

Robert Wilson'ın Sahnelemelerinde Teatral Kodların Parçalanması Bütünlük – Parçalılık – Süreksizlik – Estetik

Tuğçe Şartekin¹

ÖZET

Günümüz sanatında sıkça kullanılan “postmodern” terimi, çağdaş tiyatro sahnelemelerinde en çok ‘Yeni Biçimselcilik’ tanımıyla bilinen Robert Wilson’un sahnelemelerinde karşımıza çıkmaktadır. 1960 sonlarından başlayarak çalışmalarında uzamsallığın ve görselliğin ortaya çıkması ile farklı dilleri bir arada kullanarak yeni bir sahnelemeye imza atan Amerikalı yönetmen, aynı zamanda farklı kültürlerden gelen oyuncularla çalışmaktadır. Bu makalede yönetmenin tiyatrosunun yapısal özellikleri irdelenecek ve bu bağlamda Wilson’un sahnelemelerinde teatral kodların parçalanması tartışılacaktır. Robert Wilson’un Brecht’in tam karşısında duran anlayışı üzerinden Brecht ve Wilson’un estetik perspektiflerinin karşılaştırılması ise çalışmamızın diğer bir çatısını oluşturacaktır.

Anahtar Kelimeler: Tiyatro, Robert Wilson, Brecht, Estetik

Disintegration of Theatrical Codes in Robert Wilson’s Plays Integrity – Fragmentation – Discontinuity – Aesthetics

ABSTRACT

In the case of contemporary theatre, the term “postmodern” frequently used in contemporary art, appears in the stage screenings of Robert Wilson, who is mostly known for his definition of “New Formalism”. Since the end of 1960s with the emergence of spatiality and visual quality in his works the American director created a new stage screening technique using different languages as well as working with different actors and actresses from various cultural backgrounds. In this article the structural characteristics of the director’s theater will be examined and in this context “breaking of theatrical codes in the stage screenings of Wilson” will be discussed. Based on Robert Wilson’s conceptualization which stands directly opposite of Brecht’s, a “Comparison of the Aesthetic Perspectives of Brecht and Wilson” is another angle of discussion presented in this work.

Keywords: Theatre, Robert Wilson, Brecht, aesthetics

¹ Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Bilimi Doktora Programı, tugce_sartekin@yahoo.com

Giriş

Tiyatro sanatı tarihler boyunca farklı kültürlerden beslenerek gelişen ve değişime açık olan bir tür olarak 20 yüzyılda kültürlerarası değişim sürecinde daha da yoğun olarak ortaya çıkmıştır. 20. yüzyıl sanatının geldiği nokta, sanatta aslolanın biçim olduğu üzerindedir. Tairov, Meyerhold, Craig ve Artoud gibi sanatçılar tiyatroyu özüne döndürme amaçlı çalışmalar yapmışlar, Japon, Çin ve Bali tiyatrolarından yararlanarak, tiyatroyu edebi sınırlarından koparan denemelerde bulunmuşlardır.

Brecht, yabancılaştırma efekti için Çin tiyatrosundan yararlanmıştır. Dolayısıyla biçim kaygısına yönelen sanatta oluşan kaygı uluslararası sınırların kalkması ile sanat ortamında kendisini gösterir. Bu sayede sanatta oluşan sınırlar ortadan kalkar. İşte bu 'Yeni Biçimselcilik' tanımıyla bilinen, bu akımın öncülerinden ve en önemli temsilcilerinden biri ise Robert Wilson'dır.

Wilson ABD ve Avrupa'da 60'ı aşkın teatral eseri 1960'lı yılların sonlarından beri sahneye koymuştur. Kusursuzca koreografi edilmiş jestler, hareketler ve ses ile ışıklandırma özelliğini, kısaca izleyici için keyifli bir deneyim yaratmayı amaçlayan tiyatronun "görsel tiyatro veya "imge tiyatrosu " olarak adlandırılan sanatsal bir alanını sunar.

Wilson Tiyatrosu, farklı kültürlerden beslenir. Görsel, dilsel ve işitsel özelliklerin sürekli bir etkileşimini üretir ve adeta seyircilere meydan okur. Çalışmalarının ses getirmesinde çocukluğunun etkisi büyüktür.

Bauhaus ekolünün Black Mountain okulunda sesini duyuran "Sanatta aslolan biçimdir" ilkesinin özgün sahibi olan Robert Wilson, 4 Ekim

1941'de Teksas'ta doğmuştur. Babası zengin bir ailenin avukat oğludur. Yetimhanede büyüyen annesi evlenmeden önce memurluk yapmıştır. Çocukluğunda konuşma zorluğu çeken Wilson, annesi ile iletişim kurmanın çok zor olduğunu dile getirmiştir. Wilson Baylor Üniversitesi'nde "Children's Theatre" programına yazılır. Zeka özüllü çocuklara eğitim veren Byrd Hoffman'ın yardımları ile bu sorunun üstesinden gelir.

Hoffman, Wilson'a 'bedenindeki enerjiyi kullanabilmeyi' öğreterek onun sanat hayatını etkilemiştir. Teksas Üniversitesi'nde işletme okur. Bunun yanı sıra çocuk tiyatrosunda zeka özüllü çocuklarla çalışır, birçok resimler yapar. Resimleri 1961 yılında Dallas'ta bir galeride sergilenir. Sonrasında New York'a gider. Brooklyn'de Pratt Enstitüsü'nde mimarlık bölümüne yazılır. Arizona'da mimar Paolo Soleri'yle çalışır ve aynı yıl içerisinde sinir krizi geçirerek intihara kalkışır. 1968 yılında The Byrd Hoffman School of Byrds'ü kurar ve 1968'de sağır ve dilsiz Raymond Andrews'ü evlat edinir.

The Byrd Hoffman Foundation'ı kurduktan sonra, The King of Spain oyununu, sonrasında The Brooklyn Academy Of Music'te The Life and Times of Sigmund Freud'u sahneler.

1970'te yedi saat süren Deafman Glance'ı ortaya koyar. Raymond Andrews'ün çizimlerinden yola çıkan Wilson, metnin ışık, uzam ve hareketten daha önemli olmadığını altını çizer.

Wilson 1972'de yedi gün süren Ka Mountain and Guardenia Terrace'la, Haft-tan dağının yedi farklı tepesinde, yedi farklı ailenin öyküsünü izleyiciyle buluşturur.

1975 yılında İtalya'da metnin oyunda sadece bir nesne olarak yerleştirildiği A Letter for Queen Victoria sahnelenir.

Wilson'ın üzerinde çok yoğunlaşarak durduğu dil, beden, uzam, zaman, konularına yaklaşımı, bu oyunla birlikte sonraki tüm işlerinde bir imza olarak yerleşir.

Sonrasında Wilson tiyatrosu, sahne ve kostüm tasarımı, ışığın ayrı bir karakter olarak kullanımı, parçalı metinler, 'yavaş- sessiz hareketler' ve sürreal atmosferiyle 'Wilsonvari' (Wilsonian) olarak anılır. Wilson'un metnlerinde Gertrude Stein'in, müzik ve sessizlik anlayışında John Cage'in etkisi görülür.

Wilson seyirciye şunu sorar: "Bu nedir?" Seyirciden beklediği cevap metinsel bir cevap değil aksine sezgisel, düşünsel bir buluştur. Wilson'ın seyirciye sordurduğu bu soru imgeler ya da görümler tiyatrosu olarak cevaplanabileceği gibi, 'dramanın ötesini' bulmaya çalışan post-dramatik bir deneyim olarak da yorumlanabilir.

Görsel Tiyatro ve Wilson

Wilson, sahneleme anlayışını oluştururken kaçınılmaz olarak uygulanan stilize oyunculuk üslubunun değişik biçimlerine başvurmaktadır. Fakat stilize oyunculuğunun mekaniklik ima etmeyen organik bir yorumunun olabileceğini de göstermek istemektedir. Yaşadığımız çağın öznelliğini koruyan ve izlerini klasik sanat yapıtlarında da kolaylıkla bulabileceğimizi gösteren Wilson, hayatın çoklu devinimini algılanabilir kılacak modelleri bir nevi inşa eder. Oyuncunun sürekli devinimine bağlı olarak zamansal ve uzamsal boyutların oluşturulması ve en önemlisi bunların bir bütün olarak bitişik olarak sergilenmesi onun sahnelemelerinde sıklıkla görülmektedir.

Wilson, Batı tiyatro yönetmenleri tarafından güçlendirilen belirli dokusal yorumlardan izleyicilerini soyutlamak, onlara kendi görsel ve işitsel deneyimlerinden bireysel anlamları keşfetme ve tercüme etme özgürlüğünü sunmak üzerinde ısrar etmiştir.

Bunu başararak, özellikle dile bağlı olmayan kurguları içeren oyun kurma sanatını değiştirir ve Derridean yapısal analizinde sınırsız sayıda dil oyununu beraberinde getiren birtakım stratejileri kullanır. Derrida, metafizikte karşıtlıkların yalnızca etkisiz kılmanın tek başına yetmeyeceği kanısındadır. Derrida'nın izlediği yol neredeyse alınamaz olan yer değiştirmelerin, özellikle de karar verilemezlik anının incelenmesi gerektiğiyle ilintilidir (Sarup, 1983: 80).

Yapı sökümcüler, metin kendi ötesinde bir şeye göndermede bulunuyorsa eğer, bu göndermeni önü sonu başka bir gönderme olacağı eğilimindedirler. Tıpkı göstergelerin başka göstergelere göndermesi gibi, metinler de başka metinlere gönderirler.

Wilson işte tam burada, tiyatro eserini görüntüyü, müziği, sesi, ve dansı, yorumu kesinlikle kuvvetlendirmeyi reddeden bir tiyatro deneyimine entegre etmeyi amaçlar. Ve bu anlamda Derridean bir iz sürüm güder. Derrida "amaç"ları " araç"larla, "baba"yı "oğul"la karşılamaya dolayısıyla da kapalı dört duvarlar yaratmaya insanoğlunun dayanılmaz bir metafizik arzu duyduğunu yazmaktadır (Sarup, 1983: 81).

Özetle Derrida bizden belli başlı zihin alışkanlıklarımızı değiştirmemizi ister. Wilson'da sahnelemeleriyle şimdiye kadar koruyup sakladığımız bütün "karşıtlıkları" önce sökmemizi sonra da tamamıyla reddetmememizi ister.

Wilson'un metinli, metinsiz parçalı bütünlük içerisindeki tüm sahnelemelerinde aslanan yorumların süreklili çoğalmasdır.

Wilson dil ve insan bedeni üzerine yaptığı yapı sökümcü çalışmalarda işte bu teknoloji-den yararlanmaktadır. Yapı sökümler, yazınsal anlamın yapısındaki ayırımı oyununda önemli bir yeri olan eğretilenmenin başka hiçbir şeye indirgenemez olması üstünde durmaktadır (Sarup, 1983: 83).

Wilson'un özellikle ilk dönem çalışmalarının büyük bir bölümünü metinsiz tiyatro oluştururken bu çalışmalarda özden çok biçim ağır basmakta ve genellikle bir obje veya bir resimden yola çıkarak tek tek sahneleri işleyerek bir sahne tasarımı oluşturmaktadır.

Bütünlük ve Parçalılık Etkileri

Wilson Batı tiyatrosunun baskın geleneklerine meydan okuyarak tiyatronun görünüşünü ve sesini değiştirmiştir. Wilson tiyatrosu, yalıtık parçaları bir araya getirerek anlam yaratır. Walter Benjamin'in benzetme (allegory) kavramı avangard olmayan (organik olmayan) sanat yapıtlarını anlama sürecinde bir yardımcı olarak kullanılmıştır (Bürger, 2004: 69). Benjamin'e göre "benzetmeci", bir öğeyi yaşam bağlamı bütünlüğünden yalıtılarak nasıl çekip çıkarttığını betimlemiştir, tıpkı Wilson gibi. Sahnelemelerinde montajı gerçekliğin bir parçası olarak kullanan sanatçı, avangard sanatın kurgu ilkesine bu bağlamda bağlı kalmaktadır. Montaj gerçekliğin parçalanmasını nasıl önceden varsayarsa, Wilson'da sahnelemelerinde yine Benjamin'in öngörüsünden kopmayarak, bütünlüğün görünüşünü parçalayarak kırmaktadır. Bu yolla da Benjamin'in dediğı gibi dikkatleri parçaların gerçekliğinden oluştuğunun üzerine çeker. "Wilson'un bu yaklaşımları tiyatroyu yazından

uzaklaştırarak, diğer sanatlara, resme, dansa, mimariye, yaklaştırmaktadır." (İpşiroğlu, 2014: 102). Görsel iletişime sözcüklerden daha fazla önem veren Wilson tiyatrosunda izleyici, dil ile pek de alışık olunmayan bir ilişki kurar. İzleyiciye dilin ne olduğunu, dil imajlarını, aksesuardan ışığa nasıl ve ne amaçla anlam ürettiğini, dil ve kimlik ilişkisinin alışıl gelmiş tiyatro anlayışından ne denli farklı olduğunu ortaya koyar.

"Epik rejinin [tiyatronun] en önemli görevi sahnelenen olayla sahneye koyma olayının içerdiği her şey arasındaki bağlantıyı ortaya koymaktır. Marksizm'in genel eğitim programı öğretme ve öğrenme tavırları arasında işleyen bir diyalektik tarafından belirlenir. Epik tiyatrodaki da, benzer biçimde, sahneden gösterilen olayla, olayın gösterilme tarzı arasında sürekli bir diyalektik ilişkiliktir" (Benjamin, 2007: 84).

Disiplinlerarası etkileşimle farklı bir alımlama boyutunun yaratılma sürecini belirleyecek olan yaklaşımı Wilson şöyle dile getirir: "Gördüklerimiz ve duyduklarımız birbirine rekabet etmiyor, tersine birbirini tamamlıyor. Bir montaj içinde bütünleşen her iki sanat da birbirinden bağımsız olarak varlıklarını sürdürüyorlar." (Ünal, 2004: 140).

Wilson'un sahnede yarattığı gerçekçilik, gerçeküstücülerin gizemli düşselliğine yakın olmakla birlikte tiyatrosunda algılama ve alımlama sınırlarımızı iyice zorlamış olan teknolojinin yeri de yadsınamaz. Adeta bir dönüşüm tiyatrosu olan Wilson tiyatrosu izleyiciyi değişimlerin, belirsizliklerin alemine davet etmektedir. Tom Waits'in müziklerini hazırladığı, Hamburg Thalia tiyatrosunda sahnelenen The Black Rider'da ki sahne tasarımında Wilson, doğrudan dışavurumcu sinemaya gönderme yapmaktadır.



Resim 1. Richard Strange, Mary Margaret O'Hara and Matt McGrath "In The Black Rider" / Craig Schwartz

The Black Rider'da da bu bağlamda kullanılan maskemsi makyaj, bembeyaz yüzler ve onun karşıtı olarak simsiyah gözlerle sunulan ifadelerin birlikteliği, çılgınca yapılmış saçlar ve şekilsiz hatta eğri büğrü denebilecek yapılardan oluşan sahne plastiği ise bu parçalamaya uygun olarak yerleştirilmiştir.

Organik yapılarda parçalar, diğer birimlerle basitçe bağlantılı olduğu gibi kurulan mekanik bir ilişkiye indirgenemez. Organik ile organik olmayan yapıt arasındaki karşıtlık hem Lukacs'ın hem de Adorno'nun avangard üstüne kuramlarının temelini oluşturur. Diğer tüm parçalarla etkileşimli olan parçalar, her bir parçanın bütüne entegre olma ve dönüştürme potansiyelini içerirler. Kendine özgü işlev-

lerini ortaya koyarlarken bir yandan da diğer parçalara ve dolayısıyla bütüne ait kodları da beraberlerinde barındırırlar. Birbirlerinden bağımsız olarak okunamazlar. Brechtien dramaturgi de böylesi organik bir ilişki ile şekillenmiştir; ilişkiselliği reddedilerek kullanılan bir öge, organik beden yapıtaya olsa da, yanlış kodlar üreten sektör bir yanlış konumlanışın ötesine geçemez.

Dolayısıyla da dramaturgiyi oluşturan herhangi bir öge, örneğin yabancılaştırma etmeni; gestus, epizodik yapı, müzik-dekor yaklaşımı, diyalektik-materyalist kuram, anti-aristotelçsi/anti-illüzyonist yapı, vb. öğelerden bağımsız olarak okunamaz (dergiler.ankara.edu.tr).

Kendine özgü bir deneyim alanı yaratan Wilson'ın tiyatro estetiği de tıpkı bu şekilde birbirinden ayrılmayan ve sahne üzerinde yaratılan bu deneyim alanının hareket kavramının bilinçli bir şekilde zayıflatılmasına dayanır. Belirlenen sözcüklerin bilinçli bir şekilde belli bir ritim ve yavaşlıkla sunulduğu 'Deafman Glance' adlı oyunda olduğu gibi...

Brecht'in burjuva ideolojisinin dramatik yapısında sıklıkla gördüğümüz bu ikili-değişimli değişmez ve olduğu gibi ele alınan insan anlayışını, süreç-uzam içerisinde, bu yanılısamayı kırma çabasını değişebilir bir varlık olarak işleyerek göstermektedir.

Brecht'in bilince yüklediği işlev ve arayış bir zamanların devrimci anlayışında olduğu gibi bir gün burjuva sanatının da evrileceği yönündedir. Dolayısıyla Lukacs'ın düşünceleri ve politik bakışıyla paralelliktedir.

Hem Lukacs'ın hem de Brecht'in Marksist çizgileri öz ve görünen çelişkili yapıyı biçimsel olarak sunma düzleminde.

"Fakat Brecht, bu ilişkideki kırılmanın, toplumsal sürecin özüne ait olduğunu düşünerek, çelişkiyi çelişki ile çözümleme yolunda, bu parçalanmışlıktan hareket eder. Kalıcı bir özden söz edilemeyen böylesi bir yapıyı diyalektik olarak işlemeye çalışan Brecht, Lukacs'ın dekadan bulunduğu yeni teknikleri, işlevsel ve üretimsel bulmakta, düşüncelerini yaşanan bu "şeyleşme" ve "öz-görüngü" arası kopuşta sergilemeye çalışmaktadır." (Yarar, 2010: 66).

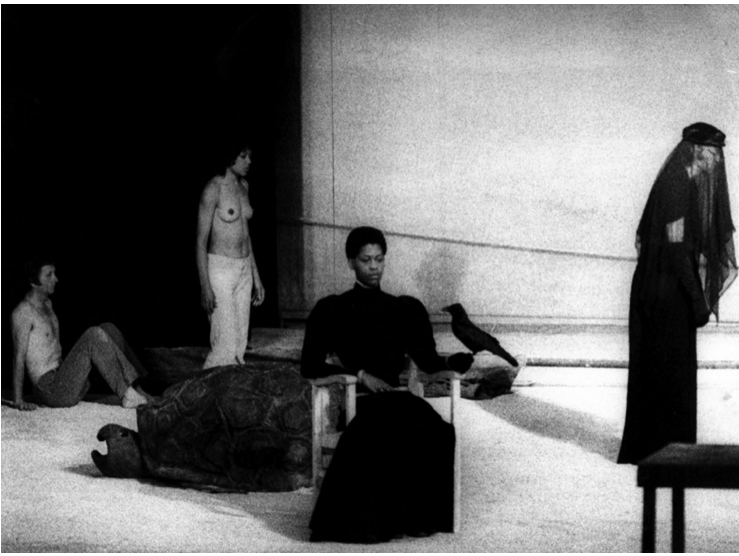
İşte bu tiyatro tarzı, yine bilinçli olarak kurgulanan bir kolaj çeşidi olarak adlandırılabilir ki bu da bizim şimdiye kadar bildiğimiz, anladığımız bir bütün olmaktan çoktan uzaklaştırılmıştır.

Wilson'ın sahnelemeleri işte tam da bu anlamda kendi içinde farklı bir bütünlük taşımakta ve süreksizliği de beraberinde getirmektedir. Wilson, metni ya da metinsizliği görüntü ve müzikten ayırmaya, böylece Brechtian alışkanlığı kırmaya yakın bir etki yaratmaya ve geleneksel anlatıyı bozmaya işaret etmektedir.

Ayrıca herhangi bir oyuncunun önemi üzerine bir vurgu yoktur, bu da geleneksel tiyatrodaki anahtar içerik olan başkahraman ile artık özdeşleşemeyeceklerinden izleyiciyi yabancılaştırır. Birringer'ın not etmesine göre, "Operalarında... Wilson, izleyicinin metnin ya da hikayenin yorumuyla değil, sade vizyonlarla ve resimlerle tanıtılmasını iddia etmektedir." Fakat, Wilson Brechtian Epik Tiyatro tekniklerinden yararlanırken, oyuncularının "yüzleşme ve içine çekme üzerine oldukça itimat eden 'faşist' bir tiyatroyu tolere edemem"i sağlayarak, izleyicilere doğrudan atıfta bulunmamayı tercih etmektedir" (<http://xa.yim.co//robertwilson>).

Wilson'un belki de en ilginç yanı, yaşamda alışık olduğumuzdan daha farklı bir ritim ile sahne üzerinde zamanı yaşamasıdır. Bu ritim bize "yavaşlık" olarak yansımaktadır. Aslında Wilson'un uyguladığı teknik ağır çekim bir tempoyla devrimin yinelenmesi ve karşılıklar yaratmasıdır. Bu sayede teatral kodların ayrılığı ile birlikte ortada sadece kendi kurduğu iletişim araçları kalır. Bu kodları yansıtması da "Saf tiyatro" dur. Böylece her devrim bir süre sonra alanını terk eder ve yitirir, böylece sahnede kalanlar sadece göstergelerdir. Metni yorumlamak yerine mimari yapıyı kurmayı tercih eder. Bu sayede oyuncunun bedeni de bir objeye dönüşmüş olur. Bir veya birden fazla bedenin bu teknikle birleşmesiyle "Wilson'un sanat yapısı" oluşur. Diğer bir de-

yişle Wilson'un oyun metinleri ya dilsel parçacıklardan ya da farklı biçimde yapılandırılmış, değişime uğratılmış söz ve ses gruplarından oluşur. Değişime uğramış ses ve söz grupları ise genelde uyak veya müzikal ritim bazında yapılandırılmıştır. Wilson'un tiyatrosunda teatral kodlarının parçalanması, ışık, kostüm, makyaj, hareket, dekor, ses, dil, aksesuar gibi sahne unsurlarının tümünün farklı bir dil konuşmasına ve farklı öyküler anlatmasına neden olur. Bu parçalı yapı nedeniyle Wilson'un gösterimlerinde, teatral araçlar arasındaki hiyerarşinin ortadan kalktığı görülür.



Resim 2. Deafman Glance, Paris, 1971.
Fotoğraf: R. Nusimovici.

Işığın kullanımı, renkler, birbirinden farklı işaretlemler ve nesnelere artık heterojen bir yapı içinde süresiz ve parçalı bir sahne alanı ilerler. Bu teatral araçlar dramatik aksiyonun yokluğu ile bütünleşmiştir ve tiyatronun alanı da süresiz bir yapıdadır. Bu nedenle Wilson'da sahne alanı sürekli olarak paralel çizgilere bölünür (<http://edergi.sdu.edu.tr/index.php>).

Wilson'un en büyük prodüksiyonu olan 'Ka Mountain and Guardenia Terrace' Wilson altı

hafta gibi kısa bir zamanda yazmıştır. Provasını yazarken yapan Wilson, her güne bir konu, bir renk, bir tema seçmiştir. Ka Mountain and Guardenia Terrace, Haf Tan Dağı'nda yedi gün süren ve doğal peyzaj etrafında düzenlenmiş bir gösterimdir. Oyun dağın önüne konulan bir çerçeve sahnede başlar. Oyunda 30 School of Byrds sanatçısı ve baştan sona zürafalar, kaplanlar, ayılar, baykuşlar ve su canlıları ile doludur.



Resim 3. Basil Langton's photograph of the burning ape on Ka Mountain See The Drama Review, Vol 17, No. 2, June 1973.

Wilson'ın temel yönelişi, doğaya karışmış-insan ve tanrılarla ve büyüyle süregelen doğa düşüncesini yansıtan pastoral bir bakış açısını yakalamaktır. 500'e yakın kişiyle çalışan Wilson, dağın eteklerinde yaşayan insanlarla da bu projede çalışmıştır. Kendi deyişle bu projeye olan katkısı 7 tepeyi bulmak ve performansları 7 güne bölmek olmuştur. Aslında oyunun 7 gün sürmesi dünyanın yaratılışına karşılık gelmektedir.

Oyunda dağ sahnelerinin somut ve doğaya uygun olarak sahnelenişi, dağın sadece doğaya ait bir parça değil aynı zamanda kültürel bir yapıya ait olmasıyla ilgilidir. "(...) tıpkı bir dağda olduğu gibi sonsuz zaman boyunca ilerleyen yatay katmanlar var. Ve böyle bir dağda

her şey vardır. Böyle bir dağ dizisinde Delphoi dağ dizisindekilere benzeyen bir şeyler vardır.” (Aksoy, 2012).

Wilson'un görsel sembolleri sıklıkla kullandığı bu oyunda, sembolleri var olan kültürel ağlardan elde ettiği görülür. Kültürel yoğunluğu fazlasıyla hissettirdiği sahne resimleri bu yoğun sembollerin yörüngesinde kalarak kaçınılmaz olarak izleyicinin ilgisini çekmektedir.

Robert Wilson, tiyatronun 'bilinen' anlatı kalıplarını "metin" merkezli olmayan çalışmalarıyla kırmıştır. Wilson, zaman ve uzam üzerine kurguladığı çalışmalarında seyirciye izlemenin dışında "düşünmek için alan" oluşturmayı tercih etmiştir.

Sahnelemelerinde oyuncularından istediği metne bağlı bir karakter yaratmak değildir, tersine oyuncunun bedenini kesinlik kazanmış hareketler içinde belli noktalarda da özgürleştirilebileceği koreografilerin kullanımına teslim etmesi beklenmektedir.

Oyunlarını baştan sona koreografin, yazarın, oyuncunun ve müzisyenin kendine ait bir dünya yaratabileceği bir görselliğe dayalı biçimde inşa etmektedir. Ve bu sayede seyircisi de 'şimdi ve burada' deneyimi yaşamaktadır.

Robert Wilson ve Brecht

Üç Kuruşluk Opera'ya ait herhangi bir metne bakıldığında, "Sustalı Mack Moritatu" okunmaya başlamadan önce, pek çok tiyatro eserinde görülmeyen bazı notlarla karşılaşılması olasıdır. Bu notların en basında, "epik tiyatro için bir deneme" yazısı görülür (Brecht, 1998: 8); altında "çalışmaya katılanlar" ve en altta da diğer tiyatro eserlerinde de görülen, oyunda yer alan karakterlerin sıralaması vardır. Wilson, Bertolt Brecht imzalı Üç Kuruşluk Opera mü-

zikalini Brecht'in 1928'de prömiyer yaptığı aynı salonda sahnelemiştir. Brecht'in dünya çapında tanınmasına yol açan "Üç Kuruşluk Opera" oyunundaki Mack adlı karakter "İnsan Neyle Yaşar?" sorusunu şöyle yanıtlamaktadır: "Başkalarının üstünden geçinir, öğütterek, terleyerek, yenerek, döverek, aldatarak ve başkalarını yiyerek yaşar".

Peki, Wilson Brecht'le ne yapar?

Evvla aşırı derecede pudralı ve makyajlı karakterleri, Otto Dix'in yaratıkları gibi görünür. Bu etki, ışıklandırma yoluyla karakterlerin iki boyutlu görünmesiyle daha da güçlendirilir; final sahnesi gazetelerden kesilmiş suratların diyoraması gibidir. Birçoğu birbirinden farklı silüetlere sahip olmalarını sağlayan kostümler de giyerler (Bayan Peachum'un aşırı dolgun kalçaları, Polly'nin üçgen eteği gibi). Karakterler hissedilen duyguyu açığa vurmak yerine, duyguları belirten abartılı jestlerle, Brecht'in bedensel tiyatro ilkeleri doğrultusunda icra edilirler (<http://mimesis-dergi.org/>).

Üç Kuruşluk Opera, Brecht, diğer tiyatro eserlerinde çokça görülmeyen bir şeyi oraya iştirirmiştir, eserin "oyun metni" ile sınırlı olmayan etkilerini açığa çıkarmayı ve bu bağlamda metne yaklaşılmasını istemektedir. Bu yüzden Üç Kuruşluk Opera bir "deneme"dir (Brecht, 1998: 8).

Okumak ve seyretmek arasındaki özgün ve özgül farklılıkların ürünü olan Brecht'in epik oyunları, "estetik"e karşı başlatılan savaşımın Wilson okuması olarak adlandırılabilir. Giriş mahiyetinde kısaca Wilson'ın Brecht yorumundan bahsetmek konunun aydınlatılmasını sağlayacaktır. Dudaklarını kocaman bir şekilde açan Oyuncu Traute Hoess'e bunu yapmasının sebebi Bayan Peachum'un çok

şasırmış gözükmemesinin beklenmesidir. Abartı ön plandadır. Yine aynı mantıksal doğrultuda Polly, “böö” sesiyle sürekli araya girerek sahneyi bölmektedir.

Mac farklı imajıyla (rujuyla, boyalı saçları ile) alışılmışın dışında bir profil çizmektedir. Metinde dobra dobra yorumlanan Jürgen Holtz’un Peachum’unu Wilson sinagog şapkasıyla ve kamburuyla aç gözlü bir Yahudi tüccarın karikatürü gibi göstermiştir (<http://mimesis-dergi.org/>).

Brecht’in çok gülünen standart karakterlerinin İkinci Dünya Savaşı sonrasında kültürel konjonktürü ile ters düşebilecek bir bakış açısıyla sahnelenmesi, Wilson’un yorumudur.

Brecht’in tiyatronun dramatik biçimi ile epik biçimini geniş çizgilerle ayırttığı epik tiyatro nitelemesinden vazgeçerek son dönemlerinde kendi tarzını betimlemek için diyalektik tiyatro terimini tercih etmesi, zaten epik teriminin teknik bir çağrışımı içermesinden dolaydır.

Epik tiyatro bu tür oyunların ön koşuludur kuşkusuz, ama tek başına toplumun üretkenlik ve değişebilirliğini yansıtmamaktadır... Şu an her ne kadar aklımıza başka isim gelmiyorsa da, Epik tiyatro nitelemesinin yetersiz kaldığını görmemiz gerekiyor. (Brecht, 1987: 55).

Wilson’ın Üç kuruşluk Opera’sının dünyasında “Bu ekonomi, aptal!” cümlesi sıklıkla tekrarlanmaktadır. Madeni para sesiyle düzenli olarak Peachum’un dükkânındaki açılış sahnesi, kesintiye uğrar. Bu durum oyun süresince de tekrarlanır; Polly haricindeki karakterlerin çoğu için en büyük yaşam kaynağı para olarak gösterilir. Yoğun düşünceler fakat bunun yanı sıra zayıf duygularda hakimdir; fakat

Brecht’in yazarken ki niyetine uygun düşmektedir. Robert Wilson, “Üç Kuruşluk Opera”yı kendine özgü sahneleme biçiminden vazgeçmeden, ama Brecht’yen öğelere de göz kırparak etkileyici bir şekilde sahneye koymuştur.

Robert Wilson’un en önemli özelliklerinden biri, bütün sahnelemelerinde varolan çok kendine has, her anlamda ulaşılması güç ve üst seviyede olan “özel dünyası”ndan taviz vermeden ortalama seyirciyi bile avucunun içine alma konusundaki becerisidir.

Belki de Wilson, toplumsal olarak kabul edilmiş bu tarz stereotiplerin, Almanya’da ya da başka bir yerde, sol görüşten bile olsa Nasyonal Sosyalizmin hüküm sürmesine nasıl sebep olduklarına dikkat çekmek istiyordur (<http://mimesis-dergi.org/>).

Wilson’ı bu eşsiz deneyimlere iten ilhamlardan en önemlisi belki de Brecht’in epik tiyatrosunun da Shakespeare’in ki gibi birçok türü bir araya getirmesidir. “Onun orijinalliği karışımın doğasında yatar.



Resim 4. Üç Kuruşluk Opera.

Tablo 1: Tiyatronun Dramatik ve Epik Biçimi

Tiyatronun Dramatik Biçimi	Tiyatronun Epik Biçimi
Anlatarak. Seyirciyi bir sahne aksiyonunun içine daldırır. Aktivitesini tüketir. Duygulanımlar biriktirilir. Seyirci içine dalmıştır birlikte yaşar. Oluşup, gelişme Her bir sahne diğeri için vardır Değiştirilemez insan Olay gidişi doğrusaldır. Düşünce oluşu belirler. Duygu.	Eyleyerek. Seyirciyi gözlemci yapar. Aktivitesini uyarır. Bilmeye tanımaya vardırılır. Seyirci karşısındadır inceler. Montaj Her bir sahne kendi için vardır. Değiştirilebilen insan Olay gidişi kıvrımlarla doludur. Toplumsal oluş düşüncüyü belirler. Akıl.

Brecht, 1998: 396-397

Aynı zamanda Brecht'in biçim ve ideoloji arasındaki ilişkiye verdiği önem ve belki de özellikle seyircilere kendi sorunlarını kendileri yazmaları çağrısında bulunmasında da bu görülür." (Bertolt-Brecht-inceleme).

Wilson'ın sanatında Shakespeare önemli bir yeri olduğu, belirli ve bilinen bir gerçektir.



Resim 5. Üç Kuruşluk Opera.

"sone no.43

*apaçık görüyorum gözlerimi yumunca.
bütün gün gördüklerim taşımaz hiçbir değer,
ama düşlerde hep sen varsın uyku boyunca;
göz karanlıkla ışıır, karanlıkları deler.
başka bütün gölgeler, gölgende ışık bulur;
bedenin gölgesi, mutluluğu gösterir
ışıl ışıl gündüze saçarak daha çok nur,
senin gölgen nasıl da kör gözlerle fer verir.
gözlerim kutlu olur seni seyrettikçe ben,
canlı gün aydınlanır sendeki ışıklarda,
en karanlık gecede belirsiz güzel gölgen
derin uykuda sönmüş gözlerle can katar da.
seni görmeyince benim her günüm gece;
geceler gündüz olur düş seni gösterince. (...)*

Soneler, salt şiir olarak, Shakespeare'in lirik dehasını, dramatik eserlerinde sezindiğimizden çok daha yoğun bir güçle karşımıza çıkarmaktadır (www.insanokur.org).

İşte Wilson'ı Shakespeare'nin Sonelerini sahnelemeye iten belki de bu düşünceler olmuştur. Onu dilden, hatta dilin özlerinden daha özgür ve bir o kadar bağımlı kılan tiyatrosunu geliştirmesinde kullandığı görsel işaretler ve semboller "Sone"lerinde de kendini göster-



Resim 6. Shakespeare Sone.

Wilson 154 soneden sadece 23'ünü kullanarak sahnede kendi dünyasını Shakespeare'den de bağımsız bir biçimde kurmaktadır. Hem de bu kurduğu dünyanın içine de Shakespeare'i de dahil eder. Sadece yazarı dahil etmekle kalmaz sahnede gerçekleşenlere dışardan bakarak uzaktan uzağa Brecht'e bir gönderme yaparak bir travestiye de sahnelemesine eklemiştir.

Diğer karakterlerin hepsi, tam da 43. sonede Shakespeare'in gece ile gündüzü tersyüz ederek birbirinin içine geçirmesi gibi, Wilson tarafından altüst edilmiştir.

Sahnelemede erkek, kadın, gece gündüz kavramları iç içedir. Cinsiyet ve zaman yoktur.

Wilson oyunun hemen başında, birbirini takip eden üç sahnede birer kere tekrarlamıştır bu soneyi; birincisi soytarı, ikincisi Shakespeare tarafından şiir olarak okunmakta, üçüncüsünde bestelenmiş şekliyle söylenmektedir.

Bu sonenin yapıtın bütün sistemini kurduğunu görmemizi sağlar. Böylelikle, sahnelemede yine bir karşıtlık söz konusudur.

İlk bölümün siyah kostümlerinin yerini sonrasında beyaz kostümler almaktadır.

İki bölüm de 7 sahneden oluşur; bu sahneler birbirlerini yansıtarak birer ayna görevi

görmektedirler. Böylelikle sahnelerde hiçbir boşluk olmamakta birbirlerini tamamlamaktadırlar.



Resim 7. Shakespeare Sone.

Wilson'ın sahnede yansıttığı gerçeklik düşselliğe daha yakındır. Oyun kişilerinin yerini, figürlere, nesnelere, sessizliğe hiç çekinmeden bırakır. Bu çerçeveden bakıldığında bir ritüelle dönüş gözlemlenmesi yerinde olur. Oyun oynama bilgisini sahneye yeniden getiren Wilson bu sebeptendir ki kendi tiyatrosunun ilk örneklerini vermektedir. Oyunlarındaki figürler, düşlerde yaşayan tarihsel kişilikler, masallardaki gibi dev ya da minyatür nesnelere, hatta konuşan hayvanlardır. Bu açıdan bakıldığında Wilson'ın gösterimlerinde Artaud'un tiyatrosuyla benzerlikler görülebilir.

Tiyatronun en önemli parçalarından biri olan dili Robert Wilson birçok farklı yönüyle kullanmıştır. Dramatik hareketliliğin yokluğu ile bütünleşen Wilson tiyatrosunda, sağlam temellere dayanan kendi içinde son derece tutarlı gözükten bir sahne bağlamı içerisinde oyuncu psikolojik aksiyondan uzak kendine

özgü figürler içinde yer alır. Sahneyi 'paylaşan' oyunculara, bu alışılmışın dışındaki uzamsal göstergelerin hakim olduğu yöntem içerisinde, birbirleri ile çoğu zaman hiçbir etkileşimde bulunmazlar. Bu doğrultuda "Wilson'un dili parçaladığı görülür.



Resim 8. Shakespeare Sone.

Öyle bir parçalamadır ki, sahneleme içerisinde devam eden bir diyalog yerine, bölük pörçük cümleler vermekten de geri kalmaz. Bu bölük pörçük cümlelerin altında bambaşka öyküler olabilir, ama bunlar başlamadan biterler. "Dolayısıyla Wilson oyuncuların, sözcüklerle mantıksal bağlantılar kurmasına engel olur" (Birkiye, 2010: 225).

Brecht'in tiyatrosunun en belirgin özelliği ya zarla yapıt, yapıtla izleyici arasındaki uzaklık-

ken, Wilson'da bu sadece yazar için geçerlidir. Çünkü Wilson sahnelemelerini gerçekleştirirken "abartı" denen tüm göstergeleri kullanır dolayısıyla bu uzaklık seyirci için değil yazar için kurulan bir mesafedir. Tiyatroyu metinden yönetmene yaklaştırmıştır. Bir anlamda Artoud'un vahşet Tiyatrosundan da yararlanan Wilson, gerçeküstüçülük imgelerini kullanırken onları hayal ürünü olmaktan çok birer nesneye dönüştürürken amacı Brecht gibi izleyiciyi sadece düşündürmek değildir.

Wilson, dili bir çeşit "sosyal, toplumsal eser" gibi, kendi içinde birçok parçaya ayrılmış olarak kelimelere böler. Ve bu sayede dil'in sadece zamanla değişmediğini, insan ve kültürle de değiştiğine de bir kez daha tanıklık etmemizi sağlar. Sıklıkla Wilson'ın kullandığı bir diğer yöntem de "Görsel" olarak sözcükleri göstermesidir. Bu da izleyicilere, anlam ve nesneden daha çok "dilin kendisini" göstermektedir. Sessizliği ve gürültüyü de bir arada kullanan Wilson için dilin tüm artı ve eksileri eşit düzeyde kullanıma açıktır.

Sonuç

Dilin hayatımızdaki yeri nedir ve bizi nasıl biçimlendirir sorularına cevap arayan Wilson yaptığı çalışmalarda dilin niçin ve neden bu kadar çok önemli olduğunu vurgulamıştır.

Dolayısıyla Wilson'un gösterimlerinde sahenin mekânsal bölmelerle ayrılmış olması oyun alanının parçalanmasına ve kavramsal düzeyde baskın bir süreksizliğe işaret eder. Sahnede yer alan nesnelere ve olaylar belirgin bir mantığa uymaz. Dolayısıyla beklenen estetik anlayışından yoksundurlar. Tek bir aksiyon ya da nesne, çok sayıda okuma olasılığı sunabilir. Hiçbir odak noktası sunmadan, aksiyonu dağıtarak birkaç olay eşzamanlı olarak ortaya çıkar. Bu çok merkezlilik izleyiciyi anla-

Tablo 2: Karşılaştırma

	Pedagojik Amaçlar	Estetik Amaçlar	Yönetim ve Formlar
Bertolt Brecht	Öğrenmenin diyalektik materyalist düşünceden beslenmesi ve toplumsal değişime hizmet etmesi. Seyirci dramaturjisini değiştirmek.	Aristotelyen özdeşleşme anlayışının sorgulanması. Tiyatronun bir sanat olarak estetik haz vermesi ve eğlendirmesi. Oyuncu-seyirci ayrımı korunur, seyircinin aktifleşmesi ve izlediği oyuna eleştirel bakabilmesi. Natüralizmin reddi, stilize bir gerçekçilik.	Epik-diyalektik tiyatro: a) Yabancılaştırma b) Tarihselleştirme c) Gestus d) Eleştirel Dramaturji e) Eleştirel Oyunculuk f) Eklektik Sanat
Robert Wilson	Oyun bilgisinden yola çıkarak ve rol yapmadan, deneyimleyerek öğrenmeye açık olması. Anlamı bozmak yoluyla, gerçek ve kurmaca arasındaki çelişkileri açığa çıkarmak. Seyircide dramaturjiyi değiştirmek.	Kolektif bir eylemi, mümkün olan en çoklu biçimde ortaya koymak. Gerçekler hakkında farkındalık sağlamak. Simgelerin, gerçeği görmek açısından rol geleneklerinin dışına çıkması.	a) Karmaşa İçinde İnsan b) Bakışsal Dramaturji c) Bölme d) Bölünme e) Parçalı Sanat

mı oluşturma sürecinde ilişkilendirilecek parçaları belirleme olanağından yoksun bırakır.

Çağdaş Tiyatroda Brecht'le başlayan gelişim Wilson'un sahnelemelerinde devam ederken öz'ün ele alınması ve metnin ikinci plana itilmesi sıklıkla görülmektedir.

Tiyatronun 20. yy'da değişkenliği ve gelişimi niteliği konusunda perspektif geliştirmek amacıyla yazılan bu makalede, kuramlar üzerinden Robert Wilson tiyatrosunda bütünlük – parçalılık – süreksizlik – estetik kavramları ile teatral kodların parçalanması ve son olarak Brecht-Wilson estetik perspektiflerinin karşılaştırılması analiz edilmiştir.

KAYNAKÇA

Antmen, A. (2013). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, 5. Baskı, İstanbul: Sel Yayıncılık.

Benjamin W. (2007). *Brecht'i Anlamak*, 3. Basım, İstanbul: Metis Yayınları.

Birkiye, K.S. (2007). *Çağdaş Tiyatroda Kültürlerarası Eğilim*, eds. Peter Brook, Eugenio Barba, Robert Wilson, Ankara: De Ki Yayınları.

Brecht, B. (1997). *Epik Tiyatro*, çev: K. Şipal, İstanbul: Cem Yayınevi.

Bürger P. (2014). *Avangard Kuramı*, Sunuş: Ali Artun, çev. Erol Özbek, İstanbul: İletişim Yayınları.

Candan, A. (2013). *Öncü Tiyatro ve Dijital Çağda Gösterim*, 2. Baskı, İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Davy, K. Richard Foreman's Ontological-Hysteric Theatre: The Influence of Getrude Stein. *Twentieth Century Literary*, 1, 24, USA. <http://ehis.ebsco-host.com7>

Harriso, C. ve Wood P. (2011). *Sanat ve Kuram*, çev: S. Gürses, İstanbul: Küre Yayınları.

<http://arasta.tumblr.com/bertolt-breht-ve-epik-tiyatro-kurami/>

<http://mimesis-dergi.org/2013/02/robert-wilsonun-tiyatral-evreni/>

[http://edergi.sdu.edu.tr/index./peyzaj ve metin sahneleme anlayışı/ Naciye Aksoy/](http://edergi.sdu.edu.tr/index./peyzaj-ve-metin-sahneleme-anlayisi/)

<http://edergi.sdu.edu.tr/index.php>

<http://moderntheatre.suite101.com>

<http://moderntheatre.suite101.com/article.cfm/deconstructiontheatre>

<http://robertwilson.com/>

<http://xa.yim.com/robertwilson>

Innes, C. (2004). *Avan-Garde Tiyatro*, çev: B. Güçbilmez ve A.V. Kahraman, 1. Baskı, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

İpşiroğlu, Z. (1988). *Tiyatroda Devrim*, 1. Baskı, İstanbul: Çağdaş Yayınları.

İpşiroğlu, Z. (2014). *Dramaturjiden Sahne Çözümlemesine*, 1. Baskı, İstanbul: Habitus Yayınları.

Karacabey, S. (2006). *Modern Sonrası Tiyatro ve Heiner Müller*, Ankara: De Ki Yayınları.

Kocabay, Kalkan, H. (2003). Robert Wilson'un Tiyatrosunda Farklı Kültürel Öğelerin İşlevi. *İstanbul Üniversitesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi*,(2): 172-186.

Lehman, H-T. (2006). *Postdramatic Theater*, K. Jürs-Munby (trans.), Routledge, London and Newyork.

Lukacs, G. (1992). *Estetik-II*, çev: A. Cemal, İstanbul: Payel Yayınevi.

Lunn, E. (1995). *Marksizm ve Modernizm: Lukacs, Brecht, Benjamin ve Adorno Üzerine Tarihsel Bir İnceleme*, çev: Y. Alogan, İstanbul: Alan Yayıncılık.

Nutku, Ö. (2002). *Oyunculuk Tarihi 2*, 1. Baskı, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Pavis, P. (1999). *Sahneleme: Kültürler Kavşağında Tiyatro*, çev: S. Kamber, 1. Baskı, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Sarup, M. (1983). *Post-yapısalcılık ve Postmodernizm*, çev: A. Güçlü, 1. Baskı, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Sezgin, B. (2013). Brecht, Boal, Heathcote ve Bolton açısından

Tiyatronun ve Dramanın Öğretici Niteliği". *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, (36): 2.

Şener, S. (1991). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.

Şener, S. (1997). *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Ünal, A.H. (2004). Yirminci Yüzyılın Sonunda Tiyatroda Arayışlar: Postmodern Tiyatro, Yayımlanmış Doktora Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Wright, E. (1998). *Postmodern Brecht*, çev: A. Bahçıvan, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

www.dergile.ankara.edu.tr

www.insanokur.org

www.watermillcenter.org

Yarar, C. (2010). Bertolt Brechtin ve Georgy Lukacs'ın Gerçekçilik Anlayışlarında Modern Sanatın Ne'liği, Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.