

YİRMİNCİ YÜZYIL TIYATROSUNA İMZASINI ATAN YÖNETMEN: REINHARDT

Özdemir NUTKU

I. Reinhardt'ın Sanatsal Gelişmesi:

Çağdaş tiyatroya büyük katkılarda bulunan tiyatronun ünlü ozan-yönetmeni Max Reinhardt, ölümünden birkaç ay önce A.B.D.'nde yazdığı anılarında şöyle der: "Babam da, dedelerim de tüccardı. Sessiz, az konuşan ve tiyatro üzerine pek bir şey bilmeyen kimselerdi. Doğduğum ve büyüdüğüm Viyana'da otururlardı. Bu kentin baş tacı ise "Burgtheater" idi. Bu tiyatrodaki ülkenin en yetenekli sanatçıları, yaşamları boyunca orada çalışmak üzere seçilirlerdi; ve Viyana'nın asıl yöneticileri de bu sanatçılarıydı. Onların giyimleri soylu sınıfları etkiler ve bir moda oluverirdi. Bu sanatçılardan biri sahnede kakao içiyorsa, herkes soluğunu kesip onun nasıl kakao içtiğini seyrederdi. Ama bu yüzeydeki etkilenmeler dışında, Viyana seyircisi tiyatro şirini içtenlikle ve derinden derine algılayabilirdi. Bu seyirci, o ender sanatçılar topluluğunun bir parçası idi. Bu tiyatrodaki bir koltuğum olmadı. O oyunları, ben, hep uzaktan görürdüm. Oyuncuların sesleri aşağılardan gelirdi—ama soluğunu kesmiş seyirciler benimle birlikte göklere yükselirdi—(. . .) tiyatronun en tepesindeki bu balkonda bütün çağların en değerli ve en salt seyircisi vardı (. . .)"¹. Bu anılarında Reinhardt'ın kendi vatanını özleyişi yanısıra, Viyana'daki tiyatro yaşamını belirtmesi de yer alır. Bu bir noktada, onun o dönemin Amerikan tiyatro seyircisi karşısında duyduğu düş kırıklığını da gösterir.

Max Reinhardt, 9 Eylül 1873 yılında Viyana yakınındaki Baden kasabasında doğdu. On yedi yaşındayken, 1890'da, "Sulkowski" adındaki bir özel tiyatronun oyunculuk stüdyosuna yazıldı ve burada iki yıl eğitim gördü. Burada çeşitli kompozisyon rollerine çıktı. On dokuz

¹ Hadamowsky, "Max Reinhardt and Austria", *Theatre Research*, V, nr. 13, 963. 120.

yaşında, Pauline Löwe'nin yönetimindeki Rudolfsheim'da sürekli gösteriler düzenleyen "Halk Tiyatrosu"na stajyer sanatçı olarak girdi. Bir yıl kaldığı bu toplulukta *Periclosa*'da çingenelerin başı, *Don Carlos*'ta III. Philip, *Heilbronn*'lu *Kaethchen*'de Friedeborn, *Wilhelm Tell*'de Attinghausen, *Haydutlar*'da Franz Moor gibi önemli rollere çıktı.

1893 yazında Salzburg'taki bir tiyatro ile sözleşme imzaladı. Bu tiyatronun başında bulunan A.C. Lechner, onu "*Sulkowski*"de oynadığı rolleri ile tanıyor ve beğeniyordu. Reinhardt, kısa bir süre içinde bu tiyatrodaki kırk dokuz değişik role çıktı. Aynı yılın Şubat ayında, Karl Kraus'un² salık vermesiyle onu görmeye gelen o dönemin Alman tiyatrosunun en büyük otoritesi Otto Brahm'ın dikkatini çekti. Brahm, 1 Ekim 1894 tarihinden itibaren başlamak üzere onunla bir sözleşme imzaladı. Böylece, Reinhardt onun gelişmesinde büyük rol oynayan, o dönemin en devrimci tiyatrosu olan Berlin'deki "Deutsches Theater"ın kadrosuna girmiş oldu.

Sanatçı, kısa bir süre içinde Berlin'deki tiyatro çevresinin bir numaralı adamı oldu. Oyuncu olarak tiyatro yaşamına giren Reinhardt'ın dehası her gün biraz daha, tiyatro yönetmeni olarak belirmeye başladı. Daha çok kuramsal bir tiyatro otoritesi olan Otto Brahm'ın sahneye oyun koyması onun giderek doyurmamaya başladı; ve 1903 yılında da Brahm'dan koptu. Ancak daha önce, 1898'de, doğalcılığa karşı olan Reinhardt, Otto Brahm'ın izniyle "Deutsches Theater"ın oyuncularını arasında yeni bir topluluk kurdu ve "Özgür Sahne" anlamına gelen "Sezessionsbühne" yaz aylarında turnelere çıktı. Bu topluluk özellikle Maeterlinck oyunuyordu. Bu toplulukta ona katılan ünlü oyuncular arasında Richard Valentin, Kayssler, Louise Dumont, Else Heims ve Eduard von Winterstein vardı³. Bu davranış Reinhardt-Brahm ilişkisinde "devlet içinde devlet" durumunu yaratmıştı.

Ancak Brahm geniş fikirli ve devrimci bir tiyatro adamı olduğu için bu davranışa göz yumuyordu. Reinhardt'ta sürekli bir gelişme tözünün olduğunu biliyor ona olanak yaratmak istiyordu. Reinhardt, bu toplulukla Prag'a, Viyana'ya ve Budapeşte'ye turneler düzenledi. Bu turnede oynanan oyunlar arasında İbsen'in *Hortlaklar*'ı, *Hedda Gabler*'i, Hauptmann'ın *Barış Şöleni*, Tolstoy'un *Karanlığın Kudreti* vardı ve yeni bir anlayışla sahneye konulmuştu. İkinci yıl, bu toplu-

² Karl Kraus sonradan Reinhardt'ın en büyük düşmanı olmuştur.

Knudsen, "Max Reinhardt in Berlin," *Theatre Research*, V, nr. 3, 1963, 129.

lukta izlenimciliğe bir geçiş görülür. Hamsun, Maeterlinck ve İbsen'in simgesel oyunları dağarcıkta yer alır.

Reinhardt'ın Brahm'a karşı çıkışı, onun kişiliğine değildir. Çünkü Brahm'ın devrimci bir tiyatro adamı olduğunu o da biliyordu ve ona saygısı vardı. Ama yıllar geçtikçe Brahm'ın akademik bir yolda yürüttüğü devrimciliğin başkaları tarafından tutucu bir yola saptırılmasını da tiyatronun gelişmesi için bir tehlike olarak görüyordu. O ise, her türlü tutuculuğa, alışkanlıklara, kalıplaşmalara doğru götürülen doğalcılığa karşıydı. Bunun için de, her şeyden önce bir otorite olan Brahm'a karşı ayaklandı. Tiyatroda yeni soluk isteyen ve araştırmacılığı önde tutan Reinhardt, böylece yıllar geçtikçe Brahm'dan uzaklaştı. Daha sonra aynı gereksinmeyi duyan büyük tiyatro oyuncusu Albert Bassermann da onun yanında yer aldı.

Sanatçı, araştırmacılığı içinde neo-romantik tiyatronun temellerini attı. Artık onun "Özgür Sahne"si Maeterlinck, Hofmannsthal, Beer-Hoffmann gibi, yeni romantizmin güçlerini savunuyordu. Bundan böyle incelemeciler de onu neo-romantik bir yönetmen olarak tanımlamaya başladılar. Ne var ki, Reinhardt'ın özelliği böyle tek yönlü bir "izm" içinde anlatılamaz. Çünkü sanatçı, huyu gereği, daha sonra yepyeni araştırmalara da yönelmiştir. Ancak kesin olan, onun Brahm'dan kopmasıyla Alman tiyatro yaşamının yeni bir evreye girmiş olmasıdır.

Reinhardt, 1900 yılında, Morgenstern, Kayssler, Richard Valentin ve Martin Zickel ile "Gözlük" (*Die Brille*) adında bir dernek kurdu. Bu dernek her yıl "Günebakan Şenliği" başlığıyla yaz şenlikleri düzenlenmeye başladı. Bu şenliklerde küçük skeçler, tek bölümlük oyunlar, tulûata dayanan parçalar oynandı. Bu da daha sonra genişliyerek sürekli gösteriler düzenleyen bir kabare topluluğunun çekirdeği oldu. Böylece, topluluk "Ses ve Duman" (*Schall und Rauch*) adını aldı. Berlin'de "Sanatçılar Evi" (*Künstlerhaus*) adında bir kabare tiyatrosu kuran Reinhardt, önce yakın dostlara sonra da, 1901'de bir otel salonunu kiralarak halka da açık gösteriler düzenledi.

Bir yıl sonra, sanatçıyı kabare türü doyurmamaya başladı ve 1901-1902 tiyatro döneminden itibaren, sanatçı bu tiyatrodaki tek bölümlük oyunlar oynamaya başladı. Bunlar arasında Strindberg'in *Güçlü'sü*, Gustav Wied'in tek bölümlük bir oyunu ve Courteline'in kısa bir oyunu bulunuyordu. "Ses ve Duman"ın önemli yanı, Reinhardt'ın ilerdeki başkaldırısının ve başarısının ilk somut işareti olmasıdır.

dır⁴. Bu toplulukta sık sık Otto Brahm'ın doğalcılığı da alaya alınıyordu.

1902-3 döneminde, Reinhardt, (bugün Doğu Berlin'de kalan) "Unter den Linden" caddesinde "Küçük Tiyatro"yu (*Kleinstheater*) kurdu. Bu tiyatronun gerek oyun dağırcılığı gerekse oyun düzeni baştan itibaren ve Reinhardt'ın gelişim çizgisi içinde başarılı sayılır. Bu tiyatronun ilk oyunu Strindberg'in Almancaya *Rausch*⁵ (Sarhoşluk) adıyla çevrilen yapıtı oldu. Daha sonra Felix Hollaender'in *Ackermann*'i ile Oscar Wilde'in *Salome*'si yeni bir solukla sahneye getirildi. Bu tiyatroyu Avrupa çapında başarıya ulaştıran, ilk gösteri 23 Ocak 1903'te⁶ düzenlenen Gorki'nin *Ayak Takımı Arasında*'sı oldu. Bu uygulamada Reinhardt hem oyunu sahneye koymuş, hem de Luka'yı canlandırmıştı. Bu oyun 500 kez oynandı. Oyun için çeşitli eleştiriler yayımlandı. Bir fikir vermek üzere bunlardan birkaçını buraya aktaralım. Emil Pernerstorfer şöyle diyordu:

"Genç topluluğun Viyana'daki bu ilk gösterisi Alman sahnesinin seyrek tattığı bir başarıyı da birlikte getirdi. Doğal olarak bu başarı yalnızca doğalcı anlayışı içindeki tiyatrolar tarafından elde edilebilirdi.(...) Bir iki yıl önce *Karanlığın Kudreti*'nde Akim'i canladırın Reinhardt'ın bu oyundaki Luka'sı bazı noktalarda Akim'e bir benzerlik getirmekle beraber, daha akıllıca, daha bilinçli ve daha bilgiyle ortaya çıkarılmıştır"⁷.

O dönemin ünlü kalemlerinden Max Bukhard ise şöyle yazıyordu:

"Bu kez de Berlin'den 'Kleinstheater' geldi ve 1 Mayıs gecesi Volkstheater'da Gorki'nin *Ayaktakımı Arasında* oyununu oynadı. (...) Seyirci gösteriyi büyük bir coşku içinde, dilleri tutulmuşçasına seyretti. (...) Ve gösterinin sonunda fırtına gibi bir alkış koptu. Çünkü böylesine bütünlenmiş, ayrıntılara inilmiş, her şeyi yerli yerine oturmuş bir gösteriyi görmek mutlulu-na erişmek seyrek bir olaydır. (...) Yönetmen Max Reinhardt Luka'yı büyük bir güçle ifade etti"⁸.

Friedrich Schütz de bu uygulamayı göklere çıkartmakta ve Reinhardt'ı övmektedir:

⁴ Fleischmann, 4-5.

⁵ Bu oyun 1928-9 döneminde, *Zafer Sarhoşları* adıyla "Darülbedayi" de oynanmıştır.

⁶ Bkz. Melchinger, 147.

⁷ *Arbeiter-Zeitung*, 2 Mayıs 1903, Viyana.

⁸ *Die Zeit*, 3 Mayıs 1903, Viyana.

“(.. .) Bu sanatçıların Gorki’nin oyunundaki takım oyunculuğunun gücünü getirmeleri en önemli özellikleridir. (.. .) Bu küçük tiyatro topluluğu bize bir oyun düzeni şaheseri sundu. (.. .) Reinhardt genç olmasına karşın (30 yaşında) kompozisyon ve yaşlı adam rollerinde büyük anlatım gücü olan bir sanatçı”⁹.

Bu güçlü tiyatro topluluğunun yanısıra, Reinhardt, 1903’te yeni bir tiyatro daha kurdu ve buna da “Yeni Tiyatro” (*Neuestheater*) adını verdi. Bu tiyatronun gerek sahne olanakları gerekse seyirci salonu daha genişti. İlk uygulama Maeterlinck’in *Pelleas ile Melisande*’ı oldu. Daha sonra Anzengruber’in *Çifte İntihar*’ı ile Hofmannsthal’ın *Elektra*’sı oynandı. Ancak ilk gösterisi 31 Ocak 1905’te¹⁰ düzenlenen Shakespeare’in *Bir Yaz Dönümü Gecesi* dünya çapında bir olay duruma girdi. Bu oyun üzerinde yine yüzlerce eleştiri çıktı. Biz yine ikisini buraya aktaralım. Ünlü yazar Hermann Bahr şöyle diyor:

“*Bir Yaz Dönümü Gecesi Rüyası*, Reinhardt’ın, Berlin’de bugüne değin eriştiği en büyük başarısıdır. Öyle bir başarı ki, hayret veren, hayranlık uyandıran, inanılmayacak bir başarıdır bu. Bir yönetmenin kolay kolay elde edemeyeceği bir başarı. (.. .) Reinhardt bu başarıya nasıl erişti? (.. .) Önce dekorun sahne ile plastik bir bütünlüğe kavuşmuş olduğunu söyleyebilirim. Karşımızda öyle bir orman vardı ki, böyle bir dekorun şimdiye dek hiçbirimiz görmedik¹¹. (.. .) Bütün sahne bir ormandı (.. .) ve rampın önüne kadar geliyordu; oyuncular ise bu ormanın derinliklerinde ve önünde oynuyorlardı. (.. .) Reinhardt’ın başka bir yeniliği bütün oyunu musikiyle geliştirmesidir¹². (.. .) Bütün konuşmalar, hareketler bu musikinın birer parçası idi ve bütünden ayrı değildir. (.. .) Her şey bir düş dünyası içindeydi. Ama bu düş, gerçeğin en güzel aynasıydı. (.. .) Viyana dün gece de büyülmüş bir gece yaşadı. (.. .) Sonra Berlin’lilerin, şimdi de Viyana’lıların durmadan üzerinde konuştukları orman sahnesi geldi. Seyirci bir çocuk gibi mutluydu (.. .) Ve sonra bu orman seyircinin gözü önünde yavaş yavaş dönmeye başladı. (.. .) Perde kapandığında başka bir tempo salonu doldurdu: herkes delicesine alkışlıyor ve Reinhardt, Reinhardt! diye tempo tutuyordu. (.. .) Ve bunun sonu gelmiyordu”¹³.

⁹ *Neue Freie Presse*, 9 Mayıs 1903, Viyana.

¹⁰ Bkz. Melchinger, 152.

¹¹ Reinhardt, bu oyunda Avrupa’da ilk kez döner sahneyi kullanmıştır. Bu döner sahnenin yapımcısı Lautenschlaeger, dekor sanatçısı da Gustav Knina idi.

¹² Mendelssohn-Bartholdy’nin bestesi kullanılmıştır.

¹³ *Neues Wiener Tagblatt*, 21 Mayıs 1905, Viyana.

21 Mayıs 1905 tarihli *Die Zeit* gazetesinde ise Felix Salten, bu uygulamada öz ve biçim açısından bir yenilik olduğuna değiniyor ve bu uygulamadaki orman yorumu ile Shakespeare'in anlamının ortaya çıktığını, daha önce görülen alışagelinmiş mekanik çalışmalardan sonra bu anlamlı ve lirik gösterinin aynı zamanda gerçeklere de ayna tuttuğunu belirtiyordu. Salten'e göre, bu orman konuşuyor, şarkı söylüyor, dansediyor; seyredeni büyüleyen bir görünüşü getiriyordu: tam anlamıyla bir yaz dönümü gecesi düşüydü bu . . . Öbür yanda o dönemin ünlü kalemlerinden Alfred Polgar, 24 Mayıs 1905 tarihli *Wiener Allgemeine Zeitung*'a yazdığı yazısında, Max Reinhardt'ın bu komedyayı "bir tüy gibi hafif, tıpkı bir balerinin ayaklarının uçlarında dolaştığı gibi," sahneye koyduğu belirtiyordu.

Otto Brahm, 1904'de "Deutsches Theater"ın yönetimini bırakıp "Lessingtheater"ın başına geçti. Ondan sonra bu ödenekli tiyatroyu bir yıl kadar Paul Lindau yönetti. 1905 yılının yazında bu tiyatronun yönetimi L'Aronge tarafından Max Reinhardt'a verildi¹⁴. Adolf l'Aronge "Deutsches Theater"ın en büyük ortağı ve yetkilisiydi. Sanatçı bu tiyatroyu 1933'e, Nazilerin başa geçmesine değin, belirli aralarla yönetti. Onun bu tiyatroyu sürekli olarak yönetmesi 1920 yılına kadardır. Onun ödenekli tiyatrodaki ilk uygulaması oldukça başarılı olan *Heilbronn'lu Kaethchen* oldu; ancak bu başarı bundan sonraki *Venedik Taciri* ile büyüdü¹⁵.

Sanatçı, bu ödenekli tiyatronun başında geçmesinden bir yıl sonra "Yeni Tiyatro"yu bırakıp "Deutsches Theater"a bağlı bir "Oda Tiyatrosu" (*Kammerspiele*) kurdu. Bu 292 kişilik ufak bir yapıydı. Reinhardt'ın bundan sonraki gelişimi çok yoğun ve hızlıdır. Önce Almanya'nın çeşitli kentlerinde, sonra Avrupa'nın çeşitli ülkelerinde (Fransa, İtalya, İngiltere) ve daha sonra va A.B.D.'nde oyunlar sahneye koydu.

Şimdi, bir de kısaca, onun ortaya çıkardığı öbür tiyatro topluluklarına ve eylemlerin bir göz atalım. 1909-1911 yılları arasında konuk yönetmen olarak Münih'teki "Sanatçılar Tiyatrosu"nda (*Künstlertheater*) birbirinin başarısını bastıran dizi oyunlar sahneye koydu. Bu arada 1910'da, Berlin'deki "Schumann Sirk'i"nde beş bini aşkın bir seyirci önünde *Kiral Oidipus*'u sahneye çıkardı. 1911 yılının Aralık ayında Londra'daki "Olympia" binasında 1800 sanatçının oynadığı

¹⁴ Knudsen, 129.

¹⁵ aynı.

Tansık Oyunu'nu hazırladı: yeni bir coşku ve sansasyon ortaya çıktı. 1912'de aynı oyunu bu kez Viyana'da sahneledi. Seyirci sayısı on bindi; oyun burada da seyircinin arasına kadar girdi. Uygulama, alışagelinmiş çerçeveyi kırmış seyircinin arasına karışmıştı. Bu yıllarda, Reinhardt Leningrad'a, Moskova'ya, Riga'ya, Varşova'ya, Kiev'e Odesa'ya ve Stockholm'e turneler yaptı.

1914'te I. Dünya Savaşı patladığında, Reinhardt, Berlin'de, Bülow alanındaki yeni yapılan "Halk Sahnesi"nin (*Volkstbühne*) yönetimini de üzerine aldı ve yeni kurulan bu tiyatroyu batmaktan kurtardı¹⁶. O, bu tiyatroyu iki yıl yönetti.

1918'de Almanya savaşı yenik bitirdi. Bu genç ve ateşli bir yazarlar topluluğunun ortaya çıkmasını da getirdi. Ekonomik bir bunalımın içine düşen Almanya'nın en parlak yanı, genç yazarların gücüydü. Reinhardt, bu yazarları yakından izliyor ve onlara büyük yakınlık duyuyordu. O sırada, yeni yapılmış olan "Küçük Tiyatro"yu (*Kleines Schauspielhaus*) kiraladı ve "Genç Almanya" adını verdiği yeni kuşak Alman yazarlarının oyunlarını bu tiyatrodaki sahneye koyma işine girişti. Bu program içinde yer alan yazarlar, dışavurumcu akımı ortaya çıkaran Walter Hasenclever, Reinhard Goering, Franz Werfel, Oskar Kokoschka, Else Lasker-Schüler, Fritz von Unruh, Rolf Lauener ve Georg Kaiser'di¹⁷.

Sanatçı, bundan sonra büyük halk yığınlarına yönelecek dev uygulamalara yöneldi. 1919 yılında, beşbin seyirci alan "Schumann Sirki" bozularak, bunun yerine Reinhardt'ın isteğiyle mimar Hans Poelzig tarafından yine aynı sayıda seyirci alan dev bir tiyatro binası yapıldı¹⁷. Bu tiyatrodaki Reinhardt'ın sahneye koyduğu ilk oyun Sofokles'in *Orestie* tragedyası oldu. Yine bu tiyatrodaki Reinhardt'ın sahneye koyduğu Romain Roland'ın *Danton*'u tiyatro uygulama tarihi açısından önem taşır. Çünkü bu uygulamada Reinhardt seyircinin arasına giren çeşitli düzeyler kullanmıştır¹⁹.

Sanatçı, 1920 yılında, Berlin'de yönettiği tiyatroları bıraktı. Bunun en önemli nedeni vatani olan Avusturya'ya yerleşmek ve Salzburg Şenliği üzerinde dikkatini toplamaktı.

Reinhardt, daha 1903 yılında, Salzburg'ta bir tiyatro şenliği düzenlemeyi aklına koymuştu. Bunun için 1906 ile 1907 yıllarında sonuç

¹⁶ aynı, 130.

¹⁷ Melchinger, 12.

¹⁸ Bu yapı II. Dünya Savaşı bombardımanlarında yıkılmıştır.

¹⁹ Melchinger, 13.

getirmeyen bazı çabalarda bulunmuştu. Böyle bir şenliğin düzenlenebilmesi ancak Viyana tiyatrolarının en iyilerinin katılması ile gerçekleşebilirdi. Bu konu ile ilgili olarak 1917 yılında, Viyana'daki "Burgtheater" a yazdığı yazısı yanıtlanmamıştı. Ama, o cesaretini yitirmedi. 1918 yılında, yeni düşüncelere açık ve tuttuğunu koparan Andrian Baronu Leopold "Burgtheater" a genel yönetmen olarak atanınca, Reinhardt bu tiyatro ile bir ilişki kurabildi. Bunda Hugo von Hofmannsthal'ın büyük katkısı oldu. O sırada (1918) Avusturya'da monarşi yıkılmış cumhuriyet kurulmuştu. Tutucu bir anlayışın yerini, devingen ve devrimci bir anlayış almıştı. Böylece Salzburg Şenliği gerçekleştirme yoluna girdi. Bu şenliğin yürütülmesi için Reinhardt, Besteci Richard Strauss, o dönemdeki "Burgtheater" yöneticisi Franz Schalk seçildiler²⁰. Daha sonra bu yürütme kuruluna ünlü yazar Hofmannsthal ile Alfred Roller de seçildiler. Gerekli hazırlıklar yapıldıktan sonra bu şenlik 23 Ağustos 1920 tarihinde²¹ Salzburg Katedrali önünde, *Jedermann* ile başladı. Reinhardt'ın oyun düzeniyle büyük yankılar yapan bu gösteri, bir İngiliz "mister" i olan *Everyman*'den Hofmannsthal tarafından uyarlanmıştı. Salzburg Şenliği, bu tarihten sonra bazı aralıklarla bu güne değin Orta Avrupa'nın en önemli şenliklerinden biri olarak sürdü. Reinhardt, *Jedermann*'dan başka büyük başarı sağladığı oyunlar da sahneye koydu. Bunlar arasında, Molière'in *Hastalık Hastası*'nı, Hofmannsthal'ın *Büyük Dünya Tiyatrosu*'nu, Vollmöller'in *Tansık Oyunu*'nu, Gozzi'nin *Turandot*'unu, Goldoni'nin *İki Efendinin Uşağı*'nı, Schiller'in *Haydutlar*'ını ve *Hile ve Sevgi*'sini, Shakespeare'in *Bir Yaz Dönümü Gecesi Rüyası*'nı, Goethe'nin *Faust*'unun I. ve II. bölümlerini vb. değişik ve dev uygulamalar olarak ortaya çıkardı.

Salzburg Şenliği'nin tarihine bir göz atacak olursak bunun Salzburg tiyatro yaşamı ile ilgili bir gelişim olduğunu görürüz. Mozart ile başlayan bu gelenek yıllar boyu gelişmiş ve Reinhardt ile dünya çapında bir şenlik durumuna gelmiştir.

Sanatçı, yalnızca Katedralin önünde değil, Salzburg'taki "Stadttheater" de, hatta kendine ait olan Leopoldskron Şatosunu'nun salonlarında bile oyunlar sahneye koyarak tüm Salzburg kentini bir tiyatro durumuna sokmuştur.

1924 yılında, tekrar Berlin'e giden Reinhardt, "Komödie" tiyatrosunun başına geçti. 1929'da da onun yeniden "Deutsches

²⁰ Hadamowsky, 125.

²¹ Melchinger, 148.

Theater”ın başında görürüz. Böylece o, bir yandan Salzburg Şenliğini, öbür yandan Berlin’deki iki önemli tiyatroyu yönetmeye başladı. Onun bu ikinci gelişile “Deutsches Theater”ın oyun dağarcığı da çok değişmişti; sanatçı burada o dönemde kimsenin cesaret edip de sahneye çıkaramadığı oyunları sahneye koydu. Bunlar arasında Zuckmayer’in *Köpenick’li Yüzbaşı*, Bruckner’in *Kıraliçe Elizabeth*, Unruh’un *Phaea*, Offenbach’ın *Hoffmann Kontesi* vardı; “Komödie” de ise Pirandello’nun *Altı Kişi Yazarını Arıyor* Reinhardt’ın yönetimindeki açılış gösterisi oldu²².

Reinhardt bu yıllar içinde, Viyana’daki “Josephstadt” tiyatrosunun da başına geçti. Sanatçının “Deutsches Theater”ın başına bulunduğu dört yıllık ikinci dönemi 1929 ile 1933 yılları arasındadır. Onun bu tiyatroyu bırakması Nazi’lerin başa geçmesi yüzündendir. Sanatçı bu önemli tiyatroyu bırakırken Hauptmann’ın *Gün Batarken* adlı yapıtını sahneye koymuş ve bu simgesel oyunla duygularını belirtmiştir.

Bütün bunlar olurken, Reinhardt, Viyana’da “Burgtheater”ı yönetenlerle bir çatışma içindeydi. O, Berlin’deki tiyatroları bırakarak bir anlaşma gereğince Viyana’daki “Burgtheater”a girmek istiyordu. Aynı zamanda Salzburg Şenliği’ni de yönetecekti. Ancak o sıralarda “Burgtheater”ın başında olan Anton Wildgans, tiyatronun geleneksel üslubu tehlikeye girer korkusuyla kendinden önce Reinhardt ile yapılmış olan anlaşmayı bozdu. Bunun üzerine, Reinhardt, “Josephstadt” tiyatrosu tarafından yapılan teklifi kabul ederek 1924 yılında bunun başına geçti ve 1935’e kadar bu tiyatroyu yönetti. Aynı yıllarda, sanatçı Viyana’nın çeşitli yerlerinde oyunlar sahneye koydu; kısacası tiyatroyu yapıların dışına çıkardı.

Tutucu “Burgtheater”, birçok önemli kişilerin uyarmalarına karşın, Reinhardt’tan çok çekindiği için çatısı altında ona yer vermek istemiyordu. Belki de Reinhardt’ın gelişimi düşünülecek olursa bu onun lehine bile olmuştur. Çünkü uzun bir geleneği olan bu kıraliyet tiyatrosunun tutuculuğu Reinhardt’ın elini, kolunu bağılyabilir, o da hiçbir yenilik yapamaz duruma gelebilirdi. Bu tozlanmış tiyatroyu, Reinhardt’ın yeniden hayata kavuşturup kavuşturamayacağı da o dönemde günün konusu olmuştur. Reinhardt birkaç kez “Burgtheater”ın başına geçmesi için aday gösterilmiş, ama bu iş hiçbir zaman olmamıştır²³.

²² Knudsen, 130.

²³ Hadamowsky, 126.

Daha 1917 yılında, Reinhardt'ın "Burgtheater"ın başına geçmesi için bir çalışma görülür. Viyana çıkmakta olan *Fremden Blatt* adlı gazetenin 1 Nisan 1917 tarihli sayısında şöyle yazar:

"Almanya'nın en popüler tiyatro yönetmeni Burgtheater yöneticiliği için düşünülmektedir. Ancak yakın çevrelere göre bu düşünce gerçekleşmeyecek bir şeydir".

Gazetenin "yakın çevreler"den kastı, doğal olarak, "Burgtheater"ın başında bulunanlardı. Çünkü bu kimseler geleneği sürdürmek isteyen ve her türlü yeniliğe arkalarını dönmüş kimselerdi. 1921'de Wildgans'tan önce "Burntheater"ın başında bulunan Albert Heine²⁴, Reinhardt'ın hem "Burgtheater"da, hem de Viyana Operası'nda oyunlar sahneye koymasını istiyordu. I. Dünya Savaşı sırasında "Burgtheater"ın kadrosu zayıflamıştı. Heine, Reinhardt'ın yanında çalışan büyük oyuncularını da bu nedenle "Burgtheater"a çekmek istiyordu. O sırada Reinhardt'ın yanında şu oyuncular vardı: Werner Krauss, Max Pallenberg, Paul Hartmann, Helene Thimig, Mady Christians, Walter Janssen, Agnes Straub, Hermann Thimig, Ernst Deutsch. Bunların tümü de ünlü sanatçılardı. Reinhardt'ın sahneye koyacağı oyunların ilk ikisi de seçilmişti: bunlar, Büchner'in *Danton'un Ölümü* ile Hofmannsthal'ın *Zorlular*'ı idi. Ancak bu tasarıya çok sert bir yolda karşı çıkıldı ve Heine'nin yerine geçen Anton Wildgans²⁵ bu tasarımı "ihaneti getiren bir mantıksızlık" olarak nitelendirdi²⁶. Wildgans'ın tiyatroya operadan daha yabancı olması ve geleneği koruma kaygusu, Reinhardt'ı iyi tanımadığından ona bu sözleri söyletmiştir. Bu arada, tutucu çevreler de Reinhardt'ı getirmemek için her çareye başvurmuşlardır.

Ancak onun tutuculara en güzel yanıtı, "Josephstadt" tiyatrosunun başına geçtikten sonraki tiyatro eylemi oldu. Halk zaten Reinhardt'a hayrandı. Onun oyun düzenleri Viyanalılar üzerinde büyük etki yapıyordu. Bu durum Reinhardt'ı rahatlattı ve o da yavaş yavaş Viyana'ya yerleşti. Ayrıca, Sanatçının karakterindeki Avusturyalı öz, o döneme değin Alman tiyatro havasına alışmış olanları yavaş yavaş onun yanına çekmeye başladı. Reinhardt'ın özelliği ile kaynaşmış olan "Berlinlilik" de onun sanatını bir biresime götürüyordu.

²⁴ Bilgi için bkz. Barbaba Pflaum-Elisabeth Pablé, *Wien Spielt Theater*, Wien 1964, 61.

²⁵ aynı 62.

²⁶ Fleischmann 159.

Reinhardt'ın 1924'ten 1935 değin, sürekli, 1937'ye kadar da aralıklı olarak yönettiği "Josephstadt" tiyatrosu Avusturya tiyatro tarihi içinde bir efsane durumuna gelen bir başarıya erişti²⁷. Gösteriler yanısıra onun düzenlediği edebiyat matinelere de tiyatronun üstün beğenisini sürdüren çabalardan biriydi. Onun 1925'te bu tiyatrodaki sahneye koyduğu *İki Efendinin Uşağı*, yenileştirilmiş bir *commedia dell'arte* tekniği ile seyirciye sunuldu. Bu oyun için sanatçının hazırladığı oyun düzeni defteri büyük bir yaratma eyleminin delili olarak kabul olunur²⁸.

Bu büyük yönetmenin Viyana'da sahneye son koyduğu oyun Franz Werfel'in *Bir Gece* (*In einer Nacht*) adlı oyunu oldu (5 Ekim 1937)²⁹. 1938 yılının başında, Salzburg Şenliği için programı tasarlayan Nazilerin Mart ayında Avusturya'yı işgali üzerine Amerika'ya göç etmek zorunda kaldı. Reinhardt, zaten 1933'te Hitler başa geçtiğinde, aslen Yahudi olduğu için Almanya'daki çalışma döneminin sona erdiğini anlamış, bunun için de Avusturya'ya gelmişti. Hitler başa geçtiği sırada İngiltere'deydi: 16 Haziran 1933'te Nazi hükümetine uzun bir mektup yazdı:

"Kırk yıla yakın bir süredir Alman tiyatrosu için bir oyuncu, bir yönetmen, bir öğretmen olarak durmadan çalıştım.(...)"

diyerek çalışmasının bilançosunu çıkaran sanatçı, mektubunu şöyle sürdürüyordu:

"Bugüne değin Deutsches Theater'ın, Kammerspiele'nin ve Grosses Schauspielhaus'un yöneticisi olarak çalışmış olan benim için ne yazık ki tek bir olanak kalıyor: o da bütün yaşamımı verdiğim Almanya'ya veda etmek ve bu hayat görevimi devralmak için Almanya'yı davet etmek (...)"³⁰.

Bu mektup yanıtlanmamıştır. Doğal olarak Nazi hükümeti onun yönetimindeki tüm tiyatroları onun elinden almış; hatta kendi malı olan Leopoldskron Şatosu'na da el koyarak karargâh yapmıştır.

Reinhardt, yaşamının son beş yılını Amerika Birleşik Devletleri'nde geçirdi. Ama bu yıllar onun, Avrupadakilere oranla, başarısız olduğu yıllardır. Amerika'ya gittiğinde dünya çapında bir tiyatro adamı ve tiyatro alanında devrimler yapmış bir sanatçıydı. Onun başarısızlığı ilerlemiş yaşından dolayı değil, A.B.D.'nde o dönemdeki tiyatro anlayışının Avrupa'dakinden değişik oluşuydu. Ludwig

²⁷ aynı, 167.

²⁸ aynı, 186.

²⁹ aynı, 187.

³⁰ Pinthus, "Max Reinhardt and U.S.A.", *Theatre Research*, V, nr. 3, 1963, 157-8.

Ullmann, onun Amerika'daki çalışmasını şöyle özetler: "Reinhardt, bu dünyaya kitaplardaki trubadurlardan biri gibi geldi"³¹.

Sanatçı, daha önce Almanya'da yaptığı gibi, Hollywood'da da filim çevirmiştir. Daha önce öğrencisi olan ünlü sinema yönetmeni William Dieterle ile birlikte *Bir Yaz Dönümü Gecesi Rüyası*'nı film olarak yapmış, ancak bu geniş ölçüdeki ve göz kamaştırıcı olan çalışmayı görenler filmi tutmamışlardır. Bu başarısızlık üzerine Reinhardt, eşi Helene Thimig ile Hollywood'da bir tiyatro okulu açmış; ne yazık ki ilgi görmeyince bu okulu da kapamak zorunda kalmıştır. Amerikan halkı, Reinhardt'ı Orta Avrupa seyircisi kadar anlayamamıştır.

Onun yaşamının son yıllarında hemen hemen bir tek başarı yoktur. Bu arada Broadway'de büyük oyunlar sahneye koymuş, ama bu tiyatro çevresinin ticarî ve reklâmlarla dolu havası içinde onun istediği sanat tiyatrosu tutunamamıştır. Bu sanat havası, onun ölümünden yirmi yıl sonra Broadway'e ulaşabilmiş ve onun yaptığı deneylerin sonuçları genç kuşak Amerikan tiyatrosunda yerini bulmuştur.

1940 yılının Temmuz ayında, sanatçı bir zamanlar ona dramaturgluk etmiş olan Kurt Pinthus'u, Hollywood tepelerinin birindeki küçük evine çağırmıştır. İstenilen saatte-akşam saat dokuzda-Reinhardt'ın evine giden Pinthus, onu, çok sevdiği Türk kahvesini içerken bulmuştur. Önce eski günlerden ve dünyanın durumundan başlayan iki eski dost, sonra Reinhardt'ın isteği ile bahçeye çıkmışlardır. Reinhardt, Pinthus'a, "Yirmi yıl önce tiyatromda dramaturg'tun: şimdi de sana bir şey danışmak istiyorum. Bildiğin gibi şu son yıllarda hep başarısızlığa uğradım. Hatta Thronton Wilder'le olan çalışmam da pek tutulmadı. Ama yine de bir Amerikan yazarının oyununu sahneye koymak istiyorum. Kimi düşünürsün?" Pinthus, William Saroyan'ın onun beğenisine ve üslûbuna uyacağını belirtmiştir. Çünkü şiirsel romantizm ile psikolojik gerçekçiliği kaynaştırmış olan Reinhardt için en uygun yazarın Saroyan olduğunu düşünmüştür Pinthus. Reinhardt önce bir süre susmuş, sonra çekingen bir sesle, "Evet-ama ne dersin, Saroyan oyununu sahneye koymama izin verir mi?" demiştir. Pinthus, bunun hayatında duyduğu en acı sözler olduğunu belirtiyor. Bu yetmişlik, dünya çapında, efsaneler yaratmış, tiyatrodan çığır açmış deha, o sırada otuz iki yaşında bulunan Saroyan'dan çekinmektedir³². Bu olay Reinhardt'ın kendine olan güvenini nekadar yitirdiğini gösteren acı bir gerçektir.

³¹ Fleischmann, 213.

³² Pinthus, 162.

Yaşamının son yıllarında (1943), Reinhardt, New York'ta küçük bir sanat tiyatrosu açmayı ve bunun için de oyuncularını kendi yetiştirmek istiyordu. Onun açmak istediği tiyatronun biçimi, o dönemlerde pek tanınmıyordu. Oyunun ortada oynandığı, oyun yerinin seyirciler tarafından çevrelendiği bir tiyatro istiyordu sanatçı. Ama o bu dileğine ulaşmadan öldü. Günlerce felçli olarak konuşmadan, hareket edemeden yattı ve bu büyük tiyatro adamı 30 Ekim 1943'te yarattığı zengin dünyaya gözlerini kapadı³³. Oysa onun açmak istediği tiyatro, günümüz tiyatrosunun en çok tuttuğu "Çevreli Tiyatro" biçimiydi.

II. Reinhardt'ın Kişiliği, Düşünceleri ve Tutumu:

Çok yönlü bir kişiliği vardır Reinhardt'ın. Kindermann'a göre, bu kişilik onun Avusturya'dan getirdiği zengin Barok kültürüyle açıklanabilir. Sanatçı o güne değin süregelen oyun düzenlerinin dışına çıkmış ve yönetmene hareket özgürlüğü veren bir çalışma düzeninin eşsiz bir temsilcisi olmuştur. Reinhardt ilk kez yönetmen-dekorcu-giyisi sanatçısı ilişkisini en yetkin bir uyum içinde sokabilen bir sanatçıdır³⁴. O, kendi döneminin tiyatrosunu değil, kendi dönemi içinde yapılması gereken tiyatroyu varetmiştir. XX. yüzyılın ilk otuz yılında Orta Avrupa tiyatrosuna egemen olan bir yönetmendir Reinhardt. Belli eğilimi olan bir yönetmen değil, tiyatro estetiği ve anlayışı içinde çeşitli denemeler yapmış bir sanatçıdır.

Onu daha iyi açılmıyabilmek için, onun tiyatrodan ve tiyatronun görevinden ne anladığını görmeliyiz. Reinhardt, Volmöller'in *Tansık Oyunu* için hazırladığı oyun düzeni defterinin önsözünde şöyle der:

"Tiyatronun görevi, dünyayı kitapların tozlarından arıtıp o dünyaya can vermek, yaşam damarlarına kan vermektir—hem de bugünün kanını aşılayarak. Böylece, kitaplardaki tozlanmış dünyayı kendimizle ve yaşamımızla yakın bir ilişkiye getirmek ve o dünyanın içimizde yaşamasını sağlamaktır. (...) Hayatıyet, tiyatronun vazgeçilemez en değerli ögesidir."

Sanatçı tiyatronun görevini açıkladıktan sonra tiyatro oyuncusuna, sonra da estetik konusuna geçer:

"Öyleyse, reçeteler yazmayın oyuncuya, ama onların daha rahat soluk alabilecekleri, daha içten yaşayabilecekleri atmos-

³³ aynı, 163.

³⁴ Heinz Kindermann, "Yirminci Yüzyılın Başında Avrupa Tiyatrosu," çev.: Nevin Selen *Konferanslar*, Ankara Üniversitesi 1969, 37.

feri yaratın. Eğer gerekiyorsa sahne eşyasını ve teknik makine-leri kullanmaktan çekinmeyin, ancak eğer gerekmiyorsa da bunları zorla sokmayın yaratacağınız dünyaya. Ölçümüz, bir yapıtı, oyunu yazanın yaşadığı çağa göre oynamak değildir. Oyunu yazanın yaşadığı çağı ön düzeye almak bilge tarihçilerin ve müzelerin aradığı bir değerlendirmedir. *Ölçümüz, bir oyunu kendi dönemimiz içinde yaşanır duruma getirmektir*³⁵.

Bu sözleriyle sanatçı tiyatronun içeriğine değinmektedir. Edebiyattan tiyatronun ayrıcalıkları, tiyatronun her dönemde kendini yenilemesi ve insanların en büyük sanatı olan yaşama sanatına etkin bir yolda katılması ve insanların yaşama düzenine yararı Reinhardt'ın bu sözleriyle açık ve seçik ortaya çıkmaktadır.

Reinhardt'ın çağdaş bir tiyatro adamı olarak tiyatroyu görevci açıdan ele alması, çoğu kez biçimci eleştirilenleri onun karşısına geçirmiştir. Hele onun, doğru yolda, klasikleri çağdaş anlamları içinde sahneye getirmesi tutucu çevrelerin saldırısına uğramıştır. Ama zaten o bu tutucu çevrelerin buzullarını eritmek, kalıplarını kırmak istiyordu. O bu kalıplaşmış çevreyi şöyle özetler:

“Burjuva düzeni, çok dar bir sınır içindedir ve duygu yönünden kısırdır. Bu düzen, yoksulluğu içinden, bazan kötüye bazan doğruya yönelten erdemleri varetmiştir. (...) kaslarımız ve organlarımız tutulmasın diye her gün cimnastik yaparız. Oysa bütün yaşamımızı boyunca iş görebilecek yetide olan ruhsal organlarımızı kullanmayız ve böylece, zamanla onların iş görme yetilerini yok ederiz. (...) Farkında olmadan, bazan yürekten bir gülüşün bizi nasıl rahatlattığını, içten bir ağlamamanın bizi nasıl hafiflettiğini ya da bir kızgınlığın bizi nasıl yumuşattığını duyarız. Evet, sık sık böyle bir kaçış elimizde olmadan isteriz. (...) Biz, insanlar toplumsal bir kalkan olarak kullandığımız belli birkaç anlatım biçiminin dışına çıkamayız. Bu korunma yolu öylesine katı ve dardır ki, doğal bir duygu boşanmasına olanak kalmaz. Her duruma uydurduğumuz bir iki düzine sözcüğümüz vardır; katılıyormuş, seviniyormuş, değerlendiriyormuş gibi yaparak aldığımız tavırlarda ya da her insanı yüzünde aynı biçimde beliren kibarlık sırtımasında olduğu gibi. Düğünlerde, vaftiz ve cenaze törenlerindeki el sıkışmalar, selâmlaşmalar, kaş çatmalar gülümsemeler korku verici bir duygu yoksunluğu ile yapılan hareketler, bir hayaletler tiyatrosunu ortaya çıkartmaktadır”³⁶.

³⁵ Oliver M.Sayler, *Max Reinhardt and his Theatre*, New York 1924, 65.

³⁶ Max Reinhardt, “Oyuncu Üzerine Konuşma” çev.: Ö.Nutku, *Türk Dili*, XV, nr. 178, Temmuz 1966, 924, 925.

Reinhardt, işte, bu kahlplaşmış yaşamın “hayaletler tiyatrosunu” na karşıdır. Çünkü bilir ki, “*tiyatro büyük ruhlardan yoksun kaldı mı, dünyanın en zavallı işi, en acımacak orta malı olabilir*”³⁷. Sanatçı, aynı konuşmasında, tiyatronun kendi çağı içindeki durumunu da şöyle özetler:

“Tiyatro, bugün kendini yaşatma savaşı içindedir. Ama bu savaş, genel bir sorun olan, gişeyi yaşatma savaşı değildir. Tiyatro, daha çok kendi damarlarındaki kandan acı çekmektedir; bugün— uzun bir süredir olduğu gibi—ne yalnızca edebî besilerle doyurulabilir, ne de salt tiyatro vitamini ile ayakta tutulabilir”³⁸.

Reinhardt bu sözleriyle günümüzün büyük yönetmenlerinden Peter Brook’un da karşı çıkmakta olduğu “öldürücü tiyatro”³⁹nun karşısına dikilmektedir. Daha 1918 yılında, Heinz Herald, Reinhardt’ı konu alan derlemesinin başında, çağdaş tiyatronun görevi olarak, çağdaş dünyanın “*azgın coşkusunu ve durumunu sanatsal bir bütünlük içinde*” yansıtmak olduğunu söylüyor, bunun içinde tiyatronun tüm sanat dallarından yararlanması gerektiğini tekrarladıktan sonra Reinhardt’ın kişiliğine değiniyor:

“Şurası muhakkak ki, şu son on beş yıldır (1903’ten 1918’e), tiyatro, Max Reinhardt ile tümünden devrime girdi. Ondan tiyatroyu çağdaş gelişime paralel bir yolda değiştirebilmek için gerekli olan yetenek, güç ve yüreklilik var. O, çağımızın büyük yönetmenlerinden biri değil, çağımızın en büyük yönetmenidir. O tek yanlı değildir; tiyatronun varabileceği bütün yollarda çalışarak yenilikler getirdi. (...) Yarının tiyatrosu üzerine konuşmak istiyorsak Reinhardt’ı iyi anlamamız gerekli”⁴⁰.

Nitekim Reinhardt, 23 Nisan 1929 tarihinde Viyana’daki Tiyatro Seminerinin açılışı dolayısıyla yaptığı konuşmada, “*Geçmişin yerine geleceği kuralım. Bir zamanlar tiyatro yaşamının sürdürüldüğü yerde, bundan böyle canlı bir tiyatro doğsun*”,⁴¹ diyordu.

³⁷ aynı, 924.

³⁸ aynı, 923.

³⁹ Bkz. Peter Brook, *The Empty Space*, Middlesex 1968, 11–46.

⁴⁰ Heinz Herald, “Das Entstehen einer Inszenierung,” *Reinhardt und seine Bühne*, Berlin 1918, 13.

⁴¹ Max Reinhardt, “Seminer Öğrencilerine,” çev.: Melâhat Özgü, *Türk Dili*, XV, nr. 178, Temmuz 1966, 927.

O, belli bir tiyatro anlayışını değil, değişik türde oyunları çağdaş anlama göre sahneye getirmeye çalışan bir yönetmendir. Onun tiyatro sahnesine getirdiği çağdaş coşku, onu bir yeni-barok üslûbuna sokmaktadır. O çoğu kez yeni-romantik, izlenimci ya da simgeci olarak kabul edilmiştir. Ancak onu tek bir anlayışa sokmak, onun yapmak istediğini tek yönden görmek, onun geniş kapsamlı çalışmasını sınırlandırmak demek olur. Doğalcılığa karşı çıkan, üslûplaştırmadan sık sık yararlanan Reinhardt'ın dışavurumcu alanda da çalışmaları vardır. "Tiyatroda, doğru olan bir tek artistik biçim yoktur" diyen sanatçı "tiyatro tiyatronundur," sözüyle de bu düşüncesini vurgular. Yukarda da belirttiğimiz gibi, onun tek üslûbu olmayışı, onun üzerinde çeşitli tanımlamalara yol açmıştır; kimi ona "yeni-Meiningen" derken, çoğunluk onu bir yeni-romantik ya da izlenimci olarak tanımlar.

Belki Reinhardt'ın tutumunu şöyle özetleyebiliriz: onun çeşitli yollardan giderek çok başarılı oyun düzenleri ortaya çıkartması değişik üslûplarda uygulamaları varetmiştir: işte onun üslûbu da bu çok-üslûpluluktur. Bugün, ünlü oyun yazarı Dürrenmatt'ın söylemiş olduğu şu sözleri Reinhardt'ın tutumu için de geçerli saymak doğru olur:

"Sahne benim için, birtakım kurallar koyma, bir dünya görüşünü savunma ya da açıklamada bulunma alanı değildir. Benim için sahne, olanaklarını anlamaya çalışarak çalmak istediğim bir musiki aletidir. Oyun yazarı olarak ilgilendiğim çağımızın güncel sorunlarıdır"⁴².

Dürrenmatt'ın bu sözleri sanki Reinhardt için söylenmiş gibidir. Reinhardt da sahne olanaklarını araştırarak sahneyi bir musiki aleti gibi kullanmış; ve kullanırken de yaşadığı zamanın güncel olayları ile ilgilenmiştir. Dürrenmatt'ın üslûp konusunda söyledikleri de Reinhardt'ın özelliğine uyar:

"Artık ortada bir tek üslûp değil, yalnızca bugünkü sanatın özelliği olan birçok üslûp vardır"⁴³.

Dürrenmatt'ın bu sözleri, onun kendi vatanının Barok anlayışı içinde yetiştiğini gösterir; tıpkı Reinhardt gibi. Çünkü Barokta dünyaya çok geniş bir pencereden bakılır ve çeşitli sanatsal yönlere gidilebilir. Oysa romantizm sınırlıdır. Reinhardt ise yöresel ve sınırlı bir yönetmen değil, uluslararası özellikleri olan bir sanatçdır.

⁴² F. Dürrenmatt, *Theaterprobleme*, Zürich 1955, 8-9.

⁴³ aynı, 20.

Reinhardt'ın plastik bütünlüğe önem vermesi, sahneyi *gesamtkunstwerk* (toplu-sanat-yapıtı) anlayışı içinde gelişime sokması onun Appia ve Craig gibi tiyatro adamlarının etkilerinde kalmış olmasıyla da ilgilidir. 1904 yılında, Appia ile Gordon Craig'in dekor taslakları Berlin'de sergilenmişti. Ama ondan önce de bu iki tiyatro adamını tanıyan ve kendine yakın bulan Reinhardt, her ikisinden de esinlenmiştir.

Öbür yandan sanatçıya hayran olan, ama onun tutumunu ek-sik bulan ünlü eleştirmen Siegfried Jacobson, onun sahneye koyduğu *Turandot* üzerine şöyle yazar:

“Edebiyat, tiyatro, resim, musiki, bunların tümü yeni bir bütüne erişmiş. Başarılı bir toplu-sanat-yapıtı. İyi ama insan olarak ben de bir toplu-sanat-yapıtıyım. Benim de yalnızca görmeye yarayan gözlerim yok; benim de duymak için bir yüreğim, düşünmek için bir beynim var. Oysa Reinhardt benim yalnızca gözlerimi dikkate almış; yüreğim ve beynim bomboş tiyatrodan çıkıyorum”⁴⁴.

Jacobson, Reinhardt'tan daha bütünlenmiş bir tiyatro eylemi istiyordu. O dönemin başta gelen eleştirmeni olan Siegfried Jacobson, 1920 yılında, Reinhardt'ı politik ve tarihsel açıdan çalışmalar yapması için uyarıyordu. O güne değin Reinhardt, yeni Barok tiyatrosunun geleneğini başlatmış ve bunun estetiğini tamamlamış durumdaydı. Jacobson'a göre, Reinhardt, Shakespeare ve Alman klasiklerini oyun dağarının en başında tutmalı, modern çalışma için de Strindberg'e el atmalıydı.

Reinhardt'ın yönettiği Shakespeare oyunları o döneme göre yepyeni bir anlam kazanmıştır. Yine Jacobson şöyle yazar bu konuda:

“(...) o ve oyuncularını içinde yaşadıkları çağın çocuklarıdır; gözleriyle, beyinleriyle ve duygularıyla 1914 kuşağının aydınlarıdır”⁴⁵.

Ve Shakespeare bütün zamanların yazarı olduğu için, Reinhardt “bu ölümsüz yanını, evrensel özünü ele alıp onu bizim anlayacağımız bir dile çevirmektedir”.

Şimdi biz sanatçının Shakespeare üzerine düşündüklerine bir göz atalım:

⁴⁴ Henning Rischbieter, “Die Wunde Reinhardt,” *Theater Heute*, 1966/IV, 28.

⁴⁵ aynı, 26.

“(. . .) Shakespeare tiyatronun en büyük ve hiçbir kimseyle kıyaslanmayacak bir raslantısıdır. O, hem yazar, hem oyuncu, hem de yönetmen idi. O sözcükleriyle *manzaralar boyayan bir ressam*, büyük anıtlar yapan bir mimardı; o bu dünyanın ikici yaratıcısıydı. Çünkü o insanı büyüleyen kusursuz bir dünya yarattı: *çiçeklerle süslü ovaları, fırtınalarıyla denizleri, güneşin, ayın ve yıldızların ışığını, bütün korkunçluğu ile ateşi*, hayaletleri ile havayı ve insanları dünyaya getirdi. (. . .) O, bütün insanları görünmeyen, bilinmeyen bir tanrı gibi kapsamıştı”⁴⁶.

Reinhardt’ın yazısındaki şu dizelere dikkat edelim: o, Shakespeare’i “manzaralar boyayan bir ressam” olarak tanımladıktan sonra, “çiçeklerle süslü ovaları, fırtınalarıyla denizleri, güneşin ayın ve yıldızların ışığını, bütün korkunçluğuyla ateşi” yaratan bir kimse olarak açıklıyor. Doğa ile ilgili açıklamaları sıraladıktan sonra, daha doğrusu en sonda da “insanları dünyaya getirdi,” diyor. Reinhardt’ın bu anlayışında izlenimciliğin iki yollu gelişiminin biri var. Cezanne, bir kez, “*Daha hiç resmi yapılmadı kırların. İnsan hiç ortada olmamalı, o kır görünümünde özümlemeli,*” demişti. İnsan yerine doğanın anlamlandırılması, izlenimciliğin bir yanı toplumla koşullu nitelik taşımasına karşın, bir kaçışı getiriyordu. Reinhardt’ın yukardaki sözlerinde sanki bu izlenimci hava vardır. Ancak Reinhardt’ı yakından tanıdığımızda onun en çok *insan* ile ilgilendiğini görürüz. Öyleyse, bir kez daha Reinhardt izlenimciliğin ötesinde, daha ileri bir noktadır. Hem de, o, insanı, “düşünen insan”dan (*homo sapiens*) çok, iş gören insan (*homo faber*) olarak görür. Onun genç oyuncu adaylarına yaptığı konuşmasında sanattaki işçilik vurgulanır:

“Burada öğreneceğimiz şey işçiliktir. Her işçilik gibi de, toprağı iyi olan ve gerçekten öğrenilmesi gereken işçiliktir. Sanatta işçiliğin küçümsendiğı zamanlar olmuştur. Her zaman da bilmeyi küçümseyen bilgisizler vardır. Doğalca çağ, konuşma sanatını bile küçümsemiş. Konuşma sanatı da bugüne değin ayağı kalkmamıştır”⁴⁷.

Reinhardt, modern yapıtlar kadar, klasik ve antik yapıtları da yaşadığı çağı uygun anlamda sahneye getiren bir yönetmendir. O da, Brecht ve Curt Goetz gibi, yalnızca büyük bir uygulayıcı değil, aynı zamanda sahneye koyacağı yapıtların dramaturgudur da. Leopold Jacobson (daha önce sözünü ettiğimiz Siegfried Jacobson ile karıştırıl-

⁴⁶ “Oyuncu Üzerine Konuşma”, 924.

⁴⁷ “Seminer Öğrencilerine”, 927.

mamalı) Reinhardt'ın klasik oyunları yorumlayıştaki anlayışını, "(...) *Yönetmen Reinhart klasikleri çağdaş bir özle görüyor,*" diye açıkladıktan sonra tutucuların buna karşı duracaklarını belirtir. Oysa eleştirmene göre, Shakespeare oyunlarının o gün (1910) Shakespeare'in olduğu kadar, ikinci bir yaratıcı olan Reinhardt'a ait olduğunu da savunur. Reinhardt'ın klasik güldürü havasında yürüttüğü *Venedik Taciri* ile trajik olanı daha iyi ortaya koyduğunu sözlerine ekleyen Leopold Jacobson, bu uygulama için "*daha yeni, daha evrensel ve anlamlı*" bir yorum varedilmiş olduğunu açıklıyor⁴⁸.

Leopold Jacobson'un "klasik güldürü havası"ndan söz etmesi önemlidir. Çünkü Reinhardt komik, grotesk ve parodi türlerini çalışmalarında sık kullanmış ve bunları çeşitli biçimlerde getirmiştir. O, bu türleri en orijinal ve anlamlı bir yolda kullanmayı bilir. O, en trajik bir durumdan grotesk görünüşü ortaya çıkartıp trajik olanın gücünü iki misline getiriverir. Onun Shakespeare komedyalarını değerlendirmesinde bu türleri ustaca kullandığını izleriz. Önemli bir Reinhardt incelemecisi olan Benno Fleischmann, Reinhardt tiyatrosundan söz ederken en önce ele alınması gereken türün komedyaya olduğunu belirtir: "*Komedyaya Reinhardt tiyatrosunun temelidir. Bu tür sanatçının bütün çalışmalarında ön düzeye gelen ve kendine özgü karakteristikleri olan anlayışı getirir*"⁴⁹.

Reinhardt'ın kendine özgü karakteristiklerinden biri, yazarı, tiyatro sanatının bütünlenmesinde, ancak bu bütünü ortaya çıkaran birimlerden biri olarak görmesidir. Akademik kişilerin Reinhardt'a karşı çıkmaları da bundan dolayıdır. Reinhardt'a göre, tiyatronun gerçek kişilikleri, tiyatroyu kağıt üzerinde ortaya çıkardıklarını sananlar değil, tiyatro sahnesi üzerinde, tiyatroyu tanıdıktan sonra kağıda geçirenlerdir. Ölmez tiyatro yazarlarına bir göz atarsak bunların hemen hemen tümü sahneden yetişmişlerdir: Shakespeare, Molière, Nestroy, Lope de Vega, Shaw, Aiskhilos, Sofokles, Öripides, Aristofanes vb. . . Sanatçı böylece her davranışıyla tiyatro sanatını kesinlikle edebiyattan ayırıyordu.

Onun tiyatrosu, damıtılmış tiyatro eylemini, insanoğlunun sorunlarını ele almak ve yorumlamak için kullanıyordu. Ancak insanoğlunun sorunlarını doğru ve etkileyici bir yolda sahnede gösterebilmek için kişilik önemliydi. Antik ve klasikleşmiş yapıtların çağımız içinde

⁴⁸ *Neues Wiener Journal*, 12 Mayıs 1910, Viyana.

⁴⁹ Fleischmann, 110, 111. •

yaşatılması yalnızca bir sanat atmosferi sağlamak için değildi. O, antik ve klasik oyunların çağımız içinde yaşanır duruma gelebilmeleri için, tiyatro kişiliğine ihtiyaç olduğunu belirtir. Tiyatro kişiliği ise “geçmişin devinimi ve kişiliğin durallığı arasında bir ulaşım kurulduğu anda varolur” diyen Reinhardt bu konuda şunları söyler:

“(. . .) Tiyatro içinde, her türlü sanat için olduğu kadar, gereken şey kişiliktir. Ama işte kişilik de, insanoğullarının bu en yüce mutluluğu, öğretilen bir şey değildir. Öğretilemez bu, yitirilemez de, dış yapmacıklarla aldatılmaz, hele dahice davranışlarla yeri hiç doldurulamaz, Kişiliği olana da bu yolda bir öğretisi gerekmez her halde. Bizi kendimize götüren yolun güç olduğunu, çoğu kez de yalnızca uzun, dolambaçlı yollardan gidildiğini biliyoruz”⁵⁰.

III. Reinhardt'ın Sahne Çalışmaları

Reinhardt'ın yönetmen olarak en büyük özelliği çelişkilerindedir. O, dogmatik bir yolda, bir ilkeye sıkı sıkıya bağlı olarak geliştirmemiştir sanatını; ileri atılımlar yaparken geriye de bakmıştır. Eğer bir süre izlenimciliğe giren çalışmalar yaptıysa, arkasından gerçekçi, sonra dışavurumcu, biraz sonra da fantaziye dayanan uygulamalara yöneldiğini anlaşırlar. Bunun için de, sanatçıyı renklendiren en belirgin özellik, onun bu çelişkilerle gelişmiş oluşudur.

Çelişki Reinhardt'ın karakter yapısında vardı. Onun bir yandan “mutlu azınlığa” yönelen oda tiyatrosu çalışması yaparken, öbür yandan beş bin, on bin kişilik sirklerde, spor salonlarında ve açıkhavada gösteriler hazırlayıp geniş halk yığınlarına yönelme çabası bu ikileme bir başka örnektir. Ondaki karşıt güçler bir yanda soyut, bireyci anlatımı getirirken, öbür yanda kitleleri yerinden oynatan toplumcu bir tutuma yöneltmiştir. onu. Böylece yönetmen Reinhardt'ta karşıt güçlerin yansıması, hem tutucu, hem ileridir. O, Otto Brahm gibi, ilkelere bağlı bir sanatçı değildir. Brahm radikal bir devrimci, aynı zamanda da yoğunlaştırıcı bir tiyatro kişiliğiydi. Oysa Reinhardt güçlerini dağıtıcı bir özellik taşır. Reinhardt'ın dağınıklığı ise onun her an yeni deneylere girmesi ile ortaya çıkar. Bu deneyler belli bir yol üzerinden değil, çeşitli yollara gidilerek yapılır. Sanatçının deney yapma eğilimi yalnızca yeni olana doğru değildir. O, çoğu deneylerini eski ve daha önce tekrar tekrar ele alınmış oyunlar üzerinde yapar. Öbür yanda,

⁵⁰ “Seminer Öğrencilerine,” 927-8.

o, kendi döneminin öncü oyunlarını da ilk ortaya çıkaran bir yönetmendir.

Sanatçı, deneylerini iki yoldan geliştirir: "Oda Tiyatorsu" türü içinde daha az seyirciye yönelen öncü yapıtların tanıtılması, öbürü de sirk - oyun düzeni diyebileceğimiz yüzlerce oyuncunun binlerce seyirciye yöneldiği dev uygulamaların ortaya çıkarılması.

Ünlü tiyatro bilgini Heinz Kindermann, Reinhardt'ın, yalnızca Alman uygulama tarihi için değil, Avrupa ve Amerika uygulama tarihleri için de "o güne değin ayak basılmamış bir ülke olan rejinin reji olmasına ilk adım", günümüzdeki modern tiyatro uygulamalarının ilk basamağı olduğunu belirtir⁵¹. Yine aynı bilgiye göre, Reinhardt ile, oyun düzeni "teyatral" yaratma gücü yönünden yazar ve oyuncudan daha çok önem kazanmış ve temsil erek durumuna gelmiştir. Böylece, Reinhardt yepyeni kapılar açmış oldu: gelecek için çok şeylere umutlandıran, ama aktarmacıların tehlikeli duruma sokabileceği yeni kapıları bunlar. Salzburg Katedralinin önünde, onun her yıl sahneye koymuş olduğu *Jedermann*, metin olarak önemli sayılmayabilir, ama bu, Reinhardt'ın uygulaması ile yirminci yüzyıl tiyatrosunun halk yönünden olduğu kadar, sanat yönünden de, en büyük tiyatro olaylarından biri durumuna gelmiştir⁵².

Reinhardt, Rembrandt'ın resimde yaptığı gibi, yığını bir tek anlamda kapsarken, bu topluluk içindeki kişiler üzerinde tek tek durmuş, onların kişiliklerini kendilerine özgü nitelikleri ile ortaya çıkartmıştır. Bu yığın düzeninde ışıklama da Rembrandt'ta gördüğümüz yoldadır. Önemli bölümler daha iyi aydınlatılmış, öbür bölümler loşlukta gösterilmiştir. Onun bu büyük uygulamalarını seyredenlere göre, sanatçı, sahne üzerinde kalabalıkları büyük bir ustalıkla yerleştirmesini biliyordu. Kalabalığı anlamlı bir yolda kullanırken estetik görünümü de önemsemiştir; o, bu anlamlı olan estetik görünüşü getirirken ışıklamaya ve renklere de çok önem vermiştir. Kalabalıktaki insanların bir bölümünü parlak, bir bölümünü hafif, başka bir bölümünü de loş ışıklar altında gösterirken kalabalığı kuran her kişinin giysi renkleri üzerinde de büyük bir dikkatle durmuştur⁵³.

Onun oyun düzeninde bu kalabalık, oyunun organik bütünlüğünü vareden bir hareketler ve biçimler zinciri durumunda görülür.

⁵¹ Kindermann, 39.

⁵² aynı, 40.

⁵³ Berthold Held, "Massenregie," *Reinhardt und seine Bühne*, 165-6

Öyle ki, bu kalabalık çok usta hazırlanmış bir dans düzenine benzer. Bu organik hareketler ve biçimler zincirini sağlayabilmek için, sanatçı koro başlarından yararlanır. Bu korobaşları Reinhardt'ın ayırdığı grupların başındadırlar ve kalabalığı dans düzeni ile hareket edermiş gibi gösteren yöntemin denetleyicileridirler. Reinhardt bunları daha çok tiyatro öğrencileri arasından seçer⁵⁴.

Büyük çapta bir çalışma olan, Reinhardt'ın "Schumann Sirkisi"nde, 1910'da, sahneye koyduğu *Kıral Oidipus* gösterisi ilk deneme olduğu için halk tarafından yadırganmıştı. Siengfried Jacobson Reinhardt'a bir mektup yazarak onu kutladı:

"Sekiz yıllık yoğun ve zor çalışmanızla, bir zamanlar ucuz şeyleri alkışlayan elleri kendinize okadar çektiniz ki, sizin dokuzuncu tiyatro döneminiz daha cılız oldu. Sizi büyüklüğünüzden daha büyük görmeye ihtiyaç duymuyoruz. Siz bugünün, hatta belki de geçmiş günlerin en büyük tiyatro adamısınız. Klasik oyunları geliştirip zenginleştirdiniz. Bu işinizi sakın bırakmayın"⁵⁵.

Öbür yanda, sanatçı, tutucu eleştirmenler tarafından yanlış anlaşılıyordu. *Kıral Oidipus*'un 1910 yılındaki aynı gösterisini seyreden Robert Hirschfeld adlı bir eleştirmen uzun bir yazı yazmış ve sanatçının bu uygulamasını yermiştir. Hirschfeld, Reinhardt'ı bir sirk yönetmenine benzetiyordu. Hirschfeld'in bu tutumunu kitabında eleştiren Benno Fleischmann, bu ciddi ereği olan yazıda utanılacak ve hayret edilecek yanlışların olduğunu belirtir. Bütün bu yanlışlar, alışkanlıklarından sıyrılamayan, her yeni çalışmayı afarez eden hatta yok sayan tutucu kimselerin kafa yapısından ileri geliyordu.

Reinhardt, 1911 yılında, Londra'daki "Olympia"da *Tansik Oyunu*'nu sahneye koydu. Onunla birlikte Londra'ya giden dekor sanatçısı Ernst Stern, binanın içini görünce burayı bir "tren garı"na benzetmişti. Bu "tren garı"na benzeyen yer, yoğun bir çalışma sonucu bir kilisenin içi durumuna sokuldu. 1800 oyuncunun katıldığı bu dev uygulamada seyircinin oturduğu yerler de bir kilisenin sıraları gibi yapıldı. Reinhardt, bu çalışmada oyuncularını büyük bir ustalıkla yönetmiştir. Bu uygulama "yalnızca sahne tekniği yönünden bir tansik değildi; aynı zamanda estetik açıdan da derin bir anlam taşıyordu"⁵⁶. Bu gösteri büyük başarı kazanmıştır.

⁵⁴ aynı, 166.

⁵⁵ Rischbieter, 26.

⁵⁶ Felix Felton, "Max Reinhardt in England," *Theatre Research*, V, nr. 3, 1963,

Bütün bu büyük ölçüdeki uygulamalarda Reinhardt'ın ısrarla gerçekleştirdiği şey, oyunlarla seyircileri kaynaştırmaktı. Onun için, oyuncular çoğu kez seyircilerin arasında, seyirciler de oyuncuların ortasındaydı. Hatta onun bu oyun düzenleri bazı karikatürcülere konu olmuştur: bir karikatürde, seyircilerden geç gelenlerin Tebai'li askerler tarafından kovalandığını görürüz.

Londra'daki gösteriden kısa bir süre sonra, sanatçı, *Tansık Oyunu*'nu Viyana'da bir spor salonunda sahneye koydu (1912). Ama bu da yepyeni bir çalışmaydı. Alfred Polgar bu çalışmayı şöyle anlatır:

“Dev gibi bir gösteri, seyircinin sinir sistemi üzerinde büyük etki yapıyor. Yığınları gösteren sahneler güçlü bir yolda düzenlenmiş”⁵⁷.

Bu uygulamada Reinhardt 2000 sanatçı kullanmış ve her gösteriyi 10.000 seyirci izlemiştir⁵⁸. Oyuncu ve seyirci yine iç içedir. Seyirci sahne üzerindeki sözsüz oyunla aynı biçimde oynar durumdadır ve sözleri de sanki tekrarlamaktadır.

Dev ölçüdeki sayısız oyun düzenleri arasında örnek gösterilebilecek bir başka çalışma Reinhardt'ın 1933 yazında İngiltere'de, Oxford'da sahnelediği *Bir Yaz Dönümü Gecesi Ruyası*'dır. Reinhardt'a bu oyunu koymasına için öneride bulunan İngilizlere sanatçı olumlu yanıt vermiş bir göl ile 80 figuran istemiştir. O, oyunu açık havada bir yamaçta koymak istediğini belirince, Oxford'daki Magdalen köprüsünün arka tarafına düşen Headington tepesi oyun alanı olarak seçilmiştir. Ağaçlıklı ve çimenli olan bu alanda bir de küçük göl vardı⁵⁹. Provalar çok ağırdı. O zamana değin İngiliz sanatçıların kendi profesyonel sahnelerinde görmedikleri derecede çetin bir çalışmaydı bu. Reinhardt'ın yorucu çalışması onun dramaturgi çalışmasından elde ettiği sonuçlardan ileri geliyordu,

Heinz Herald, sanatçının bir oyunu sahneye koymadan önce çok uzun bir dramaturgi çalışması yaptığını açıklar. Sanatçı, oyun düzeninin temel düşüncesini yapıtın özünden çıkartırken uzun araştırmalar yapar, çeşitli kaynaklara başvururdu. Ancak bu kitaplar onu bağlamaz, o kendi vardığı sentezi yine kendi dehasıyla, oyunun özünden vareder: ve o özden yepyeni bir çağdaş sonuç çıkarırdı⁶⁰. Bunu da

⁵⁷ Fleischmann, 156.

⁵⁸ Hadamowsky, 124.

⁵⁹ Felton, 140.

⁶⁰ Herald, 18-9.

yapay bir yolda değil, oyunun özünde zaten varolan temel düşünceye dayanarak yapardı.

Sırası gelmişken Reinhardt'ın bu yoğun çalışmasına kısaca göz atalım. Sanatçı, provalara, çalışma notlarını taşıyan ve notlarını dikkatle izleyen yardımcı yönetmenler takımı ile gelirdi. Reinhardt'ın laboratuvarında oyun yazarlarının metni yeniden ele alınır ve düzeltmeler yapılırdı. Reinhardt için sahneden yetişmiş yazarlar dışındaki yazarların metinleri mutlaka düzeltmeyi gerektirirdi.

Bu provalarda sanatçı için en önemli bölüm oyuncularla çalışmaydı. Onun oyun düzeni defterinde oyunculuk üzerine olan notlar en küçük ayrıntılara kadar inerdi. Her oyuncuyla uzun bir süre çalışan Reinhardt, ilk provalarda oyuncunun hemen her hareketine ve sözüne karışır, sonra onu rahat bırakırdı; ancak istediği mimik, tonlama ya da ayrıntı ortaya çıkıncaya kadar oyuncuyu bırakmazdı. Böylece, kendi damgasını vuruncaya kadar oyuncuyu kendine bağlar, oyuncu istediği yola girince ona özgürlüğünü verir ve gösterdiği yolda oyuncunun kendi yaratıcılığını getirmesini isterdi. O, büyük bir ustalıklarla yorumunu fısıldar ve oyuncuların onun istediklerini yapmalarını sabırla beklerdi. Bu çalışmayı yalnızca önemli roller değil, en küçük roller için de gösterirdi. Provalar sırasında, sahneye çıkmadan kendi de, seyrettiği yerden oyunculara göstermek için oynardı. Bütün bu çalışmalarda giysilere, bunların renklerine, aksesuvara ve bunların kullanımına çok çok önem verirdi. Bu provalar aylar sürerdi. Genel provayı ancak inandığı zaman yapardı. Genel provadan sonra son yirmi dört saati de düzeltmelere ayırırdı⁶¹.

Böyle bir çalışma içinde Reinhardt'ın istediği tiyatro teknik kapasitesi çok yüksekti. Reinhardt, istediği sonucu almak için yönettiği bütün tiyatroları, teknik yönden dünyanın en kullanışlı ve verimli yapıları durumuna getirmiştir. Söz gelimi, sanatçı, New York'ta Franz Werfel'in *Sonsuz Yol* adlı oyununu eski ama büyük olan "Manhattan Opera House"ta koydu. Dekor sanatçısı Norman Bel Geddes'in de yardımı ile dev dekoru yerleştirmek için orkestra çukuru, parterin bir bölümü ve beş loca yıkılmış, buraları sahne durumuna getirilmiştir. Ayrıca, ışıklamayı yetersiz bulan Reinhardt, 7000 kanallık yeni bir ışıklama sistemini kurdurmuş ve Edison şirketine 7,000,000 watt'lık bir trafo merkezi yapılması için sipariş vermiştir⁶².

⁶¹ Provalar için bkz. Benno Fleischmann 116-33; Herald, 32-3; Carl Heine, "Der Reinhardtsche Darsteller, *Reinhardt und seine Bühne*, 124-33.

⁶² Pinthus, 159.

Bu oyun üzerindeki çalışma da iki yıl sürmüştür. Sanatçı bu oyun için 1800 sayfayı geçen bir oyun düzeni defteri hazırlamış, uygulama yarım milyon dolara ortaya çıkmıştır

Sanatçının yakın dostu olan ve onu provalarda gören Heinz Herald, onun için, “*ne olursa olsun, provalarda kendini kaybetmez*”, ya da “*heyecanlanınca bazı yönetmenler gibi trans durumuna girmez,*” der. Provalardaki tutumu da kişiliği gibi yalındır. Bazan içine kapanıp tek söz söylemediği yada heyecanla yerinden fırlayıp fantazisinin zenginliği ile o sahneyi anlattığı, oynadığı olur, ama bütün bunlar belli bir doğallık içindedir.

Reinhardt’ın çalışmasında, oyuncu onun baskısını hiç duymaz; ancak onun çizdiği yolu kendi yeteneği içinde getirmeye çalışır. Sanatçının her provadaki tutumu değişti. Onu yakından izleyen Herald şöyle yazar:

“Bir bakarsınız, hiç konuşmadan oturuyor provada, yine o kendine özgü duruşunu almıştır: dilini yutmuş gibi başını iki elinin ayalarına dayamış hareketsiz sahneye bakıyor. Böyle bir gününde, o, yalnızca bir iki söz söyler, o da zorla, sanki büyük bir yorgunluk içindeymiş gibidir. (...) Başka bir provada bakarsınız ki, yerinde duramıyor, her an patlamaya hazır; heyecanla istediğini açıklayan bir adamdır. O zaman o hayatiyet dolu yaratıcılığı ile herkesi de heyecanlandıran bir insan olur (...) Ne var ki, Reinhardt, bazı yönetmenler gibi, öyle heyecandan kendini kaybeden bir sanatçı değildir. Hareketleri çok yalın olan sanatçı çoğu kez, iç dünyasına çekilmiş, sessiz bir insandır. Bir an içindeki ateş dışı vurdu mu, onun heyecanından etkilenen oyuncular çok daha güçlü bir yolda anlatım kazanırlar”⁶³.

Sanatçının, en küçük bir olaydan yaratıcılığa yönelebilen bir çalışma biçimi vardır. Küçük bir olay, söz ya da görünüş Reinhardt için yepyeni bir yaratıcılık nedeni olur. Buna bir örnek verelim: sanatçının 1933 yazında Oxford’da koyduğu *Bir Yaz Dönümü Gecesi Rüyası*’nda oyuncu olarak çalışmış olan Felix Felton anlatır; oyuncular üniversite sınırları içinde çalıştıklarından 23.50’de yataklarına çekilmek için sahne âmirinin işaretini beklerlerdi. Bu işareti alınca da, yetişmek için de tepeden aşağı boşalırlardı. Çoğu kez onlar böyle bayırdan aşağı inerlerken Reinhardt arkalarından bağırarak ertesi günkü provanın saatini bildirirdi. Oyunda figuran olarak kullanılan öğrencilerin tepeden aşağı bu yolda işleri Reinhardt’ı etkilemiş o da

⁶³ Herald, “Reinhardt auf der Probe,” 171-2.

oyun düzenine şunu eklemişti: oyun içinde oyun için hazırlık yapan esnaf bayırdan aşağıya koşturulmuş ve Mekik arkalarından bağirtilmiştir: “*Ormanda buluşalım, orada programımızı daha rahat yaparız*”. Tıpkı Reinhardt’ın oyuncularına, “*yarın şu saatte provada buluşalım,*” diye bağıracağı gibi...⁶⁴.

Özellikle klasik oyunlarda olabildiğince az budama yapmaya çalışan sanatçı, ancak seyircinin yabancı kalacağı, anlayamayacağı ya da aklını karıştıracacağı yerleri budar. Örneğin, Reinhardt’ın *Macbeth* için hazırlamış olduğu oyun düzeni defterinde⁶⁵ budanan yerler azdır ve sözcükler tek tek değerlendirilmiştir. Onun bu çalışması üzerinde inceleme yapacak olursak onun en çok tiyatro biçimi ve alışılmış psikolojik durumlar ve duyarlılık yeteneği içinde rolleri yorumladığını izleriz.

Bu büyük yönetmenin oyun düzeninde kusur sayılabilecek noktalar içinde başta ekonomi eksikliği gelir; bu oyuncu konusunda olduğu kadar, araç ve gereçler konusunda da böyledir. Başka bir kusur da onun bir şeyi fazla vurgulaması ve abartmasıdır. Ayrıca, sahne etmenlerine bir tutkusu vardır. Yaratıcı, yorumunu gereğinden çok değerlendirmeye çalışır ve bir de, göze yönelen “teyatral ögeye” çok önem verip bazan aşırılığa gidebilir. Ne var ki, bir Alman incelemecisinin dediği gibi⁶⁶, bütün bu kusurlar olmasaydı, tiyatro dünyasında bir Reinhardt da olamazdı. Söz düzenine verdiği önem, coşkuları vurgulaması, ışıklamayı ön düzeye alması onun ayın zamanda özellikleridir. Bütün bunlar zaman zaman kusur olarak kabul edilse bile, Reinhardt’ın tiyatro özelliklerini de ortaya çıkaran öğelerdir.

Reinhardt’ın yakın dostu olan ünlü yazar Hugo von Hofmannsthal, onun çalışmasında üstün bir duyarlık görür. Bu duyarlık zengin bir hayal gücü ile desteklenir. Ona göre, sanatçı bir ögeyi öbürüne karşı kullanmıştır: oyunculuk resimle karşıtlanarak, bu ikisinin karışımından ya da çelişkisinden şiir ortaya çıkmıştır. Bu Reinhardt’a özgüdür ve Hofmannsthal’a göre, başkaları tarafından öykünülebilecek bir şey değildir. Bu yaratıcı çalışmada Reinhardt oyunun anlamını ortaya çıkarırken plastik bütünlüğe ve seyirciyi etkileyecek olan estetiğe dikkat eder ve bunu sağlamakta da büyük bir ustadır⁶⁷.

⁶⁴ Felton, 141.

⁶⁵ *Max Reinhardts Regiebuch: Macbeth*, derleyen Manfred Grossmann, Hamburg / Bern / Wien 1966.

⁶⁶ Fleischmann, 144.

⁶⁷ Hofmannsthal, “Önsöz,” *Reinhardt und seine Bühne*, 7.

Sanatçının bu plastik çalışmasında en çok vurguladığı kavram insandır. Tiyatrosunun en önemli varoluş nedeni olan insanı vurgularken de doğal olarak ön düzeye oyuncunun çalışmasını alır. Bunun için de, sahne ile seyirciyi iç içe bir duruma getirir. Seyirci konusunda şöyle der ünlü yönetmen:

“Önemli olan yalnızca sahneyi seyirciye yaklaştırıp sahneyi genişletmek değil, sahneyi ve seyirciyi birbirinden ayıran gelenek olmuş bütün engelleri ortadan kaldırmaktır. (...) Seyirci kendini hiçbir zaman dışarda kalmış olarak hissetmemelidir. Tersine, seyirci tiyatro olayının tam ortasında, derinden derine onu duyar durumda olmalıdır. Bunun için, perde kalkmalıdır tiyatrodan. Oyuncu yapabildiği kadar seyircinin arasında olmalıdır. Dekor seyircinin arasına kadar uzanmalıdır”⁶⁸.

Reinhardt’a göre sahne ile seyirci aynıdır. Bu düşünce sonradan Grotowski tarafından geliştirilmiş ve oyuncu seyirci birlikte olmuştur⁶⁹. Sanatçının, açık havada oyun sahneye koymasının bir nedeni oyuncu-seyirci ayırımını ortadan kaldırmak içindir. Çünkü açıkta oynanan oyunda ne sahne çerçevesi, ne orkestra çukuru vardı. Açık da seyirci oyuncunun yanbaşıydı. Görüldüğü gibi, Reinhardt, seyirciyi, sahne estetiğinin bütünleyen birimlerden biri olarak görmektedir. Bu anlayışı içinde, o, hep daha geniş halk yığınlarına yönelmeyi istemiş ve bunda da başarı kazanmıştır. “Beş binlerin Tiyatrosu” sloganı ile çayirlarda, parklarda, spor salonlarında, stadlarda, dağ eteklerinde, sokaklarda, katedral önünde, şato salonlarında, geniş avlularda, ormanlık yerlerde sahneye koyduğu oyunlarda hep bu düşüncenin savunuculuğunu yapmıştır. Onun tiyatrosunda seyirci, genel anlamda seyirci değil, onun tiyatrosunun oyuncularını ve figüranlarıdır; duyguları yalın, bazan ilkel, ama büyük ve güçlüdür.

O, kısa bir süre içinde yeni bir tiyatro seyircisi yarattığı gibi, tiyatroyu her yere sokarak o döneme değin tiyatroya gitmeyen binlerce insanı da sürekli tiyatro seyircileri durumuna getirmiştir. Onun seyirci yaratmadan hayret verici bir yeteneği ve gücü olduğunu yakın dostları tekrar tekrar belirtirler.

Sanatçının *Macbeth* oyun düzeni defterine önsöz yazan Grossmann, Reinhardt’ın seyirciyi çok yakından izlediğini ve tanıdığını belirttikten sonra, seyirciyi iyi bildiği için de oyun düzeni defterinde her

⁶⁸ Knudsen. 132.

⁶⁹ Bkz. Grotowski, *Towards A Poor Theatre*, London 1969.

sahne başlangıcı için etraflı ve ayrıntılı kompozisyon notları yazdığını söyler. Genellikle sahne başlarında duruşlar ve yavaş bir hız varken konuşmalar geliştikçe hız artar ve heyecan yükselir; öbür yanda, hareket daha sahne başlar başlamaz devingen bir gelişim gösterir. Böylece, Reinhardt seyircide bir yandan ilgi uyandırırken, bir yandan da onu dinlendirir⁷⁰.

II. Dünya Savaşı sonrası tiyatrosunun gelişimine bir tiyatro adamı olarak büyük etkisi olan Reinhardt, düşünceleri, tiyatro deneyleri ve ve seyirciyi de kapsayan bütünlenmiş sahne estetiği ile hiç kuşkusuz günümüzün de en ileri gelen tiyatro adamlarından biridir ve yüzüncü yaşında da hâlâ gençtir.

⁷⁰ Grossmann, xxiii.

KISA KAYNAKÇA

Kitaplar:

- Peter BROOK, *The Empty Space*, Middlesex 1968.
- Friedrich DÜRRENMATT, *Theaterprobleme*, Zürich 1955.
- Benno FLEISCHMANN, *Max Reinhardts die Wiederweckung des Barocktheaters*, Wien 1948.
- H.F. GARTEN, *Modern German Drama*, New York 1962.
- Manfred GROSSMANN, *Max Reinhardt Regiebuch: "Macbeth"*, Bern/Hamburg/Wien 1966.
- Jerzy GROTOWSKI, *Towards A Poor Theatre*, London 1969.
- Franz HADAMOWSKY, *Ausgewählte Briefe, Reden, Schriften und Szenen aus Regiebüchern*, Wien 1963.
- Siegfried MELCHINGER, *Max Reinhardt: Sein Theater in Bildern*, Wien 1968.
- B. PFLAUM-E. PABLÉ, *Wien Spielt Theater*, Wien 1964.
- Oliver M. SAYLER, *Max Reinhardt and his Theatre*, New York 1924.
- Leroy R. SHAW, *The German Theatre Today*, Austin 1963.
- Ernest STERN-Heinz HERALD, *Reinhardt und seine Bühne*, Berlin 1918.

Makaleler:

- Felix FELTON, "Max Reinhardt in England," *Theatre Research*, V, nr. 3, 1963.
- Franz HADAMOWSKY, "Max Reinhardt and Austria," aynı dergi.
- Carl HEINE, "Der Reinhardtsche Darsteller," *Reinhardt und seine Bühne*.
- Berthold HELD, "Massenregie," aynı kitap.
- Heinz HERALD, "Das Entstehen einer Inszenierung," aynı kitap.
- Heinz HERALD, "Reinhardt auf der Probe," aynı kitap.
- Hugo von HOFMANNSTHAL, "Vorrede," aynı kitap.
- Heinz KINDERMANN, "Yirminci Yüzyıl Başında Avrupa Tiyatrosu," Ankara Üniv. 1969.
- Hans KNUDSEN, "Max Reinhardt in Berlin," *Theatre Research*.
- Kurt PINTHÜS, "Max Reinhardt and U.S.A.," aynı dergi.
- Max REINHARDT, "Oyuncu üzerine Konuşma," *Türk Dili*, XV, nr. 178, Temmuz 1966.
- Max REINHARDT, "Seminer Öğrencilerine," aynı dergi.
- Henning RISCHBIETER, "Die Wunde Reinhardt," *Theater Heute*, April 1966.
- Taranan Viyana Gazeteleri**
- Arbeiter Zeitung, Neue Freie Presse, Neues Wiener Journal, Neues Wiener Tagblatt, Die Zeit* (1902-1910 arası).



Resim 1: Max Reinhardt, *Ayak Takımı Arasında* oyununda Luka rolünde (1903).



Resim 2: Reinhardt'ın 1910'da sahneye koyduğu *Hamlet*'te mezarlıklar sahnesi.



Resim 3: Reinhardt'ın 1923/1924 döneminde New York'ta sahneye koyduğu Vollmöller'in *Tansık Oyunu*.



Resim 4 : Salzburg Senliđi'nde her yıl oynanan *Jedermann* oyunundan "ölüm" sahnesi. Baş rolde Alexander Moissi (1932).



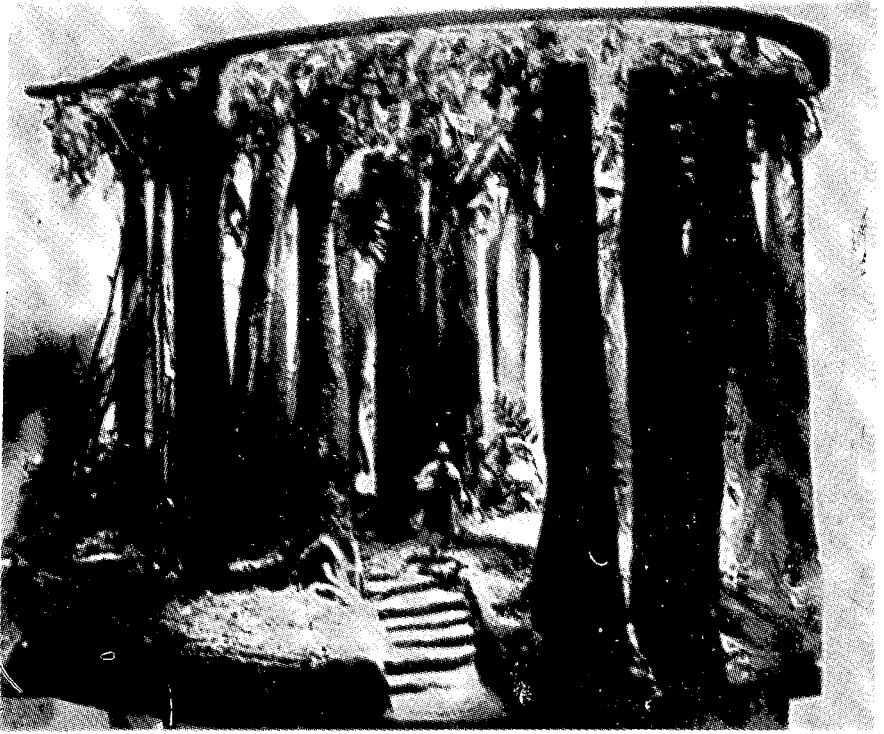
Resim 5 : 1937 yılında, Reinhardt'ın Salzburg'ta sahneye koyduğu *Faust*'un prova arastı; sanatçı çok sevdiği Türk kahvesini içerken karşısında bulunan aktris Wessely'i dinliyor. Ortada eşi, ünlü aktris Helene Thimig.



Resim 6: Max Reinhardt, Richard Beer-Hofmann'ın *Charolais Baronu* adlı oyununda Itzig rolünde (1904). Yönetmen: M. Reinhardt.



Resim 7 : Reinhardt'ın 1910'da "Schumann Sirkisi"nde sahneye koyduğu *Kral Oidipus*.



Resim 8 : Reinhardt'ın 1913'te sahneye koyduğu *Bir Yazdönümü Gecesi Rüyası*'nda kullandığı döner sahneli orman dekorunun maketi. Dekor yapan Ernst Stern.



Resim 9 : Reinhardt'ın 1914 baharında Berlin'deki "Busch Sirkisi"nde sahneye koyduğu *Tansık Oyunu*'ndan bir sahne.



Resim 10 : Max Reinhardt, 1937'de New York'ta sahneye koyduğu Werfel'in *Sonsuz Yol* adlı yapıtının provasında.