın geleneksel kıyafetleri tekrar giydiği görülür.



Görsel 8. Peter Konwitschny. Uçan Hollandalı- Münih Operası. 2016. <https://werktreue.com/peter-konwitschny/?lang=en>, 2.29

Rejisör Andrea Moses ise Weimar operasında Khovanshchina eserinin rejisinde Rusya'yı kırmızı bir ışıktaki görünen ayı heykeliyle, Rusya devlet yönetimini de bu ayı heykeli üzerinde ki oda ile sembolize etmiştir.



Görsel 9. Andrea Moses. Khovanshchina- Weimar Operası. 2012.
https://www.youtube.com/watch?v=jbxU5T_Ic4U, 0.42

Rejisör sosyalist sistemden kapitalist sisteme geçen Rusya'yı da üzerinde Coca-Cola reklamı olan Aziz Vasil Katedrali ile sembolize etmiştir.



Görsel 10. Andrea Moses. Khovanshchina- Weimar Operası. 2012.
https://www.youtube.com/watch?v=jbxU5T_Ic4U, 0.33

Andrea Moses Stuttgart operasında La Cenerentola eserinde de tüm sahneyi bir toplantı masasının üstünde sahnelemiştir



Görsel 11. Andrea Moses. La Cenerentola- Stuttgart Operası. 2013.

<https://www.youtube.com/watch?v=bECD7Uab4Kc>, 0.09

Yukarıda görmüş olduğumuz “modern” reji olarak adlandırılan anlatım biçimleri Avrupa’da standart haline gelmiştir. Operada eserin tersten başlatılması, dramaturji konsepti içinde parçaların yerinin değiştirilmesi, bir aryanın çıkartılması ya da dışarıdan bir müzik parçasının esere eklenmesi artık olağan kabul edilmektedir.

İnsanoğlunun doğal ihtiyaçları yüzyıllar boyunca aynı kalsa da yaşam tarzı ve kavramların ifade ettiği şeyler modern teknoloji çağında çok farklı formlar almıştır. Sosyal medyada bir tıklama ile çok farklı kıtalara ve zamana atlayabildiğimiz bu çağ, kendi dinamiklerini, bakış açısını da kendiliğinden getirmiştir. Bilim adamları son bir asırda gerçekleşen bilimsel gelişimin ve teknolojik değişimlerin günlük hayatımıza yansıyan etkilerini dünya tarihinin iki bin yılından fazla olduğunu söylemektedirler. Dolayısıyla opera eserlerinin hala iki yüz yıl önceki gibi

sahnelenmesini ummak hayalperestlik olur. Arkadaşlarımızın doğum günlerini akıllı telefonlarımızda yaptığımız bir tıklama ile kutlarken, yiyeceğimizi bir tuşa basarak internette sipariş verirken, önümüzdeki haftanın hava durumunu yine telefonumuzdan kontrol ederken romantizm döneminde eşi savaşta iken onunla tek kantağı birkaç ayda bir gelen mektuplar olan birinin halini anlamamız çok da olası değildir.

Çok uzak değil, bundan iki kuşak önce bir annenin çocuğuna süt içirmesi için ahıra gidip ineği sağması ardından da sütü kaynatması gerekiyordu. Günümüzde sadece en yakın markete gidip pastörize edilmiş sütü satın alması yeterli. Yani dünün kavramları bugün geçerli değil. Aynı etkiyi operada da günümüze taşımamız için ve bugüne uyarlamamız, modern çağın metotlarından, anlatım biçimlerinden, reji inceliklerinden faydalanmamızı gerektirmektedir.

4. BÖLÜM: REJİ SANATINA YÖN VEREN REJİSÖRLER

Çağımızda geçerli olan opera rejisini anlamak için reji sanatının gelişimini ve değişimini anlamak gerekir. Aristoteles'in "Poetika" adlı eserinde dramatinin, trajedinin, Shakespeare ise dramın kurallarını koymuştur. Yazar ve Şair olan Lessing dramaturjinin önemine dikkati çekmiş, Wagner ise "birleşik sanat" kavramıyla tüm sanat formlarını bir bütünde toplamıştır. Tüm sanatları bir tek amaca yönlendirerek modern sanatın kapılarını aralamıştır. Stanislavky rejiye "fiziksel aksiyonlar sistemini" ve librettoya tamamıyla bağlılığı getirmiştir. Meyerhold ise biçimci, göstermecî tiyatroyu bize tanıtmış, form üzerine çalışmalar yapmıştır. Meyerhold'un çalışmalarından sadece tiyatro ve opera değil; sirk akrobasisi ve film dünyası da faydalanmıştır. Brecht, Piscator'un halkın eğlenirken eğitilmesi gerektiğini fikrini bir aşama daha ileriye taşıyarak, "epik tiyatro" kavramını geliştirmiştir. Grotowski ise kültürlerarası bir füzyon ve doğaçlama ile "yoksul tiyatro" sayesinde "ben kimim? Bu dünyada niçin varım?" sorularına cevap aramıştır. Onun açtığı "hippi" kapısından geçen Eugenio Barba azınlık tiyatrosu; Augusto Boal ise ezilenler tiyatrosunu geliştirmiştir. Bu kaynaklardan beslenen Pina Bausch Almanya'da dans tiyatrosunda devrimsel çalışmalar yaparken, İngiltere'de Peter Brook modernizmin, Amerika'da opera rejisörü Robert Wilson post-modernizmin temsilcileri olmuşlardır. Yakından bakıldığında birbirinden etkilenerek daha iyiye, güzele ulaşmaya çalışan; daha etkileyici anlatım yolları arayan reji sanatına en büyük katkıları yapan; diğer rejisörlere kapı açan, yol gösteren şu dört rejisör olmuştur: Stanislavsky, Meyerhold, Brecht ve Grotowski. Ancak Meiningen Tiyatrosu ile yaptığı turnelerle Avrupa çapında değişim ve gelişimi tetikleyen Dük II. Georg ile "bütün sanat" konseptinde sanatların bir fikre hizmet etmesi amacını güden tüm sanatkarları birleştirerek modern sanata kapı aralayan Wagner de unutulmamalıdır.

4.1. Dük II. Hans Georg von Sachen Meiningen

19. Yüzyılda Saksonya – Meiningen Almanya'nın Thüringen bölgesinde Weimar'dan sonraki en büyük ikinci prensliği idi. 2.Georg her ne kadar iç işlerinde bağımsız olsa da dışişlerinde Bismarck'a bağlıydı. Almanya devlet başkanının yakın

arkadaşı ve kuvvetli destekleyicisi idi.. Bu sayede 2.Georg Almanya'nın dış kültür politikasını belirleyen yegane kişi oldu.

1831 yılında Meiningen Tiyatro –Opera Binası inşa edilirken 5 yaşında olan Prens 2. Georg, küçük yaştan itibaren sanata olan ilgisi ve yeteneğiyle tanınıyordu. İyi bir piyano ve şan eğitimi alan 2. Georg'un reji sanatına olan ilgisi onu savaşlarla tarihte yer bırakmak isteyen komşusu Weimer Prenslüğinden farklı olarak sanatla dünya çapında ünlü olmak fikrine sürükledi. Tahta çıktıktan sonra bu amaçla zamanının en iyi müzisyenleri, tiyatrocuları, şefleri ve rejisörleri ile çalıştı.



Görsel 12. Dük 2. Georg von Sachsen–Meiningen. [https://de.wikipedia.org/wiki/Georg_II._\(Sachsen-Meiningen\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Georg_II._(Sachsen-Meiningen))

Otoriter bir hükümdar olan Dük 2.Georg'un reji konusunda net istekleri vardır ve mükemmeliyetçi yapısıyla ister müzikal yorum, ister tiyatro rejisi olsun her türlü sanatsal aktiviteye karışmaya başlamıştır. Bu müdahaleci tarz Meiningen Hof-Capelle'nin şefliğini yapan R.Strauss'un ayrılmasına yol açmıştır.

Ne istediğini bilen ve mükemmeliyetçi bir yapıya sahip olan Dük kendi sanat içeriğini uygulamak için Meiningen sahnelerini bir reji laboratuvarına çevirmişti. Dünyada ilk defa uygulanan detayda mükemmellik prensibi, yaşadığı dönemin natüralizmiyle de birleşince büyük bir başarı getirmişti.

Georg kendi dünyasında yaşayan ve sanat yapan bir kişiydi. Dolayısıyla her sanat türünde esere sadık bir yoruma bizzat önem verirdi. En sevdiği sanat dönemi Rönesans idi. Ferraralı Dük Alfonso'nun ya da Floransalı Medici ailesinden Cosimo'nun hatta Fransa Hükümdarı 1. Franz'ın inşa ettiği gibi bir hükümdar sanatçı ilişkisini düşünüyordu. Bu düşünceleri sayesinde bir prensin hükümdarlığı altında bir sanat ortamının doğmasını ve üst düzey sanatçıların sanat icra etmelerini kendine bir görev saydı (Erck, 2006, s. 26).

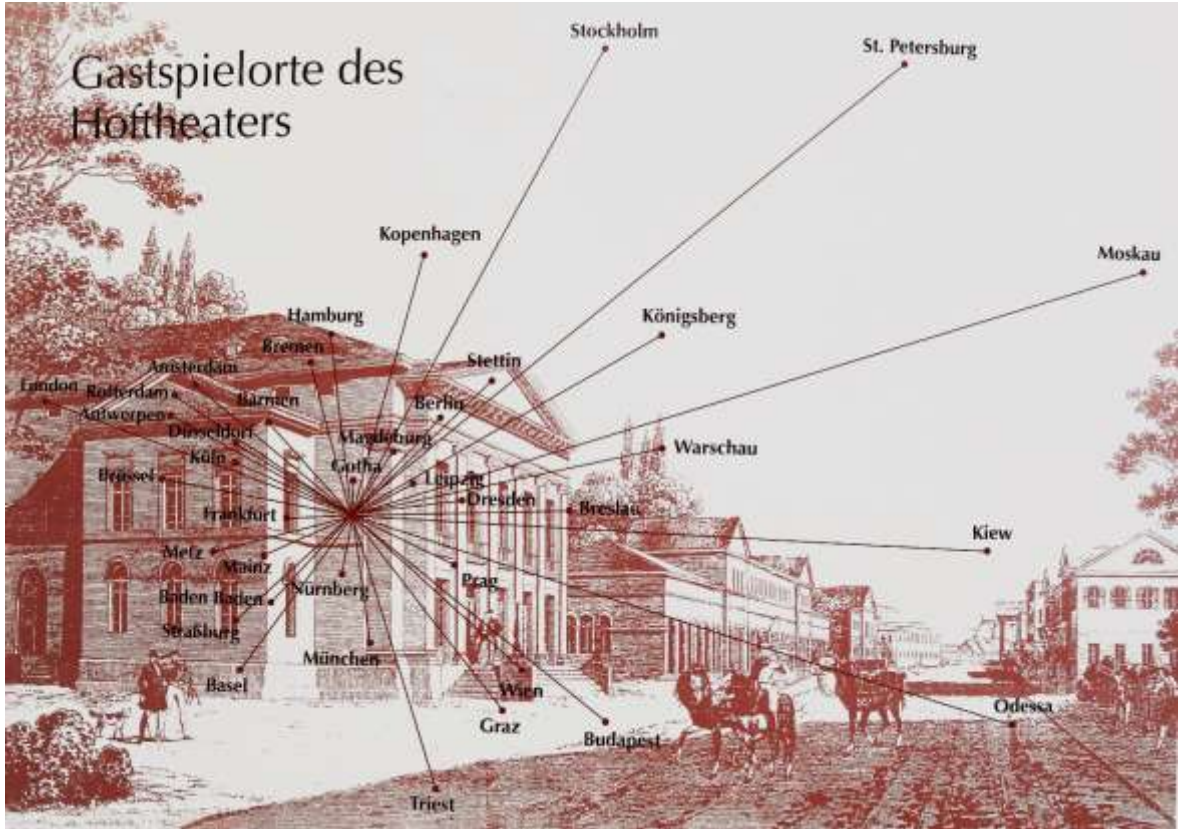
Her ne kadar 2. Georg'un motivasyonu yukarıda yazıldığı gibi olsa da aşırı otoriter tarzı; kendisi ile Hans von Bülow, Johannes Brahms, Richard Strauss ve Paul Lindau gibi büyük sanatçılarla arasının açılmasına neden olmuştur. Georg'un otoritesine tamamen teslim olan von Bülow bir "efendi ve hizmetçi ilişkisi"ni kabul etmiştir. Ancak R. Strauss ayrılmayı tercih etmiştir. Aynı problem sanatsal hayatının son döneminde Richard Wagner ile de karşısına çıkmıştır. Esasen Meiningen sahnesi için planlanmış olan Ring'in ilk sahnelenmesi. 2.Georg ve Wagner arasındaki çekişmeden her ikisinin de eserin rejisini yapma arzusu nedeniyle iptal olmuştur. Ardından Bayreuth'a kaydırılan Ring'in ilk sahnelenmesinde orkestra olarak Meiningen'in Hof-Capelle'si çalmıştır (Erck, 2006, s. 60).

2. Georg için esere ve librettoya sadakat, rejinin en önemli yapı taşıdır. Natüralizmin sadık bir takipçisi olan Georg'u diğer rejisörlerden ayıran özellik onun detaya verdiği önemdir. Özellikle dış etkenlerdeki ve dekordaki detaycı gerçekçilik ilk defa onunla bu seviyeye ulaşmıştır. Eğer sahnede yeni doğmuş bir bebek bulunması gerekiyorsa yeni doğmuş bir bebek getiriyor, librettoda havlayan köpek varsa sahne arkasında bir köpeğin havlamasını istiyordu. Dekor olarak da gerçeğin birebir aynısı dekorlar inşa edilmesini istiyor gerçekçilikle birleşen dürüst bir oyunculuk halkın beğenisine sunuluyordu. O zamana kadar halkın alkışlarını kazanmak için geleneksel olarak yapılan abartılı hareketler, karikatürel tipler, gerçekten uzak zorlama komiklikler kullanılıyordu.

Bütün dünyanın ilgisini çeken bu yeni reji konseptini görmek için Avrupa'nın bütün büyük sanat merkezleri sıraya girdi. Yeni inşa edilen demiryolları sayesinde Londra, Amsterdam, Rotherdam, Antwerpen, Brüksel, Düsseldorf, Köln, Frankfurt, Metz,

Mainz, Baden Baden, Strazburg, Hamburg, Bremen, Barmen, Makdeburg, Berlin, Stettin, Leipzig, Dresden, Mönich, Nürnberg, Basel, Triest, Graz, Viyana, Budapeşte, Kopenhagen, Breslau, Varşova, Stockholm, Königsberg, St Petersburg, Moskova, Kiev, Odessa gibi birçok şehre turneler yapıldı. Herkes bu yeni doğal sahneleme tarzını görmek istiyordu.

Gösterim yapılan her şehirde büyük bir sansasyona sebep olan bu yeni rejî konsepti özellikle Moskovo'da büyük yankı buldu ve rejisörleri derinden etkiledi. Kesin olan bir şey vardı artık dünyada rejî asla eskisi gibi olmayacaktı (Erck, 2006, s. 60).



Görsel 13. Alfred Erck. Meiningen Tiyatrosu ve Operasının 1874-1890 yılları arası yaptığı turneler, 2006 (Erck, Alfred, 2006)

4.2. Konstantin Stanislavski

17 Ocak 1863 Moskova doğumlu olan Konstantin Sergeyevic Alekseyev Stanislavski St. Petersburg'da tiyatro eğitimi almıştır.

Gerçekçilik akımına mensup olan Stanislavski, 2.Georg'un rejisiyle Moskova'ya turneye gelen 1890 yılında Meiningen tiyatrosundan derinden etkilenmiş ve kendi sanat hayatında detaycı gerçeklikten yola çıkarak psiko-fiziksel anlatım biçimini kabul etmiştir. Sistem olarak içsel ve fiziksel eylem metodunu geliştirmiştir. Sanatta kendimizi değil, kendimizde sanatı sevmeliyiz felsefesini savunurdu. Stanislavski oyunculuk tekniğinin birçok "sır"rını ortaya çıkartmayı başarmıştır. Bunlar büyük oyuncuların bildiği ama içtenlikli çabalarına rağmen öğrencilerine açıklayamadıkları "sırlar"dı.

"Ama ben de hiçbir duygu uyanmıyor!" diyen bir öğrencisine "O zaman git de kütüphaneden ödünç bir şeyler al" demişti. Onunu için duyguya tutunmanın imkânı yoktu. Duygu geldiği gibi giderdi. Duyguya tutunabilmek için içten duyguya nasıl erişeceğimizi bilmemiz gerekirdi. Kişinin kendi doğasından kendi duygularından ve oyundaki verili durumlar içinde bunların kişisel ifadesinden yola çıkması önemliydi. Ona göre bir sanatçı hızlı çalışabilmeli eseri çabuk çıkarabilmeliydi. Bunun için role girmek, duyguyu yakalamak için pratik, mekanik yolları olmalıydı. Onun için bir rolü canlandırmada esere sadık kalarak en küçük detaya kadar ortamı, olayın öncesini, sonrasını hayalinde canlandırması, neden-nasıl ilişkisine hâkim olması gerekiyordu. Sanatçının canlandığı rolle arasında organik bir bağ oluşturacağı küçük aksiyonları çalışmalı gereklidi.

Replikleri düşünme, nasıl söyleyeceğini düşünme, ne yaptığını düşün işte o zaman olacak. Anlat bakalım büronda ne var? Sen bir veznedar değil misin? Büronda ne var? Para... Peki başka? Daha çok detay ver. Ne kadar para? Ne parası? Ne çeşit para? Nerede tutuyorsun parayı? Ne türden bir masan, ne türden bir sandalyen var? Oda da kaç lamba var? Peki, anlat bakalım işleri nasıl yürütüyorsun? Görüyorsun işte, karakterin için, onun gündelik işleri için en gerekli olan şeylerin neler olduğunu bilmek lazım. Bir dizi şeytani olayın ardından şuursuzca sarhoş olduktan sonra, Leningrad'a giden bir trende, yataklı vagonunda yanında sarhoş vaziyette kendini kaybetmiş muhasebe şefi üst yatakta da bir fahişeyle uyandığında ve zimmetine 100.000 ruble geçirdiğini fark ettiğinde bu adamın neler hissedeceğini bir hayal etmek gerek. Ama sen bu dünyayı yaratmadın. İçine girip deneyimlemedin, sahnede bu dünyayı canlandırmadın. Yazarın bunu göstermemiş olması önemli değil. Ama çalışma odanda yalnızken, çalışma sırasında ya da provalar başlamadan önce kendi küçük köşende gerçekten karakterinin küçük aksiyonlarını

yaşadın mı: Toz almak, lambayı temizlemek, paraları istiflemek, kalemleri açmak vs... Sen rolünü besleyecek kökleri salmadın hiç (Toporkov, 2017, s. 40).

Oyuncunun rolü derinlemesine düşünüp analiz edebilmesi Stanislavski için hayati önem taşıyordu. Stanislavski oyunculukta en kıymetli şeyin her rolünü yaşayan bir insanın, kendini bulabilmesi olduğunu anlatırdı. Rolün önceden hazırlanan bir ton ile oynanmasını asla istemezdi.

“Eğer gerçek hayatı canlandırırıyorsanız sahnede yaptığınız her şey –çay içmek, patates soymak vesaire – gerçeğe uymak zorundadır.” derdi. “Kafanda hazırlamış olduğun bir şeyi yüklemişsin kendine, bu da seni yaşan bir insan olarak etrafında olan biteni tepki üretmekten alıkoyuyor. Yaşan bir insanı değil bir karakter tipini oynuyorsun.” (Toporkov, 2017, s. 39-40).

Şuan tüm dünya sahnelerinde uygulanan “ Az daha çöktür.” prensibini bulan kendisidir. Onun için gerçekçilik her zaman ön plandaydı. Daha komik olmak veya daha etkili olmak için fazladan bir dokunuş asla kabul edilemezdi.

“Sadece minimumda gerekli olanı yaparsan daha komik olacaktır. En ifade yüklü seviye odur. Ekstralar, artılar hiçbir yere varmazlar. Kocaman bir yalandır tüm bunlar” (Toporkov, 2017, s. 56).

Stanislavski'ye göre sahnede duyguları kaybetmemeyi düşünmek, ses tonunu ayarlamak tamamen yanlıştır. Onun yerine oyuncu içinde olduğu durumu düşünmelidir. Oyuncunun aktif ve belirgin bir görevi olduğuna inanır. Ağlanması gerekiyorsa bunu seyircinin yapması gerektiğini oyuncunun ise o sırada karakterin ne düşündüğüne odaklanması gerektiğini savunurdu. Sanatçı asla “Ucuz duygusallık” hatasına düşmemeliydi, yapmacık ses kullanılmamalıydı. Bu tür aksiyonlar ona göre istenilenin tersi etkiyi uyandırır.

Bütün bunlar onun duygusallığı reddettiği anlamına gelmiyordu. O samimi duygu ve enerjinin peşindeydi. Sadece bunun yüksek sanat olduğuna inanıyordu. Onun eseri analiz etme sistemi oyuncunun kendi duygularına âşık olma halinden çıkıp samimi insani duygulara yönelmesini sağlıyordu. Bu oyuncunun kendine hâkim olma hali, kontrolü, samimi olansa yaratıcı haliydi.

Stanislavski aşırı konsantrasyonun kimi zaman performansa olumsuz etkide bulunduğu durumu şöyle açıklıyordu:

“Yanlış türden bir konsantrasyon oyuncuya ayak bağı olur ve onu bir kere çözdüğünüzde artık daha iyisiniz demektir. Performans esnasında içten insanı bir dikkatle güçlerinizi somut bir görevi yerine getirmeye yoğunlaştırabiliyorsanız işte o zamanbaşardınız, gerçekten iyisiniz demektir” (Toporkov, 2017, s. 58).

Stanislavski'nin üzerine çalıştığı konulardan biri de “ İçsel ritimdir.” Onun için aksiyon oyuncunun hareket ettiği ya da konuştuğu, şarkı söylediği an değil; beklediği sessiz durduğu an da devam ediyordu. Bu durumu “ Fareyi yakalamak için sessiz ve hareketsizce bekleyen adam ” durumuyla açıklıyordu. Repliği, aksiyonu olmasa da karakter yaşamaya devam etmeye, içsel motivasyonunu sürdürmeye mecburdur.

4.3. Vsevolod Emilyeviç Meyerhold

9 Şubat 1874 tarihinde Pensa, Rusya'da doğan Meyerhold, Moskova'daki hukuk tahsilinin ardından tiyatro eğitimi almıştır. Moskova Filarmoni Sosyetesini en yüksek puanla bitiren tiyatro öğrencisi olmuştur. Okulunda çok yönlü bir yetenek olarak nam salmıştır. Zamanının tüm rejisör ve oyuncularını gibi o da Stanislavski'den etkilenmiştir. Babasının iflas etmesi üzerine ekonomik durumu bozulan Meyerhold, Moskova Popüler Sanat Tiyatrosu'nda oyuncu olarak işe girmiştir. Bu işe alınmasında hocası Vladimir Nemiroviç–Dançenko'nun etkisi büyüktür. Bu tiyatrodaki Stanislavski gibi büyük rejisörlerle çalışma fırsatı bulmuştur. Stanislavski'nin Meiningen ve 2. Georg'dan aşırı etkilenmesini kritize etmiştir. Ona göre Stanislavski muazzam bir rejisör ve oyuncu olsa da sosyal sorumluluk eksikti. Meyerhold Stanislavski için:

“İyi kötü yargılamadan, yazarın hangi topluluk ve gruba ait olduğu veya karşı olduğunu bilmek ona göre eserin analizi için hayati önem taşıyordu.” demiştir. (Braun, 1979, s. 20)

Sanatçı için en önemli 3 şey şunlardı:

- Ne oynadığı?
- Niye oynadığı?
- Kime oynadığı?

Meyerhold Natüralizm ustaları olan hocası Nemiroviç Dançenko ve Stanislavski'ye tekste gösterdikleri sadakat ve ölçü nedeniyle büyük saygı duyuyordu. Ancak sahnede ağlayan bebek veya havlayan köpek kullanmak gereksiz şeylerdi. Ona göre iyi bir anlatım için Natüralizme ihtiyaç yoktu.

12 Şubat 1902' de Moskova Sanat Tiyatrosu'ndan istifa etti. İşsizlik onu rejisör olarak çalışmaya itti. Her ne kadar Stanislavski'yi eleştirse de rejisör olarak onun üretim metodunu taklit etti.

1903 yılında Kherson'da "Yeni Drama Kardeşliği" adı altında batı sembolizminden etkilenen bir kumpanya kurdu. Birkaç sene içerisinde 140 kadar eserde reji yapıp 44 tane başrol oynadı.

Meyerhold için hareket ve müzik hayat benzeri teatral bir sahneyi kullanmaktan öte alt metni, konuşulmayan duyguları, hayatın özünü anlatıyordu. Bu fikirle inşa ettiği "Dramatik estetik" (Yeni Drama) kuramının temelini müziğin anlatıcı gücü ile melodik hareketlerine bağlı kalarak attı.

1904 yılında Çekhov öldüğü zaman Meyerhold çok sevdiği bir arkadaşın, yeni drama konusundaki en büyük koruyucusunu ve destekçisini kaybetti.

Meyerhold esasen bir realistti ama realizmi saflaştırarak sembolizme ulaştı. Bunun en büyük örneklerinden biri "Kar" isimli oyunun yeniden sahnelenmesinde tüm eseri yarı karanlıkta oynatmasıdır. Tiflis'te sahnelediği eserin prömiyerinden sonra bir yazarın dediği gibi:

" Yeni drama en büyük etkiyi yaratmak arzusundan etkilenerek eserin iyi çalışılmış küçük detaylarla dolu itinalı bir sahnelemesidir" (Braun, 1979, s. 35).

1905 yılında Stanislavski ve Meyerhold Tiyatro – Stüdyo projesini tartışmak için buluştular. Zaten 1904 yılından itibaren Stanislavski de Moskova Sanat Tiyatrosu'nda müzik, şiir, resim ve heykeldeki gelişimleri sahneye aktarabilmek için sembolizmin mistik gerçeklerine başvurmuştu. Kendi alışılmışı gelmiş metodu ile aşırı semboller ve belirsiz hareketleri eleştirerek realizmle sembolizmi birleştirmişti. Stanislavski: "Ben yeni, modern sanat formları ararken Moskova Sanat Okulunun

eski bir öğrencisi ve sanatçısı olan Meyerhold bunları bulmuştu...” Meyerhold’ün işe aldığı Dramaturg Bryusov eski yunan tiyatrosundan örnekler veriyordu “ Her şey dönüştürülmüş ve gerçek hayat gibiydi. Halk aksiyonu izliyordu, dekoru değil. 1909’da Mariinski Operasında Wagner’in Tristan ve İsolde, eseriyle başladığı opera rejisinde de sonra ki on sene boyunca R. Strauss’un Salome, Mussorgsky’nin Boris Godunov, Stravinsky’in Ateş Kuşu gibi birçok opera dünyasının dev eserini sahneledi.

1908 – 1909 sezonunda çalıştığı Alexandrinsky Tiyatrosunda genç besteci Mikhail Gnesin ile birlikte kurduğu tiyatro – stüdyoda “koral ve müzikal hitabetin drama da ki yeri” ve plastik jimnastik dersleri verdi. Bu süreçte, rejilerinde mimik ve hareketlerin önemi gittikçe arttı.

Yeni stiller ve formlar peşinde koşan Meyerhold birçok yazı yazdı ve birçok eseri Rusçaya tercüme etti. Bunlardan en önemlileri Edward Gordon Craig ‘in “Sahne ve Dekor Üzerine” ve “Rejisör ve Sahne Dekor” adlı eserleridir. Her ne kadar Craig’in eserlerini tercüme etse de 1907 yılında ki Berlin ziyaretinde Craig’in stilize edilmiş Purcell’ in Dido ve Aeneas rejisinin Orta Avrupa’daki ve özellikle Max Reinhardt’ın eserlerine etkisini görene kadar kendi Opera stüdyosundaki denemelerinde onun fikirlerini kullanmadı.

Yeni anlatım biçimleri arayışında olan Meyerhold özellikle Appia’nın fikirlerinden etkilendi. Appia’nın “Müzik ve Sahneleme” isimli kitabının 2.bölümünde geçen “ Mise en Scène” yani “Sahne Ayarı” tanımı onun sahne anlayışını derinden etkiledi. Sahne Ayarı onun için alanın ve sahne yüzeyinin varyasyonları ve birbiriyle yakın ilişkisi olan sekansların bir araya gelmesiyle oluşurdu ve olaylar farklı zaman ve mekânlarda olabilirdi. Ayrıca 1907 ve 1909 yıllarında Meyerhold’ün rejisini yaptığı

“Tristan ve İsolde” ve “Adamın Hayatı” isimli eserlerde Appia’nın kitabında açıklanan ışığın heykelsel etkisini görebiliriz.

Meyerhold’ün Appia’yı ne zaman test ettiği tam bilinmese de onun anti natüralist denemelerinde dramatik tiyatrodaki rejisörün rolü ile Appia’nın Wagner eserleri üzerine kattığı yorumlarda kullandığı “Kelime Sesli Şair” konsepti arasındaki

benzerlik dikkat çekicidir. Adolphe Appia müzik ve tiyatro birleşimini derinlemesine araştıran bir sanatçıydı. “Müzik ve Sahneleme” isimli kitabında sahnede müzik ve tiyatronun birleşim kuralları hakkında şunları söylemiştir:

Müziğin üretim elemanlarını nasıl kontrol ettiğini anlamak için pandomime bakalım. Pandomimde müzik ve tiyatronun görünen elemanları bulunsa da konuşmanın yeri yoktur. Pandomimde hareketin süre ve sırasını müzik belirler. Eğer müziğe kelimeler eklenirse müzik ve üretim arasındaki ilişki aynı kalır. Bir şair müzisyen (Wagneryan okuldan bir besteci) bize sadece hislerin dışsal etkileriyle değil (Dramatik hayatın görünümüyle değil.) varlığımızın en derinden bilebileceği dramatik bir hayatı tüm gerçekliği ile sunar. Bir kelime – ton drama yazarı için (Wagneryan) aktör şiir anlatımının temeli değil sadece anlatım araçlarından biridir. Yapılması gereken müzikte verilen ve bize yol gösteren duygu ve düşüncelerin dış dünyaya yansıtılmasıdır. Kısaca yapılması gereken iç dünyanın dış dünyaya dönüştürülmesidir (Braun, 1979, s. 92).

Meyerhold Moskova Sanat Tiyatrosunda izlediği Çekhovun “Vişne Bahçesi “ isimli eseri hakkında yazdığı kritikte de Appia ile Meyerhold arasındaki paralelliği gözler önüne serer:

“Sizin oyununuz bir Çaykovski senfonisi gibi gereksiz detaylardan uzak ve saf. Her şeyden önce rejisör eserin müziğini yakalamalı” (Braun, 1979, s. 47).

Sahnedeki müzik Meyerhold için tiyatro stüdyosundaki çalışmaların temeli olmuştur.”İç Diyalog” onun için bir nevi müziktir. Konuşma ritmini belirliyordur. Suslar, duruşlar ve hareketler de bir nevi sahnede müziği seslendiriyordur. Ona göre iç müzik sahnenin zaman algısını ve devamlılığını sağlayan temel yapı taşıdır. Bu denemeleri sırasında sahnede aksiyonu desteklemek için Aristoteles’in şu fikrinden yararlanmıştı:

“Armoni ve ritim içgüdüğü de insanın varoluşsal bir özelliğidir. Yaşamın her bölümünde var olan harmoni ve ritim insanın yaratılarında ve dolayısıyla anlatılarında da kendine yer bulur“ (Ünal, 2007, s. 27).

Kız Kardeş Beatrice, Fuar Kabini, Ölümün Zaferi adlı oyunlarda esere vurmaları eşlik ettirmiş, ritim tutturmuş ve hatta” Tintagiles, Schluck ve Jau ‘nun Ölümü” adlı eserde daha da ileri giderek sahnede gerçek müzik dahi kullanmıştır. Böylece Meyerhold 1905 yılında Appia’nın hiç yapamadığını yapmıştır: O ana kadar operanın elinde olan muazzam bir anlatım aracı olan müziği tiyatroya kazandırmıştı (Braun, 1979, s. 95).

Tristan ve İsolde eserinin üzerine yazdığı yazının ikinci ve üçüncü bölümünde sahne ve dekorun Müzik Tiyatrosu’nda (Opera) aktörün canlandığı karakteri nasıl

desteklemesi gerektiğini yazmıştır. Bayreuth Operası'nın devrimsel opera çukurunun kapatılması, geniş sahne önü, yelpaze şeklindeki izleyici salonu dışında tüm mimariyi kritize etmiştir. Bu tasarımın geleneksel Rönesans Kutu –Sahnesinin* güncellenmiş hali olduğunu, Wagner'in "İnsan Heykeli İçin Temel Sağlayan Sahne" içeriğine hizmet etmediğini yazmıştır.

Mimari dışında Wagner'in "tarihsel" yorumuna da karşı çıkmış, kullanılan dönemsel kostümleri ve dekorları kritize etmiştir. Ona göre müzikteki kahraman atmosferi belli bir zaman ve yerden çok daha yücedir. Bu yorumunda da Wagner'in kendi sözlerinden alıntı yapar:

Rejisör ve yardımcıları sahne tasarımı yaparken orkestradan ilham almalıdırlar. Kurwenal'in alışılmadık orta çağ ezgileri taşıyan şarkısı, terziler korosundaki bağırtılar, gizemli ölüm leitmotiv'i, av borazanlarının çağırısı ve Tristan'ın İsolde'yi eve getirdiği gemiyle Mark'ın karşılaşma anındaki tantana onların ilham kaynağı olmalıdır. (Meyerhold, 1969, s. 160)

Meyerhold'a göre müzik –drama oyuncu tarafından öyle oynanmalıdır ki; izleyici oyuncunun konuşmak yerine neden şarkı söylediğini sorgulamasın. Bunun için Wagner eserleri yorumlanırken Mozart ve Bizet okullarının zıttı olarak müzik ve librettonun birbirinden ayrı olmadığı bilinmelidir. Wagner de müzik librettoya eşlik etmez, ruhun dünyasını karakterin duygularını tanımlar. Bunun için özellikle Wagner sahnelenirken librettoyla değil müzikle, orkestrayla eser arasında görünür bir bağ kurulmalıdır. Ancak sanatçı bunu yaparken orkestranın söylediklerini taklit etmek yerine onun söylemediklerini ya da yarı söylediklerini tamamlamalıdır. Sanatçı kendisinin operanın ifade yollarından biri, sadece biri olduğunu bilmeli ve diğerlerinden ne daha önemli ne de daha önemsiz olduğunu tüm eser boyunca aklından çıkarmamalıdır (Braun, 1979, s. 93).

Sanat bilimi ve sanat tarihi profesörü Juliet Koss'un "Wagner'den Sonra Modernizm" adlı kitabında modern sanatı Wagner'in "Gesamtkunstwerk" inden yani komple sanat idealinden doğduğunu savunur. Ona göre bütün sanatlar anlatıma hizmet eden araçlardır. Wagner eserlerinde sanat türlerini parçalar ve tek bir sanat çatısında toplar. Bu modern sanatın başlangıcıdır.

Wagner'in ani ölümünden sonra Franz Liszt, Olga von Meyendorff'a şöyle yazmıştır:Komple sanat idealinin beden bulmuş hali olan Wagner; şiiri müziği ve tiyatroyu birbirleriyle bütünleştirmiştir...

Viyanalı dramaturg, tiyatro ve müzik kritikeri Marcel Prawy Wagner için şunları yazmıştır:

“Bu adama ve hayatına büyük saygı duymamız lazım çünkü tüm hayatı tek bir amaca hizmet etti: Onun inandığı tiyatro. Wagner’in hayatı ve eseri inanılmaz bir bin bir gece masallarındır“ (Prawy, 1982, s. 47).

Ünlü Polonyalı rejisör Ludwik Fraszen’e göre biyomekaniğin ustası Meyerhold’dür. Modern biyomekaniğinin kurallarını o belirlemiştir.:

“Bizim için Meyerhold somut alıştırmalar ya da teknikler formüle eden bir kimse olarak değil, “Biyomekanik, ‘oyuncunun her bir jestinin ardında, bütün vücudu yer alır’ olgusu içinde varolur.” Temasının esin kaynağı olarak önemliydi. Bu formül temel bir keşifti.” (Mimesis, 1994, s.154).

Bütün bunlardan anlaşılacağı üzere sanatlar arası bağlantıyı komple sanat içeriği ile Wagner ortaya koymuştur. Bu sanatların bir arada çalışma prensiplerini ve metotlarını da Meyerhold belirlemiştir. Onun devrimsel nitelikteki çalışmaları kendisinden sonra gelen tüm rejisörlere ve dramaturglara yol göstermiştir.

4.4. Bertolt Brecht

Bertolt Brecht 1898 yılında Augsburg’da dünyaya gelmiştir. Babası kâğıt fabrikasında müdürdür. Annesi ise yüksek dereceli bir memurun kızıdır. Kendi gençliğini aşağıdaki dizelerle özetlemiştir:

Hali vakti yerinde insanların oğluydum ve onlar boynuma kolalı bir yaka taktılar. Ve bana hizmet edilme alışkanlığı verip buyurma sanatını öğretiler. Ama daha sonraları şöyle bir bakındım çevreme. Sevmedim sınıfımın insanlarını, ne hizmet edilmeyi ve ne de buyurmaya. Ve terk ettim sınıfımın insanlarını (Brecht, 1981, s. 13).

Brecht tiyatronun 2 görevi olduğunu düşünür: Eğlendirmek ve eğitmek. Ona göre her şeyin çok hızlı tüketildiği modern dünyada eğlendirmek çabuk eskiyen bir şeydir. Rejisörün öncelikli görevi dalgın seyircinin dikkatini toplamaktır. Bunun için seyirciyi gürültü – patırtı dolu günlük dünyasından çıkarmalıdır. Rejisör günlük koşturmadan yorulmuş seyirciyi sığınak sunmalıdır. Ayrıca artık sinemayla rekabet eden tiyatro daima yeni rejî yaklaşımı içinde ve teknik olarak en üst düzeyde tutmalıdır.

Bütün bu deneylerin tiyatronun eğlendirme gücünü arttırdığı bir gerçektir. Özellikle teknolojinin ilerlemesiyle elde edilen bu gelişim henüz sona ermiş değildir. Örneğin New York’ta gerçekleştirilen yeni bir ameliyat az sonra Tokyo’da da uygulanabiliyor. Ancak utangaçlık ya da

safılık yüzünden aynı şey sahne tekniği için geçerli olamıyor. Bizim mütevazı tiyatro, çoğunlukla beceriksizce olmak üzere ilkel bir –iki aracın yardımıyla sahnesini çevirmek, bir mikrofon kullanmak ve bir araba farı kullanmakla yetiniyor şimdilik (Brecht, 1981, s. 22).

Antonie, Brahm, Stanislavski, Craig, Reinhardt, Jessner, Meyerhold, Vachtangov ve Piscator gibi rejisörler deneysel çalışmalarlarıyla tiyatronun anlatım gücünü inanılmaz derecede zenginleştirmişlerdir. Meyerhold sahneye gerçekleri koyma ilkeleri getirirken, Reinhardt sahne olarak gerçek yerleri seçerek sahne ile salon arasındaki engelleri yıkar. “Jedermann” ve “Faust” eserlerini meydanda oynarken “Bir Yaz Gecesi Rüyasını” ormanda oynamıştır. Jesser merdivenli dekorlarıyla sahneye üçüncü boyut kazandırmıştır.

Oyuncu için kabare ile tiyatro, tiyatro ile revü arasındaki barikatlar kalkmıştır. Smokinli Hamletler, üniformalı Sezarlar sahnelenmiş klasiklere yeni yeni anlamlar verilmiştir. Bütün bu deneylerin tiyatronun eğlendirme gücünü arttırdığı bir gerçektir.

Brecht’e göre tiyatro kendini sosyal reform girişimlerinin buyruğuna koymakla sanatsal etkinliklerinden birçoğunu yitirmiştir. Sanatsal zevk yavanlaşmış, stil anlayışı körelmiştir. Günlük konuşmalar şiirmiş gibi söylenmektedir. Pazar yeri argosu sanki şiirleştiriliyordur. Kimi oyuncular sirk mimiği yaparken kimileri ancak dürbünle fark edilebilecek kadar belirsiz yüz hareketleri yapıyordur. Brecht’ göre bütün bunlar çok sayıda deneysellik yüzünden ortaya çıkmış sorunlardır.

Brecht’e göre bütün deneyler bir yöne akmalıydı. O yön de Piscator’un eğitsel deneyleriydi. Tiyatro eğitsel olmalıydı. Bu deneyler petrol savaşı, devrim, adalet, ırk sorunu gibi sorunlara çözüm aramak gibi ulvi amaçlara hizmet etmeliydi. Bunlar yapılırken teknolojik gelişmelerden sonuna kadar faydalanılmalıydı. Eski yunan tiyatrosundaki koroyu anımsatan durağan bir sahneye açılım sağlamak için film kullanılması, yürüyüş anında sahneyi hareketli kılmak için döner kaldırım kullanılması epik bazı olayların gelişmesine imkân veriyordu.

Piscator için tiyatro bir parlamento halk ise yasama meclisiydi bu parlamento önünde sanatsal planda karar bekleyen büyük halk sorunları sergileniyordu. Yasama meclisi, yani halk, siyasal bir karar almaya itiliyordu. Sahne alkışlara kapalı değildi ama daha çok bir tartışma doğurmayı amaçlıyordu. Seyircisine, halkı yalnız bir şeyleri yaşamaya değil, aynı zamanda yaşama doğrudan doğruya katılmaya kışkırtıyordu. Bu amaca ulaşmak için her araç geçerliydi (Brecht, 1981, s. 26)

Piscator'un deneyleri tiyatro yazarlarının oyun yazma stilini, aktörlerin yorumunu, dekorcuların çalışmalarını temelden etkilemişti. Aslında bu deneyler tiyatroya toplumsal bir görev vermeyi amaçlıyordu. Brecht'in örnek aldığı kişilerin başında Diderot ve Lessing yer alıyordu. Bu filozof yazarlar salt eğlenceye inanmıyor, seyircinin bilgi dağarcığına bir şeyler katmayan eserleri işe yaramaz ve gereksiz buluyorlardı. Hâlbuki sanatsal bir tarzda sunulan ve oyuna katılan eğitsel öğeler eğlenceye daha bir derinlik katıyordu.

Brecht'e göre natüralizm sanatın temel güçlerini, hayal gücünü, oyun içgüdüsünü ve şiirsel öğeyi araştırarak "bilimselleştirmiştir." Ancak eğitsel öğeler bu sanatsal öğelerden önemlidir.

Sanat için sanat prensibine karşı çıkan Brecht "Proletarya İçin Sanat" düşüncesini benimsiyordu. Sadece kendi duygu ve düşüncelerini önemseyen ekspresyonizmi ve fütürizmi reddediyordu. Savaştan sonra ortaya çıkan bu akımların bunalımlı ruhlar yarattığını düşünüyordu.

Teknolojik ilerleme sayesinde eskiden beden gücüyle yapılan birçok iş makinalarla yapılmakta. Ancak teknolojik ilerlemelerin insanoğluna pek az mutluluk getirdiği de bir gerçek. Albert Einstein'ın insanlığa hizmet için parçaladığı atom birbirimizi yok etmek için kullanılmakta.

Artık savaş kasaplıkları, barış zamanlarında ki her türlü aşağılamalar yeryüzünde doğal bir şey gibi görünüyor. Tiyatro ve genel olarak sanat dünyanın uygulanabilir bir görüntüsünü verdiği zaman insanlığın neler kazanacağı şimdi daha iyi görünüyor. Bunu yapabilen bir sanat toplumun gelişmesine derinliğine etki edebilir, az çok karışık itişler vermekle tükenmez. İnsana; düşünen, duyabilen insana, insanların dünyasını sunar bu dünyayı kendi buyruğuna bağlamak için. Bizim Theater am Schiffbauerdamm'da işlediğimiz epik denilen oyun sanatsal nitelikleri çabucak kanıtlamıştır. Koreografiden Meyerhold okulunun birlik hareketlerinden ve Stanislavski okulunun natüralist öğelerinden yola çıkarak yapay ve sanatsal gerçekleri öğeleri elde etmenin mümkün olduğun görülmüştür... Piscator'un özgürce koyduğu ilkeler debir sahnenin inşası, eğitsel olduğu kadar güzel bir sahne yapımına ön ayak olmuştur (Brecht, 1981, s. 40)

4.5. Jerzy Grotowsky

Jerzy Grotowski 11 Ağustos 1933 tarihinde güney Polonya'nın Rzeszow şehrinde doğdu. Annesi Emilia (1897-1978) öğretmen, babası Marian (1898-1968) ressamdı.

Eylül 1939'da Hitler Almanya'sı Polonya'yı işgal ettiğinde babası Fransa'ya, oradan da İngiltere'ye kaçtı. Savaşın ardından sıkı bir anti-komünist olan Marian Grotowski Polonya'ya dönmeyi reddetti ve Paraguay'a iltica etti.

Savaş sırasında Emilia Grotowski çocuklarıyla birlikte Rzeszow'un yirmi kilometre güneyindeki Nienadowka köyüne taşındı. Bu çocukluk yılları Grotowski'nin algı ve ilgisi üzerinde derin etkiler bırakmıştır. Bu küçük köyde öğrendiği gelenekler, inançlar ve annesinden aldığı dini eğitim onun geri kalan hayatını şekillendirmiştir.

Grotowski, küçük yaşta annesinin hediye ettiği Paul Brunton'un "Gizli Hindistan'a Bir Yolculuk" isimli kitabı ve köy papazının verdiği ilahi kitabından derinden etkilenmiştir. Ardından İncil'i, Tevrat'ın mistik bir yorumu olan Zohar'ı ve Kuran'ı okudu.

Henüz on yaşındayken Hindu guru Ramana Maharshi'nin öğretileri ile tanışan Grotowski "Ben Kimim?" sorusuyla ilgilendi.

Üniversite çağına gelen Grotowski üç farklı fakültede üç farklı bölüme başvurdu. Bunlar Psikiatri, Orientalism ve Tiyatroydı. Her ne kadar o sıralarda Polonya'da çok ağır sansür söz konusu olsa da, provalar serbestti. Genç Grotowski provalardaki denemelerin hayatla ilgili sorularının cevabını bulmasına yardımcı olacağını düşündüğü için Tiyatro eğitimine yöneldi.

Tiyatro eğitimi sırasında Grotowski'nin Asya öğretilerine ve felsefesine olan ilgisi iyice attı. Sanskritçe öğrendi ve eski metinleri inceledi.

1955 yılında Moskova'da rejî eğitimine başlayan Grotowski o yıllarda Stanislavsky'nin sıkı bir takipçisi olarak tanınıyordu. Polonya Tiyatro Okulu her ne kadar Rus tiyatro ve rejî okulunu hor görse de; Grotowski, Stanislavsky'nin "fiziksel aksiyonlar sisteminde" gerçeklik tohumları görüyordu. Bu yüzden bu sistemi kaynağında öğrenmek için Moskovaya gitti (Zbigniew, 1986, s. 17).

Grotowski Moskova'dayken Stanislavski'yi olduğu kadar Meyerhold'u da çalışma fırsatı buldu. Meyerhold'un yenilikçi sahneleme teknikleri, aktör çalıştırma metotları ve dramaturjisi Sovyet rejimi ile ters düşmesine yol açmış; Stalin döneminde istenen "sanatsal homojenite"yi kabul etmemesi onun hapsedilmesine ve ardından idam edilmesine yol açmıştı. Tüm kaynaklardan silinen Meyerhold'un çalışmaları üzerindeki yasak Stalin sonrası dönemde kalktı. Tam da Grotowski'nin Moskova'da bulunduğu zamana denk gelen bu süreci iyi değerlendiren Grotowski Meyerhold hakkında hem halka açık olan hem de, tanıdığı bir kütüphaneci sayesinde, yasaklı olan bulabildiği herşeyi okudu ve Meyerhold'ün rejî sanatını temelden sarsan

çalışmalarını öğrendi. Grotowski. Aktörlerle nasıl çalışacağını Stanislavsky'den öğrendiğini söyleyen Grotowski; rejisörün yaratıcı kapasitesinin gücünü öğrendiği kişinin Meyerhold olduğunu söylerdi (Słowiak, 2007, s. 7).

Grotowski Stanislavsky, Meyerhold ve Grotowski ile birlikte yirminci yüzyılın en büyük rejisörleri arasında yer almaktadır. Stanislavsky oyunculuğa, Meyerhold rejiiye, Grotowski ise bu sanatların tamamına devrimsel yenilikler getirmiştir. Her ne kadar Grotowski'nin etkisi ilk bakışta diğerleri kadar belli olmasa da; Grotowski'nin rejii çalışmalarını incelemek, sahne sanatları ile ilgili yaptığı anahtar yenilikleri göz önüne serecektir (Słowiak, 2007, s. 85).

1965 yılında Grotowski yayınladığı “Fakir Tiyatrosu” adlı makalesinde iki temel kavram olan “Fakir Tiyatrosu” ve “Günah Eylemi”nden bahseder. Ayrıca *via negativa*, *conjunctio-oppositorium*, arketip, mit ve oyuncunun mercek altına alınması üzerine prensiplerini tartışır.

Grotowski'ye göre “Fakir Tiyatrosu” kavramı onun uzun süren tiyatro incelenmesinde, oyuncu-seyirci ilişkisini ve tiyatronun diğer performans sanatlarından -özellikle televizyon ve filmde- farklarını tanımlamaya çalışırken ortaya çıkmıştır. Ona göre:

Tiyatro makyaj olmadan da, kostüm olmadan da, ışık olmadan da, ses efektleri olmadan da, sahne tasarımı ve hatta sahne olmadan da yapılabilir. Ancak oyuncu ve seyirci arasında oluşan algısal, düz, canlı birliktelik ilişkisi olmadan asla. Dolayısıyla oyuncunun kişiliğinin ve sahne tekniğinin temsilin temelini oluşturduğuna inanan “Fakir Tiyatrosu” makyajın, dekorun hatta eserin gereksiz bulunan parçalarının çıkartılmasının önünü açtı (Słowiak, 2007, s. 58).

Grotowski yeni bir eseri çalışırken ilk olarak her sahenin arketip yani prototipini tespit ederdi. Eserdeki bu prototipin en temel insan halini günümüz dünyasına adapte ederdi. Bu durumu ünlü rejisör şöyle açıklar:

“Prometeus ve kurbanlık koyun arketip olarak toplum için kurban edildiklerinden benzerdirler. Faust ve Einstein da evrenin gizli bilgilerine ulaşmak için şeytana ruhunu satan bir şamanın günümüzdeki karşılığıdır “ (Słowiak, 2007, s. 86).

Tiyatro tarihindeki Mit ise kişinin ruhsal enerjisini özgürleştiren bir yapıydı. Dolayısıyla Grotowski psikoloji, tarih ve antropolojiyi kullanarak karakterin köklerini irdelerken bu karakterin mit gerçeği içinde kendi özneliğini bulmasını sağlıyordu.

“Grotowski geleneksel mit ile karakteri tanımlamak yerine mit ile yüzleşmeyi önerir. Bu yüzleşme oyuncunun günlük hayatında takındığı maskenin kırılmasını sağlayarak; çok daha derin ve kişisel bir dokunuşa izin verir“ (Slowiak, 2007, s. 59).

“Günah ve Küfür” de Grotowski’nin “Fakir Tiyatrosu’na Doğru” isimli makalesinde tanımladığı ve eser sahnelerken kullandığı metotlardandır. Burada bahsedilen günah işlemekten ziyade kişisel egomuzu ve fikirlerimizi bir yana bırakarak daha iyi bir anlatıma kavuşmak için bağlarımızdan kurtulmamız gerektiğidir. Bunlar ahlaki, şiddetsel ya da geleneksel olabilirler. Sahne onun için klişeleri yıkmaya, seyirciyi kışkırtma yeridir. Kendisi de bunu şöyle açıklamıştır:

“İçimizdeki boşluğu doldurabilmemiz için sınırları geçmemiz, sınırları aşmamız gerekir.“ (Slowiak, 2007, s. 59)

“Via Negativa” Latince ‘ne olmadığını anlatma’ demektir. Bir nevi tersten anlatım prensibidir. Var olabilmek için yok olma; yeniden doğabilmek için ölmek gibi. Sanatçı bunu şöyle tarif etmiştir:

“Yıllar süren yoğun çalışma sonucu oyuncu konsantrasyon, öz güven ve duruş ile sanatın içinde yok olmalıdır. Bu isteyerek değil istem dışı bir trans halidir.” (Slowiak, 2007, s. 60).

“Conjunctio-Oppositorum“ ise zıtlıkların birlikteliği demektir. Bu prensip oldukça ilginçtir. Kişi oynadığı rolün karakter özelliklerinin tersini oynar. Tek yönlü, tek renkli karakter kısa bir süre tekdüzeleşir ve anlatım gücünü kaybeder. Dolayısıyla oyuncu oynadığı karakterin beklenmedik özelliklerine, zıt yönlerine vurgu yapar. İyi içindeki kötüyü, kahramanın korkularını, canavarın yumuşak kalbi göstermek gibi. Grotowski bu konuyu şöyle tarif eder:

“Küfür üzerinden din, nefret aracılığıyla aşk anlatılır.” (Slowiak, 2007, s. 91)

Grotowski text çalışması yaparken eserin özünü oluşturan hayati noktalarını bir dedektif hassaslığıyla tespit eder; eserde “ben kimim” sorusuna cevap arar ya da yalnızlık, insanın ölüm karşısındaki acizliği gibi temel sorunları irdelerdi. Kendisi ve

oyuncular için önemli olan textleri ve sahneleri tutar, kimilerini atar, kimilerinin de yerlerini değiştirirdi. Onun için başka eserden sahne, text ya da müzik almak anlatıma hizmet ettiği sürece olağandı. (Ricardo Mutti'nin geçtiğimiz yıllarda yönettiği Macbeth eserine Makber şarkısını dahil etmesi ve bir Türk sopranoya bu parçayı söyletmesi de bu reji prensibinin devamıdır.)

Grotowski textin özünü ve textteki arketipi belirledikten sonra onun günümüzdeki sahnesel izdüşümünü arardı. Eserin esasının seyirciye ulaşabilmesi için “şimdiki zamana” ve “buraya” taşınması gerektiğine inanır ve zaman yer ve dilde “montaj” yapardı. Örneğin:

“Kordian” 19. Yüzyılda yaşamış bir Polonyalı gencin ülkesini Rus işgalinden kurtarma isteğini anlatan bir eserdir. Çara karşı düzenlediği başarısız bir suikasttan sonra akıl hastanesine sevk edilmiş; akıl sağlığı yerinde olduğu belirlenince idam edilmiştir. Oyunu analiz eden Grotowski günümüz dünyasında sadece bir delinin ya da bir çocuğun kendi başına dünyayı kurtarmaya kalkacağına karar vermiştir. Akıl hastanesine sevki bir anahtar olarak kullanmış, eserin bir akıl hastanesinde geçmesine karar vermiştir (Slowiak, 2007, s. 86).

Shakespeare'in Hamlet eseri hakkındaki yorumu da şöyledir:

Prensip şudur—eğer aktörün yaratıcı durumunu anlarsanız—Hamlet'i oynayan oyunculardan kendi Hamlet'ini yaratmasını isterseniz, bu Shakespeare'in geleneksel Hamlet'i ile yaptığı şeyin aynısıdır. Her büyük sanatçı geçmiş ile kendi arasında köprüler kurar, kendisi ve kökleri arasında. Bu sadece köprü inşası ile mümkündür. Oyuncunun yaratıcılığı ile yapması gereken de budur. O Hamlet'i gözünde canlandırmak yerine onunla karşılaşmalıdır. Oyuncu da rejisör de bu bağlama kendei imzalarını atmalıdırlar. Ben Wyspianski'nin Akropolis eserini yapmadım, onunla karşılaştım. Auschwitz'i düşünmedim ya da dışarıdan analiz etmedim; bu içimde ne olduğunu direk olarak bilmediğim ama dolaylı olarak bildiğim şeydir (Slowiak, 2007, s. 91).

Uzak doğu felsefesine hayran olan Grotowski bir ömür boyu “hakikati” ve minimalizmi aramıştır. Sanatta hakikat, rejide hakikat, oyunculukta hakikat, textteki hakikat, duygudaki hakikat, biyomekanikteki hakikat... Bütün bunlara ulaşmak için gereksiz her şeyin atılabileceğini, formun dönüştürebileceğini, yer ve zamanın değiştirilebileceğini savunmuştur.

“Bence sahne sanatçısını silahsızlandırmadan alıkoyan şey, oynamaya girişmektir. Oyuncunun silahlarını kuşanmış olarak kalması olgusuna katkıda bulunansa başkaları tarafından takdir edilme ihtiyacıdır. Gerçekten de sahne sanatları ile ilgilenmemize yol açan güdüler saf değildir. Bazıları bir girişim olarak tiyatronun peşine düşmek ister, diğerleri çevreleri tarafından kabul edilmek, belli bir statü kazanmak, ya da yüksek sosyeteden hediyeler almak isterler. Her nasılsa,

biz burada yalnızca dürüst olmayan değil aynı zamanda kısır olan bir şeyin var olduğunu da biliriz. –Şu ya da bu şekilde- bedensel mevcudiyedi maddi kazanç karşılığı veren birisi, tam da bu olgu yüzünden kendisini yanlış konuma sokar; hatta bir palyaçonunkine yaklaşan bir biçimde, müphemliği açık bir meslek olduğu geçmiş zamanlardakinden çok daha yanlıştır. Bu nedenle etraftaki yaşam daha basit görünür ve daha istikrarlıdır; o zamanlar her zamankinden çok gaddarlık vardır, ama uzakta görünüyorlardır; herkes kendi içindeki dünyada süre giden konumunun yolunda bir duygu inşa edebiliyordu; dünya da kendisinin az ya da çok kalıcı olduğunu düşünüyordu- her ne kadar aldatıcı olsa da- oyunun az ya da çok kalıcı kuralları olduğunu, az ya da çok inançların var olduğunu düşünüyordu. Ama zaman değişmiştir ve böylesi bir anın –iki bin yıl öncesinde bütün Batı dünyasını kaplayan devasa imparatorluğun sınırları içinde ortaya çıkmış belli bir tekil fenomene baktığımızda bile- tarihte görülebileceğine, tanınabileceğine inanmıyorum; o zamanlarda olduğu gibi: Bazı insanlar çölde yürüdüler ve hakikati aradılar.” (Mimesis, 1994, s. 99-100)

5. BÖLÜM: ESERİN SAHNELEME SÜRECİNDE DİKKAT EDİLMESİ GEREKENLER

Bir opera eserinin sahnelenmesi müzikal ve teatral olmak üzere birbirine paralel iki ayrı eylemden oluşur.

Müzikal evre dokuz aşamadan oluşur:

1. Eserin seslendirme kararını almak için ön çalışma.
2. Rol dağılımına, kimin hangi rolü söyleyeceğine karar vermek.
3. Müzikal içeriğinin ana hatlarının belirlenmesi.
4. Korrepetisyon çalışmaları, eserin öğrenilmesi, çalışılması. Aynı süre içinde orkestra guruplarının eseri çalışması.
5. Ensemble çalışmaları ile solistlerin bir araya getirilmesi. Orkestra Şefinin gözetiminde ve yönlendirmesiyle, onun yorumunun içeriğinin çalışılması ve solistler arası müzikal uyumun sağlanması. Orkestranın bir araya gelerek eseri çalışması ve yine orkestra şefinin yorum içeriğinin ve orkestranın kendi içinde uyum yakalaması.
6. Oturma provalarında orkestra ve solistlerin bir araya gelmesi.
7. Sahneli orkestralı provalarda orkestra, solistler ve rejinin bir arada çalışılması.
8. Genel prova
9. Prömiyer.

Teatral eylem ise on aşamadan oluşur:

1. Eseri sahnelemek için ön çalışma.
2. Eserin metin analizi.

3. Rol dağılımına, kimin hangi rolü oynayacağına karar vermek.
4. Orkestra şefi ve sanatsal yönetim ile reji konsepti hakkında fikir alış verişi.
5. Rejinin ana hatlarının belirlenmesi.
6. Solistlerle sahne provaları.
7. Koronun sahne provalarına dahil olması.
8. Sahneli orkestra provaları.
9. Genel prova.
10. Prömiyer

Reji için esere karar vermek, reji konseptinin belirlenmesi ve sahneleme eylemi en önemli kısımlardır. Meyerhold eserin kime oynandığının çok önemi olduğunu belirtmiştir. Tabi burada kültürel olarak hangi gurubun hedef kitlesi olarak seçildiği çok önemlidir...

“Paris’in dış mahalleleri olduğu gibi Müslümandır. Eserdeki zina yüzünden ölüm cezasına çarptırılma durumu buradaki Müslüman seyirci tarafından kolayca anlaşılabilir da rolü canlandıran İngiliz Aktris bu rolü içselleştirmekte zorlanmıştı“ (Brook, 2013, s. 132).

“Tiyatronun kültürün bir kısmından diğerine geçmek için nasıl teatrelleştirdiğini anlamak önemlidir. Tiyatronun sorumluluğu şudur: Bir kitabın anlatamayacağı şeyi hiçbir düşünürün gerçekten açıklayamayacağı şeyi anlaşılır kılmak“ (Pavis, 1999, s. 227).

Kültürel olarak seyircinin anlayabileceği, içinde kendinden bir şeyler bulabileceği bir eser seçimi hayati önem taşımaktadır. Yanlış eser seçimi sahnelemenin başarısını imkansız kılabilir.

İstenilen mesajın verilmesi için tekst çalışması yapılmalı, eserdeki arketipler belirlenmelidir. Bu süreçte tekst ile müzik arasındaki bağlantı ve uyum gözetilmeli, Meyerhold'un da dediği gibi müzik ve librettonun birbirinden ayrı olmadığı bilinmelidir. Eğer her ikisi arasında seçim yapılması gerekirse yine Meyerhold'un dediği gibi esas olanın tekst değil müzik olduğu unutulmamalıdır. Dolayısıyla tiyatro rejisinden farklı olarak müziğin, besteci için eserinin en üstteki belirleyici unsur olduğunu unutmamak gerekir. Metin analizi yapılırken, reji konsepti ve oyunda kullanılacak reji teknikleri belirlenirken aryaların, recitativlerin ya da orkestra müziğinin olabildiğince reji konseptine dahil edildiği süreçte, her şeyin seyirci tarafından bir doğal olaymış gibi algılanması sağlanmalıdır. Bunun için her aşamada orkestra şefi ve sanatsal yönetimle beraber çalışmak, reji konseptini birlikte geliştirmek gerekir. Müziğin librettoya eşlik etmesi dışında, hikayenin ruh dünyasını ve karakterlerin duygularını tanımladığını unutmamak gereklidir.

5.1. Ön Çalışma

Hangi eserin sahneleneceğine karar vermek operanın sanatsal yönetimi, orkestra şefi ve baş korrepetitör ile birlikte rejisörün görevidir. Eserin verdiği mesajın, tarzının seyirci alışkanlıklarına ve zevkine uygun olup olmadığına karar verilmelidir. Buna karşılık yeni ve denenmemiş tarzdaki eserlerin sahnelenmesi desteklenmelidir. Beğenilme korkusu yüzünden bu türdeki eserleri sahnelemekten kaçınılmamalıdır. Eserdeki karakterlerin ses renklerinin ve özelliklerinin solistler arasında bulunup bulunmadığına bakılmalı; orkestra ve salon büyüklüğü ve çeşitliliği ile ışık, ses gibi sahne üstü teknik sistemlerin yeterli olup olmadığı dikkatle değerlendirilmelidir.

Tabi bütün bunlar hazırlanırken rejisör orkestra şefi ve eserin müzikal öğreniminden sorumlu olan baş korrepetitör ve opera yönetimi ile birlikte şarkıcıların, aktörlerin ses renk ve kapasitelerine,role fiziksel uygunluklarına göre rol dağılımı yapmalı; müzikal ve teatral olarak eserin istenilen ve yapılması düşünülen rejiye uygun olarak çıkartılmasını takip etmelidirler.

5.2. Metin Analizi

Eserde metin analizi yaparken öncelikle oyunun teması ve hikaye işleyişi incelenmelidir.

Brecht oyunun özünün fabl (hikaye) olduğunu söyler. Çünkü fabl bir aksiyonlar dizinini içerir. Kâğıt üzerindeki fabl, sahnede canlı, devingen bir anlatı sanatına dönüşecektir. “Babasının hayaleti, amcası tarafından öldürüldüğünü ve intikamını alması gerektiğini söyleyince Hamlet kuşku ve intikam duygularıyla iç içe bir büyük çelişki yaşamaya başlar.” deriz. Bu iç aksiyonun dışa vurumu Hamleti ve karşısındakileri finalde göreceğimiz yazgılarına doğru sürükleyen bir dolu olayın içine sürükler. Bu anlatıda nöbetçilerin ilk sahnedeki konuşmalarının, Hamlet’e Hayalet’in peşinden gitmemesini salık veren Horatio ve diğerlerinin yinelediği uyarılarının pek fazla bir önemi yoktur. Fabl’e girmeleri işi uzatmak ve akıl karıştırmaktan öte yarar sağlamaz. Ancak rejisör konseptini oluştururken bu ayrıntıda öykünün yol alışına destek veren bir gestus var etmek peşinde ise; ileride açıklanacak olan “Reji Konsepti” nin önemini vurgulayacağı bölüme “Nöbetçilerin korkuları, Horatio’nun kuşkuları; Hamlet’in de Hayalet’in anlattıklarına kuşkuyla bakmasını pekiştirir.” gibi bir notlar düşebilir. Bu durum oyundaki sağlama sahnesi olan “temsil” sahnesi için bir önermedir. Ne var ki iyi bir eğitimden geçtiğini ve zekasını tanıdığımız Hamlet’in kuşkusu için özel bir desteğe gerek yoktur (Gökgücü, 2010, s. 92).

Eser incelenirken, hikaye analizi yapılırken, aynı gerçek hayatta olduğu gibi, ana hikayenin yanında bir çok yan hikayeler olduğu unutulmamalıdır. Bu yan hikayelerde yapılacak vurgular ile reji konsepti desteklenmeli, her bir hikaye giriş, gelişme, sonuç şeklinde yapılandırılmalıdır.

“İyi bir öykülendirme tüm gereksiz ayrıntıları yadsıma ile başlar. Ancak bir oyunda, içinde şeytanın gizli olduğu ayrıntıları da önemsemek gerek.” (Gökgücü, 2010, s. 92).

Eser okunurken ve yorumlanırken şu üç şey asla unutulmamalıdır:

- Ne oynandığı?
- Niye oynandığı?
- Kime oynandığı?

“Yeni drama en büyük etkiyi yaratmak arzusuyla; iyi, kötü yargılamadan, yazarın hangi topluluk ve gruba ait olduğu veya karşı olduğunu bilmek eserin analizi için hayati önem taşır“ (Braun, 1979, s. 35).

Yapıt incelenirken dil, üslup, kurgu bakımından incelenmeli inandırıcılığı sorgulanmalıdır. Henüz okuma sırasında, eksik olduğu düşünülen kısımların rejinin yardımıyla nasıl sağlamaştırılabileceği düşünülmeli, hatta gerekirse esere, eserde olmayan tekst, müzik ve sahneler eklenmelidir. Aksiyonu seyirciye olabildiğince yaklaştırmak gerekir. Bunun için seyirciye o karakterde kendilerinden bir şey bulmalarını sağlamak gerekir. Unutulmaması gereken şey seyircinin sanatçıyı ve aksiyonu izlediğidir; kostümü, makyajı değil.

Tiyatro makyaj olmadan da, kostüm olmadan da, ışık olmadan da, ses efektleri olmadan da, sahne tasarımı ve hatta sahne olmadan da yapılabilir. Ancak oyuncu ve seyirci arasında oluşan algısal, düz ve canlı birliktelik ilişkisi olmadan asla. Dolayısıyla oyuncunun kişiliğinin ve sahne tekniğinin temsilin temelini oluşturduğuna inanan “Fakir Tiyatrosu” makyajın, dekorun hatta eserin gereksiz bulunan parçalarının çıkartılmasının önünü açtı (Slowiak, 2007, s. 58)

Text analiz edilirken kilit olaylar ve kişiler bulunmalı ve onların arketipi belirlenmelidir. Bu tiplere bulunduktan sonra ister hikaye günümüze taşınınsın, ister kendi zamanında sahnelenen karakterlerin rejisi konseptinde esere, zamana veya mekana monte edilmeleri çok daha akıcı olacaktır.

5.3. Sahne Çalışmaları

Eserin ve rollerin öğrenilmesi tamamlandıktan sonra şarkıcı –aktörler ve rejisi takımı bir rejisi toplantısı yapmalıdır. Bu toplantıda orkestra şefi de mutlaka bulunmalıdır. Burada rejisi tarafından rejisi konseptinin detayları anlatılmalı; “nasıl anlatacağım” sorusuna birlikte cevap aranmalıdır. Konsept üzerine sanatçılar tarafından notlar alınmalı prova sürecinde de bu notlara sadık kalınmalıdır.

Sahne provalarında orkestra şefinin de hazır bulunması; hem rejisi konseptinin birlikte geliştirilmesi, hem de orkestra çalışmalarında rejisi ile uyumlu müzikal gelişim için önemlidir.

Eseri çalışırken aksiyonu ve karakterleri canlandırmak için anlatım prensipleri düşünülmelidir. Anlatım prensiplerinden biri de tersten okumak, analiz etmektir.

“Küfür üzerinden din, nefret aracılığıyla aşk anlatılır” (Slowiak, 2007, s. 91).

5.4. Dekor ve Aksesuar

Özellikle 20. Yüzyılın getirmiş olduğu teknik gelişimler sahne sanatlarına büyük katkılar sağlamıştır. Geçmişin imkanlarına göre çok daha görsel etkileyciliğe ulaşılmış, anlatım yolları çoğalmıştır. Ancak eserin sadece eğlendirici değil; aynı zamanda öğretici olması gözden kaçırılmamalıdır. Eserin hangi ulvi amaçlara hizmet ettiği bulunmalı ve nasıl vurgulanacağı düşünülmelidir. Bu bağlamda iyi bir dekor rejinin başarısına büyük katkı sağlayacaktır. Ama dekor ve aksesuarın gösterişi hiçbir zaman müziğin ve tekstin önüne geçmemelidir.

5.5. Işık

Sahne sanatlarında ışık, doğal ışık kaynağı olan güneşten çok daha farklı kullanılmaktadır. Eserde günün hangi zamanı olduğunu gösterdiği gibi o sırada sahnede hakim olan duyguyu desteklemek için de kullanılır. Unutulmamalıdır ki birincil ve en kuvvetli duyu organımız gözlerimizdir.

5.6. Orkestra ve Sahne Provalarının Birleşmesi

Sahne üzerindeki ve orkestra çukurundaki çalışmaların bir araya gelmesi en önemli aşamalardan biridir. Bu sırada rejisörün ve orkestra şefinin rejiyi ve müzikal konsepti birlikte geliştirmiş olmasının önemi ortaya çıkar. Birbirini destekleyen müzik ve sahne eserin daha başarılı olmasını sağlayacaktır. Ancak şu da unutulmamalıdır ki esas olan müziktir ve hareketlerin süresini ve tekstin etkisini müzik belirler

“Müziğin üretim elemanlarını nasıl kontrol ettiğini anlamak için Pantomime bakalım... Hareketin süre ve sırasını müzik belirler. Eğer müziğe kelimeler eklenirse müzik ve üretim arasındaki ilişki aynı kalır “ (Braun, 1979, s. 92).

SONUÇ

19. ve 20. Yüzyıllar dünyanın teknik konulardaki ilerlemesi ve değişimi kadar sanatın ele alınışındaki devrimsel değişimlerle de ön plana çıkmıştır. Özellikle sahne sanatlarında Stanislavski, Meyerhold, Grotovski, Brecht ve Grand Dük Hans Georg gibi Rejisörlerin getirdiği yenilikler tiyatro ve opera dünyasının çehresini temelden değiştirmişlerdir. Modern reji olarak adlandırılan bu yeni anlatım biçimi, eserlerin formunu olduğu kadar içeriğini ve ele alınış biçimlerini de etkilemiştir.

Dünyanın büyük sahnelerinde gördüğümüz ancak ülkemiz opera ve tiyatro sahnelerinde nadiren karşılaştığımız modern reji; anlatım ve form olarak içinde birçok yeni enstrümanı barındırabildiği için, seyirciye verilmek istenen mesajı çok daha saf ve direk bir şekilde verebilmektedir. Uluslararası düzeyde iyi bir eser sahnelemek için bu yeni teknikler büyük kolaylık sağlamaktadır. Tiyatro rejisine kıyasla bestelenmiş müzik; orkestranın, solistlerin ve koronun teknik özellikleriyle sınırlandırıldığı opera rejisi çalışma incelikleri açısından çok daha karmaşıktır. Reji takımı, orkestra şefi başta olmak üzere tüm müzisyenlerle ve sahne teknik ekibile yakın çalışmak zorundadır. Bu birliktelik belli inceliklere ve bu amaçlar için geliştirilmiş metotlara hakim olmayı da gerektirmektedir.

Modern çağda baş döndüren bir hızla ilerleyen teknik gelişmeler dünyaya bakışımızı, dünyayı yaşayışımızı temelden değiştirmektedirler. Tüm sanat dallarının hızla değiştirdiği ve yeni anlayışlar geliştirdiği günümüz dünyasında Sahne Sanatları; özellikle de bütün sanatlarının en karmaşığı olarak kabul edilen Opera var oldukça, daha iyi anlatım yollarına, yeni reji metot ve çalışma prensiplerine duyulan ihtiyaç da artarak devam edecektir. Zamanın ruhunun gerisinde kalmamak ve seyirciye, dinleyiciye ulaşabilmek için yapılması gereken bu gelişimleri yakından takip etmek, geçmişten geleceğe uzanan bu öğretiyi neden ve sonuçları ile yakından takip etmektir.

KAYNAKLAR

- Braun, Edward. (1979). *The Theatre Of Meyerhold- Revolution On the Modern Stage*. New York: Drama Book Specialists.
- Brecht, Bertolt. (1981). *Deneysel Tiyatro*. (K. Özbaş, Çev.). Ankara: Dost Kitapevi Yayınları.
- Brook, Peter. (1990). *The Empty Space*. Londra: Penguin Books.
- Brook, Peter. (2013). *The Quality of Mercy*. Londra: Nick Hern Books Limited.
- Erck, Alfred. (2006). *Die Geschichte Des Meininger Theaters*. Meiningen: Resch-Druck Gmbh,
- Gökgücü, Erhan. (2010). *Reji Sanatı*. Ankara: Boyut Yayınları.
- Erck, Alfred. (2015). *Herzog Georg II. Von Sachsen Meiningen Kultur Als Behauptung Strategie*. Weimar: Böhlau Verlag,
- Pavis, Patrice. (1999). *Sahneleme, Kùltürler Kavşagında Tiyatro*. Ankara:Dost Kitapevi Yayınları
- Prawy, Marcel. (1982). *Nun Sei Bedankt- Richard Wagner Buch*. München: Goldmann Verlag.
- Slowiak, James. (2007). *Routledge Performance Practitioners*. Londra: Routledge Press
- Toporkov, Vasili. (2017). *Stanislavsky Provada*. (C.Yalaz, Çev.). Ankara: Bgst Yayınevi

Zbigniew, Osinski. (1986). *Grotowski And His Laboratory*. New York:Robert. Paj Publications.

Aristoteles. (1987). *Poetika*. (İ. Tunalı, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.

MİMESİS. (1994). *Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.

ETİK BEYANI

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tez/Sanat Çalışması Raporu Yazım Yönergesi'ne uygun olarak hazırladığım bu Tez/Sanat Çalışması Raporunda,

Tez/Sanat Çalışması Raporu içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, atıfta bulunduğum eserlerin bütününe kaynak olarak gösterdiğimi,

kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, bu Tez/Sanat Çalışması Raporunun herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Tez/Sanat Çalışması Raporu çalışması olarak sunmadığımı beyan ederim.

21/07/2022

Erdem BAYDAR

SANATTA YETERLİK/SANAT ÇALIŞMASI RAPORU ORJİNALLİK RAPORU

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ

Güzel Sanatlar Enstitüsü

Sanat Çalışması Raporu Başlığı: Operada Reji Sanatı ve Çalışma İncelikleri

Yukarıda başlığı verilen Sanat Çalışması Raporumun tamamı aşağıdaki filtreler kullanılarak Turnitin adlı intihal programı aracılığı ile Tez Danışmanım tarafından kontrol edilmiştir. Kontrol sonucunda aşağıdaki veriler elde edilmiştir:

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
21/07/2022	56	10369	21/06/2022	14	10461360

Uygulanan filtreler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar dâhil
3. 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez/Sanat Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim (21/07/2022).

Erdem BAYDAR

Öğrenci No. : N14250943

Anasanat Dalı : Opera Anasanat Dalı

Program : Sanatta Yeterlilik

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
	X		

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

Prof. A. Binnur EKBER

**PROFICIENCY IN ART/ ART WORK REPORT ORIGINALITY
REPORT**

HACETTEPE UNIVERSITY

Institute of Fine Arts

Title: The Art of Stage Directing and Its Subtleties in the Opera

The whole art work report is checked by my supervisor, using Turnitin plagiarism detection software taking into consideration the below mentioned filtering options. According to the originality report, obtained data are as follows.

Date Submitted	Page Count	Charater Count	Date ofThesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
21/07/2022	56	10369	21/06/2022	14	10461360

Filtering options applied are:

1. Bibliography excluded
2. Quotes included
3. Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read the Hacettepe University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval (21/07/2022).

Erdem BAYDAR

Student Number : N14250943

Department : Opera

Program/Degree : Proficiency in Art

Master's	Proficiency in Art	PhD	Joint Phd
	X		

SUPERVISOR APPROVAL

APPROVED

Prof. A. Binnur EKBER

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesi'ne verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversite'ye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikrî mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin/raporumun tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalara (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır. Tezin/Sanat Çalışması Raporunun kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin/sanat çalışması raporumun tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde/sanat çalışması raporumda yer alan, telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversite'ye teslim etmeyi taahhüt ederim. Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*** kapsamında tezim/sanat çalışması raporum aşağıda belirtilen haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi/ H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- Enstitü/ Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren yıl ertelenmiştir. (1)
- Enstitü/ Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... ay ertelenmiştir. (2)
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

21/07/2022

Erdem BAYDAR

- (1) Madde 6.1. Lisansüstü tezle ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (2) Madde 6.2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7.1. Ulusal çıkarılan veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü teziere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.
- (4) Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

Tez Danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.