

**DERLEME MAKALE**  
(Retrieve Article)**Max Reinhardt'ın Etkilendiği Tasarımcılar: Adolphe Appia ve Gordon Craig**

Designers That Max Reinhardt Influenced: Adolphe Appia and Gordon Craig

DOI:10.54976/tjfdm.1435884

**Alınış (Received):** 12.02.2024**Kabul Tarihi (Accepted):** 18.04.2024Didem Tuçe Çepkan<sup>1</sup>,  
Orcid:0000-0002-1059-6640Seda Kulluk Yerdelen<sup>2</sup>,  
Orcid:0000-0002-6883-5712<sup>1</sup>MSc. Student., Institute of Fine Arts,  
Department of Art and Design, Dokuz Eylül  
University, İzmir, Türkiye<sup>2</sup>Prof.Dr. Faculty of Fine Arts, Department  
of Performing Arts, Dokuz Eylül  
University, İzmir, Türkiye**Sorumlu Yazar (Corresponding Author):**Didem Tuçe Çepkan  
didem.cepkan@gmail.com**Anahtar Kelimeler:**Max Reinhardt, Adolphe Appia, Gordon  
Craig, Sahne Tasarımı, Sentez Tiyatro**Keywords:**Max Reinhardt, Adolphe Appia, Gordon  
Craig, Stage Design, Synthesis Theater**ÖZ**

19. yüzyılda ihtilaller, ayaklanmalar ve devrimci hareketlerle yaşanan toplumsal ve siyasal değişikliklerle sanatçıların çoğu bilimsel estetiğe yönelmiştir. 1870'lerden sonra doğalcı-gerçekçi akımın ardından karşı gerçekçi akımla birlikte gelişen simgecilik hüküm sürer. Karşı gerçekçi akımın savunucusu olan, Richard Wagner'in "Sentetik Hareket Tiyatrosu" birleşik toplu sanat anlayışından (gesamtkunstwerk) yola çıkar. Ona göre, tiyatro sanatı bütün sanat dallarının estetik açıdan birleşimiyle oluşur. Adolphe Appia'nın "sentez tiyatro" hareketi de buradan gelişir. Appia'nın sentez tiyatrosu, müzikle birlikte sahne uzamı ve sahne ışığının oyuncunun sahnedeki devinimiyle uzlaştırılmasını temel alır. Uyumlu bir düzen ile oluşan bu birleşimi de yönetmen sağlayabilir. Appia ile benzer görüşlerde olan, Gordon Craig de sahnenin bütünleştirici etkisini yönetmen kavramı üzerinden inceleyen, sentez tiyatro anlayışı ile sahne estetiğine yönelik simgesel çalışmalar gerçekleştirir. Aynı dönemlerde Max Reinhardt, prodüksiyonlarında aradığı bütünsel anlatımı sentez tiyatrosunun üç boyutlu plastik sahne tasarımı ve ışıklandırma ile yaratılan sahne uzamının dramatik anlatımında bulur. Böylece Reinhardt, yönetmenliği ile her prodüksiyon için doğru sahneleme ve mekân arayışında olduğu kendi tiyatro anlayışını geliştirir. Bu çalışmayla 20. yüzyıl tiyatrosuna öncülük eden Reinhardt'ın prodüksiyonlarında, Appia ve Craig'in simgesel sahneleme, çağdaş ışıklandırma, sahnede yaratılan dramatik atmosferdeki etkilerinin sahnenin birleştirici gücü olan yönetmen kavramı üzerinden incelenmesi ile çalışmanın çağdaş tiyatro literatürüne katkı sağlaması amaçlanmıştır. Derleme yöntemi ile çalışılan bu makalede nitel araştırma ile konu hakkında gerekli literatür taraması yapılmıştır. Çalışmadan elde edilen bulgular doğrultusunda Max Reinhardt'ın çağdaş sahneleme anlayışına ve yönetmenliğine, Appia ve Craig'in etkilerinin olduğu gözlemlenmiştir.

**ABSTRACT**

With the social and political changes experienced through revolutions movements in the 19th century, most artists turned to aesthetics. Richard Wagner's "Synthetic Movement Theater", an advocate of the counter-realist movement, sets out from the unified collective understanding of art (gesamtkunstwerk). Adolphe Appia's "synthesis theater" movement also develops from here. Appia's synthesis theater is based on the reconciliation of music, stage space and stage light with the movement of the actor on the stage. The director could provide this combination with a harmonious order. Gordon Craig, who shares similar views with Appia, examines the integrative effect of the stage through the concept of director and makes symbolic works on stage aesthetics with his synthesis theater approach. Max Reinhardt found the holistic expression he was looking for in his productions in the dramatic expression of the stage space created by the three-dimensional plastic stage design and lighting of synthesis theater. It is aimed to examine the effects of Appia and Craig on the symbolic staging, contemporary lighting and dramatic atmosphere in the productions of Reinhardt, who pioneered the 20th century theatre, through the concept of the director, which is the unifying power of the stage, and to contribute to the theater literature. In this article, which was studied using the compilation method, the necessary literature review on the subject was conducted using the qualitative research method. In line with the findings obtained from the study it was observed that Appia and Craig had an influence on Max Reinhardt's contemporary staging approach and direction.

**Kaynak gösterimi:** Çepkan D. T., Kulluk Yerdelen, S. (2024). Max Reinhardt'ın Etkilendiği Tasarımcılar: Adolphe Appia ve Gordon Craig, *Turkish Journal of Fashion Design and Management (TJFDM)*. 2024, 6(2): 191-212, doi:10.54976/tjfdm.1435884**How to cite:** Çepkan D. T., Kulluk Yerdelen, S. (2024). Designers That Max Reinhardt Influenced: Adolphe Appia and Gordon Craig. *Turkish Journal of Fashion Design and Management (TJFDM)*. 2024, 6(2): 191-212, doi:10.54976/tjfdm.1435884

## Giriş

I. Dünya Savaşı sonrası dönemde yaşanan toplumsal yıkımın etkileri ve sanayi devrimi sonucu gelişen teknolojik yenilikler sanatsal gelişmeleri de beraberinde getirmiştir. Sanat alanındaki yeni anlayışların gelişimi ile 19. yüzyılda modernliği ifade etmeye çalışan sanatçılar, yeni meseleler, yeni formlar ve teknikler geliştirerek, modern yaşamın manzaralarının dışında modernliğin derinlerdeki anlamını bulmaya çalışır (Antmen, 2022). Bu nedenle 19. yüzyıl sanatsal eğilimleri içinde toplumsal gelişimlerin yönünü belirleyen ilk göze çarpan sanat akımı “romantizm” olmuştur (Korukçu, 2015). Romantizm akımı kapitalist-burjuva düzenine yani yitirilmiş düşlere karşı bir ayaklanma olarak ortaya çıkmıştır (Fisher, 1990). Bu akım tiyatro alanında da gelişim göstermiştir. Tiyatronun günlük sorunları kapsayan bir yaklaşımla, tanrısal gerçeği ve insani özü yansıtmaya gerektiğini savunarak yeni bir sanatsal biçim geliştirmiştir (Şener, 2020).

Bu bağlamda, 19. yüzyıl sanatında birbirini takip eden, iç içe geçmiş, farklı sanat akımları kendini göstermeye başlamıştır (Candan, 2003). Romantizm ve ardından gelen realizm hem birbirine örülüş şeklinde hem de birbirine zıt olacak şekilde “gerçekçi bir toplum eleştirisi” olarak gelişmiştir (Fisher, 1990). Tiyatro sanatında da gelişim gösteren “gerçekçilik” akımının temel amacı, yaşamı tüm doğallığı ile aktarmak ve güncel olanı seyirciye sunmaktır. Bu bağlamda tiyatronun her alanına yansıyan bu yaklaşım sahnede doğal bir ifade yakalamayı ve illüzyonist sahne anlayışını da birlikte geliştirmiştir (Şener, 2020).

Sanayi devrimi sonrası ise gelişen teknolojik yeniliklerle bağlantılı olarak tiyatro alanında gelişmeye devam eden bu akımlar, yanılsamacı tiyatronun tek düze giden yöntemlerinin gerekliliğini sorgulamıştır (Candan, 2003). Bu bağlamda gerçekçi anlayışa karşı olarak gelişen “karşı gerçekçi anlayış” ise tiyatrodaki yeni denemelere zemin hazırlamıştır.

Karşı gerçekçi anlayış, 19. yüzyılın sonlarına gelindiğinde gerçekçi tiyatro düşüncesinin sınırlamalarını aşarak tiyatronun görevinin, toplumsal olanın yansıtılması dışında güzellikleri yaratarak estetik zevk vermek olduğu üzerinde durmuştur. Bu bağlamda iç içe geçmiş simgecilik, yeni romantizm ve estetikçilik akımları gibi soyut olana, düşselliğe ilgi duyan eğilimler ortaya çıkmıştır. Bu akımlar ilk büyük etkilerini şiir ve plastik sanatlarda vermeye başlamıştır. Tiyatroda kuramsal olarak yer bulamayan bu eğilimler sahne tasarımına yönelik çalışmalarda ise zamanla hâkimiyet göstermiştir (Şener, 2020).

Karşı gerçekçi anlayışa bağlı olarak, 1890’larda Baudelaire, Mallarmé, Wilde, Wagner ve Nietzsche gibi yazarların fikirleri ile oluşan bu akımlardan en fazla dikkat çeken “simgecilik” olmuştur (Karabulut, 2014). Karşı gerçekçi anlayış kapsamındaki akımlardan simgesel yaklaşım ile sahne tasarımında yeni bir oluşum içine girilmiştir. Simgecilik akımında bir sanat yapıtının, soyut gizem dolu gerçekleri anımsatarak aktarması sağlanmış, sahne tasarımında ise oluşturulan dramatik atmosferde doğanın derin anlamının düş havası ile hissettirilmesi amaçlanmıştır (Şener, 2020). Bu bağlamda simgeci

anlayışı benimseyenler, renkler ve sesler arasındaki ilişkileri de fark ederek, bütünsel bir tiyatro oluşturmaya doğru eğilim göstermiştir (Innes, 2004).

19.yüzyılın ortalarına doğru tiyatrodaki ilk simgeci çalışma, romantizm akımı ve Alman idealist felsefesi doğrultusunda Richard Wagner (1813-1883) tarafından geliştirilen yaklaşımda kendini belli etmiştir. Wagner, müzik ve dramın sentezlenmesi ile ortaya çıkan opera sanatının, ilerinin sanat anlayışını gösterdiğini dile getirmiştir (Karabulut, 2014). Böylece Wagner, geleceğin sanatını, tüm sanat dallarının birleşimi ile oluşacak estetik bir bütün bir “toplu sanat yapıtı” (Gesamtkunstwerk) olarak tanımlamıştır (Nutku, 1985). Birleşik sanat anlayışına göre, kusursuz bir sahneleme için müzikle dram iç içe geçerek, plastik düzenlemeden, ışıklamaya dekor ve kostüme kadar sahnedeki tüm öğeler estetik bir uyumla bir arada olmalıdır (Şener, 2020). Bu bağlamda Wagner, yazarın tüm öğeleri “başyapıt” olacak şekilde düzenlemesi için prodüksiyonun her aşamasını inceleyen ve sahnede etkin yer alan “yönetmen” kavramını da geliştirmiştir (Brockett & Hildy, 2016).

Karşı gerçekçi anlayış doğrultusunda gelişen “yeni-romantizm” akımının tiyatro estetiğine getirdiği yenilikler ise ilk olarak, Wagner’in “Sentez Tiyatro” düşüncesinden etkilenen, Adolphe Appia (1862-1918) çalışmalarında kendini göstermiştir. Appia, sanatın yaşanılanın aynısını göstermesinden yana değildir. “Sanatı nasıl yaşayabiliriz?” diye yönelttiği soruya sahne üzerinde bir yanıt bulur. Yanıt, yönetmenin birleştirici gücüyle tüm sanat dalları arasında uyumlu bir bütün içinde “yaşanan bir sanat” yaratılmasıdır (Nutku, 1985).

Karşı gerçekçi anlayış doğrultusunda gelişen “estetikçilik” akımında ise gerçekçi tiyatronun mutlak, biçimci kalıplarının değişmesi amaçlanmış ve böylece doğanın düzensiz görünümüne yakın şiirsel ifadenin ön plana alındığı yeni bir estetik anlayışın oluşturulması sağlanmıştır (Şener, 2020). Burada “estetik” sözcüğünü de incelemek gerekirse, felsefi anlamı olarak “duyu algılaması” olarak tanımlanmıştır. Ayrıca estetiğin, farklı güzel sanatların birbirleri ile olan tartışmalı bağlantıları ile ilgili olduğu da belirtilmiştir (Bolla, 2006).

Sahne tasarımının gelişiminde Appia'nın tiyatro sanatında en üstün anlatımı yakalamak için bütün sanatların estetik bir uyum ile birleşimini temel alması “estetikçilik” anlayışını da sahnede yaratmak istediği düzen içinde kullandığını gösterir niteliktedir. Appia sahnede yaratmak istediği birleşik sanat için sıralı bir düzen ile oyuncuyu merkeze alarak sahne uzamını, ışıklandırmayı ve plastik dekoru, dramatik anlatım yaratmak için estetik bir bütün içinde ele almaya çalışmıştır (Candan, 2003). Bu bağlamda geliştirdiği kuramları ile İtalyan sahne yapısı ve yanılısamacı sahneye karşıt bir sistem oluşturarak, simgesel sahne anlayışına dair çalışmaları ile 20. yüzyıl tiyatrosunda belirgin bir etki sağlamıştır (Karabulut, 2014).

Yönetmenin önemini vurgulayan fikirleri ile tiyatrodaki sahne tasarımının ilerlemesine öncülük eden ve kendi tasarım anlayışını aktaran diğer bir isim Edward Gordon Craig (1872-1966) olur. Onun için yönetmen hem oyuncu hem de bütün sahne unsurlarından sorumlu olmalıdır. Bu bağlamda yönetmenin görevi olarak, sahnede gerçeği yansıtmasındansa yaşamın gizli anlamını aktarması gerektiğini Appia gibi vurgulamıştır (Şener, 2020). Tiyatro sanatının, aktörlük, dans, piyes ve sahne gibi total öğelerden oluştuğunu söyler. Ona göre aktörlüğün ruhunu eylem oluştururken; oyunun gövdesini sözler oluşturur. Çizgi ve renk uyumu dekorun merkezi, ritim de dansın temelidir (Craig, 1967). Böylece Craig'in, hem sahne tasarım anlayışına dair geliştirdiği estetik, simgeci sahnelemeler ile hem de yönetmenlik anlayışı ile 20. yüzyıl sahne tasarımına önemli katkıları olduğu görülmüştür.

19. yüzyılın sonlarından itibaren yönetmenlik kavramı ile gelişim gösteren sahneleme, 20. yüzyıla damgasını vurarak yönetmenlerin metinden bağımsız sahne tasarımları yapmalarına yol açmıştır. 20. yüzyılda Max Reinhardt (1873-1943) yönetmenliği ve öncü çalışmaları ile Appia ve Craig'in açtığı yolda ilerleyerek dramatik aksiyonu ortaya çıkaran oyuncu-seyirci etkileşimli sahnelemeler yapmıştır. Bu çalışma ile literatür çerçevesinde ilk olarak, Max Reinhardt'ın tasarım anlayışının gelişimi, yönetmenliğe olan bakışı, daha sonra etkilendiği tasarımcılardan; Appia ve Craig'in tasarım yaklaşımları ve kuramları incelenerek son olarak; iki kuramcının da Reinhardt'ın sahneleme örnekleri üzerindeki etkilerinin gözlemlenmesi amaçlanmıştır. Sonuç olarak, dünya tiyatrosu tarihinde çağdaş tiyatrodaki her oyuna özgü farklı biçim denemeleri, üç boyutlu plastik dekor kullanımları, oyuncu-seyirci birlikteliğini vurguladığı uzamsal çalışmaları ve sahnedeki ışık kullanımı ile yarattığı dramatik atmosfer etkisiyle "sahne büyücüsü" olarak bilinen, Max Reinhardt'ın prodüksiyonlarında iki kuramcının da geliştirdiği tasarım anlayışları ile etkilerinin olduğu görülmüştür.

## **Yöntem**

19. yüzyıl ve 20. yüzyıl sanatının toplumsal gelişimi içinde tiyatrodaki sahne tasarımının varlığının incelenmesine nitel araştırma ile çalışılmıştır. Ayrıca literatür taraması yapılarak Appia, Craig, Reinhardt, Sentez Tiyatro ve Sahne Tasarımı ile ilgili gerekli araştırma sağlanmıştır.

### **1. Max Reinhardt'ın Tasarım Anlayışının Gelişimi ve Yönetmenliği**

Max Reinhardt (1873-1943) Viyana'nın Baden kentinde Yahudi kökenli, tüccar bir ailede dünyaya gelir. 1890 yılında "Sulkowski" oyunculuk okuluna gitmesi ile tiyatro yaşamı da başlar. 1893 yılında Salzburg'da bir tiyatro ile ilk sözleşmesini yaparak; farklı rollerde yer alır. Aynı dönemlerde Alman tiyatrosunda birlikteliği sayılan Otto Brahm, Reinhardt'ı bir oyunda izleyerek onun yeteneğini fark eder. Böylece sanatçı 1894 yılında zamanın reformcu tiyatrosu, "Deutsches Theatre" ile bir sözleşme imzalayarak; Alman tiyatrosundaki sanat yaşamına başlar. Burada zamanla Sanatçı'nın yönetmenliğe olan

bakış açısındaki farklılık keşfedilir.1898 yılında ilk olarak, Deutsches Theater oyuncularını ile “Özgür Sahneyi” (Freie Bühne) ve bundan iki yıl sonra “Ses ve Duman” (Schall und Rauch) adını verdiği kabare topluluğunu kurarak; yaz aylarında Prag, Budapeşte ve Viyana’ya turneler düzenler. Sanatçı, bundan böyle sahneye koyduğu çalışmalarını, yeni bir tarz ile empresyonizme<sup>1</sup> yakın sahneler. Daha sonraki çalışmalarında ise simgeci anlayıştaki metinleri sahnelemeye başladığı görülür. Reinhardt, farklı karşı gerçekçi anlayışlara yöneldiği için Brahm’dan ayrılır. Sanatçı, 1902 yılında “Küçük Tiyatro” (Kleinstheater) kurarak; sahnesine “yeni romantik” anlayışı da dahil eder. 1903 yılında ise “Yeni Tiyatro’nun (Neustheater) açılması ile tiyatro yöneticiliği konusunda kendini fazlasıyla geliştirir. Böylece Otto Brahm’dan sonra Deutsches Theater yöneticiliğini yapmaya başlar. Bu doğrultuda sanatçının bütün devrimci çalışmaları ile döneminin Alman tiyatrosunu derinden etkilediği görülmüştür (Nutku, 1973).

Reinhardt, birçok tiyatronun yönetimini gerçekleştirdiği yıllarda mimar Hans Poelzig ile Schuman Sirki’ni tadilata sokarak; “Grosses Schauspielhaus” adını verdikleri, 3300 seyirci kapasiteli hacim sahne yapısında büyük tiyatro binasına dönüştürür. “Beş Binler Tiyatrosu” sloganıyla kalabalık kitlelere yönelik yapılmış, mağara görünümlü, akustik bu tiyatro binasında ilk sahnelediği oyun; 1919 yapımı yine kendi yönettiği “Oresteia” olmuştur (Braun, 2013).

1920 yılında ise vatanına dönerek Josephstadt ‘ın yöneticiliğini alır. Burada sahnelediği Goldoni’nin “İki Efendinin Uşağı” ile birçok prodüksiyonunda olduğu gibi günümüz klasik üretimleri arasına da adını yazdırmıştır (Candan, 2003). Aynı yıl içinde sanatçı, kendi ülkesi Viyana’da “Salzburg Şenliğini” ünlü yazar Hofmannsthal, tasarımcı Alfred Roller ve yönetmen Richard Strauss ile hayata geçirmiştir. Burada ilk olarak, Salzburg Katedrali önünde sahnelenen oyun ise “Jedermann” olmuştur. Böylece Reinhardt, Salzburg Şenliğini günümüze kadar uzanan evrensel bir şenliğe dönüştürmeyi de başarmıştır (Nutku, 1973).

19. yüzyılda karşı gerçekçi tiyatro anlayışı ile görüntüsel anlatımda önemli yeniliklerin ortaya çıkması ile simgeci tiyatro yazarları, sahnede sade anlatımı ve şiirsel ifadeyi vurgularken; benzer anlayıştaki sahne tasarımcıları ise sözcüklerle ifade bulan atmosferi, görüntüye aktarmaya çalışmışlardır. Bu doğrultuda sahne tasarımında simgesel anlatım yöntemlerini geliştiren sanatçılar ise Appia ve Craig olmuştur (Şener, 2020). 20.yüzyılda başarısı ile Almanya, Avrupa ve Amerika’ya kadar ulaşan, oyuncu ve yönetmen Max Reinhardt, tiyatroya önce “gerçekçi anlayış” ile başlamıştır. Daha sonra Appia’nın sentez

---

<sup>1</sup> Empresyonizm: Sanatçıların, gördüğünü ve duyduğunu kendi izlenimiyle aktarmasıdır (Antmen, 2022).



tiyatro anlayışı doğrultusunda ilerleyerek, sahnede bütünsel anlatımı yönetmenlik kavramının gelişimi üzerinden uygulamıştır (Nutku, 1985).

Reinhardt'ın önce gerçekçi anlayış ile başladığı sahnelemelerinin ise git gide simgesel ve yeni romantik anlayışlara yönelmesi de bu yönde görüntüsel ifadeyi, sahnede atmosfer olarak yaratmaya çalıştığı bir göstergesidir. Nutku 'ya göre, Onun tiyatronun edebi bir metinden farklı olduğunu dile getirmesi ve bu sebeple onun tiyatrosunun her zaman değişime ve yeniliğe açık olması ile sanatçının hayata aktif katılan bir tiyatro yaratma isteği açıkça görülmüştür. Bu bağlamda Reinhardt, yönetmen olarak kendi sorumluluğunu “bir oyunu çağımız içinde yaşanır duruma getirmek” şeklinde ifade etmiştir (Reinhardt'tan aktaran Nutku, 1985: 19).

Sanatçının, klasik oyunları günümüze aktarabilme amacıyla sahnede yaratmak istediği görkem, neşe ve şenlik havası onun tiyatrosunun önceliği olarak belirlenmiştir. Reinhardt klasikleri sahnelemeye verdiği önem için; klasik yapıtların sahneye renk, müzik ve görkem içeren neşe dolu bir yaşam getirdiğini savunur. Böylece tiyatro gerçek manasını bulur ve bir şenliğe dönüşür (Reinhardt 'tan aktaran Çalışlar, 1993: 251). Bu bağlamda sanatçı, çağımız içindeki tiyatronun varlığını sürdürdürebilmesi için klasik oyunların yeni bir anlayışla yorumlanmaları gerektiğini dile getirir. Bu düşünceleriyle görüntüsel anlatıma yönelik karşı gerçekçi anlayışı benimseyerek, tiyatroyu canlı ve neşeli bir sahnelemeye büründürmeye çalışır. Böylece klasik oyunları gerçekçi anlayıştan uzaklaşarak “yeni romantik” sahne anlayışına göre düşsel bir anlatım ile sahnelemeye başlamıştır. Çetin'e göre, Reinhardt'ın yönetmenlik kavramının gelişimiyle koşut olarak klasik metinleri, o günün problemlerini gösterir şekilde “uyarlama” olarak sahnelemesi ile tiyatrodaki bu yaklaşıma öncülük edenlerden olduğu söylenebilir (Çetin, 2022).

Klasik yapıtlara yönelik düşsel görüş, oyunun yeniden tarihsel yapılanması ve sahne biçiminin (modern kostüm, modern teknolojik malzemeler gibi) çağdaş bir anlayış ile ele alınmasına neden olması idealist bir yaklaşıma dayanmaktadır (Pavis, 1999). Reinhardt'ın klasik yapıtlara yönelik prodüksiyonlarında, sahnesine çağdaş bir yorum getirmesi ve teknolojik yenilikleri sahnesine taşıması da karşı gerçekçi anlayış doğrultusunda gelişen yeni romantik anlayış ile çağdaş bir sahneleme geliştirdiğini destekler niteliktedir.

Reinhardt, çağdaş tiyatronun sanatsal bir bütünlük içinde olması gerektiğini dile getirir. Bütün sanat dallarının uyumlu bir estetik oluşturması için ise, gereken kişinin yönetmen olduğunu ifade eder. Böylece Wagner'in “Toplu Sanat Anlayışı” (gesamtkunstwerk) doğrultusunda Appia'nın geliştirdiği sentez tiyatro hareketinden etkilenerek, bütünsel anlatımı sahnesine taşıyanlardan biri olmuştur. Appia gibi Reinhardt da oyuncu ve seyirci arasındaki engelleri yok etmeye çalışmıştır (Birkiye, 2007). Bu bağlamda, Reinhardt'ın çerçeve sahneyi kaldırarak, oyuncuyu tiyatronun merkezine alarak sahnelediği kalabalık yapımlarda oyuncu ve seyirciyi yakınlaştırdığı çalışmalar yaptığı görülmüştür. Reinhardt, sahnede yaratmak istediği bütünsel anlatım için “Yaşamın toplu anlatımı” ifadesiyle

oyuncusunu tiyatronun merkezine alarak, oyuncu ile kurulacak ilişkinin tiyatroyu şölene dönüştüreceğini savunmuştur (Reinhardt'tan aktaran Çalışlar, 1993: 248). 20.yüzyılın diğer yönetmenlerinden farklı olarak, Sanatçı'nın iyi bir oyuncu yönetmeni olması (Candan, 2003) ile aynı paralellikte oyuncu merkezli tiyatro anlayışının gelişimi de etkilenmiştir.

Reinhardt'ın tiyatrosunun tasarım anlayışı tiyatro sahnesinin fiziki yerleşimi ve oyuncuların seyirciyle olan uzamsal bağlantısına dayanmaktadır. Bu sebeple Reinhardt prodüksiyonları bazen yakın çevre, bazen de geniş mekânlar ve hatta açık alanlarda sahnelenebilir. Buna örnek olarak sanatçının, Kral Oedipus'u eski Yunan tiyatro yapılarına biçim olarak benzer olan bir sirk yapısında sahnelemesi gösterilir (Brockett & Hildy, 2016). Aslında Reinhardt'ın tiyatro sahnelemeleri için belirli temel bir amacı vardır. Bütün tiyatro eserleri için en uygun mekânı seçmeye, izleyenler ile oyun ve oyuncu arasındaki en iyi bağlantıyı kurmaya çalışmaktır (Richard, 1991).

Bu bağlamda tiyatro için farklı oyunlara uygun olan birden fazla sahne olması gerektiğini savunmuştur. Sanatçıya göre, tiyatrodaki iki sahne olmalıdır. Klasik yapımlar için büyük bir sahne olmalı; çağdaş oyunlar için küçük sahne ve hatta bir sahne de anıtsal eserlere yönelik oyuncuyu merkeze alan, dekorsuz, devasa bir sahne ve şölen binası olmalı. Böylece seyirci de oyunun içine çekilerek oyuna dahil edilebilir (Reinhardt'tan aktaran Çalışlar, 1993: 251). Buradan hareketle, onun farklı tarz ve üsluplara ne kadar açık olduğunu, her şeyi oyuncu ve seyirciye yönelik kurguladığını kendi ifadelerinde açıkça görebiliriz. Reinhardt, oyuncu için geliştirdiği tasarım anlayışını ise şöyle aktarır:

*Sahneyi, dünyadan ayıran çerçeve benim için hiçbir zaman vazgeçilmez olmadı; hayal gücüm onun despotizmine gönülsüzce boyun eğdi; onu yalnızca illüzyonist sahnenin gerekli bir aracı olarak görüyorum. İtalyan operasının gereklilikleri olan ve her zaman geçerli olmayan; o çerçeveyi kıran, etkiyi güçlendiren, genişleten, izleyiciyle teması arttıran her şey benim için hoş karşılanacaktır. Tiyatronun potansiyelini çoğaltmaya dair her şeyi memnuniyetle karşılarım (Reinhardt'tan aktaran Esslin, 1977: 10).*

Reinhardt'ın yapımlarında, oyunun düzenine uygun olacak şekilde uzamın şekillendirilmesi ve uygun atmosferin yaratılacağı rengin belirlenerek, sahnenin biçimlendirilmesi özellikle ele alınmıştır. Örneğin; dönemin ünlü ekspresyonist ressamlarından Edward Munch'tan, Ibsen'in "Hortlaklar" oyunu için bir eskiz yapmasını ister. Sahnedeki atmosferin yaratılması için spesifik olarak belirlediği "çürük diş eti" rengi olur. Reinhardt'ın sahne uzamına verdiği önem, Appia'nın tasarım anlayışından etkilenerek uzamı önceliği yaptığını gösterir niteliktedir. Bunun için sanatçının özellikle farklı alanlardaki ressam, mimar ve tasarımcılar ile yakından çalıştığı görülür. Bu tasarımcılar ise, Caspar Neher, Alfred Roller gibi isimlerin yanı sıra; sürekli yanında olan iki tasarımcı isim Emil Orlik ve Ernst Stern'dir (Candan, 2003). Ayrıca dönemin çağdaş

sahnelemelerine öncülük eden tasarımcıların işlerini de özellikle takip etmiştir. Braun'a göre, Reinhardt çalışmalarını yakından izlediği sanatçı kuramcı, Craig ile çalışmak için fazlasıyla gayret gösterir. Craig'i "Macbeth", "Kral Lear", "Oresteia" ve "Kral Oedipus" oyunlarının tasarımlarını yapması için çağırır. Fakat Craig, belki kendi tasarım anlayışını orada özgürce aktaramayacağından belki de Reinhardt'ın bir oyuncu yönetmeni olması sebebiyle onu reddetmiştir (Braun, 2013).

Sanatçının yönetmenliğe bakışı ise, sahnenin tüm öğelerini (kostüm, dekor, oyuncu, hareket, ses, ışıklama) yönetmenin birleştirici etkisi ile denetlemesi doğrultusunda gelişmiştir. Hatta bu sebeple oyunun kostümden dekora kadar tüm detaylarını yazdığı reji defteri tutar. Buradan hareketle görüyoruz ki tek bir biçim ve anlayışı benimsemeyen Reinhardt, hemen hemen bütün yeni görüşleri değişime ayak uydurarak, prodüksiyonlarında birleştirmiştir (Brockett & Hildy, 2016). Bu doğrultuda 20. yüzyılın sahne estetiğine kuramları ve tasarımları ile yeni simgesel anlatımlar ve teknikler getiren, Appia ve Craig'in geliştirdiği çağdaş sahne tasarımlarına sahnesinde yer verdiği görülmüştür. Böylece Max Reinhardt, 20. yüzyılda "Beş Binler Tiyatrosu" sloganıyla; izleyici ile seyirciyi yakınlaştırmak ve sahnede dramatik atmosferi oluşturmak için tiyatrosunu kalabalık oyuncu kadrosuyla harmanlayarak sahnelerini de bir şenliğe dönüştürmeyi başarmıştır.

## **2. Max Reinhardt'ın Etkilendiği Tasarımcılar: Appia ve Craig**

19.yüzyıl sanatında meydana gelen gelişmeler ile tiyatro sahnelerinin görüntü diline birer yansıması olarak kendilerine yer bulan simgesel ve yeni romantik anlayışların, Reinhardt'ın prodüksiyonlarında kullanılmaya başlandığı görülmüştür. Sanatçı, özellikle klasik yapımları sahnelerken edebi metinden özgür, bütünsel anlatım dahilinde bir anlayış ile sahneleme yapmaya başlamıştır. Nutku'ya göre, Reinhardt'ın sentez tiyatrosunun "toplu sanat yapısı" (gesamtkunstwerk) anlayışına göre, sahnesinde plastik bütünlüğü vurgulaması Appia ve Craig'in tasarım anlayışlarından etkilendiğini destekler niteliktedir (Nutku, 1973). Toprak'a göre, Reinhardt'ın sahne uzamını oluşturmada özeni, sahne ışıklandırmasının etkin kullanımı, bizzat tasarımcılarla olan yakından çalışması, müziğin vazgeçilmez oluşu, döner sahne kullanımı ve her oyuna özgü mekânın farklılığı ile yeni birçok üslup yaratması gibi özgür sahnelemelerinde Appia ve Craig'in etkilerine rastlanmıştır (Toprak, 2006). Bu bağlamda baktığımızda 20. yüzyıl sahne tasarımının gelişimi ile eşzamanlı olarak Reinhardt'ın çok üsluplu tiyatro yaklaşımı da belirginleşmeye başlamıştır. Sanatçı tiyatroya olan özgür ve kapsayıcı bakış açısını ise şöyle aktarmıştır. Tiyatro tiyatroya aittir; çünkü "tiyatroda, doğru olan bir tek artistik biçim yoktur" (Reinhardt'tan aktaran Nutku, 1973: 78).

### **2.1. Adolphe Appia'nın Sahne Tasarım Anlayışının Gelişimi**

Adolphe Appia (1862-1928) İsviçre'de dünyaya gelir. Alman idealist felsefesiyle sanatı mistik gerçeğin romantik ifadesi şeklinde ele alır. Wagner müziğinin sanatın derinlerdeki anlamını ve görünenin arkasında gizleneni seyirciyeye aktardığını savunur (Şener, 2020).



Appia, tiyatro yaşamına da müzik ile başlamıştır. Böylece Wagner'in kuramsal çalışmalarında operaların sahnelenmesine yönelik teori ile örtüşmeyen durumlar olduğunu fark eder. Bu bağlamda tiyatrodaki bir yapımda en önemli mesele olan sanatsal birliği yaratabilmek için sahnede eksik olanları tespit etmeye başlar (Brockett & Hildy, 2016). Appia sahnedeki uyumlu devinimi ifade etmek için önce müziği daha sonra ışığı ele alır. Böylece bu iki unsurun sahnede görünene dair derinlerde olanı yansıttığını ifade eder (Şener, 2020). Bu doğrultuda kendi sahne tasarım anlayışının gelişimi de sahne üzerinde aradığı bütünlük ve uyum ile başlamıştır.

Appia'nın bütünsel anlatımında Wagner'den ayrıldığı önemli bir nokta bulunuyordur. Sanatçı, bütün sanatların birlikte bir etki oluşturmasından ziyade tiyatro için eşsiz bir anlatım yakalamayı ister. Bunun içinde sahne öğelerinin arasında sıralı bir düzen oluşturur. Böylece ilk sırada oyuncu, arkasında ise uzam yer alması gerektiğini savunur (Candan, 2003). Sanatçı sahnede yarattığı sistematik düzen ile oyuncuyu merkeze alarak, sahne uzamını, ışıklandırmayı ve plastik dekoru, dramatik anlatım yaratmak için estetik bir bütün içinde ele almaya çalışmıştır.

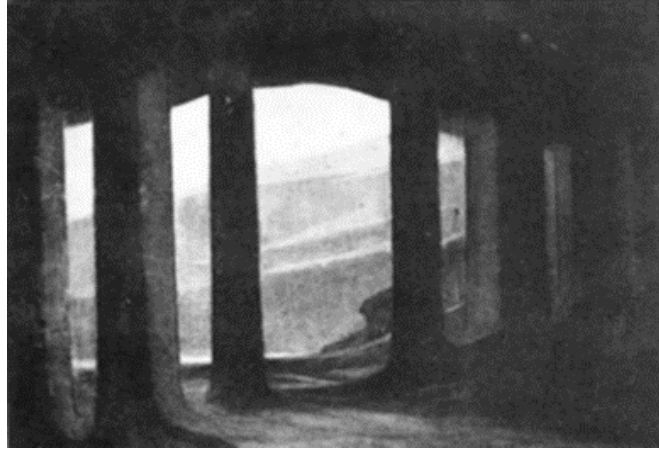
Bu bağlamda, ilk olarak ise oyuncunun sahnedeki hareketinden yola çıkarak sahne estetiği oluşturmayı denemiştir. Sanatçı öncelikli olarak sahne uzamının, ışık, renk ve hareket ile tasarlanması gerektiğini belirtir. Böylece sahne uzamı da dramın yarattığı hareketliliğe uyarak dramı simgeselleştirir ve dramın hareketine dahil olabilir (Candan, 2003). Uyan'a göre, Appia sahnede üç boyutlu model yaratarak, çağdaş sahne tasarımına yeni bir anlayış getirir. Sanatçı, oyuncunun bedeninin sahne devinimi ve dekor ile uyumlu olabilmesi için biri ışıklandırma tasarımı diğeri ise oyuncunun dekorla uyumlu hareketlerini olması gereken iki temel sahne öğesi olarak belirler. Hedeflediği nokta, oyuncunun deviniminin ışıklandırma tasarımı içinde anlamlı olması ve ışıklandırmanın da devinimin bir parçası haline gelmesidir (Uyan, 2008).

Appia'nın Wagner'in düşüncelerinden farklı olarak, geliştirdiği diğer bir görüş olan sahnede illüzyon yaratılması ile atmosfer oluşturulmasıdır (Candan, 2003). Sanatçı'nın yanılsamacı sahneden farklı olarak geliştirdiği "illüzyonist" yaklaşımında, sahnede illüzyon yaratmak için heyecanı atmosfere dönüştürerek, izleyiciyi de buna dahil etmek amaçlanır. Buradaki illüzyon kelimesi "sanrısama" olarak kullanılır. Işığı ise illüzyon anlayışının bir özelliği olarak ve gerçeği izleyicinin zihninde tamamlatmaya çalışarak ele almıştır (Şener, 2020).

Öncelikle Appia'nın tiyatrodaki idealist yaklaşımını anlamak için "Parsifal" oyununun taslağına göz atalım. Benedetto, bu tasarımda Appia'nın dekor kurgusunu betimlemeden olabildiğince uzak bir şekilde, olayın duygusunu ve atmosferi ışık ve gölge aracılığıyla aktarmaya yönelik olduğunu belirtir. Oyunda metin ve oyuncu en temel öğe olarak dekorla ve ışıkla uyumlu olacak şekilde ele alınmıştır. Sahne, üç boyutlu olarak hiçbir

gerçeğe dayalı unsur içermeden tasarlanmıştır. Böylece Appia bu çalışması ile modern sahne tasarımının da gelişimini etkilemiştir (Benedetto, 2012).

Sanatçı, bir orman sahnesini ele aldığı anda orman atmosferinin içindeki insanı yaratmaya çalışmıştır. Bu savdan yola çıkarak, ormanın içinde yaşanan olaylar, karakterlerin içindeki duygular aktarılmaya çalışılmıştır. Sahnedeki illüzyon onun için insanın canlı varlığından oluşmalıdır. Böylece sahnedeki dramatik atmosferi de oyuncunun varlığı ile yaratmıştır (Uyan, 2008).



**Resim 1.** Appia'nın Parsifal tasarımı, 1896 (URL 1)

*Figure 1. Appia's Parsifal design, 1896*

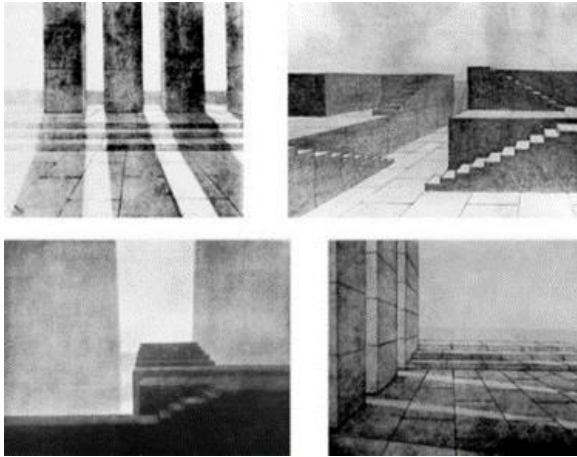
Appia, dramatik bir eyleme şahit olmak için tiyatroya gittiğimizi söyler. Ona göre oyuna sahnedeki oyuncular için geliriz. Oyuncu olmazsa oyun da olmaz. Öyleyse sahnenin asal ögesi oyuncudur, tiyatroya onu görmek için geliriz. Aslında asıl mesele sahne tasarımını, oyuncuya göre inşa etme meselesi olmalıdır (Appia'dan aktaran Candan, 2003: 11). Bu bağlamda da sanatçı oyuncunun hareketinden yola çıkarak, sahnede yaratılmak istenen sanatsal birliği bozan üç tane sahne ögesini belirlemiştir. Sahnede devinim halindeki oyuncu ile yatay olan sahne zemini ve dikey dekor arasındaki uyumsuzluk; onun tasarımının üç boyutlu öğelerden kurulmasını sağlamıştır. Böylece sahnede oyuncunun devingenliğini arttırmaya yönelik ve sahnedeki uyumu oluşturabilmek için rampalar, platformlar ve basamaklar gibi üç boyutlu dekorlar tasarlamıştır (Benedetto, 2012).

Zıtlıkların sahnedeki etkiyi arttırmasından dolayı dekorlarını siyah ve beyaz olarak kullanmıştır (Şener, 2020). Bu bağlamda ışık ve gölge zıtlığından hareket ederek yeni ışıklandırma teknikleri de geliştirmiştir. Sahnede iki farklı ışıklandırma uygulamıştır. Dönemin ışıklandırma anlayışından farklı olarak genel ışıklandırma amacı ile “genel ışığı” ve sahnede vurgulama yapmak (gölge yaratmak), dramatik atmosfer yaratmak için ise “etkin ışığı” kullanmıştır (Uyan, 2008).

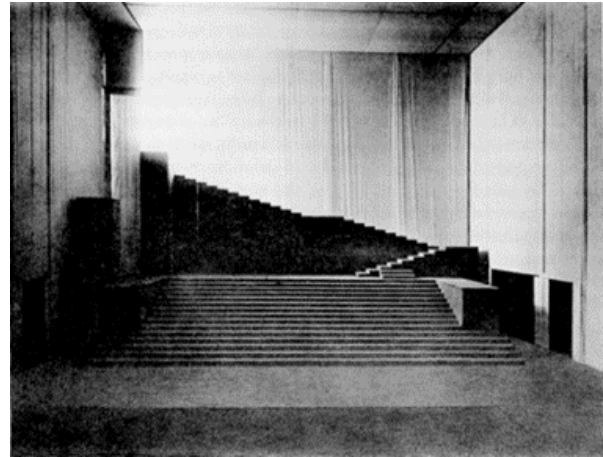
Tiyatronun bir sanat yapıtına dönüşebilmesini amaçlayan sanatçı, dışarıdan eklenen bir niteliğe gerek olmadığını ve bunun için sadece sahne öğelerinin birbirine bağlantılı olarak, sistemli bir ilişki içinde olmaları gerektiğini ifade eder. Bu bağlamda sahnede

yaratılmak istenen sanatsal birliği sağlaması gereken kişi ise yönetmen olmalıdır (Duygulu, 1984). Ona göre yönetmenin görevi, metnin özünü aktarabilmek için ışığı, rengi, dili hatta çizgiyi yani tüm sahne öğelerini kendi kontrolünde kullanarak, sahnede en güzel uyumu yakalamaktır (Şener, 2020).

Appia'nın sahne tasarım anlayışındaki diğer bir öncü tasarımı, Emile Jacques Dalcroze'un ritmi anlatan sisteminden ilham alarak geliştirdiği ve 1909 yılında tasarımlarını gerçekleştirdiği "Ritmik Uzamlar" taslakları olmuştur (Karabulut, 2014). Sanatçının oyuncunun sahnedeki devinimini temel alıp geliştirdiği, çeşitli biçimlerin yinelenmesi ile oluşan basamaklar ekspresyonist tiyatro sahnelemelerinde ve kitlelere yönelik yapımlarıyla Max Reinhardt prodüksiyonlarında da yer almıştır (Candan, 2003). Yılmaz'a göre, Appia geliştirdiği ritmik uzamlar tasarımı ile oyuncunun sahnedeki devinimini kolaylaştırarak ve ışığı vurgulayarak ekspresyonist sahne tasarımının gelişimine katkı sağlamıştır (Yılmaz, 2022).



**Resim 2.** Ritmik Uzamlar, 1909 (URL 2)  
*Figure 2. Rhythmic spaces, 1909*



**Resim 3.** Orpheus, 1913, Hellerau (URL 3)  
*Figure 3. Orpheus, 1913, Hellerau*

Appia'nın 1910 yılında Emile Jacques Dalcroze'un Hellerau'daki okulu için tasarladığı açık sahne ise, ilk modern tiyatro sahnesi olarak değerlendirilmiştir (Brockett & Hildy, 2016). 1911 yılında tamamen şenlik gösterilerine yönelik ve seyirci ile oyuncu arasındaki mesafeyi kaldırmak için, Hellerau'daki büyük salon yapılmıştır. Appia'nın bu öncü denemesi "Avant-garde"<sup>2</sup> ilkenin ilk örneklerinden birisiydi. Sanatçı'nın Hellerau'daki Orfeo 'sunu coşkuyla karşılayan önde gelen tiyatro adamlarından biri de Max Reinhardt olmuştur (Innes, 2004). Sonuç olarak, Appia sahne tasarımına yönelik kavramsal çalışmaları ve uygulamaları ile çağdaş tiyatro için günümüze kadar uzanan bir etki sağlamıştır.

<sup>2</sup> Avantgard, genel geçerliliği oluşmuş anlatımların yerine yeni biçim ve denemelerin geldiği öncü tiyatro uygulamalarını içerir (Çalışlar, 2004).

## 2.2. Edward Gordon Craig'in Sahne Tasarım Anlayışının Gelişimi

Edward Gordon Craig (1872-1966) İngiliz sahne reformcusu, kariyerine oyuncu olarak başlar. 19. yüzyılda kendini gösteren edebi metinden özgür, bağımsız sahne anlayışı sanatçının görüşlerini de etkiler. Sahne metninin bağımsızlaşması kavramı, yönetmenin yazılı eser ve sahneyi birleştirerek yepyeni bir sahne metni oluşturmasıdır; yeni sahne metninin oluşumuna dair, ilk fikirler Craig'in kuramlarında kendini gösterir (Çamurdan, 1996). Yönetmenin görevini açıklayan Craig 'de Appia gibi yönetmenin sahnede gerçeği yansıtmassındansa, yaşamın gizli anlamını aktarması gerektiğini vurgulamıştır (Şener, 2020). Böylece, Appia'nın çağdaş sahneleme anlayışı ile paralel doğrultuda, 20. yüzyıl sahne estetiğine devrim nitelikte fikirleri ve tasarımları ile etki etmiştir.

Fakat bazı önemli kısımlarda fikir ayrılığı yaşamışlardır. Appia sahne öğelerinin sıralı bir düzen içinde olması gerektiğini vurgularken ve oyunun her sahnesi için farklı dekorları sıralı bir şekilde tasarlar; Craig ise oyunun ruhunu taşıyan ve değişen tüm sahneleri tek bir hareketli dekor ile aktarabilen bir tasarım benimsemiştir (Brockett & Hildy, 2016). Ne olursa olsun benzer görüşleri daha baskın olduğu için Craig, Appia'nın çoğu düşüncesini kendi anlayışıyla daha da geliştirerek ileri taşımayı başarmıştır. Böylece Tiyatro için düşüncelerini aktardığı *"Tiyatro Sanatı Hakkında"* isimli kitabıyla da kuramlarını tüm Avrupa'ya tanıtmıştır (Brockett & Hildy, 2016).

Craig, sahneye yönelik çalışmalarına geçmiş yapıtlar üzerinde sahnelemeler yaparak başlar. Sanatçı'nın Purcell Opera Topluluğu ile ilk sahnelediği oyun, "Dido ile Aeneas" operası olur. Onun çağdaş sahne estetiğini anlayabilmek için, öncelikle Dido ile Aeneas oyunundan söz edilmelidir. Sahneleme için öncelikle konser salonu tiyatro sahnesine dönüştürülür. Sahnedeki en temel öğe olarak ışık göze çarpar. Böylece Craig, sahnenin dışından gelen ışıklar ile sonsuz uzam etkisi yaratmaya çalışmıştır. Dido ile Aeneas sahnelemesinde görsel anlatım ön planda olduğu için simgesel renk kullanımı da vardır (Candan, 2003). Sanatçı'nın yaşamın içinde birçok yerde simgesel anlatımın olduğunu; sayılar ve sembollerin şekilleriyle birçok şeyin ifade edilebileceğini vurgulaması (Craig'den aktaran Nutku, 1985: 17) onun görsel anlatımında da yaşamdan izlenimler ve semboller bulunduğunu gösterir.



Resim 4. Dido ve Aeneas (URL 4)

Figure 4. Dido and Aeneas

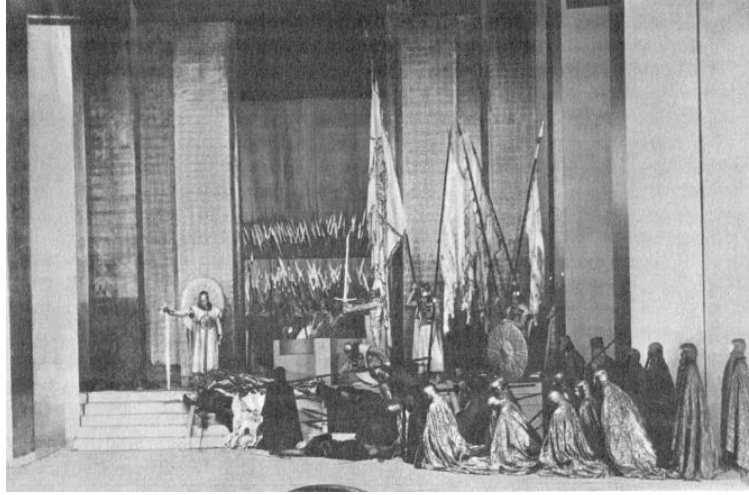
Bu bağlamda, sanatçının tasarım anlayışı da karşı gerçekçi anlayışa bağlı olarak, simgesel görüntü diline yönelik anlatımı kapsar. Sanatçının ışığı simgesel renk anlayışı ile mekânsal boyut kazandırmak için kullanması da sahnede dramatik atmosferin yaratılmasına yönelik bir anlayışta olduğunu gösterir niteliktedir. Böylece çağdaş tiyatroyu etkileyen, kendi tasarım anlayışı da kendini belli etmiştir.

Craig'in sahnelemelerinde sembolik anlatıma yönelik bütün yolları denediği de görülür. Örneğin; Shakespeare oyunları için uyguladığı simgesel renk anlayışını şöyle açıklamıştır: “Renkleri mi soruyorsunuz? Shakespeare’in bize işaret ettiği renkler nelerdir? İlk tabiata bakmayın, ilkin şairin oyununa bakın; iki renk, biri insan olan kaya rengi, biri ruh olan sesin rengidir” (Craig, 1946). Bu bağlamda, Sanatçı'nın sahneyi tiyatro sanatı için en üstün anlatımı yakalamaya çalışarak, sembolik anlatımlarla aktarmaya çalıştığını söyleyebiliriz.

Craig, kendi görüşlerini yazdığı “*Tiyatro Sanatı Hakkında*” isimli kitabında tiyatronun esas amacına, kendi sanatını baştan inşa ederek ulaşacağını söyler. Bunun için de önce tabiatı kopyalamaktan vazgeçmeli, lakin bireyleştirme çabası oldukça tiyatro özgürlüğünü yaşayamaz (Craig, 1946). Ayrıca sahnelemesinde görselliğin önemine de değinen sanatçı, bunu en iyi anlatım biçiminin hareketli sahne tasarımı olduğunu ifade eder. Tiyatroyu görsel açıdan ele alması onun tasarım anlayışının da çıkış noktası olmuştur. Bu sebeple de seyircilerin tiyatroya sadece duymaya değil, asıl görmeye geldiğini ileri sürmüştür (Brockett & Hildy, 2016). Craig için tiyatro bağımsız bir sanat olduğu için, başka sanatlar ile tek bir ilişkisi bile yoktur. Bu sebeple Wagner'in fikrine tam olarak zıt bir görüşü savunur (Özüaydın, 2006). Bu yaklaşımı ile Sanatçı'nın tiyatroyu bambaşka bir yere koyduğunu da anlıyoruz. Gerçekçiliğe tamamen karşı olan sanatçının “Bir şeyin hakikisini bulmak varken, taklidi neye yarar?” (Craig, 1946) diyerek tiyatro için seçkin bir tanımlama getirdiğini, tüm sanatlardan ayrı tuttuğunu ve tiyatronun bağımsızlığını ilan ettiğini söyleyebiliriz.



Craig uzun yıllar boyunca oyuncu ve ışık ile eş zamanlı olarak yönlendirebileceği hareketli bir sistem oluşturmaya çalışmıştır (Brockett & Hildy, 2016). Bu doğrultuda yaptığı ilk çalışmayı dönemin ünlü tiyatrosu Moskova Sanat Tiyatrosu'nda sahneleyeceği "Hamlet" oyununda "hareketli pano" düzeni ile dener. Panolar için çeşitli malzemeler ile denemeler yaptıktan sonra gri renkli düz tuvalerde çözümü bulur. Fakat kinetik sahne sistemi ve teknik eksiklikler sebebiyle, hareketli panolar hiçbir zaman uygulanamadan kalır; sadece "The Mask" dergisinde teorik olarak yer almıştır (Braun, 2013). Sanatçı oyuncuyu ise, bütünü içinde yönetmenin kontrolünde olan sahnede bir öge olarak ele almıştır. Bundan dolayı da aktör kavramı yerini, cansız bir bedene bırakmalı diyerek oyuncuyu "kukla üstü" olarak tanımlamıştır (Craig, 1946). Oyuncu rolünü yaşamamalı, rolünden kurtularak simgesel hareketlerden oluşan bir oyun oynamalıdır. Böylece Craig, cansız oyuncusunu da sahne uzamına dahil ederek, sahne estetiğini sağlamayı amaçlamıştır. Bu tarz oyunculuk tekniğini Craig'den sonra Meyerhold ve Brecht göstermecî tiyatrodâ karşımıza çıkarır.



Resim 5. Hamlet final sahnesi, 1911, Moskova (URL 5)

Figure 5. Final scene of Hamlet, 1911, Moscow

### 3. Max Reinhardt'ın Sahnelemelerinde Appia ve Craig'in Etkilerinin İncelenmesi

Brockett ve Hildy'ye göre sahne tasarım anlayışları ile birçok yeniliğe katkı sağlayan sanatçı kuramcılar Appia ve Craig'in başlangıçta geliştirdiği kuramların gerçek dışı ve uygulanamaz olarak tanımlandığını fakat bu iki tasarımcının zamanla hak ettikleri değeri görmesi ile dönemindeki sanatçılara tiyatronun ilerlemesi için önderlik ettiğini aktarmıştır. Bu doğrultuda Appia ve Craig tasarım anlayışları ile basit ve üç boyutlu dekor, simgesel anlatım, yönlü ışıklandırma ve plastik sahne bütünlüğü ile çağdaş tiyatroya yeni bir sahneleme anlayışı getirmişlerdir (Brockett & Hildy, 2016).

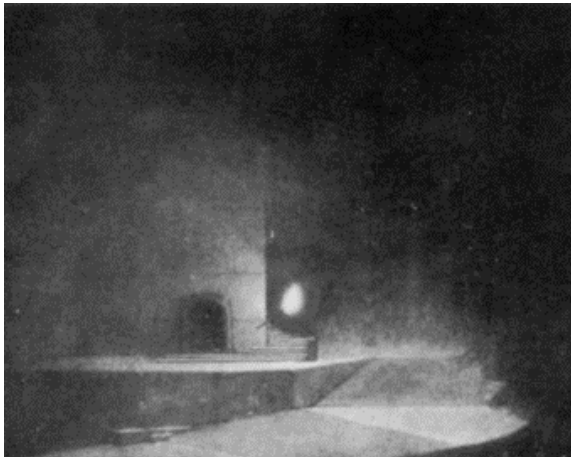
Max Reinhardt'ın geleceğin tiyatro anlayışını şekillendirmeye başladığı prodüksiyonlarında, Appia ve Craig'in öncü çalışmalarını sahnese taşıdığı görülmüştür. Bu bağlamda, Reinhardt Appia'nın ideallerine dayanan sentez tiyatro anlayışından

hareket ederek sahnedeki dramatik atmosferi yaratabilmek için ışığa ve sadeleştirilmiş üç boyutlu dekora yer vermiştir. Ayrıca Reinhardt Craig'in soyutlamaya yönelik yaklaşımını benimseyerek ve edebi metni yorumlayıp ustalıkla sahneleyerek inanılmaz prodüksiyonlara imzasını atmıştır (Richard, 1991).

Böylece Reinhardt'ın döneminin birçok yeni anlayışını deneyip sahnesinde birleştirdiği görülür. Bu yüzden onu tek bir üsluba sığdırmak imkansızdır. Sanatçı sahnemelerinde birçok üslubu harmanladığı bir anlayış geliştirmiştir. Bunu kendisi şöyle ifade eder: “Gerçekçi veya hayalci mi, olduğumu söylemem zordur. Beni heyecanlandıran bir metni alıp, onu yaşatmak isterim. Sahnede kendi kendini aşan bu metin; bana yine kendi ruhunu dışa yansıtıyor gibi gelir ve bende bu aktarımı gösterebilmek için heyecan duyarım. Bu yüzden hiçbir ön yargıyı kabul etmiyorum ve her yolu seçebilirim” (Reinhardt 'tan aktaran Richard, 1991: 210-211).

Kahane'e göre (1975), “*Reinhardt'ın pek çok prodüksiyonu, sözlerin ve müziğin, ışığın ve resimsel izlenimlerin; oyuncunun varlığıyla sahnede olağanüstü bir bütünlük içinde olduğu bir toplu sanat (gesamtkunstwerk), tam bir tiyatro şenliğidir*”. Bu bağlamda sanatçının empresyonizmden ekspresyonizme kadar uzanan çeşitli üslupları denediği sahnemelerini inceleyelim.

Reinhardt'ın en beğenilen çalışmalarından biri, yenilikçi, empresyonist opera prodüksiyonu; özellikle de Appia'nın ideallerine dayanan, Alfred Roller 'ın hayranlık uyandıran tasarımıyla sahnelenen, 1903 yapımı “Tristan ve Isolde” operasıdır. Tasarımında hem görsel hem de müzik ile yaratılmak istenen, 20. yüzyıldan 18. yüzyılın Viyana'sına doğru bir üslupsal izlenim ile bakılarak bir çağrışım yaptırmak istenmiştir (Russell, 1985). Reinhardt'ın Tristan operasını, ışığın üç boyutlu atmosfer yaratmadaki büyü etkisiyle sahne öğelerini (müzik, dans, plastik dekor) birleştirerek Appia'nın tasarım anlayışı ile sahnelediği görülür.



**Resim 6.** Tristan ve Isolde, 1896 (URL 6)  
**Figure 6.** Tristan and Isolde, 1896



**Resim 7.** Alfred Roller Tristan ve Isolde tasarımı, 1903  
**Figure 7.** Tristan and Isolde design by Alfred Roller, 1903 (URL 7)

1905 yılında sanatçının en iyi prodüksiyonlarından biri olan, Neues Theatre'da sahnelediği oyun, Shakespeare'in "Bir Yaz Gecesi Rüyası - A Midsummer Night's Dream" olur. Reinhardt bu prodüksiyonun sahne tasarımında bir ormanı, üç boyutlu plastik bir sahne yaratarak ele almıştır. Bu oyun ile büyük başarı kazanan sanatçının bir yenilik olarak döner sahneyi kullandığı görülmüştür (Braun, 2013). Sahnede gerçeklik ve düş arasındaki eylemlerin canlandırılması ile seyircilerin önünde bir dünya kurgulanmıştır. Sanatçı, ilerleyen yıllarda bu oyunu birçok kez farklı şekillerde de sahnelemiştir (Candan, 2003).



**Resim 8.** Bir Yaz Gecesi Rüyası, 1927, New York (URL 8)

**Figure 8.** A Midsummer Night's Dream, 1927, New York

Aslında Reinhardt, klasik yapıtları metnin aslını değiştirmeden, yaşadığı döneme uyarlayarak sahnelemesi ile Shakespeare oyunlarına yeni bir anlam kazandırmıştır. Sanatçının klasik oyunları ve özellikle de Shakespeare oyunlarını günümüze uyarlayışındaki tavrını Leopold Jacobson şöyle ifade ediyor: "Yönetmen Reinhardt, klasikleri çağdaş bir özle görüyor"; bu sebeple de aslında "Shakespeare" oyunlarının ikinci sahibi bile sayılabilir" (Neues Wiener Journal'dan aktaran Nutku, 1973: 80-81).

Appia'nın Parsifal Operası için tasarladığı orman sahnesinin benzerini, Max Reinhardt'ın da Bir Yaz Gecesi Rüyası oyununda bu teknikten etkilenerek üç boyutlu sahne tasarımı ile bir "orman atmosferi" yaratmaya çalıştığını söyleyebiliriz. Etkili bir atmosfer yaratabilmek için sanatçı, üç boyutlu plastik dekoru oyuncu ile bütünlük sağlayacak şekilde düzenleyerek oyuncunun dekorun içinde var olmasını sağlamıştır.

Eleştirmen Hermann Bahr'ın "Bir Yaz Gecesi Rüyası" oyunu için, yorumu şu şekilde olmuştur:

*"İnsanlar hayranlıkla 'bu kadar gerçek bir sahnede görülmemiştir' diye haykırıyorlar. Ama bu hiç doğru değil. Sahnenin üzerindeki orman böyle bir etki yaratmıyor, aslında bütün sahne bir orman olmuş, artık sahne yok. Zemin ortadan kalkmış, Hiç kimse artık salt oyuncu olarak görülüyor, her şey değişmiş, zemin toprak olmuş, oyun düş olmuş, her şey orman olmuş, ormanın nefesi, ormanın*

*soluğu, bazen insanca, bazen uçucu-kaçıcı hayalden yapılmış, havayla örtülmüş, havayla karışmış. Ve derken bu orman ses vermeye başlıyor”* (Kindermann'den aktaran Candan, 2003: 56).

Aynı zamanda Reinhardt'ın klasik metinleri yeni bir sahne anlayışı ile yani sahne metni ile yazılı metni bütünleştirerek, bağımsız bir şekilde ele alması, Craig'in yaklaşımını benimsediğini gösterir niteliktedir. Sanatçı'nın klasikleşmiş yapıtları sahnelemesindeki niyeti, sadece çağımız içinde yaşatılabilmesi için sahne atmosferi yaratmak değildir; daha da önemli olan tiyatronun edebiyattan bağımsız kişiliğini ortaya çıkarmak içindir (Reinhardt'tan aktaran Nutku, 1973: 81-82). Buradan hareketle, Reinhardt'ın 1910 yılında sahneye koyduğu “Kral Oedipus” oyunu ile her oyun için doğru yapım tarzını bulmaya yöneldiği görülür. Böylece başlangıçtaki seyirci için doğru izlenimci vizyonunu yaratma hayali yerini, doğru sahneleme için doğru yeri ve stili bulmaya bırakır (Russell, 1985).



Resim 9. Kral Oedipus, 1910, Schuman Sirki (URL 9)

Figure 9. Oedipus Rex, 1910, Circus Schumann

Sanatçı “Kral Oedipus” oyununu doğalcı yaklaşımdan uzaklaşarak, maksimum stilizasyon ile sahnelemiştir (Kahane, 1975). Oyunu sadeleştirilmiş dekor ve güçlü simgesel anlatımlarla kalabalık oyuncu kadrosuyla sahnelediği görülür. Alfred Roller'ın basamaklardan oluşan tasarımı, Reinhardt'ın kalabalık oyuncu kadrosu ile oluşturulan koreografisi için uygun olan mekânsal planı sağlamıştır (Russell, 1985). Eryılmaz'a göre, Craig'in soyut düşünceden oluşan ekspresyonist anlatıma yönelik yaklaşımının, Reinhardt'ın prodüksiyonlarında yaşayan ve renkli bir sahneleme içinde bir uzlaşım yakaladığı görülür (Eryılmaz, 2010).

Böylece, sanatçının tiyatro anlayışı zamanla gerçek tanımını bularak, sahnelemeleri ile şenliğe dönüşmüştür. Reinhardt, hayalindeki tiyatroyu renk ve müzik, büyüklük ve ihtişamla yaratır. Tiyatro asıl tanımına yani şölen oyununa dönüşmüş olur (Reinhardt'tan aktaran Çalışlar, 1993: 251). Reinhardt'ın sahne ve seyirciyi



bütünleştirmeye gittiği yapımlarında ise insanı ön plana çıkarmaya çalıştığı görülür. Sanatçı, sahneyi seyirciye yaklaştırmadaki amacını izleyen ile sahne arasındaki gelenekselleşmiş bütün ayrımları yıkmak olarak açıklar. Böylece izleyici kendini oyunun merkezinde hisseder ve dışlanmış olmaz. Bu yüzden onun için tiyatrodaki perde kaldırılarak, sahne dekoru izleyicinin yanına kadar taşınmalı ve oyuncu seyirci ile iç içe yer almalıdır (Knudsen'dan aktaran Nutku, 1973: 89).

Karl Vollmoeller'in konuşma olmayan oyunu "Mucize" (The Miracle) Reinhardt'ın kalabalıklara yönelik sahnelediği en etkileyici prodüksiyonlarından biridir. Drama türündeki bu oyun 1911 yılında, 30.000 izleyiciye Londra Olympia'da sahnelenmiştir (Braun, 2013). Kahane'e göre (1975), Reinhardt Meryem Ana'nın bir mucizesini anlattığı bu oyunu bir pandomim gibi tamamen görsel açıdan ele almıştır. Böylece sanatçı, sahne tasarımında ışıklandırma, müzik gibi sahne öğelerinin de dil dışı unsurlarını özgürce açığa çıkarmıştır. Bu oyun daha sonra Berlin, New York gibi farklı şehirlerde de sahnelenmiştir.



**Resim 10.** Mucize, 1924, New York (URL10)

**Figure 10.** The Miracle, 1924, New York

Sanatçı, 1930'larda açık havada pek çok sahnelemeye imzasını atmıştır. Fakat kuşkusuz ki en etkileyicisi Salzburg'da bir yamacın yanına kurulan Faust oyunu olmuştur (Braun, 2013). 1933 ve 1937 yıllarında Salzburg'daki binicilik okulu meydanında açık havada sahnelenen Goethe'nin yazdığı "Faust" oyununda sahnede harika bir yapı kurulmuştur. Hiç kuşkusuz oyundaki en etkileyici kısım dağlarla çevrili kentin kayalara bakan tarafında aniden ışık ile aydınlanan melekler korosunun tanrı sözlerini seslendirmesidir. Böylece ışığın yönlendirmeli kullanımıyla seyirciler bir anda duydukları ses ile şaşırıp, dramatik atmosferin içine dahil edilmiştir. Hatta tüm alan sanki Faust kentine dönüşmüştür. Bu bağlamda sahnelediği açık hava yapımlarında, Reinhardt'ın mekânın seçimindeki yeteneği ve seyirciyi dahil ederek yarattığı olağanüstü atmosfer ile farklı oyunlarda da



benzer etkileri yarattığı görülmüştür. Sanatçının dramatik anlatımdaki yeteneği ise onun “sahne büyücüsü” olarak anılmasını sağlamıştır (Candan, 2003).



**Resim 11.** Faust kenti,1933, Salzburg (URL 11)

*Figure 11. Faust stadt,1933, Salzburg*

Reinhardt'ın sahneyi bütünleştiren, seyirci ile oyuncuyu yakınlaştıran dramatik atmosferin varlığını ve yönlendirmeli ışık kullanımlarını, Appia ve Craig gibi simgesel sanatçıların sahne estetiğine getirdiği yeniliklerden etkilenerek geliştirdiğini ve sahnelemelerinde daha da ileri taşıdığını söyleyebiliriz. Görüldüğü üzere, Reinhardt seyirciyi sahne estetiğine dahil ederek geniş kitlelere yönelik bir tiyatro var eder. Bu tiyatroyu da “Beş Binler Tiyatrosu” olarak nitelendirir.

## Sonuç

Hem Appia hem de Craig'in sahne tasarımında soyutlamayı tercih ederek, sahne estetiğine yeni bir görüntüsel anlatım getirmesi ile 20. yüzyılın sadeleştirilmiş üç boyutlu dekor ve yönlendirmeli sahne ışıklandırması tekniklerinin gelişimi paralel doğrultudadır. İki kuramcının da kendi bağımsız sahne anlayışlarıyla, metinden özgürleşerek çerçeve sahneyi kıran yeni estetik ve bütünsel bir sahne görüntüsü yarattığı görülür. Appia'nın modern sahne tasarımını şekillendirdiği, sahne devinimini temel alan “ritmik uzamlar” tasarım anlayışı ve ışıklandırmayı sahnenin ressamı olarak ele aldığı ışık gölge kullanımları ile oyuncu-seyirci arasındaki mesafeleri kaldıran yaklaşımı, çağdaş tiyatroya yeni bir anlayış getirmiştir. Bu bağlamda dönemin ünlü yönetmenlerinden olan Reinhardt'ın sahnelemelerini de etkilediği görülür. Sanatçı, özellikle klasik yapımları yeni bir anlayış ile sahnelemeye başladığı oyunlarında dramatik atmosferi yaratmak için ışıklandırmayı baskın bir şekilde kullanmıştır. Örneğin; sahne atmosferi yaratmanın en büyük etkilerini “Mucize”, “Faust” gibi oyunları sahnelerken kullandığı yönlendirmeli ışıklandırma yöntemleri ile ışığı, Appia'nın anlayışına göre bir ressam gibi ele aldığı

görülür. Aynı dönemlerde Appia ile benzer çalışmalar yapan, Craig ise simgesel renk kullanımı, ışığın ve gölgenin sahnede vurgulanması gibi dışavurumcu sahnelemeye yönelik anlayışını daha da ileri taşımıştır. Böylece Reinhardt, sahneye koyduğu kitlesel yapımlarında; Craig'in simgesel renk anlayışı ile sahne uzamını yaratma, oyuna özgü mekân seçimi ve mekânı yeniden dönüştürme gibi etkilerini “Kral Oedipus” gibi anıtsal temalı oyunlarda kullanmıştır. Sanatçının çalışmalarındaki eklektizmi temel alan yaratıcılığı ile döneminin çeşitli sanat akımlarına sahnede özellikle yer verdiği görülmüştür. Böylece Reinhardt, Appia ve Craig'in simgesel anlatım dilini, üç boyutlu plastik dekor anlayışını, ışıklandırma ile yaratılan dramatik atmosferi ve sentez tiyatronun yönetmen kavramı ile oyuncuyu merkeze aldığı sahnelemelerini temel yapıtaşını yaparak “Beş Binler Tiyatrosu” nu var etmiştir. Sonuç olarak, 20. yüzyıl sahne estetiğine getirilen yönetmen temelli bütünsel anlayış dahilinde, ışıklandırma ile dramatik atmosferin etkin aktarımı ve üç boyutlu devingen sahne yapısı ile koşut olarak; Reinhardt'ın prodüksiyonlarında simgesel sahneleme anlayışı, uzamın belirlenmesi, yönlendirmeli ışığın kullanımı, seyirci-oyuncu arasındaki sınırların kaldırılması ve en çok da tiyatrodaki yönetmenliğin birleştirici gücünün vurgulanması doğrultusunda Appia ve Craig'in etkilerinin olduğu gözlemlenmiştir.

## Kaynakça

- Antmen, A. (2022). *20. Yüzyıl batı sanatında akımlar*. ss. 18, 23. Sel Yayıncılık.
- Benedetto, S. Di. (2012). *Tiyatro tasarımı*. (Çev. T. Sağlam). s. 42. De Ki Basım Yayım.
- Birkiye, S. K. (2007). *Çağdaş tiyatrodaki kültürlerarası eğilim Peter Brook-Eugenio Barba-Robert Wilson*. s. 76. De Ki Basım Yayım.
- Bolla, P. (2006). *Sanat ve Estetik*, ss. 17-18. (Çev. K. Koş). Ayrıntı Yayınları.
- Braun, E. (2013). *Yönetmen ve sahne, natüralizmden Grotowski'ye*. ss. 103, 105, 108, 119-120,123. (Çev. B. S. Şener). Dost Kitabevi Yayınları.
- Brockett, O., & Hildy, F. (2016). *Tiyatro tarihi*. ss. 391, 395-397, 399-400. (Çev. T. Göbekçin). Mitos Boyut Yayınları.
- Candan, A. (2003). *20. Yüzyılda öncü tiyatro*. ss. 4-5, 11, 15-19, 51-54, 56-58. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Çalışlar, A. (1993). *20. Yüzyılda tiyatro*. ss. 248, 251. MitosBoyut Yayınları.
- Çalışlar, A. (2004). *Tiyatro kavramları sözlüğü*. s. 16. Mitos-Boyut Yayınları.
- Çamurdan, E. (1996). *Çağdaş tiyatro ve dramaturgi*. s. 34. MitosBoyut Yayınları.
- Çetin, Y. (2022). *20. yy Sonrası Avrupa-Amerika ve Türkiye'de yönetmen odaklı avant-garde tiyatronun postdramatik örnekler üzerinden değerlendirilmesi*. Danışman Doç. Tufan Karabulut, Lisans Bilimi Eğitim Enstitüsü, Sanat Bilimi Doktora Programı. s. 79. Işık Üniversitesi.
- Duygulu, C. (1984). *Adolphe Appia'nın sahne plastiğine ve ışıklandırmasına getirdiği yenilikler*. s. 7. Ankara Devlet Tiyatroları İç Eğitim Dizisi.

- Eryılmaz, H. (2010). 1910-1930 Yılları arasında öncü akımların avrupa tiyatrosunda mekân tasarımına yansımaları. s. 7. Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sahne Sanatları Yüksek Lisans Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi.
- Esslin, M. (1977). Max Reinhardt: High Priest of Theatricality. *The MIT Press*. 21(2), 3-24. <https://doi.org/10.2307/1145120>
- Fisher, E. (1990). *Sanatın Gerekliliği*. (Çev. C. Çapan). ss. 46, 55. V-İmge Kitabevi Yayınları.
- Craig, G. (1967). *Sahneye koyma sanatı*. ss. 50-51. (Çev. S. Taşer). Bilgi Yayınevi.
- Craig, G. (1946). *Tiyatro sanatı hakkında*. ss. 25, 78, 85, 112. (Çev. N. Sevin). Milli Eğitim Basımevi.
- Innes, C. (2004). *Avant-garde Tiyatro 1892-1992*. (Çev. B. Güçbilmez, A. V. Kahraman). ss. 73-74, 78. Dost Kitabevi Yayınları.
- Kahane, H. (1975). Max Reinhardt's total theatre: A centenary lecture. *Penn State University Press*. 12(3), 323-337. <https://www.jstor.org/stable/40246139>
- Karabulut, T. (2014). *Modern tiyatro*. s. 74, 77-80. Mitos-Boyut Yayıncılık.
- Korukçu, M. (2015). 19. yüzyıl Avrupa'sında Romantizmin Tiyatro Yaşamındaki Etkileri, *Aydın Sanat Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*. ss. 27-36.
- Nutku, Ö. (1985). *Dünya tiyatrosu tarihi*. Cilt 2. ss. 15, 17-19. Remzi Kitabevi Yayınları.
- Nutku, Ö. (1973). Yirminci yüzyıl tiyatrosuna imzasını atan yönetmen: Reinhardt. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*. 4(4), 63-100, [https://doi.org/10.1501/TAD\\_0000000163](https://doi.org/10.1501/TAD_0000000163)
- Özüaydın, N. U. (2006). *20. Yüzyıl tiyatrosunda estetik düşünce*. s. 26. Mitos-Boyut Yayınları.
- Pavis, P. (1999). *Sahneleme kültürler kavşağında tiyatro*. (Çev. S. Kamber). s. 91. Dost Kitabevi Yayınları.
- Richard, L. (1991). *Ekspresyonizm sanat ansiklopedisi*. (Çev. B. Madra, S. Gürsoy, İ. Usmanbaş). ss. 210-211. Remzi Kitabevi.
- Russell, D. A. (1985). The visual innovations of Max Reinhardt and his designers. *Association of Austrian Studies*. 18(2), 21-30. <https://www.jstor.org/stable/24647553>
- Şener, S. (2020). *Dünden bugüne tiyatro düşüncesi*. ss. 132, 163, 220-226, 230-234. Dost Kitabevi Yayınları.
- Toprak, G. (2006). *20. Yüzyılda tiyatronun kitleleştirilmesine yönelik düşünce ve uygulamalar*. s. 36. Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sahne Sanatları Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Uyan, A. (2008). *Cösteri sanatlarında ışıklama tasarımı*. ss. 37-38. Mitos-Boyut Yayınları.
- Yılmaz, S. (2022). Ekspresyonist tiyatro: ekspresyonizm sanat akımının tiyatro sanatına etkisinin oyun yazımı ve sahneleme özellikleri bağlamında incelenmesi. *Konservatoryum*. 9(1), 1-24, <https://doi.org/10.26650/CONS2022-1086814>
- URL1. <https://hicarquitectura.com/2019/12/adolphe-appia-drawings-and-productions/> Erişim Tarihi: 28.11.2023
- URL2. <https://hicarquitectura.com/2019/12/adolphe-appia-drawings-and-productions/> Erişim Tarihi: 28.11.2023
- URL3. <https://hicarquitectura.com/2019/12/adolphe-appia-drawings-and-productions/> Erişim Tarihi: 28.11.2023

- URL4. Morgado, A., Borges, P. (2018). *The scenic lighting as spiritual vision: Gordon Craig and design by symbols*. p. 16. [https://www.researchgate.net/figure/Figura-4-Dido-and-Aeneas-Fonte\\_fig3\\_324816822](https://www.researchgate.net/figure/Figura-4-Dido-and-Aeneas-Fonte_fig3_324816822) Erişim Tarihi: 22.05.2024
- URL5. [https://en.wikipedia.org/wiki/File:Craig\\_Hamlet\\_final\\_scene\\_photo.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Craig_Hamlet_final_scene_photo.jpg) Erişim Tarihi: 28.11.2023
- URL6. <https://socks-studio.com/2013/12/13/a-revolution-in-stage-design-drawings-and-productions-of-adolphe-appia/> Erişim Tarihi: 28.11.2023
- URL7. <https://mahlerfoundation.org/mahler/contemporaries/alfred-roller/> Erişim Tarihi: 28.11.2023
- URL8. <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47db-c9a0-a3d9-e040-e00a18064a99> Erişim Tarihi: 28.11.2023
- URL9. <https://aikawaimawo.blogspot.com/2016/05/max-reinhardt-sophocles-oedipus-rex-at.html> Erişim Tarihi: 29.11.2023
- URL10. <https://theaterlife.com/on-this-day-in-new-york-theater-january-16-1924-the-miracle/> Erişim Tarihi: 18.12.2023
- URL11. <https://tv.orf.at/230731kumo108.html> Erişim Tarihi: 18.12.2023