

T.C.
İstanbul Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Anabilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Sahnenin Seyircide Açtığı Alan Sorunsalı:
Meyerhold, Grotowski ve Studio Oyuncuları'nın Yöntemi Üzerinden
Bir İnceleme

Nagihan GÜRKAN
2501070753

Tez Danışmanı:
Doç. Dr. Kerem KARABOĞA

İstanbul 2011



T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜDÜRLÜĞÜ



TEZ ONAYI

Enstitümüz **TİYATRO ELEŞTİRMENLİĞİ VE DRAMATURJİ** ANABİLİM Dalında ders dönemindeki Eğitim - Öğretim Programını başarı ile tamamlayan **2501070753** numaralı **NAGİHAN GÜRKAN'IN** hazırladığı **"SAHNENİN SEYİRCİDE AÇTIĞI ALAN SORUNSALI: MEYERHOLD, GROTOWSKI VE STUDIO OYUNCULARI'NIN YÖNETİMİ ÜZERİNDEN BİR İNCELEME"** konulu **YÜKSEK LİSANS/ DOKTORA TEZİ** ile ilgili **TEZ SAVUNMA SINAVI**, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 15.Maddesi uyarınca 01/11/2011 SALI günü saat: 14.00' de yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin**Kabul**.....ne* **OYBİRLİĞİ /OYÇOKLUĞUYLA** karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	KANAATI(*)	İMZA
DOÇ. DR. KEREM KARABOĞA	KABUL	
DOÇ. DR. ARZU KUNT	KABUL	
DOÇ. DR. ESİN GÖREN	Kabul	
YRD. DOÇ. DR. YAVUZ PEKMAN	Kabul	
YRD. DOÇ. DR. HASİBE KALKAN KOCABAY	Kabul	

ÖZ

Sahnenin Seyircide Açtığı Alan Sorunsalı: Meyerhold, Grotowski ve Studio Oyuncuları'nın Yöntemi Üzerinden Bir İnceleme

Nagihan Gürkan

Bu tez, sahnenin seyirciyle kurduğu ilişkinin yapısı ve sahne-seyir yeri arasında kurulacak diyaloga ulaşmanın yolları üzerine bir çalışmadır. Sahnenin seyirciyle kuracağı ilişki bugünkü tartışmaları da içine alarak incelenirken, sahnenin seyircisinde bir eylem alanı açabilmesinin yolu, oyuncu-seyirci diyalogu üzerinden ele alınmaktadır. İlk bölümde, sahnenin seyircisiyle kurduğu ilişki; hem bir eylem alanı açılabilmesi hem de bunun karşılıklı olarak sahne ve seyir yeri arasında oluşması üzerinden, seyircide tamamlanma dediğimiz yapının nasıl gerçekleşeceği ekseninde incelenmektedir. Tiyatronun bir şimdiki zaman sanatı olarak seyircisiyle kurduğu ilişki, şimdiki zamanda karşılıklı olarak bulunan oyuncu ve seyirci üzerinden ele alınmaktadır. İkinci bölümde, oyuncu ve seyirci diyaloguna ışık tutacak olan Meyerhold ve Grotowski'nin yöntemleri, oyunculuğa ve seyirciye yaklaşımları araştırılmaktadır. Studio Oyuncuları'nın Performatif Sahneleme ve Oyunculuk Yöntemi'nin incelendiği üçüncü bölümde, yöntemin yapısı, oyunculuğa yaklaşım ve sahnedeki oyuncu ve seyircinin yöntemle şimdiki zamanda tutulmasının sonucu olarak, oyuncu ve seyirci arasında nasıl bir diyalog oluştuğu incelenmektedir.

ABSTRACT

The Problematic in the Field that Stage Introduce the Spectator: A Study Through
Meyerhold, Grotowski and Studio Players Method

Nagihan Gürkan

This thesis is about the structure of the stage-spectator relation and the ways of reaching to the dialogue which is formed between stage and spectator's side. The relation of stage and audience is studied by considering today's arguments, besides the way of stage can introduce a field of action to its audience is discussed through the actor-spectator dialogue. In the first part, the relation of stage with its audience is studied through a field of action and the place which this field forms between the stage and the audience. Also the "completion" procedure at the spectator is taken into account. The relation of theatre as an art of "now and here" with its audience is studied through the actor and spectator. In the second part, the methods of Meyerhold and the Grotowski who would enlight the actor-spectator dialogue and their approaches of acting and audience is studied. In the third part in which "Method of Performative Staging and Acting" is studied, it is researched that which type of dialogue is established between actor and spectator as a result of structure of method, approach to the acting and present time.

ÖNSÖZ

Bugün birçok yaklaşım, tiyatronun seyircisiyle kuracağı ilişkinin nasıl olması gerektiğiyle ilgili yollar içeriyor. Bunlar arasında tiyatronun kendi dilinden tamamen vazgeçenler de var. Yapılmaya çalışılanın bir kısmı seyirciyi, seyirci koltuklarında ve de karanlıkta rahatça oturma eyleminden ya da eylemsizliğinden kurtarma çabasını da içeriyor. Bu çalışmada üzerinde durduğum konu oyuncu-seyirci arasındaki diyalog ve oyuncu ve seyircinin varlığını ön planda tutan sahnenin şimdiki zamanda seyir yeriyle kurabileceği ilişkinin biçimine yöneliktir. Hayatın zamanının dışına çıkmayarak bu hayatın içinden olan seyircilere aynı hayattaki şekliyle temas edilmeye çalışılması, “Seyirciyi harekete geçirmek”, “Seyirciyi rahatsız etmek” cümle kalıplarının birer biçime dönüşmüş olması tartışmanın içinde yer alır. Sahne ve seyir yeri arasındaki “aşılmaz” duvarların kolayca yıkılabileceğini sanmanın ve seyirciye bir şeyler düşündürmeye çalışmanın aksine, sahnenin, fiziksel varlığı ve yapısı göz ardı edilmeyerek, seyirciyle bir diyalog kurabilmesi ihtimali çalışmanın merkezinde yer alır.

Bu çalışmayı yapmamın nedeni aynı zamanda bir seyirci olarak, kendi tiyatro yapma sürecimi de sorgulamaktır. Seyir yerine açılan sahnelerin, seyircinin arasına yerleşen oyuncuların ya da sahnedeki yanılısamayı kırmak adına yapılan tüm diğer eylemlerin sonucu olarak sahnedeki yanılısamanın tüm salona yayılması ya da yanılısamanın tamamen dışlanarak temsilin kötülenmesi, kurgunun saf dışı bırakılması bugün kullanılan yollardan bazılarıdır. Burada benim sorum hayatın gerçekliğiyle de ilgilidir aynı zamanda. Oynamaktan vazgeçmiş oyuncular ve biz seyirciler, aynı ışığın altında dünyada değişen bir şeyler olacağını umarak kendi gerçekliklerimizle yüzleşip evlerimize geri dönmekteyiz. Peki bu hedef alınan, hep bir şeyler anlatılmak istenen ya da bir şeyler anlatmaktan kaçınmaya çalışılarak karşılarında durulan seyirci kimdir?

Ben bu çalışmanın başından beri ve uzunca bir süredir bu seyircinin kim olduğu sorusunu bir yerde tutarak, kendimi de seyirci koltuğuna yerleştirerek bu soruyu tekrar kendime yönelttiğimde şimdiki zamanda oyuncu ve seyirci arasında

gerçekleşen bir yapıya ulaşıyorum. Seyirciyi bir şeye inandırmaya çabalamanın aksine sahnede olanın tiyatro olduğunun vurgulanması beni seyirci olarak da orada tutan bir yapı oldu her zaman. Kendisini gizlemeyen yapının karşısındaki seyirciyle kuracağı ilişkideki dürüstlüğünün açacağı kapılar heyecan vericidir. Bu çalışmada oyuncunun çıktığı yolculuğa seyircinin davet edilmesinin nasıl mümkün kılınacağı incelenmektedir; seyirciyle kurulacak diyalogun bu davetle başlayacağı açıktır. Katıldığım atölye çalışmalarında icracı, izlediğim oyunlarda seyirci ve sahnede olduğum her anda oyuncu olarak kendime sorduğum soru bu yolculuğun nasıl başlayacağı ve nereye doğru yol alacağıdır.

Başta danışman hocam Doç. Dr. Kerem Karaboğa olmak üzere Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü'ndeki hocalarıma teşekkür ederim. Desteklerini her an hissettiğim Şahika Tekand ve Esat Tekand'a; bu tezi yazarken ve tiyatro yaparken yanımda oldukları için, birlikte tiyatro yapmanın heyecanlandırıcı olduğu Studio Oyuncuları'na; tez yazma sürecimde bana her türlü kaynak ve moral desteğini sağladıkları için, güzel fikirlerinden dolayı Özgür Bahçeci'ye, tıkanıp anlarda bana sürecimi yeniden hatırlatan Melike Özkarakahya'ya, çalışma arkadaşlığı ve önerileri için Selen Kartay'a, birlikte yürümenin çok keyifli olduğu Onur Berk Arslanoğlu ve Damla Keskin'e ve hep yanımda olan sevgili aileme çok teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

ÖZ	iii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ	v
İÇİNDEKİLER	vii
GİRİŞ	1
1. SEYİRCİ	9
1.1 SEYİRCİNİN (EYLEM) ALANI	9
1.1.1 Kamusal Alandaki Seyirci	12
1.1.2 Tiyatronun Söylemi Yeniden Yaratması	16
1.1.2.1 Postmodern Dünya ve Sanatın Alımlayıcısıyla İlişkisi	18
1.2 SEYİRCİ-SAHNE İLİŞKİSİ (DİYALOG VE DAVET)	24
1.2.1 Sahnenin Seyircide Tamamlanması (Şimdiki Zaman)	24
1.2.1.1 Sahne ve Seyirci	30
1.2.1.2 Oyuncu ve Seyirci	35
2. MEYERHOLD VE GROTOWSKI'NİN SEYİRCİSİ	41
2.1 MEYERHOLD VE SEYİRCİ	46
2.1.1 Biyomekanik Oyunculuk Yöntemi	53
2.1.2 Dördüncü Yaratıcı; Seyirci	58
2.2 GROTOWSKI VE SEYİRCİ	67
2.2.1 Tanık, Gözlemci, Katılımcı; Seyirci	78
2.2.1.1 Oyunlarda Seyirci Yaklaşımı	78
2.2.1.2 Araç Olarak Sanat	82
3. STUDIO OYUNCULARI	88
3.1 YÖNTEM ÜZERİNE	89
3.2 ŞİMDİKİ ZAMANDA –SEYİRCİYLE- OLMAK	95
	vii

3.2.1 Yöntem ve Oyuncu	95
3.2.2 Oyuncu ve Seyirci	98
SONUÇ	105
KAYNAKÇA	109

GİRİŞ

“Her seyirci zaten kendi hikayesinin oyuncusudur; her oyuncu, her eylem insanı da aynı hikayenin seyircisidir.”¹

Jacques Ranciere

Bu tezin “Sahnenin Seyircide Açtığı Alan Sorunsalı” başlığını taşımasının nedeni, “alan” diye tanımlanan şeyin niteliğinin ne olduğunun belirleyiciliğindedir.

“Tiyatrodan sözü, kostümü, sahne yükseltisini, kulisleri, hatta tiyatro binasının kendisini çıkarsak, oyuncu ve onun ustalık dolu hareketleri kaldıkça, tiyatro tiyatro olmaya devam eder. Seyirci, oyuncunun düşüncelerini ve niyetlerini onun hareketlerinden, jestlerinden ve mimiklerinden anlar.(...)Sahnesel hareketin rolü, tiyatronun diğer öğelerinin rollerinden daha önemlidir.”²

Bu tezde, bir şimdiki zaman sanatı olarak tiyatronun seyirciyle kurduğu ilişki; sahnenin seyircide bir eylem alanı açmasının mümkün olup olmadığı sorusu üzerinden ele alınacaktır. Eylem alanı tanımı, Arendt’in “eylem” tanımından ödünç alınmış bir terimdir; eylem, insanlar arasında gerçekleşmesi, başlayan bir eylemin bitmeyecek olması ve her eylemde yeniden doğmasıyla, aynı zamanda her eylemin yeni bir eylem doğurmasıyla bu çalışmadaki eylem alanı tanımına ışık tutar.³ Sahneden başlayan ve seyircide tamamlanan, oyuncu ve seyirci arasındaki diyalogla karşılıklı olarak devam eden bir yapıdan söz edilmektedir.

Bir eylemin başladığı ve başka eylemleri de doğurduğu, aslında bir başlangıç ve bitişten tam olarak söz edemediğimiz; eylem alanı içinde eyleyen insanların aynı zamanda biricikliklerini korudukları, yani kitlenin içinde görünmezleşmekten asla söz etmediğimiz bir tanımlamadır bu. Şimdiki zamanda gerçekleşen bir sanat olarak tiyatro, seyircisini ve aynı zamanda sahnedeki icracısını o anın içinde dönüştürme ve

¹ Jacques Ranciere, **Özgürleşen Seyirci**, Çev. E. Burak Şaman, İstanbul, Metis Yayınları, 2010, s.22.

² Betarice Picon-Vallin, “Meyerhold Biyomekaniği Üzerine Düşünceler”, **Tiyatro-Devrim ve Meyerhold**, Haz. ve Çev. Ali Berkay, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1997, s.322.

³ Hannah Arendt, **İnsanlık Durumu**, Çev. Bahadır Sina Şener, İstanbul, İletişim Yayınları, 2006, s. 262-263.

yeniden eylemesine olanak tanıma gücüne sahiptir. Bu değerlendirme, sadece sahnede bir oyun sergiliyor olmak üzerinden değil, tam da sahnedeki icracının gündelik hayatın tüm alışkanlıkları ve bilmelerinden sıyrılarak, artık çoktan unuttuğu ama içeride, derinlerde bir yerlerde duran başka yaşama şekillerine doğru çıktığı yolculuğundaki ilk adımla başlar. Sahnedeki bu dönüşümünü seyircinin gözü önünde yaşayan icracı, seyirciyi de buna davet eder. Sahne seyircisine sunduğu bu davetle, hem sahnedeki oyuncu hem de seyir yerindeki seyirci için ortak bir eylem alanı yaratır. Gerisi, sahneden söylenen “son sözler” ve sloganlardan ya da “bilgi” sızıntılarından ibarettir; bu haliyle sahne donmuş bir fotoğrafa dönüşecek ve artık hem icracının hem de seyircinin dönüşüm ihtimalinden söz etmek mümkün olmayacaktır. Ya da daha garibi sahnede olan biten, o “son sözü” söylemekten uzaklaşmak adına bildiği bütün yolları sanki bilmiyormuşçasına yeniden ve yeniden deneyecek, seyirciyle sahne arasındaki duvarları yıkmak gibi beylik cümleleri parçalara bölerek o “mükemmel ilişkiyi” arayacaktır.

Sahne seyirciye ne demeli, seyirciyle nasıl bir ilişki kurulmalıdır? Bütün iktidar yapılarının dışında, seyircisiyle aynı zemini paylaşan sahne seyircisine daha ne kadar yaklaşabilir? Bu soruların merkezinde ve daha birçok soruyla oyuncu-seyirci ve sahne-seyir yeri arasında bir ilişki kurulmaya çalışılmaktadır, ama belki de sorulması gereken sorunun ilgili kişisi seyirci değil, icracı ve oyuncudur.

Bu çalışmadaki yaklaşım, sahnenin yeni bir dil yaratması ve bu dilin de oyuncunun sahnedeki varlığını ön planda tutuyor olması yönündedir. Bu yaratılan dilin kendini seyirciye açıkça göstermesi sayesinde seyircinin de varlığı ön planda tutulmaktadır. Yani sahnede olup bitene sahnenin araçlarıyla hakim kılınan seyircinin kendi varlığının ve oyuncunun varlığının karşılıklı olarak farkında olması sağlanmaktadır. Seyirci bu sayede sahnede olanı değerlendirme gücüne sahiptir ve de sahnedeki oyun seyircinin de içinde olduğu bir süreçle tamamlanacaktır. Sahnenin geçmişte olanın bir temsili olmaktan çok şimdiki zamanda olana yani oyuncunun varlığına önem vermesi, oyuncu ve seyirciyi şimdiki zamanda tutan yapısı, önemlidir. Tüm düşünce sistemimizi ve yaşama biçimlerimizi belirlemesiyle söze dayalı dili terk etmenin tek yolu yeni bir dil oluşturmakla mümkündür: Sahnenin dili de ancak fiziksel bir dil

olabilir. Gündelik hayatın bütün alışkanlıkları davranış biçimlerimizi belirlerken, gündelik hayattaki her hareketimiz, özellikle de kendimizi korumak ve her haliyle enerjimizi tasarruflu kullanmak öğütleriyle de birlikte özdeki hareket yetisini tamamen terk etmiştir. Makineye uyum sağlayan bedenle birlikte zihin de var olanın dışındaki düşünme biçimlerini tamamen unutmuştur. Peter Brook “Boş Alan”da, yaptıkları denemelerden söz ederken, özel ile genel arasındaki engeli yıkmaya çalıştıklarından söz eder; bu özel ile genel, görünen ile görünmez arasındaki ayrım gündelik davranışla derindeki insan arasındaki ayrımdır aynı zamanda;

“(...) davranışları gündelik yaşamın fotografik kurallarıyla kayıtlı, oturacaksa oturan, kalkacaksa kalkan dış görünüşteki insan ile kuraltanımazlığı ve şiiri genellikle kendi sözcükleriyle anlatabilecek derindeki insan (...)”⁴

Bizler gündelik hayatta davranmaya alışmışızdır, bütün hareketlerimiz de kendi sınırlılıklarımız çerçevesinde belirlenmiş ve belli standartlara yerleşmiştir. Seyircinin sahnede gördüğü şey zaten gündelik mantığıyla ve düşünce kalıplarının içinde anlamlandırabileceği ve sınıflandırıp bir kenara koyabileceği biçimdeyse, sahnenin kendisi için de seyircisi için de bir eylem alanı yaratabileceğinden söz etmek mümkün olmayacaktır. Bedeniyle kurduğu ilişkide derinlerde olanı arayan oyuncu, bedeninin tüm gündelik imkanlarını dışarıda bırakan oyuncu, kendisi için de seyredenler için de beklenmedik olanı barındırır. Gerçek hareket bütünsel bir harekettir, bedenin bütününün gerçekleştirdiği bir harekettir. Bedenini parçalamaya alışkın bugünün insanı için bu anlatım yeni bir dil olacaktır.

Sözün kolaylıkla anlaşılabilir oluşu, yapısının aynı zamanda ne söylediğini de belirlemesi yüzeysel olarak algılamakla yetinilmesine sebep olur, aynı zamanda söz kolay tüketilebilir oluşuyla iktidar yapılarının temel dayanaklarından biridir. İktidar kendisini kendi diliyle –araç olarak- ve kendi dili sayesinde var eder, yani onu hem araç olarak kullanır hem de kendi iktidar yapısının güvencesi olarak; belirleyiciliği elinde tutan iktidarın dili aynı zamanda onu konuşamayanlar için bir engel

⁴ Peter Brook, **Boş Alan**, Çev. Ülker İnce, İstanbul, AFA Yayınları, 1990, s.65.

oluşturuyorken o dille konuşmayı zorunlu hale getirir. Oysa ki sahnenin kendi dilini yaratması mümkündür. Bu dil oyuncunun varlığı ve bedeni üzerinden şekillenen fiziksel bir dildir. Theodoros Terzopoulos'da bu dil şöyle tanımlanır: “(...)söz kolaylıkla anlaşılabilir ve tükenebilir ama, sözün geometrisi, sureti ve derinliği ancak oyuncunun bedeni aracılığıyla görünürleşir.”⁵ Sahnenin kendi dilini gündelik olanın içine yerleştirmesi ya da kendi dilini seyirciden gizleyerek bunu bir tahakküm aracı olarak kullanmasının aksine, sahnenin fiziksel dili, yapısı itibariyle de, seyircinin de hakim olabileceği bir dil olacaktır ve bu sayede oyuncu ve seyirci arasında bir diyalog başlayacak bu da sahneden seyir yerine doğru açılan ve karşılıklı olarak çoğalan bir eylem alanı yaratılmasını mümkün kılacaktır.

Bu tezin ilk bölümünde, sahnenin seyircide açabileceği alanın niteliği ve seyirciyle yakalanan diyalogun yolları incelenmektedir. Bunun için, bugün içinde yaşadığımız koşullar ve geldiğimiz noktanın hem bize hem de dolayısıyla sanata yansımaları incelenecek ve bu sayede bugün sahne-seyir yeri arasında kurulacak ilişkinin biçimleri tartışılacaktır. Bir yandan da son dönemde sanatın sıkça tartıştığı gerçeklik, söylem ve kurgu gibi ifadelerin tiyatro sanatı içerisinde nereye oturduğu incelenecektir. Edebiyatta sıkça ve daha olanaklı olarak tartışılan yapılar; okuyucu ve yazarın diyalogu, tiyatrodaki sahne-seyir yeri ya da oyuncu-seyirci diyalogu yaklaşımına bir örnek teşkil edecek, ancak çalışmada tiyatronun kendi pratikleri de göz önünde tutularak bu tartışma gerçekleştirilecektir.

İlk bölümde, sahnenin seyircisinde bir eylem alanı açabilme ihtimalinin incelenmesi bizi oyuncu-seyirci diyaloguna götürür. Tiyatronun seyircisiyle karşılaştığı anda yapılıyor oluşu nedeniyle; seyirciyi olduğu kadar oyuncuyu da edilgenleştiren yapıların aksine, sahne bitmiş bir öyküye işaret etmek yerine o an orada olan oyuncunun varlığı üzerinden bir yapı kuracak ve bu seyircinin de varlığını ortaya çıkaran bir yapı olacaktır. Bu çalışmanın ilk bölümünde seyirciyle kurulmak istenen iletişimin yolları ve engelleri üzerinde durulacak ve seyirci alanının neyi ifade ettiği incelenecektir. Seyirciyle kurulacak ilişki, sahnede ve de gösterimin gerçekleştiği anda oluşuyor olması ön planda tutularak; sahne-seyirci ilişkisini oyuncu-seyirci

⁵ Kerem Karaboğa, **Tragedya ile Sınırları Aşmak: Theodoros Terzopoulos'un Tiyatrosu**, İstanbul, E Yayınları, 2008, s.72.

ilişkisi olarak ele almış olan Meyerhold ve Grotowski'nin yöntemleri ışığında ve de bugünkü haliyle bu ilişkinin nasıl gerçekleştiği Studio Oyuncuları örneği üzerinden incelenecektir. Bu üç yaklaşımda da oyuncunun “şimdiki zamanda” sahnedeki varlığının merkeze alınması ve sahnede yeni bir dil yaratılmasının aynı zamanda yöntemi oluşturması ön planda tutulacaktır.

İlk bölümün çalışmayı taşıdığı yer olan oyuncu ve seyirci diyalogu bu çalışmanın temel yaklaşımıdır. Bu bölümde ve tezin bütününde Jacques Ranciere'nin seyirci yaklaşımı ve sahne-seyirci ilişkisinde kullandığı “cahil hoca” kavramı açıcı olmuştur.

“(Cahil hoca) Öğrencilerine kendi bildiğini öğretmez; onlardan şeyler ve göstergeler ormanında maceraya atılmalarını, gördüklerini ve gördüklerinden ne anladıklarını söylemelerini, bunu teyit etmelerini ve teyit ettirmelerini ister. (...) Her mesafe olgusal bir mesafedir ve her entelektüel edim cehalet ile bilgi arasında katedilen bir yoldur –bütün o sınırlarıyla birlikte her türden sabitliği ve konumlar hiyerarşisini hiç durmaksızın ortadan kaldıran bir yol.”⁶

Cahil Hoca kavramına göre; öğrenci, hocanın kendisinin de bilmediği bir şeyi öğrenir, bunu sağlayan hocalık becerisidir ama öğrencinin öğrendiği şey hocanın bilgisi değildir.⁷ Bunu sahnenin seyircisiyle ilişkisine uyarladığımızda, sahnenin seyirciyi bir şey düşünmeye itmesi ya da ona doğrular göstermeye çalışmasının seyircinin özgürlüğünü elinden almasına neden olacağı açıktır. Bunun yerine sahne ve seyir yeri arasında bir diyalog oluşmalıdır ve bu da oyuncu ve seyirci arasında gerçekleşecek bir diyalogdur. Sahne bu diyalogun kurulmasını her türlü yapısal ögesiyle mümkün kılmanın yolunu arar. Ayrıca Ranciere, alışıldık olanın aksine seyircinin edilgenliği yönündeki yaklaşımı reddeder ve bizi etkin-edilgen ayırımına götüren varsayımlarımızın dışına çıkmaya yönlendirir. Bu kabullerle hareket etmek daha başından olası diyalogu sonlandıracak ve sahne sürekli olarak bu edilgen seyircileri etkinleştirmek için çabalamasıyla bu etkin-edilgen ayırımını arttıracaktır.

⁶ Jacques Ranciere, **Özgürleşen Seyirci**, s.17.

⁷ A.e., s.19

“(Seyirci) Karşısında duran şiirin öğeleriyle kendi şiirini oluşturur. Seyirci, icrayı kendi usulünce yeniden oluşturarak katılır icraya (...)”⁸

İkinci bölümde, ilk bölümden alındığı haliyle oyuncu ve seyirci diyalogu, Meyerhold ve Grotowski’nin yöntemleri üzerinden incelenecektir. Oyuncu üzerine çalışmış ve seyircinin varlığını da önemseyerek, ona yaratıcı rol vererek oyunculuk ve sahneleme biçimlerini bunun üzerinden geliştirmiş Meyerhold ve Grotowski’nin yöntemlerine, oyuncu ve seyirci yaklaşımları merceğinden bakılacaktır. Seyirciyle kurulacak diyalogu belirleyen sahnenin yapısıdır ve bu diyalogun tarafları sahnede şimdiki zamanda karşılıklı olan oyuncu ve seyircidir; bu nedenle de Meyerhold ve Grotowski’nin hem tiyatroya yaklaşımları hem de yöntemleri içinde oyuncunun konumu ayrıntılı olarak incelenecektir. Meyerhold, sadece tiyatroya özgü, seyirci ve oyuncu arasında gerçekleşebilecek çift yönlü bir enerji akışından söz eder ve bunu 1907 yılında söylediği: “Biz seyirciyi sadece izleyen olarak değil, müşterek, yaratıcı bir eyleme ortak olan olarak düşünüyoruz.”⁹ cümlesiyle özetler.

“Yüzyıllardır tiyatrunun eğilimi, oyuncuyu uzak bir köşeye, çerçevelenmiş, döşenmiş, aydınlatılmış, boyanmış, yükseltilmiş bir sahanlığın üzerine koymak olageldi –onun kutsallığına, sanatın kutsallığına bilmeyenleri 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.”¹⁰

Meyerhold sahnenin fizikselliğini açıkça seyirciyle paylaşmaktan yanadır, seyirciyle sahne arasındaki dördüncü duvar tasarımını ortadan kaldırır, çünkü ona göre tiyatrunun, tiyatro olduğunu saklamak yerine bunu seyircisine açıkça göstermesi gerekmektedir. Bu çalışmadaki oyuncu-seyirci diyalogu açısından da bu önemlidir. Seyirci kendisini saklamaya çalışmayan ve bütün yapaylığını (sentetikliği) göz önüne seren bir sahneyle, yeni bir dil sayesinde iletişim kuracaktır. Diğer türlü seyircinin

⁸ A.e., s.18.

⁹ Robert Leach, **Vsevolod Meyerhold**, New York, Cambridge University Press, 1989, s.45.

¹⁰ Peter Brook, **Boş Alan**, s.81.

sahnede olup bitene sahne gerçekliğinin dışında inandırılma çabası, oluşacak diyalogu da imkansız kılacağı gibi, sahnenin seyircisiyle birlikte bir eylem alanına sahip olma ihtimali de ortadan kalkacaktır.

Grotowski bütüncül bir eylemden söz eder; insanı özünden uzaklaştıran engellerin ortadan kaldırılmasıyla insan davranışının diyalektiğinin açığa çıkması sağlanacaktır.¹¹ Grotowski'nin tiyatrosunda, "oyuncunun bütünleştirme eylemi, ona varlığının derinliklerinde yatan gizli isteklerle, sonradan edinilen yapay eğilimlerin çatışmasını gösterecek, kendi öz varlığı ile yaşamın zorla kabul ettirdiği kalıpların karşıtlığını tanıttacaktır."¹²

Son bölümde ise, Studio Oyuncuları'nın Performatif Sahneleme ve Oyunculuk yönteminin seyirciyle kurduğu iletişimin yapısı, yöntemin oyuncu yaklaşımı üzerinden incelenecektir. Bu çalışmada Studio Oyuncuları'na yer verilmesinin nedeni Meyerhold ve Grotowski üzerinden gerçekleştirilen tartışmanın bugün bir oyunculuk yöntemi üzerinden incelenmesi ve de bu sayede bugün sahnenin seyircide bir eylem alanı açabilmesinin yolunun yöntem üzerinden tartışılmasının açıklığıdır. Şahika Tekand oyuncu üzerinden kurulan sahnenin dilini şöyle tarifler;

"Sadece insanla yapılması mümkün olan ve canlı olması zorunlu olan bir sanat dalı olarak tiyatronun, başka hiçbir ifade aracına tercüme edilemez olan bu özelliğinin bizatihi kendisinin sisteme ve sistemin taleplerine karşı bir alternatif durum teşkil ettiğini ve sistemin insana sunduğu rasyonel dünya karşısındaki bu irrasyonel var oluşun tiyatroya yeniden bakarken özellikle önemsenmesi gereken en önemli yanı olduğunu düşünüyorum."¹³

Meyerhold ve Grotowski için de oyuncu merkezde yer alır ve sahnenin dili oyuncu aracılığıyla seyirciye açık edilir. Bu sayede seyirci oyuncunun sürecine tanık olur ve de her ikisi için de gündelik olandan uzağa bir yolculuk başlar. Bu çalışmada bu üç

¹¹ Sevdâ Şener, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, 3. Basım, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2003, s.312.

¹² A.e., s.312.

¹³ Şahika Tekand, "Performatif Sahneleme ve Oyunculuk Yöntemi", Basılmamış Notlar, İstanbul, 2011.

yönetmen ve yöntemleri üzerinden gidilmesinin nedeni budur. Çalışmada, tiyatronun seyirciyle bir diyalog kurabilmesi ve bunun sonucunda seyirci için bir eylem alanının açılmasının koşulu sahnedeki icracı üzerinden incelenecektir.

Sahnenin seyircide tamamlanması, kendine kapanan ve seyirciye bir anlam ya da doğru dayatan yapının aksine, sahnenin seyirciye de bir alan açması önemlidir. Burada Umberto Eco'nun "Açık Yapıt"ını hatırlamak yerinde olacaktır:

"Yapıt 'açık' olduğu oranda tüketilemez çünkü düzenli bir dünyanın evrensel kabul gören yasaları tarafından düzenlenmiş bir dünyanın yerini, belirsizlik üzerine temellenmiş bir dünya almıştır, olumsuz anlamda yönlendirici merkezler yok olmuş, olumlu anlamda değer ve dogmalar sürekli sorgulanmaya başlanmıştır."¹⁴

Bu çalışmada, oyuncu-seyirci diyalogu ve bu sayede sahnenin seyirciyle şimdiki zamanda kurduğu diyalog ön planda tutulur. Şimdiki zamanda sahne ve seyir yeri arasında oluşacak olan eylem alanı; sahnenin kendisini seyircisine, yapısı ve dili aracılığıyla açması ve kendisine kapanmış bir anlam üretmesinden çok tiyatronun araçlarıyla yarattığı anlatımın seyircide tamamlanmasıyla mümkün olacaktır.

¹⁴ Umberto Eco, **Açık Yapıt**, Çev. Pinar Savaş, İstanbul, Can Yayınları, 2001, s.17.

1. SEYİRCİ

Bu çalışmanın “Kim bu seyirci?” sorusuyla başlaması elbette bir rastlantı değildir. Karşısında kendimizi konumlandığımız, her dönemde yeni yollarla “uyandırmaya”, “aydınlatmaya”, “değiştirmeye” çalıştığımız bu “seyirci” kimdir? Bu soru bir yanıyla yaşadığımız dönemin farkında olmayı barındırırken; aslında bu seyircinin aynı zamanda sahnede oynayan oyuncu ya da sahneye koyan yönetmen olduğu, dolayısıyla bir tiyatro topluluğunun seyirci için ya da seyirciye göre kendini ve sanatsal üretimini konumlandırmaya çalışmasının anlamsızlığını da barındırır. Gerçekleşecek dönüşüm hem sahnedeki icracı hem de seyirci için yaşanması muhtemel ve gerekli bir dönüşümdür. Dahası sahnedeki icracının başlı başına bir kurtarıcı edasıyla seyircisini “kurtarmaya” yönelmesi, kendini bu dönüşümün dışında konumlandırmasını da barındırır.

1.1. Seyircinin (Eylem) Alanı

Bu çalışmada seyircinin alanını bir eylem alanı olarak tanımlarken Arendt’in eylem tanımı esas alınacaktır, “eylem”in çoğulluk gerektirmesi ve bir kez başladıktan sonra bitmesinin mümkün olmaması; bu haliyle de var olan iktidar yapılarını, yani içinde olduğu sistemi tehdit ediyor oluşu sahne-seyirci ilişkisinde temel yapılardan biri olarak ele alınacaktır.

Arendt, alternatif siyaset önerisini eylem üzerinden kurar; “üç farklı siyaset biçimi tanımlamaktadır: Tüketim toplumu ve neoliberal düzenin mantığıyla ilişkilenen ‘emek’ paradigması, egemen devlete içkin olan araçsal mantığı anlatan ‘iş’ paradigması ve farklılıkların bir arada var olabilmesi mantığına tekabül eden ‘eylem’ paradigması”.¹⁵ Arendt “eylem”i kutsayarak yeni bir siyaset biçimi tanımlayacaktır; eylem, insanlar arasında gerçekleşmesiyle, insana ihtiyaç duymasıyla çoğulluk gerektirir; Arendt eylemlerin gerçekleştiği bir “doku” tanımı yapar. Bu tanımın en önemli özelliği bu dokunun tüm eylemleri belirlemesi gibi eylemlerin de “doku”yu oluşturuyor oluşudur. Eylem başlangıcı olan –bir başlatıcısı vardır- ve devam eden

¹⁵ Zeynep Gambetti, “Marx ve Arendt: Emek, İş, Eylem Üzerinden Üç Siyaset Biçimi”, **Birikim Aylık Sosyalist Kültür Dergisi** No: 217, İstanbul, 2007, s.46.

bir süreçtir, dolayısıyla bitmesi söz konusu değildir çünkü her eylem yeni bir eylemi doğurur ve bu yapısıyla da her eylemde yeniden doğar ve bu doku içinde yer alır. Diyebiliriz ki, Arendt, halihazırdaki siyaset biçimlerinden ve de iktidar yapılarından farklı bir siyaset biçimi önerir, bunu da eylem üzerinden kurar. Eylemin bilinemezliği, var olan iktidarın dilini konuşmuyor olmasıyla, susturulamazlığı ve de bu haliyle var olan iktidar açısından bir tehdit oluşturduğu açıktır.¹⁶ Arendt aslında tam da bu doğasıyla siyaset kuramını eylem üzerinden oluşturur çünkü bu önceden bilinmezlik iktidara karşı oluşturulabilecek en güçlü harekettir. Bunu sanatın da yaratabilmesi, sanatı egemen ideolojilerin bir parçası olmaktan çıkaracak ve ona kendi dilini kazandıracaktır. Althusser devletin ideolojik aygıtlarından söz ederken sanatı da bunların arasına koyar ve bunları yapısı gereği devletin baskı aygıtlarından ayırır; “(...) ideoloji, bir insanın ya da bir toplumsal grubun zihninde egemen olan fikirler, tasarımlar sistemidir”¹⁷ diyerek ideolojiyi tanımlarken sanatın da var olan iktidar yapısından uzaklaşmadığını ve başlı başına bir alan olarak egemen ideolojilere hizmet ettiğini vurgular. Sanatın, var olan hayatı taklit etmeye çalıştıkça, kendisini egemen dilin sınırları içine yerleştirdikçe ve kendi sürecini sonuçtaki ürünle sınırlı tuttukça bundan kaçınmasının mümkün olmadığını söylemek yerinde olacaktır.

Arendt sanatı iş başlığı altında inceler, ona göre sanatın bir eylemliliğinden söz edemeyiz. Bunun nedeni Arendt’in iş tanımında bulunabilir: “... iş kategorisinin varoluşsal açılımı şöyle özetlenebilir: amaç-araç mantığına uygun olarak önceden planlanan ve ifa edilen her faaliyet iş zihniyeti olarak düşünülebilir.”¹⁸ Arendt’in sanatı iş başlığı altında incelemesinin en temel nedeni amaç-araç mantığı içinde oluşan ve de sanat üretiminin sürecine değil sonunda oluşan ürüne odaklanan yaklaşımdır. Bu çalışmada Arendt’in aksine, bir şimdiki zaman sanatı olan tiyatronun, seyircisiyle karşılaştığı anda yapıyor olması nedeniyle, bir eylem alanı yaratabileceği üzerinde durulacaktır. Bu eylem alanı seyircinin ve sahnedeki

¹⁶ Hannah Arendt, **İnsanlık Durumu**, s.261.

¹⁷ Louis Althusser, **İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları**, Çev. Yusuf Alp, Mahmut Özışık, İstanbul, Birikim Yayınları, 1978, s.41.

¹⁸ Zeynep Gambetti, “Marx ve Arendt: Emek, İş, Eylem Üzerinden Üç Siyaset Biçimi”, **Birikim Aylık Sosyalist Kültür Dergisi**, s.49.

icracının birlikte yarattıkları bir alandır; birliktelikleri sadece o anda karşılaşmış olmalarından kaynaklanır.

Zeynep Gambetti, “Marx ve Arendt: Emek, İş, Eylem Üzerinden Üç Siyaset Biçimi” başlıklı makalesinde eylemi tanımlarken bir karşı duruş olmadığından söz eder, çünkü her karşı duruş iktidar yapıları içinde belirlenir, oysa aktif olabilmek için bu yapıları reddetmek gerekir.¹⁹ Gambetti bu reddedebilme hali için iktidar yapılarının dışında bir alan tanımlanmasına ihtiyaç duyulduğundan söz eder; bu, oyunun belirleyicisi olma durumu, Arendt’te “muktedir” olmaya, “yapabilme”ye tekabül edecektir.²⁰ Arendt’in eylem alanı üzerinden tiyatroya bakışımızın ve de tiyatronun bir şimdiki zaman sanatı olarak seyircisiyle kurduğu ilişkinin; yapılıyor olduğu anda tamamlanıyor olmasından dolayı, bir diyaloga dönüşebilme ihtimalini öne çıkarmamızın nedeni Arendt’in oyunun kurallarını belirleyen olmanın koşulu olarak öne sürdüğü “yapma”nın tiyatro sanatının temelinde olmasıdır. Tiyatronun bir hikayeyi anlatmak ya da gerçeği olduğu haliyle temsil etmek olmadığı; tam da seyircisiyle karşılaştığı anda yapılıyor oluşu, onun bir eylem alanı açabilme ihtimalini güçlendirir. Bugün sanatla kurduğumuz ilişki değişmiş, sanatın başlı başına dönüştürme gücü zayıflamıştır; Arendt’in aksine tiyatronun bir eylem alanı açabilirliğini savunurken bunu da göz önünde bulundurmak gerekir.

Tüm iktidar yapıları iş paradigması üzerinden işler ve insanları, toplumu dönüştürülmesi gereken birer hammadde olarak görür. Bu noktada sanat bunun neresinde yer alır? Hannah Arendt sanat eserinin ihtiyaçlardan ayrı tutulması gerektiğini söyler, sanatın sahip olduğu kalımlılık özelliği onun belirleyici niteliğidir.²¹ Sanat eserinin kaynağının insani düşünme olduğunu söyleyen Arendt, sanat eserinin kendini yazılı ya da sözlü bir şekilde sunmasının onu kendi doğasından uzaklaştırdığını ve bu nedenle de şeyleştirdiğini söyler.²² Sanat eserinin oluşmasındaki düşünce sürecini yadsımaz ama onun şeyleşmesinde bu düşünme sürecinin bırakılmasıyla başlayan bir işçilik olduğunu söyler ki bu işçilik öteki dünyevi şeylerin üretimindeki işçilikten farklı değildir. Tiyatro bitmemiş bir eylem

¹⁹ A.e., s.51.

²⁰ A.e., s.51.

²¹ Hannah Arendt, *İnsanlık Durumu*, s. 247.

²² A.e., s.248.

olarak, Arendt'in eylem tanımına tüm diğer sanatlardan daha yakındır. Tiyatronun sözünü o an söyleyen bir sanat olması ve sözünü söyledikten sonra da geri dönüşünün olmaması; yani tiyatronun bitmemiş bir sanat eseri olarak seyirciyle buluşması ve seyirciyle buluştuğu anda tamamlanması seyircide bir eylem alanı açabilmesini olanaklı kılar.

1.1.1. Kamusal Alandaki Seyirci

Bugün artık tüm farklılıklar silinmeye başlamış ve bizler de toplumsal koşullar çerçevesinde davranan insanlar olarak yanlışlar ve doğrular belirler hale gelmiş durumdayız. İnsanlar doğada çeşitli koşullanmalar içinde yaşar ama aynı zamanda kendi yarattıkları koşullanmalar da vardır, bunların mutlak doğrulara dönüşmesi sanatın da yapısını etkilemiştir. İnsan kendi yarattığı koşullara aynı zamanda kendisi de maruz kalarak bir yaşamın içinde deviniyor, bir yandan da bilimin bize bir armağanı olan “bilmek” durumu düşünmeyi dışlamaya başladığı anda, idrak ve düşünce yoksunu olma ihtimalimiz gerçek bir tehdit olarak karşımızda duruyor - aslında gerçek tehdidi hatırlatıyor.

Peki tüm bu yaşananlar içinde tiyatro sahnesinin kendi gerçekliğini yaratması mümkün olabilir mi? Bu yaratılan gerçeklik seyirciyi ne kadar kendisine dahil edebilir? Son dönemlerde tiyatrodaki yaşanan değişim, oyunlarda alışıldık durumların dışına çıkılmasına sebep oldu. Kamusal yaşam ile özel yaşam arasındaki ayrımın kalkması, artık kamusal alan diye söz edebileceğimiz bir alan yerine her yere yayılmış bir toplumsallıktan söz ediyor oluşumuz bizlerin bu yaşantıdaki rollerini değiştirmiştir.²³ 19. yüzyıldan sonra kapatılan seyirci ışığıyla da iyice sessizliğe terk edilen seyirciden bir eylem beklemek ne kadar mümkün olacaktır? Eylemden kastettiğimiz sadece o anda yaratılan bir hareketlilik değildir, seyircinin sahnede olana kendini kaptırması da olmadığı açıktır, ama seyircinin kendini bu kadar uzak hissettiği, “dikizleyici” konumuna geldiği bu yapıda sahnedeki sözün seyircilerin arasına karışacağı ve sahneden başlayarak sönümlenmeyen bir eylem yaratılabileceği düşüncesi şüphe barındırmaktadır.

²³ Richard Sennett, **Kamusal İnsanın Çöküşü**, Çev. Serpil Durak, Abdullah Yılmaz, 2. Basım, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2002, s.49-60.

Toplumu dramatik terimlerle ifade eden Richard Sennett insanların artık icracı olmadıklarını belirtir. Sennett, duyguların takdiminin kişi dışı olduğunu söyler, kişinin kendi yaşamışlığını başkalarına anlatmasını özel olarak tanımlar ve bu nedenle de doğal karakterler fikrinden “kişilik” fikrine gidildiğini söyler.²⁴ Sennett, 18. yüzyıl için hareketli bir seyirciden söz ederken karşısına modern toplumda sessizleşen ve mahremiyetini ön planda tutan seyirciyi –dikizleyiciyi- koyar.

Bugün aslında birçok kişi tiyatronun bu eylemsizleşme halini kırmak, bu “sessiz seyirci”yi “harekete geçirmek” için uğraşıyor ama süreç her şeyin kendini yeniden doğurmasıyla sonuçlanıyor. En azından bu noktada tiyatronun ne olduğundan çok bugün ne olmaması gerektiği ile ilgilenmek daha doğru olacaktır. İzlediği oyunların ardından yorum yapmak gibi bir eğlence geliştirmiş olan “seyirci kitlesi”, üzerine konuşamayacağı kadar yabancı bir oyun görünce tüm bildiklerini unuttur ve oradan uzaklaşmak ister, seyirciyi bu şekilde beklenmedik olanla karşı karşıya bırakmak tiyatronun denediği yollardan olmuştur. Tiyatro seyircisi üzerinde bir etki yaratmayı her zaman hedefledi, bunu seyirciyle buluştuğu anda yapıyor olmasının olanaklarından yararlanarak da gerçekleştirmeye çalıştı. Fütüristler 1909’da “Gelin sahnede reform yapalım”²⁵ diye başlıyorlardı söze, Varyete Tiyatro’suna övgüler düzüyorlar ve çağdaş tiyatroya karşı bir tiksinti duyduklarını söylüyorlardı.²⁶ Varyete Tiyatrosu’na övgüler düzüyorlardı çünkü o hiçbir geleneğe bağlı değildi, seyircileri eğlendirmeye çalışmıyordu. Halkın aptal seyirci olmadığı bir yapı tarif ediyorlardı, seyircinin yerinde oturmak yerine sahneye kontrolsüz sözler söylediği bir yapıydı bu. Seyirciyi “harekete geçirmek” için bir çok yol kullanmışlardır, seyircinin sandalyesine tutkal sürmek de buna dahildir. Böylece seyirciyi harekete geçirebileceklerini umarlar ama bu da bir yerde sonuçsuz kaldıysa o zaman eylemi sahneden seyirciye yöneltmekte yeni ve beklenmedik olanın kesin çözüm olmadığı açıktır. Sahnenin öncelikle sahnede olan üzerinden bir dönüşümün kapısını aralayabileceğini fark etmek belki de tüm yaklaşımımızı değiştirecektir.

²⁴ A.e., s.402.

²⁵ Filippo Tommaso Marinetti, “Fütürizm ve Tiyatro”, **Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi**, Çev. Hakan Gürel (çevrimiçi) <http://mimesis-dergi.org/mimesis-dergi-kitap/mimesis-3/> , Haziran 2011.

²⁶ A.e., (çevrimiçi)

Seyirciye ilişkin tüm tanımlar artık değişmiştir; “Sanatta var olan düşsellik ve yaratıcılık kaynakları artık günlük yaşamı beslemeye elverişli değildir.”²⁷ Diğer yanıyla da sanat, ideolojilerin bir parçasına dönüşmekten kaçınmak adına bulunduğu yerden hükümsüzlüğünü ilan etmekte, anlamının olmadığını iddia etmekte ama aynı zamanda da yerini bir türlü bırakmamaktadır. Bu haliyle de sanat gerçekten hükümsüzleşmekte ama yine de varlığını sürdürmeye devam ederek hayatın içinde kaybolmaya ya da iktidarın dilini yeniden üreterek yoluna devam etmeye yazgılı bir hale dönüşmektedir.

“Çağdaş sanatın bütün riyakarlığı da burada: Hükümsüzlüğe, anlamsızlığa, saçmalığa talip olmak, zaten hükümsüzken hükümsüz olmak için çırpınmak. Zaten anlamsızken saçma olmak için çırpınmak. Yüzeysel terimlerle yüzeysellik iddiasında olmak. Ama hükümsüzlük herkesin harcı olmayan esrarlı bir vasıftır. Anlamsızlık – hakiki anlamsızlık, anlamın karşısına muzafferce dikilen anlamsızlık, anlamın yokluğu, anlamı kaybetme sanatı,- buna ulaşmak için kılını kıpırdatmayan birkaç istisnai esere nasip olan ender bir vasıftır.”²⁸

Bu yaklaşım, salt anlamsızlığa ya da boşluğun içinde aranan anlamsızlığa dönüşmekte; bu haliyle de sanat, karşısına iktidarın doğrularını koyarak, buna karşı bir anlamsızlık üretmeye çalışmaktadır.

Bugün artık kamusal alanda varlığını ispatlayamayan kişi ya gitgide kendisine kapanacak ya da varlığının ispatı için dengeleri ters taraftan bozarak özel alanını tamamen kamusalın ışığına bırakacaktır. Bu karmaşa sanatta da kendine yer buldu; özellikle sahne sanatlarında, topluluğun karşısında yüksek sahneden yapılan tek taraflı konuşmaları terk etmek adına kendi içlerine kapanan gruplar oluştu. Farklı şeyler deniyorlardı ama bunu paylaşamıyorlardı. Bu noktada yeni bir eylemsizlik haline gidildi, herkes bildiği kadarını kendi sınırları içinde yapıyordu. Ya da cesur olmak kisvesi altında, seyirciyi yeni sessizliklere sürükleyen sahneler kuruluyordu.

²⁷ Richard Sennett, **Kamusal İnsanın Çöküşü**, s.284.

²⁸ Jean Baudrillard, **Sanat Komplosu**, Çev. Elçin Gen, Işık Ergüden, 2. Basım, İstanbul, İletişim Yayınları, 2010, s.52.

Sanatçının başkaldırısının neye karşı olması gerektiği, sanatın eyleminin de bir göstergesi olarak, aslında hep farklı yönelimlere sebep olmuştur. Karşısında kendini sadece dinleyen, izleyen bir seyirci istemiyor olmak seyirciye saldırmayı ne kadar barındırsa da, kitle insanının artık hüküm vermez, heyecana, tahrike yatkın birine dönüşmüş olması ama buna karşılık müthiş bir tüketme yetisinin de olması²⁹, bu saldırıyı anlık şoklardan ileri götürmemektedir. Bu kitle insanı kendine değil de içinde yaşadığı dünyaya yabancılaşmıştır, kendini kapatarak var olabilme yollarını da kapatmıştır; sanat da bunun karşısında tüm eylemlilik alanını reddederek yer alamaz, yapacağı kendi yollarını, dilini aramak olmalıdır. Sanat eseri artık bir tüketim nesnesine dönüşmüştür, ondan sürekli güncelliğini koruması ve yenilenmesi beklenir bu da sanat eserinin “kalımlılığı” ortadan kaldıran en güçlü tehdittir.³⁰ Sanat eseri bugün dünyasal bir üretime dönüşmüştür, kendinden beklenileni gerçekleştiren sanatın eylemliliğinden söz etmek gittikçe zorlaşmaktadır. Çünkü eylemin ne olduğundan söz ederken, iktidar karşısında önerilen yeni bir siyaset biçimi olarak aslında beklenmedik olması ve iktidar sistemlerinin dışında bulunmasıyla iktidara karşı bir tehdit oluşturmamasından söz etmiştik, eğlence kültürüne hizmet eden sanatın bu eylemliliği gerçekleştirebildiğini söylemek mümkün olamayacaktır.

Sanatın eylemliliğinden söz edebilmek için, hem kitle kültürüne sunulan eğlence amaçlı bir “şey” olmasından, hem de sanatçının kendini ifşa ettiği, ya da izleyenin kullanım amacına yöneldiği bir yapıdan sıyrılmak gerekir. Tiyatro sahnesinde hem eylemi başlatan hem de eylemi devam ettirenler açısından bu farkındalığın oluşması gerekmektedir. Bu da bizi oyuncu ve seyirciye getirir. Sahnede şimdiki zamanda oluşan iletişim oyuncu ve seyirci arasında; oyuncunun gündelik hayattan sıyrılarak başka bir yolculuğa başlamasıyla mümkün olacaktır.

Şimdiki zamanda seyircisiyle birlikte gerçekleşen tiyatronun, sanatı da içine alan iktidar yapılarından uzaklaşmak ve kendine yeni bir alan yaratmak için ne yapması gerektiği, aynı amaçla yola çıkan postmodern yaklaşımlar üzerinden tartışılırken; gerçeğin peşinde koşmanın ve onun sahnedeki temsilinin var olan toplumsal

²⁹ Hannah Arendt, **Geçmişle Gelecek Arasında**, Çev. Bahadır Sina Şener, 2. Basım, İstanbul, İletişim Yayınları, 2004, s.235.

³⁰ Hannah Arendt, **İnsanlık Durumu**, s.253-254.

söylemleri ve iktidar yapılarını yeniden ürettiği, tersine sanatın kendi dilini oluşturarak –ki buna sahne gerçekliği de diyeceğiz- egemen sistemler tarafından yaratılmış gerçekleri nasıl dışarıda bırakacağı, hem postmodern yaklaşımların neyi gözden kaçırdıkları hem de sahnenin oyuncu-seyirci karşılaşmasıyla seyircide tamamlanabilmesi üzerinden incelenecektir.

1.1.2. Tiyatronun Söylemi Yeniden Yaratması

Seyircinin eylem alanından söz ederken bu alanın belirleyicilerinden de söz etmek gerekir. Sanat ne kadar mevcut iktidar yapılarından ve de egemen ideolojilerden sınırlanabilir?

“Kültürden söz eden, bilerek ya da bilmeyerek yönetimden de söz ediyor demektir. Felsefe ve din, bilim ve sanat, yaşam tarzları ve töreler gibi birbirinden farklı bu kadar çok şeyin ve ayrıca bir çağın nesnel tininin tek bir ‘kültür’ sözcüğüyle özetlenişi, daha en baştan, tüm bunları yukarıdan bakarak bir araya toplayan, taksim eden, ölçüp biçen, organize eden bir iktidari bakışı ele veriyor.”³¹

Bugün tüm oyunculuk yöntemleri evrensel oldukları gerekçesiyle, bir doğru belirlemeleri; evrensellik kisvesi altında egemen ideolojilerin yaptığını yaparak tüm dünyaya aynımış gibi davranmaları ve de dolayısıyla karmaşık oluşlarıyla eleştiriliyor. Bunun karşısına kültürel olan konuldu. Oysa ki Adorno, Kültür Endüstrisi kitabında şöyle yazar: “Kültüre, toplum içindeki işlevsel bağlantıları kaale alınmadan, insanın saf özünün tezahürü olarak bakılır.”³² Kültürün özerk olduğunu düşünmek, sanatçının var olan toplumsal normlardan ve hayatın yeniden üretilen gerçeğinden kaçabileceğini düşünmek ve bunu sanatsal üretimin sonuç hedefi olarak ele almak bizi sanatsal olandan uzaklaştırdığı gibi, sanatın alanını da sonlandırmak tehdidini barındırmaktadır. Diğer yandan gerçeklik; kendi tartışmasının içine ideoloji tartışmasını da alarak bugün sanatın gündemindedir.

³¹ Theodor W. Adorno, **Kültür Endüstrisi: Kültür Yönetimi**, Çev. Nihan Ülner, Mustafa Tüzel, Elçin Gen, 4. Basım, İstanbul, İletişim Yayınları, 2009, s.121.

³² A.e., s.122.

İdeolojiler insanların dünyayla olan gerçek ilişkileri arasında bir perde gibidir; ideoloji dünyayı algılama biçimlerimizi ve ifade etme biçimlerimizi etkiler.

“Marx ve Engels, fikirlerimizin etrafımızdaki dünyadan kaynaklandığını güçlü bir şekilde vurgulamışlardı: ‘Hayatı belirleyen bilinç değil, bilinci belirleyen hayattır.’ Kendi kendimizi kavrayışımız dahil olmak üzere tüm fikirlerimiz içinde yaşadığımız dünyadan serpilir. Ve bu dünya kapitalizm koşulları altında, bir dizi yanılsama yaratır.”³³

Yani kişi kendine dair olduğunu düşündüğü şeyin bile nereden kaynaklandığını bilemez, dolayısıyla herhangi bir söylem üretmemek adına daha küçük hikayelerle kendi gerçeğini aramak bile belki de peşinde koşulan gerçeğe ulaşmamızı sağlamayacaktır. Hayat artık gerçek değilken, sanatın hayattan daha gerçek olmaya çalışması anlamsızdır.

Bugün gerçeklik tartışmalarıyla beraber sanatın temsili de sorgulanmaya başlandı. Sanatın kendi içinde yeni bir söylem yaratmaması ve de var olan iktidar yapılarından sıyrılmasının yolları aranmakta. Gerçekliğe duyulan kuşku; sanatın ve hayatın sınırlarının sorgulanması, tiyatrodaki, sahne ve seyir yeri arasındaki sınırın sorgulanması olarak kendini gösterir.³⁴ Gerçeklikle kurulan ilişkinin değişmesi, sanatı da etkilemiş, sanatın gerçekle kurduğu ilişki onu hayatın bir uzantısı haline getirmiş, dahası hayatı sanat haline getirmiştir. Donald Kuspit bunu sanat sonrası bir süreç olarak değerlendirir.³⁵

“Artık sanatın, sanat olmadığı varsayılan herhangi bir şeyden farkı kalmadı. Ama bu durum onu katlanarak büyümekten alıkoymuyor. Büyük şamatalarla durmadan ilan edilen ‘sanatın sonu’ hiç gelmedi. Bunun yerine, kültürel aşırı-üretim, zincirinden

³³ Ania Loomba, **Kolonyalizm Postkolonyalizm**, Çev. Mehmet Küçük, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2000, s.45.

³⁴ Süreyya Karacabey, **Modern Sonrası Tiyatro ve Heiner Müller**, Ankara, De Ki Basım Yayım, 2007, s.36.

³⁵ Donald Kuspit, **Sanatın Sonu**, Çev. Yasemin Tezgiden, 2. Basım, İstanbul, Metis Yayınları, 2006, s.36.

boşanmışçasına çoğaldı. Sanat bugün hiç olmadığı kadar başarılı –*peki hala sanat mı?*”³⁶

1.1.2.1. Postmodern Dünya ve Sanatın Alımlayıcısıyla İlişkisi

Postmodernizmin üst anlatıları reddetmesi sanatı da etkilemiştir; bugün, oyunculuk yöntemleri bütüncül oldukları için reddediliyor, tiyatro da artık daha çok yerel ve kültürel olan üzerine eğilmiş durumda. Üst anlatılar bilgiyi meşrulaştırdıkları ve de tek ve evrensel bir gerçeklikten söz ettikleri için reddedildi, bunun sanatta yansıması da tek bir doğruya çağırmak yerine neden-sonuç bağlamından koparılmış kendisinden öte bir ifadesi olmayan cümleler yaratmak oldu.

“(…) modernizm bütünlüklü, usçu bir özneyi, tutarlı anlamı ve genelleyici bilgi ve gerçekliği meşrulaştıran büyük anlatıları kapsar. Postmodernizmde ise genelleştirici dizgelere ve bu türden bir evrensel gerçeklik iddiasına karşı kuşku söz konusudur.”³⁷

Bu kuşku duyma hali sanatta nereye oturur? Sanat artık, gerçek, yanılısama, temsil, taklit üzerine daha çok düşünmekte. Tiyatroda bu, hem sahneleme yapılarında hem de oyunculuk yaklaşımı ve dolayısıyla seyirci algısında farklı yollara gidilmesine sebep oldu. Yeni bir söylem üretmekten kaçınmak için, bütünlüklü özne ve hayatın kurgusalılığından kaçınmaya çalışmak esastır. Söylem tartışmasıyla beraber, hepimizin apaçık doğrular olarak ele aldığımız ve herkesin paylaştığı fikirler olarak değerlendirdiğimiz “ortak duyular”³⁸ın sorgulanması, bu kurmaca düzenin dışına çıkılması tartışılmaktadır. Ania Loomba kitabında Foucault’un “söylem” dediği örüntüyü şöyle açıklar:

³⁶ Jean Baudrillard, **Sanat Komplosu**, s.21.

³⁷ Ata Ünal, “Yirminci Yüzyıl Sonunda Tiyatroda Arayışlar: Postmodern Tiyatro”, **İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Anabilim Dalı**, Doktora Tezi, İstanbul, 2004, s.71.

³⁸ Ania Loomba, **Kolonyalizm Postkolonyalizm**, s.48.

“(Söylem) düşüncenin söz ya da söyleyişle iletilmesi; bir anlatı, öykü ya da açıklama; aşinalık ve bir konunun uzunca ele alındığı ya da işlendiği sözlü ya da yazılı analizdir. (...)”

‘Söylem düzeni’, yalnızca düşünüleni ya da söyleneni içermekle kalmaz; aynı zamanda neyin söylenip neyin söylenemeyeceğini, neyin rasyonel kabul edilip neyin dışlanacağını, neyin delilik ya da itaatsizlik olarak görülüp neyin hastalık ya da toplumsal açıdan kabule şayan sayılabileceğini düzenler. Bu anlamda söylem, dilin belli tarzlarda kullanıldığı bütün bir bölge ya da alandır. Bu bölge insan pratiklerinde, kurumlarında ve eylemlerinde kök salar. (...) Söylemsel pratikler bireylerin bu söylemlerin dışına çıkarak düşünmelerini zorlaştırır -bu yüzden, söylemler aynı zamanda iktidar ve denetim uygular.”³⁹

Sanatın yeni bir söylem yaratmamasının yolu gerçeklikle olan ilişkisini ve kurguyu sorunsallaştırmıştır. Bugün kurgu ve gerçeklik arasındaki tüm sınırlar muğlaklaşmış; var olan bir gerçeklikten söz edemiyor oluşumuz,^{*} gerçeklik algısındaki değişim, temsille ilgili tartışmaları da beraberinde getirmiştir. Alışıldık temsil yapısında sanat gerçekliği yeniden üretirken, artık var olan bir gerçeklikten söz edemediğimiz ve sanatın aslında neye referans ettiğinin belirsizleştiği bir noktada, sanatın da gerçekliğin kurmacasını yeniden üretmesi söz konusudur. Gerçek hayatın içine sızan kurmaca sanattaki kurmacayı saf dışı bırakır. Artık sanat başka yollarla hayatın kurmacasını sobelemeye çalışır haldedir. Süreyya Karacabey “Modern Sonrasında Dramatik Metinler” başlıklı makalesinde bu durumdan karşı-kurmaca diye söz eder.⁴⁰ Sanat artık gerçekliğin içine sızan kurmacadan sıyrılmak adına gerçeğin kendisine dönüşmeye başlar.⁴¹ Gerçekliğin bir yanılsama olması ve her şeyin bir simülasyona dönüşmesi ve gerçeğin yeniden üretilebilir⁴² bir şey haline gelmesi sanattaki temsili vasıfsız bırakmıştır. Temsil sorununu diğer tüm sanatlardan farklı olarak tiyatrodan tartışmak, tiyatronun bir temsil sanatı olması dolayısıyla önemlidir.

³⁹ A.e., s.58-59.

^{*} “Günümüzde gerçek artık minyatürleştirilmiş hücreler, matrisler, bellekler ve komut modelleri tarafından üretilmektedir. Bu sayede gerçeğin sonsuz sayıda yeniden üretimi mümkün olmaktadır. Bundan böyle rasyonel bir gerçeğe ihtiyacımız olmayacaktır zira ‘gerçek’ ideal ya da negatif süreçlerle başa çıkabilecek (boy ölçülebilecek) bir durumda değildir. Artık işlemsel bir gerçek vardır.” (Jean Baudrillard, **Simülakrlar ve Simülasyon**, Çev. Oğuz Adanır, 5. Basım, Ankara, Doğu Batı Yayınları, 2010, s.14)

⁴⁰ Süreyya Karacabey, “Modern Sonrasında Dramatik Metinler”, (çevrimiçi) <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/180/1408.pdf>, Ağustos 2011, s.42.

⁴¹ A.e., s.42.

⁴² A.e., s.43.

“(...) ‘simülasyonun ufkundan’ kaybolan bir dünyada her şey tiyatrodur; ama her şey tiyatro haline geldiğinde, ortada herhangi bir sahne, mesafe, bakış, kalmaz.”⁴³

Dolayısıyla sahnenin, gerçekliğin kurmacasından kurtulmak adına gerçeği araması ve bunu hayatın koşulları üzerinden yapıyor oluşu onun seyircisiyle olan iletişim olanağını da tamamen ortadan kaldırır. Jacques Ranciere “Özgürleşen Seyirci”de mesafeyi, iletişim oluşabilmesinin koşulu olarak niteler, “Mesafe ortadan kaldırılması gereken bir kötülük değil, tüm iletişimin olağan koşuludur.”⁴⁴

Karacabey makalesinde, gerçeklik ve kurmaca arasındaki ayrımın bulanıklaşmasıyla temsil sorununun ortaya çıktığını ve bunun teatrallik anlayışıyla birlikte dramatik metinleri yapıbozuma uğrattığını söyler.⁴⁵ Teatrallik, yani sahnenin kendi biçimi ve diliyle sahne gerçekliğini yaratması,^{**} sahne ve seyir yeri arasında oluşan eylem alanı tartışması için temel niteliktedir. Beliz Güçbilmez “Performans Sanatı: Nietzsche’nin Kehaneti” başlıklı makalesinde, resim üzerindeki teatrallikten şöyle söz eder: “Resimdeki kişilerin izleniyor olduklarının bilgisine sahip olduklarını gösteren yapay bir poz, bir bakış ya da duruş özdeşleşmeye ket vuruyor, resmi teatralleştiriyordu.”⁴⁶ Güçbilmez, bunun sonucunda da tiyatroda izleyicinin varlığını kabul eden her türlü yaklaşımın dışarıda bırakıldığını vurgularken bize dördüncü duvar ilkesini hatırlatır.⁴⁷ Hem bir temsil hem de performans sanatı olan tiyatroyu resimden ayıran tartışmayı açan Güçbilmez, kendisini gösterimin olmazsa olmaz koşulu haline getiren oyuncuyla birlikte, “(...) bir başka yere, duruma ya da zamana işaret etmeyen, yalnızca ‘şimdi’ye buraya ve oyuncunun kendisine işaret eden”⁴⁸ bir gösterim biçimi çıktığını söyler.⁴⁹ Tüm gerçeklik ve kurmaca tartışmaları, tiyatro söz

⁴³ A.e., s.43.

⁴⁴ Jacques Ranciere, *Özgürleşen Seyirci*, s.16.

⁴⁵ Süreyya Karacabey, “Modern Sonrasında Dramatik Metinler”, (çevrimiçi), s.45.

^{**} Meyerhold’un teatral olanla ilgili yaklaşımı üzerinden.

⁴⁶ Beliz Güçbilmez, “Performans Sanatı: Nietzsche’nin Kehaneti”, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, No:21, Ankara, 2006, s.30.

⁴⁷ A.e., s.30.

⁴⁸ A.e., s.32.

⁴⁹ A.e., s.32.

konusu olunca farklı bir noktaya taşınır, edebi metinler üzerinden tariflenen yapılar; tam da orada olma ve yapma sanatı olan tiyatrodaki farklı bir tartışmayı barındırır.

“Sahnede gerçekleşen olaylar ile kurmacanın gönderdiği dünya arasında, kesintisiz bir referans değişimi vardır; nesnenin sahnede görünmesi ile yorumlanması birbirine paralel ilerler. Dolayısıyla tiyatro temsil edici bir sanattır (...)”⁵⁰

Diğer yandan, tiyatronun malzemesinin insan oluşu yine bu tartışmaları tiyatro üzerinden yürütmeyi zorlaştırır ya da sonunda gücünü yitirmiş ve hayat gerçekliği içinde kaybolmuş bir yapıya varmamıza neden olur. Karacabey makalesinde Joachim Kaiser’den alıntılanarak bu durumu şöyle açıklar:

“anlamdan kaçma ve kişisellikten arınma olarak görünen eğilim, tiyatrodaki tutarlı bir şekilde yürüyemeyecektir. O insanlar tarafından oynanır. Kişisellikten arındırma çabalarına karşın, malzemesi insandır.”⁵¹

Kendi varlığının kesinliğinden şüphe duyuyor olmak, büyük anlatıdan kaçınmak ve yeni bir söylem düzeni yaratmamak adına sahnenin kendini sürekli hükümsüz kılmaya çalışması durumu çıkılmaz bir noktaya getirir. Bugün, özellikle edebi metinler üzerinden tartışılan yapıları, seyircisiyle karşılaşmadığında tamamlanmamış bir sanat eseri olarak kalacak olan tiyatro için tartışmaya başladığımızda bazı farklılıklar doğacaktır. Okuyucuda tamamlanan bir edebi eserle seyircide tamamlanan bir gösteri farklı şeylerdir. Bilet satılmış ya da seyirci davet edilmiş ve bunun için aynı yerde buluşulmuştur, seyirci sahnede olana yönelmiş beklemekteyken sahnenin sürekli olarak aslında orada değilmiş gibi davranmaya çalışması, herhangi bir yapıdan bağımsız olarak, bir türlü oluşmayan yapıları sürekli bozmaya çalışması seyircide bir süreç oluşmasını engelleyecektir.

⁵⁰ Süreyya Karacabey, “Modern Sonrasında Dramatik Metinler”, (çevrimiçi), s.40.

⁵¹ A.e., s.41.

“Tersine, yanılsamaların kaybolması, sanatçıları seyirciler üzerindeki baskıyı arttırmaya sevk edebilir: İcra seyircileri edilgen tutumlarından çıkarıp ortak bir dünyanın etkin katılımcılarına dönüştürse, belki seyirciler ne yapılması gerektiğini öğrenir. (...) Dramaturg veya yönetmen seyirciye ne yaptırmak istediklerini bilmeseler bile, en azından bir şeyi bilirler: *Bir şey yapmak* gerektiğini, etkinliği edilgenlikten ayıran uçurumu aşmak gerektiğini.

Fakat mesafeyi yaratanın bizzat mesafeyi ortadan kaldırma arzusu olup olmadığını sorarak, problemin unsurlarını tersine çeviremez miyiz? Yerinde oturan seyircinin etkin olmadığını söylememize izin veren şey, etkin ve edilgen arasında önceden kurulmuş radikal bir karşıtlıktan başka nedir ki?”⁵²

Sahnenin bir yanılsama yaratmaktan kaçınması ya da bir biçim yaratmayarak seyircisinin üzerinde baskı kurmamaya çalışması yeni bir baskıya dönüşecektir. Bu noktada sahnede yaratılan biçimin, tek bir yolla kısıtlı bakış açılarını dile getirmekten çok sahenin kendi dilini yaratarak, farklı olana da gönderme yaptığını vurgulamak gerekecektir. Postmodern sanatın her türlü dayatmadan kaçınmak adına tam olarak “yapmak”tan kaçınmasının aksine, tiyatro için sahnedeki biçimin nasıl kurgulandığı ve sonucunda ne doğurduğuyla ilgilenmek gerekir. Meyerhold’da ve Studio Oyuncuları bölümünde göreceğimiz haliyle sahenin kendi dilini sürekli açık ettiği yapılar, seyircisine bunun bir dil olduğunu ve aynı zamanda tek doğru olmadığını, bu sahne ve bu oyun için tercih edilen ve yapısını gizlemekten kaçınmayan bir dil olduğunu vurgular.

Tulu Ülgen “Studio Oyuncuları” başlıklı yazısında, Erika Fischer Lichte’nin, “Performans Estetiği” kitabındaki “performanslarda özne-nesne, bakan-bakılan, oyuncu seyirci, gösterge-gösterilen ayrımlarının sorgulandığı ve sınırlarının belirsizleşmeye ve rollerin yer değiştirmeye başladığı”⁵³ şeklindeki yaklaşımını Performans Sanatı’nın sınırları ve alışıldık kalıpları değiştirerek yeni yollar araması üzerinden değerlendirirken şu eleştiriyi getirir;

⁵² Jacques Ranciere, **Özgürleşen Seyirci**, s.17.

⁵³ Tulu Ülgen, “Studio Oyuncuları”, Basılmamış Makale, İstanbul, 2011.

“Bir sorgulama alanı, sahne ile seyir alanının, oyuncu ile seyircinin birbiri içine geçmeye başladığı noktada ortaya çıkmaktadır. Bu durum, seyircinin edilgenliğini kırmayı, sahneden seyirci adına karar verilmiş tamamlanmış bir fikrin anlatılmasını ortadan kaldırmayı, yaşamın sürekli değişen ve dönüşen anlarının dinamikliğine ulaşmayı amaçlasa da, seyircinin aktifleşmeye maruz bırakılmasının da aynı derecede iktidar içeren bir ilişki olup olmadığı sorgulanabilir. Seyirci kendi karar vermediği koşullar içerisinde anlık şoklar karşısında davranmaya zorlanmaktadır.”⁵⁴

Tüm bu gerçeklik tartışmaları ve hayat sanat sınırının muğlaklaştırılması üzerine bu çalışmanın önerdiği sahnenin kendi araçlarını kullanarak yeni bir dil oluşturmasıdır. Bu yeni dil sahnede olanın bir kurgu olarak yapısını gizlenmemesi ve de bu sayede seyirciye kendi baktığı yeri de açık ederek olası iktidar yapılarını saf dışı bırakmasıyla oluşur.

Yeni gösterilere ya da performanslara baktığımızda hayatla sahne arasında herhangi bir ayrım kalmadığını görürüz.

“(…) postmodern eleştiride sanat kadar yaşam da insanı düşünmeye zorlar, sanat kadar yaşam da ‘belirlenmiş’ ya da ‘belirlenmemiş’lerle doludur ve sanat kadar yaşam da aynı derecede ‘dolaylı’dır. (...) ne gerçeklikle sanat arasında, ne de sanattaki türler arasında değişmez, tanımlanabilir bir fark vardır. Her şey söylemdir.”⁵⁵

Bu, postmodern sanatın, herhangi bir sınıflamaya gitmeyerek sanatı ve sanat olmayanı birbirinden ayırmama yaklaşımının bir sonucudur. Ata Ünal “Yirminci Yüzyıl Sonunda Arayışlar: Postmodern Tiyatro” başlıklı doktora tezinde sanatın odağının yapıttan alımlayıcıya kaymasıyla, sanatçının bir anlam dayatmasının ya da sürekli bir anlatıyla iktidar kurmasının kırıldığından söz eder.⁵⁶ Ama bir yandan da ortaya tutarsızlık ya da kitle pazarının sanat nesnesini yönlendirmesi gibi

⁵⁴ A.e., s.4.

⁵⁵ Ülker Sayın, “Wolfgang Iser and Stanley Fish Reading Becketts Company, Imagine” **Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İngiliz Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı**, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 1991, s.15.

⁵⁶ Ata Ünal, “Yirminci Yüzyıl Sonunda Tiyatroda Arayışlar: Postmodern Tiyatro”, s.89.

sakıncaların çıkacağını da vurgulayacaktır.⁵⁷ Sanat nesnesinin alımlayıcı ile yapıt arasında bir etkileşim anında gerçekleşiyor oluşu postmodern sanatın temel özelliklerindendir.⁵⁸

1.2. Seyirci-Sahne İlişkisi (Diyalog ve Davet)

1.2.1 Sahnenin Seyircide Tamamlanması (Şimdiki Zaman)

Postmodern Dünya ve Sanatın Alımlayıcısıyla İlişkisi başlığı altında sanatın temsilden ve kurmacadan uzaklaşmasını tartışırken tiyatrunun diğer bütün sanatlardan ayrı olarak temsile dayandığını vurgulamıştık. Bu farklılık göz önünde bulundurularak, sahnenin seyirciyle kurduğu ilişkiyi; “seyircide tamamlanma” dediğimiz yapıyla tanımlarken, postmodern edebiyat eleştirisiyle başlayan tartışmadan ve edebi yapıtın alımlayıcısıyla kurmayı hedeflediği iletişimin yapısından yararlanıyor olacağız.

Postmodern eğilimlerle birlikte, yapıtın tek bir anlamının olduğu ve sanatçının görevinin de bunu ortaya çıkarmak olduğu şeklindeki yaklaşımlar daha çok sorgulanmaya başlanmıştır. Bu sadece postmodernizme ait bir tartışma olmasa da, bugün sanat eserine yaklaşım ve sanatçının da kendi üretim süreciyle kurduğu ilişki biçimi değişmiştir. Artık bir sanat yapıtının alımlayıcısıyla karşılaştığı anda da üretim sürecinin devam ettiği üzerine daha çok düşünülmektedir. Bu edebiyatta kendine genişçe yer bulurken, tiyatrunun da seyircisiyle kurduğu ilişki biçimlerini değiştirmiştir. Bugün sanat yapıtının tek bir anlam içermediği kabul edilmiş, edebiyatta alımlama estetiğiyle de birlikte metnin anlamı okur ve metin arasındaki diyalogla çözülmeye başlanmıştır.⁵⁹

Yirminci yüzyılın başına kadar geleneksel yaklaşımlara göre bir edebi metnin açıklanmasında belirleyici olan yazardı; okur, metni yazarın düşündüğü şekilde çözümlemeliydi, fakat yirminci yüzyılın başından itibaren yenilikçiler, biçimciler, yapısalcılar ve de göstergebilimcilerin bir bölümü metni yazarından bağımsız olarak

⁵⁷ A.e., s.89.

⁵⁸ A.e., s.89.

⁵⁹ Yılmaz Özbek, *Postmodernizm ve Alımlama Estetiği*, Konya, Çizgi Kitabevi, 2005, s.7.

ele almaya başladılar.⁶⁰ Wolfgang Iser ise, her iki yaklaşımdan da farklı olarak okuma işlemini, metin ve okur arasındaki bir iletişim olarak tanımlar.⁶¹

“Iser’e göre okuma eylemi ve süreci çift yönlüdür. Okuma, metin ve okurun okuma süreci içinde birlikte gerçekleştirdikleri bir eylemdir.”⁶²

Iser metinle okuyucu arasındaki ilişkiyi insanlar arasındaki ilişkiye benzetir, insan ilişkilerini oluşturan şeyi; bilinmezlik, anlaşılmazlık üzerine kurduğu gibi metinle okuyucu arasındaki ilişkiyi de metindeki boşluklar üzerine kurar.⁶³ Bu “boşluklar” metni oluşturan unsurların okuyucu tarafından doldurulması için bırakılmış alanlardır.⁶⁴ Yani ona göre edebi metinde okurun etkin olmasını sağlayan unsurlar metinde belirlenmemiş olanlardır.⁶⁵

“Okurla yapıt arasındaki iletişim de okurun etken olduğu bu noktada başlar. Başka bir deyişle okur, kendine hazır sunulanları yutup bitirmez, bir yazın yapıtında olması gereken boş yerleri kendi aklı, hayal gücüyle doldurarak okuma, yani metni ‘somutlaştırma’ sürecinde metnin kendisi kadar etkin rol oynar.”⁶⁶

Iser’e göre, aynı zamanda okurun bu süreci içinde özgür olduğu yerler kadar kısıtlandığı yerler de vardır.⁶⁷ Okur özgürdür ama metnin içinde onu yönlendiren şeyler vardır; okur metne sorular sorar ve bu soruların cevabını yine metinde kendi okuma süreci içerisinde bulur.⁶⁸ Aynı zamanda Iser’e göre metinde çelişkiler de

⁶⁰ Ülker Sayın, “Wolfgang Iser and Stanley Fish Reading Becketts Company, Imagine” s.5.

⁶¹ A.e., s.5.

⁶² A.e., s.5.

⁶³ A.e., s.6.

⁶⁴ A.e., s.6.

⁶⁵ A.e., s.7.

⁶⁶ A.e., s.7.

⁶⁷ A.e., s.7.

⁶⁸ A.e., s.7.

olmalıdır, düz, tutarlı ya da açıklayıcı metinleri edebi metin olarak ele almaz, bunlar bilgilendirici metinlerdir.⁶⁹

“Iser’e göre uyumlu, tüm çelişkilerinden arındırılmış, akıcı metinler okura yalnızca bir ‘yanılsama’ sunarlar. Bu ise okuru salt bir tüketici konumuna indirger.”⁷⁰

Iser modernist bir tartışma yürütür, onun yaklaşımı, postmodern açıdan ele alınmasıyla beraber; bir nesnellikten söz ettiği ve çeşitli ayrımlara gittiği için eleştirilir. Stanley Fish, Iser’in belirlenmiş şeyler ve boşluklar ayrımına karşı çıkarak, belirlenmiş en yalın bir cümlenin bile her okur tarafından farklı algılanabileceğini vurgular.

“Iser’e göre eleştirmen hem nesnel bir gerçeklikten, hem özgür bir okurdan, hem de nesnel bir metinden söz edilebilir. Fish için ise böyle bir sav hiç de ‘gerçekçi’ değildir. Metni oluşturan okurdur. Ancak metni okurun belirlemesine, biçimlendirmesine karşın okurdan da tanımlanabilir, özgür bir birey olarak söz etmek olası değildir.”⁷¹

Fish’e göre nesnel olarak bir metnin varlığından söz etmek mümkün değildir, metni oluşturan okurdur.⁷² Aynı zamanda bu okur içinde bulunduğu düşünce sisteminin de bir temsilcisidir. Aynı şekilde, tiyatro için de benzer bir tartışma yapmak mümkündür, seyirci artık izlediği oyunu kendisi oluşturmaktadır.

“Kaldı ki, postmodern yaklaşımın özelliği, sanatçıyı ya da yapıtı ortaya çıkarmaktan çok izleyiciyi ön plana almasıdır. Yani, her postmodern seyirci izlediği oyunu

⁶⁹ A.e., s.8.

⁷⁰ A.e., s.8.

⁷¹ A.e., s.16.

⁷² A.e., s.13.

kendisi yazar, kendisi oluşturur. Sergiyi gezen izleyici yapıtta ne görüyorsa, o yapıt odur. Okur da romanını kendi yazar.”⁷³

Fakat burada Iser’in sözünü ettiği haliyle yapıtın varlığını reddetmemek de önemlidir, var olan bir yapıtın sürecine alımlayıcısının da dahil olması yapıtın ortadan kalkmasıyla imkansızlaşacaktır, yani yapıtın, alımlayıcısını davet edeceği bir yerin olmaması diyalogu en baştan olanaksız hale getirecektir. Özellikle tiyatrodaki, sahnede olup bitenin henüz bitmemiş bir eser olarak seyirciyle buluşması ve seyircinin de sürece katılması, ortada bir oyun yapısının olmamasıyla değil aksine seyircinin algıladığı bir yapı ve kurmaca içinde; bunun bir oyun olduğu ön kabulüyle başlayan bir oynama sürecinde, oyuncu ve seyirci arasındaki diyalogla mümkün kılınır. Sahnenin kendi dili ve yapısının olması önemlidir. Edebi metnin anlamı okuma sürecinde ortaya çıkar, metindeki boşluklar okuyucuya alan açmaktadır ve metin okuyucuyu aktif tutmaktadır, bu okuma sürecinin sonucunda da metnin anlamı oluşur. Bu haliyle metin tamamlanmamış bir yapıt olarak okuyucusuyla buluşursa okuyucu ve metin arasında bir diyalog ihtimali doğacaktır. Tiyatro ise, seyircisiyle buluştuğu anda tamamlanıyor olmasıyla bu diyaloga olanak sağlayacak yapıdadır.

“Ne özdeşleşebilecek, duygularını, yaşantılarını paylaşabilecek kişiler, ne de kendimizi kaptırabileceğimiz olaylar dizisinden söz edebiliriz günümüz tiyatrosunda. İzleyici yaşadığımız gerçeklere öykünmeyen, onun benzeri bir dünya yaratmaya çalışmayan, yalnızca gerçeklere gönderme yapan bir sahnelemeyle karşı karşıya. Bu sahnelemenin kendine özgü bir dili, yapısı ve anlatımı var.”⁷⁴

Zehra İpşiroğlu “Tiyatrodaki Alımlama: Boyutları ve Çeşitlenmeleri” kitabında bugün yazarın metnine odaklanmaktan uzaklaşan tiyatronun alımlayıcısıyla kurduğu ilişkiyi böyle tarifler ve bu süreç içinde seyircinin sahneyle arasında yoğun bir diyalog

⁷³ Dilek Doltaş, **Postmodernizm ve Eleştirisi: Tartışmalar/Uygulamalar**, İstanbul, İnkılap Kitabevi, 2003, s.30.

⁷⁴ Zehra İpşiroğlu, **Tiyatrodaki Alımlama: Boyutları ve Çeşitlenmeleri**, İstanbul, Papirüs Yayınları, 2004, s.14.

oluşacağını vurgular.⁷⁵ Sahneyle kurulacak bu diyalogun yapısı sahneleme biçimine göre değişiklik gösterir. Metni merkeze alan bir sahneyle, oyuncuyu ana eksen olarak alan bir sahnelemedeki diyalog yapısı farklı olacaktır; ikinci tür sahnelemede oyuncunun performansı diyalogu oluşturan ağırlıklı etkidir.⁷⁶

Tiyatronun, önceden yazılmış bir metni sahnede canlandırmaktan sıyrılıp kendi gerçekliğini araması ve bunun sonucunda oyuncu-seyirci üzerinden kurulacak yapılar, oyuncu ve seyirciyi şimdiki zamanda tutar. Şimdiki zamanda oyuncunun da seyircinin de varlığı görmezden gelinmez, ikisi de oradadır ve kurulacak diyalog ancak buradan başlanarak bir yol bulabilecektir. Şimdiki zamanın karşılığını edebiyatta da bulmak mümkündür. Edebi metinler, okuyucu ve yazarı metnin zamanında buluşturmak üzere çeşitli yapısal denemeler yapar ve metindeki boşluklarla okuyucusuna alan açmaya çalışır. Tiyatroda ise durum farklıdır; tiyatro şimdiki zamanda gerçekleşen bir sanattır, oyuncu ve seyirci aynı zamanı paylaşır. Metin merkezli yaklaşımların şimdiki zaman gerçekliğini ellerinden kaçırmalarının nedeni sahnedeki oyuncuyu sürekli olarak geçmişte bitmiş bir metni canlandırmaya yönlendirmelerinden kaynaklanır. Bu noktada seyirci ve oyuncuyu şimdiki zamanda tutmanın yolunun nereden geçtiği önemlidir. İkinci bölümde daha yoğun olarak tartışacağımız, Meyerhold'un tüm gerçeklik yapıları karşısında önerdiği sahne gerçekliği yani teatrallik; “sahnenin şimdisinde gerçekleşen ve seyirciyle iletişimin yeni bir tanımını gerektiren süreçler olarak formüle edilmektedir.”⁷⁷ Sahnenin kendi dilini yaratması üzerinden, doğalcı yaklaşımda karşılaştığımız haliyle gösterimin kapalı bir bütün oluşturmalarının aksine seyircinin algısına farklı bir yerden yönelen ve seyircide tamamlanan gösterim yolları aranmaya başlanmıştır. Meyerhold, doğalcı sahnenin tamamlanmış sahne düzenlemeleri yerine çağrışımlara izin verecek bir sahnelemeyi önermiş, ikinci bölümde ayrıntılı olarak bulacağımız şekliyle bunu, kurguyu açık ederek ve sahnenin yapaylığını (sentetikliğini) ön plana çıkararak yapmıştır. “Tiyatronun tiyatrolaşması ya da Tairov’un deyişiyle “zincirlerinden

⁷⁵ A.e., s.14.

⁷⁶ A.e., s.15.

⁷⁷ Süreyya Karacabey, “Modern Sonrasında Dramatik Metinler”, (çevrimiçi), s.36.

kurtarılması” ile gerçekleşen değişim, tiyatronun, ikonik göstergeleri birinci sıraya yerleştirerek, simgesel göstergeleri (dil) ikincilleştirmesidir.”⁷⁸

“Ben, sahnenin fiziksel ve somut bir yer olduğunu, bu yeri doldurmak ve ona kendi somut dilini konuşturmak gerektiğini söylüyorum.”⁷⁹

Sahnenin kendi dilini yaratması ve bunu sahnenin fiziksel varlığı üzerinden gerçekleştirmesi sahne ve seyircinin şimdiki zamanda ortaklaşmasını sağlayacaktır. Bu çalışmada, şimdiki zamanda seyirciyle kurulacak iletişimin yapısında “şimdiki zaman”ın tanımı postmodernizmden farklı olarak ele alınmaktadır; postmodernizm zamanı şimdiye indirgeyerek geçmişle olan ilişkiyi de değiştirdiği gibi aynı zamanda gelecek algısını da değiştirir. Ona göre gelecekte olacak şeyler üzerine kurulu bir yapı oluşturmak hiyerarşik bir düzeni yeniden doğuracaktır, dolayısıyla postmodernizm ilerlemeci bir yaklaşımdan kaçınır. Postmodernizme göre olaylar zamansal olarak birbirlerini takip etmezler, fizikte kuantum tartışmalarıyla da birlikte, her olayın birbiri içinde olduğu fikrine ulaşılır, her şey bir başka anda başka bir olaya dönüşecektir. Bu aynı zamanda gerçek tartışmasını da ön plana çıkartır, gerçek artık sadece o an için geçerli olacaktır. Buradan bakıldığında bu yapıların siyaset biçimlerine ve sanata yansımalarının teorideki kadar verimli sonuçlar doğurduğunu söylemek mümkün değildir.^{***} Bu zamansızlık sebep sonuç ilişkisini de ortadan kaldırır.

⁷⁸ A.e., s.37.

⁷⁹ Antonin Artaud, **Tiyatro ve İkizi**, Çev. Bahadır Gülmez, 2. Basım, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, s.35.

^{***} Bu, “Son Moda Saçmalar” kitabında ‘kötüye kullanma’ olarak nitelenen duruma benzer niteliktedir: “Doğa bilimlerinden bazı kavramları herhangi bir görgül (ampirik) ya da kavramsal gerekçe göstermeksizin, bu işlemi haklı çıkarmaya çalışmaksızın beşeri ya da sosyal bilimlere öylece aktarmak.” Kötüye kullanmanın çeşitlerin biri olarak bilimsel kavramaların geçerli oldukları alanların dışına çıkarılarak bunlar üzerinden yargıya varılması belirtilir. (Alan Sokal, Jean Bricmont, **Son Moda Saçmalar: Postmodern Aydınların Bilimi Kötüye Kullanmaları**, Çev. Mehmet Baydur , Ogun Onaran, İstanbul, İletişim Yayınları, 2002, s.22.)

“Zamansal düzenin sekteye uğratılması modernizm içinde avangard hareketlerde, absürd dönemde de görülmesine karşın, hiçbir göndergeselliği olmayan ve tamamen kendi üzerine kapanan bir şimdiye indirgenmesi postmodernizmde tipiktir.”⁸⁰

Bu çalışmada ele alındığı haliyle şimdiki zaman algısı hem oyuncu hem de seyirciyi aynı anda tutan bir yapıdır, şimdiki zamanda oyuncu ve seyircinin arasında bir diyalog oluşacaktır. Oyuncu ve seyirciyi şimdiki zamanda tutan, sahnenin fiziksel varlığı; yani o anda orada olandır. Sahne kendi fiziksel diliyle seyircisinin de bu dille ortaklaşmasını olanaklı kılar. Bu yapıda, sahnede başlayan anlam seyircide tamamlanacaktır.

1.2.1.1. Sahne ve Seyirci

Kerem Karaboğa “Tragedya ile Sınırları Aşmak” kitabında Batı tiyatrosunun, sahnelemenin bilinmezlik arayışını yitirdiğinden söz eder.⁸¹ Sahne seyirci ile bilinmezlik arasına zorla yerleşerek bize sadece tanıdık olanı gösterir.⁸² Sahnenin bu tanıdık ve bildik olandan uzaklaşmaya çalışması ve gündelik olmayan bir dille ve başka bir alanda yeni bir gerçeklik üretmeye çabalaması, seyircide bir baskı oluşturmanın aksine sahne ve seyir yeri arasında, tanımlı olmayan yeni bir alan açacaktır. Bu, seyirciyle kurulacak diyalogun ilk koşuludur, sahne hiyerarşisini kırmanın yolu olarak gösterinin tüm anlamını yadsımak bu diyalogun oluşmasını engelleyecektir. Dolayısıyla, sahne gerçekliğini dışlamak yerine, sahnenin hayatın gerçeğini temsil etmiyor oluşu üzerinden; seyirci ve oyuncu arasında şimdiki zamanda yaratılacak olan bir yapı kurgulamak gerekir. Yani kurguyu dışlamanın yerine yeni bir sahne dili yaratmak esastır. Burada seyircinin sahnedeki yaratımın bir parçası olabilmesinin “nasıl”ı önemlidir. Jacques Ranciere’nin sorduğu soruyu kendimize sorarak başlamak yerinde olacaktır: “(...) mesafeyi yaratanın bizzat mesafeyi ortadan kaldırma arzusu olup olmadığı”⁸³ sorusu.

⁸⁰ Ata Ünal, “Yirminci Yüzyıl Sonunda Tiyatroda Arayışlar: Postmodern Tiyatro”, s.86.

⁸¹ Kerem Karaboğa, *Tragedya ile Sınırları Aşmak: Theodoros Terzopoulos’un Tiyatrosu*, s.65.

⁸² A.e., s.65.

⁸³ Jacques Ranciere, *Özgürleşen Seyirci*, s.17.

Jacques Ranciere, seyirci ve sahne arasındaki etkileşimi hoca-öğrenci ilişkisi üzerinden tanımlar; “aptallaştıran mantık” dediği şeyin merkezinde neden ve sonuç özdeşliği vardır.⁸⁴ Bu mantıkta öğrencinin öğrenmesi gereken şey hocanın ona öğrettiği şeydir.⁸⁵ Ve buradan bakıldığında, aynı şekilde seyircinin görmesi gereken de yönetmenin gösterdiği şeydir.⁸⁶

“Aptallaştıran mantığın merkezinde duran bu neden sonuç özdeşliğinin karşısına özgürleşme, neden ile sonucun çözülüşünü, birbirinden ayrılmasını koyar. Cahil hoca paradoksunun anlamı budur: Öğrenci, hocanın kendisinin de bilmediği bir şeyi öğrenir hocadan. Öğrenci, bunu kendisini araştırmaya zorlayan ve bu araştırmayı teyit eden hocalık becerisinin etkisiyle öğrenir. Fakat öğrendiği şey hocanın bilgisi değildir.”⁸⁷

Bu bizim “seyircide tamamlanma” dediğimize benzer nitelikte bir diyalog şeklidir. Bugün sahnenin seyirciye bir mesaj ulaştırmaktan kendini menetmesi sahnenin ayrıcalığı fikrini de beraberinde getirir.

“(Sanatçı) algılanacak, hissedilecek ve anlaşılacak olanın kendi dramaturjisine veya icrasına koyduğu şey olduğunu varsayar her zaman. Neden ile sonucun özdeş olduğunu varsayar peşin peşin. Neden ile sonuç arasında varsayılan bu eşitliğin kendisi, eşitlikçi olmayan bir ilkeye dayanır: Hocanın ‘doğru’ mesafe bilgisi ile bu mesafeyi ortadan kaldırma yönteminin bilgisini elinde bulundurma ayrıcalığına.”⁸⁸

Yani sahnenin seyircide bir tahakküm oluşturmamak adına kendi konumundan vazgeçmesi, aslında bu tahakküm ilişkisinin altını çizer. Sonuç itibarıyla kendi konumundan vazgeçmesinin gerektiği bilgisine sahip olan ve de bunu yapabilme yetisinde olan hala sahnedir. Diğer yandan sahnenin kendisini dayatması da, seyir yerinde oluşacakları belirlemeye çalışması da kaçınılmaz sonucu doğuracaktır.

⁸⁴ A.e., s.19.

⁸⁵ A.e., s.19.

⁸⁶ A.e., s.19.

⁸⁷ A.e., s.19.

⁸⁸ A.e., s.20.

“Dramaturg veya yönetmen, seyircilerin bir şeyi görüp bambaşka bir şeyi hissetmelerini ister, belirli bir şeyi anlayıp ondan belirli bir sonuç çıkarmalarını ister. Aptallaştıran pedagogun mantığıdır bu –yani düz, tek taraflı iletimin mantığı; bir tarafta herhangi bir şey, bir bilgi, bir yetenek, bir beden veya zihinde belli bir enerji var ve bunun diğer tarafa geçmesi gerekiyor.”⁸⁹

Biri seyirciye bir şey anlatmak amacıyla olan diğeri ise kendi bilgisinin sınırları sayesinde ve bu bilginin ona sağladığı üstünlükle mesafeyi ortadan kaldırmaya çalışan sahnelemelerin ikisi de kendi çıkmazlarıyla birlikte gelir. O zaman sahne ve seyirci ilişkisine dair yeni sorular sormak gerekecektir. Jale Parla, “Don Kişot’tan Bugüne Roman” kitabında, Cervantes’in kitabının, yirminci yüzyılda edebiyat kuramının sorduğu soruların tam ortasında durduğunu vurgular ve bu soruları şöyle sıralar:

“Yazı neyi temsil eder? Yazının temsil ettiği herhangi bir gerçekten söz edilebilir mi? Bu gerçekliğin ne olduğu konusunda iki kişinin anlaşması mümkün müdür? Bir yazın metni ne kadar yazarın ne kadar okuyucunun yapıtıdır?”⁹⁰

Biz de bu soruları tiyatro için soracak olursak; edebiyatın yapısını sürekli bozarak ya da okuyucu ve yazarı aynı zamana getirmeye çalışarak yapmayı amaçladığı şeyin tiyatronun temelinde yer alması bize yol gösterici olacaktır. Diğer yandan eylem halindeki sahne ve edilgen seyirci yapısının kabullenilmiş oluşu bu tartışmayı zorlaştıran etkenlerdendir. Sanatsal söylem de her zaman bir merkeze yönelmiştir ve bu merkezin mevcut ideolojilerin dışında kalabileceğini söylemek mümkün değildir, oysa ki anlattığı şeyin yöneldiği o tek gerçeğin dışında bir yerlerdedir sanatın aradığı. Bu koşullarda anlamdan ve temsilden söz etmek ne kadar mümkün olacaktır?

“Anlam sabit değildir; yazarın ya da konuşanın algılayabileceği bir gerçekliğe çivilenmiş değildir. Derrida’ya göre sözün ya da metnin anlamı yazarın niyetiyle de

⁸⁹ A.e., s.19.

⁹⁰ Jale Parla, **Don Kişot’tan Bugüne Roman**, 8. Basım, İstanbul, İletişim Yayınları, 2008, s.331.

sabitleştirilemez. Yazarın niyeti ancak, anlamı geçici olarak kuran bağlamın öğelerinden biridir.”⁹¹

Postmodern Dünya ve Sanatın Alımlayıcısıyla İlişkisi başlığı altında da tartışılan, seyirciyi etkin bir hale getirme çabası aslında seyircinin edilgenliğinin kabulüyle başlar. Yani tiyatro sahnesinin yapısı itibarıyla etkin-edilgen ayrımını yarattığı ve bu edilgen seyircilerin etkin hale getirilmesi için tiyatro sahnesinin kendi varlığından, seyircisiyle arasındaki mesafeden başlayarak, vazgeçmesi gerekliliği kabul edilir. Sahnenin etkin seyir yerinin ise edilgen olduğu, yine öğrenmiş olduğumuz bir kalıp olarak sanatın yönelimini değiştirmiştir; bu, önceden tanımlanan haliyle kabul ettiğimiz şey, beraberinde tanımlandığı bağlamı da taşır. Florenski “Tersten Perspektif” kitabında natüralist ve merkezi perspektife dayalı bir resmi tanımlarken, onun dünyayı kendi merkezinden görmekle kalmayıp kendi edilgenliğini de savunduğunu vurgular; çünkü bu bakış her şeyin hareketsiz ve değişmezliğini de barındırmaktadır.⁹² Dolayısıyla sahnenin sadece seyirciyi edilgen bıraktığı yaklaşımı sahnedeki icracının edilgenliğini gözden kaçırmamıza sebep olacaktır. Oysa ki böyle bir sınıflandırmaya gitmek, seyir yerini harekete geçirilmesi gereken edilgen bir yer olarak görmek, aşılamaz tahakküm yapısını en başta oluşturur ve sahne sürekli olarak bu yapıyı kırmaya çalışır.

“Bakma ile eylemde bulunma arasındaki karşıtlığı sorguladığımız zaman; yani söyleme, bakma ve yapma arasındaki ilişkileri kuran olguların tahakküm ve boyun eğdirme yapısına ait olduğunu anladığımız zaman başlar özgürleşme.”⁹³

Yani Ranciere açıkça seyircinin edilgenliği kabulüyle başlayan yaklaşımların dönüp dolaşıp aynı tahakküm yapılarını yeniden var edeceğini dahası bu yapıların söylemsel düzeninin dışına çıkılamayacağını söyler. Ona göre özgürleşme;

⁹¹ A.e., s.336.

⁹² Pavel Florenski, **Tersten Perspektif**, Çev. Yeşim Tükel, 2. Basım, İstanbul, Metis Yayınları, 2007, s.22.

⁹³ Jacques Ranciere, **Özgürleşen Seyirci**, s.18.

“Bakmanın da konumların dağılımını ya teyit eden ya da dönüştüren bir eylem olduğunu anladığımız zaman gerçekleşir.”⁹⁴ Ranciere, seyircinin de gözlemleyerek, seçerek, karşılaştırarak ve de yorumlayarak bir eylemde bulunduğunu vurgular.⁹⁵

“Sözün eylemin zıddı olduğu gibi bir ön yargımız yoksa, neden dinlemeyi edilgenlikle bir tutuyoruz? Bu karşıtlıklar –bakmak/bilmek, görünüş/gerçeklik, etkinlik/edilgenlik- iyi tanımlanmış terimler arasında olacak mantıksal karşıtlıktan tamamıyla farklıdır.”⁹⁶

Bu haliyle bilmek, bakmak, görmekle ilgili bütün düşüncelerimizi de gerçeklikle ilgili düşüncelerimiz gibi yeniden ele almak gerekecektir. Diğer türlü sanat bu tartışmanın içinde yolunu kaybedecek ve hayatın kurmacasını bozmak adına olmasını istemediğimiz haliyle hayata benzeyerek o hipergerçekliği**** sahneye yeniden yayacaktır. Sanatın alanını hayata kaptırması an meselesidir.

Bunun karşısına koyduğumuz, oyuncunun ve seyircinin şimdiki zamanda orada karşılıklı olarak buluyor olmasıdır ve bu karşılaşmanın nasıl gerçekleştiği önemlidir. Şimdiki zamanda olmak; rastlantısal olana bırakmak ve dolayısıyla doğal olanı aramaktan geçmez. Aksine bu yapı şimdiki zamanın varlığını yadsır, çünkü şimdiki zamanda gerçekleşen ve sanki doğalmış gibi ya da hayatın bir anıymış gibi davranılan şey sahnede olması itibariyle bir kurguyu da beraberinde getirdiğinden, önceden olmuş olana bir göndermede bulunur, bu da onu şimdiki zamanın dışına atar. Sahnedeki şey ne kadar doğal olduğunu savunsa ve hayatın bir anıymış gibi davranırsa da karşısındaki seyirciyle o anı paylaşmayı istemiş olması ve bunu bir gösterim aracılığıyla yapıyor olması nedeniyle, o artık sadece hayat değildir.

⁹⁴ A.e., s.18.

⁹⁵ A.e., s.18.

⁹⁶ A.e., s.18.

**** “Bir köken ya da bir gerçeklikten yoksun gerçeğin modeller aracılığıyla türetilmesine hipergerçek yani simülasyon denilmektedir.” Yukarıda da alıntıladığımız haliyle, Baudrillard artık işlemsel bir gerçeğin varlığından söz eder. “Artık işlemsel bir gerçek vardır. Aslında gerçek bu değildir çünkü onu sarıp sarmalayan bir düşsellikten yoksundur. Bu atmosferden yoksun bir hiperuzamda kombinatuvar modellere benzeyen, sentetik bir şekilde üretilmiş gerçek, diğer adıyla hipergerçektir.” (Jean Baudrillard, **Simülakrlar ve Simülasyon**, Çev. Oğuz Adanır, 5. Basım, Ankara, Doğu Batı Yayınları, 2010, s.15)

Grotowski bir konuşmasında bu durumu şöyle tarifler; bir kafede konuşan insanların sözleri mantıklıdır, varoluşları canlıdır ama bize bir anlam geçmez, ne zamanki bu kafe, bizim tiyatrodaki imgemiz olur o zaman bir anlam geçme ihtimali doğar,⁹⁷ “İşte burada, hayatla sanat arasında halihazırda bir fark vardır.”⁹⁸ Doğalcı oyunlarda sahnede olup biten doğal gibi görünür ama diğer yandan anlatı tektir. “Doğalcı oyunlarda oyun yazarı diyalogu öyle bir biçimde düzenler ki, diyalog bir yandan doğal görünürken bir yandan da neyin görülmesini istiyorsa onu gösterir.”⁹⁹ Tiyatronun özü Grotowski’nin bize sürekli hatırlattığı haliyle şimdi ve burada oyuncuların organizmalarında ve seyircinin önünde gerçekleşiyor olmasındadır; sahne bitmiş bir öykünün resmedilmesi değildir ama bir hiçlik de olmadığı kesindir. Sahne oradadır ve vardır. Seyirci ve oyuncu oradadır ve vardır.

“Ve günün birinde, tiyatronun özünün ne bir olay anlatımında, ne bir seyirci kitlesiyle bir varsayımı tartışmada, ne dışarıdan görünen biçimiyle yaşamı temsil etmede ne de bir düste olduğunu keşfettiğimizde; tiyatronun **burada ve şimdi**, oyuncuların organizmalarında, başka insanların önünde gerçekleştirilen bir edim olduğunu gördüğümüzde; tiyatro gerçekliğinin anlık olduğunu, yaşamın resmedilmesi değil **yalnızca benzetim aracılığıyla** yaşamla bağlantılı bir şey olduğunu, bütün bunları fark ettiğimizde, kendimize şu soruyu sorarız: Artaud başka bir şeylerden değil de işte tam bundan söz etmiyor muydu?”¹⁰⁰

1.2.1.2. Oyuncu ve Seyirci

Bu çalışmadaki tartışma, oyuncu-seyirci arasındaki olası diyaloga odaklanmıştır. Bu diyağolun yolları, önceki bölümlerde tartışıldığı haliyle, gerçekliğin sorgulanması, başka bir gerçeğe ulaşmanın yollarının aranması üzerinden ele alınmaktadır. Oyuncunun sahnedeki dönüşümü ve bunun seyirci için bir davet niteliğinde oluşu,

⁹⁷ Peter Brook, **With Grotowski: Theatre is Just a Form**, Grotowski Institute, Wrocław, 2009, s.88.

⁹⁸ **A.e.**, s.88.

⁹⁹ Peter Brook, **Boş Alan**, s.65.

¹⁰⁰ Jerzy Grotowski, “O Tümüyle Kendisi Değildi”, **Yoksul Tiyatroya Doğru: Jerzy GROTOWSKI**, Haz. Eugenio Barba, Çev. Hatice Yetişkin, İstanbul, Tavanarası Yayıncılık, 2002, s.90.

sahne gerçekliği yaratmak ve bunun seyircide de bir eylem alanı açabilme ihtimali, oyuncu ve seyircinin şimdiki zamandaki birlikteliği üzerinden değerlendirilmektedir.

Jacques Ranciere, *Özgürleşen Seyirci* kitabında, seyircinin paradoksundan söz eder. Bunu oyuncu paradoksundan daha temel bir paradoks olarak ortaya koyar.

“Gayet basit ifade edilecek bir paradoks: Seyircisiz tiyatro olmaz (...). Oysa suçlayanlar seyirci olmanın iki nedenden ötürü kötü bir şey olduğunu söyler. İlk olarak bakmak bilmenin zıddıdır. Seyirci bir görünüşün karşısına geçer, ama o üretimin üretim sürecini ya da gizlediği gerçekliği bilmez. İkinci olarak bakmak, eylemin zıddıdır. Edilgen olan seyirci yerinde olduğu gibi hareketsiz durur. Seyirci olmak, hem bilmek kabiliyetinden hem de eylemek kudretinden kopmak demektir.”¹⁰¹

Bu çalışmada ele alınan yönetmenler seyircinin edilgen bir durumda olamayacağını düşündüler, dahası seyircinin edilgenliğini; oyuncunun da edilgen olduğu ve yaratıcı faaliyete katılamadığının bir göstergesi olarak ele aldılar ve de oyuncudan başlayarak seyircinin edilgenliğini kırmaya çalıştılar. Ama bu alışıldık anlamda bir etkin edilgen karşıtlığı değildir. Aksine etkin oyuncunun aslında tamamen edilgen kılınmış olunması onların yöntemlerinde önemli bir rol oynamıştır. Onlar, tiyatronun seyirciyle kuracağı diyalogun seyirci ve oyuncu arasında oluşacağını biliyorlardı ve öncelikle oyuncuda bir dönüşüm gerçekleşebilmesinin yollarını aradılar. Ve oyuncunun bu yolculuğu seyirciyi de oraya davet edecekti.

Grotowski de Meyerhold da seyirciyi önemsemiş, seyirci olmadan yapılanın tiyatro olmasının mümkün olamayacağını vurgulamıştır. Grotowski görünmeyene yönelmiştir; seyirciyi gündelik yaşantısının dışında, derinlerde yatana doğru çağırır, onun tiyatrosunda bunu yapacak olan oyuncudur; bu oyuncu seyircinin karşısında bütün toplumsal rollerinden sıyrılıp çıplak kalabilecek oyuncudur, kendisini kurban edecek oyuncudur. Meyerhold ise, gündelik gerçekliğin diliyle bir şeyler anlatmanın seyircide yaratacağı anlamın derin olmayacağını biliyordu, seyirci olmadan tiyatronun da olmayacağını vurgulamıştı, dahası seyirciye dördüncü yaratıcı diyerek

¹⁰¹ Jacques Ranciere, *Özgürleşen Seyirci*, s.10.

ve de yazar, yönetmen, oyuncu ve seyirciyi aynı düzleme alarak ve oyuncu-seyirci arasında karşılıklı bir etkileşim gerçekleştiğini öngörerek seyircinin konumunu vurgulamıştır. Diğer yandan onun oyuncusu da rolleri ya da hikayeleri taklit edemez, o sahnede oyuncunun gerçekten “yaparak” ulaştığı ve seyirciye de bütünlüklü bir yapıt sunduğu oyunlar yapmıştır.

Meyerhold kurguyu açıkça gözler önüne sererek yeni bir gerçeklik yaratır. Grotowski ise gerçekliği kullanır ama bildiğimiz ya da gündelik mantığımızın algıladığı haliyle değil. O, uygarlığın akıl ile duygu, beden ile ruh arasındaki ayrımına karşı oyuncunun bedeniyle ve ruhuyla bütünsel olarak yarattığıyla ilgilenir. “Uygarlık, akıl ile duygu, beden ile ruh arasındaki kopuş olan şizofreniye yakalanmıştır.”¹⁰² der.

Şahika Tekand’ın yönteminde ise, Meyerhold’unkine yakın bir sahne diliyle karşılaşırız. Meyerhold’dan yarım yüzyıl sonra tiyatro yapıyor olmanın ve bir oyunculuk yöntemi yaratmanın vermiş olduğu koşullar, yeni mücadele alanlarını da içine alarak yöntemi oluşturmuştur. Tekand’ın yönteminde oyuncu, şimdiki zamanda metnin söylediği duruma sahnede o anda maruz kalır ve bu sahnede yaratılan oyun (**game**) yapısıyla mümkün kılınır, bu seyirciyi de şimdiki zamanda tutan en önemli şeydir. Oyuncunun paradoksu, rol kişisi, **game player** ve hayattaki insan olan oyuncunun üst üste getirilmesiyle çözülür. Seyircinin paradoksunu çözmenin yolunu ya da ipuçlarını ise sahnede yaratılan dile her haliyle hakim olan seyircinin kendisine anlatılan bir hikayeyi dinleyen olmaktan ya da sadece sahneye bakan olmaktan çıkmasıyla arar. Seyirci gördüğü şeyi mantığıyla algılar. Dahası sahne sadece anlattığıyla sınırlı değildir. Sahnede sözle anlatılan öykü, sahnedeki oyun (**game**) ve bunun fiziksel dili ve sonuç olarak da insanın hayattaki durumu; sahnede olan ve o oyunu (**game**) oynamak zorundaki oyuncu kişinin çelişkisi ile her bir seyircinin kendi kişisel öyküsü için de bir referanstır.

Peter Brook Grotowski’nin yaklaşımında, seyirciyle kurulan bir iletişim olmadığını vurgular¹⁰³, tanımladığı sözün alıştığımız anlamında bir iletişimdir, doğrudan sonucu belirli olan ve bu “hedef”in seyircide tamamıyla gerçekleşmesinin beklendiği bir

¹⁰² Jerzy Grotowski, “O Tümüyle Kendisi Değildi”, **Yoksul Tiyatroya Doğru: Jerzy GROTOWSKI**, s.96.

¹⁰³ Peter Brook, **With Grotowski: Theatre is Just a Form**, s.19.

iletişim. Aksine Grotowski, seyircide bir etki yaratmaktan önce sahnedeki oyuncunun eylemlerini seyirci önünde gerçekleştirmesini esas alır. Bundan, sadece seyirciyi etkilemek üzere bir eylemde bulunulmadığı anlaşılmalıdır. Etkilenmesini beklediğimiz seyircinin bugün etrafında olan birçok şeye kayıtsız kaldığı düşünülürse, onu etkilemek yolunda girişilen mücadele hiç bitmeyecektir, her zaman daha fazlası ve daha fazlası olmalıdır ki bu “kayıtsız kalabalık” etkilensin. Bunun sınırlarını bilmek mümkün olmadığı gibi yaratılan etkinin uzun soluklu olacağını düşünmek de pek mümkün değildir.

Bu çalışmada sahnedeki icracının süreci üzerinden seyirciyle bir iletişim kurulabileceğı ve bu iletişimin sadece bir davet niteliğinde olabileceğı öne sürölmektedir. Partice Pavis “Gösterimlerin Çözömlemesi”nde Batılı oyuncuyu, hünerinin daha çok teknik olduğı Avrupa dışı kültür ve geleneklerin oyuncu-şarkıcı-dansçısından ayırır, ona göre Batılı psikolojik geleneğinin oyuncusu, belirli bir türe: Konuşulan metnin tiyatrosuna kısılmıştır.¹⁰⁴ Bu oyuncunun, rol kişini canlandırıyormuş yanılısamasını yaratmaya çalıştığını vurgular.¹⁰⁵

“(…) performer (oyuncu-dansçı-şarkıcı) ise tersine (Batılı oyuncunun tersine), ister şarkı söylesin, dans etsin ya da konuşsun, başka biriymiş gibi davranarak, izleyiciye kendisini onun gibiymiş gibi göstererek değil, kendisi yani performer olarak eylemlerini gerçekleştirir. Eğer gittikçe daha sık performer terimini kullanıyorsak, bunu nedeni bir rolün öykünmecisi temsiline karşı olarak, oyuncunun tamamlanmış eylemini vurgulamaktır. Performer izleyici önünde öncelikle fiziksel ve ruhsal olarak var olan kişidir.”¹⁰⁶

Diğeri iki bölümde incelenecek üç yöntem için de bu geçerlidir, her üç yöntemde de oyuncu (ya da performer) sahnededir ve oluşan şey onun varlığını yok sayarak değil tam da sahnede olması üzerinden çıkış alır. Önceden bitmiş bir hikayenin sahnede canlandırılması yerine, sahnedeki canlı bedenin şimdiki zamandaki devinimine odaklanmak bizi sahnenin gerçekliğine götüren kapıyı aralayacaktır. Patrice Pavis,

¹⁰⁴ Patrice Pavis, **Gösterimlerin Çözömlenmesi**, Çev. şehsuvar Aktaş, Ankara, Dost Kitabevi, 2000, s.79.

¹⁰⁵ A.e., s.79.

¹⁰⁶ A.e., s.80.

temsil edilemeyen bir olgu olarak sahneyi, oyuncunun varlığı üzerinden, seyirciyle buluştuğu anda şöyle tarif eder:

“Oyuncu ya da dansçı, varlıkları, devinimleri, tümceleriyle izleyiciye doğrudan ulaşan bir enerji yayarlar. İşte asıl bu özelliğin bütün ayrımı oluşturduğunu ve anlamın özümленir duruma getirilmesine olduğu kadar bütün estetik deneyime de katkıda bulunduğunu hissederiz. Temsil edilemeyi, ayrı değil asal olarak görünmeyi, gerçekliğin görsel egemen kültürüne tepki olarak, dinleyiş, ritim, devinduyumsal algılamalar içerisinde, yani açık görsel göstergelerin ve rahatlıkla görülebilen birimlerin ötesinde tanımlamaya çalışırız.”¹⁰⁷

Patrice Pavis, oyuncuyla seyircinin bir etkileşimi olamayacağı yönündeki burjuva gösterimi yaklaşımının (seyirci saygılı bir mesafeden koltuğuna gömülmüş haldedir) karşısına, oyuncunun bedensel performansının ve varlığının ön planda olduğu gösterimleri koyar.¹⁰⁸ Ona göre, “Çocuk gözüyle yapılan saptamaların krallığı olan tiyatro, izleyiciyi görsel ve dokunsal olan arasındaki görünüşte kalan kopukluğu bedeniyle doldurmaya çağırır.”¹⁰⁹

Ranciere, seyirciler ve oyuncular arasında kapatılması gereken bir mesafe olmadığını söyler.¹¹⁰ O, seyir yerini harekete geçirmeye çalışan bütün yaklaşımları eleştirir. Ve sonuçta bize sahnenin yapısını kabul etmekle başlayan ve dolayısıyla sahne gerçekliğinin yaratılmasına olanak sağlayacak yolu hatırlatır. Bu çalışmada da yaratılacak sahne gerçekliğinin, korkulan bütün tahakküm biçimlerinin aksine seyirciyle dürüst bir iletişim kurmanın yolu olabileceği öne sürülmektedir. Sahnedeki oyuncudan vazgeçmek beraberinde seyirciyi de yok saymayı getirir, en önemlisi de artık sahne ve seyir yeri arasında bir diyalogun başlaması olanaksızlaşır.

“Ete kemiğe bürünmüş kelamın ve etkin hale getirilmiş seyircinin fantazmalarını kovmak, sözlerin sadece söz ve gösterilerin sadece gösteri olduğunu bilmek, sözlerin

¹⁰⁷ A.e., s.45.

¹⁰⁸ A.e., s.130.

¹⁰⁹ A.e., s. 130.

¹¹⁰ Jacques Ranciere, **Özgürleşen Seyirci**, s.24.

ve görüntülerin, hikayelerin ve icraların yaşadığımız dünyada bir şeyleri nasıl değiştirebileceğini daha iyi anlamamıza yardımcı olabilir.”¹¹¹

Yani tiyatronun kendi dilini yeniden bulmak ve de oyuncunun da seyircinin de olduğu haliyle varlıklarını kabul etmekle başlamak gerekir.

“Seyircinin özgürleşmesi, yani içimizden her birinin seyirci olarak özgürlüğüne kavuşması bu ilişkilen(dir)me ve ayrış(tır)ma, birleşme ve ayrılma kudretinde yatar. Seyirci olmak, etkinliğe geçirmek zorunda olduğumuz bir edilgenlik değildir. Normal durumumuzdur seyircilik. Gördüğü şeyi görmüş ve söylemiş olduğu, yapmış ve düşlemiş olduğu şeyle sürekli ilişkilendiren seyirciler olarak bizler öğreniyor ve öğretiyoruz, eylemde bulunuyor ve tanıyoruz.”¹¹²

¹¹¹ A.e., s.26.

¹¹² A.e., s.22.

2. MEYERHOLD VE GROTOWSKI’NİN SEYİRCİSİ:

Bu çalışmada, Meyerhold ve Grotowski’nin çalışmaları üzerinden bir inceleme yapılıyor olmasının nedeni ilk bölümde açıklandığı haliyle; bu iki yönetmenin de seyirciyle kurulacak ilişkide, sahnede olan oyuncuyu ve onun dönüşümünü esas almış olmasıdır. “Seyirciyi düşünmek”, “Seyirci için oynamak” ya da “seyircinin duvarlarını yıkmak” yaklaşımlarının aksine, onlar ihtimal dahilindeki diyalogun sadece oyuncu ve seyircinin karşı karşıya oldukları anda gerçekleşebileceğini ve oyuncunun dönüşümünün önemini vurgular. Sahnede kurulacak olan fiziksel dil onların oyunculuk yöntemlerinin çıkış noktasını oluşturur. Özellikle Meyerhold’un döneminin her şeyi yeni baştan düşünmeyi gerektirmesi ve dolayısıyla devrimden sonraki yeni seyirciyle karşı karşıya oluşu yöntemini belirleyen en önemli etkidir. Fakat bu çalışmada o dönemin seyircisi değil, bu iki yönetmenin seyirciyle kurmak istedikleri diyalog için aradıkları yollar ele alınacaktır.

Grotowski için de Meyerhold için de oyuncunun yöntemi ve seyirciyle kurulacak ilişki merkezde durur. Grotowski dönem dönem seyirciyle kurulacak diyalogun; oyuncuda olması öngörülen haliyle bir dönüşüme yol açmasının mümkün olmadığını düşünmüş olsa da seyirci olmadan tiyatrunun da olmayacağını vurgular. Oyuncunun seyircinin karşısında tüm maskelerinden sıyrılması ve dönüşümünü seyircinin gözü önünde yaşaması yöntemin temelindeki kutsal oyuncunun tanımlarından biridir. Meyerhold’a göre ise seyirci, yokluğunda tiyatrunun var olamayacağı, hayati dördüncü bileşendir. Diğer üçü yönetmen, yazar ve oyuncudur ki seyirci olmazsa bunların da bir işlevi kalmayacaktır, tiyatro bu kavramlar ile seyirci arasında bir yerde vuku bulur.¹¹³

“Biz tüm oyunları sahne üstünde bitmemiş birer iş olarak tasarlıyoruz. Bunu bilinçli bir şekilde yapıyoruz çünkü bir gösterinin en önemli değerlendirmesinin seyirci tarafından yapılan kısmı olduğunun farkındayız.”¹¹⁴

¹¹³ Robert Leach, **Vsevolod Meyerhold**, s.30.

¹¹⁴ **A.e.**, s.31.

Meyerhold, seyircinin hayal gücünün sürekli uyanık tutulması gerektiğine inanıyordu, seyircinin edilgen durumdan çıkması gerektiğini vurgulayan Meyerhold doğalcı tiyatronun oyuncuda olduğu kadar seyircide de yarattığı uyuşturucu etkisinin tamamen karşısındaydı; teatral olanın dışlanması tiyatronun yaratma gücünü bir kenara atığı gibi, gerçeği olduğu haliyle ve onun yollarıyla seyirciye yansıtmayı da doğru bulmuyordu. Ona göre sahnenin bir dili olmalıydı ve bu da ancak fiziksel bir dil olabilirdi. Gerçeği başka bir yerden görme ve de gösterme yaklaşımı başlı başına ideolojik bir yaklaşım olarak karşımızda durur, çünkü bu yaklaşım etrafımızda olanları oldukları haliyle kabullenmemeyi ve de başka bir gerçeğin olabileceği yolunda adım atmayı barındırır. Bunu Grotowski’de de güçlü bir şekilde görüyoruz, Grotowski Artaud’dan çok etkilenmiştir, yanı sıra Meyerhold’un yaklaşımının da kendisini etkilediğini belirtir -Grotowski sonuçta ulaştığı yapı açısından Meyerhold’dan ayrılmış olsa da; Meyerhold sahnenin tüm kurgusunun ve yapaylığının gözler önüne serilmesi üzerinden bir dil yaratırken, Grotowski’de oyuncunun yolculuğu üzerinden ulaşılan bir yapıyla karşılaşırız. Kerem Karaboğa Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks kitabında, “Grotowski’nin çıkış noktası Jung’un persona ve self kavramlarıdır”¹¹⁵ der.

“Persona, insanoğlunun medenileşmesi sürecinde, herhangi bir insanın diğer insanlarla yaşayabilmek için, onlara nasıl görünmesi gerektiği konusunda, toplumsal uzlaşımlardan da faydalanarak şekillendirdiği maskedir.”¹¹⁶ Grotowski personadan sıyrılmaya, “self’e ulaşmaya çalışır. Grotowski, oyuncunun kendi içgüdüsel, vahşi arzularıyla yüzleşmesinin metin aracılığıyla seyirci karşısında gerçekleşmesi halinde oyuncunun sıradan insanın yapamadığını yapabileceğini, self’le temasa girmiş olacağını vurgular.¹¹⁷ Bu süreç artık seyirciyi de kapsayan bir grup terapisi olacaktır. Kerem Karaboğa kitabında Grotowski’nin sahnesinde oluşabilecek seyirci-oyuncu diyalogunu şöyle ifade eder:

¹¹⁵ Kerem Karaboğa, **Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks: Diderot, Stanislavski, Meyerhold, Brecht ve Grotowski Üzerine Bir inceleme**, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2005, s.96.

¹¹⁶ A.e., s.96.

¹¹⁷ A.e., s.97.

“Gündelik hayat, insanların persona’larının hakimiyetinde yaşadıkları, insanlararası ilişkilerin yapay, sahte ve yüzeysel olduğu, temel insani ihtiyaçların uygar aklın yaptırımlarıyla bastırıldığı bir dünya olarak algılanır. Sahne, iki canlı organizmanın – oyuncu ve seyircinin-, gündelik hayatın bataklığında devinen iki insanın karşılıklı ilişkisine dayanan niteliği sayesinde, bu hayattan kurtuluş için bir fırsat verir.”¹¹⁸

Grotowski rolü bir sıçrama tahtası olarak görüyordu, onun yaklaşımında günlük maskenin ardındakine ulaşmak için bir araç olarak rolden yararlanılır. Grotowski için tiyatro bir araçtır, insanın kendi varoluşunu bulma yolundaki bir araç. Peter Brook “Boş Alan”da Grotowski ve Polonya’daki tiyatro topluluğu için şöyle yazar:

“(Grotowski) Tiyatronun amacının kendi kendisi olamayacağı kanısında; tıpkı kimi derviş tarikatlarında olduğu gibi onun için tiyatro bir araçtır, kendi kendini inceleme, bulgulama aracı, bir kurtuluş olanağı. (...) Rol aracılığıyla ‘kendi kendini kavramak’ ancak kendini açıkta tutmakla olur. Oyuncu kendisini tam olduğu gibi göstermekten hiç çekinmez, çünkü rolün gizinin ondan kendisini açmasını, kendi gizlerini ortaya dökmesini istediğini anlar. Böylece temsil eylemi bir esirgemezlik, çoğu kişinin kendine saklamayı yeğleyeceği şeyi esirgemezlik eylemidir –bu esirgemezlik onun izleyiciye armağanıdır. (...) Grotowski’nin oyuncularını temsilcilerini, katılmak isteyenler için bir tören olarak sunarlar: Oyuncu herkesin içinde yatan –ve gündelik hayatın gizlediği- şeyleri dürtükler; açığa çıkarır. Bu tiyatro kutsaldır çünkü amacı kutsaldır (...)”¹¹⁹

Çağdaş tiyatronun seyirciye saldırma ve sonucunda onu şaşırtma ve kalıcı bir etki yaratma yaklaşımını ilk dile getiren ve kuramsal olarak açıklayan Grotowski olmuştur, ama o bunu bir yol olarak kullanıyordu, amacı başlı başına saldırı ya da şaşırtma değildi. Grotowski tiyatroyu yapanın ne olduğunu sorgulayarak oyuncu ve seyirciye ulaşmıştır, bu onun oyuncuya odaklanmasına sebep olmuş, sahne-seyirci ilişkisi de o anda sahnede gerçekleşiyor olmasıyla oyuncu-seyirci ilişkisi olarak ele alınmıştır. Onun Artaud’dan da aldığı haliyle üzerine düşündüğü, uygarlığın bölmüş olduğu insandır, bu insan aklı ve güdüler arasında bölünmüştür; “Çünkü toplum düzeni insanın bedenine aykırı olan kurallar koymuştur.”¹²⁰ Ve bu durumda

¹¹⁸ A.e., s.120.

¹¹⁹ Peter Brook, **Boş Alan**, s.74.

¹²⁰ Sevda Şener, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, s.312.

tiyatronun görevi maskeleri atıp gerçek öze kavuşmaktır.¹²¹ Ya da bu öze doğru çıkılan yolculuğun ilk adımını atarak, hem oyuncuya hem de oyuncu aracılığıyla seyirciye bu yolculuğun olabileceğini göstermek, unuttuğu şeyleri hatırlatmaktır: Yüzeyde olanla derindeki arasında tercih yapmak, gündelik mantığımızın bize dayattıklarını mutlak bir yaşam biçimi sanmak, dahası; aklımız ve duygularımız arasında sürekli olarak bir seçim yapmak zorunluluğu hissetmek yerine, oyuncunun bedeninde gerçekleşen ve derindeki öze doğru ilerleyen bir yolcuğa çıkmayı hatırlarız.

Meyerhold'da fiziksel dil ön plana çıkar, bu nedenle Meyerhold oyunculukta da katı fiziksel kurallara ihtiyaç duyduklarını vurgular.¹²² Burada amaçlanan sahnenin dilinin günlük hayattakinden farklı olması ve seyirciye sadece gerçekliğin bir yansımasının gösterilmesi yerine, seyircinin üzerine düşünebileceği ve yaratımın bir parçası haline gelebileceği yeni bir dil oluşturmaktır. Peter Brook, "Boş Alan"da Meyerhold'un Stanislavski'ye; "gerçekliğin" başka öğelerini yakalamak için başka bir oyun tarzı önererek meydan okuduğunu vurgular.¹²³ Peter Brook "gerçeklik" in pek çok anlamı olduğunu ama "gerçeklik" in; gerçeğin, oyuncunun çevresindekileri ve sorunları yansıtan dili olarak algılandığını söyler,¹²⁴ hayatın doğalcı betimlemesi yaşananları anlatmaya yetmemektedir.¹²⁵

Meyerhold Biyomekanik Oyunculuk Yöntemi'ni geliştirir ve bu yöntemde dışsal, fiziksel aksiyona öncelik verir. Onun yöntemi oyuncunun fiziksel varlığı üzerinden şekillenir, oyuncu bir şeyleri taklit eden kişi değildir. Meyerhold, oyuncunun yaratıcılığını kullanacağı bir yapı hedefliyordu, bu da yönetmenin tepede yer aldığı üçgen tiyatro modelinden farklı bir yapıyı zorunlu kılmaktaydı. Oyuncunun sahnedeki varlığı seyirciyle kurulacak olan ilişkiyi de belirliyordu, Meyerhold da sahnede tiyatronun yapıldığı anda sadece oyuncu ve seyircinin karşı karşıya oluşunu ön plana çıkarmış ve olası diyalogun oyuncu-seyirci arasında gerçekleşebileceğini

¹²¹ A.e., s.312.

¹²² Kerem Karaboğa, **Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks: Diderot, Stanislavski, Meyerhold, Brecht ve Grotowski Üzerine Bir İnceleme**, s.127.

¹²³ Peter Brook, **Boş Alan**, s.31.

¹²⁴ A.e., s.31.

¹²⁵ A.e., s.31.

görmüştür. Meyerhold'un çeşitli çalışmalar sırasında asistanı M. Koreniev tarafından tutulan notları, "Meyerhold'un Biyomekanik Üzerine Söyledikleri" başlığıyla toparlanmıştır; bu notlarda Meyerhold'un, oyuncunun tekniği ve çalışması üzerine fikirlerinin yanı sıra oyuncunun seyirciyle kuracağı ilişkiye dair de görüşleri yer alır.

*"Pionalar ve forteler her zaman görecelidir. Seyirci, hep daha geride kullanılmadık bir şeyler kaldığına inanmalıdır. Oyuncu hiçbir zaman elindeki tüm malzemeyi tüketmemelidir. En sonuna kadar vardırılmış jestte bile, bir açık nokta olasılığı bırakmalıdır."*¹²⁶

Meyerhold tamamen bitmiş bir sahne yerine seyircinin yaratıcılığına açık, çağrışımlara izin veren bir tiyatronun peşinden koşar, bunun için de, seyirci tepkisini ölçmekten, seyir yerinin ışığını açarak seyirci-oyuncu arasındaki ilişkinin heyecanını göz önüne sermeye kadar birçok yol dener.

Hem Meyerhold hem de Grotowski'nin oyuncu ve seyirci ilişkisini merkeze alması ve de seyirciyle kurulan ilişkiyi sahnede olan üzerinden belirlemesi tiyatronun seyircisinde bir alan açmasını olanaklı kılmıştır. Grotowski Peter Brook'a, araştırmasını yönetmen, oyuncu ve seyirci üzerine kurusunun kendisi için dolaylı bir yol olduğunu ve de kendi araştırmasını yönetmen ve oyuncuya dayandırdığını söyler.¹²⁷ Bu onun seyircinin kim olduğu ya da yaşadığı coğrafyayla ilgilenmekten çok sahnedeki icracı üzerinden seyirciyle bir ilişki kurmaya çalışmasının göstergesidir. Seyircide bir alan açmanın yolu, seyircinin kim olduğunu düşünmek ve "onun için" bir şeyler yapmakla değil, tiyatro yapıyor olan icracının her şekliyle bunu yaparken bir dönüşüm yaşıyor oluşuyla mümkündür.

Son olarak Meyerhold ve Grotowski'nin benzer noktalardan çıkarak farklı yollar geliştirdiklerini söylemek yerinde olacaktır.

¹²⁶ M Koreniev, "Meyerhold'un Biyomekanik Üzerine Söyledikleri", **Tiyatro-Devrim ve Meyerhold**, Haz. ve Çev. Ali Berktaş, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1997, s.314.

¹²⁷ Peter Brook, **Boş Alan**, s.76.

“(...) Grotowski insanlararası etkileşimin ‘doğal yaratım yasaları’nı fethetmek çabasıdaydı, Meyerhold’un ise, keşfetmekten çok kıskırtmak istediği yön, insanın ‘doğal oyunculuğu’, Homo Ludens karakteridir.”¹²⁸

2.1. Meyerhold ve Seyirci

“Çağdaş sahnelerin gereksiz gerçekliğinden antik tiyatronun bilinçli konvansiyonuna çağırıyorum sizleri,”¹²⁹

Valeri Briussov

“Tiyatro, dinamik kutuptan statik kutuba geçmiştir. Dram, ‘dinamik enerjiyi barındıran *ditrambos*’un müzik ruhundan, koral biçiminden doğmuştur.’ ‘Esrik ve sunağa dayalı tapınçtan, korolara dayalı *dionizyak* dram sanatı çıkmıştır.’ Daha sonra sıra, ‘ilk eylem içindeki unsurların ayrışımına’ gelir. *Ditrambos* bağımsız lirik bir tür olarak kopuştur. Dikkat, trajik yazgısıyla dramın merkezine oturan başkahramanda (protagonist) yoğunlaşır. Halk, kutsal eylemin eski katılımcıları, ‘seyirlik’ bir bayramın seyircilerine dönüşür. Bir yanda orkestrada bulunan topluluktan, diğer yanda kahramandan ayrılan koro, destansı alın yazısının olaylarını yansıtır. Bir gösteri olarak tiyatro böyle ortaya çıkar.”¹³⁰

Meyerhold Konvansiyon Tiyatrosu (Stilize Tiyatro) başlıklı yazısında tiyatronun geldiği noktayı böyle niteler. Geleneksel yöntemlerden de yararlanan ama bunları tamamen farklı bir sahne dili yaratmak için kullanan Meyerhold, Antik sahnenin dinamik kökenine yönelecektir.

“Yeni tiyatro bu dinamik kökene bir dönüştür. (...) Eskiden trajedinin kutsal eylemi nasıl *dionizyak* ‘arınma’ biçimlerinden biri idiye, biz de şimdi oyuncudan iyileşme ve arınma bekliyoruz.”¹³¹

¹²⁸ Kerem Karaboğa, **Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks: Diderot, Stanislavski, Meyerhold, Brecht ve Grotowski Üzerine Bir İnceleme**, s.166.

¹²⁹ Vsevolod Meyerhold, “Konvansiyon Tiyatrosu”, **Tiyatro-Devrim ve MEYERHOLD**, Haz. ve Çev. Ali Berktaş, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1997, s.157.

¹³⁰ A.e., s.157.

¹³¹ A.e., s.158.

Meyerhold arayışında, gerçekçi tiyatronun yansıtma yönteminin yerine ifade etme, dile getirmeyi kullanan sembolizm ürünlerinin kendisine cevap verebileceğini düşünüyordu, bu oyunlarda konu somut, güncel, yaşanan gerçek değildi; sembolist yazarlara göre gerçek sınırlıdır, onlar betimlemeyi kullanmaz, belirsiz imgelerle seyircinin yavaş yavaş gerçeği sezinlemesini sağlarlar.¹³² Meyerhold; Hoffman, Maeterlinck ve Prizibiewski'nin oyunlarına uygun sahne biçimleri araştırırken, Stilize Tiyatro ya da Konvansiyon Tiyatrosu diye adlandıracağımız kendi tiyatro üslubunun da adımlarını attı.¹³³ Meyerhold, işe sahne dekorunun doğalcı anlayışını kırmakla başlar;

“(…) çeşitli ressam ve mimarlarla çalışan Meyerhold, sahne tasarımında gerçekçilik izlenimi uyandıracak ayrıntılarla uğraşmak yerine, oyunun düşünsel planına, yaratılmak istenen duygusal atmosfere uygun düşen işlevsel ve stilize sahne donanımı tekniğini geliştirir. Örneğin; bir ressamın atölyesini yansılamak için sadece bir köşesi boyanmış dev bir tuval yeterli olur, (...)”¹³⁴

Bir yandan yeni sahneleme biçimleri yeni oyunculuk yöntemlerini zorluyor ve bu nedenle de Meyerhold oyunculuk üzerine çalışmayı merkeze alıyordu. Stüdyo deneyimini değerlendiren Stanislavski de Meyerhold da oyuncunun yaratıcılığına inanıyordu, diğer yandan Stüdyo çalışmalarında üzerinde durulan diğer konu, seyircinin konumuydu.¹³⁵ Meyerhold seyircinin hayal gücünü uyanık tutmanın gerekliliğine inanıyor ve doğalcı sahnelemenin tamamlanmış sahne düzenlemeleri yerine çağrışımlara izin verecek bir sahnelemeyi öneriyordu. Bu yaklaşımla, Meyerhold, kurguyu gizlemek yerine kurguyu ve sahnenin yapaylığını ön plana çıkaracak sahnelemeler kullanmaya başlar. Oyunculukta da gördüğümüz, bu, yapısını gizlemek yerine açık eden, biçim sayesinde seyirciyle kurulan ilişki de şekil değiştirir. Meyerhold, Moskova'dan ayrıldıktan sonra bir süre sembolist şair Vyacheslav Ivanov'un başında bulunduğu “Kule” grubunun tiyatro çalışmalarına

¹³² Sevda Şener, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, s.227

¹³³ Kerem Karaboğa, *Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks: Diderot, Stanislavski, Meyerhold, Brecht ve Grotowski Üzerine Bir İnceleme*, s.132.

¹³⁴ A.e., s.134.

¹³⁵ A.e., s.135.

katılır ve Ivanov'un, "tiyatro ve seyirci arasındaki ayrışmanın ortadan kaldırılması ve iki kesimin, mistik söylemlerden faydalanılarak, eski ayinlerdeki gibi kaynaştırılmasını savunan"¹³⁶ görüşlerinden etkilenir. Meyerhold seyirciye dair görüşlerini şöyle ifade edecektir;

"Seyirci tiyatrodan çıktığında, insanlık yaşamı tüm tutkularıyla akmaya yeniden başlayacak, ama artık bu tutkuların boşuna oldukları düşünülmeyecek, yaşam kederleri ve sevinçleriyle, ödevleriyle akacak, ama tüm bunlar yeni bir anlam kazanacak, çünkü karanlıklardan çıkılabileceğini ya da onlara acı duymadan katlanabileceğimizi anlamış olacağız"¹³⁷

Oyuncunun, oyununun yaratımının her anında bilinçli ya da uyanık olması Meyerhold için esastır,¹³⁸ oyuncu fiziksel bir yapıya tutunmuştur, sahnede fiziksel aksiyonu gerçekleştirir böylece rolle arasında duygusal bir bağ kurmaya ya da kendisini rolle özdeşleştirmeye çabalamak yerine, hareketten yola çıkar. Kerem Karaboğa Yöntem ve Paradoks adlı kitabında Meyerhold'un yöntemiyle ilgili ve Meyerhold'un oyuncu olarak da deneyimlediği doğalcı yöntemle ne şekilde hesaplaştığı üzerine şöyle yazar:

"Kendi oyunculuk eğitimindeki kişisel tecrübelerinden de yola çıkan Meyerhold, yoğun duygusal özdeşleşime dayalı oyunculuğun 'narkotik', uyuşturucu olduğunu ve doğalcı sahneleme anlayışının seyirci ve oyuncu imgelemine yok ettiğini savunuyordu."¹³⁹

Artık gelinen noktada sahnenin, seyircisini ardından sürükleyecek ya da sahnedeki icrasını ve seyircisini dönüştürecek etkisi kalmamıştır, oyuncunun da yaratıcılığına ket vuran doğalcı sahneleme seyirciye edilgen bir rol biçer, dinsel ayinden tamamen

¹³⁶ A.e., s.136.

¹³⁷ Vsevolod Meyerhold, "Bir Konvansiyon Tiyatrosu Yaratma Yolunda İlk Girişimler", **Tiyatro-Devrim ve MEYERHOLD**, Haz. ve Çev. Ali Berktaş, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1997, s.148.

¹³⁸ Kerem Karaboğa, **Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks: Diderot, Stanislavski, Meyerhold, Brecht ve Grotowski Üzerine Bir İnceleme**, s.127.

¹³⁹ A.e., s.131.

uzaklaşan sahne artık bu seyirciyi yabancılaştırır. Edilgen konumdaki seyirci ile sahnedeki oyuncunun birlikteliğinden bir yaratım çıkması imkansız gibi görünmektedir. Oysa ki Meyerhold oyuncu ve seyircinin birleşiminden büyük bir güç ortaya çıkacağını bize hatırlatacaktır.

“Dionisos için yapılan *ditrambos* ayinlerinden doğan dram, yavaş yavaş dinsel kaynaklarından uzaklaşmış ve alinyazısında seyircinin kendi yazgısını gördüğü trajik kahramanın maskesi altında insanlığın ‘Ben’inin canlandığı, herkesin trajik yazgısının maskesi, yüzyıllar boyunca giderek nesnelleşmiştir. Shakespeare karakterleri bulur. Corneille ve Racine, kahramanlarını, maddeci formlere yönelterek, verili bir dönemin ahlakına bağımlı bir biçimde yerleştirirler. Sahne, başlangıçtaki o dinsel ayinden uzaklaşır. Nesnelliği onu seyirciye yabancılaştırır. Artık kimseyi ardından sürüklemeyi ve hiçbir şeyi dönüştürmez.”¹⁴⁰

Meyerhold Konvansiyon Tiyatrosu (Stilize Tiyatro) başlıklı yazısında, “Aklın algıladığı biçimde maskin ardına, aksiyonun ötesine, karakterin içine yani iç maska nüfuz etmeye çabalıyoruz.”¹⁴¹ der. Meyerhold yine aynı yazıda, tiyatronun sadece “gösteri” olmayı bırakması gerektiğini vurgular ve sadece seyretmek değil, yaratmak için bir araya gelmek istiyoruz der.¹⁴² Seyirci yaratıcı sürecin bir parçasıdır, Meyerhold, yeni tiyatronun dinamik olacağını ve seyircisini de yaratıcı sürece dahil edeceğini vurgular.

“Eğer Yeni Tiyatro yeniden dinamik olacaksa bırakalım tamamen öyle olsun. Eğer tiyatro sonunda dinamik özünü yeniden keşfedecekse, onun sadece gösteri niteliğinde kalmasını engellemek gerekir. Seyirciyi sadece izleyen değil, yaratıcı sürece ortaklık eden biri olarak görüyoruz.”¹⁴³

¹⁴⁰ Vsevolod Meyerhold, “Konvansiyon Tiyatrosu”, **Tiyatro-Devrim ve MEYERHOLD**, s.158.

¹⁴¹ Vsevolod Meyerhold, “Stilize Tiyatro”, **Mimesis Tiyatro/ Çeviri-Araştırma Dergisi**, No:1, 1989, s.89.

¹⁴² Vsevolod Meyerhold, “Konvansiyon Tiyatrosu”, **Tiyatro-Devrim ve MEYERHOLD**, s.159.

¹⁴³ Vsevolod Meyerhold, “Stilize Tiyatro”, **Mimesis Tiyatro/ Çeviri-Araştırma Dergisi**, s.89.

Meyerhold natüralist tiyatroyla giriştikleri mücadeleyi tarihsel evrimin getirdiği bir zorunluluk olarak niteler.¹⁴⁴ Ve bu mücadeleyle birlikte geliştirilen yeni yöntemler birer moda ya da seyircinin seyir zevkini arttıracak, yeni şeyler sunularak seyircinin zevk taleplerini karşılamak adına bulunmuş yöntemler değildir. Seyirciyle kurulan ilişki tamamen sahnede yapılanlar üzerinden şekilleniyorken ve sahnedeki oyuncunun ve yönetmenin arayışlarıyla bu kadar iç içeyken sonucunun bu anlamda metalaşması beklenemez. Yeni arayışların sadece yeniyi aramak amacıyla çıkmadığı, yeninin yaşanan dönüşümlerle birlikte kendisini adeta zorunlu kıldığı bir durumdan ve tam olarak bir dönüşümden söz ediliyor. Tiyatronun icracısında ve seyircisinde yaratabileceği en güçlü şeyin bir dönüşüm olduğu düşünülürse, kendini tek bir yolla ifade etmek konusunda ısrarlı davranmayı anlamak daha da güçleşiyor. Her haliyle ‘gerçek’*i gördüğümüz kadarıyla sahneye taşımaya çalışmak bugün için birçok tartışmayı da beraberinde getirir. Yeni olan her şeyi dışlama ya da daha kötüsü “yeni”nin sadece sözcük anlamıyla bir şey ifade ediyor olması bugün içinde bulunduğumuz sanatsal ortam açısından önemli bir tartışmadır. Diğer yandan alternatif olmak adına; “yeni”, “özgür”, “şiddetli”, “cesur” oluşlarıyla yüzümüze çarpan işlerle karşı karşıya kalmamıza sebep olan yaklaşımları değerlendirmek zorunlu hale geliyor. Meyerhold’un kendi döneminde yaptıklarının bugün bizim için geçmişte kalmış olması normal olurdu ama belki de biz daha gerilerde bir yerlerde gerçeği arıyor da olabiliriz; Meyerhold’un seyircisiyle, dönemiyle, yaşadığı toplumla birlikte devrimci bir sanatçı olarak arayışında “nasıl”la bu kadar ilgileniyor oluşu onun sanatçı kişiliğinin ifadesidir ve bu çalışmanın da temelinde bu “nasıl” ve oyuncu-seyirci diyalogunun bu anlamda ön plana alınması vardır.

Konvansiyon Tiyatrosu dekora yaklaşımı, sahne tasarımı, seyirciyle kurmak istediği diyalogun yapısı ve kendi oyuncusunu tanımlayış biçimiyle, sahnedeki oyuncunun yaratıcılığını en önemli noktaya taşır.

¹⁴⁴ Vsevolod Meyerhold, “Konvansiyon Tiyatrosu”, **Tiyatro-Devrim ve MEYERHOLD**, s.160.

* Baudrillard’ın sözünü ettiği anlamda, sanatın gerçekle bu kadar iç içe geçmesi bizi aradığımıza ulaştırmadı: “Umulanın tersine, gerçeklik ile sanat arasındaki gediğin kapanması ne gerçekliğin ne de sanatın canlanmasını sağlamış, yaratıcı yanılsama imkanını tümünden ortadan kaldırmıştır. Daha esaslı bir ötekiliğin veya yeniden icat edilen daha katı kuralların yerine, geriye sadece kendi ölüsünü durmadan geri dönüştüren bir sanat, yapıbozum ve kendi kendine gönderme kalmıştır. (Jean Baudrillard, **Sanat Komplosu** , Çev. Elçin Gen, Işık Ergüden, 2. Baskı, İstanbul, İletişim Yayınları, s.23.)

“Oyuncuyu, sahneyi dolduran gereksiz aksesuarlardan kurtaran ve tekniği olabildiğince sadeleştiren konvansiyon tiyatrosu, aynı yoldan oyuncunun yaratıcı girişimini ön plana çıkarabilir. (...) konvansiyon tiyatrosu, Çehov tiyatrosunun “ruh durumları”ndan kaçınmaktadır, çünkü bunların ortaya çıkarılması oyuncuyu edilgen duygulara sürüklemekte, böylece onu yaratımına daha az yoğunluk katmaya alıştırmaktadır.”¹⁴⁵

Oysa ki bu yoğunluk, oyuncunun bir rolü ya da durumu ilk görüşte tanımladığı kadarıyla ortaya koymasının önüne geçerek, onu yüzeyde görünmeyene doğru iter. Günlük hayatta karşılaştığımız her şeyi yüzeyde gördüğümüz haliyle tanımlamaya ya da değerlendirmeye alışkın olan bizler sahnedeki icracı ya da seyir yerindeki seyirci olarak derindeki duyguyla karşılaşırız. Bu da ancak yüzeydeki duyguyla ya da ruh haliyle ilgilenmekle değil, edilgen durumdan kurtularak derine ulaşmaya çalışmakla mümkün olabilir. Meyerhold Tiyatrosu bu yaklaşımların sonucu olarak biçime öncelik vermiş ve Meyerhold’un deyişiyle “Biçimi henüz ele geçirmeden tamperamanın ortaya çıkmasına izin vermemek”¹⁴⁶ yolunu izlemiştir. Aynı zamanda Meyerhold biçimin tamperamanı donduracağı eleştirisine de katılmadığını belirtir ve eski natüralist oyuncuların söylediği sözleri örnekleyerek biçim ve duygu arasındaki ilişkiyi bir kez daha ortaya çıkarır:

“Bizim öğretmenlerimiz olan eski natüralist oyuncular şöyle derlerdi: Rolün elinden kaçmasını istemiyorsan, işe okumakla başla; ama yüksek sesle değil, içinden oku ve ancak rol kalbinde tınlamaya başlayınca yüksek sesle okumaya geç. Bir töre dramındaki role, sessiz bir okuma aracılığıyla yaklaşmak ve töre tiyatrosuna yabancı bir role önce dilin ve hareketin ritmini edinmeden yaklaşmamak, iki benzer ve doğrulanmış yöntemdir.”¹⁴⁷

¹⁴⁵ Vsevolod Meyerhold, “Konvansiyon Tiyatrosu”, **Tiyatro-Devrim ve MEYERHOLD**, s.161.

¹⁴⁶ Vsevolod Meyerhold, “Bir Konvansiyon Tiyatrosu Yaratma Yolunda İlk Girişimler”, **Tiyatro-Devrim ve MEYERHOLD**, s.151.

¹⁴⁷ A.e., s.151.

Meyerhold, biçim ve içeriği birbirinden ayırdığı yönündeki eleştirilere, bir üçüncü unsurla cevap verir; “o biçimle o içeriğin birleşmesi için bir biçim” yani “süreç” onun için en önemli şeydir,¹⁴⁸ bu onun tiyatrosunun “nasıl”ını belirler. Meyerhold biçimi ön plana almanın yanı sıra oyuncunun bedeniyle kurduğu anlatımları da ilk sıraya oturtmuştur. Sahnede kurulacak fiziksel dilin bizi gündelik dilin alışkanlıklarından ve tuzaklarından koruyacak olması bir yana, sadece sözle anlatmanın sınırlılığı ve sözün her haliyle nesneyi ve söyleyeni sınırlaması nedeniyle; sahnedeki fiziksel dili kutsuyor oluşumuz, ifadesini Meyerhold’un aşağıdaki açıklamasında bulur:

“Müzikal dramada şarkıcının ağzından dökülen müzik cümlesi gibi, tiyatrodaki da 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, 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.”¹⁴⁹

Meyerhold söz ettiği “plastik”i eski tiyatrodakinden ayırır. Eski tiyatrodaki da plastik bir kullanım aracıdır ama orada plastik; anlatılanlarla ve sözlerle kesin bir uyum içindedir.¹⁵⁰ Meyerhold “sözcüklere denk düşmeyen bir plastik”¹⁵¹ten söz eder ve plastik harekete, temel öneme sahip bir iç konuşmayı aktarmayı hedefleyen başat bir anlatım aracı değeri¹⁵² verir. Bu dekoru da etkiler, her şey plastik harekete uygun olmalıdır: Meyerhold bunu “Hedef, seyircinin tüm dikkatini hareketlere yoğunlaştırmasıydı”¹⁵³ diye açıklar. Oyuncular uzamı ve boşlukları olan bir dekorun

¹⁴⁸ Ali Berktaş, “Meyerhold Tiyatrosunda Yaratım Metodu Konulu Bir Tartışmadan, **Tiyatro-Devrim ve MEYERHOLD**, Haz. ve Çev. Ali Berktaş, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1997, s.302.

¹⁴⁹ Vsevolod Meyerhold, “Bir Konvansiyon Tiyatrosu Yaratma Yolunda İlk Girişimler”, **Tiyatro-Devrim ve MEYERHOLD**, s.151.

¹⁵⁰ A.e., s.152.

¹⁵¹ A.e., s.152.

¹⁵² A.e., s.153.

¹⁵³ A.e., s.154.

içine yerleştirilince, oyun yok olduğu için dekoratif pano düşüncesini geliştirir,¹⁵⁴ ama zamanla bunun da istenileni tam olarak sağlayamayacağı anlaşılır. Dekoratif sahne yapısının bir resmediş olduğunu ve oyuncunun temelini oluşturduğu tiyatronun, resmin değil plastik sanatın buluşlarına dayanması gerektiğini anlar ve bir yandan geleneksel sahneleme yöntemlerini reddetmez ama aynı zamanda resimsel değil mimari bir anlatım aracı seçer.¹⁵⁵

“Natüralist tiyatro sahnesinin saçma eşya kalabalığının yerini, yeni tiyatroda, çizgilerin ritmik hareketine ve renklerin uyumuna bağlı bir yapıyı görüntülerde kullanma gerekliliği alır.”¹⁵⁶

Meyerhold’un sahnede yaratmak istediği bu fiziksel dil ve seyircinin tüm dikkatini harekete yoğunlaştırması seyircinin sahnede gördüğüyle kurduğu ilişkiyi değiştirir, seyirci artık kendisine ne yansıtıldığından çok o anda sahnede olup bitenle ilgilenecektir. Oyuncunun yöntemi, yani Biyomekanik oyunculuk Meyerhold’un seyirciyi konumlandığı yerle birebir ilgilidir ve aynı zamanda seyircinin konumunun da belirleyicisidir. Sahnede karşı karşıya kalan biyomekanik oyuncu ve dördüncü yaratıcı olarak seyircinin kuracağı olası diyalog; Meyerhold’da sahnenin fiziksel dili ve yanılısamayı dışarıda bırakan, fiziksel dilini saklamaya çalışmayan yapısından kaynaklanır.

2.1.1. Biyomekanik Oyunculuk Yöntemi

Meyerhold, Ekim devrimini coşkuyla karşılamıştı ve onun tiyatrosunun yeni seyirciyle kuracağı ilişki de değişecekti. Meyerhold bunu oyunculuk yönteminin içine alır, artık sahnedeki icracı ve seyirci için gerçekleşen süreci etkileyen yapı karşılıklı olarak işleyecektir:

¹⁵⁴ A.e., s.154.

¹⁵⁵ A.e., s.154.

¹⁵⁶ A.e., s.153.

“Yeni kazanılmış proleter kitleye ulaşmak konusunda Meyerhold’un görüşleri şöyleydi: ‘Tiyatro binalarından çıkmak istiyoruz. Yaşamın içinde oynamak istiyoruz –en iyisi fabrikalarda ya da makinaların barındığı salonlarda- o yüzden dekorlarımızda metal konstrüksiyonu olan fabrika içlerini betimlemeyi öngörüyoruz. Oyuncular, tek yanlı eğitilmiş profesyonel aktörler olmamalı, iş saatleri bitiminde tiyatro oynayan işçiler olmalı.’”¹⁵⁷

Meyerhold seyircinin oyuncudaki bilincin dışında bırakılmasına hep karşı çıkmıştır. Oyuncuyu şöyle tanımlamıştır: Seyirciyle yüz yüze olan ve ona özgürce ruhunu ifşa edebilen, böylece temel teatral ilişkisini kuvvetlendirendir.¹⁵⁸ Meyerhold Biyomekanik oyunculuk alıştırmalarını geliştirdi. Biyomekanik yöntemle “belli kas etkinlikleri sayesinde istenen duygular refleks olarak üretilebiliyordu.”¹⁵⁹ Biyomekanik yöntem fiziksel eylemlere ve bu eylemler sonucunda doğan içtepilere ya da reflekslere dayanıyordu.¹⁶⁰ Meyerhold bir konuşmasında çalışmalarını şöyle açıklayacaktı:

“Tüm ruhsal durumların belirleyicisi, özgül fizyolojik süreçlerdir. Oyuncu, durumunun doğasını fiziksel olarak doğru kararlaştırdığında izleyiciye iletebilen ve onu oyuncunun oyununa ortak olmaya uyaran *heyecanı* yaşayabilme noktasına ulaşır. Bizler buna seyirciyi ‘yakalamak’ deriz. Oyuncunun sanatının tam özü bu heyecandır. Bir fiziksel duruş ve durumlar dizisi, belli bazı duygu taşıyıcısı ‘heyecan noktaları’ oluşturur. Oyuncu, bu duyguları uyarma süreci sırasında katı bir fiziksel gereklilikler çerçevesine uygun davranır.”¹⁶¹

Meyerhold, tiyatro anlayışı üzerine yazdığı tek kitap olan “Tiyatro Üzerine”de, Stanislavski’nin içten dışa analiz yönteminin aksine, kendisinin dışsal, fiziksel aksiyona ve analize öncelik verdiğini belirtir.¹⁶² Biyomekanik oyunculuk yönteminde, ritm ve dengeye önem verir, hareketin söze, düşüncenin duyguya

¹⁵⁷ Ayşın Candan, **Yirminci Yüzyılda ÖNCÜ TİYATRO**, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2003, s.43.

¹⁵⁸ Robert Leach, **Vsevolod Meyerhold**, s.30.

¹⁵⁹ Ayşın Candan, **Yirminci Yüzyılda ÖNCÜ TİYATRO**, s.45.

¹⁶⁰ **A.e.**, s.45.

¹⁶¹ **A.e.**, s.45.

¹⁶² Kerem Karaboğa, **Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks: Diderot, Stanislavski, Meyerhold, Brecht ve Grotowski Üzerine Bir İnceleme**, s.123.

üstünlüğünü savunur ve bu, her şeyiyle sahnede beden hakimiyeti güçlü oyuncular gerektirir.¹⁶³ Meyerhold, fiziksel aksiyonu oyunculuğun en önemli unsuru olarak benimser, bu aynı zamanda sahne üstündeki dilin belirleyicisi de olacaktır.

“Oysa ki, Meyerhold için, fiziksel aksiyon bir araç ya da kaldıraç gibi değil, oyunculuğun yegane unsuru, sahne üstündeki üslubun yegane belirleyicisi olarak işlev görür. Psikolojik içtenlik ve rolü yaşama gibi kavramlar, Meyerhold’a bütünüyle yabancıdır ve “bilinç yoluyla bilinçaltına ulaşmak” yerine, yaratımın her anında bilinçli ya da uyanık olmak esastır.”¹⁶⁴

Meyerhold Devrimci bir sanat yapmayı gelenekten tamamen kopmak olarak ele almamıştır, biçime yönelik olarak bütün teknik yöntemler bilinmelidir ve kullanılabilirler. Meyerhold tiyatronun yeni bir dilde konuşabilmesi için yeni biçimler aradıklarını belirtmiştir.¹⁶⁵ Bu yeni dil de fiziksel bir dil olacaktır, sahnede bu yeni dili yaratmak oyuncu için yeni bir çalışmayı gerektirir; o, natüralist tiyatro karşısındaki yaklaşımlarını, sahnede sözün önemi olmadığı ve hareket sorununa yönelik araştırmalarını oyunculara açıklamak gerektiğini söylüyordu;

“Çünkü oyuncu bir oyunda bir kişiliği yarattığını hayal ediyor ve hiçbir yaratıcı katkıda bulunmadan, sadece gerçekliği bir fotoğraf gibi kopya etmesi gerektiğini düşünüyor. Biz ise ona şunu söylüyorduk: ‘(...) Sen sahnede yalnızca bir kişiliği canlandırmıyorsun, aynı zamanda başkalarıyla çatışmaya giren birini canlandırıyorsun. Sahnede tüm olası çelişkiler yeniden üretilir. (...) Çünkü sen yaşamda değilsin, gerçekliğin içinde değilsin: Seni bir sahne yükseltisinin üstüne çıkarıyorlar (...).’ Sahnede sadece söz yoktur; söz, gözlerin parlamaya başlaması, ağzın doğru bir şekilde açılması, ellerin hareketinde uyumun yakalanması için zorunlu koşul olan mimikle dayanışma içindedir.”¹⁶⁶

¹⁶³ A.e., s.124.

¹⁶⁴ A.e., s.127.

¹⁶⁵ Ali Berktaş, “Meyerhold Tiyatrosunda Yaratım Metodu Konulu Bir Tartışmadan, **Tiyatro-Devrim ve MEYERHOLD**, s.296.

¹⁶⁶ A.e., s.299.

Diğer yandan teatrallığın bir kenara atılması, tiyatroyu gerçeği yansıtmanın iki boyutlu bir şekline indirgiyordu.

“Meininger okulu, sahneleme tekniğini 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 sona eriyordu.”¹⁶⁷

O stilize bir oyunculuk ve anlatımla tiyatronun kendi dilini ve biçimini yaratması gerektiğini düşünüyordu, yöntemin temelindeki oyuncunun sanatını malzemesini düzenlemesine ve bedeninin anlatım olanaklarını kullanmayı bilmesine bağlayan Meyerhold, oyuncunun formülünü şöyle ifade eder:

$$N=A1+A2^{168}$$

Burada “N oyuncu, A1 tasarımı yapan ve A2 de yapımcının (A1) buyruklarını uygulayan yorumcu, yani oyuncunun bedeni.”¹⁶⁹ dir. Meyerhold için “sanatın eğlence işleviyle yetinmek yerine, kesin ve gerekli bir yaşamsal işlev yüklenmesi” gerekir.¹⁷⁰

“Oyuncu, şu ya da bu kişiliğe uyan fiziksel durumu bulursa, içinde belli bir uyarganlığın (heyecan noktaları) doğmasını sağlayacak duruma ulaşmış olur. Seyircilere de geçen ve onları oyuna katılmaya iten bu uyarganlık, oyunculüğün özünü oluşturur. ‘Uyarganlık noktaları’ bir dizi durumdan ya da fiziksel hallerden doğarlar ve ancak ondan sonra şu ya da bu duyguyla renklenirler.”¹⁷¹

¹⁶⁷ A.e., s.293.

¹⁶⁸ V. Fiodorov, “Geleceğin Oyuncusu. V. Meyerhold’un 12 Haziran 1922’de Konservatuar Küçük Salonu’nda Yaptığı Konuşma” **Tiyatro-Devrim ve MEYERHOLD**, Haz. ve Çev. Ali Berktaş, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1997, s.318.

¹⁶⁹ A.e., s.318.

¹⁷⁰ A.e., s.319.

¹⁷¹ A.e., s.320.

Meyerhold'un oyunculuktan geliyor oluşunun yönteminde olduğu gibi seyirciyle kurduğu ilişkide de etkisi büyüktür. Moliere'in Don Juan'ının sahnelenişi üzerine yazdığı yazıda, döneminin yanılsama anlayışına yönelik eleştirisini şöyle dile getirir:

“Ne Antik sahnenin, ne de Shakespeare dönemi halk sahnesinin, bizimkiler gibi, yanılsama yaratmaya yönelik dekorlara gereksinimi vardı. Ve ne Antik Yunan'da ne de eski İngiltere'de oyuncu bir yanılsama unsuruydu. Oyun yazarının tüm fikirlerini bilen ve onları jestiyle, mimiğiyle, plastik hareketleriyle anlatması gereken tek kişi oyuncuydu.”¹⁷²

Ona göre oyuncu en önemli unsurdu, aynı zamanda sahne-seyir yeri ayrımı da oyuncu ve seyirci arasındaki diyalogun yapısını belirliyordu. Don Juan 9 Kasım 1910'da sahnelenir, Meyerhold bu oyun üzerine yazdığı yazıda, sahne ve seyir yeri arasındaki fiziksel mesafeden ve Moliere tiyatrosunun –metninin, Moliere'in enerjisinin- nasıl sahne-seyir yeri konumlanması gerektirdiğinden söz eder. Meyerhold'a göre, seyirci ve oyuncuyu birbirinden uzaklaştırmak ve oyuncuyu bir yanılsama unsuru olarak kullanmak büyük bir hata olacaktır.¹⁷³ Meyerhold aynı yazıda, Moliere'in Don Juan'ını perdesiz oynamalarının sebebini şöyle açıklar:

“Seyirci, ne şekilde ve hangi büyük usta tarafından boyanmış olursa olsun, bir perdeye karşı genellikle soğuk kalır. Seyirci tiyatroya perdenin ardındakileri görmeye gelmiştir ve perde kalkmadığı sürece üzerindeki resme dalgın dalgın, tembelce, uyuşukça bakar. Perde kalktığında, seyircinin oyun kişiliklerinin yaşadıkları ortamın çekiciliği içine girmesi biraz zaman alacaktır. Ama sahne baştan sona ortada olur ve figüranlar tarafından, seyircinin gözü önünde, özel bir pandomimle hazırlanırsa durum değişir. (...)”

Ne perde aralarında, ne de olay sürerken salon tam karanlığa gömülmemelidir. Canlı bir ışık bayram, eğlence havasını seyirciye geçirir.”¹⁷⁴

¹⁷² Vsevolod Meyerhold, “Moliere'in Don Juan'ının Sahnelenişi”, **Tiyatro-Devrim ve MEYERHOLD**, Haz. ve Çev. Ali Berktaş, İstanbul, Mito Boyut Yayınları, 1997, s.228.

¹⁷³ A.e., s.232.

¹⁷⁴ A.e., s.233.

Meyerhold'un bu sözünü ettiklerinin bizim için yeni olmaması elbette anlaşılır, onun bu oyunu 1910'da sahnelediği düşünülünce. Ama bir yandan da bugün, en azından alternatif tiyatroların oyunlarında kırılmış olan bu sahne-seyir yeri ayırımına rağmen seyirciyle kurulan diyalog düzleminde geriye doğru bir yolculuk içinde olduğu bir gerçektir. Özellikle geçmişte bitmiş bir öyküyü anlatmak ve yanılsama yaratmak, tiyatronun kendisini sürekli hayatın gerçekliği içine yerleştirmeye çalışıyor olmasından kaynaklanan, seyirciye “inanılması” gereken bir durum sunma hali aynı zamanda seyirciyi durdurmaktadır. Meyerhold'un, yukarıda söylediği yapı sayesinde; seyirciden gizlemek yerine seyircinin gözü önünde, o anda tüm eylemler gerçekleştirilir ve geçmişte duyulmuş bir öykünün seyirciye anlatılması ya da yansıtılmasından uzaklaşılır. Zamyatin'e göre “Meyerhold'un tiyatrosu, teatral illüzyonun maskesinin düşürülmesine dayanan, seyircilerle olan bir oyundur.”¹⁷⁵ Artık sahnede olan bir aktarım olabilir; bu da ancak sahnenin dili sayesinde gerçekleştirilebilir, bütün araçların açık olduğu bir yapının kendini gizlemediği bir aktarım.

2.1.2. Dördüncü Yaratıcı; Seyirci

*“Sonuç seyirci ve seyredilen şey arasındaki zıtlığın yok edilmesi idi. Wagner mistik bir birliktelik yaratmak için bu ikisi arasındaki uçurumu açmayı ve görünmez bir dördüncü duvar oluşturmayı düşündü. Meyerhold ise ön perde ile çerçevelenen bu yapıyı yıkmak için perdeyi kaldırdı, seyirci-oyuncu ilişkisini bozdu ve seyirciyi dramatik eylemin tam ortasına yerleştirdi.”*¹⁷⁶

Meyerhold'un yeni bir yöntem arayışını belirleyen en güçlü etkenlerden biri de döneminin seyircisi olmuştur. Tiyatro Stüdyosu, oyuncunun yaratıcılığının yanı sıra seyircinin konumuyla da ilgilenmiş ve oyunlarında seyirciyle kurulacak diyalogun yollarını aramıştır. Rusya'nın içinde bulunduğu durumun ve devrimin yarattığı seyirci kitlesinin rolünü ikinci plana atmamak gerekse de bu çalışmada sahnedeki icracı ve seyirci arasındaki diyalog üzerinde durulduğundan; o dönemin koşulları değil bu koşulların içinde aranan yol ve bu diyalog arayışının “nasıl”ıyla

¹⁷⁵ Robert Leach, **Vsevolod Meyerhold** , s.41.

¹⁷⁶ **A.e.**, s.38.

ilgilenilecektir. Bu çalışma için önemli olan tiyatroyu sadece sahneden ibaret görmeyerek seyirciyle kurulmak istenen diyalog için nasıl bir yol arandığıdır.

“Meyerhold’a göre, tiyatroda seyircinin hayal gücü sürekli uyanık tutulmalıdır. Doğalcı tiyatronun bitmiş, tamamlanmış sahne düzenlemeleri yerine, çağrışımlara izin veren bir mizansen anlayışı yeğlenmeli, seyirci ve oyuncuyu birbirinden ayıran ‘dördüncü duvar’ tasarımı ortadan kaldırılarak, sahnede varolanın teatral bir tasarım olduğu hissettirilmelidir.”¹⁷⁷

Bu sahneleme Meyerhold’un düz çizgi tiyatro yapısını da gerçekleştirmek için olanaklıydı. Oyuncunun seyirciyle arasında bir duvar varmış gibi oynaması oyuncuyu bir kişiyi ya da durumu taklit etmeye ya da özdeşleşmeye yönlendirirken seyirciyi de dikizleyici konumunda bırakıyordu. Bu koşullar altında artık seyirci edilgen bir durumda sahnede olup biteni dinlemek ve inanmak durumundadır, oysa ki Meyerhold seyircinin de dördüncü bir yaratıcı gibi sürece katılmasını istiyordu; bu tam anlamıyla fiziksel bir katılım olmayabilirdi de, seyircinin düşünme yetisini bir kenara bırakmayarak sahnede olup biteni sadece yerinde oturup anlamaya çalışması değil, izlediği şeyle düşünce düzleminde bir ilişki kurması ve izlediği şeyi değerlendirerek onunla ilişkiye geçmesi seyircinin edilgen durumunu ortadan kaldıran ilk faktördü. Bu “oyuncunun süreci”yle birebir ilgilidir, oyuncu artık seyirciye bir duygu durumu ya da bir sonuç anlatmak yerine sürecini onunla paylaşır ve kendi yaşadığı süreç de bedeni üzerinden şekillenir. Yani seyircinin oyuncuyla tam da oyuncunun sahnedeki varlığı üzerinden ilişki kurması gibi oyuncu da karakterle ya da durumla fiziksel bir dil yoluyla ilişki kurar. Oyuncu artık oynadığı role, onun fiziksel durumu üzerinden ve onun eylemlerini fiziksel bir dile tercüme ederek “eşlik” eder, seyirci de oyuncuya sahnede gördüğü yapının fiziksel diliyle “eşlik” eder. Dördüncü duvarın seyirciye sürekli olarak sahnede gördüğünün bir tiyatro olduğunu unutturma çabasının aksine, kurgu tamamen göz önündedir ve yapı kendini sürekli olarak görünür kılar. Kendini saklayarak gündelik hayatın gerçeğine

¹⁷⁷ Kerem Karaboğa, **Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks: Diderot, Stanislavski, Meyerhold, Brecht ve Grotowski Üzerine Bir İnceleme**, s.135.

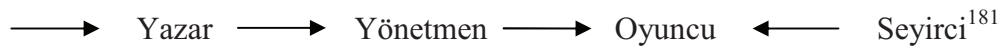
yaklaşmak yerine artık, kurgunun açıkça orada olması ve sahnedeki oyunun dilinin seyirci tarafından da açıkça anlaşılabilceğı bir yaklaşım söz konusudur.

“Tiyatronun iki ana ögesinden (diğeri oyuncu) biri olan seyirciye sanatsal üretimde “dördüncü yaratıcı rolü” verilir. İster Meyerhold’un ilk dönemindeki gibi, mistik bir bütünleşme temelinde kurulsun, isterse panayır çadırının oynusal atmosferince şekillensin, seyircinin imgelemine ve bilincini açık tutarak oyunu seyretmesi önemlidir.”¹⁷⁸

Meyerhold yönetmen için iki çalışma metodu belirtir; ilkinde oyuncuyla birlikte seyirci de yaratıcı özgürlükten yoksun kalırken, ikinci yöntem seyirciyi de yaratmaya zorlar.¹⁷⁹ Seyirci artık sadece sahnedeki oyunu seyreden konumundan sıyrılmıştır ve böylece oyuncu için de seyirci için de bir özgürleşmeden söz edilebilir. Meyerhold için ilk yapı “Üçgen tiyatro” modelidir. Bu modelde tepede yönetmen vardır, tabanda ise oyuncu ve yazar. Seyirci bu üçgenin üstünde yer alır. İkinci yapı ise “Düz çizgi tiyatrosu”dur. Burada yazar, yönetmen, oyuncu ve seyirci yatay doğrultuda aynı düzlemde bulunurlar.

“Bu tiyatroda oyuncu ruhunun perdelerini seyirci önünde özgürce kaldırır. Oyuncu yönetmenin, yönetmen de yazarın yapıtını özümsemiştir.”¹⁸⁰

Meyerhold bu yapıyı aşağıdaki şekilde gösterir:



Meyerhold bu yapıyla, seyirciyle kurulan ilişkiyi sadece bir anlatım ya da aktarım olmaktan çıkarır ve sahnedeki oyuncuyla seyirciyi karşılıklı bir ilişki içine sokar. Bu

¹⁷⁸ A.e., s.143.

¹⁷⁹ Vsevolod Meyerhold, “Bir Konvansiyon Tiyatrosu Yaratma Yolunda İlk Girişimler”, **Tiyatro-Devrim ve MEYERHOLD**, s.144.

¹⁸⁰ A.e., s.145.

¹⁸¹ A.e., s.145.

ilişkide ikisinin de aynı düzlemde olmasıyla oyuncunun etkin seyircinin edilgen olduğu durumun tamamen ortadan kaldırılması dahası iki taraflı bir etkileşime açık olunması haliyle bunun tamamen kırılması hedeflenir. Bu yapıda yazar ve yönetmen sahneleme anında artık orada değildir, tam da şimdiki zamanda karşılıklı olarak orada yer alan ikili; oyuncu ve seyirci arasında doğacak bir diyalog düzlemi yaratılmaya çalışılır. Bu sayede oyuncu, yazarın ya da yönetmenin sözlerini aktaran değil, anlatıyı kendi içinde yeniden üreterek, şimdiki zamanı seyirciyle paylaşan icracıdır. Meyerhold sahnedeki oyuncunun, seyirci tarafından izlenmesinin tek yolunun bu olduğunu söyler.

“Oyunculuk sanatının ise, seyirciye yönetmenin tasarısını aktarmaktan daha önemli bir görevi vardır. Oyuncu ancak hem yazarı hem yönetmeni özümseyip, sahnede kendini ifade ederse, seyirci tarafından izlenecektir.”¹⁸²

Sahnedeki oyuncunun seyirci tarafından izlenmesinin, dolayısıyla muhtemel diyalogun başlangıcı için gerekli “görme”nin tek yolu oyuncunun sadece başka bir yaratıcının yaratımlarını aktarıyor olmakla sınırlı kalmamasıdır. “Düz çizgi tiyatrosu”nda yönetmen yazarı özümsemiştir, oyuncuya kendi sanatını aktarır, oyuncu yönetmen aracılığıyla yazarın yapıtına yaklaşmıştır ve artık seyirciyle karşı karşıyadır.¹⁸³ Artık asıl karşılaşma başlamıştır, yazardan yönetmen ya da metin aracılığıyla oyuncuya aktarılan anlatı, oyun aracılığıyla seyirciye aktarılır. Oyuncunun sahnedeki eyleminin seyircideki yansıması için oyuncunun kendi içsel yolculuğunun ilk adımını atmış olması gerekir. Bu yolculukta oyuncunun kendini ifade etmesi konusu önemlidir; oyuncu bu kendini ifade edişi hangi yolla ve nasıl gerçekleştirmelidir ki seyirci için bu sadece başka bir tasarı –oyuncunun tasarısı- olarak sınırlı kalmasın.

Meyerhold bir şimdiki zaman sanatı olan tiyatronun; tam da gerçekleştiği anda oyuncu ve seyirci arasında vuku buluyor olması üzerinden kurar yöntemini.

¹⁸² A.e., s.146.

¹⁸³ A.e., s.146.

Meyerhold “tiyatro bir oyunculuk sanatıdır”¹⁸⁴ der ve seyirciyle karşı karşıya kalan oyuncu için şunu söyler: “Seyirci önünde ruhunu özgürce açacak, böylelikle tiyatronun iki temel unsuru olan oyuncu ile seyircinin karşılıklı eylemini güçlendirecektir.”¹⁸⁵ Bu sayede de artık seyirci sahnede sadece bir tasarı izlemiyor, bir sürece tanık oluyordur, oyuncunun ruhunu özgürce seyircinin karşısında açması sürecin kendisini oluşturur. Grotowski’de de aynı durum açıkça görülür, Grotowski “Ben aradan çekilirim ve sahnede sadece oyuncu ve seyirci vardır artık” der. Ve artık karşı karşıya kalmış olan oyuncu ve seyircinin çatışmasından, uyumundan, o anda orada oluşlarından başlayan diyalog doğar.

Meyerhold *Stilize Tiyatro* (Konvansiyon Tiyatrosu) başlıklı yazısında; “Yazarın yaratısını özümsemiş olan oyuncu, seyirciyle yüz yüze yalnız bırakılır ve bu iki birbirine karıştırılmamış ögenin; oyuncunun ve seyircinin imgeleminin sürtünmesinden bir ateş yalazlanır.”¹⁸⁶ diye yazacaktır.

Meyerhold için seyirci dördüncü yaratıcı katılımcıydı. Konvansiyon tiyatrosu bunu sahneleme yollarıyla gerçekleştirir, sahneleme seyircinin hayal gücünü harekete geçirerek ve aynı zamanda sahnede olanın seyirci tarafından, yaratıcı bir şekilde tamamlanmasına olanak sağlayarak yapar bunu. Aynı zamanda yapı sürekli kendini açık eder ve böylece seyirci izlediğinin bir oyun olduğunu bir an bile unutmaz.¹⁸⁷ Meyerhold bunu bir tabloyla kurduğumuz ilişkiye benzetir:

“Ona bakarken, bir an bile ortada renkler, tual, fırçalar bulunduğunu unutmayız, ama aynı anda yüksek ve aydınlık bir yaşam duygusu hissederiz. (...) Tablo kendini ne kadar tablo olarak ortaya koyarsa, ondan kaynaklanan yaşam duygusu da o denli güçlenir.”¹⁸⁸

¹⁸⁴ A.e., s.148.

¹⁸⁵ A.e., s.146.

¹⁸⁶ Vsevolod Meyerhold, “Stilize Tiyatro”, *Mimesis Tiyatro/ Çeviri-Araştırma Dergisi*, s.91.

¹⁸⁷ Vsevolod Meyerhold, “Konvansiyon Tiyatrosu”, *Tiyatro-Devrim ve MEYERHOLD*, s.162.

¹⁸⁸ A.e., s.162.

Aynı şekilde tiyatro için de, seyirci ne kadar izlediğinin gerçek olmadığının farkındaysa sahneyle kurduğu ilişki o kadar güçlü olacaktır. Açıkça bunun aksi büyük bir yalana seyirciler ve oyuncular olarak topluca ortak olmaya benzer. Yaşanılan her anda, yaşanılanın gerçekliği konusunda şüpheye düşüyor olmamız ama aynı zamanda bunu kabullenmemiz hayatın en büyük çıkmazlarından biriyken, sahnede de bunu yaratmaya çalışmak; iki saatliğine yeni bir yalana “öyleymiş gibi”ye ortak olmaktan başka bir şey değildir. Bu haliyle sahnenin bir eylem alanı yaratabilmesi bir kenara, oyunun kendi zamanın dışında herhangi bir yaşam alanına sahip olması da imkansızlaşır. Üzerine konuşulacak ya da tartışılacak bir oyun için de aynı eleştiri geçerlidir, çünkü sahnenin kurduğu ya da olmasını istediğimiz diyalog, sadece seyirci için gerçekleşmesi gereken bir koşul olmadığı gibi, gündelik hayatın sözcükleri ve değer yargılarıyla sınıflandırılabilir olmayacağı da açıktır. Sahne kendini gizlemeye, ya da hayatla yarışmaya başladıkça hem icracısını hem de seyircisini sanal bir zaman dilimine sokar. Burada hem seyirci hem de sahnedeki oyuncu öyleymiş gibi yapmak ya da yokmuş gibi davranmak zorunda kalır. Oysa ki dekor, sahne, ışıklar oradadır. Aynı zamanda oyuncunun nefesi, bedeni de oradadır. Asıl olan çeşitli yollarla, oyuncunun varlığının önüne geçecek tekniklerle başka bir zaman ve mekan yaratmak değil, tam da oyuncunun varlığıyla oluşan zamanda –ki seyirciyle paylaşılan zamandır o- ve yine oyuncunun bedeninin içinde devindiği mekanda –ona sahne diyoruz- gerçekleşenin tüm açıklığıyla göz önüne serilmesi ve seyirciyle kurulan ilişkinin artık “inandırma, inanma” aşamasının geride kaldığı bir yerden başlamasıdır.

Konvansiyon tiyatrosu (Stilize Tiyatro), illüzyona gerek duymaz, kullandığı heykelsi plastiklerle, seyircinin belleğindeki izlenimi güçlendirir ve böylece, trajedinin temel vurguları sözden bağımsız olarak seyirciye ulaşır.¹⁸⁹ Meyerhold, seyircinin bakış açısını tek bir yere yönlendirmek yerine, seyirciyi tek düze bir bakışa bağlı kalmaktan kurtarmak için sahne-salon ayrımını ortadan kaldırmak için farklı mimari uygulamalara yer veriyordu.¹⁹⁰

¹⁸⁹ A.e., s.162.

¹⁹⁰ Ayşın Candan, **Yirminci Yüzyılda ÖNCÜ TİYATRO**, s.42.

“Yıkıp yok ettiği sadece rampa ışıkları, yırtıp attığı sadece perde değildi. Meyerhold tiyatroyu yaşamdan ayıran sınırı ortadan kaldırma çabasındaydı,” diyor çağdaşı eleştirmen Kozintsev.”¹⁹¹

Ya da bu görünen sınırı ortadan kaldırarak, yaşam ve sahnenin ayrımını ortaya koyacak yapılarla sentetik olanı gözler önüne seriyordu ve böylece bu artık sahne ve yaşamın yarışı olmaktan çıkıyordu. Meyerhold, devrimden sonra yeni seyirciyle ilgili düşünmeye başladı, oyunculuk yöntemini yukarıda tarif ettiği şekilde seyirciyle kurulan ilişki üzerinden belirledi, hareket ve şiirsellikle gerçekçi anlatımı kırdı. Sahnedeki hareket ve ritm sayesinde sözcüklerin ifade edemediği boyutuyla anlatılmak istenen ortaya konulduğu gibi aynı zamanda yaratılan mesafe sayesinde seyircinin de kendi alanını belirleyebileceği dahası anlatılanı farklı yönleriyle de görebileceği bir yapı oluşturdu. “Sahnede yaşamı göstermek onu taklit etmek değil, oynamak anlamına gelir; sahnede önemli olan tamamen tiyatroya özgü bir hava içinde yaşamaktır”¹⁹²

Maeterlinck’in sanatı üzerine çalışan ve bir yandan prova atölyesinde deneme yapan oyuncular ve yönetmenlerin sezgisel biçimde edindiği sonuçları sıralarken Meyerhold, oyuncunun hafifliğinden, duyguları gizleyen bir dış dinginlikten söz eder.¹⁹³ Bu hafiflik sayesinde, oyuncunun seyirciyle anlatı arasında bir engel olmaktan çıkabilme ihtimali doğar. Burada ilk risk yazarın ya da yönetmenin anlatısının ön planda tutulması ve hatta oyuncunun, seyirciye “aktarmak” istediği üzerinden tüm yapıyı kurması ve bunun önceliğinden vazgeçemiyor olmasıdır. Diğeri ise, oyuncunun kendi duygularını önemseyerek ön plana çıkarma isteği ya da bedeniyle yakaladığı şeyi seyirciyle paylaşmak istemeyi ileri götürerek, bunu “seyirciye ifade etmek” ya da “seyirciyi ikna etmek” şeklinde konumlaması ve bu nedenle de bedenindeki yolculuğu bir şova dönüştürme güdüsüdür. Meyerhold’un tarif ettiği bu hafiflik, aynı zamanda oyuncuya seyirci için görünmez olabilme imkanı da verir. Bu bir iletişim eksikliği doğurmayacağı gibi, sahnede olma, anlatan

¹⁹¹ A.e., s.43.

¹⁹² Vsevolod Meyerhold, “Natüralist Tiyatro ve Ruh Durumları Tiyatrosu”, **Tiyatro-Devrim ve MEYERHOLD**, Haz. ve Çev. Ali Berktaş, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1997, s.126.

¹⁹³ Vsevolod Meyerhold, “Bir Konvansiyon Tiyatrosu Yaratma Yolunda İlk Girişimler”, **Tiyatro-Devrim ve MEYERHOLD**, s.150.

olma, etkin olma giysilerinden sıyrılmak olarak da açıklanabilir. Aynı zamanda ilk bölümde tartışılan haliyle, oyunun sahnede olması, etkin olması başlı başına diyaloga zarar verecek durumlar olmasının aksine, bu ilişki içinde seyircinin de etkin olduğu düşünülürse, sahne ve seyir yerinin fiziksel olarak ortadan kaldırılmasından da öte, iki tarafın da bunun bir tiyatro oyunu olduğu bilinciyle, sınırların fizikselliğini dışlayabilme ve hatta bunun kurulacak diyalog için bir çeşit dile dönüştürebilme imkanı doğar. Dolayısıyla sahnedeki oyuncunun, seyirciye tiyatroda olduğunu unutturmaya çalışması ya da seyircinin edilgenliğini kırmanın yolu olarak sahnede hiçbir şey olmuyormuş ya da olan her şey hayatın rastlantısallığı içinde gerçekleşiyormuş hissini yaratmaya çalışması, yapıları başlı başına boşa çıkarır. Ve artık söz ettiğimiz şey tiyatro değildir, bu dışlama kendisini de hükümsüz bırakır.

Konvansiyon Tiyatrosu'nda hareket gizli iç konuşmayı da açığa çıkaracak yapıdadır. Böylece hareketler, sadece konuşulan konuyu ya da durumu ifade etmekten öte, konuşulandan bağımsız olarak ilişkiler ve sözcüklerin altına gizlenmiş durumlar ve anlamlar için birer veri olur. Sözcüklere denk düşmeyen hareketler önemlidir çünkü bu sayede anlam genişleyecek ve sadece duymak ve anlamak üzerinden ilişki kuran seyirci başka bir ifade yoluyla derin bir diyalogun içine girecektir. Meyerhold'a göre, hareketler seyircinin de oyuncu ve yönetmenin duyduğu iç konuşmayı yakalamasını sağlayacaktır, bunun için en uygun plastik hareketler yönetmen tarafından oyuncuya önerilir.¹⁹⁴ Bu yapı sayesinde; yazarla metin aracılığıyla ilişki kuran yönetmen, yönetmenle ilişki kuran oyuncu ve oyuncuyla ilişki kuran seyirci düzleminde seyirci de anlayan konumundan çıkacak ve sonsuz diyaloga dahil olacaktır.

“Jestler, duruşlar, bakışlar, suskunluklar insanlar arasındaki karşılıklı ilişkiler gerçeğini belirler. Sözcükler her şeyi söylemez. Bunun anlamı, dikkatli bir gözlemci konumundaki seyirciye ulaşabilecek, onun eline (...) malzeme verecek hareket resmini de sahnede yaratmak gerektiğidir. (...) Sözcükler kulağa, plastik ise göze seslenir. Böylece seyircinin düş gücü, biri görsel diğeri işitsel iki itkiyle çalışır.

¹⁹⁴ A.e., s.152.

Plastiğin ve sözcüklerin özgün ritimleri olması ve hatta bu ritimlerin bağımsızca da işleyebilmeleri, yeni tiyatroyu eski tiyatrodan ayırır.”¹⁹⁵

Meyerhold’a göre, “Seyirci”^{**} sahnede algıladıklarını ancak edilgen bir biçimde hisseder.”¹⁹⁶, o seyircinin edilgen durumda kalmasının tiyatronun özünde yer almadığını biliyordu ve de önerdiği düz çizgi tiyatrosuyla seyirciyi de dördüncü yaratıcı olarak nitelendirdi. Düz çizgi tiyatrosu, yapısı gereği seyirci ve oyuncu arasındaki karşılıklı etkileşimi de ön plana çıkarıyor, seyirci kadar oyuncuyu da özgürleştiriyordu. Üçgen tiyatro modelinde, sanılanın aksine, sahnedeki oyuncunun da –birçok eylemi gerçekleştiriyor olmasına rağmen- etkin durumda olduğunu söylemek mümkün değildir. Çünkü bu yaklaşımda oyuncu, yazar ve yönetmenin düşüncelerini aktaran ya da rolünün gerekliliklerini yerine getiren; kendi bedeni ve ruhuyla ilişkisi kopuk, hatta, donmuş bir şekilde görevini yerine getiren biridir. Meyerhold oyuncularla seyirci arasındaki görünmez sınırın tiyatroyu iki ayrı dünyaya ayırdığını vurgular.

“Oyuncularla seyirci arasında büyümlü bir sınır vardır (başka bir deyişle rampa çizgisi); bugüne dek bu sınır tiyatroyu birbirine yabancı iki dünyaya bölmüştür: Dünyalardan biri sadece eylem halindedir, diğeri sadece algılar ve yaratıcı enerjilerin ortak kan dolaşımı sayesinde bu ayrılmış iki bedeni birleştirebilecek damarlar yoktur.”¹⁹⁷

Meyerhold sahnedeki oyuncuyu sadece bir rolün duygularını taklit ediyor olmaktan kurtardığı gibi seyirciyle de arasında yeni bir dil oluşturdu. Bu da ancak sahnenin

¹⁹⁵ A.e., s.153.

^{**} ‘Seyirciler’ değil de ‘seyirci’ olarak söz etmek bile aslında yaklaşımın ipuçlarını taşır; o bir tek seyircidir ki sahneyle, sahnedeki icracıyla diyalog kurabilsin. Peter Brook’un uzun yıllar oyuncusu olmuş Yoshi Oida’nın **The Invisible Actor** kitabında alıntılanmış No Tiyatrosuna ait şu özdeyişe benzer bir şeyden söz ediyor olmalıyız: “No Tiyatrosunda bir özdeyiş vardır: ‘Bin gözü bir yapmalısın (birleştirmelisin)’ Bu, temsilineğin temel noktalarının bütün izleyenlerde aynı etkiye sahip olması gerektiği anlamına gelir. Herkes gördüklerine dair temelde görüş birliğinde olmalıdır.” Seyirciyi aynı yerde birleştirmekten söz eder, bu da ancak seyirciyle kurulan diyalogun gücüyle mümkündür. (Yoshi Oida, Lorna Marshall, **The Invisible Actor**, 1997, Routledge, s.86. -Bölüm: *Performing / Our Relationship with the Audience-*) Seyirciyle kurulan diyalog, her bir icracının sahnede bulunduğu sürede her bir seyirciyle kurduğu diyalogdur.

¹⁹⁶ Vsevolod Meyerhold, “Konvansiyon Tiyatrosu”, **Tiyatro-Devrim ve MEYERHOLD**, s.158.

¹⁹⁷ A.e., s.158.

fiziksel dili olabilecekti. Kurgunun kendini gizlemesi yerine açık etmesi, sahnede olanın bir tasarım olduğunun hissettirilmesi, seyirciyle kurulacak diyalog için sağlam bir zemin oluşturacaktı; “(...) seyirci ve oyuncuyu birbirinden ayıran “dördüncü duvar” tasarımı ortadan kaldırılarak, sahnede var olanın teatral bir tasarım olduğu hissettirilmelidir.”¹⁹⁸

“Pekin Operası’nı düşünün. (...) iki beden, görünmez bir çiftleşme hali içinde, bu savaşın geçtiği karanlığın fiziksel mevcudiyetini sahnede canlandırır. Burada yanılsama mutlak ve yeğindir; estetik olmanın ötesinde fiziksel bir esrimedir –tam da, gecenin ve nehrin gerçekçi mevcudiyeti saf dışı bırakılıp, doğal yanılsama için sadece bedenlerin kullanılmış olmasından ötürü. Bugün olsa, böyle bir sahne için tonlarca su boşaltılır, düello kızılötesi kameralarla çekilir vs. Aşırı inceltilmiş imgenin sefilliği –tıpkı CNN’deki Körfez Savaşı görüntüleri gibi.^{199,}”

2.2. Grotowski ve Seyirci

“Neden sanatla ilgiliyiz? Sınırlarımızın ötesine geçmek, kısıtlamalarımızı aşmak, boşluğumuzu doldurmak, kendimizi tamamlamak için. Bu bir koşul değil, ancak içimizde karanlık olan şeyin yavaş yavaş saydamlaştığı bir süreçtir. Kişinin kendi gerçeğiyle olan bu mücadelesinde, yaşam maskesini sıyırmak için gösterilen bu çaba içerisinde tiyatro, tümüyle ete-kemiğe bürünmüş algısallığıyla bana hep bir kışkırtma alanı olarak görünmüştür.”²⁰⁰

Grotowski

Grotowski, oyuncu-seyirci ilişkisine odaklanmıştır, yapımlarını oyuncu-seyirci ilişkisinin ayrıntılı araştırması olarak niteler. Grotowski tiyatronun çeşitli sanatların birleşimi olarak görülmesine karşı çıkmış, tiyatronun sinema ya da televizyonla olan “gerçeklik” yarışını eleştirmiştir. Bu noktada, “Tiyatro nedir?”, “Tiyatroda benzersiz olan nedir?”, “Film ve televizyonun yapamadığı neleri tiyatro yapabilir?” sorularını soran Grotowski, “Yoksul tiyatro ve kuralları çiğneme edimi olarak gösteri”²⁰¹ anlayışlarına ulaşır. Televizyondan farklı olarak tiyatronun bir şimdiki zaman sanatı

¹⁹⁸ Kerem Karaboğa, **Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks: Diderot, Stanislavski, Meyerhold, Brecht ve Grotowski Üzerine Bir İnceleme**, s.135.

¹⁹⁹ Jean Baudrillard, **Sanat Komplosu**, s.29.

²⁰⁰ Jerzy Grotowski, “Yoksul Tiyatroya Doğru”, **Yoksul Tiyatroya Doğru: Jerzy GROTOWSKI**, Haz. Eugenio Barba, Çev. Hatice Yetişkin, İstanbul, Tavanarası Yayıncılık, 2002, s.22.

²⁰¹ A.e., s.19.

olmasını vurgular. Bu, tiyatro yapmak için en önemli nedendir, bugün de izlediğimiz, sinema ve televizyonun gerçekliğiyle yarışan, daha da kötüsü sinemanın ve televizyonun dilini kullanarak bir gerçeklik yaratmaya çalışan, teknolojik gelişmeye sahne dilini feda eden oyunların aksine tiyatronun oyuncu ve seyirci arasında geçiyor oluşu ve oyuncunun seyircinin gözü önünde tüm çıplaklığıyla bir dönüşüm yaşıyor oluşu Grotowski için tiyatroyu anlamlandırır. Barba, 1965 yılında yayınlanan *Ritüel Tiyatro* başlıklı makalesinde Grotowski'nin sahne-seyirci ayrımını ortadan kaldırdığını ve böylece seyircinin sahne üstünde yer aldığını ve aksiyonun bir parçası olduğunu vurgular.²⁰² Burada yapılanı “etkin oyuncular” ve “edilgen seyirciler”in bir araya getirilmesi olarak niteleyen Barba, bunu ilksel tiyatronun kaynaklarına dönmenin bir şekli olarak değerlendirir.²⁰³

Grotowski için, tiyatronun olabilmesinde seyirci ve oyuncu yeterlidir. Grotowski, “(...)bizler, oyuncunun kişisel tekniği ile sahne tekniğini tiyatro sanatının özü olarak değerlendiriyoruz”²⁰⁴ der. Diğer yandan seyircinin önemini ise şöyle vurgular,

“Tiyatro seyircisiz varolabilir mi? Bir gösteri olabilmesi için en azından bir seyirciye ihtiyaç vardır.”²⁰⁵

Grotowski, gereksiz olan her şeyi elediklerinde; ışık, ses efekti ya da makyaj olmadan da tiyatronun var olabileceğine ulaşır; tiyatrodaki vazgeçilemeyecek olan oyuncu-seyirci ilişkisidir: “Algısal, dolaysız, “canlı” bir katılıma dayalı oyuncu-seyirci ilişkisi olmadan tiyatro var olamaz.”²⁰⁶

²⁰² Eugenio Barba, *Ritüel Tiyatro*, Çev. Çiğdem Genç, *Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi*, No:4, 1992, s.50.

²⁰³ A.e., s.50.

²⁰⁴ Jerzy Grotowski, “Yoksul Tiyatroya Doğru”, *Yoksul Tiyatroya Doğru: Jerzy GROTOWSKI*, s.15.

²⁰⁵ Susan Bennett, *Theatre Audiences –A theory of production and reception-*, New York, Routledge, 2003, s.1.

²⁰⁶ Jerzy Grotowski, “Yoksul Tiyatroya Doğru”, *Yoksul Tiyatroya Doğru: Jerzy GROTOWSKI*, s.19.

Aynı zamanda, oyuncu-seyirci ilişkisi açısından, sahne ve seyir yeri için her yeni oyunda yeni yerleşim şekilleri araştırma yoluna da gidilir. Bunun için seyircinin oyuna dahil edildiği yapımlar ya da mimari yapıyla seyircinin oyun atmosferine dahil edildiği yapılar denenir. Bu, seyirciler için her yapımda yeni yollar arayışı, araştırmanın içine dahil edilir. Grotowski, sadece sahne-seyir yeri ayrımının ortadan kalkmasının yeterli ya da en önemli nokta olmadığını vurgular; her gösteri biçimi için uygun olan seyirci-oyuncu ilişkisinin yakalanması ve bunun fiziksel düzenlemeyle de somutlaştırılması asıl meseledir.²⁰⁷ Seyirci-oyuncu ilişkisi açısından seyir yerinin aydınlık bırakılması ve bu sayede seyircinin de görünür kılınmasıyla oluşan, “seyircinin de gösteride bir rol üstlenmesi”ne önem verir.²⁰⁸

Grotowski, tiyatronun edebiyat, heykel, resim gibi diğer sanatların bir sentezi olmadığını vurgular. Ona göre, “sentez tiyatrosu” (“zengin tiyatro” olarak da adlandırdığı çağdaş tiyatro) bir bütünlüğü olmayan yine de organik bir sanat yapıtı olarak sunulan bir takım karışık, melez gösterilerden oluşur.²⁰⁹

Grotowski, oyuncunun “yoksul” bir üslupla yalnızca kendi bedeni ve zanaatını kullanarak, seyircinin gözü önünde dönüşmesinin tümüyle teatral olduğunu vurgular.²¹⁰ Ve böylece makyajı, kostümü dışarıda bırakır; tiyatro için elzem olmayan her şeyden sıyrılmak, tiyatronun zenginliğini de gözler önüne serer.²¹¹ Grotowski, “Yoksul Tiyatroya Doğru” makalesinde oyunculuk eğitiminin oyuncuya bir şeyler öğretmek olmadığını, oyuncunun ruhsal sürece karşı gösterdiği direnci yok etmeye çalıştıklarından söz eder.²¹² Bunun sonucunda oyuncunun dürtüsü bir dış tepkiye dönüşür:

“Sonuç, iç dürtü ile dış tepki arasındaki zaman aralığından öyle bir şekilde kurtulmaktır ki dürtü çoktan bir dış tepkiye dönüşür. Dürtü ve eylem aynı zamanda

²⁰⁷ A.e., s.21.

²⁰⁸ A.e., s.21.

²⁰⁹ A.e., s.19.

²¹⁰ A.e., s.21.

²¹¹ A.e., s.22.

²¹² A.e., s.16.

meydana gelir: Beden ortadan kaybolur, yanar; seyirciyse yalnızca bir dizi gözle görülebilir dürtüye tanık olur.”²¹³

Grotowski, yönetmen olarak çalışmalarında gelenek ve mitle yüzleşmeyi önemsemiştir, bir yandan bunlar onda bir iç huzursuzluk yaratırken diğer yandan kendi zamanının kolektif deneyimiyle ve dolayısıyla kendi deneyimiyle bunları karşı karşıya getirmiştir. Bu çoğu zaman sadece dinsel olarak da ele alınmış olsa da, onun mitle kurduğu ilişki özde olana doğru bir açılım ve aynı zamanda güçlü bir karşılaşma ve çatışma barındırır.

“Mit sorununun akılcı bir şekilde yeniden gözden geçirilmesi gerekiyordu. Daha sonra açıkça gördüm ki mit hem çok eskilere dayanan bir durumdu, hem de toplumsal grupların psikolojisinde bağımsız bir varlığa sahip, grup davranışı ve eğilimlerine esin kaynağı olan karmaşık bir modeldi.”²¹⁴

Grotowski’ye göre, tiyatro, dinin parçası olduğu dönemde bile kabilenin ve cemaatin tinsel enerjisini serbest bırakmasıyla ve de bu sayede seyircinin mitteki gerçeklikte kendi kişisel gerçeğini yeniden fark etmesiyle, tiyatroydu.²¹⁵ Ama kendi dönemindeki durumu değerlendirince toplumsal gruplaşmaların daha az din aracılığıyla tanımlanmasını ve geleneksel mit biçimlerinin akışkanlığını göz önünde bulundurarak şunu söyler:

“Seyirciler ortak hakikat ya da grup modeli olarak mitle ilişkileri içinde giderek daha çok bireyselleşiyorlar ve inanç çoğu zaman entelektüel bir inanma sorunudur. Bunun anlamı, yaşam maskesinin ardındaki ruhsal katmanlara ulaşmak için gerekli şok türünü ortaya çıkarmanın çok daha zor olduğudur. Mitle grubun özdeşleşmesi –

²¹³ A.e., s.16.

²¹⁴ A.e., s.23.

²¹⁵ A.e., s.24.

kişisel, bireysel hakikatin, evrensel hakikatle eşitlenmesi- bugün neredeyse olanaksızdır.”²¹⁶

Bu nedenle Grotowski olanaklı olanı arar ve mitle özdeşleşmeden daha çok mitle yüzleşmeyi ele alır. Mitle kurulan bu ilişki, kendi özel deneyimlerimizin “kökler”le bağlantısını ortaya çıkaracak ve bizler bu süreçte kendimizi soyup mahrem bir katmana ulaşırsak bu yaşam maskesi düşecektir.²¹⁷

Grotowski 1967 yılında Naim Kattan ile yaptığı söyleşide, sanatın bilimin kaynağı olmadığını vurgular.²¹⁸ “Kendimizi başkalarına açtığımız, kendimizi anlamak için başkalarıyla yüzleştiğimiz zaman edindiğimiz deneyimdir sanat”²¹⁹ diyen Grotowski, bu deneyimin temel ve insani bir deneyim olduğunu da vurgular.²²⁰

Grotowski, tiyatroya yaklaşımı üzerine konuşurken Meyerhold’un yönteminin kendisine ne gibi kapılar açtığını vurgular; daha da önemlisi onun Artaud ile olan ilişkisidir. Artaud’un düşündüklerini uygulayamadığını söyleyen Grotowski Artaud’un aradığı şeyle kendi yollarının nasıl kesiştiğini ifade eder. “O Tümüyle Kendisi Değildi” başlıklı makalesinde Artaud üzerinden şu tanımlamayı yapacaktır:

“Bir oyuncu bir içtenlik edimi gerçekleştirdiği, kendi üzerindeki perdeyi kaldırdığı, kendini açıp aşırı ve törensel bir hareketle verdiği zaman, göreneğin ve davranışın önüne çıkardığı bir engel karşısında geri çekilmediği zaman, o oyuncunun mesleğinin özüne ulaştığını hissederiz. Üstelik, bu uç noktadaki içtenlik edimi canlı bir organizmada, itkilerde biçimlendirildiği zaman, bir soluk alıp verme şekli, bir düşünce temposu ve kan dolaşımı olduğu zaman, karmaşa ve biçimsel anarşi içinde çözülüp gitmeden düzenlenip bilince taşındığı zaman, kısacası tiyatro yoluyla tamamlanan bu edim **bütünsel** olduğu zaman, bizi karanlık güçlerden korumasa bile,

²¹⁶ Jerzy Grotowski, *Yoksul Bir Tiyatroya Doğru*, Çev. Hülya Bahçeci, Handan Öz, **Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi**, No:4, 1992, s.45.

²¹⁷ Jerzy Grotowski, “Yoksul Tiyatroya Doğru”, **Yoksul Tiyatroya Doğru: Jerzy GROTOWSKI**, s.24.

²¹⁸ Naim Kattan, “Tiyatro Bir Karşılaşmadır (Grotowski ile Yapılan Söyleşi)”, **Yoksul Tiyatroya Doğru: Jerzy GROTOWSKI**, Haz. Eugenio Barba, Çev. Hatice Yetişkin, İstanbul, Tavanarası Yayıncılık, 2002, s.61.

²¹⁹ **A.e.**, s.61.

²²⁰ **A.e.**, s.61.

hiç olmazsa bütünsel olarak yanıt vermemizi, yani var olmaya başlamamızı sağlar. Çünkü biz, her gün, içimizdeki gizilgücün yalnızca yarısıyla tepki gösteriyoruz.”²²¹

Ancak, oyuncunun yolu seyirciyi harekete geçirebilir; sözün bildiğimiz anlamıyla değil! Bu konu önemli çünkü bugün çoğu tiyatro topluluğu, birçok oyun “seyirciyi harekete geçirmek” ya da “seyircinin sınırlarını yıkmak” adı altında tiyatro bile diyemeyeceğimiz yapımlar peşinde koşmakta. Oyuncunun yolculuğuyla seyircinin harekete geçmesi derken Grotowski’nin de belirttiği üzere, en başında, ilk adım olarak seyircinin kendi varlığını –var olduğunu- hissetmesinden söz ediliyor. Bizler seyir yerinde otururken kendi varlığını unutmaya doğru itilmeye o kadar alışmışız ki, aksi durumda kendimizi sorumlu hissediyoruz. Zaten günümüzde yapılan tiyatro birçok şekliyle ya seyirciye çok şey anlatıyor ve de ondan kendini unutmasını sadece izlediğine odaklanmasını bekliyor ya da sürekli olarak bir gizem yaratıyor burada da seyirci anlamıyor olmanın suçluluğuyla suskunluğunu koruyor. Ya da Baudrillard’ın da dediği gibi;

“Çağdaş sanat bu belirsizlikten, estetik yargıları temellendirmenin imkansızlığından yararlanır ve onu anlamayanların ya da ortada anlaşılabilecek bir şey olmadığını idrak edemeyenlerin suçluluk duyguları üzerinden spekülasyon yapar (...)”²²²

Grotowski, sahnede olanın seyirci karşısında ve şimdiki zamanda, tam anlamıyla **şimdi ve burada** oluşuyla ilgilenir.

“Ve günün birinde, tiyatronun özünün ne bir olay anlatımında, ne bir seyirci kitlesiyle bir varsayımı tartışmada, ne dışarıdan görünen biçimiyle yaşamı temsil etmede ne de bir düşte olduğunu keşfettiğimizde; tiyatronun **burada ve şimdi**, oyuncuların organizmalarında, başka insanların önünde gerçekleştirilen bir edim olduğunu gördüğümüzde; tiyatro gerçekliğinin anlık olduğunu, yaşamın

²²¹ Jerzy Grotowski, “O Tümüyle Kendisi Değildi”, **Yoksul Tiyatroya Doğru: Jerzy GROTOWSKI**, Haz. Eugenio Barba, Çev. Hatice Yetişkin, İstanbul, Tavanarası Yayıncılık, 2002, s.97.

²²² Jean Baudrillard, **Sanat Komplosu**, s.53.

resmedilmesi değil **yalnızca benzetim aracılığıyla** yaşamla bağlantılı bir şey olduğunu, bütün bunları fark ettiğimizde, kendimize şu soruyu sorarız: Artaud başka bir şeylerden değil de işte tam bundan söz etmiyor muydu?”²²³

Tiyatronun tam da yapıldığı anda seyircisiyle buluşması yani “şimdi ve burada” seyircinin önünde gerçekleşiyor olması ama aynı zamanda kapsadığı zamanın kendi zamanının sınırını aşması onu yaşamdan ayırır. İlk bölümde yer alan; tiyatroyu diğer sanatlardan ayıran ve belki de en çok önemsenmesi gereken özelliği olarak bir şimdiki zaman sanatı oluşuyla; hem seyirciyle kurduğu ilişki hem de seyircide açtığı eylem alanı ya da böyle bir alanın açılma ihtimali, Grotowski tarafından sahnedeki icracı ve seyircinin paylaştıkları zaman dilimi içerisinde ve karşılıklı olarak gerçekleşebilecek bir etkileşim olarak nitelendirilir. Aynı zamanda, yaşam gerçekliğinin dışında -belki de aksine- bir gerçeklik yaratılması sahne ve seyirci ilişkisinde, hem sahnedeki oyuncuyu, hem de seyirciyi aktif konumda tutar.

Bu yaklaşım oyuncunun yöntemini belirleyen başlıca etken olmuştur. Oyuncu seyirciden ayrı düşünülemeyeceği gibi, yöntemin oyuncu-seyirci ilişkisini oyuncunun dönüşümü ve kendini kurban edişi odağında merkeze alışı oyunculuk alıştırmalarının yapısını oluşturmuştur. Kendini kurban ediş ve seyircinin karşısında tüm çıplaklığıyla bulunma hali oyuncu için zorlu bir süreç yaratır; oyuncunun kendi yolunu oluşturması başlı başına bir mücadeleye dönüşür; gündelik olanın dışına çıkmaya çalışmak alışılmış olan tüm tepkilerin dışlandığı bir yerden sürecin başlaması sahnedeki icracıyı alışık olmadığı bir şeye zorlar. Peter Brook, Grotowski ile yapılan çalışmaları birer “meydan okuma” olarak niteler;

“Çalışmaların yoğunluğu, dürüstlüğü ve titizliğinden geriye tek bir şey kalabilir: Meydan okuma. İki haftada bir gün ya da hayatta bir kereliğine değil. Her gün meydan okuma.”²²⁴

²²³ Jerzy Grotowski, “O Tümüyle Kendisi Değildi”, **Yoksul Tiyatroya Doğru: Jerzy GROTOWSKI**, s.90.

²²⁴ Peter Brook, “Önsöz”, **Yoksul Tiyatroya Doğru: Jerzy GROTOWSKI**, Haz. Eugenio Barba, Çev. Hatice Yetişkin, İstanbul, Tavanarası Yayıncılık, 2002, s.13.

Grotowski de oyuncu ile çalışmasının her anını bir meydan okuma olarak tanımlar. Bu seyirciyle kurulan iletişim için de geçerli olmalıdır, ne tamamen teslim olunan ne de anlayışlılık çerçevesinde, sınırlılıklar içinde yürüyen bir ilişki tam olarak bir diyaloga dönüşebilir. Aksine, seyirciyle kurulacak ilişki konusunda sürekli seyirciyi referans almak ya da her şeyi ona göre düzenlemek değil de bunun bir meydan okuma ve mücadele alanı olduğunu bilmek gerekir.

“Tiyatro, kabul edilmiş görüş, duygu ve yargı kalıplarını kırarak, kendisine ve seyircisine meydan okuma gücüne sahiptir –daha sarsıcıdır çünkü insan organizmasının nefesinde, bedeninde ve iç itkilerinde imgesini bulur. Tabuya karşı bu meydan okuyuş, bu kural çiğneyiş, maskeyi çıkartıp attıran şoku sağlar (...)”²²⁵

Çalışma yöntemi tamamen oyuncunun gündelik olandan sıyrılması ve dönüşmesi üzerine kuruludur; oyuncunun bedensel, ses ve plastik alıştırmaları oyuncuyu doğru konsantrasyon biçimine yönlendirir, bu, oyuncunun yolun başlangıcını keşfetmesini sağlar daha sonrası da bulunan şeyi özenle geliştirmeye dayanır. Bu süreci Grotowski “kişinin ‘şunu yapmak istiyorum’dan çok ‘onu yapmamaktan vazgeçiyorum’ dediği bir ruh durumu”²²⁶ olarak tanımlar. Bu süreç oyunculuk zanaatı içinde yitip gitmeyi de bir dereceye kadar içerir. Aynı zamanda yöntemin bir “hünerler koleksiyonu” olmadığını da belirten Grotowski, yöntemi engellerin ortadan kaldırılması olarak tanımlar.²²⁷

Yöntem seyirciyle kurulacak diyalogun da etkisinde gelişir, oyuncunun yöntemi ve seyirciyle kurulacak ilişki karşılıklı olarak birbirini etkiler. Bu nedenle, yöntem özellikle oyuncunun dönüşümü üzerine inşa edilmiştir. Gündelik olanın dışarıda bırakılmaya çalışılması alıştırmaların yapısını da etkiler, oyuncudan beklenen gündelik beden ve ses kullanımlarının dışına çıkmasıdır. Bu aynı zamanda bildiklerini ya da biliyor olduklarını, yine bildiği yollardan değil bedeninin ve

²²⁵ Jerzy Grotowski, “Yoksul Tiyatroya Doğru”, **Yoksul Tiyatroya Doğru: Jerzy GROTOWSKI**, s.23.

²²⁶ A.e., s.17.

²²⁷ A.e.,s.17.

itkilerinin ona gösterdiği haliyle dışarıda bırakmak ve bilinmez olana doğru yolculuğa çıkmaktır. Seyirciyle kurulmak istenen diyalogun ilk adımı da bu yolculuğun olabilme ihtimalinin sahnede bir an bile olsa görünür olmasıyla atılır. Bu nedenle oyuncunun ses, beden ve plastik çalışmaları çok önemlidir. Oyuncunun bedeniyle kurduğu ilişkiden yeni bir dil doğmasının mümkün olduğunu görmek, yöntemin başlı başına neyi hedeflediği ve seyirciyi konumlandığı yer açısından bize ipucu verir niteliktedir. Bu nedenle de Grotowski'nin yönteminde oyunculuk alıştırmalarının büyük çoğunluğu ustalık üzerine kurulmuştur. Grotowski, Tiyatro Laboratuvarı'ndaki oyuncuların, “günlük çalışmaları sırasında, ruhsal teknik üzerinde değil, rolün kompozisyonu, biçimin oluşturulması, işaretlerin dışa vurumu yani ustalık üzerine”²²⁸ yoğunlaştıklarını söyler. Aynı zamanda iç teknik ve ustalık arasında da bir ayrım olmadığından söz eder, aksine biçimden yoksunluk başarısızlık getirecektir.

“İç süreç ile biçim arasındaki yönelimsel gerilim her ikisini de güçlendirir. Biçim, ruhsal sürecin kendiliğinden karşılık verdiği ve ona karşı savaştığı bir tuzak gibidir.”²²⁹

Sanılanın aksine, ortak “doğal” davranışların gerçeği yansıttığı söylenemez; hatta gerçeği gölgelerler. Grotowski, bir rolü, ortak görme maskesinin ardındakileri ortaya çıkaran bir işaretler sistemi olarak oluşturduklarından söz eder.²³⁰ “İşaret”i dışavurumun temel ögesi olarak ele alır. Çünkü kişi, yüksek ruh durumundayken “normal” davranamaz, genelde kendini dans ya da şarkıyla ifade eder,²³¹ o nedenle alışılmış el kol hareketlerinin yerine “işaret”i ele alır.

Grotowski'nin oyuncuyla yaptığı çalışma, oyuncu açısından da bir meydan okuma ve karşılaşmadır. Bu meydan okuma gündelik olandan ne kadar uzaksa oyuncunun kendi içinde ve seyirciyle yakaladığı diyalog da o denli güçlü olacaktır. Artık bilinen

²²⁸ A.e., s.17.

²²⁹ A.e., s.17.

²³⁰ A.e., s.18.

²³¹ A.e., s.18.

sözcüklerin yerini başka bir şey, oyuncunun kendi bedeninde keşfettiği dil, almıştır. Bu oyuncu için çok da kolay olmayan bir süreç yaratır. Peter Brook, Grotowski'nin Yoksul Tiyatroya Doğru kitabına yazdığı önsözde, Grotowski ile yaptığı çalışmadan söz ederken, bu çalışmanın her oyuncuda sarsıntılar yarattığını söyle. Ve bunu şöyle sıralar:

“Basit, karşı konulmaz meydan okumalar karşısında oyuncunun kendisiyle yüzleşmesinin yarattığı sarsıntı.

Kişinin kendi kaçışlarını, hilelerini ve basmakalıplıklarını fark etmenin yarattığı sarsıntı.

Kişinin kendi engin ve kullanılmamış kaynaklarına ilişkin bir şeyler hissetmenin yarattığı sarsıntı.

Kişinin neden oyuncu olduğunu sorgulamaya zorlanmasının yarattığı sarsıntı.
(...)”²³²

Peter Brook, oyunculuğun Grotowski için bir araç olduğunu belirtir ve oyunculuğun ne olduğunu ya da olmadığını şöyle ifade eder:

“Bu, kendini adama durumu, oyunculuğu kendi içinde bir amaç haline getirmez. Tam tersine. Oyunculuk Grotowski için bir araçtır. (...) Tiyatro bir kaçış, bir sığınak değildir. Yaşam biçimi, yaşama giden yoldur.”²³³

Oyuncu genel olarak kabul görmüş hareketler ya da işaretler aramak yerine kendi yolculuğunda ona eşlik edebilecek işaretleri arar.

Polonya Tiyatro Laboratuvarı'ndaki çalışmalarda oyuncunun olanakları sonuna kadar araştırılır. Oyuncunun özgür, dikkatli ve kendinden emin olması bu arayışı mümkün kılar. Grotowski oyuncuyla yapılan çalışmayı, “bir öğrencinin eğitilmesi değil,

²³² Peter Brook, “Önsöz”, **Yoksul Tiyatroya Doğru: Jerzy GROTOWSKI**, s.12.

²³³ **A.e.**, s.12.

‘paylaşılan ya da ikili bir doğum’ olgusunu mümkün kılan, başka bir kişiye açılma süreci”²³⁴ olarak nitelendirir. Yönetmenin oyuncuyla çalışmasının ortak bir gelişim olduğunu vurgular:

“Oyuncu –yalnızca bir oyuncu değil, aynı zamanda bir insan olarak- yeniden doğar ve onunla birlikte ben de yeniden doğarım. Kaba bir şekilde şöyle ifade edilebilir: Başarılan şey, bir insanın öteki tarafından tümüyle kabul görmesidir.”²³⁵

Grotowski, Yöntem Araştırması başlıklı makalesinde oyuncunun sürecinin seyirci için bir şeyler yapmak olmadığını vurgular, Onun için oyuncunun kendini kurban edişi ya da gündelik olanların dışında bir sürece ulaşmak için harcadığı çaba “seyirci için” olamaz, ancak “seyir yerine” ya da seyirciyle “bağlantılı” olarak gerçekleştiriliyor olabilir. Ve seyirci de bu sürece davet edilir.

“Seyirci için” deyişi belli bir kendini beğendirme çabasını, belli bir sahteliği, bir tür kendini pazarlama eylemini içerir. Seyirciyle “bağlantılı olarak” ya da belki, “seyircinin yerine” denilmesi daha iyi olur. Kışkırtma tam olarak burada yatar.”²³⁶

Grotowski’nin, Eugenio Barba ile yaptığı “Tiyatronun Yeni Ahiti” başlığıyla yayınlanan söyleşide, normal kabul edilen bütün sınırların ötesine geçen oyuncunun bir tür içsel uyum ve zihinsel huzura ulaşacağını söylemesi üzerine, oyuncunun zihin sağlığı açısından sınırı geçme riskiyle ilgili sorulan soruya; kendisini tamamen veren oyuncunun bir çatışma yaşamayacağı ve günlük maskesini yeniden takabileceği, aynı sürecin seyirci için de geçerli olduğu yanıtını verir.

“Ama söz konusu süreç en uç noktasına kadar yaşanırsa, tam anlamıyla bilinçli olarak her günkü maskemizi geri takabiliriz ama bu maskenin hangi amaca hizmet ettiğini ve ardında neyi gizlediğini de biliriz. (...) Aynı şey seyirci için de geçerlidir.

²³⁴ Jerzy Grotowski, “Yoksul Tiyatroya Doğru”, **Yoksul Tiyatroya Doğru: Jerzy GROTOWSKI**, s.26.

²³⁵ **A.e.**, s.27.

²³⁶ Jerzy Grotowski, “Yöntem Araştırması”, **Yoksul Tiyatroya Doğru: Jerzy GROTOWSKI**, Haz. Eugenio Barba, Çev. Hatice Yetişkin, İstanbul, Tavanarası Yayıncılık, 2002, s.106.

Oyuncunun davetini kabul eden ve kendini aynı biçimde harekete geçirerek bir ölçüde oyuncuyu örnek alan seyirci, tiyatrodan ayrılırken daha büyük bir içsel uyum içindedir.”²³⁷

Grotowski oyuncuda oluşan dönüşümün seyircide de gerçekleşeceğine inandı, ama bunun o kadar da kolay olmadığı seyircinin iki saatlik bir deneyim sonucunda tüm hayatına nüfuz edecek bir etkilenme yaşamayacağını fark etti. Ya da böyle bir etkilenme yaşasa bile gündelik hayatın akışına edindiği deneyimi feda etmesinin olası olduğunu fark etti. Bu da onun seyirci yaklaşımının zaman içinde değişmesine neden olmuştur.

2.2.1. Tanık, Gözlemci, Katılımcı; Seyirci

2.2.1.1. Oyunlarda Seyirci Yaklaşımı^{***}

1959 yılında Teatr 13 Rzedow kurulur, sonradan adı 1962’de Teatr Laboratorium 13 Rzedow olarak değişecek ve 1966 yılında Tiyatro Laboratuvarı adının yanına Oyunculuk Yöntemi Araştırma Enstitüsü adı da eklenecektir. Teatr 13 Rzedow’un kurulduğu dönemde Polonya’da kültür yeniden şekilleniyordu ve bunda Batı kaynaklı avant-garde etkiler büyüktü. Tiyatroda vurgu edebiyattan özerk bir yorum anlayışına, sahne tasarımı ve teknik araçlara kaydı.²³⁸ Teatr 13 Rzedow’un, 1959’da prömiyer yaptığı oyunu **Orpheus**’tan sonra yaptığı söyleşide Grotowski kendi yaklaşımlarını şöyle ifade edecekti:

“Abzürdizmi sürdürmek gibi bir niyetimiz yok, bir tür umut görüyor ve bulmayı istiyoruz. Tiyatronun terimleriyle ifade edildiğinde bu umut gerçekliğin iki uç noktası –trajik ve grotesk- arasında bulunabilir. Bu arayışı yazar adına değil, kendi

²³⁷ Eugenio Barba, “Tiyatronun Yeni Ahiti (Grotowski ile Yapılan Söyleşi)”, **Yoksul Tiyatroya Doğru: Jerzy GROTOWSKI**, Haz. Eugenio Barba, Çev. Hatice Yetişkin, İstanbul, Tavanarası Yayıncılık, 2002, s.48.

^{***} Bu bölüm Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi’nin Yoksul Tiyatro Özel Sayısı(No:4)’ndaki Hakan Çivi’nin, Jennifer Kumuega’nın **The Theatre of Grotowski** Kitabından yararlanarak hazırladığı, **Kısa Tarihçe: Tiyatro Laboratuvarı (1959-1970)** Başlıklı yazısı kullanılarak oluşturulmuştur.

²³⁸ Hakan Çivi, **Kısa Tarihçe: Tiyatro Laboratuvarı (1959-1970)**, **Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi**, No:4, 1992, s.235

adımıza üstleniyoruz ve bu hiçbir şekilde oyun yazarlarına saygısızlık anlamına gelmez.”²³⁹

1960 yılındaki ikinci oyun **Kabil**'de Grotowski'nin oyuncu-seyirci ilişkisi üzerine denemeler yaptığı görülür. Oyun sırasında seyirciler Kabil'in torunları olarak yer alır. Grup seyirciyle kurulan ilişkiyi önemsiyor, birkaç seyirci de olsa oyunu iptal etmiyor ve tüm oyuncular müthiş bir disiplin ve inançla oynuyordu, bu seyirciye duyulan saygının büyük bir göstergesiydi. Oyuncu-seyirci ilişkisi, oyuncunun rolü kuruşunu da belirliyordu. Ludwik Flaszen, **Misterium Buffo** oyunundaki oyunculukla ilgili şöyle yazmıştır: “Oyuncu sergilenen karakteri bütünüyle kişileştirmez daha çok rolün ‘yanında’ imiş gibi oynar.”²⁴⁰

Aralık 1960'ta prömiyeri gerçekleştirilen **Shakuntala**'da sahne düzenlemesinde radikal adımlar atılır ve oyunun merkezde sahnelendiği, seyircilerin birbirlerine karşılıklı olarak bakacak şekilde iki bölüme ayrıldıkları bir yapı kurulur. Aynı zamanda seyircilerin arkasında bulunan tribünlerde “yogi-yorumcular” vardır ve bunlar aksiyonu yorumlarlar. Oyunda otuz dört karakter olmasına rağmen oyun yedi oyuncu tarafından sergilenir ve seyirciye de roller verilir. Bu oyunda seyirci oyunun içindedir, ışık bazen sahneyi bazen de seyir yerini aydınlatarak seyircinin de oyuna dahil olduğunu vurgular.

1960-1961 sezonunda sergilenen **Dziady (Atalar)** adlı oyunda, metnin de ritüel bir sahnelemeye açık olması sebebiyle, kolektif bilinçdışını özgür kılacak bir katılım hedefiyle, geleneksel sahneden tümüyle vazgeçilir. Bu oyunda seyirciler odaya gelişigüzel bir şekilde dağıtılmıştır ve bu sayede hem aksiyon doğrudan seyircilerin önünde gerçekleşmiş hem de seyircilerin birbirlerini görebiliyor olmaları sayesinde kendi reaksiyonlarını ortaya çıkarmaları ve oyunu tecrübe etmeleri amaçlanmıştır. Ludwik Flaszen Dziady ile ilgili şunu söyler:

²³⁹ A.e., s.236.

²⁴⁰ A.e., s.237.

“Bir oyun yönetmeni, geleneksel tiyatrodan farklı olarak, iki toplulukla ilgilenir. Yönetmen gösterisini yalnızca oyuncularla inşa etmez, aynı zamanda seyircilerle inşa eder. Teatral tören bu iki topluluğun kesişiminde yaratılır.”²⁴¹

Yine ilk bölümde tartışıldığı haliyle, sahneye kapanmış oyunların kendini seyircinin de bir eylem yaratabilme ihtimaline tamamen kapamış olması, seyirciyle sadece sonuç odaklı ve kendini ifade etmek kadar ilişki kurmasının yanı sıra; seyircinin odağa alındığı ve dönüşmesi gereken tek şeyin seyirciymiş gibi davranıldığı oyunlar da karşılıklı diyalogu ve sonucunda iki tarafta da gerçekleşecek dönüşüm ihtimalini ortadan kaldırır.

Tiyatro Laboratuvarı adı benimsendikten sonra, bu laboratuvarın ilk ürünü olan **Kordian**’da oyun ve seyir yeri ayrımı yine kaldırılır, bu oyunda da seyirciler reaksiyon göstermeleri için kışkırtılır. Seyircinin oyuna aktif katılımının hedeflendiği Dziady ve Kordian’dan sonraki oyunlarda, seyirciyi aksiyona dahil etmek için oyun içi zorlamalar terk edilir. Prömiyeri Ekim 1962’de gerçekleştirilen **Akropolis**, yaklaşık sekiz yıl Tiyatro Laboratuvarı’nın repertuvarında farklı versiyonlarıyla yer almıştır; bu oyunda tanık -ürkütücü ve yadırgatıcı bir aksiyonun tanıkları- konumundaki seyircilerin aktif katılımı hedeflenmemiştir. Ludwik Flaszén, Akropolis üzerine yazdığı metinde; oyunun, seyircinin etik belleğine ve ahlaksal bilinçdışına bir çağrı olarak yorumlanabileceğini belirtir.²⁴² Bu oyunda, Tiyatro Laboratuvarı’nın kuralı, eylemi bütün tiyatroya yaymak; seyircilerin arasına dağıtmak olmuştur.²⁴³ Fakat önceki oyunların aksine seyircilerin eyleme katılması beklenmemiştir. Bu oyunda anladığımız anlamıyla bir dekordan söz edemeyiz, dekor dramatik aksiyon için olmazsa olmaz nesnelere indirgenmiştir.²⁴⁴ Nesneler oyunun anlamına değil, dinamiğine katkıda bulunmak için vardı ve çeşitli amaçlar için kullanılıyordu. Her nesnenin birçok işlevinin olması sahne donanımını en aza

²⁴¹ A.e., s.238.

²⁴² Ludwik Flaszén, “Akropolis: Metnin İşlenişi, , **Yoksul Tiyatroya Doğru: Jerzy Grotowski**, Haz. Eugenio Barba, Çev. Hatice Yetişkin, İstanbul, Tavanarası Yayıncılık, 2002, s.65.

²⁴³ A.e., s.65.

²⁴⁴ A.e., s.70.

indirgemişti. Flazsen bunu, çocuk oyunlarında olduğu gibi, sıradan nesnelerle dünyalar yaratılmasına benzetir.²⁴⁵

1963'te prömiyeri gerçekleştirilen, **Dr. Faustus** oyununda; “ ‘Yoksul Tiyatro’nun net olarak biçimlendiği, ‘kurban etme’, ‘bütünsel edim’, ‘kaba ve kutsalın diyalektiği’ gibi motiflerin ayrıntılı olarak işlendiği görülür.”²⁴⁶ Bu oyunda seyirciler oyuncunun misafirleri gibidir ve onun itiraflarını dinlemeye “davet” edilmişlerdir. Oyuncu-seyirci arasındaki mesafe en aza indirgenmiş olan bu oyunda seyircinin doğrudan bir reaksiyon göstermesi beklenmez zaten bu işlev seyircilerin arasındaki iki oyuncu tarafından üstlenilmiştir.

1965 yılında ilk olarak sahnelenen **Sadık Prens**'te, seyirci artık aksiyonun gerçekleştiği mekandan koparılmıştı; bir tür gözlemci konumundaydı. “Grotowski’ye göre sanılanın aksine seyircinin oyuna coşkusal katılımı belli bir uzaklıkta, “gözlemci” konumunda olmasıyla mümkün hale gelecektir. Ve bunun tersi de doğrudur: Oyuncuyla seyirci arasındaki uzaklık azaltıldığında ve karşı karşıya bırakıldıklarında büyük bir yadırgatma etkisi ortaya çıkarmak daha kolaydır. Tiyatro Laboratuvarı’nın yıllar boyu sürdürdüğü araştırmalar sonuç olarak ritüel tiyatronun olanaksızlığı tezini destekler hale geldi.”²⁴⁷ Ludwik Flazsen, Sadık Prens için yazdığı giriş yazısında, oyunun Grotowski’nin oyunculuk yöntemini doğrulayan bir tür araştırma olduğunu söyler.²⁴⁸

Grotowski’nin yönettiği son tiyatro gösterisi olan Apocalypsis Cum Figuris’in resmi prömiyeri Şubat 1969’da yapıldı. Bu oyun hem seyircinin “tanıklığına” sunulan bir yapıttı hem de tiyatro-ötesi denemeler için köprü rolü oynuyordu. Bu oyunda Grotowski yönetmenlik tarzını değiştirmişti, oyuncular için de bu oyun bir gösteri değildi. Oyunculardan Zygmunt Molik kişisel deneyimini kelimelere şöyle dökcekti:

²⁴⁵ A.e., s.71.

²⁴⁶ Hakan Çivi, Kısa Tarihçe: Tiyatro Laboratuvarı (1959-1970), **Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi**, s.239.

²⁴⁷ A.e., s.241.

²⁴⁸ Ludwik Flazsen , Akropolis: Metin İncelemesi, Çev. Sevilay Saral, **Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi**, No:4, 1992, s.190.

“Apocalypsis hiçbir zaman benim için bir gösteri gibi olmadı. Tam bir yaşantı içinde, bir süre için başka bir dünyada olabildiğim bir zaman gibiydi ve bu size hergünkü yaşama dayanma gücü verebilir.”²⁴⁹

2.2.1.2. Araç Olarak Sanat

Grotowski oyuncunun yaratıcı süreciyle ilgilenilmeyen, provaya hiç önem verilmeyen üretim süreçlerini eleştirir, Grotowski için prova süreci sadece oyuna hazırlık olmayıp, oyuncunun kendisine, sorumluluklarına ve sınırlarını aşma olanaklarına dair buluşlar yaptığı bir dönemdir.²⁵⁰ Grotowski, “Provalar, ciddi çalışıldığında büyük bir serüvendir.”²⁵¹ der. Grotowski prova sürecini, bir sonuç aramak olarak değil sürecin başlı başına kendisini ele alarak değerlendirir. Ona göre prova, üzerine öneriler olan bir kavramı arama sürecidir ve eğer bu arama yoğun ve derinlemesine olursa belki aranılanlar bulunamasa bile çalışmaya yeni bir yön verecek bir şeyler bulunabilir.²⁵² Eğer sadece sonuçtaki ürün ve seyircinin ne düşüneceği, ona kendimizi nasıl ifade edebileceğimiz üzerine odaklanılırsa prova sürecinin bütün sürprizlerini kaçırma riski yüksek olacaktır. Bu aynı zamanda bizi kalıplar üretmeye, doğruları bulmaya çalışmaya iter oysa ki yaptığımız şeye sanat diyorsak, onun yapısını hayatın kurallarıyla belirlemeye çalışmak anlamsız olacaktır. Ya da hayatın doğruları ve kalıplarıyla, hayatta yaptığımız gibi sadece sonuca odaklanmış olmak.

Grotowski kutsal seyirciyi tanımlamış ve onun oyuncudan daha kutsal olduğunu vurgulamıştı, çünkü o seyirci dönüşmek için kendi isteğiyle geliyordu ve iki saatlik bir deneyime kendini açıyordu. Sahnedeki icracının yaşadığı süreci seyirci de yaşıyor, bu deneyimden sonra dışarıdaki hayatına geri döndüğünde maskelerinin farkında olarak bu hayatla yeniden ilişkilenebiliyordu, yani böyle olması beklenendi. Ama Grotowski bir süre sonra bunun mümkün olmadığını düşünmeye başladı, böyle bir dönüşüm için iki saatlik bir karşılaşma yeterli olamazdı. Ve bunun sonucunda, bir

²⁴⁹ Hakan Çivi, Kısa Tarihçe: Tiyatro Laboratuvarı (1959-1970), **Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi**, s.243.

²⁵⁰ Jerzy Grotowski, “Tiyatro Kumpanyası’ndan ‘Araç Olarak Sanat’a”, **Grotowski ile Fiziksel Eylemler Üzerine Çalışmak**, Thomas Richards, Çev. Hülya Yıldız, Ayşın Candan, İstanbul, Norgunk Yayıncılık, 2005, s.160.

²⁵¹ A.e., s.160.

²⁵² A.e., s.160.

dönem gösterim yapmaktan vazgeçti ve “paratiyatro”, yani katılımcı tiyatro ortaya çıktı. İlk başlarda az sayıda katılımcıyla olumlu bazı şeyler olur ama katılımcı sayısı arttıkça bunun mümkün olamayacağı görülür ve paratiyatrodan kaynaklar tiyatrosu doğar. Ona göre “Paratiyatro, hiçbir şeyin arkasına saklanmadan kararlılığın özünü sinamayı olanaklı kıldı.”²⁵³ “Kaynaklar Tiyatrosu gerçek olanakları ortaya çıkardı.”²⁵⁴ Grotowski, Polonya’dan ayrıldıktan sonra İtalya’da Pontedera’daki Çalışma Merkezi’nde oyuncular için eğitimler yapmaya başladı, bu süreç aynı zamanda “araç olarak Sanat” a doğru giden bir çalışmaydı.²⁵⁵ Grotowski buna “araç olarak Sanat” ya da “törenin nesnelliği” ya da “törenselle sanatlar” da der.²⁵⁶ Ama bu tören bir ayin ya da kutlama değildir, dışarıdan katılımcılarla birlikte doğaçlama yapılan bir şey de değildir.²⁵⁷ Grotowski törenden söz ederken onun nesnelliğine gönderme yapar,

“Bu tören nesnelliği ile gösterim arasındaki ayrım nerededir? Tek ayrım izleyici çağrılmamış olma gerçeğinde mi yatar?”²⁵⁸

“Araç olarak Sanat” ve “Sunum olarak Sanat” da kurgunun gerçekleştiği yer farklıdır, “bir gösterim sırasında kurgunun yeri, izleyicinin algısında yatar; Araç olarak Sanat’ta kurgunun yeri *yapanlarda*, eylem içindeki sanatçılardadır.”²⁵⁹ Grotowski ikisinin arasındaki ayrımı bu şekilde ifade eder, Sunum olarak Sanat’ta seyircinin algısında bir öykü, bir görüntü belirir yani gerçekleşen şey sahne üzerinden daha çok seyircinin algısında gerçekleşiyordur.

“Evet, oyuncunun kişisel çağrışımlar döngüsü belli bir şeyken, izleyicinin algısında ortaya çıkan çizgi bambaşka bir şey olabilir. Ama bu iki farklı şey arasında çok iyi

²⁵³ A.e., s.163.

²⁵⁴ A.e., s.160.

²⁵⁵ A.e., s.164.

²⁵⁶ A.e., s.164.

²⁵⁷ A.e., s.164.

²⁵⁸ A.e., s.164.

²⁵⁹ A.e., s.165.

saklanmış da olsa sahici bir ilişki, tek bir derin kök bulunmalıdır. Yoksa her şey rastlantıya dönüşür.”²⁶⁰

Bir yanıyla sadece seyircinin algısında oluşacak kurgu üzerine odaklanmamak hatta bundan tamamen uzaklaşıp sadece icracının algısında oluşanla ilgilenmek dururken, bu aynı zamanda seyircinin ne gördüğünü tamamen dışarıda tutmak ya da “seyirciye alan açmak adına” sahnede oluşacak olanın sürekli engellenmesi demek de değildir. Grotowski’nin sözünü ettiği ince ve görünmez çizgi önemlidir, icracı sahneye çıkarak bir edim gerçekleştireceğini biliyorken ve karşısında duran seyirci de bunun böyle olduğunun farkındayken; seyirciye tek bir doğru ya da öykü dayatmaya çalışmak ne kadar anlamsızsa, seyirciyi “özgürleştirmek” adına oluşabilecek bütün diyalog yollarının kapanması da o kadar anlamsızlaşacaktır. Sahnede gördüğüyle ne şekilde ve hangi araçlarla iletişim kuracağı konusunda hiçbir fikir edinemeyen seyirci sahnede olup bitenin –sahnede olmasından kaynaklı- kendini sürekli göstermesi karşısında yapayalnız bırakılmış olur. Ne düşüneceği konusunda onu yönlendirmemeye çabalamak da “düşünmemesi” konusunda onu uyarıp üzerinde tahakküm kurmaya sebep olmaz mı?

Sadık Prens için Grotowski, seyirci için oluşan “öykü” ile oyuncu için oluşan “öykü”nün aynı olmadığını vurgular.²⁶¹ Grotowski bu oyun için, “Kurgu *bütünlüğü* sahne üzerinde değil, *izleyicinin* algısında belirliyordu.”²⁶² der. Seyirci, hedeflenmiş kurguyu yakalar ama oyuncuların yaptıkları başka bir öyküdür; Grotowski, seyircinin algısındaki kurguyu oluşturmanın yönetmenin görevi olduğunu vurgular, oyuncuların değil.²⁶³ Bu, oyuncuyu seyirciye bağımlılıktan kurtarır ve oyuncu bu sayede yaratıcılığının özüne ulaşır.²⁶⁴ Grotowski bir yönetmen olarak bu oyunda seyircilerin çoğunun aynı kurguyu yakalamaları için çalışmıştır; bu da ancak kurgunun doğru işlenmesi ve seyircinin algısında gerçekleşmesi için matematiksel bir yöntemle

²⁶⁰ A.e., s.165.

²⁶¹ A.e., s.166.

²⁶² A.e., s.166.

²⁶³ A.e., s.167.

²⁶⁴ A.e., s.167.

tasarlanmış olmasıyla mümkün kılınmıştır.²⁶⁵ Grotowski aynı zamanda araç olarak Sanat'ta, kurgunun yapanlarda konumlandığı bir yapıya gönderme yapar; herhangi bir sözlü anlaşma olmadan, eylemlerin üzerinden öze nasıl yaklaşacaklarını sahnedeki icracıların adım adım keşfettikleri bir yapıdır bu.²⁶⁶ Grotowski bu yapıyı “asansör” olarak tanımlar,

“Gösterim, oyuncunun çalıştırdığı büyük bir asansör gibidir. İzleyiciler bu asansörün içindedir, gösterim onları bir tür olaydan bir başkasına taşır.”²⁶⁷

Eğer kurgu iyi yapıldıysa asansör seyirciler için işlevini yerine getirir.²⁶⁸

“Araç olarak Sanat'ta yapan üzerindeki etki, sonuçtur. Ama bu sonuç, içerik değildir; içerik, ağırdan hafife geçiştir.”²⁶⁹

Grotowski, beden üzerinde çalışmayı ikiye ayırır, kendi yaklaşımı “bedene meydan okumak”tır. O, gündelik davranış kalıplarının kırılması, aşılması üzerine yönelmiştir, Grotowski'nin çalışmalarında “kendiliğindenlik” ve “biçimsel disiplin” bir aradadır.²⁷⁰

“Bedenin olanaklarını aşar görünen hedefler, görevler yükleyerek bedene meydan okumak. Bedeni ‘imkansız’a çağırmak ve onun ‘imkansız’ın küçük parçalara, küçük

²⁶⁵ A.e., s.167.

²⁶⁶ A.e., s.167.

²⁶⁷ A.e., s.167.

²⁶⁸ A.e., s.167.

²⁶⁹ A.e., s.168.

²⁷⁰ Kerem Karaboğa, **Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks: Diderot, Stanislavski, Meyerhold, Brecht ve Grotowski Üzerine Bir İnceleme**, s.79.

ögelere bölünebileceğini ve olanaklı hale getirilebileceğini bulmasını sağlamak sorunudur.”²⁷¹

Grotowski için oyuncunun yaratıcı çalışması zihinsel denetim zayıflatılmasıyla mümkün kılınacaktır;²⁷² beden yoruldukça zihinsel denetim azalır bu yolla da oyuncu özdeki duyguya, itkilere ulaşabilir. Bedenin ve duyguların birlikteliği bu sayede ona gündelik hayatta fark etmediği yollar gösterecektir. Oyuncunun sahnedeki tüm konsantrasyonu sahneye ve sahnedeki oyuncu arkadaşına yönelik olmalıdır;²⁷³ bu yaklaşım metin üzerine çalışmayı dışlamak ya da entelektüel çalışmayı bir kenara bırakmak demek değildir.²⁷⁴ Grotowski, uygarlığın ruh ve bedeni birbirinden ayırdığını vurgular,²⁷⁵ oysa oyuncu bu ikisinin birlikteliğini yakaladığı ölçüde bir yaratım gerçekleştirebilir. Grotowski, son makalesi olan “Performer”da “bilgi bir yapma meselesidir.”²⁷⁶ der, anlamaya çalışmak değil yapmak gerekir, çünkü icracı “ancak yaptıktan sonra anlayabilir.”²⁷⁷. Bizim alışkanlıklarımızın uzağında bir yaklaşım bu, bilimin ve teknolojinin bize en büyük armağanı olan bilgiyi elinde tutma hali ve bunun verdiği güven kişiyi sürekli olarak deneyimlemekten uzaklaştırır, bedenin ya da sesinin ifadelerine uzaklaşmak, onları duymamak bizlerin bedenlerimizle olan tüm iletişimimizi sonlandırmış ve bu beraberinde birçok fiziksel ve psikolojik sorun getirmiştir. Kendi bedenine bu anlamda yabancılaşmış olan insan için artık bu sorunlar akılla çözülebilecek birer “konu”ya dönüşmüştür. Foucault “Benlik Teknolojileri”nde dört teknoloji dört egemenlik tipi başlığıyla, insanların kendilerine ilişkin bilgileri geliştirdikleri farklı yöntemler üzerinden; bu bilginin – insanların kendilerini anlamakta kullandıkları spesifik tekniklere bağlı, spesifik “gerçek oyunlar” olarak değerlendirirken kullandıkları- bir çeşidi olan benlik

²⁷¹ Jerzy Grotowski, “Tiyatro Kumpanyası’ndan ‘Araç Olarak Sanat’a”, **Grotowski ile Fiziksel Eylemler Üzerine Çalışmak**, Thomas Richards, s.173.

²⁷² Kerem Karaboğa, **Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks: Diderot, Stanislavski, Meyerhold, Brecht ve Grotowski Üzerine Bir İnceleme**, s.84.

²⁷³ A.e., s.84.

²⁷⁴ A.e., s.84.

²⁷⁵ Jerzy Grotowski, “Yoksul Tiyatroya Doğru”, **Yoksul Tiyatroya Doğru: Jerzy GROTOWSKI**, s.96.

²⁷⁶ Jerzy Grotowski, “Performer”, Çev. Barış Yıldırım, Eren Buğlalılar, **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, No:20, Ankara, 2005, s.143.

²⁷⁷ A.e., s.143.

teknolojilerini “bireylerin kendi bedenleri ve ruhları, düşünceleri, hareket tarzları ve varoluş biçimleri üzerinde, kendi imkanları ya da başkalarının yardımıyla bir dizi operasyon yapmalarını ve böylece belirli bir mutluluk, arınmışlık, bilgelik, kusursuzluk ya da ölümsüzlük haline ulaşmak üzere kendilerini dönüştürmelerini sağlayan”²⁷⁸ yapılar olarak tanımlar. Yani bireyin kendi üzerinde uyguladıkları, aynı zamanda toplumsal olanla da, onun tüm davranışını olduğu gibi, hareketini, bedenini de belirler. Oyuncunun, gündelik hayatın bölünmüşlüğünden kurtulmuş haliyle sahnede oluşu, seyirciye bir davet niteliği taşır ve seyirciyi de buraya doğru kışkırtır.

“Oyuncu, seyirciyi kışkırtmalı ve büyülemelidir. Bunu yapmak için, seyirciyi kasıtlı bir biçimde fethetmeye çalışırken, skorunu doğru oynamalıdır –ama trans halinde bir yoğunlaşmayla-. Bir şaman gibi, sihirli bir aksiyon yaratmalı ve seyirciyi katılıma itmeli. Seyirciyi toplumsal maskesini düşürmeye ve yerlerine hiçbir metafizik çözüm sunulmadan eski değerlerin parçalandığı bir dünyayla yüzleşmeye zorlamalıdır.”²⁷⁹

Grotowski’de oyuncu merkezdeydi, ama bu, oyuncunun toplumsal olarak kendini tanımladığı benliğinden bağımsız olarak var olduğu bir yerdi. Oyuncu, kendi duygularından yola çıkar ama ulaşmak istenilen yer bilinmeyen, alışıldık sözlerle tanımlanamayan bir yerdir.

²⁷⁸ Michel Foucault, “Benlik Teknolojileri”, **Kendini Bilmek**, Michel Foucault, Huck Gutman, Patrick H. Hutton, Çev. Gül Çağalı Güven, İstanbul, Om Yayıncılık, 1999, s.26

²⁷⁹ Eugenio Barba, “Tiyatro Laboratuvarı 13 Rzedow”, Çev. Çiğdem Genç, **Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi**, No:4 (Yoksul Tiyatro Özel Sayısı), 1992, s.17.

3. STUDIO OYUNCULARI*

*... bir oyunu çatıp kurmanın bir çeşit oynamak olduğuna, bir oyunu izlemenin oynamak olduğuna... dillerin pek çoğunda hem oyun hem oynamak sözcüklerinin aynı olması bir rastlantı değildir.*²⁸⁰

Peter Brook

Önceki bölümde Meyerhold ve Grotowski'nin seyirci yaklaşımlarını karşılaştırırken Meyerhold'un, insanın “doğal oyunculuğu” yani **Homo Ludens** karakterini kışkırtmak istediğini vurgulamıştık. Şimdi tam bu noktadan alarak bu arayışın şekillendirdiği bir yöneme bakıyor olacağız. Studio Oyuncuları 1988'de Şahika Tekand ve Esat Tekand tarafından oluşturulan Oyunculuk ve Sanat Stüdyosu'nun gösteri topluluğu olarak kurulmuş ve 1990 yılında da profesyonel nitelik kazanmıştır. Gösteri sanatlarında ve özellikle de oyunculuk sanatında çağdaş olanı aramak ve uygulamak ilkesiyle yola çıkan topluluk kendi yöntemiyle oyunlarını sergilemeye devam eder. Yolculuğuna çağdaş seyircinin değişen yapısını ve çağdaş sanatın ilkelerini temel alan sahneleme biçimlerini araştırarak ve performanslar gerçekleştirerek başlar. Bugün gelinen noktada yöntem oyuncunun performansında dürüstlük ve gerçeklik kavramlarının araştırılması üzerine yoğunlaşmış olmasıyla sonunda Performans Sanatı'ndan uzaklaşmış ve aşağıda ayrıntılandırılacak yapısını tiyatro disiplini içinden geliştirmiştir.

İlk bölümde tartıştığımız haliyle, bir süredir devam eden ve bugün yoğunlukla yaşadığımız birçok koşulla birlikte, sanatın içinde daha çok “gerçek”ten, daha çok kültürden ve daha çok hayata benzer olandan söz ediyor olduk. Studio Oyuncuları bunun aksine gerçek olana onun kurallarıyla değil başka yollardan ulaşmayı hedeflemiştir, sonunda ulaşmaya çalıştığı yer sahne gerçekliğidir. Bu, yöntem içinde belirgin bir şekilde kendini gösterir. Ayrıca Meyerhold bölümünde açıklandığı şekliyle yine burada da yapısını saklayarak seyirciye gerçek-miş gibi yapmak yerine ya da tüm yapıları reddetmek adına yokmuş gibi davranmak yerine yapısını ısrarla

* Bu bölüm hazırlanırken, Şahika Tekand'ın yöntem üzerine notları ve Şahika Tekand'la gerçekleştirilen atölye deneyimi temel kaynak olarak kullanılmıştır.

²⁸⁰ Peter Brook, **Boş Alan**, s.98.

açık eden bir yöntemle karşı karşıyayız. Bugün bütün oyunculuk yöntemleri evrensel oldukları gerekçesiyle ve tek bir doğru dayattıkları; dolayısıyla belirsiz bir yere gönderme yaptıkları gerekçesiyle reddedilmişken, Studio Oyuncuları'nın yeni bir oyunculuk yöntemi önermesi üzerinde durulması gereken bir konudur.

3.1. Yöntem Üzerine

“Sahne yapma alanıdır” diyen ve bunu yönteminin temeline yerleştiren Şahika Tekand'ın yönteminde Meyerhold'un etkisi açıktır. Artaud'un sahnede ulaşmak istediği ve Meyerhold'un dıştan içe yönelen fiziksel bir dil üzerine kurulu oyunculuk tekniğinin etkileri, çağdaş tartışmaları da içine alarak Tekand'ın yöntemini esinler.

Studio Oyuncuları'nın Performatif Sahneleme ve Oyunculuk Yöntemi, çağdaş tartışmalarla hesaplaşmasını tiyatronun kendi gerçekliği üzerinden yaratır. Studio Oyuncuları, Performans Sanatı'ndan uzaklaşarak ve tiyatro disiplini içinde, oyuncunun performansındaki dürüstlük ve gerçeklik kavramları üzerine odaklanırken, Performans Sanatı'nın hayatı bir oyun gibi ele alması ve dolayısıyla hayatla oyun arasındaki sınırı kaldırarak oyunun doğasının da dışına çıkan yapısını eleştirir. Topluluğun kurucusu ve sanat yönetmeni Şahika Tekand'a göre yöntem, Performans Sanatı'na muhalafetini bu noktada, hayatla oyunun birbirine karıştırılması noktasında, yoğunlaştırmıştır.²⁸¹ Bu çalışmanın ilk bölümünde tartışıldığı haliyle hayatı oyunlaştırmak ya da sahneyi hayata benzetmek çabası başlı başına yeni bir illüzyon yaratmayı ve dahası seyirciyi de bu yaratılan illüzyona sanki gerçekmiş gibi dahil etmeyi beraberinde getirir. Studio Oyuncuları'nın yönteminin bu çalışma kapsamında tartışılmak istenene bu anlamda en büyük katkısı hayat olan ve sahnede olan arasına koyduğu ayırım noktasındadır. Bu aynı zamanda “gerçek”in tartışmasını da içinde barındırır. Kabul edilmek istenmeyen bu “hayatın gerçeği”ne karşı yeni bir dil oluşturmak yerine, hayatın taklidinden kaçınmaya çalışarak tam da sahneyi hayata dönüştürmeyi tercih eden çağdaş yönelimlerin aksine, yöntem sahnenin dilini ve sahne gerçekliğini temelinde tutar. Hayattaki davranış kalıplarının ve de bunların yarattığı normların ya da normların yarattığı davranış biçimlerinin

²⁸¹ Şahika Tekand, “Oyun Kavramı ve Oyuncunun Performansında Dürüstlük”, Basılmamış Notlar, İstanbul, 2011.

dışında Arendt'in de söylediği gibi eyleyebilmeyi istemek, bugün postmodern tartışmalarla da beraber; sahnede kendini hayattaki gibi var etme çabasına dönüşmüştür. Bu, sahneyi hayatın gerçeğinin bir temsili olmaktan sözde kurtaracaktır. Performatif Sahneleme ve Oyunculuk Yöntemi'nde ise bu tartışma, hayatın gerçekliğine ulaşmak ya da hayata benzemek üzerinden değil, sahnenin sentetikliğini gizlememesi üzerinden, hayata benzemekten ve de hayatı taklit etmekten kurtulan bir sahne üzerinden yapılır. Ve artık tartışma sahnede olup bitenin, hayata ne kadar benzediği ve dolayısıyla ne ölçüde "gerçek" olduğu değil, oyun kavramından yola çıkarak; sahnedeki oyunun hayatı aynen taklit etmeyen ve de sanatçının elinden çıkmış, "sentetik bir gerçeklik" olduğunun vurgulanmasıdır. Yöntem ve sahnelemeye yaklaşım bizi yeniden oyun konseptine getirir; Huizinga'nın "Homo Ludens: Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme" adlı çalışması Studio Oyuncuları'nın yönteminin gelişmesinde yol gösterici olmuştur.

"Tüm dünyayı düşününce insan kendini çok güçsüz hissediyor ve hiçbir şeyi değiştiremeyecekmiş gibi.. Güçlü bir korku, hatta arkasından vazgeçişin gelebileceği kadar güçlü bir korku. Ama sanırım insanın önce kendiyile ilgili bir yolculuğa çıkması gerekir ve eğer kendinle ilgili bir şeyle başlayabileceğine ve bunun gerçekten bir şeyleri değiştirebileceğine inanırsan o zaman gerçekten dönüştürme gücün olur. Olabilir. Studio'nun yöntemi hayatta olanı da içine alarak ve de en önemlisi oyuncunun elinde sahnede dürüst olmaktan başka bir şey bırakmayarak yapıyor bunu."²⁸²

Şahika Tekand'ın yukarıda söz ettiği şey yöntemin ve tiyatroya yaklaşımın bizi nereye çağırdığının kısa bir özeti gibidir, yöntem oyuncusunu dönüştürmeyi içerir, sahne üstünde olana oyuncu maruz kalıyorsa ve bir yolculuğa çıkıyorsa işte o zaman seyircide de bir şey olma ihtimali doğar. Yöntem sahnedeki oyuncunun varlığını reddetmeyerek aksine onun dönüşümünü ön planda tutarak işler ki bu seyircinin dönüşümün kapısını aralamanın da ilk adımıdır. Yine "seyirci için" ya da "seyirciye göre" ifadelerinin tam aksine kendinden başlayarak bir dönüşüm gerçekleştirebileceği inancıyla oluşturulan bir yapıyla karşı karşıyayızdır. Yani artık sanatçının hiyerarşik

²⁸² Şahika Tekand, Nagihan Gürkan, Atölye Notları, İstanbul, Temmuz 2011.

bir yapı kurmamak adına yaratımından vazgeçmesi değil tam aksine yaratım sürecinin kendisini dönüştürdüğünü bilerek bunu seyirciye açması söz konusudur. Sahne oyuncunun varlığını ve sahnenin dilini açık ederek kendisini seyirciye açar. Ve bunu da oyun (**game**) konsepti içinde gerçekleştirir. Şimdiki zamanda –gerçekten oynanan- oyun (**game**) sahne gerçekliğini kurduğu gibi aynı zamanda oyuncunun ve seyircinin şimdiki zamanda kalmasını da sağlar.

“Studio Oyuncuları bu yeni gerçeklik alanı içerisinde, sinemanın iktidarı altına girmiş olan dramatik öyküye ve öykünün söylemsel gücüne tiyatro olarak farklı bir anlatım dili ile tekrar talip olmakta, ayrıca sinemanın sahip olmadığı bir şimdiki zaman gerçekliği içerisinde oyuncu ve seyirciye aynı mekan içerisinde, sadece sözün değil, bir çok algının eş değer güce sahip olduğu “performatif” bir yöntem içerisinde bir paylaşım ve etkileşim alanı yaratmaya çalışmaktadır.”²⁸³

Şahika Tekand “Oidipus Nerede?” oyunu için “yaşamın oyun haline getirilmesi”nin aksine yaşam, oyunla sorgulanır diyecektir.

“Günümüz insanı, tragedyasını yitirdi. Büyük projelerini, ilkelerini, inançlarını, yüce erdemlerini terk etti. Yaşamı değiştirmekten, soru sormaktan, merak etmekten vazgeçti. Yaşamla uzlaşarak “yaşamı oyun haline getirmeyi” yeğledi. Çağdaş insanın görmezden geldiği tragedyası budur.”²⁸⁴

Yöntem içinde sahnedeki oyuncunun performansı “**life-size**” bir performanstaki gibidir fakat performansın bütünü sonucunda “**life-size**” değildir.²⁸⁵ Oyuncu sahnede şimdiki zamanda tüm performansı gerçekleştirir, oyunun verili kuralları oyuncuyu şimdiki zamanda tutar, dışarıdan oyuncuya verilen komutlar ve de ışıkla oyuncu şimdiki zaman konsantrasyonunu bir an bile kaybetmez. Dolayısıyla oyuncu önceden

²⁸³ Tulu Ülgen, “Studio Oyuncuları”, Basılmamış Makale, İstanbul, 2011.

²⁸⁴ Studio Oyuncuları web sayfasından, <http://www.studiooyunculari.com/default.asp?1,4,9,8/09/2011>.

²⁸⁵ Şahika Tekand, “Oyun Kavramı ve Oyuncunun Performansında Dürüstlük”, Basılmamış Notlar, İstanbul, 2008.

olan bir şeyi temsil etmek yerine, sahnede o anda gerçekleşen şeye teslim olur ve oyunu (**game**) oynamaya devam eder. Aynı zamanda ışığın her oyundaki rolü de farklılık gösterir.

Yöntemin gelişmesinde Huizinga'nın oynayan insanının olduğundan söz etmiştik; Huizinga, kitabında oyunun hiçbir rasyonel ilişki üzerine temellendirilemeyeceğini söyler, dolayısıyla oyunun varlığı hiçbir uygarlık basamağına ya da dünyayı kavrayış biçimine bağlı değildir.²⁸⁶ Oyunun irrasyonel oluşu bizlerin de akıllı birer varlık olmanın ötesinde olduğumuzun bir göstergesidir.²⁸⁷ İnsan algıladığı ve dil düzleminde tanımladığı dünyanın dışına oyun sayesinde çıkar. Yöntem oyunun temel prensiplerinin yanı sıra bu özelliğini de barındırır. Sahnedeki oyuncu tamamen sahnedeki oyuna teslim olmuştur, tüm oyun kurallarını gönüllü olarak yerine getirir. Bu yaklaşım gündelik olanın dışındadır, oyuncu kendisi için oyunu feda etmez, kendisini oyuna feda eder, bilerek ve isteyerek kendisini oyunun sınırları içine sokmuştur. Seyirci sahnedeki oyuncunun bu kendini teslim edişine tanıklık eder. Gündelik olanın dışında gerçekleşen bu teslimiyet boyutu seyreden açısından vazgeçilebilir ya da değiştirilebilir gibi görünse de asla oyun kurallarının dışına çıkmayan oyuncunun sahnedeki bu mevcudiyeti metnin ve öykünün dışında bir ifadeyi de beraberinde getirir. Başka türlü olma ihtimali olmasına rağmen böyle olmak zorunluluğunun sahnede oyun (**game**) yapısıyla rasyonalize edilmesi bizi sanatın bugünkü tartışmalarının merkezine götürür. Orada, tek bir doğru dayatmamak ve sahnenin iktidarını kırmak adına bütün biçimlerin dışlanması varken, yöntem bunun aksine kendi dilini her şeyiyle açık ederek ve bu oyunu böyle oynamanın zorunluluğunu da göz önüne sererek başka dillere de referans verir. Böylece korkulan iktidar ya da hiyerarşi yapılarının aksine, yani sahnenin kendi doğrusunu seyirciye dayatmasının aksine sahnenin varlığını her şeyiyle açık etmesinin sonucu olarak, bunun bir oyun olduğu ve de dolayısıyla bu oyunun başka türlü oynanması ihtimallerine rağmen bu yolun tercih edildiği vurgulanır. Bu yol tercih edilmiştir çünkü oyunu nasıl oynadığınız oyunun sonucunu değiştirir. Dolayısıyla yapı kendi kurallarını bağlamından koparmayarak –bugün birçok alanın yaptığı gibi aksine-

²⁸⁶ Johan Huizinga, **Homo Ludens: Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme**, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, 2. Basım, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2006, s.19.

²⁸⁷ A.e., s.20.

seyirciye gösterir ve bu oyunun bu bağlam içinde ve bu sonucu doğurabilmesi için ancak bu şekilde oynanması gerektiği de seyirciye gösterilmiş olur. Seyircinin, dil düzleminde bir şeyler öğrenmesi ya da duymasının ötesinde, yani sonucun sözcüklerin ortaklığıyla sınırlı kalması yerine, yöntem seyirciye kendisinin algılayabileceği ve yorumlayabileceği bir öykü sunmuş olur. Bu performansın öyküsüdür. Sonuç her seyirci için başka başka yollardan geçerek ortak bir yere yönelir. Studio Oyuncularının Performatif Sahneleme ve Oyunculuk Yöntemi'nde de Meyerhold ve Grotowski'de olduğu gibi "süreç"le karşı karşıya kalırız. Bu da en çok oyuncunun mevcudiyetinin ön planda olması ve de bu sayede sahnede önceden olmuş bitmiş bir hikayenin anlatılması yerine sahnenin, oyuncunun seyirciyle karşı karşıya kaldığı anda, yani şimdiki zamanda bir öykü yaratmasıyla mümkün kılınır. Bir seyirci olarak Studio Oyuncuları'nın oyunlarının karşısındayken, yaratılan bir atmosferden ve bu atmosferin içinde oluşan bir öyküden söz etmek mümkün olur. Bu atmosferi ya da yöntemin diliyle bu sahne gerçekliğini yaratan da sahnenin fiziksel dilidir.

Tekand, oynanan oyunu (**game**) teatral performansın ortaya çıkmasındaki uygulamanın aracı olarak değerlendirir; teatral performans da aynı zamanda oynanan oyunun (**game**) oyun malzemesidir.²⁸⁸ Yöntemde oyuncu oyunun (**game**) kurallarına doğrudan maruz kalır, önceden söz ettiğimiz haliyle bu maruz kalış gönüllü bir eylemdir ve sahnedeki bu şekildeki varlığı –yani bu, yaşama göre irrasyonel olan-oyuncuyu hayatın içindeki insandan dolayısıyla da sahneyi hayattan farklı kılar.²⁸⁹

"Böylece bu sahneleme yolunda, yaşamda insanın/tiyatro tekstinde rol kişinin/sahnede oynayan oyuncunun maruz kaldığı koşullar nitelikleri itibariyle simultane olarak gerçek kılınır."²⁹⁰

²⁸⁸ Şahika Tekand, "Performatif Sahneleme ve Oyunculuk Yöntemi" Basılmamış Notlar, İstanbul, 2011.

²⁸⁹ A.e.

²⁹⁰ A.e.

Studio Oyuncuları'nın yöntemi, sahneyi yaşamdan ayırdığı gibi aynı zamanda da sahne üzerinde gerçeklik yaratacak koşulları yine sahnenin araçlarıyla oluşturur. Ve sahnedeki oyuncu tüm varlığıyla, bedeni aklı ve ruhuyla sahnedeki koşullara kendisini maruz bırakır ve böylece sahnedeki oyuncunun performansında inandırıcı olmayan hiçbir şey kalmaz. Buna maruz kalan seyirci, tıpkı oyuncunun, oyunun (**game**) kurallarına maruz kalması gibi sahnede açıkça var olan çelişkinin farkında olarak oyuncuyla beraber oyun sürecine dahil olur, oyuncu tarafından seyircinin davet edildiği yer irrasyonel olan oyun düzlemidir; bu, hayatta alışık olmadığımız haliyle bize derindekiyle karşılaşmanın kapısını aralar.

“Sahnede gerçekçilikten kaçınıp gerçek olanı yakalamak, yaşamdan ayrılıp yaşamsal olanı yaratmak, öyküsel anlatımı sahnenin oyun alanı olduğunu yadsımadan gerçekleştirmek; söz ve şimdiki zamanda gerçekleştirilen performatif olanı hiyerarşik olmayan bir ilişki içerisinde var kılmak, aynı anda hem politik hem eğlendirici olmak, sahnedeki estetik bütünlük ve yapabilirlik içerisinde seyircinin hazzını ayakta tutmak kanımca Studio Oyuncuları'nın varoluş amaçları içerisinde sayılabilir.”²⁹¹

Çağdaş tartışmalar açısından ve bu çalışmanın konusu olan seyirciyle kurulacak ilişki tartışması için, seyirciye bir şey söylemek ya da bundan kaçınmak adına sahnenin varlığını hiçleştirmek yerine, sahnenin, oyuncu ve seyircinin karşılaştığı anda oyuncuda gerçekleşen dönüşüme seyirciyi de davet etmesi yaklaşımı için, Studio Oyuncuları'nın yöntemi; oyuncunun performansındaki anındalık, dürüstlük ve gerçeklik ile sahnelemenin kurgusallığının ve yapaylığının üst üste olması ve bunun bir sahne gerçekliği yaratması yaklaşımıyla önemli bir noktada durur. Yöntem sayesinde metin de eyleme (aksiyon) tercüme edilmiş olur ve sonuçta performansın öyküsüyle birlikte metnin anlatmak istediği de sahnenin bütünlüklü olarak anlamı haline gelir.

²⁹¹ Tulu Ülgen, “Studio Oyuncuları”, Basılmamış Makale, İstanbul, 2011, s.6.

“Ben sahnede gerçek olmayan hiçbir aksiyonu sahnelemekten yana değilim. Eğer oyuncu bir yerden bir yere giderken, sadece öyküyü anlatmak için bu hareketi yapıyorsa, ben bu hareketi yaptırmıyorum. Oyuncu duruyor ve lafını söylüyor, çünkü durması inanılabilir bir şey. Ama gitmediği bir yere gidiyormuş gibi yapması inanılır bir şey değil. Bir kere bu teknik nedeniyle oyuncuyu mümkün olduğu kadar sabit bir aksiyonda, ihtiyaç olmadıkça hareket ettirmeyerek kullanıyorum. Böyle olunca ses ve ışık hareketi sahnedeki aksiyonun esasını oluşturuyor. Hiç inanamayacağınız bir performans, adeta bir sirk gibi inandırıcı hale geliyor. Beni ilgilendiren de bu.”²⁹²

Yöntemde kullanılan ışık, oyundaki oyuncuyu aydınlatmasıyla oyuncunun sahnedeki varoluşunun birincil koşuludur, aynı zamanda ışık oyuncunun konuşabilmesinin koşulu olarak bir oyuncu gibi performansın içinde yer alır, bu hayattaki insanın varoluşuna da denk düşer.

3.2. Şimdiki Zamanda –Seyirciyle- Olmak

3.2.1 Yöntem ve Oyuncu

Yöntem içindeki oyuncu, özdeşleşme yolu ile karakteri anlamaya çalışmak yerine, karaktere üçüncü tekil şahıs olarak yaklaşır. Kendisi için karakterin içinde bulunduğu nesnel koşullara eşdeğer koşullar yaratır ve bu yolla da rolün ruh halini anlar. Buna rol kişinin eylemlerini gerçekleştirerek ona eşlik etmek de diyebiliriz. Oyuncu, 1. tekil şahıs olarak hareket eder ve bunun sonucunda 3. tekil şahıs (o) adına duyulanır ve seyircinin izlediği de davranışın duygusudur. Oyuncu rol kişisine “o” olarak yaklaşırken, kendi bulunduğu noktayı merkez olarak görerek değerlendirmek yerine yaşamdaki insan/sahnedeki **game player** ve oyundaki rol kişisi olarak üç katmanı da üst üste görebilir ve bu sayede rol kişinin duygularına ulaşmaya, onu taklit etmeye çalışmak yerine sahnede fiziksel olarak kurulan bir dille, rol kişisini deneyimler.

Studio Oyuncuları’nın Performatif Sahneleme ve Oyunculuk Yöntemi’nde oyuncunun varlığı önemlidir, performansın öyküsü ve seyirciyle kurulacak ilişki sahnedeki oyun (**game**) yapısı ve bu oyuna teslim olmuş oyuncunun varlığı

²⁹² Şahika Tekand, Erem F. Kargül ve Yavuz Meyveci’nin “Oidipus Şimdi Sürgünde” adlı yazısından, **TurkishTime**, 15.05.2004.

üzerinden şekillenir. Şahika Tekand yöntem üzerine notlarında, sahnedeki oyuncunun varlığı ve performansının sonuna kadar gerçek ve dürüst olması gerektiğini temel ilke olarak belirtir.²⁹³

Tekand Skala dergisindeki bir röportajında kendi oyunculuk deneyimi üzerinden aslında oyunculukta nereye varmak istediğini şöyle ifade eder:

“Beni asıl ilgilendiren gerçekçi oyunculuk, ama daha da önemlisi oyunculukta gerçeklik hissini verebilmek. (...) performansım muhakkak gerçek olmalıdır. Temsil etmek ve gerçekleştirmek yan yanadır oyunculukta. Aktörlüğü kendime de ancak böyle tanımlayabiliyorum, temsil edilenin yapılması gerektiğince gerçekçi bir performansla yapılması. Temsil edilebildiği ölçüde değil, yapılması gerektiği ölçüde...”²⁹⁴

Tekand yine Skala dergisinde verdiği röportajda, oyuncunun “doğal” olması gerektiğiyle ilgili yaklaşımın aksine oyuncunun sahnede bir tasarım gerçekleştirdiğini ve dolayısıyla sahnede kendisini bile canlandırırsa, oynamak zorunda olduğunu yani tiyatronun sentetikliği içinde bir tasarımla yeniden yaratmak zorunda olduğunu vurgular.²⁹⁵ Bu, yöntemin sahnede gerçekçi olana ulaşmak için gerçeğin dilini kullanmadığını ve de aynı zamanda oyuncudan da beklenenin yaşamın kuralları içinde bir yaşam doğallığı yaratması olmadığını vurgular. Hayat ve sanat arasındaki ayrım her zaman oradadır ve şimdiki zamanda seyirciyle karşı karşıya olan oyuncu, olanları sadece şimdiki zamanın rastlantısallığına bırakarak, seyirciyle kendisini aynı zamana getirmeye çalışmamalıdır. Aksine, şimdiki zamandaki tüm koşullar oyuncunun o rolü öyle oynamasını zorunlu kıldığı için hem seyirciyi hem de oyuncuyu şimdiki zamanda tutar.

²⁹³ Şahika Tekand, “Performatif Sahneleme ve Oyunculuk Yöntemi” Basılmamış Notlar, İstanbul, 2011.

²⁹⁴ Şahika Tekand, Sibel Baykam, “Söyleşi”, **Skala**, Sayı:14, 2002, s.10.

²⁹⁵ **A.e.**, s.10.

“(...) İyi oyunculuk, iyi oynamanızı gerektirir, siz nasılsanız o şekilde doğal durmanızı değil. Aksi taktirde doğal görünmez, hayat olur. Ben sizden doğal olmanızı isteyemem. Rolünüz neyi gerektiriyorsa, oyunculuk ortamı içinde o karakterin gerçekliğini yakalamanızı isterim. (...) otobiyografik filmlerde bile aktörün işi gerçek hayattaki kendini sinemada yahut tiyatro sahnesinde oyunculukla sunmaktır. Yine aynı sentetik ortamın içinde yapmak zorunda, kendini oynamak durumundadır. Sanat nerede başlıyor, hayat nerede bitiyor sorularını sürekli düşünmeyi gerektiriyor oyunculuk. Aktörlük öncelikle bir tasarım işidir.”²⁹⁶

Tekand’a göre, “Oyun alanı içinde her şey birbiri için zorunlu varlık koşulu olarak bulunur.”²⁹⁷ Dolayısıyla oyuncu hayatta alışık olduğunun aksine, sahnede olanın bir parçasıdır ve sahnede olan her şeye karşı sorumludur. Bu beraberinde oyuncunun kendi varlığıyla sahneye teslimiyetini gerektirir.

Oyuncunun kişisel tarihi artık prova sürecidir, oyuncu sahnede olanı her oyunda yeniden gerçekleştirir, tutunduğu şey prova sürecinde ortaya çıkanlardır, oyuncunun buna tutulabilmesi oyununun (**game**) kurallarına bağlılığıyla mümkündür. Oyuncu duygulanmaya çalışmaz ya da metindeki duyguları canlandırmaz, o tam olarak fiziksel olarak gerçekleştirdiğinin sonucu olan duyguyu hisseder.

Tasarlanan kurgu (**game**’in yapısı) oyuncunun verili eylemi (aksiyon) yapıyor-muş gibi değil, gerçekten şimdiki zamanda yapmasını sağlar. Oyunun kuralları bellidir ama bu oyuncunun özgürlüğünü sınırlayan bir şey olmaktan çok oyuncunun bu verili koşullar içinde, her tekrarlanışında yaratımını yeniden yapmasını sağlar. Bu, oyuncunun sadece bir duygu durumunu temsil ettiği yöntemlerin aksine, oyuncuya her kaybolduğunda tutunacağı ve içinde performansın her tekrarlanışında yeniden özgürce yaratımını gerçekleştireceği bir süreç oluşturur. Oyuncu her seferinde yeniden yaratır ama sonuç ilk performanstakiyle aynıdır, bu aynı zamanda tekrarı başka bir açıdan bozmayı getirir. Oyunun her sahnelenişinde aslında sahnede olan tam da o anda ve orada gerçekleşiyordur, oyuncu metinden aldığı ya da bir önceki oyunda gerçekleştirdiği eylemini tekrar etmeye çalışmaz her seferinde yeniden yapar.

²⁹⁶ A.e., s.10.

²⁹⁷ Şahika Tekand, “Performatif Sahneleme ve Oyunculuk Yöntemi” Basılmamış Notlar, İstanbul, 2011.

Yöntemin temelinde yapmak vardır. İnandırıcılık, oyuncunun sahnede yaratılmış koşullara, oyun kurallarına bağlılığıyla ve bu koşullar içinde davranmasıyla sağlanır.

Yöntemde neden sonuç ilişkisi ön plandadır, sahnede olan her şey birbirinin neden ve sonucudur,²⁹⁸ oyuncu için de aynı şey geçerlidir. Sahnede olan her şey ve elbette oyuncu da tüm performansın sorumluluğunu almış durumdadır, kendisi için oynamak yerine oyuncu kendisini sahnedeki yapıya teslim eder. Ve bu yapının içinde, canlandırmak yerine “yapan” durumundaki oyuncu artık yaptığını hissederek, yani bir duyguyu seyirciye aktarmakla değil, sahnedeki eylemlerini sonuna kadar ve tam da o anda gerçekleştirmekle sorumludur. Oyuncu artık sahnede olana ya da öyküye kendini inanadarmaya çalışmıyordur, o yaptığı şeye inanır,²⁹⁹ bedeniyle deneyimlediğini tüm varlığıyla duyar ve de bu onu gereksiz inandırıcılık peşinde koşmaktan kurtarır. Bu durum sahnede oyun (**game**) kurallarıyla sağlanır, oyuncu bu oyun yapısı içerisinde yaşamda olmadığının ve oyun ile yaşam arasındaki sınırın farkındadır, yöntem oyuncuyu oynuyormuş gibi yapmaktan kurtarır, oyuncu artık sahnedeki oyunu (**game**) tüm kurallarıyla oynayarak performansını gerçekleştirir. Oyuncunun oyunu hem kendisi hem de seyreden için şimdiki zamanda gerçekleşir ve haz yaratır. Ayrıca sahnenin ritmi ve müziği oyuncu için de seyirci için de bir anlatı niteliğindedir.

3.2.2. Oyuncu ve Seyirci

Sahnenin seyircide tamamlanması demek puzzle’ın eksik bırakılan parçalarının seyirciye tamamlanması ya da seyircinin bunu yapmaya zorlanması değildir. Bu nedenle de bunun yolu oyuncunun eylemini yarım bırakması ya da sahnenin tüm bağlamından koparılması ve olan biten sanki boşlukta sallanıyormuş hissiyle seyirciye “sen de bir şeyler yapabilirsin” cümlesinin fısıldanması olamaz. Kaldı ki bu, seyirciye “sen de bir şeyler yapabilirsin” yaklaşımı, daha başlangıcında bir konumlanmayı barındırdığından kendisini yalanlar, sahnenin bile isteye eksik bıraktığı parçayı yine kendi yönlendirmesiyle seyircinin tamamlamasını beklemek ya da sahnenin kendi konumunun farkında olarak seyirci için bu konumdan vazgeçmesi

²⁹⁸ A.e.

²⁹⁹ A.e.

yeni bir hiyerarşik yapı kurgulamaz mı? Ranciere'nin bize hatırlattığı gibi, sahnenin “doğru” mesafeyi biliyor olması ve de bunu ortadan kaldırma bilgisini elinde bulundurma ayrıcalığı, sahne ile seyir yeri arasında varsayımsal bir eşitlik olması aslında eşitlikçi olmayan bir ilkeye dayanır.³⁰⁰

Studio Oyuncuları'nın oyunlarındaki seyirci katılımı kelimenin dar anlamında bir katılımdan çok kavramsal bir katılımdır. Oyunlarda sahne-seyir yeri ayrımı ve oyuncu-seyirci ayrımı var olduğu haliyle, bunun içinde kurulacak bir diyalogdan söz edilir. Yani ilk bölümde tartışıldığı gibi, seyirciyle kurulacak diyalog gündelik hayata benzer bir yapıda olmak zorunda değildir, hatta öyle olmamasının yolu aranmalıdır ki gündelik hayatın, bilme, görme ve de ilişki biçimlerinin dışına çıkılabilsin. Çağdaş performansların birçoğunun asal sorunu, ele aldıkları problemi çözme yolunu yine hayata benzer bir yolla aramasıdır, oysa ki sahne kendi gerçekliğini ve dilini yaratarak hayatın aksine bambaşka diyalog kapıları açabilir. Hayatta olduğu haliyle kurulacak olası iktidar yapılarını kırmanın yolu olarak hayatta olanın bir modelinin sahneye uyarlanması ve bunun kırılmaya çalışılması ve de hayatı temsil etmekten kaçınırken hayatın kendisi olma çukuruna düşülmesi her şeyi hayatla eş değer olarak karşımıza koyar. Hayatın bu kadar içinde olan sanat, aslında “hiç”e ulaşır.

“Sanat ile gerçeklik toplandığında, sıfır toplamı bir denklem ortaya çıkıyordu. Toplamın sonucu hiçti.”³⁰¹

Yöntem bunun farkında olarak kendi yapısını hayatın rastlantısallığının dışında geliştirir, tesadüfi olanın da önceden tasarlandığı bir yapıda sahnede olanın gerçekten şimdiki zamanda, orada gerçekleşiyor olduğundan şüphe etmek seyirci için de oyuncu için de dışarıda bırakılır.

Oidipus Nerede'nin tanıtım yazısında şöyle yazar: “Bir bulmaca düzeni içinde ışığın ve oyuncuların hareketiyle hem seyirci hem de Oidipus için gerçek bir keşif süreci

³⁰⁰ Jacques Ranciere, **Özgürleşen Seyirci**, s.19.

³⁰¹ Jean Baudrillard, **Sanat Komplosu**, s.22.

yaratılarak, yaşam/oyun/sahne ve insan/rol kişisi/oyuncu eş zamanlılığı sağlanır.” Oyunlarda metnin öyküsü ve performansın öyküsü üst üstedir. O koşullar altında öyle hareket edilmesi ve öyle konuşulması, o sözlerin söylenmesi oyun kurgusunda rasyonalize edilmiştir ve bu da seyircide bir duygu durumu yaratır.

Oyuncu kendini sahnedeki oyuna tamamen teslim eder, bu aynı zamanda bir mücadeleyi de barındırır. Sahneye ve sahnedeki oyunun kurallarına gönüllü olarak teslim olan oyuncu performansın zorunlu olarak getirdiği çelişkilere teslim olmuştur, seyirci de oyuncunun bu mücadelesine tanık olur. Ayrıca seyirci, metin ve oyun (**game**) katmanlarına paralel olarak maruz kalır. Yani artık seyircinin izlediği şey ne sadece metin ne de sahnede parça parça ifade edilmeye çalışılan öyküdür.

Bu yapıda, Grotowski’nin kutsal oyuncusuna benzer şekilde oyuncu tüm varlığıyla sahnededir ve kutsal oyuncunun seyircinin karşısında toplumsal masklarından sıyrılarak özdekine doğru bir yolculuğa çıkması gibi Performatif Sahneleme ve Oyunculuk Yöntemi’nde de oyuncunun sahneye teslimiyeti ve sahnede olup biten içinde eylemlerini gerçekleştirmesi üzerinden rol ve oyun kuralları içerisinde dönüşmesi esastır. Grotowski’nin yönteminden farklı olarak burada oyuncu rol aracılığıyla kendisiyle yüzleşmeyi amaçlamaz, onun süreci daha çok Meyerhold’un biyomekanik oyuncusununkine yakındır. Biyomekanik oyunculuk yönteminde olduğu gibi burada da oyuncu seyircisiyle yüz yüze olan ve ona açıkça ruhunu ifşa edebilen ve böylece teatral ilişkiyi güçlendirendir. Studio Oyuncuları’nın yönteminde oyuncu rolü aracılığıyla kendinde olanla yüzleşmeyi amaçlamaz, bu sürecin bir parçasıdır ama sonuçta ulaşılmaya çalışılan sadece bu değildir, Studio Oyuncuları’nda oyuncu rolü aracılığıyla oyunun bütününe hizmet eder. Verda Habif “Antik Yunan’da Oyunculuk ve Çağdaş Uygulamalar” başlıklı yüksek lisans tezinde bu durumu şöyle özetler:

“(…) (oyuncunun) kendisini oyuna feda etmesi gerekmektedir. Bireyselliğinin önüne kolektif bir anlamın parçası olmayı yerleştirerek, bu kolektif anlamın gerektirdiği her türlü zorunluluğa, kendi fizikselliği ve ruhsallığıyla mücadele etmek durumunda kalmak

pahasına, kendini gönüllü olarak maruz bırakır. Amaç, oyuncunun değil, seyircinin bütünsel edimi yaşamasıdır.”³⁰²

Biyomekanik yöntemde Meyerhold oyuncunun belli kas hareketleri sayesinde istenen duyguya refleks olarak ulaşabilmesini sağlamıştı, burada dıştan verilen etkilerle yani oyunun (**game**) yapısıyla oyuncunun istenen duyguya ulaşması sağlanır. Yapının açıkça seyirciye gösterilmesi, oyunun dilinin seyircinin de çözebileceği şekilde okutulması seyircinin varlığını yok saymanın aksine seyirciye de alan açan bir yapıdır.

“Çağdaş sanat bu belirsizlikten, estetik yargıları temellendirmenin imkansızlığından yararlanır ve onu anlamayanların ya da ortada anlaşılabilecek bir şey olmadığını idrak edemeyenlerin suçluluk duyguları üzerinden spekülasyon yapar (...) Sonuçta, sanatın karşısında sus pus olan bu insanların, salt şaşkınlıkları bile sezgisel bir zekanın kanıtı olduğuna göre, gerçekten onu anladıkları da düşünülebilir: Kötüye kullanılan bir gücün kurbanı olmuşlar, oyunun kurallarına vakıf olmaları engellenmiş, arkalarından iş çevrilmiştir.”³⁰³

Studio Oyuncuları'nın Performatif Sahneleme ve Oyunculuk Yöntemi'nde, sahnedeki oyun (**game**), dilinin tüm kurallarını ve gramerini seyirciye okutur ve seyircinin hakim olduğu bu kurallar ve gramer sahnenin seyirciye kendisini ifade edebilmesinin aracına dönüşür. Seyirci artık sahnede olup bitenin farkında olan ve aktif olarak sahnedekini değerlendirebilen konumdadır. Bu yapı beraberinde sahne ve seyir yeri ayrımının muğlaklaşmasını getirmez aksine seyirci oyun alanının dışındadır, sahnedeki oyuncu ve oyun alanının dışındaki seyircinin konumları sabittir, Şahika Tekand seyircinin oyun alanı içine girdiği taktirde oyuncu olacağını ve dolayısıyla oyunun kurallarına tabi hale geleceğini vurgular.³⁰⁴ Bu yaklaşım bize seyirciyle kurulmak istenen iletişimin yolunun, tiyatronun özellikleri kullanılarak

³⁰² Verda Habif, “Antik Yunan’da Oyunculuk ve Çağdaş Uygulamalar”, **İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Anabilim Dalı**, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2008, s.107.

³⁰³ Jean Baudrillard, **Sanat Komplosu**, s.53.

³⁰⁴ Şahika Tekand, “Performatif Sahneleme ve Oyunculuk Yöntemi” Basılmamış Notlar, İstanbul, 2011.

arandığının bir göstergesidir ve yine baştan beri tartıştığımız seyirciye göre konumlanmaların aksine burada olan biten her şey sahnede ve dolayısıyla seyircinin gözü önünde gerçekleşiyordur. Her oyuncu tıpkı Meyerhold'un yönteminde olduğu gibi sahnede olduğunun ve seyircilerin karşısında olduğunun farkındadır, seyirci de tiyatrodaki olduğunun, izlediğinin bir oyun olduğunun her haliyle farkındadır. Performatif Sahneleme ve Oyunculuk Yöntemi'nin oyuncu ya da seyirci konumunda olsun insanı bu denli heyecanlandırmasının nedeni de bu yapıda her iki tarafın da bunun bir oyun olduğunu biliyor olması ve aynı zamanda her iki tarafın da buna sonuna kadar inanıyor oluşudur. Oyunun özelliklerinde Huizinga'nın bize hatırlattığı haliyle oyun hayattan farklı olandır ve sonuna kadar oynanmadığı takdirde bir haz doğurmayacaktır.³⁰⁵ Sahnedeki oyuncu ve seyir yerindeki seyirci için aynı anda benzer hazzın yaratılması ve de aynı anlamın oluşması sahnedeki bu oyun kurgusu sayesinde mümkün kılınır. Seyirci sahnede olup bitene inandırılmaya çalışılmaz, sahnedeki oyun kendi kurallarıyla olur ve seyirci de bunun bir oyun olduğunu bilerek kendisini oyuna bırakır, seyircinin inandığı artık sahnede o anda gerçekleşen performansın kendisidir.

Tulu Ülgen Studio Oyuncuları üzerine yazdığı yazıda, çağdaş performansları değerlendirirken çoğul algının ve farklılıkların var olan iktidar yapılarını sorgulaması üzerinden, sahnenin hayatı kopyalayan bir alan olmaktan kurtarılması için birçok göstergenin bir arada oluşunu vurgular:

“Aklın ve bilimin egemenliğinin sorgulanması ile beraber, yeni gösterimler, tek logosu kırmakta, bireysel ya da topluluk olarak organize eden-sistem kuran tekil varlığı ortadan kaldırmakta, sahneyi bir kopyalama alanı olarak değil bir başlangıç noktası olarak almakta, birçok göstergeyi bir arada var ederek öznenin tekliğini kırmakta, (...)”³⁰⁶

Studio Oyuncuları'nın yönteminde bunun yolu yine sahnenin kendi dilini oluşturmasıyla sağlanır, bu sayede tek ve yegane gerçek imgesi de yıkılmış olur;

³⁰⁵ Johan Huizinga, **Homo Ludens: Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme**, s.25.

³⁰⁶ Tulu Ülgen, “Studio Oyuncuları” Basılmamış Makale, İstanbul, 2011, s.3.

çünkü sahnede olan, yapısını bu denli açık ederek aynı zamanda sahnede olup bitenin seyirciye kanıksatılması gereken bir “gerçek” olmadığını ve bunu anlatmanın başka yolları da olabileceğini vurgular. Yöntemi anlatırken de belirttiğimiz gibi, oyun kendi dilini sahnede rasyonalize etmiştir ve o biçimde ve o sonuca ulaşmak için bu dilin kullanılması bu tasarım içinde zorunlu kılınmıştır. Böylece sahne keyfiyetten kurtarılabilir, tekilleştirmeden uzaklaşılır. Sahne kendini evrensel hakikat olarak dayatmaz. Ama aynı zamanda kendini göstermekten kaçınmaz (çünkü “yokmuş” gibi davranması sahte bir “alttan alma” barındırır. Sahne bu sahte naifliğiyle kendi konumunun üstünlüğünü bir kez daha ifade eder.).

İlk bölümde de söz edildiği gibi oyuncudan vazgeçen ve dolayısıyla oyuncu ve seyirciyi yok ederek olası diyalog ihtimalini de ortadan kaldıran çağdaş sahneleme yollarının aksine Studio Oyuncuları, oyunlarında oyuncunun da seyircinin de varlığını ön planda tutar. Yöntemde seyirci gerçekten seyirci olarak oradadır, şimdiki zamanda oyununu gerçekleştiren oyuncu ile karşı karşıya olan seyircinin, oyuncuyla öyküden önce paylaştığı şey sahnede olup biten yani performansın kendisi ve dolayısıyla performansın öyküsüdür. Oyun (**game**) yapısı oyuncuyu olduğu kadar seyirciyi de şimdiki zamanda tutan en önemli şeydir. Seyirci sahnede oynanan oyunun gramerine hakim olarak oyuna katılır, bu sahneye ya da oyuna dahil olması demek değil, sahnede olup bitenin inandırıcılığı ile hayal gücünün aktif kılınmasıyla sağlanan bir katılımdır. Özdeşleşme seyirci için de oyuncu için olduğu gibi, bir yol değildir.

Seyircinin performanstan haz alabilmesi için, edebi olarak ifade edilebilene değil, sahnede olup bitene, o anda gerçekleşen performansın gerçekliğine inanması sağlanır, bu da ancak seyircinin şimdiki zamanda sahnede olana maruz kalmasıyla mümkündür.³⁰⁷

Yöntemde oyuncu ve seyircinin şimdiki zamanda karşı karşıya oluşu üzerinden oyuncu ve seyirci, sahne ve seyir yeri için aynı gerçeklik yaşanır.

³⁰⁷ Şahika Tekand, Performatif Sahneleme ve Oyunculuk Yöntemi, Basılmamış Notlar, İstanbul, 2011.

“Oyuncu hareketleriyle sahne üzerinde tam da şimdiki zamanda gerçekleştirilen bir oyunun (**game**) yapısını oluşturan bu matris, Antigone’nin gerçekleştirdiği eylem konusunda ve “azınlık”, “muhalif olan” “öteki”nin hakları ile ilgili tavır belirtmekle yükümlü çoğunluğun maruz bırakıldığı yargı ve karar sürecini, hem sahne hem de seyir yeri açısından fiilen o anda gerçekleşmekte olan gerçek ve zorunlu bir değişim sürecinin parçası haline getirmektedir.”³⁰⁸

Seyirci sahnede olana her haliyle maruz kalır, sahnenin müziği, öyküsü; metin, rol kişisi ve oyuncu, seyircinin gördüğü şeydir.

“Studio Oyuncuları’nın *Evridike’nin Çılgılığı*’nda sahnede ışık, ses, ritim, hareket eş zamanlı, hem kendi başlarına hem de organik bir bütünlük içinde var olmayı başarıyorlar. Aynı anda hem müziği dinliyor, hem ışığı seyrediyor, hem metni hem öyküyü takip ediyor, hem rol kişilerini hem de oyuncuların o anda gerçekleştirmekte oldukları hareketlerini belli bir hareket matrisi içinde görüyoruz.”³⁰⁹

Studio Oyuncuları’nın oyunlarında aynı anda birçok göstergenin sahnede oluşu, seyircinin algısını zorlar ama bu, seyirciyi anlamdan uzaklaştırmak için yapılmaz, sonuçta tüm göstergeler, yapının tüm parçaları birbirinin anlamını güçlendirir niteliktedir. Dilin imkanları dahilinde ve sadece sözcüklerle bir şeyleri ifade etmekten uzak, bütünsel bir anlatımla karşı karşıyadır seyirci.

Bu haliyle Studio Oyuncuları’nın Performatif Sahneleme ve Oyunculuk Yöntemi, oyuncunun sahnedeki varlığını, rolün arkasına gizlemeyerek ya da hayatın kurallarıyla oyun yerini ve oyuncuyu belirsizleştirmeyerek yapısını kurar. Yöntemdeki oyuncunun -mış gibi yapmayarak, gerçekten yaparak oluşturduğu gerçeklik oyuncunun yolculuğunun birincil koşuludur, kendini sahnedekine teslim etmiş oyuncu gündelik mantığıyla değerlendireceği halin dışında, gündelik tepkilerinin ve hayatın ona öğrettiklerinin dışında bir zaman dilimini seyirciyle paylaşır. Bu da seyirci için gerçek bir davete dönüşür, sahnede olup biteni tüm açıklığıyla gören ve tanıklık eden seyirci, bir şeye ikna edilmeye çalışılmamasının da rahatlığıyla sürece eşlik eder.

³⁰⁸ Studio Oyuncuları web sayfası, <http://www.studiooyunculari.com/default.asp?1,4,9> , 08/09/2011

³⁰⁹ Tulu Ülgen, “Evridike’nin Çılgılığı” Basılmamış Yazı, İstanbul, Haziran 2007.

SONUÇ

Bu tez, sahnenin seyirciyle kurduğu ilişkinin yapısı ve sahne-seyir yeri arasında kurulacak diyaloga ulaşmanın yolları üzerine odaklanmıştır, sahnenin seyircide bir eylem alanı açabilmesinin yolu, oyuncu ve seyircinin kuracağı olası diyalogun nasıl oluşacağı üzerinden incelenmiştir.

Seyirci ve sahne arasında oluşacak bir eylem alanının, iki taraflı olarak sürmesi üzerinden sahne-seyir yeri arasındaki iletişimin yapısı belirlenirken, seyirciye bir şeyler düşündürmek ya da doğrular bildirmek yaklaşımlarının aksi bir yol araştırılmıştır. Seyirciyi düşündürmek kalıpları yerine yeni bir ilişki biçimi tanımlanırken, seyirciyi dönüştürme yaklaşımları tek taraflı oldukları için eleştirilmektedir. Ama aynı zamanda tiyatronun icracısı ve seyircisi açısından bir dönüşümün yolunu açabilecek olması dışlanmamaktadır, eleştirilen, bu dönüşümü sadece seyirciye yaşatmaya çalışan yaklaşımlardır. Sahnede başlayan dönüşüm ya da dönüşüm ihtimali sahnedeki oyuncunun yolculuğu üzerinden görünürleşirken seyircinin de buraya davet edilmesinin mümkün olacağı sonucuna varılmıştır. Bunun dışında “seyirci için” ya da “seyirciye göre” bir şeyler yapmaya çalışmanın tiyatronun kendi dilini kaybetmesine neden olacağı görülmüştür. Seyirciyi kabul edilmiş edilgenlik biçimleri içinde değerlendirerek etkinleştirmeye çalışmanın, kabul edilmiş etkin-edilgen ayrımını belirginleştireceği açıktır.

Çalışmada gelinen noktada tiyatronun seyirciyle birlikte sahip olabileceği eylem alanının, oyuncu-seyirci diyalogu üzerinden ve sahne-seyir yeri arasında karşılıklı olarak gerçekleşebileceği anlaşılmıştır. Sahnenin seyircisiyle kurmaya çalıştığı iletişimin yapıları incelenirken, sahnede bitmiş bir öykünün yeninden canlandırılmasının yerine sahnenin şimdiki zamanına vurgu yapmanın önemine ulaşılmıştır. Şimdiki zamandaki sahne gerçekliği hem sahnenin kendi dilini yaratması açısından hem de anlamın seyircide tamamlanması açısından önemlidir. Dahası bu dil, şimdiki zamanda karşılıklı olarak bulunan oyuncu ve seyircinin diyalogunu da ön plana çıkarmaktadır.

Meyerhold, seyirciye dördüncü yaratıcı diyerek, oyuncu ve seyirciyi aynı düzlemde karşılıklı ilişki içinde oldukları bir yapıyla tanımlayarak, seyircinin önemini vurgulamış ve de seyircinin izlediğinin tiyatro olduğunun unutturulması yönündeki yaklaşımların karşısına sahne gerçekliğini koyarak kurduğu yapıda oyuncuyu ve seyirciyi konumlandırışıyla bu çalışmaya ışık tutmuştur. Onun yönteminde de Grotowski'nin yönteminde de sahnedeki oyuncunun dönüşümü ön plandadır. Grotowski özellikle sahnedeki oyuncunun derindekine yolculuğuna seyircinin davet edilmesini vurgulamasıyla bu çalışmada açıcı olmuştur. Aynı şekilde Studio Oyuncuları'nın yöntemi de, bugün sahne ve seyir yeri arasında kurulacak olan diyalogun nasıl mümkün kılınacağı konusunda bu çalışmaya örnek teşkil etmiştir. Studio Oyuncuları'nın Performatif Sahneleme ve Oyunculuk yöntemindeki, oyuncunun sahnedeki varlığını gizlemeyen yaklaşımı ve de tiyatronun sentetikliğinin gizlenmesi yerine bunun bir dil olarak seyirciye açık edilmesi bu çalışma için açıcı olmuştur.

Oyuncunun sürecini seyirci karşısında yaşamasının, sonuçta seyirciye bir şey düşündürmek hedefinden çok daha önemli olduğu sonucuna varılmıştır. Bunun yapısı da kurulacak diyalogun nasıl olacağını belirleyeceğinden önemlidir. Oyuncunun sürecini seyircinin önünde ve gizlenmeden yaşamasının, kendini rastlantısal olana bırakmasıyla değil sahnenin fiziksel diline tutunmasıyla mümkün kılınması önemlidir. İncelenen üç yöntemde de gördüğümüz haliyle şimdiki zamanın oyuncu için var edilmesinin yolu tiyatronun araçlarıyla sağlanacaktır.

Bu tezin ilk bölümünden başlayarak sahnenin seyircide nasıl bir eylem alanı açabileceği sorusuna odaklanılmış, bugünkü tartışmalarla da birlikte, sahnenin temsilden kaçınmaya çalıştıkça kendi dilini dışlamaya başlaması eleştirel biçimde ele alınmıştır. Sahnenin kendi araçlarını kullanarak yarattığı kendi dili sayesinde seyirciyle kuracağı iletişimin yolları Meyerhold, Grotowski ve Studio Oyuncuları'nın yöntemleri üzerinden incelenmiştir. Tiyatronun en önemli özelliği olan şimdiki zamanda gerçekleşen bir sanat oluşu ve de bu yapısıyla seyircisiyle buluştuğu anda tamamlanıyor oluşu, üzerinde durulması gereken en önemli nokta olarak ele alınmıştır.

İlk bölümde, sahnenin seyircisiyle kurduğu ilişki, hem bir eylem alanı açılabilmesi hem de bunun karşılıklı olarak sahne ve seyir yeri arasında oluşması üzerinden, seyircide tamamlanma dediğimiz yapının nasıl gerçekleşeceği ekseninde incelenmiştir. Tiyatronun bir şimdiki zaman sanatı olarak seyircisiyle kurduğu ilişki, şimdiki zamanda karşılıklı olarak bulunan oyuncu ve seyirci üzerinden ele alınmıştır. İkinci bölümde, oyuncu ve seyirci diyaloguna ışık tutacak olan Meyerhold ve Grotowski'nin yöntemleri, oyunculuğa ve seyirciye yaklaşımları incelenmiş, Studio Oyuncuları'nın Performatif Sahneleme ve Oyunculuk Yöntemi'nin incelendiği üçüncü bölümde, yöntemin yapısı gereği, oyunculuğa yaklaşım ve sahnedeki oyuncu ve seyircinin yöntemle şimdiki zamanda tutulmasının sonucu olarak; oyuncu ve seyirci arasında şimdiki zamanda bir diyalog oluşabileceği görülmüştür.

Bu tezde, tiyatrodaki yeni yönelimlerin gerçeğe yaklaşmak adına tiyatronun araçlarını dışlamasının aksine tiyatronun kendi fiziksel dilini benimseyen yaklaşımlar ele alınmıştır. Sahnenin kendi dilini yaratması ve bu dilin sahnenin fiziksel dili olarak seyirciye de açık edilmesi sayesinde, sahnenin bir tasarım olduğunu gizlemeyen yapısıyla bir sahne gerçekliği yaratılabileceği noktasına ulaşılmıştır. Bu çalışmada Ranciere'in seyirci yaklaşımı sahne ve seyir yeri arasındaki ilişki biçimini belirlemek noktasında açıcı olmuştur. Sahnenin yine kendi kararıyla ve kendi başına seyircisini edilgenlikten kurtarmaya çalışmasının, etkin-edilgen ayrımının altını çizdiği görülmüştür. Sahnenin "sınırları yıkmak" adına kendi varlığını reddetmeye çalışması bir görmezden gelmeyi de barındırmaktadır. Bu nokta da Ranciere'in bize seyir yerinin edilgenliği yaklaşımının nasıl bir kabulden geldiğini hatırlatması önemli olmuştur.

Postmodern yaklaşımların bir doğru yaratmaktan ya da alılmayıcısı üzerinde bir tahakküm oluşturmaktan kaçınmaya çalışması incelenirken, bunun nasıl çıkmazlar doğurabileceği görülmüştür. Tiyatronun seyirciyle buluşmadığında bitmemiş bir sanat eseri olarak kalacak olması ön planda tutularak, özellikle edebi metinler üzerinden yapılan tartışmalara tiyatro merceğinden bakılmıştır. Tiyatronun edebi metinden ayrı olarak sahnedeki canlı oyuncuyla yapılıyor oluşu ve seyirciye ihtiyaç

duyması üzerinde durulurken, tiyatronun, yapısıyla ve kendi araçlarını kullanarak; seyirci ilişkisine dair sorduğu sorulara cevap verebileceği görülmüştür.

“Her seyirci zaten kendi hikayesinin oyuncusudur; her oyuncu, her eylem insanı da aynı hikayenin seyircisidir.”³¹⁰

Jacques Ranciere

³¹⁰ Jacques Ranciere, **Özgürleşen Seyirci**, s.22.

KAYNAKÇA

- ADORNO, Theodor W: **Kültür Endüstrisi: Kültür Yönetimi**, Çev. Nihan Ülner, Mustafa Tüzel, Elçin Gen, 4. Basım, İstanbul, İletişim Yayınları, 2009.
- ALTHUSSER, Louis: **İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları**, Çev. Yusuf Alp, Mahmut Özışık, İstanbul, Birikim Yayınları, 1978.
- ARENDT, Hannah: **Geçmişle Gelecek Arasında**, Çev. Bahadır Sina Şener, 2. Basım, İstanbul, İletişim Yayınları, 2004
- ARENDT, Hannah: **İnsanlık Durumu**, Çev. Bahadır Sina Şener, İstanbul, İletişim Yayınları, 2006.
- ARTAUD, Antonin: **Tiyatro ve İkizi**, Çev. Bahadır Gülmez, 2. Basım, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2009.
- BARBA, Eugenio: Ritüel Tiyatro, Çev. Çiğdem Genç, **Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi**, No:4, 1992, s.49-51.
- BARBA, Eugenio: “Tiyatro Laboratuvarı 13 Rzedow”, Çev. Çiğdem Genç, **Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi**, No:4 (Yoksul Tiyatro Özel Sayısı), 1992, s.9-18.
- BARBA, Eugenio (Haz.): **Yoksul Tiyatroya Doğru: Jerzy GROTOWSKI**, Çev. Hatice Yetişkin, İstanbul, Tavanarası Yayıncılık, 2002.
- BAUDRILLARD, Jean: **Sanat Komplosu**, Çev. Elçin Gen, Işık Ergüden, 2. Basım, İstanbul, İletişim Yayınları, 2010.

- BAUDRILLARD, Jean: **Simülakrlar ve Simülasyon**, Çev. Oğuz Adanır, 5. Basım, Ankara, Doğu Batı Yayınları, 2010.
- BENNETT, Susan: **Theatre Audiences –A theory of production and reception-**, New York, Routledge, 2003.
- BERKTAY, Ali (Haz.): **Tiyatro-Devrim ve Meyerhold**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1997.
- BROOK, Peter: **Boş Alan**, Çev. Ülker İnce, İstanbul, AFA Yayınları, 1990.
- BROOK, Peter: **With Grotowski: Theatre is Just a Form**, Grotowski Institute, Wrocław, 2009.
- CANDAN, Ayşın: **Yirminci Yüzyılda ÖNCÜ TİYATRO**, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2003.
- ÇİVİ, Hakan: Kısa Tarihçe: Tiyatro Laboratuvarı (1959-1970), **Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi**, No:4, 1992, s.235-243.
- DOLTAŞ, Dilek: **Postmodernizm ve Eleştirisi: Tartışmalar/Uygulamalar**, İstanbul, İnkılap Kitabevi, 2003.
- ECO, Umberto: **Açık Yapıt**, Çev. Pınar Savaş, İstanbul, Can Yayınları, 2001.
- FLASZEN, Ludwik: Akropolis: Metin İncelemesi, Çev. Sevilay Saral, **Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi**, No:4, 1992, s.173-180.

- FLORENSKI, Pavel: **Tersten Perspektif**, Çev. Yeşim Tükel, 2. Basım, İstanbul, Metis Yayınları, 2007.
- FOUCAULT, Michel,
GUTMAN, Huck,
HUTTON, Patrick H.: **Kendini Bilmek**, Çev. Gül Çağalı Güven, İstanbul, Om Yayıncılık, 1999.
- GAMBETTİ, Zeynep: “Marx ve Arendt: Emek, İş, Eylem Üzerinden Üç Siyaset Biçimi”, **Birikim Aylık Sosyalist Kültür Dergisi** No: 217, İstanbul, 2007, s.46-54.
- GROTOWSKI, Jerzy: “Performer”, Çev. Barış Yıldırım, Eren Buğlalılar, **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, No:20, Ankara, 2005, s.143-148.
- GROTOWSKI, Jerzy: Yoksul Bir Tiyatroya Doğru, Çev. Hülya Bahçeci, Handan Öz, **Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi**, No:4, 1992, s.39-47.
- GÜÇBİLMEZ, Beliz: “Performans Sanatı: Nietzsche’nin Kehaneti”, **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, No:21, Ankara, 2006, s.27-44.
- HABİF, Verda: “Antik Yunan’da Oyunculuk ve Çağdaş Uygulamalar”, **İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Anabilim Dalı**, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2008.

- HUIZINGA, Johan: **Homo Ludens: Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme**, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İstanbul, 2006.
- İPŞİROĞLU, Zehra: **Tiyatroda Alımlama: Boyutları ve Çeşitlemeleri**, İstanbul, Papirüs Yayınları, 2004.
- KARABOĞA, Kerem: **Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks: Diderot, Stanislavski, Meyerhold, Brecht ve Grotowski Üzerine Bir inceleme**, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2005.
- KARABOĞA, Kerem: **Tragedya ile Sınırları Aşmak: Theodoros Terzopoulos'un Tiyatrosu**, İstanbul, E Yayınları, 2008.
- KARACABEY, Süreyya: "Modern Sonrasında Dramatik Metinler, (çevrimiçi) <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/180/1408.pdf>, Ağustos 2011, s.37-95.
- KARACABEY, Süreyya: **Modern Sonrası Tiyatro ve Heiner Müller**, Ankara, De Ki Basım Yayım, 2007.
- KUSPIT, Donald: **Sanatın Sonu**, Çev. Yasemin Tezgiden, 2. Basım, İstanbul, Metis Yayınları, 2006.
- LEACH, Robert: **Vsevolod Meyerhold**, New York, Cambridge University Press, 1989.
- LOOMBA, Ania: **Kolonyalizm Postkolonyalizm**, Çev. Mehmet Küçük, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2000.

MARINETTI, Filippo

Tommaso:

Marinetti, “Fütürizm ve Tiyatro”, **Mimesis**

Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi, Çev. Hakan Gürel

(çevrimiçi) [http://mimesis-dergi.org/mimesis-dergi-](http://mimesis-dergi.org/mimesis-dergi-kitap/mimesis-3/)

[kitap/mimesis-3/](http://mimesis-dergi.org/mimesis-dergi-kitap/mimesis-3/) , Haziran 2011.

MEYERHOLD, Vsevolod:

“Stilize Tiyatro”, **Mimesis Tiyatro/ Çeviri-**

Araştırma Dergisi, No:1, 1989, s.88-97.

OIDA, Yoshi,

MARSHALL, Lorna:

The Invisible Actor, Routledge, 1997.

ÖZBEK, Yılmaz:

Postmodernizm ve Alımlama Estetiği, Konya, Çizgi Kitabevi, 2005.

PARLA, Jale:

Don Kişot’tan Bugüne Roman, 8. Basım, İstanbul, İletişim Yayınları, 2008.

PAVIS, Patrice:

Gösterimlerin Çözümlemesi, Çev. Şehsuvar Aktaş, Ankara, Dost Kitabevi, 2000.

RANCIERE, Jacques:

Özgürleşen Seyirci, Çev. E. Burak Şaman, İstanbul, Metis Yayınları, 2010.

RICHARDS, Thomas:

Jerzy Grotowski, “Tiyatro Kumpanyası’ndan ‘Araç Olarak Sanat’a”, **Grotowski ile Fiziksel Eylemler Üzerine Çalışmak**, Thomas Richards, Çev. Hülya Yıldız, Ayşın Candan, İstanbul, Norgunk Yayıncılık, 2005.

- SAYIN, Ülker: “Wolfgang Iser and Stanley Fish Reading Becketts Company, Imagine” **Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İngiliz Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı**, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 1991.
- SENNETT, Richard: **Kamusal İnsanın Çöküşü**, Çev. Serpil Durak, Abdullah Yılmaz, 2. Basım, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2002.
- SOKAL, Alan,
BRICMONT, Jean: **Son Moda Saçmalar: Postmodern Aydınların Bilimi Kötüye Kullanmaları**, Çev. Mehmet Baydur, Ongun Onaran, İstanbul, İletişim Yayınları, 2002.
- Studio Oyuncuları
web sayfası: (çevrimiçi)
<http://www.studiooyunculari.com/default.asp?1,4,9> ,
08/09/2011
- ŞENER, Sevdâ: **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, 3. Basım, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2003.
- TEKAND, Şahika,
KARGÜL, Erem F. ve
MEYVECİ, Yavuz: “Oidipus Şimdi Sürgünde”, **TurkishTime**, 2004.
- TEKAND, Şahika: “Oyun Kavramı ve Oyuncunun Performansında Dürüstlük”, Basılmamış Notlar, 2011.
- TEKAND, Şahika: “Performatif Sahneleme ve Oyunculuk Yöntemi”, Basılmamış Notlar, İstanbul, 2011.

- TEKAND, Şahika,
BAYKAM, Sibel: Söyleşi, **Skala**, Sayı:14, 2002.
- TEKAND, Şahika,
GÜRKAN, Nagihan: Atölye Notları, İstanbul, 2011.
- ÜLGEN, Tulu: “Evridike’nin Çılgılığı”, Basılmamış Yazı, İstanbul, Haziran 2007.
- ÜLGEN, Tulu: “Studio Oyuncuları”, Basılmamış Makale, İstanbul, 2011.
- ÜNAL, Ata: “Yirminci Yüzyıl Sonunda Tiyatroda Arayışlar: Postmodern Tiyatro”, **İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Anabilim Dalı**, Doktora Tezi, İstanbul, 2004.