

T.C.
İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



AVRUPA TİYATROSUNDA SAHNE VE SEYİRCİ İLİŞKİSİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Aytunç ÖZER

Drama ve Oyunculuk Ana Sanat Dalı

Sahne Sanatları Sanat Dalı

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Selen KORAD BİRKİYE

OCAK 2017

T.C.
İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



AVRUPA TİYATROSUNDA SAHNE VE SEYİRCİ İLİŞKİSİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Aytunç ÖZER
(Y1212.210004)

Drama ve Oyunculuk Ana Sanat Dalı

Sahne Sanatları Sanat Dalı

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Selen KORAD BİRKİYE

OCAK 2017



T.C.
İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ

Yüksek Lisans Tez Onay Belgesi

Enstitümüz Drama ve Oyunculuk Ana Sanat Dalı ^{Sahne Sanatları} Tiyatro Yöneticiliği Tezli Yüksek Lisans Programı Y1212.210004 numaralı öğrencisi Aytunç ÖZER'in "AVRUPA TİYATROSUNDA SAHNE VE SEYİRCİ İLİŞKİSİ" adlı tez çalışması Enstitümüz Yönetim Kurulunun 16.06.2016 tarih ve 2016/12 sayılı kararıyla oluşturulan jüri tarafından ^{oybirliği} ile Tezli Yüksek Lisans tezi olarak ^{kabul} edilmiştir.

Öğretim Üyesi Adı Soyadı

İmzası

Tez Savunma Tarihi :31/01/2017

1) Tez Danışmanı: Doç. Dr. Selen KURAD BİRKİYE

2) Jüri Üyesi : Prof. Mehmet BİRKİYE

3) Jüri Üyesi : Yrd. Doç. Dr. Nazım Uğur ÖZÜAYDIN

Not Öğrencinin Tez savunmasında **Başarılı** olması halinde bu form imzalanacaktır. Aksi halde geçersizdir.



YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Avrupa Tiyatrosunda Sahne ve Seyirci İlişkisi” adlı çalışmanın, tezin proje safhasından sonuçlanmasına kadarki bütün süreçlerde bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurulmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin Kaynakça’da gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve onurumla beyan ederim. (25.01.2017)

Aytunç ÖZER





ÖNSÖZ

Bu tez çalışması; İstanbul Aydın Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Yönetmenliği Yüksek Lisans Programı öğrencisi olarak tarihsel süreci içerisinde Avrupa tiyatrosunda sahne ve seyirci ilişkisini incelemek ve seyirci algısını gözetmek suretiyle bir yönetmenin esere yönelimini belirlemek amacıyla yapılmıştır.

Sanat, hayatı anlamlı kılmak için vardır. Tiyatro da hayatı yücelten en özel sanatlardan bir tanesidir. Bir yandan insana; kavganın, barışmanın, zamanla yarışmanın değerini gösterir. Bir yandan da doğanın, düşüncenin, hayatın ve hakikatin önünde diz çökerterek ümidi yeşertir.

Bu nedenden ötürü; müzik geçmişine sahip bir insan olarak beni tiyatro yönetmenliği üzerine yüksek lisans yapmam hususunda yönlendiren ve desteğini her zaman hissettiren Sibel Kaya'ya,

O dönem içerisinde tanışmamamıza rağmen; bu alanda yüksek lisans yapmamı öneren ve içerisindeki insan sevgisine hayran olduğum Sündüz Haşar'a,

Kendisinden asistanlık talep etmişken, beni tiyatro sahnesine oyuncu olarak yerleştiren ustam, hocam Yücel Erten'e,

Tez yazım süresince yönlendirmeleriyle hayatımı kolaylaştıran ve elindeki tüm kaynakları açan Doç. Dr. Selen Korad Birkiye'ye,

Yüksek lisans süresince bilgilerinden feyz aldığım, tiyatrodaki rol model gördüğüm Prof. Mehmet Birkiye'ye ve Yrd. Doç. Dr. M. Melih Korukçu'ya,

Yazım süresince her tıkandığımda kapısını çaldığım, akademik yol göstericim sevgili kuzenim Gökçe Özer Eröz'e,

Her zaman destekleriyle yanımda olan annem Yasemin Özer, babam Nuri Özer ve ablam Ayça Özer Tokat'a,

Ve hayatta en çok onlardan öğrendiğim sevgili öğrencilerime,

Teşekkürü borç bilirim.

Ocak 2017

Aytunç ÖZER



İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ.....	vii
İÇİNDEKİLER.....	ix
ÇİZELGE LİSTESİ.....	xi
ŞEKİL LİSTESİ.....	xiii
ÖZET.....	xvii
ABSTRACT.....	xix
1. GİRİŞ.....	1
1.1. Tezin Amacı.....	13
1.2. Tezin Problemi.....	13
1.3. Hipotez.....	14
1.4. Tezin Önemi.....	14
1.5. Yöntem.....	15
1.6. Sınırlılıklar.....	15
2. SAHNE VE SEYİRCİ İLİŞKİSİNİN TARİHİ	17
2.1. Ritüel.....	28
2.2. Antik Yunan.....	32
2.3. Antik Roma.....	38
2.4. Orta Çağ.....	42
2.5. Rönesans.....	45
2.6. Klasik Akım.....	52
2.7. Romantik Akım.....	55
2.8. Gerçekçi Akım.....	56
2.9. Karşı Gerçekçi Eğilimler.....	64
2.10. Modernizm.....	73
2.10.1. Fütürizm (Gelecekçilik).....	74
2.10.2. Ekspresyonizm (Dışavurumculuk).....	77
2.10.3. Dadaizm.....	80
2.10.4. Sürrealizm (Gerçeküstüçülük).....	82
2.10.5. Bauhaus.....	85
2.10.6. Toplumsal Gerçekçilik.....	91
2.11. Modernizmden Postmodernizme Geçiş Evresi.....	99
2.12. Postmodernizm.....	108
3. SEYİRCİNİN EYLEM ALANINDAN SEYİRCİ ALGISINA.....	117
3.1. Kamusal Alan ve Seyirci.....	121
3.2. Tiyatrodaki Yeni İfade.....	128

3.3. Tamamlayıcı Olarak Seyirci.....	134
3.4. Seyirci Algısı.....	137
4. SONUÇ.....	153
KAYNAKLAR.....	161
ÖZGEÇMİŞ.....	177



ÇİZELGE LİSTESİ

Sayfa

Çizelge 2.1: Schechner'in play, games, spor, tiyatro ve ritüel karşılaştırması.....	31
Çizelge 2.2: Schechner'in play, games, spor, tiyatro ve ritüel karşılaştırması.....	32
Çizelge 2.3: Augusto Boal'ın 'Ezilenler Tiyatrosu' kitabından Brecht'in Dramatik ve Epik Biçim anlayışı üzerine karşılaştırma.....	98





ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 1.1: Sandra Botticelli, Venüs'ün Doğuşu (1485), Galleria degli Uffizi, Floransa 280x180 cm, Tuval üzerine tempera.....	4
Şekil 1.2: Gürdal Duyar, Güzel İstanbul, Yıldız Parkı.....	5
Şekil 1.3: Vajina Monologları Oyun Afişi.....	6
Şekil 1.4: Mona Lisa ve Kalabalık.....	10
Şekil 1.5: Leonardo Da Vinci, Mona Lisa (1519), Louvre Müzesi, Paris 77x53 cm, Yağlı Boya.....	11
Şekil 2.1: Sanat Olgusu.....	19
Şekil 2.2: Atina, National Archaeological Museum'da bulunan 'Dionysos'a Sunum Yapan Aktörler' rölyefi.....	33
Şekil 2.3: Antik Yunan Tiyatrosunun Gelişme Evreleri.....	36
Şekil 2.4: Epidauros Tiyatrosu – Theatron Görünüşü.....	36
Şekil 2.5: Prohedria adı verilen özellikle Dionysos rahipleri ve krallar için ayrılmış şeref koltukları.....	37
Şekil 2.6: Türkiye'de bulunan Letoon (Solda) ve Arycanda (Sağda) Tiyatrolarından halka ait oturma yerleri.....	37
Şekil 2.7: Jean-Leon Gerome'un 1872 tarihli, gladyatör dövüşü konulu, Pollice Verso adlı eseri.....	39
Şekil 2.8: "La Naumaquia" / İspanyol ressam Ulpiano Checa tarafından 1894 tarihinde yapılan, Circus Maximus'ta düzenlenen bir "Deniz Savaşı Oyunu"nun resmedildiği eser.....	39
Şekil 2.9: Roma dönemine ait tiyatro bileti (Sürmeli, 2010: 115).....	40
Şekil 2.10: Roma'da bulunan Marcellus Tiyatrosunun cavea bölümünün dıştan görünümü.....	41
Şekil 2.11: Jean-Léon Gérôme'un 1883 tarihli 'Hristiyanlığa inananların son duası' adını taşıyan yağlı boya tablosu.....	42
Şekil 2.12: Denis van Alsloot'un 1615 tarihli The Triumph of Isabella adlı çalışmasından oyun alanının çevresinde ve evlerin pencerelerindeki seyirciler detayı.....	43
Şekil 2.13: Valenciennes'deki Zincirleme Sahne Düzeni, 1547.....	44
Şekil 2.14: Commedia dell'Arte sahnesi ve oyuncular, 1657.....	47
Şekil 2.15: Rönesans bahçe tiyatrosuna örnekler.....	48
Şekil 2.16: Toscano'da bulunan Marlin Villa Reale Garden'daki bitkilerden yapılmış sahne düzeni.....	49
Şekil 2.17: 'Teatro Olimpico', perspektifi.....	49
Şekil 2.18: 'Teatro Olimpico', plan.....	50
Şekil 2.19: 'Teatro Olimpico', görünüş.....	50

Şekil 2.20: ‘Sabbionetta Tiyatrosu’, maket.....	51
Şekil 2.21: ‘Sabbionetta Tiyatrosu’, sahneden salona bakış.....	51
Şekil 2.22: ‘Teatro Farnese’, salondan sahneye bakış.....	52
Şekil 2.23: Münih’te bulunan ‘Residenztheater’ın günümüzdeki görünümüyle sahneden salona bakış.....	54
Şekil 2.24: Milano’da bulunan ‘Teatro alla Scala’nın en üst balkonundan salona genel bakış.....	56
Şekil 2.25: Saxe-Meiningen Dükü’nün sahnelediği Shakespeare’ın ‘Julius Caesar’ tragedyası için Kleinmichel tarafından çizilen taslak, 1874.....	58
Şekil 2.26: Saxe-Meiningen Dükü’nün Heinrich Kleist’in ‘Arminius Savaşı’ için çizdiği taslak.....	59
Şekil 2.27: André Antoine’in 1906 yılında sahnelediği ‘Vieille Renommée’ temsilinden.....	60
Şekil 2.28: Stanislavski’nin 1904 yılında ‘Moskova Sanat Tiyatrosu’nda sahneye koyduğu Anton Çehov’un ‘Vişne Bahçesi’ oyunundan.....	62
Şekil 2.29: ‘Bayreuth Festival Tiyatrosu’ seyir yeri görünümü.....	66
Şekil 2.30: ‘Bayreuth Festival Tiyatrosu’ balkon-galeri görünümü.....	66
Şekil 2.31: Paris’te bulunan ‘Théâtre de l’Oeuvre’den sahne ve salon görünümü.....	68
Şekil 2.32: 1906 yılında Viyana’da sahnelenen Oscar Wilde’in kaleme aldığı ‘Salome’den bir görünüm.....	69
Şekil 2.33: Appia’nın Wagner’in ‘Die Walküre Operası’ için tasarladığı sahne çalışması, 1896.....	70
Şekil 2.34: Appia’nın Gluck’un ‘Orpheus and Eurydice Operası’ için Sahne Tasarımı, 1912.....	71
Şekil 2.35: Appia’nın Gluck’un ‘Orpheus and Eurydice Operası’ sahnelemesinden bir görünüm, 1912.....	71
Şekil 2.36: Gordon Craig tarafından tasarlanmış bir sahne görünümü.....	72
Şekil 2.37: Meyerhold’un sahnelediği bir oyundan.....	76
Şekil 2.38: Alman Ekspresyonist Karl Heinz Martin’in yönettiği ‘Von Morgen Bis Mitternacht’ adlı oyundan bir sahne.....	78
Şekil 2.39: Berlin’de bulunan ‘Großes Schauspielhaus’tan seyir yeri görünümü.....	79
Şekil 2.40: Dadaizmin kurulduğu ‘Cabaret Voltaire’den bir kare.....	81
Şekil 2.41: Dadaist sanatçı Hugo Ball’ın 1916’da ‘Cabaret Voltaire’de yaptığı performanstan bir görünüm.....	81
Şekil 2.42: Jodorowsky’nin Sürrealist bir oyunundan sahne görünümü.....	83
Şekil 2.43: ‘Champs Elysees’ tiyatro bina taslağı.....	87
Şekil 2.44: Walter Gropius, ‘Total Tiyatro’ taslağı.....	88
Şekil 2.45: Farkas Molnar’ın ‘U Tiyatro’ tasarımı.....	89
Şekil 2.46: Moholy-Nagy ‘nin sirk ve varyete tasarımlarından.....	89
Şekil 2.47: Moholy-Nagy ‘nin sirk ve varyete tasarımlarından.....	90
Şekil 2.48: 1928’de ‘Berliner Piscator-Bühne’ (Berlin Piscator Sahnesi)’de Piscator tarafından sahnelenen Franz Jung’un ‘Vatan Hasreti’ oyunundan.....	92
Şekil 2.49: Bertold Brecht’in yazıp yönettiği ‘Cesaret Ana ve Oğulları’ oyunundan bir kare.....	95
Şekil 2.50: Bertold Brecht’in ‘Üç Kuruşluk Opera’ adlı eserinden bir kare, 1928.....	97
Şekil 2.51: Grotowski’nin sahnelediği ‘Acropolis’ oyunundan, 1962.....	102
Şekil 2.52: Eugenio Barba ‘Scylla and Charybdis’ provasında oyuncularla çalışırken.....	105
Şekil 2.53: ‘Living Theatre’ bünyesinde sahnelenen ‘Paradise Now’dan, 1968.....	106

Şekil 2.54: Charles Moore'un New Orleans'ta yer alan 'Piazza d'Italia' adlı yapıtı..	111
Şekil 2.55: Postdramatik bir yazar olan Sarah Cane'in İngiltere'de bulunan Theatre North'ta sahnelenen 'Blasted' adlı oyunundan.....	113
Şekil 2.56: Robert Wilson'un 1992 yılında sahnelediği 'Einstein on the Beach' operasından.....	114
Şekil 3.1: Haz, ihtiyaç ve talep döngüsü.....	126
Şekil 3.2: Maslow'un İhtiyaçlar Hiyerarşisi.....	126
Şekil 3.3: Maslow'un İhtiyaçlar Hiyerarşisi'nin Hill ve O'Sullivanlar tarafından sanata uygulanması.....	127
Şekil 3.4: Maslow'un 1990 Sonrası İhtiyaçlar Hiyerarşisi.....	128
Şekil 3.5: Elam Keir'in göstergebilim modeli.....	139





AVRUPA TİYATROSUNDA SAHNE VE SEYİRCİ İLİŞKİSİ

ÖZET

‘Avrupa Tiyatrosunda Sahne ve Seyirci İlişkisi’ başlığını taşıyan, bu yüksek lisans tez çalışması; tarihsel süreci içerisinde, ‘sahne ve seyirci ilişkisini incelemek’, tartışmaları bugün dahi geçerliliğini koruyan ‘seyircide bir eylem alanının mümkün olup olmadığı’ ve de ‘seyirci algısını belirleyen öğeler’ hususunda bir araştırma yapmak gayesiyle ortaya çıkmıştır.

Bu bakımdan ilk olarak sanat olgusu içerisinde alıcı kavramı incelenerek; alıcının, sanat eseri ve sanatçı ile birlikte eşit öneme sahip olduğu belirlenmiştir. Daha sonra alıcının tiyatrodaki karşılığı olan seyirci kavramı araştırılarak, sahnenin tamamlayıcı ögesinin seyirci olduğu ve sahnede yaratılanı kendi bakış açısıyla anlamlandırma yetisine sahip olduğu vurgulanmıştır.

Bir şimdiki zaman sanatı olarak görülen tiyatro sanatı, aynı zamanda da bir eylem sanatı olarak değerlendirilmektedir. Hannah Arendt’in eylem tanımlamasında yer alan eylemin sürekliliği göz önüne alındığında; sahnede başlayan her bir eylem, yeni bir eylemi de beraberinde getirmektedir. Bu eylemsellik sahne üzerindeki oyuncuyu etkilediği gibi aynı zamanda edilgen konumdaki seyircileri de bu eylemselliğe sürüklemektedir. Yani seyircinin eylemliliği; oyunu kendi bilgi ve kültür birikimi, yaşantıları, psikolojik durumu gibi pek çok veri ışığında değerlendirme, analiz etme ve yorumlama yetisi olarak kabul edilebilmektedir. Bu bağlamda belirtilmelidir ki; her ne kadar bir yönetmen, sahnelediği oyun çerçevesinde seyirciye ulaşmak üzere yola çıksa da seyircinin tiyatro eserinden alımlaması farklılıklar gösterebilmektedir. Yapılan tez çalışmasının da temel problemi olarak belirlenen bu durum; tez içerisinde seyirci algısının felsefik ve psikolojik veriler çerçevesinde değerlendirilmesine sebebiyet vermiş; seyirci algısını belirleyen öğeler de sahne üzerinde yer alan göstergeler üzerinden örneklendirilmiştir.

Hiç şüphesiz ki yönetmenler; sahnelemelerini, seyirci ile buluşması adına yaratmakta ve bu yolla seyirciye anlatmak istediklerini göstermek üzerine kurgulamaktadırlar. Eğer ki bir yönetmen, seyirci algısını gözetmek ve hedef kitlesini bilmek suretiyle oyuna yöneliyorsa; seyirci ile kurduğu ilişki daha çok netlik kazanacaktır. Bu tez çalışmasının hipotezi olarak da belirlenen bu düşünce yapısından yola çıkılarak; Patrice Pavis’in alımlamanın koşulu olarak sunduğu psikolojik, toplumbilimsel ve antropolojik olmak üzere üç alandaki inceleme yapısı; yönetmenlerin sahneleme sürecinde, seyircinin olanak ve olanaksızlıklarını gözlemleyebileceği bir yaklaşım olarak incelenmiştir. Bu yöntemle; bir yönetmenin sahnelemesi gereken oyunu nitelendirmesi kolaylaşabileceği ve seyirciyle iletişimine de katkı sağlayabileceği düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: *Tiyatro, Seyirci, Sahne, Yönetmen, Alımlama*



STAGE AND AUDIENCE RELATIONS IN THE EUROPEAN THEATRE

ABSTRACT

This Graduate Thesis titled “Stage and Audience Relationships in European Theatre” examines stage and audience relationships from past to present, and deals with the audience in terms of having room for action as well as the elements that shape audience perceptions.

In this line of thought, it has been decided that the receiver in theatre has equal importance as the work of art and the actors. Later on the concept of the receiver in theatre is examined, and it is revealed that the audience is the deciding force, and his/her perception shapes the meaning of the performance.

Theatre is also an art of action. Hannah Arendt’s definition of the continuity of action suggests that every action done on stage leads to a subsequent action. This line of action not only affects the actors on stage, but also affects the passive audience members who are drawn into the stream of action. The audience’s action in this case can be defined as his/her interpretation of the performance on stage as a result of cultural and educational background, past memories, current psychological state and several other factors which affect one’s perception. It is important to note that even though a director sets out to reach the audience in a certain tone, what the viewer receives and perceives is entirely personal and cultural. Defined as the fundamental problem in this thesis, this dilemma has led to the evaluation of the viewer on a philosophical and psychological level. The exploration of aspects and elements on stage that affect the viewers experience and perception is evaluated by examples.

It is without doubt that directors construct their staging to connect with the audience, and direct to deliver their vision to the audience in their works. If directors are able to define their target audience and monitor theatrical elements that affect viewer perception, they will be better able to form clearer experience for the audience. This thought defines the hypothesis of this thesis, and Patrice Pavis’s three principal perspectives on a spectator’s ways of looking: psychological, sociological, anthropological, is offered as a tool for the director during staging, which the audience may observe their possibilities and impossibilities. With this approach, it is believed that a director can better characterize the given play, and create a more effective and definitive impact on the audience.

Key Words: *Theater, Spectator, Stage, Director, Reception*



1. GİRİŞ

Tarih öncesi dönemlerde sanat, amaç olmaktan öte araç olarak ele alınmış ve bir iletiyi öğretme durumu olarak kullanılmıştır. Rönesans sanatında da kısmi olarak varlığını sürdüren bu durum; Akıl Çağı itibarıyla ‘Bu eser bana ne diyor, ne anlatıyor?’ sorusuna olumlu bir yanıt alarak, kendi adına var edilmeye başlamış ve alıcı kavramı da böylelikle ortaya çıkmıştır (Erinç 2009, p. 108).

Bugün dünya üzerinde üretilen her türlü sanatsal yaratım, potansiyel bir alıcının gözünün varlığı hissedilerek üretilmektedir. İrlandalı heykeltıraş, enstalasyon sanatçısı ve eleştirmen olan Brian O’Doherty (2010, pp. 57-59), ‘Beyaz Küpün İçinde’ adlı yapıtında bazen seyirci*, bazen izleyici, bazen gözlemci, bazen okuyucu ve bazen de dinleyici olarak adlandırılan alıcının kim olduğu sorusunu aynen şu şekilde sormaktadır:

“Kimdir bu İzleyici, bazen Seyirci, bazen Gözlemci, nadiren de Alımlayıcı denen o kişi? /.../ O ki; /.../ modernizmin doğuşuyla sahneye çıkmıştır. /.../ Biraz aptal gibidir bu İzleyici; sen ben gibi değildir? /.../ Onun hakkındaki yorumlarımıza sabırla katlanır, ona atfettiklerimize, önerdiklerimize aldırnamaya çalışır: ‘Şöyle hisseder izleyici...’ deriz örneğin; ya da ‘izleyici fark eder ki...’; veyahut ‘izleyici şöyle hareket eder.’ Etkilere de duyarlıdır elbette: ‘Yapıtın izleyicinin üzerinde bıraktığı etki...’ Belirsizliklerin kokusunu bir av köpeği gibi algılar ayrıca: ‘Bu belirsizlikler arasında kalan izleyici...’. Komutlar karşısında yalnız durup oturamaz izleyici; modernizm ona her türlü yakışıksız muameleyi dayatırken o bazen yerlere atar kendini, hatta süründüğü de görülmüştür. Karanlığa gömülen, algısal ipuçlarından yoksun bırakılan, flaşlardan gözleri yanan İzleyici, kendi imgesinin çeşitli mecralar tarafından parçalara ayrıştırılıp yeniden kullanılır hale getirilişini izler. Sanat onu bir fiil çekimi gibi çeker ama o tembel bir fiildir, anlamın ağırlığını korumaya isteklidir ama bunu her zaman becerebilecek nitelikte değildir. Ölçer biçer, sınar; büyülenir, büyüden arınır. /.../ Bazen ona kendisinin de bir sanatçı olduğu söylenerek, gözlemediği ya da üzerinden atladığı şeye yönelik katkısının o şeyin gerçek anlamını belirlediğine dair ikna bile edilebilir.”

Çağdaş sanatta alıcısı olmayan bir yapıtın sanat eseri sayılamayacağı görüşü; alıcıyı, sanatçı ve sanat eseri ile birlikte sanat sacayağının bir ayağına oturtmuştur (Erinç 1998,

*Türkçede eşanlamlı olarak kullanılan seyirci ve izleyici kelimeleri; tez çalışmasının bütünlüğünü sağlamak amacıyla seyirci olarak kullanılmış, ancak alıntılarda orijinaline sadık kalınmıştır.

p. 112). O'Doherty'nin yapmış olduğu alıcı değerlendirmesi de Modernizm itibarıyla, alıcıyı konumlandırmaya ve dönüştürmeye çalışan çağdaş sanat kuramcılarının eleştirisi niteliğini taşımaktadır.

Uzun yıllar boyunca Batı sanatının en önemli referans noktası olarak kabul edilen Antik Yunan tragediyalarında; seyirci, neredeyse oyunun merkezi olarak konumlandırılmıştır (Aksoy 2012, pp. 1-2). Bu nitelemede 'neredeyse' kelimesinin kullanılmasının nedeni; bu gösterilerin, tanrılara tapınma amacını taşımasından ötürüdür. Dolayısıyla Antik Yunan tragediyalarında asıl seyirciler insanlar değil, tanrılardır. Bu gösterilerin temel amacı ise seyirci üzerinde 'katharsis'* yoluyla korku ve arınma duygusu yaratarak, seyredenlerin dünyevi ruhlarını tutkularından arındırmasını sağlamaktır. Antik Yunan'dan başlayarak çok uzun bir zaman dilimi boyunca, sanatın eğitici işlevi, sanatçı otoritesi tarafından temel olarak kabul edilmiş ve sanatsal temalar bu görüşe göre belirlenmiştir. Sanat eserleri ancak Aydınlanma hareketi ve beraberinde gelişen Romantizm akımıyla, dini öğretilerden uzaklaşma şansı elde edebilmiştir (Aksoy 2012, pp. 1-2).

Günümüzdeyse, sanatın en temel işlevinin iletişim kurmak olduğu görüşü bugün de hakimiyetini korumaktadır. En yalın anlamıyla iletişim: "*kaynaktan alıcıya iletinin aktarılması süreci*" (Bıçakçı 2006, p. 17) olarak tanımlanmaktadır. Üstün Dökmen (2008, p. 19)'in tanımlamasına göreyse iletişim: "*bilgi üretme, aktarma ve anlamlandırma süreci*"ni ifade etmektedir. Sanatçı ile sanat alıcısının kurmuş olduğu iletişim türüne de 'sanatsal iletişim' adı verilmektedir. Sanatçının üretmiş olduğu eserin bir iletişim aracı olduğu noktada alıcılar; teke tek ilişki kurdukları eseri, bir bütün olarak alıp çözümlerler. Bu noktada önemli olan; sanat eseri karşısında alıcının eserden gelen iletiyi çözümleyerek anlamasıdır. Ancak sanatçı tarafından verilen iletinin çözümlenerek anlaşılabilmesi için; alıcının da, iletileri çözümleyerek anlayabilecek bilgi birikimine ve kültürel kodlara sahip olması gerekmektedir (Gürten 2009, p. 29).

Sanat olgusu, zihinsel ve coşkusal bir eylem olduğundan ötürü; gerek görsel sanatlarda, gerekse işitsel sanatlarda duygusal etkileşim olmadan sanat algılanamaz. Dolayısıyla sanat eseri ile teke tek ilişki kuran her alıcının algılama türü ve yönü, içerisinde buldukları sosyolojik, psikolojik, ekonomik, ideolojik ve hatta fizyolojik

*Burada yapılan tanımlama Aristoteles'in 'Poetika' adlı eserinde anlatılan katharsis kavramıdır. Daha sonraki bölümlerde detaylı bir şekilde incelemesi yapılacaktır.

durumlara göre farklılık gösterebilir (Erinç 1998, p. 112). Çünkü sanat eserinin değerlendirilmesi kişiseldir (Erbay 1996, p. 61) ve alıcılar, sanatçıların sundukları zaman ve mekan dahilinde kendi ruh durumları ile sanat eserine yaklaşırlar (Şişman 2006, p. 11). Örneğin; bir eserden, kırsal kesimde yaşayan bir alıcının duygusal doyumunu ile kentli bir alıcının duygusal doyumunu farklılık gösterebilmektedir. Bu durumda da sanat eseri üzerinden yüzlerce, binlerce yargı üretilebileceği sonucu ortaya çıkmaktadır (Erinç 1998, p. 113). Hatta bazı durumlarda alıcılar, kendi duygu ve düşüncelerini de ekleyerek sanat eserlerini tamamlayabilmektedirler (Şişman 2006, p. 11).

Donald Kuspit (2010, p. 34), ‘Sanatın Sonu’ adlı kitabında; 20. yüzyıl Pop ve Kavramsal sanat akımlarının temellerinin atılmasında etkili olmuş, sanat eserinin yaratım öyküsünün sanatçı değil, alıcı olduğunu ifade eden Dada hareketinin ünlü sanatçılarından Marcel Duchamp’ın görüşünü şu şekilde aktarmaktadır:

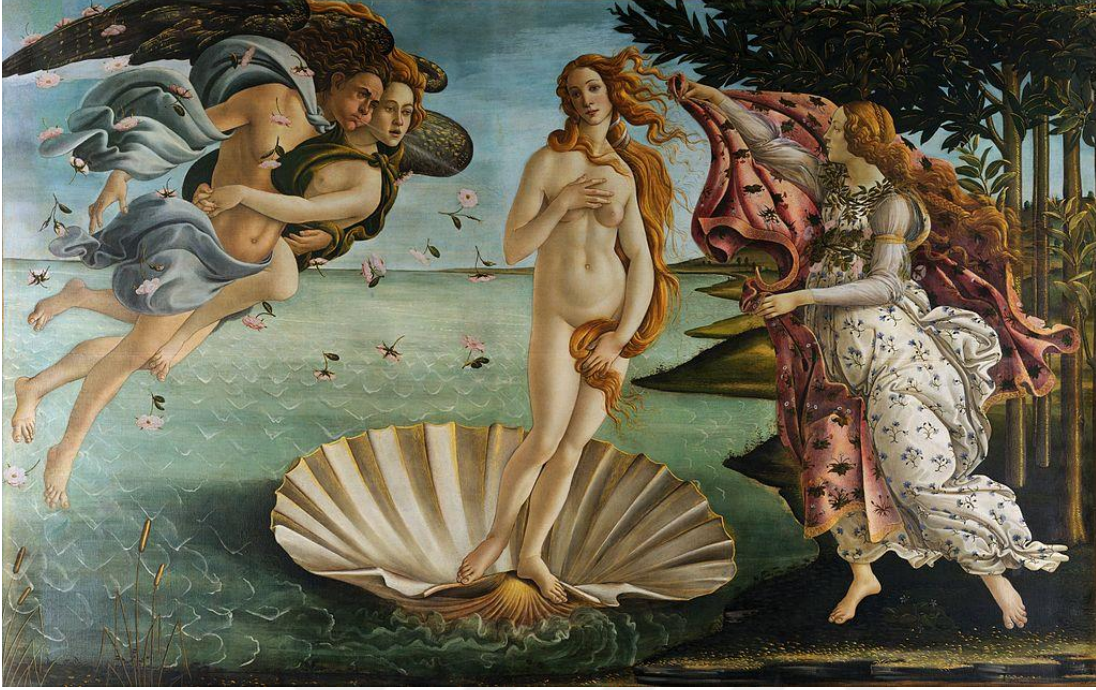
“Sanat eserinin yaratım öyküsünün sonu sanatçı değildir. Sanatçının /.../ kişisel sanat ifadesi izleyici tarafından, şekerin melastan arındırılışı gibi arındırılmalıdır... İzleyicinin görevi eserin estetik ölçülere göre ağırlığını saptamaktır... İzleyici eserin içsel niteliklerini ortaya çıkarıp yorumlayarak eserin dış dünyayla bağlantısını sağlar, böylece yaratma edimine katkıda bulunmuş olur. İzleyici bir nevi analist olmuştur, sanatçıya sanatsal rüyalarının anlamını söylemektedir.”

Marcel Duchamp’ın sözlerinden de anlaşılacağı gibi sanat eserinin yaratım sürecinin tamamlandığı nokta alıcının kendisidir. Bir eserin sanatsal nitelik taşıyıp taşımadığı alıcıların ortaya koydukları yargılardan doğar. Oscar Wilde; *“Cisimlerin çehreleri onu seyredenlerin kültürel düzeylerine göre değişir.”* (Erinç 1998, p. 10) şeklindeki ifadesiyle; birbirinden sosyo-kültürel açıdan farklı olan kişiler veya toplumların aynı esere bakış açılarının da farklılık göstereceğinin altını çizmektedir.

Sanatın içerisinde bulunduğu dini ve sosyal koşullar; sanatçıyı, sanatçının ürettiği eseri ve de tabii ki alıcıyı da etkilemektedir. Dolayısıyla her sanat eseri belli bir zihniyeti anlamlandırmaktadır. Örneğin; dini resimlerde kutsal olarak addedilen kişilerin, diğer dünyevi figürlerden daha büyük çizilmesi sanatçının tercihinden çok dönemin dini ve sosyal yapısının bir koşuludur. Aynı şekilde çıplak kadın figürü, bir dönem belli bir toplum tarafından aşk, güzellik ya da bereket tanrıçası olarak görülürken; başka bir dönem veya toplumda pornografik bir obje ya da günah sembolü olarak addedilebilmektedir (Ulusoy 2005, pp. 12-13).

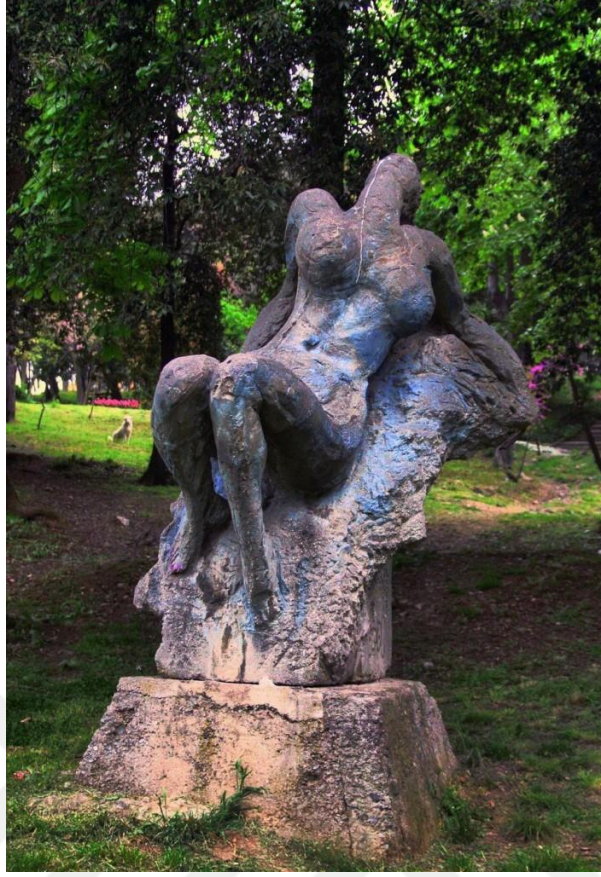
Dünya klasikleri arasında yer alan bir örnekle açıklamak gerekirse; Sandra Botticelli’nin ‘Venüs’ün Doğuşu’ adlı tablosu, Antik Yunan mitolojisindeki Venüs

heykellerinden yola çıkılarak yapılmıştır ve ergen bir kadın tasvirindeki Venüs'ün denizden doğarak kıyıya çıkışını betimlemektedir.



Şekil 1.1: Sandra Botticelli, Venüs'ün Doğuşu (1485), Galleria degli Uffizi, Floransa 280x180 cm, Tuval üzerine tempera (www.wikiart.org 2015)

Sosyal statüsü ya da ekonomik konumu ne olursa olsun, eğer ki; alıcının sanat kültürü yeterli değilse bu tabloyu bambaşka bir şekilde yorumlayacağı şüphe götürmez bir gerçektir. Aynı şekilde; ülkemizde Cumhuriyet'in 50. yılı dolayısıyla ünlü heykeltıraş Gürdal Duyar'ın yapmış olduğu 'Güzel İstanbul' adlı heykel çalışması örneklendirilebilir. Duyar, bu çalışmasında İstanbul'u bedenini ve başını hafifçe geriye atarak, uzanmış çıplak bir kadın figürüyle tanımlamıştır. 1974 yılında Karaköy Meydanı'na konulan heykel, İstanbul Valiliği tarafından müstehcen bulunarak, Türk kadınına tahkir ettiği iddiasıyla yerinden kaldırılmış ve uzunca bir süre nerede olduğu dahi bulunamamıştır. Şimdilerdeyse Beşiktaş'taki Yıldız Parkı'nın gözlerden uzak bir köşesinde tahrip edilmiş bir şekilde durmaktadır (Türkiye'nin en güzel 10 heykeli 2008).



Şekil 1.2: Gürdal Duyar, Güzel İstanbul, Yıldız Parkı (www.radyopera.com 2015)

Eğer ki bir yapıt çıplaklık, seksüel bir imge veya ar-haya gibi değerlendirmelere tabi tutuluyorsa toplumun algısında bir bozukluk söz konusudur. Zira Antik Yunan sanatını, Rönesans sanatını ve Akıl Çağı sanatını bilen bir alıcı, söz konusu n tablonun ya da heykelin sadece masumiyeti, saflığı, bekareti veya bereketi simgelediğini de bilir (Erinç 2008, p. 93).

Elbette ki benzer durumlar tiyatro sanatı için de geçerlidir. Eve Ensler'in yazdığı ve lkemizde Almira Merter tarafından sahnelenen 'Vajina Monologları' adlı oyun, dönemin Kadıköy kaymakamı tarafından, oyunun isminin genel ahlak kurallarına uymadığı gerekçesiyle Kadıköy Halk Eğitim Merkezi'ndeki gösterimi engellenmiştir (www.sanathaber.net 2015). Buradaki tutum, oyunun içeriğini dahi bilmeden isminin verdiği önyargı neticesinde ortaya çıkan bir engellemedir ve de bir kişinin beğeni ya da ahlak anlayışı tüm seyircileri etkilemiştir. Kimi seyirci Türk ahlak yapısı gereği oyuna tepki gösterirken, büyük bir çoğunluk ise protesto amacıyla oyuna daha çok ilgi göstermiştir. Balfe ve Cuyszomirski'nin de belirttiği gibi "*Zevklerin savaşı, genellikle sınıf, statü ve nesillerin savaşını maskeler*" (Ulusoy 2005, p. 53).



Şekil 1.3: Vajina Monologları Oyun Afişi, (www.arzuyanardag.net 2015)

Sıtkı Erinç (1998, p. 116), “Sanat yapıtları bize neyi çağrıştırıyorsa biz oyuzdur.” ifadesini kullanır. Buna karşılık, her alıcının sanat eserinden beklentisi farklılık gösterir. Kimileri bir sanatçıyı tanımak adına sanat eserine yaklaşırken, kimileri tinsel heyecanlarını doyuma ulaştırmak adına, kimileri ise düş gücünü daha üst seviyelere çıkartmak için sanat eseriyle ilişki kurarlar. Fakat bu beklentilerdeki sonuç hiçbir zaman değişmez. Her alıcının amacı duygusal (Erinç 1998, p. 137) ve bilişsel doyum sağlamaktır. Alıcı tarafından ortaya çıkan bu doyum hali; haz, hoşlanma ve zevk alma*

* Sıtkı M. Erinç (1998 p. 70), ‘Sanat Psikolojisi’ne Giriş’ adlı kitabında; haz, hoşlanma ve zevk almanın günlük dilde, eş anlamlı kelimeler olarak kullanılmasına karşılık, etkileri ve süreleri gereğince farklı duygusal doyumları tanımladıklarını ifade etmektedir. Erinç’e göre:

Haz: Bir uyarıcıyla başlayan, o uyarıcıyla ilişki devam ettiği sürece varolan, ilişki bittiğinde sönen, aynı ilişki tekrar kurulduğunda da ortaya çıkmayan duygusal doyum halidir.

Hoşlanma: Bir uyarıcıyla başlayan, o uyarıcıyla olan ilişki devam ettiği sürece varolan, ilişki bittiğinde sönen, fakat o ilişki tekrar kurulduğunda, her kurulduğunda tekrar ortaya çıkan duygusal doyum halidir.

Zevk alma: Bir uyarıcı ile başlayan fakat devamı için bir daha o uyarıcıya gereksinim duymayan, ilişki bittiğinde de, tıpkı bir kişilik özelliğiymiş gibi devam eden duygusal doyum halidir. Zevkin bir kişilik örüntüsü gibi iş görmesi nedeniyle ki ‘zevkli insan’ denir ama ‘hoşlanmalı insan’ ya da ‘hazlı insan’ denmez.”

Ancak yapılan bu tez çalışmasında; tiyatro sanatının alıcısı ile kurduğu ilişki teke tek olduğu ve de belirtilen duygusal doyum hallerinin her biriyle sanat eseri karşısında ilişki kurulabileceğinden ötürü genelleme bazında ‘haz’ kelimesi temel kabul edilecektir.

şeklinde karşılık bulabilir. Duygusal doyum ise ancak sanat eseri karşısında estetik beğeni kavramı ile ilişkilendirilebilir. (Erinç 1998, pp. 69-70)

İlk olarak Antik Yunan düşünürleri tarafından kullanılan estetik (aisthetike) kavramı; hem duysal, hem de düşünsel bir dünya görüşünü ifade etmek üzere bugünkü anlamından oldukça farklı bir anlamda kullanılmıştır (Bozkurt 2014, p. 40). Yunan dilinde estetik kelimesi; duyum, duygular, algı, duygu ile algılamak anlamlarına gelen ‘aisthesis’ ve ‘aisthanesthai’ kelimelerinden gelmektedir (Ergün 2013, p. 1). Estetik kavramını bugün kullanılan anlamıyla ilk kez kullanan düşünür ise Alexander Baumgarten’dır. Baumgarten, ‘Aesthetica’ adını taşıyan yapıtında; estetiği felsefeden ayrı bir bilim dalı olarak ele alarak, sanatta duygusal yetkinliği yani güzeli araştıran bir alan olarak tanımlamıştır. Baumgarten, estetik bilginin kaynağında yer alan duysal bilgiyi, güzelliğin bilgisine yöneltmiştir (Korkmaz 2013, p. 7).

Metin Sözen ve Uğur Tanyeli (1992, p. 79)’nin birlikte oluşturmuş oldukları ‘Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü’nde estetik: klasik anlamıyla ele alınarak “*Güzelin ne olduğu sorusunu yanıtlayan felsefe dalı*” olarak tanımlanırken; kelimeye “*Güzel ile sanatın ne olduğunu düşünen anlayışın ürünü*” vurgusunu yapmaktadırlar. Avner Ziss (2011, p. 1) ise estetiği, güzelin bilimi olarak tanımladığı ‘Estetik’ adlı kitabında; estetiğin tanımı üzerine farklı görüşlerin olduğunu belirterek, bu durumun da iki savdan ötürü olduğunu söylemektedir:

“Estetiğin tanımıyla ilgili görüş ayrılıkları, en başta, birbiriyle uzlaşmaz iki savdan kaynaklanır. Birinci sava göre estetiğin bir tek konusu olur: Sanatın evrim yasaları ve sanatsal yaratının özü: (natüre); öyleyse, o sadece, genel sanat kuramı olarak kendini gösterecektir. Öteki görüşe göre ise, estetik ile genel sanat kuramı birbirinden bütünü ayrı bir bilimdir: Genel sanat kuramı, sanattaki evrim yasalarını ve sanatsal yaratının özünü inceler; buna karşılık estetik de, sanatta ve gerçeklikte güzelin bilimidir.”

Estetiğin bir başka kavram kargaşasına tabii tutulduğu disiplin ise sanat felsefesidir. Sanat felsefesi ile estetik birbirleriyle ilişki içerisinde olan alanlar olsa dahi, sanat felsefesinin alanı güzel değil, sanattır ve sanat felsefesi; sanatın ya da sanatsal yaratıcılığın ne olduğu, sanat yapıtının nasıl oluştuğu gibi sorulara cevap arar (Sözen & Tanyeli 1992, p. 209). Estetik ise güzel kavramı ile birlikte sanatın değeri, sanatın ne olduğu ve sanatın niteliği üzerine incelemelerde bulunur (Aykut 2012, p. 31).

Estetiğin ne olduğunu anlayabilmek için onun temel kavramı olan güzelin üzerinde durmak gerekir. Güzelin ne olduğu üzerine sorulan soru ise Antik Yunan’dan beri yanıtlanmak istenen bir soru olarak insanlık tarihinde oldukça eskilere dayanmaktadır. Platon’un güzellik anlayışının temelinde idea kavramı yatmaktadır (Korkmaz 2013, p.

18). Filozofa göre; dünya üzerinde algılanan nesnelere güzellik dereceleri birbirinden farklıdır ve de duyularla algılanabilir dünyadaki tüm güzeller, mutlak kendilerini açan başka bir Şeyden dolayı güzeldirler. Platon'un 'Büyük Hippias' diyalogunda güzelliğin üç temel niteliği uyarlılık (*Tencere için tahta kaşık altın kaşıktan daha uyarlıdır.*), yararlılık (*Altın içe yaradığı yerde güzeldir.*) ve haz vermek (*Anababalarımızı bize yaraşır biçimde gömmek bize haz verdiği için güzeldir.*) olarak belirlenmektedir (Timuçin 2009, pp. 226-227). Aristoteles'in güzellik kavramı ise ahenk ve uyumluluk içerisinde ölçülebilir olana vurgu yapmaktadır. Bütünselliği oluşturan tüm unsurlar bir ahenk oluşturuyorsa, o Şey güzeldir (Ergün 2013, p. 5). Bunun yanında her iki düşünürün anlatılarının ortak özelliği ise güzellik kavramının iyiyi ve doğruyu işaret etmesidir (Korkmaz 2013, p. 18; Bozkurt 2014, p. 144). Antik Yunan'dan başlayarak 18. yüzyılın sonlarına kadar birlikte anılan bu kavramlar; ilk olarak Immanuel Kant tarafından güzelden ayrılarak, başlı başına bir estetik kavram olarak ele alınmış ve de sanat güzelliği ile tabiat güzelliği farklılıkları belirlenmiştir. Tabiatın güzelliği, tabiatın duyularla algılanarak belli kurallar çerçevesinde maddeye ulaşmasını nitelendirirken; sanat güzelliği ise çoğunlukla amaç ya da kural güdülmeden, hoşa gitme yoluyla ruhtaki estetik duyguyu nitelendirmiştir (Ergün 2013-2014, p. 5).

Kant'ın en yalın haliyle güzel tanımlaması: "*Kavrama dayanmadan evrensel olarak hoşa giden Şey*" (Bozkurt 2014, p. 141) Şeklinde betimlenmektedir. Kant'ın güzel tanımlamasından yola çıkararak filozof Francis Hutcheson'un da belirttiği gibi; her insanın doğalında, doğuştan gelen bir güzellik duygusu olduğu söylenebilir (Erinç 1998, p. 11). Güzele eğilim tüm insanların ortak özelliğidir ve tüm insanların ilgilerinin altında güdüler ile dürtüler yatmaktadır. Genel anlamda güdüler: fizyolojik güdüler ve sosyal güdüler olmak üzere iki grupta incelenirler. Fizyolojik güdüler tüm canlılarda var olan; açlık, korunma, üreme, uyarılma gibi en temel yaşam fonksiyonlarını ifade eder ve idimizin/altbilincimizin kontrolndedirler. Fizyolojik güdülerin doymu sırasında güzele eğilim dürtüsü dikkat çekmektedir (Erinç 1998, p. 18). Örneğin açlık bir güdüdür. Her türlü yiyecekten insanoğlu karnını doyurabilir. Eğer ki bir yiyeceği başka bir yiyecekten damak zevkimize göre farklı bir noktaya taşıyorsak bu da güzele eğilim dürtüsünü göstermektedir. Tıpkı iklim koşulları gereği kalın kıyafetler giymemiz gerekirken 'Bu mont üzerime daha çok yakışıyor!' Şeklinde düşünmemiz veya uyku güdüsü karşısında 'Bu yatak daha rahat!' diye bir tercih

göstermemiz gibi... Bu tür davranışlar insanoğlunun güzele olan eğilimini göstermektedirler.

Sosyal güdüler ise yaşamımızı idame ettiğimiz ve etkileşimde bulunduğumuz ortam koşulları içerisinde ve de yaşantılar sonucunda oluşan ego/benlik ile süperego/ üstbenlik tarafından kontrol edilen; insanın kendini kanıtlama isteği, kimlik kazanma, bağlılık, güven, saygınlık kazanma gibi güdülerdir. Bu tür güdülerde de güzele eğilim dürtüsü hakimdir (Erinç 1998, p. 19).

Jarocinski'nin "*algının dışında güzel yoktur*" (Korkmaz 2013, p. 18) görüşü; günümüzün estetik anlayışında güzelin, nesnenin kendisinde olduğu görüşünden tamamen uzaklaşıldığını ifade etmektedir. Bu görüş güzelin göreceliğini belirttiği gibi aynı zamanda da güzelin nesneye bağlılığı yerine, özneye bağlandığını belirtmektedir. Burada dikkat edilmesi gereken husus ise öznenin nesneyi algılayabildiği ölçüde güzel bulmasıdır. Algılama düzeyi ise bireyin parçası olduğu toplumun kültürüne, yaşadığı çağa, algıladığı sanat eserinin konusu ile ilgili birikimine ve de bireyin psikolojisine göre değişkenlik gösterir (Korkmaz 2013, p. 18). Aynı zamanda bu görüş yapılan tez çalışmasının da temelini oluşturmaktadır.

Beğeni, olumluyu olumsuzdan ayırabilme becerisidir. Bu sayede iyiyi kötüden, güzeli çirkinden, doğruyu da yanlıştan ayırma yetisine sahibizdir (Erinç 1998, p. 69). Estetik beğeni ise; genel anlamıyla: "*sanatta ve doğada nesnelere estetik özelliklerine göre ayırt etme olarak tanımlanır*" (Korkmaz 2013, p. 27). Alımlayıcı, sanat eseri karşısında vardığı estetik yargı üzerinde bireyseldir ve de değerlendirmesi kişinin kendi duygularına bağlıdır. Estetik yargı sübjektiflik taşıdığı için mantıksal yargı özellikleri beklenemez. Herkesin algılaması da farklılık göstereceğinden, bireyin sanat eserini kendi değerlendirmesi çerçevesinde güzel bulması durumunda, bu yargıyı başkalarının da vermesini bekleyemez (Ergün 2013, p. 8).

Değer kavramı, insanların bireysel ya da toplumsal olarak nesnelere, olayları ve de olguları, kendi önem ölçütlerine göre soyut olarak belirlemesidir. Değer kavramı sadece bugünün değil, yüzlerce yılın tarihsel ve kültürel olarak anlamlandırdığı; iyi-kötü, güzel-çirkin, yararlı-zararlı gibi karşıtlıkların kazanmış oldukları anlamların bilinmesi, bir tanesi olmadan diğersinin de olamayacağını kavranmasını ifade etmektedir. Bireyin, iç dünyasında varmış olduğu yargılar, zamana ve koşullara göre değişim gösterebilir. Ruhbilimsel açıdan değer, insanın kendisinde olmayan

eksikliğini duyduğu her şeyi ifade etmektedir. Fakat bir kişi için değerli olan, bir başkası için aynı değerde olmayabilir (Düz 2011, p. 2). Öte yandan ekonomide ise değer; *“kullanım, fiyat ve pazarın ya da kişilerin mallara atfettiği kıymetle eş anlamlıdır”* (Birkiye 2013, p. 31). Bu durumun en temel örneği çağımızın cep telefonu kullanımında görülmektedir. Akıllı telefon kullanmayan bir cep telefonu kullanıcısı için değerli olan I-Phone, Samsung gibi akıllı telefonlardır. Hızla gelişen teknoloji sayesinde aynı markanın bir üst modelinin çıkmış olması durumunda da bir alt model değerini yitirmektedir. Aynı zamanda bu durum bir statü göstergesi olarak da karşımıza çıkmaktadır.

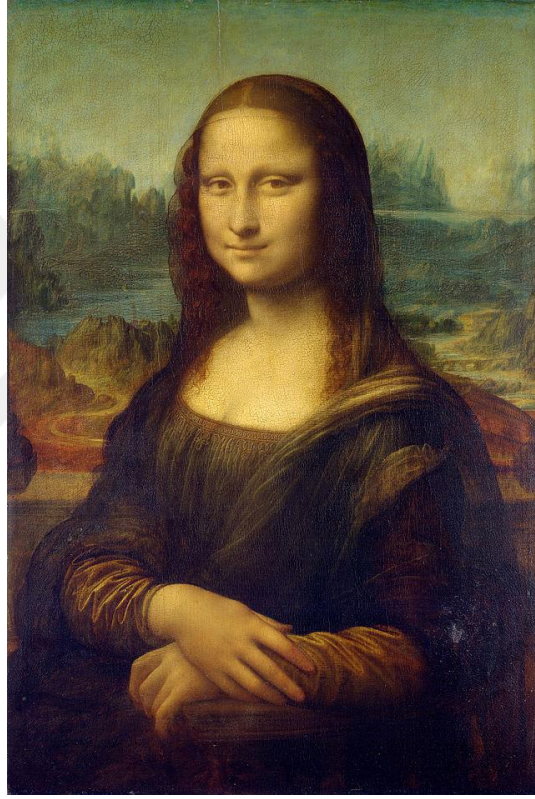
Sanatta ise değer, Kuçuradi (2013, p. 41)’nin tanımlamasıyla: *“sanatın diğer insan başarılarından ayrı olarak insan için, kişilerin yaşamı için ifade ettiği şey, insanların yaşamındaki yeridir”* ve bir sanatsal değerlendirme, üç temel aşamadan geçmektedir. Birinci aşama anlamaktır. İkinci aşama, bir yapıtı kendi sanatsal türü içerisinde bir yere oturarak değerini belirlemektir. Üçüncü aşama ise yapıtın önemini, yani yapıtın yaratımının insanlık ve dünya için ne olduğunu göstermektir (Düz 2011, p. 4). Bir değerlendirme örneği vermek gerekirse; Leonardo da Vinci’nin ‘Mona Lisa’ adlı yapıtı ele alınabilir. ‘Mona Lisa’, bugün içerisinde pek çok önemli sanat yapıtının yer aldığı Paris’teki ‘Louvre Müzesi’nde sergilenmektedir. Bir galeri içerisinde, sadece tek bir duvar üzerinde sergilenen müzedeki tek eserdir ve de yapıtı görmek için önünde uzun kuyruklar oluşmaktadır.



Şekil 1.4: Mona Lisa ve Kalabalık, (Bir müze en iyi nasıl keşfedilebilir? 2014)

Günümüz teknoloji çağında pek çok varyasyonu yaratılan ve karikatürize edilen (sigara içen, türban takan, ayaklarını uzatmış vs.) eser, kimi kişisel beğenilere göre

çirkin bir resim olarak değerlendirilmektedir. Esasında bunun nedeni resmin çirkin olması değil, resimde yer alan kadının çirkin olarak kabul edilmesinden ötürüdür. Ustalıkla çizilen, altın orana aykırı ve çeşitli gizemler yüklenen bir gülümseme ve de portrenin arkasında yer alan dönemin sınırlarını zorlayan sürreal bir peyzaj betimlemesinin tüm güzelliği; bir tek kadın figürünün çirkin olarak değerlendirilmesinden ötürü, beğeni olarak çirkin addedilmesine neden olmaktadır. Yine de bu beğeni ifadesi, yapıtın değersiz olduğu anlamına gelmemekle beraber; tüm alıcılar, söz konusu tablonun sanatsal değeri olduğu önkabulü ile eseri görmeye gitmektedirler.



Şekil 1.5: Leonardo Da Vinci, Mona Lisa (1519), Louvre Müzesi, Paris 77x53cm, Yağlı Boya (www.wikiart.org 2015)

Özetlemek gerekirse, bir eserin beğenilebilmesi için o eser alıcısı tarafından doyum yaratmalıdır. Aristoteles'in 'katharsis' kavramı gerek sanatçı açısından, gerekse alıcı açısından duygusal bir boşalmı tanımlar. Tıp ve psikanaliz disiplinlerince de karşılık bulan 'katharsis' kavramı, tıbbi bir metafor olarak "*acıma ve korku duygularının daha hafif dozlarda verilmesiyle, rahatsızlığın tedavi edilmesi, bu duyguların boşaltımı*" (Yarar 2010, p. 15); bir başka tanımlamaya göre de "*tıbbi anlamı, 'birine ilaç vermek'; genel anlamı 'arıtmak'*" (Uçar 2012, p. 16) şeklinde tanımlanmaktadır. Psikanalizde

ise bu kavram: baskılanmış düşüncelerin, bilince çıkarmak yoluyla çözüme ulaştırılması (Uçar 2012, p. 16) olarak ifade edilmektedir. Burada esas olan her ne kadar birbirinden farklı disiplinlerce ele alınmış olsa da ‘katharsis’ ile bir arınma durumunun yaratılarak iyileştirme yoluna gidilmek istenmesidir. Aristoteles’in işaret ettiği etki de seyircinin tragedyaya karşısında trajik bir haz duyarak, korku ve acıma duygularıyla ruhun temizlenmesidir. Ancak uzun yıllar boyunca etkisini sürdüren Aristoteles’in ‘katharsis’ kavramı, günümüzde yerini ‘tatmin’ ve ‘doyum’ gibi kavramlara bırakmıştır. Özellikle Bertolt Brecht’in ‘Epik Tiyatro’su ile söz konusu arınma ya da duygusal boşalım savunuları yerini sorgulamaya, yargılamaya ya da düşünmeye bırakmayı amaç edinmişlerdir. Tiyatronun çağdaş yönelimlerinin temel hedefi ise seyircinin beğenisini elde edebilmek üzere kurulmaktadır.

Beğeni, bir tatmin, bir doyum göstergesi olduğuna göre; hem bireysel, hem de toplumsal açıdan rahatlama göstergesidir. Beğenilerimizi doyuma ulaştıracak en büyük uğraş, sanattır. Sanata yönlendirilmiş beğeniye ise estetik beğeni adı verilir. Estetik beğeni de güzele eğilimin bir sonucudur. Eğer ki sanat ürünü; alıcısında, estetik beğeni yaratmıyorsa o ürün sanat eseri olarak dahi kabul edilemez (Erinç 2008, pp. 104-105).

Gestalt psikolojisine göre alıcı; bir nesneyi tüm boyutlarıyla estetik diye anlamlandırabilen, algılayabilen ve sonrasında da kendi görüşüne göre o nesne hakkında düşünmeye, soyutlamaya geçebilen ve de bu işleminden haz duyabilen kimse olarak tanımlanır. Sigmund Freud’un önderliğini yaptığı psikanalistçi yaklaşıma göre ise alıcının, sanat eseri karşısında kişisel bunalımlarını, korkularını kendisine zarar vermeden yani olumsuz etkiler yaratmadan boşaltabilmesi ve de bu yolla da rahatlama gerekir. Hümanistik psikologlara göre de alıcı; sanat eserinden bir yaşantı elde ederek, yaşamını anlamlandırmalıdır. Yani sanat eseri alıcı açısından estetik kaygı yaratmalı, bir öğrenme durumu ortaya koymalı ve de bu iki işleviyle alıcı, olumlu etkilenmelidir (Erinç 1998, pp. 35-36).

Görüldüğü gibi alıcı kavramı, hangi bakış açısıyla değerlendirilirse değerlendirilsin, sanatçı ve sanat eserinden ayrı bir değerlendirmeye tabi tutulmadığı gibi; sanat olgusunu oluşturan diğer kavramlardan da üstün ya da aşağıda yer almamaktadır. Tarkovski’nin çokça kullanılan değerlendirmesi gibi: “*Dünya mükemmel olmadığı için sanat vardır*” (Say 2014, p. 6) ve de sanatın amacı hayatı anlamlandırmaktır.

1.1. Tezin Amacı

Bu tezin isminin; ‘Avrupa Tiyatrosunda Sahne ve Seyirci İlişkisi’ olarak belirlenmesi, genel olarak üç amaca hizmet etmektedir. Birinci amaç: tiyatronun ilk izlerinin rastlanıldığı tarih öncesi ritüellerinden başlayarak; günümüze kadar yer alan tiyatro akımları da dahil olmak üzere sahne ve seyirci ilişkisini incelemektir. Bunlara paralel olarak tiyatro sanatına yön vermiş tiyatro insanlarının seyirci ile kurmak istedikleri ilişki çerçevesinde yaratmış oldukları tiyatro bakışları, yaptıkları değerlendirmeler ve uygulamalar da bu tez çalışmasına eklenmiştir.

Ülkemizde; mimari alan dışında, aynı kaynak içerisinde sadece sahne seyirci ilişkisini ele alan bir kaynağa rastlanmamış olması ve tiyatro tarihi üzerine var olan kaynakların, genelleme bazında bu ilişkiye eğilmeleri, bu çalışmanın yapılmasını gerekli kılmıştır. Böylece; yapılan çalışma ile Avrupa tiyatrosunun tarihsel süreci içerisinde, sahne ve seyirci ilişkisinin teorik bilgi anlamında kapsamlı bir çalışması yapılmış olacaktır.

Tezin ikinci amacı ise; bugüne kadar varlığını sürdüren, seyircide bir eylem alanı yaratımının mümkünlüğünün irdelenmesi ya da bir diğer deyişle etken ve edilgenlik sorunsalı üzerine kurgulanmıştır. Postmodern dönem ile sınırlandırılan bu bölümde Hannah Arendt’in eylem tanımlaması esas kabul edilerek; çeşitli felsefi, psikolojik, sosyolojik ve siyasal yaklaşımlardan da faydalanılmak suretiyle, seyircinin eylemselliği üzerine bir inceleme yapılması amaçlanmıştır.

21. yüzyılda seyirci algısını gözeten bir yönetmenin, sahneleme açısından nasıl bir yol izlemesi gerektiği ve de hedef kitlesini bilmenin bilinciyle sahneleyeceği bir tiyatro eserine yöneliminin ne şekilde olması gerektiği sorularına cevap bulmak üzere değerlendirilmelerde bulunulması ise tezin üçüncü amacını oluşturmaktadır. Bu amaçla seyirci algısını belirleyen ögeler değerlendirilerek tiyatro sanatına katkıda bulunulmak istenmektedir.

1.2. Tezin Problemi

Bir oyun seyirciye ulaşana kadar birçok kademedен geçmektedir. Metinden yazara, yazardan yönetmene, yönetmenden sahneye ve sahneden seyirciye kadar olan süreç zarfında her ögenin niyeti farklılık göstermektedir (Korukçu 2012). Bu durumda bir oyunun tamamlandığı durum olan seyirciyle buluşmasında, yönetmenin öngördüğü seyircinin alımlaması gerçekte ortaya çıkan işle ne kadar örtüşebilir?

Birçok kültürün, sosyal statünün, siyasi görüşün harmanlandığı coğrafyalarda; seyirci algısını gözeterek ‘Kime? Neyi? Nasıl anlatmak istiyorum?’ sorusuna yanıt aranarak, seyirci algısını gözetken bir yönetmenin, sahneleme açısından nasıl bir yol izlemesi gerektiği tezin temel problemini teşkil etmektedir.

Ayrıca bu tezde, bir yönetmenin kendi görüşünü seyirciye dikte ettirmesi yerine, seyircinin kendi usu çerçevesinde, bir durumun yanlış veya doğru, iyi ya da kötü, güzel ya da çirkin olduğu değerlendirmesine nasıl varılabileceği sorusuna cevap aranmakta; tiyatronun seyirciyle kurduğu ilişki, sahnenin seyircide bir eylem alanı açıp açmamasının mümkünlüğü, sahnenin seyirciye ne demesi gerektiği veya nasıl bir ilişki kurması gerektiği gibi sorulara da yanıt aranmaktadır.

1.3. Hipotez

Sanat insanlar tarafından, insanlar için var edilir ve sanat eseri alıcısıyla vardır (Erinç 1998, p. 1). Dolayısıyla eğer bir tiyatro eseri seyircisiyle etkileşime giremezse işlevsizleşir. Sıtkı Erinç sanatçının temel amacını, *“hissettiği duyguları ve heyecanları, ürünü ile başkalarına (potansiyel alıcılarına) da aktarmak ve bu yolla duygularını, heyecanlarını paylaşmaktır.”* (Erinç 1998, p. 44) sözleriyle nitelendirir.

Seyirci algısını gözetken bir yönetmen hedef kitesini bilmenin bilinciyle sahneleyeceği tiyatro eserinde, seyirci ile kurduğu ilişkisi daha çok netlik kazanır ve sahnelemesi gereken oyunu nitelendirmesi kolaylaşır. Bu yargıya göre her şeyden önce oyun seçimi seyirciye göre belirlenir ve yönetmen, oyun üzerinden anlatmak istediği yargıyı seyirciyi de göz önüne alarak şekillendirir.

1.4. Tezin Önemi

Bugüne kadar seyirci üzerine yapılan çalışmaların birçoğu Amerika ve Batı Avrupa ülkelerinde gerçekleşmiştir. Türkiye gibi kalkınmakta olan ülkelerde seyirci çalışmaları son derece azdır.

Değişen dünya düzeni ekseninde; tiyatro sanatının, sahne üzerinden seyirciye bir görüşü ya da ideolojiyi kabul ettirme, yayma, benimsetme ya da dönüştürme çabalarının geride kaldığı bir çağda yaşamaktayız. Gitgide daha çok küreselleşen dünyada, artık tiyatro seyircisini belirlemiyor; aksine seyirci, kendi tiyatrosunu belirliyor. Dolayısıyla dünya bu kadar hızla evrilirken bir yandan dünyaya ayak

uydurmaya çalışan, bölünmüş bir siyasi görüşe sahip ve statü farklılıklarının fazlaca yaşandığı şehirlerde seyircinin de değişmesi kaçınılmazdır.

Bu tez çalışması; günümüz seyirci algısını anlamak ve doğru analiz edebilmek adına, seyircinin tarihsel sürecini inceleyerek, yönetmenin hangi seyirciye, kime, neyi, nasıl ulaştırabileceği konusunda bir kaynak çalışması olmayı hedeflemektedir.

1.5. Yöntem

Yapılan bu tez çalışmasının giriş olarak adlandırılan birinci bölümünde sanatta alıcı kavramı, sanatsal iletişim, duygusal etkileşim, estetik, güzel, beğeni ve değer kavramlarına değinilmiş; tezin amacı, problemi, hipotez, tezin önemi, yöntem ve sınırlılıklar detaylı bir biçimde aktarılmıştır.

Çalışmanın ‘Sahne ve Seyirci İlişkisinin Tarihi’ başlığını taşıyan ikinci bölümünde, seyirci kelimesinin tanımlamalarına yer verilerek; sanat olgusu, seyircinin yeri, etken ve edilgenlik tartışmaları üzerinde durulmuştur. Daha sonra ise tarih öncesi ritüellerinden başlayarak, günümüz tiyatro akımlarına kadar seyircinin gelişimi ele alınmış; tiyatroya yön veren düşünürlerin yaratmış oldukları tiyatro akımları üzerinden yapmış oldukları seyirci konumlandırmaları, tiyatro literatürünün yazılı ve teorik kaynakları ışığında anlatılmıştır.

‘Seyircinin Eylem Alanından Seyirci Algısına’ başlıklı üçüncü bölüm de ise Hannah Arendt’in eylem tanımlaması esas alınarak; kamusal alandaki seyirci, tiyatrodaki yeni ifade ve tamamlayıcı olarak seyirci konuları felsefi bakış açılarıyla derinlemesine incelenmiş ve seyirci algısını belirleyen öğeler çağdaş yaklaşımlar doğrultusunda değerlendirilmiştir.

Yapılan tez çalışmasının sonuç bölümünde de incelenen tüm veriler değerlendirilerek günümüz yönetmen-seyirci ilişkisi üzerine önermelerde bulunulmuştur.

1.6. Sınırlılıklar

Günümüzde sanat düşünürlerinin değerlendirmelerinin Avrupa üzerinden temellenmesi ve tiyatronun tarihsel yorumunun Batı kökenli olması nedeniyle tezin içeriği Avrupa tiyatrosu kapsamında sınırlandırılmıştır.

Sahne üzerinde; alıcısı, seyirci olarak adlandırılan pek çok sayıda sanat türü bulunmaktadır. Ancak bu tez kapsamında ‘seyirci’ olgusu, sanatsal değeri olan gösteriler üzerinden temellendirilerek incelenmiş, tiyatrunun pek çok ögesinden faydalanılmasına karşın sahne ve seyirci ilişkisinin dışında kalan diğer tiyatro konuları bu çalışmanın kapsamına dahil edilmemiştir.

Ayrıca yapılan bu tez çalışmasında sosyolojik, psikolojik, felsefi, siyasi ve mimari verilerden de yararlanılmasına karşın; değerlendirmede, bu tezin bir tiyatro tezi olduğu unutulmamalıdır.



2. SAHNE VE SEYİRCİ İLİŞKİSİNİN TARİHİ

Sanat, tarih boyunca her zaman alımlayıcı bir kitleye ihtiyaç duymuştur. Sosyolojik bağlamda hayattaki her şey bir neden sonuç ilişkisi içerisinde gerçekleştiğine göre, sanat üreticisi de hiçbir şeyi amaçsız üretmemiştir ve de üretmemektedir. Sanat olgusunun temel ilkelerinden biri olarak düşünülen alıcı kavramı, sanat dallarının hangi duyu organına hitap ettiğine göre ilişkilendirilmektedir. Resim sanatında izleyici olarak tanımlanan alıcı, müzikte dinleyici, edebiyatta okuyucu, tiyatro sanatında ise seyirci olarak adlandırılmaktadır.

Türk Dil Kurumu, ‘Güncel Türkçe Sözlüğü’nde seyirci kelimesini gündelik hayattaki kullanımına göre, “*Bir olayı gören, izleyen kimse, izleyici. İzlemek, eğlenmek için bakan kimse, izleyici.*” (www.tdk.gov.tr 2015) şeklinde tanımlamaktadır. Seyirci kelimesinin etimolojik kökeni ise Arapça ‘seyr’ kelimesinden gelmektedir. Türkçeye ‘seyir’ olarak geçen kelimenin birden çok kullanım alanı olmasına rağmen, bu kelimenin seyirci kelimesine evriminin “*Eğlenerek bakma, hoşlanarak bakma, temaşa.*” ve “*Bakıp eğlenecek şey, eğlendirici durum.*” (www.tdk.gov.tr 2015) anlamlarından geldiği söylenebilir. Kelimenin eylem hali olan seyretmek ise Arapça ‘seyr’ ve Türkçe ‘etmek’ kelimelerinin birleşiminden türemiştir. Yine birden çok kullanım alanı olan kelime: “*1. Bir şeyin durumunu, oluşumunu gözlemlemek, bakmak. 2. Bir olaya karışmadan bakmak. 3. Eğlenmek, görmek, öğrenmek vb. için bakmak, izlemek. 4. Taşıt, ilerlemek, yol almak. 5. Hastalık vb. sürmek, devam etmek.*” anlamlarını taşımaktadır (www.tdk.gov.tr 2015). Ayrıca, seyirci kelimesinin, kökeni itibarıyla Farsça ‘temaşa’ kelimesinden türediği de söylenebilir. Hoşlanarak bakma, seyretme anlamlarına gelen ‘temaşa’ kelimesi; aynı zamanda, İslam ülkelerindeki Meddah, Karagöz, Orta Oyunu, Tiyatro, Kanto gibi sahne oyunlarının tümüne verilen genel ad olarak kullanılmaktadır (www.tdk.gov.tr 2015).

Tiyatro sanatı açısından seyircinin tanımlanmasına bakıldığında Özdemir Nutku (1998, p. 159)'nun 'Gösterim Terimleri Sözlüğü'nde seyircinin, "*Aynı oyunu, başkalarıyla birlikte seyreden kişi.*" olarak tanımlandığı; Türk Dil Kurumu'nun 'Tiyatro Terimleri Sözlüğü'nde ise "*Toplu olarak bir yerde aynı oyunu ya da gösteriyi, gözle görünen bir durumu, kişiyi, olayı, tiyatro yapıtı içinde seyreden kişi.*" (Taner, And & Nutku 1966) şeklinde tanımlandığı görülmektedir. Bu tanımlamalara göre, bir kişinin seyirci olabilmesi için birden fazla kişiye ihtiyaç olduğu sonucu çıkmaktadır. Fakat bu durum tiyatronun çağdaş yönelimlerine aykırı bir duruş sergilemektedir.

Muzaffer Sencer, seyirci tanımlamasını yaparken seyretme eylemini bireysellik ve toplumsallık gözetmek suretiyle seyirci ortamını ve de seyirci davranışını da baz alarak seyirciyi, "*Bireycil ya da kümecil oyun yordamında toplumsal ya da yaygın kanıları yansıtan ve tepki ya da davranışlarıyla oyunun yaşam koşulları içinde gerçekleşmesini sağlayan katılımcı.*" (Sevdi 2010, p. 2) şeklinde ifade etmektedir.

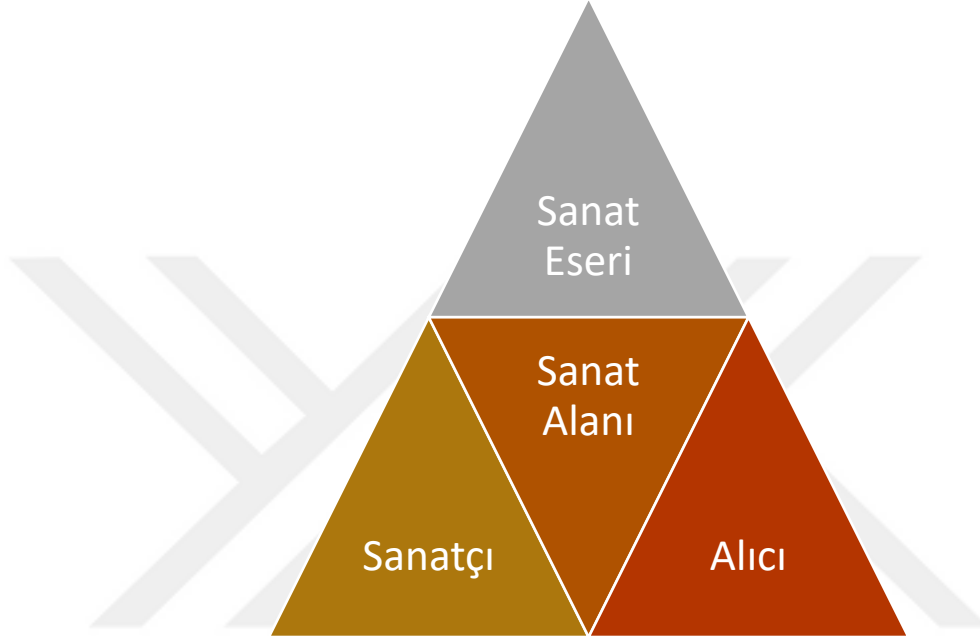
Esasında seyirci olgusu, tarihin çok eski dönemlerinde var olmasına karşın; ciddi anlamda tanımlanması ve değer kazanması çok sonralara, hatta yakın tarihe dayanmaktadır. Ne şekilde ele alınırsa alınsın sanat, tarihin tüm zamanlarında insanlar tarafından, insanlar için var olmuştur ve hayatı anlamlı kılmayı amaç edinmiştir. Dolayısıyla da sanatı insansız düşünmek mümkün dahi değildir.

Diğer sanat dallarında olduğu gibi tiyatro sanatı için de alıcı/seyirci olmazsa olmaz bir ögedir. Tüm dünyada tiyatro ve seyirci ilişkisi açısından en yaygın söylem hiç şüphesiz ki 'Seyircisiz tiyatro olmaz!' görüşüdür. Tiyatro sanatı hangi tür ve biçimde ya da ideolojide gerçekleşirse gerçekleşsin hedefi her zaman için seyirci olmuştur ve de olmaktadır. Jacques Rancière (2013, p. 10), 'seyirci paradoksu' adını verdiği bu duruma atıfta bulunarak "*Tek bir gizli seyirci dahi olsa, seyirci vardır*" yorumuyla tiyatro gösterisindeki seyircinin öneminin altını çizmektedir.

Aziz Çalışlar (1993, p. 91) ise 'Tiyatro Kavramları Sözlüğü'nde seyirciyi, tiyatronun başlıca bileşken ögesi olarak değerlendirerek; tiyatronun üretim süreci ile alımlama sürecinin eşzamanlılık gösterdiğini ifade etmekte ve de tiyatronun var oluşunun ancak seyirci ile olanaklı olabileceği vurgusunu yapmaktadır.

Sıtkı M. Erinç (1998, p. 24), 'Sanat Psikolojisine Giriş' adlı kitabında sanat olgusunu var eden üç temel unsuru sanat eseri, sanatçı ve alıcı olarak ifade ederek sanat alanını da bunların tam merkezine yerleştirmiş ve sanatın var olabilmesi için burada yer alan

köşelerin her birinin muhakkak olması gerektiğini, bu öğelerden hiçbirinin de bir diğerine oranla daha fazla bir öneme sahip olmadığını belirtmiştir. Yani sanat eserinin alıcısı, sanat eserinin üreticisi ve sanat eserinin kendisi ile aynı değerdedir. Dolayısıyla seyircisi olmayan bir sanat eseri tamamlanmamış, yarım kalmış bir sanat eseri olarak kabul edilmektedir. Çünkü sanat eserinin değeri ancak hedefine/alıcısına ulaştığı zaman ortaya çıkmaktadır.



Şekil 2.1: Sanat Olgusu (Erinç 1998, p. 24)

Çağdaş sanat, sanat eserinin var olabilmesi için bir alıcı tarafından teke tek ilişki ile alınılmış olması gerekliliğinin altını çizmektedir. Bu duruma göre okunmamış bir hikaye, dinlenmemiş bir müzik bestesi bir sanat eseri olarak değerlendirilemiyorsa; seyredilmemiş bir tiyatro oyunu da sanat eseri olarak değerlendirilemez. Günümüzde Shakespeare'in bir oyun yazarı olduğunu ve de Hamlet'in onun oyunlarından bir tanesi olduğunu birçok insan bilmektedir. Eğer ki Hamlet seyredilmemişse; yani alıcı ile sanat eseri doğrudan bir ilişki içerisine girmemişse bu bilgi, bilimsel bir bilgi olmaktan öteye gidememektedir (Erinç 1998, pp. 26-27).

Dram sanatının vazgeçilmez öğelerinden bir tanesi oynayan insan ise, diğeri de seyreden insandır. Martin Esslin (1996, p. 25), seyirciyi bütünü ayrılmaz, temel parçası olarak nitelendirir ve ekler: *“Provaların bile seyircisi vardır: bunların başında yönetmen gelir, oyuncular da daha iyisini yapabilmek için prova boyunca kendilerini gözlemlerler.”* Burada amaç oyunun seyirci tarafından algılanışını kontrol etmek ve

de daha iyiyi yaratabilmektir. Ayrıca oyun yazarları ve tiyatro yönetmenleri de oyunun, seyirci tarafından alımlanışı önkoşulu ile üretmeye başlamaktadırlar.

Son yüzyıl içerisinde, yani tiyatronun çağdaş yönelimlerine kadar olan süreçte, tiyatro seyircisi edilgen konumda bulunmaktaydı. Ancak değişen dünya düzeni içerisinde çağdaş tiyatro kuramcı ve yönetmenleri, seyirciyi de etken bir konuma getirmek için çaba göstermektedirler (Sevdi 2010, p. 2). Örneğin; ‘Epik Tiyatro’, ‘Sokak Tiyatrosu’, ‘Uyarma ve Propaganda Tiyatrosu’, ‘Happening’ vb. gibi tiyatro türleri seyirciyi seyreden kişi konumundan çıkartarak, bir çeşit katılımcı konumuna sokmayı amaçlamaktadırlar (Çalışlar 1993, p. 91). Dünya üzerindeki bütün kavramlar karşıtlıklarıyla birlikte doğduğundan ötürü, elbette ki bu durumun aksini savunan yönetmen ve kuramcılar da mevcuttur. Jacques Rancière (2013, p. 10), birbirini suçlayan bu iki eleştiri biçimine göre seyirci olma durumunun iki nedenden ötürü kötü bir şey olduğunu söylemektedir. Bunun ilk nedeni olarak da seyircinin sahnelenen eserin üretim sürecini ve gizlediği gerçekliği bilmemesinden dolayı bilmek kabiliyetinden mahrum kalması olarak göstermektedir.

Antik Yunan düşünürlerinden Aristoteles (2012, p. 149), ‘Metafizik’ adlı yapıtında bilmek üzerine şu ifadeleri kullanmaktadır:

“Bütün insanlar doğal olarak bilmek isterler. Duyumların verdiği zevk, bunun bir kanıtıdır. Çünkü onlar, özellikle de diğerlerinden fazla olarak görsel duyumlar, faydaları dışında bizzat kendileri bakımından bize zevk verirler.”

Filozof, yukarıda yer alan betimlemesi ile duyumların sağladığı hazzı; bilgiye yönelişin temeline koymaktadır. Çünkü bilgi, dış dünyayla ilişkimizde kendini gösteren şeydir. En çok görsel duyumun haz verdiğine inanan Aristoteles, bilgi edinmede görmenin önemini bildirmekte ve de görme ile hem eylemsel hem de eylemsiz yanımızın karşılandığını savunmaktadır (Timuçin 2009, p. 246).

“Gerçekten, sadece eylemle ilgili olarak değil, herhangi bir eylemde bulunmayı, düşünmediğimizde de görmeyi, genel olarak bütün geri kalanlarına tercih ederiz. Bunun nedeni, görmenin, bütün duyumlarımız içinde bize en fazla bilgi kazandırması ve birçok farkı göstermesidir” (Aristoteles 2012, p. 149).

Ancak Rancière, bu görüşün aksine; seyircinin bilme kabiliyetinden mahrum kalmasından bahsetmektedir. İnsanın bilmek istemesi sosyal bir güdüdür. Temelinde ise insanın en temel güdüsü olan hayatta kalmak yatmaktadır. Uzman Klinik Psikolog Mikdat Ertem (2015), insanın bilmek istemesini; insanın geleceği her yönüyle öngörmeye çalışarak, gelecek kaygılarından kurtulmak istemesine bağlamaktadır. Çünkü insan, kafasında yer alan soru işaretlerinden kurtulabilmek ve geleceğini

aydınlatmak için bilmek istemektedir. Ranci re'nin işaret ettiği bilmek ise; duygusal boşalımları işaret etmektedir.

Ranci re (2013, p. 10), tiyatroyu eleştirenlerin seyirci olma durumunun k tu bir Şey olduğunu söylemelerinin ikinci nedeni için de; yerinde hareketsiz olarak duran seyircinin (edilgen seyirci), eylemde bulunma yeteneğinden mahrum kalması olarak göstermektedir. Bu değerlendirmenin sonucunda da 'bakmak' sözcüğünü 'bilmek' ve 'eylemek' sözcüklerinin zıddı olarak nitelendirir. Bu görüşü savunana göre tiyatro, yanılısama ve edilgenlik sahnesidir ve mutlak biçimde k tu bir Şeydir.

Ranci re (2013, p. 10), bu yargının İsa'dan önce 427-347 yılları arasında yaşamış olan Platon'un tiyatro (şiiir sanatı)  zerine yapmış olduğu yargı ile aynı yargı olduğu görüşünde'dir:

"Vaktiyle Platon'un dile getirmiş olduğu yargıdır bu: Tiyatro: cahillerin acı çeken insanları görmeye davet edildikleri yerdir. Tiyatro sahnesinin onlara sunduğu, bir pathos gösterisidir; bir hastalığın, arzu ile ıstırabın, yani cehaletin yol açtığı benlik bölünmesinin tezahürüdür. Tiyatronun yaptığı Şey, bu hastalığı bir başka hastalığa başvurarak aktarmaktır: Gölgelerin esir aldığı bakışın hastalığına. Tiyatro, kişilere acı çektiren cehalet hastalığını bir cehalet makinesi sayesinde aktarır; öyle bir optik makinedir ki bu, bakışları yanılısama ve edilgenliğe alıştırır."*

Bu noktada Platon'un idea kuramından ve ünlü mağara benzetmesinden bahsetmek yararlı olabilir. Platon, doğada var olan her türlü canlıyı ve de insanın ürettiği her Şeyi görülenler olarak adlandırmaktadır. Gördüğümüz her Őeyle ilgili olarak tahminlerimiz, tasarımlarımız, inançlarımız olabilir ve de bunlara bağlı olarak da çeşitli türde kanılarımız oluşabilir. Fakat Platon'a göre görülenler alanında tahminlerimizin, tasarımlarımızın, inançlarımızın ve kanılarımızın olduğunu söylemek, var olanlardaki temel olanı, öz olanı söylemek değildir. Gerçek ve öz olanın bilgisi ancak düşünülenler alanında mümkündür. Nasıl ki; görülenler alanında bilinenler var ise düşünülenler alanında da bilinenler, hipotezler ve idealardır. D ş n lenler ilmin ve felsefenin alanıdır. G r lenlerin gerçek bilgiler olabilmeleri ancak var olan Şeyin ideasını bilmekle olanaklıdır (Turnagöl 1998, pp. 12-13). İdealar ise düşünülebilir olan Őeylerdir ve de duyularla algılanamazlar. Ancak zihinsel olarak kavranılabilirler. Ruhsal olmakla beraber, somut geçerlikleri olan Őeylerdir. İdeaların,  ncesi ve sonrası olmamakla birlikte değişmeyen Şeyleri ifade ederler. İdealar saf varlıklardır, karşıtlıkları yoktur, herhangi bir Şey eklenemez ve de çıkartılamaz. Platon'un

*Pathos: 1. Merhamet ve sempati gibi his uyandırma gücü veya yeteneği. 2. Dokunaklı  zellik, acıma (www.nedirmedemek.com 2016).

gerçeklik anlayışını yansıtan idealar, duyularla algılanabilen dünyanın varlığını sağlamakta ve sürekliliğini güvence altına almaktadırlar (Timuçin 2009, p. 220).

Rancière'nin tiyatroyu yanılsama ve edilgenlik sahnesi olarak değerlendirdiği bölümü, Platon'un vaktiyle dile getirmiş olduğu yargı olarak nitelendirmesinin nedeni Platon'un 'Devlet' adlı eserinde yer alan mağara benzetmesinden dolayıdır. Düşünce tarihinin en eşsiz benzetmeleri arasında yer alan mağara benzetmesi, alegorik* anlatım, varlık, bilgi ve değer gibi klasik felsefenin üç temel disiplinini bir arada ve tutarlı bir sistem içerisinde anlatmaktadır (Topdemir 2014, p. 72).

“Yeraltında mağaramsı bir yer, içinde insanlar. Önde boydan boya ışığa açılan bir giriş... İnsanlar çocukluklarından beri ayaklarından, boyunlarından zincire vurulmuş, bu mağarada yaşıyorlar. Ne kımıldanabiliyor ne de burunlarının ucundan başka bir yer görebiliyorlar. Öyle sıkı sıkıya bağlanmışlar ki, kafalarını bile oynatamıyorlar. Yüksek bir yerde yakılmış bir ateş parıldıyor arkalarında. Mahpuslarla ateş arasında dimdik bir yol var. Bu yol boyunca alçak bir duvar, hani şu kukla oynatanların seyircilerle kendi arasına koydukları ve üstünde marifetlerini gösterdikleri bölme var ya, onun gibi bir duvar. Böyle bir yeri getirebiliyor musun gözünün önüne? /.../ Bu durumdaki insanlar kendilerini ve yanlarındakileri nasıl görürler? Ancak arkalarındaki ateşin aydınlığıyla mağarada karışlarına vuran gölgeleri görebilirler, değil mi?” (Platon 2014, pp. 231-232).

Sokrates ve Glaukon'un diyalogu şeklinde anlatılan bu benzetmede Platon'un dünyaya bakış açısı yer almaktadır. Çünkü Sokrates'in anlattığı benzetmeyi Glaukon'un: *“Garip bir sahne doğrusu ve garip mahpuslar!”* (Platon 2014, p. 231) şeklinde nitelendirmesine karşılık, *“Ama tıpkı bizler gibi!”* (Platon 2014, p. 232) karşılığı verilmektedir. Öyleyse yaşadığımız dünya bir mağaradır ve dünya üzerinde yaşayan insanlar o mağarada yaşamak zorunda kalan birer mahkumdurlar. Gördüğümüz her şey mağaradaki ateşin yaydığı ışık gibi birer gölgedir ve de doğal olarak dünyada yaşayan insanlar gördükleri bu gölgeleri gerçek sanmaktadırlar. Demek ki; yaşanan dünya sanaldır ve de ona ait bilinen her şey de sadece birer sanıdır (Topdemir 2014, p. 73).

“Şimdi düşün: Bu adamların zincirlerini çözer, bilgisizliklerine son verirsen, her şeyi olduğu gibi görürlerse, ne yaparlar? Mahpuslardan birini kurtaralım; zorla ayağa kaldıralım; başını çevirelim, yürütelim onu; gözlerini ışığa kaldırsın. Bütün bu hareketler ona acı verecek. Gölgelerini gördüğü nesnelere gözü kamaşarak bakacak. Ona demin gördüğün şeyler sadece boş gölgelerdi, şimdiyse gerçeğe daha yakınsın, gerçek nesnelere daha çevriksin, daha doğru görüyorsun, dersek; önünden geçen her şeyi birer birer ona gösterir, bunların ne olduğunu sorarsak ne der? Şaşakalmaz mı? Demin gördüğü şeyler, ona şimdikilerden daha gerçek gibi gelmez mi? /.../ Yukarıdaki dünyayı görmek isterse, buna alışması gerekir. Rahatça görebildiği ilk şeyler gölgeler olacak. Sonra, insanların ve nesnelere sudaki yansılarını, sonra da kendilerini. Daha sonra da, gözlerini yukarı kaldırıp, güneşten önce yıldızları, ayı, gökyüzünü seyredecek. /.../ En sonunda da, güneşi; ama artık sulara ya da başka şeylerdeki yansılıyla değil, olduğu yerde, olduğu gibi. /.../ İşte ancak

*Alegori: Bir görüntü, bir yaşantı veya bir davranışın daha iyi kavranmasını sağlamak için göz önünde canlandırıp dile getirme, yerine koyma (www.tdk.gov.tr 2015).

Alegorik: Alegori ile ilgili, yerinel (www.tdk.gov.tr 2015).

o zaman anlayabilir ki, mevsimleri, yılları yapan güneştir. Bütün görülen dünyayı güneş düzenler. Mağarada onun ve arkadaşlarının gördükleri her şeyin asıl kaynağı güneştir” (Platon 2014, pp. 232-233).

Platon’un yukarıda yer alan idea betimlemesine göre, insanlardan birisinin zincirlerinin çözülüp mağaranın çıkışına götürülmesiyle o kişi ilk olarak yapay nesnelere, sonra da bu nesnelere kopyaladığı gerçek nesnelere (ideaları) görür. Son olarak da çevresindeki nesnelere görünmesini sağlayan güneşi (iyi ideasını) görür.

Görüldüğü gibi Platon’a göre madde dünyası gerçek değil, görünüşler dünyasıdır. Duyularımızla algıladığımız her şey ise ideaların kopyasıdır. Dram sanatı hayatı taklit ettiğine göre, sanatçılar (şairler) gerçekler yerine onların gölgeleriyle/görünüleriyle uğraşırlar ve de kopyanın kopyasını yaparak, seyircileri gerçeklikten uzaklaştırırlar (Turnagöl 1998, p. 26). Özdemir Nutku (2011, p. 49), ‘Dünya Tiyatrosu Tarihi’ adlı kitabının birinci cildinde, Platon’un sanat hakkındaki görüşünün gerçeklikten iki kat uzaklaştırılmış soluk bir gölge olduğunu şu cümlelerle ifade etmektedir: *“Dram sanatı hayatın bir taklididir; hayat ise bir taklitten başka bir şey değildir; öyleyse, dram sanatı takliden taklididir!”* Bu durumda sanatın gerçeklikle yakından uzaktan hiçbir bağlantısı yoktur.

Bununla birlikte Rancière (2013, p. 11), tiyatrodaki ‘mimesis’* kavramını eleştirenler için de tiyatro demenin, seyirci demek olduğunu ifade ederek bunun kötü bir durum olduğunu belirtmiş ve ‘seyircisiz tiyatro’ kavramını ortaya koymuştur. Yunancada eylem anlamına gelen ‘drama’ sözcüğünden yola çıkarak, tiyatroyu *“Harekete geçirilecek canlı bedenler önünde hareket halindeki bedenlerin bir eylemi tamamına erdirdikleri yerdir.”* şeklinde tanımlayan Rancière; bu nitelikleme ile iktidarlarından vazgeçmiş seyircinin, hareket halindeki sahne ile yani edilgen konumundaki seyircinin, etkin duruma getirilmesinden söz etmektedir. Yeni tiyatronun bu ilke gözetilerek kurulmasını salık veren Rancière (2013, p. 11), aslında tiyatronun böylelikle asıl özüne döneceğini belirterek bu görüşe şu ifadeleri eklemektedir: *“İzleyenlerin, imgeler tarafından baştan çıkarılmak yerine bir şeyler öğrendikleri, edilgen dikizciler olmak yerine etkin katılımcılar haline geldikleri seyircisiz bir tiyatro gerekiyor.”*

Rancière’nin yapmış olduğu birbiriyle çelişen bu iki değerlendirme şekli, aslında Brecht’in ‘Epik Tiyatro’su ve Artoud’un ‘Vahşet Tiyatro’sunun seyirci ile ilgili

* Mimesis: Benzetme, öykünme. Platon bu terimi sözlük anlamıyla kullanmış, Aristoteles dram sanatı konusunda bu terimi yeniden yaratma ve yansılama anlamında yorumlamıştır. Tiyatro sanatının temel ilkelerinden biridir (www.tdk.gov.tr 2015).

görüşlerinin temel tutumlarıdır. Brecht'e göre seyirci, sahne ile arasına mesafe koyarak sahnede gerçekleşen olayların nedenlerini ve sonuçlarını kendi yargısı dahilinde bir senteze ulaştırmalı; Artaud'ya göre ise sahne ve seyirci arasındaki bu mesafe tamamen ortadan kaldırılarak arındırıcı bir ritüel olmalıdır.

20. yüzyıl içerisinde tiyatro reformu yapmaya çalışan kuramcılar ve yönetmenler bu iki görüş arasında sürekli yer değiştirmişlerdir. Hatta bu reformcular, tiyatronun kötü bir şey olduğunu savunan Platon'un tiyatrodaki seyircinin hareketsiz olarak kalmadığı, yani seyir halindeki herkesin belli bir çerçevede oyuna katıldığı topluluk görüşünü de benimsemişlerdir. Bu durumda bu görüşü benimseyen reformistlere göre; tiyatro reformu, tiyatronun ilk izlerinin rastlanıldığı tarih öncesinin topluluk törenlerinin yeniden canlandırılması anlamına gelmektedir (Ranci re 2013, pp. 12-13).

Guy Debord (2014, p. 44)'un 'Gösteri Toplumu' adlı eserinde; seyircinin, seyredilen nesneye yabancılaşması "* zleyici ne kadar çok seyrederse o kadar az yaşar.*" cümlesiyle özetlenmektedir. İlk bakışta bu görüş, Platon'un görüşüne karşı bir görüş olarak durmakta ise de Debord'un kastetmiş olduğu, gerçeklikten uzaklaşmış olan görünüş karşısında seyre dalmaktır. Bu yargı üzerinden Jacques Ranci re (2013, p. 13) gösteriyi, görüşün hükümranlığı; görüşü de dışsallık olarak değerlendirir. Bu durumu da seyredenin benliğinden yoksun kalmasına bağlamaktadır. Yani seyirci; geçtiği görüşün karşısında, kendisinin bilmekten mahrum kaldığı bir eylem seyretmekte ve de kendi özüne yabancılaşmaktadır.

Tiyatro sanatı, bir şimdiki zaman sanatıdır. Çağdaş tiyatro reformistlerinin yapmış oldukları çalışmaların hepsi de tiyatronun seyircide bir eylem alanı açmasının mümkün olup olmadığı yönündedir. Hannah Arendt (2006, pp. 262-263)'in yapmış olduğu eylem tanımlamasına göre: eylem, insanlar arasında gelişen bir kavramdır ve başlayan bir eylem aynı zamanda da bitmeyen bir eylem silsilesidir. Aynı zamanda her eylem, yeni bir eylemi beraberinde getirir. Dolayısıyla tiyatro sanatı da seyircisini ve sahnedeki icracısını o anın içinde dönüştürme ve yeniden eyleme yetisine sahiptir (Sağlam 2008, p. 1).

1960'lı ve 70'li yıllarda antropologların sosyal bağlam ve oyuna ilgilerinin artması, tiyatro sanatında da yeni model arayışlarının gelişmesine sebebiyet vermiştir. Bu alanda yapılan çalışmalar içerisinde en büyük katkıyı yapan antropolog ise 'Schism and Continuity' (Bölünme ve Süreklilik) kitabıyla Victor Turner olmuştur. Turner'ın

Ndembu halkı üzerine yapmış olduğu çalışma ile sosyal antropologların kullanabileceği bir araç olarak sosyal drama kavramı ortaya çıkmıştır (Carlson 2013, p. 39). Marvin Carlson (2013, p. 39), Turner'in sosyal drama kavramından: *"tiyatroya özgü kültürel biçimden çok daha büyük ölçekteki kültürel bildirimlerin analizi için kullanılabilir bir model"* olarak bahsetmekle birlikte; bu modelin, geleneksel dramatik aksiyon yapısına baktığından söz etmektedir.

Turner, 'From Ritual to Theatre' (Ritüelden Tiyatroya) adını taşıyan yapıtında, bu kavramın Arnold van Gennep'in 1900'lerin ilk yıllarında yazmış olduğu 'Rites de Passage' (Geçiş Ritleri) çalışmasından doğduğunu ifade etmektedir. Gennep'in çalışması, bireylerin ya da bir toplumun tamamının bir toplumsal durumdan başka bir toplumsal duruma geçişini belirten ritüel durumunu araştıran bir model yaratmak üzerine oluşturulmuştur. Bu çalışmada Gennep, çocukluktan erişkinliğe geçiş törenleri üzerinde durmakta ve de 'geçiş ritleri' terimini özellikle de bu durum için kullanmaktadır. Ancak bu terim, aynı zamanda savaştan barışa, salgından sağlığa geçişleri kapsadığı gibi; mevsimsel dönüşleri de kapsamaktadır ve de bu geçiş ritlerinin her birinin belli rit tiplerini kapsayan üç aşaması bulunmaktadır. Bunlar: *"halihazırda kurulmuş bir toplumsal rol ya da düzenden ayrılma ritleri; roller ve düzenler arasındaki geçiş uzamında gerçekleşen eşik ya da aradalık (liminal) ritleri ve yeni kurulan düzenle yeniden bütünleşme ritleri"* dir (Carlson 2013, pp. 39-40).

Van Gennep'in 'liminal' kavramını geliştiren ve de kendi yaratmış olduğu karşıt görüş 'liminoid' üzerinde çalışan Turner, 'Ritual Process' (Ritüel Süreci) adlı kitabında 'liminoid' kavramından: *"liminal etkinlikleri normal kültürel işlemlerin 'yapı'sına ters düşen 'karşı-yapı'"* olarak adlandırmakta ve de kültürel düşümsellikle, kültürel muhafazakarlığı geleneksel liminal etkinliklerle; kültürel değişim işlemlerini de liminoid etkinliklerle ilişkilendirmektedir (Carlson 2013, pp. 42-44).

Turner'ın ifade ettiği liminal ve liminoid kavramları, Nietzsche'nin ilk eseri olan 'Tragedyanın Doğuşu' adlı yapıtındaki; Apolloncu dünya görüşü ile Dionysosçu dünya görüşü karşılaşması ile bağdaştırılabilir. Grek mitolojisinde, Zeus'un birbirinden farklı özelliklere sahip iki oğlu olan Apollon ve Dionysos, önemli iki Yunan Tanrısıdır. Apollon düzen, yasallık, orantı, uyum, ölçü, mükemmel biçim, rasyonellik, ahenk, özdenetim, bireysellik, denge, bilgi ve akıllı temsil ederek, hayatın yaşanmaya değer tüm güzellik yanılısamlarının kaynağını ve de aydın bir bakış açısını betimlemektedir. Sanatta Apolloncu yaklaşım ise düşsel bir deneyim içerisinde oluş

ve değişmedeki coşkuya karşı çıkılan yaklaşımı nitelendirmektedir. Bunun aksine Dionysos'çu deneyim ise Apollon'un temsil ettiği değerlerin karşıtı olan değişim, yaratma ve yıkma, hareket, ritm, içgüdüsellik, yaratıcı taşkınlık, giz içinde saklı gerçek, yabancı ve başına buyruk güzellik, kendinden geçme, birlik/birleşmeyi tanımlamakta ve de insanın tüm çaresizliğiyle hayatın kabul edilmesini savunan bir yaklaşımı vasıflandırmaktadır (Dereko 2007, pp. 1-3). Ayhan Dereko (2007, p. 4)'da 'Nietzsche'de Tragedya Sanatı' adlı makalesinde Apolloncu ve Dionysosçu deneyimden şu şekilde bahsetmektedir:

“/.../ Apolloncu deneyim bireyselliği içindeki insana güven ve huzur verirken, Dionysosçu deneyim bireyselliğin ortadan kaldırılarak evrensel ahenkle birleşmeyi önermektedir. Dünyanın dağdağası, karmaşası ve vahşetinden, birisi bireyselliği koruyarak öbürü ise feda ederek, kurtuluş vaad etmektedir.”

Dereko'nun bu yorumu yapmasının nedeni: Nietzsche'nin değerlendirmesine göre Apollonculuk ve Dionysosçuluk'un, birbirinden farklı iki ayrı Yunan sanat formu ve sanatçı eğilimini temsil etmeleridir. Nietzsche'ye göre Apolloncu etkide seyirci, sessiz temaşa durumunda kalarak asla sanat eseriyle gerçek bir birliktelik kuramaz. Bu nedenden ötürü; Nietzsche için dünyanın acısından kurtuluşun sağlanabilmesi adına, sanatın gerçek özü ancak Dionysosçu anlayış ile mümkün olabilmektedir (Dereko 2007, p. 4).

Esasında bu anlayış biçimleri bugün isimleri farklı olsalar dahi halen tartışılmaktadır. Yine de daha önce de ifade edildiği gibi tiyatro reformistlerinin temel araştırma konusu, tiyatronun seyircisinde bir dönüşüm yaratıp yaratmadığı hususu üzerinde yoğunlaşmaktadır. Bu nedenle de bu tez çalışmasında Arendt'in eylem kavramı üzerinde durularak, seyircinin dönüşümü eylemsellik üzerinden irdelenmektedir. Bu dönüşüm ancak tiyatro sanatının; dünyaya yeni ve farklı gözlerle bakabilme ve de yeni algılama ve anlama biçimleri sunabilme gücüyle meydana gelmektedir (Sağlam 2008, p. 1). Sahnede yer alan oyuncu, onların değişimini seyircinin gözü önünde yaşar ve seyirciyi de buna davet eder. Bu davet ile birlikte oyuncu ve seyirci ortak bir eylem alanı içerisine girerler. Seyirci, bu tutumla sahnede olanı değerlendirme gücüne erişir (Gürkan 2011, pp. 1-2). Karşısına geçtiği görüntüyü gözlemler, dinler, kendi usu içerisinde yorumlar; gördüğü görüntüleri diğer sahnelerde olanlarla veya yaşamının başka alanlarında gerçekleşenlerle ilişkilendirir. Dolayısıyla seyirciler her ne kadar edilgen konumda olsalar da tiyatro gösterisinin etkin yorumcularıdır (Ranciére 2013, pp. 18-19).

Jacques Rancière (2013, pp. 15-17), sahne ve seyirci arasındaki ilişkiyi kendisinin üretmiş olduğu ‘Cahil Hoca’ teorisi ile ilişkilendirmektedir. ‘Cahil Hoca’ teorisinin temeli, insanların dünyaya geldiklerinden itibaren; adadillerini öğrenmek için şeyleri ve göstergeleri birbirleriyle birleştirerek hayatı yorumlayabilmesine dayanmaktadır. Teoriye ‘Cahil Hoca’ adının verilmesinin nedeni; hocanın hiçbir şey bilmemesi değil, cahilin bilmediğini bilme iddiasını reddederek, bilgisiyle hocalığını birbirinden ayırmasıdır. ‘Cahil Hoca’ya düşen görev, tıpkı örnekte olduğu gibi öğrenciyi şeyler ve göstergeler dünyasında gördüklerinden ne anladığını teyit ettirmektir. Bu da ‘Cahil Hoca’nın, öğrenciyi ezberci eğitim anlayışından uzak tutarak; gözlemlemeye, denemeye, taklit etmeye, tekrarlamaya, yanılmaya, hata yapmaya ve bu hataları düzeltmesine olanak tanımaya sevk etmesiyle mümkün hale gelecektir. Bilgi ile cehalet arasındaki uçurum ancak bu şekilde giderilecektir. Yönetmene düşen görev de aynen böyledir. Seyirci ile sahne arasındaki uçurumu ortadan kaldırmaktır.

‘Cahil Hoca’ teorisine göre; öğrenci, kendisini araştırmaya yönelten hocalık becerisi sayesinde hocanın kendisinin de bilmediği bir şeyi öğrenir. Yaptığı araştırma sonucunda elde ettiği bilgi ise hocanın bildiği bilgi değildir. Yönetmen için de aynı durum söz konusudur. Yönetmen, seyirciyi kendi fikri çerçevesinde bir gösterinin karşısına alır. Fakat seyircinin hissiyatı ile onun anlayışı arasında bir mesafe vardır (Rancière 2013, pp. 19-20).

Sahnenin, seyircide bir anlam ya da bir doğru dayatması yerine; sahnenin seyircide tamamlanmasına izin vererek, seyirciye de bir alan açması önemlidir (Gürkan 2011, p. 8). Bu noktada Umberto Eco (2001, p. 17)’nin ‘Açık Yapıt’ını hatırlamak faydalı olacaktır:

“Yapıt ‘açık’ olduğu oranda tüketilemez çünkü düzenli bir dünyanın evrensel kabul gören yasaları tarafından düzenlenmiş bir dünyanın yerini, belirsizlik üzerine temellenmiş bir dünya almıştır, olumsuz anlamda yönlendirici merkezler yok olmuş, olumlu anlamda değer ve dogmalar sürekli sorgulanmaya başlanmıştır.”

Bugün tiyatro teorisyenleri tarafından tiyatronun kendiliğinden toplulukçu bir yer olduğu önkabulü hakimdir. Her ne kadar tiyatro seyircileri aynı görüşün karşısına geçerek gösteriyi seyretseler de seyircilerin ortak kudretleri, Rancière (2013, p. 21)’nin de dediği gibi: *“her birinin algıladığı şeyi kendi diline tercüme edebilme ve onu kendi eşsiz entelektüel macerasıyla ilişkilendirebilme kudretidir.”*

2.1. Ritüel

Günümüz tiyatro araştırmacılarının büyük bir çoğunluğu, tiyatronun kökenlerini, tarih öncesi çağlarda yaşamış olan toplumların ritüel törenlerine dayandırmaktadırlar. Ritüel kavramı her ne kadar sosyal bilimlerin farklı alanlarında karşılık bulsa da bu tez çalışmasında ilkel toplumların büyüsel dinsel ayinlerini ifade etmektedir.

Tarih öncesi adı verilen dönem, insanın iki ayağının üzerine dikilmesiyle (Akgül 2012, p. 1) başladığına göre, tarih öncesi insanın en az dört milyon yıllık bir döneme yayıldığı söylenebilir (Lewin 1998, p. 9). Antropologlar, bahsi geçen dönemin düşünce yapısını belirleme evresinde, dönem koşullarını esas alarak, var olan kaotik yapı ekseninde ilk zihinsel düzenlemelerin oluştuğu görüşünü ortaya koymuşlardır (Palmer & Barrett 2010, p. 217).

Bu dönem içerisinde insanların etoburlaşmasının ve de avlanmasının, cinsiyetler arasında işbölümü hususunda belirleyici olması neticesinde, insansılaşmayı hızla geliştirdiği; avın sürekli takibinin de avcı ve kurban arasındaki özel bir ilişkiyi, mistik bir dayanışmayı yarattığı belirtilmektedir. Mitolojik düşüncenin de köklerini oluşturan bu yapı ile ilkel avcılar, hayvanları, insanın doğaüstü güçlerle donatılmış benzerleri olarak görmüş; insanın hayvana, hayvanın da insana dönüşebileceğini, ölülerin ruhlarının hayvan bedenlerine girebileceğini ve belirli kimselerin de hayvanlarla arasında gizemli ilişkiler bulunabileceğini düşünmüşlerdir. (Akgül 2012, pp. 1-2). Bu nedenle de avladıkları hayvanın ruhunu kovmak ve avın bereketli olması için bugün ritüel adı verilen kutsal törenleri oluşturmuş; anlamlandıramadıklarını da mitler aracılığıyla kavranılabilir hale getirmişlerdir.

Burcu Dabak (2013, p. 8), ‘Sofokles’in Antigone Metninde Ritüel’in İşlevi’ adlı yüksek lisans tezinde ilkel toplumların büyüsel dinsel ayinlerindeki ritüel tanımlamasını; Drever, Turner ve Winnick gibi üç farklı antropoloğun tanımlamalarını birleştirerek şu şekilde aktarmaktadır:

“Sıkça özel sözcük biçimiyle ya da özel ve gizli bir sözcükle gerçekleştirilen ve genellikle önemli durum ya da eylemlerle bağlantılı olan dinsel ya da büyüsel tören ya da işlemler sistemi (Drever); teknolojik rutinle bağlantılı olmayan, gizemli varlık ya da güçlere göndermede bulunan durumlar için, önceden belirlenmiş formel davranış (Turner); genellikle din ya da büyü içeren ve geleneklerce kurulmuş bir dizini izleyen bir eylemler dizisi (Winnick).”

İlkel insanın bu tutumu, bir anlamda da doğayı taklit ederek onu yansıtırma eylemi olarak görülmektedir. Çünkü ilkel insan, doğayı kendinden güçlü görerek, korku ile

karişik saygı duygusu beslemektedir. İlkel düşüncenin gelişimiyle beraber bu durum, yani doğanın güçleri, yerini doğaüstü güçlere bırakarak büyüü doğurmuş; hayvanın ya da başka bir nesnenin yerine geçerek de taklit yoluyla onunla özdeşleşmeye çalışmıştır (Akgül 2012, pp. 3-4).

James G. Frazer (1991, p. 12), ‘Altın Dal’ ismini taşıyan eserinde bu durumu şu şekilde belirtmektedir:

“Klanın töreninde, bir yırtıcı hayvanı, ilk anlatım aracı olan bedeniyle, simgesel bir dansla taklit eden avcı, büyü yoluyla onun gücüne ve özelliklerine sahip olmakta, diğer avcılar tarafından simgesel olarak öldürülmesi, çıkılacak avda da benzer bir başarının öncüsü olmaktadır. En eski büyü biçimi taklit ve temas büyüsidür. Benzer benzeri meydana getirir ilkesine dayanan taklit (duygusal-sempatik) büyüünde bir olayın mutlak ve değişmez biçimde benzeri bir olayca izlenmesi gerektiği düşünülür. Bu çağdaş nedensellik kavramının ilkel uygulanış biçimidir. Klan üyelerince simgesel olarak bir hayvanın avlanması eyleminin, mutlak biçimde, o hayvanın gerçekten avlanmasıyla sonuçlanacağına inanılır.”

Aslında büyü, insanın doğayı tanıma ve doğayla bütünleşme sürecinin ilk biçimidir ve de dış dünyayı meydana getiren şeylerin, taklit yoluyla yeniden üretilerek egemenlik altına alınması amacını taşımaktadır (Ünal 2008, p. 40). Dolayısıyla bu bir yaratım aşamasıdır ve de sanatın evriminin de ilk basamağıdır (Akgül 2012, p. 5).

Özdemir Nutku (2011, p. 17), ‘Dünya Tiyatrosu Tarihi’ adlı kitabında tiyatronun kökenlerini binlerce yıl öncesinin bir av hikayesine dayandırmaktadır. Bu hikayeye göre; avcılar, avlandıktan sonra avını yaşadığı köye getirerek, nasıl avlandıklarını köyde yaşayan diğer insanlara taklit yoluyla canlandırmaktadırlar. Taklide dayanan bu hareketleri yapmalarının nedeni; beslenecekleri hayvanın ruhunu kovmakla birlikte gelecek nesillere nasıl avlanacaklarını göstermektir. Bu durum bir çeşit kültür aktarımı olarak da değerlendirilebilir. Yine de bu ritüeller, esas amaçları gereği büyüsel dinsel ayin olmalarından ötürü tam bir gösteri mahiyeti taşımamaktadır. Çünkü bu ritüellerdeki seyirciler bazen el çırparak, bazense doğrudan doğruya gösteriye katılarak avın uğurlu olması için dans etmektedirler. Bu durum oyuncular ve seyirciler arasında hiçbir sınırın olmadığını göstermekle birlikte, seyredenlerin de aktif olarak oyunun içinde olduklarını göstermektedir. Dabak (2013, p. 12)’ta yüksek lisans tezinde, ritüelin seyircisinin olmadığını, sadece katılımcılarının olduğunu altını çizmektedir.

Ritüel incelemesi yapan etnologlar, ritüellerde gerçekleştirilen hareket ve seslenme gibi sıradan davranışların orijinal işlevlerinden çıkartılarak ritmik ve tekrarlanan hale getirilerek abartılı bir davranış biçimi aldıklarını belirtmektedirler (Çevik 2004, p. 108). Ritüellerdeki bedensel hareketlerin abartılmış olmasının nedeni; katılımcıları

gösteriye çekerek, onları da gösterinin merkezine almaktır. Ayrıca bu abartma hali; gösteriyi, ritüelin merkezi olan trans haline çekmektedir (Dabak 2013, p. 16).

Tarih öncesi ritüellerinin temel amacı, toplumsal bütünlüğü yaratan ve sürdüren eylemle birlikte; kolektif bir nitelik taşıyarak gurubu bir arada tutmak, dayanışmayı arttırmak ve de topluluğun kolektif şuurunu güçlendirmektir. Tarih öncesi ritüeller, o toplum için ortak anlam ve anlam dizileri oluşturmaktadır. Ayrıca geçmiş-şimdi-gelecek arasında bir köprü oluşturan ritüeller, Howwels'in deyiimiyle: *“geleceğe geçmişle bir örnek kazandırma yoluyla kaygı giderici”* özellik taşımaktadırlar (Dabak 2013, pp. 21-22). Bütün bunlara ek olarak tarih öncesi ritüellerinin: bilinmeyenle, korkularla yüzleşmeyi ve onu açıklayıp anlamlandırmayı sağladığı; bireyin davranışlarını düzenleyerek, baş etmesi gereken durumlara hazırladığı ve de tinsel âlemi anlamak ya da anlamlandırmak için araç işlevi gördükleri söylenebilmektedir (Dabak 2013, p. 26).

Oscar G. Brockett (2000, p. 19), bu tür törenlerde gösterim üzerinde sıkı bir denetim oluşturan biliciler, yaşlılar ve rahiplere tiyatro yönetmenine benzer bir görev yüklenmiş olabileceğini; ritüelin gerçekleştiği bir oyuncu yeri ve eğer seyirciler varsa bir seyirci yeri (auditorium) de kullanıldığını belirtmektedir. Günümüz ilkel toplumlarının ritüelleri incelenerek de tarih öncesi ritüellerinin genellikle seyircinin çevrelediği çemberimsi bir alanda gerçekleştirildiği sonucuna varılabilir.

Esasında ritüel, insan yaşamının gelişim sürecinin ilk izlerine kaynaklık etmesi ve de bugün var olan birçok alanda hala kullanılıyor olmasından ötürü (Dabak 2013, p. 1) araştırmacılar tarafından dört ayrı kuramsal disipline inceleme altına alınmıştır. Sibel Özbudun (1997, p. 16), ‘Ayinden Törene’ adlı kitabında bu kuramsal yaklaşımları ve incelemecileri şu şekilde aktarmaktadır:

“/.../ bunlardan ilki din ritüel ve mitoloji arasındaki ilişkiyi inceler (James FRAZER, Rudolf OTTO, Mircea ELIADE), ikincisi, ritüelin toplumsal yapıları anlamadaki rolü üzerine odaklanır (Emile DURKHEIM, Arnold van GENNEP, Victor TURNER), üçüncü yaklaşım, bir toplumun kültürel ve toplumsal devinimlerini deşifre etmek için ritüelleri metin olarak okur (Clifford GEERTZ, Marshall SAHLINS), dördüncü yöntem, ritüellerin edimsel düzenlemeleriyle- pratik ve bedensel yönleriyle ilgilidir (Richard SCHECHNER, Christoph WULF)”

Performans kuramcısı ve tiyatro yönetmeni Richard Schechner'in ritüel araştırmaları bu tez çalışması açısından önem arz etmektedir. Ritüelin ve performansın aralarında ikili bir ilişki olduğunu düşünen Schechner, her iki alanın da tekrarlama özelliğinin olmasından yola çıkmaktadır. Schechner'in Papua Yeni Gine'de gerçekleşen ‘Kaiko’

eğlenceleri üzerine yapmış olduğu araştırma ile ritüelin performansa, performansın da ritüele döndüğü görüşü ortaya çıkmıştır (Dabak 2013, pp. 14-15). Schechner, kabileler arasındaki güç gösterileri olarak değerlendirdiği festival için şu nitelemeyi yapmaktadır: “*Savaşçı davranışları dans gösterisine dönüştüren performanslar, Kaiko ritüellerinin teatral zeminini oluşturur.*” (Dabak 2013, p. 15) Bu görüşten de anlaşılacağı gibi Schechner, tiyatrunun kökeninin ritüelden türediğini savunmaktadır. Buna karşın sanatsal olanla ritüel arasında eylemsel olarak niyet ve sonuç farklılıkları olduğunu belirtmektedir. Dabak, Schechner’den yola çıkarak sanatsal performansların eğlenceye yönelik olduğunu, ritüellerin ise sonuca odaklandığını belirtir. Ritüeller katılımcılarını aşkın olana yöneltirken, sanatsal performans şimdiki zamana yöneliktir. Dolayısıyla ritüelde zaman ve mekan olgusu aranmaz. Çünkü zaman dışıdır ve trans hali yaratılarak katılımcıları değişime sürüklemektedir. Ustalık gerektiren sanatsal performanslarda ise daha çok haz alma ilkesi görülür ve de katılımcısı değil seyircisi vardır (Dabak 2013, p. 17). Schechner’in ‘Performance Theory’ (Performans Teorisi) adlı kitabında yer alan aşağıdaki tablolar incelenerek de ritüel, sanatsal performans ve oyun arasındaki farklılıkları ve benzerlikleri kavramak mümkündür.

Çizelge 2.1: Schechner’in play, games, spor, tiyatro ve ritüel karşılaştırması (Dabak 2013, p. 19)

Kendini kabul ettirme Ben: +	Sosyal Biz: +/-	Aşkınlık Diğerleri: -
<ul style="list-style-type: none"> •Play •Kurallar oyuncular tarafından konur. •Zevk ilkesi •Özümseme •id 	<ul style="list-style-type: none"> •Games, Spor, Tiyatro •Kurallar dışarıdan belirlenir. •Gerçeklik ve zevk ilkesi arasında •Yerleşiklik •Ego 	<ul style="list-style-type: none"> •Ritüel •Kurallar otoriteler tarafından verilmiştir •Gerçeklik İlkesi •- •Süper Ego

Çizelge 2.2: Schechner'in play, games, spor, tiyatro ve ritüel karşılaştırması (Dabak 2013, p. 21)

	Play	Games	Spor	Tiyatro	Ritüel
Özel bir zaman düzenlemesi	genellikle	evet	evet	evet	evet
Nesneler için özel anlam	evet	evet	evet	evet	evet
Kurallar	içerden	dışardan	dışardan	dışardan	otoriteler
Özel mekan	hayır	genellikle	evet	evet	genellikle
Başkaları için görünür olma	hayır	genellikle	evet	evet	evet
Seyirci	Gerekli değil	Gerekli değil	genellikle	evet	genellikle
Kendini kabul ettirme	evet	Tamamen değil	Tamamen değil	Tamamen değil	evet
Aşkınlık	hayır	hayır	hayır	Tamamen değil	evet
Tamamlanmışlık	Gerekli değil	evet	evet	evet	evet
Grupta performe edilmesi	Gerekli değil	genellikle	genellikle	evet	genellikle
Sembolik gerçeklik	evet	hayır	hayır	evet	genellikle
Yazılı olma	hayır	hayır	hayır	evet	genellikle

2.2. Antik Yunan

Tiyatronun, dinsel törenlerden özerkleşerek bir sanat biçimine dönüşmesi, tarihçilerce Antik Yunan Medeniyetinin M.Ö. 850 - M.S. 300 yılları olarak belirlenmiş olan Arkaik Dönemine rastlamaktadır. Bilim, felsefe ve sanat gibi disiplinlerde çağımıza kadar uzanan evrensel insanlık kültürünün kökleri büyük bölümüyle bu dönemde ortaya çıkmaktadır (Say 2006, p. 47).

Yunanlılar, M.Ö. 700'den sonra Finike alfabesini alarak kendi kullarımlarına entegre etmişlerdir. Dolayısıyla daha öncesinde de yazılı bir kaynak olmamasından ötürü tiyatronun başlangıcı hakkında tam olarak net bir şey söylenememektedir. Ancak Atina hükümetinin M.Ö. 534'te Tanrı Dionysos'a sunulmak üzere tragedya yarışması düzenlemek için resmi onay ve maddi destek sağlamasıyla tiyatronun varlığı da başlamış olarak kabul edilebilmektedir (Brockett 2000, p. 27). Tanrı Dionysos adına düzenlenen bu dramatik yarışmalarda; tragedya, satir oyunları ve komedyalar olmak üzere üç çeşit oyun biçimi bulunmaktadır.



Şekil 2.2: Atina, National Archaeological Museum’da bulunan ‘Dionysos’a Sunum Yapan Aktörler’ rölyefi (Erinç 1998, p. 24)

M.Ö. 362-360 (Nutku 2011, p. 49) yıllarında drama üzerine yazılmış tarihteki en eski belge olan Aristoteles (2011, p. 29)’in ‘Poetika’ında tragedyanın tanımlanması şu şekilde yapılmaktadır:

“/.../ olup bitmiş, belirli bir zamana yayılan, soylu bir eylemin taklididir tragedya ve yapının bölümlerine göre her biri ayrı ayrı kullanılan öğeler çeşnilendirilmiş bir dil kullanır bunu yaparken. Bu taklit anlatı yoluyla değil, eylem içindeki kişiler tarafından yapılır; uyandırdığı acıma ve korku aracılığıyla da bu türden heyecanların katharsis’ini gerçekleştirir.”

Düşünüre göre tragedyanın temel görevi, seyirciye acıma ve korku duyuları aşılmasıdır. Bunun için de seyircinin tragedyanın kahramanına ve de onun karakterine sempati duyması ya da yakınlık kurması gerekmektedir (Nutku 2011, p. 33). ‘Katharsis’ terimiyle karşılık bulan bu arınma durumu Aristoteles tarafından insan yaşamı için gerekli bulunmakta ve de ‘Poetika’da acıma ve korku birbirinden ayrılmaz duygular olarak değerlendirilmektedir (Nutku 2011, p. 57):

“/.../ acıma, hak etmediği halde yıkıma uğrayan insana yönelir; korkuysa bize benzer kişi için duyumsanan şeydir ve bu türden bir olay, ne birini ne de öbürünü doğurabilir” (Aristoteles 2011, p. 44).

Antik Yunan sosyal yaşamında ‘gururlanma günahı’ anlamına gelen ‘hübris’, tanrılara karşı işlenen en büyük günah olarak kabul edilmektedir. Bu nedenle de Antik Yunan şairleri tragedyelerinin kahramanlarını çoğunlukla gururlanma günahı ile seyirci karşısında acıya sevk etmektedirler. Yunan tragedyelerinde işlenen bir diğer konu ise tanrılar karşısında dengesiz bir tutum gösteren bir adamın, tanrılar tarafından

cezalandırılacağı yönündedir (Nutku 2011, p. 34). Aristoteles (2011, p. 50), ‘Poetika’da tragedya karakterlerinin ahlak yönünden iyi olmaları gerektiğini söylemekle birlikte; seyircilerin kahramanla kendisini özdeşleştirilmesi ve sempati duyabilmesi için tragedya şairlerinin şu özelliklere dikkat etmesi gerekliliğini belirtmektedir:

“/.../ ne mutluluktan yıkıma sürüklenen erdemli kişiler gösterilmelidir (çünkü bu, ne korku ne de acıma uyandırır, yalnızca itici gelir herkese); ne de yıkımdan mutluluğa geçen kötü insanlar (tragedyaya en uzak durum olur bu; ne sıradan bir yakınlık ne acıma ne de korku uyandırır). Mutluluktan yıkıma geçen gerçek kötülükleri göstermek de doğru olmaz (bu tür bir düzenleme, sıradan yakınlık duyguları uyandırır belki, ama acıma ya da korku uyandıramaz)” (Aristoteles 2011, p. 44).

Aristoteles’in belirttiği bu düşünce yapısı ‘katharsis’ yoluyla seyircinin kişiliğinde ve ruhsal davranışlarında olumlu bir değişiklik yaratacağı görüşünden ötürüdür (Nutku 2011, p. 57). Düşünür, tragedyanın temel ödevi olarak kabul ettiği ‘katharsis’ kavramını, ‘Retorika’ adlı yapıtında açıklamakla birlikte; bu anlatımdan yola çıkarak seyircide uyandırılmak istenen temel davranış biçimi daha çok netlik kazanmaktadır:

“/.../ gelecekte olabilecek acı veren bir kötülük ya da duygusal yıkımı gösteren bir hayali sahnenin insanda uyandırdığı acı ve huzursuzluk /.../ genel olarak, bize korku veren şey, başkalarının alın yazısını tehdit ettiği anda bizi bir acıma duygusu içine sokar. /.../ Acıma, layık olmadığı halde, herhangi bir kimsenin bir yıkıma ve acınacak duruma düşmesiyle hissedilir, bu öyle bir kötülüktür ki, o anda böyle bir durumun kendi başımıza ya da tanıdıklarımızın, yakınlarımızın başına gelebileceğini düşünürüz. /.../ Gördüğümüz sahne, kendimize çok yakın, hatta kendimizinmiş gibiyse, o zaman acıma korku duygusuna dönüşür /.../” (Nutku 2011, pp. 57-58).

Aristoteles’in aksine Platon ise ‘Devlet’ adlı eserinde, taklidin taklidi olarak gördüğü sanatı; kişinin coşkunu, taşkın, değişken yanını ortaya koyduğu ve de kötü yanlarını beslediği gerekçesiyle sakıncalı bulmaktadır (Şener 2010, p. 21):

“/.../ Herhangi bir tragedya şairi, bir kahramanın acı duymasını, ahlar vahlarla konuşmasını, göğsünü yumruklayarak derdini haykırmasını tıpatıp benzetiyor, içimizden en iyileri de bunu dinliyor diyelim. Bilirsin nasıl hoşlanırsın bundan, kanımız kaynar dinlerken, bize en coşkunu heyecanları yaşatan şaire hayran oluruz gerçekten. /.../ Ama kendi başımıza bir felaket gelince bunun tam tersini yaparız /.../. Bağrımıza taş basar, susarız; erkek adama böyle yaraşır deriz; şiirde beğendiğimiz ağlaşmaları kadınlara bırakırız. /.../ Benzemek istediğimiz, hatta benzemekten utanacağımız bir adamı alkışlamaya, iğrendiğimiz bir şeyden hoşlanmaya, coşmaya hakkımız olabilir mi? /.../ Hele şunu da düşündürsen. /.../ Felakete uğrayınca tutmaya çalıştığımız neydi içimizde? Gözyaşı dökmek, dilediği gibi inlemek, acıdan bağırarak isteyen yanımız değil mi? İşte yaradılışımızdan bu isteklere çevrili yanımızı doyumak ister şairler. Tiyatrolarda budur coşturdukları yanımız. En iyi yanımıza gelince, akıl ve gelenek bizi tutmazsa, gözyaşları karşısında yumuşar, başkalarının felaketine ağlamayı ayıp saymayarak kendimizi acıma duygularına bırakır, alkışlamayı küçüklük saymaz, tersine iyi bir insanın buna ağlaması gerektiğine, bu şiirden aldığı zevkin faydalı bir zevk olduğuna, bütün şiiri atmakla bu zevkten yoksun kalacağına inanır. Bence çok azdır onun gibi düşünen adamlar; onlara göre başkalarının duyguları bizim de duygularımız olabilir; çünkü duyarlığımızı başkalarının dertlerine göre ayarlamışızdır, kendimiz için dizginlediğimiz acıları başkaları için dizginleyemeyiz. /.../ Komedyaya için de aynı şeyi söyleyemez miyiz? Bir tiyatrodan yahut eş dost arasında bir soytarıllık gördün diyelim. Bunu kendin yapmaktan utanabilirsin, ama tiksinecek yerde beğendin diyelim bunu. Tragedyada

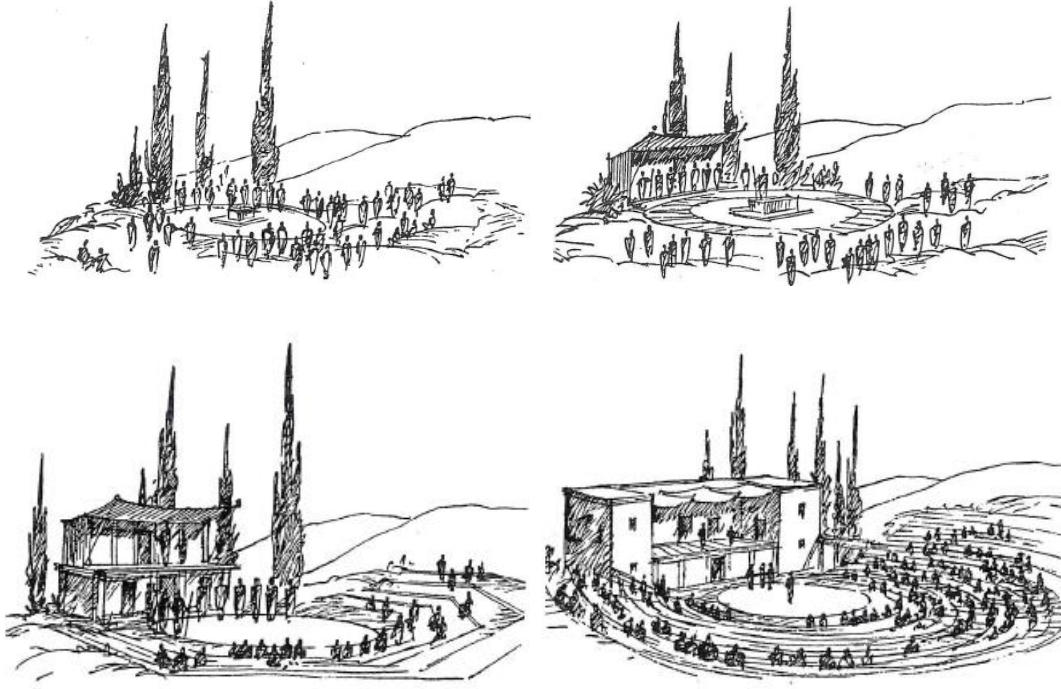
gelen neyse burada da o gelmez mi başına? Sana soytarı demesinler diye aklınla tuttuğun gülünç yanını meydana koymuş, onu desteklemiş ve farkına varmadan bir soytarı haline gelmiş oluyorsun. /.../ Tutku gibi, öfke gibi içimize hoş veya acı gelen ve ister istemez gündelik hayatımıza giren duygular şiir benzetmesinin etkisi altında kalmaz mı? Benzetme bu duyguları kurutacak yerde sulayıp besler, dizginlenmesi gereken tutkulara içimizin dizginlerini verir, böylece de iyi ve mutlu olmamıza değil, kötü ve mutsuz olmamıza yol açar” (Platon 2014, pp. 349-351).

Platon’un yukarıda yer alan değerlendirmesine göre; tragedya ve komedyaya, erdemle ve bilgelikle dizginlenmeyen zevkleri harekete geçirdiklerinden ötürü, insanın aşağı güdülerini besleyerek üstün yanını kurutmaktadırlar. İnsanı huzursuz ve tedirgin eden bu tür zevkler; insanı, yeni zevklere gebe bırakmakta ve uyandırdığı karmaşık heyecanlar neticesinde de insanın ruhsal sağlığı zarar görmektedir. Buna karşın Platon, sanatın doğru kullanıldığı takdirde çocuk ve genç eğitiminde yararlı olabileceğini ve de toplumun doğrularını yüceltmekle birlikte, ahlak eğitimine katkıda bulunacağını belirtmektedir (Şener 2010, pp. 22-23).

Bu yaklaşım komedyaya yazarı Aristophanes’in ‘Acharnialılar’, ‘Kurbağalar’ ve ‘Eşek Arıları’ oyunlarında da görülmektedir. Aristophanes’in Platon’dan ayrılan yanı ise komedyanın seyirciyi eğlendirmekle kalmayıp, onu beğeni, ahlak ve siyasal düşünce bakımından eğitmesi gerektiğini söylemesidir (Şener 2010, p. 43).

Sevda Şener (2010, p. 45), Aristoteles’in tragedyanın olumlu etkisi üzerinde durmasının nedeninin Platon’un suçlamalarından dolayı olabileceği görüşündedir. Çünkü Aristoteles’in temel görüşü; ‘katharsis’ kavramıyla, uyarılan heyecanların boşaltılarak insan ruhunun dinginliğe kavuşturulacağı yönündedir.

Antik Yunan inancında, tiyatrodan kendinden geçen insanların tanrıların etkisi altında olduğuna inanılmaktadır (Şener 2010, p. 46). Esasında Yunan tragedyası dinsel bir tören niteliği taşımakta ve tiyatro Dionysos’un tapınağı olarak kabul edilmektedir. Seyirciler, oyun kişilerle gerçekleştirdiği kişisel duygularını koro ile dinsel bir duyguya doğru geçirmektedirler (Nutku 2011, p. 35). Dolayısıyla burada bahsi geçen esas seyirci, insanlar değil; tanrılardır. Ancak tiyatro sanatının yönelimini din anlayışı belirlediğinden ötürü oyun yerlerinin de seyirciye yönelmesi gerekmiştir. Bununla birlikte koronun da hem tragedyada hem de komedyada önemli bir dramatik öge olarak kullanılması geniş bir seyir yeri ihtiyacını doğurmuştur. İlk başlarda halkın rahatça oyunu seyredebilmesi için bir dağın eteği seyir yeri; seyir olanağını arttırmak için de dağın eteğindeki daire biçimindeki düzlük de oyun alanı olarak kullanılmıştır. Daha sonra ise seyircilerin daha rahat oturabilmeleri için dağın bayırına tahta sıralar eklenmiştir (Nutku 2011, p. 65).



Şekil 2.3: Antik Yunan Tiyatrosunun Gelişme Evreleri (Sürmeli 2010, pp. 84-85)

M.Ö. 500'lü yıllardan sonra tahta oturma sıralarının çökmesi nedeniyle tahta sıralar yerlerini taş sıralara bırakmışlardır. Oscar Brockett (2000, p. 45), bir taş seyir yerinin 14.000'den 17.000 kişiye kadar oturma yeri sağladığını söylemektedir.



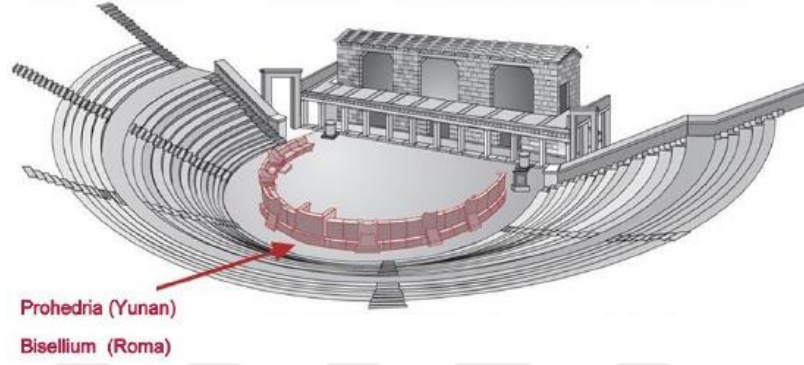
Şekil 2.4: Epidauros Tiyatrosu - Theatron* Görünüşü (Sürmeli 2010, p. 87)

Antik Yunan'da M.Ö. 5. yüzyılın ortalarında oyunların seyredilmesi için giriş ücreti konulduğu görülmektedir. Yine Oscar Brockett (2000, p. 46)'ın belirttiğine göre bu biletler özel oturma yerlerinden çok, tiyatronun bir kesimi için geçerli olan bir uygulamadır ve de tiyatrolarda her oymak**, kendine ayrılan kesimde oturduğu gibi bu

* **Theatron:** Antik Yunan Tiyatrosunda seyirci amfisi (Sürmeli 2010, p. 87)

** **Oymak:** Belli bir yerde oturan; dil, ağız ve kültür yönünden büyük bir türdeşlik gösteren; birden çok boy ve köyden oluşan; ata ruhu ya da Tanrıya inanan; genellikle bir yönetici ya da kurulca yönetilen;

kesimlerden bir tanesinin de kadın seyircilere ayrıldığı düşünülmektedir. Seyir yeri çemberinin orta yeri ise Dionysos rahibi için ayrılmıştır. Bu yapı içerisinde diğer rahip ve rahibeler, elçiler ve bazı devlet adamları için de özel oturma alanları bulunmaktadır.



Şekil 2.5: Prohedria adı verilen özellikle Dionysos rahipleri ve krallar için ayrılmış şeref koltukları (Sürmeli 2010, p. 88)

Halkın oturacağı seyir yerleri ise tiyatronun konumlandırıldığı tepenin eğimine uygun olarak, merdiven şeklinde ve de şeref koltuklarından son derece basit özellikte inşa edilmişlerdir (Sürmeli 2010, p. 89).



Şekil 2.6: Türkiye’de bulunan Letoon (Solda) ve Arycanda (Sağda) Tiyatrolarından halka ait oturma yerleri (Sürmeli 2010, p. 88)

Antik Yunan’da tiyatro gösterileri sabahın erken saatlerinden başlayarak akşam hava kararana kadar devam etmektedir. Dinsel bir törene gittiğini bilen seyirci de tiyatroya giderken giyim kuşamına özen göstermektedir. Öte yandan Yunan seyircisi,

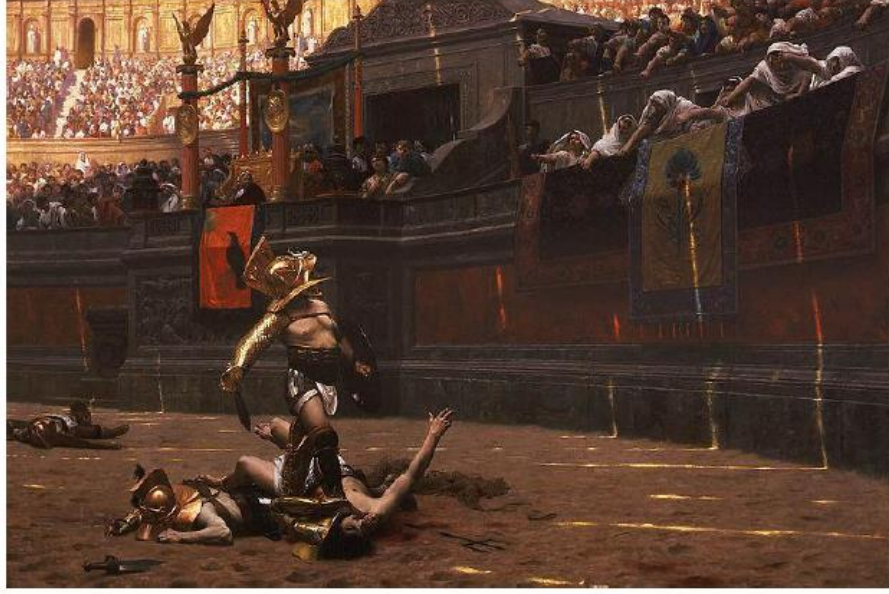
yapısında bulunan köy ve aileler arasında toplumsal, ekonomik, dinsel, kan ya da evlilik bağları bulunan siyasal nitelikteki topluluk (www.tdk.gov.tr 2016).

beğenmediği oyuncuya tepkilerini, sandallarının topuklarını taş sıraların önüne vurmak, ıslıklamak hatta bazen de taşlamak suretiyle göstermektedir (Nutku 2011, p. 67). Seyircinin bu tutum ve davranış biçimi halk tarafından tiyatronun oldukça önemsendiğini gözler önüne sermektedir. Bununla birlikte Dionysos şenliklerine katılan oyunların seçimi de Yunan halkından oluşan beş yüz kişilik bir jüri tarafından belirlenmektedir. Seçilen oyunlar arasından ödül kazanacak şairin belirlenmesi ise yine bu jüri tarafından kura yöntemi kullanılarak atanan beş kişi tarafından tayin edilmektedir (Nutku 2011, p. 68). Bu durum da Antik Yunan'da seyircinin öneminin üstünlüğünü gösteren önemli unsurlar arasındadır.

2.3. Antik Roma

Antik Roma döneminde tiyatro ile ilgili kuramsal yazı bulmak son derece güçtür. Ancak Plautus, Terentius ve Cicero gibi oyun yazarlarının komedyalarının önsözlerinde ve kendilerine yöneltilen eleştirilere cevap mahiyetinde vermiş oldukları eleştirilerde tiyatro hakkında düşüncelere rastlanılmaktadır. Bununla birlikte Roma döneminde tiyatro sanatı ile ilgili en önemli eser olarak Horatius'un 'Ars Poetika'sı kabul edilebilir. Bu dönem sanatının en belirgin özelliği pratik yarara yönelik olmasıdır. Bir diğer deyişle Romalılar, sanat anlayışlarını günlük yaşamın gereksinimlerini göz önünde tutarak; insanı, bu yaşama uyacak biçimde eğitmekle şekillendirmişlerdir (Şener 2010, pp. 54-56).

Horatius, 'Ars Poetika'da şiirde ve tiyatrodaki duyguların vurgulanarak anlatılması yoluyla dinleyicinin, sahnede gülenle gülüp, ağlayanla da ağlaması gerektiğini (Şener 2010, p. 66) salık vermesine karşın; Roma döneminde tiyatro, Antik Yunan'da olduğu gibi önem verilen ve saygı duyulan bir dinsel tören olarak görülmemektedir. Roma seyircisi için tiyatro boş zamanları dolduran, popüler bir zevke bağımlı bir eğlence biçimi olarak değerlendirilmektedir (Sürmeli 2010, p. 112). Zira halkın büyük bir çoğunluğu tarafından araba yarışları, gladyatör dövüşleri (Nutku 2011, p. 75) ve deniz savaşı oyunlarının dramatik gösterilere tercih edildiği Roma'da; sanata, sanatçıya ve tiyatroya hiç değer verilmemektedir. Düzenlenen kanlı gösterilerin amacı, savaşçıların boş zamanlarını eğlenerek ve oyalanarak geçirmesi ve savaşçı olmayan halkın başkaldırmalarına engel olmaktır (Fuat 2003, p. 50).



Şekil 2.7: Jean-Leon Gerome'un 1872 tarihli, gladyatör dövüşü konulu, Pollice Verso adlı eseri (Sürmeli 2010, p. 112)

Romalı yöneticiler; halkı ekonomik ve politik sorunlardan uzakta tutmak ve de bu sorunların farkına varmalarını engellemek amacıyla tiyatro oyunlarının da sahnelendiği gösterişli, sansasyonel ve inceliksiz eğlence araçlarını kullanmışlardır. Roma halkının da en büyük zevkleri yemek yemek, eğlenmek ve bu gösterileri seyretmek olmasından ötürü; bu durumun onları rahatsız etmekten öte keyiflendirdiği söylenebilmektedir (Sürmeli 2010, p. 113).



Şekil 2.8: “La Naumaquia” / İspanyol ressam Ulpiano Checa tarafından 1894 tarihinde yapılan, Circus Maximus'ta düzenlenen bir “Deniz Savaşı Oyunu”nun resmedildiği eser (Sürmeli 2010, p. 113)

Antik Roma halkı her zaman için tiyatroyu; bahsi geçen tüm kanlı ve düşük seviyeli gösterilerden daha aşağıda görmektedir. Cicero, M.Ö. 55 yılında dostu Marius’a yazdığı mektubunda halkın kanlı gösteri ve dövürlere olan ilgisini Şu sÖzlerle eleŐtirmektedir:

“/.../ ama kÖltÖrlÖ insanlar, zayıf insanların dev, yabancı hayvanlarca parçalanmasında ya da güzelüstü bir hayvanın mızraklarla delik deŐik edilmesinde bir hoşnutluk bulabilirler mi?” (Güney 1983, p. 398).

Cicero’nun bu eleŐtirilerinin muhatabı, muhakkak ki bu gösterileri düzenleyen devlet yöneticileridir. Çünkü Antik Roma’da düzenlenen gösteriler, devlet tarafından desteklenmekle birlikte, tüm sınıfların seyrine açık ve de ücretsizdir. Yapılan arkeolojik kazılarda bu döneme ait biletlere rastlanılmış olmasına karşın; bu biletlerin, bazı dönemlerde senatÖrler için ayrılan özel oturma yerleri için mi kullanıldığı, yoksa kalabalığı engellemek için halka mı dağıtıldığı konusunda bir bilgi bulunmamaktadır (Brockett 2000, p. 70).



Şekil 2.9: Roma dönemine ait tiyatro bileti (SÖrmeli 2010, p. 115)

Roma seyircisinin oldukça kaba ve duygusuz bir topluluk olduğunu söyleyen Özdemir Nutku (2011, p. 81), aynı zamanda bu seyircinin oyun sırasında gÖrÖltÖ çıkaran, yemek yiyen ve de birbiriyle kavga eden yapısını da anlatmaktadır. Esasında Roma seyircisinin yapısını anlayabilmek için Plautus’un ‘Kartacalı’ adlı eserinin önsÖzÖne başvurmak yerinde olacaktır:

“Hakkımızda hayırlı olsun, dinleyin buyruklarımı. Yosmalardan hiçbirisi gelip sahnenin önüne oturmayacak. Çavuşların da, çavuşların sopalarının da sesini duymayacağım. Oyuncular sahnede iken meydancı birini yerleŐtireyim diye ötekinin berikinin önünden geçmeyecek. Yataklarından geç kalkmış olanlar katlansınlar ayakta durmaya: ne vardı o kadar uyuyacak? Köle takımı uzak olsun buradan! /.../ SÖtinelere de söyleyelim: meme emen çocukları oyuna getireceklerine evlerinde emzirsinler: hem kendilerinin dilleri

kurumaz, hem de baktıkları yavrucaklar açlıktan ölmez, burada oğlaklar gibi bağırmaya kalkmazlar” (Nutku 2011, p. 81).

Bu dönem tiyatro mimarisine bakılacak olursa; Yunan mimarisinde ‘theatron’ anlamına gelen seyir yeri, Roma mimarisinde ‘cavea’ adını almıştır. ‘Cavea’, bir tepenin yamacına konumlandırılabilirdiği gibi, düz bir zemin üzerine yükseltilerek de inşa edilebilmektedir. Bunun için tamamıyla düz bir zemin üzerine inşa edilmiş olan ‘cavea’nın klasik bir örneğine Roma’daki Marcellus Tiyatrosu’nda rastlanılmaktadır. Seyirciler; tiyatroya, cephelerde yanyana sıralanmış kapılardan girerek ve her bölümün kendisine ait merdivenlerinden çıkarak ‘cavea’ya ulaşmaktadırlar (Sürmeli 2010, p. 131).



Şekil 2.10: Roma’da bulunan Marcellus Tiyatrosunun cavea bölümünün dıştan görünümü (commons.wikimedia.org 2015)

Bu dönem içerisinde inşa edilen amfi-tiyatrolar, oyun yeri ve onu çevreleyen seyir yeri ile gösteriyi seyredenlerin toplumsal katmanlar olarak birbirlerinden ayrılmadığı, geniş kitleleri bir araya getiren tiyatro yapısı biçimini oluşturmuşlardır (Sürmeli 2010, p. 135). Yine de var olan bu sosyal ve siyasal tutum içerisinde Romalı yöneticilerin gücünü ve ihtişamını göstermek için amfi-tiyatrolar inşa etmeleri, halk tarafından şehirlerin simgesel anıtlarının tapınaklar ve senatolar yerine, tiyatrolara geçmesini sağlamıştır (Dilmen 2004, p. 20).

2.4. Orta Çağ

Orta Çağ, Hristiyan inancının gelişme yıllarından başlayarak 15. yüzyılın ilk yıllarına kadar etkisini sürdüren oldukça geniş bir dönemi kapsamaktadır (İlyasoğlu 2009, p. 21). Roma döneminde ilk Hristiyanların, gladyatör dövüşlerinde aslanlara parçalatmak suretiyle devlet tarafından toplu infazlara maruz bırakılması; M.S. 381 yılında Hristiyanlığın resmi din olarak kabul edilmesiyle (Sürmeli 2010, p. 174) birlikte, yerini Orta Çağ'ı en iyi betimleyen özellik olan katı hiyerarşik toplum düzenine bırakmıştır (İlyasoğlu 2009, p. 21). Bu hiyerarşik düzen, toplumun her düzeyinin belli bir amaç için yaratıldığı ve önemli olduğu teolojik görüşüyle meşrulaştırılmaktadır (Dünya Tarihi 2012, p. 108). Çünkü Karanlık Çağ olarak da adlandırılan bu dönemde, kilisenin bağınaz egemenliği altında araştırma, keşfetme, kendisini ve çevresini tanıma özgürlüğü elinden alınan halk; dünyasal zevklerden mahrum bırakılarak, yalnızca ölümden sonrasına hazırlanılan kutsal bir ortama güdümlenmiştir (İlyasoğlu 2009, p. 21).



Şekil 2.11: Jean-Léon Gérôme'un 1883 tarihli 'Hristiyanlığa inananların son duası' adını taşıyan yağlı boya tablosu (Sürmeli 2010, p. 174)

Orta Çağ'da Hristiyan Kilisesi, Roma döneminden kalma tüm pagan inançlarına karşı bir tutum takınarak; Antik Yunan'daki coşku ve şarap tanrısı Dionysos'a dayanan ve Roma döneminde ahlak düşüklüğünün ciddi bir yansıması olarak değerlendirdiği tiyatroyu, şiddet dolu, kışkırtıcı ve tahrikkar bularak yasaklamıştır (Şener 2010, p. 69;

Sürmeli 2010, p. 175). Sanatı tanrısal bir eylem olarak nitelendiren filozof ve tanrıbilimci Augustine bile “*trajik sahne oyunlarının, entrikalarla ruhu tuzağa düşürüp yozlaştırdığı*” (Sürmeli 2010, pp. 174-175) değerlendirmesini yapmaktadır.

Sevda Şener (2010, pp. 70-71), kilisenin tiyatroya karşı oluşuna gösterilen gerekçeleri şu şekilde belirtmektedir:

“Tiyatro; a) gerçek olmayanı uydurur, b) susturulması gereken heyecanları uyarır, c) kutsal ruha aykırı düşen bir gerilim yaratır, d) ahlaka ve inançlara aykırı olana yer verir, e) kişiyi yararlı işler yapmaktan alıkoyar, işinden ayartır.”

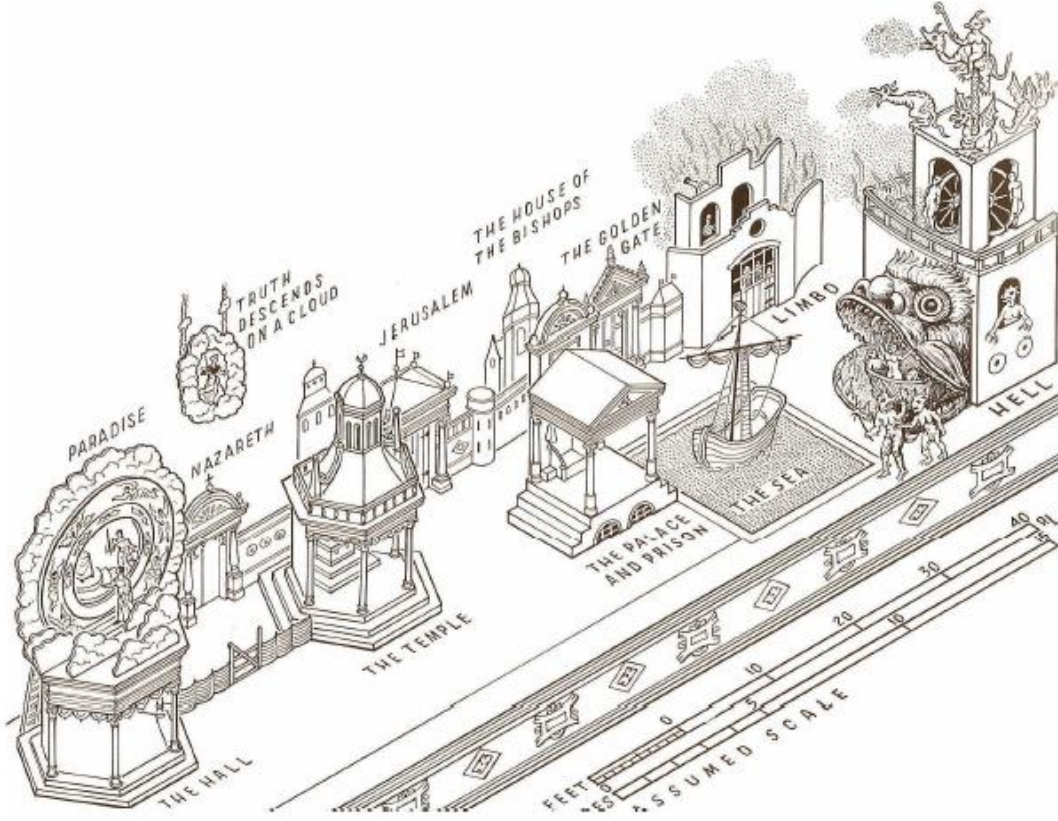
Kilise tarafından tiyatronun yasaklanmasından itibaren yaklaşık üç yüz yıl boyunca hiçbir dramatik öğeye rastlanılmamakla birlikte; 10. yüzyılda din adamlarının Hristiyan inancını halka anlatmak için dinsel gösterileri kullanmaya başladıkları görülmektedir (Sürmeli 2010, p. 175). Katolik kilisesinin, Paskalya ve Noel’de yapılan kutsal törenlerde İsa’nın doğumunu ve ölümünü anlatan dramatik sahneleri oynamaları ile başlayan süreç, zamanla bu gösterileri seyretmeye gelen halk topluluklarının giderek büyümesiyle yaygınlık kazanmış ve çeşitlenmiştir (Nutku 2011, pp. 87-88).



Şekil 2.12: Denis van Alsloot’un 1615 tarihli The Triumph of Isabella adlı çalışmasından oyun alanının çevresinde ve evlerin pencerelerindeki seyirciler detayı (Sürmeli 2010, p. 184)

Orta Çağ seyircisi, gösterilerin göze hitap eden bölümleriyle ilgilenen cahil, kaba ve gürültücü bir halk olarak değerlendirilmektedir. Kilise tarafından sahnelenen gösterileri seyretmek için günün erken saatlerinden itibaren oyun alanına giderek oyunun başlamasını bekleyen seyirciler, bu gösterileri sokaklarda, evlerinin

pencerelerinde ve balkonlarında seyretmektedirler. (Nutku 2011, p. 98). Yüksek memurlara, rahiplere ve önemli konuklara önceden yer ayrıldığı (Sürmeli 2010, p. 184) bu gösterilerde, halk için ayrılmış taşınabilir tahta sıralar bulunmaktadır. Fakat en alt tabakadan halkın oyunu ayakta seyrettikleri sanılmaktadır (Brockett 2000, p. 122).



Şekil 2.13: Valenciennes'deki Zincirleme Sahne Düzeni, 1547 (Sürmeli 2010, p. 196)

Orta Çağ'da dinsel ağırlıklı tiyatro nedeniyle, tiyatro mimarisi konusundan da bahsedilememektedir (Aliyazıcıoğlu 2012, p. 182). Zamanla kilise dışına çıkan oyunlar göz önünde bulundurularak oyunların sergilendiği çeşitli oyun mekanlarından bahsedilebilir (Sürmeli 2010, p. 192) ki bu da simultane sahne veya zincirleme sahne adı verilen solda cennetin, sağda cehennemin, ikisinin arasında da tapınak ve saray dekorlarının yer aldığı sahne düzeni şeklinde 1547'de Fransa'nın Valenciennes kentinde düzenlenen bir oyunun gravüründe görülmektedir. Oyuncular gibi seyirciler de oyun hangi alanda sahneleniyorsa yer değiştirerek oyunu seyretmektedirler (Kuruyazıcı 2003, p. 32).

2.5. Rönesans

Rönesans'ın başlangıcı ile ilgili olarak tarihçilerin farklı farklı görüşleri kabul etmelerine karşın; genel kabule göre 1453 ile 1600 yılları arasında, İtalya'dan başlayarak tüm Avrupa'yı etkisi altına alan sanat ve yazın alanındaki canlanması tanımlanmaktadır. Avrupa tarihinin en coşkulu dönemlerinden bir tanesi olarak görülen Rönesans; kelime anlamıyla uyanış, diriliş veya yeniden doğuş anlamlarına gelmektedir (Sürmeli 2010, p. 204). 15. ve 16. yüzyıllarda coğrafi keşifler, bilim, görsel sanatlar ve edebiyattaki canlanma ile Eski Yunan ve Latin biliminin ve de sanatlarının yeniden keşfedilmesiyle beraber; Orta Çağ karanlığı da tarihe gömülmüştür. Rönesans'ta bilimde, felsefede ve sanatta olduğu kadar; yaşama sevinci ve coşku gibi insanın gündelik yaşamının (İlyasoğlu 2009, p. 31) ve dünyasal hayatın güzelliği de vurgulanmaktadır (Nutku 2011, p. 129).

Bu dönem içerisinde gerçekleştirilen coğrafi keşiflerin bir sonucu olarak zenginleşen soylular ve tüccarlar, sağlamış oldukları zenginliklerini sanata ve endüstri yeniliklerine yatırarak sanatın koruyuculuğunu üstlenen yeni bir sınıfın oluşumuna sebebiyet vermişlerdir (Sürmeli 2010, p. 208). Tiyatro yazar ve eleştirmenleri de sanatın, toplumun eğitici görevi üzerinde durarak, kilisenin suçlamalarına karşı bir tutum yoluna gitmişlerdir (Şener 2010, p. 73). Sevda Şener (2010, pp. 78-79), dönemin tiyatro yazar ve eleştirmenlerinin, gerçek tiyatronun değerini ve önemini şu ifadelerle belirttiklerini söylemektedir:

“a) Tiyatro sanatı ciddi bir türdür, gerçekleri gösterir, tarihten daha felsefi niteliktedir. En ilkel ulusların bile şiiri ve dramı sevdikleri görülür. Ünlü yazarlar bu sanatı övmüşlerdir. Şiir sanatı -dram şiiri de dahil- insanların yasalarının, felsefi düşüncelerinin tohumlarını taşımış, kültür gelişiminde etkin olmuştur.

b) Tiyatro eğiticidir. Eğitimi tatlı ve eğlenceli bir biçimde yaptığı için felsefeden daha etkili olabilmektedir. Tiyatro, kusurları, zaafı göstererek seyirciye nelerden kaçınması gerektiğini gösterir, onu doğru davranışa hazırlar.

c) Tragedyada genel ve üstün gerçekler yansıtılır.

d) Tragedya heyecanları körüklemez, arınma yolu ile heyecanları düzene sokar, ruhsal taşkınlıkları yatıştırır.

e) Uygulamada görülen aksaklıklar tiyatronun zararlı oluşundan değil, uygulayanların hatalı davranışlarından ileri gelir.”

Kuzey Avrupa'da görülen reform hareketleri neticesinde gelişen Hümanizm, kilise kurumunun otoritesinin zayıflamasına; bu durum da sanatın, soylular ve tüccarlardan oluşan yapının otoritesine geçmesine neden olmuştur (Roth 2000, p. 428).

Rönesans'ta ortaya çıkan Hümanist düşünce, insanın yeteneğinin sınırsız olduğu görüşüyle birlikte; insanı, evrenin merkezine yerleştirmektedir. Rönesans

Hümanizminin temel düşüncesi Leon Battista Alberti'nin "*İnsan isterse her şeyi yapabilir.*" özdeyişinde gizlenen ideal insan kavramı ile en iyi ifade biçimini almıştır (Sürmeli 2010, p. 209). İdeal insanın hedefi de Antik Dünya'nın entelektüel ve sanatsal başarılarının kavranması ve bunların aşılması şeklinde yönelmektedir (Roth 2000, p. 426). Bu uğurda savaşılacak en elverişli alan ise tiyatro olarak seçilmiş; akıl ve ruh özgürlüğü kitaplardan çok, tiyatro ile sahneden aktararak seyircilerin üzerinde yaşamı bir kıvanç yapmak suretiyle bu dünyaya olan bakışlarını uyarma yoluna gidilmiştir (Özgü 1971, p. 8).

Skolastik düşünceye karşı duran Rönesans İtalyan tiyatrosu, Antik Yunan tiyatrosunu referans kabul ederek; güzelin kaynağının dinsel öğelerden sıyrılarak insanın doğasından yansıyan Hümanist bir tiyatronun doğmasına (Sürmeli 2010, p. 211); 'Comedia Erudita', 'Pastoral Oyun' ve 'Commedia dell'Arte' gibi çeşitli drama türlerinin ortaya çıkmasına yol açmıştır (Çalışlar 1995, p. 535). "*Belli bir metni olan İtalyan karakter ve dolantı tiyatrosu*" (www.tdk.gov.tr 2015) anlamına gelen 'Comedia Erudita', Roma tiyatrosu örnek alınarak saraylarda oynanırken; 'Pastoral Oyun' ise konusunu efsanelerden ve çoban masallarından alarak, saraylıların ve aristokratların sevdiği bir oyun türü olarak daha sonra 'Opera'nın doğuşuna sebep olan bir tür olacaktır (www.tdk.gov.tr 2015). 'Pastoral Oyun'un zamanla yerini 'Opera'ya bırakmasıyla dramatik olan tür yerini iyi oyuncularından çok lirik ve dramatik ses özelliklerine sahip şarkıcılara bırakmıştır (Nutku 2001, p. 85). Bu nedenle de Rönesans tiyatrosunda asıl incelenmesi gereken, Orta Çağ dindışı tiyatrosunun bir uzantısı olarak gelişen (Çalışlar 1995, p. 535) halk tuluat tiyatrosu, 'Commedia dell'Arte'dir.

'Commedia dell'Arte', 1600'lerde Venedik'ten bütün İtalya'ya, oradan da Fransa, İspanya ve diğer Avrupa ülkelerine yayılarak yaklaşık olarak iki yüzyıl boyunca Avrupa halk tiyatrosuna hakim olmuş geleneğin genel adıdır (Suner 2007, p. 144; Sürmeli 2010, p. 217). 'Commedia dell'Arte'yi, 'Commedia Erudita'dan ayıran en önemli özellik birinin meslek diğerinin hobi ya da birinin soylular diğerinin aşağı tabakadan insanlar için olmasından ziyade; birinin açık havada diğerinin kapalı mekanda sahnelenen bir tür olmasıdır. 'Arte' kelimesinin sadece sanat olarak değil de 'zanaat ve yöntemini bilmek' olarak da çevrilebileceğini söyleyen Dario Fo, 'Arte' için sanatta serbestliği işaret etmektedir (Suner 2007, p. 144).

"Commedia dell'Arte, sanatçı olarak kabul edilen profesyonel sanatçılar tarafından sahnelenen komedi demektir. Sadece otoriteler tarafından tanınan sanatçılar, Commedia oyuncusu olarak sınıflandırılırlardı. /.../ Aslında bu türü commedia dell'Arte diye

isimlendirmek yerine, bazı bilim adamları tarafından önerildiği gibi, bu türün 'komedyenlerin komedisi' ya da 'oyuncuların komedisi' olarak tanımlanmasını uygun buluyorum. Oyuncu, aktör, yazar, sahne sorumlusu, hikayeyi anlatan kişi, yönetmen olarak, tiyatroya ait bütün işler onların omuzlarına yüklenmiştir” (Rudlin 2000, pp. 24-25).

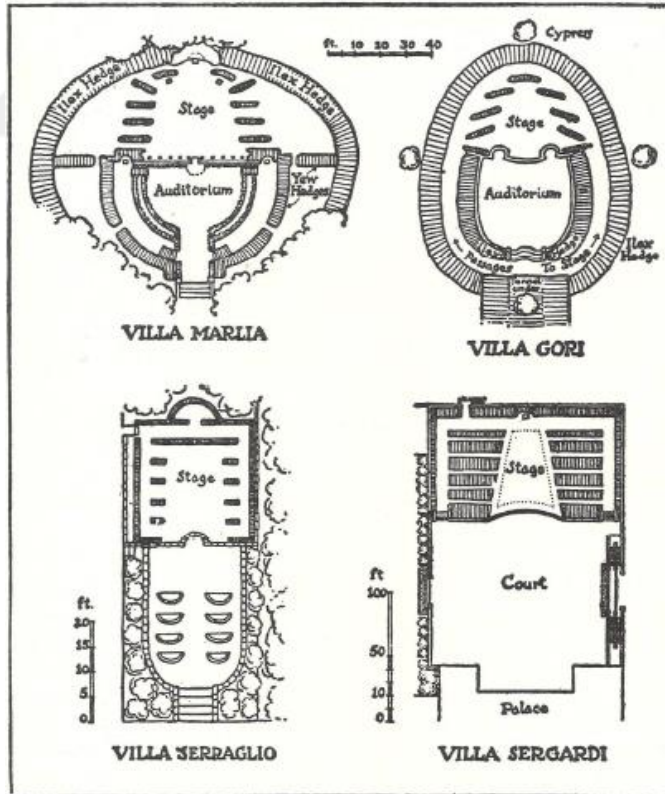
Dario Fo tarafından ‘Commedia dell’Arte’, sanatsal bir durumdan çok, profesyoneller birliği olarak değerlendirilen bir yapıdır (Suner 2007, p. 146). ‘Commedia dell’Arte’ oyuncularını ana temaya bağlı olarak doğaçlama oynadıkları oyunlarında seyircilerden gelen sataşma veya laf atma şeklindeki müdahalelere her an hazırlıklı olarak canlı ve uyanık olmalıdır. Oyuncu kendi rolünü öne çıkartarak, oyunun konusu dışına çıkmamalı ve seyirciye ana temayı unutturmamalıdır. Yine de bu türde seyirciyi eğlendirmek esastır (Karaboğa & Özçitak 1994, pp. 227-228). Bu ekipler ellerinde şapkaları ile doğrudan sokaktaki insanlardan oluşan seyircilerden para toplayarak geçimlerini sağlamaktadırlar (Sürmeli 2010, pp. 217).

‘Commedia dell’Arte’ toplulukları gezici tiyatrolar olduklarından ötürü açık havada herhangi bir yerde ya da uygun bir salonda kurdukları basit platformlardan oluşan sahneler üzerinde gösterimlerini sergilemektedirler (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 1997, p. 1784).



Şekil 2.14: Commedia dell’Arte sahnesi ve oyuncularını, 1657 (Sürmeli 2010, p. 226)

Rönesans'ta gelişen sahne tekniği uygulamaları neticesinde; günümüz tiyatrosunda da kullanılan İtalyan sahne ya da diğer adıyla çerçeve sahne yapısı, bu dönemde kullanılmaya başlamıştır. Bu yapıyla birlikte, sahnenin etrafında üç duvarın bulunduğu ve seyirci ile de bir dördüncü duvarın oluşturulmasıyla; hem oyuncu, hem de seyirci için sahne birim ve biçimlerinin değiştiği yeni bir dönem başlamıştır (Sürmeli 2010, p. 226). Rönesans'ın küp biçimli sahne anlayışı ile seyirci, Antik Çağ ve Orta Çağ'daki oyun alanının çevresinde yer alan yapısından koparılarak gösterimin karşısında konumlandırılmıştır. Bir başka bakış açısıyla tiyatro, dini törenlerden oyuna geçmiştir. Ancak bahsi geçen İtalyan tipi salonların yerleşim düzeninde sosyal farklılık kaygısı bulunmaktadır. Erken Rönesans döneminde tiyatrolar kalıcı olmayıp gezici düzende oldukları için ilk tiyatro yapılarının birçoğu açık havada bahçelerde veya avlularda sergilenmektedir. 16. yüzyılda ziyafet salonları ve temsile uygun geniş odalar oyun mekanı olarak kullanılmış, 16. yüzyılın sonlarında ise soylu İtalyanların konutlarının bahçelerinde çitlerden oluşan duvarlar seyircileri sarmıştır. (Sürmeli 2010, pp. 229-230).



Şekil 2.15: Rönesans bahçe tiyatrosuna örnekler (Sürmeli 2010, p. 230)

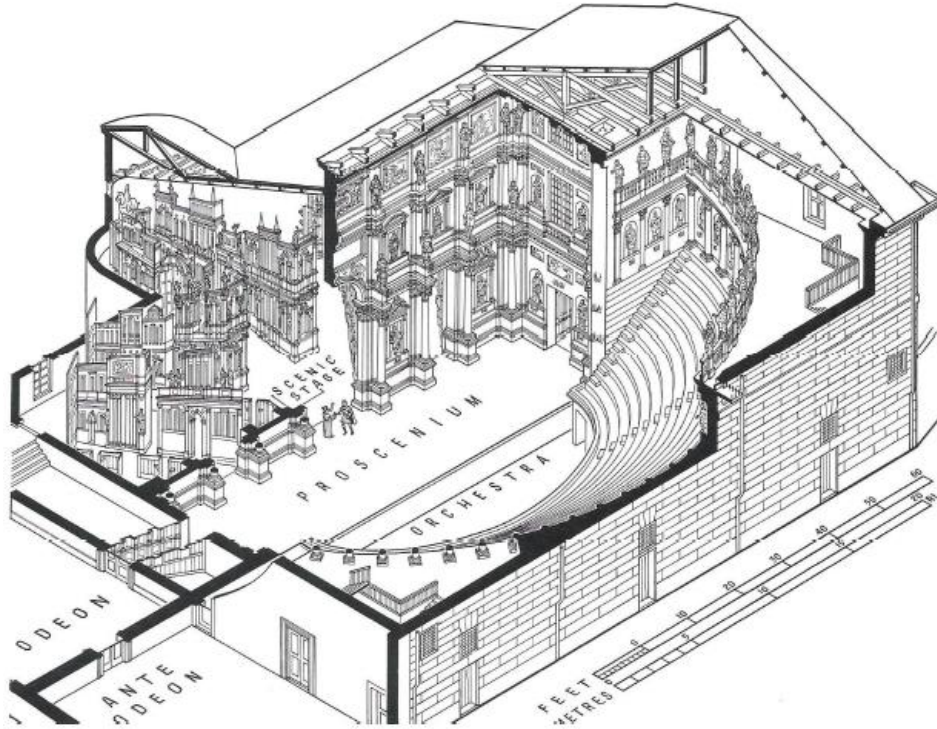
Bu bahçelerde sahnelenen oyunlarda seyirciler, saray protokolüne uygun oturmakta olduğundan önemli kişiler perspektifin en iyi görüldüğü yerlerde oturmaktadır. Diğer

seyirciler ise perspektifin bozulmasından ötürü orantısız bir görüntüyle sahneyi seyretmektedirler (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 1997, p. 1784).



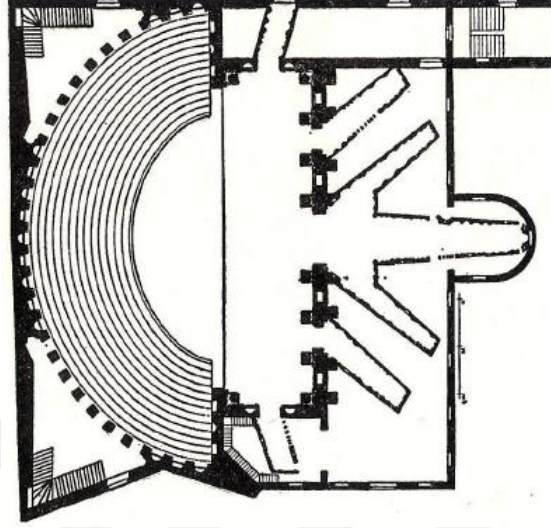
Şekil 2.16: Toscano’da bulunan Marlin Villa Reale Garden’daki bitkilerden yapılmış sahne düzeni (Sürmeli 2010, p. 231)

Klasik esaslara dayalı ilk kapalı tiyatro binası olan ‘Teatro Olimpico’ nun inşasına ise 1580 yılında Vincenzo’da başlamıştır. Palladio tarafından yapımına başlanan yapı, onun ölümü üzerine 1584’te Scamozzi tarafından tamamlanmıştır.



Şekil 2.17: ‘Teatro Olimpico’, perspektifi (Sürmeli 2010, p. 232)

Klasik Roma tiyatrosu örnek alınarak yapılan bina, seyirci bakımından daha iyi bir görüş elde edebilmek adına Roma tiyatrosundan farklı olarak yarım daire yerine, yarı elips biçiminde düzenlenmiştir (Sürmeli 2010, p. 233).



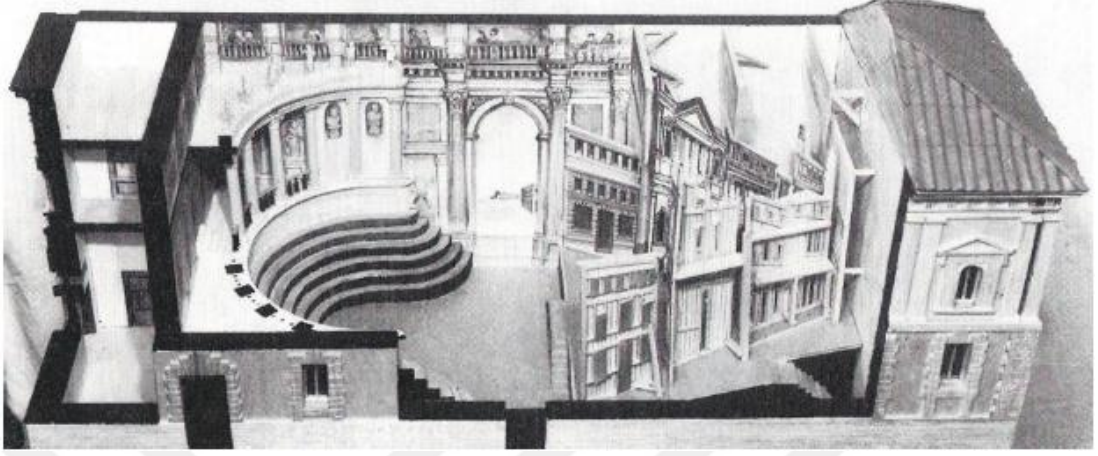
Şekil 2.18: 'Teatro Olimpico', plan (Sürmeli 2010, p. 233)

Bu tiyatronun bir diğer özelliği ise ileride yapımına örnek olacağı saray tiyatrolarından farklı olarak kraliyet locasının bulunmamasıdır (Sokullu 1990, p. 431). Ancak bunun nedeni olarak 1000 kişilik oturma kapasitesine sahip tiyatronun seyircilerinin, halktan insanlar yerine soylulardan oluştuğu düşünülmektedir (Sürmeli 2010, p. 234).



Şekil 2.19: 'Teatro Olimpico', görünüş (Sürmeli 2010, p. 234)

Daha sonra inşa edilen 250 kişilik ‘Sabbionetta Tiyatrosu’nda, Olimpico’daki seyir yerinin elips formu görülmemektedir. Bu tiyatrodaki seyir yeri, çerçevesi olmayan bir sahneye bakmaktadır (Sürmeli 2010, p. 235).

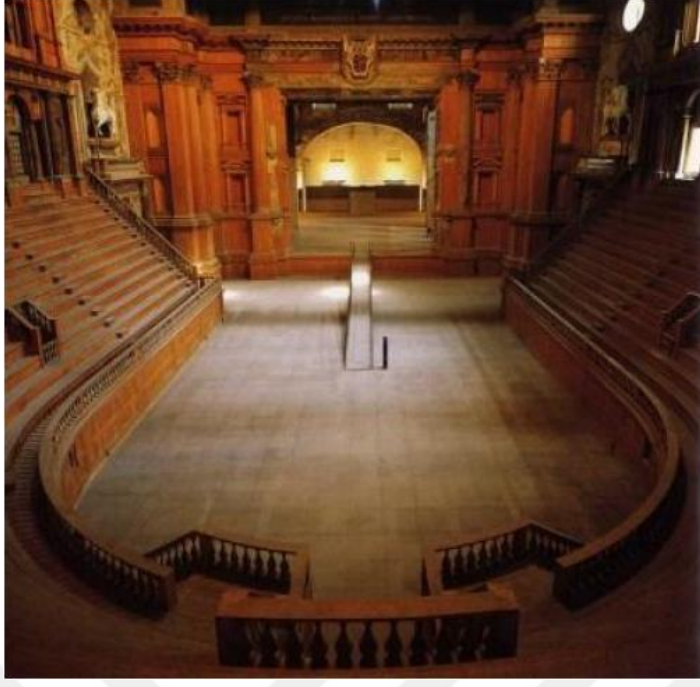


Şekil 2.20: ‘Sabbionetta Tiyatrosu’, maket (Sürmeli 2010, p. 235)



Şekil 2.21: ‘Sabbionetta Tiyatrosu’, sahneden salona bakış (Sürmeli 2010, p. 236)

Yapımı 1618 ya da 1619’da tamamlanan Parma’daki ‘Farnese Tiyatrosu’, dikdörtgen salon biçimiyle modern sahnenin ilk örneği olarak görülebilmektedir (Sürmeli 2010, p. 237). Mimar Gionbattista Aleotti tarafından inşa edilen bu saray tiyatrosunda ‘U’ biçiminde bir tribün kullanılmış ve at nalı biçimli görünümünün üzerine iki katlı loca yerleştirilmiştir. Sahne ve seyirci yeri derinliğinin artırıldığı bu yapıda oyuncular, seyir yerindeki kalabalığın içine salınarak oyunlarını icra etmektedirler (Sokullu 1990, pp. 431-432). Sevinç Sokullu (1990, p. 432), bu yolla “*bireyin yalnızlığı önlenerek onun diğerleriyle uyuşum içinde olmasına özen gösterildi*” yorumunu yapmaktadır.



Şekil 2.22: ‘Teatro Farnese’, salondan sahneye bakış (Sürmeli 2010, p. 238)

2.6. Klasik Akım

Avrupa tiyatro tarihinin 17. ve 18. yüzyıllarını kapsayan dönemine, Klasik akım adı verilmektedir. Bu dönemde; Rönesans’taki tiyatro düşüncesi ile tiyatro olayı arasındaki kopukluk giderilmek suretiyle, Antik Yunan tiyatrosunun örnek alındığı gözlenmektedir (Şener 2010, p. 90). Sevda Şener (2010, p. 90), bu dönem tiyatrosu için şu ifadeleri kullanmaktadır:

“Klasik tiyatro anlayışı, akla, toplumsal davranış kurallarına, ahlak değerlerine bağlılık, biçim kurallarına uygunluk ister. Tiyatronun eğitici görevi ve biçim kalıpları konusunda tutucudur, sınırların dışına çıkılmasını hoşgörmez, biçim değişikliklerini, özgün anlatımları kuşku ile karşılar.”

17. yüzyılda Fransa’da ortaya çıkan Klasik akım, 18. yüzyılda Fransa ve İngiltere’de krallık otoritesinin güçlenmesiyle yaygınlık kazanarak yeni bir tiyatro anlayışına doğru evrimleşmiştir. Zira bu yüzyılda Fransa ve İngiltere krallıkları, kültür ve sanat çalışmalarını destekleyerek; tiyatro sanatını, sarayın gözetimi ve denetimi altına almışlardır. Ancak bunu yaparken de tiyatroyu, kendi yasaları ve kuralları doğrultusunda şekillendirmişlerdir. Bu ortam içerisinde tiyatroya, yasal düzeni korumak ve kurulu düzenin değer yargılarını titizlikle savunma görevi verilmiştir. Tiyatro da bu nedenle toplumun yerleşik din ve ahlak kurallarını yücelterek, bu konuda eğitici olmayı ve toplumsal yarar sağlamayı üstlenmiştir (Şener 2010, pp. 91-92).

Klasik akım tiyatrosunda Aristoteles'in önerdiği korku ve acıma duyguları uyandırılarak arınma sağlama görüşü esas alınmıştır. Bu nedenle de dönemin oyunlarında; oyunun başkışisi, yıkıma neden olacak bir hata yapmaktadır. Sevda Şener (2010, p. 105), dönemin yazarı Corneille'nin Aristoteles'in korku, acıma ve arınma kavramlarını yeniden yorumladığını şu şekilde aktarmaktadır:

“Corneille'e göre, korku duygusu, oyunun baş kişisini yıkıma sürükleyen tutkuların bizi de yıkma olasılığından gelir. Yüksekten düşenlerin sonu bize ders olur. Koskoca bir kralı bunca etkileyen tutku bizi daha çok sarsacaktır. Onun yıkımı bizi korkutur. Acıma ise tragedyanın baş kişisi ile aynı duyguları paylaşmaktan doğar. Aynı zaafı biz de gösterebiliriz. Bu insanca eksiklikler acımasızdır. Arınma, büyüklerin hatasını görüp aynı tutkulara kapılmaktan kaçınmak demektir.”

Ancak 18. yüzyıl tiyatrosunda bu durum değişmeye başlamıştır. Bu değişim tiyatrodaki yüzyıllardır ele alınan soylu ve üstün kahramanlardan ve de olağanüstü olaylardan vazgeçilerek, günlük olaylara ve sıradan kişilere yer verilmesiyle gerçekleştirilmiştir (Şener 2010, p. 128). Bu tutumla da tiyatro eserinin, seyirciyi duygulandırarak eğitmesi beklenmiştir (Şener 2010, p. 120). Komedyada da ise güncel olan olaylar ve sıradan kişilerin kusurları gösterilerek seyirciyi güldürmek amaçlanmıştır. Bu duruma paralel olarak da dönemin oyun kurgusunun merak uyandırması ve gerçeğe benzeyerek seyirciyi buna inandırması gerekmektedir (Şener 2010, pp. 104-106).

Bu dönemde de Orta Çağ'dan kalma gezici halk tiyatroları görülse de genel olarak halkın tiyatrodan uzaklaştığı görülmektedir. Dönemde yaygınlaşan; halkın bağınaz tutumu ile tiyatro, soylular ve varlıklıların eğlencesi haline gelmiştir. 17. yüzyıl seyircisinin hareketten, tutkulu davranışlardan, soytarılıktan ve korkutucu olandan hoşlanan halk sınıfı beğenisi; yerini, incelikten, süslülükten, sarsıcı olmayandan hoşlanan soylu sınıfı beğenisine bırakmıştır. Ancak bu dönemde kadın seyirci sayısının çoğaldığı da görülmektedir (Şener 2010, p. 94).

Fransa'da tiyatro Racine ve Molière gibi yazarların ve de İtalyan halk tiyatrosunun etkisiyle çoğunlukla orta sınıfı ilgilendiren bir yapıda olmasına karşın; saraylı seyirci de halkı ve toplumu konu edinen Molière'in oyunlarını seyredebilmektedir. Fransa'da sarayın tiyatro üzerindeki koruyuculuğu ve desteğine rağmen tiyatro daha çok halka yönelmişken; İngiliz tiyatrosu ise bundan farklı olarak aristokratik eğilim içerisindedir. İngiliz halkının Protestanların doktrin ve ibadet şekli olan Puritan baskısı altında olması, tiyatrodan kopuk bir yaşam sergilemesine neden olmaktadır (Nutku 2011, pp. 214-215).

II. Charles döneminde; oyunculara, oyun oynama izninin çıkmasıyla beraber İngiltere’de büyük bir hızla tiyatro yapıları inşa edilmeye başlamıştır (Nutku 2011, p. 215). Bu dönemdeki halk tiyatrolarının kapasitelerinin 3000 kişi olduğu varsayılmaktadır. Seyircilerin hava kararmadan evlerine dönebilmeleri için gösterimler, saat 14.00’te düzenlenmektedir (Brockett 2000, p. 192). İlerleyen yıllarda gösterimin başlama süresinin 15.00 ya da 15.30’da; 1700 yıllarında 16.00 ya da 17.00’de; 1710’dan sonra genellikle 18.00’de; 18. yüzyılın son çeyreğinde ise 18.15 ya da 18.30’da başladığı görülmektedir (Brockett 2000, p. 314). Ayrıca Klasik dönemde toplayıcılar olarak anılan kişiler, seyircilerden, gösterimleri seyretmeleri için aldıkları ücretleri parter, herkese açık galeriler ve özel localardan olmak üzere üç ana bölümde toplamaktadırlar (Brockett 2000, p. 193).

Bütün bunlara ilaveten 18. yüzyılın ikinci yarısında tiyatro mimarlarının, önden arkaya gidildikçe seyircinin sahnedeki oyunu görme ve duyma olanağının azaldığını saptamaları neticesinde; seyircileri olabildiğince üst üste yerleştirme yoluna giderek, seyircinin üç duvarını aşağıdan yukarıya birkaç kat balkon ile kapladıkları görülmektedir (Kuruyazıcıoğlu 2003, p. 69).



Şekil 2.23: Münih’te bulunan ‘Residenztheater’ın günümüzdeki görünümüyle sahneden salona bakış (www.muenchen-lese.de 2015)

François Cuvillies’in 1755’te Münih’te kraliyet sarayının içine yapmış olduğu ‘Residenztheater’ bu durum için güzel bir örnektir. Halkın giremediği bu tiyatrolarda

soylular, balkonlarda inşa edilen localarda hiyerarşik sıralamaya göre konumlandırılmaktadırlar. En yüksek mertebede bulunan soyluların seyrine ayrılan bu localarda, kralın locası da alt kat hizasının tam ortasında, sahnenin karşısında bulunan iki kat yüksekliğe ulaşan görünümde yer almaktadır (Kuruyazıcıoğlu 2003, p. 69).

2.7. Romantik Akım

Romantik akım, 18. yüzyılın sonlarında ortaya çıkarak, 19. yüzyılın ilk yarısında en parlak dönemini yaşamış ve yüzyılın ikinci yarısında etkisini kaybetmiştir. Alman idealizmi ile alt yapısı oluşturulan Romantik tiyatro düşüncesi, güncel sorunları kapsayacak biçimde geliştirilmiştir. Klasik akım tiyatrosunda var olan biçim kurallarına, eğiticilik anlayışına, akıl ve mantık ölçülerine karşı çıkan Romantik akım anlayışı; gerçeğin yeni bir tanımını yapmış, tanrısal gerçeğe ve insanın doğal özüne ışık tutarak, insanın bu doğrultuda yetkinleşmesini amaç edinmiştir. Bu amaçla da seyircisini duygusal olarak etkileme ve mantık yoluyla inandırılarak yanılısama yaratma suretiyle; seyircinin yaratıcı düşünme katılması yoluna gitmiştir (Şener 2010, pp. 122-123).

Öncelikle Almanya'da, sonra Fransa ve İngiltere'de, daha sonra ise Doğu Avrupa ülkelerinde güç kazanan bu akımda; 'Fransız Devrimi' ve 'İnsan Hakları Bildirisi'nde yer alan özgürlük, eşitlik, adalet gibi ilkeler ile yurt sevgisi, ulus sevgisi, dinsel inançlara bağlılık gibi temalar işlenmiştir. İnsan yaşamının değer kazandığı dönemde tiyatro, coşkulu anlatımı ile ülkülerini, seyirciye duygu yoluyla kabul ettirme amacına yönelmiştir (Şener 2010, p. 133).

Özdemir Nutku (2011, p. 259), bu akımın imtiyazlı sınıfların klasik ölçülerine, saptanmış kurallarına ve biçimine başkaldırdığını ifade etmektedir. Çünkü Romantik akıma göre sanat, güzeli de çirkini de konu edindiği gibi; kural ve biçim bakımından da özgürlüktür ki bu durum da Klasisizme oldukça aykırı bir yaklaşımdır (Nutku 2011, p. 259). Disipline karşı savaştan, formu bozarak parçalara ayıran Romantizm akımının seyircisi karşısında en belirgin etkileme gücü, sanatta heyecan ve bilinemezlik yaratmasıdır (Yıldız 2005, p. 434).



Şekil 2.24: Milano’da bulunan ‘Teatro alla Scala’ nın en üst balkonundan salona genel bakış (imgur.com 2015)

Romantik dönemde inşa edilen tiyatro binaları, seyirci sayısında görülen fazlaca artış nedeniyle, seyircinin rahat bir konumda bulunabilmesi için at nalı biçiminde ve beş kata kadar çıkabilen localardan örülerek yapılmaktadır (Yıldız 2005, p. 434). Milano’da bulunan ‘Teatro alla Scala’ bahsi geçen yapıda güzel bir örnektir.

2.8. Gerçekçi Akım

19. yüzyılın ikinci yarısında güç kazanan Gerçekçi akım, Romantik tiyatro anlayışına ve popüler tiyatro uygulamasına tepki olarak ortaya çıkmıştır. Gerçekçi akım, Romantik akımı yaşamdan kopuk, toplum sorunlarına karşı ilgisiz, hastalık derecesinde duygusal ve yapay bir tiyatro düzeni şeklinde eleştirmiştir. Bu akım, tiyatronun günlük yaşam gerçeklerine eğilmek suretiyle ele aldığı gerçekleri, bilimsel ve metodolojik yöntemle inceleyerek; bulguları en yalın haliyle seyirciye iletmek görüşünü savunmaktadır (Şener 2010, p. 163).

Sanayi Devrimi’nden sonra; özellikle de 19. yüzyılın ortalarında görülen hızlı sanayileşme neticesinde, kentli proletarya denilebilecek ağır koşullarda çalışan yeni bir işçi sınıfının ortaya çıkması (Dünya Tarihi 2012, p. 260), işçilerin yeni haklar elde edebilmeleri adına, direniş hareketlerini de beraberinde getirmiştir. Bu direniş hareketleriyle birlikte Fransa ve İngiltere’de devlet tarafından sömürüyü önlemek ve

yoksulluğu gidermek için çeşitli yasalar çıkartıldığı gibi; işçilere sendika kurma, grev ve oy kullanma hakkı da tanınmıştır. Var olan bu toplumsal yapı karşısında aydınlar ve sanatçılar da yaşam savaşı üzerine düşünmeye ve üretmeye başlamışlardır. Artık sanat; sömürüye, ezici tutkulara ve ahlak değerlerinin yitirilmesine tepki göstermektedir. Öte yandan bilim alanında Darwin'in türlerin kökeni, insanın evrimi, kalıtım yasaları ve doğal ayıklama kuramları; Claude Bernard'ın fizyoloji ve Sigmund Freud'un psikoloji çalışmaları gerçekçi kuramın odağını oluşturarak Ibsen, Strindberg, Çehov, Hauptmann ve O'Neill gibi oyun yazarlarını etkilemiştir (Şener 2010, pp. 166-167).

Sevda Şener (2010, pp. 169-170), 'Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi' adını taşıyan eserinde gerçekçi yazar ve düşünürlerin Romantizmi eleştirirken şu noktalar üzerinde durduklarını ifade etmektedir:

- a) Romantizm düşsel olanı ele almış, yaşanan gerçeklerden uzaklaşmıştır. Romantizm geçmiş ve onun ölümlerine takılmış, onları donatıp ortaya çıkarmıştır. Bu yönü ile masalsidir. Gerçekçilik ise somut, yaşayan gerçekleri ele alacak ve olduğu gibi gösterecektir.*
- b) Romantik sanat seyircisini yalanlarla, gerçekleştiremeyecek ülkülerle avutmuştur. Gerçekçilik ise gerçeğin acı, çirkin yüzünü göstermekten çekinmeyecektir.*
- c) Romantizm yaşamı eskimiş, tükenmiş, idealist bir dünya görüşü ile açıklamaya çalışmıştır. Realizm ise halkın sorunlarını serimlemekle yetinecek çözümler getirmeye kalkışmayacaktır.*
- d) Romantik sanatın kişileri belli değerleri simgeleyen kukla tiplerdir, her zaman kendilerinden beklenildiği gibi davranırlar. Gerçekçilik ise insanı çevresi içinde ve kendi fizyolojik, psikolojik yapısı ile olan karmaşık ilişkileri içinde ele alıp, onu yaşayan bir insan gibi sahneye getirecektir.*
- e) Romantizm hasta bir duygusallık içine düşmüştür. Gerçekçilik duygulara akla ve mantığa yönelmektedir.*
- f) Romantizm heyecanları etkiler, eleştirisi dışsıdır. Gerçekçilik ise kolay çözümlerden kaçınarak bir durumu her yönü ile tartışmak ve seyircisini düşündürmek amacındadır.*
- g) Romantizm estetik biçimlerle göz boyamıştır. Gerçekçilik ise öze ağırlık vermekte, bilgi sunmaktadır.*
- h) Romantizm sahnede göz alıcı ve coşkulu renklidir. Gerçekçilik ise göz boyamaz; yalın, güncel, sıradan olanı yansıtmakla yetinir."*

Şener'in de belirttiği gibi Gerçekçi akım tiyatrosu; toplumu, var olan tüm yönleriyle sahneye taşıyarak, seyircinin kendi us ve mantığı çerçevesinde düşündürme yoluyla çözüme ulaştırmayı amaçlamaktadır. Buna karşın Klasik Gerçeklikte, toplum için yararlı sayılan örneklenerek seyirciye öğretme yoluna gidilirken; Modern Gerçeklikte ise bilimsel olarak doğru olan seyirciye sunulmaktadır. Yine de Gerçekçi akımın temel düşünce yapısı toplum sorunlarını sahneye koyarak, seyirciyi düşünmeye yöneltmektir (Şener 2010, pp. 172-173). Çünkü bu dönem tiyatrosunda artık insanların yazgılarını yüce tanrı ya da tanrılar değil, doğal ve toplumsal koşullar belirlemektedir (Şener 2010, p. 177).

19. yüzyılda gerçekleşen makineleşme çağının, tiyatro sanatını derinden etkilediği görülmektedir. Aynı zamanda sahneleme açısından büyük yenilik ve kolaylıkların gerçekleşmesine sebebiyet veren makineleşme; seyirciyi, yazarları ve de sahne tekniğini etkilediği gibi yönetmen kavramının da ortaya çıkmasına neden olmuştur (Nutku 2011, p. 309). Gelişen teknik imkanlar ile birlikte bu dönemdeki sanat dallarındaki çeşitlenme, tiyatro sanatının yüzyıllardır süre gelen metin-oyuncu ve sahne-seyirci ekseninden ziyade, sanatsal olan pek çok şeyin bir araya getirildiği kolektif bir üretim alanı olarak değerlendirilmesini beraberinde getirmiştir. Yönetmeni bu yapının başına geçiren bu üretim alanı; aynı zamanda yönetmeni, sahnedeki uyumdan sorumlu kişi ve de seyirciyle buluşacak oyunun sahneleme biçimi üzerinde karar mekanizması haline getirmiştir. Tiyatro sanatında kırılma noktası olarak değerlendirilebilecek yönetmenlik kavramı ile oyuncu ve seyirciyi yakınlaştıracak çalışmaların da başladığı söylenebilmektedir (Aliyazıcıoğlu 2012, p. 184).

Tiyatro tarihinde modern anlamda ilk yönetmen olarak kabul edilen Saxe-Meiningen Dükü II. Georg, sahneyi dramının öğelerinden oluşan bir kompozisyon olarak görmüş ve yazarın metnine bağlı kalarak yapıtı sahnede yaratmıştır (Aliyazıcıoğlu 2011, p. 42).



Şekil 2.25: Saxe-Meiningen Dükü'nün sahnelediği Shakespeare'ın 'Julius Caesar' tragedyası için Kleinmichel tarafından çizilen taslak, 1874 (library.calvin.edu 2015)

Kalabalık sahneleri düzenlemede büyük beceri göstererek, sonraki kuşak yönetmenlerine esin kaynağı olan Meiningen Dükü, seyircisinin dikkatini sahnedeki kitlesel devinimden koparmadan, kalabalık içindeki karakterleri ön plana çıkartmıştır. Estetik ilkesini, sahne tasarımı ile sahne mekanının uyumlu olması üzerine kuran Meiningen Dükü (Aliyazıcıoğlu 2011, p. 44), Oscar Brockett (2000, p. 491)'in deyişiyle asıl amaç olarak oyunların hakkını vermeyi benimsemiştir. Bu amaçla da

resimsel bir yanılısamanın peşinden gitmiştir (Brockett 2000, p. 491). Meiningen, İtalyan kutu sahneyi ve sahnenin seyirci ile arasında oluşan mesafeyi kullanmakla yetinmiş, farklı bir tiyatro mekanı arayışına girmemiştir. Zira bahsi geçen yanılısamayı, seyirci ile sahneyi birbirinden kesin bir çizgi ile ayıran ve belli bir mesafede tutan, kutu sahne üzerinde kullanmış olduğu gerçekçi dekor ve ışık ile elde etmektedir. Uyguladığı teknik ile tiyatro dışındaki gerçek yaşamın bir uzantısını oluşturmaya çalışan Meiningen, uyguladığı dekor çözümleme ile oyuncunun da doğallığını yakalamaya çalışmıştır. Yanılısama hali için de dördüncü duvar ilkesini savunan Meiningen, oyuncuların seyirciye sırtı dönük konuşlandırılmasından da yararlanarak, seyirci yokmuşçasına oynanmasını salık vermiştir (Aliyazıcıoğlu 2011, pp. 44-48).

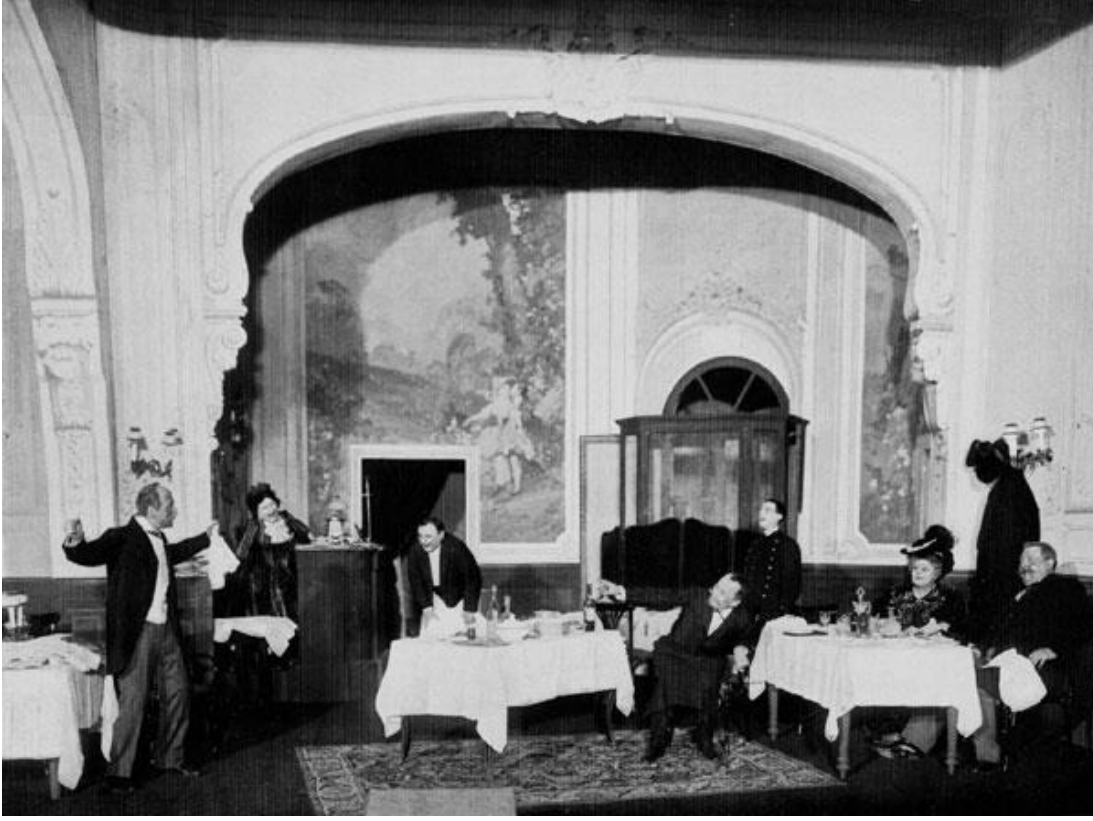


Şekil 2.26: Saxe-Meiningen Dükü'nün Heinrich Kleist'in 'Arminius Savaşı' için çizdiği taslak (www.bgst.org 2015)

1887 yılında 'Théâtre Libre'i kuran André Antoine (Nutku 2011, p. 311), tiyatro literatüründe, Saxe-Meiningen Dükü'nden sonra yönetmenlik kavramı açısından ikinci sırada yer almaktadır. Antoine'un sahnelemeye getirdiği yeniliklerin en önemlisi 'kesintisiz görüntü' ilkesidir. Bu anlayışa göre; seyirci, tiyatrodaki olduğunu unutmamalı ve de sahnedeki görüntü ile bütünleşmelidir (www.filozof.net 2015). Bahsi geçen durumun yakalanabilmesi içinse; öncelikle, perde açıldığı zaman tiyatronun salon kısmının karartılması yoluyla, seyircinin ilgisinin sahneye çekilmesi amaçlanmıştır (Nutku 2011, p. 312).

Saxe-Meiningen Dükü'nden etkilenen Antoine, Meiningen gibi sahnede gösterilen mekanın gerçeğe uygun olmasını savunmuş; Meiningen'in oyuncunun seyirciye sırtını dönerek de oynayabileceği fikrini geliştirerek, sahne ve seyirci arasına dördüncü duvar koyma fikrini ortaya çıkartmıştır (Sezgin 2009, p. 40). Dördüncü duvar ilkesi ile

Antoine, oyuncuyu seyircinin etkisi altından çıkartarak, seyircinin heyecanını, beğenip beğenmeyişini oyuncunun görmezden gelmesini salık vermiştir (Nutku 2011, p. 312).



Şekil 2.27: André Antoine'in 1906 yılında sahnelediği 'Vieille Renommée' temsilinden (theredlist.com 2016)

Fransa'da André Antoine ile bu gelişmeler yaşanırken; Almanya'da ise Otto Brahm 1889 yılında açmış olduğu 'Özgür Sahne' ile tiyatro üzerine deneysel çalışmalar yapmaktadır. Brahm'da Romantik akımın karşısında Gerçekçilik akımını destekleyerek hayatın olmadığı gibi değil, olduğu gibi yansıtılması görüşünü savunmaktadır (Nutku 2011, p. 313). Ancak Gerçekçilik akımı açısından, tiyatrodaki yenilikler arasında en ses getiren oluşum Konstantin Sergeyeviç Stanislavski yönetimindeki 'Moskova Sanat Tiyatrosu' ile yaşanmıştır. Stanislavski'nin dönemin oyunculuk eğitmeni, oyun yazarı ve dramaturgu Nemiroviç-Dançenko ile birlikte kurdukları oluşumun daha ilk toplantısının kararnamesinde, seyirci açısından Nemiroviç-Dançenko'nun şu nota yer verdiği gözlenmektedir:

"Tiyatro, yalnızca gereksinim duyduğumuzda raftan indireceğimiz bir resimli kitap değildir. Doğası gereği tiyatro, zamanımız izleyicisinin ruhsal gereksinimlerine yanıt vermelidir. Tiyatro bu izleyicinin isteklerini ya yerine getirir, ya da onu, o yönde bir yol görmüş ise, yeni amaçlara ve eğilimlere doğru götürür. İzleyicinin gereksinimleri arasında sonsuz

güzellik diye adlandırdığımız şeyi paylaşmak vardı, ancak –bu, özellikle gönülleri şüphe ve sorularla dolu Rus izleyicisi için geçerli– daha da önemli olanı, kişisel sorunlara yanıt bulma gereksinimidir... Bu nedenle, iyi bir tiyatro yalnızca, yazıldığı dönemin yüce fikirlerini yansıtan, ya da sanatsal ifadelerinde bugün hâlâ geçerliliğini koruyan sorunları canlandırabilen klasik oyunlar sahnelemeli” (Çalışlar 1996, pp. 14-15).

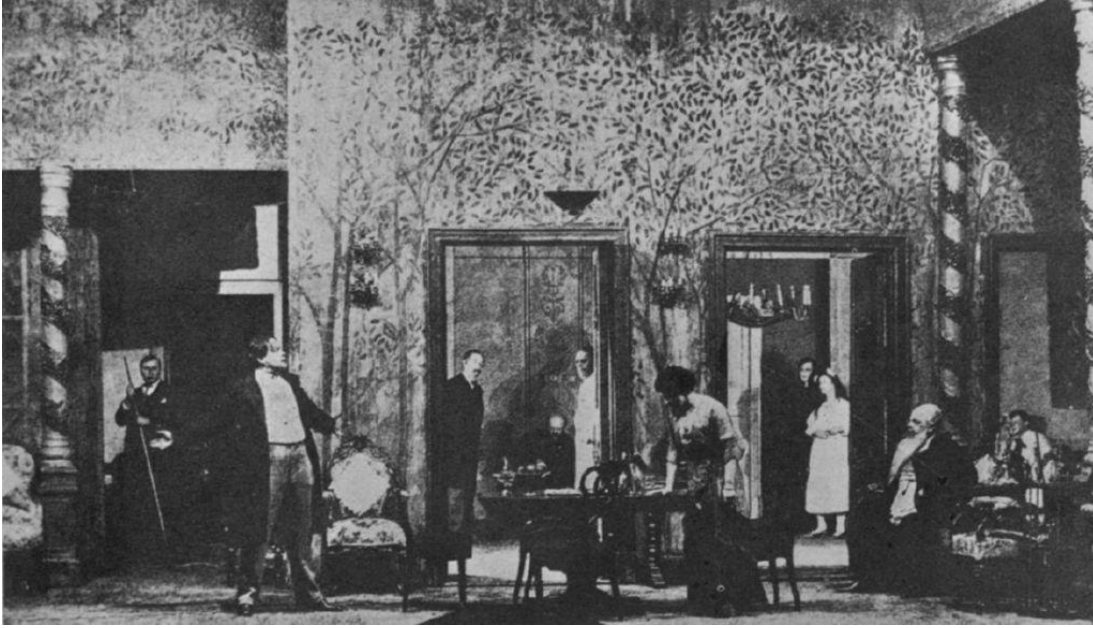
Nemiroviç-Dançenko yukarıda yer alan sözleri ile tiyatro sanatında seyircinin ruhsal gereksinimlerine yanıt verecek ve de seyircinin güncel sorunlarını çözümleyecek bir tiyatro arayışı içerisinde olduklarını vurgulamaktadır. Aynı zamanda Nemiroviç-Dançenko bu sözlerle, Romantik akımın sonsuz güzellik arayışını da eleştirdiği gibi; günceli ve olması gerekeni yansıtmadığını da ifade etmektedir. Stanislavski’de 14 Haziran 1898’de kurmuş oldukları tiyatro topluluğunun oyuncularını ile sonradan tiyatro literatürüne ‘Puşkin Aforizması’ (Dikilitaş 2009, p. 10) olarak geçecek Puşkin’da gerçekleştirdikleri ilk prova gününde şu konuşmayı yapmaktadır:

“Unutmayın, amacımız, yoksul sınıfın karanlık yaşamını aydınlatmak, bu insanlara, çevrelerini sarmış karanlık içinde mutluluğu, estetik duygular tadabilecekleri, dakikalar armağan etmektir. Akılcı, ahlak değerlerini savunan, herkese açık ilk tiyatroyu kurmak için çabalıyor, yaşamımızı bu yüce amaca adıyoruz. Dikkat edin, bu güzelim çiçeği ezmeyin, yoksa kurur, tüm yapraklarını döker. Bir çocuk temiz ve saf doğar. Çevresi onda insana özgü yetersizliklerin kök salmasına neden olur. Çocuğu bu yetersizlikten korursanız, aramızda bizden daha kusursuz bir varlığın geliştiğini ve bizi de arındırdığını göreceksiniz. Bu amaca ulaşmak için ufak tefek anlaşmazlıklarımızı bir kenara bırakalım; kılı kırk yarar tartışmalar ve önemsiz meseleler için değil, hepimizin davası olan bir iş için biraraya gelelim. Ruslara özgü kusurlarımızın üstesinden gelip, Almanlardan dürüstlüğü, Fransızlardan enerji ve yeni olan her şeye ulaşma çabasını ödünç alalım. Parolamız ‘her konuda işbirliği’ olsun” (Çalışlar 1996, p. 15).

Stanislavski’nin bu sözlerinden kurmuş oldukları tiyatroyu, yoksulluk içerisinde yaşayan halka yönelerek, onların hayatlarını güzel kılmayı amaçladığı ve toplumun her kesiminin tiyatroya ihtiyacının olduğu sonucu çıkartılabilmektedir. Oyunculara hitaben yapılan bu konuşmada yer alan çocuk benzetmesi ile de seyircinin sahnede olan kişileri örnek aldığı ve oyuncuların bu nedenle akıl, ahlak ve dürüstlük yönünden tüm toplumu etkileyebileceği vurgusu yapılmaktadır. Öte yandan Stanislavski estetiğinde, oyuncuların gerçekçi tavırları yanında; sahnede dekor, kostüm, aksesuar, makyaj ve ışıklandırma gibi sahneyi bütünleyen her öğenin gerçek yaşam anlatısını desteklemesi gerekliliği savunulmaktadır. Buradaki amaç, seyircinin tiyatrodaki olduğunu unutarak, seyirci üzerinde gerçeklik algısı yaratmaktır. Böylelikle sahneyi bütünleyen her öğenin kullanımını sadece seyirci üzerinde değil ilk önce oyuncu üzerinde etkisini gösterecektir (Özüaydın 2006, p. 2).

“/.../ Sahnede olup biten her şey aktörün kendisi için de, seyirciler için de inandırıcı olmalıdır. Aktörün sahne üzerinde duyduğu coşkulara benzer coşkuların gerçek yaşamda da olabilirliğine inanç katmalıdır. Aktörün duyduğu coşkunun, yaptığı eylemin gerçekliğine her anın her biri inançla dolmalıdır” (Stanislavski 2002, p. 179).

Stanislavski tiyatrosunda oyuncu, sahnede olan gerçeğin bir parçası olduğu için o gerçekliğin önüne geçmemiştir. Bu nedenle de oyuncu-seyirci ilişkisi kurulamamaktadır. Seyircinin oyuncu ile kurduğu ilişki, oyuncuyu yüceltmek ya da yabancılaştırmak yerine; gerçeklik algısı içerisinde empati kurmasıdır. Özüaydın (2006, p. 3)'ın da dediği gibi *“oyuncudan istenen, rolünü, seyircinin kendini oyun kişisinin yerine koyabileceği ve duygularını paylaşabileceği doğallıkta oynaması, canlandırmakta olduğu karakterin içsel yaşamını yeniden yaratmasıdır.”* Bu da Stanislavski oyunculuk anlayışının temelini oluşturmaktadır.



Şekil 2.28: Stanislavski'nin 1904 yılında 'Moskova Sanat Tiyatrosu'nda sahneye koyduğu Anton Çehov'un 'Vişne Bahçesi' oyunundan (en.wikipedia.org 2016)

Stanislavski'ye göre Psikolojik Gerçeklik temelindeki tiyatro; seyirciyi, kendi psikolojisinin derinliklerini düşündürmeye sevk ederek, sahnede görülenin kendinde yeniden yaratılmasıyla sanatsal nitelik kazanacaktır. Bahsi geçen bu özdeşleşme hali, Tolstoy (2004, p. 194)'unda belirttiği gibi: *“bir sanatsever, okuduğu, izlediği ya da dinlediği ürünün sanatçının gerçek duygu ve düşüncelerini tüm samimiyetiyle yansıttığını kavradığı ölçüde o esere saygı duymaya başlayacaktır. Onunla özdeşleşecektir.”*

Stanislavski tiyatrosunda gerçeklik yanılmasıyla seyirci tarafından algılanabilmesi için oyuncunun sahne üzerinde bulunan nesnelere algının parçası olarak görmesi gerekmektedir. Dolayısıyla Stanislavski'nin önermiş olduğu 'Dikkat Çemberi' yöntemi bu bakımdan önemlidir. Küçük, orta ve büyük dikkat çemberi şeklinde

açıkladığı yapıya göre küçük dikkat çemberi, oyuncuya en yakın olan alandır. Alanın biraz daha genişlediği orta dikkat çemberinde ise oyuncunun dikkati etrafında bulunan bir kaç kişi ve eşyaları kapsamaktadır. Büyük dikkat çemberi ise; tüm sahneyi ve salonu kapsayan dikkat alanı olarak belirlenmiştir.

“Aktör önce küçük dikkat çemberi üzerinde dikkatini toplamalıdır. Daha sonra giderek orta dikkat çemberi içindeki tüm nesnelere ilişki kurabilecektir. Dikkatinin dağıldığı anlarda, hemen kendini toparlayarak küçük dikkat çemberi üzerinde dikkatini yoğunlaştırabilecektir. Küçük dikkat çemberi aktör için kurtarıcı bir mekandır” (Dikilitaş 2009, p. 39).

Stanislavski'nin tiyatro anlayışında belirtmiş olduğu tüm düşünce ve teknikler seyirci üzerindeki gerçeklik algısının oluşturulması üzerine kurgulanmıştır. Bu yöntemle seyirci, oyundaki rol kişilerle empati kurarak, karşısındakinin hissetmiş olduğu duyguların kendisinde de bir ifade yaratmasına olanak sunmaktadır.

İşsel deneyim ve fiziksel eylemin birbirinden ayrılamaz bir bütün olduğunu ifade eden Stanislavski, insanın psikolojik yaşamını oluşturan ruh hali, anılar, hisler, niyet ve ihtirasları fiziksel eylemi oluşturan unsurlar olarak tanımlamaktadır (Moore 2011, p. 45). Bu düşünce sonucunda Stanislavski için oyuncunun çalıştığı süreçler psikolojik ve fiziksel olarak ayrılmamalı, kendi tanımıyla ‘psikofiziksel eylem’ adı altında toplanmalıdır. Stanislavski'nin geliştirdiği bu yönteme göre karakter analizleri dahil tüm süreç sahne üzerinde gerçekleştirilecek fiziksel eylemler neticesinde şekillenecektir. Yönetmene düşen görev de sahneleme açısından bu psikofiziksel süreci, oyuncuların doğallaşmasına ve gelişimine uygun bir biçimde tamamlanmasını sağlamaktır (Ergün 2012, pp. 69-70).

Saim Güveloğlu (2013, p. 19), ‘Öznesiz Bir Süreç Olarak Oyuncu: Fiziksel Eylemler Yöntemi Üzerine’ başlığını taşıyan yüksek lisans tez çalışmasında, metinde anlatılanları seyirciye aktarmak amacıyla uygulanan fiziksel eylemi maddi bir süreç olarak değerlendirirken; süreç sonucunda duygu yoluyla oluşan karakterin de mana olduğunu belirtmektedir. Buradan yola çıkan Güveloğlu (2013, pp. 19-20), bu yöntem için: *“mananın maddi bir çalışma sürecinin sonucu olarak belirmesini amaçlayan yöntem”* değerlendirmesini yapmaktadır.

Stanislavski'nin sanat anlayışı; sahne üzerinden seyirciye belirli bir siyasi ideoloji çatısı altında propaganda yapmayı ve seyirciyi tiyatrodaki yaratılan söylem üzerinden yönlendirmeyi kesin çizgilerle reddetmektedir. Bu doğrultuda Stanislavski, rol kişinin iç dünyasını tüm gerçekliğiyle göstererek seyirciyi dolaylı olarak etkileme

yoluna gitmiştir (Özüaydın 2006, p. 8). Stanislavski (1992, p. 328)'nin 'Sanat Yaşamım' adlı kitabında da bu durum açıkça yer almaktadır:

“Siyasal, yararçı eğilimlere, sanat dışı yollara yaklaşan gerçek sanatın, rengi solar. Sanatta eğilim, kendi düşüncelerini sanatın içinde eritmeli, coşkuya dönüşmeli, oyuncunun içtenlikli bir çabası ve ikinci doğası haline gelmelidir. Söz konusu eğilim ancak o zaman oyuncuda, rolde ve piyeste insanın ruhuna yerleşebilir. Yerleşebilir, ama o zaman da eğilim, eğilim olmaktan çıkar, kişisel bir inanç haline gelir. Seyirci tiyatrodan aldığı verilere göre kendince sonuçlar çıkarıp kendi eğilimini yaratabilir. Doğal sonuç, seyircinin ruhunda ve zihninde, oyuncunun yaratıcı çabalarıyla ortaya koyduğu verilerden kendiliğinden doğar.”

Stanislavski, tiyatroya bakışı ve oluşturduğu yöntemler sonucunda Gerçekçi akımın en önemli temsilcisi olmuştur. Yaratmış olduğu oyunculuk sistemi ve yönetmenlik anlayışıyla 20. yüzyıl tiyatro sanatını kökten etkilemiştir. Bununla birlikte tiyatronun tarihsel süreci içerisinde bu yöntem, günümüzde de devam ettiği gibi karşıt görüşleri ve yaklaşımları da beraberinde getirmiştir.

2.9. Karşı Gerçekçi Eğilimler

1890'lı yıllara gelindiğinde Gerçekçi akımın büyük bir başarı elde ettiği görülmektedir. Gerçekçiliğin bu büyük başarısı tepkilerini de beraberinde getirerek, 19. yüzyılın sonlarında, Toplumsal Gerçekçilikten öte; soyut, tinsel ve biçimsel olana ilgi duyan, yeni eğilimlerin ortaya çıkmasına sebebiyet vermiştir. Dolaylı anlatım hünerlerinin, estetik biçimlemenin ve düşlemenin önemi üzerinde duran Karşı Gerçekçi Eğilimler; Simgencilik (Sembolizm), Yeni Romantizm ve Estetikçilik (Estetisizm) şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Ancak plastik sanatlar ve şiir sanatında önemli yapıtların doğmasına neden olan bu akımlar, tiyatrodaki ciddi bir üretim alanı bulamamıştır. Yine de sahnesel uygulamalar ekseninde tiyatro sanatı açısından önem taşımaktadırlar (Şener 2010, p. 220).

Esasında Gerçekçiliğe karşı çıkan eğilimleri iki büyük düşünür olan Richard Wagner ve Friedrich Nietzsche'nin oluşturduğu söylenebilir (Şener 2010, p. 221). Wagner'in 19. yüzyıl düşüncesi üzerine kaleme almış olduğu yazıları; tiyatro, müzik, edebiyat, politika ve ahlak disiplinlerini derinden etkilemiştir (İlyasoğlu 2009, p. 161).

Dram sanatını bütün sanatların üzerinde gören Wagner; dramın, aklın engelini aşarak duyular aracılığıyla algılayanın yüreğine işlediğini (Candan 2003, p. 5) şu şekilde ifade etmektedir:

“Sadece en kusursuz sanat yapıtında, dolayısıyla 'dram'da bilgenin sezgileri tam başarıyla aktarılabilir. Şu nedenle: Yazarın dramdaki amacı, insanın her sanatsal anlatım yetisininin

seferber edilmesiyle, en bütün haliyle akıldan duyguya, tine taşınır, duygunun en dolaysız algı organlarına, duyulara iletilir” (Candan 2003, pp. 5-6).

Dram sanatına üstün nitelikler yükleyen Wagner, aynı zamanda müziği de dramın ruhu olarak nitelendirmektedir. Çünkü Wagner, drama içerisinde yer alan müziği, insan ruhunun çelişkilerinin en dolaysız anlatımı olarak görmektedir. Wagner için sahnede sergilenmesi gereken; soyutun, ilkelin ve ruhsal olanın derinlikleridir. Bu nedenle de mitolojiye yönelen Wagner, simgeler ve düşler dünyasını kullandığı yapıtlarıyla 20. yüzyıl Avrupa’sını etkileyen Romantik akımı yeniden canlandırmıştır (Candan 2003, p. 6). Bu yönüyle Ayşın Candan (2003, p. 6), kültür sosyoloğu Arnold Hauser’in Wagner operaları için *“müzikle içsel bağlantısı bulunmayan bir seyirciye göre düşünülmüştür”* ifadesini kullandığını belirtmektedir.

Wagner’in estetik kuramı, ‘Bütünsel Sanat Yapıtı’ (Gesamtkunstwerk) adını verdiği bir yapı ile vücut bulmaktadır. Buna göre; tiyatrodaki plastik sanat düzeni, mimari, ışıklama, dekor, müzik, oyunculuk ve dramatik metin uyumlu bir bütünsellik sergileyerek seyirci üzerinde etki etmeli, insana yaşamın ve doğanın bir imgesini sunmalıdır (Şener 2010, p. 222; Candan 2003, pp. 7-8).

Bütün sanatları kullanmak suretiyle yola çıkan Wagner’in tiyatro mimarisine yaptığı yenilikler de tiyatro tarihi açısından önem arz etmektedir. Wagner, oyun ve seyir yerini birbirinden kesin hatlarla ayırarak, geçek dünyadaki seyirci ile düşsel ve ülküsel oyun yeri arasında kesin bir ayrışım olmasını istemiştir. Bu nedenle de seyircinin, sahneye olabildiğince uzak konumlandırılarak, sahne üzerindeki her şeyi devleşmiş görmesi amaçlanmıştır (Candan 2003, p. 9). Bu doğrultuda 1876 yılında, Richard Wagner’in önerileriyle mimar Brückwald, Bayreuth’ta bulunan ‘Festival Tiyatrosu (Festspielhaus)’nu inşa etmiştir. O zamana kadar inşa edilen tiyatro binalarından oldukça farklı özellikler gösteren yapının seyir yeri oldukça dik bir eğimle yükselmekte ve tek parçadan oluşan bir amfi halinde yer almaktadır (Kuruyazıcı 2003, pp. 72-74).



Şekil 2.29: ‘Bayreuth Festival Tiyatrosu’ seyir yeri görünümü (www.stephaneisel.de 2015)

Seyir yerinin ikinci kısmını ise oldukça yüksekte yer alan ve yine tek parça halindeki balkon-galeri oluşturmaktadır. ‘Bayreuth Festival Tiyatrosu’nda seyir yeri sıraları, oyun yerine daire yayı biçiminde dizilmiş, sahneye yaklaştıkça da daralan bir huni görünümü vermektedir. Bu uygulamadaki amaç sahneye doğru seyir açısından daha rahat bir form elde edebilmektir (Kuruyazıcı 2003, p. 74).



Şekil 2.30: ‘Bayreuth Festival Tiyatrosu’ balkon-galeri görünümü (journalbayreuth.wordpress.com 2015)

Tarihte ilk kez salon ışıklarının karartıldığı ‘Festival Tiyatrosu’nda Wagner, aynı zamanda sahne ışıklarının yön, renk ve yoğunluğunu zenginleştirerek, sahnede ışıkla atmosfer yaratma ve simgesel renk kullanımı denemeleri yapmaktadır. Bu uygulama

ile Wagner, seyirciyi hipnotize etme yoluna gittiği gibi; seyircinin tiyatrodaki bulunan başka seyircilerle de iletişimini engellemektedir (Candan 2003, pp. 9-10).

Dönemin Gerçekçi akımının karşısında duran bir diğer düşünür olan Friedrich Nietzsche ise sanattaki akılcı ve gerçekçi yaklaşımın, tiyatronun kökeninde yer alan mit ögesinden uzaklaştırdığı görüşüyle dönemin sanatının karşısında durmaktadır (Şener 2010, p. 223). Daha önceki bölümlerde bahsedilen Apolloncu ve Dionysosçu karşılaştırmaya ek olarak Nietzsche (2015, pp. 105-106), ‘Tragedyanın Doğuşu’ adlı kitabının 17. bölümünde şu sözlere yer vermektedir:

“Karakter artık bengi bir tip olarak genişletilmemekte, tam tersine, sanatsal ikincil özellikler ve nüanslar yoluyla, tüm hatlarının en ince belirlenişi yoluyla bireysel bir etkinlikte bulunmaktadır; öyle ki seyirci artık mitosu değil, güçlü doğa hakikatini ve sanatçının taklit gücünü duyumsar. Burada da görünüşün genel olan üzerindeki zaferini ve tekil, adeta anatomik maketten duyulan hazzı algılayız; bilimsel bilginin, bir dünya kuralının sanatsal olarak yansıtılışından daha makbul olduğu kuramsal bir dünyanın havasını soluruz şimdiden.”

Nietzsche’nin yukarıda yer alan görüşü; dönemin tragedyasının eleştirisi niteliğini taşımaktadır ve ona göre, tragedya kökeninde yer alan müzikten, Wagner’in müziğinden yeniden doğacaktır (Şener 2010, p. 223).

Devam eden süreçte, Wagner ve Nietzsche’nin tiyatro sanatı hakkındaki görüşlerinin Karşı Gerçekçi Eğilimlerce yeniden ele alınma yoluna gidildiği, Alman Romantizminin bazı ilkelerinin yeniden güç kazandığı ve de şiir sanatındaki Sembolizmin tiyatroyu etkilediği gözlenmektedir. Gerçekçi tiyatronun yansıtma yöntemi yerine, ifade etme ve dile getirme yöntemini kullanan ‘Simgeli Tiyatro’; sahne üzerinde soyut, düşsel ve büyülü bir dünya yaratma arayışı içerisine girerek, soyut ve gizli olanı sezdirme gayesi içerisine girmiştir. Bu nedenle de şiir sanatının imge, simge, benzetme ve çağrışım yapma gibi olanaklarından faydalanarak dolaylı anlatım yoluna başvurmak suretiyle, sahnede bir atmosfer yaratarak evrenin gerçek anlamı, gizemi ve güzelliği sezdirilmek istenmektedir (Şener 2010, pp. 225-226).

Özünde ruhsallık olan bir tiyatro arayışı içerisindeki Gustave Kahn, 1889 yılında kaleme aldığı ‘Sembolist Tiyatro’nun ilk manifestosunda, seyirciye fotoğraf benzeri bir yüzeyin arasından bakarak derindeki gerçekliği arzu etmesini salık vermektedir. 1893 yılında kurulan ve başında Aurelien Lügne-Poe’nin yer aldığı ‘Théâtre de l’Oeuvre’ Batı Avrupa’da Sembolist gösterilerin merkezi olarak görülmektedir.



Şekil 2.31: Paris'te bulunan 'Théâtre de l'Oeuvre'den sahne ve salon görünümü
(en.wikipedia.org 2016)

İlk gösterisini Maeterlinck'in 'Pelléas ve Mélisande' oyunuyla açan tiyatro, bu gösteride bir dizi sembol, tuhaf ses efektleri ve tekinsiz sessizlikler kullanarak bir gizem atmosferi yaratma yoluna gitmiştir. Aynı zamanda bu gösteride; yarı karanlık sahne, arkada gri fon perdeleri ve de seyirci ile oyuncuların birbirinden ayıran tülbentler kullanılarak görüntüyle de bu atmosfer desteklenmiştir. Gizemin artırılması amacıyla da oyuncular repliklerinin çoğunu fısıldayarak söylediği gibi; bir kısmını da şarkı gibi seslendirmiş ve ritüel benzeri bir törensellik havasına girmişlerdir. Lügéné-Poe'nin koku alma duyusu dahil tüm duyunun bir arada sentezlendiği deneysel bir çalışma dahi yaptığı bu tiyatrodaki sahnelenen Maeterlinck'in Sembolist oyunlarının pek çoğu seyirciyi şaşırtmış ve de rahatsız etmiş olmasına karşın; bazı oyunlarında ise seyircinin eğlendiği söylenmektedir (Ay 2012).

Karşı Gerçekçilerin temel tutumu tiyatro sanatının seyircisinde güzellik yaratması ve de estetik zevk vermesidir. Güzeli gerçekleştirebilmek ise yaşam gerçeğinden çok daha soylu bir görev olarak görülmektedir. Buradan yola çıkarak Estetikçilerin ortaya koyduğu ve tartışmaları bugün bile güncelliğini koruyan 'Sanat, sanat içindir' görüşünün İngiltere'de Oscar Wilde tarafından kabul gördüğü söylenebilir. Wilde'a göre sanat, yaşamı taklit etmek yerine, sanatçı vasıtasıyla onu düzeltmelidir ve bununla birlikte yazar; eseri ile bir anlam getirmek yerine, oyunda yer alan anlamın seyirci tarafından bulunması yolunu da kullanabilmelidir (Şener 2010, p. 228).



Şekil 2.32: 1906 yılında Viyana’da sahnelenen Oscar Wilde’in kaleme aldığı ‘Salome’den bir görünüm (upload.wikimedia.org 2016)

Gerçekçilik’e karşı oluşan bir diğer akım ise Estetikçilik’tir. Mallermé ve Maeterlinck’in öncülüğünde gelişen bu akım; tiyatro metninde kullanılan dilin, şiirsel ve yalın bir ifade alması gerektiğini savunmakta ve bu kullanımla birlikte tiyatronun dilinin anlam kazanarak, güzelleşeceğini belirtmektedir. Bu duruma ilaveten; tiyatro metninde kullanılan dil gibi, sahne dekorunun da estetik açıdan güzeli yansıtması gerekliliği vurgulanmaktadır (Şener 2010, pp. 230-231).

Karşı Gerçekçilik’in sahne üzerinde güzeli işaret etmesinden yola çıkarak; oyuncunun, dekorun önünde yer almadığı, üç boyutlu dekor uygulamasıyla birlikte içinde konumlandırıldığı düşüncenin belirdiğini söylemek mümkündür. Bu alandaki en önemli çalışmaları ise İsviçreli tasarımcı Adolphe Appia gerçekleştirmiştir. Appia, seyirci gözüyle “*tiyatroya bir dramatik eyleme tanıklık etmek için gideriz*” (Candan 2003, p. 11) şeklindeki açıklamasından sonra; bu eylemi gerçekleştirenin de oyuncu olmasından dolayı oyuncuyu, sahnelemenin en temel etmeni olarak konumlandığını ifade etmektedir. Aysin Candan (2003, p. 13), Appia’nın ‘Light and Space’ (Işık ve Uzam) başlığını taşıyan yazısında; Wagner’in ‘Siegfried’ adlı eserinin ikinci perdesi için tasarladığı orman dekorunda da oyuncuyu merkeze aldığını belirtmekte ve yine aynı eserde Appia’nın düşüncelerini şu şekilde aktarmaktadır:

“/.../ sahnenin düzenlenişi yalnızca Siegfried’e göre olmalı ve ormanda yaprakların hafifçe hışırdaması Siegfried’in dikkatini yönlendirecek olursa, biz seyirciler, hareket halindeki

ışıklar ve gölgeler içinde yüzen Siegfried'e bakmalıyız, sahne arkasından harekete geçirilmiş dekor parçalarına değil” (Candan 2003, p. 14).

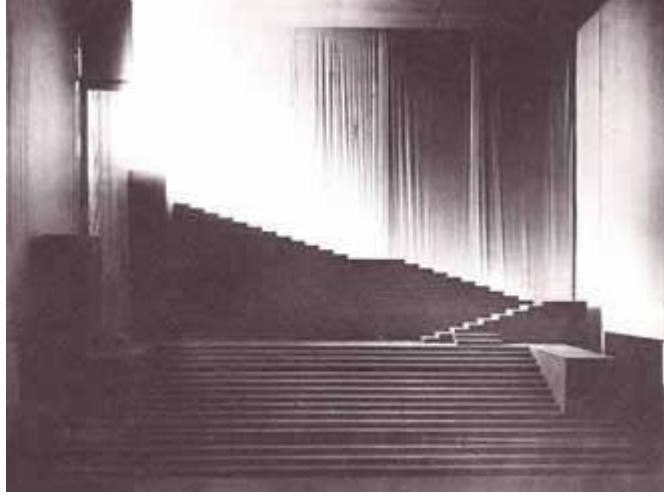
Koyu bir Wagner hayranı olan Appia, her ne kadar sahne kuramını Wagner'in sanat anlayışı üzerine kurmuş olsa da; Wagner'in 'Bütünsel Sanat Yapıtı' önerisini gerçekçi bulmamakta ve bu uygulama yerine 'zamansal sanat' olarak yazın (şiir, drama) ve müzik, 'mekansal sanat' olarak da resim, heykel ve mimarinin oluşturduğu 'Bireşimci Tiyatro' görüşünü savunmaktadır. Oyuncu ise bu bireşimin kaynaştırıcı ögesi olarak görülmektedir (Aliyazıcıoğlu 2011, p. 51).

Appia'nın Wagner'den ayrılan bir diğer yanı ise düşünürün sahne üzerinde yaratmak istediği yanılısamacı tasarım uygulaması yerine; seyirci üzerinde çağrimsal ve uzamsal biçimler yaratacak sahne önerilerinde bulunmasıdır (Aliyazıcıoğlu 2011, p. 51).



Şekil 2.33: Appia'nın Wagner'in 'Die Walküre Operası' için tasarladığı sahne çalışması, 1896 (www.monsalvat.no 2015)

İtalyan sahne yapısına da karşı çıkan (Candan 2003, p. 17) Appia'nın fikirleri doğrultusunda 1911 yılında, Almanya'nın Dresden şehrinin çevresinde yer alan Hellerau'da modern bir tiyatro binası inşa edilir. Aliyazıcıoğlu (2011, p. 59), bu yapıtın: *“Amfiteyatros ile bütünüyle uyumlu, kapanmış bir mekanın içinde açık bir sahne görünümünde”* olduğunu belirtmekte ve de çerçevesiz sahne ile beraber seyir yeri ve sahne arasındaki ayırımın mümkün olduğunca en aza indirildiğini söylemektedir. Bu yapının en önemli özelliği, seyir alanının amfi tiyatro biçiminde olup, hareketli yapısı ile sahnelenen gösterime göre değiştirilebilir olmasıdır. Ancak Appia'nın uygulamak istediği uzamsal deneyimler, sahne tasarımlarındaki deneysellik ve tiyatro estetiğinin toplamı Christoph Willibald Gluck'un 'Orpheus ve Eurydice' adını taşıyan operasında gerçekleşmiştir (Aliyazıcıoğlu 2011, pp. 59-61).



Şekil 2.34: Appia'nın Gluck'un 'Orpheus and Eurydice Operası' için Sahne Tasarımı, 1912 (www.echo.ucla.edu 2015)



Şekil 2.35: Appia'nın Gluck'un Orpheus and Eurydice Operası sahnelemesinden bir görünüm, 1912 (www.estanbul.com 2015)

Aliyazıcıoğlu (2011, p. 60), 1912'de gerçekleşen bu gösterim için seyirci ve eleştirmenlerin şu yorumları yaptığını iletmektedir:

"Sahnelemeye tanıklık eden bir izleyici performans 'İmgelemin ötesindeydi. Uzam canlıydı ve hayatın bir yardımcı-yaratıcısıydı.' yorumunu yapar. Lutz Robbers, aynı sahneleme için 'efekt olağanüstülüğü denedi' yorumunu getirmiştir. Performansı canlı seyretme fırsatı bulan Amerikalı yazar Upton Sinclair'in yorumları ise şöyledir; 'O görünür kılınan müzikti; ve perde Orfeo ve gelininin mutlulukları üzerine düşmüş olduğunda, bir alkış fırtınası salonu sarstı. Erkekler ve kadınlar yeni bir sanat formunun esinindeki zevkleri haykırır halde kaldılar.'"

Adolphe Appia, bu yaklaşımıyla dönemin gerçekçi dekor anlayışından uzak; yalın, soyut ve yanılısamacı sahne düzenini ortaya çıkartmıştır. Böylelikle de seyirci

bakışlarını sahnelemenin en önemli etkeni olan oyuncu üzerinde toplama gayesi gütmüştür.

Karşı Gerçekçilik'in bir başka önemli temsilcisi ise Appia'nın görüşlerini geliştiren İngiliz yönetmen Gordon Craig'tir. Sahne estetik anlayışının büyük bir kısmını görsel yapı üzerine kuran Craig; ışığın, mutlak güzelliğin ve renk simgeselliğinin etkisi ile seyircinin imgelem gücünü harekete geçirmeyi amaçlamaktadır. 1900'lerin başlarında kaleme aldığı 'On the Art of the Stage' (Tiyatro Sanatı Hakkında) başlığını taşıyan ve büyük yankı uyandıran kitabında, seyirci ve yönetmen arasında gelişmesi gereken bir diyalog biçimini savunmuştur. Bu diyalogun mümkünlüğünün ise yaratıcılık alanının sadece yönetmene tanınması ve tiyatrodan oyuncudan vazgeçilerek 'üstün kukla' olarak tanımladığı bir yapının kullanılmasıyla gerçekleşeceğini savunmaktadır (Candan 2003, p. 19).



Şekil 2.36: Gordon Craig tarafından tasarlanmış bir sahne görünümü (theredlist.com 2016)

Sevda Şener (2010, p. 234), 'Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi'nde Craig'in tiyatro anlayışı için: "*Seyirci tıpkı bir tapınağa girmiş gibi olmalıdır.*" ifadesini kullanmakta ve ondan şu alıntıya yer vermektedir:

"Yönetmen piyes yazarının piyeslerini, aktörlerin, sahne ressamlarının ve öteki zanaatçıların aracılığı ile yorumlarsa, kendisi de bir zanaatçı, usta bir zanaatçı demektir; ancak, eylemlerin, sözlerin, çizginin, rengin ve ritmin tastamam üstesinden geldiği zaman bir sanatçı olabilir. Böylece, piyes yazarının yardımına da artık ihtiyacımız kalmayacaktır."

Yukarıda yer alan sözlerden de anlaşılacağı gibi Craig'in tiyatro anlayışında yönetmen, yazarın yerini alarak yeniden yaratan ve oyuncuda dahil tüm sahne yaratım alanlarını kullanan kişi olmalıdır. Bununla birlikte Appia ve Craig'in 20. yüzyılın sonları ve 21. yüzyılın ilk çeyreğinde sahneleme açısından hakim olan görüşleri, gelecek yüzyılın sahne akımlarına ve tiyatro türlerine ışık tutmuş ve birçok tiyatro insanının görüşlerine de etki etmiştir.

2.10. Modernizm

Yaşanan tarihsel olaylar, siyasi değişimler, dünya savaşları ve bütün bunların sonucunda ortaya çıkan kültürel diyaloglar, toplumların yapısını derinden etkilemiştir. Bu değişiklik sonucunda hayata dair pek çok şey değiştiği gibi; sanat yaklaşımları da farklılaşmaya başlamıştır. Sözü geçen bu farklılaşma kimi zaman siyasi görüşlerin, kimi zaman da sosyal yapı gereği değişen estetik anlayışın doğrultusunda toplumların kendi sanat ideolojilerini ortaya koymalarına sebebiyet vermiştir.

Dünya savaşlarının toplumlar üzerinde yarattığı kökten değişiklikler ve tahribatlar neticesinde sanat alanında geleneksel olanı reddetme tavrı gelişerek; görünenin arkasında yatan düşünce ve olaylar daha çok önemsenmeye başlanmıştır. Bunun sonucunda ise Modernizm olarak adlandırılan dönem; sanat alanında dışa dönüklükten çok, içe dönük bir yaklaşımın benimsenmesine neden olmuş ve de somut olanın taşıdığı önem soyut gerçeklikle yer değiştirmiştir.

“On altıncı yüzyıldan itibaren başlayan modernleşme süreçlerinde, ilk olarak on sekizinci yüzyılın sonuna dek süren mutlakiyet ve kapitalizmin yayılışı yaşanmış, ardından da ulus devlet ile endüstriyel kapitalizm bir potada erimiştir. Bu süreç bireyin kendisini ifade ediş biçimlerinde de yansımaları bulmuştur” (Özkan 2011, p. 16).

Erinç Özdemir (2009, p. 122)'in 'Henrik Ibsen'in Modernizmi' çalışmasında Modernizm şu şekilde tanımlanmaktadır:

“Modernizm hem gelişkin bir modern özalgıda hem de toplumsal modernleşmenin belirleyici niteliği olan kısır, eşitlikçi olmayan, ticarileşmiş, çirkin yaşam biçimlerine —kısaca 'kentsoylu' modernleşme biçimlerine— karşı duyulan yoğun tepkide anlatım bulur.”

Modernizmin tanımında yer alan anlatım biçiminden de anlaşılacağı gibi; bu dönem, kentsoylu modernleşme biçimlerine bir başkaldırı niteliği taşımakta ve sanat alanında Doğalcılığa ve Gerçekçiliğe karşıt akımlarla meydan okumaktadır. Modernizm içerisinde tiyatro sanatını yönlendiren sanat akımları arasındaysa Fütürizm (Gelecekçilik), Ekspresyonizm (Dışavurumculuk), Dadaizm, Sürrealizm (Gerçeküstüçülük) ve Bauhaus yaklaşımları yer almaktadır.

2.10.1. Fütürizm (Gelecekçilik)

Var olan her şeyin bir devinim ve hareket içerisinde olduğunu ve sanatın görevi olarak da bu değişimi yansıtması gerekliliğini savunan Fütürizm; tasavvur edilen yeni dünya için geçmişin sanatını ve kültürünü reddetmiştir.

“1909’a kadar ‘Fütürizm’ (Gelecekçilik) Tanrıbilimle (teoloji) ilgili bir kavramdı ve Kutsal Kitabın olacağını haber verdiği olayların henüz gerçekleşmediği inancını içeriyordu. 1909 yılında ise bir kültür akımının adı oldu. Kısa bir süre sonra da, sokaktaki insanın sanat ve tasarımda ileri saydığı her şey için kullanılan bir gazetecilik deyimi olarak kullanılmaya başladı. ‘Fütürizm’ akımı Paris’te yayımlanan Le Figaro gazetesinin 20 Şubat 1909 tarihli sayısında, ilk sayfada, İtalyan şairi ve oyun yazarı Marinetti’nin kaleme aldığı bir bildiri ile dünyaya tanıtıldı” (Lynton 2009, p. 87).

Marinetti’nin yayınlamış olduğu bildiri de yer alan anlatımlar doğrultusunda; güç, hız, hareket ve saldırganlık gibi kavramlar, Fütürizm akımının temel ilkelerini oluşturmuştur. Bu temel ilkeler doğrultusunda sanayileşmenin ilerlemesiyle ortaya çıkan teknolojideki hızlı değişim süreci sonucundaysa; Fütürizm akımı, makine çağının yaratmış olduğu teknoloji aletlerini de sanatın örnekleri olarak kabul etmiştir (Güner 2010, p. 24; Şener 2010, p. 238).

Makine dinamizmine hayranlık duyan Fütüristler, sanatın bu dinamizmi yansıtacak özgür ifade biçimleri bulması gerektiğine inanmaktadırlar. Bu inancı sahnedeki reform yapmak üzerine kurgulayan Enrico Prampolini (1990, p. 185), yayınlamış olduğu Fütürist tiyatro manifestosunun daha ilk paragrafında tiyatrodaki geçmiş sahne yaratımlarının varlığını tümüyle reddetmekle göstermektedir. Çünkü daha önce yayınlanan Filippo Tommaso Marinetti (1990, p. 179)’nin ‘Fütürizm ve Tiyatro’ başlığını taşıyan yazısında; yeni tiyatronun, ‘Varyete Tiyatrosu’nun örnek alınmasıyla gerçekleşmesi gerekliliği savunulmaktadır. ‘Varyete Tiyatrosu’na övgülerin yer aldığı yazıda seyirci açısından şu sözlere yer verilmektedir:

“Gerçekte, halkın aptal bir izleyici gibi tembel tembel oturmadığı, ancak eyleme gücüyle katıldığı, şarkı söyleyerek orkestraya eşlik ettiği, oyuncuyla beklenmedik hazır cevaplar ve kontrolsüz diyaloglarla iletişim kurduğu tek tiyatrodur.”

Tiyatro sanatında yeni bir sahne-seyirci ilişkisi kuran bu akım, seyirci ile beraber iletişim kuran bir sahne anlayışını benimsemiştir. Bunun sonucunda; oyuncunun sahneden uzaklaşarak seyircilerin arasında yer aldığı ve seyirci ile iletişim girişimlerinde bulunmak adına denemeler yapıldığı gözlemlenmektedir. Bu yenilikler kimi zaman beğenilmiş, kimi zamansa ağır protestolarla karşılaşmıştır. Zira Marinetti (1990, pp. 183-184)’de ‘Varyete Tiyatrosu’nun Fütürizm akımı çerçevesinde mükemmelleştirilmesi bakımından şu ifadeleri kullanmaktadır:

“/.../ Arka-yerler, loca ve üst-sahne’de yer alan izleyicilerin eyleme katılmalarının sağlanması. İşte birkaç öneri: Bazı koltuklara kuvvetli bir yapıştırıcı sürün, böylece yapıştırıcıya bulanık izleyici, kadın ya da erkek, kahkahalara boğulabilecektir. (Elbise ve kostümlerin zararı doğal olarak çıkarken karşılanacaktır.)

Aynı yeri on kişiye birden satın, işte engellemeler, tartışmalar ve kavgalar.

Havailikleri, rahatsız edicilikleri ve tuhaflıklarıyla dile düşmüş bay ve bayanlara ücretsiz yerler ayırın, açık saçık jestlerle, kadınları dürtmeyle ve diğer tuhaflıklarla rahatsız edici davranışları kışkırtma hesapları yapın.

Koltuklara kaşınmalar ve aksırmalara yol açacak pudra serpin, vs.”

Oyuncu ile birlikte seyircinin de etkin konumda kalmasını sağlamak amacıyla yapılan bu uygulamalarla beraber Marinetti’nin sahne tasarımında Adolphe Appia’dan etkilenecek, projektörler ve renkli camlar yardımıyla sahne dinamizmini canlandırmak suretiyle sahne üzerinde ışık, renk ve gölgelerden oluşan ‘psikolojik ışık’ yöntemini savunduğu; ayrıca Cordon Graig’in ortaya koyduğu oyuncusuz tiyatro görüşüne uyarak kimi zaman sahnede oyuncular yerine kuklalara yer verdiği görülmüştür. Bütün bunlara ek olarak her şeyin mantık ve gerçek dışı olması gerekliliğini savunan Fütüristler, geleneksel çerçeve sahne kullanımına da karşı çıkmaktadırlar (Özüaydın 2006, pp. 23-24).

Bu akımın en önemli temsilcilerinden biri hiç şüphesiz ki Rus tiyatro yönetmeni Vsevolod Meyerhold’dur. Yönetmenlik kariyerine ‘Moskova Sanat Tiyatrosu’nda başlayan Meyerhold, yönetmiş olduğu Materlinck’in ‘Tintagiles’in Ölümü’ adlı oyunu ile kurumun yönetimi ve etkisi altında yer alan Stanislavski’nin tiyatro anlayışından oldukça farklı bir anlayışa sahip olduğunu gözler önüne sermiştir. Sahnelemiş olduğu bu yapımlar üzerine ‘Moskova Sanat Tiyatrosu’ ile yollarını ayırarak, sahnede devrim niteliği taşıyan kendi görüşünü oluşturmaya başlamıştır (Candan 2003, p. 41; Aliyazıcıoğlu 2011, p. 62).

Meyerhold’un devrim niteliği taşıyan görüşü, ‘teatral tiyatro’ anlayışı olarak adlandırılmaktadır. Gerçekçi akımda yer alan yaşamın olduğu gibi yansıtılması ilkesinden farklı olarak Meyerhold; gerçeği, sanatçının kendi dünyasında var olan düşlerinin ve hayal dünyasının süzgecinden geçirerek anlatımını savunmuştur. Meyerhold için bu savununun gerçekleşebilmesinin yöntemlerinden biri ‘Grotesk Tiyatro (abartılmış paradisi)’ biçimidir. Özdemir Nutku (2008, p. 82)’nin de belirttiği gibi “grotesk yoluyla sanatçı her şeyden önemli olan yaşama bakış açısını ortaya koyar. Sanatçının kullandığı malzeme onun gerçekliğe bağlı kalmadan, özgür bir biçimde, kişisel sanatsal seçiminin gerçeğidir.” Bu abartma yolunu sanatçı, düşlemindeki kendi gerçeğini sahnede var etmenin biçimsel yolu olarak kullanmıştır. Meyerhold’un ikinci evresi olarak adlandırılan ‘Statik Tiyatro’ da bireyin iç dünyasını

aktaracak bir biçimde tasarlanmayı gerektirmektedir. Bu tasarı için sahnede yer alan ön perde kaldırılmış yerine derinliği olan bir ön sahne yaptırılmıştır. Bu sahne üzerine de Japon tiyatrosundaki anlatıma benzer dans hareketleri eklenerek, sanatçı kendi üslubunu geliştirmiştir (Nutku 2008, p. 81).

Meyerhold'un sahnede yarattığı farklılıkları Aliyazıcıoğlu (2011, p. 63), "*perdeyi, ön sahneyi kaldırarak oyunu seyircinin içine kadar getiren, seyir yeriyle oyun yeri, oyuncuyla müzik, kostümle dekor, oyunla tiyatro yapısı arasında doğrudan ilişkiler kurmaya çalışmasına*" bağlamaktadır. Bu ilişkiler Meyerhold'un sahne tasarımı üslubunu da değişikliğe uğratmıştır. Sahneyi bir inşaat mühendisi gözüyle değerlendirerek kullandığı nesnelere tıpkı bir binayı inşa eder gibi yapının bir makina devingenliğinde olmasına özen göstermiştir. Böylelikle; sahne kendi içerisinde hareket eden parçalardan oluştuğu için, oyun metni dahilinde sahne, gerekli olduğu anlarda kolay ve hızlı bir şekilde yeniden tasarlanabilir bir hal almıştır (Şener 2010, p. 241). Bu mekanik sahne içinde oyuncuda tıpkı sahne gibi canlı bir makine olarak kullanılmaya başlanmış; toplumsal ve de makine çağına ait bir simge olarak düşündüğü insanı, sahnede temsil ederken oyuncuyu da devingen parçalardan biri haline dönüştürmüştür.



Şekil 2.37: Meyerhold'un sahnelediği bir oyundan (www.estanbul.com 2015)

Meyerhold'un tiyatro anlayışında Gerçekçilik akımında olduğu gibi seyirciyi ön plana almak, seyirciyi düşünmek, seyircinin ders çıkarmasını istemek ya da seyirci için oynamak düşünceleri yer almamaktadır. Bunun yerine Meyerhold tiyatrosunda önemli olan; oyuncu ve seyircinin karşı karşıya geldikleri anda iletişimin gerçekleşebilmesi ve bu iletişim sayesinde oyuncunun dönüşümünün, anlatılmak istenilen için önemli olduğunun vurgulanabilmesidir. Ancak diğer bir yandan da Meyerhold, seyircinin var

olmadığı takdirde tiyatronun var olamayacağı görüşünü de savunmaktadır. Kullanmış olduğu yöntem ile tiyatronun hayati dördüncü bileşeni olarak adlandırdığı seyircinin, hayal gücü sürekli uyanık tutulmalı ve seyirci edilgen durumdan çıkarılmalıdır (Gürkan, 2011, pp. 41-42). Esasında Meyerhold'un kurgusunda aktif bir role sahip olan seyirci, sahnenin yaratım sürecine dahil edilerek seyreden rolünden çıkartılmak istenmektedir. Bu anlayışla beraber seyirci, sahnede görmüş olduğu harekete tüm dikkatini vererek, gördüğüyle kurduğu arasındaki ilişki değiştirildiği için sahnede ne yansıtıldığından çok, o an ne olup olmadığıyla etkileşim haline girmektedir.

Meyerhold'un sahne tasarımı ve oyunculuk yönteminde göstermiş olduğu farklılık, oyunlarını sergilediği tiyatro binalarında da kendisini göstermiştir. Meyerhold, seyircinin tek düze bir bakış açısına bağlı kalmasını istememektedir. Bu nedenle Uzakdoğu tiyatrosunda yer alan, seyircinin arasından geçen sahne yolu gibi mimari yapılara yer vermiş ve amfi biçimindeki yapıları tercih etmiştir. Tiyatroda yer alan loca ve balkonların seyirciler için toplumsal ve ekonomik sınıflara göre ayrılmasından ötürü; bu türden bir yaklaşımın seyircinin bulunduğu konuma göre oyunun etkisini de değiştireceği görüşünü savunmaktadır. Bununla beraber Meyerhold, seyirciyi de oyunun bir parçası olarak gördüğünden ötürü, çerçeve sahne düzenine de karşı çıkmakta ve gösterimin ancak bu şekilde dinamik hale sokulabileceğine inanmaktadır (Aliyazıcıoğlu 2011, pp. 67-69).

Hızı, gücü, savaşı, dinamizmi yücelten Fütürizm akımı, tiyatro sanatında Meyerhold'la vücut bulmuştur. Tıpkı resim sanatında ressamların, hareket eden figürleri üst üste koyarak yarattıkları algı gibi; Meyerhold'ta kimi zaman sahnede pek çok oyuncuyla, tek bir hareketin uzamlarını seyirciye aktararak sürekli var olan değişimi ve devingenliği yansıtmıştır. Meyerhold için insan bedeni bir makine; oyuncu ise bir makinist olarak Fütürizm akımının temsilini sağlamıştır.

2.10.2. Ekspresyonizm (Dışavurumculuk)

Ekspresyonizm akımı, 1900'lü yılların ilk yıllarından itibaren o döneme kadar var olan toplumsal ve sanatsal olgulara bir başkaldırı olarak ortaya çıkmıştır (Güler 2014, p. 18). Özellikle de resim sanatında Rönesans'tan beri hüküm sürmüş olan doğadan esinlenen tasvir anlayışına karşıt bir görüş niteliğindedir (Keskinalemdar 2011, p. 5). Bu akım aynı zamanda; şiir ve tiyatro dallarında, sanatsal yaratım biçimlerini ya da formlarını, kişinin kendi dünyasının anlatım araçları olarak yansıtmaktadır.

19. yüzyılda yaşanan siyasi, kentsel ve teknolojik gelişmeler insanın dış dünyasında değişikliklere yol açtığı gibi psikolojisinde de önemli etkilere sebebiyet vermiştir. Bu nedenle Ekspresyonizmin temel sorunu; bireyin iç dünyasında yaşananları anlamak ve de onları değerlendirerek, sanat eserlerine yansıtarak anlatmak olmuştur. Ekspresyonist sanatçılar, Nietzsche, Freud ve Dostoyevski gibi dönemin insan psikolojisi ve analizi üzerine çalışan aydınlarının çalışmalarından etkilenmişlerdir (Lynton 2009, pp. 38-40). Bu akımı takip ederek içsel dünyalarını eserlerine yansıtan sanatçılar; biçim bozma yöntemiyle güzellik ve denge kavramlarını alışılmış kullanımlarından ve algılanışlarından farklı bir şekilde yorumlamışlardır (Keskinalendar 2011, p. 5).

“/.../ sanatçının içsel özgürlüğü ve sınırsız dışa vurumu esastır. Sanatta sezgi ve ifadenin aynı şey olduğunu ifade eden İtalyan filozof Benedetto Croce'nin (1866-1952) 'Estetik' (1902) adlı yapıtında öne sürdüğü düşünceleri yankılayan bu yaklaşım, sanatçıların yoğun bir sezgisel güce sahip olduğu varsayımından hareket eder. Croce'ye göre herkesin sanatçı olamamasının nedeni, sezgileri teknik olarak ifade edebilme yetisi değil, bir sanatçı gibi 'sezmemesi'dir” (Antmen 2010, p. 34).

Malzemesi insan olan tiyatro sanatının, insanın iç dünyasını konu alan Ekspresyonizmden şüphesiz ki etkilenmemesi düşünülemezdi. Dışavurumculuk akımının tiyatro sanatını da etkisi altına aldığı ilk yıllarda; sanatçılar, bireyin iç gerçeğinin özgürce anlatılmasını savunmuşlardır. Daha sonraki yıllarda ise siyasi ve toplumsal yönü ağır basan oyunlar yazarak daha iyi bir dünya yaratma gayesini taşımışlardır (Şener 2010, p. 249).



Şekil 2.38: Alman Ekspresyonist Karl Heinz Martin'in yönettiği 'Von Morgen Bis Mitternacht' adlı oyundan bir sahne (mubi.com 2015)

Plastik sanatlarda Ekspresyonizm akımının etkisinde oluşturulan biçimler; kendi formlarını ya da konturlarını kaybederek, soyut bir anlatımla düşün dünyasının yansıtımalarına dönüşmüşlerdir. Tiyatro sanatında ise oyunun içinde yer alan mantıksal öğeler, gerçekçi betimlemeler ve de sahne dekorları; yerini, zaman zaman fantezi ve gerçeğin yer değiştirdiği biçimsel kurgulara bırakmıştır.

Yapısal olarak bakıldığında, tiyatrodaki devamlılık arz eden olay örgüleri; yerini, kısa tablolara bırakmıştır. Dil yapısında ise şiirli söylemler olduğu gibi makine tıkırtıları da kullanılabilir. Bu akımın oyun karakterleri bireysellik yerine toplumsallığı yansıtmakta ve de bu yansıtma hali, sahne tasarımında beyaz perde üzerine oyundaki sahneyi besleyen çeşitli görsellerle desteklenmektedir (Ay 2012).

Ekspresyonist tiyatro yaklaşımına göre; kişinin bilinçaltında yer tutan karmaşalar sahnede var olan eser ile boşaltılarak, seyircinin ruh dünyasındaki sorunları onarmak ve onların toplum içerisinde uyumlu bir halde yaşamasını sağlamak hedeflenmiştir.



Şekil 2.39: Berlin’de bulunan ‘Großes Schauspielhaus’tan seyir yeri görünümü
(www.audioguideportal.de 2015)

Aynı zamanda mimari sanat disiplinini de etkisi altına alan Ekspresyonizm, seyir yeri açısından en önemli örneğini Berlin’de bulunan ‘Großes Schauspielhaus’ta kendisini göstermektedir. Kuruyazıcıoğlu (2003, p. 83), bu yapı hakkında şunları belirtmektedir:

“3500 kişilik olan seyir yeri ‘U’ biçimindedir ve ortadaki parter bölümü istenirse çerçeve sahnesinin tabanıyla aynı hizaya yükseltip ön sahne olarak oyun yerine eklenilebilmektedir./.../ Büyük Tiyatro’nun (Großes Schauspielhaus) 20. Yüzyılda hacim sahnesinin ilk kez uygulandığı tiyatro yapısı olduğunu söylemek yanlış olmaz.”

Ekspresyonizm akımında, tiyatro alanında yaşanan değişimler öncelikle bireyin iç dünyasını konu alarak onu toplumsal bir öge olarak değerlendirmiş ve sahnede yaratılan fantastik biçim dünyasıyla, psikanalist verileri değerlendirilerek, toplumun barış içerisinde bir birliktelik oluşturması hedeflenmiştir.

2.10.3. Dadaizm

Birinci Dünya Savaşı sırasında ortaya çıkan Dadacılık akımı; bir sözlükten rastgele seçilmiş ‘dada’ sözcüğü ile adlandırılmıştır. Savaş süresince yaşanan olayların, sahip olunan politik ve estetik inançları da tahrip ettiğini düşünen Dadaist akım; saygısız ve özgürleştirici bir yaklaşımın da savunuculuğunu yapmıştır. Dadacılığın savunucuları için Ekspresyonist akım, zamana karşı duygusal bir direnç gösterir. Bu duygusallıktan uzaklaşmak için bireylerin milliyetçilik ve maddecilik anlayışından uzaklaşmaları gerekmektedir. Bu uzaklaşmanın ancak bilinçaltında yaratılan ani tepkimelerle ortaya çıkarılacağını savunmuşlardır. Bu yüzden rastlantı, saçmalık, yıkım, nihilistlik ve özgürleştirme Dadaizmin ana öğeleri arasında yer almıştır (Little 2008, pp. 110-111).

Adnan Turani (2010, pp. 31-32), Dadaizm akımını: “*Fransızcadaki ‘tahta at’ sözcüğünden alınmış ve bir sanat akımı adı yapılmıştır (1916). Dadaizmin amacı sanat değildi. O, Avrupa uygarlığının beylik değerlerine ve savaşa karşı alınmış bir cephe ve protesto idi.*” şeklinde açıklamaktadır. Bu açıklamada belirtilen protesto tavrı Dadacıların; anarşist, nihilist ve komünist tutumlarından ileri gelmiştir. Bu tutum içerisinde olan farklı alanlardan sanatçılar, küçük gruplar halinde galerilerde, kahvelerde toplanarak; savaşı, savaşın getirdiği zararları, politik sorunları tartışarak Dadaizm akımının gelişmesine zemin oluşturmuşlardır. Mehmet Yılmaz (2006, p. 107), Dadacılığın aslında bir akım değil siyasi içerikli bir başkaldırı olduğunu söylemektedir. Ancak Yılmaz’a göre; iletisini sanatsal yöntemlerle dile getirdiği için zaman içerisinde bir sanat akımına dönüşmüştür.

Özdemir Nutku (2008, p. 124) ‘Dünya Tiyatrosu Tarihi’ kitabının ikinci cildinde Dadaist akımın içeriğinden şu şekilde bahsetmektedir:

“Dadacılık, insanların ve dünyanın yozlaşmasından ve yok oluşa doğru sürüklenişinden umutsuzluğa düşmüş, hiçbir şeyin sağlam ve sürekli olduğuna inanmayan ve bunun için bir değer tanımazlık (nihilizm) içinde, iç çöküntüyü yansıtan bir akımdı.”

Dadaizmin yukarıda belirtilen tanımlamaları ve özellikleri doğrultusunda tiyatro sanatındaki ifadesini ‘Kabare’ oyunu biçiminde; seyirciyi, oyuncularla atışma içine çekerek karşılıklı bir iletişim durumu kurulması suretiyle hedeflediği söylenebilir. Bu

iletişim durumu içerisinde Dadaizmin temel ögesi olan yıkım, tiyatrodaki kendini özellikle spontanlık tavrı ile hafızada yer etmiş olan bilginin ve alışkanlıkların yeniden üretilmesini sağlamaktadır.



Şekil 2.40: Dadaizmin kurulduğu 'Cabaret Voltaire'den bir kare (artistorganizedart.org 2015)



Şekil 2.41: Dadaist sanatçı Hugo Ball'ın 1916'da 'Cabaret Voltaire'de yaptığı performanstan bir görünüm (www.surrealism-plays.com 2015)

"Dada'nın izleri, Artaud'nun vahşet üzerine kuramlarının yeni oluşmaya başladığı sırada yazdığı 'Yanık Göğüs' gibi bir ilk oyununda da bulunabilir. Aynı programın parçası olan 'Aşkın Gizemleri' ile bu oyun, eleştirilerin sağladığı ipuçlarıyla değerlendirilebilir. Oyun, maddiyatçı toplumu 'Bolluk Boynuzu' ve 'Hollywood Gizemi' gibi tuhaf figürler içinde ele almakta ve Kral ve Kraliçe gibi konvensiyonel otorite simgelerine karşı bir dadaçı parodiyi içermektedir. Ancak bunlar, Artaud'nun ilkel ve ritüelistik olan'a ilgisini gösteren gerçeküstücü öğelerle karıştırılmıştı" (Innes 2004, pp. 104-105).

Martin Esslin (1999, p. 285), tiyatro sanatı açısından Dadaizme büyük umutlar beslendiğini, ancak yıkıcı ve nihilist anlayışın katı etkisinde olduğundan dolayı bunun mümkün olmadığını belirtmektedir. Tiyatrodaki Dadaist akım sürecinde seyir yerine etki

eden bir oluşum gözlemlenmemektedir. Bunun yerine küçük salonlar kullanılmıştır. Ancak her ne kadar beklenen etkiyi göstermese de Dadaizm, sanatçının politik tavrını yansıtabileceği ve seyirci ile birebir etkileşime geçerek seyircide yapıbozumcu algısal bir alan yaratarak tiyatro sanatına katkıda bulunmuştur. Diğer bir yandan da Dadaizm akımı; oyun, sanatçı ve seyirci üzerinde yaratmış olduğu değişiklikler ve biçimsel öğelerin farklılıkları nedeniyle Gerçeküstücülük akımının da zeminini oluşturmuştur.

2.10.4. Sürrealizm (Gerçeküstücülük)

Dadaizm akımının uzantılarının oluşturmuş olduğu Gerçeküstücülük akımı; Breton'un, 1924'te etkisi azalmış olan Dada hareketini canlandırmak için ortaya attığı fikir sonucunda gelişmeye başlamıştır. Viyanalı kuramcı Breton'un istediği şey bilinçaltındaki zihinsel enerjiyi açığa çıkararak daha etkili bir biçimde devrim yapabilecek bir anlayış ortaya koymaktır (Bell 2009, pp. 395-398). Andre Breton (2010, p. 203), Sürrealizmin manifestosunda akımı şu şekilde tanımlamaktadır:

“Kişinin, sözlü, yazılı veya başka bir yolla, düşüncenin gerçek işleyişini ifade etmeyi denediği, en saf halindeki psişik otomatizm. Aklın her türlü denetiminden uzak, ahlaki ya da estetik her türlü kaygıdan muaf olarak, sadece düşüncenin dikte ettiği.”

Freud'un yazılarından önemli derecede etkilenen Sürrealist sanatçılar uyanık bir aklın hiç bir zaman sanat üretemeyeceğini savunmuşlardır. Bu görüşü ise Freud'un insanın uyanık olduğu durumda; zihnin, bilinçli bir düşünce üretemeyeceği savından yola çıkarak varmaktadırlar. Bu sava göre uyku haline geçildiğinde bilinçli düşünce zayıflar ve içimizde var olan çocuk ve vahşinin öne çıktığı görülür. Sürrealistler için de sanat sadece akıl dışı olan bir şey olarak kabul edilmektedir (Gombrich 2009, p. 592).

“Bilinçaltı, Gerçeküstücülerin temel ilgi alanıydı. Onlara göre bilinçaltı, şimdiye kadar baskı altına alınmış şaşkınlık verici bir sanatsal yaratıcılıkla dolu geniş bir depoydu. Psikanalizci Sigmund Freud'dan büyük ölçüde etkilenerek mantığı, bu depoya girişi engelleyen bir muhafız gibi gördüler. Bilinçaltının kilidini açacak çeşitli teknikleri uyguladılar. Otomatik yazı (otomatizm de deniyordu) belki de sanatsal yaratı sürecinin bilinç tarafından denetiminden kaçınmak için kullandıkları en ünlü teknikti” (Little 2008, p. 118).

Sürrealist akım sanatında, hayatın gerçek görünümüne yer yoktur. Bu farklı gerçeklik anlayışı pek çok sanat alanında kendisini direkt olarak göstermiş olsa da Brockett (2000, p. 541)'ın da belirttiği gibi, tiyatroya etkisi dolaylı bir yolla olmuştur. Çünkü o dönemde savaş yüzünden tiyatro etkinlikleri kısıtlanmış ve tiyatro sanatı bir duraklama dönemine girmiştir. Ancak bu durgunluk dönemini değiştirmek isteyen tiyatro sanatçıları sayesinde Alfred Jarry'nin mantıkdışı olay kurgularıyla tasarladığı 'Mammelles de Térésias' (1917) adlı oyunu 'Sürrealist Dram' alt başlığıyla sergilenmiştir. Böylelikle sahnede yaratılan etki sayesinde mekan ile mantığın bağı

koparılarak, şekillerin biçimlerinin bozulması ve çarpıtılması ile Sürrealist görüntü dili oluşmuştur (Şener 2010, p. 244).



Şekil 2.42: Jodorowsky'nin Sürrealist bir oyunundan sahne görünümü
(dianepernet.typepad.com 2015)

Pek çok sanat alanında Gerçeküstücü eserler veren ve farklı yerlerde yaşayan sanatçılar, Aralık 1925'te 'La Revolution Sürrealiste' (Gerçeküstücü Devrim) isimli bir yayın organı oluşturmuşlar ve de yönetimini Antonin Artaud'ya verecekleri 'Gerçeküstücü Araştırma Bürosu'nu açmışlardır (Candan 2003, p. 81). Artaud'a göre bilinçaltında bastırılanlar, kişilerin kendisi ve çevresi arasında bir iletişim kopukluğuna yol açmaktadır. Bu durum bireyleri nefret, şiddet ve felaket gibi olumsuz duygulara yönlendirmektedir. Ortaya konulan nitelikli tiyatro eserleri ile insanların bastırılmış olan duygularının bir ifade yöntemi bulunmaktadır ve de bireyler, ancak bu şekilde vahşilikten ve olumsuz duygulara yönelmekten uzaklaşabilmektedirler. Bu nedenle de Artaud'nun tiyatro arayışı 'Vahşet Tiyatrosu' adı verilen tiyatro türüne yönelmiştir.

1896'da Marsilya'da dünyaya gelen Fransız tiyatro insanı Antonin Artaud, 1948'deki ölümüne kadar tiyatronun öncü kuramcıları arasında yer aldığı gibi hem düşün hem de sanat alanında çalışan uzmanlar için araştırma konusu olmuştur. Küçükken geçirmiş olduğu menenjit hastalığı sebebiyle uzun bir süre sanatoryumda yatmıştır. Gençlik dönemlerinde ise felsefe ve şiire ilgi duyan Artaud, otuzlu yaşlarına doğru Paris'e taşınmıştır ve Nazilerin Fransa'yı işgal ettiği sıralarda bir psikiyatri kliniğine yatırılarak elektro şok tedavisi görmüştür. 1924-1926 yılları arasında Sürrealizm etkisinde olan Artaud, 1927'de kendi tiyatrosunu kurmuştur. Ancak Artaud'un

1931’de Bali ve Doğu tiyatrosunun hareketsetel ve görsel biçiminden etkilenecek; tiyatronun metinsel ve sözel hakimiyetinin sona erdiği düşüncesi ile ‘Vahşet Tiyatrosu’ adını vereceği anlayışa yönelmiştir (Artaud 1995, p. 7).

Yaşamı boyunca çekmiş olduğu bedensel ağrı ve acıların ‘Vahşet Tiyatro’su yönelimine sebep olduğu düşünölmektedir. Artaud’a göre; tiyatroda insan, tüm eksiklikleri ile yansıtılmalıdır. Çünkü insan; kendisini, toplumsal ahlak kuralları nedeniyle, içerisinde var olan şiddet, cinsel istekler, saldırganlık gibi duygularını bastırmaktadır. Bu durum neticesinde kendisinden uzaklaşmakta, olmadığı bir karaktere bürünmekte ve de dolayısıyla kendisine dahi yabancılaşmaktadır. Böylelikle de yaşam bir kandırmaca ve sahtelik içerisinde gerçekleşmektedir. Bütün bunlardan kurtulmanın tek bir yolu vardır; o da bilinçaltının derinliklerine inmektir. Bu yolculuk tiyatro sahnesinde de sürmelidir. Edward Braun (2013, p. 209), ‘Yönetmen ve Sahne’ adlı kitabında Artaud’un bu yaklaşımı hakkında şunları söylemektedir:

“/.../ Kendimizi olduğumuz gibi görmeye zorlamakla, maskeleri düşürmekle ve yalanlarımızı, amaçsızlığımızı, alçaklığımızı, hatta ikiyüzlülüğümüzü ifşa etmekle, tiyatro, duyuları en açık tanıklığın bile hakkından gelen boğucu maddi donukluğu sarsar ve onların karanlık güçlerini ve gizli kudretlerini inşalara kolektif olarak gösterir; yokluğunu varsaymaktansa yazgının karşısında daha soylu, daha kahramanca bir tavır almaya iter onları.”

Artaud’un düşüncesine göre dünya üzerinde var olan en kötü güç tanrıdır. Çünkü tanrı insanın önünde en büyük engeldir. Bu durumda seyirci imansızlaştırılarak, tanrı olgusunun yaratmış olduğu korku ve yargı yaratan düşüncelerden kurtulmalı ve bilinçaltında yatan saf gerçek ortaya çıkarılmalıdır. Akıl ve beden sağlığı yerinde olmayan Artaud, kendisi gibi tüm insanların zihin ve fiziksel sağlıklarının olmadığı ve bu durumun dönüştürölmesi gerektiğini savunmuştur. Tanrı olgusuna gerçeklikten uzaklaştırdığı ve bedeni tembellige ittiği görüşü ile karşı çıkan Artaud, insan bedeni içerisinde yer alan organları bu nedenden ötürü birer asalak olarak değerlendirmektedir. Artaud’un ön görüşünde yer alan bir tür mumya olarak gösterilebilecek insanın organlarını yerine koyacak olan ise ‘Vahşet Tiyatrosu’dur (Artaud 1995, pp. 14-15).

“Tiyatroyu, bastırılmış bilinçdışını özgür kılacak bir araç olarak gören Artaud’un tiyatro için önerdiği imgeler, bilinçaltının rastgele taşıdığı, kendinden geçiren imgelerdir. Gösterinin eylemi, gerçek yaşamı yansıtmaktan uzaklaşacaktır. Gündelik yaşamdan ve dilden yolunu ayıran bu tiyatro, doğüstüne ait görüntüleri çarpıcı bir biçimde seyircinin karşısına getirmekle yükümlüdür. Artaud’un hedefi, seyirciyi şiddet yüklü imgelerle sarsmak ve onu, mitsel zamanda olduğu gibi, kozmik bir deneyimin bir parçası yapmaktır.”

Artaud’un sahnede yaratmak istediği Aristoteles’in ‘katharsis’ anlayışındaki gibi bir arınma duygusudur. Aristoteles anlayışında seyirci acıma ve korku duygularının

ortaya çıkması ile bir arınma yaşarken; Artaud'da bu duyguların yerini vahşet ve dehşet duyguları almaktadır. Tiyatroda gerçekleşen bu arınma durumu ile seyircinin bilinçaltı özgür bırakılacaktır. Bilinçaltının özgür bırakılması için de yine seyircinin kendi ile yüzleşmesi gerekmektedir. Seyircinin duyguları ile düşündüğüne inanan Artaud, tıpkı Sürrealist ressam Salvador Dali gibi gerçeği soyutlayarak sahneye taşımaktadır. Bu durum sonucunda seyirci hipnotize olmuş gibi bir trans haline geçecektir. Bu halüsinatif etkiyi ise sahne ve seyirci arasındaki ilişkiyi yeniden yorumlayarak çözümlenmektedir. Artaud'a göre sahne, sınırları belirlenmiş bir alan olmak yerine; oyun, seyircinin etrafında oynanmalıdır. Böylelikle oyun, seyirciyi her taraftan kuşatarak seyirci ile oyun arasında bir iletişim ağı oluşturmaktadır. Esas itibarıyla 'Vahşet Tiyatrosu'nun amacı oyuncu gibi seyircinin de yaşamın içerisinde bulunmasıdır. Bu neden doğrultusunda Artaud, var olan tüm tiyatro yapılarının yerine; kendi sanatının hangar, ambar ya da fabrikalar gibi uzamın rahatlıkla kullanılabilceği alanlarda sahnelenmesini tercih etmiştir.

Sürrealizm akımını benimseyen tiyatro insanlarına göre bilinçaltında bastırılan duygular var oluşa dair önemli izler taşır. Bu izler ancak seyircinin direncini kırmak ile ortaya çıkmaktadır. Bu direnç ise bireyin bilinçaltında yer alan ahlaksal ve ruhsal kodların değişmesiyle mümkünleşebilmektedir.

2.10.5. Bauhaus

20. yüzyılda yaşanan dünya savaşları, Endüstri Devrimi gibi topluma kökten değişiklik yaratan olaylar neticesinde; fabrikalar inşa edilmiş, göçler artmış, yeni aile yapıları kurulmaya başlanmış ve şehirlerin yapısı değişmiştir. Böylelikle bireyin gelişimi için ihtiyaç duyduğu kaynaklara karşı beklentisi de farklılaşmıştır. Bu farklılaşma artık endüstri toplumunda yaşayan bireyin, üretim-tüketim algılayışını etkilediği için nesnelere, metaya dönüşmüş ve sosyal sınıf göstergeleri olarak imgeleşmeye başlamıştır. Bu durum diğer bir yandan da sanayi üretiminin ön plana çıkmasını ve el sanatlarına verilen önemin her geçen gün azalmasına neden olmuştur.

Sanayi Devrimi, bireyin gittikçe yalnızlaşmasına sebep olurken; diğer bir yandan da üretimin toplu olarak yapılmaya başlanmasına sebebiyet vermiştir. Bu durum da süregelen çalışma formunu değiştirdiği gibi kişinin toplumu oluşturan diğer bireylerden bağımsız hareket etmesini de engellemiştir. Ortaya çıkan bu beraber hareket etme durumu sadece iş hayatında değil, kent hayatında da kendisini

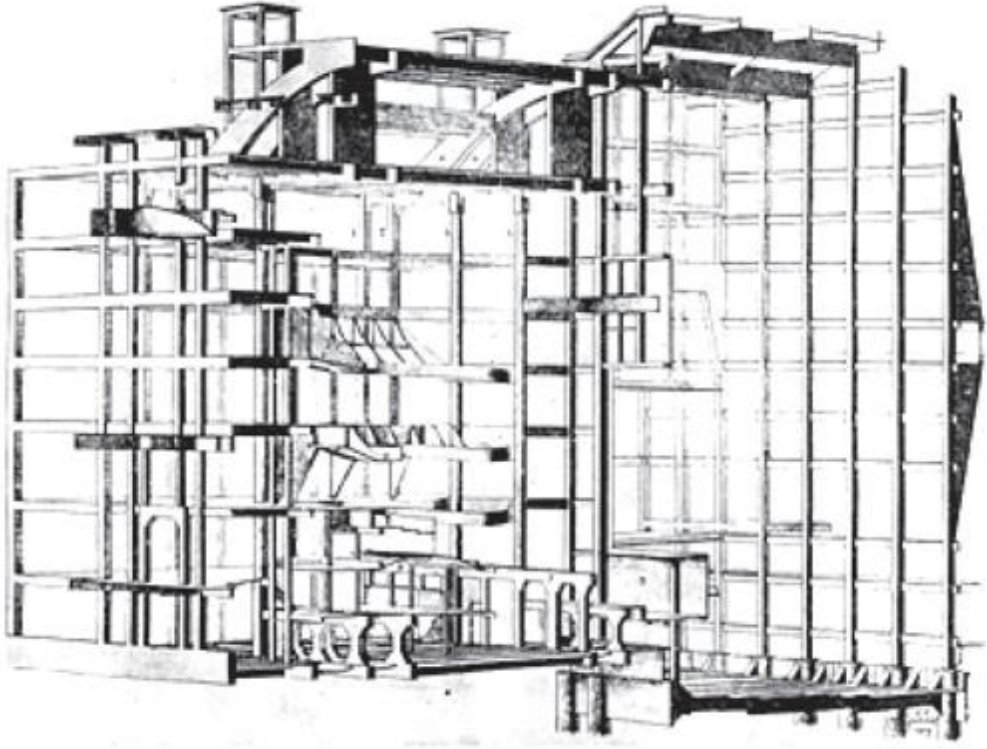
göstermeye başladığı için standartlaşma da olağan karşılanır hale gelmiştir. Bu standartlaşma sonucunda ise estetik beğeni, hızlı üretilen ve tüketilen nesnelere üzerinden değerlendirilerek basitliğe indirgenmiştir.

Özellikle Almanya, kültürel ve sanatsal olarak değişimlerin yaşandığı somut bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır. 1918 yılında Weimar’da açılan ve Bauhaus adıyla anılan sanat eğitim kurumu, yapmış olduğu çalışmalarla tüm sanat dallarını etkisi altına almıştır. Bauhaus kendisinden önce gelen akımların hiç birini tam olarak savunmamış ve moda olana karşı bir duruş sergilemiştir. Bu duruş sonucunda ise niteliksiz üretim ve makineleşme ile sanat olgusundan iyice uzaklaşan bireye; sanat ve zanaat arasında var olan uçurumun kaldırılması ve birleşik bir ifade yaratmak adına her ikisinin de tek bir yapı altında toplanması gerektiği gösterilmek istenmiştir.

“Bauhaus’un hedefi sanatçıyı içinde yaşadığı toplumun sosyal konuları üzerinde bilinçlendirmek ve sorumluluk yüklemektir. Sanatçı, kitlelerin sorunlarını dile getireceği gibi, sanatın, kitlelerin sorunlarına çözüm getirmesini de hedefliyordu. Bauhaus, daha hümanist bir çevre yaratılmasında, sanatçıya sorumluluk ve görev yüklemeyi de amaçlıyordu” (Bingöl 1983, p. 26).

İnsan için bütüncül sanat yaratma ülküsü güden Bauhaus’un tiyatro çalışmalarını Oscar Schlemmer üstlenmiştir. Sahne uygulamaları ve insan uzam-ilişkileri üzerine çalışan Schlemmer, insanın özünde olan biçim ve hareketleri uzam içerisine yerleştirerek matematiksel çalışmalar yapmıştır (Candan 2003, pp. 84-85). Schlemmer’in bu çalışmalarının temelinde ise tiyatro tarihini, insan bedeninin tarihsel süreçte durmadan değişen görünümünü konu alan bir tarih değerlendirmesi olarak görmesi yatmaktadır.

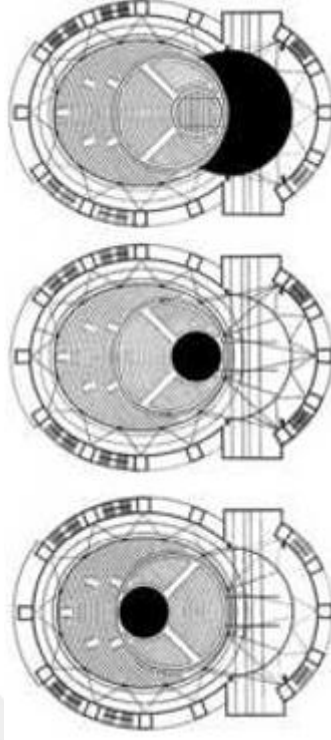
Bauhaus Okulu’nun mimaride aradığı en büyük özellik ise binada yer alan her detayın ve eşyanın fonksiyonel olmasıdır. Brouckert (2000, p. 539)’ın deyişiyle *“işlevsel olanı sanatsal, sanatsal olanı ise işlevsel”* biçimde olabileceğini savunan Bauhaus ekolüne göre yapılar; gelişigüzel süslenmemeli, aksine mantıksal ve matematiksel çözümler sunmalıdır. Bu görüş doğrultusunda her ne kadar heykelin ve resmin fazlasıyla kullanıldığı düşünülse de ‘Champs Elysees’ tiyatro binası tam olarak Bauhaus anlayışına göre planlanarak inşa edilmiştir.



Şekil 2.43: ‘Champs Elysees’ tiyatro bina taslağı (images.lib.ncsu.edu 2016)

Çağının var olan tiyatro yapılarının güncel oyunlar için yeterli olmadığını düşünen Alman mimar Walter Gropius tarihte var olan bütün tiyatro binalarının bir birleşimini oluşturarak ‘Total Tiyatro’ adını verdiği yapıyı tasarlamıştır. Hiçbir zaman hayata geçemeyen bu tasarımda;

“.../ Oturma bölümünün bir kısmını ve bir oyun alanını ön-sahnenin önünde, dönen geniş bir dairenin üzerinde yükseltti. Bu oyun alanı ön-sahne ile yaklaştığında üç yanı açık sahne haline dönüşüyordu, 180 derece döndürüldüğünde ise arena haline geliyordu./.../ Gropius, seyirciyi eylemin ortasına yerleştirmek ve onları ‘oyunu yaşayarak katılmaya zorlamak’ istediğini belirtti” (Brockett 2000, p. 540).

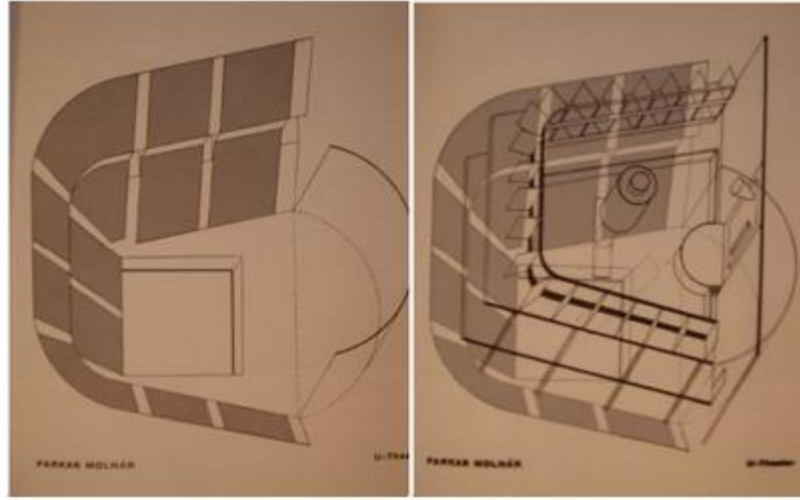


Şekil 2.44: Walter Gropius, 'Total Tiyatro' taslağı (tr.pinterest.com 2016)

Walter Gropius, Bauhaus sahnesinin amacı için şunları belirtmektedir:

“Sahne yapıtı, yapı sanatı yapıtıyla orkestral bir bütünlük içinde bağlantılıdır; her ikisi de birbiriyle alış-veriş içindedir. Bir yapıda uzuvlar nasıl yapıtın bütünlüğü uğruna kendi benliklerinden vazgeçerek ortak yaşamsallığa boyun eğerse, sahne yapıtında da birçok sanatsal sorun, kendilerinden daha üstün bir bütünlüğe doğru bir araya gelir. Sahne, özünde metafizik bir özlemden kaynaklanır, duyular üstü bir 'idea'nın duyulara yönelik biçime dönüşmesine hizmet eder. Seyircinin ve dinleyicinin ruhu üzerindeki etkisinin gücü, 'idea'nın görsel ve işitsel duyusal algılanabilir uzama dönüştürülebilmesine bağlıdır” (Candan 2003, p. 85).

Gropius'un tasarımcısı olduğu 'Total Tiyatro' anlayışı iç mekan uygulamasında, sinemanın olanaklarından da yararlanarak karartma, görüntü yansıtma gibi teknikleri de kullanmış; sözlerin, ışığın ve müziğin sabit yerinin olmaması ile oyun ve seyirci arasındaki ayrımı ortadan kaldırmıştır. Bu yaklaşımla; ilginin akışını ve mekanın biçimini istediği gibi değiştirebilen yönetmen, artık Gropius açısından gerçek bir yönetici olmuştur. Sahnenin teknik bakımdan donanımı ve fonksiyonelliği her türlü hareket ve ışık olanağının sunulmasını sağlamıştır. Böylelikle de tiyatro mekanı değişken bir yanılsamaya dönüşerek gerçek bir oyun yeri oluşturmuştur (Alpar 2006, pp. 68-69).



Şekil 2.45: Farkas Molnar'ın 'U Tiyatro' tasarımı (Alpar 2006, p. 74)

Bauhaus ekolünde, bir diğer önemli tiyatro tasarımcısı olan Farkas Molnar'ın 'U Tiyatro' yapısı olarak adlandırılan tasarımı, tiyatro açısından önemlidir. Bu tasarımda da seyirciye sahne eylemlerinde pay veren ve oyunla bütünleşmelerini sağlayan pek çok fonksiyonel alan yaratılmıştır. Molnar'ın tasarımı sonucunda oyun ile seyirci arasında var olan zaman farklılıkları ve sınır ortadan kalkmıştır. Örnek verilen tasarımların ışığında görülmektedir ki; Bauhaus sahne tasarımlarında insan figürünün öneminin yerini, hacimsel bir yaklaşımla gerçekleşen işlevsel bir sahne plastiği algısı almıştır (Alpar 2006, pp. 74-77).



Şekil 2.46: Moholy-Nagy 'nin sirk ve varyete tasarımlarından (www.brianappelart.com 2015)



Şekil 2.47: Moholy-Nagy 'nin sirk ve varyete tasarımlarından
(sixthfingermagazine.com 2015)

Bauhaus profesörlerinden Moholy-Nagy'nin tiyatroya yaklaşımı ise daha farklı olmuştur. Dadaizm ve Fütürizm'den etkilenen Moholy-Nagy, 'mekanize eksantrik' olarak adlandırdığı tiyatro-sirk-varyete türlerinin karışımından bir birliktelik oluşturarak, bu birliktelik üzerine deneyler yapmıştır. Oyuncunun bedenini kullanarak oluşturduğu hareketlerin yanına yazınsal unsurların da eklenmesiyle yeni bir hareket düzeni oluşturmuştur. Böylelikle de seyirci, oyuncunun gövdesel hareketlerinin yaratmış olduğu hayret verici görüntüler karşısında etkilenmiştir. Moholy-Nagy'e göre; tiyatro gösterisi, tüm sanatsal öğelerin ahenkli bir birliktelik içerisinde kullanılmasıyla 'tümel sahne hareketi' olarak düşünülmüştür. Bu yaklaşım artık seyircinin sahnede yer alan tüm unsurlardan etkilenerek en yüksek seviyede estetik haz almasını sağlayarak oyunda da etkin bir role sahip olmasını sağlamıştır.

Sonuç olarak Bauhaus'un sahne-seyirci anlayışı çerçevesinde; oyun, perdenin arkasına saklanmadığı için seyirci de oyun mekanının bir parçası haline gelmiştir. Alışlagelmiş ve geleneksel sahne yapısı yerine, seyircinin oyundan kopmaması ve algısının dağılmaması amacıyla yeni sahne tasarımları kurgulanmıştır. Bauhaus sürecindeki sahne tasarımlarının esas amacı; oyun sırasında, seyircinin beklemediği bir anda alışmış olduğu kavramları ortadan kaldırmaktır. Böylelikle de seyirci için yeni bir mekan algısı oluşturularak, onun da oyunun bir parçası haline getirilmesi düşünülmüştür.

2.10.6. Toplumsal Gerçekçilik

Toplumsal Gerçekçilik yaklaşımı, burjuvazinin güçlenmesiyle ortaya çıkan materyalist dünya görüşü üzerine şekillendirilmiş ve Marksist ideolojiye göre temellendirilmiştir. Marksist anlayışın, bireyi gerçek hayattan uzaklaştırmakla suçladığı burjuva ideolojisi ya da kapitalist yapı; insana az gezmesi, az eğlenmesi sonucunda daha çok para biriktirerek zengin olmasını öğütlemektedir. Böylelikle birey, kendisi olmaktan çıkarak yabancılaşmaya başlayacaktır. Bu yapı çerçevesinde de sanat olgusu salt sevinç kaynağı olarak sevimli gösterilmeye çalışılmaktadır. Ancak bu sanat anlayışı Marksist estetiğe göre ‘aşağılık’ bir anlayıştır. Tüm bu değişiklikler doğrultusunda da sanat eseri bir ‘mal’, sanatçı ise ‘mal’ üreten kişiye dönüşmüştür.

1930’lu yıllarda ortaya çıkan Toplumsal Gerçekçilik, Rusya’nın devlet ideolojisini betimleyen sanatsal kimlik olarak 1934 yılında, ‘Sovyet Yazarlar Birliği’nin çatısı altında ilk ilkelerini saptamıştır. Yukarıda da belirtildiği gibi Marksizmin yansıması olan bu akım; diğer akımlardan farklı olarak gerçeği yansıtmak üzerine konumlanmıştır (Masdar 2011, pp. 19-20). Berna Moran (2007, p. 53)’ın ‘Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi’ adlı kitabında Toplumsal Gerçekçilik için de bu ifade yer almaktadır:

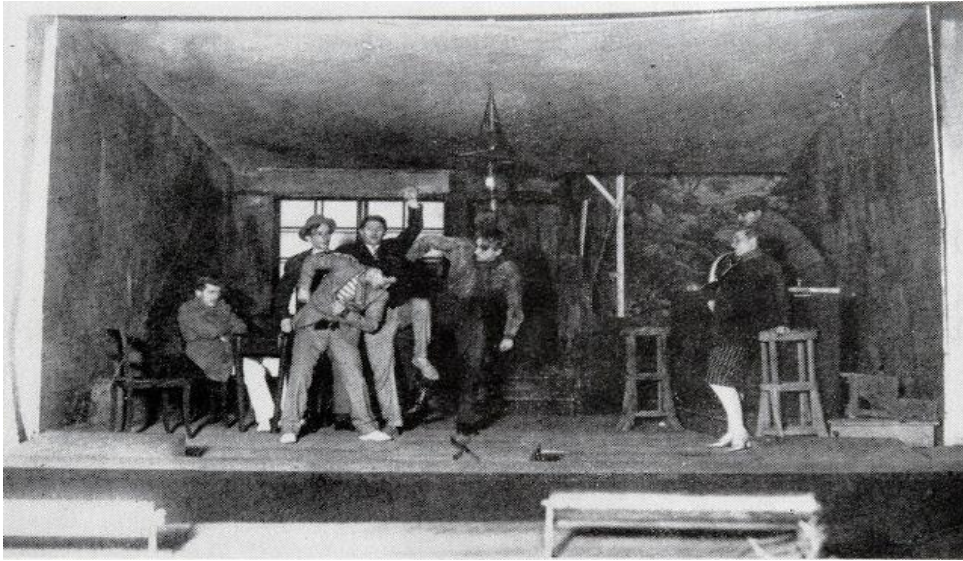
“Toplumcu gerçekliğe göre sanatın yansıttığı gerçekçilik toplumsal gerçekliktir, ama bu gelişme devrimci gelişme içinde görülür ve doğru olarak tarihi somutlukla işçi sınıfının eğitimi gözetilerek yansıtılır.”

Endüstri Devrimi’yle beraber bir önceki yüzyılda başlayan burjuvazinin zenginleşerek güçlenmesi ile düşük ücretle çalışan ve de kötü yaşam koşulları altında var olan işçi sınıfı arasındaki büyük uçurum, bu dönemde keskin bir bölünme biçimine dönüşmüştür. Bu keskin bölünme hali, bahsi geçen iki sınıf arasında Karl Marx ve Friedrich Engels gibi siyasal, toplumsal ve iktisadi alanlarda incelemeler yapan düşünürleri; yaşanılabilir bir dünya üzerine çalışmalarda bulunmaya sevk etmiştir. ‘Marksizm’ olarak adlandırılan bu düşünce yapısı ile sağlıklı toplumu felakete sevk eden durumun; var olan bu sınıfsal uçurum olduğu savunulmuştur. Marksizm’in Rusya’daki etkisi ise 1917 yılında ‘Ekim Devrimi’ ile gerçekleşerek işçi-köylü gücünden oluşan devlet yapısı şeklinde kendini göstermiştir (Çelik 2009, pp. 83-86).

Marksist ideolojide sanat, gerçeği yansıtmalıdır. Lenin ise insan düşüncesinin toplumsal gerçeklere bağlı olarak şekillendiğini; bu nedenle de sanata yansıdığını belirtmektedir.

Bu dönemde ortaya çıkan sendika hareketlerinin de sanatın toplumsal fonksiyonlarının olduğunu söylemeleriyle birlikte bu akım, 19. yüzyıldan yönelen bir tavır halini almıştır. Sanat akımı olarak Toplumsal Gerçekçilik, var olan sosyalist akımın etkisi altında şekillenmiştir. Alt sınıfların günlük yaşamında görülen gerçeğin; yalın, olduğu gibi, eleştiriden ve yorumdan uzak olarak yansıtılmasını savunmaktadır (Yılmaz 2008, p. 14).

Rusya’da bu durumlar yaşanırken; Almanya’da ise Birinci Dünya Savaşı sonucunda almış olduğu tahribat ile beraber, ekonomik durumu son derece kötüleşmiş bir toplum olarak, işçi ve köylü sınıfının zaten var olan ağır koşulları çok daha büyük oranda artmıştır. Bu durum siyasi koşullar açısından özellikle de Alman Komünist Partisi ve Nasyonal Sosyalizm Partilerince, işçi sınıfını yanlarına çekebilmek için kıyasıya sömürülecek bir alan haline getirilerek tiyatro sanatı üzerinden de bir beklenti haline dönüştürülmüştür. Birbirinden oldukça farklı olan bu iki siyasi ideolojinin de tiyatro beklentisi orta sınıfa eğlendirme ve oyalama görüşleriyle örtüşmektedir. Yine de var olan bu siyasi gerilim ortamında tiyatro üzerinden seyirciye, ideolojik yayılım ve kışkırtma gayesinin güdüldüğü söylenebilir. Hatta bir gazete Alman seyircisini tiyatrodan ‘savaşçı ve kışkırtmacı’ olarak ayırdığını yazmıştır (Candan 2003, p. 94). Ancak işçi sınıfı gelir durumu eşitsizliği nedeniyle orta sınıf kadar tiyatronun içerisinde yer alamadığından; var olan bu yapı, tiyatro yönetmenlerini de ‘Politik Tiyatro’ yapmaya sevk etmiştir.



Şekil 2.48: 1928’de ‘Berliner Piscator-Bühne’ (Berlin Piscator Sahnesi)’de Piscator tarafından sahnelenen Franz Jung’un ‘Vatan Hasreti’ oyunundan (meralbostanci.blogspot.com.tr 2016)

Bu alanın en önemli temsilcisi olarak kabul edilen Piscator, gençlik yıllarında Dada hareketinden etkilenmiş, ilk sahnelemelerini ise Ekspresyonist anlayışla uygulamıştır. Buna karşın Komünizmden etkilenerek işçi sınıfının seyri için oldukça düşük standartlarda oluşturulan oyun ve sahneleme anlayışına karşı çıkarak 1920’de ‘Proleter Tiyatro’yu kurmuştur (Braun 2013, p. 164; Brockett 2000, p. 538). Bu tiyatronun oyuncularını da işçi sınıfının amatör oyuncularından seçen Piscator, ‘Der Gegner’ dergisine yapmış olduğu tanıtımda, kurmuş olduğu topluluk için şu cümlelere yer vermektedir.

“Proletarya tiyatrosunun yönetmenlerinin amacı, ifadede basitlik, yapıda netlik ve işçi sınıfından oluşan izleyicilerin duygularında kesin etki yaratmak; bütün sanatsal hedeflerin devrimci amaca hizmet etmesi; sınıf mücadelesi fikrinin bilinçle vurgulanması ve bu konuda seyircinin eğitilmesi olmalıdır” (Braun 2013, p. 165).

Esasında Birinci Dünya Savaşı’nın sonucunda tüm dünya dikkatini politik sorunlara yöneltmiştir. Böyle bir yapı içerisinde tiyatronun hayatı yansıtma yönüyle bu sorunlardan uzaklaşması elbette ki beklenememektedir. Daha iyi bir dünya yaratma görüşüyle tiyatro, politik sorunların tartışıldığı bir alan haline gelmiştir. Piscator’un da gerçekleştirmek istediği tiyatrodaki teknik ya da sanatsal yenilikler yapmak değil; siyasal bir görev yüklediği tiyatronun seyirciyi, sahnenin yansıtmış olduğu düşünsellik içerisinde etkilemektir. Bu alanda öncü olan Piscator’un ‘Politik Tiyatro’su için Sevdâ Şener (2010, p. 259), ‘Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi’nde şunları söylemektedir:

“Siyasal amaçlı tiyatro düşüncesi tiyatronun, yaşamın sorunlarına ilgisiz kalmaması gerektiğini kabul eder. Amaç, seyircinin çevresini yeni bir gözle görmesi, gerçekleri doğru bir biçimde algılamasıdır. Bunun için tiyatro, seyircinin önceden koşullandığı kalıplaşmış değer yargılarının aşılmasını sağlamalıdır. Bu değer yargıları, toplumun günlük yaşama biçimine, ahlak anlayışına, sanat alışkanlığına egemen olmuş durumdadır. Tiyatronun görevi seyircisini bu koşullandıktan kurtarmak olmalıdır.”

Yukarıda yer alan Marksist etkideki ‘Politik Tiyatro’ anlayışı Piscator’un da temel tiyatro anlayışını temsil etmektedir. Seyirciye güncel olayları, sınıfsal çatışma üzerinden göstererek; toplumun gerçekliğini, sahneye yansıtma yolundan yararlanılarak yeni bir bakış açısıyla değerlendirmesi sağlanmak istenmektedir. Bu gerçeklik anlayışı, toplumdan saklanan gerçekleri belgelerle destekleyerek seyirciye sunma yoluna gitmiş ve ‘Belgesel Tiyatro’nun da temellerini atmıştır.

Seyirciyi kolektif bir yapıda gören Piscator, bu kolektifliği bireysellik ile değil; özgül duygular, içtepeler ve sinir sistemiyle açıklamaktadır. Bunun yanında da tiyatroyu bu kolektifliği bir arada bulandıran parlamento; seyirciyi ise yasama organı olarak görmektedir. Sahne üzerinde parlamentoda olduğu gibi halk sorunları ele alınır; kürsüde konuşmayı yapan oyuncudur ve siyasi kararı yani yasamayı bu mecliste

bulunan vekiller olarak gördüğü halk verir. Piscator'un yaratmak istediği bu tartışma ortamı, seyirciyi yaşama katılmaya teşvik etme amacı taşımaktadır (Aydoğdu 1997, pp. 64-69). Diğer bir deyişle de seyirci, pasif konumdan çıkartılarak, aktif bir katılım içerisinde olacaktır. Tiyatronun yüzyıllardır işaret ettiği duygusal etki hali, bilince yönelerek; seyircide, aydınlanma, bilgi ve farkındalık yaratmaktadır (Duyan 2012, p. 88).

Piscator'un çalışmaları elbette ki Almanya'da Nazizmin yükselişi ve İkinci Dünya Savaşı'nın gerçekleşmesi nedeniyle sekteye uğramıştır. Piscator'un çalışmaları ise Bertold Brecht'in öncülüğünde gerçekleşecek olan 'Epik Tiyatro' ile devam edecektir. Yine de belirtmek gerekir ki 'Epik Tiyatro' kavramı da Piscator'un öncülüğünde gelişen bir kavram olarak Heartfield adlı sahne tasarımcısının sahne dekorlarından bir parçasının oyunun ilk gösterimine yetiştirememesine dayanmaktadır. Oyunun başlamasından 20 dakika sonra gelen dekorun sahneye yerleştirilip yerleştirilmemesi üzerine Piscator, Heartfield ve seyirciler arasında geçen bir diyalog sonucunda 'Epik Tiyatro' düşüncesi ortaya çıkmıştır (Duyan 2012, p. 88).

Bertold Brecht'in 'Bilim Çağının Tiyatrosu' tabiriyle tanımladığı 'Epik Tiyatro'nun karakteristik özellikleri için Sevda Şener (2010, p. 264) şu ifadeleri kullanmaktadır:

"Bertolt Brecht'in kuramını saptadığı ve uygulamasını yaptığı epik tiyatronun amacı, toplumun karmaşık yapısını, toplumsal ilişkilerin diyalektik örgüsünü açıklamak, seyircinin bu konularda düşünmesini ve bilinçlenmesini sağlamaktır. Epik tiyatro, siyasal bir sorumluluk yüklenmekle beraber, Piscator'un politik tiyatrosunda olduğu gibi seyircisini heyecanlandırarak ona siyasal bir görüşü benimsetmek yerine, sorunlar yaratan durumu tarihsel koşulları içinde sergileyerek bu durumun değişebilirliğini göstermek ister."

Brecht'in, Piscator'dan ayrılan gerçekliği; ideolojiyi yayma ve sorunsalı gösterme noktasında değişkenlik göstermektedir. Çünkü Brecht'in tiyatro anlayışı; insan ilişkilerinin özünde yer alan sorunları, değiştirilemeyeceğine inanılan veya kader algısıyla açıklanan olguları seyirciye yabancılaştırarak değiştirilebileceğini göstermek üzerine kuruludur. Brecht, bunu yaparken de tiyatronun eğlendirici yanını kullanmaktadır. Seyirciye düşen görev ise sahnede olanı kendi düşünselliği içerisinde sonuca erdirmektir.

Brecht'in sanat anlayışı da önceleri Piscator gibi Dadaizm ve Ekspresyonizm akımlarının etkisinde gelişmiş; daha sonra Piscator'un 'Politik Tiyatrosu'nun etkisi altına girmiştir. 1930'dan sonra ise Almanya'da Hitler rejiminin yönetime gelmesi ile 'Epik Tiyatro' estetiğini kurmuştur. Bu estetik anlayış "*özdeşleşme yerine yabancılaştırma, duygu yerine akıl, büyüleyen yerine anlatan tiyatro*" (Sezgin 2009,

pp. 84-85) şeklinde tanımlanmaktadır. Aziz Çalışlar (1993, p. 57)'da bu kavramı şu şekilde tanımlamaktadır:

*“1.Geniş anlamda, epik-anlatsal tarzda, özdeşleşmeyi yıkan, özne-nesne diyalektik karşıtlığına dayanan, dramatik olmayan biçim
2.Dar anlamda, Brecht'in bilimsel-ideolojik tiyatro kuramı, Marksist öğretisel tiyatro, dramatik Aristotelesçi-tiyatroya karşıt olan, maddeci diyalektiğin tiyatrosu”*

Türk Dil Kurumu'nun 'Tiyatro Terimleri Sözlüğü'nde ise 'Epik Tiyatro' tanımı şu şekilde yapılmaktadır:

“İllüzyoncu tiyatronun seyirciyi saran yaşantısı yerine, anlatıcı, belgeleyici, göstermeci bir üslup ile seyirciyi usçul yoldan bir gözlemci olmaya zorlayan ve seyirciye olayı yaşatmak yerine onu olayın dışında bırakıp yargı vermesini sağlamak ereğini güden tiyatro türü (Kökleri Orta çağda ve Çin Tiyatrosunda). Önce deneysel yönden Erwin Piscator sonra daha geniş anlamıyla Bertold Brecht'ce kuralları saptanan tür” (www.tdk.gov.tr 2015).

Brecht'in yeni bir seyirci davranışı üzerine kurguladığı tiyatrosunda, seyircinin sahnedeki anlatıyı objektif ve eleştirel bir gözle seyretmesi istenmektedir. Bu anlayış biçimine göre seyircinin Antik Yunan'dan beri beklentisi olan 'Ne olacak?' sorusu; 'Nasıl ve Neden olacak?' sorularıyla yer değiştirecektir (Sezgin 2009, p. 87).



Şekil 2.49: Bertold Brecht'in yazıp yönettiği 'Cesaret Ana ve Oğulları' oyunundan bir kare (www.telesurtv.net 2016)

Brecht (2005, p. 20), 'Tiyatro İçin Küçük Organon' ismini taşıyan kitabında tiyatronun işinin insanları eğlendirmek olması gerekliliği vurgusunu yaparak; tiyatronun ahlaksal ileti anlayışına yeni bir yaklaşım sunmuş ve de tiyatronun öğretme işlevinin olmaması gerektiği belirtmiştir:

“Eskiden beri tiyatronun işi, öteki sanatlarda olduğu gibi, insanları eğlendirmektir. Ona kendine özgü saygınlığını hep bu özelliği kazandırır; tiyatro eğlenceden başkaca bir kimlik

kartına ihtiyaç duymaz, ancak bu kimliği taşıması kesinlikle şarttır. Tiyatroyu örneğin bir ahlak pazarına dönüştürmek, asla onun düzeyinin yükseltilmesini sağlamaz; tam tersine, böyle bir durumda bulunduğu düzeyi yitirmemeye çalışmalıdır; tiyatro ahlaki olanı eğlendirici kılmadığı takdirde –ki ahlak, eğlendirici kılma işlevinden ancak kazançlı çıkabilir– derhal ‘düzeyini’ yitirecektir. Tiyatrodan, öğretme işlevi de beklenmemelidir; tiyatronun öğretebileceği en yararlı şey, insanın gerek bedensel, gerekse ruhsal bakımdan nasıl hızlı hareket edebileceği olabilir.”

Esasında Brecht, insanların bilgisizliğinin tiyatroyla aşılabileceğini ancak bu durumu öğreterek değil, düşündürme ve eğlendirme yoluyla yapılabileceğini savunmaktadır. Bu nedenle Brecht’in tiyatrosu insanlara toplumsal, ekonomik, siyasal vb. verileri sunarak; bunların özünde yer alanları seyircinin eleştirisine açmaktadır. Bir anlamda da Brecht, seyirciye kendisini eleştirtmek istemektedir. Sevda Şener (2010, p. 271), Brecht’e göre Dramatik ve Epik Tiyatro seyircilerinin, sahnedeki eser karşısında şu soruları kendilerine sorduklarını iletmektedir:

“Dramatik tiyatro seyircisi şöyle der: ‘Evet ben de bunu hissetmişim.’ ‘Tıpkı benim gibi.’ ‘Çok doğal.’ ‘Hiç değişmeyecek bu.’ ‘İnsanın çektiği acılar kaçınılmazdır. Bu yüzden benim ilgimi çekiyor.’ ‘Ne büyük sanat; dünyanın apaçık gerçeğini gösteriyor.’ ‘Onlarla ağlıyor, onlarla gülüyorum.’

Epik tiyatro seyircisi şöyle der: ‘Böyle olduğunu hiç sanmazdım.’ ‘Böyle olmamalı.’ ‘Çok olağanüstü, inanılır gibi değil.’ ‘Böyle kalmamalı.’ ‘İnsanın çektiği acılar boşunadır. Bunun için ilgimi çekiyor. Ne büyük sanat; hiçbir şey apaçık belli değil.’ ‘Onlar ağlayınca ben gülüyorum, onlar gülünce ben ağlıyorum.’”

Yukarıda yer alan seyirci yargıları son yüzyılda daha çok tartışılan etkin-edilgen seyirci karmaşasının Modernizimdeki yansıması olarak kabul edilebilir. Brecht’e göre ‘Epik Tiyatro’ seyircisi, gerçeğin aynası olarak baktığı sahnede gördükleri çerçevesinde yukarıda yer alan yargılara vardığında, dünyayı etkileme ve değiştirebilme yetisini de elde edebilmektedir. Çünkü Brecht, dünyanın korkunç bir yer olduğunu ve insanlığın son derece dehşet verici bir durumda olduğu görüşündedir ve de bunun değiştirilebilmesi ancak sanatın gücü ile mümkün olacaktır. Bu durumun tiyatro sanatındaki karşılığı ise Stanislavski etkisindeki Gerçekçi dramatik tiyatro ile değil, ‘Epik Tiyatro’ ile gerçekleşecektir. Brecht (2005, p. 35)’in ‘Tiyatro İçin Küçük Organon’ kitabında da dramatik tiyatro aynen şu şekilde eleştirilmektedir:

“/.../ Şu tiyatrolardan birine girelim ve izleyicide yarattığı etkiyi inceleyelim. Çevremize bakındığımızda, oldukça hareketsiz birtakım kişileri tuhaf bir konumda görürüz: Bu insanlar, güçlü bir çabayla bütün kaslarını –eğer büyük bir bitkinlik sonucu gevşememişlerse– germiş gibidirler. Aralarında hemen hiçbir iletişim yoktur; beraberlikleri, uyuyan bir sürü insanın beraberliği gibidir; ama sanki tedirgin rüyalara dalmışlardır, çünkü, halk arasında karabasan görenler için söylendiği üzere, sırt üstü yatmaktadırlar. Gözleri elbet açıktır, ama görmeyizler, yalnızca bakışlarını dikerler; tıpkı duymamaları, yalnızca kulak kabartmaları gibi. Sahneye kendilerinden geçmişçesine bakarlar; ifadeleri ortaçağdan cadıların ve rahiplerin zamanından kalmadır. Görmek ve duymak, kimi zaman eğlendirici de olabilen eylemlerdir, ama bu insanlar, her türlü eylemden kopmuş, yalnızca bir takım eylemlere konu olabilen kişiler gibidirler. Kendilerini belirsiz, ama güçlü duygulara kaplı oldukları dalıp gitmişlik konumu, oyuncular işlerini iyi yaptıkları ölçüde yoğunlaşır; öyle ki, bu konumdan hoşlanmayan bizler, oyuncuların olabildiğince kötü olmalarını ister hale geliriz.”

Brecht'in işaret ettiği bu yöneliş daha önce de ifade edildiği gibi yeni bir yönelimi belirtmektedir. Bunu yaparken de halk için sanat anlayışını benimseyerek toplumun tüm kitlelerine hitap etme, halk sorunlarını ele alma ve de ortaya konulan sorunsaldan çıkar elde edebilme arayışına girmiştir. Bu nedenden ötürü yeni teknik arayışlar içerisinde olan Brecht, anlatma ve canlandırma öğelerini sanatsal olarak ele almıştır. Aynı zamanda günümüzde de kimi sanatçılar tarafından kullanılan 'Seyirci anlamaz!' ifadesine karşı çıkararak sanatın üretiminin halk için olması gerekliliğini de vurgulamaktadır. Brecht'in yapmış olduğu ya da bir başka deyişle yaratmak istediği yeni seyirci anlayışı; seyircinin ilgisini çekmek, şaşırtmak, düşündürmek, tartıştırmak ve de eyleme geçirtmek üzerine kurulmuştur.



Şekil 2.50: Bertold Brecht'in 'Üç Kuruşluk Opera' adlı eserinden bir kare, 1928 (thedarkwoods.free.fr 2016)

Augusto Boal (2003, p. 90)'ın 'Ezilenlerin Tiyatrosu' adlı yapıtında Brecht'in Dramatik ve Epik Biçim anlayışı üzerine hazırlanmış olduğu tablo, 'Epik Tiyatro'nun yönelimini açıklayıcı bir değerlendirme örneği taşıdığı gibi; aynı zamanda da dramatik etki ile karşılaştırılması açısından önem arz etmektedir:

Çizelge 2.3: Augusto Boal'ın 'Ezilenler Tiyatrosu' kitabından Brecht'in Dramatik ve Epik Biçim anlayışı üzerine karşılaştırma (Boal 2003, p. 90)

Brecht'e göre "Dramatik Biçim". (İdealist Poetika)	Brecht'e göre "Epik Biçim". (Marksist Poetika)
1. Düşünce varlığı belirler. (Özne-karakter)	1. Toplumsal varlık düşünceyi belirler. (Nesne-karakter)
2. İnsan verili, sabit, değişmez, içkin ve bilindiği şekliyle değerlendirilen bir varlıktır.	2. İnsan değişebilir bir varlıktır, araştırmanın nesnesidir ve bir "süreç içinde"dir.
3. Dramatik eylemi özgür iradelerin çatışması doğurur; eserin yapısı çatışan iradelerin bir şemasıdır.	3. Dramatik eylemi ekonomik, toplumsal veya politik güçler arasındaki çelişkiler doğurur; eser bu çelişkilerden oluşan bir yapı üzerine kuruludur.
4. Seyircinin duygusal uzlaşmasından oluşan ve seyirciyi eylemde bulunma olanağından yoksun kılan bir özdeşleşme yaratır.	4. Seyircinin eleştirel bilincini ve eylemde bulunma kapasitesini uyandırarak onu bir gözlemci haline getirmek suretiyle dramatik eylemi "tarihselleştirir".
5. Oyunun sonunda katharsis seyirciyi "arındırır".	5. Bilgi yoluyla, seyirciyi eyleme yöneltir.
6. Duygu.	6. Akıl.
7. Oyunun sonunda çatışma çözülür ve yeni bir iradeler şeması yaratılır.	7. Çatışma çözülmeden bırakılır ve temel çelişki daha belirgin şekilde ortaya çıkar.
8. Hamarita (karakterin trajik hatası) karakterin topluma uyumunu engeller ve dramatik eylemin temel nedeni budur.	8. Karakterin kişisel hataları hiçbir zaman dramatik eylemin doğrudan, temel nedeni değildir.
9. Anagnorisis (hatanın farkına varma) toplumu haklı çıkarır.	9. Elde edilen bilgi toplumun hatalarını açığa çıkarır.
10. Şu anda gerçekleşen eylem.	10. Anlatı.
11. Yaşantı.	11. Dünya tablosu.
12. Duygu uyandırır.	12. Yargıda bulunmaya zorlar.

2.11. Modernizmden Postmodernizme Geçiş Evresi

1900'lü yılların son çeyreğinde, kimi siyasal bilimcilerin yok olduğunu, kimilerinin ise yeniden oluşum sürecine girdiğini savundukları kapitalizm, ulus-devlet, pozitivizm ve kent yapısında gerçekleşen değişim hareketleriyle birlikte toplumsal yapıda da yeni bir aşamaya geçilmesi; modernitenin sona ererek postmodernite olarak isimlendirilen yeni bir söylemin doğmasına sebebiyet vermiştir (Taşdemir 2004, p. 130). Modernitenin radikal bir eleştirisi olarak kabul edilen postmodernite felsefi, sosyolojik, politik, ekonomik, kültürel ve estetik gibi pek çok disiplini bünyesinde barındıran ve de sınırları oldukça geniş bir kavramdır (Taşdemir 2004, p. 38). Terry Eagleton (2011, p. 9), postmodernite kelimesinin genel olarak çağdaş kültürün bir biçimine göndermede bulunduğunu; buna karşılık terim olarak özgül bir tarihsel dönemi çağrıştırdığını ifade etmektedir.

Postmoderniteye tarihsel olarak bakıldığında; dünya üzerine yaşanan iki büyük dünya savaşı, 'reel sosyalizm' ve 'faşizm' gibi totaliter rejimlerin varlığı, temelinde kapitalizm olan sömürgecilik girişimleri, araçsal rasyonalizm, yaşam biçimlerinde gözle görülür standardizasyon anlayışı ve de insanlığın geleceğini tehdit edecek boyutlara ulaşan ekolojik sorunlar; temelinde Aydınlanma düşüncesi yer alan modernitenin özgür, müreffeh ve mutlu bir gelecek anlayışının kültür, sanat, felsefe ve sosyal teori gibi disiplinlerce sorgulanmasına sebebiyet vermiştir. Öte yandan devletçi uygulamalara duyulan güvenin yok olması, nükleer silahlanma karşıtı hareketler ve de feminist talepler de postmodernitenin doğmasına kaynaklık eden süreçler olarak değerlendirilmektedir (Taşdemir 2004, p. 130). Bu terimin tanımlanmasından bahsetmek gerekirse eğer; postmodernistlerin de terimi tanımlamaktan kaçındıkları saptanmaktadır. Yine de Eagleton (2011, p. 9)'ın 'Postmodernizmin Yanılsamaları' adlı kitabında postmoderniteden şu şekilde bahsedilmektedir:

"Postmodernlik klasik hakikat, akıl, kimlik ve nesnellik nosyonlarından, evrensel ilerleme ya da kurtuluş fikrinden, bilimsel açıklamanın başvurabileceği tekil çerçeveler, büyük anlatılar ya da nihai zeminlerden kuşku duyan bir düşünce tarzıdır. Postmodernlik, Aydınlanma'nın bu normlarına karşı dünyanın olumsal, temelsiz, çeşitli, istikrarsız, belirlenmemiş nitelikte ve bir dizi dağınık kültürlerden ya da yorumlardan ibaret olduğunu bildirir; bu da hakikat, tarih ve normların nesnelliği, doğanın verili oluşu ve kimliklerin tutarlılığı hakkında belli ölçüde bir kuşkuculuğu besler."

Eagleton'ın da belirttiği gibi postmodernite, bir düşünce tarzıdır ve de yeni bir dönemi işaret etmektedir. Öte yandan modernite ile toplumsal olarak varlığını sürdüren 'biz duygusu'nun gitgide yerini 'ben duygusuna'na bıraktığı kabul görmektedir. Elbette ki; modernitenin yapısında hoşgörülü olmak ve de ötekini kendi haline bırakmak gibi

hümanist düşünceler hiçbir zaman yer alamamıştır. Ancak yine de belirtmek gerekir ki; modernite düşüncesi, asimile etmek, dışlamak, yok etmek gibi nitelikleri de içerisinde barındırmaktadır (Ay 2015). Modernitenin bir dönüştürme projesi olduğunu savunan Ferhat Uludağ (2010)'da bu konuda şu görüşleri paylaşmaktadır:

“Modernizmin dönüştürücü etkisi birçok alanda hissedilmekte ve bu dönüşüm insanı hem kendisinden hem de çevresinden koparmaktadır. /.../ modernleşmeden kast edilen, hem bilgiyi hem de insan yaşamını ve dolayısıyla da düşüncesini tek tipleştirip evrensellik iddiasını içinde barındıran bir paradigmadır.”

Yukarıda yer alan ifade biçimi, moderniteye yönlendirilen eleştirilerin de temelini oluşturmaktadır. Değişen bu düzen ekseninde sanatın da bu değişimden etkilenmesi yadsınamayacak bir gerçektir. Bugünün gözüyle Modernizme bakıldığında; gerçekleşen sanatsal akımların her birinin, o güne kadar varlığını sürdüren sanat anlayışını temelden sarsacak değişimler ortaya koyduğu şüphe götürmez bir gerçektir. Ancak bu tez çalışmasında ‘Modernizmden Postmodernizme Geçiş Evresi’ sahne ve seyirci ilişkisinin tarihi üzerinden incelendiğinden ötürü; ileriki bölümlerde detaylı olarak söz edilecek olsa da dönemin koşullarına Adorno ve ‘Kültür Endüstrisi’ yaklaşımı üzerinden bakmak doğru bir tercih olacaktır.

Adorno’ya göre ‘Kültür Endüstrisi’ gerçek bir kültür değil, sahte bir kültürdür. II. Dünya Savaşı’ndan sonra toplumda yüksek kültür ve alt sınıf kültürü gibi ikiye ayrılan bir kültür ortamı da kalmamıştır. Zaten bu iki farklı sınıfı temsil eden kültür kavramı kitle kültürünün içerisinde kaybolmuştur. Protesto niteliği taşıyan trajedi bile şekil değiştirmiş, bir teselli olmuştur. Sanat diye yapılan her şey kitle ortamı içerisinde mesajı belli olmayan, gerçeklikten uzak bir hale gelmiştir. Kitle olarak üretilen lüks tüketim maddelerinin ucuzlaması da sanat için yapılan her şeyde bir yozlaşma meydana getirmiştir. Sanatın özerkliğini kaybetmesi de sanatı alınıp satılabilen bir mal konumuna sokmuştur. Sanat, Rönesans’ta olduğu gibi burjuva sınıfında mümkün olmuştur. Fakat sanatın özgürlük ortamı, ekonomik pazarın da getirdikleriyle mal ekonomisi tarafından sınırlandırılmıştır. Kültürün endüstrileşmesi, insanın tekelinde herhangi bir endüstri ürününden farksızlaştırılması, insanı da bir nesne konumuna sokmuştur. Adorno, yükselen kültür endüstrisinin insanı hâkimiyeti altına aldığını düşünmeye başlamıştır. Evrensel olanla kısmi olan durum etkilenmiş, insanlık dışı bir hal almıştır (Özer 2013, pp. 5-6). Çünkü ‘Kültür Endüstrisi’ çağında var olan düzenin bedenleri özgürleştirip ruhlara yöneltmesine karşın; değişen şartlar artık *“benim gibi düşün ya da yok ol”* değil, *“benim gibi düşünmemekte serbestsin. Yaşamını ve tüm sana ait olanları da koruyabilirsin. Ancak o andan itibaren aramızda bir yabancısın.”*

demektedir (Dellaloğlu 2012, p. 36). Dolayısıyla bu koşullar altında tiyatro sanatının işlevsel, biçimsel ve de seyirci ile ilişkisi bakımından yeni arayışlara girmesi kaçınılmazdır. Sevda Şener (2010, pp. 308-309), tiyatro sanatına yeni sorumluluklar yüklenmesini talep edenlerin yapmış oldukları durum saptamalarını şu şekilde aktarmaktadır:

“Toplumdaki yabancılaşıma, parçalanmışlığa çare bulunamamaktadır. Toplumun kurulu düzeni haksızlığı, adaletsizliği yasallaştırmıştır. Ahlak değerleri, akıl ve mantık ölçüleri, din kuralları, hatta estetik ölçüler, baskıya, sömürüye, iki yüzlülüğe paravan edilmektedir. Sahtekârlık derinlere işlemiş, insanı kendi öz gerçeğinden, toplum bağlarından, asal değerlerinden ve doğadan koparmıştır. İnsan yalnızlığa mahkum edilmiştir ve güvensizlik içindedir. İnsanlık bu güvensizlik duygusunu, bu parçalanmışlığı onarmak için zorlama uyumlar aramaktadır. Kitle iletişim araçları insanın iç boyutunu yok ederek onu sığ bir düzeyde tutmaktadır. Bu ortam içinde tiyatro da bir gerileme dönemine girmiştir. Endüstri toplumunun bu sanata karşı ilgisizliği, sinemanın ve televizyonun rekabeti, tiyatronun büyük kitlelere ulaşmamış oluşu gerilemeyi hızlandırmıştır. Tiyatroyu bu önemsiz durumundan, bu sınırlı seyirci çemberinden kurtarmak, ona yeni işlevler yüklemek, onu geniş bir seyirci kitleyle bütünleştirmek gerekir. Tiyatro, yabancılaştırmış, mutsuz ve güçsüz insana çıkış yolu göstermeli, onun eski sağlığına, iç uyumuna ve toplumsal dengesine kavuşmasına yardım etmelidir.”

Bu dönem içerisinde tiyatronun yeni işlevi hususunda birbirinden oldukça farklı öneriler ortaya sürülmesine karşın; ortak nokta Modernizmde olduğu gibi *“daha iyi bir dünya, daha güçlü bir insan ve daha mutlu bir yaşam ülküsüne adanmış tiyatro”* (Şener 2010, p. 309) görüşleri üzerinden şekillenmektedir. Daha iyi bir dünya özgürlüğün, barış ve kardeşliğin ortamını; daha güçlü insan psikolojik bağlamda iç parçalanmışlıklarının tamir edildiği, mesuliyet bilincini insanın kendi egemenliği altına almasını; daha mutlu bir yaşam ise insanın çevresi ile uyumu ve de yaşam sevincini nitelendirmektedir (Şener 2010, p. 229). Özetlemek gerekirse; ‘Modernizmden Postmodernizme Geçiş Evresi’nde varlığını sürdüren tiyatro anlayışının, yaşamla tiyatroyu birbirine yaklaştırma çabası üzerine kurgulandığı söylenebilmektedir.

Bu dönemin tiyatro sanatı açısından yansımalarına bakmak gerekirse; incelenmesi gerekenlerin başında Jerzy Grotowski ve onun ‘Laboratuvar Tiyatrosu’ yer almaktadır. Grotowski, 1959 yılında Polonya’nın bir taşra kentinde kurmuş olduğu küçük ve deneysel tiyatrosunda; teatral araştırmalar yapmak suretiyle araştırmaya adanmış bir oluşum içerisine girmiştir. Grotowski’nin oyunculuk yıllarında gerçekleştirmek istedikleri, ‘Laboratuvar Tiyatrosu’nun oyunculuk yönteminin de temelini oluşturmuştur. Edward Braun (2013, p. 219), ‘Yönetmen ve Sahne’ adlı kitabında Grotowski ve ‘Laboratuvar Tiyatrosu’ hakkında şunları belirtmektedir:

“İlk yıllarında Laboratuvar Tiyatrosu'nun kendi ülkesinde karşılaştığı şeyler hayal kırıcıydı. Ama Grotowski'nin yaklaşımında çilecilik kilit sözcüktü ve savaş sonrası dönemdeki zorlama 'sosyalist gerçekçilik'in gevşemesinin ardından gelen renkli iklimde Polonya bir felsefe için uygun bir ortam değildi. Batı dünyası da öyle: Bazıları için Grotowski'nin mesihçi bir görüntüsü vardı. Tiyatro, bazı çevrelerde, sürekli artan teknik inceliklerin ağırlığı altında yalpalıyordu. Sinemayla televizyonun cepheden yürüttüğü ticari rekabet karşısında yönetmenler, bir zamanlar lüks olan şeyleri bir gereklilik olarak görmeye başlamıştı. Işıklılandırmanın ve sesin malum yardımına teknolojik yeniliğin getirdiği kaynaklar eklendi. En elzem olan, bu panayır ortamında oyuncunun sanatını canlı tutabilmektir.”

Yukarıda yer alan alıntı, Polonya'nın savaş sonrası siyasi durumunu gözler önüne serdiği gibi; aynı zamanda da tiyatro sanatının televizyon ve sinema karşısında yaşadığı rekabet piyasasını da gözler önüne sermektedir. Grotowski, bu nedenle tiyatronun gerilemesinin kaçınılmazlığını kabul ederek; bu eğilimi de, 'sanatsal kleptomani – omurgasız ya da dürüstlükten yoksun yığın' olarak adlandırmakta ve de tiyatronun oyuncu ve seyircinin birleşimiyle hayat bulacağını savunmaktadır. Buradan yola çıkarak yüzeysel olarak nitelendirdiği ışıklandırma, ses, makyaj ve dekor gibi sahne unsurlarına bağımlılığı ortadan kaldırarak 'Yoksul Tiyatro' kavramını ortaya çıkarmıştır (Braun 2013, p. 219).



Şekil 2.51: Grotowski'nin sahnelediği 'Acropolis' oyunundan, 1962 (culture.pl 2016)

Stanislavski'nin çalışmalarından etkilenen Grotowski, oyuncu bedenini genellikle insanın duygusal aşırılık ya da esrime hallerinden meydana gelen fiziksel aşırılıkların üstesinden gelmesi gereken bir alet olarak görmektedir. Buna karşın; seyircinin de araştırılması gereken bir olgu olduğunu düşünen Grotowski; performansı, “*seyirciyle bir tür ruhsal çatışma /.../ bir meydan okuma, bir taşkınlık*” (Braun 2013, p. 222) olarak nitelendirmekte ve “*her performans türüne uygun seyirci-oyuncu ilişkisini bulmanın ve bu kararı fiziksel düzenlemelerle somutlaştırmanın her yapımın temel*

kaygısı olduğunu ileri sürmüştür” (Braun 2013, p. 222). Bu nedenle Grotowski tiyatrosunda seyirciye şok geçirtmek suretiyle kendi derinliklerinde kaybolmasını sağlamak amaçlanmıştır. Çünkü Grotowski'ye göre seyirci, seyrettiği görüntü karşısında kendi özünden gelen engelleri kaldırarak saydamlaştırılmalı ve de oyuncu ile bütünleştirilmelidir. Oyuncu ile seyircinin karşı karşıya kaldığı bu yapıya göre sahne ve salon ayrımı da ortadan kaldırıldığı için seyirci, kimi zaman kendini oyunun bir parçası olarak da bulabilmektedir (Şener 2010, pp. 312-314).

Kurmuş olduğu ‘Laboratuvar Tiyatrosu’nda, oyuncu ve seyirci ilişkisi açısından her yeni oyunla birlikte yeni yerleşim şekilleri araştırma yolunu benimseyen Grotowski, bu durum için seyircinin oyuna doğrudan dahil edildiği yapımlarla beraber; mimari yapıyla, seyircinin oyun atmosferini paylaştığı biçimleri kullanmayı yeğlemiştir. Buradaki amaç; her gösteri biçimi için uygun olabilecek seyirci ve oyuncu ilişkisinin yakalanması ve de bu durumun fiziksel düzenlemeyle somutlaştırılmasını kapsamaktadır. Buna karşın Grotowski, seyirciler için her yapımda yeni yollar arayışının sahne ve seyir yeri ayrımının ortadan kalkması hususunda yeterli ya da en önemli nokta olmadığını vurgulamakta; seyir yerinin aydınlık bırakılması yoluyla seyircinin de oyuncuyla birlikte görünür kılınarak, seyircinin gösteri içerisinde bir rol üstlenmesine önem vermektedir (Gürkan 2011, p. 69).

Grotowski'nin sahnelemeleri üzerinden bu duruma örnek vermek gerekirse; ‘Laboratuvar Tiyatrosu’nun 1962 yılında gerçekleştirdiği ilk oyun olan ‘Kordian’, orijinal metnin aksine bir akıl hastanesinde geçmektedir. Oyuncuların gündelik kıyafetler içerisinde akıl hastalarını canlandırdıkları oyunda, seyirciler de oyuncularla birlikte hastane koğuşunda yer alan yataklarda konumlandırılmışlar ve gösterim süresince hastane personelini canlandıran oyuncularca hasta muamelesine maruz kalmışlardır (Şahin 2015, p. 49).

‘Yoksul Tiyatro’ döneminin ardından ise seyircinin varlığını tamamen devre dışında bırakarak, seyirciyi bir araç olarak değerlendiren Grotowski, ‘Tiyatronun Yeni Ahiti’ adıyla yayınlanan röportajında tiyatronun sınırsızlığını vurgulamakla birlikte; tiyatronun içerisinde bulunduğu kısır döngüden kurtulabilmesi adına, ekleme yerine eleme yoluna gitmeyi önermektedir:

“Tiyatro kostüm ve dekorsuz var olabilir mi? Peki müziksiz? Işık efektleri olmaksızın bir oyun sahnelemek mümkün müdür? Ya metinsiz? Cevaplar olumludur, bütün bu öğeleri çıkarırsak tiyatro varlığını sürdürmeye devam edebilir. Oyuncuyu çıkardığımızı düşünelim, işte böyle bir tiyatronun hiçbir örneği olmamıştır şimdiye dek. ‘Akla kukla tiyatrosu gelebilir

fakat bu durumda bile en az bir oyuncunun performansı, görünmez de olsa, sürmektedir.' Peki seyircisiz bir tiyatro olanaklı mıdır? /.../ Bir gösteri olabilmesi için en azından bir seyirciye ihtiyaç vardır. Öyleyse elimizde oyuncu ve seyirci kaldı demektir. Bu yüzden tiyatroyu 'oyuncuyla seyirci arasında geçen şey' olarak tanımlayabiliriz. Diğer bütün öğeler eklemeyi – belki gereklidir, ama yine de eklemeyi” (Şahin 2015, p. 71).

‘Yoksul Tiyatro’ anlayışını bu görüş üzerine kuran Grotowski sahnelemelerinde oyuncular, seyircinin konumlandırılmasına göre kimi zaman seyircilerin varlığı hiç yokmuşçasına; kimi zamansa seyircilerin yanlarına gelerek, gözlerinin içine bakarak, onlara dokunarak, yüzlerini okşayarak, dizlerine yatarak vb. şekillerde performanslarını gerçekleştirmektedirler. Bütün bunlarda yer alan amaç ise klasik tiyatroyun ‘özdeşleşme’ olgusunun ortadan kaldırılması suretiyle; seyirciyi, tamamen seyirci olma bilincinden çıkartmaktır.

Dönem itibarıyla incelenmesi gereken bir diğer tiyatro adamı da Eugenio Barba’dır. Farklı kültürleri sanatında buluşturan Barba, Grotowski’nin ‘Tiyatro Laboratuvar’ını örnek alarak kurmuş olduğu ‘Odin Tiyatrosu’nda; ticari ve devlet tiyatrosu yapılarından farklı bir oluşum içerisine girerek, eğitim ve araştırmanın ağırlıkta olduğu bir tiyatro modeli oluşturma yoluna girmiştir (Birkiye 2007, pp. 167-168). İtalya’dan başlayarak, Norveç, Polonya, Endonezya, Hindistan, Çin ve Japonya gibi ülkelerdeki tiyatro geleneklerini gözlemleyerek oluşturduğu ‘Tiyatro Antropolojisi’ çalışmaları oldukça geniş bir araştırmanın ürünü olarak kabul edilebilir. 1964’te ‘Odin Tiyatrosu’nu kurmadan önce doğu kültürüne ait ‘Bali Dansı’, ‘Kathalaki’, ‘No’ ve ‘Kabuki’ oyunları gibi sahne türlerine yönelik incelemelerde bulunan Barba, bu oyunlarda, oyuncuların beden kullanımları üzerinde benzerlikler saptamasına karşın; farklılıkların da bulunduğunu gözlemlemesiyle bu disiplin ortaya çıkmıştır (Özınan 2014, pp. 1-2). Özdemir Nutku (2002, p. 381), ‘Oyunculuk Tarihi’ kitabının ikinci cildinde Barba’nın ‘Tiyatro Antropolojisi’ tanımlamasını yer vermekte ve de kendisi, şu ifadeleri kullanmaktadır:

“Barba’nın tanımlamasıyla, ‘Tiyatro Antropolojisi, çeşitli türlerin, rollerin, kişisel ve kolektif geleneklerin temelinde yatan ifade-öncesi sahne davranışlarının incelenmesine yarar.’ Düzenli bir temsil durumunda, oyuncunun fiziksel ve zihinsel varlığı, günlük yaşamda olduğundan çok daha farklıdır. Aklın ve beden bu sıradışı kullanımına teknik diyoruz. Oyuncuların sahne üzerindeki farklı teknikleri ya bilinçli ve kodlanmış ya da bilinçsiz ve sezgiseldir.”

Yukarıdaki ifadeden de anlaşılacağı gibi; ‘Tiyatro Antropolojisi’nin alanı davranış çözümlemesidir ve de asıl olan oyuncunun bedenini nasıl kullandığıdır. Bu bakımdan da Barba (2002, p. 14) ilk adım olarak ‘gündelik-dışı’ olarak tanımladığı tekniklerin anlaşılmasını salık vermektedir:

“Bedenimizi gündelik yaşamdaki kullanımımız, gösterimdeki kullanımımızdan özde farklıdır. Gündelik tekniklerimizde bilinç yoktur. Kıpırdarız, otururuz, bir şeyler taşırız, öperiz, bir fikre katılıp katılmadığımızı bildiririz ve bunların hepsini ‘doğal’ olduğuna inandığımız, kendiliğinden ama aslında kültürel olarak belirlenmiş hareketlerle yaparız. Değişik kültürler değişik beden teknikleri belirlerler. Akrobatlar, dansçılar bize gösterimlerinde farklı bir beden gösterirler, bu beden gündelik tekniklerden çok farklı bir noktada durur. Gündelik hareketler iletişim içindir. Fakat tam tersi gündelik dışı hareketler bize bilgi verirler.”

Burada dikkat edilmesi gereken ‘gündelik-dışı’ kavramının, oyuncu açısından dışsal öğeleri içerdiği; ya da başka bir deyişle oyuncunun eller, ayaklar, yüz, gözler, omurga ve pelvis gibi uzuvlarını devreye sokarak bedensel canlılık içerisinde seyirciye yansıtmasıdır. Esasında bu bir oyunculuk metodu olmasına karşın; seyirci bakımından amaç ise seyircinin tüm duyularını harekete geçirerek inanmaya davet etmektir. Bu nedenle Barba, bedenle birlikte metnin cümlelerini renklendirme yoluna giderek seyircinin dikkatini çekmeyi ve monotonluğu kırmayı amaç edinmiştir (Özınan 2014, pp. 1-41).



Şekil 2.52: Eugenio Barba ‘Scylla and Charybdis’ provasında oyuncularla çalışırken (www.soulamericanactor.com 2016)

Tüm sahnelemelerini ‘Odin Tiyatrosu’nda gerçekleştiren Barba’nın gösterimlerinde oyunlar, seyirciyle buluşsa dahi bitmez. Çünkü Barba’ya göre; sahneleme, seyircinin duygusal tepkileriyle beraber gelişen canlı bir organizma gibidir. Bununla birlikte Barba, oyun içerisinde kullanılan müziği, aktörün dinamizmine uyum sağlayan bir öğe olarak görmekte; dekor kullanımından ise bilinçli olarak kaçınmaktadır (Özınan 2014, pp.42-45).

Tiyatro sanatı açısından Polonya ve Danimarka’da bu gelişmeler yaşanırken; Amerika’da ise bir ‘Off-off Broadway (Alternatifin alternatifi) topluluğu olarak 1947 yılında, New York’ta oyuncu Judith Malina ve ressam, şair Julian Beck öncülüğünde ‘Living Theatre’ (Yaşayan Tiyatro) kurulmuştur. Anarşizmin yıkıcı estetiği, Piscator’un ‘Politik Tiyatro’su ve Artaud’un ‘Vahşet Tiyatrosu’ndan etkilenen ikili; sahneye taşıdıkları oyunlarında sistem eleştirisi, otorite karşıtlığı ve anarşizm eğiliminde yapıtlar ortaya koymuşlardır (Kutlu 2007). Halil Turhanlı (2000, p. 175), ‘Bir Erdem Olarak Sapkınlık’ adını taşıyan kitabında; ‘Living Theatre’ için şu cümlelere yer vermektedir.

“Living Theatre, Artaud’un vahşet tiyatrosu ile Piscator’un politik tiyatrosunu özgün bir biçimde kaynaştırdı. Daha açık bir anlatımla, bir yandan Artaud’un izini sürerek ilkel büyü törenlerinin etki gücüne sahip olan, arındırıcı, şifa verici, bilinçaltı gizlerini ve enerjisini açığa çıkaran bir tiyatro yarattı. Beri yandan, teknolojinin boyunduruğu altında duyguların körelmesini, robotlaşmayı önlemenin biricik yolunun başkaldırı olduğunu vurguladı.”



Şekil 2.53: ‘Living Theatre’ bünyesinde sahnelenen ‘Paradise Now’dan, 1968
(flaviabadioli.wordpress.com 2016)

İlk dönemlerinde metinleri değiştirmek, metnin değerini azaltmak ve metni yapıbozumuna uğratmak yoluyla metin karşıtı bir tutum sergileyen ‘Living Theatre’; daha sonraki dönemlerinde ise oyunun daha iyi kavranmasını sağlamak amacıyla alegorik yöntemlere başvurmak suretiyle; oyuncularını sahnede soyunarak seviştirme, ot içme gibi yöntemleri kullanmış ve seyircileri de sahnede kendilerine katılmaya

davet etmişlerdir (Kutlu 2007). Sevinç Sokullu, 'Living Theatre'ın bu uygulama ile gerçekleştirmek istedikleri düşünceyi şu şekilde belirtmektedir:

"Üzerinde durdukları nokta, seyirci ile yüzleşmeye gitmek, 'burjuva alışkanlık ve kişiliklerini kırmak' için ona meydan okumak ve hakaret etmektir. Bu amaçla, gece kulüplerinin striptiz numaralarından başka yerde rastlanmayan çıplaklığı tiyatroya sokmuşlardır. Soyunma ile bir yandan 'sistemi' yadsıyor, diğer yandan da -ritüellerde olduğu gibi- bedeni doğrulamış oluyorlardı" (Kutlu 2016).

Esasında 'Living Theatre'ın yapmış olduğu, çıplaklığı ve -Dionysos'a göndermesiyle- uyuşturucuyu siyasal bir eyleme dönüştürerek bir çeşit çağdaş pagan töreni düzenlemektir. Bu yöntemle kışkırtılan seyirci de karşısına geçtiği görüntünün cazibesine kapılarak, tahrik olmuş bir şekilde sokaklara yönelmektedir (Kutlu 2007).

Dönemin yapısı gereği metinsel anlamda 'yer', 'uzam', 'aidiyet', 'öteki' ve 'ben' gibi kavramların köklü değişiklikler geçirdiği; metnin ve karakterin öz ve biçim bakımından bütünlüğünün kaybettiğini söylemek şüphe götürmez bir gerçektir. Öte yandan bu durum; sahne ve seyirci ilişkisinin ortadan kalktığı, temsili olmayan bir tiyatro anlayışı olarak da yorumlanmaktadır. Bu anlamda eserlerinde 'dil olgusu'nun önem kazandığı Peter Handke'den de bahsetmek yerinde olacaktır (Kutlu 2014).

1942 doğumlu, Avusturyalı roman ve oyun yazarı olan Handke'ye göre; dil, modern sonrası dönemde yapmacıklaşmış, bireyler arasında ilişki kurmakta yetersizleşmiş ve insana yabancılaşmıştır. Dolayısıyla birey ve dış dünya arasındaki boşluğu ifade eden bir araca dönüşerek, iletişim niteliğini kaybetmiştir. Artık dil, acının ve endişenin kaynağıdır. Çünkü insanın yalnızlaşmasıyla ya da bir diğer deyişle öznenin yıkılmasıyla beraber dil olanaksızlaşmıştır. Bu durumu eserlerinde sıklıkla işleyen Handke'nin tiyatroya yaklaşımı da geleneksel ve temsilci tiyatro anlayışının karşısında durmaktadır (Kutlu 2014). Özellikle de 1965 senesinde Frankfurt'ta bulunan 'Turm Theater'da sahnelenen Handke'nin 'İzleyiciye Sövgü' adlı eseri; kullanılan dil ve davranış biçimiyle, o döneme kadar gerçekleşen tiyatro anlayışından oldukça farklı unsurlar taşımaktadır. Zira gösterimi seyredenler; sahnede olanı mı seyrettiklerini, düşündürücü bir gösterimde mi olduklarını, yoksa kışkırtıcı ya da öfkelenirici bir hitabın karşısında mı olduklarının ayırdına varamamaktadırlar. Seyirciyle şakalaşan, alay eden, gitgide agresifleşen bir tutumla konuşan, oyun sonundaysa seyirciye hakaret eden oyuncuların karşısında yer alan seyirciler; türlü söz oyunları, ters deyişler ve karşıt düşüncelerle kendi gerçeği ile yüzleştirilmişlerdir. Bu yöntemle Handke, sahne ve salon veyahut oyuncu ve seyirci arasındaki bütün sınırların kalkmasını amaçlamakta; seyirciye kendi gerçeğini yansıtmak ve seyirciyi kendisinin de rol

yaptığının bilincine vardırarak istemektedir. Buna karşın; oyun esnasında her ne kadar salondan öfkeyle çıkan, ıslık çalarak oyuna tepki gösteren veya sahneye bir şeyler fırlatan seyircilerin varlığından söz edilse de seyircinin bu eylem karşısında edilgen konumda olduğu unutulmamalıdır. Çünkü bütün bölünmelere karşın oyuncular, kaldıkları yerden “*Nerede kalmıştık,*” cümlesiyle oyunlarına devam etmektedirler (İpşiroğlu 2000, pp. 91-92).

Dönemin devamında ise Britanya’da 1990’lar itibarıyla, yeni nesil genç yazarlar tarafından ortaya çıkan ve tiyatro literatürünü temelden sarsarak şiddet, cinsellik, uyuşturucu ve cinayet temalı öğeleri bir arada sunan ‘In-Your-Face (Suratına Tiyatro / Yüzevurumcu Tiyatro) adı verilen yeni bir akım doğmuştur. ‘Suratına Tiyatro’nun en geniş tanımını Aleks Sierz (2009, p. 18) şu şekilde yapmaktadır:

“Suratına tiyatronun en geniş tanımı şöyledir: Seyirciyi ensesinin kökünden tutup mesajı alıncaya kadar silkeleyen oyunların tümü. Bir sansasyon tiyatrosudur: Hem oyuncularını hem de seyircileri geleneksel tepkilerinin dışına iter, sinir uçlarına dokunur, alarmı geçirir. Genellikle şok taktiklerine başvurur ya da şoke edicidir; çünkü söyleminde veya yapısında yeni ya da seyircinin alışık olduğundan çok daha cesur veya deneyseldir. Ahlaki normları sorgulayarak, sahnede nelerin gösterilip nelerin gösterilemeyeceğine dair hâkim kanıları aşağılar; ayrıca çok daha ilkel duygularını tıngırdatarak tabuları devirir, yasak olandan söz eder, rahatsızlık yaratır. En önemlisi, gerçekten kim olduğumuz hakkında bize daha çok şey anlatır. Sırtımızı geriye yaslayıp gördüklerimizi tarafsız bir şekilde değerlendirmemize izin veren tiyatro türlerinin aksine, suratına tiyatronun en iyi örnekleri derimizin altına nüfuz ederek bizi duygusal bir yolculuğa çıkarır.”

Esasında ‘In-Your-Face (Suratına Tiyatro)’ tabiri insanın bir şeyi yakından görmek zorunda bırakıldığını ve şahsi alanının işgal edilmesini betimlemektedir. ‘In-Your-Face’ tiyatronun kullanmış olduğu müstehcen dil, söz edilmemesi gereken tabular hakkında konuşan karakter yapısı, çıplaklık, cinsel eylemler, küçük düşürücü ve aşağılayıcı davranış yapısıyla seyirciyi tepki vermeye zorlamaktadır. Bunu yaparken de 50 ila 200 seyirci kapasiteli küçük salonları kullanan yazarlar, seyircilere söylemek istediklerini şok etkisi yaratma ve kışkırtma yöntemleriyle iletmektedirler. Seyirciye, kabul edilenin sınırlarını zorlayarak “*normal olanın ne olduğu, insan olmanın ne anlama geldiği, neyin doğal ya da neyin gerçek olduğu hakkındaki var olan kanıları sorgulamak*” istemektedirler (Sierz 2009, p. 19). Bu akımın en önemli temsilcileri arasında Anthony Neilson, Sarah Kane ve Mark Ravenhill gibi tiyatro insanları sayılabilmektedir.

2.12. Postmodernizm

Kelime anlamı itibarıyla ‘modern sonrası’, ‘modern ötesi’ anlamına gelen Postmodernizm, bugüne kadar varlığını sürdüren her türlü sınırlamanın ve keskin

hatların ortadan kalkmasını nitelendiren bir kavramdır (Güneş 2004, p. 42). 20. yüzyılın son çeyreğinde kullanılmaya başlanan bu kavram; ilk olarak sanat çevrelerince karşılık bulmuş, daha sonra ise sosyal, siyasal ve kültürel kavramlara yansiyarak Modernizmin sonlandığını nitelemiştir. Ancak bu söylem üzerine düşünsel bir birlik oluşmadığından ötürü; moderniteden ne derece kopulduğu tartışmaları, bugün dahi geçerliliğini sürdürmektedir (Koşay 2015, pp. 48-49). Yine de belirtmek gerekir ki; Modernizmin var olduğu dünyadaki problemlerin, Postmodernizmi getirdiği kanısı yaygın bir söylemdir. Zira Modernizmde var olan ‘mit-bilimsel düşünce’ ve ‘din-hümanizm’ gibi karşıtlıkların çatışması Postmodernizmi meydana getirmiştir (Kaya 2011, p. 6).

Alain Toureine (1995, p. 208), ‘Modernliğin Eleştirisi’ adlı kitabında daha önce varlığını sürdüren her türlü şeyin değişebileceği üzerinde duran Postmodernizmin, Modernizmden ayrılışını şu şekilde belirtmektedir:

“Modernlik, geleneksel toplumlar ve kültürü, modern toplumlar ve kültürün karşıtı olarak sunarak ve her tür toplumsal ya da kültürel olguyu gelenek –modernlik çizgisi üzerindeki yerleriyle açıklayarak kültürle ilerlemeyi birbirine bağlamışsa, postmodernlik işte bu bağlanan şeyleri birbirinden ayırır.”

Yukarıda belirtilen ifade ışığında belirtilmelidir ki; Postmodernizmin karşı çıktığı, Modernizmin bilimsel düşünce ve modernlik kisvesi üzerinden yaratmış olduğu kendi mitleri ekseninde, insani özgürlüğü kısıtlamasıdır. Yani Postmodernizmin savunmuş olduğu din ve toplumsal kültür anlayışı değil; Modernizmin insana vadettiği mutluluk arayışının yerine koyduğu kısıtlamalar neticesinde, bu kısıtlamaları ortadan kaldırmaktır. Bununla birlikte tarihçi Mark Poster, değişen sosyal, siyasal ve teknolojik gelişmeler neticesinde Modernizmin, 20. yüzyılın ikinci yarısı itibarıyla sorgulanmaya başladığı ve bu durumun da üç temel sebebinin olduğu görüşündedir:

*“1.Kolonilerin bağımsızlıklarını kazanmalarıyla birlikte, buralarda yaşayan insanların insan-merkezli Batı düşüncesini temelden sorgulamaya başlamalarıdır.
2.Feminist hareketin güç kazanması.
3.Elektronik iletişim sistemlerinin (televizyon, faks makineleri, telefon ve bilgisayar gibi) olağan üstü yaygınlaşması sonucu bilgi edinme ve aktarma yöntemlerinin ve sosyal yapının değişmesi”* (Doltaş 2003, p. 22).

Mark Poster’ın Postmodernizmin hazırlayıcısı olarak kabul ettiği yukarıda yer alan görüşleri, bugünün koşulları da ele alınarak düşünüldüğünde; modernitenin temel tutumu olarak kabul edilen, var olan her şeyin ölçülebileceği görüşünün imkansızlaştığı söylenebilmektedir. Zira postmodernite, verisel anlamda kuşku da beraberinde getirerek akla dayalı olmayı eleştirmekte ve de bilimsel, felsefi ve sanatsal verileri yaşanılan hayattan bağımsız olarak değerlendirmektedir (Kınlı 2011, p. 22).

Postmodernizm terimi ise ilk olarak 1970’li yılların ortalarında mimari alanda yeni ifade biçimlerini nitelendirmek için kullanılmıştır. Nail Karahan (2011, pp. 14-15), ‘Postmodernizmin Türk Resim Sanatına Yansıması’ başlığını taşıyan yüksek lisans tezinde bu durumu şu şekilde ifade etmektedir:

“Terimin ilk kullanılışı, 1970’lerin ortalarında, tarihsel üsluplara yapılan ironik göndermeler, başka kültürlerden ödünç almalar ve çarpıcı derecede koyu renklerin kullanılmasıyla canlılık katılan belirsiz, çelişkili yapılar lehine, temiz, Minimalist formlardan vazgeçilen binaları anlatmak amacıyla mimari alanındaydı. Tipik bir mimari örnek, Amerikalı mimar Charles Moore’un New Orleans’ta yaptığı Piazza d’Italia’dır. (1975-1980) Bu eser, teatrallikinden zevk alıp, bir sahne formatında klasik mimari motiflerin esprili bir montajını ortaya koyan, mimari tipte bir gövde gösterisidir.”

Güzin Yamaner (2007, pp. 27-28)’in ‘Postmodernizm ve Sanat’ adlı yapıtındaysa Postmodern sanatın özellikleri şu şekilde belirtilmektedir:

“Sanat dallarında /.../ ortak postmodern kavram ve özellikleri /.../ genelde, postmodernizmde büyük önem taşıyan; /.../ double coding (çift kodlama), parodi, pastiş, şizofreni, ironi, metaphor (eğretileme), metonymy (düz değişmece), de-construction (yapı çözücülük), plüralizm (çoğulculuk), hybridisation (melezleştirme) ve (de-humanisation) insansızlaştırma gibi kavramlar; sanatla yaşamın birleştirilmesi, seçkinliğin terk edilmesi anti-art (karşı-sanat) ve kurmaca gerçeklik olarak tanımlanan yeni gerçekçilik anlayışına yönelmesi, farklı sanat yapıtlarının bir arada kullanılması, çok çeşitli sanatsal etkinliklere yer verilmesi gibi özellikler etrafında toplanabilmektedir.”

Yamaner (2007, pp. 31-42)’in yukarıda belirtmiş olduğu ‘Postmodern sanat kavramları’ndan: ‘çift kodlama’, modern tekniklerle geleneksel olanın birleştirilmesi; ‘parodi’, ciddi olanı alaya alma; ‘pastiche’, geçmişte var olan biçimlere öykünme; ‘şizofreni’, zamansızlık; ‘ironi’ bir şeyin tam tersini söyleyerek alay etme; ‘metaphor/eğretileme’, görüngünün gerçek anlamından sıyrılması; ‘metonymy/düz değişmece’, sözcüklerin dolaylı kullanımı; ‘de-construction/yapı bozumu’, gerçekliğin betimleniş biçiminin izdüşümünü açığa çıkarmak; ‘plüralizm/çoğulculuk’, sanat eserinde yer alan hiçbir stilin ve biçimselliğin bir diğerine üstün olmama durumu; ‘hybridisation/melezleştirme’, var olan bir eserin başka bir formda kopyalanarak tekrar sunumu ve ‘de-humanisation/insansızlaştırma’ insanın kendisine dahi yabancılaşması anlamlarına gelmektedir.

Charles Moore’un eserine bu anlayış doğrultusunda bakıldığında; kendisinden önce var olan eski mimari stillere eklektirik bir gönderi niteliği taşıyarak, ‘pastiche form’ olarak adlandırılan nükte ve şakayla iç içe geçen bir üslubu yansıttığı gözlenmektedir (Karahan 2011, p. 45).



Şekil 2.54: Charles Moore'un New Orleans'ta yer alan 'Piazza d'Italia' adlı yapıtı (gonola.com 2016)

Öte yandan Yamaner (2007, pp. 42-44), Postmodernizmde sanat anlayışının ilk özelliğini 'sanatla yaşamın birleştirilmesi' olarak göstermektedir. Bu yönüyle bakıldığında Postmodernizmin; Modernizmin keskin hatlarla çizmek istediği yüksek kültür-aşağı kültür, sanat ve eğlence arasında yer alan zıtlaşmanın ortadan kaldırılarak, sanat ve yaşam döngüsünün bir bütün olarak ele alınması gerekliliği görüşünü savunduğu sonucu ortaya çıkmaktadır. 'Sanatta seçkinciliğin terkedilmesi' ise Modernizmde kabul gören 'sanat, sanat içindir' anlayışından kopularak, insani bir eşitliği nitelendirir. Diğer özelliklerden olan 'anti-art', sanatın tarihi boyunca süregelen estetik ölçülerin inkarını; 'kurmaca gerçeklik' ise toplumsallaşma, sosyalleşme ve kültürün izleminde salt düşünceyle türetilmesini ifade etmektedir. Ayrıca Postmodernizm sanat anlayışı; 'farklı sanat yapılarının bir arada kullanılması' ve 'çok çeşitli sanatsal etkinliklere yer verilmesi' özellikleri de taşımaktadır.

Tiyatro sanatında Postmodernizm değerlendirildiğinde belirtmelidir ki; Modernizmden Postmodernizme geçişin teorisyenler tarafından kesin bir ayrımı yapılamamakla beraber Samuel Beckett'in oyunlarının geçiş özelliği taşıdığı görüşü kabul görmektedir. Bu dönem içerisinde 'postdramatik metin' anlayışıyla eserler veren Eugene Ionesco, Harold Pinter ve Edward Albee gibi oyun yazarları Postmodern oyun yazarları arasında yer almaktadırlar. Buna karşın bu yazarlar aynı zamanda modernist olarak da değerlendirilmektedir. Bunun nedeni; dramatik metin anlayışından,

postdramatik metin anlayışına bir anda ve keskin bir geçişin kurulamamış olmasıdır. ‘Tamamlanmamış metin’ olarak da tanımlanabilen ‘postdramatik metin’, ‘dramatik metin’ anlayışının kurgusallığından (karakter analizi, olay örgüsü vs.) oldukça farklı özellikler taşımaktadır. Zira bu tür yapıların tamamlayıcısı yazardan çok yönetmen olarak addedilmektedir (Korukçu 2013).

Postmodernizmin pek çok unsurunu barındıran ‘postdramatik tiyatro’ kavramı; ilk olarak 1999 yılında Hans-Thies Lehmann tarafından, Robert Wilson ve Heiner Müller gibi tiyatro insanlarının ve son dönem içerisindeki tiyatro kurumlarının sahneleme düşünce ve anlayışlarının incelenmesiyle ortaya atılmıştır (Biçer 2010, p. 30). Selen Korad Birkiye (2007, pp. 38-39), ‘Çağdaş Tiyatroda Kültürlerarası Eğilim’ başlığını taşıyan çalışmasında ‘postdramatik tiyatro’ için şu sözlere yer vermektedir:

“/.../ seremoni, ritüel, anı ve rüya görüntülerine daha yakındır. Tiyatronun araçları önem kazanmıştır. Tiyatronun öğeleri arasındaki hiyerarşi yok olarak, metnin belirleyiciliğinden vazgeçilmesi söz konusu olmuştur. /.../ Tiyatronun tüm araçları tekrar sorgulanmaktadır. Örneğin, uzam artık alışılabilir tiyatro mekanlarının dışına çıkmış, farklı olanakların, farklı bağlamların peşine düşülmüştür. Post dramatik tiyatrodaki bir sentezden bahsetmek gittikçe güçleşmektedir. Bütün teatral öğeler kaotik bir anlayış içinde belirsizlikler taşımaktadır. Yani pek çok öğe ve pek çok şey aynı anda var olmakta ve birden fazla anlam taşımaktadırlar. Farklı öğelerin aynı anda yer alması, izleyicinin algılamasında da değişime neden olmaktadır. Hem kullanımı, hem de olma olasılığı düşük anların sıralaması açısından, düşsel görüntüler ön plana çıkmaktadır. Anlamlar ise çağrışımsal biçimde sorgulanmaktadır. Birçok duyuşsal özellik aynı anda sıralanmaktadır. Artık hazır, mantıklı anlamlar sunulmamaktadır. Bu nedenle de anlamı bulmak gittikçe güç ve çetrefilli bir iş haline almaktadır. Sahne metni ile yazılı metin birbirinden farklılaşmış durumdadır. Sahnelemenin kendisi bir metin gibi biçimlendirilmekte, yapılandırılmaktadır. İzleyici de bu metni okumaya çalışır. Artık sahnelemeden çok, gösterim kavramından söz edilmektedir. Sahnelemede tek tek öğeler eşit ağırlık kazanmaktadır. Aralarında mantıklı bir neden sonuç ilişkisi kurulmadığı için farklı bir algılama söz konusudur.”

Birkiye (2007, pp. 38-39)’nin de belirttiği gibi seyirci açısından artık farklı bir algılama söz konusudur. Çünkü ‘postdramatik tiyatro’da; seyirciden, sunulan göstergeleri bütünsel olarak alımlaması beklenmektedir. Bir sonraki bölümde detaylı olarak incelemesi yapılacak olan bu alımlama biçimine göre; yeni seyirci, kendisine sunulan görüntüyü bir bütün olarak algıladıktan sonra, kendi usu çerçevesinde parçalayacak ve bireysel olarak alımlayacaktır. Ayrıca; bu dönemde yüzyıllardır süregelen estetik anlayışı ve işlenen konular da değişmiş, “aşk, cinsel bir tavır; ölüm, AIDS; güzellik, bedensel kusursuzluk olarak ele alınmıştır” (Biçer 2010, p. 35).



Şekil 2.55: Postdramatik bir yazar olan Sarah Cane'in İngiltere'de bulunan Theatre North'ta sahnelenen 'Blasted' adlı oyunundan (theatrenorth.co.uk 2016)

Postmodernizmin önde gelen tiyatro yönetmenlerinden bahsetmek gerekirse; Hans-Thies Lehmann'ın da ilk sırada yer verdiği Robert Wilson'dan söz etmek yerinde olacaktır (Demirkol 2013, p. 25). Wilson, tiyatro sanatının bugüne kadar kullanılmış kalıplarının ve sahne uygulamalarının dışına çıkarak, seyirci üzerinde yeni bir yaratım olanağının üzerine gitmiştir. Bu amaçla Wilson, insan beyninin en derinliklerinde yer alan görselliği kullanmak suretiyle, tiyatronun mesaj verme, hikayeyi ya da karakteri anlatma gibi yüzyıllardır süre gelen öğelerini reddetmekte ve seyirci ile dil üzerinden bir iletişim kurmayı hedeflemektedir (Birkiye 2007, p. 217). Birkiye (2007, p. 225), Wilson'un seyirci bakışıyla kullandığı dil için şunları belirtmektedir:

"Wilson tiyatrosunda izleyici dille farklı ilişkiler kurar. Dilin ne olduğunu, nasıl kullanıldığını, nasıl anlam üretildiğini, iletişimin nasıl kurulduğunu, kurulamadığını, ne noktada ve ne zaman kırılma yaşandığını, dil ve düşünce, dil ve kimlik ilişkisini, yazılı ve sözlü dille, vücut dili ilişkisini, dilin nasıl ortak toplumsal bir anlaşmanın ürünü olduğu sorularını sorar."

Wilson tiyatrosunda, sahneyi oluşturan hiçbir ögenin bir diğerine üstünlüğü yoktur. Hatta bütünü oluşturan öğelerin her birinin ayrı ayrı seyirciye anlattığı farklılıkların olduğu ve birbirinden müstakil biçimde göndermelerin olduğu söylenebilir. Wilson'un bu tutumundaki amaç; yaşanan dünyadaki parçalanmışlıklar, amaçsızlıklar ve tutarsızlıklar gibi sahnenin de belirsizleşmesini sağlamaktır. Böylelikle seyirci için de seyrettiğini yorumlamak güçleşecek ve düşlere dalacaktır (Demirkol 2013, p. 36).



Şekil 2.56: Robert Wilson'un 1992 yılında sahnelediği 'Einstein on the Beach' operasından (www.smithorbit.com 2016)

Bu dönem incelemesinde üzerinde durulması gereken yönetmenlerden bir diğeriyse Joseph Chaikin'dir. Çalışmalarını daha çok oyunculuk metodu üzerinden şekillendiren Chaikin, tiyatrodaki ilk yıllarından şu şekilde bahsetmektedir:

"[Seyircinin] gülüşleri[ni] sayardık ve gösterileri gülüşlere göre ayarlardık. /.../ Birbirimizle hiç iyi arkadaş değildik. /.../ Seyirciyle en düşük seviyede buluşmaya çalışırdık" (Şenocak 2008, p. 33).

Chaikin'in yukarıda belirtmiş olduğu ifade biçimi; onun, yaşamının ilerleyen yıllarında tiyatronun nasıl yapılmaması gerekliliği düşüncesinin merkezi olmuştur. Kurmuş olduğu 'Açık Tiyatro'nun isminde yer alan 'açık' ise teatral anlamda bir sonsuzluğu işaret etmesinden dolayı seçilmiştir. Chaikin'in oyunculuk metodu üzerinden kullandığı yöntemler doğrultusunda oyuncular ne kadar özgürleşir ve bir topluluk bilinciyle hareket ederlerse seyirciye de bir o kadar ruhsal deneyim yaşatacaklardır. Gösterimin yapıldığı mekandaki her bir seyircinin; sahneye uzak ya da yakın, konumlandırılması ne olursa olsun, hayatı anlamlı kılmasının sağlanması için oyuncunun mevcudiyetini ortaya koyması gerekmektedir. Oyuncunun kendi mevcudiyetini kabul etmesi içinse öncelikli olarak kendisini olduğu gibi kabul etmesi ve oyuncunun seyirci karşısında bir şey yapma güdüsünden vazgeçmesi gerekmektedir. Chaikin'in tiyatrosunda bu düşünce biçimi seyirciye ulaşımın temelini oluşturmaktadır. Bununla beraber bir yönetmen olarak Chaikin, oyunun mesajının

seyirciye dikte ettirilmemesi gerekliliğinin de altını çizmektedir (Şenocak 2008, pp. 37-41)

‘Sahne ve Seyirci İlişkisinin Tarihi’ başlığını taşıyan bu bölümde; öncelikli olarak seyirci kavramı derinlemesine incelenmiş daha sonraysa tiyatro sanatının ilk izlerinin rastlanıldığı tarih öncesinden günümüze kadar sahne ve seyirci ilişkisi üzerinde durulmuştur. Tarihsel dönemlere göre sahne ve seyirci kavramı incelendiğinde görülmüştür ki; her dönemin seyircisinin değişen sosyal, siyasal ve de kültürel hayatla beraber farklılık göstermesine karşın, tiyatro sanatı hangi tür ya da ideolojide sahnelenirse sahnelensin her zaman için hedefinde seyirciye ulaşmak yer almıştır.





3. SEYİRCİNİN EYLEM ALANINDAN SEYİRCİ ALGISINA

Bu çalışmada; tiyatronun bir şimdiki zaman sanatı olduğu kabul edilerek, seyircinin alanı bir eylem alanı olarak tanımlanmaktadır. Bu nedenden ötürü de Hannah Arendt'in eylem tanımı esas alınmıştır. Arendt'in eylem tanımlamasına göre; eylemin çoğulluk gerektirmesi ve devamlılık arz etmesinden dolayı, sahne seyirci incelemesi de bu temel üzerine oluşturulmaktadır.

Eylem tanımlamasına geçmeden önce Arendt tarafından önerilen 'Vita Activa' kavramından kısaca bahsetmek yararlı olacaktır. 'Vita Activa' terimi, üç temel insani etkinliği; emek, iş ve eylemi ifade etmektedir. Bu üç temel insani etkinlikten her biri yeryüzündeki yaşamın; insana, içinde verildiği temel koşullardan birine karşılık geldiği için seçilmişlerdir.

Bu yaşam koşullarına göre emek, insanın biyolojik sürecine karşılık gelen bir etkinliktir. Büyümesi, metabolizması ve muhtemel çöküşü olmakla birlikte yaşam süreci içerisinde emek yoluyla üretilen ve beslenen yaşamsal zorunluluklara bağlıdır. Emek harcamanın insani koşulu yaşamın kendisidir. Bir diğer kavram olan iş, insani var oluşun doğa dışı olan etkinliği olarak kabul edilir ve uzamla sınırlandırılmaz. Yani ölüm-yaşam döngüsünün dışında tutulur. İnsanın doğal ortamından farklı tutularak, yapay şeyler dünyasını oluşturur. Bireysel yaşamlar, bu yaşanan dünyanın sınırları içerisinde var olur. Fakat bu dünyanın kendisi bütün bu sınırların aşılması ve geride bırakılması anlamına gelir. İşin insani koşulu ise dünyeviliktir. Eylem ise şeylerin veya maddelerin aracılığına gerek duymadan salt insanlar arasında geçen bir etkinlik olarak kabul edilir ve de insanın çoğulluk durumunu işaret eder (Arendt 2006, pp. 35-36). Arendt kuramına göre insanlar, eylemde bulunma ve konuşma yoluyla kim olduklarını ve karakter yapılarını ortaya koyarlar. Dolayısıyla konuşma ve eylemde bulunma yoluyla insanlar, başkalarıyla birlikte ve bir arada olma koşulunu yerine getirmektedirler (Taşçıer 2008, p. 27). Bu nedenden ötürü de Arendt (2000, p. 36),

eylemi yeryüzü üzerinde insanın değil; insanların yaşadıkları ve bu dünyada ikamet ettikleri gerçeği olarak göstermektedir.

Arendt'in Vita Activa; yani emek, iş ve eylemi birbirinden ayırmak suretiyle yapmış olduğu üç farklı siyaset önerisini Zeynep Gambetti (2007, p. 1) şu şekilde özetlemektedir:

“Tüketim toplumu ve neoliberal düzenin mantığıyla ilişkilenen emek paradigması, egemen devlete içkin olan araçsal mantığı anlatan iş paradigması ve farklılıkların bir arada varolabilmesi mantığına tekabül eden eylem paradigması.”*

Bu noktada eylem kavramına geçmeden önce; çoğulluk kavramı üzerinde durmak gerekir. Çoğulluk kavramı genel anlamıyla herhangi bir türde bulunan çokluk veya çeşitliliği ifade eden bir kavramdır. Ayırt edilebilen şekilde farklı olan değerlerin, kuralların, dünya görüş ve inançlarının çokluğunu nitelendirir (Bora 2009, p. 33). Arendt (2006, p. 37), çoğulluğu insani eylemin koşulu olarak kabul eder. Bunun nedeni olarak da her insanın aynı olduğunu söyler ve de hiçbir insanın şimdiye kadar yaşamış, yaşamakta olan ya da yaşayacak başka bir insanla özdeşleştirilemeyeceğini belirtir.

Varlığımızı sürdürdüğümüz bu dünya üzerinde bulunan her şeyin ortak noktası görünür olmasından kaynaklıdır. Bir şeyin görünür olması ise beş duyu organı ile algılanması anlamını taşımaktadır. Görüp işitilen, tadıp koklanan ve dokunulabilen her şey görünürdür ve de görünür olmanın temel koşulu başkalarının da varlığında yatmaktadır (Türker 2004, p. 18). Arendt (1978, p. 19)'te bu nedenle varlık ve görünüşü örtüştürerek, dünya üzerinde hiç kimsenin ya da hiçbir şeyin varlığı, bir seyirciyi öngörmeden gerçekleştiremeyeceği vurgusu yapar. Arendt'in bu görüşüne göre varlık, bir seyirciyi gerekli kılmaktadır ve de tekil halde, dünya üzerinde hiçbir şey var olmaz anlamını taşımaktadır (Türker 2004, p. 18).

Arendt'in çoğulluk kavramına bakış açısının kökeni Heidegger'in 'Varlık ve Zaman' adlı eserinde kullandığı 'Mitwelt' kelimesine dayanmaktadır. 'Mitwelt' ise 'birlikte dünya', 'insanlardan oluşan çevre' ve 'başkalarıyla birlikte var oluş' anlamlarını taşımaktadır (Türker 2004, p. 19; Geçtan 1974, 15). Arendt'in kökenini yansıttığı ve Heidegger'in de dediği gibi; *“Dünya hiçbir zaman sadece tek bir kişinin etrafında dönen bir dünya olmamıştır; bu dünya aynı zamanda her zaman başkalarıyla da paylaştığımız bir dünyadır”* (Türker 2004, p. 20). Çünkü insan sosyal bir varlıktır ve

* Hannah Arendt, sanatçının doğayı güç uygulayarak dönüştürmesi sebebiyle sanatı iş paradigması içerisinde değerlendirmektedir. Ancak bu tez çalışmasında seyircide bir eylem alanı açmanın mümkünlüğü araştırıldığı için sanat, eylem paradigması ile değerlendirilmektedir.

de hayatını sürdürebilmesi için tıpkı kendisine benzeyen başkalarının varlığına ihtiyaç duymaktadır.

Eylemin ve konuşmanın temel koşulu, beşerî çoğulluğun, eşitlik ve farklılık gibi nitelere dayanmasıdır. Arendt (2006, p. 258), insanların kendilerinden öncekileri anlayabilmeleri, geleceği planlamaları ve de kendilerinden sonrakilerin ihtiyaçlarını belirlemeleri konusunda yaptıklarını, insanların eşit olmalarına; eylemde bulunma ve konuşmalarını ise her bir insanın bir diğerinden ve de var olan tüm diğer canlılardan farklı olmasına bağlamaktadır.

Eylem, başlangıcı olan ve devam eden bir süreci anlatır. Her eylem yeni bir eylemi doğuracağından dolayı bitmesi söz konusu değildir ve bu yapıyla her eylemde yeniden doğar (Gürkan 2011, pp. 9-10). Arendt'in tanımlamış olduğu üç insani etkinliğe göre; emek ve iş, özel alanı oluştururken; eylem ise kamusal alanı oluşturur ve Arendt'in söylemiyle de bu kamusal alan politikanın alanıdır. Özgürlüğü açığa çıkaracak olan da düşünme değil, eylemdir (Pehlivan 2011, p. 46). Eylem üzerine yapılan siyasi öneri biçimi; halihazırda var olan siyaset biçimlerinden ve de iktidar yapılarından farklı bir siyaset biçimi önerisidir. Nagihan Gürkan (2011, p. 10), yapmış olduğu tez çalışmasında *“Eylemin bilinemezliği, varolan iktidarın dilini konuşmuyor olmasıyla, susturulamazlığı ve de bu haliyle varolan iktidar açısından bir tehdit oluşturduğu açıktır.”* ifadesini kullanır ve de Arendt'in aslında tam da bu nedenle siyaset kuramını eylem üzerinden oluşturduğunu belirtir:

“Arendt aslında tam da bu doğasıyla siyaset kuramını eylem üzerinden oluşturur çünkü bu önceden bilinmezlik iktidara karşı oluşturulabilecek en güçlü harekettir. Bunu sanatın da yaratabilmesi, sanatı egemen ideolojilerin bir parçası olmaktan çıkaracak ve ona kendi dilini kazandıracaktır” (Gürkan 2011, p. 10).

Esasında yukarıda yer alan ifade, ülkemizde devlet yönetimlerinin sanattan bu denli korkmasının da temel nedenini gözler önüne sermektedir. Ancak Gürkan'ın da belirttiği gibi; eğer ki sanat, kendi eylem alanını yaratabilirse özgürleşeceği gibi özgünleşecektir de.

Louis Althusser, devletin ideolojik aygıtlarından söz ederken sanatı da bu ideolojik aygıtlar arasına koyar ve sanatı devletin baskı aygıtlarından ayırır. ‘Devletin İdeolojik Aygıtlarına’ göre Althusser, Marksist teorideki Devlet Aygıtı'nın zor kullanarak işlediğini savunmuş ve bu nedenle bu teoriye eklenmesi gereken yeni bir görüş ortaya koymuştur. ‘Devletin İdeolojik Aygıtları’ adını verdiği bu savında bir devlet içerisinde bulunan tüm kurumların birbirlerinden ayrı ve tamamıyla özerk yapılar olması

gerektiğini belirtmiş ve de bu sistemle birlikte devleti oluşturan hiç bir kurumun, birbirleri üzerinde hegemonya kuramayacaklarını ve devleti yönetenlerin kısıtlanacağını ifade etmiştir (Özer 2014, p. 1).

Sanat açısından baktığımızda Althusser'e göre sanat bir ideolojidir. İdeoloji ise “/.../ bir insanın ya da bir toplumsal grubun zihninde egemen olan fikirler, tasarımlar sistemidir” (Althusser 1978, p. 41). Althusser, sanatın da, belirlemiş olduğu diğer ideolojik aygıtlar gibi; var olan iktidar yapısından uzaklaşmadığını ve başlı başına bir alan olarak ele alınarak, egemen ideolojiden uzaklaşması gerekliliğinin altını çizmektedir (Gürkan 2011, p. 10). Ayrıca Althusser, sanatın ayırıcı niteliğini; gerçekliği andıran bir şeyi görmemizi, algılamamızı ve duyumsamamızı sağlamasına ve de sanatın bize asla yaşanmışın bilgisini vermediğine fakat onu bize gösterdiğine ya da algılattığına bağlamaktadır (Özer 2013, p. 8).

Althusser'in sanatı egemen ideolojilerin bir parçası olmaktan çıkarması ve ona kendi yetkin alanını açması ancak Arendt'in eylem önerisiyle uygulanabilir. Çünkü eylem, bilinemezlik ve susturulamazlık özelliklerine sahiptir. Bu nedenle de egemen olan iktidar ile aynı lisana sahip değildir. Bu duruma karşın Arendt, yapmış olduğu üç farklı siyaset önerisinde sanatı eylem kategorisi yerine iş kategorisinde incelemektedir. Gambetti (2007, pp. 4-5), iş kategorisinin var oluşsal açılımını şu şekilde özetlemektedir:

“/.../ amaç-araç mantığına uygun olarak önceden planlanan ve ifa edilen her faaliyet iş zihniyeti olarak düşünülebilir. Arendt'in homo faber adını verdiği zanaatkâr, doğayı güç uygulayarak dönüştüren ve araçsallaştıran işçidir. Şiddet ve hakimiyet, zanaata içkindir. Bir örnekle anlatmak daha açıcı olur: masa yapabilmek için, ağaç kesmek suretiyle doğal bir varlığa son vermek, kesici aletlerle tahtayı yontmak, önceden belirlenmiş bir plan ya da modele uygun olarak hareket etmek ve amaca uygun araçlar kullanmak gerekir. Yaratıcı olduğu kadar yıkıcı (daha doğrusu, yaratabilmek için yıkan) bir faaliyettir iş.”

Hannah Arendt, sanatı da amaç-araç mantığı güderek, üretim sürecine değil de son aşamasında oluşan ürüne odaklanmasından ötürü iş kategorisi içerisinde değerlendirmektedir (Gürkan 2011, p. 10). Bu yaklaşım türü belki bir ressam ya da bir heykeltıraşın kullandığı malzemesinin doğadan gelmesinden ötürü kabul edilebilir. Ancak bu tez çalışmasında; tiyatronun bir şimdiki zaman sanatı olarak, seyirciyle karşılaştığı anda yapılıyor olmasından ötürü seyircide bir eylem alanı yaratılabilirliği üzerinde durulmaktadır. Bahsedilen eylem alanı seyircinin ve oyuncunun birlikte yarattıkları bir alandır ve temelinde o an karşılaşmış olmaları yatmaktadır (Gürkan 2011, pp. 10-11).

Zeynep Gambetti (2007, p. 6), ‘Marx ve Arendt: Emek, İş ve Eylem Üzerinden Üç Siyaset Biçimi’ başlığını taşıyan makalesinde; eylemin bir direniş olmadığından bahsetmektedir. Bunun nedeni olarak da direnişin içeriğinde bulunan karşı duruşun, iktidar stratejilerini belirlemesi şeklinde göstermektedir. Direnmek, pasif bir belirleyicilik ögesidir. Aktif olunabilmesi için ise çatışma çevresini ya reddetmek ya da dönüştürmek yoluyla iktidarı oyunun dışına taşımak gerekmektedir. Arendt’e göre de bu durum, ‘muktedir olmak’ ve ‘yapabilme’ye karşılık gelmektedir.

Arendt, sanat eserlerini, düşüncenin nesnelere olarak yorumlar ama ona göre bu durum sanat eserlerinin şekleşmesine engel olamaz:

“Sanat eserleri durumunda şekleşme, salt söniştürmekten daha fazlasını ifade eder; o bir biçim ve görünüş değişimi, gerçek bir metamorfozdur; bütün ateşleri küllendirmeye azmetmiş doğanın seyri sanki onda tersine çevrilmiş, toprak alevlerden fişkirir. Sanat eserleri, düşüncenin nesnelere ama bu onların şey olarak var olmalarını engellemez” (Arendt 2006, p. 248).*

Tiyatro sanatı, seyircisiyle buluştuğu anda tamamlanan bir işleve sahip olduğundan ötürü, sahne ve seyirci arasında bir diyalog oluşturma ihtimali kuvvetlilik arz etmektedir. Bu görüşten yola çıkarak; Arendt’in siyaset önerisinin temelinde yer alan ‘yapma’ kavramının aynı zamanda, tiyatro sanatının da temelini oluşturması, tiyatronun seyircide bir eylem alanı açabilme ihtimalini güçlendirmektedir (Gürkan 2011, p. 11).

3.1. Kamusal Alan ve Seyirci

Özellikle 80’li ve 90’lı yıllardan itibaren ülkemizde ve de tüm dünya ekseninde tartışılmakta olan kamusal alan kavramı günümüzde daha çok sivil toplum ve farklılıklar aracılığıyla tartışılmaya devam etmektedir. Buna rağmen kavram, birçok ayrı alanda ve de birbirinden farklı bakış açılarıyla kullanılmaktadır (Çalkam 2015, p. 2). Filiz Zabcı (p. 1), ‘Kamusal Alan’ adlı makalesinde son yıllarda bu kavrama birleştirici bir misyon yüklendiğini söylemekle birlikte, bu durumun nedenlerini de şu şekilde özetlemektedir:

“Berlin duvarının yıkılışı, reel sosyalist rejimlerin çöküşü, yeni liberal politikaların yayılışı, sosyal devlet anlayışının peyderpey terk edilmesi, yeni sağ ve ırkçı akımların güçlenişi, artık

* Hannah Arendt’in İnsanlık Durumu adlı kitabının çevirisini üstlenen Bahadır Sina Şener, buradaki metnin Rilke’nin sanat üzerine yazmış olduğu ve “Sihir” başlığı altında bu değişimi tarif eden bir şiire atıfta bulunulduğu dipnotunu düşmüştür. Şiirin Türkçeye çevrimi şu şekildedir: “Tasviri imkansız bir değişimden doğuyor / böyle eserler: Hisset! Ve inan! / Hep acısını çekeriz: kül olur alevler, / ama, sanatta: aleve yükselmiş görünür basit söz... / oysa aslında kumrunun sesidir o / görünmeyen sevdiğini çağırır (Arendt 2006, p. 248).”

topraklarından savaşı kovmuş olduğu düşünölen yaşlı kıtanın güney ucunda, Balkanlar'da milliyetçi çatışmaların ve yeni savaşların uç veriş... Etnisizmin ve milliyetçiliğın, sadece Avrupa'da değil, dünyanın pek çok bölgesinde bir hayalet gibi belirmesi, 'ortak yaşam alanları' nı kurmanın hangi norm ve kurumsal düzenlemeler etrafında gelişeceğini tartışmaya açıyordu. Kültürel self-determinasyon, çoğulculuk, çok kültürlölük, farklılığın tanınması gibi kavramlar etrafında gelişen tartışmalar için birleştirici bir rol yükleniyordu kamusal alan kavramı."

Bugün, üzerine detaylı incelemeler yapılan Kamusal Alan kavramı, yirminci yüzyılın ikinci yarısında Hannah Arendt ve Jurgen Habermas'ın yapmış oldukları siyasi kuram çalışmalarına dayanmaktadır (Zabcı, p. 1). Ancak 'her kavram karşıtlığıyla birlikte doğar' görüşü esas alınarak, kamusal alandan bahsederken özel alan kavramının da irdelenmesi gerekmektedir. Zira bu iki kavram birbirleriyle kurdukları ikili karşıtlıkla anlam kazanmaktadır.

Tarihsel olarak kamu ve özel kavramlarının ilk ortaya çıkışı Antik Yunan Uygarlığı'na dayanmaktadır. Yunanlıların kurmuş oldukları kent devleti adı verilen siyasi örgütlenme biçimine göre 'koine' ve 'oikos' olarak adlandırılan iki farklı yaşam alanı ortaya çıkmıştır. 'Koine' yurttaşların ortak olarak kullandıkları polis'in alanı yani kamusal alan olarak kabul edilirken; 'oikos' ise bireylere ait olan hane hayatını temsil etmekte ve bugünkü kullanımıyla özel alana karşılık gelmektedir (Yılmaz 2007, p. 14). Batı dillerinde belirgin bir şekilde kullanılması ise 15. yüzyılın ikinci yarısında görölmektedir. Kamu (public) kelimesinin İngilizcede ilk olarak 1470 yılında Malory tarafından 'toplumun ortak çıkarını' ifade etmek için kullanıldığı görölmektedir. Kelimeye bu kullanımından yaklaşık olarak yetmiş yıl sonra 'genel gözleme açık ve ortada olan' ifadesiyle yeni bir anlam daha eklenmiştir. İngilizcede özel (private) kelimesi ise ilk olarak 1540'lı yıllarda 'ayrıcılık' kiş i anlamıyla halk ile devletin üst düzey yöneticilerini ayırt etmek amacıyla kullanılmıştır. 17. yüzyılın sonları itibarıyla 'kamu/sal' kavramı, 'herkesin denetimine açık olan'; 'özel' kavramı ise 'kişinin ailesi ve arkadaşları ile sınırlanan saklanmış bir yaşam bölgesi' olarak kullanılmaktadır. Kamu kavramının Fransızcada 17. yüzyıl ortalarında, tiyatro seyircilerinin oluşturduğu topluluğu tanımlamak için 'le public' kelimesiyle; Almandada ise 18. yüzyılda, burjuva toplumuna ait bir kavram olarak 'öffen' kelimesiyle kullanıldığı görölmektedir (Yılmaz 2007, pp. 1-2).

Avrupa'da, 'Kamusal' olanın kimleri içerdiği ve 'kamuya' çıkıldığında çıkılan yerin neresi olduğu konusu, 18. yüzyılın başlarında netleşerek modern ifadesini bulmuştur. Bu modern ifade biçimine göre kamusal alan, artık yalnızca aile ve yakın arkadaş

kesimlerinden farklı konumdaki toplumsallığı değil; çok çeşitli insanları kapsayan, tanıdıklar ve yabancıların oluşturduğu alan anlamını kazanmıştır (Sennett 2013, p. 33).

Bugün, her ne kadar dünya üzerindeki tüm farklılıklar silinmeye başlasa da, insanoğlu toplumsal koşullar doğrultusunda yanlışları ve doğruları belirler duruma gelmiştir. Doğa ile insan arasında çeşitli koşullanmalar mevcuttur. Bu koşullanmalar içerisinde insanoğlunun kendi yaratmış olduğu koşullanmaların mutlak doğrulara dönüşmesi sanatın da yapısının belirlenmesini beraberinde getirmiştir. Tiyatro sanatının son dönem içerisinde yaratmaya çalıştığı değişim, oyunlarda alışlagelen durumların dışına çıkılmasına sebebiyet vermiştir. Kamusal yaşam ile özel yaşam arasındaki ayrımın ortadan kalkması, günümüz şartlarında toplumsallık ile karşılanabilecek bir rol değişimine sebep olmuştur. 19. yüzyıl itibarıyla seyircinin ışığı kapatılarak aydınlıktan sessizliğe terk edilmesi, seyirciden bir eylem beklentisinin mümkünlüğü sorusunu akıllara getirmektedir. Buradaki eylem, o an içerisinde yaratılan hareketlilik ya da seyircinin sahnede olana kendini kaptırması değildir. Ancak mevcut yapı içerisinde dikizleyici konumuna gelen seyircinin, sahnede söylenen sözü alımlaması ve sahneden başlayarak seyircide bir eylem yaratılabilirliği şüpheyile karşılanmaktadır (Gürkan 2011, p. 12).

Richard Sennett (2013, p. 402), ‘Kamusal İnsanın Çöküşü’ adlı kitabının ‘Sanatından Mahrum Edilen Aktör’ bölümünde: “*Toplum bir tiyatrodur ve tüm insanlar da aktör.*” anlamına gelen ‘*theatrum mundi*’ idealini anlamlı bulmakla birlikte, zamanın dışında kalan bir kavram olduğunu belirtmektedir. Bunun nedeni için de modern toplumda insanların, sanatı olmayan aktörler haline geldiğini belirtmektedir. Çünkü Sennett’e göre; kamusal dünyada duyguların takdimi kişi dışıdır. Kişilerin kendi yaşamışlığını başkalarına aktarması ise özeldir. Örneğin; bir kişinin karşısındakine ailedeki bir ölüm olayını anlatırken, anlattığı hikaye dinleyeni ne kadar etkilerse, olay onun için de bir o kadar tesirli olur. Buradaki duygu takdimi, bir aktörün yaptığı işle aynı ilişkidir (Sennett 2013, pp. 402-403). Sennett’in esasında vurgulamak istediği; 18. yüzyılda hareketli bir seyirciden söz edilirken, modern toplumda bu hareketli seyircinin yerini, sessizleşen ve mahremiyetini ön planda tutan seyirciye (dikizleyen seyirci) bırakmasıdır (Gürkan 2011, p. 13).

Daha önce de ifade edildiği gibi; bugün gerçekleştirilen tüm çabalar, tiyatro sanatının bu eylemsizleşme halini harekete geçirmesi üzerinedir. Bu noktada belirtmek gerekir ki; bugün tartışılması gereken husus tiyatronun ne olduğu yerine, ne olması

gerekliliğidir. Bu gayede tiyatro, seyirciyi harekete geçirmek uğruna pek çok yol denemiştir. Örneğin; seyirciye, üzerine konuşamayacağı kadar yabancı bir oyun seyrettirmek, yani seyirciyi beklenmedik olanla karşı karşıya bırakmak bu yollardan bir tanesidir (Gürkan 2011, p. 13). Tiyatronun seyirciyle buluştuğu anda yapılıyor olmasının olanaklarından faydalanmak isteyen Fütüristler, 1909 yılında yayınladıkları: “*Gelin sahnede reform yapalım*” şeklinde başladıkları manifestolarında; ‘Varyete Tiyatrosu’na övgüler düzmekle birlikte, çağdaş tiyatroya tiksinti duyduklarını belirtiyorlardı (Marinetti 1990, p. 179). Fütüristler, ‘Varyete Tiyatrosu’na övgüler düzmelerinin nedeni olarak, bu tiyatro biçiminin hiçbir geleneğe bağlı olmaması ve de seyircileri eğlendirmeye çalışması olarak gösteriyorlardı. Bu yapıya göre seyirci yerinde hareketsiz oturmak yerine, sahneye kontrolsüzce sözler sarf etmekteydiler. Hatta seyirciyi harekete geçirmek için seyircinin sandalyesine tutkal sürmek bile denedikleri birçok yoldan bir tanesini teşkil etmektedir. Eğer ki bugün, bu ve benzeri yöntemler, sonuçsuz olarak değerlendiriliyorsa; belki de sahnenin, öncelikle sahnede olan üzerinden bir dönüşümü elzem kılınmalıdır (Gürkan 2011, p. 13).

19. yüzyıl sonlarına gelindiğinde, seyirciye yüklenen tüm tanımlamaların geçerliliğini yitirdiğini belirten Richard Sennett (2013, p. 284), bunun nedeni olarak da sanatta var olan düşünsellik ve yaratıcılık kaynaklarının artık günlük yaşamı beslemeye elverişli olmadığı şeklinde ifade etmektedir. Öte yandan sanat, ideolojilerin bir parçası olmamak adına hükümsüzlüğünü ilan etse de mevcut varlığını sürdürmeye devam etmektedir (Gürkan 2011, p. 14). Jean Baudrillard (2012, p. 52), ‘Sanat Komplosu’nda riyakarlıkla suçladığı bu durum için şu ifadeleri kullanmaktadır:

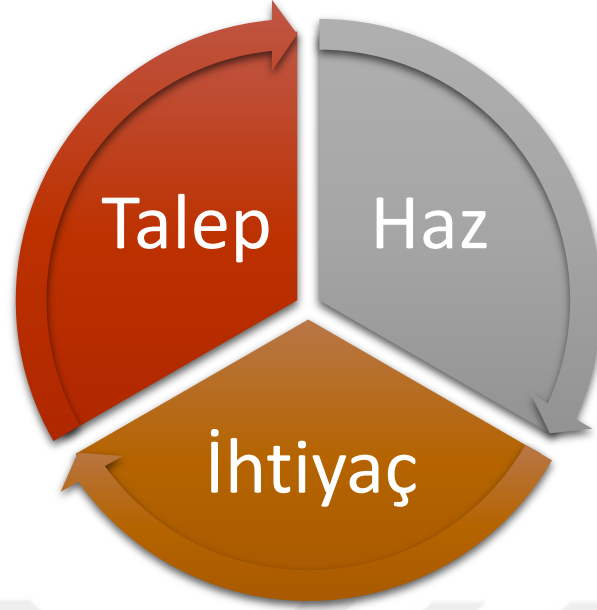
“Çağdaş sanatın bütün riyâkârlığı da burada: Hükümsüzlüğe, anlamsızlığa, saçmalığa talip olmak, zaten hükümsüzken hükümsüz olmak için çırpınmak. Yüzeysel terimlerle yüzeysellik iddiasında olmak. Ama hükümsüzlük herkesin harcı olmayan esrarlı bir vasıftır. Anlamsızlık -hakiki anlamsızlık, anlamın karşısına muzafferce dikilen anlamsızlık, anlamın yokluğu, anlamı kaybetme sanatı-, buna ulaşmak için kılını bile kıpırdatmayan birkaç istisnai esere nasip olan ender bir vasıftır.”

Baudrillard’ın bu yaklaşımı sadece anlamsızlığı ya da boşluğun içinde aranan anlamsızlığı ortaya koymaktadır. Nagihan Gürkan (2011, p. 14), ‘Sahnenin Seyircide Açtığı Alan Sorunsalı’ başlığını taşıyan tez çalışmasında, var olan bu anlamsız ortam için: “*kamusal alanda varlığını ispatlayamayan kişi ya gitgide kendisine kapanacak ya da varlığının ispatı için dengeleri ters taraftan bozarak özel alanını tamamen kamusalın ışığına bırakacaktır*” tespitini yapmıştır. Bu tespit aynı zamanda bugünün sanatçı psikolojisini de gözler önüne sermektedir. Günümüzün kaotik sanat yapısında,

özellikle de sahne sanatlarında; seyirci topluluğunun karşısında yer alan yüksek sahneden tek taraflı bir biçim ile yapılan konuşmalar giderek terk edilerek, kendi içlerine kapanan grupların oluşumuna sebebiyet vermişlerdir. Ancak bu çeşit farklı denemeler de yeni bir eylemsizlik haline gelerek seyircinin yeni sessizliklere sürüklenmesine neden olmaktadır (Gürkan 2011, p. 14).

Sanatçı açısından, sanatın eyleminin bir göstergesi olarak neye karşı bir başkaldırı olması gerekliliği, seyirciye saldırmayı da içeren farklı yönelimlere neden olmakta; ancak seyirci açısından bu durum anlık şoklardan ileriye gidememektedir. Sanatçıların göz ardı ettiği husus; her ne kadar sadece seyreden bir seyirci istememesine karşın, kitle insanının, günümüzde hüküm vermez, heyecana, tahrike yatkın birine dönüşmesi, fakat bunun yanında da tüketim yetisinin de artmasıdır (Arendt 2004, p. 235; Gürkan 2011, p. 15). Çünkü günümüz kitle insanı, kendisinden çok içerisinde yaşadığı dünyaya yabancılaştığı gibi; bu yabancılaşma sonucunda da var olabilme yollarını kapatmıştır. Bu durum karşısında sanatın da tüm eylemlilik alanını reddettiği için kendisine sanat alanı içerisinde yer bulması mümkün değildir. Sanatın yapacağı ancak kendi dilini aramak olmalıdır. Zira sanat eseri artık bir tüketim nesnesine dönüşmüştür. Buna karşın sanat eserinden sürekli olarak güncelliğini koruması ve de yenilenmesi beklenmektedir ki bu da sanat eserinin kalımlılığını ortadan kaldıran en temel durumdur (Gürkan 2011, p. 15). Hannah Arendt (2006, p. 254)'in de dediği gibi: “*Var olan her şey görünmek zorundadır ve kendine özgü bir biçimi olmadan hiçbir şey görünemez.*” Bu açıdan bakıldığında sanat eserinde kalımlılık önem arz eder ama dünyasal bir üretime dönüşen sanat eseri için de sanatın eylemliliğinden bahsetmek oldukça güçleşmektedir.

Yukarıda yer alan sorunsal; psikoloji ve pazarlamanın haz, ihtiyaç ve talep döngüsü içerisinde konumlandırılan kuralını akıllara getirmektedir. Bu konumlandırmaya göre eğer ki haz, ihtiyacı çağrıştırıyorsa, sanatın ihtiyaç haline nasıl getirilebileceği tartışmasını da beraberinde taşımaktadır.



Şekil 3.1: Haz, ihtiyaç ve talep döngüsü

Bu durumun çözümü için de Maslow'un herkes tarafından bilinen ve birçok alanda kullanımı mümkün olan, 'İhtiyaçlar Hiyerarşisi' şeması kullanılabilir (Birkiye 2013, p. 237).



Şekil 3.2: Maslow'un İhtiyaçlar Hiyerarşisi

Maslow'un 'İhtiyaçlar Hiyerarşisi' kuramına göre insan ilk olarak beslenmek, üremek, uyumak ve boşaltmak gibi en temel ihtiyaçlarını giderme yolunu tutmaktadır. İkinci aşamada yer alan güvenlik ihtiyacı ise barınmak ve hayatını devam ettirecek bir iş

ortamı gibi kendini ve ailesini tehlikeden uzakta tutarak yaşamını emniyetli bir şekilde idame ettirmektedir. Üçüncü aşama bir yere, bir topluluğa aitlik, sevme ve sevilme gibi aidiyet duygularını nitelendirirken; dördüncü aşama bireyin kendine ve başkalarına saygısı, başarı kazanma ve yeterlilik ihtiyaçlarıdır. Son aşamada ise erdem, yaratıcılık, doğallık, problem çözme, önyargısız olma, gerçekliğin kabulü gibi yöntemlerle kişinin kendini gerçekleştirmesidir (Birkiye 2013, p. 237; eğitim.erciyes.edu.tr 2015). Buradan da anlaşılacağı gibi sanatın ihtiyaç olarak görülebilmesi için öncelikle pek çok ihtiyacın karşılanması gerekiyor. Ancak alıcı sanat eserinden aldığı, verileden daha değerli bir olgu olarak görürse bu ihtiyaç yukarıda yer alan şeklin en üstteki üç bölümüne denk gelebilmektedir (Birkiye 2013, p. 237). Bununla birlikte Hill ve O’Sullivanlar, Maslow’un ‘İhtiyaçlar Hiyerarşisi’ kavramını sanat açısından aşağıda yer alan şekle göre uygulayarak sanatın bu ihtiyaçların tümünü karşılayabileceği görüşünü savunmaktadırlar.



Şekil 3.3: Maslow’un İhtiyaçlar Hiyerarşisi’nin Hill ve O’Sullivanlar tarafından sanata uygulanması (Birkiye 2013, p. 238)

Maslow’un ‘İhtiyaçlar Hiyerarşisi’ yaygınlıkla beş basamaktan oluşuyor olsa da 1990 yılından sonraki Maslow eserleri incelendiğinde, bu yapıya bilişsel, estetik ve tümüyle insan olma ihtiyaçlarının da eklenmesiyle bu sayının sekiz basamağa çıktığı gözlemlenmektedir (Civelek 2015). Bu değerlendirmeye göre de sanat, estetik haz yarattığı ölçüde zaten bir ihtiyaçtır.



Şekil 3.4: Maslow'un 1990 Sonrası İhtiyaçlar Hiyerarşisi (Civelek 2015; Kalok 2014)

Eylem tartışmasına geri dönülecek olunursa; daha önce eylem tanımlaması yapılırken eylemden, beklenmedik yönü ve iktidar sistemlerinden bağımsız duruşuyla iktidara karşı bir tehdit oluşturan yeni bir siyaset biçimi olarak bahsedilmişti. Sanatın, yalnızca eğlence kültürüne hizmet etme yönüyle bu eylemliliği gerçekleştirebilmesini söylemek mümkün değildir. Ancak sanat; kitle kültürüne sunulan eğlence amacından, sanatçının kendini ifşasından, seyircinin kullanım alanından ve de amacına dönüşen yapısından sıyrılabilirse sanatın eylemliliğinden söz edilebilecektir. Bu nedenle de eylemi başlatan oyuncu ve de eylemi devam ettiren seyirci açısından söz konusu farkındalığın oluşması gerekmektedir (Gürkan 2011, p. 15).

3.2. Tiyatrodaki Yeni İfade

Frankfurt Okulu sosyoloji ve felsefe profesörlerinden Theodor W. Adorno, toplumun bölünmüşlüğüne ancak sanatın birleştirebileceğini savunur. Ona göre sanat, yanlışlıkların ve bölünmüşlüklerin arasında bir sığınma noktasıdır ve bütünselliği ifade eder. Adorno, bu yaklaşımıyla Plato ve Aristoteles'ten beri süre gelen mimesis kuramını karşısına alır. Sanat, artık toplumsal gerçekliği anlatmayacak, onu yansıtmayacaktır. Bunun tersine; toplum gerçeği için örnek oluşturacak, ona yol gösterecektir. Adorno, yanlış olarak belirlenen bir toplumda doğruluğun sanatla oluşacağını savunur. Çünkü sanatı, doğru ve düzenli bir toplumun güvencesi olarak

görür. Sanat yapıtının, içerisinde doğmuş olduğu toplumda yanlış gerçekliğe karşı olduğunu ifade eden bir yapı olduğunu söyler. Adorno'ya göre, sanatın varlık alanı toplumsal gerçekliğin tümüyle dışındadır. Dolayısıyla sanat yapıtının toplumsal gerçekliğin dışında bir başkalık olarak belirler. Böylece, sanatın toplum gerçegiine müdahalesi tümüyle korunmuş olur (Dellaloğlu 2007, pp. 58-59).

Adorno, toplum içerisinde bir gerçekliik olarak, yozlaşmışlığın ve çarpıklığın bulunduğunu, bu nedenle de sanatın bunlardan uzakta tutulması gerektiğini söylemektedir. Böylelikle de sanat eseri uzlaşmaz toplum için bir uzlaşı noktası olacaktır. Esasında; Frankfurt Okulu'na göre de sanat toplumsaldır. Çünkü sanat, içerisinde bulunduğu topluma muhalif bir konumdadır. Bu muhalifliğini sürdürebilmesinin tek olasılığı da sanatın özerklik elde edebilmesinden geçmektedir (Özer 2013, p. 3).

Bugün var olan tüm oyunculuk metotları; bir doğru belirlemeleri, evrensellik kisvesi altında mevcut egemen ideolojik yapıların uygulama biçimleriyle benzer davranışı güderek tüm dünyaya aynımış gibi davranmaları ve de karmaşık oluşlarıyla eleştirilmektedirler. Bu benzerliğin tam karşıısına ise kültürel olan konularak, Adorno'nun işaret ettiği söylemden farklı bir yaklaşıma gidilmiştir (Gürkan 2011, p. 16). Halbuki Adorno (2012, p. 122)'nin 'Kültür Endüstrisi' adını taşıyan yapıtında aynen şöyle yazmaktadır: "*Kültüre, toplum içindeki işlevsel bağlantıları kaale alınmadan, insanın saf özünün tezahürü olarak bakılır.*" Ancak kültür kavramının özerk olduğunun düşünülmesi, sanatçının yaşadığı toplumsal normlardan ya da yaşamın yeniden üretilmesi gerçegiinden kaçılabilceğini düşünmek ve de bu durumu sanatsal üretimin sonuç hedefi olarak belirlemek sanat alanının da yok olması anlamına gelmektedir (Gürkan 2011, p. 16).

Öte yandan gerçekliik üzerine yapılan tartışmalara, ideoloji tartışmaları da eklenerek sanatın gündemi içerisine dahil edilmiş bulunmaktadır. En fazla tartışılan siyasal terimlerden bir tanesi olan ideoloji kavramı: "*belli bir türde örgütlenmiş siyasal eyleme temel sağlayan ve belli bir tutarlılığa sahip fikirler seti olarak tanımlanabilir*" (Heywood 2012, p. 41). Nagihan Gürkan (2011, p. 17), sanat ve ideoloji ilişkisi için: "*İdeolojiler, insanların dünyayla olan gerçekli ilişkileri arasında bir perde gibidir.*" yorumunu yapmaktadır. Çünkü ideoloji, dünyayı algılama ve de ifade etme biçimlerimizi etkilemektedir. Ania Loomba (2000, p. 45), Marx ve Engels'ten yaptığı

alıntı da fikirlerimizin etrafımızdaki dünyadan kaynaklandığını şu şekilde aktarmaktadır:

“Marx ve Engels fikirlerimizin etrafımızdaki dünyadan kaynaklandığını güçlü bir şekilde vurgulamışlardır: ‘Hayatı belirleyen bilinç değil, bilinci belirleyen hayattır.’ Kendi kendimize kavrayışımız dahil olmak üzere tüm fikirlerimiz, içinde yaşadığımız dünyadan serpilir. Ve bu dünya, kapitalizm koşulları altında, bir dizi yanılısına doğurur.”

Burada anlatılmak istenene göre; düşündüğümüz şeylerin kaynağının nereden geldiğini dahi bilmemizin mümkünlüğüdür. Dolayısıyla hayat artık gerçek değilken, sanatın hayattan daha gerçek olmasını beklemek anlamsızlaşmıştır. Gerçekliğin ne olduğuna dair yapılan tartışmalarla birlikte sanatın temsili de; sanatın kendi içinde yeni bir söylem yaratmaması ve de var olan iktidar yapılarından sıyrılmasının yollarının aranması şekliyle sorgulanmaya başlanmıştır. Gerçekliğe duyulan kuşkunun giderek artmasıyla sahne ve seyir yeri, yani sanat ve hayat arasındaki sınır sorgulanır hale gelmiştir (Gürkan 2011, p. 17). Süreyya Karacabey (2007, p. 36), bu durumu şu şekilde ifade etmektedir:

“Hayatla sanat arasındaki boşluğun doldurulması, seyir yeriyle sahne arasındaki boşluğun doldurulmasına da karşılık gelecektir; bu da yeni bir estetik alımlama, hatta sahneye ait göstergelerin tamamında bir değişim demektir.”

Karacabey’in yukarıda belirtmiş olduğu düşüncesinin özü; bugün gerçeklik algısı ile birlikte sanatın da değişmiş olmasıdır. Donald Kuspit (2010, p. 36), bu durumu sanat sonrası bir süreç olarak değerlendirir ve bu duruma göre de hayat artık sanat haline dönüşmüştür. Jean Baudrillard (2012, p. 21)’ın ‘Sanat Komplosu’ adlı kitabının sunuşunu yazan Sylvère Lotringer, bugünkü sanat durumunu değerlendirdiği yazısında, günümüz sanatını oldukça başarılı bulmakla birlikte bugün tartışılması gerekenin hala sanat mı olup olmadığını söylemektedir:

“Artık sanatın, sanat olmadığı varsayılan herhangi bir şeyden farkı kalmadı. Ama bu durum onu katlanarak büyümekten alıkoymuyor. Büyük şamatalarla durmadan ilan edilen ‘sanatın sonu’ hiç gelmedi. Bunun yerine, kültürel aşırı-üretim, zincirinden boşanmışçasına çoğaldı. Sanat bugün hiç olmadığı kadar başarılı –peki hala sanat mı?”

Postmodern dünyada sanatın sonunun geldiği üzerine yapılan tartışmalar neyin gerçek, neyin yanılısına, neyin temsil ve de neyin taklit olduğu üzerine düşünülmesine sebebiyet vermiştir. Bu durum tiyatro sanatında ise gerek sahneleme, gerek oyunculuk yaklaşımlarında, gerekse seyirci yaklaşımlarında farklı yollara gidilmesine neden olmuştur. Bundan bütünlüklü özne ve hayatın kurgusallığından kaçınmaya çalışılarak (Gürkan 2011, p. 18) toplumun apaçık doğrular olarak ele aldığı ve de herkesin paylaştığı fikirler değerlendirilerek ortak duyular (Loomba 2000, p. 48) tiyatrodaki yeni

bir söylem yaratabilmek adına sorgulanmaya başlamıştır. Anna Loomba (2000, pp. 58-59), Foucault'un söylem kuramını şu şekilde açıklamaktadır:

“(Söylem) düşüncenin söz ya da söyleyişle iletilmesi; bir anlatı, öykü ya da açıklama; aşinalık ve bir konunun uzunca ele alındığı ya da işlendiği sözlü ya da yazılı analiz.”
“Söylem düzeni, yalnızca düşünüleni ya da söyleneni içermekle kalmaz; aynı zamanda neyin söylenip neyin dışlanacağını, neyin delilik ya da itaatsizlik olarak görülüp neyin hastalık ya da toplumsal açıdan kabule şayan sayılabileceğini düzenler. Bu anlamda söylem, dilin belli tarzlarda kullanıldığı bütün bir bölge ya da alandır. Bu bölge insan pratiklerinde, kurumlarında ve eylemlerinde kök salar. /.../ Söylemsel pratikler bireylerin bu söylemlerin dışına çıkararak düşünmelerini zorlaştırır –bu yüzden, söylemler aynı zamanda iktidar ve denetim uygular.”

Çağımızın sanatsal açıdan problemi, sanatın söylemi yeniden yaratma düşlemiyle gerçeklik ilişkisi ve kurgusu üzerine bulunmaktadır. Çünkü kurgu ve gerçeklik ilişkisi içerisindeki tüm yapı, günümüz çerçevesinde karmaşıklaştığı gibi; bugün var olan bir gerçeklikten de söz edilememektedir. Ayrıca gerçeklik algısındaki bu değişim, temsille ilgili tartışmaları da beraberinde sürüklemektedir. Bu belirsizlik hali; sanatın, gerçekliğin kurmacasını yeniden üretmesine neden olmaktadır (Gürkan 2011, p. 19). Süreyya Karacabey (2003, pp. 42-43)'in 'Modern Sonrasında Dramatik Metinler' başlığını taşıyan makalesinde bu durum, karşı-kurmaca olarak anlatılmaktadır. Baudrillard'ın simülasyon benzetmesi üzerinden şu açıklamayı yapmaktadır:

“/.../ toplumsal yapıda, gerçeklik ve suretleri birbirine karışmış, gerçeklik yeniden üretilir olanın eşdeğeri haline gelmiştir. /.../ Suretlerin asıllarından daha gerçek bir şeye dönüştüğü bu durum 'hipergerçeklik' durumudur ve, 'simülasyonun ufkundan' kaybolan bir dünyada her şey tiyatrodur; ama her şey tiyatro haline geldiğinde, ortada herhangi bir sahne, mesafe, bakış kalmaz.”

Dolayısıyla böyle bir yapı içerisinde sanattaki temsil vasıfsızlaştığı gibi; sahnenin, gerçekliğin kurmacasından kurtulmak için gerçeği araması ve de bunu hayatın koşullarıyla yapması, seyirciyle olan iletişimi ortadan kaldırmaktadır (Gürkan 2011, p. 20). Halbuki; sahne ve seyirci arasında olması gereken mesafe bu ikili ilişkinin iletişim koşuludur (Rancière 2013, p. 16).

Tiyatro sanatının bir temsil sanatı olmasından kaynaklı, diğer sanat dallarından farklı olarak, temsil sorununun tiyatro sanatı ile tartışılması önemlidir. Süreyya Karacabey (2003, p. 45), temsil sorununun ortaya çıkmasının nedenini, gerçeklik ve kurmaca arasındaki ayrımın bulanıklaşması olarak göstermekle birlikte, bu durumun teatrallik anlayışıyla beraber dramatik metinleri de etkilediğini belirtmektedir. Teatral olan, sahnenin kendi biçimi ve diliyle sahne gerçekliğini yaratmasını işaret ettiğine göre, sahne ve seyir yeri arasındaki eylem alanı tartışması açısından önemli bir noktadır.

Sanat tarihçisi ve kuramcı-eleştirmen Micheal Fried, ‘Absorption and Theatricality’ (İçe Kapanma ve Teatrallik) adını verdiği çalışmasının ‘Diderot Çağında Resim ve Resme Bakma’ başlıklı bölümünde, dönemin resim anlayışını alımlama estetiğinin terimleri ile incelemekte ve de *“bir şeyi yavaş yavaş içine alma, içine çekme, bütün dikkatini bir şeye verme anlamlarını taşıyan absorption”* (Güçbilmez 2006, p. 29) ve teatrallik terimlerini birbirinin karşısı anlamları niteleyen terimler olarak tarif etmektedir. Fried, teatrallik terimini: *“öz-farkındalığı olan ve kendini bilinçli bir biçimde izlenmeye/bakılmaya açan sanat eserlerinin olumsuz, ortak niteliği”* (Güçbilmez 2006, p. 29) olarak tanımlamaktadır. Çünkü Fried’e göre kendisini sunumla ve seyirci varlığıyla koşullamış bir sanat eseri teatral olarak kabul edilmekte; sanat eseri kendisini seyirci bakışına açmasıyla nesneleşerek, kendi varlık gerekçesini kendi içinde üretememektedir (Güçbilmez 2006, p. 29). Yani Fried’in düşüncesinde, sanat eserinin de kendisine özgü bir varlık alanı vardır ve de seyirci ön kabulüne göre yapılan üretim bu alanı kısıtlamaktadır. Ancak sanat eseri, seyircisinin dikkatini kazanarak, onu içerisine çekebilirse sanatın varlık alanından bahsetmek mümkünleşebilmektedir.

Beliz Güçbilmez (2006, p. 30), ‘Performans Sanatı: Nietzsche’nin Kehaneti’ adını verdiği makalesinde resim sanatındaki teatrallik için şu cümleyi kurmaktadır: *“Resimdeki kişilerin izleniyor olduklarının bilgisine sahip olduklarını gösteren yapay bir poz, bir bakış ya da duruş bu özdeşleşmeye ket vuruyor, resmi teatralleştiriyordu.”* Öyleyse tiyatro sanatının da bu suçlamanın ötesine geçebilmesi için seyirci varlığını kabullenen her türlü eğilim dışarıda bırakılmalı: uzun tiradlar, aparlar yerlerini daha doğal bir konuşma düzenine bırakmalıdır ki bu da dördüncü duvar ilkesini akla getirmektedir (Güçbilmez 2006, p. 30). Tiyatroyu hem bir temsil hem de bir performans sanatı olarak değerlendiren Güçbilmez (2006, p. 32)’in tiyatroyu resimden ayıran yazısında, gösterinin koşullarından oyuncu ile birlikte günümüz tiyatrosunda *“/.../ bir başka yere, duruma ya da zamana işaret etmeyen, yalnızca ‘şimdi’ye buraya ve oyunun kendisine işaret eden”* bir gösteri biçimi çıktığını ifade etmektedir. Tiyatrodaki tüm gerçeklik ve kurmaca tartışmaları, tiyatro sanatının malzemesinin insan olması noktasında yıkılmaktadır. Karacabey (2003, p. 41), Joachim Kaiser’den yapmış olduğu alıntıda bu tartışmayı şu şekilde açıklamaktadır:

“/.../ anlamdan kaçma ve kişisellikten arınma olarak görünen eğilim, tiyatroda tutarlı bir biçimde yürüyemeyecektir. O insanlar tarafından oynanır. Kişisellikten arındırma çabalarına karşın, malzemesi insandır.”

Tiyatro bu yönüyle kendi varlığından şüphe duymakla birlikte, yeni bir söylem düzeni yaratmamak adına sahnenin kendisini hükümsüzleştirmektedir. Bu tartışmalar, bugün özellikle de edebi metinler üzerinden gerçekleşmektedir. Daha önce de ifade edildiği gibi tiyatro sanatı seyircisiyle karşılaşmadığı zaman tamamlanmamış bir yapı olarak değerlendirilmektedir. Bu noktada okuyucuda tamamlanan bir edebi eserle, seyircide tamamlanan bir gösteri farklı disiplinlerdir. Seyirciye bilet satılmış olması ya da seyircinin gösteriye davet edilerek aynı mekanda bir araya gelmeleri; seyirci sahneye yönünü döndürmüş gösteriyi beklemekteyken, sahnenin süreklilikle orada yokmuş gibi davranmaya çalışması seyircide bir süreç oluşmasını engelleyecektir (Gürkan 2011, p. 21).

Jacques Rancière (2013, p. 17), yanılısamaların kaybolması durumunun; sanatçıları, seyirciler üzerindeki baskıyı arttırmaya sevk ettireceği görüşündedir:

“/.../ yanılısamaların kaybolması, sanatçıları seyirciler üzerindeki baskıyı arttırmaya sevk edebilir: İcra seyircileri edilgen tutumlarından çıkarıp ortak bir dünyanın etkin katılımcılarına dönüştürürse, belki seyirciler ne yapılması gerektiğini öğrenir. /.../ Dramaturg veya yönetmen seyirciye ne yaptırmak istediklerini bilmeseler bile, en azından bir şeyi bilirler: Bir şey yapmak gerektiğini, etkinliği edilgenlikten ayırtan uçurumu aşmak gerektiğini. /.../ Fakat mesafeyi yaratanın bizzat mesafeyi ortadan kaldırma arzusu olup olmadığını sorarak, problemin unsurlarını tersine çeviremez miyiz? Yerinde oturan seyircinin etkin olmadığını söylememize izin veren şey, etkin ve edilgen arasında önceden kurulmuş radikal bir karşıtlıktan başka nedir ki?”

Yukarıda anlatılan yanılısama haline göre; mesafeyi ortadan kaldırmaya çalışanlar aynı zamanda mesafeyi yaratanlar olarak değerlendirilmektedir. Var olan ön kabulün aksine seyirci de gözlemleyerek, seçerek, karşılaştırarak ya da yorumlayarak eylemde bulunmaktadır. Seyirci, karşısına geçtiği icrada gördüğünü, başka sahnelerde ve de başka yerlerde gördükleriyle ilişkilendirir. Seyircinin katılım noktası ise icrayı kendi usulünce yeniden oluşturmasıyla mümkündür. Çünkü seyirciler, her ne kadar mesafeli seyirciler olsalar da seyrettikleri gösterinin de etkin yorumcularıdır (Rancière 2013, pp. 18-19).

Sonuç olarak, Postmodern dünyada hayatla sanat arasında herhangi bir ayrımın kalmadığı görülmektedir. Postmodern eleştiri biçiminde en az sanat kadar yaşam da insanı düşünmeye zorlamakla birlikte sanat gibi yaşam da belirlenmişlikler, belirlenmemişlikler ve de dolaylılıklarla doludur. Bu nedenle de gerçeklikle sanat ve sanattaki türler arasında değişmez ya da tamamlanabilir farklar ortadan kalkmıştır. Tüm anlatımlar artık söylemden ibarettir (Sayın 1991, p. 15).

3.3. Tamamlayıcı Olarak Seyirci

Bir önceki bölüm olan ‘Tiyatrodaki Yeni İfade’ başlığı altında, sanatın temsilden ve kurmacadan uzaklaşması tartışılırken, tiyatro sanatının diğer sanatlardan farklı olarak temsile dayandığının altı çizilmişti. Bu durum göz önünde bulundurularak, sahnenin seyircide tamamlanması incelenirken postmodern edebiyat eleştirisi tartışmaları ve de edebi yapının alımlayıcı ile olan iletişim yapısından yararlanılacaktır.

Postmodern eğilim tartışmaları, yapının tek bir anlamının olduğu ve sanatçının görevinin de bunu ortaya çıkarmak olduğu şeklindeki sorgulamaları beraberinde getirerek, bugün sanat eserine yaklaşım ve sanatçının kendi üretim süreciyle kurduğu ilişki biçiminin de değişmesine sebebiyet vermiştir. Günümüzde alıcısıyla karşılaşan bir yapının üretim sürecinin devam ettiği görüşü üzerinde durulmaktadır. Her ne kadar edebiyatta bu durum üzerine yapılan incelemeler oldukça geniş yankı uyandırsa da tiyatrodaki da benzer araştırmalar ve ilişki biçimleri saptanmıştır. Değişen ilişki biçimleri ile bugün sanat yapısının tek bir anlatım biçiminin olmadığı kabul gören bir gerçektir. Örneğin; edebiyatta alımlama estetiği ile metnin anlamı, okur ve metin arasındaki diyalogla çözüme ulaşmaktadır (Gürkan 2011, p. 24).

20. yüzyılın başlangıcına kadar olan süreçte, edebi metinlerde yazar belirleyici olarak görülmekteydi. Dolayısıyla da okuyucu, metni yazarın düşündüğü şekilde çözümlenmekle mükellef bulunmaktaydı. Ancak 20. yüzyılın başlarından itibaren bu durum değişerek; yenilikçiler, biçimciler, yapısalcılar ve de göstergebilimcilerin ışığı altında okura, metni yazarından bağımsız olarak ele alma yetisi verildiği görülmektedir (Sayın 1991, p. 5).

1960 sonrasında ortaya çıkan alımlama kuramı ya da estetiği ile okurun edebiyattaki rolü inceleme altına alınarak, metnin hiçbir zaman okuyucudan bağımsız olamayacağı düşüncesi ortaya çıkmıştır (Öztoprak 2010, p. 3). Alımlama kavramı; kökeni itibarıyla Latince ‘recipere’den gelmekte ve de ‘karşılama, alma, bir eserin etkisi’ anlamlarında kullanılmaktadır. Edebiyat ise okuyucu ya da dinleyici olarak her türlü iletişimsel edinim biçimi anlamında kullanılan bir kelimedir. Alımlama estetiği kuramı ilk olarak 1967 yılında Hans Robert Jauss tarafından ortaya konmuştur. Jauss, edebiyatı estetik ve tarihsel bir bütün olarak ele alarak, edebiyat tarihini, yazarın yaşamını ve eserini kronolojik sıralamayla ortaya koyan anlayışı reddetmekte; edebi eserlerin değerlendirilme ve yorumlanmasında okuma süresi ve okura/alımlayıcıya önem

vermektedir (Ekiz 2007, pp. 120-121). Jauß, okurun/alımlayıcının önemini şu sözlerle vurgulamaktadır:

“Yazar, eser ve alımlayıcı üçgeninde sonuncusu sadece pasif bir parça, salt reaksiyonlar zinciri değil; aksine o, tekrar bir tarih oluşturucu enerjidir. Edebî eserin tarihsel yaşama, alımlayıcılarının aktif katılımı olmaksızın düşünülemez” (Ekiz 2007, p. 121).

Hans Robert Jauß’un yaptığı esas itibarıyla okur ve yazar arasındaki diyalojik ilişkiyi ön plana çıkartmaktır. Jauß gibi Wolfgang Iser’de 1969 yılında etki estetiği kuramını ortaya atarak; edebî eserin sanatsal ve estetik olmak üzere iki kutuptan oluştuğunu belirtmektedir. Iser’e göre sanatsal kutup, yazarın meydana getirdiği metinden oluşurken; estetik kutup ise okurun somutlamalarından oluşmaktadır. Bu kurama göre; okura, metinde anlamı oluşturma yetisi verilerek; bir anlamda okur, pasif alımlayıcı konumundan, aktif anlam üreten konumuna geçirilmiştir (Ekiz 2007, pp. 122-123). Bu noktada belirtilmesi gereken metnin kodları ile okuyucunun onları çözmek için kullandığı kodların her zaman birbiriyle uyuşmadığıdır. Wolfgang Iser’e göre okur metni içsel olarak tutarlı bir şekilde oluşturmalı ve parçalar bütüne tutarlı olacak şekilde uyarlanmalıdır (Eagleton 2004, p. 108).

Gestalt psikolojisine göre insan; öğrenmeyi, dışarıdan gelen duyumlara ya da karşılaştığı uyarıcılara göre kendisinden bir şeyler katarak ve de yeniden örgütleyerek sağlamaktadır. Çünkü insanlar, uyarıcıları birbirinden ayrılmış şekilde değil, bir bütün olarak algılamaktadır. Metinde tıpkı uyarıcılar gibi ancak bir bütün olarak algılanabilir. Burada uyaran sözcükler olmasına karşın; okur, sahip olduğu inançlar, değerler, kişisel yaşantı, bilgi ve kültür birikimine göre alımlamada bulunur ve de sözcüklerin onda yarattığı belirsizliklerden yola çıkarak, metni yeniden örgütler (Öztek 2010, p. 3).

Wolfgang Iser, metin ile okuyucu arasındaki ilişki ile insanların birbirleriyle kurdukları ilişki arasında bir bağ kurmaktadır. Iser’e göre insan ilişkilerindeki bilinmezlik ve anlaşılmazlık ile metindeki boşluklar aynı şeyi nitelemektedir. Bu boşluklar, okuyucunun tamamlaması için bırakılmışlardır. Her ne kadar bu yaklaşım bir özgürlük alanını betimlese de; okur, bir o kadar da özgürlüğünden kısıtlanmaktadır. Çünkü metin içerisinde onu yönlendiren şeyler vardır. Buna karşın Stanley Fish, Iser’in belirlenmiş şeyler ve boşluklar ayrımına karşı çıkarak; belirlenmiş en yalın cümlelerin bile her okur tarafından farklı algılanabileceğini savunmakta ve de metni oluşturanın okur olduğunu belirtmektedir. Aynı tartışma tiyatro sanatı içinde geçerliliğini koruyarak, seyircinin seyrettiği oyunu kendisinin oluşturduğu

söylenmektedir (Gürkan 2011, pp. 25-26). Dilek Doltaş (2003, p. 30)'ta 'Postmodernizm ve Eleştirisi' başlığını taşıyan kitabında aynen bu durumu savunmaktadır:

“/.../ postmodern yaklaşımın özelliği, sanatçıyı ya da yapıtı ortaya çıkarmaktan çok izleyiciyi ön plana almasıdır. Yani, her postmodern seyirci izlediği oyunu kendisi yazar, kendisi oluşturur. Sergiyi gezen izleyici yapıtta ne görüyorsa, o yapıt odur. Okur da romanını kendi yazar.”

Ancak Fish'in savunduğu şekliyle yapıtın varlığını reddetmek, alımlayıcı ile eser arasındaki diyalog eksenini yok edecektir. Bu durum özellikle de tiyatrodaki oyunun; seyircisiyle tamamlanma durumunu gölgeleyecektir. Zira tiyatro sanatında seyirci; seyrettiğinin bir oyun olduğu önkabulüyle başlayan bir oynama sürecinde, oyuncu ve seyirci arasındaki diyalogla mümkün kılınır ve de sahnenin kendisine ait bir dili ve yapısı vardır (Gürkan 2011, p. 27). Zehra İpşiroğlu (2014, pp. 9-10) da günümüz tiyatrosunu aynen bu şekliyle değerlendirmektedir:

“Ne özdeşleşebilecek, duygularını, yaşantılarını paylaşabilecek kişiler, ne de kendimizi kaptırabileceğimiz olaylar dizisinden söz edebiliriz günümüz tiyatrosunda. İzleyici yaşadığımız gerçeklere öykünmeyen, onun benzeri bir dünya yaratmaya çalışmayan, yalnızca gerçeklere gönderme yapan bir sahnelemeyle karşı karşıya. Bu sahnelemenin kendine özgü bir dili, yapısı ve anlatımı vardır.”

Zehra İpşiroğlu'nun 'Dramaturjiden Sahne Çözümlemesine Tiyatrodaki Alımlama' başlığını taşıyan kitabında yer alan bu değerlendirmeye göre; günümüz tiyatrosunda, sahne ile seyirci arasında yoğun bir diyalog olduğunun vurgusu yapılmaktadır. Bu diyalog hali; öncelikli olarak görme, duyma ve gördüklerini, duyduklarını bağlantılarıyla kurmayla başlayarak, sorularla aşama aşama devam edecektir (İpşiroğlu 2014, p. 10). Tiyatrodaki oyuncuyu ve seyirciyi şimdiki zamanda tutabilmenin mümkünlüğü ancak önceden yazılmış bir oyun metnini sahnede canlandırmaktan sıyrılarak, tiyatronun kendi gerçekliğini araması ve de buradan yola çıkarak oyuncu-seyirci üzerine kurulacak yapı ile gerçekleşebilmektedir. Çünkü bahsi geçen diyalog hali; şimdiki zaman içerisinde oyuncu ve seyircinin varlığı kabul edilerek sağlanabilir (Gürkan 2011, p. 28). Diğer türlü sahne ve seyirci ilişkisi bir bilinmezlik içerisinde kaybolacaktır. Kerem Karaboğa (2008, p. 65)'nin da dediği gibi: *“Sahne seyirci ile bilinmezlik arasına zorla yerleşerek bize sadece tanıdık olanı gösterir.”* Sahnenin tanıdık ve bildik olandan uzaklaşarak yeni bir gerçeklik üretmeye çabalaması sahne ve seyir yeri arasında yeni bir alan açacaktır ki bu durum da diyalog arayışının ilk koşulu olarak kabul edilebilir (Gürkan 2011, p. 30).

3.4. Seyirci Algısı

Tiyatronun tarihsel süreci boyunca yaratılan her türlü gösteri biçimi ve türü hiç şüphesiz ki seyirciye ulaşmak adına yaratılmaktadır. Ancak günümüze kadar yapılan tiyatro analizleri değerlendirildiğinde; özellikle son 20 yıl içerisinde, seyirci algısının incelenmesi bakımından büyük gelişmeler görülmekte ve bu duruma göstergebilim çalışmalarının öncülük ettiği söylenebilmektedir. Var olan göstergebilim çalışmaları göz önünde bulundurulduğunda; seyircinin değişken olan algı biçimi ile doğru orantılı olarak tiyatrodaki yansımaları da değişkenlik göstermektedir. Tiyatro metinleri, bir tiyatro gösterisine uyarlandığında, belirli bir hedef kitlenin varlığına ve interaktif bir alanda gerçekleşmesine zemin hazırlamaktadır. Bu yapısından dolayı da tiyatro gösterisi; hitap edilen kitle tarafından kabulüne, değiştirilmesine ve reddedilmesine açıktır. Bu durum göz önüne alındığında da bir yönetmenin; sahnelemeye geçmeden önce göstergebilim verilerini değerlendirerek bir inceleme yapması önem oluşturmaktadır.

Tiyatrodaki göstergebilim çalışmaları geleneksel metin yazarlığının, metin merkezli yaklaşımına tepki göstermektedir. Ancak belirtmelidir ki; göstergebilim de tıpkı dramatik eleştiri gibi ilk çalışmalarında seyirciyi ihmal etmiş; son dönemlerde ise seyirciyi, göstergebilim çalışmalarının odak noktası haline getirmiştir. Bu çalışmalar değerlendirildiğinde; seyirci algısının özellikle kültürel kodlar tarafından belirlendiği sonucu ortaya çıkmıştır. Bir tiyatro gösterisi içerisinde, seyircinin kültürel kodlarına dokunan işaretler ve kelimeler; sonsuz sayıda olası kombinasyon, tekrar, çelişki ve eş zamanlı birliktelikler oluşturduğu gibi tiyatronun söz merkezliliğine de meydan okumaktadır. Bu meydan okuma da metnin göstergelere göre sahnede temsil edilmesi gerekliliğini beraberinde getirmekte ve metnin tiyatro içerisindeki vazgeçilmezliğini kaybetmesine neden olmaktadır.

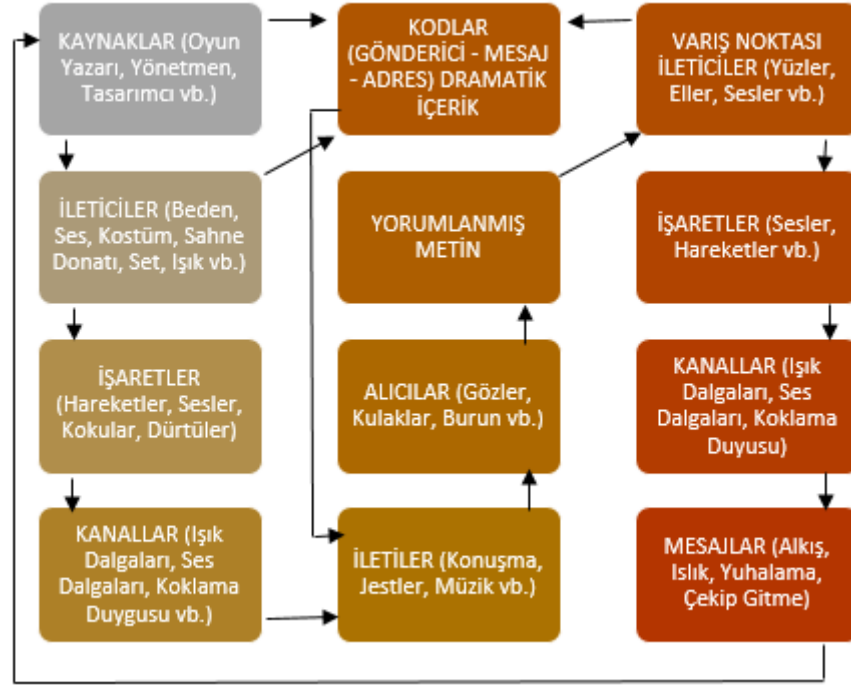
Tiyatro gösterisinin yüz ve vücudun sahip olduğu mim ve hareketler olmadan gerçekleşmeyeceği şüphe götürmez bir gerçektir. Çünkü oyuncunun gerçekleştirdiği mim ve hareketler seyircinin algısı içerisinde kinetik bir alan yaratmakta ve de var olan bu kinetik alan, sahnedeki esnekliği ve anlam çağrışımlarını sağlamaktadır. Sahne üzerinde yer alan göstergelerin etkin yorumcularının da seyirciler olduğu düşünüldüğünde; göstergebilimcilerin, seyircinin önemini ve merkezi rolünü

vurgulama yönelimine girmeleri doğal ve kaçınılmaz bir süreç olarak değerlendirilebilmektedir.

Marco de Marinis ve Paul Dwyner (1987, p. 101), 'Dramaturgy of the Spectator' adlı makalelerinde seyircinin iki farklı dramaturji anlayışıyla ele alınabileceğini belirtmektedirler. Bu değerlendirmenin ilk yaklaşımında seyircinin pasif olarak konumlandırılmasıyla beraber yönetmenin, sanatçının ve yazarın ön planda olması; ikinci yaklaşıma göreyse seyircinin sahip olduğu algı, yorumlama, duyuşsal ve entelektüel alan ile aktifleşerek ön plana çıktığı yaklaşımdır. Bu yaklaşımlardan ilki yönetmenin, oyuncunun ve yazarın, seyirci üzerinden oyuna yaklaşımı; diğeri ise zaten seyircinin oyunu değerlendirebilme kudreti olarak nitelendirilmektedir. Aslında her iki değerlendirmede birbirleriyle doğrudan ilişkili olup birlikte gösteriyi oluşturmakta ve performansın ayrılmaz bir bütün olduğunu göstermektedir. Marinis ve Dwyner (1987, p. 101)'ın 'tiyatro ilişkisi' olarak adlandırdığı durum tam da bu durumu işaret etmektedir. Yine de belirtmek gerekir ki; daha önceki bölümlerde de savunulduğu gibi, sahne üzerinden anlatılmak istenen yargı, eğer ki seyircinin kültürel birikimi içerisinde yer almıyorsa sahnenin anlattığı yargının seyirciye ulaşmasında sorun yaşanabilir.

Marinis ve Dwyner (1987, pp. 102-104)'ın bu duruma getirdiği öneri 'seyirci modeli'nin iki başlık altında değerlendirilmesidir. Bu değerlendirmeye göre seyircinin iki farklı alımlama seviyesi vardır. Bunlardan bir tanesi okuma stratejileriyle oluşturulan metnin etkin bir şekilde algılanabildiği gerçek 'ampirik' seviyedir. İkinci seviye ise 'metin içi' seviye olarak adlandırdıkları ve seyircinin metin içerisine kendi varsayımsal ya da yorumlama yetilerini kapsayarak var olduğu seviyedir. Marinis ve Dwyner'in bu tanımlamaları yapmasının nedeni sahne ve seyirci arasında var olan tiyatro ilişkisinin kurulmasında bu yaklaşımın önemli olduğunu düşünmeleridir. Çünkü bu tanımlamalar aynı zamanda tiyatronun metinsel yapısının seyirci algısına göre inşa edilmesi gerektiğini hatırlatır. Böylelikle de seyirci, performans açısından belirleyici bir öneme sahip bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır.

Tiyatrodaki göstergebilim modeli Elam Keir (2005, p. 24)'ın 'The Semiotics of Theatre and Drama' adlı kitabında şu şekilde şematize edilmiştir:



Şekil 3.5: Elam Keir'in göstergebilim modeli (2005, p. 24)

Bu şematize edilmiş süreç, performansın iletişim kaynaklarını analiz etmekte önemli bir yaklaşımdır. Bu yaklaşım aynı zamanda Marinis ve Dwyner'in 'tiyatro iletişimi' olarak adlandırdığı alanı da detaylı bir şekilde açmaktadır.

Bu noktada seyirci algısını belirleyen öğeleri incelemeyen önce genel bir kavram olarak göstergebilimden (semiotik) söz etmek faydalı olacaktır. En genel ve geniş haliyle göstergebilim, göstergelerle ilgilenen bir bilim dalı olarak tarif edilebilir. Bu kavram üzerine eski çağlardan bu yana pek çok felsefeci, bilim adamı ve tıp uzmanı çeşitli düşünceler üretmiş ve öncelikle dilsel olmak üzere pek çok alanda göstergeleri yorumlamışlardır. Ancak günümüzden bakıldığında, bu alan üzerine ilk çalışmaların Antik Yunan dünyasında, 'Stoa Okulu' tarafından dil ve mantık üzerine yapılan çalışmalarla başlamış olduğu söylenebilir. Aynı zamanda yine Yunanlı tıp âlimi Galenos'un da hastalık belirtilerinin incelenmesi anlamında 'semeiotike' terimini kullandığı görülmektedir. Orta Çağ'da ise skolastik felsefeciler, içerik ve biçim arasındaki ilişki üzerinde durarak anlamlama biçimleri ile ilgilenmişlerdir (Rifat 2012, p. 99).

Mehmet Rifat (2012, p. 99), 'Açıklamalı Göstergebilim Sözlüğü'nde J.Locke'nin 1690 yılında kaleme aldığı 'An Essay Concerning Human Understanding (İnsan Anlığı

Üzerine Bir Deneme) adlı yapıtında göstergeler öğretisi ya da bilgisi anlamına gelen semeiotike'yi mantık bilimi içerisinde değerlendirdiğini ve de göstergeler öğretisinin amacını “*zihnin şeyleri anlamak ve bilgilerini başkalarına anlatmak (belirtmek)*” olarak nitelendirdiğini aktarmaktadır. Yine Mehmet Rifat (2012, p. 99)'tan edinilen bilgiye göre 1764 yılında J.H.Lambert'in 'Neues Organon' (Yeni Organon) adını taşıyan yapıtında göstergeler öğretisini “*düşüncelerin ve nesnelere adlandırılması, belirtilmesi sorunuyla ilgilenen bir öğreti*” şeklinde değerlendirdiği ve de “*dilsel göstergelerin dışında müzik, koreografi, arma, amblem, törenler gibi başka türden göstergeler*”in de dahil edildiği belirtilmektedir.

20. yüzyıla gelindiğinde ise göstergebilimin: “*toplum yaşamı içindeki bütün göstergeleri inceleyen bilim dalı; insanlar ve hayvanlar dünyasındaki bütün göstergelerin genel kuramı; anlam üretiminin süreçlerini inceleyen bilimsel tasarı (anlamlama kuramı)*” (Rifat 2012, p. 100) şeklinde üç doğrultuda Ferdinand de Saussure, Charles S. Peirce ve de Charles Morris'in katkılarıyla şekillendiği gözlenmektedir (Kocabay 2008, p. 13).

İsviçreli dilbilimci olan Ferdinand de Saussure, ölümünden üç yıl sonra, 1916 yılında öğrencileri tarafından 'Cours de linguistique générale' (Genel Dilbilim Dersleri) adıyla yayınlanan ders notlarında; göstergebilimin, tüm göstergelerin toplum içindeki yaşamını inceleyen bir bilim dalı olarak kurulması gerektiğini saptamaktadır:

“Dil kavramlar belirten bir göstergeler dizgesidir; bu özelliğiyle de yazıyla, sağır-dilsiz alfabesiyle, simgesel törenlerle, incelik belirten davranış biçimleriyle, askerlerin kullandığı işaretlerle, vb. ile karşılaştırılabilir. Yalnız, dil bu dizgelerin en önemlisidir. /.../ Demek ki, göstergelerin toplum içindeki yaşamını inceleyecek bir bilim tasarlanabilir; bu bilim toplumsal ruhbilimin, dolayısıyla genel ruhbilimin bir bölümünü oluşturacaktır; biz bu bilimi göstergebilim olarak adlandıracağız. Göstergebilim bize göstergelerin ne gibi özellikler içerdiğini, hangi yasalara bağlı olduğunu öğretecektir. Henüz böyle bir bilim var olmadığından, onun nasıl bir şey olacağını söyleyemeyiz ama kurulması gereklidir, yeri de önceden belirlenmiştir. Dilbilim, bu genel bilimin bir bölümünden başka bir şey değildir; göstergebilimin bulacağı yasalar dilbilime de uygulanabilecek ve dilbilim, böylece, insanla ilgili olgular bütünü içinde iyice belirlenmiş bir alana bağlanmış olacaktır. /.../ Göstergebilimin kesin yerini belirlemek de ruhbilimciye düşer; dilbilimcinin görevi, göstergesel olgular bütünü içinde dili özel bir dizge yapan şeyin ne olduğunu tanımlamaktır” (Rifat 2012, p. 198).

Yukarıdaki ifadeden de anlaşılacağı gibi bir dilbilimci olan Saussure, dilbilimin gelişimi açısından göstergebilimin kurulması gereken bir alan olduğunu savunmaktadır. Saussure'ü bu görüşe iten neden ise dili toplumsal, sözü ise bireysel olarak değerlendirmesidir ve de dil kendi içerisinde bir bütünlük taşısa da “*her göstergenin bir 'gösteren' (ses imgesi) ve bir 'gösterilenden' (kavram) oluştuğunu*” (Kocabay 2008, pp. 16-17) savunmasıdır.

Amerika'lı felsefeci, mantıkçı ve matematikçi Charles Sanders Peirce'ta iletişimsel her şeyin göstergelerden oluştuğu görüşünden yola çıkarak göstergebilimin başlı başına bir bilim dalına dönüşmesi için çaba sarf etmiştir. Saussure'ün gösteren ve gösterilenden oluşan ikili düzlemine bir de yorumcuyu eklemiştir. Kocabay (2008, pp.19-20)'ın aktarımına göre Fatma Erkman'ın 'Göstergebilime Giriş' kitabında Peirce'in göstergebilim anlayışı için şu sözlere yer verilmektedir:

“Dış dünya yorumlanmadığı, göstergeleştirilmediği (semiosis) sürece, anlaşılabilir. Her gösterge, bir bakıma, daha önceden edinilmiş göstergelere dayanır, onlara göre göstergeci, onlara göre yorumlanır. İnsan devamlı bir göstergeleştirme süreci (semiosis) içindedir. Peirce'e göre bu sınırsız bir zincirdir. Toplumun geçmişinden gelir ve başlangıcına da ulaşamaz. Dış dünyayla, onu göstergelestirebildiğimiz oranda hesaplaşırız. Dış dünyaya da önyargısız, önbilgisiz, doğrudan bakamayız.”

Erkman'ın Peirce'i Platon'a yaklaştıran anlatımında dış dünyaya bağlanan her şeyin göstergeleştirilebileceği yaklaşımı ortaya çıkmaktadır. Ancak göstergelerin algılanarak yorumlanabilmesi gerekmektedir. Bu nedenle de gösterge biliminin gösteren ve gösterilen olmak üzere birbirini tamamlayan iki ögesi bulunmaktadır. “Gösteren, gösterenin doğrudan duyumsanabilen, algılanabilen bölümü” (Rifat 2012, p. 97)'nü nitelendirirken; gösterilen ise “gösterenin doğrudan duyumsanamayan, doğrudan algılanamayan bölümü” (Rifat 2012, p. 107) olarak nitelendirilmektedir.

Peirce'in göstergebilim anlayışı içerisinde tiyatro sanatı açısından önem arz eden konu ise göstergelere ilişkin yapmış olduğu sınıflandırma içerisinde yer alan görüntüsel gösterge (ikon), belirti (index) ve de simge (symbol) adlarıyla tanımladığı yaklaşımıdır. Kocabay (2008, p. 21), bu üç ögeyi şu şekilde açıklamaktadır:

*“*Görüntüsel gösterge (icon), belirttiği nesne var olmasa bile, kendisini anlamlı kılan özelliği taşıyan bir göstergeci. Görüntüsel gösterge belirttiği şeyi doğrudan temsil eder, canlandırır. Bir resim, bir desen, bir fotoğraf böyle bir özellik taşır. Görüntüsel gösterge, varlığına işaret ettiği nesneyle bir benzerlik ilişkisi içindedir.*

**Belirti (index), dinamik nesnesiyle kurduğu gerçek ilişki gereği bu nesne tarafından belirlenen bir göstergeci. Belirti, varlığına işaret ettiği nesne ile çağrışımsal bir yakınlık ilişkisi kurar. Örneğin, duman ateşi belirtisidir, bulut da yağmurun.*

**Simge (symbol) dinamik nesnesi tarafından, yalnızca yorumlanacağı yönde, anlamda belirlenen bir göstergeci. Bir simge insanlar arasında bir uzlaşmaya dayanan göstergeci.”* (Kocabay 2008, p. 21)

Yukarıda tanımlamaları yer alan görüntüsel gösterge, belirti ve simge; tiyatro sanatınca da kullanılan öğelerdir. Bunların arasında görüntüsel gösterge alıcısı tarafından hemen anlaşılabilirliğinden ötürü en temel olan öge olarak karşılık bulmaktadır. Belirtide, anlatılmak istenen nesne ile kullanılan, bir çeşit yakınlık ilişkisi içerisinde bulunmak durumundadır. Simge ise adaletin simgesinin terazi olması gibi

dünya üzerinde yer alan her çeşit toplum veya milletin kabul ettiği bir uzlaşmayı ifade etmektedir.

Esasında tiyatro sanatı açısından göstergebilime bakıldığında bu alandaki ilk çalışmaların sahne üzerinde yer alan her şeyin birer gösterge olduğu üzerinde duran ‘Prag Dilbilim Okulu’ araştırmacıları tarafından gerçekleştirildiği gözlemlenmektedir. Bu alandaki bir diğer önemli çalışma ise Polonyalı teorisyen Tadeusz Kowzan tarafından gerçekleştirilmiştir. Kocabay (2008, p. 40), Kowzan’ın ‘gösterge sistemi’ olarak adlandırdığı yaklaşımın öğelerini şu şekilde aktarmaktadır:

“(1) Sözcükler, (2) metnin sunumu, (3) yüz ifadesi, (4) jestler, (5) oyuncuların dramatik uzamdaki hareketleri, (6) makyaj, (7) saçlar, (8) kostüm, (9) aksesuar, (10) dekor, (11) ışık, (12) müzik, (13) ses efektleri. Kowzan’a göre bu ‘gösterge sistemlerinin’ ilk ikisi metne, üçüncü ile beşinci madde arasındakiler oyuncunun beden kullanımına, altıyla sekiz arasındakiler oyuncunun dış görünüşüne, dokuzdan ona kadar olanların sahnenin görsel özelliklerine ve son ikisinin de işitsel özelliklere ilişkin olduğunu ifade eder.”

Seyirci beklentisi, yukarıda yer alan ‘gösterge sistemleri’ öncesinde ‘yapıtın adı’ ve de müzikli güldürü, politik komedi gibi ‘jenerik betimleme’leri ile başlamaktadır. Bu bakımdan ‘başlangıç göstergeleri’ olarak adlandırılan tiyatro panolarındaki afişler, gazete ilanları, elektronik postalarda yer alan tanıtımlar ya da program broşürleri içerisinde yer alan betimlemeler önem arz etmektedir. Ayrıca bir seyircinin oyuna yaklaşımını gösteriyi daha önce seyretmiş bir seyircinin görüşleri de etkileyebildiği gibi; içerisinde yaşadığımız teknoloji çağında internet üzerinde yer alan eleştiriler de seyircinin oyuna yaklaşımına etki etmektedir (Esslin 1996, p. 45).

Bir genelleme olarak görülse de; özellikle ülkemizde, Türk seyircisinin hayranlık duyduğu bir oyuncunun o oyunda yer almasından ötürü oyunu seyrettiği ya da ünlü olarak addettiği oyuncuları görmek adına tiyatroya gittiği gözlemlenen gerçeklerdendir. Martin Esslin (1996, p. 48), bu durumu göz önünde bulundurarak şu değerlendirmeyi yapmaktadır: *“Tiyatronun, sinemanın ve televizyonun ekonomisi ‘yıldız’ oyuncunun çekim gücü dikkate alınarak bu gerçek üzerine kurulmuştur.”*

Gösterge biliminde ‘rol dağılımı’ da seyirci algısında önemli bir yer tutmaktadır. Seyirci açısından yıldız oyuncu kavramıyla oyuncunun çekiciliği gibi, oyuncular arasındaki uyumda etkileşimi kuvvetlendiren bir faktördür. Yönetmenin kurması gereken de bu matematiksel sistemle anlatımı güçlendirmektir. Burada önemli olan bir nokta üzerinde durmak faydalı olacaktır. Zira oyuncu, başka bir insanın göstergesi olarak oyunda yer aldığından ötürü kendisi de bir görüntüsel gösterge/ikon olarak kabul edilmektedir. Fakat oyuncu performansı sırasında belirti/indeks ve

simgeler/semboller kullanabilmektedir. Oyuncunun yaşlılığını göstermek için beyaz bir sakalının olması ya da burjuva sınıftan olduğunu ifade etmek açısından gösterişli bir peruk kullanması veya doktoru oynayan bir oyuncunun beyaz bir önlük giyerek boynunda bir stetoskopun yer alması da birer görüntüsel gösterge olarak değerlendirilmektedir (Esslin 1996, pp. 49-50).

Tiyatro sanatı açısından oyuncuların kullandıkları jest ve mimikler de ‘gösterge sistemi’ açısından önemli birer unsurdurlar. Oyuncunun, anlamı güçlendirmek için kullanacağı bir bakış ya da bedensel işaret metnin anlamını oldukça güçlendirdiği gibi seyirci ile olan iletişimi de arttırmaktadır. Martin Esslin (1996, p. 54), ‘Dram Sanatının Alanı’ adlı kitabında jest ve mimikler için şu sözlere yer vermektedir:

“/.../ seyircinin yüz ifadelerini, jestleri çözmesi ve yorumlaması, söz ya da tasarım öğelerine oranla çok daha sezgisel ve ruhsaldır. ‘Gövde dili’, en gösterişli duruştan gözkapaklarının hafifçe oynamasına kadar, insanoğlunun akıllı hayvanlarla paylaştığı, iletişim araçlarının en ilksel olanıdır; birçok, hemen hemen içgüdüsel, otomatik tepkilere neden olur. Bu, seyircinin ‘içgüdüsel tepki’sini, oyuncu tarafından canlandırılan hayali kişi ile kendi arasında yoğun bir fantezi ile ürettiği yerdir. Dehşetle açılmış gözler, bütün gücüyle vurmak için tehditkâr bir biçimde kalkmış kollar ve erkeğin okşamalarıyla erimekte olan kadın, bunların hepsi dikkatini toplamış olan seyirci tarafından ‘hissedilir’. Ve bu duygular, seyircide uygun fiziksel tepkiyi sağlar: daha çabuk atan nabız, sık soluk alıp verme, midede gerilim, hatta cinsel uyanmanın fiziksel semptomları. Bu durumda sahnedeki ve perdedeki duygular hemen hemen telepatik bir biçimde seyirciye geçer.”

Esslin’in yukarıda yer alan görüşleri doğrultusunda belirtmek gerekir ki; tiyatro gösterisinin dili her ne olursa olsun veya sözcükler kullanılsın ya da kullanılsın, oyuncuların kullanacakları jest ve mimikler seyircide evrensel insanlık kültürünün oluşturduğu duygularla beraber harmanlanmaktadır. Dolayısıyla oyuncunun sahne üzerinde gerçekleştireceği her türlü jest ve mimik, seyircinin güdülerini harekete geçirerek en temel algı biçimini oluşturmaktadır.

Buna karşın hiç şüphesizdir ki tiyatronun tarihsel gelişimi de düşünüldüğünde tiyatro sanatının temelini sözcükler oluşturmaktadır. Televizyon ve sinemanın dışında tiyatro metinlerinin basılı bir kaynak niteliğinde edebi birer metin olarak değerlendirilmesi tiyatro sanatı açısından büyük bir avantajdır. Bu yönüyle diğer göstergelerin değiştirilebilir olmasına karşın sözcükler bu kategoride yer alamazlar. Öte yandan seyirci ile iletişimin de temelini oluşturan sözcükler, yöresel ağız veya mesleki terminoloji gibi öğeleriyle seyircinin rol kişileriyle bireyselleşerek bağ kurmasını güçlendirmektedir. Sözcükler, hem gerçek anlamı iletme, hem de karakter yapılarını vermek suretiyle kullanılırlar ve de asıl anlatılmak istenen alt metin üzerine seyirciyi düşünmeye sevk ederler (Esslin 1996, pp. 65-71).

Tiyatro sanatında kullanılan müzik ise anlamı güçlendiren bir başka önemli unsurdur. Antik Yunan tragediyalarından günümüze tiyatro sanatında kullanılan müzik, bir çeşit alt metin oluşturmak için kullanılabilirdiği gibi; oyun sırasında etkiyi arttırmak veyahut aksiyonun kesilmesi suretiyle araya bir sözlü ya da sözsüz müzik konulmasıyla önemli duyguyu ya da durumları vurgulamak açısından da kullanılabilir. Bu türden kullanımlar seyirciye ulaşmak için etkili bir yöntem olarak kabul görmektedir. Oyun içerisinde müzik dışında kullanılan gök gürültüsü, araba sesi gibi ses efektleri de anlamı güçlendiren öğelerdendir.

Bugün tiyatronun çağdaş yönelimleri göz önünde bulundurularak oyunların aksesuarsız, az dekorlu ya da dekorsuz, ışısız veya müziksiz oynanabildiği gözlemlenmektedir. Ancak tiyatro gösterisi için mekan önemli bir konumda durmaktadır. Teatral yapı her ne kadar bir seyircinin gözü öngörülerek oluşturulmuşsa da seyircinin reaksiyonunu kestirmek son derece güçtür. Salondaki seyirci sayısının doluluk oranı performansı etkilediği gibi seyircinin sahne ile arasındaki bağlantısının gücünü de değiştirebilmektedir. Bununla birlikte havanın durumu, gösterinin yapıldığı ülkedeki siyasal durum veya seyir esnasındaki oldukça farklı sosyo-ekonomik grupların varlığı da seyircinin algısını etkileyebilmektedir. Bu durumda da önkabulün aksine spontane durumlar meydana gelebilmektedir.

Araştırmacının dahil olduğu, Ahmet Say'ın yazdığı 'İpek Halıya Ters Binen Kedi' adlı epik öyküden Yücel Erten tarafından uyarlanan ve yönetilen '7000 Yıllık Uçan Halıya Ters Binen Hırcar' adlı oyunda her temsilin reaksiyonunun farklı olduğu gözlenmiştir. Politik bir müzikli güldürü olan oyunda; seyircinin sayısının az olduğu temsillerde gülmekten çekindiği, kapalı gişe oynandığı temsillerde ise gülmenin oldukça fazlaştığına rastlanılmıştır. Bununla beraber İstanbul ve turne programlarındaki seyircinin (şehir ve kırsal kesim seyircisi) de farklılık gösterdiği sonucuna varılmıştır. Örneğin; Antalya Büyükşehir Belediyesi tarafından satın alınarak Antalya ve Manavgat halkına hediye edilen oyunun reaksiyonları birbirinden oldukça farklı olmuştur. Ayrıca oyun içerisinde yer alan repliklerin farklı temsillerde birbirinden ayrı reaksiyonlarla karşılaştığı da gözlenmiştir. Yine aynı oyunda, araştırmacının sarf ettiği: "Adalet mi mülkün temelidir? Yoksa mülk mü adaletin?" repliği kimi oyunda kahkahayla, kimi oyunda alkışlanarak, kimi oyunda ise "Doğru söylüyor!" gibi reaksiyonlarla karşılık bulmuştur. Bununla birlikte; sahne ve seyir yeri arasındaki

yakınlık ve uzaklık da temsilin seyirci reaksiyonu açısından farklılıklara sebebiyet vermiştir.

Yukarıda bahsedilen göstergebilim verilerinin yanı sıra seyirci açısından Pavis'in belirttiği psikolojik ve psikanalitik yaklaşım göz ardı edilmemelidir. 21. yüzyıl tiyatrosunda sadece göstergebilimsel değerlendirmelerin yeterli olmayacağını söyleyen Pavis, yeni sahneleme anlayışında psikolojik ya da toplumbilimsel çözümlere ihtiyaç duyulduğunu belirtmektedir. Böylelikle; tiyatro sadece metinsel bir oluşum olmak dışında, sahnenin ve seyircinin içine dahil olduğu bir algı alanına dönüşmektedir.

Pavis (1996, pp. 259-260), alımlamanın koşullarını; psikolojik, toplumbilimsel ve antropolojik olmak üzere üç alanda incelenmesi gerektiğini savunmaktadır. Her ne kadar birbirinden bağımsız alanlar olarak gözükseler de bu üç alanın birbirini tamamladığını; bireysel olarak yola çıkan psikolojik bakış açısının genele yayılarak toplumbilimsel bakışa doğru, daha sonra ise daha da genişleyerek antropoloji alanına kadar uzanarak iç içe geçtiğini belirtmektedir.

Psikolojik bakış açısının temeli Gestalt Kuramı'na dayanmaktadır. Gestalt Kuramı hiç şüphesiz ki tiyatro sanatı açısından faydalanılmaya elverişli bir kuramdır. Zira Gestalt Kuramı, görsel alandaki algısal örgütlenme üzerine yoğunlaştığından ötürü; sahne üzerinde var olan görüntünün çözümünde her türlü detay üzerinden değil ama var olan detayların bütünsel birlikteliğini işaret etmektedir. Erdal (2006, pp. 17-18), Gestalt kuramının tanımını ve bütünsel özelliklerini aşağıdaki şekilde açıklamaktadır:

“Almanca'daki 'Gestalt' sözcüğünün, tam bir İngilizce karşılığı yoktur, en yakın olanları, «bütün», «form», «şekil», «model» gibi sözcüklerdir. Gestalt psikolojisinin temel fikri, bütünün parçalara bölünerek anlaşılmayacağıdır. Diğer bir deyişle «bütün» deneyimleri, onu oluşturan duyuşsal «element»lerine indirgeyerek anlamamız, olanaksızdır. Bir 'Gestalt'da veya 'bütün'de, onun parçalarında olmayan, başka özellikler vardır. Psikolojinin kendi içindeki ve fizik bilimindeki gelişmeler, Gestalt psikolojisini çok etkilemiştir. /.../ Zihnin kendisine sunulan biçimleri ve örüntüleri nasıl yorumladığı, Gestalt psikolojisinin konusudur. Görünüşte, Gestalt psikolojisinin ilkeleri, zihnin azami düzen ve düzenlilik aradığını, hatta yeğlenen durumun saltık bir dinginlik ve tekbiçimlilik olduğunu var saymaktadır.”

Daha önce Jacques Ranciere'nin görüşleri açıklanırken insanın 'bilme' kabiliyetinden bahsedilmiştir. Gestalt Kuramı da insanın bilme süreçlerini değerlendirmektedir. Tiyatro seyircisi, karşısına geçtiği görüntünün katılımcısı olarak kendisine gösterilenlere karşı sabit bir noktada bulunmamaktadır. Aksine tepki veren, duyuşsal

birikimi olan bir katılımcı rolündedir. Bu rolden kaynaklı olarak seyirci, sahnede var olan bütünün parçası olmaktadır.

Esasında seyircinin değerlendirilmesi son derece zordur. Bununla birlikte; direk olarak seyirci üzerinde yaratılan etkinin daha güçlü olması için duyular yoluyla algılanabilecek öğelerin kullanımı, istenilen etkinin şiddetini arttırmaktadır. Örneğin; bir gösteride duyu hafızasına yönelen “*boş varil gürültüsü, fabrikanın kaygı veren karanlığı, dumanın acı kokusu* (Pavis 1996, p. 262)” gibi güçlü ve duyulara hitap eden uyaranlar etkiyi belirginleştirmektedir. Bu duruma bir diğer örnek ise; İstanbul Şehir Tiyatrosu’nda sahnelenen Engin Alkan’ın yönetmiş olduğu Anton Çehov’un ‘Vişne Bahçesi’ oyunu verilebilir. Oyunun sergilendiği salona vişne kokusu verilmesi, duyu organlarının uyarılması ile atmosferi güçlendirerek seyirci üzerinde yaratılmak istenen etkiyi arttırmıştır.

Psikolojik yaklaşımın yararlandığı bir diğer alan ise bağıntısal kuramdır. Bağıntısal kuram, sahne ve salon ilişkisinin önemini vurgulamaktadır. Oyun süresince sahne ve salon birbirinden bağımsız düşünülmemeli ve karşılıklı etkileşime sahip birer öge olarak göz önünde bulundurulmalıdır. Bu kuramın teatral olarak amacını Pavis (1996, p. 263), şu şekilde açıklamaktadır:

“/.../ bağıntısal kuramlar, sahne ve izleyici arasındaki alışverişi sahneden salona doğru yapılan göstergeler yayını ve kendi üzerlerine kapanan bir gösterge üretimi biçiminde kavramak yerine, sahne ve salon arasındaki bu alışverişleri aydınlatmayı amaçlar.”

Seyirci alımlamasında etki gösteren bir diğer faktör de ‘özdeşleşme’ olgusudur. Seyretme eyleminde olan seyirci sahne ve salonda bulunan çeşitli uyaranlar sayesinde rol kişisi ile kendisi arasında bir özdeşlik kurmaktadır. Bu özdeşlikler seyircinin var olan tiyatro kurgusu içerisine girmesinde oldukça önemlidir. Bir çeşit haz ilkesine dayanan bu yapı, çağrışımsal katılım, hayranlık dolu katılım, duygudaş özdeşleşme, katartik özdeşleşme ve de tersinlemeli (ironik) özdeşleşme şekillerinde gerçekleşebilmektedir (Pavis 1996, pp. 265-266). Çağrışımsal katılım; seyircinin karşısında gördüğünü önceki öğrenmelerinden yararlanarak bağ kurması sürecine dayalıdır. Hayranlık dolu katılım, seyircinin rol kişisine beslediği hayranlık neticesinde gördüğünü kendisi ile özdeşleştirmesidir. Bernard Shaw’ın bir kadın kahraman olan Jan Dark ile seyircinin ona yüklediği kahramanlık rolü açısından duymuş olduğu hayranlık hissi bu duruma örnek olarak verilebilmektedir. Duygusal özdeşleşme, kusursuz olmayan rol kişi ile yaşamış olduğu duruma dair seyircinin acıma, üzülmeye gibi hislerinin açığa çıkmasıdır. Örneğin, kadın özgürlüğü ya da kadın

erkek eşitliği üzerine yazılmış olan Henrik Ibsen'in 'Nora, Bir Bebek Evi' oyununda olduğu gibi birçok kadın Nora karakteri ile onun yaşadığı duygu bağlamında kendisini özdeşleştirebilmektedir. Katartik özdeşleşme ise Aristoteles'in 'katharsis' kuramına dayanmaktadır. Bu kurama göre seyirci rol kişisine korku ve acıma duyguları besleyerek kendisi ile özdeşleştirmektedir. Tersinlemeli (ironik) özdeşleşme ise kötü duruma düşen rol kişisi ile seyircinin bir duygu bağı kurarak onun talihsizliklerine karşı duyarlılık geliştirmesidir. Bütün bunlara ek olarak Brecht oyunlarında olduğu gibi seyirci, rol kişisi ile yadsımalı katılım ilişkisi içerisine de girebilmektedir. Buna karşın seyirci rol kişisi ile özdeşleşebildiği gibi; tamamıyla oyundan da uzaklaşabilmektedir. Çünkü uzaklaşma ve özdeşleşme, kesin hatlarla çizilemediği için tam formüller vermek mümkün değildir. Bunun nedeni ise özdeşleşme ve uzaklığın seyircinin, cinsiyet ve inanç gibi kültürel kodlarıyla doğrudan ilişkili olmasıdır.

Bütün bunlara ek olarak seyircinin sahneye göre aldığı konum, bedeninin sahneye uzaklık ve yakınlığı, baktığı yön ve hatta üzerinde bulunduğu koltuk da psikolojik alımlamaya etki eden unsurlar arasında yer almaktadır. Dolayısıyla seyircinin fiziksel konumunun, oyun üzerinde algılama ve değerlendirme farklılıkları oluşturabileceği göz önüne alınmalıdır.

Seyircinin sahnede gördüğünü değerlendirmesi bir bakıma da kendi düş gücünün yansımasıdır. Seyircinin düş gücü ve psikolojik alımlaması, oyunun etki alanını değiştirebilmekte ve de seyirciyi, yönetmenin hedeflediği noktadan uzaklaştırabilmektedir. Bu nedenden ötürü; çağımızın ihtiyaçları da göz önüne alındığında bir yönetmenin, seyircinin alımlama biçimini psikolojik bakış açısıyla değerlendirmesi ve seyircinin üzerinde bırakmak istediği etkiyi, duyularla uyarma ve fiziksel konumlandırma yoluyla şekillendirmesi elzem görülmektedir.

Seyircinin toplumbilimsel açıdan değerlendirilmesi, psikolojik yaklaşımdan sonra bir başka ele alınması gereken alımlama biçimidir. Psikolojik yaklaşım seyirci üzerinden bireysel bir değerlendirme alanı oluştururken; toplumbilimsel yaklaşım ise daha geneli ifade ederek, seyircinin hangi toplum yaşantısına dahil olduğu ve yaşadığı dönemin yapısı üzerinden değerlendirilmesi gerekliliğini nitelendirmektedir. Bu alımlama koşuluna göre yönetmen açısından göz önünde bulundurulması gereken; toplumsal değerlerin seyirciye ne şekilde yansıdığı ve bu değerlerin seyirci üzerindeki tutum ve davranış biçimlerini nasıl şekillendirdiğidir. Bu nedenle seyirci; cinsiyet, ulus, ırk,

etnik grup, öğrenim düzeyi gibi değerler bütünü olarak ele alınmalı; seyircinin yargıları, dünya görüşü ve idealleri alımlama alanını oluşturduğu için göz ardı edilmemelidir.

Seyirciler, sahnede temsil edilenle kendi dünyalarında var olan değerleri sorguladıkları gibi; kendi gerçekliklerini de sahnede sunulan ile karşılaştırmaktadırlar. Toplumbilimsel alımlama üzerinden karşılaştırma eylemi değerlendirildiğinde; karşılaştırma eyleminin bireyden kitleye uzanan bir etki alanını işaret ettiği ve bu yönüyle; seyirciler arasında bir kişinin bile sahnede var olana tepki göstermesinin bütün salonun algısında bir etkileşime yol açabildiği söylenebilmektedir. Örneğin; içerisinde bulunduğumuz toplumda Müslümanlığı eleştiren bir oyunun sahnelenmesi pek çok tiyatro için mümkün olmamakla birlikte; Ermeni soykırımını yücelten bir oyunun da sahnelenmesi seyirci tarafından olumsuz bir algı alanına yönelecektir. Öte yandan bu tip oyunlar sahnelenme imkanı bulsalar da salonda bulunan bir tek seyircinin bile oyuna yönelik yuhalama, alkışlama gibi protesto içeren tepkisi bütün salondaki algılamaya etkisini değiştirecektir.

Var olan kültür kurumları üzerinden toplumbilimsel alımlamayı incelemek gerekirse; cumhuriyet ideolojisi ile kurulan ‘Devlet Tiyatroları’ günümüzde dahi bu ideolojinin dışına çıkamamaktadır. Dolayısıyla bu tiyatro bünyesinde yapılacak farklı bir ideolojiyi öven her türlü oyun, seyirci tarafından tepkiyle karşılaşılma riskini de taşımaktadır. Bazı durumlarda ise tiyatronun isminde yer alan herhangi bir ibare ya da sembolik işaret, tiyatronun kendi seyircisini belirlemesine sebebiyet verebilmektedir. Özel tiyatrolar arasında yer alan ‘Tiyatro Kumpanyası’nın logosunda yer alan, tiyatro kelimesinin ‘i’ harfindeki yıldızın kırmızı renk taşıması, bu tiyatrodaki sahnelen oyunların komünist bakış açısıyla sahnelendiğinin ilk göstergesidir ve seyircisi de bu duruma göre şekillenebilmektedir.

Bütün bunlara ilaveten; sosyolojik izlekte, oyunda seyircinin hayranlık beslediği bir oyuncunun yer alması, onun için oyunu etkileyici kılabilceği gibi; tiyatro birikimi olmayan bir seyirci için de oyunun nasıl sahnelendiği ya da yorumlandığından ziyade sadece etiket olarak sunulan oyunun ismi bile o oyunu, onun için farklı kılabilir. Ayrıca tiyatro dışında bir başka gösterim biçimi olan opera ve bale gibi sahne türleri Türk kültürüne aykırı bulunması ya da oyuncuların çıplaklığı gibi fiziksel görünüşlerinden dolayı sanatsal değerlendirilmeye tabii tutulmadan

reddedilebilmektedir. Bu bakımdan bir yönetmenin oyuna yöneliminde, toplumbilimsel alımlama biçimi yargılarını değerlendirmesi önem taşımaktadır.

Pavis'in alımlamanın koşulu olarak belirlediği bir diğer yaklaşım alanı ise antropolojik alımlama biçimidir. Günümüzde pek çok disiplinin birbiri ile ilişkili olması göz önünde bulundurulduğunda, antropologların da çağdaş sanat akımlarını takip etme eğilimi içerisine girmeleri doğal bir süreç olarak değerlendirilebilmektedir. Bahsi geçen bu yenilikçi ve yaratıcı yaklaşım aslında antropologları da bir çeşit 'kültür tercümanları' olarak değerlendirebileceğimiz bir pozisyon içerisine almıştır. Antropologların bu öz farkındalığı, anlam mimarları olarak onları farklı düşünmeye sevk ederken; sanat alanında değerlendirme yapan araştırmacıları da sübjektif bir tercümana dönüştürmesi açısından oldukça verimli olmuştur. Tiyatro sanatı göz önüne alındığında ise bu yeni yaklaşım biçimlerinin sahne ve seyirci ilişkisinin analiz edilmesine olanak sağladığı söylenebilmektedir.

Alımlama üzerinden antropolojik yaklaşım incelendiğindeyse bu kavram, seyirciye kendisinden uzak, farklı bir coğrafyanın ya da kültürün ürününün sunulması durumunda, sunulanı alımlayabilme ve değerlendirebilme yetisinin sorgulanmasını ifade etmektedir. Örneğin; Japon halk tiyatrosu olan 'Kabuki' Japon kültürü açısından oldukça önemli bir yere sahipken, Türk kültüründe bir karşılığı yoktur. Dolayısıyla bu çeşit bir gösterimin (özel ilgi ve Japonya'dan gelen turne temsilcileri dışında) sahnelenmek istenmesi durumunda antropolojik alımlama ve kültürel çoğulculuk üzerinden değerlendirilmesi gerekmektedir. Aynı şekilde İngiltere'de bulunan ve Shakespeare oyunlarını o dönem ve anlayışıyla sahneleyen 'Globe Theater', İngiltere halkı için kültürel kodlarında olması nedeniyle değerli ve seyredilebilir kabul edilebilmesine karşın; 400 yıllık otantik bir sahneleme anlayışı başka bir toplum için sıkıcı bulunabilmektedir.

Tiyatro gösterisindeki antropoloji, klasik antropoloji disipliniyle karşılaştırılmaması gereken bir kavramdır. Tiyatro antropolojisi, Eugenio Barba'nın doğu kültürüne ait 'Bali Dansı', 'Kathakali', 'No' ve 'Kabuki' oyunları üzerine yapmış olduğu araştırmalar neticesinde; oyuncuların beden kullanımlarıyla ilgili incelemeleri doğrultusunda ortaya çıkmıştır (Özınan 2014, p. 2). Dolayısıyla alımlamanın koşulu olan antropolojik yaklaşımın, bedensellik üzerinden davranış çözümlemeye yönelik bir alan olduğunu söylemek yerinde olacaktır. Ancak bu çözümleme önerisinde;

seyirci alımlaması göz önüne alınarak kültürlerarası ortak bir algı yaratmak ve de seyircinin bütün duyularını etkilemek sadece yan amaçtır. Esas olan oyuncu bedeninin çözümlenmesidir. Gösterimin kültürlerarası çözümlenmesi için de Eugenia Barba şunları belirtmektedir:

“Gösterimin kültürler aşırı bir çözümlenmesi, oyuncu çalışmasının üç değişik örgütlenme düzeyini yansıtan üç yönün birbiri içinde erimesinin sonucu olduğunu ortaya koyar. Birincisi, oyuncuların kişilikleri, duyarlılıkları, sanatsal zekâları ve sosyal kişilikleri, onları tek ve bir defa yapan tüm özellikleri. İkincisi, oyuncunun bir defalık kişiliğinin içinde belirdiği geleneksel, toplumsal, tarihsel bağlamın özellikleri. Üçüncüsü ise fizyolojinin gündelik dışı tekniklere göre kullanımı. Bu tekniklerin üzerine kurulu olduğu, hep ortaya çıkan ve kültürler aşırı ilkelerini, Tiyatro Antropolojisi, anlatım öncesi alan olarak tanımlar” (Özınan 2014: 2-3).

Barba'nın 'performans öncesi alan' olarak tanımladığı bu yaklaşımlardan ilk ikisi performans öncesinden performansa geçişi belirlemekte; 'kültürel değişken'leri nitelendiren üçüncü seviye ise *“belirli bazı fizyolojik faktörlere bağlı olarak (örneğin ağırlık, denge, belkemiğinin pozisyonu ve gözlerin uzaydaki yönü) /.../ farklı bir enerji niteliği yaratarak, vücudu, tiyatro açısından 'kararlı', 'canlı' ve daha performans ortaya konmadan seyircilerin 'dikkatini çekebilir' hale”* (www.ismailersevım.com.tr 2016) getirmektedir. Burada da Barba'nın sahnelemedeki dramaturji anlayışından bahsetmek gerekmektedir. Üç düzey şeklinde karşılık bulan bu anlayış, 'Organik ya da Dinamik Dramaturji', 'Anlatımsal (Narrative) Dramaturji' ve 'Çağrışımsal (Evocative) Dramaturji' olarak incelenmektedir ve de her düzeyin kendi mantığı, arzuları ve hedefleri bulunmaktadır. Bunları birbirinden ayırmak ise metodu netleştirmeye yaramaktadır.

'Organik ya da Dinamik Dramaturji', temel düzeydir. Seyircinin dikkatini uyurabilmek için dinamizmlerin, ritmlerin ve de aktörün fiziksel ve vokal eylemlerini dokuma, kompoze etme yoludur. Bu düzeyde fiziksel ve vokal eylemler, kostümler, objeler, müzik, ses, ışık ve uzamsal efektler üzerine çalışılmaktadır ve seyirci koltuğunda dans ettirilir. 'Anlatımsal (Narrative) Dramaturji' düzeyi, seyirciyi gösterimin anlamı ya da anlamları konusunda yönlendirecek olay ve olguların örülmesidir. Karakterler, tekst ve olaylar üzerinde çalışılmakta ve de konjonktürleri, düşünceleri, şüpheleri, değerlendirmeleri ve soruları serbest bırakılmaktadır. 'Çağrışımsal (Evocative) Dramaturji' ise gösterinin seyircide içsel bir rezonans oluşturabilecek özelliğidir. Bu düzey her seyirci için kendine özeldir ki gösterinin istedik olmayan ve gizli anlamını damıtır ve yakalar. Herkesin deneyimlediği ama bilinçli olarak programlamadığı düzeydir. Bu düzeyi elde etmek her zaman mümkün

olmamaktadır. ‘Çağrışımsal Dramaturji’, diğer düzeylerden farklı bir yapıya sahiptir. Çünkü bir amacı nitelendirir ve de sadece etkilerinden tanınabilmektedir. Başarılı olduğunda hem seyircinin hem de yönetmenin kişisel tabularına, boş inançlarına, yaralarına dokunur ve durum değişikliği yaşamamızı sağlar. Bu dramaturji düzeylerine göre ‘Organik Dramaturji’, bir gösterimin sinir sistemi; ‘Anlatımsal Dramaturji’ beyni; ‘Çağrışımsal Dramaturji’ ise bizim dışımıza sürgün edilmiş bir parçamız ya da bir diğer deyişle bilinçaltımızdır.

Her kültürün kendine has bir davranış yapısına sahip olduğu, alımlamanın antropolojik koşulu göz önüne alınarak değerlendirildiğinde; gerek yönetmen açısından, gerekse oyuncu açısından farklı kültüre ait benzer ilkeler üzerinde durulması gerekmektedir. Zira sahnenin alımlayıcısı olan seyirci de karşısına geçtiği farklı bir kültür ürünü içerisinde kendi kültürüne ait izler arayacaktır.

‘Seyircinin Eylem Alanından Seyirci Algısına’ ana başlığını taşıyan bu bölümde; Hannah Arendt’in ‘eylem’ tanımlaması ışığında seyircide bir eylem alanının açılmasının mümkünlüğü tartışılmış ve etkin-edilgen seyirci karşılaştırılmalarıyla, edilgen konumdaki seyircinin gösterinin etkin yorumcuları olduğu saptanmıştır. Dolayısıyla tiyatro sanatının bir şimdiki zaman sanatı olarak, sahnede başlayan eylemin seyircinin gözlemi, seçimi, karşılaştırması ve yorumlamasıyla tamamlandığı; seyircinin kendi inanç yapısı, hayat değerleri, kişisel yaşantısı ve de bilgi ve kültür birikimine göre seyrettiği oyunu kendisinin oluşturduğu sonucuna varılmıştır. Öte yandan bu bölümde yapılan değerlendirmelerle; seyirci algısının, tıpkı bir eseri incelemiş gibi; psikolojik, toplumbilimsel ve antropolojik açıdan ele alınmasının önemi üzerinde durulmuştur. Patrice Pavis’in alımlamanın koşulu olarak belirlediği bu yaklaşımlar, aynı zamanda da günümüz sahne ve seyirci ilişkisini farklı çerçevelerde değerlendirme olanağı sunmaktadırlar. ‘Seyirci Algısı’ altbaşlığını taşıyan bölümde; tiyatronun, bütünsel bir alan olduğu görüşü doğrultusunda, seyircinin de sahnelenen eserin bir parçası olduğu gerçeğiyle karşılaşılmıştır. Görülmüştür ki; bir yönetmenin, tiyatro metnini sahneye taşımadan önce ve prova süresince alımlamanın koşullarını göz önünde tutması sahne ve seyirci arasında kurulmak istenen bağı güçlendirebilecek veriler sunabilmektedir. Unutulmamalıdır ki seyircinin algısını etkileyen psikolojik durum, kültürel değerler, bireysel özellikler gibi pek çok unsur; seyircinin, eseri alımlaması ve değerlendirmesinde farklılıklar oluşmasına sebebiyet verebildiği gibi; seyircinin içinde bulunduğu sosyal ilişkilerin incelenmesi, oyunun sergilendiği

dönemin sosyo-politik yapısı, seyircinin salondaki konumu, seyircinin etrafındaki diğer seyircilerden etkilenimi gibi daha yüzeysel görünen konular da alımlama ve değerlendirmeyi etkileyebilmektedir.



4. SONUÇ

Sanat olgusu; sanat eseri, sanatçı ve alıcı üçgeninden meydana gelmektedir. Sanatın günümüzdeki etkisini anlayabilmek için tüm ögeler ayrı ayrı değerlendirilmeli; ancak bir bütün olarak düşünülmelidir. Bu noktada alıcı, eserden ve sanatçıdan gelen iletiyi çözümleyen konumunda olduğundan ötürü önemli bir role sahiptir. Alıcılar, tiyatro sanatı bağlamında incelendiğinde seyirci olarak adlandırılmakta ve sahnedeki bütünün etkin yorumcuları sayılmaktadırlar. Seyircinin sahip olduğu bu etkinlik alanı tiyatro tarihi açısından ele alındığında dönemlere göre farklılık göstermektedir. Ancak sanat düşünürlerinin de belirttiği gibi; her seyirci, sanat eserinin karşısında estetik haz ve bilişsel bir doyum sağlamak gayesiyle bulunmaktadır. Bu noktada; sahne ve seyirci ilişkisini, farklı dönemlere göre incelemek günümüz seyircisinin beklentilerinin karşılanması açısından önem arz etmektedir.

Buradan yola çıkarak bu tez çalışmasının ‘Giriş’ bölümünde; genel hatlarıyla alıcı kavramı, tarihsel ve güncel veriler ışığında incelenmiş; sanatın en temel işlevinin iletişim kurmak olduğu görüşü üzerinde durularak, sanatsal iletişimin gerçekleşebilmesi için sanat eseri ve alıcı arasında duygusal ve bilişsel bir etkileşim olması gerekliliğinin altı çizilmiştir. Daha sonraysa seyirci kavramını derinlemesine algılamak ve seyircinin sanat eseri karşısındaki hislerini değerlendirebilmek adına; estetik, beğeni, estetik beğeni, değer, ekonomik ve estetik değer kavramları açıklanmıştır. Tiyatro alanında seyirci üzerine çalışma yapmak isteyen her araştırmacının, günümüz seyirci algısının nelerin üzerine temellendiğini görmesi açısından, esas olarak kabul edilen bu kavramlara hakim olması gerekliliği düşünülmektedir.

‘Sahne ve Seyirci İlişkisinin Tarihi’ başlığını taşıyan tez çalışmasının ikinci bölümünde ise öncelikli olarak; seyircinin kelime ve sanatsal ifadedeki anlamı, farklı

tanımlamalarla örneklendirilmiştir. Sanatın varlık alanından söz edilebilmesi için alıcının, sanat eserinin kendisi ve üreticisiyle beraber eş değerde olduğu vurgulanmış; sanat eserinin bir alıcı tarafından teke tek ilişki biçimiyle alımlanmış olması gerekliliği üzerinde durularak, tiyatro gösterisini meydana getiren en önemli unsurlardan bir tanesinin ‘seyreden insan’ olduğu saptanmıştır. Akabinde; bugün dahi tartışmaları devam eden, etkin ve edilgen seyirci kavramları, Jacques Rancière’nin görüşleri üzerinden eleştirel bir biçimde aktarılmıştır.

Rancière, tiyatro yönetmenlerinin ve dramaturgların, seyirciye bir şey anlatma gayeleri ve de kendi bilgi ve bulgularının onlara sağlamış olduğu üstünlük doğrultusunda takındıkları; sahne ve seyirci arasındaki mesafeyi ortadan kaldırmaya yönelik çabalarının, sahnelemeleri çıkmaza sürüklediği görüşündedir. Rancière’nin yöneltmiş olduğu bu suçlama biçimi; temelinde etkin ve edilgen seyirci tartışmalarını barındıran, seyirciyi uyandırmaya, aydınlatmaya, değiştirmeye ve dönüştürmeye çalışan tiyatro teorilerini kapsamaktadır. Zira Rancière, seyir alanını harekete geçirmeye çabalayan tüm teorileri reddederek; seyirciler ve oyuncular arasında kapatılması gereken herhangi bir mesafe olmadığı; sadece tiyatro sahnesinin, seyir ve oyun ayırımından oluşan yapısı gereği etkin ve edilgenlik ayırımını bünyesinde bulundurduğu görüşündedir. Öte yandan tiyatro reformistlerinin bugüne değin yapmış oldukları tüm çabaların, tiyatro seyircisinde bir eylem alanı açılmasının mümkün olup olmadığı üzerine kurgulandığı dikkate alındığında görülmektedir ki; bu durum bir çeşit çelişkiyi de bünyesinde barındırmaktadır. Bu nedenle; tiyatro sanatının bir şimdiki zaman sanatı olarak kabul edilmesinden mütevellit Hannah Arendt’in ‘eylem’ tanımlamasından söz edilerek, tiyatronun seyircisini ve rol kişisini icra edilen anın içerisinde yeniden eyleme yetisine sahip olduğu görüşü desteklenmiştir. Rancière’nin ‘Cahil Hoca’ teorisinin incelenmesiyle de her türlü seyircinin sahnedeki aldığının farklı olacağı ve de olması gerektiği vurgulanmıştır.

‘Cahil Hoca’ teorisinin özü, insanların dünyaya geldikleri andan itibaren, şeyleri ve göstergeleri görme, söyleme, yapma, düşleme vb. yollarla birleştirerek yorumlamasına dayanmaktadır. Rancière’nin hocaya yüklediği görev de bilgisi ve hocalık becerisini birbirinden ayırabilmesi üzerine kurulmuştur. Hocaya düşen görev, tıpkı hayatı öğrenirken yaşadıklarımız gibi; şeyler ve göstergeler dünyasında gördüklerimizden ne anladığımızı teyit ettirmektir ve de öğrencinin bulgusu hocanın bildiği bilgi olmamalıdır. Bu görüş, sahnenin seyircisiyle ilişkisine uygulandığında görülmüştür ki;

sahnenin, seyirciyi bir şey düşünmeye zorlaması ya da ona doğrular göstermeye çabalaması seyircilerin özgürlük alanının yok olmasına neden olmaktadır.

Bölümün devamında Avrupa tiyatrosunun sahne ve seyirci ilişkisi, tarihsel süreç içerisinde örneklerle incelenmiştir. İlk olarak tiyatronun kökenlerinin dayandığı tarih öncesinde var olan ve de zaman ve mekan olgusu aranmayan ritüeller incelenerek seyircinin rolü sorgulanmıştır. Bu sorgulama doğrultusunda; ilk örneklerde ritüelin seyircisinin olmadığı, sadece katılımcılardan meydana gelen bir eylem türü olduğu sonucuna varılmıştır. Antik Yunan tragediyalarında da her ne kadar seyirci bir gösterinin karşısında bulunan kişi konumunda olsa da yapılan gösterilerin tanrılara tapınma amacı gütmekten ötürü; seyircilerin de gösteriyi seyreden kişi yerine ibadette bulunan kişi olarak değerlendirilmesinin daha doğru bir söylem olacağı düşünülmüştür. Aristoteles'in acıma ve korku hislerinin yaratılarak bir çeşit arınma durumu oluşturmak suretiyle 'katharsis' kavramı üzerinden işaret edilen seyirci de bu çerçevede değerlendirilmiştir.

Antik Yunan döneminden sonra Antik Roma'ya gelindiğinde; Roma'lı yöneticiler tarafından halkı oyalamak ve başkaldırıyı önlemek amacıyla kanlı ve cinsel içerikli gösteriler düzenledikleri; bu durumun da Roma seyircisi tarafından keyif verici, eğlendirici yönüyle hazza ulaştığı gözlenmiştir. Orta Çağ'da ise Hristiyanlığın kabulüyle beraber önceleri her türlü gösterinin yasaklandığı, sonrasında da Hristiyanlık inancını yaymak ve bu öğretiyi pekiştirmek gayesiyle tiyatro sanatının yeniden kullanıldığı görülmüştür. Dolayısıyla da Orta Çağ'da seyirciyi ve seyirci algısını belirleyen kilise olduğu sonucuna varılmıştır. Rönesans'a gelindiğinde bilimde, felsefede ve sanatta gerçekleşen insan merkezli gelişmeler neticesinde Orta Çağ karanlığı son bulmuştur. Böylelikle tiyatro sanatı, ruhsal taşkınlıkları ve heyecanları dizginleyen bir tür olarak seyirci üzerinde eğlendirerek eğitime işleviyle kullanılmıştır. Halk için 'Comedia dell'Arte' toplulukları gösterimlerini sergilerken, saray ve soylu sınıfları ise tiyatro sanatını bir statü göstergesi olarak himayelerine almışlardır.

Rönesans döneminden sonra Klasik akım olarak adlandırılan süreçte, tiyatro gibi kültür sanat etkinlikleri krallıkların denetimi altına alınmıştır. Bu himaye sonucunda; yönetici otoriteler tarafından tiyatroya, yasal düzeni koruma ve kurulu düzenin değer yargılarını titizlikle savunma görevleri verilerek; tiyatro üzerinden toplumsal yarar sağlamak hedeflenmiştir. Klasik dönem tiyatro oyunlarında, komedilerde sıradan

kişilere ve günlük olaylara yer verilmesiyle seyircinin kolay algılaması sağlanırken; tragedyalarda Aristoteles'in önerdiği korku ve acıma duyguları uyandırılarak arınma sağlama görüşü esas alınmıştır. Sahne kurgusu ve salon mimarisi açısından ise seyirci üzerinde hiyerarşik bir etki yaratılmıştır.

Klasik akımın karşıtı Romantik akımda seyircinin duygusal olarak etkilenmesi ön plana çıkarıldığı için seyircinin düş gücü de tiyatronun bir parçası haline gelmiştir. 19. yüzyılda ortaya çıkan Gerçekçi akım, tiyatro sanatında bir devrim niteliği taşıyarak seyirciyi kendi derinlikleri üzerinde düşündürmeye yöneltmiş ve sahnede var olan gerçeklikle beraber seyirciyi dolaylı olarak etkilemiştir. Sembolizm, Yeni Romantizm ve Estetisizm şeklinde karşımıza çıkan Karşı Gerçekçilikte ise Gerçekçi tiyatronun yansıtma yöntemi yerine, ifade etme ve dile getirme yöntemleri kullanılmış; imge, simge, benzetme ve çağrışım yapma gibi olanaklardan faydalanılarak soyut, düşsel ve büyülü bir dünya yaratma arayışı içerisine girilmiştir. Karşı Gerçekçilik akımında yer alan seyirciye ise sahnede var olan güzellik ve estetik görüntü ile evrenin gerçek anlamı, gizemi ve güzelliği sezdirilmek istenmiştir.

Modernite dönemi sanat akımları incelendiğinde; Fütürizm akımında seyircinin de rol kişisi gibi etkin konumda kalmasını sağlamak amaçlanmıştır; Ekspresyonizm'de seyircinin iç dünyası konu alınarak seyirci, bir dışa vurum nesnesine dönüşmüş; Dadaizm'de seyircide yapı bozucu bir algısal alan yaratılmış; Gerçeküstücülük akımında sürrealist bir görüntü dili oluşturularak seyircinin direncinin kırılması hedeflenmiştir; Bauhaus hareketiyle tasarlanan yeni sahneler sayesinde seyirci için yeni bir mekan algısı oluşturulmaya çalışılmış; Toplumsal Gerçekçilik ile de seyircinin, sahne üzerinde gördüklerini, objektif ve eleştirel bir gözle seyretmesi istenerek kolektif bir bilinç oluşturulması hedeflenmiştir.

Modernizmden Postmodernizme geçiş evresinde cinsellik, şiddet ve uyuşturucu gibi tabular konu edinilerek seyirci üzerinde şok etkisi yaratma ve kışkırtma yöntemleri kullanılmış; normal olanın ne olduğu, insan olmanın anlamı ve de neyin doğal ya da neyin gerçek olduğu seyirciye sorgulatılmak istenmiştir. Dönem içerisinde yer alan tiyatro insanlarından Grotowski, seyircinin gösteri içerisinde bir rol üstlenmesine önem vermiş ve seyirciyi tamamen seyirci olma bilincinden çıkartmayı amaç edinmiş; Barba ise seyircinin duygusal tepkileriyle beraber gelişen canlı bir organizma olarak gördüğü gösterimlerinde, seyircinin tüm duyularını harekete geçirerek inandırmayı yeğlemiştir. Bununla birlikte 'Living Theatre' döneminde seyirciyi kışkırtma ve tahrik

etme eğilimi benimsenmiş; Handke ile de seyirciye kendi gerçeğini yansıtarak, kendisinin de rol yaptığının bilincine vardırılmak istenmiştir.

Modern sonrası dönemi işaret eden Postmodernizm ise her türlü sınırlamanın ve keskin hatların ortadan kalktığı bir dönemi nitelendirerek, pek çok açıdan olduğu gibi; sahne ve seyirci algısı açısından da yeni değerlendirilmelerin yapıldığı bir dönem olmuştur. Postmodernite itibarıyla seyirciden, gösterimi bütünsel olarak alımlaması ve sahnede gördüklerini kendi usu çerçevesinde parçalaması beklenmektedir.

‘Seyircinin Eylem Alanından Seyirci Algısına’ başlığını taşıyan tezin üçüncü bölümünde de Hannah Arendt’in eylem tanımlamasından yola çıkarak, sahnede gerçekleşen her bir eylemin yeni bir eylemin doğmasına sebep olduğu görüşü desteklenmiştir. Tiyatro sanatının diğer sanatlardan farklı olarak icracısı ve seyircisiyle, o anın içerisinde gerçekleşiyor olması ve de yapısı gereği eylem sanatı olarak vasıflandırılması; eylemin ise çoğulluk gerektiren ve devamlılık arz eden özelliği ve de temel koşulu olarak kabul edilen eşitlik ve farklılık gibi nitelermelere dayanması birbirleri arasında bağ kurulmasını mümkün kılmıştır. Arendt’in eylem paradigması, başlangıcı olan ve devam eden bir süreci işaret ederek; her eylemin yeni bir eylemi doğuracağını ve de bitmesinin söz konusu olmadığını belirtmektedir. Doğal olarak bu noktada; tiyatro sanatındaki eylem alanının, seyircinin ve oyuncunun birlikte yarattıkları bir alan olarak tanımlanması ve de sahnedeki her anın tamamlayıcısının seyirci olduğunu söylemek mümkün olmaktadır. Zira seyirci, birçok kişi ile karşısına geçtiği görüntünün değerlendirmesinde, toplumsal ve kültürel hazır olmuşluk düzeyiyle paralel olarak; psikolojik ve kişisel süreçlerin de devreye girmesiyle beraber yeganedir ve de herkesin sahneden aldığı birbirinden farklıdır. Dolayısıyla günümüz tiyatro seyircisi kamusal alan içerisindeki özel alana sahiptir ve de kendi usu çerçevesinde sahnedeki görüntüyü tamamlayandır.

Buradan da anlaşılabilceği gibi; tiyatro gösterileri, hitap edilen kitle tarafından kabulüne, değiştirilmesine ve de reddedilmesine açık bir yapı olarak karşımızda durmaktadır. O halde; bir oyunun başarı düzeyi salt metnin iyi olması, yönetmenin ve kreatif ekibin yetkinliğine bağlı değildir. Öte yandan; tiyatro metinleri, sahne üzerine taşınmak istenilmesinden itibaren, bir hedef kitlenin varlığına da ihtiyaç duymaktadır. Bu nedenle yönetmenlerin veyahut sanat kurumlarının, oyunun seçilme evresinden başlayarak, buluşulmak istenilen hedef kitle seçimini göz ardı etmemesi gerekmektedir. Elbette ki; bu durum, popülizm tehlikesini de bünyesinde

barındırmaktadır. Ancak yine de belirtmek gerekir ki; yönetmen de belli bir seyircinin kültürel parçası olduğu için, var olduğu ideoloji ve kültürel yapının dışına radikal bir şekilde çıkması oldukça zordur.

Yukarıda da belirtildiği gibi; tiyatro sanatı bir şimdiki zaman sanatıdır ve de bu yönüyle diğer sanatlardan ayrılmaktadır. Tiyatro sanatı dışındaki diğer tüm sanat dallarında yaratım süreci, alıcısına ulaşmadan önce gerçekleşmekte ve yaratım süreci bittikten sonra alıcısına sunulmaktadır. Tıpkı edebi bir eserin yazımı bittikten sonra okuyucusuna ulaştırılması ya da bir heykelin yontulduktan sonra izleyicisine sunulması gibi... Hatta yine bir eylem sanatı olarak kabul edilen sinema sanatında dahi bu durum değişmemekte; ön hazırlığı, prova süreci, çekim aşaması, kurgusu ve dağıtım süreci bittikten sonra seyircisine sunulmaktadır. Tiyatro yönetmenin görevi ise kağıt üzerinde yazılı olan sözlü ya da sözsüz bir metni canlı ya da bir başka deyişle o anın içerisinde gerçekleşecek bir performansa hazırlamaktır. Sahnelemeyi gerçekleştirebilmek adına, bir yönetmenin ilk yapması gereken de metni değerlendirerek; *“yazarın ana fikrini (ideasını) kavramak, kendi dünya görüşü, sanat anlayışı, çağının ve içinde yaşadığı koşulların değer yargıları doğrultusunda yazara katılma ya da katılmama oranını belirlemek”* (Gökgücü 2010, p. 41)'tir ve de bu durum sanatın, öz ve biçim ilkesini akıllara getirmektedir. *“Öz, sanat yapısının anlatmak istediği; biçim ise bunu nasıl anlattığıdır”* (Gökgücü 2010, p. 29). Sanat felsefesinin yorumcu sanatçılar olarak nitelendirdiği yönetmenler, metnin özünü kavrayarak, biçimini değiştirme yoluyla yeniden yaratma edimini bünyelerinde taşımaktadırlar. Örneğin Henrik Ibsen'in 1879'da kaleme aldığı 'Nora, Bir Bebek Evi' adlı oyun tiyatro literatüründe erkek egemen burjuva dünyasında, kendi özgürlüğünün peşinden giderek, yıkımın içerisinde bir çeşit zaferle çıkabilmeyi başaran ilk kadın kahramanın hikayesini anlatmaktadır ve oyunun özü de bu çerçevede değerlendirilmektedir. 14. Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali'ne de konuk olan, 'Schaubühne am Lehniner' yapımı, Thomas Ostermeier tarafından sahnelenen 'Nora, Bir Bebek Evi' ise biçimi değiştirilmek suretiyle özüne sadık kalınarak ve güncellenmiş olarak seyirciyle buluşmuştur. Karakter yapısı olarak Nora, orijinal oyun metnindeki gibi güçlü, iddialı ve şaşırtıcı bir karakterdir ve oyunun rejisinde kadının konumu 18. yüzyıl burjuva kültürüyle paralel olarak işlenilmiştir. Buna kaşın; Ostermeier, bugün kadının durumunda nasıl bir değişiklik olduğu üzerine bir sahnelemeyi yeğlemiştir. Esasında; Ostermeier'in gerçekleştirmiş olduğu, 137 yıllık

bir oyunun yargısını, bugünün seyircisinin kültürel ve toplumsal yargısına entegre etmektir.

Öte yandan günümüz düşünürleri tarafından değerlendirilen ‘Seyirci Algısı’ üzerinde durulduğunda; pek çok düşünürün ortak görüşü, seyirci algısının doğru saptanabilmesi için seyircinin psikolojisinin, kültürel kodlarının ve içinde bulunduğu toplumun yapısının analiz edilmesi gerektiğidir. Tiyatro içerisinde seyirci, tek bir öge gibi görünürken; aslında pek çok bileşenden oluşmaktadır. Bu bileşenlerin doğru tespit edilmesi ve araştırılması sahneden iletilmek istenen mesajın seyirci tarafından alınmasını sağlayan yegane koşuldur görüşü, günümüz sahne seyirci ilişkisi açısından önem taşımaktadır.

Bu nedenden ötürü tez çalışmasının ‘Seyirci Algısı’ bölümünde, gösterge sistemi üzerinden seyirci algısını belirleyen unsurlar aktararak; Patrice Pavis’in alımlamanın koşulları olarak kabul ettiği psikolojik, toplumbilimsel ve antropolojik alımlama biçimleri, tiyatro yönetmenlerinin seyirci dramaturjisi çalışmalarında kullanılabilecek bir yöntem olarak sunulmuştur. Buna göre; bir yönetmenin, psikolojik alımlama biçimini dikkate alarak seyircinin tüm duyularını harekete geçirecek yaklaşımlarda bulunması ve de özdeşleşme ve yadsıma olgularını göz önüne alarak rol kişilerine yönelimi, karşılıklı bir etkileşim alanı yaratarak sahne ve seyirci ilişkisini kuvvetlendirebilecek etmenler olarak saptanmış; seyircinin sahneye uzaklık ve yakınlığı, baktığı yön ve hatta üzerinde oturduğu koltuk gibi fiziksel konumlandırılmalarının da oyun üzerinde algılama ve değerlendirme farklılıkları yaratabileceği tespit edilmiştir. Toplumbilimsel alımlama biçiminde ise bir yönetmenin dikkat etmesi gerekenler; sahnelemesini sunduğu seyircinin hangi toplum yapısına dahil olduğu, seyircinin yaşadığı dönemin yapı ve koşulları, toplumsal değerleri ve bu değerlerin seyirciye ne şekilde yansıdığı, bu değerlerin seyirci üzerindeki tutum ve davranış biçimlerini ne şekilde etkilediği ve de belirlenen hedef kitle içerisindeki seyircinin cinsiyet, ulus, ırk, etnik grup ve öğrenim düzeyi gibi sosyolojik yapısı olarak belirlenmiştir. Antropolojik alımlama biçimine göre de yönetmen, seyircinin dikkatini uyarabilmek için oyuncunun fiziksel ve vokal eylemleri, kostümler, objeler, müzik, ses ve ışık ile oyunun dinamizmi ve ritmleri arasında bir bütünsellik oluşturmalı; karakterler, tekst ve olaylar üzerinde çalışarak seyirciyi gösterinin anlamı ya da anlamları konusunda yönlendirmeli ve eğer

mümkünse de kişisel tabulara, boş inançlara ve yaralara dokunarak durum değişikliği yaşanmasını sağlamalıdır.

Bu tez süresince elde edilen bütün veriler doğrultusunda söylenmek istenen ilk önerme tarih boyunca var olan her seyircinin kendi dönemi içerisinde değerlendirilmesi ve geçmiş koşul ve kuramların günümüz seyirci algısı üzerinde yetersiz kaldığına yöneliktir. Çünkü sanat kavramı, hayatla birlikte hızla değişirken seyircinin de değişim geçirmemesi olanaksızdır. İkinci önerme olarak sunulan ise sahne ve seyirci arasında kurulmak istenen bağın güçlü kılınması için yönetmenin öncelikli olarak oyunu seyredecek olan seyircinin sosyal statüsünden başlayarak psikolojik durumuna kadar pek çok veriyi göz önünde bulundurması gerekliliğidir. Bu sonuca göre oyun üzerinden aktarılacak istenen ister bir düşünce, isterse bir duygu olsun seyirci ile sahne arasında anlam farklılıkları oluşabileceğinden ötürü; kurulmak istenen iletişim alanı Pavis'in çözümleme önerisinde olduğu gibi göstergebilimin psikolojik, toplumbilimsel ve antropolojik alımlama koşullarını göz önünde bulundurması suretiyle azami düzeyde çözüme ulaştırılabilecektir.

KAYNAKLAR

- Adorno, T. W.** (2012). *Kültür Endüstrisi - Kültür Yönetimi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Akgül, T. Y.** (2012). *Antik Yunandan Modern Sonrası 'Myth' Kavramının Evrimi*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir, Türkiye.
- Aksoy, H.** (2012). *Sanat ve İzleyici – İzleyicinin Yeniden Keşfi*. Yayınlanmamış Makale, İstanbul, Türkiye.
- Aliyazıcıoğlu, Ö.** (2011). *XX. Yüzyıl Sonrası Tiyatrosunu Biçimlendiren Tasarım Dinamikleri Işığında Çağdaş Sahneleme Gereksinimlerine Yanıt Verebilecek Bir Sahne Modeli Önerisi*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir, Türkiye.
- Alpar, S.** (2006) *Bauhaus'un Sahne Tasarımına Etkileri*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir, Türkiye.
- Althusser, L.** (1978). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. İstanbul: Birikim Yayınları.
- Antmen, A.** (2010). *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Arendt, H.** (1978). *The Life of the Mind-Thinking*. San Diego&New York&London: Harcourt Brace Jovanovich Publishers.
- Arendt, H.** (2004). *Geçmişle Gelecek Arasında*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Arendt, H.** (2006). *İnsanlık Durumu*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aristoteles** (2011). *Poetika – Şiir Sanatı Üzerine*. İstanbul: Can Yayınları.
- Aristoteles** (2012). *Metafizik*. İstanbul: Sosyal Yayınlar.
- Artaud, A.** (1995). *Yaşayan Mumya*. Ankara: Yaba Yayınları.
- Aydoğdu, Ü.** (1997). *Meyerhold ve Piscator'un Gerçekçi Tiyatroya Karşı Bütüncül Tiyatro Anlayışları*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir, Türkiye.

- Aykut, A.** (2012). *Sanat Eğitiminde Estetik*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Barba, E. & Savarese, N.** (2002). *Oyuncunun Gizli Sanatı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Baudrillard, J.** (2012). *Sanat Komplosu - Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik 1*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bell, J.** (2009). *Sanatın Yeni Tarihi*. İstanbul: NTV Yayınları.
- Bıçakçı, İ.** (2006). *İletişim ve Halkla İlişkiler*. İstanbul: Mediacat Kitapları.
- Biçer, A. G.** (2010). *Sarah Kane'in Postdramatik Tiyatrosunda Şiddet*. Konya: Çizgi Kitabevi Yayınları.
- Bingöl, Y.** (1983). 'Bauhaus ve Endüstriyel Gelişmenin Sanat Eğitimine Etkileri', *Boyut Plastik Sanatlar Dergisi*, Sayı:2/17, pp. 25-27.
- Birkiye, S. K.** (2007). *Çağdaş Tiyatroda Kültürlerarası Eğilim - Peter Brook, Eugenio Barba, Robert Wilson*. Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Birkiye, S. K.** (2013). *İşletmek ya da İşlet(e)memek, İşte Bütün Mesele Bu! - Tiyatro, Opera, Bale, Dans, Festival, Performans, Kültür Merkezi Yönetimi İçin Bir Rehber*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları.
- Boal, A.** (2003). *Ezilenlerin Tiyatrosu*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Bora, N.** (2009). *Çoğulculuk Açısından Alevilere Göre Din Eğitimi ve Öğretimi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya, Türkiye.
- Bozkurt, N.** (2014). *Sanat ve Estetik Kuramları*. Bursa: Sentez Yayıncılık.
- Braun, E.** (2013). *Yönetmen ve Sahne - Natiralizmden Gratowski'ye*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Brecht, B.** (2005). *Tiyatro İçin Küçük Organon*. İstanbul: Mitos Boyut Tiyatro Yayınları.
- Breton, A.** (2010). 'Sürrealizm Manifestosu', Ali Ertun (ed.). *Sanat Manifestoları – Avangard Sanat ve Direniş*, İstanbul: İletişim Yayınları, pp. 178-226.
- Brockett, O. G.** (2000). *Tiyatro Tarihi*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Candan, A.** (2003). *Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Carlson, M.** (2013). *Performans - Eleştirel Bir Giriş*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Çalışlar, A.** (1993). *Tiyatro Kavramları Sözlüğü*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Çalışlar, A.** (1995). *Tiyatro Ansiklopedisi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Çalışlar, A.** (ed.) 1996, *Çehov ve Moskova Sanat Tiyatrosu*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Çelik, S.** (2009). *Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik: Yeniler Gurubu*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, Türkiye.

- Çevik, A.** (2004). 'Maya Uygarlığından Bir Tiyatro Örneği: Rabinal Achi Veya Xajoj Tun', *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, Sayı: 18, pp.108-117.
- Dabak, B.** (2013). *Sofokles'in Antigone Metninde Ritüel'in İşlevi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kadir Has Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, Türkiye.
- Debord, G.** (2014). *Gösteri Toplumu*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Dellaloğlu, B. F.** (2007). *Frankfurt Okulu'nda Sanat ve Toplum*. İstanbul: Say Yayınları.
- Demirkol, Y.** (2013). *Robert Wilson Oyunlarında Postdramatik Anlatı Teknikleri*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, Türkiye.
- Dikilitaş, İ.** (2009). *Konstantin Stanislavkiy'in Oyunculuk Yöntemi ve Evrimi: Vsevolod Meyerhold ve Yevgeniy Vakhtangov'un Yönteme Fonksiyonel Yaklaşımları*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adana, Türkiye.
- Dilmen, H.** (2004). *Aspendos Antik Tiyatrosunun Mimari ve Akustik Özelliği*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul, Türkiye.
- Doltaş, D.** (2003). *Postmodernizm ve Eleştirisi: Boyutları ve Çeşitlemeleri*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Dökmen, Ü.** (2008). *Sanatta ve Günlük Yaşamda İletişim Çatışmaları ve Empati*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Duyan, E.** (2012). *Walter Gropius ile Erwin Piscator'un Totaltheater Projesi'nde Eleştirel Bir Araç Olarak Mimari Mekanın Olanakları*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul, Türkiye.
- Eagleton, T.** (2004). *Edebiyat Kuramı*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Eagleton, T.** (2011). *Postmodernizmin Yanılsamaları*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Eco, U.** (2001). *Açık Yapıt*. İstanbul: Can Yayınları.
- Erbay, F.** (1996). *Sanatın Yönetimi*. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, Türkiye.
- Erdal, İ. T.** (2006). *Gestalt Kuramının Grafik Tasarıma Etkilerinin İncelenmesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kocaeli, Türkiye.
- Erinç, S. M.** (1998). *Sanat Psikolojisi'ne Giriş*. Ankara: Ayraç Yayınevi.
- Erinç, S. M.** (2009). *Sanat Sosyolojisine Giriş*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Ertem, M.** (2015). -Uzman Klinik Psikolog- "*İnsan Neden Bilmek İster?*" konulu görüşme. İstanbul: 19 Mart 2015.
- Esslin, M.** (1996). *Dram Sanatının Alanı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Esslin, M.** (1999). *Absürd Tiyatro*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Frazer, J. G.** (1991). *Altın Dal* (Cilt I). İstanbul: Payel Yayınları.

- Fuat, M.** (2003). *Tiyatro Tarihi*. İstanbul: MSM Yayınları.
- Gombrich, E. H.** (2009). *Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gökgücü, E.** (2010). *Reji Sanatı*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Güler, F.** (2014). *Ekspresyonizmin Türk Resmine Etkisi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, Türkiye.
- Güner, E.** (2010). *Avangard Kuramı, Modern Sanat Ve Mimarlık İlişkisi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Karadeniz Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Trabzon, Türkiye.
- Güneş, H. N.** (2004). *Modernizmden Postmodernizme Türkiye’de Kültürel Yabancılaşma Sorunu*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Mersin, Türkiye.
- Güney, O.** (1983). *İnsanda Tiyatro Tiyatroda İnsan*. İstanbul: Pirmat Basımevi.
- Gürkan, N.** (2011). *Sahnenin Seyircide Açtığı Alan Sorunsalı: Meyerhold, Grotowski ve Studio Oyuncuları’nın Yöntemi Üzerinden Bir İnceleme*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, Türkiye.
- Gürten, E.** (2009). *Sahne Sanatlarında Yönetim ve Etkili İletişim*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Kültür Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, Türkiye.
- Güveloğlu, S.** (2013). *Öznesiz Bir Süreç Olarak Oyuncu: Fiziksel Eylemler Yöntemi Üzerine*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kadir Has Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, Türkiye.
- Heywood, A.** (2012). *Siyasetin Temel Kavramları*. Ankara: Adres Yayınları.
- Innes, C.** (2004). *Avant-garde Tiyatro 1892-1992*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- İlyasoğlu, E.** (2009). *Zaman İçinde Müzik*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- İpşiroğlu, Z.** (2014). *Dramaturjiden Sahne Çözümlemesine Tiyatroda Alımlama*. İstanbul: Habitus Yayıncılık.
- İpşiroğlu, Z.** (2000). *Tiyatroda Devrim*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Karaboğa, K.** (2008). *Tragedya ile Sınırları Aşmak: Theodoros Terzopoulos’un Tiyatrosu*. İstanbul: E Yayınları.
- Karaboğa, K. & İhsan Ö.** (1994), ‘Commedia dell’Arte’, *Mimesis Tiyatro / Çeviri-Araştırma Dergisi*. no. 5, pp. 227-290.
- Karacabey, S.** (2006). *Modern Sonrası Tiyatro ve Heiner Müller*. Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Karahan, N.** (2011). *Postmodernizmin Türk Resim Sanatına Yansıması*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Van, Türkiye.
- Kaya, Z.** (2011). *Sinemada Postmodern Arayışlar: Ucuz Roman (Pulp Fiction) ve Kayıp Otoban (Lost Highway) Örnekleriyle*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum, Türkiye.

- Keskinalemdar, H.** (2011). *Ekspresyonizm Kavramı ve Mimarlıkta Ekspresyonizm'in Frankl Gehry Bağlamında İncelenmesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul, Türkiye.
- Kınlı, N.** (2011). *Postmodernizm ve Fotoğraf İlişkisi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir, Türkiye.
- Kocabay, H. K.** (2008). *Tiyatroda Göstergibilim*. İstanbul: E Yayınları.
- Kolektif** (1997). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (Cilt 3). İstanbul: Yem Yayın - Hürriyet Ofsayt.
- Kolektif** (2012). *Dünya Tarihi*. İstanbul: NTV Yayınları.
- Korkmaz, B.** (2013). *Resim Sanatında Estetik Değer*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İzmir, Türkiye.
- Korukçu, M. M.** (2012). *Dramatik Oyun Analizi*. Yayınlanmamış Ders Notları, İstanbul Aydın Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, Türkiye.
- Korukçu, M. M.** (2013). *Postdramatik Oyun Analizi*. Yayınlanmamış Ders Notları, İstanbul Aydın Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, Türkiye.
- Koşay, E. K.** (2015). *Postmodernizmin Modernizme Karşıt Söylemlerinde İnsan ve Sanat*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Samsun, Türkiye.
- Kuçuradi, İ.** (2013). *İnsan ve Değerleri*. Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu.
- Kuruyazıcı, H.** (2003). *Oyun-Mekan İlişkisi Açısından Başlangıçtan Günümüze Tiyatro Yapılarının Gelişmesi*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Kuspit, D.** (2010). *Sanatın Sonu*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Lewin, R.** (1998). *Modern İnsanın Kökeni*. Ankara: Tübitak Yayınları.
- Little, S.** (2008). *...izimler – Sanatı Anlamak*. İstanbul: Yem Yayın.
- Loomba, A.** (2000). *Kolonyalizm – Postkolonyalizm*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Lynton, N.** (2009). *Modern Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Marinetti, F. T.** 1990, 'Fütürizm ve Tiyatro', *Mimesis Tiyatro / Çeviri-Araştırma Dergisi*, no. 3, pp. 179-184.
- Masdar, F.** (2011). *Türk Sinemasında Orhan Kemal Uyarlamaları: Yedi Örnek*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Van, Türkiye.
- Moore, S.** (2011). *Stanislavski Sistemi - Oyunculuk Eğitimi İçin Bir El Kitabı*. İstanbul: Bgst Yayınları.
- Moran, B.** (2007). *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Nietzsche, F.** (2015). *Tragedyanın Doğuşu*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

- Nutku, Ö.** (1998). *Gösterim Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Nutku, Ö.** (2001). *Dram Sanatı - Tiyatroya Giriş*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Nutku, Ö.** (2002). *Oyunculuk Tarihi 2*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Nutku, Ö.** (2008). *Dünya Tiyatrosu Tarihi (2. cilt)*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Nutku, Ö.** (2011). *Dünya Tiyatrosu Tarihi (1. cilt)*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- O'Doherty, B.** (2010). *Beyaz Küpün İçinde*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Özbudun, S.** (1997). *Ayinden Törene - Siyasal İktidarın Kurulma ve Kurumsallaşma Sürecinde Törenlerin İşlevleri*. İstanbul: Anahtar Kitaplar Yayınevi.
- Özer, A.** (2013). *Kültürel Materyalizm*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tiyatroda Yeni Arayışlar Dersi Ödevi, İstanbul Aydın Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, Türkiye.
- Özer, A.** (2014). *Althusser'in Devletin İdeolojik Aygıtlarından Yola Çıkarak Cumhuriyet'ten Günümüze Devlet ve Sanat Eleştirisi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tiyatroda Yeni Arayışlar Dersi Ödevi, İstanbul Aydın Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Özinan, S.** (2014). *Roberta Carreri'nin Solo Gösterimlerinin Tiyatro Antropolojisi Açısından İncelenmesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, Türkiye.
- Özkan, D.** (2011). *Modern Sanat Ve Estetikte Öznelerarasılık Ve Refleksivite*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir, Türkiye.
- Öztok, Ö.** (2010). *Behçet Necatigil'in Şiirlerini Alımlama Estetiğine Göre İnceleme Denemesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir, Türkiye.
- Özüaydın, N. U.** (2006). *20. Yüzyıl Tiyatrosunda Estetik Düşünce*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, Türkiye.
- Palmer, D. & Barrett P.** (2010). *Evrin Atlası*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Pavis, P.** (2000). *Gösterimlerin Çözümlemesi - Tiyatro Dans Mim Sinema*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Pehlivan, B.** (2011). *Hannah Arendt'in Temel Kavramları ve Kötülüğün Sıradanlaşması*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya, Türkiye.
- Platon** (2014). *Devlet*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Prampolini, E.** 1990, 'Fütürist Senegrofi (Manifesto)', *Mimesis Tiyatro / Çeviri-Araştırma Dergisi*. no. 3, pp. 185-188.
- Rancière, J.** (2013). *Özgürleşen Seyirci*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Rifat, M.** (2012). *Açıklamalı Göstergibilim Sözlüğü – Kavramlar, Yöntemler, Kuramcılar, Okullar*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Roth, L. M.** (2000). *Mimarlığın Öyküsü*. İstanbul: Kabalcı Kitabevi.

- Rudlin, J.** (2000). *Commedia dell'Arte*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Say, A.** (2006). *Müzik Tarihi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Say, F.** (2014) *Say Plays Say* [CD]. İstanbul: Ada Müzik.
- Sayın, Ü.** (1991). *Wolfgang Iser and Stanley Fish Reading Becketts Compony, Imagine*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, Türkiye.
- Sennett, R.** (2013). *Kamusal İnsanın Çöküşü*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sevdi, H. F.** (2010). *Çağdaş Tiyatroda Seyircinin Oyuna Doğrudan Katılımı*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir, Türkiye.
- Sezgin, B.** (2009). *Avrupa'da Rejisörlük Kavramının Ortaya Çıkışı - 'Stanislavski ve Brecht' Örnekleri Üzerinden Yönetmenlik Metodolojisinin İncelenmesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Kültür Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, Türkiye.
- Sierz, A.** (2009). *Suratına Tiyatro - Britanya'da In-Yer-Face Tiyatrosu*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Sözen, M. & Tanili U.** (1992). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Stanislavski, K. S.** (1992). *Sanat Yaşamım*. İstanbul: Can Yayınları.
- Stanislavski, K. S.** (2002). *Bir Aktör Hazırlanıyor*. İstanbul: Papirüs Yayınları.
- Sürmeli, P.** (2010). *Başlangıçtan Rönesans'a Batı Tiyatro Mimarisinin Gelişimi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul, Türkiye.
- Şahin, G.** (2015). *Grotowski Tiyatrosu ve Yoga*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, Türkiye.
- Şener, S.** (2010). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Şişman, A.** (2006). *Sanata ve Sanat Kavramlarına Giriş*. İstanbul: Yaz Yayınları.
- Taner, H., And M. & Nutku, Ö.** (1966). *Tiyatro Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Taşçier, F.** (2008). *Siyasal Alanın Belirlenmesinde Şiddetin Rolü Üzerine Üç Görüş: Hannah Arendt, Michel Foucault ve Giorgio Agamben*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, Türkiye.
- Taşdemir, S.** (2004). *Modernitenin Sonu Postmodernitenin Başlangıcı Üzerine Bir İnceleme*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, Türkiye.
- Timuçin, A.** (2009). *Düşünce Tarihi 1*. İstanbul: Bulut Yayınları.
- Tolstoy, L. N.** (2004). *Sanat Nedir*. İstanbul: Bilge Karınca Yayınları.
- Touraine, A.** (1995). *Modernliğin Eleştirisi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Turani, A.** (2010). *Sanat Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

- Turhanlı, H.** (2000). *Bir Erdem Olarak Sapkınlık*. İstanbul: Çivi Yazıları.
- Turnagöl, A. N. N.** (1998). *Platon'un Sanat Görüşü Üzerine Bir İnceleme*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Sanat Eseri Raporu, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, Türkiye.
- Türker, E. A.** (2004). *Hannah Arendt'te Politika ve Yurttaşlık Anlayışı*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, Türkiye.
- Uçar, B.** (2012). *Tiyatronun Sağaltım İşlevi ve Katharsis*. Yayınlanmamış Kişisel Proje, İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, İstanbul, Türkiye.
- Ulusoy, M. D.** (2005). *Sanatın Sosyal Sınırları*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Ünal, Y.** (2008). *Dram Sanatı ve Sinema - Anlatım Olanakları ve Sınırlılıkları*. İstanbul: Hayal-Et Kitaplığı.
- Yamaner, G.** (2007). *Postmodernizm ve Sanat – Mimarlık, Sinema, Edebiyat, Tiyatro, Tasarım*. Ankara: Algı Yayın.
- Yarar, C.** (2010). *Bertolt Brecht'in ve Georgy Lukacs'ın Gerçeklik Anlayışlarında Modern Sanatın Neliği*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, Türkiye.
- Yılmaz, B.** (2008). *Türk Resminde Toplumsal Gerçekçiler*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, Türkiye.
- Yılmaz, M.** (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Yılmaz, Z.** (2007). *Hannah Arendt'te Özel Alan-Kamusal Alan Ayrımı ve Modern Çağda Toplumsal Alan*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum, Türkiye.
- Ziss, A.** (2011). *Estetik - Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi*. İstanbul: Hayalbaz Kitap.

İnternet Kaynakları:

- Aliyazıcıoğlu, Ö.** 2012, 'Yaratım Arayışında Yönetmene ve Oyuncuya Hizmet Eden Tiyatro Yapısı Nasıl Olmalıdır?', *Süleyman Demirel Üniversitesi ARTE - Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, Vol. 5, no. 10, pp. 180-198, ziyaret 18 Mayıs 2015,
<<http://edergi.sdu.edu.tr/index.php/gsfds/article/viewFile/3677/3051>> .
- Alman Ekspresyonist Karl Heinz Martin'in yönettiği 'Von Morgen Bis Mitternacht' adlı oyundan bir sahne, erişim 26 Haziran 2015,
<<https://mubi.com/notebook/posts/the-forgotten-negative-spacecapabilityattitude>>.
- André Antoine, erişim 29 Mayıs 2015,

<<http://www.filozof.net/Turkce/edebiyat/edebi-sahsiyetler-kisilikler-biyografileri/20335-andre-antoine-kimdir-hayati-edebi-kisiligi-eserleri-hakkinda-bilgi.html?showall=1>>.

André Antoine'in 1906 yılında sahnelediği 'Vieille Renommée' temsilinden, erişim 27 Mayıs 2016,

<<http://theredlist.com/wiki-2-20-881-1399-880-view-theatre-profile-1900s-1.html>>.

Appia'nın Gluck'un 'Orpheus and Eurydice Operası' için Sahne Tasarımı, 1912, erişim 16 Haziran 2015,

<<http://www.echo.ucla.edu/Volume3-issue2/levitz/levitz3.html>>.

Appia'nın Gluck'un Orpheus and Eurydice Operası sahnelemesinden bir görünüm, 1912, erişim 16 Haziran 2015,

<<http://www.estanbul.com/tiyatroya-dair-137289-2.html>>.

Appia'nın Wagner'in 'Die Walküre Operası' için tasarladığı sahne çalışması, 1896, erişim 16 Haziran 2015,

<<http://www.monsalvat.no/appia.htm>>.

Ay, A. 2015, *Modernizm'le Ortaya Çıkan Yamalı Kimlikler*, İndigo Dergisi, ziyaret 19 Eylül 2016,

<<https://indigodergisi.com/2015/08/modernizm-yamali-kimlikler/>>.

Ay, C. 2012, *Simgeci (Symbolist) Tiyatro*, etiyatro.net Tiyatro Dünyası, ziyaret 31 Mayıs 2015,

<<http://www.etiyatro.net/index.php/tr/genel-bilgiler/tyatro-akimlari/simgeci-tyatro>>.

'Bayreuth Festival Tiyatrosu' balkon-galeri görünümü, erişim 30 Mayıs 2015,

<https://journalbayreuth.wordpress.com/2014/05/19/tag-der-offenen-tur%E2%80%A2-17-mai-2014-2/img_8870/>.

'Bayreuth Festival Tiyatrosu' seyir yeri görünümü, erişim 30 Mayıs 2015,

<<http://www.stephaneisel.de/start/index.html?cl=eisel&mi=6&mi2=1&mi3=1&so=1&ca=news&ni=1&ci=3081>>.

Berlin'de bulunan 'Großes Schauspielhaus'tan seyir yeri görünümü, erişim 26 Haziran 2015,

<<http://www.audioguideportal.de/reiseziel/3801/grosses-schauspielhaus>>.

Bertold Brecht'in 'Üç Kuruşluk Opera' adlı eserinden bir kare, 1928, erişim 31 Mayıs 2016

<<http://thedarkwoods.free.fr/jo200608.htm>>.

Bertold Brecht'in yazıp yönettiği 'Cesaret Ana ve Oğulları' oyunundan bir kare, erişim 30 Mayıs 2016,

<<http://www.telesurtv.net/english/news/Bertolt-Brecht-58-years-without-the-father-of-epic-theater-20140815-0005.html>>.

- Bir müze en iyi nasıl keşfedilir? 2014, erişim 13 Nisan 2015,
<<https://www.kayak.com.tr/news/bir-muze-en-iyi-nasil-kesfedilir/>>.
- Civelek, M.** *Gelişim Psikolojisi*, erişim 10 Haziran 2015,
<<http://slideplayer.biz.tr/slide/2537312/>>.
- Çalkam, E.** 2015, *Hannah Arendt Düşüncesinde Kamusal Alan Kavramı*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans 20. Yüzyıl Siyasi Düşünce Tarihi Dersi Ödevi, Abant İzzet Baysal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bolu, Türkiye, erişim 31 Mart 2015,
<https://www.academia.edu/10108033/hannah_arendt>.
- ‘Champs Elysees’ tiyatro bina taslağı, erişim 02 Nisan 2016,
<<http://images.lib.ncsu.edu/luna/servlet/detail/NCSULIB~1~1~104793~176533:Theatre-des-Champs-Elysees?qvq=w4s:/when/Modern;lc:NCSULIB~1~1,NCSULIB~2~2&mi=2860&trs=3717>>.
- Charles Moore’un New Orleans’ta yer alan ‘Piazza d’Italia’ adlı yapıtı, erişim 15 Nisan 2016.
<<http://gonola.com/2013/05/02/euro-american-celebration-in-new-orleans.html>>.
- Dadaist sanatçı Hugo Ball’ın 1916’da ‘Cabaret Voltaire’de yaptığı performanstan bir görünüm, erişim 27 Haziran 2015,
<<http://www.surrealism-plays.com/theatreimages.html>>.
- Dadaizmin kurulduğu ‘Cabaret Voltaire’den bir kare, erişim 27 Haziran 2015,
<<http://artistorganizedart.org/commons/2009/07/andy-laties-on-kurt-schwitters-dada.html>>.
- Dereko, A.** 2007, ‘Nietzsche’de Tragedya Sanatı’, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Felsefe Bölümü Dergisi*, Vol. 18, no.0, pp.51-74, erişim 27 Nisan 2015,
<<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/34/922/11501.pdf>>.
- Düz, N.** 2011, ‘Apollonik ve Dionysostik Öğeler Bağlamında Sanatta Değer Kavramı’, *Süleyman Demirel Üniversitesi ARTE - Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, Vol. 4, no. 8, pp. 1-15, erişim: 13 Nisan 2015,
<<http://edergi.sdu.edu.tr/index.php/gsfds/article/viewFile/3009/2626>>.
- Ekiz, T.** 2007, ‘Alımlama Estetiği mi Metinlerarasılık mı?’, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, vol. 47, no. 2, pp. 119-127, erişim 05 Mayıs 2015,
<<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/26/920/11481.pdf>>.
- Ergün, M.** 2013-2014, *Estetik (Sanat Felsefesi)*, Afyon Kocatepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi, erişim 03 Nisan 2015,

<<http://www.egitim.aku.edu.tr/sanاتفelsefesi.pdf>>.

Ergün, S. 2012, ‘Oyuncu Yetiştirmede Stanislavski ve Grotowski’nin Fiziksel Eylemler Yöntemi’, *Süleyman Demirel Üniversitesi ARTE - Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, Vol.5, no.10, pp. 67-77, erişim 25 Haziran 2015,

<<http://edergi.sdu.edu.tr/index.php/gfsd/article/viewFile/3667/3037>>.

Ersevım, İ. 2009, *Tiyatro Antropolojisi*, erişim 31 Mart 2016,

<<http://www.ismailersevim.com.tr/?p=1821>>.

Eugenio Barba ‘Scylla and Charybdis’ provasında oyuncularla çalışırken, erişim 22 Eylül 2016,

<<http://www.soulamericanactor.com/essaybarba.shtml>>.

Gambetti, Z. 2007, ‘Marx ve Arendt: Emek, iş, eylem üzerinden üç siyaset okuması’, *Birikim*, no.217, pp. 46-54, erişim 17 Mart 2015,

<http://www.academia.edu/429890/Marx_ve_Arendt_Emek_i%C5%9F_eylem_%C3%BCzerinden_%C3%BC%C3%A7_siyaset_okumas%C4%B1>.

Geçtan, E. 1974, ‘Varoluşçu Psikolojinin Temel İlkeleri’, *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Dergisi*, Vol. 7, no. 1, pp. 13-17, erişim 25 Mart 2015,

<<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/40/494/5806.pdf>>.

Gordon Craig tarafından tasarlanmış bir sahne görünümü, erişim 27 Mayıs 2016,

<<http://theredlist.com/wiki-2-20-881-1400-view-topics-2-profile-cell.html>>.

Grotowski’nin sahnelediği ‘Acropolis’ oyunundan, 1962, erişim 20 Eylül 2016,

<<http://culture.pl/en/work/stanislaw-wyspianskis-akropolis-jerzy-grotowski>>.

Güçbilmez, B. 2006, ‘Performans Sanatı: Nietzsche’nin Kehaneti’, *Ankara Üniversitesi Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, no. 21, pp. 27-44, erişim 05 Mayıs 2015,

<<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/193/1524.pdf>>.

Gürdal Duyar, Güzel İstanbul, Yıldız Parkı, erişim 20 Mart 2015,

<<http://www.radyopera.com/Haber/guzel-istanbul/>>.

İhtiyaçlar Hiyerarşisi, erişim 10 Haziran 2015,

<<http://egitim.erciyes.edu.tr/~arak/Motivasyon/ ihtiyaclarhiyerarsisi/konuanlatimi/ ihtiyaclarhiyerarsisi.htm>>.

Jodorowsky’nin Sürrealist bir oyunundan sahne görünümü, erişim 27 Haziran 2015,

<<http://dianepernet.typepad.com/diane/2011/05/leonora-carrington-rip-.html>>.

Kalok, U. 2014, ‘Maslow Teorisi – İhtiyaçlar Hiyerarşisi’, 2014.

<<http://www.ulaskalok.com/maslow-teorisi- ihtiyaclar-hiyerarşisi>>.

- Karacabey, S.** 2003, 'Modern Sonrasında Dramatik Metinler', *Ankara Üniversitesi Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, no. 15, pp. 36-95, erişim 05 Mayıs 2015.
<<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/180/1408.pdf>>.
- Keir, E.** 2005, 'The Semiotics of Theatre and Drama', *London and New York: Taylor & Francis e-Library*, erişim 30 Mart 2016,
<https://is.muni.cz/el/1421/jaro2011/DVE001/um/elam_semiotics_theatre.pdf>.
- Kutlu, Ö.** 2007, 'The Living Theatre ve Anarşizme Göz Kırpan İki Sanatçı: Julian Beck ve Judith Malina', erişim 24 Eylül 2016,
<<http://omerkutlu.blogspot.com.tr/2007/05/living-theatre-ve-anarizme-gz-krpan-iki.html>>.
- Kutlu, Ö.** 2014, 'Bir İktidar Aracı Olarak Dil ve Simgesel'in Anlamı: Peter Handke'nin Kaspar'ı', erişim 24 Eylül 2016,
<<http://omerkutlu.blogspot.com.tr/2014/06/omer-kutlu-bir-iktidar-arac-olarak-dil.html>>.
- Leonardo Da Vinci, Mona Lisa (1519), Louvre Müzesi, Paris 77x53cm, Yağlı Boya, erişim 13 Nisan 2015,
<<http://www.wikiart.org/en/leonardo-da-vinci/mona-lisa#close>>.
- 'Living Theatre' bünyesinde sahnelenen 'Paradise Now'dan, 1968, erişim 24 Eylül 2016,
<<https://flaviabadioli.wordpress.com/blog/images/avant-garde-theatres-in-the-sixties/>>.
- Marinis, M. & Dwyner P.** 1987, 'Dramaturgy of the Spectator', *The Drama Review: TDR*, Vol. 31, no. 2, pp. 100-114, erişim 30 Mart 2016,
<<https://www.jstor.org/stable/pdf/1145819.pdf>>.
- Meyerhold'un sahnelediği bir oyundan, erişim 26 Haziran 2015,
<<http://www.estanbul.com/tiyatroya-dair-137289-2.html>>.
- Milano'da bulunan 'Teatro alla Scala'nın en üst balkonundan salona genel bakış, erişim 23 Mayıs 2015,
<<http://imgur.com/gallery/RHEIISR>>.
- Moholy-Nagy 'nin sirk ve varyete tasarımlarından, erişim 28 Haziran 2015,
<http://www.brianappelart.com/art_writing_Fall_2009_photography_auctions_new_york.htm>.
- Moholy-Nagy 'nin sirk ve varyete tasarımlarından, erişim 28 Haziran 2015,
<<http://sixthfingermagazine.com/laszlo-moholy-nagy-vision-in-motion/>>.
- Münih'te bulunan 'Residenztheater'ın günümüzdeki görünümüyle sahneden salona bakış, erişim 20 Mayıs 2015,

<http://www.muenchen-lese.de/index.php?article_id=117&clang=0>.

Özdemir, E. 2009, 'Henrik Ibsen'in Modernizmi', *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, Vol. 49, no. 1, pp. 119-143, erişim 26 Haziran 2015,

<<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/26/1517/16720.pdf>>.

Özgü, M. 1971, 'Tiyatronun Kültür Niteliği', *Ankara Üniversitesi Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, no. 2, pp. 1-10, erişim 18 Mayıs 2015,

<<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/1183/13676.pdf>>.

Paris'te bulunan 'Théâtre de l'Oeuvre'den sahne ve salon görünümü, erişim 27 Mayıs 2016,

<https://en.wikipedia.org/wiki/Th%C3%A9%C3%A2tre_de_l%27%C5%92uvre#/media/File:Paris_Salle_Berlioz_55_rue_de_Clichy_1907.jpg>.

Pathos, *Nedir Ne Demek*. Erişim 25 Mayıs 2016,

<<http://www.nedirnedemek.com/pathos-nedir-pathos-ne-demek>>.

Postdramatik bir yazar olan Sarah Cane'in İngiltere'de bulunan Theatre North'ta sahnelenen 'Blasted' adlı oyunundan, erişim 16 Nisan 2016,

<<http://theatrenorth.co.uk/wp-content/uploads/2011/07/blasted-images.png>>.

Robert Wilson'un 1992 yılında sahnelediği 'Einstein on the Beach' operasından, erişim 17 Nisan 2016,

<<http://www.smithorbit.com/journal/tag/einstein-on-the-beach>>.

Sağlam, T. 2008, 'Halk Tiyatrosunda Göstergelerin Dönüşümü', *Ankara Üniversitesi Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, no. 25, pp. 7-20, erişim 16 Nisan 2015,

<<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/980/12002.pdf>>.

Sandra Botticelli, Venüs'ün Doğuşu (1485), Galleria degli Uffizi, Floransa 280x180 cm, Tuval üzerine tempera, erişim 20 Mart 2015,

<<http://www.wikiart.org/en/sandro-botticelli/the-birth-of-venus-1485#supersized-artistPaintings-189114>>.

Saxe-Meiningen Dükü'nün Heinrich Kleist'in 'Arminius Savaşı' için çizdiği taslak, erişim 29 Mayıs 2015,

<<http://eski.bgst.org/tb/yazilar/130909bs.asp>>.

Saxe-Meiningen Dükü'nün sahnelediği Shakespeare'in 'Julius Caesar' tragedyası için Kleinmichel tarafından çizilen taslak, 1874, erişim 29 Mayıs 2015,

<<http://library.calvin.edu/hda/node/1993>>.

Sokullu, S. 1990, 'Tiyatroda Bitmeyen Bir Tartışma Çağdaş Sahne Biçimi Sorunu', *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*. Vol. 33, no. 1-2 pp. 427-438, erişim 19 Mayıs 2015,

- <<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/26/1242/14180.pdf>>.
- Stanislavski'nin 1904 yılında 'Moskova Sanat Tiyatrosu'nda sahneye koyduğu Anton Çehov'un 'Vişne Bahçesi' oyunundan, erişim 27 Mayıs 2016,
<https://en.wikipedia.org/wiki/The_Cherry_Orchard#/media/File:The_Cherry_Orchard_MAT.jpg>.
- Suner, L.** 2007, 'Commedia dell'Arte Etkisinde Üç Oyun Beş Yorum', *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*. no. 24, pp.145-185, erişim 19 Mayıs 2015,
<<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/905/11576.pdf>>.
- Şenocak, A. E.** 2008, 'Amerikan Tiyatrosunda Açık Bir Varoluş: Joseph Chaikin ve The Open Theater', *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi*. no. 13, pp. 30-43, erişim 17 Nisan 2016,
<<http://www.journals.istanbul.edu.tr/iutiyatro/article/view/1023013412/1023012635>>.
- Topdemir, H. G.** 2007, 'Platon'da Bilgi Kaynağı Olarak Görme', *Felsefe Dünyası*, Vol.46, pp. 67-83, erişim 08 Aralık 2014,
<<http://80.251.40.59/ankara.edu.tr/topdemir/platondagorme.pdf>>.
- Uludağ, F.** 2010, 'Modernizm Bir Dönüştürme Projesidir', *xing*, erişim 19 Eylül 2016,
<<https://www.xing.com/communities/posts/bagli-modernizm-bir-doenuestuerme-projesidir-1005255001>>.
- Yarar, C.** 2013, 'Klasik Dramatik Yapıdaki Temsil Problemi: A.Artaud'yu Derrida Üzerinden Okumak', *Ankara Üniversitesi Tiyatro Araştırmaları Dergisi*. no. 35, pp. 37-52, erişim 19 Mayıs 2015,
<<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/1892/19841.pdf>>.
- Yıldız, P.** 2005, 'Sahne ve Seyirci Etkileşiminin Tarihsel Gelişiminde Göstergibilimsel Açından Bir Analiz', *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. no. 13, pp. 425-442, erişim 28 Haziran 2015,
<<http://dergisosyalbil.selcuk.edu.tr/susbed/article/download/692/644>>.
- Zabcı, F.** 'Kamusal Alan'. erişim 31 Mart 2015,
<<https://ankara.academia.edu/FilizZabcı>>.
- Temaşa, *Türk Dil Kurumu*. erişim 15 Nisan 2015,
<http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.552ec75d6987b7.23305614>.
- Türk Dil Kurumu*. erişim 04 Mart 2015
<http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_content&view=frontpage&Itemid=1>.
- Türk Dil Kurumu*. erişim 04 Temmuz 2015,
<http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bilimsanat&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5596ffac107345.38905698>.
- Türkiye'nin en güzel 10 heykeli 2008, erişim 20 Mart 2015,

<<http://www.hurriyet.com.tr/index/ArsivNews.aspx?id=10600376>>

Vajina Monologları Oyun Afişisi, erişim 31 Mart 2015,

<<http://www.arzuyanardag.net/theater.html>>.

Vajina Monologları'na engelleme, erişim 20 Mart 2015,

<<http://www.sanathaber.net/haber.asp?HaberID=728&KategoriAdi=Tiyatro-Sahne>>.

Walter Gropius, 'Total Tiyatro' taslağı, erişim 02 Nisan 2016,

<<https://tr.pinterest.com/pin/294915475574554421/>>.

1906 yılında Viyana'da sahnelenen Oscar Wilde'in kaleme aldığı 'Salome'den bir görünüm, erişim 27 Mayıs 2016,

<<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/bd/MaudeAllanSalomeHead.jpg>>.

1928'de 'Berliner Piscator-Bühne' (Berlin Piscator Sahnesi)'de Piscator tarafından sahnelenen Franz Jung'un 'Vatan Hasreti' oyunundan, erişim 30 Mayıs 2016,

<<http://meralbostanci.blogspot.com.tr/2013/12/john-heartfield-ve-politik-fotomontaj.html>>.





ÖZGEÇMİŞ

1988 yılında İstanbul'da doğan Aytunç Özer, çok küçük yaşlardan itibaren sanat ile ilgilenmeye başladı. 2003 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Çalgı Bölümü (Kanun) Hazırlayıcı Birim Lise Devresine kabul edildi. Lise devresinden birincilikle mezun olduktan sonra 2006 yılında aynı bölümün yüksek kısmına devam etti. 2007 yılında İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı yarı zamanlı opera bölümüne de kabul edilen Özer, 2009-2010 Bahar Dönemi sonunda eş zamanlı olarak İTÜ TMDK Çalgı Bölümü (Kanun) ve İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Yarı Zamanlı Opera Bölümlerini birincilik dereceleriyle tamamladı. Daha sonra İstanbul Aydın Üniversitesi Tiyatro Yönetmenliği Yüksek Lisans Programına katılarak Prof. Mehmet Birkiye, Yücel Erten, Ayşenil Şamlıoğlu ve Mehmet Ergen ile sahneleme üzerine çalıştı. Kurum bünyesinde Doç. Dr. Selen Korad Birkiye'nin danışmanlığında yazmış olduğu 'Avrupa Tiyatrosunda Sahne ve Seyirci İlişkisi' başlıklı tez çalışmasını 2017 yılında tamamlayarak mezun olmaya hak kazandı. Yaşamı boyunca yurtiçi ve yurtdışında pek çok konser çalışması gerçekleştiren Aytunç Özer, aynı zamanda İstanbul Müzik Akademisi, Gölcük Belediye Konservatuvarı ve İsmek bünyesinde ses eğitmeni olarak görev yaptı. 2014 yılında 'Tiyatro Kumpanyası'nın sahneye koyduğu '7000 Yıllık Uçan Halıya Ters Binen Hırcar' (Yaz: Ahmet Say, Yön: Yücel Erten, Müz: Fazıl Say) adlı oyunda oyuncu olarak yer alarak tiyatro sahnesiyle tanıştı. Konser çalışmalarına ve eğitmenlik kariyerine devam eden Özer, 2017 yılında Sibel Kaya ile birlikte oluşturdukları 'Tiyatro As' çatısı altında Andhreas Staikos'un 'Tehlikeli Yemekler' adlı romanından aynı adla uyarlamış olduğu oyunun prova aşamasına yönetmen olarak devam etmektedir.