

**20.YY SONRASI AVRUPA-AMERİKA VE TÜRKİYE'DE
YÖNETMEN ODAKLI AVANGART TİYATRONUN
POSTDRAMATİK ÖRNEKLER ÜZERİNDEN
DEĞERLENDİRİLMESİ**



YASİN ÇETİN

**IŞIK ÜNİVERSİTESİ
NİSAN, 2022**

20.YY SONRASI AVRUPA-AMERİKA VE TÜRKİYE'DE
YÖNETMEN ODAKLI AVANGART TİYATRONUN
POSTDRAMATİK ÖRNEKLER ÜZERİNDEN
DEĞERLENDİRİLMESİ

YASİN ÇETİN

Işık Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Sanat Bilimi Doktora Programı, 2022

Bu tez, Işık Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü'ne Doktora (Ph.D) derecesi
için sunulmuştur.

IŞIK ÜNİVERSİTESİ
NİSAN, 2022

İŞIK ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
SANAT BİLİMİ DOKTORA PROGRAMI

20.YY SONRASI AVRUPA-AMERİKA VE TÜRKİYE'DE YÖNETMEN
ODAKLI AVANGART TİYATRONUN POSTDRAMATİK ÖRNEKLER
ÜZERİNDEN DEĞERLENDİRİLMESİ

YASİN ÇETİN

ONAYLAYANLAR:

Doç. Tufan Karabulut (Tez Danışmanı)	İstanbul Üniversitesi	_____
Doç. Nazım Uğur Özüaydın	İstanbul Üniversitesi	_____
Doç. Dr. Çiğdem Kılıç	Yeni Yüzyıl Üniv.	_____
Dr. Öğr. Üyesi Didem Kara Sarıoğlu	İşık Üniversitesi	_____
Dr. Öğr. Üyesi Rüstem Mürseloğlu	Medeniyet Üniv.	_____

ONAY TARİHİ: 01/04/2022

AN EVALUATION OF DIRECTOR-FOCUSED AVANT-GARDE THEATER IN EUROPE-AMERICA AND TURKEY AFTER 20TH CENTURY OVER POSTDRAMATIC EXAMPLES

ABSTRACT

Theater has been through many transitions and changes since its ritualistic roots to this day. When looked from a panoramic perspective these changes can be seen. However, in this panorama, it is concluded that these changes and transformations that the theater has undergone until the 21st century have always been through form. I. e; When the differences between a theater performed during the period when classicism was dominant and the theater performed later on when romanticism was dominant, it is determined that they are the same in terms of essence but differ in terms of form. It is determined that the theater has internalized the dramatic structure that Aristotle drew in the Poetics as an essence, and has a historical journey that has undergone transformations in terms of form over time for the purpose of innovation and experiment. However, in the 21st century, it is observed that some attempts were made to transform the dramatic structure, which is the essence of the theater. The 21st century has the specialty of being a century that started with the concept of "postdramatic theater" from the perspective of theater. It is concluded that the previous century was again a century that embodied far more transformations that the theater has undergone since its roots have experienced.

Therefore, it is assumed that the greatest footprints of the concept of postdramatic are within the theater of the 20th century. The 20th century especially in terms of theater, is characterized by the emergence of the concept of directing, in which the theater gained a more disciplined and organized structure, and experiments were made on almost all the components of the theater in terms of stage, costume, acting and director. It has been a century in which the concept of directing was first discovered on the theater, and then the theater was questioned and tried to be restructured, from the way of watching to the way of acting, with the attempts of historical avant-gardes and avant-garde directors. The end of the 20th century and the beginning of the 21st century was the period when the concept of postdramatic theater began to be

discussed. The first director in this time period was the Duke of Saxe Meiningen II. George, In Russia Stanislavski, Meyerhold, Vakhtangov, Tairov, In Europe Richard Wagner, Otto Brahm, Adolphe Appia, Edward Gordon-Craig, Max Reinhardt, Erwin Piscator, Bertold Brecht, Antonin Artaud, Andre Antoine, Jerzy Grotowski, Ariane Mnouchkine, Peter Brook, Thomas Ostermeier, Eugenio Barba, Pina Bausch, In USA Robert Wilson, Augusto Boal, Richard Schechner, The Living Theatre, Bread and Puppet Theatre, Environmental theater examples, In Turkey, theatrical actors, directors and groups such as Bilsak, TAL, Oyuncu Studio and Ferhan Şensoy have made new experiments. When the path all these essays and new initiatives are followed, it is observed that the 21st century has begun with the latest postdramatic concept being discussed.

It is possible to see in the current theater staging the innovations and elements that theater people who lived in the 20th century added to the theater. Because it is determined that these directors and actors influenced each other during that time, and the experiments they made by influencing the sequent continued to be in effect for many years. Just at this point, it is observed that the concept of postdramatic is discussed and debated in the period when the elements and concepts are intertwined.

Key words: Avant-garde Theatre, Avant-garde Directors, Postdramatic Theatre, Euro-American Theatre, Avant-Garde Teory

20.YY SONRASI AVRUPA-AMERİKA VE TÜRKİYE’DE YÖNETMEN ODAKLI AVANGART TİYATRONUN POSTDRAMATİK ÖRNEKLER ÜZERİNDEN DEĞERLENDİRİLMESİ

ÖZET

Tiyatro, ritüelistik kökeninden günümüze kadar birçok değişim ve dönüşüm geçirmiştir. Tiyatro tarihine panoramik bir perspektiften bakıldığında bu değişimler gözlemlenmektedir. Bu panoramada 20. yüzyılın ise tiyatro tarihi için çok hareketli bir asır olduğu gözlemlenmektedir. 20. yüzyılın tamamı tiyatro perspektifinden incelendiğinde, kökeninden 20. yüzyıla kadar olan dönüşümlerden daha fazla hareketliliğin yaşandığı bir dönem ortaya çıkmaktadır. Tiyatroda 20. yüzyılın sonlarına kadar dramatik yapı üzerinden tartışmalar gerçekleşirken 21. yüzyıla doğru geçişte postdramatik tiyatro tartışılmaya başlandığı gözlemlenmektedir. Tiyatro, tarihsel serüveninde kökeninden 21. yüzyıla kadar Aristoteles’in Poetika’da çerçevesini çizdiği dramatik yapıyı öz olarak belirlemiş, biçim anlamında da zaman içerisinde yenilik ve deneme amacıyla dönüşümlere uğramış olduğu tespiti yapılmaktadır. 21. yüzyıl, tiyatro perspektifinden “postdramatik tiyatro” kavramının konuşulmasıyla başlayan bir asır olma özelliği taşımaktadır. Dolayısıyla postdramatik kavramının en büyük ayak izlerinin 20. yüzyıl tiyatrosunun içerisinde olduğu varsayılmaktadır.

20. yüzyıl, tiyatro açısından özellikle yönetmenlik kavramının ortaya çıkışıyla tiyatronun daha bir disipline, düzenli bir yapıya kavuştuğu, sahne, kostüm, oyunculuk, rejî anlamında tiyatronun neredeyse tüm bileşenleri ile ilgili denemelerin yapıldığı bir asır olma özelliği taşımaktadır. Tiyatro üzerinde önce yönetmenlik kavramının keşfedildiği, sonrasında tarihsel avangartlar ve avangart yönetmen girişimleriyle tiyatronun seyir biçiminden, oyunculuk biçimine kadar sorgulandığı, yeniden yapılandırılmaya çalışıldığı bir asır olmuştur. Bu zaman diliminde ilk yönetmen Saxe Meiningen Dükü II. George, Rusya’da Stanislavski, Meyerhold, Vakhtangov, Tairov, Avrupa’da Richard Wagner, Otto Brahm, Adolphe Appia,

Edward Gordon-Craig, Max Reinhardt, Erwin Piscator, Bertold Brecht, Antonin Artaud, Andre Antoine, Jerzy Grotowski, Ariane Mnouchkine, Peter Brook, Thomas Ostermeier, Eugenio Barba, Pina Bausch, Amerika’da Robert Wilson, Augusto Boal, Richard Schechner, The Living Theatre, Bread and Puppet Theatre, Çevresel tiyatro örnekleri, Türkiye’de ise Bilsak, TAL, Oyuncu Stüdyosu ve Ferhan Şensoy gibi tiyatro oyuncular, yönetmenleri, grupları yeni denemeler yapmışlardır. Tüm bu denemeler, yeni girişimlerin oluşturduğu izlek takip edildiğinde en son postdramatik kavramının konuşulmasıyla 21. yüzyılın başladığı gözlemlenmektedir.

Güncel tiyatro sahnelemelerinde 20. yüzyılda yaşamış tiyatro insanlarının tiyatroya kattığı yenilikleri, unsurları görmek mümkündür. Çünkü o dönemde bu yönetmen ve oyuncuların birbirlerini etkilediği, daha sonrasında ise ardıllarını etkileyerek yaptıkları denemelerin uzun yıllar etkisini sürdürdüğü tespit edilmektedir. Tam da bu noktada unsurların ve kavramların iç içe geçtiği dönemde ise postdramatik kavramının konuşulduğu, tartışıldığı gözlemlenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Avangart Tiyatro, Avangart Yönetmenler, Postdramatik Tiyatro, Avrupa-Amerika Tiyatrosu, Avangart Kuramı

TEŞEKKÜR

Bu çalışma sırasında hem benim hem de çalışmanın üzerinde emeği olan onlarca kişi bulunmaktadır. Aslında bir bakıma bu kısım en kolay, akademik dil çerçevesini biraz esnetebildiğimiz bir bölüm de olsa, içten geleni herhangi bir kaynağa dayandırmadan satırlara dökülebilen bir alan da olsa çoğu zaman diğer bölümlerden zor gelebilmektedir. Doktora düzeyindeki bir çalışma için o kadar çok emeğe ve teşekkür edilecek insana ihtiyaç duyuluyor ki teşekkür kısmında çalışmanın hengesinden bu insanları istemeden atlama kaygısı, unutma kaygısı teşekkür bölümünü en çok zorlayan nedenler arasındadır. Hele ki doktora süreci boyunca yaşadığımız felaketler, problemler ve hızlı değişen dünya gündemi eklenirse yaşanan kaygı daha da artmaktadır. Tek örnekle pandemi gibi bir sınav atlatıldı ki tüm bilinen doğruların tekrardan sorgulanmasına neden olmuştur. Birde doktora tezi hep bir eşik olarak görülmektedir. Yüksek lisansta da bir tez veriliyor ama doktora tezi karşılığı alınan unvan eski insanların tabiriyle mezar taşına yazılmaktadır. Bu bağlamda doktora tezi ve onun teşekkür kısmı ister istemez daha çok düşündürmektedir.

Öğrencilik yaşamım boyunca kendimi hep şanslı olarak addetmişimdir. Çünkü neredeyse tüm hocalarım bana yaşam boyu öğrenci kalabilmeyi öğrettiler. Yüksek lisans tezimin teşekkür kısmında şu yazıyordu; “üniversiteye başlamadan önce usta-çırak metoduyla öğrendiğim geleneksel tiyatro örneği sergilerken tiyatroyu bildiğimi sanıyordum. Dört yıllık lisans sonrası öğrendiğim tek şey öğrenci olduğumdu. Sonrası yaptığım iki yıllık yüksek lisansın bana tek öğretisi öğrenciliğimin devam ettiği gerçeği idi.” Şimdi doktora tezimin sonuna geldiğim bu teşekkür metninde ise söyleyebileceğim şey ve doktoranın bana öğretisi hala öğrenciliğimin devam ettiğidir. O yüzden bana bunu tekrar bir şekilde öğreterek tasdik ettiren, doktora dönemindeki ders aldığım hocalarıma teşekkür ederek başlamak isterim. Öncelikle doktoranın ders döneminde Çevre ve Sanat dersi aldığım, öğrendiklerimi tezimin

çevresel tiyatro kısmında kullandığım; Dr. Öğr. Üyesi Didem Kara Sarioğlu'na, göstergebilim bağlamında bana çok şey katan Dr. Öğr. Üyesi Selin Gürses Şanbay'a, sanat kuramı ve eleştiri anlamında bende yeni kapılar aralayan Prof. Dr. Rıfat Şahiner'e, sanat sosyolojisi gibi bıçak sırtı bir alanda tüm birikimiyle yolumuzu aydınlatan Prof. Dr. Güncel Önkıl'a, bu okulu tercih etme sebeplerimden olan ve heykel dersi bağlamında da kendisinden istifade ettiğim Prof. Dr. Meriç Hızal'a ve bende emeği olan tüm hocalarıma teşekkür ederim. Kendisinden aldığım baskı resim dersi ile bu yaştan sonra resim yapma güveni veren, renk kuramlarıyla renk hakkında bende çok önemli bir kapıyı aralayan, ayrıca birlikte öncelikle danışman olarak teze başladığımız sonra sağlık sorunları nedeniyle devam edemediğimiz Prof. Dr. Halil Akdeniz hocama bana olan inancı ve emeği için ayrı bir teşekkür etmek isterim. Hem ders döneminde ders aldığım hem de tezim boyunca her izlemede bana vakit ve emek ayıran Dr. Öğr. Üyesi Didem Kara Sarioğlu hocama da ilaveten teşekkür etmem gerekir. Yine tüm izlemelerimde bana vakit ayıran İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Tiyatro Ana sanat dalı öğretim üyesi Doç. Nazım Uğur Özüaydın'a hem ayırdığı vakit adına hem de bu teze kaynaklık eden akademik çalışmaları adına şükranlarımı sunmak isterim. Lisans ve yüksek lisansında akademik bağlamda çok başarılı hocalarla çalıştığımı bu süreçte bir kez daha anlama şansım oldu. Bu yüzden Prof. Mehmet Birkiye, Doç. Dr. Melih Korukçu, Doç. Selen Korad Birkiye, Dr. Sündüz Haşar ile birlikte üzerimde hakkı olan tüm hocalarıma teşekkür ederim.

Bu çalışma kapsamında Doç. Dr. Süreyya Karacabey'in doktora tezine ihtiyaç duymaktaydım. Kitap olarak basımı bitmişti. Dijital ortamda da yoktu. Sosyal medya üzerinden ulaştığım Süreyya Hoca'ya durumu bildirdim ve ev adresimi, telefon numaramı istedi. İki gün sonra kapı zili çaldı. Bir baktık ki bir kargo gelmişti. Süreyya Hoca bir nüsha olarak bastırıp, ciltleterek bana aynı gün ulaştırılması için kargoya teslim ettiğini öğrendik. Bu yüzden hem bu anıyı paylaşarak ona da bu inceliğinden dolayı teşekkür ederim.

Yaptığım çalışma avangart tiyatro ve avangart yönetmenlerle ilgili olduğu için bir detayın farkına varmama vesile oldu. Yıllardır tiyatro için birçok konuda takip ettiğimiz Boğaziçi Üniversitesi yayınlarından çıkan Mimesis dergisinin neredeyse tüm sayılarında dünya üzerindeki avangart ve yenilikçi tiyatro yönetmenleri ile ilgili dosyalar bulunduğunun farkına vardım. Ve çalışma kapsamında Mimesis dergisinin 1989'dan -ilk sayısından- bugüne kadar tüm sayılarını edindim. İçerisinde bu tez

kapsamında birçok farklı perspektiften sunulan bilgilere sahip oldum. Bu yüzden Mimesis dergisinde kuruluşundan bugüne kadar emeği geçen herkese teşekkürü bir borç olarak addederim.

Türkiye’de tiyatronun yazılı, matbu kaynağı denilince akla ilk olarak Mitos Boyut Yayınevi gelmektedir. Yine uzun yıllardır kendini sadece tiyatro eserlerinin basımına, adanmış ve bu alandaki tüm handikaplara rağmen ısrarla hedefini sürdüren Mitos Boyut Yayınevi alanda büyük bir hizmet sunmaktadır. Bu çalışma kapsamında birçok kaynak da yine Mitos Boyut üzerinden yayınlanmış kaynaklardır. Bu yüzden Mitos Boyut Yayınevi özelinde Yılmaz Öğüt Bey’e gece gündüz kaynak sorduğum, eski kitap baskısı sorduğum ve her seferinde aynı güler yüzle yardımcı olan Fatih Ölekli’ye de teşekkür ediyorum.

Bu yolculukta bana ailem kadar hakkı geçen büyük bir emek daha bulunmaktadır. O da hiç şüphesiz danışmanım Doç. Tufan Karabulut hocamın emeğidir. Yapacağım çalışma aslında Tufan Hoca’nın doktora tezi ile bağlantılıydı. Bu çalışmayı onunla yapmam bana büyük bir kolaylık ve bilimsel katkı sağlayacaktı. İlk olarak bana inanarak bu yolculukta birlikte yürüme fikrime onay verdiği için, ayrıca İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı’ndan Tiyatro Ana sanat dalı başkanlığı, konservatuvar müdür yardımcılığı gibi idari görevlerindeki iş yoğunluğuna rağmen teklifimi kabul ederek vakit ayırdığı için, yol gösterdiği için, bu çalışmada en az benim kadar hakkı bulunduğu için kendisine sonsuz minnet ve şükranlarımı sunarım.

Son olarak aileme bolca teşekkür etmem gerekmektedir. Onlardan aldığım vakitle yürüttüğüm doktora sürecimde bana büyük katkı sundular. Yeri geldi dikkatimi dağıtmamak için çocuk oldukları halde ses yapmamaya çalışan çocuklarım, sürekli desteğini hissettiğim eşimin fazlasıyla gösterdikleri sabır, destek için teşekkürlerimle..

Yasin ÇETİN

İÇİNDEKİLER

ONAY SAYFASI.....	i
ABSTRACT	ii
ÖZET.....	iv
TEŞEKKÜR	vi
İÇİNDEKİLER	ix
TABLolar LİSTESİ.....	xi
GÖRSELLER LİSTESİ	xii
KISALTMALAR LİSTESİ.....	xiv
BÖLÜM 1.....	1
1. GİRİŞ.....	1
BÖLÜM 2.....	6
2. LİTERATÜR	6
2.1 Avangart Kuramı.....	6
2.2 Avangart Tiyatro	9
2.2.1 Tiyatroda Sembolizm	11
2.2.2 Tiyatroda Fütürizm	15
2.2.3 Tiyatroda Ekspresyonizm	18
2.2.4 Tiyatroda Bauhaus Okulu	22
2.2.5 Tiyatroda Dadaizm	25
2.2.6 Tiyatroda Sürrealizm	30
2.2.7 Uyumsuz Tiyatro ya da Absürt Tiyatro	34
BÖLÜM 3.....	37
3. YÖNETMENLİK KAVRAMININ DOĞUŞU VE SAXE MEİNİNGEN DÜKÜ II. GEORGE.....	37
3.1 20. Yy'da Rusya'da Yönetmenlik Kavramının Doğuşu Stanislavski, Meyerhold, Tairov ve Vakhtangov Örnekleri.....	40
3.2 20. Yy Sonrası Yönetmen Odaklı Öncü Girişimler	65
3.2.1 Richard Wagner ve Tümcül Sanat Yapıtı.....	65

3.2.2	Otto Brahm ve Freie Bühne(Özgür Sahne)	70
3.2.3	Adolphe Appia ve Sahne Plastiğinin Devrimi.....	71
3.2.4	Edward Gordon-Craig Sahne Tasarımı ve Kukla Üstü Oyuncu.....	74
3.2.5	Max Reinhardt “Sahnenin Büyücüsü”	78
3.2.6	Erwin Piscator ve Epik-Politik-Diyalektik Tiyatronun Miladı.....	80
3.2.7	Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro Anlayışı.....	83
3.2.8	Antonin Artaud ve Vahşet Tiyatrosu.....	88
3.2.9	Andre Antoine ve Özgür Tiyatro (Theatre Libre)	91
3.2.10	Jerzy Grotowski ve Yoksul Tiyatro.....	93
3.2.11	Ariane Mnouchkine ve Theatre du Soleil (Güneş Tiyatrosu).....	98
3.2.12	Eugenio Barba ve Tiyatro Antropolojisi	104
3.2.13	Peter Brook ve Boş Alan	108
3.2.14	Robert Wilson ve Yeni Biçimselcilik.....	114
3.2.15	Augusto Boal ve Ezilenlerin Tiyatrosu	120
3.2.16	Pina Bausch ve Dans Tiyatrosunun Doğuşu.....	127
3.2.17	Yeni Gerçeklik ve Thomas Ostermeier	133
3.3	Topluluk Girişimleri ve Alternatif Tiyatronun Doğuşu	142
3.3.1	Çevresel Tiyatro	145
3.3.2	Richard Schechner ve Performance Group	148
3.3.3	The Living Theatre	151
3.3.4	Bread and Puppet Theatre.....	156
3.4	Türkiye’den Öncü Tiyatro Girişim Örnekleri	160
3.4.1	Ferhan Şensoy ve Ortaoyuncuları.....	161
3.4.2	Bilsak ve TAL’de Yapılan Girişimler	164
3.4.3	Oyuncu Stüdyosu’nda Öncü Girişimler	168
BÖLÜM 4		173
4. POSTDRAMATİK TİYATRO		173
4.1	Heiner Müller Örneği.....	181
4.2	Sarah Kane Örneği	184
BÖLÜM 5		187
5. SONUÇ VE ÖNERİLER		187
KAYNAKÇA		214
ÖZGEÇMİŞ		223

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 3.1	Dramatik ve Epik Tiyatro Karşılaştırması.....	87
Tablo 3.2	Brecht ve Boal Karşılaştırması.....	123
Tablo 3.3	Forum Tiyatro, Görünmez Tiyatro ve İmge Tiyatrosu	125
Tablo 3.4	Augusto Boal'in Tarihine Bakışı Tablosu.....	126
Tablo 3.5	Geleneksel Tiyatro ve Çevresel Tiyatro Karşılaştırma Tablosu	148
Tablo 4.1	Dramatik Tiyatro ve Postdramatik Tiyatro Arasındaki Farklar	181
Tablo 5.1	Avangart Yönetmenlerin Postdramatik Tiyatro ile Unsur Benzeşmesi Tablosu	209
Tablo 5.2	20. Yüzyıl'da Avrupa, ABD ve Rusya'da Yönetmenlerin Etkileşim Tablosu	212

GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel 2.1	Lugne Poe'nin Théâtre de L'oeuvre'da yönettiği Hamlet Oyunu.....	14
Görsel 2.2	Büyük Temizlik Oyunu, Yazar Mayakovski, Yönetmen Meyerhold, 1930.....	16
Görsel 2.3	Crommelynck'in yazdığı The Magnanimous Cuckold oyunu, Yönetmen Meyerhold, Tasarım: Liubov Popova.....	17
Görsel 2.4	Hasenclever'in yazdığı Der Sohn oyunu için Ludwig Sievert'in sahne tasarımı (1918)	20
Görsel 2.5	Gropius'un "bütüncül tiyatrosu" Total Theatre.....	24
Görsel 2.6	Fountain(Çeşme), 1917, Marcel Duchamp	28
Görsel 2.7	1917 Tarihli Sergi Broşürü.....	29
Görsel 2.8	1923 yılında Paris'te Cocteau tarafından yapılan Antigone.....	31
Görsel 2.9	Cocteau'nun 1926 yılında yaptığı Orpheus Oyunundan	33
Görsel 3.1	II.George , Julius Caesar Oyunu, 1867	39
Görsel 3.2	Moskova Sanat Tiyatrosu Martı Oyunu, 1898	43
Görsel 3.3	Meyerhold'un 1922 yılında sahnelediği Crommelynck'in <i>The Magnamimous Cuckold</i> oyunu.....	48
Görsel 3.4	Meyerhold, biomekanik oyunculuk çalışması, 1930, N.Kustov	56
Görsel 3.5	Tairov, Girofle Girofla Oyunu, 1922, Moskova	58
Görsel 3.6	Vakhtangov'un yönettiği Gozzi'nin Turandot Oyunu, 1922, Moskova	64
Görsel 3.7	Bayreuth, Festival Theare 1872-1876	68
Görsel 3.8	1913 yılına ait Adolphe Appia'ya ait bir sahne tasarımı.....	72
Görsel 3.9	1905 yılında Electra Oyunu için Craig'in Sahne Tasarımı	76
Görsel 3.10	Max Reinhardt tarafından New York Century Theatre'da yapılan"The Miracle" Oyunu 1926.....	79
Görsel 3.11	Piscatorbühne, <i>Hoppla Wir Leben!</i> Oyunu 1927	82
Görsel 3.12	Berlin Deutsches Theatre Gecede Trampet Sesleri Oyunu 1922	84
Görsel 3.13	Antonin Artaud.....	90
Görsel 3.14	Andre Antoine'ın 1890'da Theatre Libre'da sahneye koyduğu The Weavers Oyunu	93

Görsel 3.15	Wrocklaw Tiyatro Laboratuvarı 1965	97
Görsel 3.16	Theatre du Soleil, Küçük Burjuvalar, 1964.....	100
Görsel 3.17	Theatre du Soleil, “Les Clown” 1969	101
Görsel 3.18	II.Richard Oyunu, 1981	102
Görsel 3.19	Odin Tiyatrosu Anabasis Oyunuyla Güney Amerika’da	107
Görsel 3.20	Peter Brook’un yönettiği Mahabarata, 1989.	109
Görsel 3.21	Peter Brook’un Yönettiği Hamlet Oyunu, 2001.....	112
Görsel 3.22	Peter Brook’un Yönettiği Atinalı Timon Oyunu, 1974.....	114
Görsel 3.23	Robert Wilson, Dr. Faustus Lights the Lights, Berlin Hebbel Theatre, 1991	115
Görsel 3.24	Robert Wilson, Persephone Oyunu, İstanbul Tiyatro Festivali, Rumelihisarı, 1996.	116
Görsel 3.25	Robert Wilson, Dr Faustus Lights the Lights Oyunu, Berlin Hebbel Theatre, 1991.....	118
Görsel 3.26	Augusto Boal, Ezilenlerin Tiyatrosu Atölye Çalışması, New York Riverside Kilisesi, 13 Mayıs 2008	124
Görsel 3.27	Pina Bausch Nefes Oyunu.....	129
Görsel 3.28	Pina Bausch, Nur Du Oyunu, 1986, Wuppertal Dans Tiyatrosu, Wuppertal.	132
Görsel 3.29	Ostermeier’in Shaubühne’de Yönettiği Hamlet Oyunu, 2011	138
Görsel 3.30	Ostermeier’in Shaubühne’de Yaptığı III. Richard Oyunundan, 2017	141
Görsel 3.31	Ostermeier’in Shaubühne’de Yönettiği III. Richard Oyunu, 2017	142
Görsel 3.32	Performance Group, Matbeth Oyunu, Yöneten Richard Schechner, Performing Garage, New York, 1969.	150
Görsel 3.33	The Living Theatre, Paradise Now Oyunu, New York, 1968.....	152
Görsel 3.34	The Living Theatre, Paradise Now Oyunu, Roma, 1968	154
Görsel 3.35	The Living Theatre, The Brig Oyunu.....	155
Görsel 3.36	Bread And Puppet Theatre	158
Görsel 3.37	Karanlık Korkusu Oyunu, Yazan-Yöneten-Dekor Işık Sahne Tasarımı, Şahika Tekand, 2008.	169

KISALTMALAR LİSTESİ

ABD	: Amerika Birleşik Devletleri
BKZ/Bkz	: Bakınız
CIRT	: Center for Research Theatre (Uluslararası Tiyatro Araştırmalar Merkezi)
İ.Ö	: İsa'dan Önce
İ.S	: İsa'dan Sonra
PNF	: Partilo Nazionale Fascista(Ulusal Faşist Parti)
VB./vb.	: Ve Benzeri /ve benzer

BÖLÜM 1

1. GİRİŞ

Tiyatronun, antik dönemdeki ritüellerin zamanla geçirdiği dönüşümlerle ve aldığı eklentilerle oluştuğu yaygın bilinen bir olgudur. Tiyatro bugünkü formunu kazanana kadar birçok dönemden geçmiş ve bu zaman yolculuğunda birtakım denemelere tabi tutulmuştur. Yapılan her yeni deneme ya da tiyatro üzerine söylenen bir söz, belirtilen görüş, düşünce vb. eylemler tiyatroya farklı bir perspektif sunmuştur. Tiyatronun kökeninden bugüne kadar geçirdiği dönüşümler panoramik bir açıyla gözlemlendiğinde 20. yüzyıl özellikle Avrupa, ABD ve Türkiye tiyatrosu için en dikkat çeken zaman aralığı olmaktadır. Tiyatronun 20. yüzyıla kadar olan -ilk tragedyadan itibaren- ortalama 2500 yıllık yolculuğu ve dönüşümlerinin oranı ile sadece 20. yüzyıl içerisinde geçirdiği dönüşümler neredeyse birbirine denktir. 20. yüzyıl tiyatrosu, bu perspektifte 21. yüzyıl tiyatrosunun provasası olduğu söylenilebilir. 20. yüzyılda yapılan girişimlerle elde edilen dönüşümler, 21. yüzyılın tiyatrosuna zemin hazırladığı söylenebilir. 21. yüzyıla kadar olan tiyatronun yapısı için Aristoteles'in Poetika'da çerçevesini çizmiş olduğu "dramatik yapı" tanımı yapılırken 21. yüzyıla geçişte dramatik örneklerle birlikte postdramatik tiyatronun konuşulduğu bir döneme girilmektedir.

20. yüzyıl sanatta, edebiyatta, mimaride, diğer bir tabirle "akımlar" ya da "avangartlar" asrı olarak da anılmaktadır. Aynı 2000 sonrası gelişen teknoloji ve çoğalan olanaklarla birlikte ortaya çıkan, onlarca yeni genç tiyatro ekipleri gibi 20. yüzyılda birbirini takip eden akımların çağı olmuştur. Bu akımların ortak özelliği birden ortaya çıkıp sonra aynı hızla kaybolmasıdır. Ve hepsinin birbirinden farklı bir biçime sahip olmasıdır. 2000'lerden sonra Avrupa, ABD ve Türkiye'de yine hızla alternatif tiyatro adıyla tiyatro grupları ortaya çıkmıştır. Ortaya çıkış bağlamında

biçim olarak benzerlik göstermektedir. Öz olarak da birtakım olgulara politik duruşlarıyla benzerlik göstermektedirler. Fakat aradaki tek bağlantı bu değildir. Yine panoramik bir bakış açısıyla bakıldığında adeta bir domino taşı gibi aralarında bir silsile olduğu görülebilmektedir.

Tiyatronun 21. yüzyıla kadar olan sürecinde ister Ortaçağ Misterium’u olsun, ister İspanyol “Auto” oyunu, ister İtalyan “Commedia dell arte” olsun, sahnelenen tiyatro türünün, Aristotelesyen bir tavır içerisinde dramatik yapı üzerine belirli bir çatışma ekseninde bina edildiğinden bahsedilmektedir. 21. yüzyıla gelindiğinde artık hem dramatik sonrasının (postdramatik) konuşulduğu hem de kavramların, unsurların iç içe geçtiği, Vakhtangov’un oluşturma yolunu örnek alan bir sentez tiyatrosu biçiminde bir yapıyla karşılaşmaktadır. Her ne kadar bu karmaşık yapının estetik bir tutarlılık dâhilinde olsa da hangi unsurun hangi tür, tiyatro biçiminden geldiği bilgisi burada önemlilik arz etmektedir. Örneğin; milenyum sonrası, tiyatrodaki gerçekçi bir düşünce ile kaleme alınmış bir metin, yönetmen elinde, grotesk makyajı kullanarak, gerçeküstü bir rejiiyle ve fütüristik bir sahne tasarımı üstünde sahnelenebilir bir dönem başlamıştır. Bunda hem gelişen teknolojiyle ortaya çıkan etkileşim kolaylığının, hem de 20. yüzyıldaki tiyatronun payının olduğu düşünülmektedir. Ve tabii ki en önemlisi 20. yüzyıldan 30 yıl kadar önce yönetmen kavramının tiyatroya dahil olması en büyük etkenler arasında olduğu görülebilmektedir.

21. yüzyıl sonrası, Avrupa-ABD ve sonrasında Türkiye’de de konuşulmaya başlanan postdramatik tiyatro kavramının nasıl ortaya çıkmış olduğunun araştırılması, bunun için takip edilen izlek, araştırmanın ana eksenini oluşturacaktır. Doğada hiçbir olgunun kendiliğinden oluşmadığı, muhakkak etki-tepki, bir şeyin reaksiyonuyla oluştuğu bilgisi postdramatik kavramı için de geçerli olmuştur. 21. yüzyılda postdramatik tiyatro kavramını ortaya çıkaran etmenler 20. yüzyıl tiyatrosunun içerisinde bulunabilme ihtimali çalışmanın tarih çerçevesini belirlemiştir. Çalışmanın yapıldığı tarih aralığında, göze çarpan en büyük olaylardan birisi de yönetmenlik kavramının ortaya çıkışı olarak görülmektedir. Bu sebepten dolayı dramatikten postdramatiğe gelen süreçte, bu izleğin yönetmenler üzerinden takip edilmesi de bu kırılımın daha net bir biçimde tespit edilmesini sağlayacağı düşünülmektedir.

20. yüzyıldaki avangart tiyatro girişimleri incelendiğinde avangart yönetmenlerin tiyatrodaki yaptıkları denemelerde kullandıkları kendine has unsurların

büyük bir kısmını 21. yüzyılda postdramatik tiyatrodan da görmek mümkündür. Bu tespitten hareketle, avangart kavramı üzerinden avangart yönetmenleri ve avangart tiyatro girişimlerini tespit ederek bu izlek üzerinden 21. yüzyıla ulaşmak, postdramatik tiyatronun oluşumu ile ilgili bilgi verecektir. Dramatik kavramının oluşmasında nasıl antik dönemdeki dramatik kavramı oluşmadan önceki ritüeller varsa, postdramatik kavramının da öncesinde bir dizi kırılım ve etmenlerin olduğu düşünülmektedir. Bu yüzden dramatik kavramında olduğu gibi bir zaman dilimi içerisinde meydana gelen bir kavram olarak ele alınacaktır.

Bugünün tiyatrosunda özellikle globalleşen çağda, iletişimi ve etkileşimin yüksek olduğu, bilginin hızlı yayıldığı bir zaman da her gün Avrupa-ABD ve Türkiye’de yüzlerce yeni tiyatro ekipleri ortaya çıktığı bilinmektedir. Ve bu yeni, genç ekipler etkileşimin kolay olduğu dönemde yeni yeni denemeler yapmaktadır. Özellikle teknolojinin olanaklarının yüksek olduğu ve tiyatro içinde sıkça kullanıldığı çağda iç içe geçen kavramlar manzumesi olduğu tespit edilmiştir. Yaşanan kavram karmaşası ile birlikte tiyatrodan eksen kayması yaşandığı ve beraberinde birtakım tartışmaların olduğu tespit edilmiştir. Kavramların ve farklı tiyatro estetiklerine ait unsurların iç içe geçtiği ve postdramatik kavramının konuşulduğu 21. yüzyılda bu durumun bir sorunsal oluşturduğu tespitine varılmıştır.

Milenyum sonrası ortaya çıkan yeni grupların teknolojinin olanaklarıyla ya da konvansiyonel düzeyde gerçekleştirdiği denemeler ve bu girişimlerin ortaya çıkarttığı problematiğin kaynağına yönelik yapılacak tespitler araştırmanın konusunu oluşturacaktır. 20. yüzyıl sonrası Avrupa-ABD ve Türkiye’de yönetmen odaklı avangart tiyatro ile sonrasında 21. yüzyıl başında konuşulan postdramatik tiyatronun arasındaki bağlantı çalışmanın ana konusu olacaktır.

Çalışma temel olarak 21. yüzyıl sonrası tiyatrodan yaşanan ve yaşanması muhtemel olan kavram karmaşasına yeni bir ışık tutmayı amaçlamaktadır. Ve ilerleyen yıllarda tiyatrodan tamamen kendini hissettirme ihtimali bulunan, egemen bir anlayış haline gelebilecek olan postdramatik tiyatroyu oluşturan etmenlerin tespitini amaçlanmaktadır. 20. yüzyıl tiyatrosunun 21. yüzyıla olan etkilerinin araştırılmasını hedeflenmektedir. Güncel tiyatrodan kavram karmaşasından meydana gelen sorunsalların çözümüne yönelik yapılabilecek katkılar ise diğer amaçlar arasında sayılabilmektedir.

Araştırma, tiyatrodaki güncel kavram karmaşası sorunsalından yola çıkılarak ilk olarak “postdramatik tiyatro nasıl oluşmuştur ya da ortaya çıkmıştır?” sorusu üzerine

inşa edilmiştir. 20. yüzyıldaki tarihsel avangartların, avangart yönetmenlerin ve avangart tiyatro girişimlerinin kullandıkları unsurlar, sunduğu yenilikler bağlamında postdramatiğin bileşenleri olabilecek uygulamalarda bulunduğu tespit edildiği için araştırmaya bu başlıklar üzerinden başlanacaktır. Bu bağlamda postdramatik kavramı nasıl ortaya çıkmıştır ana sorusu ile birlikte, avangart nedir, avangart tiyatro nedir, yönetmenlik kavramı nasıl ortaya çıkmıştır, yönetmenliğin ortaya çıkışından sonra tiyatroya nasıl katkıları olmuştur, tiyatrodaki nasıl bir dönüşüme yol açmıştır, avangart girişimler ve avangart yönetmenler biçimsel olarak nasıl bir dönüşüme sebep olmuş gibi sorular çalışmanın genelini oluşturacaktır.

Postdramatik tiyatronun kavramsal olarak tartışıldığı bir dönemde bu kavramın nasıl oluşmuş olabileceğine dair yapılacak bir araştırma ve ortaya atılacak bir fikir bu tartışmalar ekseninde kıymet taşımaktadır. 20. yüzyılda Avrupa’da tiyatro yönetmenliğinin ortaya çıkışı, ilk yönetmenler, sonraki öncü yönetmenlerin tiyatroya olan katkıları, denemeleri de bir o kadar önem taşımaktadır. Bugün postdramatik tiyatro ile ilgili, ilk tiyatro yönetmenleri ile ilgili kaynaklar bulunmaktadır. Bu kaynaklardan da alanda oldukça faydalanılmaktadır. Fakat şu an da yaşayan, özellikle 21. yüzyıldan sonra duyulmuş olan yönetmenleri de avangart kuramı perspektifinde araştıran Türkçe bir araştırma tespit edilememiştir. Bu bağlamda da bu çalışma tiyatrodaki kuramsal açıdan önem arz etmektedir. Üstelik her geçen gün, yeni gençlerin bir araya gelerek kurdukları onlarca yeni tiyatrodaki, ortaya çıkan ve ana sorunsalı oluşturan kavram kargaşasının ortadan kalkabilmesi bağlamında katkı sunabileceği düşünülmektedir. Çünkü hangi unsurun, hangi tiyatro düşüncesinin bir gereği olduğunu bilmek bu noktada önemli bir yerde durmaktadır. Bugün gerçekçi düşünce ile sahnelenen bir oyunda grotesk makyaja veya grotesk bir unsura rastlamak mümkün hale gelmiştir. Dolayısıyla bugünkü tiyatrodaki kullanılan birçok unsurun ve biçimin yakın tarihteki kökeni ve uygulamaları hakkında yapılacak derinlikli bir çalışma, bu alana ışık tutabileceği gerekçesiyle de önem kazanmaktadır. Genç yönetmen adaylarının, genç oyuncu adaylarının kendilerinden önceki öncü, avangart yönelimleri bilmeleri, onların yapacakları yeni yönelişlerde yol gösterici olabilmektedir. Bu bağlamda tüm avangart girişimlerin toplu bir kaynaktan tek araştırma konusu olması da bilgiye ulaşılabilirlik noktasında genç yönetmen ve oyunculara kolaylık sağlayabileceği düşünülebilir. Bu da çalışmaya ayrı bir önem atfetmektedir.

20. yüzyıl sonrası Avrupa-ABD ve Türkiye’den yönetmen odaklı avangart tiyatro girişimleri için yazılmış tez, kitap, makale, dergi gibi yazınsal tüm kaynaklar kullanılarak, bu kaynaklar üzerinden bir senteze varılacaktır. Yönetmen odaklı avangart tiyatrodaki yönetmenlerin kullandıkları kendine has özellikler ve yaptıkları yeni tiyatro tarifleri ön plana çıkarılacaktır. Yaptıkları tiyatro tarifleri ortaya çıkarılırken postdramatik tiyatro ile benzeşen yanlarının altları çizilecektir.

Tüm bu aktarılan bilgiler perspektifinde, yazılmış tüm kaynaklar taranarak postdramatik tiyatronun doğuşunda avangart girişimlerin ne kadar payı var, payı var mı ya da avangart tiyatro girişimleri yüzyılın sonunda postdramatik kavramını mı doğurmuş, bu çalışmanın sonucunda ortaya çıkarılmaya çalışılacaktır. Çalışmanın amacı bu bağlamda avangart tiyatro ve avangart yönetmenler tartışmalarına farklı bir bakış açısı ortaya çıkartabilmek olacaktır.

BÖLÜM 2

2. LİTERATÜR

2.1 Avangart Kuramı

Avangart kavramı etimolojik olarak “Avant-garde” kelimesinden gelmektedir. Rönesans döneminde Fransa’da askeri bir terim olarak kullanılmış olup, öncü birlik anlamına gelmektedir. Sanatta ise avangart kavramı en yalın haliyle bir süre zarfında yeni olanı, bir adım ötesinde demode olacak olan sanat deneyiminin öncü çizgisini ifade etmek için kullanılmaktadır.

Avangart kelimesine sanatta ilk defa 1878 yılında İsviçre’de Bakunin tarafından yayınlanan L’Avant-Garde anarşist dergisinde derginin ismi olarak rastlanılmaktadır. İlk kez Bakunin’in destekçileri tarafından sanat için kullanıldığı bilinmektedir. Buradaki amaç estetiği devrimci hale getirerek toplumsal olarak yaşanacak bir devrimi önceden canlandırmaktır. Fakat bugün de hala avangart sanat tanımı radikal bir politik tavrı, duruşu tasvir etmektedir. (Innes, 2010, s.14)

O dönemler sanatsal bir devrime ulaşmak için, geleneğe ve gelenekçi sanat anlayışına karşı olmakla eşdeğer sayıldığı bilinmektedir. O yüzden avangart kavramı için ilk olarak söylenilen tanımlardan birisi geleneğin reddi tanımıdır. Avangart, döneminde kabul görülene karşı felsefi, politik duruşu temsil eder. Toplumdaki tüm normlara, egemen olan kültüre karşı savaş ilan ederek ileriye, geleceği yeniden inşa etmek için verilen mücadeleyi de çağrıştırmaktadır. Toplumdaki egemen kültürün, tüm normların sınırlarının devrimci bir tavırla ihlalini anımsatmaktadır. Kökenine bakıldığında askeri terminolojide kullanım anlamında da önden giderek ölümü göze alan, düşman tuzaklarını temizleyen, bozan, yeni yollar açan, keşif yapan, yeni cepheler açan, kısacası kendi bireysel varlığını ardından gelen, diğerleri için feda

eden kişilerden oluşan birlikler için kullanılmakta olduğu bilinmektedir. Sanatta kullanım amacına bakıldığında avangart; askeri kökenindeki kullanımıyla büyük benzerlikler gösterdiği görülmektedir.

Sanatta avangart olanın en büyük özelliği, var olanı yıkarak sonrasında ortaya yeni bir tarif koymasındır. Biçimleri, normları, tavırları yıkarak ortaya hepsinin yerine ayrı ayrı tariflerde bulunarak kendisinin yenilikçi ve devrimci bir iddiada bulunmasıdır. Avangart terimi Peter Burger'e göre 1789 devrimi sonrası Saint Simon veya Fourier'i takip eden Laverdant gibi sosyalist ideaları sanatla yaymayı hedefleyen eleştirmenler ve teorisyenlerce, toplum tasarımı sanatın önemine binaen, toplumun en ileri olan toplumsal eğilimlerini ifade eden bir sanat fikri olarak ileri sürülmüştür. (Burger, 2017)

Innes'e göre ise Burjuvaziyle bütünleşmiş olan her şeyin ve aynı zamanda da toplumsal olarak örgütlenmenin ve sanatsal konvansiyonların, estetik değerlerin ve maddi ideallerin, sözdizimselliğin ve mantığın reddidir. Ayrıca Lukács gibi Marksist eleştirmenler avangart teriminin yıkım ile aynı anlamda olduğunu savunurlar. Fakat bu ilk bakışta fark edilen Nihilizm daima statükoya karşı, üç temel özelliği olan ütöpik bir seçeneği de ima etmiştir. (Innes, 2010, s.19) Bu üç temel özellik ise yine Innes tarafından popülist, ilkel ve felsefi olarak isimlendirilmiştir.

Avangart olanın felsefi olan özelliği, bir yanı nihilizme de yaslanan anarşizm ile aynı manaya gelmesidir. Yani temelinde anarşizm barındırmaktadır. Yine Innes'e göre ilkel olan ise gerçeklikten kopuş şeklinde olan, -tiyatro üzerinden örnek verilirse- ritüelistik mizansenler ile gerçek olandan kopuşla yeni bir teatrallik yakalanarak bunu farklı bir seyirlik deneyime dönüştürmektir. Popülist olan ise Avangardın çıktığı dönemde birden parlayıp, sonra yine aynı hızla yok olması olarak açıklanmıştır. (Innes, 2010)

Crane'e göre üretim ve yayılım süresine yaklaşımı bağlamında şu üç maddeden birisini yapıyorsa avangart sayılabilmektedir. Birinci madde, rol model, eleştiri ve izleyici ekseninde sanatın üretim basamağının toplumsal muhtevasını yeniden tarif ediyorsa avangart sayılabilmektedir. İkinci madde, sanatın üretim, sergileme, yayım sürecindeki bağlamına yeniden tarif getiriyorsa avangart sayılabilir. Üçüncü madde ise sanatsal rolün yapısını veya sanatçının katıldığı politika, eğitim ve din gibi diğer toplumsal kurumların niteliğine, kapsamına yeniden tarif getiriyorsa avangart sayılabilmektedir (Crane, 1993, s.14).

Crane'e göre ise, bir sanat hareketi, şu üç maddeden herhangi birisini yapıyorsa üretimlerinin toplumsal içeriğine olan yaklaşımı bağlamında avangart sayılabileceğini aktarmıştır. Birinci madde, çalışmalarını, üretimlerini, eleştirel bağlamda genel kültürden farklı olarak toplumsal ve politik normların bir ögesi yapıyorsa avangart sayılabilir. İkinci madde, popüler ve yüksek kültür arasındaki var olan bağlantıya yeniden tarif getiriyorsa avangart sayılabilmektedir. Üçüncüsü ise sanatla ilgili sanat kurumlarına karşı eleştirel bir tavır takınıyorsa avangart sayılabilmektedir (Crane, 1993: 15).

Tüm bu tanımlarla birlikte Renato Poggioli ise yazmış olduğu "The Theory of The Avant-Garde" isimli kitabında avangart olanın estetik yanıyla değil de avangart olanın daha çok sosyal davranış şekillerindeki ideolojik ve psikolojik etkileriyle ilgili teşhislerde bulunduğu görülmektedir. Poggioli avangart olanın ardında dinden ya da felsefeden çok daha başka ideolojik tezlerin bulunduğunu öne sürmektedir. Ve avangart olanı Poggioli; azınlık olan toplumların, kendilerinden çok daha büyük olan toplumlara karşı koyması, kendini savunması olarak görmektedir. (Poggioli, 1968, s.4) Devamında avangart olanın barındırdığı sosyal ve anti-sosyal özellikler sebebiyle avangart olanın bir sosyal fenomen olduğunu belirtmektedir. Avangart olanın dört "izm" barındırdığını dile getirerek, agonizm, nihilizm, aktivizm ve antagonizm olmak üzere bu dört "izmi" sıralamaktadır. Agonizm'den kastını gelecek, haber verici olma ve geçicilik olarak açıklamaktadır. Avangart olanın savunduğu tez uğruna kendini feda etmesini, kurban etmesini içeren aşırı abartı içeren sancılı/acılı bir hali bulunmaktadır. Ve avangart bunları yaparken gelecek nesillere bir ulak vazifesi üstlenmektedir. Geçicilik olarak da varlığı ve yokluğunu yapısal özelliğinin/manifestosunun belirlemesidir. Avangart olan, Nihilizm ölçeğinde değerlendirildiğinde önüne çıkan her şeyi yıkmak olarak görülebilir. Aktivizm penceresinden avangart olana bakıldığında sonucuna bakılmaksızın belirli bir görüş ideoloji çerçevesinde davranış ve hareket etme özelliği ön plana çıkmaktadır. Antagonizm perspektifinde değerlendirildiğinde avangart olanın geleneğe olan tam karşıtlığı ilk göze çarpan özelliği olarak görülmektedir.

Avangart kavramı bugün hala akademilerde tartışılan, yeni yeni tezlere konu olan bir kavram olarak sanatta varlığını sürdürmektedir. Bu zamana kadar yazılan onlarca tez, yüzlerce makale ve kitaplarla tartışılmaya devam edilmektedir. Bu tartışmalar ekseninde avangart kelimesinin bugün yeni olan, öncü olan, farklı olan, yeni ufuk açan, alışılmışın dışında olan birçok sanat yapıtı ve türünü adlandırmak

için bilinçli/bilinçsiz kullanıldığı da görülmektedir. 1830 yılından bugüne kadar avangart olanın dönemler halinde tarihsel süreci incelendiğinde 19. yüzyılın ikinci yarısında sanat alanında yaşanan gelişmelerle “modern avangart” olarak ikinci bir döneme girdiği görülmektedir. Daha sonrasında gelen akımlarla “tarihsel avangart” olarak adlandırılan, Fütürizm, Ekspresyonizm, Dadaizm, Sürrealizm, Sembolizm gibi akımlar sayılabilmektedir. En son minimalizm, op art, pop art ve kavramsal sanatın sanat disiplinlerine getirdiği yenilikler ve katkılarla birlikte “neo-avangart” veya “post-avangart” kavramları tartışılmaya başlanmıştır.

2.2 Avangart Tiyatro

Bugünün Türkiye’inde avangart tiyatro kavramı kullanıldığında hemen akla ilk olarak yenilikçi, alışıldık sahneleme biçimlerinin dışında deneysel işler yapan tiyatroların geldiği bilinmektedir. Fakat akademik tanım çerçevesinde ilk çağrışım yapması gerekenin tarihsel avangartlar olduğunu belirtmek gerekmektedir. Avangart kelimesi yine tarihsel avangartla birlikte literatüre girdiği gibi daha sonları tespit edildiği üzere güncel sanatta yeni, öncü olan her şeyi tarif etmek için de kullanılmaktadır.

Avangart kelimesinin kavramsal olarak kullanımı haricinde her yeni, öncü girişimde bulunan işler ya da kişiler için de kullanılması avangart tartışmalarını beraberinde getirmiştir. Bunun için sadece “avangart kuramı” olarak ele alınmış onlarca tez, kitap, dergi makaleleri bulunmaktadır. Tüm bu çalışmaların amacı sanatta avangart olanın tam olarak ne olup ne olamayacağı ile alakalı etraflıca avangart tartışmaları içermektedir. Tiyatroda avangart olan ile yenilikçi olanın ayırımı bu alandaki yaşanan ya da yaşanabilecek kargaşaya bir miktar açıklık getirebileceği düşünülmektedir. Bu yaklaşım ile avangart tiyatro incelenmek istendiğinde ortaya iki farklı avangart tiyatro çıkmaktadır. Bunlardan ilki en çok bilinen tarihsel avangart akımlardır. Diğer ise avangart tiyatro girişimleridir.

Tiyatroda etkisini hissettirmiş 20. yüzyıl sonrası tarihsel avangartlar olarak Sembolizm, Fütürizm, Ekspresyonizm, Dadaizm, Sürrealizm ve sadece tiyatroya özel bir akım olan Absürt Tiyatro da tarihsel avangartlar içerisinde sayılabilmektedir. Bu akımlar, avangart olanın tarifine ve kuramsal tartışmalarına bakıldığında bu tanımları karşılayan, yıkıcı özellikleri, yaptıkları yeni tarif ve geçicilikleriyle diğer avangartlar gibi öne çıkmaktadırlar. Gerçekleştikleri dönemde kitleleri büyük oranda etkileyerek,

kendilerine bolca taraftar bulabilmişlerdir. Fakat tarihsel avangartlar yine aynı şekilde çıktıkları hızla yok olmuşlardır. Bu da avangart olanın geçiciliği gibi bir kavramla açıklanmaktadır.

Tarihsel avangartların haricinde güncel tiyatrodaki öncü ve yenilikçi olan birçok uygulamayı tarif etmek için kullanılan avangart kelimesine de bir çerçeve getirilmesi yine kuramsal anlamda önemli bir konudur. Çünkü her geçen gün dünya üzerinde bir araya gelen onlarca gencin kurduğu onlarca yeni tiyatrolarda yapılan yüzlerce yeni oyunda kavram kargaşasına neden olabilmektedir. Hem bu kavram kargaşasına yeni bakış açısı kazandırmak hem de sanat kuramında bolca tartışılan avangart kuramını tiyatro perspektifine tekrardan taşınması, tiyatrodaki avangardın sınırlarını belirginleştirmek, pekiştirmek için yeni bir fırsat sunabilmektedir. Bu bağlamda avangart kuramından yola çıkılarak yapılan avangart tanımı çerçevesinde tiyatrodaki avangart tanımlanabilmektedir. Yapılabilen bu avangart tanımı ile de yenilikçi, öncü sayılabilecek girişimlerle avangart girişimleri birbirinden ayırmak mümkündür.

Tiyatrodaki avangartlar incelendiğinde iki farklı şekilde gerçekleştiği tespit edilmektedir. Bunlardan ilki tiyatroyu da etkileyen tarihsel avangartlardır. İkincisi ise tarihsel avangartlar haricinde gerçekleşen avangart tiyatro girişimleridir. Bu avangart tiyatro girişimleri de kendi içerisinde iki farklı biçimde gerçekleşmektedir. Bunlardan bir kısmı tarihsel avangartlardan ya da avangart düşünce etkisiyle yazılan tiyatro metinleri üzerinden gerçekleşen avangart tiyatro girişimleridir. Diğer kısmı ise metnin ikinci planda olduğu ve tamamen yönetmen eliyle gerçekleşen avangart tiyatro girişimleridir.

Tiyatrodaki ister metin eliyle ister yönetmen eliyle gerçekleşsin avangart şu şekilde tarif edilebilir. Eğer ortaya koyulan düşünce; mevcut tiyatro anlayışına karşı var olan anlayışı yıkıp yerine yeni bir tarif sunuyorsa, mevcut tiyatro anlayışına karşı politik-eleştirel bir tavır takınıyorsa, tiyatrodaki tiyatronun gelişimi ve idealize edilmesi için devrimci bir idea hedefi barındırıyorsa ve tüm bunları yaparken öncü olarak kendisini de feda ediyorsa avangart sayılabilmektedir. Ayrıca bir tiyatro girişiminin avangart sayılabilmesi için bu özelliklere ek olarak devrimci bir idea taşıması gerekmektedir. Bu devrimci idea siyasi anlamda değil, tiyatro anlamında gerçekleştirilmek istenen bir tiyatro devrimi niyetini barındırmalıdır. Çalışmalarını bu uğurda yapmalı ve gerekirse kendini feda eden öncü niteliğinde olmalıdır. Avangartlar incelendiğinde, hiçbir avangart hareket döneminin toplumsal beğenisi üzerinden, popülerleri üzerinden şekillenmemiş olup, kendi biçimlerini topluma

alıştırma gayretinde olduğu görülmektedir. Bu özellikleri kapsayan tiyatro girişimlerini avangart tiyatro girişimi olarak sınıflandırmak, avangart tanımı için doğru bir yaklaşımdır. Bu tür örnekler 20. yüzyıl sonrası Avrupa ve ABD yaygın görülürken Türkiye’den de bu kategori içerisine kısmen alınabilecek örnekleri bulunmaktadır.

Avangart tiyatronun etraflica çerçevesinin çıkarılabilmesi için öncelikle tarihsel avangartların araştırılarak güncel avangartlardan ayrılması gerekmektedir. Bu bağlamda tarihsel avangartların ve avangart tiyatro girişimlerinin tespiti, tiyatrodaki avangart olanın daha net bir biçimde tespitini kolaylaştırabilir. Bu sebeple öncelikle tarihsel avangartlar incelenecek, daha sonrasında da avangart girişimler araştırılacaktır.

2.2.1 Tiyatroda Sembolizm

19. yüzyılda realizm ve natüralizmin egemen olduğu bir sanat anlayışının hüküm sürdüğü bilinmektedir. Fakat 19. yüzyılın sonlarına doğru gelindiğinde sanat çevrelerinden realizm ve natüralizme de başkaldırıların geldiği görülmektedir. Bu dönemin koşulları (1850 ve 1900 yılları arası) “anti-idealist” olarak görülse de bu zaman dilimi içerisindeki bilime dair coşku içeren iddialar birçok başkaldırı ve yeniliği beraberinde getirmiştir. Bu başkaldırılarından birisinin de “simgecilik” ya da diğer adıyla sembolizm olduğu bilinmektedir. 1885 yılında ilk manifestolarını yayınladıkları bilinen sembolistlerin başlıca sözcüleri Stephane Mallarmé(1842-1898) olarak görülmektedir. Temel felsefelerinin spiritüellik, sübjektiflik ve gizemli olan iş ve dış kuvvetler, sadece dış görünüşten yapılan gözlemle elde edilen doğrudan çok daha sağlam bir doğru kaynağı olarak kabul edildiği bir anlayış olarak gözlemlenmektedir. (Brockett, 2016, s.392)

Sembolistlerin o dönem tiyatrodaki yanılsamacı anlayışa karşı, idealist felsefe ve onun devamı niteliğinde olan romantizme bir geri yönelim ile birlikte yeni önerilerin getirildiği söylenmektedir. “Sembolizm, yeni romantizm ve estetizm gibi birbirini takip eden, birbirinden doğduğu kabul edilen bu akımlar, plastik sanatlar ve edebiyat alanında sağladığı etkiyi tiyatro alanında gösterebildiği pek söylenememektedir. 1890’larda Baudelaire, Mallarmé, Nietzsche, Wagner ve Wilde gibi yazarların düşünceleri ekseninde geliştiği varsayılan bu yönelimlerden en önemlisinin sembolizm olduğu kabul edilmektedir.” (Karabulut, 2010, s.74)

1905 yılına gelindiğinde Rusya'nın yaşadığı siyasi ve toplumsal olayların akabinde simgecilik, grotesk, stilizasyona kısacası karşı gerçekliğe yöneldiği belirtilmektedir. 1905 yılında askerlerin halkın üzerine ateş açmasıyla 900 kişinin öldüğü ve 5000 kişinin de yaralandığı aktarılmıştır. Daha sonrasında ise 1500'e yakın hükümet memurunun öldürülmesiyle birlikte, grevler, ayaklanmalar ve kaosun beraberinde geldiği bilinmektedir. Tüm bu çalkantılar sonrası İtalya'da etkisini gösteren grotesk anlayışın Rusya'da da benimsenmesi ve İtalyan yazar Pirandello'nun Rusya'daki yazar ve yönetmenler üzerinde etki göstermesiyle birlikte simgeciliğin yayıldığı ileri sürülmektedir. (Nutku, 2008, s.72)

Mallarmé'nin tiyatro hakkındaki görüşleri, 1890'lı yılların karşı gerçekçi eserlerini şekillendirdiği söylenmektedir. Sadece en lüzumlu ve atmosfer bağlamında uygun teatral uygulamalarla, imalı, üstü kapalı, şiirsel bir dil kullanarak var oluşun gizemi, yarı dini bir biçimde çağrıştırılarak farklı bir deneyim üretilmek istenmiştir. (Brockett, 2016) Ve yine aynı görüşe göre tiyatrodaki simgecilik, Théâtre Libre'yi model kabul eden bağımsız bir ekip ortaya çıkana dek tiyatro disiplini pek etki gösterememiş olduğu aktarılmaktadır. Paul Fort(1872-1962) 1890 yılında Théâtre d'Art'ı kurmuştur. 1892 yılında İncil bölümleri, şiirler, İlyada gibi farklı yazıtlardan yapılan uyarlamalarla birlikte 46 yazarın eserini sahnelediği bilinmektedir. Yapılan bu programların, temsillerin büyük bir bölümü tek gösterimlik sahnelemeler olduğu aktarılmaktadır. Çünkü Paul Fort'un kurduğu ekip amatör ve genelde yeteneksiz olduğu aktarılan oyunculardan oluşmaktadır. Bu sebepten dolayı döneminde çok ağır eleştirilere maruz kaldığı bilinmektedir. 1892 yılında kurduğu bu tiyatrodan ayrılarak (Aurélien-Marie) Lugne Poe(1869-1940) yönetimindeki Théâtre de L'oeuvre'da tiyatro çalışmalarına devam ettiği bilinmektedir. Lugne Poe'nun da Theatre d'art'daki prodüksiyonları izlemesiyle ve Maurice Denis, Pierre Bonnard, Edouard Vuillard gibi ressamlarla da aynı binayı paylaştığından dolayı idealist felsefeye yöneldiği iddia edilmektedir. Sonraki yıllardan günümüze kadar da Théâtre de L'oeuvre Sembolistlerin mekânı olarak anıldığı görülmektedir. Théâtre de L'oeuvre'da 1893 yılında ilk prodüksiyonun sergilendiği bilinmektedir. Lugne Poe'nun 1893 yılından 1897 yılına dek benzer tarzlarda prodüksiyonlar yaptığı görülmektedir. Ayrıca "söz dekoru üretir" mottosundan yola çıkarak oyunlarda kullanılan dekoru fonlara çizilmiş basit renk kompozisyonlarına ve basit çizgilere indirgediği gözlemlenmektedir (Bkz. Görsel 2.9). Dekorlarını genelde, Denis, Vuillard, Lautrec, Bonnard, Odilon Redon, Toulouse ve o dönemki bazı tasarımcılara

yaptırdığı bilinen Poe, oyunun plastiğinden çok ruh hali bütünlüğü, duygu bütünlüğü oluşturmaya çalıştığı bilinenler arasındadır. Açılış oyununu Maeterlinck'in yazdığı Pelléas ve Mélisande eseridir. Sahneyi yukarıdan aydınlatarak oyundaki eylemlerin çoğunun yarı karanlık bir ortamda geçmiş, birkaç küçük mobilya, sahne eşyası kullanılmış ve sahne ile seyirci arasına şeffaf bir perde çekilerek sahnede sisli bir havanın var olduğu görünümü verilmeye çalışılmıştır. Kullanılan kostüm seyircideki zaman algısını yok etmek, kırmak üzerine bilinçli olarak orta çağ giysilerinden tercih ettiği bilinmektedir. Fakat amaç orta çağ algısı oluşturmak değil oyundaki dönem, zaman algısı oluşmamasını sağlamaktır. Oyuncuların o dönemin rahipleri gibi bir tarzda konuştuğu oyundaki jestlerin güçlü bir biçimde stilize edildiği yine aktarılanlar arasındadır. O döneme göre bu radikal yaklaşımın tüm ağır eleştirilere kaynaklık ettiği varsayılmaktadır. (Brockett, 2016, s.392)

Lugne Poe repertuarını Hauptmann, Ibsen, Sanskrit oyun yazarlarının eserleri ile Fransız oyunlarını harmanlayarak oluşturduğu bilinmektedir. Fransız oyunları içerisinde o dönem repertuarındaki en başarılı bulunanların Maeterlinck'in oyunları olduğu aktarılmaktadır. Maeterlinck'in oyunları tiyatrodaki sembolizmin en güçlü temsilcileri arasında olduğu genel kabul edilen bir görüştür.

Maurice Maeterlinck 29 Ağustos 1862 yılında Belçika'da doğmuş, Paris'e geldikten sonra 1889 yılında tiyatro oyunları yazmaya başladığı bilinmektedir. 1890 yılında *The Blind(Kör)* ve *The Intruder(Davetsiz Misafir)*, 1892 yılında *Pelléas ve Mélisande*, 1894 yılında yazdığı *The Death of Tintagiles(Tintagiles'in Ölümü)*, 1908 yılında yazdığı *L'oiseaubleu(Mavi Kuş)* oyunu en meşhur oyunları arasında sayılmaktadır. Oyunlarında genelde ölüme karşı insanoğlunun çaresizliği gibi konuları işlediği bilinmektedir. *Pelléas ve Mélisande* oyunları arasında en çok bilinenlerdendir. Konu bağlamında prens bir kadını ormanda bulur ve onunla evlenir. Prensle evlenen kadın prensin kardeşine aşık olur. Prens kardeşini oyun içerisinde öldürür. Kadın ise acısından ölür. Bu oyunda önemli olan burada geçen ilişkiler yumağı değildir. Önemli olan bu konuyla birlikte verilen simgeler vasıtasıyla kişide oluşturulan katarsistir. Oyunda yıkamaya rağmen çıkmayan kan lekeleri, kuleden havalanan kumrular, yeraltı mağara ve havuzları, kadının alyansının dereye düşmesi, etrafı saran gölgeler gibi semboller kullanılmaktadır. Maeterlinck'in 1890'ların başında savunduğu görüşe göre "bir oyunda en dramatik anların oyundaki en sessiz anların olduğu yerlerdir." Böylesi anlarda oyunlarda normalde telaşların, koşuşturmacaların üzerini örttüğü, var oluşun gizemini ortaya çıkartmaya çalıştığı

ileri sürülmektedir. 1896 yılından sonraki oyunlarından yola çıkarak daha sonra bu görüşünü revize etmiş, tarzını daha açık bir biçimde eylemi de içine alacak şekilde düzenlemiş olduğu görülmektedir. Bu duruma da örnek olarak 1908 yılında yazdığı, mutluluğu arayan ve onu sonunda arka bahçelerinde bulan çocukları konu aldığı alegori içeren oyunu Mavi Kuş'u gösterilmektedir (Brockett, 2016, s.393).



Görsel 2.1 Lugne Poe'nin Théâtre de L'oeuvre'da yönettiği Hamlet Oyunu

Lugne Poe'nun 1897 yılında sembolistlerle bir tartışma içerisine girdiği bilinmektedir. Tek tarzda, sürekli aynı formatta, aynı prodüksiyon mantığıyla oyun hazırlamanın çok kısıtlayıcı ve tutucu olduğunu dile getirerek, daha özgür işler yapmak istediğini belirtmiştir. Bu kararın ardında Ibsen'e duyduğu hayranlığın yattığı iddia edilmektedir. Çünkü Ibsen oyunları için aşırı stilize bir biçimde sembolistlerin istediği gibi yapılamayacağı görüşü hakimdir. Bu çıkış sonrası karşı-gerçekçi hareketin önemli bir aşamasının son bulduğu yine söylenen bilgiler arasındadır. Son olarak Théâtre de L'Oeuvre 1899 yılında kapanmıştır. Fakat sonra Lugne Poe 1912 yılında ve 1. Dünya savaşıdan sonra 1929 yılına kadar tekrar açtığı bilinmektedir. Sembolizme ve tiyatroya en büyük katkılarının 1890 yıllarında sahnelediği sembolist prodüksiyonlarının olduğu ileri sürülmektedir. Lugne Poe hakkında yapılan araştırmalar ve makaleler bağlamında 1893 ve 1914 yılları arasında

gerçekleşen hemen hemen tüm gerçekçilikten kopuşu etkilediği sonucuna varılmaktadır. (Brockett, 2016)

2.2.2 Tiyatroda Fütürizm

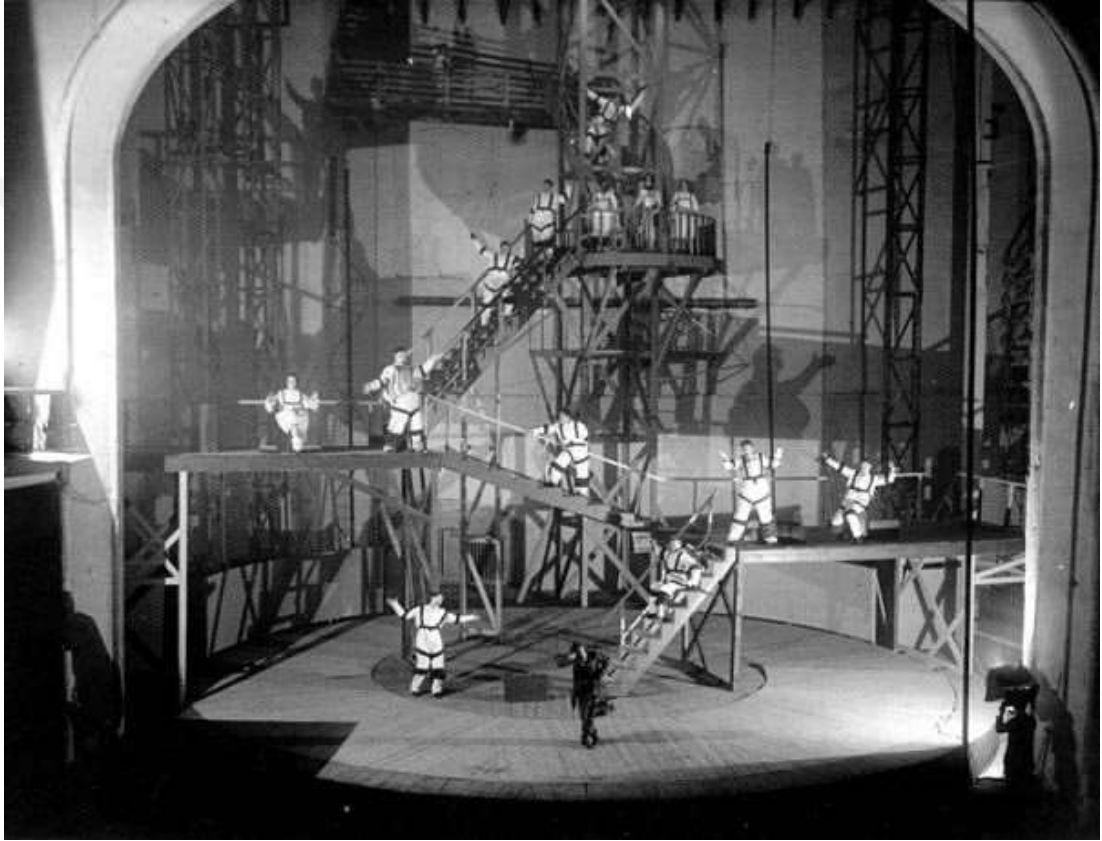
Fütürizm, denilince akla gelen ilk ismin İtalyan Şair Filippo Tommaso Marinetti olduğu bilinmektedir. Marinetti 22 Aralık 1876 yılında Mısır İskenderiye’de doğmuş, 2 Aralık 1944 yılında da İtalya Bellagio’da 67 yaşında vefat etmiştir. Marinetti, faşizm yanlılığıyla bilinirken, 9 Kasım 1921’de Roma’da (Credere, Obbedire, Combattere) “İnan, İtaat et, Dövüş” sloganlarıyla kurulan (PNF Partito Nazionale Fascista) İtalyan Ulusal Faşist Partisi’nin ilk üyeleri arasında yer almaktadır.

Marinetti, 20 Şubat 1909 tarihinde Le Figaro isimli Fransız gazetesinde Fütürist manifestoyu yayınlamıştır. Le Figaro’da yayınlamasının sebebini Özdemir Nutku(2008:78) açıklamaktadır. Marinetti Milano’da hükümet bürokratlarıyla çatışma yaşayınca İtalya’dan Paris’e gitmiştir. Ve yine ilk tiyatro eserlerini de Paris’te vermiştir.

Fütürizm akımının İtalya kökenli bir sanat akımı olarak bilinse de 20. yüzyılın ilk yarısında başta İngiltere olmak üzere tüm Avrupa’yı etkilemiştir. Avrupa haricinde Rusya’da da etkileri görülmüştür. Rusya’daki etkileri denilince de ilk akla gelen ismin Mayakovski(1893-1930) olduğu söylenmektedir. Fütürizm; tiyatro, edebiyat, plastik sanatlar ve mimari dahil birçok alanda etkili olmuştur. Düşünsel temeli, teknolojik olarak hızla gelişen bir çağda sanatın da buna ayak uydurması gerekliliği üzerine kurulmuştur. Geçmiş, eskiyi, gelenekseli hatırlatacak her türlü olguya karşı olan bu akımın en bilindik mottosu ise “Kütüphaneler ve müzeler dahil olmak üzere geçmiş hatırlatacak ne varsa hepsini yakıp yıkalım.” sözü olmuştur. İnsan yaşamı her geçen gün bir değişim halindeyken, sanatın da bu değişimlere ayak uydurarak yeniliklerin yakalanması görüşü savunulmuştur. Sokak gösterileri, salon gösterileri, protesto eylemleri gibi kitlesel etkinlikler estetize edilmiştir. Bu kitlesel etkinliklerdeki gürültünün, kaosun bir teatral etki oluşturduğu savıyla, katılımcıların güncel yaşamının böylelikle teatral bir etkinliğe dönüştüğü, bunlara ek olarak standart salonda oyun izleyen bir seyirci yerine, etkinliğe doğrudan müdahale ya da doğrudan tiyatronun tam merkezinde bir seyirci anlayışının doğmasına sebep olmuştur. Böylelikle klasik sahne/seyirci sınırlarının ortadan kaldırıldığı söylenebilmektedir. Ayrıca bu uygulama ile geleneksel tiyatrodaki sahneleme

şeklindeki odak tek bir noktadan alınıp çok odaklılık sağlanmıştır. Bunlarla birlikte yine geleneksel sahneleme biçimindeki, zaman/mezan algısı da yıkılarak eşzamanlılık kavramı öne çıkarılmıştır. (Şener,2003:239)

Tiyatroda oyunculuk bağlamında ise Fütürizm, mekanik bir oyunculuk biçimini öne çıkardığı söylenebilir. Geleneksel oyunculığa karşılık oyunculukta harekete önem verilerek, kabare, sirk tekniklerinin kullanılması, mekanik bir biçim tercih edilmiştir (Bkz. Görsel 2.2).



Görsel 2.2 Büyük Temizlik Oyunu, Yazar Mayakovski, Yönetmen Meyerhold, 1930

Fütürizm, daha ilk çıkışında önemli çelişkiler barındırdığı ifade edilmektedir. Tutucu bir yozlaşmaya karşı tutucu bir başkaldırı olarak nitelendirilmektedir. Temelde bu akımı romantik ve çocuksu olarak değerlendirilmektedir. Fütürizmin en büyük çelişkisinin 20. yüzyılı yansıtmaya çalışırken hayranlıkla 21. yüzyılın makineleşen dünyasına olan karşıtlığı biçimlendirmesi olarak görülmektedir. Fakat Fütürizmle birlikte eski unutulmuş olan bazı teknikler tekrar anımsanmıştır. Sirk gösterileri (Meyerhold), parlak ışık kullanımı (Brecht), genel aydınlatma gibi daha

evvelinde kullanılan unutulmuş uygulamalar tekrar anımsanarak yeni bir plastik anlayışa yöneldiği ifade edilmektedir. Bunlarla birlikte bilinç-sürükleniş, gerçek-görüntü gibi dikotomilerin iç içe var olan kaynağı fütürizmle ortaya çıktığı söylenmektedir. Bu yönüyle de grotesk tiyatroyu ve Pirandello gibi yazarları etkilediği ifade edilir. Tiyatro oyunlarının plastiğini(dekor, renk karışımları) ve “konuşma örgülerini” etkilediği belirtilir (Nutku, 2008, s.78).



Görsel 2.3 Crommelynck’in yazdığı The Magnanimous Cuckold oyunu, Yönetmen Meyerhold, Tasarım: Liubov Popova

Fütürizm tiyatroya bir takım yeni fikirler kazandırmasına karşılık, tiyatronun sahneleme biçiminde, oyunculukta, seyir yerlerinde yeni tarifler getirmesiyle birlikte, yıktığı diğer tüm kavramlarının yerine yenisini koyamadığı belirtilmektedir. Bu durum karşısında da gerçeklerden kaçarak biçimlerin arkasına saklanan bir tutum sergilediği aktarılmaktadır. Bu sebepten dolayı da Nutku’ya(2008, s.78) göre sanatın bir görevi de açık kapıları kapamaktan ziyade kapalı kapıları aralamak olduğu için Fütürizm’ in kısa bir süre sonra etkisini yitireceğinin başından belli olduğu ifade edilmektedir.

Fütürizm tüm bu etkileriyle birlikte tiyatrodaki 3 yeni yolun keşfedilmesine neden olduğu bilinmektedir. Bunlardan ilki yönetmenin oyunda ikinci yazar sayılması, ikincisi o döneme kadar alışlagelmiş dekor tasarımı anlayışına karşı 20. yüzyılın mekanik özelliklerini yansıtacak ve kullanışlı iskele, basamaklar, köprü, rampalar, hareket eden platformlar ve renksiz bir fon aracılığıyla meydana gelen konstrüktivist dekor anlayışı, üçüncüsü ise fiziksel hareketlerin ön planda olduğu harekete dayalı bir oyunculuk anlayışının benimsenmesidir.

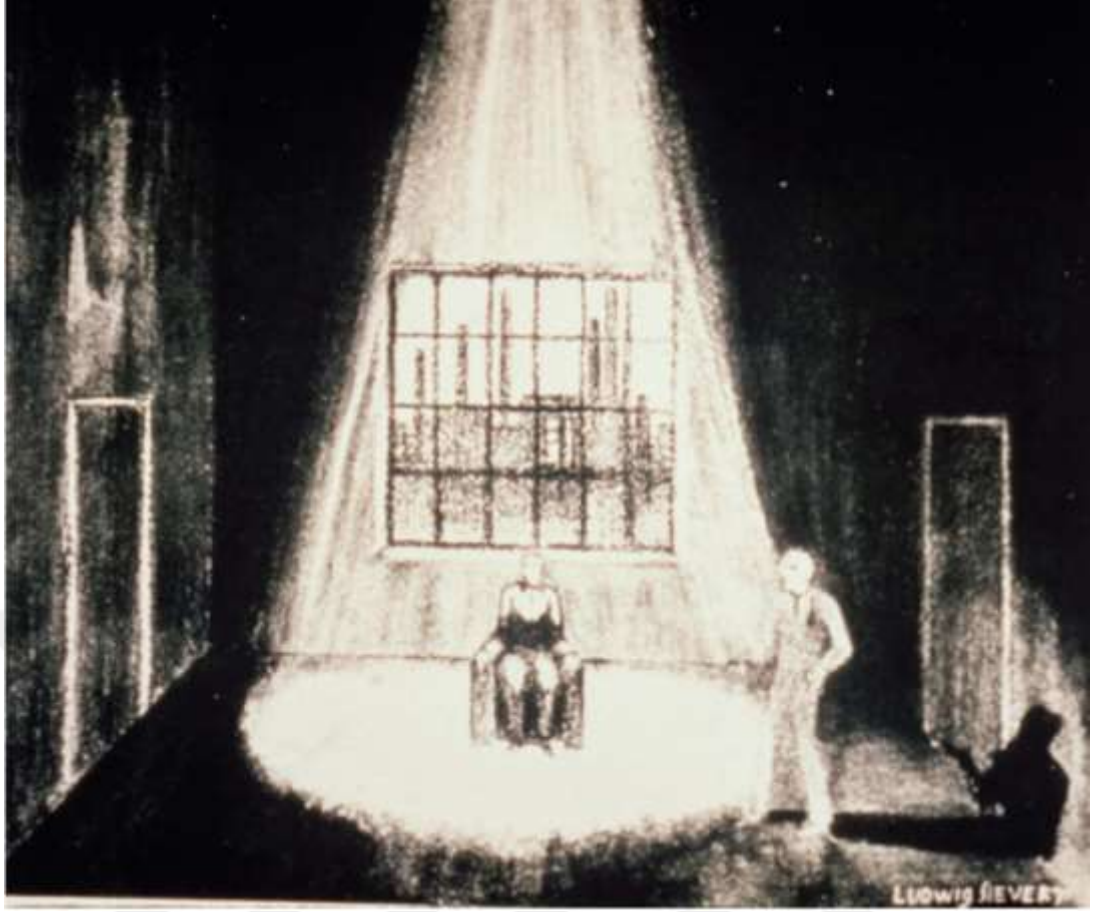
2.2.3 Tiyatrodaki Ekspresyonizm

Ekspresyonizm ya da Türkçe adıyla dışavurumculuk tiyatro disiplini ilk olarak Almanya’da görüldüğü bilinmektedir. Ekspresyonizme yani izlenimciliğe, Neo-Romantizme ve Natüralizme (doğalcılığa) karşı olarak 19. yüzyılın ikinci yarısının sonlarına doğru ortaya çıkmış bir kavramdır. Bu kavram ilk olarak Oscar Brockett’e göre 1901 yılında Van Gogh ve Gauguin’in resimlerinin türünü ekspresyonistlerden ayırmak için kullanılan bir kavram olarak ortaya çıkmış ve daha sonrasında kabul görerek popüler olmuştur. (Brockett,2016, s.415) 1910 yılına gelindiğinde ise dışavurumculuk (ekspresyonizm) Almanya’da bir terim olarak lanse edilmiş ve aradan çok geçmeden eleştirmenler, sanat çevreleri tarafından benimsenerek edebiyat ve sanatta kullanılır hale gelmiştir. O dönemler çok popüler olmuş ve sonrasında her gerçekten kopuş için “ekspresyonist” tanımı kullanılmış, bu durumdan dolayı da dışavurumculuk hareketini tanımlamak zor hale gelmiştir.

Özdemir Nutku’ya göre 19. yüzyılda hâkim olan düşünce biçiminin 1. Dünya savaşı sayesinde sarsılmadan önce Almanya’nın gelişimi sırasında gelişen nesil, öncüllerinin onlar için bıraktığı sisteme sırt çevirmeye başlamışlardır. Gelenekler eski kaldığı hissedilir olmuş, kapitalist burjuva sistemi insani değerler bağlamından çıkmaza girmiş olduğu için yeni bir düzene ihtiyaç duyulur hale gelmiştir. Ve savaştan önce mevcut düzenin ilk başkaldırısı resim üzerinden gerçekleşmekte olduğu bilinmektedir. Schmidt-Rotluff, Kirschner, Erich Heckel 1905 yılında Die Brücke(Köprü) ismini verdikleri bir sanat gurubunu kurdukları bilinmektedir. Daha sonrasında 1910 yılına gelindiğinde Kandinski, August Macke, Franz Marc gibi ressamlar da Mavi Binici anlamına gelen “Die Blaue Reiter” gurubunu kurarak resimdeki başkaldırı hareketine katılmışlardır. Aynı dönemde birçok yeni grupların kurulduğu bilinmektedir. Almanya, 1. Dünya savaşı sonrası elde ettiği sonuçla güçlenerek ekspresyonizmin onlarca ülkede hissedilir hale gelmesine katkıda

bulunmuştur. Düz yazı ve şiirde Kafka, Trakl, Benn, Heym, Döblin ve ilk zamanlar Brecht'in bu akımın ilk örneklerini vererek o zamanki baba otoritesine ve burjuva düzenine başkaldıran yazarlar olarak bu akımın öncülüğünü üstlendikleri bilinmektedir. (Nutku, 2008, s.141)

Dönemlerinde devrimci olarak tanınan ve mevcut otorite ile çatıştığı bilinen dışavurumcuların tiyatro alanındaki öncüsü, ilk dönem yön vereni Brecht'tir. Daha sonraları Ernst Toller(1893-1939), Reinhard Sorge (1892-1916) , George Kaiser(1878-1945), Fritz von Unruh(1885-1970) ve ayrıca ressam da olan Oskar Kokoschka(1886-1980) gibi isimler tiyatro alanında dışavurumcuların öne çıkan kişileri arasında görülmektedir. Reinhard Johannes Sorge'nin 1912 yılında yazdığı *Der Bettler*(Dilenci) isimli oyunu ilk dışavurumcu oyun olarak kabul edilmektedir. Sonrasında Ernst Toller ilk oyunu olan "*Die Wandlung*'u" 1918 yılında savaş karşıtı eylemleri nedeniyle girdiği hapisanede yazdığı bilinmektedir. George Kaiser, yazarlık yaşamına 1911 yılında başladığı bilirse de ilk dışavurumcu tarzındaki oyunu olan "*Von Morgens bis Mitternachts*" i 1916 yılında yazmıştır. Ardından meşhur üçlemesi olan 1917 yılında "*Die Koralle*," 1918 yılında "*Gas I*", 1920 yılında ise "*Gas II*" oyununu yazmıştır. Fritz von Unruh ise "*Ein Geschlecht*" oyununu 1918 yılında yazmıştır.



Görsel 2.4 Hasenclever'in yazdığı Der Sohn oyunu için Ludwig Sievert'in sahne tasarımı (1918)

Yazdıkları oyunlarda burjuva düzenine başkaldıran olaylar ve geleceğe olan inancı işledikleri tespit edilmektedir. Fakat bu yazarlar her ne kadar dışavurumcu yazar olarak tanımlansa da bazı durumlarda birbirlerinden farklılık göstererek zıt görüşler belirttikleri de bilinmektedir. (Brockett, 2016) (Nutku, 2008)

Nutku'ya göre bu dışavurumcu yazarların bazen birbirlerinden farklılık göstermesinin altında iki sebep yatmaktadır. Birinci sebebin amaç ile araç birbirine karıştırılması olarak ifade edilmektedir. İkinci sebebin ise teknik bağlamda gerçekçiliğe(realizme) karşı olan bu akım özü bağlamında gerçeklerden hareketle ilerlemesindeki zıtlık olarak belirtilmektedir. Fakat realizme karşı olan tüm yazarlar da ekspresyonist değildir. Dışavurumculuğun özünü tamamıyla içinde barındırdığı ifade edilen Strindberg ve Wedekind bu akımın birer üyesi değildir. Ancak Nutku'ya göre öncülü olarak değerlendirilebilmektedir. (Nutku, 2008:142)

Dışavurumcular, realizm(gerçekçilik) ve natüralizme(doğalcılık) yüzeydeki ayrıntıya odaklandıkları, yüzeyle ilgilendikleri gerekçesiyle karşı çıktıkları bilinmektedir. Bunun yerine dışavurumcular, dış gerçekliğin değişip farklılaşabileceğini ve önemli tek değerın kaynağı olan insanın doğasıyla uyum sağlayana kadar değiştirilmesi gerektiğini savunmuşlardır. Birçok ekspresyonist sadece bu içsel niteliklere odaklanırken bazıları ise daha militan bir yol seçerek politik ve toplumsal koşulları insanı, insan ruhunu mutsuz edemeyecek, mekanikleştiremeyecek bir şekilde dönüştürmek istemiştir. (Brockett, 2016:416)

Dışavurumcular, empresyonist(izlenimci) tiyatronun içe dönüklüğüne karşı olmakla beraber kendilerinin de içsel, öznel olduğu durumları bulunmaktadır. Dışavurumcular bireyin psikolojisi ile değil, toplumun psikolojisiyle ilgilendikleri aktarılmıştır. Dolayısıyla diğer akımlara göre dışavurumların psikolojiyi ele alış biçimleri de farklılık göstermiştir. Bu durumu da Nutku(2008:142) şöyle açıklamıştır;

Empresyonistler (izlenimciler) romantik ozanların torunları, ekspresyonistler(dışavurumcular) ise modern klasisizmin temsilcisiydiler. Dışavurumcular yöntem bağlamında kübizm ve fütürizm anlayışına benzer bir düşünsel yapı içinde oldukları söylenmektedir. Öznel duyguların dışa yansıtılmasıyla meydana getirilen bir sanat anlayışı ortaya atılmış olduğu ileri sürülmektedir.

Nutku(2008:142)'ya göre o dönem somut ve soyut kavramların aynı oyunda beraber yazılarak gerçeklerin öznel bir değerlendirilme sonrası gerçek olmayan tekniklerle insanlara aktarımı durumu tiyatro alanında da varlığını kanıtlamıştır. Her ne kadar avangart bir akım olmasına karşılık, anarşist ve yıkıcı bir tavır da barındırsa bu akımın mensupları savaşa karşı olarak bilinmektedirler. Bireye karşı toplum bilinci öğütleyerek kapitalist, burjuva iş yaşamına karşı tepki gösterdikleri aktarılmaktadır. Dışavurumcu tiyatronun oyun kişinin çoğu zaman yalnız ve acı çeken bir kişi olduğu fakat içine dönmeyip tüm dış güçlerle savaşan kişiler olduğu gözlenmiştir.

Dışavurumcuların oyunlarında genellikle her şeyin başkahramanın penceresinden gösterildiği görülmektedir. Olaylar, durumlar hakkında etkili yorumlar ve çıkarımlar başkahraman tarafından yapılmıştır. Genellikle gelecekte bir ütopya vaadi sunarak, epizotlara ayrılan bir yapısı bulunmaktadır. Bu epizotlara ayrılmış yapının tamamı bir fikir ya da argümanda birleşerek bir olmaktadır.

2.2.4 Tiyatroda Bauhaus Okulu

20. yüzyılın ilk yarısı tüm sanat disiplinleri ile birlikte tiyatro adına birçok yeniliklerin, denemelerin asrı olma özelliği taşımaktadır. Yine bu yüzyılda sahne plastiği bağlamında “en ilginç” olarak nitelendirilen biçimsel deneyler, mimar olan Walter Gropius(1883-1969) tarafından Weimar’da 1919 yılında kurdukları Bauhaus mimarlık okulunda yapılmıştır. Uluslararası çok büyük önemli bir etki oluşturduğu bilinmektedir.

Kuruluşu 1. Dünya savaşının hemen sonuna denk gelen Bauhaus okulunun kuruluşu esnasında Almanya’da çok önemli grevler arka arkaya yapıldığı bilinmektedir. Sürekli yeni bir başkaldırı ya da siyasi hareketlerin görüldüğü şehirlerde 13 Nisan 1919 yılında Bavyera’da devrim hareketi görülmektedir. Bavyera’nın başkenti olan Münih’te işçi sınıfı yönetime el koyarak Sovyet Cumhuriyeti kurduklarını duyurmuşlardır. Bu Sovyet Cumhuriyeti’nin başında da dışavurumcu yazar Ernst Toller’in olduğu aktarılmaktadır. Daha sonrasında yüz bin kişilik ordu ile müdahale edilip bu girişimin tarihe karıştığı bilinmektedir. Tüm bu çalkantılı geçen süreç içerisinde eski ve yeni kuşak arasında var olan kuşak çatışmasının derinleştiği bildirilmektedir. Gençlerin otoriteye, baskıya, babanın egemenliğindeki otoriteye, okullardaki disipline ve devamında otorite olarak kabul edilebilecek her şeye başkaldırmaya başladığı aktarılmaktadır. Ve o dönem yeni bir düzen özlemi olduğu aktarılmaktadır. (Nutku, 2008, s.148) Bauhaus okulunun açılış tüm bu olayların, çalkantıların olduğu döneme denk gelmektedir.

Bu okulda zanaatkar ile sanatçı arasında bulunan geleneksel ayrımları ortadan kaldırmaya çalışılmıştır. Resim, heykel, mimari ve diğer sanat dallarını ortak bir kümede buluşturmaya çalışıldığı bilinmektedir. Sanat gündelik hayatın bir parçası haline getirilmeye çalışılmıştır. Gündelik hayattaki var olan her şeyi “usta sanat işine” dönüştürmeye mobilyadan, mutfaktan, dekorasyondan, evlere kadar her şey yaşam tasarımının parçaları olarak algılanmıştır. (Brockett, 2016) Sanatı elitist bir anlayıştan uzaklaştırarak gündelik yaşamın bir parçası haline getirmek istemişlerdir.

Bu okulda yapılan çeşitli çalışmalarla, sahne plastiği üzerine katkılar sağlanarak, yeni bir plastik anlayışının ortaya çıkmasına aracılık olmuştur. Ayrıca (total tiyatro) tümcul tiyatro kavramının gelişiminde bu okulun çalışmalarının büyük katkısı olduğu düşünülmektedir. 1923 ile 1929 yılları arası Bauhaus’un sahne

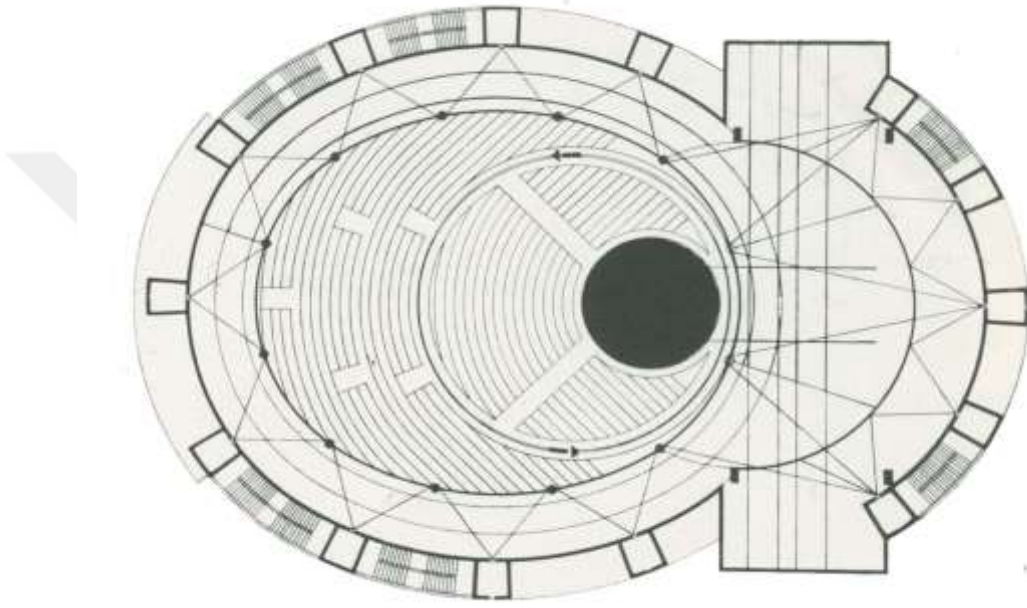
atölyesinin başındaki isim Oscar Schlemmer'dir. (1888-1943) Oscar Brockett Bauhaus okulunun tiyatroya olan katkılarını şöyle sıralamaktadır;

Schlemmer sahne uzamını doğal insan formuna ayarlamaya çalışmak yerine insan bedenini soyut sahne uzamıyla birleştirmeye çalışmış ve buna uygun olarak insan bedenini oyuncular "seyyar mimari" haline getiren ve hareketlerini matematiksel kesinlikte kontrol eden üç boyutlu kostümler aracılığıyla farklılaştırmıştır. Schlemmer sözel öğeyi göz ardı etmiştir ama her görsel öğeyi (boş uzam, insan figürü, hareket, ışık ve renk) hem tek tek hem de çeşitli kombinasyonlar halinde analiz etmiştir. Bauhaus'un çalışmasının büyük bir kısmı gibi Schlemmer'in çalışması da olasılıkla en iyi bir temel araştırma formu olarak görülebilir. Bu araştırmanın sonuçları pratik problemlere çeşitli yollardan uygulanabilmiştir. 1920'lerden başlayarak denemeleri özellikle dans üzerinde etkili olmuştur. Bir ressam olan Schlemmer birçok Alman yönetmen için sahne de tasarlamıştır." (Brockett, 2016:421)

Tüm bu katkılara ek olarak soyut resimler ressam Laszlo Moholy-Nagy (1895-1946)'nın ise sahne üzerinde grafik sanatı, fotoğraf, tipografi, ve filmi birleştirerek yeni soyutlamalar ortaya çıkarttığı Nutku (2008) tarafından aktarılmaktadır.

Bauhaus okulunun tiyatro alanında getirdiği yenilikler arasında, sanatçının her şeyden önce sahnenin dinamik bir birimi olması, sanat alanında teknik ile estetik çalışmanın tek kümede aynı anda yürütülmesi ile yeni sonuçların elde edildiği katkılarının olduğu sıralanmaktadır. Ve bunların yanında en çok öne çıkan katkı, birçok anlatım biçimini, üstün bir teknikle aynı potada buluşturan yeni bir tiyatro mimarisi çalışmalarıdır. Walter Gropius'a referansla aktarılanlara göre Erwin Piscator için hazırladığı "tümçül tiyatro yapısı" Bauhaus okulunun bir ürünü olarak gösterilmektedir. (Bkz. Görsel 2.4) Gropius bu yapıyı 1935 yılında gerçekleştirilen ve Volta Kongresi olarak bilinen tiyatro kongresinde sunduğu bilinmektedir. Bu yapıyı Piscator'un için çok daha önceleri tasarladığı, fakat Hitler başta olduğu için hayata geçiremediği, o yüzden kongrede sunduğu aktarılan bilgiler arasındadır. Mevcut olan tiyatro yapılarını çağdaş tiyatro bağlamında yetersiz olarak değerlendiren Gropius bu alanda çalışmalar yaptığı günümüze ulaşan bilgiler arasındadır. Tiyatro mimarlarını "ışık ve sahne oylumu bağlamında daha işlevsel olan" bir tiyatro yapısına doğru yönelmelerini zorunlu olarak görmüştür. Ortaya konulacak olan tiyatro yapısı Gropius'a göre öyle olmalıydı ki tiyatroda o güne kadar kullanılan ve ileride kullanılabilecek tüm sahneleme biçimlerini bir araya getirerek hepsine cevap verebilmelidir. Görsel 2.4'te de görüleceği üzere tasarlamış olduğu "tümçül tiyatro" yapısında da olduğu gibi koyu siyah olan alan sahne olarak planlanmıştır. Orada arena sahne şeklinde gösterimler yapılabilmektedir. Ya da orası

seyirciler için kullanılabilir, hemen yanında(sağındaki) hilal şeklinde olan yerde normal İtalyan sahne olarak oyunlar sahnelenebilmektedir. Veya ortada koyu siyah olan yerde arena sahne şeklinde oyun sahnelenirken istenirse daha da büyütülerek etrafında gri oklar ve halkayla gösterilen alanın tamamı sahne olarak kullanılabilir. Üçgenlerle gösterilen alan ise dekor, panolarla, ışıklarla seyirciyi çevreleyebilecek alan olarak tasarlanmıştır. Buralardan sahneye projektörler yansıtılmak üzere de planlanmıştır.



Görsel 2.5 Gropius'un “bütüncül tiyatrosu” Total Theatre

Gropius'un çalışmasına göre üç asal tiyatro sahnesi bulunmaktadır. Bu üç asal tiyatro sahnesinden ilki dört yanı seyirci tarafından çevrili olan ve oyun yeri ortada bulunan üç boyutlu oyun düzenine ihtiyaç duyan çevreli tiyatrodur. İkincisi, Antik Yunan Tiyatrosu biçiminde olan at nalı şeklinde, basamaklı seyir yerine sahip, yuvarlak oyun yeri olan tiyatrodur. Üçüncüsü ise bugün de hala en sık kullanılan sahne çeşidi olan ve Rönesans'tan sonra gelişen İtalyan sahne olarak da anılan çerçeve sahne biçimidir. İşte Gropius'un tasarladığı sahne bu üç sahne biçimini de kapsamaktadır. Bir yönetmen aynı oyunda isterse tümüml tiyatro sahnesi sayesinde üç farklı biçim deneyebilmesine olanak da sağlanmaktadır. Seyircilerin oturdukları yerlerin bir bölümünün mekanik bir sistem ile dönmesiyle tüm bu sahne biçimleri sağlanabilmektedir. O dönem büyük yankı uyandıran bu sahne mimarisi Hitler'in

yönetimi devralmasıyla ve içerisinde bulunan savaşlar vs. durumlardan dolayı hayata geçirilememiştir. Bu mimari ile her koşulda Gropius seyirciyi oyunun merkezine alarak amacının “seyirciyi çevreleyerek onları oyunun deneyimlenmesine katılmaya zorlamak” olduğu ifade etmiştir. (Brockett, 2016, s.420)

1933 yılında Almanya’da Hitler’in iktidara gelmesi ile birçok sanatçının Almanya’yı terk etmek zorunda kaldığı bilinmektedir. Bu sanatçılar arasında birçok tiyatro yazarı ve yönetmeni de bulunmaktadır. Yine Bauhaus okulunun kapanışı da bu dönemde gerçekleşmiştir. Artan nazi baskılarına dayanamayan Bauhaus okulu 1933 yılında kapanmak zorunda kalmıştır. Bauhaus okulunun dağılması üzerine Schlemmer’in yapamadığı deneyler olduğunu söyleyerek onları da şöyle Özdemir Nutku şöyle özetlemektedir. 1-) Boyut-Biçimseli ve Rengi İçeren Tiyatro 2-) Devingen, Dural ve Tektonik Tiyatro, 3-) Otomatik- Mekanik ve Elektrikli Tiyatro 4-) Akrobasiyi, Jimnastiği ve Denge uzmanlığını içeren tiyatro 5-) Komik-Grotesk-Burlesk’i sağlayan tiyatro 6-) Ciddi, Yüce ve Anıtsal Tiyatro 7-) Politik-Felsefi-Metafizik Tiyatro (Nutku, 2008, s.152)

2.2.5 Tiyatroda Dadaizm

Dadaizm 1915 ila 1922 yılları arasında ortaya çıktığı bilinen bir avangart sanat akımıdır. Tarihte fütüristlerin 1. Dünya savaşı esnasındaki sanata dair girişimlerinin Dadaistlerle birlikte yeniden canlandığı ileri sürülmektedir. 1. Dünya savaşı esnasında ortaya çıkan bu hareket, dünyayı savaşın ortasına getiren kapitalist burjuva sistemine ve onun dayattığı sanat anlayışına tepki olarak ortaya çıkan bir akım olarak bilinmektedir. Fakat yine bu noktada farklı bir tartışma bulunmaktadır. Bu tartışmanın sebebi de dadanın bir sanat akımı olup olmadığıdır. Dadaistler savunduğu görüşe göre dada bir sanat değil aksine sanata karşı duran bir kavramdır. 1. Dünya savaşından kaçan çeşitli ülkelerdeki sanatçıların Zürih’te bir araya gelmesiyle kurulmuştur. 1916 yılında Zürih’te resmiyet kazanmış, New York ile Zürih dadacıları aynı anda eş zamanlı oluşum göstermiştir. (Rona, 2008, s.376) Dada kelimesini kimi sanat tarihçileri Fransızca “tahta at” demek diyerek aktarsa da dada kelimesini hiçbir anlama gelmediği ve hiçbir şeyi çağrıştırmadığı için seçtikleri genel kabul edilen görüştür. Çünkü Dadaistler tüm önerme, anlam ve mesaja karşı durmuşlardır.

Nutku’ya(2008, s.124) göre Tristan Tzara tarafından bulunan dada kelimesi aynı bebeklerin bir anlamı olmayan heceleri gibi onu çağrıştırdığı için tercih

edilmiştir. Bu akıma dahil olan sanatçıların, sanatın ve toplumun alışlagelmiş kurallarını normlarını yıkarak, onları şaşırtarak, üzerlerindeki klişeyi yok etmek, onları kızdırmayı, üstlerindeki ölü toprağını alarak onları silkerek kendine getirmeyi amaç edindiği ifade edilmiştir. Dadaistler kendilerine seçtiği isim gibi çocukça etkinlikler düzenleyerek anlamsızı heceleyerek toplumu da eleştirdiği bilinmektedir. Devamında Dadaistlerin kalıplaşmış olan eski, geleneksel düşünceye karşı olan anlaşılabilir tavırlarına karşılık sergiledikleri radikal olumsuz tavırlar, toplumsal bilinçlerini olumsuz olmaktan yana tercih ettiklerinden ileri geldiği düşünülmektedir. Dadanın sonunu getiren en büyük sebeplerden birinin de bu durumdan kaynaklı olduğu ileri sürülmektedir. Sadece toplumun “yaralı” olan dış görünümünü ele alarak o olumsuzluk üzerinden kötülemek, doğacak olan yeni özü kavrayamamak olarak tespit edilmektedir. Yani dünyanın çöküşüyle mesai harcamak, yeni bir dünya kurmaktan daha kolay ve şaşırtıcı olarak görülmektedir. Bu sebepten dolayı hiçbir şeye karşı sorumluluk da hissetmedikleri belirtilmektedir. (Nutku, 2008, s.124-125)

Dadacılar sanatlarında uyum yerine uyumsuzluk, mantık yerine mantıksızlık, kaosu ön plana çıkarmış, aklın yerine hesaplanmış bir delilikle öne çıkmıştır. Çünkü o yıllarda onlara delilik, dünyanın aslında olması gereken idealize gerçek hali olarak görünmüştür. Bu dada hareketi bir müddet Almanya’da başarılı olmuştur. Fakat en büyük destek Paris’te görülmüştür. 1920’li yıllara gelindiğinde gerilemeye başlamış savaşı sonunda da kaybolmuştur. Fakat burada birçok sanat tarihçisi 1. Dünya savaşı ile dada hareketini bitirirken büyük bir çoğunluk dada ve etkilerini 1960’ların sonuna kadar getirmektedir. 1960’lı yıllarda başka isimlerle yeniden gündeme geldiği aktarılmaktadır. (Brockett, 2016, s.421)

Dada da diğer avangart akımlar gibi içerisinde nihilizm(yıkıcılık) barındırmaktadır. Savaşa ve tüm dünyayı savaşa sokan mantığa akla doğrudan başkaldırı barındırmaktadır. Dadacılara göre bir sanatçı savaş çıkarmak yerine, çıkmış olan savaşı bitirmek için savaşı, uğraş veren kişi olmalıdır. Dada, tüm kabul görmüş olan toplumsal kurallara, normlara bilindik her şeye karşı durmaktadır.

Dadacıların bir sanat akımı olmadıklarını iddia etmelerinin altında da bu her şeye karşı olma durumu yatmaktadır. Eğer her sanat eserinin bir önermesi, var ise dadacılar bunun da tam karşısında durmuşlardır. Dadaist bir eserden bir çıkarıma varıldığında bu alımlayıcının problemidir demişler ve kendilerinin bir önerme sunmadıklarını ileri sürmüşlerdir. Sanat her neyi temsil ediyorsa dadacılar ona karşı durmuşlardır. Eğer sanat estetik kaygı güdüyorsa dada estetiği reddeder. Hatta

dadaistler yaptıkları tiyatro oyunlarında en anlamsız ve anlam oluşturmayacak kelimeleri yan yana getirmeye çalıştıkları bilinmektedir. Dadaist olarak bilinen Hausmann ve Huelsenbeck yapılan bir sergide sanatın öldüğünü ifade ederler. Onlara göre milyonlarca insanın ölümüne sebep olan dünya savaşının, barbarlığın, vahşetin yaşandığı çağda sanat gereksiz, anlamsız ve yararsızdır. Yaşanılan dünyada olmayan düzeni, huzuru sanatta aramak dadacılara göre saçmalıktır. Fütüristlerin geleneksel sanata olan saldırılarını, karşı duruşlarını bir adım daha öteye taşıyarak karşı-sanat kavramının ortaya çıkmasına sebep olmuşlardır. Her şeye karşı olduklarını ifade eden dadaistler sanatın diline de karşı olduklarını ifade etmişlerdir. Fakat bu durumu da dada başta olmak üzere tüm avangartlar için farklı bir eleştiriye maruz kalmıştır. Bu durum yetişkinlerle gençler arasındaki çatışmaya benzetilmiş, yetişkinleri reddettiğini dile getiren gencin dil kullandığı hatırlatılmıştır. Tüm sanat formlarına hatta sanatın kendine de karşı olan dada hareketi, kendisinin bir akım olduğu söylentilerine de karşı olsa da gelinen noktada birçok sanat disiplini etkileyerek, “dada avangart bir sanat akımıdır” tezinin karşısında tarihsel süreç içerisinde duramamıştır. Bu durumun sonralardan genel geçer bir hal olduğu görülmektedir. (Poggioli, 1968, s.36)

Dadanın felsefesini kavrayabilmek için çıkış dönemindeki, siyasi ve felsefi konjonktürün iyi kavranması gerekmektedir. 1. Dünya savaşının en şiddetli ve kanlı sayılabilecek döneminde ortaya çıktığı söylenilebilen bu akım, insanların, dünyanın yıkılışından, hiçbir şeyin devamlı, sağlam, sürekli olduğuna inanmadığı, umutsuz bir düşünsel yapı içerisinde olduğu dönemde ortaya çıktığı kabul edilmektedir. 1. Dünya savaşı sonrası gelen vahşet, krizler, psikolojik savaş, savaş psikolojisi, işsizlik, ekonomik problemler, gelecek kaygıları, savaşa dair yaşanabilecek olumsuz ne varsa tüm bunları çıkış noktasında birer kilometre taşı görevi gördüğü belirtilmektedir. Dada hareketi tüm bu kavram ve anlam yoğunlukları içerisinde her şeyi anlamsızlaştırma çabası içerisinde olmuştur.. Üstelik tüm bu eleştirileri, alaycı ve mizahi sayılabilecek bir dille gerçekleştirdikleri aktarılmaktadır. Dadacılar bir şeye karşı çıkmamanın en etkili yolunun o şeyi gülünç hale getirmek olduğuna inanmaktadırlar. Ve bu yöntemle estetik ve sanatın kendisi dahil bilindik her şeye baş kaldırmışlardır. Dadaizm, yaşama karşı estetik tavrı reddetmiştir. Sadece zayıflıkları örtmek için birer kılıf olan kültür, içselleştirme ve ahlak gibi büyük sözleri paramparça etmektedir diye aktarılmaktadır. (Tzara, 2008, s. 31)

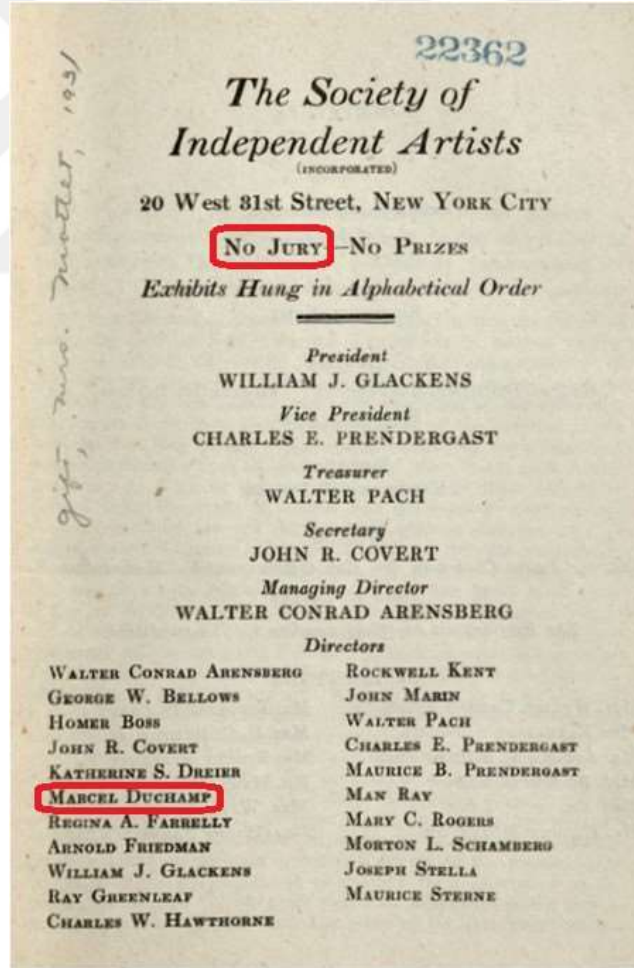
Dadacılar içinde bulundukları dünya savaşından da sanatı ve sanatçıları sorumlu tutmaktadırlar. Savaşı çıkaranın, savaşı yapanın insan olduğunu ve aynı insanın bu barbarlığını, vahşetini maskeleyerek için de sanatı kullandığını savunmaktadırlar. Bu yüzden savaşta sanat suçludur derler. Dadacılar; savaş devam ederken, insanlık, dünya ölürken, bir grup insan cepheye giderken, bir grup insanların galerilere, operaya, tiyatroya gitmesine de karşıydılar. Çünkü bu ortamda sanat yapmayı iki yüzlülük olarak, sahtekarlık olarak görmekteydiler. Dolayısıyla o yıllarda sanatsever olmak dadacılara göre gülünç bir durumdur. Dadacıların hiçbirinin savaşa katılmadığı bilinmektedir. Tüm bu bilgilere ek olarak dadacılara göre dünyada olmayan düzeni ve dünyada olmayan anlamı sanatta aramak da gülünç bir eylemdi.



Görsel 2.6 Fountain(Çeşme), 1917, Marcel Duchamp

Dada, başta plastik sanatlar olmak üzere, edebiyatta, sahne sanatlarında derin etkiler bıraktığı bilinmektedir. Bunlara en bilindik örnek olarak Duchamp'ın "Çeşme" adını verdiği işi olarak gösterilmektedir. (Bkz. Görsel 2.5) Aralarında

Marcel Duchamp'ın da bulunduğu “bağımsız sanatçılar” adıyla kurdukları dernekte bir broşür yayınladılar (Bkz. Görsel 2.6). Bu ilanda jüri ve ödül yok başlığıyla bir sergi açılacağı haberi yazmaktadır. Tüm işlerin herhangi bir jüri değerlendirmesine tabii tutulmaksızın alfabetik sırayla yayınlanacağı bilgisi yer almaktadır. Bu sergiye 1235 sanatçıdan 2125 eser gelmiş ve sadece Duchamp'ın “Fountain”(Çeşme) isimli işi kabul edilmemiştir. Daha sonra Duchamp dernek yönetiminden istifa eder. Dadaistler tarafından büyük bir tartışma başlatılır. Herhangi bir nalburdan aldığı pisuara imza atarak, üstelik onun üretim sürecinde de yanında bulunmadan bir endüstriyel ürün üzerine imza atarak onu sanat nesnesi saymak nasıl olabilir sorusu üzerinden bu hareket bir dizi tartışmaların odağı haline gelmiştir. Marcel Duchamp'ın Çeşme'sinin felsefesi kavrandığında, dada hareketi de daha anlaşılır hale gelmektedir.



Görsel 2.7 1917 Tarihli Sergi Broşürü

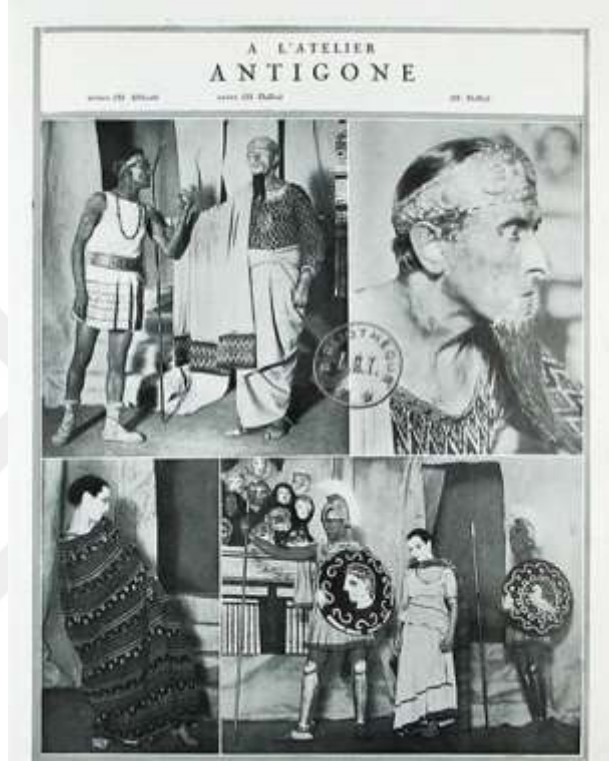
Dadacılara panoramik bir perspektiften bakıldığında, etkileri bugüne kadar ulaşmış, tartışmaları hala sanat çevrelerinde devam eden, döneminde kültürel bir fenomen olarak kabul edilen sanat akımı olarak kabul edilmektedir. Düşünsel temelinde iki unsur ile öne çıkmaktadır; bunlardan ilki her avangart olanda olduğu gibi var olan anlayışı yıkma eylemidir. İkincisi ise çoğu zaman kişide tebensüme yol açan sınırsız üretkenlik olduğu bilinmektedir. Bunlarla birlikte montaj, kolaj ve fotomontaj gibi uygulamalar dadacılar tarafından kullanılan teknikler arasındadır. Dada 1916'lı yıllardan 1966'ya kadar etkisini sürdürmüştür. Karşı-sanat anlayışını benimseyerek, Berlin Dada, Zürih Dada, Paris Dada, Köln Dada, New York Dada, Hannover Dada olmak üzere zamanla etkinlik merkezleri oluşturmuş bir akımdır. Bu etkinlik merkezlerinde manifestolar başta birçok metin kaleme alınmıştır. Yazılan bu metinler, din, ahlak, toplum, cinsellik, birey, sanat akımları, mantık, özgürlük, dogma, kapital, psikanaliz, düzen, felsefe, estetik gibi konuları içermektedir. (Eroğlu, 2015, s.15) Dada hareketinin yayılması, o dönem savaşın getirdiği zorunlu göç durumları ya da aynı şehirde dada düşüncesinden etkilenerek sanatçıların o alanda eserler vermesiyle gerçekleşmiştir. Zürih'ten başka çok geniş bir coğrafyaya yayıldığı yine bilinenler arasındadır. Nutku'ya göre Dada'nın sonunu gerçeküstücülüğün doğuşu hazırlamıştır. (Nutku, 2008, s. 125)

2.2.6 Tiyatroda Sürrealizm

Sürrealizm ya da Türkçe telaffuzuyla gerçeküstücülük akımı dadadan sonra dadanın rüzgarını da arkasına almış bir akım olarak bilinmektedir. Bu sebeple dadaistlerin sürrealistleri belli bir ölçüde etkilediğine inanılmaktadır. Fransa merkezli gelişmiş olan sürrealizm mimarlık, resim, sinema ve tiyatro gibi sanatın birçok disiplinde etkili olmuştur. Başlangıcında büyük ölçüde esinini Alfred Jarry ve Guillaume Apollinaire'in eserlerinden aldığı bilinmektedir. 1900'li yılların başında hemen hemen tüm avangart yazar ve ressamların arkadaşı olduğu aktarılan ve kübizmin sözcüsü olarak kabul edilen Apollinaire'in(1880-1918) sürrealist dram (drame surréaliste) alt başlığına sahip Tirésias'ın Memeleri(Les Mamelles de Trésias) adlı 1903 yılında yazılıp 1917 yılında revize edilerek sahnelenen oyun sürrealizmin manifestosundan önce başlangıç noktalarından birisi olarak kabul edilmektedir.

Bu oyun Fransa'da bilinen her şeyin yeniden imar edilmesi gerektiğini savunmaktadır. Sönen balonla tasvir edilerek göğüslerini kaybeden karısının yerine

geçen kocayı konu almaktadır. Tirésias’a dönüşen Thérèse çocuk doğurmanın da bir formülünü bularak 40.000’den fazla çocuk doğurmuştur. Bu oyunla gündelik mantık reddedilerek, trajedi, komedi, fantezi, bürlesk, hitabet ve akrobasinin, müzikle, ışıklarla renklerle harmanlanarak gündelik yaşam mantığından özgür bir mantıkla sergilendiği oyunun sürrealizmin, gerçeküstücülüğün başlangıç noktalarından birisi sayıldığı aktarılmaktadır (Brockett, 2016, s.421).



Görsel 2.8 1923 yılında Paris’te Cocteau tarafından yapılan Antigone

André Breton(1896-1967), 1924 yılında sürrealizmin manifestosunu kaleme alıp yayınlamasıyla, gerçeküstücülük akımının somut bir varlık kazanmış olduğu bilinmektedir. Bu manifestosunda, ona hala umut ve coşku veren yegâne şeyin, özgürlük olduğunu vurgulamaktadır. Estetik ve ahlaki kaygılardan uzak, mantık tarafından uygulanan baskı ve kontrolün geçersiz olduğu, düşüncenin kendini özgürce ortaya kurduğu bir düzlemin olduğu yolu tercih ettiğini dile getirmektedir. Mantığın, o dönemin insanların üzerindeki egemenliğinden zorunlu bir şekilde kurtulmanın gerekliliğini vurgulayan Breton, Freud’un yaptığı psikanaliz çalışmalarından da etkilenmiş bir tavırla; Freud’un düşlerle alakalı çalışmalarını onayladığı belirtmektedir. Çünkü Breton’a göre düşler gerçeği sunan önemli ruhsal

bir olaydı. Bu “bu önemli olay” içinde var olan gerçekleri saptamalı sonra da gerekli durumda akıl süzgecinden geçirilmelidir. Breton; gerçeküstücülük terimini ruhsal otomatizm olarak tanımlamaktadır. Yazıyla, sözle veya başka bir form ile düşüncenin gerçek işleyişini meydana çıkartmak için kullanılan bir saf ruhsal otomatizm. Gerçeküstücülük, akıl denilen kontrol mekanizmasının hiçbir estetik ve hiçbir ahlaksal kaygısı olmadan düşüncenin özgür bir biçimde kendini ortaya koyabilmelidir.(Nutku,2008:125)

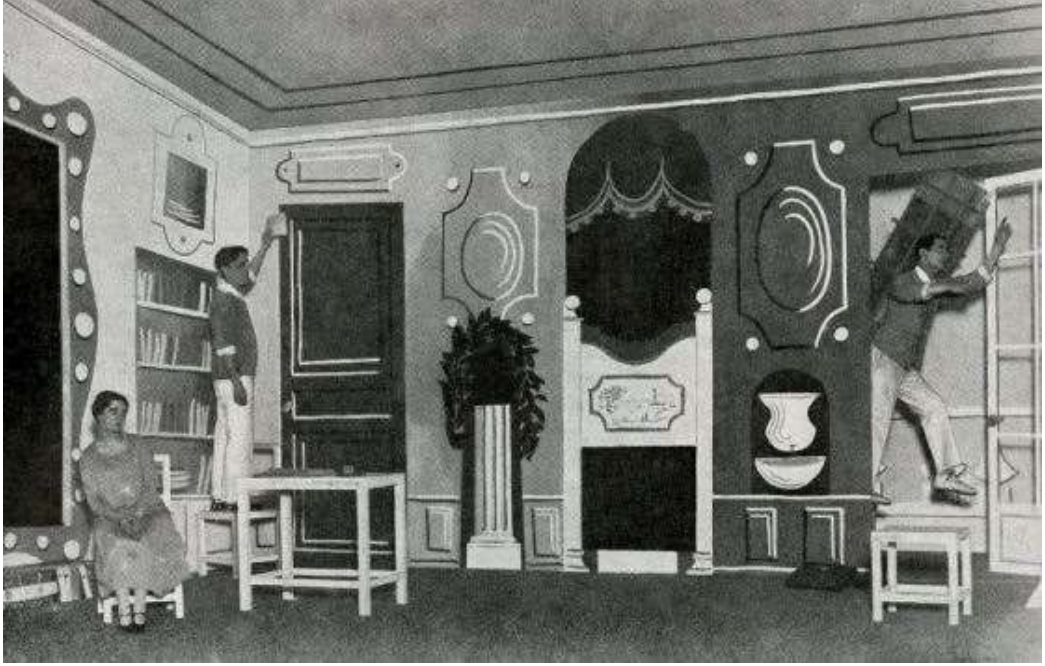
Breton’a göre rüya veya bilinçaltındaki zihin sanatsal doğrunun kaynağı olarak edilmelidir. Sürrealist manifestodan 2 yıl sonra 1926 yılında komünizmi benimsedikten sonra gerçeküstücülüğü daha çok militan kılmak isteyerek 1929 yılında 2. manifestoyu kaleme alarak bu manifestoda hareketin ilk üyelerinin birçoğunu bariz bir biçimde suçlamıştır. Bu manifesto sonrasında gerçeküstücülüğün zayıfladığı görülmektedir. Fakat en parlak sayılan başarısını 1938 yılında uluslararası yapılan resim sergisinde sağladığı tespit edilmektedir. (Brockett, 2016:421)

Gerçeküstücülerin en büyük özelliklerinin bilinçaltında saklı bir biçimde duran gerçekleri ortaya çıkarma eğilimleri olduğu bilinmektedir. Kelimelerin, duygu-düşünceleri kesecek, sekteye uğratacak herhangi bir noktalama işareti olmadan zihnin içinde olduğu gibi dışarı çıkmasını sağlamaya çalışmışlardır. Birbirine karışan görüntüler, imgeler ortaya çıkarmaya çalışılmıştır. Onlara göre akıl ve mantık bir süzgeç görevi görmektedir. Gerçeklerin dışarı çıkmasının önünde bir baraj görevi üstlenmektedir. Bu aktarılan noktalama işaretleri bile bir aklın ürünü olarak gerçeklerin ortaya çıkmasında ya da anlaşılmasında gerçeküstücülere göre bir maske görevi görebilmektedir.

Gerçeküstücülüğün tiyatro üzerindeki etkisini araştırmacılar asıl olarak dolaylı bulmaktadır. Bu akımın tekniklerini etkilerini o dönem en etkili bir biçimde Jean Cocteau(1892-1963)’da görüldüğü belirtilmektedir. Cocteau, teatral çalışmalarına Ballet Ruses’in 1917 yılında sergilediği bale olan Parade’da ve bir pantomim olan sirk palyaçoluğu yapan Fratellini ailesi tarafından 1920 yılında sergilenen “*Le bouf sur le toit*” ile başladığı bilinmektedir. Daha sonrasında Oidipus efsanesini esas alan en iyi oyunları 1922 yılında Antigone , 1926 yılında Orpheus ve 1934 yılında ise La Machine infernale oyunları ile mitleri yeniden işleyerek sahnelenmesini sağladığı aktarılmaktadır.

Cocteau’nun başarısının bilindik olanı mitsel, mitsel olanı da bilindik gösterebilme yeteneğinden kaynaklandığı belirtilmektedir. (Brockett, 2016, s.421)

(Bkz. Görsel 2.7) Yine Brockett'a göre Orpheus oyununda bulunan Yunan Mitolojisine ait Orpheus ve Eurydice karakterlerini modern evli bir çift olarak sahne üzerinde göstermiştir. Fakat bu sıradan görünen durum sonrasında gizemli bir havaya dönüşerek; üzerinde durduğu koltuk kaldırılınca havada asılı kalarak bir at konuşmaya başlayıp iletilmek istenen mesajları iletteği belirtilmektedir. (Bkz. Görsel 2.8) Yapılan bu reji uygulamaları vasıtasıyla hem mit olan, hem antik olan hem de modern olan iç içe geçirilerek farklı bir teatrallik ve anlatım dili oluşturulduğu vurgulanmaktadır.



Görsel 2.9 Cocteau'nun 1926 yılında yaptığı Orpheus Oyunundan

Görsel sanatlardaki birçok yeni sayılan hareketin tiyatroya o dönem Ballets Russes tarafından taşındığı belirtilmektedir. Ballets Russes 1915 yılından sonra Rus tasarımcılar yerine Marie Laurencin, Braque, Matisse ve Picasso gibi önemli sayılan ressamlarla çalışmaya başladığı aktarılan bilgiler arasındadır. 1920 ile 1925 yılları arasında Paris'te Rolf de Maré(1888-1964) yönetiminde sahneye çıkan Ballets Suédois Léger, Picabia ve de Chicico'nun tasarladığı sahnelerde gösterilerini gerçekleştirmiştir. Bu topluluklar Cocteau'nun *Les Mariés de la Tour Eiffel*(1921) gibi eserleri vasıtasıyla balenin geleneksel kavramlarını genişlettikleri aktarılmaktadır. Bu eserde yapılan danslara diyalog, anlatıların eşlik ettiği ve oyuncuların fonograflar şeklinde giyindikleri aktarılmaktadır. (Brockett, 2016, s.422)

2.2.7 Uyumsuz Tiyatro ya da Absürt Tiyatro

II. Dünya savaşı sonrasında Avrupa’da hüküm süren geleneksel tiyatro anlayışına karşı Türkçe olarak “Uyumsuz Tiyatro” ya da “Absürt Tiyatro” kelimelerine karşılık gelen bir avangart tür ortaya çıkmıştır. Bu türün ortaya çıkışında hiç şüphesiz II. Dünya savaşının da katkısı olduğunu düşünülmektedir. Savaş sonrası tüm düşüncelerin, kuralların gözden geçirildiği, algıların değiştiği bir dönemde tiyatrodaki bu değişime ayak uydurmuştur.

Martin Esslin, Absürt kelimesinin bir kural dahilinde akla yatkın olmayan, uyumdan uzak, uyumsuz, mantıksız anlamını taşıdığını belirtmektedir. Yaygın kullanımıyla saçma kelimesine de karşılık gelebileceğini belirtmektedir. Fakat devamında bu “saçma” tanımını Absürt Tiyatro için kullanmadığını belirtmektedir. Ionesco’ya referans ile Absürt Tiyatro’yu amacı olmayan, dinsel, metafizik ve deney ötesi köklerinden kopmuş bir kayıp, onun bütün eylemleri anlamsız, absürt, yararsız; diyerek açıklamaktadır. (Esslin, 1999, s.25) (Karabulut, 2014, s.131)

1953 yılında Fransa’da Samuel Beckett’in yazdığı(1952) Godot’u Beklerken oyununun sahnelemesiyle ortaya çıkan yeni karşı-gerçekçi tiyatro anlayışı tüm ezberleri bozmuş ve bu oyunla Absürt Tiyatro’nun doğuşuna şahitlik edilmiştir. Daha sonra Samuel Beckett’i, Ionesco, Arthur Adamov, Harold Pinter, Jean Genet, Jean Tardieu, Edward Albee gibi yazarlar ile birlikte Roger Planchon, Barrault gibi yönetmenler takip etmiştir. Fransa’da doğmuş olan Absürt Tiyatro böylelikle önce İngiltere, İtalya, Almanya, Çek Cumhuriyeti, İspanya ve Polonya ile birlikte tüm Avrupa’ya yayılırken Amerika’da da örnekleri görülmüştür. (Karabulut, 2014, s.131)

II. Dünya savaşı sonrasında Fransa’da oyun yazarları en çok kendini absürdist ve varoluşçu oyunlar üzerinden göstermiştir. Savaş sonrası varoluşçuluk felsefesi Fransa’da derinden kendini hissettirmiştir. (Brockett, 2016, s.454) Kısa sürede Avrupa’yı etkisi altına alıp Amerika’ya da yayılan Absürt Tiyatro’yu genellikle kuramcılar iki bölüme ayırmaktadır. Bunlardan ilki “salt tiyatro kavramıyla, dış aksiyonla gelişen oyunlar(Ionesco, Beckett, Adamov, Genet vs. yazarlar bu kategoride değerlendirilir) ve şairane bir konuşma-hava içerisinde gelişen iç aksiyonun ön düzeye geçtiği oyunlar (Neveux, Ghelderode, Audiberti, Schegade, Pichette, Vauthier vb yazarların oyunları da bu kategoride değerlendirilir.) (Nutku, 2008, s.261)

Absürt kelimesini ilk olarak Albert Camus tarafından 1942 yılında kullanıldığı bilinmektedir. (Karabulut, 2014, s.133) 1942 yılında yazılmış olup 1951 yılında yaygınlaşan eseri “Le Mythe de Sisyphe” içinde dünyanın absürt olduğundan ve akla uygun olmadığından bahsetmiştir. Bu eserde insanın absürt yaşamını Sisypheos miti ile ilişkilendirerek anlatmıştır. Mitte tanrılar Sisypheos’u büyük bir kayayı hiç durmadan dağın tepesine çıkartmaya mahkûm etmektedirler. Sisypheos ise kayayı sürekli tepeye çıkarır fakat kaya kendi ağırlığı ile tam tepeye çıkınca geri aşağı düşmektedir. Mite göre Sisypheos tanrıları hafife almaktadır. Camus kayanın yuvarlanacağını bile bile o kayanın yeniden tepeye çıkarılmasını “saçmalığın bilincine varmak” olarak açıklamaktadır. İnsanoğlunun yaşantısının da Sisypheos’un yaşamından farklı olmadığına altını çizmektedir. (Camus, 1988, s.131-132) Albert Camus’a göre bütün bu saçmalığa karşı yine de kişinin yaşamı anlamlandırmaya çalıştığını anlamsızlığa ve akıldışı olana başkaldırdığını ifade etmektedir. Çünkü aklın uyumsuzluk değil tam tersine uyum aradığı belirtilmektedir. (Karabulut, 2014, s.133)

Tufan Karabulut, Absürt Tiyatro olarak sayılan oyunların öz ve biçim bağlamında ortak özelliklerini Modern Tiyatro eserinde çeşitli referanslar ışığında şöyle özetlemiştir;

1. Sahnede mantıklı bir tartışma oluşturan geleneksel söylem biçimlerinin terk edilmesi.
2. Dilin “anlam üretme” yetisinin sorgulanması sonucu oluşan (dili bir anlamda işlevsiz kılan, bir anlamda da dile daha bir özenle yaklaşan) bir sahne dilinin oluşması
3. Oyun kişilerinin bireysellikten soyunmuş, daha çok evrensel insanın temel özelliklerini sunabilecekleri düzeyde soyutlaştırması(zaman zaman da düş ya da karabasan imgelerine dönüştürülmesi)
4. Sahnedeki eylemin özgül durum ve olayların mantıksal sıra içindeki doğrusal anlatımına değil, evrensel durumların döngüsellğine dayandırılması
5. Yüzeysel dış çatışmalara bağlı olarak oluşan devrimin, doğal bir durağanlık içinde oluşturulması
6. İnsanın iç dünyasının (düşlerinin, fantezilerinin, gizli özlemlerinin ve korkularının) sahne üstünde yansıtılması
7. Seyircinin “mutlak gerçeği yakalama” umudunun anlatımında kullanılan tüm öğeler tarafından boşa çıkartılması.” (Karabulut, 2014, s.135)

Absürt Tiyatro için bilinen en net bilgilerden birisi de Absürt Tiyatro’nun yazarlar aracılığı ile doğmuş bir akım olmasıdır. Savaş sonrası alışlagelmiş mantık ve geleneğin dışına çıkarak ürettikleri “uyumsuz” eserlere verilen bir ad olmakla birlikte sonradan birçok yazarın bu biçimi desteklemesi ve bu doğrultuda üretim

yapmasıyla bir form haline gelmiştir. O dönem etkisini büyük ölçüde hissettiren varoluşçuluk felsefesinden de beslendiği yine bilinenler arasındadır.



BÖLÜM 3

3. YÖNETMENLİK KAVRAMININ DOĞUŞU VE SAXE MEİNİNGEN DÜKÜ II. GEORGE

Tiyatronun miladı kabul edilen Antik dönemdeki Baküs ayinlerinden 2000’li yıllara olan yolculuğu incelendiğinde, bugünkü formda yönetmenlik kavramının çok eski bir kavram olmadığı görülmektedir. Tiyatronun en eski çağlarda ritüelistik amaçla icra edildiği dönemlerde, büyücüleri, Antik Yunan’daki bugünkü anlamıyla öğretmen anlamına gelen ‘didaskalos’u veya ‘choregeus’u, Ortaçağ’da kilisede yapılan oyunlarda oyunların hazırlanmasını sağlayan “maas” adı verilen papazları ilk yönetmenler olarak saymak mümkündür. Rönesans döneminde bazı oyun yazarlarının yazdıkları oyunları sahnelerken ayrıca sahne tekniği ve oyunculukla ilgili çalışmalar yapmış olması onların da ilk yönetmenler arasında anılmasına sebep olabilmektedir.

Rönesans sonrası yıllarda Goethe’nin doksan maddelik oyunculukla alakalı teknik çalışması, Konrad Eksof’un yapmış olduğu ‘oyunculuk akademisi’ndeki çalışmaları, Garric’in tiyatro ışığı hakkında yaptığı çalışmalar, Charles Kean’ın kostüm üzerine olan çalışmaları, 19. yüzyıla gelindiğinde Macready’nin yaptığı oyunlarda reji defteri tutmuş olması ve yaptığı oyunlarda oyun içerisinde bir bütünlük sağlamak için sarf ettiği çaba, tiyatro yönetmenliğinin ilk adımları olarak görülebilmektedir. Fakat bugünkü anlamıyla yönetmenlik kavramının tam olarak başladığı zaman aralığı olarak 19. yüzyılın ikinci yarısı olarak gösterilmektedir. (Nutku, 2011, s.310)

19. yüzyılın ikinci yarısına kadar olan yönetmenlik girişimleri genelde bir idari amir formatında gerçekleşmiştir. O idari amir oyuncularını bir araya getirerek, okuma provası sayılabilecek bir çalışma ile oyun metninin birkaç defa okunduğu,

yapılacakların kaba hatlarla belirlendiği çalışmalardan ibaret olduğu bilinmektedir. (Mürseloğlu, 2016, s.11) Yönetmenliğin ilk adımları olarak sayılabilecek görevi üstlenen kişi okuma provaları sonrası en fazla oyuncuların giriş çıkış antreleri belirlemektedir. Onun harici oyunda bir bütünlük gözetecek ya da metnin anlaşılmasını sağlayan bir çalışma, oyunculuk üzerine çalışma yapılması 19. yüzyılın ikinci yarısına kadar gerçekleşmemiştir. Bu tarihten önceki 'idari amir' sayılabilecek yönetmenlik adımları genelde çoğunlukla yazar eliyle yürütüldüğü bilinmektedir.

İlk yönetmen olarak Saxe-Meiningen Dükü II. George(2 Nisan 1826-25 Haziran 1914) olarak kabul edilmektedir. Bugünkü anlamda tiyatro yönetmenliğinin başlangıcı olarak üzerinde genel görüş bulunmaktadır. Saxe Meiningen Dükü II. George, çok kapsamlı bir sanat eğitime sahip, Londra'da Charles Kean'ın hazırladığı Shakespeare prodüksiyonlarını izlemiş, Berlin Prusya sarayında bulunmuş, Burg theatre'ı, Coburg-Gotha'da Friedric Haase'nin oyunlarını izlemiştir. II. George'un tiyatroya olan bu derin ilgisi tahta çıkmadan önce çok önceleri gelişmiştir. Daha sonraki yıllarda Prusya Meiningen'i işgaliyle birlikte babası tahtı II. George'a devretmek zorunda kaldığı bilinmektedir. (Brocket, 2016, s.370)

Tiyatro çalışmalarına 1866 yılında başladığı bilinen II. George, kendisinden sonrakileri etkileyen önemli bir yönetmen olarak ortaya çıkmıştır. Bir yıl sonra ilk başarıya ulaştığı oyunu Shakespeare'in Julius Caesar oyunudur. (Bkz. Görsel 3.1) 1874'ten 1890 yılına kadar hem kendi ülkesinde hem Almanya dışında gösterimler yaparak büyük bir tanınırlığa kavuştuğu bilinmektedir. Özellikle sahne plastiği anlamında getirmiş olduğu yeniliğin sonrasında ardıllarına ışık tuttuğu ve etkilediği düşünülmektedir. Etkide bulunduğu sanatçılar arasında Stanislavski'nin de olduğu düşünülmektedir. Stanislavski ile birlikte, Fransa'da Andre Antoine, Almanya'da Otto Brahm'ın II. George'un sahne plastiğinden büyük anlamda etkilendikleri aktarılmaktadır. (Nutku, 2011, s.310)



Görsel 3.1 II.George , Julius Caesar Oyunu, 1867

II. George'un yapmış olduğu prodüksiyonlar çoğunlukla tarihsel manada en doğru oyunlar olarak kabul edilse de II. George'un oyunlarında, tarihsel doğruluk sahnelemek gibi bir amaç güttüğü bilinmemektedir. Buradaki en büyük amacı, seçtiği metinleri yazarın gerçek niyetiyle ortaya çıkartmaktır. Metni tam anlaşılır bir biçimde, seyirlik hazzı yüksek bir şekilde sunmaya çalışmıştır. Bu hedefine binaen o dönem ve geçmişinde kullanılan tüm ölçütleri ortadan kaldırarak tamamen yeni bir sahne illüzyonu oluşturmuştur. Oyununda her yüzyılı üçe bölerek her dönemdeki farkları yansıtmaya çalışmıştır. Ayrıca oyuncuların kostümlerini de kendisi belirleyerek, -oyuncuya bırakmayarak- bu gerçekliği sağlayabilmek için farklı bir adım izlemiştir. O döneme kadar tiyatrolarda oyuncuların çoğu kıyafetlerini kendilerinin belirlediği bilinmektedir. Özellikle tanınmış, 'yıldız' olarak tabir edilen oyuncular tiyatro kostüm verse bile onu kendi görüşü nispetinde değiştirebilmektedir. Bu yüzden ilk defa II. George bu duruma karşı net tavır takınarak kendi belirlediği kostümlerin giyinilmesini sağlamıştır. Ayrıca yine bu kostümlerde, aksesuarlarda kullanılan malzeme bağlamında en kaliteli malzemeleri kullandığı bilinmektedir. O yıllarda tiyatrodaki prodüksiyon bağlamında kullanılan malzemelerin kalitesi düşük iken II. George, en kaliteli malzemedan kostüm, dekor ve aksesuarları imal ettirmiştir. Bu prodüksiyon ile gelen başarılar dizisi sonrasında şehirde kostüm, dekor ve aksesuar üreten işyerinin açıldığı aktarılmaktadır. (Brocket, 2016, s.371)

Saxe Meiningen Dükü II. George'un ayrıca iyi bir ressam olduğu bilinmektedir. Bu anlamda dekorların tasarımını kendisi yapmaktadır. Önce dekorun eskizlerini çizerek tasarladıktan sonra imalat aşamasına geçilmektedir. II. George'un getirdiği en büyük yenilik o dönem Rönesans'tan kalma simetrik prodüksiyon anlayışı yerine asimetrik prodüksiyon anlayışı olarak görülebilmektedir. Ayrıca sahnenin önünden arkasına doğru sahneyi tam ortasından kesen çizgiyi "ölü nokta" olarak görerek oyuncunun bu çizgiyi yalnızca bir taraftan öbür tarafa geçerken kullanması gereken bir yer olarak tanımlamaktadır. Sahne üzerinde antreler belirlenip, oyuncuların konumlandırılmaları yapılırken de oyuncuyu belirlediği o "ölü nokta"nın biraz solu ya da sağında konumlandığı bilinmektedir. (Nutku, 2011, s.311)

II. George'ın dekor için getirdiği bu asimetrik düzen sahne üzerinde oyuncunun konumlandırılması için de geçerlidir. Sahne üzerinde askerlerin mızrakları sahne üzerinde Rönesans'tan kalma bir anlayış olarak simetrik olarak varlık gösterirken Dük, onların asimetrik durması gerekliliğini savunmuştur. Bu gerçekçi anlayış içerisinde daha önceki yıllarda bir saray dekoru genelde boyalı bezden ibaret olduğu bilinmektedir. Dük ise bunların tamamen gerçek tırabzanlar, mobilyalardan oluşan bir saray dekoru olmasını sağlamıştır. Sahne üzerinde oyuncuların oturacağı tabure gibi gereçlerin gerçekten dayanıklı birebir yaşam gerçekliğinde olmasını istemiştir. Bu sayede, kostüm, dekor ve oyuncunun gerçeklik bağlamında birbirini tamamlayan bir yapıyı bu uygulamalar sayesinde kurduğu düşünülmektedir. Tüm bu uygulamaların tek bir elden tasarlanarak uygulanması ve yönetilmesi, estetik bir formun oluşturulması, II. George'un tarihteki ilk tiyatro yönetmeni olarak anılmasındaki kapıyı araladığı varsayılmaktadır.

3.1 20. Yy'da Rusya'da Yönetmenlik Kavramının Doğuşu Stanislavski, Meyerhold, Tairov ve Vakhtangov Örnekleri

Çalışmanın kapsamı her ne kadar 20.yy sonrası Avrupa-Amerika ve Türkiye'deki yönetmen odaklı avangart tiyatronun postdramatik örnekler üzerinden değerlendirilmesi olsa da sayısız katkı ve etkilerinden dolayı Rus tiyatro yönetmenlerine de değinmek gerekmektedir. Avrupa Tiyatrosu Rusya'yı etkilemiştir. Fakat Rus Tiyatrosu da Avrupa Tiyatrosunu etkilemiştir. Çünkü o dönemde, o yıllarda tüm dünyayı kuşatan savaş etkisini büyük bir coğrafyada göstermiştir.

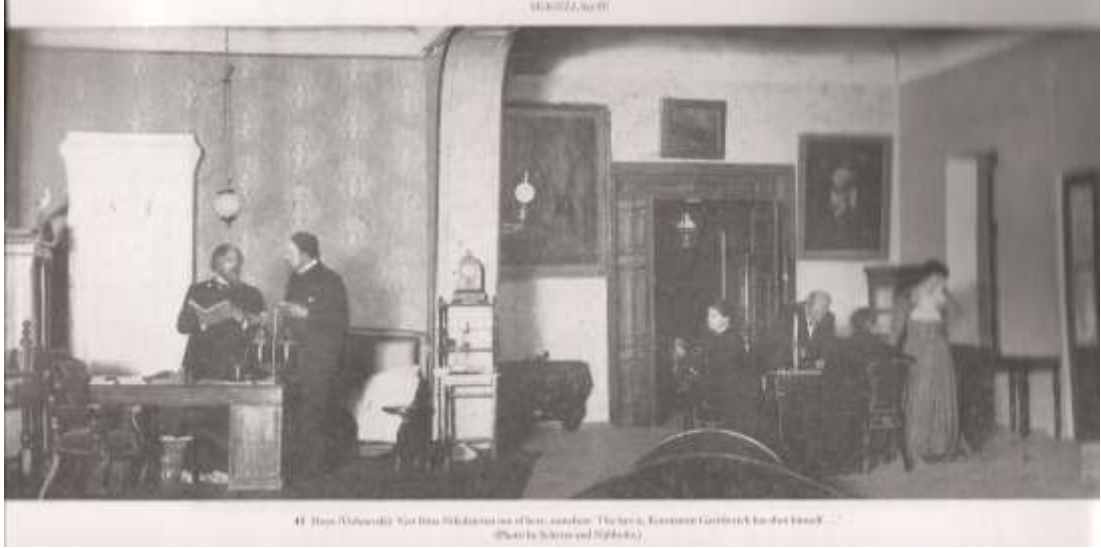
Dünya savaşlarının yaşandığı ülkelerde hemen hemen benzer sosyolojik, düşünsel koşullar hakimdir. Bu sebeple aynı koşullar altında üretilmiş olan avangart akımlar, tiyatro uygulamaları gibi epistemolojik olgular, uygulamalar ülkeler arası benzer koşullar yaşandığı için daha çok etkileşimde bulunmuştur. Bu kültürel etkileşim durumuna en iyi örneklerden birisi olarak tiyatrodaki gelişmeler verilebilmektedir. Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde daha iyi görülebileceği üzere başta Stanislavski ve Meyerhold olmak üzere, Vakhtangov, Tairov'un çalışmaları sadece bulunduğu ülke genelinde değil daha geniş bir alanda etkide bulunduğu gözlemlenmiştir. Bu etkileşimin tek taraflı bir etkileşim olduğunu da belirtmek yanlış bir bilgi olmaktadır. Yine Rusya dışında kalan coğrafyada gerçekleşen değişim ve gelişimlerin de Rusya'yı etkilediğine dair tespitte bulunmak mümkündür. 1885 ve 1890 yıllarında Meiningen Oyuncuları Moskova'yı ziyaret etmişlerdir. Bu durumu Brockett(2016, s.382) bu ziyaret sonrası "Rus yapımcıların ne kadar geride olduklarını görme fırsatı bulmuştur." şeklinde ifade etmiştir. Brockett burada gerçekleşen etkileşimi direkt olarak aktarmıştır. Rusya'nın etkilendiği duruma da en iyi verilebilecek örnek olarak Avrupa'da ortaya çıkan tiyatrodaki "yönetmenlik" kavramı gösterilebilmektedir. Avrupa'da ortaya çıkan yönetmenlik kavramı o dönemlerde Rusya'da da görülmüştür. Fakat Saxe Meiningen Dükü'den Stanislavski'ye kadar olan yönetmenlik daha çok idari amir, sahne amiri mahiyetindedir. (Mürseloğlu, 2016, s.11) Eski yönetmenlik sayılan işlev, sahne üzerinde önceden yapılmış ezberlerin sırasıyla birkaç defa sahne üzerinde disiplinli bir biçimde tekrar edilmesi gibidir. Yönetmen burada daha çok sanatsal katkıdan ziyade idari katkı içerisinde bulunmaktadır. Fakat Stanislavski ile bu durum tamamen değişerek yönetmeni sanat bağlamında daha ön sıralara çeken, yönetmenin tiyatro oyunundaki işlevini artıran bir durum yaşanmıştır. Stanislavski'nin bu katkısından hareketle önce Avrupa, sonrasında dünya geneline yönetmenin işlevinin arttığı, daha çok sanatsal katkıların fazlaştığı bir yapının yayıldığı gözlemlenmektedir. Böylelikle bahsi geçen karşılıklı etkileşim gerçekleşmiştir. Tüm bu sebeplerden dolayı Stanislavski, Meyerhold, Vakhtangov ve Tairov çalışma kapsamına alınmıştır.

20. yy tiyatrosunda gelişime katkı sunan etmenler arasında Avrupa kıtasındaki gelişmelerle birlikte Moskova Sanat Tiyatrosu'nun kuruluşunun da olduğu bilinmektedir. Brockett(2016, s.382) e göre Moskova Sanat Tiyatrosu kurulana kadar Rus tiyatrosu pek gelişim kaydedememiştir. Kuruluşuyla birlikte doğrudan Rus tiyatrosuna dolaylı olarak başka tiyatrolara katkı sunmuştur.

Moskova Sanat Tiyatrosu 1898 yılında Stanislavski(18 Ocak 1863 - 7 Ağustos 1938) ve Danchenko(23 Aralık 1858 - 25 Nisan 1943) öncülüğünde kurulmuştur. Moskova Sanat Tiyatrosunun kurulduğu yıllarda Anton Cehov(29 Ocak 1860 - 15 Temmuz 1904), kısa oyun yazarlığının sonrasında 1896 yılında Martı oyununu yazarak St. Petersburg'da bulunan Alexandrinski Theatre sahnelenmesine müsaade etmiştir. Fakat oyuncuların ezber problemleri ve rollerini çözümlemeden sahneye çıkmaları, o yıllarda bugünkü gibi bir yönetmenlik kavramının olmaması, daha çok kolektif olarak hazırlanılması gibi durumlardan dolayı başarısızlığa uğramıştır. Çehov oyun yazarlığını bıraktığını açıklamıştır. 1898 yılında Moskova Sanat Tiyatrosu'nun kurulmasıyla Martı oyununun tekrar sahnelenmesine pek istekli olmadan onay vermiştir.

Elde edilen başarı sonrasında Cehov, en çok bilinen ve sahnelenen oyunları, Vanya Dayı(1899), Üç Kız Kardeş(1901), Vişne Bahçesi'ni(1904) yazmıştır. Stanislavski ve Danchenko öncülüğünde kurulan Moskova Sanat Tiyatrosu'nun ilk katkısının Cehov'un tekrar oyunlar yazmasını sağlamak olduğu söylenebilmektedir. Bunlarla birlikte Stanislavski'nin geliştirdiği yönetmenlik anlayışı ve oyunculuk metodu hem Rus Tiyatrosuna hem de başka ülkelerde tiyatroya katkı sunmuştur.

Stanislavski, 1863 yılında varlıklı sanatsever bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Babasının Moskova'da tiyatro binası inşa ettirdiği bilinmektedir. Stanislavski "Sanat Yaşamım" adlı kitabında babasının inşa ettirdiği, daha 2-3 yaşlarındayken yürümeyi sahnesinde öğrendiği bu tiyatro binasından bahsetmektedir. Ve yine bu kitabında tiyatro sevgisinin, aktris olduğunu öğrenilen anneannesinden geçtiğini belirtmektedir. Dolayısıyla çocukluğu, ilk gençlik yılları tamamen tiyatro ve tiyatro düşüncesi ile geçtiğini belirtirken, sürekli sahneye bir oyun koyma eğiliminde olduğunu belirtmektedir. Bu düşüncelerle birlikte sürekli kostüm, dekor ve sahneleme biçimi düşündüğünü ifade etmektedir. Bu düşünceler içerisindeyken; *"Bir yönetmene ihtiyaç vardı, fakat bizler deli gibi oynamak istiyorduk. O yüzden yönetmenliği üstüme almak zorunda kaldım. Hayat bizleri eğiterek en verimli okula, deneyime çıkardı yolumuzu."* diyerek tiyatro insanı olarak doğuşundaki bazı sebepleri sıralamıştır. (Stanislavski, 1992, s.57)



Görsel 3.2 Moskova Sanat Tiyatrosu Martı Oyunu, 1898

Cehov'un 1896 yılında oyuncuların rollerini çözümlemeden sahneye çıkmaları sonrası başarısızlıkla sonuçlanan Martı oyununun, 2 yıl sonra Moskova Sanat Tiyatrosu'nda Stanislavski yönetiminde büyük başarı elde etmesi sonucu, yönetmenlik kavramının, oyuncunun hazırlık sürecinin, ve dramaturjinin önemi gibi birçok önemli detayın fark edilmesine olanak sağladığı bilinmektedir.

Stanislavski Nutku'ya göre(2008, s.165) Sovyet Devriminden önce Çarlık Rusya'sında tanınmış olan Stanislavski yeni rejimin kültür sanat anlayışı içinde çalışmalar göstermiştir. Toplumcu gerçekçiliğin gerekliliklerine gerçekçi anlayışı içinde en hızlı uyan yönetmen olmuştur. Stalin dönemi Sovyet Rusya'sının resmi tiyatro anlayışını yansıtan yönetmen olurken, bir yandan Sovyet yazarlarının oyunlarını sahneleyerek diğer yandan oyunculuk yöntemini geliştirmiştir. Devrimin ilk yıllarında çekimser bir tavır takındığı için öğrencisi olan Meyerhold tarafından eleştirilere maruz kalmıştır. Fakat 1926 yılından itibaren Sovyet kültür anlayışını benimseyerek, tiyatrosunu bu anlayışın en güçlü merkezi haline getirmiştir. Ülke çapında sağladığı büyük başarıların yanı sıra 1906 yılına geldiğinde yurtdışına turneye çıkabilecek düzeyde büyük bir tiyatro oluşumu haline geldiği bilinmektedir. (Brocket, 2016, s.382)

Stanislavski'nin Brocke'te (2016, s.382) göre zihinlerde kalan en önemli özelliği oyunculuğa yaklaşımı kusursuz bir hale getirmeye çalışan çalışmalarıdır. 1906 yılında bu eksikliğin tam olarak farkına varıp 1909 yılında oyunculuğa yaklaşımla alakalı görüşlerini içeren ilk taslakları kaleme almış ve 1911 yılında da

Birinci Stüdyoyu kurarak bu oluşan görüşlerini uygulamalı olarak öğrenci yetiştirmek istemiştir. Daha sonra somutlaşan bu görüşlerini sırasıyla; 1924 *Sanat Yaşamım*, 1936 *Bir Aktör Hazırlanıyor*, 1949 *Bir Karakter Yaratmak*, 1961 *Bir Rol Yaratmak* kitapları yayınlanmıştır. Genel bir metodu son iki kitabı yayınlanıncaya kadar Rusya dışında pek ortaya konmamıştır.

Bir başka tanımlamada ise Stanislavski “20. yy tiyatrosuna yön veren isimlerin başında gelen, oyunculuk üzerine ilk defa sistem geliştiren büyük sanatçıdır.” (Candan, 2019, s.28) Devamında geliştirdiği sistemin yüzyıl boyunca etkili olduğu, ardıllarının geliştirdikleri yöntemlerde Stanislavski sistemi üzerinden hesaplaşmak durumunda kaldığı ve bu ürettiği sistemin bugün hala geçerliliğini koruduğu belirtilmektedir. Bugün ise bir söylenece durumunda olduğu belirtilen sistemin iki temel çıkış noktasına değinilir; bunlardan birincisi Stanislavski’nin oyuncunun oyundaki işlevini sanatsal bir üretkenlik olarak kabul etmesi, ikincisi ise Anton Çehov ile birlikte yaptığı birliktelik olarak tanımlanmıştır. (Candan, 2019, s.28)

Stanislavski’nin sanatın içinde geçen bir çocukluk ve gençlik yıllarının ardından yaptığı gözlemlere dayanarak kendince belirlediği tiyatrodaki büyük eksik oyuncuların role olan yaklaşımlarındaki büyük yanlışlıklardır. Bu yanlışın ortadan kaldıracak bir gereklilik durumu söz konusudur. Ve “*Stanislavski’nin “sistem” adını verdiği oyunculuk yöntemini oluşturmaya kaynaklık eden temel problem, her türlü esere uygulanabilecek sistematik bir oyunculuk yaklaşımının bulunmayıştıydı.*” (Özüaydın, 2011, s.25) Bu problem onu “sistem” adını verdiği yaklaşımı geliştirmesini sağlamıştır. Fakat hiçbir zaman bu “sistem”den tam olarak hoşnut kalmamış, ölene dek bu yaklaşımı geliştirmek için çalıştığı bilinmektedir. (Brockett, 2016, s.383) Yine bugün Stanislavski Sistemi olarak bilinen yaklaşımın boyutları, farklı yorumcular tarafından ortaya çıkarılmıştır. Stanislavski eserlerinin Batı’da yayımlandığı zamanlarda Sovyetler Birliği, daha uluslararası telif sözleşmesi imzalamadığından Stanislavski’nin eserleri ABD’li çevirmen Elizabeth Reynold Hapgood imzasıyla yayınlanarak uluslararası hakları önce Hapgood, sonra Hapgood’un mirasçılara geçmiştir. Haapgod’un çevirileri kesintiler, yanlış çeviriler ve yeniden düzenleme adı altında çarpıtmalar içerdiğinden dolayı Stanislavski’nin ne Rusça ne de İngilizce çeviri yazılarını Brockett (2016, s.382-383) tam olarak güvenilir bulmamaktadır. Daha sonraları aile ile Sovyet yetkilileri iş birliği içinde daha düzgün çeviriler için uğraşsa da yine Brockett, Stanislavski Sistemi’ni anlatan bir özet yazı için tamamıyla eksiksiz doğruluk iddiasında bulunmamak gerekliliğini

vurgulamaktadır. Fakat bunlarla birlikte temel hatları ve özet olarak şöyle çizilmesi gerektiğini de ilave eder;

1. “Oyuncu bedenlerinin, seslerinin sahne üzerinde tüm ihtiyaçlara cevap verebilmesi için ciddi bir eğitimden geçmelidir.
2. Oyuncular ürettikleri karakterleri seyirciye “rol” duygusu uyandırmadan aktarabilmesi için sahne teknikleri eğitimi almalıdır.
3. Oyuncular rollerini temel olarak üzerine inşa edecekleri gerçekçiliği usta bir biçimde gözlemleyebilmelidir.
4. Oyuncular “sihirli eğer” kelimesini kullanarak “örneğin; eğer bu şartlarda ben olsaydım...” sahnede rolünde karşılaştığı yabancıyı olduğu durumu duyu belleği aracılığı ile kendi hayatından bir durumla benzeterek o durumu tanımlayarak oyuncunun iç aksiyonu tanımlayabilmesini sağlamalıdır.
5. Oyuncular oyundaki verili koşulları çok iyi analiz etmeli. Ve kendini oynamaktan kaçınmalıdır.
6. Oyuncular her sahnedeki amacı anlayıp karakterin temel hedef ve rolün eylem çizgisini belirlemelidir.
7. Oyuncular “ilk sefer illüzyonunu” sunarak sahnede an be an ilerleyen eyleme odaklanmalıdır.
8. Oyuncular kendi egolarını oyunun sanatsal gerekliliklerinin önüne geçmesine izin vermeden anlayış ve yeterliliklerini kusursuz bir biçime getirmek için sürekli çaba içerisinde bulunmalıdır.” (Brockett, 2016, s.383)

Stanislavski bu oyunculuk sistemini geliştirmek, yeni çalışmalar yapabilmek için 1905 yılında bir laboratuvar işlevi görecektir olan Moskova Sanat Tiyatrosu’na bağlı deneme stüdyo ya da stüdyo sahne olarak adlandırılan yapıyı kurmuştur. Ardından öğrencisi olan Danchenko okulunda yetişmiş ve Moskova Sanat Tiyatrosu’nda da oyunculuk yapmış olan Meyerhold’u bu yapının başına getirilecek en uygun isim olduğunu düşünmüştür. 1905 yılında deneme stüdyoda ilk işi Maeterlinck’in yazdığı Tintagiles’in Ölümü oyunu olmuştur. Burada daha genç bir yönetmen olan Meyerhold, ustasının yöntemi ve düşüncesi ile bağdaşmayan bir tutum sergileyerek burada yollarını ayırmıştır. (Candan, 2019, s.35) Meyerhold sonraki yıllarda ise hem Moskova Sanat Tiyatrosu’nu hem de doğalcı tiyatroya karşı olan eleştirilerini içeren yazılar kaleme almıştır. Fakat bu eleştiriler kişisel değil tamamen biçimsel olarak ortaya konulmuştur ve eleştiri olma özelliği taşımaktadır.

Vsevolod Emilyeviç Meyerhold(9 Şubat 1874 - 2 Şubat 1940) sanat anlayışı içerisinde Stanislavski’nin ve Moskova Sanat Tiyatrosu’na karşı çıkmasının altındaki en büyük neden olarak doğalcı düşünceye karşı olan tezini öne sürmektedir. Tiyatroda natüralistlerin hayatı “olduğu gibi” sunmak mottosundan yola çıkıldığında sanatın temel iki kavramı kabul edilen öz ve biçimin birbirine karıştığını savunmaktadır. Klasisizm ve romantizm savunucularını biçim tutumlarından ötürü

hatalı gören doğalcı tiyatrocular, o dönem kendi biçimlerini kusursuzlaştırmaya yönelmeleri Meyerhold'a göre sanatı bir fotoğrafa çevirmiştir. (Meyerhold, 1997, s.266) Doğalcı tiyatronun kendisinden önceki karşı çıktığı tiyatrodan kurmacayı attıktan sonra aynı düşünce ekseninde yapmacık diksiyon ve renkleri de atması gerekmektedir. Bu düşünceyle hatalı bulduğu anlayışa karşılık olarak doğalcı tiyatronun karşısına teatral olan tiyatro anlayışını getirmiştir. (Özüaydın, 2006, s.27)

Meyerhold, yaşamı olduğu gibi sahne üzerinde görmek isteyen doğalcı tiyatronun yaratıcılığı öldürdüğünü, sanatın sanat olarak varlığını sona erdirdiğini savunmuştur. Bu düşüncesini de şöyle ifade etmektedir;

O dönemde doğalcı tiyatronun getirdiği aşırı zararlı unsurlara ya da korkunç bir eklektizmle el ele ortalığı kırıp geçiren ürkütücü bir kalıpcılığa karşı mücadele etmekten başka seçeneğim yoktu. Çok uca giderek de olsa bir anti-tez önermek gerekiyordu; işe bu noktadan başlanmalıydı. Demek ki, o sırada içinde çalıştığımız çerçeveyi dikkate almak gerekiyor. Örneğin, teatrallığın savunulmasını ele alalım. Oyunculunun, oyunculuk momentinin savunulmasını ele alalım. Bu açıklamaları niye yaptık? Çünkü Stanislavski'nin başlangıç döneminde benimsediği Meiningen'ler sistemi her türlü teatrallığı yok ediyordu. Meiningen okulu, sahneleme tekniği bir çıkmaza sürükledi. Teatrallık bir kenara atılınca, her şey bir fotoğraf düzeyine indirgenmiş oluyordu. Başka bir deyişle yaratım kayboluyordu. Artık yaratıcılık kalmıyor, sanatın sanat olarak varlığı sone eriyordu. İşte oyun ilkesini bu çerçeve içinde açıklamak durumunda kaldık. (Meyerhold, 1997, s.293)

Bu görüşleriyle birlikte gerçekçiliğin etkisiyle hayatı, sahneye kusursuz bir yanılısma çabası içine giren tiyatronun, Meyerhold'a göre yok ettiği teatrallığı tekrardan kazanmayı ilk hedef olarak belirlemiştir. Bu bağlamda araştırma ve yönelişlerini tiyatronun kökenine çeviren Meyerhold, başta Commedia Dell'arte, Antik Yunan tiyatrosu ve geleneksel doğu tiyatrosu üzerinde araştırmalar yaptığı bilinmektedir. Bunun için 1910 ile 1914 yılları arasında Commedia Dell'arte ve sirk araştırmaları yapmak üzere Meyerhold'un stüdyolar kurdurduğu bilinmektedir. (Brockett, 2016, s.406) Meyerhold için özellikle Commedia Dell'arte, oyuncular hareket temelli fiziksel bir performansa ittiği için doğalcı tiyatronun karşısı konumundadır. (Özüaydın, 2006, s.27) Bu özelliğinden dolayı Commedia Dell'arte Meyerhold için çalışma sebebi olmuştur.

Nutku'ya göre (2002, s.32) Meyerhold'un üzerinde araştırmalar yaptığı bu geleneksel olan tiyatro biçimlerinin ayırt edici özellikleri vardır. Bu geleneksel tiyatro biçimleri yazınsal olmaktan ziyade daha çok doğaçlama üzerinden ilerlemesi, hareketin sözden önce gelmesi, oyunculukta psikolojik hedefe yönelmemeleri, etkili-

zengin ve komik özelliklere sahip olmaları, ciddiden groteske, komediye hemen dönüşüm sağlayabilmeleri, abartılı komiklikte spontane eşlemeyi sağlayabilmeleri, oyundaki oyun kişilerinin en önemli özelliğini öne çıkararak genellemeleri, bu sayede teatral figürleri (maskları) üretme yoluna yönelmeleri, oyuncunun oyundaki işlevi noktasında bahsi geçen geleneksel türlerden farklı olmaları, oyuncuyu aynı zamanda sahne üzerinde bir şarkıcı, akrobat, paskal, jonglör, soytarı, cambaz, ve gözbağcı olarak görmeleri, bu çeşitliliği sağlayacak ve bedenin kontrolünü bir ustalık seviyesine ulaştırarak ekonomik ve spontane hareketleri evrensel bir tekniğe büründürmüş olmalarıdır. (Nutku, 2002, s.32)

Stanislavski'nin oyunculuk sisteminde başlangıç içten dışa doğrudur. Öncelikle başlangıç noktasını metin oluşturmaktadır. Fakat Meyerhold'un oyunculuk yöntemindeki başlangıç noktası tam tersine dıştan içe doğru olduğu bilinmektedir. Bir başka tabirle Meyerhold'a göre oyunculukta başlangıç noktası harekettir. (Bkz. Görsel 3.3) Hareket tiyatrunun diğer tüm öğelerinden daha büyük öneme sahiptir. Oyun tamamen repliklerden, sözden arındırılrsa ve sahne üzerinde büyük ustalıkla hareket halinde oyuncular olsa bu sessiz tiyatrunun yine tiyatro olarak kalacağı tezini öne süren Meyerhold, tanımladığı bu "yeni oyuncuyu" melodik sesi ve balmumu gibi çeşitli formlarıyla esnek bedeniyle yalnız başına bir sanat yapıtı olarak kabul etmektedir. (Nutku, 2008, s.170)

Meyerhold, hem sahne plastiği ve prodüksiyon bağlamında hem de sanat felsefesi olarak fütüristlerden de etkilenmiştir. Gerçekçi tiyatrunun sahne üzerinde yanılsama oluşturma amaçlı kullandığı dekor anlayışı yerine daha stilize edilmiş, arkada dekor olduğu belli olan bir anlayış benimsemiştir (Bkz. Görsel 3.3).



Görsel 3.3 Meyerhold'un 1922 yılında sahnelediği Crommelynk'in *The Magnamimous Cuckold* oyunu

Gerçekçi tiyatroya ait olarak kabul edilen “dördüncü duvar” anlayışını ortadan kaldırarak seyirci sahne arasındaki ayrımı ortadan kaldıran, oyuncu ile seyirciyi iç içe geçiren uygulamalarda bulunmuştur. Bununla birlikte fütüristlerin sahne üzerinde kullandığı motosiklet, otomobil kullanımı, film gösterimi gibi multimedya uygulamalarından da faydalanmıştır. -Bu tarz uygulamalara 100 yıl sonra, 2000’li yıllarda Berlin Shaubühne’de Thomas Ostermeier, Katie Mitchell rejilerinde de rastlanacaktır.- Özüaydın’a (2006, s.28) göre yine sahne üzerinde oyuncuların makine gibi işlev görmeleri gerekliliği tezini savunan Meyerhold’un “biyomekanik oyunculuk” kuramını da fütürizmin bir uzantısı olarak kabul edilebilir. Teknolojik olarak bu düşünceleri hemen hemen fütüristler ile aynıdır. Aralarındaki fark fütüristler topyekûn geleneğe, geçmişe savaş açmış bir haldeyken Meyerhold tiyatronun kökeninden ve geleneksel olanından beslenerek, prodüksiyon bağlamında teknolojinin imkanlarını sonuna kadar kullanmaktadır. Meyerhold’a göre tiyatro tekniği sanatla birleştirerek, gelişen teknolojiye ayak uydurmak durumundadır. Bu anlayışı ise Piscator ile aynı bulunmaktadır. Fakat tiyatroda oyuncudan başka fazlalık olarak ne varsa çıkarma eğiliminde olan, “Yoksul Tiyatro” kavramını oluşturan Grotowski ile zıt düşmektedir. Meyerhold’un yaptığı prodüksiyonlarda (Bkz. Görsel

3.3) yine oyunlarında seyirciyi etkileyebilmek adına, müzik başta olmak üzere tüm araçları kullanılmalı diyen Richard Wagner'ın "tümcül sanat yapısı" anlayışını desteklemiş olurken, bu tiyatroyu "zengin tiyatro" olarak adlandıran Grotowski ile yine ayrı düşmüş olmaktadır. Grotowski ile karşı karşıya geldiği durumlar bunlarla sınırlı değildir. Tiyatroyu seyirciye sunuş biçimlerindeki farklılıklarla birlikte seyirci noktasında da farklı düşünmektedirler. Grotowski tiyatroyu sınırlı bir sayıda seyirciye sunmayı hedeflerken, Meyerhold bunun tam tersi olarak tiyatronun daha geniş kitlelere ulaşması gerekliliğini savunmuştur. (Özüaydın, 2006, s.29) Ancak Meyerhold'un tiyatrodaki metin başta her şeyden öne aldığı ve hareketin onun için önemini ifade etmek için söylediği "Tiyatro, sözlerden arıtılsa, kostüm, ışıklar, panolar hatta salon olmasa, ama yalnızca ustaca hareket eden oyuncular olsa, tiyatro yine tiyatro olarak kalırdı. Seyirci, oyuncunun düşüncelerini ve amacını, onun hareketleri, tavırları, mimikleri yoluyla anlayabilir." (Nutku, 2002, s.31) sözleri ise Grotowski'nin Yoksul Tiyatro'su ile paralellik taşımaktadır.

Meyerhold da Stanislavski'nin yaptığı gibi Pavlov'un "Koşullanmış Tepki"(Şartlı Refleks) kuramından yola çıkmıştır. Fakat farklı bir sonuç elde etmiştir. Meyerhold seyirciye davranışların işlenici ve iç yaşamı hareketler vasıtasıyla verilmesinin doğru olduğu düşüncesindedir. Stanislavski'nin aksine psikolojik oyunculuğun karmaşık felsefesinden uzaklaştırılmış ekonomik hareketlerle yalın bir hareket düzeni ile anlatım dili oluşturmuştur. Bu düşüncesinden "biyomekanik oyunculuk" olarak adlandırılan proleter(işçi sınıfı) oyunculuk estetiği oluşmuştur. Bu oyunculuk estetiğini iki evre olarak ön oyunculuk ve oyunculuk olarak ayırmıştır. Ön oyunculuk olarak adlandırdığı evre seyirciyi hemen sahne üzerindeki olaya yönelten sözsüz tamamen hareketten oluşan bir hareket bütünüdür. İlk hedef seyirciye ulaşacak olan önermenin hareketler vasıtası ile olması düşüncesidir. Ve bu ön oyun Meyerhold için çok önemlidir. Bu ön oyunu seyirciye bir yargıya götürmek için önemli bir teknik araç olarak görmektedir. Bu yüzden "yeni oyuncu" bu hareketler manzumesini bir operatör edası ile uygulayabilecek birikimi bedeninde toplayabilmelidir. Oyunculuk evresi ise sözün olduğu konuşma tekniğini kapsamaktadır. Fakat bu kısımda da entonasyon çok önemlidir. Bu entonasyon 2000'li yıllarda akademilerde öğretilen, kelimelerin alt metinlerindeki barındırdıkları anlam dahilindeki yapılması gereken tonlama değildir. Örneğin; bir trajik olay dudaklarda hafif tebessüm ile tonlanabilmektedir. Meyerhold'a göre önemli olan iç tonlamadır. Oyuncu sesini tarafsız bir tonda, dış tonlama veya ses

dalgalanmaları olmaksızın içten gelen bir aksiyon ile kullanmalıdır. Meyerhold Charlie Chaplin'i örnek vererek "Tragedya, dudaklarda hafif bir gülümseme ile verilmelidir. Yeni oyunculukta, oyuncunun tragedyaya erişebileceği doruk, buruk bir gülümsemedir." (Meyerhold, 1997 s.167) Bu oyunculuk metodunu sanayileşen dünya ile tiyatronun özdeşleşmesi bağlamında ortaya çıkarttığı, Taylorizm¹ ve Rusya'daki temsilcisi olduğu bilinen Gastev'in çalışma sisteminin Meyerhold'u etkilediği aktarılmaktadır. (Nutku, 2008, s.170)

Meyerhold; "Konvansiyonel yöntem tiyatrodaki yazar, oyuncu ve yönetmenin ardından bir dördüncü yaratıcının varlığını varsayar; seyirci. Konvansiyon tiyatrosu, sahnede verilen çağrışımlar deseninin seyircinin düş gücü tarafından yaratıcı biçimde tamamlanacağı bir sahneleme anlayışı geliştirir."(Meyerhold, 1997, s.193) diyerek yazar, yönetmen, oyuncudan sonra dördüncü bir yaratıcı olarak tiyatrodaki seyircinin var olduğunu belirtmektedir. Dolayısıyla seyirciyi tiyatrodaki edilgen yapısından çıkararak etken bir alana taşımaya çalışmıştır. Bu durumu da; "Tiyatro dinamik özünü kesin bir biçimde ortaya koymalı ve böylelikle sadece "gösteri" anlamında "tiyatro" olmayı bırakmalıdır. Biz, sadece seyretmek için değil, yaratmak, birlikte 'hareket etmek' için toplanmak istiyoruz." (Meyerhold, 1997, s.159) sözleriyle açıklamıştır. Meyerhold'a göre bir tiyatro oyunu tamamlanmış değildir. Ancak seyircinin zihninde tamamlanmış olmaktadır. Bu düşüncesini de;

Tiyatrodaki seyirci, çağırışıma açık bırakılan noktalara kendi hayal gücü ile katkıda bulunabilir. Zaten tiyatroya bu kadar çok insanı çeken de bu 'gizem'e onun ardına ulaşabilmek istediğidir....Natüralist tiyatronun, seyircilerin resmi tamamlayabileceğine ve müzik dinlerken düş kurabileceğine inanmadığı açıktır. Oysa seyirci bunların hepsini yapabilir (Meyerhold, 1997, s. 124).

diyerek açıklamıştır. Sanat yapıtının etkili olması için seyirciyi içine çekmesi gerektiğini ifade etmiştir. Bu görüşünü de;

Bir sanat yapıtı ancak düş gücü aracılığıyla etkili bulunmaktadır. Bu nedenle, düş gücünü sürekli uyanık tutmalıdır. Evet, uyanık tutmak, her şeyi göstermeye çabalayarak edilgen bırakmamak, düş gücünü uyandırmak hem estetik eylemin gerekli koşulu hem de güzel sanatların temel yasasıdır. Bundan çıkarılacak sonuç, sanat yapıtının duygularımıza her şeyi vermemesi düş gücünü doğru yola sokabilecek ve son sözü ona bırakacak kadarıyla yetinmesi gerektiğidir. (Meyerhold, 1997, s.125-126)

¹ Taylorizm: Diğer adı bilimsel yönetimdir. Bilim insanları tarafından en yüksek verimi almak amaçla üretim yapmanın en iyi yolunu bulmayı hedefler.

şeklinde açıklamıştır.

Meyerhold, Özüaydın'a (2006, s.30) göre seyirciyi yalnızca bilinç vasıtasıyla düşünsel bağlamda etkilemeyi değil, ayrıca duygusal bağlamda da etkilemek gerekliliğini savunmuştur. Seyirci bir düşünceye itilmemeli, oyunun sonunu daima merak etmelidir. Bu düşüncesi de epik tiyatronun Piscator ile birlikte kurucusu olan Brecht ile tamamen zıtlık durumu ifade etmektedir. Bu görüşünü Özüaydın Meyerhold'un şu görüşüne dayandırmaktadır. Meyerhold ;

Tiyatro gösterisinin tiyatroya özgü yasaları olduğu için salt bilincin etkilenmesiyle hiçbir yere ulaşılmaz. Tiyatro, aynı zamanda duyguları da etkilemelidir ki, gösterim şu ya da bu düşüncenin uyanmasını sağlamasın ya da izleyicilerin bir bakışta sonunu kestirecekleri bir olayın gelişimi olmasın. Özüaydın, 2006, s.30)

demiştir.

Meyerhold, Uyarı-Propaganda (agit-prop) tiyatrosu olarak bilinen tiyatro düşüncesini ilk ortaya atan bir yönetmen olduğu bilinilirken, dönemin tiyatrosunda mekân algısı, kostüm-dekor algısı, oyunculuk algısı ve yönetmenlik algısını kırarak sokaklarda, meydanlarda, alanlarda, ordu önünde oyunlar sahnelemiş, kostümü yalın bir hale getirerek oyuncularına mavi işçi tulumu giydirerek merkezine hareketi alan gösteriler düzenlemiştir.

....mavi işçi tulumları giydirdiği oyuncularını, iskeleler, yükselen-alçalan-dönen-kayan platformlar ve seyircinin arasına uzanmış oyun alanları üzerinde oynattı. 'Biomekanik oyunculuk' tekniği içinde 'toplumsal jest'e gitmeyi ilk o geliştirdi ve Brecht'in sonradan kurallaştırdığı yabancılaştırma etmeni ile yeni tiyatronun temellerini attı. (Nutku, 2008, s.168)

Böylelikle Meyerhold, oyunlarda metnin biçimi bağlamında Brecht ile görüşleri zıtlık arz ederken, oyunculuk bağlamında 'biomekanik oyunculuk' tekniği perspektifinden önce benzeştiği sonrasında etkileşimde bulunduğu yönler bulunmaktadır. Fakat biçim bağlamında olayların neden-sonuç ekseninde birbirine bağlı Aristotelesyen dramatik yapı yerine bölümlerden oluşan parçalı kurguyu önermiş, bu manada "Epik Tiyatro" ve Brecht'e öncülük etmiştir. Meyerhold bu uygulaması için; *"Epizodlama, piyesi daha ince bir şekilde kurmaya, kişilikleri daha derinliğine keşfetmeye olanak tanımakta ve seyirciyi de yormamaktadır."*(Meyerhold, 1997, s.356) demiştir.

Rusya’da yaşanan Ekim Devrimi² sonrası bütün tiyatrolar devletin tiyatrosu haline getirilince o dönem Halk Eğitim Komiseri olarak atanan Lunaçarski bir kurultay tertip ederek Rusya’nın en önemli 120 sanatçısını çağırıştır. (Nutku, 2008, s.167) Bu çağrıya sadece Meyerhold, Mayakovski, Blok ile beraber toplamda 5 sanatçı karşılık vererek katılmıştır. Katılımın bu kadar az olmasının nedeninin Bolşeviklerin daha kesin bir başarıyı sağlayamamış olmaları görülmektedir. Meyerhold, bu devrimi Candan’a (2019, s.36) göre coşkuyla karşılamıştır. Bu devrim ile birlikte geçmişle olan tüm bağlarını kopararak kendi düşüncelerindeki sanat anlayışına yönelik sanatsal üretimler yapabileceklerdir. 1920 yılının başında ise Meyerhold’a Devrim güçleri tarafından Tiyatro Komiserliği görevi verilmiştir. Bu göreviyle akademik olan o dönemin tiyatrolarına karşı çıkmıştır. Buna bir dönem içerisinde bulunduğu Moskova Sanat Tiyatrosu da dahildir. Bu düşünce sonrası devrim üzerinden 3 yıl geçmesine rağmen tek bir Sovyet yazarının oyununun sahnelenemediği bilinmektedir. (Nutku, 2008, s.168) Fakat bu siyasi gelişmenin Meyerhold’un kendi estetiğini oluşturup yaygınlaştırabilmesine bir zemin oluşturduğu söylenebilmektedir.

Tüm bu bilgiler perspektifinde Meyerhold, yaşadığı dönemde tamamıyla tiyatroyu etkisi altında doğalcı tiyatronun tamamlanmış prodüksiyonları yerine, çağrışımlara izin veren, içerisinde metafor barındıran, şiirsel, seyircinin bilincini dikkatini tamamen anda tutan bir tiyatroyu geliştirmiştir. Bu tiyatronun temeline hareketi alarak sözün haricinde kalan bir gerçekliği oluşturulması gerekliliğini savunmaktadır. Bu görüşünü de;

Jestler, duruşlar, bakışlar, suskunluklar insanlar arasındaki karşılıklı ilişkiler gerçeğini belirler. Sözcükler her şeyi söylemez. Bunun anlamı, dikkatli bir gözlemci konumundaki seyirciye ulaşabilecek, onun eline yukarıda söz ettiğimiz iki konuşmacının gözlemcimize verdikleri türden bir malzeme verecek bir hareket resmini de sahnede yaratmak gerektiğidir. Bu malzeme yardımıyla seyirci kişiliklerinin iç duygularını çözebilecektir. Sözcükler kulağa, plastik ise göze seslenir. Böylece seyircinin düş gücü, biri görsel diğeri işitsel iki itkiyle karşılaşır. Plastiğin ve sözcüklerin özgün ritimleri olması ve hatta bu ritimlerin bağımsızca da işleyebilmeleri, yeni tiyatroyu eski tiyatrodan ayırır.(Meyerhold, 1997, s.153)

sözleriyle açıklamaktadır. Bu sözlerinin öncesinde de;

² Rusya’da kullanılan Jülyen takvimine göre 25 Ekim 1917, miladi takvime göre 7 kasım 1917

Richard Wagner orkestrayı iç konuşmayı aktarmak için kullanır. Şarkıcının söylediği müzik cümlesini, kahramanın iç duygusunu anlatabilecek güçte bulmaz. Wagner, satır aralarında kalanları söylemesi, seyirciye giz perdelerini açması için orkestrayı yardıma çağırır. Müzikal dramda şarkıcının ağzından dökülen müzik cümlesi gibi, tiyatrodaki söz iç konuşmayı aktarabilecek güçte bir araç değildir. Çünkü söz bir trajedinin özünü ortaya çıkarabilecek tek araç olsaydı, herkes sahneye çıkıp oyunculuk yapabilirdi. Sözcükleri söylemek, hatta iyi söylemek, onları söylemenin iyi bilindiği anlamına gelmez. Satır aralarını anlatabilecek ve gizli olanı açığa çıkarabilecek yeni yollar aramak artık bir gerekliliktir. Wagner'in duygulardan söz etme işini orkestraya bırakması gibi ben de bu rolü plastik hareketlere veriyorum.”(Meyerhold, 1997, s.152)

demıştır.

Burada da sözün harici olan ve sözle aktarılamayan o gerçeği aktarma görevini Wagner'in müziğe yüklemesi gibi Meyerhold da harekete yüklediğini ifade etmektedir. Bu aktarımdan Meyerhold'un hem Wagner ile etkileşimde olduğu hem de ifade ettiği “yeni tiyatrosunda” sözün önüne geçen hareketin Meyerhold için hangi amaçla ve nasıl bir işlevde kullanıldığı anlaşılmaktadır. Ayrıca Wagner ile başka bir etkileşim alanı da müziktir. Meyerhold'un “yeni tiyatrosunda” müzik de ayrı bir öneme sahiptir. Oyunda ulaştırmak istediği önermeyi güçlendirmek ya da anlamı güçlendirmek amaçlı müzikten faydalanmıştır. Kelimelerle ifade edemeyeceği veya zor ifade edebileceği şeyleri müzikle daha kolay ve daha etkili bir biçimde ifade yoluna gitmiştir. İşlev olarak genellikle Meyerhold tiyatrosunda müzik, gerilimi artırmak ya da azaltmak, alegorik olarak bir duygunun ifadesi gibi durumlarda kullanılmaktadır. Ayrıca Özüaydın'a göre;

Oyuncunun her seferinde aynı performansı sergileyebilmesinin yolu, oyundaki her aşamaya denk düşen ritmik karşılıkları bulmak üzerine kurulmalıdır. Müzik, sahne üstünde oyuncuların hareket ritimlerini düzenleyen ve oyuncuya izlemesi gereken hareket dizgesini işaret ederek yardımcı olan bir öğedir.” (Özüaydın, 2006, s.34)

Meyerhold'un biyomekanik oyunculuk yöntemi fütüristik düşüncenin makine ve insanı bağdaştıran anlayışı ekseninde ortaya çıkarılmış bir oyunculuk yöntemidir. Meyerhold'a göre “*Biyomekanik'in ana ilkesi: Beden bir makine, oyuncu da makinisttir.*”(Meyerhold, 1997, s.316) Burada ‘biyo’ olan insan, ‘mekanik’ olan ise teknolojik olan şeklinde formüle edilmiştir. (Özüaydın, 2006, s.37) Doğalcı-gerçekçi oyunculuktan tamamen sıyrılarak soyutlamaya başvurarak teatralleşmeyi hedefleyen bir yöntem oluşturmuştur. Oyunculukta asıl olan onun için bir duyguyu yaşamak

değil de seyirciye yaşatmaktır. Bu bağlamda bu düşüncesi de Brecht ile benzerlik göstermektedir. (Özüaydın, 2006, s.37)

Meyerhold'un yaşadığı dönemde sanat, 'yeni sınıfın' dinlenmesi için kullanılmaktadır. O dönemki işçilerin çalışma düzeninden, yaşam rutinine kadar her şeyi kapsamı gerektiğine inanılmaktadır. Devrim güçlerinin tiyatro komiseri atadığı Meyerhold'un bu sebepten ötürü fabrikalara giderek işçiler üzerinde gözlemler yapmış ve notlar almıştır. Bu gözlemlerinden 4 temel sonuç çıkartmıştır. İlki çalışan işçiler gereksiz ve sonuçsuz hareketlerde bulunmamaktadır. İkincisi işçilerin hepsinin hareketlerinin belirli bir ritmi bulunmaktadır. Üçüncüsü yer çekimi bağlamında bedenlerini doğru bir biçimde konumlandırmalarıdır. Dördüncüsü ise her an için dengelerini sağlayabilmekteydiler. Tüm bu gözlemlerin ortak noktası işçilerin hareketlerinin dansa yakın bir mantığı bulunmaktadır. (Nutku, 2008, s.171)

Fabrikada yaptığı gözlemler neticesinde işçiler (düzenleyen) ve malzemeler (düzenlenen) vardır. Bunun tiyatrodaki karşılığı olarak düzenleyen de düzenlenen de oyuncudur. Buna karşılık $N(\text{oyuncu}) = A1(\text{düşünceyi yorumlayan}) + A2(\text{yorumu uygulayan})$ formülünü uygulamıştır. En yüksek mamülü alabilmek için de taylorizme başvurması gerekiyordu. Taylorizm ile 4 saatte yapılabilecek bir işi 1 saatte yapılması mümkündür. Meyerhold oyuncuların birbirini tamamlayacak, organik hareketler dizgisini ortaya çıkartmalarını öngörmektedir. Tüm bunlar için Meyerhold'a göre oyuncuda şu iki şey olmalıdır. Bunlardan ilki uyarımı yansıtabilecek iç yeteneğe sahip olmasıdır. İkincisi ise iyi bir gözlemle birlikte denge duygusunu barındıran fiziksel aktiviteye/beceriye sahip olmalıdır. Meyerhold'a göre bir oyuncu eğer kendi fiziksel durumunu doğru bir şekilde saptayabilirse onu diğer oyuncularla ve seyirci ile ilişkiye yöneltten "uyarım" noktasına ulaşır. Fiziksel durumların peşi peşine geliştirilmesiyle birlikte uyarım noktaları açığa çıkmaktadır. Oyuncu refleks durumuna gelmiş uyarıma yetisi içerisinde erişince hareketlerle, sözlerle veya duyularla dışta gösterilecek bir görevi kavrayabilme yetisine de erişmiş olmaktadır. (Nutku, 2008, s.171)

Meyerhold'a göre uyarımın 3 unsuru bulunmaktadır.

"1. Niyet, 2.Gerçekleştirme ve 3. Tepki

Niyet: Yazarın, yönetmenin ya da oyuncunun kişisel çabası ile saptanan görevin akıl yoluyla soğurulması(asimilasyonu)

Gerçekleştirme: İmgelemin 'hipnotik' durumu, yani otantik duygu ve ses tepilerinin öğelerinin realizasyonu.

Tepki: yeni bir niyetin elde edilmesine hazırlık yapmak için minik ve ses olarak gerçekleştirilen ‘otantik tepki’nin azaltılması.” (Nutku, 2008, s.171)

Tüm bu aktarımlara paralel olarak Meyerhold Tiyatrosu’nun Candan’a(2019, s.39) göre dayanak noktalarından birisi de sahne uzamında gerçekleştirdiği konstrüktivizm (yapımcılık) olarak görülmektedir. Sahne uzamında doğalcı tiyatronun yanılmacı dekorları yerine üç boyutlu, seyirciyi tekdüze bir perspektife itmemek adına sahne-salon ayırımını ortadan kaldırmaya yönelik mimari arayışlar içerisinde bulunmuştur. (Özüaydın, 2006, s.34) Bu uygulamasını

İnsan vücudu onu aksesuarlar, masalar, iskemleler, yataklar, dolaplar üç boyutludur; bu nedenle, oyuncunun temelini oluşturduğu tiyatro resmin değil plastik sanatın buluşlarına dayanmalıdır.... Anlatım aracı eskiden olduğu gibi resimsel değil mimari olmalıdır. (Meyerhold, 1997, s.154)

şeklinde açıklamıştır. Her yere basit bir şekilde kurulabilecek, basamaklar, çeşitli yükselteler, inşaat iskelesine benzeyen dekor anlayışı ile birlikte sanatçının sanayileşen dünya ile özdeşleşebilecek tiyatro düşüncesini yansıtan dekorlar kullanmaktadır. (Nutku, 2008, s.172) Sahne üstünü yapı kurabilme bağlamında değerlendiren Meyerhold, tiyatro sahnesine bir inşaat mühendisi edası ile bakmıştır. (Özüaydın, 2006, s.34) Sahneyi, sahne yükseltisini ortadan kaldırarak seyirci ile oyuncuyu aynı seviyeye getiren, sahne üstünü gerçekçi tiyatronun yanılama amaçlı kullandığı detaylı tüm dekor, aksesuar ve unsurlarından arındıran, seyir alanı ile oyun alanı arasındaki tüm unsurlardan vazgeçerek oyun boyunca sabit ancak birkaç uygulama ile değişikliklerin yansıtılabildiği bir uzama çevirmiştir. Gerçekçi tiyatronun yanılama amaçlı kullandığı detaylı dekor ve aksesuarları maksimum düzeyde sahne üzerinden çıkaran Meyerhold bu görüşü ile Grotovski ile kısmen paralellik göstermektedir. Bir makine devingenliği oluşturabilmek adına mekanik uygulamalarda bulunarak, dekorda yatay ya da dikey yönde hareketli parçalar bulundurarak seyircinin önünde kolayca değiştirilebilecek bir dekor türü geliştirmiştir. Ayrıntılara önem verilen gerçekçi tiyatronun dekoruna şiddetle karşı çıkan Meyerhold’un, Antik Yunan Tiyatrosunun ya da Ortaçağ Tiyatrosunun döneminde etkili olmasının ayrıntıya boğulmuş gerçekçi dekor yerine mimari bir yapı üzerinde icra edildiği için olduğunu belirtmektedir. Mimari yapı üzerinde oynanan oyunun sürekli olarak seyircinin bilincini/düş gücünü canlı tuttuğunu ifade etmektedir. Bu görüşüyle tiyatronun mimari anlamda da kökenine antik döneme dönmesi gerekliliğine vurgu yapmaktadır. (Meyerhold, 1997, s.125) Bir başka tanımla ise dekor anlayışını;

Konvansiyon tiyatrosu, üç boyutlu bir uzam vererek ve doğal, heykelsi bir plastik kullanarak, oyuncuyu dekordan kurtarıyor. Konvansiyonel teknik yöntemler sayesinde, karmaşık tiyatro aygıtları yıkılıyor ve sahnelemeler öyle bir basitlik derecesine indirgeniyor ki, oyuncu, sahne yükseltisinde uyarlanmış dekorlara ve aksesuarlara bağlanmadan ve tüm dış rastlantılardan özgürleşerek, oyununu halka açık herhangi bir alanda sergileyebilir hale geliyor.”(Meyerhold, 1997, s.161)

şeklinde açıklamıştır. Meyerhold’un tarifini yaptığı ve uyguladığı dekoru aydınlatacak olan ışık hem sahneyi hem de seyirciyi aydınlatmaktadır. Bu uygulama ile sahne-seyirci ayırımının ortadan kaldırılması düşüncesinin bir gereği olduğu düşünülebilmektedir.

Meyerhold’un sahnede seyirci önünde yaptırdığı dekor değişimleri, gerçekçi tiyatronun ışık arkasına saklamaya çalıştığı tiyatro unsurlarının seyircinin önünde olması, seyircinin sürekli olarak tiyatroda olduğu bilincinin seyircide var olması bir yabancılaştırma durumu ortaya çıkarmıştır. Bu uygulaması ise Epik Tiyatro’ya Brecht’ öncülük ettiği varsayılabilmektedir.



Görsel 3.4 Meyerhold, biomekanik oyunculuk çalışması, 1930, N.Kustov

Biyomekanik oyunculuk çalışmalarında tasarım hayati bir önem taşımaktadır. (Özüaydın, 2006, s.37) Sahne üzerindeki her şey belirli bir çalışmanın, planın, hesaplamanın ürünü olmalıdır. Meyerhold; “gevşek bedenin özgürlüğü kabul edilmez. Bizde her şey düzenlidir, her adım, en küçük hareket bile denetim altındadır.” şeklinde ifade eder. (Meyerhold, 1997, s.316)

Meyerhold, Özüaydın'a(2006, s.39) göre

groteski tiyatronun temel ilkesi olarak kabul etmiştir. Ona göre, grotesk yoluyla, sanatçı, her şeyden önemli olan, yaşama bakışını ortaya koyar. Sanatçının kullandığı malzeme, onun gerçekliğine bağlı kalmadan, özgür bir biçimde, kişisel sanatsal seçiminin gerçeğidir.

Bu durumu Meyerhold(1997, s.268)

Biz kısalık ve derinlik, açıklık ve sağlıklı bir özlü anlatım istiyoruz. Bu yaratıcıya en harika ufukları açan bir biçimdir. Öne çıkan 'ben'dir, benim dünya karşısındaki kendi tavrıdır. Ve sanatımın tüm malzemesi, gerçekliğin aslına uygunluğa değil, benim sanatçı kaprisime dayanmaktadır.

sözleriyle açıklamaktadır. Meyerhold'a göre grotesk tüm ayrıntılardan, fazlalıklardan arınmış ve yaşamın bütününe oluşturmaktadır. Grotesk, ayrıntıları çok önemsemeyen, görünüşü ilk sıraya getirir. Ayrıca groteskte doğalcı-gerçekçi tiyatrodaki var olan formların kırılması gibi bir gerçeklik bulunmaktadır. Doğal olanın bozulmasını da içerisinde barındırmaktadır. Bu bozum durumu aktarılanlara referansla tam da Meyerhold'un hedeflediği bir durumdur. Doğal olanın bozulması durumu seyirciyi oyunun içerisinde düş gücünü canlı tutmasına sebebiyet vereceği için Meyerhold'un hedeflediği ve istediği bir durumdur. Yine Meyerhold'a göre;

Grotesk sanatı, biçimle özün çatışması üzerine kuruludur. Grotesk psikolojizmi dekoratif bir hedefe bağımlı kılmaya çalışır. Grotesk'in egemen olduğu tüm tiyatrolarda, terimin geniş anlamıyla, dekoratif yönün o kadar önemli olmasının nedeni buydu. (Japon tiyatrosu). Sadece genel hava, sahnenin ve tiyatronun mimarisi değil, mimikler, beden hareketleri, oyuncuların jestleri ve duruşları da dekoratifti; anlatım güçleri bu dekoratif yönden geliyordu. Koreografik unsurlar bu nedenle grotesk yöntemlerinin tamamlayıcı bir parçasıdır. Grotesk yaklaşımı dekoratif amaca bağımlı kılabilen tek şey dansdır. (Meyerhold, 1997, s.274)

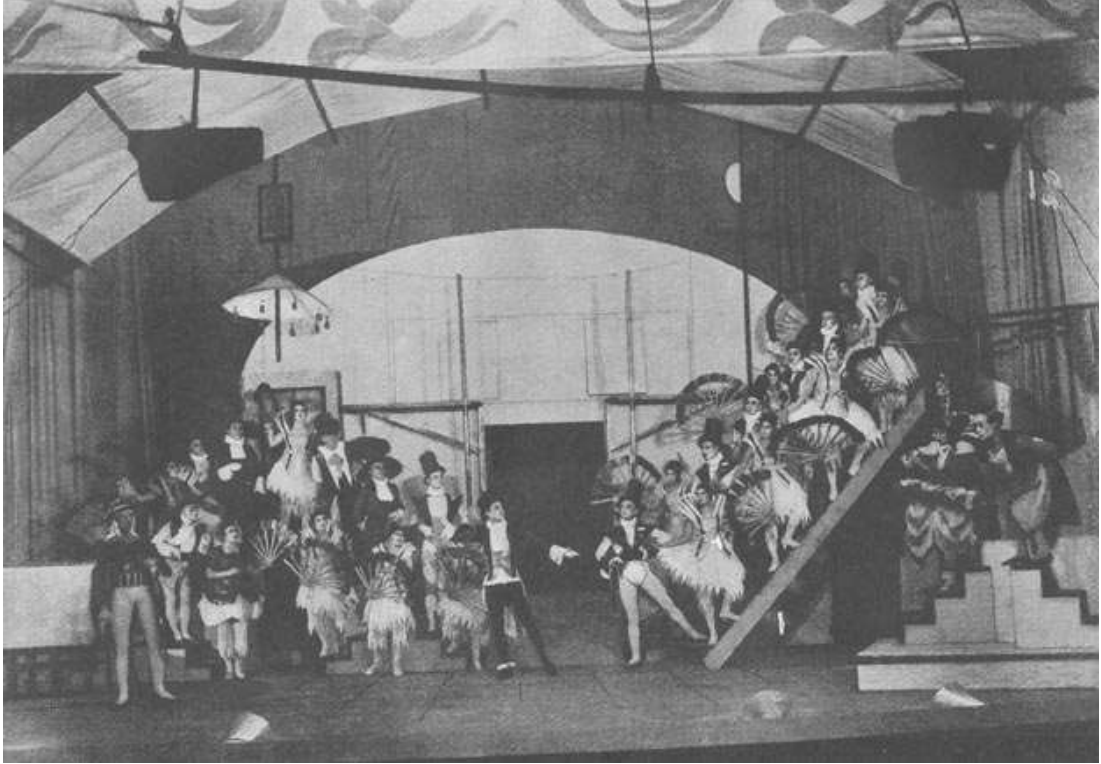
Bu sözleriyle tiyatrosunu temellendirdiği groteskin tiyatro anlatım biçimi olarak önemine değinmiştir.

Meyerhold, 13 şubat 1939 yılında Rusya'da düzenlenen Tiyatro Yönetmenleri Kurultayı'nda o dönemki rejime ihanet iddiasıyla suçlanmıştır. Bunun karşısında bir konuşma yapan Meyerhold o konuşmasına karşılık tutuklanmıştır. Tutuklandıktan sonra *"Stalin dönemindeki sanatçı kıyımından o da nasibini alarak, hapisane yaşamının bir yılı dolmadan, 2 şubat 1940'ta, Moskova hapisanelerinden birinde öldürülmüştür."* (Nutku, 2008, 172)

Rusya'da Stanislavski'nin yaşadığı dönemde onun tiyatro anlayışına tümenden karşı çıkan sadece Meyerhold değildir. Tairov (24 Haziran 1885- 25 Eylül 1950) da ayrıca hocası olan Stanislavski'nin gerçekçi anlayışına karşı çıkmıştır. İlk

zamanlarında fütürizm etkisinde işler denemeye çalışsa da daha sonraları Meyerhold'dan etkilenecek kendine has bir tarz geliştirmeye çalışmıştır. Eklektizm içerisinde bir tiyatro anlayışı benimseyen Tairov, içerisinde bale, sirk, opera, müzik gibi farklı türleri de içerisinde barındıran sentez bir yapı oluşturmuştur. (Bkz. Görsel 3.5) Buna da sentetik tiyatro” adını vermiştir.

Nutku'ya göre (2002, s.36) 1914 yılında Moskova'dan kurulan Kamerny Theatre'in(Oda Tiyatrosu) kurucularından olan Tairov'un Gordon Craig ve Meyerhold'un 'üstün kukla' kavramından etkilenmiştir. Tiyatro yaşamına Stanislavski'nin öğrencisi olarak tiyatro yaşamına başlayan Tairov'un gerçekçi düşüncenin ve bu düşüncenin sanatta yeniden üretim sürecindeki genellenmiş olan “statik ölçülere ve biçimlere” karşı çıkarak devam etmiştir. Natüralist ve sembolist tiyatronun tüm amatörliklerine karşı olduğunu belirtirken ona göre “kitabi tiyatro” olarak adlandırdığı metin odaklı tiyatroya karşı olduğunu belirtmiştir. Ona göre tiyatro yazınsal bir metnin çok daha ötesinde bir kavramdır. Yazılan bir metnin toplu bir şekilde okumasının çok ötesinde bir sanattır. Edebiyat ile tiyatro sanatını ayıran şey ise ona göre harekettir.



Görsel 3.5 Tairov, Girofle Girofla Oyunu, 1922, Moskova

Özüaydın'a (2006, s.41) göre Tairov'un tiyatro estetiği biçimsel tiyatro ile natüralist-realist tiyatrodan sentezle ortaya çıkmıştır. Biçimsel tiyatro o dönem daha içi gerçek manada tam doldurulamamış sadece bir biçim sunarken, realist-natüralist tiyatro da sadece biçimlendirilememiş bir duygulanım sunmaktadır. Gerçekçi tiyatronun bir ögesi olan dördüncü duvarın yıkılması gerekliliğini savunmaktadır. Natüralistlerin savunduğu tiyatro "yaşamın aynısı olmalı" şeklindeki yaşamın yanılsaması tezinin tam tersini düşünmektedir. Tairov'un oyuncusu, Stanislavski'nin oyunsunun -gerçekçi estetiği- "sahnede olduğunu unutmamalı" telkini yerine, sahnede olduğunu kesinlikle unutmamalıdır direktifi ile çalışmalarını gerçekleştirmiştir. Bu görüş Tairov'un;

Natüralist tiyatro, sahne çevresindeki nesneye (iç nesne, oyun arkadaşı, nesneler) egemen olmayı öğretir ve nesne olarak izleyici yerini isteyerek dışlar. Öte yandan, biçimsel tiyatro, oyun arkadaşını nesne olarak görmezden gelir ve sonuçta izleyici yerine yönelir. Bizim yeni tiyatromuz bu iki nesneyi bireşimsel olarak kaynaştırmalıdır: Oyuncu, oyun arkadaşlarıyla birlikte, aynı zamanda natüralizm dördüncü duvarının önünde değil, bir izleyici mekanı önünde oynadığını duyumsamaktadır. (Çalışlar, 1993, s.272)

sözlerine dayandırılmaktadır.

Candan'a (2019, s.33) göre Tairov'un geliştirdiği "sentetik tiyatro" estetiği opera, bale, sirk, dram türleri ve müzikhol türlerinden oluşan bir sentezini gerçekleştirmesidir (Bkz. Görsel 3.5). Tairov'a göre bir oyuncunun sanatında farklı oyun türleri bir bireşim oluşturmalıdır. Bu bireşim ise Tairov'un estetiğini oluşturan idealize tiyatrodur.

Nutku'ya göre Tairov'un tiyatro estetiğini oluşturan siyasi ve sosyal koşullar bulunmaktadır. 1920 ile 1930 yılları arasında Stanislavski kurduğu stüdyosunda gerçekçi oyunculuk sistemini tekamüle ulaştırmaya çalıştığı esnada hem çağdaşı hem de öğrencisi sayılabilecek olan Meyerhold ve Tairov'un bu gerçekçi estetiğe karşı çıkışları parti ileri gelenlerinin hoşuna gitmemiştir. Meyerhold ve Tairov komünist devlet içerisinde düşünceleriyle çok fazla teatral kalmışlardır. 1923'te devrimin eğitim komiseri ve ayrıca Rus oyun yazarı olan Lunaçarski 'Ostrovski'ye dönün' çıkışıyla Sovyet tiyatrosuna nota/yön vererek 19. yy Rus gerçekçiliğini işaret etmiştir. Donanımlı ve entelektüel bir birikime sahip olan Tairov ise "Sanatın partisi olmaz. O su, hava, güneş gibi etrafını çeşitli yollardan aydınlatır." diyerek sanatın sahne üzerinde oyuncuların oynadığı bir enstrüman, oyuncu ve yönetmenin vasıtasıyla anlamını seyirciye en etkili şekilde ulaştıracak olan aksiyonunu ortaya

çıkararak klavye olduğunu belirtmiştir. Tairov, *“daha da ileri giderek tüm sahne yapımlarının tartımsal ilkelere göre tasarlanması gerektiğini belirtmiştir.”* (Nutku, 2008, s.84) Doğalcı estetiğe karşı teatrallliği seçen Meyerhold ve Tairov doğalcılık karşısı yönelişlerde bulunmuşlardır. Klasik balede Rusya’nın o dönemlerde büyük bir yol kat ettiği bilinmektedir. Tairov ise balenin önemli bir teatrallik ilkesini fark etmiştir. Oyunculuktaki hareketler gerçek yaşamın bir kopyası değil, bir dizi senfonik hareketler dizgesinden oluşmalıdır. Hareketlerle birlikte *“bu tartım sahne tasarımındaki eşyalarla da bütünlük kazanmalıdır.”* (Nutku, 2008, s.84)

Teatrallliği ön plana alan Tairov’un düşüncesinde tiyatro edebiyata hizmet eden bir sanat dalı konumundan kurtarılmalıdır. Ne oyuncu ne de yönetmen yazara hizmet etmek mecburiyetinde değildir. Ona göre tiyatro oyuncusu ya da yönetmen yazarın metnini istediği gibi çarpıtmakta özgürdür. Metin sadece ulaşmak istedikleri yere gitmelerine ivme verecek bir sıçrama tahtası işlevi görmektedir. Bu düşüncesi de *“Tiyatro, belli bir yapıtı kendine özgü sahnesel düşüncelere uygun biçimde kullanarak, yeni ve özgün değeri olan bir sanat yapıtı yaratmalıdır.”* (Çalışlar, 1993, s.273) sözlerine dayandırılmaktadır.

Tairov, yaşadığı çağın en büyük kuramcılarının ikisi olarak kabul edilen Adolpe Appia ve Gordon Craig’ten etki ve etkileşimle onlar gibi üç boyutlu sahne tasarımlarıyla, büyük mekanizmalardan oluşan sahne kullanılması gerekliliğini ileri sürmüştür. (Bkz. Görsel 3.5) Bu düşünce ile Lecoq’un Rusya’da o dönem pek bilinmemesine rağmen “Girofle Girofla” oyunu, Oscar Wilde’nın “Salome” isimli psikolojik dramı, Racine’in “Phaedra” isimli klasik trajedisi, Scribe’nin “Adrienne Lecouvreur” isimli melodramı, Debussy’nin “Oyuncak Sandığı” isimli pantomim oyunu gibi oyunları sahneye koymuştur.

Tairov, dekor anlayışı bağlamında ve oyunculuk anlayışı olarak da Grotowski ile zıtlık durumu ifade etmektedir. Meyerhold’un da seyirci anlayışı ile zıtlık durumu ifade etmektedir. Meyerhold seyirci ile oyuncu ayırımını ortadan kaldırmayı hedeflerken Tairov bu düşünceye karşı çıkmaktadır. Bu düşüncesini *“Yaşasın, sahneyi izleyici yerinden ayıran ramp! Çünkü sahne karmaşık ve zor bir klavyedir. Ancak usta oyuncu onunla başa çıkabilir; izleyici yeri ise, alımlayan izleyici için belirlenmiş amfi tiyatrodur.”* sözleriyle açıklamıştır. (Çalışlar, 1993, s.284) Tairov’a göre yine Meyerhold ile zıtlık içeren bir ifadeyle seyirci oyuna dahil olmamalı, seyirci olarak edilgen yapısı içerisinde kalması gerektiğini ifade etmiştir. Bu düşüncesini de;

“Sahne yapıtı izleyiciyi kesinlikle etkin olarak değil, yalnızca alımlayıcı bir öğe olarak gerektirir. Durum böyleyse, tiyatrodaki izleyiciye kendine özgü öteki sanatlarda biçilen rolün aynısı biçilmelidir. İzleyici, izleyici olarak kalmalıdır; işe karışamaz o.” sözleriyle ifade etmiştir.

Tairov’a göre;

Tiyatronun gücü, sahnesel eylemin dinamiğinde yatar. Eyleyen oyuncudur. Oyuncunun ustalığı, tiyatronun en yüce, en gerçek içeriğidir. Ustalığın duygusal dolgunluğu, onun dinamizminin anahtarıdır. Sahnesel yapılanma, onun anlatım biçimi ve özüdür. Ritim onun organik ilkesidir.”(Çalışlar, 1993, s.285)

Bu sözleriyle edebiyat ile tiyatroyu ayıran şeyin “hareket” olduğu görüşünü ortaya çıkartmaktadır. Hareketin sahne üzerindeki icracısı da oyuncudur. Oyuncu aynı Stanislavski, Meyerhold gibi Tairov’un tiyatrosunda da tiyatronun en temel ögesidir. Sahne üzerindeki tiyatroyu edebiyattan ayıracak olan hareketin teatral olabilmesi için birtakım tartımsal ilkelere göre tasarlanması gerekmektedir. Sahne üzerinde kullanılan kostüm, dekor, hareket tamamen bir bütünü oluşturacak, müzik ise oyuncuyu tamamlayarak tartımı meydana çıkartacak olan organik bir öğedir.

Genel olarak Tairov tiyatrosunun panoraması çıkartılmak istenilirse ilk göze çarpacak olan “sentetik tiyatro” adını verdiği bale, sirk, müzikhol gibi farklı sahne türlerini tiyatro ile sentezlemesi olarak gösterilebilir. Oyuncuyu ön plana alan, yazarın işlevini ikinci plana alan, hareket merkezli, teatral bir hedefle, natüralist ve realist estetik karştı bir tiyatro estetiğı oluşmuştur. Düşünsel içerikten çok biçimci estetik üzerine odaklanan bir anlayış benimsemiştir. Tairov, Rus formalizminin temsilcileri arasında da anılmaktadır. Üç boyutlu, büyük mekanizmalara sahip büyük dekorlardan oluşan sahne tasarımı kullanmıştır. Yaşadığı çağ bağlamında, o dönemki siyasi ve sosyal koşullar bakımından Tairov’un yapmış olduğu tiyatro 1929 yılında Stalin tarafından burjuva tiyatrosu olarak adlandırılıp kültüre yabancı olmakla suçlanmıştır. 1949 yılına kadar büyük zorluklarla, güçlüklerle ayakta tutmaya çalıştığı tiyatrosunu bu yıl kapatmak zorunda kalmıştır. Bir yıl sonrasında da ölmüştür. Sonrasında Rusya başta olmak üzere Tairov’un tiyatrosu konuşulan, esinlenen, etkileşimde bulunan tiyatrolar arasına girmiştir. Ayrıca Tairov, tiyatro alanında Rus dışavurumculuğunu başlatan yönetmen olarak da anılmaktadır. (Nutku, 2002, s.36)

Meyerhold ve Tairov hocaları olan Stanislavski’yi tümünden reddetmişlerdir. Bu durum onlara yeni bir arayışın kapısını aralarken buldukları ‘yeni olanı’ tamamlama noktasında eksik bırakmıştır. Bu bağlamda çağdaşları arasında bu konudaki en iyi

yol çizebilmiş olan sanat insanlarından birisi de Vakhtangov'dur. Yergeni Vakhtangov(13 Şubat 1883-29 Mayıs1922) Meyerhold ve Tairov'un yanılışına düşmeyerek Stanislavski'yi tümünden reddetmemiştir. Kendi biçimini oluşturmuş, fakat bu biçimi oluştururken, Stanislavski'nin, doğru bulduğu yönlerini de alarak oluşturmuştur. Stanislavski ile birlikte Meyerhold ve Tairov'dan da alıntılar yapmıştır. Böylelikle sonraki yıllarda Özdemir Nutku başta bazı kuramcılar tarafından "Sentez Tiyatrosu" ya da "tiyatronun sentezcisi" (Nutku,2002, s.38) olarak anılacak bir tabirle kendisinden bahsedilmektedir. Fakat Vakhtangov geliştirdiği tiyatro estetiğine "Fantastik Tiyatro" adını vermiştir.

Nutku'ya göre Tairov ve Meyerhold'un en zayıf tarafları Stanislavski'nin tiyatro estetiğinin tümünden karşısında olmalarıdır. *"Bu durum onları bazı noktalarda kuruluğa itti ve belki de kendi ekollerini kuramayışlarının sebebi oldu."* (Nutku, 2008, s.86) Stanislavski'nin kurmuş olduğu tiyatro stüdyolarından üçüncüsünün yönetmeni olan Vakhtangov, bu bağlamda Meyerhold ve Tairov'dan daha doğru bir düşünce ile hem Stanislavski, hem Meyerhold hem de Tairov'un kendine göre doğru bulduğu, kullanılması gereken unsurları kendi tiyatrosunda kullanmıştır. Vakhtangov'un oyuncularını Vakhtangov hayattayken de öldükten sonra da oyunculuk eğitimlerini Stanislavski sistemi ile tamamlamışlardır. Bununla birlikte Meyerhold'un grotesk anlayışıyla, Stanislavski'nin yaşam gerçeğinden yola çıkarak sahneye doğalcı gerçekliği getirmiştir.

Bu sentez, yalnızca Vakhtangov ile okuluna ait olan tersinlemeyi getirdi. Onun tersinlemeye dayalı uygulamalarında ne Meyerhold'un acımasız groteski, ne de Moskova Sanat Tiyatrosu'nun ayrıntılı gerçekliği vardı. Meyerhold'un 'boğucu karnaval'ında ya da Moskova Sanat Tiyatrosu'nun katı 'psikolojik ve doğalcı gerçekliğine' karşılık Vakhtangov teatraldı. Onun komedyaları, Dickens'in Cırcır Böceği ve Ocak'ta olduğu gibi sıcaktı, gerçek duyguları kapsıyordu ve oyuncularını büyük bir içtenlikle oynuyordu." (Nutku, 2008, s.86)

Candan'a göre Vakhtangov teatrallık ile psikolojik gerçekliği buluşturan bir yönetmendir. (Candan, 2019, s.35) Bir başka ifadede ise Vakhtangov'un tiyatro düşüncesinin Meyerhold'un teatrallığı ile Stanislavski'nin psikolojik gerçekliği sentezi sonucu ortaya çıkmıştır. Vakhtangov'un gerçekçiliğe formalist yaklaşımla ortaya koyduğu anlayışın Tairov'un "Sentetik Tiyatro" estetiği ile de paralellik göstermektedir. (Özüaydın, 2006, s.43)

Vakhtangov'un Stanislavski'nin oyunculuk sisteminde değiştirilemez olarak doğru kabul ettiği maddeler şunlardı;

1. Dikkatin odaklanması(konsantrasyon)
2. Aktörün kas enerjisini uyumlu bir biçimde bedenine dağıtması
3. Rol ile çevresi ilişkisinin araştırılması;
4. Duygulardan önce hareket;
5. Aktörün sahne üzerindeki davranışının motive edilmesi(sahne açısından oyuncunun doğruyu yakalamasını sağlamak.)
6. Oyuncunun partnerine (birlikte oynadığı diğer oyuncuya) güvenmesi;
7. Yazarın yapıtının iç anlamının(alt metnin) açılması;
8. Oynayacak karakterin biyografisinin ve yaşam koşullarının oluşturulması;
9. Aktörün kendi değil, partnerini düşünerek oynaması;
10. Stereotiplere karşı savaşıması.” (Nutku, 2008, s.88)

Vakhtangov tüm bu salt gerçek olarak kabul ettiği Stanislavski’de gözlemlediği bulgulara Meyerhold’un “ölçülü teatrallliğini” ekleyerek kendi estetiğini oluşturduğu düşünülebilir.

Sahnelemede gerçek olan ve olmayan öğelerin kompozisyonu ile bu tiyatrodan ortaya çıkartılmış olan sentezi yalın bir biçimde şöyle özetleyebiliriz; oyunculuk tekniğinde benzetmeci tiyatro’nun karmaşık psikolojik oyunculuğu yoluyla göstermeci tiyatro’nun karakterleri oluşturulmuştur. Vakhtangov oyuncu ya da yönetmenin, kendi tavrını gösterebilmesi için, gerçeği ve tarihi deforme etme hakkına sahip olduğunu belirtmiştir.” (Nutku, 2008, s.88)

Vakhtangov Brocket’e göre (2016, s.411) Stanislavski’nin sistemindeki konsantrasyon, karakter çözümlemeleri, alt metin çözümlemeleri gibi kavramların önemini kabul ederek, bunlara ilave olarak Alman dışavurumcularınkinden bir farkı olmayan stilize, yükseltilmiş bir hareket kullanmıştır. Bu görüşüne örnek olarak sahnelediği XIV. Erik oyununu göstermektedir. Bu oyunda geçen tüm saray halkı, bürokratlar otomaton şeklinde stilize edilirken, proletarya (işçi sınıfı) gerçekçi bir üslupla sahnelenmiştir. Vakhtangov’un yaptığı oyunlar arasında en çok bilinen ve kendisine büyük başarı getiren oyunu Gozzi’nin Turandot isimli oyunudur. (Bkz. Görsel 3.6)

Vakhtangov’un en büyük başarısı oyuncuların çabasız bir şekilde doğaçlama yapar gibi görüldüğü Turandot oyunuyla gelmiştir. Bu prodüksiyonun ilk gösteriminden kısa bir süre sonra ölen Vakhtangov’un anısına oyun uzun yıllar repertuvarda tutulmuştur. (Brockett, 2016, 411)



Görsel 3.6 Vakhtangov'un yönettiği Gozzi'nin Turandot Oyunu, 1922, Moskova

Prens Turandot oyununda bir yandan seyircileri etkileyecek duygusallıkla, içtenlikle oynanırken diğer yandan *“ironiye özgü alay uzaklığını veren davranış aykırılıkları sergileniyordu.”*(Candan, 2019, s.35) Örneğin oyundaki seyircilere en yoğun duyguları yaşatan duygusal bir tirat sonrası bu tiradı oynayan oyuncu alkışını aldıktan sonra oyun arkada devam ederken o bir köşeye çekilip gülümseyerek eline bir portakal alıp sahnenin önüne oturuyor, oyunun arkada devam ederken o elindeki portakalı soyarak büyük bir iştah ile yemektedir. Aynı tersinleme oyun içerisinde kullanılan aksesuar, oyun gereçlerinde de mevcuttur. Örneğin; yine oyundaki kral eline bir baston ya da asa almak yerine tenis raketiyle sahnede oynamaktadır. Sakal yerine bir peçete takılabilmektedir. Bu uygulama ile Gozzi'nin oyunu yazarın istediğini önerme ile değil Vakhtangov'un istediği önerme ile sahnelenmiş ve güncellenmiş olmaktadır. Ayrıca bu durum sayesinde Devrim'in getirdiği siyasi karmaşadan yeni çıkmış toplumun gerçekliğine yaklaşılmış sayılmaktadır.

Vakhtangov, Tairov ile birlikte Ekim Devrimi sonrası Rusya'da ortaya çıkan formalizmin(biçimcilik) tiyatro alanındaki temsilcisi konumunda olmuşlardır. Tairov'un *“tiyatralleşme”* kavramı, Vakhtangov'un *“fantastik gerçekliği”* Mayakovski'nin *“sanat doğanın bir kopyası değildir. Doğanın bireysel bilinçteki*

yansımalarına göre çarpıtılmasında kararlılıktır.” sözü üzerine bina edilmiştir. (Candan, 2019, s.34)

3.2 20. Yy Sonrası Yönetmen Odaklı Öncü Girişimler

20. yüzyıl sonrası gerçekleşen avangart tiyatro girişimleri yazar, yönetmen ve tiyatro topluluklarının aracılığı ile gerçekleşmiştir. Örnekleri incelendiği zaman bu avangart girişimlerin çoğunlukla yönetmen odaklı gerçekleştiği tespit edilmektedir. Yönetmen odaklı gerçekleşen avangart girişimler, tiyatronun dönüşmesinde, değişmesinde ve farklı formlar kazanmasında en büyük pay sahibi olduğu söylenebilmektedir.

3.2.1 Richard Wagner ve Tümcül Sanat Yapıtı

20.yy sonrası tiyatrodaki yaşanan değişimlerin hepsinin birden bire yaşanan değişimler olmadığı, zaman içerisinde yaşanan sürecin bir tezahürü olduğu görülmektedir. Yüz yıl önce yaşanan olaylar yüz sonraki bir zaman dilimindeki değişimin ilk işaret fişeği olabilmektedir. Bu konuda 20. yy için de Özdemir Nutku (2008, s.15) da böyle düşünmektedir.

20. yüzyılın araştırmacı özelliği bir önceki yüzyılın devingen çıkışlarının ışığında anlaşılabilir. Toplumsal değişimlerin, siyasal çatışmaların yanı sıra düşün ve sanat yaşamında izlenen hareket, içinde yaşadığımız çağı ateşleyen 19. yüzyılın nitelikleridir.

diyerek 20. yüzyıldaki gelişmeleri anlayabilmek, tam manasıyla kavrayabilmek için 19. yüzyılı göz ardı etmemek gerektiğini belirtmiştir. 20. yüzyıl sonrası tiyatrodaki yapılacak yönetmen çalışması için de bu geçerlidir. Richard Wagner bu duruma en iyi örnek verilecek isim olabilir. 19.yy içerisinde yaşamış olan Richard Wagner, hem opera bestecisi hem tiyatro yönetmeni olarak ardıllarında büyük etkiler bırakmış ve 20. yy tiyatrosunda etkisi büyük oranda hissedilen bir yönetmen olma unvanını elinde bulundurmaktadır. Yaptığı çalışmalar, alana getirdiği yenilikler çağdaş tiyatrodaki hala konuşulan, tartışılan konular arasındadır. Natüralizmin yayıldığı bir dönemde bireysel denemeler yapan Wagner bu dönemdeki getirdiği yenilikler ve farklılıklarla tanınmaktadır.

Richard Wagner 22 Mayıs 1813 yılında Almanya’da polis bir anne-babanın 9. ve son çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Ailesinin tiyatroya ilgili olduğu bilinmektedir. Üvey babası, erkek ve kız kardeşlerinin dördünü tiyatrodaki

çalıştırmıştır. Çocuk yaşlardan itibaren başta tiyatro olmak üzere müziğe de ilgi duymakta olduğu bilinmektedir. İlk opera bestesini (*Die Feen*) 18 yaşında yapan Wagner, 23 yaşında Shakespeare'in Kısasa Kısas oyunundan derlediği “Das Liebesverbot” adındaki (Yasak Aşk) operasını sahnelemiştir. 1842 yılında 29 yaşındayken yazdığı “*Rienzi*” operası onun Dresten Opera binasına idareci olarak atanmasına sebep olmuştur. Fakat bu tarihe kadar yazdığı eserler eleştirel yönden pek başarı kaydedememiştir. Richard Wagner daha sonraki yıllarda birçok tiyatro yönetmeni ve sanatçı gibi 1848 devrimi esnasında oynadığı bir rol yüzünden sürgüne gönderilmiş ve tiyatro tarihini etkileyecek düzeydeki düşüncelerini bu süreçte formüle etmiştir. (Brocket, 2016, s.390)

Wagner'in sürgün yıllarında formüle ettiği tiyatro düşüncesi ve bütüncül tiyatro anlayışı 20.yy'ın tiyatrosunu büyük oranda etkilemiş ve devamındaki yıllarda da etkisi ve tartışması devam etmiş bir düşünce biçimidir. Bu etkiye ilk örnek Wagner'in ardılı sayılabilecek Appia verilebilir. Nutku'ya göre (2008, s.16) Richard Wagner,

“1896 yılında sahne plastiğinde, ışıklamasında devrim niteliğinde işlere imza atan İsviçreli yönetmen Adolphe Appia'nın da yolunu çizmiştir. Appia, Wagner'in Der Ring des Nibelungen (Nibelungen'in Yüzüğü 1853-1875) müzikalini sahnelerken karşılaştığı güçlükler, onu yeni bir sahne ışıklaması arayışına itmiştir.”

Wagner'in formüle ettiği düşüncesi Nutku'ya göre(2008, s.15)

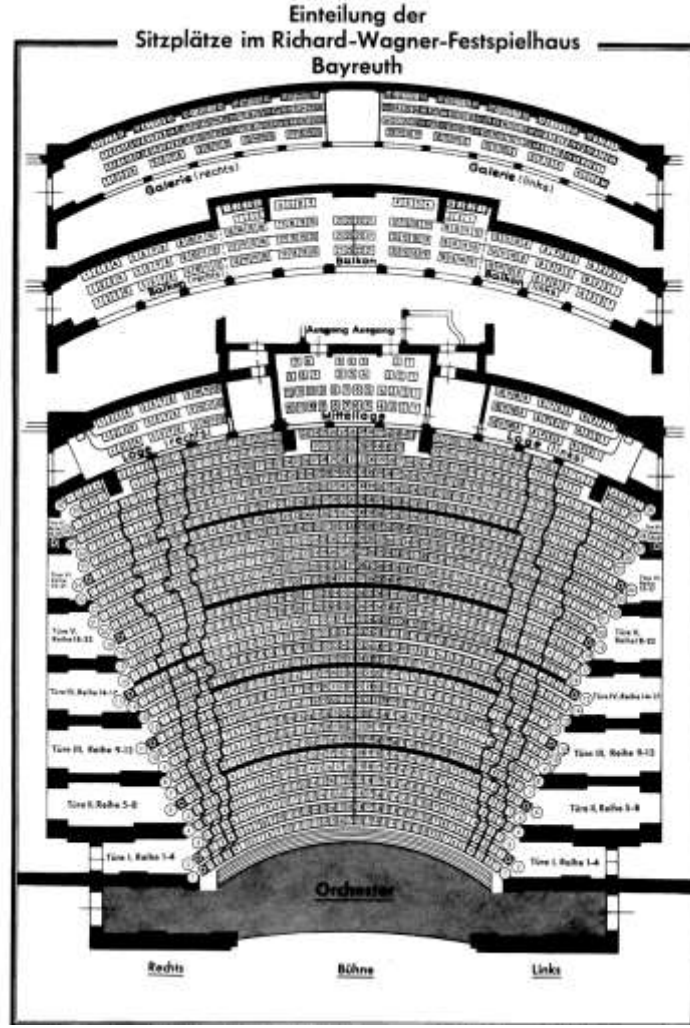
dram sanatının her şeyden önce bir içe doğuş olduğunu belirtmektedir. Bütün sanat dallarının başlangıcına bakılacak olunursa sanatı sanat yapan şeyin doğaçlama olduğunu söyler; Wagner. Bu içe olan doğuş parçalanmış, ayrı ayrı bir biçimde değil tüm sanat dallarından katkı ile bütünleşmiş bir şekilde olduğunu vurgulamaktadır.

Wagner; “Gesamtkunstwerk” kavramını yani bütüncül sanat eseri kavramını ortaya atmıştır. Opera, tiyatro ve müziğin bir arada olduğu bir sanat anlayışı ile öne çıkmıştır. O dönemki gerçekçilik anlayışına karşı olan genel eğilimi reddederek oyun yazarlarının güncel yaşamdaki olayları kaydetmesi yerine yeni mitler üretmesi gerektiğini savunmuştur. Wagner'e göre bir oyun yazarı halkı halk yapan ortak kültüründe halkı birleştiren, cisimleştiren mitleri halkın iç dürtüleriyle, özlemleriyle idealize bir dünya tasvir etmelidir. Bu fikir sayesinde o dönem Naziler Wagner'e sempati beslemişlerdir. (Brocket, 2016, s.391)

Richard Wagner, hem teorik olarak hem de pratik olarak tiyatro sanatına bir çok katkıda bulunmuştur. Bütüncül Tiyatro anlayışı ile birlikte Özdemir Nutku'ya

göre Eric Bentley’e referansla (Nutku, 2011, s.294) “*modern tiyatronun yolunu çizmekte üç önemli kavramı geliştirdiğini*” belirtmektedir. Bunlardan ilki “Ulusallık Kavramı”, İkincisi “Senfonik Gelişim Kavramı”, Üçüncüsü ise “Tiyatro Kavramı” olarak belirtilir.

Wagner’in etkin olduğu dönemde Fransa ve İngiltere gibi ulusal birlik içinde olmadığı aktarılmaktadır. 1861 yılında Garibaldi tarafından İtalya birliği kurulduğu görülmektedir. 1870-71 yılları arası Fransa’yı Prusya Krallığı adıyla yenmiş olan Almanlar Almanya İmparatorluğunu kurmuşlardır. Bu tarih öncesi Almanların farklı prenslikler, dükalıklara bölünmüş bir vaziyettedir. Bu küçük küçük yönetimlere ayrılmış Almanların ise bir ulus ideası bulunmamaktadır. Fakat daha önceki yıllarda böyle düşüncelerin olduğu da bilinmektedir. Tüm bu girişimlerle birlikte ancak Wagner döneminde “Alman Tiyatrosu” gibi bir kavram konuşulmaya başlamıştır. 1844 yılında Friedrich Vischer bir eleştiri kaleme almıştır. Bu yazıya göre Alman operasının Mozart’ı olarak Goethe’yi çıkarttığını fakat hala Shakespeare’ini aradığını yazmıştır. Bu yazının tam 4 yıl sonrasında Wagner bu eleştiriden hareketle kendi kurallarını getirmek için çalışmalara başlamıştır. (Nutku, 2008, s.16) Yine Nutku’ya göre “Nibelungen’in Öyküsü” her yanıyla saf bir Alman geleneğini içermektedir. 1849 yılında yazdığı “Das Kunstwerk der Zukunft” (Geleceğin Sanat Eseri) , 1851 yılında yazdığı “Oper und Drama”(Opera ve Drama) ve 1871 yılında “Über die Bestimmung der Oper”(Opera üzerine ya da Operanın Çerçevesi) gibi yapıtlarında “ulusal sanat” kavramı üzerinde durmuştur. Wagner’e göre yaşadığı çevrenin bir aynası olan sanatçı halktan çıkıp halkı yansıtan sanat ile var olmalıdır. Bu sayede Wagner, Alman geleneğinin var olabileceğine inanmaktadırlar. Ve bu amaçla Almanya’nın Bavyera eyaletinde kalan şehir olan Bayreuth’da Festivale Theatre adında (Bkz. Görsel 3.7) Bavyera II. Kralı Ludwing’in desteği bir tiyatro binası yaptırır. Bu tiyatro ise gelecek yıllarda “*Almanya Ulusal Tiyatro Geleneğinin Merkezi*” haline gelmiştir. (Nutku, 2008, s.16).



Görsel 3.7 Bayreuth, Festival Theare 1872-1876

Wagner'in ikinci önemli kavramı olarak görülen "Senfonik Gelişim Kavramı" içerisinde en öne çıkan katkı Wagner'in "sonsuz melodi" adını verdiği melodinin baştan sona kadar kesintisiz bir biçimde sürmesi fikridir. Bu konuda yine Özdemir Nutku, Wagner'in senfonik gelişim katkılarından en önemlilerinden birisinin ses ile orkestra ilişkisinde olduğunu ifade etmektedir. Orkestranın genişlemesi, bazı tonların renklerinde değişime gitmesi, ses-orkestra eşleşmesinde tiyatro bağlamında büyük bir gelişim kaydederek ses aracılığı ile dramatik bir devinim gerçekleştirmesi gibi katkıları saymaktadır. "Senfonik örgüyü müzik dramına kaynaklaştırmakla müzik öğeleriyle operayı yeniden dramatize etmiştir." (Nutku, 2008, s.17) Son olarak senfonik gelişim kavramı bağlamında değerlendirilebilecek önemli bir katkı ise Wagner'in hem müziğe hem tiyatroya yaptığı "Leitmotiv" katkısıdır. Leitmotiv kullanımı her ne kadar daha eskilere dayansa da bunu en çok kullanan ve kuramsal

olarak formüle eden kişi olarak Wagner'in bir katkısı bağlamında gelecek yıllara aktarılmıştır. Bugün tiyatrodan, müziğe ve edebiyata kadar birçok alanda yaygın şekilde “Leitmotiv” kullanımı gerçekleşmektedir.

Wagner yaşadığı dönem içerisinde o dönemki tiyatro anlayışı onu tatmin etmemektedir. Yine ulusal bir çizgide düşündüğü için bu eksikliği de ulusal tiyatro düşüncesi bağlamında değerlendirmektedir. Hatta bu konuda Goethe'yi bile eleştirirken, konular bağlamında Alman mitolojisini işaret ederek, çare olarak ulusun geleneğinden beslemenin çözüm getireceğine inanmaktadır.

Oyun konularının olmazsa olmaz salt kuralı Alman halkının geleneğinden mitolojisinden beslenmesi ilkesinden sonra teknik olarak da Eugene Scribe'in “iyi kurulu oyun düzeni” benimsediği bilinmektedir. Çünkü Wagner daha önceki yıllardaki operacıların var olan “süslü dram anlayışını” reddederek aşırı süsten uzak daha yalın bir dil izlemeyi tercih etmektedir. Böylece oyunun daha büyük etki bırakacağına inanmaktadır. Bu amacı için de en iyi yöntemin Scribe'in “İyi Kurulu Oyun Düzeni” yöntemini görmektedir. Oyunun çatışmasını iyi bir şekilde kurmak, hiçbir şeyin havada kalmaması, belirsizliğin olmaması ve Wagner'in tüm yapıtlarında tüm yapıtlarında gözlemlenen bütünlük çabası onu bu yönetime yöneltmiştir. Buna örnek olarak Meyerbeer'in “Grand Operası” gösterilmektedir. Bu oyunu Scribe'in tekniği ile sentezleyerek “Gesamtkunstwer'i”(Bütüncül Sanat Anlayışı) öne çıkartmanın doğru tercih olduğuna inandığı aktarılmıştır. Oyuncular arasında kusursuz bir takım atmosferi oluşturduğu, tüm oyunların kendini eşit hissettiği bir yapı kurmuştur. Oyuncuların birbirini gölgede bırakacak ya da üstünlük sağlayıp bir oyuncunun başka oyuncudan üstün davranmasını sağlayacak her türlü yolun önünü kesmiştir. (Nutku, 2008, s.17)

Bütün katkılarla birlikte Wagner'in tiyatro mimarisine de ciddi katkıları olduğu bilinmektedir. Kendi düşünce sistemindeki idealize edilmiş olan “müzik-drama” ya da bütüncül sanat yapıtının sahnelenebilmesi için yeni bir tiyatro mimarisine ihtiyaç olduğunu belirtmiştir. Bu ifade sonrasında Bayreuth'da inşaatına 1872 yılında başlanılmış olup 1876 yılında tamamlanan Festival Theatre binası inşa edilmiştir. Kısa sürede birçok mekana esin kaynağı olan bu bina kısa sürede tüm dünyada tanınır bir yapı haline gelmiştir. Yine önemli bir husus; Wagner'in “sınıfsız tiyatro” ideası uyarınca loca, galeri ve parter düzenlemesi yapılmamıştır. Toplam 1745 koltuk kapasiteli binada orkestra çukuru gizlenmiş olup, ortada koridoru olmayan sadece yanlardan çıkışı olan 39 basamak koltuklarla yelpaze gibi oditoryumun sahneyi

çevrelediği, yanlarda locaları olmayan bir bina olma özelliği taşımaktadır. Bu bina için sayılabilecek diğer yeniliklerin başında ise kenarlara yerleştirilen sis efektleri için buhar menfezleri ve dekor değişikliklerini maskeleyen buhar perdesinin kullanılmasıdır. Son olarak yine Brockett'e göre Wagner'in teorileri illüzyonist olmayan yönetmenlere ilham vermiş olsa da Wagner illüzyonist bir yönetmendir. Bunu da Wagner'in orkestra çukurunda müzisyenlere akort yaptırmaması ve perde kapandıktan sonra alkışlarla oyuncuların yeniden sahneye çıkmasına izin vermediğine bağladığı bilinmektedir.

3.2.2 Otto Brahm ve Freie Bühne(Özgür Sahne)

Otto Brahm (1856-1912), Almanya'da doğmuş ve Almanya'da tiyatro adına büyük katkılarda bulunarak tiyatro tarihinde izleri olan eleştirmen ve yönetmendir. Almanya'da natüralizm akımının en önemli temsilcisi olan yazar Hauptmann'ı ve Max Reinhardt gibi bir tiyatro yönetmenini, Avusturya Salzburg'ta keşfedip Berlin'e davet ederek önünü açması, Otto Brahm ile ilgili en çok bilinen bilgiler arasındadır. Otto Brahm'ın pratiğin yanında tiyatrodaki daha çok kuramsal anlamda şöhrete kavuştuğunu belirtilir. (Nutku, 2011, s.313)

Otto Brahm 1889 yılında Berlin'de kurduğu Freie Bühne'de deneysel çalışmalar yapmıştır. Freie Bühne'nin Fransa'da Andre Antoine tarafından kurulan "Theatre Libre" ye esinle kurulduğu düşünülmektedir. Özdemir Nutku, Otto Brahm'ı bu tiyatroyu kurmadan önce tiyatronun birçok sorununa çözüm aradığı ve 1881 yılından sonra yönetmen ve eleştirmen olarak birçok problemli alanlara kafa yorarak oturmuş düşüncelere sahip olarak nitelendirilen Brahm, bu düşüncelerin şampiyonu olarak lanse edilmiştir. (Nutku, 2011, s.313) En büyük fikirlerinden birisi olarak tiyatro yönetmenlerinin sahneyi tanıdıkları kadar kuramsal anlamda da bilgi sahibi olmaları gerektiği fikri vurgulanmaktadır. Sahne üzerinde hayatın olmadığı gibi değil de olduğu gibi yeniden üretiminin yapılıp yansıtılması gerektiği belirtmektedir.

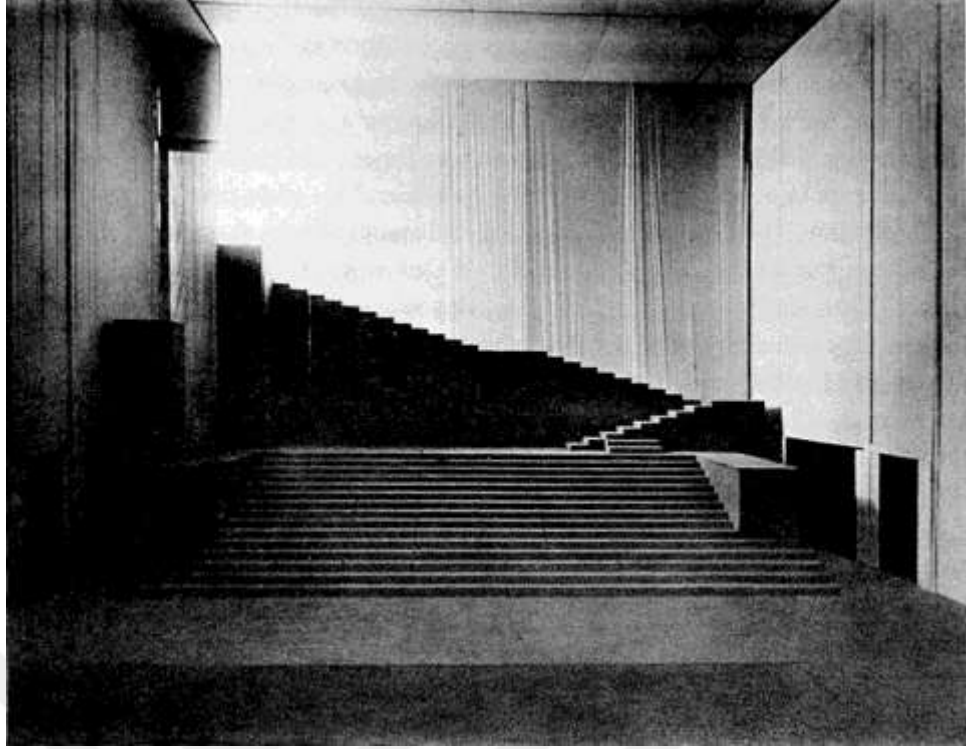
Otto Brahm yönetiminde olan Freie Bühne bünyesindeki oyuncuların hepsi Berlin Deutsches Theatre, Lessing ve Berliner Theatre'de profesyonel olarak çalıştıkları, maddi olarak sosyal yaşam garantilerini oradan aldıkları için Freie Bühne gösterimlerinin pazar günleri öğleden sonra yapıldığı bilinmektedir. (Brockett, 2016, s. 377) Oyuncular bu gösterimleri maddi bir amaçla gerçekleştirmemektedir. Bu oyuncularla birlikte yaptıkları sahnelemelerde Freie Bühne olarak o dönem yine tiyatroya yaptıkları katkılar arasında sayılacak bir özelliğinde aynı Theatre Libre gibi

belli bir üye grubuna sansürlenene yasaklı olan oyunları sahnelemeleridir. 1890-1891 sanat sezonundan sonra yapılan düzenli gösterimler sekteye uğramış, o dönem değeri gören bir oyunun yasaklanması durumunda o oyunu “Freie Bühne” bünyesinde sahneleyerek gösterimlere devam edilmiştir. 1894 yılında Otto Brahm’ın Berlin Deutsches Theatre’a yönetmen olarak atanmasıyla birlikte Freie Bühne faaliyetlerine son vermiştir. (Brockett, 2016, s.377) 10 yıl bu görevi sürdürerek Berlin Devlet Tiyatrosu’nda birçok devlet olanaklarından da yararlanarak Modern Alman Tiyatrosu’nun ilk evresinin ortaya çıkmasını sağlayarak gerçekçi anlayışı bu sürede yaymıştır. (Nutku, 2011, s.314)

Otto Brahm, Henrik Ibsen’in “Hortlaklar” oyununda koro düzeni, oyunculuklar ve sahne bölümlenmesi bağlamında birtakım değişikliklere gitmiştir. Oyunculukta yapaylığa savaş açmıştır. Saxe Meiningen Dükü’nün asimetrik anlayışı ve plastik sahne düzeni düşüncesini benimseyerek ve onun kalabalık sahnelerdeki tutumundan esinle klasik oyunlarda uygulanan koro düzenini modern bir düzene kavuşturduğu aktarılmaktadır. Ve çok incelemeci, dikkatli bir yönetmen olduğu aktarılan Brahm, her oyunda büyük bir titizlikle tekrar tekrar tüm oyunu inceleyerek dramaturjik bir hataya mahal bırakmamaya gayret gösterdiği yine aktarılanlar arasındadır. (Nutku, 2011, s.314)

3.2.3 Adolphe Appia ve Sahne Plastiğinin Devrimi

Adolphe Appia (1862-1928), 1 Eylül 1862 yılında İsviçre’nin Cenevre kantonunda doğmuştur. Tiyatro ile ilk müzik sayesinde temas sağladığı üzerinde durulmaktadır. Wagner’in kuramından “müzikli dramasından” derin bir şekilde etkilendiği fark edilen Appia, yaptığı opera sahnelemeleri de dahil Wagner’in kuramını ve biçimini birebir yansıttığı gözlemlenmiştir. Brockett’e göre bu konuyu düşündüğü yılları takip eden süreçte 1895 yılında “*The Staging of Wagner’s Musical Dramas*” , 1899 yılında “*Music and Scene Setting*” , 1921 yılında da *The Work of Living Art*” kitabını yayınlamıştır. (Brockett, 2016, s.395)



Görsel 3.8 1913 yılına ait Adolphe Appia'ya ait bir sahne tasarımı

Nutku'ya göre Appia, sahne tasarımı ve özellikle tiyatrodaki “modern ışıqlamanın babası” olarak kabul edilmektedir. Çünkü Appia tiyatro estetiğinin temel düşüncesini Wagner'in “tümçül sanat yapıtı” kuramında bulmaktadır. Temel olarak oyuncunun sahne devinimini, sahne görüntüsünü yorumlamıştır. Oyuncunun hareketlerindeki yer ve zaman kavramları arasındaki ilişkiyi bulduğu aktarılmaktadır. “Sanatı göstermek yerine, sanatı nasıl yaşatabiliriz?” sorusuna cevap arayarak çalışmalarına başladığı ifade edilmektedir. (Nutku, 2008, s.18)

Yapılan tiyatro prodüksiyonlarında temel hedefin sanatsal birlik, tutarlılık olduğu sonucuna varmıştır. Bu hedefte ortaya çıkan başarısızlıkları analiz ederek bunu bir sunumunda da belirtmiştir. Bu sunumunda birbiriyle çatışan 3 görsel öğeyi tespit etmiştir. Sürekli hareket halinde olan 3 boyutlu oyuncu, yatay zemin ve düşey sahne olarak tespit etmiştir. Burada tutarlılığı bozan şeyin iki boyutlu dekorlar olduğu sonucuna ulaşarak bunlar yerine platformlar, rampalar, merdivenler gibi üç boyut görüntüsü sağlayacak yardımcı objeler önermiştir (Bkz. Görsel 3.3). Bunları oyuncunun hareketini zenginleştiren faktörler olarak görerek oyuncunun yatay zeminden düşey sahneye geçişini sağladığına inanmaktadır. Fakat tüm bunlarla

birlikte en çok tüm bu öğelerin bir potada eritilirken prodüksiyonda ışığın önemine dikkat çektiği (Brockett, 2016, s.395) Oscar Brockett tarafından da aktarılmaktadır.

Nutku'ya göre “*Appia, tiyatroda yönetmeni estetik bir programa bağlayan ilk tiyatro kuramcısı*” olarak anılmaktadır. (Nutku, 2008, s.19) Appia, dikey dekor, yatay düzey sahne ve hareket eden oyuncuyu ışıkla tek bir düzlemde uzlaştırmayı başarılı bir şekilde yapabilecek sanatçıya ihtiyacın olduğunu ve bunun da yazar-yönetmen olduğunu vurgulamaktadır. Bu çıkarım Appia'nın yönetmenlik kavramı üzerinde de uzunca çalışmalar yapmasına, düşünmesine sebep olmuştur. Sürekli vurguladığı sanatsal birliğin, tutarlığın sağlanabilmesi için prodüksiyonun tüm öğelerinin tek elden kontrol altında tutabileceği ve doğru yönlendirme ile başarıya ulaşacağı bir komuta merkezinin olması gerektiğini, bu komuta merkezinin de yönetmen koltuğu olduğunu vurgulamıştır. Onun bu önermesi ile yönetmenin tiyatrodaki rolü daha da kuvvetlenmiştir. (Brockett, 2016, s.395)

Appia sahne tasarımı ve prodüksiyon bağlamında o dönem kullanılan boyalı panolara kökten savaş açtığı bilinmektedir. Sahnede ışıklama yoluyla boyutlar ve derinlikler kazandırılmalıdır. Boyalı panolar sabit bir durumu aktarırken oyunun boyutlarını yok ettiğine inanmaktadır. Appia'ya göre ışık oyun içerisindeki anlık duygu ve durum değişikliklerini aktarabileceği en iyi araçtır. Boyalı panolar, prodüksiyonun boyutunu yok ettiği gibi oyunda sürekli bir değişmeyen alt metin oluşturmaktadır. Oyundaki oluşturulmaya çalışılan estetik algıyı, atmosferi sabitleyerek geçişleri engelleyerek bir süre sonra bayağı haline getirmektedir. O yüzden Appia, ışıkla birlikte daha çok boyutlandırılabilen derinliği olan dekorlar tercih etmektedir. Appia'ya göre sahne 3 boyutlu bir yerdir. Fakat kullanılan dekorlar iki boyutludur. O yüzden sahneye dekor olarak ne koyulursa koyulsun genel olarak 2 boyutlu kalacaktır. Bu yüzden bir orman sahnesinde sahneye ağaç koyarak yapay bir orman görüntüsü oluşturmak yerine yapılması gerekenin oyunda genel olarak orman düşüncesini seyirciye hissettirmek olduğunu savunmuştur. Bu yüzden iki hususun altını çizmiştir. Bunlardan ilki oyundaki gerekli plastik görünümü uygun dekorlarla ve uyumlu ışıkla en iyi hale getirerek sunmaktır. İkincisi ise oyuncunun sahne üzerindeki tüm gereçlerle uyumlu olacak olan hareketleridir. Bu görüşü sonrası Appia için sahne ışıklaması oyunun en önemli öğelerinden birisi haline gelmiştir. Oyuncunun oyun içerisindeki hareketi de ışıklama ile anlam kazanarak sahne ışıklaması sahne hareketinin bir öğesi haline gelmiştir. Oyuncu Appia'ya göre gerçeğin görüntüsü değil gerçeğin bizzat kendisidir. Oyunda kullanılan boyalı

panolar ise oyun içerisinde bu gerçeği maskeleyiği ve gerçekte çatıştığı düşünülmektedir. Sahne üzerinde metindeki dramatik aksiyonu ortaya çıkaracak olan en önemli öğenin oyuncu olduğu vurgulanmaktadır. Oyuncu olmadan hiçbir şeyin mümkün olmayacağı bilgisi ile gerçeği bizzat kendisi olan oyuncunun niteliğine aykırı gelen her şeyin prodüksiyon içerisinde kaldırılması gerektiğine inanarak oyuncunun önemine de vurgu yapmıştır. Yine sahne üzerinde gerçeğin yansıması değil de gerçeğin bizzat kendisi olan oyuncuyu bu fikirle çatıştırmamak için iki boyutlu boyalı panolar yerine ışıkla desteklenen daha çok boyutlu prodüksiyonla buluşturmuştur. Appia böylelikle ilk defa ışıklamayı sahnenin temel estetik öğelerinden birisi olarak uygulama alanına dahil etmiştir. (Nutku, 2008, s.19) Işığın sahne üzeri prodüksiyonlarda pratik, etkili, illüzyonist ve sayılabilecek birçok özelliğe sahip öğe olarak kullanılabilecek, en önemli araç olarak tespit eden ilk tiyatro adamı olma özelliğini bu sayede kazanmıştır.

Appia ismini “çok gecikmeli olarak” 1920’li yıllara geldiğinde ölümünden sadece 8 yıl kadar önce duyurmaya başlamıştır. (Brockett, 2016, s. 395) Ve yine Brockett’ e göre bu ününü uygulama aracılığı ile değil de daha çok teorileri üzerinden duyurmuştur. 1923 yılında Milano’da Richard Wagner’in, Tristan and Isolde ve 1924-25 yıllarında İsviçre’nin Basel şehrinde “Ring” döngüsünün iki parçasını sahnelediği bilinmektedir.

3.2.4 Edward Gordon-Craig Sahne Tasarımı ve Kukla Üstü Oyuncu

Craig(1872-1966), ressam bir baba ile ünlü bir aktris annenin oğlu olarak 16 Ocak 1872 yılında İngiltere’de doğmuştur. Tiyatroya oyuncu olarak Irving Tiyatro Topluluğu’nda başlamış olup, ilk sahne tasarımcılığı deneyimini 1903 yılında annesinin çalıştığı tiyatro topluluğu olan Londra’daki Imperial Theatre’da kazanmıştır. 1904 yılında Berlin Bharm için bir tasarım yapmıştır. Ve 1905 yılında tiyatro üzerine olan düşüncelerini “on The Art of Theatre” (Tiyatro Sanatı Üzerine) kitabında açıklamıştır. Bu kitabıyla birlikte o kadar büyük tartışmaya sebep olmuş ki kısa bir süre sonra tüm Avrupa’da tanınır hale gelmiştir. (Brockett, 2016, s.395) 1911 yılında “On The Art of the Theatre”, 1913 yılında “Toward a New Theatre”, ve 1919 yılında “The Theatre Advancing” kitaplarını yayınlarak görüşlerini açıklamıştır. Daha sonra Floransa’ya taşınmış (1908) ve orada “The Mask” (1908-1929) isimli bir dergi çıkararak görüşlerini orada belirttiği bilinmektedir. Floransa’da kısa bir süre okul da işlettiği yine bilinenler arasındadır. 1906 yılında Floransa’da Eleanora Duse

için ve 1912 yılında da Moskova Sanat Tiyatrosu için oyun tasarımı yaptığı bilinmektedir.

Craig'ın tiyatro düşüncesinin başlangıç noktasının Appia gibi Wagner'in "Gesamtkunstwerk" tümcul sanat yapıtı olduğu varsayılmaktadır. Craig'e göre de tiyatro ne yalnızca metin, ne oyunculuk, ne müzik ne de kendi başına danstır. Bunların hepsini gerektiği zaman içinde barındıran birleşik bir sanat dalıdır. O yüzden kendi tiyatro düşüncesine dair "sözlükler oyunun gövdesi, hareket oyunculuğun ruhu, renk ve çizgiyi sahnenin kalbine, ritim dansın temeli" diyerek bir tanım yapmıştır. Tüm bu karışımı, sentezi hazırlayacak olanında aynı Appia gibi yönetmen olduğunu savunmuştur. Hedeflenen karışım için tüm öğelerden gereklilik kadarına karar verip onu ortaya çıkaracak olanı yönetmen olarak belirleyip, yönetmenlik kavramının bir adım daha öne çıkması gerektiğini savunarak buna katkı sunmuştur.

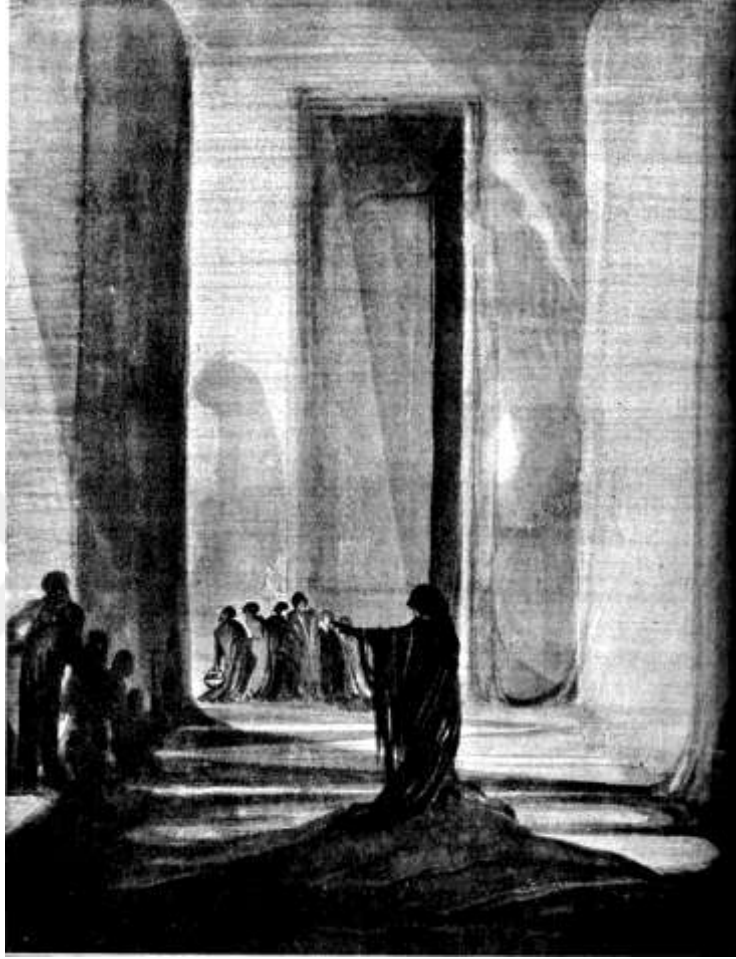
Görüşleri Appia'ya çok benzer olan Craig, Brockett'e göre Appia'nın söylediği birçok görüşü o da dile getirse de bu görüşleri geniş kitlelere tanıtan Craig olmuştur. 1880'li yıllarda "muhafazakâr" birçok yapımcının gözünde Henrik Ibsen ne kadar tehlikeli olarak addedildiyse, yaşadığı dönemde de Craig o kadar tehlikeli olarak addedilmiştir. (Brockett, 2016, s.396) Doğalcı tiyatroyu reddeden Craig ve tiyatronun halk için olması gerektiğini savunmaktadır. Bunu;

Tiyatro halk içindir ve her zaman da halk için olmalıdır. Ozanlar tiyatroyu mutlu azınlığa yöneltmek istediler. Bunlar tiyatroyu halka zor gelecek psikolojik düşünceler içerisine soktular. Tiyatroyu anlaşılabilir bir duruma sokarak onu halkın ötesine götürmek istediler. Oysa tiyatro seyirciye bir görüntüyü, yaşamın kendini, güzelliğin özünü göstermeli ve anlaşılabilir bir dille konuşmalıdır.

sözleriyle aktarmıştır. (Nutku, 2008, s.20) Bu sözlerinin devamında da anlaşılabilir edebi cümleler yerine Appia gibi ışık, renk ve hareket vurgusu yapmıştır. Yarının tiyatrosunun görüntüler tiyatrosu olacağını, tiyatronun ne vaaz verilen bir kürsü ne de taşlama aracı olduğunu belirterek öngöründe bulunmuştur.

Craig halkın tiyatroyu duymak için daha çok görmek için geldiğini her fırsatta vurgulamıştır. Bu yüzden olacaktır ki tiyatro tarihi içerisinde sahne tasarımı olarak ciddi katkılar sunmuştur. Bununla birlikte tasarım alanında daha çok anılmasına sebep olmuştur. Yapmış olduğu tasarımlarında dik açı tercihi ve paralellik takıntısı olduğu ileri sürülmektedir. Fakat en belirgin özelliği olarak tasarımlarındaki yükseklik ısrarı ve oluşturmak istediği görkem tutkusu olarak varsayılmaktadır.

(Bkz. Görsel 3.9) (Brockett, 2016, s.396) Oyunlarındaki yükseklik, görkem ısrarı ile birlikte simgelere de son derece önem verdiği bilinmektedir. Yaşamın özünde, hayatın içinde, matematikte, kimyada, sanatta, her şeyde simgelerin olduğunu vurgulayarak simgelerin önemine değindiği aktarılmaktadır.



Görsel 3.9 1905 yılında Electra Oyunu için Craig'ın Sahne Tasarımı

Tüm dünya ülkelerinin para birimleri olduğunu, ülkelerin bayrakları olduğunu ve bununla birlikte bir sürü simge saymaktadır. Onun bu simge vurgusu seyirciyi oyunlarında bir konuda dışarıdan görünene değil, bir olayın özüne, onu simgeleyen özü araması eğilimine itmektedir. Oyunlarda rejî önermeleriyle alakalı bolca simgelerden yararlanılması gerektiğini ileri sürmüştür. Henrik Ibsen'in bir oyununu sahnelemek üzerine Danimarka'ya gittiğinde, "Bir oyun hazırlarken, mantık dışı bir yol izleyerek, gerçekleri düşünmekten çok algılamaya çalıştığını" belirterek "Çünkü gerçekten iyi bir şekilde sahnelenmiş oyun ancak bununla mümkün" olduğunu

söylemiştir. Düşünme eyleminin daha çok deneysel olan çalışmalarda işe yarayacağını savunmuştur. (Nutku, 2008, s.20)

Appia ve Graig yaşadığı dönemin tiyatro anlayışına karşı çıkan kişiler olarak tiyatro hakkında çok fazla bilgisi olmayan iki insan olarak nitelenmiş, küçümsenmiş ve fikirlerinin tiyatrodaki uygulanamaz kişiler olarak addedilmişlerdir. Brockett'e göre o dönemdeki yönetmenlerin ortaya koyamayacağı fikirleri savunmuşlardır. Kendi çağdaşlarının tiyatroya olan bakış açılarını, yaklaşımlarını yeniden gözden geçirmeleri gerektiğine zorlamışlardır. (Brockett, 2016, s.397) Üç boyutlu dekorlar, sadeleştirilen dekorlar, birebir temsil değil çağrıştırmaya düşüncesi, hareketli dekorlar, metinden çok görselin ve simgelerin öne çıktığı bir anlayış gibi fikirler ile öne çıkmış, ilk zamanlar çok tartışmalı bulunsada 1. Dünya savaşı sonrası bile birçok yönetmeni etkileyerek fikirlerinin devam ettiği görülmüştür.

Craig'ın oyuncu konusundaki düşünceleri de diğer düşünceleri gibi yine çağdaşları tarafından tartışılan başka konu olmuştur. Oyuncuya artist demenin yanlış olduğunu, "rol yapmak sanat değildir." diyerek yanlış bulduğunu ifade etmiştir. Oyuncuyu bir sanat yapısının ortaya çıkmasında katkısı olan diğer öğelerden sadece bir tanesi olarak görmektedir. Oyuncuyu "kukla üstü" görerek Craig'e göre sahne üzerinde oynanan her şey insan bedeninin insana ait bir tiyatro malzemesiymiş gibi kullanılması sadece rastlantısal bir kavram oluşturmaktadır. Bu yüzden sanatı da rastlantının düşmanı olarak gördüğü için oyuncular için kullanılan artist kelimesine karşı çıkmaktadır. Oyuncunun sahne üzerindeki hareketleri, mimikleri, jestleri o an aklının ve duygularının ona izin verdiği kadar doğaldır. Geri kalan her şey rastlantısal olarak kabul edilmektedir. Eğer oyuncu kendini aklından, duygularından, heyecanından kurtarabilirse bu rastlantısal durumdan kurtulabileceği ifade edilmektedir. Fakat Nutku'ya göre o dönem ki tüm oyuncular ve oyunculuklar rastlantısal olarak kabul edilmektedir. Craig'ın bu düşüncesinin Meyerhold'u da etkilediği varsayılmaktadır. (Nutku, 2008, s.21) Temeli simgelerden kurulu bir oyun biçiminin oyuncuları bu düşüncüyü aklına, duygularına olan tutsaklıktan kurtaracak bir mahzen kapağına benzetmiştir. Oyuncunun bir fotoğraf makinası gibi dünyaya bakmasının dış gözlem yapmasını yanlış olarak yorumlamıştır. Sanat dış dünyadan çok gerçek dünyayı özü bulup dışarı çıkartma gibi bir misyonu olduğunu belirtmektedir. Sanat; dünyayı tekrar etmek değil, dünyanın yardımıyla yeni bir şeyler ortaya koymaktır diye görüşlerini sıralamıştır. Son olarak Craig için rolü yaşamak değil rolden kurtulmak önemliydi ki Nutku'ya göre burada gösterme

tiyatronun yabancılaştırma kavramının altını çizmekte fakat bunun ismini koymamaktadır. Bu durumu yine kesin bir sonuca götürüp, adını koyan Meyerhold olmuştur. Bunu çeşitli yönetmenler uygularken estetik sınırlarını çizeninde Brecht olduğu aktarılmaktadır. (Nutku, 2008, s.21)

3.2.5 Max Reinhardt “Sahnenin Büyücüsü”

İlk tiyatro çalışmalarına natüralizm ekseninde başlamış olan Max Rainhardt (1873-1943) Avrupa ve Amerika tiyatrosu yönetmenlerini etkilemiş bir tiyatro yönetmeni olarak kabul edilmektedir. Avusturya doğumlu olan ve ilk tiyatro çalışmalarını burada yapmış olan Reinhardt, Otto Brahm’ın onu 19 yaşındayken 1894 yılında Salzburg’da bir oyunda izleyip beğenmesiyle Brahm tarafından Berlin Devlet Tiyatrosu kadrosuna aldırılmıştır. Burada 4 yıl çalışan Reinhardt, ardından yine Brahm’dan buradaki görevinden ayrılarak kendi özel tiyatro kurma isteği içinde olduğunu belirterek izin istemiştir. 1898 yılında Özgür Sahne’yi kurarak çalışmalarına devam etmiştir. 1900 yılında “Ses ve Duman” ismini verdiği kabare grubunu kurmuştur. 1902 yılına geldiğinde Otto Brahm’ın katı Natüralist anlayışına karşı çıkarak fikir ve düşünce anlamında ondan ayrı olduğunu belirtmiştir. Bu karşı çıkış onun sanat anlayışına olduğu için Brahm, bunu olgunlukla karşılayarak Reinhardt’ın gelişiminde önünü açmıştır. 1902 yılından sonra da sürekli tiyatrolar haline gelen çeşitli tiyatro grupları kurduğu bilinmektedir. (Nutku, 2008, s.22)

İlk tiyatro çalışmalarına oyuncu olarak başlayan Reinhardt, kısa bir zaman içerisinde Berlin’deki tiyatro çevrelerinde tanınan, sevilen ve başarılı bulunan bir isim haline gelmiştir. Nutku’ya göre Meyerhold’un Craig’in kuramından yola çıkarak biyomekanik oyunculuk tekniğini geliştirmesi gibi Reinhardt da, Appia’nın sentetik tiyatro anlayışını geliştirmiştir. Reinhardt da sentetik tiyatro kurucuları gibi yönetmenin oyundaki işlevini tiyatronun en önemli etmenlerinden görmektedir. Ayrıca yazarın iznini alarak metin üzerinde düzenleme yapan ya da başka oyunlarda dramaturjik olarak eksik görülen yerlerde düzenlemelere giderek başarılı sahnelemeler yaparak çağında nadir görülen bir tiyatro yönetmeni olarak görülmektedir. Reinhardt, dekor, ışık, giysi tasarımcılarının aralarındaki bağı kuvvetlendirmiştir. Kendi çağında alışılmış tiyatroyu değil döneminin imkanları dahilinde yapılabilecek yenilikçi bir tiyatro anlayışını inşa etmiştir. (Nutku, 2008, s.22) O dönem yapılması imkânsız kabul edilen birçok şeyi başararak büyük şöhret elde etmiştir. Bu duruma örnek olarak beş bin, on bin kişilik sirk alanında,

stadyumlarda, yüz kişinin üstündeki orkestra iki bin civarında oyuncuyla dev yapımlar sahnelemiştir. Tiyatronun klasik metinlerini o günün problemlerini ele alır şekilde “uyarlama” olarak sahnelemesi, tiyatroyu bir devinim olarak tanımlaması, o dönemin tiyatroyu edebiyat olarak gören eleştirmenlerini kızdırdığı bilinmektedir. Klasik bir metni çağın problemlerine uygun şekilde ana temaya ve aksiyon planına sadık kalarak uyarlama kavramı tiyatro tarihinde ilk defa bu dönemde karşılaşılan bir durum da denilebilir. Yönetmenlik kavramının da o tarihlerde çok eski bir kavram olmadığı için bunun ilk yapılan uyarlama olma ihtimali yüksektir.



Görsel 3.10 Max Reinhardt tarafından New York Century Theatre’da yapılan “The Miracle” Oyunu 1926

Özdemir Nutku; Reinhardt’ı orta sınıf bir aileden gelen, başkaldırı içinde olan tiyatronun estetik bir devrimcisi olarak tanımlamaktadır. Kalıplaşmış olan, değişmeden giden burjuvaya ve Peter Brook’un yıllar sonra “ölümcül tiyatro” olarak tanımladığı tiyatroya karşı başkaldırı içerisinde olduğu görülmektedir. Reinhardt, burjuvanın buzlarını eritmesi gerektiğini, kalıplarını kırması gerektiğini söylemektedir. Burjuva toplumunun belli birkaç anlatım tarzının dışına çıkamadığını, düğünlerde, toplantılarda, eğlencelerde katılıyormuş gibi, seviniyormuş gibi, değerlendiriymiş gibi birkaç klişe ifadenin dışına çıkmadığından bahsetmektedir.

Bu duygular içerisinde olan insanlarla ancak kötü bir tiyatronun ortaya çıkarılabileceğini savunduğu bilinmektedir.

Bu buz kalıplarını kırmak için çare misyonu yüklenilen tiyatro için Reinhardt onun ölümsüz olduğuna inandığını belirtmiştir. Baskı altında olan insanlar için sığınak, kalıpları yıkacak bir balyoz, yaşamlarının sonuna kadar gerçek yaşamı öğreten bir öğretmen gibi çeşitli tanımlarda bulunmuştur. Reinhardt'ı 1918 yılında Heinz Herald son 15 yılın (1903-1918) en büyük tiyatro devrimcisi diye lanse etmiştir. Herald, o yıllarda tiyatronun yarını ile alakalı öngöründe bulunmak isteyen Reinhardt'ı iyi anlaması gerektiğini savunmuştur.

Reinhardt'a göre tiyatronun gerçek kişileri tiyatroyu masa başında kâğıt üzerinde var ettiğini zannedenler değil, sahne üzerinde tiyatroyu tanıdıktan sonra kâğıda dökenlerdir. Bu görüşüyle yazarı tiyatro içerisinde yönetmen, oyuncu, ışık tasarımcısı, dekor tasarımcısı ya da sahne tasarımcısı gibi makinanın birbirini tamamlayan farklı parçaları gibi görüyordu. Tiyatro sanatını kolektif bir yapıt olarak görmektedir. O dönemlere kadar tiyatro genelde yazar-metin üzerinden ilerleyen bir anlayışla geldiği için bu söylediği sözler birer devrim niteliği taşımakta olduğu aktarılmaktadır.

3.2.6 Erwin Piscator ve Epik-Politik-Diyalektik Tiyatronun Miladı

Erwin Friedrich Maximilian Piscator, 17 Aralık 1893 yılında Almanya'nın Ulm kentinde doğmuştur. Sınıfsal temelli politik tiyatro ve belgesel tiyatronun öncüleri arasında anılmaktadır. Münih Üniversitesi'nde sanat tarihi, felsefe eğitimi almıştır. Buradaki eğitiminin 1. Dünya savaşı nedeni ile yarım kaldığı bilinmektedir. Öğrenci iken askere alınan Piscator 2 yıl cephede savaştıktan sonra ordu içerisindeki tiyatro topluluğunda görevlendirildiği aktarılmaktadır. İlk defa 1914 yılında Münih Court Tiyatrosu bünyesinde küçük bir rol ile sahneye çıktığı bilinmektedir. Askerden döndüğü yıllarda (1918) Berlin'de yeni kurulan Alman Komünist Partisi'ne üye olduğu yine bilinenler arasındadır. 1920 yılında ise Hermann Shüller (Komünist Gençlik Örgütleri Önderi) ile "Proleterya Tiyatrosu"nu kurmuştur. O dönem Proleterya Tiyatrosu'nda sahneledikleri oyunlarla yine o dönem popüler olan ajitasyon ve propaganda kelimelerinin kısaltmalarından oluşan Ajit-prop topluluklarına öncülük ederek işçi sınıfına propagandalar yapmışlardır.

Proleterya tiyatrosunda genellikle güncel siyasi olaylar, problemler konu edilerek, birkaç profesyonel oyuncu harici tamamen işçilerden oluşan bir oyuncu

kadrosuyla propaganda amaçlı sahnelemeler yapılmıştır. En son temsilini 1921 yılının nisan ayında vermiştir. Bu tarihte Berlin polisi proleter tiyatrosunu sanat bakımından yetersiz bularak faaliyetlerine son vermiştir. Proleter Tiyatrosu'nun faaliyetleri durdurulduğunda 5000 kadar üyesi olduğu bilinmektedir. (Nutku, 2018, s.174)

1924 yılından 1927 yılına kadar Volksbühne'nin başında olduğu bilinmektedir. Burada sıradan oyunlar sahnelemek yerine Brocket'in(2016, s.418) tanımıyla "proletaryan drama" üretmeye çalışmıştır. Fakat sahnelediği metinleri ideolojik perspektiften yeniden şekillendirmesi o kadar çok ihtilafa sebebiyet vermiştir ki 1927 yılında buradan istifa ederek daha özgür tiyatro yapabileceği kendi tiyatrosu olan Piscator Tiyatrosu'nu kurmuştur. Burada ilerleyen yıllarda epik tiyatro ile ilişkilendirilecek birçok teknik ve üslubun gelişmesine sebep olmuştur. (Brocket, 2016, s.418) Toller'e ait olan "*Hoppla, Wir Leben!*" (*Hops! Yaşıyoruz*) başta birçok oyunu sahnelediği o yıllarda çizgi filmler, film sekansları, parçalanmış dekorlar, ayak değirmenleri ve birçok farklı aracı dekor olarak prodüksiyonda kullanarak Avrupa'nın tarihi hakkında paralel anlamlar oluşturarak politik reformlara toplumsal olarak duyulan ihtiyacı vurgulamaya çalışmıştır. (Bkz. Görsel 3.11)



Görsel 3.11 Piscatorbühne, *Hoppla Wir Leben!* Oyunu 1927

O dönemde bu yaptıkları politik tiyatro adına ilk sayılabilecek birçok uygulama olduğu bilinmektedir. Fakat tüm bunlara rağmen epik tiyatronun öncüsü ve kuramcısı olarak Brecht anılmaktadır.

Özdemir Nutku (2008, s. 175) Piscator Tiyatrosu için Piscator'un o tiyatrodaki iken onu Brecht'in dikkatle izlediğini söylemektedir. Ve bunu da Brecht'in şu yazısı ile ilişkilendirmektedir; “*O politikayı tiyatro yoluyla değil, tiyatroyu politika aracılığı ile güçlendiren bir kimseydi ve devrimciliği daha çok tiyatro alanında idi.*”(Nutku, 2008, s.176) Brecht'e göre o güne dek düşünülmemiş malzemelerle yaptığı prodüksiyonlarla, yaptığı rejî uygulamalarıyla gelmiş geçmiş en iyi yönetmenlerden birisi olarak kabul edilmektedir. Ayrıca yine Nutku'ya göre Piscator'a olan övgüleriyle birlikte Brecht, Piscator'un eksikliklerini de görmüş olacak ki onun “*dağınık bir biçimde getirdiği estetiğe kendi de bir şeyler ekleyerek sistemleştirdi.*”(Nutku, 2008, s.176)

Nutku'ya göre “*Brecht Politik Tiyatro'yu Piscator'dan öğrenmiştir*”. (Nutku, 2008, s. 176) Fakat bu tiyatronun öncüsü ve kuramcısı olarak en çok Brecht akıllara gelmektedir. Piscator'un tiyatroya getirdiği yenilikler sıralanmak istenirse ilk başta oyun içerisindeki dekor, aksesuar, film, multimedya gibi uygulamalar aktarılabilmektedir. Bu uygulamaları da oyunun alt metnini, önermesini daha anlaşılır ve katartık, ajite etkiyi artırma unsuru olarak kullandığı söylenebilmektedir. Yaşanılan sınıf çatışmasını seyircinin en iyi anlayabileceği şekilde tekniğin olanaklarıyla harmanlayarak etkili bir anlatım dilini tercih etmiştir. Kendisinden 90 yıl sonra 2020'lerin Almanya'sında oyun türü ne olursa olsun birçok farklı prodüksiyonlarda kullanılacak olan filmin kurgu teknikleri ve multimedya uygulamalarının öncülerinden olmuştur. Birçok olayı eşzamanlı olarak sahnede gösterebilen eşzamanlı sahne düzenini kullanarak bu tekniğini de “Politik Tiyatro” kitabında bir kuram olarak açıklamıştır. Uzun yıllar etkisi süren ve devam eden birçok yeniliği tiyatroya kazandırmıştır. 30 Mart 1966 yılında geçirdiği ameliyat esnasında 72 yaşında Almanya Starnbeg'te hayatını kaybetmiştir.

3.2.7 Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro Anlayışı

Uzun adıyla Eugen Bertolt Friedrich Brecht ya da kısa adıyla Bertolt Brecht 10 şubat 1898 yılında Almanya'nın Bavyera eyaletinin güneybatısında kalan Augsburg şehrinde dünyaya gelmiştir. 1917-1918 yılları arasında Münih'te bulunan Ludwig Maximilian Üniversitesi edebiyat, tıp ve doğa bilimi üzerine eğitimi almıştır. 1918 yılında aynı Piscator gibi askere alındığı için eğitimi yarım kalmıştır. Askeri bir hastanede sağlık personeli olarak görevlendirilmiştir. 1920'li yıllardan sonrası sık sık Berlin'e tiyatroları takip etmeye gittiği orada tiyatro sanatçıları ve edebiyatçılarla görüştüğü aktarılmaktadır. Yine o yıllarda Münih Oda Tiyatrosu'nda oyunlar sahneye koymaya başlamıştır. 23 Eylül 1922 yılında prömiyerini Berlin Deutsches Theatre'da yaptığı “Gecede Trampet Sesleri” oyunuyla Kleist ödülünü almıştır. (Bkz. Görsel 3.12) 1924 yılında da Berlin'e taşınmıştır.

Nutku (2008, s.145) Brecht için “her ne kadar ilerleyen yıllarda dışavurumculuk akımının karşısında olduğu belirtse de gençlik yıllarında bu akımın özellikleri içerisinde değerlendirilebilir.” demektedir. Brecht'in ilk oyunu olma özelliğini taşıyan “Baal”(1918) oyununu Georg Büchner'in Woyzeck eserinden etkilenecek yazdığını ve başkaldırısı içinde entelektüel anarşiye yöneldiğini belirtmektedir. Ve en önemlisi Nutku'nun tespitine göre I. Dünya savaşının bir

sonucu olan o dönem yaygın olan karamsarlık ve eski değerlere (geleneğe) karşı olma durumu, o anarşik tutum Brecht'in ilk şiirlerinin ve oyunlarının atmosferini oluşturmaktadır. Oyunlarındaki ölen askerler, boğulan kızlar, öldürülen çocuklar, onun en çok kullandığı imgeler olarak yaşadığı çağın eserlerine yansımaları olarak kabul edilmektedir. Brecht vermiş olduğu eserlerin hepsinde savaşın her türlüüne karşı tutumuyla dikkat çekmektedir.



Görsel 3.12 Berlin Deutsches Theatre Gecede Trampet Sesleri Oyunu 1922

Brecht'in ilk yıllarında yazdığı oyunlardaki karakterleri Nutku (2008, s.146) uyurgezerlere benzetmektedir. Oyun kişileri pasif, çevresine karşı koyamayan ve kendi sonlarını getirebilen karakterler olarak belirtilmektedir. İki belirgin karakter tipi tespit edilmektedir. Bunlardan birisi aktif olan, yıkan, başkalarını yok eden kişiler, ikinci tip ise bu yıkıma, şiddete karşı gelemeyen pasif kişiler olarak ifade edilmektedir.

Brecht, tiyatro tarihinin en önemli kuramcıları içinde de anılmaktadır. Marksist felsefenin tiyatro biçimini ilk kez Avrupa'da belirli bir estetiğe oturtturarak form oluşturmuştur. 51 tane oyunla tiyatro literatürüne katkıda bulunmasının yanında yazdığı kuramla tiyatronun teorisine, pratiğiyle de reji bağlamında yönetmenlere katkıda bulunmuş, ufuk açmıştır.

Brecht'in yazarlık yaşantısında birbiri içine geçmiş bir şekilde girift olarak gelişiminde 3 evrenin olduğu söylenmektedir. Bunlardan ilki eserlerinde duygunun egemen olduğu evre, ikincisi aklın vurgulandığı evre, üçüncü evre ise akıl-duygu çatışması yaşadığı evre olarak ayrılmaktadır. Toplamda bilinen 51 tiyatro oyunu olan Brecht'in yazmış olduğu oyunlardan yola çıkılarak bu çıkarıma varılmaktadır. (Nutku, 2008, s.188)

Brecht'in gençlik yıllarında kaleme aldığı "Mazeppa'nın Baladı" isimli şiirinde Kazakistanlı asker Hetman'ın baş aşağı bir vaziyette bir katırın kuyruğuna bağlı bir şekilde ölüme terk edilmesinden bahsedilmektedir. Burada askerin çaresizce baş aşağı dünyaya bakması, bir katırın arkasında çaresizce sürüklenmesi o günün insanının bilinci açık bir şekilde çaresizce baş aşağı dünyaya bakmaya mahkûm edilerek çaresizce sürüklendiğı felaketleri imgelemektedir. Ayrıca insanlığın çevresindeki dünyaya kayıtsız kalması Brecht'in bu şiiri ve o gençlik dönemki diğer yazıtların genel olarak karşılaşılan bir durum olduğu belirtilmektedir. (Nutku, 2008, s.188) bunu Brecht'in gelişiminin ilk evresi "Duygunun Egemenliği" olarak adlandırmaktadır. Daha sonraki yıllarda Brecht'in çocukluk yıllarından itibaren yaptığı başkaldırıları destekleyen ve idealini kurduğu düzen sosyalizm olduğu ifade edilmektedir. Daha sonraları eserlerinde sıkı sıkıya bağlandığı sosyalizm ve marksizm doktrinleri onda disiplini, akıllı, bilimi, öne çıkartan unsur olarak kabul edilerek bu evreyi ikinci evre olarak "aklın vurgulanması" evresi olarak vurgulanmaktadır. Bu evreye örnek olarak Baden Öğreti Oyunu'nda (1928-1929) disiplin ve anlaşma sorunlarını kesin hatlarla belirleyip, teknolojik gelişim için yaşamlarını feda eden havacıları konu aldığı için ikinci evrenin başlangıç oyunları arasında kabul edilmektedir. (Nutku, 2008, s.189)

Kişinin kendini akılcı bir yol izleyerek denetlemesi ile bilinçdışı sezgilerle denetlemesi arasındaki çatışma Brecht'in ana temalarından birisi olduğu belirtilmektedir. Die Ausnahme Und Die Regel(Kural ile Kural Dışı) adlı 1930 yılında yazdığı oyunda bir hamal ona çok kötü davranan ve onu sürekli ezen bir satıcıya, susadığı için matarasını çıkartarak su ikram etmek ister. Nefretle muamele görmeye alışık olan tüccar ise ona taşla saldırmak istediğini düşünerek silahını çekip hamalı öldürür. Oyunun içinde hâkim kendisine kötülük eden birine su vermenin akıl dışı bir davranış olduğunu beyan ederek hamalı suçlu bularak tüccarı serbest bırakır. Hamal duyguları ile hareket ettiği için ölmüştür. Bu oyun içinde içgüdü ve duygular kapitalist düzenin kötülüğünü ortaya çıkaran nedenlerin başında kabul edilmektedir.

Özdemir Nutku, (2008, s.190) bu dönemdeki yazdığı oyunlarını ise “3. Evre akıl-duygu çatışması” dönemi olarak kabul etmektedir.

Tüm bunlarla birlikte Brockett’e (2016, s.418) göre Brecht bir oyun yazarı olarak 1918 yılında yazdığı bilinen “*Baal*” oyunu ve 1922 yılında yazdığı bilinen “*Gecede Trampet Sesleri*” oyunlarında Dadaizm ve Ekspresyonizm ile ilgili denemelerde bulunmuş daha sonraları 1926 yılında yazdığı “*Adam Adamdır*” oyunu ile karakteristik olan tarzına ulaştığı ifade edilmektedir. İlk en büyük başarısına 1928 yılında Hauptmann (Elizabeth) ile yazdığı Üç Kuruşluk Opera oyunu sayesinde ulaşmıştır. O dönem 400 civarı temsil verdiği aktarılmaktadır. (Brockett, 2016, s.418)

1933 yılına gelindiğinde Brecht sürgüne gönderilmiştir. Oyunlarının büyük bir çoğunluğunu sürgün döneminde kaleme almıştır. Brecht, Nutku’ya (2008, s.184) göre tam bir pasifisttir. Savaşın her türüne her çeşidine karşı bir tutum izlemektedir. Brecht’e göre savaş kapitalist burjuva düzeninin güdümünde yaşayan insanlara göre olağan sıradan bir eylemdir. Böylesi bir düzende de Brecht’e göre adaletten bahsetmek mümkün değildir. Bu sebeple olduğuna inanılır ki hemen hemen Brecht’in tüm oyunlarında bir yargı sahnesi bulunmaktadır.

Brecht denilince akla ilk gelen şey hiç şüphesiz Epik Tiyatro’dur. Fakat Piscator 1929 yılında yayınlamış olduğu Politik Tiyatro isimli kitabında Epik Tiyatro’nun mucidinin kendisi olduğunu belirtmektedir. Bu görüşü Nutku (2008, s.192) da doğrulamaktadır. Ona göre Piscator Epik Tiyatronun estetiğini tamamlamamış fakat teknik yönünden önemli ölçüde sınırlarını çizmiştir. Brecht ise ilk defa bu kavramı Marksist bir perspektiften bulgulayan, uygulama bağlamında da estetik bir forma kavuşturan kişidir. Bu görüşü Brockett(2016, s.418) de desteklemektedir. Brockett’e göre de Epik Tiyatro’nun ilk bulucusu, mucidi Piscator’dur. Epik Tiyatro, Piscator tarafından teknik bağlamda sınırları çizilmiş, Brecht elinde ise tamamlanmış bir tiyatro formudur. Çalışlar’a(1993, s.203) göre ise “eleştirel toplumcu gerçekçi tiyatro türü olarak Epik Tiyatro’yu hem kuramsal hem de uygulama bağlamında Brecht temellendirmiştir. Piscator ve Meyerhold’un deneyimlerini yol haritası edinerek yepyeni bir tiyatro formunun yolunu açmıştır. Antik Yunan’dan gelen dramatik yapıya uymayan, Aristocu olmayan, drama ve dramaturgi anlayışını bir zemine oturtmuş, yöntemlendirerek kuramsallaştırmış olan Brecht, bu düzlemde Epik Tiyatro’nun perde, sahne bölümlemesi, epik sahneleme, epik dramaturgi, epik müzik, epik oyunculuk gibi tiyatro içinde var olan her bir

aşama, kavramın yeniden tanımını yapmıştır. Epik Tiyatro ile Aristocu tiyatro arasındaki farkları, karşıtlıkları kuramsal olarak ortaya koymuş, sahneyi dünyayı değiştirebilecek kumanda odası olarak almıştır. (Çalışlar, 1993, s. 203)

Epik Tiyatro; dışavurumculuk (Ekspresyonizm) akımının zayıflamasıyla birlikte ortaya daha militan bir yaklaşım olarak tarif edilmektedir. (Brockett, 2016, s.418) Aristoteles'in Antik dönemde tarif ettiği drama tanımına uymayan, bir öncü tür olma özelliğini taşımaktadır. Epik – Diyalektik Tiyatro, Marksist-Sosyalist ideolojiyi rehber edinerek, izleyiciye tek kurtuluş yolunun bu ideolojiden geçtiği propagandası yapmaktadır. Olayları yaşatmak yerine anlattığını aktarırken Nutku, (2008, s.194) Epik Tiyatro ile Aristotelesyen tiyatro arasındaki farkları şöyle açıklamaktadır;

Tablo 3.1 Dramatik ve Epik Tiyatro Karşılaştırması

Tiyatronun Dramatik Biçiminde	Tiyatronun Epik Biçiminde
Eylemler gelişir	Anlatıma başvurulur
Seyirci sahne üzerindeki aksiyona dahil edilir	Seyirci bir gözlemci formunda tutulur
Böylece etkinliği harcanıp tüketilir	Ama etkinliği uyanık duruma getirilir
Seyircide bir takım duygular uyandırılır	Seyircinin karar vermesi sağlanır
Seyirciye yaşamın bir kesiti sunulur	Seyirciye bir dünya görüşü sunulur
Seyirci bir olay içine sokulur	Seyirci bir olay karşısında tutulur
Aşılama (telkin) yoluyla çalışılır	Deliller ve kanıtlarla çalışılır
Duygular olduğu gibi kullanılır	Duygular geliştirilip bilince eriştirilir
Seyirci, bir yaşantı birliği içine sokulur	Seyirci olan biteni inceler duruma sokulur
İnsan, önceden bilinen bir değerdir	İnsan, inceleme konusu yapılır
İnsan hiç değişmez	İnsan değişir ve değiştirir
Merak, final üzerinde odaklanır	Merak, oyunun gelişimine odaklanır
Her sahne bir sonraki için vardır	Her sahne kendi için vardır
Organik büyüme	Kurgu tekniği
Olaylar düz bir çizgide gelişir	Olaylar sapmalar ve örneklerle gelişir
Olay gelişimi evrimseldir	Olay gelişimi atlamalıdır
İnsan belirli bir niteliktedir	İnsan oluşum durumundadır
Dünya olduğu gibi yorumlanır (statik)	Dünya olasılıklarıyla yorumlanır (dinamik)
Düşünce varoluşu yönetir	Toplumsal varoluş düşüncüyü yönetir
Ön planda duygu	Ön planda akıl
İdea'lar ve ideoloji estetik varoluşun temelidir: felsefi idealizm	Tarihsel gerçeklik estetik varoluşun temelidir; felsefi materyalizm
En yüksek ideal; sonsuzluk-Nirvana	En yüksek ideal; özgürlük (sınıfsız bir toplum)
Soylu bir yolda ölmek	Yararlı bir yolda yaşamak
İdeal seyirci; Yakından tanımadığı şeylere tanıdıkmiş gibi bakan kimse, çünkü sonsuzluk ilkesini yüzeydeki görünüşleri ile kabul eder.	İdeal seyirci; Bütün tanıdık şeylere tanımazmış gibi bakan kimse, çünkü insan gelişiminin her evresindeki fark edilmemiş potansiyelleri anlamak ister

Epik Tiyatro denilince yine ilk akla gelenlerden birisi yabancılaştırma kavramıdır. Aristotelesyen drama anlayışında seyircide bilinçsizliği askıya alma durumu gerçekleşirken, seyirci oyun atmosferi içerisinde oyun izlediği hissinin yok edilmesine çaba harcanırken, Epik Tiyatro'nun yabancılaştırması ile tam tersi bir hedef güdülmektedir. Bu yabancılaştırma efekti, oyuncuların rollerindeki üslupları (rollerine olan mesafeleri), oyunlarının içinde bulunan anlatıcı ile bu anlatıcının olur olmadık yerlerde oyunu keserek ortaya çıkması, alışılmış tiyatro akışının kesilmesi ile seyircileri o anki zaman ve mekan kavramlarından uzaklaştırarak ya da sahneleri epizotlar halinde kesintiye uğratarak verilmesi gibi uygulamalar içerisinde saklıdır. Bu yabancılaştırma efekti oyunun eleştirel, politik yönünü artırdığı görüşü ağır basmaktadır. Dramatik tiyatronun temel hedefi seyircinin sahne üzerinde izlediği ile özdeşlik kurması “empati” yapmasıdır. Epik Tiyatroda ise hedeflenen yabancılaşmadır. (Karabulut, 2014, s. 123)

Piscator ile başlayıp Brecht ile tamamlanan, sonraki yıllarda dünyanın her bir köşesine ulaşan Epik-Diyalektik Tiyatro, dışavurumculuk (ekspresyonizm) akımının zayıflamasından sonra uzun yıllar başta Almanya olmak üzere sonraki yıllarda Avrupa'nın büyük bir bölümüne yayılmış ve kendine karşılık bulmuş bir tiyatro türüdür. Brecht ile birlikte Epik Tiyatro'nun sayılabilecek en büyük özelliği tiyatro tarihi içerisinde o yıllara kadar devam eden Aristoteles'in dramatik yapısının bu tür ile neredeyse tüm öğelerinin reddedilerek yıktığı her bir kavram yerine yeni bir tanım yapmasıdır. Yaptığı bu tarif ile birlikte de tiyatrodaki yeni ufukların açılmasına sebep olmuştur. Oyunculuk, müzik, sahneleme, dramaturgi, kostüm, dekor, metin yapısı, dramatik yapı gibi tiyatro içerisinde var olan kavramların hepsini değiştirerek yeni bir tarif yapmaktadır. Aristotelesyen katarsis anlayışına tümünden karşı gelmeyip kısmen kabul ettiği bilinmektedir.

3.2.8 Antonin Artaud ve Vahşet Tiyatrosu

Antoine Marie Joseph Artaud ya da kısa adıyla Artaud 4 Eylül 1896 yılında Fransa'nın Marsilya şehrinde doğmuştur. Ailesinin İzmir'den Avrupa'ya göç eden Rumlardan olduğu aktarılmaktadır. 4 yaşında iken geçirmiş olduğu menenjit hastalığı uzun yıllar onda devam edecek psikolojik rahatsızlıklara neden olmuş ve bununla alakalı uzun yıllar çeşitli yerlerde psikiyatri tedavileri görmüştür. 4 Mart 1948 yılında 51 yaşındayken bağırsak kanseri tedavisi gördüğü esnada elinde ayakkabısı ile yatağında aşırı doz uyuşturucudan ölü olarak bulunmuştur. Kronik ağrılarından

dolayı uyuşturucu maddeler kullandığı bilinmektedir. Kullandığı dozun fazla olduğunu bilip bilmediği konusunda kesinlik bulunmamaktadır. 1930’lu yılların sonuna kadar da uyuşturucu kullanımının yasak olmadığı bilinmektedir.

Artaud’nun çok uzun olmayan farklı problemlerle geçen bu yaşamının sanatına yansiyip yansımadığına dair kesinlik bulunmamakla birlikte hala tartışılan konular arasındadır. Bilinen kesin bilgilerin başında, 1.Dünya savaşı ile 2. Dünya savaşı arasındaki avangart sanatçılardan sürrealistlerin en önemli ismi olarak anılması gelmektedir. (Brockett, 2016, s.422) Aynı görüşü Karabulut (2014, s.105) da “Sürrealizm’in tiyatro sanatı alanındaki en önemli ismi hiç şüphesiz Artaud’dur” cümlesiyle desteklenmektedir.

Tiyatro çalışmalarına 1921 yılından itibaren başladığı bilinen Artaud’nun önce Lugne-Poe, Pitoef ve Dullin ile çalıştıktan sonra 1926 yılında sürrealist yazar Roger Vitrac ile Theatre Alfred Jarry’yi kurmuşlardır. Nutku’ya göre Theatre Alfred Jarry 1927 yılında açılmıştır. (Nutku, 2008, s.127) Ve yine Brockett’in aktarımına göre bu tiyatro tamamen sürrealist sahnelemeler yapmış ancak iki sezon ayakta kalabilmiştir. Artaud’nun tiyatroya en önemli katkılarının başında kendi tiyatro düşüncesini kuramlaştırarak 1938 yılında yayınladığı “Tiyatro ve İkizi” kitabı gelmektedir.

Artaud’ya göre kişisel sorunları ele alan, psikolojik ve konulu bir tiyatroyu önermektedir. Bu nedenle de en temeldeki büyü-maske-dans üçlüsündeki “büyü” kavramına önem vermiştir. İnsanın içindeki, ruhunda bulunan en derin çatışmalarını sahne üzerine taşımaya çalışmış buna da Vahşet Tiyatrosu adını vermiştir. Ona göre tiyatroyu izleyen acı çekmeli, onları en derinden etkilemeli, adeta yüreğinden vurmalıdır. Tiyatro ve İkizi eserinde de tiyatronun sadece görünen, içinde bulunan dünyayı değil, metafizik olarak görünmeyeni de aktarması gerekliliğini vurgulamıştır. (Nutku, 2008, s.127)

Artaud’ya göre insanlık için en tehlikeli olan şey insanların bilinçdışında saklı bulunan, onların bölünmelerine, ayrılmalarına ve felakete neden olan şiddet, kin, nefret vb. duygulardır. Eğer insan uygun teatral bir deneyim yaşaması durumunda insanlar için her türlü sorunun kaynağı olan içindeki bu kötülükleri boşaltabileceğine inanmaktadır. Artaud’un direkt kendisinin deyimıyla “Tiyatro çibanları kolektif bir biçimde kurutmak için icat edilmiştir.” Artaud bu isteğine çağrılarla, davetlerle ulaşamayacağına inandığı için en açık biçimde seyircinin duyularına seslenip onların savunma mekanizmalarını kırması gerektiğine inanmıştır. Amacına ulaşmak için seyirciyi kendisiyle yüzleşmeye zorlamıştır. Bu yüzden tiyatrosuna Vahşet Tiyatrosu

adını vermiştir. Fakat buradaki “vahşet” fiziksel değil, psikolojik ve ahlaki bir vahşettir. (Brocket, 2016, s.422)



Görsel 3.13 Antonin Artaud

Bu seyirciyi kendiyle yüzleştirme isteği birçok yeniliğin keşfedilmesine sebep olmuştur. Bu istek ile yola çıkıldığında klasik sahneler yerine ambarlar, fabrikalar, uçak hangarları tercih edilmiş, klasik ya da başyapıt metinler yerine yeni mitlere başvurulmuştur. Seyirciyi merkeze alarak oyun alanlarını köşelere, duvar boyunca ya da üst platformlara taşımışlardır. Tiz ya da aniden çıkan oyun müzikleri, titreşen parçalanmış ışık, insan sesleriyle oluşturulmuş armoniler gibi oyunda dekor, seyirci anlayışı, oyun müziği, oyunculuk gibi alanlarda yeniden tanımlamalar yapmıştır. Buradaki hedefi bu uygulamalarla izleyiciyi provoke etmek, ona saldırmak, onu harekete geçirmek, onun direncini kırarak ahlaki ve ruhsal yönden bir arınma deneyimi yaşamasını hedeflemiştir. Artaud’un felsefesinde “halk öncelikle

duyularıyla düşünür” sözü yatmaktadır. Bu sebeple ilk olarak izleyicinin zihninden çok duyularına yönelmiştir.

Artaud Tiyatro ve İkizi kitabında;

Tiyatro'nun gerçek ülkesi psikolojide değildir, plastik görünüşte ve fiziksel hareketlerdedir. Sorunumuz, tiyatro konuşmasını ortadan kaldırmak değil, ama görevini değiştirmek, özellikle de azaltmaktır. Çünkü metinlerdeki şiirin ötesinde, gerçek şiir vardır ve bu biçimi olmayan bir gerçektir. (Nutku, 2008, s.127)

Artaud'ya göre insanı gerçeğe götürecek olan şey günlük konuşmadan ziyade, simgelerden sembollerden büyülü hareketlerden oluşmaktadır. Bu düşünceleri de 20.yy'ın ikinci yarısındaki birçok yazarı, yönetmeni etkilediği belirtilmektedir. Tiyatroya yaptığı katkıların birçok alana da yayıldığı ifade edilirken, Genet, Beckett, Ionesco, Adamov, Vian, Vauthier gibi yazarlarla birlikte Brook, Barrault, Blin gibi yönetmenleri, Grotowski'nin yaptığı laboratuvar çalışmalarını etkileyerek Amerika'da The Living Theatre ve Open Theatre gibi ekiplerin çalışmalarında rehber olma özelliği taşıdığı Nutku (2008, s.128) tarafından aktarılmaktadır.

3.2.9 Andre Antoine ve Özgür Tiyatro (Theatre Libre)

Andre Antoine (1858-1943) tiyatro çalışmalarına 1876 yılında Paris konservatuvarını kazanamayınca amatör olarak başlamıştır. Bir yandan havagazı şirketinde memur olarak işe başlamış diğer yandan Paris'teki tiyatrolarda figüranlık yapmaktadır. O dönem Paris'te egemen olan oyunları beğenmediği bilinmektedir. O dönem ki komedya kültürünü de eleştirmiştir. Bulunduğu dönemin şartlarından ayrı düşünülmektedir. Farklı bir tiyatro bakış açısı geliştirmektedir. Çalıştığı toplulukta Emile Zola'nın bir oyununu sahnelemeyi kabul ettiremeyince 1887 yılında memuriyetten istifa ederek “Theatre Libre”yi Özgür Tiyatro’yu kurmuştur.

Theatre Libre’da abonelik sistemi ile faaliyet gösteren bir tiyatro olarak faaliyet göstermiştir. Abone olmayan ya da yoldan geçerken bilet alan bir seyirci oyunları seyredelememektedir. Bu uygulama sayesinde o dönem var olan sansürlerden de muaf bir tiyatro olma özelliğini taşımaktadır. Sahnelenen oyunların büyük bir çoğunluğu o dönem sahneleme izni alamayan oyunlardan oluşmaktadır. Fakat bu avantaj Theatre Libre’a kötü bir imaj da getirmiştir. Antoine’in seyircilerinin hoşgörü seviyelerinin yüksek olmasına rağmen, alışılmış ahlak seviyesinin dışında o kadar oyun sahnelenmiş ki hoşgörü seviyesi yüksek seyircileri bile tiksindirmiştir. Bu sebepten dolayı o dönem natüralizm ahlak bozukluğu demek olduğu düşüncesi

bile yaygınlaşmıştır. Fakat her ne olursa olsun yakaladıkları başarı ve kulaktan kulağa yayılan şöhretleri yılların muhafazakâr, gelenekçi tiyatrolarını bile yenilikler denemeye itmiştir. (Brocket, 2016, s.375)

Theatre Libre’da 51 yazarın 111 oyununu sahneye koyduğu bilinmektedir. Yerli eserlerle birlikte her bir de yabancı eser sahnelemektedir. Ibsen’in Yaban Ördęđi, Hayaletler, Tolstoy’un Karanlığın Gücü gibi oyunları sahneleyerek tartışmalı oyunların Fransa’da ilk defa sahnelenmesi sağlanmıştır. Fakat Antoine’a asıl ününü getiren özelliklerinin başında başka nedenler yatmaktadır.

Bugün Andre Antoine denildiğinde akla ilk gelen; tiyatrodaki 4. duvarın mucidi olmasıdır. Oyuncuları adeta aralarında bir dördüncü duvar varmış edasıyla seyirciyi tamamen unutan onu yok sayan bir tavırla oynatmıştır. Oyuncularına o dönem alışılmış oyunculuk formunu kırmalarını, gösterişli konuşmalardan tavırlardan uzak doğal davranışlarda bulunmalarını telkin etmiştir. Tamamen gerçekçi bir anlayışla tiyatroya bakmış, bir oyununda (Kasaplar Oyunu 1888) sahneye gerçek sığır etleri astığı bilinir iken, başka oyunlarında da dekorların, mobilyaların birebir gerçek aksesuarlardan oluştuğu bilinmektedir. Bu büyük prodüksiyonlar Antoine’ın oyuncularına, sahnelediğı oyun yazarlarına büyük fayda sağlarken Antoine’ı o dönem büyük sıkıntıların içine sokmuştur. Antoine’ın sahnelediğı oyun yazarları şöhreti yakalayarak geniş çevrelere yayılmış, oyunlarında oynayan oyuncular ün yakalayarak farklı ekiplere geçmiştir. Büyük prodüksiyonların maliyeti de Antoine’ı mali bir çıkmazın içerisine sokmuştur. Theatre Libre’ı kapatarak bir süre sonra da ödenekli tiyatroya geçmek zorunda kalmıştır. Üstelik o dönemki en popüler olduğı dönemlerden birinde bu durumu yaşamak durumunda kalmıştır. Kapatmadan önce farklı ülkelere de turneler yapmıştır. 1894 yılında Theatre Libre’dan ayrıldıktan sonra 1897 yılında Theatre Antoine’ı kurmuştur. 1906 yılında da tamamen modernize ederek Paris’te ödenekli bir tiyatro olan Odeon Theatre’ın başına genel sanat yönetmeni olarak atanmıştır. Bu görevi haricinde 1914 yılında İstanbul Belediye Başkanı Cemil Bey tarafından bugünkü Şehir Tiyatrolarını kurması için davet edilmiştir. I. Dünya savaşının başlaması ile birlikte kısa bir süre içinde geri Fransa’ya dönmüştür.



Görsel 3.14 Andre Antoine'ın 1890'da Theatre Libre'da sahneye koyduğu The Weavers Oyunu

Brockett'e göre Antoine'ın olduğu dönemde hiç kimse Antoine kadar Fransız Tiyatrosu'nu etkilememiştir. (Brockett, 2016, s.376) 1914 yılına kadar 364 eser sahnelediği bilinmektedir. 1890 yılından sonraki önemli Fransız yeni oyun yazarlarının büyük çoğunluğu gerçekçi yazar olarak bilinmekle birlikte yazdıkları oyunlar ilk olarak Antoine tarafından sahnelenmiştir. Cürel, Brioux ve Riche bilinenler arasındaki en önemlilerinden sayılmaktadır.

Genel itibariyle Antoine o dönemin tiyatro anlayışına, alışılmış geleneksel formlara karşı çıkarak kendi tiyatro formunu ortaya koymuştur. Natürallizmin sınırlarını zorlayarak alışılmışın dışında farklı bir tiyatro deneyimi sunmuştur. En önemlisi tiyatrodaki bugün bile kullanılan 4. duvarın mucidi olmuştur. Oyunlarında kullandığı en gerçekçi dekorlar, yaptığı büyük prodüksiyonlar ve oyuncularının sahne üzerinde en doğal bir biçimde oynamalarını sağlaması onun yaptığı yeni tarifi ve kendine has tiyatro çerçevesini oluşturmaktadır. Kimsenin sahnelemediği ya da sahnelemeye cesaret edemediği oyunları sahnelemesiyle tiyatro edebiyatının da gelişimine katkıda bulunmuştur. Hem kuram hem rejî hem de edebî yandan tiyatroya katkısı olmuştur.

3.2.10 Jerzy Grotowski ve Yoksul Tiyatro

Jerzy Grotowski, 1933 yılında Polonya'da doğmuştur. Öğrencilik yıllarında Hindistan, Çin gibi ülkelere giderek Asya kültürüyle tanışmıştır. 1951-1955 yılları

arasında Rusya’da oyunculuk eğitimi almıştır. 1955-1956 yılları arasında da Moskova Devlet Tiyatro Enstitüsü’nde yönetmenlik üzerine uzmanlık(master) çalışması yapmıştır. Daha öğrencilik yıllarında küçük bir köy tiyatrosu kurarak tiyatro araştırmaları yapmaya başlamıştır.

Peter Brook, Grotowski’nin Yoksul Tiyatroya Doğru adlı kitabına yazdığı önsözde şöyle demiştir.

Grotowski biriciktir. Niçin? Çünkü dünyada başka hiçkimse oyunculuk olgusunu, oyunculuğun doğasını, anlamını, zihinsel-fiziksel-coşkusal süreçlerinin doğasını ve bilimini Grotowski kadar derinlemesine ve tam olarak incelememiştir. Tiyatrosunu bir laboratuvar olarak adlandırır. Öyledir. Bir araştırma merkezidir. Yoksulluğun bir sıkıntı, para azlığının deneyleri otomatik olarak çökerten yetersiz araçlar için bir özür olmadığı, belki de tek avangart tiyatrodur. Grotowski’nin tiyatrosunda, bütün hakiki laboratuvarlarda olduğu gibi deneyler bilimsel olarak geçerlidir. Çünkü asıl koşullar gözlemlenir. Onun tiyatrosunda, küçük bir grubun mutlak yoğunlaşması ve sınırsız zaman vardır.

Grotowski’yi bu sözlerle iyi derecede özetlemektedir.

Grotowski 1959 yılında kurmuş olduğu Tiyatro Laboratuvarı ile oyunculuk alanında gerçekleştirdiği deneysel çalışmalar ile çağdaş tiyatroya yön vermiş en önemli isimlerden birisi olarak görülmektedir. Hatta Marvin Carlson Grotowski’yi Stanislavski’ye rakip olarak göstermiştir. (Karabulut, 2014, s.140) Tiyatro Laboratuvarı yerel yönetimlerin ve kamu desteği de alarak Polonya’nın Opole kentinde kurulduktan sonra 1965 yılında nüfusu yine aynı kamu destekleriyle o yıllarda yarım milyonu bulan ve Polonya Kültür Başkenti unvanına da sahip olan Wrocklaw kentine taşınmıştır. İlerleyen yıllarda Tiyatro Laboratuvarı, çalışmalarına “Oyunculuk Araştırmaları Enstitüsü” ismi ile devam etmiştir.

Kurulan bu laboratuvar da yeni oyunculuk yöntemleri geliştirilmek üzere çalışmalar yapılmaktadır. Grotowski yöntemi adını verdikleri bir metot geliştirmişlerdir. Bu laboratuvar bünyesinde bulunan bir tiyatro topluluğu ile de yapılan araştırmalar sonucu bulunan yöntemleri içeren oyun çalışmaları yapılmıştır. Bu tiyatro grubu ile bir nevi oluşturdıkları yöntemlerin, elde ettikleri bulguların sağlaması, pratiği yapılmış olmaktadır.

1966 yılına dek Polonya sınırları içerisinde faaliyet gösteren “Tiyatro Laboratuvarı” başta Paris, Berlin, Londra ve Amsterdam olmak üzere Avrupa’nın birçok ülkesiyle birlikte Amerika, Meksika gibi ülkelere turneler düzenleyerek bu ülke ve şehirlerde oyunlarla birlikte konferanslar, seminerler ve atölyeler düzenlemişlerdir. Bu çalışmalarla ve turnelerle Grotowski yöntemi dünyanın çeşitli

lkelerinde, şehirlerinde tanınır olmuştur. Özellikle 1970’li yıllarda Grotowski yönteminin, dünya çapında büyük izler bıraktığı bilinmektedir. (Karabulut, 2014, s.141)

Tüm bu çalışmaları dünya çapında genişlettikten ve 25 yılı bulan çalışmalardan sonra Tiyatro Laboratuvarı yeleri 31 Ağustos 1984 yılında yayınlamış oldukları ortak bir bildiriyle Tiyatro Laboratuvarını lağvettiklerini ilan etmişlerdir. Bir süre Amerika’da yaşayan ve California niversitesi’nde alışan Grotowski, ğrencisi Thomas Richards ile İtalya’ya taşınarak burada ikisinin isminin yer aldığı “Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards” bir atölye kurarak 14 Ocak 1999 yılına kadar -vefatına kadar- burada çalışmalara devam etmiştir.

Grotowski’nin sanat yaşamının bazı kaynaklarda çeşitli evrelere ayrıldığı gözlemlenmektedir. İlk olarak Polonya’nın Opole kentinde kurmuş oldukları “13 Sıralı Tiyatro” (*Theatr 13 Rzedow*) ‘nun bir laboratuvara dönüştürdükten sonra 1957 ile 1969 yılları arasındaki çalışmalarına “Prodüksiyon Tiyatrosu”, sonra bir araştırma enstitüsü haline dönmeye karar verip bu şekilde çalıştıkları 1970 ile 1978 yılları arasında “Paratiyatro” dönemi olarak adlandırmışlardır. Yine aynı kaynağa göre Paratiyatral dönemle birlikte bir yandan da 1976 ile 1982 yılları arasında kaynaklar tiyatro dönemine geçilmiştir. 1983 ile 1986 yılları arasında nesnel drama ve en son öğrencisiyle İtalya’ya taşındığı dönem olan 1985 ile 1999 yılları arasına da araç olarak sanat dönemi ismiyle adlandırılmıştır. (zinan, 2020, s.117)

Grotowski’nin tiyatro düşüncesinde tiyatro, oyuncu-seyircisi ilişkisi üzerine temelli olduğu bilinmektedir. Bu yüzdende bu iki kavramın üzerine yoğunlaşarak bunun dışında kalan kostüm, dekor, makyaj, edebiyat vs. hepsini yaptığı tiyatrodan en azami düzeyde arındırmıştır. İlk olarak “Tiyatro nedir?” ve “Tiyatroyu eşsiz kılan şey nedir?” “Tiyatro film ve televizyonun yapamadığı neyi yapabilir?” gibi soruları kendisine sorduğunda oyuncu-seyirci ilişki üzerine odaklanması gerektiğini düşünerek, “Yoksul Tiyatro ve Kuralları ığneme Sanatı” olarak adlandırdığı yapıyı aktarmaktadır. Yoksul Tiyatro adını verdiği tiyatro anlayışı ile tamamen seyirci-oyuncu ilişkisine odaklanmıştır. Onu da şu sözlerle açıklamıştır;

Gereksiz olan her şeyi yavaş yavaş elediğimizde, makyaj, özel kostüm ve senografı, ayrı bir gösteri alanı (sahne), ışık ve ses efektleri olmadan da tiyatronun var olabileceğini keşfettik. Algısal, dolaysız, “canlı” bir katılıma dayalı oyuncu-seyirci ilişkisi olmadan tiyatro var olamaz. Bu çok eski kurumsal bir gerçektir elbette, ama bu gerçek uygulamada sıkı bir biçimde sınandığında, tiyatroya ilişkin alışılmış görüşlerimizin birçoğunun temelini

çürütür. Edebiyat, heykel, resim, mimarlık, ışık, bir “sahneye koyan”ın yönetimi altında oyunculuk gibi farklı üretici sanat dallarının bir sentezi olarak tiyatro anlayışına meydan okur bu gerçek. Söz konusu “sentez tiyatrosu” bizim “Zengin Tiyatro”(kusurları açısından zengin) olarak adlandırdığımız çağdaş tiyatrodur.” (Grotowski, 2002, s.20)

Grotowski’nin “Zengin Tiyatro” olarak adlandırdığı şey; kendi yoksul tiyatrosunun karşısında olan geleneksel alışılmış, o dönem hüküm süren tiyatro anlayışdır. Bu zengin tiyatroyu sanatsal kleptomaniye benzetmektedir. Bir bütünlüğü, formu, omurgası olmayan, tüm sanat dallarından bir şey alarak ilerleyen fakat organik bir sanat yapıtı olarak sunulan karmakarışık bir yumağa benzetmektedir. (Karabulut, 2014, s.142) Grotowski zengin tiyatronun sinema ve televizyonun sunduğu olanakları sağlayabilmek, sözüm ona farkı kapatabilmek adına çarpıcı bir hareket olarak bulduğu bütünsel tiyatroyu gösterir. Bunu da büyük bir saçmalık olarak bulmaktadır. Ve sonunda tiyatrodan yoksulluktan plastik anlamında oyuncu-seyirci dışında geri kalan her şeyin en asgarisinden yana olduğu belirtmektedir. Bir röportajında televizyon ve sinemanın tiyatrodan çalamayacağı tek şeyin canlı organizma olduğu belirtmiştir. Bu canlı organizmadan kasıt ise seyirci ve oyuncudur. (Grotowski, 2002, s.44)

Grotowski’nin tiyatrosunda seyirci sayısının her temsil için 30 ila 40 arasında olduğu aktarılmaktadır. Burada seyirci bazen bir gözlemci bazen ise oyunun aktif bir katılımcısı konumundadır. Grotowski’ye göre toplum yaşamının insanın ruhunu ve bedenini birbirinden ayırdığına inanmaktadır. İnsan bir yandan uygar toplumun getirdiği kurallara aklı ile uymaya çalışırken bir yandan duygularını bastırarak içgüdülerine karşı gelmeye onları dizginlemeye çalışmaktadır. Böyle bir çatışma içerisinde yaşamını sürdürmektedir. En sonunda bu çatışma içerisinde salınım içerisinde sürüklenerek, parçalanarak birçok isteğini maskelemek zorunda kalmaktadır. O yüzden tiyatronun görevi Grotowski’ye göre tam olarak burada başlamaktadır. Tiyatro insanların mecburi kaldıkları o maskeleri yüzlerinden indirerek insanı gerçeğe özüne döndürmelidir. (Karabulut, 2014, s.143)



Görsel 3.15 Wrocklaw Tiyatro Laboratuvarı 1965

Grotowski'ye göre tiyatro ilkel dönemlerde de sonra da insanı bir sendeleyerek görmediği bir şeyi gösterip, fark ettirip, o şeyle yüzleşip hesaplaşması gerekliliğini vurgulamaktadır. Böyle bir tiyatro aynı ilkel dönemlerdeki ritüeller gibi kutsal bir değer taşıyacaktır. O yüzden yoksul tiyatrosundak oyuncuyu “Kutsal Oyuncu” olarak tanımlamıştır. Zengin tiyatro olarak tanımladığı tiyatrodaki oyuncuyu da “Fahişe Oyuncu” olarak adlandırmıştır. Kutsal oyuncu hiçbir yan anlatım aracına ihtiyaç duymadan sesini ve bedenini sahnedeki tüm gereksinimleri tek başına karşılayabilmek için eğitmek zorundadır. Buradaki “kutsal” kelimesi oyuncuya mistik bir anlam yüklemek değil, sanatı için kendini feda eden, kurban eden oyuncu anlamında bir metafor bağlamında kullanılmaktadır. Kendisine yan bir anlatım aracına gerek duymadan bedeni ve sesi ile psikoanalitik bir dil oluşturmak zorundadır. Zira Tiyatro Laboratuvarı'ndaki yıllar süren çalışmalar ise bu dilin oluşturulması ile ilgilidir. Bu dilin oluşturulması için bu sürece giren sürekli bu amaçta çalışan oyuncu Grotowski için kutsal oyuncudur. Kutsal oyuncu ile fahişe oyuncu arasındaki fark ise birisi işini aşk ile yaparak kendini kurban etmesi, diğeri ise marifet birikimi ile işini icra etmesi ya da öğretilen, gerekli gördüğü kadar belli bir birikim kadar yapmasıdır.

Kutsal oyuncunun tekniğini bir tümevarım (eleme tekniği), diğerini ise tündengelim(marifet birikimi) olarak değerlendirmektedir. (Grotowski, 2002, s.44)

Grotowski Tiyatro Laboratuvarı'ndaki yapılan oyunculuk araştırmaları ile ilgili süreci bir oyuncu eğitimi olarak görmemektedir. Yani oradaki amaç oyunculara bir şey öğretmek olarak görülmemesi gerektiğini vurgulamaktadır. Burada bir ruhsal süreç yakalanması gerektiğini ve bu süreçte oyuncunun(organizmanın) ortaya koyduğu direnci kırmak olduğunu belirtir. Oyuncunun içindeki dürtü ile dışındaki tepkinin arasındaki zaman farkını yok eder, iç dürtünün aynı anda dış tepki olabilmesini sağlamaya çalışmışlardır. Eylem ile dürtü aynı anda gelirse beden yok olarak seyircinin dürtüyü izlemiş olması hedeflenmiştir. Böylece seyirciler hünerler dizgisi seyretmek değil, engellerin ortadan kalktığına şahitlik etmiş olmaktadır.

Grotowski oyunculukla ilgili koşulları 3 maddede özetler;

“Kanımızca oyunculuk sanatının olmazsa olmaz koşulları şunlardır; bir yöntem araştırmasının konusu haline getirilmemelidirler. 1-) Bilinçaltına dek giderek “kendini açığa” çıkarma sürecini uyarmak gereken tepkiyi elde etmek amacıyla söz konusu uyarıyı yönlendirmek. 2-) Bu süreci dile getirme, düzene sokma ve işaretlere dönüştürme yetisine sahip olmak. Somut biçimde söyleyecek olursak, notalarını ufak temas öğelerinin, dış dünyadaki uyaranlara verilen tepkilerin, “almak ve vermek” dediğimiz şeyin oluşturduğu bir partiyon kurmak demektir bu. 3-) İnsanın kendi organizmasının (hem bedensel hem psişik organizma ki bu ikisi bir bütün oluşturur.) yol açtığı dirençleri ve engelleri yaratıcı süreçten kaldırmak. (Grotowski, 2002, s.16)

1970'ler sonrası birbiri ardına ortaya çıkan tiyatro laboratuvarlarında Grotowski'nin etkisi olduğu tahmin edilmektedir. Grotowski'nin tiyatroya olan bu yaklaşımına Peter Brook, Eugenio Barba, Jean-Lois Barrault, Joe Chaikin, Richard Schechner ve Luca Ronconi başta, tanınmış-tanınmamış birlikte çalıştığı birçok yönetmenin etkilendiği görülmüştür. Grotowski'nin bu yaklaşımı hala konuşulan ve amatör-profesyonel gruplarca kullanılan yöntemler arasındadır.

3.2.11 Ariane Mnouchkine ve Theatre du Soleil (Güneş Tiyatrosu)

Ariane Mnouchkine, ünlü bir film yapımcısı olan Rusya doğumlu olup 1925 devrimi sonrası Rusya'yı terk etmek zorunda kalan bir babanın ve oyuncu bir annenin çocuğu olarak 3 Mart 1939 yılında Fransa'da doğmuştur. 1959 ile 1962 yılları arasında Oxford ve Sorbonne Üniversitelerinde psikoloji eğitimi aldı. Tiyatro çalışmalarına ilk amatör olarak 1959 yılında Oxford Üniversitesi'ne iken başladığı bilinmektedir. 1961 yılında Sorbonne Üniversitesi'nde iken katıldığı tiyatro

topluluğu ile Cengiz Han oyununda çalışmıştır. Daha sonrasında 1962 ve 1963 yıllarında Uzak Doğu ülkeleri ile Latin Amerika ülkelerine seyahat etmiş, yine aynı yıllarda Jacques Lecog eğitimi almıştır. O yıllarda yaygın olarak tiyatronun günlük hayatta bir tüketim nesnesi haline geldiğine inanılmaktadır. Gündelik ve popüler beğenilere karşılık veren bir tüketim nesnesi konumunda olduğu düşüncesi ağırlıktadır. Tüm bu düşüncelerle birlikte ve yaptığı gezilerin, gözlemlerin etkisinde Mnouchkine, 1964 yılında Fransa'ya dönüşüyle birlikte üniversitede beraber tiyatro yaptığı arkadaşlarıyla “Güneş Tiyatrosu” anlamına gelen Theatre du Soleil’i kurmuştur. Amatör ve profesyonellerin karışık bir biçimde içinde bulunduğu tiyatronun iş yapısında tüm sorumluluklar kolektif olarak paylaşarak ortak bir yapı oluşturduğu bilinmektedir. Bir nevi komün sistemi de oluşturulduğu söylenebilmektedir. Grup, herhangi bir devlet desteği almadan 9 üye tarafından kişi başı verilen 900 frank para ile kurulmuş olup, tiyatro kurulduktan sonra herkes eşit bir şekilde aynı maaşı almıştır. Yine bu tiyatronun 1968 öğrenci hareketinin bir ürünü olduğu söylenmektedir.

Mnouchkine’in yapmış olduğu Uzak Doğu gezileri, -o dönem Türkiye ve İran gezisi de yaptığı aktarılır- onu son derece etkilediği ve Theatre du Soleil’in oluşmasında felsefi manada zemin hazırlayan etkenler arasında sayılmaktadır. Bununla birlikte yine o dönem Mnouchkine tarafından tiyatronun seyirciyi harekete geçirme ve öğretme gibi bir misyonu olduğuna fakat bu misyonun yitirildiğine inanılmaktadır. Bu düşünceden hareketle ortaya Theatre du Soleil çıktığı bilinmektedir.

Theatre du Soleil üyeleri Mnouchkine önderliğinde Fransa’nın bazı kırsal kesimlerine giderek Stanislavski eksenli bir metod ile karaktere yaklaşım biçimini deneyimlemişlerdir. Grup seyirci karşısına ilk 1964 yılında Paris’te Theatre Mouffetard’da Maxim Gorki’nin “Küçük Burjuvalar” oyunu ile çıkmıştır. (Bkz. Görsel 3.16)



Görsel 3.16 Theatre du Soleil, Küçük Burjuvalar, 1964

Theatre du Soleil, o dönemki yerli oyunlarla birlikte 1967 yılında Arnol Wesker “Mutfak” oyunu, 1968 yılında da Shakespeare’in “Bir Yaz Gecesi Rüyası” oyununu da sahnelediği bilinmektedir. Ekibin uyumlu grup çalışması, en çok “Mutfak” oyununda hissedilmiştir. Ayrıca Mnouchkine’in Lecog’tan edindiği bilgiler ile ortaya koyduğu deneysel ve fiziksel aktivitelerin o yıllarda grubun bir form oluşturmaya yardımcı olduğu düşünülmektedir. Shakespeare sahnelemesi sonrası 1969 yılında kendi metinlerini kendileri yazmak isteyen grup üyeleri, “Les Clown” (Görsel 3.17) ismi ile komik öğeler içeren Clown maskaları kullanarak doğaçlama kolajından oluşan bir oyun ile seyirci karşısına çıkmışlardır. Yine bu oyunları ile de büyük bir başarıya imza atmışlardır. O dönemin çok konuşulan ve beğenilen oyunları arasına girdiği bilinmektedir. Bu oyundan elde ettikleri başarı ile sonraki sezonlarda üç önemli oyun daha imza atmışlardır. Bu oyunlardan ilki “1789”, ikincisi “1793” ve üçüncüsü ise “L’age d’or” oyunudur. Üçüncü oyunları o dönemin Fransa’sında “en önemli yenilikçi oyun” olarak kabul edilmiştir. İlk iki oyunları ise Fransız Devrimini ve sonrasında yaşananları konu aldığı bilinmektedir. 1981 yılına kadar kendi metinlerini oluşturan grup, sonradan yine Mnouchkine yönetiminde Shakespeare oyunları sahnelemeye başlar. Yaptıkları oyunları dönemlere ayırmak gerekirse 1981 ile 1984 yılları arasında Shakespeare Oyunları,

1985 ile 1990 yılları arası Helen Cixous ile ilk çalışma dönemi, 1990 ile 1993 yılları arasında Atreuslar Projesi, 1994 ile 2000 yılları arasında Helen Cixous ile ikinci çalışma dönemi, 1997 yılından sonra ise kolektif çalışmalara geri döndüğü bilinmektedir.



Görsel 3.17 Theatre du Soleil, “Les Clown” 1969

Theatre du Soleil 1981 yılına kadar siyasi ve ideolojik önermeleri ile öne çıkan oyunlardan yerini bu tarihten sonra estetik yönüyle öne çıkan oyunlara bırakmıştır. Bu tarihte ilk II. Richard oyunu ile başlayan yeni bir döneme geçmiştir. (Bkz. Görsel 3.18) Fakat II. Richard’ı olduğu gibi değil farklı bir dramaturgi çalışması ile sahneye koyduğu bilinmektedir. II. Richard’ı farklı kültürlerde var olan göstergeleri kullanarak sahneye koymuştur. Oyun başlangıcında oldukça stilize bir tavırla şiirsel dil kullanıldığı bilinmektedir. Doğalcılıktan uzak, grotesk öğeler öne çıkmıştır. Kostümlerde doğu-batı sentezi bir plastik seçilmiştir. Genelde doğaçlamalardan faydalanılırken, sahne geçişlerinde özellikle Brecht’in yabancılaştırmasına referansla doğallıktan uzak bir tavrın olduğu bilinmektedir.

Shakespeare sahnelemelerinde onu çağdaşları gibi oyun dilini kendi dilleri gibi almak yerine Shakespeare’in aslında Elizabeth İngiltere’sinde yaşarken aynı anda Hindistan’a da söz söyleyen, oradan Amerika’ya da uzanan evrensel bir yazar

olduğunu vurgulamak amaçlı oyunu metin içerisinde geçenden çok farklı bir bakış açısıyla ele almaktadırlar. Yani Elizabeth dönemi İngiltere’inde giyilen kostüm yerine çok daha evrensel plastik ve kodlarla oyunları sahnelemektedirler. Oyunlarda Peter Brook’un “Boş Alan” kuramına gönderme yaparlar ve sahne açık bir gösterim alanıdır. Oyun içerisinde var olan canlı müzisyenler vurmalı çalgılarla oyun içerisindeki var olan ritmi belirginleştirirler. Oyunda bazı önemli noktalarda “gong” sesi vurarak oyundaki dramatik etkiyi artırmak hedeflenmiştir. Müzik oyun içerisinde daha çok oyuncuların, hedef, niyet ve oyunun alt metnini seyirciye daha iyi aktarabilmek adına yan anlatım aracı olarak kullanılmıştır. Oyun temposunun bir ritüel yavaşlığında olmasına rağmen oyunda sürekli çalan davullar eşliğinde ritmik replikler ve akrobatik devinimlerle bir panik, gerilim üretilmektedir. Yine bunlarda Kabuki, Kathakali tiyatrosunun öğelerini anımsatmaktadır. Yine Hindistan’ın meşhur kumaşlarını anımsatan altın, gümüş renkte olan ipek perdeler yine altın rengine boyanmış duvara asılmaktadır. Asılan altın rengi kumaşlar güneş ve ayı temsilen konuşlandırılmıştır. Oyundaki gençler Grotesk makyajını andıran yüzleri beyaz makyajla yaşlılar ise Japon “NO” tiyatrosunun masklarını andıran masklarla oynamaktadır.



Görsel 3.18 II.Richard Oyunu, 1981

1982 yılında “Beğendiğiniz gibi”(Size nasıl geliyorsa), 1984 yılında “IV. Henry”, “12. Gece”, “Aşkın Gayreti Güme Gitti” gibi oyunlarla devam etmektedir. IV. Henry oyununda kurulu oyun atmosferinde batılı referansların önemli ölçüde yok olurken doğu kodlarının ön plana çıktığı bilinmektedir. 12. Gece oyununda da batılı unsurlar ile Hint Tiyatrosu unsurları aynı potada eritilerek İllirya, Hindistan gibi dekore edilmiştir. Burada yönetmen başka kültürlerden deneyimlediği izlenimlerini yeniden anlamlandırarak yaptığı oyunda yeniden üretim yaptığı görülmektedir.

1984 yılında Avignon ve Los Angeles ile birlikte Berlin Uluslararası Film Festivali’ni içeren bir turneye çıkmışlardır. 1985 yılına gelindiğinde Mnouchkine’in yolu Cezayir asıllı Fransız oyun yazarı, eleştirmen ve akademisyen olan Helen Cixous ile kesişmiştir. Bu tarihten itibaren 1985, 1986, 1987, 1988 yıllarında Helen Cixous’un yazdığı oyunlar sahnelenirken 1989 yılında Helen Cixous ile Mnouchkine “La Nuit Miraculeuse” adında bir televizyon programı yapmışlardır.

Ariane Mnouschkine ve Theatre du Soleil ekibi, varlık sürdürdüğü dönem içerisinde başta Fransız Tiyatrosu olmak üzere tiyatro sanatına ve düşüncesine birçok katkıda bulunmuşlardır. Bu yenilik ve katkıların başında tiyatro işletmeciliğine getirdikleri komün ve eşitlikçi sistem sayılabilmektedir. Gelir paylaşımındaki ve yönetimdeki eşitlikle birlikte, Mnouchkine Theatre du Soleil grubu üyelerine bireysel zaferler de yaşattığı bilinmektedir. Bu ekibin elde ettiği başarılar sadece Mnouchkine tarafından boyna takılan birer madalya değil tek tek grup üyeleri arasında paylaşılan herkesin elinin değdiği havada duran bir kupa şeklindeki başarılar olmuştur. Daha sonrasında Shakespeare eserlerinin başarısını doğu tiyatrosunun Kathakali ve Kabuki gibi örneklerinin teknikleriyle harmanlayarak farklı ve yeni yorumlarla, çok geniş bir seyirci kitlesine ulaştırmışlardır. Bir nevi seyirciye doğu-batı sentezi sunmuş ve iki kutbun estetik değerlerini tek yapımda buluşturmuştur. Commedia dell’arte’in sert, katı disiplinini Lecog pedagojisi ile birleştirip fiziksel öğelerin öne çıktığı bir bedensel tiyatro formunu yeni bir bakış açısı olarak tiyatroya kazandırmışlardır. Politik tiyatroya farklı bir soluk ve bakış açısı kazandırmışlardır. Genel olarak sahneledikleri metinlerde konularını Fransa tarihinden seçtikleri bilinmektedir. Tarih ile sosyolojiyi birleştirerek farklı bir metodoloji izlediği bilinen Annales Okulu’ndan hareketle farklı bir dramaturji anlayışı ortaya koymuşlardır. Başta Commedia dell’arte, opera, mim, claun, grotesk ve ortaçağ karnavalları gibi formları kullanarak yaptıkları ilk dönem gösterileri ile çok büyük sayıda seyirciye ulaşarak ilk başarılarını elde etmişlerdir.

Shakespeare oyunları sonrası Mnouchkine ve Cioxus'un tanışmaları da Theatre du Soleil ekibi için ikinci bir kırılma noktası oluşturmuştur. Mnouchkine'in Shakespeare oyunlarında Elizabeth Dönemi İngiltere'si metnini uzak doğu motifleriyle, teknikleriyle sahnelemesi Cioxus'un Mnouchkine ve Theatre du Soleil için dikkatini çeken en önemli unsurdur. Helen Cioxus ilk Prometheus'u yazar. Bunun diğer bir önemi Prometheus efsanesinin bir kadın tarafından tekrar kaleme alınmış olmasıdır. Mnouchkine ve Cioxus çalışmalarının şekillenen bir amacı vardı; o da güncel dünyanın problemlerini Theatre du Soleil'in oluşan formu, tavrı içerisinde seyirci ile buluşturabilmek olduğu bilinmektedir.

3.2.12 Eugenio Barba ve Tiyatro Antropolojisi

Eugenio Barba (29 Ekim 1936 - ...) Grotovski'nin kurmuş olduğu tiyatro laboratuvarında yetişmiş, çağdaş tiyatronun kuramcıları arasında anılan, Danimarka Odin Tiyatrosu'nun genel sanat yönetmeni olarak bilinen İtalya kökenli tiyatro insanıdır. Temel çalışma alanları, oyunculuk tekniği, seyirci oyuncu ilişkisi, tiyatroyu metinden bağımsızlaştıran bir yapı üzerinde çalışarak ardılarını etkilemiş bir tiyatro insanı olma özelliği taşımaktadır. 20. yüzyılın son çeyreğine gelindiğinde avangart hareketlerle çeşitli dönüşümler geçirdikten sonra 20. yüzyıla kadar metin odaklı ilerleyen tiyatro artık yönetmenin ön plana geçtiği bir tiyatro halini almaktadır. Grotovski'nin çalışmalarının tiyatroya sağladığı katkılar arasında bu da sayılabilmektedir. Tiyatro metinden bağımsızlaşarak daha özgürleşen, daha çok sanatsal üretimin yapılabildiği bir hal almaktadır. Grotowski başta Artaud gibi, Stanislavski gibi oyuncu üzerine, direkt metin yerine tiyatroya odaklanan yönetmenlerin yöntemleri ilgi görmektedir. Bu çalışmalar o dönem tiyatrodaki büyük bir ağırlık kazanarak tiyatronun alternatif bir alana yönelmesine sebep oldukları görülmektedir. Bugünün tiyatrosunda da olduğu gibi iki taraf bulunmaktadır. Bir yanda o dönemin egemen anlayışını, genel anlayışını benimseyen tiyatro yapımları, diğer yanda Grotovski gibi o dönemin alternatif tiyatrosu sayılabilecek tiyatro anlayışı bulunmaktadır. Eugenio Barba da o dönemin egemen anlayışı içerisinde olmak yerine hocası Grotovski'nin açmış olduğu yolda alternatif tiyatro izleğini takip ederek alternatif yoldan ilerleyen tiyatro insanları arasındadır.

Barba 1964 yılında Norveç Oslo'da, Grotovski'nin laboratuvarında aldığı eğitim sonrası kendisi gibi hiçbir kuruma kabul edilmeyen, konservatuvar sınavını kazanamayan öğrencilerle Grotowski'nin laboratuvarıyla paralellik gösteren Odin

Tiyatrosu’nu kurmuştur. Daha sonra bu tiyatroyu Danimarka Holstebro’ya taşımıştır. Ayrıca Odin Tiyatrosu taşındıktan sonra “Kuzeyin Tiyatro Laboratuvarı” olarak da anıldığı bilinmektedir. Tiyatronun taşındığı kent Holstebro Barba tarafından Danimarka’nın çok dışında ve uzakta olduğu için şehrin stresinden, keşmekeşinden uzak sanat adası olarak nitelendirdiği bilinmektedir.

Odin Tiyatrosu ya da diğer adıyla Kuzeyin Tiyatro Laboratuvarı ilk zamanlar beklenen ilgiyi görmemiştir. Fakat sonrasında 1979 yılında ISTA(Uluslararası Tiyatro Antropolojisi Okulu) adını alarak uluslararası işler yapmaya başlayınca daha tanınır hale gelmiştir. Buradaki “antropoloji” kelimesi gerçek manasında olduğu gibi insanın incelenmesi değil örgütlü bir gösterim halinde bulunan insanın incelenmesi manasında kullanılmıştır. Yani tiyatro yaparak örgütlü bir gösterim halinde bulunan insanı inceleyen bir yapının anlaşılması gerektiğini söylemiştir; Barba. (Candan, 2019, s.151)

Bu okulda incelenen tiyatroda gündelik beden hareketlerinin yerini alan gündelik olmayan beden hareketleridir. Tiyatro Antropolojisi Okulu’nun üzerinde durduğu en temel kavramlardan birisi “anlatım öncesi” kavramıdır. Bu kavram bağlamında dansçı ya da oyuncuya gündelik hayat içerisinde olan hareketlere karşı olan hareketlerin kullanımı ile ilgilidir. Bu okulun gerçekten ziyade daha çok teatral olanın peşinde bir yolculuk içerisinde olduğunu söylemek yanlış bir tanım olmamaktadır. Antropoloji bilimi ile tiyatro antropolojisi birbirinden farklı iki kavram olduğu unutulmamalıdır. Tiyatro antropolojisi, antropoloji biliminin daraltılmış, sınırlılık getirilmiş bir alt başlığı olarak değerlendirilebilmektedir. İnsanı sadece sahne üzerinde örgütlü olarak ortak hareket eden inceleme konusu olarak kabul etmektedir. Tiyatro antropolojisinin çalışma alanını ve tiyatro antropoloğunun çalışma konusu Barba ve Savarese’nin şu sözlerinden daha net bir biçimde anlaşılmaktadır.

Oyuncular sanatlarının somut temellerini nasıl kuracaklarını nereden bilir? Tiyatro antropologlarının yanıtlamaya çalıştığı soru budur. Tiyatro antropolojisi ne oyuncunun dilinin neleri kapsadığının bilimsel çözümleme gereksinimine bir yanıt verir, ne de tiyatro ile uğraşanların temel sorusu olan, kişi nasıl iyi bir oyuncu ya da dansçı olur, sorusuna...Tiyatro Antropolojisi, evrensel ilkelerden çok, kullanışlı öneriler arar. Bilim gibi alçakgönüllü değildir ama oyununun çalışmasına yararlı bilgileri bulup ortaya çıkarma konusunda karardır. Yasaları bulmaya çalışmaz, ama davranış kurallarını araştırır. ... En başta antropoloji, insan davranışının sadece sosyokültürel düzeyde değil, fizyolojik düzeyde de incelenmesi olarak anlaşıldı. O halde

tiyatro antropolojisi, insanın gösterim durumundaki sosyokültürel ve fizyolojik davranışının incelenmesidir” (Barba ve Savarese, 2017, s.12)

Tiyatro Antropolojisi daha çok beden ve hareket ile ilgilenmiştir. Candan’a göre (Candan, 2019, s.151)

Klasik Avrupa balesi ya da Doğu’nun geleneksel tiyatroları gibi çok özel bir disiplin gerektiren durumlarda eğitim, öncelikle genç yaştaki dansçı ya da oyuncuyu koşullanmış olduğu gündelik beden tekniğinin karşısına alıştırmakla başlar.

Oyuncu ya da dansçıya bu yeni tekniğin benimsetilmesi için üç temel kural üzerinden ilerlenmektedir. İlk kural dansçı ya da oyuncunun ağırlık merkezinin değiştirilmesi ile başlamaktadır. Modern dans ya da Japon Kabuki tiyatrosunda ağırlık merkezi aşağı doğru iken batılı bir balede ağırlık merkezi yukarı doğrudur. Uçuyormuşçasına sanatçıya bir form vermektedir. Modern Dans ya da Kabuki tiyatrosunda da aşağı yönlü olan ağırlık merkezi dansçı ya da oyuncuya güçlü bir form kazandırmaktadır. İlk kural olarak ağırlık merkezinin değiştirilerek normal yaşantıda alışılan dengenin bozulması oyuncuda uyanıklık, daha çok enerji ve daha yüksek odaklanma gibi sonuçlar açığa çıkarttığı düşünülmektedir. İkinci kural olarak hareketlerdeki karşıtlık ilkesi gözetilmektedir. Örneğin; ileri doğru hızlı ve sert bir yumruk atmak için önce kasların geriye doğru karşıt bir şekilde gerilmesinden yola çıkarak her hareketin kökeninde var olan enerjisini karşıtımdan alması ilkesi ortaya konmuştur. Dışarıdan alımlanan her hareketin bir karşıtı olarak içe dönük bir hareketi olduğu kabul edilmektedir. Üçüncü temel kural ise enerji kullanımıyla alakalı olan kuraldır. *“Dinamik hareketsizlik ilkesine göre sert ve yumuşak enerjiler, dışa dönük ve birikime dönük enerjiler arasında ayrım gözetilir.”* (Candan, 2019, s.151) Bu kurallar doğrultusunda farklı kültürlerden sanatçılarla Uluslararası Tiyatro Antropolojisi Okulu (ISTA) çalışmalar yürütmeyi misyon edinmiştir. Bazen katılımcıları ve konuları değişen uluslararası toplantılar, çalıştaylar organize edilmektedir. Bu organizasyonların ortak amacı seyircinin tiyatroya olan ilgisini artıracak, oyuncunun bedenini ve bilincini yönetebilecek yeni yöntemlerin keşfi ve tiyatroya pozitif anlamda katkı sağlayacak yenilikleri araştırmaktır.



Görsel 3.19 Odin Tiyatrosu Anabasis Oyunuyla Güney Amerika’da

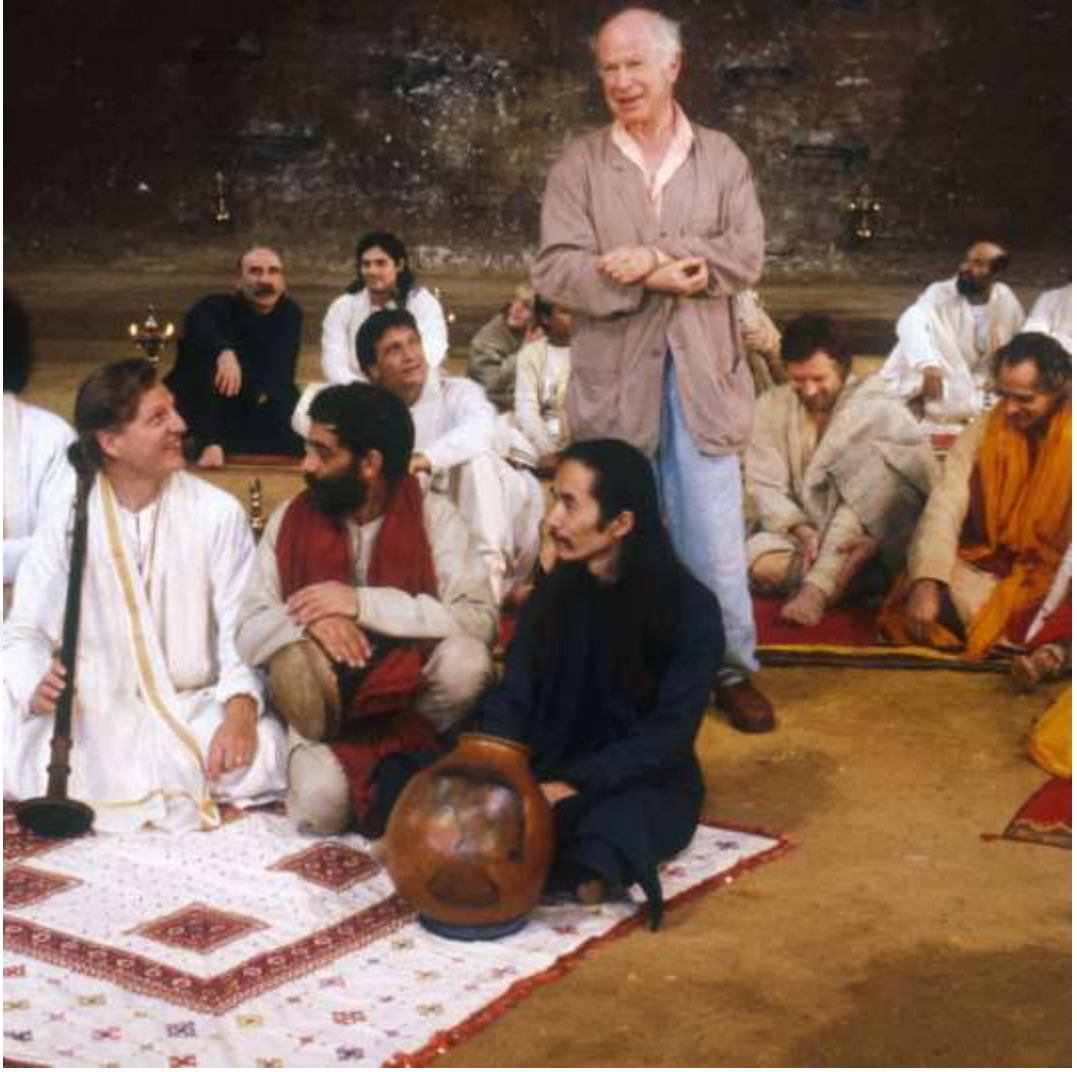
Barba’nın sokak oyunları farklı stüdyo oyunları farklı sahne tasarımları ile sahnelenmektedir. Sokak oyunlarında genel olarak sokak dokusu ile ters düşmeyen çoğu zaman bir tepe ya da küçük evlerin çevrelediği bir köy içinde geçtiği görülmektedir. Stüdyo oyunlarında ise oyuncuların sahnenin tamamını kullanabilmek adına daha modüler bir sahne tasarımı tercih edildiği görülmektedir. Kostüm olarak mitolojiden aktif olarak beslendikleri, grotesk kostüm ve masklar kullandıkları da bilinmektedir.

Barba’nın araştırmaları ve tiyatro antropolojisi disiplini gösterim araştırmalarında önemli bir odak olarak kabul edilmektedir. 1995 yılında yazdığı Paper Kanoe (Kağıttan Kano) ve Nicola Savarese ile birlikte yazdıkları Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü “Oyuncunun Gizli Sanatı” kitabı önemli iki çalışma olarak tezlerde ve üniversitelerin bölümlerinde kaynak kitap olarak kullanılmaktadır. Dünya üzerinde çeşitli üniversitelerde Barba’nın araştırmaları ders olarak okutulmaktadır. Bununla alakalı bölümlerin de açıldığı bilinmektedir. (Candan, 2019, s.152) Son zamanlarda Barba’nın ISTA toplantılarıyla farklı düşünceler ortaya koyuyor ve farklılıklar yaşıyor olsa da konferanslarına, atölye çalışmalarına Güney Amerika ve Avrupa’da devam ettiği bilinmektedir. Hem Danimarka Holstebro’daki Odin tiyatrosu merkezinde hem de turne halinde dünya çapında çalışmalarına devam etmektedir.

3.2.13 Peter Brook ve Boş Alan

Peter Brook (21 Mart 1925 - ...), Londra'da doğmuş olup tiyatroya ilk 1943 yılında Londra'da bulunan Torch Theatre'da yönetmeni olduğu Doktor Faustus oyunu ile başlamıştır. Daha sonra büyük kurumsal manada ilk işini 1962 yılında Kraliyet Tiyatrosu'nda (Royal Shakespeare Company'de) yapmıştır. 1971 yılında araştırmalar yaparak, kendi özgün tiyatrosunu oluşturabilmek adına Paris'te CIRT (Center for International Research Theatre) Uluslararası Tiyatro Araştırmaları Merkezi'ni kurmuştur.

Brook, kültürlerarası yaptığı çalışmalarla ve tiyatrodaki ortaya koyduğu yeni bakış açısıyla, özellikle 20. yüzyılın son çeyreğinde uluslararası çapta tanınan bir tiyatro insanı olmuştur. Uluslararası Tiyatro Araştırmaları Merkezi'nde deneysel olarak tiyatro ve oyunculuk teknikleri üzerine çalışmalar yapmıştır. Bu çalışmalar vesilesiyle evrensel bir anlatım dili üzerinde durarak tiyatronun kültürlerarası niteliğinin altını çizmiştir. Birçok farklı kültüre sahip farklı ülkelerden, -o ülkenin en iyi oyuncularını sayılan oyuncularla çalışmıştır. (Türkiye'den oyuncu olarak Tuncel Kurtiz ile de çalışmıştır (Bkz. Görsel 3.20)



Görsel 3.20 Peter Brook'un yönettiği Mahabarata, 1989.

Yine bu kurduğu merkezde dilin işlevini sorgulayan, törensellik gibi deneysel çalışmalar yapmıştır. Hem kuram hem de pratikte başarı yakalayan hem kuram hem de uygulama alanında tiyatroya büyük atkı sağlamış yönetmen olarak anılmaktadır. Robert Wilson'un arayışta olduğu yeni evrensel dil inşası çabası Peter Brook'ta da vardır. Ayrıca sağır ve dilsizlerin okulunda, ruh hastalarının bulunduğu yerlerde ve Afrika ve Avusturalya'da batılı uygarlıklarla hiç tanışmamış yerli kabilelerin olduğu yerlerde yapmış oldukları tiyatro çalışmaları da Robert Wilson ile paralellik taşımaktadır. CIRT'da yaptığı çalışmalardan netice ile 1985'te Avignon Tiyatro Festivali'nde sahneye koyduğu Mahabarata'sı yaptığı tüm deneylerin, çalışmaların ve ortaya attığı tiyatro düşüncesinin özeti olarak görülmektedir. Hint destanından yola çıkılarak hazırlanan oyunda uluslararası bir oyuncu kadrosuna sahip olarak sahnelenmiş ve dört yıl dünya turnesi yapmıştır. En son 1989 yılında altı saatlik bir

mini televizyon dizisi haline getirilerek üç dvd halinde satışa sunulmuştur. Bu Mahabarata'da Shakuni rolünü ise Türkiye'den Tuncel Kurtiz oynamıştır.

Peter Brook tiyatro yolculuğuna bazı sorularla çıkmış ve bu sorulara yanıt ararken kendi tiyatro düşüncesini oluşturmuştur. Bu sorular kendi kaleminden;

Neden Tiyatro? Ne için? Eski bir anıt ya da tuhaf bir görenek gibi yaşayan tarihe aykırı bir şey, yaş haddinden emekliye ayrılmış bir garabet mi o? Niçin alkışlıyoruz? Neyi alkışlıyoruz? Sahne gerçek bir mekân mı hayatımızda? Ne gibi bir işlevi olabilir? Neye hizmet edebilir? Neyi bulgulayabilir?" (Brook, 1990, s.49)

şeklinde sıralanabilir. Ve yine Brook'a göre "Tiyatroya ne gerek var?" sorusunun yanıtı bulunmalıdır. (Brook, 1990, s.76) Tüm bu sorulara karşı bulduğu cevaplar Brook'un tiyatrosunun temelini oluşturan kilometre taşları olmuştur.

Daha önce Moskova Sanat Tiyatrosu'nda da yaşanan iki farklı görüş bulunmaktadır. Örneğin Stanislavski dördüncü duvarı tiyatrodaki önemli bir unsur olarak görürken, öğrencisi olan Meyerhold ise seyirci oyuncu arasındaki bu ayrımın kalkması gerekliliğini savunmaktadır. Tiyatrodaki dördüncü duvarın Andre Antoine'den beri konuşulmasının ardından zaman zaman ortaya atılan bir farklı görüş de Brook'tan gelmiştir. Peter Brook'a göre hayati bir ihtiyaç olan tiyatro seyirciyi de içine alan bütüncül bir eylem olarak var olmalıdır. Sahne ve yaşam arasında herhangi bir ayrım olmamalıdır. İşlevsel olarak bu tanımla ve hedefle birlikte tiyatro hem oyuncu hem de seyirci gerçek bir gereksinim haline gelebilmektedir. Bu düşünceden dolayı da seyirci bağlamında tiyatronun bir dördüncü duvara ihtiyacının olmadığını düşünmektedir.

Yeni evrensel bir dil inşası niyetinin Robert Wilson ile olan paralelliği daha önce aktarılmıştır. Robert Wilson ile olan bu paralel düşüncesinin yanı sıra Özüaydın'a göre (2006, s.124) Artaud, Appia ve Grotowski'den de etkilenmiştir. Peter Brook bu görüşe göre Artaud'un tiyatro düşüncesinden etkilenerek onun ardılı olarak kabul edilebilecek bir tiyatroyu idealize etmiştir.

"Brook, Artaud etkisiyle, görünmez görünür kılmayı, şiirsel ve aşkın durumu; haykırımlar, şok efektleri, ritüelistik kostümler ve masklar kullanarak oluşturmayı hedeflemiştir. Appia etkisiyle de ışık değişimleriyle duygu oluşturmayı hedeflemiştir." (Özüaydın, 2006, s.124).

Devamında Grotowski'den etkileşimle evrensel bir dil oluşturmak için bedensel hareketleri öne çıkardığı aktarılmaktadır. Fakat bu bağlamda sadece Grotovski değil çağdaşı olan Robert Wilson ile de büyük paralellik gösterdiği söylenebilmektedir. Yalnız "boş alan" düşüncesi bağlamında ve sahnedeki dekor

anlayışı, dekorun işlevi hakkında izlediği yol bağlamında sadece Grotowski etkisi denilebilmektedir. Bu durumu Özüaydın'da böyle ifade etmektedir. Oyunculukta ifadenin sadece salt gerekli olana indirgemesi, Yoksul Tiyatro'da Grotowski'nin belirtmiş olduğu "Via Negative" yaklaşımının devamı olarak kabul edilmektedir. Brook'a göre oyundaki dekor ve aksesuar bağlamında olabildiğince sadelik içinde olması temel kural olmalıdır.

..diyelim bir oyun hazırlıyoruz. Ve dekor hakkında düşünmeye başlıyoruz. Bu basit ve temel soru uygulamayla ilgili bir sorudur. 'İyi mi? Değil mi?' İşe yarıyor mu? Eğer başlangıç noktası olarak boş uzamı alırsanız, tek soru verimlilik sorunudur. Boş uzam yetersiz mi? Eğer yanıt evet ise, o zaman olmazsa olmaz öğelerin neler olduğu düşünölmeye başlanır. Ayakkabıcının zanaatının temeli ayağa vurmayan bir ayakkabı yapmaktır; tiyatro sanatının temeli de çok somut öğelerle, seyirciyle birlikte işleyen bir ilişki üretmektir."(Brook, 2004, s.55)

Shakespeare, Peter Brook'a farklı bir ilham kaynağı olmuştur. Ona göre Shakespeare, hem Brecht'i hem de Beckett'i barındıran bir tiyatro yazarıdır. Fakat Shakespeare her ikisini de geçmiştir. (Brook, 1990, s.109) Bu bağlamda Brook, çağının ötesine geçmeye çalışan, yapılmamışı yapmaya, denenmemişi deneye çalışan bir tiyatro insanı olmuştur. Örneğin batıda doğmuş, batıda yetişmiş, eğitimini batıda almış bir tiyatro insanı olarak doğudan da beslenmiştir. 2001 yılında yönettiği Hamlet oyununda oyuncuların kostümleri ve sahne tasarımı doğudan esintiler taşımaktadır. (Bkz. Görsel 3.21) Hint Destanı olan ve Sanskrit Dilinde olan, 100.000 dize ve 18 ciltten oluşan epik anlatı olan Mahabharata'yı evrensel bir dile dönüştürmesi de bu duruma örnektir. Yine oyuncularını farklı kültürlerden ve ölkelerden seçmesi de beynelmilel düşüncesine örnektir. Ayrıca oyuncularına Hint Katakali eğitimi aldırılmıştır. Buradaki amaç oyuncularına farklı bir esneklik kazandırmak ve onlara çeşitlilik kazandırmaktır. Bu eğitimden sonra da o eğitime istinaden bir koşullanma içine girmemelerini istediği aktarılmaktadır. (Candan, 2019, s.157)



Görsel 3.21 Peter Brook’un Yönettiği Hamlet Oyunu, 2001.

Peter Brook’a uluslararası ilk tanınırlığı, başarıyı getiren, Mahabarata’ya Hindistan’daki eleştirmenlerden büyük tepkiler de gelmiştir. Brook’u kültür korsanlığıyla da suçlamışlardır. Brook, hedeflediği idea doğrultusunda çalışmalarını devam ettirerek ve düşüncelerini kuramlaştırarak kendi özgün yaklaşımını ortaya koymuştur. Bu yaklaşımını da “boş alan” ismini verdiği sonraki baskısında “boş mekan” olarak da çevrilen kitabında aktarmıştır.

Boş alan ismi Brook’un Grotowski ile paralellik taşıyan sahne anlayışını aktarırken şu tanımından ileri gelmektedir; “Herhangi boş bir alanı alıp işte bir sahnedir diyebilirim. Bir adam bu boş alanın ortasından yürür geçer, biri de onu gözleriyle izler; işte bir tiyatro ediminin oluşması için gereken şey bu kadardır.” (Brook, 1990, s.7) Brook’un tiyatrosu için boş alan, bir oyuncu bir de seyirci yeterli gelmektedir. Görsel 3.21’ye bakıldığında sahne anlayışı, dekor-kostüm anlayışı daha net şekilde anlaşılabilir. Shakespeare’in Hamlet’ini Elizabeth dönemi İngiltere’si kıyafetleri olmadan -üstelik kendisi de Londra’da doğmuş olduğundan o dönemin dramaturjisini en iyi bilecek kişilerden olmasına rağmen- daha sade ve doğu esintisi sunan kostümlerle yalınlık içerisinde sahnelemesi bu duruma örnek

olarak gösterilebilmektedir. Fazla dekor Brook’a göre seyircinin hayal gücünü sınırlandırmaktadır. Çünkü;

Boş bir uzamın içkin ve kaçınılmaz yönlerinden biri de dekor olmamasıdır. Bunun daha iyi olduğunu söylemek istemiyorum, çünkü bir yargıda bulunmuyorum, sadece açık olanı söylüyorum: Boş bir uzamda hiçbir dekor bulunamaz. Eğer dekor varsa uzam boş değildir ve izleyicinin aklı çoktan donatılmıştır. Çıplak bir alan bir öykü anlatamaz, dolayısıyla her bir izleyicinin düş gücü, dikkati ve düşünce süreci özgür ve sınırlandırılmamış olur. (Brook, 2004, s.26)

Sahne uzamını yönetmen dekorlarla değil, seyirci hayal gücü ile doldurmalıdır. Fazla dekor seyircinin hayal kurmasını engellemektedir. Yine bu düşüncesini kendi kaleminden doğrudan aktarmıştır.

Çehov, bir iç mekan veya dış mekan ayrıntılı bir biçimde tarif ettiğinde aslında söylemek istediği şudur; ‘Gerçek gibi görünmesini istiyorum.’ Ölümünden sonra, Cehov’un hiçbir zaman tanıyamadığı yeni bir tiyatro biçimi -açık sahne- ortaya çıktı. O zamandan bu yana pek çok prodüksiyon gösterdi ki, boş bir sahnede oyuncuların en aza indirgenmiş aksesuarlar ve mobilyalarla kurduğu üç boyutlu, sinemasal ilişki, Çehovyen anlamda çerçeve sahnenin tıklım tıklım fotoğraf gibi dekorlarından çok daha gerçek görünmektedir.” (Brook, 2004, s.47)

Bu sözleriyle de kendi dekor anlayışını tamamen özetlemiş olmaktadır.

Meyerhold’un teatralite ve ilkelite düşüncesi Peter Brook’ta da mevcuttur. Tiyatronun ilkel kökenine, teatral olana döndüğünde yeniden hayat bulacağını düşünmektedir.(Bkz. Görsel 3.17) Brook;

Yüzyıllardır tiyatronun eğilimi, oyuncuyu uzak bir köşeye, döşenmiş, çerçevelenmiş, aydınlatılmış, boyanmış, yükseltilmiş bir sahanlığın üzerine koymak olageldi -onun kutsallığına, sanatın kutsallığına, bilinmeyenleri inandırmak için. Ya da bunun gerisinde, acaba ışıklar çok parlak, rastlaşma çok yakın olursa bir şeylerin foyası meydana çıkar korkusu mu vardı? Biz bugün yapmacığın foyasını meydana çıkardık. Ama gereksindiğimiz şeyin kutsal tiyatro olduğunu yeniden bulguluyoruz. Öyleyse onu nerede aramalıyız? Bulutlarda mı? Yerde mi?” (Brook, 1990, s.81)

demiştir. Ve yine yıllar sonra yazdığı başka kitabında Brook;

...tiyatro, teatral olma yoluyla yeniden hayata dönecektir. Bu bizi başladığımız noktaya geri getirir. Tiyatro olanla tiyatro olmayan, gündelik yaşamla teatral yaşam arasında bir fark olabilmesi için, enerjinin yoğunlaştırılmasından ayrı düşünülmecek bir zaman sıkıştırılması gerekmektedir.” (Brook, 2004, s.30)

demiştir. Tiyatronun ilkel olanında, teatral, törensel olanında hayat olduğunun altını kalın hatlarla çizmiştir. Gerçekçi ya da yanılsamacı tiyatronun bir kandırmaca olduğunu düşünmektedir.



Görsel 3.22 Peter Brook'un Yönettiği Atinalı Timon Oyunu, 1974

Peter Brook sadece doğu geleneğinden olan söylenceleri, yazınları destanları değil, batı tiyatrosunun klasik metinlerini de kendi perspektifi doğrultusunda sahnelemiştir. Paris'te bulunan "Bouffes du Nord" tiyatrosundaki topluluğuyla 1974 yılında Shakespeare'in Atinalı Timon'u (Bkz. Görsel 3.22), 1975 yılında İK'ler adındaki Afrikalı bir kabilenin göç öyküsünü konu alan oyun, Kral Übü uyarlaması, 1979 yılında İranlı mutasavvıf ozan olan Attar'ın Kuşlar Kurultay'ı, 1981 yılında Çehov'un Vişne Bahçesi ve 1981 yılında Carmen Trajedisi'ni sahnelemiştir. Bu prodüksiyonların hepsinde evrensel bir çıkış noktasından yola çıkılmıştır. Örnek olarak Carmen'in dünyadaki operalar arasında en bilinir metin olduğundan dolayı tercih sebebi olduğu gösterilebilmektedir.

3.2.14 Robert Wilson ve Yeni Biçimselcilik

Robert Wilson (4 Ekim 1941) ABD'nin Teksas eyaletinde dünyaya gelmiş ve küçük yaşlarından itibaren tiyatro ile iç içe bir çocukluk geçirmiştir. 12 yaşından itibaren evlerinin garajında kendi yazmış olduğu oyunları sahnelediği bilinmektedir. Yine çocukluk yıllarında yazdığı bir sözsüz oyunla amatör tiyatro yarışmasına katılmıştır. Çocukluk yaşlarında ciddi kekemelik problemi yaşamıştır. Bu

probleminden 17 yaşında gördüğü psikiyatrik tedavi vesilesiyle kurtulmuştur. Bu kekemelik durumu onun tiyatrosunu da etkilemiştir. Gördüğü tedavi sonrası zihinsel engellilere bedensel anlatım dersleri vermeye başlamıştır. Bu alan onun çalışma alanları arasına yerleşmiştir. Wilson'un "Otistik Tiyatro"sunda çocukluk yaşlarında yaşadığı ileri derece kekemelik rahatsızlığının payının büyük olduğu düşünülmektedir.

Robert Wilson tiyatroda, scenograf, yönetmen birden fazla sıfatla çağdaş tiyatronun yenilikçi ve uluslararası tanınırlığa ve başarılarla imza atmış kişisi olarak anılmaktadır. Yeni biçimselcilik oluşumu ekseninde imge ve otistik tiyatronun mucidi olarak da anılmaktadır. 1968 yılında "Byrd Hoffman School of Byrds" adında deneysel performans topluluğunu kurmuştur. Bu okul ismini Wilson'un 17 yaşındayken şiddetli kekemeliğini tedavi eden doktorun adından aldığı bilinmektedir. Bu okulda engelli ve dezavantajlı öğrencilerle çeşitli çalışmalar yapmıştır. Wilson kurduğu bu oluşumun çalışma alanının odağında engelli bireylerin farklı algılama biçimleri vardır. Hem engelli hem de normal insanların aynı anda bilinçaltına etki edecek yeni bir anlatım dilinin inşası için çalışmalar gerçekleştirmiştir. Bu tiyatroyu da kendi tabiriyle Otistik tiyatro olarak nitelendirmiştir. Ayrıca İmge tiyatrosu olarak da anılmaktadır.



Görsel 3.23 Robert Wilson, Dr. Faustus Lights the Lights, Berlin Hebbel Theatre, 1991

Bu tiyatroda görsel ön plandadır. Sahne plastiği hikâyenin anlatımında ortak anlatım aracı olarak işlev görmektedir. Wilson'un oyunlarında göze çarpan iki

önemli özellik vardır. Bunlardan ilki biçimin ön planda olduğu bir sahneleme anlayışıdır. İkincisi ise oyunun ritmi, temposudur. Oyunlarda bazı sahneler bilinçli bir şekilde aşırı derece yavaşlatılır, çoğu sahnelerin günlük hayat temposunda olmadığı görülmektedir. Bazen temposu yavaşlatılmış sahneler yerine sıkça tekrar eden kelimelerle de karşılaşılmaktadır. Wilson’a göre her insan farklı düzeyde algıya sahiptir. Fakat ortak bir algı biçimi oluşturulmaya çalışıldığında insanlar iki farklı düzlemde görür ve işitir. Wilson bunu dış ekran ve iç ekran olarak iki kavrama indirgemıştır. Dış ekran dediği kavramda dış dünyada olan biten olaylar izlenmektedir. İç ekran dediği kavramda ise düşlerin etkisindedir. Örneğin görme ve işitme engelli olan kişilerin bir oyunu iç ekran düzleminde algılaması mümkündür. Buna karşılık Wilson’un esnek bir zaman aralığında yavaşlatılmış, ağırlaştırılmış hareketlerle sahnelediği bir yapıt her iki düzeyde algıyı çalıştırmaktadır. “*Normal algının ötesinde bir izlemenin, kişileri “trans” benzeri bir ruhsal duruma sokması söz konusudur.*” (Candan, 2019, s.179) Yani farklı bir anlatım dili seyircideki katartik etkiyi de farklılaştırmaktadır. Onlara farklı bir katartik etkiye bulunmaktadır. Yavaşlatılmış sahneler ya da birden fazla tekrar eden aynı kelimeler bazı kişilere sıkıcı gelebileceğinden oyun boyunca giriş ve çıkışlar serbesttir. Robert Wilson farklı algılama süreçleriyle ilgili yapmış olduğu çalışmaları uzun yıllar sürdürmüştür.



Görsel 3.24 Robert Wilson, Persephone Oyunu, İstanbul Tiyatro Festivali, Rumelihisarı, 1996.

Robert Wilson'un tiyatrosunun yer yer imge tiyatrosu olarak da anılmasının sebebi oyunlarında neredeyse rüya atmosferi barındıran ve seyirciye imgelerle çağrışım yapma eğilimine iten bir reji mantığı gütmesidir. Bauhaus okulunun izleğini takip eden ve ayrıca mimarlık eğitimi de bulunan Wilson, yaptığı sahne tasarımlarında da “uzam”ın önemini vurgulamıştır. Bu yenilikleri bağlamında da “yeni biçimselcilik” akımının önde gelen isimleri arasında anılmaktadır. Oyun metinleri parçalı bir formda seyirciye sunarken, oyun süreleri üç saat beş saat veya aralarla bir hafta süren oyunlar sahneleyerek seyircinin oyundaki imgeleri toplayarak onları istediği gibi yorumlayarak yeniden üretim yapmasını hedeflemektedir. Yaptığı oyunlarda seyirciye zihninde soru sordurarak yanıtını seyircinin kendisinin bulacağı oyunlar sahnelemektedir. Wilson'a göre sorduğu sorunun cevabını da kendisi verdiği zaman seyirciye gerek yoktur. O yüzden oyunlarında soru sordurmak hedefindedir.

Robert Wilson, Raymond ve Christopher adında iki evlat edinmiştir. Raymond sağır ve dilsiz, Christopher ise otistik engelli bir bireydir. Wilson, sağır ve dilsiz olan Raymond'un çıkarttığı sesleri oyuncularına taklit ettirerek beden kullanımıyla anlatım/algılama üzerine çalışmalar yapmıştır. Bu çalışmaların amacı engelli bireylerle normal bireylerin aynı anda anlayabildiği tek bir dil inşa ederek yeni bir anlatım biçimi oluşturmaktır. Otistik olan Christopher ile yaptığı çalışmalarda da Christopher'in konuşurken kullandığı sözcüklerin konuşmanın genel niyetine uymadığını tespit ederek, kullandığı kelimeleri müzik, ses ve görsel bir biçim alabilecek şekilde yeniden düzenlemiştir.

Christopher gündelik kullandığı kelimeleri bozarak kullanıyor, kelimeleri sürekli değiştirip ve birbirine karışarak moleküllere doğru dönüşüyor. Wilson bu dönüşümü kodlara bölerek yeniden tanımlamaktadır. Konuşurken de ağır ağır kurgulamaktadır. Bu sayede de görsel kurguları ortaya çıkarmaktadır. Bu noktanın Wilson'un yapımlarına doğrudan etkisi olduğunu ve bu yüzden yapımlarına mantıksal açıdan yaklaşmamak gerektiğini alımlamamız gerekmektedir. Christopher ve Raymond'ın dil ile kurdukları yaklaşımları ve bir sözcüğün anlamını öğrenmeden seslere/tınlara birer tepki gösterdiğimizi kanıtlar niteliğindedir. Bu yaklaşıma göre dilin bir özü ve evrensel bir boyutu vardır. (Doğrusoy, 2019, s.96)

Robert Wilson, dilin sadece iletişim aracı olarak değil , tınlara müzik bağlamında ön plana çıkarma fikrinden “Algı Farklılıkları Kuramı'nı” ortaya koymuştur.



Görsel 3.25 Robert Wilson, *Dr Faustus Lights the Lights* Oyunu, Berlin Hebbel Theatre, 1991

20. yüzyılın ikinci yarısının sanatına bakıldığında Black Mountain okulunda yankılanan Bauhaus öğretisi olan “Sanatta aslolan biçimdir.” mottosunun egemen bir şekilde hüküm sürdüğü görülmektedir. Postmodern koreografiden minimalist resime, müzikten rejiiye kadar tüm sanat disiplinlerinde biçim kaygısının ön planda olduğu görüldüğü bir yarım asır olma özelliği taşımaktadır. Bir yandan biçim kaygısı güden sanatçılar bir yandan da sanat disiplinleri arasındaki sınırları kaldırarak Wagner’den başlayan bir hareketle disiplinler arası işlerin üretildiği görülmektedir. Robert Wilson, Peter Sellars gibi yönetmenlerle benzerlik gösterirken onların arasından sıyrılıp 1960’ların sonlarından başlayarak besteci Philip Glass, dansçı Lucinda Childs ile birlikte kendi okulunu kurarak uluslararası üne ve multidisipliner yaklaşıma sahip bir sanat insanı olmuştur. (Candan, 2019, s.178)

Wilson, kendini tanınır hale getiren bu işleri sonrası 1980’li yıllardan sonra daha çok metne dayalı işler yapmıştır. Fakat her ne kadar metne dayalı oyunlar yapmış olsa da metne yaklaşımı dilin ses olanaklarına önceliği bağlamında olmuştur. Wilson’un yaptığı işlerin opera türüne olan meyili bu duruma örnek olarak verilebilir. 1984 yılında Heiner Müllerin de içinde bulunduğu çeşitli yazarlardan derleyerek Medea operasını sahnelemiştir. 1991 yılında Gertrude Stein’in “*Dr*

Faustus Lights the Lights” 1992 yılında da Mozart’ın “*Sihirli Flüt’ünü*” sahnelemiştir. 1960’lı yıllarda sanatsal enerjinin New York’ta olduğu aktarılırken 1990’lı yıllarda ise bu enerjinin Berlin’de olduğu söylenmektedir. 1990’lı yıllara gelindiğinde Wilson, en çok Berlin’de oyun sahnelemiştir. Shaubühne’de Shaubühne’nin usta oyuncularıyla kendi reji mantığında oyunlar sahnelemiştir. 1989 yılında sahneye koyduğu tek kişilik Orlondo oyunun başarısında Wilson ile beraber oyunun oyuncusu olan, Shaubühne oyunlarında en zor rollerdeki ustalığıyla ünlenmiş Jutta Lampe’nin de katkısı olduğu büyüktür. (Candan, 2019, s.183) 1980 Sanatta sınıflandırma için sıkça kullanılan “postmodern” kavramı çağdaş tiyatrodaki sıkça Robert Wilson’un sahnelediği bu oyunlar için de kullanılmıştır. Onun postmodern olarak anılmasına sebep olan modernist olarak kabul edilen Brecht’in politik düşünsel anlatım diline olan başkaldırısı değil, salt olarak kabul ettiği sanatsal eğilimi olan biçimselliğinin bir tezahürüdür. Wilson’un sahnede gösterdiği gerçeklik, sürrealistlerin efsunlu düşsel anlatım üslubuna yakındır. Fakat sürrealistlerle ters düşen yanı Wilson’un çıkış noktasıdır.

Oyunlarında varlık gösteren figürler, az konuşan insanlar, düş yarattığı gibi beliren tarihsel kişilikler, masal boyutlarında dev ya da minyatür nesneler, fasulye ağaçları, konuşan hayvanlardır. Bu bakımdan sanatçının yapısı Artaud’un tiyatrosuyla koşutluk içerisinde görülür. (Candan, 2019, s.184)

Belirtildiği gibi her ne kadar sürrealistlerle koşutluk içerisinde olduğu durumlar olsa da Wilson’u bu akım içerisinde olanlardan ayıran en temel özelliği Wilson’un çıkış noktası ve yeni bir anlatım dili inşası çabalarıdır. Wilson yapıtlarının postmodernite içerisinde zikredilmesinin bir nedeni de yaptığı seçkilerdir. Oyunlarını tüm insanlığa dair arketiplerden, imgelerden seçerek çeşitli kaynaklar ve çeşitli yazarlardan araştırarak oluşturmaktadır. Buna örnek olarak da Berlin’in 750. kuruluş yılına ithafen 1988 ‘de sahnelediği Orlondo oyununu Gılgamesh Destanı üzerine kurması gösterilmektedir.

Ayrıca Darwin, Poe, Fabre, Lichtenberg, Pessoa, Jahn gibi geniş bir yazarlar yelpazesinden kaynaklanması, bu yaklaşıma örnektir. Orman’da oyuncuların aynı anda iki dilde, İngilizce ve Almanca konuşarak oynamaları da kültürlerarası bağlamda varlık gösteren post-modern sanata ilişkin bir görünümdür.” (Candan, 2019, s.186)

Tüm bu nedenler bağlamında postmodernizmin önde gelen temsilcileri arasında anılmaktadır.

Robert Wilson’un bir diğer özelliği ise “zamanı dikey, uzamı yatay” olarak kullanmasıdır. Oyunlarında ışık, uzam oluşturmak üzere, seyircinin ne gördüğünü ve

nasıl gördüğünü bilmesi üzerine kullanılmaktadır. Ayrıca Wilson'un ışık tasarımı sahne üzerindeki, oyuncu, obje, aksesuar, işitsel ve görsel olmak üzere birçok bileşeni yönetmektedir. Toplumsal, politik olaylara değinmez, hikâyelerle karakter oluşturmakla ilgilenmemektedir. Temel niyeti seyircilerin bireysel olarak alımlayıp yorumlayabileceği birtakım kodları ortaya koymaktır. Wilson'un yapımlarında dil, sözcükler bir hikâye anlatmamaktadır. Ya da alışlagelmiş tiyatrolardaki diyalog yapısı Wilson'un işlerinde bulunmamaktadır. Kullanılan sözcükler fonetik yapısına göre bir müzikal yapıt gibi peyzaj edilmektedir. Diyalog asla alışlagelmiş tiyatrolarda olduğu oyunun merkezinde olan bir öge değildir. Wilson, sözcüklerin anlamından ziyade sözcüklerin fonetiğine göre oluşturduğu müziğin ve bedensel hareketlerin seyircide oluşturduğu imgenin ortaya çıkardığı bütünle ilgilenmektedir.

Robert Wilson, tasarımcı, yazar ve en önemlisi yönetmen olarak tiyatro kariyerinde yaptığı çalışmalarla uluslararası başarı elde etmiş bir tiyatro insanıdır. İşlerinde oyuncu, dekor, ışık, dil, kostüm, oyun süresi gibi bir tiyatrodaki bulunan tüm öğeleri kendinden önce gelen alışlagelmiş anlayışı yıkararak yeni bir tarif getirerek; tiyatrodaki çığır açmıştır. Oyunlarındaki ritüelistik hava tiyatronun kökenine, ilkel olana referans olurken, yaptığı sahnelemelerde kullandığı teknoloji uygulamalarıyla ya da plastik anlayışla seyirciye rüya atmosferini uyanık halde deneyimlemesini sağlamıştır. Wilson, Umberto Eco ile yaptığı bir röportajda kendisinin sanatçı olarak üretici olduğunu belirterek kendi işinin üretmek, seyircinin işinin ise yorumlamak olduğunu belirtmiştir. O yüzden Wilson, sanatsal olana, teatral olana önem vererek sanatsal üretimin peşinde olmuştur. Ve tiyatrosu tam manasıyla teknik tiyatrodur. (Birkiye, 2007, 224-229) Birçok disiplinden yararlanarak seyircinin görsel algısını harekete geçirmeye yönelik sahneleme anlayışı oluşturmuştur.

3.2.15 Augusto Boal ve Ezilenlerin Tiyatrosu

20. yüzyıl tiyatrosuna panoramik bir perspektiften bakıldığında tiyatro yönetmenlerinin ağırlık kazandığı bir tiyatro anlayışı ile seyircinin oyun içerisindeki konumu ve işlevi bağlamında birtakım denemelerin yapıldığı görülmektedir. Andre Antoine'dan başlayan tiyatrodaki dördüncü duvarın tartışmalarına Augusto Boal'in de yorumu olduğu gözlemlenmektedir. Augusto Boal'in (16 Mart 1931- 2 Mayıs 2009) tiyatro biçiminde seyircinin de aktif oyunun etkeni olduğu bir yapı ile karşılaşmaktadır. Brezilya'nın "Rio de Janeiro" doğan ve aynı şehirde yaşamını

yitiren Boal'in tiyatroya kattığı en büyük katkıların başında görülen “Ezilenlerin Tiyatrosu” kuramı, tiyatronun uluslararası birçok ülkede çalışma konusudur.

İlk olarak Brezilya’da Kimya bölümü okumuş olan Boal, 1952 yılında ABD Kolombiya Üniversitesi’nde dramatik sanatlar öğrenimi görmeye başlamıştır. Burada Stanislavski ve aktör stüdyo teknikleriyle tanışan Boal, 1956 yılında eğitimini tamamlayıp Brezilya’ya dönünce aktör stüdyo teknikleri ve Stanislavski üzerine deneysel çalışmalar yürütmüştür. 1959 Küba devrimi gerçekleşene kadar yaptığı tiyatro çalışmalarında özgün denemeler yapan Boal’in, Küba devrimi ile birlikte tiyatro düşüncesinde politik yanını daha çok sivrilterek ön plana çıkardığı gözlemlenmektedir. 1959 Küba Devrimi sonrası sosyalist halk hareketleri daha da çok güç kazanarak toplumsal bir dönüşüm yaşanmıştır. Bu yaşanan sosyo-kültürel ve politik gelişmeler sonrasında diğer sanatçılar, aydınlar gibi Boal de halk ile daha çok bütünleşen işlere yönelmiştir. Marksist bir dünya görüşüne sahip olan Boal daha çok politik bir sanat anlayışına yönelmiştir. 1960 ve 1965 yılları arasında Brezilya’nın köylerini dolaşarak daha çok toplumsal ve o dönemin güncel sorunlarını içeren oyunlar yapmıştır. 1965 yılında Brezilya’da yaşanan ABD destekli askeri darbe sonrasında sosyalist sanatçılar ve darbeye muhalif olan sanatçılar üzerinde baskılar artmıştır. Birçok sanatçı ülkeyi terk ederek başka ülkelere göç etmek zorunda bırakılmıştır. Boal’in Küba devrimi sonrası köyleri dolaşarak tiyatro yaptığı dönemde rastladığı “Ezilenlerin Pedagojisi” kuramının sahibi Paulo Freire bu duruma örnek olarak gösterilebilir. Askeri darbe sonrası ilk tutuklananlardan birisi Paulo Freire olmuştur. Ardından ülkeyi terk ederek göç etmek zorunda bırakılmıştır. Boal ise bu duruma bir dönem direnmeye çalışmıştır. Sou Paulo’ da bulunan Arena Tiyatrosu ile 1965-71 yılları arasında imge tiyatrosu, gazete tiyatrosu ve görünmez tiyatro gibi politik muhtevaya sahip, biçim olarak ortaçağdaki pazar yerlerinde ansızın kaçak yapılan tiyatrolara benzeyen gösteriler yapmışlardır. Tüm bu direniş 1971 yılında Boal’in tutuklanması ile son bulmuştur. Tutuklanarak, işkenceye maruz kalmıştır. Ardından serbest kalmasıyla birlikte ülkeyi terk ederek kaçması sağlanmıştır. Bu ülkeyi zorunlu terk ediş aslında bir taraftan Boal’in uluslararası tanınırlığını artıran işleri de başarmasına sebep olmuştur. Güney Amerika’da önce Arjantin ardından Peru’ya göç etmiştir. Peru’daki o yıllarda başlatılan okuma yazma seferberliği sürecinde tiyatronun pedagojik işlevde kullanılması ile alakalı çalışmalar yapabilme fırsatı bulmuştur. 1974 yılına gelindiğinde ise “Ezilenlerin Tiyatrosu”

kuramını yayınlamıştır. Bu kuramını Aristoteles'in poetikadaki "katarsis" kavramına olan karşıtlığıyla birlikte kendi poetikası olarak ilan etmiştir.

Augusto Boal'in 1974 yılında deklare ettiği kuramında iki temel unsur dikkat çekmektedir. Bu iki unsurdan birincisi seyircinin özgürleştirilmesi fikri ikincisi ise Brecht'in tiyatro düşüncesindeki yabancılaştırma kavramı ve Aristoteles'in poetikadaki "katarsis" kavramına olan karşı görüşüdür. Boal'e göre;

Aristoteles'in Poetikası baskının poetikasıdır. Dünya, bilinen kusursuz ya da kusursuz hale gelmek üzere olan dünyadır; bu dünyanın bütün değerleri, eyleme erkini kendileri yerine düşünüp eylemde bulunmaları için edilgen bir biçimde karakterlere devreden seyircilere empoze edilir. Böyle yaparak seyirciler kendilerini trajik hatalardan arındırırlar. Devrimci itkinin arındırılmasına yönelik bir katarsis oluşturulur. Dramatik eylem gerçek eylemin yerini alır. Brecht'in poetikası öncü aydının poetikasıdır; Dünya değişebilir olarak temsil edilir ve değişim tiyatronun kendisinde başlar; seyirciler eyleme erkini kendileri yerine düşünmeleri için karakterlere devretmez, ama kendileri yerine eylemde bulunmaları için karakterlere devretmeye devam eder. Deneyim bilinç düzeyinde açığa çıkar, genel olarak eylem düzeyinde değil. Dramatik eylem gerçek eyleme ışık tutar. Gösteri bir eylem hazırlığıdır. Ezilenlerin poetikası ise temelde özgürleşmenin poetikasıdır: Seyirciler eyleme erkini ne kendileri yerine düşünmeleri ne de eylemde bulunmaları için karakterlere devreder. Seyirci kendisini özgürleştirir; kendisi için düşünür ve eylemde bulunur! Tiyatro eylemdir! Belki de tiyatro kendi içinde devrimci değildir; ama hiç kuşku yok ki tiyatro bir devrim provasıdır!" (Boal, 2003, s.149)

Boal, Aristoteles'in katarsisini pasifize edilmiş edilgen seyircinin, gerçek olmayan idealize bir dünyada kendi hislerini sahne üzerindeki karaktere yüklemek zorunda bırakılan durum olarak tanımlamaktadır. Brecht'in tiyatro düşüncesini de öncü aydının poetikası olarak tanımlarken seyircinin eyleme erkini Aristocu drama anlayışındaki gibi karaktere devretmez fakat eylemi kendileri değil devam ettirmek için karaktere bırakmaktadırlar. Ama ezilenlerin poetikasında seyirci kendi düşünüp, kendisi eyleme geçmektedir. Seyirciyi edilgen bir biçimde izleyen durumundan aktif etken, oynayan bir oyuncuya dönüştürür. Aristoteles'in poetikası ve Augusto Boal'in Ezilenlerin poetikası arasındaki farklar yapılan araştırma kapsamında bir tablo olarak şu şekilde verilmiştir (Sezgin, 2014, s.394).

Tablo 3.2 Brecht ve Boal Karşılaştırması

Pedagojik Amaçlar	Estetik Amaçlar	Yöntem ve Formlar
Bertolt Brecht (1898-1956) Öğrenmenin diyalektik-materyalist düşünceden beslenmesi ve toplumsal değişime hizmet etmesi Lehrstück oyunlarında “oynayanlar” için düşünce alıştırmaları yoluyla öğrenme Büyük ve küçük pedagoji	Aristocu özdeşleşme anlayışının sorgulanması Tiyatronun bir sanat olarak estetik haz vermesi ve eğlendirmesi Oyuncu-seyirci ayrımı korunur, seyircinin aktifleşmesi ve izlediği oyuna eleştirel bakabilmesi Natüralizmin reddi, stilize bir gerçekçilik	Epik-diyalektik tiyatro: a. Yabancılaştırma b. Tarihselleştirme c. Gestus d. Eleştirel Dramaturji e. Eleştirel Oyunculuk f. Eklektik Sanat
Augusto Boal (1931-2009) Paulo Freire ve Ezilenlerin Pedagojisi ilkeleri Öğretmen-öğrenci ilişkisinin demokratikleşmesi Özgürleşme pratiği olarak eğitim-praksis Gerçekliği eleştirel müdahale Diyalog Diyalektik düşünce ve seyircinin etkinleşmesi	Oyuncu-seyirci ayrımının ortadan kaldırılmasıyla tiyatronun demokratikleşmesi ve köklere dönüşü Seyircinin, seyirci-oyuncuya dönüşerek etkinleşmesi Oyuncuların seyirci katılımını sağlamak adına moderatör olması	Ezilenlerin Tiyatrosu: a.Oyun ve Egzersizler b.Forum Tiyatro c.Görünmez Tiyatro d.Gazete Tiyatrosu e.İmge Tiyatrosu f.Arzu ve Gökkuşağı g.Yasama Tiyatrosu

Augusto Boal’ın Aristoteles’in poetikası ve Brecht’in düşüncesindeki karşıt olduğu görüşleri Özüaydın’a (2006, s.122) göre Boal’ın “Görünmez Tiyatro” adını verdiği tasarımın ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Bu görünmez tiyatro ise Boal’in kendi kaleminden aktarmasıyla şöyledir;

Görünmez tiyatro: Bir sahnenin tiyatro dışı bir ortamda seyirci olmayan insanların önünde sunulmasına dayanır. Mekan bir lokanta, bir yaya kaldırımı, bir market, bir tren, bir kuyruk, vs. olabilir. Sahneye tanıklık eden insanlar tesadüfen orada bulunanlardır. Gösteri sırasında, bu insanlarda bunun bir “gösteri” olduğuna ilişkin en ufak bir düşünce oluşmamalıdır, zira bu onları “seyirci” konumuna sokar. Görünmez tiyatro tam bir metne veya basit bir senaryoya sahip bir skecin detaylı bir şekilde hazırlanmasını gerektirir; ama oyuncuların seyircilerden gelen müdahaleleri oyunlarına ve eylemlerine katabilmeleri için sahnenin yeterince provasının yapılması gerekir. Ayrıca prova sırasında seyircilerden gelebilecek bütün olası müdahalelerin dahil edilmesi gerekir; bu olasılıklar bir çeşit çok seçenekli metin oluşturacaktır. Görünmez tiyatro halkın bir araya geldiği bir yer olarak seçilen bir mekanda ortaya çıkar. Etraftaki bütün insanlar buna katılır ve etkileri skeç bittikten sonra uzun süre devam eder. ... Burada her zaman için oyuncuların oyuncu olduklarını belli etmemeleri çok önemlidir! Bu tiyatro biçiminin görünmez özelliği buna dayanmaktadır. Ve seyircinin özgür bir şekilde ve tam olarak, sanki gerçek bir durumu yaşıyormuş gibi davranmasını sağlayacak olan da kesinlikle bu görünmezlik niteliğidir.” (Boal, 2003, s.136)



Görsel 3.26 Augusto Boal, Ezilenlerin Tiyatrosu Atölye Çalışması, New York Riverside Kilisesi, 13 Mayıs 2008

Boal'in tiyatro düşüncesi tamamen seyircinin oyun içerisine aktif katılımı, sanat-hayat kavramının ortadan kaldırılarak seyirci-sahne arasındaki ayrımın kalması üzerine inşa edilmiştir. Boal'e göre;

Seyirci kötü bir sözcüktür. Seyirci insandan daha eksik bir şeydir ve onu insanlaştırmak, eylem kapasitesini tümünden yeniden ona yüklemek gerekir. O da bir özne, genelde oyuncu olarak kabul edilen, ama aynı zamanda seyirci de olması gerekenlerle aynı düzlemde bir oyuncu olmalıdır. (Boal, 2003, s.148)

Augusto Boal'in tiyatro düşüncesinin tamamen tiyatronun eğitici, dönüştürücü özelliğinin kullanılarak seyirciyi aktif bir yapı içerisinde görmek isteyen bir anlayış olduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca özellikle Küba devrimi sonrası sivrilmeye başlayan, askeri darbe ile tamamen bir kılıç kalkan gibi elinde göstermek zorunda kaldığı politik tavrını da unutmamak gerekmektedir. Çünkü Boal'in tiyatrosunu oluşturan iki öğeden ilki seyircinin özgürleştirilmesi iken ikinci öğesi de Boal'in Marksist dünya görüşü içerisindeki politik yanıdır. Bu düşünce perspektifinde yaptığı tiyatro tasarımlarından üçü maddeler halinde sıralanmak istendiğinde ortaya şöyle bir tablo çıkmaktadır. Arasındaki benzerlikler, farklar ve hepsindeki ortak amaç bir tablo ile

daha anlaşılabilir. Yine bir tablo aracılığı ile daha kolay mukayese etme imkânına sahip olunabilir.

Tablo 3.3 Forum Tiyatro, Görünmez Tiyatro ve İmge Tiyatrosu

Forum Tiyatro	Görünmez Tiyatro	İmge Tiyatrosu
- Seyirciler eyleme doğrudan katılırlar ve oynarlar. - Önce çözümü zor toplumsal ya da politik bir öykü anlatılması istenir. - Doğaçlama ve prova yöntemiyle 10-15 dk. oynanır. - Oyun bitince katılımcıların aynı fikirde olup olmadığı sorulur. - Hayır diyenler olacaktır. - Oyun aynı şekilde tekrar oynanır ancak seyircilerden bir tanesi bir katılımcıyı çıkarıp onun yerine geçer ve kendisine en uygun biçimde eylemi yönlendirme hakkına sahiptir.	- Seyirciler oyuncuların vücutlarıyla oluşturulan imgeler aracılığıyla “konuşarak” sürece doğrudan katılırlar. - Herkesin ilgi duyduğu belli bir tema seçilir ve bunla ilgili “konuşulur” - Diğer katılımcıların vücutlarını heykel gibi yontar mevcut durumla ilgili - İmge Tiyatrosu'nda öncelikle seyirci-oyunculardan belirlenmiş tema üzerine bir imge göstermeleri istenir. - Diğer seyirci-oyuncular, bu imgeyi onaylamazsa ikinci bir imge gösterebilir. Bu şekilde, bütün katılımcıların ortaklaştığı bir imge elde edilene kadar çalışmaya devam edilir. Elde edilen bu imge, baskının bir temsiliyeti olan gerçek imgedir - Sonra seyirci-oyunculardan bu baskının yok olduğu bir ideal imge yaratmaları istenir. Bu noktada tekrar gerçek imgeye dönülür. Katılımcılardan gerçek imgeden ideal imgeye geçiş aşamasını gösteren bir olası geçişin imgesini yaratmaları beklenir -İmge Tiyatrosu'nda her seyirci-oyuncu, bir rolü oynuyormuş gibi davranmalı, kendi kişisel karakter özelliklerini asla sergilememelidir.	- Görünmez Tiyatro, genellikle kamusal alanda gerçekleştirilen, oyuncuların belirlenen bir konu üzerine bir fikir sunarak seyirci-oyuncuları da oyuna katılmaya kışkırttığı bir Ezilenlerin Tiyatrosu pratiğidir. - Seyirci-oyuncular, bir tiyatro eyleminin içinde olduklarını fark etmeksizin oyuna dahil edilir ve belirlenmiş konu üzerine düşünmeye ve eylemeye teşvik edilirler. - Forum Tiyatrosu'ndan farklı olarak Görünmez Tiyatro, seyirci-oyuncuların müdahaleleri ile değişen koşullara uygun dinamik bir metin gerektirir. - Ayrıca oyuncular, seyirci-oyuncuları inandırmak ve kurgusal kökeninden habersiz oldukları bir oyuna çekebilmek için rollerini yaşayarak oynamalıdır.

Augusto Boal'in tiyatro düşüncesi ve yaptığı tüm tasarımlar incelendiğinde içinde derin Freire izleri görülmektedir. Buna en çok gösterilen örnek, Freire'nin Ezilenlerin Pedagojisi'ni alarak “Ezilenlerin Tiyatrosu” olarak tiyatroya uyarlamasıdır. Freire'nin okuma-yazma bilmenin insanın düşünsel yönünü geliştirmesi tezi Boal'de tiyatro ile dönüştürülen seyirci aracılığı ile dünyayı yeniden dizayn edilebilir tezine dönüşmüştür. Daha sonra Freire'nin bahsettiği bankası eğitim anlayışı, Boal tarafından baskıcı tragedya anlayışına dönüştürülmüştür. Boal'e

göre(2003, s.27); “Tiyatro, var olanın basitçe sunumu değil, değişimdir; varlık değil, oluşturur.” Bu görüşüyle birlikte Özüaydın’a göre (Özüaydın, 2006, s.123) gerçekçi ve yanılsamacı tiyatro düşüncesine karşı çıkmıştır. Sanat gerçek hayatta var olanın birebir sahnede yeniden üretimi olmamalıdır. Sanat gerçek yaşama benzerse sanat-hayat arasındaki fark ortadan kalkacak ve sanatın etkisini yitireceğini düşünmektedir. Bu düşüncesi Boal’in kendi sözleriyle daha açıklık kazanmaktadır.

Sanat bilginin bir biçimidir. Bu nedenle sanatçı gerçekliği anlaşılır kılarak yorumlamakla mükelleftir. Ama kendisini gerçekliği yorumlamak yerine, onu yeniden üretmekle sınırlarsa, onu kavramakta veya kavranabilir kılmakta başarısız olacaktır. Ve gerçeklik ile sanat özdeş hale gelmeye başladıkça sanat daha az yararlı hale gelecektir. Benzerlik ölçütü, etkisizliğin ölçüsüdür.” (Boal, 2003, s.166)

Bu sözleriyle de gerçekçi ve yanılsamacı tiyatro estetiğine karşı olduğunu ifade etmiş olmaktadır. Boal’in tiyatroya başladığında Stanislavski etkisinde bir tiyatro ile yola çıktığı aktarılmıştır. Gerçekçi ve yanılsamacı bir estetik öne süren Stanislavski bilgisinden yola çıkarak Boal’in tiyatroya başlangıcından sonra bir dönüşüm yaşamış olduğu da söylenebilmektedir. Eğer özetlemek gerekirse Bülent Sezgin (2014, s.302) Boal’in tiyatro tarihine bakışını şu şekilde özetlemiştir.

Tablo 3.4 Augusto Boal’in Tarihine Bakışı Tablosu

Augusto Boal’in Tiyatro Tarihine Bakışı
Boal’e göre, tiyatronun kökeni olan ritüellerdir. (Seyirci ve oyuncu ayrımı muğlaktır ve tiyatro sanatı demokratik bir öze sahiptir.)
Boal’e göre, tiyatronun demokratik niteliğine yapılan 1.müdahale: Seyirci-oyuncu ayrımı yapılmasıdır.
Boal’e göre, tiyatronun demokratik niteliğine yapılan 2. müdahale: Başoyuncu (protagonist) ve koro ayrımı yapılmasıdır.
Boal’e göre, Aristoteles Poetika’da özdeşleşme estetiği ilkelerini ortaya koymuş (trajik kahraman, özdeşleşme, katarsis) ve tragedya-komedy şeklinde keskin bir türler ayrımı yapmıştır.
Boal’e göre, Rönesans döneminde burjuva tiyatrosunun gelişimi, Hegelci özne karakter ayrımı ile Aristo sisteminin güncellenmesiyle sağlanmıştır.
Boal’e göre, tiyatro sanatına yapılan 1.devrimci müdahale: Bertolt Brecht’in diyalektik-materyalist tiyatro düşüncesiyle olmuştur, Brecht’in nesne karakter, yabancılaştırma ve toplumsal eleştiri kavramları önemlidir, ancak seyirci-oyuncu ayrımı hala korunmaktadır.
Boal’e göre, tiyatro sanatına yapılan 2.devrimci müdahale: Seyirci-oyuncu ayrımının ortadan kaldırılmasıdır. Bu anlamda, Boal kendi müdahalesiyle tiyatronun demokratik özüne geri dönüş yaşadığını iddia eder.
Boal’in köklere geri dönüş için seyirci ve oyuncu arasındaki ilişkinin demokratikleşmesi gerekmektedir.

Boal ile ilgili verilen bu tabloya bakıldığında ilk göze çarpan Aristoteles'in Mimesis kavramına olan farklı yorumudur. Sanatı doğanın bir taklidi olarak gören Aristoteles'e karşı bu durumu, "Sanat; doğada var olan her şeyin yaratıcı ilkesini yeniden yaratır" şeklinde yorumladığı görülmektedir. Aristoteles'in mimesis kavramında doğada var olduğu gibi değil idealize bir biçimde taklit ettiğini belirterek bu durumu eleştirmekte olduğu görülmektedir.

3.2.16 Pina Bausch ve Dans Tiyatrosunun Doğuşu

Pina Bausch(27 Temmuz 1940 Solingen – 30 Haziran 2009) çocukluğunda başladığı bale eğitimleriyle birlikte deneyimlediği sahne tecrübesi onu cezbetmiş ve ömrünün sonuna kadar ya sahne üstünde ya da yöneten kısımda olarak bir şekilde sanat ile var olmuştur. Çocukluk yıllarında aldığı bale eğitiminin ardından dans eğitimi için 15 yaşına iken Essen'de Kurt Joss yönetimindeki Folkwang³ okuluna başlamıştır. O dönemler Folkwang'ın başında olan Kurt Joss, özgünlük ve üretkenliğin ön planda olduğu bir dans eğitimi ile öne çıkmaktadır. Pina Bausch, aldığı bu eğitimin ardından "Folkwang Ödülü" kazanmış ve bu ödül vesilesiyle Almanya'dan bulduğu burs ile New York'taki (Juliard School of Music) Juliard Müzik okulunda eğitimine, dans çalışmalarına devam etmiştir. O dönem Antony Tudor, Margret Craske, Pul Taylor, Alfred Corvino ve Jose Limon gibi isimlerin derslerine katılmıştır. Buradaki eğitimin ardından 1962 yılında tekrar Almanya'ya dönen Bausch, tekrar Kurt Joss yönetimindeki Folkwang'teki dans çalışmalarına devam etmiştir. New York'taki edindiği tecrübeleri, gördüğü farklılıkları kendi üretkenliğiyle birleştirerek yenilikçi çalışmalar yapmaya yönelmiştir. Bu yenilikçi perspektifle 1967 yılında "Fragmente"yi sahnelemiş fakat sanat çevrelerinden beklediği ilgiyi elde edememiş, okul düzeyinde bir başarı olarak konuşulmuştur. Ardından "Im Wind der Zeit" sahnelemiş Köln'de koreografi dalında ödül almış bu başarıyla 1969 yılında Folkwang'ın bale okulunun genel sanat yönetmeni olarak çalışmalarına devam etmiş, 1973 yılında da belediye bünyesinde bulunan (Wuppertaller Ballett) Wuppertal Balesi'nin başına geçme teklifini kabul ederek Folkwang'ten ayrılmıştır. Bu görevi kabul ettikten sonra kendi ideasındaki tiyatroyu oluşturabilmek için Wuppertal Balesi'nin adının (Wuppertaller Dans

³ Bugünkü adı Folkwang Sanat Üniversitesi

Theatre)“Wuppertal Dans Tiyatrosu” olarak değiştirmiştir. Bu adım sonrası tiyatro tarihinde 20. yuzyılın başlarında I.Dünya savaşı öncesi Isadora Duncan, Loie Fuller gibi isimlerin bireysel çıkışları ile başladığı varsayılan dans tiyatrosu kavram olarak ilk defa bir kurum adı olarak kullanılmıştır. Dehmen’e göre (2010, s.26)

Pina Bausch’un modern dans, gündelik fiziksel eylemler ve jestler, müzikal tiyatro, kabare ve revü türleri arasındaki ince ve belirsiz çizgide, “gerçekliğe ilişkin ‘küçücük’ zerreler” üzerine detaylı bir biçimde yoğunlaşarak, toplumsallaşmış beden ve kadın-erkek ilişkilerinin çok-katmanlı tarihi üzerine yaptığı arkeolojik kazılar aracılığıyla biçimlenen dans tiyatrosu estetiği, Wuppertal Dans Tiyatrosu’nun başına geçtiği 1973 yılından sonraki 8-10 yıl içinde aşama aşama olgunlaşır.

Gündelik fiziksel aktiviteleri müzikal tiyatro, modern dans, kabare ve revü biçimlerinin senteziyle, öz olarak da kadın erkek ilişkilerinin ve toplumsallaşmış bedenin kökeninin çok katmanlı olarak incelenmesiyle biçimlenen, olgunlaşan bir estetik olduğu ifade edilmektedir.

1975 yılında sahnelediği Igor Strawinski’nin “Le Sacre du Printemps” dans tiyatrosu kariyerindeki en büyük başarılarından birisi olarak kabul edilmektedir. Sahnelenmiş en sofistike dans tiyatrosu olarak anılmaktadır. 1976 yılında “Die Sieben Todsünden” oyununu sahnelemiştir. Bu oyunda şekillenen dans tiyatrosuna katkı sunmuştur. Ayrıca 2000’li yılların başlarında yine Pina Bausch tarafından bu oyun Berlin’de sahnelenmektedir. 1977 yılının gelindiğinde Dans Tiyatrosu Almanya’da ilgi gören ve seyirci kitlesi oluşmuş olan bir tiyatro haline gelmiştir. Dolayısıyla Pina Bausch sayesinde dans tiyatrosu yeniden tanımlanarak şekillendirilmiş ve bir forma kavuşturulduğu bilinmektedir.



Görsel 3.27 Pina Bausch Nefes Oyunu

Dans tiyatrosu, Candan'a göre(2019, s.171) I.Dünya savaşı öncesi Isadora Duncan, Loie Fuller gibi isimlerin bireysel çıkışları ile ortaya çıkmaya başlamıştır. Bir olgu olarak Dans Tiyatrosu kavramı Rudolf von Laban tarafından yaptığı dans gösterisini tanımlamak için kullandığı görüşü üzerinde durulmaktadır. Laban'ın hedefi dans içerisindeki bale koreografilerini özgürleştirerek yeni keşifler elde etmektir. Fakat yazılı kaynaklara göre Dans Tiyatrosu (Tanztheater) kavramı ilk defa Kurt Joss kullanmıştır. Yaşar'a göre (2017, s.39)

Kurt Jooss dans tiyatrosu düşüncesine şekil veren kişi oldu. İkinci dünya savaşından sonra 1947" den itibaren Volksbühne" de Jean Weidt tarafından, 1955'ten sonra da Folkwang-Schule" de dansçılar ve koreograflar tarafından ausdrückstanz icraa edildi. Batı Almanya" da seyirci önceleri çekingendir. Çünkü seyirci mesafeli olmaya alışkındı. Ancak zamanla uyum sağlamaya başladılar. Bu gelişme doğu Almanya" da DDR" den sonra sanat formu olarak benimsendi ve talep gördü.

Dans tiyatrosunu bir tiyatro ismi, kurum ismi olarak da ilk defa Pina Bausch tarafından kullanılmıştır. Fakat Pina Bausch'a kadar olan 70 yıllık süreçte öncülleri tarafından Pina Bausch'un dans tiyatrosuna zemin hazırlandığı da söylenebilmektedir. Dönüşüm geçiren seyirciden, seyir alışkanlıkların, sosyo-kültürel gelişmelere kadar 1970'lere gelindiğinde Bausch'un Dans tiyatrosu seyirciyi cezbeden bir tür haline gelmiştir. Yine Yaşar'a göre (2017, s.39) ;

1970 yılında Pina Bausch'ın „Nachnull“ performansı sahnedeki geleneksel hareket estetiğinin değiştiğini ve dansa farklı bir stilin ortaya çıktığını göstermiştir. İşte dansın aldığı bu yeni isim dans tiyatrosu olmuştur. Sonraları yavaş yavaş alman dans tiyatrosu dünya çapında etki yaratmaya başlamıştır. Özellikle Pina'nın yaptığı işler önceleri kötü eleştirildiyse de, daha sonra büyük beğeni toplamıştır.

Dans tiyatrosu kavramı tarih olarak 1900 ve 1930 arası oluşmaya başlamıştır. Bugün bile teknikleri modern dansa, balede ve tiyatrodaki kullanılan Laban o yıllarda farklı dans teknik önerileri geliştirmiştir. Geliştirdiği o teknikler de dans tiyatrosunun temel taşları içerisinde yer almıştır. Laban'ın dans tiyatrosu geleneksel bir düzlemde oluşmuş ve serbest hareketleri alana kazandırmıştır. Laban'a göre özgürlük sadece üstün bir iş çıkarmakla mümkün olmuştur. 20. yüzyılın ilk çeyreğindeki Nazi Almanyası'nda Hitler ve Propaganda bakanı Goebbels'in dansa, baleye verdikleri ciddi destek ve teşviklerin dans tiyatrosunun oluşumuna büyük katkıları olduğu bilinmektedir.

Dans Tiyatrosu kavramı içinde o dönem başka çalışmaların olduğu da bilinmektedir. Johann Kresnik ve Gerhard Bohner gibi isimler de o dönem çalışmalar yürütmektedir. Fakat Pina Bausch'u diğerlerinden ayıran ve adının dans tiyatrosuyla birlikte ilk anılan isim olmasına sebep olan şey kendi dans tiyatrosu üslubunu geliştiren tek isim olmasıdır. Hem dans tiyatrosu kavramının içerisini dolduran kişi olurken hem de bu tanımı kendi özelinde bir stil, üslup üreterek yine alana kazandırmıştır.

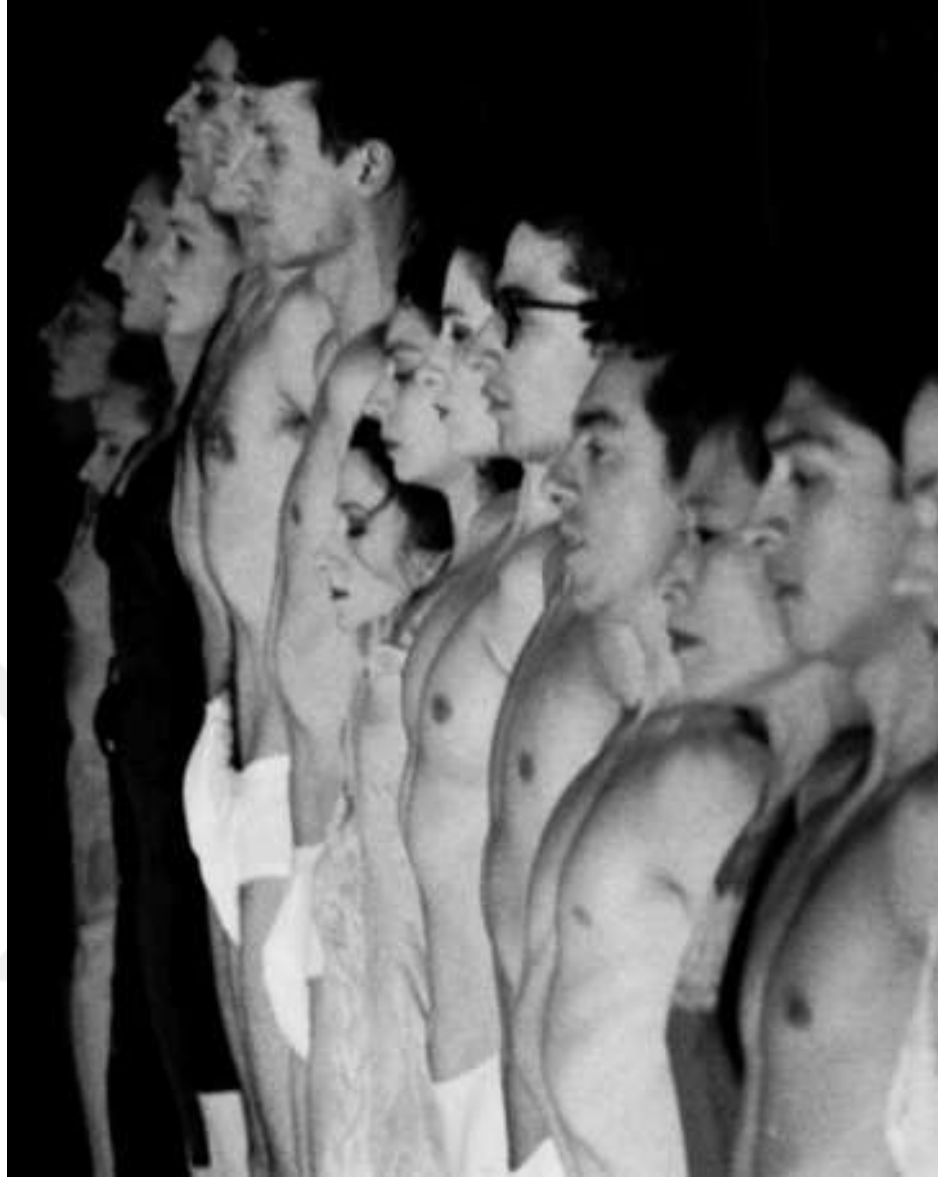
Pina Bausch'un kendine has üslubu, düşüncesi kalın hatları ile sıralabilmektedir. Bausch'un dans tiyatrosu denilince; ilk olarak yapımlarına ve müziğe yoğunlaşmaktan ziyade yönettiği oyunlarda vücut enerjisi üzerine çalışmıştır. Kendini dans içerisinde herkesten ayrı konumlandırmayı başarabilmiştir. Yaptığı çalışmalarda ekip içinde bütün hareketlerde duygu ve enerji yoğunudur. Onun dans tiyatrosu yüze vurmadan ziyade daha çok sebep arama üzerine kurulu olduğu görülmektedir. Oyunlarında yaşamın genel kuralları üzerine sorgulamalar yapmış ve bunu genel tema edinmiştir. Genel olarak çoğu oyunlarında cinsiyet çatışması, kadın-erkek üzerinde durmuştur. Bunlarla birlikte kadınları, aileyi, arkadaşlığı, doğada sıkça karşılaşılan problemler üzerine yoğunlaşmıştır. Var olan problemleri, doğayı sansüre uğratmadan, insanı da olduğu gibi doğal halinde aktarma yoluna gitmiştir. Bu durumda onun tiyatrosunda çıplaklığın ön planda olmasına sebep olmuştur. Oyuncuların çıplak, korumasız bir şekilde seyirciyle buluşmasını sağlamıştır.

Erkekler genelde üstsüz, kadınlar ise genelde transparan kıyafetlerle oynatılırdı. (Bkz. Görsel 3.27-3.28) Kadınların sahnede erkekler tarafından oyun metni bağlamında soyulduğu ya da kıyafetlerin kayması sonucu kadınların göğüslerinin açıldığı durumlar da yaşanmıştır. Fakat bu Bausch'un sahnede insanı olabildiğince doğal tasvir etmesinden kaynaklı bir durum olarak algılanmıştır. Bu çıplaklık şehvet uyandırıcı bir çıplaklık değildir. Örneğin; "Nur Du" oyununda kadın oyuncunun kıyafetleri oyunda makasla kesilir kıyafet yere düşmektedir. (Bkz. Görsel 3.28) Oyunun konusu bağlamında gelişen bu olay izleyicide şehvet değil aksine oyun metninin önermesiyle bağlantılı bir mesaj sunmakta olduğu bilinmektedir. İnsanların sahnede doğal görünümü bağlamında değerlendirildiğinde bu sahne üzerindeki çıplaklık döneminde Almanya'da eleştirmenler tarafından çok eleştirilmiştir. Sonuç olarak genel tabloya bakıldığında tüm oyunlarında tutarlı ve devamlı bir şekilde böyle bir çıplaklığın var olması bir dönem sonra Bausch'un dans tiyatrosunun karakteristik özelliği olarak kabul edilmiştir. Oyunlarında, ağlama, gülme, dans etme, şarkı söyleme, konuşma, susma kısaca birçok duygu ve eylem içtenlikle icra edilmeye çalışılmıştır. Bu sayede seyirci ile daha samimi ve sıkı bir iletişim kurmuş, bu nedenle de uluslararası bilinirliğe ulaşmış bir tiyatro olmuştur. Bu durumu Candan (2019, s.177) şöyle aktarmıştır; "*Kimi zaman tüm dansçılar seyirciye iyice yaklaşarak oturup birlikte müzik parçasını dinlerler. Seyirciyle kurulan bu dolaysız ilişki, sunuşun kapalılığını bozar, yabancılaşma sağlar.*" Pina Bausch'un dans tiyatrosundaki yaptığı bu uygulama yabancılaşma sağladığı gibi seyirci ile farklı bir bağ kurmasına sebep olduğunu söylemek hatalı bir söylem olmaz.

Bausch'un dans tiyatrosunda Candan'a göre (2019, s.177) dansçılar genellikle verilen rollerin dışına çıkarak sahne önüne gelerek "Bu akşam burada bizimle olmanız ne hoş" gibi sözler söyleyerek seyirci ile doğrudan iletişim kurardı.

...Karanfiller oyununda kadın giysisi içinde bir erkek dansçı bilinen klasik bale deyimlerini sıralayarak, "Ne görmek isterdiniz, bir 'sırçama' mı? Veya bir 'deroulement' mi? Bir 'pirhouette' mi? Diye sorar ve her sorunun ardından söylediği bale figürünü sergileyerek hepsini yapabildiğini ispatlardı. "Gördünüz işte, hepsini yapabiliyorum." derlerdi." (Candan, 2019, s.177)

Bunu söylemelerindeki diğer sebep ise dans tiyatrosu dansçılarının aslında bale de bildikleri göstermek veya bir nevi yeterlilikleri çeşitli söylentilere karşı ispatlamak nedenidir.



Görsel 3.28 Pina Bausch, Nur Du Oyunu, 1986, Wuppertal Dans Tiyatrosu, Wuppertal.

Pina Bausch'un tiyatroya yaptığı katkılar bugün ölçeğinden özetle sıralanacak olunursa ilk olarak dans tiyatrosunun çerçevesini kalın hatlarıyla çizmesinden başlanabilir. Sonrasında dans tiyatronun tam anlamıyla tanımını yaptıktan sonra bu tanımın içerisinde kendine has olan üslubunu geliştirmesi söylenebilmektedir. Etkilediği yönetmenler bağlamında katkıları olmuştur. Dansın tiyatro içerisindeki kullanımı bağlamında etkilediği yönetmenler olmuştur. Postdramatik kavramının konuşulduğu 21. yüzyılda postdramatik tiyatro içerisinde var olan dans göz önünde bulundurulduğunda dans tiyatrosu hem bir form olarak hem de unsurlarıyla çağdaş sahneler arasında varlığında sürdürmektedir. Bu durum da dans tiyatrosunun

öncü ve ana çerçevesini çizenlerden birisi olarak Bausch'un tiyatroya olan katkıları arasında görülebilmektedir.

3.2.17 Yeni Gerçeklik ve Thomas Ostermeier

“Yeni Gerçeklik” kavramı ilk kez İkinci Dünya savaşının sonlarından 1960’lı yıllara dek İtalya’da sinemada, o dönemin konvansiyonel sinemasına karşı duruşuyla bilinen Visconti, Rossellini ve Fellini gibi sinemacıların içinde bulunduğu akıma verilen bir isim olarak kullanılmıştır. Tiyatrodaki kullanımı ise 90’lı yılların sonu 2000’li yılların başında oluşan politik ve ekonomik gelişmelerle birlikte konuşulduğu görülmektedir. 2000’li yıllara gelindiğinde başta teknolojik olarak dünyada peş peşe yaşanan gelişmeler sonrası gelen yenilikler, değişimler, terör olayları, savaşlar, göç, mültecilik kavramının yükselişe geçmesi ‘milenyum’ insanının maruz kaldığı bu siyasi ve sosyal olaylar tiyatrodaki da yeni bir anlatım dilinin ortaya çıkmasına zemin oluşturduğu varsayılabilir. Tiyatroda İngiltere merkezli olarak ortaya çıkan bu yeni anlayışa “Yeni Gerçekçilik” denilmiştir.

“Bu doğrultuda Tony Kushner’ın Amerika’da Melekler-Birinci bölüm: Milenyum Yaklaşımları (Angels in America: Part one 1992), Robert Lepage’in Ota Nehri’nin Yedi Çayı (1996), Caryl Churchill’in Üstün Kız’ı (Top Girl, 1982) ve Ciddi Para’sı (Serious Money, 1987); Sovyetler’in ve Doğu Bloğu’nun çöküşü üzerine 1990’larda kaleme alınan David Edgar’ın Masanın Biçimi, Tarık Ali ve Howard Brenton’unun “Moskova Altını” (Moscow Gold) ve yine Caryl Churchill’in aynı temayı işleyen “Çılgın Orman” (Mad Forest, 1990) oyunları; Harold Pinter’in Dağ Lisanı (Mountain Language, 1988) ve “Küllerden Küllere” (Ashes to Ashes, 1996) oyunları, yine David Edgar’ın İmdat Çağrılarını isimli oyunu (1983), David Hare’nin “Gizli Eşime” (Secret Rapture, 1988), Trevor Griffiths’in Thatcher’in Çocukları (Thatcher’s Children, 1993) birçok yolla günün toplumsal gerçeklikleri ve problemleri ile yüzleşmişlerdir. Bununla beraber Almanya’daki postdramatik tiyatrocuları da etkileyecek olan Sarah Kane’in Blasted (1995) ve Ravenhill’in Alışveriş ve S...ş isimli (Shopping and Fucking) oyunları bu toplumsal içeriği farklı postdramatik stratejilerle tiyatro metnine dönüştürmüşlerdir.” (Yalçın, 2020, s.167)

“Yeni Gerçekçilik” adıyla ifade edilen bu yeni teatral düşüncenin veya sanatsal eğilimin

..postdramatik yaklaşımla kurduğu ilişkinin ayırt edici tarafı onun reel politikayla kurduğu ilişkinin doğrudanlığı ile ön plana çıkmaktadır. Onun dışında postdramatik rejimin birçok ortak özelliğini ortaya koyan üretimler söz konusudur. Mimetik ya da konvansiyonel gerçekçiliğin yasalarından uzaklaşıp sanatsal yaratıya (poiseis'e) odaklanan, (bu bağlamda buluşları ve yenilikleri en başa yazan), logosentrik geleneği reddedip différence'ı arayan, (bu doğrultuda geleneksel temaları, ikili karşıtlıkları ya da anlam dizgelerini dekonstrüksiyona uğratan), metin bağlamında ya da sahne ile ilgili göstergeleri çoklu düşünce boyutları oluşturacak şekilde yan yana dizen, popüler medya ve reklam imajlarının yüzeyselliğinden vazgeçmeyerek sanatsal derinliklerini oluşturan, birçok sanatsal, işitsel ve görsel medyayı iç içe geçiren ve reel politikla olan ilişkisini kendisiyle seyirciyi eşitleyen bir performatiflikle ortaya koyan pratikler postdramatik rejimin “gerçekçi” kanadını oluşturmuştur. (Yalçın, 2020, s.168)

Yeni Gerçekçilik adı verilen tiyatral düşünce ya da sanatsal eğilim yer yer postdramatik düşünce ile büyük benzerlikler taşımaktadır. Fakat aralarındaki en büyük farklılık yeni gerçekçiliğin günlük politika ile arasında olan doğrudan bağlantıdır. Bu bağlamda biçim bakımından büyük ortaklıklar bulunsa da öz bağlamında postdramatik olan ile yeni gerçekçi anlayış arasında büyük farklılıklar bulunmaktadır.

Tiyatroda ortaya çıkan “Yeni Gerçekçi” anlayışın Almanya'daki lokomotifleri Ostermeier, Falk Richter, Mayenburg, Anna Viebrock ve Sasha Waltz gibi isimler olarak görülmektedir. Aralarında dünya çapında en tanınır olanı Thomas Ostermeier'dir. Viebrock ile birlikte “Baraka” adını verdikleri tiyatrodaki yaptıklarıyla Berlin'de kendilerinden söz ettirerek burada elde ettiği başarılar sayesinde Almanya'nın en köklü tiyatro kurumlarından birisi olarak görülen Schaubühne'nin başına 32 yaşında genç bir genel sanat yönetmeni olarak geçmiştir.

Çağdaş tiyatronun yaptığı rejî uygulamalarıyla adından söz ettiren Ostermeier, kariyerine Sara Kane ve Mark Ravenhill oyunlarındaki başarılarıyla başlamıştır. Daha sonra Ibsen ve Shakespeare klasiklerini kendi üslubu ile sahneleyerek hem Berlin'de hem de dünyada oyunları ile temsiller vermektedir. Baraka'da tiyatro yaptığı dönemlerde Sara Kane ile çok yakın arkadaş olduğu bilinmektedir. O dönem Sara Kane'den İngiliz yazarları bırakması gerektiği, Ostermeier'den daha çok Alman ve çağdaş yazarların oyunlarını sahnelemesi gerektiği telkinini almıştır. Kendi yazarları ile daha güncel metinler ile daha çok söz söyleyebileceğini belirtmiştir. (Gündoğan, 2017, s. 16)

Thomas Ostermeier (1968-....) Almanya'da radikal derecede katolik düşünceye sahip ve sağ görüşlü bir ailede dünyaya gelmiştir. Ailesinin tam tersine

kendisi daha özgürlükçü, muhalif bir dünya görüşünü benimsemiştir. Oyunları incelendiğinde benimsediği dünya görüşünün yapmış olduğu oyunlara da direkt olarak yansıdığı gözlemlenebilir. Kendi dünya görüşünü Marksist olarak tanımlayan Ostermeier, bu görüşünü gerçekçi bir üslup ile yansıtmış ve dolayısıyla sık sık eleştirmenler tarafından politik tiyatro ile birlikte anılmaktadır.

Ostermeier'in 1990 yılında yönetmen Einar Schless'in yönettiği Faust projesinde oyunculuk yaparak tiyatroya başladığı bilinmektedir. Daha sonra 1992 yılında Berlin'de bulunan Ernst Busch Dramatik Sanatlar Akademisi'nde yönetmenlik eğitimi almıştır. Manfred Karge ile bu akademide tanışmıştır. 1993-1994 yıllarında Karge'nin yönetmen yardımcısı olarak görev almıştır. Bu yıllarda ayrıca Berliner Ensemble ve Weimar'da oyuncu olarak rol almıştır. 1996 yılında bu okuldan Faust/Artaud tez projesi ile mezun olmuştur. Bu projesi o dönem büyük bir ilgi görmüştür. Marvin Carlson'un tabiriyle hiçbir Alman yönetmenin başına gelmemiş bir şekilde hızla yükseliş göstermiştir. O dönemler Almanya'nın en köklü tiyatro kurumlarından olan Deutsches Theatre'ın başında olan Thomas Langhoff, Deutsches Theatre bünyesinde "Baracke" (Baraka) adını verdiği küçük bir alanı prova alınıp oyun sahnelebilecek bir alana dönüştürmüştür. Ayrıca yine o dönemlerde Almanya'nın yine köklü kurumlarından olan Volksbühne'nin başında da Frank Castorf ufuk açan oyunlar sahnelemektedir. Langhoff'un buradaki amacı Deutsches Theatre'da Alman orta sınıfına yönelik işler yaparken yeni oluşturduğu küçük alanda ise Castorf gibi genç kuşağın beğenisini yakalayan işler yapabilmektir. Baraka'nın açılışı için seçilmiş olan "Fat Man in Skirts" oyunu provaları yarım kalınca henüz bir tez projesinden ibaret olmasına rağmen bu oyun yerine Ostermeier'in mezuniyet projesi olan Faust/Artaud oyunu seçilmiştir. Büyük ilgi gören oyun sonrası Baracke(Baraka) isimli mekanın başına geçmesi teklifi almıştır. Thomas Ostermeier bu teklife dramaturg olan Jens Hillje, tasarımcı olan Jan Pappelbaum'u da dahil ederek üç yıl boyunca Baraka isimli mekanın yöneticiliğini üstlenmiştir. (Gündoğan, 2017, s.16) Bu oluşumda ilk oyunlar genelde hikâye anlatımını merkeze alan oyunlardan oluşmaktadır. İngiltere'deki Royal Court Theatre'ın yönetmeni Stephen Daldry ile arkadaş olan Ostermeier, onun sık sık Berlin'e gelmesini sağlar. Sara Cane, Mark Ravenhill oyunları Baraka'da sık sık sahnelenmiştir. Alman seyircisi bu vesileyle sık sık çağdaş İngiliz yazarları buluşmuştur. Mark Ravenhill'in "Shopping and f.cking"(Alışveriş ve s...ş) isimli oyunu ilk defa Baraka'da Alman seyircisiyle bulunmuştur. Bu oyunun prömiyeri esnasında rejiden oyunu izleyen Ostermeier'in

“işte tiyatro böyle olmalı” dediği aktarılmaktadır. (Gündoğan, 2017, s.16) Tiyatro kariyerine böylelikle Marvin Carlson’un tabiriyle çok hızlı bir biçimde başlayan Ostermeier Baraka’da başarılarını sürdürürken bir yandan da tiyatroya tanım getirmeye devam etmektedir. Bu yaptığı tanımlardan en önemlisi tiyatronun çıkış noktasının kişinin hayatı olması gerekliliğidir. Fakat bu sözü o dönem sık sık İngiliz yazarlarının oyunlarını sahneleyen Ostermeier için bir çelişki meydana getirmektedir. Bu durum kendisine yöneltildiğinde o dönem için içinde bulunduğu rahatsızlığı, anlatmak istediği şeyleri Alman tiyatrosunda bulamadığını, o dönem o metinler üzerinde bulduğu açıklamasını yaparak konuya açıklık getirmiştir. Türkiye’de de son yıllarda çokça oynanan Sara Kane ve Ravenhill oyunları için “genç her yönetmenin yolunun geçeceği, kısmen ergence oyunlar” olarak tanımlamaktadır. Hatta Ostermeier ile yapılan bir röportajda Ostermeier, yakın arkadaşı olan Sara Kane’in kendisine “ne işiniz var İngiliz yazarlarla? Kendi hikayelerinizi üretin, kendi yazarlarınızı tanıtın ve ülkenizdeki insanlara faydalı olun.” serzenişinde bulunduğunu ifade etmiştir. (Gündoğan, 2017, s. 17) Fakat bu durumu Ostermeier o dönem için sahnelemesi gereken oyunlar olarak nitelendirmektedir.

1998 yılına gelindiğinde Baraka, “Theater Heute” dergisi tarafından yılın tiyatrosu olarak seçilmiştir. Thomas Ostermeier, Deutsches Theatre’a bağlı olan Baraka’nın başında 3 yıl yöneticilik yapmıştır. Oradaki başarıları 32 yaşında Almanya’nın en köklü ödenekli tiyatrolarından olan Schaubühne’nin başına geçmesine neden olmuştur. Öncesinde Baraka’da tam bir alternatif tiyatro ve alternatif seyirci oluşturmuştur. 99 seyirci kapasiteli mekânda “yeni gerçekçilik” adı verilen düşüncesinin temellerini attığı bilinmektedir.

Ostermeier’in “yeni gerçekçilik” kavramıyla birlikte anılmasının Yalçın’a göre (2020, s.169) iki temel sebebi bulunmaktadır. Bunlardan ilki İngiliz oyun yazarlarıyla olan ilişkisi iken ikinci ve daha önemli olan sebebin sahip olduğu ideolojik, politik tavırdan ileri geldiği düşünülmektedir.

Köklerini Marksizm’den alan bu tutumla Ostermeier’in, sol düşüncenin düşüşe geçtiği ve siyasi-ideolojik bir taraf olmanın sanatı yok eden bir angajelikle suçlandığı düşünsel bir iklimde bu büyüklükteki yükselişi oldukça enteresan bir örnek oluşturmaktadır. Birçoklarının tarihin ölümünün gerçekleştiği, katı ideolojilerinin, düşünsel kutuplaşmaların ve belki de batılı düşünce için en kritik kavramlardan birisi olan özne’nin buharlaşıp yok olduğuna inandığı bu dönemde Ostermeier, 20. yüzyılda politik tiyatro başlığında mevzilenmiş

tiyatro geleneğini(Avangartlar, Meyerhold, Piscator, Brecht, Dario Fo, Boal, vs.) 21. yüzyıla taşımıştır.”(Yalçın, 2020, s.170).

Ostermeier, Baraka'nın ardından dünya çapında tanınır olmaya başladığı, büyük işler yapabildiği yer Shaubühne olmuştur. Almanya'nın en köklü ödenekli tiyatroları arasında olan Shaubühne'ye 3 yıl Baraka'yı yönettikten sonra aldığı teklifle geçmiştir. 1999 yılında Shaubühne'ye Baraka'da dramaturg olarak görev yaptırdığı Jens Hillje ile Jochen Sandig ve Sasha Waltz ile birlikte geçmiştir. Sandig ve Waltz Shaubühne'nin dans bölümünün sorumluluğunu almışlardır. Ostermeier'in Baraka'yı yönettiği dönemde bu iki isim yenilikçi bir gösteri sanatları merkezi kurarak büyük başarılar elde etmişlerdir. Dolayısıyla Ostermeier aslında Shaubühne'ye iyi bir dramaturg ve dans/hareket alanında başarılı isimlerle geçiş yapmıştır. O dönemler Ostermeier'e göre çok pahalı prodüksiyonlarla coşkusuz ve duygusuz, heyecansız işler yapılmaktadır. Ostermeier ilk iş olarak bir manifesto yayınlarak işe koyulmuştur. Genç yaşta Almanya'nın en köklü kurumlarından birisinin teslim edilmesi o dönem çok büyük tartışmaları da beraberinde getirmiştir. Daha sonra diğerlerinin de ayrılmasıyla Ostermeier tek başına işleri yürütmeye devam edince “ne zaman batacaklar” söylentileri oluşmuştur. (Gündoğan, 2017, s.17) Tüm bu tartışmalar ekseninde her geçen yıl çağdaş tiyatrodaki yaptığı rejilerle sadece Almanya'da değil başka ülkelerde de konuşulan bir yönetmen ünvanı elde etmiştir. En son 2011 yılında Alman “Die Zeit” gazetesinde modern Alman Tiyatrosu'nun yeni yüzü olarak tanımlanmıştır. Ostermeier ise bu ünvanı kabul etmeyerek, kensini Castrof, Christoph Marthaler veya Cristoph Schlingensief gibi tiyatrodaki büyük izler bırakan yönetmenler gibi görmemektedir. Kendisini en fazla yaptığı Ibsen yorumlarıyla “medeniyete yeni bir yüz kazandıran” yönetmenden ibaret olarak büyük bir tiyatro tarihi yazmadığını düşünmektedir. (Gündoğan, 2017, s.18) Tiyatroya kolektivizmi getirmeye çalışmış fakat bunda başarılı olamamıştır. İlk yıllar Shaubühne'de tüm dansçı ve oyuncular aynı ücreti almışlardır. Bu uzun vadede sürdürülebilir olmamıştır. Bunun nedenini de Ostermeier, “oyuncuların oyunculuktan başka bir işle ilgilenmek istemediklerinden dolayı sürdürülebilir olamadı” olarak açıklamıştır.

Ostermeier, tiyatronun toplumsal bir misyonu yerine getirdiğine inanmaktadır. Bunun için apolitikleştirilmiş bir toplumda tiyatroyu 68 kuşağının izlerini takip ederek yeniden politikleşme, bilinçlenme yeri olarak, ahlaki bir kurum olarak tanımlamaktadır. Bunu yaparken de çağın iletişim araçlarını, teknolojinin imkanlarını

da kullanmaktadır. Bu düşüncesi yüzünden “sanatlı olmadığı” televizyon realizmi içerisinde kaldığı eleştirileri alsa da Ostermeier, kendi biçimini oluşturmuş uzun yıllar süren devamlılık sonunda yaptığı işlerde “Ostermeier rejisi” denilir hale gelmiştir (Bkz. Görsel 3.29).



Görsel 3.29 Ostermeier’in Schaubühne’de Yönettiği Hamlet Oyunu, 2011

Ostermeier bir sanat eserinin iki temel yapı taşı olan öz ve biçim hakkında şöyle düşünmektedir. Metni merkeze alan bir anlayış içinde olan Ostermeier, biçim noktasında çok muhafazakâr bir yapı içerisinde olunmaması gerektiğini savunmamaktadır. Çağın insanının algı biçimlerini gözeterek teknolojik gelişmelerden de faydalanılarak oluşturulan bir sahneleme biçimi oluşturmuştur. Bugün hız çağında yaşandığını ve oyun sahnelerken seyirci algısının bu hıza göre şekillenmesi gerektiğinin unutulmaması gerektiğini savunmaktadır. Son yıllarda Shakespeare ve Ibsen oyunları sahneleyen Ostermeier, o klasik metinler içerisinde bugüne dair söylenenleri aradığını belirtmektedir. Klasik oyunları içinde yaşadığı günün gerçekliğine uyarlayarak sahnelemektedir. Ostermeier bu konuda tutumunun sert olduğunu belirterek, içinde yaşamadığı dönemin oyununu sahnelemediğini ifade etmiştir. (Gündoğan, 2017, s.19) Biçim olarak yine o klasik metinler sahneye konulurken sahneye konulduğu günün göstergeleri ile sahnelenmektedir. Yaşadığı

günün jestleri, mimikleri, duyguları ve bedensel işaretleri o günün sosyal algısını oluşturduğuna inanmaktadır. Ostermeier'in gerçekçiliği, insanlar arasında olan ilişkileri, yanlış anlamaları, zıtlıklar ve karşı karşıya gelişleri, nefret, sevgi, hırs gibi duyguları bedensel bir anlatımla seyirciye aktarmayı hedeflemektedir. Bir takım histerik klişeler kullanımından kaçınmaktadır. Adı politik tiyatro ile birlikte anılan Ostermeier, savaş, insan hakları gibi dünyanın makro problemlerine eğilmek tiyatronun boyunu aşmaktadır. Tiyatro çok büyük meselelerle ilgilenmeye çalışırsa, başka bir tabirle tiyatroyla dünya kurtarılmaya çalışılırsa bu Ostermeier'e göre kötü tiyatro olmaktadır. Fakat insanlığı ilgilendiren makro ölçekteki problemlerle Brecht'in metinlerinde yakından ilgilenmiş olduğu görülmektedir. Ancak yine Ostermeier'e göre daha önce bu denenmemiştir. Brecht ile birlikte bu makro ölçekteki problemler tiyatro sahnesinde denenmiş olmuştur.

Ostermeier, bir yönetmenin yapacağı rejilerinde çıkış noktasının kendi hayatları olması gerektiğini belirtmektedir. Seyirciye gerçeği göstermek yerine gerçeği olduğu gibi seyirciye aktarmanın doğru olacağını savunarak "yeni gerçeklik" adı verilen düşünce içerisinde olduğunu ifade etmiştir. Yaptığı tiyatronun konuşan bir tiyatro değil de daha çok hayatından deneyimlerine referansla, Ostermeier'in gerçeğine yaklaşmaya çalışan bir tiyatro yaptığını ifade etmektedir. (Ostermeier, 2017, s.41) Bu yüzden oyunlarında Shaubühne'nin kendisinden önceki yönetmeni olan Stein'in de yaptığı gibi titiz bir dramaturji çalışması ile oyunlarını sahnelemektedir. Hem Baraka hem de Shaubühne'nin başına geçerken kendisiyle birlikte dramaturg arkadaşını da beraberinde davet etmesinden dramaturji çalışmasının Ostermeier için ne kadar önemli olduğu anlaşılabilmektedir.

Ostermeier gençlik yıllarında Almanya'da gittiği tiyatroları çok sıkıcı bulduğunu ifade etmektedir. Tiyatroların o zamanlar mistik tuhaf bir atmosferde gerçekleştiğini aktarırken, bu sahne üzerindeki efsunlu atmosfere daha da korkunç bir hava katan bir efekt uygulandığından bahsetmektedir. Bu tiyatrodan o yıllarda çok sıkıldığını belirten Ostermeier, kendisinin daha çok o günden beslenen, o günü yansıtan problemlerden oluşan dinamik, bedensel hareketlerin yaygın kullanıldığı dinamik bir sahneleme anlayışı benimsemiştir. (Ostermeier, 2017, s.40) Ayrıca röportajında hız çağında olduğunu ifade eden Ostermeier, projeksiyon, multimedya uygulamalarından rejilerinde bolca istifade ettiği bilinmektedir. Çünkü Ostermeier'e göre içinde yaşanılan çağın sosyal algısını yine televizyon ve sosyal medyada sıkça rastlanan öğeler oluşturmaktadır. Sahne üzerinde de gerçek hayattaki sosyal algının

illüzyonunu oluşturma niyeti olduğu için yapılan rejilerde teknolojinin imkanlarından oldukça faydalanılmaktadır. Bu durumdan dolayı Ostermeier, sinema gerçekliğini kullanmakta olduğuna dair eleştiriler de almaktadır. Sahne üzerinde farklı kültürlerden aldığı göstergeleri, öğeleri, müzikleri harmanlayarak ortaya özgün bir sanat yapıtı çıkartmaktadır. Yine Ostermeier rejileri izlendiğinde en kolay fark edilen şeylerden birisi oyunlarında yerli yerinde kullandığı, oyunun anlaşılmasını kolaylaştıran göstergelerdir. Örneğin; yıllarca yapılan Hamlet oyunlarında Hamlet genelde hep fit bir genç tarafından oynanmıştır. Ostermeier'in yaptığı Hamlet oyununda Hamlet göbekli, memeleri sarkan, okullarda hep arka sıralara atılan hafif kilolu hep hakkı yenen mazlum çocuk profilinde bir karakter şeklinde tasvir edilmiştir. (Bkz. Görsel 3.29) Özellikle babasının gömüldüğü sahnede mezarın içerisine yanlışlıkla düşmesi, bu hareketi defalarca tekrarlayarak bir leit-motiv şeklinde bedensel performansa dönüştürmesi, tabutu gömerken Hamlet ve orada bulunan diğer karakterlerin çamura bulanması hem seyirlik hazzı yükseltirken, hem de kralın ölümünde kimin ne kadar katkısı varsa üzerlerine bulaşan çamurdan bir metafor şeklinde anlaşılmaktadır. Burada kullanılan çamur metaforu hem görsel olarak estetik bir tutarlılık içerisinde seyircinin seyir hazzını yükseltirken oyuna metin bağlamında yaklaşıldığında oyunun daha anlaşılır olmasını sağlamaktadır. Bu uygulama hem yazarın niyetini hem de yönetmenin niyetini hem de oyuncunun niyetini ortaya çıkaran bir reji uygulaması olma özelliği taşımaktadır. Ostermeier'in tüm rejileri bu felsefe üzerine kuruludur. Örneğin oyunu izleyen kişi oyunun dilini bilmese bile oyunu baştan sona kadar izlediğinde oyun içerisindeki metaforlar, göstergeler ve reji uygulamaları sayesinde oyunun ne anlattığına dair yarı yarıya fikir sahibi olabilmektedir. Bu da Ostermeier'e bir yönetmen olarak başarıyı getiren şeydir.



Görsel 3.30 Ostermeier'in Shaubühne'de Yaptığı III. Richard Oyunundan, 2017

Göstergeleri başarılı bir şekilde kullanan Ostermeier, oyunlarında multimedya kullanımının yanı sıra gerektiğinde tiyatronun ve farklı disiplinlerin tüm öğelerinden yararlanmaktadır. Örneğin; III. Richard oyununda oyunun anlatım etkisini artırmak amaçlı kukla da kullanmıştır. (Bkz. Görsel 3.30) Yine oyunlarına bakıldığında oyunlarının çoğunda bir yabancılaştırma efekti gibi oyunlarında mikrofon kullanılmaktadır. (Bkz. Görsel 3.31) Hamlet oyununda da III. Richard oyununda da oyunda kullanılan kostümler Elizabeth dönemi kıyafetleri değil, 2000'li yılların gerçekliğinde kıyafetlerdir. Metin tema, önerme bakımından aynı kalırken Ostermeier tarafından dramaturglarla üzerinde çalışılarak peyzaj edilmiş, ortaya yeni sahneleme metni çıkarılmıştır. Oyun adeta 2000'li yıllarda yazılmış bir metin havası verilmiştir.



Görsel 3.31 Ostermeier’in Shaubühne’de Yönettiği III. Richard Oyunu, 2017

Ostermeier’in yaptığı oyunlar izlendiğinde oyunlarda dikkat çeken şeylerin başında bedensel anlatıma verdiği önem gelmektedir. Bu Ostermeier’in sadece kendi oyunları için geçerli değil başında olduğu Shaubühne’de yapılan hemen hemen tüm oyunlarda bedensel hareketlerin tüm oyunlarda ön planda olduğu gözlemlenmektedir. Tüm oyunlarda gözlemlenen kondisyon, oyuncuların dans ve hareket bilgisinin çok yüksek olduğu tespit edilmektedir. Ostermeier’in oyunlarında tüm sahnelerin sözden çok aksiyon dayandığı gözlemlenmektedir. Bu durum da Ostermeier’in çocuk yaşlarında izleyerek sıkıcı bulduğu ve “konuşan tiyatro” olarak adlandırdığı tiyatroya karşılık geliştirdiği tiyatro anlayışından ileri gelmektedir. Konuşan tiyatrodan kastı sürekli söze dayanan, bol miktarda konuşma içeren tiyatrodur. Ostermeier, metinlere peyzaj yaparken dikkat ettiği şeylerin başında sözden çok aksiyon içeren bir düzenlemedir.

3.3 Topluluk Girişimleri ve Alternatif Tiyatronun Doğuşu

20. yüzyıl tiyatrosuna panoramik bir perspektiften bakıldığında bu yüzyılın tiyatrosunu avangart akımlar ve yönetmenler tiyatrosu olarak okumak mümkündür. Tüm bu girişimlerle birlikte yine başlarında yönetmenleri bulunan gruplar halinde

öncü girişimler de olmuştur. Bu grupların ortak hedefi anlatmak istediklerini yeni bir yoldan ve daha etkin bir biçimde seyirciye ulaştırmaktır. Bu niyetle öncülerinden de esinle kendi anlatım biçimleri üzerinde denemeler yapmışlardır. Kimi ekipler ortaya çıktığı dönemin konjonktüründe çok büyük etkiler uyandırırken, sürdürülebilirlik noktasında günümüze kadar ulaşamamıştır. Tüm avangart akımlarda olduğu gibi birden çıkmış, bir dönem sosyal bir fenomen haline gelmiş ve ardından yok olma raddesine gelmiş ya da bir isim olarak, gayretlerle sürdürülmeye çalışılmıştır. 20. yüzyıl tiyatrosunda ABD-Avrupa çerçevesinde incelenecek olan Performance Group, The Living Theatre ve Bread and Puppet Theatre'dan üzerinden somut örneklerle aktarılacak istenirse, Performance Group bir dönem büyük işler yaparak kendinden bahsettirdikten sonra dağılmış oyuncularının bir kısmı "The Wooster Group" adı altında yeni bir grup oluşturmuşlardır. The Living Theatre ve Bread and Puppet Theatre ise bugün sadece ABD'de tabeladan ibaret iki tiyatrodur. Fakat dönemlerinde aktarılacağı üzere tiyatro adına büyük ses getiren işlere imza atmışlardır. Ardılarını etkileyerek hem alternatif tiyatronun oluşmasına hem de deneysel işlerin çoğalmasına öncülük etmiş, ufuk açmışlardır.

Alternatif tiyatroların doğuşunda, ortaya çıkmasında belli nüanslar olmuştur. Her olguda olduğu gibi belli gelişmeler silsilesinden sonra ortaya çıkan bir tanımdır. Candan'a göre (2019, s.144)

Vurgu alanları her ne kadar farklı da olsa Artaud ile Grotowski'nin tiyatrolarında temel dürtü, ilkel/ritüelistik estetiğe yöneliştir. Artaud'un tiyatrodan beklediği sarsıcı yaşantı ile Grotowski'nin sanat ve yaşamı bütünleştirmeye yönelik tasarımlarını yansıtan topluluklar 1960'lardan sonra yeryüzünün her köşesinde yeni arayışlarını sürdürmüştür.

Yani 1960'lara gelindiğinde başta Artaud ve Grotowski gibi öncüler olmak üzere kendilerinden önceki avangart estetiklerden etkiyle gruplar tüm dünyada bir arayış içerisinde olmuştur. Bu arayış içerisindeki toplulukların bazı ortak paydada buluştukları bilinmektedir. Bu paydaş özelliklerinin başında sanatsal üretimden ziyade ön planda kolektif bir yaşantı içerisinde var olmaları ve kendi tiyatro eğitimlerini, egzersizlerini kendileri üretmeleri gelmektedir. Yeni bir metin üreterek tiyatro edebiyatına tekrar sahnelebilir metinler kazandırmak yerine var olan bir metni kendi isteklerine göre uyarlayarak, kolaj yaparak ya da metinsiz bir doğaçlama üzerinden kendi oyunlarını oluşturmuşlardır. Temel hedefleri istedikleri önermeyi seyircilere etkin bir dille ulaştırabilmektir. Seçtikleri uyarlama için seçtikleri metin sadece bir araçtır. Oyun alanlarını genelde alışılmışın dışında seyircinin odağını her

an istedikleri yere kaydırabilecekleri bir biçimde kurmuşlardır. Bugünün çağdaş tiyatrosunda kulis yerine seyircilerin arkasından çıkan oyuncu veya salonun herhangi bir beklenmedik yerinden oyuna dahil olan oyuncunun alternatif tiyatronun tiyatroya kazandırdığı bir miras olarak görülebilmektedir. 1960’li 1970’li yıllardan sonra bu felsefe ile farklı yönelişlerde bulunarak tiyatro yapan topluluklara alternatif tiyatro tanımı yapılmaya başlanmıştır. Bu minvalde tiyatro yapan Avrupa’da “Ariane Mnoushkine yönetiminde “Le Theatre du Soleil”(1964) yine Fransa’dan “Le Grand Magic Circus” (1965-1970) Almanya’da Brehtçi-toplumcu çevreyi bağdaştırdığı düşünülen Shaubühne, Polonya’dan Tadeusz Kantor, Londra’da Pip Simmons(1968), Join Stock(1974-1989), Foco Novo(1972-1989) ABD’den yola çıkıp uluslararası başarılar elde eden The Living Theatre(1947), Open Theatre(1967), Bread And Puppet Theatre(1965), The Performance Group(1967) gibi ekipler ortaya çıkmıştır. Tüm bu tiyatroları tanımlamak için de “alternatif” kelimesi kullanılmış olduğundan alternatif tiyatro tanımı böylece literatüre girmiştir.

Bugün Türkiye’de ve dünyada birçok yeni araştırmalar yapan, sahneleme üzerinde yenilikler getirmeye çalışan, daha etkin anlatım biçimleri deneyen yüzlerce ekibe alternatif tiyatro tanımı yapılmaktadır. Hatta bu tanım o kadar sık kullanılan bir tanım haline gelmiştir ki neredeyse her yeni açılan sahneye ya da kurulan topluluklara alternatif sahne ya da alternatif tiyatro denilme raddesine varacak kadar yoğunlaşmaktadır. Alternatif tiyatro kavramının ortaya çıkış sürecine bakıldığında bir tiyatroya alternatif diyebilmek için o tiyatronun gerçekten bir şeyin alternatifi olması gerekmektedir. Bu tanımı özetlemek gerekirse şöyle bir tanım yapılabilir; eğer bir tiyatro kolektif bir bilinç üzerine çalışıyorsa, ekiptekiler kendi eğitimlerini veya çalışma metotlarını kendi içlerinde geliştirmişlerse, seyircinin odağını farklı alanlara yönlendirebilecekleri yaygın oyun alanına alternatif bir oyun alanı inşa ediyorlarsa, metin onlar için sadece önermelerini ulaştırmak için bir araç vazifesi görüyorsa, metinleri genelde uyarlama, düzenleme yoluyla sunuyorsa ve en önemlisi dönemindeki yaygın tiyatro sahneleme biçimine alternatif bir tarif sunuyorsa o tiyatro bu tanıma göre o tiyatronun “alternatif tiyatro” olduğu söylenebilir. Eğer tiyatro bu özellikler taşımayıp sadece birkaç noktada yenilik ve farklılık deniyorsa o tiyatro için deneysel tiyatro ya da yenilikçi tanımı daha doğru bir tanım olabilir.

3.3.1 Çevresel Tiyatro

1950’li yıllara gelindiğinde hem sanat tarihi hem de tiyatro açısından önemli bir gelişme yaşanmıştır. Ressam, sanat tarihçisi, performans sanatçısı olan Allan Kaprow’un 1959 yılında New York Reuben Galerisi’ndeki “18 Happenings in 6 Parts” adlı gösterisi happening olarak adlandırılacak türün ilki hem de çevresel tiyatronun öncüsü olmuştur. Bu gösteride bir galeri üç odaya bölünmüştür. Duvarlara, mekâna projeksiyon cihazları aracılığı ile farklı imgeler yansıtılırken bir yandan da arkada müzikler ve çeşitli efektler yayınlanmaktadır. Bu etkinliğin içerisine giren seyirci edilgen olarak değil aslında bu gösterinin bir etkeni durumundadır. Gelen katılımcılara üç tane ağzı zımbalı kart verilmektedir. Bu kartlarda birtakım talimatlar bulunmaktadır. Bu talimatlar aracı ile seyirci aslında bir performans sanatçısına dönüşmektedir. Bu performans 6 bölümden oluşurken her bölüm aynı anda cereyan eden üç olayı içermektedir. Bu kartlarda her bölümün zil ile başlayıp zil ile biteceği, gösterinin sonunda 2 zil sesi olacağı, her bölümden sonra alkışın olmayacağı fakat 6. bölümden sonra diledikleri gibi alkışlayabilecekleri yazmaktadır. Yine bu kartlarda her bölümde seyircilerin oda değiştirmesi gerekliliği yazmaktadır. Odalarda ise Kaprow’un kolajlanmış plastik şişeleri, kabaca boyanmış yarı saydan plastik tuvallerden oluşan işler bulunmaktadır. Buradaki temel hedef her avangart işte olduğu gibi var olan yaygın anlayışa karşı daha etkin bir aktarım dili geliştirmektir. Ayrıca burada happening tanımını ilk defa Allan Kaprow bu kimliksizliği vurgulamak amaçlı kullanmıştır. Bu happeningi deneyimleyen kişiler olayın içerisindeki aktör olarak sıradan bir galeri ziyaretinden çok fazlasını deneyimledikleri söylenebilmektedir.

Bu gerçekleşen ilk happening Kaprow’un çağdaşı olan Schechner’in çevresel tiyatro düşüncesi için öncü olmuştur. Artan ve sürekli yaygınlaşan happening gösterileri sonrasında Richard Schechner editörlüğünü yaptığı “The Drama Review” dergisinde hem çevresel tiyatronun hem de o dönemki alternatif tiyatronun kaba hatlarıyla çerçevesini çizecek 6 maddeden oluşan “6 Axioms for Environmental Theatre”(Çevresel Tiyatro İçin 6 İlke) isimli bir makale yayınlamıştır. Bu altı maddeden şöyledir;

- 1-) Yaşam ile sanatın geleneksel ayrımı üzerine kurulu olmayan bir tiyatro tanımı kabul edilmelidir. 2-) Uzamın bütünü gösterim içindir ve seyirci içindir. 3- Tiyatro olayı, ‘bütünüyle dönüştürülmüş bir alan’da da. 4-) İlgi odağı esnek ve değişkendir. Çevresel tiyatrodaki, geleneksel tiyatrodaki olduğu gibi tek bir ilgi

odağı da olabilir, seyircinin hareket etmesini ve ilgisini yeniden odaklandırmasını gerektiren ya da seyirciyi gözleyeceği noktayı seçmeye zorlayan, aynı anda birden fazla olayın gerçekleştiği bir uzam düzeni de olabilir. 5-) Bir öge başka ögeler adına geri itilemez. Oyuncu, öteki görsel ya da işitsel ögelerden daha önemli değildir. Oyuncular bazen kitle, oylum, renk, doku ve hareket olarak ele alınabilir. 6-) Metin bir yapımın ne başlangıç noktası ne de amacıdır. Hiç metinsiz de oynanabilir.)”(Schechner, 1968) (Candan, 2019, s.144)

Yani burada ilk maddede anlatmak istediği bir tiyatro etkinliğinin oyuncudan, seyirciye, dramatik metinden, teknik ekibe, gişe görevlisine, duyuşsal uyarılara kadar her şeyi içermelidir. Bu tiyatro etkinliği herhangi bir performanstan büyük ölçüde biçimlendirilmiş, dönüştürülmüş geleneksel tiyatroya kadar kapsamaktadır. İkincisi aktarılan ise happeninglerin etkisiyle Schechner’e göre gösterim, performans için geleneksel olan sahneye ihtiyaç yoktur. Seyirciyle beraber hayatın her alanında bu gösterim gerçekleşebilir. Üçüncü maddede Schechner(1968, s.50) makalesinde çevrenin iki şekilde algılanabileceğinden bahsetmektedir. İlki bir mekânın içinde neler yapılabileceğidir. İkincisi ise belirli bir alanın seçilerek kullanılmasıdır. İlkinde kişi bir alanın içine girerek alanı dönüştürerek mekân oluşturmaktadır. İkincisinde ise doğal bir biçimde alan ile diyaloga girerek bir çevre ile ilişki kurulmuş olmaktadır. Dördüncü maddede Schechner(1968, s.56) Çevresel tiyatronun geleneksel tiyatronun odak anlayışını reddetmediğini yalnızca buna eklemeler yaptığını belirterek odağın esnek ve değişken olabileceğini aktarmaktadır. Beşinci maddede ise(Schechner, 1968, s.59) Performansçının neden bir tiyatrodaki üretim unsurlarından daha önemli olsun diye tartışmaktadır. İlk maddeyi açıklarken teknisyenlerin performansın birer üretici parçası olması gerekliliğinden bahsedilmiştir. Çevresel tiyatroda bu nüansın hiçbir şekilde göz ardı edilmemesi gerekliliğinden bahsetmektedir. Örneğin konvansiyonel tiyatroda bazı yönetmenlerin düştüğü bir hata bulunmaktadır. Başrol oyuncusu ile yardımcı oyunları davranış biçimi bağlamında çalışma esnasında ayırarak hatalı olarak farklı davranış sergileyebilmektedirler. İşte tam bu noktada çevresel tiyatronun asla böyle bir durum içerisine düşmemesi gerektiğini kolektif ve eşit bir biçimde çalışılması gerekliliğinden bahsetmiştir. Altıncı ve son maddede Schechner(1968, s.60) konvansiyonel olan tiyatroda bulunduğu en büyük klişenin metnin önden gelerek ardından prodüksiyonun metni takip ederek akmasıdır. Oyun yazarı bir yapımın ilk üreticisidir ve görevi, yapıma bir rehber görevi görmesidir. Bu durumdan dolayı çevresel tiyatro performansında metnin çok daha ötesine geçilebilir olduğunu vurgulamaktadır.

Çevresel tiyatroyu genel hatlarıyla tanımlamak gerekirse mekânın, oyuncunun ve metnin iç içe geçerek organik bir bütünlük çerçevesinde sahnelenen bir yapıyı tarif etmektedir. Konvansiyonel tiyatro içerisinde bulunan ve prodüksiyon, ışık, dekor marifetiyle oluşturulan illüzyonu barındırmayan bir oyun atmosferi bulunmaktadır. Bu illüzyon olmadan seyirci oyunun ana aktörlerinden birisi olarak oyunda var olmaktadır. Bu da çevresel tiyatro yapanlara göre illüzyon oluşturmaya çalışarak seyirciye önerme sunmak yerine bu metot ile sunmanın daha etkin bir aktarım aracı olduğuna inanmaktadırlar. Oyunlarda kullanılan dekor niyetiyle kullanılan platform benzeri yapılar, seyirciyi sadece istenilen psikolojik ruh haline girmeleri niyetiyle kullanılmaktadır. Konvansiyonel tiyatrodaki yanılsamacı dekoru yerine sahnelenecek oyuna göre psikolojik etkileri ön plana alınan mekân düzenlemeleri yapılmaktadır. (Arın, 2003, 69) Detaylı incelendiğinde Absürt Tiyatro, Gerilla Tiyatrosu, Sokak Tiyatroları ve Happininglerden etkileşimle ortaya çıkan bir tür olduğu sonucuna varılmaktadır. Ayrıca çevresel tiyatroda sokak tiyatrosu, gerilla tiyatrosu veya happininglerde olduğu gibi gösteri yapılan alanın tamamı kullanılmaktadır. Sabit bir oyun alanı bulunmaktadır. Oyuncu ve seyircilerin iç içe olduğu alanın her an her yerinde oyunun olabileceği bir sahneleme biçimi kullanmaktadırlar. Geleneksel tiyatro ile çevresel tiyatro arasındaki sahneleme farkları aşağıda tabloda verilmiştir.

Çevresel tiyatro dönemin hâkim tiyatro anlayışı içerisinde, mekân anlayışını yıkarak yeni bir tarif getirmiş, metin anlayışını kırarak yeni bir tarif getirmiş, sahneleme anlayışını kırarak yeni bir tarif getirmiş, sahneleme mekânı olarak mevcut olanı yıkarak yeni bir tarif getirmiş, oyunculuk bağlamında seyirciyi de oyuncu olarak oyuna dahil ederek mevcut anlayışa karşılık yeni bir tarif sunmuştur. Bununla birlikte bulunduğu konum itibarıyla hep bir politik duruşu temsil etmiştir. Bu bağlamda incelendiğinde tiyatro tarihi içerisinde avangart bir tiyatro türü olarak var olmuştur. Bu türün ilklerinden sayılan ekipler ABD’de Richard Schechner öncülüğünde The Performance Group, The Living Theatre, Bread and Puppet Theatre ve Open Theatre olmuştur. Bu ekipler dünya çapında tanınmış olan büyük başarılar elde eden ekiplerdir. Ayrıca bu ekipler arasında Open Theatre diğer ekiplerden ayrı olarak tiyatroyu daha çok atölye ve eğitim düzeyinde çalışmalarla sürdürmüştür.

Tablo 3.5 Geleneksel Tiyatro ve Çevresel Tiyatro Karşılaştırma Tablosu

Geleneksel Tiy.	Geleneksel Tiy.	Çevresel Tiyatro	Çevresel Tiyatro
Sahne	Seyirci	Sahne	Seyirci
Aydınlık	Karanlık	Aydınlık	Yarı Aydınlık
Etken	Edilgen	Etken	Etken Olmaya Teşvik Edilen
Verici	Alıcı	Alan-Veren	Veren-Alan
Gürültülü	Sessiz	Gürültülü	Gürültülü
Kostümlü	Gündelik Elbiseli	Gündelik Elbise	Gündelik Elbiseli
		(Bazen Çıplak)	

3.3.2 Richard Schechner ve Performance Group

Richard Schechner (23 Ağustos 1934 New Jersey- ...), New York Üniversitesi gösterim kuramı bölümünden profesör olarak emekli olmuş, çevresel tiyatro ve alternatif tiyatronun kuramsal olarak çerçevesini çizmiş bir tiyatro yönetmeni ve kuramcısıdır. 20. yüzyılın ikinci yarısında ABD’den başlayarak birçok ülkede tiyatroya doğrudan ya da dolaylı olarak katkı sağlamış bir yönetmendir. Alternatif tiyatro olarak anılan tiyatro türünün kalın hatlarıyla çerçevesini çizmiş olması bugün dünya tiyatrosuna yaptığı en büyük katkılardan birisi olarak görülebilir.

Schechner’in yaptığı çalışmalardan birisi de 1960 yılında çıkartmaya başladığı ve uluslararası ölçekte en saygın tiyatro dergilerinden birisi olarak kabul edilebilecek olan “The Drama Review” isimli derginin editörlüğü yapmış olmasıdır. Bu sayede tiyatroya onlarca makale, yazılı belge kazandırmıştır. Kendi yazdığı onlarca makale de bugün hala üzerine yazılar yazılan ya da yeni araştırmalarda referans olarak atıfta bulunulan makaleler arasındadır.

Richard Schechner sadece yazılı olarak değil pratikte de tiyatroya birçok katkı sunmuştur. Pratik çalışma ve araştırmalarını New York başta olmak üzere, Hindistan, Çin(Şangay) gibi Asya ve Uzakdoğu ülkelerinde sürdürmüştür. Özellikle doğuya doğru yapmış olduğu çalışmalar salt batılı tiyatro anlayışı yerine onu daha çok ritüelistik olan tiyatro anlayışına doğru yönelttiği varsayılmaktadır. Schechner sadece yazılı araştırmalar değil, pratikte de tiyatroya birçok katkıda bulunmuştur. Bunların başında kurucusu olduğu Performance Group gelmektedir.

Performance Group Theatre 1967 yılında New York merkezli Richard Schechner öncülüğünde kurulmuş olan çevresel tiyatro türünün temsilcisi olarak ve özellikle mekân kullanımı bağlamında öne çıkan tiyatro topluluğudur. Çalışmalarının büyük bir çoğunluğunu New York Soho’da bulunan “performing garage” binasında gerçekleştirmişlerdir. Performance Group olarak yaptıkları çevresel tiyatro

örneklerini hayat ile sanat arasında bir çizgide konumlandırmaktadırlar. Bu konuyla alakalı detaylar çevresel tiyatro başlığı altında aktarılmıştır.

Bu grubun ilk ses getiren oyunu Schechner'in yönettiği Euripides'in Bakhalar oyunundan esinle yaptığı 'Dionysus 69' oyunudur. Bu oyunun metni, Schechner'in çevresel tiyatronun manifestosu niteliğini taşıyan 6 maddelik yayınladığı ilkelerinde geçtiği gibi oyuncular tarafından oluşturmuşlardır. Euripides'in Bakhalar oyununun ana teması üzerine oyuncular tarafından oluşturulan metin uyarlaması ile sahnelenmiştir. Oyuncular çıplak bir şekilde sahnenin ortasında var olurken seyircileri gerçekleştirecekler ritüele davet etmektedirler. Burada amaç seyirci ile birlikte Dionysus'un doğum ritüelini gerçekleştirmektir. Oyunda, oyunun etkisini artırmak amaçlı Schechner sahne tasarımını daha salondan içeri girer girmez yapmıştır. Seyircilerden bazılarının bu ritüele dahil olmalarıyla diğer seyirciler de dahil olmuş gibi bir oyun atmosferi sunulmaktadır. (Innes, 2010, s.235)

Bir diğer yaptıkları oyunda Shakespeare'in Macbeth oyununun uyarlamasıdır. (Bkz. Görsel 3.32) Bu oyunda seyirciler oyun alanına ikinci kattan bir merdiven aracılığı ile alınırlar. Seyirci ve oyuncular oyun alanı içerisinde bir taraftan başka bir tarafa geçmek için merdiven kullanmak zorundadırlar. Bu oyunda merdiven bir imge, metafor olarak kullanılmıştır. Oyuncu ve seyirciler yaptıkları tüm çevresel tiyatro örneklerinde olduğu iç içe bir şekilde konumlandırılmıştır. Fakat yine seyircilerin oturacağı yerleri önceden belirlemek amaçlı siyah minderlerin kullanıldığı bilinmektedir. Oyunda oyuncular büyük bir performans göstermektedir. Bu bağlamda oyunda kullanılan kostümler için oyun içerisinde gerekli esnekliği ve rahatlığı gösterebilmesi açısından paraşütçü tulumundan ilhamla bir kostüm tasarlanmıştır. Oyun içerisindeki karakterler, tasarlanan tulumların renkleriyle birbirinden ayrılmıştır.



Görsel 3.32 Performance Group, Matbeth Oyunu, Yöneten Richard Schechner, Performing Garage, New York, 1969.

Performance Group'un oyunlarından birisi de "Cesaret Ana ve Çocukları" oyunudur. Bu oyunda ilk göze çarpan oyunun sahne tasarımıdır. Oyunun içerisinde Cesaret Ana'nın el arabası ya da vagonu yoktur. Çünkü mekânın daha kapısından içeri girer girmez bir vagona girmiş hissi uyandırırçasına vagon görünümüne kavuşturulmuştur. İçeride tavanda halatlar, duvarlar, yerler tamamen bir vagon görüntüsündedir. Yine tüm oyunlarda olduğu gibi seyirci ve oyuncu iç içe konumlandırılmış bir şekilde oyunun icrası gerçekleşmektedir. Bu tasarımdaki amaç, seyircinin odağını gerektiğinde aktif bir şekilde farklı yönlere yönlendirebilecekleri bir alan oluşturmaktır. Bu sadece çok boyutlu bir oyun sahnelemesi mümkün olmaktadır. Alanın tamamı oyun alanına dönüşmekte ve seyirci tam anlamıyla kendisini hikâyenin içerisinde bulabilmektedir. Yine bu oyunda da aktif olarak seyirciyi oyuna teşvik eden, oyuna katılımını bekleyen bir metin anlayışı mevcuttur. Ayrıca oyunun metni diğer oyunlarda olduğu gibi Cesaret Ana ve Çocukları oyunundan tüm ekibin kolektif bir şekilde uyarlaması ile elde edilmiş birebir metin değil, uyarlama bir metin olma özelliği taşımaktadır.

3.3.3 The Living Theatre

The Living Theatre'nin öncü bir tiyatro topluluğu girişimi olarak 20. yy içerisinde dünya çapında ses getirmiş, başarı sağlamış ve tanınmış bir tiyatro topluluğu olduğunu söylemek mümkündür. Yaptıkları işler bugün bile hala akademilerde konuşulan, tartışılan, üzerine makaleler yazılan işler olmuştur. Yazılı kaynaklara göre bilinen ABD'nin alternatif tiyatro toplulukları arasında ilk olma özelliğine sahiptir. Topluluk 1951 yılında ressam ve şair olduğu da bilinen Julian Beck ve oyuncu olan, ayrıca politik-diyalektik tiyatronun öncü Piscator'un da öğrencisi olan Judith Malina çifti tarafından kurulmuştur. Fakat her ne kadar topluluğun kuruluşu 1951 olarak bilinse de evveliyatı vardır. Çift 1940 yılında tanışmış, 1948 yılında evlenmiş ve evlendikleri yıl yarı amatör ilk işlerini hazırladığı aktarılmaktadır. (Innes, 2010, s.243) Ayrıca tanıştıkları günden The Living Theatre'nin resmi kuruluş tarihi olan 1951 yılına uzanan süreçte haftada 4-5 gün buluşarak yeni bir tiyatro düşüncesinin oluşturulması bağlamında çalışmalar yaptığı aktarılmıştır. (Aranson, 2000, s.50) Buna dayanarak bu topluluğun/tiyatronun 10 yıllık bir ön çalışma süreci sonrası ortaya çıktığını söylemek mümkündür. İlk yıllarında Japon No tiyatrosu ve mister oyunlarına odaklanırlarken, ilk yapımları olarak Japon tiyatrosundan mask ve danslar ilave edilerek üretilmiş bir Orestesia ve Kral Übü gibi oyunlar sahnelemişlerdir.

1968 yılına gelindiğinde Avignon tiyatro festivalinde sahneledikleri (Paradise Now) Cennet Olsun oyunları ile adeta yer yerinden oynamıştır. (Candan, 2019, s.123) Oyundan çıkan seyirciler sokaklara fırlayarak, oyundan çıkan kalabalık gruplar büyük bir coşku eşliğinde sokaklara doğru yönelmiştir. Bunun sebebi, The Living Theatre'nin oyunlarındaki en büyük özellik oyun içerisinde var olan kışkırtmadır. Sahneledikleri oyunlar, seyircinin direkt olarak sahnedeki anlattıkları toplumsal olaya karşı harekete geçmesini hedefleyen kışkırtmalar barındırmaktadır. (Bkz. Görsel 3.33)

Avignon tiyatro festivalinde gerçekleşen bu olay adeta Artaud'un düşlediği tiyatro düşüncesinin tam olarak vücut bulmuş halidir. Üstelik ölümünden tam da 20 yıl sonra The Living Theatre'nin oyununun Artaud'un düşüncelerini birebir barındırmasının nedeni olarak 1958 yılında Artaud'un "Tiyatro ve İkizi" kuramını okudukları gösterilmektedir. Resmi kuruluşlarından önce de sonra da sürekli olarak yeni bir tiyatro arayışı içinde olan ekip o dönem varlık gösterdikleri coğrafyada ana

akım sayılabilecek Broadway’a olan karşıtlığıyla bilinmektedir. Bu yüzden sürekli bir arayış içerisindeyken aradıkları şeyi Artaud ile buldukları varsayılmaktadır. Çünkü Artaud’un kuramı ile tanışana kadar sahneledikleri oyunlar incelendiğinde temel hedeflerinin metni ikinci plana alarak sahne gerçekliğini ön plana çıkartmaktır. Fakat Artaud’la tanışıklık sonrası oyunlar incelendiğinde “oyun anını gerçek yaşamla özdeş” hale getirmek olmuştur. (Candan, 2019, s.124)



Görsel 3.33 The Living Theatre, Paradise Now Oyunu, New York, 1968.

The Living Theatre ekibi aynı Artaud’un tiyatrosunda olduğu gibi tiyatronun binadan çıkarak sokağa, halkın içerisine inmesi gerektiğini savunmaktadır. Bu bağlamda “Özgür Sokak – Özgür Tiyatro” gibi sloganlar geliştirmişler ve halk tarafından kabul görmüşlerdir. Hedefledikleri, harekete geçirmek istedikleri kitlelere daha kolay ulaşabilmek adına salonlardan çıkarak açık alanlarda daha kolay erişim sağlayabileceklerini düşünmüşlerdir. Bu düşüncelerinde haklı da çıkmışlardır. Sokaklarda hedefledikleri kitlelere daha kolay erişim sağlayarak büyük ses getiren işlere imza atmışlardır. Sokak gösterileriyle birlikte yine kapalı mekân gösterileri de

yapmışlardır. Fakat klasik tiyatro sahnesi yerine daha çok alternatif mekân olarak kabul edilebilecek mekanlarda bugün “black sahne” olarak adlandırılan seyir yeri seyirci ortasında olan sahne biçimi kullanmışlardır. Yine buradaki hedef seyircinin oyun ile bütünleşmesini, hedefledikleri kışkırtmayı daha iyi bir şekilde yapabilmektir.

Topluluk Innes’e göre (2010, s.245) tüm nitelikleri bağlamında avangart sanat tarifindeki tüm tanımları kapsamaktadır. The Living Theatre, neredeyse o dönemki konvansiyonel olan tiyatronun tüm unsurlarına, biçimine saldırarak onu yıkan ve yerine yeni bir tarif yapan yanı bulunmaktadır. Bununla birlikte o dönem apolitik olan, pasif olan kişileri bile harekete geçirecek kadar kışkırtıcı ve politik bir duruş sergilemesi ayrı bir avangart özelliğidir. Bunlarla birlikte anarşizme olan bağlılıklarını her fırsatta vurgulamışlardır. Ekibin en sık söylemlerinden birisi olan “Sokaklar halkındır” sloganı, özgürlük ve siyasi söylemleri o dönem ABD’nin yeni sol akımı ile eşdüşünsel ilerlemektedir. Ayrıca yine o dönemin yaygın akımları olan hippie akımı ile de görüşleri paralel seyretmektedir. Metin anlayışını da kırarak yerine yeni tarif olarak daha çok performansa dayanan bir metin anlayışı göstermişlerdir.

Living Theatre, takındığı anarşist tavrılarla birlikte döneminde New York’ta vergi problemleri yaşamışlardır. Biriken vergi borçları yüzünden ekibin mekânı kapatılmıştır. Bu durum karşısında tavrını değiştirmeyen ekip üyeleri bir direniş göstererek -kapatılan mekâna camlardan girerek, yan binadan tırmanarak aynı yöntemle mekâna giren ve bu direnişe destek veren- seyircilere gösteriler yapmaya devam etmiştir. Bu eylemleri sonrasında 25 oyuncu tutuklanmıştır. Fakat aynı Augusto Boal örneğinde olduğu gibi ülkelerinin yönetimiyle problem yaşayıp tutuklanmaları ekibe başka ülkelerde oyun sahneleme fikrini doğurmuştur. “New York’dan 28 kişi ile Eylül 1964’te yola çıkan Ekip Ağustos 1968 yılına kadar 4 yıl Avrupa’nın birçok ülkesinde oyunlar sahnelemiştir. (Bkz. Görsel 3.34) Gittikleri ülkede yeni seyircilerle ve oyuncularla tanışan ekip en son bünyesine dahil ettiği oyuncularla 40 kadar üyeye ulaşmıştır. Candan’a göre (2019, s.124) bu durum onların için tiyatronun yaşama, yaşamın tiyatroya dönüşmesiydi.

Yaptıkları oyunlarda, dekor kostüm bağlamında sade, son derece gösterişten uzak dekor ve kostümler tercih etmişlerdir. Kostümleri genelde gündelik kıyafetlerden oluşurken dekor için minimalist bir anlayış güdülmüştür. Kostüm ve dekor anlayışlarındaki bu tercihleri yine The Living Theatre’nın ana felsefesine bağlanabilmektedir. Çünkü yaşam ve sanat ayrımının kaldırılması gerekliliğine

inanmışlardır. O yüzden olabildiğince yaşamın tam olarak kendisine çevirmeye çalışmışlardır.



Görsel 3.34 The Living Theatre, Paradise Now Oyunu, Roma, 1968

Ekibin tiyatro düşüncelerini en iyi yansıtabildikleri iki oyundan birisi “Paradise Now” diğeri ise “Mystreies” oyunudur. “Paradise Now” oyunu herhangi bir metinden bağımsız ilerleyerek ana odaklanıp anın geçiciliğini vurgulayan bir oyun olma özelliği taşımaktaydı. Oyunda oyuncular genel olarak yarı çıplak bir şekilde oynarken, oyunda dekor bulunmamaktadır (Bkz. Görsel 3.33- 3.34- 3.35).

Paradise Now oyununda oyun, oyuncuların seyircilerin arasına girerek onları sahneye ot içmeye ve sevişmeye davet etmesiyle başlamaktadır. Seyirciler içerisinde dolaşarak onları kışkırtmaktaydılar. Seyircilerin birçoğu da büyülenmiş gibi onların söylediklerini kabul edip, sahne üzerine çıkarak ot içip, sevişmekteydiler. ABD turnesi yaptıkları 1968’de New York Yale üniversitesi Tiyatro Bölümü öğrencilerine de bir gösteri yapmışlardır. Orada da tiyatro öğrencilerinin büyülenmiş gibi bu teklifi ağır ağır kabul ettikleri, toplu sevişmeye katıldıkları ancak tiyatro olduğunu bilincinden çıkamadıklarından dolayı sahnede rahatsız oldukları aktarılmaktadır. (Candan, 2019, s.126) Bu oyundaki amaçları anının geçiciliğini vurgulayarak, eğer duvarları yıkarsa insan hemen olduğu yer cennet olur ya da cenneti hemen o anda

yaşayabilir önermesini seyirciye ulaştırmaktadır. Oyun içerisinde uluslararası sorunlar için de “gidip sorun yaşadığınız bir ırktan insanla sevişin ve barışın” gibi sözler söyleyerek yine birtakım önermeler ulaştırmakta olduğu bilinmektedir.



Görsel 3.35 The Living Theatre, The Brig Oyunu

Diğer ikinci tiyatro düşüncelerini en iyi yansıtabildikleri oyun;

265 gösterisiyle en çok yinelenen Mysteries, doğaçlamayla gelişmiş bir oyundu. Dokuz bölümün ilki, bir kişinin beş-altı dakika seyirciyle yüz yüze duruşuyla başlıyordu. Sıkılan seyirci tepki göstermeye başlayınca oyuncular, seyircinin arasında bir aşağı bir yukarı koşturarak Amerikan dolarının üzerindeki sözlerden bir şarkı söylüyorlardı. Bu sırada bir kadın, sahnede Sanskrit dilinde bir “Hindu Raga” doğaçlaması yapıyordu. Seyircinin huzursuzluğu, yüksek gerilim noktasına vardığında Julian Beck sahneye çıkıp barış ve özgürlük sloganları atmaya başlıyordu. Seyirci arasında tütsü taşıyarak dolaşan oyuncuların sahneye dönmeleriyle sesli bir alıştırma için çember oluşturup 15 dakika birtakım sesler mırıldanıp sallanıyorlardı. Oyunun birinci bölümü, oyuncuların sahne önünde oturarak yoga nefes alıştırma yapımlarıyla sona eriyordu. İkinci bölümde yan yana yerleştirilmiş kapaksız dolap gibi kutuların yer aldığı sahnede oyuncular, kutulara girerek donmuş dolaplar oluşturmaktaydılar. Işıkların hızla söndürülüp yanmasıyla birbirinden ayrılan tablolarla kimi oyuncular çıplak bir şekilde görünüyordu. Tabloların sonuncusu ise Artaud’un “Tiyatro ve Veba” eğretilmesinden esinlenen bir oyundu.”(Candan, 2019, s.125-126)

Yine aynı kaynakta devamında bu bölümün oyundaki oyuncuların yanılsamacı gerçekçi bir amaçla sahneledikleri tek bölüm olduğu vurgusu yapılmaktadır. Bu son bölümde oyuncular vebanın insanlarda oluşturduğu acı ve tinsel bozulmaları betimleyen mizansenlerde bulunarak oyun alanı içerisinde bağırarak, inleyerek yaklaşık yarım saat boyunca acı çekmektedir. Bu bölüme birçok seyircinin katıldığı da belirtilmektedir. Sahne üzerinde son evredeki vebaya yakalanmış insanın acısıyla kıvrayan, inleyen insanı oynayan oyuncular ve seyirciler bağırarak en son tek tek koltukların arasında, seyircilerin arasında ölmektedir. Daha sonra oyuncular ölüleri kaldırarak götürmeye çalışıyor ve bu esnada kimi seyirci de yardım ederek katılmaktadır. Bazı seyircilerde ölenleri gıcıklayarak ya da farklı dürtülerle oyun-gerçek sorgulaması yaparak tepki almaya çalışmaktadır.

The Living Theatre'in yine en çok bilinen oyunlarından bir tanesi de 1963 yılında sahneledikleri The Brig oyunudur. Bu oyun askeri tutukluluklar koğuşunda geçmektedir. Oyuncuların etrafı tamamen tellerle çevrilerek bir koğuş ortamı oluşturulmuştur. Yerlerde ise tebeşirle alanlar çizilmiştir. Mahkumlar sadece kendilerine belirlenen o alanlar içerisinde otururken konuşamamaktadırlar. Her şeyde başında bulunan askerden izin almak zorundadırlar. Oyunun boş anlarında sıkıcı bir biçimde askeri bir kitap okunmaktadır. Aşırı derece baskıcı ve boyun eğdiren seyirciyi yine tahrik eden, kışkırtan bir atmosfer mevcuttur. Onlarca oyuncu küçük bir tel kafesin içerisinde sıkışık bir şekilde saatlerce oyun oynamak zorunda olduğu, emirlerin yağmur gibi yağdığı baskıcı bir atmosfer mevcuttur. Yine bu oyundaki amaç seyirciyi anlamsız buldukları askeri emir komuta zinciri gibi, baskıcı olan her şeye karşı harekete geçirmektir. Baskıcı buldukları her şeye başkaldırımlarını onlara karşı harekete geçmelerini sağlamaktır. Fakat bu oyun, Candan'a göre The Living Theatre'in Artaud'dan bir noktada ayrı düştüğünü göstermiştir. Artaud Vahşet Tiyatrosu'nda vahşeti seyircide düş gücü vasıtasıyla oluştururken, The Living Theatre için vahşet gerçeğin bizzat kendisi olmuştur. (Candan, 2013, s.124)

3.3.4 Bread and Puppet Theatre

ABD'de 1947 yılında kurulan The Living Theatre'in etkisi, artan ve talep gören happening gösterileri sonrası ve çevresel tiyatronun tanımsal olarak daha var olmadığı ama adım adım olduğu yıllarda 1961 yılında Peter Schumann öncülüğünde Bread and Puppet Theatre(Ekmek ve kukla tiyatrosu) kurulmuştur. Kuruluşu The Living Theatre'in ABD'deki en tanınır hale geldiği evrelere

rastlamaktadır. Ve bu dönem happening gösterilerinin büyük ilgi toplamaya çalıştığı dönemlere rastlamaktadır. Bu dönemler yine oluşum evresindeki alternatif tiyatronun etkisiyle tiyatronun yeni mekân denemeleri yaptığı bir dönemdir. Tam da bu dönemde boyları 6 metreyi bulan dev kuklalarla, canlı oyuncularla, açık alanlarda, bilindik masalları, mitleri ve İncil’den de öğretiler barındıran oyunların sahnelendiği Bread and Puppet Theatre ortaya çıkmıştır. Grubun temel mottosu, sevgi, hoşgörü, alçak gönüllülük, hayırseverlik gibi kavramlar üzerinde dururken, yalancılık ve maddeciliğin kötü yanlarına eleştiriler getirmiştir. Grubun sanat anlayışında idealist felsefenin var olduğunu söylemek mümkündür.

Bread and Puppet Tiyatrosu oyun başlamadan hemen önce tüm seyircilere ekmek dağıtmaktadır. Ekmek dağıtımından sonra oyun başlamaktadır. Bu eylemlerindeki alt metin tiyatronun ekmek kadar önemli bir olgu olduğu metaforunu gerçekleştirmiş olmaktadır. Bu eylemin ardından başlayan oyun adeta bir festival, karnaval havasında geçmektedir. Açık havada devasa kuklalarla gerçekleşen oyun, genelde büyük parklar, caddeler, yeşil alanlarda gerçekleşmektedir. Panayırı andıran oyunda yetişkinlere çocuksu bir mutluluk verecek samimi bir atmosfer oluşturulmaya çalışılmaktadır. Oyuncuların maskeler kullandığı, renkli kumaşlardan oluşan kostümlerle, müzikler, çalgılar eşliğinde, büyük boyalı panolarla oyunlar sahnelenmektedir. Seyirciler genelde parklar ve yeşil alanlarda sahnelendiği için çimlere oturmaktadır. Oyunlar 5 dakikadan 3 saate kadar süresi değişen bir yapıda sahnelenmektedir. Örneğin sokaklarda, caddelerde yapılan gösterilerin daha kısa sürdüğü bilinmektedir. Cadde ve sokaklarda seyircilerin uzun süre oturmaları ya da oyunları izleyebilmesi parklara, yeşil alanlara göre daha zor olduğundan oyunlar genelde bu mekanlarda daha kısa tutulmaktadır.

Schumann, ABD’ye göç etmeden önce Almanya’da yine devasa kuklaların olduğu dans gösterileri düzenlediği bilinmektedir. 1959 yılına dek Almanya’da içerisinde devasa kuklaların var olduğu dans gösterileri sahnelemiştir. (Nutku, 2002b, s.315) Shumann’ın Almanya’da yaptığı çalışmalar Bread and Puppet Theatre’in bir ön hazırlığı niteliği taşımaktadır. Oyunlarında genel olarak kent yaşamını ve kentlilerin paraya olan tutkusu üzerinden eleştiriler yapmaktadırlar. Bir yandan böylesine bir eleştiri yapıp bir yandan da kentlerde oyun sahnelemeyi çelişkili bulan ekip, bu eleştirilerle birlikte 1968 yılında New York’tan bu bağlamda göç etmek istediklerini belirtmiştir. Bu sürecin sonunda Shumann, birkaç oyuncusunu da yanına alarak New York’dan göç ederek Vermont’ta bir çiftliğe

yerleşmişlerdir. Gerekli durumlarda buradan büyük kentlere ve Avrupa'nın çeşitli ülkelerine turneler düzenlemişlerdir. 1974 yılında ekibin dağılması üzere Schumann, ailesiyle birlikte Vermont'ta tarım ve hayvancılıkla uğraştığı bilinmektedir. Bu süreçte çeşitli üniversitelerce davet edilerek akademik çalışmalar ve eğitim çalışmaları yapmıştır.



Görsel 3.36 Bread And Puppet Theatre

Schumann'ın Bread and Puppet Theatre'ın dağılmasından sonra yaptığı önemli çalışmalardan bir tanesi de California Üniversitesi'nde yaptığı bir Kuzey Kaliforniya'nın son kabilesi olan Ishi isimli Kızılderili kabilesinin 200. yılı olması sebebiyle yaptığı -çevresel tiyatro örneği olan- oyundur. Bu oyunun mekânı olarak da eski bir bina temeli seçilmiştir. 88 metre uzunluk, 60 metre genişliğe sahip olan temel çukurunun içi tamamen yabani otlar ve boyları 7 metreye varan tepciklerle kaplıdır. Burada üniversitenin öğretim üyeleri, öğrencileri ve halktan bulduğu yaklaşık 60 kişiyi geçen bir toplulukla bu oyunu sahnelemiştir. Schumann'ın böyle bir oyun sahnelemesinde ikinci bir neden ABD'nin de kuruluşunun 200. yılının (1976) yaklaşıyor olması olduğu aktarılmaktadır. Burada Amerika'nın gerçek sahibi

olarak Kızılderililerin Avrupa kökenli Amerikalıların bir trajik sorunu olduğunu vurgulamak istediği belirtilmektedir. (Nutku, 2002b, s.315) Dolayısıyla bu işi o dönem onun en çok konuşulan işi olmuştur. Schumann'ın yine aynı kaynaktan aktarımla devamında Nutku'ya göre etkileyici yanı sade yaşamları ve sanatla-hayat arasına sınır koymayan tarafları olmuştur. Shumann, din neyse sanatın da o olduğunu düşünmektedir. Sanatın birleştirici ve bütünleştirici bir yanı olduğunu vurgulayarak sanatın insanların birlikte kutlama şekli olduğunu düşünmektedir. (Nutku, 2002b, s.315) O dönemde bu görüşleri ve yaptıkları oyunlar ile kitleleri etkilemeyi başaramış, aktarmak istedikleri önermeleri bu sayede etkin bir anlatım dili içerisinde aktarabilmişlerdir.

Bread and Puppet Theatre, varlık gösterdiği 13 yıl içerisinde yaptıkları avangart girişim sayesinde hem ABD sınırlarında hem de yaptıkları turneler aracılığıyla Avrupa Tiyatrosu'nda birtakım katkılara sebep olmuşlardır. Bunların başında bir teatral anlatım aracı olarak kukla ile canlı oyuncuyu aynı potada buluşturmalarıdır. İkinci olarak tiyatro mekanına getirdikleri farklı anlayış ve yaptıkları deneysel çalışmadır. Üçüncüsü çağ ile değişen insanların algılama biçimlerine istinaden geliştirmiş oldukları yeni metot bağlamında tiyatrolarının önemidir. O dönemki gerçekleştirdikleri tiyatrodaki kendi buldukları onlara ait olan unsurlar, bugünün alternatif tiyatrosunda ya da konvansiyonel tiyatroda hala uygulanmaktadır. Bu unsurlara örnek olarak oyunlar içerisinde kullanılan ve form olarak Bread and Puppet Theatre'in kuklalarına benzeyen kuklalar gösterilebilir. Son olarak alternatif tiyatronun tam olarak bir kalıba konulduğu dönemde 'alternatif tiyatro nedir?' cevabını net bir şekilde vermişlerdir. Etkinlik gösterdiği dönem içerisinde var olan anlayışta, sahne anlayışını kırarak yeni bir tarif getirdikleri için, metin anlayışını kırarak yeni bir metin anlayışı getirdikleri için, oyunculuk bağlamında mevcut anlayışı kırarak daha çok karnaval havasında bir oyunculuk tarifi yaptıkları için, dekor ve sahne tasarımı anlamında var olan mevcut anlayışı yıkarak yerine yeni kendi tasarım anlayışlarını getirdikleri için tüm bu gelişmeler ekseninde avangart bir tiyatro topluluğu olarak anılmaktadırlar. Bugün yaptıkları çalışmalar hala bir esin kaynağı olarak görülebilmektedir.

3.4 Türkiye’den Öncü Tiyatro Girişim Örnekleri

Türk Tiyatrosu tarihine bakıldığında Osmanlı döneminden Cumhuriyet’in kuruluşuna kadar olan süreçte Türk Geleneksel Tiyatrosu örneklerinin gerçekleştiği görülmektedir. II. Mahmut (hüküm sürdüğü yıllar 1808-1839) sonrası gerçekleşen batılılaşma akımı sonrası ve ardından bir asır sonra gelen cumhuriyetle birlikte ortaya çıkan modernleşme akımıyla batılı tiyatroya geçiş meydana gelmiştir.

Cumhuriyetin ilk yıllarında modernleşme etkisindeki toplum geleneksel olana kadar topyekûn karşı çıkış halinde batılı formda gerçekleşen tiyatroya ağırlık verilmiştir. Bu hareketin başladığı yıllarda geleneksel tiyatro hala aktif olarak icra edilmektedir. O dönem yapılan düğün şenliklerinin yer aldığı surnameler, gezgin notları incelendiğinde Geleneksel Türk Tiyatrosunun ne kadar yaygın bir etkinlik olarak gerçekleştiği görülmektedir. Bugünün sosyal medyası ya da televizyonun yerini o günlerde Geleneksel Türk Tiyatrosunun doldurduğunu söylemek mümkündür. Günlük rutin içerisinde gezerken merkezi her meydanda bir ortaoyunu koluyla karşılamak, girdiğiniz her kıraathanede bir meddahla karşılaşma ihtimali çok yüksektir. Ayrıca Cumhuriyet’in kuruluşuna doğru 20. yüzyılın ilk çeyreğinde kurulan kapalı mekân tiyatrolarında da Geleneksel Türk Tiyatrosu türü olan Tülüat ve Ortaoyunları sahnelenmektedir. Yine bu etkinlikler o dönemin yoğun ilgi gösterdiği ve tercih ettiği etkinliklerdir. -Ve ayrıca daha detaylı olarak bkz.- (Çetin, 2018).

Böyle bir tiyatro geçmişinin ardından Cumhuriyetin ilk yılları, yaşanan sosyokültürel değişim ve dönüşümlerden sonra batılı anlamda tiyatroya geçişle adaptasyon süreci ile geçmiştir. 20. yüzyılın ilk yarısı Türkiye’de adaptasyon süreci ile geçmiş denilebilir. Daha sonraları hem form olarak Türk seyircisinin alışma süreci hem de öz olarak uygun içeriklerin üretilmesi derken bu süreçte öncü sayılabilecek girişimler neredeyse 20. yüzyılın son çeyreğini bulmuştur. 20. yüzyılda Andre Antoin’in kısa bir dönem oluşumuna katkı sağladığı ve Muhsin Ertuğrul’un katkılarıyla Darülbekâi’nin kuruluşu, Güllü Agop’un Şehzadebaşı’ndaki Gedikpaşa Tiyatrosu, Mınakyan’ın Tiyatrosu, Tepebaşı Tiyatrosu gibi tiyatroların açılması sadece Türkiye’de o dönem konvansiyonel tiyatronun oluşumunu gerçekleştirmiştir. Avangart’ın avangart sayılabilmesi için öncelikle mevcut olanı yıkması gerekliliğinden dolayı kısmen belli noktalarda avangart sayılabilecek tiyatro çıkışlarının gerçekleşmesi o yüzden 20. yüzyılın son çeyreğine kadar sarkmıştır.

Çünkü neredeyse 20. yüzyıl sonlarına kadar Türkiye’de yıkılıp yerine yeni bir tarif yapılabilecek konvansiyonel tiyatro anlayışından bahsetmek pek mümkün gözükmemektedir.

20. yüzyılın son çeyreğinde gerçekleşen bazı öncü ve kısmen avagart sayılabilecek tiyatro girişimleri gerçekleşmiştir. Bunların başında 1984 yılında Beklan Algan öncülüğünde Bilsak Tiyatro Atölyesi, 1987 yılında yine Beklan Algan’ın öncülüğünde -daha çok araştırma çerçevesinde kalmış, çok fazla üretime dönüşmemiş notuyla- TAL(Tiyatro Araştırmaları Laboratuvarı), 1988 yılında Şahika Tekand ve Esat Tekand öncülüğünde kurulan Oyuncu Stüdyosu gösterilebilir. Bunlarla birlikte tüm bunlardan önce 1980 yılında Ferhan Şensoy’un kurmuş olduğu geleneksel tiyatro ile çağdaş tiyatronun sentezini içeren ve tiyatroya yeni bir biçim getirmeye çalışan, Ortaoyuncular örnek olarak gösterilebilir. Bu isimlerle birlikte Kerem Kurtoğlu ve Naz Erayda’nın kurduğu Kumpanya’nın çalışmalarını, Mehmet Ulusoy’un uluslararası çalışmalarını, Müge Gürman’un oyunlarını öncü girişimler kapsamında incelemek mümkündür.

Türkiye’de şuanda mevcut var olan tiyatro biçiminin kökeninin çok eski ve yerleşik olmayışından dolayı Avrupa’daki gibi avangart girişimler yaşanmamıştır. Bunlar sadece öncü girişim düzeyinde birkaç ender örnek girişimler olmuştur. Bu sayı her ne kadar 2000 sonrası artmış olsa da kökten var olanı yıkıp yerine yeni bir tarif sunacak avangart girişim örneği gerçekleşmediğinden ve çalışma kapsamı 20. yüzyıl içinde tutulduğundan birkaç yakın örnek üzerinden değerlendirilmiştir.

3.4.1 Ferhan Şensoy ve Ortaoyuncuları

Ferhan Şensoy(26 Şubat 1951 – 31 Ağustos 2021) Fransa’da aldığı tiyatro eğitimi sonrası Türkiye’de Ayfer Feray Tiyatrosu, Grup Oyuncuları gibi tiyatrolarda oyunculuk yaptıktan sonra kendi tiyatro anlayışı ve biçimini oluşturabilmek adına 1980 yılında Ortaoyuncular’ı kurarak tiyatro yaşamına vefatına kadar burada devam etmiştir. Her zaman oyunlarında politik bir duruş sergileyerek, yenilik arayışlarının içerisinde bir tiyatro örneği sergilemiştir.

Ferhan Şensoy, 1960’lı yıllarda İstanbul’da Galatasaray Lisesi’nde lise öğrenimi gördükten sonra üniversite için Fransa’ya gitmiştir. Samsun doğumlu birisi olarak bu kültürel çeşitliliğin onun tiyatro anlayışına yansıdığı söylenebilmektedir. Şensoy, doğunun geleneksel formu içerisinde, batının farklı biçimlerini harmanlayarak bir sentez tiyatrosu oluşturmaya çalışmıştır. Türk Tiyatrosu’nda

Haldun Taner ve Dümbüllü İsmail'i kendisine usta, yol gösterici olarak kabul etmiştir. Haldun Taner batı formunda tiyatronun Türkiye'deki ilk kuşak arasındaki en iyi yazarlardan kabul edilirken, Dümbüllü İsmail ise Ortaoyunun en önemli isimlerinden Kel Hasan Efendi'den kavuğu devralmış yine Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun en büyük ustalarındandır. Bu iki ustayı kendisine rehber edinen Şensoy, aldığı eğitimleri de harmanlayarak ve yaşadığı dönemki Türkiye'nin siyasi, sosyal problemlerini de içerisinde barındıran, politik bir tavır içerisinde kendi tiyatro biçimini oluşturmaya çalışmıştır. Öyledir ki en çok bilinen oyunlarından birisi olan Muzır Müzikali isimli oyun o dönemki provokatörler tarafından provoke edilerek hakkında dava açılmıştır. Bu oyun sebebi ile yargılanmak zorunda bırakılmıştır.

Ferhan Şensoy kendi tiyatro anlayışı içerisinde hem kendi yazdığı oyunları hem de klasikleri sahnelemiştir. Fakat sahnelediği klasik oyunları ülkenin kodlarından da ekleyerek izleyen seyirciye daha “bizden” gelecek bir havada sahnelemeyi amaçlamıştır. Kendi oynadığı oyunlarda da Geleneksel Türk Tiyatrosu biçimi içerisinde bir sahneleme yöntemi geliştirmeye çalışmıştır. Bir tez kapsamında Prof. Dr. Mustafa Sekmen ile yapılan röportajda Sekmen şöyle açıklamıştır; Biçim olarak kullandığı

Geleneksel formu seyirciye ulaşmada bir araç olarak kullanıyor. Mesela “Fişne Bahçesi” adlı bir oyun sahneliyor ve olay Karadeniz’de geçiyor. Benim kodlarıma göre algılamamı sağlıyor. Böyle bir uygulamayla geleneksel olan ile çağdaş olan arasında bir bağlantı da kurmuş oluyor. Sadece eskiyi oynarsanız seyirciyi kaybedersiniz, yeniyi oynarken eskiyi göz ardı ederseniz yeni seyirciyi kaybedersiniz.”(Özdemir, 2017, s.56)

Bu aktarılanlardan yola çıkarak Şensoy'un aslında bir taraftan kendi politik görüşü içerisindeki tiyatroyu sahnelerken diğer yandan seyircinin beğenisini, popüler kitleyi de takip ettiği sonucuna varılabilmektedir.

Şensoy'un tiyatro anlayışını tam anlaşılabilmesi için oyunlarını da birbirinden ayırmak gerekmektedir. Örneğin; Ferhan Şensoy, İstanbul Şehir Tiyatroları'nda 1986 yılında Haldun Taner'in Keşanlı Ali Destanı'nı sahneye koymuştur. Bu oyunu Şehir Tiyatrolarının kurumsal kimliği ve seyircisiyle yapması gereken üslup birliği çerçevesinde batı formunda tiyatro biçimi ile sahnelemiştir. Oyunun içerisine rejî uygulaması olarak kendinden birçok öğeyi eklemiş olabilir. Fakat biçim, ve sahneleme yöntemi olarak tamamen, mevcut konvansiyonel anlayış içerisinde sahnelenmiş bir oyun olma özelliği taşımaktadır. Ancak Şan Tiyatrosu'nda kendisinin oynadığı Muzır Müzikali veya Muzır Müzikali sonrası yaptığı ve

Türkiye'nin en çok sahnelenmiş oyunu olarak rekor kıran Ferhangi Şeyler oyununun sahneleme biçimi bambaşkadır. Biçim olarak ortaoyununa çok benzemesinden dolayı Ferhan Şensoy ile alakalı yapılan çalışmalarda bu iki oyunun bir meddah gösterisi olup olmadığı sürekli tartışma konusu olmuştur. Oyunların içerisinde barındırdığı taklitler tek kişilik olması, üzerinden yapılan benzetmeler sonucu Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun Meddahlık türü ile sık sık benzetilmiştir. Bunların haricinde aslında pek fazla bilinmeyen yine Geleneksel Türk Tiyatrosu içerisinde sayılabilecek Meddahlık benzeri "Kıssahanlık" adında bir dramatik tür vardır. Örneğin; eğer Şensoy'un Ferhangi Şeyler oyunu Meddahlık türüne benzetilecekse Meddahlık'tan daha çok Kıssahanlık türüne benzetilebilir. Kıssahanlık bugün yok olma noktasına gelmiş ve belki Türkiye'de birkaç örneği kalmış bir dramatik türdür. Şuan Türkiye'de yaşayan ve bilinen Muharrem Ali Dere isminde bir ustası vardır. Kısaca Kıssahanlık saz ve bir enstrüman eşliğinde hikayeler anlatıp -genelde şarkının, türkünün hikayesi- türkü söyleyen anlatıcılara söylenmektedir. Bu anlatımları yine meddah edasıyla inandırıcı ve dramatik bir şekilde taklitlerle gerçekleştirdiği için bu tür dramatik bir tür olarak sayılabilmektedir. Ferhan Şensoy'un Ferhangi Şeyler oyununa saz çalması, türküler ile anlatım yoluna gitmesi, kıssahanlık türünden bir esin olarak kabul edilebilmektedir.

Türkiye tiyatrosunda sadece oyuncu ya da yönetmen olarak değil ayrıca bir tiyatro yazarı olarak var olmuştur. Yazdığı eserler arasında en çok bilinenleri; Şahları da Vururlar (1980), İstanbul'u Satıyorum (1980), Kahraman Bakkal Süpermarkete Karşı (1981), Ferhangi Şeyler (1987) ve Fename (2007) gibi eserleridir. Yazdığı tüm oyunlar, tamamen Türkiye'nin gündelik problemlerinden, siyasi ve sosyal gelişmelerini içeren ve oyun kişilerinin tamamen gündelik hayatın içerisinde kişiler olduğu oyunlar olmuştur. Bu tercihini bilinçli olarak yaptığını da her röportajında ve sorulduğunda vurgulamıştır.

Yıllarca beraber sahneye çıktığı sahne arkadaşlarından ve usta kabul ettiği Münir Özkul'un vefatının ardından Ferhan Şensoy'un yaptığı bir televizyon röportajı vardır. Bu röportajda kavuğu Münir Özkul'un kendisine nasıl devrettiğini anlatmaktadır. Bu çok bilinen ve internet ortamında kolayca erişilebilecek röportajda

Münir Özkul'un kavuğu eğer birisine devretmek isterse devretmek istediği kişinin, politik duruşu olan ve tiyatroya yenilik getiren bir komik olması gerekliliğini aktarmaktadır. Eğer istemezse kavuk sahibi herhangi birine devretmek zorunda olmadığını da ilave etmektedir. Münir Özkul, Dümbüllü İsmail'den devraldığı Kel

Hasan'ın kavuğunu bu şartları taşıdığını düşündüğü için Ferhan Şensoy'a devretmiştir. Devrederken de Şensoy isterse aynı şartları taşıyan birine devredebileceğini söylemiştir. Dolayısıyla bu aralarında geçen diyalogdan da anlaşılabilceğı üzere Ferhan Şensoy, politik bir duruş içerisinde tiyatroya yenilik kazandırmaya çalışmış bir tiyatro insanıdır. Şensoy'un tiyatrosuna avangart penceresinden bakıldığında ilk göze çarpan yaptığı oyunları içerisinde takındığı politik tavidir. Dönemin siyasi ve sosyal meselelerine karşı oyunlarındaki tutumu nedeni ile tiyatrosu baskılara maruz kalmıştır. Politik tavrın ardından avangart sayılabilecek özelliğı tiyatroya kazandırmaya çalıştığı yenilikler olarak görülebilmektedir. Takındığı politik duruş anlamında avangart olmanın bir kriterini barındırırken, uyguladığı biçim anlamında tamamen yıktığı ve yerine getirdiğı bir tarif bulunmamaktadır. Fakat tiyatroya kazandırmaya çalıştığı, seyirciye olan aktarımı daha etkin bir biçimde gerçekleştirmek için mevcut anlayışa karşı çıkış içerisinde yenilik arayışında olduğı söylenebilmektedir. Tüm bunlar bağlamında, yenilikçi, öncü ve kısmen avangart özelliklerini taşıyan bir tiyatro insanı olarak kategorize edilebilmektedir.

3.4.2 Bilsak ve TAL'de Yapılan Girişimler

Türkiye'de ilk yenilikçi, öncü tiyatro girişimi 1968 yılında Beklan Algan'ın kurduğı LCC deneme sahnesi ile gerçekleşmiştir. 1984 yılına gelindiğinde Türkiye'de Avrupa'daki ve ABD'deki yaşanan avangart tiyatro girişimlerinden ilhamla yola çıkılarak Bilsak Tiyatro Atölyesi kurulmuştur. Bilsak Tiyatro Atölyesi çatısı altında Beklan Algan öncülüğünde 1984-1986 yılları arasında çalışmalar yapmışlardır. 1986 yılında eğitimlerine son veren yapıdan ayrılan öğrenciler aynı isimle tiyatro topluluğı kurarak alternatif tiyatro yapmışlardır. 2 yıl araştırmalar yapıldıktan sonra Beklan Algan İstanbul Şehir Tiyatroları çatısı altında bir alt kuruluş olarak TAL Tiyatro Araştırmaları Laboratuvarı'nı kurmuştur. Bilsak öğrencileri ise aynı isimle tiyatro topluluğı kurarak belirlenen manifesto doğrultusunda deneysel olarak uzun yıllar birçok yenilikçi oyunlar sahnelemiştir.

Beklan Algan 1952 yılında New York'ta Actor Studio'da oyunculuk eğitimi almış, 1960 yılına kadar Amerika'da oyuncu olarak çalışmış, 1980 yılında Almanya'da tiyatro araştırmaları yapmış, 1984 yılında Bilsak, 1987 yılında da TAL'i kurmuştur. Beklan Algan, ABD avangart tiyatrolarının, alternatif tiyatrolarının ve happening gösterilerinin, çevresel tiyatro örneklerinin oluşum aşamasında olduğı bu

türlere varacak olan sürecin denendiği dönemde Amerika’da oyunculuk eğitimi almış ve oyunculuk yapmış olması ABD ve Avrupa’daki avangart tiyatro girişimlerinden çağdaş Türk tiyatrosuna bir maya olma niteliği kazandırmıştır. Orada yaptığı gözlemler, gördüğü farklılıkları ve yenilikleri Türk tiyatrosuna kazandırmak ve burada da yeni dönüşümler gerektiği düşüncesiyle, Türk Tiyatrosu’nun gelişimine katkıda bulunmak niyetiyle girişimler içinde bulunmuştur. Bu sebepten dolayı Türkiye’deki avangart denemelerin öncüsü olarak ABD ve Avrupa’daki avangart denemeler ve alternatif tiyatroların ortaya çıkışı gösterilebilmektedir.

Bilsak Cihangir’de 5 katlı bir apartmanın 3.katında kısıtlı imkanlarla kurularak, Beklan Algan, Ayla Algan, Cevat Çapan, Metin Deniz, Ahmet Levendoğlu, Tamer Barlas gibi isimlerin bir araya gelerek yeni bir tiyatro biçimi arayışı niyetiyle kurulmuştur. Bilsak’ın bir tiyatro ekibi olarak yola devam ettikleri süreçte kurmuş oldukları web sitesinde yer alan manifestoları şu şekildedir.

1- "Tiyatrodaki klasik anlayış" ile neyin kastedildiğini bilmiyoruz. Tiyatro için yazılmış metinler dışında yaptığımız çalışmalar (ki bunlar çok sınırlı), bütünüyle kendimizi ifade edebilecek bir araç, bir dil bulma ihtiyacından kaynaklanıyor. Hayat hızla değişiyor. Bütün diller hızla aşınıp anlamını yitiriyor. Eskimiş sandığımız diller yeniden anlam kazanıyor.. Tiyatroda kullandığımız araçlar (oyunculuk, rejî, mekan vb.) gerçekten anlaşılacak ve seyirci ile sahte değil gerçek bir bağ kurma isteğindedir. 2-Türkiye’de yalnızca tiyatro ya da sanat alanında değil her alanda, yapılan her şey, önce yapan kişi tarafından kendine yönelik olan gerekçelendirilmelidir. En hayati soru insanın kendisine soracağı "Ben bunu niye yapıyorum?" sorusu. Bütün tercihlerin önce kişinin kendince sorgulanması gerekiyor. 3- Arayış bir süreç. Yeterli düzeyde olması olanaksız. İhtiyaçlar sürekli yeni hedefler ve yönler gösterecek ve kurulan yapılar yıkılacak. Önemli olan bu değişimin ve hareketliliğin hayatımızı yansıtmaması ve ona daha çok zenginlikler katabilmesi. Sanatımız hayatımızı zenginleştirmek için var. Ve onun kaynağı da hayatımız. 4- Gerçekten anlaşılmaya çalışmak, anlaşılmamayı da göze almak demek. Hiçbir ticari ya da sanatsal formüle dayanmadan üretim yapmanın zorluklarını yaşıyoruz. Kendimizi hayatımızın dayattıklarına karşı nasırlaşmadan korumaya çalışırken seyircimizin de bazen nasırına basıyoruz. 5-Bizim ilişki kurabildiğimiz seyirci kitlesi, kendi vicdanı ile hesaplaşmasını sürdüren, bu ülkede yaşayıp da hala kendine ihanet etmemek için direnen küçük bir kitle. Hala tiyatro yapıyorsak kendimiz ve onlar için yapıyoruz.” (Göksever, 2019, s.76-77)

Bu manifestodan da anlaşılacağı üzere sürekli değişen ve gelişen dünyada en büyük hedefleri bu gelişime karşı yeni bir dil arayışındır.

Yazılan bu manifesto ile ekip farklı hedeflere sapmamak adına pusulalarını belirlemiştir. İkinci yılında Bilsak kadrosunu biraz daha daraltarak proje oyunları üzerinde durmuştur. İkinci yılın sonunda buradaki öğrenciler bir tiyatro ekibi

oluşturarak yolculuklarına devam etmiştir. Bilsak Tiyatro Atölyesi'nden çıkan öğrencilerin oluşturduğu ekip ilk 1987 yılında Edward Bond'un Savaş Oyunları' olan 1988 yılında sahnelemişlerdir. Tiyatro ekibi olarak ikinci yıllarında (1988) kendi yazdıkları “Burada ve Şimdi” oyununu sahnelemişlerdir. İçlerinde postdramatik türünde yazdığı oyunlarla tanınan Heiner Müller'in de olduğu birçok yazarın oyunlarını kendi sahneleme anlayışlarına göre sahnelemişlerdir.

Beklan Algan, 1988 yılında kariyer geçmişindeki ABD, LCC deneme sahnesi ve Bilsak deneyimleri kullanarak İstanbul Şehir Tiyatrolarından ödenekle tiyatronun gelişimini sağlamak, bununla alakalı araştırmalar yapmak üzere Tiyatro Araştırmaları Laboratuvarı'nı (TAL) kurmuştur. Kuruluşunda Beklan Algan ile birlikte Ayla Algan, Haluk Şevket Ataseven, Erol Keskin ve Macit Koper gibi isimler yer almıştır. O dönem Şehir Tiyatroları Genel Sanat Yönetmeni olan Gencay Gürün ile görüşüp oyundan ziyade oyunculuk araştırması yapmak üzere bir laboratuvar kurmak istediklerini belirtirler. Bu durumun kabulü üzerine bir yönerge ile kurulur. Başta da aktarıldığı üzere Şehir Tiyatrolarının bir alt kuruluşu olduğu için genel amaçları paralel oyunlar çıkartmak değil, araştırmalar yaparak hem şehir tiyatrolarını hem de Türk Tiyatrosuna yeniliklerle gelişim kazandırmaktadır. TAL'in yayınlanan yönergesinin ilk maddesi şöyledir;

İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları Yönetmeliğinin 2 numaralı amaç maddesindeki “Türk Tiyatrosu'nun geleceğe yönelik yaratıcı atılımlarına önderlik etmek amacını güden Tiyatro Araştırma Laboratuvarı; İşlerliği konusunda İBŞT'ye bağlı, tiyatroyu var eden değişik öğeler (Yazar – yönetmen – sahne tasarımcısı – eleştirmen – oyuncu – SEYİRCİ) arasındaki YARATICI ilişki ve dengeyi bilim, düşün, ve diğer sanat dallarındaki çağdaş verilerin ışığında araştırmak ve ortaya çıkan tiyatrosal ürünleri sergilemek için eğitim ve denemeler yapan bir kuruluştur. Tiyatro Araştırma Laboratuvarı, İBŞT Yönetim Kurulunca sağlanan, laboratuvar için gerekli çalışma yeri, laboratuvarda görevlendirilecek, yevmiyeli çalışan 10 laborant oyuncu, çalışmaları yürütecek hocalar ve konferansçılarla, yönergemizin amaç ve ilkeler maddelerindeki esaslar doğrultusunda çalışır.”(Karakoç, 2015, s.69)

Bu yönergenin diğer maddeleri arasında lisans düzeyinde oyunculuk eğitimi bulunan oyuncularla lisansüstü düzeyinde oyunculuk çalışmalar yapılarak Şehir Tiyatrolarına daha üstün nitelikli oyuncuların, sahne tasarımcılarının, teknik ekibin kazandırılması gibi hedefler de bulunmaktadır. 1988-2002 yılları arasında yaklaşık 14 yıllık bir araştırma süreci içerisinde bulunmuşlardır. Ekip her ne kadar

araştırmalar yapmış olsa da Beklan Algan'ın Amerika ve ABD'de gözlemlediği, kendi hayal ettiği gibi bir süreç gelişmemiştir. Oyuncuların birçoğunun TAL'i Şehir Tiyatroları'na sıçrama tahtası olarak görmesi, gidip geri dönmeyen oyuncular, yarıda bırakanlar ve mecburi yeni katılımlarla araştırma ekibinde süreklilik sağlanamamıştır.

Tüm olumsuzluklara rağmen ilk deneme olarak yine de birçok şeyi başarabilmişlerdir. Avrupa ve Amerika'da yapılan başarıya ulaşmış avangart denemeler öncesinde onlarca başarısız ya da hedeflenenin elde edilemediği deneme bulunmaktadır. Elde ettikleri çıktılar ve ardıllarına aktardıkları tecrübe bağlamında önem taşımaktadır. Oyun çıkartmayacaklarını en başta belirtmelerine rağmen sürekli gelen eleştiriler karşısında sürekli açıklama yapma zorunluluğu doğmuştur. Her seferinde TAL'in temel amacının “yaratıcı oyuncu-yaratıcı seyirci” araştırmak olduğunu ifade etmişlerdir. Ve Ayla Algan ile yapılan bu konu hakkındaki röportaj şöyle aktarılmıştır.

...TAL kapandıktan sonra dedim ki benim elimde ne fırsatlar vardı, grubum vardı ve ben bir şeyler çıkartmayı nedense bir türlü öne almıyordum. Çünkü çocukları eğitiyorduk, laboratuvar olmasını temin etmeye çalışıyorduk, yanı sıra uğraşılması gerekenlerle uğraşıyorduk ama bugün olsa hızlandırırdım.... ahhh diyorum. T.A.L.'in içinde de bu grup var, belli olanaklar var, 3-5 sene çalıştığın bir devreye girmişsin onlardan parçalar çıkarıp seyircinle karşılaştırsana. “Oyun değil bu, çalıştığımız kadar bir parça” de, zaten laboratuvarın bünyesinde olan bir anlam bu. İnsan bunun gibi hatalarını yani “bugün yapsam böyle yapmam” dediği şeyleri yıllar içinde fark ediyor.” (Karakoç, 2015, s.88-89)

Bu sözleri ile Ayla Algan duygularını ifade etmiştir.

Yaptığı çalışmaların tiyatroya olan katkıları veya sahneledikleri az sayıdaki oyunların katkılarından ziyade Beklan Algan öncülüğündeki önce LCC, ardından Bilsak ve son olarak TAL Tiyatro Araştırmaları Laboratuvarı'nın Türk Tiyatrosu'na en büyük katkısı hem dönemlerinde hem de ardıllarına ufuk açmış olmalarıdır. Var olan anlayışı benimseyerek, benzer tiyatrolar üretmek yerine, araştırmacı, deneysel işlerin de yapılabilceği fikrini uyandırmışlardır. Yıllar sonra bile Türkiye tiyatrosunun geldiği, konuşulduğu yer avangart girişimlerin denemelerinin azlığı ise Beklan Algan ve diğer sanatçılar o yıllardaki tespit ettiği eksiklik doğru bir eksiklik olma özelliği taşımaktadır. Daha o yıllarda bu eksikliğin farkına vararak bu alanda çalışmalar yaparak öncü bir girişimde bulunmuşlardır. LCC, Bilsak ve TAL'in izleğinden yola çıkarak orada eğitim Bilsak ve TAL'de eğitim alan, öğrenciler yine

Türk Tiyatrosu içerisinde çalışmalarına devam ederek başka kişileri etkiledikleri söylenebilir. Buna örnek olarak da Bilsak Tiyatro Atölyesi öğrencilerini 1987'den 2006 yılına kadar bir ekip olarak sahneledikleri oyunlar gösterilebilmektedir.

3.4.3 Oyuncu Stüdyosu'nda Öncü Girişimler

Türkiye'de 1988 yılına gelindiğinde alternatif tiyatro girişimleri çoğalmaya başlarken bir avangart girişimde Şahika Tekand ve Esat Tekand öncülüğünde kurulan Stüdyo Oyuncuları'ndan gelmiştir. İsim olarak 1947 yılında Amerika'da kurulan ve kendine has geliştirdiği yöntem ile oyunculuk eğitimi veren "Actor Studio"ya bir gönderme ya da esinle mi yola çıkıldı bilinmez ama Türk tiyatrosuna tiyatro ve oyunculuk bağlamında büyük katkılar sunduğu söylenebilmektedir. Sadece Türkiye'de değil yaptıkları turnelerle, katıldıkları yurtdışı festival, program vb etkinliklerle uluslararası bir bilinirliğe sahip olmuşlardır. Önce fikir ölçeğinde olan yapı her ne kadar 1988 yılında kurulmuş olsa da profesyonel bir yapıya bürünmesi 90'lı yılların ilk yıllarında gerçekleşmiştir. Stüdyonun kuruluş mottosu içerisinde, gösteri sanatları üzerine, özellikle oyunculuk sanatı üzerine çağdaş olan incelemek, araştırmak, yenilikler katarak gelişime katkı sunmaktır. Oyunculuk araştırmaları ve çalışmalarını merkeze alan stüdyo, kuruluşundan çok kısa bir süre sonra Şahika Tekand'da oluşan 'performansa yönelmek gerek' düşüncesinin bir neticesi olarak performansa yönelmişlerdir. Bu düşünceden ortaya 'performatif sahneleme ya da oyunculuk' gibi bir kavram türetilmiştir.

Stüdyo Oyuncuları özelinde Şahika Tekand'ın tiyatroya kattığı en büyük yenilik, kendi geliştirdikleri "Performatif sahneleme ve oyunculuk" üzerinde yaptığı çalışmalar olarak görülebilmektedir. Bu eğitime başlamadan önce aday seçimi esnasında -TAL'in (Tiyatro Araştırmaları Laboratuvar) tam aksine- adayların oyunculuk eğitimi almamış olmasına dikkat edilmektedir. Tüm eğitimini stüdyoda almış, orada yetişmiş olması beklenmektedir. Bundaki amaç oyuncu adaylarının herhangi bir şartlı refleks ya da kalıp içerisinde, verilen eğitime karşı kendisini kapatmamasını istediklerinden dolayı böyle bir eğilim içerisinde bulunmuşlardır. Bu kural esnetilmeyen, üzerinde ısrarla durulan net bir kural haline gelmiştir.

Tekand, yanılsamacı tiyatroya karşı çıkmıştır. Hayatı olduğu gibi sahneden seyirciye aktarımın hatalı bir tercih olduğunu düşünmektedir. Bu düşünce Şahika Tekand'ın kendi biçimini oluşturmasında büyük rol oynamıştır.

Topluluğun kurucusu ve sanat yönetmeni Şahika Tekand’a göre performans sanatı, hayatı bir oyun olarak ele alır ve hayatla oyun arasındaki sınırı kaldırır. İletin oyunun kendisi haline geldiği performans sanatına karşın Tekand, oyun kavramından yola çıkarak, sanat eserinin yaşamı taklit etmeyen ya da aynıyla tekrarlamayan, sanatçının elinden çıkmış sentetik bir gerçeklik olduğunu vurgulamaktan yanadır. Oyun, yaşama göre irrasyoneldir, belirli sınırlar içinde gerçekleşir ve tiyatro disiplini çerçevesinde tasarlanacak olan oyunun bütünselliği kendi içindeki koşulları çerçevesinde dürüstçe oynandığı takdirde inandırıcı, seyircinin anlayacağı ve kavrayacağı bir dil oluşturmaya yeterlidir. Bu yöneliş, Stüdyo Oyuncuları’nı “Performatif Sahneleme ve Oyunculuk Yöntemi” olarak adlandırdıkları yöntemlerinin ilkelerini belirlemeye götürür.”(Sünnetçioğlu, 2012, s.71)

Yaptıkları oyunlarda sahneleyecekleri seyirciye göre bir üslup birliğine vararak sahneledikleri ve performansın ana unsur olduğu anlaşılmaktadır.

Tekand’ın tiyatrosunda ‘performans’ kadar önemli ikinci bir öge olarak ışık için “her şey” tanımı yapılabilmektedir. Tüm oyunları izlendiğinde, ışığın Tekand’ın tiyatro düşüncesinde ne kadar büyük yere sahip olduğu ve ışığı oyunda ikinci bir yönetmen, yön veren vasıfta kullanmaktır. Bununla birlikte ışık, illüzyonu oluşturmada büyük bir yardımcı, bazen bir yabancılaştırma aracı bazen de tek başına dekor olarak oyunlarda kullanılmaktadır. (Bkz. Görsel, 3.37)



Görsel 3.37 Karanlık Korkusu Oyunu, Yazan-Yöneten-Dekor Işık Sahne Tasarımı, Şahika Tekand, 2008.

Yönetmen olarak aldığı ödüllerin yanı sıra 17. Afife Tiyatro Ödülleri'nde İBB Şehir Tiyatroları'nda Samuel Beckett'in Oyun isimli oyunu için yaptığı ışık tasarımıyla "Yılın En Başarılı Işık Tasarımcısı" ödülüne layık görülmüştür. Şahika Tekand'ın kendi yaptığı sahne, ışık, dekor tasarımları onun kendi biçimini oluşturan diğer öğeler olduğu söylenebilmektedir. Tekand'ın oluşturduğu oyunculuk biçimi, yine kendi geliştirdiği sahne plastiği anlayışıyla birleşince ortaya "Şahika Tekand'ın tiyatro biçimi/sahneleme üslubu" olarak tanımlanan yapıyı ortaya çıkartmaktadır.

Oyunlarında oyunun temposu normal olması gereken tempodan daha hızlı, ritminin hep yüksek olduğu gözlemlenmektedir. Oyun içerisindeki tüm oyuncuların büyük bir ekip ruhu topluluk bilinciyle büyük bir enerji ile tempolu şekilde performans gösterdikleri gözlemlenmektedir. Oyunları izlenirken seyirci aslında izlediğinin bir oyun olduğunu bilirken, bir süre sonra kurulan oyun atmosferi gösterilen performanslar izleyicinin gerçeklik algısını o oyunun gerçekliğinde düşünmesine ve gerçekliği oyunun gerçekliği olarak kabul etmesine sebep olmaktadır.

Stüdyo Oyuncuları ekibiyle birlikte Şahika Tekand'ın yaptığı çalışmalar - hem oyunculuk hem de sahne plastiği bağlamında- seyircinin oyundaki dikkatini yükseltme, oyunun seyirlik hazzını artırma üzerinedir. Oyuncuların performansa dayanan oyunculuk biçimleri, tasarlanan ışık illüzyonu, oyun temposu gibi alışılmışın dışında "farklı" olarak nitelendirilebilecek oyunlar sahnelemeleri, seyircinin oyunları daha fazla dikkatle, sıkılmadan izleyeceği bir ortam sağladığı düşünülmektedir.

Stüdyo Oyuncuları, sahneledikleri oyunlar bağlamında değerlendirildiğinde bazen Şahika Tekand tarafından yazılmış, bazen ise klasiklerden, farklı yazarlardan aldıkları oyunları sahnelemişlerdir. Fakat sahneledikleri bu metinleri kendi biçimleri içerisinde yer yer düzenleyerek sahnelemişlerdir. Avrupa ve Amerika'daki birçok avangart topluluk da olduğu gibi metin en önde duran unsur değildir. Ön planda "performatif sahneleme ve oyunculuk" ekseninde sahnelenen oyunlardır. Tüm oyunları bağlamında bakıldığında da neredeyse hepsinde dünyaya, yaşama, Türkiye'ye belirli bir pencereden bakış içerisinde politik bir duruşu da barındırmaktadır. En önemlisi, egemen olan oyunculuğa, sahneleme anlayışına karşı gösterdikleri kökten bir politik duruş mevcuttur. Bu politik duruş sahnelenen oyunların içerisinde de hissedilen bir öğe olduğu söylenebilmektedir. Sahnelenen oyunları ve bu oyunların katıldığı ulusal ve uluslararası festivaller kronolojik sırayla

şöyle olmuştur: “Mutlu Günler (Yazan: Samuel Beckett) (1993), Beş Kısa Oyun (Yazan: Samuel Beckett) (1994), Gergedanlaşma (Yazan: Şahika Tekand) (1996), Oyun Sonu (Yazan: Samuel Beckett) (1998), Gitgel Dolap (Harold Pinter) (1998), (Oyun)cu (Yazan: Şahika Tekand) (2000), Sophokles’in Kral Oidipus’undan Şahika Tekand tarafından uyarlanan üçleme şeklinde oynanan ve üçlemenin ilk oyunu olan Oidipus Nerede?(2002), üçlemenin ikinci oyunu Oidipus Sürgünde (2004), üçlemenin son oyunu olan Evridike’nin Çılgılığı (2006), topluluğun içinde yetişen Ridade Tuncel’in yazıp yönettiği Apartman (2008), Karanlık Korkusu(Yazan: Şahika Tekand)(2008), (Stüdyonun yetiştirdiği öğrencilerden Umut Kırçalı’nın Üç...İki..1000(2009) ve son olarak Şahika Tekand’ın yazıp yönettiği On Adımda Unutmak (Anti-Prometheus) (2010) oyunlarıdır. Oyun isimleri ne tür metinleri sahnelediklerinin mukayesesi yapılabilmesi için yazarlarıyla aktarılmıştır. Bu biçimin ulusal ve uluslararası yayılımını, etkileşimini saptayabilmek için katıldıkları festivaller de önem arz etmektedir. Bu bağlamda katıldıkları festivaller ise; Mutlu Günler oyunu ile 5. Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali, Beş Kısa Oyun ile 6. Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali, 24. MOT Uluslararası Tiyatro Festivali, 7. Balkan Young Theatre Festival (Bulgaristan / Sofya), Mladi Levi International Theatre Festival (Slovenya / Ljubljana), Gergedanlaşma Oyunu ile 8. Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali, "The Theatre At The Cross-Roads Towards 2000" başlıklı MOT International Theatre Festival, 6. Balkan Young Theatre Festival (Bulgaristan) 6. Ankara Uluslararası Tiyatro Festivali’ne, Oidipus Nerede Oyunu ile 13. Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali, 11. Uluslararası Antik Yunan Draması Buluşması (Tiyatro Olimpiyatları) (Yunanistan / Delfi) ve Shizuoka Tiyatro Festivali (Japonya), ardından Oidipus Sürgünde oyunu ile 14. Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali, 12. Uluslararası Antik Yunan Draması Buluşması (Yunanistan / Delfi), Brüksel Güzel Sanatlar Merkezi’nin düzenlediği Türkiye Festivali (Belçika) ve Ex Ponto Festivali’ne (Slovenya / Ljubljana) katılmışlardır. Evridike’nin Çılgılığı oyunuyla 15. Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali, 4. Uluslararası Tiyatro Olimpiyatları,Toga 2006 Yaz Festivali (Japonya / Toga), Mess Uluslararası Tiyatro Festivali (Saraybosna) 0090 (Belçika / Antwerp), Bonn Bienali (Almanya / Bonn), Avrupa'dan Yeni Oyunlar Festivali (Almanya / Wiesbaden) Culturescapes (İsviçre / Basel), Wiener Festwochen (Viyana / Avusturya), Karanlık Korkusu oyunu ile 16. İstanbul Uluslararası Tiyatro Festivali, 0090 (Antwerp ve Basel / Belçika, Rotterdam / Hollanda) ve Saison de la Turquie en France (Fransa'da Türk Sezonu) (Paris /

Fransa) etkinliğine katılmışlardır. Son olarak On Adımda Unutmak (Anti-Prometheus) oyunuyla Temmuz 2010'da "Promethiade" projesi kapsamında Hellenic Festival (Yunanistan / Atina) etkinliğine katılmışlardır.

Şahika Tekand ve Stüdyo Oyuncuları'na genel plandan geniş açıyla bakıldığında Türk Tiyatrosunda var olan oyunculuk anlayışına karşı çıkarak ona bir tarif getirmiştir. Sahne plastiği anlamında, ışığın kullanımı anlamında yine getirdikleri yenilik ile anılmaktadırlar. Metin kullanımı bağlamında ve sergiledikleri politik duruş bağlamında avangart bir tiyatro girişimi olarak anılabilmektedir. Ayrıca hem ülke çapında hem de uluslararası -detaylıca aktarılan- festivaller sayesinde ulusal ve uluslararası tanınırlık elde etmişlerdir. Bu tanınırlıkla birlikte izleyenlerde yeni bir ufuk açtıkları, etkiledikleri de söylenebilmektedir.



BÖLÜM 4

4. POSTDRAMATİK TİYATRO

Bir kavram olarak “Postdramatik Tiyatro” kavramının literatüre girmesi 20. yüzyılın tam olarak bitimine denk gelmektedir. Temeli 20. yüzyılın son çeyreğinde atılmış, şekillenmesi ise 21. yüzyıl başlarında olan ve hala tam net bir tanımlı yapılamayan bir kavram olma gerçekliğini korumaktadır. Fakat genel hatlarıyla ya da öğeleriyle, unsurlarıyla çerçevelerini çizmek mümkündür. Hem Türkiye’de hem de dünyada ‘postdramatik tiyatro kavramı’ hakkında onlarca tez, yüzlerce makale yazılmıştır. Bu çalışmalarda detaylı olarak açıklanmaya çalışılmış ve söylenecek sözlerin birçoğu da söylenmiştir. Postdramatik tiyatro kavramıyla ilgili söylenmemiş sözler izleği takip edildiğinde bu araştırmayı kapsayan iki yönü bulunmaktadır. Bunlardan ilki postdramatik tiyatro kavramının 20. yüzyılda birbirini takip eden ve peş peşe gelen avangart girişimlerin mirası niteliğinde ortaya çıkan yanıdır. İkinci ve önemli tarafı, her avangart girişimde bulunan yönetmenin postdramatik tiyatronun oluşumu için oluşan temele adeta bir tuğla koymuş olması önermesidir. Bu bağlamda postdramatik tiyatronun bir çerçevesi çizildiğinde yönetmenlik kavramının ilk çıktığı zamandan postdramatik kavramının ilk konuşulmaya başlandığı zamana kadar geçen yaklaşık bir buçuk asırda tiyatronun nasıl bir dönüşüm geçirdiği tespit edilebilmektedir.

İlk olarak postdramatik kavramına etimolojik bir yaklaşım sergilendiğinde “post” ve “dramatik” olarak iki kelimenin birleşiminden türemiş bir kavram olduğu gözlemlenmektedir. Post kelimesi İngilizce ve Fransızca “sonrası” anlamına gelirken dramatik kelimesi de en temel anlamıyla “oyunabilir” anlamına gelmektedir. Ayrıca

dramatik olan da postdramatik olan gibi bir kavramı ifade ederek belli başlı unsurları bulunmaktadır.⁴ Post kelimesi gündelik dilde genelde paradoksal bir olguyu tarif etmek için kullanılmaktadır. Bir şeyi hem kabul edip hem de kabul etmeme halini tarif etmektedir. Örneğin Türkiye’de 28 Şubat 1997 yılında gerçekleşen askerlerin Milli Güvenlik Kurulu toplantısı sonrası hükümet istifa etmiş bunun adı tarihte “postmodern darbe” olarak anılmıştır. Yani 28 Şubat için darbe de denilemiyor, değildir de denilememektedir. Burada göreceli ve paradoksal bir durum açığa çıkmaktadır. Post kelimesi hangi kelimenin başına geliyorsa o kelime ile tanımlanan şeye böyle bir anlam kazandırmaktadır.

Postmodern kavramının konuşulduğu dönemde ilk defa “postdramatik” kavramı 1999 yılında Hans Theis Lehmann, tarafından yayınlanan Postdramatik Tiyatro kitabında 1991 yılında kullandığını ve niçin kullandığını kendi cümleleri ile ifade etmektedir; Lehmann’a göre;

Sözcüğü 1991 yılında kullandım; çünkü antik tragedyadan “predramatik” olarak bahsetmek için bazı nedenlerim vardı: dramın Rönesans’tan beri geliştiği yerden bakarak antik tragedyayı kavrayışımızda ilerleyemiyorduk- o farklı bir şeydi. Sonrasında onunla Lacanyan özne okuması arasında bir bağlantı kurmaya çalıştım. Böylelikle, “dram”ın, yerine, “sahne”, “durum” ve “koşul” gibi bu tiyatronun (antik tragedya) aslında bir öykü icat etmek değil, depo anlatılardan gelen durumların empatik realizasyonunu kurmak anlamına geldiğini gösteren terimlere yer verdim. Bu depo anlatılar, öznenin realizasyona gelerek kendini ve diğerini keşfettiği bir yerdi. Konuşulan olarak çok fazla konuşmanın olmadığı realizasyonlarda seyirci, tiyatral bir ironi duygusu içinde Oedipus’un “Laius’un cinayetini çözeceğim” dediğinde onun bilmeden kendi yıkımını dile getirdiğini biliyordu. Her şey bu temel anla ilgiliydi, dramatik gelişimle değil. Postdramatik Tiyatro’da açıkça dile getirmeyip bir çeşit tez içinde ima ettiğim şey: diğer kıtalarda, diğer kültürlerde diyalojik olarak dramatik tiyatro düşüncesinin hiçbir şekilde doğmadığıdır, o Avrupa kültürü içinde çok spesifik bir gelişimin ürünüdür.”⁵ (Lehmann, 2006, s.483)

Lehmann, burada bu kavramı kullanmanın neden bir gerekliliğe dönüştüğünden kısaca kaba hatlarıyla bahsetmektedir. Aristoteles’in Poetika’da çerçevesini çizdiği dram sanatının -özellikle 20.yüzyıl süresince- çok başka bir boyuta evrildiğinden dolayı böyle bir kavramın kullanılması zorunlu hale geldiği görülmektedir. Lehmann, 1970’lerden sonra dramatik olarak sayılamayacak tiyatro

⁴ Bkz. Tuncay M. (2013). *Sahneye Bakmak*, İstanbul: Mitos Boyut

⁵ Çev, Yalçın, E.(2020). *Postdramatik Tiyatro*, İstanbul: Mitos Boyut

biçimlerini fark ederek dramatik olanlarla aralarında benzerlikler, farklılıklar bağlamında bu teorisini geliştirmiştir. Bu kaynağı İngilizce'ye çevirerek Almanya sınırları dışına çıkmasına ışık tutan Munby'e göre bu tanım tiyatro tarihi açısından çok önemlidir. Bu kavramdan önce deneysel, çağdaş, postmodern, alternatif gibi tanımlar sayesinde postdramatik kavramı ortaya çıkmamıştır. Postdramatik kavramının ortaya çıkışıyla bu sınıflandırma daha net hale gelmiştir. Fakat burada bir istina olarak Fuchs'ın 'Karakterin Ölümü' çalışması durmaktadır.

“Postmodern öznellik teorileriyle ilişkili olarak çağdaş Amerikan Tiyatrosunda dramatik karakterin yapısökümüne odaklanan Fuchs, aynı zamanda dramatik konvansiyonların yıkımını yeni yapıtlar üzerinden ele almıştır.” (Yalçın, 2020, s.37).

Lehmann ile birlikte Fuchs, diğer kuramcılar ve eleştirmenler gibi postdramatik tiyatro örneklerini direkt olarak postmodernite ile ilişkilendirmeyerek yeni bir tanım üzerinde çalışmışlardır.

Tiyatroda yönetmenlik kavramının çıkıp, tam bir zemine oturmaya başlamasıyla birlikte metnin oyundaki iktidarı artık yönetmenin inisiyatifine kalmaya başlamıştır. Dolayısıyla bu durum 20. yüzyılda “yönetmenler tiyatrosu” olarak tanımlanabilecek bir dönemi doğurmuştur. Tiyatro metinden kopmaya başlamıştır. 20. yüzyılın sonlarına doğru da metin tiyatrodan kopmaya başlamıştır. Yani dramatik olanın alımlayıcısı okur, tiyatronun alımlayıcısı seyirci olarak görülebilmektedir. Metnin ön planda olduğu bir tiyatroya seyirci aynı zamanda metnin okuyanıdır. Bu bağlamdan metin ve tiyatro iki ayrı kulvara ayrılmaktadır. Postdramatik tiyatronun kavram olarak konuşulmaya başladığı dönem tam da bu döneme rastlamaktadır. Birkiye'ye göre;

Postdramatik kavramının ortaya çıkışında 20. yüzyılda tiyatronun metinden bağımsızlaşmasına koşut olarak, metnin de tiyatrodan bağımsızlaşması süreci, belirleyici faktör olarak gösterilmektedir. Postdramatik tiyatro, artık seremoni, ritüel, anı ve rüya görüntülerine daha yakındır. Tiyatronun araçları önem kazanmıştır. Tiyatronun öğeleri arasındaki hiyerarşi yok olarak, metnin belirleyiciliğinden vazgeçilmesi söz konusu olmuştur. Buna örnek olarak Wilson'ın resim, imge tiyatrosu ile Grotowski'nin yoksul, beden tiyatrosu örnek olarak verilmektedir. (Birkiye, 2007, s.38)

Buradan da anlaşılabacağı üzere 20. yüzyılın sonlarına doğru tiyatro oyunlarında metnin belirleyiciliği iyiden iyiye kaybolmuş, yönetmenin belirleyiciliği ön plana çıkmıştır. Yapılan avangart girişimler, deneysel işler, yenilikçi tavırlarla birlikte ve gelişen teknolojinin olanaklarının tiyatro içerisinde kullanılabilirliği ile birleşince ortaya genelde rüya atmosferi sunan, illüzyonlar içeren bir farklı yapımları

getirmiştir. Tiyatronun tüm öğeleri, bileşenleri tek tek sorgulanmaya başlamıştır. Tiyatronun, dramatik olanın tüm bileşenleri yıkılarak yerine yeni tarifi yapıldığı türün adı; postdramatik olmuştur. Hala postdramatik hakkında “iki artı iki dört eder” gibi fen bilimlerinin salt formülü, mutlak sonucu gibi bir tanım olmasa da tartışmaları devam etse de genel çerçevesi çizilebilmektedir.

Postdramatik tiyatro ilk olarak dramatik metni yıkmaktadır. Post kelimesinin en basit tabirle “aslında bir şeyi hem kabul edip hem de etmeme” anlamı aktarılmıştır. Bu tanıma istinaden postdramatik tiyatro, dramatik tiyatronun kullandığı oyun metnine karşı çıkmaktadır. Genelde performans dayanan gösteriler yapıldığı için metne karşı çıkmaktadır. Fakat en nihayetinde yapılan performans bir performans ve sahneleme metnine dayanmaktadır. Bu durumdan dolayı metni aslında kabul etmiş olmaktadır. Fakat kendi metin biçimini ortaya koymuş olmaktadır. Dramatik yapıda olmazsa olmaz olan, başı sonu bir olan, bir olay örgüsü çerçevesinde ilerleyen ana olaya bağlı yan çatışmalarla desteklenmiş yapı postdramatik tiyatronun metninde yoktur. Sahneler epizotlar, bölümler halinde, parçalı ve kesintiye uğrayarak verilmektedir. Sahneler arasında organik bir hikâye bağlantısı yoktur. Fakat oyunun tamamı, tüm sahneler izlendiğinde tüm sahnelerin ana teması, önermesi tekdir. Baştan sona bir ana çatışma ve olay örgüsü ekseninde ilerleyen hikâye anlayışını reddetse de yine oyunun sonunda dramatik gibi tek bir önerme sunmaktadır. Bu durum da “post” kelimesinin bir karşılığı olurken o önermenin yorumlaması dramatik tiyatroya göre daha görecelidir. Dramatik tiyatro izleyen beş seyirciye oyun sonrası ana tema sorulduğunda hepsi aşağı yukarı birbirine yakın cevaplar verebilirken postdramatik tiyatroda bu aralık daha açık şekildedir. Metni tamamen seyircinin algısına ve yorumuna bırakan imgeler içeren bir yapıya sahiptir. Metnin egemen olmadığı, dramatik tiyatrodaki tiyatronun öğelerinin arasında bulunan hiyerarşinin tamamen ortadan kalktığı, tiyatronun hiçbir öğesinin birbirinden üstün olmadığı bir yapı bulunmaktadır. Bu durumu Lehmann, parataxis ilkesi olarak açıklamaktadır.

Postdramatik Tiyatro’nun estetiğine ilk kuramsal bir çerçeve getiren Lehmann’a göre postdramatik tiyatroyu parataxis, eşzamanlılık, gösterge yoğunluğu, gösterge yığılması, görsel dramaturji, müziksellik, sıcaklık-soğukluk, bedensellik, somut tiyatro, gerçekliğin çöküşü, olay/durum gibi ilkelerle açıklamaktadır.

Postdramatik tiyatro dramatik tiyatroda göstergelerin kullanım biçimini de kırmaktadır. Dramatik tiyatroda göstergeler metnin akışına göre ve oyunun rejisi

doğrultusunda belirli bir sıra ile kullanılırken, postdramatik tiyatrodaki ise göstergeler “eşzamanlı” olarak üst üste yığılarak kullanılmaktadır. Seyircinin algısını zorlayan bir biçim tercih edilmektedir. Lehmann bu durumu eşzamanlılık ilkesi olarak açıklamaktadır.

Dramatik tiyatrodaki genelde yanılsamacı bir anlayışla sahne üzerinde kullanılan göstergeler hep idealize bir biçimde kullanıldığı görülmektedir. Eğer seyirciye özel bir alt metin ya da reji önermesi verilmek istenmiyorsa sahne üzerinde kullanılan göstergeler hep olması gerektiği kadar, kullanılmaya özen gösterilmektedir. Postdramatik estetikte sahne ya çok az göstergeler barındırarak tüm fazlalıklardan arındırılarak bir anlam oluşturulmaya çalışılır. Ya da çok fazla gösterge kullanılarak bilinçli bir şekilde sahne göstergeleriyle doldurularak anlamsızlaştırma çabası içerisine girilmektedir. Hatta bazen sahnelerin neredeyse tamamının boş olarak kullandığı durumlar da bulunmaktadır. Burada da Peter Brook’un Boş Alanı ve Grotowski’nin Yoksul Tiyatrosu ile ilişki kurulabilmektedir. Böylesi durumlardaki hedefte seyircinin fantezi dünyası, hayal gücünü daha çok çalıştırmak yatmaktadır. Bu durum Lehmann tarafından “gösterge yoğunluğu” ilkesi kapsamında incelenmiştir.

Tiyatronun ritüelistik yapıldığı dönem hariç, gösteri amaçlı yapıldığı ilk tragedyanın sahnelendiği günden 20.yüzyılın sonlarında postdramatik tiyatronun çıkışına kadar olan yaklaşık 2300 yıllık tiyatrodaki tiyatro anlaşılabilirlik hedefi güderek hep bir pinpon oyunu mekaniğiyle sahnelendiği söylenebilmektedir. Fakat postdramatik tiyatrodaki çoğu zaman büyük bir kaos hakimdir. Postdramatik tiyatrodaki çok sayıda gösterge aynı anda eşit olarak kullanılmaktadır. Burada göstergeler bir anlam oluşturmak için değil bir kaos atmosferi için kullanılmaktadır. Bu durum Lehmann için postdramatik tiyatronun gösterge yığmacası ilkesini oluşturmaktadır.

Tiyatrodaki, metnin daha anlaşılır olmasını sağlamak ve doğru bir sahneleme yapabilmek adına tiyatroya giren önemli kavramlardan birisi dramaturji kavramıdır. Çağdaş tiyatrodaki kimi yönetmen bu kavrama başvuramazken kimi yönetmen için hayati önem arz etmektedir. Fakat büyük ölçüde dramatik tiyatrodaki sahnelenmeden önce metin üzerinden yapılan bir dramaturji ile sahneleme aşamasına gidilmektedir. Fakat postdramatik tiyatro metinden daha önde görsel ve işitsel öğelerle bir anlatım dili oluşturmaktadır. Postdramatik oyunlarda görsel bir dramaturji mevcuttur. Bu farklılığın yanı sıra ikinci bir farklılık bu dramaturji oyunu anlaşılır kılmak için değil görseelliğin ön planda kalmasını sağlamak niyetiyle yapılan bir görsel dramaturjidir.

Postdramatik Tiyatronun ilk kırdığı ögenin dramatik tiyatrodaki metin olduğunu aktarılmıştı. Kırdığı bu metnin yerine koyması gereken öğeler, yapması gereken yeni bir tarif bulunmaktadır. Bu yüzden postdramatik tiyatro metnin yerine göstergeler, jestuslar, dans, ışık ve ses gibi öğeler kullanmaktadır. Tüm bu öğelerle kendisine anlatım dili geliştirdiği gözlemlenmektedir. Hele ki ses-müzik postdramatik tiyatronun olmazsa olmazlarından. Lehmann'ın müziksellik/ahenk ilkesi perspektifinde incelediği postdramatik tiyatrodaki bir anlatım dili olarak ses-müzik bir ahenk içinde sunulduğu görülmektedir. Lehmann, postdramatik tiyatroda (soundscape) sessel bir peyzaj bulunduğundan bahsetmektedir. (Lehmann, 2006, 150) Bu ses bazen insan sesi, bazen müzik olabilmektedir. Örnek olarak sahnede oyuncu Hamlet'in bir repliğini dramatik tiyatrodaki gibi normal bir şekilde değil de kekeleyerek söyleyebilir ve ses tonuyla bir tartım oluşturmaktadır. Postdramatik tiyatronun repliğin zaman zaman dramatik tiyatrodaki entonasyonuna bile karşı çıkarak yıktığı gözlemlenmektedir. İster müzik, ister insan sesi olarak o ses her ne olursa olsun postdramatik tiyatronun organik bir parçası halindedir. Ve ahenk içerisinde var olmaktadır. Bu durumu Lehmann, müziksellik/ahenk ilkesi çerçevesinde detaylı olarak incelemiştir. (Lehmann, 2006, 92)

Dramatik tiyatroda seyircinin sahnedeki oyunla, oyuncuyla, dekorla, atmosferle kurduğu sıcak bir ilişki durumu mevcuttur. Bazen seyirci oyunun psikolojik derinliği içerisinde kendini derin bir düşünce içerisinde bulurken, bazen kendini oyundaki karakterlerle ilişkilendirmektedir. Örneğin; Cyrano de Bergerac izlerken Cyrano'nun Roxane'a olan aşkını verili koşullar çerçevesinde izleyip duygulanmayan, oyunla sıcak bir ilişki kurmayan kişi sayısı yok denecek kadar az denilebilir. Bu sıcak ilişki durumu postdramatik tiyatroda olmayan bir durumdur. Oyunun başı sonu bir olmayan ana hikayesinin bulunmaması, kopuk, parçalı bir yapıda olması, karakterlerin derinliğinin olmaması, imgeler, müzik, ışık gibi çeşitli öğelerle anlatım dili oluşturması soğuk bir atmosfer oluşturmaktadır. (Lehmann, 2006, s.95) Dramatik tiyatro ile arasındaki bir fark da bu durum olarak görülmektedir.

Postdramatik tiyatro, dramatik tiyatronun oyunculuk biçimine ve düşüncesine de karşı çıkmaktadır. Postdramatik tiyatroda hareket, bedensellik her şeyden önce gelmektedir. Performansa dayanan bir oyunculuk içimi mevcuttur. Postdramatik tiyatroda aynı diğer ışık, ses gibi bedensellik de önemli bir anlatım öğesidir. Bazen ürkütücü bazen de büyüleyici bir şekilde oyuncular, sakat, hasta veya insancı

formdan uzak beden formları ile seyirci ile buluşabilmektedirler. (Lehmann, 2006, s.95) Bu durum Lehmann'ın postdramatik tiyatro kuramındaki bedensellik ilkesini oluşturmuştur.

Tiyatroda yanılısamacı olmayan tiyatrolar için genelde hep teatrallliği ön plana alan tiyatrolar olarak sınıflandırma yapılmaktadır. Postdramatik tiyatro da yanılısamacı bir olmadığı için teatrallliği ön plana alan tiyatro sınıflandırması hatalı ve tam karşılık gelmeyecek bir tanım olmaktadır. Lehmann, mimetik olmayan tiyatro için yaptığı tanımlamada soyut kavramını kullanmak yerine somut kelimesini kullanmaktadır. Bunun sebebi de postdramatik tiyatronun görsel dramaturjiyi ön plana almasıdır. Yani sözden ziyade seyircinin karşısına göstergeler koyan postdramatik tiyatro için soyut kavramı kullanmak da hatalı olacağı için somut tiyatro kavramı kullanmaktadır. (Lehmann, 2006, s.98) Postdramatik tiyatro, göstergeler aracılığı ile somut öğelerle bir anlatım dili oluşturmaktadır.

Dramatik tiyatrodaki gerçeklik türü ne olursa olsun belirli bir tutarlılık ekseninde çerçevelenmiş bir biçimde verilmektedir. Postdramatik tiyatrodaki ise gerçekliğin tamamen yıkıldığını ya da Lehmann'ın tanımıyla “gerçekliğin çöküşü” (Lehmann, 2006, s.101) olarak isimlendirilebilir. Postdramatik oyunlarda gerçek ile kurgu ayırt edilemeyecek kadar iç içe girmiş bir yapı mevcuttur. Sahnedeki oyuncunun oyun mu gerçek mi davrandığını anlamak neredeyse imkânsız bir durum olarak görülmektedir.

Postdramatik tiyatronun ortaya çıkışında happening gösterilerinin büyük etkisi olduğu düşünülmektedir. Dramatik tiyatrodaki var olan uzam ve zaman kavramlarını postdramatik tiyatronun tamamen yıktığı yerine happening gösterilerinde olduğu gibi “şimdi” ve “burada” anlayışını koyduğu gözlemlenmektedir. Belli bir hikâye, öykü olmayan ve geneli doğaçlamaya dayanan oyunlar biçim anlamında büyük oranda happening gösterilerini çağrıştırmaktadır. Postdramatik tiyatrodaki performans ile tiyatro iç içe geçmiş bir şekilde varlık göstermektedir. Postdramatik tiyatro aynı happening gösterilerinde olduğu gibi olayı ön plana çıkaran bir yapıya sahiptir. Dramatik tiyatronun ise bir etkinlik olduğu söylenebilir. Önermesini seyirciye sunar ve seyirci önermesini aldıktan sonra tiyatro bitmiş olmaktadır. Postdramatik tiyatrodaki ise göstergeler manzumesinden bir anlam üretmesi istenir. Seyirci aldığı göstergelerle bir anlam üretmeye çalışması bir süreç durumu ortaya çıkarır. Bu bağlamda da dramatik tiyatro ile arasında başka bir fark durumunu açığa çıkarmış olur. Bu durumu da Lehmann, Olay/durum ilkesi ile açıklamıştır. (Lehmann, 2006, 107)

Sahneleme anlayışı olarak postdramatik tiyatro seyirci ile arasında bir dördüncü duvar bulundurmamaktadır. Aksine, happening gösterilerinde, çevresel tiyatrodaki Brecht estetiğinde, Meyerhold'da olduğu gibi seyirci ile etkileşimde bulunmaktadır. Fakat burada postdramatik tiyatronun bir farkı vardır. Postdramatik tiyatrodaki oyuncular aynı sahneyi paylaşımlarına rağmen birbirleriyle etkileşim halinde değildirler. (Lehmann, 2006, s.79) Seyirci ile fiziksel teması varan etkileşimde bile bulunurken oyuncular kendi aralarında etkileşimde bulunmazlar. Postdramatik tiyatrodaki seyirci yönetmen ile birlikte oyunun yazarı konumundadır. Sahne üzerinde gördüğü imgelerle, göstergelerle her seyirci kendi oyununu yazmaktadır. Dramatik tiyatrodaki seyirci pasif/edilgen bir biçimde daha önce yazarın seyirci için yazdığı oyunu alımlarken postdramatik tiyatrodaki seyirci aktif bir şekilde yazar konumundadır. Seyirci, verili koşullar, göstergeler, imgeler içerisinde aktif bir biçimde kendi oyununu yazan pozisyonunda konumlandırılmıştır. Hatta seyirci bazen karşı karşıya oturtularak birbirinin farkına varması sağlayarak seyirci oyununda dolaylı olarak bir gösterge veya oyuncu olarak kullanılmış olmaktadır. Bu da postdramatik tiyatroyu dramatik tiyatrodan ayıran başka bir özelliktir. Dramatik tiyatro ile postdramatik tiyatro arasındaki temel farklar bir tablo olarak görülmek istenirse bu da aşağıdaki gibi olmaktadır. (Bkz. Tablo 3)

Tüm verilen bilgiler ekseninde postdramatik tiyatro dramatik tiyatronun tüm öğelerini yıkarak yeni bir tarifte bulunmaktadır. Dramatik tiyatronun her anlayışına karşı çıkarken sonuçta postdramatik tiyatro da dramatik tiyatro gibi seyirci karşısında sahnelenen bir sahne yapısıdır. Bu durum da yine post sözcüğünün “aslında kabul edip etmeme” anlamında tekabül etmektedir.

Postdramatik estetik var olan dramatik düşünceyi yıkarak yerine yaptığı yeni tarif bağlamında avangart bir örnek olma özelliği taşımaktadır. Fakat tüm tarihsel avangartlara ya da yönetmen odaklı avangart tiyatro girişimlerine bakıldığında Innes'in avangart tarifinde olduğu gibi avangart politik bir duruşu temsil etmektedir. Fakat “*postdramatik tiyatro apolitiktir.*” (Lehmann, 2006, s.105) Lehmann her ne kadar postdramatik tiyatroyu apolitik olarak ifade etse de dramatik estetiğe olan yaklaşımı bağlamında politik bir duruşa sahiptir. Bu açıdan da tam anlamıyla avangart bir tür olarak tiyatro tarihi içerisinde varlık göstermektedir.

Tablo 4.1 Dramatik Tiyatro ve Postdramatik Tiyatro Arasındaki Farklar

Öge	Dramatik Tiyatro	Postdramatik Tiyatro
Metin	Oyun Metni	Performans Metni ya da Peyzaj Metin
Metnin Sunduğu	Neden-sonuç ilişkisi	Süreç yaşatır
Aktarılan Metin	Bir bütün halinde	Parçalı, Eklektik
Metin İçinde	Hikaye vardır.	İmgeler vardır.
Metin Oyun İçinde	Doğaçlama ilave olabilir ama değişmez	Değişebilir.
Metnin inşası	Rasyonel/Analitik	Duygu/Deneyim
Metnin ilerleyişi	Diyalog Şeklinde	Monolog Şeklinde
Yönetmen Rejisinin Metin İçin Niyeti	Anlaşılmasını Kolaylaştırmak	Anlaşılabilirliğini zorlaştırmak
Oyunu Üreten	Yazar ve Yönetmen	Yazar, yönetmen ve Seyirci
Anlatım Şekli	Dil	Ses/Görsel
Anlatıcı Olarak	Oyuncu	Performansçı
Anlatım Atmosferi	Düzenli	Kaos
Anlatım Planı	Tasarlanmış	Süreç anında gelişen
Seyirci Anlayışı	Seyirciden etkilenmeyen	Seyirci ile ilişki halinde
Seyirci Etkileşimi	Sıcak	Soğuk
Tiyatronun Öğeleri Arasında	Hiyerarşi vardır	Eşitlik vardır
Multimedya Kullanımı	Anlamı desteklemek için	Anlamı bozmak için de kullanılabilir
Zaman	Geçmiş, gelecek ve bazen şimdi	Şimdi, şu ana dair
Zamanın Kullanımı	Teatral bir zaman	Gerçek olan zaman
Gösterge Kullanımı	Doğrusal	Eşzamanlı
Gösterge Kullanımı	Soyut Tiyatro	Somut Tiyatro
Gösterge Kullanımı	Düzenli, sırayla	Birden, yığılarak
Tür olarak	Yapısalcı	Yapıbozumcu

4.1 Heiner Müller Örneği

Heiner Müller (9 Ocak 1929 Eppendorf– 30 Aralık 1995 Berlin) yazmış olduğu oyunlar bağlamında tiyatro metinleri “Üretim Oyunları”, “Lehrstück(Öğretici) Oyunları” ve “Avangart Denemeler Dönemi” olarak üç döneme ayrılarak incelenebilmektedir. İlk dönem oyunlarında genelde politik bir pencereden sosyalist sistemin sorunlarına odaklandığı dönem, orta dönem oyunları Brecht’in Lehrstück oyunları olarak anılan, Türkçe öğretici oyunlar anlamında gelen oyunlarından etkileşimle yazdığı oyunlar, üçüncü dönem veya geç dönem oyunları ise tamamen avangart denemeler yaptığı, üzerinde postdramatik oyunlar olduğuna dair genel görüş ittifakı bulunan oyunlarıdır. Bu geç dönem oyunları ve dramatik yapının yörüngesinden ayrıldığı oyunlarının ortaya çıkışı 1970’li yılların sonrasında başlamıştır.

Müller'in dramatik yapının ekseninden uzaklaştığı geç dönem oyunlarında Brecht ve Artaud izlerine rastlanmaktadır. Brecht'i bir yandan eleştirerek esinlendiğini belirten Müller, diğer yandan Artaud ile de etkileşimde bulunmuştur. Fakat Artaud ile arasında ideolojik farklılıklar bulunurken tiyatro Müller için "sosyal fanteziler laboratuvarı" şeklinde ve "ütopyayı yansıtan bir projeksiyon" görevi ifa etmektedir. (Karacabey, 2007, s.180-181) Müller'in en çok bilinen oyunları bu geç dönem oyunlarıdır. Dünya tiyatrosunda özellikle Avrupa, ABD ve Türkiye'de Heiner Müller en çok bu oyunları ile tanınmaktadır. Bu oyunlar ile uluslararası tanınırlığa ulaştığı da söylenebilmektedir. Geç dönem oyunları olarak 1977 yılında yazdığı Hamlet Makinası(Hamletmachine), 1981 yılında yazdığı Bir Devrimin Anısına oyunu, 1981 yılında yazdığı Quartett oyunu ve 1982 yılında yazdığı Shakespeare Sonrası; Macbeth(Macbeth; nach Shakespeare) oyunları sıralanmaktadır. Geç dönem oyunları için "kolaj"(Karacabey, 2007, s.181) tanımı yapılmaktadır.

Bu geç dönem oyunları incelendiğinde öncelikle Müller'in geç dönem oyunları için bir bütünlükten bahsetmek mümkün değildir. Bu sebepten bu metinleri için yapılan ilk tanımlama "kolaj" vb. tanımlar olmuştur. Oyunları içerik bağlamında gerçeküstü muhtevası olan, kaotik bir atmosfer sunan, efsunlu görüntüler, kukla kullanımı içeren bir yapıya sahiptir. Tüm bu öğeleri bir yığmaca olarak seyirciyi adeta göstergeye boğan, tüm bunları üst üste yığarak seyirciye sunan karışık bir düzen hakimdir. Üstelik bunları seyircinin kolay anlamasını sağlamak için değil anlamasını güçlendirmek için böyle bir içerik kullanmaktadır. Tüm bu durumlar Artaud'nun tiyatrosundaki ritüelistik unsurlara benzetilmiştir. (Karacabey, 2007, s.182) Fakat tarz unsurlar Peter Brook'un Kùltürlerarası Tiyatrosu'nda, Robert Wilson'un, Barba'nın tiyatrosunda da bulunmaktadır. Daha birçok avangart tiyatro girişiminde Müller'in oyunlarında olduğu gibi ritüelistik öğeler bulunmaktadır. Bunlarla birlikte Lehmann'ın çerçevesini çizerek öğelerini belirlediği postdramatik tiyatronun tüm öğelerini barındırdığı gözlemlenmektedir.

Heiner Müller'in geç dönem oyunlarını postdramatik tiyatro örneği olduğuna dair yapılan önermeler oyunlar üzerinden daha somut bir şekilde açıklanabilmektedir. Hamlet Makinesi oyunu ele alındığında ilk göze çarpan oyunun Shakespeare'in Hamlet oyunundan esinle yazılması ve metinlerarasılık durumudur. Bu metinlerarasılık durumu postdramatik tiyatronun yapıbozumcu anlayışı ile de ilişkilendirilebilmektedir. Metin yine Shakespeare'in Hamlet oyunu gibi beş perdeden oluşurken Ekim devriminden, İkinci Dünya savaşına kadar birçok olaya

değmektedir. Hamlet'in yaşadığı dünyadaki gerçekleşen tüm iğrençlikler karşısında makineleşme arzusu içinde olduğu çağrışımı ile oyunun Hamlet Makinesi olduğu sonucuna varılabilirken, metin konu bağlamında tüm bu olaylara karşı politik bir duruş sergilemektedir. Metnin içerisinde Shakespeare'in Hamlet'iyle birlikte Euripides'in Elektra Oyunu ve Aiskhylos'un Oresteia üçlemesiyle de metinlerarasılık içerdiği gözlemlenmektedir.

Hamlet Makinesi oyununda ikinci göze çarpan farklılık dramatik metinlerde olduğu gibi bütünlüklü bir yapıya sahip olmayışıdır. Oyun parçalı bir biçimde, epizotlardan, bölümlerden oluşmaktadır. Olay içerisinde anlatılan hikayeler birbirinden bağımsız parçalı bir biçimdedir. Oyun içerisindeki anlatı sık bir biçimde kesintiye uğratılır. Bu kesintiler sayesinde seyircinin zihin olarak bir oyun akışı içerisinde bir yerden bir yere sürüklenmesine izin verilmemektedir. Göstergelerle, kesintilerle seyircinin sürekli bir anlam kurması, anlamlandırma çabası içerisinde olması beklenmektedir. Oyundaki uzam ve zaman kavramı dramatik tiyatronun aksine sadece “şimdi ve burada” üzerine kuruludur.

Oyun karakterleri olarak tragedya karakterleri ve mitoloji karakterleriyle karşılaşmaktadır. Her postdramatik tiyatro oyununda olduğu gibi oyun seyircinin adeta yüzüne çarpan, dehşet verici sahnelerle doludur. Örneğin; Hamlet Makinesi oyununda Hamlet babasının tabutunu açarak cesedi çıkarıp cenazeye gelen kişilere yedirmektedir. Ophelia tabuttan bir fahişe kılığında çıkarak striptiz yapmaktadır. Hamlet'in annesi Gertrude ile amcası Claudius tabutun üzerinde sevişmektedirler. Burada hem postmodern tiyatrodaki hem de postdramatik tiyatrodaki bulunan “ironi”, postyapısalcı tutum ve postyapısalcı tutumuyla ilişkili olarak seyircinin yüzüne yaptığı tespitleri vurarak hesaplaşan tavrı bulunmaktadır. Postdramatik tiyatronun çoğu zaman “in-your-face” suratına tiyatro anlayışı ile tanımlanmasının ya da karıştırılmasını altında yatan neden de bu postyapısalcı durumdur.

Lehmann'ın aktardığı şekliyle, çizdiği çerçeveye belirlenen postdramatik tiyatronun öğelerini, Müller'in son dönem oyunlarının hepsinde görmek mümkündür. Dolayısıyla Heiner Müller metinleriyle birlikte postdramatik tiyatronun daha somut bir şekilde ete kemiğe büründüğünü, sahada kendine vücut bulduğu söylenebilmektedir. Tiyatronun tüm öğeleriyle hesaplaştığı, tek tek nihilist bir tavırla yaklaşıp yıktığı öğelerin yerine yeni bir tarifte kendine ait yeni öğeler üreterek daha sonra yıkmak üzere yeni bir öğeye yöneldiği söylenebilmektedir.

4.2 Sarah Kane Örneği

Sarah Kane (3 Şubat 1971- 20 Şubat 1999) İngiltere’de muhafazakâr bir ailenin çoğuğu olarak doğmuş, İngiliz Tiyatro’sundan başlayarak Avrupa ve ABD tiyatrosuna ardından dünya tiyatrosunda ufuk açan bir yazar olabilmeyi başarmıştır. 20. yüzyılın son çeyreğinde yaşayan Kane, kısa yaşamında tiyatroya uzun bir iz bırakabilen yazar olarak anılmaktadır. Yaşamı; yönetmenlik kavramının doğuşundan sonraki tiyatronun izleği takip edildiğinde büyük bir hızla başkalaşan tiyatronun dönüşümde en zirvede olduğu ve kimlik arayışı içerisinde bulunduğu döneme rastlamıştır. Öğrencilik dönemlerinde okulda yazdığı oyunlar hariç Sarah Kane’in yazmış olduğu bilinen 5 oyunu bulunmaktadır. Bunlar yayınlanma sırasına göre; “Blasted” (1995), “Phaedra’s Love”(1996), “Cleansed” (1998), “Crave”(1998), “Psychosis “(2000) oyunlarıdır. Sarah Kane hakkında yapılan çalışmalar doğrultusunda en sık söylenen söylem oyunlarının öz bağlamında genelde Suratına tiyatro (in-your-face) akımının birer ürünü olduğudur. Biçim bağlamında da oyunları postdramatik tiyatro unsurları barındırırken en son yazdığı 4.48 Psikoz oyunu ise her ögesiyle postdramatik tiyatro örneği olarak kabul edilmektedir.

Sarah oyunlarında, Brecht, George Büchner, Harold Pinter, Samuel Beckett gibi yazarların etkileri görülmektedir. Gerçek yaşantısında da çok derin sorgulamalar içerisinde bulunan Kane’in bu durumu oyunlarında da görmek mümkündür. Tiyatroyu adeta bir hesaplaşma arenası gibi gören Kane yaşamda, doğada sorguladığı birçok olguyu oyunlarına da yansıtmıştır. Tüm bu sorgulamalarla birlikte 28 yaşında intiharla yaşamına son veren Kane’in oyunlarında şiddet, tecavüz, intihar gibi birçok olumsuz öğeler bulunmaktadır. Sarah Kane’in Skin” adında tek senaryosu bulunmaktadır. Bu senaryo 1995 yılında yazıldığı bilinmekle beraber konusu; ırkçı bir saldırıya maruz kalan, istenmeyen zenci Billy’nin yüksek dozda uyuşturucu alarak intihar etmek istemektedir. Fakat oyunda var olan başka bir arkadaşı tarafından kurtarılmaktadır. Ya da 1996 yılında yazdığı Phaedra’s Love oyununda oyunun ana karakterlerinden Phaedra intihar etmesiyle oyunun hikayesi başlamaktadır. Bu oyunda da dini sorgulamalar, tecavüz, ensest ilişki gibi birçok olumsuz öğeyle derin sorgulamalar yapılmaktadır. Dolayısıyla tüm bunlar ekseninde Kane’in yaşamını oyunlarına yansıttığı da söylenebilmektedir.

Sarah Kane, ilk iki oyunu Blasted(1995) ve Phaedra’s Love(1996) ‘dan sonra oyunlarının daha çok postdramatik eksene doğru kaydığı görülmektedir. 1998

yılında yazdığı Cleansed oyunu kısa ve şiirsel, kafiye içeren cümlelerden oluşmaktadır. Oyunda sürekli kesintiye uğratılan ve karmaşık bir kurgu bulunmaktadır. Oyun doktor tarafından aşırı doz uyuşturucu verilerek öldürülen Grahan'ım yerine geçen Grace'in Graham'ı araması serüvenini içeren bir oyundur. Daha sonra yine 1998 yılında Crave isimli 4. oyunu sahnelenmiştir. Bu oyunda ise oyun karakterlerinin isimleri A,B,C gibi harflerden oluşmaktadır. Oyun, isimleri harflerden oluşan karakterlerin oyun içerisinde birtakım çektikleri acılar yaptıkları sorgulamaları içermektedir. Bu oyunun öncekilerden bir başka farkı içerisindeki barındırdığı duygusal şiddetin dozu fiziksel şiddetten daha ön plandadır. Sarah Kane 1996-1998 yılları arasında şiddetli depresyon tedavisi görmüştür. Bu tedavinin ardından 1998 yılında Cleansed ve Crave oyunları ile çalışmalarına kaldığı yerden devam etmiştir. Fakat 1999 yılına geldiğinde önceden yaşamış olduğu şiddetli depresyon tekrardan nükseder. Ve dayanılamayacak raddeye geldiğinde Kane, tekrardan hastaneye yatmak zorunda kalmıştır. Hastanede yattığı ve yüksek dozda antidepresan ilaçları ile tedavi edildiği dönemde ise “4.48 Psikoz” oyununu yazmıştır. Oyun ölümünden 1 yıl sonra ilk kez 23 Haziran 2000 yılında sahnelenmiştir.

Kane'in tamamen postdramatik tiyatronun biçimine sahip olan oyunu olarak 4.48 Psikoz oyunu olduğu söylenebilir. Tamamen postdramatik tiyatro biçimine sahip denilebilmesine rağmen “post” kelimesinin başına geldiği her kelimedede bir yandan görecelilik oluşturduğu durum da ihmal edilmemelidir. Bu oyunda göze ilk çarpan oyunda belirli bir karakterin olmamasıdır. Oyun her postdramatik metinde olduğu gibi kopuk, kesintiye uğratılmış bir kurgu ile yazılmıştır. Oyunda akan, bir hikâye ve olay örgüsü bulunmamaktadır. Oyun çağrışımlar ile okuyucuya/seyirciye düşündürerek kendisinin anlam çıkartmasını istemektedir. Oyun içerisinde kaotik bir atmosferle bireyin yaşadığı iç çatışma ve hesaplaşmayı içermektedir. Oyunun böyle bir yapı içerisinde olmasını Kane'in depresyon tedavisinde olmasına ve o esnada ağır ilaçlar almasına bağlayanlar da olmuştur. Fakat bunda bir kesinlik bulunmamakla birlikte aksini ispatlayan bir gerçeklik de bulunmamaktadır. Tek bilgi bu oyunu hastanede yattığı dönemde kaleme aldığıdır. 4.48 ismi hakkında da iki söylem bulunmaktadır. Birincisi Kane'in depresyonda olduğu dönemler hep 4.48'de uyandığı söylemidir. İkincisi ise görülen depresyon kaynaklı intiharların genelde gece bu saatlerde olduğudur. Fakat bununla alakalı da bilimsel bir kaynak ve çalışma bulunmamaktadır.

Tüm bu söylemlerin Sarah Kane'in yazılmış olan oyunun postdramatik tiyatronun bir örneği olduğu gerçekliğini değiştirmemektedir Hem öz hem biçim bağlamında postdramatik tiyatro örneği olan bu oyun 21. yüzyıla ve tiyatroya hediye edasıyla tam 2000 yılının haziran ayında tiyatro literatürüne girmiştir. Bugün Türkiye'de, Avrupa ve ABD başta dünyanın birçok ülkesinde çok sayıda sahnelenmiştir. Sahnelenmeye de devam etmektedir. Birçok yeni genç yazara ilham olmakta, ufuk açtığı bilinmektedir. Hem tiyatroya etkileri açısından, hem de postdramatik tiyatronun Lehmann tarifindeki unsurlarını barındıran bir oyun olarak tiyatro tarihi açısından önemli bir oyun olma özelliği taşıdığı düşünülmektedir.



BÖLÜM 5

5. SONUÇ VE ÖNERİLER

Tiyatro, antik dönemdeki ritüellerin zaman içerisindeki dönüşümünün sonucu olarak ortaya çıkmış sanat disiplini. Bu yaygın bilinen bir bilgidir. Bu çalışmanın avangart tiyatro bölümünde ve 20. yüzyıl tiyatrosu bölümünde de bu bilgi aktarılmıştır. İlk tragedyanın yazılmasıyla (İ.Ö 6.yy) başlayan süreç komedyaya ile birlikte antik dönem (İlk Çağ) boyunca genel olarak iki tür üzerinden ilerlediği görülmektedir. İlk çağlarda (İ.Ö 6.yy-İ.S 5.yy) tragedyaya ve komedyaya harici tiyatro türü sayılabilecek kaba güldürü, sözsüz oyunlar gibi birkaç tür de tespit edilmiştir. Fakat tiyatro tarihi ilk çağlarda egemen olarak yaygın bir biçimde bu iki tür üzerinde şekillenmiştir. Ortaçağ ve Rönesans dönemi arası (İ.S 5.yy – İ.S 17.yy) ise kilisenin dominant tutumu ve baskıcı politikası gereği dinsel oyunların egemenliğinde geçtiği görülür. Dinsel oyunların dışında kalan oyunların yasaklı olması sebebi ile kaçak yollarla yapılan oyunlar, Commedia Dell'Arte, Auto gibi oyun türlerinin de ortaya çıktığı bir zaman diliminden söz edilmektedir. Yani ilk tragedyadan Rönesans'a tahmini 2200 yıllık bir zaman dilimi içerisinde tiyatro tarihi olarak tragedyaya, komedyaya, dinsel oyunlar, kaba güldürü, sözsüz oyunlar, kısa satir oyunları, commedia dell arte, auto gibi 15-20'yi geçmeyen tiyatro türünden bahsedilmektedir. Yaklaşık 2200 yıllık bir tiyatro tarihi bu türlerin üzerinden ilerleyen tartışmaları kapsamaktadır.

Başlangıcından 21. yüzyıla kadar tiyatro tarihini olaylar, tartışmalar ve gelişmeler perspektifinde ikiye bölünmek istenirse son 150 yıl bir yana diğer 2450 - 2500 (İ.Ö 6. yy – 1850 arası) yıl bir yana ayrılabilir. Tiyatronun geçirdiği değişim, dönüşümler grafiği bağlamındaki en hareketli zamanları olarak son 150 yıl görülebilir. Bu son dönemlerdeki hızlı değişim ve dönüşüm için birçok sebep

sıralanabilmektedir. Bu tez çalışmasının da konu edindiği iki temel neden belirgin şekilde köklü, büyük değişikliklerin ve yeniliklerin müsebbibi olarak tespit edilmektedir. Bunlardan ilki yönetmenlik kavramının doğuşu, diğeri ise tarihsel avangartlar ile paralelindeki avangart tiyatro girişimleri olarak sıralanabilir.

Kavram olarak tiyatronun doğuşundan 20. yüzyıla kadar olan sürecinde metnin öncülüğünde ilerleyen bir tiyatrodan bahsedilebilmektedir. Bu durumdan çalışmanın 2. bölümünde yüzeysel de olsa aktarılmıştır. Tiyatronun bileşenlerinin arasındaki hiyerarşide -dramatik yapı içerisinde- metnin 19. yüzyılın son çeyreğine 20. yüzyıla kadar en üstte olduğu görülmektedir. Bu çalışmada “yönetmenliğin doğuşu” başlığı altında incelendiği ve Saxe Meiningen Dükü II. George üzerinden örneklendirildiği üzere tiyatrodaki yöneticinin idari amir ya da organize eden rolünü bırakıp “yönetmen” olarak ortaya çıktığı, ilk yönetmenin konuşulduğu dönemden sonra tiyatro için hızlı dönüşümlerin, değişimlerin ve yeniliklerin yaşandığı bir döneme girildiği gözlemlenmektedir. Bu yüzden yönetmenlik kavramının tiyatro disiplindeki doğuşu ve gelişimi tiyatrodaki büyük değişim ve dönüşümlerle ilişkili olarak değerlendirilmesi ortaya çıkmaktadır.

Yönetmenlik kavramının doğuşuyla birlikte tiyatrodaki yine dramatik yapı çerçevesinde yönetmenin egemenliğinde bir tiyatronun varlığı tartışılmaktadır. Bu dönemde metnin önem sırasında en başı çektiği bir anlayıştan, çalışmanın avangart yönetmenler bölümünde de görüldüğü üzere yönetmen elinde gelişen tiyatro anlayışı ile birlikte yavaş yavaş metnin ikinci plana doğru geçtiği bir anlayışa gidildiği gözlemlenmektedir. O yüzden tiyatrodaki yönetmenliğin doğuşu 20. yüzyıl ve devamındaki tiyatro için önem arz eden nedenlerden birisidir. Yönetmenlik kavramının tiyatrodaki doğuşunun tiyatro için yeni bir dönemin başlangıcı olarak kabul edilebilir.

Tiyatrodaki yönetmenliğin doğuşu kadar dönüşüm ve gelişim sağlayan ikinci unsur avangart tiyatro girişimleridir. Bu avangart girişimler Wagner, Appia, Craig, Stanislavski gibi sıralanan 2.bölümdeki örneklerde de görüldüğü üzere çoğu zaman yönetmen eliyle gerçekleşmiş olup, yer yer metinler aracılığı ile Sarah Kane ve Heiner Müller örneğinde olduğu gibi yazar aracılığı ile de etki göstermektedir. Tiyatronun 19. yy’ın son çeyreği ile 21. yüzyılın ilk çeyreği arasındaki zaman diliminde yaşanan dönüşümün, gelişimin büyük nedenlerinden birisi olarak çalışmanın ilk iki bölümünde incelendiği üzere tarihsel avangartlar ve avangart tiyatro girişimlerinin olduğu tespit edilmiştir. 20. yüzyıl sonrası tiyatrodaki yaşanan

tarihsel avangartlarla birlikte “avangart” kavram olarak sanatın tüm disiplinlerine kazandırılmış bir tanım haline dönüşmüştür. Tarihsel avangartlar olarak adlandırılan avangart sanat akımlarının haricinde tiyatrodaki “avangart tiyatro girişimleri” olarak tanımlanabilecek girişimler gerçekleşmiştir. Tiyatro alanında etkisini iyiden iyiye hissettirebilen tarihsel avangartlar; Sembolizm, Fütürizm, Ekspresyonizm, Sürrealizm, Dadaizm gibi akımlarla örneklendirilebilir. Tiyatro alanındaki avangart tiyatro girişimlerine; Avangart Yönetmenler bölümünde incelendiği üzere yaptıkları yeni tarif, konvansiyonel olana karşılıkları ve politik duruşları sebebiyle Brecht’in epik tiyatrosu, Wagner’in tümcul sanat yapıtı, Vakhtangov’un fantastik gerçekliği örnek olarak gösterilebilir. Tarihsel avangartlar tiyatrodaki hem metin üzerinden hem de yönetmen üzerinde etki göstermiştir. Örneğin; çağlarında ve sonrasında başarılı yazar olarak anılan Alfred Jarry ve Apollinaire’in yazdıkları sürrealist oyunlar sürrealist manifestoya öncülük ettiği görüşü hakimdir. Dolayısıyla bu oyunların sahnelendiği dönemde metin üzerinden etki eden bir avangart girişim ya da denemeden söz edilebilmektedir. Bu durum 1. bölümde de detaylı incelendiği üzere metin üzerinden gerçekleşen avangart girişime örnek olarak gösterilebilmektedir. Vakhtangov’un fantastik gerçeklik adını verdiği düşüncesinde ise sahnelediği metin ne olursa olsun biçim olarak Vakhtangov’un oluşturduğu estetik ile sahnelendiği bilinmektedir. Bu da yönetmen aracılığı ile yapılan avangart girişim kapsamında değerlendirilmektedir. Bu durum da çalışmanın 2. bölümünde kapsamında detaylı olarak incelenmiştir. İster yazar eliyle ister yönetmen eliyle yapılmış olsun 20. yüzyıl sonrası yapılan avangart girişimler tiyatroya yeni perspektifler kazandırmıştır. Tiyatronun farklı pencerelerden ele alınmasına ve bu sebeple birçok denemenin yapılabilmiş olmasına olanak sağlamıştır. Bu denemelerin de tiyatronun gelişimine ve değişimine katkıda bulunduğu söylenebilmektedir.

Tiyatrodaki yönetmenliğin doğuşu ve avangart girişimlerle birlikte gelişen sürecin sonu postdramatik tiyatro kavramının konuşulduğu bir sürece evrilmiştir. Bu çalışmanın ana izleğini oluşturmaktadır. 20. yüzyıl sonrası yönetmenliğin doğuşu ve avangart girişimlerden oluşan izlek takip edildiğinde bunu söylemek mümkündür. Avangart tiyatro tanımlandıktan sonra bu tarife uyan yönetmenler incelendiğinde hem yönetmenlerin birbirleriyle etkileşimi hem de bu yönetmenlerin tiyatroya kattıkları yenilikler ortaya çıkmaktadır. Bu katkılar da zaman içerisinde aktararak ve bir araya gelerek yeni biçimlerin oluşmasına olanak sağladığı çıkarımına varılabilmektedir. Bunun için öncelikle çalışmanın ilk üç bölümünde detaylıca

incelenmiş olan avangart tanımına ve avangart yönetmenlerin tiyatroya olan katkılarını, yönetmenlerin birbirleriyle olan etkileşimlerini kısaca sıralamak gerekmektedir.

Avangart kelimesinin ilk olarak 1878 yılında sanat alanında kullanılmış bir kelime olduğu bilgisi aktarılmaktadır. Bununla birlikte bu kelimenin sanatta bir tanıma ve ilerleyen yıllarda da tartışılan bir kavram haline geldiği bilgisi bulunmaktadır. 1. bölümde detaylıca aktarılmış olan avangart kavramı özetlemek istenilirse en yalın tanımıyla 21. yüzyıl başlarında her ne kadar öncü, yeni olan birçok şeyin tarifi için kullanılsa da kavramsal olarak -elde edilen sentezle-; var olan mevcut anlayışı, yapıyı yıkarak yerine yeni bir tarif sunan anlamı kapsamaktadır. En büyük özelliğinin mevcut anlayışı yıkarak yeni bir tarif sunmasının yanı sıra, toplumsal olarak elde edilecek sanatsal devrimin ön habercisi gibi bir anlamı da kapsamaktadır. Bunlarla birlikte radikal bir biçimde politik tavrı da simgelemektedir. Yapılan tüm avangart tanımlarından yola çıkılarak şöyle bir senteze varılabilmektedir. Çalışmalarını üretimlerini eleştirel bir perspektiften ve mevcut anlayışın dışında gerçekleştiriyorsa, politik bir tavır takınıyorsa, devrimci bir niyet taşıyorsa avangart sayılabilmektedir. Bunlarla birlikte avangart olanın bir geçiciliği de bulunmaktadır. İdeası uğruna aynı askeri terminolojisinde de olduğu gibi kendini feda ederek tezini gerçekleştirmeye çalışan bir yanı da bulunmaktadır. Tüm avangartlar neredeyse birden çıkmış ve birden yok olmuştur. Fakat etkileri ve katkıları uzun süre sanat içerisinde varlığını sürdürmüştür. Bu tiyatro disiplini için de geçerlidir. Bir sanata avangart tanımı yapabilmek için özetle; mevcut anlayışa yıkma hamlesi, yıktığının yerine yeni bir tarif, politik- eleştirel bir tavır ve geçicilik beklemek gerekmektedir.

Avangart kavramı en net olarak 20. yüzyılın başından başlanırsa Fütürizm üzerinden örneklendirilebilmektedir. Fütürizm tarihsel avangartlar denildiği zaman tiyatrodaki ilk sayılan akımlardan birisidir. Fütürizm denilince tiyatrodaki akla ilk olarak gerçekçi ve doğalcı bir anlayışın hâkim olduğu bir dönemde “geleneksel ve geçmişî hatırlatacak her şeyi yakma-yıkma” mottosu gelmektedir. Nihilist yanıyla öne çıkan, dönemin egemen anlayışına karşı daha çok yenilikçi, gelişen sanayiye, teknolojiye ayak uyduran yeni bir sanat tarifi çağrışımı yapmaktadır. Manifestosu ile ani bir çıkış yaparak daha sonra etrafına kitleleri toplamayı başarabilmiş, bir dönem etkili olduktan sonra çıktığı hızla yok olmuştur. Fakat sahne plastiğine kattığı yenilikler bağlamında, varlığını sonsuza kadar sürdürebilmiş avangart akım olarak tarih

içerisinde var olmuştur. İtalya’da ortaya çıkmasına rağmen İngiltere başta tüm Avrupa’da etkili olmuş ve Rusya’da da etkisini göstermiş bir avangart akım olma özelliğine sahiptir. Rusya’daki en büyük temsilcisi oyun yazarı Mayakovski olmuştur. Yazdığı oyunlardan Büyük Temizlik Oyunu’nun 1930 yılında Meyerhold tarafından sahnelendiği de bilinmektedir. Sirk gösterilerinin tiyatro üzerinde kullanımı bağlamında Meyerhold’u parlak ışık kullanımı bağlamında da Brecht’i etkilemiştir. Tüm bu etkileriyle birlikte fütürizmin üç büyük etkisinden bahsedilmektedir. Bunlardan birincisi tiyatro içerisinde yönetmenlik kavramının gelişme dönemi ile kesiştiği için yönetmenin oyundaki ikinci yazar sayılmasıdır. Yönetmenlik kavramı tiyatro içerisinde 19. yüzyılın son çeyreğinde ortaya çıkmasıyla birlikte 20. yüzyılın ilk yarısında tamamen önem kazanarak bugünkü formunu kazanmıştır. Fütürizm etkisiyle de oyun içerisinde yönetmen ikinci yazar olarak sayılmıştır. İkinci olarak tiyatroya yeni bir dekor anlayışı kazandırmıştır. Sahne plastiğine teknolojinin imkanlarından faydalanarak devasa ve mekanik dekor anlayışı kazandırılmıştır. Hareketli platformlar, rampalar gibi dekorlar kullanmıştır. Üçüncüsü ise harekete dayalı fiziksel bir oyunculuk biçimi kullanarak oyunculuğa yeni bir bakış açısı kazandırmıştır. Diğer avangart akımlar da araştırma kapsamında incelenmiş olduğu üzere mevcut anlayışa karşı çıkarak tiyatroya ve diğer sanat disiplinlerine birçok yenilik ve farklılık getirmişlerdir. Burada yönetmenin oyunda ikinci yazar sayılması ve getirilen yeni dekor anlayışı postdramatik tiyatroya giden sürecin ilk adımlarından birisi olarak kabul edilebilmektedir.

Postdramatik tiyatroya giden adımların bir diğeri de yönetmenlik kavramının doğuşu olarak tespit edilmektedir. Yönetmenin olmadığı tiyatrodaki büyük bir otorite boşluğu olduğu, birçok şeyin rastlantısal olduğu tespit edilmiştir. Örneğin oyundaki sanatsal bütünlük tamamen rastlantısaldır. Oyuncular metni ne kadar iyi anlayıp kendi aralarında organize olabiliyorlarsa oyun o kadar başarılı olmaktadır. Bu yüzden yönetmenlik kavramının doğuşu hem tiyatro için hem de 21. yüzyılda tartışmaları hararetlenen postdramatik tiyatro için büyük önem arz etmektedir. Yönetmenliğin doğuşu da bu bağlamda 20. yüzyılda tiyatro için avangart akımlar kadar tiyatroyu etkileyen olayların başında gelmiştir. İlk yönetmen olarak da Saxe Meiningen Dükü II. George (1826-1914) olarak anılmaktadır. II. George’un katkıları 2. bölümde detaylı incelendiği üzere tiyatroya yön vermiştir. Hem sahne plastiği hem de oyun sahneleme anlamında ardılarını etkileyen bir yönetmen olarak da anılmaktadır. Etkilediği yönetmenler arasında Rusya’da Stanislavski, Fransa’da

Andre Antoine, Almanya’da Otto Brahm başı çekmektedir. Daha sonra bu yönetmenler, etkiledikleri yönetmenler bağlamında ele alındığında II. George’un tiyatrodaki etkilerinin büyüklüğü ortaya çıkmaktadır. II. George’a kadar yapılan oyunlarda genelde oyuncular kendi kıyafetlerini kendileri getirirken ya da emaneten kıyafetler giyerlerken II. George, dük olmanın da verdiği avantajla kostüm, dekor ve aksesuar sipariş ederek tiyatroda sahne, kostüm ve aksesuar tasarımının önünü açmıştır. İlaveten iyi bir ressam olduğu için de sahne tasarımına ciddi katkılarda bulunmuştur. Çalışmanın ikinci bölümünde de detaylıca görüldüğü üzere II. George’dan başlayan süreç sonunda yönetmen tiyatronun tek yön vereni konumuna gelmiştir. Ardından getirdiği yenilikler postdramatik tiyatroya olan yolculuğu hızlandırdığı söylenebilmektedir.

II. George’dan büyük ölçüde etkilenen yönetmen olan Stanislavski hem Rusya’daki yönetmenleri hem de başta Avrupa olmak üzere ABD ve Türkiye’deki yönetmenleri etkilemiştir. Çalışma kapsamı, Avrupa, ABD ve Türkiye kapsamında olsa da bu sebepten dolayı Rusya’dan dört yönetmen de kapsam içine alınmıştır. Yine bu dört yönetmen elinde şekillenen ve dünya tiyatrosuna etkide bulunan Moskova Sanat Tiyatrosu da çalışma kapsamında tutulmuştur. Stanislavski, Meyerhold, Tairov, Vakhtangov’un, Moskova Sanat Tiyatrosu’nun çalışmalarının izleri 21. yüzyıl tiyatrosu içerisinde görülebilmektedir. Bu izlerin başında Moskova Sanat Tiyatrosu bölümünde detaylı olarak anlatıldığı üzere Stanislavski’nin oyunculuğu kusursuz bir hale getirmek için oluşturduğu yaklaşım metodu olarak gösterilebilir.

Stanislavski sanat içerisinde geçmiş çocukluktan sonra tiyatroda tespit ettiği en büyük eksiklik, o tarihe kadar oyunculuğa belirli bir yaklaşım biçiminin bulunmayışıdır. O dönemlerde oyunculuğa herkesin uygulayabileceği bir yaklaşım biçimi bulunmamaktadır. Bu yüzden Stanislavski “sistem” adını verdiği yaklaşım biçimini geliştirerek herkesin uygulayabileceği ve faydalanabileceği bir katkı olarak tiyatroya sunmuştur. Böylelikle tiyatro oyunculuk bağlamında ilk yaklaşım biçimini kazanmıştır. Daha sonraları birçok yönetmen Stanislavski örneğindeki gibi farklı biçimlerde metotlar geliştirmiştir. Bu da Stanislavski’nin ardıllarına olan etkisi bağlamında değerlendirilebilir. Stanislavski, oyunculuk bağlamında mevcut anlayışa karşı çıkarak ortaya yeni bir tarif getirerek, döneminde diğerlerine karşı takındığı politik tavır ve tiyatrodaki devrimci yanıyla öne çıktığı için avangart olarak sayılabilmektedir. Oyunculuk sistemini geliştirmek amaçlı Moskova Sanat

Tiyatrosu'na bağı olarak 1905 yılında kurduğu deneme stüdyosundan Meyerhold gibi yönetmenlerin çıkmasına katkıda bulunmuştur.

Meyerhold, Stanislavski'nin öğrencisi olmasına rağmen Moskova Sanat Tiyatrosu ve Stanislavski'nin doğalcı anlayışına tümünden karşı çıkarak kendi biçimini ortaya koymuştur. Doğalcı bir biçim karşısında daha çok teatral olana yönelmiş ve sahne üzerinde teatrallığı ön plana çıkarmıştır. Bunun için sirk gösterileri, Commedia Dell'arte, jonglör, paskal gibi birçok gösteri ve tiyatro türünden öğeler kullandığı bilinmektedir. Büyük bir öneme sahip gelişme olarak tiyatrodaki dördüncü duvarı yıkarak seyirci ve sahne arasındaki ayrımı ortadan kaldırmıştır. Oluşturduğu ve biyomekanik oyunculuk adı verilen Meyerhold'un yöntemi üzerinden fütürist okumalar da yapmak mümkündür. Önemli bir uygulama olarak fütüristlerden aldığı ilhamla sahne üzerinde gerçek motosiklet kullanmış ya da sahneye görüntü yansıtılarak multimedya uygulamalarından faydalananak illüzyon oluşturmuştur. Bu tür uygulamaların daha teknolojik halleri 21. yüzyılda Shaubühne'de Katie Mitchell rejilerinde de görülmektedir. Bu da Meyerhold'un ardıllarına olan etkileri kapsamında değerlendirilebilmektedir. Hocası olarak sayılabilecek olan Stanislavski'nin gerçekçi biçimine dair hiçbir unsur kullanmadan tümünden karşı çıkarak yeni bir biçim üzerinde çalıştığı görülmektedir. Bu bağlamda yeni tarifi neticesinde Meyerhold'u da avangart bir yönetmen olarak kabul etmek mümkündür. Avangart özellikleri hem postdramatik tiyatro hem de ardılları için katkı sağlamıştır.

Tairov da Meyerhold gibi Stanislavski'nin Moskova Sanat Tiyatrosu bünyesinde kurduğu deneme stüdyodan yetişmiş yönetmenlerden birisi olarak kabul edilmektedir. O da Meyerhold gibi hocası olan Stanislavski'nin biçimine tümünden karşı çıkarak içerisinde müzik, sirk, bale, opera barındıran sentez bir biçim oluşturmuştur. Buna da sentetik tiyatro adı verilmiştir. Meyerhold ile yolunun kesiştiği noktalardan birisi tiyatrodaki dördüncü duvarın yıkılması gerektiği anlayışıdır. Tairov yine dönemin Sovyet rejimine karşı çıkarak takındığı politik tavır ve sanatın partisi olmaz çıkışıyla da tanınmaktadır. Tairov'un tiyatrodaki en büyük etkisi tiyatroyu edebiyat merkezli değil de hareket temelli bir sanat olarak ele aldığı düşüncesidir. Bale içerisinde keşfettiği teatrallığı tiyatro içerisinde kullanmıştır. Oyuncu ve yönetmenin yazara hizmet etmek zorunda olmadığını vurgulayan ilk yönetmenlerdendir. Burası da tiyatro için önemli bir nirengi noktası olarak kabul edilebilir. Yönetmenlik kavramının doğduğu ve içerisinde aşamalı olarak doldurulduğu dönemde çalışmalarını yürütmesine rağmen yazara karşı en net ilk

tavırlardan birisi olarak kabul edilecek tutum Tairov'dan gelmiştir. Bu tutum o zamana kadar metnin mutlak bir şekilde ön planda tutulduğu bir anlayıştan teatralliğin ön plana geçtiği bir anlayışa doğru geçişin başlangıcı olarak kabul edilebilir. Tairov'un son olarak Adolpe Appia ve Gordon Craig'ten de etkilendiği bilinmektedir. Teatralliğin ön planda olduğu biçim anlayışını Appia ve Craig gibi üç boyutlu sahne tasarımları ve büyük mekanizmalar barındıran dekorlar, sahne plastiği ile birleştirmiştir. Mevcut anlayışa, hocasına olan karşıtlığı ve yıkıcılığı ile reddettiklerine karşılık yaptığı yeni tarif bağlamında Tairov da avangart yönetmen kapsamında değerlendirilebilmektedir. Tairov'un bu avangart özelliklerine postdramatik tiyatro unsurları içerisinde rastlamak mümkündür. Örneğin Tairov'un sentez anlatım biçimi ve teatral anlatımı postdramatik tiyatro içerisinde de mevcuttur.

Meyerhold ve Tairov'un Stanislavski'yi tümünden reddederek kendi biçimlerini oluşturmaya çalıştıkları tespit edilmektedir. Stanislavski'nin deneme stüdyosundan öğrencisi olan Vakhtangov, Meyerhold ve Tairov'dan farklı bir tutum sergilemiştir. Vakhtangov, Meyerhold ve Tairov gibi Stanislavski'yi tümünden reddetmeyerek Stanislavski'nin doğru bulduğu yerlerini alarak hatta Meyerhold ve Tairov'dan da alıntılar yaparak, fantastik tiyatro adını verdiği biçimini oluşturduğu gözlemlenmektedir. Kuramcılar Tairov ve Meyerhold'un Stanislavski'ye olan tümünden karşıtlık durumunu bir hata olarak görmektedir. Vakhtangov ise böyle bir tutum içerisine girmemiştir. Onu diğerlerinden farklı kılan şey ise psikolojik gerçeklik ile teatralliği Moskova Sanat Tiyatrosu'nda ilk defa bir araya getirmiş olmasıdır. Ekim devrimi sonrası Rusya'da sanatta ortaya çıkan ve etkileri uzun yıllar görülen formalizmin tiyatrodaki en büyük temsilcilerinden birisi olarak kabul edilmektedir. Vakhtangov'un mevcut anlayışa ve hocasına olan karşıtlığı, oluşturduğu yeni biçimi bağlamında avangart bir yönetmendir. Vakhtangov'un fantastik gerçekliğine ait öğeleri yine Tairov veya Meyerhold'un tiyatrosunun unsurları gibi postdramatik tiyatronun içerisinde tespit etmek mümkündür.

Postdramatik tiyatro içerisinde unsurlar bağlamında bir başka katkısı olan, ayrıca tiyatro tarihine de sayısız katkısı olan yönetmenlerden birisi de Wagner'dir. Richard Wagner, 19. yüzyıl ve 20. yüzyıl tiyatrosunda, yaptığı avangart girişimler sayesinde sıkça adından söz edilen ve etkileri diğer yönetmenlerde de görülen önemli bir yere sahiptir. Çalışmanın 2. bölümünde tiyatroya olan tüm katkıları etraflıca aktarılmaktadır. Aslında opera sanatçısı olmasına rağmen opera tiyatro karışımı

oluşturduğu “tümçül sanat yapısı” düşüncesi ile doğalcı estetiğin yaygın olduğu bir dönemde tiyatroya yeni bir tarif yapma girişiminde bulunmuştur. Tiyatroya kattığı en büyük yeniliğin; dram sanatının bir içe doğuş olarak kabul edilmesi gerektiğini ve bu içe doğuşun parça parça değil tüm sanat dallarının bir arada olduğu bir doğuş olması gerektiğini savunmuştur. İçinde tiyatro opera, müzik olan bir yapı üzerinde yoğunlaşmıştır. Bu düşüncesi ile sahne plastiğinde devrim niteliğinde çalışmalar gerçekleştiren Appia’yı etkilediği tespit edilmiştir. Çünkü Wagner’in o dönem yapılan tiyatro anlayışından farklı olarak tasarladığı tümçül sanat yapısı için yeni bir oyun mekanına ve oyun düzenine ihtiyaç duymaktadır. Bu bağlamda sahne mimarisinde ve plastiğinde değişikliklere gitmiştir. Bu yönüyle ardılarını etkilemiştir. Genel çerçevede değerlendirildiğinde diğer avangartlarda olduğu gibi egemen olan anlayışa karşı çıkarak ortaya getirdiği yeni sanat yapısı tarifiyle, sürgün yaşadığı dönemlerin öncesi ve sonrası sanatsal olarak takındığı politik tavır itibarıyla, yine sanatsal bir devrim ideası gütmesi sebebiyle avangart özellikleri taşımaktadır. Tiyatro içerisinde müzik kullanımının ya da müziğin tiyatrodaki bir anlatım aracı olarak kullanmasının ilklerinden sayılan Wagner’in bu özelliği postdramatik tiyatronun bir unsurudur. Postdramatik tiyatronun bu unsuru Wagner’in postdramatik tiyatroya bir etkileşimi ya da katkısı olarak değerlendirilebilir.

Yönetmenlik kavramının yeni yeni içinin doldurulduğu ve yeni arayışların gerçekleştiği 19. yüzyılın son çeyreği ile 20. yüzyılın ilk çeyreğini kapsayan zaman diliminde etkin olmuş diğer bir isim de Otto Brahm’dır. Otto Brahm, yaygın olarak Freie Bühne (Özgür Sahne) adını verdiği ve kurucusu olduğu yapı ile anılmaktadır. Adından da anlaşılacağı üzere Frei Bühne’yi özgür bir biçimde deneysel araştırmalar yapmak üzere kurduğu bilinmektedir. Sahnesindeki abonelik sistemi ile tiyatrodaki sansürün ilk yıkıcılarından, başkaldıranlarından biri olarak da kabul edilebilmektedir. Bu yapıyı tarihteki ilk deneysel çalışma alanlarından birisi olarak da saymak mümkündür. Tiyatronun o dönemki birçok sorununa karşın çalışmalar yapmıştır. Freie Bühne, tamamen tiyatro araştırmaları ve deneysel çalışmalara yönelik kâr amacı gütmeyen bir yapı olarak kurulmuştur. Buradaki oyuncuların hepsi Almanya’nın ödenekli kurumlarında sanatçı olarak çalışmaktadırlar. 20. yüzyılın başlarında kurulan Freie Bühne, 21. yüzyılın başlarında Türkiye’de kurulmaya çalışılan TAL (Tiyatro Araştırmaları Laboratuvarı)’nın amacına ulaşmış hali demek mümkündür. TAL’deki yönetmen ve oyuncular da İstanbul Şehir Tiyatroları’nın kadrolu sanatçılarından oluşmakta olduğu bilinmektedir. Freie Bühne’nin en büyük

özellikleri arasında o dönemin egemen anlayışının dışında kalan ve yasaklanan oyunları sahnelemeleri başı çekmektedir. Bu da takındıkları politik tavır bağlamında ve mevcut anlayışa olan karşı, yıkıcı tavır itibarıyla ilk avangart özelliklerini oluşturmaktadır. Sahne plastiği ve düzeni anlamında Saxe Meiningen Dükü ile paralel bir anlayış güden Otto Brahm o dönemin tiyatrosunda var olan yapaylığa karşı savaş açmıştır. Saxe Meiningen Dükü II. George ve Wagner ile etkileşimde bulunmuştur. Sansüre olan karşıtlığı, deneysel çalışma isteği postdramatik tiyatroya varan yolda bir basamak olarak okunabilmektedir.

Wagner'in etkilediği diğer bir ardılının Adolphe Appia olduğu çalışmanın 2. bölümünde aktarılmaktadır. Sahne plastiğine yaptığı katkılarla öne çıkan Appia hem çağdaşlarını hem de ardıllarını etkileyen bir konuma sahiptir. Fakat en çok da Wagner'in müzik ile dramının bileşiminden oluşan tümçül sanat yapısından etkilendiği bilinmektedir. Wagner gibi tiyatronun daha çok biçimine ve görünür olanına odaklanan Appia özellikle sahne ışığı ve tasarımı döneminde devrim niteliğinde yenilikler getirmiştir. O dönem kullanılan iki boyutlu basit taklitçi boyalı panolardan oluşan dekorlar yerine rampalar, hareketli platformlar ve merdivenler gibi dekorlar yaparak bunları sahne ışıklarıyla destekleyerek oyunlarının atmosferini kurmuştur. Appia'nın öne sürdüğü anlayıştaki yazar-yönetmen kavramı, yönetmeni oyunun diğer bir yazarı konumunda görmesi yönetmenin doğduğu yıllarda rolüne yapım içerisinde kuvvet vermiştir. Özetle oyun içerisindeki dramatik aksiyonu ortaya çıkaracak olanın oyuncu, bu yapıyı kuracak olan ikinci yazarın yönetmen, tüm bu kurulacak yeni dünyayı destekleyecek olan şeyin ışık ve dekor olduğu savunarak çalışmalarını ortaya koymuştur. Sahne ışığının ve plastiğinin önemine ilk olarak en çok vurguyu yapan tiyatro yönetmenlerinden birisi olmuştur. Yine avangart çerçevesinde değerlendirilmek istenilirse, dönemin anlayışına karşılık olarak kendi anlayışını ortaya koyması bağlamında, tiyatroya yaptığı yeni tarif bağlamında ve bunu hayata geçirerek ardıllarını da etkilemiş olması açısından avangart özellikler taşımaktadır. Bugün postdramatik tiyatrodaki ışık tek başına bir anlatım aracıdır. Appia, ışığın tiyatrodaki anlatım aracı olarak kullanılmasını sağlayan ilk kişilerden olarak kabul edilmektedir. Dolayısıyla bu unsuru da Appia'dan postdramatik tiyatroya bir miras olarak okumak mümkündür.

Postdramatik tiyatrodaki sahne plastiği ya da ışığı tek başına bir anlatım aracı olabilmektedir. Sahne tasarımı ve ışık kullanımı noktasında bu uygulamaların ilklerinden sayılabilecek bir isim de Craig'tir. Craig'in tiyatro düşüncesinde çıkış

noktasının Wagner ve Appia olduğu varsayılmaktadır. Çünkü onun düşüncesinde tiyatro yalnızca bir metin, müzik ya da danstan ibaret bir sanat disiplini değildir. Tiyatro bunların hepsini kapsayan bileşke bir sanat disiplinini tanımlamaktadır. Üstelik tüm bu bileşkeyi formüle edecek kişinin “yönetmen” olduğunu öne sürmüştür. Bu görüşleri tamamen Wagner ve Appia ile paralellik taşımaktadır. Sahne plastiği anlamında en büyük özelliğinin yüksek dekorları ile oluşturduğu görkem olduğu ifade edilmektedir. Oyunlarında simgelere büyük önem vermiştir. Hayatta her şeyin bir simgesi olduğunu ileri sürerek oyunlarında simgelere ve görkemli yapılara önem vermiştir. Appia ve Craig’ın fikirleri, yaşadıkları dönemde uygulanamaz ve hatalı bilgiler olarak addedilmiştir. Ancak dönemlerinde uç ve anlaşılmasız gelen avangart düşünceleri gelecek yıllarda ardıllarına esin kaynağı olmuştur. Özellikle ilk yönetmenden başlayan sahne plastiğindeki hareket Appia, Craig ile devam ederken Bauhaus okulunun da etkileriyle 20. yüzyıl içerisinde büyük bir gelişim yaşanmasına imkân tanıdığını söylemek mümkündür. Oyunculuk bağlamında Craig “Kukla Üstü Oyuncu” kavramıyla ayrı bir dikkat çekmiştir. Oyunculunun sahne üzerinde bedeni kontrol etmek demek olmadığını bazen de kendini o anın içerisine bırakmak olduğunu öne süren bir önerme sunmuştur. Sahne üzerinde oyuncunun tüm bedenini kontrol altına tutarak sergilediği oyunculuyu kuklaya benzetirken kukla üstü oyuncuda bu beden kontrolünün ötesinde bir anın yakalanması gerekliliğine değinmiştir. Buradaki kukla üstü oyuncu tarifinde rolü yaşamayı da kastetmemektedir. Rolden kurtulmak gerekliliğine vurgu yapmaktadır. Bu bağlamda Meyerhold’u etkilemiş olduğu ileri sürülmektedir. Göstermecî tiyatrodaki yabancılaştırma kavramının altını çizmiş fakat adını koyamamıştır. Bu düşünceyi bir sonuca bağlayarak adını koyan Meyerhold olmuştur. Birçok yönetmen bu kavramı o dönem kullanırken estetik çizgisini belirleyerek çerçevesini belirleyen de Brecht olmuştur. Craig hem tiyatro düşüncesiyle ardıllarını etkilemiş, hem de unsurları postdramatik tiyatro içerisinde görülebilen avangart bir yönetmen olma özelliği taşımaktadır.

Appia’dan tek etkilenen Craig değildir. Max Reinhardt da Adolphe Appia’dan etkilenen yönetmenler arasındadır. Çalışmanın 2. bölümünde detaylıca aktarıldığı üzere Max Reinhardt ayrıca Otto Brahm’ın da öğrencisi olarak anılmaktadır. Bu bağlamda Otto Brahm’dan da etkiler görmek mümkündür. Meyerhold’un Craig’in düşüncesinden yola çıkarak biyomekanik oyunculuyu geliştirmesi gibi Reinhardt’ın da Appia’nın sentetik tiyatro düşüncesinden yola çıkarak bu düşünceyi geliştirme

yoluna giderek kendi biçimini oluşturmıştır. Appia, Craig, Wagner gibi yönetmenin oyundaki işlevini en önemli işlevlerden görmektedir. Bu bağlamda tarihte ilk dramaturji çalışmalarından birisi olarak sayılabilecek roller üstlenmiştir. Yazarlardan izin alarak sahneleyeceği oyunlarda gerek görülmesi durumunda düzenlemeler yaptığı bilinmektedir. Bu girişimlerin sonu 21. yüzyıla doğru “sahneleme metni” gibi bir kavramın varlığına doğru süregelmiştir. Klasik metinleri o günün problemlerini anlatan metinler haline getirerek sahnelemiştir. Bu bağlamda yine ilk uyarlamalardan birisi olarak sayılabilecek olan girişimlerde bulunmuştur. Sahne, ışık, dekor ve kostüm tasarımcılarının aralarında iyi bir ilişki kurmuştur. Stadyum gibi sirk alanı gibi devasa mekanlarda yüzlerce prodüksiyon kişinin yer aldığı müzisyenden, oyuncudan ve teknik ekipten oluşan kadrolarla çok büyük sahnelemeler yaptığı bilinmektedir. Çağının alışılmış sahneleme anlayışına karşılık geliştirdiği bu yapı ile “sahnenin büyücüsü” yakıştırması yapılmıştır. Yine Reinhardt’ın 20. yüzyılın başlarında yaptığı bu devasa sahnelemeler 21. yüzyılın başlarında yapılan “Show Business” adıyla yapılan, çok büyük ekranlar kullanılarak ışık gösterileriyle teatral performansların harmanlandığı gösterilerle benzerlik göstermektedir. Reinhardt’ın bu tiyatro biçimi ile yaptığı sahnelemeler ve turnelerle birçok ardılını etkilediği bilinmektedir. Reinhardt’ın çağını aşan tiyatro biçimi onun ilk avangart özelliği olarak kabul edilmektedir. Var olan anlayışı reddederek ortaya yeni bir tarif sunmasıyla, ardıllarına da öncülük etmesi bağlamında avangart özellikler taşımaktadır. Tüm bunlar göz önünde bulundurulduğunda yaptıkları bu yeniliklere avangart tiyatro girişimi demek mümkündür. Tamamen metinden bağımsız gerçekleşen bu tiyatro postdramatik tiyatro ile büyük ölçüde benzerlikler göstermektedir.

Appia, Craig, Reinhardt’ın yaşadığı dönemde Epik Tiyatro, her ne kadar Brecht ile anılsa da temelini atan yönetmenin Erwin Piscator olduğu bilinmektedir. Piscator yaptığı avangart girişimle hem çağdaşlarını hem de ardıllarını etkileyen avangart yönetmen olma özelliği taşımaktadır. Epik tiyatro denilince direkt Brecht’in anılmasının sebebi Piscator’un tiyatro yaptığı dönemde tam bir tiyatro estetiği oluşturamamış olmasıdır. Yaşadığı dönemde proleter tiyatroyu kuran, agit prop topluluklarına önderlik eden Piscator’un tiyatrosunda propaganda estetiğinin önüne geçmektedir. Brecht ise Appia ve Meyerhold’un kullandığı yabancılaştırmayı, Piscator’un temelini attığı Epik Tiyatro öğeleriyle harmanlayarak, bir tiyatro düşüncesine dönüştürerek estetize etmiştir. Bu sayede Epik Tiyatro denilince ilk akla

gelen yönetmen olmuştur. Döneminde yaptığı yeni tarifte tiyatroyu toplumsal meselelerde bir propaganda aracı olarak görmesi, oyunun içerisinde kullandığı multimedya uygulamaları, film gösterimi gibi uygulamalarla oyunun katartik etkisini artırmak üzere çalışmalar yapmıştır. Dolayısıyla yaptığı bu çıkışlar Brecht ile anılacak olan Epik Tiyatro'ya öncülük ettiği var sayılmaktadır. Bugün epik tiyatronun yabancılaştırma unsuru başta birçok ögesi postdramatik tiyatro içerisinde tespit edilebilmektedir. Epik tiyatronun da doğuşu Piscator ile başladığı için Piscator'un da dramatikten postdramatiğe giden süreçte katkısının olduğu söylenebilmektedir.

Gelişen tüm bu sürecin sonunda Brecht Epik tiyatronun estetiğini tam manasıyla oluşturmuştur. Appia, Craig, Meyerhold, Piscator gibi yönetmenlerin de denediği unsurlardan faydalanarak Epik tiyatronun tekamüle ulaşmasına aracılık etmiştir. Sonrasında da politik-diyalektik tiyatro denilince, epik tiyatro denilince ilk akla gelen isim olmuştur. Brecht'in ilk dönem oyunlarında ekspresyonizm etkileri olduğu öne sürülse de yaşadığı dönemde var olan ekspresyonizm başta birçok egemen anlayışa karşı çıkarak kendi tiyatro estetiğini oluşturmuştur. Avrupa, ABD, Rusya ve Türkiye başta birçok dünya ülkesinde etkileri görülen bir yönetmen, tiyatro yazarı ve kuramcısı olarak anılmaktadır. Brecht tiyatrodaki dördüncü duvarı yıkan isimlerden olmuştur. Bu vesileyle tiyatrodaki 4. duvar tartışmalarına o da katılmış olmaktadır. 21. yüzyıl tiyatrosunda birçok genç yazarın, yönetmenin esin kaynağı olmuştur. Brecht, sadece döneminde rejî, yönetmenlik ve tiyatro estetiği anlamında yaptığı avangart çıkışla değil bu 51 oyunla yazınsal olarak da tiyatro literatürüne büyük bir katkıda bulunmuştur. Oyunlarının orijinal metinleri ya da uyarlamaları hala konservatuvarlarda, dünya üzerinde tiyatro sahnelerinde yoğun bir şekilde sahnelenmekte ve hakkında akademik çalışmalar yapılmaktadır. Brecht'in bu avangart girişimi içerisinde var olan yabancılaştırma efekti postdramatik tiyatro türlerinde sıkça kullanılan bir uygulamanın ilki olarak görülebilmektedir. 2. bölümde tüm detaylarıyla aktarılan çalışmalarıyla hem postdramatik tiyatro için hem de tiyatro için büyük katkılarda bulunmuştur.

20. yüzyıla yaptığı avangart tiyatro girişimi ile katkıda bulunan bir başka yönetmen de Antonin Artaud'dur. Artaud'nun tiyatrosundaki unsurları da diğer avangart yönetmenlerin unsurlarında olduğu gibi postdramatik tiyatro içerisinde bulgulamak mümkündür. Gerçekçi ve yanılsamacı bir tiyatronun benimsendiği bir dönemde yaptığı gerçeküstü tiyatro çıkışı ile bilinmektedir. Vahşet Tiyatrosu adını

verdiği tiyatro estetiğini oluşturarak diğer avangart yönetmenler gibi hem çağdaşlarını hem de ardıllarını etkileyerek tiyatrodaki konuşulan, üzerine akademik çalışmalar yapılan bir tiyatro insan olma özelliği taşımaktadır. 20. yüzyılın ilk yarısında yaptığı çalışmalarla büyük tartışmalara neden olan Artaud'un tiyatrosundaki unsurlar benzer bir şekilde 20. yüzyıl sonlarında ve 21. yüzyıl başlarında ABD'de The Living Theatre'da ya da bir performans sanatçısı olan Marina Abramović'in performanslarında görülecektir. Tiyatroda seyircideki katartik etkiyi artırmak adına fiziksel olarak değil metafizik vahşeti sergilemek adına çalışmalar yapmıştır. Seyircinin içinde barındırdığı vahşeti bir tiyatro deneyimi ile boşaltabileceğine inanmaktadır. En önemli özelliklerinden birisi de yine döneminde seyir yerini değiştirme isteğidir. Oyunlarını fabrika depolarında, ambarlarda, uçak hangarlarında ve birçok farklı mekânda gerçekleştirmiştir. Seyirciyi provoke etmek için çeşitli yöntemler kullanmıştır. Bu da yine ardıllarına yaptığı etki olarak 20. yüzyıl sonu, 21. yüzyıl başında ABD'de The Living Theatre'da ve Open Theatre'da görülecektir. Diğer avangart yönetmenler gibi tiyatrosuna ait unsurlar postdramatik tiyatro içerisinde bulunmaktadır.

Postdramatik tiyatronun oluşumuna katkı sunduğu tespit edilen bir başka avangart yönetmen de Andre Antoine'dır. Otto Brahm'ın Frei Bühne'si ile paralellik taşıyan tiyatrosu Theatre Libre ile tanınmaktadır. Theatre Libre'in çalışmaları, bu çalışmanın 2. bölümünde detaylıca aktarılmıştır. Kısaca, Theatre Libre da, Freie Bühne gibi deneysel çalışmalar yapan, yasaklı oyunları oynayan, sadece abonelere gösterim yapan bir tiyatro olma özelliği taşımaktadır. O dönem 51 yazarın 111 oyununu sahneye koyarak tiyatroya büyük katkıda bulunmuştur. Fakat Andre Antoine'in avangart tiyatro girişiminde en çok dikkat çeken ve onu bilinir kılan unsurlardan birisi de tiyatrodaki dördüncü duvar anlayışıdır. Çünkü o dönem oyuncular her ne kadar gerçekçi oynamaya çalışsalar da sahne üzerinde teatral olmak gibi bir klişenin içine düştükleri bilinmektedir. Antoine 1888 yılında yaptığı kasaplar oyununda sahneye gerçek sığır etleri astığı da bilinmektedir. Bu da onun ne kadar gerçekçi bir anlayış içinde olduğunu göstermektedir. Fakat bu zaman diliminden bir yirmi yıl kadar önce ilk yönetmen olarak kabul edilen Saxe Meiningen Dükü II. George'un özensiz iki boyutlu boyalı panolardan oluşan dekora, gündelik özensiz sembolik kostüm ve aksesuarlara karşı oluşundan bahsedilmektedir. Bu o dönemde ilk karşı duruş olarak anılmaktadır. Yaklaşık ortalama bir 20 yıl geçmeden sonrasında sahne üzerinde bu kadar gerçekçi bir aksesuar anlayışının yapılmış olması

II. George'un etkisi olarak da okunabilmektedir. Ayrıca yapılan avangart bir girişimin yirmi yıl sonunda nasıl bir yere doğru evirildiği sonucu da görülmüş olmaktadır. Andre Antoine'in en çok konuşulan özelliklerinden birisi ise bu gerçekçi anlayışıdır. 1914 yılına kadar 364 eser sahneleyerek o dönemin Fransa Tiyatrosu'nu en çok etkileyen yönetmen olarak anılmıştır. Kendi oluşturduğu avangart tiyatro girişimiyle hem çağdaşlarını hem de ardıklarını etkilemiştir. Yaptığı devasa ve pahalı prodüksiyonlarla, neredeyse oyununu sahnelediği tüm yazarlar, oyununda oynattığı tüm oyuncular şöhret sahibi olmuşlardır. Antoine'ın bu avangart girişimi sayesinde tiyatronun kişinin bilinçaltına ulaşma isteği postdramatik tiyatro ile paydaşlık barındırmaktadır.

Postdramatik tiyatroda dekor bir anlatım aracı olabilirken, tüm dekoru yok etmek de bir anlatım aracı haline gelebilmektedir. Bu uygulama Grotowski'nin postdramatik tiyatroya bir katkısı olarak okunabilmektedir. 20. yüzyıl Avrupa tiyatrosunda büyük prodüksiyonlara imza atan, kostümü, dekoru en gerçekçi şekilde kullanan yönetmenlerin sayısı artarken ve bu yönetmenler ardıklarına örnek olurken, tam zıddı şekilde yönelim gösteren yönetmenler de olmuştur. Bu bağlamda Jerzy Grotowski, "yoksul tiyatro" kuramıyla kendisinden öncekilerin tam da karşısında durarak tam tersi bir önermede bulunmuştur. Grotowski sahne plastiğinin ve gelişen teknoloji ile sahne olanaklarının giderek iyileştiği bir dönemde ortaya çok farklı bir görüş sunmuştur. Sahne üzerindeki dekor, aksesuar gibi öğelerin oyuncuyu ve metni maskeleyiği düşüncesi ile sahne üzerinde neredeyse oyuncu ve metin harici fazlalık olarak gördüğü ne varsa atılması gerektiğine varan bir düşünce ortaya koymuştur. Kurduğu tiyatro laboratuvarında oyunculuk adına çalışmalar yapmıştır. Bu kurdukları laboratuvarı Grotowski yöntemi verdikleri bir de oyunculuk yaklaşımı geliştirmişlerdir. Bu laboratuvar oyuncularıyla neredeyse Avrupa'nın tamamı, ABD, Meksika gibi ülkelere turne düzenledikleri bilinmektedir. Oluşturduğu "yoksul tiyatro" düşüncesinde, "kutsal oyuncu" kavramı etrafında uzun süre çalışmalar yapan Grotowski, dönemin mevcut ve yaygın anlayışına karşı olan yıkıcı tutumu ve reddettiği tavra karşı yaptığı yeni tarif bağlamında avangart tiyatro girişimi olarak sınıflandırılabilir. Grotowski'nin oluşturduğu bu düşünce 21. yüzyılda da etkisini sürdüren bir tiyatro düşüncesi olma özelliğini taşımaktadır. Tiyatrodaki dekorun keşfinden sonra dekorun olabildiğince yok edilmesi fikri tiyatrodaki dekor kullanımının keşfi kadar önem arz etmektedir. Tiyatroya tam ters açıdan bir perspektif kazandırmıştır.

Grotowski tiyatronun oyuncu ve metin haricinde olabildiğinde fazlalıklardan arındırılarak yalınlaşmasını savunurken aynı yıllarda Ariane Mnouchkine ise yaptığı uzak doğu gezilerinin etkisinde uzak doğu ile batı kültürünü harmanlayan bir ve olabildiğince makyaj, grotesk öge içeren bir tiyatro düşüncesini savunmaktadır. Tiyatronun seyirciyi harekete geçirmesi gerektiğine inanarak teatrallığın ön planda olduğu sentez bir tiyatro anlayışı gütmektedir. Mnouchkine'in grotesk öğeler içeren bu anlayışı 20. yüzyılın sonlarında gelen alternatif mekan, alternatif tiyatro arayışlarıyla da birleşerek 21. yüzyıl tiyatrosunda kendisini gösterecektir. Örneğin; Mnouchkine'in klasik bir metni, uzak doğu kostümü, grotesk makyajı, Commedia Dell'arte oyunculuğu ile sahneleyebilmektedir. Bu sentez biçim ve birçok farklı estetiğe ait unsurun tek yapımda buluşması 21. yüzyıl tiyatrosunda çok sık karşılaşılan bir durum olacaktır. Meyerhold'un sahne sanatlarının farklı disiplinlerini tiyatro içerisinde sentezlemesi, Mnouchkine'in tiyatrosunda farklı sahne sanatları disiplinleri ile birlikte farklı kültürlerin, farklı tiyatro biçimlerinin unsurlarının da sentezlendiği daha girift bir yapı olarak tezahür etmektedir. Tüm bu bilgiler perspektifinde Mnouchkine'in Meyerhold gibi öncüllerindeki sentez tiyatro yapan yönetmenlerden etkilendiğini, 21. yüzyıl tiyatrosundaki alternatif tiyatro yapma girişiminde bulunan genç yönetmenleri de etkilediği çıkarımına varmak mümkündür. Yaptığı yeni tarif ile tiyatroya yaptığı yaklaşım bağlamında da avangart tiyatro girişimi kapsamında değerlendirilebilmektedir. Mnouchkine'in tiyatro düşüncesinin izleri hem postdramatik tiyatrodaki hem de alternatif tiyatro içerisinde görülebilmektedir.

Ariane Mnouchkine, Grotowski'nin yoksul tiyatrosunun tam karşısında kültürlerarası öğeler içeren tiyatrosu ile ilerlerken, Grotowski'nin laboratuvarında yetişmiş olan Barba da aynı dönemde tiyatro araştırmalarıyla tanınmıştır. O da hocası Grotowski gibi oyuncu üzerine odaklanan bir çalışma yürütmüştür. Tüm çalışmaları, 2. bölümde detaylıca aktarılmıştır. Barba, tiyatroyu metinden uzaklaştırma eğilimi ile tanınmaktadır. Bu kısmı son derece önemlidir. 20. yüzyıla kadar metin odaklı bir tiyatro anlayışı güdülürken, Barba'nın bu düşüncesi artık metnin iyiden iyiye ikinci plana çekildiği girişim olarak tanımlanabilmektedir. Konservatuvar sınavını kazanamayan öğrencilerle kurduğu laboratuvarında oyuncu bedeni üzerine çalışmalar yürütmüştür. Tiyatro Antropolojisi fikri üzerinde durmuştur. Tiyatro Antropolojisinden kastettiği beden ve harekettir. Ayrıca Barba'nın diğer bir özelliği gösterimlerini açık alanlarda, sokaklarda gerçekleştirmektedir. Bu eski Comedia

Dell'arte'nin mekan anlayışını anımsatırken dönemi için alternatif bir sergileme biçimi teşkil etmektedir. Yine bu dönemde ABD'de topluluk şeklinde sokaklarda gösteri yapan tiyatro ekipleri, happening gösterileri de bulunmaktadır. Barba'nın tiyatrodaki beden ve hareket eksenindeki yaklaşımı, tiyatronun mekanındaki alternatif arayışları ve yeni biçim oluşturma çabaları bağlamında alternatif tiyatro girişimi kapsamında değerlendirilebilmektedir. Avangart çalışmalarının unsurları bağlamında hem postdramatik hem de alternatif tiyatro içerisinde Barba'nın izleri görülebilmektedir.

20. yüzyılda kültürlerarası tiyatro çalışmalarını ilk yapan Ariane Mnouchkine değildir. Mnouchkine ile birlikte Peter Brook da yaptığı kültürlerarası tiyatro çalışmalarıyla bilinmektedir. Fakat Peter Brook'un kültürlerarası çalışmalar daha kapsamlı ve daha yaygın bir şekilde gerçekleşmiştir. Çalışmanın 2. Bölümünde detaylıca aktarıldığı üzere Paris'te CIRT (Uluslararası Tiyatro Araştırmaları Merkezi)'ni kurmuştur. Peter Brook yaptığı kültürlerarası çalışmanın temeli evrensel bir sahneleme dili üretmek üzerine olduğu söylenebilmektedir. Sahnelediği oyunlardaki oyuncular da özellikle çeşitli ülke vatandaşı olan kişilerden seçerek uluslararası kadrolarla sahnelemiştir. "Boş Alan" kuramıyla da tanınan Brook'un bu düşüncesi Grotowski ile de paralellik taşırken ondan etkilenmiş olabilme ihtimali de barındırmaktadır. Tiyatro için ihtiyaç olan şeyin sadece bir boş alan olduğunu vurgulayan Brook'un, teatral olan üzerinden evrensel bir dille, tiyatronun ritüelistik ilkel kodlarından da faydalanarak kendi biçimini oluşturmuştur. Bu biçimle dünya üzerinde sayısız temsiller yaparak başka grupları etkilemiştir. Bu etkilerin güncel tiyatrodaki izlerini bulmak mümkündür. Oyuncularına Hint Katakali tiyatrosu eğitimi aldırarak Hint Destanı olan Mahabarata'yı evrensel bir dille sahnelemiştir. Her adımı özgün bir fikir olan bu tiyatrodaki tamamen yeni bir biçim üzerine yoğunlaşmıştır. Yine diğer avangartlarda olduğu gibi mevcut olanın reddi ve reddedilen anlayışın karşısında, yeninin tarifi bağlamında avangart bir tiyatro girişimidir. Tiyatroya kazandırmış olduğu yeni anlatım dili hem 21. yüzyıl tiyatrosu için hem de 20. yüzyılın sonlarında konuşulmaya başlanan postdramatik tiyatrodaki oyun metni anlayışı için önem arz etmektedir. Postdramatik tiyatrodaki anlatım dilinin söz olmadığı gerçekliğiyle yola çıkılırsa öncülü olan Brook tiyatrosunda da benzer düşüncenin hâkim olduğu anlaşılmaktadır. Brook'un etkilenmiş olabileceği yönetmen Meyerhold olarak kabul edilebilir. Brook'un tiyatrosu Meyerhold'un teatralilik ilkesi ile benzerlik göstermektedir. Barba gibi oyun yerinde tiyatro sahnesi

yerine çeşitli alternatif mekanlar kullanmıştır. Sağır, dilsiz ya da hiç batılı insanlarla tanışmamış Afrika Kabilelerinde gösterimler yapmıştır. Sağır, dilsiz ve akıl hastalarına yaptıkları gösteriler çağdaşı olan Robert Wilson ile paralellik taşımaktadır. Oluşturmaya çalıştığı anlatım dili postdramatik tiyatronun dili ile paralellik taşımaktadır.

Robert Wilson ABD’de yaptığı çalışmalarla tanınan 20. yüzyılın son çeyreğinde konuşulan, takip edilen bir tiyatro yönetmeni olmaz özelliği taşımaktadır. Robert Wilson da Peter Brook gibi tiyatrodaki yeni evrensel bir dil inşası için yürüttüğü çalışmalarla bilinmektedir. Özellikle sözlü iletişimde problem yaşayan bireylerle başladığı çalışmaları sonunda ona kendi biçimini oluşturmasını sağlamıştır. Buna otistik tiyatro ya da imge tiyatrosu ismi verilmiştir. Fakat Robert Wilson’un bu çalışma için önem arz eden yanı Peter Brook gibi aynı dönemde tiyatrodaki sözlü anlatım haricinde yeni bir anlatım dili geliştirme çabasıdır. Yaptığı çalışmalar ve oluşturduğu biçimi bağlamında avangart tiyatro girişimidir. Hem Peter Brook hem de Robert Wilson’dan gelen bu yeni dil inşası çabası postdramatik tiyatronun anlatım dili ile paralellik taşımaktadır. Wilson’un tiyatrosunda alışlagelmiş tiyatrodaki gibi akan replikler, karşılıklı diyaloglar bulunmamaktadır. Bu durum da aynı postdramatik tiyatrodaki paralellik göstermektedir. Wilson oyunlarında ışığı da bir anlatım aracı, yönlendirici vazifesinde kullanmıştır. Bu uygulaması da postdramatik tiyatrodaki ışık kullanımının işlevi ile paralellik taşımaktadır. Tiyatronun neredeyse tüm unsurlarını yıkarak, oyunculuk, ışık, metin, seyir biçimi birçok ögesine yeniden tarif getirmesi bağlamında, takındığı politik tavır, eleştirel bakış açısı, tiyatrodaki devrimci yanı ile tamamen avangart olduğunu söylemek mümkündür. Wilson’un tiyatrosu her ne kadar “tam bir teknik tiyatro” olarak tanımlansa da postdramatik tiyatronun önsözü olarak da okunabilmektedir.

20. yüzyılın ikinci yarısı ve son çeyreği tiyatro açısından çeşitliliğin yüksek olduğu bir zaman dilimi olarak geçtiği tespit edilmektedir. Tiyatronun seyir yeri, oyunculuk yaklaşımı, metni, anlatım dili ve en çok da seyircini oyundaki konumunun sorgulandığı zaman aralığı olduğunu söylemek mümkündür. Seyircinin oyundaki işlevini, dördüncü duvar kavramını Antoine, Meyerhold, Brecht gibi yönetmenlerin yanı sıra bu yönetmenlerin ardılı sayılabilecek olan ABD’den yönetmen Augusto Boal de sorguladığı görülmüştür. En meşhur olan özelliği Ezilenlerin Pedagojisi kuramından yola çıkarak Ezilenlerin Tiyatrosu kuramını üretmiştir. Boal’in aktarılan tiyatro düşüncesinde en çok öne çıkan şey; seyircinin aktif bir şekilde oyuna

katılması ve oyuncu-seyirci kavramının ortaya çıkmasıdır. Bu döneme kadar tiyatrodaki seyirci hep edilgen bir konumdayken Boal'ın tiyatrosunda daha çok etken bir alana doğru çekilmeye çalışılmıştır. Yine aynı döneme denk gelen ABD'de The Living Theatre, Open Theatre çevresel tiyatro yapan topluluklarda da seyircinin oyunun merkezine çekildiği, seyircinin oyunda edilgen olarak dahil olacağı alana konumlandırıldığı bir anlayış güdülmektedir. Boal devrimci tiyatro düşüncesi, mevcut anlayışa karşı geliştirdiği yeni tarif bağlamında tüm avangart özellikleri taşımaktadır. Boal'ın tiyatrosundaki seyirciyi harekete geçirme isteği, seyir yeri anlayışı postdramatik tiyatro ile paralellik göstermektedir.

20. yüzyılın son çeyreğinde bir başka avangart tiyatro girişimi de Pina Bausch ile gerçekleşmiştir. Pina Bausch'un eğitimi daha çok dans üzerine olduğu için yaptığı tiyatro "Dans Tiyatrosu" adı ile kurulmuş olup, içinde dans, tiyatro, kabare, müzikal gibi türlerden unsurlar barındıran sentez bir yapı üzerine inşa edildiği görülmektedir. Bausch için Dans Tiyatrosu'nu tanımlayan, çerçevesini çizen yönetmen yakıştırması da yapılmıştır. Bausch, döneminde Almanya'nın hiç alışık olmadığı bir tiyatro biçimini denemiştir. Fakat yapılmayanı yaparak büyük başarıya ulaşmıştır. İlk zamanlar büyük eleştiriler aldığı, sonraları da eleştirilerin gittikçe beğeniye döndüğü bir süreç yaşanmıştır. Pina Bausch için iki konunun altının çizilmesi gerekmektedir. Bunlardan ilki avangart bir yönetmen olduğu gerçekliğidir. İkincisi ise dans tiyatrosunun çerçevesini çizen yönetmenlerden birisi olmasıdır. Fakat bu iki hususun ortaya çıkardığı bir durum daha bulunmaktadır. O da postdramatik tiyatrodaki bolca bulunan fiziksel eylemin, dans tiyatrosuna varan mizansenlerin esin kaynağı olabilme durumudur. Bausch, öncülü olan Laban, Johann Kresnik, Gerhard Bohner, Kurt Joss'tan etkilenmiş olacağı gibi ardılarını da etkilemiştir. Etkilenen ardıları bağlamında tiyatroya yaptığı dans tiyatrosu ile katkı bağlamında postdramatik tiyatronun oluşmasında da katkısı olabileceği söylenebilmektedir.

21. yüzyıla doğru gelirken 20. yüzyılın son çeyreğinde postdramatik tiyatronun ögesi olarak sayılan birçok unsuru içerisinde barındıran bir yapıyla Thomas Ostermeier, avangart tiyatro girişiminde bulunmuştur. Thomas Ostermeier'in oluşturduğu bu biçim "Yeni Gerçeklik" tanımıyla da bağdaştırılmıştır. İlk olarak İtalyan sinemasında Rossellini, Fellini ve Visconti ile duyulan "Yeni Gerçeklik" tiyatrodaki Ostermeier ile bütünleşen bir kavram haline gelmiştir. Özellikle ikinci dünya savaşı sonrası yaşanan, göç, yoksulluk, mültecilik, ortaya çıkan birçok olayla birlikte ve savaşın acımasız yıkıcılığı ile birlikte tüm algıların, kavramların, yeniden

dizayn edildiği bir dönem olmuştur. Bu değişim ve dönüşümden gerçeklik kavramı da etkilenmiştir. Böylece yeni gerçeklik doğmuştur. Ostermeier ile ilgili daha detaylı bilgi çalışmanın 2. bölümünde aktarılmıştır.

Ostermeier sahnelediği tüm oyunlarda metni bir araç olarak görüp, ister klasik ister çağdaş oyun sahnelesin o metni kendi dilediği gibi uyarlayarak ve oyun içerisinde oyunun önermesini ortaya çıkaracak her türlü uygulamayı tutarlılık dahilinde yapmaktadır. Işık, dekor, sinema, müzik dahil birçok unsuru oyunun içerisine ekleyerek yeni gerçeklik kavramı içerisinde bir tiyatro biçimi oluşturmaktadır. Ostermeier oyunlarında dekor-sahne tasarımına ve fiziksel eyleme son derece önem vermektedir. Yeni gerçekliğini bu iki ana unsur üzerine kurduğu söylenebilir. Ostermeier rejilerinde hem Meyerhold, Vakhtangov etkisi görülürken, oluşturduğu yeni gerçeklik öğeleri kapsamında postdramatik tiyatro içerisinde gözlemlenebilmektedir.

20. yüzyılda avangart tiyatro girişimleri sadece yönetmenler eliyle değil ayrıca tiyatro toplulukları aracılığı ile gerçekleştiği görülmektedir. Özellikle çevresel tiyatro örneklerinin 21. yüzyıl ABD ve Avrupa tiyatrosuna büyük etkileri olmuştur. Çevresel tiyatro ile birlikte alternatif tiyatronun doğuşu en büyük etkileri sayılabilmektedir. 21. yüzyıla doğru ilerlerken gelişen imkânlar, sosyo-kültürel koşullarla birlikte birçok tiyatro gruplarının ortaya çıktığı görülmektedir. Bunların kimisi ana akımı takip ederken kimisi yaptığı avangart çıkışlarla uzun yıllar konuşulmuştur. Avangart çıkış yapan topluluklardan başlıcalarını saymak gerekirse The Living Theatre, Open Theatre, Performance Group, Bread and Puppet Theatre gibi ekipler sayılabilir. Özellikle 1959'da Allan Caprow'un "18 Happenings in 6 Parts" isimli gösterisi sonrası happening olarak anılan gösterilerin bir furya halinde başlamasıyla çeşitli mekanlarda çevresel tiyatro örneklerinin arttığı saptanmıştır. Caprow'un bu gösterisi Schechner'in çevresel tiyatro düşüncesinin öncüsü olduğu bilinmektedir.

Kısaca çevresel tiyatro; oyunda seyircinin, mekanın ve metnin içe içe geçtiği bir yapıyı tarif etmektedir. Klasik, seyircinin bir salonda toplandığı, ışıkların söndüğü, tüm algıların ışıklı alanda toplandığı bir yapının yerine seyircinin de oyun alanının içinde olduğu bazen katılımcı olduğu bir yapı üzerine inşa edilmiştir. Çevresel tiyatro dönemin mekan, oyunculuk, metin ve sahneleme algısını yıkarak yeni bir tarif getirmiştir. Postdramatik tiyatronun konuşulmaya başlamadan önceki yıllar yapılmış bir tiyatro olarak postdramatik tiyatro yapısına büyük benzerlik

göstermektedir. Çevresel tiyatronun seyir biçimi, getirdiği yenilikler postdramatik tiyatro içerisinde de mevcuttur. Bu sebeple çevrese tiyatro örneklerinin postdramatik tiyatronun oluşumunda katkısının olduğu söylenebilmektedir.

Çevresel tiyatro gruplarına ilk örneklerden birisi olarak Richard Schechner öncülüğünde 1967 yılında kurulan Performance Group verilebilmektedir. Örneğin; ilk Euryipides'in Bakhalar Oyununu "Dionysus 69" ismi ile uyarlarlarken sonrasında da Shakespeare'in Macbeth'ini uyarlamışlardır. Burada metin sadece bir araçtır. Bakhalar oyununda çıplak olarak oyun alanına gelen oyuncular seyircilerden de aynı şekilde soyunmalarını isteyerek Dionysus'un doğum ritüelini beraber gerçekleştirerek başlamışlardır. Diğer çevresel tiyatro örneklerinde olduğu gibi seyirciyi provoke ederek harekete geçirme, tiyatronun kişiye olan dolaylı etkisini en hızlı ve direkt hale getirme istekleri bulunmaktadır. Tiyatronun daha çok kökeninde bulunan ritüelistik tarafını alarak geri kalan öğeleri tamamen baştan dizayn ettikleri bir yapıyı ortaya çıkarmışlardır. Tiyatronun mekan, zaman, metin, oyuncu, dekor, kostüm gibi tüm öğelerini kırarak yeniden inşa etmişlerdir. Bu bağlamda avangart tiyatro girişimi olan bu grup diğer çevresel tiyatro örnekleriyle beraber postdramatik tiyatro ile en çok benzerlik gösteren biçim olma özelliğine sahiptir.

Çevresel tiyatro örneği olarak örnek verilebilecek başka bir ekip ise The Living Theatre'dır. Grup üyeleri çok daha önceki yıllarda bir araya gelmiş olsalar da grubun biçimini oluşturmaları ve en çok ses getiren oyunu 1968 yılında Avignon festivalinde sahneledikleri "Paradise Now" oyunu ile olmuştur. Artaud'un tiyatrosunda olduğu gibi tiyatroyu binadan çıkararak sokaklara taşımışlardır. "Özgür sokak, Özgür Tiyatro" sloganlarıyla oyunlarını sahnelemişlerdir. Kapalı mekanlarda da gösterim yapmışlardır. Fakat klasik tiyatro sergileme mantığında değil "black sahne" anlayışı içinde seyirciyi de içine alan bir düzen izlemişlerdir. Tiyatroları biriken vergi borçları nedeniyle mühürlenmiştir. Fakat hem üyeleri hem de seyircileri duvarlardan tırmanarak tiyatro mekanına girmiş ve oyunlarına devam ederek politik tavır takınmışlardır. Tiyatroya yaptıkları yeni tarif, diğerlerinin reddi, politik tavırları, devrimci yanları ile tamamen avangart olma özelliği taşımaktadırlar. Living Theatre'ın oluşturduğu form ile paralellik gösteren yapılar bugün postdramatik tiyatro içerisinde de sıralanmaktadır.

Çevresel tiyatro gruplarına başka bir örnek ise Bread and Puppet Theatre'dır. Bu ekip de adından anlaşılacağı üzere tiyatronun ekmek kadar önemli bir olgu olduğunu vurgulayarak kendine has biçimde kuklalar aracılığı ile sokaklarda, yeşil

alanlarda, parklarda gösterilerini gerçekleştiren avangart bir ekip olma özelliğine sahiptir. Oyunlarına başlamadan önce seyircilere ekmek dağıtarak tiyatronun ekmek kadar önemli olduğunu vurgulamaktadırlar. Bu uygulamaları 21. yüzyılda tiyatro oyunlarında, oyun öncesi fuayede oyuna dair kostümlü kişilerin oyun atmosferine hizmet eden mizansen sergilemeleri gibi uygulamaların öncüsü sayılabilmektedir. Şiddeti anlatan bir oyun için fuaye alanının ve seyircinin “olay yeri girilmez” bandıyla çerçevelenmesi gibi güncel tiyatrodaki kullanılan farklı uygulamaların öncüsü olarak sayılabilmektedir. Bread and Puppet Theatre’ı diğer avangart tiyatrolardan ayıran başka özelliği ise yaptıkları oyunların idealist felsefe ile yapılıyor olmasıdır. Oyunlarında kukla, canlı müzik, dans gibi öğeler bulunmaktadır. Oyunlarında genelde kent yaşamına, kentlilerin paraya olan tutkusuna karşı eleştirel bir tavır bulunmaktadır. Ardıllarına yaptıkları en büyük etki olarak kukla ile oyuncuyu bir arada tek gösterimde buluşturmuş olmalarıdır. Mekanik, hareketli ve devasa kuklalar üreterek kukla sanatına katkıda bulunmuşlardır. Yaptıkları avangart girişimle tiyatronun farklı bir biçimini sunarak alanda zenginlik sağlamışlardır. Postdramatik tiyatro gibi tiyatronun her bileşeninin sorgulandığı bir kavramdan önce onlarda tiyatronun birçok bileşenini sorgulamaktadırlar.

Avrupa ve Amerika’da 20. yüzyıl sonrası bu gelişmeler ve hareketlilikler yaşanırken Türk tiyatrosunda bir geçiş süreci yaşanmaktadır. 20. yüzyıla kadar Türk Geleneksel Tiyatrosu’nun türlerinin görüldüğü Türkiye’de Cumhuriyet rejimine geçişle birlikte batılı anlamda tiyatro örneklerine bir geçiş yaşanmaktadır. Antik dönemden, bir ortaçağ yaşayarak sonrası Rönesans sürecinden geçmiş bir Avrupa tiyatrosunun Türkiye’nin sosyo-kültürel hayatına adaptesi zaman alan ve ister istemez örneklerinin Avrupa ile yarışamayacak ölçekte olması sonucunu doğurmaktadır. Bu anlamda kısa zamanda Muhsin Ertuğrul gibi tiyatro insanlarının gayretleriyle büyük yol kat edilerek 20. yüzyılın sonrasında da avangart girişimlere benzeyen “öncü” sayılabilecek tiyatro atakları gelmiştir. Bunlara örnek olarak Bilsak, devamında TAL (Tiyatro Araştırmaları Laboratuvarı), Stüdyo Oyuncuları ve Ferhan Şensoy’un ortaoyuncuları oluşumu verilebilir. Fakat bu örnekler Avrupa-ABD’deki birbirini etkileyen ve sonucunda her birinin postdramatik tiyatro içerisinde bir unsurunun barındığı biçimler değildir. Sadece girişim ölçeğinde kalmış ataklar olarak değerlendirilebilir. Yaptıkları girişimlerle oluşturdukları etkiler Türkiye tiyatrosu ölçeğinde başka grupları etkilemiş fakat dünya ölçeğinde etkiden bahsetmek mümkün olmamıştır. Ayrıca postdramatik tiyatro kavramına katkı

sunacak, etki edecek bir girişimi Türkiye tiyatrosu içinden söylemek pek mümkün değildir.

Tiyatroda yönetmenlik kavramının doğuşuyla birlikte Avrupa ve ABD'deki 20. yüzyıl sonrasında Rusya'dan da Moskova Sanat Tiyatrosu yönetmenlerinin katkılarıyla gerçekleşen avangart tiyatro girişimlerinin izleği takip edilerek 21. yüzyıla ulaşıldığında Avrupa merkezli postdramatik tiyatro kavramının tartışmalarının başladığı tespit edilmektedir. Tiyatronun antik dönemden beri geçirdiği tüm dönüşümler hep dramatik yapıyı muhafaza ederek gerçekleşmiştir. Fakat 21. yüzyıla gelindiğinde artık dramatik yapının da başkalaşıma uğradığı bir ortam oluşmuştur. Bu dönüşüm hem yazar merkezli hem de yönetmen merkezli olmak üzere iki farklı biçimde gerçekleştiği saptanmaktadır. Postdramatik tiyatro çerçevesinde yazılmış metinlerin yanı sıra yönetmenlerin oluşturdukları performans metinleri üzerinden de postdramatik tiyatro örnekleri sahnelenmektedir.

Özdemir Nutku'nun da dediği gibi tiyatrodaki hiçbir olgunun kendiliğinden oluşmadığı izlerinin geçmiş yıllarda bulunabileceği gerçeği Postdramatik Tiyatro'nun oluşumu için öncesindeki süreç araştırılmıştır. Bu bağlamda da en çok avangart tiyatro girişimleri dikkat çekmektedir. Çünkü avangart tiyatro girişimleri başka yönetmenleri etkilemiş, öğelerinden büyük ölçüde postdramatik tiyatro ortaya çıkmış ve etkilediği yönetmenlerin kullandığı unsurlar postdramatik tiyatronun oluşumuna katkı sunmuştur. Postdramatik tiyatronun dramatik tiyatrodan yıktığı öğeyi ve yerine koyduğu öğeler bir tarafa sıralanıp diğer tarafa da avangart yönetmenlerin dramatik tiyatrodaki yıkıp, inşa ettikleri öğeler yazılırsa postdramatik tiyatronun oluşumunda etkisi olan yönetmenler bir tablo ile ortaya çıkarılabilir.

Tablo 5.1 Avangart Yönetmenlerin Postdramatik Tiyatro ile Unsur Benzeşmesi Tablosu

Öge	Dramatik Tiyatro	Postdramatik Tiyatro	Avangart Girişimlerden/Yönetmenlerden Postdramatik Tiyatro ile Tam ya da Kısmen Benzeşen Bazı Örnekler
Metin	Oyun Metni	Performans Metni ya da Peyzaj Metin	Dadaizm, The Living Theatre, Open Theatre, Meyerhold, Peter Brook, Robert Wilson, Pina Bausch, Augusto Boal
Metnin Sunduğu	Neden-sonuç ilişkisi	Süreç yaşatır	Dadaizm, Meyerhold, Barba, Peter Brook, Robert Wilson, Pina Bausch, Performance Group, The Living Theatre, Open Theatre, Bread and Puppet Theatre
Aktarılan Metin	Bir bütün halinde	Parçalı, Eklektik	Brecht, Piscator, The Living Theatre, Robert Wilson, Peter Brook, Augusto Boal, Dadaizm

Tablo 5.1 (Devamı)

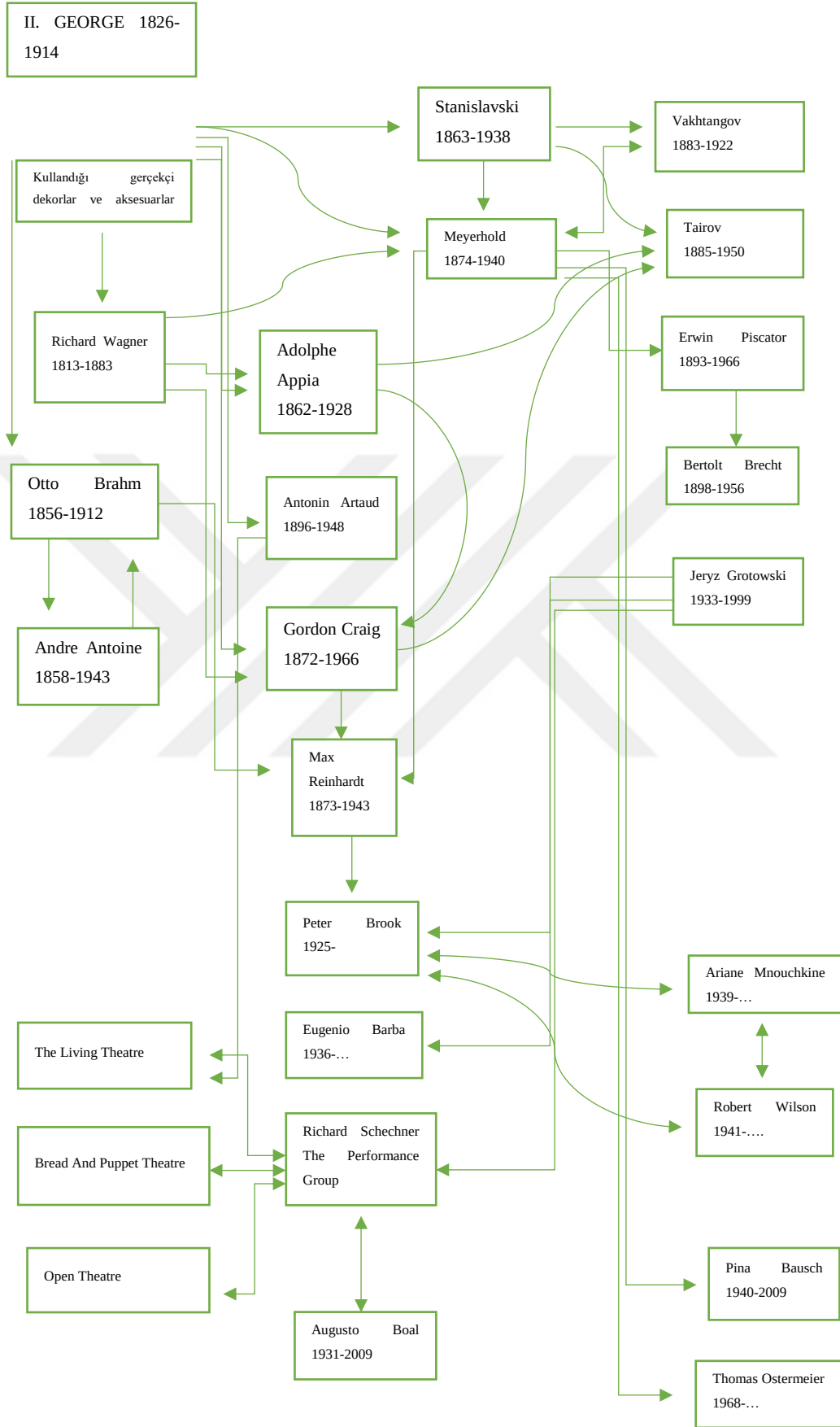
Metin İçinde	Hikaye vardır.	İmgeler vardır.	Sembolizm, Robert Wilson, Peter Brooke, Performance Group, Pina Bausch,
Metnin inşası	Rasyonel/Analitik	Duygu/Deneyim	The Living Theatre, Performance Group, Bread And Puppet Theatre, Augusto Boal,
Oyunu Üreten	Yazar ve Yönetmen	Yazar, yönetmen ve Seyirci	The Living Theatre, Performance Group, Bread And Puppet Theatre, Augusto Boal,
Anlatım Şekli	Dil	Ses/Görsel	Pina Bausch, Peter Brook, Robert Wilson,
Anlatıcı Olarak	Oyuncu	Performansçı	The Living Theatre, Performance Group, Bread And Puppet Theatre, Augusto Boal, Robert Wilson, Mnouschkine
Anlatım Atmosferi	Düzenli	Kaos	The Living Theatre, Performance Group, Bread And Puppet Theatre,
Anlatım planı	Tasarlanmış	Süreç anında gelişen	The Living Theatre, Performance Group, Bread And Puppet Theatre, Augusto Boal,
Seyirci Anlayışı	Seyirciden etkilenmeyen	Seyirci ile ilişki halinde	Brecht, Meyerhold, The Living Theatre, Performance Group, Bread And Puppet Theatre, Augusto Boal,
Seyirci Etkileşimi	Sıcak	Soğuk	Brecht, Piscator, Meyerhold, The Living Theatre, Performance Group, Bread And Puppet Theatre, Augusto Boal,
Tiyatronun Öğeleri Arasında	Hiyerarşi vardır	Eşitlik vardır	The Living Theatre, Open Theatre, Performance Group, Augusto Boal
Multimedya Kullanımı	Anlamı desteklemek için	Anlamı bozmak için de kullanılabilir	The Living Theatre, Open Theatre, Performance Group, Augusto Boal
Zaman	Geçmiş, gelecek ve bazen şimdi	Şimdi, şu ana dair	The Living Theatre, Open Theatre, Performance Group, Augusto Boal
Zamanın kullanımı	Teatral bir zaman	Gerçek olan zaman	The Living Theatre, Open Theatre, Performance Group, Augusto Boal
Gösterge Kullanımı	Doğrusal	Eşzamanlı	The Living Theatre, Open Theatre, Performance Group, Augusto Boal
Gösterge Kullanımı	Düzenli, sırayla	Birden, yığılarak	Robert Wilson, Peter Brook, The Living Theatre, Open Theatre, Performance Group, Augusto Boal

Tablo 4.1 incelendiğinde 20. yüzyıl tiyatrosunda gerçekleşen tarihsel avangartlar ya da yönetmen odaklı avangart tiyatro girişimlerinin postdramatik tiyatronun öğelerine benzerlik bağlamında taraması yapıldığında tablo daha da açık bir hal almaktadır. Tarihsel avangartlar ve yönetmen odaklı avangart tiyatro girişimleri bu perspektiften postdramatik tiyatroyu önsözü konumundadır. Bu tablo neticesinde avangart tiyatro girişimlerinin öğelerinin postdramatik tiyatronun öğeleri arasındaki büyük benzerlik ortaya çıkmaktadır. Örneğin postdramatik tiyatrodaki anlamı bozmak için gösterge kullanımı ya da zaman kullanımı ilk olarak Dadaizm akımı içerisinde kullanılan bir unsur olarak tespit edilmektedir. Meyerhold'un zaman kullanımı ile paralel bir anlayış içerisinde olduğu görülmektedir. Postdramatik tiyatronun seyirci ile soğuk iletişimi Brecht, Piscator, Meyerhold'un seyirci anlayışı ile paralellik taşımaktadır. Yine tablo 4.1 bağlamında şöyle bir çıkarıma varmak da mümkündür; Postdramatik tiyatronun 20. yüzyılda yaşanan yönetmen odaklı avangart tiyatro örneklerinden aldığı unsurların üzerine kendine has birtakım

özelliklerle ortaya çıkan bir kavramdır da denilebilir. Burada kendine has olan özelliklere örnek olarak postdramatik tiyatrodaki anlamı zorlaştırmak unsuru verilebilir. 20. yüzyıl tiyatrosu içerisinde Avrupa ve ABD’de avangart örnekler içerisinde anlamı zorlaştırma gayretinde bir örnek bulunmamaktadır. Sadece Dadaistlerin benzer bir niyeti bulunmaktadır. Fakat onların amacı anlamı zorlaştırmak değil, anlamı tamamen yok etmek, anlamsızlaştırmak üzerinedir. Postdramatik tiyatro anlamı ne kadar zorlaştırırsa zorlaştırsın bir anlam taşıyarak bir önerme sunmaktadır. O yüzden bu özellik postdramatik tiyatronun kendine has unsuru olarak sayılabilir. Başka bir örnek olarak postdramatik tiyatroda anlatım atmosferi bir kaos içerisinde. Bu ilk defa 20. yüzyıl içerisinde kısmen Brecht oyunlarında, The Living Theatre, Open Theatre, Performance Group gibi çevresel tiyatro örneklerinde görülmektedir. Bu unsur transferinin postdramatik kavramına yönetmenler arasındaki etkileşimle gerçekleştiği de söylenebilir. Tablo 4.2 incelendiğinde ilk yönetmenden postdramatiğe kadar aralarındaki etkileşim net bir şekilde görülmektedir. Tablo 4.2 detaylı bir biçimde incelendiğinde çalışmanın 2. ve 3. bölümü daha da net anlaşılmış olacaktır. İlk yönetmenden postdramatik tiyatroya varan 20. yüzyıl tiyatrosu içerisinde tüm avangart yönetmenlerin birbirlerini etkiledikleri görülmektedir. Yaşanan bu etkileşimler sayesinde 20. yüzyılın başında avangart bir yönetmenin kullandığı unsurun ardından gelen yönetmenler vasıtasıyla sonraki yıllara ulaştığı tespit edilmektedir. Bu duruma örnek olarak 2. bölümde incelenen Meyerhold’un teatrallliği gösterilebilir. Vakhtangov’un fantastik gerçeklik olarak adlandırdığı tiyatrosu da gösterilebilmektedir.

Avangart yönetmenlerin kendilerine has unsurları ya doğrudan postdramatik tiyatro içerisinde bulunmaktadır ya da etkilediği yönetmenin bir unsuru postdramatik tiyatro içerisinde bulunmaktadır. Tablo 4.1 ve 4.2 aynı anda incelendiğinde bu durum daha da net bir şekilde gözlemlenmektedir. Postdramatik tiyatronun oluşum süreci bu izlek üzerinden ortaya çıkarılabilmektedir. Türkiye tiyatrosunda avangart girişimlerin Avrupa ve Amerika tiyatrosu örneklerinde olduğu gerçekleşmemesinin sebebinin geçiş sürecinden kaynaklandığı çalışmanın 2. bölümünde açıklanmıştır. Tablo 4.2 ye bakıldığında bu etkileşimlerin gerçekleştiği dönemde Türkiye’de Geleneksel Tiyatro’dan batı formundaki tiyatroya bir geçiş dönemi yaşandığı için örnek isim olarak bir etkileşim tespit edilememiştir. Bu yüzden tam manasıyla avangart yönetmen de bu süreç içerisinde tespit edilememiştir. Tüm bunlarla birlikte öncü ya da yenilikçi sayılacak girişimlerden bahsedilmiştir.

Tablo 5.2 20.Yüzyıl'da Avrupa, ABD ve Rusya'da Yönetmenlerin Etkileşim



Tablo 4.1 ve 4.2 birlikte incelendiğinde postdramatik tiyatro kavramının oluşmasında 20. yüzyılda gerçekleşen yönetmen odaklı tiyatro girişimlerinin büyük katkısı olduğu aktarılmıştır. Örneğin postdramatik tiyatroda söz değil ses ve görsel ön plandadır. Bu ögenin geçmişte izleri arandığında şöyle bir bulgu ortaya çıkmaktadır; ilk yönetmen tamamen gerçekçi bir üslubun altını çizerken, Stanislavski bu çizgiyi daha da belirginleştirip bir çerçeve içerisinde formülize ettiği görülmektedir. Öğrencisi olan Meyerhold'un Wagner'in de bir miktar etkisiyle teatrallliği öne alan, sözü ikinci plana alan içinde hareketin büyük ölçüde hâkim olduğu biomekanik biçimi, Peter Brook, Robert Wilson'a yeni bir bedensel dilin inşasına kadar getirir. Bu çalışmalar 20. yüzyılın sonunda beden dil olmadan sadece bir anlatıcı olduğu forma bürünmesiyle postdramatik tiyatro kavramı tartışmalarının başladığı zaman dilimi olan 21. yüzyıl başlamaktadır. Bu örnekten de şöyle bir sonuca varılabilmektedir. Birbirini etkileyen avangart yönetmenlerin sonucunda ortaya çıkan unsurun postdramatik tiyatroyu oluşturan öğelerden birisi haline gelebilmektedir. Bu iki tablo ile daha net anlaşılacağı üzere postdramatik tiyatronun bileşenleri büyük ölçüde 20. yüzyıl tiyatrosu içerisindeki yönetmen odaklı avangart tiyatro örnekleri içerisinde bulunmaktadır. Bu sebeple avangart tiyatronun bir mirası olarak ve yine kendisi de bir avangart tür sayılan postdramatik tiyatro 21. yüzyıl tiyatrosunda konuşulan, tartışılan ve her geçen gün yapılan yeni akademik çalışmalarla daha da olgunlaştırılan taze bir kavramdır. Unsurlarını büyük ölçüde bir önceki yüzyıl içerisinde gerçekleşen avangart tiyatro girişimlerinden almıştır. Postdramatik tiyatronun oluşumunda yönetmenlik kavramının doğuşunu da göz ardı etmemek gerekmektedir.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- Açar, M. (1989), *Yönetmen Tiyatrosu*, Mimesis 2, s.139-145.
- And, M. (2004). *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*, İstanbul: İletişim
- Aracı, E. S. (2021) . *Moskova Sanat Tiyatrosu'ndan Egzersizler – K.Stanislavski – Y. Vakhtangov - M.Knebel*, İstanbul: Mitos
- Aristoteles, (2010). *Poetika* (19. Baskı). İstanbul: Remzi
- Aronson, A. (2000). *American Avant-Garde Theatre: A History*, London : Routledge
- Artaud, A. (1989a). *Weiss'in Marquis de Sade Yönetiminde ..Jean-Paul Marat'nın Zalimane Katli'ne Bir Giriş*, Mimesis 1, s.7-12
- Artaud, A. (1989b). *Vahşet Tiyatrosu İkinci Manifesto*, Mimesis 1, s.12-18
- Artaud, A. (1989c). *Sahneye Koyma ve Metafizik*, Mimesis 2, s.5-17
- Artuad, A. (2009). *Tiyatro ve İkizi*, Bahadır Gülmez(Çev), İstanbul: Yapı Kredi
- Azari, F. (1990). *Fütürist Hava Tiyatrosu*, Mimesis 3, s.197-201
- Bablet, D. (2000, Aralık). *Karşılaşmalar*, Mimesis 8, s.63-109
- Barba, E. (1989), *Avrasya Tiyatrosu*, Mimesis 2, 17-27
- Barba, E. (1990a). *Sekter Bir Tiyatro!*, Mimesis 3, s.1-9
- Barba, E. (1994b). *Kathakali Tiyatrosu*, Mimesis 5, s.1-17
- Barba, E. (1994c). *Sözcükler mi Varlık mı*, Mimesis 5, s.17-23
- Barba, E. (1994d). *Sekter Bir Tiyatro*, Mimesis 5, s.23-29
- Barba, E. (1994e). *Eugenio Barba'dan Bir Mektup*, Mimesis 5, s.29-43
- Barba, E. (1994f). *Tiyatro Antropolojisi*, Mimesis 5, s.43-73
- Barba, E. (1994g). *Avrasya Tiyatrosu*, Mimesis 5, s.73-79

- Barba, E. (1994h). *Dört Seyirci*, Mimesis 5, s.79-85
- Barba, E. (1994i). *Üçüncü Tiyatro: Bizden Kendimize Bir Miras*, Mimesis 5, s.85-95
- Barba, E. (1994j). *Nam*, Mimesis 5, s.95-99
- Barba, E ve Savarese, N. (2017). *Oyuncunun Gizli Sanatı Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü*. (Çev: A. Candan). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi.
- Baş, E. (2021). *Amerikan Tiyatrosu 1960'ların Alternatif Oyunları*, İstanbul: Mitos
- Barthes, R. (2014). *Çağdaş Söylenceler* (4. Baskı). Tahsin Yücel (Çev.). İstanbul: Metis.
- Barthes, R. (2016). *Göstergebilimsel Serüven* (8.Baskı). Mehmet Fırat – Sema Fırat (Çev.). İstanbul : Yapı Kredi
- Beck, J.(1972) *The Life of the Theatre*, , San Fransisco, City Lights Books
- Bentley, E. (2005, Kasım). *Stanislavski ve Brecht*, Mimesis 11, s.183-191
- Berktaş, A.(1997). *Tiyatro-Devrim ve Meyerhold*, İstanbul: Mitos Boyut
- Birkiye, S. K. (2007). *Çağdaş Tiyatroda Kültürlerarası Eğilim Peter Brook–Eugenio Barba - Robert Wilson*, Ankara: De ki
- Boal, A.(2003). *Ezilenlerin Tiyatrosu*. Necdet Hasgöl(Çev). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi
- Bozer, A.D.(2016). *Postdramatik Tiyatro ve İngiliz Tiyatrosu*. İstanbul: Mitos Boyut
- Brecht, B. (1989a). *Galilei'nin Yaşamı Üzerine Notlar*, Mimesis 1, s.18-64
- Brecht, B. (1989a). *Cesaret Ana ve Çocukları Üstüne Brecht'le Söyleşi Yeni İçerikli Tiyatroda Biçim Arayışları*, Mimesis 2, s. 27-31
- Brecht, B. (1989b). *Lukullus Davası*, Mimesis 2, s.31-49
- Brecht, B. (1990). *“Cesaret Ana ve Çocukları” Dramaturji Notları*, Mimesis 3, s.9-65
- Brecht, B. (2005, Kasım) *Stanislavski Üzerine Notlar*, Mimesis 11, s.169-183
- Brecht, B. (2011). *Epik Tiyatro*, Kamuran Şipal(Çev), İstanbul: Agora
- Brecht, B. (2009a, Kasım) *Öğreti Oyunları Üzerine*, Mimesis 16, s.165-173.
- Brecht, S.(2009b Kasım) *Euripides'in Bakkhalar'ından Uyarlanan Dionysos 69 The Performance Group*, Mimesis 16, s.47-69
- Breton, A.(2009). *Sürrealist Manifestolar*, Yeşim Seber Kafa, Artemis Günebakanlı, Ayşe Güngör(Çev). İstanbul: Altıkırkbeş

- Brockett, O.G. (2016). *Tiyatro Tarihi* . Tufan Göbekçin (Çev) İstanbul: Mitos Boyut
- Brook, P. (1990). *Boş Alan*. Ülker İnce(Çev) İstanbul: Afa
- Brook, P. (2004). *Açık Kapı*. Metin Balay(Çev) İstanbul: Yapı Kredi
- Brown E. (2007, Ekim). *Ayartıcı Göl: Helene Cixous'nun Dora'nın Portresi'nde Beden, Oyunculuk ve Ses*, Mimesis 13, s.21-51
- Burger, P. (2017). *Avangard Kuramı* (9.Baskı). Erol Özbek – Şeyda Öztürk (Çev.).İstanbul: İletişim
- Camus, A. (1988). *Sisyphos Söyleni*.(2.Baskı) Tahsin Yücel (Çev.). İstanbul: Adam
- Candan, A. (2019). *Öncü Tiyatro ve Dijital Çağda Gösterim*. İstanbul: Bilgi
- Clark, T. (2011). *Sanat ve Propaganda* (2. Baskı). Esin Hoşsucu (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Crane, D. (1993). *The Transformation of The Avant-Garde: The New York Art World, 1940–1985*. Chicago: The Universty of Chicago Press,
- Coger, L. I. (2005, Kasım) *Stanislawski Fikir Değiştiriyor*, Mimesis 11, s.163-169
- Çalışlar, A. (1993). *20. Yüzyılda Tiyatro*. İstanbul: Mitos boyut
- Çalışlar, A. (2004). *Tiyatro Kavramları Sözlüğü*. (3.Baskı). İstanbul: Mitos Boyut
- Çamurdan, E. (2011). *Çağdaş Tiyatro ve Dramaturji*. (2. Baskı). İstanbul: Mitos Boyut
- Çizmeci, E. (2019). *Performance and Theatrically*. İstanbul: Mitos Boyut
- Dalyanoğlu, D.(2009 Kasım) *Richard Schechner ve Çevresel Tiyatro*, Mimesis 16, s.17-25
- Dalyanoğlu, D.(2010, Haziran) *Tiyatro, Kültürelarasıcılık, Sosyal Avangard... Richard Schechner ile Söyleşi*, Mimesis 17, s.27-47
- Danto, Artur C. (2015). *Sanat Nedir** (2. Baskı). Zeynep Baransel (Çev.). İstanbul: Sel.
- Delgado, M.M, Rebellato, D.(2010). *Contemporary European Theatre Directors*, London: Routledge
- Dobson, J. (2007, Ekim). *Yazın Sahnesi: Cixous'nun Yakın Dönem Tiyatrosunda Şiirsel Kimliğin Temsili*, Mimesis 13, s.63- 77
- Dort, B. (2000, Aralık). *Güneşin Zamanında*, Mimesis 8, s.49-63.
- Eco, U. (2016). *Yorum ve Aşırı Yorum*. Kemal Atakay (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.

- Eksen, K. (2000, Aralık). *Ariane Mnouchkine ve Theatre du Soleil*, Mimesis 8, s.1-11
- Ergün, S., Cevher, S. Yalçın, E. Acar, Y. Ünsalan, Y. Güngör, İ. ve Soyuerden, İ. (2017). *Oyunculunun Yolculuğu*. (2.Baskı). İstanbul: Mitos Boyut.
- Ergün.S(2013). *Çağdaş Doğaçlama*. İstanbul: Mitos Boyut
- Eroğlu, Ö. (2014). *Dada Dada Dada*.(1.Baskı) . İstanbul: Tekne
- Esslin, M. (1999). *Absürt Tiyatro*. Güler Siper (Çev.). İstanbul : Dost
- Grotowski, J. (1989a). *İlkeler*, Mimesis 1, s.108-116
- Grotowski, J. (1989b). *Dışsal Düzen, İçsel Mahremiyet*, Mimesis 2, s.49-57
- Grotowski, J. (1989c). *Sen Birinin Oğlusun*, Mimesis 2, s.57-75
- Grotowski, J. (1990a). *Yoksul Bir Tiyatroya Doğru*, Mimesis 3, s.73-81
- Grotowski, J. (1990b). *Tiyatro Bir Karşılaşmadır*, Mimesis 3, s.81-85
- Grotowski, J. (1994a). *Kutlugün*, Mimesis 5, s.99-131
- Grotowski, J. (1994b). *Aksiyon Literaldir*, Mimesis 5, s.171-177
- Grotowski, J. (1994c). *Bir Kaynaklar Tiyatrosuna Doğru Gezinti*, Mimesis 5, s.177-181
- Grotowski, J. (1994d). *Okuyan Gençlik İçin Tiyatro Üzerine Bir Konuşma*, Mimesis 5, s.181-185
- Grotowski, J. (1994e). *Kaynaklar Tiyatrosu*, Mimesis 5, s.185-191
- Grotowski, J. (1994f). *Ista ve Kaynaklar Tiyatrosu*, Mimesis 5, s.191-195
- Grotowski, J. (1994g). *Sen Birinin Oğlusun*, Mimesis 5, s.195-209
- Grotowski, J. (1997). *Tiyatro Kumpanyasından Vasıta Olarak Sanata*, Mimesis 6, s.275-295
- Grotowski, J. (2002). *Yoksul Tiyatroya Doğru*. Hatice Yetişkin(Çev.).İstanbul: Tavanarası
- Güllü, F. (2000, Aralık). *Avant-Garde Tiyatro'nun Sonu*, Mimesis 8, s.215-229
- Güllü, F. (2017, Haziran). *Stein ve Ostermeier Yönetiminde Schaubühne: Devamlılıklar ve Kopuşlar*. Mimesis, 21, 21-37.
- Güllü F. ve Kemaloğlu, M. (2009, Kasım). *Brecht'e Yönelik Yeni Yaklaşımlar -2*, Mimesis 16, s.103-105

- Güllü F. ve Kemaloğlu, M. (2009b, Kasım). *Öğreti Oyunları ve Ezilenlerin Tiyatrosu Kısa Bir Tarihçe ve Öncüller*, Mimesis 16, s.153-165
- Gümüş, P. Gündoğan, S. (2010, Haziran). Richard Schechner ve Performans Kuramı
- Gündoğan, S. (2017, Haziran). *Alışıldık Hayatlara Dil Kazandırmak*. Mimesis, 21, 15-21.
- Gürel, H. (1989), *Araçlarını Arayan Tiyatro*, Mimesis 1, s.125-141
- Gürel, H. (1997). *Eugenio Barba ve Odin Teatret*, Mimesis 6, s.309-337
- Gürel, H. (1999, Nisan). *Peter Brook: Bir Başarı Öyküsü I*, Mimesis 7, s.381-411
- Horwitz, J. (1989). *Eskimeyen "Absürd"ler*, Mimesis 2, s.75-79
- Hughes, D.A (2017, Haziran). *Alman Tiyatro Krizi Üzerine Notlar*. Mimesis, 21, 69-105.
- Ionesco, E. (1989). *Yine Avant-Garde Tiyatro Üzerine*, Mimesis 2, 79-85
- Innes, C. (2010). *Avant-Garde Tiyatro* (2.Baskı). Ankara: Dost
- İşpiroğlu Z.(1998). *2000'li Yıllara Doğru Tiyatro*. İstanbul: Mitos Boyut
- İşpiroğlu Z.(2000). *Tiyatroda Devrim* (3.Baskı). İstanbul: Mitos Boyut
- Karabulut, T. (2014). *Modern Tiyatro*. İstanbul: Mitos Boyut
- Kemaloğlu, M, (2009a, Kasım). *Brecht'in Öğreti Oyunları*, Mimesis 16, s.105-133
- Kemaloğlu, M. (2009b, Kasım). *Reiner Steinweg: Kısa Bir Tarihçe ve Öncüller Öğreti Oyunları ve Bir Eğitimde Tiyatro Örneği*
- Kirkland, C. D. (2000, Aralık) *Theatre du Soleil Altın Çağ, İlk Taslak*, Mimesis 8, s.109-119
- Kocabay, H. K. (2008). *Tiyatroda Göstergebilim*. İstanbul : E.
- Kourilsky, F. (2000, Aralık) *1793.İhtilalin Şehri Bu Dünyadadır*, Mimesis 8, s.11-49
- Lehmann, H.T.(2006). *Postdramatic Theater*. Karen Jürs-Munby(çev). Londra: Routledge
- Marinetti, F. T. (1990). *Fütürizm ve Tiyatro*, Mimesis 3, s.179-185
- May, R. (2016). *Yaratma Cesareti* (3. Baskı). Alper Oysal (Çev.). İstanbul: Metis.
- Meyerhold. V.E. (1989a). *Doğalcı Tiyatro ve Halet-i Ruhiye Tiyatrosu*, Mimesis 1, s.64-69
- Meyerhold. V.E. (1989b). *Tiyatro Stüdyosu*, Mimesis 1, s.69-79

- Meyerhold, V.E. (1989c). *Stilize Tiyatroda İlk Girişimler*, Mimesis 1, s.79-88
- Meyerhold, V.E. (1989d). *Stilize Tiyatro*, Mimesis 1, s.88-94
- Meyerhold, V.E (1989e). *Panayır Çadırı*, Mimesis 2, s.89-115
- Meyerhold, V.E (1989f). *Meyerhold Stüdyosu*, Mimesis 2, s.115-127
- Meyerhold, V.E. (1990a). *Tiyatroda Ekim Devrimi*, Mimesis 3, s.95-109
- Meyerhold, V.E. (1990b). *Biyomekanik*, Mimesis 3, s.109-119
- Meyerhold, V.E. (1997). *Tiyatro-Devrim ve Meyerhold*. Ali Berktaş(Çev.) İstanbul: Mitos Boyut
- Morris, E.(2003). *Rol Yapmayın Lütfen*. İpek Bilgin(Çev). İstanbul: Dost
- Mumford, M. (2005, Kasım). *Brecht Stanislavski'yi Araştırıyor: Sadece Taktik Bir Hamle Mi?*, Mimesis 11, s.191-219
- Mürseloğlu, R.(2016). *Yönetmenlik – Eğitimde Sovyet Ekolü*. İstanbul: Mitos Boyut
- Mürseloğlu, R.(2014). *Stanislavski Okulunda Oyunculuk Eğitimi*. İstanbul: Mitos Boyut
- Nutku, Ö. (2008). *Dünya Tiyatrosu Tarihi* (4.Baskı). Cilt 2. İstanbul: Mitos Boyut.
- Nutku, Ö.(2011). *Dünya Tiyatrosu Tarihi* (4. Baskı). Cilt 1. İstanbul: Mitos Boyut.
- Nutku, Ö. (2002a). *Oyunculuk Tarihi 1*. Ankara: Dost
- Nutku, Ö. (2002b). *Oyunculuk Tarihi 2*. Ankara: Dost
- Ostermeier, T. (2017, Haziran). *Neden Picasso'yu Taklit Eden Bir Ressam Görmek İsteyeyim Thomas Ostermeier ile Söyleşi*, Mimesis, 21, 37-45.
- Ostermeier, T. (2017a, Haziran). *Hamlet Senden Farklı Bir Karakter Değil Thomas Ostermeier ile Söyleşi*, 21, 45-51.
- Ostermeier, T. (2017b, Haziran). *İbsen'i Okumak ve Sahnelemek*, Mimesis, 21, 51-59.
- Ostermeier, T. (2017c, Haziran). *İvme Çağında Tiyatro*, Mimesis, 21, 59-69.
- Özüaydın, N.U.(2006). *20. Yüzyıl Tiyatrosunda Estetik Düşünce*, İstanbul: Mitos Boyut
- Özüaydın, N.U.(2020). *Oyuncululuğun Büyübozumu*. İstanbul: Mitos Boyut
- Özüaydın, N.U.(2015). *Gerçekçi Oyunculuk*. İstanbul Mitos Boyut
- Özüaydın, N.U.(2011). *Stanislavski Sistemi ve Metot Oyunculluğu*. İstanbul: Mitos Boyut

- Poggioli, R. (1968). *The Theory Of The Avant-Garde*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press. Retrieved from: https://monoskop.org/images/6/60/Poggioli_Renato_The_Theory_of_the_Avant-Garde_1968.pdf
- Rona, Z. (2008). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, (2.baskı)(Cilt I) İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları
- Schechner, R. (1997a). *Peter Brook ile Söyleşi*, Mimesis 6, s.3-31
- Schechner, R. (1997b). *Oyun Yazarı, Müzikçi ve Tasarımcı ile Söyleşi*, Mimesis 6, s.31-45
- Schechner, R. (1997c). *Üç Oyuncu ile Söyleşi*, Mimesis 6, s.45-59
- Schechner, R. (1997d). *Enkaz*, Mimesis 6, s.59-71
- Schechner, R. (1997e). *Brook'tan Sonra Daha Fazla Enkaz*, Mimesis 6,
- Schechner, R. (2009a Kasım). *Seyirci Katılımı*, Mimesis 16, s.25-47
- Schechner, R. (2009b Kasım). *Gerilla Tiyatrosu: Mayıs 1970*, Mimesis 16, s.69-81
- Schechner, R. (2009c Kasım). *Performans ve Sosyal Bilimler Giriş*, Mimesis 16, s.85
- Schechner, R. (2009d Kasım). *Beş Avangard... Ya da Hiçbiri?*, Mimesis 16, s.85-99
- Schechner, R. (2010a, Haziran). *Performans Çalışmaları: Geniş Yelpaze Yaklaşımı*, Mimesis 17, s.47-51
- Schechner, R. (2010b, Haziran). *Davranış, Performans ve Performans Mekanı(Richard Schechner ile Söyleşi)*, Mimesis 17, s.51-59
- Schechner, R. (2010c, Haziran). *Akademide Tiyatro İçin Yeni Bir Paradigma*, Mimesis, 17, s.59-67
- Schechner, R. (2010d, Haziran). *Okulda Çokkültür*, Mimesis 17, s.67-73.
- Schechner, R. (2015). *Ritüelin Geleceği*. Z. Ertan (Çev). (1. Baskı). Ankara: Dost Kitapevi.
- Stanislavski, K. (1989a). *Oyuncuyla Yaratıcı Çalışma*, Mimesis 1, s.94-103
- Stanislavski, K. (1989b). *Ayak Takımı Arasında -Reji Defteri İkinci Perdeden Bir Sahne*, Mimesis 2, s.127-139
- Stanislavski, K. (1992). *Sanat Yaşamım*, Suat Taşer(çev), İstanbul: Can
- Şener, S. (2003). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, Ankara: Dost Kitabevi
- Şener, S. (2016). *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı* (5. Baskı). İstanbul: Dost.

- Şener.S.(2016). *Dram Sanata*.(5. Baskı). Ankara: Dost
- Tunç, G. (2007, Ekim). *Helen Cixous Üzerine*. Mimesis 13, s.3-11
- Tzara, T. (2008). *Dada Manifestoları*, Melis Oflas(Çev). İstanbul: Altıkırbeş
- Ünal, A. (1999, Nisan). *Augusto Boal Ezilenlerin Tiyatrosu*, Mimesis 7, s.167-237
- Yalaz, C. (2010a, Haziran). *Grotowski Buluşması Üzerine*, Mimesis 17, s. 83-89
- Yalaz, C. (2010b, Haziran). “*Grotowski Mistik Bir Ustaydı*” (*Leszek Kolankiewicz’in Konuşması*), Mimesis 17, s.89-101
- Yalaz, C. (2010c, Haziran). “*Tiyatroda Devrim İçin Hırsumuz Vardı*”(Ludwig Flaszen’in Konuşması), Mimesis 17, s.101-117
- Yalaz, C. (2010d, Haziran). *Panel: Grotowski’nin Türkiye Tiyatrosu Üzerinde Etkisi Duyuluyor mu?* , Mimesis 17, s.117-149
- Yalaz, C. (2012a, Mart). *Beklan Algan’ın Ardından*, Mimesis 19, s.133-139
- Yalaz, C. (2012b, Mart). *Beklan Algan’la Söyleşi-1 Tiyatroda Başlangıç Devresi: Actors Repertory Theatre’dan Şehir Tiyatrosuna*, Mimesis 19, s.139-155
- Yalaz, C. (2012c, Mart). *Beklan Algan’la Söyleşi-2 Çağın Estetiğini Yakalamak*, Mimesis 19, s.155-171
- Yalaz, C. (2012d, Mart). *Beklan Algan’la Söyleşi-3 Tiyatronun Köklerine Dönmek...*, Mimesis 19, s.171,189
- Yalaz, C. (2012e, Mart). *Panel: Türkiye Tiyatrosu’nda Beklan Algan Vizyonu*,Mimesis 19, s.189-215
- Yalçın E. (2020). *Postdramatik Tiyatro*. İstanbul: Mitos Boyut

Tezler

- Aras, M.D(2016). *1990 Sonrası Türkiye’de Alternatif Tiyatroda Oyunculuk Arayışları*(Yüksek Lisans Tezi). Atatürk Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Arın, S.(2003). *Çağdaş Tiyatro Mekanı*(Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi/Fen Bilimleri Enstitüsü
- Çetin, Y.(2018). *İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatrolarının Milenyum Sonrası Yaptığı Yerli Oyunlarda Geleneksel Türk Tiyatrosu Unsurları Kullanımı*(Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Aydın Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Dehmen, B. (2010). *Yirminci yüzyılın son Çeyreğinde dans tiyatro buluşması: Pina Bausch, Lloyd Newson, Wim Vandekeybus*(Doktora Tezi). İstanbul Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü

- Doğrusoy, G. (2019). *Tiyatroda Teknoloji Kullanımı ve Robert Wilson Rejilerinde Teknoloji* (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Aydın Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Göksever, M.(2019). *2000’li Yıllarda Türkiye’de Alternatif Tiyatro Hareketi ve Alternatif Tiyatro Mekanları*(Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi/Güzel Sanatlar Enstitüsü
- Karabulut, T. (2010). *Modern Tiyatronun Analizi Klasikten Postmoderne Oyun Yazımı ve Sahnelemedeki Yönelişler* (Sanatta Yeterlilik Tezi). İstanbul Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul
- Karakoç, N.Y(2015). *TAL Tiyatro Araştırmaları Laboratuvarı ve Beklan Algan Vizyonu*(Yüksek Lisans Tezi). Haliç Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Özınan, E. (2020). *Jerzy Grotowski Ve Eugenio Barba Bağlamında Oyunculukta Kültürel Çalışmalar* (Doktora Tezi). İstanbul Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul
- Özüaydın, N.U.(2006). *20. Yüzyıl Tiyatrosunda Estetik Düşünce*, İstanbul Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul
- Sağır, İ. (2019). *Çağdaş Yönetmen Katie Mitchell’in Reji Yöntemi* (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Aydın Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Sezgin, B. (2014). *Estetik Deneyim ve Öğrenme Olanağı Açısından Oyun-Drama-Tiyatro İlişkisi* (Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Sünnetçioğlu, A.(2012). *Şahika Tekand ve Stüdyo Oyuncuları (1989-2009)*Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi/Güzel Sanatlar Enstitüsü
- Yaşar, E. (2017). *Pina Bausch ve Dışavurumculuk* (Yüksek Lisans Tezi). Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Yıldız, M.(2011). *Geleneksel Türk Tiyatrosu Orta Oyunu Tiplerinin Ferhan Şensoy Oyunlarına Yansıması*(Yüksek Lisans Tezi). Atatürk Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Yıldırım, E. (2021) . *Oyun – Gerçek Paradoksu ve Aktörlük*, İstanbul: Mitos

Makaleler

- Schecner, R. (1968). *6 Axioms for Environmental Theatre*, The Drama Review, sayı 12/3, s.41-64.

ÖZGEÇMİŞ

2016 yılında İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Drama ve Oyunculuk Bölümünden %50 burslu olarak mezun oldu. 2018 yılında İstanbul Aydın Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (eski adıyla tiyatro yönetmenliği) Sahne Sanatları Bölümünden “2000 sonrası İBB Şehir Tiyatrolarının Yerli Oyunlarında Türk Geleneksel Tiyatrosu Unsuru Kullanımı” teziyle bölüm ve mütevelli burslarıyla %80 burslu olarak mezun oldu. 2022 yılında Işık Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Sanat Bilimi Doktora Programından “20. Yüzyıl Sonrası Avrupa-Amerika ve Türkiye’de Yönetmen Odaklı Avangart Tiyatronun Postdramatik Örnekler Üzerinden Değerlendirilmesi” başlığıyla hazırladığı tezden % 50 bölüm başarı bursu, %50 vakıf bursuyla mezun oldu.

Yayınlar

1. Ulusal hakemli dergilerde yayınlanan makaleler

1.1Türkiye Tiyatrosunun Tekâmül Sorunsalı ve Önerisi: Türkiye Tiyatrosunun Gelişim Grafiğinde Oluşan Problematikler İçin Yapılmış Bir Analiz Çalışması “The Problematic of Development in Turkish Theatre and a Recommendation for It”

Medeniyet Sanat, İstanbul Medeniyet Üniversitesi Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Dergisi, Cilt:2, Sayı:2, 2016, s.89-103 ISSN 2148-8355

2. Uluslar arası bilimsel toplantılarda sunulan ve bildiri kitabında (Proceeding) basılan bildiriler.

3 Basım Aşamasındaki Yayınlar

İBB Şehir Tiyatroları ve Türk Geleneksel Tiyatrosu (Yüksek Lisans Tezi)

4 Ulusal Gazete, Dergi ve İnternet Yayınları

1 ÇETİN YASİN (2017) BERLİN SHAUBÜHNE’DE FALK RİCHTER’İN YAZIP YÖNETTİĞİ FEAR OYUNU İNCELEMESİ. (ERİŞİM TARİHİ:

01.10.2017) <http://tiyatronline.com/shaubuhne-falk-richter-in-fear-oyunu-inceleme-5462>

2 ÇETİN YASİN (2016). ADEN SANAT'IN ARABA SEVDASI OYUNU İNCELEME VE ELEŞTİRİSİ. ŞEHİR VE KÜLTÜR(23) 88-90.

3 ÇETİN YASİN (2016). İBB ŞEHİR TİYATROLARI MAKSİM GORKİ AYAKTAKIMI ARASINDA OYUNU İNCELEME VE ELEŞTİRİSİ. ŞEHİR VE KÜLTÜR(19) 79-84.

4 ÇETİN YASİN (2015). SHAKESPEARE ONİKİNCİ GECE OYUNU ÜZERİNE. ŞEHİR VE KÜLTÜR(17- 18). 87-92

5 ÇETİN YASİN (2015). NECİP FAZIL KISAKÜREK VE TİYATRO ANLAYIŞI. ŞEHİR VE KÜLTÜR(16) 77-82

5 Yazdığı, Yönettiği ve Sahnelenen Oyunlar

1 ÇETİN YASİN (2018) VECİHİ HÜRKUŞ – 2 PERDE DRAMA – TEKAMÜL TİYATROSU (Yönetmen: Yasin ÇETİN)

2 ÇETİN YASİN (2017) TEMSİL-İ ŞAHANE – 2 PERDE KOMEDİ OYUNU – TİYATRO RÖNESANS (YÖNETMEN: Şükrü Veysel Alankaya)

3 ÇETİN YASİN (2017) ANKARA'NIN SON BAĞLARI – 2 PERDE KOMEDİ OYUNU – TEKÂMÜL TİYATROSU (YÖNETMEN: Yasin Çetin)

4 ÇETİN YASİN (2016) ÇEVİRİMDİŞİ AİLE – TEK PERDE KOMEDİ OYUNU – Hüseyin Goncagül Tiyatrosu (Yönetmen: Raşit Ayanoglu)

5 ÇETİN YASİN (2016) SANATKÖY BELEDİYE TİYATROSU – 2 PERDE KOMEDİ OYUNU – TİYATRO ROZA (YÖNETMEN: Bayram Gündoğdu)

6 ÇETİN YASİN (2015). SEVGİLİ DİNLEYEN. 2 PERDE DRAMA TİYATRO RÖNESANS. (YÖNETMEN: Hakan Yeni)

7 ÇETİN YASİN (2015). BABAMIN HAZİNESİ. TİYATRO RÖNESANS. TEK PERDE ÇOCUK OYUNU (YÖNETMEN: TOLGA ÇELİK)

8 ÇETİN YASİN (2015). BENİM KARDEŞİM. TEKÂMÜL TİYATROSU. (YÖNETMEN: YASİN ÇETİN)

6. Yer Aldığı Akademik Projeler

1 Barut Fıçısı – Yazan Dejan Dukovski – Yönetmen: Yiğit Sertdemir – İstanbul Aydın Üniversitesi GSF Drama ve Oyunculuk Bölümü 2011

2 Danton'un Ölümü – George Büchner – Yönetmen: Şakir Gürzumar – İstanbul Aydın Üniversitesi GSF – Drama ve Oyunculuk Bölümü 2011

3 Savaş ve Barış - Tolstoy – Yönetmen: Prof. Mehmet Birkiye – İAÜ GSF
Drama ve Oyunculuk Bölümü 2013 ·4 Anna Karenina – Tolstoy – Yönetmen Prof.
Mehmet Birkiye – İAÜ GSF Drama ve Oyunculuk Bölümü 2014 ·5 Pravda
Pravda(Gazete Gazete) Howard BRENTON & David HARE Yönetmen: Mehmet
Ergen 2015

7. İdari Görevler

İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları Repertuvar Kurulu Üyeliği
2016 – 2018 (1 dönem)

8. Bilimsel Kuruluşlara Üyelikleri

TO-DER Tiyatro Oyuncuları Derneği Genel Sekreteri

