

Fütürizm'in Sahne Tasarımına Getirdikleri

Özlem ALİYAZICIOĞLU*

Özet

Anahtar kelimeler: fütürizm, sahne tasarımı, çok katmanlı sahne, çok odaklılık, eşzamanlılık

Yirminci yüzyıl sanatında başkaldırı sözcüğü karşılığını Fütürizm'de bulur. 1909 yılında kaleme aldıkları Fütürist Manifesto ile başkaldırılarını dünyaya duyuran Fütüristler, modernleşen yaşamın getirisi olan hız kavramını sanat yapıtlarının merkezine alırlar. Hız, güç, kuralsızlık ve geçmişin yok sayılması arzusu ile yol alan sanatlarında hedef aldıkları sadece özgürlüktür. Geçmişle olan tüm bağlar koparılmalı, modern olan hayata geçirilmeli ve bunun için ne gerekiyorsa yapılmalıdır. Sanatın her alanında olduğu gibi tiyatro ve sahne tasarımında da aynı yöneliş ile kendini gösteren Fütürist bakış, sahne düzleminin iki boyutluluktan kurtularak çok odaklı perspektifle derinlik kazanmasına sebep olur. Sahne-seyirci ilişkisindeki dokunulmazlığı kaldıran yöneliş için sahne hareket edebilen bir makineye dönüşür. Bu çalışmada Modern çağın getirdiklerini sanata taşıyan Fütürizm'in sahne tasarımındaki etkileri incelenmiştir.

Summary

Keywords: futurism, stage design, multi-layered scene, multi-orientation, synchronicity

The term 'rebellion' in the twentieth century art finds its equivalent in Futurism. Futurists, pronouncing their rebellion to the world by Futurist Manifesto in 1909, put the 'speed' notion as a result of modernizing life in their works. What their target at with their works is only freedom, which are stimulated by speed, power, anarchy and the desire to ignore the past. All the ties between today and the past should be dismissed, anything modern should be activated and anything should be done in order to achieve this approach. Futuristic approach, which appeared in performing arts and stage design as in many other kinds of art, leads the stage decoration to get rid of its borders and gain depth with multi-oriented perspective. For the approach that dismisses immunity existing in stage-audience relationship, the stage turns into a moving mechanism. In this paper, effects of Futurism are analyzed, which carries the requirements of the Modern Age to the art.

Biz çağımızın en son aşamasında bulunuyoruz! (...)
Olanaksızlığın gizemli kapılarını açmak için neden
geriye bakalım? Zaman ve mekân dün yok olmuştur.
Bizler artık mutlak olanda yaşıyoruz
çünkü artık sonsuz ve her zaman için var
olacak olan hızı yaratmış bulunuyoruz.
Filippo Tommaso Marinetti
Fütürist Manifesto,1909

Bir çağın sanat başarılarını incelerken, o çağın belirli üslubunun anlatım ve biçim yöntemlerini göz önünde tutmamız gerekir. Yirminci yüzyılın sahne tasarımı hakkında yorum yapabilmek için de o çağa damgasını vuran akımlara bakıldığında, sahne tasarımı alanında devrimsel bir adımın gerçekleştiği dönem olarak Fütürizm öne çıkar. Tiyatro tarihinde, sahne tasarımının tiyatro sahnesini ve tiyatro binasının sınırlarını zorladığı ve hatta formuna müdahale ettiği ilk akımdır Fütürizm.

Ernest Fischer'ın "biçim toplumsal bir amacın belirtisidir"(1) sözleri, Fütürizm için yüzyılın başında toplumun yönelişini dile getirme biçimi olarak da yorumlanabilir. Toplumsal yönelişin bu dile gelişi avangart bir sanat hareketi olarak tanımlanır. Avangard sözcüğü (fr. avant-garde) "Öncülük eden kimse, düşünce ya da sanat akımı için kullanılır"(2) ve "biçimde geleneksel olmayan her tür sanat yapıtını tanımlamak için hazır bir etiket haline gelmiştir"(3). Fakat avangart ilk olarak XVIII. yüzyılın sonunda, askeriye harekâtı kolaylaştırmak amacıyla alanı tanımlamakla görevli topluluğu belirtmekteydi. Daha sonraları siyaset ve kültür alanında da kullanılmaya başlayan bu terim askeri kökeniyle aslında belirli bir anlamını da korumuş olmaktadır, "başkalarına izlenecek yolu gösteren eğitilmiş ve bilgili bireyler topluluğu..." (4)

XX. yüzyıl'da sanat bulunduğu ortamın kurallarını ciddiye alarak bunları özerk bir biçimde uygulayan ve aşırı uçlara giden, öte yandan da kendi kurallarından başka yasa tanımayan avangart sanatçıların elinde şekillenmeye başlamıştır.

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 (5).

Avangard sanatçıların ortaya çıkan 'izimler'in en temel ortaklığını ise egemen kurumsal sanatın topyekün reddi olarak tanımlayan sanat kuramcısı Peter Bürger, 'izimler'in farklı bir sanatçı tipolojisini 'ilerlemeciliğe inanan öncü bir aydını' da beraberinde getireceğini savunmuştur (6). Fütürizm yani diğer bir adıyla Gelecekçilik yeni yüzyılın başında bu anlamı özümseyen bir duruş ile tarihteki yerini alır.

Fütürizm, Türk Dil Kurumunun sözlüğünde "(Fr. futurisme); İtalyan şairi Marinetti'nin 1909 yılında yayımladığı bildiri ile ortaya çıkan, yeni hayatı övme, geleneksel edebî kuralları yıkma amacını güden ve Dadacılık, gerçeküstücülük vb. akımlara öncülük etmiş olan edebiyat çıkışı, gelecekçilik" (7) olarak tanımlanmaktadır.

Tanımlarında da belirtildiği gibi Fütürist akım Filippo Tommaso Marinetti'nin (1876-1944), Paris'te 9 Şubat 1909 tarihinde **Le Figaro** gazetesinin ilk sayfasında yayımlanan **Manifeste du Futurisme** bildirgesi ile halka duyurulur. Manifestosunun yayınlandığı sırada Marinetti fikirlerinde yalnızdır fakat bu yalnızlık uzun sürmemiş 1910 tarihinde ressam Umberto Boccioni, Carlo Carra, Luigi Russolo, Giacomo Balla ve Gino Severini ile son derece önemli olan karşılaşması gerçekleşmiştir. Bu karşılaşmanın ürünü Ressamların kaleme aldığı ikinci bildirge olmuş ve böylece ilk fütürist grubun çekirdeği oluşmuştur. Gruba Ekim 1913'te Enrico Prampolini, Mart 1914'te de Fortunato Depero da katılmıştır (8).

'Fütürist başkaldırının ortaya çıkmasının nedenlerini yüzyıl başlarında İtalya'nın ekonomik, politik ve düşünsel durumunda aramak gerekir' diyen Manfred Brauneck Fütürist Tiyatro üzerine kaleme

aldığı yazısında bu durumu şu sözleriyle açıklar:

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 kent-soylular (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 (9).

Sayıları gittikçe artan Fütüristler, Marinetti önderliğinde kimi ilginç etkinlikler, söyleşiler, sanat gösterileri, sergiler ve konserlerle kamuoyunun dikkatini çekmeye çalışmış, çok kısa süre sonra bütün Avrupa'da adlarını duyurmayı başarmışlardır. 1912'de Herwarth Walden, Marinetti'nin bildirgesini dışavurumcu bir dergi olan **Der Sturm**'da yayınlamış, 1914'te Moskova'da **İtalyan Fütüristlerin Bildirgesi** adlı bir derleme Rusçaya çevrilerek basılmıştır (10). Öteki çağdaş akımlar gibi tanıtılmış olan Fütürizm, Almanya, Avustralya, Rusya, İngiltere ve Fransa'da da yenilikçi dergiler tarafından desteklenmiştir.

Fütüristler, o güne dek geçerli bütün kuralların yıkıldığını bildirerek, yeni ve devrimci bir yaşam düşüncesini savundukları gelecekçi programlarında, insanları alışılmış yaşam değerleri yerine, tutkuyla modern olanın yanında yer almaya çağırılmışlardır. "İlkeleri; büyük bilimsel keşiflerin yarattığı etki altındaki insan duyarlılığını tepeden tırnağa yenileştirmektedir"(11). Fütüristlerin teknolojik ilerlemelerle renklenmiş ve hareketlenmiş yaşama karşı olan bu inançları, onların tekniğe ve makineye gösterdikleri dizginlenemez tutkularında ve genç kuşağın yaşantısının bir anlatımı olan sınır tanımayan dillerinde kendini açıkça göstermeye başlar.

Onlara göre her şey hareket halindedir ve değişmektedir. Hareket halindeki varlıkların gözde bıraktıkları etki algılanuncaya kadar hareket yeniden değişir. Boccioni'ye göre dört nala koşan bir atın dört ayağı yoktur, yirmi ayağı vardır ve ayakların hareketi üçgenler içindedir. Çok hızlı hareket eden bir insan ya da cisim, çizgilerini hava içinde eritir. Bu yüzden gözlerimiz, onun yapısını fark etmez. Çok çabuk

hareket eden cisim sanki parçalanmış moleküller halindedir. Bu bilimsel gerçek fütüristlerin sanat görüşü olmuştur.

Fütüristler, sanatı yaşamdan ayıran ilk modernist kuşağın tersine, sanatı yaşamın bir parçası haline getirmek istemiş ve bu nedenle sanatta serbestliği savunurken üslup bütünlüğünü de tamamen reddetmişlerdir. Biçimsel anlamda Realizme ve tiyatrodaki yansıması olan Natüralizm'e ise tamamen karşı çıkmışlardır. Tiyatrodaki etkilerine geçmeden önce görüşlerini duyuran ilk bildirgelerine ve sahne plastiği ile plastik sanatlar arasındaki önemli etkileşimi gözlemleyebilmek için plastik sanatlardaki izlerine değinmek yerinde olacaktır. Resimde kullanılan eş zamanlılık ve kompozisyondaki çok odaklılık, heykelde bitmeyen devam eden objenin oluşumu ve mimaride strüktür oluşturan formlar sahnede bir araya gelmiştir.

Fütürizm, 'güç', 'kuvvet' ve 'hıza karşı duyulan çağdaş büyülenmeyle birlikte makinelerin dinamizmi' konularını vurgularken, aynı zamanda geçmişin durağan ve eski moda sanat kuramlarını da reddetmekteydi. Marinetti'nin Fütürizm Bildirgesi'nden özetle, şiirde temel öğeler cesaret ve isyan olmalı, edebiyat durgunluktan ve uyusukluktan sıyrılmalı, edebiyatta işlenecek konular saldırgan hareketler, kavga ve dövüş olmalıdır. Dünya artık yeni bir güzellikle zenginleşmiştir ve bu yeni güzellik hızdır. Motoru güçle sarsılan, homurdanan yarış arabası Samothrakeli Nike'dan daha güzeldir (12). Saldırgan niteliksiz bir şaheser olamaz bu nedenle şiir tanınmayan ve bilinmeyen güçlere karşı saldırgan olmalıdır. Yüzyılların en yüksek noktasında bulunuyor, olanaksızların kapısını açmak dururken geride kalınmamalıdır. Klasik zaman ve mekân artık ölmüştür. Sınırsız ve sonsuz sürat elde edildiğine göre, mutlakta yaşanıyor demektir. Dünyanın tek sağlık ilacı savaş olarak görülmüş, militarizm, yurtseverlik, anarşistlerin yıkıcı atılımları, kadının horlanması kutlanmalıdır fikri sloganlaştırılmıştır. Gelenekseli günümüze taşıyan müzeler ve kütüphaneler yıkılmalıdır. Geçmişle bağlar tamamen koparılmalı sadece mutlak an ve gelecek düşünülmalıdır. Moralizm, Feminizm, fırsat kollayıcılık ve çıkarıcılık lanetlenmelidir(13). Son maddeyi ise Marinetti'nin kaleminden aktaralım:

Çalışan, eğlenen ve ayaklanmalara neden olan büyük insan kitlelerini yüceltmek istiyoruz;

çağdaş başkentlerdeki renkli ve çok sesli devrimci akımları yüceltmek istiyoruz; göz kamaştıran elektrikli aylar tarafından aydınlatılan silah depolarını ve tersaneleri, dumanlı yılanlara benzer trenleri yutan istasyonları; göğe yükselen dumanlarıyla bulutlara asılı duran fabrikaları, dev atletler gibi nehirlerin iki yakasını birleştiren ve güneş ışığında bıçak gibi parlayan köprüleri, göğü inleten ve serüvenler peşinde koşan vapurları, raylarda, borularla çevrelenmiş dev çelik beygirler gibi koşmakta olan geniş göğüslü lokomotifleri ve rüzgârda bir bayrak gibi sallanan ve coşkulu bir topluluğun alkışını andıran pervanesiyle göklerde kayarcasına uçan uçakları yüceltmek istiyoruz (14).

Fütürist genel bakış hakkında ayrıntılı bilgi veren bu bildirgeden bir yıl sonra 1910 yılında ressam Luigi Russolo, Umberto Boccioni, Carlo Carra, Giacomo Balla ve Gino Severini resim sanatı hakkındaki devrimci görüşlerini kaleme alırlar. **Seslerin, Gürültülerin ve Kokuların Resmi** başlıklı bu bildirmede, kendilerinden önceki resim sanatı hakkındaki düşünceleri, reddettikleri ve istedikleri yer alır.

Onlara göre XIX. yüzyıla kadar resim, tam anlamıyla sessiz bir sanattır. Antikçağ'ın, Rönesans'ın, XV. ve XVI. yüzyılın ressamalarını, kompozisyonlarına tema olarak çiçekleri ve fırtınaları seçtikleri zaman bile sesleri, gürültüleri ve kokuları, resimsel olarak dile getirmeyi akıllarından bile geçirmedikleri için eleştirmiş, İzlenimcilerin girişimlerini ise yetersiz bulmuş, girişimlerinde başarılı olabilmek için göz aldatımına dayanan perspektif anlayışını, renk uyumunu, düşsel idealizmi ve kendilerini fotoğrafa sürükleyen küçük öykü ve ayrıntı düşkünlüğünü yıkmış olmaları gerektiğini savunmuşlardır. Fütürist resimlerinde, ses ögesine, gürültü ögesine ve koku ögesine yer vererek sanat alanında yeni yollar açtıklarını ileri sürdükleri çalışmalarında; hızın, neşenin, şölenin, en fantastik karnavalın, havai fişeklerin, şarkılı kahvelerin ve müzikhollerin bütün renklerini, mekânda değil, zaman içinde hareket halindeki renkler ya da objeler olarak resmetmişlerdir. Yatay çizgi, düşey çizgi ve bütün ölçün çizgiler yerini zikzak çizgi ya da dalgalı çizgiye, küp, piramit ve bütün statik formlar ise küre, anafor gibi dönen elips, sarmal ve sanatçı dehasının sınırsız gücünün bulacağı bütün dinamik formlara bırakmıştır.

Resimlerinde karşı oldukları klasik perspektifin yerine çok odaklı, formları öznel olarak derinlemesine iç içe geçirme yoluyla elde edilmiş perspektifi kullanmışlardır. Çünkü onlara göre klasik “perspektifli sahneler her şeyin katı yasalara bağlı olduğu, saf çizgilerle idealize edilen alanlardı” (15). Çalışmalarına durağanlık yerine hareket halindeki çizgilerin ve hacimlerin yankılarını, ayrıca maden, bitki, hayvan dünyasının ve mekanik dünyanın plastik sürekliliğini ve eşzamanlığını sığdırmaya çalışırlar (16) (bkz. Resim 1–2–3–4). Sahne plastiğinde bu devrimci hareketin izleri tasarımın belkemiğini oluşturmuş ve sahneye dinamizmi getirmiştir.



Resim 1: Binici Şehirde, Fortunato Depero, 1945

Boccioni, Fütürist bir tablodaki görüntülerin, çizgi ve renk hareketi ile gide gele, titreşimlerle birbiri üzerine çıktığını açıklarken, vücutların yapısı değil, vücut hareketlerinin yapısı demiştir(17). Tablodaki formlarda eyleminin başlama ve bitme süre-



Resim 2: Tasmalı Köpeğin Dinamizmi, Giacomo Balla, 1912.

cine kadar hareketinin devam ettiği görülür. Eylemi içeren tüm hareketler resmedilmiştir.

11 Mayıs 1912 yılında kaleme alınan **Fütürist Edebiyatın Teknik Manifestosu** ise yalnızca edebiyat esinine ilişkindir ve Marinetti'nin ard arda gerçekleştirdiği üç buluşu, yani temel ve bireşimsel lirizmi, kuraldan sıyrılmış imgelemi ve özgürlüğe kavuşmuş sözcükleri açıklar. Marinetti'ye göre yaşadığı bir olayı coşkuyla arkadaşına aktaran biri “konuşurken sözdizimini hoyratça yıkacak, cümleleri sıralayarak zaman kaybetmekten kaçınacak, noktalamayı ve sıfatların düzenini hiçe sayacak, bütün görsel, işitsel ve kokusal duyumlarını, kalktikları dörtnal uyarınca size boca edecektir”(18). Bu anlatım sırasında kurallar yok sayılır, tam da fütüristlerin istedikleri gibi...



Resim 3: Bisikletçinin Dinamizmi, Umberto Boccioni, 1913.



Resim 4: Arabanın Dinamizmi, Luigi Russolo, 1912

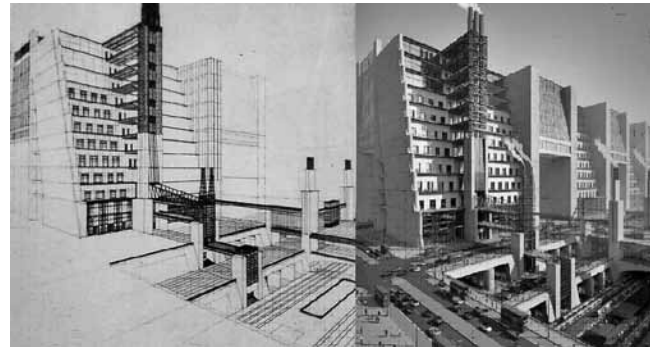
Fütürist heykel için yapılması gereken ise plastik bir hareket sağlamak için ısrar edilmesi, heykel yapımında tek bir malzemeden yararlanmanın reddedilmesi, mermer ve bronz heykellerin 'soyluluğunun' yıkılmasıdır. Yüzeyin ardındakini arayan dönemin heykeltıraşları cam, ağaç, demir, çimento, deri, kumaş,



Resim 5: Boccioni'nin Yumruğu, Giacomo Balla, 1915.

ayna ya da elektrikli lambalar bile kullanılabilirdir (bkz. Resim 5). Yapılan çalışmalar, durağan ve bitmiş bir hareket yerine, hareketin boşlukta izi takip edilerek yapılmış, koşan bir at ile karışan fondaki evler, havada güç ile savrulan bir yumruk, boşlukta gelişen bir şişe ise onların yeni konularını oluşturmuştur.

Mimari açıdan ise hedef yaşam biçimimize yabancı gelen her şeyin (gelenek/üslup/estetik/oran) reddi ile yeni biçim, yeni çizgi, yeni profil ve hacimlerden yeni bir uyum oluşturmaktır. Konut makineye benzemeli, bezeme kullanılmamalı, daha dinamik olarak değerlendirdikleri eğik ve eliptik çizgilerle nesnelere dünyasının ruhu yansıtmaya çabasının bir eseri olmalıdır. Bu sayede kent, her parçası dinamik, uçsuz bucaksız, kargaşalı, canlı ve soylu bir şantiyeye benzeyecektir (bkz. Resim 6). Dönemin sahne tasarımı çalışmalarında da aynı strüktür kullanımı ile makineleşmenin ve modern olanın yanında yer almaya çalışılmıştır. Sahnede eğik ve eliptik çizgilerle durağanlık yıkılmış, dinamik ve harekete imkân veren tasarımlar yapılmıştır. Bu sayede sahnede iki boyutlu fon artık üç boyutlu bir mekâna dönüşmüştür.



Resim 6: Fütürist Mimar Antonio Sant'elia'nın tasarımı

Görüldüğü gibi Fütürist anlayış, sanatın her alanında uyumlu ve düzenli olan her şeyin yıkılması ve bu uyumu getiren geçmişin tamamen silinmesini, unutulmasını hatta yok sayılmasını ve yerini yeni yüzyılın getirdiği yeniliklere bırakması gerektiğini savunmuştur. Ernest Fischer'ında dediği gibi "toplumsal yeni bir öz kendini hiçbir zaman doğrudan doğruya açığa vurmaz, ancak dolaylı olarak duyurur" (19).

I. Dünya savaşı boyunca Fütürizm, savaşı enerjinin en üst biçimi olarak övmesinden ötürü, destekçilerinin birçoğunu yitirir. Savaştan sonra ise doktrinlerinin büyük bir kısmı Mussolini'nin saldırgan eylem programı ile örtüştüğü gerekçesiyle yeniden canlılık kazanır. 1930'dan sonra Fütürizm'e ilgi gittikçe

azalmış ve hiçbir zaman büyük bir teatral hareket olarak görülme de 1950'lerde yeniden gündeme gelmiş ve geliştirilecek kimi yeniliklerin öncülüğünü yapmıştır (20).

Tiyatroda ve özelinde ele alacağımız sahne tasarımında etkileri nelerdir? Tiyatro sanatında alışılmış öz ve biçim anlayışına karşı çıkan görüşlerin bir bölümü Fütürizm akımına bağlı olarak ileri sürülmüştür. Bu görüşlerde gerçekçi tiyatronun, bilgi, akıl, mantık ölçülerine karşı çıkılmakta, daha canlı daha devingen bir tiyatro anlayışı savunulmaktadır. *"Biçim, renk, sözcükler ve fiziksel aksiyon kendi hesaplarına sergilenmeli ve kullanılmalıdır, dışsal olarak yerleşmiş geleneksel değerlerin referanslarına göre değil"* (21).

1913'te Marinetti ve on dokuz arkadaşı tarafından kaleme alınan **Fütürist Oyun Yazarları Bildirgesi'** nde şu görüşlere yer verilir; *"Tiyatroda alışlagelmiş çalışmalara karşı çıkılmalı, yenilik getirilmelidir. Geleceğin tiyatrosu, kendine örnek olarak gece kulüplerini, müzikholleri, sirk gösterilerini almalıdır. Tiyatro, gerçeğin taklidini değil, ruhunu yansıtmalı ve bu öze popüler eğlence türlerinin biçimini uygulamalıdır"*(22). Tiyatro halktan uzaklaşmış bir burjuva etkinliği olmuştur. Yaratılan yanılısamayla seyirci uyutulmamalı, her an algısı açık ve katılımcı olmalıdır. *"Bu tiyatrodan içine kapalı, düşünen seyirci bir şokla uyarılır; düşünmesi önlenerek sinirsel bir heyecan yaratılır"* (23). Marinetti bunu Varyete Tiyatrosu ile başarabileceğini söyler; *"Varyete tiyatrosu seyircinin katılımına açıktır. Aptal bir sandalacı 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..."* (24).

Bu görüşler ışığında çalışmalarına başlayan gelecekçilerin tiyatrosunun özelliğini O. Brocket ve R. Findlay *"çeşitli gösteri araçlarının öğelerini bir araya getirmesi, genel olarak devingen bir görüntü sağlaması, oyuncular arasında canlı bir alışveriş kurması ve kaygısız bir atmosfer yaratmasıdır"*(25) şeklinde yorumlamışlardır. Bu sınır tanımaz tutkulu fütürist tiyatro uygulayıcılarının serüvenini Sevda Şener ise şöyle aktarır:

Fütürizm, tiyatro sanatında yeni bir sahne-seyirci ilişkisi kurma eğilimindedir. Yaşama karşı olan geleneksel taormin değiştirilmesi için, seyirci ile doğrudan karşı karşıya gelecek bir sahne anlayışı savunulur. 1910 yılından başlayarak düzenlenen gösterilerde, seyir-

cinin arasına sokulma, seyirci ile kaynaşma girişimlerinde bulunulmuştur. Bu girişimler genellikle tepki ile karşılanmış, gösteriler, çürük yumurta yağmuruna tutulmuş, kavgaıyla dövüşle son bulmuştur (26).

Ve belli ki bu serüven çok da kolay yollardan geçmemiştir. Yılmadıklarını söylemek yanlış olmazsa da bu içlerinde bir çelişkiyi taşımadıkları anlamına da gelmemektedir. Özdemir Nutku işte bu çelişkiye de değinerek onların yolculuğunu ve bu yolculuğun sonuçlarının nerelere vardığını şöyle açıklıyor:

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 (27).

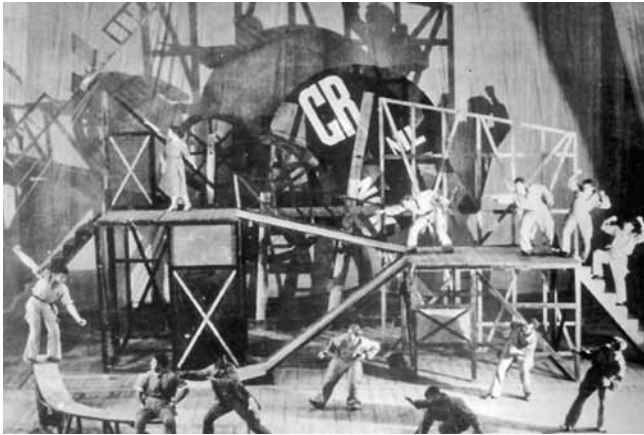
Grotesk'e kadar uzanan etkileşimin ilk adımı, Marinetti ve arkadaşlarının kaleme aldıkları bildirgenin ardından 'fütürist sentetik tiyatro' deneyi ile atılır. Birkaç dakikaya sıkıştırılmış gösterilerden oluşan bu tiyatrodan çeşitli durumlar, olaylar, duygu ve düşünceler, çoğu kez sembollerle dile getirilmiştir. Amaç, makineleşme toplumunun dinamikliğini yansıtmaktır. Sahnelenen 76 kısa oyun, 1915-16 yıllarında **Sintesi** adı altında basılmış ve pek çok İtalyan kentinde sergilenmiştir. Bu oyunlarda *"geleneksel olay gelişimi yerine kopuklu sahneler, mantık dışı bir düzen içinde ve eş zamanlı olarak yer alıyordu. Olay gelişimi gibi, oyun kişilerinin nitelikleri de en aza indirilmiş, söz yerine sesler ve simgesel ışıklama kullanılmıştır"* (28).

Yukarıda da aktarıldığı gibi Fütürist estetiğin odak noktasını eşzamanlılık ilkesi oluşturmuştur. Zamansal yapı olarak eşzamanlılık ilkesi, tarihi, zaman akışını yadsımakta, sanat yapıtında, öznenin son dere-

ce köktenci bir biçimde kendi başına yapayalnız bulunduğu 'zaman dışı' bir mekân oluşturmaktadır. Öznenin parçalanmış bir gerçeklikte yaşadığı deneyimler, yerini, çağrışımlarla dolu düş gücü ve alışılmış bütün kuralları bir yana bırakan estetik bir üretkenliğe bırakır (29).

Gelecekçi hareket ve tiyatro deneyleri, Rusya'daki sanat yaşamında da hayat bulur. D. Burluk, A. Krutçenykh, V. Hlebnikov, V. Mayakovski **Genel Beğeniye Tokat** adlı yazıyı kaleme alırlar. Yazarlar yeni yönelişin bildirgesini oluşturan bu yazılarında geçmiş eleştirmiş, kendilerini çağın yüzü olarak lanse etmişlerdir(30). Bildirge ve bu doğrultudaki yöneliş İtalya'daki harekete benzer bir söylemi içinde barındırır. Özdemir Nutku, bu benzerliğin altındaki farkı ise şöyle dile getirir; "*Gelecekçiliğin etkisi altında kalan V. Mayakovski başkaldırısında romantik ve bireyseldi, ancak onun Marinetti'den ya da D'Annunzio'dan en büyük farkı başkaldırısının özünde devrimci niteliği taşımasıydı. Mayakovski şiirlerinde kişisel ve ortak yaşamı birleştiriyordu*" (31).

İtalyan yazarları, bu akımdan yararlanarak giderek geçmişe ve kendi içlerine dönerlerken, siyasal gelişmenin bir sonucu olarak Rusya'daki yazarlar ve sanatçılar, yüzlerini geleceğe dönerler.



Resim7: Muhteşem Boynuzlu (The Magnanimous Cuckold), Fernand Crommelynck , 1922 , Yönetmen: Meyerhold, Tasarım: Liubov Popova

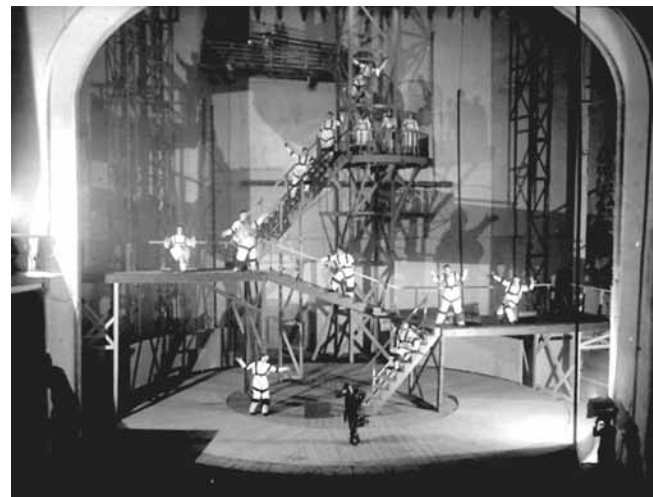
Sevda Şener, fütürizmin bir tiyatro akımı oluşturmamakla beraber, sahnede plastik anlatıma ve harekete verdiği önem, oyuncu ile seyirciyi kaynaştırma girişimi, eş zamanlılık ve çok odaklılık deneyimleri ile, çağdaş tiyatronun gelişimini etkilediğini söyler ve bu gelişim içinde tiyatro

uygulaması ve düşüncesindeki önemli aşamayı gerçekleştiren kişi olarak da Rus sahneye koyucusu Meyerhold'u gösterir (32).

Meyerhold (1874–1940), çağdaş tiyatrunun öncü deneyci özelliğinin bilincinde olan, uygulamalarıyla kendini sürekli yenileyen ve deneylerinin kuramsal tabanını gözden kaçırmayarak çalışmalarına yazıları ile açıklık kazandıran öncü sanatçılardandır. Önceleri Gerçekçi akımı benimseyen Meyerhold, daha sonra gerçekçi tiyatroya da, Stanislavsky'nin oyunculuk anlayışına da karşı çıkarak, oyun alanı ve oyun alanındaki üç boyutlu nesnelerin özellikle de oyuncunun anlatım olanakları üzerinde yoğunlaşır. Sahnenin tiyatroya özgü gücünün seyirci üzerindeki etkisini, tiyatro salonunu karartmayarak açıkça gözlemlemiş ve yazılarında belirtmiştir.

Meyerhold'un sahneye, sahneleme ve sahne tasarımı açısından getirdiği yenilikler ise şunlardır(33):

- Oyun alanı ve bu alandaki üç boyutlu nesnelerin ve özellikle oyuncunun anlatım olanakları üzerinde durmuştur.
- Oyuncuyu üç boyutlu, hareketli bir yontu gibi değerlendirmiştir.
- Oyuncuyu dekor önündeki bir kabartma gibi değil de, gövdesi, kolları, bacakları ile mekan içinde devinen bir bilim olarak ele almıştır ki bu bakış ile modern tiyatro anlayışını etkilemiştir. (bkz. Resim 7)



Resim8: Büyük Temizlik, Vladimir Mayakovski, 1930, Yönetmen: Meyerhold



Resim 9: Bir Bebek İstiyorum, 1920. Yönetmen: Meyerhold, Tasarım: Tretyakov (maket)

- Sahne üstü tekniğini geliştirmiş, tiyatro sahnesine bir inşaat mühendisinin gözüyle bakmış, sahne üstünü yapı kurma olanağı bakımından değerlendirmiştir.

- Bu yapı giderek bir makinenin devingenliği içinde ele alınmış, mekanik özelliği ile değerlendirilmiştir.

- Yatay yükseltilere dikey yükseltiler eklemiş, hareketli parçalarla, sahnelerin göz önünde çok çabuk değiştirilmesini sağlamıştır.

- Sahnede, renksiz bir fon önünde kullanılan iskele, köprü, basamaklar, hareket eden yüzeyler, rampalar ile 'konstrüktivist' dekor kavramına yol açmıştır (bkz. Resim 8).



Resim 10: Mystery-Bouffe (Vladimir Mayakovsky), 1921. Yönetmen: Meyerhold, Tasarım: Viktor Kiselyov (maket)

- Ön perdeyi tamamen kaldırmış ve esas oyunun oynandığı, derinliği olan bir ön sahne yaptırmıştır.

- Sahneyi, seyirci ile aynı düzeye indirmiştir (bkz. Resim 9).

- Oyuncunun tüm devinim olanakları seferber edilmiş, oyuncu bir atlet, bir akrobat, canlı bir makine olarak kullanılmaya başlanmıştır. Meyerhold bu oyunculuk anlayışını 'biyomekanik', ya da 'biyodinamik' oyunculuk olarak adlandırmıştır. Ona göre sahnede makine çağının toplumunu simgeleyen mekanizmanın içinde insan ögesi, bu mekanizmanın devingen parçalarından biri olmuştur.



Resim 11: Şafaklar, 1920, Yönetmen: Meyerhold. Tasarım: Vladimir Dmitriev

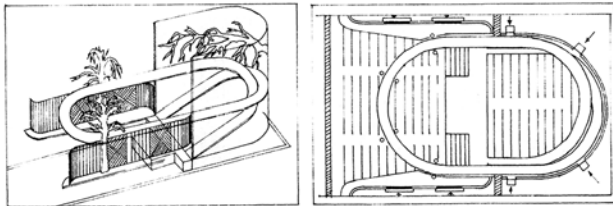
- Meyerhold, sunumsal olmayan platformlar, yükseltiler, dönen tekerlekler, trapezler ve benzer nesnelere, dekoratif olmaktan çok, pratik olan bir 'oyunculuk makinesi' yaratmak için kullanmıştır (bkz. Resim 10-11-12).



Resim 12: Woe and Wit, 1928 Yönetmen: Meyerhold. Tasarım: Viktor Shestakov (sahneden fotoğraf ve maket)

Meyerhold bu öncü girişimleri ve uygulamalarıyla tiyatro düşüncesinde sahne ve oyununun olanaklarının bir kez daha gözden geçirilmesini ve plastik yönü ile değerlendirilmesini sağlamıştır (34). Ve yaptığı bu deneysel çalışmalar ile yönetmen ve sahne tasarımcılarını hem etkilemiş hem de ilham vermiştir.

Çağdaş olan yönetmenlerden Nikolai Okhlopov dönemin anlatım biçimini sahne tasarımından tiyatro yapısına aktaran, Meyerhold'dan sonra gelen ilk isimlerdendir. 1932-1934 yılları arasında sahnelediği oyunlardan **The Start**, **The Mother** ve **The Iron Flood** çevresel tiyatro yapımları açısından çok önemlidir. Bu çalışmalarında; *"performans izleyici ile yatay ve bazen düşey düzlemde çevrilmişti, oyuncular ve seyirci arasında geleneksel fiziksel ilişki bozulmuştu"* (35) (bkz. Resim13).



Resim13: Okhlopov'un The Start oyunu için yaptığı plan

Döneme yaptığı tasarımlarla damgasını vuran sahne tasarımcısı **Enrico Prampolini** (1894-1960) harekete 1913 yılında katılmış, 1915'te **La Bazla** dergisinde yayımlanan **Fütürist Sahne Tasarımı** bildirgesini kaleme almıştır. Bu bildirmede boyalı sahneyi 'hareket edebilen sahne yapısı' ile 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"* (36). Sahneyi (ışıklar ve formlar tarafından canlandırılan) ruhsal güçlerin, yarı dinsel önemde bir

oyun oynadıkları çok boyutlu bir uzam olarak algılamıştır. 1942 yılında Milano'da Teatro alla Scala'da sahnelenen **Mucizevi Mandarin** için yaptığı tasarımda nesnelerin geleneksel formlarını bozarak ruhsal bir dışavurumu, klasik tek kaçarlı perspektif yerine çok odaklı bir bakış ile anlatır (bkz. Resim 14).



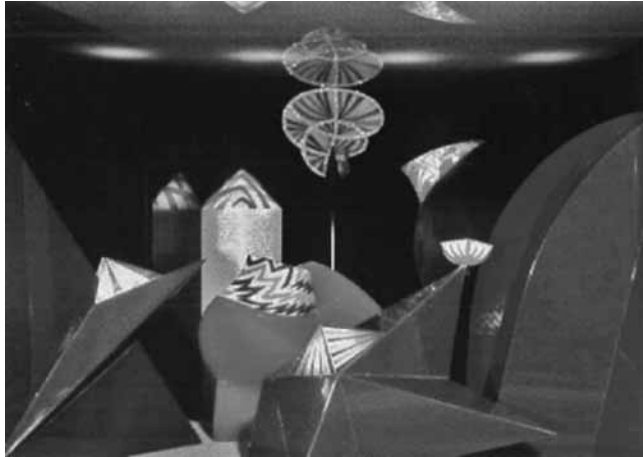
Resim14: Mucizevi Mandarin 1942, Yönetmen: Hans Strohbach. Tasarım: Enrico Prampolini, Teatro alla Scala Milano.

1910 yılında fütüristlere katılan diğer tasarımcı ise **Anton Giulio Bragaglia** (1890-1960)'dır. Çağdaş tiyatrunun İtalya'da benimsenmesine büyük katkıları olan Bragaglia çoğu fütüristlerden farklı olarak geleneksel tiyatrunun, çağdaş tiyatrunun gelişmesindeki önemini yadsımamaktadır. Onun için 'yeni bir tiyatro' demek, gelenekselleşmiş estetik ilkelere yadsınması demek değildir, kendisi daha çok güncel tiyatro reformuna commedia dell'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 nesnelere' koymuştur. Başka bir deyişle, oyun alanı tümüyle mekân öğeleri ile yapılandırılmıştır. *"Bragaglia'nın (Appia'dan esinlenerek) getirdiği en önemli yeniliklerden birisi de, değişik yoğunluğu, devinimi, renkliliği ile oyuna katılan ve "psikolojik ışık" olarak adlandırılan ışık yönetimidir"*(37). Sahne hızı önemsemiş ve bu nedenle 'çok katmanlı sahne'yi önermiştir. Bu sahne aynı anda oyuna hazır, sahnenin yanında, platformun üzerinde, sahnenin içinde, üstünde ve altında monte edilmiş, elektrikli bir mekanizma yardımıyla oyun alanına getirilebilecek altı sahne vardır. Böylece, elde edilmiş olan sahnelerin çok hızlı

değiştirilmesi olanağı, 'teatral tiyatro'nun 'sürpriz' ini ve etkisinin kaynağını oluşturabilecektir(38).

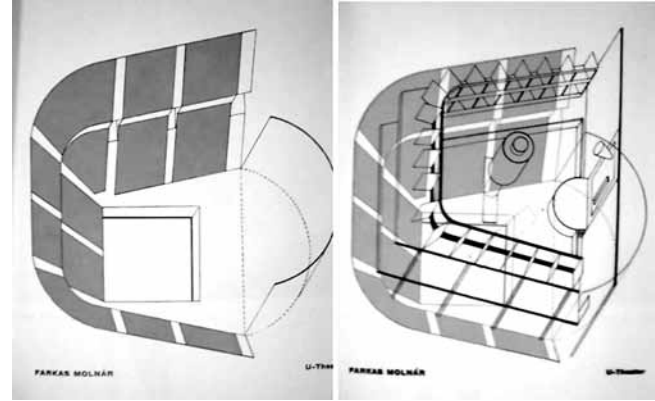
Özetlemek gerekirse özellikle Enrico Prompolini (1894-1956), Fortunato Depero (1892-1960) ve Giacomo Balla (1871-1958) tarafından geliştirilen fütürist deneysel tiyatrodaki, bir sanat biçimi olarak tiyatro korunmakta, ancak deneysel estetiğinden dolayı geleneksel tiyatro ile bütün bağlarını koparmaktadır. Balla'nın 1917'de Stravinski'nin **Havai Fişekler'i** için yaptığı sahne düzenlemesinde sahnede tek hareket eden, dekor ve ışıklardır. Balla'nın bir tablosunun büyütülmesi ile oluşan dekorun kullanıldığı gösteride, ressam ışık kontrol masasında oturup bir ışık balesi yaratmıştır. Beş dakika süren bu gösteride seyirciler kırk dokuz adet değişik görüntü izlemişlerdir(39) (bkz. Resim 15). 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(40).



Resim15: Havai Fişekler. Giacomo Balla, 1917 (maket)

Gelecekçilik akımının etkilerini, çağdaş Bauhaus ekolünün sahne tasarım ve tiyatro yapısı önerilerinde de görebiliriz. Ekolün önemli sahne tasarımcılarından Farkas Molnar tarafından 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

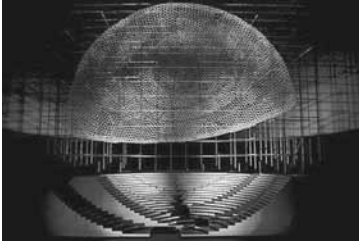
imkân sağlayan, bir dizi asansör, sahne-salon ilişkileri kuran teknik aygıtların bulunduğu bir mekândır. Tasarladığı yeni tiyatro, 'içerisi-dışarı' döngüsü üzerine kurulmuş gibidir. Oyuncunun nerede seyirciye dönüştüğünün veya seyircinin ne zaman oyuna dahil olduğunun bir sınırı ve zamanı yoktur(41). Ekolün önemli tasarımcılarından Moholy-Nagy'nin 'sirk' ve 'varyete' tasarımları da yine aynı bakışın izlerini taşımaktadır (bkz. Resim 16).



Resim16: Farkas Molnar "U Tiyatro" Tasarımı

Etkileşimin izleri günümüze doğru sürülmeye devam edildiğinde, tiyatro tarihinin önemli yönetmen ve tasarımcılardan, sahnelemelerinde farklı sahne-seyirci ilişkisi kurgulayan Jerzy Grotowski, Eugene Barba, tasarımlarında bu ilişkiyi fütürist izler barındıran biçim anlayışı ile aktaran Jacques Polieri, Josef Svoboda, Jerry Rojo ve çağdaş tiyatroya bu izleri kazıyan, sahne uzamını her seferinde yeniden kurgulayan ve sahne tasarımı ile tiyatro yapısının kopmaz ilişkisinin altını yeniden ve yeniden çizen Richard Schechner, Robert Wilson, Ariane Mnouchkine'de bu izler kendini belirgin bir biçimde gösterir. Fütürist söylemin mimaride ve sahne tasarımında gelinmesi gereken nokta olarak öne sürdüğü ve savunduğu yapı bir fabrikaya benzemeli görüşü için verilebilecek en iyi ve son örnek 2006 yılında yönetmen Robert Carsen'in Avusturya'da sahnelediği **II Travatore**'dir. (bkz. Resim 17-18-19)

Fütürizm'in sahne tasarımına getirdiklerine, günümüz Türk Tiyatrosu'ndaki sahne tasarımına ve sahnelemeye uzanan yansımalarına yakın tarihten, devrimsel söylemi yaptıkları deneysel tiyatro çalışmalarında sahne tasarımını uzam tasarımına dönüştürerek sunan en iyi örnek Kum, Pan, Ya. Tiyatrosu'dur. Kum, Pan, Ya. Tiyatrosu'nun

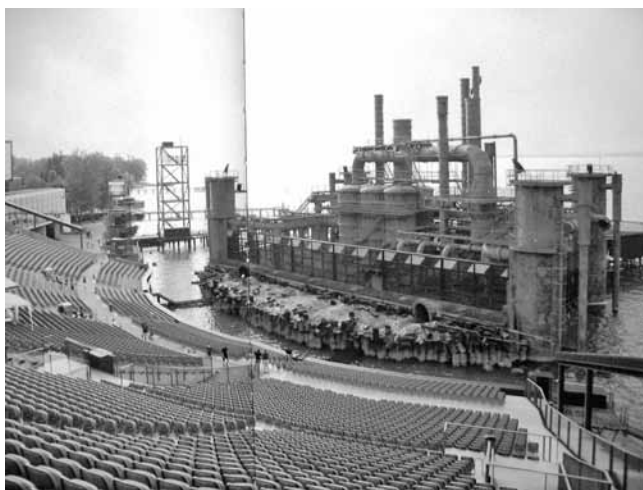


Resim17: Walküre, 1988.



Resim18: Einstein on the Beach, 1976.
Tasarım: Josef Svoboda
Antique Tiyatrosu
Yönetmen: Robert Wilson,
Metropolitan Opera

kuruluşundan itibaren yönelişi fütüristler gibi sınır tanımazlıktan geçmektedir. Sahnelemelerinde mekân kullanımı, oyunda kurulmak istenen sahne-seyirci ilişkisine göre her seferinde yeniden kurgulanır. 1997–1998 tiyatro sezonu boyunca sahnelenen **Vınlamanın Binbir Yolu** oyunu bu kurgulamaya iyi bir örnektir. Kerem Kurdoğlu'nun yazıp yönettiği oyun için hazırlanan tasarım, sahne tasarımının ötesinde uzamın tasarımıdır. Oyun, tavandan çelik halatlarla asılı duran yedi platform üzerinde oynanır. Her bir platform, özel bir tasarıma, elektrostatik boyalı yüzeye ve sekiz yüz kg. taşıma kapasitesine sahiptir. Seyirci ise salonun çevresinde tek sıra olarak oturtulur(42) (bkz. Resim 20). Bu yöneliş oyunun ve oyuncunun, seyirciyi dokunacak kadar yakınına gelebilmesi için fırsat sunar.



Resim19: Il Travatore, 2006, Yönetmen: Robert Carsen

İç içe geçmiş dört akıl dışı öykünün seyirciye aktarıldığı oyunun alanını her biri bir renk

cümbüşü ile boyanmış havada asılı duran oyun düzlemleri oluşturur. Metnin “Ütopya metinlerinin genel bir özelliği sayılabilecek herkes için tek bir mükemmel toplum tasarısı sunma iddiası, gerek düşünsel, gerek estetik düzlemde kırılmaya çalışıldı. Oyunun adında da kendini hissettiren bu anlayış, gösterinin kurgu mantığından, dekorun temel fikrine kadar her ayrıntıda belirleyici”(43) olmuştur.

Sonuç olarak 1909 yılında kaleme alınan



Resim 20: Vınlamanın Binbir Yolu, 1997

tarihin ilk manifestosunun; plastik sanatlardaki ve bu sanatları bünyesinde toplayan sahne uzamındaki etkilerini ve getirdikleri yeniliklere yenilerini de ekleyerek günümüze ve geleceğe uzanan bu tiyatro; “ulaşmayı amaçladığımız büyük fütürist ulusumuzun gerçek, yararlı, tümüyle özgür, erkeksi, enerji dolu ve pratik tiyatrosu olacaktır” (44). Fütüristlerin söylemiyle tiyatro natüralizme geri dönmekten sakınmak istiyorsa, dekoratif bakış açısından uzak durmalı, insan vücudu ve onu çevreleyen aksesuarların üç boyutluluğu gibi sahnede iki boyutlu resmin değil üç boyutlu derinliğin buluşlarına dayanmalıdır(45).

KAYNAKÇA:

- ARONSON, Arnold; **The History and Theory of Environmental Scenography**, UMI Books on Demand From Proquest Company, U. S. A., 2007.
- BROCKET, Oscar – FINDLAY, Robert R.; **Century of Innovation**, Prentice Hall Inc., New Jersey, 1973.
- BRAUNCEK, Manfred; “Theater der Futurismus”, **20.Yüzyılda Tiyatro**, Haz. Aziz Çalışlar, Çev.: Mahmut Karakuş, Mitoş Boyut Yay., İstanbul, 1993.
- BROCKET, Oscar Gross; **Tiyatro Tarihi**, Çev.: S. Sokullu, T. Sağlam, S. Çelenk, S. S. Öndül, B. Güçbilmez, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2000.
- BATUR, Enis; **Modernizmin Serüveni**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1999.
- BERKTAY, Ali; **Tiyatro-Devrim ve Meyerhold**, Mitoş - Boyut Yayınları, İstanbul, 1997.

- CANDAN, Ayşın; **Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, Mart 2003.
- CARLSON, Marvin; **Tiyatro Teorileri**, Çev.: Eren Buğlalılar, Barış Yıldırım, De Ki Yay. Ankara, 2007.
- Enrico Prampolini, “**Fütüristische Bühnenbildnerie**”, Theatre im 20. Jahrhundert, ed. Manfred Brauneck, CANDAN, Ayşın; **Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, Mart 2003.
- ERİNÇ, Sıtkı; **Resmin Eleştirisi Üzerine**, Hil Yayın, İstanbul, 1995.
- FISCHER, Ernest , **Sanatın Gerekliği**, Çev: Cevat Çapan, V yayınları, Ankara, 1993.
- FARAGO, France; **Sanat**, Çev: Özcan Doğan, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2006.GÜLLÜ, Fırat; **“20.yy.Tiyatro Tarihi Avantgarde’ın Tarihidir”** BÜO’da verilen seminerinden notlar, 2007.
- INNES, Cristopher; **Avant-Garde Tiyatro 1892-1992**, Çev.: Beliz Güçbilmez-Aziz V. Kahraman, Dost Yayınları, Ankara, 2004.
- **İşyankar Yüzyıl, Yirminci Yüzyılın Başkaldırı Sözlüğü**, Denetim: Emmanuel de Waresquiel, Çev: İsmail Yergüz, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2004.
- NÜTKU, Özdemir; **Dünya Tiyatrosu Tarihi**, Cilt 2., Remzi Kitabevi, İstanbul, 1985
- **Ne Bileyim Kafam Karıştı**, Der.: Naz Erayda, Boyut Yayınları, İstanbul, Ekim 2002.
- ÖZÜAYDIN, N. Uğur; **20. Yüzyıl Tiyatrosunda Estetik Düşünce**, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul, 2006.
- ŞENER, Sevda; **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, Dost Yayınları, Ankara, 1998.
- TEKSÖZ, Didem, **Beden ve Mekan Bauhaus Tiyatro Çalışmalarının Mimarlık Eğitimi Açısından Değerlendirilmesi**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2001.
- Türk Dil Kurumu Sözlüğü ; <http://www.tdk.gov.tr>

NOTLAR

1. Ernest FISCHER, **Sanatın Gerekliği**, Çev: Cevat Çapan, V yayınları, Ankara, 1993, s. 149.
2. Türk Dil Kurumu Sözlüğü, <http://www.tdk.gov.tr>
3. Cristopher INNES, **Avant-Garde Tiyatro 1892-1992**, Çev.: Beliz Güçbilmez, Aziz V. Kahraman, Dost Yayınları, Ankara, 2004, s. 13.
4. **İşyankar Yüzyıl, Yirminci Yüzyılın Başkaldırı Sözlüğü**, Denetim: Emmanuel de Waresquiel, Çev: İsmail Yergüz, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2004, s.61.
5. Sıtkı ERİNÇ, **Resmin Eleştirisi Üzerine**. Hil Yayın, İstanbul, 1995, s.17.
6. Ayrıntılı bilgi için bkz. Fırat GÜLLÜ, **20.yy. Tiyatro Tarihi Avantgarde’ın Tarihidir**, BÜO’da verilen seminerden notlar, 2007.
7. Türk Dil Kurumu Sözlüğü, <http://www.tdk.gov.tr>
8. Manfred BRAUNCEK, “Theater der Futurismus”, **20.Yüzyılda Tiyatro**, Haz. Aziz Çalışlar, Çev.: Mahmut Karakuş, Mitos Boyut Yay., İstanbul, 1993, s.64.
9. A.g.y., s.66.
10. A.g.y., s.66.
11. Enis BATUR, **Modernizmin Serüveni**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1999, s.75.
12. A.g.y., s.75.
13. Ayrıntılı bilgi için bkz., a.g.y., ss. 76-78.
14. Aktaran: A.g.y., s.79.
15. France FARAGO, **Sanat**, Çev: Özcan Doğan, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2006, s.81
16. Resim sanatı üzerine yapılan bu yorum Enis BATUR’un

- Modernizmin Serüveni**’ndeki fütürist ressamların kaleme aldığı bildirge ve yazılardan oluşturulmuştur.
17. E. BATUR, **Modernizmin Serüveni**, s.76.
 18. A.g.y., s.77.
 19. E.FISCHER, **Sanatın Gerekliği**, s. 144.
 20. Oscar Gross BROCKET, **Tiyatro Tarihi**, Çev.: S. Sokullu, T. Sağlam, S. Çelenk, S. S. Öndül, B. Güçbilmez, Birinci Basım, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2000, s.548
 21. Marvin CARLSON, **Tiyatro Teorileri**, Çev.: Eren Buğlalılar, Barış Yıldırım, De Ki Yay. Ankara, 2007, s.353
 22. E. BATUR, **Modernizmin Serüveni**, s.83
 23. N. Uğur ÖZÜAYDIN, **20. Yüzyıl Tiyatrosunda Estetik Düşünce**, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul, 2006, s.35.
 24. O. BROCKET, **Tiyatro Tarihi**, s.569
 25. BROCKET, Oscar; FİNDLAY Robert R.; “**Century of Innovation**”’dan aktaran Sevda Şener. **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, Dost Yayınları, Ankara, 1998 s. 240.
 26. Sevda ŞENER, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, Dost Yayınları, Ankara, 1998, s.239
 27. Özdemir NUTKU, **Dünya Tiyatrosu Tarihi** Cilt 2., Remzi Kitabevi, İstanbul, 1985, s. 71.
 28. S. ŞENER, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, s. 240.
 29. Manfred BRAUNCEK, “Theater der Futurismus”, s.66.
 30. E. BATUR, **Modernizmin Serüveni**, s.159.
 31. Özdemir NUTKU, **Dünya Tiyatrosu Tarihi**, s.71.
 32. Ayr. bilgi için bkz; Sevda ŞENER, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, s. 240.
 33. Bu maddeler kaynakçada adı geçen yapıtlardan derlenmiştir.
 34. Sevda ŞENER, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, s.241
 35. Arnold ARONSON, **The History and Theory of Environmental Scenography**, UMI Books on Demand From Proquest Company, U. S. A., 2007, s.117
 36. Enrico Prampolini, **Fütüristische Bühnenbildnerie**’den aktaran Ayşın CANDAN, **Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, Mart 2003, s.66
 37. Manfred BRAUNCEK, “Theater der Futurismus”, s.71
 38. A.g.y., s.71
 39. Ayşın CANDAN, **Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, Mart 2003, s. 67
 40. Manfred BRAUNCEK; “Theater der Futurismus”., ss.67-68.
 41. Didem TEKSÖZ, **Beden ve Mekan Bauhaus Tiyatro Çalışmalarının Mimarlık Eğitimi Açısından Değerlendirilmesi**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2001, s.42.
 42. **Ne Bileyim Kafam Karıştı**, Der.: Naz Erayda, Boyut Yayınları, İstanbul, Ekim 2002, s. 332.
 43. A.g.y., s.333
 44. Manfred BRAUNCEK; “Theater der Futurismus”, s.67
 45. Ayr.bilgi için bkz., Ali BERKTAY, **Tiyatro-Devrim ve Meyerhold**, Mitos - Boyut Yayınları, İstanbul, 1997, s.154